

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**DİJİTAL ÇAĞDA SANAT PRATİKLERİ VE
ALIMLAYICI İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR DENEYİM
ARAŞTIRMASI**

**BERNA KILIÇOĞLU
18721003**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. MEHMET EMİN KAHRAMAN**

**İSTANBUL
2022**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**DİJİTAL ÇAĞDA SANAT PRATİKLERİ VE
ALIMLAYICI İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR
DENEYİM ARAŞTIRMASI**

**BERNA KILIÇOĞLU
18721003
ORCID NO: 0000-0002-2047-1657**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. MEHMET EMİN KAHRAMAN**

**İSTANBUL
2022**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**DİJİTAL ÇAĞDA SANAT PRATİKLERİ VE
ALIMLAYICI İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR
DENEYİM ARAŞTIRMASI**

**BERNA KILIÇOĞLU
18721003**

Tezin Savunulduğu Tarih: 4 Temmuz 2022

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman	
Jüri Üyeleri	: Doç. Dr. Öykü Ezi Yıldız Balaban	
	: Doç. Dr. Ceyda Deneçli	
	: Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim Gülaçtı	
	: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Nuhoglu	

**İSTANBUL
TEMMUZ 2022**

ÖZ

Dijital Çağda Sanat Pratikleri ve Alımlayıcı İlişkisi Bağlamında Bir Deneyim Araştırması

Berna Kılıçoğlu
Temmuz, 2022

Günümüz sanat deneyiminde sergi ziyaretçilerinin sanat alımlama süreçlerinde hissettikleri duygular, geliştirdikleri düşünceler, kazandıkları bilgi ve anlayış gibi durumlar, sanat eserinin yaratılması kadar önem taşımaktadır. Özellikle modern sanat döneminin ardından yaşanan radikal gelişmeler, sanatın kavramsal yönü, uygulama ortamları, sergileme teknikleri, kullanılan yöntemler gibi unsurlarla birlikte, tüm bunların tümleyicisi olan alımlayıcıyı da hissedilir ölçüde değiştirmiştir. Buna paralel, izleyicinin/alımlayıcının sanattaki ağırlığı daha hissedilir hale gelirken, sanatın deneyimlenmesinin ardındaki süreç çok daha merak edilir olmuştur. Buradan hareketle, dijital sanat ve izleyici/alımlayıcı deneyimi ilişkisi üzerinden temellenen araştırmada, bir durum tespiti yapmak ve sergi ziyaretçisinin yaşadığı sanat deneyimini ortaya koymak hedeflenmiştir.

Yapılan araştırmada kuramsal zemin temellendirilirken literatür taramasından, veri toplama tekniği olarak ise anket yönteminden yararlanılmıştır. Bu kapsamda ziyaretçinin sergi deneyimi ölçümlenirken; “Düşünceye Dayalı Deneyim” (Contemplative Experience), “Heyecan Verici Deneyim” (Enthusiasing Experience) ve “Sosyal Deneyim” (Social Experience) boyutları esas alınmıştır. Bu boyutlar üzerinden elde edilen soru/ifadeler, araştırmanın örneklem sergileri olarak belirlenen: “Makine Hatıraları: Uzay” sergisi (Pilevneli Galeri, 2021); “Distopya Ses Sanatı” sergisi (Akbank Sanat, 2021) ve “Hareket Eden Anılar” sergisi (Cocoon Sanat Galerisi, 2021) ziyaretçilerine fiziksel ve dijital anket formları üzerinden uygulanmıştır. Teknolojik temelli eserlerin deneyimi ve sergi memnuniyetini artırdığı görüşünden hareketle ortaya koyulan çalışmanın sonucunda ise ziyaretçilerin memnuniyeti ölçen üç deneyim boyutunu da yüksek oranda yaşadıkları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dijital Sanat, Sanat ve Deneyim, Ziyaretçi Deneyimi, Teknoloji ve Sanat, Disiplinlerarası Sanat

ABSTRACT

An Experience Research in The Context of Art Practices And Recipient Relations in The Digital Age

**Berna Kılıçoğlu
Temmuz, 2022**

In today's art experience, the feelings that exhibition visitors feel during the art reception process, the thoughts they develop, the knowledge and understanding they gain are as important as the creation of the artwork. Particularly, the radical developments experienced after the modern art period have changed the receiver, which is the complement of all these, along with the elements such as the conceptual aspect of art, application environments, exhibition techniques, and the methods used. Parallel to this, while the influence of the audience/receptive in art become more appreciable, the process behind the experience of art became much more interesting. From this point of view, in the research based on the relationship between digital art and audience/receptive experience, it is aimed to determine the situation and to reveal the art experience of the exhibition visitor.

In the research, the literature review was used while the theoretical ground was based, and the survey method was used as the data collection technique. In this context, while measuring the exhibition experience of the visitor; The dimensions of "Contemplative Experience", "Enthusiasing Experience" and "Social Experience" are based. The questions/statements obtained through these dimensions were applied to the visitors of the exhibitions determined as the sample exhibitions of the research -as "Machine Memoirs: Space" exhibition (Pilevneli Gallery, 2021); "Dystopia Sound Art" exhibition (Akbank Sanat, 2021) and the "Moving Memories" exhibitions through physical and digital questionnaires. As a result of the study, which was put forward with the view that technologically based works increase experience and exhibition satisfaction, it was seen that visitors experienced all three experience dimensions that measure satisfaction at a high rate.

Key Words: Digital Art, Art and Experience, Visitor Experience, Technology and Art, Interdisciplinary Art

ÖN SÖZ

Çalışmamın gerçekleşmesinde ilk günden itibaren bana ışık tutan, destek veren ve katkı sağlayan değerli danışman hocam Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman'a,

Önerileriyle çalışmama yön veren kıymetli hocalarım; Doç. Dr. Öykü Ezgi Yıldız'a ve Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim Gülaçtı'ya,

Araştırma sürecimde, fikir, destek ve dostluğunu esirgemeyen çok değerli arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi İrem Çoban'a,

Doktora sürecim boyunca paylaşım ve desteği için çok sevgili arkadaşım Selda Kavas Afacan'a,

Yaşadığım tüm güzelliklerin ve zorlukların ardındaki canım annem Sündüz Küçük ve canım babam İsmail Küçük'e,

İlk günden beri cesareti, inancı ve sonsuz yaşam motivasyonu ile elimi hiç bırakmayan eşim Erdem Kılıçoğlu'na,

Hayatımızı anlamlandıran ve çalışmamın yaşam kaynağı olan sanata ve dünyadaki tüm sanatçılara,

Son olarak, bu süreçte hayatıma giren ve her duygumu paylaşan en büyük mutluluğum oğlum Uraz'a,

Sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul; Temmuz, 2022

Berna Kılıçoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
TABLolar LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ	1
2. DÖNÜŞEN SANAT ve SANATTA YENİ İFADE ARAYIŞI	3
2.1. Sanatın Anlamsal ve Biçimsel Dönüşümü: Çağdaş Doğru.....	5
2.1.1. Sanatın Klasik Anlamı.....	7
2.1.2. Sanatın Rönesans Sonrası Anlamı.....	9
2.2. Sanatta Yeni Görme Biçimleri.....	12
2.2.1. İzlenimcilikten, Soyut Dışavurumculuğa.....	15
2.2.2. Pop Arttan, Kavramsal Sanata.....	33
3. ENDÜSTRİYELLEŞME VE YENİ TEKNOLOJİLERİN SANATA ETKİSİ	42
3.1. Endüstri Devrimi ve Mekanik Üretim Çağı.....	44
3.1.1. Fotoğraf Çağı.....	49
3.1.2. Hareketli Görüntü Çağı.....	52
3.2. Sanatta Teknolojik Yönelimler ve Dijital Çağ.....	61
3.2.1. İnsan-Makine Etkileşimi ve Teknoloji-Beden İlişkisi.....	62
3.2.2. Video Sanatı.....	71
3.2.3. Dijital Sanat ve Ortamlar.....	75
4. SANAT VE İZLEYİCİ DENEYİMİ	94
4.1. İzleyici Deneyiminin Kökenleri: “Situasyonist Enternasyonel, Fluxus, Happenings”.....	95
4.2. Sanat ve Alımlayıcı Ekseninde Kuramsal Yaklaşımlar.....	101
4.3. Sanat ve İzleyici Deneyimine Yönelik Güncel Uygulamalar.....	105
4.3.1. “Makine Hatıraları: Uzay” Sergisi, Pilevneli Galeri, İstanbul, 2021	106
4.3.2. “Distopya Ses Sanatı” Sergisi, Akbank Sanat Galerisi, İstanbul, 2021	110
4.3.3. “Hareket Eden Anılar” Sergisi, Cocoon Sanat Galerisi, 2021	122
5. ARAŞTIRMA: DİJİTAL ÇAĞDA SANAT VE ALIMLAYICI İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR DENEYİM ARAŞTIRMASI	137
5.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	137

5.2. Problem	138
5.3. Hipotez ve Alt Hipotezler	138
5.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	139
5.5. Araştırma Yöntemi ve Veri Toplama Teknikleri	139
5.6. Sayıtlar	140
5.7. Sınırlılıklar	140
5.8. Bulguların Değerlendirilmesi.....	140
5.8.1. “Makine Hatıraları: Uzay” Sergisi Araştırma Bulguları	142
5.8.2. “Distopya Ses Sanatı” Sergisi Araştırma Bulguları	155
5.8.3. “Hareket Eden Anılar” Sergisi Araştırma Bulguları	169
5.8.4. Hipotez Sonuçları ve Analiz	182
6. SONUÇ.....	188
KAYNAKÇA	192
EKLER.....	207
Ek 1. Anket Formu.....	207

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Impression, İzlenim, 1872, Claude Monet, Musee Marmottan, Paris	17
Şekil 2: Madam Matisse, 1905, Henri Matisse, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag	18
Şekil 3: Çılgılık, 1910, Edvard Munch, Nasjionalgalleriet (Ulusal Galeri), Oslo.	20
Şekil 4: Avignonlu Kızlar, 1907, Pablo Picasso, MOMA, New York City.....	21
Şekil 5: In the Evening, Lying on Her Bed, 1919, Filippo Tommaso Marinetti, MOMA, New York City.	23
Şekil 6: Constructivism, Tatlin'in Kulesi, 1920, Vladimir Tatlin	26
Şekil 7: Fountain, 1917, Marcel Duchamp, Tate Modern.....	27
Şekil 8: L.H.O.O.Q, 1919, Marcel Duchamp, İsrail Müzesi.....	28
Şekil 9: Figure Ambigue, 1919-1920, Max Ernsts	31
Şekil 10: Painting One, 1950, Jackson Pollock.....	32
Şekil 11: Empress of India (Shaped Canvas), 1965, Frank Stella, MoMa.....	37
Şekil 12: One and Three Chairs, 1945, Joseph Kosuth, MoMa.....	40
Şekil 13: Eugène Buland, In the Workshop, 1888, Nationalmuseum, Stockholm. ...	45
Şekil 14: Trellis Duvar Kağıdı, 1862, William Morris	47
Şekil 15: Bauhaus Sınıfı.....	48
Şekil 16: Camera Obscura (Karanlık Oda)	50
Şekil 17: Magic Lantern (Büyülü Fener)	53
Şekil 18: Thaumatrope	54
Şekil 19: Fenakistiskop (Phenakistoscope).....	55
Şekil 20: Zoetrop (Zoetrope), History of Photography Collection, Smithsonian Institution	55
Şekil 21: Eadweard Muybridge, Dört Nala Koşan Atlar, 1878.	57
Şekil 22: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1913	58
Şekil 23: Kinetoskop (Kinetoscope), Thomas Edison, William Dickson, 1889.....	59
Şekil 24: Sinematograf (Cinematograph), Lumiere Kardeşler, 1895	60
Şekil 25: K-456, Nam June Paik, 1964.....	63
Şekil 26: The Senster, Edward Ihnatowicz, 1969	64
Şekil 27: Street Suspension, Stelarc, 1984.....	66
Şekil 28: Genesis, Eduardo Kac, 1999.....	69
Şekil 29: Entre Deux (Ibridazione Orlan-Venere Botticelli), 1997.	70
Şekil 30: TV, De-coll/age No.1, Wolf Vostell, 1958.....	73
Şekil 31: TV Cello, Nam June Paik", 1971	74
Şekil 32: Delikten İçeri, Ahmet Rüstem Ekici, 2019.....	83
Şekil 33: Cansu Topaloğlu, PMS Sergi, 2018.....	88
Şekil 34: Marina Abramovic, Bangkok Art Biennale, 2020.....	90
Şekil 35: Disney, Perili Köşk, 1969	92
Şekil 36: Disney, Munich Conference of the Situationist International (Constant, Pinot Gallizio, and Asger Jorn), 1960.....	96
Şekil 37: John Cage at the New School, 1950-1960.....	99

Şekil 38: Karikatür Gösterisi, Central Park, 1966.....	100
Şekil 39: Refik Anadol, Veri Tüneli (Bodrum Kat) Pilevneli Sanat Galerisi, 2021	107
Şekil 40: Refik Anadol, Yapay Zeka Veri Heykeli, ISS, Hubble, MRO (Giriş Kat) Pilevneli Sanat Galerisi, 2021	107
Şekil 41: Refik Anadol, Makine Hatırları v2 (Birinci Kat) Pilevneli Sanat Galerisi, 2021.....	108
Şekil 42: Refik Anadol, Makine Halüsinasyonları: Sentetik Manzaralar-Mars Heykelleri (Asma Kat) Pilevneli Sanat Galerisi, 2021	109
Şekil 43: Refik Anadol, Hubble, ISS, MRO Rüyası, (Üçüncü Kat), Pilevneli Sanat Galerisi, 2021	109
Şekil 44: Alp Tuğan, Varlık?, Özel Yazılım, Jeneratif Sanat, Akbank Sanat Galerisi, 2021.....	111
Şekil 45: Alper Maral, Doğu Fikri, Yakın Doğu. Glenn Gould’a Saygı, Akbank Sanat Galerisi, 2021	112
Şekil 46: Antye Greie, Tükenme Tozu, Akbank Sanat Galerisi, 2021	112
Şekil 47: Sesi Yükseltmiş Paspas, Başar Ünder, 2021	113
Şekil 48: İsimsiz (Hezeyan Çalışması), Brandon Labelle, 2021.....	114
Şekil 49: İzler – Yeşil, Chelsea Leventha, 2018	115
Şekil 50: Sesler Somuttur, F.M. Einheit ve Siegfried Zielinski, 2021	116
Şekil 51: Yapay us / Ya pay us, George Werner, 2021.....	116
Şekil 52: Ansage-Duyuru, Hans Peter Kuhn, 2020.....	117
Şekil 53: Çok Geç Olmadan, Laura Mello, 2021	118
Şekil 54: Autolume, Metacreation Lab, 2021	118
Şekil 55: Eskizler, Phil Edelstein, 2017	119
Şekil 56: Gerçekçi, RAW, 2021	120
Şekil 57: Kapanışın İmkânsızlığı, Seth Cluett, 2021	121
Şekil 58: Gelecek Zaten Burada, Zafer Aracagök, 2021	122
Şekil 59: Gözcü VIII, Alan Rath, 2011	123
Şekil 60: Boğaz’da Yansıma No.1, Boomoon, 2017	124
Şekil 61: Anında Portre, Christa Sommerer & Laurent Mignonneu, 2015.....	125
Şekil 62: Tek Sürüklenme, Daniel Canogar, 2012.....	126
Şekil 63: Mirrors Mirrors, Daniel Rozin, 2008.....	127
Şekil 64: AR #1, Hurda Motor ve Jantlar, Agbobbloshie Geri Dönüşüm Alanları, Edward Burtynsky, 2017.....	128
Şekil 65: Ready Remake N°1, François Morellet, 2012.	129
Şekil 66: Perito Moreno #18,, Frank Thiel, 2012-2013.	130
Şekil 67: Exodo, Ivan Navarro, 2009.....	131
Şekil 68: Yoğunluk Mimarisi #91, Michael Wolf, 2009, 2005	132
Şekil 69: Yoğunluk Mimarisi #39, Michael Wolf, 2009, 2005	132
Şekil 70: Illulissat 13, Olaf Otto Becker, 2015	133
Şekil 71: Açık Alan, Şehir Kütüphanesi, Stuttgart, Reinhard Görner, 2014	134
Şekil 72: Su Parçacıklarının Evreni, TeamLab, 2013	135
Şekil 73: Gorgo Avizesi, U Ram Choe, 2013	136
Şekil 74: Makine Hatıraları: Uzay Sergisi Ziyaretçi Onamı.....	142
Şekil 75: Birinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)	145
Şekil 76: İkinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)	146
Şekil 77: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1).....	147
Şekil 78:Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)	148
Şekil 79: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)	149
Şekil 80: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)	150

Şekil 81: Yedinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1).....	151
Şekil 82: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1).....	152
Şekil 83: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1).....	153
Şekil 84: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1).....	154
Şekil 85: Distopya Ses Sanatları Sergisi Ziyaretçi Onamı (Örneklem 2).....	155
Şekil 86: Birinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)	158
Şekil 87: İkinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)	159
Şekil 88: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2).....	160
Şekil 89: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)	161
Şekil 90: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)	162
Şekil 91: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)	163
Şekil 92: Yedinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2).....	164
Şekil 93: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2).....	165
Şekil 94: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2).....	166
Şekil 95: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2).....	167
Şekil 96: Hareket Eden Anılar Sergisi Ziyaretçi Onamı.....	169
Şekil 97: Birinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)	172
Şekil 98: İkinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)	173
Şekil 99: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3).....	174
Şekil 100: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)	175
Şekil 101: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)	176
Şekil 102: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)	177
Şekil 103: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)	178
Şekil 104: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3).....	179
Şekil 105: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3).....	180
Şekil 106: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3).....	181

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Deneyimin Boyutları ve Deneyimin Tanımı	141
Tablo 2: Deneyimin Boyutları ve Deneyimin İfadeleri	142
Tablo 3: Katılımcıların Sergi Ziyaret Sıklıkları (Örneklem 1)	143
Tablo 4: Katılımcıların Yaş Dağılımları (Örneklem 1).....	143
Tablo 5: Katılımcıların Cinsiyet Dağılımları (Örneklem 1)	143
Tablo 6: Katılımcıların Mesleklere Göre Dağılımları (Örneklem 1).....	144
Tablo 7: Katılımcıların Eğitim Durumları (Örneklem 1).....	144
Tablo 8: Sergi Ziyaret Tercih Dağılımları (Örneklem 1).....	145
Tablo 9: Birinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1).....	146
Tablo 10: İkinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1).....	146
Tablo 11: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1).....	147
Tablo 12: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1).....	148
Tablo 13: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1).....	149
Tablo 14: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1).....	150
Tablo 15: Yedinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)	151
Tablo 16: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)	152
Tablo 17: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1).....	153
Tablo 18: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)	154
Tablo 19: Katılımcıların Sergi Ziyaret Sıklıkları (Örneklem 2)	156
Tablo 20: Katılımcıların Yaş Dağılımları (Örneklem 2).....	156
Tablo 21: Katılımcıların Cinsiyet Dağılımları (Örneklem 2)	156
Tablo 22: Katılımcıların Mesleklere Göre Dağılımları (Örneklem 2)	157
Tablo 23: Katılımcıların Eğitim Durumları (Örneklem 2).....	157
Tablo 24: Sergi Ziyaret Tercih Dağılımları (Örneklem 2).....	158
Tablo 25: Birinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2).....	159
Tablo 26: İkinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2).....	159
Tablo 27: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2).....	160
Tablo 28: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)	161
Tablo 29: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)	162
Tablo 30: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2).....	163
Tablo 31: Yedinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)	164
Tablo 32: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)	165
Tablo 33: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2).....	166
Tablo 34: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)	167
Tablo 35: Katılımcıların Sergi Ziyaret Sıklıkları (Örneklem 3)	169
Tablo 36: Katılımcıların Yaş Dağılımları (Örneklem 3).....	170
Tablo 37: Katılımcıların Cinsiyet Dağılımları (Örneklem 3)	170
Tablo 38: Katılımcıların Mesleklere Göre Dağılımları (Örneklem 3).....	170
Tablo 39: Katılımcıların Eğitim Durumları (Örneklem 3).....	171
Tablo 40: Sergi Ziyaret Tercih Dağılımları (Örneklem 3).....	171
Tablo 41: Birinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	172

Tablo 42: İkinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	173
Tablo 43: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	174
Tablo 44: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	175
Tablo 45: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	176
Tablo 46: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	177
Tablo 47: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	178
Tablo 48: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	179
Tablo 49: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	180
Tablo 50: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3).....	181
Tablo 51: Sergi Bazında En Yüksek Deneyim Oranları	183



KISALTMALAR

www	: World wide web
MÖ	: Milattan Önce
cm	: Santimetre
c.	: Cilt
bs.	: Baskı
vb.	: Ve benzeri
YY:	: Yüzyıl
çev.	: Çeviren
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
TDK	: Türk Dil Kurumu
USA	: United States of America
VR	: Virtual Reality
AR	: Augmented Reality
MR	: Mixed Reality
3D	: Three-Dimensional
SE	: Sitüasyonist Enternasyonel

1. GİRİŞ

20. yüzyıla doğru tüm sanat dallarında sanatın gerçeklikle kurduğu ilişkide büyük bir kırılma yaşanmıştır. Bu kırılma ile sanatta öğretilmiş olan gerçekliğin tasvir edilmesi meselesi bir sorunsal olarak ortaya çıkmış, sanattaki temsil anlayışı büyük bir darbe yiyerek sanatın gerçeklik ile ilişkisi değişime uğramıştır. Sanat, bir şekilde hakkında genel uzlaşım sağlanmış *‘gerçekliğin bir temsilini’* vermeye çalışma çabasını terk etmiş ve insanlık bu dönüşüm çerçevesinde gerçekliğin, dolayısıyla sanatın ne olduğunu araştırmaya başlamıştır. Örneğin resimde, *‘gerçekliği gördüğümüz gibi resmedelim’* düşüncesi yerine, *‘görmek ne demektir?’* sorusunun gelmesi gibi. Bu durum da sanatta anlam konusunu bütünüyle değiştirmiştir. T.S. Eliot'ın deyimiyle: *‘seyirci utangaçlığının sahneye çıkan kişinin utangaçlığının yerine geçmesi’* bu dönüşümün sonuçlarından biridir. Öyle olduğuna dair genel bir yargı oluşmuş bir gerçekliği *‘ben nasıl resmedeyim?’* diyen sanatçı, *‘gerçeklik nedir?’* diye sormaya başladığı zaman, sanattaki bilmece-bulmaca ögesi olabildiğince büyüyerek *‘ben bundan ne anladım?’* diyen sanat alımlayıcısı öne çıkmıştır.¹

20. Yüzyılda sanat, hem sanat eseri, hem sanatçı hem de sanat alımlayıcısı ekseninde kuvvetli bir dönüşüme tanıklık etmiştir. Modern sanatla tohumları atılan ve teknolojinin itici gücü olarak beliren bu yeni arayışı, sanatta çeşitli deneme ve keşiflerle günümüze evrilmiştir. Bu evrimsel gelişmeler bugünün disiplinlerarası sanat ortamında sanatçı ve sanat eserinin formunu şekillendirdiği gibi sanat alımlayıcısının deneyimini de etkileyerek deneyimi çoklu duyuşsal bir ortama taşımıştır. Sanatın alımlama biçimi bir yönüyle ziyaretçiyi izleyici olmaktan çok, katılımcı/alımlayıcı olarak yeniden tanımlamış, sergi ziyaretçisinin pasif durumu günümüz teknolojik sergilerinin yeni formu ile aktif hale gelmiştir. Bu durum izleyiciyi edilgen durumdan etken duruma taşımakla birlikte, karşılaşılan içeriklere bakışı ve izleyicinin alımlama gücünü de değiştirmiştir. Bunu yönlendiren ana unsur, üretimde kullanılan yeni teknik

¹Murat Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, 1.bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 393-394.

ve yöntemlerin ortaya koyduğu sanat formu ve anlam arasındaki ilişkinin bütününe dayanmaktadır. Bu gelişmeler ışığında dijital çağda sanat ve izleyici/alımlayıcı deneyimi arasındaki ilişki üzerine temellenen çalışma ile günümüz sanat ortamında aktif rol üstlenen ziyaretçilerin yaşadığı deneyimleri incelemek ve bulguları ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu kapsamda çalışmanın kuramsal zemini; “Dönüşen Sanat ve Sanatta Yeni İfade Arayışları, Endüstriyelleşme ve Yeni Teknolojilerin Sanata Etkisi, Sanat ve İzleyici Deneyimi” başlıkları doğrultusunda oluşturulmuş, araştırma bölümü ise deneyimin üç türü olan; “Düşünceye Dayalı”, “Heyecan Verici” ve “Sosyal Deneyim” boyutları ekseninde gerçekleştirilerek, elde edilen bulgular yorumlanmıştır.



2. DÖNÜŞEN SANAT ve SANATTA YENİ İFADE ARAYIŞI

Yaşamın içinden doğan bir eylem olan sanatın insanlıkla yaşıt olduğu bilinmektedir. Bu köklü eylem, genel anlamıyla bir etkinliğin ya da bir işin yapılışına yönelik belirlenen yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların bütünü olarak tanımlanabilir. Öte yandan sanatsal etkinlikler, fikir ve düşüncelerin, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden faydalanarak, bir yeti ve hayalgücü beraberinde ifade bulması ya da alıcıya iletilmesi amacı taşıyan yaratıcı bir eylem olarak da ifadelendirebilir. Çağlara ve toplumlara göre çok çeşitli şekillerde tanımlanmış olan sanat olgusu ve sanatsal üretimler, bu çeşitliliğe rağmen tüm insanlık tarihi süresince varlığını sürdürmeye devam etmiş,² tarih boyunca toplumlar sahip olduğu araçlar ne kadar sınırlı olursa olsun, sanattan yoksun olmamışlardır. Bir kuşun yuva yapması ne kadar olağansa tarih boyunca resim, dekorasyon, müzik gibi etkinlikler de o kadar olağan olmuştur. Ancak farklı dönemlerde ve bölgelerde kültürel özelliklere göre sanatın aldığı form belirgin bir şekilde çeşitlilik göstermeye devam etmiştir. Örneğin devlet öncesi toplumlarda genellikle sanatın amacının mağara resimlerinde betimlendiği gibi büyücülük olduğu kabul edilmiş, sanatın ortak inançların bir ifadesi, ortaklaşa ritüellerde rol almanın bir biçimi olduğu düşünülmüştür. Bu ritüeller dışında da sanat, tarih boyunca birçok şekilde insan hayatına nüfuz etmiştir, tapınakların dekore edilmesinde, tanrıların betimlenmesinde, dinsel mitlerin resimlemelerinde, kamusal ya da dini binaların süslemelerinde ve daha çok çeşitli anlatıların ölümsüzleştirilmesinde sanat kullanılmıştır.³

Sanata ilişkin varolan felsefi tartışmalara bakıldığında sanat eserinin güçlü bir kimliğe sahip olduğu ve gündelik yaşamın sıradan nesnelerinden rahatlıkla ayırdedilebileceğinin düşünüldüğü görülür. Antik Yunan'da sanat nesnesi ile gündelik

² Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, 2.bs. (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995), 15.

³ Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, 2.bs. (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2014), 8.

nesneyi ayırtetmek için belirgin bir ifade kullanılmamış olsa da, sanat nesnesinin ne olduğu sorusu felsefelerinin ana konuları içerisinde yer almıştır. Sanatı kurallı bir kavrama dönüştürme müdahalesi ise modern dönemlerde artmıştır. “Sanat nedir?” sorusu, yanıtının biliniyor olma yanılsamasını içerisinde barındırmış, çeşitli sanat kuramları da bu soruya yanıt vermeye çalışmıştır. Ancak hiçbir kuram tam manasıyla soruya sanatı tümüyle içerecek biçimde bir yanıt verememiştir. Bu soru çoğunlukla da “hangisi sanat yapıtıdır?” sorusuyla benzer şekilde anlaşılmaya meyilli olmuştur. Halbu ki “sanat nedir?” sorusu “sanatın özsel nitelikleri nedir?” şeklinde düşünülmelidir. O nedenle “sanat nedir?” sorusu kısa yoldan açıklanabilir veya genel geçer bir yanıtının olmadığı bilgisini içerisinde saklı tutmaktadır.⁴ Sanatı doğru tanımlayabilmek için en başta onu bir zevk aracı olarak değil, insan yaşamının gerekliliklerinden biri olarak görmek gerekir. Sanat bu düşünceyle görülmeye başlandığında, onun insanların aralarında ilişki kurulmasını sağlayan araçlardan biri olduğu da açıkça görülür. Her sanat yapıtı, onu alımlayan ile yapıtı üreten kişi arasında belli bir ilişki kurar. Söz, insanların fikir ve tecrübelerini iletmeye yarar; o nedenle insanları ilişki içerisine sokarak bir araya getirmekte aracılık eder; sanat da bu bağlamda aynı işlevi taşır. Sanatın sağladığı ilişkinin sözün sağladığından farkı ise, sözün düşünceleri aktarmaya, sanatın ise duyguları aktarmaya yarayan bir araç olmasıdır.⁵

Antik Yunan’da Aristoteles ve Platon sanatı genel olarak mimetik, taklitle dayalı bir eylem biçiminde ifadelendirmiştir. Bu anlayış Rönesans süresince devam etmiş, sanat gerçekliği yansıtan bir ayna olarak tasvir edilmiştir. 18. yüzyıl içerisinde ise ‘güzel sanatlar sistemi’ olarak isimlendirilen sanat dallarının gruplanmasıyla ve Charles Batteux’un yüzyılın sonlarına doğru resim, dans, heykel, müzik, şiir gibi sanat türlerinin taklit ilkesi etrafında birleşebileceğini ifadelendirdiği metni ile taklit kuramı tekrar pekişmiştir. 19. Yüzyılda ise sanatta gerçekliğin yorum ve tasviri için yeni görme biçimleri aranmıştır. Artık taklit olarak görülen sanat geleneksel işlevini terk etmiştir.⁶ 20. Yüzyılın başından itibaren ise, gittikçe yükselen ve toplum hayatında büyük yer edinen teknolojik devrim, düşünce alanında çok sayıda fikrin ortaya çıktığı, savaşların, kayıpların yaşanmış olduğu o dönemlerde, sanatsal üretimleri ve yaratıcı düşünce

⁴ Nazan Alioğlu, Bengisu Bayrak, **Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu**, 1.bs. (İstanbul: Literatür Yayınları, 2019), 9.

⁵ Lev N. Tolstoy, **Sanat Nedir?**. çev. Mazlum Beyhan (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 60.

⁶ Alioğlu, Bayrak, age, 12.

biçimlerini de etkileyerek yeni ifade biçimlerinin doğmasına ortam oluşturmuştur. Radyo, televizyon, sinema, video, analog ve dijital kameralar, biyoteknoloji, bilgisayar teknolojisi vb. birçok buluş plastik sanatlarda hem anlamsal hem de biçimsel yönden köklü değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur.⁷ Sanatta geleneksel üretim yöntemleri ve ortamları, teknolojik aygıtların keşfi ile gözün otoritesini diğer duyulara devretmiş, bugünün dijital doğası gereği sanat biçim ve yön değiştirmiştir. Üretim araçlarından, anlatım yöntemlerine, sanatçı manifestolarından, sergileme tekniklerine uzanan bu dönüşüm geçmişin belirgin form ve düşünce kalıplarına yeni bir karşı sanat oluşturmuştur. 19. yüzyılın ortalarına doğru icad edilen fotoğraf teknolojisi ve ardından gelen diğer teknolojik buluşlar ile günümüz sanatının tohumları atılmıştır. Güzel sanatlar böylece tek bir disiplin altında olmaktan uzaklaşarak, kolektif bir anlayışla; mimarlıktan, grafik tasarıma, modadan, endüstri ürünlerine, mühendislikten, sosyolojiye, sinemaya ve daha birçok alana sıçrayan paylaşımcı ve çok disiplinli bir yapıya kavuşmuştur.

2.1. Sanatın Anlamsal ve Biçimsel Dönüşümü: Çağdaş Doğru

Türk Dil Kurumu çağdaş kavramını: *‘Aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır’* ve *‘Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan’* ifadesiyle tanımlarken, sanatta ise çağdaş terimi içinde bulunduğu döneme gönderme yapan anlamlarından ziyade, geleneksel ve modern sanata tepki anlamına gelen bir anlayışa karşılık gelmektedir. Geleneksel sanat düşüncesinin tersine çağdaş sanatta bir malzeme ve tür kısıtlaması bulunmamaktadır. Enstalasyon, kolaj, asamblaj gibi tekniklerin kullanıldığı bu sanat anlayışında her çeşit malzeme sanatsal üretimlerde yerini alarak, malzeme kullanımının yanı sıra insan bedeni de çağdaş sanatta bir anlatım aracı, bir sanat nesnesi olarak kullanılır hale gelmiştir. Ayrıca geleneksel sanattan farklı olarak çağdaş sanatta izleyici/alımlayıcı da aktif bir rol oynar, sanatın anlamlandırılmasından, üretim sürecine sağlayacağı katkıya kadar izleyicinin/alımlayıcının konumu büyük önem taşır.⁸

Çağdaş sanat ortamı, modernist düşüncenin bağımsız sanat yapıtına ilişkin mevcut görüşünü yapıbozuma uğratmıştır. Estetik ve güzellik olgularının odağa alındığı,

⁷ Serap Bulat, “Teknoloji ve Modern Heykel Sanatı”, **Sanat Dergisi**. c.0, s.1 (1999): 134.

⁸ Osman Erden, **1863’ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat**, 1.bs. (İstanbul: Doğan Yayıncılık, 2013), 196-198.

izleyicinin/alımlayıcının eseri deneyimleyebileceği, sınırların muğlaklaştığı modernist düşünceyle oluşturulan eserler günümüz sanat görüşü ile örtüşmektedir. Bu durumda beğeni güdülerini işlevsel duruma getiren estetik görünümün, sanatın varlığı ile birlikte hareket etme hususiyeti zayıflamıştır. Bu mesele, estetik ile sanatın ayrıştırılmasını bir gereklilik olarak gündeme taşımıştır. Bugünün dinamikleriyle şekillenen sanat kavramı gibi estetik kavramı da daha sonra açılacak olan güncel ortamda *durumsal ve ilişkisel estetik* gibi yeni olgular üzerinden değerlendirilmiştir. Dijital çağ olarak isimlendirilen bu çağda sanatın güncel aktörleri ile çok sayıda sanatçı yeni yöntem ve ortamlar sunan durumlarla karşılaşmakta, güncel olana yakınlık duyan sanatçılar çağın dinamiklerinden faydalananak, sanat üretimlerini ve düşünce biçimlerini de bu dinamikler beraberinde biçimlendirmiştir.⁹

Bu bağlamda, çağın sanat anlayışı ile mutlak bir görüş ve ifadelendirmenin ötesinde, sanatsal bir biçim olarak üretilen somut formlar, salt gözle görülen ve dokunulabilen yapılar halinde değil, nesnesizleşebilen, mekansızlaşabilen, zaman zaman yalnızca bir ses ile ifadelendirilen yepyeni anlatım biçimlerini gündeme taşımıştır. Sanat yapıtında olduğu gibi, sanatçı ve sanat olgusu da evrimleşmiştir. Bu hususta varolduğu günden bugüne sorulan ve sorgulanagelen “Sanatçı kimdir?, Sanat yapıtı nedir?” gibi sorular ile sanata ilişkin tanımlamalar ve ifadeler çeşitlenmiş ve hatta bu tanımlamaların bir biçimde ucu açık bırakılarak evrimini sürdürmeye devam etmiştir. Amerikalı düşünür Morris Weitz’in; “*sanat açık bir kavramdır ve değişim, büyüme ya da yenilik olasılıklarını daima bünyesinde barındırmalıdır.*”¹⁰ Yönündeki görüşü de yukarıdaki ifadeleri desteklemektedir.

20. yüzyılın son otuz yılında sanatın yeniden tanımlanması, postmodernist hareketin teorisyenleri tarafından ayrıca entelektüel bir ağırlık kazanmıştır. Postmodernlere göre odak noktası sanatsal yetiden üretilen işin anlamına kaymıştır. Ayrıca bir eserin seyirciler tarafından nasıl deneyimlendiği estetik değeri açısından kritik bir bileşen haline gelmiştir.¹¹ Tüm bu evrimsel dönüşüm içerisinde sanat klasik anlamından uzaklaşarak günümüz çağdaş düşünce yapısı ile yeni biçimine kavuşmuştur.

⁹ Özgül Kahraman, “Güncel Sanat Ortamının Yeni Paradigması: Durumsal Estetik”, **Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi**. c. 5, s. 8 (2020): 72.

¹⁰ Peter de Bolla, **Sanat ve Estetik**. çev. Kubilay Koş, 1. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006), 22.

¹¹ “Definition of Art: Meaning, Classification of Visual and Fine Arts, Aesthetics”. <http://www.visual-arts-cork.com/art-definition.htm#classical> [18.10.2020].

2.1.1. Sanatın Klasik Anlamı

Sanatın orijinal klasik tanımını yaparken - Latince ‘ars’ kelimesinden türetilen ve dilimizde ‘beceri’ veya ‘zanaat’ anlamına gelen bir yaklaşımdan yola çıkmak yararlı bir başlangıç olacaktır. Bu ifade, sanatın ilk anlamıyla şu şekilde tanımlanmasına yol açmaktadır: “*Çoğunlukla bir dizi becerinin kullanıldığı bir bilgi birikiminin ürünü.*”¹² Sanatın bir el becerisi olarak görüldüğü ve değer yüklendiği bu tanımlama uzun yıllar varlığını devam ettirmiştir. Sanat, geçmişten günümüze tanımlanması karmaşık olan ve üzerine sıklıkla düşünülen bir kavram olarak her bireyin zihninde farklı imgeler halinde somutlaşmıştır. Kimi insana göre sanat denilince akla Mona Lisa gibi ünlü bir tablo, kimine göre bir Antik Yunan Heykeli, Roma’daki Kolezyon Binası, bir vazodan bir yorgan ya da bir müzik aleti gelmektedir. Fakat burada klasik anlamda sanatı anlamlandırırken sorgulanan şey bunların bir sanat mı yoksa bir zanaat ürünü mü olduğudur. Bu tanımlamanın tarihsel gelişimine bakıldığında her iki kavramın da üreticilerinin tek bir sistemde var olduğu görülmektedir. Örneğin Ortaçağ’da bir Avrupa atölyesinde görülebilecek bu sistemde, ister bir taş ustası, ister bir altın ustası ya da fresk ressamı hepsinin ortak bir atölyede üretim yaptıkları görülür. Bu atölyelerdek baş ustalar lonca yasalarına birebir bağlı kalarak çırak ve yamakların uzun yıllar sürecek olan çalışma hayatlarında düzenli bir biçimde ilerlemelerini ve elde etmeleri gereken statülerini almalarını ve geleneklerin nesilden nesile aktarılmasını sağlardı. İşverenler ya da patronlar bu üreticileri bir birey olarak değil, bir topluluk olarak görmekteydiler. Morano camından yapılmış kadehlerden, Flemenk danteline kadar her ürüne sosyal statü olarak estetik görüntüleriyle değil geleneklere olan bağlılıklarıyla değer atfedilmekteydi. Öte yandan bir marangozluk şaheseri olan bir sandalye, taş bir heykel, altın bir mücevher ya da büyük bir mimari yapı gibi üretilen çalışmaları yapanlardan çok onları yaptıran, yani masrafları karşılayan kişi değer görüyor ve takdir ediliyordu. Ancak 1400’lü yılların başlarında toplum, sanat ve zanaat arasında bir ayrım yapmaya başladı. İtalya’nın Floransa şehrinde daha sonra *Rönesans Hümanizmi* olarak adlandırılacak olan yeni bir kültürel ideal gelişmeye başladı. Floransalı entellektüeller bireysel yaratıcılığın kollektif üretimden üstün tuttuklarını gösterdiler, yüzyıllar boyu metrekaşe başına ücret alan birkaç cesur ressam da patronlarını kendilerine hakettiklerini ödemeleri konusunda ikna ettiler. Bu gelişmeleri takiben 1550 yılında önemli ve radikal bir değişim gerçekleşti. Ressam Giorgio Vasari,

¹² <http://www.visual-arts-cork.com/art-definition.htm#classical>, age, [02.10.2020].

orijinal adıyla “*Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*” (En Mükemmel Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatı) olarak ifadelendirilen bir eser yayımladı. Bu eserde Vasari resmi metinlerde ilk olarak Rönesans terimi kullandı ve bu kitap aynı zamanda ilk sanat tarihi eseri olarak görüldü. Sanatçıların hayatları ve kullandıkları teknikler hakkında ilginç detaylar barındıran eserin ardından halk artık resim, heykel ve mimariyi sanat, bunlarla uğraşanları ise sanatçı olarak tanımlamaya başladı. Bu esnada devam eden lonca geleneği sürdürülerek, halk, mumluk, seramik kap, altın mücevher ya da dövme demir bahçe kapıları yapanları zanaatkar olarak adlandırdı. Dekoratif sanat olarak da görülen zanaat çalışmaları daha düşük bir statü de görülürken, batı dünyasındaki sanat ve zanaat ayrımını da derinleşmeye devam etti. Batıda Picasso ya da Rembrant tarafından yapılmış tablolar bir sanat olarak görülürken, bir Afrika Maskesi, bir Çin Porselen Vazosu ise zanaat olarak görülüyordu.¹³

Örneklerden de anlaşıldığı üzere klasik sanat tanımlamasının, modern güzel sanatlar düşüncesinden ziyade zanaat kavramına daha yakın olduğu görülmektedir. Ancak eski sanat/zanaat sistemi 18. yüzyılda ayrıştırılmış ve sadece güzel sanatlar ve sanatçı yakınına yaklaştırılan idealleri kapsamaya başlamıştır. Örneğin, incelik, yaratıcılık, hayal gücü gibi eski zanaatçı/sanatçı imgesinin daha soylu nitelikleri bütünüyle sanatçıya yakıştırılırken, zanaatçinin sadece beceriye, sahip olduğu kurallara göre üretim yaptığı ve üretimlerini para kaygısı ile yaptığı dile getirilmiştir. Bunun yanı sıra sanatta olduğu gibi o dönem zanaatin de hem daha geniş, hem de daha özgül anlamları bulunmaktadır. Kendine özgü anlamıyla ‘zanaat’ sadece teknik ve ustalığa değil aynı zamanda çeşitli statülerdeki nesne ve pratik kategorilerine örneğin seramikçilik gibi atölye zanaatlerine, marangozluk gibi inşaat zanaatlerine, dikiş gibi ev zanaatlerine ve hobi zanaatlerine işaret etmektedir. Bununla birlikte en genel ifadesiyle ‘zanaat’ güzel sanatların zıttı olan bir kavram olarak işlev görerek, bu anlamıyla uygulamalı sanat, minör sanat, halk sanatı, popüler sanat, ticari sanat ve eğlence sanatı gibi iç içe geçen kategorileri kapsar. Ancak ‘sanat’ kavramı toplumlar arasında iyice yerleşip özerk bir alana sahip olunca *sanat* ve *zanaat* karşıtlığı da genel olarak sanat ve toplum ya da sanat ve hayat karşıtlıkları içerisinde erimeye başlar.¹⁴ 15. ve 16. yüzyılda toplumsal

¹³ Morelli, Laura. “Sanat mı, Zanaat mı?” <https://tr.khanacademy.org/humanities/approaches-to-art-history/approaches-art-history/questions-art-history/v/is-there-a-difference-between-art-and-craft-laura-morelli>. [18.10.2020].

¹⁴ Lary Shiner, **Sanatın İcadı**, çev. İsmail Türkmen, 4.bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 34-35.

dönüşümü ve yeniden doğuşu temsil eden Rönesans düşüncesi ile birlikte sanat yeni bir anlam kazanır. Leonardo Da Vinci, Boticelli, Raphael, Michelangelo gibi birçok önemli sanatçı bu düşüncenin ruhunu yansıtan eserler üreterek sanatın tarihsel gelişimine geniş bir katkı sağlamıştır.

2.1.2. Sanatın Rönesans Sonrası Anlamı

Fransızca kökenli bir sözcük olan *Rönesans*, Avrupa toplumunun 15. ve 16. yüzyılda Antik Yunan ve Roma dönemi metinlerini incelemek ve yeniden okumak amacıyla kültür, sanat ve felsefe alanlarında yaşadığı bir dönüşüm, bir yeniden doğuştur. Rönesans, öncelikle Floransa olmak üzere, Cenova, Venedik gibi İtalyan şehir devletlerinde ortaya çıkmış bir harekettir. O dönemde İtalya henüz siyasi bütünlüğünü sağlayamamış ve şehir devletleri üzerine kurulmuş bir bölgedir. Geniş bir ticaret ağını kontrol eden bu devletleri kontrol eden tüccarlar, Antik dönem eserlerini Avrupa'ya ulaştırmış ve matbaanın Avrupa'da yaygınlaşması ile bilgi transferinin gerçekleştirmesi çok kısa sürede bu kıtada sözü geçen kültürel hareketliliği başlatmıştır. Rönesansla birlikte en temel gelişme yeni bir insan tipolojisinin ortaya çıkmış olmasıdır. Bu yenilenme daha önceki dönem insanının tanık olmadığı yepyeni bir insanın tarih sahnesine çıkması olarak görülmektedir.¹⁵ Hümanizm'de tam olarak insanı merkeze alan bir akım olarak Rönesans sahnesinde yerini almıştır. Rönesans düşüncesinin odağa aldığı birincil mesele insan meselesidir ve insanı sorgulayan, insanı özüyle ve insanın yaşamdaki varoluşuyla ne olduğunu araştıran çalışmalara Rönesans ve sonrasına hümanizm denmiştir. Hümanizm geniş tanımıyla modern insanın yeni yaşam anlayışı, duygusunu ifade eden bir akımdır ve kavram olarak insancılık, insanlığı sevme ülküsüdür. Rönesansın birincil göstergesi olan hümanizm ilk kez İtalya'da ortaya çıkmıştır. İtalya'nın kısmen demokratikleşmiş şehir devletleri, bireyi becerilerini geliştirmeye, kendine ait görüşler kazanmaya zorlamış, bu doğrultuda onu bir kişi olarak yetiştirmiştir. Bu bağlamda bu benliğini keşfetmiş insanı ortaya koyması durumu rönesansın ilk başarısı şeklinde okunabilmektedir.¹⁶

Rönesans heykel ve resim sanatı, Orta Çağ ilkelerinin geleneksel disiplinlerine karşın, tekrar tercih edilmeye başlanan hitabet, şiir, tarih ve ahlak felsefesi gibi alanlara inanan yeni bir toplumsal anlayışı da beraberinde getirmiştir. Kahraman savaşçılar ile devlet

¹⁵ “Rönesans 1/3: Sanat ve Felsefe Gelişmeleri”. <https://podcasts.apple.com/tr/podcast/filozofun-yolu-felsefe-dersleri/id1272278045> [18.10.2020].

¹⁶ “Hümanizm Nedir?”. <https://www.youtube.com/watch?v=p-7-e6KeqjI> [20.10.2020].

büyüklerinin anısına –elbette talep üzerine- atlı heykeller ve büstler yapılmış, zengin tüccarlar malikânelerinin duvarlarını süslemek için aile portreleri ve klasik mitolojiden ilham alan resimler sipariş etmişlerdir.¹⁷ Bu durumda rönesansla birlikte salt dini konuların değil, günlük yaşamdan sahnelerin ya da toplumsal olayların da tuvallerde yer aldığı söylenebilmektedir. Ayrıca tuvalin keşfi ile resmin gündelik yaşama girişinin bir göstergesi olduğu da eklenebilir.

Bu dönem sanat tarihindeki en özgün ve güçlü eserlerin üretildiği bir dönemdir. *Leonardo da Vinci*, *Boticelli*, *Raphael* gibi daha birçok önemli sanatçı bu dönemden günümüze büyük izler bırakmıştır. Dahi sanatçı olarak da adlandırılan, mühendis, heykeltıraş mimar ve araştırmacı *Leonardo da Vinci*, günümüzde popüler bir ikon haline gelen *Mona Lisa* adlı dönemin en önemli eserini resmetmiştir. Ressamın bir diğer ikonik eseri ise İsa ve havarileri resmettiği *Son Akşam Yemeği* adlı eserdir. O dönemin birçok kilise ve şapel freskolarında Davinci'nin imzasını görmek mümkündür. Bir diğer önemli sanatçı olan *Sandra Boticelli* de antik dünyanın mitolojik anlatılarını şiirsel bir dille tablolarına aktarmıştır. Sanatçının en önemli eserlerinden biri aşk ve güzellik tanrıçasının odağa alındığı, *Venüs'ün Doğuşu* adlı çalışmadır. Bir diğer önemli usta *Raffaello* ise *Atina Okulu* adlı çalışması ile sanat tarihine önemli bir başyapıt bırakmıştır. Bu tabloun konukları *Sokrates*, *Diogenes*, *Heraklius* gibi ünlü Yunan filozoflarıdır. Rönesansla birlikte resimde teknik açıdan da büyük keşifler yaşanmıştır. Resme, ışık, gölge, derinlik ve perspektif gibi konular dahil edilmiş, derinlikle birlikte figürler mekan içerisinde üç boyutlu olarak gösterilmiş, böylelikle temsili figür ortadan kalkmıştır. Örneğin resmin gerisinde kalan gökyüzünü görmek mümkün hale gelerek doğa resmin içinde gerçekçi bir görünüme erişmiştir.¹⁸ Rönesans sanatının temelde iki kaynaktan etkilendiği bilinmektedir. İlki, Yunan ve Roma sanatlarında çoğunlukla uygulanmış olan formların ortalama bin yıllık bir aranın ardından tekrar kullanıldığı klasik sanat; ikincisi ise rönesansta keşfedilmiş olan perspektif tekniğinin uygulanmasıdır. Bu keşif yukarıda da bahsedildiği gibi sanatçıya, matematik ve resim kurallarını kâğıt ve benzeri bir yüzeye, bilimsel bir metodla, gerçekçi ve üç boyut algısı kazandıracak biçimde yansıtabilme fırsatı vermiştir. Kendilerini klasik sanat geleneklerinin mirasçıları olarak gören Rönesans sanatçıları, antik formların ve o dönemin ruhunun 'yeniden doğuşunu' sağlamaya gayret

¹⁷ Alev Alatl, **Batı'ya Yön Veren Metinler- II**, 1.bs. (İstanbul: İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı, 2010) 454.

¹⁸ "Rönesans Resim Sanatı". <https://www.youtube.com/watch?v=8o53Gwt5epQ> [20.10.2020].

göstermişlerdir. Bu sanatçılar, bir yanıyla klasik sanata karşı besledikleri hayranlık, ancak daha ziyade sanatın da, bilim gibi, kendine has kuralları olduğu ve bu kuralların da antik Yunanlı ve Romalı sanatçılar ve ustalarca keşfedilip uygulandığına yönelik köklü inançları nedeniyle, Yunan ve Roma dönemlerinden önceki sanatsal üretimleri hiçbir suretle kabul etmemişlerdir. Rönesans sanatına etki eden ikinci çıkış noktası olan perspektif konusu devrimci keşiflerin en dikkat çekici olanıdır. Sanatın gelişiminde ciddi ve belirgin bir yer edinen bu keşif sanatçıya herkesin anlayabileceği bir resim taslağı ile gerçekleştirilecek yapıtın tamamlandığındaki görüntüsünü önceden gösterme fırsatı vermiştir. Böylelikle bir sanat yapıtının en önemli özelliğinin sanatçının kendi yapmak istedikleri olduğu görüşü gelişmeye başlamıştır. Rönesansla birlikte sanatçı artık bir zanaatçı olarak görülmekten çıkarak toplumda akıllı ve bilgili bir aydın kişi konumuna yükselmiştir. Geçmişte önemli görülen şey bireysel olan değil ortak üretimler veya Ortaçağ esnaf loncalarıyken, Rönesans ile birlikte sanat tarihinde, hayatlarını sanat alanındaki hedeflerine erişmek amacıyla uğraşı göstererek sürdüren bireylerin tarihi üstün hale gelmiştir.¹⁹

Tüm bu değişimlerin beraberinde sanat akademilerinin ortaya çıkışı da bu dönemde gerçekleşmiştir. Rönesans'ta sahip olunan resimsel edinimler süreç içerisinde mutlak bir öğretiye dönüşerek akademik sanat anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. İlk dönemlerinde heyecan verici olan bu öğretiler zaman geçtikçe Roma ve Fransız akademilerinde tartışmasız bir öğretiye dönüşerek mekanik tekrarlara düşüp klişeleşmiştir. Teknik anlamda uzmanlaşmanın ortaya çıkarttığı yüzeysellik, yaşamdan kopuş, samimiyetsizlik gibi durumlar akademik sanata yönelik tepkilerin oluşmasına neden olmuştur.²⁰

Bireyin aydınlanması, özgürleşme, eleştirel düşüncenin ortaya çıkışı, öte yandan dünya savaşları, endüstri devrimi ve makineleşme, modern yaşamın verdiği huzursuzluk ve bireyin kendini arayışı gibi olgu ve olaylar rönesanstan sonra gelecek olan modern çağın ve modern sanat döneminin habercisi olmuştur. Rönesansta başlayan topyekün yenilenme 20. yüzyılda hız kazanmış ve günümüz postmodern yaşam biçimini hazırlamıştır.

¹⁹ Flavio Cont, **Rönesans Sanatını Tanıyalım**, çev. Solmaz Turunç. (İstanbul: İnkılap yayınları, 1982) 3-5.

²⁰ Hamdi Gökova, "Ön-Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri ve Temsile Dönük Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri", **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, s 20 (2018): 102.

2.2. Sanatta Yeni Görme Biçimleri

Modernliğin kökenini kimi düşünceye göre 1436'da Gutenberg'in matbaayı icadına, kimilerine göre 1520'de Martin Luther'in kilise otoritesine karşı çıkışına; 1648, Otuz Yıl Savaşları'nın sonuna; 1776 veya 1781 Amerikan veya Fransız Devrimi'ne dayandırılmaktadır.²¹ Bu düşüncenin kökenindeki belirgin varsayım 18. yüzyıl batı aydınlanmasının bir projesi olduğu varsayımdır. Hakkında ortak bir karara varılmayan bu varsayım ile ilişkin çeşitli düşünceler bulunmaktadır. En bilinen yaklaşımıyla Alman filozof *Jürgen Habermas*, modernliğin bir aydınlanma projesi olduğu savını ileri sürer. Bunun tersine Fransız düşünür *Michel Foucault*, modernliğin bir aydınlanma sorunu olmadığını, aksine, disiplinli ve ceza verici bir totalitarizmin, bir despotizmin temellerini attığını ifade eder. Bu özgür düşünce karşıtı yaklaşımın yanı sıra Frankfurt okulunun ünlü düşünürlerinden *Horkheimer* ve *Adorno* gibi isimler de aydınlanmanın bir modernlik üretme meselesi olmadığını, tersine sözsüz akıl denilen aklı öne çıkarttığını ve bunun da negatif sonuçlara yol açtığını ifade ederler. Ancak *Habermas*'ın modernliğin bir aydınlanma projesi olduğu hipotezinden yola çıkacak olursak, onun varsayımını *Kant*'ın; "*modernlik insanın kendi aklını kullanma cesaretidir*" ifadesiyle tanımlamak destekleyici olacaktır. Bu ifadeyle *Kant*, insanoğlunun 18. yüzyıla dek büyük ölçüde kendi aklını kullanmayarak yaşadığını, eylemlerini ve kararlarını başkasının aklıyla gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Bu akıl, kilisenin aklı ve otoritesidir, aydınlanma çağı ile birlikte modern toplum artık kendi varlığını ispat etmiştir.²²

Decartes, modernliğin kökenini oluşturan aydınlanma düşüncesinin birey ve bireyin aklı ile doğrudan ilişkisini temellendiren; "*Düşünüyorum Öyleyse Varım*" sözü ile insanın düşünceden türetildiğini, bir başka deyişle, "insanın akla indirgenerek tanımlandığını" ifade eder. Bu bağlamda aklın öznesi birey denilen varlığa bakıldığında akıl ve düşünce ile çok yakın bir ilişkisi olduğu görülür. Aydınlanma düşüncesiyle birlikte Hristiyanlık sonrası batı toplumuna bakıldığında, evren karşısındaki tek imkânın akıl olduğu ve modernlikle aklın ayrıştırılamaz bir bütün olduğu görüşü ifade bulur. Yaklaşık 1400 yıldan fazla bir dönem batı insanına birçok konuda neyin doğru neyin yanlış olduğuna, ahlaki kurallara ilişkin kararları veren kilise

²¹ Stephen Toulmin, **Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity**. (USA: The University of Chicago Press: 1992) 23.

²² Hilmi Yavuz, "Söyleşi: Gelenek ve Modernlik Arasında"
https://www.youtube.com/watch?v=eDyT0f-5_Yc [30.09.2020].

yerine artık birey, doğruya ve yanlışa ait tüm kararları kendi akli klavuzu yoluyla almaya başlar. Bu doğrultuda akıl yoluyla varlığını sürdüren bireyin dışsal herhangi bir kılavuza ve bir referans noktasına ihtiyaç olmadığı görüşü yerleşir. Bu hareket bir bakıma batı insanının 1400 yıllık yaşantısına ait kendi iradesi dışında süregelen olan otoriteye bir karşı geliş olarak da değerlendirilebilir. Modern toplum artık evrenin gerçekliğini öğrenmenin ve hayata uygulanabilirliğin ancak akılla gerçekleştirilebileceği düşüncesine sahip olmuştur.²³ 18. yüzyıldan itibaren Ortaçağ dogmalarına ve yaşam biçimine bir tepki olarak beliren modern düşünce, aklın iradesi, bilginin nesnelliği ve evrenselliği, demokratik, eşitlikçi, özgür düşünce gibi olgular üzerine temellenerek teknoloji ve bilimin öncülüğünde birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Avrupa genelinde yayılan bu anlayış; tıptan, mühendisliğe, edebiyattan, sanata dek birçok alanda güçlü bir etki bırakmıştır. Günümüz sanatının çıkış noktası olarak beliren “modernizm” olgusu, 18.yüzyılın son çeyreğinden itibaren sanat tarihinde “Modern Sanat” dönemi altında belirgin bir biçimde varlığını hissettirmiştir. Sanat artık bu yeni dönemde farklı bir form almış, bireyselleşmiş ve özgürleşmiştir. Fransız düşünür *Charles Baudelaire*’in deyişi ile:

“Hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat, tanrı katından insan katına dönmüştür. Yaratmak artık bireyin -özenin- iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgelemine, mizacının, duygularının temsili olmalıdır. ‘Eski’ silinmeli, ‘yeni’ hükmetmelidir. Kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras bıraktıkları kanon ve normlar yıkılmalıdır. Yeni, başka bir otoriteye gerek yoktur.”²⁴

Söz edildiği gibi toplumsal ve tarihsel açıdan ilerleme düşüncesine ait bir inanç taşıyan modernite fikri çeşitli biçimlerde sanat, tasarım, felsefe, edebiyat ve ardından mimarlık, müzik ve diğer tüm yaratıcı sanatlarda yoğun bir biçimde görülmeye başlanmıştır.

Modern sanatın dönem olarak başlangıcının tarihlendirilmesi tartışmalı bir konu olmuştur. Plastik Sanatlar bağlamında değerlendirildiğinde *Edouard Manet*’nin 1863 tarihli ‘Kırda Öğle Yemeği’ adlı eseri modern sanatın miladı olarak kabul edilebilir. Sanatın toplumsal tarihi bağlamında bakıldığında ise *Gustav Courbet*’in 1850’lerde toplum içinde bir sanatçı kimliği ile kendini farklı bir yere konumlandırma çabası,

²³ Abdurrahman Arslan. “Söyleşi: İnsanın Kendine Yabancılaşması: Modernizm”, <https://www.youtube.com/watch?v=h3OwgFbqGC0&t=4188s> [30.09.2020].

²⁴ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Bertkay, 1.bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 21.

sanat tarihinde modernist evrenin başlangıcı olarak kabul edilebilir.²⁵ Mimaride ise modernizm olgusu *Le Corbusier* ve *Gropius*'un 1920'lerdeki Uluslararası Modern mimarisinde en belirgin haliyle biçimlenir. Mesele, 1820'lerden itibaren vurgulanan belirli bir üslup yaratılması ihtiyacının çok ilerisine giderek üslubun tamamıyla reddedilmesi durumuna dek ulaşmıştır. Yapılar süsleme ve geçmiş nostaljik göndermelerden arındırılmış, fonksiyon öne çıkarılmış, yeni teknolojilere başvurulmuş ve kent düzenlemelerinde 20. yüzyılın sosyal imkalarına göre çözüm yolları önerilmiştir. Öte yandan geçmiş ve geçmişe ait tüm üsluplar avangard sanatçılar tarafından reddedilmiş, sanatçıların 'zamanının insanı olma' ihtiyacına yönelik hisleri, onları herşeyin öncesinde yeniliğin altını çizen, resim ve heykele ait açmazlara yeni yollar arama refleksi barındıran bir tutuma götürmüştür.²⁶ Bazı modern ve avangard sanatçılar geleneklere başkaldırı, görünenin arka yüzündekini arama ve sanatın yalnızca akademinin belirlediği kurallar ve düşünceler doğrultusunda değer gördüğü anlayışını kökten değiştirmiştir. İlk olarak endüstri devrimi ile başlayıp hız kazanan teknolojik gelişmeler sanatçının görme biçimlerinde büyük etkiler yaratmıştır. Sanatta en önemli teknolojik buluşların başında gelen fotoğrafın icadı özellikle modernizme doğru ilk keşfedişlerin yaşandığı izlenimcilik akımının ressamlarını güçlü bir şekilde etkilemiştir.²⁷ Bilimde yeni keşiflerin gerçekleştirildiği, teknoloji ve düşünce alanında önemli gelişmeler olduğu, savaşın ardından gelen endişe ve yıkımın yaşandığı bir döneme işaret eden bu dönemde geçmişe ait değerlerle üretilen sanatsal uygulamaların gerçeği yansıtmayacağı düşüncesi sanatçıları yeni arayışlara, yeni gerçeklikleri bulmaya itmiştir. Birbiri ardında gelen *İzlenimcilik*, *Dışavurumculuk*, *Kübizm*, *Fütürizm*, *Konstruktizm* ve *Dadaizm* gibi modern sanat akımları da bu dönemde ortaya çıkmıştır.²⁸ Beliren bu sanatsal üsluplar, yeni anlam ve tekniklerin yaygınlaşması sanatın varolan anlamının ve tanımının genişlemesine neden olmuş, artık Güzel Sanatlar, Rönesansın mutlak kurallarından; perspektif, renk, içerik, kompozisyon gibi ilke ve unsurlardan koparak "bireysellik ve öznellik" unsuruna yaklaşmaya başlamışlardır. Sanatçıların kendi öznel değerlerine göre yaratma edimimleri onları

²⁵ Erden, age, 12.

²⁶ Hugh Honour, John Fleming, **Dünya Sanat Tarihi**, çev. Hakan Abacı, 1.bs. (İstanbul: Alfa Yayınları, 2016), 844.

²⁷ Anna-Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu (İstanbul: Literatür Yayınları, 2005), 72.

²⁸ Mustafa Bulat, **Modern Sanatta Soyutlama**, (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2014),71

özgürleştirmiş ve sanat bir bakıma bu noktadan sonra sınırlandırılmaz ve tanımlanamaz hale gelmiştir.

