T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA NESNE MEKAN İLİŞKİLERİ BAKIMINDAN ANLATIMCI BİR TAVIR OLARAK ENSTALASYON

Hazırlayan

Leyla GÜNAYDIN ASLAN

Danışman

Dr. Ögr. Üyesi Borga KANTÜRK

İZMİR / 2023

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA NESNE MEKAN İLİŞKİLERİ BAKIMINDAN ANLATIMCI BİR TAVIR OLARAK ENSTALASYON

Hazırlayan

Leyla GÜNAYDIN ASLAN

Danışman

Dr. Ögr. Üyesi Borga KANTÜRK

İZMİR / 2023

YEMİN METNİ

'*Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans'* tezi olarak sunduğum "*Çağdaş Sanatta Nesne Mekan İlişkileri Bakımından Anlatımcı Bir Tavır Olarak Enstalasyon*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../ .../ .....

Leyla GÜNAYDIN ASLAN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Resim Anasanat Dalı öğrencisi Leyla Günaydın ASLAN'ın Çağdaş Sanatta Nesne Mekan İlişkileri Bakımından Anlatımcı Bir Tavır Olarak Enstalasyon konulu tezi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Çağdaş sanatta nesne- mekân ilişkileri açısından anlatısal tavırdaki enstalasyonların nesne ve mekâna yönelik temel kavramları ve tarihsel süreci bu ilişkilerin analizi nesne yönelimli ve mekân yönelimli çalışmalara yönelik yaklaşımlar temel alınmaktadır. İncelenen çalışmalar anlatısal sanat yapıtları çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Enstalasyon sanatı mekânın dönüşümü, İzleyici etkileşimi, duyusal ve bilişsel etki yapısı, kurumsal eleştiri ve yeni ifade biçimlerine karşı olan sınırsız olanakları sayesinde birçok disiplini içermektedir. Bu sebeple izleyicilerine farklı mekânsal deneyim alanlarının keşfini sağlamaktadır. Çalışmada enstalasyon sanatının melez yapısına ilişkin ifade biçimleri sanatçı örnekleri ile irdelenmiştir.

Tez ilk olarak nesnenin değişim sürecine odaklanmaktadır. Tarihsel süreç sanatçı örnekleri ile desteklenmektedir. Bununla birlikte değişen mekân algısına yönelik sorgulamalar ele alınmıştır. Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Henri Lefebvre, Maurice Merleeau Ponty ve Nicolas Bourrioud gibi düşünürlerin tanım olarak mekân söylemlerine yer verilmiştir. Enstalasyon ve deneyim bölümü ile de enstalasyon sanatına ilişkin tanım, tarihçe ve gelişim süreci nesne-mekân ilişiği bakımından irdelenmiştir. 20. Yüzyıl itibari ile başlayan mekânsal değişimler enstalasyon çalışmalarına zemin hazırlaması ile 1960'lar ve 1990'lı yıllarda kendini tam anlamıyla hissettirmiştir.

Bununla birlikte ikinci bölümde enstalasyon sanatının etki ettiği disiplinlerdeki mekânsal deneyimlere yer verilmiştir. Son olarak iki kadın sanatçının retrospektif sergileri benzeşen yönleri incelenmiştir. Tez kapsamı boyunca incelenen sanatçılardan Ayşe Erkmen ve Fernanda Gomes ile iki seri çalışmam bağdaştırılarak son bulmuştur.

Anahtar kelime: Enstalasyon, Mekan, Nesne, Anlatı, İlişkisel

ABSTRACT

In terms of object-space relations in contemporary art, the basic concepts and historical process of the installations in narrative attitude towards object and space, the analysis of these relations are based on approaches to object-oriented and space-oriented works. The studies examined are limited to the framework of narrative works of art. Installation art includes many disciplines thanks to the transformation of space, audience interaction, sensory and cognitive effect structure, institutional criticism and unlimited possibilities against new forms of expression. For this reason, it provides its audiences to explore different spatial experience areas. In the study, the forms of expression related to the hybrid structure of installation art were examined with examples of artists.

The thesis first focuses on the change process of the object. The historical process is supported by examples of artists. In addition to this, inquiries about the changing perception of space are discussed. Space discourses of thinkers such as Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Henri Lefebvre, Maurice Merleeau Ponty and Nicolas Bourrioud have been included as a definition. In the section of installation and experience, the definition, history and development process of installation art were examined in terms of object-space relation. The spatial changes that started with the 20th century made itself felt fully in the 1960s and 1990s, laying the groundwork for installation works.

However, in the second part, spatial experiences in the disciplines influenced by the art of installation are included. Finally, the similar aspects of the retrospective exhibitions of two female artists were examined. Two series of my works with Ayşe Erkmen and Fernanda Gomes, who were examined throughout the thesis, came to an end.

Keyword: Installation, Space, Object, Narrative, Relational

ÖNSÖZ

Çağdaş sanatta nesne mekan ilişkileri bakımından anlatımcı bir tavır olarak enstalasyon başlıklı tez'im kapsamında engin bilgileri ve yol göstericiliği ile tez sürecim boyunca desteğini esirgemeyen danışmanın Dr. Ögr. Üyesi Borga KANTÜRK'e, hayatımın her anında olduğu gibi yüksek lisans tez çalışmamda da desteğini esirgemeyen sevgili eşim Aydın ASLAN'a ve aileme teşekkürü borç bilirim.

ÇAĞDAŞ SANATTA NESNE MEKAN İLİŞKİLERİ BAKIMINDAN ANLATIMCI BİR TAVIR OLARAK ENSTALASYON

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……...…....ii
TUTNAK……...……iii
ÖZET……....iv
ABSTRACT……..v
ÖNSÖZ……....vi
İÇİNDEKİLER……..……..vii
GÖRSELLERİN LİSTESİ……ix
GİRİŞ……1

BİRİNCİ BÖLÜM
SANATTA NESNE MEKAN ALGISI ENSTALASYON İLK ÖRNEKLER

1.1 Nadire Kabineleri……..……..5
1.1.1 Nadire Kabinelerinin Büyüsü ile Değişimler Gösteren Sanatçı……..……...6
1.1.2 Nadire Kabinelerinden Hazır -Nesneye……8
1.2 Büyük cam/ Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin-Eşit…...…….....11
1.3 Kurt Shwitters'in Merzbau'su…...……16
1.4 Fluxsus Kutuları…….……...…….20
1.5 Mekân Kavramına Yönelik Söylemler……...22
1.6 Enstalasyon ve Mekânsal deneyim……...……..26

İKİNCİ BÖLÜM
YENİ BİR DENEYİM ALANI OLARAK ENSTALASYON

2.1 Enstalasyon Sanatı Bağlamında Anlatı ve Hikâye/ İlya Kabakov……..……32
2.1.1 Gülsün Karamustafa/ Nesne, Anlatı, Bellek……39

2.2 İlişkisel Estetik ve Katılımcı Sanat Bağlamında Enstalasyon…….……..43
2.2.1 Felixs Gonzalez Torres/ Katılımcı Odaklı Enstalasyon…….……45
2.2.2 Sarkis / Enstalasyonlarında İzleyici Deneyimi……...47
2.3 Mimari, Mekânsal Unsur Olarak Enstalasyon……..……49
2.3.1 Doris Salcedo/ Mimari Sınırlar ve Enstalasyon…..……54
2.3.2 Ayşe Erkmen/ Mekâna Özgü Enstalasyon…….58
2.4 Dijital Mekân Sanal Gerçeklik Enstalasyon ve Ötesi…….……...63
2.4.1 Peter Kogler/ Dijital Mekân Enstalasyon……...67
2.4.2 Refik Anadol/ Veri Temelli Mekân Olgusu……...……73
2.4.3 Burak Arıkan / Dijital Alanda Kamusal Mekanlaşma……..……..78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YENİ BİR DENEYİM ALANI OLARAK ENSTALASYON ÖRNEKLERİ

3.1 Enstalasyon ve Lirik Duyarlılık Üzerine İki Örnek Füsun Onur, Fernanda Gomes…….…….84
3.2 Araştırmacının Oda ve Şeylerin Diyaloğu İsimli Yapıtlarına Yakın Opsiyonda Sanatçılarla İlişkisi……...……99
SONUÇ…….…….112
KAYNAKÇA……114
ÖZGEÇMİŞ

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1: Ole Worn Koleksiyonu Betimleyen Gravür, 1655……..5
Görsel 2: Andre Breton, Harikalar Kabinesi, 1950…….7
Görsel 3: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerliği,…….……..10
Görsel 4: Marcel Duchamp, Şişe Kurtucusu, 1914…….…….10
Görsel 5: Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938……...…….11
Görsel 6: Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin= Büyük Cam, Enstalasyon, 1915-1923,…….14
Görsel 7: Kurt Swhwitters, Merzbau, Enstalasyon, 1920-1923……18
Görsel 8: Kurt Swhwitters, Merzbau, Enstalasyon, 1923…….19
Görsel 9: George Maciunnas, Fluxkit, 1964…….21
Görsel 10: Ilya Kabakov, Evinden Uzaya Fırlayan Adam, Enstalasyon, 2018…….37
Görsel 11: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, 2016……39
Görsel 12: Gülsün Karamustafa, Kuryeler, Enstalasyon, 1991……40
Görsel 13: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, Enstalasyon, 1992……...42
Görsel 14: Felix Gonzalez Torrres, İsimsiz, Enstalasyon, 1991……...47
Görsel 15: Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, Enstalasyon, 1995……..48
Görsel 16: Doris Salcedo, Sandalyeler,Enstalasyon, 2003……...56
Görsel 17: Doris Salcedo, Sandalyeler, Enstalasyon, 2003……..56
Görsel 18: Doris Salcedo, Sandalyeler, Enstalasyon, 2003……..57
Görsel 19: Vahit Tuna, İsimsiz, Enstalasyon, 2018……..58
Görsel 20: Ayşe Erkmen, Evde, Enstalasyon, 1993……..59
Görsel 21: Ayşe Erkmen, Isınan Banklar, Entalasyon, 1997……60
Görsel 22: Ayşe Erkmen, B planı, Enstalasyon, 2011……..62
Görsel 23: Ayşe Erkmen, B planı, Enstalasyon, 2011……..62
Görsel 24: Peter Kogler, İsimsiz, Enstalasyon, 2016……69
Görsel 25: Peter Kogler, İsimsiz, Enstalasyon, 2009……70
Görsel 26: Peter Kogler, İsimsiz, Enstalasyon, 2016……72
Görsel 27: Peter Kogler, İsimsiz, Enstalasyon, 1997……73
Görsel 28: Refik Anadol, Makine Hatıraları Uzay Serisi, Enstalasyon, 2021……...76
Görsel 29: Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Enstalasyon, 2021……77

Görsel 30: Burak Arıkan, My Pocket, Enstalasyon, 2008……79
Görsel 31: Burak Arıkan, Mülksüzleştirme Ağları, Enstalasyon, 2013……80
Görsel 32: Füsun Onur, Oda Müziği, Enstalasyon, 2019……..87
Görsel 33: Füsun Onur, Aynadan içeri, Enstalasyon, 2014……..88
Görsel 34: Füsun Onur, Aynadan İçeri, Enstalasyon, 2014……..89
Görsel 35: Füsun Onur, Aynadan İçeri, Enstalasyon, 2014……..90
Görsel 36: Fernanda Gomes, İsimsiz, Enstalasyon, 2019……93
Görsel 37: Fernanda Gomes, İsimsiz, Enstalasyon, 2019……94
Görsel 38: Fernanda Gomes, İsimsiz, Enstalasyon, 2019……95
Görsel 39: Fernanda Gomes, İsimsiz, Enstalasyon, 2019……96
Görsel 40: Leyla Günaydın, Oda, Enstalasyon, 2019……..……...101
Görsel 41: Leyla Günaydın, Oda, Enstalasyon, 2019……..……...102
Görsel 42: Leyla Günaydın, İsimsiz, Enstalasyon, 2019……....102
Görsel 43: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, Enstalasyon, 2019,……..…103
Görsel 44: Leyla Günaydın, Parçalar, Enstalasyon, 2019……..103
Görsel 45: Leyla Günaydın, Parçalar, Enstalasyon, 2019…….……104
Görsel 46: Leyla Günaydın, Parçalar, Enstalasyon, 2019……...105
Görsel 47: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, Enstalasyon, 2020……...106
Görsel 48: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, Enstalasyon, 2020……...107
Görsel 49: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, Enstalasyon, 2021……..……108
Görsel 50: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, Enstalasyon, 2021……...109
Görsel 51: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, Enstalasyon, 2020……...110
Görsel 52: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, Enstalasyon, 2022……...111

GİRİŞ

Çağdaş sanatta nesne mekân ilişkileri bakımından anlatımcı bir tavır olarak enstalasyon başlığı altında enstalasyon tavrının ana bileşenlerinden olan nesne ve mekâna yönelik temel kavramlar ve tarihsel süreç ele alınarak tanımlanması, bu ilişkilerin nesne odaklı ve mekân odaklı çalışmalara yaklaşımları incelenmesi esas alınmıştır. İncelenen çalışmalar anlatımcı tavırda üretilen çağdaş sanat eserleri üzerinden sınırlandırılmıştır. Tez kapsamı boyunca enstalasyon tavrının gelişim süreci ve melez yapısından dolayı birçok disiplinde, alternatif alanlarda var oluşuna ilişkin anlatımcı tarzdaki enstalasyon çalışmalarının incelenmesi amacı doğrultusunda ilerlemiştir.

Tezin birinci bölümünde temel kavramlar üzerinden tanımlamalara yer verilmiştir. Nesnenin tarihine ilişkin 16 ve 17. Yüzyılda ortaya çıkan müzelerin atası olarak bilinen, Nadire Kabinelerinin eşsiz nesneleri toplamaları -biriktirmeleri- ile oluşturdukları koleksiyonların sıra dışı atmosferi ve tuhaf kurgulamaları ele alınmıştır. Müzelerin doğuşuna ve nesnelerin içsel yolculuğuna ait tarihsel başlangıçla tez kapsamı içerisinde çağdaş sanat eserlerinde de Nadire Kabine koleksiyonlarının enteresan, bir o kadar da ilgi çekici nesnelerle olan ilişiği, çağdaş sanatta da yer edinmiş sanatçı örnekleri ile incelenmiştir.

Nadire Kabinelerinin büyülü atmosferi ilk olarak dada ve sürrealist akımın sanatçılarında etkisini göstermiş ardından hazır nesnelere kadar uzanmıştır. Marcel Duchamp'ın hazır nesne ilkesi ile zirveye taşınmış, Duchamp'ın hazır nesneler aracılığıyla tekil nesne kutsiyetine karşı zihinsel dönüşümü, beraberinde müze ve galeri mekanlarını da hedef almıştır. İncelenen örneklerle beraber Marcel Duchamp ile sanat nesnesine olan bakışın değişimi beraberinde nesnenin sergilendiği mekâna karşı da oluşmuştur. Dönemin kurumsal eleştirisi olarak meydana gelen yeni mekansal alternatif arayışlar ve galeri, müze gibi sergi alanlarının kurumsallaşmasına da tepki niteliğinde olan bu durum ile mekâna bakış açısının değişimi ve beraberinde gelen ilk örneklere yer verilmiştir. Duchamp'ın 1200 Kömür Çuvalı çalışması ve Büyük Cam eserleriyle sergi mekanlarına yönelik sorgulamaların ilk örnekleri olarak incelenmiştir.

Bir sonraki örnekte iste enstalasyon tavrına yönelik Kurt Shwitters'in Merzbau çalışmasına yer verilmiş, mekâna özgü oluşturulan bu eserde Nadire Kabinelerin toplama, biriktirmeye dayalı tavrının yansımaları görülmüş, sanat ve hayat birlikteliğine dayalı mekâna özgü enstalasyon tavrının ilk örnekleri olarak tezin birinci bölümünde yer verilmiştir. Nesnenin ve sergilendiği mekânın dönüşümüne ilişkin son olarak Fluxsus Kutuları incelenmiştir. Galeri ve müzelere eleştirel bir yaklaşım ile kutu içerisindeki sanat eserleri, Nadire Kabinelerinin çağdaş versiyonu olarak tezde yer almıştır.

Tezin birinci bölümünün sonu olarak nesne ve mekân ilişkisini daha anlamlı hale getirebilmek Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Henri Lefebvre, Maurice Merleeau Ponty ve Nicolas Bourrioud düşünürlerin adına mekana yönelik söylemlerine tanımsal çerçevede değinilmiştir.

Birinci bölümün son başlığında ise tezin ana konusu olan enstalasyon sanatının tanımlamaları ve tarihsel geçişleri açıklanmıştır. Mekânın seyredilenin aksine enstalasyon sanatı ile önem kazanması, deneyime dayalı sanat anlayışının enstalasyonlardaki önemi, sebepleri ve sonuçları irdelenmiştir.

Tezin ikinci bölümünde enstalasyon sanatının alternatif mekanlardaki deneyimleri incelenmiştir. Birçok sanat dalından beslenmesinden ötürü melez bir yapıda oluşuna ilişkin alternatif yapıları, sanatçı örnekleri ile tanımlanmasına olanak verilmiştir.

Bu yapılardan ilki olan Ilya Kabakov ve Gülsün Karamustafa örneği her iki sanatçının sanat pratiklerinden yola çıkarak anlatımcı tavır adı altında irdelenmiştir.

İkinci başlık ise ilişkisel estetik ve katılımcı sanat bağlamında Felix Gonzalez Torres ve Sarkis'in katılımcı odaklı çalışmalarına yer verilmiştir.

Üçüncü başlıkta mekân, mimari ilişkisi üzerinden kamusal alandaki çalışmalara değinilmiş, bu bölümde kamusal alandaki mimari mekâna müdahaleleri ile Doris Salcedo, Ayşe Erkmen ve Vahit Tuna'nın çalışmaları üzerinden örneklendirilmiştir.

İkinci bölümün son örneği ise dijital mekân ve sanal gerçeklik üzerine oluşturulan enstalasyon çalışmaları olmuştur. Burada da Peter Kogler, Refik Anadol ve

Burak Arıkan üzerinden irdelenen sanal gerçeklik, dijital enstalasyonlar; Refik Anadol ve Peter Kogler ile medya sanatları iş birliğinde alternatif üretimlere değinilerek, Burak Arıkan ile de data verilerinin somutlaştırılması üzerinden örneklendirilmiştir.

Üçüncü bölüm kapsamında yeni bir deneyim alanı olarak enstalasyon örneklerine yer verilmiştir. İlk başlıkta Fernanda Gomes ve Füsun Onur'un benzeşen yönlerine ithafen lirik duyarlılık adı altında retrospektif sergileri incelenmiştir. Üçüncü bölümün ikinci başlığında ise Oda ve Şeylerin Diyaloğu adlı enstalasyonlarım mekân, uzam ilişkisi bakımından Ayşe Erkmen'in deneyimlenen alanların tasviri ve mekân içerisinde alternatif deneyim alanları perspektiflerinden ürettiği çalışmalarla ilişki kurulmuştur. Devamında ise Fernanda Gomes ile sergileme pratikleri açısından analoji oluşturarak tez çalışması son bulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA NESNE MEKAN ALGISI ENSTELASYON İLK ÖRNEKLER

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA NESNE MEKAN ALGISI ENSTELASYON İLK ÖRNEKLER

1.1 Nadire Kabineleri

Müzenin atası olarak bilinen Nadire Kabineleri 16. ve 18. yüzyılda Fransada ortaya çıkmıştır. İtalya'da "studioli" Almanya'da "wunderkommern" (sanat dairesi) terimleriyle anılır. Sanat ve tabiatın buluştuğu canlı/cansız, doğal/yapay tüm varlıkları kapsayan Nadire Kabineleri, koleksiyoncunun kendine özgü zevki ile düzenlenen tuhaf ve ilgi çekici mekanlardır.



Görsel 1: Ole Worm Koleksiyonu Betimleyen Gravür, 1655, Müze Wormiani. Wikipediea.

Kabineler; düşlenen ütopyalar, merak odaları, mikrokosmos olarak da adlandırılır. Canlandırılan bu ütopya mekanları sınırlı ya da sıralı olmayıp karmaşık bir düzene sahip eşsiz ve nadide nesnelerin bir araya geldiği koleksiyonlardır. Ayrıca Nadire Kabineleri kamuya açık değildir. Koleksiyonerlere ait özel ve gizli alanlarda var olurlar. Rönesans ve Barok dönemleri süresince prensler, krallar, din adamları ve bilim insanları kendi *Nadire Kabinelerini* oluşturmuşlardır. 'Bu kabinelerin değeri, içinde barındırdıkları; sanat eserleri (artificilia), doğanın nadir fenomenleri (naturalia), bilimsel

aletler (scientifica), başka ülkelerden gelen objeler (exotica) ve 'mucizevi' yaratıkların (mirabilia) farklılığı ile ölçülür olmuştur' (Artun, 2018:25-29). Nadire Kabinelerinin çeşitli kategorileri antropoloji, arkeoloji, bilim, sanat ve botanik gibi türlerin sınıflandırılması ve gelişimlerinin araştırılmasına katkı sağlayan hazinelerdir. Ayrıca Nadire koleksiyonlarının düzenli düzensizliği herhangi bir sınıflandırmaya izin vermez. Hep eşikte duran kabineler din ile dünya, sanat ile tabiat, bilim ile estetik, akıl ile imgelem, deney ile büyü arasında bir yerdedirler. Sahiplerinin yaradılışına göre, değişik semboller arasında değişik değişik simetrileri, gerilimleri sahnelerler.' (Artun, 2018:32)

1.1.1 Nadire Kabinelerinin Büyüsü ile Değişimler Gösteren Sanatçı

Nadire Kabinelerinde sergilenen nesnelerin olağanüstü tuhaf biçimleri, bağlantılı ya da bağlantısız nizamı, ayrıca zihinsel açıdan özgürce oluşturulan ambiyansı, sanatçının da ilgi odağı olmuştur. Sanatçılar; doğanın çarpık yaratıklarından, olağanüstü nesnelere kadar farklı materyalleri biriktirmiş bununla birlikte biriktirme ve anı toplama eylemleriyle Nadire Kabineleri geleneğini sürdürüp geniş bir çerçevede sanatın içine dahil etmişlerdir. Ali Artun'un sanatçı müzeleri kitabında örneklediği gibi Hieronymus Bosh'tan Leonardo da Vinci'ye uzanan bu eğilim 20. yüzyıla kadar genişlemiş, özellikle Dadaistlerde ve Sürrealistlerde güçlü bir şekilde hissedilmiştir.

20.yüzyıl başlarında benimsenmiş kolaj tekniği Nadire Kabinelerinin nesne kurgularına eşdeğer ambiyansa sahiptir. Kolaj tekniği gazete, dergi, pul, kumaş gibi hazır nesnelerle tuval üzerinde birleşiminden oluşur. Kübizm akımı ile ortaya çıkan kolaj tekniği ilerleyen dönemde dada ile görünürlük kazanmıştır. Kolaj tekniği sanatta obje kullanımının öncülerinden olduğunu da belirtmek gerekir. Basit bir şekilde ifade edersek herhangi bir nesnenin resmini yapmaktansa onu direk tuvale kaynaştırmışlardır. Böylelikle dış dünyadaki nesnelerin yanılsaması yerine gerçekliğe adım olarak düşünülebilir. Nadire Kabinelerinin büyülü atmosferini hissettiğimiz bir başka gelişme ise; 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde bir mekânda ortaya çıkan Cabare Voltaire gösterileridir. Birinci Dünya Savaşının yıkıcı etkisinden ve buhranından kaçan avangard sanatçı topluluğudur. Sanatçıların, düşünürlerin Zürih'te toplanmasının nedeni

İsviçre'nin savaşta tarafsız bir tutum sergilemesinden kaynaklanır. Cabare Voltraire açılışını Alman düşünür Hugo Ball ve eşi Emmy Hennings yapar. Ball özgürce hareket edebilecekleri bir kolektif hareket eylemi yaratmak amacını gütmüştür. Ball'a göre her gösteri bir manifestoya dönüşmeliydi. Bu durum Dada manifestosunun doğmasına yol açmıştır. Dadacıların en önemli özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları eriterek, ifadede rastlantısallığı vurgulamak adına kolaj ve asamblaj tekniklerine ağırlık vermeleridir (Antmen, 2017: 120- 124) Gösterilerde şiir, resim, heykel, kolaj, tiyatro, müzik ve sanat metni okumalarına kadar çok yönlü bir tutum benimsenmiştir. Kolektif bir biçimde muzip ve sivri bir dil ile olağanüstü bir başkaldırı olan dada sınırları eriterek genişletilmiş bir sanat hareketinin yolunu açmıştır. Ayrıca bu durum bize Nadire Kabinelerinin olağanüstü nesnelere duyduğu ilgi ve disiplinler arası durumu hissettirdiği söylenebilir. Cabare Voltairedeki gösterilerin disiplinler arası durumu Dada sanatçıları Kurt Shwitters'in Merzbau'suna ayrıca Marcel Duchamp'ın hazır-nesnelerine kadar genişleyecektir.

Sürrealist eserlerde ise Nadire Kabinelerindeki atmosferi daha çok hissederiz. İlişkili ilişkisiz her türlü nesneleri sanat ile birleştirmişlerdir. Evrendeki nesnelerin sınıflandırılmalarına karşı çıkararak doğaüstü olanın peşinde koşmuşlardır. Örnek olarak André Breton'un koleksiyonundan bahsedebiliriz; İnsan biçimindeki bir adamotu kökü, mumyalanmış hayvanlar, kabuklar, Afrika ile Okyanusya'dan getirilmiş etnografik nesneler, oyulmuş kemikler ve taşlar, bir de görüntüyü çoğaltan bir ayna yer alır" (Artun 2017:13)



Görsel 2: Andre Breton ve Harikalar Kabinesi,1950

1.1.2 Nadire Kabinelerinden Hazır-Nesneye

Gündelik yaşamda kullandığımız her şey işlevlerinin ve alışılmış anlamlarından ziyade ansızın karşımıza sanat yapıtı olarak çıkar. Sanatsal açıdan baktığımızda hazır nesne sanat yapıtı oluştururken kendisinin yaratacağı özgür imgelerden ya da bir şeyi temsil etmek için oluşturulurken kendisinin yaratacağı özgün biçimlerden vazgeçer. Onun yerine çevresinden bulduğu birtakım nesneleri kullanır. Bu durum ile nesneye bakışımızda değişimler olur. Yeni söylemler oluşur. İtalyan sosyolog ve Filozof Maurizio Lazzarato hazır-nesneyi ne bir nesne ne de bir imge olarak tanımlar. Hazır nesne göze hitap edip ona hoş görünmez, aksine bizi düşünmeye zorlar. Zihni farklı istikametlere çekerek bizi başka türlü düşünmeye mecbur eder. Bu bakış açısından hazır-nesneyi zihinsel bir teknik olarak tanımlamayı mümkün kılar. Hem bir öznesizleş(tir)me hem de yeni bir özneleş(tir)me tekniği olarak açıklık getirir. (Lazzarato, 2017:39)

Hazır nesnelerin çıkış noktasına baktığımızda burjuva kökenli sanata karşı ve modernliğin fikir hayatına yol gösteren kalıplaşmış sanat anlayışını yıkmak istenmiştir. Sistemin ideal gibi sunduğu düşünce yapılarını sorgulamak, güncellemek ve taşlaşmış düşünceleri eleştirmek olarak okunabilir. Avangard sanatın sesli yapısının keskin şekilde kendini hissettirmesi ready made Türkçe karşılığı ile hazır-nesnelerin sanat yapıtında yer almasıyla birlikte radikal bir çıkış yapmıştır. Mevcut sisteme yönelik klasik sanatta var olan estetik yargıları terk edip dada hareketi içerisinde yeni bir karşı duruş ortaya çıkar. Dada hareketinin provokatör yapısı anti-sanat dediğimiz yapının temel taşlarını oluşturur. Her hareketleri toplumsal göndermeler içermektedir. Sanat ve yaşamı birleştirmeye yönelik düşünceleri geçerli olan sanat anlayışını reddedip ironiye dönüştürürler. Ardından yeni sunuş biçimleri, yeni anlamlar ortaya çıkar. Bu yenilikler aykırı bir tavra bürünür.

Sanat ve hazır nesne ilişkisinin geneline baktığımızda Marcel Duchamp ile zirveye çıktığından bahsetmemek kaçınılmazdır. Duchamp,1913 yılından başlayarak Bisiklet tekerliği, şişe kurutucusu (1914) ve Çeşme (Fountain) (1917) adlı eserleriyle formalist dönemde önemli kırılmalara yol açmış; sanatın forma dayalı yapısını zihinsel bir sürece taşımıştır. Bu kırılmalar sanat yapıtının metot ve içerik meselelerini yeniden ele alınmasına, yorumlanmasına yol açmıştır. Sanatta temsil, mimetik sanat kuramı ile

ifade edilirken Duchamp'ın hazır nesneleri ile yeni kırılmalar yaşanmıştır. Bu durum nesnenin niteleyici değerleriyle ilintilidir. Duchamp hazır nesnelerinin sanat nesnesine dönüşümünün başlangıcında ürettiği bisiklet tekeri ve şişe kurutucusu çalışmaları, nesnenin işlevinden yoksun bırakılarak (meta değerini kaybederek) algılandığı şeklinden izole eder. Sanat nesnesi statüsü alan bu nesneler sanatta gerçeklik ve temsilin yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Bourriad ise sanatçının el becerisi yerine nesneye yönelen bu bakışın 'yaratıcı süreç' sorunsalına değinir. Duchamp'ın hazır nesnelerinde 'seçme ediminin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü. Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar; yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.' Söyleminde bulunur. (Bourriaud,2004:41)

Hazır nesnelerin seçimi konusunda Lazzarato "kayıtsızlık özgürlüğüne" erişilmesinin gerekli olduğunu belirtir. Bir başka ifadesi ile bütün toplumsal alışkanlıklar, kaideler ve anlamlar askıya alınmalıdır. (Lazzarato,2017:40)

Hazır-nesne seçimleri için belli anlar, karşılaşmalar, buluşmalar önemlidir. Duchamp'ın yeşil kutudaki notlarına göre 'nesnenin sizi seçmesi' gereken zamanlamalar vardır -der. Söylemin eş değer başka bir ifadesini Lazzarato şöyle ifade eder; "Önemli olan tarihtir, diğer bir ifadeyle gün ve vakittir", bir olayın izidir. (Lazzarato,2017,41)



Görsel 3: Marcel Duchamp, 1913, Bisiklet Tekerliği, İskemle Üzerine Ters Şekilde Monte Edilmiş Bisiklet Tekerliği, Orijinali Kayıp Ebatları Bilinmiyor.



Görsel 4: Marcel Duchamp, 1914, Galvaniz Demir Şişe Kurutucusu, Orijinali Kayıp Ebatları Bilinmiyor.

Aynı yıllarda yaptığı 'Kol kırılması Olasılığına Karşı' ve 'Çeşme' eserlerinde Duchamp Hazır nesnelerin işlevsel özelliklerinden koparılmasından ziyada esere verdiği yeni adın zihinsel bir yer-değişimi meselesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum yeni anlamın doğmasına, nesneye olan bakışın değişimine yol açmaktadır.

Duchamp 1938 yılında Pariste açtığı "Exposition International edu Surrealisme" isimli sergisinde ise, hazır nesne ile mekân arasında yeni bağlamlar üretmektedir. Oluşturduğu 1200 Çuval Kömür'ü mekânın tavanına yerleştiren Duchamp, özünde müze ve galerilere yönelik eleştirel bir tavır ile mekâna özgü bir kurulum meydana getirmiştir.



Görsel 5: Marcel Duchamp, 1938, 1200 Kömür Çuvalı, Güzel Sanatlar Galerisi Uluslararası Sürrealizm Sergisi Görünümü, Paris,

> *'Duchamp, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okuyarak galerinin tavanında bir pencere açmıştır. Burada kömür çuvallarıyla, farklı bir atmosfer yaratmıştır. İzleyicilere bu karanlık mekânda eserleri görebilmeleri için ellerine ışıldaklar verilmiştir. Tüm bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okumadır.'* (Akt süzen, Fitzpatrick, 2004: 24- 26)

Sergi mekanının tavanına yaptığı müdahale ile tavan kısmını serginin yüzeyi olarak konumlandırmıştır. Geleneksel sanat yapıtı ve galeri anlayışlarının aksine 1200 adet kömür çuvalının sergi mekanındaki konumu, izleyicilere sanat nesnesinin ve sergi mekanlarını sorgulama imkânı yaratmıştır. Bununla birlikte sergide kullanılan hazır nesneleri bağlamlarından koparıp mekânın fiziksel yapısı dahilinde, hazır nesne – mekân ve sanat nesnesi ilişkisine yeni bir açılım getirmiştir.

