

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI'NDA ENSTALASYON

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tuğba SEZER YAVUZ

Balıkesir, 2019

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI'NDA ENSTALASYON

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tuğba SEZER YAVUZ

Tez Danışmanı

Doç.Dr. SELVİHAN KILIÇ ATEŞ

Balıkesir, 2019

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 201612543001 numaralı Tuğba SEZER YAVUZ'un hazırladığı "ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ENSTALASYON" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 22.08.2019 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ ile karar verilmiştir.

Başkan


Prof. Dr. Elif Çimen

Üye (Danışman)


Doç. Dr. Selvihan KILIÇ ATEŞ

Üye


Dr. öğr. Üyesi Meryem UZUNOĞLU

Üye

Üye

Üye

Üye

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

19/09/2019


Prof. Dr. Kenan Ziya Faş
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Türkiye'de, Enstalasyon'un gelişimi ve oluşumunu incelediğim tez çalışmamda; Çağdaş Türk Sanatı'nda, Kavramsal Sanat ortamının gelişmesini sağlayan bienallerin önemi vurgulanmış, ilk Enstalasyon örnekleri incelenmiş, Sanat Tanımı Topluluğu üyeleri araştırılmış ve sanatçıların tanıtılması amaçlanmıştır.

Bu tez, dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde, Ready-made ve Enstalasyon sanatının genel tanımı, ortaya çıkışı ve gelişimi hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde, Enstalasyon sanatının estetiksel geri dönüşümü üzerine durulmuştur. Zaman-mekan ve nesne olgusu üzerine tartışılmış, nesnenin estetiksel olarak güzellik kavramı sorgulanmıştır. Üçüncü bölümde, Türkiye'de, Enstalasyon Sanatı'nın oluşumu üzerinde durulmuş, galericilik ve bienallerin enstalasyon sanatına katkısı irdelenmiştir. Dördüncü bölümde ise, Kavramsal Sanat adına Türkiye'de ilk adımı atan Sanat Tanımı Topluluğu üyeleri araştırılmış ve araştırılan eserler örneklerle incelenmiştir.

Bu araştırma sürecinde bana destek ve yön veren çok kıymetli danışmanım Doç.Dr. Selvihan KILIÇ ATEŞ'e, varlıkları ile destek olan sevgili aileme, benden yardım ve desteklerini esirgemeyen, cesaret veren sevgili eşim Harun Furkan YAVUZ'a çok teşekkür ederim.

Tuğba SEZER YAVUZ

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT'INDA ENSTALASYON

SEZER YAVUZ, Tuğba

Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç.Dr. Selvihan KILIÇ ATEŞ

2019, 80 Sayfa

Enstalasyon, geleneksel anlayışın dışında, görsel ve düşünsel olarak farklı bir algı düzleminde üretilen nesnelere, birbirleriyle veya içinde buldukları mekanın nitelikleri ile ilişkili olarak etkileşimli bir ortam yaratmış ve izleyici katılımını temel almıştır. Enstalasyon sanatının konumu oldukça gelişmiştir. Marjinal bir halden çıkıp en çok rağbet gören bir sanat akımı haline gelmiştir. Hızla değişmekte olan bir dünyada, zaman ve mekan kavramı, çağdaş sanatçıların ilgi alanlarında fazlasıyla yer almıştır. Sanatçılar zaman ve mekan kaygısından dolayı özel ve bireysel yöntemlerle sorgulayıp araç ve mekanı kullanarak enstalasyonu ifade aracı haline getirmişlerdir. Hazır yapım nesnelere kullanan Duchamp ile beraber malzeme ve mekanın ön planda olduğu kavramsal sanat anlayışı, “Ready-made” ortaya çıkmıştır. “Ready-made” eserler; endüstri ürünü, tüketim amaçlı yapılmış sıradan nesnelere üzerinde herhangi bir müdahalede bulunmayarak meydana gelmiştir. Sanatın sorgulanmasına ve geleneksel sanat yöntemlerine bir eleştiri, bir bakış açısı olarak da yorumlanabilir.

Türkiye’de, Kavramsal Sanat bağlamında enstalasyon sanatı oluşumunu incelediğimizde, hızla gelişmekte olan teknoloji, zaman ve mekan kavramı sorgulaması, çağdaş sanatçıların ilgi alanlarında fazlasıyla yer almıştır. Sanatçılar, tüketim amaçlı üretilmiş nesnelere, zaman ve mekan kavramlarını kişiselleştirerek, enstalasyonu estetiksel bir ifade aracı haline getirmişlerdir.

Bu çalışmada; ağdaş Türk Sanatı'nın gelişmesi ile enstalasyon sanatına yönelen sanatçıların buldukları sistemi, kültür ve yaşam deneyimlerini eserlerinde nasıl sundukları araştırılacak ve ağdaş Türk Sanatı'nda Enstalasyon'un konumu üzerinde araştırma yapılacaktır. Sanat Tanımı Topluluğu yeleri ele alınarak, eserleri ve ifade aracı olarak seçtikleri enstalasyon sanatını hangi boyutta kullandıkları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Enstalasyon, Ready Made, Estetik, ağdaş Türk Sanatı, Güncel Sanat, Nesne, Fikir Sanatı.

ABSTRACT

CONTEMPORARY TURKISH ART

THE INSTALLATION

YAVUZ SEZER, Tuğba

Master Thesis, Painting Department

Thesis Advisor: Doç.Dr. Selvihan KILIÇ ATEŞ

2019, 80 Pages

Apart from traditional understanding, the installation has created an interactive environment in relation to each other or the qualities of the space in which the objects produced in a visually and intellectually different plane of perception are based on audience participation. The position of installation art is highly developed. From a marginal state, it has become the most popular art movement. In a rapidly changing world, the concept of time and space has become more and more in the interests of contemporary artists. Due to time and space concerns, artists have questioned with special and individual methods and made the installation a means of expression by using tools and space. Together with Duchamp, who uses ready-made objects, a concept of sanat Ready-made has emerged, where the concept of art and space is at the forefront. "Ready-made" works; industrial product is made by not interfering with ordinary objects made for consumption purposes. It can also be interpreted as a point of view of the questioning of art and traditional art methods.

In Turkey, we examine the formation of installation art in the context of Conceptual Art, rapidly evolving technology, questioning notions of time and space, has been involved in more than the interests of contemporary artists. The artists personalized the objects produced for consumption, the concepts of time and space and made the installation an aesthetic expression tool.

In this study; With the development of Contemporary Turkish Art, the artists who are interested in installation art and how they present their system, culture and life experiences in their works will be investigated and the position of the installation in Contemporary Turkish Art will be researched. The members of the Art Definition Society will be examined and the extent to which they use their works and the installation art they have chosen as a means of expression will be examined.

Key Words: Installation, Ready Made, Aesthetic, Contemporary Turkish Art, Contemporary Art, Object, Idea Art.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
1. GİRİŞ	
1.1 Amaç.....	1
1.2 Yöntem.....	1
2. READY-MADE KAPSAMINDA ENSTALASYON SANATININ OLUŞUMU	
2.1. Enstalasyon Sanatının Ortaya Çıkışı.....	2
2.2. Ready-Made Kavramı.....	7
2.2.1. Ready-Made Kavramının Enstalasyon Sanatı İçerisindeki Yeri.....	12
2.2.2. Ready-Made Kavramını Ele Alan Sanatçılar ve Eserleri.....	14
3. ENSTALASYON SANATININ ESTETİKSEL GERİ DÖNÜŞÜMÜ	
3.1. Estetik.....	21
3.1.1. Enstalasyon Sanatı'nda Zaman-Mekan Ve Nesne Olgusu.....	22
3.1.2. Güzellik Algısı, Sanat Nesnesi Ve Bağlam.....	25
4.KAVRAMSAL SANAT BAĞLAMINDA ENSTALASYON'UN TÜRKİYE'DEKİ İLK ETKİLERİ	
4.1. Türkiye'de Enstalasyon Sanatı'nın Oluşumu Ve Etkileri.....	28
4.2. Enstalasyon Ve Galerıcilik.....	30
4.3. İstanbul Bienali Ve Enstalasyon Sanatı'nın Yeri.....	32
4.3.1. İstanbul Bienali'ne Katılan Türk Enstalasyon Sanatçıları Ve Eserleri.....	34
5. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI'NDA SANAT TANIMI TOPLULUĞU ÜYELERİ VE ÇALIŞMA PRENSİPLERİ	
5.1. Sanat Tanımı Topluluğu Ve Enstalasyon Sanatçıları.....	4

5.2. Sanat Tanımı Topluluğu Enstalasyon Sanatçıları Ve Eserlerin İncelenmesi.....	48
6. SONUÇ.....	63
EK: ENSTALASYON SANATI ÇERÇEVESİNDE ÜRETİLEN SANATSAL ÇALIŞMALAR.....	66
KAYNAKÇA.....	73

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 Barbara Holmes, 2012, “Untitled, No. 5”, Enstalasyon, 1045 Mission St. San Francisco.....	8
Resim 2 Cornelia Parker, 1991, Enstalasyon, Cold Dark Matter: An Exploded View.....	9
Resim 3 Doris Salcedo, İsimsiz, Enstalasyon, 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde kurulum, 2003	10
Resim 4 Marcel Duchamp, <i>Çeşme</i> ,1917, Alfred Stieglitz tarafından çekilmiştir. (Amerikan, 1864-1946.....)	12
Resim 5 Marcel Duchamp. Bisiklet tekerleği, (üçüncü versiyon, 1913 orjinal kaybolduktan sonra) New York, 1951.	13
Resim 6 Marcel Duchamp, Rotary Demisphere (Precision Optics), 1925, 148.6 x 64.2 x60.9cm, Karışık teknik, Modern Sanat Müzesi, Paris.....	15
Resim 7 Man Ray, Cadeau (Gift-Hediye), c. 1958 (1921 orjinalinin kopyası), Demir ve çivi, 15.3 x 9 x 11.4 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Paris.....	16
Resim 8 Tracey Emin, “My Bed”, 1998, Entalasyon, Yatak, çarşaf, nesnelere, 79x211x234 cm, Saatchi Koleksiyonu, Tate, Londra.....	17
Resim 9 Marcel Duchamp, In advance of the Broken Arm, (Kol Kırılması Olasılığına Karşı), 1915, Ready-Made, (Kasım 1915 orjinalinin kaybolmasından sonra dördüncü versiyon), 132cm, Paris.	18
Resim 10 Man Ray, <i>Object to Be Destroyed</i> (Yok Edilecek Nesne), 1964, (1923 orijinalinin kopyası), 22.5 x 11 x 11.6 cm, Modern Sanatlar Müzesi,Paris.	19
Resim 11 Kurt Schwitters. “Merzbau”, 1923-1937, Wilhelm Redemann tarafından çekilen fotoğraf, 1933, Hannover.....	20
Resim 12 Kurt Schwitters. “Merzbau”, 1923-1937, Wilhelm Redemann tarafından çekilen fotoğraf, 1933, Hannover.....	20
Resim 13 Kurt Schwitters, Merzbau 1933, (Peter Bissegger tarafından yeniden inşa edildi.), 1981, 393 x 580 x 460 cm,Sprengel Müzesi Hannover, 2007.....	22
Resim 14 Kurt Schwitters, Merzbau 1933, (Peter Bissegger tarafından yeniden inşa edildi.), 1981, 393 x 580 x 460 cm,Sprengel Müzesi Hannover, 2007.	22
Resim 15 Morton Livingston Schamberg, Tanrı (God) 1917, Ahşap gönye kutusu, dökme demir tesisat borusu bağlantısı, 31.5cm, 7.5 x 12 x 29.5 cm, Philadelphia Museum of Art, ABD.....	24
Resim 16 Fusün Onur, 1987, Gölge Oyunu, Kumaş, İp ile demir tellere bağlantısı,1. İstanbul Bienali.	39
Resim 17 Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991, Anı/Bellek 1, İstanbul: Taksim Sanat Galerisi, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, Gülsün Karamustafa Arşivi.	40
Resim 18 Hüseyin Bahri Alptekin, M.D. Turk Truck, 1995, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.	41
Resim 19 Halit Altındere, Tabularla Dans II, 1997, 6 kimlik, Enstalasyon görüntüsü (5. İstanbul Bienali).	43

Resim 20 Kemal Önsoy, Gel Gözlerimden Ağla, 2001, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.....	44
Resim 21 Servet Koçyiğit, Mavi tarafı yukarı, Karışık medya Enstalasyon kurulumu, 2005, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.....	45
Resim 22 Eylem Aladoğan, Ruhunu Dinle, Enstalasyon, 2011, 370 x 130 x 480 cm 12. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.4	46
Resim 23 Ayşe Erkmen, Kütküt, Enstalasyon, 2013, 13. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.....	47
Resim 24 Emre Hüner, Sonsuz Aracı, Enstalasyon, Tuzlu Su, 14. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.....	48
Resim 25 Alper Aydın, D8M, 2017,15. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul..	49
Resim 26 Şükrü Aysan, 1979, Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale, İstanbul.	52
Resim 27 Şükrü Aysan, 1979, Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale, İstanbul.	53
Resim 28 Serhat Kiraz, 2017, Analemma, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul...54	
Resim 29 Ahmet Öktem, 2013, 18 Formalık Görünmeyen Savaş, Yerleştirme, 230 x 142 cm, Çanakkale Bienali.	55
Resim 30 Ahmet Öktem, Adsız IV, 1993 (Bir Yüzün Diğer Yüzü, AKM, 1993) Fotoğraf: Ahmet Öktem.	56
Resim 31 Alparslan Balolu, <i>Sanat Olarak Betik</i> 1980, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Saly Araştırma, Ahmet Öktem Arşivi, Fotoğraf: Ahmet Öktem.....	57
Resim 32 İsmail Saray, Duvara Ders Anlatma, 1980 (Sanat Tanımı Topluluğu, İDGS Galeri, İstanbul.....	58
Resim 33 Ergül Özkutan, Bir Yüzün Diğer Yüzü, AKM, 1993, Fotoğraf: Ahmet Öktem.....	59
Resim 34 Canan Beykal, 1997, Bir Küçük Aslancık Varmış, Yerleştirme, AKM.	60
Resim 35 Canan Beykal, 1997, Bir Küçük Aslancık Varmış, Yerleştirme, AKM.	61
Resim 36 Ayşe Erkmen, Am Haus / Evinde, Permanent installation in Berlin, 1994,Courtesy Galerie Barbara Weiss.	62
Resim 37 Ayşe Erkmen, Üç Göz, Enstalasyon, Kapadokya Festivali, 2015.....	63
Resim 38 Ayşe Erkmen, Ödül, Enstalasyon, Kapadokya Festivali, 2016.....	64
Resim 39 Genco Gülan, İsmi Yok, 2016, Enstalasyon, Aya Nikola Kilisesi, Bodrum.....	65
Resim 40 Cengiz Çekil, Portre-Tabaklanmış Ceketler, 1994-2010, Enstalasyon, Rampa Güncel Sanat Galerisi , İstanbul.....	66
Resim 41 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet, 2018, Enstalasyon, Balıkesir Güzel Sanatlar, Mimarlık Fakültesi Sergi Salonu.....	70

Resim 42 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Video, 2018, Enstalasyon, Balıkesir Güzel Sanatlar, Mimarlık Fakültesi Sergi Salonu.....	71
Resim 43 Andy Warhol, Hamburger, Video Sanatı, 1981, Jorgen Leth tarafından çekilmiştir, Amerika.....	71
Resim 44 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Klozet, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.....	72
Resim 45 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Sandalye, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.....	73
Resim 46 Jana Sterbak, Chair Apollinaire, Enstalasyon, 1996, 110 x 117 x 147 cm Courtesy Donald Young Gallery, Chicago.....	74
Resim 47 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Mekan, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.....	74
Resim 48 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Mekan, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.....	75
Resim 49 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Mekan Serisi, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.....	76
Resim 50 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Mekan Serisi, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.....	76
Resim 51 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Mekan, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.....	76

KISALTMALAR LİSTESİ

cm	: Santimetre
TDK	: Türk Dil Kurumu
STT	: Sanat Tanımı Topluluğu
s.	: Sayfa
yy.	:Yüzyıl

1. GİRİŞ

1.1 Amaç

Bu araştırmada, “Ready Made” ve “Estetik” kavramları sorgulanarak enstalasyon sanatının estetiksel açıdan yeri ve önemi ele alınacaktır. Batı sanatında yer alan birkaç enstalasyon sanatıçısı araştırılıp eserleri incelenecek ve yorumlanacaktır. Batı sanatı ve Çağdaş Türk sanatçılarının enstalasyon sanatına bakış açıları karşılaştırılacaktır. Çağdaş Türk Sanatı’nın gelişmesi ile enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar buldukları sistemi, kültür ve yaşam deneyimlerini eserlerinde nasıl sundukları ve Çağdaş Türk Sanatı’nda enstalasyon sanatının konumu üzerinde araştırma yapılacaktır. Sanatsal yaklaşımlar farklılık gösterse de, bu sanatçılar kavramsal sanatın bir kolu olan enstalasyona daha fazla ilgi göstermiştir. Ülkemize kavramsal sanatı getiren, Sanat Tanımı Topluluğu üyeleri ele alınarak, Türkiye’de klasik sanat anlayışının değişmesi üzerine, kavramsal sanat bağlamında kullandıkları nesnelere, mekan kullanımını ve yapılan sorgulamalar araştırılacak ve incelenecektir.

1.2 Yöntem

Bu araştırmada, Balıkesir Üniversitesi, Uludağ Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi kütüphaneleri ile Mehmet Ali Deniz Kültür Vakfı Bursa Araştırma Kütüphanesi ve Bursa Setbaşı Şehir kütüphanesinden; akademik veri tabanlı web sitelerinden, müze ve galerilerden, süreli yayınlardan, makalelerden, online dergi ve gazetelerden yararlanılmıştır. Türkçe ve İngilizce çeşitli yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır.

Bu çalışma, sadece 1972 ve 2010 yılları ile sınırlandırılmış olup; ağırlıklı olarak, Batı Sanatı ile Türk Çağdaş Sanatı arasındaki farklılıklar ve gelişmeler incelenmiştir. Enstalasyon Sanatının Türkiye’deki estetiksel konumu ve önemi araştırılmıştır. Sanat Tanımı Topluluğu ve Çağdaş Türk Enstalasyon Sanatçılarının sanat anlayışları ve eserleri incelenmiştir.

2 READY-MADE KAPSAMINDA ENSTALASYON SANATININ OLUŞUMU

2.1 Enstalasyon Sanatının Ortaya Çıkışı

Kökene Fransızca olan l'installation kelimesi, türkçemize “yerleştirme” ve “enstalasyon” şeklinde çevrilmiştir. TDK'ya göre yerleştirme; konuşlandırma, sergileme, halkın gezip görmesi için sanat eserlerinin ortamının düzenlemesine, belli yerlere konulmasının tümüne verilen ad olarak tanımlamıştır. (Türk Dil Kurumu, 20.01.2019). Sıradanlaşmış ve tüketim amaçlı üretilen nesnelere, estetiksel sorgulamalar sonucunda farklı bir anlam kazanarak, sanatçının anlatmak istediği sorunu belgeleyen bir eser haline dönüşmüştür. Eser sahibinin mekan ve nesneyi anlamlandırma şekli enstalasyonun temel disipliniyi oluşturmaktadır.