Yüzyılın başlarında *Marcel Dushamp*'ın düşüncesiyle filizlenen fikir temelli sanatın yüzyıl sonlarına doğru daha da arttığına tanık olunmaya başlanmıştır. Geleneksel sanat anlayışının yerine sanatın nesnesiz, mekansız, kuralsız olmaya başladığını, fikrin eserin önüne geçtiği bir anlayış biçiminin sanatın kendisi olduğu görülmüştür. Bu bağlamda ortaya çıkan performans sanatçıları ve kavramsal sanatçılar ticarileşmiş toplum hayatına, sosyal, siyasal, toplumsal birçok meseleye, değişimlere karşı bir tepki ile yeni bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. 1960'larda ise sanatta yeni düşünce ve teknolojik gelişmelerin hız kazanması ile icad edilen taşınabilir video teknolojisinin sağladığı olanaklar, mevcut kısıtlamaların ortadan kalktığı bir anlatım biçimi olan video sanatının ortaya çıkmasına sebep olmuştur.²⁹

2.2.1. İzlenimcilikten, Soyut Dışavurumculuğa

Endüstri Devrimi ile topyekün bir dönüşüme uğrayan dünya, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da köklü dönüşümlere sahne olmuştur. Bu yeni dünya düzeninde toplumlar daha önce görülmemiş yaşamsal olanakların yanı sıra, ekonomik alanda, siyasi ve sosyal alanlarda, mevcut düşünce yapısında beklenmedik sonuçlara yol açacak yan etkiler de hissetmişlerdir. İnsanlığın kendi gerçekliğine yönelik duyumlarını değiştiren bu dönüşümler yep yeni bir yaşam formunun meydana getirdiği sahnelerde varlık göstermiş, bu yeni sahnelerin yeni sanatçıları gözlem ve düşüncelerini sanatlarına yansıtmışlardır. 19. yüzyılda modernlik tecrübesini tüm gürültüsüyle temsile soyunan sanatçılar, modern dünyanın seyrinin ötesinde modernliğin kimyasını yansıtmaya çaba göstermişlerdir. Salt yeni işleyişler değil, yeni teknik ifadelerle 'güzel'in ardına geçmeyi hedefleyerek, sanat izleyicisinin/alımlayıcısının görme biçimlerini ve algılama tarzını dönüştürme gayreti içerisine girmişlerdir. 20. yüzyıl sanatı tam manasıyla bu gayret ve yeniliklerin bir birikimi niteliğindedir.³⁰ Bu yüzyılda ortaya ortaya çıkan sanatsal üsluplar ise bugünün çağdaş sanat anlayışının başlangıcı olan yeni sanat anlayışının köklerini oluşturmuşlardır.

²⁹ Farthing, age, 528

³⁰ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014), 18.

Yaşanan köklü değişimler ve teknolojik ilerleyişin sonucunda ilk olarak *İzlenimcilik* (1860-1920) akımı kendini çağdaş düşünceye uygun inşaa edilmiş büyük kentler içerisinde bulmuştur. Bu akımın sanatçıları, resmi, köy ve kır yaşamından kurtararak kente sokmuşlardır. Bu sanat kente özgü bir dile sahiptir, kent yaşamının değişkenliğini, ritmini, hızını, ani, ancak her zaman gelip geçici olan izlenimlerini aktarır. Böylece izlenimcilik, gotik ve romantizm akımlarında olduğu gibi, Batı Avrupa'nın sanat tarihinde en vurucu dönüm noktalarından biri olur. Resim tarihinin sembolize ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerini devingenin, desenin yerini rengin, soyut düzenin yerini organik yaşamın almasına öncelik veren izlenimcilik, Ortaçağın dünya görüşünü bütünüyle dağıtan bir değişimin doruk noktasıdır.³¹

İzlenimci ressamalar bu değişimin ilk tohumlarını büyük kent yaşamının çeşitli yönlerini resmetmek amacıyla atölyelerinden ayrılıp, dünyanın kültür başkenti Paris'in sokaklarına çıkarak atmışlardır. Aralarında; Camille Pissarro (1830-1903), Claude Monet (1840-1926), Eduard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Georges Seurat (1859-1891), Paul Cezanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) gibi isimlerin yer aldığı ressamalar, Paris'in gösterişli meydanları, eğlence mekanları, tren istasyonları ve modern yapılarını tasvir etmiş, modern kent insanının gündelik yaşamlarını tuvallerine aktarmışlardır. 1874'te Salon Sergisi jürisince eserleri geri çevrilen bu ressamalar, Fotoğrafçı Gaspard-Felix Nadar'ın atölyesinde açtıkları sergiyle isimlerini duyurmuşlardır. İzlenimci ressamalar ayrıca akıma adını veren *İzlenim, Gündoğumu* (Monet) adlı eseri de bu sergide halka açmışlardır. *Gündoğumu*, sisli manzarası ve rastgele atılmış fırça darbeleriyle izleyiciyi hayrete düşüren, kızdıran ve eğlendiren bir resim olmuştur ve bu eser bir gazeteciyi sergiye yönelik eleştirel bir yazıya 'izlenimcilerin sergisi' başlığını koymaya sevketmiştir. Bu şekilde ortaya çıkan yeni sanat akımı 19.yüzyılın sonlarında yalnızca gördüğü şeyi değil, edindiği izlenimi de resmine yansıtmış olması ile yüce sanata layık bir tutum olarak görülmemiştir. İzlenimci sanatçılar bu tavırla akademinin en sevilen türü olan tarihsel resme bir karşı çıkışla, portre, manzara ve natüremorda yönelmişlerdir. Haklarında söylenen tüm eleştirilere sahip çıkan bu ressamalar yalnızca temaları ile değil aynı zamanda kullandıkları tekniklerle de bir dönüşüme tanıklık ettirmişlerdir. Resimlerinde

³¹ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü (Ankara: Remzi Kitabevi, 1984), 352.

akademik resmin sahip olduğu kahverengi ton ağırlıklı renkler yerine açık tonları kullanarak gördükleri rastlantısal sahneleri bir anı yakalarcasına gelişigüzel ve hızla resmetmişlerdir. Bu bakış açısı sanata her ne kadar aykırı ve sıradan görülse de ressamlar bu yeni tarz ve üslupla nesneden bağımsızlaşıp, edindikleri izlenime odaklanarak klasik geleneklere ve dönemin sanat anlayışına karşı çıkmışlardır.³²



Şekil 1: Impression, İzlenim, 1872, Claude Monet, Musee Marmottan, Paris

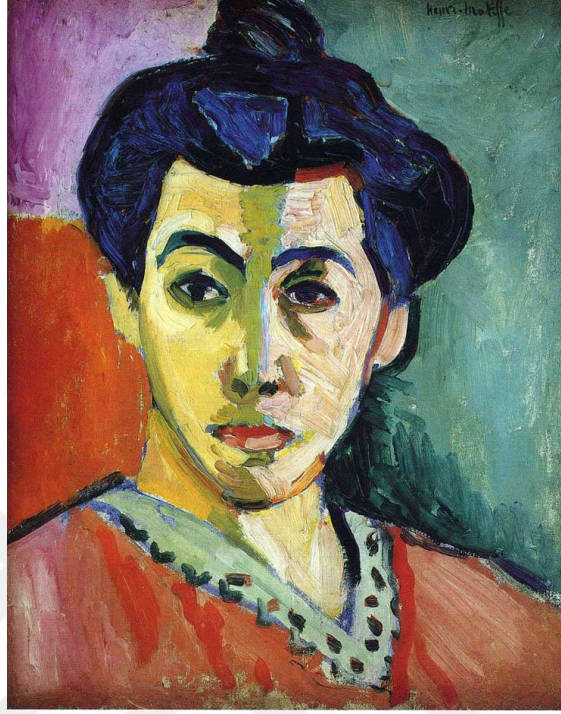
“Impression(s): Sun”. <http://www.muma-lehavre.com/en/exhibitions/impressions-soleil/selection-works> [22.08.2021].

İzlenimciliğin ardından doğan ve Fransız ressam Henri Matisse’nin (1869-1954) öncüsü olduğu *Fovizm* akımı da -İzlenimcilik’te olduğu gibi- 1905 yılında eleştirmen Louis Vauxcelles’in Güz Salon’unda açılan bir sergi hakkında alaycı üslupta yazdığı eleştiri yazısı ile doğmuştur. Fransızca ‘fauve’ vahşiler alemine gelen akım, 20. yüzyıl modern sanat tarihinin ilk öncü akımıdır. Henri Matisse’nin yanı sıra akımın sanatçıları arasında, George Braque (1882-1963), Andre Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Raoul Dufy (1877-1953) gibi isimler yer almaktadır. Akım, izlenimci ressamların nesnel ve gözleme dayalı ifade anlayışı yerine kişinin iç dünyasının ve hislerinin de resme dâhil edildiği bir yaklaşımı benimser. Bu yönüyle akım, dışavurumculuğa yakın bir anlayışa sahiptir.³³ Akımın ressamları biçimsel olarak rengi öne çıkarttıkları resimlerinde boyaları tüpten çıktığı gibi saf haliyle

³² Krausse, age, 70-72

³³ Erden, 2013, 66.

kullanmayı tercih etmişlerdir. İlkel fırça darbeleri, canlı, zıt ve dikkat çekici tonlamaları ile resme vurucu bir etki kazandırmışlardır.



Şekil 2: Madam Matisse, 1905, Henri Matisse, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag

“The Ark of Grace”, <https://thearkofgrace.com/2013/01/13/amelie-noellie-matisse-parayre/> [22.08.2021].

Fovizmin ardından gelen *Ekspresyonizm* (Dışvurumculuk) akımı ise, 1905-1935 yılları arasında yayılmış ve Almanya’da ortaya çıkmış bir modern sanat akımıdır. Bu akımın temsilcileri olan sanatçılar savaş yıllarında ortaya çıkan adaletsizlik ve yaşanan vahşeti eserlerine yansıtmışlardır. Akımın sanatçıları arasında, Edvard Munch (1863-1944), Wassily Kandinsky (1866-1944), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Franz Marc (1880-1916) gibi isimler yer almaktadır. Bu sanatçılar eserlerinde abartılı, zıt ve çarpıcı renkler, bükülmüş çizgi ve formlar, maskeyi andıran yüzler kullanmışlar,³⁴ bu sayede kişinin içsel dünyasını daha güçlü bir biçimde ifade edeceklerine inanmışlardır.

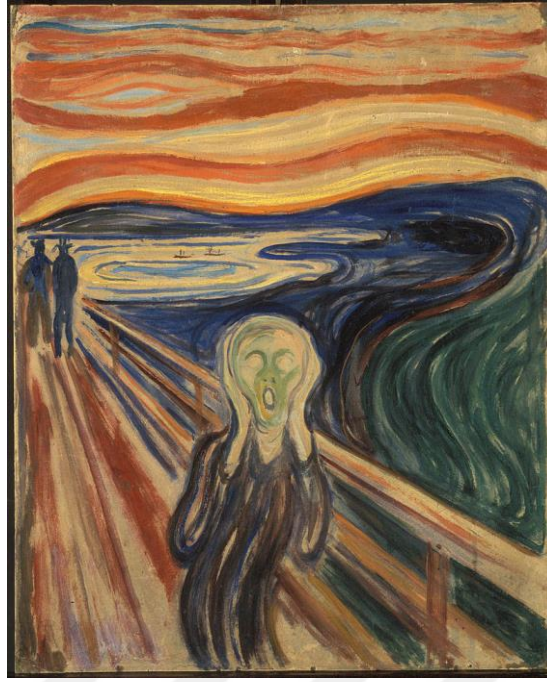
Dışavurumcu hareketin sanatçıları savaşın yarattığı dehşeti eserlerin ana konusu olarak kullanmış ve savaş sona erdikten sonra toplumda hissedilen tahribatı ve bunun

³⁴ Lale Sürmen Aran, Tankut Aran, Rick Steves, Gene Openshaw, **Avrupa Sanatının İpuçları**. (İstanbul: Boyut Yayınları, 2005), 248.

sonuçları tekrarlayan eserler yaratmışlardır. Akım içerisinde ayrıca iki temel grup ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki 1905 yılında Dresden’de kurulmuş olan *Die Brücke*, ‘Köprü’ adlı gruptur. Sanatçı Ernst Ludwig Kirchner tarafından kurulan *Die Brücke*, figüratif çarpıtmalardan, formun ilkelliğinden ve rengin çarpıcı kullanımından yararlanmıştır. Akımın içinde yer alan ikinci temel grup ise *Der Blaue Reiter*’dir. ‘Mavi Atlı’ olarak bilinen bu grup, Wassily Kandinsky tarafından 1911’de Münih’te kurulur. Bu hareket sanatın içerisindeki saflık ve soyutlama potansiyelini öne çıkarır. Modernizm içinde *Dışavurumculuk* akımının yeri, hareketin resimdeki öznellik fikrini odağa taşıyor olmasıdır.³⁵ Dışavurumcu sanatçılar 20. Yüzyılın başında ortaya çıkan kent yaşamı ile yüzleşme yoluyla bozulmuş figürler ve cesur renkler kullanarak güçlü bir toplumsal eleştiri tarzı geliştirmişlerdir. Modern kente ilişkin temsilleri, kentleşmenin psikolojik bir yan ürünü olan yabancılaşmış bireyleri ve aynı zamanda kapitalizmin bireyler üzerindeki etkisini gösteren eserler yorumlamışlardır. Artık sanat, dış dünyanın bir tasvirinden ziyade sanatçının içinden ortaya çıkmakta, bir sanat eserinin değeri biçimsel görünümünden öte, sanatçının duygularının aktarımı ile ilişkili hale gelmiştir.³⁶

³⁵ “Modern Art, An Exploration of the 20th Century Modernist Movement”.
<https://artincontext.org/modern-art/> [21.08.2021].

³⁶ “Expressionism” <https://www.theartstory.org/movement/expressionism/> [21.08.2021].



Şekil 3: Çılgılık, 1910, Edvard Munch, Nasjonalgalleriet (Ulusal Galerisi), Oslo.

“The Ark of Grace”. <https://thearkofgrace.com/2013/06/30/the-scream-of-nature-1910/> [22.08.2021].

Modern sanatın en önemli kırılma noktalarından *Kübizm* ile 1908-1914 yılları arasında Paris’te bir sanatsal devrim gerçekleştirilmiştir. İspanyol sanatçı Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque’nin öncülüğündeki kübistler, nesnelerin ve insanların parçalanarak geometrik formlar olarak yeniden düzenlendiği eserler yaratmıştır. Bu öncü stil, yirminci yüzyılın deneysel merceğinden batı sanatının tüm geleneklerine bir karşı çıkış olarak görülmüştür. Yüzyıllar boyunca çoğu sanatçı gerçek dünyanın bir fotoğrafını çekmek gibi görüneni resmetmenin ardından gitmiştir, ancak yüzyılın sonlarından itibaren bazı sanatçılar duyguları iletme için gerçekçi olmayan yollar aramışlardır. Kübistler ise görüneni gerçek bir sahnenin kopyası olmaktan çok daha öteye götürerek, parçalara ayırıp yeniden düzenlemişlerdir. Bu yöntemle parçalar artık içerisinde farklı görünüm barındırmaktadır, bir görüntünün çeşitli noktalardan görülebilir olması kübist stilin en önemli özelliğidir.³⁷

Kübizmi geleneksel resim alayışından ayıran şey onun bir resim sanatı olmamasıdır. Kübizm, yaratma sanatına yükseliş eğiliminde olan bir kavrayış sanatıdır. Sanatçı, gerçeklik kavramını terkederken ona bir yanılsama ile yepyeni bir bakış getirmektedir. Ressam Pablo Picasso’nun, Avignon’lu Kızlar *Les Femmes d’Alger* (1907)

³⁷Linda Bolton, **Art Revolutions: Cubism**. (New York: Peter Bedrick Books, 2000), 4.

eseri bu bağlamda resim sanatında gerçekleşen radikal değişikliğin başlangıcına işaret eder. Pablo Picasso *Avignon’lu Kızlar* adlı genelev sahnesini ilk kez sahnelediğinde koleksiyoner Sergei Shchukin ve arkadaşı Georges Braque, bu tabloyu ‘Fransız resmi için bir kayıp’ olarak değerlendirir. Ancak bu çalışma ile Picasso sanata ilk olarak estetik imalar olmaksızın, net ve rasyonel bir mercekten bakmaya öncülük eder. Tuvalin önünde duran izleyici uzamsal görünümünden oluşan bu tabloyu bütün olarak analiz etmeye çalışacaktır. 1909’da Salon des Indépendants’da eleştirmen Louis de Vauxcelles bu küplerde bahseder ve böylelikle *Kübizm* doğar.³⁸ Kübist hareketten önce en önemli şey sanatta konunun ne olduğuyken, kübizmle birlikte artık sanatın kendisi daha önemli hale gelir.³⁹



Şekil 4: Avignonlu Kızlar, 1907, Pablo Picasso, MOMA, New York City.

“Les demoiselles d'Avignon”.
https://arthive.com/pablopicasso/works/369247~Les_demoiselles_dAvignon, [22.08.2021].

Kübist hareket üç geniş evreye sahiptir; 1907’den 1909’a kadar süre *erken deney dönemi*, 1910 ve 1912 arası *analitik evre* ve 1913’ten 1914’e dek süren son bir *sentetik evre* olmak üzere.⁴⁰ Analitik evrede sanatçı yalnızca fırça ve boya ile çalışmaz, yaşamın içinden gündelik malzemeleri de esere dahil eder. Buluntu nesneler olarak

³⁸Guillaume Apollinaire, Dorothea Eimert, Anatoli Podoksik, **Cubism**. (New York: Parkstone International, 2010), 21-29.

³⁹ Sneed B. Collard III, **A Look at Cubism**. (Minnesota: Rourke Educational Media, 2014), 12.

⁴⁰ Nicholas Wadley, **Cubism**. (Hong Kong: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1970) 2.

adlandırılan bu atık malzemeler gazete kağıtlarından fotoğraflara, kurdelelerden ahşap malzemelere kadar bir çok nesneyi kapsar. Resimlere sokulan bu nesnelerle ‘kolaj’ tekniği yaratılır. Kübistler erken dönemde formları yeniden bir araya getirmek üzere parçalara ayırırken, analitik dönemde artık resme yeni malzeme sokarlar. O nedenle bu evreye ‘Analitik Kübizm’ adı verilir. 1912’den sonra başlayan ‘Sentetik Kübizm’de ise resme dahil edilen buluntu nesneler resmin yüzeyinde yer alan boyanmış alanlar gibi bir fonksiyona sahip olurlar ve artık onlar da kompozisyonun eşit ağırlıklı öğeleri haline gelmişlerdir. Kübistler bu gündelik nesneleri eserlerinin bir unsuru haline getirirken yalnızca ‘kolaj’, ‘fotomontaj’, ‘asamblaj’ gibi modern sanatın farklı tekniklerine esin kaynağı olmakla kalmaz, aynı zamanda sanat eserinin eriştiği özerklik mertebesine de işaret ederler. Sanat eseri bu yolla artık hem gündelik nesne hem de estetik bir nesne olarak algılanmaya başlar. Bu ilişki ile sanat ile gerçeklik arasındaki bağın sorgulandığı bir yeni medyum ortaya çıkar ⁴¹ ve akım gelecekte çağdaş sanat adı ile üretilecek farklı tarz, deneme ve tekniklerin doğmasına öncü olur. Bu avangard hareketle Picasso ve Braque sanatın yerleşik kurallarını yok eder ve gerçekliği temsil etmenin yeni bir yolunu geliştirirler.

Geleneklerden ve yerleşik kalıplardan kopmak isteyen bir diğer akım olan *Fütürizm* ise geleceğe olan inanç ve tutkudan doğan bir anlayış taşımaktadır. Yeniliğin, hızın, değişimin dili olan akımın kurucusu İtalyan şair ve yazar Filippo Tommaso Marinetti, 20 Şubat 1909’da Paris gazetesi Le Figaro’nun ön sayfasında “Fütürist Manifesto”yu yayınlamış, manifestonun yayınlanmasının hemen ardından, özellikle 1912’den 1914’e kadar olan yıllarda, Fütürizm odak noktası haline gelmiştir. Bu yıllarda Fütürizm hakkında beş yüzden fazla makale yayınlanmış, akım yayıldıkça temas ettiği alanlar da genişlemiştir. Sadece resim sanatında değil; edebiyat, müzik, görsel sanatlar, mimari, drama, fotoğraf, film, dans, moda, reklam gibi dallardan yemek pişirme eylemine kadar fütürizm etki etmiştir.⁴² İtalya’da ortaya çıkan ancak etkisi kısa sürede çeşitli Avrupa ülkelerine dek uzanan Fütürist Manifesto (1909)’daki bazı ifadeler şu şekildedir:

(...)

“Tehlikenin şarkısını söylemeyi, enerjiyi ve korkusuzluğu alışkanlık haline getirmeyi amaçlıyoruz. Cesaret, cüret ve başkaldırı, şiirimizin temel nitelikleri olacaktır. “Mücadele yoksa güzellik de yoktur. Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez.

⁴¹ Krausse, age, 94-95.

⁴²Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, **Futurism an Anthology**. (New Haven: Yale University Press, 2009), 1.

Şiir, bilinmez güçlere karşı şiddetli bir saldırı gibi yazılmalı, saldırı o şiddetli güç insanı bitkin ve bitik düşürene kadar durmamalıdır.” Şiddetli başkaldırımızı dile getiren bu manifestoyu İtalya’dan dünyaya duyururuz. Bununla birlikte biz, bugün, Fütürizmi kurduğumuzu ilan ediyor, topraklarımızı, profesörlerin, arkeologların, ciceroni’lerin ve antika uzmanlarının kokuşmuş kangreninden kurtarmak istiyoruz. İtalya artık elden düşmeleri pazarlamaktan kurtulmalı. İtalya’yı onu mezarlıklar gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz. Müzeler: mezarlıklar!...”(…) ⁴³



Şekil 5: In the Evening, Lying on Her Bed, 1919, Filippo Tommaso Marinetti, MOMA, New York City.

“Filippo Tommaso Marinetti”, <https://arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marinetti/in-the-evening-lying-on-her-bed/>, [25.08.2021].

İlk başlarda sanatçıların nasıl bir üslupla sanatını üretecekleri konusunda kafaları karışmıştır. Bazı sanatçılar Signac ve Seurat gibi *post izlenimcilerin* noktalama tekniğini denerler, bazıları ise Marey ve Muybridge’in fotoğraflarından öğrendiklerini eserlerine uyarlarlar. Ancak sanatçılar üretimlerinden tatmin olmamaları nedeniyle tarz arayışlarına devam ederler. Yeni sanat hareketlerini ve daha çok kübizmi yerinde incelemek için Umberto Bocconi (1886-1916), Carlo Carra (1881-1966) ve Luigi Russolo (1885-1947) 1911 yılında Paris’e giderler. Bir süre sonra sanatçıların uygulama teknikleri kübizm ile noktacı üslubun bir sentezi haline gelmiştir. Ancak zama geçtikçe fütüristler kübizmi akademikleştirmeye yönelmiş, statik bir sanat biçimi

⁴³ Antmen, age, 71-72.

olarak görmeye başlamışlardır. Fütüristlere göre sanat ölü mekanlara tutsak edilmek yerine dışarıya çıkartılmalı ve bu iki alan arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmalıdır. Etkin olduğu dönem içerisinde çok çeşitli denemeler yapan fütürist sanatçılar akımın yayılması için sergilerin yanı sıra gece kulüpleri, tiyatro sahnelerindeki gösterileri ve siyasal söylemleriyle varlık göstermişlerdir. Çoğu gösteri bir olay ile sona eren akımın sanatçıların zamanla eylemleri sanatlarından daha çarpıcı hale gelmiştir. Sonuçta, sakin ve durağan bir sanat olan resim fütüristlerin amaçladıklarına yanıt vermek için yetersiz kalmıştır. Ancak her şekilde dönemi içerisinde akımın çığır açtığı da bir gerçektir. Fütürizmle birlikte atölyesinde çalışan sanatçı yerini terkederek kışkırtıcı bir gösteri sanatçısı formuna bürünmüştür. İtalyan fütürizmi, akımın en güçlü sanatçılarından olan Umberto Bocconi'nin 1916'da hayatını kaybetmesi ile hız kesmiştir. Ancak fütüristlerin sanata kazandırdıkları yenilikçi tavır, ardından gelecek olan Dadaizm, Happeningler, Fluxus ve Beden Sanatı gibi eğilimlerde kendine tekrar alan açıaktır.⁴⁴

Gelişen tarihsel avangardın başlıca hareketlerinden olan ve yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan *Konstruktivizm* (yapılandırmacılık) ise 1917 Rus Devrimi'nden sonra beliren toplumsal koşullarda Moskova'da doğmuştur. Vladimir Tatlin (1885-1953), Naum Gabo (1890, 1977), Alexander Rodchenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941) gibi isimlerin etkisinde oluşan akım, komünist bakış ile şekillenecek ideal düzeni sanat disiplinine yansıtma amacı taşımıştır. Ayrıca sanatçıların gayesi devrimin ilkelerini sanat yoluyla halka aktarmaktır. Bu 'halk için sanat' ilkesi, sanatçıları çeşitli alanlarda üretimler gerçekleştirmeye itmiştir. Örneğin, Rodchenko kitap ve yazı tasarımlarının beraberinde kıyafet ve mobilya tasarımları da üretmiştir.⁴⁵ Kübizm, Fütürizm, Süprematizm, Nep-Plastisizm'den etkilenen Konstruktivizm daha çok Kübist heykelticilikten ilham almıştır. 1913 yılında Rusya'dan Paris'e gelen Tatlin, kübist ressam Picasso'yu ziyaret ederek onun asamblajlarını incelemiştir. Tatlin sanatın modern endüstriyel dünyayı yansıtması gerektiği inancıyla Rusya'ya dönüşünün ardından hurda malzemeler ile soyut rölyef konstrüksiyonlar üretmeye başlamıştır. Sanatçı, başlangıçtan itibaren, objelerin aralarında ve çevrelerinde oluşan beyaz boşluğun formun kendisi kadar önem taşıdığını vurgulamıştır. Tatlin, 1913-17 yılları içerisinde tanımlanabilen bir obje ya da herhangi bir temaya gönderme yapmayan

⁴⁴ Mehmet Yılmaz, **Modernden Postmoderne Sanat**. (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013) 126-129.

⁴⁵ Erden, 2013, 126.

renkli rölyefler ve bir takım konstrüksiyonlar üretmiş, 1915 yılından sonra ise Alexander Rodchenko ile çalışmaya başlamıştır. İki sanatçı da belirgin bir şekilde Kübizm, Fütürizm, Neo Plastisizm ve Süprematizm akımlarından etkilenecek soyut geometrik formlar ve yapılar üretmişlerdir. Konstrüktivizm’de beliren deneysel temalar sanat, tasarım ve mimariyi yaşanan teknolojik gelişmeler ve yeni hayata uygun biçimde modernize etmek amacıyla ortaya çıkmıştır. O nedenle sanatçılar üretimlerinde mimari, makine ve teknolojiye daha sık gönderme yapmaya başlamışlardır. 1917 yılında devrimin hemen ardından daha çok özgün Rus sanatçı ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar ile birlikte terim Avrupa’da da hızla yayılmış ve 1920’lere gelindiğinde iyice bilinir hale gelmiştir.⁴⁶ Ortak bir düşünce etrafında toplanan sanatçılar kullandıkları soyut ifadeler, yalın ve indirgenmiş formlar, endüstriyel yapılar ile modern sanat, tasarım ve mimarinin akışına ve bugününe güçlü bir etki bırakmışlardır.

Konstrüktivizm’in en belirgin sembolik örneği meşhur *Tatlin Kulesi*’dir. Sanatçı Vladimir Tatlin’e ait olan bu kule, Moskova’da toplanan *Üçüncü Eternasyonel* için tasarlanmıştır. 400 metre boyunda tasarlanan bu kule hiçbir zaman inşa edilememiştir. Heykelden öte mimari bir eser olarak görülebilecek olan kulede malzeme olarak demir, çelik ve camın kullanılması planlanmıştır. Sovyet devriminin yenilikçi dinamizmine ütöpik bir yaklaşım taşıyan kule modelleri Moskova’daki Tretyakov Galerisi’nde ve Stockholm’deki Modern Sanat Müzesi’nde sergilenmektedir. Sovyet Devrimi’nin gelecek yıllardaki kimlik değişimi ile ilk dönem özgürlükçü tutumunun yok oluşu sanat alanına da etki etmiştir. Öncü ve avangard tavır Sovyet Devrimi’ne karşıt görülür ve sanatçılar 1930’ların ortasından itibaren toplumsal gerçekçi sanat düşüncesine yönelik üretimler yapmaya itilmişlerdir.⁴⁷

⁴⁶ Susie Hodge, **Gerçekten Bilmeniz Gereken Hodge Fikri**, çev. Emre Gözgülü. (İstanbul: Domingo Yayınları, 2018), 124-126.

⁴⁷ E. Osman Erden, **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016), 211-212.



Şekil 6: Constructivism, Tatlin'in Kulesi, 1920, Vladimir Tatlin

“Constructivism”.https://monoskop.org/Constructivism#Artists.2C_groups.2C_theorists, [27.08.2021].

Günümüz postmodern sanat anlayışında büyük izler bırakan sanat akım ve hareketleri birbiri ardına yükseliş göstermeye devam etmektedirler. Bu akımların en önemlilerinden bir diğeri de 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da büyük çığır açan, ardından New York’a yayılan *Dadaizm*’dir. Modern sanatta çok güçlü bir etkiye sahip olan akım, özünde Birinci Dünya Savaşı’na ve geleneksel sanatın yüceltilmesine bir protest tavrı ve dayanışma ile doğmuştur. Akım, 1916’da Zürih’te *Cabaret Voltaire* adında bir kafede aynı düşünce etrafında toplanan -Zürih, Berlin, Köln, Hannover, Paris ve New York City’deki- sanatçıları bir araya getirmiştir. Söz konusu dadaist sanatçıların kullandığı protest üretim yöntemleri fotoğraf, kolaj, hazır nesne gibi akıl karıştırıcı özellikleri içerisinde barındıran ve alışılmadık ifadeler yaratmaya imkan veren araçların kullanımına yöneliktir. Akım savaşın varlığı ile paralel ilerlemiş ve savaşın neden olduğu tüm trajediyi açığa çıkarmıştır. Geleneksel bakışa meydan okuyan ve ortak inancı paylaşan grubun üyeleri arasında; Marcel Duchamp (1887-1968), Max Ernst (1891-1976), Kurt Schwitters (1887-1948), Theo van Doesburg (1883-1931), Tristan Tzara (1896-1963), Marcel Janco (1895-1984), Jean Arp, (1886-1966), Richard Huelsenbeck (1892-1974) ve Emmy Hennings (1885-1948) gibi isimler yer almaktadır.⁴⁸

⁴⁸ Eric Grzymkowski, *Sanat 101*, çev. Orhan Düz. (İstanbul: Sel Yayınları, 2017), 28.

Dadaistler çağdaş yaşamı giderek daha fazla tanımlayan teknolojilere, gazetelere, filmlere ve reklamlara atıfta bulunarak, moderniteyi hem benimsediler hem de eleştirdiler. Aynı zamanda deneydiler, kışkırtıcı bir şekilde sanatın ve sanat yapmanın ne olabileceğini yeniden hayal ediyorlardı. Alışılmışın dışında materyaller ve şansa dayalı prosedürler kullanarak, çalışmalarına kendiliğindenlik ve saygısızlık aşıladılar. Bazı sanatçılar makas ve yapıştırıcı kullanarak kolaj ve fotomontaj ile yenilikler yaparken; bazı sanatçılar ise oyunları, deneysel tiyatroyu ve performansı araştırdı. Merkezi bir figür olan Marcel Duchamp, sıradan, gündelik nesnelerin *ready-made* “hazır” sanat eserleri olduğunu ilan etmiş ve bir sanat eserinin teknik açıdan yetenekli bir sanatçı tarafından yapılmış güzel bir şey olduğu fikrine radikal bir şekilde meydan okumuştur.⁴⁹



Şekil 7: Fountain, 1917, Marcel Dushamp, Tate Modern

“Fountain”. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>, [27, 08.2021].

Çeşme *Fountain*, 20. Yüzyılın en etkili sanat eserlerinden biri haline gelmiştir. Duchamp, 1917'de R.Mutt adını verdiği bir pisuvarı ters çevirerek New York Sanat Sergisi'ne sunmuştur. Bu dikkat çekici eser ile avangard sanatçı, jüri komitesi tarafından reddedilmiştir. Ancak burada önemli olan sanatçının eseri kendi elleriyle yapıp yapmadığı değil, sanatçının iletmek istediği fikir ve bunun için neyi seçtiğidir.

⁴⁹“World War I and Dada”. https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/ [27, 08.2021].

Dushamp bu eser ile sanat tarihinde yeni bir sorgulama ve yeni bir düşünce biçimi yaratmıştır.

Dushamp ayrıca 1919'da, bıyıklı ve ke  sakallı kadını betimleyen Da Vinci'nin *Mona Lisa* parodisini yayınlamıştır. Sanatçı, Mona Lisa'daki kadını romantik bir özne olarak değil, insan arzularından etkilenen bir nesne olarak göstermiş ve esere fransızca bir kelime oyunu olan “*L.H.O.O.Q.*” adını vermiştir.⁵⁰



Şekil 8: L.H.O.O.Q, 1919, Marcel Dushamp, İsrail Müzesi

“Marcel Duchamp”, <https://gohighbrow.com/marcel-duchamp/> [27, 08.2021].

Günümüzde Dada’ya bir bitiş tarihi vermek pek de mümkün görülmemektedir. Dada, John Cage'in deneysel müziğinde, Sex Pistols’ın performanslarında, Allan Kaprow'un happeninglerinde, 68 hareketinde, Fluxus'ta kendini bir biçimde yaşatmıştır. Ardından sürrealizmin içerisinde erimeye başlayarak varlığını diğer alanlardaki etkisiyle sürdürmeye devam ettirmiştir.⁵¹

Görünen şu ki 20. Yüzyılda dadaistler savundukları düşünce, özgür üretim yöntemleri, protest tavırları, manifestoları ve sanat performansları ile sanat tarihinde kendine güçlü bir yer açmıştır. Buna keza akım, günümüz sanatçılarının düşünsel ve fıkırsel

⁵⁰ “Marcel Duchamp”. <https://gohighbrow.com/marcel-duchamp/> [27, 08.2021].

⁵¹ **Dada Manifestoları**, çev. Melis Oflas. (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2008), 21.

süreçlerine ilham vermekle kalmayıp, üretim yöntemlerine, malzeme seçimlerine ve hatta izleyicinin sanatı alımlama biçimine bile kuvvetli bir etki etmiştir. Ayrıca gerçeklikten uzaklaştığı düşünce biçimi ile kendi çağında doğan diğer akım ve hareketler üzerinde de bir etki unsuru olarak var olmuştur. Bu bağlamda toplum, yerleşik düşünce ve görme biçimlerini alt üst eden sürrealist sanatçılar ile görünenin ardındaki ne olduğuna ve bu gizil düşünce çerçevesinde ortaya konulan yeni bir sanatsal ifade biçimine tanıklık etmeye başlamıştır.

Sürrealizm (Gerçeküstücülük); I. Dünya Savaşı sona erdikten sonra Dada hareketinin ardından Paris’te ortaya çıkmış, Andre Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982) ve Philippe Soupault (1897-1990) tarafından 1924’te yayımlanan *Sürrealist Manifesto* ile birlikte edebi bir akım olarak doğmuştur. Sanatçılar sürrealizmin amacını; bilincin kontrolündeki zihinsel süreçleri yargılamak ve mantıktan özgürleştirmek olarak ifade etmişlerdir. Psikanalizin kurucu ismi Sigmund Freud’un (1856-1939) teorilerinden güçlü bir biçimde etkilenen eski dadaist şair ve yazar Andre Breton, sürrealist yazı ve resimlerin Freud’un çalışmalarındaki gibi en dipteki düşünceleri anlatması gerektiğine inanmıştır. Bu düşünce ile kişi ancak bilinçaltının kilidini açarak -başvurduğu serbest çağrışım yöntemi ile- görünenin ve hissedilenin ardına ulaşabilmektedir. Birçok farklı yazar ve sanatçı da kısa sürede sürrealistlerin arasına katılmıştır ve çoğunluğu Freud’un serbest çağrışım teorisinden yararlanmışlardır. Breton’un ‘saf psişik otomatizm’ adıyla ifade ettiği bu teori, yazar ve ressamların bilinçli ve kontrollü düşünmeyi terkedip, kalemlerinin ve fırçalarının kelime ve şekilleri meydana getirmesine izin vermelerini kapsamaktadır. Buradaki temel çıkış, hayal gücünün kaynağının bilinçaltında saklı olduğu ve yaratıcı edimin en üst seviyete ancak bu şekilde çıkabileceği düşüncesine dayanmaktadır.⁵² 1924’te yayımlanan *Gerçeküstücülük Manifestosu*’nda ise akım; “*Düşüncenin bütün denetimlerden uzak bir biçimde kendisini ortaya koyması*” olarak tanımlanmaktadır.⁵³ Ayrıca Kandinsky’nin sanata dair ifadesi de bu görüşü destekler niteliktedir;

“Söylenen her sözcük gibi temsil edilen her nesne de içsel bir titreşim uyandırır. Kendimizi bu olanaktan yoksun bırakmak, ifade gücümüzü sınırlar. Bugün şüphesiz bu durumdayız. Bu yanıt bir yana, sanatın, gereklilik kipi içeren her soruya verebileceği bir yanıt daha var: Sanatta gereklilik yoktur, çünkü sanat özgürdür.”⁵⁴

⁵² Hodge, age, 152-153.

⁵³ Andreo Breton, **Nadja**, çev. İsmail Yerguz. (İstanbul: Babil Yayınları, 2001), 3.

⁵⁴ Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, çev. Gülin Ekinci. (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2010), 72.

1925'te ayrıca çok önemli bir olay meydana gelir: Sürrealist resmin ilk ortak sergisi Paris'te Galerie Pierre'de düzenlenir. Sergiye katılan sanatçılar Arp, de Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Miró, Picasso ve Pierre Roy'dur. Bu sergi, sürrealizmden hem bir fenomen olarak hem de aynı zamanda çeşitli ve olağanüstü estetik yeteneklerin birliği olarak bahsetmeyi mümkün kılan resim ve heykel sergilerinin bir başlangıcı olur. Aynı yıl, Galerie Pierre, Juan Miró'nun bir sergisini düzenler. 26 Mart 1926'da ise, *Galerie Surréaliste* açılır ve Duchamp ile Picabia'nın yanı sıra adı geçen sanatçıların çalışmalarını sergiler. 1928'de Galerie Bernheim, Max Ernst'in kişisel sergisini açar. Paris'teki Sürrealist sanatçıların safları, diğer ülkelerden gelenler tarafından güçlendirilmiştir. 1927'de René Magritte Belçika'dan gelir. 1928'de Salvador Dalí ilk kez İspanya'dan Paris'e gelir ve 1929'da Paris'te ilk kişisel sergisini açar. 1931'de İsviçre doğumlu Alberto Giacometti, Sürrealist heykel-nesnelerini ilk kez sergiler. Sürrealist sanatçılar çok çeşitli alanlarda etkinlik gösterirler; kitap resimlemeleri, çağdaş tiyatro prodüksiyonları için sahne çizimleri, sürrealist film yapımları gibi farklı üretimler gerçekleştirirler. Bu aşamada sürrealistlerin yaratıcı çalışmalarının birbirinden farklı yönleri işaret ettiğini söylemek doğru olur: artık akım edebiyattaki yerini giderek ivme kazanan görsel sanatlara bırakmıştır.⁵⁵

Sürrealizm sanat akımlarının belki de en çok yönlü olanı olmuştur. Sürrealist resimler, heykeller, çömler, makineler, oyunlar, filmler, video enstalasyonları, şiirler, romanlar, performanslar, olaylar, etkinlikler, dersler, dans, mimari, bahçe tasarımı, mobilya tasarımı, mücevher, moda, saç tasarımı, vücut sanatı, tekstil ve müzik. Bu alanların her birinin kendine has özellikleri, türleri, kayıtları, gelenekleri ve kültürel anlamları vardır. Bir kavram olarak, bir program olarak, bir hareket olarak, bir uygulama olarak, bir insan topluluğu olarak, bir teknikler topluluğu olarak ve sanat tarihinde bir an olarak sürrealizm yaşadığı sürece birçok şekilde varolmuştur. Başlangıçta sözlü ve yazılı dilde bir etkinliği olmasına rağmen, sürrealizm bugün muhtemelen en iyi resimleri ve heykelleri etrafında toplanmış bir güzel sanatlar hareketi olarak bilinir. Kültürel çalışmalar açısından da son derece güçlü bir görsel markaya sahiptir. Varlığı yalnızca René Magritte, Yves Tanguy, Max Ernst, Picasso,

⁵⁵Nathalia Brodskaya, **Surrealism: Genesis of a Revolution** (New York: Parkstone Press International, 2009), 59.

Miró ve Dalí'nin resimleriyle sınırlı değil; aynı zamanda Lee Miller, Méret Oppenheim ve Man Ray'in fotoğraflarına ve Luis Buñuel'in sinemasına dek uzanmaktadır.⁵⁶



Şekil 9: Figure Ambigue, 1919-1920, Max Ernst

“Figure Ambigue”. <https://www.artsy.net/artwork/max-ernst-figure-ambiguous>, [28, 08.2021].

Sürrealistlerin çoğu, sanatta önemli figürler haline gelmiştir. Çevrelerindeki nesnelere yeni bir bakış getirdikleri sanatlarında görünenin ardında saklı anlamları serbestçe ortaya çıkartmış, bu deneye dayalı görme biçimleri ile modern sanattaki gerçekliğin en büyük kırılmalarından biri olarak sanat tarihinde kalıcı bir iz bırakmışlardır.

Sürrealizmde olduğu gibi serbest çağrışımlar esasında özgürleşen bir diğer sanat akımı ise *Soyut Dışavurumculuktur*. II. Dünya Savaşı'nın bitiminde Avrupa iyileşme çabaları ile uğraş verirken, Amerika ekonomik ve siyasi açıdan güçlenmeye başlar. O nedenle birçok Avrupalı sanatçı yaşamlarını ve sanatsal üretimlerini sürdürebilmek adına Amerika'ya göç ederler. 1940'lı yıllarda Amerikan kültür ve tarihine ilgi artmaya başlar ve sanatçılar daha elverişli görünen bu ortamda yeni üretimler yapmaya yönelirler. Öte yandan Amerika'da sanatçılar savaşın sebep olduğu yıkım ve tahribatın etkisi ile içinde bulundukları döneme dair toplumun ve kendilerinin taşıdığı öfke, umut, dehşet, korku gibi çeşitli duyguları sanatlarına yansıtırlar. Bu bağlamda aralarında; Jackson Pollock (1912-1956), Willem De Kooning (1904-1997), Lee

⁵⁶ Peter Stockwell, **The Language of Surrealism** (London: Palgrave Press, 2017), 3-19.

Krasner (1908-1984), Robert Motherwell (1915-1991), William Baziotes (1912-1963), Mark Rothko (1903-1970) gibi isimlerin yer aldığı bir grup sanatçı 1940'lı yıllarda soyut dışavurumculuk adı altında çağın ruhunu yansıtan eserler üretirler.⁵⁷ Soyut dışavurumcu eserlerde figüratif olmayan, özgür ve serbest bir uygulama biçimi görülür. Figürün yerini, çizgi, doku gibi öğeleri oluşturan fırça darbeleri ve lekeler alır. Sanatın ardında çağrışımsal ve dürtüsel bir eylem yatar. Bu sanat biçimine Jackson Pollock yeni bir uygulama tekniği getirir. Tuval artık form değiştirmiştir. Pollock eserlerini bir tuvale resmetmek yerine daha özgür bir alan olan yüzey/zemin üzerine yerleştirdiği araçlara resmeder. Bu araçların ölçekleri çoğu zaman eylemin kendisi kadar sınırsızdır. Sanatçı eserini resmederken yüzey üzerinde adeta bir performans halindedir. Beden tümüyle serbest kalarak içgüdüsel hareketler halinde eylemini sürdürür. Pollock'un bu özgün sanat biçimi modern sanat tarihinde 'action painting' (eylem resmi) adını almıştır.



Şekil 10: Painting One, 1950, Jackson Pollock

"Past Auction". <http://www.artnet.com/artists/hans-namuth/painting-one-jackson-pollock-lee-krasner-wAtB4rcxO1Ag1OeBm2Vzgx2>, [28, 08.2021].

Soyut dışavurumculukta sanatçı, herhangi bir normatif kavram veya deneyim dizisinin ve bilinçlilik hali yerine "içgüdüsel" olarak dramatize edilmiş bir dürtü enerjisini

⁵⁷ Hodge, age, 160.

koyar. Gerçeklik (amaç) göndergesel olmayan duyumun "doğrudan" etkisi yoluyla kısaltılmış araçlarla elde edilir. "İletişim" anlam haline gelir. Çizilmiş, karalanmış biçimler veya formlar belirsiz bir gerçekliği işaret eder.⁵⁸ Soyut dışavurumculuk bir bakıma sanatın kişiselleştirilmesi olarak ifade edilmiştir. Eylemdeki jest, boyanın damlaması ve sıçraması, elin, resmin ve dolayısıyla sanatçının kişiliğinin işaretleri olarak görülmüştür. Bu sanat hareketinde sanatçı ve tuval arasındaki ilişkide varoluşsal bir durum ortaya çıkmıştır.⁵⁹

Soyut dışavurumculuğun eylem resmi tarafındaki sanatçıların çoğu kübizm ve sürrealizmden çok büyük oranda etkilendiklerini ifade etmişlerdir. Kübizmin etkisi ile sanatçılar tuvallerini parçalamışlar, Joan Miro'nun sembolik-sürrealist ifadelerini anımsatan eserler üretmişlerdir. Ayrıca eylem resminin temelleri arasında Matisse'nin ve Kandinski'nin ve Alman dışavurumcuların etkisi de görülmektedir. 20. Yüzyılın ilk yıllarında bu sanatçılar yönlerini dışsal gerçeklikten, içsel gerçekliğe çevirerek sanatın özgürleşmesi gerektiğini savunmuşlardır ve bu düşünce ile modern sanatın merkezine yerleşmişlerdir. Yaklaşık 40 yıl sonra Avrupa'da beliren bu soyut ve dışavurumcu yaklaşımları Amerika'daki sanatçılar soyut dışavurumculuk adı altında tekrar gündeme taşımışlardır.⁶⁰

2.2.2. Pop Arttan, Kavramsal Sanata

Çağdaş sanatın belirmeye başladığı ortama başlıca etki eden sanat akımları gün geçtikçe daha da güçlü bir biçimde klasik bakışın kabuğundan sıyrılmayı başarmışlardır. Bu yönüyle çağdaş sanat ile ortak payda altında var olabilecek bu akım ve hareketler günümüz üretken sanatçılarına çok disiplinli bir yapı içerisinde yön vermiştir. Sürekli bir devinim halinde olan, 'şimdinin sanatı' etkisi altında olduğu Pop Art'tan, Minimalizm'e ve çok geniş bir çerçeveye yayılan Kavramsal Sanat'a doğru bir ilerleyiş içerisinde, yeni ortamlarda, yeni temalarda varlık göstererek, kapsamlı bir sınırlılıktan, açık uçlu bir yapıya evrilmiştir. Her biri ard arda, bazen de eş zamanlı olarak doğan bu akımlardan *Pop Art* da, 20 yüzyılın ortalarından sonra sanat ortamında kendine belirgin bir şekilde yer bulmuştur. Akım, tavrı ve tekniği ile sanatta yep yeni

⁵⁸ Golub, Leon. "A Critique of Abstract Expressionism", **College Art Journal**, vol. 14, no. 2 (1955): 143.

⁵⁹ Levine, Edward M. "Abstract Expressionism: The Mystical Experience", **Art Journal**, vol. 31, no. 1 (1971): 22.

⁶⁰ Yılmaz, age, 237.

ikonik temsiller yaratmış ve başta İngiltere, ardından Amerika'daki sanat ortamını etkisi altına almıştır.

1950'lerin sonundan itibaren Batı sanatında yeni bir gelenek ortaya çıkmıştır. Bu geleneğin 1958 ve 1970 yılları arasında süren ilk aşaması hızla 'Pop Art' olarak adlandırılrsa da, verilen isim amaca tam olarak karşılık gelen bir adlandırma olarak kabul edilemez görülmüştür. Bu anlamda 1950'lerin sonlarında başlayan geleneği 'Kitle Kültürü Sanatı' olarak adlandırmak içeriğe daha uygun olacaktır. Çünkü Pop Art'ın temel meşguliyeti her zaman kitle kültürünün etkileri ve eserleri üzerine olmuştur. Kitle kültürünün doğuşu, bugün hızla yükselerek devam eden, İngiliz Sanayi Devrimi ve on sekizinci yüzyılın sonlarında Amerikan ve Fransız Devrim'leri ile başlayan modern teknolojik ve demokratik çağın başlangıcına dayanmaktadır. Sanayileşme ve demokratikleşme yayıldıkça, siyasi katılım, emeğin ödüllendirilmesi, bireyselliğin artışı, barınma hakkı, sağlık hakkı, okuryazarlık ve sosyal-fiziksel hareketlilik gibi gelişmeler de insanlığa fayda sağlayacağı ölçüde artış göstermiştir. Bütün bunlar ve çok sayıdaki diğer gelişmeler, Pop/Kitle Kültürü Sanatı'na ait eserleri zorunlu olarak içermiştir. Bunun bir uzantısı olarak 1950'lerin sanatçıları dönemin kültürel eğilimlerine, süreçlerine ve eserlerine odaklanmışlardır.⁶¹ Pop/Kitle Kültürü Sanatı'nın başlıca öncüleri arasında; Andy Warhol (1928-1987), James Rosenquist (1933-2017), Roy Lichtenstein (1923-1997), Richard Hamilton, (1922-2011) gibi sanatçılar yer almaktadır.

Pop Sanatı yalnızca geleneksel sanatın konusunu reddetmekle kalmamış, kültürel değerlerini de küçümsemiştir. Bu açıdan Pop Art'ı önceki sanat okullarından ayıran şey, Dada'dan miras kalan bir tavır olan sanatsal üslup kavramını reddetmesidir. Örneğin, James Rosenquist'in resimleri ticari reklam panolarını tek tip tarzında üretilmiş ve Roy Lichtenstein, 'ressam' tanımlamalarının son kalıntılarını çok kısa bir süre sonra terk etmiştir. Sanatçı, üretimlerinde çizgi romanlardan ve diğer sıradan kaynaklardan alınan görüntüler kullanmıştır. 1962'de Andy Warhol, ressamlık kariyerinin geri kalanına hükmedecek olan serigrafi (ipek baskı) tekniği ile ilk resimlerini üretmiştir. Gazetelerden fotoğraflardan -araba kazalarının, bezbol maçlarının ve film yıldızlarının görüntülerinden- alıntılar yapmıştır. Ardından görüntüleri doğrudan tuvaleri üzerine basarak sanatını insan dokunuşunu tamamen ortadan kaldırarak başka bir yöne çevirmiştir. Pop sanatçıları kullandıkları görüntüleri

⁶¹ Eric Shanes, **Pop Art** (New York: Park Stone Press International, 2009), 7-9.

tam olarak sıradan/basit oldukları için seçmişlerdir. Warhol, bazı insanların ürettiklerinin sanat olmadığı düşüncesinde olduğunu söyler. Ancak burada hoşuna giden şeyin, insanları anlattıkları şeyler hakkında düşündürmesi ve sanatsal üslubun önemsizliği üzerine olduğunu ifade eder.⁶²



Görsel 1: Campbell's Soup Cans, 1962, Andy Warhol, MoMa

“Campbell's Soup Cans”. https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/, [30.08.2021].

1965'te Pop Art hareketi sona ermiştir, ancak etkisi bugün güçlü bir biçimde devam etmektedir. Çağdaş sanatçılar hala Warhol ve diğer sanatçılar tarafından yaratılan teknikleri kullanmaktadırlar. Bu yönüyle günümüzde birçok sanatçıyı etkilemektedirler. Sanatçılar ikonik görüntüler yaratmak için Warhol tarafından popüler hale getirilen serigrafi tekniklerini kullanarak işler üretmektedirler. Pop art üretim tekniği ile ayrıca ünlü isimlerin portrelerinden, reklamlara, grafik tasarım ürünlerinden moda kadar birçok alanda karşılaşılmaktadır.⁶³ Pop Art, sanatın kökenlerindeki orijinallik düşüncesini, serigrafi, seri üretim, ve reklama dayalı üretim teknikleri ile kurduğu ilişki doğrultusunda yıkmış, sanatı bu yolla eşsiz ve biricik olma durumundan uzaklaştırmıştır. Pop sanatçıları kendilerine has teknikleri ile medya ve popüler kültür dünyasına ait sıradan görüntülerden, çizgi romanlardan, gazete

⁶² Jamie James, **Pop Art** (New York: Phaidon Press Limited, 1996), 11.

⁶³ Keli Sipperley, **A Look at Pop Art** (Minnesota: Rourke Educational Media, 2014), 18-21.

fotoğraflarından, ürün kutularından, ünlülerden ve de kurgusal karakterlerden oluşan imgelerle düşüncelerini sanatlarına aktarmışlardır.

Amerikan resminin gelişimi, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra büyük bir ilerleme göstermiştir. Örneğin, Grant Wood (1891-1942) ya da Thomas Hart Benton (1889-1975) tarafından resmedildiği ve savaştan önce büyük bir dikkatle ele alındığı şekliyle Amerika'daki egemen yaşamın yerli-pastoral yüceltilmesi etkisini yitirmiş, avangard resim geniş formatlı soyutlamalarıyla öne çıkmıştır. Jackson Pollock (1912-1956) ilk damla resimlerini 1947'de yaratmış, bir yıl sonra Barnett Newman'ın (1905-1970) ilk zip tablosunu üretmiş ve 1949'da Mark Rothko (1893-1970) ilk uçan renk alanını resmetmiştir. Amerikalıların bakış açısına göre bu sanatçıların yapıtları, biçimsel anlamda Avrupa geleneğinden fazlasıyla özgürleşmiştir. Bu resimlerde sanatçıların ifadesini yansıtan öznel renk uzayları kullanılmış olarak görülse de, bir yönüyle de geleneksel kompozisyon tekniklerini reddetmişlerdir. 1950'lerin sonlarında aralarında Kenneth Noland (d.1924), Frank Stella (d.1936), Carl Andre (d.1935), Richard Serra (d.1938) gibi minimalist akım ressamlarının bulunduğu sanatçılar soyut resim alanındaki fikirlerini radikallemeye başlamışlardır. Bu sanatçılar 1958-1959 yılları içerisinde Minimal Sanat'ın gelişmesinde önemli rol oynayacak bir dizi çalışma üretmişlerdir. O yıllarda stüdyosunu Carl Andre (d.1935) ile paylaşan Frank Stella, sadelikleri ve ifadesizlikleriyle geleneksel kompozisyona yönelik soruları sürekli olarak görmezden gelen “Siyah Tablolar” üzerinde çalışmaktadır. Stella, çalışmalarında bir grafik desende tüm resimsel alanı eşit bir şekilde kaplamak ve aynı genişlikte siyah şeritler oluşturmak için bir duvar boyası fırçası ve ticari boyalar kullanmıştır. Stella, çizgiler arasındaki boşluklarda boyanmamış tuval yüzeyi, kurşun kalem ve cetvelle çizilen kılavuzları görünür bırakmıştır. Sanatçı bu şekilde temel olarak Avrupa resim geleneğine karşı kurduğu ilişkisel olmayan tasarım ilkesini geliştirmiş, ayrıca tuvallerini birkaç santimetre daha geniş olan desteklere gererek ve bir çerçeveden vazgeçerek resimlerinin heykel yönünü vurgulamaya çalışmıştır. Bu eğilim, 1960-1962 yılları arasında ortaya çıkan ve resmin içyapısının genellikle desteğin şekliyle tamamen örtüştüğü ve aslında ondan türetilmiş gibi görüldüğü ‘Shaped Canvases’ (Şekilli Tuvaller) uygulamaları ile de pekiştirilmiştir.⁶⁴

⁶⁴ Daniel Marzona, **Minimal Art** (Cologne: Taschen Publisher, 2009), 7-10.



Şekil 11: Empress of India (Shaped Canvas), 1965, Frank Stella, MoMa

“Frank Stella”. <https://www.moma.org/collection/works/79806>, [30.08.2021].

Minimalist Sanat hareketinde yer alan sanatçılar, mimarlar ve tasarımcılar dünyasında hedeflenen temel durum, izleyicilerin çalışmalara anında, mutlak ve tamamen görsel tepki vermesini istemektir. Bu görsel tepkiyle, işleriyle kişisel bir bağlantı ve deneyimin geldiğine ve onların renk, biçim, mekan ve ortam nitelikleriyle bağlantı kurmalarına izin verdiğine inanmışlardır. İzleyicileri eserleri incelerken yerleşik sanat izleme tarzından uzaklaştırmak ve bunun yerine en temel varlıklarına kadar eserleri gizeminden arındırmak istemişlerdir.⁶⁵

Minimalizm, görüleni olduğu haliyle yansıtmasıyla son derece gerçekçi ve saf bir akımdır. Frank Stella'nın “*Ne görüyorsan onu görüyorsun*” sözü bu düşüncüyü özetler niteliktedir. Az çoktur ilkesine dayanan resimlerinde sanatçıların yaratım süreçlerinde birkaç farklı renk kullanmaları ve izleyiciye içeriği olağan saflığı ile vermek için duygularını esere dahil etmemeleri de bu düşüncüyü desteklemektedir. Kare ve dikdörtgene dayalı temel geometrik şekillerden oluşan ve soyut bir anlatım biçimi olan minimalist sanat, izleyiciye son derece sade bir sanatsal ifade sunmaktadır. Yaklaşımın özünde düzen, sadelik ve uyum gibi niteliklerin temsil edildiği görülür. Radikal olmasına ve kısa bir süre önce ortaya çıkan soyut dışavurumcu hareketin kaygılarının çoğunu reddetmesine rağmen, daha önceki soyut hareketler, minimalizmin fikir ve teknikleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Minimalizm'in gelişimi 1960'lar ve 1970'lerde de gelişen kavramsal sanatın gelişimiyle bağlantılıdır. Her iki hareket de sanat yapmak, yaymak ve izlemek için mevcut yapılara meydan okur ve sanat nesnesine verilen önemin gereksiz olduğunu, sanat nesnesinin yalnızca ayrıcalıklı bir

⁶⁵ “Minimalism 101: The Only Minimalist Art Guide You Will Need”. <https://theartling.com/en/artzine/minimalism-art-guide/> [30. 08.2021].

azınlığın tadını çıkarabileceği katı ve seçkinci bir sanat dünyasına yol açtığını savunur.⁶⁶

Kavramsal sanat, geç dönemde ortaya çıkan tarihsel bir sanat akımı olarak 1960'lar ve 1970'lerin başı ve çağdaş sanat uygulamaları için bir referans noktası olarak, genellikle; 'dil, düşünce, fikir' kullanımıyla tanımlanır. Akım, birçokları için yazmayı sanatsal bir uygulama olarak yeniden ele alır. Bu noktada kavramsal sanatçıların dili çeşitli şekillerde kullandıkları görülür; tanımlamalar, ifadeler, yönergeler, komutlar, gözlemler, betimlemeler, önermeler, alıntılar, tartışmalar gibi. Bu soyut ifadeler genellikle fotoğraflar, nesneler, eylemler, performanslarla birleştirilir ve sunulur. Bir diğer yönüyle kavramsal sanat, sanatın durumunu özdüşünsel olarak irdeleyen akımlardan biridir. Sanat dünyasının, galeri sisteminin ve modernist sanat söyleminin pratiklerini ve geleneklerini sorgulayan kurumsal bir eleştiri geliştirmiştir. Kavramsal sanat, sanatın teoriyle ilişkisini ima ederek, sanatın eleştirel ve sosyal boyutlarını da ön plana çıkarmıştır. Kavramsal sanatla ilişkilendirilen bir başka anahtar kelime de 'maddesizleştirme'dir. Maddi olmayan bir sanat nesnesi çağrısı, bir örnekle radikal bir biçimde John Cage'in (4'33") 1952, eserlerinde genişletilir ve yalnızca galeride sergilenmek üzere tasarlanmış istikrarlı sanat nesnelerinin üretimine bir karşı çıkış ortaya çıkar. Ayrıca, kavramsal sanatta sanatsal üretimlerde tamamlanmış nesneler üretmekten, genel olarak nesne yapmaktan uzaklaşma eğilimi görülür. Bu eğilim içinde, galeri ziyaretçilerinin seyirci beklentilerine meydan okuma ve onları katılımcı olarak dahil etme potansiyelleri de tanımlanır. Bu noktada sanata verilen geleneksel tepkilere, sanatla tipik olarak ilişkilendirilen malzemelere ve eserin biçimsel veya duygusal etkisini değerlendirmede eleştirmenin rolüne de meydan okunmaya başlanır.⁶⁷

Kavramsal Sanat terimi, 1960'ların sonlarında sanatın ne olduğuna dair geleneksel fikri radikal bir şekilde sorgulayan ve daha uygun bir isim bulamadığı için 'Konsept Sanat' terimi altında bir araya getirilen çeşitli sanatçıların eserleri tarafından gündeme taşınır. 'Konsept Sanatı' ifadesi ilk olarak 1961'de bir Amerikan bağlamında ortaya çıkar. Fluxus sanatçısı Henry Flynt (d.1940), 1963'te yayınlanan 'Konsept Sanat' adlı denemesinde bu terimi, asıl ayırt edici özelliği dille uğraşma biçimi olan sanat türüne

⁶⁶ "Art Term: Minimalism", <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minimalism>, [30.08.2021].

⁶⁷ Eve Kalyva, **Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context** (London: Palgrave Press, 2016), 2.

atıfta bulunmak için kullanır. Birkaç yıl sonra ‘Konsept Sanat’ terimi, ‘Kavramsal Sanat’ ile değiştirilir. Bu terim, çalışmaları en başından beri yalnızca dil odaklı olmayan Amerikalı sanatçı Sol LeWitt (1928-2007) tarafından ortaya atılır. Kavramsal sanatta sanatın düşünce bileşenine açık bir vurgu vardır ve genellikle entelektüel bir sanat formu biçiminde teorik bir üst olarak tanımlanmıştır. Akademik eğitim de, diğer disiplinlerde geliştirilen teorik modellerle sanatın özünü yeniden yorumlamaya başlamıştır. Böylece sanatın sadece kendisi değil, kurumsal çizgileri de ortaya çıkmıştır. Sanatçılar çalışmalarının geliştirilmesinde ve desteklenmesinde geliştirilen farklı kuram ve modeller kullanmışlardır. Dil felsefesi, mantıksal pozitivizm, Fransız yapısalcılığı ve özellikle göstergebilimsel yazılarla sanatsal ifade biçimlerine katkı sağlamışlardır. Ayrıca Kavramsal sanatta artık seyirci aktif olarak sahnede yer almaya çağırılmıştır.⁶⁸

Kavramsal sanat başlığı altında üreten birçok sanatçı, geleneksel resim ve heykel kategorilerini sorgulamış, yeniden yorumlamış veya tamamen terk etmiştir. Bunu yaparken boya veya geleneksel sanat malzemeleri yerine dilin ve/veya fotoğrafın bağımsız kullanımı ile çalışmalar üremiştir. Ayrıca haritalar veya sayılar gibi alternatif temsil sistemleri ile film ve video yoluyla da işler üretilmiştir. Bir eserin bağlamı ile ilişkili olan mekana özgü kurulum da genellikle kavramsalcılığın önemli bir yönü haline gelmiştir.⁶⁹ Kavramsal sanat alanında üretimler yapan sanatçılar arasında; Joseph Kosuth (d.1945), Joseph Beuys (1921-1986), Jannis Kounellis (1936-2017), Ana Mendieta (1948-1985), Daniel Buren (d.1938), Marina Abramovic (d.1946) gibi isimler öne çıkmaktadır.

⁶⁸ Daniel Marzano, **Conceptual Art** (Cologne: Taschen Publisher, 2005), 6-7.

⁶⁹ Anne Rorimer, “Siting the Page: Exhibiting Works in Publications, Some Examples of Conceptual Art in the USA”, **Rewriting Conceptual Art**, ed. Micheal Newman and Jon Bird. (London: Reaktion Books, 1999):11.



Şekil 12: One and Three Chairs, 1945, Joseph Kosuth, MoMa

“One and Three Chairs”. https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/, [30. 08.2021].