1.2 Büyük Cam/Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin-Eşit

Hazır nesne, mekân ve izleyici ilişkisine ait Duchamp'ın bir başka yapıtı olan Bekarları tarafından çırılçıplak soyulmuş gelin- eşit'i incelediğimizde; Marcel

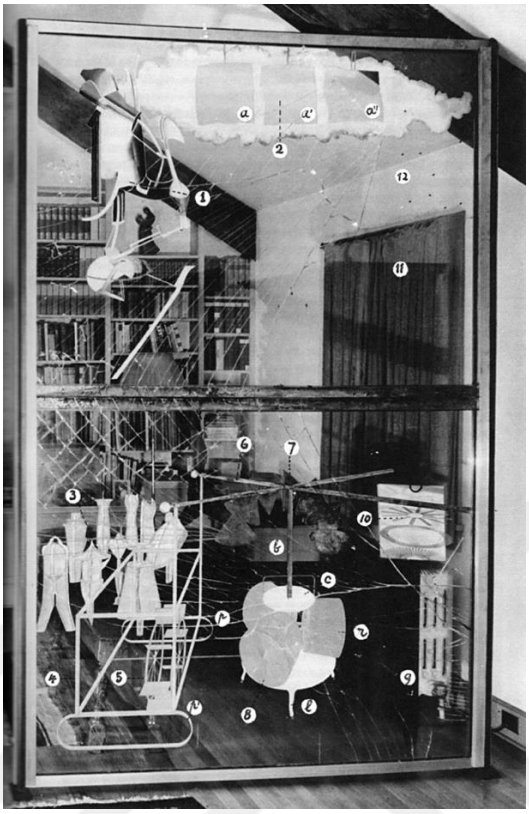
Duchamp'ın 1913-1914 yıllarında çalışmalarına başladığı görülmektedir. Eser iki cam panelinin eşit bir biçimde üst ve alt olarak yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Büyük camın ölçüleri iki metre yetmiş santimetre yüksekliğinde ve bir metre yetmiş santim genişliğinde cam üzerine yağlı boya, kurşun kablo gibi malzemelerden oluşan çalışmasıdır. Çalışmayı kalıcı hale getirmek için ikinci bir cam panel ile sınırlamıştır. Duchamp, 1923 yılında eseri için hiçbir zaman tamamlanmamış ve hiçbir zaman tamamlanmayacak bir eser olduğunu söylemiştir. Eser 1926 yılında Brooklyn Müzesinde sergilenmek üzere gönderildiğinde Duchamp, eserin iki büyük cam panelinin kırılmış olduğunu görür ve eserin şimdi tamamlandığını söyler. Cam kırıklarını titizlikle tekrar birleştirir ve Philadelphia Sanat Müzesine yerleştirir. Octiva Paz Büyük Cam'ın çatlak yüzeyleri için eski savaşçıların katıldıkları seferlerin canlı bir haritasına dönüşen yaralı bedenlerini hatırlattığını söyler. Duchamp'ın bu konu hakkındaki yorumu şu şekildedir: "Bu çatlakları seviyorum çünkü kırılmış bir cama benzemiyorlar. Bir biçimleri, simetrik bir mimarileri var. Dahası, benim sorumlusu olmadığım tuhaf bir kasıt görüyorum onlarda, bir şekilde hoşuma giden ve saygı duyduğum ready made bir tasarım" şeklinde yorumlamaktadır. (Paz,2017:39)

Çalışmada birçok farklı malzeme kullanır. Kurşun tel, kurşun folyo ve evinden topladığı tozları eserine dahil eder. Ayrıca Büyük Cama yeşil kutu isimli kitap eşlik eder. Yeşil kutunun içerisinde notlar, eskizler ve hesaplamalar ile esere bakıldığında danışılacak ögelerin envanterini oluşturduğu söylenebilir. Hem metin olarak okunabilecek hem de görsel olarak tecrübe edilebilecek bir sanat eseri olduğunu da eklemek gerekir. Sanatçı kutudaki notları karışık bir biçimde yerleştirmiştir. İlginç olan tutum metinlerin düzensizliği nedeniyle farklı anlamların çıkarılabilmesidir. Octavio Paz Yeşil kutu hakkında "birbirinin yansımasını aktaran bir aynalar dizgesi" olarak yorumlar devamında ise yeşil kutu ve büyük camın birbirlerini aydınlattığını vurgular. (Paz,2017:35)

Malzeme olarak camı seçmesi eserin yerleştirildiği mekân ve arka planın eserin bünyesine dahil olmasıyla birlikte izleyicinin açısına göre yeni perspektiflerin oluşmasını sağlar. Eser Mekan'ın orta kısmına yerleştirildiği için mekandaki diğer nesnelerle de etkileşim içerisindedir. Eserin mekân ile etkileşimi farklı anlamlara da sebebiyet verir.

Esere baktığınızda üst panel ve alt panel olmak üzere iki ayrı camın arasına yağlı boya, kurşun tel ile müdahaleler söz konusudur. Yeşil kutudaki notlarından faydalanırsak üst panel geline ait olan kısımdır alt panel ise dokuz eril kalıp olarak söylediği bekarlara aittir. Duchamp geline birçok isim yöneltir. Bunlar arzu motoru, yabanarısı ve asılmış kadın'dır. Bekarlara (dokuz eril kalıp) ise papaz, süvari, mezarcı, kahveci yamağı, polis memuru, komi, uşak, gar şefi gibi isimler koyar. Clair, bu durumu bekarların üç boyutlu dünyaya bağlı olarak 'üniformalarının ve özel kılıklarının içinde hapsolduklarını ve aynı zamanda onların üç boyutlu mezarlıkları' olduğunu belirtir. (Clair,2000:99)

Gelin sol üst köşede dişlilere asılı şekildedir. Octiva Paz gelini makine olarak tanımlar. İnsansı özelliği ne biçiminden ne de fizyolojisinden kaynaklandığını söyler. Ona göre sadece simgeseldir. Gelin, ideal bir gerçekliktir; mekanik biçimlerde tezahür eden ve kendisi de yeni simgeler üreten bir simgedir. Bir simge makinesidir. Devamında Paz bu simgelerin ironi aracılığıyla şiştiğini ve deforme olduğunu kendi reddini damıttığını ekler. (Paz,2017:39) Bu durumda gelin ve bekarların ayrı mekanlarda oluşu arzularının sadece zihinsel bir birleşmeden öteye geçemeyeceklerini ifade ettiği söylenebilir. Asılı olan geline bulut şeklinde üç ağ pistonu eşlik eder. (Şekil 2) Bulutun sağ yanındaki delikler oyuncak silah ile kibrit çöpünün uç kısmı vasıtasıyla açılmıştır. (Şekil 12) Bekarlara ya da dokuz malik kalıbın olduğu panele baktığımızda çark, (şekil 5) kakao değirmeni- öğütücüsü, (şekil 8) makas, (şekil 7) New York'taki atölyesinden elde ettiği tozlar ile renklendirdiği yarım daire içerisinde, koniye benzer elekler, (Şekil 6) bekarların diğer makineler ile bağlantı kurmasını sağlayan kılcal borular ve en sağ üst bölümde bulunan göz doktoru tanıklarıyla birlikte altı temel kurucu ögeden oluşur.



Görsel 6: Marcel Duchamp, 1915-1923, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin / Büyük Cam, İki Cam Panel Üstünde Yağlı Boya, Tel, Vernik, Folyo ve Toz, 277,5 × 177,8 × 8,6 cm, Philadelphia Sanat Müzesi

Gelin, dokuz eril kalıbın erotik komutları ile devinim halindedir. Clair gelini hareketi isteğe dayalı olan canlı bir varlık olarak betimler. (Clair,2000:82) Duchamp'ın deyimiyle 'Arzu Motor'u' diye adlandırılan gelin, Clair'e göre mekanik ve organik yapısıyla çift doğadan olma özelliğine sahiptir. Bekarlardan aldığı komut (Aşk iksiri) gelini zayıf silindirler yardımıyla yayılan enerji kıvılcımlarının arzu mıknatısı ile birleşmesi halinde taşmasıyla arzunun son noktasına gelmiş olan gelini neşelendirir. Gelin kendi kendine yetebilen bir mekanizmaya sahiptir. Bekarlar ise akan su ve aydınlatıcı gaz'a bağımlıdırlar.

> *"Dokuz eril kalıp ise Aydınlatı gaz'ın birbirine bağlı olan kırcal borulardan geçmesiyle geçiş boyunca, fiziksel değimlere uğrar. Uzunluk biriminde gerinme olgusu ile daha sonra donmuş olan gazın sırça maden pulu biçiminde kırılacak olan ilksel uzun değnekler halinde katılaşır. Borulardan*

çıkarken bu maden pulları yedi adet elekler tarafından engellenirler." (Clair,2000:73)

Elekler tarafından engellenen gaz geçici bir bellek yitimine uğrar. Bu geçici durumdan sonra katılaşan gaz tekrar sıvı halini alır. Paz eleklerin bu durumunu 'dönüşümler odası' olarak betimler (Paz,2017:52) Dokuz eril kalıp ile elekler arasında iki çark üzerindeki kayarganın orta kısmında su değirmeni mevcuttur. Değirmen yeşil kutudaki notlara göre şelale ile dönmektedir. Yatay düzlemde her türlü yerçekiminden kurtulmuş halde olan kayarga ray sistemi mekanizması ile ileri geri kaymaktadır. Bu ileri geri hareketiyle bekarların yakarışları başlar. O anda kimliklerinden, üniformalarından kurtulmak isterler fakat yapamazlar.

Çikolata öğütücüsü ise bekarların bir mil uzağındadır. Sınırlı işlevi olan öğütücü beş parçadan oluşur. Aşağıdan yukarı doğru sıralarsak XV. Louis tarzı üç ayak, merdaneler, boyun bağı, makas ile bağlantısı bulunan süngü devamında büyük makasa erişilir. Merdaneler kendi iç itilişiyle dönerler. Makas, kızakların çikolata öğütücüsüne doğru ileri geri hareketiyle açılıp kapanır. Bu durumda eleklerde bulunan sıvı haldeki gaz damla heykelcikler halinde sıçrayarak gelinin alanına varacaktır. Bu ayrıntıların hiçbiri gerçekleşmemiştir. Sıçratılan damlalar üç kez atış girişimi ile hedefi ıskalar. Her denemede toplam dokuz ayrı atış yapılır. Böylelikle bekarların sayısına ulaşılır. Atışlardan sadece bir tanesi gelinin bulut şeklindeki samanyolu üzerine isabet eder. Diğer sekizi dışarıda kalır.

Octiva Paz, Büyük Camı bir gelinin soyunmasının resmi olarak görür. Hem bir striptiz gösterisi hem bir fizyolojik tören hem de psikolojik bir olay olduğunu da ekler. Mekanik bir işlem, fiziko-kimyasal bir süreç, erotik ve ruhsal bir deneyim ve tüm bunların üst ironi ile bir araya geldiğini de belirtir. (Paz,2017:55) Eserin mekanla kurduğu ilişki ve izleyicinin mecbur bırakılan bakış açılarıyla birlikte eserin "Enstalasyon" türünün ilk örneklerinden olduğunu da söylemek gerekir. Büyük cam ile aynı dönemde üretilmiş Kurt Shwitters'in Merzbau çalışması da buna örnektir.

1.3 Kurt Shwitters'in Merzbausu

Alman sanatçı Kurt Shwitters 1887 Hannover şehrinde doğmuştur. Resim, heykel, mimari, şiir, kolaj gibi disiplinler arası çalışmalar üreten sanatçı 1917 -18 yıllarındaki eserlerinde dışavurumculuk ve kübizm akımlarının yansımaları görülmektedir. Aynı zamanda Hannover'de Merz adını verdiği tek kişilik dada akımını yaratan sanatçı dada akımına özgü özgürlük-sınırsızlık tavrından etkilenerek nesneler üzerinden kolaj, asambalaj ve atık malzemelerden 'Merz' adını verdiği enstalasyonlar üretmiştir. Tez kapsamında inceleyeceğimiz Merzbau ifadesi hakkında Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde şu şekilde açıklanmaktadır;

> *'Shwitters yapıtlarına verdiği 'Merz' adı, Almanca'da ticaret anlamına gelen Kommerz sözcüğünden esinlenmiştir. Ancak sanatçının ikilem ve belirsizlik dolu yapıtları gibi bu ad da çeşitli anlamlarla yüklüdür. Bir yerde ticaretle kurduğu ilişkiden ötürü akla, banal ve gündelik nesneleri getirirken, öte yandan 'acı' anlamına gelen Schmerz sözcüğüyle kurduğu çağrışımdan ötürü duygusal bir nitelik taşır.' (Eczacıbaşı, cilt3:1624)'*

Sanatçı kendi ifadeleri ile ise, şu şekilde aktarmaktadır;

> *'Savaş sırasında her şey altüst olmuştu. Akademide öğrendiklerim bir işe yaramıyordu ve yeni fikirler henüz hazır değildi... Derken muhteşem devrim patlak verdi... Kendimi özgür hissettim, coşkumu bütün dünyaya haykırmalıydım. Tutumlu olmak zorunluluğundan ne bulduysam topladım çünkü şimdi çok fakir bir ülkeydik. İnsan çöple de bağırabilirdi. Ve ben de bunu yaptım, çöpleri birbirlerine çiviledim ve yapıştırdım. Buna da Merz dedim. Merz, savaşın sonunda barışla sonuçlanmasına bir şükrandı. Her şey paramparça olmuştu ve yenilerinin bu parçalardan, fragmanlardan yapılması gerekiyordu: İşte Merz buydu. Devrimin benim içimdeki imgesi gibiydi; olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi.' (Artun,2016)*

Shwitters'in yapıtlarında duygusal durum oldukça güçlü hissedilmektedir. Sebebi ise; 19. yüzyıl sonlarına doğru başlayan endüstrileşme, metropol hayatı, ardından da I. Dünya savaşının buhranı ve yıkıcı etkisidir. Sanatçı 'Merz' sözcüğünü tanımsızlığın

adlandırılması olarak belirtmektedir. Schwitters'in Merz'i tüm sanat dallarının birleşimidir. Bu birleşmeyi hayatının parçası haline getirmiştir. Rastlantı ve keyfi durumlara göre oluşturduğu çalışmalarında, çeşitli sanat dalları ile yıkma – yapma, parçalama ve bütünleme ile birleştirmeler yaparak armoni oluşturmaktadır. Schwitters'ın atölyesinden köklenen Merzbau adlı yapıtı ise 1920 yılında Hanover'de aileden kalma binayı gündelik malzemeler, atıklar ve hurdalar ile oluşturduğu kurgu düzenidir. İlk Merzbau'nun yapımı 1937 yılına kadar sürmüştür.

Schwitters, Merzbau'ların anlamından ziyade yapıtın oluşum sürecine ve malzeme ilişkisine önem vermiştir. Merzleri belirttiği gibi herhangi bir tanım, amaç gütmemiştir. Hayatını adadığı Merzbau'sı her geçen gün varyasyona uğramaktadır. Merzbau için kentin kabinesi denilebilir. Ayrıca modern dünyanın çok sesli yapısından arta kalanlarını toplayıp oluşturduğu kolajları, asamblajlarıyla kent yaşamının otobiyografik kaydını oluşturur. Merzbau'nun oluşum süreci dada sütunlarından başlamaktadır. İlk sütun "Leiden" (Istırap)dir. Hurda malzemeler, ahşap mukavva ve kâğıt parçalarından oluşan sütunun en tepesinde eşi Helma'nın büstü bulunur. Başka bir sütunda bebeklik döneminde kaybettiği oğlu Gerd'in, maskının da bulunduğu günümüzde sadece fotoğrafı kalmış olan sütundur. Buna benzer birçok sütun inşa eder ve bunlardan en büyüğü Erotik ıstırap katedralidir. Merzbau'nun katedrali andıran ambiyansı, Erotik ıstırap katedrali olarak anılmaya başlar. Sürekli değişim halinde olan bu kulelerin üstündeki kaligrafilerde Dada ve Merz sözcükleri göze çarpar.



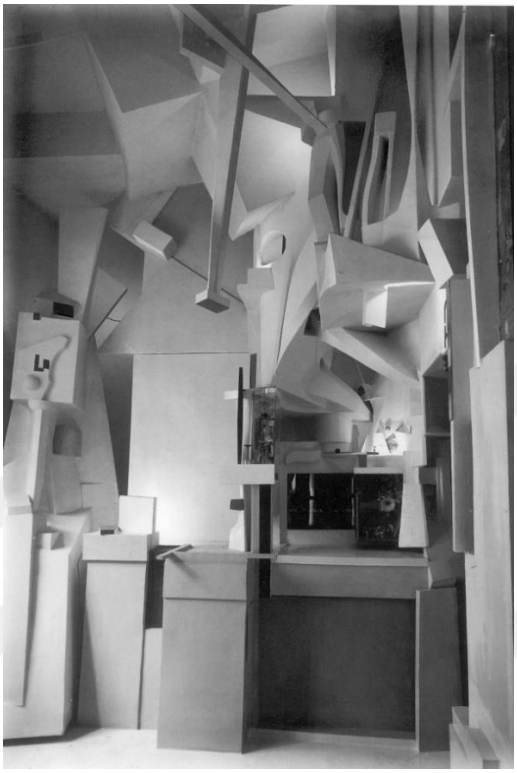
Görsel:7 Kurt Swhwitters, 1920-1923, Merzbau, 'Büyük Plasto- Dio- Dada-Drama',1920; ve Kurt Schwitters, 'Hannover Merzbau' ya da Merz- Sütunu Görünümü, Karışık teknik, 1923

Sütunların giderek çoğalmasıyla birlikte rölyefi andıran asamblajlar ortaya çıkar.

> *'Schwitters baştan, çöp koleksiyonundaki parçalar arasındaki gizemli ilişkilere işaret etmek üzere ipler kullanır, bunlara giderek ahşap elemanlar ve alçı plaklar da eklenir. Daha sonra etkilendiği arkadaşlarının adıyla andığı grottolar belirir. Grottoları bulunanlar arasında zaman zaman ortak çalıştığı Hans Arp, El-Lissitzki, Van Doesburg, Hans Richter, Hannah Höch gibi yakın arkadaşlarının yanı sıra, Bruno Taut,[5] Mies van der Rohe ve Walter Gropius gibi Bauhaus çevresinden ahbapları olan ve etkilendiği kimi dadaist, konstrüktivist sanatçılar da vardır. Grottolardan biri ise romantik çağı açan Goethe'ye adanmıştır.' (Artun,2016)*

Grottolar ile kaplı yapı ayrıca içerisinde gizemli bölmeler ve oyukları barındırmaktadır. Bu oyuklar Seks Cinayetleri, Caniler İni, Kahramanlar İni, Erotik Sefalet Katedrali, Aşk Mağarası gibi adlara sahiptirler. Katedrali andıran yapıda Hristiyanlıkta İsa ve azizlere ilişkin arta kalan eşya ve parçalar da yer almaktadır.

Oyuklar ve grottolar ile kaplı olan mekân zamanla geometrik bir konstrüksiyon haline dönüşmektedir.



Görsel 8 : Kurt Schwitters, 1923, Merzbau, Erotik Katedral, Hannover, Karışık Teknik

Giderek kaplanan mekân sanatçının kimliğini sütunlarda oyuklarda ve arkadaşlarına adadığı mağaralarda ön plana çıkarmaktadır. Yoğunlaşan mekân; yaratıcısının mekânda devinim halinde herhangi bir nesne parçasına dönüşmesine sebep olur. Yapı tüm grotta ve oyukları ile kırk kadar odayı kapsar. Mekânı gündelik nesneler ile kurgu oluşturmasıyla Schwitters yaşam ve sanat arasında evrenin bir örneklemini oluşturduğu söylenebilir. Aynı zamanda Merzbau evrenin bir örneklemi ile Nadire Kabinelerindeki işleyiş tavrıyla benzerlik taşır. Merzbau'nın ambiyansına ilişkin olarak;

> *'Başkasının deneyimleyemeyeceği, anlamlandıramayacağı, sahip olamayacağı bir âlemdir. Yer yer mumlarla aydınlatılmış, ikonlarla donatılmış, yarı karanlık aurasıyla kendine mahsus, özel bir tapınaktır. Ve sanatçı tapınağını ancak birkaç yakınıyla paylaşır. Zaten kimi girintilere ve oyuklara ancak o ulaşabilir. Hatta bunlar bazen evin mimarlığının içine gömülüp kaybolurlar. Artık sadece Katedral 'in hafızasında var olurlar.' (Tüzel, 2016)*

Shwitters'in Merzbau isimli yapıtı Nadire Kabinelerindeki gibi gerek koleksiyoncusuna özel olma haliyle gerekse biriktirmeye dayalı tutumuyla Nadire Kabineleri ile ilişkilendirilebilir. Merzbau'lar ilkel kökenleri ile büyülü ve özel alanlardır. Shwitters'in Merz'leri Ali Artun'un 'Sanatçı Müzeleri' kitabında bahsettiği gibi 20. yüzyılın pek çok sanatçısında, Nadire Kabinelerine benzer bir toplama ilkesine bağlı kalmışlardır. Bu ilke, zihin içinde dilediği gibi gezinebileceği bir serbest çağrışım alanı oluşturmaya dayanır. Böyle bir koleksiyonun içeriği hem eklektik hem de kişisel olabilirdi. Bellekle ve imgelemle sıkı bağları olan, hesaplı bir düzen seçicilik yerine biriktirmeye dayanan bir koleksiyondur. Sanatçının zihni çeşit çeşit nesneyi değişik düzenlemeler içine sokan birinin zihni gibi işler. (Artun, 2005:15-16)"

1.4 Fluxsus Kutuları

Fluxsus kelimesini icat eden aynı zamanda akımın kurucu üyelerinden olan Geog Maciunas tarafından başlatılan kutu projesidir. Fluxus kutuları Fluxkit ve Fluxboxes olarak da adlandırılır. Fluxsus sanatçılarının amaçladıkları; sanatsal vizyonu gündelik akışın içerisine dahil etmektir. Kutularda da bu amaçla çalışılmıştır. Kutuların malzemeleri gündelik nesneler, kartlar, oyunlar ve DVD'ler gibi geniş bir çeşitlilik alanını kapsar.



Görsel 9: George Maciunas, 1965/65, Karışık teknik

Fluxsus sanatçıları bu nesneleri bir araya getirip tuhaf bir ifade şekli oluşturmuşlardır. Sanatçılar için anlamlı olan bu nesneler izleyici ile etkileşim içerisinde olan diğer nesnelerin minyatürleridir. Kutuların boyutları ise bir ayakkabı kutusundan ya da evrak çantasının boyutundan büyük değildir. Fluxsus kutuları değişimler ve yeniden kurgulamalar gibi doğrusal olmayan bir üslupla üretilmiştir. Kutular, izleyicinin deneyimlemesi sonucu oluşan yorumların çeşitliliği ile izleyiciyi de eserin içine alarak eserin bir parçası haline getirmiştir. Bunun sonucunda kutular kolektif bir çalışmanın somutlaşmış parçasıdır. Marcel Duchamp'ın "Valizdeki Kutu" eseriyle aynı üslupta olup galeri ve müze gibi burjuva alanlarını da eleştirir niteliktedir.

Fluxkitler, sanatçı ve izleyici arasındaki sınırları eriterek gündelik nesneleri ve sanatsal deneyimi birleştirmiştir. Fluxkitler aynı zamanda Nadire Dolaplarını -çekmecelerini- da andırır. Sanatçıların topladığı bu tuhaf şeyler bölmeli şekilde kutulanmalarıyla Rönesans Nadire Çekmecelerinin çağdaş versiyonları olarak da görülebilir.

1.5 Mekan Kavramına Yönelik Söylemler

Önceki bölümlerde bahsettiğimiz üzere kurumsallaşmaya, sanata ve sanat yapıtına yönelik bir başkaldırı olarak ortaya koyulan hazır nesneler ile sanat nesnesinin statüsündeki dönüşümünden bahsedilmiştir. Bu kavramsal ileti üzerinden üretilen çalışmalar sanatçılara özgür üretim olanakları sunmaktadır. Gündelik kullanım nesnelerinin sanatçı tarafından seçilerek eser statüsüne getirilmesi ile başlayan süreçte mekân kavramı da dönüşüme uğramıştır. Mekân yüzeysel olarak çalışmaların oluşturulduğu ve sunumun yapıldığı yer olmaktan öte, konu, -içerik- olarak da çalışmalara dahil edilmiştir. Bu kavramsal dönüşümden etkilenen sanatçılar mekânı fiziksel yapısının ötesinde zihinsel ileti aracı olarak kullanmışlardır. Bu durumun ilk örneklerinden Marcel Duchamp'ın 1200 Kömür Çuvalı, Kurt Schwitters'ın Merzbau çalışması ile eserin sergilenmesindeki dönüşümü, izleyicisiyle olan etkileşimi, mekân ve deneyime dair yeni anlatım biçimi sunduğunu söyleyebiliriz. Mekan, eserin sergilendiği yer kavramından öteye giderek, galeri alanlarının da sanatçı tarafından sorgulanmasıyla, eserin bizatihi kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tez kapsamında birçok alanın da konusu olan mekân kavramı üzerine düşünürlerin söylemlerine değinmek yerinde olacaktır. Mekânın fiziksel tanımlamalarına yönelik TDK' da 'Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk' olarak tanımlanmaktadır. Mekânın fiziksel yapısı ötesinde sosyal, toplumsal, psikolojik yapılarına ait farklı söylemlere de değinirsek;

Heidegger'e göre mekân kavramı: Mekânı salt inşa faaliyetinin ötesinde, insanın, iskan ederek aynı zamanda varoluşunda konumlandırdığı bir ikamet etme biçimi olarak algılanır. (Sevinç,2019:97) Bu durum insan-mekân arasında oluşan etkileşim ve ilişkisel bir bütünlük dahilindedir. Mekân ve insan kavramını Heidegger ayrı düşünmemektedir. İki kavramın da iç içe geçmiş halde olduğunu savunmaktadır.

Mekânı saf yapı olarak görme eğilimini dönüştüren Heidegger, onu bir etkileşim ve deneyim yeri olarak görür. Heidegger bu deneyimi 'dünya-içinde-olmak' ile anlatmaktadır. Dünya-içinde-olmamızın temel boyutu olan mekân ile birlikte insan deneyimini oluşturan yapıları analiz etmeye çalışan Heidegger'ın bu düşüncesi, insanın yer ile olan ilişkisini anlamamızı sağlamaktadır. (Hisarlıgil,2008:25) Heidegger bu

yaklaşımı ile mekânı bir deneyim yeri olarak görmektedir. Heidegger'in fenomenolojik anlayışa yakın olarak Gaston Bachelard'dan bahsedecek olursak o da eş değer bir söylemle mekânın deneyimlenen yaşayan bir yapı olduğunu savunmaktadır. Mekânın Poetikası adlı kitabındaki 'içerisi ve dışarının diyalektiği' bölümünde mekânı geometrik ifadesinin aksine fenomenolojik açıdan ele almıştır. Şair Henri Michaux'un L'espace aux ombres başlıklı şiirinde *"Mekan ama onu kavrayamazsınız, bu korkunç içeridelik dışarıdalık, işte budur hakiki mekan."* Dizeleriyle Bachelard içerisi ve dışarısının diyalektiğini şöyle ifade etmektedir;

> *'...Dışarısı ve içerisinin içseldir artık; ikiside birbirini alt üst etmeye, düşmanlıklarını değiş tokuş etmeye hazırdır. Böyle bir içeridelik ile böyle bir dışarıdalık arasında sınır oluşturan bir yüzey varsa bu yüzey her iki taraf içinde acı vericidir. Henri Michaux'un kalema aldığı sayfayı yaşarken, bir varlık ve yokluk karışımını içimize çekeriz. "Orada-olan'ın merkez noktası sallanır ve titrer. İçsel mekân tüm açıklığını yitirir. Dış mekân boşluğunu yitirir. Boşluk, var olma imkanının malzemesi! İmkân aleminden kovulduk!'* (Bachelard,2017:261,262)

Henri Lefebre ise, mekânın toplumsal olarak açığa çıktığını savunmaktadır. Lefebre mekânın deneyimlenmesinin algılanan, tasarlanan ve yaşanan nitelikleri ile incelemekte bu mekân tasvirlerini mekânsal pratik, mekân temsili ve temsili mekân olmak üzere üç başlık altında toplamaktadır.

Mekânsal Pratik – Algılanan mekân: Lefebre'ye göre bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekanını yaratır. Bu mekânsal pratik etkileşim içinde mekânı ortaya koyar ve varsayar. Analize tabi tutulduğunda bir toplumun mekânsal pratiği mekanını deşifre ederek keşfedilir. (Lefebre,2014:67) Mekânsal pratik; gündelik gerçekliği, kentsel gerçekliği, çalışma yerlerini, özel yaşam ve boş vakit alanlarını birbirine bağlayan güzergâh ve ağlarla algılanan mekânın içinde bütünleştirir. Lefebre'ye göre 'modern' mekânsal pratik, banliyödeki bir toplu konutta oturan birinin gündelik hayatı ile tanımlanır. Ayrıca mekânsal pratik, somut bir yaşantıyı içerdiği için algılanan mekân ile doğrudan ilişkilidir.

Mekân Temsilleri – Tasarlanmış mekân: Lefebre mekân temsillerini aynı zamanda tasarlanmış mekân olarak da adlandırır. Bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin, teknokratların yaşananı ve algılanı tasarlananla özdeşleştiren bilimselliğe yakın kimi sanatçıların mekânı olarak tanımlamaktadır. Bu bir toplumun (bir üretim tarzının) içindeki egemen mekandır. (Lefebre 2014:68)

Bu mekân Lefebre'ye göre soyut olarak zihinde tasarlanmış ve sonradan mekân pratikleri vasıtasıyla somutlaşmıştır. Bu durumu Ghulyan, genel bir somutlama yapılırsa mekân temsilinin, mekânın bölgelere ayrılması, parsellenmesi, mekânın iş bölümüne ve uzmanlaşmaya dahil edilip işlevlerin insanların ve şeylerin mekandaki ayrım veya birleşimini sağlayan uygulama ve pratiklerin dayanağı olduğu söylenebilir. (Ghulyan:2017:23) şeklinde açıklamaktadır.

Temsil mekanları- Yaşanan mekân: Lefebre son mekân tanımlamasında ise mekâna eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan 'mekan' yani oturanların, kullananların mekanları, aynı zamanda kimi sanatçıların belki de o mekanı tarif edenlerin ve sadece tarif ettiğine inananların- yazarlar, flozoflar- mekanları bu imgelemin değiştirmek ve sahiplenmek istediği egemen olunan, dolayısıyla maruz kalan mekandır.

Temsil mekanları yani yaşanan mekân karmaşık ve girift bir yapıdadır. Yaşayanların -öznelerin- mekânı olmasından dolayı mekân temsilleri ve mekânsal pratikten ayrılır. Temsil mekanları toplumun dinamik akışı içinde bulunur ama her zaman doğrudan hissedilmeyebilir. Lefebre'nin öne sürdüğü Mekânın Üretimi adlı eserinden elde ettiğimiz bu tanımlamaların devamında ise toplumsal mekânı anlamak için şu sözleri söylemektedir.

> '*….Bir grubun ya da bir toplumun üyesi olan bir "özne"nin mekanla ilişkisi, kendi bedeniyle ilişkisini (ve de tersini) içerdiğinden bu mümkündür. Toptan bir şekilde ele alınan toplumsal pratik, bir be-den kullanımı gerektirir: Ellerin, uzuvların, duyumsal organların, çalış-ma hareketlerinin ve çalışma dışı faaliyet hareketlerinin kullanımı. Bu, algılanandır.' (Lefebvre, 2015: 69)*

Mekân gündelik dinamiklerin var oluşundan, yaşanmışlıklardan ve beden ile kurduğu bağlam vasıtası ile anlamını oluşturmaktadır. Maurice Merleau Ponty ‘mekânın biçimi, ışığı, dokusu, atmosferi gibi farklı özelliklerinin tümü bedenimizde bir yankı uyandırdığında anlam kazanmaktadır’ söyleminde bulunmaktadır. (Merleau Ponty’den Akt. Özbek, Ertürk, 2017) Ponty bedeni mekândan ayrı düşünmemektedir. Mekânın, insan algısı ile var olabildiğini bedenin tüm deneyimlerin merkezi olduğunu savunmaktadır. Mekân ile bedenin iç içe geçmiş bir bütünlüğü sayesinde bedensel hareketin mekânın sınırlarının altı çizilmektedir.

> *‘...Beden dünya içinde belirli bir uzamda konumlanır ve hareketiyle nesnelere yönelir. Böylece bedenimizin etrafında belirli bir çevre oluşur. Hareketli beden- özne, çevresiyle hep bir yönelme ilişkisi içinde olduğu için kimi nesneler bedenimizin sağında, kimileri solunda, önünde ve arkasında yer alır. Böylece bedenimiz dünya içinde konumsal bir sistem kurar.’ (Çüçen,2018:267)*

Mekân saf geometri ile şekillenen Kartezyen düşünce sisteminin aksine; yaşayan, bedenle devinen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ponty bedensel hareket sayesinde oluşan perspektiflerin nesneleri, mekanları var olmalarını sağlayan şey olarak görmektedir. Mekanların üretimi Ponty göre ‘bedenimiz dünyayla iletişim kurmamızın aracıdır.’ (Merleau Ponty’den Akt, Çücen,2018:267,) İnsan bedensel bir varlık olduğu için dünyaya ancak bedensel bir şekilde katılabilir. (Çücen,2018:267)

Sanat eleştirmeni ve küratör Nicolas Bourrioud ise; ilişkisel estetik kavramının ilişkisel mekân anlayışının doğmasına yol açtığından bahsetmektedir. İlişkisel estetik çağdaş sanat eserlerinde görülen ve seyredilenin aksine izleyicilerin deneyimlerine ve eserle kurduğu ilişkiden doğan yeni anlamlara dayalı bir anlayıştır. İlişkisel estetiğin ayrılmaz kriteri olan mekân, izleyicinin eserin deneyimlenmesinde bedenin mekân ile kurduğu diyaloğa odaklanmaktadır. Bununla birlikte oluşan ilişkisel mekânda deneyim ön plana çıkmaktadır. Böylelikle yaşayan bedenin ilişkisel mekân ile kurduğu bağ deneyimin oluşmasında önemli rol oynamaktadır.