Sanayileşme döneminde meydana gelen gelişmeler, toplumun estetiksel sorunlarının araştırılmasına ve kavramsal sanat adına yeni sorgulamaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Kavramsal sanatı kısaca açıklamak gerekirse; Kavramsal sanat terimi, 60'lı yıllarda geleneksel ve alışlageldik tavrı sergilemeyen sanat eserlerinin tanımlanması için kullanılmaya başlanmıştır. Sanatı kuramsal dilde sorgulamayı, yapısını araştırmayı ve amacı yeniden tanımlamak olan ‘bir fikir sanatı’ olarak kabul edilir. İngilizce’de “Conceptual Art”, Türkçe’de “Kavramsal Sanat” olarak adlandırığımız terim, “Sanat yapıtının somut bir ürün” değil, bir “kavram” ya da “düşünce” olduğunu savunan akımdır. Geçmiş çok eskilere dayanan kavramsal terim, geleneksel kullanımı içinde “var olan” ya da “var olduğu bilinen” nesnelere temsili olarak betimlenmesi anlamını taşır (Anabritanica,1990).

Sanatçılar kendilerini ifade etmek için farklı bakış açıları, imgeler ve felsefi yaklaşımları kullanmış, yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Sanatın eleştirel yönü ile sanat eserlerine malzemeyi dahil eden sanatçılar, deneyimlenen mekan ve zaman kavramlarına öncelik veren ifade tarzlarına yönelmişlerdir. Geleneksel anlayışın dışında bir anlatım biçimine sahip olan Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı), günümüz çağdaş sanatında oldukça sık tercih edilir olmuştur. İzleyicinin katılımının önemini vurgulayan bir sanat türü olarak iç mekanda

veya dış mekanda gerçekleştirilen, mekanının özelliklerinden yararlanan enstalasyon, mimari müdahalelerden de yararlanmıştır.

Enstalasyon sanatı, obje ve mekanı sınırsızlaştıran, izleyiciyi de eylemsel olarak sanata dahil eden, heykel, mimarlık, resim, müzik, performans, şiir ve tiyatro gibi çok çeşitli disiplinleri içermiş ve kendini ifade etmek için sanatın her dalını bir dil olarak kullanmıştır. Yerleştirme sanatı, kültürümüz ve tarihimiz hakkında bilgiler vererek topluma katkıda bulunmuş mekan ile ilişki kurarak var olmuştur (Sarıkartal, 2007: 141).



Resim 1 Barbara Holmes, 2012, “Untitled, No. 5”, Enstalasyon, 1045 Mission St. San Francisco.

De Oliveira, günümüz sanatçıların, galerilerin, çok geniş bir spektruma yayılmış mekan ve nesnelere ilişkisinin, bir bütün olarak enstalasyonu oluşturduğunu ifade etmiştir. Enstalasyon sanatı, mimariye müdahale, mekan ile etkileşim, iç mekan düzenlenmesi gibi farklı tanımları da ele almıştır. Yerleştirme kavramı dahilinde yer alan bu tanımlar benzer anlamları ifade ederler. Sanatçılar, editörler, sergi düzenleyicileri(küratörler) ve eleştiri yazarları bu kavramları, sanatçıya ait özgün

yapıtları açıklamak amacıyla kullanmıştır. Enstalasyon, giderek artan malzeme çeşitliği, mekan özgürlüğü ile ön plana çıkmış, diğer akımlardan ayrılmış ve fark yaratmıştır (De Oliveira, 2006).



Resim 2 Cornelia Parker, 1991, Enstalasyon, Cold Dark Matter: An Exploded View.

20.yy'da, enstalasyon sanatı ile 'mekan' kavramı da sanatın içine dahil olmuştur. Sanatçılar, mekanda nesnelere kullanarak ve mekan üzerinden yeni deneyimler, okumalar, ve keşifler yaparak "deneyimlenen sanat"ı ortaya çıkarmıştır. Bu nesnelere artık günlük yaşamda kullandığımız sıradan, basit nesnelere topluluğu değil; çevresinde gezilen, seyredilen, oturlan, farklı duygu ve hissiyatların meydana geldiği çeşitli mekanlar haline gelmiştir. Bu sanat anlayışı, deneyimlenen mekanları bizlere sunmaktadır. Deneyimlenen mekanı açıklayacak olursak; mekan, izleyici, kaideler, sergi alanının konumu ve duvarlar dahil herşey birbiri ile ilişki içerisinde. İzleyiciye sunulan sadece duvarlarda gösterilen sanat yerini izleyici tarafından deneyimlenen sanata bırakmıştır. Sanatçı eserleri, sadece duvarlarda sergilenen

tablolar veya objeler değildir. İzleyicinin de sanata dahil olduğu, hatta bazı eserlerde izleyicinin de bir sanat ögesine dönüştüğü görülmüştür. Söz konusu olan eserin sadece izlenilmesi değil, sanatçının, izleyicinin, zaman-mekan ve nesne oluşumunun içinde bir bütün olarak anlatılmasıdır. Sanatçı, galeri mekanının beyaz duvarlarından taşarak mekanı genişletmiş ve farklı dillerle yorumlayarak kavramsal bir dil haline getirmeyi amaçlamıştır (Ayözcan Atalar, 2006).



Resim 3 Doris Salcedo, İsimli, Enstalasyon, 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde kurulum, 2003.

Üretimin ikinci plana itildiği bir çağda Enslatalasyon, tüketim amaçlı üretilen bir nesneyi bizlere estetiksel olarak geri dönüştürerek sunmuştur. Bu geri-dönüşüm sanatçının nesneye yüklediği anlam sayesinde bir dil oluşturmuştur. Enslatalasyon, yetenekten çok yaratıcı düşünceye önem veren özgün fikirlerle yapıt üretimine öncülük etmiştir. Düşüncenin satın alınabilir ve pazarlanabilir olma fikri ile sınırları aşmış, farklı deneyimleme özelliğinden dolayı disiplinler arası bir iletişimi olanaklı kılmıştır. Malzemenin her bir parçası eseri oluşturan nesnelerin birbirleriyle ilişkisini sunmuş ve bütünü oluşturmuştur. Başı ve sonu belli olmayan yapıtın, çözümü

izleyiciye bırakılmıştır. İzleyici yapıtı, mekan ile ilişkisini irdeleyerek ve fiziksel gerçekliğinden yola çıkarak anlamlandırmıştır.

2000’li yıllardan sonra enstalasyon sanatının konumu oldukça gelişmiştir. Görece marjinal bir halden çıkıp çok rağbet gören bir sanat akımı haline gelmiştir. Hızla değişmekte olan bir dünyada, zaman ve mekan kavramı, çağdaş sanatçıların ilgi alanlarında fazlasıyla yer almıştır. Sanatçılar zaman ve mekan kaygısını özel ve bireysel yöntemlerle sorgulayıp araç ve mekanı kullanarak enstalasyonu ifade aracı haline getirmişlerdir. Duchamp'ın ortaya koyduğu ready-made (hazır yapım nesne), malzeme ve mekanın ön planda olduğu bir kavramsal sanat anlayışı ortaya çıkarmıştır. Ready-made tanımını yapacak olursak; tüketim için üretilmiş nesnenin üzerinde herhangi bir müdahale yapılmadan veya nesnedeki farklılık sadece üretimi sırasında rastlantısal olarak ortaya çıkmış endüstri ürünü objelerden meydana gelmektedir. Aslında, genel sanat anlayışı doğrultusunda bakıldığında sanat yapıtı olmaktan çok, alışılmış geleneksel sanat kavramlarına bir eleştiri olarak da yorumlanabilir.

Sanat ile toplum arasındaki ilişkinin yeniden ele alınmasına yönelik yapılan bu değerlendirmeler, enstalasyon sanatında, manifestonun önemini ve yaygınlığını artırmıştır. Ready-made olgusunun, sıradanlaşmış sanat kavramlarına karşı eleştirel tepkisi, yeni bir ifade aracı olarak, enstalasyon sanatının temel dilini oluşturmuştur. Enstalasyon sanatının çok sesliliği “sanat ve hayat” birlikteliğine daima vurgu yapmış ve bunu benimsetmek, yaygınlaştırmak istemiştir. Ancak bu durumu toplumsal yaşama kazandıran asıl olay sanayi devrimindeki gelişmelerle birlikte tüketim kültürüne tepki olarak ortaya çıkmasıdır. Genellikle mekanı baz alarak kurgulanan enstalasyon sanatı, mekan için özellikle üretilen kurgusal nesnelere birlikte de ortaya çıkmaktadır.

Günümüz çağdaş sanatında enstalasyon, sanatçıların gösterdikleri bu yoğun ilgi sayesinde önemli bir konuma sahiptir. Enstalasyon sanatı, sanatçının kendini ifade biçiminde, malzeme ve mekan kullanımındaki sınırsızlığı ile tanınmasıyla sanatçılar ve küratörler tarafından sıkça tercih edilmektedir. Enstalasyon sanatı, sadece nesnelere sınırlı kalmayarak geniş anlatım dili ile sanatçılar tarafından sıkça tercih edilen bir sanat akımı haline gelmiştir.

2.2 Ready-Made Kavramı

Ready-made kelime anlamı olarak; hazır yapım anlamına gelen geleneksel veya klasik sanat akımları ve kuramlarına karşı çıkan bir tepki olarak, tabuları yıkmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Ready-made'in en önemli öncülerinden biri olan Marcel Duchamp, tüketim amaçlı üretilmiş hazır nesnelere üzerinde küçük değişiklikler yaparak, objelerin nasıl sanat eserlerine dönüştüğünü ortaya koymuş ve bu konuda kafaları karıştırmış toplumda "sanat nedir" sorunsalını yeniden ortaya çıkarmıştır (Sarıkartal, 2000).

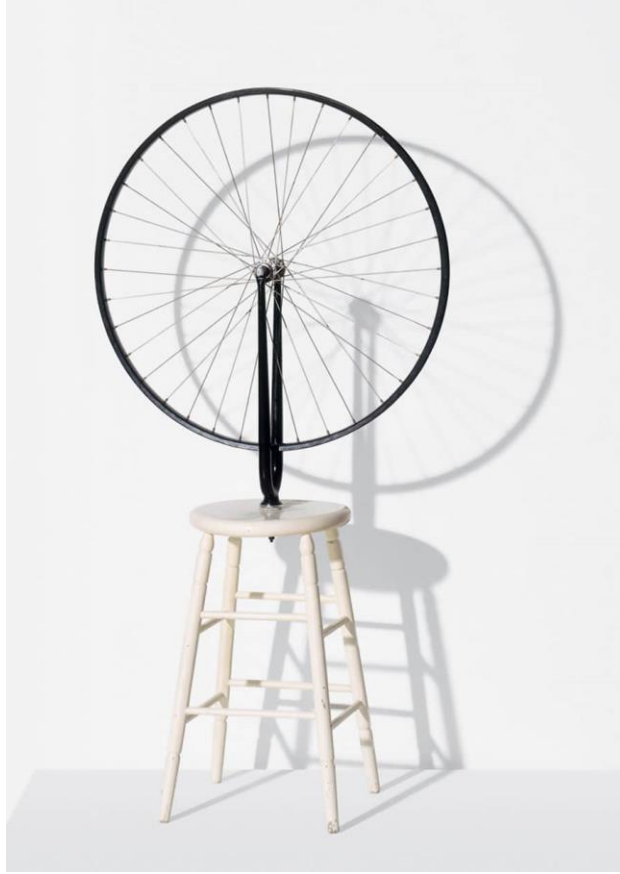
Kübizm nesneyi parçalara ayırmış ve özüne inmeye çalışmıştır. Bu nihilistik tavrı ile tuval üzerinde 4. boyutu sorgulamış ve dadaizmi destekleyici çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Geleneksel tavidan uzaklaşma özelliğiyle 'Kübizm' modern sanatın ilk örneği olmuştur. Yapılan bu eserlerin amacı, sanat nesnesini sorgulama ve yeni bir modernist görüşü yakalamak ve açığa çıkarmaktır. Kübizmden miras alınan sanat nesnelere, yenilik yaratma amacıyla kullanan 'Fütürizm' ve 'Dada'nın ortak bileşenleri ve sanata olan karşıt tutumları birbirlerini destekleyici bir temel oluşturmuştur. Modern sanat, sanatın başlangıç noktasındaki bilgi gerçekliğiyle kurduğu sorunlu bir ilişkinin içinden türemiştir.



Resim 4 Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917, Alfred Stieglitz tarafından çekilmiştir. (Amerikan, 1864-1946).

Duchamp ilk olarak, Kübist sanatın etkisinde eserler vermiştir. Duchamp bu izlenimi ile sanat eserinin kavramsal değerini vurgulamak için kendisini ve izleyiciyi teknik veya estetik çekiciliğe dayandırmaktan çok, ironik ve eleştirel konuşmalarla, geleneksel resim biçimlerinden uzaklaştırmak istemiştir. Nesne, artık sıradan bir obje olmaktan uzaklaşıp bir sanat eseri haline gelmiştir. Sanat tarihi adına büyük değişimler ve oluşumlar sağlayan Duchamp, bir devrin kırılma noktası olmuştur. Modernizm çerçevesinde ilerlemiş, iyi bir resim eğitimi almıştır. Fakat tuval üzerinde iki boyutluluğa ve sanata olan tepkisinden, “sanat nedir” sorusu üzerine yoğunlaşmış ve resim yapmayı bırakmıştır.

1914 yılında geleneksel sanatta kendini ifade etme konusunda sınırın azlığını fark eden Duchamp, hazır-yapım kavramını ortaya çıkarmıştır. 1917’de düzenlenen sergide satın aldığı pisuarın üzerine “eşme” yazarak izleyice sunması ile eleştirel tavrını ortaya koymuştur. Ready-made kavramını basit bir şekilde ifade etmek gerekirse Duchamp, gündelik ve sıradan kullanım için üretilmiş nesnelere, sanat nesnesi muamelesi yapmıştır. İlk olarak kabul görmeyen bu sanat yapma biçimi tepki almış ve eleştirilere tutulmuştur. Görünen o ki Duchamp amacına ulaşmış sanatını ve düşüncesini en kışkırtıcı şekilde ortaya koymuştur (Sarıkartal,2000).



Resim 5 Marcel Duchamp. Bisiklet tekerleği, (üçüncü versiyon, 1913 orjinal kaybolduktan sonra) New York, 1951

Duchamp kendini daha iyi ifade etmek için daha kışkırtıcı bir yol tasarlamıştır. 1913'te sıradan bir nesne olan tabureye ve yine sıradan olan bir bisiklet tekerleği monte ederek “Bisiklet Tekerleği” adlı bir sanat eserinin olduğunu duyurmuştur . Bu eseri mekanik diline ve seri üretime çağrı yapan “hazır-yapım” olarak adlandırmıştır. Bu terim zaten el yapımı olmayan, seri bir şekilde üretilmiş nesnelere ayırt etmek için kullanmıştır.

Bu çalışmasında Duchamp ironik olarak nesneye özgü bir terminoloji kullanmıştır. Nesnelere kaide üzerine yerleştirilerek heykeli oluşturmuş, nesnelere arasındaki hiyerarşiyi belli ölçülerde düzenlemiştir. Bu çalışma geleneksel heykel kavramına ustaca yapılmış bir parodidir. Tabure ve tekerlek Ready-made kavramını tam anlamıyla ifade eden destekleyen bir nesnedir. Bu nedenle eseri oluşturudan öğeleri arasında bir uyum ve düzen vardır. Duchamp, bir araya getirdiği nesnelere arasında hiyerarşik bir düzen kurarken, aynı zamanda nesnelere ironik ve parodik

şekilde estetize etmiştir. Dönemin en önemli meydan okuması belki de ““Bisiklet Tekerleği” (Bicycle Wheel)” adlı çalışmasıdır (Hopkins, 2004: 122).

Bisiklet Tekerleği iki veya daha fazla hazır nesneyi birbirine bağlayan bir yapıttır. Öte yandan “hazır” olan bir nesneyi tekrar sanat eserine ironik olarak dönüştürmüştür. Bisiklet Tekerleği, izleyicileri estetiksel seviyelerde düşünmeye itmiştir. Bu tekerlek, “sanat” olarak nitelendirilerek, asıl amacını bastırırken, sadece kaide üzerine oturtulmuş dönen bir tekerlek olarak izleyicilere basit bir şey olarak hizmet etmiştir. Tekerleği bir heykele dönüştürerek, duvarda asılı bir tablo gibi dokunulmaz kılmıştır. Bu görüş, sadece gelenekselleşmiş sanat anlayışı açısından değil; 20. Yüzyıl’da oluşan eleştirel, asi, kışkırtıcı modern sanat için dahi oldukça sıradışı bir anlatım biçimi olmuştur. Sergiyi organize edenler bile pisuarı sanat nesnesi olarak sunmaya cesaret edememiştir. Aslında ready-made kavramına geniş bir sanatsal çerçeveden baktığımızda felsefi olarak birçok bilgiye rastlamak mümkündür. Sanatın ifade ediş biçimi, günümüzde eleştirmenler, dergi editörleri, küratörler ve sanatçılar tarafından olumlu veya olumsuz eleştirel bir tepki ile karşılanmıştır (Atalan, 2012: 24).

Sanatı sanat yapanın ne olduğuna dair, bir tepki niteliğinde olan ready-made kavramı sanat tarihinde bir odak, bir dönüşüm noktasıdır. Sanatçıları, izleyicileri, galericileri, sanat eleştirmenleri ve sanat yazarlarını günümüze kadar gelen “sanatın anlamı” tartışması üzerine düşünmeye davet etmiştir . Yıllar önce var olmuş hala daha popüler olan bir kavramın sürekli devam tartışmalara yol açması şunu gösteriyor ki; Ready-made çağımızın sanat oluşumunda kültürel, sosyal ve psikolojik olarak sanatçının kendini ifade ediş biçimine katkıda bulunmuştur (Atalan, 2012: 25).



Resim 6 Marcel Duchamp, Rotary Demisphere (Precision Optics), 1925, 148.6 x 64.2 x 60.9 cm, Karışık teknik - Modern Sanat Müzesi, Paris.

Günümüz sanatında, Duchamp'ın ortaya sunduğu görüşler öylesine benimsenmiştir ki sanat tarihinde adı geçen bu sanatçının yapıtlarına benzer işlerle hala atıfta bulunmaktadır. Üretimden çok tüketmeye aç bu düzenin her nesneyi tekrar tüketilecek bir şeye dönüştürme arzusunu ortaya koyan bir eleştirinin açık ve net görünümüdür. O dönemlerde dışlanmış ve dönemin eleştirmenleri tarafından “dadacı” olarak kabul gören bu yaklaşımın, çağımızın modern sanatının odaklarından biri olması ve günümüz sanatçıların eserlerinde derin izlerinin görülmesi, hala anılması ve eleştirilmesi, Duchamp'ın sanat ve sorgulama adına büyük bir sosyal devrime imza attığının da göstergesidir.

2.2.1 Ready-Made Kavramının Enstalasyon Sanatı İçerisindeki Yeri

Enstalasyon sanatı mekanı konusu bağlamında mimari ve mekan kavramını ele alarak, eseri ve izleyici de ortama katarak kendisini ifade etmiştir. Ready-made ise üretim için tasarlanmış nesnelerin estetiksel geri-dönüşümünü ifade aracı olarak bizlere sunmuştur. 20. yüzyılın başından itibaren sanat adına büyük değişimler olmuştur. Enstalasyon sanatında “nesne” kullanımıyla sanat nesnesinin anlamı tartışmaya açılmıştır. Mekan veya galeri ise sınırlı bir gerçeklik olarak ilerlerken, enstalasyonun “zaman” gibi bir kavram da düşünsel bir soyut nitelik ile gündeme gelmiştir.