Radikal bir hareket olarak kavramsal sanat, daha çok 1960'lar ve 1970'lerle ilişkilendirilse de kökenleri bu yirmi yılın ötesine uzanır. Marcel Duchamp genellikle kavramsal sanatın önemli bir atası olarak görülür ve hazır nesne ile yaptığı Faountain *Çeşme* (1917), ilk kavramsal sanat eseri olarak anılır. Bu sanat hareketi ile ilişkilendirilen sanatçılar düşünce süreçlerini ve üretim yöntemlerini eserin değeri olarak vurgulayarak giderek ticarileşen sanat dünyasına bir tepki halindedirler. Kullandıkları sanat biçimleri genellikle heykel veya resim gibi tamamlanmış bir nesne değildir. Bu durum, sanat eserlerinin kolayca alınıp satılamayacağı ve resmi bir galeri içerisinde görülmesi gerekmeyi düşüncesinden ileri gelmektedir. Hareketin sanatçılarına göre kavramsal sanat her şey olabilir. Bunun nedeni, resim veya heykel malzemeleri/teknikleri kullanarak fikri en iyi nasıl ifade edebileceklerini düşünen bir ressam veya heykeltıraştan farklı olmalarıdır. Çünkü kavramsal sanatçı, fikrini ortaya koymak için en uygun malzeme ve biçim hangisiyse onu kullanır. Bu, bir performanstan, buluntu nesnelere veya yazılı bir metne kadar herhangi bir şey olabilmektedir.⁷⁰

New York'ta ve farklı bölgelerde bir araya gelen bu yeni sanatsal hareket çok çeşitli disiplinlerle, düşüncelerle ve dönemlerle güçlü bir etkileşim halindedir. Akım, sanat tarihinde belirgin dönem aralıkları içerisinde etkinlik gösterse de temelde etki alanı çok geniştir. 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Dushamp ile tohumları atılan, yüzyılın ortalarında

⁷⁰ “Conceptual Art”, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art> [31, 08.2021].

belirgin bir yükseliş gösteren hareketin sanatçıları bugün hala disiplinlerarası sanat ortamında üretim yapmaya, sanat eserinin ardındaki fikri iletmek için yeni yollar aramaya devam etmektedirler.



3. ENDÜSTRİYELLEŞME VE YENİ TEKNOLOJİLERİN SANATA ETKİSİ

Çağlar boyunca teknolojiye yenilikler ile evreni algılama biçimlerine yönelik sosyal yapılarda ve iktisadi sistemlerde devrimler gerçekleşmiştir. Devrim, ani ve radikal olan değişimleri çağrıştırır ve değişim ihtiyacı ile gerçekleşen devrimlerden ilki yaklaşık on bin yıl önce avcı toplayıcılıktan tarıma geçişe işaret eden *Tarım Devrimi*'dir. Tarım devrimi; üretim, iletişim ve taşımacılık ihtiyacı ile hayvan emeği ile insan emeğini birleştirmiştir. Gıda üretimi, nüfus artışı, geniş insan yerleşimleri de buna bağlı olarak genişlemiş, bu durumun sonucunda kentleşme, şehirleşme gibi durumlar ortaya çıkmıştır. Tarım devrimini 18. yüzyılın ortalarından itibaren bugün hayatımızın her noktasında sonuçlarını deneyimlediğimiz *Endüstri Devrimi* izlemiştir. Bu devrim insan gücünden makine gücüne geçişi gerçekleştirmiş ve nihayetinde bugün dördüncü sanayi devrimi olarak ortaya çıkan bilişsel gücün insan üretimini artırdığı noktaya varmıştır. 18. Yüzyıldan günümüze değin gerçekleşen endüstri devrimi yüzyıllara göre çeşitli dönemlere ayrılmıştır. İlk gerçekleşen devrim 18. Yüzyılın ortalarından başlayarak 100 yıl kadar sürmüş, İngiltere'de buhar makinasının icadı ve demir yollarının inşası ile mekanik üretime öncülük etmiştir. 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında ise elektriğin ve montaj hattının getirisi ile seri üretimin mümkün kılındığı ikinci sanayi devrimi gerçekleşmiştir. 1960'larda ise üçüncü sanayi devrimi başlamış; bilgisayar ve internetin katalizörlüğünde ilerlemesi sebebiyle genel olarak bu süreç *dijital devrim* ya da *bilgisayar devrimi* olarak telaffuz edilmiştir. Bugün ise dijital devrimden kopup gelişen ve bu yüzyıla başlayan dördüncü sanayi devrimi yükseliş göstermektedir. Bu devrim yaygın olarak; mobil internet, yazılım, yapay zekâ ile makine öğrenmesini sembolize etmektedir. Kapsamı sadece bununla sınırlı olmayan *dördüncü sanayi devrimi*; nanoteknolojilerden, yenilenebilir enerjilere, kuantum bilgi işlemeye dek genişleyen ve öncekilerden farklı

olarak fiziksel, dijital ve biyolojik alanlarla bütünleşik, iç içe kaynaşmış olarak ilerlemektedir.⁷¹

Endüstrileşme ile birlikte yaşamın birçok alanında insanlık tarihini kökten dönüştüren gelişmeler yaşanmış, toplum yaşanan bu devrimin ardından tarihinin en hızlı farklılaşma sürecine tanıklık etmiştir. Devrim, en başta feodalitenin son bulması için gereken altyapıyı hazırlamış, Rönesans-Reformla başlayarak Aydınlanma ve Fransız Devrimi'ne erişen laikleşmenin, skolâstik anlayışın etkinliğini yıkacak biçimde yayılmasını sağlamıştır. Bilgiye ulaşma yalnızca maddi varlığa sahip insanların edindiği, onlara hizmet eden, aydınlanmalarını sağlayan bir unsur olmaktan çıkmış, bu süreç bugünün bilim, toplum, siyaset, sanat, teknik, ekonomi gibi alanlarda ilerleyişlerin belirleyici gücü olmuştur. Teknolojik buluşların yön verdiği bilgisayar ve internet çağının getirdiği yenilikler, tıbbi keşifler, mühendislik alanındaki gelişmeler insan yaşamını kolaylaştıran unsurlar olmuştur. Özetle endüstriyelleşme ile 15.Yüzyılda doğan, toplumu tekrar fikrîsel özgürlüğe kavuşturan Rönesans ve Reform'un varlığı daha da etkin hale gelmiştir.⁷²

Özellikle 1789 tarihli Fransız Devrimi'yle başlayan; eşitlik, özgürlük, demokrasi, insan hakları gibi çok çeşitli düşünce ve hareket, toplumlarda büyük gelişmelerin yaşanmasıyla beraber Endüstri Devrimi'nin de tetikleyicisi olmuştur. İlk olarak Avrupa ardından tüm dünyayı etkisi altına alan devrim, salt ekonomi ve sanayi alanında değil, kültür ve sanat alanında da çığır açıcı gelişmelerin öncüsü olmuştur.⁷³ Sanatın bu yeni ve çarpıcı evresi belirgin bir biçimde endüstri devriminin etkileri sonucunda ortaya çıkan modern sanat dönemine tarihlendirilmiştir. Bu bağlamda modern sanatın özellikleri ve tarihsel sürecine değinmeden önce, sanatın endüstrileşme ile ilişkisini irdelemek yerinde olacaktır.

⁷¹ Klaus Schwab, **Dördüncü Sanayi Devrimi**, çev. Zülfü Dicleli, 2.bs. (İstanbul: Optimist Yayınları, 2018), 6-7.

⁷² Ümit Akagündüz, "Sanayi Toplumu ve Sanayileşme", **Uygurlık Tarihi**, ed. İsmail Güven (Ankara: Pegem Akademi Yayınları, 2016): 422-431.

⁷³ Bekir Güzel, "Sanayi Devrimi'nin Ortaya Çıkardığı Toplumsal Sorunların Edebyattaki İzdüşümü: Émile Zola'nın Germinal Örneği", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, c. 7, s.33 (2014): 158.

3.1. Endüstri Devrimi ve Mekanik Üretim Çağı

Endüstri Devrimi Sanatı, bir yandan endüstriyel çağın hızına karşı bir tepki olarak ilerlerken öte yandan da sanatçılar bu çağın olanaklarından faydalanarak yeni bir döneme geçiş yapmışlardır. Endüstri Çağı, kültürü tarımdan endüstriye ve üretime kaydırmış, sanatçıların pratiğini çok basit bir icatla kökten ve kalıcı olarak değiştirmiştir. 1843'te Amerikalı mucit ve ressam *John Goffe Rand*, teneke boya tüpünü icat etmiştir. Boyanın stüdyoda karıştırılıp hızlı bir şekilde kurutulmasından önce, bir tüp içinde muhafaza edilmesi, sanatçılara ilk kez hareketlilik sağlamıştır. Paradoksal olarak Endüstri Devrimi milyonlarca insanı kente ve kent merkezlerine çekerken, öte yandan sanatçıların dünyaya açılmalarını yol açmıştır. Buharlı gemi ile seyahatin ekonomik olarak ucuz olması sebebiyle sanatçılar dünyayı dolaşarak kültürel tarz ve etkileşimin ilk tohumlarını atmıştır.⁷⁴ Devrimin sanat ve sanatçılar üzerinde yol açtığı değişikliklerden diğerleri ise; üretim yöntemlerinin değişmesi, malzemenin değişmesi, temaların değişmesi olarak öne çıkmıştır. Tematik olarak sanatçıların eserlerinde kırsal emeğin tasvirlerine sıklıkla rastlansa da, insan yaşamının ve gerçekliğin önemli bir parçası olan sanayi, sanatçılar tarafından giderek daha çok araştırılan bir konu haline gelmiştir. Bunun bir örneğine 1881'de ressam Ernst Josephson'ın (1851-1906), meslektaşları Anders Zorn (1860-1920), Eugène Buland (1852-1926), Hugo Birger (1854-1887) ve Christian Skredsvig (1854-1924) ile gittikleri İspanya seyahatinde rastlanmaktadır. Amaçları müzelerde büyük İspanyol ustalarının eserlerini görmek ve İspanyol köylü yaşamını tasvir etmek olan sanatçılar, gezileri esnasında Sevilla bölgesi Triana'da, bir grup demirciyle kendilerini canlandırıp canlandıramayacağı üzerine bir diyalog başlatırlar. Eseri üretecek olan sanatçı *Eugène Buland*, ustaları, demirci ve mekanik atölyesini gerçekçi ve detaylı bir şekilde temsil etmek için fotoğrafa başvurur. Makine çağı, sanat piyasasına yöntem, üretim, malzeme değişikliklerinin yanı sıra yeni müşteriler de sağlamıştır, devrimle ortaya çıkan fabrika ve işletme sahipleri yarattıkları dünyanın sanatçılar tarafından tasvir edilmesini talep etmiş ve onları satın almaya başlamışlardır.⁷⁵

⁷⁴ "Industrial Revolution: Mass Production, The Camera and A Return The Nature.", <https://arthistoryproject.com/timeline/industrial-revolution/> [02.10.2020].

⁷⁵ "Artists and Industrial Revolution: Images of the Changing World", <https://www.dailyartmagazine.com/artists-and-industrial-revolution-images-of-the-changing-world/> [02.10.2020].



Şekil 13: Eugène Buland, In the Workshop, 1888, Nationalmuseum, Stockholm.

“Artists and Industrial Revolution: Images of the Changing World”.
<https://www.dailyartmagazine.com/artists-and-industrial-revolution-images-of-the-changing-world/>
[02.10.2020].

Büyük Fransız İhtilali dönemine damgasını vuran ve gelenekten kopuş diye adlandırılabilir endüstri devrimi, sanatçıların yaşam koşullarını ve üretimlerini doğal olarak değiştirmiştir. Akademiler ve sergiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları, sanatla bir zanaat olarak üretilen resim veya binalar arasındaki farkın vurgulanması adına büyük çaba göstermişlerdir. Ancak, başlangıcından bu yana sanatı ayakta tutan temeller devrim ile sarsılmaya başlamıştır. Endüstriyelleşme, zanaatkârlığın bütün geleneklerini ortadan kaldırmaya başlamış, artık el emeği ve el işçiliğinin yerini mekanik üretimler, atölyenin yerini fabrikalar almıştır.⁷⁶ Bu dönüşüme bir tepki olarak toplum, çeşitli sanat akımlarının ve hareketlerinin de doğuşuna tanık olmuştur. Üretimde sosyal yaşamdaki yenilikler ve fabrikalaşma, zanaat kavramına yönelik yeni değerlendirmeleri de beraberinde getirmiştir. Bu değerlendirmenin odağında İngiltere’de ortaya çıkan ve endüstrileşmeye bir tepki olarak doğan, kalitesiz seri üretimleri yeren ve el emeği ürünlerin değerini yücelten *Arts and Craft* hareketi yer almaktadır.

Arts and Craft hareketi, modern zamanların en etkili, derin ve geniş kapsamlı hareketlerinden biri olmuştur. Britanya’da 1880’ler civarında başlayan bu hareket adını

⁷⁶ E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014), 498.

1887'de kurulan ve çok çeşitli benzer düşünen toplulukları, atölyeleri ve üreticileri kapsayan *Sanat ve El Sanatları Sergi Topluluğu*'ndan almıştır. Hareket kısa bir sürede Amerika ve Avrupa'ya hızla yayılmış, ardından da Mingei (Halk El Sanatları) hareketi olarak Japonya'da görülmüş ve birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bu anlayışın ardından giden ülkeler, sanat ve el sanatları felsefelerini kendi ihtiyaçlarına göre uyarlamışlardır. Üretilen işler görsel olarak çok farklı olsa da arkasında yatan idealler aynı amaçta birleşmektedir.⁷⁷ Arts and Crafts hareketi, salt sanatsal bir olay değildir. Bu hareket, büyük bir ivmeyle endüstriyelleşen 19. Yüzyıl küresel toplumuna bir başkaldırıdır ve sanata yönelik tutumlarının yanı sıra sosyal ve ekonomik reformu da öngören bir harekettir. O nedenle, Arts and Crafts hareketi sadece 'form' değişikliğini değil, aynı zamanda sistem ve işlev değişikliğini de temsil etmektedir. Endüstri devrimiyle doğan seri üretim ve makineleşme nedeniyle yozlaşan kültürel değerleri eleştirerek, endüstrileşmenin karşısında sanatsal bir başkaldırı olarak varolmuştur. Makineleşme sonucu ortaya çıkan seri üretim ile üretilen ürünlerin düşük kalitede olması ve sanatsal bir yönünün olmaması bu hareketi destekleyen sanatçıların tepki gösterdiği temel noktalardan biri olmuştur. Ortaçağ zanaatlarından, romantik ve folklorik tarzlardan beslenen *Arts and Crafts* hareketi, üretilen ürünlerin sanatsal özelliklerini de arttırmayı hedeflemiştir. Bu akımın en önemli temsilcilerinden biri; tasarımcı, şair, yazar, aktivist *William Morris*'tir. Morris, kendinden önceki John Ruskin ve A.W.N Pugin'in mimari söylemlerinden çok etkilenmiştir. Morris, Ruskin'in ürettiği fikirleri gerçekleştirerek Arts and Crafts hareketinin temellerini ortaya koymuştur.⁷⁸

⁷⁷ "Industrialization and the Beginnings of Modernism", <https://crowderdesign.wordpress.com/2013/04/21/industrialization-and-the-beginnings-of-modernism/> [02.10.2020].

⁷⁸ "Bir mimari başkaldırı: Arts&Crafts", <https://www.arkitektuel.com/bir-mimari-baskaldiri-artsandcrafts/> [03.10.2020].



Şekil 14: Trellis Duvar Kağıdı, 1862, William Morris

“Bir mimari başkaldırı: Arts&Crafts”. <https://www.arkitektuel.com/bir-mimari-baskaldiri-arts crafts/> [03.10.2020].

Arts and Craft Hareketi ile benzer bir alayışa sahip, 1919’da Almanya’nın Weimar kentide kurulmuş olan *Bauhaus Tasarım Okulu* da endüstriyellemenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Okul, makineleşme ve seri üretim karşısında estetikten ve tasarımdan yoksun ürünlerin üretimi ile sanat ve zanaatın bütünleşmesine dayalı ihtiyacın bir sonucu olarak doğmuştur.

Bauhaus Okulu, farklı alanlarda kurulan tasarım atölyelerini birleştirerek disiplinlerarası ve etkileşimli bir eğitim felsefesinin öncüsü olmuştur. Okulda alanlarında uzman bir biçim ustası ile bir zanaatkâr tarafından yönetilen çömlek, cilt, vitray boyama, grafik baskı, tipografi/baskı ve reklam, duvar boyama, ahşap oyma ve taş heykel, dokuma, marangozluk ve mobilya, metal, tiyatro, mimari ve fotoğrafçılık atölyesi gibi atölyelerde bütünleşik eğitimler verilmektedir.⁷⁹ Okul, gerek sanatçı öğretim elemanlarının, gerekse öğrencileri üretimleriyle giderek ivmesi artan bir kurum olmuştur. Bauhaus’un bu başarısındaki önemli etkenlerden birisi de, zamanın tanınmış ve etkin sanatçılarının yaratıcı ve özgün uygulamalar üretmesi ve öncülükleri ile prensiplerini yaygınlaştırabilmesidir. Bu sanatçılardan; Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Laslo Moholy Nagy, Wassily Kandinsky ve Paul Klee aynı zamanda

⁷⁹ Banu Hatice Gürcüm, Semiha Kartal, “Bauhaus İle Tasarıma Dönüşen Zanaat”, *İdil Dergisi*, c.6, s.34 (2017): 1783.

20. yüzyılın sanat anlayışını değiştiren isimlerden olmuştur.⁸⁰ Bauhaus anlayışı ‘yeni’ bir yaşamın sırlarının sanatlarda gizli olduğunu savunmaktadır. Birinci Dünya Savaşı ardında ortaya çıkan sanat ve mimarlık manifestolarında yeniliğin sırlarından; “yeni mimarlık, yeni sanat, yeni sanatçı, yeni ruh, yeni dünya, yeni insan” olarak söz etmektedirler.⁸¹



Şekil 15: Bauhaus Sınıfı

“Learning In The Bauhaus School: Five Lessons For Today’s Designers”.
<https://trydesignlab.com/blog/bauhaus-school-five-lessons-for-todays-designers/> [05.10.2020].

Endsütriyelleşme ve modernleşmenin sancıları üzerine bir tepki olarak doğan Arts and Craft hareketi ve etkisini günümüzde de devam ettiren Bauhaus Ekolü’nde olduğu gibi birbiri ardına gelen modern sanat akımları da günümüz sanat ve tasarım anlayışını önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle 1830’larda geliştirilen fotoğraf makinasının icadı, endüstri devriminin modern sanata olan etkisinin en belirgin örneğidir. Sanatçılar bu aygıtın, hızlı, seri, düşük maliyetli hatta kendilerinden daha iyi portreler, manzaralar üretebilen bir araç olduğunu düşünmüşlerdir. Fotoğrafın icadı modern ressamlara yeni görme, düşünme ve üretim yolları açmış, gerçekleşen bu devrim ile sanatçılar yeni ve sınırsız malzemelere sahip olarak öncesinde hiç denenmemiş avangard ve radikal işler üretmişlerdir. Fotoğrafla birlikte artık sanatçıların tasvirlerindeki geleneksel rol son bulmuştur.⁸²

⁸⁰ Erzen, “Bauhaus’un 90.Yılında”,
<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185>,
[05.10.2020].

⁸¹ Artun, “Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı”, <https://www.e-skop.com/skopdergi/bauhaus-modernlesmenin-tasarimi/4584>, [05.10.2020].

⁸² Openshaw, age, 229.

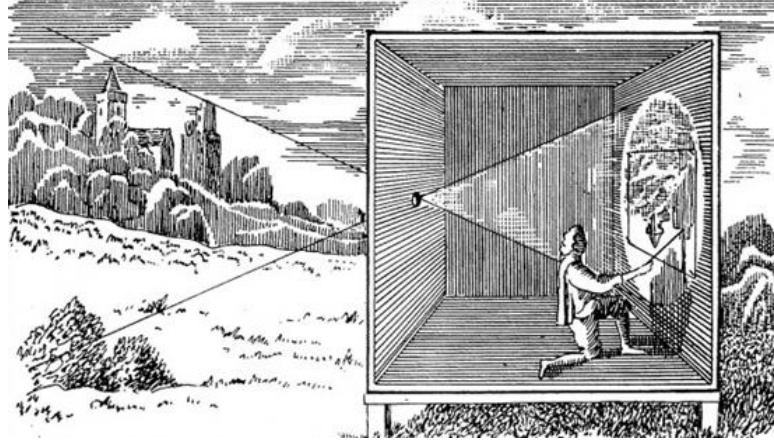
3.1.1. Fotoğraf Çağı

Keşfedildiği ilk yıllardan bugüne insan yaşamında önemli bir yer edinen fotoğrafın geçmişi Antik Yunanlılara ve Çinlilere kadar uzanmaktadır. MÖ 468- 391’li yıllarda Han hanedanlığı döneminde yaşayan Çinli filozof Mozi’nin, Camera Obscura’nın ilkelerini yazan ilk kişi olduğu bilinmektedir. Antik Yunan filozofu Aristoteles de ‘*Problems*’ adlı eserinde güneşin dikdörtgen bir delikten yansıtılırken bile neden dairesel göründüğünü merak ederek bu fenomen hakkındaki görüşlerini ifade etmiştir. Bu temel ilke, bir duvarın veya yüzeyin bir tarafındaki görüntünün bir delikten karşı yüzeye yansıtıldığı doğal optik bir olgudur. 16.Yüzyılda ortaya çıkan bir terim olan *Camera Obscura*, bu tür projeksiyonlar için bir kutu, çadır ya da oda kurulumunu ifade etmektedir.⁸³ O yüzyılda gökbilimciler ve sanatçılar da güneş tutulmalarını ve benzer doğa olaylarını görüntülemek ve çizmek amacıyla Camera Obscura isimli bu cihazı kullanmışlardır. İlk Camera Obscura tam anlamıyla bir karanlık odadır,⁸⁴ çevresi tamamen kapalı, içerisine bir insanın rahatlıkla girebileceği büyüklükte, tek bir yüzeyinin ortasında ışığın geçmesini sağlayan bir deliğe sahiptir. Odanın içerisindeki yüzeyde görüntü oluşturabilmek için çevreden yansıyan ışıkların delikten geçmesi ve karşı yüzeye yansımaları gerekmektedir. Yüzeydeki görüntü terstir, içeride bulunan ve yansıyan görüntüyü kaydedecek kişi de yüzeydeki görüntünün üzerinde kağıt yerleştirerek yansımayı doğru bir perspektifle çizmektedir. Camera Obscura ile temeli oluşturulan resimler, daha sonra sulu boya ya da yağlı boya uygulanarak son haline getirilmektedir. Ancak Obscura sistemindeki tek sorun, yansıyan görüntünün seyrinin ötesine geçilip, görüntünün sabitlenerek kalıcı olması ihtiyacıdır. Bu durum da fotoğraf makinasının icadı ve teknolojisinin geliştirilmesinin temel sebebi olarak bilinmektedir. Her geçen yüzyılda ihtiyaçlar doğrultusunda aygıtlar geliştirilmeye devam etmiştir. 17. Yüzyıla gelindiğinde taşınabilir Camera Obscura’lar üretilmiştir, kolaylıkla taşınabilen bu aygıtlar karanlık oda zorunluluğunu ortadan kaldırmış ve buzlu camları ve görüntünün üzerine düştüğü düzleminle sanatçılara büyük kolaylıklar sağlamıştır. Bu teknik özellikle portre ressamlığında ve nesnelerin detay çiziminde, oranlama ve perspektif uygulamalarında yapılan hataları azaltmak için etkin bir

⁸³ “How the Development of the Camera Changed Our World”, <https://mymodernmet.com/who-invented-the-camera-photography-history/> [06.10.2020].

⁸⁴ Martin W. Sandler, **Photography: An Illustrated History** (Newyork: Oxford University Press, 2002), 8.

biçimde kullanılmıştır. Leonardo da Vinci, Jan Vermeer, Antonio Canaletto ve Carel Abritius gibi ressamlar Camera Obscura tekniğini kullanarak eserler üretmişlerdir.⁸⁵



Şekil 16: Camera Obscura (Karanlık Oda)

“İlkel Fotoğraf Makinası: Camera Obscura”. <https://sanatkaravani.com/ilkel-fotograf-makinesi-camera-obscura/>, [06.10.2020].

Keşfinden itibaren resimlerinde Camera Obscura’nın imkalarından yararlanan sanatçılar, fotoğraf makinasının icadının ardından bu teknolojinin getirdiği hız ve kolaylıklardan da faydalanmaya devam etmişlerdir. Fotoğrafın imkanlarından ve kendisinden ne oranda yararlanacakları sanatçıların sanata ilişkin düşünce ve üretim tekniklerine göre çeşitlilik göstermiştir. Kimi sanatçılar doğayı, insanı ya da nesneleri resmederken fotoğrafı gerçeği ve detayları daha iyi algılama aracı olarak görmüş, kimi sanatçılar ise fotoğrafı eserlerinde bir araç olarak kullanmışlardır. İlerleyen yıllarda ise fotoğrafın yolunu açtığı çok çeşitli yeni ve alternatif sanatsal pratikler ve ortamların doğuşuna tanık olunmuştur.

Fotoğraf makinesinin keşfi, modern sanatçılar için büyük buluşların kaynağı olmuştur. Marcel Duchamp “Merdivenden İnen Çıplak” tablosuyla stop-motion tekniğinin ilk örneğini etüd etmiş, optik alandaki bilimsel ilerlemeler, Claude Monet ve George Seurat’ın geliştirdikleri noktacılık yöntemindeki renk ve algıya ilişkin deneyimlere öncülük etmiştir. Bu bağlamda Batı sanatı, yirminci yüzyıl dünyasını daha önce görülen sanatsal formların sınırlarını zorlayan hatta yerle bir eden bir deneySELLİĞİN doğuşuyla karşılaşmıştır. Bu yüzyılda ortaya çıkan kübizm, ekspresyonizm, pop art,

⁸⁵“İlkel Fotoğraf Makinası: Camera Obscura”, <https://sanatkaravani.com/ilkel-fotograf-makinesi-camera-obscura/> [06.10.2020].

soyut sanat artık dünyaya yepyeni bir görme biçimi sunmuş,⁸⁶ gözün görüşü değişmiş, nesneler ya da varlıklar göze farklı anlamlarda görünmeye başlamıştır. Bu değişim hemen resme de etki etmiş ve eserlerde izleyiciye yansıtılmıştır. İzlenimcilere göre; çevredeki görüntüler kendilerini artık görülmek üzere sunmuyor, görüntüler aralarında devamlı bir etkileşim halinde oldukları için yakalanması zor ve devingen birer özellik taşıyorlardır. Kübistlere göre; görüntüler tek bir göze yansıyan şeyler değil, çevrelerindeki bütün noktalardan edinilebilecek görünümünün bütünüdür. Fotoğraf makinasının icadı, bu keşiften çok daha eski dönemlerde üretilen resimlere bakışı da etkilemiştir. Önceleri resim sanatı süslenmek amacıyla uygulandıkları yapıların tümleyici bir parçasıdır. Resmin biricikliği onun bulunduğu yerin biricikliğiyle bağlantılıdır. Resim bir mekandan diğerine taşınabilir ancak asla aynı anda iki yerde birden görülmesi mümkün değildir. Fotoğraf icat edildikten sonra, resmin kopyası oluşturularak imgenin sahip olduğu biriciklik de yok edilmiş olur. Buna bağlı olarak resmin taşıdığı anlam da değişir. Daha net bir ifade ile resmin anlamı birçok parçaya bölünerek çoğalır.⁸⁷

Filozof ve kültür eleştirmeni Walter Benjamin; *“Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”* (1935) adlı makalesinde tekrar tekrar üretilerek çoğaltılan sanatın söz konusu durumunu ele alır. Benjamin ünlü makalesinde, yeniden üretilirliğin çok eski dönemlere dayandığını ancak fotoğrafla birlikte tahta baskı, gravür (bakır baskı), litografi (taş baskı) gibi çoğaltım tekniklerinin çok daha ilerisine gidildiğini, insan elinin, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez önemli sanatsal yükümlerinden kurtulduğunu ve bu yükümlerin artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildiğini ifade eder.⁸⁸ Benjamin ayrıca sanat eserlerinin güçlü bir ‘aura’ ya sahip olduğu ve yeniden üretilirliğin özgün bir nesne olan sanat eserinde var olan auranın kaybına neden olduğunu öne sürer. Bu düşünceye göre çoğaltılarak gerçekliği sarsıntıya uğrayan yapıt, şimdi ve burada olma ile bağlantılı olan sanat deneyimini de değiştirir. Kendi mekanında özgün eserle karşılaşamayan izleyicinin gerçeklikle arasına bir uzaklık girer, bu da Benjamin’in ifadesiyle; eserin kendi varlığından bir eksilmeye uğradığına ve biricikliğini yitirdiğine işaret eder. Eserin kendini saran ve eseri yüceleştiren bu görünmez etki ortadan kaybolmuş olur.

⁸⁶ Stephen Farthing, age, 12.

⁸⁷ John Berger, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, 16.bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 19.

⁸⁸ Walter Benjamin, **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 2001), 52-53.

Benjamin'in teknik olanakların toplumun sanatı algılayışında bir değişim gerçekleştirdiği yönündeki görüşü, klasik sanat eserlerinin değerlendirilmesi yönünde doğru olabilir, ancak bu görüşün günümüz teknolojik sanatıyla değerlendirilmesi pek mümkün gözükmemektedir. Bunun sebebi teknolojik imkanlarla üretilen eserlerin tam tersine açık kaynaklı ve paylaşılabılır olma özelliğine sahip olmasıdır. Sanat eleştirmeni ve yazar Boris Groys, Benjamin'in aura yitimi olarak gördüğü eserdeki değer kaybına karşılık farklı bir görüş belirtmektedir. Groys'a göre; bugünün sanatsal üretimleri geleksel sanatta olduğu gibi korunamaz, ancak belgelenebilir, bahsedilebilir ve yorumlanabilir. Geleneksel sanatta sanat nesneleri üretilir ancak çağdaş sanat, olaylara ait enformasyon üretir. Geleneksel arşivlemede nesneler, sanat eserleri maddi akıştan çıkarılarak güvenli bir konuma yerleştirilir ve koruma altına alınır, Walter Benjami'nin ifadesiyle "aura kaybına" uğrar. Dijital arşivlemede ise nesne görmezden gelinerek aura korunur. Nesnenin kendisi var olmaz, bu noktada dijital olan veri metavari nesnesiz bir aura yaratır.⁸⁹ Groys'un bu savına göre dijital sanat eserleri auralarını görünmez olarak üzerlerinde saklı tutarlar.

Bugün, bir sanat eserinin birden fazla kopyasının yeniden üretilmesini sağlayan teknolojik değişiklikler, sanat eserinin geleneksel kavramlarına meydan okur. Mekanik yeniden üretim çağında sanat yapıtları ayrı, özerk alanından uzaklaşarak, günlük yaşamın bir parçası haline gelir. Sanat yapıtından kopan veri katılımcı kolektif kültürün de etkisi ile paylaşımına açık hale gelir, etki alanı genişler ve demokratikleşir.⁹⁰

3.1.2. Hareketli Görüntü Çağı

Fransa, Almanya, Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki mucitlerin, hareketin etkisi veya yanılması üzerine düşünmeye başladıkları zaman 1890'lı yıllardır. Aslında bir dizi benzer görüntü ardı ardına hızlı bir şekilde gözün önünden geçirildiğinde böyle bir etkinin varlığı zaten keşfedilmiştir. -Bu etkiye 'görmenin kalıcılığı' adı verilir- Ancak asıl mesele, fotografik olan ve hayatın kendisinden alınan görüntülerle hareket etkisinin nasıl yaratılacağıdır.⁹¹ Hareketli görüntünün yanılmasını gösteren ilk keşif 1600'lü yıllarda Hollandalı bilim insanı Christian

⁸⁹ Boris Groys, *Akıştan İnternet Çağında Sanat*, çev. Ebru Kılıç (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017), 9-10.

⁹⁰ Rachele Dini, *Walter Benjamin's The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. (London: Macat International, 2017), 34.

⁹¹ Geoffrey Nowell-Smith, *The History of Cinema: A very Short Introduction* (London: Oxford University Press, 2017), 31.

Huygens (1629- 1695) tarafından icat edilen Büyülü Fener (Magic Lantern)'dir. Aygıt, modern projeksiyonun ilk halidir. 'Büyülü Fener' adının, şeytanların ve meleklerin sihirli bir biçimde duvarda belirdiğini söyleyen ilk izleyicilerin deneyimlerinden geldiği söylenmektedir. 18.Yüzyılda aygıt yaygın bir eğlence ve eğitim biçimi olsa da fenerler için ışık kaynağı genellikle kandillerdir ve teknik açıdan yetersizlerdir. Fenerler teknoloji geliştikçe giderek daha güçlü araçlarla aydınlatılmışlardır.⁹²



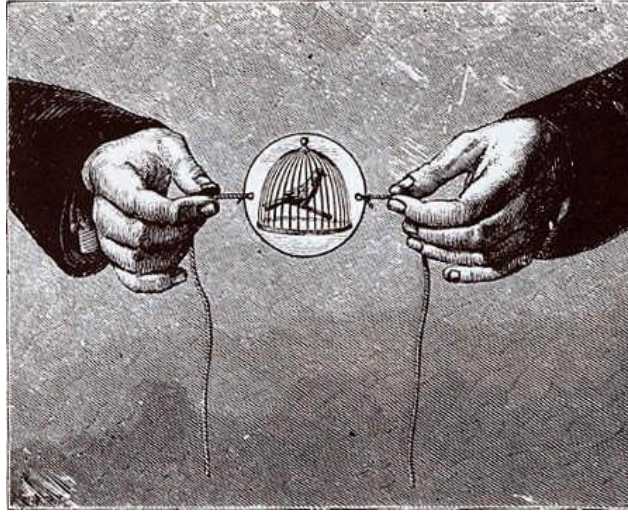
Şekil 17: Magic Lantern (Büyülü Fener)

“The Magic Lantern: A History and Demonstration”. <https://tisch.nyu.edu/cinema-studies/events/fall-2018/magic-lantern>, [01.09.2021].

Büyülü fenerin ardından keşfedilen bir diğer aygıt ise 'Thaumatrope' adlı -genellikle hareketli görüntülere yol açan bir dizi optik oyuncak- olarak tanımlanan cihazdır. Thaumatrope, 1825'te İngiliz doktor John Ayrton Paris (1785-1856) tarafından icat edilmiştir ve Yunanca, "thauma" (merak) ve "tropos" (dönmek, çevirmek) gibi anlamlara gelmektedir. Aygıtın çalışma prensibi, her iki yüzeyine de resim basılmış bir karton diskin uç ve karşıt noktalarına tutturulmuş bir ip aracılığı ile döndürülerek görüntü elde edilmesi işlemine dayanmaktadır. Disk, ipler bükülerek döndürüldüğünde, resmin her iki parçası da dönüşümlü olarak görülür ve tam bir görüntü oluşturuyormuş gibi algılanır. En iyi bilinen örnek; bir tarafta kuş, diğer tarafta bir kafes resminin olduğu örnektir. Böylece disk döndüğünde kuş kafesteymiş gibi görünmektedir.⁹³

⁹²“About Magic Lanterns”, <https://www.magiclanternsociety.org/about-magic-lanterns/>, [01.09.2021].

⁹³“The Thaumatrope Revisited; or: "a round about way to turn'm green", <https://www.stephenherbert.co.uk/thaumatropeTEXT1.htm>, [01.09.2021].

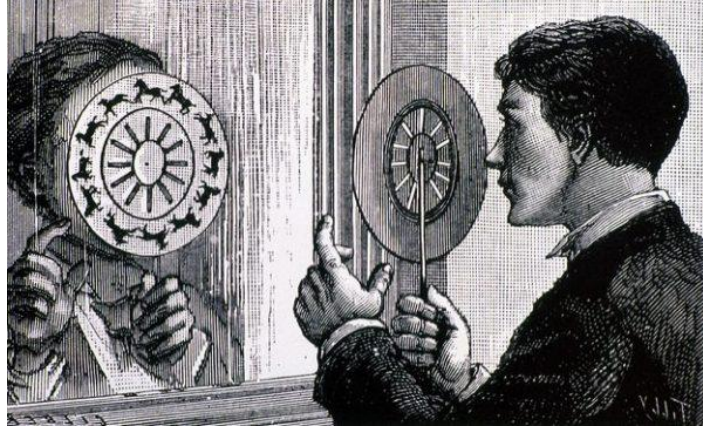


Şekil 18: Thaumatrope

“The Thaumatrope Revisited; or: "a round about way to turn'm green".
<https://www.stephenherbert.co.uk/thaumatropeTEXT1.html>, [01.09.2021].

Bir diğer önemli keşif ise, 1830’ların başlarında ise Belçikalı fizikçi ve matematikçi Joseph Plateau (1801-1883) ve Avusturyalı matematikçi ve kaşif Simon von Stampfer (1792-1864) tarafından aynı dönemde keşfedilen ve Yunanca göz yanıltması anlamı taşıyan Fenakistiskop (Phenakistoscope) adlı aygıttır. Fenakistiskop, izleyicinin bakabileceği küçük eşit uzaklıkta radyal pencereleri olan ve diskin etrafına eşmerkezli daireler halinde çizilmiş bir dizi görüntü içeren iki diskten oluşmaktadır. İlk diskin yuvalarından bir aynada bakıldığında, ikinci diskteki resimler hareket ediyormuş gibi görünmektedir. Aralıkların ve görüntülerin senkronizasyonu ile hareket hissi yaratılmaktadır.⁹⁴

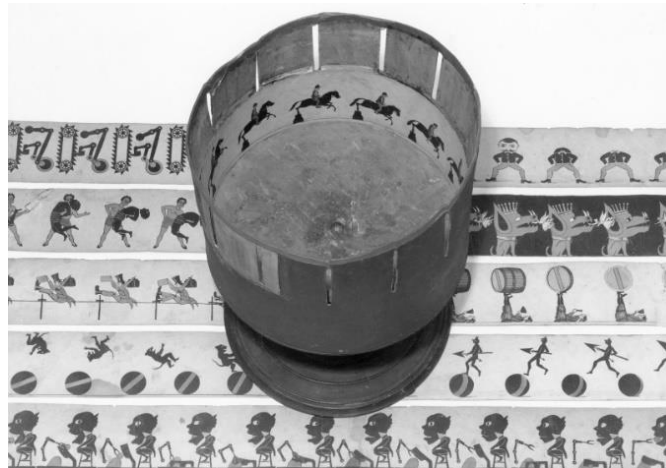
⁹⁴ “The Phenakistoscope, the First Device to Demonstrate the Illusion of a Moving Image”,
<https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3675>, [01.09.2021].



Şekil 19: Fenakistiskop (Phenakistoscope)

“Bunker Vision ”. <https://artillerymag.com/bunker-vision-23/>, [01.09.2021].

1834’te ise İngiliz matematikçi William George Horner (1786-1837), Zoetrop (Zoetrope) adlı aygıtı icat etmiştir. Zoetrop’un çalışma mekanizması, hızlı bir şekilde birbirini izleyen statik resimlerden hareket yanılsaması üreten bir akış sistemine dayanır. Aygıt, yanlarda dikey olarak kesilmiş aralıkları olan bir silindirden oluşur. Silindirin iç yüzeyinde, sıralanmış bir dizi resimden görüntüler içeren bir bant bulunur. Silindir dönerken izleyici aralıklardan yüzeydeki resimlere bakar ve hareket yanılsaması yaratan hızlı bir görüntü dizisi seyrederek.⁹⁵



Şekil 20: Zoetrop (Zoetrope), History of Photography Collection, Smithsonian Institution

“Zoetrope history”. <https://www.britannica.com/technology/zoetrope>, [01.09.2021].

⁹⁵ “Zoetrope History”, <http://www.zoetrope.org/zoetrope-history> [01.09.2021].

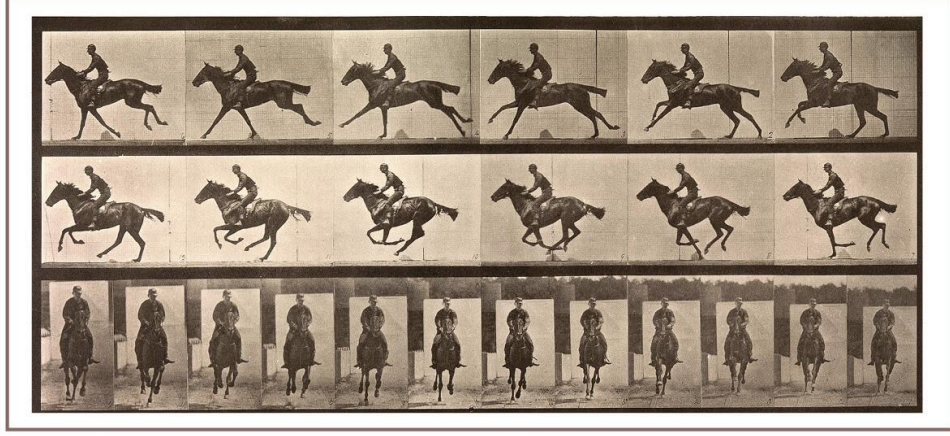
Birçok keşif süreci içerisinde birbirinden önce ya da sonra gelen başka fikir ve denemelerle bağlantı içerisindedir. Örneğin modern sanatın avangard öncü isimlerinden Marcel Duchamp'ın çalışmalarındaki statik aşamalarında görülen harekete olan ilginin, ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, ABD'de Eadweard Muybridge (1830-1904) ve Fransa'da Étienne-Jules Marey'in (1830-1904) öncülüğünü yaptığı sinema ve analitik zamansal fotoğraf çalışmalarına (chronophotographie) dayandığı görülmektedir.⁹⁶ 1870'li yıllarda Eadweard Muybridge (1830-1904) hızlı anları dondurabilecek bir teknik üzerine çalışmaktadır. Muybridge, çalıştığı tekniği uygulamak üzere bir sistem oluşturur ve denemeler yapmaya başlar; denemelerin sonucunda 2/1000 saniyelik enstantane hızında fotoğraf çekebilen bir 12-24 kamera ile dört nala koşan bir atın dört ayağının yerden kesildiği anı görüntülemeyi başarır. Bu teknik ile sanatçı hareketli fotoğrafın önünü açmış olur. Muybridge'in insan ve hayvanların hareketleri esnasında bedenlerinin aldığı biçim ve hareketin süreçlerini fotoğraf aracılığıyla aktaran çalışmaları dünyada büyük ses getirir.⁹⁷ Eadweard Muybridge'in ürettiği bu teknik, fotoğrafçılığı kullanan ilk bilimsel çalışmadır ve çalışma, hareket ve zaman kavramı hakkında tamamen yeni bir düşünme biçimi yaratmıştır.

Aynı dönem Fransa'da Fizyolog Étienne Jules Marey, insan bedeninin hareketlerini grafik kayıtlarla incelemeye başlamıştır. Muybridge'in seri fotoğraflarını gören Marey ise, çalışmalarında fotografik görüntülerden faydalanmaya yönelmiştir. Muybridge fotografik yollarla hareketin görselleştirilmesi üzerine çalışırken, bir bilim insanı olan Marey ise hareketin fotoğraf aracılığı ile tekrar üretilmesinden ziyade, hareket akışının ölçülmesi üzerine çalışır ve belirlediği görüntüler dizisini bir fotoğraf plakası yüzeyinde kullanır. Marey'in yalnızca hareketin görüntüsünü elde etmek için fazlalıklardan ve detaylardan arındırdığı fotoğraflar, hareketin sağladığı izleri görünür hale getirir ve bu yolla hareketin akış aşamaları eşzamanlı bir görüntüye dönüşür. Marey'in 'kronofotoğraf' adıyla isimlendirdiği bu denemeler çok sayıda sanatçıya yön vermiştir.⁹⁸

⁹⁶ Özlem Kalkan, "Kronofotoğraflar", <https://www.kitaptansanattan.com/kronofotograflar- Duchampda-devinimin-statik-halleri-eadweard-muybridgein-187-dogumgunu-anisina-ozlem-kalkan-erenus-yazdi/>, [01.09.2021].

⁹⁷ Murat Gür, "At Fotoğraflarından Sinemanın Doğuşu", <https://www.zdergisi.istanbul/makale/at-fotograflarindan-sinemanin-dogusu-238>, [01.09.2021].

⁹⁸ <https://www.kitaptansanattan.com/kronofotograflar- Duchampda-devinimin-statik-halleri-eadweard-muybridgein-187-dogumgunu-anisina-ozlem-kalkan-erenus-yazdi/>, age, [01.09.2021].



Şekil 21: Eadweard Muybridge, Dört Nala Koşan Atlar, 1878.

“At Fotoğraflarından Sinemanın Doğuşu”. <https://www.zdergisi.istanbul/makale/at-fotograflarindan-sinemanin-dogusu-238>, [01.09.2021].

Yirminci yüzyıldaki çoğu akım hareket ve zaman merkezlidir. Örneğin, fütüristlerin çalışmalarında tek bir karede birden fazla örtüşen görüntülerin kullanılması yeni bir endüstriyel çağın hızını ve aynı zamanda politik bir bakış açısını aktarmıştır. Marcel Duchamp da ünlü *Merdivenden İnen Çıplak* (1912, Paris) adlı eserinde benzer bir teknik kullanmıştır. Fransa'dan; Etienne-Jules Marey ve Büyük Britanya'dan; Eadweard Muybridge gibi araştırmacıların deneyleri olmadan bu tür çalışmaların doğması mümkün olmayacaktır. Bu bilim insanlarının her ikisi de tarihsel süreçte insan anatomisini ve hayvan hareketini anlamaya yardımcı olmak için çoklu görüntü çalışmalarının kullanılmasına öncülük etmiştir.⁹⁹

⁹⁹ Sequential Images, https://www.asu.edu/cfa/wwwcourses/art/SOACore/timeframes/sequential_images.htm [01.09.2021].

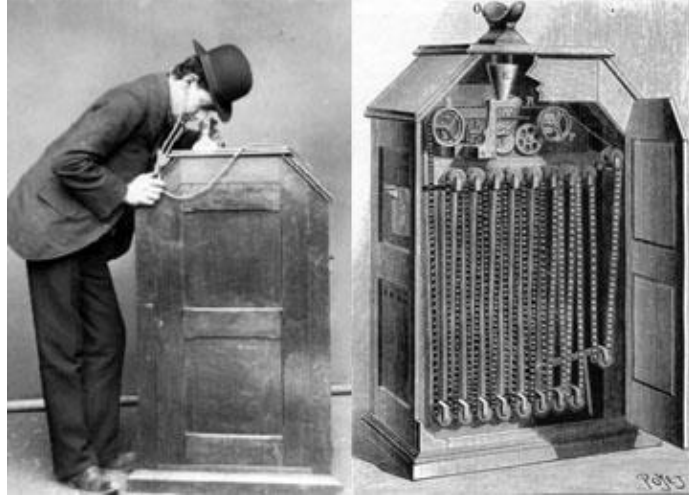


Şekil 22: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1913

“Merdivenden İnen Çıplak: “Marcel Duchamp”. <http://upas.evvel.org/?p=1199>, [01.09.2021].

1888'de New York'ta, bilim insanı ve kaşif Thomas Edison (1847-1931) ve asistanı William Dickson (1860-1935) hareketli görüntüleri kaydedebilecek bir cihaz oluşturmak için çalışmalar yapmaya başladılar. 1890'da Dickson, ilkel bir sinema kamerası olan Kinetoskop'u (Kinetograph) tanıtır. 1892'de ise hareketli görüntüleri ekrana yansıtabilen bu aygıtın icadını ilan eder. Edison, bir süre sonra açılan 'Kinetoskop Salonları'nda halka açık film gösterimleri gerçekleştirmeye başlar.¹⁰⁰ Bu ilham sayesinde 1894'te Fransa'da fotoğraf ekipmanları üreticileri olan Louis ve Auguste Lumière'in ise Sinematograf/*Cinematograph* adlı kamerayı icat ederler. Bu cihaz kullanılan ilk sinema aygıtlarından biridir. Cihazın teknolojisi bir yönüyle Kinetoscope/*Kinetograph* sistemine dayanmaktadır.

¹⁰⁰ Mary Pickford, “The Early History of Motion Pictures”, <https://www.pbs.org/wgbh/americalexperience/features/pickford-early-history-motion-pictures/>, [01.09.2021].



Şekil 23: Kinetoskop (Kinetoscope), Thomas Edison, William Dickson, 1889

“Kinetoscope”. https://www.reflexions.uliege.be/cms/c_24658/en/kinetoscope, [01.09.2021].

Auguste Lumiere (1862-1954) ile Louis Lumiere (1864-1948) ilk sinema gösterisini birlikte gerçekleştirmişlerdir ancak sinematografi keşfeden Louis Lumiere'dir. Kardeşi Auguste, keşfinde Louis'e yardımda bulunmuştur. Ayrıca babaları Antoine Lumiere de fotoğraf kağıdı üreticisidir ve fotoğraf uygulamalarının bilimsel yönüne de ilgi duyan çocukları için Paris'te bir iş seyahati esnasında satın aldığı kinetoskopla Lyon'a dönmüştür. Kinetoskopun kullanımında, seyirci kutunun üzerindeki mercekli bakaçtan görüntüleri seyrederek, ancak bu yeterli gelmez, Louis Lumiere kinetoskoptaki görüntüyü yüzlerce kez büyütür bir perdeye yansıtabilmenin çözümünü aramaktadır. Edison'ın kinetoskopu onları bu fikrin ardına düşmeye iter ve 1894 yılının sonlarına doğru bir gece Louis Lumiere kardeşine bunu gerçekleştirecek bir düzenek düşündüğünü söyler. Bu düzenekte görüntü içeren film, kenarlarına açılacak deliklere ardışık olarak girecek tırnaklar sayesinde yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirilecektir. Louis Lumiere söz konusu sistemle Sinematograf (Cinematograph) denilen aygıtı icat etmiş ve görüntüleri gerçeğe en yakın haliyle perdeye yansıtabilmek için gereken hızı keşfetmiştir. Lumiere kardeşler; *Lyon'daki Lumiere Fabrikasından işçilerin Çıkışı* adlı filmi göstererek ilk kez sinematografi oynatmış, 28 Aralık 1895'te ise aygıtı ilk kez halka açık gösterilerde kullanmışlardır.¹⁰¹ Lumière Kardeşler'in yarattığı teknoloji bir Avrupa standardı haline gelmiştir ve Lumière'ler kamera operatörlerini dünyanın birçok ülkesine göndermişlerdir.

¹⁰¹ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, 3.bs. (İstanbul: Oğlak Kitap, 2009), 30-31.



Şekil 24: Sinematograf (Cinematograph), Lumiere Kardeşler, 1895

“13 febbraio Santa Fosca e Maura”, <https://www.blogsicilia.it/oltrelostretto/13-febbraio-santa-fosca-e-maura-alea-iacta-est-brevettato-il-cinematografo-la-disfida-di-berletta/378120/>, [02.09.2021].

Ayrıca sinemanın doğuşunda bir mit inşa eden Louis Lumière'in Paris Grand Café'de halka açılan *Trenin Gelişi* (Arriving Train) filmi, yalnızca elli saniyelik bir sürede, günlük bir olayı, seyirciler için çok tanıdık ve unutulmaz bir deneyim olarak yaşatmıştır. Filmde bir tren istasyona girmekte ve yolcular peronda ileri geri ilerlemektedir. Kısıtlılığına ve konusunun sıradanlığına rağmen bu film büyük bir bilinirlik kazanır. Flmi seyreden izleyicinin dev ekranda kendilerine doğru gelen trenle karşılaştıklarında yaşadıkları panik ve şaşkınlık da bu deneyimin en söz edilen noktasıdır. Lumière'in sinematografik lokomotifi ve şaşırtıcı etkisi, sinemanın ilk günlerinden bu yana aydınlatıcı bir örnek olarak hareketli görüntü tarihinde sıklıkla dile getirilmektedir.¹⁰²

Verilen örneklerle sınırlandırılmayacak kadar geniş bir tarihe yayılmış olan hareketli götüntünün kökenleri birçok bilim insanı ve araştırmacı tarafından merak edilmiş, araştırılmış ve çeşitli denemelerden geçerek günümüze evrilmiştir. Yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmeler, sanatın devingen tarihi içerisinde birbirinden sonraki dönem ve kuşaklara yeni görme biçimleri sunmuştur. Bugünün dijital üretim ve tüketim çağında hareketin hem sanatçı hem de izleyici safında sağladığı etkileşim ve buna bağlı olarak yaşanan yüksek deneyim kaçınılmazdır. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde söz edilecek sanatta teknolojik sıçramalar ve buna bağlı olarak gelişen dijitalleşme olgusu

¹⁰² Martin Loiperdinger, Bernd Elzer. "Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth." **The Moving Image**, vol. 4 no. 1, 2004, p. 89-118.

ekseninde hızına yetişilmesi güç devrimlere tanıklık edilecektir. Yeni teknolojilerin keşfi 7. Sanat sinema dışında önemli bir çağdaş sanat pratiği olan video sanatının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ayrıca hareketli görüntü üreten kamera aygıtı en yeni sanat formlarından olan dijital sanatın da bir protezi haline gelmiştir.

3.2. Sanatta Teknolojik Yönelimler ve Dijital Çağ

Bugünün toplumunda sanat çok daha geniş bir ilginin nesnesi haline gelmiştir; bu yönüyle sanat müzelerden, sergilere, şehir planlamadan eğitime kadar modern toplumların yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıldan sonra sanat resimden heykele, mimariden dekoratif sanatlara kadar tüm disiplinleri kapsayan ve geleneksel estetikten uzaklaştırılmıştır bir yapıya bürünmüştür. Bu büyük devrim, insan çabası ve bilgisinin farklı alanlarında belirleyici değişiklikler yarattığı bir dönemde meydana gelmiştir. Bir yandan makineleşme ve sanayileşmedeki gelişmeler, diğer yandan teorik ve uygulamalı bilimlerdeki ilerlemeler dünyada tam bir dönüşümüne yol açmıştır. Dolayısıyla, çağdaş dünyanın meselelerine dair hangi yeni ilişkilerin kurulduğu ve özellikle teknolojik sanatlar ve diğer temel insan faaliyetleri arasında nasıl bir yeni ilişki ortaya çıktığı üzerine düşünmek çok önemli hale gelmiştir.¹⁰³ Bu durumun bir uzantısı olarak sanatçılar teknolojinin sağladığı imkanlar sayesinde sanatlarını üretirken ve sunarken, 20. Yüzyılın yaratmış olduğu yeni görme biçimlerini daha da genişletmişlerdir. Sanatçılar bu yeni sanat türündeki ifadelerini çoğunlukla film, video, ses sanatı, yazılım gibi çeşitli melez anlatımların bir araya geldiği disiplinlerarası yollarla aktarmayı denemişlerdir.

Bilimsel ve teknolojik araştırmanın sınırları zaman içerisinde geçmişte olduğundan çok daha geniş bir alana yayılmıştır. Bu ilişki artık sadece bir teknik araştırma olarak değil, aynı zamanda sanat gibi kültürel yaratıcılık ve bir yaratıcı yorum biçimi olarak ele alınmaktadır. Teknolojik ve bilimsel sınırları araştıran sanat, teknolojik yeniliğin olasılıkları ve sonuçları hakkında sorular sorarak, genellikle bilim insanları ve mühendisler tarafından araştırılanlardan farklı sorgulama yollarını, kavramsal çerçeveleri ve kültürel ilişkileri araştırmaya çalışmıştır.¹⁰⁴ Geçmişte bu ileri teknoloji

¹⁰³ Pierre Francastel, **Art&Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries** (New York: Zone Books, 2000), 17-18.

¹⁰⁴ Stephen Wilson, **Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology** (Cambridge: The MIT Press, 2002), 3.

temelli sorgulama ve araştırmaların karşılığı ilk olarak 1960'lı yıllarda 'İnsan-Makine Etkileşimi ve Teknoloji-Beden İlişkisi'ne yönelik denemelerde eylemsel bir ifade biçimi şeklinde görülmüştür. 1980'lerde ise son derece yenilikçi ve deneysel bir anlatım olan 'video sanatı' ile somutlaştırılmış, bu anlatım tekniğine aynı zamanda performanslar eşlik etmiştir. Araştırmanın bu bölümünde teknoloji ve sanat iş birliğine yönelik bir dönüşüme alan aan sanatta kullanılan ilk teknolojik yönelimler, söz konusu ifade biçimleri temelinde incelenecektir.

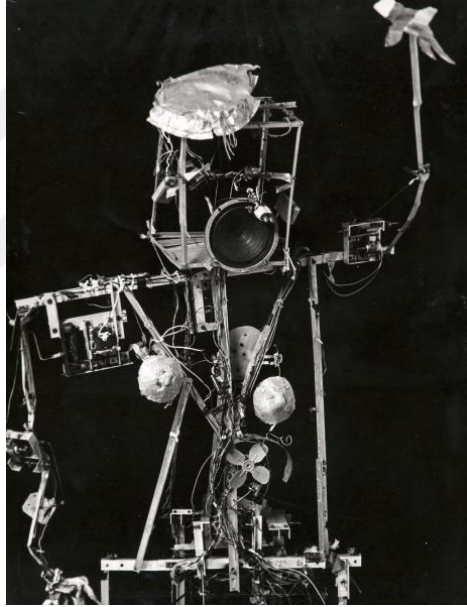
3.2.1. İnsan-Makine Etkileşimi ve Teknoloji-Beden İlişkisi

Elektronik medya günümüz kültüründe daha yaygın hale geldikçe; video, multimedya, performans, telekomünikasyon ve etkileşim olgusu ile birlikte robotiğin ağdaş sanattaki rolü de dikkate alınır hale gelmiştir. Sanatçılar, geleneksel olarak hareketsiz el yapımı nesnelerle tanımlanan sanatın sınırlarını zorlamaya devam ederken, robotları belirli şekillerde keşfederek diğer medya, sistemler, bağlamlar ve yaşam formlarıyla melezleştiren stratejiler geliştirmişlerdir. Sanatçıların ağdaş sanat bağlamında doğru bir şekilde anlaşılabilmeleri için ise sadece üretilen sanatın formu değil, aynı zamanda dış veya i uyaranlara tepki olarak eylemleri ve davranışları da tasarlanmıştır. Bu kapsamda -nesne, izleyiciyi ve evre odaklı- benzeri görülmemiş etkileşimli iletişim senaryoları geliştirilmiştir.¹⁰⁵

Sanatta teknoloji kullanımının kökenlerine bakıldığında öncü denemelerin 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar uzandığı görülmektedir. Dadaistler, Fütüristler, Sürrealistler, Bauhaus Okulu gibi akım ve hareketler iirişinde sanatçılar gerçekleştirdiği etkinliklerde teknolojinin imkanlarından yararlanmışlardır. Yüzyılın ortalarında ise John Cage (1912-1992), David Tudor (1926-1996) gibi müzisyen/sanatçılar sanatlarında teknolojiyi etkin bir biçimde kullanmışlardır. Tüm bu etkinlikler gelecek yıllarda Nam June Paik (1932-2006), Bruce Nauman (d.1941), Corolee Schneemann (1939-2009), Rachel Rosenthal (1926-2015) gibi isimlere üretimlerinde ve performanslarında, daha sonraki yıllarda ise alternatif beden kullanımına ilişkin teknolojik üretimler yapan Stelarc (d.1946), Eduardo Kac (d.1962), Orlan (d.1947), Guillermo Gomez-Pena (d.1955) gibi isimlere ilham vermiştir. Bu nc sanatçılar arasında sanatta teknolojinin ilk kullanım örneklerinden Nam Jun Paik, teknolojinin

¹⁰⁵ Eduardo Kac, "Foundation and Development of Robotic Art", **Art Journal**, vol. 56 no. 3, 2014, p. 60-67.

sınırlarını zorlaması ile öne çıkmıştır. Sanatçının, ‘K-456’ (1964) adlı uzaktan kumandalı robotu, teknolojinin sanatta ileri derecede kullanımına ilişkin çok önemli bir eserdir. Eser, ismini Mozart’ın 18. Piyano Konçertosu’ndan almıştır. Paik, ‘K-456’nın arkasından farklı robotlar da üreterek ‘Robot Ailesi’ olarak adlandırdığı seriyi oluşturmuştur. Sanatçı, üretimlerini gerçekleştirirken makine ve insan arasındaki kopuk ilişkiyi yok ederek yeni bir formüle ulaşacağına inanmaktadır. Paik’in üretimlerinin sonrasında çok sayıda robot sanat ortamında etkinlik göstermiştir. 1966’da Tom Shannon (d.1947) ‘Squat’ı, 1969’da Edward Ihnatowicz (1926-1988) ‘The Sensor’ı, 1985’te ise Norman White (d.1938), ‘The Helpless Robot’u üretmiştir.¹⁰⁶



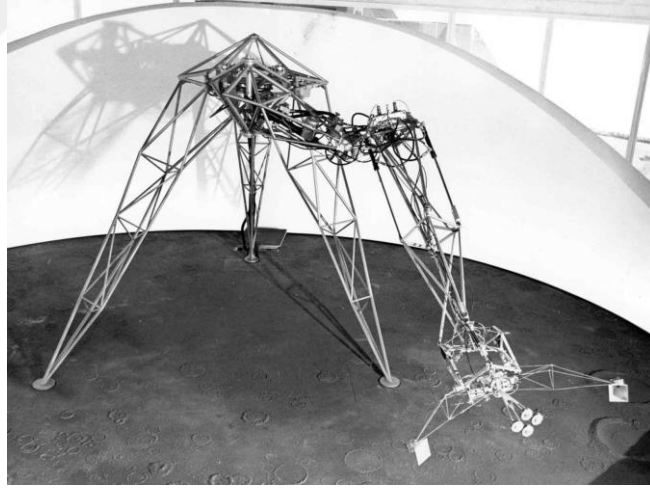
Şekil 25: K-456, Nam June Paik, 1964

“Nam June Paik - 1932 - 2006 - Robot K456, 1964”. https://www.auction.fr/_en/lot/nam-june-paik-1932-2006-robot-k456-1964-fotografia-b-n-in-teca-di-14176803, [19.09.2021].

Paik’in yarattığı K-456’nın ilham verdiği insan-makine etkileşimine yönelik örnekler bakıldığında ilk olarak sahnede Tom Shannon’ın 1966’da ürettiği ‘Squat’ görülmektedir. Squat, canlı bir bitkiyi robotik bir heykele bağlayan siberetik bir sistem olarak tasarlanmıştır. Siberetik etkileşimli sanatın bu formunda, izleyiciler bitkiye dokunduğu anda robotik heykelin motorları açılarak harekete geçmektedir.

¹⁰⁶ Erden, 2013, 254.

İnsan-bitki arasındaki etkileşime odaklanan *Squat* adlı robot, etkileşim sırasında üç bacağı ve iki kolunu hareket ettirerek çeşitli sesler çıkartmaktadır. İzleyicinin bitkiye tekrar dokunması ile robot tekrar statik durumuna geri dönüş yapar. Shannon'ın ortaya koyduğu temasa dayalı katılım ve etkileşimin önemi daha sonra Edward Ihnatowicz'in çalışmalarında da izleyicilerin sesi ve etkileşimine cevap veren sistemlerin kurulmasında etkili olmuştur. Ihnatowicz bir süre sonra biyomorfik bilgisayar kontrollü robotik bir yaratık olan *The Senster*'i tasarlamıştır. Senster, bir ıstakoz pençesinin eklem yapısına dayanan bir yapıya sahiptir ve yaklaşık on beş fit uzunluğunda, sekiz fit yüksekliğinde ve bin fit küp hacmindedir. Robotun kafasında duyuşal girdi sağlayan hassas mikro telefonlar ve hareket dedektörleri bulunmakta ve sistem gerçek zamanlı bir mini dijital bilgisayar tarafından işlenmektedir. Karakter olarak utangaç bir yapıda tasarlanmış olan Senster, izleyici ile etkileşiminde hareketlere ve seslere bir veya iki saniye içerisinde yanıt verir. Etkileşim esnasında yüksek sesle konuşan, heyecanlı izleyiciler robotun utangaç olduğunu, potansiyel zararlardan kendisini geri çekerek koruduğunu deneyimleyerek görmüşlerdir.¹⁰⁷



Şekil 26: The Senster, Edward Ihnatowicz, 1969

“Pictures of the Sensters” . <http://www.senster.com/ihnatowicz/senster/sensterphotos/senster9-lrg.jpg>, [19.09.2021].

