

EDİTÖR

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Doç. Dr. Rüçhan BUBUR

Alanında Araştırmalar
ve Değerlendirmeler

GÜZEL SANATLAR

Haziran 2025

İmtiyaz Sahibi • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni • Eda Altunel
Yayına Hazırlayan • Gece Kitaplığı
Editörler • Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
Doç. Dr. Rüçhan BUBUR

Birinci Basım • Haziran 2025 / ANKARA

ISBN • 978-625-388-449-9

© copyright
Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı
Adres: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit Apt
No: 22/A Çankaya/ANKARA Tel: 0312 384 80 40

www.gecekitapligi.com
gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt
Bizim Buro
Sertifika No: 42488

Güzel Sanatlar Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler

Haziran 2025

Editör:

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Doç. Dr. Rüçhan BUBUR

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

FRANSIZ İHTİLALİ VE İHTİLAL ÖNCESİ DÖNEM KARİKATÜRLERİ

Bayram BOZHÜYÜK1

BÖLÜM 2

LAND ART'IN GÜZEL SANATLAR LİSELERİ MÜFREDATINDA UYGULAMA YÖNTEMLERİ VE KARŞILAŞTIRMASI LAND ART'IN TARİHÇESİ

Bahadır KOÇ17

BÖLÜM 3

GÜNCEL SANAT VE MEGA SERGİLER: KÜRESEL SANAT ALANININ YENİ MİMARİSİNE DAİR BİR İNCELEME

Şükran BULUT39

BÖLÜM 4

YAPIBOZUM KURAMININ ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMALARI

Sena GÜVEN, Aydın ZOR59



BÖLÜM

1

FRANSIZ İHTİLALİ VE İHTİLAL ÖNCESİ DÖNEM KARİKATÜRLERİ

Bayram BOZHÜYÜK¹

¹ Bayram Bozhüyük, Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, bayram@gaziantep.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3958-5072.

Giriş

Fransız ihtilali günümüz dünyasını şekillendiren önemli tarihi olgulardan birisidir. İhtilalin olmasına sebebiyet veren ve ihtilal sırasındaki olaylar sosyal bilimler kapsamında değerlendirilmektedir. Özellikle tarih bilimi ve sosyoloji bu konuda önemli bilgiler sunmaktadır. Fakat görsel bağlam, tarihsel bilgilerin doğrulanmasında kullanılan bir alandır. Bu fikirle, Fransız İhtilalinin oluşumu ve öncesinde görsel temelli çalışmaların özellikle de karikatürlerin kamuoyu yaratmadaki gücü üzerinde durulmalıdır. 16. yüzyıldan başlayarak aydınlanmanın yükselişiyle şekillenen Avrupa'nın entelektüel yapısı kıtanın siyasi durumunu köklü bir şekilde değiştirmiştir. Aydınlanma ve özgürlük fikirleri Fransız İhtilaline zemin hazırlamıştır. Nihayetinde de 1789 Avrupa'nın eski rejimi, hanedan meşruiyeti temeline dayanmaktaydı fakat Fransız İhtilali ile halk egemenliğini meşrulaştırmış, bu temeli zayıflatmış ve modern uluslararası sistemi başlatmıştır (Bukovsky, 1999:197). İhtilal ile monarşi ve monarşiye ait kurumlar yıkılmış, yerini bireysel haklara, temsili kurumlara ve ulusal sadakat kavramına bırakmıştır. Fransız ihtilali sonucu ortaya çıkan bu kavramlar Avrupa ve Dünya tarihinin önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Çünkü ihtilalden sonra monarşiler ulus temelli hareketlerle dönüşmüş ve bu dönüşüm I. Dünya savaşı sonuna kadar sürmüştür. Siyasi bağlamın yanında Fransız ihtilali ve sonraki dönem ayrıca Sanayi Devrimi olarak nitelenen dönemdir. Sanayi devrimi buhar gücünün üretimde kullanılması ve sonrasında gelen üretimde makineleşme basım ve grafik tarihinde de etkili olmuştur. Londra ve Paris'te matbaa vitrinleri popüler resim galerileri haline dönüşmüş ve bu durum kalabalıkların ilgisini çekmiştir (George, 1946:9). Bu tür durumlar Fransız İhtilali ve öncesi, sonrasında görsel iletişim özellikle sanat ve siyasi karikatürlerin halkın görüşlerini şekillendirme, kitleleri harekete geçirme ve geleneksel otoriteleri sorgulama aracı olarak kullanılmasında önemli hale gelmiştir. Görsel tasarımın, özellikle siyasi karikatürler, portreler ve baskıların, 18. Yüzyılda Fransa'da ihtilalci fikirlerin yayılmasında nasıl güçlü bir araç haline geldiği incelenmelidir. Bu önerme; sanatın yalnızca estetik bir uğraş olmaması; aynı zamanda, geçmişte entelektüel elitler ile genellikle okuryazar olmayan daha geniş halk arasında bir köprü kuran bir ikna aracı olması gerçeğinin bilinmesini sağlamaktadır. Fransız İhtilaline sempati duyan 18. yüzyılın Fransız sanatçıları, monarşiyi, soyluları, şatafatı ve dini liderleri eleştirmek için karikatürlerinden mizahı, abartıyı kullanarak özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi yeni fikirleri savunmuşlar. Daha açık bir ifadeyle 18. yüzyıl Fransa'sındaki karikatürler; genellikle abartılı ve doğrudan hedef gösterip, kraliyet ailesini ve soyluları halktan kopmuş, yozlaşmış ve aşırı lüks içinde göstermekteydi. Bu karikatürlerin mizahi doğası, rahatsızlık mesajını daha geniş bir kitleye iletmekte etkili olmuş ve eğitim düzeyi düşük olanların bile ihtilalci söylemi anlamasını sağlamıştır.

Ortaya çıkan görsel çalışmalar, monarşinin çöküşüne yol açan ideolojik mücadelelerin ayrılmaz bir parçası olarak tarihte yerini almıştır.

Bu araştırma, ihtilal sırasında görsel iletişimin rolünü ele almakta; sanat ve karikatürlerin ihtilalci amaç için nasıl propaganda araçları haline geldiğini tartışmaktadır. Çizerler, halkı monarşiye karşı birleştirmek için simgeler ve görsel söylemler kullanmışlardır. Bu bakımdan araştırma görsel örnekler ve tarihsel kaynaklar sunarak sanatın halkın görüşlerini nasıl etkilediğini gösteren nitel bir yaklaşım benimsemektedir. Araştırma, günümüzde medyanın olduğu gibi geçmişte de görsel çalışmaların toplumsal görüşleri şekillendirmedeki rolünü ve monarşi, soyluluk ve halkın toplu algısını nasıl değiştirdiğini vurgulaması bağlamında örnek teşkil etmektedir. Buradan da görsel anlatı sanatı, halkın yalnızca bir izleyici olarak görülmesinden, siyasi değişim için güçlenmiş bir aktör olarak tanınmasında etkindir denilebilir. Bu fikirleri ortaya koymak adına öncelikle görsel iletişimin toplumları yönlendirmesindeki rolü üzerinde kısaca durulmuş, daha sonra Fransız ihtilali ve öncesi olaylar tarihsel kaynaklarla anlatılmış en sonunda da elde edilen bilgiler 18. Yüzyıldaki Fransa’da üretilmiş karikatürlerle anlatılmıştır. Bu çalışma görselin sanatçılar tarafından bir ikna aracı olarak kullanılması, sanatın toplum üzerindeki rolü hakkında düşüncelerin anlaşılması fikrini temellendirmesi bağlamında örnektir.

Kamuoyunu Yönlendirmede Görsel Nesnelerin Rolüne Kısaca Bakış

Görsel tasarım, kamuoyunu şekillendirmede, toplumsal algıları etkilemede ve davranışsal sonuçları yönlendirmede kullanılan araçlardan birisi olarak değerlendirilebilir. İletişimin ayrılmaz bir unsuru olan görsel tasarımlar (illüstratif anlatılar, tipografi, renkler, resimler, videolar ve infografikler gibi unsurlardan oluşur) mesajların iletilmesinde rolü vardır. Görsel iletişim araçları dil, kültür ve okuryazarlık engellerini aşarak izleyicileri etkilemektedir. Görsel nesnelerin toplumlar üzerindeki aktivist rolü siyasetten, reklamcılığa kısacası algı yönetimi konusunda en etkili iletişim şeklidir. Görsel iletişimin toplum psikolojisi ve davranışları üzerinden doğrudan etkisi vardır. Bu bakımdan sanatsal nesne olarak ta görülen, mesaj ileten görseller (illüstrasyon, karikatür, fotoğraf, heykel, sinema, vs.). eğitilmiş veya eğitimsiz herkes için aynı mesajları vermek için kullanılır. Buradaki aynılık anlatılmak istenen tek düşüncenin görsel yolla iletilmesi ve toplumların tek mesaja yönlendirilmesidir. Bu davranış ilk uygarlıklardan günümüze gelişimini sürdürerek süregelenmektedir. Görsel nesneler tarih boyunca; geçmişin el yazmaları üzerindeki illüstrasyonlar, resim sanatı, dini içerikli anıtlar ve süslemeler, ikonalar insanlara metafizik yönelmede önemli bir araç görevi görmüştür. Ortaçağ Avrupa’sında Hristiyan Kilisesi, imgenin yönlendirici gücünün farkında olmuştur. Ortaçağ’da kilise gibi in-

sanların bir arada olduğu yapılarda tasarlanmış melek, aziz veya gargoye gibi çirkin yaratık rölyef ve heykelleri toplumu korku üzerinden ödül ve ceza arasında seçim yapmaya zorlamıştır. Ayrıca Ortodoks dünyada ikonacılık ve sembolizm ilahi yönelişin aracı olarak işlev görmüştür. Dolayısıyla İkon, maddi dünya, insanlar ve hepsini yarattığına inanılan ilahi güç arasındaki ilişkinin bir bütünü olarak düşünülmektedir (Kenna 1985:347).

Karikatür yapımının el yazmaları veya dini tasvirli ikonalar, resim sanatının aksine araçsal olarak daha kolay çizilebilir, anlaşılabilir bir yönü bulunmaktadır. Ayrıca karikatür ve illüstrasyon anlatmak istediği şeyi doğrudan verdiği için izleyicinin toplumun hangi kesiminden olduğu eğitimi seviyesi gibi durumları ortadan kaldırarak topluma standart bir anlatı sunmaktadır. Kısacası karikatür herkesin anlayabileceği bir biçimdir. Resimlerin dili, hikâyelerin ifadesi ve yaşam sahneleri aracılığıyla izleyici üzerindeki etkiyi en üst düzeye çıkarabilir, biliş kapsamını güçlendirebilir ve kamuoyunu etkileyebilir (Yi, 2021:246). Karikatürün bu gücünü aydınlanma dönemi öncesi Fransız kilisesi paganizmle mücadele etmek ve zihinleri uyandırmak için kullanmıştır (Garde, Fakhri, Dolatabadi, 2017:256). Karikatürün kolay erişilmesi, hiciv kullanması gibi kolaylıkları sayesinde aydınlanma dönemi sonrası modern toplumlarda ilgi artarak devam etmiştir. Dolayısıyla tarihsellik bağlamında düşünüldüğünde karikatürler toplumları özellikle de modern toplumları yönlendirmede önemli bir görsel araç görevi görmüştür. Aslında karikatürler ve çizerleri ortaya çıktıklarından beri toplumsal ve politik gerçeklere ve figürlere ilgi duymuştur. Genellikle bir metinden daha doğrudan bir tanık olan karikatürler, başlangıçtaki eğlendirici rollerinden dönüşerek halk nezdinde toplumsal adaletsizliklerini ortaya çıkarmak için bir araca hızla dönüşmüştür (Garde, Fakhri, Dolatabadi, 2017:255). Bu durumun en tipik örneğinden birisi Fransız İhtilalidir. Fransız ihtilali ve sonrasında da Dünya’da karikatür eleştirel anlatının görsel bağlamda bir dili olmayı sürdürmüştür. Karikatürün halk için yapılması, eleştirdiği konuları hicivle anlatması ve mevcut figürleri abartarak resimlemesi gibi yapısı günümüzde de ilgi görmesine sebebiyet vermektedir. Günümüzde görsel iletişimdeki dijital değişimlerin sunduğu çeşitliğe rağmen dünyada karikatür dergileri halen ilgi görmektedir.

Savaş dönemlerinde görsel iletişim araçları propaganda ve kahramanlık gibi duyguların iletilmesinde önemli bir alan olmuştur. 19. yüzyıl Avrupa’daki savaşlarda, I. ve II. Dünya savaşında askere alma ve cesaret temalı kamu reklamları toplumlarda etkili olmuştur. Bu dönemlere ait afişleri dergi kapak tasarımları ve kartpostallar, hem grafik tasarım hem de sosyal bilimler bağlamında incelenmeye değer görsel nesnelerdir. 1930’ların Nazi Almanyası’nda Goebbels görsel iletişimin güçlü bir yönlendirme aracı olduğunun farkındadır. Goebbels, medya üzerinde kurulan sıkı denetim

sayesinde, ülkedeki tüm kitle iletişim araçlarını Nazi rejiminin propaganda faaliyetleri için kullanmayı hedeflemişti. Özellikle bu aşamada sinema, Goebbels'in en önemli propaganda araçlarından bir haline gelmiştir (Çakı, Gazi, Çakı, Almaz, 2019:149).

Görsel semboller uzun zamandır siyasi iletişimin merkezi bir bileşeni olmuştur ve günümüzde dahi televizyonun görsel medyası siyasi bilginin baskın kaynağı haline geldikçe önemi de artmıştır (Schill, 2012:118). Günlük olayların düzenlenmesinde görsel nesneler temeli oluşturmaktadır. Trafik işaretleri, piktogramlar, logolar vs. insanları organize etmede uygun, olumlu ve gereklidir. Ayrıca günümüzde fotoğraf, video, dijital medya gibi görsel iletişim mecraları bilgi iletiminde, toplumları yönlendirmede veya manipüle etmede işlevselliği yadsınamaz derecede iletişim kavramının temelini oluşturmaktadır. Görsel iletişimin son kırk yılı neredeyse fotoğraflık öğelerin artışı ile şekillenmiş, salgın ve savaşlar gibi toplumsal olaylarda görsel içeriklerde artış gözlemlenmiştir. Sonraki otuz yılda ise internet ve internet tabanlı görsel uygulamaların grafik tasarımıdaki gelişimi etkilemesine şahit olunmuştur. Günümüzde ise yapay zeka temelli görsel araçlar veya grafik programlarının gelişimi sürmektedir. Bu boyutlarıyla görsel iletişim teknolojisi ve algoritma teknolojisine dayanan yeni medya biçimi, izleyicilerde daha fazla duygusal yankı uyandırmakta ve bu da görsel kamuoyu alanının oluşumunu teşvik etmektedir (Yi, 2021:247). Dolayısıyla hem teorik hem de uygulamalı olarak, görsel iletişimde sembollerin propaganda veya siyasi bağlamlardaki işlevlerini inceleyen daha fazla araştırmaya acil ihtiyaç vardır (Schill, 2012:119). Geçmişten günümüze görsel iletişim araçları değişse de işlevselliği ve hedefi aynıdır. Bu bağlamda görsel tasarım, anlatıları çerçevelemede, ideolojiler oluşturmada ve toplulukları harekete geçirmede her dönem temel bir araç olduğu gibi gelecekte de aynı durumun devam edeceği düşünülebilir.

Karikatür Sanatı

Karikatür sanatı, grafiksel ve çizgisel bir ifade biçimi olarak yüzyıllar boyunca içerik ve görünüm açısından değişim göstermiştir. Bu gelişim sürecinde farklı sanat dallarından etkilenmekle birlikte bir anlatım tarzı haline gelerek, pek çok sanat dalını da bu yönde etkilemiştir (Çevikayak, 2021:191). Karikatür sadece diğer sanatlar ile ilişkisinin yanında konu seçimi bağlamında sosyal olayların anlatılmasına yarayan bir sanat türüdür. Abartılı çizim ya da eleştirel içerikler incelendiğinde karikatürün tarihçesini ilkçağa kadar götürebilmek mümkündür. Ortaçağ Avrupa'sında yazılan bazı minyatürlü el yazmalarının kenarlarında abartılı insan çizimleri veya grotesk figürler karikatürün erken dönemlerine ait bilgiler sunmaktadır. Bu yüzden kelime kökeni Fransızcadan, İtalyanca caricatura'dan, carica 'yüklemek, abartmak' kelimesinden, Latince caricare kelimesinden

türetilmiştir (A Brief History Of Caricature, 2024). Fakat karikatürün tarihçesi ortaçağ sonrası dönemde şekillenmiştir. 17'nci yüzyılda soyluların bir eğlencesi olarak İtalya'dan alındıysa da, özellikle William Hogarth çarpıtılmış insan görüntüleriyle yetinmek yerine, davranışlardaki çelişkileri ortaya koyan, oyma baskılarıyla gerçek karikatürün öncüsü sayılmaktadır (Nisan ve Şeker 2023:49). İngiliz sanatçı William Hogarth, 1743 baskı serisi “Marriage à-la-mode” için ürettiği ve sonunda kendi başına bir baskı olarak yayınlanan gravür modern karikatür başlangıcı olarak düşünülmektedir (Characters and Caricaturas, 2024). 18. yüzyılda karikatür tarihinin en çarpıcı olaylarından olan Fransız ihtilali zamanında iletişim ve eleştirel bir araç halinde kullanılmıştır. 19. yüzyıldan itibaren İngiltere'deki Punch ve Fransa'daki Charivari gibi yayınlar, karikatürler kullanılarak dönemin siyasi, toplumsal ve kültürel olaylarını mizahi ve eleştirel bir dille yorumlamıştır. Sanayi devriminden sonra ise yayıncılık alanlarının çeşitlenmesi ile karikatür gelişimini sürdürmüştür. Dolayısıyla matbaanın icadı ile birlikte hızla gelişen yayıncılık, günümüze doğru dijitalleşen medya ortamları, yeni iletişim yöntemleri ve modern sanat akımları içerisinde karikatür her zaman önemini korumuş, diğer sanat dalları ve görsel iletişim tasarımları ile etkileşim halinde kendini yenilemiş ve varlığını sürdürmüştür (Atamaz, 2023:32). Karikatür günümüze kadar incelenmesi gereken disiplinler arası, konu konu, dönem dönem, ülke ülke incelenmesi gereken ayrı bir çalışma alanına dönüşmüştür.

Karikatür, değindiği konuları kısa ve öz biçimde ele alan; genellikle güldürmek, düşündürmek ve aynı zamanda iğnelemek için abartan bir çizgi resim türüdür (Şahin, 2019: 2208). Buna ek olarak Karikatür çizgi ile mizah yaparken okuyucuya göstergelerden oluşan bir ileti sunar. Gösterge genel anlamıyla, kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştıran iletişim sağlayan bir araçtır (Erkman,1987: 10'den akt. Atamaz, 2023:34). Karikatür bu yönleriyle toplumun anlamlandırabileceği ve eğleneceği akıllıca üretilmiş çizgilerden oluşan bir sanat nesnesidir. Halkın tüm kesimlerine hitap eden karikatür sanatı siyasi eleştirilerde de kullanılmaktadır. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de mizahın muhalefet gücünün en keskin ve net görüldüğü alan olarak karşımıza karikatürler çıkmaktadır (Şahin, 2019: 2211). Yönetim sistemlerini ve uygulamalarını, toplumsal yapıyı ve kültürel normları sorgulayan karikatürler; hem halkın düşünsel farkındalığını artırmakta hem de alternatif bir söylem alanı oluşturmaktadır. Bu yönüyle karikatür, sadece bir sanat formu olmasının yanında kamusal alanın şekillenmesine katkıda bulunan bir iletişim türüne dönüşmüştür. Önceden de bahsedildiği gibi Fransız ihtilali tipik bir örnektir. Bu durumun anlaşılabilmesi için önce Fransız ihtilali ve önemine kısaca değinilmiştir. Sonrasında ise İhtilal öncesi ve sırasında Fransa'da yayımlanan karikatür örnekleri incelenmiştir.

Fransız İhtilali Ve Önemi

Rönesans dönemi ve sonrası matbaanın gelişmesi, bilimsel ilerleme ve coğrafi keşifler Avrupa’da aydınlanma devri denilen aklı ve bilimi insan düşüncesinin merkezine yerleştirmiş, sonrasında da Dünya’da ekonomik ve siyasi değişimlerin oluşmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla aydınlanma, düşünce alanında köklü değişimlere yol açmış ve Avrupa’yı yeni bir döneme taşımıştır (Karabağ, 2015:32’den akt. Usta, 2018: 75). Bunun yanında coğrafi keşifler ve deniz ticareti Avrupalılara yeni anlayış ve ufuklar açarken kıtalararası ticaret sayesinde sermaye soylu ve kiliseden, sivil halk olan burjuvaziye geçmeye başlamıştır. Ekonomik gelişim sayesinde monarşiler ve diğer totaliter yaklaşımlara karşı halkı güçlendirmiş ve yönetsel haklar istenmesini ortaya çıkarmıştır. Mutlak yönetimlere karşı ilk hareketler arasında 1688 “The Glorious Revolution” olayında İngiltere kralı II. James’in tahttan indirilmesi sürecinde Hollanda ve İngiltere arasındaki ticaret odaklı savaş sonrasında da Amerika’da 1773 yılında gerçekleşmiş Boston çay partisi bulunmaktadır. Amerikan bağımsızlık mücadelesinin başlangıcı bu bağlamda ele alınması gereken önemli bir olaydır. Amerikalı koloniciler İngiliz parlamentosunda temsil edilememesine rağmen Britanya Krallığı tarafından yeni vergilere maruz bırakılmıştır. 16 Aralık 1773 tarihinde Kızılderili kılığına girmiş Amerikan koloni kuvvetleri, İngiltere’nin ABD üzerindeki kolonyal politikalarını ve yüksek vergileri ortadan kaldıracı için Boston Limanı’ndaki Doğu Hindistan Kumpanyası’na ait İngiliz gemilerinde bulunan tonlarca çayı denize dökmüştür (Altınkaş, Arman, 2011:52). Bu olay sonrasında Amerikan bağımsızlık savaşı başlamıştır. Bu savaşın sonunda 1776 yılında Amerika Birleşik Devletleri kurulmuştur. Boston çay partisi ve Amerikan bağımsızlık savaşı Dünya’da sömürgeye ve monarşiye karşı yapılan önemli bir harekettir. Bu hareket lüks yaşam süren ama üretimde yeri olmayan Avrupa’daki monarşilerin sorgulanmasına ve toplumların ekonomik bağımsızlığa karşı olan istekleri üzerinde etkili olmuştur. Bu duruma ek olarak savaş sonunda ilan edilen Bağımsızlık Bildirgesi’nin ruhunun, kendisinden on üç yıl sonra gerçekleşen 1789 yılındaki Fransız İhtilali’nde kendisini gösterdiği vurgulanır (Döşkaya, 2024:4730). Fransız İhtilali öncesi Fransa zengin ve güçlü bir devlet olmasına karşın monarşi ile yönetilme ülkenin zenginliklerinin halka ulaşamamasına sebep olmuştur. Bu yüzde zenginleşen Avrupa ve özellikle Fransa’da yayılmaya başlayan fikir hareketleri monarşiye ve soylu sınıf anlayışına karşı burjuvanın tepki hareketidir (Karaman, 2018: 64). Fransız halkı, yalnızca milleti egemen sayarak, bu egemenliği kullanma konusunda tek yetkiye sahip olduklarını iddia etmişlerdir (The French Revolution and Napoleon, 1789–1815, 2025) . Bunun sonucu Temmuz ve Ağustos 1789’da bir dizi köylü isyanı ve kent ayaklanması, Ulusal Meclis’i kralın otoritesini yeniden tesis etme girişiminden kurtardı. Köylüler,

kaleleri ve lordlarına vermek zorunda oldukları aïdat kayıtlarını yok ederek, hayatlarını belirleyen tüm toprak sahipliği sistemine olan kızgınlıklarını gösterdiler. Kent ayaklanmalarının en ünlüsü, 14 Temmuz'daki Bastille baskını olmuştur. Bu baskında Bastille kalesi ve içindeki mühimmat ele geçirilmiştir (Mishra, 2006, 1). Halk Paris'te krala bağlı kamu yapılarını ele geçirmiştir. Monarşi resmen kaldırılmış ve Fransız Cumhuriyeti'nin "Birinci yılı" ilan edilmiştir. Devam eden süreçte Louis XVI, 21 Ocak 1793'te giyotinle idam edilmiş. Versay Sarayı'nda yaşayan son kral olmuştur ve halk ona "Son Louis" lakabını takmıştır (Chateau De Versailles, 2025). Fransız İhtilali'nin Avrupalı monarşi ile yönetilen çoğu ülke üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Monarşi içerisindeki uluslarda bağımsızlık fikirleri gelişirken, ulus millet amaçlı siyasi birleşimler gündeme gelmiştir. Ayrıca Fransız ihtilali bireysel yönetim ile kolektif arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemiştir. Kalabalık, artık kaotik bir çete olarak değil, ortak iyilik için çabalayan birleşmiş bir güç olarak görölmeye başlanmıştır. Yeni ekonomik sistemler oluşmuş, burjuva sınıfı gücünü artırmış ve Sanayi devrimi 19. yüzyıla gelindiğinde hız kazanmıştır. Fransız ihtilali bu sebeplerden dolayı modern dünyayı etkileyen olayların başlangıcında bulunmaktadır. Bu durumlar yaşanırken, görsel sanatlar, halkın toplumsal süreçteki rolü hakkındaki kamuoyu algısını dönüştürmede kritik bir rol oynamıştır. İhtilal öncesi ve sırasında kralı eleştiren sanatçılar ve eserleri, İhtilali akıl ve adaletle hareket eden kolektif bir hareket olarak çerçeveleyerek bu algıyı pekiştirmiştir.

Fransız İhtilali ve Dönem Karikatürleri

Fransız İhtilaline giden süreçte, siyasi karikatürler Fransız toplumunda daha belirgin bir rol oynamaya başlamıştır. Monarşiler, yöneticilere ve otoritelerine büyük ölçüde dokunulmaz bir ayrıcalık tanıyan bir sistemdir. Fakat, 17. yüzyılın sonlarında başlayan aydınlanmanın felsefi fikirleri, akıl, bireysel haklar ve güçlerin ayrılması gibi temalarla, halkın büyüyen bir kısmı arasında ilgi görmüştür. Coğrafi keşiflerden dolayı 18. yüzyıla kadar Avrupa'daki ekonomik gelişmeler de bu ilginin üzerine etkileri büyüktür. Bu nedenlerle özellikle Fransa'da monarşinin, Ortaçağ'dan 18. yüzyıla kadar sorgulanmayan meşruiyeti artık tartışmalı hale gelmiştir. Ayrıca sadece halk değil her taraf diğerinin hayati sosyal ve politik konulardaki bakış açısını hicvetmiş ve ihtilal sırasında polemiklere doğrudan katılmıştır (Boime, 1992:55). Bu entelektüel iklim, siyasi alaycılığın ve sanatın yükselmesi için verimli bir zemin hazırlamıştır. Fransız sanatçılar ihtilal öncesi, sonrası ve sırasında çeşitli eserler vermişlerdir. Fransız ihtilalinden, Fransa'nın son iki yüzyıl boyunca çalkantılı tarihi göz önüne alındığında, hiciv sıklıkla farklı özelliklere sahip otoriter rejimlere karşı Cumhuriyet'in

değerlerini yeniden teyit etmek için bir araç olarak kullanılmıştır (Fraser, 2024:123).