Resim 7 Man Ray, Cadeau (Gift-Hediye), c. 1958 (1921 orjinalinin kopyası), Demir ve çivi, 15.3 x 9 x 11.4 cm, Modern Sanatlar Müzesi,Paris

Düşüncenin ön planda olması, Ready-made'in estetik kavramına olan bu mesafeli tutumu, kavramsal sanatın fikirsel bir sanat üzerine düşünme durumunu oluşturur (Özgür, 2004). Kavramsal sanatın bağlamı olan Ready-made, nesnelere anlamlandırma ve eşyanın dilini izleyiciye aktarmayı amaçlamıştır. Kavramsal sanatta

önemli olan fikir olduğundan, kendini ifade etmek için kullanılan nesne ve sanatın üretme şekli ile ilgili, açıklayıcı metinler ortaya çıkmıştır.

Nesne ve mekan arasındaki ilişki sorgulanmış ve farklı bir biçimde düşünülmüştür. Sanatçının kendi ürettiği “eser” , günlük yaşam içinden alınmış nesnelere dönüşmüştür. Sanatçı kendisini yeniden ifade etmek amacıyla, tüketilen nesnelere anlamlandırarak, mekan ve izleyiciyi kompozisyona dahil ederek karmaşık bir ilişkiye girmiştir. Çünkü bu nesneyi gündelik yaşamda ifade ettiği anlamlardan ayırıp ona sanat nesnesi statüsü kazandırarak, sanatçının fikirleriyle beraber sergileme isteği ile mekan da sanata dahil olmuştur.



Resim 8 Tracey Emin, “My Bed”, 1998, Entalasyon, Yatak, çarşaf, nesnelere, 79x211x234 cm, Saatchi Koleksiyonu, Tate, Londra

Yani sanatın kendini ifade etme biçimi doğal olarak eserine ve eserin sergilenme biçimine yansımıştır. Buna bağlı olarak sanatçı için nesnenin yani sanat eserinin sergileneceği mekanın ele alınışında, sanatçının ortaya koymak istediği fikrine göre mekanın farklılıkları ve sınırlılıkları gündeme gelmiştir. Sanat eseri çevresiyle,

sergilendiğinde mekanla veya galeri ile bütünleşen, anlamlı bir hale gelmiştir. Bu gelişmeler kavramsal sanatın bir bağlamı olan enstalasyon ile ready-made kavramı arasındaki ilişki ve farklılıkların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

2.2.2 Ready-Made Kavramını Ele Alan Sanatçılar ve Eserleri

1887’de Fransa’ da dünyaya gelen Marcel Duchamp, sanatta kullanılan ve tüketim amaçlı üretilmiş nesnelere arasında bulunan farkı ortadan kaldırmayı amaçlayan çalışmalar yapmıştır. Klasikleşmiş ve kalıplaşmış sanat akımlarını kabul etmeyerek, nesneye sorgusal bir yaklaşım getirmiştir. Tüketim amaçlı üretilen nesnenin bağlamını değiştirerek, ortaya attığı “ready-made” kavramıyla sanat nesnesini sorgulamaya açmıştır. Günümüzde de halen geçerli olan ready-made kavramının ilk örneklerini Marcel Duchamp ve Man Ray üstlenmiştir (İpşiroğlu; İpşiroğlu, 1991: 98).



Resim 9 Marcel Duchamp, In advance of the Broken Arm, (Kol Kırılması Olasılığına Karşı), 1915, Ready-Made, (Kasım 1915 orijinalinin kaybolmasından sonra dördüncü versiyon), 132cm, Paris

Duchamp, 1914 yılında ABD’ye taşınmasından sonra, New York’tan bir kürek satın alarak üzerine “In Advance of The Broken Arm” türkçe anlamıyla, “Kol Kırılması Olasılığına Karşı” yazarak eserini sergilemiş ve bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Ready made kavramı o dönemlerde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki; bu hazır-yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim, bir görsel aldırmaçlığa tepkisi olan hiçbir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, total bir anestezinin sonucuydu. Önemli bir özellik, kimi zaman hazıryapımın üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir resim başlığı gibi tasvir etmek yerine izleyicinin aklını başka ve daha sözel alanlara çekmek içindi (Baykam, 1993: 78)”.

Sıradan bir kar küreğini sanat eseri kılan tek şey ise sadece üzerine imza atılması galeri duvarına asılarak, işlevinin dışında başka bir amaç için kullanılmasıdır. Bu durumda pisuar gibi sıradan kar küreği de bir sanat yapıtına dönüşmüştür.



Resim 10 Man Ray, *Object to Be Destroyed* (Yok Edilecek Nesne), 1964, (1923 orijinalinin kopyası), 22.5x11x11.6cm, Modern Sanatlar Müzesi, Paris

Kavramsal sanatın öncü isimlerinden biri de Man Ray'dir. Ray ilk olarak çektiği sanatsal fotoğraflar ve sürrealist resimleriyle tanınmaktadır. Daha sonra 1915 yılında New York'ta Duchamp ile tanışmıştır ve Duchamp'ın düşüncelerinden

etkilenen Ray Dadaizme yönelmiştir. Ready-made kavramına yeni nesnelere ve teknikleri dahil etmesiyle akıma katkı sağlamıştır. Kolaj, montaj, asamblaj vs. gibi çeşitli teknikler Ready-made kavramını daha ileri taşıyarak nesnenin kullanım alanını, anlamını genişletmiş ve değiştirmiştir. Farklı malzemeleri akıma dahil eden bu sanatçının ilk işlerinden biri de “*Yok edilecek nesne*”dir. Man Ray'in Resim 7 de ki “*Gift (Hediye)*” eserinden sonra yaptığı en çok dikkat çeken eseridir. Metronomun durmadan sallanan koluna yapıştırılmış bir göz fotoğrafı yerleştirilerek oluşturulan eser ilk kez 1923 yılında sergilenmiştir. Eseri birkaç defa daha tekrarlayan Man Ray 1932'de son olarak sevgilisi Lee Miller'in gözünün fotoğrafını yapıştırır ve o şekilde sergilemiştir. Sanatçı, aynı yıl metronom üzerindeki Lee Miller'in gözüyle sergilenen eserini ayrıldıktan sonra bir çekiç ile imha etmiştir. Metronom nesnesi böylece Man Ray'in simgesi haline gelmiştir (Ray,1923, 31.07.2019).



Resim 11 Kurt Schwitters. “Merzbau”, 1923-1937, Wilhelm Redemann tarafından çekilen fotoğraf, 1933, Hannover, Almanya.

Resim 12 Kurt Schwitters. “Merzbau”, 1923-1937, Wilhelm Redemann tarafından çekilen fotoğraf, 1933, Hannover, Almanya.

Kurt Schwitters, dadaistlere katılmak istemiş fakat, diğer grup üyeleri tarafından reddedilmiştir. Schwitters'a karşı duyulan bu tepki, onun Dadaizm

öncülerinden biri olmasını engelleyememiştir. Birçok sanat dalıyla uğraşan Schwitters dönemin öncülerinden sayılmaktadır. Kurt Schwitters'in en önemli yapıtı, 1923'te Hannover'daki evinin bir odasında başladığı zamanla bütün odasını kaplayan ve yaşamı boyunca çalıştığı eserlerinden birisi "Merzbau"dur. Mimarinin ön planda olduğu heykeltıraşlık gibi terimlerin bir arada olduğu bu proje çeşitli malzemelerin kullanımı sebebi ile şimdiki Enstalasyon sanatına önyak olmuştur. 1923'te başlanan Merzbau 1943'te savaş yüzünden yıkılmıştır. Farklı şehirlerde gerçekleşen bu yapıtlardan birincisi Almanya'nın Hannover şehrinde, ikinci eseri Norveç'te ve son olarak üçüncü eseri ise İngiltere'de oluşmuştur. Fakat bu yapıtlardan üçüncüsü savaş nedeniyle tamamlanmamıştır. Merzbaular'ın oluşumunu sağlayan asıl düşünce; karmaşık düzenden yeni bir düzen yaratmaktır, sanatçının döneminde var olan savaş nedeniyle sarsılan ve zorluklarla mücadele eden toplumun arta kalanlarından sanatsal bir yapıtı ortaya çıkarılmasıdır (Sürmeli, 2012: 340).

Kurt Schwitters, toplumun artakalanlarıyla yaptığı bu esere "Merz" adını vermiştir. Kelime anlamı olarak "commerz" (ticaret) sözcüğünden türetilmiştir. Sanatçının 1920'de başladığı eserinde mekan, eşya, nesne düzenlemesinin bir arada olmasıyla ilk enstalasyon farkında olmadan ortaya çıkmıştır. Eseri Hannover'deki evine yayılmış ve iki katını tamamıyla kaplamıştır. Evi bir heykele dönüştürerek tüketim amaçlı yapılan eşya artıklardan, mekanı da dahil ederek enstalasyonu oluşturmuştur. Schwitters, eş değer gördüğü farklı nesnelere seçerek, mekana dağıttığı nesnelere biçimlerine müdahale etmiş ve bir insanın yaşamını sürdürdüğü alana, günlük yaşantılar içerisinde, raslantı sonucu nesnelere yerleştirmiştir (Madra, 1991).

Zaman algısına karşı olan Schwitters; yapıtın üç boyutluluğunu korumak adına, köşegenlerin ayrıldığı noktanın siyah ile belirtmiş olması dikkat çekmektedir. Schwitters'in diğer dönem eserlerine baktığımızda daha soyut ve sade bir dil tercih ettiği görülmektedir. Buluntu nesnelere ve yapılan parçalardan oluşan çalışmanın, bütün bir sanat yapıtı ya da kapsamlı bir kolaj olduğu düşünülebilir. Belli bir süreci olmayan, zaman kavramı gibi bir amacı olmayan bir eserdir. Schwitters 'Merzbau' için şöyle yazmıştır:

“Büyük bir kent nasıl büyüyorsa Merzbau da öyle büyür. Örneğin yeni bir bina yapıldığında, imar bürosu kentin genel görünümünü bozup bozmayacağını denetler. Bana gelince, ben KdeE’ye (Erotik Sefalet Katedrali) yakışır diye düşündüğüm bir şeyle karşılaştığımda onu alırım, eve götürürüm, oraya yapıştırıp üstünü boyarım ama bütünün ritmini hiçbir zaman göz ardı etmem. Derken gün gelir bakarım elimde bir ceset var- artık etkisi geçmiş bir sanat akımının kutsal kalıntılarını saklamışım duygusuna kapılırım. O zaman onları kendi haline bırakırım ama önce üstlerini bütün olarak ya da kısmen başka şeylerle kaplarım ve bunu, artık bir önemlerinin kalmadığını özellikle gösterecek şekilde yaparım. Yapı büyüdükçe vadiler, çukurlar, mağaralar ortaya çıkmaya, genel yapı içinde kendiliğinden şekillenmeye başlar. İç içe geçmiş yüzeyler her bir yana kıvrılan, yukarı doğru uzanan yeni biçimler yaratırlar. Kıvrılmış, bükülmüş bu şekillerin üzerindeki geometrik yapı, kendi içinde katı bir düzen oluşturur (Kurt Schwitters,O’Doherty, 2010: 62)”



Resim 13 Kurt Schwitters, Merzbau 1933, (Peter Bissegger tarafından yeniden inşa edildi.), 1981, 393 x 580 x 460 cm, Sprengel Müzesi Hannover, 2007

Resim 14 Kurt Schwitters, Merzbau 1933, (Peter Bissegger tarafından yeniden inşa edildi.), 1981, 393 x 580 x 460 cm, Sprengel Müzesi Hannover, 2007

Merzbau, Schwitters'in kendine inşa ettiği bir yaşam alanı olarak ifade edilmiştir. Günümüz Enstalasyon sanatının anlam olarak ifade ediş şekli ile orantılıdır. Merzbau sıradan bir atölye mekanından ortaya çıkmış, aslında koca bir yaşam, ifade, nesne ve süreç işidir. Yıllarla süre gelen eklemeler, çeşitlilikler, mekan ve sanatsal algı adına çok yönlü ve deneyimsel bir kurgudur. Schmalenbach'ın deyiimiyle Merzbau gerçek üstü sıradışı bir yapıdır. Belli bir tasarımı olmayan yapıt zaman içinde konstrüktif bir tarzda oluşmuştur. Bu anlamda yapıt hem heykel hem de bir mimaridir. Bir tür resim düzleminin mekana açılması da düşünülebilir. Bu yapıtta kullanılan tüm disiplinler farklı akımların başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Merzbau'nun yapıldığı dönemde enstalasyon sanatına daha çok zaman vardır, mekanı deneyimlemek fikri henüz ortaya çıkmamıştır. Merzbau için nesne ve oluşum süreçleri bunları diyalektik şekilde bir araya getiren, estetiksel modeli ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Dadaizm ile Konstrüktivizmi, birleştiren bu deneysel eser, dışarda ve içerde bulunan mekan arasında bir diyalog oluşturmuştur ve dönüşümü sağlamıştır. Shwitters'in Merzbau'su, dönüşmüş gözün sömürgeleştigi bir dünyadan süzölmüş bir dönüşüm mekanı olarak "galeri" fikrinin ilk örneği sayılabilir (O'Doherty, 2010: 63-64)



Resim 15 Morton Livingston Schamberg, Tanrı (God) 1917, Ahşap gönye kutusu, dökme demir tesisat borusu bağlantısı, 31.5cm, 7.5 x 12 x 29.5 cm, Philadelphia Museum of Art, ABD

1913'te Duchamp'ın eserlerinden etkilenen Morton Livingston Schamberg tüketim amaçlı üretilen makine resimleri yapmaya başlar; makine resimlerini New York Bourgeois Gallery'sinde karma bir sergide sergiler. 1915 yılında Marcel Duchamp ile karşılaşan Schamberg ready-made kavramını irdelemeye başlar. Çizdiği makine resimlerini nesnelere ile buluşturur. "Tanrı" eseri tersine çevrilmiş dökme demir ve ahşap gönye kutusuna monte edilmiş, bir tesisat tuzağıdır. Çalışma şimdi Philadelphia Sanat Müzesi'ndeki Arensberg Koleksiyonunda bulunmaktadır. Duchamp'ın Çeşme'si ile orantılı bir çalışmadır. Her iki eser de aynı yıl içinde yaratılmış ve ilk olarak sıhhi tesisatı sanata dönüştürme fikrinin kime ait olduğu konusunda hala bir belirsizlik vardır. Eser, izleyiciyi kışkırtması ve meydan okuyan bu sanatsal duruşu ile tipik bir dada örneğidir. Schamberg 1918 yılında Philadelphia'daki grip salgını sırasında otuz yedi yaşında vefat etmiştir.

3 ENSTALASYON SANATININ ESTETİKSEL GERİ DÖNÜŞÜMÜ

3.1 Estetik

İlk olarak “Estetik” kavramını, kelime anlamı olarak açıklamak gerekirse; Yunanca’da "aisthesis" ya da "aisthanesthai" kelimelerinden gelmektedir. Aisthesis kelimesi, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi, aisthanesthai sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelmektedir (Tunalı, 2010: 14).

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlüğü'nde ise estetik kavramı; “Güzelliği ve güzelliğin insan belleğindeki ve duygularındaki etkilerini konu olarak ele alan felsefe kolu. Güzellik duygusu ile ilgili olan veya güzellik duygusuna uygun olan; sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bediiyat” olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca TDK sözlüğünde, Latince: Estetica, İngilizce: Esthetics, Fransızca: Esthétique, Almanca: Aesthetik olduğunu ifade eden bazı farklı dillerdeki kelime karşılığına yönelik bilgilerin de verildiği görülmektedir (TDK,10.02.2019).

Basit bir deyişle *Estetik*; güzellikle, duyularla, sanatla ve “hoş” kavramı ile ilgilenen bir felsefe dalıdır. Güzelliği oluşturmak ve onun değerlendirilmesiyle ilgilenir. İnsan zihnindeki beğeni algısını ve beğenin yargılanması gibi duysal-duygusal değerleri inceler. Batumgarten, estetik kavramını şöyle tanımlamıştır; güzel üzerine düşünme, özgür sanatlar teorisi olarak duysal bir bilginin, bilimidir. Bu tanım, Tunalı’ya göre çok taraflı bir açıklamadır. Fakat, estetik kavramını belirleyen bu değişkenler, temel bir oluşum olarak motivasyonu sağlar. Temeli belirleyen bu oluşumlar ise duysal bir bilgidir (Tunalı, 2010: 14). Toplumsal değişimler ve sorunlarla birlikte estetik algı da kendini değiştirmiş ve geliştirmiştir. Estetik kavramının geçmişten günümüze değişmiş olması, bilimsel ve felsefi evrimleşmede kaçınılmaz bir yasadır. Örneğin; Duchamp’ın “Çeşme” yapıtı başta sanat olarak kabul edilmezken günümüz estetik algısının yarattığı hal onu yüceltmiş ve eserin ve sanatçının tarihe geçmesine ön ayak olmuştur. Sanat, gerçeklik karşısında insanoğlunun oluşturduğu estetik tavrın daha farklı yönlerini araştırıp sorgulamıştır. Estetik kavramı,

sanatın daima önde gelen konusu olmuştur. Teorilerde, estetiği oluşturan temel ilkelerindense, sanatın pratiğe ve deneyimlenmeye dayanmasının nedeni de budur.

Atan'a göre; estetik kavramının sorunlarından birtanesi de, sanatın biçimi ile içerik arasındaki ilişkidir. Biçim ile içerik bütünlüğü, ele alınan konunun önemi, ifade şeklinin ona uygunluğu ve daha birçok konu estetiğin problemleri arasında yer alır. Estetik, bahsedilen konularla birlikte oluşan estetikte, güzellik anlayışının bütünsel olarak ilişkisinin yer aldığını söylemiştir (Atan, 2003).

Estetik tavır ile herhangi bir nesneyi veya sanat eserini incelerken, ilk olarak nesneyle etkileşim halinde oluruz. Sıradan bir objenin estetik olması için, önce objenin kişi tarafından algılanması ve idrak edilmesi gerekmektedir. Bu bakımdan düşünüldüğünde algı kavramı, estetik tavır açısından önemli bir yere sahiptir. Algılama tam olarak ortaya çıkmamış ise, estetiksel tavrın belirlenmesinde oluşum sağlayamayız. Daha derinlere incek olursak, algı ve estetik tavrın, bir noktada birleştiğini de görebiliriz (Tunalı, 2010: 14).

3.1.1 Enstalasyon Sanatı'nda Zaman-Mekan Ve Nesne Olgusu

İlk olarak *Zaman* kavramını ele alırsak; *Zaman* kelimesi TDK'ya göre, "Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit" olarak tanımlanmıştır. Etimolojik olarak Arapça dilinden Türkçe'ye geçmiştir (TDK, 12.02.2019).

Zaman, bilinen en basit haliyle, bir eylemin geçtiği veya geçeceği süreçtir. Zaman belirli değerler dizisiyle ölçülebilen, formüle edilebilen nesnel bir olgu gibi görünse de, içerisinde birçok öznel değeri barındıran soyut bir kavramdır. Ölçme birimleri nesnel değerler olmasına karşın, her insan bu nesnel değerlerden anladığı değerleri bilişsel olarak öznelleştirerek farklılaştırır. Bu yönüyle zaman hem nesnel, hem de öznel bir kavramdır. Zaman kavramının öznel ya da nesnel değerlerinin ağırlıkta olması algılanan zaman türüne göre değişir (Erdoğan, Yıldız, 2018: 4).