İnsan-makine etkileşimi ekseninde üretimler yapan bir diğer öncü isim Norman White'ın *The Helpless Robot*'una (Çaresiz Robot) bakıldığında, yine izleyici ile kurulan güçlü etkileşim göze çarpar. Norman White'ın Çaresiz Robot'u (1988),

¹⁰⁷ Kac, age, 62.

alışveriş merkezleri de dahil olmak üzere çok sayıda mekanda sergilenen çift bilgisayar kontrollü konuşan bir robottur. Robotun kızılötesi hareket sensörleri yakındaki insanları algılamakta, bu sayede çevresindekilerle konuşmaya başlamaktadır. Ardından robot metal eksen tabanı etrafında hareket etmek için insanlardan kendisine yardım etmelerini istemektedir. Kişi robotla etkileşime girip onu manipüle etmeye başladığında, robot giderek daha fazla sinirlenmekte, kişiyi kendisini yanlış yönlendirmekle suçlayarak sağa sola hareket ettirmesini sağlamaları için yön belirten komutlar söylemektedir. Bu tür performatif ifadelerde robotların manipülasyonu sanatçıların sanatsal eylem repertuarının programlanması olarak tanımlanırken, etkileşimli cihazlar da izleyicilerin robotlarla etkileşim kurmasını ve kendi manipülasyonlarını tanıtmalarını sağlamaktadır.¹⁰⁸

Evrimsel süreç içerisinde teknoloji-beden ilişkisine yönelik örnekler de insan-makine etkileşimi kadar etkileyici ve çarpıcı olmuştur. Bu noktada etkileşimli robotik sistemler ve sanal gerçekliğin aracı olduğu performansların öncüsü olan Avusturyalı sanatçı Stelarc (d.1946) teknolojiyi bir ifade aracı olarak kullanarak sanatsal bir proje gerçekleştirmek isteyenler için şüphesiz önemli bir referans noktasını temsil etmektedir. Sanat ve robotik üzerine üretimler yapan sanatçı, 70'li yıllarda çalışmalarına bir dizi performansla başlar. Beden üzerine yaptığı araştırmalarında, vücudun teknoloji yoluyla genişlemesini belirtmek için protezlerin, robotların, internetin, sanal gerçekliğin, zekanın ve biyoteknolojinin etkin kullanımına yönelir.¹⁰⁹ Stelarc'ın sanat pratiği 70'li yıllarda kendisini vücudunu et kancalarıyla askıya aldığı performanslarla başlar. Sanatçı, vücut sanatı performanslarını göstermenin yanı sıra internet ortamında mide heykelleri veya filme alınan görüntüler de dahil olmak üzere çok sayıda galeri ve mekanda canlı performanslar sunmuştur ve bu yolla bedeninin hem iç hem de dış boyutların kapsamlı bir biçimde araştırmış ve sunmuştur.¹¹⁰ Çalışmalarında kendi bedenini kullanan Stelarc, çeşitli projeleri aracılığıyla beden in söylemsel sınırlarını genişletmiştir.

¹⁰⁸ Gavin Carver, Colin Beardon, **New Visions Performance: Innovations in Art and Design** (Netherlands: Swets- Zeitlinger Publishers, 2004), 28.

¹⁰⁹ "Stelarc's Extrabody: The Technologic Chimera", , <https://digicult.it/digimag/issue-049/stelarc-extrabody-the-technologic-chimera/> [15.09.2021].

¹¹⁰ Paul Allain, Jen Harvie, **The Routledge Companion to Theatre and Performance**, 2.ed. (New York: Routledge Press, 2014), 85-86.



Şekil 27: Street Suspension, Stelarc, 1984

“Street Suspension”. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/35.1986.1/>, [21.09.2021].

Sanatçının teknoloji-beden ekseninde gerçekleştirdiği performanslarından bir diğeri 80’li yıllarda tamamlanan Third Hand ‘Üçüncü El’dir. Bu performansında sanatçı vücuduna bağlı olan ve kendisi tarafından kontrol edilen bir mekanik kol ile sanatsal eylem gerçekleştirir. Üçüncü El; tutma-bırakma, kavrama-bırakma gibi edimleri gerçekleştiren, 290 derece saat yönünde ve saat yönünün tersine bilek dönüşü olan, dokunma özelliğine sahip bir teknolojik uzuvdur. Sanatçının sağ elinin ölçülerine göre yapılmış olan uzuv, sağ koluna ek bir el olarak bağlanmış mekanik bir insan eli görünümündedir. Sanatçı bu işinde de bedeninin sınırlarını zorlamaktadır.¹¹¹ 1995’te ürettiği Fractal Flesh, ‘Fraktal Et’ adlı projesinde ise, sanatçı uzuvlarının kontrolünü sağlayan bir internet projesi gerçekleştirir. Bu gösteriyi Lüksemburg’da gerçekleştiren sanatçı; Amsterdam, Paris ve Helsinki’deki izleyiciler tarafından verilen elektriksel bilgisayar komutları ile bedeninin hareket ettirilmesine izin vermiştir.¹¹² Burada da sanatçı teknolojinin olanakları ile bedeninin beceri sınırlarını zorlamaktadır. Son derece katılımcı ve etkileşimli bir proje olan *Fraktal Et* performansı ile Stelarc, teknoloji-beden ilişkisine yönelik olanakların ileri derecede kullanıldığı bir iş üretmiş ve izleyiciye bedeninin kontrol hakkını vererek onları sanatının çok büyük bir parçası haline getirmiştir. Stelarc’ın etki uyandıran diğer projelerinden; The Third Ear (2007) ‘Üçüncü Kulak’ ile izleyici sanatçının kolunun derisinin altına yerleştirilmiş, hücre kültürüyle oluşturulmuş bir kulak ile etkileşime geçmektedir. Sanatçı bu

¹¹¹ “Third Hand”, <http://stelarc.org/?catID=20265> [21.09.2021].

¹¹² Kathy Smith, “Abject Bodies Beckett, Orlan, Stelarc and the Politics of Contemporary Performance”, *Performance Research*, vol.12, no.1 (2007): 66-76.

performansında internetin kulağı etkinleştirmesi ile herhangi bir wi-fi noktasından üçüncü kulağın duyduğu seslerin izleyiciye ulaşmasını vaad etmektedir.¹¹³

Stelarc'ın projelerinin özünde, toplum tarafından tanımlanan ve etkin kullanılmayan doğal beden nosyonunu açığa çıkartmak ve yeniden yapılandırılmış bir bedensel varoluşa doğru ilerlemek için bir motivasyon bulunmaktadır. Stelarc işlerinde bedenine hakim olma ve acıyı reddetme yoluyla, ulaşmak istediği ölümsüz duruma daha da yakınlaşmış, duyuşal zevk yerine, dayanıklılığa dayalı, sanatsal, toplumsal ve biyolojik düşüncenin yerleşik sınırlarının ötesine geçen üretimler ortaya koymaktadır.¹¹⁴

Teknoloji-beden ilişkisine dayalı bir dizi çalışmalar üreten Brezilyalı medya sanatçısı ve akademisyen Eduardo Kac da 1980'li yıllardan itibaren alanda etkinlik gösteren öncü isimlerdendir. Kac, performans sanatı, şiir, holografı, etkileşimli sanat, telematik sanat ve transgenik sanat dahil olmak üzere çok çeşitli uygulamaları kapsayan çağdaş bir sanatçı ve profesördür. Özellikle biyoteknoloji, politika ve estetiği bütünleştiren çalışmalarıyla tanınmaktadır. 1980'li yıllarda Brezilya'da performans sanatçısı olarak kariyerine başlayan sanatçı, 80'lerin sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmadan önce, iki veya daha fazla fiziksel konum arasında köprü kurmak için elektronik teknolojileri kullanan ilk telematik sanat eserlerini yaratmaya başlar. Sanatçı 1990'larda bu eserlerini üretmeye devam ederken aynı zamanda *bioart* kavramını da türetmiştir. Bioart'a ek olarak Kac, holoart, transgenik sanat (insan genlerinin bir sanat eserine entegrasyonu) gibi bütünleşik alanları sentezleyerek disiplinlerarası sanat pratiğini tanıtmıştır. Kac, çoğunlukla bitki ve hayvanların doğal genetik yapısına müdahale etmek için biyoteknolojiyi kullanan transgenik sanat eserleriyle tanınır. Çalışmalarından özellikle; "Time Capsule, GFP Bunny ve Enigma'nın Doğal Tarihi", biyoteknoloji, sanat ve biyoetiği bir araya getirerek politik olarak yüklü anlamlara sahip olmaları nedeniyle dikkate değer eserler olarak kabul edilmektedir.¹¹⁵

¹¹³ Anna Denejkina, "The Body is Obsolete: Stelarc's Radical Experiments with Alternate Human Forms", **The Daily Dot, Sunday Magazine The Kernel**, (2015): 1.

¹¹⁴ Aitor Baraibar, "Stelarc's Post-Evolutionary Performance Art: Exposing Collisions Between The Body And Technology", **Women & Performance: A Journal of Feminist Theory**, vol.11, no:1 (1999): 161.

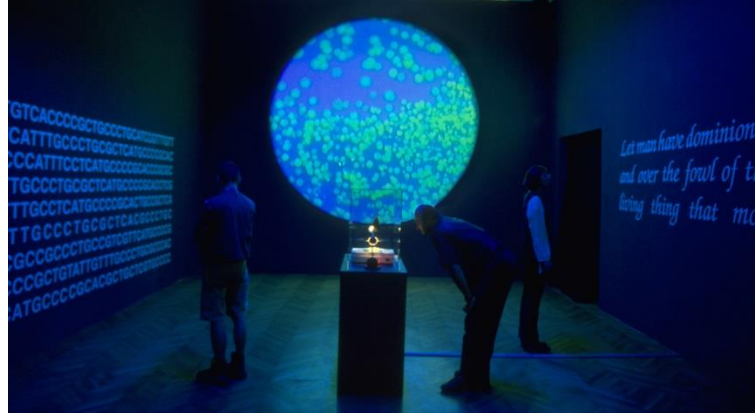
¹¹⁵ "Eduardo Kac, 1962", <https://www.tate.org.uk/art/artists/eduardo-kac-27162> [21.09.2021].

Sanatçının 80'lerin sonu ile 90'lı yıllardaki üretimleri arasında; izleyiciler ve uzaktaki bir operatör arasındaki konuşmalar için bir iletim sistemi olarak hizmet veren radyo kontrollü bir robot olan 'Telepresence' (1986) adlı çalışma; izleyicinin bir telerobotun gözünden görmesine ve hareketini kontrol etmesine izin verdiği Portekizce adı *Ornitorrinco* olan 'Platypus' (1992) adlı kolaboratif etkileşimli çalışma; (*Ornitorrinco*, bir robotun, önce telefon sinyaliyle, ardından internet kullanımıyla uzaktan manipülasyonunu içermektedir). Bir kuş kafesine yerleştirilmiş, sergiyi ziyaret edenlerin kameraya bağlı bir kulaklık takarak kafesin içindeki manzarayı deneyimleyebildikleri, içinde kamera bulunan, robotik bir kuştan oluşan 'Rara Avis' (1996) adlı telepresence çalışması; performans ve kavramsal sanatın bir birleşimi olan São Paulo'da sergilenen *Time Capsule* 'Zaman Kapsülü' (1997) adlı, evcil hayvanları izlemek için kullanılan bir mikroçipin Kac'ın bacağına enjekte edilmesi üzerine odaklanan çalışma¹¹⁶ ve 1999'da ürettiği 'Genesis' adlı; biyoloji, inanç sistemleri, bilgi teknolojisi, diyalojik etkileşim, etik ve internet arasındaki karmaşık ilişkiyi araştıran transgenik işi yer almaktadır. Genesis'in çıkış noktası, İncil'deki yaratılış pasajında geçen: "*İnsan denizin balıklarına, göklerin kuşlarına ve yeryüzünde hareket eden her canlıya egemen olsun.*" cümlesinin, ilahi olarak onaylanmış, insanlığın doğa üzerindeki üstünlüğünü vurgulayan görüşe dayanmaktadır. Bu cümle sanatçı tarafından radyotelgrafta ilk kullanıldığı şekliyle bilgi çağının başlangıcını, küresel iletişimin doğuşunu temsil eden mors koduna çevirilmiştir. Üretilen mors kodu daha sonra genetik baz çiftine çevrilerek bir bakteriye enjekte edilmiş, ardından bu görüntüler bir galeri duvarına yansıtılarak izleyiciye sunulmuştur.¹¹⁷ Kac bu çalışmayı üretirken felsefik bir çelişkiyi izleyiciye aktarmayı hedeflemiştir: Eğer izleyici İncil'de ifade edildiği gibi insanın doğa üstünde egemenliğinin olması gerektiği düşüncesini desteklemiyorsa, Genesis'in altında yatan düşüncüyü UV ışınlarını açıp genleri mutasyona uğratarak ortadan kaldırılabilmektedir. Ancak bunu gerçekleştirmesi, insanın doğa üstündeki gücünü kabullenmesi sonucunda kendisiyle çeliştiği anlamına gelir.¹¹⁸

¹¹⁶ "Eduardo Kac, Brazilian American Artist", <https://www.britannica.com/biography/Eduardo-Kac> [21.09.2021].

¹¹⁷ "Genesis", <https://www.ekac.org/geninfo.html> [21.09.2021].

¹¹⁸ "Eduardo Kac", https://tr.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Kac [21.09.2021].



Şekil 28: Genesis, Eduardo Kac, 1999

“Genesis”. <https://www.ekac.org/geninfo.html>, [21.09.2021].

Sanatçı 2000’li yıllarda da çeşitli projeler gerçekleştirip, akademik yayınlar üreterek, insan-doğa ve teknoloji ekseninde günümüz sanat pratiklerinin oluşmasına katkıda bulunmuş, yeni sanat üreticilerine hem teknik açıdan hem de tematik açıdan önemli bir esin kaynağı olmuştur.

Teknolojinin ve bilimin sınırlarını etkin bir biçimde zorlayan; Nam Jun Paik, Tom Shannon, Edward Ihnatowicz, Stelarc, Eduardo Kac gibi öncü sanatçıların yanı sıra 1990’lardan günümüze pek çok sanatçı, çalışmalarını ifade etmek için hızla gelişen teknolojilere, bilime ve internetin sağladığı sayısız olanaklara yönelmiştir. Laurie Anderson (d.1947) ve Maureen Connor (d.1947) gibi bazı özgün feminist sanatçılar, sanatsal pratiklerini, hem kadın durumunu hem de teknolojinin etkilerini keşfetmek ve bedeni kullanmak için geliştirmişlerdir. Bazı sanatçılar vücutlarını filme alıp fotoğraflamış ve sosyal medyaya yerleştirmiştir; Petra Cortright (d.1986) ve Amalia Ulmann (d.1989) gibi sanatçılar, feminist beden sanatı öncüllerini güçlü bir şekilde yansıtacak şekilde çevrimiçi sunumunu keşfetmek için Instagram ve YouTube’u kullanmıştır. Kendisini bir "cyborg" sanatçısı olarak gören çağdaş sanatçı Moon Ribas (d.1985) ise dirseğine depremlerin oluşumunu titreşim yoluyla hissetmesini sağlayan çevrimiçi bir sismik sensör çipi yerleştirmiştir. Son dönemde ise sanatçılar vücut sanatını politik, cinsel ve sosyal ifadeler için kullanmışlardır. Örneğin, 1990’larda Fransız sanatçı Orlan, (d.1947) kadının güzellik algısını çevreleyen düşünce ve toplumsal baskıya dikkat çekmek amacıyla yüzünü ve vücudunu Botticelli’nin

Venüs'üne benzeyecek şekilde cerrahi olarak değiştirmek için bir proje gerçekleştirmiştir.¹¹⁹



Şekil 29: Entre Deux (Ibridazione Orlan-Venere Botticelli), 1997.

“Orlan”. <http://www.wooklattuada.com/orlan>, [15.09.2021].

Orlan’ın teknoloji- beden kullanımına yönelik bu sıradışı performansı aşağıdaki cümlelerle ifade bulmuştur:

“Botticelli'nin Venüs'üne benzemek istemiyorum.
Gustave Moreau'nun Europa'sına benzemek istemiyorum.
Gérard'ın Psyche'sine benzemek istemiyorum.
Fontainebleau Okulu'ndan Diana'ya benzemek istemiyorum.
Mona Lisa'ya benzemek istemiyorum.”¹²⁰

Sanatçı yukarıdaki cümlelerle desteklenen performansı ile kadına dayatılan güzellik anlayışına son derece cesur bir yöntemle karşı çıkmış, teknoloji-beden ilişkisi bağlamında günümüze çok güçlü bir eser bırakmıştır. Bugünün inter-disipliner sanat ortamında Orlan’ın cesur çağdaş sanat üretimlerinin yanı sıra, Neil Harbisson, (d.1984) Tim Cannon, (d. 1979) Kevin Warwick (d.1954) gibi çok sayıda sanatçı; yapayzeka, bioetik, sibernetik, cyborg sanatı gibi çeşitli alanlarda araştırmalar ve üretimler yapmaya devam etmektedir.

¹¹⁹ “Body Art”, <https://www.theartstory.org/movement/body-art/history-and-concepts/> [15.09.2021].

¹²⁰ Peg Zeglin, “Revisited: Disembodied Virtual Hybrid Beauty”, **Beauty Unlimited**. ed. Peg Zeglin. (Indiana: Indiana University Press, 2013): 306-340.

3.2.2. Video Sanatı

Yirminci yüzyılın ortalarından sonra, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde kafa karıştırıcı ve karmaşık bir sanat formu ortaya çıkmıştır. Günümüz adıyla 'video sanatı' olarak bilinen bu sanat dalı, o dönem çeşitli şekillerde; 'video sanatı', 'sanatçıların videosu', 'sanatçıların televizyonu', 'deneysel video', 'yeni televizyon' hatta 'Gerilla TV' gibi türlerle adlandırılmıştır. Tür, ortaya çıkışında çok çeşitli sanat hareketlerinden, teorik fikirlerden ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra politik ve sosyal aktivizmden yararlanmıştır. Başlangıçtan itibaren video ile çalışan sanatçılar, yalnızca çeşitli kültürel etkilerden faydalanmakla kalmamış, aynı zamanda ulusal sınırları aşan fikir ve tutumları ithal ederek, daha geniş bir perspektiften güzel sanatlar pratiğini zenginleştirip beslemiştir. Ayrıca bu sanat türünün üretici aktörleri diğer disiplinlere ait fikir ve yaklaşımları da benimsemişlerdir. Bir ülkeden farklı uygulamalar diğerine aşılanmıştır, o nedenle sanatçıların videolarının tarihini kavramak için türe katkıda bulunan yaklaşımlara ve tutumlara ait genel bir bakışa sahip olmak gerekir.¹²¹

1960'lı yıllara, video sanatının kökenlerine bakıldığında, ilk uygulayıcıların hedef ve çabalarının geleneksel televizyon yayınlarının yerini almak ve geliştirmek olduğu görülür. Daha sonra, 1980'lerde ve 1990'larda video sanatı kademeli olarak kurumsallaşmaya başlar. Bu kurumsallaşma süreci teknolojik gelişmeler, internetin yükselişi, video sanatının çağdaş sanat pratiğine entegrasyonu ve nihayetinde sergilerde ve müze koleksiyonlarında yaygın olarak kabul edilmesiyle ilerleme kaydeder. Video sanatının ortaya çıkışı, her şeyden önce, sanatsal ve başka pekçok etkilerin bir birleşimi olarak görülmektedir.¹²²

Video sanatı, yenilikçi bir sanatsal türe dönüşmeden önce, film kaydı, televizyon, projeksiyon gibi teknolojiler geliştirilip tanıtılırken, video kameralar sanatçıların ellerine geçmiş, bir tür belgeleme, deneme ve yaratma araçları haline gelmiştir. Sanatçılar bu ortamın teknolojilerini seçerek kendi bakış açılarını getirdiklerinde, ilk kez sinema ve videoyu, yayıncıların tekel konumundan ayırmak mümkün hale gelmiştir. 1963'te Andy Warhol, sanat için önemli bir parça olan "Sleep" adlı ilk anti-filmi için çekim yapmaya başladığında, yalnızca tek bir sanatçı ve operatör tarafından film-video geliştirmek, yayınlamak hala pahalı ve karmaşık bir süreç olarak

¹²¹ Chris-Meigh Andrews, **A History of Video Art** (USA: BloomsBury Publishing, 2006), 2.

¹²² Noah Horowitz, **Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market, Chapter 1: Video Art** (New Jersey: Princeton University Press, 2011), 29-30.

görülmekteydi. Warhol, üretiminde her biri yalnızca üç dakika süren 30 metrelik makaralarla sınırlı bir Bolex 16 mm kamera kullanmıştır. Sanatçı, kamerayı etkili bir şekilde kullanmayı öğrenmek ve post-prodüksiyon için uzun bir süre harcamıştır. Ancak birkaç yıl sonra, 1965 yılında, taşınabilir ve nispeten ucuz bir video kaydedici olan ‘Sony Portapak’ ticari olarak piyasaya çıkar ve aygıt, sanatçılar tarafından performansları, olayları kaydetmek ve videonun doğasında bulunan özellikleriyle oynamak için ideal bir araç haline gelmiştir. 1970’lerin başında, görüntü ile sesin anında oynatılması, kaydedilmesi ve yaratıcı bir süreç olarak yeniden kayıt ve silme imkanlarının etkisi ile sanatçılar, Portapak’ın olanaklarını ve potansiyelini keşfetmeye devam etmişlerdir. Nam June Paik (1932-2006), Joan Jonas (d.1936), Bruce Nauman (d.1941), Peter Campus (d.1937), William Eggleston (d.1939), Andy Warhol (1928-1987) gibi sanatçılar; *Fluxus*, *Performans Sanatı*, *Vücut Sanatı*, *Arte Povera*, *Pop Art*, *Minimalizm*, *Kavramsal Sanat* gibi avangard fikir ve hareketlerden oldukça etkilenmişler ve deneysel film, çağdaş dans, tiyatro ve çok çeşitli diğer disiplinler arası kültürel etkinlikler gerçekleştirmişlerdir.¹²³

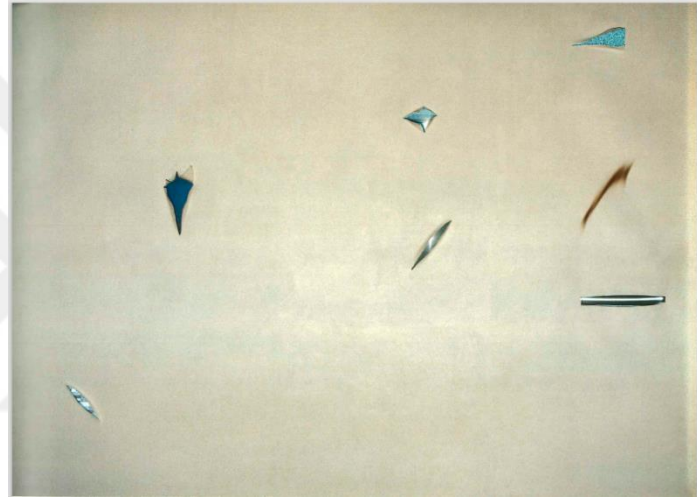
Televizyonun düşünce, inanış ve hükümlerin temel biçimlendiricisi olduğu dünyada sanatçılar, video ile yeni bir sanat formu keşfetmişlerdir. Etkinliklerini çoğunlukla ABD’de sürdüren Koreli sanatçı Nam June Paik (1932-2006) 1964’te bu ortamdan yararlanmaya başlamıştır. Paik, Warhol ve diğer sanatçılar; video kamerasını sanatçının gözünün uzantısı, perdeyi de resmin eşdeğeri olarak görmüşlerdir. Videonun kapsamlı ve bütünüyle yenilikçi sanatsal yönünün bilinmesi çok sürmemiş, video, sanatçılara metafor gücünü tümüyle kullanma ve yeni bir metaforik ‘ifade’ türü oluşturma fırsatı sağlamıştır.¹²⁴

1960’ların ortalarından sonlarına kadar videoyu sanat olarak tanıtmaktan sorumlu, alternatif aktivist kolektiflerden çeşitli bireyler ve gruplar ortaya çıkmıştır. Almanya’daki Fluxus performanslarına aktif olarak katılan Wolf Vostell (1932-1998) ve Nam June Paik (1932-2006) hemen hemen aynı zamanda potansiyel medya heykelleri olarak televizyon kurulumlarını denemeye başlarlar. 1950’lerin sonlarında Vostell; 1960’ların başında Paik, çeşitli denemelerde bulunurlar. Televizyon o zamana kadar milyonlarca evi işgal etmiş ve hızla medya kültürünün odak noktası haline

¹²³ “Agents Of Change: How the Sony Portapak Has Created A New Artistic Medium”, <https://magazine.artland.com/agents-of-change-how-the-sony-portapak-has-created-a-new-artistic-medium/> [05.09.2021].

¹²⁴ Fleming, Honour, age, 894.

gelmiştir. Sanatçılar, bu süreçte doğal olarak, hem katılımcı olarak hem de provokatör olarak bu ortama çekildiklerini hissetmişlerdir. Bu uygulamalardan Vostell'in TV Dé-coll/age No. 1 (1958) adlı çalışması, sanatçının bıçakla kestiği bir tuvalin arkasına yerleştirilmiş altı televizyon monitöründen oluşmaktadır. Vostell bu çalışma ile bir fütüristik meydan okuma gerçekleştirerek çoklu monitör yerleştirmeleri geleceğin televizyonu ilan etmiştir. Öte yanda Paik, 1963'te Almanya'nın Wuppertal kentindeki Galerie Parnass'ın zeminine on üç televizyon seti yerleştirerek her bir televizyonun mevcut görüntüsünü bozmuştur. Her iki durumda da televizyon, sanatçılar tarafından, ticari bir ortamın sinyalini kesmek ve onu sanat için bir malzemeye, bir heykele dönüştürmek amacıyla manipüle edilmiştir.¹²⁵



Şekil 30: TV, De-coll/age No.1, Wolf Vostell, 1958

“Video Art”. Micheal Rush, (London: Thames&Hudson Publishing, 2007) 53. [12.09.2021].

Video sanatına katkıda bulunan birçok sanatçı olmasına rağmen Paik bu alanda öncü olarak kabul edilmiştir. Hiçbir sanatçı video ve televizyonun sanatsal potansiyelini hayal etmekte ve gerçekleştirmekte Nam June Paik kadar etkili olmamıştır. Paik, çok çeşitli yerleştirmeler, video kasetler, küresel televizyon prodüksiyonları, filmler ve performanslar aracılığıyla çağdaş sanatta görüntü algımızı yeniden şekillendirmiştir. Sanatçı, ürettiği video heykellerin yanı sıra, izleyicilerin ortamla olan ilişkisini dönüştüren etkileşimli video çalışmaları da üretmiştir. Ayrıca, elektronik hareketli görüntünün sanat alanına girişinde ve kabulünde derin rol oynayan şaşırtıcı fikirlerin

¹²⁵ Micheal Rush, **Video Art** (London: Thames&Hudson Publishing, 2007), 53-56.

ve üretimlerin gerçekleştirilmesinde çok büyük bir etken olmuştur.¹²⁶ Paik'in bazı çalışmaları arasında; Global Groove (1973), TV Buddha (1974) TV Cello (1971), TV Garden (1974), Video Fish (1975), Fin de Siecle II (1989); Living with the Living Theatre (1989), Guadalcanal Requiem (1977) gibi video ve televizyonun sanatsal bir mecra olarak kullanıldığı işler yer almaktadır.



Şekil 31: TV Cello, Nam June Paik”, 1971

“Nam June Paik: Television Has Attacked Us for a Lifetime”. <https://walkerart.org/magazine/nam-june-paik-golden-age-television>, [12.09.2021].

Gittikçe büyüyen ve önemli bir sanat formu olarak görülen video, önceleri ana akım televizyon istasyonlarında ve kameramanların elinde ticari bir üretim kaynağı olarak varlık gösterirken, kısa sürede sanatçıların, belgesel yapımcılarının, koreografların, mühendislerin ve politik aktivistlerin bir sunum aracı haline gelmiştir. 1968 yılına gelindiğinde ise; Arjantin, Avusturya, Kanada, Danimarka, Almanya, İngiltere, Japonya, İspanya, İsviçre ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde çok sayıda video sanatı sergileri gerçekleşmiştir. Ayrıca ülkemizde de dijital sanatın kullanılmaya başladığı 1970’li yıllarda sanatçı Nil Yalter ve Teoman Madra’nın videoyu bir sanatsal mecra olarak kullandığı görülmüştür. Video sanatının kullanımı, kırk yılı aşan bir süre boyunca, alternatif sanat alanlarındaki küçük ekranlardaki kısa gösterilerden, fabrika büyüklüğündeki binalar üzerine uygulanan projeksiyonların yer aldığı

¹²⁶ “The Worlds of Nam June Paik”, <https://www.guggenheim.org/exhibition/the-worlds-of-nam-june-paik-2> [12.09.2021].

uluslararası sergilere kadar, güçlü bir form olarak her yerde olduğunu ilan eden kendine özgü bir mesaja sahip bir mecra olarak tasarlanmıştır.¹²⁷

Video sanatı dünyanın birçok ülkesinde gerçekleşen bienaller, sergiler, festivaller, konferanslar gibi sanatsal ve kültürel etkinlikler aracılığı ile başlangıcından bugüne hızla yayılım göstermiştir. Bu devingen sanat formu bugün analog ve dijital film üretimleri olarak varlığını sürdürmenin ötesine geçerek çok çeşitli mecralara da entegre olmuştur. Video sanatı artık sanal ve artırılmış gerçeklik uygulamaları, oyunlar, etkileşimli ortamlar, yazılımlar da dahil olmak üzere medya sanatlarının ve gelişmiş teknolojilerin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Günümüzde video sanatı ayrıca, sergileme yöntemlerindeki yenilikler, teknolojik gelişmeler, akademik eğitim ve kuramsal arka planın güçlenmesi, artan izleyici potansiyeli ve de sanatçıların ifade arayışlarındaki çeşitlilikten beslenerek bugünkü formuna kavuşmuştur.

3.2.3. Dijital Sanat ve Ortamlar

Teknoloji ile sanat, yıllar boyunca birbirine paralel ilerleyen iki ana bileşen halinde varolmuştur. Buna bağlı olarak, bir eserin oluşum aşamasında teknolojinin kullanımı, sanatta doğayı yansıtmaktan koparak bir deney haline gelmiş, sanatçı başka araç ve tekniklerle üretilmeyen sanatsal uygulamaları bilgisayar ortamında üretme imkanına sahip olmuştur. Bilgisayarın aktif konuma gelmesiyle birlikte gerçeğin anlamı, içeriği, yeri neredeyse tamamen dönüşüme uğramıştır. Sanallık artık her alanda ve düzeyde mevcut gerçeğin yerine geçmiş ve sanatsal üretim içerisinde ön plana çıkmıştır.¹²⁸

Bugün pek çok sanatçının üretimlerinde ileri teknoloji araçlar kullandığı görülmektedir. Nasıl ki; kalem, kağıt, boya, tuval, fırça gibi unsurlar geleneksel yöntemlerle üretim yapmanın sağladığı araçlar ise, aynı şekilde video, ses, bilgisayar gibi multimedya araçları da dijital veri üretmenin yeni yolları haline gelmiştir. Ayrıca, geleneksel yollarla üretim yapan sanatçılar bugün eserlerini sergilemek ya da evrensel boyutta bilinirlik kazanmak için ileri dijital ortamları giderek daha fazla kullanmaktadır. Gelişmiş teknolojiler bu anlamda sanatçılara hem üretim yapmak hem de üretimlerini kitlelere ulaştırmak adına yeni sanat formları yaratmaları için sınırsız ifade olanakları sunmaktadır.

¹²⁷ Rush, age, 7.

¹²⁸Zuhal Sağlamtimur. "Dijital Sanat", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c.10, s.3 (2010): 215.

Teknolojik sanat formları için terminoloji her zaman değişken olmuştur ve şu an dijital sanat olarak tanımlanan şey, ilk ortaya çıktığından beri birçok isim değişikliğine uğramıştır. Başlangıçta ‘bilgisayar sanatı’ olarak anılan bu sanat türü, daha sonra ‘multimedya sanatı’ ve ‘siber sanatlar’ (1960'lar-1990'lar) 20. Yüzyılın sonunda ise ‘dijital sanat’ ya da ‘yeni medya’ sanatı olarak telaffuz edilmeye başlanmıştır. Ancak ‘yeni’nin sorunlu niteleyicisi her zaman kendi devinimini, eskiliğini ve eskimişliğini ima etmiş ve bazı araştırmacılar tarafından sıklıkla tercih edilmemiştir. O nedenle dijital teknolojilerden yararlanan ve sınırları oldukça geniş olan bu sanat alanını çoğunlukla sınıflandırmak, sanat formu hakkında birleştirici bir ifadeye varmak çok zor olmuştur.¹²⁹

Dijital sanat, bilgisayarların üretilip geliştirilmesi ve grafik/görüntü işleme programlarının artmasıyla ortaya çıkan bilgisayar devrimi ile doğmuş, ilkelerini, ifade dilini, karakteristik yapısını ve etik değerlerini diğer sanat alanlarında olduğu haliyle zaman içerisinde geliştirerek yerini belirleyen bir alan olarak dikkat çekmiştir. Dijital sanat, disiplinlerarası yapısı sebebiyle geleneksel sanat, sanatçı, sanat eseri ve ziyaretçi tanımlamalarını da dönüştürmektedir.¹³⁰ Bir başka görüşe göre dijital sanat; günümüzde ağırlıklı olarak dijital teknolojiler aracılığıyla oluşturulan, depolanan, dağıtılan ve bu teknolojilerin özelliklerini bir araç olarak kullanan sanat olarak tanımlanmaktadır. Dijital sanat eserleri süreç odaklı, zamana dayalı, dinamik ve gerçek zamanlı olabilir; öte yandan katılımcı, işbirlikçi ve performatif olma özelliği de vardır. Bunun yanı sıra dijital sanat; modüler, değişken ve üretken bir sanat türüdür.¹³¹

Dijital sanat terimi, geniş bir sanatsal uygulama yelpazesine sahiptir ve belirli bir estetiği tanımlamaz. Sanatçılar üretimlerinde, prototipleme yoluyla oluşturulan bir heykel, bir baskı, dijital bir fotoğraf ya da video gibi bir sanat nesnesi yaratmak için bir araç olarak geliştirilen dijital teknolojileri kullanırlar. Dijital sanat elbette yalnızca bu ortamlarla sınırlı değildir, teknolojik gelişmelerin bir uzantısı olarak çok daha sınırsız ve bazen tanımlaması güç üretim alanlarına sahiptir. Dijital sanat, sanat-tarihsel bir boşlukta gelişmemiştir, bu sanat türü ilerleme gösterirken geçmişteki akım ve hareketlerden etkilenmiş; Kavramsal Sanat’tan, Dada’ya, Performans Sanatı’ndan,

¹²⁹ Christiane Paul, **A Companion to Digital Art** (New Jersey: Welley Blackwell, 2016), 1.

¹³⁰ Sağlantimur, age, 214.

¹³¹ Christiane Paul, “Digital Art Now: Histories of (Im) Materialities”, **International Journal for Digital Art History**. vol.5, no. 21 (2020): 4

Fluxus'a, sanat ve teknolojiyle ilgili deneylere kadar etkileşim içerisinde ilerlemiştir.¹³²

Sanat ve teknolojiye dair denemelerin somut merkezi olarak mühendis ve sanatçı arasında etkili bir işbirliği geliştirmek arzusundan doğmuş olan E.A.T; Experiments in Art and Technology, (Sanat ve Teknolojide Deneyler, 1966, New York) yeni teknolojiler ve sanat arasındaki ilişkiyi güçlendiren bir kuruluş olarak dijital sanatı temellendiren etkin faaliyetlerden biri olmuştur. 1968'de Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde düzenlenen "Sibernetik Serendipity" adlı bilgisayar ve sanat sergisi ile aynı yıl Mimar John Lansdown ve bilgisayar temelli müziğinin öncüsü Alan Sutcliffe tarafından kurulan "Bilgisayar Sanatları Derneği" de dijital sanatın doğuşundaki önemli sanat-tarihsel olaylardır. Ayrıca, teknoloji ve sanat ilişkisine dayalı ilk denemeleri gerçekleştiren sanatçılar da izleyicinin dijital sanatla tanışmasını sağlayan kilit noktalardan olmuştur. Bu anlamda önceki bölümde detaylandırılan Edward Ihnatowicz'ın, Hollanda'nın Eindhoven kentinde sergilediği 'Sensor' adlı enstelasyonu, 1970'li yıllar için dijital sanatın izleyici ile buluşması anlamında önem teşkil etmektedir. Yaşanan diğer gelişmeler arasında, 1971'de Paris Musée d'Art Moderne'de, Alman sanatçı Manfred Mohr'a ait dünyanın ilk müze tabanlı kişisel bilgisayar sergisinin açılması, 1975'te Bill Gates'in Microsoft'u kuruluşu, 1976'da Steve Jobs ve Steve Wozniak'ın Apple Bilgisayar'ları üretmesi 'sanatçı ve bilgisayar' iş birliğini ileri seviyeye taşıyan gelişmelerden olmuştur. 1979'da Avusturya'da kurulan ve bugün halen yeni medya sanatı alanında etkinlik gösteren "Ars Electronica" adlı enstitünün kuruluşu ve yine 70'lerde Harold Cohen tarafından AARON adlı insan-bilgisayar etkileşimine dayalı bilgisayar temelli çizim ve boyama sisteminin geliştirilmesi de, gelecekteki dijital sanat üretimleri için önemli bileşenlerden olmuştur.¹³³

Dijital sanatın yükselişine katkıda bulunan bir diğer gelişme ise, 1985'te Nicholas Negroponte tarafından kurulan MIT Media Lab'tır. Kurum, bünyesinde tasarımcıları, mühendisleri, sanatçıları ve bilim insanlarını barındıran dünyanın önde gelen araştırma ve akademik kuruluşlarından biridir. MIT Media Araştırma Merkezi, insanların hayatlarını, topluluklarını ve çevrelerini anlamalarını ve dönüştürmelerini sağlayan teknolojiler ve deneyimleri geleneksel disiplinler tarafından kısıtlanmadan yaratmayı

¹³² _____. "Renderings of Digital Art", **Leonardo**, vol. 35, no. 5 (2002): 472

¹³³ Richard Colson. **The Fundamentals of Digital Art** (Switzerland: Ava Publishing, 2007), 16.

hedeflemektedir.¹³⁴ 1989'da Adobe'un kuruluşu ve bilgisayar teknolojilerindeki diğer yazılımsal sıçramalar da yine dijital sanattaki en önemli gelişmelerden olmuş, 1990'larda World Wide Web'in ortaya çıkması toplumları bugün o yıllarda tahmin edilemeyecek boyutlara taşımıştır. Bu yeni özgür ortam sanatçılara, hem işlerini internet ortamı üzerinden tanıtabilme, etkileşime geçirebilme imkanı sağlamış, hem de internet ortam üzerinden yapılan sanat üretimlerini tetiklemiştir. Sanatçılar bu gelişme ile ekonomik dayatmalarla yürütülen galericilik sisteminden bağımsız olma imkanı da kazanmışlardır.¹³⁵

Bunun yanı sıra bir diğer önemli gelişme Web 1.0'dan Web 2.0'a geçişle birlikte yaşanmıştır. Dijitalleşme sürecinde, web teknolojisinin 1.0'dan 2.0'a evrilmesiyle birlikte çok önemli dönüşümlerin gerçekleştiğine tanık olunur. Web 2.0 ile birlikte internet teknolojilerinde statik yayıncılıktan katılım mimarisine dönüşün başladığı, bu doğrultuda webin küresel bir beyne dönüştüğü, izleyici, kullanıcı ya da ziyaretçiyle iş birliğinin başladığı görülmektedir. Bunun beraberinde kullanıcının aynı zamanda içerik üreticisine dönüştüğüne, dolayısıyla kontrolün tek bir elde değil kolektif olmaya başladığına tanık olunmuştur.¹³⁶

Dünyada dijital sanatın boyut değiştirmesine katkı sağlayan bir diğer gelişmeye bakıldığında 2001 yılında kurulmuş olan, Tokyo kökenli uluslararası sanat kolektifi olan "TeamLab" karşımıza çıkmaktadır. TeamLab, sanatçılar, programcılar, mühendisler, CG animatörleri, matematikçiler ve mimarlar gibi çeşitli uzmanlardan oluşan disiplinler arası bir gruptur ve işbirlikçi uygulamaları ile sanat, bilim, teknoloji ve doğanın birleştiği işler üretmeyi amaçlamaktadır. TeamLab'ın çalışmaları bugün, Museum of Contemporary Art, Los Angeles'in daimi koleksiyonunda; New South Wales Sanat Galerisi'nde, (Sidney); Güney Avustralya Sanat Galerisi'nde, (Adelaide); Asya Sanat Müzesi'nde, (San Francisco); Asya Toplum Müzesi'nde, (New York); Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nda, (İstanbul); Victoria Ulusal Galerisi'nde, (Melbourne) ve Amos Rex'de, (Helsinki) yer almaktadır.¹³⁷

Tüm bu gelişmelerin bir sonucu olarak en başta teknolojinin sağladığı olanaklarla insanlık mevcut konumunu küresel boyuta taşımış, mekânsal sınırların ortadan kalktığı

¹³⁴ "About the Lab: Overview", <https://www.media.mit.edu/about/overview/> [22.09.2021].

¹³⁵ Şafak Erkayhan, Merve Çaşkurlu Belgesay, "Teknoloji ve Sanatın Etkileşimi: Yeni Medya Sanatı Türkiye'de Güncel Durum ve Öneriler", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, c.1, s.14 (2014): 45-62.

¹³⁶ Mustafa Emre Civelek, *İnternet Çağı Dinamikleri* (İstanbul: Beta Yayınları, 2009), 3.

¹³⁷ "Biography", <https://www.teamlab.art/about/> [15.05.2021].

bir dijital devrimin aktörü olmuştur. Dünya genelinde sistemin sağladığı geniş imkanlar dijital sanatın gelişmesindeki en önemli faktörlerden olmuş, yalnızca bir üretim olarak sanatın doğmasına değil, aynı zamanda sanatın kitlelerce tüketilmesi ve yaygınlaştırılması için de önemli bir alan açmıştır. Bu sayede yıllar içerisinde dijital sanatı gelişip değiştiren ve günümüze taşıyan öncü isimler ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılardan bazıları; Amerikalı sanatçı Tony Oursler, James George, Vera Frenkel, Rafaël Rozendaal, Pierre Huyghe Lawrence Lek, Mario Klingemann, TeamLab, Petra Cortright, Hito Steyerl gibi uluslararası alanda başarı ve bilinirlik göstermiş isimlerdir.

1960'lı yıllarda dijital sanat çalışmaları dünyada üretilmeye başlarken Türkiye sanat ortamında 1970'lerde Nil Yalter ve Teoman Madra gibi isimler ilk kez video işler üretmiştir. Bu üretimlerin bir devamı olarak sanat ve teknoloji iş birliğine yönelik uygulamalar, 1995 yılında, 4.Uluslararası İstanbul Bienali bünyesinde gerçekleştirilen BM Contemporary Art Center'in organize ettiği "Concrete Visions" sergisinde kullanılmıştır. Sergide; Arye Wachsmuth, Ergül Özkutan, Teoman Madra, Fatih Aydoğdu, Onur Eroğlu, Angela Melitopoulos gibi isimler yeni medyayı bir anlatım yolu olarak kullanmışlardır.¹³⁸ Bugün Türkiye dijital sanat ortamında; Refik Anadol, Selçuk Artut, Candaş Şişman, Bager Akbay, Ali Mihrabi, Birce Özkan, Güvenç Özel, Ebru Kurbak gibi isimler etkin bir biçimde üretimler yapmaya devam etmektedir.

Ülkemizde dijital sanata ilişkin gerçekleştirilmiş olan bir diğer girişim, 2002 yılında kurulan, 2006'da dernek olarak tescil edilen ve aralarında Başak Şenova (tasarımcı, küratör, yazar), Emre Erkal (mimar, tasarımcı, mühendis), Erhan Muratoğlu (interaktif tasarımcı, yeni medya sanatçısı), Gizem Akgül (araştırmacı ve tasarımcı), Hakan Güler (elektronik mühendisi ve yazılımcı) Funda Şenova Tunalı (tasarımcı ve akademisyen) gibi isimlerin proje koordinatörü olarak yer aldığı bağımsız bir oluşum olan NOMAD'tır. NOMAD'ın kurulma amacı, çeşitli disiplinlerin fikir ve görüş açılarından yararlanarak dijital sanat alanında yeni üretimler denemek ve gerçekleştirmektir. NOMAD'ın yayılım hedefi, öncelikle Avrupa ve Orta Doğu'da, daha sonra diğer bölgelerde varlık göstermek ve bu bölgelerde dijital kültür odaklı projeler gerçekleştirmektir. Düzenlenen etkinliklerle bölgesel sınırlar arasında güçlü ilişkiler kurmak ve verimli bir iletişim kanalı ortaya koymak amaçlanmaktadır.

¹³⁸"Geçmişten Günümüze Yeni Medya ve Türkiye'deki Yansımaları", <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gecmisten-gunumuze-yeni-medya-ve-turkiyedeki-yansimalari-i-6667> [28.09.2021].

Dernek, kurulduğu yıldan bu güne çeşitli festivaller, sergiler, performanslar, multimedya etkinlikleri, deneysel film gösterimleri, konferanslar ve yayınlar dahil olmak üzere birçok ulusal ve uluslararası proje geliştirmiştir.¹³⁹ Ayrıca 2003 yılında NOMAD kapsamında Türkiye'nin ilk ve tek işitsel sanat festivali olan “ctrl_alt_del” düzenlenmiş, etkinlikler başladığı yılından bu güne Uluslararası İstanbul Bienallerine paralel bir biçimde gerçekleştirilmeye devam etmiştir.¹⁴⁰ Tüm bu gelişmeler Türkiye dijital sanat ortamını izleyiciyle buluşturarak, ülkemizde dijital sanatın yükseliş göstermesine olanak sağlamıştır. Ayrıca, yıllar içerisinde düzenlenen organizasyonlar ve küresel iş birlikleri sayesinde dijital sanata yönelik etkinliklerin sayısı artış göstermiştir. Bu anlamda son on yılda özellikle ivme kazanmış olan, dijital sanat ve izleyiciyi bir araya getiren bir diğer sanatsal köprü, Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı'nın bir parçası olan ve ilki 2013 yılında gerçekleştirilen “Plug in” olmuştur. İzleyicinin katılımını ve etkileşimini odağa taşıyan etkinlik, gerçekleştirildiği yıldan bu güne ulusal ve uluslararası çapta öncü dijital medya sanatçıları ile birlikte teknoloji ve sanatı bir araya getirmeye devam etmiştir.

1990'ların başında dijital sanat, genel olarak sanat dünyasında oldukça yeni bir alanken, 90'lardan günümüze hızla gelişerek önemli değişiklikler geçirmiştir. Yeni binyılda kullanıma hazır sistemler giderek daha fazla ortaya çıkmaya başlamış ve dijital sanatın yaratılmasının yolları çeşitlenmiştir. Buna ek olarak, dünya çapında genellikle alanında önde gelen sanatçıların öncülük ettiği, dijital medya programları, bölümleri ve müfredatları oluşturulmuş ve uygulanmıştır.¹⁴¹ Dijital sanatın yayılım göstermesi ve yeni teknolojilerle birlikte dünya genelinde ortaya çıkan çok çeşitli ortam ve teknikler sanatçıların yaratım sürecine katkı sağlamıştır. Sanatçılar söz konusu dijital ortamların üretim yollarından, depolanma ve sunum olanaklarından yararlanmış, bu sanat biçiminde etkileşimli bir kurulumdan, ağ bileşenleri içeren bir kurulumla, yazılıma veya tamamen internet tabanlı sanata kadar her biçimde işler üretebilmişlerdir. Bu yönüyle dijital ortamların, genellikle çeşitli şekillerde kullanılan ayırt edici özellikler sergilediği görülmektedir. Bu sanat türü çoğu zaman etkileşimlidir; gezinme, bir araya getirme, sanat eserine katkıda bulunma gibi özelliklere sahiptir ve ziyaret sırasında izleyicinin zihinsel deneyimleme eyleminin ötesine geçmesine izin vermektedir. Dijital ortamlar genellikle dinamik, değişen veri

¹³⁹ “Nomad”, http://nomad-tv.net/info_09.html [28.09.2021].

¹⁴⁰ “Uzaktan Yön Bulma”, <https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/uzaktan-yon-bulma> [28.09.2021].

¹⁴¹ Paul, 2020, 7.

akışına ve gerçek zamanlı verilere yanıt vermektedir. Dijital sanat ortamının bir diğer ayırt edici özelliği ise, özelleştirilebilmesi ve tek bir kullanıcının ihtiyaçlarına veya müdahalesine göre uyarlanabilmesidir.¹⁴² Bu bağlamda dijital sanatın en önemli özelliğinin etkileşimli ve katılımcı olabilmesi, duyulararası ve ortamlararası düzeyde varlık gösterebilmesi olduğu söylenebilmektedir.

Bilindiği gibi dijital sanatın üretildiği ortamlar oldukça çeşitlidir ve farklı disiplinleri bir araya getirmektedir. Mevcut disiplinlerarası ortamlar, aralarında doğrudan bağlantı ve çapraz geçiş bulundurmaktadır; sanatçı aynı zamanda mühendistir, mühendis sanatçıdır ve işbirliği yaptıklarında birbirlerinin alanlarında, dünyanın dört bir yanındaki meseleleri ele alabilmek için yeterli uzmanlığa sahip olurlar.¹⁴³ Dijital sanata ait ortamlar ve üretimler, yeni kavramsal çerçeveler ve kullanılan tekniklerle her gün genişlemeye devam etmektedir. Bu devingen sanatın gerçekleştirilmesinin sağlandığı ortamlar süreç içerisinde değişkenlik gösterse de; genellikle; Video, Ses Sanatı, Yazılım Sanatı (Yapay Zeka, Hologram, Projeksiyon), Artırılmış Gerçeklik, Sanal Gerçeklik gibi türler altında sınıflandırılabilir. Araştırma kapsamında yer alan sanatsal ortamlar genel hatları ile şu şekilde tanımlanmaktadır:

Video; 20. Yüzyılın ortalarında doğan ve bir sanat olarak ifade bulan video, o dönemin teknolojilerini savundukları düşünceleriyle birleştiren avangard sanatçıların radikal denemeleri sonucu ortaya çıkmıştır. Araştırmanın “Sanatta Teknolojik Yönelimler ve Dijital Çağ” bölümünde tarihsel sürecine dair detayların aktarıldığı bu sanat türü ardında yalnızca teknik bir anlatım yöntemini değil, derin düşünce bağamlarını barındırmaktadır. Teknik olarak bir video üretiminin başlangıcı hareketli görüntünün tarihine dayanmakta ve bugün o dönemin analog kamera sistemlerinin gelişip değiştiği dijital kameralar aracılığı ile üretilmeye devam etmektedir. Öte yandan gelişmiş teknolojilerin yarattığı yeni görüntü işleme programları ile de video sanatı altında başlıklandırılacak deneysel ve kurgusal video üretimleri de gerçekleştirilmektedir. Bu noktada video üretim yöntemlerini dijital kamera ile oluşturulan “görüntüler” veya yazılımlar aracılığıyla gerçekleştirilen “tasarımlar” olarak sınıflandırmak mümkündür. Chris Meigh Andrews, *A History of Video Art* adlı kitabında; üretim yöntemlerinin çeşitlenmesi ve sınırsızlaşması ile dijital sanatın çoğu ortamında olduğu gibi video

¹⁴² _____, age, 472.

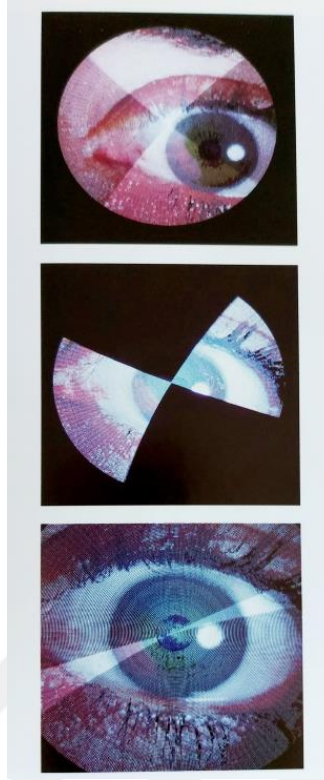
¹⁴³ Steve Gibson, “Introduction: Why Transdisciplinary Digital Art?”, **Transdisciplinary Digital Art Sound, Vision and the New Screen**, ed. Randy Adams Steve Gibson (New York: Springer Publisher, 2007): 1-2.

sanatında da bir tanım sorunsalı ile karşılaşıldığını ifade etmektedir. Bunun yanı sıra video ve video sanatı terimlerinin her ikisinin de kullanımlarının sanatçılar tarafından karmaşılaşabildiğini öne sürerek, elektronik medyanın ve dijital teknolojinin yükselişi, yayılması ve birleşmesiyle birlikte bu kavramların genellikle “hareketli görüntü sanatı” pratiğine atfedildiğini öne sürmektedir.¹⁴⁴ Dijital sanatın yaygın ortamlarından videoyu ayrıca çoklu yöntemlerin bir araya geldiği bütünleşik bir formda da görmek mümkündür. Videoyu bu anlamda hem en ham hali ile izleyiciye/alımlayıcıya sunulan tekil bir mecra, hem de farklı uygulama ve sergileme tekniklerine entegre olmuş çoğul ve melez bir mecra olarak tanımlamak mümkündür. Bu özellikleri ile videonun hem izleyicinin/alımlayıcının duyularını genişlettiğini, hem de dijital sanattta var olan sınırsız uygulama tekniklerini keşfetmelerine olanak sağladığını söylemek yerinde olacaktır.

Avangard bir üretim yöntemi olarak video, başlangıcından itibaren sanatçılar tarafından kullanılan diğer biçimlerden ayırt edilebilen çok yönlü bir sanat biçimi olarak varolmuştur. Bu anlamda sinemadan farklı olarak, çağdaş video sanatının, sanatsal ifadeciliğinde heykelsi/enstalasyona dayalı yönler de içerdiği görülmüştür.¹⁴⁵ Bu yönüyle hem bir veri hem de fiziksel bir ortam olarak üretilen video kullanımını, sanatçı Ahmet Rüstem Ekici’nin “Hamam” adlı artırılmış gerçeklik sergisinden bir örnekle somutlaştırmak yerinde olacaktır. Ekici’nin, sergide yer alan “Delikten İçeri” (2019) adlı işi, söz konusu uygulama tekniğine örnek oluşturmaktadır. Bu iş ile sanatçı hazır bir nesne olan “fan”ın doğal özelliğinden faydalanarak hem teknik hem simgesel anlamda aktardığı hareketli görüntü ile izleyiciye/alımlayıcıya farklı ve düşündürücü bir deneyim yaşatmaktadır. Sanatçı, sergi ziyareti esnasında aktardığı görüşlerinde ayrıca alımlayıcının işe olan ilgisinin yüksek olduğunu, işin dokunsal özelliğinin öne çıkması sebebiyle kişide temas etme isteği uyandırdığını ve bunun etkileşimi güçlendirdiğini ifade etmiştir.

¹⁴⁴ Andrews, age, 4.

¹⁴⁵ Cyrus Manasseh. **The Problematic of Video Art In The Museum, 1968-1990** (New York: Cambria Press, 2009), 6.



Şekil 32: Delikten İçeri, Ahmet Rüstem Ekici, 2019

“Hamam”. Galeri Bu Pavilion, Sergi Kataloğu, [28.09.2021].

Video sanatı ve tasarımlarının etkin bir parçası olan ve aynı zamanda tek başına bir sanat mecrası olarak kullanılan ses sanatına bakıldığında ise 1950’lerdeki radikal denemelerle başlayan ve günümüz dijital sanatına entegre olan çok çeşitli uygulamaların gerçekleştirildiği görülmektedir.

Ses; Sanat tarihsel süreçte müzik pratiğine yönelik referanslar İtalyan fütürist ressam, besteci ve deneysel sanatçı Luigi Russolo (1885-1947) ve Amerikalı besteci, sanatçı ve müzik teorisyeni John Cage’in manifestolarıyla başlar. Geçmişte hem Russolo hem de Cage, müzik ve sanat ilişkisi üzerinde güçlü etki yaratmışlardır. İtalyan fütüristlerin bir üyesi olan Russolo, 1913’te modern şehrin bir kutlaması olarak 'gürültü sanatı' üzerine bir tartışma yaratmış ve dikkatleri kendi döneminde doğan endüstriyel gürültü gerçeği üzerine çekmiştir. Bu düşünce ile sanatçı şehrin müzik dışında ürettiği gürültülerini de içerisine dahil ederek “müziğin tüm seslere açılması gerektiği” çağrısında bulunmuştur. Russolo'dan sonra sesin kullanıldığı çağdaş sanat uygulamalarında gürültü kullanımı yaygınlaşmıştır ve sanatçı ardından gelen sanatsal

uygulamalar üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.¹⁴⁶ John Cage de, Russolo gibi ses sanatının oluşup gelişmesinde öncü ve radikal denemeleriyle bir itici güç oluşturmuştur. Cage ile birlikte özellikle ses, sanat tarihi içerisinde derinlemesine araştırılan bir konu haline gelmiştir. Sanatçının 1950'li yıllarda ürettiği ve 4'33" adını verdiği üç bölümlük eseri; kendi sessizliğinden doğan, yalnızca izleyici ve ortam seslerinin yarattığı bir kolektif bir performans olarak tarihe geçmiştir. Bu eserle sanatçı, hem beklenmedik ve alışılmadık bir deneyim yaratmış, hem de bu deneyimin sanat ziyaretçisine kalıcı bir biçimde nüfuz etmesini sağlamıştır. Sanatçı, ayrıca 4'33" ve ardından gelen işlerle sanat ve ses ilişkisi üzerine bir sorgulama getirmeyi başarmıştır.

1960'lı yılların başlarında bir grup sanatçı, ses ve video kayıt sistemleri üzerine geliştirilmiş ileri teknolojilerle ilgilenmeye başlamışlardır. Bu gelişmeler, izleyici/alımlayıcı ile sanat nesnesi arasındaki etkileşim de dahil olmak üzere sanata dair bir takım farkındalıkların oluşmasını sağlamıştır. Örneğin statik bir resme bakıldığında veya resme karşı bir duygu hisedildiğinde, eserle alımlayan arasında bir dereceye kadar etkileşim gerçekleşir ve bu ilişki resmin kendisini etkilemez, o nedenle aralarında çok sınırlı bir etkileşim yaşanır. Ancak ses sanatının da içinde bulunduğu bazı ileri teknoloji sanat türlerine bakıldığında, izleyiciye/alımlayıcıya yanıt verebilen ve hatta alımlayan tarafından kontrol edilebilen yenilikçi özelliklere sahip olduğu görülür. Tüm bu özellikler ve gelişmeler, sanatçı, sanat eseri ve izleyici/alımlayıcı arasındaki ilişkilere dair yeni yaklaşımların geliştirilmesine ve farklı sorular ortaya atılmasına sebep olmuş, dönem içerisinde sanatçılar; film, video ve sesle – aslında mevcut olan herhangi bir teknolojik araçla – yeni deneyler ortaya koymuşlardır.¹⁴⁷ Bu yeni deneyler sanat ve izleyici/alımlayıcı ilişkisi bağlamında gerçekleştirilen performanslarla, dadaistlerde, situasyonistlerde, fluxus hareketinde ve happeninglerde (olaylar) etkin bir biçimde görülmektedir. Bu hareket ve sanatçıların sanatı ortaya koyuş biçimleri, bugünün çağdaş sanatçılarını birçok yönüyle etkilemiştir.

Ses sanatı, sanatla bağlantı kurmanın etkili bir yolu olarak görülmektedir. Bir gösterge olarak ses, herhangi bir düşünce veya açıklama olmaksızın izleyicinin duygularını anında etkilemekte, performans, kurulum, analog makineler, özel enstrümanlar, saha

¹⁴⁶ Caleb Kelly, **Sound, Documents of Contemporary Art** (Cambridge: MIT Press, 2011), 15.

¹⁴⁷ Tony Gibbs, **The Fundamentals of Sonic Arts and Sound Design** (UK: Ava Publishing, 2007), 32.

kayıtları gibi çeşitli yöntemler aracılığıyla izleyicinin/alımlayıcının sanatla etkileşim biçimini genişletebilmektedir. Ses sanatında bu yöntemleri kullanan ve dünya genelinde üretimler gerçekleştiren bazı güncel sanatçılara değinmek gerekirse; politik temelli geliştirilmiş performansları ve enstalasyonlarıyla Hong Kong doğumlu sanatçı Samson Young (d.1979); 2012'de, “Shore Scene Soundtrack” adlı izleyicilerin ellerini bir yüzeye sürterek okyanus sesini yeniden yaratmaya davet ettiği interaktif projesi ile Nam June Paik ödülünü kazanana Türk sanatçı Cevdet Erek (d.1974); Erek aynı zamanda Nekropsi adlı deneysel bir grubun kurucu üyesidir. 1980'lerin sonlarından beri görsel-işitsel algının değişimi üzerine çalışan, sanat, müzik ve bilimin kesişimiyle ilgilenen Berlin merkezli sanatçı Carsten Nicolai (d.1965); çeşitli ses nesneleri ile heykelsi ses enstalasyonları yaratan Alman sanatçı Florian Hecker (d.1975); sanatçı, enstalasyonlarında kullandığı eğimli aynalar, tavandan sarkan hoparlörlerle, yalnızca seslerin kaynağının görünümünü yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda atmosferdeki seslerin dalgalarını da değiştirmekle ilgilenmektedir. 2010 yılında Turner ödülü kazanan İrlanda doğumlu ilk ses sanatçısı Susan Philipsz (d.1965) ise, İrlanda halk müziğinden David Bowie'ye kadar eklektik bir müzikal yelpazeden örneklerle ses kolajları yaratmakta ve sesin psikolojik etkileri ile ilgilenmektedir. Söz konusu isimlerin yanı sıra, İngiliz sanatçı Haroon Mirza (d.1977), Lübnanlı sanatçı Tarek Atoui (d.1980), Amerikalı sanatçı Christine Sun Kim (d.1980), Norveçli sanatçı Camille Norment (d.1980), Kanadalı sanatçı Janet Cardiff (d.1957), Ürdünlü sanatçı Lawrence Abu Hamdan (d.1985)¹⁴⁸ ve ülkemizden Selçuk Artut, Alper Maral, Alp Tuğan, Başar Ünder gibi isimler, sesi çalışmalarında etkin bir biçimde kullanarak çağdaş ve deneyim odaklı işler üretmektedir.