1.6 Enstalasyon ve Mekânsal Deneyim

> '*...Batı görsel sanatlarının en etkili formları, genellikle, insanın algı deneyimine eleştirel bir gözle yaklaşan, bu deneyimin sınırlarını sınayan ve içinde barındırdığı imkanları genişleten sanatçıların eserleri olmuştur. Bilimsel devrim, görüş şekli ile görüşün etkileşimini anlamak açısından işe yarayacak açıklamalar arama yönündeki çalışmaları hızlandırmış ve ampirik düzeyde yürütülen 'algı' çalışmaları, Avrupa düşüncesinin modernleşmesinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllardan beri, perspektif ve baskı gibi anlatımsal teknikler, standartlaşmayı olduğu kadar algısal deneyimin çoğaltılması, saklanması ve dolaşıma sokulmasını da örneklemiştir.' (Crary:2006)*

İnsani yeteneklerin makineye aktarımı; bilgi depolama, iletişim araçları gibi öğelerin görselleştirme bağlamında etkileri hızlı bir şekilde sürmektedir. Toplumda oluşan bu değişim sanatın da alanına girmektedir.

> *"İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin hazır giyim satan dükkanların, resimli basının, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire'in dediği gibi birer 'hayat arşivcisi' olarak gözlemlerini sanata yansıtmışlardır." (Antmen,2017:18-19)*

Enstalasyon çalışmaları bu değişimlerin sonucu olarak bilişsel algı ve deneyimin tezahürüdür. Ahu Antmen'in bahsettiği üzere; sanatçılar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla 'güzel duyu'nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. (Antmen,2017:18-19) Kolaj ve hazır nesnelerin sanatın içerisine dahil edilmesiyle birlikte sanat-yaşam arasında geçirgen durumlar meydana gelmiştir. Bu durumlarda sanatçılar gerçek mekanlardaki nesneleri kurgusal mekanlara kaynaştırmışlardır. Materyallerini gerçek mekândan edinen sanatçılar, izleyicilere seyredilen sanatın aksine deneyimlenen sanatın kapılarını açmışlardır. Enstalasyon sanatı, I. Dünya savaşının ardından tepki-başkaldırı olarak ortaya çıkan Dada hareketi ile kırılmalara yol açan kavramsal sanat ve minimalizmle etkileşim içerisinde olması ile daha belirginleşmiştir. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde bu durumu şöyle açıklanmaktadır;

> *"1960'ların Minimal ve Kavramsal sanatları, endüstriyel ve metinsel düzlemde gerçekleştirilebilecek biçimler üzerine temellenmiştir. Minimal Sanat'a yapıtlar, mekân içindeki sistematik açılımlarıyla, sergilendikleri mekanla algı boyutunda ilişki kurmuşlar, bu nedenle de mekanların özel olarak düzenlenmesine gereksinim duyulmuştur. Saf kavramsal Sanat ise, her ne kadar görselliği yok etmeyi amaçlasa da 'dil'i kullanan uygulamalarında bile, yazılı/sözlü metinleri, belgeleri, fotoğrafları, dosyaları yine algıya bir biçimde bir arada sergilemek zorunluluğundaydı." (Eczacıbaşı:1939)*

Minimalizmin getirdiği mekân ve izleyici algısına yönelik yeni yaratılar; sanatın sergilendiği alanlara, sergileme pratiklerine ve sanat-meta ilişkisine yeni yorumlamaların yolunu açmıştır. 1980'li yıllara kadar bu pratikler enstalasyon olarak anılmamakla birlikte mekân düzenlemesi ve oluşum olarak anılmaktadır. 1980 yılından sonra enstalasyon sanatı daha belirginleşmiştir. Enstalasyon sanatının tarihsel geçişlerini sanat tarihçisi Claire Bishop şu şekilde anlatmaktadır;

> *'...Yerleştirme sanatı El Lissitzky, Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp ile başlar. 1950'lerin sonlarındaki Enviroment ve Happening'leri de kapsayarak ilerler. 1960'ların minimalist heykeline saygıyla başını eğer, 1970 ve 80'lerin sonunda enstalasyon sanatı, yükselişe geçer. Bu hikâye geleneksel olarak, 1990'ların kurumsal olarak onaylanmış mükemmel bir sanat formu olarak sona erer ve Newyorktaki Gugenheim ve Tate modern Türbine Hall'unu dolduran devasa boyutlarda enstalasyonlarda görülebilir.' (Bishop,2005:6)*

Enstalasyonu basit bir şekilde ifade edersek bir sanat mekânında bütüncül biçimde yani mekânın tüm fiziksel ve içsel özellikleriyle algılanmasıdır. Bu durumda izleyicinin seyir halinden sıyrılıp yapıtın bir parçası olarak katılımcı rolüne bürünmesine imkân sağlanmıştır. Julie H.Reiss'ın da belirttiği üzere "izleyici ile yapıt, yapıt ile mekan, mekan ile izleyici" arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlendiği yeni bir izleme pratiği doğmuştur. (Akt.O'Doherty,15)

Bishop, Installation Art kitabında enstalasyon sanatını şu şekilde tanımlamaktadır;

> *'Fiziksel olarak içine girildiği ve genellikle 'teatral' 'sürükleyici' veya 'deneyimsel' olarak tanımlanan sanat türünü genel hatlarıyla ifade eden bir terim olduğunu belirtir. Ayrıca enstalasyon sanatının izleyicisinin nesnelerin bir*

alana nasıl yerleştirildiği ve bu duruma bedensel tepkimiz konusundaki farkındalığını artırma arzusu olduğunu da eklemektedir.' (Bishop, 2005:6)

Bishop'un da belirttiği gibi tüm bunlar nesnenin ya da nesnelerin bir mekân içerisinde konumunun (yerinin) belirlenmesi ve açığa çıkan kavramsal ileti üzerinedir. Gerçek hayattan sağladıkları nesneler ile kendi yaratıcı mekân kurgulamalarını ortaya çıkaran sanatçılar; resim ve heykel sanat dallarından farklı olarak izleyicinin algısal deneyimini esas almışlardır. Bu algısal deneyimin ayrılmaz ögelerinden olan mekân, sınır belirleyici niteliği ile zihinsel, fiziksel, psikolojik olmakla birlikte soyut ya da somut olsun toplumsal davranışlarımızda belirleyici rolünün olduğu söylenebilir. Mekânın mimarisi, kurgusu, tarihi gibi birçok yapısı ile kişinin davranışlarını şekillendirici bir olgu olduğuna da değinilebilir. Mekanlar; kişinin algısal, bilişsel, duyusal olarak etrafındakilerle ilişki kurduğu yerlerdir. Enstalasyonların mekân ile ilişkisi aynı zamanda sanat ve yaşamın bir uzlaşımı olarak da görülebilir.

Sanatçılar mekânın içsel ve fiziksel niteliklerini çalışmalarına dahil ederler. Enstalasyon çalışmalarında mekân, mimarideki görevinden uzaklaşır. Bunun yerine mekân işlevinden sıyrılıp düşünce aktarımı üzerine işlev görür. Sanatçılar da eserlerindeki iletileri mekânın bütün ögelerini kapsar şekilde oluştururlar. Oluşturulan sanat eserlerinde izleyici seyreden konumundan, mekânda gezebilen, eylemde bulunabilen, akışa ayak uydurabilen konumuna geçer.

Mekân, içerisinde barındırdığı nesnelerle birlikte bütüncül dediğimiz niteliği ile yapıta dönüşmektedir. Nesnenin eklemlendiği mekân, enstalasyon (yerleştirme) çalışmaları bağlamında önemli hale gelir. Enstalasyonların sunduğu mekânsal deneyimlerle çağdaş sanatın en belirgin formuna dönüştüğünü de söyleyebiliriz. 1980'lerden itibaren görünürlük kazanan enstalasyon sanatı disiplinler arası bir yaklaşım benimsemiştir. Resim, heykel, video, kolaj, yeni medya gibi birçok sanat disiplininden de yararlanmaktadır. Enstalasyon tüm sanat dallarından beslenen bir uygulama alanı olduğu için melez bir sanat pratiği olduğunu da belirtmek gerekir. Ayrıca izleyiciyi sanat eserinin içerisinde gerçek varlığı ile bulunmasının temel özelliği olmasından dolayı geleneksel alanlardan da ayrılmaktadır.

Bishop, enstalasyon çalışmaları için izleyiciyi bir film ya da tiyatro seti gibi kurgusal bir dünyaya sürüklediğine, bazılarının ise çok az görsel uyaran, hissedilmesi gereken minimum düzeyde algısal ip uçları sunduğuna, bazılarının ise belirli duyular (dokunma veya koku) konusundaki farkındalığını artırmaya yönelik olduğu şekilde ayırmaktadır. Genel olarak Bishop enstalasyonların belirli bir tema ya da malzemelere değil izleyicinin deneyimine odaklanan bir yaklaşım olduğunun da altını çizmektedir. (Bishop,2005:7) Bununla birlikte sunduğu, sınırsız olanaklar ile enstalasyon sanatı yeni bir dilin sözcükleri haline getirilip yeni anlamlar inşa etmektedir. Enstalasyonun etki alanını tanımlamaya yönelik De Oliveire da enstalasyon sanatını;

> *"Müdahale, etkileşim, iç mekân sanatı, atmosfer oluşturma, etkinlik ve proje" gibi terimlerin etkisi altında olduğunu vurgular. Enstalasyon alanı içerisinde bu tür terimler eşit konuma sahiptir ve hatta birbirlerinin yerine kullanılabilirler. Sanatçılar, küratörler ve eleştirmenler bu terimlere özgül çalışmaları tanımlamak amacıyla başvururlar öyleyse enstalasyon sanat pratiği giderek daha fazla çok çeşitliliği ve çok sesliliğiyle ayırt edilmektedir. (De olivera ve ark..2006)*

Enstalasyon sanatının izleyici ile olan ilişkisine Bishop iki fikir sunmaktadır bunlar;

> *'Enstalasyon sanatının izleyiciyle ilişkisinin tarihinin iki fikir tarafından desteklendiği bunlardan ilki, izleyen özneyi 'etkinleştirme' fikri, ikincisi ise 'merkezsizleştirme' fikridir. Her yerleştirme sanatının izleyicilere doğrudan hitap etmesi nedeniyle bu parçaların bizim için yeterince büyük heykelden belirgin şekilde farklıdır. Enstalasyon sanatı, dokuyu, mekanı, ışığı vb temsil etmek yerine, bu ögeleri doğrudan deneyimlememiz için bize sunar. Bu duyusal dolaysızlık, fiziksel katılım (izleyici işin içine ve çevresinde yürümelidir.) ve parçanın bir parçası haline gelen diğer ziyaretçilerin artan farkındalığına vurgu yapmaktadır.' (Bishop,2005:1)*

Enstalasyon çalışmalarının hazırlanma süreci, uygulanması ve sergilenmesi her biri farklı bir bağlamla ya da araştırmayla ortaya konan çeşitli vurguları öne çıkarmaktadır. Bu birbirinin yerini alabilen tezahürlerle karşılaşan İngiliz sanatçı Keity Tyson bir çağdaş sanat eseriyle karşılaşmanın izleyiciye -Bu eser ne hakkında? sorusunu değil -Ben nasıl duygular içerisindeyim? sorusunu sordurması gerektiği görüşündedir.

Tyson’a göre tutarsız gerçekliklerle baş etmenin bir yolu, öznel okumalara yönelmektir. (Keity Tyson’dan Akt. Deolivera ve ark..2006:8)

Tyson’un bahsettiği üzere bilişsel, duyusal deneyimin biçim ve içeriğin yerine geçmesidir. Mekân ve nesnelerin izleyicinin algısal deneyimine sunulmasıdır. Enstalasyonlar için heykel dilinin biçim mantığı ile başlayıp daha sonra bilişsel anlam kazanarak mekân ve nesneler ile bağlamsal bir tutarlılık oluşturmasıdır. Tez kapsamında bundan sonraki bölümlerde enstalasyon sanatının alternatif mekanlardaki deneyimleri, sanatçı örnekleri ile incelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ BİR DENEYİM ALANI OLARAK ENSTALASYON

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ BİR DENEYİM ALANI OLARAK ENSTALASYON

2.1 Enstalasyon Sanatı Bağlamında Anlatı ve Hikâye Bölümü/ İlya Kabakov

> *'Hızla değişmekte olan bir dünyada zaman ve bellek, çağdaş sanatçıların kilit önemdeki ilgi alanları arasında yer almıştır. Enstalasyon sanatçıları, mevcut metodolojilerden bazı öğeleri ödünç alsalar da kendi bellek mekanlarını inşa etmeyi yeğlerler. Tekil bir terim olan 'tarih', çoklu 'tarihler 'in ortaya çıkışından dolayı sürekli tehdit altındadır. Sanatçılar, hatırayla ilgili bu kaygıdan, mevcut sistemleri daha özel ve bireysel yöntemlerle sorgulamak amacıyla, resmi ve Gayri-resmi erişim araçlarına odaklanarak yararlanmışlardır.' (De olıveıre,vd, 2005:132)*

Bu bağlamda inceleyeceğimiz İlya Kabakov, 1933 yılında Ukrayna'da doğmuştur. Moskova Sanat Üniversitesinden 1957 yılında mezun olduktan sonra çalışmalarına çocuk kitapları çizeri olarak başlamıştır. İlerleyen zamanlarda gerçeküstücülük ve soyut ekspresyonizm gibi batılı hareketlerden etkilenen sanatçı, 1960'ların kavramsal yaklaşımını benimsemiştir. (Harrıson ve Wood, 2016:1229) Kabakov, 1985 yılında Paris'te ilk kişisel sergisini açar ve iki yıl sonra Sovyet Birliğinden ayrılıp batıya taşınır. Kavramsal Rus sanatçılarının öncülerinden olan Kabakov, çalışmalarında gündelik yaşam içerisindeki toplumsal kimlik ve bireysel kimlik meselelerini sorunsallaştırmıştır. Sovyet deneyimini yaşamış bir sanatçı olmanın yansımalarını gözler önüne seren kurgusal enstalasyonlarıyla tanınmaktadır. (Antmen,2008:298)

Kabakov için enstalasyonlar o ana özgü teatral, deneysel ve içine alan yapısı ile performatif oluşlardır. Fotoğraflanıp belgelenseler de 'o ana özgü' atmosferinin yitirileceğini savunur. Bu söylem üzerinden Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde geçen 'aura' kavramının Kabakov'un 'o ana özgü' söylemiyle benzerliğinden söz edebiliriz. Benjam'in aura kavramında sanat eserinin bulunduğu yerin özel ve biriciklik oluşuna değinir. Benjamin Kabakov gibi fotoğraf makineleri ile çoğaltılan çalışmaların

auralarının (atmosfer) kaybolduğunun altını çizer. Onun yerine eseri kendi mekânında oluşturduğu atmosferle birlikte deneyimlemenin önemini vurgular.

Kabakov 1995 yılında Robert Stor ile yaptığı söyleşide enstalasyon sanatı için az sayıda nesne ile mekanın tamamını kaplayan yerleştirmeler olarak iki farklı ayrımdan söz eder. Bu durumda Batı Avrupa/Amerika ile Rusya arasında bölgelerde farklılıkların bulunduğuna değinir. Kabakov'a göre Batı, nesneyle daha çok ilgilidir ve nesnenin-şeylerin kimliğine, bireyselliğine odaklanır. Her türlü mobilya ve gereçlerin, insanı kuşatan şeylerin kendi bireysellikleri çok daha ön plandadır. Bu durumda mekân, suskun ve yalın haldedir. Nesneler ise mekânda daha sesli hale gelir.

Rusya'da bu durum farklılaşır tersine döner. Nesnelerin- eşyaların bir önemi yoktur. Kendi bireysellikleri önemli değildir, ayrıştırılmaz. Mekân ise mimari yapısı olsun kültürel tarihi olsun bütünüyle bir atmosfer yaratır. İçerisindeki nesneler ise atmosferin içindeki aktörlere dönüşürler. Bu durumda Rusya'da enstalasyon sanatı daha bütünsel bir yapıyı temsil eder. Kabakov'un enstalasyonlarında da bu bütüncül niteliklerle karşılaşırız.

Sanat tarihçisi Joseph Bakshtein Kabakov'un Ten Charaeder (on karakter) isimli enstalasyonu hakkındaki yorumunda tüm sergi mekanının enstalasyonun bir parçası haline geldiğini ve izleyicinin de kendisini sanatçı tarafından inşa edilmiş özel bir dünyada bulduğunu söyler. Bütüncül enstalasyon türünün en iyi örneklerinden olan bu mekânın sanatçının izleyiciye, kendi rengine ve kendi ışığına, hatta her yerden gelen kendi sesine bile yol gösterdiği kendi rotasının olduğunu ekler.

Robert Stor, 1999 yılında yayınladığı "Sahnesiz, Aktörsüz, Ama Bu Tiyatrodur ve (Sanattır)" başlıklı makalesi, enstalasyonların 'tamamen dahil edici ortamlar' haline geldiğinin altını çizmektedir. Ilya Kabakov'un bütüncül enstalasyonlarına dikkat çeken Stor, "Onların önümüze koyduğu deneyim, sahnede dolaşıp bir senaryodan koparılmış sayfaları yerden toplamaya, kayıtlı diyalog parçalarına kulak kabartıp, ortamın nasıl bir şey olduğunu ve hangi hareketlerin yapılabileceğini kavramaya çalışmaya çok benzemektedir," der. (De Olıveıra vd,2005:18) Stor yorumunda alımlayıcının sınırlarının kaldırıldığına ve sanat eserinin öyküselliğinin bir parçası haline geldiğini ima etmektedir.

Kabakov enstalasyonlarında Sovyet kültürünün kendine has görsel imgelerini, ütopik karakterleriyle muazzam bir şekilde harmanlar. Kabakov fantastik karakterlerle albümler, illüstrasyonlar yaratır. Daha sonra bu çalışmalarını bütünsel bir atmosfer içerisine dahil eder. Bu çalışmalarından ilki Sitting in the closet Primakov (Dolapta oturan primakov) dur. Karakterin hikayesi adından da anlaşılacağı gibi çocukken dolap içerisine inzivaya çekilen ve dışarıda olup bitenleri sadece sesler aracılığı ile hayal edebilmesidir. Çalışmaya metinler ve illüstrasyonlar eşlik eder. Çalışmanın sonunda Primakov giderek tutarsız hale gelir ve anlamsız kelimeler sunmaya başlar. (Fineberg, 2014:455)

Kabakov'un bir başka enstalasyonu ise, 1988 yılında yaptığı Ten Characters (On karakter) isimli enstalasyonudur. Kendi içsel diyaloğunun izleyicisinin de enstalasyona dahil olabildiği fiziksel bir uzam yaratır. Kabakov kendi kendisini "öteki" den uzaklaştırarak ve hayal gücünün tıpkı dolapta oturan Primakov gibi duvarın ötesinde duyulan şeyi idrak edebileceği tamamen özgür zihinsel alan yaratarak gündelik yaşamı ve kişiliği şekillendiren deneyimin gerçek anılarına aracılık eder. (Fineberg, 2014: 455)

Ten Charecters enstalasyonunda bir başka ilginç hikâye olan The Man Flew İnto Space From His Apartmen (Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam) isimli enstalasyondur. Yıkık dökük bir odadan uzaya uçan fantastik bir karakterin hikayesi anlatılmaktadır. Enstalasyon mekânı, sıradan bir apartman dairesi odasına benzer. Duvarlarında Sovyetlerin izlerini taşıyan posterler, çizimler, uzay koordinatları ve iktidara ilişkin resimler ile kaplanmıştır. Odanın bir köşesinde sedyeye benzer bir karyola üzerinde yamalı ve eski bir battaniye ile yastık bulunmaktadır. Dört taraftan tavana asılmış deriden kayışlar aşağı doğru çapraz şekilde sarkarlar. Bu kayışların uç kısımlarında ise yaylar, yayların diğer ucunda ise trambolin benzer bir oturak mevcuttur. Tümüyle mancınık sistemini anımsatmaktadır ki bu da hikâyenin karakterinin uzaya fırlatılmasının görsel betimlemesinin önemli bir ögesidir. Odanın merkezinde konumlanan fırlatma sistemine sandalye ve iskele eşlik eder. Odanın tavan kısmı ise orta yerinden açılmıştır.

Kabakov karakterinin hikayesini ise şu açıklamayla ifade eder;

> *'Uzaya yapacağı yalnız bir uçuşu saplantı haline getirmiş ne olursa olsun bu rüyasının "büyük projesini" gerçekleştiren odanın yalnızlık çeken*

sakini, komşusunun anlattığı öyküyle aydınlanmıştı. Bu odanın sakininin düşüncelerine göre tam bir kosmos, yukarıda bir yerlere yönelen enerji akımlarıyla yayılıyordu. Projesi bu akıntıları yakalamak ve onlarla birlikte uçup gitmek üzere tasarlanmıştı. Odanın köşesinde asılmış bir mancınık, plastik bir çuvalın içindeki bu yeri "astronota" başlangıçtaki hızını verecekti ve daha yukarıda 40-50 metre yüksekliğinde, dünyanın yörüngesinde hareket ederken tam o anda içinden geçtiği bir enerji akımına konacaktı. Astronot sıçrayışıyla tavandan ve evinin tavan arasından geçmek zorundaydı. Bunu aklında bulundurarak barut tozları yerleştirdi ve mancınıktan fırlayış anında tavan ve çatı bir patlamayla yok olacaktı ve oda ardına kadar acık olan uzayın içine sürüklenecekti. Gece olduğunda, komünal apartmanın diğer sakinleri mışıl mışıl uyurken, her şey yerli yerindeydi. İnsan onların korkusunu, dehşetini ve şaşkınlığını hayal edebiliyor. Yerel polis çağrılır, soruşturma başlar, kiracılar her yere bakar- bahçeye sokağa- ama onu hiçbir yerde bulamaz. Büyük bir olasılıkla, proje, müfettişe bunu anlatan komşunun bildiği genel yapısı itibariyle başarılı bir şekilde gerçekleşmiştir.' (Fineberg, 2014: 455)

Bishop ise, bütüncül enstalasyon kavramının en iyi örneklerinden olduğunu savunduğu Kabakov hakkında şunlara değinmektedir;

"Rus sanatçı Ilya Kabakov izleyicinin çözmesi için anlatıya dayalı bir sahne koymaktadır. Bir duvarda asılı paltolar ve bir şapka ile pek kalabalık olmayan bir koridora girilmekte, başka bir duvar üzerinde yer alan rafta bir dizi çerçeveli belge durmaktadır. Bunlar evinden uzaya doğru uçan bir adama ait rapor oluşturmakta olan bu belgeler "kaçak" ile aynı evi paylaşan üç adam tarafından polise teslim edilmiştir. Koridorda etrafa baktığınız zaman giriş kapısının ahşaplarla örtülmeye çalışıldığı göze çarpar; çatlaklardan içeri doğru bakıldığında molozlarla dolu ufak bir oda, duvarlarda posterler, şemalar ve etrafta yıkıntılar, oturağı bulunan ev yapımı bir mancınık ve tavanda açılmış büyük boyutta bir delik göze çarpmaktadır. Yatak odasının bir köşesinde mahallenin ufak bir maketi üzerinde çatılardan birisinden dışarı doğru süzülen ince gümüş rengi bir tel vardır. Kabakov bu çalışmayı "tam yerleştirme" olarak isimlendirir. Çünkü izleyenin içine girdiği sürükleyici bir sahne oluşturmaktadır: Bu tam yerleştirmenin ana aktörü yerleştirme içindeki her şeyin hitap ettiği ana merkez konumunda 'izleyen' yer alır. Tüm enstalasyon yalnızca izleyenin algısına hitap eder, yerleştirmenin herhangi bir noktası, herhangi bir yapısı yalnızca izleyen üzerinde bırakılacak izlenime yönekliktir, yalnızca ondan gelecek tepkiler beklenmektedir.Kabakov'un izleyene bir oyuncu (aktör) gibi bahsetmesi önemlidir çünkü oluşturduğu yerleştirmeler genellikle 'teatral' gösteri olarak değerlendirilmekte, bu ifadeyle yerleştirmelerinin bir tür tiyatro veya film setini andırdığı kast edilir. Kabakov da çalışmalarını tiyatro ile karşılaştıran bir sanatçıdır: enstalasyon sanatçısı, onun sözleriyle, 'iyi bir

şekilde yapılandırılmış bir oyunun' 'yönetmenidir' ve bu mekânda yer alan tüm ögelerin 'konu' içerisinde bir işlevi vardır: ışık, örneğin, tıpkı ses ve okunabilen ögeler gibi, izleyeni mekanın bir parçasından diğerine doğru çekmede hayati bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte "tam yerleştirme" fikri izleyiciyi yaşadığı deneyime ait son derece belirgin bir model sunar; bu deneyimde yalnızca fiziksel olarak üç boyutlu bir alana sokmakla kalmayıp aynı zamanda pisikolojik olarakda özümseyen çok özel bir izleme deneyim modeli sunmaktadır. Kabakov "tam yerleştirme" kavramının etkisiniden bahsederken genellikle bir "yutkunma etkisi" olarak tanımlar: izleyenin etrafı yalnızca fiziksel senaryo ile çevrili değil aynı zamanda iş tarafından içeri çekilmekte, işin içine batmaktadır; izleyen çalışmanın içerisine "dalar" ve aynı kitap okurken, film izlerken veya rüya görürken olduğu gibi "dalıp gidiyoruz". Bu kitap sinemanı, tiyatronun okumanın ve hayal kurmanın oldukça farklı deneyimler sunduğunu ancak enstalasyon sanatıyla aynı değerde olduğunu göstermeyi umuyor.'' (Bishop, 2005:14)



Görsel 10: Ilya Kabakov, 1981-1988, Evinden Uzaya Fırlayan Adam, Postelerle kolaj; Metinler Karışık Malzeme ve Teknik. Ölçüleri: Oda 96 x 95 x 147 cm. Georges Pompidou Merkezi, Musée d'Art Moderne, Paris,

Enstalasyonun ögeleri olan nesneler ve çizimler mimari yapıyla bütünleşerek Sovyet gündelik yaşamını, ironik bir dil ile eleştirdiğini söyleyebiliriz. Enstalasyon içerisindeki parçalanmış alçıpen, yatak, kayış, posterler, duvarlar, gazete kağıtları gibi cansız nesneler olayın oluş halini (anı) gözler önüne sererek yapıta görsel hareketlilik kazandırmıştır. Kabakov'un bu fantastik hikayesi belleğinde kalan kişisel ve toplumsal sorunları, Sovyetlerin o dönemdeki görkemli teknolojik projelerini ve bununla paralel şekilde oluşan yoksulluğu içerir. Yerleştirmedeki ögeleri ayrıca tarihsel deliller olarak da görebiliriz. Kabakov'un fantastik hikayeleri ironik, bazen karmaşık, kimi zaman da absürt

denilecek tarzda çocuksu bir hayal gücüne sahiptir. İllüstratörleri ile metinleri dönüştürme yeteneği hikayelerinin ana kaynağını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Evinden uzaya fırlayan adam, uzakta aslında var olmayan bir ütopyaya uymaktadır. Kendisi de bu ütopya gibi gerçekleşmemiştir. Özetle yoksul, günlük ihtiyaçları bakımından eksik, böyle bir yaşamda ütopyalar gören bir adamın öyküsü izleyiciyi de içerisine alan ve tanıştırmalar sağlayan öyküsel bir enstalasyondur. (Atalay vd, 2016:552)

Kabakov oluşturduğu bütünsel enstalasyonlarında kullandığı objeler ve fantastik karakterlerine paralel olarak Orhan Pamuğun Masumiyet Müzesini örnekleyebiliriz. Orhan Pamuk 2007 yılında yayınladığı romanı olan Masumiyet Müzesinin 2012 yılında müzesini açmıştır. Romanda dönemin kültürel ve politik etkilerini platonik bir aşk üzerinden işler. Roman, karakterinin platonik aşkına ait hafızasında yer edinen nesneleri, ebedileştirmek adına biriktirmesiyle başlar. Sevgilisinin dokunduğu her nesneyi biriktiren karakter sevgilisinin ölümünden sonra bu nesnelerle duygusal bağ oluşturur. Bir nevi belleğindeki anıları nesneler üzerinden canlandırmak ister. Bundan dolayı sevgilisinin yaşadığı evi müzeye çevirmek ister. Orhan Pamuk romanın son bölümünde kurguya dahil olup aşık olan karaktere müze kurulumu için yardım eder. Pamuk, karakterin biriktirdiği nesneleri anlatısal özellikleriyle anılara bağlı kalarak müzeyi kurar. Pamuk'un oluşturduğu müze adeta bir Nadire Kabinesidir. Kabakov'un enstalasyonlarındaki Sovyet gündelik yaşamına ait nesneler ve anlatılar Masumiyet Müzesiyle benzerlik gösterir. Bir başka analoji de müze mekanının tamamının roman karakterinin evi olmasıyla birlikte bütünsel enstalasyonlardaki nesne ve mimari mekanların bütünsel ilişkisi yönünden benzerliğidir. Masumiyet Müzesi bir avuntu üzerine kurgulanmış olsa da sergilenen nesneler geçmişi geleceğe taşımıştır. Ayrıca İstanbul'un kültürel yapısını, döneme ait gündelik hayatın hafızasını da içinde barındırır. Kurt Schwitters'ın Merzbau çalışması gibi montaj yoluyla kentin panoramik seyrini de deneyimlememize imkân sağlar.



Görsel 11: Orhan Pamuk, 2012, Masumiyet Müzesi, Müze İçerisinden Görüntü Fotoğraf Şahsıma Aittir. 2016, İstanbul

2.1.1 Gülsün Karamustafa / Nesne, Anlatı, Bellek

Anlatımcı-hikayeci enstalasyon bölümünde değineceğimiz bir başka sanatçı olan Gülsün Karamustafa 1946 Ankara doğumludur. 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim bölümü Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinden mezun olmuştur. Marmara üniversitesi, Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Boğaziçi Üniversitesi gibi çeşitli kurumlarda öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Sanatçı eserlerinde toplumsal bellekte yer edinen toplumsal kimliğe özgü gündelik nesneleri göç, anı, cinsiyet konuları ile ele almaktadır. Disiplinler arası çalışmalar üreten Karamustafa kişisel deneyimlerinden yola çıkarak yaşadığı dönemin kültürel belleğine ait nesneleri, resim, heykel, baskı ve yerleştirmelerinde ifade aracı olarak kullanmaktadır. Sanatçının

eserlerinde anlatımcı bir dil söz konusudur. Bu durum nesnelerin hayatın içerisinden kopup esere dahil olması ile ilişkilidir. Çalışma kapsamında Karamustafa'nın göç konu başlıklı gündelik nesneler ile ürettiği enstalasyonlara baktığımızda; Anadolu, Balkanlar ve Rusya'dan, İstanbul'a olan göçün meydana getirdiği kültürel değişimi, sanatçının kendisinin de ananesinden tanıklık ettiği yerinden yurdundan edilmeyi evrensel bir yapı olarak kendi sanat pratiği ile yorumlamaktadır. Seçtiği gündelik nesneler 1980'lerde oluşan göçün simgesel nesneleridir. Bu nesneler arasında yorgan, kilim, kaşık, yelek gibi nesneler mevcuttur. 1991 yılında Vasıf Kortun'un küratörlüğünde düzenlenen 'Anı/Bellek' isimli sergi için ürettiği çalışması 'Kuryeler' göçe ait bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı kendi deneyiminden tanıklık ettiği olayları, çocukluk döneminde dinlediği hikayeleri ve anıları ananesinin anlattığı hikâyeden referansla bir kıyafet olan yelek üzerinden çalışmasını oluşturmuştur. Dinlediği balkan göçüne ait hikâyeden etkilenen sanatçı, ananesinin 'Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Dikerek Saklıyorduk' sözü üzerine çalışmanın şekillenmesi sanatçı tarafından önemli kılınmıştır. Kuryeler isimli çalışma kapitoneden dikilmiş üç adet yelekten oluşmaktadır. Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek saklıyorduk sözü ise pleksi levhalara yazılı şekilde yeleklerin ön tarafında konumlanmaktadır. Yeleklerin belirli bölgelerinde sanatçının seçtiği nesneler dikili şekildedir.



Görsel 12: Gülsün Karamustafa, 1991, Kuryeler, Salt Beyoğlu 'Vadedilmiş Bir Sergi', Kuryeler , Kumaş Elyaf, Enstalasyonu Görünümü, 2013

Yeleklerin içine dikilmiş olan nesneler belli belirsiz bir görünürlüğe sahiptir. Bu durum izleyiciler üzerinde varlığını bildikleri fakat ne olduklarını bir türlü çözemedikleri merak uyandıran bir durum meydana getirmiştir.

