

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

**15. İSTANBUL BİENALİ'NDEKİ ENSTALÂSYON
ÇALIŞMALARININ GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

MELİKE GÜHER YILMAZ BİLGİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

KONYA-2021



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Melike Güher Yılmaz Bilgili		
	Numarası	17811901010		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	15. İstanbul Bienali'ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergibilim Açısından İncelenmesi			

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.

Melike Güher Yılmaz Bilgili
İmzası



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Melike Güher Yılmaz Bilgili		
	Numarası	17811901010		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk		
Tezin Adı	15. İstanbul Bienali'ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi			

15. İstanbul Bienali'ndeki enstalasyon çalışmalarının göstergebilim açısından incelenmesi günlük yaşamın coşkusu içerisinde yer alan kişilerin çok da dikkat etmediği iletişim, sosyal yaşamımızın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Göstergebilim, aslında hem eğlenceli hem de öğreticidir ve hayatın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Bireylerin algılayabildiği her türlü göstergeyi anlamlandırmaya kodlanmış bir bilim dalıdır. Düşünen, algılayan, analiz ve sentez yapabilen bireyler göstergebilim sayesinde verileri iyi değerlendirerek çözümler yapabilmektedir. Bütün bu söylemlerin ışığında bilgi ve iletişim çağımızda göstergelerin düz anlamlarının, yan anlamlarının ve mecaz anlamlarının çözümlenmesi oldukça açıktır. 2017 yılında İstanbul'da düzenlenen 15. İstanbul Bienali ve bienaldeki 'iyi bir komşu' temasından yola çıkarak çağdaş sanat sürecinde enstalasyon (yerleştirme) sanatı bağlamında 15. İstanbul Bienali'ndeki eserlerin, sanatçıların, sanatsal formlara yerleştirdikleri şifre ve kodlarla topluma mesaj vermeyi hedeflemişlerdir. A.J. Greimas'ın göstergebilimsel çözümlenme yöntemi kullanılarak ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Betisel Düzey, Anlatsal Düzey ve İzleksel Düzey olmak üzere bu üç aşamadan oluşan çözümlenme yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: enstalasyon (yerleştirme) sanatı, gösterge, göstergebilim, bienal, komşuluk, iletişim.



ABSTRACT

Author' s	Name and Surname	Melike Güher Yılmaz Bilgili		
	Student Number	17811901010		
	Department	Art		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk		
Title of the Thesis/Dissertation	Installation art and the research of works of arts in 15 th Istanbul Biennial with regard to semiotic studies.			

The art of installation and the examination of the works in the 15th Istanbul Biennial in terms of semiotics, communication, which is not paid attention to by those who are in the enthusiasm of daily life, constitute an important part of our social life. Semiotics is actually both fun and instructive, and it appears in all areas of life. It is a science coded to make sense of all kinds of indicators that individuals can perceive. Individuals who can think, perceive, analyze and synthesize can make analyzes by evaluating the data well thanks to semiotics. In the light of all these discourses, in our information and communication age, the analysis of the literal meanings, connotations and figurative meanings of signs are quite clear. Based on the theme of 'a good neighbor' in the 15th Istanbul Biennial and the biennial held in Istanbul in 2017, a message to the society with the codes and codes of the works in the 15th Istanbul Biennial in the context of installation art in the contemporary art process. They aimed to give. A.J. It was tried to be revealed by using Greimas's semiotic analysis method. The analysis method, consisting of these three stages, namely the Mathematical Level, the Narrative Level and the Tractional Level, was used.

Keywords: installation art, sign, semiotics, biennial, neighborhood, communication.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Özet	ii
Abstract	iii
İçindekiler	iv
Kısaltmalar Listesi	vi
Önsöz	vii

BİRİNCİ BÖLÜM GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi	2
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Yöntem	3
1.5. Sınırlılıklar	3

İKİNCİ BÖLÜM GÖSTERGEBİLİM

2.1. Göstergebilim Kuramı	5
2.1.1. Ferdinand de Saussure	7
2.1.2. Charles Sanders Peirece	9
2.2. Göstergebilimde Temel Kavramlar	12
2.3. Göstergebilim ve Sanat	16
2.3.1. Sanat ve Gerçeklik	18
2.4. Algirdas Julien Greimas'ın Göstergebilim Kuramı	19
2.4.1. Betisel Düzey	21
2.4.2. Anlatısal Düzey	22
2.4.3. İzleksel Düzey	25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 15. İSTANBUL BİENALİ VE ENSTALÂSYON SANATI