Ses sanatı günümüzde tekil bir mecra olmanın yanı sıra çağdaş sanatın birçok disiplini ile bağlantı halinde ilerlemektedir. Katılımcı, performatif ve iş birlikçidir. Mekansal yönü güçlüdür ve bu anlamda değerlendirildiğinde çok boyutlu ve izleyici/alımlayıcı üzerinde etkisi yüksektir. Ses sanatı üzerine yapısında bu özellikleri barındıran ve araştırmanın örneklemelerinden olan Akbank Sanat Galerisi bünyesinde gerçekleştirilmiş “Distopya Ses Sanatı” (9 Mart-18 Haziran 2021) sergisi de son dönem çağdaş sanatında katılımcılar üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır. Daha geriye gittiğimizde ise kökenleri 1994 yılına dayanan ve günümüzde de gerçekleştirileye

¹⁴⁸ “Art World”, <https://news.artnet.com/art-world/12-sound-artists-changing-perception-art-587054> [06.10.2021].

devam eden “Sónar Müzik Festivali’ne” de vurgu yapmak gerekir. Müzik, teknoloji ve yaratıcılık bileşimine dayalı festival Barcelona kökenlidir ve 2016 yılından bu yana ülkemizde, İstanbul Zorlu Performans Sanatları Merkezi’nde gerçekleştirilmektedir. Festivalin bir parçası olarak kurgulanan “Sónar+ D: Audiovisual” adlı bölüm ise Türkiye’den ve yurtdışından önemli sanatçıların görsel işitsel performanslar gerçekleştirdiği bir bölüm olarak programlanmıştır. İzleyiciler bu bölümde sesle bir araya gelen teknolojilerin yenilikleri üzerine deneyim kazanmaktadırlar.¹⁴⁹

Teknolojinin büyük hız kazandığı bu dönemde sanata etki eden ortamlar da aynı yükselişi göstererek kapsamını günden güne genişletmiştir. Bu kapsamda görüntü ve ses teknolojilerinin hem bir uzvu hem de ayrı bir parçası olarak dijital medya sanatlarında aktif rol oynayan *Yazılım/Kod Sanatı* özellikle etkileşimi genişletmek adına sahadaki en güçlü aktörlerden olmuştur. Dijital sanat ve ortamlar bağlamında gelişen bu sanat alanından söz etmek gerekirse:

Yazılım/Kod; uzun yıllardır sanat ortamı teknoloji ile iç içedir ve son derece yenilikçi üretimlere sahne olmuştur. Mağara resimlerinden, perspektifin, yeni renklerin, ışığın kullanımına, baskı tekniklerinden, makinelerin ve kodun üretimlere dahil edilmesine kadar, sanatın şeklinin sonsuza dek değiştirildiğine dair örneklerle karşılaşmaktadır. Sanatçılar, 21. Yüzyılın başlangıcından önce üretimlerini gerçekleştirmek ve hatta sanatın bir parçası olmak adına kodlar ve programlanmış makineler kullanmışlardır. Örneğin, kod çiziminde fraktallar ve özyineleme hakkında rastgelelik ve algoritma kullanımını; Georg Nees (1926-2016), Michael Noll (d. 1939), Vera Molnár (d.1924) ve Frieder Nake (1938) gibi bilgisayar sanatının öncüleri gündeme getirmiştir. Processing yazılımını geliştirmesiyle tanınan Casey Reas (d.1972) gibi genç nesil sanatçılar, sanatsal fikirleri programlama dili aracılığıyla genişletmenin yollarını bulmuştur. Jared Tarbell (d.1973) gibi bazı sanatçılar ise sanat yaratımına gerçek verileri katararak karmaşıklığı veri kullanılabilirliği ile ilişkilendirmiştir. Bilgisayar sanatçıları ayrıca eserlerinin çoğunda bilgi paylaşımının ve öğrenmenin sağlanması için kaynak kodları halka açmaktadır ve bugün de devam eden açık kaynak paylaşım ağı, dijital sanatın geliştirilmesine son derece önemli bir katkı sağlamıştır.¹⁵⁰

¹⁴⁹ “Sónar+D:Audiovisual programında bizi neler bekliyor?”, <https://bantmag.com/dergi/no-55/sonar-d-audiovisual-programinda-bizi-neler-bekliyor/> [06.10.2021].

¹⁵⁰ Yu Zhang, Mathias Funk, **Coding Art** (New York: Apress Publishing, 2021), 1.

1990'lı yılların sonlarından itibaren sanat alanında varlığını belirgin hale getiren yazılım sanatı kişisel bilgisayarların ve internetin yaygın hale gelmesi ile paralel olarak gelişim göstermiştir. Buna bağlı olarak sanatsal üretimlerdeki mevcut verilere eklenen yazılım/kod sistemleri de etkinliğini artırmaya başlamıştır. Dolayısıyla, çağdaş yazılım sanatının, önceden var olan yazılımı kullanan, yansıtan, manipüle eden ve yeniden bağlamsallaştırarak postmodern bir ortamda sunan bir karaktere sahip olduğu söylenebilmektedir.¹⁵¹ Bilgisayar aracılığı ile üretilen yazılım sanatının formları; bilgisayar müziği, bilgisayar grafikleri, net sanat, bilgisayar kontrollü etkileşimli enstalasyonlar gibi türleri kapsamakta ve farklı isimlendirmelerle çeşitlilik göstermektedir. Bu gibi sınıflandırmalar, dijital sanat eserlerinin kendilerini nasıl, yani hangi ortamda izleyiciye sunduklarına göre de değişmektedir.¹⁵²

Artırılmış Gerçeklik (AR) ve Sanal Gerçeklik (VR); Çeşitli ortam ve teknolojilerle ilişkili olan “Artırılmış Gerçeklik” (AR) sadece teknolojik bir yenilik olarak değil, farklı amaçlar barındıran güçlü bir araç olarak düşünülmelidir. Artırılmış gerçeklik teknolojisi bir deneyim biçimidir, artan gerçeklik çoğu duyumuza hitap edebilir ve insanlar bu ortam aracılığı ile çok sayıda unsur ve durumla etkileşime girebilirler. Bazen bir film yapmak için, bazen bir hikaye anlatmak için, bir ürün pazarlamak, bir duygu uyandırmak ya da bir olayı belgelemek için artırılmış gerçeklikten bir ortam olarak yararlanılmaktadır. Artırılmış Gerçeklik, birçok farklı uygulamayı destekleyebilir; eğitim, sanat, eğlence, sağlık ve diğer birçok alanda uygulanabilir ve söz konusu uygulama alanlarının her biri farklı bir deneyim oluşturmaktadır.¹⁵³ Bir AR sistemi, gerçek dünyayı, gerçek dünyayla aynı alanda bir arada var gibi görünen ve bilgisayar tarafından oluşturulan sanal nesnelerle tamamlar. Sistem; gerçek ve sanal nesneleri gerçek bir ortamda birleştirmek için etkileşimli ve gerçek zamanlı olarak çalışır ve gerçek ve sanal nesneleri birbiriyle birleştirir. AR, işitme, dokunma ve koku alma dahil tüm duylara potansiyel olarak uygulanabilir. Bazı AR uygulamaları, sanal nesnelerin eklenmesine ek olarak, algılanan ortamdan gerçek nesnelerin kaldırılmasını da gerektirir. Örneğin, belirli bir konumda bulunan bir binanın AR görselleştirmesi, bugün orada bulunan binayı kaldırabilir. Bazı araştırmacılar, aracılı veya azaltılmış

¹⁵¹ “Concepts, Notations, Software, Art”,

https://www.netzliteratur.net/cramer/concepts_notations_software_art.html [07.10.2021].

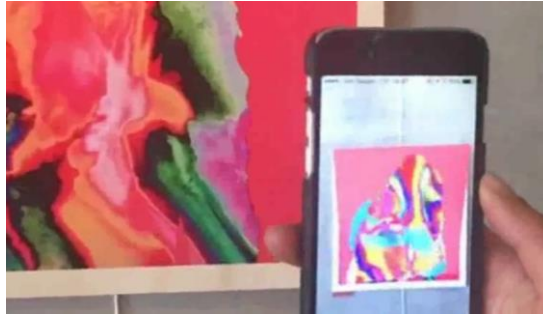
¹⁵² Florian Cramer, Ulrike Gabriel. “Software Art”, **American Book Review**, vol. 22, no: 6 (2001): 1.

¹⁵³ Alan B Craig. **Understanding Augmented Reality** (USA: Morgan Kaufmann Publishers, 2013), 1-2.

gerçekliği gerçek nesneleri kaldırma görevi olarak adlandırmaktadır, ancak bunu AR'ın bir alt kümesi olarak görmek de mümkündür.¹⁵⁴

Artırılmış Gerçeklik, Sanal Gerçeklik ve Telepresence –kişinin kendini asıl konumunun dışında hissetmesine dayalı bir yanılsama- arasında bir teknoloji olarak düşünülebilmektedir. Sanal gerçeklikte ortam tamamen sentetik, Telepresence'de tamamen gerçek iken, Artırılmış gerçeklikte ise kullanıcı sanal nesneler ile zenginleştirilmiş gerçek dünyayı deneyimlemektedir. Bu görüntüleme ve deneyimi gerçekleştirebilmek için artırılmış gerçeklik sistemi bazı bileşenlere ve araçlara sahip olmak durumundadır. Bunlar; “Sahne Oluşturucu, Takip Sistemi, Görüntüleme Sistemi, Optik Şeffaf HM, Sanal Retina Sistemi, Monitör Tabanlı Sistem ve Projeksiyon Ekranı” gibi sistemlerdir.¹⁵⁵

21. yüzyılın sanatı olarak kabul edilen günümüz sanatında sanat formunun kendisi, teknikler, yöntemler, kavramlar ve konular gibi heterojen karışımlarla oldukça dinamik bileşenlerden oluşmaktadır. Artırılmış Gerçeklik, dijital olarak oluşturulmuş sanatsal içerikleri sunarken, anlatımı daha da yaratıcı hale getirebilir. Sanatçı bu yolla fikirlerini daha net ve yaratıcı bir şekilde aktarabilir ve bu durum sanat ve alımlayıcı arasındaki etkileşimi de artırabilir. Artırılmış Gerçeklik bugün, etkileşimli içerikler aracılığı ile sanat formunun özgünlüğü etkilemeden, hem sanatçı hem de kullanıcı tarafından yeni ve yaratıcı yolların keşfi için inovatif bir ortam olarak görülmektedir.¹⁵⁶



Şekil 33: Cansu Topaloğlu, PMS Sergi, 2018.

“Oh My Pms”. <http://ohmypms.com/>, [29.10.2021].

¹⁵⁴ Ronald Azuma, Yohan Baillot, Reinhold Behringer, Steven Feiner, Simon Julier, Blair MacIntyre. “Recent Advances in Augmented Reality”, **IEEE Computer Graphics and Applications**, vol. 21, no: 6 (2001): 34-37.

¹⁵⁵ Rodrigo Silva, Jauvane C. Oliveira, Gilson Giraldi. “Introduction to Augmented Reality”, National Laboratory for Scientific Computation, (2003): 1-4.

¹⁵⁶ “Augmented Reality for Art”, <https://www.unitear.com/blog/augmented-reality-for-art> [29.10.2021].

“Sanal Gerçeklik” (VR) ise kullanıcı(lar) için sentetik bir deneyim sağlayan bir sistem oluşturmayı amaçlayan bir çalışma alanıdır. Kullanıcıya yönelik duyuşal uyarım simüle edildiğinden ve sistem tarafından üretildiğinden deneyime; "sentetik" "yanıltıcı" veya "sanal" denir. Tüm pratik amaçlar için sistem genellikle stimölasyonu (uyarılma) iletmek amacıyla çeşitli ekran türlerinden, kullanıcı eylemlerini algılamak için sensörlerden ve bunları işleyen bir bilgisayardan oluşur. "VR" terimi, sentetik deneyimi yaratmak ve iletmek için kullanılan teknolojiyi veya aracı, hatta bazen deneyimin kendisine tanımlamak için de kullanılır. Başarılı bir VR sisteminin önemli bir bileşeni, kullanıcının yalnızca belirli bir hissi hissetmesini değil, aynı zamanda sanal dünyayı bir şekilde değıştirmesini ve etkilemesini sağlayan etkileşimin sağlanmasına da izin vermesidir.¹⁵⁷ Sanal Gerçeklik sistemi gerçek gibi görünen sahneler ve nesneler aracılığı ile bilgisayar tarafından oluşturulan bir ortamdır ve kullanıcıya kendilerini başka bir alanda varlık gösterdiğini hissettirmektedir. Sistemin deneyimi, bir başlık, gözlük veya kask olarak bilinen bir cihaz aracılığıyla algılanır. VR teknolojisi son derece fütüristik görünse de, kökenleri çok daha eskiye dayanmaktadır. Teknolojisinin keşfi 1950'lerin ortalarına kadar uzanmakla beraber, takip eden yıllardaki teknolojik ve yazılımsal gelişmeler, hem cihazlarda hem de arayüz tasarımında ilerici bir dönüşümü de paralelinde getirmiştir.¹⁵⁸

Sanal Gerçeklik terimi, mekansal verilerle gerçek zamanlı olarak etkileşime girebileceğimiz uygulamaları tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Terim; "sanal ortamlar", "görselleştirme", "dijital prototipler", "simölasyon", "kent simölasyonu", "görsel simölasyon" ve "4D-CAD" gibi teknolojik terimlerle ilişki içerisinde. Sanal gerçeklik bir ortam olarak ele alındığında, mevcut bilgisayar sistemlerinin donanım ve yazılımlarından ziyade, ortamdaki temsillere ve bunların etkilerine odaklandığı görölmektedir. Bir ortam olarak sanal gerçekliğin üç tanımlayıcı özelliğı vardır:

1. Etkileşimsel- kullanıcılar modellerle etkileşime girebilir,
2. Uzamsal - modeller uzamsal boyutta temsil edilir,

¹⁵⁷ Gerard Kim. **Designing Virtual Reality Systems: The Structured Approach** (London: Springer Publishing, 2005), 3.

¹⁵⁸ “Virtual Reality, The Technology Of The Future”, <https://www.iberdrola.com/innovation/virtual-reality> [29.10.2021].

3. Gerçek zamanlı – geribildirim, eylemlerde farkedilir bir duraklama olmadan verilir. Bu tanımlayıcı özellikler bazen etkileşimin doğası ve kapsamı sebebiyle uygulamaya göre değişkenlik gösterebilmektedir.¹⁵⁹

VR teknolojisi, artırılmış gerçeklikte olduğu gibi çok değişken alanlarda kullanılan bir teknolojidir. Örneğin bir oyun sırasında kişi kendini karakterlerden biri olarak hissedip kimlik değiştirebilir, tıbbi bir uygulama sırasında uygulayıcı, olası cerrahi yöntemleri öğrenme imkanı bulur ya da bir sergi ziyaretinde kişi ortam değiştirerek zamansal ve mekânsal bir yolculuğa çıkar. Sistem, kişiye yalnızca zaman ve mekan açısından bir deneyim yaşatmakla kalmaz, aynı zamanda farklı duysal deneyimler yaşamasına da izin verir. Örneğin küresel iklim krizi ile ilgili buzulları deneyimleyen bir ziyaretçi, sergi alanına yerleştirilen ek donanımlar sayesinde ısı değişimini de hissedebilmektedir. Bu ve benzeri örnekler, deneyimin aktarılacak istenen kavramsal meseleye göre genişleyip çeşitlendiğini göstermektedir.



Şekil 34: Marina Abramovic, Bangkok Art Biennale, 2020.

“Why First Virtual Reality Art Prize Is Perfect For 2020”.
<https://www.forbes.com/sites/stephanrabimov/2020/11/27/why-first-virtual-reality-art-prize-is-perfect-for-2020/?sh=2edae1c52027>, [29.10.2021].

Benzer şekilde sanal ve artırılmış gerçekliğin bir birleşimi olarak ortaya çıkan “Karma Gerçeklik” (MR) ise; kullanıcının fiziksel dünyasına genişletilmesine izin veren bir teknolojidir. Bu sistem, kullanıcının gerçek dünya görüşünün 3D bilgisayar grafikleriyle üst üste bindirilebildiği; metin, video, ses ve konuşma ile desteklenen ve başa takılan ekranların kullanılmasıyla mümkün olmaktadır. Karma gerçeklik, 3D

¹⁵⁹ Jennifer Whyte, **Virtual Reality and the Built Environment** (Oxford: Architectural Press, 2002), 3-4.

bilgisayar grafikler ve animasyon gibi görüntülerden yararlanarak sanal dünya ve gerçek dünyayı mümkün olduğunca sorunsuz bir şekilde birleştirmektedir. Bu tür teknolojileri yalnızca sanat üretimlerinde değil; mimarlık, sağlık, eğitim, mühendislik gibi çok geniş disiplinlerde görebilmek mümkündür. Örneğin mimarlar gerçekçi bir sanal 3D model üzerinde çalışarak karma gerçeklik yolu ile modele girip sanal yapılar içerisinde gezinebilmekte; cerrahlar ameliyattan önce hasta vücudunu inceleyebilmekte; çocuklar egzotik ülkelerden gelen hayvanları yakından görebilmekte ve onlarla fiziksel alandaymış gibi hissederek vakit geçirebilmektedir.¹⁶⁰ (VR); yalnızca sanal görüntülerin kullanıldığı gerçeklik türü iken (AR); bilgisayar grafiklerinin gerçek dünyanın görüntüleri üzerine bindirildiği bir türdür. (MR) ise; gerçek ve sanal dünyalardan unsurları birleştiren bütünleşik bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁶¹

Projection/Video Mapping (Projeksiyon/Video Haritalama); Projeksiyon haritalama uygulamalarının en basit tanımının, çeşitli yazılımlar aracılığı ile üretilen verilerin birtakım mimari malzemelerin ya da nesnelerin üzerine yansıtıldığı ışık etkileri olduğu söylenebilmektedir. Kavram tek bir isimlendirme ile ortaya çıkmamış, 20. Yüzyılın sonu ve 21. Yüzyılın başlarında; “video haritalama” “projeksiyon haritalama”, “mekansal artırılmış gerçeklik” ve “mekansal yazışma” gibi çeşitli ifadelerle seslendirilmiştir. Günümüzde ise mekânsal artırılmış gerçeklik kavramı kullanılmakla beraber, terim sıklıkla “video haritalama” ve “projeksiyon haritalama” olarak adlandırılmaya devam etmektedir.¹⁶²

Projeksiyon haritalamada iki boyutlu bir yüzeyi veya üç boyutlu bir nesneyi uzamsal olarak haritalamak için düzenlenmiş programlar kullanılmaktadır. Bu işlem için; “Visution Mapio”, “Touch Designer”, “Mad Mapper” gibi birtakım yazılımlar, yansıtılacak yüzeyi simüle etmeye aracı olurlar. Kullanılan yazılımlar bir projektörle etkileşime girerek tasarlanan görüntüyü belirlenen yüzey içerisine/çevresine yerleştirme becerisine sahiptir. Haritalama uygulamaları yeni bir uygulama alanı gibi

¹⁶⁰ Adrian David Cheo, **Art and Technology of Entertainment Computing and Communication** (London: Springer Publishing, 2010), 5.

¹⁶¹ Mario A. A. Gutiérrez, Frédéric Vex, Daniel Thalmann, **Stepping into Virtual Reality** (London: Springer-Verlag, 2008), 117.

¹⁶² Ludovic Burczykowski, “The Origins of Projection Mapping”, **Image Beyond the Screen**, ed. Daniel Schmitt, Marine Thébault, Ludovic Burczykowski (USA: ISTE/John Wiley & Sons, Inc, 2020):3-36.

görülse de kökenleri 20.Yüzyılın ortalarına dayanmaktadır. Projeksiyon haritalamanın ilk halka açık gösterimi 1969 yılında Disney'deki, Perili Köşk'te kullanılmış; uygulamada şarkı söyleyen kafaların videoları, fiziksel ortamdaki büstlere yansıtılarak izleyiciye/alımlayıcıya sunulmuştur.¹⁶³ İçerik; “Grim Grinning Ghosts” olarak bilinen, beş adet şarkı söyleyen büst de dahil olmak üzere çok sayıda ürkütücü optik illüzyondan oluşmaktadır. Hayaletler, projeksiyon eşleme kullanımı sayesinde şarkı söylüyor gibi görünür ve şarkı söyleyen aktörlerin büstlere yansıtılan videoları, izleyiciye/alımlayıcıya kendilerini bir animasyon sahnesinde gibi hissettirmektedir. 1980'de ise projeksiyon haritalama bir enstalasyonda kullanılmıştır; Michael Niamark'ın, sade ve cansız bir oturma odası olan “Yer Değiştirme” (Displacements) adlı yerleştirmesi, projektörler açıldığında, insanların odadaki nesnelerle etkileşime girdiğini bir ortama dönüşmüştür. 2000'li yıllarda ise Microsoft gibi büyük şirketler projeksiyon haritalama teknolojisini denemeye başlamıştır. 2005'ten bu yana ise projeksiyon haritalamanın sınırsız miktarda farklı kullanım biçimi gerçekleşmiştir. Özellikle sanat, reklam, pazarlama alanlarındaki deneme ve kullanımları ile tekniğin uygulama türleri çok daha ileri seviyelere taşınmıştır.¹⁶⁴



Şekil 35: Disney, Perili Köşk, 1969

“The Evolution Of One Trick: 19th Century Entertainment Reincarnated”, [https://lumitrix.eu/2019/12/02/the-evolution-of-one-trick-19th-century-entertainment-reincarnated /](https://lumitrix.eu/2019/12/02/the-evolution-of-one-trick-19th-century-entertainment-reincarnated/), [31.10.2021].

Projeksiyon haritalama tekniği, günümüzde ses tasarımından, video klip üretimine ve 3D modellemeye kadar çok farklı yöntem ve becerileri kapsamaktadır. Bu yönüyle ve çeşitliliği ile video/projeksiyon haritalama performansının eksiksiz yönetimine izin

¹⁶³ “What is Video Mapping And What Makes It So Special?”, <https://www.dominionprint.com/what-is-video-mapping-and-what-makes-it-so-special/> [31.10.2021].

¹⁶⁴ “Projection Mapping, A Short History”, <https://www.studiogiggle.co.uk/event/projection-mapping-a-short-history/> [31.10.2021].

veren tek bir yazılımdan söz edilmemektedir. Sistemin multimedya bazlı planlaması, çağdaş icracının mutlaka sahip olması gereken disiplinler arası becerilerle karakterize edildiğinden, kişi üretimleri gerçekleştirirken giderek daha karmaşık ve güçlü hale gelen farklı disiplinleri ve yazılımları yönetebilme yetisine sahip olmalıdır.¹⁶⁵ Projeksiyon haritalamada alımlayanın fiziksel ortamı, yalnızca görsel alanına değil, doğrudan bulunduğu ortama entegre edilen görüntülerle de güçlendirilmektedir. Örneğin, görüntüler dijital ışık projektörleri kullanılarak gerçek nesnelere yansıtılabilmekte ya da düz panel ekranlarla doğrudan ortama yerleştirilebilmektedir. Görüntüler iki boyutlu olarak, düz bir ekran yüzeyinde gömülü olarak görünebilir veya üç boyutlu olabilir ve düzlemsel bir yüzeyin üzerinde yüzebilirler. Hatta yansıtılan veriler üç boyutlu ve düzensiz bir yüzeyin üzerinde de görüntülenebilmektedirler.¹⁶⁶ Haritalama sanatının çoğu örneğinde, içeriğin yapısı değil biçimi değiştirilir. Verilerin sunduğu herhangi bir anlatı korunur. Bu koruma, belirli bir kümenin öğelerinin ikinci bir kümenin öğeleriyle uyuşması olarak tanımlanan eşlemenin doğasında yatmaktadır.¹⁶⁷

Projeksiyon haritalama tekniği bugün yalnızca ziyaretçilere görsel/işitsel bir izlenim sunmakla kalmaz, aynı zamanda izleyice kendini mekânsal deneyimin odağında hissettirir. Ayrıca ölçek unsurunun ciddi oranda planlama içerisinde yer alışı, deneyimin genişletildiği ve etkisinin kalıcı olduğu sonuçlar ortaya koymaktadır. Aynı zamanda modern sanatın dönüştürücü öğelerinden “hazır nesne” diye adlandırdığımız, hissedilebilir somut malzeme üzerine, akışkan ve hareketli görüntünün yerleştirildiği teknik, izleyiciye/alımlayıcıya dijital ve fiziksel ortamları bir araya getiren ortak bir multi-medya deneyimi de yaşatmaktadır.

¹⁶⁵ Donato Maniello, **Augmented Reality in Public Spaces**, çev. Sarah Julia Ryan (İtalya: Le Penseur, 2014), 9.

¹⁶⁶ Ramesh Raskar, Greg Welch, Henry Fuchs, Spatially Augmented Reality, (USA: Department of Computer Science, University of North Carolina, 1998), 1.

¹⁶⁷ Roberto Simanowski. **Digital Art And Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, And Interactive Installations**. (Minnesota: Univ Of Minnesota Press, 2011), 164.

4. SANAT VE İZLEYİCİ DENEYİMİ

20. yüzyılın ilk yıllarında ünlü sanatçı ve eleştirmen Roger Eliot Fry, sanat nesnesi ve izleyiciyi birer “verici, aracı ve alıcı” olarak ifadelendirmekteydi. Fry’ın görüşü sanatçının ifadelerinin anlaşılmasında bir pasif bağlantı figürü olan izleyicinin, fikirleri belli kısıtlamalar dahilinde algıladıkları yönündeydi. Nitekim 20. Yüzyılın diğer yarısında, sanatta yaşanan büyük gelişmeler, bu düşünüş biçimini güçlü bir şekilde ortadan kaldırmayı başardı. Bu bakımdan fiziksel anlamda iletişime geçmek şartıyla sanatın tamamlayıcısı haline gelen izleyicinin rolü aktif bir biçimde dönüşüme uğradı.¹⁶⁸ 20. Yüzyılın ortalarından sonra sanatçı ve izleyici arasındaki interaktiviteden doğan bu kolektif tutum, geleneksel düşünceye bir karşı koyuş ile sanatı topluma yaklaştırma gayreti üzerinden ilerleme gösterdi. Modern sanat ikliminde varlığını sürdüren *Dadaizm*, *Sürrealizm*, *Fütürizm* gibi öncü akımlar bu ilişkiyi temellendirirken, devamında ise *Sitüasyonizm*, *Fluxus* ve *Happenings* gibi deneySELLİĞE ve performansa dayalı aktif ve etkileşimli sanat anlayışı etkinliğini sürdürdü. Bu tür avangard hareketlerin özünde bir yönüyle sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi yenileme amacı yatarken, diğer yönüyle de geçmişte sanatta hakim olan geleneksel anlayışa meydan okuma fikri yatmaktaydı.¹⁶⁹ 21. Yüzyıla gelindiğinde ise tanım ve yön değiştiren izleyici, yaşanan teknolojik devrim ve dijitalleşme beraberinde pasif düzlemde ayrılıp, katılımcı düzleme geçiş yaptı. Bu sayede sanat alanındaki konumunu yenileyen izleyici, sanatsal üretimin tümleyicisi ve eş aktörü haline geldi.

Bugün, sanatçı, eser ve izleyici üçgeninde yaşanan çok yönlü dönüşümle, izleyicinin yerinin yeniden düzenlendiği, yeni sanat deneyiminin katılım ve müdahaleye imkan verdiği, sanatçının ifade biçimi ile beraber izleyicinin alımlama biçiminin de önemli ölçüde etkilendiği görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde söz konusu kolektif anlayışın aktörleri olan sanatçı ve izleyicinin ilişki kökenlerine inilerek, bugünün

¹⁶⁸ Eleanor Heartney, **Sanat ve Bugün**, çev. Osman Akınhay (İstanbul: Akbank, 2011), 392.

¹⁶⁹ David Hopkins, **After Modern Art 1945-2000** (ABD: Oxford University Press, 2000), 104.

katılımcı sanat ortamına kaynaklık eden *Sitüasyonist Enternasyonel*, *Fluxus* ve *Happenings* gibi avangard düşünce ve hareketlere yer verilecektir.

4.1. İzleyici Deneyiminin Kökenleri: “Sitüasyonist Enternasyonel, Fluxus, Happenings”

20. Yüzyıl, sanatta birbiri ardına sıralanan çok sayıda düşünce ve akımın sahnelendiği, sanatçılara yeni sorgulama alanlarının açıldığı, çeşitli üretim yöntemlerinin keşfedildiği yeni bir döneme şahitlik etmiştir. Endüstri devrimi ve teknolojik buluşların ortaya çıkardığı fotoğraf ve hareketli görüntü çağı, başta izlenimcilere yeni görme olanakları sağlarken, geleneklerin reddi ve başkaldırının temsili dadaistlerin; görünenin arka yüzünü bilinçötesi bir kurgusallıkla aktaran sürrealistlerin; hızın ve geleceğin ardından giden fütüristler gibi çeşitli akım ve hareketin öncülerinin doğmasına olanak sağlamıştır. Aynı çağ, söz konusu düşünce ve akımlarla tohumları ekilen ve sanatın tek bir aktörü olma durumunu değiştiren izleyicinin varlığını da belirgin hale getirmiştir. İzleyici odaklı katılımcı pratikler, yukarıda bahsi geçen modern sanat akımlarının etkisiyle bir takım kitlesel hareketlerin doğuşuna da sebep olmuştur. Bu anlamda özellikle Marksist düşünce, Sürrealizm ve Dada etkisiyle ortaya çıkan *Sitüasyonist Enternasyonel*'in bir grup avangard sanatçının '*düşünmeyen seyirci olma rolünü*' üstlenen izleyicinin pasif varlığını yok etmek ihtiyacı ile doğduğu görülmüştür. Hareketin pratiklerinde gazete ve dergilerden alınan imajlardan, yazılardan yararlanmak, şiirler okumak, bildiriler dağıtmak ve öğrenci eylemlerine katılmak yer almaktadır.¹⁷⁰ Topluluk, teorisinin çıkış kaynağını Marksist düşünceden, Dada ve Sürrealizm gibi hareketleri içeren avangard sanatsal gelenekten almaktadır ve kurulduğu 1957 yılından 1969'a kadar *Internationale Situationniste* adlı derginin on iki sayısını yayımlamıştır.¹⁷¹

Politik ve sanatsal bir akım olarak İtalya'da filizlenen *Sitüasyonist Enternasyonel* (SE), sanat ortamının ticarileşmesi, metalaşma, modern kente dair eleştiriler barındıran bir grup sanatçı ve yazarların öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Fransız teorisyen Guy Debord, Cobra akımının geçmişteki üyelerinden Danimarkalı ressam Asger Jon ve Hollandalı sanatçı Constant Nieuwenhuys, hareketin kurucularındandır. *Sitüasyon* kavram olarak 'durumlar yaratmak' anlamına gelir ve söz konusu durumlar yaşamın

¹⁷⁰ Heartney, age, 392.

¹⁷¹ Sadie Plant, *The Situationist International in a Postmodern Age* (London: Routledge, 1992), 1.

içindeki herhangi bir ana işaret etmektedir. Kitap ve dergiler yayımlamak, şiirler okumak, gösteriler düzenlemek, film yapmak, şehir duvarlarına çizgi romanlar çizmek bu anların gerçekleştirildiği ortamlardan birkaçıdır. SE'nin muhalif ve estetik üyeleri etkinlikleri süresince; *“Eğer dünyanın sonunun gösterisine katılmak istemiyorsak, gösteri dünyasının sonu için çabalamak zorundayız”* düşüncesiyle hareket etmişlerdir. Bu düşünceden çıkışla topluluğun üyelerinin dünyayı değiştireceklerine dair iki temel teknikleri bulunmaktadır. Bunlardan birisi “sürüklenme” tekniği, diğeri ise “saptırma” tekniğidir. Sürüklenme tekniğinin içeriği, şehirde dolaşan insanların eylemler tarafından çekilmesi, hoş gitmeyen şeyler tarafından ise itilmesine karşılık gelir; yani şehrin ambiyansı kentteki yapıları, sokakları, insanları yönlendirerek kendine doğru çeker ve yaşadığın şehri yeni bir gözle görülmesini sağlar. Bu da kişinin neleri sevip neleri sevmediğini keşfetmesinin bir yoludur. Bir diğer teknik olan “saptırma” ise bir çeşit kolaj tekniğidir. Bu teknik özgün yaratımların reddini savunan, söylenmesi gerekli olan her düşüncenin aslında mevcut olduğu, ancak yan yana getirilmesi gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Toplamlar ancak bu parçaları bir araya getirerek dünyayı yeni bir gözle görebileceklerdir.¹⁷² Sitüasyonistlerin düşüncelerinin ardındaki yerleşik siyasi söylem; hem düzene ve normatif sınırlara karşı çıkan, radikal, devrimci bir tavır; hem de gizil bir nükte, kendiyle alay etme ile sosyal eleştiri ve yıkıcı teori unsurlarını sunmak üzerinedir.¹⁷³



Şekil 36: Disney, Munich Conference of the Situationist International (Constant, Pinot Gallizio, and Asger Jorn), 1960

“Events”. <https://archive.ica.art/whats-on/situationist-city/> [05.05.2022].

¹⁷² “The Situationist International Documentary”, <https://www.youtube.com/watch?v=jSN1G8FHIjw>, [05.05.2022].

¹⁷³ “The Situationist International”, <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/50855#> [05.05.2022].

Etkinlik gösterdiği yıllar içerisinde hareketin sanat ile izleyici arasındaki ilişkiyi kökten dönüştürmesi ve yeniden tanımlaması ile günümüze ilham veren bir etki yarattığı görülmüştür. Hareket, kültürel eylem ve devrimci pratikte yeni katılım tekniklerini keşfetmek amacı ile; avangard sanat, deneysel şiir ve radikal toplumsal eleştiri akımlarını bir araya getirmiştir. Etkisi bugün de hissedilmeye devam eden *Sitüasyonist Enternasyonel*, 1972'de dağılmış olmasına rağmen, 68 ve 77'deki ulusötesi ayaklanmalar dahil olmak üzere, savaş sonrası kültürün evrimindeki önemli anlarda sanat ve siyasetin etkileşimini de derinden şekillendirmiştir.¹⁷⁴

Fluxus ve Happenings gibi hareketler ise 1960'lı yıllardaki siyasi, kültürel ve sosyal gelgitlerin bir dışavurumu olarak meydana gelmiştir. İçlerinden bugün halen etkisini sürdüren Fluxus, sanatçı George Maciunas tarafından 1960 yılında küresel bir öncü topluluk ve sanatçılar birliği olarak kurulmuştur. Fluxus, özünde bir akımdan daha ziyade birlikteliğe dayalı bir tavır olarak anlamlandırılmıştır. Hareketin öncüsü Maciunas, Fluxus'un hedefinin 'yaşayan sanatı desteklemek' olduğunu belirtmiştir. Bu anlayış, modern sanatın en çarpıcı akımlarından olan Dada'nın etkisini güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Fluxus'un üye sanatçıları, ilk kez galeri ve festivallerle başlayan etkinliklerini ortaya koyarken çoğunlukla rastlantısal performanslar ve sanat yapmak amacıyla ellerinde olan hazır nesneleri kullanarak farklı ortamlarda çalışmalar ortaya koymuş ve izleyiciyi performanslarına ortak etmişlerdir. Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Emmett Williams, Dick Higgins, Robert Watts, Ben Vautier, Benjamin Patterson ve Alice Hutchins gibi isimlerin de aralarında yer aldığı Fluxus sanatçılarının doğasında, demokratik ve paylaşıma dayalı bir düşünce sistemi yatmaktadır.¹⁷⁵

Latince "akmak" ya da "bir akış halinde olmak" anlamına gelen *fluere* fiilinden türeyen Fluxus sözcüğü, yayıldığı alanlarda farklı kitleleri bir araya getirmesi yönüyle de son derece doğru bir anlamsal çağrışıma sahiptir. Fluxus hareketi, sanat ile yaşamın kesişimi olarak da tanımlanabilmekte ve sanatın akışkan, açık uçlu doğasına dikkat çekmektedir. Bu uluslararası avangard hareket, bir sanat kuramı olmaktan çok, estetiğin önemsizleştirilmesini amaçlayan bir fikir hareketi olma yönünde eğilime sahiptir. Uygulama alanları belirli bir ortamla sınırlı olmamakla birlikte melez bir

¹⁷⁴"Postwar Culture", <https://www.postwarcultureatbeinecke.org/situationist-international> [05.05.2022].

¹⁷⁵ "Art Term, Fluxus", <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> [22.02.2022].

yapıdadır. Bu nedenle aynı anda hem müzik hem performans hem de dans ve edebiyatın içinde varolabilmektedir.¹⁷⁶ Fluxus ister müzik, ister edebiyat, ister plastik sanatlarda veya performans alanında olsun, tüm sanatçıları Dick Higgins öne sürdüğü *Intermedia* kavramının kapsayıcı alanına giren, disiplinler arası sınırları aşan bir anlayışla işler üretmişlerdir. Besteci ve sanatçı John Cage, hareketin içindeki öncü sanatsal atılımı 1950'leri sonunda New York ve Almanya'da yaptığı besteleri ile gerçekleştirmiş, bu yolla müziğin sınırlarını aşarak, sahne sanatlarına yönelen denemeler ortaya koymuştur. 1958'de Batı Alman Radyosu (Köln), Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursları (Darmstadt) ve Galeri 22 (Düsseldorf)'da verilen konserler Fluxus'un Almanya'daki önemli başlangıç etkinlikleri olmuştur. Takip eden yıllarda ise John Cage'in New York'taki sanat ortamı ile Almanya'da bulunan genç besteciler ve disiplinler arası üreten sanatçıların biraraya gelişiyle, dinamik bir etkileşim ağı ortaya çıkmıştır.¹⁷⁷

Fluxus, deneysel ve eğitimsel kökenleri sebebiyle kırk yılı aşan bir zaman diliminde varlığını sürdürmüştür. Neredeyse otuz Fluxus sanatçısının çoğunluğu, 1950'li yılların sonlarında, müzik eğitimleri esnasında yaptıkları deneylerle ilişkili durumlarda bir araya gelmiştir. Bu toplantılardan en önemlisi, *New School for Social Research*'te deneysel besteci John Cage'in müzik besteciliği üzerine gerçekleştirdiği 1957-59 sınıfı olarak bilinmektedir. Bu sınıf, Fluxus sanatçıları Dick Higgins, Scott Hyde, George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow ve şair Jackson Mac Low gibi isimler tarafından sıklıkla ziyaret edilmiştir. Cage'in sınıfı Fluxus'un keşif kaynağı olarak hareketin merkezinde yer almıştır ve sanatçının öğrencileri, performans, müzik, şiir gibi çeşitli ortamlarda şans faktörünü kullanarak deneyler gerçekleştirmişlerdir. Bunu ortaya koyarken de, bulundukları ortamlardaki müzik dolabında yer alan rastlantısal nesneler ya da enstrümanlardan faydalanmışlar, deneysel performanslarının ardından felsefi ve pratik yönde besleyici tartışmalar gerçekleştirmişlerdir.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Astrit Schmidt-Burkhardt, **Maciunas' Learning Machines** (New York: SpringerWien, 2003) 9.

¹⁷⁷ "Almanya'da Fluxus'un Öyküsü 1962 – 1994", <https://www.cermodern.org/fluxus.html> [07.05.2022].

¹⁷⁸ Hannah Higgins, **Fluxus Experience** (CA: University Of California Press, 2002) 2.



Şekil 37: John Cage at the New School, 1950-1960

“John Cage at the New School”. <http://johncagetrust.blogspot.com/2014/08/john-cage-at-new-school-1950-1960.html> [07.05.2022].

1950 ve 60'larda gerçekleşen toplumsal dönüşümlerin etkisiyle varolan bir başka hareket de *Happenings* (Olaylar)'dır. Hareket, 20. Yüzyılın başlarında ilk kez Fütüristler ve Dadaistlerce başlatılan sanat karşıtlığının bir uzvu olarak, New York'ta Allan Kaprow öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Hareketin diğer sanatçıları arasında; Carolee Schneemann, Wolf Vostell, Jeff Nuttall, Simone Forti, Jim Dine gibi isimler bulunmakta ve hareketin en önemli bileşeni izleyicinin sanata katılımı olarak bilinmektedir. Bu noktada sanatçıların isteği, izleyicilerin bir seyir durumundan uzaklaşması ve her performansa aktif olarak dahil olmalarıdır. Sanatın günlük hayatın içerisine taşınabileceği yaklaşımıyla gerçekleşen her gösteride, izleyiciler eylemlere şans faktörünü eklemek için davet edilmekte, o sebeple bir gösteri yapıldığında ya da sergilendiğinde her biri bir öncekinden farklı sahnelenmektedir.¹⁷⁹ İlk görüşte sanat sergisi ile tiyatro performansı arasında bir geçiş gibi görünen bu gösterilerin sanatçıları, sayıları otuz ile yüz arasında değişen izleyici kitlesini çatı katlarında, küçük sanat galerilerinde, arka bahçelerde ve küçük tiyatrolarda karşılamışlardır. Ayrıca *Olaylar* gerçekleştirilirken, geleneksel olarak tanımlanan bir sahne üzerinde değil; monte edilebilen, bulunabilen ya da sıfırdan yapılabilen bir ortam kurgusu üzerinde gerçekleşmektedir. Bu ortamda, yalnızca aktörler tarafından değil, bir dizi katılımcı topluluk tarafından eylemler gerçekleştirmekte ve nesnelerin, sözcüklerin, sözsüz

¹⁷⁹ “Happenings”, <https://www.theartstory.org/movement/happenings/> 2022, [23.02.2022].

seslerin, müziğin, yanıp sönen ışıkların ve bazen kokuların eşliğinde sırayla ve uyum içinde kolektif deneyimler yaşanmaktadır.¹⁸⁰



Şekil 38: Karikatür Gösterisi, Central Park, 1966

“Happenings”. <https://www.gothamcenter.org/blog/happenings-art-play-and-urban-revitalization-in-1960s-central-park> [08.05.2022].

Karikatür Gösterisi, 15 Mayıs 1966’da Central Park’ta gerçekleşen ilk Happenings gösterisi olarak bilinmektedir. Buradaki performansta *Cedar Hill* olarak bilinen alana 105 fit uzunluğunda bir kanvas yerleştirilerek insanların boyaması amaçlanmıştır. Olayın açık uçlu doğasına referansla gerçekleşen etkinlik için basın açıklamasında: “*Resim bittiğinde, yağmur yağdığında veya devam edemeyecek kadar karanlık olduğunda performans sona erecek*” ifadesine yer verilmiştir.¹⁸¹ Happenings hakkındaki yaygın görüş, hareketin doğaçlamalarla ortaya çıktığı, insan kontrolünün ve planlamalarının dışında gerçekleşen provasız bir eylem olduğu yönündedir. Bu görüşün somut örneği Happenings’in kurucusu Allan Kaprow’un 1968 yılında gerçekleştirdiği “*Happenings Nasıl Yapılır?*” adlı dersi esnasında karşımıza çıkmaktadır. Kaprow’un *Happenings*’in rastlantısal doğasına dair bilgilendirici ve aynı zamanda şaşırtıcı görüşü: “*Tüm standart sanat biçimlerini unutun - resim yapmayın, şiir yazmayın, mimari inşa etmeyin, danslar düzenlemeyin, oyun yazmayın, müzik bestelemeyin, film yapmayın ve her şeyden önce bunları bir araya getirerek bir*

¹⁸⁰ “Happenings: An Art of Radical Juxtaposition”, <https://www.presentica.com/doc/10513717/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition-susan-sontag-pdf-document> [08.05.2022].

¹⁸¹ “Happenings: Art, Play, And Urban Revitalization In 1960s Central Park” <https://www.gothamcenter.org/blog/happenings-art-play-and-urban-revitalization-in-1960s-central-park> [08.05.2022].

şey elde edeceğinizi düşünmeyin.” şeklinde ifadelenmiştir. Kaprow burada izleyiciye bilinen tüm yerleşik kalıpların dışına çıkılması yönünde bir alternatif bakış sunmaktadır.¹⁸²

Happenings (Olaylar), sanat ve izleyici arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve sanat ile hayat arasındaki sınırların da muğlaklaştığı bir hareket olarak, 20. Yüzyıldan bugünün çağdaş sanatına önemli ve kalıcı izler bırakmıştır. İzleyiciyi katılımcı tarafa taşıyan bu tarihsel gösterilerle, sanata daha da yaklaşan toplum için o günün sanatçıları bugüne de yeni ortamlar hazırlamışlardır. Bunun bir uzantısı olarak günümüz sanat ortamında, *Fluxus*, *Happenings* gibi hareketlerin sanatçılarının fikirleri; video, kavramsal sanat, performans sanatı, etkileşimli sanat gibi sanat türlerine hem teknik ve yöntem oluşturmuş; hem de çok güçlü bir esin kaynağı olmuştur.

4.2. Sanat ve Alımlayıcı Ekseninde Kuramsal Yaklaşımlar

Yirminci yüzyıla kadar her şeyin değişmez ve kesin olması gerekliliğine dair bir düzenin hakim olduğu bilinmektedir. Bu düzende sanatın hedef kitlesi olan okuyucu, seyirci ya da alımlayıcılar dikkate alınmamaktadır. Ancak her zaman bir okuyucu/izleyicinin varlığı belirgin olmuştur. Yirminci yüzyılda ise, edebiyata kuramların eleştirel çerçevesinden bakmak için birçok düşünce ortaya çıkmıştır. Örneğin Ferdinand de Saussure *yapısalcılığı* geliştirmiş, Jacques Derrida *yapıbozumculuğu*, sonrasında ise *formalizm* ve *yeni eleştiri* gibi edebiyat teoriler ortaya atılmıştır. Tüm bu gelişmeler, eleştirel odağı metinden ve yazardan okuyucuya kaydırmanın yolunu açmıştır. Bu noktada hedef kitlenin çeşitliliği nedeniyle okuyuculara ve okuyucunun belirli bir metne nasıl tepki verdiğine odaklanan farklı kuramsal yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.¹⁸³

Çağdaş eleştirmen ve teorisyen *Wolfgang Iser* ve *Hans-Robert Jauss* konuyu “Alımlayıcı Yaklaşım”; *Umberto Eco* “Açık Yapıt”; *Nicolas Bourriaud* ve *Claire Bishop* ise “İlişkisel Estetik” bağlamında ele almıştır.

Alımlayıcıyı odağa taşıyan teorisyen *Wolfgang Iser*’in görüşü; bir metni ele alırken kişinin yalnızca metni değil, aynı zamanda ve eşit ölçüde o metne yanıt verirkenki

¹⁸² “Allan Kaprow: How To Make A Happening (1968)”, <https://www.youtube.com/watch?v=qvDUNefAmAQ> [08.05.2022].

¹⁸³ Verma Gaurav, Raj. “Locating Reader Response Theory in Jauss's Literary History as a Challenge to Literary Theory”, *Language in India*, vol. 13, no. 5 (2013): 258

eylemlerin de dikkate alınması gerektiği yönündedir. Bununla birlikte Iser, edebi eserin “sanatsal kutup” ve “estetik kutup” olmak üzere iki an kutbu olduğunu öne sürer. Sanatsal kutup, yazar tarafından yaratılan metindir, estetik kutup ise okuyucu tarafından gerçekleştirilen eylemlere işaret eder. Bu görüşe göre Iser, edebi eserin ne metinle ne de metnin gerçekleşmesiyle özdeşleştirilemeyeceğini, edebi eserin ikisinin ortasında olması gerektiğini ve anlamın yalnızca metin ile okuyucunun yaklaşmasıyla meydana geldiğini vurgular. Çünkü metin ancak okuyucu tarafından gerçekleştiğinde hayat bulur.¹⁸⁴ Iser’e göre ayrıca herhangi bir edebi metin okuyucunun tepkisini belli bir derecede kontrol eden yazarın planlı eylemlerinin bir ürünüdür ve bu durum çok sayıda boşluk ya da belirsiz öğeler içerir. O nedenle bu görüşe göre okuyucu metni çok daha iyi anlaması için eyleme aktif katılım sağlamalı ve metinde verilen bilgilerle bu boşlukları yaratıcı bir şekilde doldurmaya çalışmalıdır. Böylece tüm okuma deneyimi; bir beklenti, hayal kırıklığı, geçmişe bakış, yeniden yapılanma ve tatmin süreci gibi deneyimlerle anlamlı bir bütün haline gelmektedir. Iser’in analizindeki vurgu, alımlama sürecinin merkezinde olan okuyucunun okuma deneyimidir. Okur, metinden çıkan çeşitli bakış açıları arasındaki belirsizlikleri çözerek ya da bakış açıları arasındaki boşlukları çeşitli şekillerde doldurarak metni bilincinde tutar ve eylemleri kendi deneyimleri haline getirir.¹⁸⁵

Alman teorisyen *Hans-Robert Jauss* da *Iser* gibi önde gelen alımlayıcı estetik teorisinin savunucularındandır. Jauss’un, 1969-1970 yıllarında Constance Üniversitesi’nde açılış konuşması olarak sunduğu; “*Literary History as a Challenge to Literary Theory*” (Edebiyat Teorisine Meydan Okuma Olarak Edebiyat Tarihi) adlı metni en önemli çalışmasıdır. Bu metinde Jauss, bir eserin okuyucu tarafından alımlanmasının, eserin estetik statüsü ve değerini tamamlayan bir rol üstlendiğini öne sürmektedir. Jauss’a göre edebi bir eserin varlığı, muhataplarının aktif katılımı olmadan düşünülememelidir. Yapıt, basit alımlamadan eleştirel alımlamaya, edilgen alımlamadan aktif alımlamaya kadar sürekli değişen bir deneyim sürecine araçlarıyla birlikte girmektedir.¹⁸⁶ Jauss’un 1960’ların sonlarında ve 1970’lerin başlarında *alımlama estetiği* olarak belirlenen bu yaklaşımı, esere okuyucu ya da tüketici

¹⁸⁴ Wolfgang Iser, **The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.** (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974) 274.

¹⁸⁵ Shi, Yanling. “Review of Wolfgang Iser and His Reception Theory”, *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 3, No. 6 (2013): 985.

¹⁸⁶ K. M. Newton, **Twentieth-Century Literary Theory** (New York: St Martin’s Press, 1997), 190.

perspektifinden bakmaktadır. Böylece uzun süredir ihmal edilen okuyucu öne çıkar ve metin kendini anlamlı kılmak için okuyucunun ellerine bırakılır. Kurama göre hiçbir okuyucu aynı bakış açısına sahip olmayacağından, metin çeşitli şekillerde yorumlanmaya mahkûmdur. Jauss öne sürdüğü teorisinde ayrıca metin ve okuyucu arasındaki iki yönlü ilişkiye işaret eder; “estetik ve tarihsel” ilişki. Birincisi, okuyucunun bir metinle ilk karşılaştığında metnin estetik değerini diğerleriyle karşılaştırmasıyla ilişkilidir. İkincisi ise, okuyucunun metin hakkındaki bilgi ve anlayışını nesilden nesile aktarmasına yöneliktir.¹⁸⁷ Bu ilişkiye göre Jauss, bir sanat eserinin tarihsel özünün, onun üretimini inceleyerek ya da basitçe onu betimleyerek açıklanamayacağını ileri sürer. Bu açıdan eserler incelenirken diyalektik bir üretim ve alım süreci olarak ele alınmalıdır. Çünkü edebiyat ve sanat, salt üreten özne aracılığıyla değil, aynı zamanda tüketen özne aracılığıyla -yazar ve halk arasındaki etkileşim yoluyla- okunursa bir tarihsel karakter elde edebilir.¹⁸⁸

Estetik kuramın sanatın nasıl kavrandığı sorusuna gösterdiği yeni ilgi, son zamanlarda çok tartışılan bir konu olan sanatın iletişimsel işlevi üzerinden varolan uzaklığını erişilebilir kıldı. Buna ek olarak da sanatın diyalojik karakterini bir kez daha gün ışığına çıkardı. Yazar yazmaya başlar başlamaz aynı zamanda okuyucu/alıcı olurken, yorumcu da edebi gelenekle diyaloga girmek istediğinde kendisini okuyucu olarak devreye soktu.¹⁸⁹

Sanatın alımlayıcı ekseninde değerlendirilmesine ilişkin bir diğer yaklaşım, İtalyan düşünür ve eleştirmen *Umberto Eco*’nun “Açık Yapıt” (1962) adlı eserinde karşımıza çıkar. Eco, çalışmasında sanatı farklı disiplinler üzerinden değerlendirerek, sanat yapıtının her tür yoruma açık olduğunu, eser alımlayıcısının yapıtın anlamlandırılmasında çok geniş bir katkısının olduğunu öne sürer. Bu açıdan alımlayıcının parçası olduğu sanatsal eylemin tek başınalığını reddederek, sanatın kolektiviteye dayalı yönünü açığa çıkarır.¹⁹⁰ Eco, bilim ve sanat çevrelerince yüksek ilgi gören kitabında, edebi değere sahip metinlerin, müzik ve sanat eserlerinin üretiliş bakımından tamamlanmış olmalarına rağmen yoruma açık olduklarını ifade etmiş, alımlayıcı yorumlamalarının da bu eserlerin yapısını bozmayacağı görüşünü ortaya

¹⁸⁷ Verma, age, 158

¹⁸⁸ Robert C. Holub, **Reception Theory: A Critical Introduction** (London and New York, 1984), 57.

¹⁸⁹ Hans Robert Jauss, **Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding** (Minnesota: University of Minnesota Press, 1989), 207

¹⁹⁰ Bozkurt, age, 301-311.

atmıştır.¹⁹¹ Eco bu anlamda sanat yapıtından, ölçülü bir yetkinlik içinde tamamlanmış ve "kapalı" bir yapıda olsa dahi, o biricik varlığı bozulmaksızın farklı şekillerde yorumlanabilmesiyle yine de "açık" bir yapıttır şeklinde söz etmiştir.¹⁹²

Sanatın katılımcı yönü için İngiliz sanat tarihçisi *Claire Bishop*, sanatın temel şartlarından birisinin, seyirci tarafından görünür olmak ve üzerine düşünülme amacıyla gerçekleştirilmiş olmak olduğunu öne sürer ve katılımcı sanatın, klasik seyirci düşüncesini engellediğini ve herkesin üretici konumunda olduğu yeni bir sanat anlayışını doğurduğunu ifade eder. Bishop ayrıca sanatın izleyici yönünde yaşadığı evrimsel süreci özetlerken, 20. yüzyıl süresince değişim gösteren tarihsel ve toplumsal yapıyla birlikte, katılımcı sanatın içindeki katılımcının kimliğinin de 1910'lardan günümüze farklı biçimlerde hayal edildiğini ifade eder. Bu durumun; kalabalıktan, kitlelere, halktan, dışlananlara, cemaatten reality programlara ve sosyal ortam ağlarına dek günümüz toplumuna uzandığını belirtir. Bu süreçte önce sanatçının izleyiciyi dâhil ettiği katılımcı deneyimlerin, sonra da eserin üreticisi olma yönündeki teşvikine cevap veren bir izleyici kitlesinin doğduğunu ifade eder.¹⁹³

1990'ların sonuna doğru Fransız eleştirmen *Nicholas Bourriaud* ise *İlişkisel Estetik* adlı yapıtında izleyici, eser ve sanatçı bağının ortaklık ve etkileşim beraberinde tekrar düzenlendiğini ifade eder. Bu bağlamda katılım, performans ve etkileşim içeren sanat pratiklerinin evrensel bir kitleye açık olduğunu ve sanatçının çağırmış olduğu bir izleyici kitlesi için belli mekân ve zaman içerisinde karşılaşmaya bağlı olarak gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Örneğin Marcel Duchamp'ın plansızca karar verdiği bir saat diliminde, eline geçen ilk malzemeyi "Bulut Sanat'a" dönüştürdüğü "Sanat Randevuları" veya Robert Barry'nin, 5 Mart 1969 tarihli sanat etkinliğinde, bir miktar helyumu atmosfere yaydığını ve bu etkinliği görmek isteyen izleyicinin mekan değiştirmek durumunda olması, sanatın o anda ve rastgele olup bittiğine örnek oluşturmaktadır. Bu durum, ayrıca izleyicinin sanatın tamamlayıcısı olmasına dair önemli bir örnektir.¹⁹⁴ Bourriaud, sanatta yakın geleceği karşılamaya çalışan avangardcı eğilim yerine, güncel zamana ait toplumsal ilişkiler kurmaya çalışan bir çağdaş sanat projesini savunmaktadır. 1990'lı yıllarda küratörlüğünü yaptığı sergilerin

¹⁹¹ Mehmet Rıfat, *Göstergebilimin ABC'si* (İstanbul: Say Yayınları, 2009), 51.

¹⁹² Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan. (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992), 13.

¹⁹³ Claire Bishop, "Katılımcı Sanatın Açmazları", çev. Elçin Gen, https://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634#_edn3 [11.05.2022]

¹⁹⁴ Nicholas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005), 47-48.

ardından yayınlanan *İlişkisel Estetik* adlı yapıtında, sanatın güçlük çıkaran, eleştirel fonksiyonunu terkedip keyif veren, sosyalleşmeye yönelik alanlar yaratmasını önermektedir. Bourriaud yapıtı içerisinde çarpıcı temsiller yerine tam anlamıyla ilişkiler yaratılıp yaratılamayacağını sorgulamaktadır.¹⁹⁵

20. Yüzyıl sonrası yaşanan gelişmelerin ardından sanatın izleyici yönünde kurduğu ilişki, sanatçıyı bir üretici, sanat ziyaretçisini de bir tüketici olmaktan uzaklaştırarak birbirini tamamlayan, paylaşımcı ve deneyime ortaklık eden iki paydaş haline getirmiştir. Yüzyıl içerisinde ve devamında doğan; “Dada, Fütürizm, Sürrealizm, Kavramsal Sanat” gibi avangard akımların sanatçıları, sanatın toplumla mesafesini ortadan kaldırmak için yaptıkları cesur denemelerle; “Sitüasyonizm, Fluxus Gösterileri ve Happenings” gibi kitlesel hareketlerin önünü açmıştır. Yaşanan bu gelişmelerin ardındaki anlam aralandığında, sanatın mevcut seyir halinin aslında kolektif bir deneyim hali olduğu, bu deneyimin tek taraflı bir alıcı-verici ilişkisi ile tamamlanamayacağı ve anlama erişilebilmesi için okuyucuyu/alımlayıcının odağa taşınması gerektiği yönündeki düşünceler ortaya çıkmıştır. Bu düşünce ve denemelerden hareketle, ister edebi bir metin, isterse sanatsal bir eser/iş olsun, yazar ya da sanatçının üretimini gerçekleştireceği bir tamamlayıcısının olmasının ancak gerçek anlamı meydana getireceği görüşüne ulaşılmıştır.

4.3. Sanat ve İzleyici Deneyimine Yönelik Güncel Uygulamalar

Çalışmanın bu bölümünde; kavramsal çerçeve, uygulama yöntemi ve alımlama deneyimi yönünden belirgin dönüşümlerin yaşandığı günümüz sanat ortamında varlık gösteren üç teknolojik temelli sergiden işlere yer verilecektir. Bu doğrultuda açıklamalarına yer verilecek çalışmalar, izleyici deneyimi araştırmasının örneklem sergileri olan; “Makine Hatıraları: Uzay” sergisi (Pilevneli Galeri, İstanbul, 2021), “Distopya Ses Sanatı” sergisi (Akbank Sanat Galerisi, İstanbul, 2021) ve “Hareket Eden Anılar” sergisi (Cacoon Sanat Galerisi, İstanbul, 2021) olarak belirlenmiştir.

¹⁹⁵ Beth Hinderliter ve diğ., “Sanat ve Cemaat: Çağdaş Sanatta Katılım ve Kolektivite”, çev. Elçin Gen, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-cemaat-cagdas-sanatta-katilim-ve-kolektivite/3819> [11.05.2022]

4.3.1. “Makine Hatıraları: Uzay” Sergisi, Pilevneli Galerî, İstanbul, 2021

“Makine Hatıraları: Uzay” sergisi, üretimleri ile uluslararası ortamda tanınan sanatçı Refik Anadol’un Mart 2021’de Pilevneli Galerî’de gerçekleşen en kapsamlı kişisel sergisidir. Serginin kavramsal teması ortaya koyulurken; “*Bir makine öğrenebiliyorsa, rüya da görebilir mi?*” sorusundan hareketle “sanat, uzay ve teknoloji” temalı görüntüler üzerinden bir izleyici deneyimi yaşatılması planlanmıştır.

Anadol, kavramsal çerçeveyi oluştururken astrofizikçi Carl Sagan’ın 1980’li yıllarda “Cosmos” adlı bir TV programında belirttiği; “*Hayal gücü, bizi çoğunlukla hiç var olmamış dünyalara taşır. Ama o olmadan da hiçbir yere gidemeyiz*” ifadesindeki önermesinden ilhamla, kamuya açık verileri kamusal sanat ile bir araya getirerek “hayal etmenin kaçınılmazlığı” üzerinden şiirsel bir veri evreni tasarlamıştır. Bu düşsel evrende kurgulanan “Hatıralar” serginin birinci bölümüdür ve yapay zekâ ile oluşturulan ham verilerin pigmentler haline getirildiği veri heykellerinden oluşmaktadır. Çalışmalar, “Hubble, MRO ve ISS” teleskopları ile kaydedilen arşivlerdeki iki milyonun üzerinde görüntüden faydalanmaktadır. “Düşler” ise serginin ikinci bölümüdür. Bu bölüm, üç boyutlu veri heykelleri ile aynı arşivden alınan on beş dakikalık, izleyiciyi çevreleyen mekânsal bir yapay zekâ sinemasından oluşmaktadır. Veri heykelleri ile sanatçı, dünyanın, gezegenlerin ve diğer gök cisimlerinin yüzey özelliklerinden değerlendirme yaparak teleskopların gördüğü düşleri tablolara dönüştürmektedir.¹⁹⁶ Mekandaki yerleşimine göre sergi kapsamındaki işler şu şekildedir:

- Bodrum Kat- “Veri Tüneli”
- Giriş Kat-“Yapay Zekâ Veri Heykeli, ISS, Hubble, MRO”
- Birinci Kat-“Makine Hatıraları v2”
- Asma Kat-“Makine Halüsinasyonları: Sentetik Manzaralar-Mars Heykelleri”
- Üçüncü Kat-“Makine Halüsinasyonları: Hubble Rüyası, ISS Rüyası, MRO Rüyası”

¹⁹⁶ Pelin Kıvrak, **Refik Anadol: Makine Hatıraları: Uzay Sergi Kataloğu** (İstanbul: Pilevneli, 2021), 2-3.



Şekil 39: Refik Anadol, Veri Tüneli (Bodrum Kat) Pilevneli Sanat Galerisi, 2021

“Makine Hatıraları: Uzay”. Pilevneli Sanat Galerisi Sergi Kataloğu [20.04.2021].

Bodrum katta yer alan “Veri Tüneli”; teleskoplardan elde edilen görüntüler ile ham verinin ne şekilde işlendiğini ve nasıl sanatsal veriye dönüştüğünü açıkça gösteren, NASA’nın halka açık arşivleri üzerinden ziyaretçiye bir paylaşım alanı açmaktadır. Bu alanda izleyici/alımlayıcı yapılan işin ardındaki işlem aşamalarını inceleme ve bilgi edinme fırsatına sahip olmaktadır. Bu açıdan serginin “Veri Tüneli” adlı bu bölümü, bir uygulamanın arka planında gerçekleşen eylemler üzerine ilgi ve merak sahibi ziyaretçiler için son derece bilgilendirici bir kaynak niteliğindedir.



Şekil 40: Refik Anadol, Yapay Zeka Veri Heykeli, ISS, Hubble, MRO (Giriş Kat) Pilevneli Sanat Galerisi, 2021

“Makine Hatıraları: Uzay”. Pilevneli Sanat Galerisi Sergi Kataloğu [20.04.2021].

Giriş katta yer alan “Yapay Zeka Veri Heykeli: ISS, Hubble, MRO” adlı işte ise hatıralara tanıklık eden ziyaretçi, Los Angeles Filarmoni Orkestrası’nın desteği olan Sergey Rahmaninov’un müziği ile dinamik bir akış içerisinde büyük ölçekli dijital bir tuval deneyimi yaşamaktadır.



Şekil 41: Refik Anadol, Makine Hatıraları v2 (Birinci Kat) Pilevneli Sanat Galerisi, 2021

“Makine Hatıraları: Uzak”. Pilevneli Sanat Galerisi Sergi Kataloğu [20.04.2021].

Dijital verilerin görsel bir bütünlük içerisinde aktarıldığı sergide öne çıkan ve hatta serginin en dikkat çekici alanı denilebilecek çalışma ise; anlam boyutundan, işlem sürecine, kullanılan teknolojiden iç mekân tasarımına uzanan, ziyaretçiyi çepeçevre saran renk kümelerinin somutlaştığı “Makine Hatıraları v.2” adlı on beş dakikalık sinema deneyimi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 42: Refik Anadol, Makine Halüsinasyonları: Sentetik Manzaralar-Mars Heykelleri (Asma Kat) Pilevneli Sanat Galerisi, 2021

“Makine Hatıraları: Uzak”. Pilevneli Sanat Galerisi Sergi Kataloğu [20.04.2021].