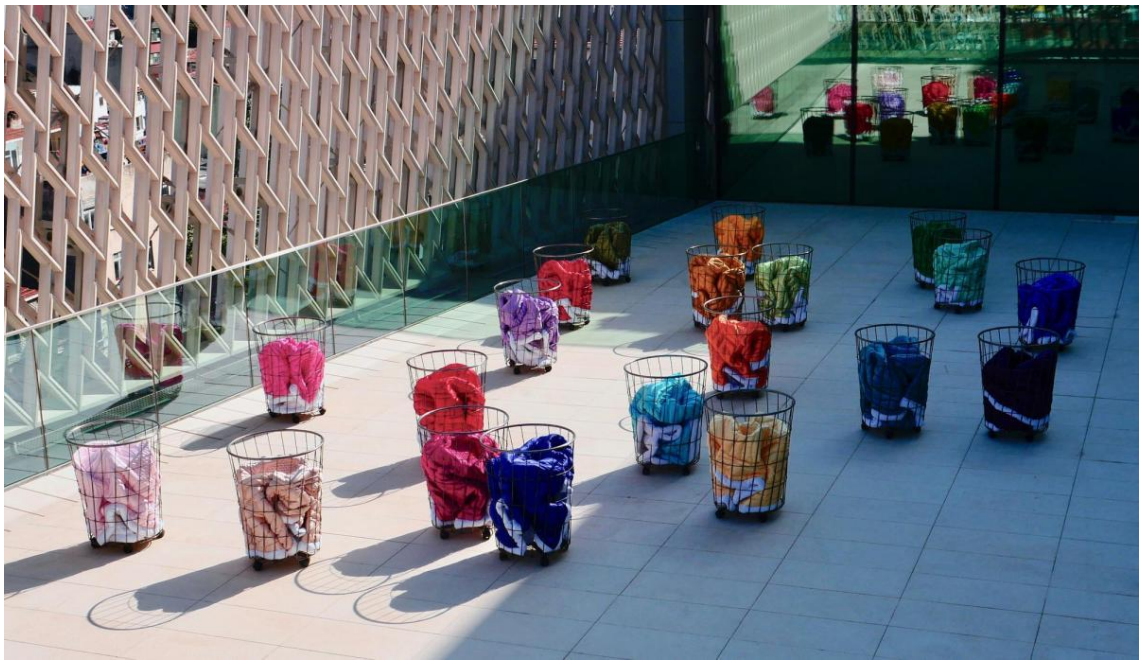
Kuryeler isimli çalışma ile Karamustafa geçmiş ve şimdi arasında bir durum yaratırken toplumsal bellekte yer edinen anıları ve travmaları özelden genele doğru gün yüzüne çıkartarak geçmişe ait bir hatırlatma, anma ya da yüzleşme meydana getirmektedir. Bir hikaye üzerinden biçimlenen Kurye adlı eser isminden de anlaşılacağı gibi anılara ve toplumsal olayların bugüne aktarımında zihinsel kurye görevi üstlenmektedir.

Kuryeler isimli enstalasyonuna benzer bir başka enstalasyonu Mistik Nakliye isimli çalışmadır. 1992 yılında 3. Uluslarası İstanbul Bianeli'nde sergilenen Mistik Nakliye tekerlekli metal sepetler ve yorganlardan oluşmaktadır. Sepetlerin içlerindeki yorganlar gündelik hayatta Türk kültürüne ait bir simgedir. Bu yorganlar saten kumaş üzerine renkli kapitone desenleriyle kaplıdır. Sanatçı yapıt ile Anadolu'dan İstanbul'a olan göçü toplumda yer etmiş kitsch diyebileceğimiz nesneler üzerinden ele almaktadır. Cem Kayıran ile yaptığı röportajda eserin oluşum dönemine ait sanatçı şu ifadeleri kullanmaktadır;

> *'Mistik Nakliye 1992 yılında köyden kente göç sonucu büyük bir hızla 15 milyon kişinin yaşadığı bir Megalopol'e dönen İstanbul'da hayata katıldı. Bu tarihlerde sadece İstanbul değil Mexico City veya Kahire gibi dünyanın birçok şehri aynı kaderi paylaşıyordu. Bunun yanında yoksulluklar ve savaşlar yüzünden insan toplulukları devamlı hareket halindeydi. İç göçler ve uluslararası nomadizmle ilgili bu iş üretildikten ve ilk kez 3'üncü Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilendikten hemen sonra kaderinin kendisine çizdiği yola çıktı ve kendine has garip bir rota çizdi.' (Karamustafa:2020)*

Dönemin koşullarından etkilenen sanatçının Mistik Nakliye adlı eserini keşfetme süreci, İstanbul sokaklarındaki gezintisi ile başlamaktadır. Göçün bu denli yoğun bir şekilde hissedildiği İstanbul kafelerindeki kalabalık, sanatçının daha önce fark etmediği detayları hissetmesine sebep olmuştur. Gezinti sırasında yolu Kapalı Çarşıya düşen sanatçının, rastlantı eseri fark ettiği saten yorganlar, dikkatini çeker böylelikle

Mistik Nakliyenin hikayesi o anda başlamaktadır. Sanatçı kendi röportajında da o anda yorganlara ve yorganın arkasındaki hikayelerin ilgilisini çektiğini ve üzerine düşünmeye başladığını belirtir. Aynı zamanda yoluna devam eden sanatçı gezintisinin sonunda başka bir dükkânda tekerlekli metal sepetleri keşfeder. Kendi sözleriyle '…hikâye tamamlanmıştı. Yorganlar sepetlerin içindeki yerlerini alacak ve göç hikâyelerinde anlatılan örtücü, koruyucu, gizleyici ve zaman zaman hayat kurtarıcı nitelikleriyle hareketi buluşturacak ve yola revan olacaklardı.' (Karamustafa:2020) Sözleriyle çalışmanın oluşum sürecini aktarmaktadır. Eser ismindeki nakliye kelimesindeki anlamı ve göçmen ruhuna ilişkin birçok ülke ve şehirde sergilenmiştir. Kırsal bölgelerden İstanbul'a olan göçün hikayesi olduğu kadar kendi sözleri ile de ifade ettiği gibi göçe ait evrensel bir temsil içermektedir. Göçe, göç edenlere ilişkin bir anma, hatırlama ya da o anları görünür kılma, geçmişi şimdide tekrar etme gibi sıralayabileceğimiz anlamların doğmasına da yol açmaktadır. Sanatçının seçtiği nesneler kültürel bir anlatı niteliği taşırken kişisel anılara, hatıralara da temasta bulunmaktadır.



Görsel 13: Gülsün Karamustafa, 1992, Mistik Nakliye, Metal Sepet, Saten Yorgan, Arter, "Saat kaç", Sergisinden Görünüm, 2019

2.2 İlişkisel Estetik ve Katılımcı Sanat Bağlamında Enstalasyon:

Günümüzde iletişim, insani temaları, toplumsal bağı farklı ürünlere parçalayan kontrol uzamlarının derinliklerine sürüklüyor. Sanatsal eylem ise alçak gönüllü dallar yaratmaya, bir takım tıkanmış geçitleri açmaya, birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temasa geçirmeye çalışıyor. (Bourrıaud,2005:11) Bununla birlikte Bourrıaud'un tabiri ile "Sanatın satranç tahtasında oynayan ve hızlı parti, karşılıklı eylem (interactives) bir aradalık ve ilişkisellik kavramlarına bağlı olarak gelişiyor. Bourrıaud'un sözünü ettiği gibi ilişkisellik bir aradalık ve karşılıklı eylem gibi yapıtlarda görülen bu oluşumlar, sanatın sosya-kültürel birleştirici gücünü 1990'lı yıllarda enstalasyon sanatı ile görünürlük kazandığını söylemek yerinde olacaktır.

İlişkisel estetik kavramı Nıcolas Bourrıaud'un 1990'lı yıllardaki sanat ortamına ithafen ürettiği 1997 tarihli metinlerinin adıdır. Tezin bu bölümü boyunca Bourrıaud'un metinlerinden ve katılımcı sanat örneklerinden yararlanılmıştır.

İlişkisel estetiğin sanatı tanımlamalarına bakarsak; Bishop, ilişkisel sanatı anlamın bireysel tüketimin özelleştirilmiş mekânında değil, kolektif biçimde ortaya konduğu öznelerarası karşılaşmalar oluşturduğunu söylemektedir. (Bishop, 2006:116)

Buradaki anlam ilişkisel sanatın formunun, çevresindeki izleyicilere yönelttiği etkileşime bağlı olmasıdır. İlişkisel estetik kavramı altında üretilen çalışmalarda önem konusu ilişkilerdir. Eser karşısında diyalog oluşturabilme ve bulunduğu mekân içerisine dahil olabilme gibi niteliklerin karşılık bulabilmesi gerekmektedir. Alp, ilişkisel estetik sanatı hakkında şunları söylemektedir;

> *'90'lı yılların öne çıkan sanatı çok çeşitli araç ve söylemleri kapsamakla birlikte ortak paydada bu arayışların ana mecrası kamusal alan, ana aktörü göreceli de olsa kamu (sanat izleyicisi değil), ana konusu ise güncel yasamın içinde yer alan sosyo-ekonomik, sosyo-politik ve sosyo-kültürel özgürleşme alanları olarak saptanabilen, cinsiyet, kimlikler, demokrasi, özgürlük, yoksulluk, kent ve çevre sorunları, silahlanma, yabancılaşma ve tüketim gibi güncel ve gerçek yasamın gerçek sorunlarına odaklı olmalarıdır.' (Alp,2016:107)*

Sanatsal faaliyet form ve stilleri bir esasa bağlı olarak değerlendirmeyip form ve stiller içinde bulundukları çağa ve sosyal içeriklere göre değişim ve dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Fluxsuz, happeningler ve performans sanatı ile sanat yapıtları kamusal alanda varlık kazanmış ve galeri mekanlarının yapıları sanatçılar tarafından sorgulanmıştır. Kamusal alana yayılan sanatsal oluşumlara seyircinin dahil oluşu da beraberinde gelmiştir. Dahasında Marcel Duchamp'ın forma dayalı olan sanat pratiklerini, zihinsel bir sürece taşıması ile oluşan kırılmalar, güncel sanatta nesnenin yerini Bourrıaud'un deyimi ile 'karşılıklı-eylemlilik' kültürüne bırakmıştır.

Başka bir deyişle sanatsal pratiğin insanlıkla tanrı arasındaki ilişkinin benzerinin, insanlık ve nesne arasında da görülmesinin ardından 90'lı yıllardaki pratiklere geldiğimizde çerçevenin genişlediğini, kişiler arası iletişimin varoluşun ilişkisel boyutunun özgürleşmesi önemini görmekteyiz. Bu dönemden sonra sanatçılar yaptıkları işlerin seyirciler üzerinde nasıl bir iz bıraktığı, nasıl bir algı yarattığı ve toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanmaktadırlar. Bourrıaud 90'lı yıllardaki sanatçıların üretim pratiklerindeki amacı şu şekilde aktarmaktadır:

> *'Sanat hayali ütopik gerçeklikler biçimlendirmek değil sanatçı tarafından seçilen ölçek ne olursa olsun, var olan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmak üzerine bir dönüşümden söz edilebilir. Althusser, daima hareket halindeki dünyanın temposuna ayak uydurduğumuzu: Deleuze ise; otun ortadan bittiğini söylüyordu. Aşağıdan ya da yukarıdan değil şimdiki zamanın sunduğu koşulların içinde yaşarken sanatçının amacı, hayatının içeriğini (algılanabilir ya da kavramsal dünyayla olan ilişkisini) kalıcı bir evrene dönüştürebilmektir…' (Bourrıaud, 2005:21)*

Michel de Certeau'nun değimiyle söyleyecek olursak o kültürün bir kiracısıdır. (Bourrıaud, 2005:21)

Çağdaş sanat, ilişkisel evreni sorunsallaştırması durumuna baktığımızda ise sergilerin yarattığı özgür alanlar bireye dayatılan ilişkisel alanlardan daha özgür bir alana doğru gelişmemizi kolaylaştırır. Sosyal koşulların, insanlar arası ilişkiler konusunda sınırlamalarını örneklersek kentleşmeye bağlı olarak yitirilen komşuluk ilişkileri insan gücünün indirgenip makineleşen bir toplum düzeni ilişkisel uzamını da sınırlamıştır.

Eskiden karşılıklı oluşan mübadele ortamı yerini yabancılaşmaya bırakmıştır. Bu durumun sebepleri internet ve çoklu ortam kültürüne de dayanmaktadır. Kamusal alanların da giderek etkisizleştirilmesiyle birlikte bireysel yabancılaşma meydana gelmiştir. Bireylerin özgür alanlarında oluşan bu durumlar kendi özel mekanlarına doğru kapanmalarına ve iletişimsizliğin oluşmasına neden olmuştur. Bununla birlikte gerçekleşen sosyal inisiyatifler, kolektif üretimler bireyin yeniden özgürleşme sürecine katkıda bulunmuştur.

Rancier sanatın özgürleştirme ifadesini şu şekilde açıklar; Eylemde bulunanlar ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi, mekânın ve zamanın, emeğin ve boş zamanın paylaşımının şimdi ve burada yeniden yapılandırılması olarak ele alır. (Ranciere,2009: 23-24)

Nicolas Bourrıaud bu duruma çağdaş sanatın ilişkisel evreni sorunsallaştırarak kuşatmaya çalışırken açıkça siyasal bir proje geliştirmiş olduğunun da altını çizer. Bu siyasal etkilerini Bishop şu sözleri ile ifade etmekte: '…ilişkisel sanatın etkileşimliliği, edilgen ve kopuk olduğu varsayılan, bir nesnenin optik düşünümünden üstün, çünkü sanat eseri olumlu insan ilişkileri üretme becerisine sahip "toplumsal bir biçim" Bunun sonucunda da siyasi etkileri itibari ile de özgürleştirici' olduğunu söylemektedir.' (Claire Bishop'tan Akt.Dikbaş,2007:37)

Bunun dahilinde sanatçılar ileriye dönük ütopyacı bir tavırdan ziyade bugüne ve şimdiye odaklanan bir sanatçı kitlesinin varlığından ve ürün temelli olmayıp hizmet odaklı bir anlayış benimsenmişlerdir. Böylelikle sonuç olarak yalıtık bir nesneden ziyade yerini, bakan kişiyi de eserin içine dahil edebilen diyalog tadında bir ilişkisel yapıya dönüştüğü söylenebilir.

2.2.1 Felix Gonzalez Torres/ Katılımcı Odaklı Enstalasyon

Katılımcı sanat bağlamında sanatçılar, kimi zaman sosyal yaşantılarındaki ilişkileri sanat formuna dönüştürürler. Var olan ilişkiler üzerinden gerçekleşen birtakım

projelere örnek verecek olursak: Kübalı sanatçı Felix Gonzalez Torres'in çalışmalarına değinebiliriz. 1957 doğumlu olan sanatçı, 1983'te Brooklyn, New York'taki Pratt Enstitüsü'nde fotoğrafçılık alanında eğitim görmüştür. Fotoğrafçılık eğitimi almasına rağmen enstalasyon ve heykel alanında çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarında hazır nesneler kullanan sanatçı, genel olarak kayboluşa ve yitirilişe odaklanmaktadır. Başka bir ifade ile çalışmaları yaşamın yok oluşuna ve yeniden doğuşa yöneliktir. 1989 yılında yapmaya başladığı yığın çalışmaları katılımcı sanat bağlamında anlamın sadece karşılaşmalarda, kişinin öznel deneyimi ile ortaya çıkacağını belirtmektedir. Yığın çalışmalarından biri olan "Portrait of Ross" portre isimli çalışmasından bahsedersek; eser galeri mekanının bir köşesinde şeker yığınlarından oluşmaktadır. Eserin fiziksel yapısı ve ölçeği galerideki yerleşiminden ve izleyici etkileşimlerinden dolayı her sergide değişmektedir. Eserde izleyicilere şekerleri tüketme imkânı verilmektedir. Bununla birlikte izleyici ve yapıt arasında oluşan bu ilişkisellik ile izleyici esere dahil olmaktadır. Şekerlerin süreç içerisinde tüketilmesi AIDS hastalığına yakalanan sanatçının sevgilisini temsil etmektedir. Yığın halindeki şekerler Ross'un hastalığa yakalandığı zamanlardaki kilosuyla aynı orandadır. (80kg) Bourrıaud, ziyaretçilerin burada üstün bir yere sahip oluşundan bahseder çünkü yapıtlarla arasındaki karşılıklı eylemlilik serginin yapısını tanımlamaya katkı sağlar. (Bourrıad,2005:59) İzleyicilerin karar vermesini gerektiren bir kurulum söz konudur. İzleyicilerin şekerleri tüketmesi Ross'un hastalıktan dolayı zaman içerisinde tükenen bedeninin metaforik göstergesidir. Eserden kopartılan her parça eserin yok oluşunu temsil ederken izleyicisine de eserin var oluşu ile ilgili sorumluluk yüklemektedir. Burada Bourrıad'ın da sözünü ettiği Felix Gonzalez Torres'in çalışması toplumsal bir içeriği barından ilişkisel bir oluşumdur.



Gorsel 14: Felix Gonzalez Torres, "İsimsiz"(Ross'un Portresi), USA., Paketlenmiş Şeker, 1991

2.2.2 Sarkis/ Enstalasyonlarında İzleyici Deneyimi

1938 İstanbul doğumlu olan sanatçı, 1960 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisini bitirmiş daha sonra Paris'e taşınmıştır. Sarkis, heykelin yanı sıra video ve nesne düzenlemeleriyle anılır. Bellek, mekan ve zaman kavramları üzerine yoğunlaşan Sarkis'in izleyicilerine sunduğu yerleştirmeler ile Türkiye'de önde gelen enstalasyon sanatçılarından olduğunu söyleyebiliriz.

Sarkis'in çalışmalarından 'Pilav ve Tartışma Yeri' adlı enstalasyonunu incelersek çalışma; Küratörlüğünü René Block'un üstlendiği 1995 yılı 4. İstanbul Bianeli Antrepo binasında sergilenmiştir. "Pilav ve Tartışma Yeri" adlı enstalasyon mekânın ortasında ayaklı bir kazan ve etrafında dairesel oturma planı şeklinde düzenlenir. Ayrıca mekânın tavan kısmında -kazanın tam tepesine gelecek şekilde- neon ışıklarla 'Pilav ve Tartışma Yeri' yazmaktadır. İzleyici kazanın içerisinde bulunan nohutlu pilavlardan alıp yiyebilmekte ve bu esnada kazanın etrafındaki yarım daire şeklindeki ahşap taburelerde diğer izleyicilerle diyalog kurabilmektedir. Sanatçı burada yaşadığı coğrafyaya özgü bir yemek ile yemek yeme ritüelini birleştirerek iletişime açık bir ortam oluşturmaktadır. Sarkis kendi sözleriyle bu durumu şöyle açıklamaktadır;

'Bienallere Türkiye'den olduğu kadar yurtdışından da çok sayıda sanatçı geliyor. Bir anlamda Antrepo, iç göç ile dış göçün buluştuğu bir tür no man's land idi. Mekanı bir sanatsal etkinliği barındıracak bir yere dönüştürmek, bunun için duvarları boyamak, elektrik getirmek, bütün altyapıyı düzenlemek gerekiyordu. Bu yer hazırlanırken boyacı, elektrikçi, yerleri süpürenler gibi orada çalışanlar ile yerli ve yabancı sanatçılar bu süreci hep beraber yaşıyordu. Bu kişilerin arasındaki çekingenliği yok etmek için bir buluşma yeri düşündüm. Bir avize, onun üstünde Pilav ve Tartışma Yeri yazıyor. Ahşap sıralar ve plastik tabakları, maşrapayı falan koyacak dolaplar var. Her gün aşağı yukarı aynı saatte, sıcak nohutlu pilav geliyor. Çalışanlar, sanatçılar ve sergiye katılanlar burada buluşup pilav yiyor, aynı zamanda tanışıyor, konuşup tartışıyordu.' (Sarkis, 2011, s. 230).

Sarkis'in yerleştirmesi gündelik hayattaki yemek yeme eylemini izleyen kişiyi yemek yemenin hem üreticisi hem de tüketicisi konumuna getirdiğini söylemek yerinde olacaktır. Oturma düzeninin daireselliği ise hiyerarşi oluşumunu engelleyerek izleyicilere duyularına hitap eden teatral bir deneyim alanı sunarak sanat-hayat sınırlarını da belirsizleştirmiştir.



Görsel 15: Sarkis, 1995, Pilav ve Tartışma Yeri, 4. Uluslararası İstanbul Bianeli, Enstalasyon Görünüm

Sonuç olarak katılımcı sanat için izleyicinin de dahil olduğu kimi zaman toplumsal ilişkileri-kırılmaları ve kamusal alanda kısıtlı özgürlük alanlarını, sosya-politik ve ekonomik olguları kendine mal ettiğini söyleyebiliriz. Çalışmalar ayrıca hem o anda üretilen hem de tüketilen karşılıklı bir diyaloğun olduğu deneysel alanları kapsar. Sanatsal çerçevenin genişlemesiyle birlikte sanatın sorunsalının daha çok yabancılaşma, sosyal ilişkiler, kent ve çevresel sorunlar gibi gerçek yaşama dair çizgiler üzerinden gerçekleşmektedir. İzleyicinin konumundaki değişimler kolektif üretimlerin toplumsal ilişkilere, insani temaslara çoğu zaman vurgu yaptığının da altı çizilebilir. İlişkisel estetik boyutundaki çalışmaların oyun hali kimi zaman temasın, birlikteliğin vurgusu çağın getirdiği bireyin yoksun bırakıldığı anlara geri kazanım olarak düşünülebilir.

2.3 Mimari, Mekansal Unsur Olarak Enstalasyon

Enstalasyon sanatının temel bileşenlerinden olan mekan ve mimari ilişkisini incelersek; mekanın mimarisi, psikolojik ve sosyolojik boyutu, izleyicilerin esere bütünüyle dahil olmasını sağladığı gibi mimari yapının enstalasyonla oluşturduğu bağlam, izleyicinin yalıtık bir nesneden ziyade yapının içerisinde hareket halinde olabildiği alternatif bir deneyim yaşatmaktadır. Enstalasyonlar için Canan Beykal, mekândan anlamsız olmadıklarını, bulunduğu mekân ve nesneler ile ileti aracı haline geldiğini belirtir ve mekanın nesnenin kaidesi olmadığının da altını çizer. (Beykal, 1995:173)

Kurulumun gerçekleştiği mekân-mimari enstalasyon çalışmalarına yaşam alanı oluşturması bakımından önemlidir. Buradaki önemli nokta, alımlayıcının mekânı mimariyi ve tarihsel nitelikleri algılarken enstalasyon ile oluşturduğu bağlam doğrultusundaki yeni anlamıdır. Enstalasyonlar ile mimari yapılar arasındaki ilişkilere de değinmek yerinde olacaktır. Mimari yapıların bazı yönleriyle benzerlik göstermektedir. Bu iki tavır çevre, mekân ve insan arası iletişimi sağlamaktadır. Enstalasyonlar genellikle büyük ölçekli boyutları ile mimari yapılarla eşdeğer statüye sahiptir. Bu benzerlikleri kıran en önemli nokta ise enstalasyon tavrının katı mimari sınırları muğlaklaştırması ve mimarinin işlevsel niteliklerini yok etmesidir. Mimari

yapılar ve enstalasyonlar kent kültürüne ve kültürel birikime de katkı sağlamaktadır. Enstalasyonların deneysel ve performatif oluşlarından da bahsetmek gerekir. Anlık deneyime ve performansa yönelik tavırları ile enstalasyonlar kalıcı mimari yapılardan ayrılmaktadır. Enstalasyon çalışmalarının belirli bir süre zarfında deneyimlenmesi yerleştirilen mekândan kaldırıldığında toplumsal hafızalarda anı olarak yer edinmektedir. Burada enstalasyon tavrının yere özgü ve o ana özgü niteliklerinin sanatçı tarafından önemli kılınmasından bahsedilebilir. Enstalasyon ve mimari yapılar kamusal mekanlarda var olmaktadırlar. Bölüm kapsamında enstalasyonların kamusal alanlardaki mevcudiyetleri sanat ve toplum açısından incelenmektedir.

Enstalasyon tavrının kamusal mekanlardaki oluşum sürecini kısaca Selvi'nin ifadelerinden incelersek;

> *'Duchamp'ın kavramsal temelli sanatsal tavrıyla başlamış, Beuys'un her insana bir sanatçı potansiyeli yüklemesiyle devam etmiş ve kamusal alanda katılımcı sanat pratiği, sanatın mekânla ilişkisini sorgulayan harekete dayalı avangard sanat hareketleriyle hız kazanmıştır. Bu avangard sanat hareketlerinin etkisiyle, bir kimlik arayışı içindeki marjinal birçok grup, illegal yollarla da olsa, kamusal sanat anlayışını kendilerini ifade etmek için kullanabilecekleri bir araca dönüştürmeyi başarmış ve kamusal alanda katılımcı sanat pratiğine yepyeni açılımlar kazandırmışlardır.' (Selvi,2017:2219)*

1960'lı yıllar sonrası sanat alanındaki değişimler sanatçıların galeri ve müze gibi alanlardan ziyade alternatif yeni mekanlara yönelimlerinin sebebi olarak sanatın toplumla ilişkisi baz alındığı gibi; mekana açılmak ve izleyici katılımı aranması elbette ki yalnızca sanatın sanatsal olarak gelip dayandığı sınırları genişletmekle ilgili değildir; sanatı 'tarihselleştirici' etmenler olarak müzesiyle, galerisiyle, piyasasıyla egemen kurulu düzenin kurumsallığına karşı, dönemin alternatif politik düşüncelerinden beslenen devrimci bir tavrın da ifadesidir. (O'Doherty,2019:16)

Bununla beraber alternatif olarak Beyaz Küp'ün dışında kalan arazi sanatı, enstalasyon tavrının bir uzantısı olarak kamusal alanda varlık gösteren sanatsal pratiklerdendir. Bölüm kapsamında enstalasyon sanatı ve mimari ilişkisi bakımından üretilen eserler baz alınacaktır.

Kamusal alanlarda sergileme pratiklerinin değişimini gösteren en görülebilir platform bianellerdir. Uluslararası birçok sanatçıyı barındıran bianneller, ev sahipliği yaptığı şehirlerin kültürel birikimlerine katkı sağladıkları gibi sergileme pratiklerine de yeni boyutlar kazandırmaktadır. Toplumun her kesimine hitap eden bianeller kamusal alanlarda enstalasyon sanatının sunumu ve sergilenmesinde başat öneme sahiptir.

Sanatın bu denli sınırsız olanaklarından yararlanan sanatçılar, izleyici ile etkileşimin yoğun halde hissedilen mekanlara doğru yönelerek özgürlük alanlarını genişletmiş ve mekan kavramına yeni boyut kazandırmışlardır. Sergileme biçimlerinin değişiminin sonucu olarak dış mekanlarda kendine yer edinen sanatçılar toplumsal ihtiyaçlar ile izleyici katılımı, etkileşim ve ilişkiselliği önemli kılmışlardır. Bununla birlikte alternatif pratiklerin ifade edileceği mekan olarak sanatın 'dokunulmazlık' kurallarıyla çevrelenmiş geleneksel bağlamı yeterli olmadığı gibi, bu dönemde zaten pek çok sanatçı için galerinin veya müzenin kapısından girmek ya da girmemek sorunsalı, adeta ideolojik bir varoluş sorunsalına dönüşmüştür. (Antmen,2019:16)

Kamusal alanlardaki enstalasyon çalışmaları ile sanat ve hayat birlikteliği arasındaki sınırları sanatçıların toplumun ihtiyaçlarına hitaben katılımı ve ilişkiselliği ön plana çıkararak toplumsal açıdan birleştirici ve bütünleştirici tavır sergilediği söylenebilir. Toplumun gündelik mekanlarına nüfus eden sanat anlayışının sebeplerine değinmek için ilk olarak kamusal alan kavramına bakılabilir. Buna göre; kent yapısının gelişimi ile beraberinde gelen nüfus yoğunluğu, teknolojinin gelişmesi ve rekabet ilişkileri gibi olgular sebebiyle kamusal alanlara ihtiyaç duyulmuştur. Kamusal alan kavramı TDK'de Kamu, 1. Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü, 2. Bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme" şeklinde ifade edilmiştir. Kamusal ise, kamu ile ilgili ve kamusal alan da, kamuya ait, kamu ile ilgili işlerin yapıldığı yer" şeklinde tanımlanmaktadır. (TDK, 2023) Artan nüfus ile birlikte kentlerin gelişimi ile aşırı büyümesi birbirlerine geçmiş yapılar meydana getirmiştir. Modern hayatın bu etkisi sanayi devrimine dayanmaktadır. Günlük yaşamın sonuçlarından olan kalabalık çalışma alanları fabrikalar ve yoğun iş temposu denetim ve gözetim alanları kentli bireyin günlük yaşamının özetidir. Bu karmaşık yapı içinde kendini yalnız ve değersiz hisseden birey kendi iç dünyasına kapanmıştır.

Saybaşılı ise bu durumu şu sözleri ile ifade etmektedir;

> *'Çağdaş yabancılaşma, kendi yalnızlığı içinde hapsolmuş bireyi deneyimin dışında bırakmıştır. Kişi deneyimsel bir iletişim ya da diyalog içine giremez; biteviye yinelenen ve sonucu önceden kararlaştırılmış sabitlenmiş eylemlerinin ne gerçekleştiği anda bir değeri vardır ne de sonrasında; dünya üzerinde bir etki üretemeden silinip gideceklerdir.' (Saybaşılı 2005:214).*

Bu durumlar ile İç- dış, özel-kamusal veya mahrem gibi kavramlarla belli sınırlar oluşmuş bu oluşan sınırlara göre iletişim ve etkileşimin azaldığı ortamlar meydana gelmiştir. Kentleşmenin sonucu olarak kamusal ve özel alan ayrımı belirgin hale gelmiştir. Kamusal alanlar bireyin özel mekanından dışarıya çıktığı gözetlendiği, gözetlediği, devlet güdümlü savunma mekanizmalarıyla hareket ettiği alanlardır.

Alman felsefeci ve sosyolog Jürgen Habermas kamusal alan hakkında;

> *"özel şahısların, şahıslarını ilgilendiren ortak bir olay etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışmanın içerisine girdikleri ve bu tartışmanın sonucunda mesele hakkında ortak kararı, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı" diye tanımlamaktadır. (Habermans,1962)*

İzleyici etkileşiminin yüksek olduğu bu alanlar, bireyin ortak etkinlikler yapabildiği ayrıca gündelik akışın da bir parçası olan meydanlar, parklar, caddeler ya da dini yerleri de kapsayan toplumun şekillendirdiği iç veya dış mekanlar olarak da söylenebilir. Halka acık olan bu alanlar toplumun yerleşik kültürünü yansıtmaktadır.

Oluşan toplumsal sonuçlar ile sanatçılar kamusal alanlardaki enstalasyon çalışmaları ile gündelik hayat akışının içerisinde sanat seven ya da sevmeyen birçok kitleyle aynı anda etkileşimde bulanabilmektedir. Kamusal alanda yapılan sanatsal pratiklere Selvi'nin tanımlamalarından yararlanırsak;

> *"Toplumla kurulan ilişki bağlamında; angaje, cemaat bazlı, diyalojik, katılımcı, müdahaleci, ortaklıkçı, komünite temelli ya da proje temelli sanat vb. gibi tanımlamalarla da adlandırılan kamusal sanat, kendinden önceki sanatsal her türlü oluşumdan farklı olarak, mekâna bakış açısını, sanatçı-izleyici ilişkisini ve buna bağlı olarak sanat yapıtının oluşum sürecini değiştiren bir sanatsal üretim alanıdır" (Selvi, 2017, 2211).*

Selvi'nin tanımlamalarına ek olarak; Toplumları oluşturan bireylerin zihinsel ve fiziksel etkinliklerinin tamamı kültürü oluşturmakta önemli bir yere sahiptir. Toplumlar kültürün oluşmasında ana unsurken aynı zamanda bu kültür toplumun şekillenmesini de sağlar. Bu girift yapı içerisinde sanat ise ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Kültürel yapının bir parçası olmakla birlikte bu yapının gelişmesine ve ilerlemesine de katkı sağlar. Tüm bunlar ele alındığında kültürel ilerlemenin devamlılığı için sanat, kamu mekanlarındaki oluşumu ile birlikte kent kültürüne ve topluma katkı sağlamaktadır.

Kamusal alanda oluşturulan eserlerde izleyici açısından eleştirmen Simon Sheikh şu ifadeleri kullanmaktadır;

> *'Sanat yapıtının kendisi (geniş anlamıyla) geleneksel biçimlerinden (maddi olarak) ve bağlamlarından (galeriler, müzeler, vb.) kopmuştur; deneyim mekanları olarak tanımlanabilecek başka bir değişkenler takımına, yani, izleyicilik kavramları ve iletişim platformlarının kurulması ve veya sanat yapıtının içinde veya etrafındaki, izleyicilik anlamındaki farklı çıkış noktalarına bağlı olan ve bunlara göre değişen ağlara bağlı kalmıştır.' (Sheikh,2007:24)*

Günümüz enstalasyon çalışmalarını kamusal alan çerçevesinde tanımlarsak, maddi niteliklerinden arınmış bir buluşma ortamı oluştururken aynı zamanda da bir araya getirici niteliği ile toplumda bireyler arası etkileşimi güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Bireylerde farkındalığı artırırken kaliteli bir yaşam açısından da önemli dinamikler oluşturmaktadır. Bu dinamikler kentli bireyin, iç içe geçmiş mekanların kasvetli ortamında zihinsel rahatlama alanları sunarak algısal ve bilişsel yönlerini güçlendirmeye olanak sağlamaktadır. Bireye gündelik yaşam alanında sunduğu keşifler ile alışkanlıklarının dışında yeni mekânsal deneyimler yaşatmaktadır. Sanatın kamusal alanlardaki faaliyeti hedeflediği birçok kitleye demokratik biçimde ulaşmasını sağlamıştır.

Gündelik akış içerisinde belirli dinlenme, yürüme anlarında sanat eseriyle karşılaşma durumu sanatın toplumla ilişkisi açısından önemlidir. Böylece güncel sanata ilişkin eserlerin ortak paylaşım alanlarında birey karşısına çıkması güncel sanatın toplum tarafından benimsenmesini sağlamaktadır.

Kamusal alanlardaki eserlerde izleyicinin katılımcı rolü ise monolog bir yapıdan ziyade izleyicinin eserle diyalog kurabileceği bir iletişim ortamı oluşturmaktadır. Toplumsal açıdan belli duyarlılıkla sosyal ilişkileri iyileştirilmesine katkı sağladığı gibi katılımcı sanat bağlamında da kamusal alanın kolay erişilebilirliği, sanat eserinin geniş bir kitle tarafından üretim ve tüketimine olanak sunmaktadır.