3.1. Bienal	27
3.1.1. İstanbul Bienalleri	27
3.1.1.1. 15. İstanbul Bienali	28
3.2. Enstalâsyon Sanatı ve Bileşenleri	31

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUM

4.1. 15. İstanbul Bienalindeki Eserlerin Çözümlemeleri	52
4.1.1. Aude Pariset, Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen), 2016.....	52
4.1.2. Leander Schönweger, Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu, 2017	65
4.1.3. Dan Stockholm, Ev (2013-2016), 2017	74
4.1.4. Young- Jun Tak, Objelerin Sessizliği ve Belagatı, 2017	82
4.1.5. Klara Liden, İsimsiz, 2017	90
4.1.6. Mirak Jamal, İsimsiz, 2017	99

BEŞİNCİ BÖLÜM SONUÇ

Sonuç	110
Kaynakça	117
İnternet Kaynakları	125
Fotoğraflar Listesi.....	126
Şekiller Listesi	129
Özgeçmiş	132

KISALTMALAR LİSTESİ

İKSİ.	İstanbul Kùltür Sanat Vakfı
TDK.	Türk Dil Kurumu



ÖNSÖZ

15. İstanbul Bienali'ndeki enstalasyon çalışmalarının göstergebilim açısından incelenmesi adlı yüksek lisans tezini araştırma sebebim, 15. İstanbul Bienali'nin dünyaca ünlü bir bienal olması ve bu bienalde yer alan "iyi bir komşu" başlıklı konu ile yapılan enstalasyon çalışmalarının örtüşüp örtüşmediğini görüp incelemek istememdir. Aynı zamanda göstergebilimine olan ilgim bu araştırmaya yönelmeme neden olan bir diğer etkidir.

İyi bir komşu yaşadığımız dünya da ve içinde bulunduğumuz zaman, mekân ve topluma göre değişiklik, farklılık gösterebilmektedir.

Komşuluk, ilk önce kendini güvende hissetmek demektir. Aynı zamanda yaşadığımız mahallede büyük bir aileye ve kültüre sahip olmak demektir.

Komşuluk kavramını; evimiz de, mahallemiz de, bulunduğumuz şehir de, ülke de, belki de bütün evrende yaşayabilmekteyiz. Bu bienalde, ev ve komşuluk ilişkilerinin belirli bir yere özgü olmasının yanı sıra, ulusal ve uluslar arası boyutlarda yer alan ortak sorunların kapsadığı duygu ve düşüncelerden yola çıkarak da değerlendirilmesi yapılarak katkı sağlanmıştır.

Tez çalışma sürecinde; zamanını, düşüncelerini, bilgi ve eleştirilerini söyleyerek katkıda bulunan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk'e, sanat eleştirisi ve göstergebilim konusundaki bilgi paylaşımları ile desteğini aldığım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Susuz'a, her zaman varlığını yanımda hissettiğim değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Türe'ye, sevgili arkadaşım Öğr. Gör. Fadim Akca'ya emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim kardeşim Melih Yılmaz ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 GİRİŞ

Sanat; duygu ve düşüncelerin ifade biçimi olurken insanın yaratıcı yönünü biçimlendiren, onu toplumsal varlığın bir parçası durumuna getirir. Sanatçılar; topluma ışık tutar. Her dönem de insanların söylemeye cesaret edemediği söylemleri ile kimi zaman toplumu eğitici kimliği ile ön plana çıkmıştır.

“Sanat, kişinin hayatının her anında onun ayrılmaz bir parçası olabilmesidir. Çünkü; insanlar baktıkları her yerde sanat ile tasarım çalışmalarını görebilir. Günlük olarak yaşamlarında kullandıkları sanat biçimleri ve tasarım ürünlerini bir sabah kahvaltı tabaklarında, kıyafetlerinde, salondaki mobilyalarında, yemek takımlarında görebilirler” (Brommer ve Horn, 1985: 8). Sanat kavramı sürekli bir değişim içindedir. Önceleri geniş kapsamda insanın yaratıcı davranışlarını yansıtmak, anlatmak için kullanılmıştır. Sanat; birçok dalı içinde barındıran felsefe, müzik, bilim gibi bireylerin tüm çabalarından doğan ve oluşan yaratıcı bir gücü ortaya koyar. Sanat, içinde yaşadığımız toplumu yansıtır. Sanatçı, dünyanın değerlerine ve gerçekliklerine ilişkin bilimizi yükseltir, algımızı geniş tutmamızı sağlar.