Asma kata yerleştirilen “Makine Halüsinasyonları: Sentetik Manzaralar-Mars Heykelleri” adlı işler de ise sanatçı her formatı deneme hayali ile yola çıktıklarını, o nedenle elde edilen verileri dijital baskı eserlere de dönüştürerek ziyaretçiye sunmak istediklerini ifade etmiştir.¹⁹⁷



Şekil 43: Refik Anadol, Hubble, ISS, MRO Rüyası, (Üçüncü Kat), Pilevneli Sanat Galerisi, 2021

“Makine Hatıraları: Uzak”. Pilevneli Sanat Galerisi Sergi Kataloğu [20.04.2021].

¹⁹⁷ “Refik Anadol’la Makine Hatıraları Sergi Turu - Sanat Sohbetleri - Bager Akbay - B11”, https://www.youtube.com/watch?v=-gTYr_zFT4 [13.05.2022].

“Makine Hatıraları: Uzak” açık bir biçimde yapay zeka ve uzay çağı olan 21. Yüzyılda uzay bilimine ait arşivlere yapay zeka odağından bakmakla birlikte, yaşadığımız dünyaya ve kendimize “uzaydan bakma” fırsatı vermiştir. Bu açıdan sergi, sanatçının sorguladığı “rüyalar ve hayaller” arasındaki bağlantının “gidemediğimiz yerler” ile ilgili duygu ya da durumlarla açıklanabileceğini önermiştir. Sanatçı, kurgu dünyasıyla, yapay zekâ ve makineler aracılığı ile insanlığın kurduğu hayallere, keşfetmek istediği dünyalara erişimin yollarının, rüya gören bir zihnin deneyimi ile bir biçimde kesiştiğini göstermiştir.¹⁹⁸

4.3.2. “Distopya Ses Sanatı” Sergisi, Akbank Sanat Galerisi, İstanbul, 2021

Selçuk Artut ve Jeremy Woodruff’un küratörlüğünü üstlendiği “Distopya Ses Sanatı” sergisi 9 Mart-15 Haziran 2021 tarihleri arasında Beyoğlu, Akbank Sanat’ta gerçekleşmiştir. Serginin sanatçıları arasında; Alp Tuğan, Alper Maral, Antye Greie, Başar Ünder, Brandon LaBelle, Chelsea Leventhal, FM Einheit & Siegfried Zielinski, Georg Werner, Hans Peter Kuhn, Laura Mello, Metacreation Lab, Phil Edelstein, RAW, Seth Cluett, Zafer Aracagök (SIFIR) yer almaktadır. Sanatçılarla birlikte sergi duvarlarında alıntılara yer verilen yazarlardan; David Mollin, Salome Voegelin ve Zeynep Bulut da sergiye eşlik eden isimlerdendir. On beş sanatçıyı bir araya getiren serginin kavramsal çerçevesi ise Selçuk Artut ve Jeremy Woodruff’un ifadeleriyle şöyle özetlenmektedir:¹⁹⁹

“Bugün derin bir sessizliğe gömülmüş olan dünyamızda mevcut salgının gölgesi altında distopyanın neye benzediğini hep birlikte tecrübe ediyoruz. Hakikaten bir distopyanın içinde miyiz şu an? Sonuçta mevcut salgında da tecrübe etmek zorunda kaldığımız üzere yaşlı, güçsüz ve hasta kimselerin hayatları, onları kurtarmak için gereken zorlu önlemleri alacak kadar değerli görülmediğinde gerçek anlamda bir distopyayı yaşamış olmayacak mıydık? Diyelim ki şu an gerçekten bir distopyada yaşıyoruz, peki ondan kazandığımız bir şeyler olabilir mi? (Bir yandan tüm acısıyla salgının kurbanlarının yasını tutup onları anarken bile.) Hatta bu distopya sayesinde kabullenebileceğimiz katıksız ve acı verici gerçekler var mı acaba? Peki kendimizi bu durumun kıyısından çekip kurtarmamızı sağlayacak bir yol bulunur mu? Distopya Ses Sanatı İstanbul 2021’de sizi distopyalarla eğlenme cesaretini göstermeye davet ederek homeopatik biçimde distopyalara meydan okuyoruz.”

Sergide yer alan sanatçılardan *Alp Tuğan*, etkileşim tasarımı, jeneratif sanat ve ses üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarıyla, 2009 yılından günümüze çeşitli sergi ve etkinliklerde etkileşimli görsel ve işitsel projeler üretmektedir. Distopya Ses Sanatı sergisi kapsamında ürettiği işi olan *Varlık?* (2021) jeneratif sanat yöntemi ile bir

¹⁹⁸ Kıvrak, age, 7.

¹⁹⁹ “Distopya Ses Sanatı”, <https://www.akbanksanat.com/sergi/distopya-ses-sanati> [13.05.2022].

operatör için sanatçının belirlediği sınırlar ekseninde özel geliştirilmiş bir yazılımdır. *Varlık?* adlı görsel-işitsel uygulama olasılık ve rastlantısallıktan beslenmekte ve operatörün kontrolü kaybettiği durumlarda yeni senaryolar üretebilmektedir. Algoritmadaki bu olası durum insan dışı bir varlık olan operatör için bir engel oluştururken, izleyici için ne ile sonuçlanacaktır? Özel bir yazılımla üretilen *Varlık?*, izleyiciye bu çelişkili durumu gözlemleme imkânı vermektedir.²⁰⁰



Şekil 44: Alp Tuğan, Varlık?, Özel Yazılım, Jeneratif Sanat, Akbank Sanat Galerisi, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [13.05.2021].

Sergi sanatçılarından bir diğeri isim *Alper Maral*’dır. Maral; “kültür içinde müzik, müzik içinde kültür” ilişkisinden hareket eden, ağırlıklı dramatik kurgusu olan, film-tiyatro müzikleri ve oda müziği eserleri ile bilinen bir akademisyen ve sanatçıdır. Maral’ın, *Distopya* için ürettiği; *Doğu Fikri, Yakın Doğu. Glenn Gould’a Saygı* (2016) adlı iş, elektroakustik bir ses çalışmasıdır. *Solitude Trilogy – Yalnızlık Üçlemesi* (1967) adlı radyo belgeselinden alınan kesit, Judith Pearlman’ın aynı adlı filmine de (1970) başlık olmuştur. Çalışmada referans verilen eserlerdeki gibi belli bir coğrafi kimliğin önyargılar, beklentiler gibi durumları sorgulanmaktadır. Maral, çalışmasıyla dinleyicinin görüş açısını tersyüz edip Doğu, özellikle de Yakın Doğu imgesine ve yakın tarihlerde git gide olumsuz çağrışımlar aktaran, sıkıntı veren gerçekliğiyle yaşam sürülen Orta Doğu’ya odaklanmaktadır.²⁰¹

²⁰⁰ Artut, Selçuk, Jeremy Woodruff, **Distopya Ses Sanatı Sergi Kataloğu**. (İstanbul: Akbank Sanat, 2021), 10-12.

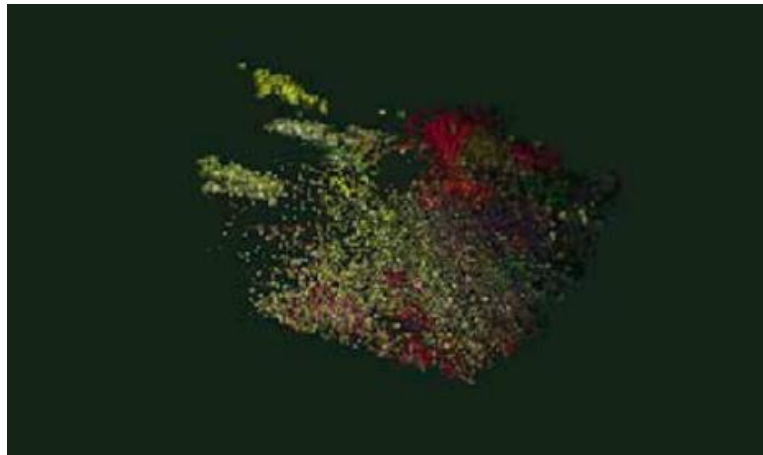
²⁰¹ age, 14-15.



Şekil 45: Alper Maral, Doğu Fikri, Yakın Doğu. Glenn Gould'a Saygı, Akbank Sanat Galerisi, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [13.05.2021].

Sergi kapsamında yer alan bir diğer isim, *Antye Greie* (AGF)'dir. Greie kendisini şiir yapımcısı ve ses heykeltıraşı olarak ifadeledirmektedir. Otuzun üzerinde kayıt, çok sayıda çevrimiçi proje yayınlamış, dünyanın her yerinden isimlerle ses müdahaleleri düzenlemiştir. AGF, büyük ödül (grand prix) ile birlikte, iki defa Ars Electronica ödülü almıştır. Sanatçının *Distopya Ses Sanatı* kapsamında ürettiği *Tükenme Tozu* (2021) adlı video işinde katılımcılar kayıplar ve henüz gerçekleşmemiş kayıpların travmatik deneyimlerine doğru ilerleyerek, kendisi tarafından düzenlenip kurgulanmış hayvan çığlıklarının ve seslerinin kayıtları eşliğinde tükenme üzerine mitlerle ve bilimsel anlatılar ile bütünleşmektedirler.²⁰²



Şekil 46: Antye Greie, Tükenme Tozu, Akbank Sanat Galerisi, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [13.05.2021].

²⁰² age, 18-20.

Serginin bir diğ er sanatçısı ise *Barış  nder*’dir.  nder, elektronikler ve akustik enstrümanlar için müzikler bestelemiş, oyunlar, filmler, animasyonlar, enstalasyonlar sahne prodüksiyonları, reklamlar ve sanal gerçeklik uygulamaları için ses tasarımları üretmiştir.  nder, doğ a lama elektronik müzik sanatçısı olarak ulusal ve uluslararası ortamlarda performanslar sergilemiş, 2014’te *Annemin şarkısı* filmi ile 51. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Müzik  d l n  almıştır. Sanatçının sergi kapsamında yer alan *Sesi Yükseltilmiş Paspas* (2021) adlı etkileşimli emstalasyonu, 2020’nin “ses evi distopyası” olarak tanımlanmıştır. Sanatçının açıklamasına göre, bu süreçte insan paspasa ayaklarını nasıl sildiğini unutmuştur ancak paspas eylemi hatırlamaktadır. Kullanıcının eylemine yanıt veren paspas, şiddet, baskı ve darbeye dayanıklıdır. İş, bir yönüyle de kullanıcıya daha önce düşünmediği; paspası kullanırken onunla ne tür bir etkileşime geçtiğimizi biliyor muyuz? türünde sorul  sordurmaktadır.²⁰³



şekil 47: Sesi Yükseltilmiş Paspas, Başar  nder, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [13.05.2021].

Sergide işiyle yer alan bir diğ er sanatçı *Brandon Labelle*’dir. Labelle, kültür ve ses konuları üzerine çalışan bir yazar, akademisyen ve teorisyendir. Sanatçı, çeşitli bağımlarda uluslararası sanatsal projeler ve performanslar ortaya koymakta ve dünyanın birçok bölgesindeki sergi, etkinlik ve bienallerde yer almaktadır.²⁰⁴ Sanatçının sergi kapsamında ürettiği *İsimsiz (Hezeyan  alışması)* adlı videosunda,

²⁰³ age, 22-25.

²⁰⁴ “Brandon Labelle, Biography”, <https://brandonlabelle.net/biography/> [14.05.2022].

Madrid’de bir binada bulunan vahşi bir beden hem terkedilmiş hem erotik; hem de zarif ve saldırgan bir hareket serisi olarak ritmik bir sahne içerisinde görülmektedir. Bu gösteri bir mülksüzleştirme dansı ve post-kapitalizm kalıntılarının meydana getirdiği çöplüğün arasında yalnız bir figür olarak anlamlandırılmıştır.²⁰⁵



Şekil 48: İsimsiz (Hezeyan Çalışması), Brandon Labelle, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

Serginin bir diğer ismi, *Chelsea Leventhal*, Berlin’de yaşayan bir elektroakustik müzik bestecisi ve ses sanatçısıdır. Üretimleri kamusal alanda mekânsal ses yerleştirmeleri, heykelsi bileşenler, görsel öğeler veya video bazlı çok kanallı ses çalışmaları olarak biçimlenmektedir. Kentsel alanların psikocoğrafik keşfi, evsel ses manzaraları ve insan-doğa ilişkisi sanatçının çalışmalarında tekrar eden temalardır.²⁰⁶ *İzler – Yeşil* (2018), Kıbrıs’ın Rum ve Türk bölgelerini ayıran ve *Yeşil Hat* olarak adlandırılan bölgeyi temsil etmektedir. Lefkoşa şehrindeki insansız bölgedeki duvarlar, normalde eski şehrin terk edilmiş yapıları, dikenli tellerden ve varillerden yapılmış barikatlarla çevrilidir. Kentin bütününe çevrelese de, Yeşil Hat’ın çoğu bölgesi sadece çitlerdeki aralıklardan ve köşelerden görülmektedir. Çalışma, sınırın her iki yanı boyunca belirli bir noktada üretilen kayıtları kullanmakta ve bir bütünü oluşturan iki taraf arasındaki boş alanın işitsel olarak deneyimlenmesini mümkün kılmaktadır.²⁰⁷

²⁰⁵ Artut, Woodruff, age, 30.

²⁰⁶ “Chelsea Leventhal”, <https://www.chelsealeventhal.net/about/> [14.05.2022].

²⁰⁷ Artut, Woodruff, age, 34.



Şekil 49: İzler – Yeşil, Chelsea Leventha, 2018

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

Sergide yer alan bir diğer çalışma ise ortak bir üretim olan; *F.M. Einheit* ve *Siegfried Zielinski* adlı iki sanatçıya aittir. *F.M. Einheit* Alman deneysel müziğinin en bilinen sanatçılarından biridir. Sanatçı 1980’lerden bu güne sıklıkla geleneksel müziğin sınırlarının dışına çıkmaya çalışmaktadır. Eserlerini üretirken, ağır endüstriyel malzemeler, taşlar, hurdalıklar ve saha kayıtlarını müzikal araçlar olarak kullanmaktadır. *Siegfried Zielinski* ise küratör, yazar ve Media Archaeology'nin kurucularındandır. Sanatçı 2016 yılına dek Vilém Flusser Arşivi'nin direktörlüğünü yapmış ve Berlin Sanat Üniversitesi'nde medya kürsüsü başkanlığını yürütmüştür. F.M. Einheit ve Siegfried Zielinski'nin *Distopya Ses Sanatı* kapsamında ürettikleri ortak iş olan *Sesler Somuttur* (2021), şef Teodor Currentzis'in St. Petersburg'daki akustik platformu *Music Aeterna* için kurdukları programdan bir kolajdır. Bu kolajda izleyicinin işitsel deneyiminin malzemesi olan ses, internetin konumsuzluğundan tanımlı bir bölgeye, İstanbul'da Distopya'nın meydana geldiği yere dönüştürülmektedir.²⁰⁸

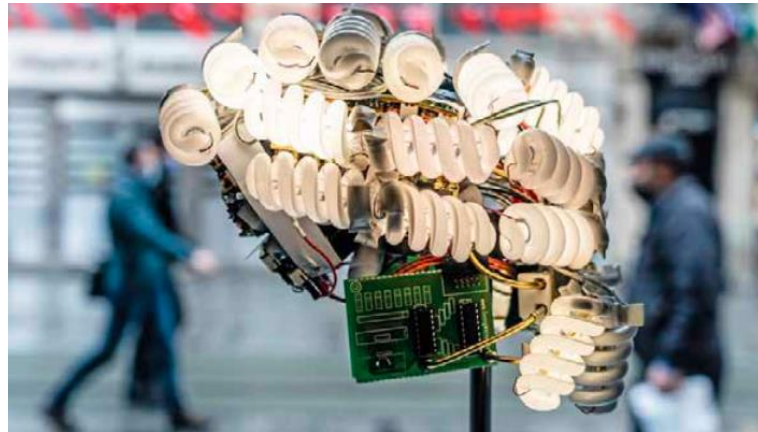
²⁰⁸ age, 40.



Şekil 50: Sesler Somuttur, F.M. Einheit ve Siegfried Zielinski, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

Georg Werner, serginin diğer sanatçılarından biridir. Werner, Berlin’de Ses Sanatı eğitimi almıştır ve çoğunlukla sanat ile teknoloji alanlarındaki uluslararası kolektifler ve sanatçılarla ortaklaşa çalışmalar üretmektedir. Sanatçının sanatsal yaklaşımı ilişkiselliğe ve keşfe çağırarak amacıyla manüpile ettiği nesnelerde ve durumlarda görülmekte, çalışmaları izleyici algısındaki duyarlılığı artırmayı amaçlamaktadır. Sanatçının sergi kapsamındaki üretimi olan ses ve ışık heykeli *Yapay us / Ya pay us* (2021), yapay zekânın varlığına dair sorular sormaktadır. Çalışma, ölmekte olan bir teknolojinin temsili geri dönüştürülmüş floresanlardan üretilmiştir. Aygıt, işitsel bilgileri işleyen ve bu bilgileri izleyiciye ışık biçiminde geri veren çok düşük seviyeli bir çalışma prensibine sahiptir.²⁰⁹



Şekil 51: Yapay us / Ya pay us, George Werner, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

²⁰⁹ age, 43-44.

Işık ve ses yerleştirmeleri ile bilinen besteci ve sanatçı *Hans Peter Kuhn*, serginin bir diğer önemli sanatçısıdır. Kuhn’ün işleri dünya çapında çok sayıda galeri, müze ve kamusal alanlarda görülmektedir. Sanatçı ayrıca uluslararası üretimlerinin yanı sıra, Berlin, Universität der Künste “Ses Çalışmaları” üzerine misafir profesör olarak dersler vermektedir. Sergi kapsamında ürettiği *Ansage-Duyuru* (2020), adlı ses nesnesi, oldukça yakından deneyimlediğimiz bir durumu izleyiciye sunmaktadır. Çalışma, günümüz iletişim biçiminde olduğu gibi; sokakta, internet ortamında, televizyonda ya da herhangi bir ortamda herkesin konuştuğu ve aslında kimsenin dinlemediği bir gündelik yaşam deneyimine odaklanmaktadır. Aygıttan çıkan ve garip bir dilde durmaksızın konuşan, bazen de şarkı söyleyen bir ses deneyim alanındaki izleyiciyi kendisine çekmektedir.²¹⁰



Şekil 52: Ansage-Duyuru, Hans Peter Kuhn, 2020

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

Sergideki bir diğer isim Brezilyalı sanatçı *Laura Mello*’dur. Sanatçı, enstrümantal bestelerinde, ses yerleştirmelerinde, performanslarında ve müdahalelerinde konuşma diliyle bağlantılı olarak akustik fenomenler için insan algısını araştırmaktadır. Sanatçının ayrıca; Beste ve Şeflik, Elektroakustik Müzik, Sosyal İletişim, Beste ve Müzik Estetiği alanlarında dereceleri bulunmaktadır.²¹¹ Laura Mello sergi kapsamında ürettiği, *Çok Geç Olmadan* (2021) adlı videosunda kimileri için bir distopya, kimileri

²¹⁰ age, 46-48.

²¹¹ “Laura Mello: Sound, Art, Education”, <https://lauramello.org/about/> [14.05.2021].

içinse bir ütopya olan “*propagandaya bağışıklık kazanmış bir toplum*” için kurguladığı özel bir televizyon reklamı üretmiştir.²¹²



Şekil 53: Çok Geç Olmadan, Laura Mello, 2021

“Distopya Ses Sanatları”, Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

Metacreation Lab, araştırmacı, yaratıcı ve sanatçı Philippe Pasquier’in kurucusu olduğu, yapay zekâ ve yaratıcılık üzerine çalışan, aralarında tasarımcı, bilgisayar bilimcisi ve sanatçıların olduğu çok disiplinli bir gruptur. Ekibin sergi kapsamında ürettikleri iş *Autolume* (2021), distopya teması üzerine bir meditasyondur ve parça parça, üretken analogik müzik ve üretken AI odaklı videodan oluşmaktadır.²¹³



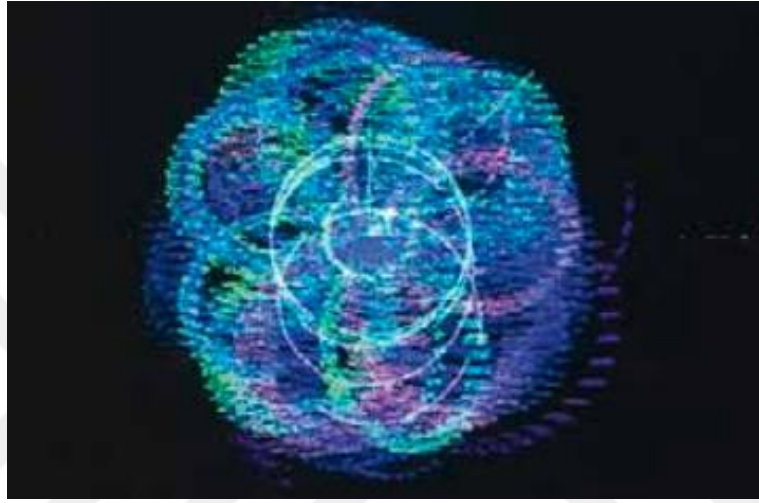
Şekil 54: Autolume, Metacreation Lab, 2021

“Autolume Mzton”. <https://metacreation.net/autolume-mzton/>, [14.05.2021].

²¹² Artut, Woodruff, age, 50-53.

²¹³ “Metacreation”, <https://metacreation.net/> [14.05.2021].

Serginin sanatçılarından *Phil Edelstein*, *Composers Inside Electronics*'in kurucu üyesidir. Çalışmaları, mimari alanlar, ses alanları ve elektronik görüntüler için kompozisyonlar, yazılımlar ve ses kurulumlarını içermektedir. Sanatçının sergi kapsamındaki *Eskizler* (2017) adlı işi, 1970'lerde Tom Dewitt ile birlikte geliştirdikleri algoritmanın dijital olarak üretilmiş halidir. Her eskiz için benzer algoritma ve performans değişkenlerindeki çeşitler kullanılmıştır. Çalışmadaki görüntü ve ses aynı algoritmik kaynaktan meydana gelmiştir.²¹⁴



Şekil 55: Eskizler, Phil Edelstein, 2017

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

Sergideki bir diğer katılımcı grup RAW, Selçuk Artut ve Alp Tuğan’ın deneysel performanslar ortaya koydukları bir ses ve görüntü kolektifidir. Sanatçılar üretimlerinde yararlandıkları görüntü ve ses ham maddelerini eş süremli olarak programlayıp canlı performanslara dönüştürmektedirler. Sergide yer alan *Gerçekçi* (2021) adlı iş, elektroniği kullanan bir yerleştirme olarak üretilmiştir. İzleyiciler, gezegenin bugününün ve geleceğinin en kötü senaryolarından olan toprak kıtlığı, nüfus artışı gibi kayıplarını, hareketli zemin üzerinde acı çekerek kıvranan bir dünya temsili üzerinden deneyimlemektedirler.²¹⁵

²¹⁴ Artut, Woodruff, age, 58-60.

²¹⁵ age, 62-64.



Şekil 56: Gerçekçi, RAW, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

Serginin bir diğer sanatçı *Seth Cluett*’tir. Aynı zamanda besteci olan Cluett’in çalışmaları; çizimden fotoğrafa, videodan, ses enstalasyonu, konser müziği ve eleştirel yazıya kadar uzanmaktadır. Duyular arasındaki bölgeyi keşfeden Cluett’in çalışmalarında, algıya ve sesin bir yer duygusunun yaratılmasındaki rolüne, hafızanın işleyişine ve zaman deneyimine yer verilmektedir.²¹⁶ Sanatçının sergideki *Kapanışın İmkansızlığı* (2021) adlı tek kanallı videosu, yapay ve doğal yaşam arasındaki karşıtlığı sorgulayarak, insan zihninin, doğal manzaranın, köpeklerin, kuşların ve gürültülü oynayan insanların yerel ses manzaralarını duyumsamaya çalışırken bu sesleri bir kenara ittiğini, ancak ıssızlıktan kaçan her sesin de karmaşasında bir gerilim ile güzelliğin var olduğunu ifade etmektedir.²¹⁷

²¹⁶ “Seth Cluett”, <http://sethcluett.com/bio/> [14.05.2021].

²¹⁷ Artut, Woodruff, age, 68

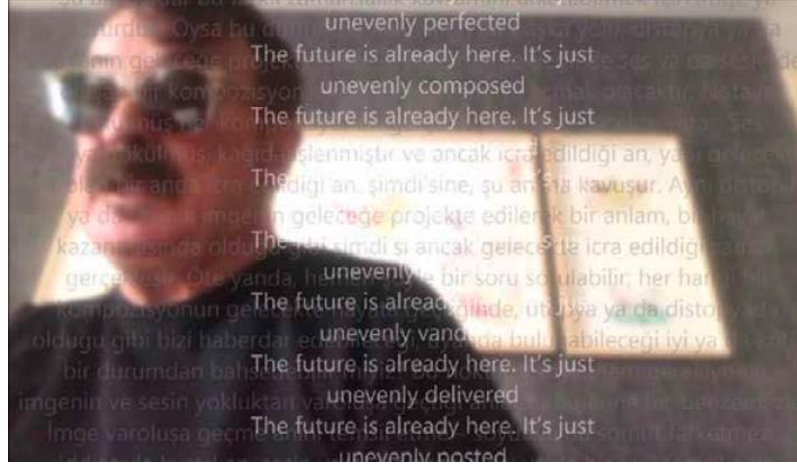


Şekil 57: Kapanışın İmkânsızlığı, Seth Cluett, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

Sergi sanatçılarından bir diğer isim *Zafer Aracagök'tür*. Sanatçı çeşitli üniversitelerde sanat teorisi ve kıta felsefesi alanında dersler vermiştir. Aracagök çalışmalarının çıkış kaynağını Deleuze ve Guattari felsefesinden alan, duyusallık temelinde görsel ve işitsel kavramlar ortaya koyan bir beste-bozucu ve düşünürdür. Sanatçı SIFIR adı altında elektronik/deneysel türde müzik üretimleri ortaya koymaktadır. Sergi kapsamında ürettiği *Gelecek Zaten Burada* (2021) adlı video işi, çıkış noktası William Gibson'ın *Neuromancer* (1984) adlı romanından referans alınan bir cümleye dayanmaktadır: “*Gelecek zaten burada. Sadece eşit olmayan bir şekilde dağıtılmış*”. Sanatçı çalışmasında, geleceğin gerçekliğini geleceğe gösteren bir karanlık imgeyle inşaa eden distopyanın bugüne gelerek dönüşmüş olduğu savını güçlendirmek için William Gibson'dan alıntıladığı cümleden yola çıkışla, birbirinden değişik 84 varyasyon üretmiştir. Dünyanın çeşitli ülkelerinden gelen 68 katılımcıya farklı dillerde okutulan bu üretimlerden, 313 farklı kayıt elde edilerek bir beste-bozumu oluşturulmuştur.²¹⁸

²¹⁸ age, 70.



Şekil 58: Gelecek Zaten Burada, Zafer Aracagök, 2021

“Distopya Ses Sanatları”. Akbank Sanat Galerisi, Sergi Kataloğu, [14.05.2021].

4.3.3. “Hareket Eden Anılar” Sergisi, Cocoon Sanat Galerisi, 2021

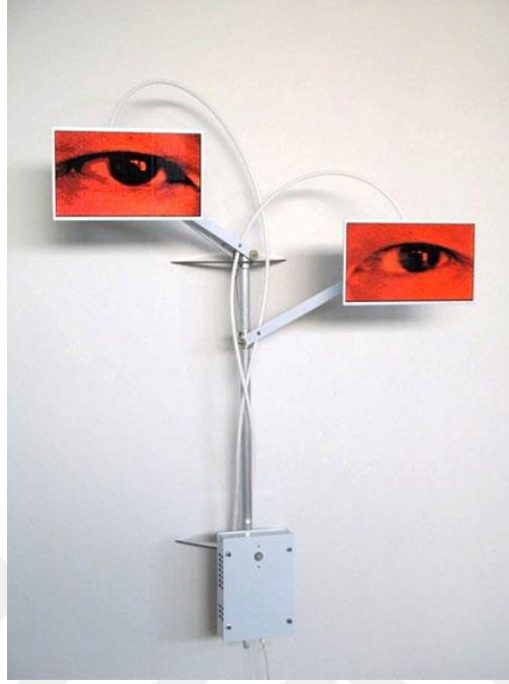
Hareket Eden Anılar (2021) sergisi, Ayça Okay küratörlüğünde, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu’ndan bir araya getirilen teknoloji temelli üretimlerden oluşan disiplinlerarası bir sergidir. 27 Mayıs-6 Ağustos 2021 tarihleri arasında, Contemporary İstanbul Vakfı iş birliği ile Fişekhane’de gerçekleştirilen serginin sanatçıları; “*Alan Rath, Boomoon, Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, Daniel Canogar, Daniel Rozin, Edward Burtynsky, François Morellet, Frank Thiel, Ivan Navarro, Laurent Bolognini, Michael Wolf, Olaf Otto Becker, Reinhard Görner, teamLab, U Ram Choe*” gibi dünyanın farklı bölgelerinde etkinlik gösteren isimlerdir. Sergi, kentin mevcut problemlerine odaklanarak modern insanın yaşam döngüsü içerisindeki sıkışmışlığı, doğal yaşamdan ayrılığı, kent yapısındaki bozulmalar ve bunun psikolojik ve fiziksel yansımalarını ziyaretçilere farklı ortamlar ve teknikler üzerinden aktarmaktadır.²¹⁹

Sergide yer alan sanatçılardan *Alan Rath*, kinetik ve robotik heykel üretimleriyle bilinen 1980’li yıllardan bu güne sanat alanında öncü bir isimdir. Rath, 1982 yılında MIT’de mühendislik eğitimi almış, dünyanın çeşitli bölgelerinde çok sayıda sergi ve etkinliklere katılmıştır.²²⁰ Sergi kapsamında sanatçının ürettiği *Gözcü VIII- Watcher VIII* (2011) adlı kinetik heykeli, insan-teknoloji arasındaki sınırların ortadan kalkışını somutlaştıran ve makineler tarafından gözetlenen insanlığın durumunu

²¹⁹ “Hareket Eden Anılar” <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [14.05.2021].

²²⁰ “Biography”, <https://alanrath.net/> [14.05.2021].

sorgulamaktadır. Ziyaretçi iki adet ekran içerisinde yer alan ve sağa sola hareket eden gözler aracılığı ile bir deneyim yaşamaktadır.²²¹



Şekil 59: Gözcü VIII, Alan Rath, 2011

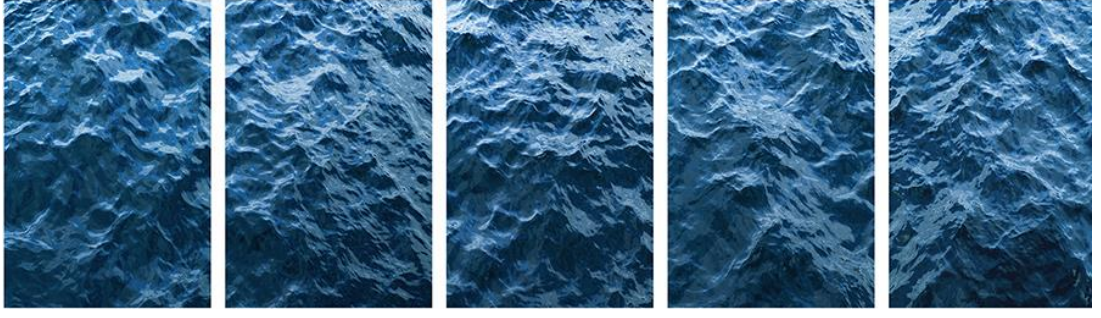
“Alan Rath”. <https://alanrath.net/>, [14.05.2021].

Sergideki isimlerden bir diğeri Güney Koreli sanatçı *Boomoon*’dur. Seul’de fotoğrafçılık eğitimi almış olan sanatçı, Kore halkının hızlı dönüşümü neticesinde yok olan köy ve kent yaşamı arasındaki zıtlıklara yoğunlaşmaktadır. Çoğunlukla büyük ebatlı işler üreten sanatçı, 1990’lı yıllardan bu yana gökyüzü, deniz, çöl gibi doğal yaşam alanları üzerine çalışmaktadır.²²² Boomoon’un sergi kapsamında ürettiği *Boğaz’da Yansıma No.1*. (2017) adlı işi, 240x150 cm ebatlarında beş adet fotoğraftan oluşmaktadır. Fotoğraflarını üretirken doğaya yönünü çevirdiğini ifade eden sanatçı, görüntünün mevcut varlığından yararlandığını ifade etmiştir. Bu bağlamda sanatçının Boğaziçi projesi, farklı dönemlerde gerçekleştirdiği İstanbul gezisinde boğazın ritmi, ışığı ve enerji alanları karşısındaki keşif ve gözlemlerinin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır.²²³

²²¹ “Alan Rath, SJICA + Interview”, <https://www.squarecylinder.com/2019/03/alan-rath-ica-interview> [14.05.2021].

²²² “Boomoon”, <http://www.boomoon.net/biography.html> [14.05.2021].

²²³ “Boomoon ile Boğaziçi Projesi Üzerine Söyleşi”, https://www.borusancontemporary.com/tr/blog-boomoon-ile-bogazici-uzerine-soylesi_1970, [14.05.2021].



Şekil 60: Boğaz'da Yansıma No.1, Boomoon, 2017

“Boomoon”. <http://www.boomoon.net/work.html>, [14.05.2021].

Christa Sommerer & Laurent Mignonneu, sergi kapsamında kolektif iş üreten ve etkileşimli kurulum alanında dünya genelinde bilinirliği olan medya sanatçılarıdır. Sommerer, modern heykel, sanat ve botanik eğitimi almıştır. Mignonneau ise video sanatı ve modern sanat eğitimi almıştır. İki sanatçı da Avusturya, Linz'deki Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nde profesör olarak çalışmakta ve Medya Enstitüsü, Arayüz Kültürü Bölümü'nün eş başkanlığını yürütmektedir. Sanatçıların sergiye dahil olan işleri *Anında Portre* (2015) bini aşan sinek sürüsünün yer aldığı bir adlı interaktif kurulumdan oluşmaktadır. Katılımcılar monitör karşısına geçtiğinde, kendilerinin fiziksel sınırları sinekler tarafından taklit edilir ve harekete dayalı değişkenlik gösterir. Katılımcının pozuna göre yenilenen görüntü devamlı bir akışla ilerlemeye devam eder. Çalışma, günümüz selfi kültürüne dair bağımlılığın bir yorumu olarak değişim ve süreksizlik olgularına güçlü bir vurgu yapmaktadır.²²⁴

²²⁴“Laurent Mignonneau and Christa Sommerer: Biography-Artworks”, <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/BIOGRAPHY/Biography.html> [14.05.2021].

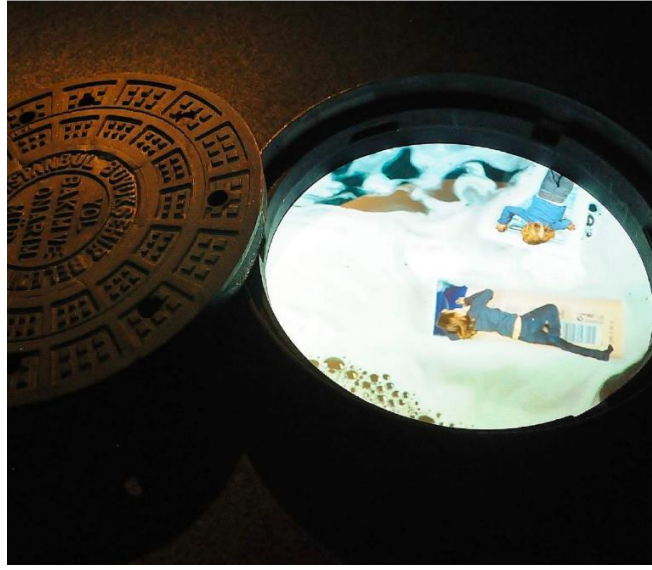


Şekil 61: Anında Portre, Christa Sommerer & Laurent Mignonneu, 2015

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [14.05.2021].

Sergide yer alan bir diğer sanatçı *Daniel Canogar*'dır. Madrid doğumlu Canogar, yansıyan görüntüler, yerleştirme ve projeksiyon sanatı üzerine üretimler yapmaktadır. Çalışmalarındaki ana tema hafıza ve kayıbdır ve ona göre atık nesneler, kişinin anılarının portresidir. Bu kapsamda sanatçı, bireyin varlığını bütünleyen eski teknolojilere ulaşmak için hurdalıkları, bit pazarlarını ve geri dönüşüm alanlarını incelemekte, çalışmalarını klasik ortamlara/nesnelere yansıtarak, ortak hafızayı ortaya çıkartmaları için onlara tekrar yaşam vermeyi denemektedir. Sanatçı sergide yer alan çalışması *Tek Sürüklenme* (2012) ile görüntüyü yüzey üzerine konumlandığı açık rögar kapağına yansıtmıştır. Yarattığı etkili video yerleştirme Tarih Nehri'nin herkesi tehlikeli bir geleceğe götürdüğü endişesi ve düşüncesinden temellenmiştir.²²⁵

²²⁵“Canogar”, <http://www.danielcanogar.com/home> [10.10.2021].



Şekil 62: Tek Sürüklenme, Daniel Canogar, 2012

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [14.05.2021].

Sergideki bir diğer sanatçı *Daniel Rozin*, etkileşimli sanat alanında çalışmalar ortaya koymakta ve aynı zamanda profesör olarak görev yapmaktadır. Rozin, izleyicinin/alımlayıcının deneyimini ve görüş açısını çeşitlendirmek ve interaktif hale getirmek için heykeller ve yerleştirmeler üretmektedir. Sanatçının çalışmalarında çoğunlukla ziyaretçiyi üretimin içeriği olarak düzenler veya ziyaretçi işin ortaya koyulmasında aktif bir rol üstlenmek için davet eder.²²⁶ Daniel Rozin’in *Mirrors Mirror* (2008) adlı sergideki işinde motor, kontrol elektroniği ve kamera ile 800’e yakın aynalı kare döşemeler kullanmıştır. Aynalardan birinin önünde durulduğunda, anlık görüntü aynanın yüzeyinde belirmektedir. Aynaları tümünde kameralar, bilgisayar ve motorlar yer almaktadır ve ziyaretçiyle etkileşime girdikçe rahatlatıcı sesler çıkartmaktadır. Enstalasyondaki parlak pikseller, ziyaretçilerin üst bedeni ile arkasındaki duvarı, koyu kısımlar ise aşağıyı yansıtmaktadır. O nedenle yansımayı etkilemesi sebebiyle çalışmada çevre önemli bir faktördür. Elde edilen görüntü sadece etkileştiği kişi tarafından görülebildiği için, deneyim de kişiye özel olarak tamamlanmaktadır.²²⁷

²²⁶ “Daniel Rozin Interactive Art”, <http://www.smoothware.com/danny/newbio.html> [14.05.2021].

²²⁷ “Daniel Rozin Interactive Art”, <http://www.smoothware.com/danny/mirrorsmirror.html> [14.05.2021].



Şekil 63: Mirrors Mirrors, Daniel Rozin, 2008

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [14.05.2021].

Sergideki bir başka sanatçı *Edward Burtnysky*, 40 yıldan fazla bir zamandır endüstriyel görüntülerin fototasvirleri üzerinden insanlığın gezegene etkisine şahitlik etmektedir. Sanatçının fotoğrafları, Metropolitan Sanat Müzesi, Kanada Ulusal Galerisi, New York'taki Guggenheim Müzesi, Modern Sanat Müzesi, Madrid'deki ve Reina Sofía Müzesi gibi çok önemli müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır.²²⁸ Sanatçı, *AR #1, Hurda Motor ve Jantlar, Agboghloshie Geri Dönüşüm Alanları* (2017) adlı sergideki çalışması ile artırılmış gerçeklik (AR) yöntemi üzerinden Gana, Akra'daki otomobil hurda tesisinin işlem aşamalarını aktaran bir uygulama geliştirmiştir. Sanatçı bu yolla izleyiciye/alımlayıcıya etkileşimli ve katılımcı bir deneyim alanı açmıştır.²²⁹

²²⁸ “Edward Burtnysky”, <https://www.edwardburtnysky.com/about/biography> [14.05.2021].

²²⁹ “Hareket Eden Anılar”, https://www.youtube.com/watch?v=zQREa_XTQK0&t=195s [14.05.2021].



Şekil 64: AR #1, Hurda Motor ve Jantlar, Agbogloboshie Geri Dönüşüm Alanları, Edward Burtynsky, 2017

“Hareket Eden Anılar”, <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [14.05.2021].

Sanatçı *François Morellet*, serginin bir diğer önemli isimlerindendir. Morellet, soyut form ve desenleri ile bilinen bir heykeltıraş ve ışık sanatçısıdır. İlk zamanlarında figüratif sanat üzerine çalışan sanatçı, 20.yüzyılın ortalarından sonra tuvalin sınırlarını aşmanın yollarını aramaktadır. Bu süre içerisinde soyut geometrik biçimler üzerinden deneyler yapar, sonraki süreçte ise sanatının sınırlarını daha da genişleterek neon tüplerle mimari restorasyonlar ve heykeller yaratmaya başlar.²³⁰ Sanatçının sergi kapsamında yer alan *Ready Remake N°1* (2012) adlı işi, tuval zemin üzerine yerleştirilen beyaz neon tüplerin kompozisyonundan oluşmaktadır. Sanatçı bu teknolojik temelli kavramsal heykeliyle, Duchamp’ın *Çeşme* (1917) yapıtına ve avangard Dada akımına atıfta bulunmuştur.²³¹

²³⁰ “François Morellet”, <http://www.artnet.com/artists/fran%C3%A7ois-morellet/> [14.05.2021].

²³¹ “Levy Gorvy”, <https://www.levygorvy.com/exhibitions/neon-in-daylight-francois-morellet/> [14.05.2021].



Şekil 65: Ready Remake N°1, François Morellet, 2012.

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [14.05.2021].

Alman sanatçı *Frank Thiel* de sergide yer alan önemli bir fotoğraf sanatçısıdır. Thiel, büyük ölçekli görüntüler üzerinden Berlin’in sosyal ve politik dönüşümlerini belgeleyen işler üretmektedir. Sanat hayatı süresince Berlin’in tarihini ve değerini vurgulamak amaçlı kent mimarisini detaylarıyla fotoğraflamıştır. Sanatçı zaman içerisinde doğa temasını odağına alarak çalışma pratiğini genişletmiştir. Dev buzullar çalışmalarında karşılaşılan sıradışı manzaralar olarak bilinmektedir. Thiel’in sergide yer alan *Perito Moreno #18* (2012-2013) adlı işi, Arjantin’in güneybatısındaki Perito Moreno Buzulu’ndan bir manzarayı, 180 x 400 cm’lik kromojenik baskı üzerinden sunmaktadır.²³²

²³² “Frank Thiel”, <http://www.artnet.com/artists/frank-thiel/> [14.05.2021].



Şekil 66: Perito Moreno #18,, Frank Thiel, 2012-2013.

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [14.05.2021].

Serginin sanatçılarından bir diğeri Şili doğumlu heykeltıraş *Ivan Navarro*’dur. Sanatçı dünyanın çeşitli bölgelerinde çok sayıda sergide yer almakta ve uluslararası ortamda ilgi görmektedir.²³³ Navarro üretimlerinde ağırlıklı olarak politik metinler iletmek amacıyla aynalardan, optikten ve neonlardan yararlanmaktadır. Sanatçının çalışmaları sosyal, politik ve tarihsel bağlamlar açısından derinliklidir. Şili’deki baskı rejimi içerisinde yetişen Navarro, işlerinde kavramsal olarak bölgenin maruz kaldığı, göç, kimlik, infaz, işgence gibi travmatik durumlar ortaya koyar. Sanatçının sergideki işi *Exodo* (2009) da “Göç” anlamına gelmektedir ve söz konusu durumların bir yansımasıdır. Sanatçı neon tüpler kullanarak yazdığı “EXODO” sözcüğünü ile ziyaretçilere optik illüzyonlu bir deneyim yaşatmaktadır.²³⁴

²³³ “Ivan Navarro”, <http://www.artnet.com/artists/iv%C3%A1n-navarro/> [14.05.2021].

²³⁴ “Electric Energy”, <https://issues.org/electric-energy-navarro-art-gallery/> [15.05.2021].



Şekil 67: Exodo, Ivan Navarro, 2009.

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [14.05.2021].

Serginin bir başka ismi fotoğraf sanatçısı *Michael Wolf*’tur. Yaşamını Hong Kong’da sürdüren sanatçının çalışmalarının kaynağı metropol kent yaşamıdır ve işlerinin çoğu bu bölgelerdeki yapıları ve lokal kültürü belgelemektedir. Sanatçının çalışmaları, başta Venedik Bienali olmak üzere dünya çapında çok sayıda etkinlikte sergilenmiştir.²³⁵ Wolf’un sergi kapsamında yer aldığı işi, *Yoğunluk Mimarisi #91* ve *#39*, dünyanın en kalabalık bölgelerinden Hong Kong’un sıkışık ve kaotik mimari kurgusundan görüntüler sunarak, bölgenin kültürel, kentsel ve ekonomik yapısını belgelemektedir.²³⁶

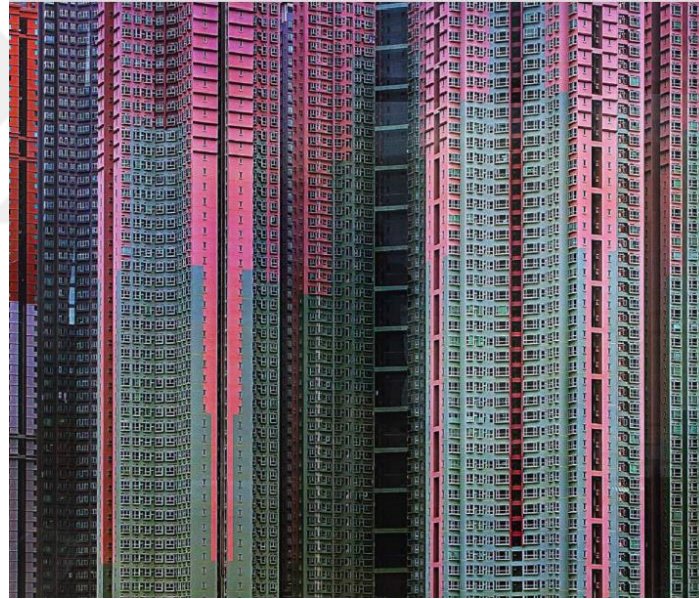
²³⁵ “Michael Wolf”, <https://photomichaelwolf.com/#biography> [15.05.2021].

²³⁶ “Yoğunluğun Mimarisi: Michael Wolf”, <https://v3.arkitera.com/h11135-yogunlugun-mimarisi-michael-wolf.html> [15.05.2021].



Şekil 68: Yoğunluk Mimarisi #91, Michael Wolf, 2009, 2005

“Hareket Eden Anılar”, <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [15.05.2021].



Şekil 69: Yoğunluk Mimarisi #39, Michael Wolf, 2009, 2005

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [15.05.2021].

Serginin bir diğer sanatçısı, *Olaf Otto Becker*, çalışmalarında peyzaj ve çevresel değişimlere odaklanmaktadır. Sanatçı 2007 yılında bir botla iklim değişikliğini belgelemek amacıyla 4000 km giderek Grönland'ın batı kıyısında “Broken Line” adlı bir kitap projesi üretmiş ve bu projeye “Alman Fotoğraf Kitabı Ödülü” almıştır. Sanatçı takip eden yıllarda; İzlanda'nın manzarasındaki tahibatların gözlemlenmesi,

ormansızlaşma tehdidi ve doğayla ilişkilerin tekrar düzenlenmesi gibi konularda çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir.²³⁷ Becker'in sergideki fotoğraf projesi *Ilulissat 13* (2015), Disko Körfezi'ndeki buzdağlarının yer aldığı *Ilulissat* adlı sahil kasabasında gerçekleştirilmiştir. Bu proje için tek başına küçük bir tekneyle yolculuk yapan sanatçı, eriyen buzdağlarını belgeleyerek gezegendeki iklim değişikliğinin bir örneğine ziyaretçiyi tanıklık ettirmiştir.²³⁸



Şekil 70: Ilulissat 13, Olaf Otto Becker, 2015

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [15.05.2021].

Sergideki bir diğer isim, Alman sanatçı *Reinhard Görner*'dir. Sanatçı, Alman Edebiyatı, Çin Çalışmaları ve Drama eğitimi almıştır. 1981 yılından itibaren mimari fotoğrafçı, 2005 yılından sonra ise sanat fotoğrafçılığı alanında işler üretarak çalışmalarına devam etmektedir.²³⁹ Görner 2005'ten bu yana dünyanın farklı yerlerindeki kütüphaneleri fotoğraflamaktadır. Sanatçı sergi kapsamındaki *Açık Alan, Şehir Kütüphanesi, Stuttgart* (2005) adlı fotoğrafı ile mimarlık ve yaşam arasındaki ilişki üzerinden yarattığı farkındalığı aktarmayı hedeflemektedir.²⁴⁰

²³⁷ “Olaf Otto Becker”, <https://www.olafottobecker.de/?page=about> [15.05.2021].

²³⁸ “Olaf Otto Becker: Ilulissat”, <https://clampart.com/2018/05/ilulissat-2/#2> [15.05.2021].

²³⁹ “Reinhard Görner”, <https://www.artsper.com/hk/contemporary-artists/germany/1308/reinhard-gorner> [15.05.2021].

²⁴⁰ “About the Artist: Reinhard Görner”, <https://www.enviedart.com/eng/artist/84285/reinhard-gorner> [15.05.2021].



Şekil 71: Açık Alan, Şehir Kütüphanesi, Stuttgart, Reinhard Görner, 2014

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [15.05.2021].

Sergideki bir diğer çalışma, Tokyo kökenli çok disiplinli bir sanat kolektifi olan *TeamLab*’a aittir. TeamLab bünyesinde mühendisler, sanatçılar, matematikçiler programcılar ve mimarlar gibi çeşitli disiplinlerden uygulamacı ve araştırmacılar barındırmaktadır. Üretimleri Helsinki, Sidney, New York, İstanbul gibi şehirlerin galeri koleksiyonlarında yer alan grubun üretim odağında; bilim, sanat, teknoloji ve doğa ilişkisi yer bulunmaktadır.²⁴¹ TeamLab’ın sergideki *Su Parçacıklarının Evreni* (2013) adlı işinde sanal bir kayanın tepe noktasından akan dijital su parçacıklarının simülasyonu deneyimletilmektedir. Çalışmada şelale simülasyonu yaratabilmek amacıyla özel bir yazılım kullanılarak yüzeydeki parçacıkların hareketleri fizik kanunlarına uygun olarak hesaplanmıştır.²⁴²

²⁴¹ “Biography”, <https://www.teamlab.art/about/> [15.05.2021].

²⁴² “teamLab: Sanat ile Fiziksel Mekânın Arasında”, https://borusancontemporary.com/client/pdf/BC_TeamLab.pdf [15.05.2021].



Şekil 72: Su Parçacıklarının Evreni, TeamLab, 2013

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [15.05.2021].

Sergi kapsamında yer alan bir diğer önemli sanatçı, Güney Koreli *U Ram Choe*’dir. Sanatçı, 1993’ten bu yana çok sayıda solo ve grup sergide etkinlik göstermekte, gezegenlerden organizmalara uzanan konulardan ilhamla ürettiği kinetik heykellerini, motorlar, makineler ve çelikle biraraya getirmektedir.²⁴³ Sanatçının sergi kapsamında ürettiği *Gorgo Avizesi* (2013) adlı işi, reçine, metal, elektronik aygıt bileşimiyle tasarlanmış bir kinetik heykeldir. Sanatçının *Gorgo Avizesi* dâhil ürettiği kinetik heykelleri, tek hücreli canlılar ve bitkiler gibi yaşam formlarının bağımsız hareketlerinden referansla oluşturulmuştur. *Gorgo Avizesi*’ndeki deneyime katılımcıların yoğun ilgi göstermesinin, üretim yollarının gerçekliğe sunduğu alternatifle ilişkili olduğu söylenebilmektedir.²⁴⁴

²⁴³ “U-Ram Choe”, <https://www.artsy.net/artist/u-ram-choe> [16.05.2021].

²⁴⁴ “First Art Museum”, <https://fristartmuseum.org/exhibition/u-ram-choe/> [16.05.2021].



Şekil 73: Gorgo Avizesi, U Ram Choe, 2013

“Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/>, [15.05.2021].

5. ARAŞTIRMA: DİJİTAL ÇAĞDA SANAT VE ALIMLAYICI İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR DENEYİM ARAŞTIRMASI

5.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Günümüz sanat ortamında sergi ziyaretçilerinin sanat alımlama süreçlerinde hissettikleri duygular, geliştirdikleri düşünceler, kazandıkları bilgi ve anlayış gibi deneyime yönelik olgular sanat eserinin yaratılması kadar önem taşımaktadır. Özellikle modern sanat döneminin ardından yaşanan radikal gelişmeler, sanatın kavramsal yönü, uygulama ortamları, sergileme teknikleri, kullanılan yöntemler gibi unsurlarla birlikte, tüm bunların alımlayıcısı olan ziyaretçiyi de hissedilir ölçüde değiştirmiştir. Buna paralel izleyicinin/alımlayıcının sanattaki ağırlığı daha hissedilir hale gelirken, sanatın deneyimlenmesinin ardındaki süreç ise çok daha merak edilir olmuştur.

Bu bağlamda bir durum tespiti yapmak, sergi ziyaretçisinin yaşadığı dijital sanat deneyimini ortaya koymak araştırmanın çıkış amacını oluşturmuştur. Bu doğrultuda dijital çağda sanat ve izleyici/alımlayıcı deneyimi ilişkisi üzerinden temellenen araştırmada, günümüz sanat ortamında aktif ağırlığı olan ziyaretçinin deneyimlerini ortaya koymak ve yaşanan sergi deneyimini üç boyut ekseninde değerlendirmek hedeflenmiştir. Buradan hareketle araştırmada yararlanılan ifadeler ve deneyimin boyutları, kuramsal zemini D. Doering ve David A. Karns'ın (1999) "*Exploring Satisfying Experiences in Museums*" adlı çalışmasında temellenmiş olan ve Volker Kirchberg ve Martin Tröndle'nin "*The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art*" adlı araştırmasında ortaya koyulan boyutlara ve anket sorularına/ifadelerine dayanmaktadır. Ankette yer verilen ifadeler ise deneyimin üç boyutu olarak sınıflandırılan: "Düşünceye Dayalı Deneyim (Contemplative Experience), Heyecan Verici Deneyim (Enthusiating Experience) ve Sosyal Deneyim (Social Experience)" boyutları üzerinden belirlenmiştir.²⁴⁵

²⁴⁵ Kirchberg, Tröndle, age, 177.

5.2. Problem

Bu araştırmada teknolojik sanat eserleri ile bu sergileri ziyaret eden kişiler arasındaki deneyime dayalı ilişki tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu nedenle araştırmanın problemini, günümüzde teknolojik yöntemlerle üretilen sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçiler memnuniyeti ölçen  deneyim boyutunu nasıl yaşamaktadır? Sorusu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın alt problem cümleleri aşağıdaki gibidir:

Alt Problem 1. Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı düşünceye dayalı deneyim yüksek olmakta mıdır?

Alt Problem 2. Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı heyecan verici deneyim yüksek olmakta mıdır?

Alt Problem 3. Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı sosyal deneyim yüksek olmakta mıdır?

5.3. Hipotez ve Alt Hipotezler

Araştırmanın hipotezi; teknolojik sanat eserlerinin deneyimi artırdığı görüşünden hareketle; “Günümüzde teknolojik sanat eserlerin yer aldığı sergilerde ziyaretçiler memnuniyeti ölçen  deneyim boyutunu yüksek oranda yaşamaktadır.” ifadesindeki gibidir. Bu sava bağlı alt hipotezler ise şu şekildedir:

Alt Hipotez 1: Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı düşünceye dayalı deneyim yüksek olmaktadır.

Alt Hipotez 2: Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı heyecan verici deneyim yüksek olmaktadır.

Alt Hipotez 3: Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı sosyal deneyim yüksek olmaktadır. Buna bağlı olarak genel sergi memnuniyetleri de yksekir.

5.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırma, İstanbul ili içerisinde yer alan teknoloji temelli sergi ziyaretçileri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın evrenini İstanbul’da aktif olarak etkinlik gösteren, çok disiplinli sanat üretimlerinin yer aldığı sanat galerileri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, teknolojik eserlerin sergilendiği üç sanat galerisi oluşturmaktadır. Örnekleme dahil edilen sergiler ve araştırmanın sürdürüldüğü sergi alanları: “Makine Hatıraları ve Uzay” sergisi: Pilevneli Galeri; “Distopya Ses Sanatları” sergisi: Akbank Sanat Galerisi ve “Hareket Eden Anılar” sergisi: “Cocoon Sanat Galerisi”nden oluşmaktadır. Örnekleme oluşturan sanat galerileri, İstanbul’un kültür ve sanat ortamında aktif etkinliği olan, medyalararası sanat üretimlerine yer veren ve uluslararası sanatçıların eserlerinin yer aldığı çok disiplinli sergilere ev sahipliği yapıyor olması sebebi ile seçilmiştir. Aynı zamanda bu üç sergi de araştırmanın amacını destekleyen dijital üretim yöntemlerinin kullanıldığı ve sanat ile teknolojinin bütünleştiği kavramsal temalar çerçevesinde bir araya gelmekte ve izleyicinin/alımlayıcının deneyiminin çok boyutluluğunu odağa taşımayı amaçlamaktadır.

5.5. Araştırma Yöntemi ve Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada teknolojik yöntemlerle üretilmiş sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde yaşanan ziyaretçi deneyimi nicel veri toplama aracı olan anket tekniğinden yararlanılacaktır. Bu doğrultuda gerçekleştirilen araştırma, ilk olarak 1999 yılında Smitsinon Müzesi’nde uygulanmış ve birçok çalışmaya kaynak oluşturmuş olan, ‘D. Doering ve David A. Karns, (1999)²⁴⁶’ın temellendirdiği deneyimin dört boyutu üzerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Araştırmada kullanılan anket soruları ise, Volker Kirckberg ve Martin Tröndle’nin *The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art* (2015)²⁴⁷ adlı çalışmasında üç boyut olarak ortaya koyduğu, bir sergi ziyareti esnasında yaşanan; Düşünceye Dayalı Deneyim (Contemplative Experience) Heyecan Verici Deneyim (Enthuasing Experience) ve Sosyal Deneyim (Social Experience) boyutlarından türeyen ifadelerden oluşturulmuştur. Bu kapsamda,

²⁴⁶ D. Doering, David A. Karns, Exploring Satisfying Experiences in Museums, Andrew J. Pekarık, Zahava D. Doering, And David A. Karns. (ABD: Smithsonian Museum Research, 1999), 152.

²⁴⁷ Kirckberg, Volker, Martin Tröndle, “The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art”, **Curator The Museum Journal**, vol. 58, no.2 (2015): 174

araştırma örneklemini oluşturan üç sanat galerisindeki ziyaretçilerden gönüllülük çerçevesinde “Google Forms” üzerinden hazırlanan anket sorularını yanıtlamaları istenmiştir. Galeri bazında uygulanan anket sayı dağılımları ise şu şekildedir: “Makine Hatıraları ve Uzay” sergisi: 281 katılımcı, “Distopya Ses Sanatı” sergisi: 109 katılımcı, “Hareket Eden Anılar” sergisi: 110 katılımcı olmak üzere toplam 500 adettir.

Anket çalışmasının ilk bölümünde ziyaretçilerden; yaş, cinsiyet, meslek türü, eğitim düzeyi ve ziyareti nasıl gerçekleştirmek tercih ettikleri yönünde kişisel ve demografik bilgiler istenmiştir. Anketin ikinci bölümünde ise; ziyaretçilere sergi deneyimin üç boyutu kapsamında yöneltilen on soruyu yanıtlamaları istenmiştir. Ankette 5’li likert ölçeği kullanılmıştır ve anketten alınan yanıtlar sonucunda “durum belirleme” ile “elde edilen sonuçları yorumlama” amaçlanmıştır.

Çalışmanın kuramsal bölümü oluşturulurken ise literatür taraması tekniğinden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda konu ile ilgili makaleler, kitaplar, veri tabanları ve internet kaynağından elde edilen bilgiler derlenerek araştırma gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın devamında ise bulguların değerlendirilmesi ile sonuç bölümüne yer verilmiştir.

5.6. Sayıtlar

Araştırmaya katılan ziyaretçilerin, sergi ziyareti sonrasında: “Düşünceye Dayalı Deneyim, Heyecan Verici Deneyim ve Sosyal Deneyim” boyutlarını ölçen on soruluk ankete içtenlikle cevap verdikleri varsayılmıştır.

5.7. Sınırlılıklar

Bu çalışma 18 yaş ve üzeri tüm sergi ziyaretçilerini kapsamaktadır. 18 yaş altı katılımcıların araştırılmaya dahil edilmeme sebebi; yetişkin olmayan bireylerin bilişsel olarak soyut düşünme biçimlerinin tam olarak gelişmemiş olmasının sağlıklı bir değerlendirme yapılmamasına neden olması ve bu durumun çalışmanın tutarlılığına engel bir durum oluşturabilmesidir.

5.8. Bulguların Değerlendirilmesi

Çalışmanın bu başlığı altında, deneyimin üç boyutu ekseninde ortaya koyulan anket soru/ifadelerinden alınan sonuçlar, grafikler ve tablolar halinde aktarılacak, alınan

yanıtlar doğrultusunda, öne sürülen hipotezin ve alt hipotezlerin sonuçlarına yer verilecektir. Ayrıca, örnekleme oluşturan üç sergi kapsamında elde edilen bulgular, Tablo 1.'de tanımlamalarına yer verilen boyutlar çerçevesinde değerlendirilerek yorumlanacaktır.²⁴⁸

Tablo 1: Deneyimin Boyutları ve Deneyimin Tanımı

Deneyimin Boyutları	Deneyimin Tanımı
Düşünceye Dayalı Deneyim	Düşünceye dayalı deneyim türü, sergilenen eserlere karşı hissedilen duyarlılıkla ve sergi ziyaretçilerinin sanatın güzelliğini değerlendirilmesi ile ilişkilidir. Ziyaretçiler sergilenen işler karşısında bilgi edinme ve anlayış kazanmakla birlikte onlara derinlemesine bağlanırlar. Ayrıca bu deneyim türü, sergileme tasarımındaki başarının değerlendirilmesini de kapsamaktadır.
Heyecan Verici Deneyim	Heyecan verici deneyim türü, sanat eserinin estetik yönü ile ilişkili olmakla birlikte bilinirlik ve ün kriteri ile de ilişki içerisindedir. Sanatçının tanınmışlığı ve popülerliği karşısında hissedilen duygular ile sergide popüler işlerin yer alması da bu deneyim türünün kapsamındadır. Ayrıca ziyaretçinin yaşadığı deneyimin geçmiş deneyimlerden farklı olması da heyecan verici deneyime karşılık gelmektedir.
Sosyal Deneyim	Sosyal deneyim türü, sergi ziyareti sırasında keyifli ve güzel zaman geçirme ile ilgili olmakla beraber; arkadaşlarla, aile ve yakınlarla keyifli vakit geçirme durumuyla da bağlantılıdır. Bu deneyim türü, düşünceye dayalı deneyim türünün tersine dışa dönük bir sergi deneyime karşılık gelmektedir.

Kirchberg, Volker, Martin Trondle, "The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art", Curator The Museum Journal, Vol. 58, No.2 (2015): 177'den uyarlandı.

Aşağıda yer alan tabloda (Tablo 2), başlıklar halinde deneyimin boyutları ve üç boyut kapsamına giren on deneyim ifadesine yer verilmiştir.

²⁴⁸ age, 177.