“Mekan; var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur (Cevizci, 1996:359).” Mekan kelimesinin etimolojik kökeni Arapça olmakla beraber, kavramsal kökenleri Antik Yunan Felsefesi görüşlerine dayanmaktadır. Ayrıca TDK’da Mekan; 1. Yer, bulunulan yer. 2. Ev, yurt. 3. gök b. esk. Uzay. olarak ifade edilmiştir (TDK, 12.02.2019).

Mekan, basitçe ifade etmek gerekirse, mimari disiplin çerçevesinde algılanır. Ancak günümüzün getirdiği zihinsel nitelikler ve felsefi algılarla tek bir başlık altında incelenir. Zihnimizin oluşturduğu görsel sınırlılıklar uzayda mekanın izini belirler. Mekanın varolmasını sağlayan ise zaman kavramındaki süreçtir. Doğa, kendi kendine muazzam bir mekandır ve onun akışını, canlı kalmasını sağlayan ise zamanın ta kendisidir. Doğa eğer bir sanat eseri olarak kabul edilirse, doğanın içinde bulunan nesnelere birer “sanat nesnesi” dir. Yaşadığımız bu evren ise kusursuz tasarlanmış bir Enstalasyon olarak düşünülebilir.

Tunalı’ya göre doğada var olan güzelliği farkedebilmek için, estetik bir tavra ulaşmak gerekir; bu tavrın ancak sanat eğitimiyle elde edilebilir olduğunu savunur. Kant’ın “doğa, bir sanat yapıtı olarak görüldüğü zaman güzeldir” sözünden hareketle doğaya estetik bir tavır ile bakıldığında realitesinden soyutlanır, yalın bir obje olmaktan çıkar ve tinsel bir biçim elde eder. Doğa böylelikle, basit, sıradan bir varoluşun dışına çıkarak tinsel bir evrene dönüşmüş olur. Böyle tinsel bir evrene yükselmemiş bir doğa ise, estetik bakımdan indifferent'tir, ne güzeldir, ne de çirkindir, o yalnızca bir doğadır (Tunalı, 2010: 201).

Sanatın dinamik sürecini incelediğimizde, “sanat yapıtı” yerine artık “sanat nesnesi” ifadesi kullanılmaktadır. Bunun sebebi ise “nesne” ifadesi bu kavrama kendiliğinden bir bilgi taşıma yetisi verir. “Yapıt” ifadesi eserden ziyade bu eseri yapan kişiye referans veren, bilgi kaynağı olarak o kişiyi hedef gösteren ve ancak o

kişi hakkındaki psikolojik ve tarihsel belgelerin bilinmesiyle bu eser hakkında detaylı bilgi sahibi olacağımızı anlatan, temsili bir kavrayışı niteler. Nesne ise, kendi ifadesine sahip, tekil, edilgenlikten soyutlanmış bir kavrama işaret eder.

Kavramsal sanat anlayışında sanat nesnesinin sürekli bir tartışmaya açık olmasından sonra, sanat ortamının belki de en büyük dönüşümü, sanatçının kendini ifade etme yolunda, nesneye olan gereksiniminin fark edilmesidir. Sıradan nesnelerin, gündelik anlamlarından ayrılıp yeni ifade biçimleri kazanmasıyla kavramsal sanat izleyiciyle, düşünsel boyutta daha yakın ilişki kurar ve sanatın bu üretim şekli böylelikle her materyal ve teknikte kendini gösterebilir.

“Kavramsal sanatta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli kısmıdır. Tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makine haline gelir” (Lewitt, 1967).

Düşüncenin ifade yolunda yeni bir yörüngenin açıldığı bu dönemde, günlük yaşamda dahi kullandığımız bütün sıradan nesnelere sanatın bir malzemesi olmuş, nesnelere artık birer “sanat nesnesi”ne dönüşmüştür. Nesnelere artık sanat için, ilk anlamlarından sıyrılmış, genelde ilk bakışta ne ifade ettiği anlaşılmayan yapıtlara dönüşmüştür. Bir metine veya isme ihtiyaç duyan sanat eserleri olmuşlardır.

Enstalasyon sanatı, nesnenin veya nesnelerin mekan içerisinde bulunması ve konumunun belirlenmesi üzerinedir. İzleyici de mekana davet edilerek zaman olgusunu da yapıta dahil etmiştir. Aslında sınırlandırılmış mekanda bir bakıma doğasını oluşturmuştur. Nesnelerin mekana ne sebeple yerleştirildikleri ve ne ifade etmek istedikleri; yerleştirme mekanının konumu, durumu ve seçilen nesnedeki, anlatımın önemi; zaman, mekan ve nesne arasındaki ilişkinin kavramsal boyutunu ortaya koymaktadır. Enstalasyonun, ifade dili olarak sanatın her türlüünü kullanması, materyal kullanımında sağladığı özgürlük, izleyiciyi yalnızca muhatap kabul etmeyip esere dahil etmesi, yerleştirmenin; mimarlık, müzik, resim gibi bütün sanat dallarından

beslenen bir çalışma biçimi olmasını doğurmuştur. Sanatçılar ve eleştirmenler, enstalasyon sanatını, “sanat tanımlarının birleşmesi” olarak ifade etmiştir. Çünkü enstalasyon, birçok sanat disiplini içeren üretim biçimidir (Benjamin, 1993).

Enstalasyon, mekan, zaman, nesne ve izleyicinin de etkileşimleriyle ortaya çıkmıştır. Mekanın irdelenişi, ifade edilişi, izleyici ile yapıt arasındaki ilişki, sanat eserinin var oluşuna katkıda bulunmuştur. Burada asıl önemli olan, izleyicinin nesne etrafında dolaşması değil, tam tersine eserin izleyiciye meydan okumasıdır. Bu yapıtlarla eserin yaratıcılığı ve sanatçının ne ifade etmek istediği de sanatçıdan izleyiciye geçmiştir. İzleyicinin algı ve deneyimiyle; fiziksel ve zihinsel deneyimlere açık oluşu, hatta izleyiciyi dokunmaya, oturmaya, içinde dolaşmaya davet etmesiyle izleyici, etkin bir biçimde Enstalasyona dahil olmaktadır (De Oliveira ve ark., 1994).

3.1.2 Güzellik Algısı, Sanat Nesnesi Ve Bağlam

İlk olarak; “Güzel” ve “Güzellik” kavramlarını açıklamak gerekirse, TDK’ya göre; 1. Göze ve kulağa hoş gelen, hayranlık uyandıran, çirkin karşıtı, 2. İyi, hoş, 3. Beklenene uygun düşen ve başarı düşüncesi uyandıran, gibi ifadelerle açıklanmıştır (TDK, 13.02.2019). Etimolojik kökenine bakacak olursak; Doğu Türkçesinde, "kör-mek = görmek" eyleminden kurulan "körklüğ = güzel" sözcüğü, Batı Türkçesinde "göz" kökünden "-el" ekiyle kurularak "göz-el > güzel" biçiminde kullanılmaktadır (Hatiboğlu, 1974, 13.02.2019).

Estetik kelimesi ise Yunanca; duymak, algılamak manasına gelmektedir, *aishetitos*, *aisthanesthai* kelimelerinden türemiş ve güzel duygusuyla, “güzelin algılanmasıyla ilgili olan” anlamına gelir. Estetik güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bilim dalıdır. 1. duyulur algının, duyusallığı sağlayan bilgi ile ilgili bilim dalı, 2. bize hoş ya da haz verici olarak adlandırdığımız bir heyecan veya duygu veren şeylerin incelenmesi ile ilgili bilim, 3. sanat ya da güzellik alanında söz konusu olan değerleri konu alan felsefi disiplin gibi tüm sosyal bilimlerde olduğu şekliyle çeşitli biçimlerde tanımlanmıştır (Şimşek, 2014).

“Güzel” tanımını açıklarken Antik çağdan birkaç filozofun güzellik anlayışı ile örneklendirebiliriz. Platona göre Güzellik; Güzel’den pay aldığı için güzeldir. Bir şeyi güzel yapan, güzelin varlık ideasıdır (Platon, 1995). Platon’nun anlayışı; eşyanın güzel ideasından aldıkları güzellik seviyesi kadar güzel olduklarını vurgulamıştır. Güzellik, ideanın somutlaşmış bir biçimidir. Ona göre, bir ömrü olan, eskiyen, değişen birşey güzel sayılamaz. Nesne zamanla kendinden değer kaybedecek ve biraz zaman sonra yok olacaktır. Fakat güzelliğin esas kaynağı olan güzel ideası zamandan ve nesneden bağımsızdır. Başından beri güzel olan ve hep güzel kalacak olan da o’dur.

Aristoteles’in güzellik anlayışına bakacak olursak; güzeli, güzel yapmanın “denge” olduğunu savunmuştur. Güzelin, güzel olabilmesini oran-orantıya bağlar. Aristo’ya göre oran kavramı önemlidir ve matematikselidir. Oranların birbirleriyle ilişkisi ve uyumu güzeli güzel yapandır. Sanatın da felsefe kadar insanoğlu için gerekliliğinden bahsetmiştir. Çünkü sanatçılar doğada bulunmayan güzellikleri ortaya çıkarır ve topluma daha güzel daha iyi yaşanılabilir bir dünya yaratırlar. Aristoteles sanatı doğanın bir taklidi olarak yorumlamıştır. Sanatçılar, doğayı, insanı, bazen olmuş olanı, bazen de mümkün olanı yansıtmaya çalışmıştır. Mümkün olanı yansıtmaya çalışırken de gerçekliğe bağlı kalır. Sanatçı kendi dilinde gördüklerini yorumlayarak sanatını yansıtır. Zihninde algıladığı dünyayı eserinde yeniden kurgular ve izleyiciye daha iyi bir ortam olarak sunar. Aristoteles’e göre sanat doğanın taklidin ötesinde, gerçeği aşan ve insana ait bir eylemdir. Bununla birlikte gerçeklikten bağımlı tümüyle koparmayıp, benzerlerini doğada görebileceğimiz eserler ortaya koyar ve bu şekilde eseri gerçeğe yaklaştırır. Sanat, Platon’un idealarıyla Aristoteles’in dengesiyle bir bütünlük sağlar. Bir nesnenin sanatçılar tarafından farklı algılanıp ifade edilmesi, bu durumun açık ve net göstergesidir (Kavuran, Dede, 2013).

Kant’a göre güzellik, belirli bir amaca yönelik bir algı olamaz. Çünkü güzel sadece güzel olmakla yükümlüdür. Bu durum algımızı bağlayacak ve duygumuzu bununla sınırlayacaktır. Bu ise, güzelin niteliği olan ilgisiz bağlanma ile ters düşer. Nitekim güzelden hoşlanmanın hakikati, tüm diğer değişkenlerden bağımsızdır (Kant, 2011).

Buna karşıt olarak, Antikçağ filozofları güzel kavramını tanımlanırken diğer bir estetik değer olarak ‘yararlı’ kavramını kabul etmişlerdir. Güzel ve yararlı kavramlarını ifade ederken birlikte kullanılmıştır. Güzeli tanımlarken güzelin yararlı olup olmama durumuna değinilmiştir. Faydalı olan, herşey güzel ve iyidir, ancak hiçbir şeye fayda sağlamayan şey çirkin ve kötüdür olarak tanımlanmıştır. Böyle bir yargı da bir şeyin güzel olması işin, o şeyin kullanışlı olmasına bağlanmıştır. Bu tanıma göre güzellik, sonuşların faydası bakımından ele alınır (şimşek, 2014).

İnsanoğlu, düşünebilen bir varlık olması sonucunda, varolmasıyla birlikte başlayan süreçte karşılaştığı, deneyimlediği, algılayabildiği her objeyi anlamlandırma ve anlama şabasına girmiştir. Nesnelere kendi anlayışına uygun çeşitli değerler yüklemiştir. İnsanın, deneyimlediği ve anlamlandırmaya şalışma sürecinde, nesnelere yüklediği önem arz eden değerlerden biri de güzelliktir.

Sonuç olarak en genel manasıyla güzel; sanat ve estetik alanında söz konusu değerleri ele almış felsefi bir düşünce olarak, güzellik kavramını ele alan nesneye dair iyi, kötü, çirkin, gibi güzellik ile ilişkili olan kavramları sorgulamıştır. Sanat nesnesi ya da sanatçının ürettiği sanat yapıtı arasındaki bağlam ilişkisi yaşantılarımızda söz konusu olan estetik değerleri, hazlık, hoşnutluk olarak analiz etmiştir. Estetik, sanat nesnelere ve estetik tecrübeye yönelen güzellik algısının analiziyle ilgili olan bir felsefi disiplindir.

4 KAVRAMSAL SANAT BAĞLAMINDA; ENSTALASYON'UN TÜRKİYE' DEKİ İLK ETKİLERİ

4.1 Türkiye'de Enstalasyon Sanatının Oluşumu Ve Etkileri

Enstalasyon sanatı, kavramsal sanata eklenen bir ifade aracı olarak Türkiye'de 1980'li yıllardan itibaren giderek artan bir ilgiye sahip olmuştur. Türkiye'deki sanatçılar çeşitli teknik ve materyal kullanımı bakımından daha özgür bir ifade aracı olarak nesnelere kullanmaya başlamıştır. Çağdaş Türk Sanatı'nın gelişmesi ile enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar buldukları sistemi, kültür ve yaşam deneyimlerini, bianellerin ve galericiliğin gelişmesi sonucunda mekan-nesne'yi kullanarak düşüncelerini ifade etmeye başlamıştır. Sanatsal yaklaşımlar farklılık gösterse de, sanatçılar kavramsal sanatın bir kolu olan enstalasyona daha yakın bir yaklaşım içine girmiştir.

Sanayileşme dönemi, düşünsel anlamda birçok çeşitliliğin var olduğu, teknolojinin önünü alamadığımız bu hızlı gelişim ve birçok bilimsel buluşun ortaya çıktığı dönem olmuştur. Bu çeşitlilik ve sürekli gelişim sayesinde, yeniçağın sanatçıları, sürekli değişen yaşam koşulları ve düzenine karşılık geleneksel sanat anlayışından kopmuş ve geleneksel yöntemlerden uzaklaşıp teknolojik gelişmeler doğrultusunda yeni anlatım biçimlerine yönelmişlerdir.

İstanbul'da sanat adına düzenlenen çeşitli sergiler ve etkinlikler ve 1980'lerin sonlarında Uluslararası İstanbul Bienali'nin devamlı olarak gerçekleştirdiği kavramsal sanatı destekleyici çalışmaların başlaması, Enstalasyon sanatının Türkiye'de yaygınlık kazanmasında çok büyük katkı sağlamıştır. Sanatçılar kendilerini daha özgür ifade etme fırsatı yakalamışlardır. Bu durum Türkiye'deki sanat anlayışının büyük bir dönüşümüdür. Enstalasyon, Türkiye'nin sanat ortamında ve akademide tarih boyunca kabul görmüş olan yapıt üretimindeki belirli teknik ve uygulamadaki temel anlayışları derinden sarsarak, sorgulanmasına ve tartışılmasına neden olmuştur (Akay, 2008: 26-27). Sanat ortamının gündemini uzun süre meşgul eden bu tartışmaların yaşanması, yerleştirme çalışmalarının gelişimine ve yaygınlaşmasına engel olmamış, aksine, Çağdaş Türk Sanatı'nda yeni bir dönem başlamıştır.

Sürekli olarak devam eden teknolojik gelişmeler ve çağdaş sanat ortamının gidişatı nedeniyle enstalasyon sanatçıları tarafından daha çok tercih edilen bir anlatım biçimi haline gelmiştir. Hem konu seçimi, hem de materyal olarak yerel kültürün çeşitliliği, günümüz toplumunu sorgulama ve eleştirmede enstalasyon ifade aracı olarak önemli bir görev üstlenmiştir. Bu coğrafyada yer alan kültürel ve tarihi olguların, mekânların, farklı biçimlerde mekâna özgü sergilenmesi ve kavramsal bir çerçevede ele alınması ile sanat dünyamızın daha önceki dönemlerinde benzer örneklerin görülmediği yerleştirme çalışmaları ortaya konmuş ve Türk sanatçıları özgünlük kazanmıştır (Renkçi Taştan, 2018).

60'lı yıllarda sanatçıların ortaya koyduğu eserler, o dönemin sanat anlayışında, içinde deneysellik barındıran, sıra dışı ve eleştirel bir duruşu temsil eden çalışmalar olmuştur. Sanat ve hayat arasındaki sınırların kalkması için gündelik malzemeler, nesnelere ve seri üretimler galeri mekânlarında yer almış, sanatın işlevi üzerine düşünsel ve kuramsal anlamda günümüz sanatındaki sanatsal uygulamaları da şekillenmiştir. 1960'lı yıllarda yine toplumsal ve kültürel dönüşüm ve gelişmeler sayesinde; yeni sanatsal uygulamalar, sanat yapıtlarının zorunlu ve bağlayıcı sergileme alanları olan galeri, müze gibi kurumların sınırlılıklarını sorgulayarak, alternatif mekân ve mekan dışı sergileme düşüncesini de beraberinde getirmiştir (Antmen, 2016: 10).

Bu gelişmelerle birlikte, sanatta fikir ve nesne olgusu önemli bir boyuta ulaşmış; düşünce, zaman, mekan ve bağlam sanat yapıtının içeriği haline gelmiştir. O'Doherty'nin deyişiyle; "Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar" (O'Doherty'den akt. Antmen, 2016: 13). Bu düşünceyle birlikte sanat eserinde, bağlamın düşünceye, düşüncenin bağlama dayanması ile birlikte sanatın sınırları da genişlemiştir. Enstalasyonun bugünkü önemi ve konumunda, endüstrileşmiş bir ürün olan hazır-yapımlar, önemli bir role sahip olmuştur. Bu noktada Marcel Duchamp bağlamını değiştirmek suretiyle nesneye sanatsal bir statü ve nesnenin galeri mekânında yerini almasını sağlamış ve sanat yapıtı seviyesine yükseltmiştir.

4.2 Enstalasyon Ve Galericilik

İlk olarak “*galeri*” kavramını açıklamak gerekirse, TDK’ya göre *galeri*; 1 Bir yapının birçok bölümünü aynı katta birbirine bağlayan içten veya dıştan yapılmış geniş geçit, 2 Sanat eserlerinin veya herhangi bir malın sergilendiği salon, gibi cümlelerle tanımlanmıştır (TDK,18.02.2019). Etimolojik olarak *Galeri*’nin kökeni; Fransızca *gallerie* "revak, koridor, sözcüğünden gelmiştir (Etimoloji Türkçe, 18.02.2019).

Sanat Tarihi’nde galerilere pek rastlanmamaktadır, galeriler sanat dünyasının gelişimiyle beraber ortaya çıkmıştır. Sanatın ilk sergilenme yeri ise kiliseler ve saraylar olmuştur. 19. Yüzyılda kurulan kamusal müzeler ise ilk galeriler olarak kabul edilebilir. 1699 ve 1880’lerde Fransız devleti tarafından ilk olarak "Salon sergileri" düzenlenmiştir. Bu sergiler toplum tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Yıllar boyu kraliyet ailesinin elinde olan Louvre Sarayı’nda yapılan bu sergiler zamanla popüler hale gelmiştir. Kısa sürede halkın da dahil olduğu, sergiye katılmak isteyen sanatçıların eserleriyle bütün duvarların resimle dolduğu bir pazar haline dönüşmüştür. 19. yüzyılın başlarında “Salon” adı verilen sergi alanındaki eserlerin sayısı 200 iken, bu rakam 1870’lerden sonra 6000’e ulaşmıştır (Artun, 2015).