Ortak alanlarda yapılan enstalasyon çalışmalarının kent kültürüne kazanımlarına da değinmek gerekir, kentin yapısında farkındalıklar yaratırken kaldırıldıklarında bile kentin kültürel belleğine olumlu etkiler kazandırır. Son olarak sanatın her kesime kolay bir şekilde ulaşılabilirliği, kentli bireylerin kamusal alanlardaki enstalasyon çalışmaları ile estetik beğenilerini zenginleştirdiği gibi bulunduğu çevreye pozitif anlamda adapte olması sonucuna varılmaktadır.

2.3.1 Doris Salcedo/ Mimari Sınırlar ve Enstalasyon

Kamusal alanda üretilen eserler kapsamında 1958 Kolombiya doğumlu görsel sanatçı Doris Salcedo'nun çalışmaları incelendiğinde; 1980 yılında Jorge Tadeo Lozano Üniversitesi'nde güzel sanatlar eğitimi almış, 1984 yılında New York Üniversitesi'nde yüksek lisansını tamamlamıştır. Çalışmalarını kimlik, bellek, anı travma ve toplumsal şiddet temaları çerçevesinde enstalasyon, heykel ve performans pratiğine dönüştürmektedir. Çalışmalarını oluştururken sanatçı, malzeme olarak gündelik kullanım nesnelerinden faydalanmaktadır. Bu malzemeler genellikle âtıl nesneler olup, kullanılmış mobilya parçaları, beton, elbise, demir, kumaş gibi nesnelerdir. Salcedo sanatsal pratiğinde Kolombiya'daki iç savaşı ve arkasındaki travmatik izleri, belleğe yansıyan görüntüleri, yaşanan acı olayların tanıklarından elde ettiği veriler ışığında çalışmalarını üretmektedir. Böylece mobilya parçalarından oluşturduğu heykel ve enstalasyonlar toplumsal olaylardaki bireysel yaşanmışlıklara dair birer temsile dönüşmektedir. 'Heykeller mobilyalar ile birlikte yaşayan, yataklarda uyuyan, sandalyelere ve masaların etrafına oturan insan vücudunun yokluğuna işaret eder.'(Husyssen'den aktaran Sağlam,2020:588)

Kullanılan her nesne insana dair izler taşır. Bu nesneler üzerine yaptığı müdahaleler doğduğu toplumdaki yaşanan travmatik olayları temsil eder. Bu durumu Salcedo'nun 'durdurulmuş anlar kaydedilir, geçmiş ve şimdi şiddetli biçimde çatıştıkça, aynı anda zaman hem durdurulur hem de hızlanır.' sözleriyle açıklar. (Sağlam,2020:579-601) Genellikle çalışmaları yas tutmaya yönelik olan bu eserler kamusal alanda izleyicileri ile buluşmaktadır. Kamusal alan hakkında sanatçı halka açık alanlarda gerçekleştiği için fazlasıyla zorlayıcı ve talepkar olduğundan bahseder. Kendi stüdyo ortamından farklı olduğunu ve hata yapma olasılığının da olmadığını belirtmektedir. Salcedo kamusal alanın etkileşim durumuna ise;

> *'Bu işlerde etkileşim içinde olan çok fazla unsur var. Yani orada olan, yalnızca benim algıladığım, bir müze ya da galeri alanında bahsetmeyi istediğim hikâye değil. Bakıyorsunuz ki şehirde bir şeyler yaşanıyor ve her izleyenin o belirli alana ve o belirli olaya ilişkin bir anısı var. Bu da aradaki ilişkiyi zenginleştiriyor'(Merve:2016)*

İfadelerini kullanan sanatçı, böylelikle büyük ölçekli enstalasyonları ile tarihin yükünü mekan ve nesneler ile birleştirerek izleyicilere gerçeküstü yapıtlar meydana getirmektedir. Bu yapıtlardan biri olan 2003 yılında İstanbul Bianeli için yaptığı Karaköy Yemeniciler caddesindeki enstalasyondur. Enstalasyon iki bina arasına sıkıştırılmış 1.550 ahşap sandalyeden oluşur. Devasa boyutta olan bu çalışma yere özgü bir eserdir. Sanatçı İstanbul'da oluşturduğu esere ilham kaynağı hakkında şu sözleri söylemektedir;

> '*Şehri geziyor ve harabelerle dolu bir bölgede yürüyordum. Merkezi bir bölgede bu kadar harabeye rastlamak beni şaşkınlığa uğrattı. Böylesine kalabalık bir bölgede, bu kadar çok terk edilmiş bina olması anlamsızdı. Bu binalar Yahudi ve Yunanlıların evlerini terk etmeye zorlandığı şiddet dolu bir geçmişin mirasıydı. Bu çalışmayı tetikleyen belirgin tek bir olay değil, 50 yıldan fazladır süregelen çok katmanlı bir olaylar dizisiydi.' (Merve, :2016)*



Görsel 16: Doris Salcedo, 2003, Sandalyeler, İstanbul Bianeli, Karaköy Yemenciler Caddesi, Ahşap Sandalye, Enstalasyon görünümü



Görsel 17: Doris Salcedo, 2003, Sandalyeler, İstanbul Bianeli, Karaköy Yemenciler Caddesi, Ahşap Sandalye, Enstalasyon Sokak Görüntüsü

Salcedo'nun oluşturduğu bu isimsiz yerleştirme hüzünlü olduğu kadar nerdeyse üç katlı bina büyüklüğünde yerleştirmedir. Ayrıca unutulmaz imgesiyle Salcedo'nun mekâna özel yerleştirmesi -yapıtlarının çoğunda olduğu gibi- hem kendi ülkesinde hem de dünyanın her yerinde halen yaşanan sayısız 'kayboluşu' akla getirmektedir. (Wılson,2015,322) Yarı soyut melez diyebileceğimiz mekâna özgü bu çalışma; kentin merkezinde konumlanması ile birçok kitleye ulaşmış ayrıca yaşanmışlıklara ait hem düşünsel hem de duygusal anlamda hafıza tazeleme imkân sunmaktadır.

Bir başka kamusal alanda ürettiği çalışması ise 2002 yılında Bogota Adalet Sarayının cephesine uyguladığı yerleştirmedir. 280 adet sandalyeyi sarayın duvar cephesine konumlandıran sanatçı, 1985 yılındaki isyancılar ve hükümet arasındaki 53 saatlik bir kuşatmanın anısına inşaa etmiştir. Yaşanan çatışmada ölen rehinelerin otopside ortaya çıkan ölüm saatlerine göre birer birer çatıdan sandalyelerin inmesi ile 53 saatte Bogoto sarayının cephesi 280 adet sandalye ile sarmalanmıştır. 6-7 Kasım isimli çalışma unutulan acı travmaların anısına hafızaları tazeleyen yerleştirmedir.



Görsel 18: Doris Salcedo, 2002, 6-7 Kasım, Bogoto, Ahşap Sandalye, 2002, Enstalasyon Görünümü

Doris Salcedo'nun çalışmalarına benzer çoğullukta Vahit Tuna'nın 2018 yılında öldürülen 440 kadının anısına ürettiği isimsiz çalışma örnek verilebilir. Tuna Kabataş'taki bir binanın iki cephesini 440 adet ayakkabı ile sarmalamaktadır. Salcedo gibi Tuna da bu isimsiz çalışması ile unutulana karşı bir hatırlatma ve yası tekrar etmektedir. Bir bakma duvarının benzer sıralılık, tekrar ve hüzne ilişkin teması ile iki sanatçının üretimleri emsal dinamikleri barındırmaktadır.



Görsel 19: Vahit Tuna,2018, İsimsiz, Yan Köşe/Kabataş, Ayakabı

2.3.2 Ayşe Erkmen/ Mekana Özgü Enstalasyon

1949 İstanbul doğumlu olan Ayşe Erkmen 1970-77 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (MGSÜ) Yüksek Heykel Bölümünde eğitim görmüştür. 1993 yılında akademik değişim programı ile Berlin'e yerleşmiştir. Erkmen çalışmalarında mekânın fiziksel ve kültürel yapısını dahil ederek izleyicilerine yeni bir bakış ve algılama önerisi sunmaktadır. Gündelik hayat

içerisindeki alanlara ya da özel galeri mekanlarına yaptığı müdahaleler ile sanatçı mekânı bütünüyle düşünmemizi ister. Kendi üslubunu mekân ile harmanlayarak kamusal alanlarda oluşturduğu çalışmalarıyla sanat-hayat birlikteliği ile farkındalıklar yaratmaktadır. Güncel olandan ilham alan sanatçı, atölyede çalışmak yerine yapıtı mekân ile kurgulamaya özen göstermektedir. Ayrıca mekânı önceden hazırlanmak yerine o yerin ögelerinden faydalanarak kurguladığı çalışmalarıyla tanınmaktadır.

İlk olarak Doris Salcedo, Vahit Tuna ile benzerlik taşıyan çalışması olan "Evde" (Am Haus) isimli çalışması ile giriş yaparsak; Sanatçı, Berlin Kreuzberg semtinde oturduğu binanın dış cephesini -miş'li geçmiş zaman fiillinin çekimleri ile kaplamıştır.



Görsel 20: Ayşe Erkmen, 1993, Evde, Berlin, Bina Yerleştirme Görüntüsü

Çalışma, tek başına bir anlam ifade etmiyorken ancak bir eylem yardımıyla tam bir anlama kavuşan ve eklendiği eylemi farklı zamanlarda farklı kişiler haline getiren geçmiş zamanın farklı kip ve kişileriyle çekimlenmiş hallerinden oluşmaktadır.

Erkmen, başka bir sergisinin söyleşisinde Evde isimli çalışması hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır;

> *'Evde' belki de en işlevli işlerimden biri (...) Semtin Alman sakinleri için noktaları ve kuyrukları ile farklı bir harf karakteri üzerinden yeni bir estetik sunuyorlar. Ya da bugüne kadar deneyimlemedikleri, kendi dillerinde, dolayısıyla kültürlerinde olmayan ve belki asla kavrayamayacakları bir zaman kipi sunuyorlar aynı zamanda. Orada yaşayan göçmenler içinse belki anlayabilecekleri ve anlatabilecekleri bir dili ifade ediyor, yalnız onların tamamlayabilecekleri cümlelere dönüşüyorlar" (Erkmen:2019)*

Çalışma 1994 yılından beri o binada sergilenmektedir. 'Evde' bulunduğu mekanla güçlü bir ilişki kurmaktadır. Bu durum bir anlamda duygusaldır. İstanbul'dan Berlin'e taşındığında çektiği özlem sebebi ile yaşadığı zorlukları mekân ile oluşturduğu bağlamlar aracılığıyla Evde isimli çalışmasıyla ifade etmektedir. Doris Salcedo ve Vahit Tuna'nın çalışmalarındaki izleyicilere belirli süre zarfında deneyimleme hakkına kıyasla Erkmen'in çalışması hala Berlin'deki binanın cephesinde varlığını korumaktadır.

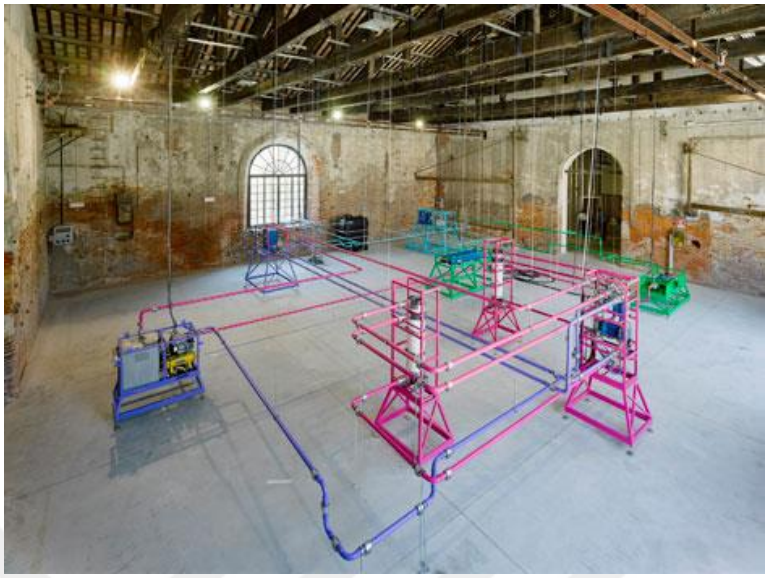
Kamusal alanda bir başka çalışması ise; Berlin'de oluşturduğu bank çalışmasıdır. Sanatçı izleyiciye sanat ile sanat olmayan arasındaki ilişkiyi düşünmeye sevk ettiğini söylemektedir.



Görsel 21: Ayşe Erkmen, 1997, Isınan Banklar, Metal profil, Berlin

Gündelik hayatta mola verdiğimiz bu banklar, yakınında bulunan termik santralden aldığı enerji ile ısınmaktadır. Erkmen kışın ısınan bu banklar ile bir 'tuhaflık' yaratmak ister. Yazın ise bu işlevlerini kaybeden banklar, çelik bank olarak işlev görmeye devam eder. Bu durumu sanatçı 'tuhaflıklarını kaybetmek' olarak niteler. Bankların yakınında bulunan termik santralden aldığı ilhamla sanatçı bir kez daha mekânın ögelerini eserine dahil etmenin bir örneğini bize göstermiştir. (NTV Benim sanatım Ayşe Erkmen 8 Nisan 2017)

Erkmen'in bir başka enstalasyonu ise Venedik Bienalinde sergilenen B Planı isimli yerleştirmedir. Erkmen bianel için hazırladığı projede Arsenale'ın bir odasını su arıtma merkezine dönüştürmektedir. Bu projesinde kentin kültürel mirasından esinlenen Erkmen Venedik'in kanalından edindiği suyu birbirinden farklı gibi görünen ama aslında bir bütünün parçaları olan arıtma sistemi ile farklı renklerdeki boru hatları vasıtasıyla odanın dört bir tarafını dolaştıktan sonra nizami bir şekilde tekrar birleşip bir bütün oluşturmaktadır. Erkmen oluşturduğu bu girift yapıyla izleyiciye makinelerin çıkardığı ses ile işitsel bir etki altına alırken aynı zamanda, mekânın yapısı ile izleyiciyi belirli bir ihata alanı içinde kısıtlı dolaşım hakkı vermektedir. Erkmen eserin temsili olan suyun görünürlüğünü izleyiciden gizler. Gizlenen su, durak yerleri olan filtrelerde kademeli şekilde arıtıldıktan sonra içme suyu düzeyine gelir ve büyük kanala geri boşaltılır. Bir başka ifade ile Erkmen, Plan B ile bir sistem kurmaktadır, bu sistemin öznesini gün ışığına çıkarmadan, sistemin işleyişi için gerekli olan ana durakları göz önüne sererek, ilişkiler ağını görünür kılar. İzleyici bu sistemin hem tanığı hem de deneyimleyeni olur. (Ustek,2011) Böylece Venedik'in su ağları ile olan bu ilişkisi, Erkmen'in eserinde zarif bir dönüşüm ve devinim olarak karşımıza çıkmaktadır



Görsel 22: Ayşe Erkmen, 2011, B Planı, Venedik, Boyut Bilinmemekte, Enstalasyon Görünüm



Görsel 23: Ayşe Erkmen, 2011, B Planı, Venedik, Enstalasyonun büyük kanala arıtılmış suyun boşaltıldığı kısım

> *'Erkmen'in form ve işlev üzerindeki dikkatini bir kez daha ifade eden bu proje, gündelik yaşamımızı etkileyen sistemler ve süreçleri soyut bir biçimde aktarıyor. Projenin olası göndermeleri arasında, bedende dolaşan kan, sınırları aşan sermaye, okyanusları aşan mal akışları, devlet ve otorite mekanizmaları ve hayatta kalmanın temel gereği olan, doğal kaynakların arz akışı sayılabilir*.' (Erdemci, 2011)

Kamusal alan ve sanat kapsamında Salcedo ve Erkmen'in enstalasyonları, mekân ve mimarinin eser ile özdeştiği, tarihi nitelikler ve kente özgü dokunuşlar ile izleyicilere, unutulana karşı bir hatırlatma, farkındalık yaratma, gündelik akışta topluma iz bırakan, toplumu sanat ile birleştirici ve bütünleştirici nitelikler sunabilen yapılardır. Bu yapılar kent müellifleri diye tabir edilen eserin kurulacağı sokağı, caddeyi veya meydanı paylaşan orada yaşayan insanlar için bir şekilde takipçisi olmasa bile esere dahil edebilmektedir. Bununla birlikte kamusal alanlarda oluşturulan eserler dışarısı ile bağı ve geçmişin bugün ile bağını sorgulayan çalışmalardır. Dış mekânın koşullarına göre üretilen eserler, iç mekanlara kıyasla içerisi ve dışarısı arası güvenlik ve kalıcılıklarını netleştirmeyen yapılardır. İç mekâna özgü üretilen çalışmaların yerini kamusal alanlarda mekânı işe özgü hale getirmektedir. Diyebiliriz ki çalışmalar sokağın boşluğuna göre şekillenebilmektedir

2.4 Dijital Mekan-Sanal Gerçeklik Enstalasyon ve Ötesi:

Sanat eserinin oluşum sürecinde etkin bir rolü olan mekânın günümüz şartları ve teknolojilerin gelişmesiyle farklılaşıp yeni oluşumlar içerisinde yer aldığı söylenebilir. Bu yeni oluşumlar tarihler boyunca sanat ve bilimin ortaklaşa getirilerinin ürünüdür. Dijital araçlar vasıtasıyla somutlaştırılan sanatsal çalışmalar, sanat alanında yeni bir ifade dilinin doğmasına yol açmıştır. Sanatçılar geleneksel tekniklerden ayrılıp alışılagelmiş 'mekân' dışında yeni bir mekân-zaman gerçekliğini, üç boyutlu sayısal veri teknolojileri ile üretmektedirler.

Harvey, mekân ve zamanın insan varoluşunun temel kategorilerinden olduğunu söylemektedir. (Harvey,1999:227) Temel ihtiyaçlarla doğan mekân gerekliliği, bu ihtiyaçlarla paralel olarak gelişen durumlarla biçimlenmiştir. Diğer bir deyişle mekân, insan ihtiyacı ve bulunulan çağın özellikleri doğrultusunda zamanla yapısal ve kavramsal olarak bir evrim döngüsüne girmiştir. (Taşcıoğlu,2013:29) Ayrıca, temel ihtiyaç statüsünden ileri giderek mekân toplumları bir araya getirip ayırabilen duygu düşünce ve davranışlarını denetim altına alabilen bir yapıdadır. Mekânın bu etkin yapısı, çağın dinamiklerinden yararlanan sanatçının da dikkatinden kaçmamış, yapıtını üretme biçiminde radikal değişiklere neden olmuştur.

Sanatta mekân olgusu incelendiğinde, sanat eserinin üretimi-sunumu açısından önemli olduğu gibi aynı zamanda sanatçının sorunsalına göre değişim gösteren ana etmenlerdendir. Sanatçılar mekânın fiziksel, sosyal, kültürel yapılarını irdeleyerek çalışmalarına dahil etmiş, mekânı da başlı başına sanat eseri olarak üretimlerinde ele almışlardır. 20. yüzyıla kadar genellikle eserin kurgusu, sergilenmesi ve eserin korunmasında ihtiyaç duyulan mekân, modernizm ile değişen düşünce yapısı ve küresel boyuttaki dijital gelişmeler ile yeni sorgulamalar meydana getirmiştir. Bu sorgulamalar mekânı geleneksel sanatta olduğu gibi seyirlik bir sanat için ortam olmaktan çok, sanatın varoluşunu koşul haline getirmiştir. (Karacan,2014:91) Sanatçılar galeri ve müze gibi sergi mekanlarının yanı sıra dijital platformlarda da sergi-sunum yapabilme imkânı sağlamıştır. Bununla birlikte sanat, mekân, izleyici ilişkisi farklı boyutlarda anlam kazanmıştır.

20. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlanan dijital teknoloji araçları 1990'lı yıllarda internetin de kullanıma girmesi ile sanatçılara yeni bir materyal olanağı sunmuştur. Dijital sanat, net.sanat, multimediya sanatı, wep sanat veya yeni medya sanatı diye adlandırılan bu yeni oluşumlar sanatçıların çalışma alanının sınırlarını genişletmiştir.

> *'Dijital sanat, bilgisayarların gelişmesi ve grafik işleme yazılımlarının artmasıyla gerçekleşen bilgisayar devrimi sonucu doğmuş, kurallarını, ifade biçimlerini, karakteristik özelliklerini ve etik değerlerini diğer sanat dallarında olduğu gibi zamanla geliştirerek yerleştirmeye çalışan bir oluşum olarak dikkat çekmiştir.' (Sağlamtimur, 2010:214)*

Dijital sanat, internet sanatı, yazılım sanatı, multimedya, sanal gerçeklik ve piksel sanatı gibi birçok alt dala ayrılarak melez bir yapıya büründüğünden bahsedebiliriz. Dijital sanat yerleşmiş düşünce yapılarının değişmesine ve gerçeklik algısını sarsan çıkışları ile yapıt içerisinde algıya yönelik sorgulamalara sebep olmuştur. Rıfat Şahiner, elektronik donatılarla, gelişmiş teknolojik düzeneklerle üretilen sanatsal formların, gerek yeni bir görme biçimi, algı ve yorumlama kültürü geliştirdiğini söylemektedir. (Şahiner,2020:85) Sanat ve gerçekliğin yeniden yorumlanmasına neden olan dijital dönem, özellikle algı mekanizmasına yönelik yeni olanaklar meydana getirmiştir. Teknoloji artık doğayı sadece taklit etmez, daha çok onu yaratan temel mekanizmayı açığa çıkarır. Böylece bir anlamda "doğal gerçeklik'in kendisi "simüle edilen" bir şey haline gelir. (Zizek,2002:168)

Rıza Kuruüzümcü ise sanal gerçeklik ortamı için şu ifadeleri kullanır; Fiziksel gerçekliği yapay olarak yeniden üretmek ya da alternatif bir gerçeklik algısı yaratmak üzere, kullanıcının, duyularını oluşturan ortamla etkinleştirerek yönlendiren bir dijital veri uzamıdır. (Kuruüzümcü,2007:93-96) Sözleri ile ifade etmektedir.

Sanal gerçeklik (virtual reality-ur) kavramını tanımlamaya gelirsek dijital sanatın alt dalı olduğundan ve çeşitli açıklamaları bulunduğundan bahsedebiliriz. Kavram olarak ise yazar William Gibson ve Ray Bradbury'a kadar uzanmaktadır. Sanal gerçeklik teriminin farklı adlandırmaları da mevcuttur. Bunlar siberuzay (cyberspace), yapay gerçeklik (artificial reality), sanal dünya (virtual World), sanal çevre (virtual enviroment) olarak söyleyebiliz. (Sağlamtimur,2010:227)

> *'Literatürde sanal gerçeklik kavramının tanımlamalarında Stone (1991) ve Oppenheim'ın (1993) yaptığı tanımlar diğer tanımları da özetler niteliktedir. Stone'a (1991) göre sanal gerçeklik insan ve makine arasındaki iletişimi artırmak için geliştirilen insan duyularına hitap eden bir çoklu ortam (multimediadır) Oppenheim'a (1993) göre ise sanal gerçeklik insan makine iletişimini görsel ve işitsel iletişimle yetinmeyip hissetme yoluyla artırmaya çalışan bir teknolojidir.' (Kurbanoğlu,1996:21-31)*

Sanal gerçeklik insanın çoklu duyularına hitap ederek makine ile olan iletişimini üst seviyeye çıkarmaktadır. Yapay bir gerçeklik düzleminde üretilen bu üç boyutlu görüntü uzamı bireysel hareketi, davranışı ve duygu durumlarını düşsel bir çember oluşturacak biçimde bir araya getirerek yeniden üretir ve teknolojik donatılarla çevrili üç boyutlu yapay bir ortam oluşturduğunu söyleyebiliriz.

1950'lerde bahsedilmeye başlayan sanal gerçeklik kavramı 1980'lerin sonunda kullanılmaya başlanmıştır. Bilim adamı Jaron Lanierin ilk defa bu terimi kullanmaya başlamış ve sanal gerçekliği geliştirmiştir. Göze hitap edilenin yanı sıra sanal gerçeklik ile koku dokunma gibi duyuların da hissedilmesini sağlamıştır.

Sanat alanında sanal gerçeklik, müze ve enstalasyon-yerleştirme çalışmalarında daha çok yerini almaktadır. Müzelere her türlü erişim, sanal gerçeklik ile daha çok ulaşılabilirlik kazandırmıştır. Enstalasyon tavrına ilişkin, sanal gerçekliğin popülerliği ise ilişkiselliği ve mekân içerisinde katılımcının deneyiminin ön planda olması olarak açıklanabilir.

Mekânın deneyimlenmesi, dijital unsurlarla birlikte mekana dalma hissi ile sınırsız bir ortam oluşturmaktadır. Bu ortamda fiziksel dünyadan bağımsız olarak izleyici-kullanıcı algıları ve duyuları yoluyla mekânı deneyimler. Bir nevi beden farkındalığı üzerinden yaşanan bu deneyim, mekân algılayışında farklılıklar oluşturmuştur. Kısaca izleyicinin de yapıtın

bir parçası olarak kullanıcı olarak da söylendiği gibi yapıt ile etkileşimde bulunduğu, bedenen de deneyimlenebilen ortamlardır.

Dijital sanatın oluşturduğu algısal deneyimler Rıfat Şahiner'in de belirttiği gibi ilişkisellik, açıklık, ulaşabilirlik, paylaşılabilirlik ve katılımcılık gibi yeni alımlama modellerine dayandığını belirtmektedir. Bu modellerin enstalasyon-yerleştirme sanatının üretim yöntemi ve sunumunda da önem taşıdığını söyleyebiliriz. Yeni medya sanatının nesnesiz bir sanat fikrine dayanması, bu ortamın imaj üretimi, dağıtımı ve yayılımı açısından da dramatik farklar yaratmasına sebebiyet vermektedir. (Şahiner,2020:115) Bundan ötürü bu dijital araçların çoğaltılabilmesi, kopyalanması, dağıtımı ve ulaşılabilirliği toplumun her kesimine ulaşabilir bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz.

2.4.1 Peter Kogler Dijital Mekân Enstalasyonları

Dijital araçlardan yararlanan sanatçıların öncü isimlerinden olan Peter Kogler, 1959 yılında Avusturya'nın Innsbruck kentinde doğmuştur. Viyana Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenimini tamamlamıştır. Halen aynı üniversitede profesör olarak video art alanında eğitim vermektedir.

Kogler, 1984'ten beri bilgisayar teknolojilerini kullanır. Sanatçı devasal boyutta ürettiği işleri, mekân ile bütünleştirerek izleyicilerine yepyeni ilişkisel deneyimler sunmaktadır. Çalışmalarında mekân kavramını sorunsallaştıran Kogler, oluşturduğu kurulumlar ile mimari yapıyı dinamik ya da canlı organizmalar diyebileceğimiz yapılara dönüştürmektedir. Mekânın bütününü kapsayan bu görüntüler ile bir nevi mekânın tümüne giydirme yapmaktadır. Enstalasyonlarını, ses efektleri ile zenginleştirir ve sergi ortamında oluşturduğu atmosfer ile izleyici-kullanıcısına mekânda dalma hissi hissettirerek yeni bir mekân deneyimi sağlamaktadır.

Kogler'in sanal dünya simülasyonlarına olan ilgisi eserlerini izleyenlerin ya da katılanların algılarında değişime ve tahrişe neden olmaktadır. Araştırmaları yeni medya sanatlarının gerçeklik algımızı ve bilişsel yeteneklerimizin nasıl değişime uğratıldığı yönündedir. Dünyanın her yerinde ışık hızıyla birbirine bağlanan iletişim teknolojilerinin mekân fikrimizi nasıl etkilediği Kogler'in temel sorgulamaları arasındadır. (Fuchs,2009:55) Çalışmalarını deneyime dayalı birer laboratuvar olarak görür ve şu ifadeleri kullanır;

> *'Enstalasyonlarım deneysel bir süreç yaratıyor ve ben mekânı bir laboratuvar gibi görüyorum. Zaten enstalasyonun doğasında da bu vardır, izleyici, enstalasyonu ve mekânı bir biçimde deneyimliyor... Herkesin algısı farklı olduğu için herkese işimin ifade ettiği 'şey' de farklı olacaktır. Bu yüzden laboratuvar diyorum, sergiyi gezen herkesin deneyimlerini izleyen kişi konumundayım şu an...' (Altan, 2011)*

Kogler'in belirttiği üzere çalışmaları, katılımcıların bireysel deneyimlerine dayanarak çoklu anlamların doğmasını sağlamaktadır. Mekâna ve mimariye karşı olan bu tavrı, algılanma biçimi açısından çalışmalarının ayrılmaz bir parçasıdır. İzleyici ve çalışmanın gösterildiği alan belirli bir bağlamda var olmaktadır. Eserleri mekân ile bütünleştiğinde esere dönüşmektedir. Böylelikle mekân nötr bir alandan çok eserin bir parçası olarak işlev görmektedir. (Fuchs,2009,54)

Kogler'in sergileri hep isimsiz kurumlardan oluşur. Katılımcıları için herhangi bir temaya gönderme yapan ya da bir kavramı açıklayan adlarının olmadığını belirtir. İzleyicinin işin alımlanmasına aktif olarak katılmalarını ve kendi yaratıcı benliklerini deneyimlemelerini ister. Tüm sergileri bu temel yapıya göre hazırlanır. (Fuchs,2009,55)

Sanatını 21. yüzyılın teknolojisinden ilham alır ve eserlerine entegre eder. Çalışmalarındaki materyaller hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır;

> '*Ben işlerimi yaratırken, fırça yerine bilgisayar mouse'unu kullanıyorum. Bu sebeple, bu sergi, tıpkı daha önceki işlerimde de olduğu gibi,*

iletişimi, iletişim ağlarını, ilişkide olmayı, hızlı bilgiyi, hareketi görselleştiriyor. Tüm bu anlatımı kendi grafiksel dilimle kurguluyorum.' (Altan,2011)



Görsel 24: Peter Kogler, 2016, ING Sanat Müzesi, Brüksel, 2016, Fotoğraf: Vincent Everarts

Böylelikle Kogler, iki boyutlu olan mekân yüzeyini dijital araçlar sayesinde üç boyuta ulaştırarak, izleyicilerine yeni bir gerçeklik alanı yaratmaktadır. Mekâna yansıtılan ve devinim içinde olan bu dijital veri sistemleri Kogler'e göre çağdaş toplumun metropol hayatlarındaki hareketi olarak tanımlanır. Çalışmalarının mimari mekanlar ile kurduğu ilişkisi, enstalasyonlarının birer mimari form yaratıyor olması bu işi sevmesinin başlıca sebeplerinden olduğunu söylemektedir. Dirim Art galerideki sergisinin söyleşisinde mekân ve algıya yönelik sorgulamaları için Kogler şu ifadeleri kullanır;

'Çalışmamda mekân algılama biçimiyle oynuyorum. Benim eşim mimar. Bu yüzden mimariye de özel ilgim var. Film setlerindeki kurgularda çoğu zaman beni etkiler. Genel olarak tavan, duvar ve yer düzlemi olarak tek bir modül üzerinde, ilerlediğinizde tamamen mekân algısı değişiyor. Benim yapmak istediğim de tamamen mekân algısını değiştirmek. Bu anlamda galeri mekanının önemi de ortaya çıkıyor. Çünkü sergileme alanına direkt müdahale ediyorum.