Fransız ihtilali öncesi dönemin en tanınmış sanatçılarından biri olan Jacques-Louis David, ihtilalci eserlerinde monarşinin yozlaşmış ve sefih doğasını resimlerinde tasvir etmiştir. Resim sanatı dışında halk nezdinde karikatürler ihtilalci siyasi iklimin hazırlanmasında etkili olmuştur. Özellikle karikatürler gibi alaycı eserler, monarşi karşıtı sert eleştiriler sunarak halk nezdinde popülerlik kazanmaya başlamıştır. Le Niveau Nationale isimli karikatür Fransız ihtilali'nin kazanımı olan eşitlik üzerine yapılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1: *Le Niveau Nationale* karikatürü.

Fransız İhtilali'nde halkın katılımı sadece yürüyüşler veya ayaklanmalar gibi fiziksel eylemlerle sınırlı olmamıştır. İhtilale sempati duyan sanatçılar, eski rejimin kalıntılarını devirmek için akıl, düzen ve adalet erdemlerini temsil eden tasvirler ortaya koymuşlardır. Bu çizimlerde ya monarşi hiciv ile eleştirilmiş ya da aydınlanmış bir topluma erişmek amacıyla yapılması gereken hareketler olarak tasvir edilmiştir. Bu temsil, halkın sadece seyirci olmanın ötesine geçip, önemli kararlar almasında, örgütlenmesinde ve olanaklar sağlamasında bilgi sunmuştur. Başka bir deyişle Fransız ihtilalinde görsel sanatlar özellikle de karikatür sanatı halk için öğretici ve örgütleyici bir rol üstlenmiştir. Ayrıca görsel sanat eserleri ve siyasi karikatürler, halkın öz imajındaki bu kaymanın pekiştirilmesine yardımcı olmuştur. Bu karikatürlerden en bilinenleri arasında “Trois têtes sous le même bonnet” (Sını şapkanın altında üç kafa) bulunmaktadır. Trois têtes sous le même bonnet din adamı, aristokrat ve yöneticiler aynı şapkanın farklı erkleri olarak halka anlatılmıştır (Görsel 2).



Görsel 2: *Trois têtes sous le même bonnet* isimli karikatür.

Görsel iletişim ve karikatür, ihtilal sırasında bir propaganda aracı haline gelmiştir. İhtilali teşvik eden çizimler, halkı etkileme gücünün farkındaydılar ve hedeflerini iletmek için semboller ve görsel söylemi benimsemişlerdir. Özellikle ihtilalin en önemli sembollerinden biri olan üç renkli figürler (kırmızı, beyaz ve mavi; daha sonra Fransa bayrağını oluşturmuştur. Kırmızı kardeşlik, beyaz eşitlik, mavi özgürlük ile ilişkilendirilmiştir. Fakat önceleri bu renkleri Fransa krallığı da kullanmakta ve monarşiyi sembolize etmiştir) sayısız sanat eserinde, bayrakta ve siyasi figürlerde yer almıştır. 1789'da ihtilalci, öncesinde 1791'de monarşist olan Fransız politikacı Antoine Barnave'nin (1761-1793) belirsizliğini tasvir eden karikatür. Bu karikatürün farklı varyasyonları da bulunmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3: *Antoine Barnave* Karikatürü.

Siyasi karikatürler, monarşiye karşı bir eleştiri ve aristokrasiyi kışkırtmak için bir araç olarak işlev görmüştür. Bu karikatürlerdeki imgeler genellikle keskin ve abartılıydı, kraliyet ailesi ve ruhban sınıfı devasa şekilde çirkinleştirilmiştir. Aristokrasi, halkın acılarına kayıtsız, aşırı derecede zevk düşkünü ve kopuk olarak tasvir edilmiştir. Kral XVI. Louis ve Kraliçe Marie Antoinette'in tasvirleri özellikle küçümseyiciydi; kraliçe çoğu zaman Fransız halkının dertlerinden kayıtsız bir yabancı olarak, kral ise zayıf ve etkisiz bir lider olarak alay edilmiştir. Kraliçe Marie Antoinette'in Kral'ın taç giyme törenindeki saçını düzenlerken sağda başka bir figür saçın yüksekliğinin abartısını göstermek için astronomide kullanılan açı ölçerle hesaplama yapmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4: *Kraliçe Marie Antoinette karikatürü.*

Kral XVI. Louis, Kraliçe Marie Antoinette ve aristokratların ihtişamlı yaşamları halka abartılı çizgilerle sunulmuş ve ihtilalin en önemli sebeplerinden birisi olan ekonomik söylevler halk tarafından kabul görmüştür. Monarşi ve aristokrasinin yoksul halk üzerine bindiğini gösteren karikatürler bu duruma örnektir. Bu tür karikatürlerin birçok varyasyonu bulunmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5: *Monarşi ve aristokrasiyi taşıyan halkı anlatan bir karikatür.*

18. yüzyılda Fransa’da üretilmiş siyasi karikatürler monarşiye karşı büyüyen hoşnutsuzluğa doğrudan katkıda bulunmuştur. Monarşinin deneysel ve ilginç zevklerini toplumla buluşturan karikatürler bu duruma örnektir (Görsel 6). Bu karikatürlerin karmaşık fikirleri basitleştirip anlatma şekli, eğitim seviyesi düşük olanların bile ihtialci söylemlerle etkileşime girmesine olanak tanımıştır. Bu karikatürler, geniş çapta çoğaltılıp yayımlandığı için, kraliyet ailesinin ve aristokrasinin halkın eleştirel bakışından kaçması imkânsız hale gelmiştir.



Görsel 6: *XVI Louis’nin uçuş denemesini eleştiren tahta oyuncak geyik üzerinde resmedildiği “Hé hu ! da da !” bir karikatür.*

Bastile kalesi ve hapisanesi Ortaçağ’dan ihtilale kadar Fransız monarşisinin cezalandırma alanı olmuştur. Bu yüzden Fransız ihtilali sırasında Paris’te bulunan Bastile kalesinin ele geçirilmesi Monarşi ve halk için

sembolik değer taşımıştır. Bastille'in basılması yalnızca Fransız İhtilali'nde değil, Fransa'nın kendi tarihinde de büyük bir olaydır. Bu olayı anlatan ve monarşi ve aristokrasi ile alay eden karikatür olan "Adieu Bastille"de aslan ile özdeşleşmiş gücü ele geçiren gayda çalan ihtilalci ve ipe bağlanmış monarşi yandaşlarından oluşan ve arkada Bastille'in tasviri bulunmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7: *Adieu Bastille* isimli karikatür.

İhtilal sırasında ve sonrasında yapılan karikatürler de ihtilal öncesi kadar monarşiyi eleştirirken özgürlüğü anlatmaktadır. 1792 tarihli Fransız İhtilali sonrası yapılmış karikatürde Louis XVI'yı domuz şeklinde geri gelmiş fakat onunla ne yapacağını bilmeyen çiftçiyi tasvir etmektedir (Görsel 8).



Görsel 8: *XVI Louis'i güden çiftçi* karikatürü.

Sonuç

Araştırma görsel kültürün toplumları harekete geçirmede ve kamuoyunu yönlendirmede önemli bir yeri vardır. Bu önerme propaganda amaçlı birçok görselin çeşitli yöntemlerle analizinin yapılmasıyla görülebilir. Fransız ihtilali de bu durumun en tipik ve popüler örneklerindendir. Dolayısıyla bu araştırmanın yapılmasındaki sebep Fransız ihtilali üzerinden görsel içeriklerin toplumu nasıl yönlendirildiğinin anlatılmak istenmesidir. Bu yüzden makalede “Kamuoyunu Yönlendirmede Görsel Nesnelerin Rolüne Kısaca Bakış” isimli başlıkta işlenmiştir. Görsel nesnelerin toplumları yönlendirmenin yanında günlük yaşamdaki etkileri anlatılmıştır. Araştırmanın özünde yatan bu kavramsal bilgiler Fransız ihtilali örneği üzerinden açıklanmak istenmiştir. Önce bilgilendirme amacıyla Fransız ihtilali ve öncesi ve önemi hakkında kaynaklarla tarihsel ve düşünsel anlatımı yapılmıştır. Karikatür hakkında genel bilgi verilmiştir. Bu bilgiler “Fransız İhtilali ve Dönem Karikatürleri” kısmında birleştirilerek görsellerle anlatılmak istenmiştir. Araştırma bilgileri göstermektedir ki Fransız İhtilali, 1789’da başladığında, yalnızca bir siyasi ihtilal değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir ihtilaldir. Yenilikçi idealler, aydınlanma düşüncesinden beslenerek yalnızca siyasi değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişim talep etmiştir. Yenilikçi idealler Fransa’ya yayıldıkça, görsel sanatlar ve siyasi karikatürler, bu yeni fikirlerin yayılmasında temel bir rol oynamaya devam etmiştir. Fransa’da 1789 İhtilali ve öncesinde üretilen görsel eserler ve karikatürler, kamuoyunu şekillendirmede ve dönemin siyasi söylemlerine üzerine etkiler olmuştur. Görsel imgelerin gücü sayesinde sanatçılar, monarşiyi eleştirebilmiş, halkı harekete geçirmede katkı sağlamış ve ihtilalci idealleri savunarak özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi değerlere ön planda işlemiştir. Bunun için karikatürler, alaycı bir sosyal yorum aracı olarak monarşi ve aristokrasiyi yozlaşmış ve halkın ihtiyaçlarından kopmuş olarak tasvir etmiştir. Araştırmada kullanılan görsel eserler ayrıca ihtilalci halkı, olağandan büyük ve kompozisyonun merkezine yerleştirerek toplumsal sürece katılımını ve eski düzenin yıkılmasındaki rollerini vurgulayan kahramanlar olarak resmedilmiştir. Fransız İhtilaline dönemine ait nice karikatür çalışması bulunmaktadır. Çalışma Türkçe literatüre geçmesi bağlamında ilk olma özelliğini taşımaktadır. Fransız ihtilali ve görsel tasarım bağlamında daha nice çalışmalar yapılması gereken geniş bir alandır. Fransız İhtilali’nin görsel kültürü, ihtilal sürecinin kendisinin ayrılmaz bir parçası halinde düşünülmesi gerekiyor. 18. yüzyılda Fransa’da üretilen karikatürler Aydınlanma ideallerini pekiştirerek Fransa’da yeni bir siyasi düzenin oluşmasına yardımcı olmuştur. Karikatürün ihtilal döneminde vatandaşlık hakları ve eşitlik gibi kavramlarla halk arasında bir köprü kuran bir ikna aracı olmuştur.

Kaynakça

- A Brief History Of Caricature (2024). Marzino Mariani. <https://www.oddon-key.com/odd-blog/a-brief-history-of-caricature/2014/2/3> Erişim Tarihi: 16.04.2025.
- Adieu Bastille isimli karikatür. Kaynak: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/97128001> Erişim Tarihi: 15.04.2025.
- Altınkaş, E., Arman, M., N. (2011). Amerika Birleşik Devletleri'nde Popülist Yeni Sağ: Çay Partisi Hareketi. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 10(19), 51-64.
- Antoine Barnave Karikatürü. Kaynak: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/> Erişim Tarihi: 05.03.2025.
- Atamaz, E. (2023). Karikatürün Güzel Sanatlarda Ve Görsel İletişim Tasarımında Tanımı. Turkish Online Journal of Design Art and Communication. 14(1), 32-46. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1379739>
- Boime, A. (1992). The Sketch and Caricature as Metaphors for the French Revolution. Zeitschrift für Kunstgeschichte. 55(2). 256-267.
- Bukovansky, M. (1999). The Altered State And The State Of Nature The French Revolution And International Politics. Review Of International Studies. 25, 197-216.
- Characters and Caricaturas (2024). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Characters_and_Caricaturas Erişim Tarihi: 16.04.2025.
- Chateau De Versailles. (2025). Louis XVI, 1754-1793. <https://en.chateauversailles.fr/discover/history/great-characters/louis-xvi#a-learned-king> Erişim Tarihi: 11.04.2025.
- Çakı, C., Gazi, M., A., Çakı, G., Almaz, F. (2019). Goebbels Liderliğinde Nazi Almanyası'nda Propaganda Sineması. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 19 (4), 149-164.
- Çevikayak, C. (2021). Karikatür Sanatının Görsel Sanat Disiplinlerindeki Temsilleri. Sanat Ve Tasarım Dergisi. 28, 191-214. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1048637>
- Döşkaya, F. (2024). Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin Arka Planı ve Analizi. Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi. 11(6). 4727-4745.
- Fraser, M. (2024). Caricatures, Canards, and Guignols: Satirical Journalism in France from the French Revolution to Fifth Republic. Journal Media. 5(1), 123-134. <https://doi.org/10.3390/journalmedia5010009>
- Gardes, J., Fakhri, N., Dolatabadi, H. (2017). Social Factors in Cartoon Analysis through French Specialists. World Sociopolitical Studies. 1. 255-279. 10.22059/wsps.2017.242447.1033.
- George, M. D. (1946). Pictorial Propaganda, 1793-1815: Gillray And Canning. History, 31, 9-25.

- Karaman, M., A. (2018). Fransız İhtilali'nin Osmanlı İmparatorluğu'na Etkileri. *Sdü Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 44. 62-79.
- Kenna, M. (1985). Icons in Theory and Practice: An Orthodox Christian Example. *History of Religions*. 24. 345 - 368 10.1086/463013.
- Kraliçe Marie Antoinette karikatürü. Kaynak: <https://tpe.madmagz.news/exemple-de-tpe-lhistoire-du-couple-royal-a-travers-la-caricature/> Erişim Tarihi: 15.04.2025.
- Le Niveau Nationale karikatürü. Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Niveau_Nationale_%28The_National_Level%29_MET_DP818675.jpg Erişim Tarihi: 15.04.2025.
- Mishra, P. (2006) "French Revolution," *Encyclopedia of World Poverty*. New York: Sage Publications, Inc.
- Monarşi ve aristokrasiyi taşıyan halkı anlatan bir karikatür. Kaynak: https://ms-shanehistory.weebly.com/uploads/5/9/3/3/59334565/day_4_intro_to_the_french_revolution_.pdf Erişim Tarihi: 15.04.2025.
- Nisan, F., Şeker, T. (2023). Karikatürün Dünyadaki Ve Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi. *Medyatik Mizahın Panoraması İçinde* (Nisan, Fatma Ve Yücel, Ömer Faruk Editör). İstanbul: Eğitim Yayınevi. 47-68.
- Schill, D. (2012). The Visual Image and the Political Image: A Review of Visual Communication Research in the Field of Political Communication. *Review of Communication*. 12. 118-142. 10.1080/15358593.2011.653504.
- Şahin, Z. B. (2019). Karikatür ve İfade Özgürlüğü. *OPUS International Journal of Society Researches*, 10(17), 2208-2244. <https://doi.org/10.26466/opus.515034>
- The French Revolution and Napoleon, 1789–1815. (2025). <https://www.britannica.com/place/France/The-French-Revolution-and-Napoleon-1789-1815>. Erişim Tarihi: 11.04.2025.
- Trois têtes sous le même bonnet isimli karikatür. Kaynak: <https://www.loc.gov/item/2005676996/> Erişim Tarihi: 15.04.2025.
- Usta, A. (2018). Aydınlanma Düşüncesine Kısa Bir Bakış. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*. 1. 75-90.
- XVI Louis'i güden çiftçi karikatürü. Kaynak: <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/French-School/1124867/> Erişim Tarihi: 15.04.2025.
- XVI Louis'nin uçuş denemesini eleştiren tahta oyuncak geyik üzerinde resmedildiği "Hé hu ! da da !" bir karikatür. Kaynak: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020583256> Erişim Tarihi: 15.04.2025.
- Yi, W. (2021). From Words to Images: The Rise and Treatment of Visual Public Opinion in the Post-epidemic Era. *Jurnal Audiens*. 2(2). 242-249. 10.18196/jas.v2i2.11913.



BÖLÜM

2

LAND ART'IN GÜZEL SANATLAR LİSELERİ
MÜFREDATINDA UYGULAMA YÖNTEMLERİ VE
KARŞILAŞTIRMASI
LAND ART'IN TARİHÇESİ

Bahadır KOÇ

Land Art, 1960'ların sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan ve geleneksel sanat mekânlarının (galeriler, müzeler) sınırlarını sorgulayan, doğayla bütünleşen bir sanat pratiğidir. Bu akım, sanatın doğrudan doğada gerçekleştirilmesini esas alarak, sanat yapıtının mekânla kurduğu ilişkiyi kökten değiştirmiştir. Land Art, modernizmin çözülmeye başladığı bir dönemde doğaya dönüş, doğanın bir anlatı aracı olarak yeniden keşfi ve sanatın maddeselliğine yönelik yeni arayışların bir sonucudur. Sanatçılar, doğayı yalnızca bir arka plan olarak değil, bizzat eserin kendisi olarak kabul etmiş; bu yaklaşım, sanatın temsil ve nesne üretme anlayışını sorgulayan radikal bir tavır olarak belirmiştir.

Land Art'ın doğuşu, aynı zamanda 1960'ların sonundaki sosyal ve politik hareketlerle de yakından ilişkilidir. Vietnam Savaşı karşıtlığı, çevreci hareketlerin yükselişi, kentleşmeye ve endüstrileşmeye karşı gelişen eleştiriler, sanatın da bu değişime paralel olarak yeni ifade biçimleri aramasına neden olmuştur. Bu dönemde sanatçılar, tüketim kültürüne ve sanat piyasasının ticari yapısına karşı bir duruş sergileyerek doğayı hem estetik hem de ideolojik bir mekân olarak benimsemişlerdir (Beardsley, 1998).

Land Art'ın kurucu isimlerinden biri olan Robert Smithson, 1970 yılında Utah'daki Büyük Tuz Gölü kıyısına inşa ettiği Spiral Jetty adlı eseriyle bu akımın simgelerinden birine imza atmıştır. Spiral formunda kıyıya doğru uzanan bu büyük yapı, doğanın döngüsellliği, zamanın etkisi ve insan müdahalesinin geçiciliği üzerine düşünsel bir zemin sunar. Smithson, sanatın doğa içinde çözülmesi ve zamanla değişen koşullarla evrilmesi gerektiğini savunmuş, entropi kavramına sanatsal bir boyut kazandırmıştır (Smithson, 1996).

Smithson dışında Michael Heizer'in Double Negative, Walter De Maria'nın The Lightning Field, Nancy Holt'un Sun Tunnels, Richard Long'un yürüyüş temelli çalışmaları ve Andy Goldsworthy'nin organik malzemelerle yaptığı geçici yerleştirmeler, Land Art'ın farklı uygulama biçimlerini ortaya koyar. Bu sanatçılar, taş, toprak, su, çamur, buz, ağaç gibi doğal malzemeleri kullanarak doğayla diyalog kuran işler üretmişlerdir. Bazı eserler devasa ölçekte inşa edilirken, bazıları ise doğanın döngüsü içinde kaybolmayı, çözülmeyi ya da yok olmayı amaçlamıştır.

Land Art yalnızca biçimsel ya da estetik bir yönelim değildir; aynı zamanda zaman, mekân, çevre ve geçicilik üzerine derin felsefi sorgulamalar içerir. Sanatçılar, eseri zamana karşı kalıcı kılmak yerine zamanın bir parçası yapmayı seçmiş, bu yönüyle doğa ve insan eliyle yaratılan arasındaki sınırları flu hale getirmiştir. Böylece izleyici, eseri yalnızca görsel olarak algılamaz; doğanın içindeki varlığı aracılığıyla onunla bütünsel bir ilişki kurar.

1970’lerden itibaren Land Art, Avrupa’ya ve diğer bölgelere yayılmış, özellikle Environmental Art (Çevre Sanatı) ve Sürdürülebilir Sanat pratikleriyle iç içe geçmiştir. Avrupa’daki sanatçılar, bu yaklaşımı daha kavramsal ve politik boyutlara taşıyarak, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi farklı kültürel bağlamlarda sorgulamışlardır. Özellikle iklim değişikliği, ekolojik kriz ve doğa tahribatı gibi güncel sorunlarla Land Art, günümüzde de güncelliğini koruyan bir sanat dili haline gelmiştir (Kastner & Wallis, 1998).

Land Art, bugünün sanat eğitiminde ve çağdaş sanat pratiklerinde önemli bir yere sahiptir. Güzel sanatlar liseleri ve üniversitelerde bu sanat anlayışı, öğrencilerin mekânla, doğayla ve çevresel meselelerle ilişki kurmasına olanak tanımakta; aynı zamanda disiplinler arası düşünmeyi ve deneysel çalışmaları teşvik etmektedir. Kamusal alanda yapılan Land Art projeleri, toplumsal farkındalık yaratma amacı taşıyarak sanatın yalnızca bireysel değil, toplumsal bir ifade biçimi olabileceğini de göstermektedir.

LAND ART’IN TEMEL İLKELERİ

1. Doğayla Bütünleşme

Land Art, doğayı bir “temsil” nesnesi olarak değil, deneyimlenen bir gerçeklik olarak işler. Bu anlayışta sanatçı doğaya dışarıdan bakan bir göz değil; onunla birlikte çalışan, onunla birlikte düşünen bir varlık olarak konumlanır. Örneğin, Andy Goldsworthy, eserlerinde mevsimsel döngüler, yaprakların renk değişimi, karın erimesi veya taşların zamanla yer değiştirmesi gibi doğanın geçici ve değişken yönlerini vurgular. Goldsworthy’nin Rowan Leaves and Hole (Yaban Mersini Yaprakları ve Delik, 1987) adlı eseri, doğadaki malzemelerle yapılan geçici bir yerleştirmedir ve yalnızca fotoğraflanarak belgelenmiştir (Goldsworthy, 1990).

Doğa Bir Malzeme Olarak: Toprak, Taş, Su, Ağaç, Yaprak

Land Art sanatçıları, doğayı bir araç değil, eserin kendisi olarak görür. Toprak, taş, kum, su, yaprak, ağaç kabuğu gibi doğal malzemeler kullanılarak doğrudan doğada üretim yapılır. Michael Heizer’in Double Negative (1969) adlı eseri, Nevada çölünde iki yamacı birbirine bağlayan devasa bir boşluk kazılarak oluşturulmuştur. Burada sanatçı, doğal malzemenin çıkarılması ile bir eser üretmiş, malzemenin yokluğu bile eserin bir parçası haline gelmiştir (Kastner & Wallis, 1998).

Benzer şekilde, Robert Smithson’un Spiral Jetty (1970) adlı yapıtı, binlerce ton kaya, toprak ve tuzlu su kullanılarak inşa edilmiştir. Utah’taki Büyük Tuz Gölü’nde spiral biçiminde uzanan bu yapı, doğanın döngüsel yapısını ve entropi kavramını somutlaştırır. Malzeme olarak kullanılan taşlar, zamanla suyun yükselip alçalmasıyla yer değiştirir, çözülür veya

kaybolur. Böylece doğa, hem malzeme hem de zaman içinde eserin şekillendiricisi olur (Smithson, 1996).

Doğa Bir Mekân Olarak: Galeri Dışına Çıkış

Land Art'ın en ayırt edici özelliklerinden biri, sanatın üretildiği ve sergilendiği mekânın doğrudan doğa olmasıdır. Galeri ve müze gibi geleneksel sergileme alanları yerine, yapıtlar dağlarda, çöllerde, ormanlarda, göl kenarlarında ya da kırsal alanlarda yer alır. Walter De Maria'nın *The Lightning Field* (1977) adlı yerleştirmesi, New Mexico çölünde belirli aralıklarla yerleştirilmiş 400 paslanmaz çelik direkten oluşur. Bu yapıt, yalnızca günün belirli saatlerinde veya yıldırım çarptığında farklı bir görsellik kazanır. İzleyicinin eseri deneyimleyebilmesi için fiziksel olarak o coğrafyaya gitmesi gerekir. Böylece doğa, sadece mekân değil, aynı zamanda deneyimsel bir unsur haline gelir (Beardsley, 1998).

Doğa mekân olarak kullanıldığında, izleyici ile sanat yapıtı arasındaki ilişki de dönüşür. Yapıt artık çevreleyen bir nesne değil, izleyiciyi içine alan bir çevre olur. Bu, immersive (sarmalayıcı) bir deneyim sunar.

2. Sanat Mekânının Dönüşümü

Land Art, 20. yüzyılın ortalarında geleneksel sanat mekânlarına — özellikle galeri ve müzelere— karşı gelişen bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlayışta sanatçılar, sanatın yalnızca “sergilenebilir bir nesne” değil, aynı zamanda doğrudan doğada var olan bir deneyim olması gerektiğini savunmuşlardır. Dolayısıyla, kapalı ve sınırlı iç mekânlardan çıkarak açık araziler, kırsal alanlar, çöller, göl kenarları, dağlık bölgeler gibi insan müdahalesinin en az olduğu doğal çevreler, sanatın yeni sahnesi haline gelmiştir. Böylece Land Art, yalnızca biçimsel olarak değil, mekânsal olarak da sanat anlayışında devrim yaratmıştır (Kastner & Wallis, 1998).

Bu yaklaşımda, sanat eseri artık izleyicinin ayağına gelen bir nesne değil, izleyicinin ulaşması gereken bir deneyim alanı olur. Bu değişim, sanatın algılanış biçimini köklü şekilde dönüştürür. İzleyici, eserle karşılaşmak için doğanın içine seyahat etmeli, coğrafyanın bir parçası haline gelmeli ve doğal çevreyle birlikte eseri deneyimlemelidir.

Galeriden Kopuşun Örnekleri

Bu radikal mekân değişiminin en çarpıcı örneklerinden biri Robert Smithson'un *Spiral Jetty* (1970) adlı eseridir. Utah'daki Büyük Tuz Gölü kıyısında, spiral biçiminde yerleştirilen kaya ve toprak kütlesi, yalnızca havadan ya da belirli bir noktadan bakıldığında bütünsel olarak görülebilir.

Eserin tam anlamıyla deneyimlenmesi için fiziksel olarak araziye gidilmesi gerekir; bu da galeri mekânlarının pasif izleyici konumunu terk ederek izleyiciyi katılımcı haline getirir (Smithson, 1996).

Benzer şekilde, Michael Heizer'ın City (1972–2022) adlı eseri, Nevada çölünün ortasında inşa edilmiş devasa bir arazi yerleştirmesidir. Yaklaşık 45 yılda tamamlanan bu yapı, antik uygarlıkların mimarisini andıran biçimlerde düzenlenmiş taş ve toprak formlardan oluşur. Yalnızca önceden izin alarak ziyaret edilebilen bu yapı, sanatın “erişilebilirlik” ve “sergilenme” koşullarını bilinçli olarak sınırlar (Beardsley, 1998).

