

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI**

**TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI ENSTALASYON
SANATINDA ANADOLU KÜLTÜRÜ ETKİSİ**

GÜLPERİ DEMİRCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖMER TAYFUR ÖZTÜRK**

KONYA-2024

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI**

**TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI ENSTALASYON
SANATINDA ANADOLU KÜLTÜRÜ ETKİSİ**

GÜLPERİ DEMİRCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖMER TAYFUR ÖZTÜRK**

KONYA-2024



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ



Sosyal Bilimler Enstitüsü

Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülperi Demirci		
	Numarası	20811901017		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Türkiye’de 1980 Sonrası Enstalasyon Sanatında Anadolu Kültürü Etkisi			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Gülperi DEMİRCİ

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasında, danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk'e bilgi, tecrübe, öneri ve yardımları için teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca yoğun çalışma sürecinde desteğini esirgemeyen aileme teşekkürlerimi sunuyorum.

Gölperi DEMİRCİ

Konya, 2024





T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ



Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülperi Demirci		
	Numarası	20811901017		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk		
Tezin Adı	Türkiye’de 1980 Sonrası Enstalasyon Sanatında Anadolu Kültürü Etkisi			

Türkiye’de 1980 sonrası sosyal, kültürel, politik, ekonomik ve teknolojik değişimlerin sanat ortamına ve sanatçıya yansımaları elbette kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda 1980’li yıllarda Türk sanatında resim, heykel, seramik, fotoğraf, grafik gibi alanların disiplinler arası etkileşimi artmış, sanatçılar, sınırlı bir bakıştan ziyade daha özgür anlatım biçimlerini tercih etmişlerdir. Dolayısıyla, 1980 ve sonrası Türk sanatında, enstalasyon yoğun etkileşimler oluşturmuştur. Bu gelişmelerle sanatçıların eserlerinde kavram/imge üretimleri artmış olmakla birlikte, üretilen imgelerde Anadolu kültürünün izleri de önemli bir etki barındırmıştır. Enstalasyon anlayışında da yer alan Anadolu kültürü ifadeleri, farklı kültürel nesnelere yeni anlatım biçimleri oluşturmuştur.

Bu araştırmada Türkiye’de enstalasyon sanatının yaşanılan coğrafyanın izlerini taşıyarak oluşturduğu gelişimi çözümleyebilmek adına; enstalasyon anlayışında Anadolu kültürü izleri barındıran bazı sanatçıların eserleri ele alınmıştır. Bu doğrultuda Türk sanatında enstalasyon anlayışının nasıl yaygınlaştığına dair irdeleme yaparak, özellikle nesnelere üzerinden Anadolu kültürü ifadeleri taşıyan bazı çalışmalara yer verilecektir. Ayrıca belirlenen eserler, dönemin değişen sanat, kültür, sosyal dinamiği üzerinden de değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye’de Çağdaş Sanat, Enstalasyon Sanatı, Anadolu Kültürü



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü



ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Gülperi Demirci		
	Student Number	20811901017		
	Department	Painting		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk		
Title of the Thesis/Dissertation	The Effect of Anatolian Culture On Installation Art After 1980 In Türkiye			

In Türkiye, the reflections of social, cultural, political, economic and technological changes after 1980 on the art environment and artists have been inevitable. In this context, in the 1980s, the interdisciplinary interaction of fields such as painting, sculpture, ceramics, photography and graphics have increased in Turkish art, and artists have preferred freer forms of expression rather than a limited perspective. Therefore, installation have created intense interactions in Turkish art since 1980. With these developments, the production of concepts/images in the works of artists has increased, and the traces of Anatolian culture have also had a significant impact on the images produced. Expressions of Anatolian culture, which are also included in the understanding of installation, have created new forms of expression with different cultural objects.

In this research, in order to analyze the development of installation art in Turkey, bearing the traces of the geography in which we live; The works of some artists whose understanding of installation contains traces of Anatolian culture are discussed. In this regard, by examining how the concept of installation has become widespread in Turkish art, some works that express Anatolian culture, especially through objects, will be included. In addition, the selected works will be evaluated based on the changing art, culture and social dynamics of the period.

Keywords: Contemporary Art in Türkiye, Installation Art, Anatolian Culture

İÇİNDEKİLER

Bilimsel etik sayfası	i
Teşekkür	ii
Özet	iii
Abstract	iv
İçindekiler	v
Görseller listesi	vi
Kısaltmalar Listesi	vii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. Araştırma Konusu ve Problemi.....	3
1.2. Araştırmanın Amacı.....	6
1.3. Araştırmanın Önemi.....	7
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	8
1.5. Araştırmanın Yöntemi.....	8

İKİNCİ BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Enstalasyon (Yerleştirme) Nedir?.....	9
2.2. Sanatta Enstalasyon Anlayışının Önemi.....	11
2.3. Tarihsel Açıdan Sanat ve Enstalasyon İlişkisinin Süreci.....	14
2.4. Kültür ve Enstalasyon İlişkisi.....	17
2.4.1. Marcel Duchamp.....	20
2.4.2. Andy Warhol.....	22
2.4.3. Ai WeiWei.....	24
2.4.4. Mario Merz.....	27
2.4.5. Nam June Paik.....	28
2.5. Türkiye’de Enstalasyon Anlayışını Oluşturan Yaklaşımlar.....	31
2.6. Türkiye’de 1980 Sonrası Enstalasyon Sanatı.....	33
2.7. Türk sanatında 1980’lere kadar Anadolu Kültürü Temasına Bir Bakış.....	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUM

3.1. Türkiye’de 1980 Sonrası Enstalasyonlarda Anadolu Kültürü Etkisi.....	44
3.1.1. Sarkis Zabunyan.....	45
3.1.2. Gülsün Karamustafa.....	50
3.1.3. Ayşe Erkmen.....	54
3.1.4. Handan Börüteçene.....	57
3.1.5. Şakir Gökçebağ.....	60
3.1.6. Genco Gülan.....	63
3.1.7. Ramazan Can.....	67
Sonuç	71

Kaynakça.....	75
İnternet Kaynakları.....	83
Görsel Kaynakça.....	84



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Marcel Duchamp “Büyük Cam”.....	21
Görsel 2: Andy Warhol “Campbell’in Çorba Konserveleri”	23
Görsel 3: Andy Warhol “Turquoise Marilyn”	24
Görsel 4: Ai WeiWei “Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek”	25
Görsel 5: Ai WeiWei “Coca-Cola Vazosu”	26
Görsel 6: Mario Merz “Giap’in İgloo’su”	27
Görsel 7: Mario Merz “Spirale di cera”	28
Görsel 8: Nam June Paik, “TV Buda”	29
Görsel 9: Nam June Paik “The Rehabilitation of Cengiz-Khan”	30
Görsel 10: Gülsün Karamustafa, “Buradasınız, Enstalasyonun görüntüsü”	34
Görsel 11: Ayşe Erkmen, “Werheim-Acuu”	36
Görsel 12: Halil Altındere, “Tabularla Dans II-6 kimlik”	36
Görsel 13: Aydan Murtezaoğlu, “İsimsiz”	37
Görsel 14: Sarkis Zabunyan, “Pilav ve Tartışma Yeri”	47
Görsel 15: Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”	52
Görsel 16: Ayşe Erkmen, “Üç Göz”	55
Görsel 17: Handan Börüteçene, “Kendime Gömülü Kaldım”	58
Görsel 18: Şakir Gökçebağ, “Kısmet”	62
Görsel 19: Genco Gülan, “Dijital Göz-El”	65
Görsel 20: Ramazan Can, “Nazar Meselesi”	69

KISALTMALAR LİSTESİ

İKSV. İstanbul Kültür Sanat Vakfı

TDK. Türk Dil Kurumu

STT. Sanat Tanımı Topluluğu



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Türkiye’de plastik sanatlar Cumhuriyet dönemiyle hızlı bir şekilde modernleşmeye başlamış, sonrasında bu süreç daha da belirginleşmiştir. Dolayısıyla resim ve heykel anlayışında geleneksel ifade biçimleri halen devam ederken, düşünsel ve kavramsal bakışlar yoğun şekilde gelişmiştir. Osman Hamdi Bey ile başlayan sanatta modernleşme tavırları 1950’li yıllarda farklı bir serüvene dönüşmüştür. Bu dönemden itibaren, sanatta düşünsel ve kavramsal ifadeler, farklı teknik ve malzemeler üzerinden yaygınlığını arttırmış, özellikle 1980 sonrası sosyal, politik, ekonomik ve teknolojik değişimlerin Türk sanat ortamına ve sanatçıya yansımaları daha derin ifadeler oluşturmuştur. Özellikle enstalasyon anlayışının Türk sanatında varlık göstermesi, farklı ifade olanaklarına kaynaklık etmiştir.

Batı sanatında ise, biçim ve içerik üzerine sorgulamalar beraberinde konu, kavram, alternatif malzeme, mekân etkileşimleri ve izleyici katılımını daha yoğun kılmıştır. Dolayısıyla, 1980 ve sonrası Türk sanatında tuval yüzeyinin sorgulandığı, başka anlatım biçimlerinin yer aldığı, imge dünyasının nesne dünyasıyla birleşip izleyici etkileşimli bir uygulama olan kavramsal sanat yoğun etkileşimler oluşturmuştur.

Teknoloji, hız ve bilginin ön plana geçtiği bu dönemde “Kavramsal Sanat” geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten, çağdaş düşünceyle bütünleşen yenilikçi bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçte Ayfer Uz ve Nurbiye Uz’un deyişleriyle (Uz & Uz, 2013:9); “Sanatçı kendisini içinde bulunduğu bu yeni yaşam biçiminde teknolojiyi kullanan ya da başkaldıran ama eleştirel tavrı ile kendisini ve çevresini sorgulamaktan vazgeçmeyen bir tavırla, geleneksel sanatın sınırlarını aşan yeni söylemler geliştirmeye başlamıştır”. Nancy Atakan ise 20. Yüzyıl sanatında sanatçı için şu ifadelerde bulunmuştur (Atakan, 1998:53); “20. Yüzyılın başında, Marcel Duchamp’ın hazır yapım bulunmuş nesnelere, sanat nesnesi olarak değerlendirmesi, Neo Dadaist bir akım olan Pop sanatın her türlü nesneyi sanatta kullanımı, sanatçıyı nesne üzerinde düşünmeye yöneltmiştir”.

Çağdaş sanat enstalasyonun olanaklarını kullanarak, bulguları somutlaşan bilginin yansıtılmasını kolaylaştırıp izleyicilere sunar (Hartblay, 2017:154). Plastik sanatlar formunu yeniden oluşturan enstalasyon ise kendinden başka disiplinleri de etkileyerek, sınırlarını genişleterek, bir ifade biçimi olarak gelenekselleşmiş imgelemler ile anlatı kalıplarına karşı yeni bir sanat alanı oluşturmuştur (Özsu, 2016:19). Kavramsal sanatın anlatım dilinden biri olan enstalasyon, sanatın bilgi beceri gerektirmesiyle birlikte düşünce ve yaratıcı fikirlere dayanarak yapının oluşturulmasını amaç edinmektedir. Enstalasyonla, doğadaki çeşitli nesnelere düşünce doğrultusunda sanat nesnesine dönüştürülebileceğini göstermekle birlikte, sanat ile yaşanan hayatın birlikteliğine vurgu yapılmaktadır (Taştan, 2016:472).

Enstalasyonlar, verilen içerikteki mesajlarla birlikte izleyicinin algılayabildiği duyumsal öğelerini de ileterek içerik ile mekânın niteliklerini ilişkilendirmektedir. Duyularla algılanan her iki unsur izleyicide benzersiz bir mesaj oluşmasını sağlamaktadır. Mekânın, izleyiciye bağlı olarak değişebilen etkileşim ve iletişim faktörlerini oluşturduğu düşünülmektedir. Aktarılan içeriğin özellikleri, sanatçının katılımı açısından önemli rol oynamaktadır. İzleyici/katılımcı tarafından algılanan çeşitli yeteneklerle ilgili seçilen yöntemlerin doğası etkileşimli olabildiğinden bu yaklaşım 'Kurulum' olarak da tanımlanabilir (Yum, 2020:2).

Türkiye’de 1960’lı yıllarda resim ve heykel dışında sanat üreten sanatçılar olmuşsa da sanat ve toplum bağı yeterince kurulamadığından enstalasyon gibi uygulamaların ancak 1980 ve sonrasında ivme kazandığı görülmektedir. Zamanla oluşan bu gelişmelerle sanatçıların sanatta mekânın değerlendirilmesi ve kavram, imge üretimleri artmıştır. 1980 sonrası Türk sanatında büyük kırılmaların yaşandığı, sanatçıların anlatım biçimlerinin değişime uğradığı yıllar olarak görülmektedir.

Bu çalışma iki başlık üzerinde incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde, 1980 öncesi Türk sanatına kısa bir şekilde değinilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Türkiye’de 1980’li yıllar ve sonrasında yerleştirme anlayışının Anadolu kültürü etkisiyle nasıl geliştiği üzerine bir irdeleme yapılarak dönemin sanatçılarından bazılarının enstalasyon çalışmaları incelenmiştir. 1980 sonrası Türkiye’de kavramsal sanat alanında etkin rol oynayan, yaşadığı coğrafyanın kültürel belleğinin izlerini nesnelere üzerinde yansıtan sanatçıların yerleştirmelerinde

toplumsal dönüşüme ait görsel ve imgesel karşılıklar barındıran bazı çalışmalar çözümlenmiştir.

1.1. Araştırma Konusu ve problemi

Bu tez çalışması Türkiye’de 1980 sonrası enstalasyon sanatında Anadolu kültürü etkisi başlığını konu edinmiştir. Çalışmada; Türk sanatında enstalasyon anlayışının yaygınlaşma biçimleri ve yer alan bazı eserler üzerine bir irdeleme yapıldıktan sonra, Anadolu kültürü etkisinde yer alan bazı enstalasyon çalışmalarına yer verilmiştir. Bu bağlamda Anadolu kültürü etkisiyle oluşan bazı enstalasyon çalışmalarının ne olduğu/nasıl olduğu irdelemesi yapılacaktır. Sanatın geleneksel anlayıştan sıyrıldığı, yeni anlatım biçimlerine olanak sağladığı bu dönemlerin; geçmişin toplumsal ve sosyal bağlarıyla şekillendiği belirgin bir durumdur.

“19.yüzyılda sanat üretimi endüstrileşme ve Avrupa’da modernleşmenin etkisiyle değişmiştir. Sanatı yaşamla uzlaştırmak için geleneksel galeri yapısı içinde yeni konfigürasyonlara ve fikirlere meydan okumak gerekiyordu” (Fitzpatrick, 2004:24). Örneğin savaş sonrası ortaya çıkan Dadacılar sanatın estetikten, güzel kalıplarından bağımsız düşünülmesi, birbirinden ayrıştırılması gerektiğini savunmaktaydılar. Yalnızca estetik değerlere bağlı bir şekilde sanat üretiminin yaratıcılığı sınırlayacağı görüşündeydiler (Ö. Kahraman, 2020:74).

Hazır nesnelere izleyicinin sanat algısını değişime uğratmıştır. İzleyici ile endüstri ürünü olan sanat nesnesi arasındaki ilişkinin çok boyutlu değişiminin yaşandığı dönem olmuştur. Hazır nesnenin üretim amacı dışında sanat nesnesi olarak bir mekânda konumlandırılması sanatın sorgulanması ihtiyacını doğurmuştur. “Estetik, mesajını iletebilecek herhangi bir aracı kullanabilir. Ancak bu ortam, sanatçının sunduğu şeyleri paylaşmanın bir aracıdır, tüm iletişimin algısal karakterine bir ayrıcalıktır” (Winn, 1945:52).

Endüstri ürünü hazır nesne sanatçının imge dünyasının yansıması olarak sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu sanatta, kütle ve boşluk, deneysel ile kavramsal, gerçek ve soyutun süregelen bocalamasını yansıtmıştır (Madanipour, 1996:336). Sıradan nesnenin işlevi dışında konumlandırılması ve çeşitli anlamlar verilmesi izleyiciyi farklı bir yapıt çözümlemesi yapmaya mecbur etmiştir. Bu sayede izleyici

enstalasyona katılmıştır. Hazır nesnenin sanat eseri olarak değişik mekânlarda sergilenmesi enstalasyonu ortaya çıkarmıştır.

Yerleştirme sanatı, nesne ve mekân arasındaki bağlantının değişmesini sağlamıştır. Mekân, çeşitli geometrik özellikleriyle, izleyici tarafından zamanla kolay bir şekilde duyumsanabilen, aynı zamanda bir gerçeklik sunmaktadır. Bu Yeni yaklaşımın sonucunda nesne, mekânla yeniden tanımlanmış ve aktarılacak bir bütün olarak algılanmıştır. Mekân üzerindeki değişiklikler, nesne ile sunulan içeriğin manipülasyonu ile bu deneyimi benzersiz hale getirmiştir. Enstalasyonun aktardığı bireysel deneyim, izleyicide oluşan etkileşimin yansıması olarak serginin zaman içinde dönüşmesini sağlamaktadır (Yum, 2020:3).

Endüstrileşme ile ortaya çıkan hazır-nesne kavramı sonrasında, 20. yüzyıl sanatı, izlenen olmaktan çıkıp duyumsanan bir sanata dönüşmüştür. Sanatçılar sanat üretimi için malzemelerini gündelik tüketim nesnelere tercih etmeye başlamıştır. Sanatçı, daha sonra bu nesnelere sanat yapısına dönüştürmek için mekâna ihtiyaç duymuştur. Sanattaki bu mekânsal arayışlar, izleyicinin algısal deneyimini ve kavramsal iletişimi temel alan, deneyimlenen sanat çalışmaları yapılmasının zeminini oluşturmuştur. ‘Yerleştirme’ (Enstalasyon) adı 20. Yüzyıla birlikte bu mekânların uygulamalarına verilmiştir (Ayözcan Atalar, 2006:16).

“Enstalasyon kelimesi; kurma, kurulum, düzenleme, yerleştirme gibi anlamlara gelmektedir. Yerleştirme, kavramsal sanat pratiklerinde ve diğer sanat disiplinlerinde yer alan bir üretim, ifade, çalışma biçimi ve bir sanat anlayışıdır” (Taştan, 2018:49). 1960'larda Yerleştirme sanatı popülerleşmiştir. Duchamp'ta görüldü ki, genel olarak enstalasyon sanatında kullanılan anlatım biçimleri Japon Mono-ha sanatına benzemekle birlikte sembolizm ve metafor olmaktadır. Bu iki sanat türü arasında çeşitli ayrımlar vardır. Nerdeyse tüm postmodernizm sanat çalışmaları, enstalasyon olmakla birlikte ayrıca Mono-ha sanatını temsil eder, net olmayan sınırlar ve karşılıklı çatışmalar gibi özelliklere sahiptirler. Bu çalışmalarda eserin yorumu kişiden kişiye değişmektedir (Liu, 2016:125).

Enstalasyon çalışmaları ilk olarak Kurt Schwitters ile başlayıp kavramsal sanat eserleri ve Marcel Duchamp çalışmalarına ulaşır. Disiplinler arası sanat

uygulamaları ile gelişir. Duchamp'ın 'Çeşme' çalışması ise enstalasyon sanatında güçlü bir dönüm noktası olmuştur.

Türkiye'de ise 1960 sonrası bazı sanatçıların sanat anlayışlarında belirgin değişiklikler başlamıştır. Bu özellikle resim heykel sanatının alanı dışında disiplinler arası bir anlayışa ilginin artması durumudur. Batıya giden Türk sanatçıların batının kavramsal sanat birikiminden faydalanmışlardır. 1960 Sonrası etkin olan Minimal Sanat, Nesne Sanatı, Kavramsal sanat 20. Yüzyıl sanatının en belirgin özellikleri olmuştur. Türkiye'de enstalasyonun gelişimi ise 1980 sonrasında daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu gelişmenin uygun ortam ve koşullardan kaynaklandığı görülmektedir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği 1980 yılında başlayarak iki yılda bir "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri", düzenlemiştir. Bu sergilerde tuval dışı çalışan sanatçıların işlerine yer verilmiştir. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" adlı sergileri kavramsal sanat ağırlıklı olmuştur. Sonrasında A,B,C,D sergileri ile günümüz Uluslararası İstanbul Bienal'inin temeli atılmıştır (Karasu, 2008:20-21).

1960 sonrası Altan Gürman, Füsün Onur, Sarkis Zabunyan ile ilk yerleştirme eserlerin görülmeye başladığı söylenebilir. 1977'de ise Sanat Tanımı Topluluğu sanatçıları Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem minimal ve kavramsal sanata yakın çalışmalar yaptılar. Bu sanatçılara ilaveten İstanbul Güzel Sanatlar Galerisi'nde Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Canan Beykal gibi sanatçıların çeşitli kavramsal çalışmalarını, yerleştirme işlerini grupça ya da tek başlarına sergilediler.

Türkiye'de çağdaş sanat uygulamalarındaki değişimin kavramsal boyuta taşındığı geçiş aşaması 1980 sonrası olmuştur. 1980 öncesi çağdaş Türk sanatında farklı eğilimler olsa da bu yönelimler öncü olarak görülmemektedir. Türkiye'de 1980'li yıllarda çağdaş sanatın temellerini oluşturmak için etkinlikler, sergiler yapılmıştır. Bu dönemde çağdaş sanatın biçimsel bir şekilde değişikliğe uğramasının ilk yansımaları görülmektedir. İki boyutlu yüzeyde yani resimde ve üç boyutlu üretimlerde heykel gibi, farklı malzemelerle birlikte deneysel olarak yeni anlatım biçimleri uygulanarak çalışmalar oluşturulmuştur. Zamanla teknolojinin gelişmesi ile Türkiye'de diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da dönüşümler yaşanmış, daha

fazla sorgulanan sanatın sınırları genişlemiştir. Buna bağlı olarak farklı anlatım biçimleri sanatın evreninde yer edinmiştir (Taştan, 2018:56).

Bu çalışmada ilk olarak dönemin sanat gelişimi ele alınmıştır. Sonrasında Anadolu kültürünün Türk çağdaş sanat hareketi içinde enstalasyon çalışmaları üzerindeki etkileri incelenmiştir. Çalışmada enstalasyon eserleri zaman, mekân, tarih, bellek, duyumsama ve izleyici etkileşimli gibi kavramsal bakımdan Türk çağdaş sanatına katkıda bulunduğu düşünülen işler arasından seçilmiştir.

Bu araştırmanın temel problem cümlesi: 1980 ve sonrası Türk sanatının enstalasyon çalışmalarında Anadolu kültürü etkileri nelerdir?

Hazırlanan çalışmada araştırmanın konusu ve amacı çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

Enstalasyon nedir?

Tarihsel açıdan sanatçı ve enstalasyon ilişkisi nedir?

Enstalasyon çalışmalarının özellikleri nelerdir Türk sanatçıların enstalasyon çalışmaları nedir?

Çağdaş Türk sanatına enstalasyon çalışmalarıyla öncülük eden sanatçıların enstalasyonlarında Anadolu kültürü etkisi nelerdir?

1980 sonrası Türk sanatçıların enstalasyonlarında seçtikleri Anadolu kültürü imgeleri nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Genel olarak Türkiye’de kavramsal sanat uygulamalarında sanatçıların asıl amaçları estetik nesne oluşturmak olmasa da enstalasyon çalışmalarında nesnenin görselliğinin ön planda olduğu görülmektedir (Hatipoğlu, 2003:54). Buna bağlı olarak Türk sanatçıların enstalasyonları Batılı sanatçıların enstalasyon çalışmalarından çeşitli bakımlardan farklılık gösterir.

Bu tez çalışması Batıda başlayan kavramsal sanat hareketleri doğrultusunda oluşan enstalasyonun çağdaş Türk sanatına dâhil olmasını sağlayan sanatçılardan

bazılarının eserlerindeki Anadolu kültürü etkisini incelemeyi temel amaç edinmektedir.

Alt Amaçlar:

- a) Enstalasyon sanatının anlamı, önemi, uygulamaları ve tarihsel olarak değişimini incelemek.
- b) Enstalasyon çalışmalarının özelliklerini belirlemek.
- c) Türkiye’de kavramsal çalışmaların tarihsel gelişimini ve anlamını incelemek.
- d) Türkiye’de 1980 sonrası enstalasyon sanatındaki gelişmeleri incelemek.
- e) Türkiye’de dönemin öncü sanatçıları incelemek
- f) Türkiye’de 1980 sonrası kavramsal sanatın enstalasyon alanında eser üreten sanatçıların eserlerindeki Anadolu kültürü etkisini incelemek.
- g) Türkiye’de 1980 sonrası Anadolu kültürü etkisi belirgin olan enstalasyon çalışmalardan bazılarını derinlemesine incelemek.
- h) Türkiye’de 1980 sonrası Anadolu kültürüne özgü imgelerin enstalasyon sanatındaki anlamsal değişimini incelemek.

1.3. Araştırmanın Önemi

Türkiye’de 1980 sonrası enstalasyon sanatı isimli tez başlığı üzerine literatür taraması yapılırken; Türk sanatında enstalasyon üzerine yazılan az sayıda teze rastlanmıştır. Ancak yazılan bu tezler Türk sanatçılarından bazılarının enstalasyon çalışmalarından birkaçını ele alan bir incelemeyi kapsamaktadır. Ayrıca literatür taramasında Türkiye’de 1980 sonrası enstalasyon sanatı ve kültür etkisi üzerine az sayıda teze rastlanmıştır. Ancak Türkiye’de 1980 sonrası enstalasyon ve Anadolu kültürü etkisi üzerine bir teze rastlanmamıştır.

Tezin önemi aşağıdaki üç maddeyle özetlenebilir.

- a) Bu tez çalışması Türk sanatının enstalasyona geçişi, sanatçı ve eser üzerinden tanımlaması ve sınıflandırması açısından önemlidir.
- b) 1980 sonrası Türk sanatçıların enstalasyon çalışmalarının teknik-nesne-Anadolu kültürü gibi farklı açılardan incelenmesi bakımından önemlidir.

c) Çağdaş Türk sanatında enstalasyonun gelişimi açısından 1980 sonrası sanatçıların çalışmalarındaki Anadolu kültürü etkisinin yeterince incelenmemiş olması bakımından bu tez çalışmasının önemli olduğu ve katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmanın konusu “Türkiye’de 1980 Sonrası Enstalasyon Sanatında Anadolu Kültürü Etkisi” olarak belirlenmiştir. Bu tezde Türk sanatında 1980 sonrasında enstalasyon çalışmalarında Anadolu kültürü etkisini incelemek bir tezden daha geniş yer tutacağından dolayı yedi Türk sanatçının 1980 sonrasında yer alan enstalasyon çalışmaları ele alınmıştır. Tez yedi sanatçının Anadolu kültürü etkisini barındırdığı düşünülen birer enstalasyon çalışmasını irdelemiştir. Tezde irdelenen sanatçı ve eserleri şöyledir; Sarkis Zabunyan’ın “Pilav ve Tartışma Yeri”, Gülsün Karamustafa’nın “Mistik Nakliye”, Ayşe Erkmen’in “Üç Göz”, Handan Börüteçene’nin “Kendime Gömülü Kaldım”, Şakir Gökçebağ’ın “Kismet”, Genco Gülan’ın “Dijital Göz-El” ve Ramazan Can’ın “Nazar Meselesi” adlı enstalasyonlarıdır.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak literatür kaynak taraması yapılmıştır. Ayrıca kaynak taramasında bulunan enstalasyon çalışmaları, biçimsel/kavramsal açıdan betimsel yöntemin temel özelliklerinden yola çıkarak, ne olduğu/nasıl olduğu irdelenmiştir. Betimsel yöntem ile incelenen eserlerin hangi özellikleri barındırdığı neden Anadolu kültürü etkisinde olduğu araştırılmıştır. Bu araştırma için; yayınlanmış kitaplar, kataloglar, tezler, makaleler, sanat temalı süreli yayınlar, sanat mimarlık dergileri, sanat tasarım dergileri ve üniversitelerin sanat alanında yayınladığı dergilerden/makalelerden yararlanılmıştır.