Tablo 2: Deneyimin Boyutları ve Deneyimin İfadeleri

Deneyimin Boyutları	Deneyimin İfadeleri
Düşünceye Dayalı Deneyim	Sergi beni düşünmeye teşvik etti
	Sergi tasarımı beni tatmin etti
	Sergi sanatla ilgili bilgilerime katkı sağladı (sanatçılar, sanatın türleri, kullanılan teknikler, konu, yöntem vb.)
	Sergilenen eserlerle derin bir bağ kurdum
	Sergiye tüm duyularıyla deneyimledim
Heyecan Verici Deneyim	Yeni izlenimler edinerek eserler karşısında heyecan hissettim
	Sanat eserlerinin içindeki güzelliğe ulaştım
	Sergide popüler sanat eserleri gördüm
Sosyal Deneyim	Sergiye gezerken keyifli vakit geçirdim
	Sergiye gezerken arkadaşlarımla/yakınlarımla sosyalleşerek keyifli vakit geçirdim

Kirchberg, Volker, Martin Trondle, “The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art”, Curator The Museum Journal, Vol. 58, No.2 (2015): 174’ten uyarlandı.

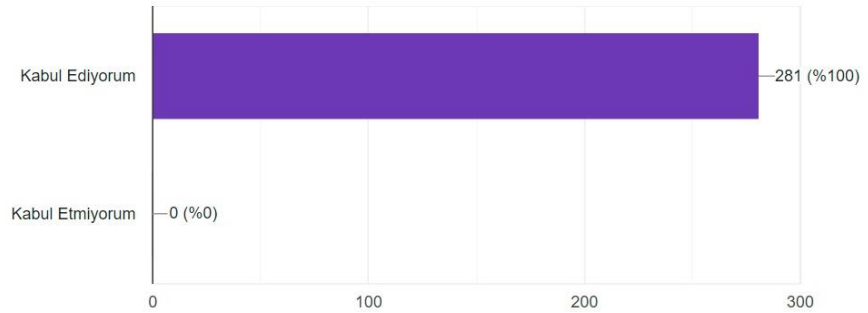
5.8.1. “Makine Hatıraları: Uzay” Sergisi Araştırma Bulguları

Aşağıda, araştırmanın ilk örnekleme olan; “Makine Hatıraları: Uzay” sergisi kapsamında uygulanan anketin 1. ve 2. bölümünden alınan yanıtlara ilişkin grafikler ve tablolar aktarılmaktadır.

1. Bölüm

Bu ankete gönüllü olarak katılmayı ve yanıtlarımın araştırma kapsamında kullanılmasını;

281 yanıt



Şekil 74: Makine Hatıraları: Uzay Sergisi Ziyaretçi Onamı

Tablo 3: Katılımcıların Sergi Ziyaret Sıklıkları (Örneklem 1)

Sıklık Aralığı	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Sık sık	74	%26.3
Haftada bir	6	%2.2
Ayda bir	90	%32
Yılda bir	61	%21.7
Nadiren	50	%17.8

Tablo 3’te; anketi yanıtlayan katılımcıların genel sergi ziyaret sıklıklarına ilişkin dağılımlar görülmektedir. Anket sorularını yanıtlayan 281 kişiden 74’ü (%26.3) sık sık; 6’sı (%2.2) haftada bir; 90’ı (%32) ayda bir, 61’i (%21.7) yılda bir, 50’si (%17.8) nadiren yanıtını vermiştir.

Tablo 4: Katılımcıların Yaş Dağılımları (Örneklem 1)

Yaş Aralığı	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
<35	213	%75.8
36-64	68	%24.19

Tablo 3’te anketi yanıtlayan katılımcıların yaş dağılımları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 281 katılımcıdan 213’ü (%75.8) 35 yaş ve altında, 68’i (%24.19) ise 36-64 yaş aralığındadır. 65 yaş üzeri ziyaretçi anket katılımcılarının içerisinde yer almamaktadır.

Tablo 5: Katılımcıların Cinsiyet Dağılımları (Örneklem 1)

Cinsiyet	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Erkek	83	%29.53
Kadın	194	%69
Belirtmiyor	4	%1.42

Tablo 5’te anketi yanıtlayan katılımcıların cinsiyet dağılımları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 281 kişiden 83’ü (%29.53) erkek, 194’ü (%69) kadın katılımcılardan oluşmaktadır. Katılımcılardan 4’ü (%1.42) cinsiyet belirtmemiştir.

Tablo 6: Katılımcıların Mesleklere Göre Dağılımları (Örneklem 1)

Meslek Grubu	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Öğrenci	63	%22.41
Mühendis	23	%8.18
Tasarımcı	20	%7.11
Mimar	16	%5.69
Sağlık Çalışanı	13	%4.62
Akademisyen	12	%4.27

Tablo 6’da anketi yanıtlayanların mesleklere göre yüzdelik oranları görülmektedir. Tabloda 10 ve üzeri katılımcı sayısına sahip ilk 6 meslek grubuna yer verilmiştir. Katılımcılar arasında yer alan diğer meslek grupları ise; avukat, danışman, oyuncu, ekonomist, diyetisyen, iç mimar, psikolog, organizatör, sanat yönetmeni, sigortacı, gazeteci, küratör, kültür endüstrisi çalışanı, reklamcı, bankacı, sanat tarihçisi, dövme sanatçısı, galeri koordinatörü, pazarlama uzmanı, yazar, istatistikçi, sosyal medya uzmanı, yönetici, proje müdürü, oyun tasarımcısı, lojistik uzmanı, hostes, arkeolog, mezun, muhasebeci, emekli, ressam, işletmeci, ev hanımı, sanatçı temsilcisi, dansçı, blogger, çizer, fotoğrafçı, basketbolcu, tekstilci, çağrı merkezi çalışanı, küratör, bilgi işlemci, rehber, mali müşavir, sosyolog, uluslararası ilişkiler uzmanı, finansçı, müzisyen, bilgisayar programcısı, menajer, kütüphaneci ve veteriner olarak dağılım göstermiştir.

Tablo 7: Katılımcıların Eğitim Durumları (Örneklem 1)

Eğitim Düzeyi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
İlköğretim	0	%0
Ortaöğretim	7	%2.5
Ön lisans/Lisans	204	%72.6
Yüksek Lisans	56	%19.9
Doktora	14	%5

Tablo 7’de anketi yanıtlayan katılımcıların eğitim durumları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 281 katılımcıdan 0’ı (%0) “ilköğretim” eğitim düzeyine, 7’si (%2.5) ile “ortaöğretim” eğitim düzeyine, 204’ü (%72.6) “ön lisans ve lisans” eğitim düzeyine,

56'sı (%19.9) “yüksek lisans” eğitim düzeyine ve son 14 (%5) katılımcı ise “doktora” eğitim düzeyine sahiptir.

Tablo 8: Sergi Ziyaret Tercih Dağılımları (Örneklem 1)

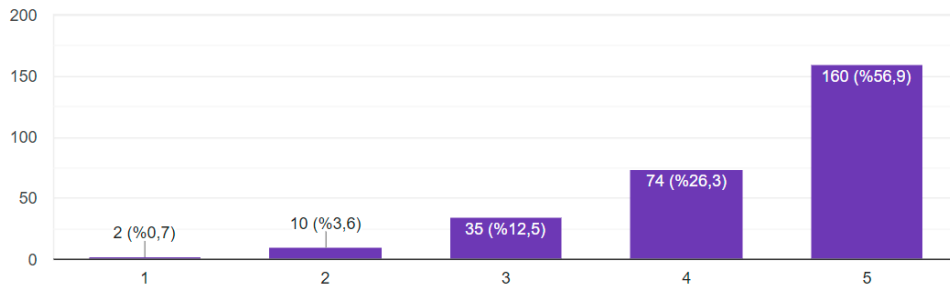
Tercih Türü	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Yalnız başıma	48	%17.1
Bir başkasıyla	169	%60.1
Rehber eşliğinde	39	%13.9
Dijital rehber ile	10	%3.6
Sanatçı ile	15	%5.3

Tablo 8’de anketi yanıtlayan katılımcıların sergi ziyaretini nasıl gerçekleştirmek istediklerine dair katılımcı sayısı ve oranlar görülmektedir. Soruları yanıtlayan 281 kişiden 48’i (%17.1) “yalnız başıma”, 169’u (%60.1) “bir başkasıyla”, 39’u (%13.9) “rehber eşliğinde”, 10’u (%3.6) “dijital rehber” ile, 15’i ise (%5.3) “sanatçı ile” sergi ziyareti yapmayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

2. Bölüm

Şekil 75’teki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

1-Sergi beni düşünmeye teşvik etti
281 yanıt



Şekil 75: Birinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

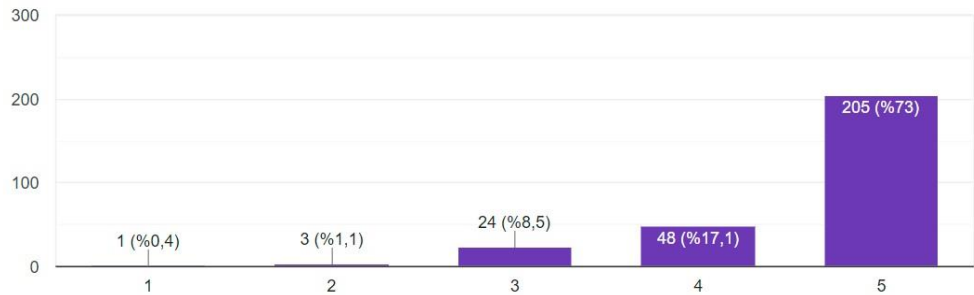
Tablo 9’da; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

Tablo 9: Birinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

1. Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	2	%0.7
	2-Katılmıyorum	10	%3.6
	3-Kısmen katılıyorum	35	%12.5
	4-Katılıyorum	74	%26.3
	5-Kesinlikle katılıyorum	160	%56.9

Şekil 76'daki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

2-Sergi tasarımı beni tatmin etti
281 yanıt



Şekil 76: İkinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

Tablo 10’da; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

Tablo 10: İkinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

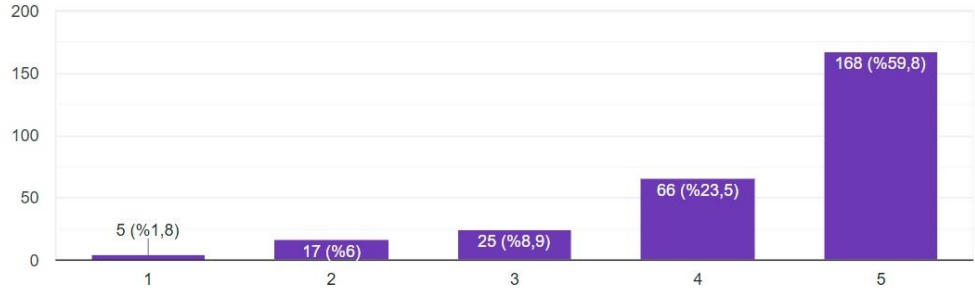
2. Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.4
	2-Katılmıyorum	3	%1.1

	3-Kısmen katılıyorum	24	%8.5
	4-Katılıyorum	48	%17.1
	5-Kesinlikle katılıyorum	205	%73

Şekil 77’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

3. Sergi sanatla ilgili bilgilerime katkı sağladı (sanatçılar, sanatın türleri, kullanılan teknikler, konu, yöntem vb.)

281 yanıt



Şekil 77: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

Tablo 11’de; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

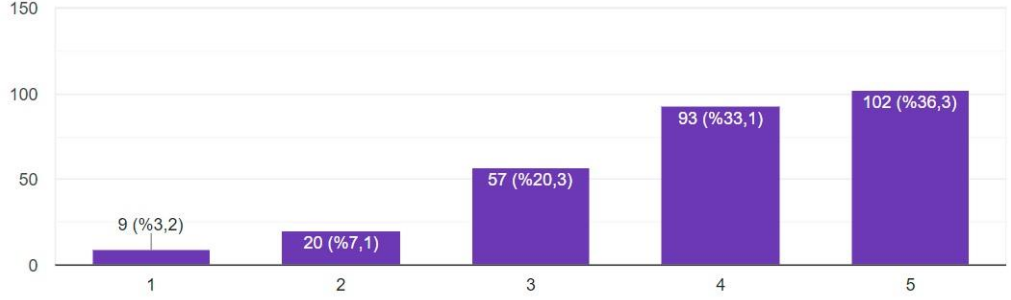
Tablo 11: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

3. Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	5	%1.8
	2-Katılmıyorum	17	%6
	3-Kısmen katılıyorum	25	%8.9
	4-Katılıyorum	66	%23.5
	5-Kesinlikle katılıyorum	168	%59.8

Şekil 78’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

4. Sergilenen eserlerle derin bir bağ kurdum

281 yanıt



Şekil 78:Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

Tablo 12’de; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

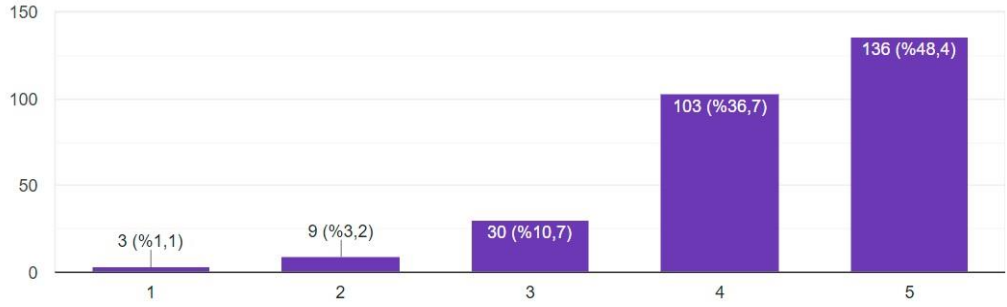
Tablo 12: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

4.Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	9	%3,2
	2-Katılmıyorum	20	%7,1
	3-Kısmen katılıyorum	57	%20,3
	4-Katılıyorum	93	%33,1
	5-Kesinlikle katılıyorum	102	%36,3

Şekil 79.’da; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

5. Sanat eserlerinin içindeki güzelliğe ulaştım

281 yanıt



Şekil 79: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

Tablo 13'te; "Heyecan Verici Deneyim" türüne giren "Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım" ifadesinin 5'li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

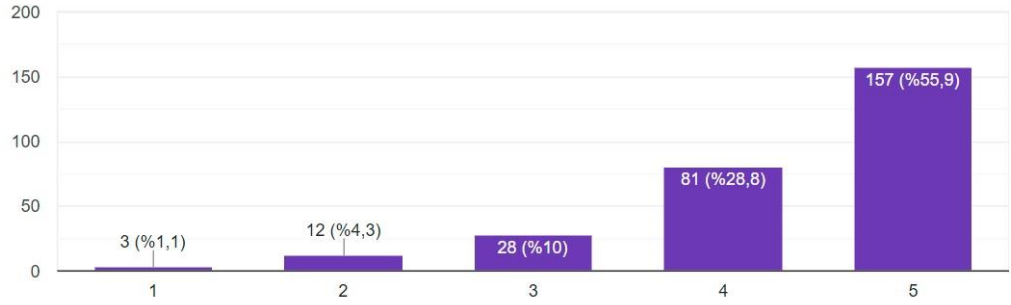
Tablo 13: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

5. Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	3	%1.1
	2-Katılmıyorum	9	%3.2
	3-Kısmen katılıyorum	30	%10.7
	4-Katılıyorum	103	%36.7
	5-Kesinlikle katılıyorum	136	%48.4

Şekil 80'deki grafikte; "Düşünceye Dayalı Deneyim" türüne giren "Sergiyi Tüm Duyularımla Deneyimledim" ifadesinin 5'li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

6. Sergiyi tüm duyularıyla deneyimledim

281 yanıt



Şekil 80: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

Tablo 14’te; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergiyi Tüm Duyularıyla Deneyimledim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

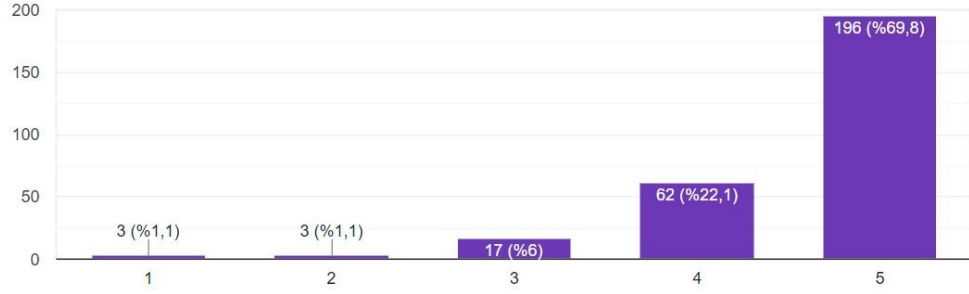
Tablo 14: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

6. Sergiyi Tüm Duyularıyla Deneyimledim (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	3	%1.1
	2-Katılmıyorum	12	%4.3
	3-Kısmen katılıyorum	28	%10
	4-Katılıyorum	81	%28.8
	5-Kesinlikle katılıyorum	157	%55.9

Şekil 81’deki grafikte; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

7. Yeni izlenimler/deneyimler edinerek eserler karşısında heyecan hissettim

281 yanıt



Şekil 81: Yedinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

Tablo 15’te; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

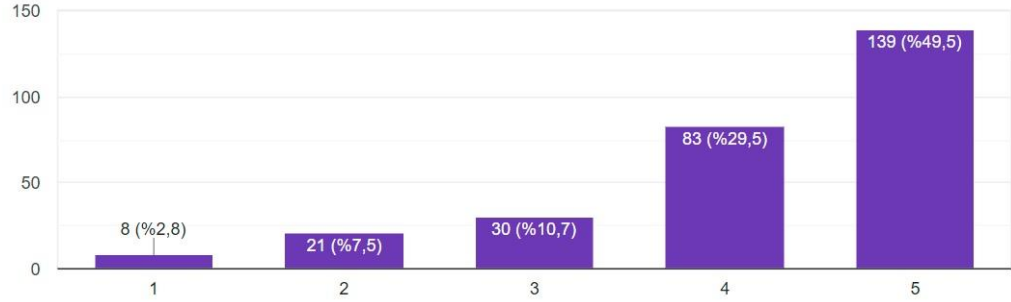
Tablo 15: Yedinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

7.Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	3	%1.1
	2-Katılmıyorum	3	%1.1
	3-Kısmen katılıyorum	17	%6
	4-Katılıyorum	62	%22.1
	5-Kesinlikle katılıyorum	196	%69.8

Şekil 82’deki grafikte; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

8. Sergide popüler sanat eserleri gördüm

281 yanıt



Şekil 82: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

Tablo 16’da; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

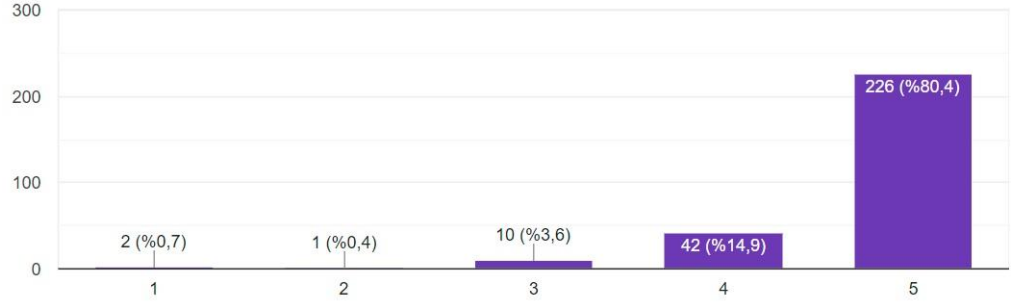
Tablo 16: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

8. Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	8	%2.8
	2-Katılmıyorum	21	%7.5
	3-Kısmen katılıyorum	30	%10.7
	4-Katılıyorum	83	%29.5
	5-Kesinlikle katılıyorum	139	%49.5

Şekil 83’te; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

9. Sergiyi gezerken keyifli vakit geçirdim

281 yanıt



Şekil 83: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

Tablo 17’de; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

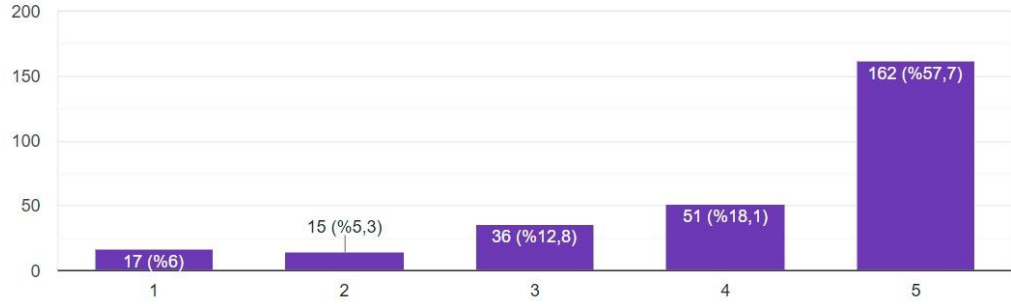
Tablo 17: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

9. Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim (Sosyal Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	2	%0,7
	2-Katılmıyorum	1	%0,4
	3-Kısmen katılıyorum	10	%3,6
	4-Katılıyorum	42	%14,9
	5-Kesinlikle katılıyorum	226	%80,4

Şekil 84’te; “Sosyal Deneyim” türüne giren Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

10. Sergiyi gezerken arkadaşlarımla/yakınlarımla sosyalleşerek keyifli vakit geçirdim

281 yanıt



Şekil 84: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 1)

Tablo 18’de; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

Tablo 18: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 1)

10. Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim (Sosyal Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	17	%6
	2-Katılmıyorum	15	%5
	3-Kısmen katılıyorum	36	%12,8
	4-Katılıyorum	51	%18,1
	5-Kesinlikle katılıyorum	162	%57,7

Yukarıdaki veriler ışığında; “Düşünceye Dayalı Deneyim Boyutu”, “Heyecan Verici Deneyim Boyutu” ve “Sosyal Deneyim Boyutu” kapsamında anketteki ifadelerden alınan yanıtlar aşağıda yer almakta olup, elde edilen veriler katılımcının 5’li likert ölçekteki en yüksek iki değerlendirme olan “katılıyorum” ve “kesinlikle katılıyorum” seçeneğine verdikleri yanıtlar kapsamında değerlendirilmiştir.

Düşünceye Dayalı Deneyim Boyutu: Düşünceye dayalı deneyim boyutu kapsamına giren; “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” (Şekil 75), “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” (Şekil 76), “Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı”, “Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum” (Şekil 78) ve “Sergiyi Tüm Duyularımla Deneyimledim” (Şekil 80) ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında, ziyaretçilerin

çoğunluğunun düşünceye dayalı deneyime karşılık gelen boyutu yüksek oranda yaşadıkları görülmektedir.

Heyecan Verici Deneyim Boyutu: Heyecan verici deneyim boyutu kapsamına giren; “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” (Şekil 79), “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” (Şekil 81) ve “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” (Şekil 82) ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında, ziyaretçilerin çoğunluğunun heyecan verici deneyime karşılık gelen boyutu yüksek oranda yaşadıkları görülmektedir.

Sosyal Deneyim Boyutu: Sosyal deneyim boyutu kapsamına giren; “Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim” (Şekil 83) ve “Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” (Şekil 84) ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında, ziyaretçilerin çoğunluğunun sosyal deneyime karşılık gelen boyutu yüksek oranda yaşadıkları görülmektedir.

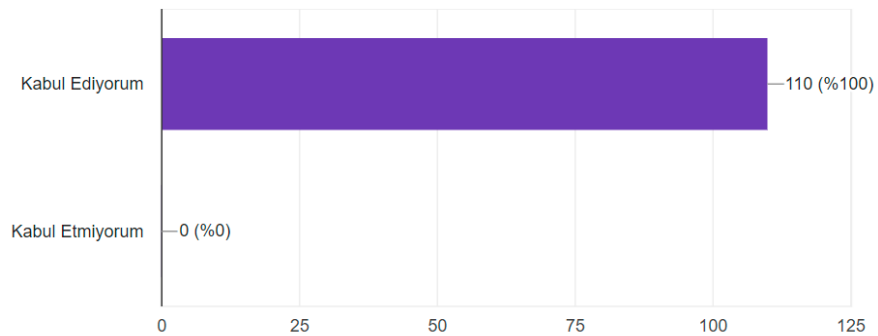
5.8.2. “Distopya Ses Sanatı” Sergisi Araştırma Bulguları

Aşağıda, araştırmanın ikinci örneklemini olan “Distopya Ses Sanatı” sergisi kapsamında uygulanan anketin 1. ve 2. bölümünden alınan yanıtlara ilişkin grafikler ve tablolar aktarılmaktadır:

1. Bölüm

Bu ankete gönüllü olarak katılmayı ve yanıtlarımın araştırma kapsamında kullanılmasını;

110 yanıt



Şekil 85: Distopya Ses Sanatları Sergisi Ziyaretçi Onamı (Örneklem 2)

Tablo 19: Katılımcıların Sergi Ziyaret Sıklıkları (Örneklem 2)

Sıklık Aralığı	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Sık sık	70	%63.6
Haftada bir	1	%0.9
Ayda bir	27	%24.5
Yılda bir	6	%5.5
Nadiren	6	%5.5

Tablo 19’da; anketi yanıtlayan katılımcıların genel sergi ziyaret sıklıklarına ilişkin dağılımlar görülmektedir. Anket sorularını yanıtlayan 110 kişiden 70’i (%63.6) sık sık; 1’i (%0.9) haftada bir; 27’si (%24.5) ayda bir, 6’sı (%5.5) yılda bir, 6’sı (%5.5) nadiren yanıtını vermiştir.

Tablo 20: Katılımcıların Yaş Dağılımları (Örneklem 2)

Yaş Aralığı	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
<35	75	%68.18
36-54	35	%31.88

Tablo 20’de; anketi yanıtlayan katılımcıların yaş dağılımları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 110 katılımcıdan 75’i (%68.18) 35 yaş ve altında, 35’i (%31.88) ise 36-54 yaş aralığındadır. 55 yaş üzeri ziyaretçi anket katılımcılarının içerisinde yer almamaktadır.

Tablo 21: Katılımcıların Cinsiyet Dağılımları (Örneklem 2)

Cinsiyet	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Erkek	56	%50.9
Kadın	54	%49

Tablo 21’de; anketi yanıtlayan katılımcıların cinsiyet dağılımları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 110 kişiden 56’sı (%50.9) erkek, 54’ü (%49) kadın katılımcılardan oluşmaktadır.

Tablo 22: Katılımcıların Mesleklere Göre Dağılımları (Örneklem 2)

Meslek Grubu	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Öğrenci	34	%30.9
Sanatçı	30	%27.2
Tasarımcı	10	%9
Akademisyen	7	%6.3
Müzişyen	7	%6.3
Mimar	7	%6.3
Sağlık Çalışanı	5	%4.5

Tablo 22’de; anketi yanıtlayanların mesleklere göre yüzdeleri görülmektedir. Tablo içerisinde 5 ve üzeri katılımcı sayısına sahip ilk 7 meslek grubuna yer verilmiştir. Diğer meslek grupları; mühendis, psikolog, reklamcı, oyuncu, uzman, avukat, çevirmen, öğretmen, sanat tarihçisi, işletmecisi, yönetmen, rejisi ve aşçı olmak üzere dağılım göstermiştir.

Tablo 23: Katılımcıların Eğitim Durumları (Örneklem 2)

Eğitim Düzeyi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
İlköğretim	0	%0
Ortaöğretim	1	%0.9
Ön lisans/Lisans	82	%74.5
Yüksek Lisans	21	%19.1
Doktora	6	%5.5

Tablo 23’de; anketi yanıtlayan katılımcıların eğitim durumları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 110 katılımcının 0’ı (%0) “ilköğretim” eğitim düzeyini oluştururken, 1’i (%0.9) “ortaöğretim” eğitim düzeyine sahiptir. 82 (%74.5) katılımcı ise “önlisans/lisans” eğitim düzeyine sahiptir. 21’i (%19.1) “yükseklisans” eğitim düzeyine sahiptir. 6 kişi ise (%5.5) “doktora” eğitimine sahip katılımcılardan oluşmaktadır.

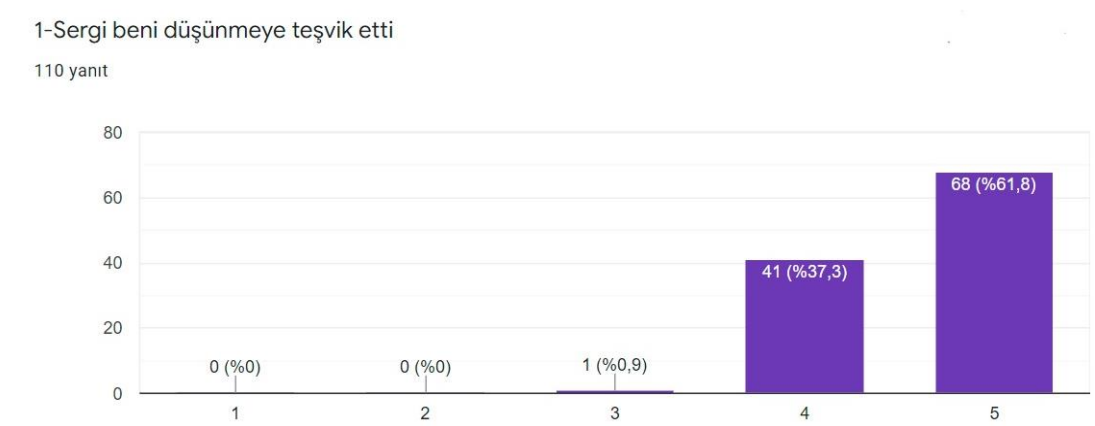
Tablo 24: Sergi Ziyaret Tercih Dağılımları (Örneklem 2)

Tercih Türü	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Yalnız başıma	8	%7.3
Bir başkasıyla	50	%45.5
Rehber eşliğinde	29	%26.4
Dijital rehber ile	6	%5.5
Sanatçı ile	17	%15.5

Tablo 24’te anketi yanıtlayan katılımcıların sergi ziyaretini nasıl gerçekleştirmek istediklerine dair katılımcı sayısı ve oranlar görülmektedir. Soruları yanıtlayan 110 kişiden 8’i (%7.3) “yalnız başıma” yanıtını verirken, 50’si (%45.5) “bir başkasıyla”, 29’u (%26.4) “rehber eşliğinde”, 6’sı (%5.5) “dijital rehber ile”, 17 kişi ise %15.5’lik bir oranla “sanatçı ile” sergi ziyareti yapmayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

2. Bölüm

Şekil 86’daki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.



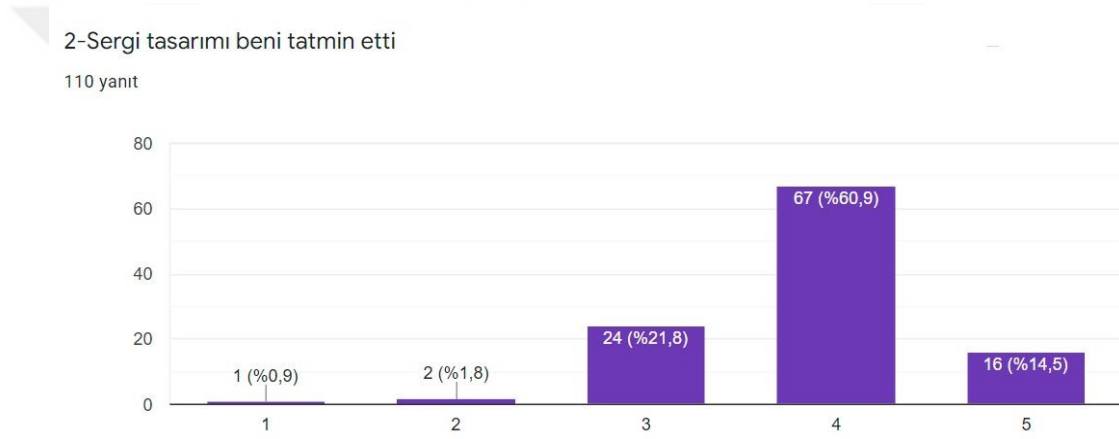
Şekil 86: Birinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 25’te; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

Tablo 25: Birinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

1. Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	0	%0
	2-Katılmıyorum	0	%0
	3-Kısmen katılıyorum	1	%0.9
	4-Katılıyorum	41	%37.3
	5-Kesinlikle katılıyorum	68	%61.8

Şekil 87’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.



Şekil 87: İkinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 26’da; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

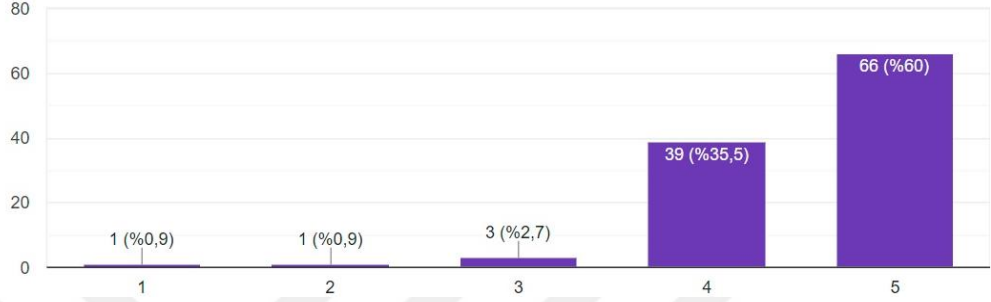
Tablo 26: İkinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

2. Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	2	%1.8
	3-Kısmen katılıyorum	24	%21.8
	4-Katılıyorum	67	%60.9
	5-Kesinlikle katılıyorum	16	%14.5

Şekil 88’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

3. Sergi sanatla ilgili bilgilerime katkı sağladı (sanatçılar, sanatın türleri, kullanılan teknikler, konu, yöntem vb.)

110 yanıt



Şekil 88: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 27’de; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

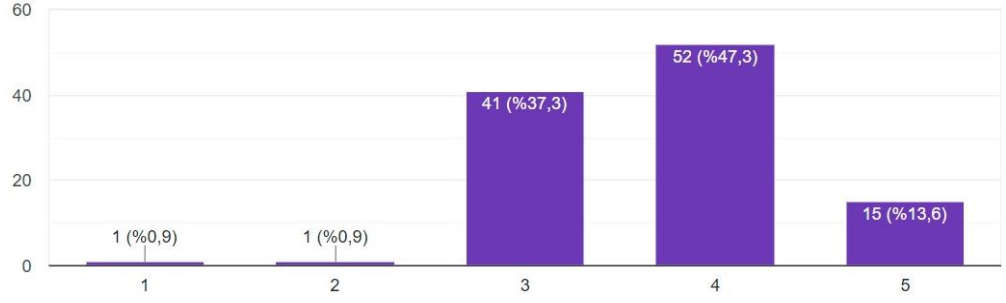
Tablo 27: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

3. Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	1	%0.9
	3-Kısmen katılıyorum	3	%2.7
	4-Katılıyorum	39	%35.5
	5-Kesinlikle katılıyorum	66	%60

Şekil 89’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

4. Sergilenen eserlerle derin bir bağ kurdum

110 yanıt



Şekil 89: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 28’de; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

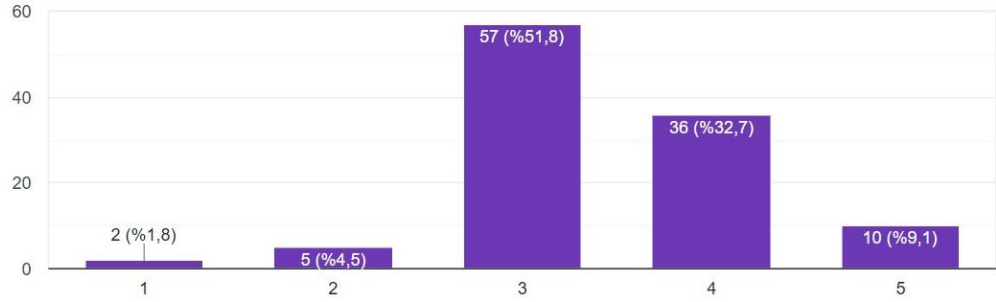
Tablo 28: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

4.Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	1	%0.9
	3-Kısmen katılıyorum	41	%37.3
	4-Katılıyorum	52	%47.3
	5-Kesinlikle katılıyorum	15	%13.6

Şekil 90’daki grafikte; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

5. Sanat eserlerinin içindeki güzelliğe ulaştım

110 yanıt



Şekil 90: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 29’da; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

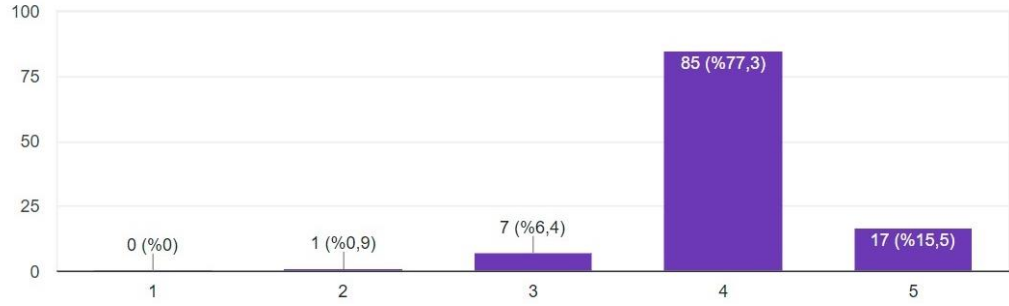
Tablo 29: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

5. Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	2	%1.8
	2-Katılmıyorum	5	%4.5
	3-Kısmen katılıyorum	57	%51.8
	4-Katılıyorum	36	%32.7
	5-Kesinlikle katılıyorum	10	%9.1

Şekil 91’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergiyi Tüm Duyularımla Deneyimledim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

6. Sergiyi tüm duyularıyla deneyimledim

110 yanıt



Şekil 91: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 30’da; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergiyi Tüm Duyularıyla Deneyimledim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

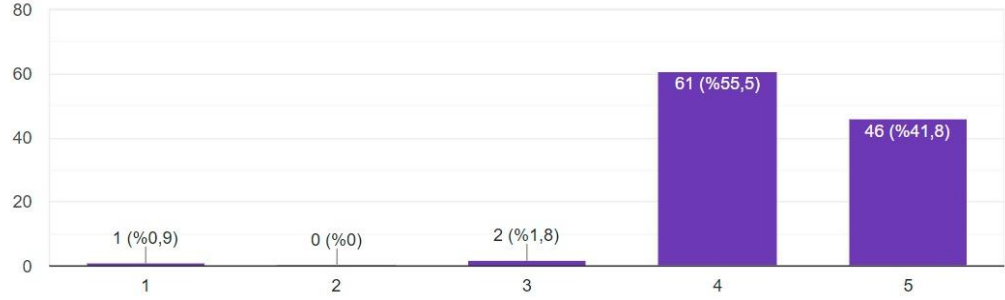
Tablo 30: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

6.Sergiyi Tüm Duyularıyla Deneyimledim (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	0	%0
	2-Katılmıyorum	1	%0.9
	3-Kısmen katılıyorum	7	%6.4
	4-Katılıyorum	85	%77.3
	5-Kesinlikle katılıyorum	17	%15.5

Şekil 92’deki grafikte; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

7. Yeni izlenimler/deneyimler edinerek eserler karşısında heyecan hissettim

110 yanıt



Şekil 92: Yedinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 31’de; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

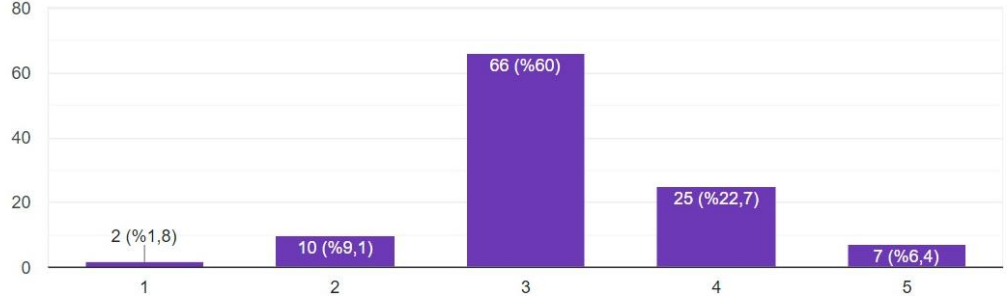
Tablo 31: Yedinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

7.Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	0	%0
	3-Kısmen katılıyorum	2	%1.8
	4-Katılıyorum	61	%55.5
	5-Kesinlikle katılıyorum	46	%41.8

Şekil 93’deki grafikte; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

8. Sergide popüler sanat eserleri gördüm

110 yanıt



Şekil 93: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 32’de; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

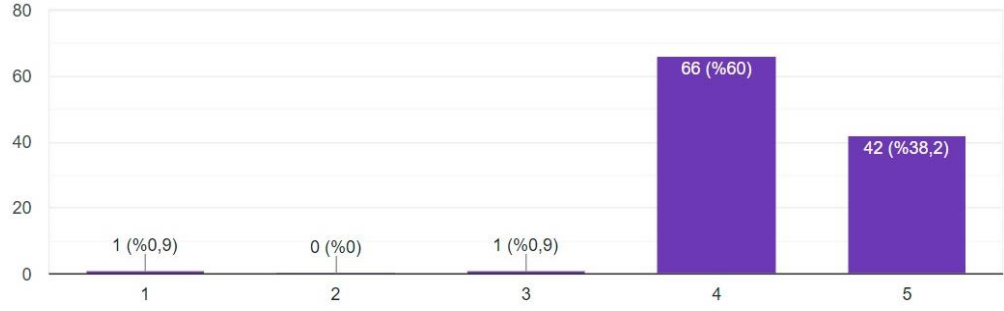
Tablo 32: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

8. Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	2	%1.8
	2-Katılmıyorum	10	%9.1
	3-Kısmen katılıyorum	66	%60
	4-Katılıyorum	25	%22.7
	5-Kesinlikle katılıyorum	7	%6.4

Şekil 94’teki grafikte; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiye Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

9. Sergiyi gezerken keyifli vakit geçirdim

110 yanıt



Şekil 94: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 33’de; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

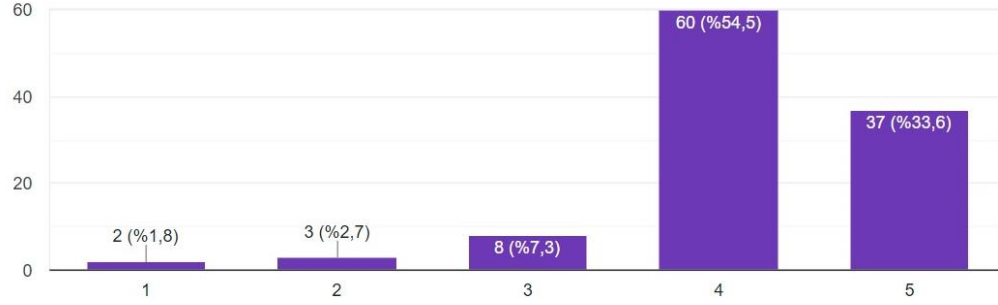
Tablo 33:Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

9. Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim (Sosyal Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	0	%0
	3-Kısmen katılıyorum	1	%0.9
	4-Katılıyorum	66	%60
	5-Kesinlikle katılıyorum	42	%38.2

Şekil 95’teki grafikte; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

10. Sergiyi gezerken arkadaşlarımla/yakınlarımla sosyalleşerek keyifli vakit geçirdim

110 yanıt



Şekil 95: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 2)

Tablo 34’te; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

Tablo 34: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 2)

10. Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim (Sosyal Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	2	%2
	2-Katılmıyorum	3	%3
	3-Kısmen katılıyorum	8	%8
	4-Katılıyorum	60	%54.5
	5-Kesinlikle katılıyorum	37	%33.6

Yukarıdaki veriler ışığında; “Düşünceye Dayalı Deneyim Boyutu”, “Heyecan Verici Deneyim Boyutu” ve “Sosyal Deneyim Boyutu” kapsamında anketteki ifadelerden alınan yanıtlar aşağıda yer almakta olup, elde edilen veriler katılımcının 5’li likert ölçekteki en yüksek iki değerlendirme olan “katılıyorum” ve “kesinlikle katılıyorum” seçeneğine verdikleri yanıtlar kapsamında değerlendirilmiştir.

Düşünceye Dayalı Deneyim Boyutu: Düşünceye dayalı deneyim boyutu kapsamına giren; “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” (Şekil 86), “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” (Şekil 87), “Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı” (Şekil 88), “Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum” (Şekil 89) ve “Sergiyi Tüm Duyularıyla Deneyimledim” (Şekil 91) ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında,

ziyaretçilerin çoğunluğunun düşünceye dayalı deneyime karşılık gelen boyutu yüksek oranda yaşadıkları görülmektedir.

Heyecan Verici Deneyim Boyutu: Heyecan verici deneyim boyutu kapsamına giren; “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” (Şekil 90), “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” (Şekil 92) ve “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” (Şekil 93) ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında, ziyaretçilerin çoğunluğunun heyecan verici deneyime karşılık gelen; “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” ifadesini yüksek oranda yaşadıkları, ancak bir diğer heyecan verici boyut ifadelerinden; “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” ifadesinde katılımcıların deneyimi puanlarken; %51.8 oranında “kısmen katılıyorum” yanıtı vererek kararsız kaldığı görülmüştür. Geriye kalan %41.8 oranındaki değerlendirmenin ise yine; “katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum” yanıtı üzerinden verildiği görülmüştür. Burada yaşanan deneyim, eserler ve alımlayanın karşılaşma anı üzerinden estetik görünüme bağlı ortaya çıkan beğeni hissi ile ilişkilidir. Ancak anketi yanıtlayan bazı ziyaretçiler deneyim esnasında güzellik kavramına eleştirel yaklaşmışlardır. Bu noktada, güzellik ve estetiğin klasik yapıtlar üzerinden değerlendirilebilen tartışmalı bir olgu olduğu, dijital verinin güzellik beklentisi ve kaygısı olmadığı, aksine bunun yıkılmaya çalışıldığına dair ifadeler vermişlerdir. Bu ifadeler sözlü aktarıldığı gibi, anket sorusunun yanına parantez açılarak da not halinde belirtilmiştir. Bu noktadan ilişki kurulduğunda, katılımcıların anketteki ifadeye katılmakla birlikte, kararsız kalmış olmaları da olağan görülmektedir. Ayrıca bu değerlendirmenin ziyaretçinin sergiyi “ses” gibi soyut ve spesifik bir ortam üzerinden deneyimlemeye çalışması ve bunu değerlendirirken “güzellik” kavramının tam bir karşılığının hissedilememesiyle de yorumlanabilmektedir. Heyecan verici deneyim boyutu kapsamına giren bir diğer ifade olan “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” ifadesinde de benzer biçimde ziyaretçilerin deneyimi değerlendirirken kararsız kaldığına dair yanıtlar alınmıştır. Elde edilen verilere göre %29.1 oranında katılımcı “katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum” yanıtını verirken; %60 oranında katılımcı ise “kısmen katılıyorum” yanıtını vermiştir. Buradan hareketle; “Distopya Ses Sanatı” sergisinde bu oranın daha düşük olmasının; hem sanatçıların dünyanın çeşitli bölgelerinden “ses sanatı” gibi türsel bir tema kapsamında bir araya gelmiş olmaları, hem de içlerinde; akademisyenler, teorisyenler, müzisyenler gibi karma kimliklerden

isimleri bir araya getirmiş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Ancak üç sergi kapsamında toplam deneyim sonucuna bakıldığında; her iki ifadeye yönelik deneyimin de genel tabloda yüksek oranlarda yaşandığı görülmektedir.

Sosyal Deneyim Boyutu: Sosyal deneyim boyutu kapsamına giren; “Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim”(Şekil 94) ve “Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” (Şekil 95) ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında, ziyaretçilerin çoğunluğunun sosyal deneyime karşılık gelen boyutu yüksek oranda yaşadıkları görülmektedir.

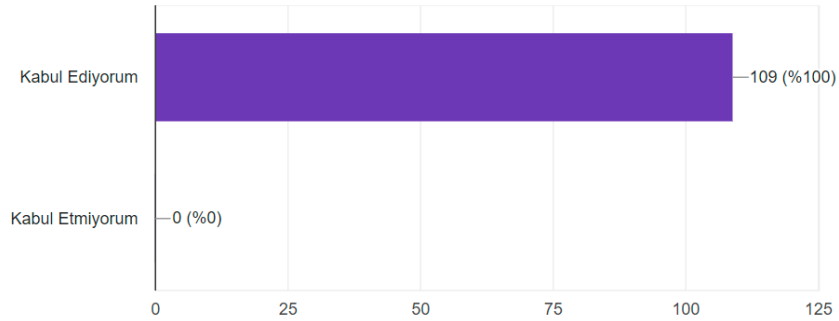
5.8.3. “Hareket Eden Anılar” Sergisi Araştırma Bulguları

Aşağıda, araştırmanın üçüncü örneklemini olan “Hareket Eden Anılar” sergisi kapsamında uygulanan anketin 1. ve 2. bölümünden alınan yanıtlara ilişkin grafikler ve tablolar aktarılmaktadır:

1. Bölüm

Bu ankete gönüllü olarak katılmayı ve yanıtlarımın araştırma kapsamında kullanılmasını;

109 yanıt



Şekil 96: Hareket Eden Anılar Sergisi Ziyaretçi Onamı

Tablo 35: Katılımcıların Sergi Ziyaret Sıklıkları (Örneklem 3)

Sıklık Aralığı	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Sık sık	66	%60.6
Haftada bir	5	%4.6
Ayda bir	23	%21.1
Yılda bir	5	%4.6
Nadiren	10	%9.2

Tablo 35’te; anketi yanıtlayan katılımcıların genel sergi ziyaret sıklıklarına ilişkin dağılımlar görülmektedir. Anket sorularını yanıtlayan 109 kişiden 66’sı (%60.6) sık sık; 5’i (%4.6) haftada bir; 23’ü (%21.1) ayda bir, 5’i (%4.6) yılda bir, 10’u (%9.2) nadiren yanıtını vermiştir.

Tablo 36: Katılımcıların Yaş Dağılımları (Örneklem 3)

Yaş Aralığı	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
<35	69	%63.3
36-65	40	%36.7

Tablo 36’da anketi yanıtlayan katılımcıların yaş dağılımları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 109 katılımcıdan 69’u (%63.3) 35 yaş ve altında, 40’ı (%36.7) ise 36-65 yaş aralığındadır. 66 yaş üzeri ziyaretçi anket katılımcılarının içerisinde yer almamaktadır.

Tablo 37: Katılımcıların Cinsiyet Dağılımları (Örneklem 3)

Cinsiyet	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Erkek	92	%84.4
Kadın	17	%15.6

Tablo 37’de anketi yanıtlayan katılımcıların cinsiyet dağılımları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 109 kişiden 92’si (%84.4) erkek, 17’si (%15.6) kadın katılımcılardan oluşmaktadır.

Tablo 38: Katılımcıların Mesleklere Göre Dağılımları (Örneklem 3)

Meslek Grubu	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Sanatçı	17	%15.59
Öğrenci	13	%11.92
Mimar	10	%9.17
Akademisyen	9	%8.25
Mühendis	5	%4.58
Sağlık Çalışanı	5	%4.58

Tablo 38’de; anketi yanıtlayanların mesleklere göre yüzdeleri görülmektedir. Tablo içerisinde 5 ve üzeri katılımcı sayısına sahip ilk 6 meslek grubuna yer verilmiştir. Diğer meslek grupları ise; avukat, psikolog, reklamcı, oyuncu, uzman, çevirmen, öğretmen, sanat tarihçisi, yönetici, emekli, diyetisyen, sporcu ve veteriner, finansçı, girişimci ve satış danışmanı olmak üzere dağılım göstermiştir.

Tablo 39: Katılımcıların Eğitim Durumları (Örneklem 3)

Eğitim Düzeyi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
İlköğretim	0	%0
Ortaöğretim	1	%0.9
Ön lisans/Lisans	77	%70.6
Yüksek Lisans	21	%19.3
Doktora	10	%9.2

Tablo 39’da; anketi yanıtlayan katılımcıların eğitim durumları görülmektedir. Soruları yanıtlayan 109 katılımcının 0’ı (%0) “ilköğretim” eğitim düzeyini oluştururken, 1’i (%0.9) “ortaöğretim” eğitim düzeyine sahiptir. 77’si (%70.6) ise “önlisans/lisans” eğitim düzeyine sahiptir. 21’i (%19.3) “yükseklisans” eğitim düzeyine sahiptir. 10 kişi ise (%9.2) “doktora” eğitimine sahip katılımcılardan oluşmaktadır.

Tablo 40: Sergi Ziyaret Tercih Dağılımları (Örneklem 3)

Tercih Türü	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
Yalnız başıma	22	%20.2
Bir başkasıyla	32	%29.4
Rehber eşliğinde	33	%30.3
Dijital rehber ile	6	%5.5
Sanatçı ile	16	%14.7

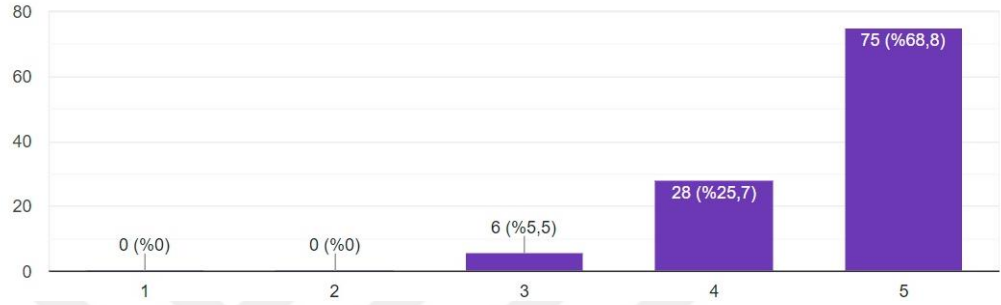
Tablo 40’da anketi yanıtlayan katılımcıların sergi ziyaretini nasıl gerçekleştirmek istediklerine dair katılımcı sayısı ve oranlar görülmektedir. Soruları yanıtlayan 109 kişiden 22’si (%20.2) “yalnız başıma” yanıtını verirken, 32’si (%29.4) “bir başkasıyla”, 33’ü (%30.3) “rehber eşliğinde”, 6’sı (%5.5) “dijital rehber ile”, 16 kişi ise %14.7’lik bir oranla “sanatçı ile” sergi ziyareti yapmayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

2. Bölüm

Şekil 97’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

1-Sergi beni düşünmeye teşvik etti

109 yanıt



Şekil 97: Birinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 41’de; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

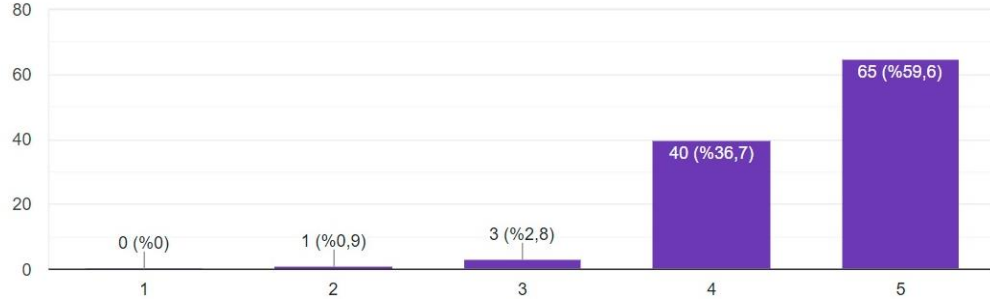
Tablo 41: Birinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

1. Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	0	%0
	2-Katılmıyorum	0	%0
	3-Kısmen katılıyorum	6	%5.5
	4-Katılıyorum	28	%25.7
	5-Kesinlikle katılıyorum	75	%68.8

Şekil 98’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

2-Sergi tasarımı beni tatmin etti

109 yanıt



Şekil 98: İkinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 42’de; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

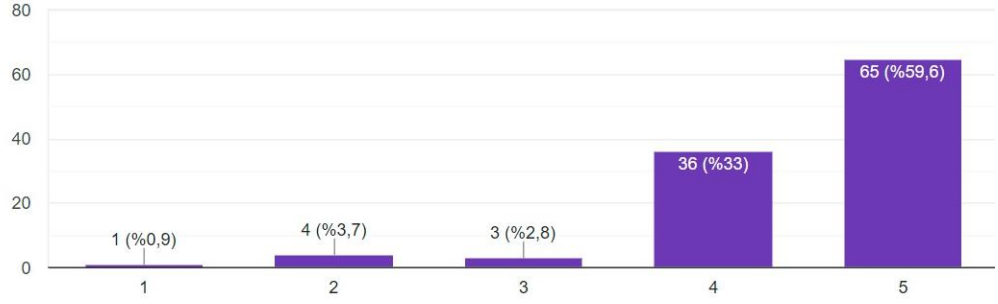
Tablo 42: İkinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

2. Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
(Düşünceye Dayalı Deneyim)	1-Kesinlikle katılmıyorum	0	%0
	2-Katılmıyorum	0	%0,9
	3-Kısmen katılıyorum	3	%2,8
	4-Katılıyorum	40	%36,7
	5-Kesinlikle katılıyorum	65	%59,6

Şekil 99’daki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

3. Sergi sanatla ilgili bilgilerime katkı sağladı (sanatçılar, sanatın türleri, kullanılan teknikler, konu, yöntem vb.)

109 yanıt



Şekil 99: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 43'te; "Düşünceye Dayalı Deneyim" türüne giren "Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı" ifadesinin 5'li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

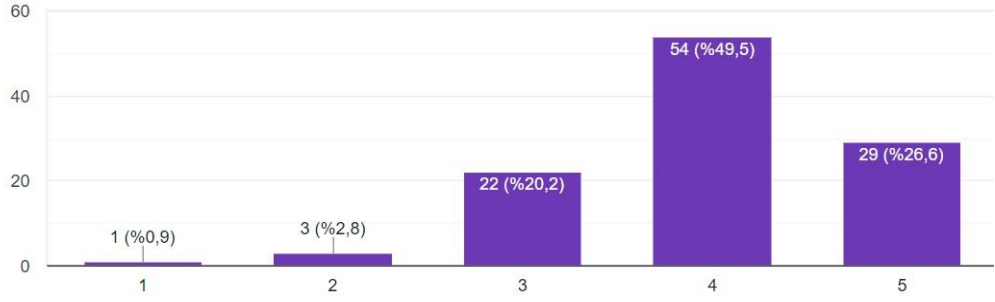
Tablo 43: Üçüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

3. Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	4	%3.7
	3-Kısmen katılıyorum	3	%2.8
	4-Katılıyorum	36	%33
	5-Kesinlikle katılıyorum	65	%59.6

Şekil 100'deki grafikte; "Düşünceye Dayalı Deneyim" türüne giren "Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum" ifadesinin 5'li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

4. Sergilenen eserlerle derin bir bağ kurdum

109 yanıt



Şekil 100: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 44’te; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

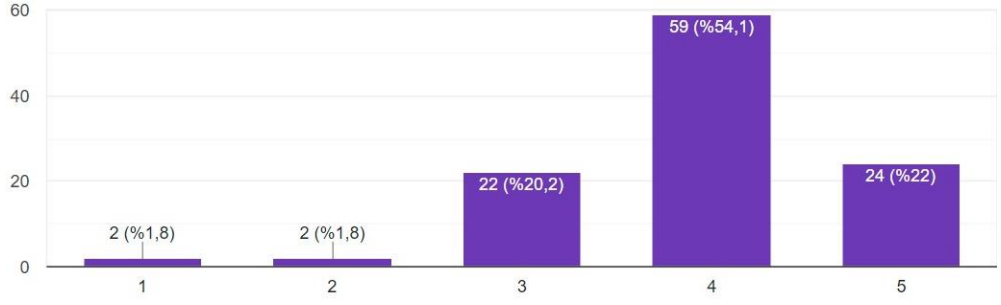
Tablo 44: Dördüncü Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

4.Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	2	%2.8
	3-Kısmen katılıyorum	22	%20.2
	4-Katılıyorum	54	%49.5
	5-Kesinlikle katılıyorum	29	%26.6

Şekil 101’deki grafikte; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

5. Sanat eserlerinin içindeki güzelliğe ulaştım

109 yanıt



Şekil 101: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 45’te; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

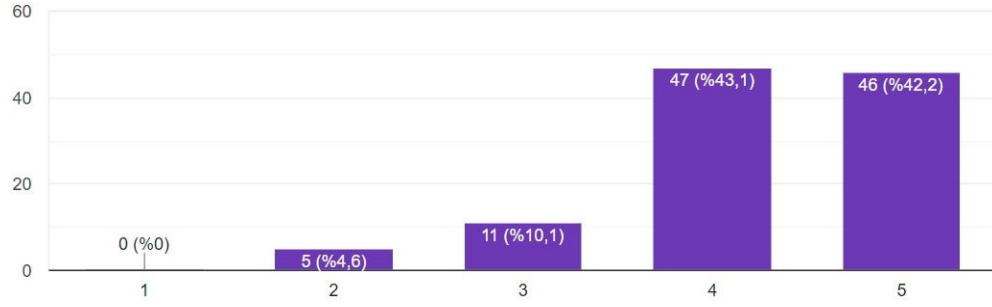
Tablo 45: Beşinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

5. Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	2	%1.8
	2-Katılmıyorum	2	%1.8
	3-Kısmen katılıyorum	22	%20.2
	4-Katılıyorum	59	%54.1
	5-Kesinlikle katılıyorum	24	%22

Şekil 102’deki grafikte; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergiyi Tüm Duyularımla Deneyimledim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

6. Sergiyi tüm duyularıyla deneyimledim

109 yanıt



Şekil 102: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 46’da; “Düşünceye Dayalı Deneyim” türüne giren “Sergiyi Tüm Duyularıyla Deneyimledim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

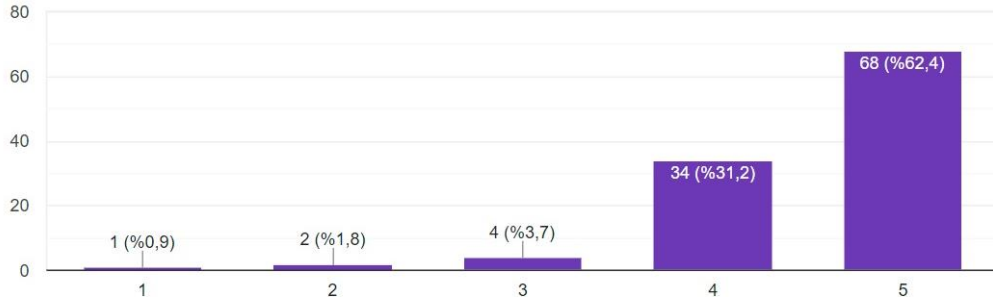
Tablo 46: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

6. Sergiyi Tüm Duyularıyla Deneyimledim (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	0	%0
	2-Katılmıyorum	5	%4.6
	3-Kısmen katılıyorum	11	%10.1
	4-Katılıyorum	47	%43.1
	5-Kesinlikle katılıyorum	46	%42.2

Şekil 103’deki grafikte; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

7. Yeni izlenimler/deneyimler edinerek eserler karşısında heyecan hissettim

109 yanıt



Şekil 103: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 47’de; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

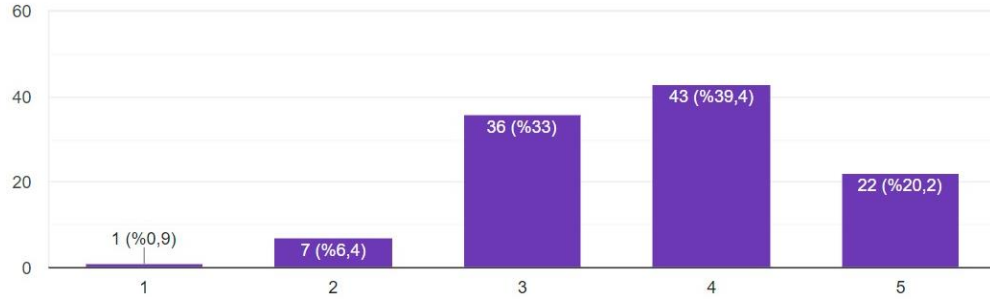
Tablo 47: Altıncı Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

7. Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	2	%1.8
	3-Kısmen katılıyorum	4	%3.7
	4-Katılıyorum	34	%31.2
	5-Kesinlikle katılıyorum	68	%62.4

Şekil 104’teki grafikte; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

8. Sergide popüler sanat eserleri gördüm

109 yanıt



Şekil 104: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 48’de; “Heyecan Verici Deneyim” türüne giren “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

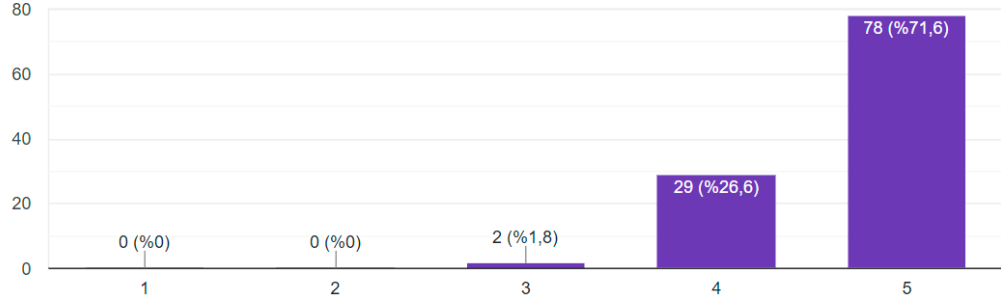
Tablo 48: Sekizinci Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

8. Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm (Heyecan Verici Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	1	%0.9
	2-Katılmıyorum	7	%6.4
	3-Kısmen katılıyorum	36	%33
	4-Katılıyorum	43	%39.4
	5-Kesinlikle katılıyorum	22	%20.2

Şekil 105’teki grafikte; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiye Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

9. Sergiyi gezerken keyifli vakit geçirdim

109 yanıt



Şekil 105: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 49’da; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

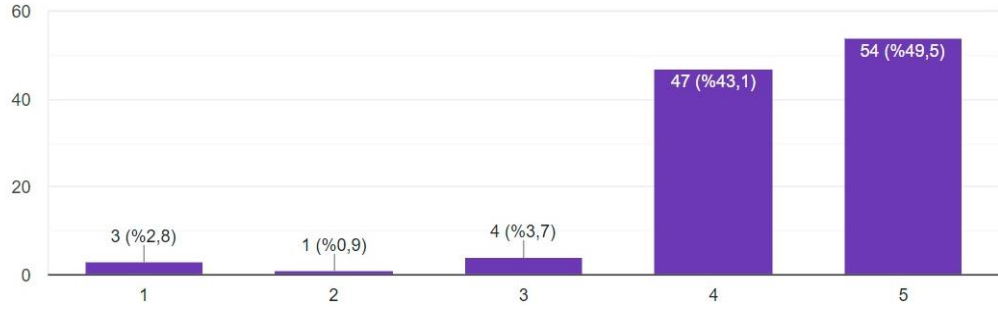
Tablo 49: Dokuzuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

9. Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim (Sosyal Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	0	%0
	2-Katılmıyorum	0	%0
	3-Kısmen katılıyorum	2	%1,8
	4-Katılıyorum	29	%26,6
	5-Kesinlikle katılıyorum	78	%71,6

Şekil 106’daki grafikte; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları gösterilmektedir.