Walter De Maria'nın The Lightning Field (1977) adlı eseri de yine New Mexico'da, doğayla iç içe bir alanda konumlanmıştır. 400 adet paslanmaz çelik direktten oluşan bu yerleştirme, yalnızca belirli günlerde ve çok sınırlı sayıda kişi tarafından ziyaret edilebilir. Bu tercih, eserin yalnızca fiziksel değil, deneyimsel bir mekân oluşturmasını sağlar. Yıldırım çarptığında ya da gün ışığı değiştikçe eserin algılanışı farklılaşır. Dolayısıyla Land Art, statik bir obje değil; doğanın dinamik koşullarına göre değişen bir zaman-mekân olgusu üretir (De Maria, 1980).

Sanat Yapıtının Statüsündeki Değişim

Land Art'ın galeri ve müzeleri terk etmesi, yalnızca fiziksel bir yer değişimi değildir; aynı zamanda sanat yapıtının statüsünde köklü bir dönüşüme işaret eder. Sanat nesnesi artık koleksiyonlara girebilecek, taşınabilir veya mülkiyet altına alınabilir bir ürün olmaktan çıkar. Yerinde üretildiği ve yerinde kalan bu eserler, sanat piyasasının dolaşımına da meydan okur. Bu bağlamda Land Art, kapitalist sanat piyasasının üretim ve tüketim döngüsüne karşı eleştirel bir pozisyon alır (Lailach, 2007).

Ayrıca bu durum, fotoğraf ve video gibi belgelerin sanat eseriyle kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlar. Birçok Land Art yapıtı, zamanla doğada eriyip yok olduğundan, izleyiciye yalnızca belgeler aracılığıyla ulaşabilir. Ancak bu belgeler, eserin kendisi değil, yalnızca onun bir izidir.

3. Geçicilik ve Dönüşüm

Land Art'ın en ayırt edici yönlerinden biri, eserlerin doğanın döngüsüne bilinçli olarak teslim edilmesidir. Rüzgâr, yağmur, güneş ışığı, bitki örtüsünün büyümesi ve zamanın kendisi, bu eserlerin doğal birer bileşeni haline gelir. Sanatçılar, yapıtlarını kalıcı kılmak yerine doğayla birlikte bozunmaya, dönüşmeye ve nihayetinde yok olmaya bırakırlar. Böylece Land Art, geleneksel sanatın kalıcılık idealine karşı, geçicilik düşüncesini savunur (Beardsley, 1998).

Örneğin Andy Goldsworthy, yapıtlarını çoğunlukla yaprak, buz, taş ve dallar gibi kısa ömürlü malzemelerle üretir. *Ice Star* (1996) adlı işi, yalnızca birkaç saat içinde eriyerek yok olmuştur. Bu tür eserler, belgelen-dirme dışında kalıcılık göstermez (Goldsworthy, 1990). Benzer şekilde Richard Long, doğada yaptığı yürüyüşlerde iz bırakır; taşları dizerek geçici müdahalelerde bulunur ve eser, doğanın kendisiyle silinir.

Land Art'ın bu yönü, izleyiciye doğa ile birlikte var olan ve yok olan, anlık ama anlamlı bir estetik deneyim sunar.

4. Doğal Malzeme Kullanımı

Land Art sanatçıları, sentetik ya da endüstriyel malzemeleri bilinçli olarak reddeder; bunun yerine, eserin üretildiği çevrede bulunan doğal unsurları (taş, toprak, yaprak, su, odun, buz vb.) kullanmayı tercih ederler. Bu yaklaşım, yapıtın doğayla görsel, yapısal ve ekolojik uyum içinde olmasını sağlar. Aynı zamanda doğaya zarar vermeden üretim yapılmasını ve çevresel farkındalığın artırılmasını amaçlar (Kastner & Wallis, 1998).

Örneğin Andy Goldsworthy, bir nehir kenarındaki taşları üst üste dize-rek oluşturduğu geçici yapıtlarında doğaya hiçbir dışsal malzeme eklemeyiz. Yapıtlar, doğal sürecin bir parçası olarak erir, yıkılır ya da suya karışır (Balanced Rock with Leaves, 1995). Richard Long ise yürüyüşleri sırasında karşılaştığı taşlarla oluşturduğu dairesel düzenlemelerde yalnızca bulundu-ğu çevredeki unsurları kullanır. Bu sayede eser, yapıldığı mekâna özgüdür ve o ekosistemle tam uyum içindedir (Long, 2002).

Bu malzeme seçimi, hem estetik hem de etik bir tercih olarak Land Art'ın temel ilkeleri arasında yer alır.

5. Mekâna Bağlılık (Site-Specificity)

Land Art eserleri, yalnızca doğa içinde üretilen yapıtlar olmaktan öte, bulundukları yere fiziksel, kültürel ve ekolojik olarak özgü çalışmalardır. Bu nedenle, bir Land Art yapıtı başka bir yere taşınamaz ya da birebir yeniden üretilemez; çünkü eserin kimliği yalnızca biçiminden değil, yerle kurduğu ilişkiden doğar. Bu anlayış, eseri hem fiziksel hem de bağlamsal olarak yerle bütünleşik hale getirir (Kwon, 2002).

Land Art sanatçısı, doğayı yalnızca bir arka plan olarak değil, eserin oluşumuna aktif olarak katılan bir unsur olarak görür. Yapıtın malzemesi, biçimi, yönelimi ve anlamı bulunduğu çevrenin topografyası, iklimi, ışığı ve tarihsel dokusuyla şekillenir. Örneğin, Nancy Holt'un *Sun Tunnels* (1973–76) adlı çalışması, Utah çölünde belirli astronomik hizalanmalar esas alınarak konumlandırılmıştır. Güneşin yılın belli dönemlerinde

tüplerin içinden geçerek oluşturduğu ışık oyunları, yalnızca bu coğrafyada mümkün olabilecek bir deneyim sunar. Aynı yapıt farklı bir bölgeye taşındığında anlamını ve işlevini kaybeder (Holt, 1981).

Benzer şekilde Robert Smithson'ın Spiral Jetty (1970) adlı ikonik eseri, Utah'daki Büyük Tuz Gölü'nün tuzlu suyuna, göl seviyesindeki değişimlere ve çevresindeki kırmızımsı bakteri oluşumlarına doğrudan bağlıdır. Bu spiral yapı, doğayla etkileşim içinde kendini sürekli değiştiren ve yerin doğasına tepki veren bir sistem olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla Spiral Jetty, yalnızca fiziksel olarak değil, kavramsal olarak da bulunduğu yere özgüdür (Smithson, 1996).

Bu yer'e özgülük yaklaşımı, Land Art'ı diğer sanat biçimlerinden ayırır. Sanat yapıtı artık herhangi bir yerde yeniden üretilebilecek bir nesne değil; yalnızca belirli bir bağlamda var olabilecek özgül bir oluşumdur. Bu durum, sanatın evrensellik iddiasını sorgular ve yer kavramını hem estetik hem politik bir mesele haline getirir (Kastner & Wallis, 1998).

6. Ölçek ve Anıtsallık

Land Art projeleri genellikle büyük ölçekli yapılar olarak tasarlanır. Bu ölçü, yalnızca görsel etkileycilik sağlamakla kalmaz; izleyiciyi doğrudan fiziksel olarak içine çeken bir deneyim sunar. Eser, sadece uzaktan izlenen bir sanat nesnesi değil, çevresinde dolaşılan, içine girilen ya da çevresiyle birlikte deneyimlenen bir mekâna dönüşür. Bu durum, izleyici ile eser arasındaki ilişkiyi temelden değiştirir ve onu daha duyuşal, bedensel ve çevresel bir bağlama taşır (Kwon, 2002).

Bu devasa ölçek, kimi zaman doğayla rekabet eder gibi algılsa da, Land Art sanatçılarının temel hedefi doğayı yenmek değil, onunla diyalog kurmak ve bütünleşmektir. Örneğin, Michael Heizer'ın City (1972–2022) adlı eseri, Nevada çölüne inşa edilmiş yaklaşık 2,5 kilometre uzunluğunda dev bir arazi yerleştirmesidir. İlk bakışta dev bir uygarlık kalıntısı izlenimi veren yapı, çölün yataylığını, genişliğini ve boşluğunu estetik bir dille yeniden üretir. İzleyici yapının içinde yürüyerek bu çevreyle bütünleşen bir deneyim yaşar (Beardsley, 1998).

Walter De Maria'nın The Lightning Field (1977) adlı yerleştirmesi, 1 kilometreye 1 kilometrelik alana yerleştirilen 400 çelik direkten oluşur. Bu geniş düzlemde yürümek, gökyüzü, ışık, hava ve çevredeki manzara ile bütünsel bir ilişki kurmayı mümkün kılar. Eserin ölçeği izleyicide hem bir büyüklük duygusu hem de bir alçakgönüllülük hissi uyandırır —doğaya karşı değil, onun içinde bir varlık olma hissi (Kastner & Wallis, 1998).

Land Art'ın bu büyük ölçekli yapıları, izleyicinin yalnızca gözüne değil bedenine ve mekânsal algısına da hitap eder. Aynı zamanda, insan mer-

kezli sanat anlayışının sınırlarını aşarak doğayla daha kapsayıcı bir ilişki kurma çabasını yansıtır.

7. İzleyiciyle Etkileşim

Land Art, izleyiciyi yalnızca bakan bir göz olarak değil, eserin aktif bir parçası haline getirir. Bu sanat biçiminde, eserin tam anlamıyla algılanabilmesi için fiziksel olarak bulunduğu yere gidilmesi, çevresinde dolaşılması ve çoğu zaman yapıtla birlikte doğanın içinde hareket edilmesi gerekir. Böylece izleme, yalnızca görsel bir eylem olmaktan çıkar; bedensel, çevresel ve duyuşsal bir deneyime dönüşür (Kwon, 2002).

Land Art sanatçıları, bu katılımcı deneyimi bilinçli olarak tasarımlarına dâhil ederler. Örneğin, Richard Long'un çalışmaları doğada yürüyüş yapma eylemiyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçının yürüyüş sırasında oluşturduğu taş halkalar ya da toprak çizgiler, doğa içinde gezinirken rastlanan, çevresel farkındalık yaratan müdahalelerdir. Bu yapıtlar, yalnızca görülecek değil; yaşanacak eserlerdir (Long, 2002).

Benzer biçimde, Nancy Holt'un Sun Tunnels (1973–76) adlı yerleştirilmesi de, yalnızca uzaktan izlenmek için değil, içine girilerek deneyimlenmek üzere inşa edilmiştir. Tünellerin içine giren izleyici, çöl manzarasını daire biçimli açıklıklardan izleyebilir ve yaz/kış gün dönümlerinde güneş ışığının tünellerle hizalanarak oluşturduğu görsel olaylara tanık olur (Holt, 1981).

Land Art'taki bu deneyimsel yaklaşım, izleyici ile yapıt arasındaki ilişkiyi klasik sanat anlayışının ötesine taşır. Eser, yalnızca bir nesne değil; zaman içinde yaşanan ve çevreyle birlikte algılanan bir süreç halini alır. Bu yönüyle Land Art, izleyiciyi estetik bir gözlemciden çok, mekânın aktif bir bileşeni haline getirir (Kastner & Wallis, 1998).

8. Çevresel ve Eleştirel Yaklaşım

Land Art, 1960'ların sonlarında modern yaşamın doğadan kopuşuna, hızla artan kentleşmeye, çevre tahribatına ve sanatın piyasalaşmasına karşı eleştirel bir duruş olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımın sanatçıları, sanatı galeri ve müzelerin ticari sınırlarından çıkararak doğaya taşımış, böylece hem üretim biçiminde hem de sunum alanlarında radikal bir kırılma yaratmışlardır (Kastner & Wallis, 1998).

Land Art, yalnızca biçimsel ya da estetik bir yenilik değil; aynı zamanda doğa ile kurulan ilişkinin yeniden tanımlanmasıdır. Robert Smithson, doğaya müdahalenin kaçınılmaz olduğunu kabul ederek, bu müdahalenin bilinçli ve şiirsel bir biçimde yapılması gerektiğini savunmuştur.

Spiral Jetty (1970) bu anlayışın bir örneğidir; doğayla çatışmayan, onunla iş birliği içinde var olan bir yapı olarak inşa edilmiştir (Smithson, 1996). Smithson, aynı zamanda modern toplumun entropik yapısını da bu eser aracılığıyla sorgular.

Michael Heizer ve Walter De Maria gibi sanatçılar da, kent yaşamının sunduğu sınırlı estetik deneyime karşı, doğanın sunduğu sınırsız boşluk, sessizlik ve sonsuzluk duygusunu sanatın bir parçası haline getirmiştir. Özellikle De Maria'nın The Lightning Field (1977) adlı eseri, izleyiciyi şehirden uzaklaştırarak doğayla baş başa bırakır ve izleme eylemini bir meditatif deneyim haline getirir (Beardsley, 1998).

Bu yaklaşımlar, Land Art'ı yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda çevresel, kültürel ve felsefi bir arayış olarak konumlandırır. Sanatçılar, doğa üzerindeki insan etkisini sorgularken, alternatif bir üretim ve düşünme biçimi önerir. Bu çaba, doğayla kaybedilen bağın yeniden kurulmasını amaçlar ve sanat aracılığıyla ekolojik bilinç geliştirir (Lailach, 2007).

LAND ART'IN GÜZEL SANATLAR LİSELERİ MÜFREDATINDA UYGULAMA YÖNTEMLERİ

Eğitimde Land Art: Güzel Sanatlar Liselerinde Doğa Tabanlı Sanat Eğitimi

Land Art (Arazi Sanatı), sanatın yalnızca galeri, müze ve atölye gibi kapalı, sınırlı mekânlarla sınırlı kalmaması gerektiğini savunan ve doğayla doğrudan bir etkileşim içinde sanat üretimini teşvik eden yenilikçi bir sanat anlayışıdır. 1960'ların sonunda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan bu akım, zamanla yalnızca bir estetik yaklaşım değil, aynı zamanda çevreyle ilişki kurmanın ve insan-doğa etkileşimini sorgulamanın bir yolu olarak gelişmiştir (Kastner & Wallis, 1998). Günümüzde, özellikle çevre krizlerinin ve iklim değişikliğinin küresel ölçekte tartışıldığı bir dönemde, Land Art hem çağdaş sanat içinde hem de sanat eğitimi bağlamında önemli bir potansiyel taşımaktadır.

Güzel Sanatlar Liseleri, öğrencilerin sanatsal düşünme biçimlerini geliştirdiği, teknik beceriler kazandığı ve yaratıcı kimliklerini inşa ettiği temel kurumlardır. Bu bağlamda Land Art, öğrencilere doğayla bütünleşik düşünme, malzeme seçimini bilinçli yapma, yerleştirme ve çevresel farkındalık gibi çağdaş sanatın önemli kavramlarını deneyimleme imkânı sunar. Özellikle doğa gözlemi, açık hava çalışmaları ve doğrudan çevreyle etkileşim yoluyla gerçekleştirilen uygulamalar, öğrencilerin hem sanatsal hem de ekolojik farkındalıklarını artırır (Inwood, 2010).

Örneğin, okul bahçelerinde ya da yakın doğal alanlarda yapılabilecek yerleştirme çalışmaları, öğrencilerin yalnızca iki boyutlu yüzeylerle değil,

mekânla ve çevreyle ilişki kurarak üretim yapmalarını sağlar. Bir grup öğrencinin taş, yaprak, dal ve toprak gibi doğal malzemelerle oluşturacağı geçici bir spiral form ya da toprağa çizilen dev bir desen, hem iş birliğine dayalı üretimi teşvik eder hem de doğanın geçiciliğini ve dönüşümünü deneyimlemeye olanak verir (Goldsworthy, 1990).

Ayrıca Land Art'ın eğitime entegrasyonu, sürdürülebilirlik, ekosanat, alternatif estetik gibi kavramları pedagojik bağlama taşır. Bu, sadece sanat derslerini değil; coğrafya, çevre bilimi ve etik gibi disiplinlerle de çok boyutlu bağlantılar kurma imkânı doğurur. Böylece Land Art, disiplinler arası bir öğrenme alanı olarak da değerlendirilir (Ulbricht, 2005).

Sonuç olarak, Land Art'ın Güzel Sanatlar Liseleri müfredatına entegre edilmesi, öğrencilere yalnızca yeni bir sanat anlayışı kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda doğaya karşı duyarlı bireyler olarak yetişmelerine, alternatif ifade biçimleri geliştirmelerine ve sanatın yaşamla doğrudan ilişkisini kavramalarına katkı sağlar.

1. Land Art'ın Eğitsel Değeri

Land Art, birçok disiplini içinde barındırması bakımından eğitimde kullanıma oldukça uygundur. Görsel sanatlar, çevre eğitimi, doğa bilinci, felsefi düşünme, beden farkındalığı ve mekân algısı gibi pek çok kavramla doğrudan ilişkilidir. Bu yönüyle Land Art hem disiplinler arası bir yaklaşım sunar hem de öğrencilerin doğayla olan bağlarını yeniden düşünmelerini sağlar. Sanatı yalnızca estetik bir uğraş olarak değil, aynı zamanda sosyal ve çevresel bir ifade aracı olarak görmeyi teşvik eder.

2. Müfredata Entegrasyon Yöntemleri

Güzel Sanatlar Liseleri'nde Land Art'ın uygulanması için farklı derslerde ve etkinliklerde çeşitli yöntemlerle entegrasyon sağlanabilir:

a)Görsel Sanatlar ve Atölye Dersleri

Land Art projeleri, resim, heykel ve üç boyutlu sanat çalışmaları gibi geleneksel sanat derslerinin doğal bir uzantısı olarak eğitim programlarına dâhil edilebilir. Bu yaklaşım, öğrencilerin yalnızca teknik becerilerini değil; aynı zamanda doğa, çevre ve insan ilişkisi üzerine düşünme kapasitelerini de geliştirir. Özellikle zaman, değişim, doğa-insan ilişkisi, geçicilik, ekosistemler ve çevresel denge gibi temalar üzerinden yapılandırılan Land Art etkinlikleri, sanat eğitiminin içeriğini genişleterek çok boyutlu öğrenme deneyimleri sunar (Inwood, 2010).

Land Art uygulamaları, öğrencilerin doğa ile kurduğu ilişkiyi güçlendirmeyi amaçladığı için, kullanılan malzemeler de bu anlayışa uygun olarak seçilir. Taş, dal, yaprak, kum, toprak ve su gibi doğal ve geçici malzemeler aracılığıyla yapılan çalışmalar, öğrencilerin çevreye zarar vermeden, doğayla bütünleşik bir üretim süreci geçirmesini sağlar (Goldsworthy, 1990). Bu malzemeler aynı zamanda öğrencilerin malzeme bilgisi, mekân algısı ve kompozisyon kurma becerilerini de geliştiren önemli araçlara dönüşür.

Örneğin, bir grup öğrencinin “mevsim döngüsü” temasıyla sonbahar yaprakları ve taşlarla oluşturduğu bir geçici yerleştirme; ya da “ekosistem dengesi” konusuyla toprağa şekiller kazıyarak yaptığı bir arazi çizimi, hem doğa gözlemi hem de yaratıcı düşünme süreçlerini destekler. Bu tür çalışmalar, öğrencilere yalnızca estetik deneyim kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda sürdürülebilirlik, çevresel etik ve ekolojik farkındalık gibi çağdaş kavramlarla tanışma fırsatı da sunar (Ulbricht, 2005).

Land Art’ın bu biçimde eğitim programına entegrasyonu, özellikle Güzel Sanatlar Liselerinde tematik, disiplinler arası ve deneyimsel öğrenme modellerinin geliştirilmesine olanak sağlar. Öğrenciler hem bireysel hem de grup çalışmalarıyla yaratıcı süreçlere dâhil olur; doğayla etkileşim kurarak duysal, estetik ve bilişsel gelişimlerini çok yönlü biçimde ilerletirler (Lindemann-Matthies et al., 2009).

b) Proje ve Performans Çalışmaları

Land Art projeleri, yalnızca sınıf ortamıyla sınırlı kalmayan; doğrudan doğayla temas kurulmasını amaçlayan yerinde öğrenme uygulamalarıdır. Bu projelerin ders dışı zamanlarda, okul bahçesinde, yakındaki ormanlık alanlarda veya çevredeki uygun doğal bölgelerde gerçekleştirilmesi, öğrencilerin doğayı bir “öğrenme ve üretim mekânı” olarak deneyimlemelerini sağlar. Bu tür çalışmalar, öğrencilere yalnızca sanatsal beceriler değil, aynı zamanda çevresel farkındalık, doğal malzeme tanıma ve alan kullanımı gibi çok yönlü kazanımlar sunar (Inwood, 2010).

Land Art etkinliklerinin doğa içinde gerçekleştirilmesi, öğrencilerin yalnızca gözlemci değil, etkileşimde bulunan katılımcılar olmalarını sağlar. Doğal malzemelerin doğrudan toplanması, yerleştirilmesi ve çevre koşullarına göre uyarlanması gibi süreçler, öğrencilere tasarım, doğa gözlemi ve malzeme denemesi gibi deneyimsel öğrenme olanakları sunar. Bu yaklaşım, sanat eğitimini yerinde uygulama ile zenginleştirirken, öğrencilerin çevreyle ilişki kurma biçimlerini de dönüştürür (Lindemann-Matthies et al., 2009).

Ayrıca bu projeler çoğunlukla grup hâlinde gerçekleştirilir; öğrenciler bir fikir üzerinde uzlaşma, görev dağılımı yapma, doğa içinde birlikte karar alma ve uygulama süreçlerinde aktif rol alırlar. Bu da onların iletişim, iş birliği ve ortak üretim becerilerini geliştirir (Bequette & Bequette, 2012). Örneğin, bir grup öğrencinin açık bir alanda taşlar ve yapraklarla oluşturduğu sembolik bir yerleştirme, yalnızca estetik değil; aynı zamanda kolektif emek ve birlikte düşünme sürecinin de somut bir çıktısıdır.

Sonuç olarak, Land Art'ın ders dışı ortamlarda uygulanması, öğrencilerin hem doğayla bağ kurmasını hem de grup dinamiklerini deneyimleyerek üretken ilişkiler kurmasını sağlayan güçlü bir pedagojik araçtır. Bu yönüyle Land Art, sanat eğitiminin sınırlarını doğaya doğru genişletir ve öğrenmeyi mekânla bütünleştirir.

c) Sanat Tarihi ve Kavramsal Sanat Dersleri

Land Art'ın eğitim programlarına entegrasyonunda, yalnızca uygulamaya yönelik değil, aynı zamanda kuramsal ve tarihsel temellerin de öğrencilere sunulması büyük önem taşır. Bu kapsamda Land Art'ın 1960'ların sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkışı, bu sanat hareketinin modernizme bir tepki olarak gelişen doğa merkezli ve yerle ilişki kuran felsefesiyle birlikte ele alınmalıdır (Kastner & Wallis, 1998).

Land Art'ın öncü sanatçıları arasında yer alan Robert Smithson, Spiral Jetty (1970) adlı ikonik eseriyle yalnızca doğaya yerleştirilmiş büyük ölçekli bir yapı sunmakla kalmamış; aynı zamanda zaman, entropi ve yıkım gibi kavramları sanatın merkezine taşımıştır (Smithson, 1996). Nancy Holt, Sun Tunnels (1973–76) ile gökyüzü, ışık ve yön kavramlarını doğayla bütünleştirerek izleyicinin mekânsal algısını sorgulamıştır. Andy Goldsworthy ise doğada bulunan geçici malzemelerle gerçekleştirdiği yapıtlarla, dönüşüm ve geçicilik temalarını öne çıkarır (Goldsworthy, 1990). Richard Long ise yürüyüş eylemini sanatsal bir ifade biçimi haline getirerek, doğayla kurulan bireysel ilişkiyi sanatın merkezine almıştır (Long, 2002).

Bu sanatçılar aracılığıyla Land Art'ın yalnızca görsel ve fiziksel değil; aynı zamanda kavramsal boyutu da anlaşılabilir hale gelir. Land Art, Kavramsal Sanat (Conceptual Art) ile doğrudan ilişkilidir; çünkü çoğu zaman eserlerin fiziksel varlığı kadar, onları oluşturan fikir ve süreçler de önemlidir. Sanatçının doğaya müdahalesi, yalnızca bir form üretme çabası değil; aynı zamanda insanın doğa üzerindeki etkisine yönelik felsefi bir sorgulamadır (Lailach, 2007).

Eğitim bağlamında bu tarihsel ve kavramsal altyapının öğrencilere aktarılması, onların yalnızca uygulayıcı değil; aynı zamanda düşünen, sor-

gulayan ve anlam kuran bireyler olarak yetişmesini destekler. Bu sayede öğrenciler, Land Art'ın estetik, çevresel ve düşünsel boyutlarını bir bütün olarak kavrayarak daha derinlikli bir öğrenme süreci deneyimlerler.

d) Çevre Bilinci ve Sürdürülebilirlik Temelli Etkinlikler

Land Art, sanat ile doğa arasında kurduğu doğrudan ilişki sayesinde çevre bilinci ve doğaya saygı gibi değerlerin sanat yoluyla aktarılması için etkili bir alan oluşturur. Bu sanat biçimi, öğrencilere doğayı yalnızca bir tema ya da dekor olarak değil; bir üretim ortağı, bir malzeme kaynağı ve aynı zamanda bir sorumluluk alanı olarak kavratmayı hedefler (Inwood, 2010). Eğitim bağlamında uygulandığında, Land Art öğrencilerin doğayla iş birliği içinde üretim yapma becerilerini geliştirirken, çevresel duyarlılıklarını da pekiştirir.

Bu yaklaşım, özellikle ekolojik dönüşüm, sürdürülebilirlik, doğanın döngüsellliği, geçicilik ve insan-doğa etkileşimi gibi temalar etrafında yapılan sanatsal üretimlerde belirginleşir. Öğrenciler, taş, yaprak, dal, toprak gibi doğal ve yerel malzemeler kullanarak doğaya zarar vermeden, onunla bütünleşen eserler üretmeyi öğrenirler. Böylece, doğayla rekabet eden değil; onu anlayan, izleyen ve onunla uyum içinde çalışan bir yaratıcı tavır geliştirirler (Goldsworthy, 1990).

Örneğin, öğrencilerle birlikte gerçekleştirilen mevsimsel bir Land Art projesi —sonbaharda düşen yapraklarla yapılan geçici bir yerleştirme gibi— doğadaki dönüşüm süreçlerini gözlemlemeyi, bu geçiciliği bir sanat dili olarak kullanmayı öğretir. Bu tür uygulamalar yalnızca estetik üretim değil; aynı zamanda çevresel gözlem, doğa ile empati ve etik üretim alışkanlıkları kazandıran deneyimlerdir (Ulbricht, 2005).

Land Art'ın bu yönü, sanat eğitiminin yalnızca teknik beceriler kazandıran değil; aynı zamanda ekolojik ve etik değerler üzerine bilinç geliştiren bir alan olarak değerlendirilmesine imkân tanır. Böylece sanat yoluyla çevreyi koruma sorumluluğu öğrencilerde içselleştirilir ve sanat üretimi bir tür çevresel eyleme dönüşebilir (Lindemann-Matthies et al., 2009).