Tezde ele alınan sanatçı çalışmalarının görsel arşivleri, video arşivleri araştırılmıştır. Çalışmada belirlenen sanatçıların eserlerinin sergilendiği Baksı Müzesi ve İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın bienal katalogları temel kaynaklardır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın bienallerindeki sanatçılarla ilgili yayınlanan yazıları ve katalogların doküman incelemesi yapılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1.Enstalasyon Nedir?

“Türkçe ’de “yerleştirme” anlamına gelen Fransızca kökenli l’installation kelimesi, dilimize hem enstalasyon hem de yerleştirme olarak geçmiştir” (Taştan, 2016:472). Tüketim için seri halde üretilen nesnelere sanatçının çeşitli sanatsal sorgulamalar ile farklı anlamlar yüklemesi ve bunun sonrasında üretim amacından çıkarak bir sanat çalışmasına dönüşmüştür. Enstalasyonun temel prensibi sanatçının mekanı ve mekana çeşitli şekillerde nesneyi konumlandırması, mekânın ve nesnenin farklı bir şekilde anlamlandırılmasıdır (Yavuz, 2019:2). Sanayileşme ile birlikte değişen sosyal kültürel yapı ve akabinde bunların sanata yansımaları sanatta yeni arayışlar sorgulamalar ve çıkarımları doğurmuştur.

Paul Valery değişen sanat olgusuna değinerek(Walter, 2018:50); “Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünölebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız” demiştir.

Sanat yapıtı daima yeniden üretilebilir konuma gelmiştir. Baskı ve sonrasında fotoğrafın çemberinin gelişmesiyle insanın sanat üzerindeki sorumlulukları değişmiştir. Değişen bu yapıyla sanatın biricikliği, aurası ve en çokta sanat nedir ne değildir soruları oluşmuştur (Walter, 2018:53). Enstalasyonda sanatçı tüketim için üretilen hazır nesnelere anlatmak istediği mesajı somutlaştıran bir çalışmaya dönüştürmüştür (Yavuz, 2019:12). 1.Dünya Savaşı sonrası oluşan toplumsal, ekonomik sıkıntılar, değişen toplum yapısı, endüstri devrimi ile birlikte çalışma koşullarının, sanat-sanatçı ve izleyiciyi değiştirmesi elbette kaçınılmaz olmuştur. Sanayileşmiş toplumun sanatsal çalışmaları sanayi ürünlerine benzeme eğilimindedir. Sanat üretiminde tıpkı fabrikalarda üretim alanında gerçekleşen iş bölümü gibi çeşitli konularda uzmanlaşma ve sanat eylemlerinin çeşitli şekillerde düzenlenmesi söz konusudur. Değişen bu uygulama biçimleri sanatın sınırlandırılmasını gerektirmiştir(Şaylan, 2016:110).

Kavramsal sanat 1970'lerde fikirlerin sanat üretiminde kullanılagelen yöntem ve tekniklerden daha önemli olduğu ilkesi ile yeni medya olanaklarını değerlendirerek performans sanatı, enstalasyonlar, video sanatı, yeryüzü sanatı gibi dallara ayrılıp çeşitli aktarım yolları sunmaktadır.

Bu süreçte özellikle heykel geleneksel ya da modern tanımlamalarından soyutlanmıştır. Heykele dair biçim, içerik ve sınırlar değişmiştir. 1968 yılında sanatçılar Frank Stella ve Donald Judd, resim ve heykel olmayan ama ikisinden de parçalar taşıyan yapıtlarını 'spesifik nesne' olarak tanımlamışlardır. Yerleştirme terimi bu sürecin içindeki heykelin yerine geçen bir tanım olmuştur denebilir. 1960 sonrası sanatçılar sanata dair kabulleri daha fazla sorgulama eğilimindedirler. Sanat nesnesi, estetiğin konumlandırılması, galeriler, müzeler, izleyici rolü değişmiştir (Okan, 2012:24).

Enstalasyon bir sanat dalı ya da akımından ziyade mekân içinde hazır nesne ya da nesnelerin belirli bir kurgu ile düzenlenmesi ile sanat hareketi olarak düşünülebilir (Yılmaz, 2017:488). Enstalasyon sanatı, birçok sanat pratiğine uyarlanan geniş bir terimi tanımlamaktadır. Bu sanat, bir hareket ya da üsluptan ziyade sanat çalışmasının üretim ve sergileme şeklidir. Enstalasyon resim, heykel, hazır nesnelere, metinler gibi geleneksel ya da geleneksel olmayanları ve medyayı içine almaktadır. Ancak çalışmanın kurulum alanı veya içerikleri bazen işlerin boyutlarını belirleyebilmektedir. Minyatür işlerden devasa işlere kadar olabilmektedir. Kurulum sanatı birçok açıdan geleneksel sanattan farklıdır (Kaikobad, 2016:13).

Marcel Duchamp'ın 1917 yıllarında yaptığı çalışmalar sonucunda herhangi bir hazır nesne sanat eseri olabilmektedir. Duchamp'ın hazır nesnelere kullanmasının sebebi bunların estetik olarak yorumlanamayacağıdır. Bu çalışmalar sanat ise ve güzel değilse sanatın özelliklerinden güzelliğin esas olarak nitelendirilemeyeceğini ispat ediyordu (Danto, 2014:113). Duchamp ve çağdaşlarının birçoğuna göre yalnızca sanatçı belirli bir nesneyi süreci sanat olarak tanımlamada otoritedir. Gündelik kullanım için tasarlanan birçok sıradan obje ve materyaller galerilerde değişik görünebilmektedir. Galeri öncesi fonksiyonel olan bu nesnelere artık galeride fonksiyonu olmayan obje konumundadır (Whitham & Grant, 2018:168). Sanat

eserinin sergilenmesi için en uygun yol düşüncesi bir meydan okuma çalışmasıdır. Paris Galerie des Beaux Arts'ta Marcel Duchamp'ın yerleştirme çalışması sergi salonunda labirent benzeri yollar ve dokunma tat görme duyularını kapsamaktadır. Galeri gelenekselden ziyade izleyiciye korku ve zevk aşıliyordu (Cline, 2012:19).

Bu yaklaşımlarda, nesne ve konumlandığı mekân, iletişim kanalıyla verilen duyguyu aktarmıştır. Mekân, içinde sunulduğu çevre ile bağlantılı bir varlık olmuştur. Bu gelişmeler, yerleştirmenin gerekli kavramlarının oluşmasını sağlamıştır. Değişimin bir sonucu da galeri ve müzelerin dışında sanat için oluşturulan alan, sanatçı ve izleyici için ilham mekânı oluşturmuştur. Etkileşim ve katılımcı deneyimi sağlayan bu mekânlar, içerikle var olmaktadır ve bireyin çağdaş oluşumunu sağlamaktadır. Farklı insanlardan oluşan izleyiciler, sanatı geleneksel yaklaşımdan çağdaş yaklaşıma dönüştürerek değişime önderlik ederek, reform yapmışlardır (Yum, 2020:3). Enstalasyon için seçilen mekânın özellikleri verilmek istenen mesajın çerçevesini oluşturur. Kısacası mekan enstalasyonun belirleyici unsurudur (M. Yılmaz, 2011:245).

Edebiyat, mimari, heykel ve resim gibi birçok alanda görülmeye başlayan post-modernizmin çağdaş sanatta etkilerinden biridir enstalasyon. Nesnelere veya performans öğelerinin kullanımı, mekânla bağlantı oluşturması ve bu şekilde aktarımı konuyu daha etkili dikkat çekici hale getirmektedir. Enstalasyonlar anlatılmak istenenin kolaylıkla izleyiciye aktarılabilmesi için sanatçılar için tercih edilen bir uygulamadır (Yılmaz Bilgili, 2021:51).

2.2 Sanatta Enstalasyon Anlayışının Önemi

Sanat tarihsel süreçte insanla olan ilişkisiyle sürekli değişen bir olgu olmuştur. Sanatın bu değişken tavrı yaşamın şekillenen tavrıyla da yakından ilişkilidir. Özellikle 20.yüzyıl sonrasında sanatın yaşamla olan bağları kökten bir reddediş ya da ciddi sorgulamalar içeren biçimdeydi. Dolayısıyla artık bir sanat eseri sadece formu, biçimselliği ya da plastik değeriyle değil, aynı zamanda sergilendiği nokta, izleyicisi ve kavramsal bağlarıyla ön planda olmaya başlamıştır. Sürrealizm, Dadaizm, Konstruktivizm gibi akım ve enstalasyon anlayışları ciddi

sorgulamalar içermekteydi. Bu doğrultuda enstalasyonun bir anlayış olarak sanatı şekillendiren tavrı, yeni tanımları, yorumlamaları beraberinde getirmiştir.

Sanatta bir düzenleme biçimi olarak gelişen enstalasyonu Nimet Keser şu şekilde ifade etmiştir (Keser, 2009:115); “Belli bir mekânı kurgulamaya; anlam ve algı düzleminde birbirleri ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesine dayanan sanat tarzı. Bu tarz sanat eserleri belli bir yer için tasarlanır, orada sergilenir ve sergilendikten sonra sökülür. Daha çok kavramsal sanat ve ready-made ile ilişkilidir. Enstalasyon, 1970’li yıllarda ünlenen Batılı çağdaş bir sanat tarzıdır. Enstalasyon sanatı, belirli bir ortam içinde kavramsal bir deneyim yaratan her türlü materyali kapsar. Ses, video, performans, bilgisayar ve internet gibi yeni materyallerden natürel olanlara kadar her türlü materyali kapsar”.

1960’lı 1970’li yıllarda farklı materyaller sanatçılar tarafından çokça kullanılmıştır. Çalışmalarda kullanılacak nesne seçimi sanat çalışmasının kendisinden önceki modern anlayıştaki yapıların bir kısmına sembolik bir karşı duruş oluşturur. Ayrıca bu çalışmalar değer, yüklenen anlam ve niteliklilik bakımından reddedilmektedir Geçmişte etkin olan resim gibi disiplinlerden ayrılan sanat formları 1960 sonrası postmodern yapıyla bütünleşen kültürel değişimin göstergesi olmuştur (Whitham & Grant, 2018:166). Çok yönlü bir düşünme biçimini içerdiği gibi malzemeye açık olan yaklaşımıyla da enstalasyon, yerleşik algıları kırmıştır. Özellikle Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Yves Klein, El Lissitzky, Andy Warhol gibi isimler farklı disiplinlerde eser oluşturmuşlardır.

Bu sanatçılardan Marcel Duchamp ve Joseph Beuys’un sanat üzerine görüşleri şuydu: Herhangi bir nesne sanat eseri olabilir. Sanat eserlerinin özel bir şekilde görünmek gibi zorunlulukları yoktur, ayrıca herkes sanat yapabilir sanatçı olabilir (Danto, 2014:121). 1960 sonrası gündelik nesnenin sanat eseri olarak estetikleştirilmesi ile çok yönlü bir meydan okuma mevcuttur. Sanat eserine, sanatın halesi biricikliği, sanat eserinin müze ve sanat akademilerindeki konumuna çeşitli şekillerde meydan okunmuştur (Featherstone, 2013:123).

Endüstrileşmeyle birlikte Avrupa’da gelişen modernleşme üretim süreci ile çeşitli sınırlar belirlenmesini sağlamıştır. Hayatın her alanına ve hatta sanatta

makinaların etkisindedir. İzleyici ve sanat nesnesi arasındaki ilişki değişmiştir. Sanayileşme ile gereğinden fazla nesne üretimi ve tüketimi olmuştur. Bu tüketim, nesne fazlalığı sanatçılar tarafından ifade aracı olmuştur. Nesnelere bir arada bulunduğu bu dönemde sanat çalışmalarında her tür nesne sanatın malzemesi olabilir düşüncesi oluşmuştur. Bu hazır nesnelere sanatın vazgeçemediği malzemeler olmuştur. Duchamp, hazır nesnelere sanat çalışması oluşturan sanatçıların başındadır. Hırdavatçı dükkanında görüp aldığı kürek, bisiklet tekeri, pisuar gibi hazır nesnelere sanatı ve sanatçıyı sorgulatmıştır (Toluyag, 2020:103).

Enstalasyon çoğunlukla mimariye benzer uzamsal formun çok farklı kullanımıyla bütünleşen bir çağdaş sanat formudur. Enstalasyonda izleyicinin oluşturulan uzamda dahil olması gerekmektedir. İzleyicinin bizzat çalışmanın içinde olması duyuların tamamına hitap etmesini sağlamaktadır. Bu sayede enstalasyon çalışmaları gündelik yaşam deneyimlerimize daha yakın olmakla birlikte bunun yanında yaşamın kendisinden farklı algılanabilecek bir duyumsama getirebilmektedir. İzleyicinin sanat nesnesi ile etkileşim kurarak çeşitli tepkiler vermesi sağlanmaktadır. Bu bakımdan Enstalasyon sanatın ilişkisel formu olabilmektedir (Whitham & Grant, 2018:180).

Türk sanatında ise enstalasyon anlayışı 1980'li yıllardan itibaren yaygınlık kazanmaya başlamıştır. "1970-1990 arasında süregelen resim ve heykel anlayışının dışına çıkan bir grup sanatçı yeni bakış açılarıyla ve yeni malzemelerle farklı yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Altan Gürman Türk sanatına yepyeni bir bakış açısı getiren sanatçılar arasında başta gelmektedir. 1970'lerden sonra Sarkis, Nil Yalter, Füsün Onur' un yanı sıra, Şükrü Aysan öncülüğünde Sanat Tanımı Topluluğu (STT) yerleştirme, kavramsal sanat video sanatı içinde ele alınan örnekleri vermişlerdir" (Erdemci, 2008:17). Bunun yanında STT dahilinde olmayan birçok sanatçı da çeşitli eleştirileri barındıran enstalasyon çalışmaları yapmışlardır.

2.3. Tarihsel Açından Sanat ve Enstalasyon İlişkisinin Süreci

1980'li yıllarda sanatın ölümü adlı tezi yazan Arthur Danto sanat tarihinin üç bölümden oluştuğunu ve bu üç bölümde farklı modellerin yer aldığını belirtmiştir. Birinci bölümde egemen olan görüş tüm sanat dalları gerçekliğin temsilini

oluşturmaya çalışmaktadırlar. Sanatçı algıladığı gerçekliğin simgelerini oluşturmaya çalışmıştır. Klasik sanat görüşü ve estetik bu bölümdedir. İkinci bölümde ise teknoloji etkindir. Örneğin fotoğraf makinesinin bulunup kullanılmasıyla plastik sanatlarda sanatçının gerçeği yansıtmasının değil izlenimlerinin yansıtılması önemli olmuştur. Üçüncü bölümde ise sanat adeta bir felsefe alanına benzemekte ve kendi kendini sorgulamaktadır. Sanat kendi kendini yansıtır bir konuma gelmiştir (Şaylan, 2016:63-64).

İnsanın toplumsal, sosyal, düşünsel ve günlük yaşam biçimleri sanata aynı doğrultuda yön verdiği söylenebilir. Nitekim sanatın farklı işlevler üzerinden şekillenme vurguları her dönemde kendini nüksettirmiştir. Bu bağlamda sanatçı, Orta çağda dinsel yapılanmayla resim ve heykellerini üretirken, Rönesans döneminde artık kitlesel bir anlatımdan çıkıp bireysel bir anlatıma yol almaya başlamıştır. Sanatçılar, sanatın artık özerk bir ifade olarak geleneksel ve klasik yapıların çok ötesinde algılanması gerekliliğini her fırsatta ifade etmişlerdir. “Fransız ihtilali sonrasında sanatçılar üslup konusunda bilinçlenmişler, deneyler yapmaya başlamışlar ve “izm”li sloganlar öncülüğünde yeni akımlar yaratmışlardır” (Gombrich, 2002:557).

Bu akımlardan kübizm kendisinden önceki sanat akımlarından farklı uygulamalar benimseyen sanatçıları ve çalışmalarını bakımından bir kırılma noktası olmuştur. Lynton’a göre Kübizm temsilcilerinden Picasso ve Braque farklı anlatım yolları bulma özgürlüğü sunmuştur. Picasso “Bambu Sandalyeli Natürmort” resmine desenli bir muşamba eklemiştir. Braque ise “Pipolu Adam” (1912) resmine çalışmanın bütünlüğünü sağlayacak bir duvar kağıdı yerleştirmiştir (Lynton, 2004:61,62).

Sanat eserinde kullanılagelen sanat malzemelerinden ziyade farklı malzemeleri ilk kübistler kullanmıştır. Kübist anlayış sanatta nesne mekân kavramını kavramsal bir şekilde görme eğilimindedir. Kübistler eserlerinde zihinsel dünyalarının yansıtılmasından yana olmuşlardır (Taştan, 2018:13-14).

19.yüzyılda Monarşiden demokratik parlamenter yönetime geçilmiş ve bu yönetim şekli tüm dünyaya yayılmıştır. Bu dönem hızla gelişen endüstri, toplumu

birçok alanda değiştirmeye başlamıştır. Bu yüzden 19. yüzyılın sonlarına “Endüstri Çağı” denilmiştir. Gelişen endüstri ve buna bağlı oluşan endüstri kentlerinde oluşmaya başlayan toplumsal bunalımlar sanata yansımıştır. Ekspresyonizm ve sürrealizm endüstrileşmenin bunalımları ile bağlantılıdır (Turani, 2011:60). Bu dönem dikey konut sistemi ve onun getirdiği yaşam biçimi doğa insan bağıni koparmıştır makineleşen toplumla birlikte el sanatları gibi çeşitli alanlar yok olmaktadır. Plastik sanatlar ise duygusuzlaşmaktadır (Turani, 2011:68). Ekspresyonizm, oluşan bu makine endüstrisi ile birlikte sürekli artan üretim ve uzun yorucu çalışma şartları, üretilen endüstri ürünlerinin temininde kısıtlı olunması yeni yaşama karşı isyanın şekillendirdiği sanat akımıdır.

1910 Amerikalı sanatçı Arthur Dove soyut resimler yapmaya başlamıştır. Yine aynı dönemde 1915’te Süprematist bir sanatçı olan Maleviç “Siyah Kare” adlı tablosunu yapmıştır. Bu dönem 1940 ve sonrasında birçok sanatçı için soyutlama ilgi çekici gelmiştir. Önceleri Soyutlama öncesi tablolar bir objenin resmiydi. Dönemin eleştirileni Harold Rosenberg soyut sanatçıları tuval üzerinde adeta arenada gibi eylemlerde bulunduğunu ileri sürmektedir. Jackson Pollock çalışmalarını sopa ve fırça yardımıyla şiddetli fırça hareketleri ile gerçekleştirmektedir (Danto, 2017:25.26).

1912’de düzenlenen bir kübist sergide Marcel Duchamp bir eserle katılmak istemesine rağmen çalışma kübizm anlayışına tam olarak uymadığından kabul edilmemiştir. Aynı çalışma New York’ta sergilenmiştir. Bu çalışma “Merdivenden İnen Çıplak” tır. Çalışmanın kübizm anlayışı ile uyuşmayan bölümü resimdeki figürün hareketini sağlamak için üst üste kübist çizgiler eklenmiştir. Hareket ve hız genel olarak fütürizmin konusu olmuştur. Bu eser ile Amerika modernizm anlayışıyla tanışmıştır. Kübizm ve fovizm sonrası çeşitli toplumsal politik düşünceleri olan akım ve bu akımların desteklediği birçok sanat akımı vardır (Danto, 2017:30-31). Bu sanat akımlarından bazıları; Fovizm, kübizm, Sürrealizm, Dada, Süprematizm, Soyut Ekspresyonizm, Renk alanı Resmi, Pop Art, Minimalizm, 1960’lar da Kavramsal Sanat’tır.

1950’li yıllarda Jasper Johns ve Robert Rosenberg gibi sanatçılar günlük hayatın sırdan nesnelerini en kaba haliyle çalışmalarına yansıtmışlardır. Bu sanatçılar

kendi dönemlerinde çeşitli sanatçı ve sanat tarihçisi gibi dergi reklam ve tüketici odaklı kurguların imge odaklı sunumunu inceliyorlardı (Lynton, 2004:284). Richard Hamilton'un "Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir"? Adlı kolaj tekniği ile yapılmış olan resmi bir resimden ziyade seçilen imgeler ve bu imgelerin kâğıt üzerindeki düzeni afis görüntüsü vermektedir. Resimde topluma reklam ve çeşitli kanallarla verilmek istenen ihtiyaçlar ve yaşam tarzı eleştirisi izleyicinin önüne serilmiştir. Hamilton'un birçok yerde bulunabilir nesnelere bir çalışma yapması bir nevi geleneklere karşı duruştur. 1960larda kitle iletişim araçlarındaki imgelerden faydalanarak çeşitli yinelenen görsellerle çalışmalar yapan Andy Warhol ve Roy Lichtenstein Amerika'da daha çok etkin olan pop art akımının temsilcileri olmuşlardır.

Kurt Schwitters, "Merzbau" çalışmasını 1923'te yapmaya başlamış 1943'te yıkılmıştır. Bu çalışma enstalasyondan 40 yıl önce olmakla birlikte bir değişim ortamı olarak galeri düşüncesinin ilki denilebilir (O'Doherty, 2016:64). Ayrıca 1938 yılında Marcel Duchamp'ın Uluslararası Gerçeküstüçülük sergisinde "1200 Kömür Çuvalı" çalışması, sergi mekanının kullanım şeklini alt üst etmiştir. Duchamp bu çalışmadan birkaç yıl sonra 1942'de "Bir Mil İplik" adlı mekân düzenlemesi ile sanatta bir kırılma oluşturmuştur.

1960'lı yıllara kadar enstalasyon sanatı devamlı güçlenmiştir. Yunan sanatçı Jannis Kounellis'in 1960 yılında Roma'da galeri ortamında 12 canlı at ile gerçekleştirdiği "İsimsiz" adlı enstalasyon çalışması, Duchamp gibi izleyici üzerinde şok etkisi yaratarak sanat nedir, sanat nesnesi ve sanat mekânı arasındaki bağı sorgulatmıştır. Bunun gibi Yves Klein 1958 tarihinde Paris'te boş bir galeriyi izleyiciye sunmuş ardından Arman, New York'ta 1960 yılında içini tıka basa doldurduğu bir galeride "Dolu" adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir (Polat, 2017:162).

1990'lı yıllarda enstalasyon sanatçılarından İlya Kabakov, enstalasyonun resmin yerini tamamen alacağını öngörmektedir. Kabakov enstalasyonun doğrudan hayatla bağlantılı olduğunu izleyicinin diğer sanat alanlarından farklı olarak enstalasyonda çalışmanın içinde olduğunu belirtmiştir (Polat, 2017:163).

Genel olarak 1970'lere kadar oluşan sanat akımlarının kullandıkları malzemeler keşfedilen çeşitli boya ve kalıp malzemeleri dışında pek değişmemiştir. 1970'lerde ise günümüze kadar süregelen sanatçıların malzeme sınırlarının kalkmış olmasıdır. Bu dönemde sanatçı her çeşit hazır nesneyi kullanmaya başlamıştır. Eserin oluşumunda değişen malzeme, özellikle sanat eserinin ne olduğu ya da nasıl olması gerektiği konusunda sorgulamalarını arttırmıştır. Enstalasyonun kendi içindeki sergileme/malzeme/kavram bağlamındaki sınırsızlığı kültürel ifadelerle daha etkin olmaya başlamıştır. Dolayısıyla farklı kültürel yansımalar enstalasyon anlayışına daha zengin katkılar sağlamaktadır.

2.4. Kültür ve Enstalasyon İlişkisi

“Kültür paylaşılan anlamlarla ilgilidir” (Stuart, 2017:7). Kültür yoluyla anlam oluşumu ve yayılımı gerçekleşmektedir. Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde kültürün tanımlarından ilki; “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” (TDK, 2022). Ayrıca Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe sözlüğünde kültürün başka özelliklerini betimleyen tanımlar bulunmaktadır. Kültür birçok çalışmada çok fazla tanımlar ile anlatılsa da bu kavramın geniş kapsamlı olmasından dolayı tam olarak tanımlanabilmesi güçtür.

Kültür sonradan geliştirilen öğrenilen bilgiler veya davranışlar bütünüdür(Taştan, 2018:69). Kültür, toplumların süreç içerisinde oluşturduğu uygarlığıdır, toplumun aynasıdır. Sosyal yaşamın sonucudur (Güvenç, 2016:121). Karl Marx'ın deyişiyle; “Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, İnsanoğlunun yarattığı her şeydir” (Güvenç, 2016:123).

Bozkurt Güvenç'in ifadesiyle “Özetlenirse, kültür sözcüğünün dört ayrı anlamda kullanıldığı görülür; Bilim alanındaki kültür: Uygarlıktır. Beşerî alandaki kültür: Eğitim sürecinin ürünüdür. Estetik alandaki kültür: Güzel sanatlardır. Maddi(teknolojik) ve biyolojik alanda kültür: Üretme, tarım, ekin, çoğaltma ve yetiştirir” (Güvenç, 2016:125). Kültür toplumun ihtiyaçlarını karşılayan, tarihsel, sürekli, değişken ve bütünleştirici bir soyut kavramdır.

Kültürden bahseden aynı zamanda yönetimden de bahsediyor demektir. Felsefe, din, bilim, sanat ve yaşamları örf adet töreleri birbirinden farklı olan bu kadar fazla kavramın sadece kültür kelimesiyle özetlenmesi en baştan bunları ölçüp biçen düzenleyen bir idari bakışın varlığını gösteriyor. Bir üst düzey eğitilmişlik görüntüsüne karşılık gelen ne varsa kültür başlığı altındadır. Eğlence alanında ise müşteriye hizmet etmesi beklenen müzik tiyatro gibi alanların idari boyutudur. Alman kavramlarına göre ise kültür yönetime karşıt olan ,dokunulmayan, üzerinde oynanmaması gereken yüksek ve saf olandır (Adorno, 2009:121-122). Bu bağlamda kültürün kapsamının genişliği kültürün sanat ile olağan bağlarını göstermektedir. Tylor ise kültürü şöyle tanımlar: Kültür yada uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanlığın öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek ,görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür (Güvenç, 2016:129).

İçinde yaşanan doğal çevre, çevrede bulunan canlı ve cansız varlıklarla ,insanlığın oluşturduğu kültürel varlıklar, çeşitli şekillerde bilim ve sanata konu olmuşlardır (Güvenç, 2016:139). Sanat edebiyat, müzik, güzel sanatlar ve sahne sanatları, sinema gibi çeşitli görsel sanatlardan oluşmaktadır. Toplumun yaşadığı yerin iklimi, coğrafyası, bitki örtüsü, su kaynakları gibi unsurlar yaşam şartlarıdır. Bununla birlikte insanların birlikte yaşamalarıyla oluşan örf adet gelenek, din töre gibi kurallar benimseyerek yönetilip barınma, güvenlik iletişimleri düzenlenmektedir. Bu düzenle birlikte günlük yaşam, hukuk, dini uygulama biçimleri ve kültür sanatı yönlendirmektedir (Soysaldı, 2018:306). Her sanat eserinde ise onu yapan sanatçının ve alan sanatseverin yaşam biçimini yansıtan çeşitli biçim, renk, doku gibi simgeler bulunmaktadır.