Tamamen bana ait özel bir alan oluyor ve yeni bir mimari yaratmış oluyorum.' (Küpçüoğlu,2019:80)

Oluşturduğu bu mimari yapılara fare, karınca, beyin gibi çizgisel grafikler de eşlik etmektedir. Kogler'ın bu imgeleri dijital olarak animasyona çevirerek ve bu animasyonları mekânın içine haritalama (mapping) yazılımları ile yerleştirdiğini diğer bir deyişle mekânı imgelerle yeniden okuyarak birbirleri ile hücresel şekilde bağlanmış, kaplamalar yaptığını ifade eder. (Sağlam,2020:62)

1980 yılından itibaren ürettiği çalışmaların retrospektifini 2008 yılında Mumok galeri iş birliği ile gerçekleştiren sanatçı, sergi alanının dış cephesine yaptığı tasarım ile beyaz fare metaforunu medya sanatları ile bütünleştirmiştir. İlk eserlerinden olan beyaz fare motifini kullanarak, mimariyi dinamik olarak aşan, labirenti andıran hareketli görüntüleri ile canlı bir yapı inşa etmektedir. Bu devasal yapı, cephesi boyunca ardışık hareketlerle kendini sürekli yenileyen bir fare ile bilgi ve veri alışverişinin nüfus ettiği bir gerçekliğin çelişkilerini anımsatan muğlak, aynı zamanda zarif ve canavarımsı bir yaratık olarak görünür. Heteronomi ve manipülasyon bir yanda yaratıcı yıkıcılık, diğer yanda amaçsız maksatlı sembolünü fare biçiminde alan medya teknolojisi tarafından kontrol edilen iletişimin geniş olası etkilerinin ana hatlarını da izleyicilerine sunmaktadır. (Stampfli, Turci: 2008)



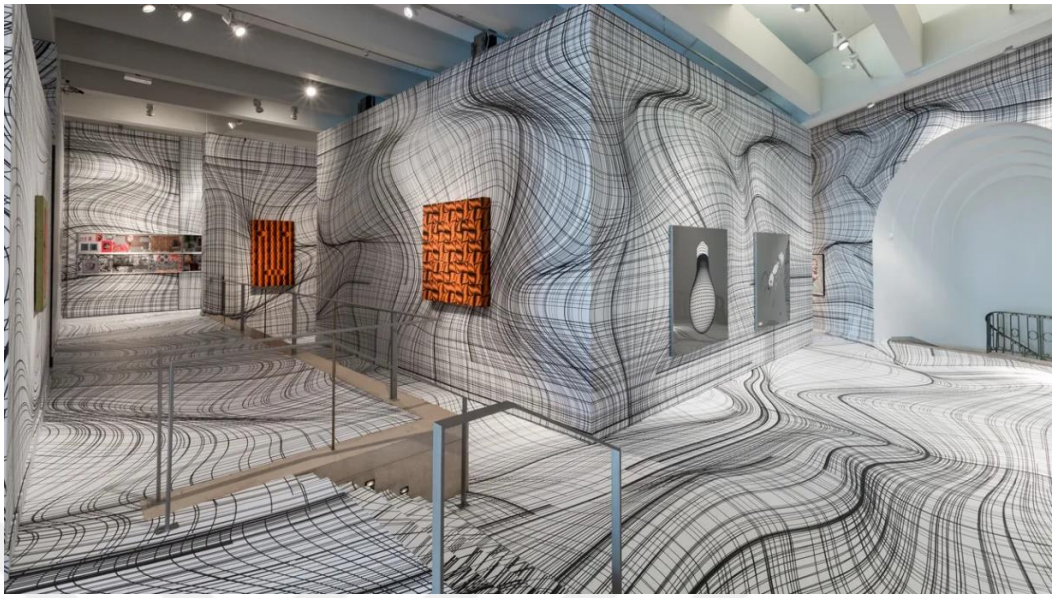
Görsel 25: Peter Kogler, 2009, İsimsiz, Mumok, Dijital Enstalasyon görünümü

Kogler motiflerini genellikle sezgisel biçimde yaratır. Motifler Kogler'in ifadeleri ile hareketi, iletişimi, bilgiyi ve hızı her kültürdeki insanlara aynı şekilde, kolay bir biçimde anlatabilir. Bu anlama sahip oldukları için, izleyicinin zihninde sonsuza kadar devam edebilir. Hareket eder halde yaşabilir ve izleyicilerle kolay iletişim kurabilirler. (Altan:2011)

2011 yılında Dirim Art galerideki sergisinin söyleşisinde ise karınca ve beyin motifleri hakkında görsel birer anlam üretmelerinden dolayı kullandığını ifade eder. Karınca, hareket ve bilgi ile örtüşen bir kavram olarak açıklamaktadır. İnsanların birbirleriyle olan iletişim kurmalarını sağlayan organ ise beyindir. Motiflerin hepsi dünyada iletişim kurmamızı sağlayan semboller olarak ifade etmektedir. (Küpçüoğlu,2019:81)

Böylelikle izleyicinin yapıt ile ilişkisini evrensel ve zamansız semboller kullanarak anlama karşı nitelik kazandırdığını söylemek mümkündür.

Motiflerin yanı sıra Kogler izleyicisini çalışmadan bağımsız düşünmemektedir. İzleyicisinin eser ile olan ilişkisindeki sınırları ortadan kaldırır. Bunu sert mimari yapının üzerine uyguladığı dinamik, anlık ve sürekli değişen görüntüler ile meydana getirir. Ayrıca duyusal olarakta izleyiciyi sarmalar böylelikle bütünsel bir enstalasyona davet etmektedir.



Görsel 26: Peter Kogler, 2016, ING Sanat Merkezi, Brüksel, Fotoğraf: Vincent Everarts

Sonuç olarak Kogler'in oluşturduğu mekâna özgü enstalasyonlar, izleyicilerin gerçeklik algısını zedelerken yapay bir düzlem meydana getirir. Bu mekanların yüzeyleri genellikle geometrik desenlerle çevrilidir. Bu desenler ritmik bir şekilde hareket halindedir. Bunların hepsi bilgi akışı ile ilgidir. Mekâna uyguladığı müdahaleleri ile izleyicinin zaman ve uzam kavramını değişim ve dönüşümüne sebep olmaktadır. Başka bir ifade ile izleyicinin gerçeklik algısını sorgulamasına neden olmaktadır. Mekânda izleyicilerine sunduğu bedensel ve zihinsel etkenler, mekâna dalma hissi yaratır, bundan dolayı izleyiciler fiziksel gerçeklikten uzaklaşmış olurlar. Kurulumlarının göz alıcı olmaları sayesinde izleyiciye öngörülmeyen alanlar yaratarak, sanal gerçeklik ve gerçek olan arasında izleyici-katılımcıları ikilemde bıraktığı da eklenebilir.

Kamusal alanlarda da faaliyet gösteren Kogler sanat nesnesinin kendisi olarak mekânı baz alır. Böylelikle Kogler'in dijital medyumlardan yararlanarak, enstalasyonlarında mekân kavramını; sergilenen veya sanat nesnesinin korunmasında yer alan bir etken olmaktan çıkarıldığının altını çizmek gerekir.



Görsel 27: Peter Koglerr,1997 Documentahalle Kassel, Almanya, documenta X, Fotoğraf: Werner Maschmann

2.4.2 Refik Anadol / Veri Temelli Mekan Olgusu

1985 İstanbul doğumlu olan Refik Anadol İstanbul Bilgi Üniversitesi Görsel iletişim tasarım bölümü fotoğraf ve video alanında eğitim almıştır. Alanından onur derecesi ile mezun olmuş, ardından yüksek lisansını Los Angeles ve Kaliforniya üniversitelerinde medya tasarım bölümünde yapmıştır. Halen UCLA'nın medya tasarım bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Anadol çalışmalarında büyük verileri sanatsal formlara dönüştürür. Kolektif birlikteliğin oluşturduğu hatıraları, geçmiş ve geleceği, şimdiki zamanda medya sanatları aracılığıyla, mekân ile bütünleşik bir biçimde, veri heykelleri ve üç boyutlu enstalasyonlara dönüştürmektedir. Temel ilham kaynağı teknolojinin insan ile olan ilişkisi üzerinedir. Toplumun makineler ile olan iletişimini sanat alanında yeni bir mecraya taşır. Büyük verilerin içerisindeki detayları, tekrardan analiz ederek, sanatsal açıdan yorumlar ve medya ortamında yapay zekâ algoritmaları sayesinde verileri işler. Çelenk ve Açıcı Anadol'un çalışmalarını yeni bir evren tahayyülü olarak şu sözler ile ifade etmekdirler;

> *'Dijital üretimlerde verilerin haritalanması, işlenmesi gibi işlemler verinin yapılaşmasına imkân tanıyarak grafikleştirilmesi önemli bir adımdır. Bu veriler değişken, rastlantısal ve öznel olması haricinde hareket ederek, daha önce görünmeyen veya kendisinin ötesinde olan bilgiler de dahil olmak üzere, çok uzak alanlara bile erişim sağlayarak yeni bir dünya oluşturmaktadır. Bu yeni dünya ise makine olarak ifade edilen teknolojinin araçsallaşması ve öğrenmesi sebebiyle, öğrenilebilen dijital araçlar ile deneyimlenen bir etkileşim sağlamaktadır.' (Çelenk,Açıcı:73-76)*

Anadol'un çalışmalarında sözü edilen etkileşim hemen hemen her projesinde önemli bir unsurdur. Ana malzemesi olan veriler, bilgisayar yazılımları ve yapay zeka uygulamalarıyla görsel, işitsel, duyusal eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekilde görünmeyeni görünür hale getirerek yeni bir dil yaratmaktadır. Anadol'un kullandığı büyük veriler çeşitli büyük kurumlarla yaptığı ortak projeler vasıtasıyla elde edilmektedir. Bu kuruluşlar verileri depolar ya da kendileri üretmektedirler. Anadol'un algoritmalar ile görselleştirdiği veriler, mimari mekanların yüzeyine giydirme yapılarak, büyük ölçekli dijital veri enstalasyonları ile yenilikçi bir tavır sergilemektedir. Mekâna özgü alanlar ve kamusal sanat alanlarında daha çok etkili olan Anadol'un dijital enstalasyonları izleyicilerine;

> *'...hem iç hem de dış mimari unsurların işlevselliklerini yeniden tanımlayarak izleyicilerini alternatif gerçeklikler hayal etmeye davet ediyor. Bunu, medyanın entegrasyonunun ötesine geçerek ve yeni bir medya teknolojisinin mantığını sanat ve tasarıma çevirerek ele almaktadır.' (Anadol:,2020)*

Yukarıda da bahsedildiği gibi Anadol kolektif anıları, yapay zekâ algoritmaları sayesinde mutant vari bir yaklaşım ile izleyicilerine alternatif mekanlar yaratmaktadır.

Bölüm kapsamında Anadol'un dijital enstalasyonlarından bahsedecek olursak; Pilevneli Galeride, 19 Mart 2021 tarihinde açılan kişisel sergisi Makine Hatıraları: Uzay sergisi;

> *'İnsan yaşamı, bilim ve teknoloji arasındaki simbiyotik ilişki sürekli olarak değişirken, makinelerin hayal gücümüzün sınırlarını zorlamadaki rolünü başarılı insan-makine iş birlikleri bağlamında düşünmek, merak uyandıran tartışmaları beraberinde getiriyor. Yapay zekayı bir araçtan ziyade takım arkadaşı olarak gören medya sanatçısı Anadol bir süredir evreni, insan duyularını, makineleri ve belleği anlamak için kullandığımız birbiriyle ilişkili anahtar kavramları, dijital sanat ve mimari merceğinde araştırıyor.'(Pilevneli,2021)*

Bu bağlam ile ürettiği Makine Hatıraları: Uzay serisi Anadol'un bilimsel uzay araştırma verilerini kullanarak, mekâna özgü, görsel ve işitsel olarak çevreleyen, kavramsal temelli kişisel sergisidir. Uzay araştırmalarının verilerinden oluşan bu seri, algoritmalar sayesinde katılımcılarında dahil olabildiği alternatif veri evrenleri meydana getirmektedir.

Ünlü astrofizikçi Carl Sagan, 1980'lerde geniş kitlelere ulaşan Cosmos adlı televizyon programının bir bölümünde, "Hayal gücü bizi genellikle hiç var olmamış dünyalara taşır. Ama o olmadan hiçbir yere gidemeyiz" der. (Pilevneli:2021) Carl Sagan'ın 80'lerdeki bu söylemi, evrenin bu muğlak yapısına karşı Anadol'un görünemeyen, algılanamayan uzay çalışmalarını su yüzeyine çıkartması ile oluşturduğu görsel şölen, Sagan'ın söyleminin somut örneklemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadol, NASA JBL ile olan iş birliği sayesinde görünmez olan astrolojiye ait verileri -arşivleri- medya sanatları kapsamında kullandığı dil sayesinde görünür kılmıştır. Böylelikle şiirsel bir anlatı sunmaktadır. Uzayın katmanlarına ulaşmanın ilk adımı olarak uçsuz bucaksız bir veri evreni hayal etmenin kaçınılmazlığına dikkat çekmektedir. (Pilevneli,2021)

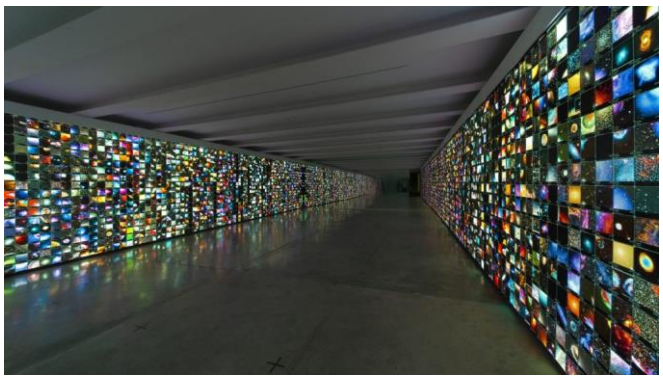
Sergi iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısım 'Hatıralar' ikinci kısım ise 'Düşler'dir. Hatıralar ham verilerden oluşmaktadır. Düşler ise verilerin yapay zeka algoritmaları sayesinde makinedeki olası analizlerine dayanmaktadır.

Serginin ilk bölümündeki veri tüneli enstalasyonu mekâna özgü yerleştirilmiş olan sağ ve sol olmak üzere iki kısma ayrılmış dizili

ekranlardan oluşmaktadır. Sergi kapsamındaki tüm veri kümelerinin ham hallerini ve algoritmalar sayesinde dönüşümlerinin sırasıyla gösterimi bu enstalasyonda izleyicileriyle buluşur. Yapay zekâ algoritmalarının çıktıları, işlemden geçmemiş ham hali ve ISS (Dünyaya ait görüntüler), Hubble (Gezegenlere ait görüntüler), MRO (Marsa ait görüntüler) uzay teleskoplarından elde edilen veriler ayrıca uydulardan kaydedilen 2 milyondan fazla görüntüyü barındırmaktadır. Ek olarak yapay zekâ algoritmalarının neden ve nasıl rüya gördüklerine ait neden- sonuç ilişkisini izleyicilere sunmaktadır. Ham verilerin görselleri ve bunların pigmentlere, tablolara ve heykellere dönüştürüldüğü analiz süreçlerine bir bakış olarak izleyicilerini karşılamaktadır. (Anadol,2020)

Veri tüneli isimli enstalasyon izleyicilerine ham verileri açıkça sunarak bir nevi şeffaflık sunmaktadır. Evrene ait düşlerimizin soyut halinden farklı bir mecraya taşıyarak somut deliller aracılığıyla izleyicileri etki alanına taşımaktadır.

Bu somut deliller renk, ışık, ses, görüntüler, akışkanlık ve fiziksel nitelikler olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 28: Refik Anadol, 2021, Makine Hatıraları Uzay Serisi, Dijital Enstalasyon, Plevneli Galeri, Serginin Hatıralar kısmındaki Uzay Verilerinin Tablosu Görünümü, İstanbul

Serginin 2. Katında ise Los Angles Filarmoni orkestrası'nın verileri Rahmaninov'un eseri eşliğinde, 13 dakikalık Anadol'un söylemi ile meditatif hissiyatta bir veri heykeli izleyicileri karşılamakta.

3. Katında ise Düşler bölümü adı altında makine hatıraları V2 isimli görsel performatif üç boyutlu enstalasyon bulunmaktadır. Katılımcıların adım atması ile bedeni çevreleyen, göz merkezli yaklaşımdan ziyade eserin içinde dolaşabildiği bir makine rüyasına dahil olmaktadır. Bu üç boyutlu mimari yapı içerisindeki enstalasyon çalışması, algoritmalar sayesinde imgeleri hafızasında benzerliklerine göre kategorize ederek mekansallaştırır. Dinamik bir o kadar da akışkan görüntüleri barındıran bu yapı katılımcılarının gerçeklik hissiyatını zedeleyecek şekilde etki alanı oluşturur. Sürekli değişen bu yapının her bir bölümünde makinenin zihnindeki ham verilere algoritmalar sayesinde 15 dakikalık rüya sekansları sunar. Makinenin öğrenebilme yetisini kullanarak ham verilerin işlenerek mekânda ritim, ışık, ses, hareket gibi dinamikler ile bir makinenin rüya görebilme ihtimali katılımcıları sarmalar. Oluşan atmosferdeki akışkanlık bir o kadar da yaşayan konumdaki eser, işitsel bir güç ile katılımcının fiziksel ve zihinsel olarak dalmasını sağlamaktadır. Böylece katılımcıların bir makinenin rüyasında olağan dışı, fütüristik bir görsel deneyim yaşamasına olanak sunar.



Görsel 29: Refik Anadol, 2021, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Enstalasyon, Pilevneli Galeri, Makine Hatıraları V2 Görünüm, İstanbul

> *'Teleskoplardan alınan geniş arşiv kümeleri arasındaki bağlantıları keşfeden, mekanla bütünleşik bir eseri deneyimleyen izleyiciler, kendilerini sürekli genişleyen bir veri evreninde buluyor. Bu veri-odaklı mekan, yalnızca uzay görsellerinin enterpolasyonunu ve sentezini temsil etmekle kalmıyor, aynı zamanda rüyaların sanatsal yaratıcılığın yapı taşı olduğu gizli bir kozmos haline geliyor.' (Pilevneli:2021)*

Serginin 4 ve 5. Katında ise Mars'a ait fotoğraf verileri kullanılarak oluşan eserde; yapay zekanın kendini tekrar etmeden sürekli bir değişim halindeki rüyası ve hemen karşısında da üç boyutlu heykeli yer almaktadır. Son kata geldiğimizde ise veri pigmentleri ile oluşan dikey pozisyonda dijital resimleri bulunmaktadır.

Anadol makine ve yapay zekayı yapı taşı olan veri kümeleri ile harmanlayarak dijital sanat alanında yeni bir sanatsal temsil yaratmaktadır. Bu bağlamda oluşan eserler belirli hikayeleri ile mimarinin fiziksel yapısını da içeriğine dahil ederek bütünleşik bir alan yaratır. Mekâna özgü büyüleyici bir deneyim alanı yaratan Anadol, algoritmalar sayesinde fiziki gerçek veriler ile gerçek olmayan arasında alternatif gerçeklikler sunmaktadır. Kamuya açık verilerin sanatsal mecradaki dönüşümü mekân ve makine ilişkisine, ayrıca görünmez olanın görünürlük katmanına erişiminin somut örneğidir. Böylelikle geçmişi gelecek ile şimdi de yeniden biçimlendirmektedir.

2.4.3 Burak Arıkan/ Dijital Alanda Kamusal Mekansallaşma

Dijital ortamlarda kullanılan "veri sistemleri" güncel sanatta da bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu durumun örneklerinden ağ sanatçısı Burak Arıkan Ağ sistemleri ile çalışmalar üretir. Arıkan çalışmalarında topluma ait konuları baz almaktadır. Keşifleri ile soyut mekanizmalar üretmektedir. Bunlarla birlikte geliştirdiği sistemi ağ haritalarına ve tahmin sistemine dönüştürür. Kendi sözleriyle Arıkan 'hayatın gözlemlenmesinden, ölçülmesinden elde edilen veri sistemini analiz ederek enformasyona dönüştürdüğü' ifadelerini kullanmaktadır. Bir tür kullanışlılık durumu yaratmaktadır. Arıkan'ın çalışmalarından 2008 yılında ürettiği çalışması MyPocket kendi kredi kartındaki üç yıllık hareketlerine yönelik istatiksel bir

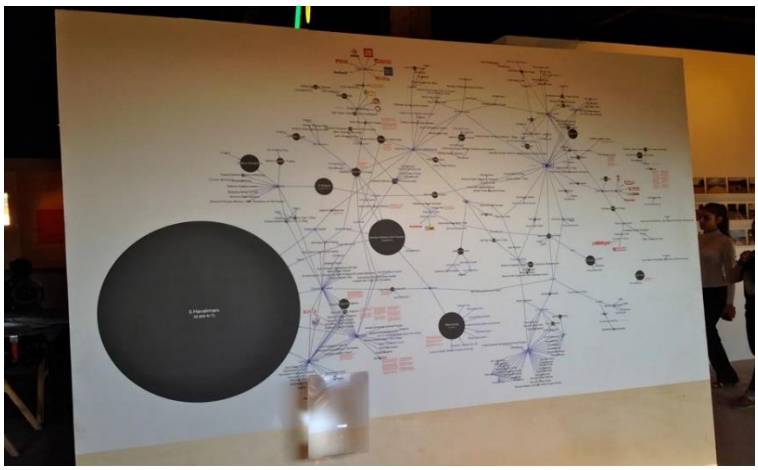
analiz çalışmasıdır. Her günkü banka verilerini analiz ederek oluşan bu çalışmada bir sonraki güne ait yapacağı harcamaları konusunda olasılıklar sunabilen canlı bir yazılımdır. Bu yazılım ortak bir harita üzerinden tahminler üretmekte sanatçının yaptığı alışverişler noktalar halinde haritada birbirlerine bağlanmaktadır. Bağlandıkları noktalar ortak kategorileri analiz ederler. Örnek olarak kahve kategorisinden ilerlersek alışverişlerindeki kahve harcamalarından yola çıkarak etiket oluşturmaktadır. Kahve harcamalarının gerçekleştirildiği anları hafta içi ve sabah saatleri gibi ayırarak aralarında bağlantılar kurmaktadır. Bu verilerin hepsi harmanlandığında bir ilişki ağı meydana gelmektedir. Bu ağı analiz ederek oran olarak yüzdelik hesaplama ile gün içerisinde kaç oranında kahve alıp almayacağı konusunda bilgilendirme vermektedir. Bu yazılım ile bireyin günlük tüketim hareketleri, diğer yandan olasılıklar üreten bir algoritmanın döngüsünü izleyicilere sunmaktadır.



Görsel 30: Burak Arıkan,2008, My Pocket, Özel yazılım, Boyut değişken, Enstalasyon, Neuberger Müzesi, New York

My Pocket isimli dijital enstalasyonun bir başka ögesi alışveriş fişleridir. Arıkan biriktirdiği fişlerine yazılımın yüzde kaç olasılıkla bildiğini not almaktadır. Oluşturulan bu fişleri kendi deyimi ile tekil nesnelere dönüştürmektedir. Bu nesneleri geçmişte endüstrinin üretimi olan hazır olarak seçmeyip onun önceden var olacağını tahmin edebilen bir kanıt olarak konumlandığını ifade etmektedir.

Arıkan'ın kolektif üretimlerinden olan bir başka çalışması Mülksüzlestirme Ağları 2013 yılında gezi parkında başlayan projedir. Sanatçı kamusal alan içesindeki parkın yıkım kararına karşı sermaye-iktidar ilişkileri üzerinden veri toplayarak haritalandırma yapmaktadır. İstanbul bienalinde sergilenen çalışma için bienal kataloğunda "kent konusunda çalışan tüm aktörlere bilgi ve veri ilişkiselliği kurma, veri tabanı oluşturma ve bir sivil soruşturma/ hesap sorma etiği geliştirme çağrısı" olarak tanımlanmaktadır. Kolektif bir şekilde beyin fırtınası ile kentsel dönüşüme ait ne tür aktörleri içerdiğinin verileri toplanmıştır. Toplanan bilgilerde devlet kurumları, holdingler, ihaleler, müteahhitler, taşeron şirketler, kanun maddeleri, mimarlar gibi aktörler belirlenmiş ve aralarındaki ilişkiler üzerinden harita oluşturulmuştur. Mülksüzleştirme ağları projesinin temelinde Arıkan'ın geliştirdiği Graph Commons adlı online bir yazılım platformu bulunmaktadır. Bu program üzerinden Arıkan haritalama ve analiz yapabilmektedir. Ayrıca izleyicilerin de veri yükleyebildiği, tespitlerini paylaşabildiği izleyicinin katılımı ile gerçekleşen ağ haritası enstalasyonudur. Arıkan oluşturduğu haritalar ile izleyicilere farkındalık, sorgulama, referans gibi kriterler sağlamaktadır. Kaotik ortamda en önemli şeyin bilgi edinme olduğunu söylemektedir. Arıkan'a göre haritalar, görünmez güç ilişkilerini görünür kılması nedeniyle çalışmasının ana temasını oluşturduğunu belirtmektedir.



Görsel 31: Burak Arıkan, 2013, Mülksüzleştirme Ağları, Dijital Baskı, İstanbul Bianeli

Burak Arıkan Mülksüzleştime Ağları projesi ile fiziki olmayan tartışmalar açarak edinilen bilgi ışığında bu bilgileri, data verileri olarak somutlaştırıp mental mekanlara dönüştüğünü söyleyebiliriz. Ortaya çıkarılan ilişkiler -bilgiler- dijital ortamda kamusal alanın mekanlaşması olarak okunabilir. Böylelikle dijital platformda kamusal alandaki bilgileri deşifre etme, sivilleştirme gibi etkileri ile yeni bir yapı ortaya çıkarmaktadır. Mülksüzleştirme ağları projesi her daim katılımcılara acık olması ile interaktif bir eylem olduğu kadar; her zaman içerisinde olduğumuz, ancak yön duygumuzu, zaman algımızı kaybedip, kendimizi konumlandıramadığımız, savrulduğumuz çeşitli siyasal-kurumsal zeminleri kapsıyor. (Kantürk, 2011:113) Bu zeminlerin gün yüzüne çıkarılması bir nevi mental mekânın yaratımına da olanak vermektedir.

> *'İdeoloji ve teknolojinin toplumu etkileme gücüne karşın sanatın özgün niteliği ve sanatçıların sezgisellik, dönüştürme, hayal edebilme ve kurgulama güçleri bu etkileri ve kimi zaman sınırlamaları kendine has bir şekilde değerlendirerek ve ait olduğu çağın olanaklarını kullanarak şekillendirmektedir.' (Tuğal,2018:12)*

Tuğal'ın ifadelerinden yararlanarak bölüm sonunu özetlemek gerekirse sanatçıların kullandığı biçimsel dilin çağın getirileri ile tekrar yorumlanarak sanatta temsile ait alternatif alanlarda kendini gösterdiğine tanık olmaktayız. Bu durumu kimi zaman sanat nesnesinin kendisi olarak karşımıza çıkarken, kimi zamanda ifade edilene araç ve yöntem olarak yararlanılmaktadır. Bölüm kapsamında incelemiş olduğumuz sanatçılar da 21.yüzyıl'ın olanaklarını sanat eserlerine araç ve yöntem dahilinde meydana getirmişlerdir. Peter Kogler ve Refik Anadol'un çalışmalarında gördüğümüz üzere mekân kavramına yönelik sorgulamalar medya sanatları iş birliğinde alternatif üretimler meydana getirmektedir. Mekâna nüfuz eden bu çalışmalar alımlamada oluşturduğu 'tahriş' ile izleyiciyi zihinsel ve fiziksel şekilde etki altına almaktadır. Dijital enstalasyonlar ile mekân kavramı geleneksel sanat anlayışının tersine bütünsel anlamda izleyiciyi sarmalamaktadır. Sert mimari unsurların yansıtma yoluyla geçirdiği bu dönüşüm izleyicilere sanatta mekân

kavramında yeni boyut kazandırmıştır. Kogler ve Anadol'un iç ve dış mekanlara uyguladıkları dijital enstalasyonlar ile mekânda oluşturduğu atmosfer izleyicilerin gerçekte olmayan ama gerçekmiş gibi algıladıkları sanal mekân uygulamaları olarak karışımıza çıkmaktadır. Böylelikle enstalasyon tavrına yönelik mekânın önemi dijital enstalasyonlarda da etkisini büyük ölçekte göstermektedir. Bölümün son örneği olan Burak Arıkan ise Data verilerini somutlaştırarak mental mekân olarak çalışmalarını üretmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ BİR DENEYİM ALANI OLARAK ENSTALASYON ÖRNEKLERİ

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ BİR DENEYİM ALANI OLARAK ENSTALASYON ÖRNEKLERİ

3.1. Enstalasyon ve Lirik Duyarlık Üzerine İki Örnek Füsun Onur ve Fernanda Gomes

Bu başlık altında Füsun Onur ve Fernanda Gomes'in çalışmalarında benzeşen yönleri lirik duyarlılık üzerinden ilişkilendirilecektir. Her iki kadın sanatçının çalışmalarıyla ilgili genel bir söylem üretirsek, mekâna özgü yerleştirme çalışmalarının çocuk oyun evrenini andıran yapısının bulunduğundan bahsedebiliriz. Her iki sanatçıda yapıtlarının oluşturma süreçlerinde site-conditioned/determined, mekâna koşullu/ mekânın belirlediği yapıtın var oluşu, form- yüzeyin belirlenmesi çevresinde bulunan mimariye, ölçeklere, doğal koşullara, ses, hareket, ışık gibi niteliklere bağlıdır. (Akt.Şenel,2016:12) Kullanılan malzeme bakımından da ilişkilendirebileceğimiz nitelikler bulunmaktadır. Bunlar genellikle buluntu nesnelerden oluşmaktadır. Şenel'in ifadelerinden yararlanırsak; Geçici, kırılgan objelerin bilinen duyumsanan herhangi bir nesnenin ya da bir düşüncenin temsili olmaktan çıkarıldığını, ona kendi özerkliğini kurması için fırsat tanınmıştır. Yapıt bulunduğu alana bakılarak anlamlandırılmıştır. (Şenel,2016:2) Enstalasyonları basit ama güçlü süreçler ile yeni diyalogların oluşmasına aracı olmaktadır.

Füsun Onur 1938 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1956 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümünden mezun olmuştur. Ardından Fulbight bursu ile ABD 'de Maryland College of Art Üniversitesi sanat ve felsefe alanında eğitim görmüştür. ABD'de 5 yıl eğitim gören sanatçı 5 yıl sonunda yurda dönüş sağlamıştır. Türkiye'nin öncü kavramsal sanatçılarından olan Füsun Onur, 1970'lerde yeni mekânsal deneyimleri ile ilkleri yaşatmıştır. Türkiye'nin ilk kadın heykeltıraşlarındandır. Füsun Onur'un dönemin geleneksel heykel anlayışının dışına çıkarak sınırların genişlemesine katkı sağladığını söyleyebiliriz. Mümtaz Demirkalp Füsun Onur için; "sanatının ilk yıllarından günümüze değin

yapıtlarında; çağdaş anlamda "yeni aktüel anlayışın neliği ve sanat eserinin nesnelleşen durumunda kullanılan malzeme duyarlılığındaki basitlik" ilkelerini benimsediği görülmektedir." söyleminde bulunmaktadır. (Demirkalp,2009:31)

Onur, üretim sürecinde genellikle gündelik yaşamdaki nesneleri işlevlerinden kopartarak yeni sorgulamalara sebebiyet vermiştir. Oluşturduğu mekân kurgularıyla izleyicisine nesneler üzerinden yeni bir diyaloğa davet eder. Mekân – nesne sorunsalı üzerinde duran Onur'u kavramsal akım ve minimalizm düzleminde değerlendirebiliriz. Yılmaz, sanatçının yerleştirmeleri için "ilhamını gündelik yaşamda karşılaştığı sorunlardan ve bu sorunların çözümü için çevresinde bulunan eşyalardan almıştır." yorumunu söylemektedir. (Yılmaz, 2009:204) Nesneler üzerinden oluşturduğu kurgulamalar aynı bir oyun sahnesini andırmaktadır. Nesneler üzerinden kendi yorumu ise şu şekildedir;

> *'Gündelik hayattan sıradan malzemeleri kullanıyorum; onları kullanım şekillerinden kurtarıp kendi notalarıma dönüştürüyorum. Ritimleri, zaman ve uzamda tekrar ve çeşitleme yoluyla genişleyip örüntülere dönüşmeleri, iniş ve çıkışları, sendelemeleri veya monotonluklarını…' (Kolektif,2014:132)*

Onur'un söylemi üzerine Galeri Nev Kasım 2019'da 'Oda Müziği' isimli serginden bahsedersek; sanatçı mekâna yerleştirdiği nesneleri kendi belirlediği notalar şeklinde tasvir etmektedir. Müziksel referanslarla tekrar eden nesneler mekâna özgü kompozisyonlardır. Onur, yerleştirmedeki nesnelere nota gibi davranır yani kâğıt hafif ise onun için kısık bir ses ya da mekâna yerleştirdiği sert bir obje ise onun için yüksek bir ses gibi düşünmüştür. Oda Müziği sergisinde mekandaki boşluk alanları da onun için önemlidir. Kurulumlarına bu alanları da dahil eder. Oluşturduğu kurulumlarındaki ritmik ögeler bir müziği anlamamız için nasıl bir zamana ihtiyacımız varsa Onur da çalışmalarında aynı müziğe ayrılan zaman diliminin eserleri içinde geçerli olduğunu savunur. Onur'un çalışmaları mekâna belirli mesafelerde yayılır. Bu mesafelerin hepsi planlı bir

biçimdedir. Ayrıca sanatçının çalışmaları heykel, uzam, yerleştirme arasında diyalog halindedir. Enstalasyondaki nesneleri tanımlarsak; çoğu zaman kişisel eşyalarından oluşturduğu otobiyografik diyebileceğimiz malzemelerden oluşmaktadır. Bunlar yere serilmiş boyama kalemleri, buruşturulmuş kâğıt parçaları, zarf içinde kartpostallar, oyuncaklar ve parfüm şişeleri ritmik bir şekilde yerleştirilen ögelerin bazılarıdır. Onur, sanat hayatı boyunca üretimlerinde kadınsal ögelerden yararlanmıştır. Bu eşyalar genellikle iplik, tül, oyalar, örgüler gibi materyallerle oluşturduğu çalışmaları kendisi bir kategoriye almaktan kaçınmaktadır. (Gözün gördüğü gösterdiği video proğramından yararlanılmıştır.2019)

Yılmaz, Onur'un malzeme seçimini şu şekilde yorumlamaktadır.