3. Uygulama Sürecine İlişkin Adımlar

Land Art projelerinin eğitim ortamlarında etkili bir biçimde uygulanabilmesi için sistematik bir planlama ve yönlendirme süreci gereklidir. Bu süreç, hem pedagojik hem de sanatsal açıdan yapılandırılmış bir yol haritası sunmalı; öğrencilerin kavramsal düşünmeden uygulamaya kadar her aşamada aktif rol almalarını sağlamalıdır. Aşağıda, Güzel Sanatlar Liseleri düzeyinde uygulanabilecek Land Art projeleri için önerilen temel adımlar sıralanmıştır (Inwood, 2010; Ulbricht, 2005):

a) Arazi ve Malzeme Seçimi

Uygulama yapılacak doğal alanın seçimi önemlidir. Okul bahçesi, park, ormanlık alan veya kırsal çevre gibi doğal ortamlarda proje yürütülebilir. Öğrenciler, doğal malzemeleri toplayarak (ancak doğaya zarar vermeden) kendi sanat materyallerini oluştururlar.

b) Kavram Geliştirme

Öğrenciler, seçtikleri tema üzerinden kavramsal bir çerçeve geliştirir. “Zamanın İzleri”, “Geçicilik”, “Yeryüzüyle Bütünleşme”, “Doğanın Dönüşü” gibi temalar önerilebilir.

c) Tasarım ve Uygulama

Eskizler yapılarak proje planlanır ve ardından doğada gerçek uygulama yapılır. Bu süreçte grup çalışması önemlidir. Eserler, doğada var olacak şekilde konumlandırılır.

d) Dokümantasyon

Çalışmaların kalıcılığı doğada mümkün olmadığından, sürecin ve sonucun belgelendirilmesi çok önemlidir. Fotoğraf, video, çizim ve yazılı açıklamalarla süreç belgelenir.

e) Sunu ve Değerlendirme

Her öğrenci ya da grup, yaptığı eseri sunar. Kavramsal açıklama, kullanılan malzemeler, doğayla ilişkisi gibi başlıklarda değerlendirme yapılır. Eleştirel düşünmeye teşvik edilir.

4. Yöntemlerin Pedagojik Katkıları

Yaratıcılığı Geliştirme

Land Art projelerinde öğrenciler, alışılmış sanat malzemelerinin dışına çıkarak doğada bulunan taş, dal, yaprak, toprak, su gibi doğal formlar ve materyallerle çalışma imkânı bulurlar. Bu süreç, onların yaratıcı problem çözme becerilerini geliştirmeleri için zengin bir öğrenme alanı sunar. Çünkü doğada bulunan malzemeler, standart ve kontrol edilebilir atölye malzemelerinden farklı olarak şekil, doku, boyut ve esneklik açısından çeşitlilik ve belirsizlik barındırır. Öğrenciler, bu değişken ve bazen öngörülemeyen özelliklere uyum sağlamak için alternatif düşünme yolları geliştirmek zorunda kalır (Inwood, 2010).

Örneğin, bir öğrenci taşlarla oluşturulacak bir yerleştirme için uygun şekil ve büyüklükte taşları seçerken taşların doğal eğriliğini ve dengelenme biçimini gözlemlemek, deneme-yanılma yoluyla estetik ve yapısal bir kompozisyon oluşturmak durumundadır. Bu süreç, problem çözme becerisini ve mekânsal farkındalığı beraberinde getirir (Goldsworthy, 1990).

Başka bir örnek olarak, dal ve yapraklarla yapılan bir arazi çalışmasında, malzemelerin hafifliği, kırılganlığı ya da hareketlilikleri öğrencileri yenilikçi bağlama ve sabitleme teknikleri geliştirmeye iter. Böylece, öğrenciler doğal malzemelerin sınırlarını keşfederken, esneklik ve adaptasyon gibi yaratıcı düşünme yetkinliklerini de kazanırlar.

Sonuç olarak, doğanın sunduğu bu organik ve dinamik materyallerle çalışma, öğrencilerin sadece estetik anlayışlarını geliştirmekle kalmaz; aynı zamanda karşılaştıkları zorluklara yaratıcı çözümler üretme becerilerini de pekiştirir. Bu, onların hem sanat üretim süreçlerinde hem de günlük yaşamda karşılaştıkları sorunlara yenilikçi yaklaşımlar geliştirmelerine olanak tanır (Ulbricht, 2005).

Gözlem Yeteneğini Artırma

Doğal çevreyi dikkatli incelemek, detaylara odaklanmak ve mekânı tanımak gibi beceriler kazanılır.

Doğa ile Etkileşim ve Duyarlılık:

Öğrenciler doğayla temas ettikçe çevreye karşı daha bilinçli, duyarlı bireyler hâline gelir.

İş Birliği ve Sosyal Beceri

Grup çalışmalarında iletişim, iş birliği ve ortak üretim becerileri pekişir.

Sanat Felsefesi ve Kavramsal Düşünce

Eserlerin sadece estetik değil, aynı zamanda düşünsel bir zemin üzerinde inşa edilmesi sağlanır.

5. Karşılaşılan Zorluklar ve Çözüm Önerileri

Doğal Ortama Ulaşım Sorunu

Şehir içi okullarda doğal alanlara ulaşım zor olabilir. Bu durumda okul bahçeleri veya kent parkları kullanılabilir.

Malzeme Temini

Doğal malzemeler her zaman bol bulunmayabilir. Öğrencilere çevreye zarar vermeden malzeme toplama eğitimi verilmelidir.

Zaman Yönetimi

Bu tür projeler daha uzun süre gerektirebilir. Bu nedenle yıl içindeki proje haftaları ya da sanat etkinlik haftaları bu çalışmalar için ayrılabilir.

Belgeleme ve Arşiv

Eserler kalıcı olmadığından, sürecin doğru şekilde belgelenmesi öğretmenlerin rehberliğinde yürütülmelidir.

1. Uygulama Örnekleri

Land Art'ın Güzel Sanatlar Liseleri müfredatında uygulanması, öğrencilerin yaratıcı düşüncelerini teşvik ederken aynı zamanda doğayla bütünleşik sanatsal deneyimler yaşamalarını sağlar. Aşağıda, lise düzeyine uygun bazı uygulama örnekleri yer almaktadır:

A. Tema Temelli Uygulama Örneği: “Zamanın İzleri”

Ders: Görsel Sanatlar – Üç Boyutlu Sanat Uygulamaları

Amaç: Doğada geçen zamanın izlerini doğal malzemelerle sanat diliyle ifade etmek.

Yöntem: Öğrenciler okulun bahçesinde ya da yakın çevredeki bir doğal alanda toprak, taş, yaprak gibi geçici malzemelerle spiral, iz, gölge oyunları gibi formlar oluşturur. Gün boyunca değişen ışık ve gölgeyle zamanın etkisi belgelenir. Proje süreci fotoğraf ve video ile kayıt altına alınır.

B. Grup Çalışması Örneği: “Doğayla Diyalog”

Ders: Plastik Sanatlar – Sanat Projeleri Dersi

Amaç: Doğayla etkileşime dayalı kolektif üretim yapmak.

Yöntem: Öğrenciler 3-4 kişilik gruplara ayrılır. Her grup belirli bir doğal alanı seçerek orada belirledikleri temaya uygun eser tasarlar (örneğin: denge, dönüşüm, ekosistem).

Malzemeler doğadan toplanır, hiçbir zarar verilmez.

Her grup sonunda çalışmasını arkadaşlarına sunar ve tema, süreç, malzeme tercihi üzerine tartışma yapılır.

C. Kavramsal Uygulama Örneği: “Yok Oluş”

Ders: Kavramsal Sanat Uygulamaları / Eleştirel Sanat

Amaç: Geçicilik, doğa tahribatı ve insan etkisini kavramsal düzeyde sorgulamak.

Yöntem: Öğrenciler doğal bir alanda insan müdahalesi sonucu oluşan tahribatı gözlemler. Bu bölgeye müdahale ederek geçici bir yapıt üretir (örneğin, çöp malzemelerinden yapılan ama doğayla kaynaşan bir form). Eserin ‘yavaşça yok oluşu’ belgelenerek izleyiciye sunulur.

2. Karşılaştırmalı Uygulama Analizi

Farklı uygulama türlerinin öğrenci kazanımları, etkileşim düzeyi ve pedagojik katkısı bakımından karşılaştırılması aşağıda tablolandırılarak sunulmuştur:

Tablo -1

Uygulama türü (Yaratıcılık)(Çevre bilinci)(Teknik beceriler)(Grup çalışması)(Belgeleme/ ifade)

Tema temelli (zamanın izleri)	Yüksek	Orta	Orta	Düşük	Yüksek	-
Grup çalışması (doğa ile diyalog)	Yüksek	Yüksek	Orta	Yüksek	Orta	-
Kavramsal (Yok oluş)	Çok yüksek	Yüksek	Düşük orta	Çok yüksek	Orta	-

3. Türkiye ve Yurt Dışından Uygulama Yaklaşımlarının Karşılaştırması

Land Art uygulamaları, dünya genelinde farklı coğrafi, kültürel ve pedagojik bağlamlara göre çeşitlenmektedir. Türkiye’de bu sanat anlayışı eğitim ortamlarına yeni yeni entegre edilmeye başlanmışken, yurt dışında

özellikle Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya, İsveç ve Kanada gibi ülkelerde Land Art, çevre temelli sanat eğitimi programlarının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir (Inwood, 2010; Ulbricht, 2005).

Türkiye’deki uygulamalar genellikle bireysel öğretmen girişimleri ya da özel projeler çerçevesinde gelişmektedir. Güzel Sanatlar Liseleri gibi kurumlarda Land Art projeleri çoğunlukla ders dışı etkinlik, seminer haftası ya da atölye çalışması kapsamında yürütülmekte; müfredata sistematik olarak entegre edilememektedir. Ayrıca okul çevresindeki doğal alanların sınırlı oluşu, malzeme temini ve zaman yönetimi gibi pratik engeller de uygulamaları sınırlandırmaktadır. Ancak buna rağmen öğretmenler, öğrencilerin doğayla bağ kurmalarını sağlamak adına doğa yürüyüşleri, okul bahçesi projeleri ve geçici yerleştirmeler gibi yöntemlere başvurmaktadır.

Yurt dışı uygulamalarında ise Land Art, çevre eğitimi, disiplinler arası sanat uygulamaları ve sosyal sorumluluk projeleri ile iç içe yürütülmektedir. Özellikle İngiltere ve Kanada’da eğitim sistemine entegre edilen “out-door learning” (açık hava temelli öğrenme) modeli kapsamında öğrenciler doğada zaman geçirerek sanatsal üretim yaparlar. Bu ülkelerde doğa temelli uygulamalara pedagojik bir zemin sağlamak amacıyla çevre eğitimi ile sanat eğitimi arasında doğrudan bir köprü kurulur. Örneğin, Andy Goldsworthy’nin İngiltere’deki projeleri, öğrencilere esin kaynağı olurken; Amerika’da Smithson ve Holt’un eserleri doğa-felsefe ilişkisi çerçevesinde ele alınır (Kastner & Wallis, 1998).

Karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, yurt dışındaki uygulamalar daha çok kuramsal bilgiyle desteklenen, disiplinler arası ve sürdürülebilir eğitim modellerine dayanırken; Türkiye’de bu yaklaşımlar daha çok bireysel çabalarla sınırlı kalmaktadır. Bununla birlikte, Türkiye’de son yıllarda artan çevresel farkındalık, ekolojik eğitim projeleri ve müfredata entegre edilen güncel sanat konuları sayesinde Land Art’a olan ilgi artmaktadır.

Tablo -2

Ülke/Uygulama	Yaklaşım	Kazanım Odaklı
Türkiye Güzel Sanatlar Liseleri	Genellikle bireysel veya öğretmen yönlendirmeli uygulamalar .Alan sınırlı	Sanat Tekniği ve gözlem becerisi ön planda
Almanya (Waldschule Programları)	Doğada Öğrenme merkezli;proje tabanlı,Disiplinler arası yaklaşım	Sürdürülebilirlik,Doğa etiği,özgür ifade
İngiltere (Environmental Art in GCSE)	Kavramsal sanatla doğa temelli çalışmalar.Portfolyo sunumu zorunlu.	Belgeleme,eleştirel düşünce ve sanat yazımı gelişir.

4. Gözlemler ve Öneriler

Land Art uygulamaları, öğrencilerle doğa arasında kurulan etkileşim üzerinden yalnızca estetik bir deneyim değil; aynı zamanda duyuşsal, bilişsel ve sosyal gelişimi destekleyen bütünsel bir öğrenme ortamı sunar. Arazi temelli sanat üretim süreçlerinde gözlemlenen en belirgin değişimlerden biri, öğrencilerin motivasyon ve ilgi düzeylerinde kayda değer bir artış olmasıdır. Özellikle dijitalleşmiş ve doğadan uzaklaşmış bir çağda, öğrencilerin fiziksel olarak doğayla temas kurmaları, dikkatlerini toplama, anda kalma ve doğal çevreye duyarlılık geliştirme açısından anlamlı bir dönüşüm yaratmaktadır (Lindemann-Matthies et al., 2009).

Land Art projelerinin önemli bir bileşeni olan belgeleme süreci de ayrı bir eğitimsel değer taşımaktadır. Öğrencilerin çalışmalarını fotoğraf, video ya da eskizlerle kayıt altına alması, yalnızca eseri koruma amacı taşımaz; aynı zamanda bu sürecin sanatsal düşünme biçiminin bir parçası hâline gelmesine olanak tanır. Özellikle proje sonrası yapılan yazılı açıklamalar, sunumlar ve portfolyo hazırlıkları öğrencilerin görsel üretimin ötesine geçerek düşünsel derinlik kazanmalarını, kavramları söze dökebileceklerini ve sanat yazımına adım atmalarını sağlar (Inwood, 2010; Ulbricht, 2005).

Kavram temelli uygulamalarda gözlemlenen bir diğer güçlü yön, öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerinde gelişim göstermeleridir. Doğa, geçicilik, yok oluş, insan müdahalesi, ekolojik kriz gibi temalar etrafında yapılan çalışmalar, yalnızca sanat diliyle değil, aynı zamanda etik, felsefi ve toplumsal düzeyde düşünme kapasitesini artırır. Bu tür kavramsal yaklaşımlar, öğrencilerin özgün ifade yolları geliştirmelerine, sanatla toplumsal meseleler arasında köprü kurmalarına ve bireysel bakış açılarını sanatla somutlaştırmalarına olanak sağlar.

Ayrıca ekip çalışmasına dayalı Land Art projeleri, öğrencilerin sosyal ve duygusal öğrenme becerilerini destekleyen önemli bir zemin oluşturur. Grup içinde ortak karar alma, görev paylaşımı, tartışma, uzlaşma ve birlikte üretme süreçlerinde öğrencilerde empati, sorumluluk bilinci, dayanışma ve liderlik gibi sosyal beceriler gelişir. Bu durum özellikle sanatı bireysel bir üretim alanı olarak gören öğrencilerin, kolektif sanat üretiminin dönüştürücü gücünü deneyimlemelerine imkân tanır (Bequette & Bequette, 2012).

Öneriler

Land Art projeleri müfredata daha sistematik biçimde entegre edilmeli, sadece atölye çalışması değil, ders içi temalara da bağlanmalıdır.

Belgeleme süreci, sadece görsel kayıt değil; sanat eleştirisi, sanat yazımı ve sunum becerileri ile desteklenerek çok yönlü hale getirilmelidir.

Kavram temelli projelere daha fazla alan açılarak, öğrencilerin toplumsal ve çevresel farkındalıklarını artıracak temalarla çalışmalar yapmaları teşvik edilmelidir.

Grup çalışmaları yalnızca üretim değil; değerlendirme ve geri bildirim süreçlerinde de ortak kararlar alınarak yürütülmelidir.

Kaynakça

- Alakuş, A.Ö. (2004). Görsel Sanatlar Eğitiminde Yapılandırmacı Yaklaşımla Öğrenme. *Milli Eğitim Dergisi* , 162, 234-245.
- Beardsley, J. (1998). *Toprak işleri ve ötesi: Manzarada çağdaş sanat* . New York: Abbeville Press.
- Eisner, EW (2002). *Sanatlar ve zihnin yaratımı* . Yale Üniversitesi Yayınları.
- Goldsworthy, A. (2000). *Zaman* . Abrams Kitapları.
- Karakuş, F. (2013). Sanat eğitimi ve doğal çevre ilişkisi: Arazi sanatı uygulamalarının pedagojik değeri. *Sanat ve Tasarım Dergisi* , 5(2), 76-88.
- Kastner, J. ve Wallis, B. (1998). *Arazi ve çevre sanatı* . Londra: Phaidon Press.
- Öztürk, S. (2015). Görsel sanatlar eğitiminde doğal uygulamalar: Arazi sanatı yaklaşımı. *Eğitim ve Sanat Dergisi* , 3(1), 21-35.
- Smithson, R. (1996). *Robert Smithson'ın yazıları: Resimli denemeler* . California Üniversitesi Yayınları.
- Türk Milli Eğitim Bakanlığı (MEB). (2018). *Güzel sanatlar liseleri görsel sanatlar dersi öğretim programı* . Ankara: MEB Yayınları.
- Ulusoy, M. (2010). Doğa sanatı ve eğitimdeki yeri. *Sanat Eğitimi Dergisi* , 2(3), 45-54.



BÖLÜM

3

GÜNCEL SANAT VE MEGA SERGİLER: KÜRESEL SANAT ALANININ YENİ MİMARİSİNE DAİR BİR İNCELEME

Şükran BULUT¹

1 Dr. Öğretim Üyesi Şükran BULUT Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Sivas sukranblt@gmail.com ORCID 0000-0001-8220-686X

Güncel sanat ve mega sergiler, çağdaş sanatın küresel ölçekte dolaşma girdiği, kültürel sermaye ve güç ilişkilerinin yeniden şekillendiği karmaşık bir alanı temsil eder. Uzman bir bakış açısıyla bu konuda yazılacak akademik bir değerlendirme; tarihsel gelişimi, eleştirel yaklaşımları, küreselleşme etkilerini ve kültürel politikaları kapsamlı biçimde analiz etmelidir. Güncel sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda sosyo-politik, teknolojik ve kültürel dönüşümleri yansıtan bir düşünsel alan olduğunu söyleyebiliriz. Güncel sanat, artık yalnızca “eser” üretmekle sınırlı değil; izleyiciyle kurduğu ilişki, üretim biçimleri ve bağlamlarıyla da sürekli evrilen bir yapı sunuyor. “Günümüz sanatı küreselleşme etkisiyle kaotik bir bünye haline gelmiştir. Yakın geçmişte gündeme gelmiş olan sanatın halen yaşamakta olup olmadığı tartışmaları sonrası, bugün küreselleşmenin sanatı değiştirmiş olduğu ve bundan böyle bu farklı yapının süregideceği noktasına gelinmiştir”(Oğuz, 2015). Sanat modern dünyaya adapte edilirken bazı evrensel normlar da değişime uğramıştır. Sanatın evrimi aslında çağının içerisinde hep günceldi. Kimi zaman da dönemin sanatçıları anlamadığından yaptıkları sanat güncelin ilerisinde görülmüştür.

“Sanatın bütün bu modern aygıtının belirlediği, onun varlığına ilişkin evrensel normlar, “güzelliğin” normaları da diyebiliriz, önemli ölçüde parçalandı. Bu normların çoğunu piyasa belirliyor artık. Ama hikayemiz bitmedi. Artık, çağdaşlık denilen şimdinin tarihine giriyoruz. Bir anlamda tarihsizliğin tarihine. (“Ali Artun”la çağdaş sanatın bugününe dair... (1) | Ali Artun”) Zamanımızın temporalitesi “şimdi”ye ayarlı. Hep şimdinin tarihi. Zaten bizim icadımız olan ve “çağdaş” (contemporary) yerine ikame edilen “güncel” lafı, bu tarihin şimdiye indirgenmesini gayet iyi ifade ediyor. Güncel: günümüzden, şimdiden ibaret; şimdi var, şimdi yok. Neyse ki bu hegemonik söylemin karşısında, son derecede verimli ve eleştirel bir sanat tarihinin geliştiğini izliyoruz”. (Artun, 2016).

Kavramsal Dönüşüm ve Sanatçının Rolü

Walter Benjamin’in ‘Teknik Olanaklarıyla Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı’ adlı metninde belirttiği gibi, sanatın aurası, yani özgünlük ve tekillik algısı, teknik üretimle dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm, günümüzde yapay zekâ, algoritmalar ve dijital üretim teknikleriyle daha da derinleşmiştir... Kavramsal sanatta zekânın, birikimin ürünü olarak eylem, algı ve düşünüşe dair fikrin yani kavramın nesnel yapının önünde bir yerde durabilmesi bugünkü tartışmaları hazırlayan unsurlardır”. (Benjamin, 2001, akt. Kantürk, 2022). Kavramsal dönüşüm, sanatın sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda bir düşünsel ifade biçimi haline gelmesini ifade eder. 1960’lardan itibaren gelişen Kavramsal Sanat akımı, sanatın özünü fiziksel nesneden çok fikre dayandırmıştır Sanat nesnesinden çok sanat fikrine odaklanmak, kavramsal sanatın temelidir. (Lippard, 1973). Bu anlayışla sanat eserleri, yalnızca görsel değil, aynı zamanda teorik anlamlar

da taşır. Sanatçının rolü ise kavramsal dönüşümle birlikte değişmiştir. Geleneksel sanatçı, ustalıklı eser üreten bir zanaatkâr gibi algılanırken, kavramsal sanatla birlikte sanatçı, bir düşünür, eleştirmen ve anlam yaratıcısı haline gelir. Devamında sanatçının yeni rolleri ortaya çıkar. Fikir üretici olarak nesnenin değil, fikrin yaratıcısıdır. Sorgulayıcı rolünde ise toplumu, siyaseti, sanatı sorgular. Aracı rolüyle seyirciyle eser arasında yeni anlam ilişkileri kurar. Küratöryel role büründüğünde kimi zaman eserin nasıl sunulacağını da belirleyerek küratörlük yapar. Sanatçı Joseph Kosuth, “*Sanatın anlamı üzerine düşünmek sanattır*” der. Yoko Ono, ise izleyicinin katılımını içeren işleriyle sanatçının rolünü genişletir. Sonuç olarak kavramsal dönüşümle birlikte sanat, artık yalnızca ‘*güzel olanın*’ temsili değil, anlam yaratmanın ve düşünsel sorgulamanın alanı haline gelir. Bu bağlamda sanatçı da geleneksel üretici rolünden çıkarak, bir tür felsefi özneye dönüşür. Kavramsal sanat ile sanatçının rolü de dönüşüme uğramıştır. Sanatçı artık bir zanaatkâr değil, bir düşünür, kuramcı ve sorgulayıcı figür haline gelmiştir (Kosuth, 1991). Bu anlayışa göre, sanatçının üretimi yalnızca bir nesne değil, bir fikir beyanıdır. Kosuth’a göre, sanatçının işi nesne üretmek değil, düşünsel bağlam yaratmaktır (Kosuth, 1991). Marcel Duchamp’ın ‘*Fountain*’ adlı eseri, gündelik bir objeyi (pisuar) sanat eseri olarak sunarak kavramsal dönüşümün başlangıç noktası olmuştur (Camfield, 1987). Yoko Ono ve Joseph Beuys gibi sanatçılar da izleyiciyi sürece dâhil eden işleriyle sanatçının rolünü dönüştürmüştür (Bishop, 2012). Duchamp’ın bu yaklaşımı, sanat nesnesinin tanımını kökten sarsmıştır (Camfield, 1987). Katılımcı sanat biçimleri, sanatçıyı yalnızca üretici değil aynı zamanda bir ‘*aracı*’ haline getirir (Bishop, 2012).

Kavramsal Sanatın özellikleri

Jacques Rancière’in (2012: 12) “sanatın var olması için, onu sanat diye tanımlayan bir bakış ve bir düşünce olması gerekir” şeklinde ifade-sinde sanat eseri, fiziksel nesneden çok fikir üzerine odaklanır. Sanat nedir? Sorusunu merkeze alır. Geleneksel sanat formlarının (resim, heykel) ötesine geçer. Yazılı metinler, objeler, yerleştirmeler ve süreçler sanatın bir parçası haline gelir. Örneğin: Marcel Duchamp’ın ‘*Pisuar*’ (Fountain, 1917) eseri, sıradan bir objeyi sanat eseri olarak sunarak bu dönüşümün ilk adımlarını temsil eder. Kavramsal sanat dediğimizde aklımıza gelen ilk şey sanatın estetik beğeniye hitap etme kaygısından uzak, düşünsel yanılla, işin felsefi yönüyle, ready-made (hazır yapım) olarak her tür malzemenin kullanıldığı çalışmalar gelmektedir (Bulut, 2018).

Türkiye Güncel Sanatında Yönelimler ve Güncel Sanatın Dönüşümünde Geçmiş, Bugün İlişkisi

Türkiye’de güncel sanat, özellikle 2000’li yıllardan itibaren bienaller, bağımsız sanat inisiyatifleri ve mekânsal deneylerle ivme kazanmıştır. Sanatçılar, göç, kimlik, hafıza, çevre ve dijitalleşme gibi temaları işlerken, aynı zamanda üretim biçimlerini de sorgulamaktadırlar. Bu bağlamda, İstanbul Bienali gibi platformlar, yalnızca sergi değil, aynı zamanda düşünsel üretim alanları olarak değerlendirilmektedir (Akademik Sanat Dergisi, 2025). Güncel sanat, 20. yüzyılın ortalarından itibaren modern sanatın soyutlamacı ve form merkezli yaklaşımına tepki olarak gelişmiş, kavramsal, politik ve deneysel öğeleri merkeze alan çok katmanlı bir sanat pratiğine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sadece biçimsel bir yenilikle sınırlı kalmamış; sanatın toplumsal, siyasal ve ekonomik boyutlarla ilişkisini yeniden tanımlayan bir paradigma değişimini beraberinde getirmiştir. 1950’lerden itibaren Batı sanat dünyasında soyut ekspresyonizm, pop art ve minimalizm gibi akımların etkisiyle değişen estetik anlayış, 1960’larla birlikte kavramsal sanat, performans sanatları, yerleştirme (enstalasyon) ve video sanata evrilmiştir. Bu yeni ifade biçimleri, sanat eserinin nesne olmaktan çıkıp bir düşünsel veya deneyimsel alan yaratmasını sağlamıştır. Rosalind Krauss’un ‘*genişlemiş alan*’ kavramı, sanatın belirli bir ortam ya da malzemeyle sınırlandırılmayacağını savunarak bu dönüşümün teorik altyapısını sunmuştur. Terry Smith, güncel sanatı “aynı anda birden fazla zamansallığı taşıyan, çok merkezli ve çok anlatılı bir alan” olarak tanımlar. Bu bağlamda güncel sanat, salt bir stil ya da dönemle sınırlandırılmayacak kadar esnek ve çeşitlidir. Toplumsal cinsiyet, ekoloji, kimlik politikaları, postkolonyalizm ve dijitalleşme gibi çağdaş sorunlar, sanatın hem konusunu hem de araçlarını belirleyen etkenlere dönüşmüştür. Güncel sanat, artık yalnızca nesneye değil, sürece ve katılıma da odaklanmaktadır. İzleyici, eserin pasif bir gözlemcisi değil, aktif bir bileşeni hâline gelmiştir. Bu durum, Nicolas Bourriaud’nun ‘*ilişkisel estetik*’ kavramıyla açıklanabilir. Sanat, artık toplumsal ilişkilerin üretildiği bir alan olarak konumlanmaktadır.

TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATIN KURUMSALLAŞMASI VE ELEŞTİREL ALANLARI

Kurumsallaşma Süreci ve Ekosistemin Gelişimi

1990’lar sonrası Türkiye’de güncel sanat ekosisteminde kurumsallaşma ve galerileşme süreci hız kazanmıştır. Galeri Nev, Galerist ve daha sonra ARTER gibi kurumların açılması, güncel sanatın hem ticari hem de kavramsal bir zeminde görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır (Altın-dere, 2018). Bu galeriler yalnızca eserlerin satışa sunulduğu yerler değil, aynı zamanda küratöryel üretimin, kavramsal söylemlerin ve genç sanatçı-

ların desteklendiği mekânlara dönüşmüştür. Müzeleşme hareketleri ise bu kurumsallaşmanın sürdürülebilirliğini sağlamada önemli rol oynamıştır. İstanbul Modern'in 2004 yılında kurulması, ardından SALT'ın (2011) ve Odunpazarı Modern Müze'nin (2019) açılması, güncel sanatın arşivlenmesi, belgelenmesi ve geniş bir izleyici kitlesine ulaştırılması açısından dönüştürücü olmuştur (Örer, 2017). Sanat fuarları da bu dönemde belirleyici aktörler arasında yer almıştır. Özellikle Contemporary Istanbul gibi fuarlar, yerli ve yabancı sanatçıların kariyerlerini desteklemiş, sanat piyasasının küreselleşmesine aracılık etmiştir. Ancak bu durum, kimi çevrelerce sanatın ticarileşmesine ve eleştirel niteliğinin zayıflamasına yol açtığı gerekçesiyle eleştirilmiştir (Velthuis, 2021).

Politik ve Toplumsal Bağlamda Güncel Sanat

1980 darbesi sonrası oluşan otosansür ortamı, sanatçıları yeni ifade biçimleri ve dolaylı anlatımlarla kavramsal sanata yöneltmiştir. Bu durum, Türkiye'de sanatın protest ve eleştirel yönünün gelişmesine katkı sağlamıştır (Madra, 2009). 2000'li yıllardan itibaren ise toplumsal cinsiyet, azınlık hakları, göç, kentleşme ve çevre gibi sosyal temalar, sanatçıların odaklandığı başlıca meseleler haline gelmiştir (Mutlu, 2021). 2013 yılında gerçekleşen Gezi Direnişi, sanatçı kolektiflerinin doğuşuna ve alternatif sanat mekânlarının yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Darağaç, PASAJ ve KABA HAT gibi bağımsız oluşumlar, bu dönemde eleştirel söylemler geliştiren üretim ağlarının merkezinde yer almıştır (Yılmaz, 2020).

Kamusal Alan ve Alternatif Mekânlar

Güncel sanat üretimi bienallerin ötesine geçerek kamusal alanlara yayılmıştır. Sokak sanatı, geçici enstalasyonlar ve kamusal müdahale projeleriyle sanat, kent yaşamının içine entegre olmuş, izleyiciyle daha doğrudan temas kurmuştur (Baykal, 2010). Alternatif sergi mekânları olan 5533, Depo ve Torun gibi yapılar, merkez dışı söylemler ve sanatçı odaklı programlarla güncel sanatın özerk üretim alanlarını genişletmiştir. Ayrıca taşra ve Anadolu kentlerinde düzenlenen Sinopale ve Mardin Bienali gibi etkinlikler, İstanbul merkezli sanat üretimine alternatif alanlar yaratmıştır. Bu bienaller, bölgesel kültürel hafızanın ve yerel aktörlerin sanat alanına dahil edilmesine zemin hazırlamaktadır (Borga, 2016).

Küratöryel Pratikler ve Türkiye'den Küratörlerin Rolü

Türkiye'de küratörlük pratiği, 1990'lardan itibaren uluslararası standartlarla paralel biçimde gelişmiştir. Beral Madra, Fulya Erdemci, Emre Baykal ve Bige Örer gibi isimler hem İstanbul Bienali hem de yurtdışın-

daki mega sergilerde belirleyici roller üstlenmiştir (Madra, 2009; Örer, 2017). Bu küratörlerin çalışmaları, kolektif üretim, yerel duyarlılık ve eleştirel söylem çerçevesinde Türkiye’den çıkan özgün küratöryel yaklaşımların gelişmesine zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda feminist, çevreci ve toplumsal adalet eksenli sergileme pratikleriyle küresel küratöryel anlatıya katkı sağlamışlardır.

Sansür, İfade Özgürlüğü ve Direniş Sanatı

İstanbul Bienali’nin 2013, 2015 ve 2019 edisyonlarında sansür ve müdahale tartışmaları gündeme gelmiştir. Halil Altındere’nin ve Sarkis’in bazı işleri doğrudan ya da dolaylı sansürle karşılaşmış, bu durum sanatçıların oto-sansüre yönelmesine neden olmuştur (Erdemci, 2015). 2016 sonrası OHAL döneminde sanatçılar, fonlara erişimde zorluk yaşamış; bu durum bağımsız üretim alanlarının önemini daha da artırmıştır. Kolektifleşme, kamusal destek arayışı ve yerel dayanışma ağları bu dönemde öne çıkan stratejiler olmuştur (Yılmaz, 2020).

Uluslararası Temsil ve Sanatçılar

Türkiye’den sanatçıların uluslararası mega sergilere katılımı, ülkenin kültürel dış temsilde önemli bir rol oynamaktadır. Kutluğ Ataman, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa, İnci Eviner ve Cevdet Erek gibi sanatçılar; Venedik Bienali, Documenta ve Manifesta gibi etkinliklerde yer alarak Türkiye güncel sanatını dünya sahnesine taşımışlardır (Altındere, 2018). Bu sanatçıların işleri yalnızca bireysel kariyer gelişimleri açısından değil, Türkiye’nin kültürel çeşitliliğini ve politik bağlamını uluslararası sanat kamuoynuna aktarması açısından da dikkat çekicidir.

İSTANBUL BİENALİ: YEREL VE KÜRESEL ARASINDA BİR PLATFORM

1987 yılında kurulan İstanbul Bienali, Türkiye’nin güncel sanat haritasına dâhil olmasında belirleyici bir rol oynamıştır (Erinç, 2015). İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından organize edilen bienal, uluslararası sanatçıların ve küratörlerin ilgisini çeken bir etkinlik haline gelerek, Türkiye’nin hem yerel hem de küresel düzeydeki sanatsal temsiline katkı sağlamıştır (Altun, 2020). İlk yıllarında daha klasik bir yaklaşımla düzenlenen sergiler, 1990’lardan itibaren kavramsal ve politik içeriklere ağırlık vermiş, bu da bienalin uluslararası alandaki itibarlı konumunu güçlendirmiştir (Antmen, 2012). 2003 yılında Dan Cameron’un küratörlüğündeki “Poetic Justice” temalı bienal, şiirsel adalet kavramı üzerinden hem bireysel hem de toplumsal meseleleri ele alan işlerle dikkat çekmiştir (Cameron, 2003).

2009 yılında WHW (What, How & for Whom) kolektifi tarafından düzenlenen “İnsan Neyle Yaşar?” başlıklı bienal ise ekonomik kriz, göç, sınır politikaları gibi temaları öne çıkararak uluslararası sanat çevrelerinde ses getirmiştir (WHW, 2009; Demos, 2013). 2013 ve 2015 edisyonlarında ise Taksim Gezi Parkı protestoları ve kentsel dönüşüm gibi politik gündemlerle örtüşen çalışmalar, sanat-sermaye ilişkisini ve kamusal alanda sanatın rolünü tartışmalı hale getirmiştir (Yücel, 2015). Bugün İstanbul Bienali, bir yandan küresel sanat dünyasının gözlemlediği önemli bir platform olma özelliğini sürdürürken, diğer yandan yerel dinamiklerle kurduğu çelişkili ve çok katmanlı ilişkiler nedeniyle çeşitli eleştirilerin de hedefindedir (Köksal, 2016). İstanbul Bienali, Türkiye’de çağdaş sanat alanında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (Antmen, 2012). Kısa sürede hem bölgesel hem de uluslararası sanat çevrelerinde prestij kazanan bienal, Türkiye’nin sanat alanındaki dönüşümünü görünür kılmış hem yerel hem de uluslararası sanatçılar arasında etkileşimli bir alan yaratmıştır (Altun, 2020). 1990’lardan itibaren bienalin kavramsal ve politik yönelimi, Türkiye’nin geçirdiği sosyal, politik ve ekonomik dönüşümlerle paralellik göstermiştir (Erinç, 2015). Özellikle 2000’li yıllardan sonra bienal; çoğulcu kimlikler, tarihsel hafıza, kent ve mekân politikaları, göç ve diasporik deneyimler gibi temalarla içeriğini genişletmiş, böylece hem tematik hem de katılımcı çeşitliliği bakımından önemli bir açılım gerçekleştirmiştir (Demos, 2013). Bienalin öne çıkan temalarından biri de sanat ile politika arasında kurulan dinamik ilişkidir (Köksal, 2016).

Türkiye’de Güncel Sanat ve İstanbul Bienali

Türkiye özelinde İstanbul Bienali, 1987 yılından bu yana güncel sanatın yerel ve uluslararası kesişim noktasıdır. Küratörlü yapı, güncel sanatın eleştirel yönlerini beslerken, Türkiye’deki kültürel dönüşümleri ve toplumsal krizleri de görünür kılmaktadır. 2000’li yıllarda Hou Hanru, Charles Esche gibi küratörlerin yönettiği edisyonlar, Türkiye’nin Avrupa ile olan kültürel ilişkilerini de yeniden düşünmeye çağırmıştır (Erzen, 2005). Ayrıca, bienalin sponsorluk yapısı, kültür politikaları ve sansür tartışmaları bağlamında da sıkça eleştirilmiştir. Sanatçılar bazı yıllarda protesto ederek çekilmiş, bu durum sanat-sermaye ilişkisini sorgulatan örnekler yaratmıştır.

Güncel Sanatın Kesişim Noktaları

Güncel sanat (contemporary art), 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren postmodernizmin etkisiyle farklı estetik, kültürel ve politik katmanları içeren disiplinler arası bir alana evrilmiştir. Bu dönemde sanat yalnızca nesne üretimine indirgenmekten çıkmış; süreç, bağlam, toplumsal etki ve

eleştiri gibi unsurlar ön plâna çıkmıştır (Smith, 2009). Bu genişlemiş sanat anlayışı, mega sergilerle küresel dolaşımda görünürlük kazanmıştır. Diğer yandan “Batı/dışı ülkelerden seçilen katılımcıların, Avroamerika sanat sisteminde dahil edilebilirlik kategorisinde olan “otantik” etnik işlerle değil, güncel sanat üretimleri ile yer almaları, batı/dışı yaşayan sanatçıların çağdaş üretimlerinin turistik ya da taklit olarak sınıflandırıldığı o dönem aslında güncel sanatın da kendini yeniden tanımlaması süreci ile çakışıyordu”. (Köksal, 2008).

MEGA SERGİLERİN TARİHSEL KÖKENİ, EVRİMİ VE GELİŞİMİ

Mega sergiler, ilk olarak 19. yüzyıldaki *dünya fuarları* ve *evrensel sergilerde* (örneğin 1851 Londra Kristal Sarayı Sergisi) görülen geniş katılımlı kültürel gösterilerden türemiştir. Ancak 20. yüzyılda bu format Documenta (Kassel, 1955), Venedik Bienali (1895’ten itibaren) ve São Paulo Bienali (1951) gibi örneklerle kurumsallaşmış ve eleştirel sanat üretimlerinin uluslararası dolaşıma girdiği sahnelere dönüşmüştür (Green & Gardner, 2016). Mega sergiler, köklerini 19. yüzyılın evrensel sergilerinden alır. 1851’de Londra’daki *Great Exhibition* bu anlayışın ilk örneğidir. 20.Yüzyılda bu geleneği sürdüren ve güncel sanatı küresel dolaşıma sokan en önemli yapılar arasında şunlar yer alır: Venedik Bienali (1895): Avrupa merkezli sanatın prestijli vitrinidir. São Paulo Bienali (1951): Latin Amerika’nın küresel sanat haritasındaki yeridir. Documenta (1955): Alman sanat tarihçisi Arnold Bode tarafından başlatılmış, eleştirel düşünceyi merkezine alan mega sergilerin sanat odaklı kurumsallaşmasını sağlamıştır. Bu sergiler, sadece bir sanat sunumu olmaktan çıkmış, kültürel diplomasi, kimlik siyaseti ve küresel sanat piyasasının çıkarları doğrultusunda biçimlenen birer ideolojik alan haline gelmiştir. Okwui Enwezor’un 2002 yılında yönettiği Documenta11, Batı merkezli sanat tarihine karşı çok kültürlü, postkolonyal bir yaklaşım geliştirerek mega sergilerin düşünsel dönüşümüne öncülük etmiştir. Bu sergiyle birlikte mega sergiler, sadece sanat eserlerini değil, aynı zamanda bilgi, deneyim ve politik pozisyonların da sergilendiği platformlara dönüşmüştür.

Küreselleşme, Mega Sergiler ve Sanatın Coğrafyası

1990’larla birlikte mega sergiler, yalnızca batı merkezli sanat sahnesinin değil, Asya, Afrika ve Güney Amerika’dan çıkan sanatçıların da dahil olduğu çok merkezli bir yapıya evrilmiştir. *Global South* sanatçılarının artan görünürlüğü, postkolonyal teorilerle de örtüşen bir çeşitlilik ve çoğulluk iddiasını gündeme getirmiştir (Enwezor, 2003).Bu süreç, Edward Said’in *Oryantalizm* kavramıyla ilişkili olarak, batı dışı temsillerin nasıl

kurgulandığını da sorgulatır (Said, 1978). Mega sergilerdeki küratoryal seçimler, sadece estetik değil politik bir tercihtir. Örneğin Okwui Enwezor'un yönettiği Documenta11 (2002), batı merkezli bakış açısını kırmayı ve çok kültürlü, postkolonyal bir sergi formatı sunmayı hedeflemiştir. Bu tür sergilerle sanatın merkezi Paris, New York, Londra gibi şehirlerden çıkarak Dakar, Sharjah, Gwangju, İstanbul gibi yeni merkezlere doğru genişlemiştir. Bu durum, merkez/çevre tartışmalarını yeniden şekillendirmiştir (Belting, 2009). Mega sergilerde politik temaların, göç, iklim krizi, ırkçılık ve toplumsal cinsiyet meselelerinin işlenmesi bu dönüşümün önemli göstergelerindendir.

Eleştirel Perspektifler, Sermaye, Kültür, Temsil ve Küresel Marka Ekonomisi

Mega sergilerin eleştirilen yönlerinden biri, sanatın spekülasyon piyasası değerine indirgenmesi ve kültürel sermaye birikimi aracı olarak kullanılmasıdır. Pierre Bourdieu'nün (1993) kültürel alan teorisi, bu süreçte sanatın "meşruiyet mücadelesi" verdiğini ve prestij sağlayan bir alan olduğunu ortaya koyar. Hal Foster (2002) ise mega sergilerin çoğu zaman biçimsel temsillere ve yüzeysel söylemlere dayandığını, sanatın sistem karşıtı potansiyelinin bastırıldığını öne sürer. Eleştirel kuramcılar, mega sergileri sıklıkla neoliberal kültür ekonomisinin bir parçası olarak değerlendirir. Bu bağlamda mega sergiler hem uluslararası turizmin hem de şehir markalaşmasının araçları hâline gelmiştir. Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı, bu tür sergilerin sanatı bir statü ve güç göstergesine dönüştürmesini açıklamak için sıkça kullanılır (Bourdieu, 1993). Ayrıca, Hal Foster gibi sanat tarihçileri mega sergilerin '*dönemsel ama yüzeysel temsillere*' dayandığını ve güncel sanatın piyasa değerine indirgenmesine katkı sunduğunu vurgular (Foster, 2002).

Eğitim ve Akademik Alanın Katkısı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi gibi kurumlar, güncel sanatın akademik temelde tartışılmasına olanak tanımıştır. Bu kurumlarda açılan yüksek lisans ve doktora programları, küratoryel çalışmaları ve bienallerle doğrudan ilişki kurarak teorik altyapı sağlamaktadır (Özdemir, 2019). Mega sergiler, bir yandan güncel sanatın küresel dolaşımını teşvik eden demokratik platformlar gibi görünürken, öte yandan ekonomik, kültürel ve ideolojik araçlar olarak işlev görmektedir. Sanatın yerel bağlamları ile uluslararası söylemleri arasındaki denge, mega sergilerin başarısını belirleyen önemli bir parametre hâline gelmiştir. Bu nedenle hem sanat üreticileri hem de küratörler için etik sorumluluk, içerik derinliği ve tem-

sil politikaları önümüzdeki dönemlerin temel tartışma konuları olacaktır. Sanatın geleceği ve etik sorumluluk açısından mega sergiler, güncel sanatın görünürlüğünü artıran, farklı coğrafyaları buluşturan, kültürel çeşitliliği kutlayan yapılar olmasının yanında; temsil, temsilsizlik, metalaşma ve söylemsel manipülasyon gibi sorunları da beraberinde getirir. Sanatçıların, küratörlerin ve kurumların bu platformlarda etik sorumluluk taşıması, gelecekteki sanat pratiklerinin yönünü belirleyecektir. Bu noktada, yerel üretimlerin desteklenmesi, çok merkezli anlatıların korunması ve eleştirel söylemlerin susturulmaması öncelikli meselelerdendir.

Eleştirel Kuramlar ve Mega Sergilerin İdeolojik İşlevi

Mega sergiler, sanat üretimini geniş kitlelere ulaştırma ve farklı anlatıları görünür kılma potansiyeline sahip olsalar da eleştirel kuramlar bu sergilerin aynı zamanda ideolojik aygıtlar olarak işlev gördüğünü ortaya koyar. Hal Foster, Claire Bishop ve Julian Stallabrass gibi kuramcılar, mega sergilerin giderek daha fazla kurumsal, ticari ve tematik merkezli hale gelmesini eleştirir. Hal Foster, “Kültürün Eleştirisi” başlıklı yazısında (1985), güncel sanatın radikal potansiyelinin, kurumsal sanat alanı tarafından emilerek bastırıldığını savunur. Mega sergiler, bu anlamda eleştirinin içeriğini sistemin meşrulaştırıcı bir parçasına dönüştürme tehlikesini taşır. Tematik sergileme biçimleri, eserlerin çok katmanlı bağlamlarını indirgerken, izleyiciyi pasif bir gözlemciye dönüştürebilir. Claire Bishop ise “katılımcı sanat” pratiklerinin mega sergilerde sıklıkla kullanıldığını, ancak bu katılımın çoğu zaman yalnızca estetik bir yüzey olarak işlev gördüğünü belirtir. Bishop’a göre, izleyiciyle etkileşim iddiası taşıyan bu işler, gerçek bir toplumsal dönüşüm değil, izlenebilirlik ve etkileşim estetiği üretmektedir (Bishop, 2012). Julian Stallabrass, “Sanatın Satılması” (Art Incorporated, 2004) adlı eserinde, küresel sanat sisteminin neoliberal ekonomiyle olan ilişkisini mercek altına alır. Ona göre, bienaller ve fuarlar gibi büyük ölçekli sergiler, eleştirel içerik sunsalar bile, sponsorluk yapıları ve kurumsal ittifaklar aracılığıyla bu içeriği etkisizleştirme eğilimindedir. Sanatçının radikal ifadesi, kontrol edilebilir ve tüketime uygun hale getirilerek piyasaya sunulur. Mega sergilerde sıklıkla karşılaşılan “görsel aşırılık” olgusu, izleyicinin dikkatini estetik yoğunlukla meşgul ederken, içeriksel eleştiriye ikincil plâna atabilir. Bu durum, Slavoj Žižek’in kültürel alanda “fazla anlam üretimiyle boşluk yaratma” teorisiyle de ilişkilendirilebilir. Her şeyin gösterildiği bir ortamda, aslında hiçbir şeyin gerçekten sorgulanmaması, sanatın eleştirel işlevini törpüleyen bir paradokstur. Küratör egemenliği de bu bağlamda tartışmalı bir meseledir. Tematik sergilemeler, sanat eserlerini belirli bir kurguya sıkıştırarak onların çoklu anlamlarını bastırabilir. Küratörün otoritesi, zaman zaman sanatçının öznelliği üzerine çıkmakta ve serginin genel ideolojik yönelimini belirleyen ana aktöre

dönüşmektedir. Bu nedenle, küratöryel pozisyonun da şeffaf, çok sesli ve hesap verebilir bir yapıda olması gerekmektedir. Sonuç olarak, mega sergiler yalnızca kültürel paylaşım alanları değil, aynı zamanda iktidar, temsil ve ekonomi ilişkilerinin yoğunlaştığı ideolojik platformlardır. Eleştirel kuramlar, bu platformların hem potansiyelini hem de sınırlarını görünür kılmak açısından hayati önemdedir.

İstanbul Bienali ve Türkiye’de Mega Sergiler

İstanbul Bienali’nin tarihsel süreci 1987–2022 yılları arası bienal temaları ve küratöryel yönelimler, sansür tartışmaları (2013, 2015 ve 2019 örnekleri) Türkiye’de güncel sanatın kurumsallaşma süreci yerel/küresel ekseninde Türk sanatçıların konumlanması ile İstanbul Bienali, farklı kültürlerden sanatçıları bir araya getirerek dijital teknolojilerin sanat üretimindeki rolünü de tartışmaya açıyor. 2025’te gerçekleşecek olan “İstanbul Bienali Danışma Kurulu’nda akademisyen ve eleştirmen Ahu Antmen, küratör Lydia Gatundu Galavu, sanatçı Gözde İlkin, araştırmacı, küratör ve sanat direktörü Renan Laru-an ile küratör ve müze direktörü Sally Tallant yer alıyor” (2025). 18.İstanbul Bienalinin 2025’te başlayıp 2027’de sona ermesi planlanıyor. 105 farklı ülkeden 1.446 sanatçı ve kolektifin başvuru yaptığından söz edilen 18.İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü Christine Tohmé üstleniyor ve bienal, dijital yayınlar ve çevrimiçi kataloglarla erişilebilirliği artırmayı hedefliyor. Tohmé, bienal için sanat ve sanatçı adına önemli olan ‘*zaman*’ kavramı üzerindeki önerisini şu şekilde kısaca özetliyor:

“Sanat alanında çalışmayı dönüştürücü buluyorum. Bu dönüştürücü etkileşim sadece nihai sunumlarda değil, asıl bunu mümkün kılan üretim aşamalarında yani yaratım süreçlerinde, gündelik karşılaşmalarda, açılışlarda, atölye ziyaretlerinde ve okuma grubu buluşmalarında hissediliyor. Bu yüzden 18. İstanbul Bienali’nin sergileme kadar üretim sürecine de ağırlık veren bir program oluşturması gerekiyor. Sürenin üç yıla esnetilmesi, bienalin yerel kültür ve sanat ortamıyla ilişkilerini derinleştirmesine olanak tanıyacak. Böylece topluca ortaya konan sorular, bağlamlar ve topluluklar üzerinden iş birlikleri şekillenebilecek. Bu çok yıllık program, bölgesel ve uluslararası düzeyde farklı kuşaklardan sanatçıların birbirleriyle bağlantılar kurmasını sağlayacak, yeni ortaklıkların oluşmasını teşvik edecek ve yeni gerçekliklerle yüzleşirken sanatçılara destek olacak”. (Tohmé,2025).

Beyrut’ta yaşayan Christine Tohmé “küratöryal ve kurumsal pratiğinde kültürel üretim, sanat eğitimi ve topluluk inşasıyla ilgileniyor. 1993 yılında kâr amacı gütmeyen Ashkal Alwan derneğini kurarak çeşitli inisiyatifler aracılığıyla güncel sanat pratiklerini desteklemeyi sürdürmektedir” (A.g.e.

).Ayrıca ücretsiz öğrenim imkânı sunan oluşumlar ile çalışmalarını sürdüren Tohmé alanında oldukça başarılı ve pek çok ödül sahibi bir isimdir.

DİJİTALLEŞME, SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK VE GELECEK TAHMİNLERİ

2025 yılı boyunca İstanbul’da gerçekleşen büyük sergilerde sürdürülebilirlik teması öne çıkıyor. Örneğin, Arter’de düzenlenen “*Gelecek Zamanın Süregelen Hikâyesi*” sergisi, zaman, çevre ve insan ilişkisini dijital anlatılarla ele alıyor. Ayrıca İstanbul Bilgi Üniversitesi’nin Venedik Bienali’nde sunduğu projeler, toprak temelli yapı tekniklerini dijital üretimle birleştirerek sürdürülebilir mimariyi sanatla buluşturuyor. 21.yüzyılın ikinci on yılından itibaren sanat üretimi ve sergileme pratiklerinde dijitalleşme önemli bir kırılma noktası yaratmıştır. Özellikle COVID-19 pandemisiyle birlikte hız kazanan bu dönüşüm hem fiziksel sergileme biçimlerini hem de izleyiciyle kurulan ilişkiyi radikal biçimde değiştirmiştir. Sanal sergi platformları, artırılmış gerçeklik uygulamaları, interaktif çevrim içi projeler ve NFT (non-fungible token) tabanlı sanat üretimleri, güncel sanatın dijital bir boyuta taşındığını göstermektedir (Bishop, 2020). Dijital küratörlük kavramı, yalnızca sanat eserlerini dijital ortama aktarmakla kalmaz; aynı zamanda dijitalin doğasına uygun yeni anlatı yapıları ve izleyici deneyimleri geliştirmeyi hedefler. Bu durum, mekân merkezli sergilemenin sınırlarını aşarak coğrafi ve fiziksel engelleri ortadan kaldırmakta, ancak aynı zamanda dijital eşitsizlik, erişim sorunları ve telif gibi yeni etik meseleleri de gündeme getirmektedir (Gere, 2012). NFT’ler ve blockchain teknolojisiyle sanat eserlerinin satış, mülkiyet ve telif hakları süreçlerinde şeffaflık sağlanması, sanatçıların doğrudan koleksiyonerlere ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Ancak bu sistem, bir yandan sanat piyasasının spekülasyonunu artırarak estetikten çok yatırım değeri üzerinden bir sanat anlayışını da teşvik etmektedir (Velthuis, 2021).Sürdürülebilirlik ise dijitalleşmeyle birlikte daha da önem kazanan bir diğer temadır. Mega sergilerin büyük fiziksel altyapılar, enerji ve ulaşım kaynakları tüketmesi, çevresel etkiler açısından eleştiri almaktadır. Bu bağlamda küratörler ve kurumlar, karbon ayak izini azaltan uygulamalar, yerel üretimle çalışan sergiler, geri dönüşümlü malzeme kullanımı ve ekolojik temalara odaklanan sergilerle alternatif modeller geliştirmektedir (Morse, 2022). Kültürel sürdürülebilirlik de en az çevresel olan kadar önemlidir. Yerel topluluklarla iş birliği, geleneksel bilgi sistemlerinin korunması, kültürel çeşitliliğin desteklenmesi, mega sergilerin uzun vadeli etkilerini pozitif kılmak açısından stratejik öneme sahiptir. Bu bağlamda, ‘kültürel sürdürülebilirlik’, sadece kültürel mirasın korunması değil, aynı zamanda çağdaş sanat üretiminde eşitlikçi ve katılımcı yapılar inşa edilmesi anlamına da gelmektedir (Kagan, 2011). Gelecekte mega sergilerin hem fiziksel hem dijital olarak hibrit yapılar ka-

zanacağı öngörülmektedir. İzleyicilerin sergi deneyimi, çoklu platformlar üzerinden biçimlenecek; mekânsal ve zamansal sınırlar daha da bulanıklaşacaktır. Aynı zamanda küratöryel stratejilerde daha fazla topluluk temelli, yerel-ekolojik ve katılımcı yöntemlerin benimsenmesi beklenmektedir (Paul, 2016).