Sanat eserleri kültürün diğer öğeleri gibi toplumlar arasında ve farklı zamanlarda farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu şekliyle sanat eseri toplumun dinamik göstergelerinden biridir. Tarihte sanat eseri eserin üretildiği dönemin düşüncesini yansıtabildiği kadar bulunduğu toplumu temsil etmektedir (Soysaldı, 2018:307). Sanat kültürün tüm olanaklarından faydalanmıştır ayrıca kültür ile sosyolojik ve ekonomik bağlamda önemli bir yapı oluşturmuştur. Örneğin kültürel anlatım unsuru olan işlevsel çeşitli kavramlar yer almaktadır. Günümüzde bu kültürel

yapılar modern bilincin yansımalarında görülmektedir. Kent mimarisinden, tekstil ve çeşitli tanıtımlara kadar her yerde görülmektedir. Ayrıca sanat birçok kültürel öge ile; sanat kültürü, görsel kültür, yaşama kültürü gibi ilişkilidir (Aslan & Yücel, 2016:161-162).

Geçmişten günümüze gelen insanoğlunun oluşturduğu kültür, toplumların politik sosyal inşası gerçekleştiğçe sanatın kültür içinde daha derin anlamlar kazanmıştır. Sanat daima kültürü zorlamakta ve ona direnmektedir. Kültürü eleştiren en güçlü alan olmuştur. Bu sebeple kültür kendi içinde farklı kültürel anlamlar oluşturmuştur. Sanat kültürün toplum ve yaşamdan bağımsız olmadığını göstermektedir (Aslan & Yücel, 2016:173).

Günümüz sanatı geçmişi ve bugüne ait tüm formları ve sanat eserlerini az çok kitsch bir şekilde kendine mal etmiştir. Çeşitli tekrar yapımlar ve geri dönüşümler ironi oluşturarak şeylerin yanılısama kaybını sağlamaktadır. İroni mizah ve eleştiriler sanatı ele geçirmiştir. Bu yaşanan durum insanın kendi kültürüne duyduğu hislerin yansımalarıdır (Baudrillard, 2018:27). Modernitenin unutulmuş dersi gerçeği kurnaz bir incelikle saptırmanın inceliğidir. Sanat hiçbir şekilde dünyanın çeşitli koşullarının yansımaları değildir. Dünyanın yanılması hiperbolik aynası konumundadır. Sanat Nesne olmayanın, imgenin çevresinde dönmektedir. Pek çok örnekte sanat kendini inkâr ediyor, kendisinin parodisini yapıp kendini dışa vuruyor. Ölümsüzleştirilmiş bir atığa dönüşmüştür (Baudrillard, 2018:31-32).

On dokuzuncu Yüzyıl boyunca resim ve fotoğraf sanatlarının birbirini sanatsal değer anlamında tartışması dünya tarihi açısından önemli bir değişimin dönüm noktasıdır. Teknoloji ile çoğaltım çağında sanatı temelinden ayırıp özerklik görünümünü ortadan kalkmıştır. Bu işlevsel değişim çağın dışına çıkmıştır (Walter, 2018:61). Sanat eserinin çoğaltılabilirliği kitlelerin sanatla ilişkisini değişime uğratmıştır (Walter, 2018:69). Üretici kesimlerin güçlenmesiyle kendilerinden önceki dönemin düşlediği simgeleri betimleyen anıtlar yitip gitmeden yıkılmıştır (Walter, 2018:104).

Teknolojinin gelişimiyle birlikte kültür hızla değişmektedir. Teknolojinin gelişimi günlük yaşamı değiştirmiştir ve çeşitli kültürel kırılmalar oluşturmuştur.

Zanaat ürünü ve çeşitli insan üretimi birçok şey makine üretimine dönüşmüştür. İnsan yaşama kattığı ürettiği ile düşünce şekli evrilir. Sanayileşme ile tüketen insan modern bir varlığa dönüşmüştür.

Modern insanın tüketen bir varlık olması üretimin sanayileşmesinde önemli bir etkidir. Sanatta teknoloji ürünü hazır yapım nesnelere ilk kullanım örnekleri Andy Warhol'un çalışmalarında bulunmaktadır. Warhol popüler kültürün çeşitli imgelerini ve kendisi için anlamlı olan gündelik yaşam imgelerini kullanmıştır. Duchamp ise 1917 de ulaşılabilir bir nesneyi "Çeşme" çalışmasını galeride sergileyerek sanat yapıtına dönüştürmüştür. Duchamp çeşme çalışması ile bir nesnenin sanat eseri olarak görülebilmesi için estetize edilmeye ihtiyaç duymadığını göstermektedir. Bu kırılma ile geleneksel sanat tanımı değişmiş olup beceri ve yetenekten öte kavramsal deneyimler ön plana çıkmıştır (Ünsal, 2018:34).

Toplumun edinimleri ve oluşan popüler kültür öğeleri topluma sanat eseri olarak sunulmuştur. Andy Warhol'un seçtiği gündelik yaşamdan popüler kültür nesnesi, ulaşılabilir olmasına rağmen sanatçının nesneye çeşitli müdahaleleriyle sanat ürünü olmuştur. Duchamp sonrasında ise sanatta gündelik yaşamdan hazır nesnelere, üretim amacından sıyrılarak daha fazla yer almıştır. Estetik kaygıları barındıran biriciklik iddiasındaki sanat eserlerinin yerini kavramsal bir şekilde oluşturulan nesnelere alamaya başlamıştır. Kültürel nesne kavramsal anlamda önem kazanmıştır. Popüler kültürün ürettiği çeşitli imgeler bireyi ve buna bağlı olarak toplumu ve çevre ile olan ilişkisini değiştirmiştir (Ünsal, 2018:36).

2.4.1. Marcel Duchamp

1887'de Fransa'da doğan Marcel Duchamp ilk dönemlerinde izlenimcilik, kübizm, fovizm akımlarının etkisiyle çalışmalar yapmıştır. 1912 yılında yaptığı "Merdivenden İnen Çıplak" adlı çalışmasıyla fütürizme yaklaşmıştır. Duchamp, sonraki yıllarda günlük nesnelere sanat yapıtı olarak sergileyerek dadacılık sanat akımının öncülerinden olmuştur. Sanatçı 1915 yılından 1923'e kadar üzerinde çalıştığı "Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin" ya da genellikle "Büyük Cam" ismiyle anılan çalışmasını çeşitli notlar olarak yapmıştır. Çalışmada iki cam

panel arasında sanatçının evinden getirdiği parçalar olan yağ, vernik, kurşun folyo, sigorta teli ve toz yer almaktadır.



Görsel 1: Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam), Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, 1915.

Duchamp 'Büyük Cam'ı anlam bakımından derin olması sebebiyle görüntüdeki simge ve sembollerin daha iyi anlaşılabilmesi için içinde çeşitli notları ve çizimleri barındıran bir kitap yayımlamıştır. Bu kitapçığa bakarak sanatçının çalışmada matematik, teknoloji, sembolik ve kavramsal anlamda neler yapmaya çalıştığı çözümlenmiştir. Sanatçı Birinci Dünya Savaşı'nın başlarında çalışmaya başlamıştır. Savaş, gelişmiş silah ve makinelerin yoğun kullanımından dolayı ürkütücüdür. Bu dönemde Duchamp, savaş ve sonrası toplumun kültürel yapısındaki değişimleri çeşitli nesne ve anlatım biçimleriyle sanatına konu edinmiştir.

"Büyük Cam" sanatçının yüzey üzerinde yaptığı son kapsamlı çalışma olması bakımından önemlidir. Ayrıca sanatçının izlenimci anlayışla yaptığı "Cols Alites" ve "büyük cam" eskizleri karşılaştırıldığında belirgin bir benzerlik görülmüştür. Sanatçı izlenimci anlayışla yapılan bu manzarayla, yaşadığı dönemin teknolojik, sosyal kültürel anlamda kırılmalarla oluşan sanat algısındaki değişimi yansıtmaktadır.

İzlenimci anlayışta salt doğanın oluşu ve insandan yalıtılmış manzarayı eleştirerek makine ve robotumsu insanlarla yeni bir manzara anlayışı oluşturmuştur. Bu manzarada insan arzuları mekanik görseller ve makine imgesi ile yansıtılmıştır. “Büyük Cam”ın teması cinselliktir. Düş, esin ve hareket sağlayan enerji ile çağlar boyunca birçok gizemci düşünürün manevi özlemlerinin simgesi olan cinsellik. Örneğin simyacılıkta, gelinin zifaf gecesinde çırılçıplak soyulması, maddenin arıtılmasını ve aklın dikkat dağıtıcı öğelerden kurtarılmasını simgeler. Oysa buradaki cinsellik, sonuçta başarısızlığı yansıtır. Çünkü gelinle bekar delikanlılar bir araya gelmezler” (Lynton,2004:134). Sergi sonu paketlenirken kırılan ve kırılmasıyla tamamen bitirilmiş sayılan çalışma anlam bakımından yaşadığı zamanın, kültürün izlerini cam kırıklarında olduğu gibi üzerinde taşımaktadır. Sanatçının “Büyük Cam” çalışmasından sonraki işleri yaşadığı dönemin kültürel sosyal dinamiklerinde oluşan değişime çeşitli eleştiriler barındırmaktadır.

2.4.2. Andy Warhol

Çekoslovak asıllı göçmen bir aileden gelen Andy Warhol 1928’de Pennsylvania’nın Pittsburg kentinde doğmuştur. O dönem yaşadığı şehirde seri üretim yoğundur. Özellikle çelik üretimi yapılmaktadır. Bölge yoksul bir yaşamın izlerini taşımaktadır (Şahiner, 2013:15).

İkinci dünya savaşı sonrası oluşan yoğun üretim tüketim ve bunun doğurduğu pop kültürü birçok sanatçı tarafından sorgulanmaktadır. Bu sanatçılardan Warhol 1962 yıllarında Gümüş Fabrika diye anılan atölyesinde Coca Cola şişeleri, Campbell Hazır çorba kutusu, Brillo bulaşık teli kutularının etiketleri ile çalışmalar yapar. Sonraki yıllarda ünlü insanları bilhassa pop ikonlarının portreleri farklı renkler kullanarak yorumlamıştır (Şahiner, 2013:16-17). Warhol gibi hazır nesnelere çalışmalarında kullanan Duchamp gibi birçok sanatçı olmasına rağmen Warhol çalışmalarında sanat nesnesi olarak kullandığı nesnelere üzerindeki müdahaleleri ile gerçek ve kopya alımlamasında ki sınırı sorgulamıştır. Warhol çalışmalarında serigraf, tekniği, fotoğraf ve video gibi farklı malzeme ve teknik uygulamıştır (Ümer, 2019:42).

Bu dönemde sanatçının ürettiği eserlerin izleyici tarafından alınlanıp tüketilebilir olması için bir sanat piyasası oluşmuştur. Gereğinden fazla üretim ve yoğun pazarlama teknikleriyle oluşan Kültür endüstrisinin etkisiyle birey daha fazla ve hızlı tüketime yönlendirilmektedir. Kültürel olmaya başlayan tüketim imgelerin ve sözcüklerin sunumunu satışını kapsamaktadır. Bu ortamda sanatçının hızlı bir şekilde fikir üretmesi ve ürettiği fikri gerçekleştirebilmesi gerekmektedir. Andy Warhol 'un çalışmaları oluşan bu durumu bariz biçimde göstermektedir (Boratav & Gürdal, 2016:102-103).

Warhol'un hâkim olduğu konu, deneyimlerinin pazarlanması olmuştur. Warhol, bu pazarlama ile ürünlerini yansıttığı markalar, (Campbell çorbaları, Coca-Cola) gibi markalaşmıştır. Warhol Pazarlamanın aşamaları olan seri üretimi örnek alarak ürünleri mekanik bir şekilde tekrar üretmiştir (Kuspit, 2018:90).



Görsel 2: Andy Warhol, Campbell's Soup Cans (Campbell'in Çorba Konserveleri), Moma, Newyork 1962

Warhol'un müzede sergilenen sıradan nesnelere izleyicinin duyumsadığı hissettiği düşündüğü toplumsal kimlik gibi deneyimler Bernd Schmitt'in ifadesiyle "stratejik deneyimsel modüller" olmuştur (Kuspit, 2018:91-92). Sanatçının daha önce reklam ve tasarım alanında çalışması hazır nesnelere ambalajları üzerindeki yapıyı daha rahat kullanabilmesini sağlamıştır. "Campbell çorba konservesi kutusu" çalışması ise göçmen ve fakir bir ailenin çocuğu olan sanatçının çocukluk yıllarında

sıklıkla tükettiği bir çorba olması bakımından bulunduğu zamanda seri üretimin yoğun olması ve insanların makineleştiği kültürel değişimin yansıması olmuştur.



Görsel 3: Andy Warhol, Turquoise Marilyn, 1964

Warhol, sonraları Hollywood sanatçıları ve birçok ünlü ismi resmetmiştir. Bu portre çalışmalarında ise çocukluğunda gittiği Ortodoks kilisesinin duvar fresklerinde görülen renklere paralel renkler ile benzer bir düzen oluşturmuştur.

Warhol'un serigrafilerinden en bilineni Marilyn Monro'nun ölümü sonrası onun fotoğraflarından biriyle yaptığı çalışmadır. sonrasında çoğaltılmış Marilyn fotoğraflarını 25 siyah 25 renkli olarak iki kanat üzerinde konumlandırmıştır.1962 yılında "Marilyn Diptiği" adı verilen çalışmada sanatçının belleğinde yerleşen kilise tablolarında bulunan iki kanatlı yapının bulunması kültürel aktarımın bariz örneği olmuştur (Gürdal, 2018:316).

2.4.3. Ai WeiWei

Ai Weiwei toplumsal sorunlar ve insan hakları konusunda çalışmalar yapmaktadır. Heykel, film, mimari, enstalasyon gibi sanat alanlarında işleri olmakla birlikte sosyal ve kültürel anlamda birçok toplumsal durumu sorgulayan aktif bir sanatçıdır.1957 yılında Pekin'de doğan Ai Weiwei Çin tarihi ve kültürü ile ilgili özellikle siyasal düzen ve modernleşme ile ilgili çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Sıklıkla Çin'in geleneksel el sanatlarından bazılarını çalışmalarında kullanarak toplumsal değerlerin değişimini sorgulamıştır (Avcı & Uslu, 2019:19).



Görsel 4: Ai Weiwei, Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek, Gardiner Müzesi, Toronto, 1995

Sanatçı çalışmalarında geleneğin farklı alanlarla ilişkilerini yorumlar. Çin'de bir zamanlar sanatın dekorasyondan öte olduğunu, felsefe, estetik anlamda dolu bir devlet olduğunu belirtmektedir. Yaşadığı coğrafyanın değişimini sıklıkla çalışmalarına yansıtan sanatçının birçok çalışmasında kullandığı Çin hanedanlığından kalma vazolarla yaptığı 'Bir Han Hanedanı Vazosunu düşürmek' adlı enstalasyon çalışması bunlardan biridir.

Çalışma üç adımdan oluşmaktadır. Birinci görselde sanatçı vazoyu tutmaktadır. İkinci görüntüde vazoyu bıraktığı görülmektedir. Üçüncü görselde ise sanatçı kırılmış vazo ile görülmektedir. Ai Weiwei kavramsal sanatı geleneksel sanat nesneleriyle harmanlayarak farklı ifade biçimleri oluşturmaktadır.



Görsel 5: Ay Weiwei, Coca-Cola Vazosu,2014. Boyalı Han Hanedanı vazosu. 42x42x35 cm.

Ayrıca sanatçı, enstalasyonlarında Çin geleneksel kültürünün yansımalarıyla, batı sanatının çağdaşlık anlayışını da eleştirmektedir (Atalay, 2018:25). Bu örneklerden en belirgin olanı “Coca -Cola Vazosu” isimli çalışmasıdır.

“Coca-Cola Vazosu” çalışmasında kullanılan logonun bilinirliği küreselleşmenin geldiği boyutu göstermektedir. Bilince işleyen kırmızı yazı tüketim kültürünün ve ayrıca buna bağlı olarak popüler kültürün bir sembolü olmuştur. Buna bağlı olarak sanatçılar tarafından çalışmalarda çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Andy Warhol bu sembol ile moderniteyi ve Amerika'nın yaşam biçimi küresel pazar anlayışını bir ikonoklazma anlayışı ile göstermektedir. Ai Weiwei ise Çin'in öne alınamayan hızlı değişimi ile oluşan kültürel çatışmaları yine kültürel belleğe ait bir nesne olan Han Hanedanı vazolarını Coca-Cola'nın eski logosu ile boyayarak göstermektedir. Çin dönüşüm geçiriyor ve bu dönüşümle birlikte geçmişe ait kültürel mekanlar nesnelere değerler bir bir çözülmektedir. Ai Weiwei “Coca-Cola Vazoları” çalışmasında batının kapitalist anlayışının Çin kültürüne sızdığını her yerde görünen en belirgin sembolik örnekle göstermektedir (Benson,2019). Ai Weiwei çalışmalarını gerçekleştirdiği ülkeler değişse de bulunduğu yerde Çin kültürüne ait belirgin nesnelere ve yaşamsal öğeleri, geleneksel dokunuşlarla ve yineleyerek vatanına

dönüştürmektedir. Yerleştirmelerindeki nesnelerin betimlediği kültürel semboller ile çeşitli zıtlıkları ifade etmektedir.

2.4.4. Mario Merz

İtalya'da enstalasyonun ilk örneklerini yapan Mario Merz 1960'lı yıllarda ortaya çıkan yoksul sanatın temsilcilerindendir. Yoksul sanat hareketi doğa ve yaşamın özü üzerine sanatta kullanılan malzemelerde bitki mineral canlı hayvanların yerini alması gerektiğine inanmaktadır. Germano Celant'ın sergi düzenleme ve sözcülüğünü üstlendiği grup Mario Merz, Giovanni Anselmo, Gilberto Zoria, Michalengelo Pistoletto, Jannis Kounellis 'dan oluşmaktadır. Grup, galeri sisteminin sanat çalışmaları üzerinde ticari bakışına karşı çıkmıştır. Mario Merz doğal varlıkların özüne inerek yerleştirmeler için gerekli her şeyi doğada bulmaktadır (M. Yılmaz, 2013:319). Sanatçının kullandığı malzemelerden bazıları ;poşetle paketlenmiş kumlar, kil, cam, yağmurluklar, taş, neon tüpleri, çelik ve plastiklerdir (Kalın, 2017:55). Merz her yeni iglosunu bulunduğu bölgeden malzemeler toplayarak kurmaktadır. Sanatçı çalışmalarında organik ve inorganik malzemeler kullanarak, izleyicinin doğa ile değişen yaşam ilişkisini irdelemektedir.



Görsel 6: Mario Merz, Igloo di Giap (Giap's Igloo), Centre Georges Pompidou, Paris 1968, 120 x 200 cm

Sanatçının göçebe kültürü geçiciliği yansıtmak için sıklıkla tekrarladığı iglo enstalasyonlarında çoğunlukla doğal ve yapay malzemeleri birlikte kullanmıştır.

Sanat doğa bağımlı ticari nesnelere beraber vermiştir. Birçok çalışmada neon ışıklar, dairesel spiral formlar yer almıştır. Sanatçı göçebelik kavramı ile igloları sembol olarak kullanarak 2. Dünya savaşı sonrası kapitalizmin ülkesindeki etkileri ile sanayi ve kentleşmenin toplum üzerindeki sonuçlarını anlatmaktadır (Renkci Tastan, 2015:175).



Görsel 7: Mario Merz, Spirale di cera, 1970–81

Merz tarafından yapılan ilk iglo “Giap’ın İgloo’su” adlı çalışmadır. Tam olarak Vietnam’daki General Giap’ın sözü ile iglolar bağlantılı görülmemektedir. Ancak iglolar savaşlarda sığınak olarak kullanılan üst üste yığılmış kum torbalarına benzemektedir. Ayrıca Merz, igloda tepeden başlayarak dışa yayılan bir spiral çizgi görmüştür. Sanatçının birçok çalışmada spiral motif bulundurması Fibonacci dizisi ile ilgilidir. Fibonacci 13. Yüzyıl’da yaşamış matematiksel dizi ile bilinen İtalyan matematikçidir. Fibonacci dizisi çizildiğinde genişleyen bir spirali gösterir. Bu sanatçı için doğanın ve toplumun durmadan dönüştüğünü değiştirdiğini göstermektedir (Auz,2023). İglonun geçmişi eski göçebe kültürlerine dayanan barınak temel bir yapıdır. Merz bu temel yapıyı çalışmalarında 30 yılı aşkın bir süre tekrar ederek Fibonacci dizisini sürdürmüştür.

2.4.5. Nam June Paik

Nam June Paik 1932 doğumlu Güney Koreli bir ailenin çocuğudur. Kore savaşı dolayısıyla ülke değiştirerek Japonya’ya sonrasında çeşitli sebeplerden

Almanya New York ve Miami de yaşamıştır. Müzik ve sanat eğitimi alan sanatçı elektronik cihazlar, video, televizyon üzerine çalışmalar yapmıştır. Birlikte çalıştığı Karlheinz Stochause ve John Cage gibi sanatçılardan etkilenmiş olup sanatta disiplinler arası bağlantı kurarak çalışmalar yapmıştır. 1960'lı yıllarda Fluxus grubuna dahil olmuştur. Bu dönem gerçekleştirdiği performansın adı “Zen For Head” dir. Çalışmada “ düz bir çizgi çiz ve onu takip et” önermesi olan besteyi performans ile gerçekleştirmiştir (Görenek Beyaz, 2016:6). Paik'in kendi kültüründen zen felsefesini barındıran bu performansta ayrıca Asya'nın hat sanatından izler bulunmuştur (Netz, 2023).

Nam June Paik ilk zamanlar Fluxus hareketi içinde olsa da sonraları video sanatının öncülerinden olmuştur (Küçükcan, 2002:64). Paik'in video sanatına yönelmesindeki sebep sanayi devrimi ile birlikte endüstri ve teknolojinin gelişimiyle sanatta malzeme olarak daha çok ve farklı seçeneklerin olmasıdır. Fotoğraf, neon ışıklar, elektronik teknolojik görüntüleme cihazları bunlara örnektir. Televizyonlar popüler kültürün en etkili aracı olmakla birlikte tüketim toplumunun yaşamına dahil olmuştur. Paik çalışmalarıyla 1960lı yıllarda büyük ilgi gören televizyonun toplum üzerindeki etkilerini sorgulamıştır (Taştan, 2016:474-475). Nam June Paik enstalasyonlarında televizyon, video ve görüntüleri kullanarak dijitalleşen dünyanın sanatta ve bireydeki etkisini yansıtmıştır.



Görsel 8: Nam June Paik -TV Buddha ,1974.

“TV Buddha” (TV Buda) çalışması Paik’in 1974 yılında yaptığı video-heykel enstalasyonunun ilk örneklerindedir. Bu çalışma ile televizyon ile başlayan kültürel değişimin etkisiyle oluşan kültürel değerlere tepki göstermiştir (Çankır, 2017:37). “TV Buda” çalışmasında doğu ve batıyı temsil eden iki uç vardır. Batı teknolojisinin göstergeleri ve doğunun düşünce anlayışını temsil eden Buda heykelciği (Arapoğlu, Y, 2012:58). Sanatçının geldiği coğrafyaya ait kültürel ve tarihsel izleri çok daha yoğun yansıttığı işlerinden biri de 1993 yılında yapmış olduğu “Cengiz Han’ın Rehabilitasyonu” adlı video-heykelidir.

Moğol İmparatorluğunun lideri Cengiz Han temsili olan çalışmanın ismi okunmasa herhangi bir şekilde imparator imajı vermemektedir. Çalışma, figürün karikatürize olduğu çeşitli nesnelere doludur. Başında dalgıç başlığı, şal, bindiği bisiklet ve vücudunda neon tüpler ,teslim ettiği monitörler imparatorun yapay zekaya sahip bir robota dönüştüğünün temsili olmuştur (Zhang, 2017). Paik geldiği coğrafyanın izlerini temsil eden sembolleri zamanın düşünce yapısında etkin olan nesnelere ile buluşturmuştur.



Görsel 9: Nam June Paik, The Rehabilitation of Cengiz-Khan, Chronus Art Center, 1993

2.5. Türkiye’de Enstalasyon Anlayışını Oluşturan Yaklaşımlar

Türk sanatçıları devamlı arayış içinde olmakla birlikte batı ile etkileşimi arttıkça farklı düşünce, uygulama ve akımlardan esinlenerek çalışmalar yapmıştır. Süreç içerisinde belli bir akıma bağlı kalmadığından batıdaki gibi bir kronolojik sanat sıralaması yapılamamaktadır (Karakaş, 2013:76). Türkiye’de 1960’lı yıllarda sanatçılarda başlayan farklı sanatsal anlayışlar ile sanatçılar Batı’daki sanatsal değişim, kavramsal sanat ve enstalasyonlarda oluşan birikimden faydalanmışlardır (Hatipoğlu, 2003:39) İlk kavramsal çalışmalar çoğunlukla enstalasyon ağırlıklı olmuş ve bu şekilde gelişme göstermiştir. “Türkiye’de 1977’de Kavramsal Sanat araştırmaları, önce çözümsel uygulamalarla başlamış, daha sonra minimalist yaklaşımları da kapsamıştır. Bu çalışmalarda amaç algılama çevresi yaratmak, alışılmış mekân kavramı ve sınır kavramının boyutlarını genişletmek, malzemeyi sanatsal olgu durumuna getirecek uygulamalar ortaya koymaktır. Sanatsal düşünüyü oluşturmak yönünde girişilen bu çabalarla, tuval yüzeyinin gelenekleri ve görsel koşullanmalarından uzaklaşmıştır” (Hatipoğlu, 2003:56).

Ancak Türk sanatını oluşturan Çallı Kuşağı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk Ressamlar Birliği, Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu sonrasında Yeniler Grubu, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, Ressamlar Derneği, On’lar Grubu gibi sanat gruplarının çalışmaları üzerinden incelemek mümkündür.

Çoğunlukla Batı sanatından etkilenen Türk sanatçılar eğitim için gittikleri batının sanat akımlarını benimseyerek bu estetik anlayışı Türkiye’de eş zamanlı uygulamaya çalışmışlardır. Bu anlayışı en belirgin D Grubu ortaya koymuştur. Sonrasında kurulan Yeniler Grubu 2.Dünya Savaşının etkilerinin olduğu süreçte akademik üsluptan ve batı uygulamalarından ziyade sosyal içeriğe ağırlık vermiştir. “Burada Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin düzenlediği “Yeni Eğilimler” sergilerinden de bahsetmek gereklidir. Bu sergiler Türkiye’de sanat çalışmalarına Batı’nın kurallarından ziyade bir yolla ivme kazandırmıştır” (Erzen, 1977:304).

“1960 ve 1970’lerde küçük bir grup Türk sanatçısı, Avrupa’da resim-heykel geleneğine karşı gelişen bir düşünce akımının ortaya çıktığını fark etmişti. Altan

Gürman,1960'larda Fransız Yeni Gerçekçilik akımını, Pop Art, Dada, Sürrealizm ve Duchamp'ın düşüncelerini Türkiye'ye tanıtmıştır. Türkiye'de bu değişimler,' Sanatın Öteki Yüzü' Sergileri ile gündeme geliyordu" (Okan, 2012:25). Bu dönem sanatçılarından heykel üzerine çalışan Kuzgun Acar malzeme ve teknik bakımdan farklı denemeler yapmıştır. Resim alanında çalışmalarına başlayan Altan Gürman ise tuval üzerinde çeşitli malzemelerle çalışmalar üretmiştir. Altan Gürman ve Kuzgun Acar'ın çalışmaları sergilendiğinde zamanının ötesinde olmasından ötürü tam olarak anlaşılammıştır. Örneğin Altan Gürman, 1976 yılında sergilediği "Kapitone" adlı çalışmasında devlet dairelerinde bulunan duvar kaplamasını değerlendirerek bürokrasiyi anlatmıştır (H. B. Kahraman, 2013:71-75). Gürman, çalışmalarına nesnelere temsil ettiği simgelerle kavramsal bir boyut kazandırmıştır.