10. Sergiyi gezerken arkadaşlarımla/yakınlarımla sosyalleşerek keyifli vakit geçirdim

109 yanıt



Şekil 106: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Grafiği (Örneklem 3)

Tablo 50’de; “Sosyal Deneyim” türüne giren “Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” ifadesinin 5’li likert ölçeğe göre katılımcı sayıları ve yüzdelik oranları sıralanmaktadır.

Tablo 50: Onuncu Anket Sorusu Yanıt Tablosu (Örneklem 3)

10. Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim (Sosyal Deneyim)	Deneyimin Memnuniyet Derecesi	Katılımcı Sayısı	Yüzdelik Oran
	1-Kesinlikle katılmıyorum	3	%2,8
	2-Katılmıyorum	1	%0,9
	3-Kısmen katılıyorum	4	%3,7
	4-Katılıyorum	47	%43,1
	5-Kesinlikle katılıyorum	54	%49,5

Yukarıdaki veriler ışığında; “Düşünceye Dayalı Deneyim Boyutu”, “Heyecan Verici Deneyim Boyutu” ve “Sosyal Deneyim Boyutu” kapsamında anketteki ifadelerden alınan yanıtlar aşağıda yer almakta olup, elde edilen veriler katılımcının 5’li likert ölçeğindeki en yüksek iki değerlendirme olan “katılıyorum” ve “kesinlikle katılıyorum” seçeneğine verdikleri yanıtlar kapsamında değerlendirilmiştir.

Düşünceye Dayalı Deneyim Boyutu: Düşünceye dayalı deneyim boyutu kapsamına giren; “Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti” (Şeki 97), “Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti” (Şeki 98), “Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı” (Şekil 99), “Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum” (Şekil 100) ve “Sergiyi Tüm Duyularıyla Deneyimledim” (Şekil 102) ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında,

ziyaretçilerin yoğunluğunun düşünceye dayalı deneyime karşılık gelen boyutu yüksek oranda yaşadıkları görülmektedir.

Heyecan Verici Deneyim Boyutu: Heyecan verici deneyim boyutu kapsamına giren; “Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım” (Şekil 101), “Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim” (Şekil 103), “Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm” (Şekil 104), ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında, ziyaretçilerin yoğunluğunun heyecan verici deneyime karşılık gelen boyutu yüksek oranda yaşadıkları görülmektedir.

Sosyal Deneyim Boyutu: Sosyal deneyim boyutu kapsamına giren; Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim” (Şekil 105) ve “Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim” (Şekil 106) ifadelerinin yer aldığı grafiklerdeki oranlara bakıldığında, ziyaretçilerin yoğunluğunun sosyal deneyime karşılık gelen boyutu yüksek oranda yaşadıkları görülmektedir.

5.8.4. Hipotez Sonuçları ve Analiz

Çalışmanın bu bölümünde, araştırmada öne sürülen hipotez ve alt hipotezlere ilişkin sonuçlara ve analizlere yer verilmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın örneklem sergilerine ilişkin anket sonuçlarından elde edilen en yüksek bulgular, aşağıdaki tabloda yüzdelik oranlar halinde aktarılmıştır (Tablo 51). Elde edilen sonuçlar 5’li likert ölçekteki en yüksek iki değerlendirme olan “katılıyorum” ve “kesinlikle katılıyorum” seçeneğine verilen yanıtlar kapsamında aktarılmış ve değerlendirilmiştir.

Tablo 51: Sergi Bazında En Yüksek Deneyim Oranları

Anketteki Soru/İfadeler	Örneklem Sergiler	Anket Yanıtları (4.ve 5. Likert) / Oranlar		
		Katılıyorum (4)	Kesinlikle Katılıyorum (5)	Toplam Yüzdelik Oran
1. Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%26.3	%56.9	%83.2
	Distopya Ses Sanatı	%37.3	%61.8	%99.1
	Hareket Eden Anılar	%25.7	%68.8	%94.5
2. Sergi Tasarımı Beni Tatmin Etti (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%17.1	%73	%90.1
	Distopya Ses Sanatı	%60.9	%14.5	%75.4
	Hareket Eden Anılar	%36.7	%59.6	%96.3
3. Sergi Sanatla İlgili Bilgilerime Katkı Sağladı (sanatçılar, sanatın türleri, kullanılan teknikler, konu, yöntem vb.) (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%59.8	%23.5	%83.3
	Distopya Ses Sanatı	%35.5	%60	%95.5
	Hareket Eden Anılar	%33	%59.6	%92.6
4.Sergilenen Eserle Derin Bir Bağ Kurdum (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%33.1	%36.3	%69.4
	Distopya Ses Sanatı	%47.3	%13.6	%60.3
	Hareket Eden Anılar	%49.5	%26.6	%76.1
5. Sanat Eserlerinin İçindeki Güzelliğe Ulaştım (Heyecan Verici Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%36.7	%48.4	%85.1
	Distopya Ses Sanatı	%32.7	%9.1	%41.8
	Hareket Eden Anılar	%54.1	%22	%76.1
6.Sergiye Tüm Duyularım ile Deneyimledim (Düşünceye Dayalı Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%28.8	%55.9	%84.7
	Distopya Ses Sanatı	%77.3	%15.5	%92.8
	Hareket Eden Anılar	%43.1	%42.2	%85.3
7.Yeni İzlenimler/Deneyimler Edinerek Eserler Karşısında Heyecan Hissettim (Heyecan Verici Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%22.1	%69.8	%91.9
	Distopya Ses Sanatı	%55.5	%41.8	%97.3
	Hareket Eden Anılar	%31.2	%62.4	%93.6
8. Sergide Popüler Sanat Eserleri Gördüm (Heyecan Verici Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%29.5	%49.5	%79
	Distopya Ses Sanatı	%22.7	%6.4	%29.1
	Hareket Eden Anılar	%39.4	%20.2	%59.6
9.Sergiye Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim (Sosyal Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%14.9	%80.4	%95.3
	Distopya Ses Sanatı	%60	%38.2	%98.2
	Hareket Eden Anılar	%26.6	%71.6	%98.2
10. Sergiyi Gezerken Arkadaşlarımla/Yakınlarımla Sosyalleşerek Keyifli Vakit Geçirdim (Sosyal Deneyim)	Makine Hatıraları: Uzak	%18.8	%57.7	%76.5
	Distopya Ses Sanatı	%54.5	%33.6	%88.1
	Hareket Eden Anılar	%43.1	%49.5	%92.6

Yapılan araştırmada teknolojik sanat eserleri ile bu sergileri ziyaret eden kişiler arasındaki deneyime dayalı ilişki seçilen örneklemeler üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın problemini; günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçiler memnuniyeti ölçen  deneyim boyutunu nasıl yaşamaktadır? Sorusu oluşturmaktadır. Buna bağlı alt problemler ise;

Alt Problem 1. Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı düşünceye dayalı deneyim yüksek olmakta mıdır?

Alt Problem 2. Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı heyecan verici deneyim olmakta mıdır?

Alt Problem 3. Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı sosyal deneyim yüksek olmakta mıdır? ıkış soruları üzerinden belirlenmiştir.

Buradan hareketle araştırmada ne sürülen hipotez; “Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin memnuniyeti ölçen  deneyim boyutunu yüksek oranda yaşadıkları” yönündedir. Kurulan hipoteze ilişkin, Tablo 51’de aktarılan verilere göre araştırmanın gerçekleştiği  sergi bazında da ziyaretçinin sergi deneyimlerini “yüksek oranda” yaşadıklarına dair sonuçlar elde edilmiş, buna bağlı olarak genel sergi memnuniyetlerinin de “yüksek olduğu” sonucuna varılmıştır. Bu kapsamda teknolojik sanat eserleri ve alımlayıcı arasındaki deneyim ilişkisini ortaya koymak amacı ile gerçekleştirilen araştırma sonucunda ne sürülen hipotezin doğrulandığı görülmüştür.

Ayrıca bu sava bağlı olan;

Alt Hipotez 1: Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı düşünceye dayalı deneyim yüksek olmaktadır.

Alt Hipotez 2: Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı heyecan verici deneyim yüksek olmaktadır.

Alt Hipotez 3: Günümüzde teknolojik sanat eserlerinin yer aldığı sergilerde ziyaretçilerin yaşadığı sosyal deneyim yüksek olmaktadır.

Yönündeki alt hipotezlerin de araştırma sonucunda doğrulandığı görülmüştür.

Bu bilgiler ışığında, aşağıda, Tablo 51’de aktarılan bulgular çerçevesinde örneklem sergilerin “üç deneyim boyutu” ile ilişkisinden çıkan sonuçlar maddeler halinde sıralanmıştır. Bu doğrultuda üç sergiden elde edilen yanıtların “*Düşünceye Dayalı Deneyim*” boyutu ile ilişkisi değerlendirildiğinde;

- Sergilenen işler ile katılımcıların çoğunluğu arasında fikirsel bir ilişki üzerinden bağ kurulduğu,
- Sergilenen işlerin üretim yöntemleri ve kullanılan tekniklere ilişkin ziyaretçilerin ilgi ve beğenilerinin yüksek olduğu,
- Sergileme tasarımlarına ilişkin ziyaretçilerin ilgi ve beğenilerinin yüksek olduğu,
- Sergilenen işlerin ziyaretçiye yeni bilgiler aktararak sanatla ilgili anlayışlarına katkı sağladığı,
- Sergilenen işler aracılığı ile ziyaretçilerin çoklu duyuşsal bir deneyim yaşadığına ilişkin bir sonuca varıldığı söylenebilmektedir.

Elde edilen bulgular sonucunda örneklem sergilerin “*Heyecan verici Deneyim*” boyutu ile ilişkisi değerlendirildiğinde;

- Katılımcıların çoğunluğunun sergilenen işlere karşı estetik duygular ve beğeni hissettiği,
- Sergi sanatçısının ya da sergilenen işlerin popüler olduğu yönünde bir düşüncelerinin olduğu ve bunun ziyaretçiyi memnun ettiği,
- Sergi ile edinilen yeni izlenimlerin ve deneyimlerin sonucunda ziyaretçilerin heyecan duygusu hissettikleri söylenebilmektedir.

Elde edilen bulgular sonucunda örneklem sergilerin “*Sosyal Deneyim*” boyutu ile ilişkisi değerlendirildiğinde;

- Katılımcıların çoğunluğunun sergideki kişisel deneyimlerinde keyifli vakit geçirdikleri,
- Katılımcıların sergi ziyareti sırasında arkadaşları, yakınları ve aileleri ile birlikte keyifli, eğlenceli ve dışa dönük bir deneyim yaşadıkları söylenebilmektedir.

Yukarıda bulgular ışığında örnekleme oluşturan üç sergideki “en yüksek” deneyimin yaşandığı ifadeler ve değerlendirmeler ise aşağıdaki gibidir:

Araştırmanın ilk örnekleme olan; “Makine Hatıraları: Uzak” sergisi kapsamında deneyimin en yüksek yaşandığı ifade: “*Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim*” ifadesidir. Soru 9’a ait ifadeye ilişkin “1 ile 5” değerlendirme ölçeği arasından alınan en yüksek iki yanıtı ait toplam oran %95.3’tür. “*Sosyal Deneyim*” boyutuna karşılık gelen bu ifade türünde uzun saatler yoğun ziyaretçi kitlesi tarafından deneyimlenen “Makine Hatıraları v2” adlı 15 dakikalık yapay zeka sineması, bu deneyim türünün en yüksek yaşandığı çalışma olarak değerlendirilebilmektedir. Araştırma esnasında “v2” çalışması ile etkisi oldukça yüksek mekânsal bir deneyimin yaşandığı gözlemlenirken, katılımcıların bu işle kendilerini hem bir meditasyon halinde, hem de bir keyif ve eğlence ortamında hissettiklerini söylemek mümkündür. Bu noktada ağırlıklı “v2” adlı yapay zeka sinemasında gerçekleşmekle birlikte, serginin tümünde hissedilen çoklu deneyimsel etkinin sebebi; katılımcıya sunulan özgün ve ileri teknoloji görselleştirme deneyimi, sergileme planına ait tasarım kararı ve tüm bunların ardında yatan kavramsal çerçeve bulunmakta olup, bütün bu ilişkiselliğin memnuniyeti güçlü bir biçimde etkilediği söylenebilmektedir.

Araştırmanın ikinci örnekleme olan; “Distopya Ses Sanatı” sergisi kapsamında ise deneyimin en yüksek yaşandığı ifade: “*Sergi Beni Düşünmeye Teşvik Etti*” ifadesidir. Soru 1’deki ifadeye ilişkin “1 ile 5” değerlendirme ölçeği arasından alınan en yüksek iki yanıtlara ait toplam oran %99.1’dir. “*Düşünceye Dayalı Deneyim*” boyutuna karşılık gelen bu ifade türünün deneyim oranının diğer ifadelerden daha yüksek sonuçlanmasının serginin çok derin bir kavramsal çerçeve üzerinden temellenmesi ile bağlantılı olabileceğini söylemek mümkündür. Araştırmanın bir önceki bölümünde tamamı aktarılan manifestoda, bugün distopyanın neye benzediğinden söz edilirken, yaşadığımız salgın süreci ile kavramın ilişkilendirilerek “kavram ve kolektif deneyim” arasında bir bağ kurulmasının, deneyimin düşünsel boyutunu etkileyebileceği söylenebilmektedir. Bu durumu, kolektif olanın aynı zamanda kişisel olması ve sergi ile kişinin “bir distopya içerisinde olup olmadığı” ikilemi üzerinden kendisine sorgulama alanı açmasıyla açıklayabilmek de olasıdır.

Araştırmanın üçüncü örnekleme olan; “Hareket Eden Anılar” sergisi kapsamında deneyimin en yüksek yaşandığı ifade ise: “*Sergiyi Gezerken Keyifli Vakit Geçirdim*” ifadesidir. Soru 9’daki ifadeye ilişkin “1 ile 5” değerlendirme ölçeği arasından alınan

en yüksek iki yanıtlara ait toplam oran %98.2’dir. “*Sosyal Deneyim*” boyutuna karşılık gelen bu ifade türünün deneyim oranının diğer ifadelerden daha yüksek sonuçlanmasının “Hareket Eden Anılar” sergisindeki işlerin uygulama ortamlarındaki etkileşimselliğe dayalı çeşitlilik ile ilişkili olabileceğini söylemek mümkündür. Sergi kapsamında yer alan işlere bakıldığında, teknolojinin sanata ilk tezahür ettiği modern sanat döneminden başlayarak günümüz dijital sanat ortamındaki etkileşimi odağa alan teknik ve yöntemlere uzanan bir çeşitlilikte olduğu görülür. Bu durumun alımlayanın duyuusal deneyiminin aralığını genişleterek keyifli bir sergi ziyareti gerçekleştirmesinin de önünü açtığını ve bunun sosyal deneyim boyutunu etkilediğini söylemek mümkündür.

“Hareket Eden Anılar” sergi deneyime ilişkin memnuniyet artışına etki edebilecek sanatçı ve işleri örneklendirmek gerekirse; Alan Rath’ın 2011’de ürettiği “Gözcü VIII” adlı işte, ziyaretçinin ekranlar içerisinde sağa sola hareket eden gözler üzerinden yaşadığı gözetlenme kodlu video enstalasyonu; Christa Sommerer & Laurent Mignonneu’nun 2015’te ürettiği katılımcının monitör karşısındaki hareketine göre değişkenlik gösteren “Anında Portre” adlı interaktif kurulumu; Daniel Canogar’ın 2012’de ürettiği ve dijital ortamla fiziksel ortamı bir araya getiren, “Tek Sürüklenme” adlı rögar kapağı üzerine projeksiyon yansıma kurulumu; Daniel Rozin’in 2008’de ürettiği, bine yakın ayna üzerine katılımcının anlık görüntüsünü yansıtan ve etkileşime geçtikçe rahatlatıcı bir ses çıkartarak deneyimi artıran “Mirrors Mirrors”ı; Edward Burtynsky’nin 2017’de ürettiği, artırılmış gerçeklik kullanarak dünyanın herhangi bir bölgesindeki fiziksel bir ortamı bir I-pad aracılığı ile sergi alanına taşıdığı “AR #1, Hurda Motor ve Jantlar, Agboglobloshie Geri Dönüşüm Alanları” adlı işi; TeamLab’ın 2013’te ürettiği, sanal su parçacıkları simülasyonu üzerinden deneyimlenen “Su Parçacıklarının Evreni” adlı dijital şelale ve son olarak ölçeği ile de sergi ziyaretçilerinin yoğun ilgi gösterdiği U Ram Choe’nin 2013’te ürettiği, tavandan sarkıtılarak deneyimlenen “Gorgo Avizesi” adlı kinetik heykeli’dir.

Tüm bu katılımcı odaklı geniş sanatsal uygulamalar, hem teknoloji ve sanat ilişkisi üzerinden aktarılmak istenen kavramsal çerçeveyi güçlendirmiş, hem de ziyaretçiye rahat, keyif veren, aktif ve etkileşimli bir deneyim ortamı sağlamıştır.

6. SONUÇ

Tarih boyunca toplumlar ne kadar kısıtlı imkanlara sahip olursa olsun sanattan uzak kalmamışlardır. İster bir ihtiyaç, ister bir eğlence, isterse bir ritüel halinde olsun sanat, çok çeşitli formlarda ve hikayelerin içinde kendine yeni yaşam alanları bulmuştur. İlk çağlardan günümüze ilerlerken, dönemin anlayışı, dinamikleri, potansiyelleri doğrultusunda çeşitlenmiş ve dünyanın her bölgesinde farklı biçimlerde evrimleşerek varlığını güncel tutmuştur.

Araştırmanın ikinci bölümünde söz edildiği gibi kendi evrimsel sürecinde sanat, yaşadığı anlamsal ve biçimsel dönüşümle birlikte yeni ifade arayışlarının da peşine düşmüştür. Bu anlamda varoluşundan bugüne sorulan ve sorulmaya devam eden “*Sanatçı kimdir?, Sanat yapısı nedir?*” gibi sorular beraberinde kendisine yön veren tanım ve ifadelerle genişleyerek yolculuğuna devam etmiştir.²⁴⁹

Sanat tarihinde “Modern Sanat” dönemi olarak adlandırılan ve sanatın genel amacı başta olmak üzere, sanatçı ve izleyici tanımlarını da gözden geçiren dönem içerisinde, yepyeni görme biçimleri ortaya çıkmış; “İzlenimcilikten, Soyut Dışavurumculuğa, Pop Arttan, Kavramsal Sanat”a uzanan öncü akım ve fikirler sanatın dönüşümü ekseninde bir devrim yaratmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde; “insan gücünden makine gücüne geçiş dönemi” olarak ifade edilen ve toplumu kökten değiştiren endüstri devrimi, bu yeniliklerin altyapısını hazırlayan bir dönem olarak varlık göstermiş ve sanattaki çığır açıcı ilerlemelerin de öncüsü olmuştur. Artık klasik kabuğundan sıyrılan sanat, endüstriyellemenin ve teknolojinin gücü ile sınırlarını genişleterek; yeni bir evrensel dilin doğuşuna, yeni ortam ve yöntemlerin keşfine, yeni sanatçı personaları ve izleyici/alımlayıcı rollerinin ortaya çıkışına tanıklık etmiştir. Fotoğraftan, videoya, etkileşimli kurulumlardan, artırılmış ve sanal gerçekliklere, yapay zekaya uzanan sınırsız uygulama ortamları, tüm bu unsurlarla birlikte sanatı kökten şekillendirmiştir. Bunun sonucunda sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı bir

²⁴⁹ Kahraman, age, 72.

ilişkisellik içerisinde birbirine daha da yaklaşmış, sanat bütünüyle deneyim ve paylaşım odaklı şeffaf bir yapıya kavuşmuştur.

20. Yüzyıl modern sanatıyla başlayan ve avangard düşüncenin bir itkisi olarak ortaya atılan bu deneyime dayalı demokratik sanat anlayışı, izleyiciyi/alımlayıcıyı sanatın ve sanatçının önemli bir parçası haline getirmiştir. Bu sayede sanat geçmişte olduğu geleneksel formundan ayrılarak; erişilebilir, dokunulabilir hata biçimlendirilebilir olmuştur. Bu durum, sanatı çoklu-duyusal bir forma evirmekle birlikte, sanatçıyı ve sanat alımlayıcısını daha derin bir düşünce katmanına taşımıştır.

Başlangıcı “Dada, Sürrealizm, Fütürizm” gibi öncü sanat akımları ile “Fluxus, Sitüasyonist Enternasyonal, Happeningler” gibi performansa dayalı hareketlere dayanan cesur denemeler, bugün ileri teknolojilerin hakimiyet kurduğu sanat ortamlarında çok daha yaygın hale gelmiştir. Bu gelişmeler ışığında seyirci rolünden katılımcı role kavuşan sanat alımlayıcısının sanat ile arasındaki bağlantı çok daha güçlü seviyelere ulaşmış, sanata alımlayıcı odağından bakan çeşitli kuramsal yaklaşımlar da ortaya çıkmıştır.

Buradan hareketle araştırmanın dördüncü bölümünde yer verilen, çağdaş teorisyen ve eleştirmenlerden; Wolfgang Iser ve Hans Robert Jauss’un öne sürdüğü; “Alımlayıcı Yaklaşımı”, Umberto Eco’nun; “Açık Yapıtı”; Nicholas Bourriaud ve Claire Bishop’un; “İlişkisel Estetik” olarak ele aldığı kuramlar, sanatı alımlayıcı ekseninde yeniden değerlendirmiştir. Bu yaklaşımlar, sanatsal eylemin bir bütün olarak ele alınması gerekliliğiyle birlikte, alımlayıcının deneyimin tamamlanmasında önemli bir kriter olduğu yönünde bir görüş aralamışlardır. Tüm bu yenilikçi gelişmeler, sanat alanında alımlayıcı odaklı araştırmaların gerçekleştirilmesine yönelik bir ihtiyacı beraberinde getirmiş olmakla birlikte, gerçekleştirilen araştırmaya çok önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

Çalışmanın son bölümü, yukarıda özetlenen gelişmeler ekseninde ortaya koyulan alımlayıcı deneyimi araştırmasına ayrılmıştır. Bu bölümde; çalışmanın amacı, önemi, çıkış soruları, hipotezi, yöntemi ve veri toplama teknikleri aktarılacakla birlikte, dördüncü bölümün son başlığında sanatçı ve eserleri hakkında bilgiler verilen; “Makine Hatıraları: Uzak”, “Distopya Ses Sanatı” ve “Hareket Eden Anılar” sergileri üzerinden elde edilen bulgu ve değerlendirmelerden oluşmuştur. Yapılan çalışma, teknolojik sanat eserlerinin deneyimi artırdığı görüşünden yola çıkılarak;

“Günümüzde teknolojik sanat eserlerin yer aldığı sergilerde ziyaretçiler, memnuniyeti ölçen üç deneyim boyutunu yüksek oranda yaşamaktadır” hipotezi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Anket yönteminden yararlanılarak sürdürülen çalışmadaki soru/ifadeler ise; “Düşünceye Dayalı Deneyim”, “Heyecan Verici Deneyim” ve “Sosyal Deneyim” olarak gruplandırılan boyutlar üzerinden belirlenmiş ve gönüllülük çerçevesinde 500 katılımcıya uygulanmıştır. Çalışmanın sonucunda ise; ziyaretçilerin çoğunluğunun örnekleme oluşturan sergilerdeki deneyimlerini “yüksek oranda” yaşadıkları yönünde bulgular elde edilmiş ve sonuçlara ait oranlar tablolar halinde aktarılmıştır. Çalışmada öne sürülen hipotezin doğrulanmış olması ise, araştırmanın amacı ve çıkış soruları ile örtüşmüştür.

Yapılan çalışma ile ayrıca şu tespitler ortaya koyulmuştur; alımlayıcının deneyimini genişletmek üzere teknoloji temelli sanat pratikleri üreten sanatçıların, iş birliği ve ortaklaşalılığı odağa alarak kişisel yaratım süreçlerini paylaşma açtıkları, bununla birlikte sanatları üzerindeki bireysel kontrol hakkından belli ölçüde feragat ettikleri görülmüştür. Ayrıca, sergi ziyaretçisinin sanatla ilişkisi bağlamındaki rolü yalnızca bir seyirci olmak değil, bir alımlayıcı özne olarak çeşitli duyuları aracılığıyla sanatı daha katmanlı bir deneyim boyutundan algılayabilmek olmuştur. Özellikle melez yapıdaki teknolojik sanat eserlerinin performatif boyutu, sanat ziyaretçisini edilgen bağlamdan uzaklaştırarak, eser sahibi olarak tanımlı sanatçının rolünün de yeniden tanımlanmasını sağlamıştır.

Bununla birlikte araştırma sonucunda öne sürülen; “teknoloji temelli eserleri deneyimleyen alımlayıcı kitlenin, kendini geçmişteki deneyimlerinden daha derin bir düşünce katmanında bulduğu; kavramsal çerçevenin alımlayıcıya ulaştırılmasında deneyimin sınırlarının genişletilmesinin anlamsal etkiyi ve kalıcılığı artırdığı; sergilenen işlerde kullanılan tekniğin ve üretim yöntemlerinin, hem eser hem de sergileme tasarımı bağlamında alımlayıcının yaşadığı deneyimi pozitif yönde şekillendirdiği; alımlayıcının sanatla kurduğu çoklu duyusal ilişkide bilgi ve anlayış kazandığı; yeni araçlar ve yöntemler üzerinden deneyimletilen sanat eserlerinin, kişiyi sosyal boyuta taşıyarak, deneyime karşı heyecan ve merak duygusu hissettirdiği” yönünde çıkarımlara varılmıştır. Bugünün teknolojik sanat ortamına alımlayıcı-eser etkileşimi bağlamında bakıldığında, hem duygu ve düşünce boyutu ekseninde, hem de sosyal boyut ekseninde; katılımcı, iş birlikçi ve paylaşımcı anlayışa yakın bir kitlenin aktif varlık gösterdiği söylenebilmektedir.

Ayrıca, gerçekleştirilen deneyim araştırmasıyla alandaki çalışmalara katkı sağlamak, yapılan çalışmayla bütünlük oluşturmak, çalışmayı çeşitlendirip genişletmek ve izleyici/alımlayıcı deneyiminin yeni yönlerini ortaya koymak amacıyla;

- Konunun farklı kültür ve bölgeler üzerinde uygulanarak çalışılması,
- Konunun klasik ve dijital sergi deneyimleri üzerinden karşılaştırmaya dayalı olarak çalışılması,
- Konunun belirli bir kavramsal çerçeve ve ortam kurgusu üzerinden planlı bir deney alanında odak grup yöntemi ile çalışılması,
- Konunun derinlemesine görüşme yönteminden yararlanılarak çalışılması,
- Konunun sanatçı, izleyici/alımlayıcı, küratör ve diğer iş birlikçiler ekseninde çalışılması,
- Konunun teknolojik gelişmelere paralel olarak tekrar çalışılması,

alımlayıcı deneyimi ekseninde dijital sanat literatürüne katkı sağlayacağı ön görüşüyle gelecek çalışmalar için önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akagündüz, Ümit. **Sanayi Toplumu ve Sanayileşme, Uygarlık Tarihi.** ed. İsmail Güven. Ankara: Pegem Akademi Yayınları, 2016: 422-431
- Alatlı, Alev. **Batı'ya Yön Veren Metinler- II.** 1.bs. İstanbul: İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı, 2010.
- Alioğlu, Nazan, Bengisu Bayrak. **Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu.** 1.bs. İstanbul: Literatür Yayınları, 2019.
- Allain, Paul, Jen Harvie, **The Routledge Companion to Theatre and Performance.** 2.ed. New York: Routledge Press, 2014.
- Andrews, Chris-Meigh. **A History of Video Art.** USA: BloomsBury Publishing, 2006.
- Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.** 6. bs. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Apollinaire, Guillaume, Dorothea Eimert, Anatoli Podoksik, **Cubism.** New York: Parkstone International, 2010.
- Aran, Sürmen Lale, Tankut Aran, Rick Steves, Gene Openshaw. **Avrupa Sanatının İpuçları.** 1. bs. İstanbul: Boyut Yayınları, 2005.
- Ascott, Roy. **Telematic Embrace: Visionary Theories Of Art, Technology, And Consciousness.** ed. Edward A. Shanken. California: University Of California Press, 2003.
- Baudelaire, Charles. **Modern Hayatın Ressamı.** çev. Ali Bertkay, 1.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Belge, Murat. **Sanat ve Edebiyat Yazıları.** 1.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Bejamin, Walter. **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı.** çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY, 2001.
- Berger, John. **Görme Biçimleri.** çev. Yurdanur Salman, 16.bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

- Bolton, Linda, **Art Revolutions: Cubism**. New York: Peter Bedrick Books, 2000.
- Bourriaud, Nicholas. **İlişkisel Estetik**. çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.
- Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**, 2.bs. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.
- Breton, Andreo. **Nadja**. çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Babil Yayınları, 2001.
- Brodskaja, Nathalia. **Surrealism: Genesis of a Revolution**. New York: Parkstone Press International, 2009.
- Carver, Gavin, Colin Beardon. **New Visions Performance: Innovations in Art and Design**. Netherlands: Swets- Zeitlinger Publishers, 2004.
- Civelek, Mustafa Emre. **İnternet Çağı Dinamikleri**. İstanbul: Beta Yayınları, 2009.
- Collard, Sneed B. **A Look at Cubism**. Minnesota: Rourke Educational Media, 2014.
- Colson, Richard. **The Fundamentals of Digital Art**. Switzerland: Ava Publishing, 2007.
- Conti, Flavio. **Rönesans Sanatını Tanıyalım**. çev. Solmaz Turunç. İstanbul: İnkılap yayınları, 1982.
- Craig, Alan B. **Understanding Augmented Reality**. USA: Morgan Kaufmann Publishers.
- Dada Manifestoları**. çev. Melis Oflas. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2008.
- David Cheo, Adrian. **Art and Technology of Entertainment Computing and Communication**. London: Springer Publishing, 2010.
- De Bolla, Peter. **Sanat ve Estetik**. çev. Kubilay Koş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Dini, Rachele. **“Walter Benjamin’s The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”**. London: Macat International, 2017.
- Eco, Umberto. **Açık Yapıt**. çev. Yakup Şahan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992.
- Erden, Osman. **1863’ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat**, 1.bs. İstanbul: Doğan Yayıncılık, 2013.
- Erden, E. Osman. **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016.
- Farthing, Stephen, **Sanatın Tüm Öyküsü**. çev. G. Aldoğan. ve F. Candil Çulcu 2.bs. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2014.
- Francastel, Pierre. **Art&Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries**. New York: Zone Books, 2000.

- Gibbs, Tony. **The Fundamentals of Sonic Arts and Sound Design**. UK: Ava Publishing, 2007.
- Gibson, Steve. "Introduction: Why Transdisciplinary Digital Art?", **Transdisciplinary Digital Art Sound, Vision and the New Screen**, ed. Randy Adams Steve Gibson. New York: Springer Publisher, 2007: 1-2.
- Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. çev. Erol Erduran, Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014.
- Groys, B. **Akıfta İnternet Çağında Sanat**. çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Grzymkowski, Eric, **Sanat 101**. çev. Orhan Düz. İstanbul: Sel Yayınları, 2017.
- Gutiérrez, Mario A. A, Frédéric Vex, Daniel Thalmann. **Stepping into Virtual Reality**. London: Springer-Verlag, 2008.
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. çev. Yıldız Gölönü. Ankara: Remzi Kitabevi, 1984.
- Heartney, Eleanor. **Sanat ve Bugün**. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Akbank, 2011.
- Higgins, Hannah. **Fluxus Experience**. CA: University Of California Press, 2002.
- Hodge, Susie. **Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**. çev. Emre Gözgül. İstanbul: Domingo Yayınları, 2018.
- Holub, Robert C. **Reception Theory: A Critical Introduction**. London and New York, 1984.
- Honour, Hugh, John Fleming. **Dünya Sanat Tarihi**, çev. Hakan Abacı. 1.bs. İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.
- Hopkins, David. **After Modern Art 1945-2000**. ABD: Oxford University Press, 2000.
- Horowitz, Noah. **Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market**. Chapter 1: Video Art". New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- Iser, Wolfgang. **The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- James, Jamie. **Pop Art**. New York: Phaidon Press Limited, 1996.
- Jauss, Hans Robert. **Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1989.

- Kalyva, Eve. **Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context.** London: Palgrave Press, 2016.
- Kandinsky Wassily, **Sanatta Ruhsallık Üzerine.** çev. Gülin Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2010.
- Kelly, Caleb. **Sound, Documents of Contemporary Art.** Cambridge: MIT Press, 2011.
- Kim, Gerard. **Designing Virtual Reality Systems: The Structured Approach.** London: Springer Publishing, 2005.
- Klaus Schwab, **Dördüncü Sanayi Devrimi.** çev. Zülfü Dicleli, 2.bs. İstanbul: Optimist Yayınları, 2018.
- Krausse, Anna-Carola. **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü,** çev. Dilek Zaptıoğlu, İstanbul: Literatür Yayınları, 2005.
- Manasseh, Cyrus. **The Problematic of Video Art In The Museum, 1968-1990.** New York: Cambria Press, 2009.
- Maniello, D. **Augmented Reality in Public Spaces.** çev. Sarah Julia Ryan. İtaly: Le Penseur, 2014.
- Martin W. Sandler. **Photography: An Illustrated History.** Newyork: Oxford University Press, 2002.
- Marzona, Daniel. **Minimal Art.** Cologne: Taschen Publisher, 2009.
- Marzano, Daniel. **Conceptual Art.** Cologne: Taschen Publisher, 2005.
- Newton, K. M. **Twentieth-Century Literary Theory.** New York: St Martin's Press, 1997.
- Paul, Christiane. **A Companion to Digital Art.** New Jersey: Welley Blackwell, 2016.
- Plant, Sadie. **The Situationist International in a Postmodern Age.** London: Routledge, 1992.
- Rainey, Lawrence, Christine Poggi, Laura Wittman. **Futurism an Anthology.** New Haven: Yale University Press, 2009.
- Rıfat, Mehmet. **Göstergebilimin ABC'si.** İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Rorimer, Anne. **Siting the Page: Exhibiting Works in Publications, Some Examples of Conceptual Art in the USA, Rewriting Conceptual Art,** ed. Micheal Newman and Jon Bird. London: Reaktion Books, 1999:11.
- Rush, Micheal. **Video Art.** London: Thames&Hudson Publishing, 2007.

- Schmidt-Burkhardt, Astrit. **Maciunas' Learning Machines**. New York: SpringerWien, 2003.
- Shanes, Eric. **Pop Art**. New York: Park Stone Press International, 2009.
- Shiner Larry. **Sanatın İcadı**. çev. İsmail Türkmen, 4.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Simanowski, Roberto. **Digital Art And Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, And Interactive Installations**. Minnesota: Univ Of Minnesota Press, 2011.
- Sipperley, Keli. **A Look at Pop Art**. Minnesota: Rourke Educational Media, 2014.
- Smith, Geoffrey Nowell. **The History of Cinema: A very Short Introduction**. London: Oxford University Press, 2017.
- Stockwell, Peter. **The Language of Surrealism**. London: Palgrave Press, 2017.
- Teksoy, R. **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**. 3.bs. İstanbul: Oğlak Kitap, 2009.
- Toulmin, Stephen. **Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity**. USA: The University of Chicago Press, 1992.
- Tolstoy, Lev N. **Sanat Nedir?**. çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Wadley, Nicholas. **Cubism**. Hong Kong: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1970.
- Wilson, Stephen. **Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology**. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Whyte, Jennifer. **Virtual Reality and the Built Environment**. Oxford: Architectural Press, 2002.
- Yılmaz, Mehmet. **Modernden Postmoderne Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013.
- Zhang, Yu, Mathias Funk. **Coding Art**. New York: Apress Publishing, 2021.

Makaleler

- Azuma, Ronald, Yohan Baillot, Reinhold Behringer, Steven Feiner, Simon Julier, Blair MacIntyre, "Recent Advances in Augmented Reality", **IEEE Computer Graphics and Applications**. vol. 21, no: 6 (2001): 34-37.
- Baraibar, A. "Stelarc's Post-Evolutionary Performance Art: Exposing Collisions Between The Body And Technology", **Women & Performance: A Journal of Feminist Theory** Vol.11, No:1 (1999): 161

- Bulat, M. "Teknoloji ve Modern Heykel Sanatı". **Sanat Dergisi**. c.0, s.1 (1999): 134.
Bulat, Mustafa. Modern Sanatta Soyutlama, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Burczykowski, Ludovic. The Origins of Projection Mapping, Image Beyond the Screen, ed. Daniel Schmitt, Marine Thébault, Ludovic Burczykowski. USA: ISTE/John Wiley & Sons, Inc, 2020:3-36.
- Cramer, Florian, Gabriel, Ulrike "Software Art", **American Book Review**. vol. 22, no: 6 (2001): 1.
- Denejkina, Anna. 2015. The Body is Obsolete: Stelarc's Radical Experiments with Alternate Human Forms. **The Daily Dot, Sunday Magazine The Kernel**. 1.
- D. Doering, David A. Karns, Exploring Satisfying Experiences in Museums, Andrew J. Pekarik, Zahava D. Doering, And David A. Karns, ABD: Smithsonian Museum Research 1999.
- Eduardo Kac, "Foundation and Development of Robotic Art", **Art Journal**. vol. 56 no. 3, 2014, p. 60-67.
- Erkayhan, Şafak, Merve Çaşkurlu Belgesay, "Teknoloji ve Sanatın Etkileşimi: Yeni Medya Sanatı Türkiye'de Güncel Durum ve Öneriler". **Sanat ve Tasarım Dergisi**. c.1, s.14 (2014): 45-62.
- Golub, Leon, "A Critique of Abstract Expressionism", **College Art Journal** Vol. 14, No. 2 (1955): 143.
- Gökova, H. "Ön-Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri ve Temsile Dönük Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri". **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**. s. 20 (2018): 102.
- Gürcüm, H, B, Kartal S, "Bauhaus İle Tasarıma Dönüşen Zanaat". **İdil Dergisi**. c.6, s.34 (2017): 1783
- Güzel, B. "Sanayi Devrimi'nin Ortaya Çıkardığı Toplumsal Sorunların Edebiyattaki İzdüşümü: Émile Zola'nın Germinal Örneği", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. c. 7, s.33 (2014): 158.
- Kahraman, Ö. "Güncel Sanat Ortamının Yeni Paradigması: Durumsal Estetik", **Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi**. c. 5, s. 8 (2020): 72.
- Kirchberg, Volker, Martin Trondle, "The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art", **Curator The Museum Journal**. Vol. 58, No.2 (2015): 174.
- Levine, Edward M. "Abstract Expressionism: The Mystical Experience", **Art Journal**. vol. 31, no. 1 (1971): 22.
- Martin Loiperdinger, Bernd Elzer. "Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth." **The Moving Image**. vol. 4 no. 1, 2004, p. 89-118.

- Paul, Christiane “Renderings of Digital Art”, **Leonardo**. vol. 35, no. 5 (2002): 472.
- Paul, Christiane “Digital Art Now: Histories of (Im) Materialities”, **International Journal for Digital Art History**. vol.5, no. 21 (2020): 4.
- Raskar, Ramesh, Greg Welch, Henry Fuchs, Spatially Augmented Reality, USA: Department of Computer Science, University of North Carolina, 1998.
- Sağlamtimur, Z. “Dijital Sanat”, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. c.10, s.3 (2010): 215.
- Shi, Yanling. “Review of Wolfgang Iser and His Reception Theory”, **Theory and Practice in Language Studies**. vol. 3, no. 6 (2013): 985.
- Silva, R, Oliveira, J, Giraldo, G. “Introduction to Augmented Reality”, National Laboratory for Scientific Computation, (2003): 1-4.
- Smith, Kathy. “Abject Bodies Beckett, Orlan, Stelarc and the Politics of Contemporary Performance”, **Performance Research**. vol.12, no.1 (2007): 70.
- Verma Gaurav, Raj. “Locating Reader Response Theory in Jauss's Literary History as a Challenge to Literary Theory”, **Language in India**, vol. 13, no. 5 (2013): 258
- Zeglin, Peg. Revisited: Disembodied Virtual Hybrid Beauty, **Beauty Unlimited**.ed. Peg Zeglin. Indiana: Indiana University Press, 2013: 306-340.

Kataloglar

- Anadol, R. **Makine Hatıraları: Uzay Sergi Kataloğu**. İstanbul, Pilevneli, 2021.
- Artut, Selçuk, Jeremy Woodruff. **Distopya Ses Sanatı Sergi Kataloğu**. İstanbul: Akbank Sanat, 2021.
- Ekici, R, A. **Hamam: Galeri Bu Pavilion Sergi Kataloğu**. İstanbul, Galeri Bu, 2021.
- Kıvrak, Pelin. **Refik Anadol: Makine Hatıraları: Uzay Sergi Kataloğu**. İstanbul: Pilevneli, 2021.

Elektronik Kaynaklar

- “About the Artist: Reinhard Gorner”.
<https://www.enviedart.com/eng/artist/84285/reinhard-gorner> [15.05.2021].
- “About Magic Lanterns”. <https://www.magiclanternsociety.org/about-magic-lanterns/> [01.09.2021].

- “About the Lab: Overview”. <https://www.media.mit.edu/about/overview/> [22.09.2021].
- “Agents Of Change: How the Sony Portapak Has Created A New Artistic Medium” <https://magazine.artland.com/agents-of-change-how-the-sony-portapak-has-created-a-new-artistic-medium/> [05.09.2021].
- “Alan Rath”. <https://alanrath.net/> [14.05.2021].
- “Alan Rath, SJICA + Interview”. <https://www.squarecylinder.com/2019/03/alan-rath-ica-interview> [14.05.2021].
- “Allan Kaprow: How To Make A Happening (1968)”. <https://www.youtube.com/watch?v=qvDUNefAmAQ> [08.05.2022].
- “Almanya’da Fluxus’un Öyküsü 1962 – 1994”. <https://www.cermodern.org/fluxus.html> [07.05.2022].
- Arslan, Abdurrahman. “Söyleşi: İnsanın Kendine Yabancılaşması: Modernizm”. <https://www.youtube.com/watch?v=h3OwgFbqGC0&t=4188s> [30.09.2020].
- “Art Term: Minimalism”. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minimalism> [30.08.2021].
- “Art Term, Fluxus”. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> [22.02.2022].
- “Artists and Industrial Revolution: Images of the Changing World”. <https://www.dailyartmagazine.com/artists-and-industrial-revolution-images-of-the-changing-world/> [02.10.2020].
- Artun, A. “Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı”. <https://www.e-skop.com/skopdergi/bauhaus-modernlesmenin-tasarimi/4584> [05.10.2020].
- “Art World”. <https://news.artnet.com/art-world/12-sound-artists-changing-perception-art-587054> [06.10.2021].
- “Augmented Reality for Art”. <https://www.unitear.com/blog/augmented-reality-for-art> [29.10.2021].
- “Bir mimari başkaldırı: Arts&Crafts”. <https://www.arkitektuel.com/bir-mimari-baskaldiri-artsandcrafts/> [03.10.2020].
- Bishop, Claire. “Katılımcı Sanatın Açmazları”, çev. Elçin Gen, https://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634#_edn3 [11.05.2022]
- “Biography”. <https://alanrath.net/> [14.05.2021].
- “Biography”. <https://www.teamlab.art/about/> [15.05.2021].
- “Body Art”. <https://www.theartstory.org/movement/body-art/history-and-concepts/> [15.09.2021].
- “Boomoon”. <http://www.boomoon.net/biography.html> [14.05.2021].

- “Boomoon”. <http://www.boomoon.net/work.html> [14.05.2021].
- “Boomoon ile Boğaziçi Projesi Üzerine Söyleşi”.
https://www.borusancontemporary.com/tr/blog-boomoon-ile-bogazici-uzerine-soylesi_1970 [14.05.2021].
- “Brandon Labelle, Biography”. <https://brandonlabelle.net/biography/> [14.05.2022].
- “Bunker Vision”. <https://artillerymag.com/bunker-vision-23/> [01.09.2021].
- “Campbell's Soup Cans”. https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/ [30.08.2021].
- “Canogar”. <http://www.danielcanogar.com/home> [10.10.2021].
- “Chelsea Leventhal”. <https://www.chelsealeventhal.net/about/> [14.05.2022].
- “Concepts, Notations, Software, Art”.
https://www.netzliteratur.net/cramer/concepts_notations_software_art.html
[07.10.2021].
- “Conceptual Art”. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>
[31.08.2021].
- “Constructivism”. https://monoskop.org/Constructivism#Artists.2C_groups.2C_theorists [27, 08.2021].
- “Daniel Rozin Interactive Art”. <http://www.smoothware.com/danny/newbio.html>
[14.05.2021].
- “Daniel Rozin Interactive Art”.
<http://www.smoothware.com/danny/mirrorsmirror.html> [14.05.2021].
- “Definition of Art: Meaning, Classification of Visual and Fine Arts, Aesthetics”.
<http://www.visual-arts-cork.com/art-definition.htm#classical> [18.10.2020].
- “Distopya Ses Sanatı, Akbank Sanat Galerisi Sergi Kataloğu”.
<https://www.akbanksanat.com> [13.05.2022].
- “Distopya Ses Sanatı”. <https://www.akbanksanat.com/sergi/distopya-ses-sanati>,
[13.05.2022].
- “Eduardo Kac, Brazilian American Artist”.
<https://www.britannica.com/biography/Eduardo-Kac> [21.09.2021].
- “Eduardo Kac, 1962”. <https://www.tate.org.uk/art/artists/eduardo-kac-27162>
[21.09.2021].
- “Eduardo Kac”. https://tr.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Kac [21.09.2021].
- “Eduardo Kac, Origin and Development of Robotic Art”.
<http://www.ekac.org/roboticart.html> [15.09.2021].

- “Edward Burtynsky”. <https://www.edwardburtynsky.com/about/biography> [14.05.2021].
- “Electric Energy”. <https://issues.org/electric-energy-navarro-art-gallery/> [14.05.2021].
- “Empress of India”. <https://www.moma.org/collection/works/79806> [30.08.2021].
- “Expressionism”. <https://www.theartstory.org/movement/expressionism/> [21.08.2021]
- Erzen, “Bauhaus’un 90. Yılında”.
<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185> [05.10.2020].
- “Events”. <https://archive.ica.art/whats-on/situationist-city/> [05.05.2022].
- “Figure Ambigue”. <https://www.artsy.net/artwork/max-ernst-figure-ambigue> [28.08.2021].
- “First Art Museum”. <https://fristartmuseum.org/exhibition/u-ram-choe/> [16.05.2021].
- “Fountain”. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> [27.08.2021].
- “Frank Stella”. <https://www.moma.org/collection/works/79806> [30.08.2021].
- “Frank Thiel”. <http://www.artnet.com/artists/frank-thiel/> [14.05.2021].
- “François Morellet”. <http://www.artnet.com/artists/fran%C3%A7ois-morellet/> [14.05.2021].
- “Geçmişten Günümüze Yeni Medya ve Türkiye'deki Yansımaları”.
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gecmisten-gunumuze-yeni-medya-ve-turkiyedeki-yansimalari-i-6667> [28.09.2021].
- “Genesis”. <https://www.ekac.org/geninfo.html> [21.09.2021].
- Gür, Murat. “At Fotoğraflarından Sinemanın Doğuşu”.
<https://www.zdergisi.istanbul/makale/at-fotograflarindan-sinemanin-dogusu-238> [01.09.2021].
- “Happenings: An Art of Radical Juxtaposition”.
<https://www.presentica.com/doc/10513717/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition-susan-sontag-pdf-document> [08.05.2022].
- “Happenings”. <https://www.gothamcenter.org/blog/happenings-art-play-and-urban-revitalization-in-1960s-central-park> [08.05.2022].
- “Happenings”. <https://www.theartstory.org/movement/happenings/> 2022 [23.02.2022].
- “Hareket Eden Anılar”. <https://ciacef.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergiler/hareket-eden-anilar/> [14.05.2021].

“Hareket Eden Anılar”.

https://www.youtube.com/watch?v=zQREa_XTQK0&t=195s [14.05.2021].

Hinderliter Beth, William Kaizen, Vered Maimon, Jaleh Mansoor, Seth McCormick,

“Sanat ve Cemaat: Çağdaş Sanatta Katılım ve Kolektivite”. Çev. Elçin Gen.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-cemaat-cagdas-sanatta-katilim-ve-kolektivite/3819> [11.05.2022].

“How the Development of the Camera Changed Our World”.

<https://mymodernmet.com/who-invented-the-camera-photography-history/> [06.10.2020].

“Hümaizm Nedir?”. <https://www.youtube.com/watch?v=p-7-e6KegjI> [20.10.2020].

“Impression(s): Sun”. <http://www.muma-lehavre.com/en/exhibitions/impressions-soleil/selection-works> [22.08.2021].

“In the Evening, Lying on Her Bed, She Reread the Letter from Her Artilleryman at the Front”. <https://arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marineti/in-the-evening-lying-on-her-bed/> [25.08.2021].

“Industrialization and the Beginnings of Modernism”.

<https://crowderdesign.wordpress.com/2013/04/21/industrialization-and-the-beginnings-of-modernism/> [02.10.2020].

“Industrial Revolution: Mass Production, The Camera and A Return The Nature”.

<https://arthistoryproject.com/timeline/industrial-revolution/> [02.10.2020].

“Ivan Navarro”. <http://www.artnet.com/artists/iv%C3%A1n-navarro/> [14.05.2021].

“İlkel Fotoğraf Makinası: Camera Obscura” <https://sanatkaravani.com/ilkel-fotograf-makinesi-camera-obscura/> [06.10.2020].

“Kinetoscope”. https://www.reflexions.uliege.be/cms/c_24658/en/kinetoscope [01.09.2021].

“Laura Mello: Sound, Art, Education”. <https://lauramello.org/about/> [14.05.2021].

“Laurent Mignonneau and Christa Sommerer: Biography-Artworks”.

<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/BIOGRAPHY/Biography.html>, [14.05.2021].

“Learning In The Bauhaus School: Five Lessons For Today’s Designers”.

<https://trydesignlab.com/blog/bauhaus-school-five-lessons-for-todays-designers/> [05.10.2020].

“Les demoiselles d'Avignon”.

https://arthive.com/pablopicasso/works/369247~Les_demoiselles_dAvignon [22.08.2021].

“Levy Gorvy”. <https://www.levygorvy.com/exhibitions/neon-in-daylight-francois-morellet/>. [14.05.2021].

- “Marcel Duchamp”. <https://gohighbrow.com/marcel-duchamp/> [27, 08.2021].
- “Merdivenden İnen Çıplak: “Marcel Duchamp”. <http://upas.evvel.org/?p=1199> [01.09.2021].
- “Michael Wolf” <https://photomichaelwolf.com/#biography> [15.05.2021].
- “Minimalism 101: The Only Minimalist Art Guide You Will Need”. <https://theartling.com/en/artzine/minimalism-art-guide/> [30. 08.2021].
- “Modern Art, An Exploration of the 20th Century Modernist Movement”. <https://artincontext.org/modern-art/> [21.08.2021].
- “13 febbraio Santa Fosca e Maura”. <https://www.blogsicilia.it/oltrelostretto/13-febbraio-santa-fosca-e-maura-alea-iacta-est-brevettato-il-cinematografo-la-disfida-di-berletta/378120/> [02.09.2021].
- “Nam June Paik: Television Has Attacked Us for a Lifetime”. <https://walkerart.org/magazine/nam-june-paik-golden-age-television> [12.09.2021].
- “Nam June Paik - 1932 - 2006 - Robot K456, 1964”. https://www.auction.fr/_en/lot/nam-june-paik-1932-2006-robot-k456-1964-fotografia-b-n-in-teca-di-14176803 [19.09.2021].
- “Nomad”. http://nomad-tv.net/info_09.html [28.09.2021].
- “Oh My Pms”. <http://ohmypms.com/> [29.10.2021].
- “Olaf Otto Becker”. <https://www.olafottobecker.de/?page=about> [15.05.2021].
- “Olaf Otto Becker: Ilulissat”. <https://clampart.com/2018/05/ilulissat-2/#2> [15.05.2021].
- “One and Three Chairs”. https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/ [30. 08.2021].
- “Orlan”. <http://www.wooklattuada.com/orlan>, [15.09.2021].
- “Postwar Culture”. <https://www.postwarcultureatbeinecke.org/situationist-international> [05.05.2022].
- Kalkan, Özlem. “Kronofotoğraflar”. <https://www.kitaptansanattan.com/kronofotograflar-duchampda-devinimin-statik-halleri-eadweard-muybridgein-187-dogumgunu-anisina-ozlem-kalkan-erenus-yazdi/> [01.09.2021].
- Mary Pickford. “The Early History of Motion Pictures”, <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/pickford-early-history-motion-pictures/> [01.09.2021].
- “Metacreation”. <https://metacreation.net/> [14.05.2021].

- Morelli, Laura. “Sanat mı, Zanaat mı?”.
<https://tr.khanacademy.org/humanities/approaches-to-art-history/approaches-art-history/questions-art-history/v/is-there-a-difference-between-art-and-craft-laura-morelli> [18.10.2020].
- “Past Auction” <http://www.artnet.com/artists/hans-namuth/painting-one-jackson-pollock-lee-krasner-wAtB4rcxO1Ag1OeBm2VzXg2> [28, 08.2021].
- “Pictures of the Sensters” .
<http://www.senster.com/ihnatowicz/senster/sensterphotos/senster9-lrg.jpg>
[19.09.2021].
- “Projection Mapping, A Short History”.
<https://www.studiogiggle.co.uk/event/projection-mapping-a-short-history/>
[31.10.2021].
- “Reinhard Gorner”. <https://www.artsper.com/hk/contemporary-artists/germany/1308/reinhard-gorner> [15.05.2021].
- “Refik Anadol’la Makine Hatıraları Sergi Turu - Sanat Sohbetleri - Bager Akbay - B11”. https://www.youtube.com/watch?v=-_gTYr_zFT4 [13.05.2022].
- “Rönesans 1/3: Sanat ve Felsefe Gelişmeleri”.
<https://podcasts.apple.com/tr/podcast/filozofun-yolu-felsefe-dersleri/id1272278045> [18.10.2020].
- “Rönesans Resim Sanatı”. <https://www.youtube.com/watch?v=8o53Gwt5epQ>
[20.10.2020].
- “Seth Cluett”. <http://sethcluett.com/bio/> [14.05.2021].
- “Sequential Images”.
https://www.asu.edu/cfa/wwwcourses/art/SOACore/timeframes/sequential_images.htm [01.09.2021].
- “Sónar+D:Audiovisual programında bizi neler bekliyor?”.
<https://bantmag.com/dergi/no-55/sonar-d-audiovisual-programinda-bizi-neler-bekliyor/> [06.10.2021].
- “Stelarc’s Extrabody: The Technologic Chimera”. <https://digicult.it/digimag/issue-049/stelarc-extrabody-the-technologic-chimera/> [15.09.2021].
- “Street Suspension”. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/35.1986.1/>
[21.09.2021].
- “teamLab: Sanat ile Fiziksel Mekânın Arasında”.
https://borusancontemporary.com/client/pdf/BC_TeamLab.pdf [15.05.2021].
- “The Ark of Grace”. <https://thearkofgrace.com/2013/01/13/amelie-noellie-matisse-parayre/> [22.08.2021].

- “The Evolution Of One Trick: 19th Century Entertainment Reincarnated”.
<https://lunitrix.eu/2019/12/02/the-evolution-of-one-trick-19th-century-entertainment-reincarnated/> [31.10.2021].
- “The Magic Lantern: A History and Demonstration”. <https://tisch.nyu.edu/cinema-studies/events/fall-2018/magic-lantern> [01.09.2021].
- “The Phenakistoscope, the First Device to Demonstrate the Illusion of a Moving Image”. <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3675> [01.09.2021].
- “The Thaumatrope Revisited; or: a round about way to turn'm green”.
<https://www.stephenherbert.co.uk/thaumatropeTEXT1.htm> [01.09.2021].
- “Third Hand”. <http://stelarc.org/?catID=20265> [21.09.2021].
- “The Situationist International” <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/50855#> [05.05.2022].
- “The Situationist International Documentary”.
<https://www.youtube.com/watch?v=jSN1G8FHIjw> [05.05.2022].
- “The Worlds of Nam June Paik”. <https://www.guggenheim.org/exhibition/the-worlds-of-nam-june-paik-2> [12.09.2021].
- “U-Ram Choe”. <https://www.artsy.net/artist/u-ram-choe> [16.05.2021].
- “Uzaktan Yön Bulma”. <https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/uzaktan-yon-bulma> [28.09.2021].
- “What is Video Mapping And What Makes It So Special?”.
<https://www.dominionprint.com/what-is-video-mapping-and-what-makes-it-so-special/> [31.10.2021].
- “Why First Virtual Reality Art Prize Is Perfect For 2020”.
<https://www.forbes.com/sites/stephanrabimov/2020/11/27/why-first-virtual-reality-art-prize-is-perfect-for-2020/?sh=2edae1c52027> [29.10.2021].
- “World War I and Dada”.
https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/ [27.08.2021].
- “Virtual Reality, The Technology Of The Future”
<https://www.iberdrola.com/innovation/virtual-reality> [29.10.2021].
- Yavuz, Hilmi. “Söyleşi: Gelenek ve Modernlik Arasında”.
https://www.youtube.com/watch?v=eDyT0f-5_Yc [30.09.2020].
- “Yoğunluğun Mimarisi: Michael Wolf”. <https://v3.arkitera.com/h11135-yogunlugun-mimarisi-michael-wolf.html> [15.05.2021].
- “Zoetrope”. <https://www.britannica.com/technology/zoetrope> [01.09.2021].

“Zoetrope History” <http://www.zoetrope.org/zoetrope-history> [01.09.2021].



EKLER

Ek 1. Anket Formu

DİJİTAL SANAT SERGİ ZİYARETÇİSİNİN DENEYİMİ ÜZERİNE ARAŞTIRMA ANKETİ

Sayın Katılımcı, Bu araştırma Berna Kılıçoğlu tarafından, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı bünyesinde “Dijital Çağda Sanat Pratikleri ve Alımlayıcı Deneyimi Üzerine Bir Araştırma” konulu Doktora Tezi kapsamında hazırlanmıştır. Araştırmada sergi ziyareti sırasında izleyicinin yaşadığı deneyimin; “düşünceye dayalı”, “heyecan verici” ve sosyal deneyim” boyutları ile ilişkisi değerlendirilecektir. Anketteki hiçbir ifadenin doğru ya da yanlış cevabı yoktur. Önemli olan yanıtsız soru bırakmaksızın sizin kendi görüşünüzü yansıtmanızdır. Bu yüzden vereceğiniz yanıtlar araştırmanın yönünü belirlemek bakımından çok büyük önem arz etmektedir. Bu anket sonuçları kişi bazında değerlendirilmeyeceği için isim-soyisim talep edilmemekte olup, cevaplarınız kesinlikle gizli tutulacak ve sadece bilimsel amaçlı kullanılacaktır. Öğr. Gör. Berna Kılıçoğlu Bu ankete gönüllü olarak katılmayı ve yanıtlarımın araştırma kapsamında kullanılmasını; Kabul ediyorum: ☐ Kabul etmiyorum: ☐ *Lütfen kutucuğu işaretlemeyi unutmayınız.	
1- Hangi sıklıkla sergi ziyareti yaparsınız? a. Sık sık b. Haftada bir c. Ayda bir d. Yılda bir e. Nadiren	5- Eğitim Düzeyiniz a. İlköğretim b. Ortaöğretim c. Önlisans/Lisans d. Yüksek Lisans e. Doktora
2- Yaşınız: 3- Cinsiyetiniz:..... 4- Mesleğiniz:	6- Sergi ziyaretini nasıl yapmayı tercih edersiniz? a. Yalnız başıma b. Bir başkasıyla c. Rehber eşliğinde d. Dijital rehber ile e. Sanatçı ile

DEĞERLENDİRMELER

Lütfen aşağıdaki ifadelere göre size uygun olan seçeneği (1-5) arasında işaretleyiniz.	Deneyimin Memnuniyet Derecesi				
	Kesinlikle Katılıyorum	Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Kesinlikle Katılmıyorum
1. Sergi beni düşünmeye teşvik etti	5	4	3	2	1
2. Sergi tasarımı beni tatmin etti	5	4	3	2	1
3. Sergi sanatla ilgili bilgilerime katkı sağladı (sanatçılar, sanatın türleri, kullanılan teknikler, konu, yöntem vb.)	5	4	3	2	1
4. Sergilenen eserlerle derin bir bağ kurdum	5	4	3	2	1
5. Sanat eserlerinin içindeki güzelliğe ulaştım	5	4	3	2	1
6. Sergiyi tüm duyularıyla deneyimledim	5	4	3	2	1
7. Yeni izlenimler/deneyimler edinerek eserler karşısında heyecan hissettim	5	4	3	2	1
8. Sergide popüler sanat eserleri gördüm	5	4	3	2	1
9. Sergiyi gezerken keyifli vakit geçirdim	5	4	3	2	1
10. Sergiyi gezerken arkadaşlarımla/yakınlarımla sosyalleşerek keyifli vakit geçirdim	5	4	3	2	1