Sanatta Dijitalleşme Sonrasında Ortaya Çıkan Yeni Biçimler ve Paradigmalar

Dijital teknolojilerin sanata entegrasyonu hem üretim araçlarını hem de alımlama biçimlerini dönüştürmüştür. Sanatçılar artık yapay zekâ, artırılmış gerçeklik (AR), blok zincir ve NFT gibi araçlarla çalışmakta, bu da sanatın tanımını yeniden şekillendirmektedir. “Dijitalleşme, sanat nesnesini maddi olmaktan çıkartarak sürece ve yazılıma dayalı hale getirmiştir” (Paul, 2015). Refik Anadol’un veri heykelleri ya da Beeple’in dijital kolajları, bu dönüşümün güçlü örnekleridir.

Sanatta Sürdürülebilirlikle Beraber Malzeme, Pratik ve Politika İlişkisi

Sanatın doğayla ilişkisi, yalnızca tematik olarak değil, üretim biçimi açısından da önemlidir. Özellikle sergi ekonomisinin karbon ayak izi, kullanılan malzemelerin çevresel etkisi ve dijital sanatın enerji tüketimi (örneğin NFT’ler) tartışılmaktadır. “Sanatsal üretimin sürdürülebilirliği yalnızca içerik değil, üretim ve dağıtım süreçlerinin ekolojik etkileriyle de ölçülmelidir” (Gabrys, 2016). Özellikle son dönemlerde ortaya çıkan iki önemli durumdan söz edilebilir. 1. Organik malzeme kullanan çevreci sanatçılar 2. Dijital karbon ayak izine dikkat çeken kolektifler bu konuda duyarlı, farkında, bilinçli tavır sergilemektedirler. Yeni sanat ekosistemi ve etik sorumluluklar oluşarak bu dönüşümün yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda etik ve politik sorumluluklar da taşımaktadır. Sanatçı, küratör ve izleyici yeni bir dijital-ekolojik bilinçle hareket etmek zorundadır. “Yeni medya estetiği, aynı zamanda yeni bir etik zemin arayışındır” (Manovich, 2001).

Güncel Sanatın Çok Katmanlı Geleceği

Güncel sanat ve mega sergiler, yalnızca estetik üretim alanları değil, aynı zamanda sosyo-politik, kültürel ve teknolojik dönüşümlerin yansıtıldığı ve tartışıldığı çok katmanlı platformlardır. Bu bağlamda kavramsal sanatın açtığı düşünsel zemin, sanatçının rolünü zanaatkarlıktan düşünsel öznelik ve toplumsal aracı olmaya doğru evrilmiştir. Sanat artık bir nesne üretiminden çok, bir fikir beyanı ve eleştiri alanıdır. Mega sergiler, bir yan-

dan sanatın küresel dolaşımını ve kültürel etkileşimini mümkün kılarken, öte yandan kültürel sermayenin dolaştığı, estetikle ekonomi arasında gidip gelen yapılar hâline gelmiştir. İstanbul Bienali gibi örnekler, bu çift yönlü işleyişin somut göstergeleri olarak hem kültürel temsilin hem de kültür politikalarının kesişiminde konumlanmaktadır. Dijitalleşme ve sürdürülebilirlik, güncel sanatın gelecek tahayyüllerini belirleyen temel iki eksen olarak öne çıkmaktadır. Yapay zekâ destekli üretim, artırılmış gerçeklik, NFT gibi teknolojiler sanatsal deneyimi dönüştürürken, ekolojik bilinçle yürütülen sanat pratikleri de üretim süreçlerine yeni sorumluluklar yüklemektedir. Bu dönüşüm, sanatçıyı sadece bir yaratıcı değil, etik ve politik bir özne hâline getirmektedir. Sonuç olarak, güncel sanatın geleceği; dijitalleşen, çok merkezli, katılımcı ve eleştirel yönü güçlü bir yapı içinde şekillenmektedir. Mega sergilerin bu yeni sanatsal paradigmaya nasıl yanıt vereceği, temsil, etik, sürdürülebilirlik ve içerik derinliği gibi sorularla doğrudan ilişkilidir. Sanatın, küresel krizler ve teknolojik ilerlemeler karşısında eleştirel düşüncüyü ve kültürel çeşitliliği koruyarak ilerlemesi, yalnızca sanat dünyası için değil, toplumsal dönüşüm adına da yaşamsal bir öneme sahiptir.²¹ 21.yüzyılın kültürel, teknolojik ve çevresel dinamikleri, sanatın hem içeriğini hem de biçimini köklü şekilde dönüştürmüştür. Güncel sanat; yalnızca bir üretim faaliyeti değil, aynı zamanda sosyal, politik ve dijital ağların içinde anlam kazanan, kavramsal ve ilişkisel bir alana dönüşmüştür. Bu bağlamda kavramsal sanatın ortaya koyduğu düşünsel yönelim, sanatçının rolünü estetik üreticiden eleştirel bir düşünür ve etik özneye dönüştürmüştür (Kosuth, 1991; Bishop, 2012).

Mega Sergiler ve Çelişkili Yapılar

Mega sergiler, çağdaş sanatın küresel görünürlüğünü artırmakla birlikte, aynı zamanda kültürel sermayeyi yeniden dağıtan, temsiliyet sorunlarını beraberinde getiren yapılar hâline gelmiştir. Claire Bishop (2012) ve Hal Foster (2002) gibi eleştirel kuramcılar, bu sergilerin sıklıkla biçimsel temsillere dayandığını ve katılım iddiasının çoğu zaman estetik bir yüzeyin ötesine geçemediğini belirtirler. Mega sergiler bir yandan sanatçılara uluslararası görünürlük sağlar, öte yandan neoliberal kültür politikalarının araçsallaştırdığı bir temsiller alanına da dönüşebilir (Stallabrass, 2004; Žižek, 2009). Bu nedenle sergilerin küratöryel politikaları, yalnızca estetik değil aynı zamanda ideolojik tercihlerle de örülüdür.

Etik Sorumluluklar ve Sanatçının Yeni Rolü

Sanatçının yalnızca nesne üreticisi değil, bir düşünsel özne olarak kavramsal üretim yapması gerektiği anlayışı, artık sadece bir estetik yönelim değil, etik bir zorunluluk hâline gelmiştir. Sanatçılar günümüzde toplumsal

adalet, göç, kimlik, çevre, dijital eşitsizlik gibi konuları ele alan çalışmalar üretirek, sanatın kamusal rolünü yeniden tanımlamaktadırlar (Kantürk, 2022; Gabrys, 2016). Sanat üretiminin mekândan bağlama, nesneden sürece kayması, bu dönüşümün göstergesidir. Bu çerçevede sanatçı, yalnızca bireysel bir ifade sahibi değil; kültürel aracılık yapan, kamusal alanda sorumluluk üstlenen, düşünsel derinlik taşıyan bir figürdür.

Dijital Sanatın Evrilen Biçimleri ve Sürdürülebilirlik

Dijitalleşmenin sanata entegre olması, estetik deneyimi yeniden biçimlendirmekte; yapay zekâ, algoritmalar, NFT’ler gibi teknolojiler sanatsal yaratıcılığın doğasını yeniden tanımlamaktadır (Paul, 2015; Manovich, 2001). Ancak bu dijitalleşme beraberinde yeni sorular da getirmektedir: Dijital sanat sürdürülebilir mi? NFT’lerin karbon ayak izi etik bir sorun mudur? Dijital üretim, sadece biçimsel mi yoksa kavramsal bir devinim de içeriyor mu? Sanatta sürdürülebilirlik artık yalnızca tematik bir içerik değil; sergi ekonomisinin, materyal kullanımının ve dijital altyapıların sorumlulukla kurgulanmasını zorunlu kılan bir ilkedir (Gabrys, 2016). Organik malzeme kullanan sanatçılar, düşük enerjili yazılımlar, çevresel farkındalığa sahip küratöryel pratikler bu yeni etik-zeminli estetik anlayışın örneklerindendir.

Genel Değerlendirme

Sonuç olarak, güncel sanat ve mega sergiler; küresel temsillerin, dijital teknolojilerin ve etik kaygıların kesişiminde biçimlenen birer düşünsel platformdur. Sanatın geleceği, sadece teknolojik yeniliklerle değil; bu yeniliklerin anlamla, bağlamla ve sorumlulukla bütünleştiği ölçüde inşa edilecektir. Bu çerçevede sanatçılar, küratörler, kurumlar ve izleyiciler; estetikten çok etik ve politik bir farkındalık temelinde yeni bir sanat evrenini mümkün kılabilirler. Güncel sanat, kavramsal, teknolojik ve politik boyutlarıyla artık sadece estetik üretimin değil, toplumsal eleştirinin ve dijital çağın ruhunu yansıtan çok katmanlı bir alan hâline gelmiştir. Mega sergiler küresel görünürlük sunsa da temsil, etik ve sermaye odaklı yapılarıyla eleştirel dikkat gerektirir. Sanatçının rolü düşünsel, etik ve kavramsal üretimle genişlemiş; dijitalleşme ve sürdürülebilirlik gibi temalar ise sanatın geleceğini belirleyecek başlıca eksenler olmuştur. Bu yeni paradigmada, sanat üreticilerinin ve kurumların sorumluluğu, eleştirel derinliği koruyan, çevresel etkileri gözetken ve çoğulcu temsil ilkesine dayanan bir yaklaşımı benimsemektir.

Görsel-Verisel ve Kavramsal Bakış

Bu çalışmada ele alınan temalar, aşağıdaki gibi özetlenebilir:

Tema	Ana Vurgu
Kavramsal Dönüşüm	Sanat nesnesi yerine fikir ön plana çıktı; sanatçı bir düşünsel özneye dönüştü.
Mega Sergiler	Görünürlük sağlasa da sermaye, temsil ve ideolojiyle iç içe bir yapıya sahip hale geldi.
Yapay Zekâ ve Sanat	Üretim süreci yapay zekâ ile kolektifleşerek; yeni bir “melez yaratıcılık” doğdu.
Sürdürülebilirlik	Malzeme seçimi, sergi organizasyonu ve dijital üretim ekolojik etikle beraber düşünülmelidir.
Geleceğin Sanatı	Çok merkezli, kapsayıcı, teknolojik ve eleştirel temelli bir yapıya evriliyor.

Bu tablo, sanatın geleceğinin sadece estetik tercihler değil, aynı zamanda ahlaki ve politik pozisyonlar tarafından belirleneceğini göstermektedir. Ayrıca;

- 1. Sanat Politikaları:** Mega sergilerin kültürel temsilde adil olması için, batı dışı sanatçıların daha fazla desteklenmesi gerekir. Türkiye bağlamında İstanbul Bienali gibi platformların kamusal sanat fonları ile daha şeffaf ve kapsayıcı biçimde yürütülmesi önemlidir.
- 2. Sürdürülebilir Sanat Pratikleri:** Sanat kurumları, karbon ayak izini azaltan sergi pratiklerine (örneğin dijital katalog, yeniden kullanılabilir yapılar) geçmeli; NFT gibi araçlarda düşük enerji tüketimi sağlayan altyapılar tercih edilmelidir.
- 3. Sanat Eğitimi ve Dijitalleşme:** Sanat eğitimi, dijital araçları sadece teknik beceri olarak değil, eleştirel düşünme ve etik duyarlılık odağında ele almalıdır. Bu, sanatçıların yeni teknolojilerle anlamlı ve sorumlu biçimde üretim yapmasını sağlar.

Geleceğin Sanatı İçin Manifesto

‘Sanat, yalnızca görülen değil; sorulan, sorgulanan ve dönüştürülen bir alandır’

Günümüzün çok katmanlı kriz ortamında sanat, artık sadece estetik değil, etik ve politik bir pozisyonudur. Bu nedenle aşağıdaki maddeler dikkate alınabilir.

1. Sanat özgür olmalıdır çünkü sansür, sponsorluk baskısı ya da piyasa talepleriyle şekillenen değil; düşünsel özerklik taşıyan üretimler desteklenmelidir.

2. Sanat adil olmalıdır, küresel sanat alanında batı dışı coğrafyaların temsiliyet sorunu aşılmalı; çok merkezli, çok dilli ve çok sesli yapılar desteklenmelidir.
3. Sanat sürdürülebilir olmalı bu nedenle de malzeme seçimi, dijital altyapı ve sergileme yöntemleri; ekolojik farkındalıkla yapılandırılmalı, sanat doğaya karşı değil, doğayla birlikte var olmalıdır.
4. Sanat katılımcı olmalı, izleyici yalnızca ‘*bakan*’ değil, düşünen, katkı sunan ve süreçte yer alan bir özneye dönüşmelidir. İlişkisel estetik yalnızca biçim değil, etik bir ilke olarak benimsenmelidir.
5. Sanat dijitalleşmeli ama körü körüne değil, yapay zekâ, NFT ve diğer dijital araçlar; anlam yaratma sürecine entegre edilmeli ama içerik boşluğu ve ticarileşme tuzağına düşülmemelidir.

Politika ve Kültür politikalarına Yönelik Uygulama Önerileri

Sanat kurumları tarafından karbon nötr sergi plânlamaları yapılmalıdır. Sponsorluk ilişkileri şeffaflaştırılmalıdır. Yerel üreticilere ve genç sanatçılara ayrılan fonlar artırılmalıdır. Sanat eğitimi kurumlarında eleştirel küratörlük ve sanat yazarlığı dersi zorunlu olmalıdır. Dijital okuryazarlık, sürdürülebilir üretim ve kültürel çeşitlilik temel değerler hâline getirilmelidir. Bienal, fuar gibi organizasyonlar devletin kültürel diplomasi aracı değil, kamusal düşünce üretim alanı olarak görülmelidir. Katılımcı bütçe modelleriyle sanat üretiminin finansmanı kolektifleştirilmelidir. Son söz olarak geleceğin sanatı, yalnızca neyin gösterileceği değil, kimin göstereceği, nasıl üretileceği ve kimler için üretileceği sorularıyla şekillenecektir. Bu manifestonun çağrısı, sadece sanatçılara değil, her katılımcıya şunu söyleyebilir. Seyirci kalma, katıl, sadece gözlemleme, sorgula ve dönüştür.

KAYNAKÇA

- Altındere, H. (2018). *Contemporary Turkish Art in Global Circulation*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altun, A. (2020). İstanbul Bienali ve Türkiye’de Çağdaş Sanatın Dönüşümü. *Sanat ve Kuram*, 12(1), 45–62.
- Antmen, A. (2012). *Sanatın Toplumsal Tarihi: 1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baykal, E. (2010). *İstanbul Bienali’nin Dönüşümü ve Küratöryel Politikalar*. *Sanat Dünyamız*, (115), 18–24.
- Belting, H., Buddensieg, A., & Weibel, P. (2009). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. MIT Press.
- Benjamin, W. (2001). *Teknik olanaklarıyla üretilebildiği çağda sanat yapısı* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (Orijinal eser 1936’da yayımlanmıştır).
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bishop, C. (2020). *Art after Digital*. London: Verso.
- Borga, E. (2016). *Bienallerin Kentsel Dönüşümdeki Rolü: İstanbul Örneği*. *Planlama Dergisi*, (2), 45–58.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.
- Bulut, Ş. (2018). *Güncel Sanatı (Kavramsal) Anlamaya Çalışmak*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 4 Sayı/No. 1 (2018): 69-76 69
- Cameron, D. (2003). *Poetic Justice* [13th Istanbul Biennial Catalog]. İstanbul: IKSİV.
- Camfield, W. A. (1987). *Marcel Duchamp’s Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917*. *Dada/Surrealism*, (16), 64–90.
- Demos, T. J. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Duke University Press.
- Enwezor, O. (2003). *The Black Box: Documenta11_Platform5*. Hatje Cantz.
- Erdemci, F. (2015). *Sanat, Kamusal Alan ve Direniş: 13. İstanbul Bienali Üzerine*. *Toplum ve Bilim*, (134), 120–135.
- Erinç, S. (2015). *Küresel Estetik ve Yerel Direniş: İstanbul Bienali’nin Politik Dönüşümü*. *Toplum ve Sanat*, 9(3), 34–49.
- Erzen, J. N. (2005). Contemporary Art in Turkey: Identity, Cultural Politics, and the Istanbul Biennial. *Third Text*, 19(5), 525–531.
- Foster, H. (2002). *Design and Crime (and Other Diatribes)*. Verso.

- Gabrys, J. (2016). *Program Earth: Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*. University of Minnesota Press.
- Gere, C. (2012). *Digital Culture*. London: Reaktion Books.
- Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Wiley-Blackwell.
- Kagan, S. (2011). *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kosuth, J. (1991). *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. MIT Press.
- Köksal, A.H. (2008). *Bienaller ve Ötesi*. Sanat Dünyamız : 108 Üç Aylık Kültür Sanat Dergisi. Sayı:108 Güz 2008 ISSN 1300-2740.YKY. Yayın Türü: Yerel Süreli yayın. İstanbul.
- Köksal, M. (2016). *Bienal, Mekân ve Siyaset: İstanbul Bienali Üzerinden Bir Okuma*. *Sanat Kritik*, 4(2), 77–90.
- Lippard, L. R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. (“Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ...”) University of California Press.
- Madra, B. (2009). *Türkiye’de Çağdaş Sanatın Küratöryel Yapılanması*. *Kültür Yönetimi Dergisi*, 4(1), 9–15.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press
- Morse, J. (2022). *Sustainable Curating and Contemporary Art. Ecologies of Practice*, 2(1), 45–62.
- Mutlu, G. (2021). *Alternatif Sanat Mekânları ve Kolektifler: Türkiye’de Bağımsız Alanlar*. *Sanat Kritik*, (12), 88–94.
- Oğuz, E. (2015). *Günümüz Sanatından Güncel Kesitler: Küreselleşmenin Sanata Etkileri, Post Sanat, İlişkisel Sanat ve Temellük Sanatı Hakkında*. (“Günümüz Sanatından Güncel Kesitler: Küreselleşmenin Sanata Etkileri ...”) *Sanat ve Tasarım dergisi*, 5(2), 72-87.
- Örer, B. (2017). *İstanbul Bienali: Yerel-Küresel Ekseninde Bir Platform*. *Uluslararası Kültür Politikaları Dergisi*, 3(1), 56–64.
- Özdemir, M. (2019). *Sanat Eğitimi ve Güncel Sanat İlişkisi: Türkiye’de Akademik Yaklaşımlar*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(2), 102–117.
- Paul, C. (2015). *Digital Art* (3rd ed.). Thames & Hudson.
- Paul, C. (2016). *Digital Art* (3rd ed.). London: Thames & Hudson.
- Rancière, Jaques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İletişim, İstanbul.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Smith, T. (2009). *What is Contemporary Art?* University of Chicago Press.

Velthuis, O. (2021). *NFTs and the Financialization of Art*. *Journal of Cultural Economy*, 14(4), 389–404.

WHW (What, How & for Whom). (2009). *İnsan Neyle Yaşar?* [11th Istanbul Biennial Catalog]. İstanbul: IKSİV.

Yılmaz, A. (2020). *OHAL Sonrası Sanat ve İfade Özgürlüğü*. *Toplum ve Sanat*, 5(3), 67–75.

Yücel, A. (2015). *Gezi Sonrası İstanbul Bienali: Kamusallığın ve Sanatın Kesişimi*. *Mimarlık ve Toplum*, 10(2), 58–66.

İnternet Kaynakları

<https://bienal.iksv.org/tr/haberler/18-istanbul-bienali-nin-kuratorlugunu-christine-tohm-ustleniyor>. Erişim Tarihi: 22.06.2025 Saat:14.50

<https://gazeteoksijen.com/o2/2025in-istanbul-sergileri-ve-sanat-etkinlikleri-232941>. Erişim Tarihi: 22.06.2025 Saat:15.50

<https://aliartun.com/yazilar/ali-artunla-cagdas-sanatin-bugunune-dair...-1> Erişim Tarihi:25.06.2025 Saat:12.51



BÖLÜM

4

YAPIBOZUM KURAMININ ÇAĞDAŞ SANATTA YANSIMALARI¹

Sena GÜVEN²

Aydın ZOR³

¹ Bu çalışma; Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Doç. Dr. Aydın ZOR danışmanlığında tamamlanmış olan “Çağdaş Sanat Pratiklerinde Yaratıcı Bir Tavrı Olarak Yapıbozum” isimli Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

² Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Antalya-TÜRKİYE senaguvnn97@gmail.com ORCID [0000-0003-4744-9561](https://orcid.org/0000-0003-4744-9561)

³ Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Öğretim Üyesi, Antalya-TÜRKİYE aydinzor@akdeniz.edu.tr ORCID [0000-0003-1338-3445](https://orcid.org/0000-0003-1338-3445)

Postmodernizmin eleştirel söylemi olan yapıbozum kuramı Derri-da'nın batı metafiziğine karşı oluşturduğu bir yöntemdir. Edebiyat ve fel-sefe alanında metin okuma taktiği olarak çıkan bu yöntem sadece kendi alanlarını değil birçok disiplini etkilediği görülmektedir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bu yöntem “yapıbozum, yapısöküm, yapıçözüm” olarak Türk-çe karşılığını bulmaktadır. Derrida bu yöntem ile yapıtı yıkarken yeniden anlamlandırma sürecini inşa etmektedir. Bu bağlamda yıkmak, parçalama eylemi negatif bir anlam içermemektedir. Çoğulcu bir yapıt inşa ederek yaratıcılığı ve birçok anlamı işaret etmektedir.

Derrida'nın yaklaşımı, çağdaş sanatın biçimsel ve kavramsal dönüşü-müne doğrudan katkıda bulunmuştur. Sanat eserlerinde temsilin, öznenin, mekânın ve anlamın yeniden kurgulanmasını beraberinde getirmiştir. Bu bölümde yapıbozumun temel ilkeleri açıklandıktan sonra konu doğrultu-sunda seçilmiş Batı ve Türk sanatçıların eserlerinde irdelenerek çağdaş sanattaki yansımalarına yer verilmektedir. Frank Stella, David Salle, Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların yapıbozumcu yaklaşımları örneklenmiştir. Bu sanatçılar, parçalama, yeniden kurma, anlamın erte-lemesi ve çoğul yorum olanağı gibi yapıbozuma özgü stratejilerle, sanatın geleneksel normlarını ters yüz etmektedir.

Postmodernizmin yaşamın diyalektiği olan eleştirel söylemi yapıbo-zum, felsefi bir terim olmaktan ziyade pek çok disiplinin bir araya geldiği ortak bir ideoloji sistemidir. Postyapısalcı düşünür Jacques Derrida'nın ge-liştirdiği bu yöntem, ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanmış tüm yapılardaki çelişkileri ortaya çıkartarak çürütmeyi amaç edinmektedir. Çağdaş sanat pratikleri üzerinde de etkili olmuş ve hem sanat yapıtında dilin kurgulanma süreçlerine odaklanarak gösterge, gösteren, gösterilen arasındaki ilişkilere tersyüz etmeye, hem de toplumsal yaşamın içindeki ikilemleri ortaya çıkartmaya yönelik yapıbozumcu eserler üretilmiştir. “Yapıbozumcu bir yaklaşımla üretilen çağdaş sanat yapıtları, bazen göstergenin içini boşaltarak bazen de gösterileni gösterene indirgemek suretiyle yerleşik görme bi-çimlerini ve anlamlandırma süreçlerini sorgular” (Uzunoğlu, 2019, s.22).

Bu bölümde, yapıbozumun sanat yapıtı üzerindeki etkisini ve bu ku-ramın sanat pratiğine nasıl entegre edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Yapıbozum yalnızca bir eleştiri yöntemi değil; aynı zamanda bir okuma biçimi olarak değerlendirildiğinde, sanat yapıtlarının çok katmanlı çö-zümlemesine olanak tanımaktadır. Sanat eserinin sabit bir anlam taşıyan temsil olmaktan çıkarak, çoğul okumalara açık, parçalanabilir ve yeniden kurgulanabilir bir yapıya dönüşmesi, yapıbozumun çağdaş sanat üzerindeki belirleyici etkilerinden biridir.

Bu bağlamda çalışma, 1960'lardan itibaren yapıbozumun çağdaş sanat üzerindeki yansımalarını örnekler üzerinden analiz ederek ortaya koyma-

yı hedeflemektedir. Çalışma kapsamında Frank Stella, David Salle, Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların üretimleri, yapıbozumu yaklaşımlar doğrultusunda çözümlenmiştir. Çalışma, nitel çözümleme yöntemine dayalı olarak yapıbozumun sanat yapıtlarında nasıl biçimsel, düşünsel ve kavramsal dönüşümler yarattığını incelemektedir.

1. Derrida'nın Yapıbozum Kuramı

İlk olarak Derrida'nın 1967'de yayımladığı *Ses ve Fenomen* adlı eserinde ortaya çıkan yapıbozum terimi, temel olarak Batı felsefesinin gene- tiğinde yer alan ve gelenek oluşturmuş hâkim düşünme mantığının işleyi- şindeki keyfiliği ve temelsizliği göstermeye odaklanan bir metin okuma stratejisini belirtmektedir (Rutli, 2016, s.52). Yapıbozum kavramı Derri- da'nın batının düşünce sistemine ve kavramlara kesinlik atfedilmesine yö- nelik bir eleştiri olarak ortaya çıkmaktadır (Balkın, 2004, s.319).