1970'lerde çeşitli kavramsal çalışma denemeleri enstalasyon işleri sergilenen de enstalasyon sanatının net bir şekilde görünür olmaya başladığı dönem 1980'ler ve sonrasında. 1980'li yılların Türk sanatında resim, heykel, grafik, seramik, fotoğraf gibi disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi artmış, sanatçılar formalist bir bakış açısı yerine özgür ifade biçimlerini tercih etmeye başlamıştır. Bu durum sanatta özellikle Enstalasyon uygulamalarının artmasını sağlamıştır.

Türkiye 1980li yıllarda dünya ile iletişimi güçlendirip Avrupa ve ABD'de sanat eğitimi alanlar artmış ve çeşitli sergiler açılmıştır. Ülkenin özel sanat galerileri ise zamanın eğitim modeliyle paralel modern çalışmalara ağırlık vermiş olup çağdaş sanat çalışmalarını sergilemeyi tercih etmemişlerdir (M. Yılmaz, 2011:20,21). Bu dönem Erdağ Aksel, Sarkis, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil yenilikçi çalışmalarıyla öncü denebilecek sanatçılardır.

Batıda ve Türkiye'deki sanatçılar 1990'a kadar kavramsal sanat çalışmalarının analizinde dönemin sanat eleştirmeni ve yazarlarından kuramsal anlamda yeterli katkıları olmamıştır. Dönemin sanatçılarından Füsün Onur ve Şükrü Aysan yerleştirmelerinde sanata yapılan çalışmaları kapsayacak yeni tanımlar getirmekle birlikte, imge, simge, nesne, sanat nesnesini çeşitli şekillerde irdelemişlerdir.

“Öne çıkan sanatçılardan Serhat Kiraz bilimsel ve felsefi kavramları; Ahmet Öktem bellek olarak belgelikleri; Ayşe Erkmen mekan ,zaman ,nesne ilişkilerini; Canan Beykal dilbilimsel bilgiyi; Erdağ Aksel fetiş nesnelarının ideolojik içeriklerini; Gülsün Karamustafa popüler kültürü; Osman Dinç geleneksel biçimleri; Füsün Onur İsmail Saray, Ergül Özkutan, Cengiz Çekil günlük yaşam, etnik, kültürel ve ekonomik kimlikleri sorgulayan işler yapıyorlardı” (M. Yılmaz, 2011:28).

2.6. Türkiye’de 1980 Sonrası Enstalasyon Sanatı

Türkiye’de özellikle 1980 sonrası plastik sanatlarda süregelen anlatım biçimleri geçerliliğini yitirmiştir. Teknolojinin ve teknoloji ile oluşan çeşitli iletişim kanallarının toplumu etkilemesi ile yeni bir döneme girilmiş olup “kavramsal sanat” kendinden önceki geleneksel sanatın sınırlarını aşmıştır. Bu dönemde ağırlıklı olarak tuval resmi sürdürülse de bazı sanatçılar çeşitli denemeler yapmıştır (Uz & Uz, 2013:2-3).

1980’ler Türkiye’nin askeri darbe, çeşitli toplumsal olaylar, değişen ekonomik kararlar ile geçirdiği bir dönemdir. Bu sosyal olaylar sonrasında değişen gelişen teknoloji ve iletişim kanalları ile ülke dünyayla eklemellenmiştir. Dünya ile etkileşim halinde olan Türkiye bunu ekonomiyle birlikte sanat ve kültür alanında nitelikli adımlarla devam ettirmiştir. Bu adımlardan ilki Uluslararası İstanbul Bienalidir. 1987 yılında Beral Madra’nın küratörlüğünde ilk defa yapılan bienal sanatta yeni bir yol sunmuştur. Ayrıca 1980 yılında yapılmaya başlanan Günümüz sanatçıları sergisi Türkiye’de sanatın yenilikçiliğini yansıtmaktadır (H. B. Kahraman, 2013:40-42-43). Bienallerde sanatçılar küratörlerin belirlediği temalar üzerinden çalışma hazırlamışlardır. Hazırlanan çalışmalar önceden belirlenen sergi mekanının tarihi kültürel ve fiziki özellikleri gözetilerek yapılmış olup sanat nesnesi mekân izleyici bağlamı oluşturulmaya çalışılmıştır.

1989’da yapılan 2. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Türkiye’den katılan sanatçılardan bazıları Mehmet Gülyüz, Metin Deniz, Serhat Kiraz ,Sarkis, Halil Akdeniz, Bedri Baykam, Mithat Şen, Erol Akyavaş, Mehmet Aksoy’dur (M. Yılmaz, 2013:484-486). Dönemin kadın sanatçıları Nur Koçak ve İpek Duben uzun süre tuval resmi ile devam etmiştir. Canan Beykal ve Gülsün Karamustafa ise

çalışmalarında feminist düşünceyle nesnelere sorgulandığı kavramsal çalışmalar üretmeye başlamıştır.

Bienaldeki çalışması hakkında Gülsün Karamustafa: “Ben işimi Ayasofya’nın Meyyit Kapısı’nın önüne kurmuştum. Aslında seçtiğim alanda bir sürü ilginç detay vardı. Bu noktanın hemen üzerinde Ayasofya’ya ilk müdahale olan minare yapılmıştı. Yine aynı alanda olan Yunan sütun başları ve yanında da üzeri eski Türkçe yazılı bir lahit vardı. Nereden oraya gelmiş bilmiyorum. Yaptığım iş bu alanı ince kırmızı bir demir profille sınırlandırmak ve cenaze kapısının üzerine plastik çiçeklerden bir çelenç asmaktır” (Çalikoğlu, 2008:53).



Görsel 10: Gülsün Karamustafa. Buradasınız Enstalasyon görüntüsü: Ayasofya Meyyit Kapısı, İstanbul,1989.

1990'lara gelindiğinde teknolojinin sosyal alanda etkileri ile sanatçıların çalışmalarının yapım aşamasında farklı denemeler yaparak temsil biçimleri oluşturur. Postmodernizmin hâkim olduğu bu yıllarda dilbilim gelişimi ve buna paralel göstergebilim ile sanat olgusunun tartışıldığı ve sanat alanında birçok geleneğin bir arada olduğu bir yapı oluşmaktadır. Dönemin çağdaş Türk sanatçıların çalışmalarında postmodern anlatılarından simülasyon, parodi, pastiş, ironi gibi formlar görülmektedir. Türk sanatında 1990 sonrasında ise sanat eserlerinin oluşturulmasında farklı tekniklerin kullanılması temsili dilin okunmasını zorlaştırmıştır. Bu şekilde farklı formlarla oluşturulan bir çalışmanın okunması için olduğu yerin sosyo-kültürel anlamda çözümlenmesi gerekmektedir (Kaplan,

2017:2745). Ayrıca çağdaş Türk sanatında disiplinler arası çalışan sanatçıların işleri imge, sembol, nesne, simge gibi kendi anlamı dışında temsil ettiği başka kavramları anlatabilmektedir.

1995'te yapılan 4. Uluslararası İstanbul Bienali sanatsal anlamda dönüm noktasıdır. İlk bienallerden bu yana Aya İrini, Yerebatan sarnıcı gibi İstanbul'un tarihi kültürel dokusunu içinde barındıran mekanlar kullanılmıştır. Sergi Küratörü René Block olan bienalin kavramsal anlayışı 'Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü-Orientation'da doğu batı ilişkisini göstermek istemiştir. Orient (Doğu)kökenli olan 'Oryantasyon' kelimesinin kullanımı kültürler arası bağı anlatmak için bilinçli seçilmiştir. Marina Abramoviç, Nam June Paik, Sol LeWitt, Jannis Kounellis gibi sanatçıların yer aldığı Bienalde bulunan Türk sanatçılardan bazıları Aydan Murtezaoğlu İsimsiz çalışmasıyla, Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri adlı çalışmasıyla, Handan Börüteçene ise Aya İrini'de sergilenen Bellek Kasası, "Yeryüzünün Belleği" adlı cam, demir, kurşun gibi malzemeler kullandığı enstalasyon çalışmasıyla katılmıştır (M. Yılmaz, 2013:486...489). Ayşe Erkmen ise "Wertheim-Acuu" adlı çalışmasıyla sergide yer almıştır.

4.Uluslararası İstanbul Bienali'nde yer alan bu eserler, alışılmışın dışında olup, kavramsal, kültürel bağlarıyla etkin rol oynamıştır. Özellikle sıra dışı bir tavır sergileyen Ayşe Erkmen, bir asansör kabinini kavramsal bağlamla sanat nesnesine dönüştürmüştür. Ayşe Erkmen'in "Werheim-Acuu" çalışması hakkında Gregory Volk şöyle der; "Serginin bir kısmı Antrepo'daydı: Ayşe Erkmen'in "Werheim-Acuu" işiyle burada karşılaşmıştım... iş doğrudan ama düşünce dolu ve görülmeye değer bir dönüşümden geçmiş yük asansörünün ta kendisiydi. Erkmen asansörün içini parıltılı oluklu saclarla kaplamıştı -bu da vaktiyle binanın içinden geçen taşıma konteynerlerinde kullanılan malzemenin aynısıydı. Bir tür tersine çevirme tersyüz etme eylemi,...İş ayrıca ,çürüme ile yenilenmeyi, geçmiş ile geleceği ve binanın bir durum ve kullanımdan bir diğerine geçişini de yan yana getiriyordu" (Volk, 2011:131-132).



Görsel 11: Ayşe Erkmen, wertheim-Acuu.Antrepo, İstanbul,1995

1997 yılında gerçekleşen 5.Uluslararası İstanbul Bienali, Rosa Martinez küratörlüğünde sergi “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne” adını taşıyordu. Martinez bienalde tarihi yerlerin estetiği ile çağdaş sanat arasında bir bağ oluşturmaya çalışmıştır. Mekânın sahip olduğu metinsellik ile içine yerleştirilen yapıtın metinselliğini buluşturuyordu. Bienal’de yer alan Türk sanatçılardan bazıları Kutluğ Ataman, Halil Altındere, Şükran Moral, Türkan Erdem, Semiha Berksoy’dur. Bienal o güne kadar işlerini yeterince sergileme olanağı bulamayan genç sanatçılar için büyük önem taşımaktadır. Nitekim bu sanatçılardan Halil Altındere çalışmalarının bienalde sergilenmesiyle yakın dönemin etkili sanatçılarından olmuştur (H. B. Kahraman, 2013:142-143).



Görsel 12: Halil Altındere, Tabularla Dans II-6 kimlik,5. İstanbul Bienali, 1997

Tuğba Sezer Yavuz, Halil Altındere'nin 5. İstanbul Bienali kapsamında ürettiği "Tabularla Dans II" serisinin, "6 kimlik" adlı eseri hakkında şöyle der (Yavuz, 2019:39). "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".

6.Uluslararası İstanbul Bienali küratörü Paolo Colombo'dur. Bienalin konusu "Tutku ve Dalga"dır. Colombo Bienal ile yeni teknolojinin getirdiği estetik değişim ve oluşan imgeyi sorgulamaktadır. Bienale seçilen Türk sanatçılardan bazıları; Aydan Murtezaoğlu, Haluk Akakçe, Sefa Sağlam, Füsun Onur, Ömer Uluç'tur (H. B. Kahraman, 2013:148). Yapılan bienaller bugünün dünyasında sanatla birlikte, ekonomik, politik, sosyoekonomik ayrıca sosyopolitik anlamda arayışların ve bulunduğu zamanın görüntüsüdür (Çalıköğlü, 2008:98).



Görsel 13: Aydan Murtezaoğlu, İsimli,6. İstanbul Bienali,1993, Karatahta,175x140 cm

Kara tahta sadece bir kara tahta olmadığı gibi, harflerde sıradan harfler değildir. Ayrıca oradaki el,'el' den öte, zihnimize kazınmış bir imgenin (Başöğretmenin) apaçık işaretidir; zihnimiz figürün geri kalan kısmını kendiliğinden tamamlar (M. Yılmaz, 2013:492).

Türkiye'de Bienaller dışında yapılan geniş kapsamlı sanat çalışmalarından biride 1998'de Ankara Genç Sanat -1 etkinliğidir (M. Yılmaz, 2013:502). 2000'li

yıllara gelindiğinde çağdaş Türk sanatı sosyal hayatın içine yerleşen teknoloji ile anlatım, sunum ve yapının kendisinde büyük değişiklikler getirmiştir. Bilgisayar, video, dijital alandaki gelişmeler ile üretilen sanat sanal ve simülatif bir gerçeklik sunmaktadır. 2000 sonrasında her nesnenin sanat olarak bir ifade aracı olabileceği düşüncesi hakimdir (Kaplan, 2017:2746-2747). Bu anlayışla yapılan sanat çalışmalarında bağlam ve düşüncenin birbirine bağlı olmasıyla sanatın sınırları sorgulanır olmuştur. Endüstri nesnesi hazır-yapım enstalasyon çalışmalarında bugünde önemli bir konumdadır. Marcel Duchamp 'tan bu yana galeri mekanında sergilenen nesne bağlamı değişerek sanat yapıtı olmuştur (Yavuz, 2019:29). Yaşanan bu süreçle birlikte sergi mekanları, izleyici ve sanat nesnesi etkileşimine dayalı galeri anlayışını oluşturmuştur (Yavuz, 2019:31).

Bienallerden sonra sanat fuarları da sanat piyasasının canlılığına katkıda bulunmuştur. İlk Artist Sanat Fuarı bunun dışında Art İstanbul, Art Show ve Contemporary İstanbul Sanat Fuarları açılmıştır. Contemporary İstanbul Sanat Fuarı, Türkiye'nin ilk çağdaş fuarı olup uluslararası bir fuardır (Sağbaş, 2013:35...44).

Türkiye'de 2004 yılında açılan İstanbul Modern, küresel iletişim ile Türk sanatının gelişimi ve uluslararası alanda tanınmasını hedeflemektedir (M. Yılmaz, 2012). Ayrıca, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, Akbank Sanat, Salt (Garanti Platformu), Borusan Sanat Galerisi, Arter, Santral İstanbul gibi galeri ve müzeler Türkiye'de güncel sanat gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Günümüzde artık sanattan önce mekânı algılamaktayız. İdeal olarak belirlenen sergi mekânı, sanat eserinin algılanışını engelleyen her şeyi dışarda bırakan yerdir. Mekânı incelemeyen yapıtı sanatsallaştıran duvarın görünümü ve diğer unsurlar değerlendirilmek zorundadır (O'Doherty, 2016:30-44). Bu bakımdan yapılan enstalasyonlar değerlendirilirken sergilendiği mekanla oluşturduğu ilişki irdelenmelidir.

Sanatın mekanla ilişkisi çok yönlü bir durum oluşturmaktadır. Nitekim sanat eserinin oluşma şekli, oluştuğu mekân bir bağlam zincirini oluşturduğu söylenebilir. Sanat eserini üreten sanatçı ve eserin sergilenme biçimini, mekanını göz ardı etmeyen küratörün rolü daha sorgulanır olmaktadır. Özellikle bu sorgulayıcı tavır

enstalasyon çalışmalarında daha belirgindir. Nitekim bir enstalasyon çalışmasının oluşma şekli, sanatçının kültürel yelpazesinden ya da eserin hangi mekâna yerleşmesi gerektiğinden bağımsız olmamaktadır. Sanatın yaşamla içselleşen bu bağlamı, sanatçıyı, eserin yapısını, kültürel dinamikleri ya da küratörün zengin bakışlarından bağımsız olmamaktadır.

2.7. Türk Sanatında 1980'lere Kadar Anadolu Kültürü Temasına Bir Bakış

Anadolu geçmişten bugüne değin çok çeşitli kültürleri içinde barındırmıştır. Bölgeye gelen her halkın kültürü ile zenginleşerek bilhassa geleneksel el sanatlarında kendini göstermiştir. Kilim, halı motifi, keçe gibi ürünler zengin kültürel katmanların oluşturduğu semboller bakımından önemlidir. Çatalhöyük, Çayönü, Hattiler, Helenler, Hititler, Urartular, Romalılar, Selçuklular ve son olarak ta Osmanlılar Anadolu'ya yerleşen uygarlıklardan bazılarıdır. Bu bakımdan Anadolu birçok kültürün birleşimidir (Değer & Gür Üstüner, 2021:17).

Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi 1071 yılında kalıcı olmuştur. Türkler yaşam tarzı olan göçebeliğin gerektirdiği çadır, kilim gibi tekstilleri coğrafyanın kültürüne eklemiştir (Değer & Gür Üstüner, 2021:19). Türklerin sanat geçmişi Anadolu'ya göç etmeden önceki yurtları olan Orta Asya'da Şamanizm, Budizm ve buna benzer dini inançlar içine girmiş olup 9. Yüzyıl sonrası İslamiyet'e geçmişlerdir. Anadolu Türk İslam sanatı Akdeniz'in antik dönemi ve Bizans kültürünü içine eklemeyerek 15-16. Yüzyıllarda İslam rönesansını oluşturmuşlardır. İslamiyet sonrası resimsel biçim olarak minyatür, hat ve çeşitli soyut nakışlar kullanmışlardır (Tansuğ, 1997:18). Türkler, Osmanlı sanatında özellikle mimari alanda sade bir anlatım sağlamış, son dönemde ise Avrupa'ya paralel bir gelişim göstermişlerdir.

Cumhuriyet döneminde ise, Türk sanatçısı ulusal değerler ve kavramları eserlerinde nasıl ifade edeceklerini eğitim görmek için gittiği Batı'dan öğrenmiştir. Türk ulusunun varlığını sürdürebilmesi için sanatçının geçmişini değerlerini çevresini yenilikçi bir anlayışla değerlendirmesi gerekmektedir (Girgin, 2009:16-17).

Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte sanat alanında izlenecek yol haritası devlet tarafından belirlenmektedir. Bu doğrultuda resim ve heykel sergileri düzenlenmiş

olup sanatçılara ödüller verilerek çeşitli şekillerde sanata teşvik arttırılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde İnkılap Sergileri (1923-1937) düzenlenmiş olup Halkevleri kurulur. İnkılap sergilerinde sanatçılar genellikle Kurtuluş Savaşı sonrası kurulan devletin mücadelesini yansıtmıştır. Bu sergilerde İbrahim Çallı, Malik Aksel, Turgut Zaim, Hikmet Onat, Zeki Faik İzer gibi sanatçıların eserleri sergilenmiştir. 3. İnkılap Sergisinde bulunan çalışmalarda ise ilk yöresel örnekler görülmektedir. Bu sergide yurt konuları köylü halk, işçiler ile resmedilmiştir. Halkevleri ise 1937-1944 yılları arasında sanatçılara ülke gezileri ve çeşitli sergiler düzenlemiştir. Sanatçıların yapılan yurt gezileriyle Anadolu'yu tanımaları hedeflenmiştir (Girgin, 2009:19-21).

1933'te Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu tarafından kurulan D grubu Türk sanatında batılı anlayışın yerleşmesini sağlamıştır. D Grubu'na Turgut Zaim, Bedri Rahmi'nin dahil olmasıyla sanatçılar yerel motiflerle ilgilenmiştir. Çalışmalarında Anadolu'daki nakışların geometrik formunun soyutlanması kübist eğilime yakındır (Gögebakan, 2002:4). D Grubu ilk sergilerini bir şapka dükkanında açmıştır bununla birlikte toplamda on beş sergi açarak toplumun sanat duyarlılığını arttırmayı amaçlamıştır. Ayrıca Türk resminin dünyaya açılması için çeşitli yurtdışı sergileri açmışlardır. Grup üyelerinin eğitimci yanı sayesinde Türk resim sanatı modernleşmiştir. Genç sanatçılara sanat alanında vizyonlarını aktaran Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu Türk resminin gelişmesini sağlamışlardır (Doğan, 2022:18).

D Grubunda Anadolu kültürünü çalışmalarında yorumlayan Turgut Zaim çoğunlukla Anadolu yaşamını Anadolu insanını resmederken Bedri Rahmi, Anadolu gezilerinde keşfettiği nakış ,heybe ,çorap, kilimleri, yazmaları çalışmalarına aktarmıştır (Girgin, 2009:31). Ayrıca Elif Naci, çalışmalarında kaligrafiden beslenmiş, Cemal Tollu, Hitit Kabartmaları üzerine çalışmalar yapmış, Nurullah Berk ise minyatürü çalışmalarında kullanmıştır.

1940'lı yıllarda kurulmuş olan Yeniler Grubu'nda ise ulusallık çok fazla görülmüştür. Yeniler Grubu Batı yorumu ile Anadolu resimleri yapmıştır (Z. S. Yavuz, 2017:32). Yeniler Grubunda Nuri İyem, Ferruh Başağa, Haşmet, Akal, Avni Arbaş, Abidin Dino, Selim Turan gibi sanatçılar bulunmaktadır. Grup Türk resim sanatında toplumcu-gerçekçi akımın ilk temsilcilerindedir. Sanatı halkla

buluşturmak amacındadırlar. Bu bakımdan D Grubu'nun halkla yakınlık kuramamasını eleştirmişlerdir (Doğan, 2022:18-19).

1940 sonrasında Türk sanatında kimlik arayışı hakimdir. Bunun yanında 1937 yılında akademiye getirilen hocalardan Leopold Levy'nin farklı resim anlayışı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimde kültürel öğelerin kullanımını teşvik etmesi, On'lar Grubu'nun çalışmalarında çağdaş sanatın geleneksel olanla etkileşimini sağlamıştır. On'lar Grubu'nun çalışmalarında geleneksel el sanatları kilimlerimiz, minyatürlerimiz, motifler, hatlar ,halılarımızdan esinlenilmiştir (Kılıç, 2013:329). Onlar Grubu'nun kurucu üyelerinden bazıları; Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Mehmet Pesen, Fikret Elpe, Fahrünnisa Sönmez'dir. Grubun üye sayısı zamanla otuz kişiyi bulmuştur.

“Bu dönemde Türk resim sanatının özgün kimliğini koruyarak evrenselleştirilmesi gerektiği düşüncesi doğmuştur. Bu düşünce ile yeni bir biçim arayışı başlamıştır. Dönemin Güzel Sanatlar Akademisi eğitmeni Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu düşünce ve arayışın öncülerinden biridir. Batılı resim tekniklerini geleneksel Türk sanatlarıyla harmanlama, böylelikle Türk resim sanatına özgün bir kimlik kazandırma, bunu yaparak Batı resmi taklitçiliğinden korunma çabası güden Eyüboğlu, öğrencilerini bu anlayışla yetiştirmiştir. Bu dönemde Türk ressamların esin kaynağı geleneksel Türk motifleri olmaya başlamıştır. Grubun üyeleri, yalnızca Batı etkisiyle veya yalnızca geleneksel ile sınırlı kalınarak Türk resim sanatında özgünlüğe ulaşamayacağı görüşünde hemfikir olmuşlardır” (Doğan, 2022:20).

1950'lerde klasik, izlenimci, soyutlayıcı, kavramsal, anlatımcı anlayışta birbirinden farklı sanat eğilimleri görülmüştür. Bu dönem batıya giden sanatçıların yoğun olmasıyla soyut sanat Türkiye'ye gelmiş olup öte yandan bazı sanatçılar toplumsal-gerçekçi anlayışla çalışmalar yapmıştır. Ulusallık-evrenselleştirme arasında kalan bu dönemde sanatçılar çalışmalarını kültürel etkilerle evrensel bir şekilde anlatmaya çalışmışlardır (Mercan, 2018:47). 1950'nin sonlarında ise kültürel nesnelere birçok sanatçının çalışmalarında kullanılmıştır. Bu çalışmalarda Anadolu uygarlıklarına ait birçok imge yer almıştır. Bunlardan bazıları Neolitik dönemden kalma Ana Tanrıça Heykelciği, Selçuklu, Osmanlı eserlerine dair çeşitli imgelerdir (Gögebakan, 2002:4). Bu dönem On'lar Grubuna katılmış olan sanatçılardan Orhan

Peker at ve bozkır resimleri yapmış olup Fikret Otyam göçerleri resmetmiştir. Osman Oral ise Karadeniz yöresine özgü değerleri kaynak edinmiştir. Mehmet Pesen, Anadolu süslemeciliğinden faydalanmıştır. Mustafa Esirkuş, folklorik unsurlardan esinlenmiştir (Doğan, 2022:21).

Türk sanatında, kültürümüzün geleneksel el sanatlarını Batının sanatsal değerleri ile birleştirme sanatçılarda önemli bir yer etmiştir. “Bunlar Sabri Berkel, Nuri İyem, Fahrünisa Zeid, Nejad Devrim, Cemal Bingöl, Abidin Dino, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Adnan Çoker, Tiraje Dikmen, Mübin Orhon, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Altan Gürman, Gencay Kasapçı, Özdemir Altan ve Turan Erol’dur. Bu ressamalar, toplumun kültürel kaynaklarından hareketle, Batı sanatının evrensel ilkelerini kullanmaktaydılar. Dolayısıyla, Batı’nın pentür tekniğinin, geleneksel Türk motifleri ile sentezlemiş soyut uygulamalar gerçekleştirdikleri görülmektedir” (Mercan, 2018:47-48).

Ayrıca Batı etkileşimini arttıran kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile sosyal hayatın değişimi hızlanmıştır. Değişen yaşam şekilleri ile sanatta da Türk sanatçılar Batı ile eş zamanlı yenilikçi uygulamalara gitmişlerdir. 1950’lerde ressamalar Hat sanatından Kaligrafinin özelliklerini içinde barındıran çizgisel geometrik çalışmalar yapmışlardır. Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Ömer Uluç, Adnan Çoker, Burhan Uygur, Burhan Doğançay, Utku Varlık gibi sanatçılardan bir kısmı mimari forumlar bir kısmı geleneksel, figürsel anlayış bir kısmı da soyut eserler üretmişlerdir. Soyut çalışan sanatçılar motif düzenlemelerinden çokça faydalanmışlardır. Bu dönem bir kısım sanatçı geleneksel dokuları ve biçimleri çalışmalarında kullanırken bir kısmı da sanatçı da bu tür eğilimlerin Türk sanatının gelişimini engelleyip bir kısır döngü oluşturacağı kanısındaydılar (Akengin & Aypek Arslan, 2017:4-5).

“Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları, yerel/ulusal temalar çerçevesinde hat, kaligrafi, minyatür, çini, tezhip, nakış, halı, kilim vb. soyut süsleme motifleri, çeşitli folklorik elemanlar ile sentezleyerek kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır. İlerleyerek batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel, folklorik ve bireysel

tatları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşmaya başlamıştır” (Akengin & Aypek Arslan, 2017:5).

1908 yılında kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nden sonra Türkiye’de sanatın gelişimi üzerinde etkin rol oynayan birçok sanat topluluğu oluşmuştur. 1960 sonrası topluluk anlayışı önemini kaybetmiş olup sanatçılar sanatsal çalışmalarını bireysel olarak gerçekleştirmişlerdir (Z. S. Yavuz, 2017:38).

“Türk sanatçıları, evrensel sanat geleneği içindeki sorunlarla meşgul olmuşlar, hem de tarihsel, arkeolojik ve toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma, kültürel kodları çözme ve insanların sahip olduğu farklı kimlik katmanlarını ayırıştırma yolları aramışlardır. Gelenekle kurdukları ilişki çeşitli şekillerde olsa da sanatlarının merkezinde, Doğu Batı sorunsalı/ikilemi/bireşiminin bulunduğunu söylemek mümkündür” (Akengin & Aypek Arslan, 2017:7).