İlk olarak galeriler, müzelerin içinde var olan odalar olarak tanımlanırken, zaman içerisinde özelleştirilmiş kurumların ortaya çıkmasıyla sanat eserlerinin sergilendiği ve satışın da yapıldığı alanlar olarak anılmaya başlamıştır (Nuran, 2016). Modern bir sanat yapıtının değerinin belirlenmesinde nesnenin kendisi kadar sergilendiği mekanın etkisi sorgulanmıştır. Belli bir yer olarak galeri kavramı, mekanının beyaz duvarlarını şeffaflaştırır ve okunaklı kılar. Oldukça simgesel olan bu mekan, zaman zaman kolay anlaşılmayan göndermelerle doludur. Çağımız sanatçılarının mekanın sınırlarını aşarak gerçek mekanla girdiği ilişkiyi algılayabilmek veya galeri mekanı üzerinden yapılan piyasa ve sistem eleştirilerini kavrayabilmek açısından gereklidir, yol göstericidir (Antmen, 2016: 9).

Enstalasyon sanatının sergilendiği mekanların yapısı, sınırlılıkları, izleyici ile daha yakın iletişime geçmesine dayalı yeni bir galeri anlayışı oluşmaya başlamıştır. Sanatçı için mekan önemli olduğu için “Galeri” kavramı da eserinin bir parçası olmuştur. Galeriye anlamlandıran sanat nesnesi ve sanatçının ne ifade etmek istediğidir. Bu konuda Daniel Buren’in Galeri hakkında söylediğine bakacak olursak daha net ifade etmiş oluruz;

“Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekanların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekme fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez, ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek, o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği sanat yapıtına dönüştürür. Şimdi hadi bir dilim ekmeği, bir ekme fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeğlerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını - herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim; o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?”

Buren’in söylediği gibi; sanat eseri, bir galeri mekanını, hem kültürel hem de mimarinin yarattığı olguyu bütünsel olarak ele alacağından her bir biçimi, politik ve sosyolojik olarak kendi içinde oluşturduğu anlamını esere aktarmıştır (O’Doherty,2010: 12).

Enstalasyonun, sanat ve hayat arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırma çabası, çer çöp, çeşitli atık malzemeler gibi ‘elit’ galeri mekanlarına sokma girişimi, sanatçıların bu cesur hareketi, galeriler ve izleyiciler tarafından oldukça eleştirel bir tavır olarak algılanmıştır (O’Doherty, 2010: 15). Enstalasyon için galeri mekanının, bu estetiksel geri dönüşümü sanatçının izleyiciyle iletişime geçmesine olanak sağlamış ve galeriler de artık sanatçı için bir yapıt ve iletişim aracı haline dönüşmüştür.

4.3 İstanbul Bienali Ve Enstalasyon Sanatının Yeri

TDK' ya göre Bienal; 1. Yılaşırı olarak tanımlanmıştır. Bienal, kelime anlamı olarak iki yılda bir yapılan etkinlikler anlamına gelmektedir (Oxford Dictionaries, 2016). Bienal kelimesi ilk olarak 1895'te düzenlenen Venedik'te açılan bir sergide kullanılmıştır. Düzenli olarak tekrar eden sanat etkinlikleriyle anılan bienal, günümüzde dünyanın birçok yerinde gerçekleştirilmeye başlamıştır. Bienalin amacı uluslararası sergiler veya yıllık sanat etkinlikleri düzenleyerek çağdaş sanat için temel altyapıyı zenginleştirmeyi amaçlayan bireyler, dernekler ve kurumlar için bir öneri sunar (Bienal Foundation, 2016).

Türkiye'de ilk olarak, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından 1987 yılında düzenlenmiştir. Uluslararası İstanbul Bienali farklı kültürlerle, çeşitli sanatçıları görsel sanatlar alanında bir araya getiren bir buluşma noktası oluşturmayı amaçlamıştır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın düzenlemiş olduğu günümüze kadar halen devam eden on beş bienal bulunmaktadır. İstanbul Bienali geçmişten günümüze kadar, çağdaş sanatın yeni eğilim ve çeşitliliklerini bir araya getirerek topluma sunmuştur. Ülkemizde ve yurtdışında bulunan sanatçılar, küratörler, eleştirmenler ve sanat çevreleri sayesinde uluslararası dil ve kültür ağı oluşmasına katkı sağlamıştır. Sydney, São Paulo ve Venedik gibi en saygın ve en bilinen bienaller arasında görülen İstanbul Bienali en prestijlilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçıların, eserleri aracılığıyla izleyici ile arasındaki iletişimi kolaylaştıran bir alan yaratmayı amaçlamıştır. Uluslararası düzenlenen kurul toplantısı ile belirlenen küratör sayesinde, çevreye ve toplumun durumuna uyacak şekilde sergiler düzenlenmektedir. Ülkemizde iki yılda bir düzenlenen yelpazesi geniş uluslararası bir sanat etkinliği olması nedeniyle İstanbul Bienali, birçok farklı ülkeden katılan sanatçıların uluslararası platformda tanınmalarında önemli bir rol oynamaktadır. Bienal kapsamında düzenlenen konferans, panel, seminer ve atölye çalışmaları sayesinde hem sanatsal güncel konuları hem de dünyadaki sanatsal gelişmeler hakkında sanat öğrencilerine tamamlayıcı bir eğitim olanağı sunarak katkıda bulunmaktadır (İKSV, 2019).

İKSV'nin organize ettiği İstanbul Bienali için özel sektör maddi olarak destek sağlamaktadır. Her ülkeyi kendi çağdaşları arasında değerlendirmek gerekirse bienalin yapısını oluşturan uygun yöntemler ile meydana getirmiştir (Bienal Foundation, 2019). Her bienal kendine has bir karakter taşımaktadır. Genelde İstanbul'da düzenlenen, bienalin şehirler arasında önemli bir yeri bulunmaktadır. Bunun sebebi ise; küresel, kültür ve turizm sermayesinin İstanbul'da yoğunlaşması, İstanbul'un markalaşma konusunda önemli bir rol almasıdır (Yardımcı, 2005: 18).

Şehrin tarihi ve kültürüyle bütünleşmiş bir konuma sahip olması, İstanbul'da düzenlenen bienalin mekan seçimlerinde, çeşitli kültürlerin etkileşimini ortaya koymaktadır. Bienali görmeye gelen izleyici sergi mekanlarını dolanırken ayrıca İstanbul'un çeşitli tarihi mekanlarını da ziyaret ederek öğrenecektir. Her bienalde farklı deneyimler sunan bu sanatsal etkinliği bir fırsat olarak görebiliriz. Ülkemizin, turizm faaliyetlerine katkı amaçlı bir alternatif sunan bienallerin, ülke ekonomisine katkısı açıkça görülmektedir. Ülkemizde geçmişten günümüze kadar onbeş kere düzenlenmiş olan İstanbul Bienali her yıl farklı konular ve arayışlar sayesinde sanat anlayışının gelişmesine yol açmıştır (Yardımcı, 2005: 14).

İstanbul'da yapılan bienaller Çağdaş Türk Sanatı ortamına yeni bir anlayış getirmiştir. Ready-made, enstalasyon ve kavramsal sanat gibi terimlerin gelişmesine olanak sağlamıştır. Bienaller sanat nesnesi olgusunu öne çıkarmış, sanatçıların kendilerini malzemeler ile ifade etmesine ve mekan kullanımına imkân sağlamıştır. Bienaller, sanatı mekan ile birleştirip, geleneksel sergi anlayışını yıkmıştır. Ayrıca mekan kavramını genişletip kent ve doğayla bütünleştirip bizlere sunmuştur. Enstalasyon sanatını kapalı mekânlardan sıyrarak, sınırlı bir kavram olarak göstermekten kurtarmıştır. Enstalasyon sanatını, kamusallaşmış sokaklara, duraklara, metro istasyonlarına, tarihi ve turistik mekanlara izleyicinin kolay bir şekilde ulaştığı ortak alanlara yayılmasında olanak sağlamıştır. Bienallerin, sanatın bu şekilde birçok alana yayılmasını sağlaması, sanatın izleyici ile daha içli dışlı olmasına neden olmuştur. Farklı bir deyişle "sanat ve hayat" kavramı arasındaki sınırın ortadan kalkmasına olanak sağlayarak güçlü bir dönüşüm sağlamıştır.

Uluslararası sanat ile paralel olarak ilerleyen Çağdaş Türk Sanatı, dünya sanat piyasasında var olmak amacıyla başlatılan İstanbul bienali sayesinde, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır. Türkiye’de koleksiyonerler, yazarlar, küratörler ve dergi editörleri tarafından ilgiyle takip edilmektedir. Kültürel olarak turizminin gelişmesine olanak sağlamakla beraber insanların sanat ile arasındaki ilişkisinin daha güçlü olmasına da katkıda bulunmaktadır. İstanbul’un sanat dünyasında tanınmasına ve sanat dostu bir şehir olarak yer edinmesinde önemli rol oynamaktadır.

4.3.1 İstanbul Bienali’ne Katılan Türk Enstalasyon Sanatçıları Ve Eserleri

Uluslararası sanat piyasasında, Türkiye’nin sanatsal konumunun gelişmesi için ülkemizde birçok bienal düzenlenmiştir. Uluslararası bienallere ülkemiz sanatçılarından birçok katılım sağlanmıştır. Bienallerin düzenlenmesi Çağdaş Türk Sanatı ortamına çeşitli yenilikler getirmiş, geleneksel sergi anlayışında değişimlere yol açmıştır. Özgün sanat anlayışının oluşmasında ve daha geniş topluluklara ulaşmasında önemli rol almıştır. Prestijli sanat etkinlikleri olarak görülen, uluslararası bienaller ile Çağdaş Türk Sanat’ına “bienal” ve “küratör” tanımları yerleşmiştir. Bienaller sayesinde oluşan birçok materyal kullanımı ve çeşitli teknikler ile birlikte ortaya konulan eserlerde, bu yenilik bariz bir şekilde kendini göstermiştir. Sanatçıların ele aldığı konularda da farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Bienallere dahil olan çoğu sanatçının işlediği daha güncel ve politik konular; fikir özgürlüğü, iletişim, eşitsizlik, kadın hakları, çocuk hakları, bölgesel sorunlar, doğa katliamı, savaş, teknoloji, kimlik, sosyal özgürlük, yoksulluk vs. olarak görülmektedir. Bienaller, sanatçılar için bir nevi protesto ve propaganda alanı olarak da kullanılmaktadır.

1987'den itibaren düzenlenmekte olan, 2017’de onbeşincisi düzenlenen tüm Uluslararası İstanbul Bienalleri’ne yabancı sanatçılar, Türk sanatçılar ve farklı meslek gruplarına sahip olan kişiler de davet edilmiştir. Türkiye'deki bazı sanat galerileri ilk iki bienal kapsamında sergiler düzenlemişlerdir. Katılımcı sanatçıların seçimi ilk kez dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali'yle Michael Elmgreen adlı yabancı bir küratöre bırakılmıştır. Uluslararası İstanbul Bienalleri düzenlenmeden önce küratör ve danışma kurulu üyeleri bir araya gelerek kavramsal çerçeveyi belirlemektedirler. Kavramsal

çerçeve sanatçıların ve işlerin seçiminde önemli bir etkidir. Uluslararası İstanbul Bienalleri, kültür ve sanat ortamımızı hareketlendiren bir etkinliktir. Kültürel ve sanatsal ilişkilerin gelişiminde önemli bir yeri vardır.

1987’de düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienaline katılan, politik tavrı ile bilinen Fusün Onur, enstalasyon sanatı adına önem arz eden sanatçılarımızdandır. Füsün Onur söz konusu olduğunda vurgulanan özelliklerinden biri de Türk heykelinde "yerleştirme" anlayışının yaygınlaşmasına olan katkısıdır. Füsün Onur’un ilk kez heykelin sergilenme biçimine ve izleyici katılımına dikkat çekmesi önemli bir noktadır. Sanatçı, mekana eseri dahil ederek yeni bir anlamın inşa edilmesine olanak sağlamıştır.

Füsün Onur’un Harbiye Askeri Müze’de sergilenen “Gölge Oyunu” adlı çalışması zıtlıkları anlatan yöneten ve yönetilenler, üst mevkidekiler ve alt mevkidelilerin arasındaki ilişkiyi gözler önüne seren, çocuksu anlatımın yanında eleştirel tavrı ortaya koymuş bir çalışmadır. Genellikle eserlerini, parçalar arasında kurduğu hiyerarşik düzen ve mekanın yaşamsal niteliğini birleştirerek meydana getirmiştir.



Resim 16 Fusün Onur, 1987, Gölge Oyunu, Kumaş, İp ile demir tellere bağlantısı,1. İstanbul Bienali.

Kontrolü sağlayan ipi ellerinde tutarak, karmaşık bir dzenü kendilerini koruyan fildişi kulelerinden yneten bir oyun olarak izleyiciye sunmuştur. Gölgele kendilerini saf ve temiz olarak göstermiş kaosa bulaşmadan yüksekten alt tabakayı yönetmektedir. Onur, bu çalışmasında politik eleştirel tavrını açık ve net bir şekilde göstermiştir.



Resim 17 Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991, Anı/Bellek 1, İstanbul: Taksim Sanat Galerisi, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa'nın 1991'de 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde yaptığı "Kuryeler" serisinin "Anı/Bellek" çalışması, standların üzerinde bulunan gömleklere oluşmuştur. Standların üzerinde yazan cümle, mecazî olarak yazılmış ve ölümler tarafından söylenmiştir. Herkesin bildiği gibi, ölümler konuşmaz ve cümleyi konuşan bir öznenin veya öznel topluluğunun yokluğunu vurgulamıştır. Sanrısallık bir konuşma oluşturmuştur. Çünkü alıntı olarak gösterilen bu cümlede, konuşan kişi orada değildir. Kuryeler serisinin ortaya koyduğu belleğin mahali, gömleklere sahibi olan

kişilere ait bedenlerdir. Bu anımsama durumu, yaşamını yitirmiş insanların, hayatta olan insanlar tarafından hatırlanmasını içeren bir kitabe, bir mezar anıtı olarak izleyiciye sunulmuştur. “Kuryeler”deki standların üzerinde yazı olmasaydı, standlar sadece gömleklerin bulunduğu saydam, basit standlara dönüşücekti. Yazının bir hitabe gibi orada yer alması, standları sadece basit bir sergilemeden uzaklaştırıp, standları seslendirerek sesin sahibi olan ölü bedenleri sergi salonunda yeniden var etmiştir. Ölülerin seslendirdiği bu yazıt, otobiyografik bir tarzda söylenmiştir. Bu kısa alıntı, yazıt dönüşmesiyle, yaşamını halen devam ettirenler için basit bir anma işaretine dönüşmüştür.



Resim 18 Hüseyin Bahri Alptekin, M.D. Turk Truck, 1995, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Hüseyin Bahri Alptekin ile Michael Morris'in beraber oluşturdukları "Turk Truck" isimli enstalasyonu 4. İstanbul Bienali'nin girişinde sergilenmiş ve izleyiciyi büyük bir ihtişamla karşılamıştır. Seri üretim renkli plastik topları, kırmızı bir kamyonun arkasına doldurarak, müzenin girişi ile hemen yanında bulunan alışveriş merkezinin arasına yerleştirmişlerdir. Farklı açılardan bakıldığında iki farklı anlam ifade eden bir düzenleme yapılmıştır. Kamyon, üzerindeki topları müze tarafına yöneldiğimizde müzeye, alışveriş merkezine doğru yönlendirdiğimizde ise alışveriş merkezine bırakıp gidecekmiş gibi görünen bir kompozisyon oluşturulmuştur. 1999'da yayınlanmış olan Kriz Viva Vaia isimli bir katalogta Vasıf Kortun, İstanbul Bienali'nde sergilenen bu eserden şöyle bahsetmiştir:

"Nesne bir oyuncak kamyonu gibi görünüyor ve böylelikle, fiziksel varlığı trompe-l'oeil olarak buharlaşıyor. Bu yanılsama yapıttaki yer çekimi eksikliğine katkıda bulunuyor. Kamyon, taklit futbol toplarıyla ağzına kadar dolu bir konteyner biçiminde sadece hava taşıyarak, ağır nesnelere taşıma işlevine ters düşüyor. Nesnedeki yanılsama daha da ileri götürülüyor, çünkü sergi mekânın içine, girişin hemen yanına konmuş durumda, hem amacından bir süreliğine uzaklaştırılmış hem de o amacı yerine getiriyormuş görüntüsü veriyor (Kortun,1999: 17)."

"Türk Kamyonu" çalışması Alptekin ile Michael Morris birlikte yaptığı bu yerleştirme, dünya çapında taşınan ucuz plastik eşya akışını yansıtmaktadır. İlk olarak 2005'te İstanbul Bienali için yaratılmış; sanatçıların İzmir'de bulunduğu bu kamyon, İstanbul seyahatini yaptığı kamyonun ta kendisidir. Bu kamyon Türkiye'de kara yollarında görülen eşyalarla aşırı yüklenmiş Rus yapımı kamyonların tipik bir örneğidir. Normalde ucuz futbol toplarının plastik versiyonu olan bu renkli topların büyük bir bölümünü taşıyor, parlak sahte renkleri belirgin açıklıklarına dikkat çekmektedir. Uluslararası gurur verici bu sporun yanı sıra milliyetçi bir hal alan duruşu, bu tür topların üretilip dünyanın her yerinden taşınabileceği ürünler için küresel bir talep yarattığı fikrini öne sürmektedir.



Resim 19 Halit Altındere, Tabularla Dans II-6 kimlik, 1997, Enstalasyon görüntüsü (5. İstanbul Bienali)

Halil Altındere'nin, 5. İstanbul Bienali için ürettiği "Tabularla Dans II" serisinin, "6 kimlik" adlı eseri; kültürel, sosyal, politik ve gündelik yaşam içinde karşılaştığı sorunları eleştirel bir ifadeyle ortaya koymuştur. Sanatçı eserlerinde; pasaport, kimlik, devlet belgeleri ve bayrak gibi kurumsal nesnelere kullanarak, devletle mizahi bir karşıtlık yaratmış ve izleyiciyi bu mizahi tartışmanın içine çekmeyi amaçlamıştır. Devlet sisteminin oluşturduğu otoriter tavra karşı ironik atıflar ve eleştirilerde bulunmuştur. "Tabularla Dans" serisi ile uluslararası platformlarda kendisinden söz ettirmiş ve dikkatleri üzerine çekmiştir. "Tabularla Dans" serisi, bazen bir kimlik, bazen de bir banknot şeklinde karşımıza çıkarak bir çok mesaj içermektedir. Politik, sosyal ve kültürel sorunları araştırmış ve büyük ölçüde marjinalleşmeye, otoriter sistemlere karşı direnişe odaklanmıştır. İlk çalışmalarında devlet ve otorite kavramlarını, kimlik, banknotlar ve damga gibi günlük nesnelere üzerinde yapılan çalışmalarla eleştiren sanatçı, 2000'li yıllardan sonra gündelik hayatın alt kültürleri, cinsiyetleri ve sıradan olmayan durumlarına odaklanmaya başlamış ve durumu ironik ve politik yaklaşımı ile izleyicinin de kolayca anlayacağı şekilde sunmuştur.