Derrida, Yapisöküm (Dekonstrüksiyon) kavramına bakarken onun tam olarak ne anlama geldiğini araştırmaktadır. Heidegger'in yazılardan hareketle varlık ile zamanda geçen abba (destruktion) yıkma anlamına gelen teriminin çevirisi yaparken "yapisöküm" kavramını bulduğu görülmektedir. Heidegger'in destruktion (yıkma) anlamına paralel olarak Derrida da dekonstrüksiyonun (yapisöküm) negatif değil pozitif bir anlamı olduğunu söylemektedir. Yapisöküm aslında negatif bir durum içermemektedir. Yıkma ve yok etmek anlamında olmadığını yapısal parçaları çıkartmak anlamında olduğunu, yıkmayı değil, bir şeyin nasıl şekil alıp oluştuğunun bilincine varmak için parçalara bölünmesi gerektiğini göstermektedir (Yıldız, 2019, s.24). Yapisökümü bir şeyi yıkarken, yapı- söküme uğrattırırken tamamen ortadan kaldırmayı değil, tekrar inşa etmek olarak da ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra bu okuma tekniği, mutlak bir doğruyu gösteren ya da doğruyu açıklamaya çalışan metinleri, anlayışları yıkmamızı isterken aynı zamanda eleştirel bir bakış açısıyla görünenin değerlendirilmesini istemektedir. Mutlak doğruyu kabul etmeyen bir yaklaşım olarak yapisökümü, mutlak kontrolü ve gücü de kabul etmemek- tedir. Bu yaklaşım hiçbir şeyi mutlak hakikat olarak kabul etmediği için, kendisi de herhangi bir mutlak gerçeklik ortaya koymamaktadır. Batı fel- sefesinde ikili karşıtlıklar üzerine kurulan değerler sistemi ilk unsura üs- tünlük, ikincisine ise eksiklik atfeder. Derrida, ideolojik sistemin bir ürünü olan bu değerler hiyerarşisini yıkmak için ikili karşıtlıklar üzerine kurulan tüm yapıları çökertmeye çalışmaktadır. Öte yandan Derrida, herhangi bir konuda doğruyu bulma çabasında değildir. Hakikat dediğimiz şeyin göreceli bir kavram olduğunu ileri sürmektedir (Selvi, 2014, s.83; Yanık, 2016, s.94). Derrida, bir gösterenin ele alındığında aslında bir gösterenler yığını ile karşılaşıldığını ifade etmektedir. Bu durum, göstergelerin sürekli olarak başka göstergelere işaret etmesiyle sınırsız bir döngü yaratır. Bu nedenle,

Derrida, bir göstergenin tek bir anlama sabitlenemeyeceğini ve bu sonsuz döngü içinde belirli bir noktada durdurulamayacağını savunur. Bilinmeyen bir kelimenin anlamını öğrenmek için sözlüğe başvurulduğunda, karşılık olarak birçok kelimeyle karşılaşılır; bu da Derrida'nın bahsettiği sınırsız döngü olgusunu açıklamaktadır.

Sanat yapıtını bir gösterge, yapıtın söylemini gösteren, zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi, sanat yapıtını parçalayarak ve yapı mantığını bozmak için gösterileni gösterene indirgemek suretiyle göstergenin içini boşaltmaya yönelmektedir. Bu yöntem özün biçime, anlamın şekle ve harflere dolayısıyla sözcük anlamına göstergebilimin terimleriyle gösterilenin gösterene indirgenerek göstergenin başka bir bağlamda yeniden tecrübe edilmesi olarak açıklanmaktadır. Bu nedenle yapıbozuma uğratılmış metinde içi boşaltılan gösterge yeni bir bağlamda farklı anlamların taşıyıcılığını yapmaktadır (Uzunoglu, 2019, s.24). Yapisöküm kavramı, bir nesnenin bütün parça ve detaylarının görüntüsünü aklımıza getirmektedir. Yapisöküm, aynı şekilde tamamen yok olmamış bir şekilde fakat parçalanmış bir nesneyi, hatta onun yıkılmış bir halinin görüntüsünü aklımıza getirmeyi bizlere göstermektedir. Derrida, bir şeyi anlamlandırmanın en iyi seçeneğinin, o şeyi yapısöküme uğratmak olduğunu söylemektedir. Yapisöküm uygulanarak ideolojimizi geliştirebildiğimiz ve sorgulanmayan yerleşik fikirleri sorgulayabilir hale geldiğimiz görülmektedir

Yukarıda belirtildiği gibi Derrida, bir fırça darbesini bile bir işaret olarak değerlendirerek gösteren konumuna getirmektedir. Onun temel amacı ise, bir işaretin ve işaret ettiği şeyin arasındaki sonsuz anlam örgüsünü ortaya çıkarmaktır. Bu yüzden Derrida'ya göre daha sınırsız bir düşünce yapısına ulaşabilir ve kendimizi geliştirebiliriz. Bu bağlamda, sanat alanında kullanılan gösterenler birçok gösterilen ile işaret edebilmektedir. Bu açıdan Derrida'nın yapıbozum kuramı bir parçalanma yaratarak kavrayışımızı geliştirmektedir. Örnek verecek olursak bir çiçek betimlemesi doğanın taklidi olarak değerlendirilebilecekken, bu bakış açısıyla bu çiçek tasviri kadınsallığa ve doğurganlığına göndermede bulunabileceği kabul edilmektedir. Derrida'nın yapısöküm yöntemini kullanarak bunların ortaya çıkartılması, Derrida'nın amaçladığı anlam çeşitliliğini oluşturmaktadır. Aynı zamanda, söz konusu yöntemden etkilenerek biçimsel açıdan da bir parçalanma ortaya koyan sanatçıların da mevcut olduğu görülmektedir (Aytekin, Bahadır, 2019, s.48).

2. Sanatta Yapıbozum Etkisi

Jacques Derrida'nın yapıbozum kavramı, 1960 sonrası modern ve postmodern düşüncenin sanat alanına etkisinin yoğunlaşmasıyla özellikle

1970’li yıllarda önem kazanmaya başlamaktadır. Yapıbozum, Batı felsefesi ve sanatında, postmodern düşüncenin temsil söylemleriyle birlikte ele alınarak sanat yapıtlarıyla derinlemesine ilişkilendirildiği bilinmektedir. Bu etkileşimle birlikte, yapıbozum düşüncesi, görsel sanatlar alanında tartışmalara yol açmış ve sanatın geleneksel yapısının dönüşmesi ya da parçalanması bir sorun olarak gündeme gelmiştir. Sanatçılar arasında, sanat yapıtlarının içerik ve biçim açısından geleneksel sınırlarının zorlanmasıyla sanatın yeniden tanımlanması çabalarının yoğunlaştığını ve 21. yüzyıl estetik anlayışı bağlamında, yapıbozumun, ilk olarak edebiyat ve mimarlık alanında sanat ve temsil kavramlarının farklılıklarını yeniden değerlendirme sürecine katkı sağladığı görülmektedir. Bu süreç, sanatı yalnızca estetik bir üretim olarak değil, aynı zamanda eleştirel ve düşünsel bir sorgulama alanı olarak ele alma anlayışını da beraberinde getirmektedir (Baykal, 2009, s.33).

Yapıbozumcu sanat uygulamaları daha çok Postmodernizm ile ilişkilendirilen ve Postmodern çoğulcu yaklaşım içinde yorumlanan sanat yapıtlarını kapsamaktadır. Düşünce olarak da Derrida’nın kullandığı stratejilerin çoğu Postmodern düşünce sisteminin temelinde olan strateji ve kurallar bütünü olmaktadır. Postmodern düşünce sisteminin oluşmasında Derrida’nın yapıbozum yöntemleri de önemli ölçüde rol oynamaktadır. Postmodernistler, modernistlerin derinlik ve ekspresyona duydukları inancın yerine yüzeyselliklere yönelirler ve saf arılığın yerine karmaşa ve kaosun yarattığı estetik hazza ulaşmanın, gerçekliği ve tarihselliği giderilmiş sanat arayışını tercih etmektedirler. Postmodernistler, estetik olan ve olmayan ikili karşıtlığı üzerinden sanat ile gerçeklik kavramını yıkmayı hedef edinmektedirler. Nesnesizleştirilmiş Postmodern sanatın içinde, sanatın ve estetik kuralların içi boşaltılmakta ve sanatın algılanması izleyicinin yorumuna bırakılmaktadır (Akdiş, 2020, s.78). Bu yüzyılın getirdiği ve insan düşünce dünyasını biçimlendiren olguların başında kalıcılığın reddi, geçmişten kopma çabası ve sanat üretimlerine eklenen bilgi ve küreselleşme aygıtlarının geldiği görülmektedir. Postmodernizm, sanat, bilgi ve küreselleşme politikaları bağlamında ortaya konarak modernizmin eleştirisine yönelik olarak çağdaş sanatın uygulama felsefesine ilişkin birçok referanslara sahip olduğu bilinmektedir. Post modernizmin var olanı sorgulayan, dogmalara spesifik yaklaşan, geleneği akılla karşıtlayan ve kurallara karşı duruşu sanatsal üretimin düşünsel yapılarıdaki hızlı değişimlerini gündeme getirmektedir. Postmodernizm, akılsal gerçeğin tanımlanmasının zor olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca bunları açıklamak ve parçalamak, kültürel yapıların karakterize edilmesini imkânsız hale getirmektedir. Bilginin ve sanatın evrensel yapılarını irdelemek için yorumlama pratiğine dayatılan yöntemlerin zorunlu olarak açığa çıkartma gereği duyulmaktadır. Postmo-

dernizm, kendi içinde oluşan bu yorumlama pratiklerinden biri olan yapıbozuma kaynaklık etmektedir (Karkin, 2005, s.28).

Yapıbozum eserleri melez bir içeriğe sahiptir. Yapıt ve sanatçı üzerine uygulanan vurgu, postmodern sanatta başkalaşım gerçekleştirerek, yapıt ve sanatçı durum gereği geri plana atılmıştır. Anlama yönelik alıcı ön plana çıkarılmıştır. Bu durum resim sanatında yapıbozum anlamının belirleyicisinin bireysel algılar çerçevesinde gerçekleştirildiğine ilişkin yaklaşımları öne çıkarmaktadır

Batı metafiziği düşüncesiyle var olan temsil ve gerçeklik kavramları yapıbozum tavrının sanat eserleriyle etkileşimine sebep olmaktadır. Bu tavır ile sanat eserlerini algılayabilmek, nesnel hale getirebilmek ve metinleri yapıbozum çerçevesindeki sanat eseriyle olan ilişkiselliğinin bir göstergesi olduğu söylenebilmektedir. Yapıbozum düşüncesiyle eleştiri yapan Derrida, plastik sanatlar içerisinde var olan resim sanatı ile arasındaki bu etkileşim, doğru okuma yapabilmek adına tartışmalı bir konu haline gelmektedir (Aytekin, 2020, s.34). Modern sanat döneminde yapıt ve sanatçı üzerine yapılan vurgu, postmodern sanatta değişim uğrayarak, yapıt ve sanatçı durum gereği geri planda tutulmuş, anlamına yönelik alıcı ön plana geçirilmiştir. Bu durum resim sanatında yapıbozum anlamının belirleyicisinin bireysel algılar içerisinde gerçekleştirildiğine ilişkin yaklaşımları ileri sürmektedir. Plastik sanatların 20. yüzyılın sonuna doğru beliren sorunlarından biri de mekân ve var olma sorunudur. Özellikle enstalasyonlarda, mekânın içine yerleştirilen yapıtın başka mekâna taşındığında temsil etme niteliğini yitirdiği mi ya da var olma niteliğini mi sorusu karşımıza çıkmaktadır (Akay, 1996, s.63; Aytekin, 2020, s.36).

Yapıbozum yönteminde gösterenler dil ve sanatın ortak bir paydada resmi parçalara ayırıp bozarak kitsch bir tavır oluşturmayı amaç edinmektedirler. Rahatsız edici olan bu tavır, gösteren, gösterilen ve gösterge arasında bir tartışma konusu haline gelmektedir. Resimde meydana gelen bu tartışma kavramsal anlamda bir sorgulamaya sebep olmaktadır. Anlamlandırma süreci sujeye bırakılmaktadır. Yeni mekân anlayışı, resmin mekân dışında kullanılmasına, çevresine taşırılarak sınırlarının ortadan kalkmasına sebep olmaktadır

3. Yapıbozum Çerçevesinde Seçilen Sanatçılar ve Eserleri

Klasik tuval anlayışını çağdaş sanatta bir temsiliyet krizi olarak ortaya çıkmakta ve yapıbozuma uğratmaktadır. Derrida'nın geliştirmiş olduğu yapıbozum tekniği, resim alanına çok farklı bir boyut katmakta ve 1960'ta teori olarak oluşan bu kavram 1960'lı ve 1970'li yıllarda sanat alanında etkilerini göstermektedir. Yapıbozum etkilerinin görüldüğü o yıllarda çalışmalar üreten ilk sanatçılar arasında David Salle, Frank Stella bulun-

maktadır. Disiplinler arası eserler üreten mekân ile eser arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçılar arasında da Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa'da yer almaktadır. Bu kısımda günümüzde hala eser üretimlerini devam ettiren ve yapıbozum yöntemini uygulayan ilk Türk sanatçılardan ve yabancı sanatçılardan bahsedilmektedir.

3.1.Frank Stella

1936 yılında doğan Frank Stella, Amerika'da savaş sonrası neslin sanatçılarından biri olarak kabul edildiği bilinmektedir. Amerikan resmine yeni bir meydan okuma sağlayarak geleneksel resim anlayışını reddeden Frank Stella, soyut dışavurumcu resimlerden etkilendiği görülmektedir.

Stella'nın sanatını kendi söylemi ile 'ilişkisel resim' peşinde olmasında Avrupalı soyut geometrik ressamlardan ayıran farkı olarak söylene-bilmektedir. Buna bağlı olarak Stella tuval üzerinde herhangi bir biçimi dengeleyecek başka bir biçim kullanmayı gereksiz bulmakta ve bu nedenle eserlerinde denge unsurunu önemsiz görmektedir (Antmen, 2018, s.183). Stella geleneksel anlayıştaki benimsenmiş resim anlayışının tutumuna bağlı olarak belirsizleştirmeye yönelik bir kompozisyon kullanmaktadır. Stella'nın resimlerine bakıldığı zaman merkezin yeri ve derinliği kaybolmuş, parçalanmış, iç içe geçmiş olan ve yanılısma yaratan öğeler mekâna dağıtılmaktadır. Stella için bir resmi geleneksel tuval dikdörtgeninin içine sığdırmak oldukça güç bir iştir. Çünkü sanatçı tek bir şekille ancak sınırlı şeyler yaratabilmektedir. Bu yüzden resimlerinde içerisini ve dışarısını sorunsallaştırarak, biçimin yapısındaki belirleyici unsurları yapıbozuma uğratmaktadır (Aytekin, 2020, s.38).

Frank Stella, resmi istediği biçime dönüştürebileceği obje olarak gördüğünden L, T ve U biçimli, renk şeritleriyle çalışmanın dış şeklini belirleyerek resim merkezin oynadığı ontolojik ve psikolojik rolü terk ederek geleneksel resmin normlarını belirsiz hale getirmektedir. Geleneksel resimde, merkezin yeri ve derinliği belirlenmekte ve kompozisyon kurulması sağlanmaktadır. Stella'nın sanatında merkez, Ana öğe olmaktan çıkar ve yanılısma yaratan öğeler, mekân üzerinde dağılmaktadır. Çünkü mekânın tanımlanmasında alternatif ilişkilerin ilkelerini belirlemek, kökenin dışında etkilidir. Köken dışılık Derrida'nın differaence ve ek kavramında aldığı sorunsalla ilişkilidir. Stella'nın mekân sorunsalında parçalanmış öğeler, diğerleriyle birlikte ve diğerlerine karşıt olarak dengeyi tutarlı hale getirmektedir. Burada sanatçı, merkezden kopmaktadır ve söz merkezçiliğini parçalayarak ayrıntıların çıkardığı dengeyi bozmaktadır. Yapıbozum, bu düşünce çevresinde, biçimi yadsıyan bir düşüncenin sonucu olmaktadır (Karkin, 2005, s. 40-41).

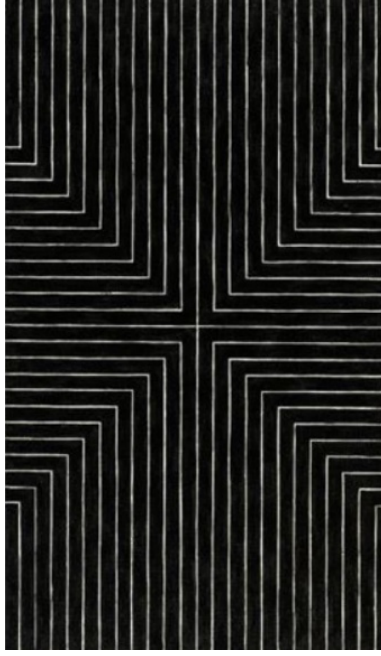
Frank Stella, ‘Taht-ı Süleyman’ adlı çalışmasında, sert kenar çizgileri ile dışarıyı sınırlandırmaktadır ve renk yüzeyleriyle parçalara ayırmaktadır. Burada yukarıda bahsedildiği gibi içerisini ve dışarısını sorunsallaştırarak, biçimin yapısındaki belirleyici unsurları yapıbozuma uğratmaktadır



Görsel 1. Frank Stella “Taht-ı Süleyman”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x120 cm, 1967

Frank Stella’ya göre yapıtları bir duyguyu, düşüncüyü hatta nesneyi temsil etme gibi bir amacı yoktur. Çünkü yapıtın kendisi bir hedeftir. Bu nedenle herhangi bir duyguyu ifade etmeyen geometriyi ve simetriyi resimlerine dahil etmektedir. Geleneksel çalışmalarda olduğu gibi klasik soyut resminde de kullanılan derinlik, denge ve kompozisyon kurallarını hiçe saymaktadır. Onun çalışmaları belirsiz bir kompozisyondan meydana gelmektedir. Merkezi ve derinliği olmayan, parça halinde hatta birbirine karışmış eserler görülmektedir. Frank Stella’ya göre resmi tuvale sığdırmak çok zordur, çünkü bu durum anlamı sınırlandırmaktadır. Kullandığı parçalı imgeler ile diğer unsurlar dengeyi oluşturmaktadır. Simetriyi açık bir şekilde çalışmalarında belirleyici bir hale getirmektir (Yıldız, 2019, s.61).

Sanatçının Die Fahne Hoch! (Bayrak Yukarı!) adlı yapıtında kullandığı başlığı seçmesinin ilk nedeni, Horst Wessel’in bir şarkısının ilk dizesinden almış olmasıdır. Başlıkta yer alan bu söz, Nazi Partisi’nin yürüyüş marşı olarak miting alanlarında söylenmiştir. İkinci neden olarak da bu sözün, 1930’lardaki Nuremberg mitinglerinde arka fonda kullanılması olmaktadır (Baykal, 2019, s.98).



Görsel 2. Frank Stella, “Die Fahne Hoch!”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 308.9 x 184,9 cm, 1958-59

“Die Fahne Hoch” adlı eserinde bulunan merkez kısmı parçalara ayrılmaktadır. Bütün parçalar merkezde buluşmak için ilerler. Yönetim merkezkaç güçleri oluşturan ayrıntıların eline geçmeye başlamaktadır. Bu sebeple, sanatçı tasarımı yerleştirmede merkezden kopar, kendi söz merkezçiliğini parçalar (Akay, 1999, s.22).

Eserlerinde sadeleştirilmiş siyah-beyaz doğrusal kompozisyonlar ile durağan bir izlenim bırakmayı hedefleyen Frank Stella, soyut dışavurumcuların öznel ve hareketli resimlerine karşıt olarak bilinçli olarak çalışmış, soyut resmin zorladığı kesin düzen ve bu düzenin birlikte getirdiği algı ve yanılsama sorunları üzerinde durmuştur. Kompozisyonlarında renklerle homojen ve çarpıcı yüzeyler oluşturarak, biçimlerin geometrik ve yalın olduğu minimal sanata katkıda bulunduğu görülmektedir (Döl ve Pelin, 2013, s. 5). Stella’nın 1960’larda yapmış olduğu çalışmaları, resim sanatının bilindik yapısının tersine resme boyut katan şekiller üzerine eserler üretmektedir. Bu bağlamda geçmiş sorunlara bir bakıma çözümleme yöntemi geliştirmiş ve yapıbozunda parçalar halinde olması, çoğulculuğun olması, zıtlığın vermiş olduğu stresten yararlanması bunların hepsi resim sanatı ile dil anlayışının ortak özelliği haline gelmektedir (Yıldız, 2019, s.61). Stella siyah çizgilerle oluşturduğu çalışmalarıyla soyut resme başka bir boyut kazandırmaktadır. Soyutlama boyutunu tamamen değiştirmede

katkı sağlamıştır ve 1960'ların sanat eserlerinde de etkileri görülmektedir (Güven, 2022, s.62).



Görsel 3. Frank Stella, “Ophir, Copper Series”, Serigrafi Kağıt Üzerine
Litografi, 40,64x55,88 cm, 1970

Sanatçı Copper Serilerinde, Black Serilerine göre çok daha farklı çizgiler üzerinde ilerlemeyi tercih ettiği görülmektedir. Gittikçe daha tuhaf çizgili biçimler içeren ayrıntılı bir şekilde biçimlendirilmiş tuvaler oluşturmaya başladığı görülmektedir (Köksal, 2007, s.34). Köşelerinde veya kenarlarında çentikleri olması nedeniyle, yani, artık dikdörtgen tuval anlayışının bu seride yok oluşuyla Stella'nın Bakır Serisi, tarihte en dramatik biçimde şekillendirilmiş ve en yenilikçi resimler olarak kabul edilmektedir (Baykal, 2019, s.103).

New Madrid'de çizgi ve şerit kısımlarını gözle görülür bir şekilde biçime sokmuş ve sınırlar belirginleşmiştir. Rengi ise gelişigüzel seçilmiş gibi önümüzde durmaktadır. Her bir tuval, ticari ev-resmi usulünde tek bir birincil ya da ikincil renkle boyanmış bir şekildedir (Köksal, 2007, s.34).



Görsel 4. Frank Stella, “New Madrid, Benjamin Moore Series”, Serigrafi Kağıt Üzerine Litografi, 40.6 × 55.9 cm, 1971

Derrida yapısökme kavramını açıklamaya çalışırken, felsefeyi yapı-bozuma uğratmanın, kavramlarının yapılanmış soy kütüğünü en sadık, en içeriden ama aynı zamanda da felsefe tarafından nitelendirilemeyecek, adlandırılmayacak bir şekilde dışarısını düşünmek demektir diye dile getirmiştir (Yıldız, 2019, s.61).

Frank Stella, geleneksel tuval anlayışını reddederek farklı biçimlerdeki geometrik şekiller içerisinde tuvaleri kullanmaktadır. Bu şekilde yapıbozum anlayışı ile paralel olan bir yöntem ortaya koymaktadır. Çalışmalarında görmüş olduğumuz parçalı imgeler ile biçimleri alışılmış olanın dışında aktararak yapıbozuma uğratmaktadır. Stella için resim, duygu ve düşünceyi ya da nesneyi temsil etmemektedir. Buna nedenle Stella, herhangi bir duygu ve düşünceden bağımsız bir şekilde geometrik, simetrik ilkeleri kullanmayı seçtiği görülmektedir.

3.2. David Salle

1952 yılında doğan David Salle çağdaş bir Amerikalı ressam, matbaacı ve fotoğrafçıdır. Önde gelen bir Neo-Ekspresyonist sanatçı olan Salle, kolaj, dergi, iç dekor ve sanat tarihi gibi çok yönlü kaynaklardan örtüşen görüntüler içeren eserler üretmektedir. Renkli kompozisyonları, farklı figürleri ve desenleri katmanlı bir hale getirerek basit, karmaşık olmayan bir tarzda işlemektedir. Postmodernizm alanında eser üreten sanatçılar, yeni üslup arayışlarını deneme yoluna girmektedirler. Yapıbozum yöntemi

ile sanatta birçok farklı malzemeyi değişik üsluplarda kullanmayı amaç edinmektedirler. Daha önceki dönemleri, çalışmalarında kullanma yolunu tercih ederek hem iz kavramının önemini vurgulamış hem de parçaların değerine öncelik verildiğini göstermeyi amaç edinmiştir



Görsel 5. David Salle, “Spill”, İki Bitişik Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik, 198,8 x 213,6 cm, 2002

Salle, resim yüzeyini eşit olmayan üç ayrı parçaya bölerek üst kısımda merkez notasına yerleştirdiği insanın yaradılışının simgeleyen elma (yasaklı meyve, cennetten kovuluş) görselini temsiline uygun şekilde yerleştirmiştir. Elmanın sağ ve sol kısımlarına yerleştirdiği diğer objeler insanoğlunun günümüze kadar ki gelişimini, değişimini ve üretimini göstermektedir. Söylemini, kompozisyonun alt kısmında en geniş yeri ayırarak 20. yüzyılın en önemli sorunlarından olan küresel ısınma, doğanın, yaşamın katli ve yok oluşun tek nedeni olan biz modern insanın son eserini, üretimini gözler önüne sermektedir (Aytekin, 2020 s. 45).

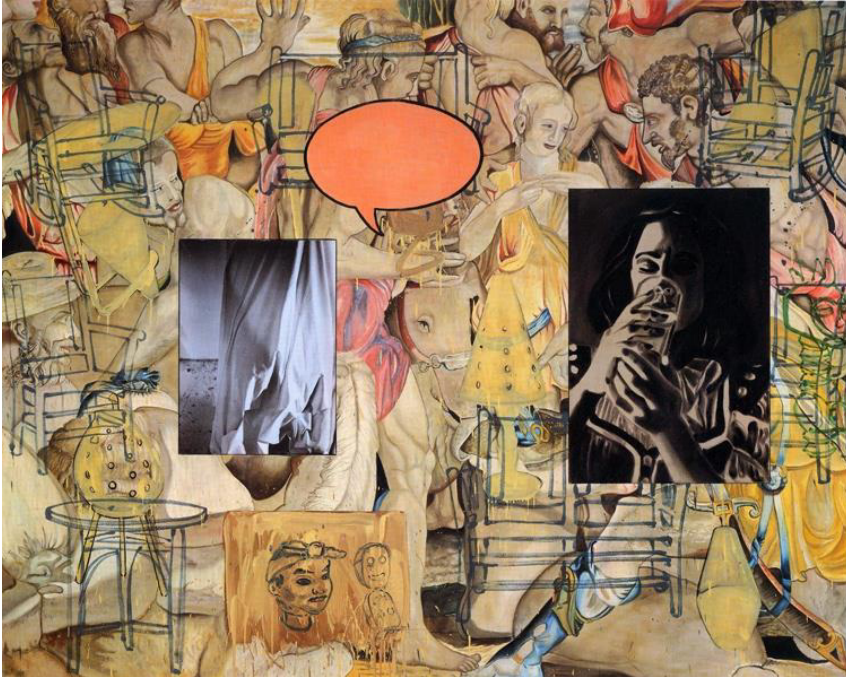
Derrida, kolaj/montaj söylemin birincil biçimi olarak görmektedir. Resim, yazı ya da mimaride biçimin, metnin ya da imgenin alıcılarını tek

anlamalı gösterim üretmeye teşvik etmenin aksini göstermektedir. Parçanın kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması parçanın yeni bir bütün farklı bir bütünsellik içinde yer almasıyla birlikte bu biçimin okunması süreklilik yalnızca, parça üretiminden tüketime doğru hareket ederken arkasında bıraktığı iz de belirlemektedir. Derrida'nın söylemi/nesneyi zorunlu olarak ikili okumaya götüren düşüncesini çalışmalarına taşıyan David Salle, imgenin nereden geldiğine odaklanmanın, resmin içinde birlikte yaşayan imgelerin hayatı bozduğunu belirterek, aynı anda görülebilen iki imgeyi üst-üste resmetmiştir. Salle, imgeleri bir bütün halinde gerilim dolu ve birbiri içinde eritmeden bir araya getirmiştir (Karkın, 2005, s.28).