1980’lere doğru sanatçıların bazıları eserlerinde tuval resmine, heykele devam ederken bir kısmı da tuval ve heykel dışına çıkarak onların yerine çeşitli materyaller kullanmışlardır. Sanatçıların kullandıkları nesnelere ve nesnelere sergilendiği mekanlara bakıldığında kendilerinden önceki sanatçılarla paralel bir Anadolu kültürü etkisi olduğu görülmektedir. Ancak bu kültürel sembollerin görüldüğü çalışmalarda, sanatçıların eserlerini kendinden önceki sanatçıların anlayışından farklı bir şekilde ifade ettiği görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. Türkiye’de 1980 Sonrası Enstalasyonlarda Anadolu Kültürü Etkisi

Sanat, insanla başlamış ve şekillenmiştir. Dolayısıyla insanın; yaşadığı coğrafya, yaşam deneyimleri, kültürel değerleri sanatın şekillenmesinde önemli imgeler haline gelmiştir. Bu bağlamda sanatın kültürle olan ilişkisinin önemli bir yer ettiği söylenebilir. Yani kültür, her coğrafyada bazen benzer bazen de farklı özellikler gösterebilmektedir. Stuart Hall’ın ifadesiyle (Stuart, 2017:9); “Kültür, katılımcılarının etraflarında olup bitenleri anlamlı bir şekilde yorumlamalarına ve dünyadan geniş kapsamda benzer ‘anımlar’ çıkartmalarına dayanır. (...) Bütün kültürlerde, herhangi bir konuya dair her zaman çok çeşitli anlamlar ve onu yorumlama ya da temsil etmenin birden fazla yolu mevcuttur”. Dolayısıyla kültür, her dönemde katmansal yapısıyla insana daha fazla kaynaklık etmektedir. Bozkurt Güvenç’in ifadesiyle (Güvenç, 2016:48); “Kültür, insanın doğa karşısında doğayla birlikte yaşamını sürdürebilmesi için ürettiği her şeydir”.

Kültür, insanın değişik yaşam biçimleriyle, sanat üretimleriyle şekillenirken, yine insanın yaşamına ve sanat anlayışlarına önemli kaynaklar sağlamaktadır. Nitekim kültürün bu renkli yelpazesinin özellikle sanat anlayışlarına önemli kaynaklar sağladığı her dönemde görülmüştür. Kazılarla ortaya çıkan sanat çalışmalarında yer alan nesnelere, çoğunlukla kültürel ifadeleriyle yer almıştır. Geçmiş dönemlerde kültürel anlatımlara bürünen bu ifadeler bugünün sanat anlayışlarına da yeni kültürel anlatımlar kazandırmıştır. Dolayısıyla kültürün Türk sanatına yansımaları da yoğun bir atmosfer oluşturmuştur.

Anadolu coğrafyasının bereketli kültürel imgeleri Türk sanatının birçok dönemini, sanatçısını ve eserlerini beslemiştir. Türk sanatının şekillenmesinde önemli bir yeri olan Asker Ressamlar, Çallı Kuşağı, Yeniler Grubu ve On’lar Grubu’ndaki bazı sanat eserlerinde Anadolu kültürünün etkileri yoğun olmuştur. Bu yoğun ilginin Türk sanatının 1980 sonrasını da beslediği görülmüştür.

Bu dönem, Türkiye Dünyada yaşanan değişimlerden etkilenmiştir. Köyden kente göç, kentleşmenin artması, sanayileşme ve çeşitli iletişim yolları ile

uluslararası etkileşimin artışı sonucu yaşam ve tüketim alışkanlıkları değişmiştir. Bununla birlikte oluşan bu toplumsal değişimin kent dokusunda ki etkisiyle disiplinlerarası farklı kültürel oluşumlar meydana gelmiştir. Küreselleşmenin etkisiyle oluşan sosyo-kültürel değişimler kültür konusunun Türk sanatçılar tarafından daha fazla işlenmesini sağlamıştır (Taştan, 2018:91).

Türkiye’de 1980 sonrası enstalasyon anlayışında da etkisini sürdüren Anadolu kültürü etkileri, bazı sanatçı ve eserlerinde de yer almıştır. Örneğin; Şakir Gökçebağ’ın “Süpürge Fırçası”, “Tanıdık/Aşına” adlı çalışmaları, Sarkis Zabunyan’ın “Pilav ve Tartışma Yeri” çalışması, Gülsün Karamustafa’nın “Mistik Nakliye”, Ayşe Erkmen “Üç Göz”, Handan Börüteçene’nin “Kır/Gör”, “Bellek Kasası”, “Kendime Gömülü Kaldım” Genco Gülan’ın; “Kendini Gurbette de Evinde Hisset”, Ramazan Can’ın “Nazar Meselesi” adlı çalışmaları örnekler arasındadır.

Dolayısıyla bu çalışma kapsamında belirlenen sanatçıların enstalasyonlarında Anadolu kültürünün izlerinin belirgin olması önemli görülmüştür. Tez çalışmasında enstalasyonlar incelenirken; sanatçının çalışmayla ilgili ulaşılabilen açıklamalarına yer verilmiştir. Bununla birlikte çalışma ile ilgili galeri, yazar, araştırmacı ve küratörün görüşleri irdelenmiştir. Enstalasyonların ne olduğu, nerede, ne zaman, yapıldığı, kurgusu, tekniği ve önemi gibi bilgiler yer almıştır. Özellikle sanatçıların enstalasyonlarında Anadolu kültürü etkisinin nasıl olduğu, yer alan kültürel simge/sembol gibi oluşumlar irdelenmiştir. Bu tez çalışmasında sanatçıların enstalasyonlarında Anadolu kültürü etkisinin etkin olduğu düşünülen birer çalışmasına değinilmiştir. Belirlenen çalışmalar sanatçıların doğum tarihine göre kronolojik bir şekilde ele alınmıştır. Bu sıralama dönemin sosyal kültürel yapısındaki değişimlerin enstalasyonlar üzerindeki etkisinin görülebilmesi bakımından önemlidir. Bu bölümde 7 sanatçının 7 enstalasyonu incelenmiştir. Çalışmalar ile Türkiye’de çağdaş sanatta Anadolu kültürü etkisi irdelenmiştir.

3.1.1. Sarkis Zabunyan

1960’da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarlık Bölümünden mezun olan Sarkis 1963 yılından sonra tuval resmini bırakmıştır. 1964’te Paris’e giden sanatçı sayısız sergiye katılmıştır. 1967 yılının sonuna kadar kolaj çalışmış olup daha

sonra metal plaka, neon ışık, elektrik akımı, su, kullanılmış nesnelere gibi birçok malzeme kullanmıştır. Sanatçı Türkiye’de 1983’ten sonra sergiler açmış olup ilk enstalasyon çalışmasını 1985 yılında “2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergisinde gerçekleştirmiştir. Sonrasında 1986’da gerçekleştirdiği “Çaylak Sokak” sergisi ile geçmişine dair öğeleri enstalasyon yaparak belleğini sanata malzeme olarak kullanmıştır (Öztürk, 2008:53-54).

“Yakın zamanlarda bu belleği oluşturan öğeleri sanatsal üretiminin çeşitli süreçleriyle ilişkilendirerek parça parça anlatmaya başladıysa da, çocukluğundaki nesnelere, seslere, renklerle, kokularla olan ilişkisi, varlığını her zaman hissettirmesine karşın, onun çalışmalarının anlaşılmasını sağlayacak tek temel olmadı asla (Zabunyan, 2010:132)”. “Sarkis bir çalışmanın üretimi üstüne düşündüğünde , kendisi için ayrılmaz değişkenleri anar sürekli: Bağlam, kavram ve biçim” (Zabunyan, 2010:91). ”Kendisi bir çok kaynaktan beslenir, biçimleri çarpıştıran tarihsel süreçlere gönderme yapar; sinemayı, müziği, mimarlığı , resmi hepsine aynı önemi vererek eklemlendirir; Doğu, Batı, Afrika sanatlarına ya da popüler sanatlara sahip çıkar” (Zabunyan, 2010:100).

Sarkis sanat eseri-mekân, eser ve izleyici ilişkisi, sanat kurumları, galeri-müze eleştirisi gibi yaklaşımların olduğu düşünceyi 1960-1970 yıllarında benimsemiştir. Ayrıca sanatçının çalışmalarında kullandığı malzeme bakımından Arte Povera’ya yakın olduğu düşünülmektedir. 1969 yılında Herald Szeemann’ın küratörlüğünü yaptığı ve Mario Merz, Joseph Beuys gibi sanatçıların dahil olduğu ‘when Attitudes Become Form’ (Tavırlar Biçime Dönüşünce) isimli sergi Sarkis’in çalışmalarında biçimin metafor ve kavramlar üzerinde bütünleştiği bir başlangıç olmuştur (Ekice.Ş.Nalan, 2017:1-2).

Sarkis’in “Çaylak Sokak” sergisinde daha önceki sergilerinde sürdürdüğü ortak özellikler vardır. Yaşantısından beslenen bir sanatçının çalışmalarında anı ve bellek önemlidir. Geçmişini ve geçmişine dair nesne, mekanları kullanır. Çalışmalarında yaşamla sanat arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır. Bu yaklaşımıyla Joseph Beuys’a yakındır (Öztürk, 2008:56). Sanatçı ‘Çaylak Sokak ’sergisi ile çok kapsamlı büyük bir kırılmayı göstermiştir. Çalışmalarında bellekte biriken ve acı veren durumlar işlenmiştir (Doğruer, 2008:139).

Sarkis 'in belleğinde önemli bir yeri olduğu görülen Çaylak Sokak, sanatçının çalışmalarında birçok kez farklı şekillerde farklı sergilerde karşımıza çıkmıştır. Yaşamının önemli bir bölümünün geçtiği bu yerle ilgili kullandığı nesnelere kundura tezgahı, ayakkabılar, deriler, ve sık sık faydalandığı film bantları ile belleğinde yer alan çocukluk hatıralarını enstalasyonlarına aktarmıştır (Annepçioğlu & Kurt, 2019:234-235).

Sarkis'in oluşturduğu enstalasyonlar, kullandığı nesnelere ve mekâna yerleştirmeleri bakımından bir tiyatro gösterisini andırır. Birçok işinde yer alan film bantları ise bir nesne olarak önceki kullanımı olan kayıt etmek dışına çıkmıştır. Film bantları adeta, sergi mekânında üstünde ve altında ya da yanında bulunduğu nesnenin anlatmak istediği yaşanmışlıkların yoğunluğunu vurgulamıştır. "Sarkis kendi tarihiyle çalışmalarını sunduğu mekânın tarihini nasıl buluşturacağı kaygısı taşımaktadır. Kullanılan nesnelere bulunduğu mekâna ve sahibine yönelik sosyolojik, ekonomik ve kültürel ipuçları içermektedir. Enstalasyonlarında, izleyicinin katılımı ve belleği çalışmaların algılanmasında önemli rol oynamaktadır" (K. Annepçioğlu & Kurt, 2019:239).

Sarkis'in enstalasyonlarından bazıları şunlardır: 1975-1977 yıllarında gerçekleştirdiği 'Black-Out'(Karartma), 'Kriegsschatz Klassenkrieg' (Savaş ganimeti), 'Sağır Oda', 'Hamamda Dans', 'Savaş Meleği' ve 'Pilav ve Tartışma Yeri'dir (S. Öztürk, 2011:125).



Görsel 14: Sarkis Zabunyan, Pilav ve Tartışma Yeri,4. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo, İstanbul,1995.

Sarkis 1995 yılında Rene Block küratörlüğünde gerçekleştirilen 4. İstanbul Bienalinde, Pilav ve Tartışma Yeri isimli çalışmayı yapmıştır. Bu çalışma Antrepo Gümrük Binasındadır. Çalışmada iç içe yerleştirilmiş daire görünümünde ahşap oturma alanı ve bu alanının tam ortasında pilav pişen büyük bakır bir kazan bulunmaktadır. Kazanın üstünde tavandan sarkıtılmış reklam tabelasını andıran neon ışıklı “Pilav ve Tartışma Yeri” yazısı yer almaktaydı. Dört köşede üzerinde tabak, çatal, sürahi yer alan açık dolaplar yerleştirilmişti. Bu çalışmayla Sarkis sergiye katılan izleyicileri pilav yeme, dinlenme, konuşup tartışmaya davet etmiştir. Ayrıca sanatçı eski bir Osmanlı kazanının etrafında yenen pilav ile eski Türk geleneği olan yoksul ve yolcuyla doyuran aşevlerini göstermiştir. Verilen pilav ile geleneksel yemeği ve malzemeyi kullanarak kültürü bir metafor olarak kullanmıştır (Öztürk, 2008:67). Sanatçının isteği üzerine bir hafta önceden kurulan kazanda pişirilen nohutlu pilav Bienal sırasında izleyiciler ve sanatçıların yemek yiyerek sohbet ettikleri bir ortama dönüşmüştür.

Sarkis'in “Pilav ve Tartışma Yeri” çalışması, Riktrit Trivanija'nın “Yemek Yeme”, “Okuma” çalışması, “Dinlenme Odaları” çalışması ve Daniel Spoerri'nin çalışmasında düzenlediği yemekler, Christian Boltanski'den “İmdat Mektupları” çalışmalarında olduğu gibi katılımcı-izleyici, davetli ve işbirlikçi, birlikte üreten konumundadır (Ünay, 2015:175). “Sanatçının yerleştirmelerinde seyirci ve eser iç içedir, yani insan ve yapıt kesişmiş durumdadır. Aslında seyirci yapıtın önemli bir parçasıdır demek yanlış olmayacaktır. Amacı da bu bütünlüğü yakalamaktır” (Uz & Uz, 2013:8). Sanatçı çalışmalarında, toplumun kültürel belleğinde yer etmiş mekanlara süreklilik kazandırarak, geçmişin şimdi ve geleceğin arasında oluşturduğu bağ ile özümsemesini sağlamıştır (Ekice, 2017:61). “Sarkis'in işinde, hatırlamanın olduğu kadar belleğin ve kaybının en temel mekânı olarak adlandırabilecek günümüz kenti ile bu bakımdan ilişki kurduğu da söylenebilir. Bellek aslında mekâna ihtiyaç duymakta, bununla birlikte, bir bakıma onu yeniden yaratmaktadır” (Erek, 2012:20).

Sarkis'in "Pilav ve Tartışma Yeri" çalışmasında yer alan, bakır kazanda pişirilip ikram edilen pilav ve bir toplanma alanı için çember oluşturan ahşap banklar, Anadolu kültüründeki törenleri çağırıştırır.

Yüzyıllardır Türklerin Anadolu'da yemek yeme törenleri gerçekleşmiştir. Sünnet, doğum, dilekte bulunma felaketten kurtulma, mutlu haber sebebiyle ya da ölü ruhu için yapılan yemekler Türklerin geleneklerindedir. Örneğin düğün törenleri için yapılan yemeklerin bereket getireceği düşüncesi, düğüne kutsal bir tören özelliği getirmiştir (Özer, 2020:3679). Sarkis çalışmasını, Bienalin sanatçıların toplanma merkezi olduğunu düşünerek oluşturmuştur. Sergiye katkısı olan mekânda bulunan herkesle bütünsel bir ilişki kurmuştur. Pilav yeme mekânı “izleme, izlenme, yapma” olanakları sağlayan bir Gesamtkuns-twerk yaratmaktadır” (Annepçioğlu, 2019:370). Ayrıca enstalasyonda pilav kazanının üstünde tavandan sarkan ışıklı tabela sokak imajını göstermektedir. Adeta sokakta seyyar bir yerde beslenme söz konusudur.

Küreselleşen dünyada değişen yaşam alışkanlıkları ile sokakta beslenme kültürü oluşmuştur. Bu durum Anadolu coğrafyası olan Türkiye'de de yaygındır. Tarih boyunca birçok medeniyet ile bir arada yaşayan Anadolu 'da sokak lezzetleri bakımından tarihi kültürel mirası taşımaktadır. Türkiye'de birçok yerde sokaklarda yiyecekler satılmakla birlikte nohutlu pilav gibi bazı yiyecekler daha yaygın tüketilmektedir (Demir, 2018:594). Yemek yemek sadece temel bir ihtiyacın karşılanması değildir. Yemeğin hazırlanışı yapılışı bulunduğu yerin özelliklerine göre farklı uygulamalar görülür. Yemek toplumda bulunulan yerin göstergesi niteliğindedir. Pilav Anadolu coğrafyasında yüzyıllardır geleneksel haliyle sunulan kültürel değeri olan yemektir. Enstalasyondaki pilav sunumu eski Türk geleneklerinden aşevlerini çağrıştırmaktadır(Annepçioğlu, 2019:370). Sanatçının birçok işinde olduğu gibi bu çalışması da nesnelere, konumları ve anlamları bakımından zıtlıklar barındırmış olup, belleğindeki Anadolu kültürü imajlarının değişen konumunu göstermiştir.

Sarkis'in “Pilav ve Tartışma Yeri” adlı enstalasyonu, biçim ve içerik bağlamında bir Anadolu kültürü etkisi sağlamıştır. Enstalasyonda yer alan bakır kazan, bir nesne olarak Anadolu mutfağında önemli bir yere sahiptir. Bakır kazanın Anadolu'da paylaşmanın, bir arada olmanın temsili olduğu söylenebilir. Nitekim bakır kazanların içinde kaynayan aş, bir davete icabete, yardımlaşmaya çağrıdır. Sarkis, enstalasyonu ile, bu geleneği tekrar hatırlatmıştır. Bu hatırlatmada özellikle

izleyicilerin de çalışmaya dahil olması önemli bir rol oynar. Enstalasyonda izleyiciler, doğal bir sürecin içinde kazanın etrafında oturmakta, sohbet etmekte ve pilav ikramını yemektirler.

3.1.2. Gülsün Karamustafa

Sanatçı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim alıp 1966 yılında mezun olmuştur. Çalışmalarında göç, popüler kültür, kitsch, arabesk kültür gibi kavramları kullanmıştır. Gülsün Karamustafa'nın ilk dönem işleri resim olup sonraları enstalasyon, video, performans gibi farklı disiplinlerde çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçı Türkiye'de ve dünyanın birçok yerinde sergi ,proje ve etkinliklerde yer almıştır (Çalışkan, 2019:100).

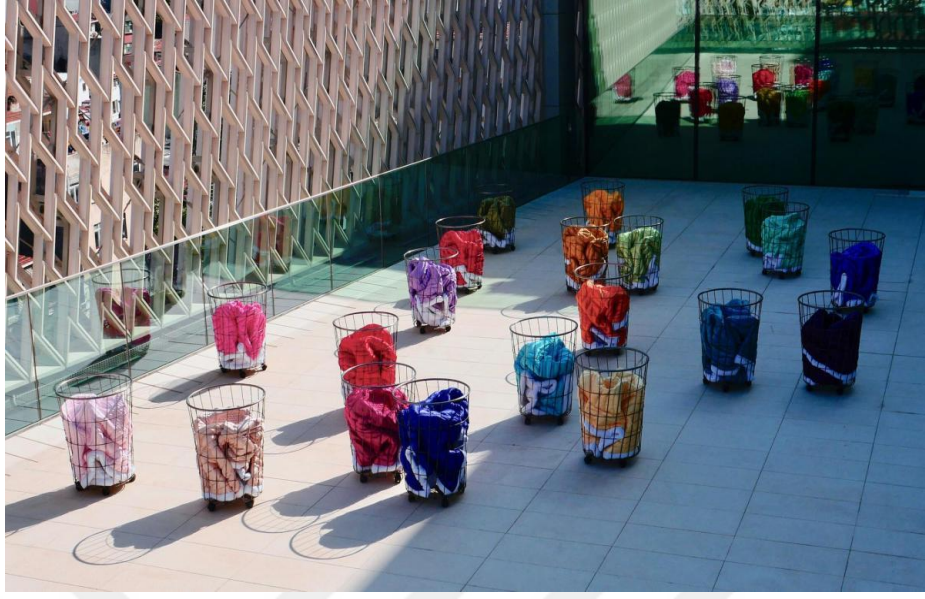
1970'lerden beri çalışmalarına devam eden sanatçı kültürel farklılık, göç, kimlik, toplumsal cinsiyet gibi konuları eleştirel bir dille ele almaktadır. Evde yapılmış olan ve eve dair eserler ortaya çıkaran Gülsün Karamustafa ilk dönem resimlerinde kültür ögesi olan folklorik dokuları kullanmıştır. Eserlerinde oryantalist görülen imgeler Anadolu motiflerine dair imgelerdir. Kültürel öğelerin yoğun kullanıldığı çalışmaları çok fazla olmakla birlikte ilk dönem işlerinden 1975 yılında yaptığı "Kıymatlı Gelin" adlı resim örnek verilebilir. Resimde oturan bir kadın ve çevresinde çeyizinden parçaların yerleştirildiği bir kompozisyon görülmektedir (Ünsal, 2018:16). 1970'li yıllarda Batı'da yaygınlaşan feminist düşünce Türkiye'de özellikle kadın sanatçılara cinsiyet olgusunu sorgulatmıştır. Sanatçılar, ataerkil bir yapıda kadın kimliğini düğün evlilik gibi kavramlarla sorgulamaktadır (Çalışkan & Iştın Sabancılar: 2017:2347).

1980'lere kadar geleneksel yöntem ve tekniklerle çalışmalarını yapan sanatçı 1980 sonrası çağdaş sanatın getirdiği farklı formlarla uygulamalar yapmıştır. Karamustafa'nın çalışmalarında farklı disiplinlere yönelimi bulunduğu dönemin getirdiği toplumsal koşullar ile şekillenerek çeşitli ifade biçimlerini zorunlu kılmıştır. 1990 yıllarında ise sanatçı çalışmalarına enstalasyon yoğun olarak devam etmiş olup enstalasyonlarında teknolojinin imkanlarını kullanmıştır. Bununla birlikte Karamustafa çalışmalarında farklı disiplinlerden faydalansa da çalışmaları göç ve göçe dair kavramlar üzerinden oluşur (Kaplan, 2018:315).

Karamustafa 1980 sonrası resimden enstalasyona geçişini Levent Çalikoğlu ile söyleşisinde; “(...)1985’te ben resim alanında boğulmuş durumdayken kendi sanatımın içine objeleri de dahil etmeye başladım. Bunlar çevremde bulduğum gördüğüm, sosyal hayatın içinden birtakım objelerdi ve bunlarla yeniden sanatımı üretmeye başladım (...) Ben o dönemde, halkın, aslında Anadolu’dan göç eden insanların şehir kültürü ile karşılaştıklarında ortaya çıkardıkları bir çeşit karma/melez kültürün objelerini kullanarak yapıtlar ürettim.” şeklinde belirtmiştir (Çalikoğlu, 2008:55). Ayrıca sanatçının göçe olan ilgisi anneannesinin 1893 Harbi sonucu Bulgaristan’dan göç ederek Türkiye’ye gelmesi ile başlamıştır. Bu etkiye en belirgin örnek Karamustafa’nın 1991 yılında Anı/Bellek sergisi için hazırladığı “Kuryeler” isimli çalışmasıdır. Karamustafa “Kuryeler” adlı çalışması için Levent Çalikoğlu ile söyleşisinde; “(...) Çıkış noktası anneannemin anlattığı kendi geçmişinden bir hikâyeye dayanıyordu. “Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Dikerek Saklıyorduk”. Elle dikilmiş üç tane çocuk yelegeği.” şeklinde ifade etmiştir (Çalikoğlu, 2008:63).

“Sanatında ağırlıklı olarak gündelik nesnelere üzerinden değişik sunum şekillerini kullanan Karamustafa, hem dışa dönük toplumsal belleğe odaklı hem de kendi belleğine dönük yaklaşımlar sergilemiştir(...)Karamustafa’nın ağırlıklı olarak yerleştirme odaklı çalışmalarında seçtiği nesnelere toplumsal bir ifadenin ve kültürel yansımanın izlerini taşımakta, sanat ve nesne ilişkisinin derin olanaklarını oluşturmaktadır” (Demirci & Kurt, 2022:87). Karamustafa’nın enstalasyonlarında kullandığı nesnelere gündelik hayata dair olmakla birlikte bulunduğu dönemin yaşantısını, kırsal hayatı, göçün sebep olduğu kent yaşamındaki değişim dönüşümü kültürel simge ve sembollerle göstermektedir.

Gülsün Karamustafa çalışmalarında 1970’lerden sonra yoğun bir şekilde gerçekleşen göçleri sık sık vurgulamış olup 3. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği enstalasyonu “Mistik Nakliye” ile zorunlu yer değiştirmeyi, yerinden olmayı sorgulamıştır. Sergi salonunda tekerlekli metal sepetler bulunmaktadır. Bu sepetlerin içinde ise saten yorganlar yer almaktadır (Çetintürk, 2017:36).



Görsel 15: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye,3. Uluslararası İstanbul Bienali, Feshane, İstanbul, 1992.

“Gülsün Karamustafa’nın 1992’de gerçekleştirdiği “Mistik Nakliye” enstalasyonu, yersiz yurtsuzlaşanların geçmişlerini taşır. Bu geçmişlerin yekûnu tarihçilerin anlatılarına tekabül etmez. Korumak saklamaktır. Yorgan korur ve gizler hem çeyiz hem de süslü sermayedir” (Kortun, 2013). “Örtünmeye yarayan, iki kumaş arasının genel olarak yünden ya da pamuktan oluşan bir dolgu malzemesi ile doldurulup dikilmesi ile elde edilen geniş örtü olarak tanımlanan “Yorgan” (Özcan & Bozkaya, 2021:927) Bugünde kullanılan günlük bir eşya olmasının yanında bir tören nesnesidir. Geçmişten günümüze halkın estetik algısını gösteren bir kültür imgesidir. Yorgan kelimesi Türkçede çok eskilere dayanmakla birlikte sözlü halk edebiyatında geniş yer edinmiştir (Duvarcı, 2016:507-508). Türklerin kullandıkları ilk yorganlar göçebe kültürün etkisiyle hayvan postu ve keçe iken yorgan ve yorgancılık Anadolu’ da bilhassa Osmanlı İmparatorluğu zamanında çok gelişmiştir (Özcan & Bozkaya, 2021:927).

Doğum, ölüm, evlilik ve sünnet gibi önemli törenlerin içinde yeri olan yorgan geleneğin önemli bir parçasıdır. Yapılan her yorgan işlevine göre farklıdır. Bunlardan bazıları çeyiz yorganı, bebek yorganı, sünnet yorganıdır.

Sanatçı 1990’lı yıllara kadar kullanılan çeyizlerin olmazsa olmazı geleneksel saten yorganları farklı renklerde olacak şekilde hazırlayıp, tekerlekli sepetlerin içine

yerleştirmiştir. Saten yorganların gelişigüzel bir şekilde sepette bulunması, güzergahı bilinmeyen bir göçün başlayabileceği izlenimi vermektedir (Demirci & Kurt, 2022:90).

Enstalasyonda vurgulan nesne olan saten yorganlar kültürel imgedir. Saten yorgan, geçmişte ve bugün hala bazı köylerde yaşatılan çeyiz süsü, sünnet yatağı gibi önemli günlerin vazgeçilmezi olmuştur. “Mistik Nakliye” çalışmasında yer alan yorgan ise tekerlekli sepetlerle yerinden kolaylıkla edilebilirliği ile köyden kente yolculuğu betimlemiştir (Demirci & Kurt, 2022:90).

Enstalasyonda kullanılan nesnelere “Sepet; Anadolu’da ve dünyanın diğer bölgelerinde kültürün ve geleneğin meydana getirdiği biçimsel ve işlevsel olan objelerdendir. Bu nedenle, yaşamsal değerini kaybetmeden ve teknolojiye yenilmeden günümüze kadar ulaşmıştır” (Yanar & Arin, 2021:588). Sepetin tarihi çok eskilere dayanır. İlk sepetler bitkisel malzemeden yapılmış olup, M.Ö. 9000 yılı öncesi Çatalhöyük’te insanlar ölümlerini bu sepetlere yerleştirip evlerinin tabanında hazırladıkları mezara koyarlarmış. Bu uygulamaya Anadolu’nun bazı bölgelerinde rastlanmıştır. Bunun yanında sepetler mutfak aracı olarak da kullanılmıştır (Türktaş, 2011:133-134).