Resim 20 Kemal Önsoy, Gel Gözlerimden Ağla, 2001, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Kemal Önsoy'un, 2001 yılında 7. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Aya İrini Müzesi'nde sergilenen "Gel Gözlerimden Ağla" adlı dairesel yapıtı sanki gökyüzüne çıkıyormuş izlenimi vermektedir. Önsoy, eserlerini üretirken uzun bir süre katmanlar ile ilgilenmiştir. Sanatçı eserlerinde, toplumların oluşturduğu yaşam koşullarını, bıraktıkları izleri, yerleşimdeki dağınıklığı, farklı yapılanmayı ve birbirleri üzerine yığılmış kültürleri aktarmaya yönelmiştir. Sanatçının yaptığı sorgusal süreçte, sanat tarihinin izini sürerek, izleyiciye katmanların üst üste geliş amacını aktarmış, zamanda dolaşabilmesine izin vermiştir. Aynı dönem içinde farklı üsluplarla çalışan sanatçıların, bu dönem içerisinde kendilerine nasıl bir yer edinmiş oldukları, bienalde sergilenen bu enstalasyon sayesinde daha kolay anlaşılmiştir.



Resim 21 Servet Koçyiğit, Mavi tarafı yukarı, Karışık medya Enstalasyon kurulumu, 2005, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Servet Koçyiğit'in 9. Uluslararası İstanbul Bienali için yaptığı "Mavi Tarafı Yukarı" adlı eser, Türk geleneğine ve yurttaşlığına olan ilgisini iyi bir şekilde örneklemiştir. Birkaç odadan oluşan galeri alanına bir mekanizma yerleştirilerek, galeri odaları boyunca tavana tutturulmuş bir sistem üzerinde süzülen süpürge bulunmaktadır. Pislere bağlanmış geleneksel bu süpürge, galeri odaları arasında sürekli tekrar eder ve yerleri süpürür. Bu durumda, insan saçından yapılmış, iyi hazırlanmış bir obje olan süpürge, yorgun kadınların eşlerini iğnelemek için kullandıkları bir Türk ifadesine deyinmektetir: "Saçımı süpürge ettim". İnsan saçından yapılmış süpürge işini İstanbul Bienali'nde izleyiciye sunduktan sonra, diğer galeriler tarafından da ilgi görmüştür. Fakat sanatçı bu teklifleri geri çevirmiştir. Çünkü çalışmayı mekana özel düzenlemiştir. Mekana iyi oturduğunu ve kurulum olarak çok zor olduğunu dile getirmiştir. Fakat çalışma daha sonra Lille'de "İstanbul Traversée" adlı serginin küratörünün ısrarı ile yeniden sergilenmiştir. Koçyiğit, Palais des Beaux Arts'ın mekânını çok beğenmiş ve işin kurulumuna uygun olduğunu düşünerek, "Mavi Tarafı Yukarı" adlı eserini o mekan da yeniden kurgulamıştır. Bu enstalasyona, farklı milletlerden de tepkiler çok olumlu olmuştur. "Saçını süpürge etmek" sözünden çıkan bu çalışmayı Fransız küratörler, kendi kültürlerinden yola çıkarak dansla ilişkilendirmiş ve öyle de yorumlamışlardır.



Resim 22 Eylem Aladoğan, Ruhunu Dinle, Enstalasyon, 2011, 370 x 130 x 480 cm 12. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Eylem Aladoğan'ın, 12. Uluslararası İstanbul Bienali'nde kurguladığı "Ruhunu Dinle" adlı eseri bienalde dikkat çeken eserler arasında yer almayı başarmıştır. Aladoğan'ın bu eseri, tüyleriyle uçuşan uzatılmış bir kanadın tüfeklerle birleşiminden inşa etmiştir. Yapıt, baskın tüfek ve tüyler gibi bilinen şekillerin bir karışımıdır, sarsılmış ve dağılmış bir hareketle zeminden zarifçe yükselir ve taban olarak tabancanın izmaritleri, gökyüzüne doğru yönelmiştir. Tüy ve ateşli silah arasındaki zıt ilişkiler, sanatçının genel ifadesini temsil eden bir çalışmadır. Sanatçının çalışmasında, bireyin tamamen yaşamasını engelleyen varoluşsal korkuların üstesinden gelmek için kontrol edilemez olanı, kontrol etme dürtüsüyle savaşını anlatmaktadır. Aladoğan'ın eserleri dinamizmi ve canlılığı ile anlaşılabilir. Heykelin mimari şekli, eserin ahşabına damgalı bir motifle birlikte, sanatçının iç gücünü daha da geliştirmek için irade sahibi olma yeteneğine ve güç ve cesaret isteme arzusuna duyduğu ilgiyi anlatmaktadır.

"Varoluşsal bir yerine getirme bulmak için mücadele edilmesi gereken sürekli bir iç tehdit. Bu koşullar aynı zamanda dış dünyada da görülür, değişim her zaman korkuya neden olur. Benim için, tüfekler aynı anda hem korku hem de gücü yansıtıyor. Ölüm olmadan hayatta kalmak için bir dürtü olmadığını söyleyebilirsiniz. İçsel büyümeyi tetiklemek için korkuya ihtiyacımız var. Eylem Aladoğan (DesignBoom, 19.03.2019)".



Resim 23 Ayşe Erkmen, Kütüküt, Enstalasyon, 2013, 13. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Ayşe Erkmen'in, 13. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen "KütKütKüt" adlı eseri, sergi alanının ana giriş kapısında ziyaretçileri karşılamıştır. Eser ucunda yeşil bir ağır top bulunan büyük bir vinci andırmakta ve bu top sürekli olarak beton bir duvara çarpmaktadır. Sanatçı, bu projesiyle kentsel dönüşüme dikkat çekmek istemiştir. Sanatçının, mekanı kurgulayarak, mimarisine müdahale ederek, tehditkar ve eleştirel tavrını dile getirdiği yerleştirmelerinden biridir. Şehrin çoğu yerinde var olan ve var olmaya devam eden, kentsel dönüşüm projelerine bir tepki olarak eserini sunmuştur. Dönüşüm projeleri yüzünden yakın bir zamanda yıkılması planlanan Antrepo no.3'e de vurgu yapmıştır. Kaçınılmaz sonu hazırlayan bu projeler, bienalin bulunduğu bölgenin de dahil olduğu bu yıkımı tehdit edercesine eserini ortaya koymuş ve oluşturduğu enstalasyonla dikkatleri üzerine çekerek eleştirisini izleyiciye aktarmıştır.



Resim 24 Emre Hüner, Sonsuz Aracı, Enstalasyon, Tuzlu Su, 14. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Emre Hüner'in "Sonsuz Aracı" adlı eseri 14. İstanbul Bienali kapsamında Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda sergilenmiştir. Mekan, mimari, arkeoloji gibi yapay ve organik oluşumları incelemiş kurgusal metinler ve düzenlemeler ile gelecek varsayımları üzerine çalışmalar üretmiştir. Hüner'in ilgi alanında genel olarak; antropoloji, arkeoloji, biyoloji, ekoloji, ütopya, distopya ve uzay bilimleri gibi konular yer alır. Grup halinde yerleştirilmiş, üç ayrı kurgudan oluşan heykeller çeşitli materyallerle, tanımlanmamış topografyalar yaratarak insanın yeniden oluşum korkusunu yansıtmaktadır. Neolitik kalıntılarla kurgusal bir dünya yaratmayı amaçlayan sanatçı teknolojinin henüz var olmadığı toprakları, yeni bir arayışın başlangıcı olarak göstermiştir. Hüner'in çalışmaları genelde, medeni olarak görülen toplumun, var olan kaygılarını, gelecek endişelerini, teknolojik gelişmeler, bilimsel buluşlar, toprak kavgaları ve iyi bir toplum yaratma isteği gibi sorunlarını analiz etmiş ve eserine yansıtmıştır.



Resim 25 Alper Aydın, D8M, 2017,15. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Alper Aydın'ın 2017'de "D8M" adlı eseri 15. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir. İzleyici düzenlenen bu yerleştirmede bir doğa yıkımına şahit olmaktadır. Bienalin bir köşesinde yer alan bu üzücü parçalanma ve bozulma izleyiciyi eleştirel bir tavırla sorgulamaya itmiştir. Şehirlerin geçirdiği bu kentsel dönüşümler coğrafyadan coğrafyaya benzerlik gösterdiği için, hafıza da ortak bir dil oluşturmuştur. Aydın'ın bu kurgusal enstalasyonunda, buldozer kepçesi tarafından yıkıma uğramış ağacın dalları bir araya toplanmıştır. Bu çalışma, insanoğlunun oluşturduğu doğa tahribatının sembolik bir anlatımıdır. Bu tahribat galeri mekanında gözler önüne açıkça sunulduğunda daha çarpıcı ve etkileyici hale bürünmüştür. Aslında bu durumun benzerlerini, ülkemizin ya da dünyamızın çeşitli bölgelerindeki ormanlarda görmek de mümkündür. Bu eserde sanatçı, kentselleşme, genişleme ve gelişme sevdasında insanoğlunun doğayla etkileşimini ele almıştır. Bir şeyler inşa ederken, başka bir varlığın yıkılmasının ve asırlardır süre gelen bu tahribatın sebebini eserinde açıkça vurgulanmıştır. İlerleme veya gelişme uğruna, umarsızca yapılan yıkımların, aslında doğaya karşı işlenen, bu korkunç tahribatı gözler önüne sererek, bizleri vicdanımızla başbaşa bırakmıştır.

5 ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI'NDA SANAT TANIMI TOPLULUĞU ÜYELERİ VE ÇALIŞMA PRENSİPLERİ

5.1 Sanat Tanımı Topluluğu Ve Enstalasyon Sanatçıları (1972-2010)

Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner tarafından 1972'de kurulan "Sanat Tanımı Topluluğu", "yeni bir sanat" tanımı oluşturma amacıyla kurulmuş, Alpaslan Baloğlu, İsmail Saray ve Ergül Özkutan gibi üyelerin olduğu sanatçılar topluluğudur. Sanat Tanımı Topluluğu (STT), Joseph Kosuth'un kurduğu ve "Art And Language" türkçe anlamıyla Sanat ve Dil grubu ile benzerlik göstermiştir. Tamamen sanat üzerine yoğunlaşarak, düşünsel serüvenlerde elde ettikleri bilgi ve sonuçları yine sanat olarak sunmuşlardır. STT'nin ilk dönemini oluşturan sanatçılar 1978-81 arasında yaptıkları çalışmaların yanı sıra 1980'de ortaya çıkarttıkları "Sanat Olarak Betik" adlı kitapta, Joseph Kosuth ve Sol Lewitt gibi önemli sanatçıların, kavramsal sanat adına yazdıkları eserlerin çevirileri ve Sanat Tanımı Topluluğu'nun yazdığı sanat metinleri yer almaktadır.

STT'nin çalışma tarzları haftada bir yapılan toplantılar halinde ilerlemiş sanat üzerine yapılan tartışmalar toplantının asıl konusunu belirlemiştir. Avni Yamaner ve Ahmet Öktem gibi bazı grup üyelerin ayrılması sebebiyle grup dağılmıştır. Beraber oldukları dönemde; sanatı sanat yapanın ne olduğunu, sanatın sınırlılıklarını, sanat nesnesi ve estetik değerler üzerine sorgulamalar üzerinde durmuşlardır. "Sanat Olarak Betik" adlı kitapta, galerilere karşı tutumlarıyla çağdaş sanat ortamına yeni bir bakış açısı katmış ve bu durum Türkiye'deki sanat ortamının gelişmesine olanak sağlamıştır. "Betik Sanat" adlı sergi grubun beraber yaptığı son işidir. 1981 yılında dağılmış, Serhat Kiraz, Şükrü Aysan ve Ahmet Öktem bireysel olarak çalışmalarına devam etmişlerdir. Daha sonra Aysan 90'lı yıllarda yeniden Sanat Tanımı Topluluğunu aktif hale getirerek, yeni sanatçı üyelerle beraber grubun etkinliklerini günümüze kadar sürdürmüştür. Sanat Tanımı Topluluğu halen İstanbul'da sanat etkinliklerine devam etmektedir.

Bu çalışma içerisinde enstalasyon sanatı adına önemli yere sahip Sanat Tanımı Topluluğu'na ara ara dahil olan Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Genco Gülan, Cengiz Çekil gibi birkaç sanatçı daha ele alınmıştır. Değerlendirilen sanatçılarımızdan biri olan Canan Beykal yaptığı çalışmalarla diğer kavramsal sanatçılara göre siyasi, sosyal günümüzün sorunsal konularıyla daha fazlasıyla ilgilidir. Sanatını üretme biçimi ve zaman, mekan, izleyici ve sanat nesnesini ele alış şekli bakımından kavramsal sanat içinde adı sıkça anılan enstalasyon sanatçılarımızdan biridir. Ayşe Erkmen eserlerini genellikle, sanat ve sanat olmayan arasındaki ilişkiye yönelik sorgulamalar nedeniyle eserlerini sanat ve zanaat arasında kalan ince bir çizgide kurgulamıştır. Erkmen bir çok eserinde, sanatının başlangıç yeri olarak galerileri göstermiştir. Sanatçı, 'sanat eserini, sanat eseri yapan nedir?' sorusuyla ilgilenerek, sanat ile sanat olarak görülmeyen, arasında kalan çizgiyi bulanık bırakarak izleyiciyi sorgulamaya itmeyi amaçlamıştır. Genco Gülan ise; kamusal, kişisel, evrenselleşmiş mitolojileri konu alarak toplumsal sanat eserleri ortaya koymaktadır. Gülan eserlerinde; sosyal ve politik konuları, bireysel farklılıkları, günümüzün teknolojik gelişimini ve tarihi irdeleyen bir anlatıma sahiptir. Bu konuların yanı sıra, küreselleşme, savaş, terör, robot bilimi gibi farklı konuları da eserlerinde görmek mümkündür. Cengiz Çekil, eserlerinde doğanın bizlere sunduğu elementleri ve sıradan günlük yaşamda kullanılan nesnelere kullanarak, yaşama ve ölüme ait karşıt kavramları konu almıştır. Çekil bir çok işinde enerji ve direnç kavramlarını sorgulamıştır.

Konusu geçen sanatçılar, sanatın estetik değerlerini, sanat nesnelere, mekan ve sanatçının Türkiye'deki konumunu eleştirel bir dilde sorgulamışlardır. Ülkemizdeki sanatın değeri ve konumu, sanatçılar tarafından farklı şekilde yorumlanmıştır. STT üyeleri ve ele alınan diğer sanatçılar ülkemizin genel sanat anlayışı düşünüldüğünde, alışılmış, geleneksel kalıpların dışına çıkmış ve malzemeyi özgürce kullanarak kendilerini ifade etmişlerdir. Türkiye'de Çağdaş Sanat adı altında oluşturdukları hem fikirleriyle hem de eserlerinin özgünlükleriyle kendilerini kanıtlamış ve sanat adına önemli bir zemin oluşturdukları için bir hayli önem kazanmışlardır.

5.2 Sanat Tanımı Topluluğu Enstalasyon Sanatçıları Ve Eserlerin İncelenmesi

Sanat Tanımı Topluluğu'nun kurucularından olan Şükrü Aysan, 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), Resim bölümünü bitirmiştir. Mezun olduktan sonra Paris'e gitmiş ve oradaki eğitiminde kavramsal sanat ile tanışmıştır. 1975'te ülkeye dönen Aysan, hem sanat eğitimcisi olarak hem de sanat etkinlikleri düzenleyerek ülkemizin sanat ortamına katkı sağlamıştır. Enstalasyon, video sanatı, performans sanatı, minimalist sanat gibi sözü edilen sanat kavramları ile Kavramsal Sanat'ın Türkiye'de tanınması, gelişmesi ve yaygınlaşması için çeşitli makaleler, kitaplar, sergiler ve etkinlikler düzenleyerek büyük bir çaba göstermiştir.



Resim 26 Şükrü Aysan, 1979, Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale, İstanbul.

Şükrü Aysan, ülkemizde kavramsal sanatın yaygınlaşması adına tartışmalar başlatması açısından değerli bir sanatçıdır. Sanat yapıtının, felsefi boyutuna ağırlık vermiş, oluşturduğu eserlerde estetiği arka planda tutarak tartışmaya açmıştır. Şükrü Aysan, sanatın oluşumu ve yapısı üzerine araştıran, düşünen, analiz ederek fikirleri sentezleyen, yeni bir sanat fikri bulma amacıyla Sanat Tanımı Topluluğu'nu kurmuştur (Özayten, 2013: 184). Şükrü Aysan, "Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale" adlı eseri

Türkiye’de enstalasyonun ilk örneklerinden biridir. Aysan’ın bu enstalasyon çalışması, İstanbul- Kilyos’ta sergilenmiştir.



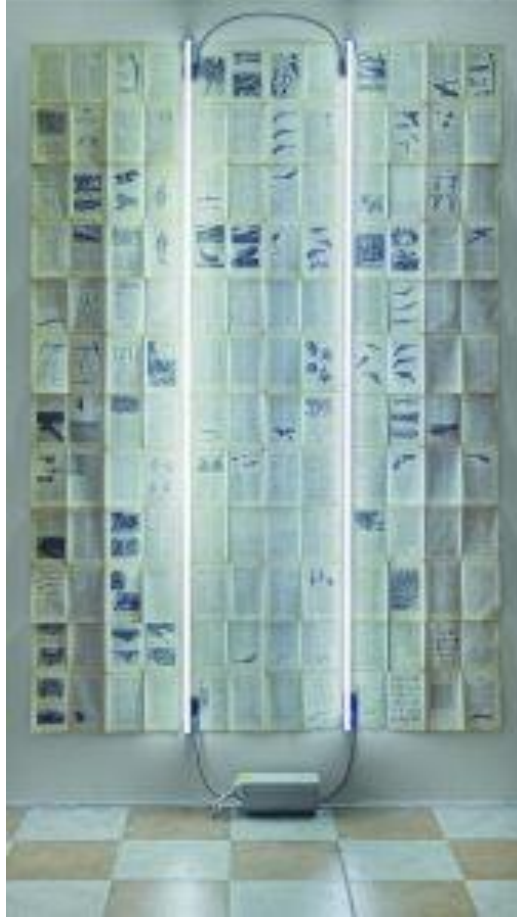
Resim 27 Şükrü Aysan, 1979, Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale, İstanbul.

Serhat Kiraz, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yüksek resim bölümünden mezun olmuş 1996-99 yılları arasında Marmara Üniversitesi Sanatta yeterlilik yapmış ve eğitimini tamamlamıştır. Yıldız Teknik Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmıştır. 1978’den günümüze kadar birçok karma ve kişisel sergiye katılmıştır. İstanbul’da halen çalışmalarını sürdürmektedir. Kiraz, ürettiği sanatını yalnız bir algı nesnesi olarak değil, bir felsefi görüş nesnesi olarak öngörmüş ve savunmuştur. Çözümleyici, ayrıştırıcı ve yapısal bir yöntemle ürettiği yerleştirmeleri, gerçekçi kurgusuyla ve kararlı bir amaçla birleştirmiştir.



Resim 28 Serhat Kiraz, 2017, Analemma, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul.