Görsel 6. David Salle, “Canfield Hatfield”, Renkli Aquatint ve Foto Aşındırma, 59,7 x 91,4 cm, 1989

Salle, klasik bir yapıtın geniş bir bölümünü lekesel anlamda boyadıktan (silmede denilebilir) sonra üstüne fırçayla başka figürler çizmiş, kolaj ve pentürü bir arada kullanarak çizgisellik/tonalite, soyut/figüratif imgeler bir arada kullanıldığı görülmektedir. Farklı üsluplar kullanarak resmin katmanlarını üst üste birbirini anlam ve biçim olarak tamamlayan biçimde bir arada uygulamaktadır. David Salle'nin yapıtlarına baktığımızda, postmodernizm hâkim olduğu eklektik ön planda olduğunu ve bireyselliği dışlayarak sanatını yansıtmaktadır. Sanatçı birçok nesneyi veya bedenleri aynı zemin üzerinde art arda koyup birbirlerinde bağıntı kurmayı sağlamıştır. Bu imgeler birbirlerinden bağımsızca teknikler halinde yapılarak ve bilinçli bir şekilde art arda koyularak bir ifade yaratmaya çalışılmaktadır (Yıldız, 2019, s.42; Karkın, 2005, s.29).



Görsel 7. David Salle "Mingus, Meksika", Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik, 84x114 cm, 1990

İç içe geçmiş portreler, sanat tarihinden alıntılar, farklı dönemsel elemanların görüntüsünü kolaj mantığında bir araya getiren sanatçı bu görüntülere kenti de katarak izleyicinin zaman ve mekân algısını yapıbozuma uğrattığı görülmektedir. Kolaj ve montajı üç boyuta taşıyan sanatçı, nesnenin işlevini de yapısızlaştırma eylemine tabii tutar. Montajda Delacroix'nın resminden alıntılacağı parçalarla tarihsel bir gönderme yaparken, kullandığı yöntem ile Delacroix'i basit bir alıntı yapmaktan kurtarmaktadır. Tasvir ettiği kentsel mekânda da parçalanmalara yer veren sanatçı, izleyicinin algısında çoğaltılabilecek bir kentsel mekânı oluşturduğu görülmektedir (Akdiş, 2020, s.84).

David Salle'nin eserlerin de post yapısalcılığın adı altında bozma, parçalama, tekrardan oluşturma, yapısızlaştırma inşa etme ve anlamı da sürekli olarak erteleme kuramlarını kullanılmaktadır. Geleneksel eserlerdeki imgeleri yenilikçi bir yol izleyerek eserlerinde betimlemektedir. Aynı zamanda bu imgeleri birbirinden farklı malzeme ve yöntem ile oluşturarak parçalanmış olandan bütün oluşturmayı hedeflemektedir. Sanat eserinin nedensel olarak, bir parçasının diğer bir paça ile ilişkisi olmayan bir bütün olarak anlaşılabilirdiği fikri ile resimlerinde parçaların içşelliğini ortaya koymaktadır.

3.3. Ayşe Erkmen

1946 yılında Ankara’da doğan sanatçı göç, feminizm, popüler kültür, arabesk kültür, kitsch gibi kavramlara odaklanan sanatçı; resim, enstalasyon, video ve performans gibi çeşitlilik gösteren disiplinlerde eserler üretmektedir. Sanatçı Türkiye’de olduğu kadar, dünyanın çeşitli yerlerinde kişisel sergiler açmış ve çeşitli etkinliklerde ve projelerde yer almıştır (Çalışkan, 2019, s.100). Kavramsal Sanat kapsamında çalışmalar yapan ve mekânın görünen ve görünmeyen olasılıklarını, izleyici ve izlenen, duraganlık ve devinim, doğallık ve yapaylık gibi bir dizi karşıtlıklar üzerinden ele alan Ayşe Erkmen, hem geleneksel sanat algısını kavramsal tema da, hem de geçmiş ve günümüz karşıtlığını yapıbozumcu bir yaklaşımla sergilemektedir. Özellikle mekâna özgü işler üreten Ayşe Erkmen, günlük hayatın içindeki sosyal ve fiziksel çevreden yola çıkarak, mekânı izleyicisi için deneyimlenebilir kılan çalışmalar gerçekleştirmektedir. Belirli bir biçimsel dil yerine izleyicinin mekânla derin bir diyalog sürecine davet eden sanatçı, geçici müdahaleler ile çalışmalarına çok az yabancı unsur ekleyerek gündelik hayatta alışılmış ve çoğu zaman önemsiz görünmüş mekânı zihinde hatırlanabilir kılmaya yönelmektedir (Akdiş, 2020, s.93).

Ayşe Erkmen 1981’deki 3. Yeni Eğilimler Sergisi’nden başlayarak, geleneksel sanat kavramının ötesine geçen tekniklerle sergi mekânı ile sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdelemeye ve eserler üretmeye başlamaktadır (Karkın, 2005, s.55).



Görsel 8. Ayşe Erkmen, “Karşılaştırmalar”, İnstallasyon, 1988

1988’de ‘5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisinde yer alan Karşılaştırmalar’da ise sanatçı merdiven basamaklarının iki kenarına yerleştirdiği kaidelere, üzerinde rakamların yazılı olduğu metal levhalar yerleştirdiği görülmektedir. Erkmen burada anlama, izleyicinin konumu ile okunması gereken nesne arasındaki ilişkiye dayandığını göstermeyi amaç edindiği görülmektedir. Çağdaş sanatı bilmeyen bir yaya yoldan geçerken yalnızca üstüne rakamlar yazılı pencere camlarını algıarken, bilinçli bir izleyici grubuna çağrışımlar yapar, sorular sorar ve bir sanat diyaloguna girdiği görülmektedir. Sanatçı, iki farklı okuyan, alımlayan arasındaki öteki ve var olma farkın kimliğine gönderme yaparak differansı belirlemektedir. Metnin bir bölümü dışarıda giriş kapısının üstünde, bir bölümü de içerde çıkış kapısının üstüne asılmıştır. Böylece kişi içeri girmeden kapının dışındaki bölümü, çıkarken de içerdeki bölümü okumaktadır. Metnin anlamı izleyicinin deneyimine ve konumuna bağlı olarak değişir mi? Erkmen, bu çok boyutlu işi ile gerçek yaşam ve sanatı, nesne ile bağlamı, mekân ve zaman arasındaki ayrılıkları üreterek içerisini ve dışarısını ilişkilendirerek yapıbozumu ötekini açma zorunluluğunu gerçekleştirmektedir (Karkın, 2005, s.56).

Erkmeni’in 1993 yılında Almanya’nın Berlin kentinde Türk işçilerin yoğun olarak yaşadığı Kreuzberg semtinde bir binanın dış yüzeyine Türkçedeki rivayet geçmiş zaman ekleri (-miş, -mişsin, -muşlar, -mişsiniz, -müştünüz, -miştin, -müşlerdi, müşmüş gibi) ‘-miş’li’ ile kaplamaktadır. Bu kavramsal eser ile hem kişilerin hem de mahallenin geçmiş zamanına ait hikâyeleri anımsatmayı planlayan sanatçı, mahalle kültürünün bir parçası olan komşu dedikoduları ile Almanya’daki yoğun işçi göçünün geçmişine vurgu yaptığı görülmektedir (Akdiş, 2020, s.93).



Görsel 9. Ayşe Erkmen, “-miş, -müş”, 1993, Kreuzberg, Berlin

Erkmen'in işlerinde sıkça gözlenebilen mekânın gözüken ve gözükmeyen olasılıklarını araştırma olanağını sağladığı görülmektedir. Yapının insan üretimi, sağlam ve anıtsal gücüyle kaplanların doğa kaynaklı güçleri ve güzellikleri birleşerek yoğun bir etkileşim düzenini oluşturmaktadır. İzleyicilerin her zamanki rolleriyle katılımı bu sergiyle tersyüz edilerek, izlenenin izleyiciye, izleyicinin izlenene dönüşmesi gergin bir etkileşimle döngüsel biçimde sürmektedir. Ayşe Erkmen, sanat yapıtının durağanlık ve devinim, yapaylık ve gerçeklik, izleyici ve izlenen kavramlarına ilişkin sorunsalını araştırma etkinliğini sağladığı görülmektedir (Karkin, 2005, s.58).

2017 yılında Münster Heykel Projeleri kapsamında mekân olarak Münster iç limanının kuzey ve güney yakasını seçen sanatçı Ayşe Erkmen, proje kapsamında restoran ve barların bulunduğu kıydan sanayi bölgesi olan kıyıya doğru, iki kıyı arasında insanların su üzerinde yürüme deneyimi yaşayacakları görünmez bir köprü tasarlanmıştır



Görsel 10. Ayşe Erkmen, “Suda”, 2017, Almanya Münster Kenti Kuzey

Suyun altında ızgara metal kafesler kullanarak oluşturduğu proje ile Erkmen, binlerce insanın su üzerinde yürüyerek gerçekleştirdiği performansla özne kavramını yapıbozuma uğrattığı görülmektedir. Yürüme eylemini gerçekleştiren insanlar sanatsal performansın birer oyuncusu konumunda olmaktadır. Erkmen bu tasarımında mimari konstrüktör ve performansa dayalı multidisipliner bir yaklaşım sergilerken, performansın öznesi konumundaki insanların, doğrudan deneyim edineceği, hissedebi-

leceği ve kendi zihinsel süreçlerinde farklı anlamlar edinebilecekleri çoklu bilişsel ve duyuşsal etkileşimleri mümkün kılmaktadır (Akdiş, 2020, s.107).

Ayşe Erkmen'in sanat pratiği, mekâna müdahale etmekten ziyade mekânı dönüştürme, yeniden yapılandırma ve izleyicinin algısını mekânsal bağlam üzerinden yeniden yönlendirme üzerine temellenmektedir. Sanatçı, çalışmalarında mekânın sabit ve edilgen bir fon olmaktan çıkarak, dinamik, katılımcı ve çoğul anlamlar taşıyan bir yapı haline gelmesini amaçlamaktadır. Bu bağlamda, mekânın fiziksel sınırlarını sorgulayan, alışılmış kullanım biçimlerini kıran ve izleyicinin deneyim alanını dönüştüren işler üretmektedir. Erkmen, yalnızca bir mekâna eser yerleştirmekten ziyade, izleyicinin bizzat o mekânla özdeşleşmesini ve etkileşim kurmasını sağlayan bir düzenleme anlayışı benimsemektedir.

Sanatçının bu yaklaşımı, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak aktif bir özneye dönüştürmekte; anlam üretimini ise sabit göstergeler üzerinden değil, izleyicinin deneyimi ve konumuna göre değişen yorumlama süreçleri aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Böylece Erkmen'in işleri, gösteren-gösterilen-gösterge üçgenindeki geleneksel anlam ilişkilerini askıya alarak, yoruma açık, çok katmanlı ve zamansal olarak esnek bir anlamlandırma alanı yaratmaktadır. Bu durum, yapıbozumcu estetikle de örtüşerek, anlamın sabitlenmediği; mekânın, izleyici aracılığıyla yeniden üretildiği bir sanatsal dilin oluşmasına olanak tanımaktadır.

3.4. Gülsün Karamustafa

1946 doğumlu Gülsün Karamustafa, 1970'li yılların ortalarından günümüze uzanan sanatsal üretim pratiğinde resim, enstalasyon, performans ve video gibi çok çeşitli sanat pratiklerini kullanarak disiplinlerarası bir yaklaşım benimsemektedir. Sanatçının üretimlerinde sıklıkla ele aldığı temalar; zorunlu ve gönüllü göç hareketleri, popüler kültür dinamikleri, feminist söylemler, toplumsal cinsiyet rolleri ve Batı'nın Doğu toplumlarına yönelik oryantalist bakış açıları gibi sosyo-politik ve kültürel meseleler etrafında şekillenmektedir. Karamustafa'nın çalışmaları, yalnızca görsel estetikle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda tarihsel belleği, kültürel kimlikleri ve toplumsal önyargıları sorgulayan eleştirel bir söylem üretmektedir.

1980'li yıllarda "yüksek sanat" olarak nitelendirilen pentür geleneğine kitsch unsurlarla müdahale eden Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde göç olgusuyla birlikte güçlenen arabesk kültür, sosyolojik bir incelemenin görsel metaforları gibi ele alınmaktadır. Sanatçının 1990'larda ürettiği çalışmaları birbirine bağlayan kavram ise oryantalizmdir. Gülsün Karamustafa 'Fragmanları Fragmanlamak' isimli çalışmasında oryantalist resim repertuarına ait eserlerden aldığı kadrajları bir araya getirerek sergilemek-

tedir. El, ayak, göğüs, kalça ya da portrenin bir bölümü gibi kadın bedenine ait parçalar sunan bu kadrajlar, seramik karolar gibi aralarında boşluklar bırakılmak suretiyle düzenlendiği görülmektedir. Duvardan zemine doğru yayılan bu düzenleme, İslam coğrafyasına ait geleneksel yapılardaki bezeme mantığını çağrıştırmaktadır. Öte yandan karton üzerine lazer baskı yapılarak büyütülen imgelerin çokluğu izleyicide mekanik bir etki yaratmaktadır (Uzunoğlu, 2019, s.29).



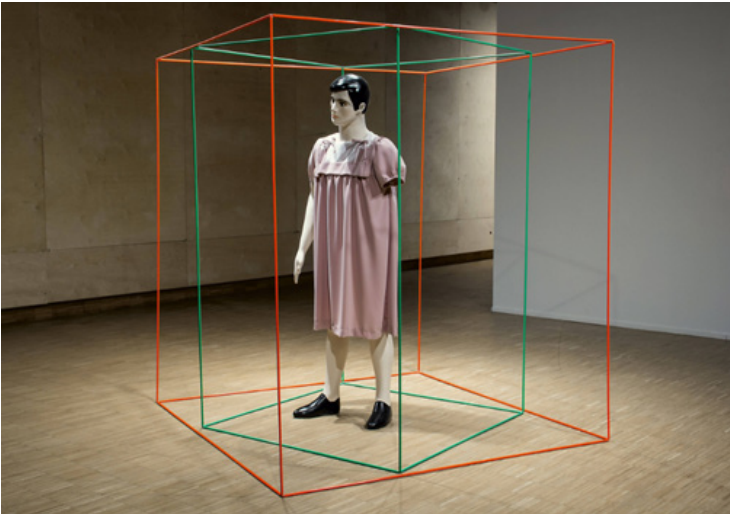
Görsel 11. *Gülsün Karamustafa, “Fragmanları Fragmanlamak”, Enstalasyon, Çeşitli Sayıda Fragman, 15x20 cm, 1999.*

Harem kadınlarının yapay bir gösterimini sunan oryantalist resimler, Karamustafa’ya göre son tahlilde arzu ile ilgili olduğu bilinmektedir. Bu resimlerdeki kadınlık durumunu yapıbozuma uğratan sanatçı, erkek sanatçılar tarafından erkek izleyiciler için üretilmiş olan oryantalist eserlerde bireyselliği yok edilen kadının, mutlak denetim ve emre amadeliğin nesnesi haline gelmesini deşifre etmektedir. Öte yandan close-up yöntemi ile kadın cinselliğine yapılan vurgu, çağdaş dünyanın her şeyi arzu nesnesine indirgeyen pornografi algısına gönderme yapmaktadır (Uzunoğlu, 2019, s.30).

Gülsün Karamustafa’nın bir diğer çalışması da 1987 tarihli “Çifte Hakikat” isimli enstalasyonudur. Bir erkek vitrin mankenini kullanan sanatçı, mankenin çevresini yeşil ve kırmızı demir çitalar ile çevrelemekte ayrıca pembe kadın geceliği giydirdiği görülmektedir. Bu çalışmasında sanatçı cinsiyet kalıplarını belirsizleştirmektedir (İşler, 2019, s.68).

Gülsün Karamustafa’nın bir erkek vitrin mankeninin üzerine kadın geceliğinin giydirildiği, tırnaklarının boyandığı enstalasyonu ‘Çifte Haki-

kat', cinsel kimliğin göstergelerini bulanıklaştırmaktadır (Antmen, 2018, s.104). Vitrin mankeninin duruşu ve giydirilişi, oyuncak bebek görünümünü hatırlatmaktadır. Toplum tarafından oyuncaklaştırılan beden cinsel kimliğine dair ipuçları karmaşılaştırılarak izleyiciyi yeni bir bulmacaya davet etmektedir. İç taraftaki yeşil kübik form oyuncak bedenin geçebildiği alanı oluşturmakta, kırmızı kübik form ise hem beden dışarıya çıkmasını engellemekte hem de izleyiciyi içeriye almamaktadır. Bu karışık cinsel kimlik bulmacasında bulanıklaşan zihinler, düşüncelerini içeriye hapsedmek zorundadır. İzleyici, rahatsızlığını dile getirirse de onu duyabilecek gerçek bir bedenle değil, kurmaca oyuncak bir bedenle karşı karşıyadır. Bedeni oyuncaklaştıran ve çelişiklere sürükleyen ise toplumun önyargıları olduğu görülmektedir (Dede, 2015, s.123).



Görsel 12. *Gülsün Karamustafa, “Çifte Hakikat” Enstalasyon, 1987*

Gülsün Karamustafa'nın sanatsal üretimlerinde dikkat çeken başlıca özelliklerden biri, kullandığı malzeme çeşitliliğinin oldukça geniş bir yelpazeye yayılmasıdır. Sanatçı, çağdaş sanatta sıkça tartışılan temsiliyet krizine karşı eleştirel bir duruş sergileyerek, görsel anlatımda yerleşik normları sorgulayan ve yerinden eden çalışmalar üretmektedir. Eserlerinde anlamın tekil ve doğrudan bir şekilde sabitlenmesini reddederek, katmanlı anlam yapılarına yönelmekte; bu yolla göstergelerin sürekli ertelendiği, çoğullaştığı ve yoruma açık hale geldiği bir anlam düzlemi oluşturmaktadır. Karamustafa, izleyici ile eser arasında karşılıklı bir ilişkisellik kurmayı hedefleyerek, sanat yapıtını salt bir gösterim nesnesi değil, aynı zamanda izleyicinin aktif katılımına açık, yorumlayıcı bir süreç olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşım, yapıtın anlamını sabitlemektense, izleyicinin

bireysel deneyimi, sosyo-kültürel arka planı ve çağrışımları doğrultusunda sürekli olarak yeniden üretilmesine imkân tanımaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, Jacques Derrida'nın geliştirdiği yapıbozum kuramının çağdaş sanattaki biçimsel ve kavramsal etkilerini ortaya koymayı hedeflemiştir. Modernizmin temsil krizinden sonra gelişen postmodern sanat ortamında, yapıbozum yöntemi, sabitlenmiş anlamları, ikili karşıtlıkları ve otoriter temsil düzenlerini sorgulayan eleştirel bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Derrida'nın "différance" kavramı çerçevesinde şekillenen bu kuram, anlamın sürekli ertelendiğini ve hiçbir gösterenin tek bir gösterilene indirgenemeyeceğini savunarak, geleneksel anlamlandırma yapılarının çözülmesini sağlamıştır. Bu bağlamda yapıbozum, yalnızca bir yıkım değil, yeniden kurma ve alternatif anlam alanları yaratma sürecidir.

Yapıbozumun bir metin okuma yöntemi olarak ortaya çıkması, zamanla başta edebiyat olmak üzere resim, heykel, mimari ve enstalasyon gibi farklı sanat disiplinlerine sirayet etmiştir. 1960'lerden itibaren gelişen çağdaş sanat ortamı, bu kuramsal çerçeveyi benimseyerek sanat yapıtını bütünlükten ziyade parçalanabilirlik, belirsizlik, çoklu okuma ve izleyici katılımı üzerinden yeniden kurgulamıştır. Frank Stella, David Salle, Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçılar, yapıbozumcu yaklaşımın görsel karşılıklarını üretmiş; sanatın yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda dilsel, kavramsal ve ideolojik yapısını da sorgulamışlardır.

Bu sanatçılar; mekân, birey, algı, malzeme ve temsile ilişkin yerleşik değerleri yapıbozuma uğratarak, izleyiciyi pasif bir alıcıdan aktif bir yorumlayıcıya dönüştürmüşlerdir. Özellikle Erkmen'in mekânla kurduğu doğrudan ilişki, Karamustafa'nın kimlik ve cinsiyet temsillerine yönelik müdahaleleri, Stella'nın merkezsiz kompozisyonları ve Salle'nin katmanlı anlatıları, yapıbozumun çağdaş sanat üzerindeki çok yönlü etkilerini açıkça gözler önüne sermektedir.

Sonuç olarak, yapıbozum çağdaş sanatta yalnızca bir felsefi arka plan değil; aynı zamanda üretim, biçimleme ve yorumlama süreçlerini dönüştüren etkili bir araçtır. Yapıtın bütünlüğünü parçalara ayırarak anlamın sabitlenmesini engelleyen bu yaklaşım, sanat eserini zamana, mekâna ve bağlama göre yeniden okunabilir bir yapıya kavuşturur. Böylece yapıbozum, çağdaş sanatın sorgulayıcı, eleştirel ve çok katmanlı doğasına teorik bir zemin sunmakla kalmaz; sanatın deneyimlenme ve algılama biçimlerini değiştirmektedir.

Kaynakça

- Akay, A. (1996). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar, Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üzerine Söylemler, (M. Rifat, Der.), İstanbul: Düzlem yayınları.
- Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar, Toplumbilim dergisi, 10, 5-13.
- Akdiş, S. (2020). Kentin Kaotik Yapısının Çağdaş Resim Sanatında Çözümlemesi ve Yapıbozum Etkisi (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (666528).
- Akdiş, S. (2020). Kentin Kaotik Yapısının Çağdaş Resim Sanatında Çözümlemesi ve Yapıbozum Etkisi (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (666528).
- Antmen A. (2018). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (9.Baskı) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aytekin, C. & Bahadır, A. (2019). Postmodern Sanatta Yaşam Hakkında Bilinenlerin Yapıbozuma Uğratılması ve Yeniden Kurma Olarak Otobiyografi. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 4 (7), 45-61.
- Aytekin, S. (2020). Resim Sanatında Yaratıcı Bir Tavır Olarak Yapıbozum, (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (611562).
- Balkın, J. M. (2003). Yapisöküm, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 13(1).
- Baykal G. (2019). Sanatta Dekonstrüktivizm (Yapıbozum) ve Frank Stella (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (548396).
- Çalışkan, S. (2019). Gülsün Karamustafa'nın Eserlerinde Köyden Kente Göç ve Kimlik Olgusu. Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 97-106.
- Dede, E. (2015). Çağdaş Sanat Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Sorgulamaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 5(2), 113-134.
- Döl, A. ve Pelin, A. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. İdil Sanat Dergisi, 2 (10), s.1-18.
- Erişim adresi: <https://acikerisim.erbakan.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12452/7076>
Erişim tarihi: 26.09.21
- İşler Ç. (2019). Feminist Sanat Hareketleri ve Sanat Eğitime Yansımaları, İçinden.
- Karkın, N. (2005) Resim Sanatında Yapıbozum (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (187893).
- Köksal, A. (2007). Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 47(1).
- Rutli E.E. (2016). Derrida'nın Yapisökümü, TEMÂŞÂ Dergisi, Temmuz 2016 / Sayı:5.

- Selvi, Y. (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 3(11), 79-98.
- Uzunoğlu M, (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış 2019 (21), s. 21-31.
- Yanık H. (2016). Yapisöküm Üzerine Birkaç Not, Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR), Cilt 1, Sayı 2, 91-98.
- Yıldız, K. (2019) Resim Sanatında Derrida Etkisi: Yapisöküm (Yüksek Lisans Tezi) YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (581820).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Andy Warhol- Çağdaş Sergi ALT.1 (2021). Seung-beom Yeom'un Docent'in Çağdaş Sanatı içinden. Erişim adresi: <https://brunch.co.kr/@unobj-yn/47> Erişim tarihi: 09.09.21
- Görsel 2.** Frank Stella. Die Fahne Hoch (2014) Frank Stella. Die Fahne Hoch içinden. Erişim adresi: <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/13847175125> Erişim tarihi: 09.10.21
- Görsel 3.** Frank Stella Ophir dan Bakır Serisi (2021) MoMA Sanat ve Sanatçılar içinden. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/150984> Erişim Tarihi: 09.10.21
- Görsel 4.** New Madrid, Benjamin Moore Serisi (2020). Mutual Art içinden. Erişim adresi: <https://www.mutualart.com/Artwork/New-Madrid--Benjamin-Moore-Series/6A57A9E4B2E27F8B> Erişim tarihi: 09.10.2021
- Görsel 5.** Görsel 17: Geçmiş Müzayede (2020). Artnet İçinden. Erişim adresi: <http://www.artnet.com/artists/david-salle/spill-n4CnhVQihVBvL8CjM-peLlw2> Erişim tarihi: 09.10.21
- Görsel 6.** Canfield Hatfield 3 (2021). Kassmeridian içinden. Erişim adresi: <http://www.kassmeridian.com/salle/salle5.html> Erişim tarihi: 09.10.21
- Görsel 7.** Mingus, Meksika, 1990. (t.y.) Davidsallestudio içinden. Erişim adresi: <http://www.davidsallestudio.net/plateD12.065.html> Erişim tarihi: 09.10.21
- Görsel 8.** Karkın, N. (2005) Resim Sanatında Yapıbozum (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (187893). Erişim Tarihi: 09.10.21
- Görsel 9.** Asyalı A. N. (2020). Ayşe Erkmen'in "Evde" Çalışması: Berlin'in -Miş'li Binası içinden. Erişim adresi: <https://mozartcultures.com/ayse-erkmenin-evde-calismasi-berlinin-misli-binas/> Erişim tarihi: 20.10.21
- Görsel 10.** Ayşe Erkmen Münster Heykel Projeleri'nde (2017) Artfulliving içinden. Erişim adresi: <https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/ayse-erkmen-munster-heykel-projelerinde-i-12120> Erişim tarihi: 09.10.21
- Görsel 11.** Romi S. (2018) Gülsün Karamustafa ile Salt Araştırma'daki Arşivi Üzerine içinden. Erişim adresi: <https://saltonline.org/tr/2007/gulsun-karamustafa-ile-salt-arastirmadaki-arsivi-uzerine> Erişim tarihi: 09.10.21

Görsel 12. Esen T. (2014) Kuir: İçindeki Devleti İptal Et içinden. Erişim adresi: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7449/kuir-icindeki-devleti-iptal-et> Erişim tarihi: 09.10.21