Sepetlerin toplumlarda farklı kullanım alanlarında yer alması geleneksel yapısından kaynaklanan kültürel önemini göstermektedir. Ayrıca sepetler işlevi dışında kullanım alanının getirdiği simge ve estetik değerleri barındırır (Neziroğlu, 2007:1). Gülsün Karamustafa’nın çalışmasında yer alan sepet bir hazır yapım sepet olup malzemesi metaldir. Görüntüsü günümüz alışveriş sepetlerini andırmaz, bu bakımdan kullanım amacının farklı olduğu görülür. Bununla birlikte en büyük hasır sepet olan küfeye daha çok benzemektedir. Anadolu ile birlikte birçok uygarlığın tarihinde yer alan bir zanaat nesnesi olan küfe, bu enstalasyonda içinde saten yorgan taşıyan tekerlekli ve metal bir hazır nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, bir zamanlar ağır yükleri taşımak için yapılan küfenin günümüzde tekerlekli bir sepete dönüşmüş halini kullanır. Çalışmadaki metal sepetin taşıdığı geleneksel çeyiz yorganı gelişigüzel yerleştirmiştir. Enstalasyon, anlam bakımından ağır olan göçün etkilerini sepetler ve yorganlar üzerinden anlatmıştır.

Karamustafa'nın enstalasyonunda 20 adet sepette yer alan saten yorganlar, farklı renkler içermiştir. Bu renkler kırsaldan kente göç eden her ailenin farklı hayallerine, kültürüne bir ifade taşır. Anadolu kültürünün zengin ifadesi burada yer bulur. Yorganlar kendi işlevlerinden ödün vermeden göçe hazır bir biçimdedir.

3.1.3. Ayşe Erkmen

1977 de Mimar Sinan Üniversitesi Heykel bölümünden mezun olan sanatçı, dönemin önemli sanat etkinliklerinden 'Yeni Eğilimler' sergisine birçok kez katılmıştır. Ayşe Erkmen, katıldığı "Yeni eğilimler" sergisinin üçüncüsünden başlayarak geleneksel anlayışta yaptığı sanatsal uygulamaların dışında, mekân ve nesne ilişkisi üzerinden çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sanatçı,"3. Yeni Eğilimler" Sergisi'nde doğadan bir nesne olan 100 adet taşı seçip üzerinde çeşitli müdahaleler yaparak sergi salonuna yerleştirmiştir. 1985' te gerçekleşen '5. Yeni Eğilimler Sergisi' kapsamında sanatçı "Tasarlanmamış Düzenlemeler" adlı yaptığı çalışma ile şehirde bulunduğu sekiz adet nesneyi kompoze ederek fotoğraflarını kullanmıştır. Erkmen bu sergide daha önceki sergide olduğu gibi mekân-nesne ilişkisi açısından sanat galerileri ve sanat nesnesi algısını sorgulamıştır.

"Sıklıkla yaşamla sanatı iç içe geçirerek ve gündelik alanları, nesnelere, durumları ve ilişkileri dönüştürerek ya da yeniden konumlandırarak belirsiz mekânlar yaratan Erkmen'in duruma özgü ve bağlama duyarlı işleri, sanatsal üretimlerde gerçekliğin yalnızca izleyici ya da katılımcıyla tamamlanabilen alanlar yaratılmasıyla açıklığa kavuştuğu sosyalleşme modellerine gönderme yapıyor" (İKSV, 2022). "Türkiye'den daha çok Almanya' da tanınan sanatçı eserlerinde Türk kültürünü kullanarak yurt dışında temsil etmiştir" (T. S. Yavuz, 2019:58). 1994 yılında Almanya'ya taşınmış olan sanatçının buradaki ilk işlerinden biri Türklerin yoğun olduğu Kreuzberg'te "Am Haus" (Evde) isimli çalışmadır. Çalışmada Türkçeye özgü olan -miş zaman ekini yeni bir yere göçü anlatmak için bir bina üzerinde göstererek kullanmıştır.

Ayşe Erkmen'in çalışmalarında özel bir nesne ya da özel bir teknik bulunmamakla birlikte temsil de yer almaz. Sıradan olan işlev görmektedir. Ayrıca Erkmen'in işlerinde ne formalist anlayış nede minimalist mekan anlayışı

bulunmaktadır (Engin, 2020:416). Günümüzde birçok sanatçının birden fazla atölyesi bulunmaktadır. Bunun yanında sanatçıların üretim alanının sınırları genişlemiş olup çeşitli sanat çalışmaları için platformlar yer almaktadır. Sanatçılar, sanat çalıştayları, sempozyumlar, sanat projelerinde çalışmalarını gerçekleştirir. Bu çalışmalar kurumsal veya bağımsız olabilmektedir. Sanatçılar, buldukları coğrafyanın sunduğu olanaklar ile çalışma düşüncesindedir. Ayşe Erkmen'in birçok çalışmasında bu anlayışı benimsediği görülür. Atölye kullanan sanatçıların aksine bu anlayış ile sanatçı daha fazla özgürleşmektedir. Mekân ve mimari yapı çok boyutlu bir ilişkisellik kazanmıştır (Engin, 2020:419). Sanatçının mekâna özgü uygulamalarından biri de Kapadokya'da gerçekleşen Cappadox Festivali kapsamında bölgede bulunan Uçhisar kalesi ile yaptığı enstalasyondur.



Görsel 16: Ayşe Erkmen, Üç Göz, Yerleştirme, Kapadokya, Nevşehir, 2015

Uç Hisar kalesi Kapadokya'nın en yüksek noktalarındandır. Kale Roma döneminde içi oyularak ev, depo, sığınak, mahzen gibi ihtiyaçlar için yapılmış olup bölgenin savunmasında ve gerektiğinde sığınak olarak da kullanılmıştır. Kalenin yapısı gereği zamanla gerçekleşen aşınma dış duvarlarının bir kısmının yıkılmasına ve mekânda oyukların görünmesine sebep olmuştur. Ayşe Erkmen, kalede aşınmayla ortaya çıkan bu oyuklardan üçünü kaplayacak şekilde sarı mavi kırmızı renkte lastik toplar yerleştirmiştir. Sanatçı gündelik hayatta görülen renkli plastik topları birçok

işinde farklı bir şekilde kullanmıştır. Çalışmalarında renkli toplar yerleştirildiği yerdeki doğayı ve mimariyi öne çıkarmıştır. Sanatçının Kudüs'te gerçekleştirdiği “Bırak Dolaşsın” adlı çalışmasında açık hava amfi tiyatroya da kırmızı topları kullanmıştır. Ayrıca 2013 İstanbul Bienalinde 3 nolu Antrepo önünde gerçekleştirdiği “Kütüküt” adlı çalışmasında, vinç ucunda sallanan yeşil bir top kullanmıştır. Başka çalışmalarında sık sık kullandığı topları uç hisar kalesinin amorf formu ve sade rengine kontrast oluşturan renkte küreler ekleyerek kalenin tarihini öne çıkarmaktadır (Cappadox, 2015). Sanatçı kalenin formunun yanında onu bu günkü durumuna getiren doğal süreçler ve kültürel olayları göstermiştir (Sudaş, 2015). Uçhisar kalesinin yer aldığı Kapadokya, Anadolu'nun en eski ve önemli bölgelerinden biri olmakla birlikte geniş bir bölümü kapsamaktadır. Bölgede Persler Hititler, Roma, Bizans İmparatorluğu, Selçuklu ve Osmanlı devleti hüküm sürmüştür. Bizans Döneminde Hristiyan rahipler ve keşişler inziva için doğal bir şekilde oluşmuş olan oyukları genişleterek inziva hücreleri, kilise ve manastırlar inşa etmişlerdir. Selçuklu ve Osmanlı döneminde ise Uçhisar'ın bölgedeki yüksekliği konumu itibarıyla korunma ve savunma amaçlı kullanılmıştır (Uçhisar,2023). Roma döneminde konumu dolayısıyla büyük öneme sahip olan Uçhisar kalesinin üzerinde, saldırılara karşı savunmak için büyük taş güller kullanılmıştır. Uçhisar kalesi Selçuklu döneminde de gözetleme ve savunma bakımından önemini sürdürmüştür (Portalı, 2023).

Sanatçı, Uçhisar kalesinde gerçekleştirdiği “Üç göz” adlı çalışmasında mekânın yapısı ve tarihi geçmişinden yola çıkmıştır. Bir zamanlar Anadolu'nun en önemli yerleşim alanlarından biri olan Kapadokya'da Uçhisar Kalesinin geçmişte top atılan ve gözetleme yeri olarak kullanılan oyukları Ayşe Erkmen'in ana renklerden oluşan renkli toplarıyla dolmuş ve kapanmıştır. Bu şekilde çalışmanın adı gibi kalede üç göz oluşmuştur. İzleyiciyi izleyen bu üç göz farklı renkleriyle kalenin monokrom yapısına kontrast oluşturmuştur. Ayrıca bu üç farklı renk, izleyicinin üç gözü ayrı ayrı ve bir bütün halinde izlemesini, kalenin gözetleyici konumundan gözetlenen izlenen ve hatta bir canlı gibi göz teması kurulabilen konuma geçmesini sağlamıştır. “Belirli yerlerden, anlatılardan ve coğrafyalardan etkilenen Ayşe Erkmen, sosyal ve fiziksel çevresini çalışmalarına dahil eder. Erkmen, yeni formlar icat etmek yerine,

kendini içinde bulduğu sosyal ve fiziksel ortamdan yola çıkarak, mevcut yapıları kendi üslubunda yeniden düzenleyerek izleyicinin mekân hakkında düşünmesini sağlar” (Al, 2022:59). Dolayısıyla Erkmen’in “Üç Göz” adlı enstalasyonu, mekânın rutin renklerine karşın bir dinamik oluşturur. Farklı renkteki toplar birer göz bağlamıyla geçmişin izlerine yönelik anlatım sağlar. Geçmişte oyuk olan bu boşluklar, bugün yine işlevini sanatsal bir bağlamla devam ettirir. Üç göz boşluk, Erkmen’in müdahalesiyle bugünün sanatına yeni ifadeler oluşturmuştur.

3.1.4. Handan Börüteçene

1981 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi seramik bölümünden mezun olan Handan Börüteçene çalışmalarına devam etmek için 1984 yılında bir süreliğine Paris’e yerleşir. Burada heykel alanında çalışmalar yapar. Aynı yıl Uluslararası Seramik Semineri’ne davet edildiği İspanya’da Anadolu seramikleri hakkında konferanslar verir. 1985 yılında 5. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında yapılan Yeni Eğilimler Sergisi için yaptığı “Kır-Gör” isimli çalışmasıyla başarı ödülüne layık görülür (Berkman, 1987).

Börüteçene’nin çalışmalarında kültürel imgeler belirgindir. “Kır-Gör” isimli çalışması da bu bağlamda yer edinir. “Kır-Gör” çalışmasının oluşumu hakkında Handan Börüteçene; “Kimliğim üzerine sorular sormaya başlamıştım. Kültürel kimliğim. Ben kimim, biz kimiz? Bu sorunun yanıtı beni arkeolojiye, geçmiş uygarlıklara itti. Tüm uygarlıkların bir sürekliliği olduğunu gördüm. Öğrenciliğim sırasında, geçmiş Anadolu kültürlerinin günümüze uzantılarını araştırmak ve Anadolu seramik tarihi üzerine belgeler toplamak amacıyla arkeolojik kazılara katıldım” (Berkman, 1987) demiştir. Kültürel bağlam, Börüteçene’nin dışında diğer Türk sanatçıların da üzerinde durdukları bir vurgu olmuştur. Nitekim bu dönemde giysi, tekstil, göç gibi temalar, kültürel vurgularla sanat çalışmalarına yansımıştır.

1970’li yıllar ve özellikle 1990’lı yıllar Türk sanatında yeni arayışlar ile çeşitli sanat etkinlikleri yapılır. Bu dönemde kadına dair özellikler, göç, yaşam, beden gibi kavramlar çeşitli nesnelere üzerinden anlatılmıştır. Sanatçıların bu kavramları özellikle giysi formu ile ya da giysilerin nesne olarak mekâna yerleştirilmesi ile kullanması dikkat çekicidir (Haylamaz & Ayranpınar Kozbekçi,

2018:41). Bu dönemde çalışmalarında tekstil ve giyimi kullanan sanatçılar ve işlerinden bazıları; Gülsün Karamustafa ‘Kuryeler’, Balkan Naci İslimyeli ‘Hatırla’ ve Handan Börüteçene’nin ‘Kabuk’ çalışmalarıdır.

Özellikle Börüteçene’nin kültürel ifadeler taşıyan çalışmaları uzun soluklu bir sürecin izlerini taşır. Bülent Berkman ile yaptığı röportajda Börüteçene; “İşlerimde biraz eleştiren, birlikte düşünmek isteyen bir dil kullanıyorum. Bu dilin kökeni de, geçmiş uygarlıklar” (Berkman, 1987) diye belirtir. “Handan Börüteçene için mekân ve nesne birbiri ile anlaşılan. O üretimin seçilen mekânda sergilenmesi esastır. O mekân için üretilmiştir sanki. Biçimsel-mekânsal kurgudan çok anlamsal kurgu önemlidir” (Okan, 2012:25). Handan Börüteçene’nin çalışmaları yoğun araştırmalar neticesinde oluşmaktadır. Sanatçının işlerinde özellikle tarih, arkeoloji, edebiyat ve mitoloji etkisi görülmektedir. Bu etkilerin en belirgin görüldüğü çalışma ise “Kendime Gömülü Kaldım” sergisinde kullandığı temsili elbisedir.



Görsel 17: Handan Börüteçene. Kendime Gömülü Kaldım, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, İstanbul 2014

Handan Börüteçene “Kendime Gömülü Kaldım” çalışmasının başlangıcı olarak çocukluğunda abisinin anlattığı Dört At, Hipodrom ’un Hikayesi’ni görür. Bu

hikâyede anlatılan Dört Atlı Heykel Latin İstilasası sonrası İstanbul'dan Venedik'e taşınmıştır. Sanatçı bu hikâyeden çok etkilenir. İstanbul'da yerinden edilip alınmış olana kayıp tarihe karşı birbiri ardına gelen çalışmalar yapar. Kendime Gömülü Kaldım Sergisi, parçalanan yok olan korunamayan tarihi kültürel belleğin serzenişidir.

Sanatçı çalışmasının varoluşu sebebini Şeyda Üstünipek'e şöyle anlatmıştır: "Bu kentin hatta ülkenin belleksizliğini ben İstanbul'un özeline aldım. Ben bu şehre aitim. Aitim' derken buralyım, aiti kaldıralım, ait değilim ama ben bu şehirde doğdum. Ondan sonra ve gerçekten yüreğim parçalanıyor gözümün önünde yok olup gitmesine..." (Üstünipek, 2020:193)

Börüteçene, çalışmalarına yazarak hazırlanır. Serginin temel kurgusu için araştırmalarında karşısına çıkan Bizanslı kadın şair Moiro'yu çalışmanın metni için İstanbul'un belleğini gösteren bir geçmiş zaman bağlantısı olarak görür ve adeta onunla diyaloga girer. Bu diyalogda Bizanslı şair Moiro'nun, Börüteçene'den ruhunun kayıp olduğunu, kırık, paramparça olduğunu, bilinmeyen yerlere savrulduğunu şiirsel dille anlatır. Bilinmek ve anlaşılmaq ister.

İstanbul'un hayaleti temsili elbise ilkin Vedat Nedim Tör'de sergilenmiştir. Kıyafet Venedik sergisi hazırlıklarında son halini almıştır. Börüteçene'nin çalışmasında İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde yer alan 10. Yüzyıla ait olduğu bilinen Azize Eudokia ikonasının elbisesindeki renk ve biçimler etkili olmuştur. İkonanın elbisesinde yer alan eşkenar dörtgenler, mavinin tonları, turkuaz, kırmızı ve mor renkler görülmektedir. Bizans tasvirlerinde görülen altın yıldız rengi ikonada hale ve kontur için kullanılmıştır. Börüteçene'nin elbisesi Eudokia'ya dan farklı olarak altın iplik ve değerli taşlar yerine seramik parçalar kullanılarak elbisenin üzerine altın iplikle tutturulmuştur. Elbisede yer alan seramik parçalar tarihi değeri olan özellikle İstanbul'un tarihine dokunan seramik kalıntılar olup aslına uygun olarak üretilmiştir (Üstünipek, 2020:195). Elbise, İstanbul ve Venedik'te, Milano, Londra'da çeşitli tarihi ve kamusal sergi mekanlarında gezdirilmiştir. Elbisenin arka yüzüne sırayla yerleştirilmiş olan fotoğraflar Elbisenin sergilendiği yani yola çıktığı ilk tarihsel mekândan sonrakine olan yolculuğunu gösterir.

Sanatçı çalışmanın Arkeoloji Müze'sindeki sergilemesi yaptığı değişiklikleri şöyle anlatır: “Elbisenin arkasına üç metre çapında bir disk yerleştirdim. Orada bir hâle oluşturmaya çalıştım ve üzerine de anılarını yerleştirdim. Onlar (yerleştirilen fotoğraflar) belli bir deseni ortaya çıkartıyorlar...” (Üstünipek, 2020:200) Börüteçene farklı yerlerde farklı biçimlerde tekrar ettiği başkalaşıma uğrayan “Kendime Gömülü Kaldım” sergisi ile İstanbul'un tarihine değinir. Sanatçı, İstanbul ile Anadolu kültürünü, değişimi, dönüşümü, kırılmaları oluşturduğu devasa haleye yerleştirerek kutsallaştırıp pekiştirmiştir.

Börüteçene'nin “Kendime Gömülü Kaldım” enstalasyonu, anlam yoğunluğu olan bir ifade taşır. Elbise, renkleriyle önemli bir atmosfer oluşturmakla birlikte, anlam bakımından yüklüdür. Elbise adeta tarihi, kültürel bir esinti sağlar. Elbisenin renkleri, çizgileri, üstündeki nesnelere, geçmiş ve bugün arasında bir köprü işlevi görür. Anadolu kültürü etkisi bu enstalasyonda, büyük zenginliğiyle yer edinir.

3.1.5. Şakir Gökçebağ

Sanatçı 1994 yılında Marmara Üniversitesi'nde sanatta yeterlilik eğitimini bitirmiştir. Sanatsal anlamda ilk dönem tuval resmi ve özgün baskı çalışmalarına yönelse de çeşitli enstalasyon denemeleri yapmaya başlamıştır. Gökçebağ ilerleyen yıllarda tamamen enstalasyona yönelerek farklı nesnelere başarılı enstalasyonlar ortaya çıkarmıştır. Gökçebağ, sanatsal çalışmalarına Almanya'da devam etmektedir (Yüret, 2013:107).

Son zamanlarda yapılan işlerde yeni bir çalışma üretmek yerine, hazır nesnenin farklı bir anlatımla tekrar üretilmesi yaygınlaşmıştır. Gökçebağ'ın yerleştirmeleri, ülkemizde bu anlayışla yapılan ilk çalışmalardandır (Ö. Kahraman, 2020:79-80). Gökçebağ, çalışmalarında Yapıbozumu anlayışıyla belirlediği hazır nesnelere seri bir şekilde çoğaltarak nesnenin konumunu değiştirip sanat nesnesine çevirmektedir. Enstalasyonlarında farklı sanatsal anlayışlar hakim olup bunlardan bazılarının Minimalizm, Fluxus, Bauhaus ve Pop-Art, Dadaizm olduğu söylenebilir (Metin, 2015).

“Türk sanatçı Şakir Gökçebağ'ın çalışmaları; bizi, gündelik hayatımızda sanata dönüşebileceğini hayal edemeyeceğimiz malzemelerin, yaratıcı bir dokunuşla,

zekice ve bir o kadar da yalın ve samimi dönüşümlerine şahit etmektedir. Sebzeler, ayakkabılar, plastik çizme, tuvalet kâğıdı, çalı süpürgesi çalışmalarında kullandığı nesnelere bazılarınıdır. Seçilen nesnenin düzenli tekrarından oluşan çalışmalarında, nesnelere gerçek anlamlarını yitirmiş, yeni düzenlemelere kavuşmuştur” (Yüret, 2013:108). Sanatçı geldiği kültüre özgü kavramları yine bu kültüre ait nesne ya da formlarıyla çakıştırarak göç, kimlik gibi kavramlar üzerinde durmaktadır. Mandal, şemsiye, hortum, süpürge, fırça gibi hazır nesnelere enstalasyonlarında kullanırken azlık ilkesine uygun parçalarına ayırma, birleştirme gibi düzenlemeler yapmıştır (Baran, 2019:622-623). Gökçebağ enstalasyonlarında kullandığı nesnelere seçilen mekâna uyumlu bir şekilde estetik bir anlayışla yerleştirir. Nesnenin mekâna yerleşim şekli çalışmanın biçimsel anlamda yorumlanmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte oluşturulan biçimler kaligrafik, geometrik, dekoratif, soyut olabilmektedir (Baran, 2019:625). Sanatçının enstalasyonlarında çok sık kullandığı nesnelere biride ayakkabılardır. Sanatçı mekânda çeşitli şekillerde konumlandığı ayakkabılarla göç ve kimlik gibi konuları anlatmaya çalışmıştır. Görsellikle kavramsallığı ince bir mizah anlayışı ile birleştirir (Antmen, 2009).

Gökçebağ’ın Türkiye’de gerçekleştirdiği en büyük sergi ‘Aşına’ sergisidir. Sergi yeri Bayburt’un Bayraktar Köyü’nde yer alan Baksı Müzesi’dir. Serginin amacını sanatçı şöyle açıklar: “Amaç, bölgesel değerlere yoğunlaşmak, yörede kullanılan malzemelerle sergi oluşturmaktır, öylede oldu...İnsanlar, tanıdıkları bildikleri nesnelere daha kolay iletişim kurarlar. Bu sergide yerel malzemeleri tercih etmemdeki sebep hangi ‘aşına’ nesne olursa olsun ona farklı bir gözle bakmanın mümkün olduğunu görmek/göstermek, evrensel ulaşmak için kendi kültürüne yabancılaşmanın gerekmediği vurgusu oldu daha çok. Anadolu’da yaygın olarak kullanılan eşyalarla aşinalık, köy hayatını yakından bilenler için her zaman vardır” (Eren, 2010:16). Gökçebağ, bu sergide daha önce kullanmadığı eğiş, sini, mih gibi nesnelere enstalasyonlar yapmıştır (Eren, 2010:16). Bunun dışında önceki sergilerinde sıkça kullandığı ayakkabılarından farklı olarak “Kısmet” adlı çalışmasında naylon kadın ayakkabısı kullanmıştır.



Görsel 18: Şakir Gökçebağ. Kısmet, 345 x 380 x 6 cm. Baksı Müzesi, Bayburt, 2019

Gökçebağ, “Aşına” sergisinden bir yıl önce Bayburt’u ve özellikle Baksı köyünü gezip çeşitli incelemelerde bulunmuştur. Burada yöre halkının uzun zamandır kullandığı Anadolu kültürünü yansıtan günlük eşyaları, yaşamlarını fotoğraflayarak adeta sergi öncesi bir materyal arşivi oluşturmuştur (Eren, 2019). Sanatçı “Aşına” sergisindeki “Kısmet” isimli çalışmasında ilk defa kadına ait bir nesne kullanmıştır. Çalışma için seçilen naylon ayakkabıları Anadolu’nun birçok yerinde özellikle köylerde kadınlar ve kız çocukları kullanmaktadır. Sergi mekânında duvara yerleştirilen 49 adet ayakkabı, mavi, mor ve yeşil olarak üç renktir. Naylon ayakkabıların duvardaki yerleştirilme şekli biçim olarak dört yapraklı yoncaya benzemektedir. Bunun yanında kanaviçe nakışlarındaki bezemeleri andırmaktadır. Gökçebağ daha önceki enstalasyonlarında kullandığı ayakkabılardan farklı olarak bu çalışmada renkli ayakkabılar kullanmıştır. Ayrıca ayakkabıların mekâna yerleştirilmelerinde önceki enstalasyonlarından farklı bir motif sergilemiştir. Oluşan bu motif sanatçının süsleme anlayışını göstermektedir. Kısmet’ isimli çalışma şanslı çağrıştıran yonca motifi ile Anadolu kadınının kaderine razı halini ,yalınlığını yansıtmıştır (R. Demir & Ceranoğlu, 2020:1545).

Çalışma, soldan sağa yukardan aşağı yedi yonca görünümlü motiften oluşmaktadır. 7 sayısı anlam bakımından birçok inanışta özeldir. “Asya’dan Avrupa’ya ve diğer kıtaların mitolojilerinde ve halk edebiyatlarında da çoğunlukla yedi sayısının kutsî bir değeri olduğuna inanılır, zira gök yedi kattır, yeryüzü yedi günde yaratılmıştır, cennetin yedi kapısı vardır. Bu inanışların etkisiyle yedi sayısı, türkülerde, masallarda, halk hikâyelerinde, deyimlerde sıklıkla kullanılmakta...” (Alay, 2022:208). Enstalasyonda kullanılan mavi, yeşil, mor renkler ise soğuk renklerdir. Sanatçı sadece soğuk renklerden oluşan lastik ayakkabıları belirli bir geometrik düzenle yerleştirerek enstalasyonda analog renk armonisi oluşturmuştur. Gökçebağ’ın “Kımset” enstalasyonunda yerel, kültürel bir ifade taşıyan renkli lastik ayakkabılar, yeni bir bağlamla ve anlamsal yüklerle evrensel bir ifadeye dönüşürler. Ayakkabılar, izleyiciyi geçmiş ve bugün arasında bir yolculuğa sürüklerken adım adım zihinsel bir yolculuğa da çıkarır.

3.1.6.Genco Gülan

Genco Gülan Boğaziçi Üniversitesi’nde Sanat eğitimi ve Siyaset eğitimi almış olup New York’un New School Üniversitesi’nde Medya üzerine Yüksek Lisansını tamamlamıştır. Enstalasyon sanatçısı olan Gülan, çalışmalarını kavramsal sanat, yeni medya sanatı üzerinde temellendiren bir kuramcıdır. İşlerinde Disiplinlerarası çalışan sanatçı tüm çalışmalarını “fikir sanatı” olarak isimlendirir (S. Öztürk, 2011:76). Sanatçı çoğunlukla video enstalasyonları gerçekleştirir. Bununla birlikte resim, heykel ve yeni medya imkanlarından faydalanarak çalışmalar yapmaktadır (S. Öztürk, 2011:78).

“Genco Gülan’ın en önemli ilham perisi, şehirdir. Devasa ve büyüleyici güzellikteki şehir, Gülan’ın sanatsal araştırmalarının zeminini oluşturmaktadır. 1980’lerden bu yana Gülan; mahrem ve kamusal, kişisel, ulusal ya da uluslararası mitolojileri karşılaştırarak toplumsal sanat yapıtları üretmektedir” (Süzen, 2010:154). Sanatçı enstalasyonları için belirlediği yerlerde zaman- mekan ilişkisi kurarak oluşturduğu hikayelerle bütünleşen mekana özgü işler yapmaktadır (Süzen, 2010:155).