Yerleştirmeleri izleyicinin yerleştirme çevresinde dolaşarak mesajların ve imgelerin çoğulluğunu, biçimlerin çeşitliliğini ve değişkenliğini anlamasını sağlamıştır. Kiraz, öncelikle yapıtının, kültürlerin karmaşık ve farklı olmasına karşın, tek bir kaynaktan çıktıklarını ve bir bütün olarak ele alınması gerektiğini savunan felsefi arka yüzü ile uğraşır. Yapıtlarının bulunduğu mekânı ikincil olarak ele almıştır. Mekânı, kavramsal ve tarihsel içerikleriyle açılımlı bir biçimde değerlendirir. Kurguları için 3 tane ayrı bölüm hazırlamış; birinci bölüm sergiyi oluşturan düşüncenin gösterildiği yer olarak nitelendirmiş, ikinci bölüm tarih boyunca yapılmış çalışmaların bulunduğu yer, üçüncü bölüm ise bu kurgulardan alıntılanarak yaptığı geçmişte buna temel oluşturan yapıların bulunduğu yer olarak açıklamıştır.



Resim 29 Ahmet Öktem, 2013, 18 Formalık Görünmeyen Savaş, Yerleştirme, 230 x 142 cm, Çanakkale Bienali.

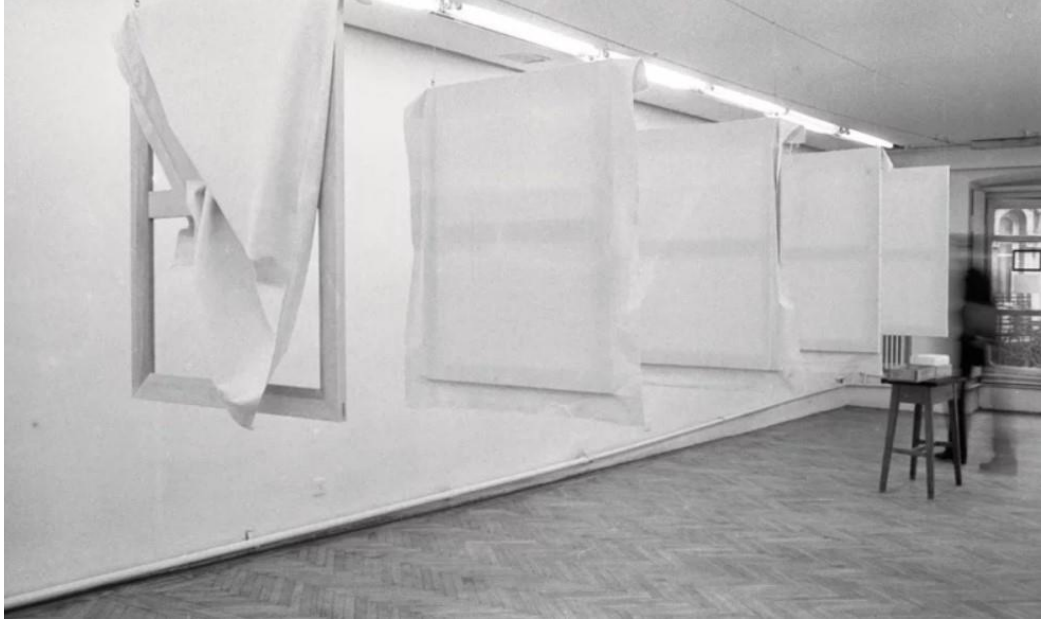
Ahmet Öktem, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), Resim bölümünden mezun olmuş ve Salzburg'daki sanat akademisine katılmıştır. Eğitimini tamamladıktan sonra Yıldız Teknik Üniversitesi-Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde eğitmenlik yapmıştır. Öktem halen İstanbul'da çalışmalarını sürdürmektedir.

Öktem'in genel olarak çalışmalarında; teknoloji, ışık ve görüntü oluşturma gibi teknikler görülmektedir. Sanat üretirken kullanılan farklı teknikler, bir yapıta aynı anda yer alması, sanat eserinin okunmasında ve anlaşılmasında bazı zorlukları ortaya çıkarmıştır. Bu durumda, sanat eserinin oluştuğu zaman, toplumun yapısı, politik durumlar, ekonomi, sosyolojik yapının iyi bilinmesi gerektiği söylenebilir.



Resim 30 Ahmet Öktem, Adsız IV, 1993, Bir Yüzün Diğer Yüzü, AKM, Fotoğraf: Ahmet Öktem

“Dile getirmenin yerine, görünür kılmanın bir savaş nedeni olabileceği hiç aklıma gelmemişti. Formalar halinde katlanmış, hiç kitap haline getirilmemiş sayfaların bir poşet içerisindeki durumu kimseyi rahatsız etmiyordu. Onu bulunduğu yerden çıkarmanın nasıl bir tehdit oluşturduğunu sonraları fark ettim; ne yapacağını bilememenin çaresizliği. Bir şey bulmanın anlamsız edasıyla formları saydım, sonra da onları sıralarına göre düzenledim ve bana göre bu halinin tehdit eder bir yanı yoktu. İçerisinde her türlü savaş aygıtları fotoğraflarını, çizimlerini ve tekniklerini barındıran sayfalar üç sütunluk bir tasarım halinde gözüme uygun görünüyordu. Diyebilirim ki, hesaba katmadığım ışık onu tümüyle değiştirdi, artık sessizliğini üstünden attığını, tuhaf sesler çıkardığını duyar gibi oluyordum. Geriye dönüşün olamayacağını anlamıştım, hiç değilse orada olmamalıydım, dikkatlice oradan uzaklaştım.”-Ahmet Öktem (Çanakkale Bienali, 19.04.2019)



Resim 31 Alparslan Baloğlu, Sanat Olarak Betik,1980, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi,
Ahmet Öktem Arşivi, Fotoğraf: Ahmet Öktem

Alparslan Baloğlu, Bursa Erkek Lisesi'nden mezun olmuş, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi-Resim bölümünü bitirmiş ardından İngiltere/Londra'ya eğitimini geliştirmek ve sanatsal eğilimlerle daha yakından ilişki içine girebilmek için gitmiştir. 70'lerin sonlarında kavramsal sanata yönelmiş, sanat adına sorular sorarak, araştırmış düşünmüş ve bunlardan çıkan felsefik sonuçlar üzerinde durmuştur. Baloğlu ve Ergül Özkutan, STT toplantılarına davet edilen önemli öğrencilerdendi. Bu toplantılarda kavramsal sanat adına okumalar, söyleşiler, analizler ve konuşmalar yapılır bunlar üzerinde durulurdu. Doğal olarak bu durum genç yaşlarında olan Baloğlu ve Özkutan'ın sanat üzerine düşüncelerini ve sanat pratiklerini de etkilemiştir.

Klasik bir akademik eğitimin ardından, sanatsal gelişimine katkıları sağlayan Baloğlu, karşısına çıkan bu yeni düşünce şekli, felsefi sanat üretme biçiminin etkisiyle Duchamp'ın metinlerini okumuş, onun sanatsal tavrını benimsemeye başlamış ve kavramsal sanata yönelerek eserlerini ortaya koymuştur.



Resim 32 İsmail Saray, 1980, Duvara Ders Anlatma, Yerleştirme, Sanat Tanımı Topluluğu, İDGS Galeri, İstanbul.

İsmail Saray, Kütahya’da 1943 yılında doğmuş, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü-Heykel bölümünden mezun olduktan sonra devletin sağladığı burs ile Londra’da eğitimine devam etmiştir. 1970 yılında Saint Martin’s School of Art akademisinde heykel alanında, lisansüstü sertifika programına katılmış ve başarıyla tamamlamıştır. Royal College of Art akademisinde yüksek lisans yapmıştır. Eğitimini tamaladıktan sonra Türkiye’ye dönen Saray, Samsun Eğitim Enstitüsüne Resim eğitmeni olarak atanmıştır.

Saray’ın, STT üyesi olduğu yıllarda ürettiği eserlerden biri de “Duvara Ders Anlatma” adlı çalışmasıdır. Saray, eserlerinde genellikle Türkiye’nin toplumsal sorunlarını, ekonomisini, otoriteyi, politik ve kültürel oluşumlarını eleştirmiştir (Özayten, 2013: 188).



Resim 33 Ergül Özkutan, Bir Yüzün Diğer Yüzü, AKM, 1993, Fotoğraf: Ahmet Öktem

Ergül Özkutan, 1978 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Resim bölümünden mezun olmuştur. Özkutan, eserlerinde çeşitli materyaller kullanmıştır. Sanatçı eserlerinin anlaşılabilirliği hakkında; kendisinin dahi hemen anlamlandıramadığı eserlerini, insanların bir anda çözmesini istemediğini ve izleyicinin eser hakkında sorgulamalara gitmesini gerektiğini öne sürmektedir. Bir şeyi anladığınızda o şeyin sonuna varmış olduğunu bu yüzden sorgulama sürecinin yaşanması gerektiği söylemiştir. Özkutan, kendi işlerinin sivriliğinden bahsederek, hem sosyolojik, hem de ideolojik olarak, tesadüfen bir araya gelen parçaların üretimi için kişisel bir mitoloji haline dönüştüğünü dile getirmiştir (Özayten, 2013: 133).



Resim 34 Canan Beykal, 1997, Bir Küçük Aslancık Varmış, Yerleştirme, AKM.

Canan Beykal, 1972 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim bölümünden mezun olmuştur. 80'lerde Türkiye'de çağdaş sanat ortamında kavramsal sanatın yayılması ve enstalasyon sanatının tanınmasında rol alan önemli sanatçılardandır. Toplumsal sorunları, ekonomik ve siyasi olguları, kavramsal boyutlarıyla ele alıp eleştirel bir dille eserlerine yansıtmıştır.

Beykal, "Bir Küçük Aslancık Varmış" adlı eserinde savaş kurbanı olan çocukların fotoğraflarını ışıklı kutular içine yerleştirmiş yaşamsal deneyimlerinden metinler ile birlikte sergilemiştir. Canan Beykal, savaşın olumsuz sonuçlarını ortaya koymuş, kişisel bir açıklamada bulunmadan, söylemek istediklerini çocuklar aracılığıyla iletmıştır. Durumu doğrudan açık ve net bir anlatım ile çoğu kez yaşamı sürdürebilmek amacıyla olduğu düşünülerek yapılan savaşların nihai sonucu olan "Ölüm"ü masum olan çocuklara yaklaştırarak vurgulamış ve çocuklardan geriye kalan sadece bu çerçevedeki anı defterleri olmuştur.



Resim 35 Canan Beykal, 1997, Bir Küçük Aslancık Varmış, Yerleştirme, AKM.

Masum olan çocuklardır ve henüz insanları birbirinden ayıran düşünceler oluşmamıştır. Dil, din, ırk ayrımı, gibi hiç birşeyden haberi olmayan çocuklara insanlar tarafından aktarılmıştır. Beykal bu sergiyi derin toplumsal sorunları ortaya koymak amacıyla oluşturmuştur. İnanığımız değerler uğruna, savaştığımız saçma sorunlara dikkat çekmek istemiştir.

Ayşe Erkmen, İstanbul'da doğmuş ve şuan Almanya'nın Berlin şehrinde yaşamaktadır. 1977'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Heykel bölümünü bitirmiştir. 1993'te DAAD sanatçı programına katılmak için Berlin'e gitmiştir. Kassel Sanat Akademisi'nde eğitmen olarak çalışmıştır. Almanya'da ve Türkiye'de tanınmış olan sanatçının çeşitli müzelerde, galerilerde ve bienallerde çalışmaları sürekli olarak sergilenmiştir.



Resim 36 Ayşe Erkmen, Am Haus / Evinde, Permanent installation in Berlin, 1994, Courtesy Galerie Barbara Weiss

Türkiye'den daha çok Almanya' da tanınan sanatçı eserlerinde Türk kültürünü kullanarak yurt dışında temsil etmiştir. Çocukluğunda anneannesinin terzi atölyesindeki üretimden etkilenen sanatçı sürekli çalışmayı bir yaşam biçimi haline getirmiştir. Ayşe Erkmen, lise dönemlerinde ilgi duyduğu sanat dersleri ile hayatına bir yön vermiştir. Eserleri izleyicide tuhaf bir farkındalık hissi yaratan sanatçı, izleyiciye mekanda var olmanın verdiği bir heyecan yaratmaktadır. “Benim atölyem galerilerdir” diyen Ayşe Erkmen, bir çok sanatçının aksine kendisine ait atölyesi olmayan göçebe bir sanatçıdır.

Almanya'ya yerleştiği ilk sene ürettiği bir proje de “-miş” li geçmiş zaman adlı eseri idi. Eviden ilk defa ayrılan Ayşe Erkmen yeni bir ülkede yaşamının verdiği hüznü yaşamış ve türkçe dilinde bir olayın arkasına -miş koyarak geçmiş ifade eden başka bir anlam elde edilebiliyor olmasıyla duygusal bir bağ yakalamış, geride kalan hayatının simgesi olarak eserini ortaya koymuştur. Başka dillerle de aynı durumu tarif etmek mümkün olsa da, uzun cümleler kurmak gerektiğini fark eden sanatçı, -miş ile donattığı binanın dış cephesi, o çevrenin bu eseri benimsemesiyle 25 senedir binanın sembolü haline gelmiştir.



Resim 37 Ayşe Erkmen, Üç Göz, Enstalasyon, Kapadokya Festivali, 2015

Ürettiği eserlerin dilini gizli tutmayı ve vermek istediği mesajı dolaylı ve düşünsel bir anlam yakalayarak izleyiciye sunmayı tercih etmiştir. Sanatçı bir röportajında sanatının gizliliği hakkında düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

"Ben eserlerimde çok belirgin mesajlar vermek istemiyorum, zaten insanların bildiği ve kolaylıkla anlayabileceği mesajları vermenin bir anlamı olmadığını düşünüyorum. Yani eğer verdiğim mesaj birebir bir mesajsa bile onu daha dolaylı vermeye çalışıyorum. Çünkü insanların zaten bildikleri bir şeyi onlara tekrar vermenin bir anlamı olmadığını düşünüyorum. Çok direk mesajlardan mümkün olduğunca kaçmaya çalışıyorum ki, yaptığım işin mümkün olduğunca katmanları olsun. İşimle kişilere tek bir şey verirsem derinliği yitirmiş oluyorum, verdiğim şey bir mesaj oluyor, nedeni de belli oluyor. Aksine ben neden ve sonuç ilişkilerinden mümkün olduğunca kaçmaya çalışıyorum."- Ayşe Erkmen (İstanbul Museum Artist, 15.04.2019)

Sanatçı'nın 2015'da yapılan 'Cappadox Festivali' kapsamında gerçekleştirdiği Kapokyadaki 'Üç Göz' adlı yerleştirmesi de çok ilgi gören bir çalışma olmuştur. Büyük, geometrik ve her yerden görülebilen bir yerleştirmedir. Ayşe Erkmen

bu projede, o bölgenin en zirve noktasında büyük bir peribacası bulunan Üçhisar Kalesi'ne müdahale etti. Kale üzerindeki deliklere üç renkli küre yerleştirerek, kalenin organik formu ve tek renkli topları ile doğal ve kültürel süreçleri gösteren bir kontrast yaratmış ve Kapadokya'nın o tuhaf sönmüş tonlarını renklendirme ve güncelleştirme endişesi içerisinde olmuştur.



Resim 38 Ayşe Erkmen, 2016, Ödül, Enstalasyon, Kapadokya Festivali, Nevşehir.

2016'da yapılan bir diğer Capadox Festivali'nde yine bir peribacasına müdahale etmiştir. 2015'te yaptığı eser ile arasında bir bağlantı olmasını isteyen sanatçı, peribacasındaki bir yırtığa piercing yapmıştır. Erkmen'in bir peribacasını odak belirleyerek yaptığı yerleştirme, izleyicinin diğer peribacaları arasından, müdahale edilen peribacasına dikkat çekerek incelenmesine neden olmuştur. Peribacasına koyulan bu yerleştirme, zamanında kapalı olan şimdi ise bir açıklık yaratmış yırtığa konuşlandırılmıştır. Erkmen'in halkasını üzerinde barındıran peribacası, yeniden sanat eserine dönüşmüştür. Erkmen, üretmekten çok tükettiğimiz bir dönemde olduğumuzu vurgulayarak tüketim amaçlı üretilen nesneyi topluma estetiksel olarak geri kazandırmıştır.

Genco Gülan, 1969'da İstanbul'da doğmuş, Boğaziçi Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Sanat bölümünden mezun olmuştur. New York New School Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Gülan'ın sanat anlayışına kısaca bakacak olursak; klasikleşmiş çağdaş kültürler, yeni teknolojileri birleştirip, bütünleştirici eserler üretmiştir. Ortaya koyduğu sanatının asıl temelinde kavramsal popülist medya bulunmaktadır. Heykel, performans, resim, fotoğraf ve medya gibi kavramsal sanat olarak ürettiği yapıtlarının tümünü “fikir sanatı” olarak tarif etmiştir.



Resim 39 Genco Gülan, İsmi Yok, 2016, Enstalasyon, Aya Nikola Kilisesi, Bodrum.

Gülan, 2016 yılında açtığı bir sergide, Yunan Adaları'na ulaşmaya çalışırken ölen mültecilerin, sahile vurmuş kişisel eşyalarını vurucu bir şekilde sergilemiştir. Güzel bir yaşam umarak yola çıkmış mültecilerin yaşadıkları bu üzücü duruma dikkat çekmek istemiştir. Sanatçı yaşamını yitiren mültecilerin kıyıya vurmuş eşyalarını bir araya toplamış, “İsmi Yok” adlı yerleştirmesiyle seyirciye sunmuştur. Tarihi Aya Nikola Kilisesi'nde sergilemiştir. Hayatını kaybeden mültecilerin yaşadıklarına dikkat çekmek için deniz suyunu içecek olarak, sergiye gelenlere ikram etmiştir. Mültecilere ve çocuklara ait bulunan bütün eşyaları; emzik, biberon, ayakkabılar, kürek, can yelekleri, sırt çantası, lastik bot, şambrel, kıyafetler, pompa ve oyuncaklar sergilenmiştir. Dokuz aylık bir çalışma ve araştırma sonucunda enstalasyon tamamlanmıştır. Hazin bir sonla yaşamına veda eden mültecilerin eşyalarına, temsilen beyaz balonlar bağlamıştır.

Cengiz Çekil, 1945 yılında Niğde’ de doğmuş ve lisans eğitimini Ankara Gazi Üniversitesi’nde tamamlamıştır. Paris’te, çalışmalarına ve sanat eğitimine devam etmiştir. Türkiye’ye döndükten sonra, Ege Üniversitesi-Heykel bölümünde yüksek lisansını tamamlamıştır. Çekil’in geçmişte yaptığı çalışmalar bir araya toplanarak 2010 yılında Rampa Güncel Sanat Galerisi’nde izleyiciyle tekrar buluşmuştur. Vasıf Kortun’un küratörlüğünde olan sergide, Çekil’in 1974 ve 2010 yılları arasında oluşturduğu tüm eserleri toplanmış ve bir araya getirilmiştir.



Resim 40 Cengiz Çekil, Portre-Tabaklanmış Ceketler, 1994-2010, Enstalasyon, Rampa Güncel Sanat Galerisi , İstanbul.