> *'Onur, feminist bir sanatçı değildir ama kuşkusuz ki yapıtlarını tasarlarken de, malzemelerini seçerken de bir kadın oluşunun etkileri görülmektedir. Modernist ya da geleneksel heykelin ciddiliğinden uzak ve tepkili bir şekilde, malzeme çoğulluğuna başvurarak, hazır nesneleri yapıtlarına dahil etmiş ve makat gibi, oyuncak gibi yapıtlar üreterek nesnelerle aramızda oluşan fetişistik ve yoz ilişkiyi sorgulamamızı sağlamıştır.' (Yılmaz,2009, say:2019)*

Onur, Mahmut Nüvit Doksatlı ile 'Sanat İşleri' isimli video programda lirik düzeyde oluşturduğu enstalasyonları için kilit noktanın mekâna kurulduğu an olduğundan bahseder. O andan sonra çalışma Onur için önemini yitirmektedir. Bazı çalışmalarını yok ettiğini, ablası İlhan Onur'un arşivlemesi sayesinde günümüze kadar ulaştığından da bahseder. Onur çoğu kez sergi açılışlarına da katılmamaktadır. Ona göre sergi o ana özgü bir kurulumdur. İkinci defa kurulan çalışmalarında da o hissiyatı alamadığını belirtir. https://www.youtube.com/watch?v=0yE7hGSURGk



Görsel 32: Füsun Onur, 2019, Oda Müziği, Galeri Nev, Bulunmuş Objelerle Oluşturulan Mekâna Özgü Yerleştirme; Kalem Kutusu, Boya Kalemleri, Kağıt, Zarf içinde Kartpostallar, Oyuncaklar ve Parfüm Şişeleri, Değişken ölçüler, İstanbul

Onur'un enstalasyon çalışmalarına bütünsel bir açıdan bakabileceğiz bir başka sergisi olan Aynadan İçeri 2014 yılının Mayıs ayında Arter'de açılmıştır. Bugüne kadarki sanatsal üretimlerini barındıran kişisel serginin küratörlüğünü Emre Baykal üstlenmiştir. Sergi mekânında Emre Baykal'ın deyimi ile kronolojik sıra ya da tema yerine Füsun Onur'un kendine has kurulum ve kurgulamalarıyla özel bir yerleşim söz konusudur. Sanatçının ilk dönem eserlerine baktığımızda geometrik formların ağırlıklı olduğu ve beyaz renk üzerinde ürettiği çalışmaları sergilediği görülmektedir. Daha sonraki süreçte ise 1980'li yıllarda ürettiği resim ve çerçeve arasındaki ilişkiler üzerinden sorgulamaları karşımıza çıkmaktadır. Bu ilişkilerdeki sınırlar üzerine giden sanatçı resim, çerçeve, heykel, kaide arasındaki sınırları kırmaya yönelik sorgulamaları, retrospektif sergisi olan Aynadan İçeri sergisinde izleyiciler ile tekrar buluşturmuştur. Serginin 3. Katını incelersek; Emre Baykal'ın sözünü ettiği domestik diyebileceğimiz ev içi alanından beslendiği, gündelik eşyalardan-objelerden oluşan bölümdür. Kuzguncuk'ta babalarından kalma yalıda kardeşleri ile yaşayan Onur, eve ve ailesine ilişkin otobiyografik diyebileceğimiz nesneleri, bir o kadar da masalsı bir şekilde

kurguladığını söyleyebiliriz. Bunların çoğu duygu ve düşüncelerindeki anılarının yoğunluğundan beslenir. Bu alanda bulunan izleyicilerini "eski eşyaların düşü" adıyla karşılayan çalışma, Onur'un yaşadığı eve ait olan bir gardıroptur. İçerisinde âtıl olan, başkalarından kalan, kendi kişisel eşyalarının da bulunduğu bir alan yaratır. Ablası İlhan Onur ile paylaştığı dolap ve içerisindeki eşyalar adeta sergi alanından ayrı bir atmosferde 'kendi zamanını' barındırdığı söyleyebiliriz.



Görsel 33: Füsun Onur, 2014, Aynadan içeri, Eski Eşyaların Düşü, Arter, Ahşap dolap, Kıyafet, Enstalasyon Görüntüsü

Bu domestik alanda bir de Onur'un kuzguncuktaki evinden ilhamla ürettiği, maket enstalasyonu yer almaktadır. Eve ilişkin hislerinin yoğunluğunu hissettiğimiz bu yapıtı ile Joseph Cornell'in kutu çalışmalarını hatırlattığından bahsedilebilir.

Son kata geldiğimizde ise 1982 yılında Taksim Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği 'Çiçekli Kontrpuan' isimli enstalasyon izleyicilerini karşılamaktadır. Müziksel referanslara karşı olan ilgisi 1970'lerde başlayan sanatçının bu yerleştirmesindeki 'Kontrpuan' kelimesi notalara dair uyumu anlatan bir müzik terimidir. Enstalasyon, mekânı tamamen kaplayan mavi bir plastik malzeme ile giydirilmiştir. İzleyicilere, içine girip mekânı deneyimleme olanağı sunan enstalasyon; izleyicilerine tuhaf olduğu kadar

şiirsel bir atmosfer de sunmaktadır. Bu tuhaf atmosferi destekler nitelikte olan üzerinde minik detayları ile kurumuş bitkiler de eşlik eder. İzleyiciyi tamamen çevrelemesi ile de bir nevi izleyicisini oyun alanına dahil etmektedir.



Görsel 34: Füsun Onur, 2014, Aynadan içeri, Çiçekli Kontropuan, Karışık Teknik, Arter, Serginin 4. Katı Görünümü

'Aynadan İçeri' sergisinin en alt girişinde ise izleyicileri bir labirent karşılamaktadır. Pleksi plakadan yapılmış olan üzeri ayna ile kaplanmış bu çalışma, içerisinde dolaşma imkânı sunan, izleyicilerinin görüntüsünü çarpıtan ve çoğaltan bir mekân yerleştirmesidir. Genel olarak bir söylem üretirsek: Onur, çocuk oyunu evrenine benzer bir alan yaratmıştır. Onur'un yarattığı bu görsel şölenin lirik duyarlılık içerdiğinden bahsedebiliriz. Kırılgan bir o kadar da narin malzemelerden oluşan bu yapıtlar, Onur'un "Kurguladığı alanlarda anlık çağrışımlarla ortaya çıkan yeni bağlantılar, daha çok algıyı zorlayıcı, gerçeküstü bir birlikteliğe davet eder". (Yılmaz, 2019:213)



Görsel 35: Füsun Onur,2014, Arter, Aynadan içeri, Giriş Katı Görünüm

Aynı alanda en son çalışmalarından olan resim ve çerçeve ilişkisine istinaden bir başka yapıtı da mevcuttur. Adı 'Mandallı' olan bu çalışma metal ve mandaldan oluşmaktadır. Sergi, devamında 'Alan Ayırmak' adı altında desen serisi ile son bulmaktadır. Son olarak Füsun Onur'un enstalasyonlarındaki nesneleri bağlama, birleştirme, basit bir şekilde alana yayma düzenini sanat hayatı boyunca devam ettirdiği söylenebilir.

Fernanda Gomes ise; 1960 yılında Brezilya'nın Rio de Jeneiro kentinde doğmuştur. Rio de Jeneiro Fedaral Üniversitesi Endüstriyel Tasarım bölümünde eğitim görmüştür. Çalışmalarında aynı Füsun Onur gibi yapıtın bilinen duyumsanan herhangi bir nesnenin ya da bir düşüncenin temsili olmaktan çıkarıldığından, ona özerkliğini kurması için fırsat tanıdığından söz edebiliriz. Gomes, mimari ile mekân arasında zihinsel ve duygusal bağlar kurar ve bunun sonucu olarak mimariyle doğal mekân arasındaki ilişkiyi keşfeder. Yapıtlarını üretirken mekandaki mevcudiyetini de bu anın parçası haline getirir. Gomes, zaman içinde bir andan, tekil bir noktadan başlayarak mekân içerisinde alternatif mekanlar yaratır. Füsun Onur gibi Gomes de basit ama güçlü süreçler aracılığıyla yeni durumların oluşmasına aracı olur. Çalışmalarında sistematik olarak günlük kullanılan nesneleri, kırılgan, geçici malzemeleri seçerek onların duyusal anlamlarını keşfeden Gomes; çalışmalarını sergilediği yerin ve zamanın tamamıyla içine dalmayı zorunlu kılar. Daha

da açmak gerekirse; Nany Atakan'ın Sanatta Alternatif Arayışlar kitabında yaptığı sınıflandırma ile Gomes'in yapıtlarını gerçekleştirirkenki hedefini daha iyi kavramış oluruz. Atakan'a göre: Sanat nesnesinin önemi ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak, algılama sınırlarını sorgulamak, süreç/ ürün ilişkisini sorgulamak. (Atakan 2008:11) Bu maddeler ile Gomes, alışılmış olan sınırlarından kurtulmaya yönelmiş, çalışmalarını sadece seyirlik değil izleyicinin de katıldığı ilişkisel bir olguya dönüştürmüştür. Oluşturduğu kurulumlar hem üretici hem tüketici olabilmektedir. Fernanda Gomes'in çalışmaları hakkında Laura McLean- Ferris'in yorumu şu şekildedir;

> *'80'lerden beri çalışmalarını sürdüren Gomes'in son dönem işlerine olan ilginin sebebi belki de 1960'ların Brezilya'sında çıkmış içerisinde Yapılandırmacılık ve Minimalizmi de barındıran Neo-Beton hareketinin yeniden canlandırılması olabilir.1959'da başlayan Neo-Beton hareketten bir yıl sonra doğan Fernanda Gomes'in çalışmalarını birbirine bağlayan bir konu vardır. Bu önemli hareketin sanatçıları gibi, Gomes soyutlamayı öznel anlatım ve fenomenolojik bir uzay deneyimi ile birleştirir. Ayrıca Gomes'in çalışmalarında da Neo-Beton hareket sanatçılarının benimsediği gibi sanatın ve yaşamın birleşmesi önemli bir unsurdur. Yani resim çerçevesinden çıkartılıp, heykel ise kaidesinden indirilip ve sanat eseri ile izleyici arasındaki doğrudan ilişki yoluyla yeni etkileşimli bir alan inşa etmek ister. Neo beton hareketin sanatçıları, izleyicinin kendi bedeni ve varlığını daha keskin hissetmesine neden olan duyusal bir alan yaratmaya çalışır. Bu özellikler Gomes'in çalışmalarında da hissedilir. Gomes geometri ve modüle edilmiş yüzeyleri hatırlatırken, tek renklilik ve soyutlamanın yüzyıllık geçmişine de atıfta bulunur. Ayrıca Neo beton hareketin öncülerinden Lygia Clark'ın çalışmalarındaki kompakt kutuluk ve minimal estetik Gomes'in işlerinde de yankılanır.' (Ferris:2014)*

Brezilya'nın Sao Paulo şehrindeki Galeri Pinacoteca'daki retrospektif sergisini incelediğimizde Gomes, onun için vazgeçilmez olan beyazın samimiyetini tekrar gözler önüne serer. Gomes, 35 yıldır hem çok soyut bir o kadar da somut hem de alışılmadık bir şekilde bir o kadar da davetkar diyebileceğimiz enstalasyonlar üretmiştir. (Bittencourt,2020)

Gomes, çalışmalarını mimari yapıyı, duvarları ve boşlukları da enstalasyonun içerisine katarak bütüncül bir bakışla incelenmesini ister. Bununla birlikte çalışmalarında bireysel şekilde kullandığı objeleri değil, çalışmalarının nasıl düzenlendiğine, sergi

mekanına nasıl yayıldığına ve oluşan bütünsel yapıya önem vermektedir. 1980'den bu yana sanatsal üretimlerini kapsayan retrospektif sergisinde Gomes'in sanatsal yaklaşımı bütünsel bir şekilde sergi alanında hissedilmektedir. Sergideki parçalar genellikle alçı, ahşap, metal ve camın yanı sıra çiviler, ip, kağıt, yeniden tasarlanmış sandalyeler, masalar ve kitaplardan oluşur. Gomes parçaları düzenlemek adına sergi alanında haftalarca süren çalışmalar yapmaktadır. Sergi alanını atölye ortamına dönüştürmektedir. Sergideki eserlerin dağılımı, eserlerin az miktarda sunulduğu odalar ile gruplar halinde ya da istiflenmiş halde oluşturduğu mekanlar arasında değişmektedir.



Görsel 36: Fernanda Gomes,2019 İsimsiz, Galeri Pinacoteca, Karışık Teknik; Ahşap, Metal, Buluntu Nesne, Değişken Boyut, Yerleştirme Görünüm



Görsel 37: Fernanda Gomes,2019, Galeri Pinacoteca, Karışık Teknik; Ahşap, Metal, Buluntu nesne, Enstalasyon görünüm

Birçok parça duvarlar ve zemin dahil her köşeye yayılmaktadır. Bütün çalışmalar isimsiz, tarihsizdir ve hiçbir çalışmanın kronolojik sıraları yoktur. (Bittencourt, 2020) Bu anlamda, unvanı olmayan serginin, aslında yeniden buluşma olduğunu söyleyebiliriz. Buna istinaden Füsun Onur'un sergileme pratiğiyle benzerliğinden bahsedilebilir. Füsun Onur gibi Gomes'in de bütün çalışmaları retrospektif sergisinde yeniden bir tasarlama, düzenleme bir nevi yeniden buluşma olarak adlandırılabilir. Eleştirmen Ela Bittencourt'un metnindeki sergi betimlemesinden yararlanırsak;

> *' İlk odada, 4 tane parçanın baskın olduğu görülür. En büyük parça beyaz boyalı, birbirine istiflenmiş ve duvara yaslanmış üç ince kontrplak tabakasından oluşmuştur. Gergin bir ip ilk bakışta sergi alanı ile bütünleşmiş ve beyaz müze duvarına dayanan, beyaz kontrplak levhalara karşı eksik bir dikdörtgen çizer. Lakin, beyazın tonları değişkenlik göstermektedir.' (Bittencourt, 2020) Gomes bu durumu söyle ifade eder; "Beyaz en bütün renktir, çünkü hem doludur hem de boş."*



Görsel 38: Fernanda Gomes, 2019, İsimsiz, Galeri Pinacoteca, Tuval, Kağıt, Değişken Boyut, Enstalasyon Görünüm

'Galeri mekanının bu doluluk hissiyatı, bir nevi kamuflaj görevi gören ancak alana enerji veren beyazın diğer tonlarla kirlenmesi, izleme deneyimimizi daha aktif hale getirir. Yapay ışıklar ile etki daha çok artar. Bölmelerde çizikler ve çatlaklar oluşmuştur. Bunlar Gomes'in çalışmalarında sıklıkla dahil ettiği kusurlardır. Başka bir gevşek ip parçası çalışmanın sağ köşesinde yerde durur. Çizikler, ahşap, terk edilmiş gevşek tel genel olarak spontanlık hissi verir ama hepsi geometrik formların içerisinde var olmaktadır.' (Bittencourt, 2020)



Görsel 39: Fernanda Gomes, 2019, İsimsiz, Galeri Pinacoteca, Karışık Teknik; Ahşap, Metal, Buluntu nesne, Enstalasyon görünüm

Tüm bu enstalasyonlar Füsun Onur gibi sergi alanında planlı bir şekilde geçirdiği süreçte oluşmuştur. Gomes'in çocuksu tavrı ve oyun evreni sergi alanı boyunca hissedilir. İşlerinin çoğunda tamamlanmamışlık hissiyatı olduğundan bahsedilebilir. Kullandığı nesneler sergi alanında işlevlerinden koparılmış şekilde bambaşka çalışmalara dönüşmektedir.

Bu parçalar sıradışı ve gizemli şekilde yerleştirilmiştir. Kullandığı malzemeler masalar, sandalyeler, kitaplar, bambu çubuklar, poşetler, cıvatalar ve diğerleri yerleştirildiği mekânda gizemini sürdürürken tuhaf ve gerçeküstü bir atölye mekanını da çağrıştırmaktadır.

> *'Küratör Laura McLean- Ferris'in yorumu ise şu şekildedir; Bir alana, ilk girdiğimizde alandaki uyaranları tam anlamıyla fark ederiz: Duvardaki bir çatlak, ışık, yerin rengi, binanın onu çevreleyen şeylere göre olan pozisyonu... Dikkatimiz bu ilk dakikalarda doruk noktasındadır. Ama orada ne kadar uzun süre vakit geçirirsek fark ettiğimiz şeyler azalır. Gomes'in işleri bize bu elimizden kaçmış olan dikkatli olma halini bize geri verir. Bu türden bir yapıt pratiği geometrik şekil ve çizgi temelli müdahalelerle, noktalama işaretlerine benzetilebilir. Gomes'in heykelleri bize görmenin ve deneyimlemenin yolunu;*

nesne seçimleri ve sergi kurulumunda oluşturduğu duraklamalarla, nefes almalarla, göstergeler ve vurgularla sunuyor. Bu analoji Gomes'in çalışmalarıyla bütünleşmiştir. Gomes'in çalışmalarının şiiri anımsattığını söylemek mümkün. Bu benzetme bir sanatçının çalışmaları düşünüldüğünde nadir görülen bir duygudur. Bir sanat yapıtı ile ilgili tartıştığımızda, "Şiirsel olan" dediğimiz şey üstünde yürümesi zor, narin bir arazidir. Ama, Gomes'in çalışmaları, bunu kaçınılmaz kılar, çünkü Gomes çalışmalarında parçalar, arasındaki boşlukları yoğun bir şekilde vurgular.' (Ferris:2014)

Sergi alanının müdürü olan Jochen Volz sergi hakkında şu sözlere değinir: Her parça kedisini, her zaman kendi bağlamı tarafından aktif hale getirilen ve kendisinden önceki ve sonraki eserlerle diyalog içinde olan bir düşünce çizgisinin kahramanı olarak sunar. Jochen Volz'un da bahsettiği gibi Gomes, her parça ile kurulum sürecinde haftalar geçirerek titizlikle alanlara yerleştirir. Bu parçalar dizesi birbirleriyle ilişki içerisinde bir bütünlük oluşturmaktadır.

'Fernanda Gomes'in topladığı nesneler ve kullanım dışı olanın tekrar yeniden farklı bir mecrada kendini göstermesi Kurt Schwitters'in mezbausunu ya da Joseph Cornell'ın Kutularını aklımıza getirir. Sanatçı, sergi kataloğunda "Atıklar ve kalıntılar, şartlar veya kısıtlamalar değildir; seçimlerdir." yazar. Sanatı, hiçbir nesnenin tamamen tek kullanımlık olmadığını kanıtlar.' (Bittencourt,2020)

Gomes her yeni sergi projesinde farklı bir heyecana ortak olmaktadır. Her proje onun için yeniden bir karşılaşma ortamı oluşturur. Durumlar her projede değişmektedir. Gomes, Füsun Onur gibi serginin kurulum anına önem verir çünkü çalışmanın yaratıldığı alanın doğrudan devamı niteliğindedir. Gomes nesneleri belirledikten sonra gözlem sürecine başlar. Daha sonra mekâna göre belirlediği plan eşliğinde mekânda uzun bir süre geçirir. Kurulum bittiği anda Gomes için çalışmanın önemi kalmaz çünkü Füsun Onur gibi Gomes için de enstalasyonun mekâna yerleşiminden sonra işin önemi kalmamaktadır.

Sergileri, test alanlarının ve olasılıklarının genişlediği alanlar olarak görülebilir. Sergileri hep isimsizdir. Genellikle zemine ve duvarlara dağılmış, gruplar halinde ve

ritmik olarak mekâna göre düzenlenmiştir. Gomes, çok sayıda nesneden oluşan kurulumlar yapar. Bunlar genellikle atılan, göz ardı edilen, kendi kişisel hayatına yönelik parçalardan oluşmaktadır. Tüm bu nesnelerin kırılgan ve naif yapıları vardır. Çalışmalarının tamamlanması için sentez ve hassasiyet önemlidir. Her yeni alan Gomes için hem zorlu bir süreci temsil eder hem de yeni bir fırsat meydana getirir. Sanatçı, çalışmalarının gelişiminde önemli bir metot olduğundan bahseder. Bu metot, çalışmalar adına önem ve gereklilik arz eder. Sergi kurulum anları onun için konsantre ve retrospektif anlardır. Şimdiki zamanı, geçmişi ve geleceği de içinde barındırdığını ve neredeyse anın içinde aynı anda hayat bulduğunu da belirtmektedir. Fernanda Gomes'in sergileri, mekânda var olan birleştirilmiş eserlerinin ötesine geçer. Sergilerinin tamamı parçalarının (nesneler) toplamından daha büyüktür. Kurulumları sonsuz olasılıklar barındırır. Tamamlanmamış, çalışmalarının hayal gücümüzde dönmesini ister.

Gomes'in çalışmaları mekansal deneyim üzerinden temellenir. Düşünüldüğünde, izleyicilerini bedeniyle içkin duyumsama pratiklerini bilişsel süreçler ile geliştirmeye davet eder ve zihinsel yaratılar üzerinden tanımlar. İzleyicinin zihinsel yaratılar ile mekanla ve nesnelerle kurduğu ilişki yeni anlamlara ve perspektiflere yol açar. Nesnelerinin yerleşimi hem son önerisidir hem de sonsuz olasılıklar barındırır. İncelediğimiz çalışmalarında önemli olan, nesnelerin ritmik düzenlemelerinde mekân ile bütünüyle bir diyalog oluşturması olduğu söylenebilir.

Gomes ve Onur'un enstalasyonlarında mekân ve lirik duyarlılık, seçtikleri nesneler üzerinden mekâna içkin -mekânın şiirleştirilmesi- yapıtların oluşturduğu atmosferden kaynaklanmaktadır. Kurulumları bize görülmeyenin görülmesiyle farkındalık yaratır. Seçtikleri nesnelerin yapısına göre oluşturdukları dizilim belirli duraksamalar, yükselmeler, inişler ve çıkışları andırır. Onur bunu bir sessiz müzik olarak adlandırır. Aynı hissiyat Gomes'in çalışmaları için de geçerlidir. Ritim ve tekrar her çalışmasında mevcuttur. Gomes ve Onur'un sergi kurulumları izleyicileriyle buluşma anından daha önemlidir. Onlar için enstalasyon kurulduğu anda biter. Hatta daha sonra eserlerinin bazılarını yok ederler. O ana özgü, geçici, kırılgan yapıtlar meydana getirirler. Yapıt, çerçeve, mekân, uzam arasında sınırları yok ederek özgün yapıtlar üretmektedir. İzleyicilerine kurguladıkları mekânda kendi perspektifleriyle yeni bakış açıları

sunmaktadırlar. Otobiyografik diyebileceğimiz nesneler ile masalsı alanlar oluştururlar. Onur ve Gomes çalışmalarını kendi evlerinde üretmektedirler. Çalışma ve yaşam alanı arasında hiçbir fark gözetmezler. Özel alanı olan ev ortamları sanat alanları olarak ele geçirilmiştir. Çalışmalar özel alanlarında tıpkı bir galerideki gibi özenle yerleştirilmiştir. Sergi alanları genellikle sanatçılar için kamusal alana çıkış gibi düşünülebilir.

3.2 Araştırmacının Oda ve Şeylerin Diyaloğu İsimli Yapıtlarına Yakın Opsiyonda Sanatçılarla İlişkisi

Bu bölümde tezin 2.3.2 bölümünde ve 3.1 bölümünde açıkladığım Ayşe Erkmen ve Fernanda Gomes'in çalışmalarından referansla Oda ve Şeylerin Diyaloğu isimli çalışmalarımın kesişen yönleri incelenecektir.

Oda 2019, Şeylerin Diyaloğu 2020/2022 tarihleri arası üretilen seri çalışmalardır. Zaman ve mekâna ilişkin gündelik deneyimin, bilinç dışından geçerek bir tür zihin odasına dönüşümü söz konusudur. Oda isimli yerleştirmeden başlayacak olursak; Deneyimlenen mahrem alanın, karton, ahşap, kağıt, bez, elyaf ve doğadan buluntu nesnelerle kurgulayıp, gerçeklik ilizyonu sunarak üç boyutlu minyatür sahneye dönüşümüdür. Tüm çevresi siyah mdf ile kaplı olan çalışmanın, izleyicilerin deneyimleyebilmesi için köşe kısmında dürbün mevcuttur. Bu deneyimlemenin imkânı izleyicilere 'belirli perspektiften' sunulmaktadır. Enstalasyona bir de kolaj ve fotoğraf çalışmaları eşlik etmektedir. Oda serisi ile başlayan süreç resim, enstalasyon, kolaj ve daha sonra mekânın mimari ögelerinin de dahil olduğu 'Şeyler' isimli parçalardan oluşan enstalasyonlar serisine evrilmektedir. Oluşturduğum sahnelerden çekilen fotoğraflar ile deneysel kolaj çalışmaları ortaya çıkmıştır. O dönemde mekanları bozarak, boya ile müdahalede bulunarak bir tür gizleme güdüsü içerisinde çalışmalarımı üretmiştim. Bu anlamda mahremiyetin bireyi etkileyen zaman ve mekân ile özdeşleştiği, mekânın bireyin varoluşunu etkilediği, kamusal alandaki yaşantının mekansal bağlamıyla zihin odalarına dönüşümü olarak açıklamak mümkündür. Başka bir ifade ile deneyimlenen alanların bireyde mekâna ait 'aidiyet durumları ile özdeştiği' yapılara dönüşümü olarak okunabilir. Bireyin mekân ile ilişkisini eşyaların özneleştirilmesi durumu bir nevi mekânın bize

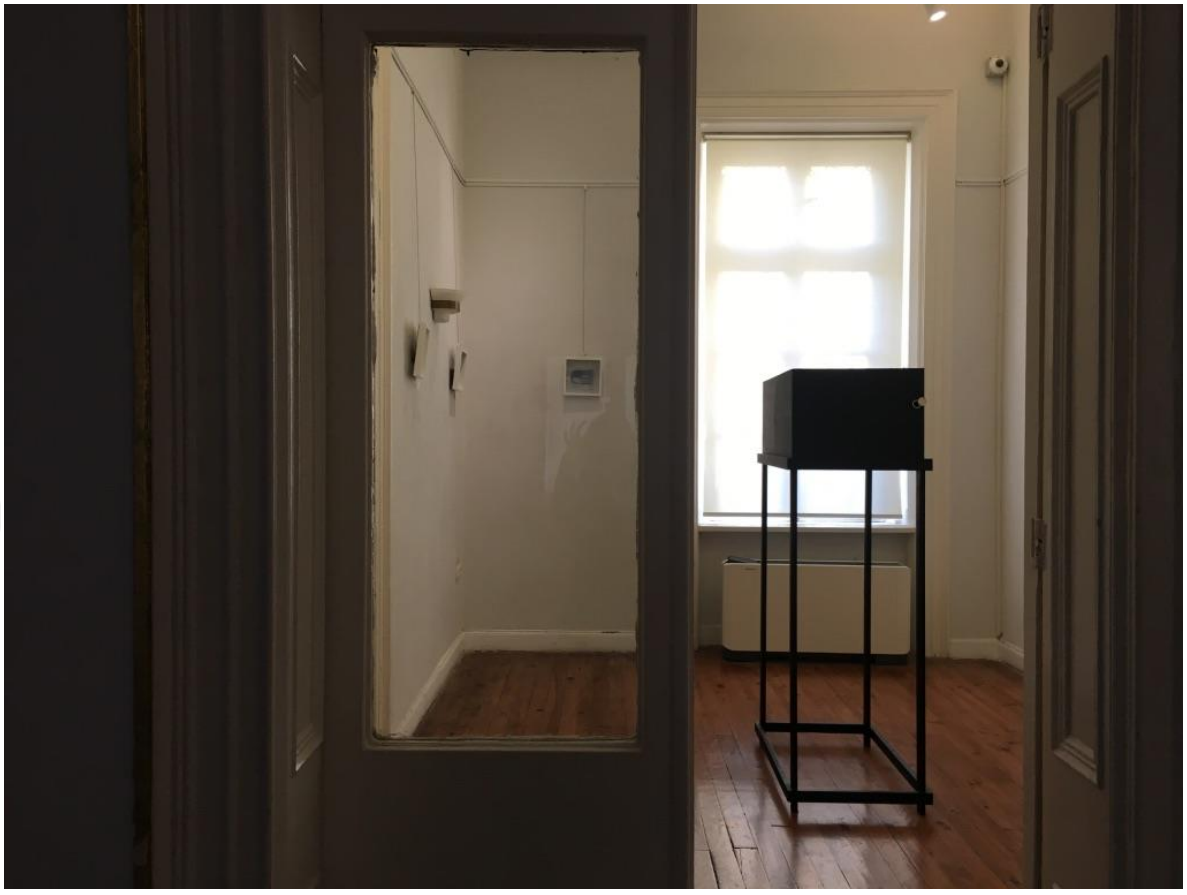
bireyi betimlediğinden söz edebiliriz. Mekânın Poetikasından bir cümle ile özetlersem ‘Bulunduğum mekânım ben’ ifadesi yerinde olacaktır.

Nesnelerin duygusal anlamları bireyde hissedilen, belli kimlikler altına girmeleri ve özne olma durumları, imgede yer edinen olay ya da atmosfer etkileri çalışmalarımın ana temasını oluşturmaktadır. Ayrıca o dönem beslendiğim kaynaklardan Michel Foucault’un biyo politika söyleminden de yararlanılabilir. Oluşturulan çalışmalar daha çok karton, ahşap, peçete, tel, kâğıt hamuru ve atık malzeme gibi çeşitli materyallerden oluşmaktadır.

Şeyler isimli enstalasyonlar ilerleyen dönemlerde giderek soyut geometrik formlara ve amorf biçimlere dönüşmektedir. Enstalasyonlarım mekânın karakteristik niteliklerini (ışık, oran, materyal vb.) dikkatli bir gözlemle ve sezgisel bir düzeyde çalışmalarıma referans niteliğindedir.

Yukarıdaki ifadelerden yararlanarak çalışmaların Ayşe Erkmen ile analoji oluşturduğunu söylemek mümkündür. Mekân ve nesneler ile zihinsel ve duygusal bir bağ söz konusudur. Bununla birlikte mekânın potansiyelini kullanarak Erkmen’in çalışmaları gibi; deneyimlenen anların tasviri, mekânın yapıta dönüşümü, mekân içerisinde yeni alternatif deneyim alanları, mekâna dair her zaman yeni arayışlar içermesi gibi maddeler sıralanabilir.

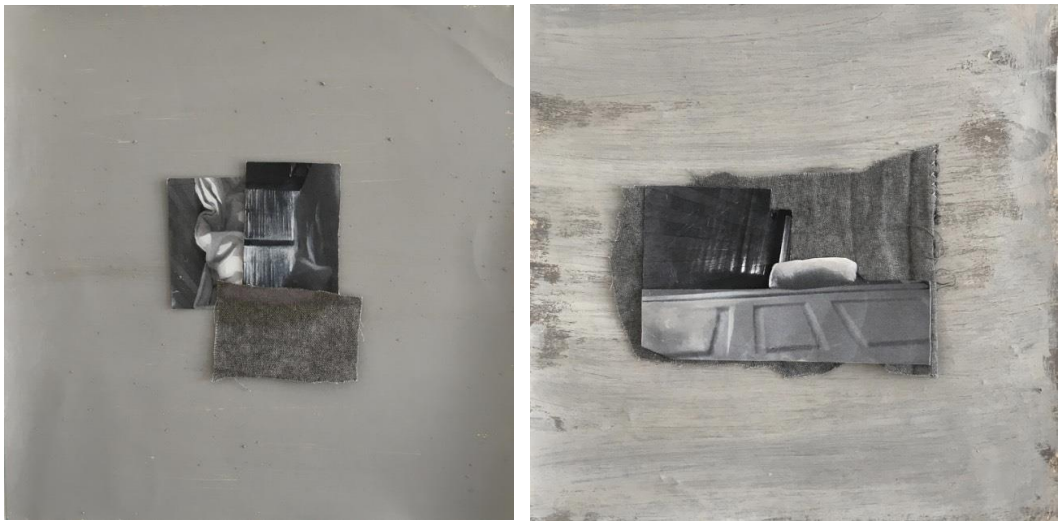
Başka bir analoji ise Fernanda Gomes ile kurulabilir. Gomes’in çalışmalarına benzer şekilde ‘Şeyler’ mekân içerisinde alternatif mekanlar oluşturmaktadır. Sergileme pratikleri yönünden de eşdeğer nüanslar ortaya çıkmaktadır. Gomes’in çalışmalarındaki feminen tavır ve bir nevi oyun alanı oluşturmaya yönelik olan çalışmaları ile de benzerlik taşımaktadır. Son olarak da çalışmaların parçalı halde olması ve yerleşim düzenindeki nesnelerin birbiriyle ilişkisi -bir hikâye oluşturması- kurumlarımdaki önemli unsurdur.