Genco Gülan geçmişi bugünün anlatım diliyle canlandırır. Geçmişin geleneksel anlayışından gelecek algısı arasında bir zaman geçişi oluşturarak İzleyiciye tarihi düşündürür. Farklı üslubuyla unutulan kültürleri anlatır. Bugünün insanının gözünde geçmişi irdeleyerek geleceği anlatır. Sanatçının geçmişe bakışını 2017 yılında yaptığı “Antik Gelecek” adlı sergisinde görmek mümkündür. Sanatçı çalışmada Anadolu coğrafyasında bulunmuş antik heykellerde çeşitli değişiklikler yaparak bir zamanlar tanrı olarak görünen nesnelere bu günkü anlayışımızla nasıl baktığımızı düşündürmektedir (Oruç, 2022).

Sanatçının Galeri Artist’te sergilenen “Kılıç Adam İstanbul’da” isimli foto-performans çalışması çoklu imgelerle doludur. Üç adet fotoğrafta İstanbul’un değişen silüeti ve ön planda takım kravatıyla Genco Gülan bir kılıç balığı maskıyla durmaktadır. Sanatçı balık maskını 2005 yılından bu yana çeşitli işlerinde kullanmaktadır. Masklar kimliğin gizlenmesi, korunmak için kullandığı bir objedir. Bunun yanında mask ritüel ve tiyatrolarda kullanılır. Gülan’ın çalışmasında kullandığı maskları ise şamanistik ritüellere benzemektedir (Arapoğlu,2010). Bugün Anadolu’da pek çok şamanik ritüel (ağaca bez bağlama, kurşun dökme) vb. gibi uygulanmaya devam etmektedir.

Genco Gülan, çalışmalarında Anadolu coğrafyasına ait nesne, imge ve sembolleri çok sık kullanmaktadır. Bu sembollerden olan göz-el sembolü ise ilk enstalasyon çalışmalarında çeşitli şekillerde kullandığı nesnelere eklenmiştir. Sık sık yinelediği Göz-el sembolünü 1990’larda daha belirgin şekilde kullanmıştır. Sanatçı 1997’de Kasımpaşa’da bulunan un fabrikasında topladığı materyallerden faydalanır. Gülan, enstalasyon süreciyle ilgili Marcus Graf’a şöyle der: “Beral Madra’nın tavsiyesi ile Kasımpaşa’daki un fabrikasına gittim ve Arhan Kayar ile tanıştım. Mekân çok büyük ve zordu. Kenara atılmış fabrika arşivlerini görünce sergi fikrim tamamen değişti. Mekânda bulduğum hurdaya çıkmış belgelerle Göz-el fotokopilerim ile birleştirerek fabrika içinde büyük bir düzenleme yapmaya giriştim” (Graf, 2008:74).



Görsel 19: Genco Gülan. Dijital Göz-el. Sinangil Un Fabrikası, İstanbul 1997. Dijital Fotoğraf.

Genco Gülan'ın Kasımpaşa Sinangil Un Fabrikası'nda yaptığı “Dijital Göz-El” enstalasyonu fabrikanın geçmişini düşündürmektedir. Fabrika Gülan'ın bir yıl boyunca çalışması için aradığı mekândır. Fabrika kurulduğunda ilkin Rumların elinde olup sonrasında birkaç el değiştirmiş en sonunda Sinangil'e devredilmiştir. Fabrika 1980'lerde kapanmıştır. “Dijital Göz-El” çalışmasının sergilenme zamanı en az çalışma kadar önemlidir. Mayıs ayında resmi ve dini bayramlar aynı döneme denk gelmiştir. Sanatçı, mayıs ayına denk gelen bu bayramların çalışmasında anlatmak istediği kavramları pekiştirdiğini düşünmektedir. Uygun zaman, mekân ve kavramları bulan sanatçı çalışmasını mekâna ait nesnelere ve uygun yerlere çeşitli işaretler ekleyerek gerçekleştirmiştir (Antmen, 1993:109-110).

Gülan çalışmasını Ahu Antmen'e şöyle anlatır: “Mekânın hoşuma giden yerlerine küçük işaretler koyarak buralara nazarı dikkati çekmeye çalıştım. Popüler kültürde nazar anlamında kullanılan el ve göz sembollerini kullandım. İnsanlar nazar boncuğunu kötü nazardan korunmak için takıyorlar, ben nazar objesini, belli noktalarda bakışı yoğunlaştırmak için kullanıyorum” (Graf, 2008:110).

Nazar, TDK sözlüğüne göre Arapça kökenli bir kelime olup anlamı: “Belli kimselerde bulunduğu inanan, kıskançlık veya hayranlıkla bakıldığında insanlara,

eve, mala mülke hatta cansız nesnelere kötülük verdiğiğine inanılan uğursuzluk, göz” (TDK, 2023) dür. Nazar inancı geçmişten günümüze varlığını sürdürmüştür. İnsanın olumsuz bakışından kaynaklandığına inanılan nazarın olumsuz etkilerine karşı korunmak amacıyla birçok uygarlığın eski çağlardan bu yana din ,büyü ve çeşitli sembollerle korunmaya çalıştığı bilinmektedir (Öcalan, 2010:6). El izleri, Anadolu’da geçmişten bugüne bereket, korunma gibi amaçlarla köy evlerinin duvarlarında görülmektedir (Hayat & Dağ, 2022:144).

Anadolu’da genellikle Fatma Ananın eli olarak bilinen el göz sembolü, bazen elin içinde kutsal bir yazı ile görülmektedir. Farklı medeniyetlerde ise ismi değişmektedir; Hindulara göre Humsa eli, Musevilerde Hameş eli olarak isimlendirilmekle birlikte kullanım amacı aynıdır. İslamiyet’te “Mütevazı yaşamıyla Müslümanlara örnek olan, Hz. Muhammed’in "Vücudumun bir parçası, gözümün nuru; kalbim, ruhum ve vicdanım" dediği, soyunu devam ettiren kızı Hz. Fatma, Aleviler arasında özel bir değere, halk inançlarında farklı bir konuma sahiptir. Anadolu'dan Hindistan'a kadar "Fatma'nın Eli"nin kötülüklerden koruduğuna inanılıyor” (Bağrıaçık, 2013:72). El-göz sembolü Genco Gülan’ın çalışmalarında bu anlayışa paralellik gösterir.

Gülan, çalışmasında kendi elinin fotokopisini çekip çoğaltmıştır. Burada sanatçı her insanın elinin içindeki izlerin farklı olmasından yola çıkarak çalışmasını özgün hale getirdiğini anlatmıştır. Çektiği fotokopilerin üstüne göz şekli ekleyerek hem kültürümüze ait hem de evrensel anlamlar taşıyan bir nesne oluşturmaktadır. Mekânda el bastığı yerlerde ise nazar ile fabrikada daha önce yaşayanlara dikkat çekmeye çalışmıştır (Antmen, 1993:101). Kendi elinin fotokopisini çekerek yaptığı çalışmada oluşan el-göz artık Fatma’nın eli değil Gülan’ın elidir. Sanatçı mekâna yerleştirdiği kendisine ait Göz-el fotokopileriyle mekânın koruyucusu, tüm fabrikaya dağılan manevi sembolü olmuştur. İzleyici mekânda bulunan bu yerleştirme ile sürekli temas halindedir. Gülan’ın Göz-el çalışması, Nazar sembollerinin ortak özelliği olan dikkati, kötü enerjiyi üstüne çekme görevini değiştirip her izleyicinin dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Genco Gülan, bu şekilde sanatçı olarak koruyup kollaması gereken şeyleri kültürel dilin sembolleri ile gerçekleştirmiştir.

“Dijital G z-EI” alışması, kültürel bağlamda geniş bir anlatıma sahiptir. Çalışmanın en önemli dinamiği olan “Fatıma’nın Eli”, Gülan’ın perspektifinden güncel bir anlatım sağlayarak manevi olanı tekrar korumaya alır. Mekânda yukarıdan aşağıya doğru sarkan nesne, izleyiciye geniş bir bakış açısı sağlar. İzleyici çalışmaya her açıdan bakabilmektedir. Çalışmanın temelini sağlayan “Fatıma’nın Eli” yerelden evrensele doğru bir okuma sağlar.

3.1.7.Ramazan Can

1988 yılında Manisa doğumlu olan sanatçı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünden 2011 yılında mezun olup, 2015 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’ndan yüksek lisansı bitirmiştir. Sanatçı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta yeterlilik eğitimini sürdürmektedir (Can, 2023). “Eserlerinde ailesini ve geçmişini yansıtan Can’ın aile kökenleri Karakeçili Yörükleri’ne dayanmaktadır. Ramazan Can, sanatını geçmiş ile günümüzü harmanlamak üzerine geliştirmiştir. Kendi hayat hikayesinden yola çıkarak halihazırda belleğinde bulunduğunu belirttiği göçebelik ve şamanizm’i çıkış noktası yapmıştır” (Doğan, 2022:84).

Sanatçı çocukluğunda geçirdiği çeşitli rahatsızlıklardan dolayı ve uyurgezer olduğundan sık sık sağaltıcı olarak adlandırdığı kişilerin yaptığı ritüellerle tanışmıştır. Bu ritüeller; kurşun dökme ya da  zerlik otuyla tütsüleme vb.dir. Can, çocukluğunda kendisini çok etkileyen korkutan bu ritüelleri sorgulayıp araştırmaya başlar. Araştırmaları sonucunda bu ritüellerin İslamiyet  ncesi şamanizm’in günümüzde yapılan uygulamalarından olduğunu keşfeder. Bu keşif sanatçı için mitolojik geleneklerden bazılarının bugünde yaşatıldığının ispatıdır (Taşd ner, 2018). Can, çalışmalarını kültürel değerleri korumak üzerine yoğunlaştırır. Resim, heykel, enstalasyon, video sanatından faydalanarak disiplinlerarası birçok çalışmayla sergiler açmıştır.

Ramazan Can’ın katıldığı sergilerden biri olan 2017 Contemporary İstanbul sanat fuarında ise “Yüklük Serisi” isimli çalışmaları sergilenmiştir. Bu sergide sanatçı eski evlerin genellikle yatak odalarında yer alan y kl klerin içinde bulduğu geleneksel dokusu bozulmamış malzemelerden oluşan dokuma nesneleri kilim,

yorgan, battaniye, heybe, halı gibi oluşturduğu beton blokların içine çeşitli şekillerde gömmüştür. Can “Yüklük Serisi” çalışmasıyla geleneksel Anadolu mimari yapısında yer alan yüklük ile göçer yaşamdan yerleşik hayata geçen yörüklerin yeni yaşam biçimlerinde taşıdıkları bu nesnelere sakladıkları yer olarak anlatmaktadır (Sunay, 2017).

Can çalışmaları için ailesinin yüklüğü ve akrabalarının yüklüklerinde bulunan nesnelere ulaşır. Yüklükte bulduğu halılar zamanla nem ve rutubetten dolayı yıpranmış yok olmaya yüz tutmuştur. Sanatçı köyündeki tanıdıklara ulaşarak köyde halı kilim dokuyan ustaları tekrar halı dokumaya ikna etmek ister. Uzun yıllar halı dokumayan köylüler tekrar halı dokumayı kabul etseler de halı kilim motiflerinin orijinal kalıplarının birçoğu aşınmış yok olmuştur. Bu durumun etkisiyle Sanatçı kaybolan kültüre ait bulduğu nesnelere bugüne ait parçalarla enstalasyonlarında göstermiştir. Bu bakımdan sanatçının çalışmalarında “nesnelere yerlerini değiştirmek, ait oldukları veya buldukları alandan çıkartıp yeni bir uzamın içerisine yerleştirmek, etnografiyi bugüne taşımının mümkün bir alanı gibi görünmektedir. Yani bir yerinden etme ilişkisi kurulabilmektedir” (Ünsal, 2018:39).

Sanatçının 2021 yılında açtığı “Ne Yerdeyim Ne Gökte” adlı sergisi ise seçtiği nesnelere ve bu nesnelere kurduğu ilişkiler bakımından çeşitlilik gösterir. Sergide heykelleri, halı ile betonu, , Rönesans portreleri üzerinde yaptığı uygulamaları ve Türk motifleri ile neon ışıklarını birleştirmiştir (Has, 2021). Sanatçı, Nil Has ile söyleşisinde bu sergisinin “Evvel Zaman İşi” isimli sergisinin devamı olduğunu belirtmiştir. Galeri iki katlı olup giriş katı Yörük konulu diğer katlarda ise Şamanizm, Kimlik ile birlikte Temellük sanatına dair çalışmaları yer almaktadır (Has, 2021).

Can, “Ne Yerdeyim Ne Gökte” adlı serginin giriş bölümünde Yörük, göçebelik konularını eski halılar ve neon eklentiler ile birleştirerek Anadolu kültürünü yansıtan geleneksel el sanatlarını göstermektedir. Çalışmalarında Jacques Derrida’nın “Sözmerkezcilik” kavramı olan “bir kavramın (iyi) diğer kavram olmadan (kötü) ele alınamadığı, çünkü birinci kavramın ikinciyle anlam kazandığı” düşüncesine yaptığı eleştiriden yola çıkmıştır. Bu anlayışla, sanatçı enstalasyonunda kullandığı halıları bir kısmında neon bir kısmında ise müdahalesiz haliyle bırakarak

ilişki kurmuştur. Üretim ve kullanım zamanı bakımından birbirine zıt malzemeleri birleştirerek, geleneksel motiflere sahip bir halı nesnesini neon ile tamamlamıştır. Bu şekilde kullanılan iki nesne birbirini desteklemiştir. Sanatçı bulduğu Kültüre ait geleneksel nesnelere üzerinde kültürün yok oluşunu göstermektedir (Patan, 2021).



Görsel 20: Ramazan Can. Nazar Meselesi. Anna Laudel Sanat Galerisi, İstanbul 2019.

Ramazan Can “Evinde Hissetmek” isimli sergisindeki halı nesnelerini enstalasyon çalışmasında birbirinden farklı şekillerde sunmuştur. Bir kısım halıların yarısı neon ile oluşturulmuşken bir kısmının tam ortasındaki motifin üstüne gelecek şekilde neonu konumlandırmıştır. Sanatçının “Halılarında kullandığı neon ışıklandırma ile gelenek ve gelecek arasında bağlantı kurduğu düşünülmektedir” (Değer & Gür Üstüner, 2021:30). Halılarda kırmızı renk hâkim olup boyutları değişkenlik göstermektedir. Ayrıca biçim bakımından da farklıdır. Sanatçının “Evinde Hissetmek” sergisinde “Nazar Meselesi” isimli enstalasyonunda heybe boyutlarındaki kilimin üzerinde yer alan motifin neon ışıkla vurgulanmıştır. Bu şekilde sanatçı gelenekseli sanatsal ifade aracı olan neon ile desteklemiştir.

“Halının tarihsel süreci, Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar uzanmaktadır. Halı dokuması, Anadolu’ya göç eden Türklerin vazgeçilmez bir kullanım eşyası olmuş ve

göç ettikleri yerlere de bu halıları ve halıyla birlikte kültürel anlamları da taşımışlardır” (Oğuz, 2019:85). Halı bir ihtiyaç nesnesi olmaktan ziyade Anadolu toplumunun estetik anlayışını, yaşamını, inanışını anlatan geleneksel kültürü yansıtmaktadır. Can’ın “geleneksel halı motiflerinin parçalanması, silinmesi, stilize edilmesi gibi çağdaş yaklaşımları sürdürmekle birlikte kavramsal bir arka plan ile yok oluşu irdelediği görülmektedir” (Değer ve Gür Üstüner, 2021:29). Anadolu’da yıllardır bir ifade aracı olarak kadınların kullandığı “Motifler bir toplumun geleneklerinin, inançlarının, coğrafik ve ekonomik olanaklarının, yaşam biçimlerinin sembolleştirilmiş halleridir” (Er , Sarıkaya Hünerel, 2012:177).

Birçok kültürde görülen nazar inanışı ise kötü kimse yada olayların sebebi olarak gösterilen sembol olan “göz”dür (Etikan, Kılıçarslan, 2012:105). Yaşanabilecek olan kötü olaylara karşı korunmanın yolu da “göz” olarak görülmektedir. Ramazan Can’ın çalışmasında kullandığı işlenmiş yörük çantası üzerinde neon ışıkla belirtilen motifin etrafı pıtrak isimli motifle çevrilidir. Pıtrak kurak bölgede yetişen dikenli bir meyvenin stilize edilmiş görselidir. Anadolu’da Pıtrağın üzerindeki dikenlerin kötü gözü engelleyeceği inancı hakimdir. Bu bakımdan çalışmada birden fazla nazar sembolü vurgulandığı görülmektedir. Yörük çantasının sağında ve solunda ise ismi “Çengel” olan “S” harfi görünümünde dikey olarak yerleştirilen şekil bağılılığı anlatmaktadır. “Anadolu kilimleri, çeşitli motifler ile süslenen kenarsuyu ile çevrilerek, dokumanın orta alanı belirlenmiştir. Bu alan dokuyucu tarafından kutsal sayılmıştır...Bu durum, etrafı duvarlarla çevrilerek dokunulmazlık özelliği kazanan Antik Çağ’da Anadolu’daki tapınak alanlarının kutsal sayılmasına benzemektedir” (Uğurlu, 2018:8).

Üzerinde işleyenin duygu düşüncesinin pekiştirilmiş bir şekilde anlatıldığı çantada Anadolu’da sık kullanılan kırmızı rengin hâkim olması da uyarıcı niteliktedir. Ramazan Can, yörük çantasına üstünde yer almayan göz motifini neon ışıklı bir şekilde ekleyerek bütünleyici bir katman oluşturmuştur. Sanatçının çalışmalarındaki ana amaç Anadolu kültürü, yörük kültürünü farklı malzeme ve disiplinler ile anlatmaya çalışmaktır. Nazar, geçmiş ile bugünü bağlayan önemli bir kavramdır. Günümüzde toplumların yaşamı değişmiş olsa da nazar kavramı güncelliğini koruması açısından çalışmanın izleyici tarafından geçmiş ve gelecek

bağlantısını oluşturmasını sağlamaktadır. “Nazar Meselesi” çalışmasında, Anadolu kültürü etkisi birçok yönden anlatım sağlar. Çalışmada halı, Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan yolculuğuyla, bugünün sanatına da katkılar sağlamaktadır. Halının üzerindeki nazar motifi ise yine Anadolu’da birçok kültürde ifadeler oluşturmuştur. Ramazan Can’ın “Nazar Meselesi”, Anadolu kültürünün tarihsel bir yolculuğu şeklindedir. Anadolu kültürü, Can’ın sanatında güncel bir bağlam sağlar. Nitekim çalışmada yer alan neon ışık, Anadolu kültürünün köklü yolculuğuna vurgu yaparak ayrıca bir ışık tutar.

SONUÇ

Sanat, tarih boyunca insan kültürünün devamlılığında önemli bir ifade aracı olmuştur. Toplumların yaşam boyunca sözlü-sözsüz ifadeleri, gündelik yaşam biçimleri, inançları ve tutumlarıyla oluşturdukları kültürel edinimler her dönem sanata zihinsel yansımalar sağlamıştır. Özellikle enstalasyon anlayışında nesnenin kültürel bağlamla ele alınarak eserin parçası hatta kendisi olması, sanatçılar için önemli bir çıkış noktası olmuştur. Nitekim, Andy Warhol, Ai Weiwei, Mario Merz, Nam June Paik gibi sanatçılar, çalışmalarında alternatif nesnelere hareketle kültürel bağlamlar oluşturmuşlardır. Enstalasyon mantığının 1980 ve sonrasında yaygınlık kazandığı Türk sanatında özellikle Anadolu kültürü etkisinin eserlerde kavramsal bağlamlarla yer etmesi üretim biçimlerini çeşitlendirmiştir. Bu bağlamda özellikle Gülsün Karamustafa, Şakir Gökçebağ, Sarkis Zabunyan, Ayşe Erkmen, Handan Börüteçene, Genco Gülan, Ramazan Can gibi sanatçıların eserlerinde Anadolu kültürü etkisi ile yaklaşımları sanata yeni ifadeler kazandırmıştır. Dolayısıyla Türk sanatında enstalasyon anlayışıyla Anadolu kültürü etkisi üzerine bir tez çalışması yapmak uygun görülmüştür.

Türkiye’de 1980 sonrası enstalasyon sanatında Anadolu kültürü etkisi başlıklı bu tez çalışmasında Anadolu kültürü bağlamında gelişen bazı sanatçı eserlerine bir irdeleme yapılmıştır. Tezin birinci bölümünde, tez konusunun neden bu olduğu, problemi ile ifade edilmiştir. Tezin devamında, tezin amacının, öneminin ve yönteminin ne olduğu anlatılmıştır. Bu bölümde tezin yönteminde irdelenen eserlere

betimsel bir bakış sergilenmiştir. Bu betimsel bakışta incelenen eserlerin ne/nasıl olduğu, tekniği, malzemesi, barındırdığı Anadolu kültürü etkisi irdelenmiştir.

Tezin sanatta enstalasyon başlıklı ikinci bölümünde enstalasyonun ne olduğu, önemi, sanatta nasıl yaygınlaştığı incelenmiştir. Bu incelemede tarihsel açıdan sanat ve enstalasyon ilişkisinin süreci ve bu süreçte kültür ve enstalasyon anlayışının ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda Batı sanatında enstalasyon anlayışıyla çalışan ilk sanatçılar arasında olan Andy Warhol, Ai Weiwei, Mario Merz ve Nam June Paik'ın kültürel ifadeler barındıran bazı eserlerine değinilmiştir.

Tezin Türkiye'de 1980 sonrası enstalasyon sanatı ve Anadolu kültürü etkisi başlıklı üçüncü bölümünde, Türkiye'de enstalasyon anlayışını oluşturan yaklaşımlara ve Türkiye'de 1980 sonrası gelişen enstalasyon sanatı üzerine değinilmiştir. Türk sanatında özellikle 1980'li yıllar ve sonrasında kavramsal sanat bağlamında çalışmaların yaygınlaştığı görülmüştür. 'Yeni Eğilimler Sergileri', 'Sanatın Öteki Yüzü' gibi sergi çalışmaları bu doğrultuda önemli yer etmiştir. Özellikle Altan Gürman'ın yüzey üzerinde deneysel ifadeleri, alternatif teknik ve malzeme kullanımı sonrası sanat anlayışlarında kırılmalar yaşatmıştır. Bu dönemde Serhat Kiraz, Sarkis, Erdağ Aksel, Osman Dinç, Aydan Murtezaoğlu ve Cengiz Çekil gibi sanatçıların enstalasyon anlayışıyla gelişen eserleri Türk sanatının çağdaşlaşmasında önemli yer etmiştir. Tezin üçüncü bölümün devamında ise Türk sanatında 1980'lere kadar Anadolu kültürü temasına bir bakış sergilenmiştir.

Bölümün devamında Türkiye'de 1980 sonrası enstalasyonlarda Anadolu kültürü etkisine değinilmiştir. Türk Sanatında Anadolu kültürü etkisinin özellikle bu dönemin eserlerinde belirgindir. Bu dönemdeki enstalasyon çalışmalarının, Anadolu kültürünün farklı kavramsal yaklaşımlarla, farklı teknik ve malzeme anlayışıyla önemli bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Bu bölümde Sarkis 'in "Pilav ve Tartışma Yeri", Gülsün Karamustafa'nın "Mistik Nakliye", Ayşe Erkmen'in "Üç Göz", Handan Börüteçene'nin "Kendime Gömülü Kaldım", Şakir Gökçebağ'ın "Kısmet", Genco Gülan'ın "Dijital Göz-el" ve Ramazan Can'ın "Nazar Meselesi" adlı enstalasyonları irdelenmiştir. İrdelenen bu enstalasyon çalışmalarında Anadolu kültürü etkisinin ne/nasıl olduğu, tekniği, malzemesi anlatılmıştır.

Sarkis, “Pilav ve Tartışma Yeri” adlı enstalasyonunu Antrepo Gümrük Binası’nda mekânın orta yerinde oluşturmuştur. Enstalasyonda Anadolu kültüründe önemli yeri olan, geleneksel malzeme bakırdan yemek kazanı yer alır. Yemek kazanının etrafında oturak yerleri mevcuttur. Enstalasyon, izleyicinin odağında gelişmiştir. Enstalasyonda izleyiciler kazanın etrafında dolaşmakta ve oturma yerlerinde pilav yemektedirler. Eski Türk geleneğinde, kültüründe yoksullara aş dağıtma, bu enstalasyonla önemli bir ifade olmuştur.

Gülsün Karamustafa’nın “Mistik Nakliye” adlı enstalasyonu folklorik, kültürel bir ifade olarak önemli rol oynar. Enstalasyonda Anadolu kültüründe geleneksel bir ifade olan saten/ pamuklu yorganlar sepetlerin içerisinde. Özellikle kırsaldan kente göçün yoğun olduğu o dönemlerde saten yorganlar, kültürel bir dinamik olarak yer almaktadırlar.

Ayşe Erkmen’in Kapadokya’da Uçhisar Kalesi’nde sergilediği “Üç Göz” adlı enstalasyonda sarı-kırmızı-mavi lastik toplar buldukları mekânın kültürüne dair yansımalar oluşturur. Geçmişte Roma, Selçuklu, Osmanlı ve daha başka medeniyetler döneminde önemli bir merkez olan Uçhisar Kalesi, Erkmen’in enstalasyonu ile geçmiş ve bugün arasında geleneksel ve modern bir ifade taşımıştır.

Handan Börüteçene’nin “Kendime Gömülü Kadım” adlı enstalasyonu geçmişten izler taşır. Enstalasyonda elbise, Börüteçene’nin çocukluğuna dair izler taşır. Elbise, barındırdığı renklerle tarihsel-kültürel bağlamlar sağlar.

Şakir Gökçebağ, hazır nesnelerin farklı hikayelerine odaklanmaktadır. Gökçebağ’ın kullandığı nesnelere, gündelik yaşamda birçok insanın aşına olduğu, kullandığı türdendir. Gökçebağ, “Kısmet” adlı enstalasyonunda Anadolu’da kullanılan ve birer kültürel ifade taşıyan kadın lastik ayakkabıları yine kültürel anlam taşıyan biçimde düzenlemiştir. Mor, yeşil ve mavi renk lastik ayakkabılar, duvarda sağdan sola/yukarıdan aşağıya ve çapraz şekilde yedi sıra şeklinde dizilmiştir. Bu dizilim şekli, dört yapraklı yonca bitkisini ve Anadolu’da kültürel ifade olan kanaviçe örgü biçimini sağlamıştır. Bu enstalasyonda bir birim olarak Anadolu kültürü etkisini sağlayan lastik ayakkabı, yine bir bütün ilişkisiyle bu kültürel etkiyi oluşturmuştur.

Kent ilişkisinden hareketle geçmiş-bugün ve gelecek arasında bağlamlar oluşturan Genco Gülan ise, “Dijital Göz-el” adlı enstalasyonunda kültürel bir hatırlatmada bulunur. Tarihi geçmişe dayanan bir fabrikada düzenlenen enstalasyonda Gülan’ın kendi eli ve içinde bir göz şekli yer alır. Anadolu kültüründe ayrıca nazar ifadesi taşıyan göz sembolü, avuç içinde Fatma Ana’nın eli olarak yer alır. Fatma Ana’nın eli sembolü dini-tarihi ve kültürel bir ifade taşır. Bereket, bolluk ve koruma sağladığına inanılan Fatma Ana’nın eli, Gülan’ın enstalasyonunda bir dinamik olarak güncelliğini korumaya devam eder.

“Evinde Hissetmek” adlı sergide Anadolu kültürüne dair semboller sağlayan Ramazan Can ise, “Nazar Meselesi” enstalasyonu ile gelenek ve çağdaş arasında bir anlatım sağlar. Anadolu kültüründe önemli bir yaşam biçimi haline gelen kilim, Can’ın enstalasyonunda yine geçmiş ve bugün bağlamında bir değerle izleyicinin karşısına çıkar. “Nazar Meselesi” adlı enstalasyonda Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar Türkler’in önemli değerlerinden olan halının üstündeki kültürel motifler, neon ışıklandırma tekniğiyle tekrar vurgulanır.