Çekil’in dikkat çeken çalışmalarından biri de; “Tabaklanmış Ceketler” ismini verdiği yerleştirmesidir. 1994 yılına ait olan yerleştirme 4’erli sırayla 12 adet ceket kollarından ve etek uçlarından gergin olacak bir şekilde duvara monteleyen sanatçı, her ceketin etek ucuna kendi mührünü vurmuştur. Bürokratik ve eleştirel bir nesne olarak gösterilen bu ceketler, Çekil’in onlara müdahale etmesi ile estetiksel bir hale dönüşmüştür. Sergilenen ceketler her ne kadar içinde bir figür olmasa da canlıdır ve imgesel bir anlatıma sahiptir. Ceketlerin bir anlamı da yaşamın oluşturduğu kabuklardır. Sanatçının, her bir cekete mühür vurması, ceketlerin artık bir sanat eseri olduğunun net kanıtıdır. Çekil, 70 yaşında, İzmir’de geçirdiği ameliyattan sonra, yoğun bakım ünitesinde tedavi gördüğü hastanede hayatını kaybetmiş ve aramızdan ayrılmıştır.

6 SONUÇ

Dört ana başlıktan oluşan bu çalışmada; Enstalasyon ve Ready-made kavramlarının nasıl ortaya çıktığı genel olarak bahsedilmiştir. Diğer ana başlıklarda Çağdaş Türk Sanatı'nda enstalasyonun konumuna ve tarihine kısaca değinilmiştir. Türkiye'de gerçekleşen bienaller ve sanat etkinlikleri sayesinde Çağdaş Türk Sanatı geniş bir yelpazeye sahip olmuştur. 1972'de kurulan Sanat Tanımı Topluluğu Türkiye'de kavramsal sanat adına ilk adımı atarak öncülük etmiştir.

Enstalasyon sanatının günümüzde kullandığımız anlamıyla ilk ortaya çıkışı, Marcel Duchamp'ın ready-made kavramını kullanmasıyla başlamış ve küreselleşen sanat dünyasında, günümüzde var olan kavramsal sanatın, ilk temellerini atmıştır. Duchamp'ın bu sanata olan karşıt tepkisi sanat dünyasında tartışmalara yol açmış olmasına rağmen, bu tavrı sonradan gelen yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Kavramsal sanatın fikir ve düşünceyle ön planda olması gerektiğini savunan Duchamp, sanatın sadece yeteneğe dayanma fikrine karşı durarak, “sanat ve hayat” kavramlarının beraberliğini vurgulamıştır. Sıradan bir nesnenin sanat eserine dönüşebileceğine vurgu yapan Duchamp sanatı kalıplaşmış sınırlardan kurtarmış ve sanatı özgür kılmıştır. Enstalasyon sanatının ilk izlenimi olarak, Kurt Schwitters'in oluşturduğu “Merzbau” günümüzde enstalasyon tanımını ifade ediş şekli ile doğru orantılıdır. “Merzbau” sıradan bir mekandan ortaya çıkmış, enstalasyon tanımında bahsedilen zaman-mekan ve nesne olgusunu ustalıkla yerine getirmiştir.

İnsanoğlunda oluşan, farklılıklar ve çeşitli algılar sayesinde, estetik algı da kendini değiştirmiş ve geliştirmiştir. Estetik algının geçmişten günümüze sürekli bir değişim halinde olması, bilimsel ve felsefi olarak bakış açısının değişmesine sebep olmuştur. Zamanın sanat olarak kabul edilmeyen nesnelere ile günümüz estetik algısının var ettiği tavır, nesneyi yüceltmiş, anlamlandırmış ve güzel kılmıştır. Bu gerçeklik karşısında oluşturulan estetik tavrın birçok yönü araştırılıp sorgulanmıştır. Enstalasyon sanatında kullanılan deneyimlenen mekan, gerek zaman ve nesne olgusunu gerekse kurgusal bir düzende estetiği sorgulamış ve anlamlandırmıştır. Teorilerde estetiğin temel ilkelerinden önce, sanatın pratiğe ve deneyimlenmeye dayanmasının nedeni de budur.

Sanayileşme dönemi ve teknolojinin getirdiği, fikirsel çeşitlilik birçok bilimsel buluşun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sürekli olan bu değişim ve çağdaş sanat ortamının gidişatı, yeniçağ sanatçıları, klasikleşmiş sanat anlayışının uzun bir ömrü olmadığından, kavramsal sanatın materyal zenginliğinden yararlanarak kendilerini ifade etmişlerdir. Hem konu hem de malzeme olarak kültürümüzün çeşitliliği, günümüz toplumunu sorgulama ve eleştirmede Enstalasyon Sanatı ifade aracı olarak önemli bir görev üstlenmiştir.

Ülkemizde, Uluslararası İstanbul Bienali adı altında düzenlenen sergiler ve etkinlikler gerçekleştirilmiş ve kavramsal sanatı destekleyici çalışmaların başlamasına öncülük etmiştir. Türkiye’de enstalasyon sanatının yaygınlık kazanmasına büyük katkıları olmuştur. Sanatçıların kendilerini ifade etme adına, daha geniş özgür ortamı yaratmış ve bu durum Türkiye’deki sanat anlayışının büyük dönüşümüne sebep olmuştur. Bienal, birçok farklı sanatçıyı bir araya getirerek uluslararası platformlarda sanatçıların kendilerini tanıtmaya imkanı sunmuştur. Türkiye’de galericilik anlayışının gelişmesi sayesinde enstalasyon sanatının mekan konusunda özgürlüğü genişlemiştir. Dünya sanatı ile paralel olarak ilerleyen Çağdaş Türk Sanatı, bienaller sayesinde, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Bienaller Türkiye’de sanatçılar, galericiler ve küratörler tarafından ilgiyle takip edilmektedir. Ülkemizde turizminin gelişmesine olanak sağlamakla beraber “sanat ve hayat” arasındaki birlikteliğinin daha sağlamlaşmasına katkıda bulunmuştur. Türkiye’de özellikle İstanbul’un sanat dünyasında tanınmasına ve sanat dostu olarak yer edinmesinde önemli rol oynamaktadır.

Türkiye’de Kavramsal Sanat adına ilk adımı atan, Sanat Tanımı Topluluğu’na ve üyelerine değinilerek, “yeni bir sanat” tanımı oluşturma amacı ele alınmıştır. Tamamen sanat üzerine yoğunlaşmış, düşünsel ve felsefi arayışlarda elde ettikleri bilgileri yine sanat olarak sunmuşlardır. Üyelerinin ayrılmasıyla dağılan STT günümüzde tekrar kurulmuş, farklı üyelerle İstanbul’da halen çeşitli etkinliklerle devam etmektedir. Tezin içerisinde incelenen sanatçılar ve eserleri, Çağdaş Türk Sanatı adı altında oluşturdukları fikirleri ve eserlerinin özgünlükleriyle kendilerini ustaca kanıtlamış ve enstalasyon sanatı adına önemli bir zemin oluşturdukları için seçilmiştir. Türkiye’de, Enstalasyon Sanatının gelişimini ve oluşumunu ele alan tez

alışması ile, Enstalasyon rnekleri incelenmiş ve Sanat Tanımı Topluluğu yelerinin tanıtılması amaçlanmıştır.

EK: ENSTALASYON SANATI ÇERÇEVESİNDE ÜRETİLEN SANATSAL ÇALIŞMALAR

Beş eserden oluşan seri “Ziyafet” başlığı altında sunulmuştur. Çalışmaların üslubunu oluşturan çeşitli nesnelere, kullanılan eleştirel dilin bileşenleridir. Yeşil doku doğayı; çatal, bıçak, tabak, klozet insani ihtiyaçları; bilgisayar, kamera gibi nesnelere ise teknolojiyi simgeler.



Resim 41 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet, 2018, Enstalasyon, Balıkesir Güzel Sanatlar – Mimarlık Fakültesi Sergi Salonu, Balıkesir.

Eserde, izleyicinin de dahil olması için yerleştirilmiş bir masa ve masanın üzerinde altın kaplama tabağa konulmuş canlı çimenler bulunmaktadır. Bu, doğanın bize altın tepside sunulmuş olduğunu ifade eder. Masanın karşısında bulunan bilgisayarda oynatılan videoda izleyiciyi yemek masasına davet eden bir birey yer almaktadır. Videodaki kişi doğanın bize karşılıksız sunduğu yiyecekleri büyük bir iştahla yemekte, zaman zaman da eline aldığı yiyecekleri izleyiciye doğru uzatmakta, adeta ona ikram etmektedir. Fakat izleyici için sunulan sofrada asıl amaçlanan, gözardı edilen bir gerçeği insanlara hatırlatmaktır. İhtiyaçlarımızı karşılamak yolunda bizim için sıradanlaşan eylemlerimizi gerçekleştirirken bu sofranın nereden ve nasıl geldiğini hiç hatırlamıyor yada hiç düşünmüyor oluşumuzu ifade etmektedir.



Resim 42 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet/Video, 2018, Enstalasyon, Balıkesir Güzel Sanatlar – Mimarlık Fakültesi Sergi Salonu, Balıkesir.

Yerleştirmede bulunan video, aynı zamanda Andy Warhol'un "Hamburger" adlı video sanatına atıf yaparak eleştirel bir tezatlık oluşturmak amaçlanmıştır. Kendi kurgusal kompozisyonumda tamamen doğal, işlenmemiş ürünler sergilenerek, Andy Warhol'un eserine ve günümüzde popüleritesi olan hazır yiyecek kültürüne eleştirel bir gönderme yapılmıştır.



Resim 43 Andy Warhol, Hamburger, Video Sanatı, 1981, Jorgen Leth tarafından çekilmiştir, Amerika.



Resim 44 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Klozet, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.

“Ziyafet” serisinin diğer bir yerleştirmesi olan Klozet ise doğanın bize geri dönüşümünü vurgular. Seride kullanılan ortak materyal olan çimen bu eserde de yerini almıştır. Altın kaplama klozetin içinden dışarı doğru uzayan çimenler, doğayı simgeler.



Resim 45 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Klozet, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.

İnsanoğlunun dünyayı kötü bir hale getirmesiyle alakalı birçok eleştiriyle karşılaşmaktayız. Fakat her ne kadar yanlış davransak da bilinçli veya bilinçsiz bu döngünün içinde doğaya katkıda bulunmaktayız. Klozetin süslü ve gösterişli duruşu, bize doğanın ve evrenin ne olursa olsun cömert geri dönüşünü simgelemektedir. Doğa ne etki altında kalırsa kalsın büyümeye ve gelişmeye devam edecektir. Yaşamın var olmasını, akışını engelleyemediğimiz gibi bize sunulan bu uçsuz bucaksız nimetin önünü kesmek de mümkün olmamaktadır. Doğayı ne derece katledersek edelim bir yerden bir fidan yetişecek ve bizlere eşsiz güzelliğini yeniden sunacaktır.



Resim 46 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Sandalye, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.

“Sandalye” yerleştirmesinde, günümüzün sorunu olan, üretimden ziyade tüketime yönelen topluma eleştirel bir dil oluşturmak ve izleyiciyi bununla yüzleştirmek amaçlanmıştır. Çalışmada sandalyeye yerleştirilmiş çimenler bulunmaktadır. Hepimizin hemen her gün kullanıldığı bu ürün artık çimenlerin ev sahipliği yaptığı bir alana dönüşmüştür. Bu anlatım sandalyenin aslında nereden geldiğini bizlere açık ve net göstermektedir.



Resim 47 Jana Sterbak, Chair Apollinaire, Enstalasyon, 1996, 110 x 117 x 147 cm
Courtesy Donald Young Gallery, Chicago.

Jana Sterbak, Chair Appollinaire adlı yerleştirmesinde insanların kullandığı bir koltuğu çiğ et ile kaplamış ve izleyiciye sunmuştur. Sergi salonundaki etler insanları rahatsız edene kadar çürümeye bırakılmıştır. Kullandığı biftek insanların tükettiği değerli bir besindir. Koltuk ise rahatlamak ve konforu temsil etmektedir. Fakat izleyici için artık konforlu değil tamamen rahatsız edici bir hal almıştır (Jana Sterbak, 2019).



Resim 46 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Sandalye, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.

Ziyafet-Sandalye adlı yerleştirmede konforlu olan sandalye yine Jana Sterbark'ın eserinde olduğu gibi konforsuz bir hal almıştır. Fakat çimen, etler kadar rahatsız edici değildir ve izleyiciyi sakince dűřünmeye itebilir. Bununla birlikte Chair Appolinaire adlı yerleştirme bazı eleştirmenlerin, hayvanların katliamına açık sebebiyetten dolayı, haklı eleştirilerine maruz kalmıştır. İnsanların içinde bulunduğu konformizmi eleştirirken öte yandan aynı suistimale kendisinin yol açması Chair Appolinaire'nin çelişkisidir.



Resim 48 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Mekan, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi, Balıkesir.

Ziyafet serisinde bulunan bir diğer eser ise “Mekan” adlı yerleştirmedir. Sergi mekanında bir köşeden yoğun şekilde yayılmaya başlayan çimen, mekanın ortasına doğru gittikçe seyrekleşerek izleyiciye sanki alanı zamanla kaplayacakmış izlenimi vermeyi amaçlamaktadır. İssız ve insanlar tarafından terk edilmiş yerlerde alanı kaplamaya başlayan ağaçlar, sarmaşıklar, yeşillik kısacası doğa kendi enstalasyonunu icra etmeye başlar. İnsanın olmadığı yerde doğa ve yeşil dokunun hakimiyeti söz konusudur. Günümüzde üretimi ve gelişmeyi terk etmiş alanlarda, mecazi anlamda yosunlaşır ve doğa kendini gerçekleştirmeye başlar.



Resim 49 Tuğba Sezer Yavuz, Ziyafet-Mekan, Enstalasyon, 2019, Balıkesir Üniversitesi Güzeli Sanatlar Fakültesi, Balıkesir.

KAYNAKÇA

- Artun, Ali. (2015). *Sanat Piyasası ve Galerilerin Örgütlenmesi*, E-Skop Sanat Tarihi Eletiri Dergisi, Sayı 8.
- Arslan, Ahmet. (2002). *Felsefeye Giriş*, Ankara:Vadi Yayınları.
- Atan, A., (2003). Estetik ve Sanat, SBArD, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Diyarbakır, s. 115-137.
- Anabritanica. (1990) Cilt:13, Ana Yayıncılık: İstanbul.
- Ayözcan Atalar, Burcu. (2006), *Sanatta 'Mekan'ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 18-24-44.
- Atalan, Okan. (2012). Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi, *Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Dergisi*, Sayı 7, s. 23 – 30.
- Beardsley, Monroe C., (2000). *History of Aesthetics, The Encyclopedia of Philosophy*, (ed. Paul Edwards), Macmillian Publishing, New York, 1987, c. I, 9; Nejat Bozurt, Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa: Asya Kitapevi.
- Baykam, B. (1993). *Post-Dushamp Krizi. Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji*, İstanbul:Plastik Sanatlar Derneği Yayınları.
- Beykal, Canan. (1984). “Kurt Schwitters” (Rudi Blesh - Harriet Jannis'in Collage kitabından çeviri), *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, cilt: 3, sayı: 26.
- Benjamin, A. (1993). *Matter and Meaning: On Installations*”, *Art and Design Magazine*, 30: s. 25-30.
- Clair, Jean. (2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu / Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme*, İstanbul :Yapı Kredi Yayınları.
- Creswell, J. W. (1998). *Nitel Araştırma ve Araştırma Tasarımı: Beş Gelenek Arasında Seçim Yapmak*, Bin Oaks, İstanbul: Sage Yayınları.
- Danto, C. Arthur. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, Çev: Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erzen, Jale. (1997). *Çevre Estetiği, Sanat ve Çevre*, Ankara: Sanart Görsel Sanatları Destekleme Derneği Yayınları.
- Erdoğan, Ebru., Yıldız, Zeynep, (2018). *Zaman Ve Mekan Kavramları Arasındaki Paradoksal İlişkinin “Bulut Atlası” Filmi Üzerinden Okunması*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Dergisi, Ankara, Cilt 35, No 1, s. 1-25.

- De Oliveira N., Oxley N., Petry M., (2006). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*, Akınhay O., İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, s. 28- 57-95-128-167.
- Ernst Hans Josef Gombrich. (1997). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul:Remzi Kitapevi s. 15.
- Hopkins, D. (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*, Ankara: Dost Kitabevi
- Hatiboğlu, Vecihe, (1974) Türkçedeki Eklerin Kökeni, *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi*, Türk Dili, Ocak, c.XXIX, s. 268.
- İmmanuel, Kant. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi:İstanbul.
- İpşiroğlu, M., İpşiroğlu, N. (1991). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kalkan Erenus, Özlem. (2014). *Marcel Duchamp "Sanatı ve Felsefesi"*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Kavuran, Tamer., Dede, Bayram (2013), *Platon Ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı Ve Yansımalar*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Erzurum, Sayı:23, s. 47-64.
- LeWitt, Sol., (1967), *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum, Art-Language, New York, England.
- Madra, Beral. (1991). *Mekan-eşya-nesne'ye karşı yerleştirme: Enstalasyon*, Arkitekt Sayı: 8Kasım/Ekim s. 17-22.
- Merriam, S. (1998). *Eğitimde Niteliksel Araştırma ve Vaka Çalışması Uygulamaları*, SanFrancisco: Jossey-Bass.
- O'Doherty, Brian. (2016). *Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekanının İdeolojisi* , 3.Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 12-15-18-62-65.
- Oliveira, Nicolas de, (2005), *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*, Duyular İmparatorluğu, Çev: Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Oliveira, Nicolas de. (1997). *Petry Michael, Nicola , Oxley, Installation Art*, Thames and Hudson Ltd. London.
- Özgür, F. (2004). *Laf Lafı Açar*, Kavramsal Sanata Giriş 2. RH+ Sanat, sayı:25, s. 27.
- Özayten, Nilgün. (2013). *Mütavazi Bir Miras*, İstanbul:SALT-Garanti Kültür Yayınları.
- Renkçi Taştan, Tuğba. (2018), *Türkiye'de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) Ve Kültür*, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.

Sarıkartal, Zekiye. (2000). *Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon (Yerleştirme) ve Bir Sergi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Sarıkartal, Zekiye. (2007). *Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 16, Ankara.

Süzen, Hatice Nilüfer. (2014). *Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme*, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

Sürmeli, Kader. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata, İnönü Üniversitesi, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 2, Sayı 6, ISSN:1309-9876, Malatya, s. 337- 345.

Şimşek, İsmail. (2014). Antikçağdan Alman İdealizmine; Estetik Bir Değer Olarak Güzellik, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 41, Erzurum, s. Giriş.

Tunalı, İsmail. (2011). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Platon, (1995). *Phaidon*, (Çev. Ahmet Cevizci), Ankara,:Gündoğan Yayınları.

Kortun, Vasıf. (1999). *Hüseyin Bahri Alptekin*, İstanbul: Dulcinea.

Erkmen, Ayşe, Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi, (2010).
<http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html> (21.11.2018)

Oxford Dictionaries, (2018).

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/biennale> (06.12.2018).

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul Bienali Tarihçe, (2017).
<http://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> (08.12.2018).

Aladoğan, Eylem, (2011). <https://www.designboom.com/art/istanbul-art-biennale-eylem-aladogan/> (18.11.2018).

Kiraz, Serhat. *Sanatatak*, (2017). <http://www.sanatatak.com/view/evren-bize-ne-soyluyor> (02.02.2019).

Aysan, Şükrü, (2018). <https://www.nkfu.com/sukru-aysan-kimdir/> (16.04.2019).

Sanat Tanımı Topluluğu, (1972).

<http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm> (10.12.2019).

Öktem, Ahmet. *Çanakkale Bienali*, (2014). <http://www.canakkalebienali.com/ahmet-oktem/> (26.01.2019).

Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.
<http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20DILI/2.php> (22.04.2019).

Ray, Man, (1923). <https://www.manray.net/object-to-be-destroyed.jsp>
(11.02.2019).