Görsel 40: Leyla Günaydın, 2019, Oda, Karışık Malzeme, Pembe Köşk, Enstalasyon Sergi Görünümü



Görsel 41: Leyla Günaydın, İsimsiz, 2019, 22x21cm, Kolaj Karışık malzeme, Bazaart proje, İstanbul



Görsel 42: Leyla Günaydın, İsimsiz,2019, 22x21cm, Kolaj Karışık Malzeme, Bazaart proje, İstanbul



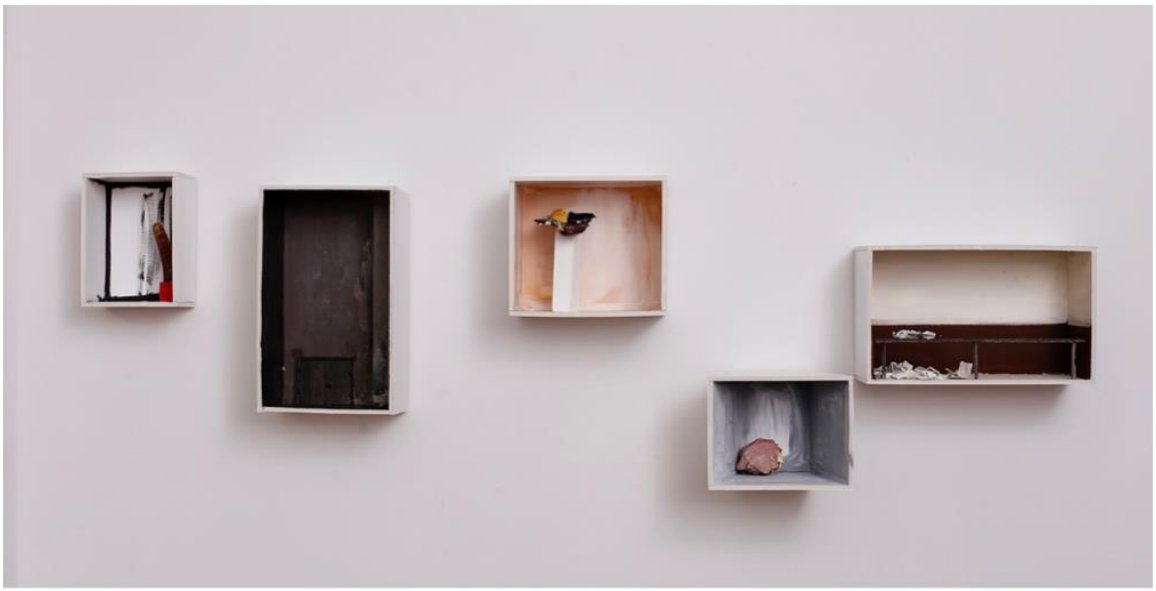
Görsel 43: Leyla Günaydın 2019, Şeylerin Diyaloğu, Karışık malzeme, Boyutlar Mekâna Göre Değişim Göstermekte, Kazım Türker Sanat Galerisi, İzmir



Görsel 44: Leyla Günaydın, 2019, Parçalar, Karışık Malzeme 15x 25 cm Derinlik: 11 cm, 15x11 cm Derinlik 13 cm ,15x17 cm derinlik 11 cm 12x 14 cm derinlik 14 cm



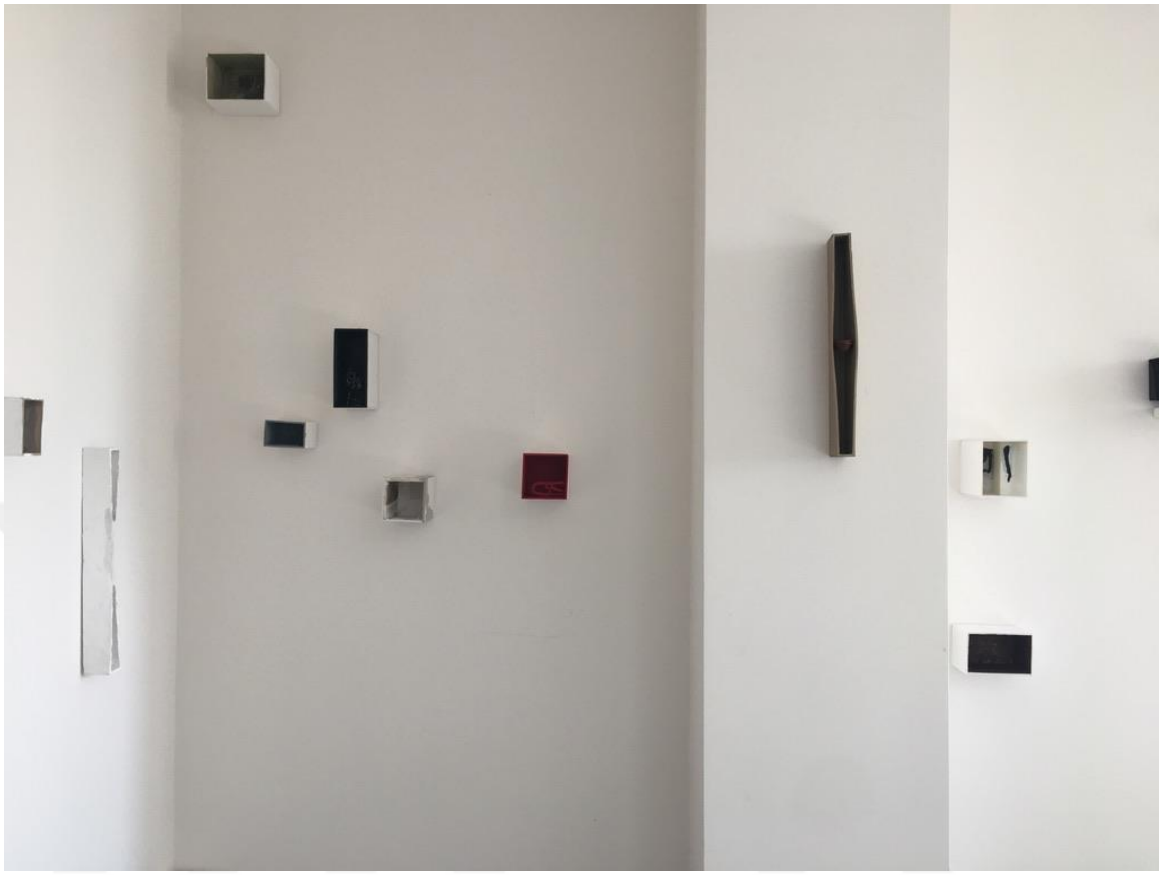
Görsel 45: Leyla Günaydın, 2019, Parçalar, Karışık malzeme 3 adet 15x17cm derinlik 11 cm, 15x11 cm derinlik 11 cm, 2 adet 15x25 cm derinlik 11 cm,



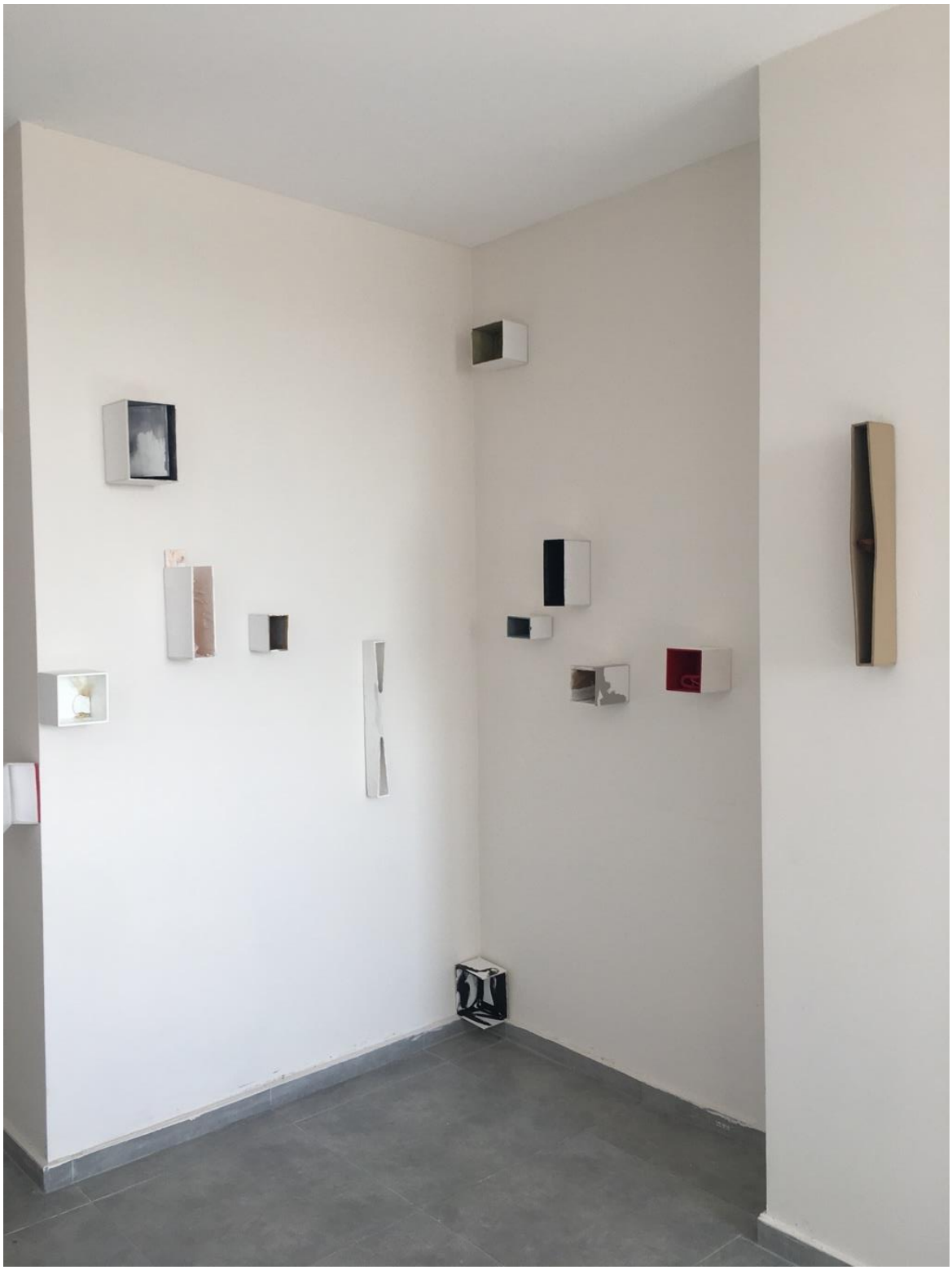
Görsel 46: Leyla Günaydın,2019, Parçalar, Karışık malzeme 2 adet 15x25 cm derinlik 11 cm, 15x 17 cm derinlik 11 cm, 12x14 cm derinlik 14



Görsel 47: Leyla Günaydın, 2020/2021 Şeylerin Diyaloğu, Karışık Malzeme, Boyut Mekâna Göre Değişkenlik Göstermekte



Görsel 48: Leyla Günaydın, 2020/2021 Şeylerin Diyaloğu, Karışık Malzeme, Boyut Mekâna Göre Değişkenlik Göstermekte, Detay görüntü



Görsel 49: Leyla Günaydın, 2020/2021 Şeylerin Diyaloğu, Karışık Malzeme, Boyut Mekâna Göre Değişkenlik Göstermekte, Detay Görüntü



Görsel 50: Leyla Günaydın, 2020/2021 Şeylerin Diyaloğu, Karışık Malzeme, Boyut Mekâna Göre Değişkenlik Göstermekte



Görsel 51: Leyla Günaydın, 2020, Şeylerin Diyaloğu, Karışık Malzeme, Galeri A, Sergi görünümü



Görsel 52: Leyla Günaydın, 2021,2022, Şeylerin Diyaloğu, Karışık Malzeme, Boyut Mekâna Göre Değişim Göstermekte, Kurulum Görüntüsü

SONUÇ

Çağdaş sanatta nesne mekân ilişkileri bakımından anlatımcı bir tavır olarak enstalasyon başlığı ile sunulan bu çalışmada; Nadire Kabinelerinin eşsiz nesne kurgulamaları ile başlayan nesnenin hikayesi üzerinde durulmuş, 20. yüzyıl ile kolaj, asambalaj ve daha sonra Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere yüklediği zihinsel dönüşüm ile tarihsel süreç ele alınarak örneklerle desteklenmiştir. Araştırmada edinilen bilgilere göre sanat nesnesine karşı olan devinen yapı nesnenin sergilendiği mekâna ve izleyici ile ilişiğine karşı da olduğuna, göz merkezli sanat yapısından algısal deneyime dayalı sanata evirildiği kanaatine varılmıştır. Bu durumda 21. yüzyılda yapıt, nesne, mekân ve izleyici ilişkisine kavramsal ileti temelinde yeni açılımlar meydana getirdiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Biçime dayalı sanat eseri yerini mekâna yayılan, mekânı sanat eserine dönüştüren iletişimsel, bütünlükçü bir sanat anlayışına bırakmıştır. Mekân sadece sanat nesnesinin sergilendiği yer olmaktan öteye giderek enstalasyon tavrı ile deneyime dayalı alternatif alanlarda varlık göstermiştir. Enstalasyon sanatı, belirli bir görüşü öne sürmek veya bir fikri iletmek için nesneler ve mekân arasındaki etkileşim üzerinde durmaktadır. Nesnelerin boyutsal özellikleri ve düzeni, enstalasyona belirli atmosfer veya hikâye katmak için sanatçılar tarafından başkalaşıma uğramaktadır.

Tez kapsamı boyunca enstalasyon sanatının çıkış noktası, gelişimi ve günümüzdeki etkileri, bununla beraber melez yapısından dolayı varlık gösterdiği disiplindeki mekânsal deneyimler, sanatçı örnekleri ile incelenmiş edinilen bilgiler ışığında enstalasyon sanatının bütünlükçü yapısı birçok disiplinde çeşitli alanlarda var olmuştur.

Bu disiplinlerin anlatı ve kavramsal çerçevesi enstalasyonların genellikle bir hikâye oluşturduklarına veya kapsamındaki nesneler ile genel bir tema üzerinden anlatı yapısı oluşturacak şekilde düzenlendikleri sonucuna varılmaktadır.

Mekânsal etkileşim olarak enstalasyonda ise, sanatçılar izleyicileri mekânda fiziksel olarak dolaşımına teşvik edecek şekilde nesneleri düzenledikleri, çok yönlü yapısı

dolayısıyla izleyicinin hareketine kılavuzluk ederek sanat eserine ilişkin algılarını ve deneyimlerini etkiledikleri sonucu ortaya çıkmaktadır.

Mekâna özgü kurumlarda da belirli bir konum üzerinde durularak çalışmalar oluşturulmaktadır. Mekânın mimari, kültürel veya tarihi bağlamı göz önünde bulundurulur ve esere dahil edilir. Nesneler sanat eseri ve çevresi arasında diyaloğa izin verir. Mekâna özgü kurulan enstalasyonlardaki ölçeklerin büyüklüğü izleyicilerin mekân gerçeklik algılarında değişimlere sebep olmaktadır.

Dijital ve sanal gerçeklik üzerine oluşturulan enstalasyonlarda ise teknoloji nesne- mekân ilişkilerine yönelik, geleneksel sanat görme tekniklerine karşı duyusal ve bilişsel olarak izleyiciyi sarmalayan ve etkileşim dahilinde aktif katılımcı rolü ile izleyiciye sürükleyici deneyimler sunan yapıda olduğu sonucuna varılmaktadır.

Genel olarak enstalasyon sanatının geniş yelpazede sonuçlar üretebilecek potansiyeli bulunmaktadır. Bunlar: Fiziksel alanların dönüşümü, izleyici algılarına yönelik etki, sanat ve toplum ilişkilerindeki tartışmalar olarak sıralanabilmektedir.

Üçüncü bölümde ise yeni bir deneyim alanı olarak enstalasyon sanatının örneklerine yer verilmektedir. İlk başlıkta Fernanda Gomes ve Füsun Onur'un retrospektif sergileri üzerinde bir inceleme gerçekleşmiştir. Buna göre iki kadın sanatçının benzeşen yönleri lirik duyarlılık üzerinden ilişkilendirilmiştir. Gomes ve Onur'un enstalasyonlarındaki uzamsal ve lirik anlam, seçtikleri nesnelerin mekâna içkin yapısı -mekânın şiirleştirilmesi- aracılığıyla oluştuğu sonucuna varılmaktadır. Enstalasyonlarında görülmeyeni görünür kılarak farkındalık yaratırlar. Seçtikleri nesnelerin kurulumlarındaki sırası belirli duraklamaları, inişleri ve çıkışları andırmaktadır. Enstalasyonları Onur tarafından sessiz müzik olarak nitelendirilmiştir. Aynı şey Gomes'in yaratıcı evreni için de geçerlidir. Her kompozisyonun tekrarı ve ritmi vardır. Seyirci karşılaşmalarından daha önemli olan, Gomes ve Onur'un sergi kurulumları olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü bölümün son başlığında ise ‘Oda ve Şeylerin Diyaloğu’ adlı seri çalışmalarım incelenmiş, tez kapsamında Ayşe Erkmen ve Fenanda Gomes’in sanat metotları ile ilişkilendirilmiştir. Buna göre; mekân ve nesneler ile zihinsel ve duygusal bir bağ söz konusu olduğuna, mekânın potansiyellerinden faydalanılarak deneyimlenen anların tasvirine, mekanının yapıta dönüşümüne, mekân içerisinde yeni alternatif deneyim alanlarının oluştuğuna ayrıca mekana dair her zaman yeni arayışlar içermesi gibi maddelerin ışığında bağ kurulduğunu söylemek yerinde olacaktır.

KAYNNAKÇA

KİTAP

Antmen, A (2017). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınları

Artun, A. (2018). Sanat Müzeleri. İstanbul: İletişim Yayınları

Artun, A. (2019). Sanatçı Müzeleri. İstanbul: İletişim Yayınları

ATAKAN, N. (2008), Sanatta Alternatif Arayışlar, İstanbul: Karakalem Kitapevi Yayınları

Bachelard, G. (2017) Mekânın Poetikası. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthali Yayınları.

Beykan, C. (1995) Salı toplantıları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bishop, C. (2005) Installatıon Art. New York: Routledge.

Bourrıaud, N. (2005) İlişkisel Estetik, Çev. Saadet Özen, İstanbul:Bağlam Yayınevi

Bourrıaud, N. (2018) Postprodüksiyon. Çev. Nermin Saybaşılı. İstanbul: Bağlam Yayınları

Clair, J. (2000) Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu. Çev. Özge Açıkkol. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Çüçen, K.A. (2018) Varoluş Filozofları. İstanbul:Sentez Yayınları

De Olıveıra, N., Oxley, N. Petry, M. (2005) Yeni Milanyumda Enstalasyon Sanatı, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Yayınları

Erzen, J.N (1997) Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. İstanbul: Yem Yayınları

Fineberg, j. (2014) 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Strratejileri çev. Simber Atay Eskiler, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları

Genim, A (2009) Ses, İstanbul: Dirimart Yayınevi

Harrison, C. Wood, P. (2016) Sanat ve Kuram. Çev. SabrİGürses, İstanbul: Küre Yayınları

Harvey D. (1999), Postmodernliğin Durumu, İstanbul, Metis yayınları
KOLEKTİF, (2014), Füsun ONUR, İstanbul:Arter

Küpçüoğlu, H. (2019) Çağdaş Sanat Söylemleri, İstanbul: Anima Yayınevi

Lazzarato, M. (2017) Marcel Duchamp ve İşin Reddi. Çev.Sercan Çalçı. İstanbul: Kolektif Yayınları

Lefebre, H. (2014) Mekânın Üretimi. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları

O'Doherty, B. (2019) Beyaz Küpün İçinde, Çev. Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayınevi

Paz, O. (2017) Marcel Duchamp Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü. Çev. Şule Demirkol. İstanbul: Everest Yayınları

Ranciere, J. (2009). Özgürleşen Seyirci. İstanbul: Metis Yayınları

Sarkis, Z. (2011), 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri: 2., 4. ve 10. Uluslararası İstanbul Bienalleri. İstanbul'u Hatırlamak, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları

Sevinç, C. (2019) Heıdegger'in Kulübesi'inden Fikret'in Aşiyan'ına Varoluşun Otantik İmkânı Olarak Ev. İstanbul: Kriter Yayınları.

Şahiner, R. (2020), Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Ankara: Ütopya Yayınevi

TAN, P. BOYNİK, S. (2007), Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi

Taşcıoğlu,M.(2013), Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan, İstanbul: YEM Yayınları

Tuğal,A.S (2018) Dijital Sanat, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Wılson, M.(2015), Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Zizek, S. (2002) Kırılgan Temas, İstanbul: Metis Yayınevi

Makale

ALP,Özlem,K., (2016) İlişkisel Estetik ve Kamusal Alan Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 16, 99-109

Atalay, c.m. Kanat, S. Diğler, M. (2016) Ilya Kabako'un The Man Flew Into Space Hıs Apartment Adlı Yerleştirmesinin (Enstalasyon) Padoks Unsurları. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 6,554-556

Çelenk, A. & Kurak Açıcı, F. (2022). Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Refik Anadol ve makine Hatıraları. Akademik Sanat, (17) , 73-86 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/74946/1070293

Demirkalp, M. (2010). Füsun Onur ve Heykel Sanatı.Sanat Dergisi , 0 (15) , 31-35 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2603/33510

Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin Mekan Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma. Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, 26(3),1-29

Karacan, N. (2014). Heykel, Kaide ve Kütle. Sanat ve Tasarım Dergisi , 7 (7) , 75-94 . DOI: 10.20488/austd.66491

Kurbanoğlu, S (1996) Sanal Gerçeklik Gerçek mi, Değil mi? Türk Kütüphaneciliği, 10, 185-205

Sağlam, F. (2020). Kültürel Belleğin Sanatla Yeniden Deneyimlenmesi: Doris Salcedo Örneği. Sanat ve Tasarım Dergisi, Sanat ve Tasarım Dergisi , 579-600 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/58750/848490

Sağlam, F. (2020). Peter Kogler'ın Dijital Mekânları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 10 (1) , 52-67 . DOI: 10.20488/sanattasarim.830550

Sağlam, F. (2020). Kültürel Belleğin Sanatla Yeniden Deneyimlenmesi: Doris Salcedo Örneği. Sanat ve Tasarım Dergisi, Sanat ve Tasarım Dergisi, 579-600 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/58750/848490

Sağlamtimur, Z. (2010) Dijital Sanat, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3, 213-237

Selvi, Y. (2017) Sanatın 'Öteki' ne Açılması ya da Kamusal Alanda Sanat, İdil Dergisi: 36,2209-2232

Kuruüzümcü, R. (2010). Bir Dijital Ortam ve Sanat Formu Olarak Sanal Gerçeklik. Sanat Dergisi, 0 (12), 93-96 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2600/33460

Sözen, H. N. (2010). Sanata Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneklemi. Sanat ve Tasarım Dergisi , 1 (6) , 147-162 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20661/220417

Dergi

Saybaşılı, N. (2005) Sanat Dünyamız, İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 96

Yılmaz, A. N. (2008). Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (2) , - . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20665/220453

Tez

Kantürk, B. (2011) Güncel Sanatta Bellek Üretimi Yeni Arşiv Ve Haritalandırma Pratikleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, Resim Ana Sanat Dalı, İzmir.

Şenel, İ. (2016) Günümüz Sanatında Değişen Mekansal Algılar ve Yeni Malzeme Estetiği, Dokuz Eylülll Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, Resim Ana Sanat Dalı, İzmir.

Gazete

Altan, G. (8.05.2011) Zaman, - Mekan- ve Karıncalar. Akşam Gazetesi. https://www.aksam.com.tr/cumartesi/zaman,-mekan-ve-karincalar--32085h/haber-32085 (20.01.2022)

İnternet Kaynakları

Anadol, R. Biyografi https://refikanadol-com.translate.goog/information/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc (25.12.2022)

Anadol, R. Makine Anıları: Uzay, https://refikanadol-com.translate.goog/works/machine-memoirs-space/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc (25.12.2022)

Artun, A. Kurt Schwitters: Merz Dada,16/9/2016 https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073#_edn4 (5.05.2020)

Artun, A. Merz Mimarlığı: Erotik Katedral,1/10/2016 https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092 (5.05.2020)

Bakshtein, J. Ten Characters https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-kabakov/724/ten-characters (05.11.2021)

Bittencourt, E. Fernanda Gomes Creates a Surreal Domestic Space With Her Abstractions, 01/08/2020
https://hyperallergic-com.translate.goog/536070/fernanda-gomes-pinacoteca-sao-paulo/?_x_tr_ (10.10.2020)

Çok İyi İşler, Gözün Gördüğü/ Gösterdiği (7): Füsun Onur Oda Müziği Sergisi
https://www.youtube.com/watch?v=4H_siJAfkeE (05.08.2022)

Erdemci, F. B Planı, http://www.planb-venicebiennale.com/giris.asp (19.06.2023)

Erkmen, A. Evde, 2019
https://artsandculture.google.com/asset/on-the-house-ay%C5%9Fe-erkmen/tQHue84IwKCWxg?hl=tr (23.08.2022)

Kayıran, C. Gülsün Karamustafa ile Arter'de sergilenen "Mistik Nakliye" üzerine 03/05/2020
https://bantmag.com/gulsun-karamustafa-arterde-sergilenen-mistik-nakliyeyi-anlatiyor/ (15.04.2023)

Kilchman,P. Fernanda Gomes.
https://www.peterkilchmann.com/artists/fernanda-gomes/overview/pinacoteca-sao-paulo-2019 (04.05.2020)

Laura McLean-Ferris, It Takes a Lot to Do a Little by Laura McLean-Ferris, 24/09/2014
https://flash---art.com/article/it-takes-a-lot-to-do-a-little/ (04.05.2020)

"Makine Hatıraları: Uzay"
https://www.pilevneli.com/tr/exhibitions/38-refik-anadol-makine-hatiralari-uzay-pilevneli-dolapdere/press_release_text/ (22.11.2022)

Merve, Doris Sarcedo Hafıza Durakları, 2016,
http://www.sanatblog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/ (02.01.2021)

Müjdeci, S. JURGEN HABERMAS (KAMUSAL ALAN) 29/03/2020
https://andcenter.org/tr/marifetdivani/jurgen-habermas-kamusal-alan/ (26.05.2022)

Sanat İşleri, Füsun Onur
https://www.youtube.com/watch?v=0yE7hGSURGk (03.08.2022)

Stampfli & Turci, Peter Kogler MUMOK, 30/12/2008
https://eaobjets.wordpress.com/2008/12/30/peter-kogler-on-display-in-the-mumok-vienna/ (10.10.2021)

Tüzel,M.Merz Mimarlığı: Erotik Katedral,1/10/2016
https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092 (05.05.2020)

Untitled Peter Kogler Sergisi
https://www.sergirehberi.com/m/sergi_detay.aspx?s_id=3269&t_id=2247&q=Untitled-Peter-Kogler-Sergisi&q1=-Basin-Bulteni (08.07.2021)

Üstek, F. Plan B (TR) – Ayşe Erkmen,16/10/11
http://www.fatosustek.com/plan-b-tr-ayse-erkmen (09.03.2023)

Görsel kaynakça

Görsel 1: Ole Worn Koleksiyonu Betimleyen Gravür, 1655, erişim tarihi, 01 Ocak 2021
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Musei_Wormiani_Historia.jpg

Görsel 2: Andre Breton, Harikalar Kabinesi, 1950, erişim tarihi, 20 Ocak 2021
https://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690

Görsel 3: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerliği, 1913, erişim tarihi, 22 Ocak 2021
https://fahrenheitmagazine.com/tr/sanat/görsel/kinetik-olduğumuz-sanat

Görsel 4: Marcel Duchamp, Şişe Kurtucusu, 1914, erişim tarihi, 04 Şubat 2021
https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986

Görsel 5: Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938, erişim tarihi, 10 Şubat 2021
https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surréalisme-paris-1938/1941

Görsel 6: Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin= Büyük Cam, 1915-1923, erişim tarihi, 10 Şubat 2021
http://centenaireduchamp.blogspot.com/2017/09/7-super-simple-grand-verre_45.html

Görsel 7: Kurt Swhwitters, Merzbau, 1920-1923, erişim tarihi, 30 Ocak 2021
https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092

Görsel 8: Kurt Swhwitters, Merzbau, 1923, erişim tarihi, 30 Ocak 2021 https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092

Görsel 9: George Maciunnas, Fluxkit, 1964, erişim tarihi, 15 Mart 2021
http://kolajart.com/wp/2014/10/25/nilgun-yuksel-fluxus/

Görsel 10: Ilya Kabakov, Evinden Uzaya Fırlayan Adam, erişim tarihi, 05 Mayıs 2021
http://www.kabakov.net

Görsel 11: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, 2016, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 12: Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991, erişim tarihi, 5 Nisan 2023 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1364058

Görsel 13: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992 erişim tarihi 7 Nisan 2023 https://www.ntv.com.tr/sanat/arterde-uzun-cumartesiler-5-ekimde-basliyor,mdaZXTMjNkqZTUy8am88RQ

Görsel 14: Felix Gonzalez Torrres, İsimsiz, 1991, erişim tarihi, 26 Mayıs 2022 http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-untitled-portrait-of-ross-in-l-a-/5665

Görsel 15: Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995, erişim tarihi, 2 Haziran 2022 https://www.arter.org.tr/koleksiyon/yapitlar/106

Görsel 16: Doris Salcedo, Sandalyeler, 2003, erişim tarihi, 20 Haziran 2022 https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1503046530.pdf

Görsel 17: Doris Salcedo, Sandalyeler, 2003, erişim tarihi, 20 Ağustos 2021 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/308589

Görsel 18: Doris Salcedo, Sandalyeler, 2003, erişim tarihi, 10 Eylül 2022 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/308589

Görsel 19: Vahit Tuna, İsimsiz, 2018, erişim tarihi, 11 Ekim 2022 https://bi-ozet.com/2019/09/18/yankose-vahit-tunanin-isimsiz-adli-calismasini-agirliyor/

Görsel 20: Ayşe Erkmen, Evde, 1993, erişim tarih, 3 Aralık 2022 https://twitter.com/diaspora_turk/status/1279469908275998722/photo/4

Görsel 21: Ayşe Erkmen, Isınan Banklar, 1997, erişim tarihi, 20 Aralık 2022 https://www.wikiart.org/en/ayse-erkmen/warme-banke-1997

Görsel 22: Ayşe Erkmen, B planı, 2011, erişim tarihi, 23 Ocak 2023 http://www.planb-venicebiennale.com/giris.asp

Görsel 23: Ayşe Erkmen, B planı, 2011, erişim tarihi, 25 Ocak 2023 http://www.planb-venicebiennale.com/giris.asp

Görsel 24: Peter Kogler, İsimsiz, 2016, erişim tarihi, 5 Eylül 2021 https://publicdelivery-org.translate.goog/peter-kogler-room-installations/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc

Görsel 25: Peter Kogler, İsimsiz, 2009, erişim tarihi, 12 Ekim 2021 https://www.mumok.at/en/events/peter-kogler

Görsel 26: Peter Kogler, İsimsiz, 2016, erişim tarihi, 12 ekim 2021 https://blog.artsper.com/en/lifestyle/10-must-see-places-brussels-2/

Görsel 27: Peter Kogler, İsimsiz, 1997, erişim tarihi, 20 ekim 2021 https://www.kogler.net/wordpress/photos/documenta-x-documentahalle-kassel-1997/

Görsel 28: Refik Anadol, Makine Hatıraları Uzay Serisi, 2021, erişim tarihi 17 Aralık 2022 https://www.pilevneli.com/tr/exhibitions/38-refik-anadol-makine-hatiralari-uzay-pilevneli-dolapdere/installation_shots/

Görsel 29: Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay, Dijital Enstalasyon, 2021, erişim tarihi, 21 Nisan 2022 https://argonotlar.com/refik-anadol/

Görsel 30: Burak Arıkan, My Pocket, 2008, erişim tarihi, 29 Aralık 2022, https://burak-arikan.com/tr/mypocket/

Görsel 31: Burak Arıkan, Mülksüzleştirme Ağları, 2013, erişim tarihi, 17 Ekim 2022, https://bigumigu.com/haber/yeni-yaraticilar-21-burak-arikan/

Görsel 32: Füsun Onur, Oda Müziği, 2019, erişim tarihi, 10 Ağustos 2022 https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/49-fusun-onur/works/

Görsel 33: Füsun Onur, Aynadan içeri, 2014, erişim tarihi, 15 Ağustos 2022 https://www.artfulliving.com.tr/takvim/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191

Görsel 34: Füsun Onur, Aynadan İçeri, 2014, erişim tarihi, 20 Ağustos 2022 http://sanat.burada.com.tr/etkinlikler/istanbul,beyoglu/sanat,genel/sergi/24/fusun-onur-aynadan-iceri

Görsel 35: Füsun Onur, Aynadan İçeri, 2014, erişim tarihi, 25 Ağustos 2022 https://www.artfulliving.com.tr/takvim/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191

Görsel 36: Fernanda Gomes, İsimsiz, 2019, erişim tarihi , 20 Nisan 2020 https://www.peterkilchmann.com/artists/fernanda-gomes/overview/pinacoteca-sao-paulo-2019

Gördel 37: Fernanda Gomes, İsimsiz, 2019, erişim tarihi, 20 Nisan 2020 https://www.peterkilchmann.com/artists/fernanda-gomes/overview/pinacoteca-sao-paulo-2019

Görsel 38: Fernanda Gomes, İsimsiz, 2019 erişim tarihi, 20 Nisan 2020 https://www.peterkilchmann.com/artists/fernanda-gomes/overview/pinacoteca-sao-paulo-2019

Görsel 39: Fernanda Gomes, İsimsiz, 2019, erişim tarihi 20 Nisan 2020 https://www.peterkilchmann.com/artists/fernanda-gomes/overview/pinacoteca-sao-paulo-2019

Görsel 40: Leyla Günaydın, Oda, 2019 Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 41: Leyla Günaydın, İsimsiz, 2019 Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 42: Leyla Günaydın, İsimsiz, 2019 Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 43: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, 2019, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 44: Leyla Günaydın, Parçalar, 2019, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 45: Leyla Günaydın, Parçalar, 2019, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 46: Leyla Günaydın, Parçalar, 2019, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 47: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, 2020, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 48: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, 2020, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 49: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, 2021, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 50: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, 2021, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 51: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, 2020, Görsel Şahsıma Aittir.

Görsel 52: Leyla Günaydın, Şeylerin Diyaloğu, 2022, Görsel Şahsıma Aittir.

ÖZGEÇMİŞ

Leyla GÜNAYDIN ASLAN

Eğitim:
Lise: Kütahya Anadolu Meslek Lisesi Grafik Animasyon Bölümü/2012
Üniversite: İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü/ 2019

Sergiler:
2016: Siyah Görünümler / Buca Belediyesi Kültür Sanat Merkezi / Karma Sergi / İzmir
2017: Turgut Pura Resim ve Heykel Vakfı / Karma Sergi / İzmir
2017: Serüven / Buca Belediyesi Kültür Sanat Merkezi / Karma Sergi / İzmir
2017: Disiplinler Arası Karma Sergi / Güzelbahçe / İzmir
2019: Z Raporu Mezunlar Sergisi / Kazım Türker Sanat Galerisi /İzmir
2020: Görünür Muamma / Galeri A / Karma Sergi / İzmir
2021: Bazart Proje / Karma Sergi / İstanbul