Görüldüğü üzere bu tez çalışmasında irdelenen eserler, Türkiye’de 1980 sonrası enstalasyon sanatında Anadolu kültürü etkisi ile kültürel-tarihsel, biçimsel ve kavramsal özellikler barındırmıştır. Anadolu kültürü etkisi, Türk sanatında köklü bir ifade biçimi olarak devam ederken yine bu ifadeler evrensel bağlamda etkin olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- ADORNO, W. T.** (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- AKENGİN, Gültekin . Aypek Arslan, A.** (2017). “*Türk Resim Sanatı ve Gelenek.*” *Jornal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3(3), 1–8.
- AL, F.** (2022). “*Ekolojik Sorunların Kavramsal Sanat Bağlamında Çağdaş Türk Sanatına Yansıması*”.*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- ALAY, O.** (2022). “*Dede Korkut Hikâyelerinde Kültürel Belleğin Taşıyıcı Ögesi Olarak Renkler Ve Sayılar.*” *Şarkiyat İlmi Araştırmaları Dergisi*, 1(April), 200–213. <https://doi.org/10.26791/sarkiat.1068373>
- ANTMEN, A.** (1993). “*Fabrika’da Mayıs Ayı Kutlaması.*” *Kavramsal Renkler* (Marcus Gra, p. 100). (1. Baskı) İstanbul: Galata Perform Yayınları.
- ANTMEN, A.** (2009, November 4). “*Bir de Enstalasyon Var.*” *Radikal Gazetesi*. <https://sakirgokcebag.com/wp-content/uploads/2021/01/2009-Basindan-TUeRKCE.pdf>
- ARAPOĞLU, Fırat.Seda, Y.** (2012). “*Bir Sanatsal Biçim Olarak ‘Arada Olmak’ :İntermedya Üzerine Çözümlemeler.*” *Sanat -Tasarım Dergisi*, 1,3, 55.
- ASLAN, Hasbi Yücel, Y.** (2016). “*Sanatın Kültürel Eylemi.*” *Nature Methods*, 7(6), 2016.<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/26849997%0Ahttp://doi.wiley.com/10.1111/jne.12374>
- ATAKAN, N.** (1998). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İstanbul: Y.K.Y.
- ATALAY, M. C.** (2018). “*Tradition in artworks of ai weiwei.*” *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education -*, 7(3), 25–36.
- AVCI, Sevgi.Uslu, M.** (2019). “*Ai weiwei’nin muhalif sanatı.*” *Akademik Sanat*, 13(23), 19–29.
- AYÖZCAN ATALAR, B.** (2006). “*Sanatta ‘Mekan’ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*”.*Yüksek Lisans Tezi*. Gazi Üniversitesi.
- BAĞRIAÇIK, D.** (2013, January 17). “*Fatma Ana’nın Eli Neden Bu Kadar Popüler*”? *Sabah Gazetesi*. <https://www.sabah.com.tr/aktuel/2012/12/31/fatma-ananin-eli-neden-bu-kadar-populer>
- BARAN, D.** (2019). “*Teknik Nesneden Estetik Nesneye:Şakir Gökçebağ.*” *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12(24), 542–631.
- BAUDRİLLARD, J.** (2018). *Sanat komplosu. Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1* (6. Baskı). İstanbul :İletişim Yayınları.
- BERKMAN, B.** (1987, February). "Handan Börüteçene ". *İstanbul Şehir Üniverstesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi*, 64.

<https://core.ac.uk/download/pdf/162234818.pdf>

- BORATAV**, Olcay . Gürdal, N. (2016). “Kültür Endüstrisi Bağlamında Sanat Eserinin Tecimselleşmesi ve Metanın Estetize Edilişi.” *Yıldız Journal Of Art And Design*, 96–109.
- ÇALIKOĞLU**, L. (2008). *90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat* (1. Baskı). İstanbul: YKY.
- ÇALIŞKAN**, Serkan .Duygu, I. S. (2017). “Güncel Sanatta Evlilik , Düğün ve Kadın İmgesi : Gülsün Karamustafa , Şükran Moral , Canan Ve Gülçin Aksoy.” *İdil Dergisi*, 6(36), 2341–2357. <https://doi.org/10.7816/idil-06-36-01>
- ÇALIŞKAN**, S. (2019). “Gülsün Karamustafa’nın Eserlerinde Köyden Kente Göç ve Kimlik Olgusu.” *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 97–106.
- ÇANKIR**, M. B. (2017). “Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Video Sanatı.” *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(6), 31–37.
- ÇETİNTÜRK**, B. (2017). “Çağdaş Seramik Sanatında Enstalasyon Kavramının Yeri”. *Yüksek Lisans Tezi*. Doğu Üniversitesi.
- CLİNE**, A. C. (2012). “*The Evolving Role of the Exhibition and its Impact on Art and Culture The Evolving Role of the Exhibition and its Impact on Art and Culture*” [Trinity College]. <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses Part>
- DANTO**, C. D. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (2. Baskı). İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- DANTO**, C. D. (2017). *Sanat Nedir* (3. Baskı). İstanbul. Sel Yayıncılık.
- DEĞER**, Ayşe .Gür Üstüner, S. (2021). “Anadolu Kültürü ve Sembollerinin Günümüz Tekstil Sanatına /Tasarımına Yansımaları.” *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 6(12), 17–38.
- DEMİR**, Rabia . Ceranoğlu, M. (2020). “Modadan Sanata Aksesuar:Şakir Gökçebağ Sanatında Sıradan Nesnelere ve Sıradışı Formlar.” *İdil*, 74, 1541–1549. <https://doi.org/10.7816/idil-09-74-04>
- DEMİR**, Ş. (2018). “Sokak Lezzetlerinin Gastronomik Değeri:İstanbul Sokak Lezzetleri.” *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 589–601.
- DEMİRCİ**, Mehmet Hasan . Kurt, C. (2022). “Gülsün Karamustafa’nın Sanatında Gündelik Nesneye Odaklı Anlatılar.” *Art-Sanat Dergisi*, 17(17), 83–101. <https://doi.org/10.26650/ARTSANAT.2022.17.879592>
- DOĞAN**, H. (2022). “Çağdaş Türk Resminde Dokuma Eserler.” *Yayınlanmamış yüksek lisans tezi*. Altınbaş Üniversitesi.
- DOĞRUER**, T. (2008). “*Görsel Sanatlarda 1945 Sonrası Atık Nesne*

- Kullanımı*". *Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- DUVARCI, A.** (2016). "Kaybolan Bir Kültür Yorgan Ve Yorgancılık Halk Bilimsel Bir Yaklaşım." In *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*.
- EKİCE.Ş.Nalan.** (2017). "Yerleştirmeleriyle Sarkis Zabunyan Metaforları ve Zaman Bağlantıları." *Yüksek Lisans Tezi*. Anadolu Üniversitesi.
- ENGİN, F.** (2020). "Yeni Alan ve Yeni Anlam Arayışları Bağlamında Ayşe Erkmen Üzerine Bir Değerlendirme." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(73), 1–23.
- ER, Birnaz .Sarıkaya Hünerel, Z.** (2012). "Bir İletişim Aracı Olarak El Sanatları." *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 169–177. <https://dergipark.org.tr/pub/buyasambid/issue/29824/320866>
- ERDEMCİ, Fulya , Germener, S. . Koçak, O.** (2008). *Modern ve Ötesi :1950-2000* (2. Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- EREK, N. A.** (2012). "Güncel Sanatta Kentsel Mekân: Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu ve Sarkis'in İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme." *Sanat Yazıları Dergisi*, 27 Kasım.
- EREN, K.** (2019, October 11). "Yerelle Barışmadan Evrensele Ulaşılmaz." *Hürriyet Gazetesi*, 16.
- ERZEN, J.** (1977). "Türk Sanatında «Yeni Eğilimler» ve Sanat Bayramı." *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 297–310.
- ETİKAN, Sema . Kılıçarslan, H.** (2012). "Düz Dokumalarda Nazar İnancı ve Göz Motifi." *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 10, 103–121.
- FEATHERSTONE, M.** (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (3.Basım). Ayrıntı Yayınları.
- FITZPATRICK, D. M.** (2004). *"The Interrelation Of Art And Space:An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space"* (Vol. 1, Issue May). Washington State University.
- GİRGİN, F.** (2009). "Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler" *Yüksek Lisans Tezi*. Trakya Üniversitesi.
- GÖĞEBAKAN, Y.** (2010). "Kültürel Mirasın Türk Resim Sanatına Yansımaları." *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 1, 88–100.
- GOMBRİCH, E. H.** (2002). *Sanatın Öyküsü* (3. Basım). Remzi Kitabevi.
- GÖRENEK BEYAZ, G.** (2016). "Nam June Paik ve Onun Tabula Rasası: Video." *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 8(29), 1–16. <https://doi.org/10.17932/iau.iaud.m.13091352.2016.8/29.1-16>
- GRAF, M.** (2008). *Genco Gülan : Kavramsal Renkler* (A. Özer & Anıl Ekin (Eds.)).

Galata Perform Yayınları.

GÜRDAL, N. (2018). “Sanat Alanında Andy Warhol Hadisesi.” *Art-Sanat*, 311–321.

GÜVENÇ, B. (2016). *İnsan ve Kültür* (1. Baskı). Boyut Yayınları.

HARTBLAY, C. (2017). “This is not thick description : Conceptual art installation as ethnographic process.” *Etnography*.
<https://doi.org/10.1177/1466138117726191>

HAS, N. (2021). “Sanatçı Ramazan Can İle Sergisi ‘Ne Yerdeyim, Ne Gökte’ Hakkında Söyleşi.” *Sanat Okur*. <https://sanatokur.com/sanatci-ramazan-can-ile-sergisi-ne-yerdeyim-ne-gokte-hakkinda-soylesi/>

HATİPOĞLU, E. M. (2003). “Kavramsal sanat Kapsamında Enstalasyon ve Türk sanatçıları üzerindeki etkisi” *Yüksek Lisans Tezi*. Mustafa Kemal Üniversitesi.

HAYAT, Cem . Dağ, S. (2022). “Ana Tanrıçadan Günümüze Bir Kült: Fatma Ana Eli.” *Alevilik Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 26, 135–154.
<https://doi.org/10.24082/2022.abked.380>

HAYLAMAZ, Gülseren ve Ayranpınar Kozbekçi, S. (2018). “1960 Sonrası Tekstil Sanatında İfade Aracı Olarak Giysi Formu Ve Sanat Nesnesi Olarak Giysi” *Bildiri.2. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi* .31–46.

KAHRAMAN, H. B. (2013). *Türkiye’de Çağdaş Sanat* (1. Baskı). Akbank.

KAHRAMAN, Ö. (2020). “Güncel Sanat Ortamının Yeni Paradigması: Durumsal Estetik.” *Tykhé Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(8), 70–84.

KAİKOBAD, N. K., Md.Zafar, A. B., Parveen, S. (2016). “The Traditional and Cultural Practice of Installation Art: A Contextual Study.” *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 21(03), 13–18. <https://doi.org/10.9790/0837-2103041318>

KALIN, S. (2017). “Çağdaş Sanatta Organik Ve İnorganik Malzemelerin Kullanımı” *Yüksek Lisans Tezi*. Atatürk Üniversitesi.

KAPLAN, M. A. (2017). “Türk sanatında temsil.” *Idil Journal of Art and Language*, 6(38), 2733–2749. <https://doi.org/10.7816/idil-06-38-09>

KAPLAN, M. A. (2018). “Çağdaş Türk Sanatında Göç, Yersiz Yurtsuzlaşma Olgusunun Gülsün Karamustafa Sanat Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi.” *The Journal of Social Science*, 29(5), 314–324.
http://www.sobider.com/Makaleler/1454674258_4030

KARAÇALI ANNEPÇİOĞLU, Hülya ve Kurt, C. (2019). “Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan.” *Art-Sanat*, 12(Temmuz), 223–241.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0019>

KARAÇALI ANNEPÇİOĞLU, H. (2019). “Gesamtkunstwerk Kavramı ve Sarkis

- Üzerine Bir İnceleme.” *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sanat Yazıları*, 41(January), 365–373.
- KARAKAŞ, S.** (2013). “Çağdaş Türk Sanatında İnsan Ve Mekan Algısına Toplu Bir Bakış Sohbet Karakaş”*Yüksek Lisans Tezi*. Işık Üniversitesi.
- KARASU, B.** (2008). *Seksenlerde Türkiye’de çağdaş sanat:Yeni açılımlar* (1.Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- KESER, N.** (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya Yayınevi.
- KILIÇ, E.** (2013). “Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 14.
- KÜÇÜKCAN, U.** (2002). “Modernizm Sonrası 20. Yüzyıl Sanatında Video Sanatının Konumu.” *Anadolu Üniversitesi,İletişim Bilimleri Fakültesi Kurgu Dergisi*, 19, 53–66.
- KUSPİT, D.** (2018). *Sanatın Sonu* (4. Basım). Metis Yayınları.
- LİU, X., Shang, L.** (2016). “Listening to the Objects --Analysis of LI Wei’s Installation Art.” *4th International Education, Economics, Social Science, Arts, Sports and Management Engineering Conference*, 125–129. <https://doi.org/10.2991/ieesasm-16.2016.27>
- LYNTON, N.** (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (3.Basım). Remzi Kitabevi.
- MADANİPOUR, A.** (1996). “Urban design and dilemmas of space.” *Environment and Planning D: Society and Space*, 14(3), 331–355. <https://doi.org/10.1068/d140331>
- MERCAN, A.** (2018). “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı Bağlamında Sabri Berkel”*Yüksek Lisans Tezi*. Akdeniz Üniversitesi.
- METİN, M.** (2015, January). “Şakir Gökçebağ.” *Galerist*, 20 Ocak-14 Şubat, 1. <https://www.galerist.com.tr/Uploads/File/think-tank-catalogue.pdf>,
- NETZ, M. K.** (2023). *Naim June Paik “Kafa İçin Zen.”* Medya Art Net. <http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/>
- NEZİROĞLU, F.** (2007). “Sepet Örneği Tekniği ve Sanatsal Yorumlar”*Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- O’DOHERTY, B.** (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi* (3.Basım). Sel Yayıncılık.
- ÖCALAN, F. Z.** (2010). “Günümüzde Nazarlık: Formları, Kullanım Alanları ve İşlevleri”*Yüksek Lisans Tezi*. Hacettepe Üniversitesi.
- OĞUZ, Z.** (2019). “Sanat Nesnesi Olarak Halı”*Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- OKAN, B. K.** (2012). “Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul

- Bienalleri.” *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(33), 23–36.
- ORUÇ, S.** (2022). “Fikirden Sanat Eserine Bir Genco Gülan Portresi.” *Artfulliving*, 11. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fikirden-sanat-eserine-bir-genco-gulan-portresi-i-26676>
- ÖZCAN, Buğrahan Ümit ve Bozkaya, A.** (2021). “Türk Yorgan Sanatı ve Şanlıurfa’da Geleneksel Yorgancılık.” *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 7(4), 927–958.
- ÖZER, Ç.** (2020). “Sosyal Bir Seremoni: Anadolu’da Düğün Yemekleri ve Ritüelleri.” *Turkish Studies-Social Sciences*, 15(8), 3677–3690. <https://doi.org/10.47356/turkishstudies.46346>
- ÖZSU, V.** (2016). “Çoğaltılmış Elemanlarla Enstalasyon” *Yüksek Lisans Tezi* (Vol. 50). Dokuz Eylül Üniversitesi.
- ÖZTÜRK, R.** (2008). *Seksenlerde Türkiye’de çağdaş sanat:Yeni eğilimler* (1. Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ÖZTÜRK, S.** (2011). “Video Ve Enstalasyon Sanatında Mekan Çözümlemeleri Ve İzleyici İlişkisi” *Yüksek Lisans Tezi*. Sakarya Üniversitesi.
- PATAN, E.** (2021, September 9). “Ramazan Can’ın ‘Ne Yerdeyim Ne Gökte’ İsimli Kişisel Sergisi Anna Laudel’de Açıldı”! *Gazete Sanat*. <https://gazetesanat.com/ramazan-canin-ne-yerdeyim-ne-gokte-isimli-kisisel-sergisi-anna-laudelde-acildi>
- POLAT, N.** (2017). *Sınırları Aşındırmak* (1.Basım.). Belge Yayınları.
- RENKÇİ TAŞTAN, T.** (2015). “Sanat ,Doğa ve Teknoloji Ekseninde Sanatçılar Ve Yapıtlar.” *Idil Journal of Art and Language*, 5(19), 169–180. <https://doi.org/10.7816/idil-05-19-10>
- SAGBAŞ, Ş.** (2013). “2000 Sonrası İstanbul’da Sanat Piyasasını Yönlendiren Etmenler” *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul Kültür Üniversitesi.
- ŞAHİNER, R.** (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar* (1.Basım). Ütopya Yayınevi.
- ŞAYLAN, G.** (2016). *Postmodernizm* (5.baskı). İmge Kitabevi.
- SOYSALDI, A.** (2018). “Kültür, Sanat ve Beşeriyet İlişkisi.” *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 305–315.
- STUART, H.** (2017). *Temsil/Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (1.Basım). Pinhan Yayıncılık.
- SUNAY, S.** (2017). "Sanat Mevsimi Yazıları 3:Yüklük Üzerine Deneme". *Mimarizm Mimarlık Ve Tasarım Yayın Platformu*, 10(30). https://www.mimarizm.com/hobi/sanat-mevsimi-yazilari-3-yukluk-uzerine-bir-deneme_128765
- SÜZEN, H. N.** (2010). "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım:Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneği". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), 147–162.

- TANSUĞ, S.** (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar* (1.Baskı). Bilgi Yayınevi.
- TAŞDÖNER, A.** (2018). "Sanatın Öne Çıkan Genç İsimlerinden Biri Olan Ramazan Can'a Merak Ettiklerimizi Sorduk". *Trendsetter İstanbul, Nisan*(6). <http://www.trendsetteristanbul.com/sanatin-one-cikan-genc-isimlerinden-biri-olan-ramazan-cana-merak-ettiklerimizi-sorduk/>
- TAŞTAN, R. T.** (2016). "Hazır Yapım (Ready-Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar". *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 6(4), 471–478.
- TAŞTAN, R. T.** (2018). "Türkiye’de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür". Sanatta Yeterlik Tezi. Gazi Üniversitesi.
- TDK.** (2023). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr/>
- TOLUYAĞ, D.** (2020). Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan, Nesne ve Sanatçı Örnekleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5(11), 101–114.
- TURANİ, A.** (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (9. Baskı). Remzi Kitabevi.
- TÜRKTAS, Z.** (2011). "Anadolu’da “Hasır Dokuma ve Sepet” Kullanımına İlişkin Eski Bir Örnek; Çatalhöyük (Ve Günümüzde Görülen Uzantıları)". *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(7), 133–136. <https://dergipark.org.tr/akdenizsanat/issue/27654/291470>
- UĞURLU, S. S.** (2018). "Anadolu Kilimlerinde Sanatsal Değerler". *Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi*, 1(Haziran), 1–15.
- ÜMER, E.** (2019). "Sanatın Sonu" ve Andy Warhol’un Sanatı." *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 9(3), 37–47.
- ÜNAY, S.** (2015). "Görsel Sanatlarda İzleyicinin Rolü." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 34, 170–181.
- ÜNSAL, H.** (2018). "Etnografik Kültür Bağlamında Sanatta Yeni İfade Biçimleri" *Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu*. Hacettepe Üniversitesi.
- ÜSTÜNİPEK, Ş.** (2020). "Handan Börüteçene'nin 'Kendime Gömülü Kaldım' Sergisinin Analizi." *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 10(2), 190–203. <https://doi.org/10.7456/11002100/010>
- UZ, Ayfer . Uz, N.** (2013). "Türkiye’de 1980’ li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı Ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam Ve Sarkis)". *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 53(9), 1689–1699.
- VOLK, G.** (2011). *Plan B Ayşe Erkmen*(1. Baskı). Y.K.Y.
- WALTER, B.** (2018). *Pasajlar* (14. Baskı). Y.K.Y.
- WHITHAM, Graham ve Grant, P.** (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (1.Baskı) Hayalperest Yayınevi

- WINN, R. B.** (1945). The Language of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3(11), 49–54. <https://www.jstor.org/stable/426353%0AJSTOR>
- YANAR, Ayşem ve Arin, K.** (2021). “Bitkisel Örucülük Ve Sepet Ürünlerinde Koruma Onarım Çalışmaları.” *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 14(27), 588–605.
- YAVUZ, T. S.** (2019). “Çağdaş Türk Sanatında Enstalasyon”.*Yüksek Lisans Tezi*. Balıkesir Üniversitesi.
- YAVUZ, Z. S.** (2017). “İbrahim Balaban’ın Türk Resim Sanatındaki Yeri Ve Resimlerdeki Anadolu Betimlemeleri”.*Yüksek Lisans Tezi*. Ege Üniversitesi.
- YILMAZ, B.** (2017). “Object In Installation Art:Cancellation Of The Function And Direct Transfer Of The Story.” *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7(3), 488–494.
- YILMAZ BİLGİLİ, G. M.** (2021). “15. istanbul bienali’ndeki enstalasyon çalışmalarının göstergebilim açısından incelenmesi”*Yüksek Lisans Tezi*. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- YILMAZ, M.** (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı* (ütopya).
- YILMAZ, M.** (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (2.Baskı). Ütopya Yayınev.
- YUM, M. S.** (2020). “Exploration Of Fictional Spaces In Art & Design :Installations.” *International Journal of Advanced Research and Review*, 5(11), 1–8.
- YÜRET, Z.** (2013). “Yaşamdaki Nesnelerin Sanat Eserine Dönüştürülmesi.” *Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- ZABUNYAN, E.** (2010). *Sarkis :Ondan Bize*. (1. Baskı). Y.K.Y.
- ZHANG, H.** (2017). “Liu Xiadong, Carsten Nicolai ve Nam June Paik.” Art Forum. <https://www.artforum.com/events/liu-xiaodong-carsten-nicolai-and-nam-june-paik-226982/>

İNTERNET KAYNAKLARI

- ARAPOĞLU, F.** (2010). *Genco Gülan-Kılıç Adam İstanbul'da*. Art-Alan.
<https://firatarapoglu.blogspot.com/2010/05/genco-gulan-klc-adam-istanbulda.html>,
 (01.01.2023)
- AUZ, L.** (2023). *Mario Merz, Giap'ın İgloo'su*. Khanacademy,
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-minimalism/post-minimalism-sculpture/a/mario-merz-giaps-igloo> (01.01.2023)
- BENSON, louise.** (2019). *Elephant Art*.
<https://elephant.art/coca-cola-meets-china-ai-weiweis-subversive-symbolism/>
 (01.01.2023)
- CAN, R.** (2023). *Ramazan Can/Hakkında*. Ramazan Can.
<https://www.canramazan.com/hakkimda/> ,(01.01.2023)
- CAPPADOX.** (2015). *Ayşe Erkmen*.
<http://cappadox.com/festival/2016cappadox?p=2016artists> ,(01.01.2023)
- İ.K.S.V.** (2022). *Ayşe Erkmen*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı Bienal.
<https://bienal.iksv.org/tr/eserler/ayse-erkmen>,(01.01.2023)
- KORTUN, V.** (2013). *Mistik Nakliye*.
<https://saltonline.org/tr/2101/mistik-nakliye>,(01.01.2022)
- PORTALI, K.** (2023). *Uçhisar Kalesi- Nevşehir*.
<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/nevsehir/gezilecekyer/uchisar-kalesi>
 ,(01.01.2023)
- SUDAŞ, İ.** (2015). *Kapadokya'yla Çarpışmak*. Arkitera.
<https://www.arkitera.com/haber/kapadokyayla-carpismak/> ,(01.01.2023)
- UÇHİSAR, B.** (2022). *Uçhisar Tarihi*. Uçhisar Belediyesi.
<https://www.uchisar.bel.tr/uchisar/eski-uchisar/>, (01.01.2023)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” (Büyük Cam), Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia,1915.
(<https://www.arthipo.com/tr-tr/marcel-duchamp-buyuk-cam-bekarlari-tarafindan-ciplak-soyulan-gelin.html>)

Görsel 2: Andy Warhol “Campbell’in Çorba Konserveleri”, Moma, Newyork,1962.
(<http://www.leblebitozu.com/pop-art-sanatcisi-andy-warholun-18-eseri/>)

Görsel 3: Andy Warhol “Turquoise Marilyn”, 1964.
(<http://www.leblebitozu.com/pop-art-sanatcisi-andy-warholun-18-eseri/>)

Görsel 4: Ai WeiWei “Bir Han Hanedanı Vazosunu Düşürmek”, (1995).
(<https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-slams-us-canada-china-1452409>)

Görsel 5: Ai WeiWei “Coca-Cola Vazosu,2014.
(<https://elephant.art/coca-cola-meets-china-ai-weiweis-subversive-symbolism/>)

Görsel 6: Mario Merz “Giap’ın İgloo’su”, 1968.
(<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-minimalism/post-minimalism-sculpture/a/mario-merz-giaps-igloo>)

Görsel 7: Mario Merz “Spirale di cera” 1970–81.
(<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-minimalism/post-minimalism-sculpture/a/mario-merz-giaps-igloo>)

Görsel 8: Nam June Paik, “TV Buda” (1974).
(https://www.researchgate.net/figure/Nam-June-Paik-TV-Buddha-1974_fig2_352523748)

Görsel 9: Nam June Paik “The Rehabilitation of Cengiz-Khan”1993 “Liu Xiaodong, Carsten Nicolai, Nam Jun Paik.”.
(<https://www.artforum.com/print/reviews/201701/liu-xiaodong-carsten-nicolai-and-nam-june-paik-65475>)

Görsel 10: Gülsün Karamustafa, “Buradasınız, Enstalasyonun görüntüsü” İstanbul,1989. 2. İstanbul Bienali.

(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189435>)

Görsel 11: Ayşe Erkmen, “Wertheim-Acuu”.1995, Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete. (<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararası-istanbul-bienali>)

Görsel 12: Halil Altındere, Tabularla Dans II-6 kimlik, 1997, Enstalasyon görüntüsü,5. İstanbul Bienali. (<https://halilaltindere.com/works/>)

Görsel 13: Aydan Murtezaoğlu, İsimli,1993.

(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8744>)

Görsel 14: Sarkis Zabunyan, “Pilav ve Tartışma Yeri”,4. İstanbul Bienali, Fındıklı Antrepo, İstanbul.

(<https://www.arter.org.tr/koleksiyon/yapitlar/106>)

Görsel 15: Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 3. İstanbul Bienali, Feshane, İstanbul,1992.

(<https://www.arter.org.tr/koleksiyon/yapitlar/1315>)

Görsel 16: Ayşe Erkmen, “Üç Göz”, Yerleştirme, Kapadokya, Nevşehir, 2015.

(<http://www.cappadox.com/festival/2015cappadox?p=2015artists/>)

Görsel 17: Handan Börüteçene, “Kendime Gömülü Kaldım”, (1999-2014).

(<https://handanborutecene.com/portfolio-item/sularin-bagladigi-sularin-cozdugu-londra/>)

Görsel 18: Şakir Gökçebağ, “Kısmet”, Baksı Müzesi,Bayburt, 2019.

(<https://kulturlimited.com/tag/sakir-gokcebag/>)

Görsel 19: Genco Gülan, “Göz-El”, Dijital Göz-el. Sinangil Un Fabrikası, İstanbul,1997.

(<https://gencogulan.com/TR/yerlestirme/>)

Görsel 20: Ramazan Can, “Nazar Meselesi”, “the issue of evil eye”Anna Laudel Sanat Galerisi,İstanbul,2019.(<http://www.canramazan.com/evinde-hissetmek-feeling-at-home/>)