Sanatçıların, müzelerin, küratörlerin, sanat eğitimcilerinin, sanat eleştirmenlerinin, sanat tarihçilerinin sanatın değişimi ile ilgisi vardır. 20. Yüzyılın başlarında sanatçılar soyutlama, kolaj, hazır nesne gibi şeyleri dahil ederek sanatın tanımını genişletmişlerdir. Sanatın tanımına daha sonraları; performans, kavram, video, enstalasyon gibi sanatları da kapsayarak daha da genişletmişlerdir.

İletişim sosyal yaşamın önemli bir parçasıdır. Göstergebilim de yaşamın hemen hemen her alanında karşımıza çıkan bireyin algılayabildiği her türlü göstergeyi anlamlandırmaya kodlanmış bir bilim dalıdır. Bu bilim dalı sayesinde birey kendinden var olan yetileri geliştirerek göstergelerin çözümlenme aşamalarında düz anlam ve yan anlamları irdeleme noktasında göstergeleri derinlemesine inceleyerek gizli olarak kullanılan işaretlerin akılda tutulmasının, hatırlanmasının önemini göstergelerle vurgulamıştır.

Düşünen, algılayan, analiz ve sentez yapabilen bir birey göstergebilim sayesinde verileri iyi değerlendirerek çözümlenebilir. “15. İstanbul Bienali’ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı tez çalışmamızda A.J. Greimas’ın göstergebilim yöntemi ile enstalasyon (Yerleştirme) çalışmalarının incelenmiştir.

1.1 Araştırmanın Konusu ve Problemi

Göstergelerin anlamlandırılabilmesinde kullanılan bir bilim dalı olan göstergebilim, özellikle sanatsal formların bünyesinde yer alan gösterlerin de çözümlenmesinde güçlü bir potansiyele sahip olduğu söylenebilir. Bu çalışmada “sanatçı, nesne, mekân ve izleyici” bileşenleriyle oluşturulan çağdaş sanat enstalasyonlarının çözümlenmesi ve eserin oluşumuna etki eden sosyokültürel etkilerin ortaya çıkartılmasına yönelik bir bakış açısı ortaya konulmuştur. Araştırmanın problem cümlesi, “15. İstanbul Bienali’ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi” dir. Bu bağlamda seçilen (altı) Enstalasyon (Yerleştirme) çalışması göstergebilimsel açıdan çözümlenmeye çalışılmıştır.

1.2 Araştırmanın Amacı:

Çağdaş sanat, birbirinden farklı sanatsal formu karşımıza çıkartmıştır. Kavramsal altyapıya sahip eserlerin algılanabilmesi, geleneksel sanat formlarının algılanmasından farklı süreçleri ortaya çıkartmıştır. Özellikle enstalasyon çalışmalarının, kavramsal altyapıya sahip eser konumunda olması, algılanmalarını zorlaştırmıştır. Sanatçı eseri meydana getirirken birçok değişik bileşenden etkilendiği söylenebilir. Bu formların çözümlenebilmesi için, bu bileşenlerin tespit edilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda göstergebilim, barındırdığı güçlü potansiyeliyle kavramsal altyapıya sahip eserlerin çözümlenebilmesine yönelik farklı çözümlenebilir yöntemlerini bünyesinde barındırır. Çağdaş Sanat formlarından Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatı bağlamında 15. İstanbul Bienali’ndeki Eserlerin sanatçıların sanatsal formlara yerleştirdikleri şifre ve kodlarla topluma mesaj vermeyi hedeflerken aynı zamanda A.J. Greimas’ın göstergebilimsel çözümlenebilir

yöntemi kullanılarak sanatçının eseri ile vermek istediği mesajlarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

1.3 Araştırmanın Önemi:

“15. İstanbul Bienali’ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı bu çalışmada, bienalde sergilenen eserler arasından seçilen 6 (altı) Enstalasyon (Yerleştirme) çalışmasının göstergebilimsel açıdan çözümlenmesi, özellikle bu sanatsal formların örtük anlamlarının ortaya çıkartılabilmeside göstergebilimin potansiyelinin ortaya konulması açısından önemlidir. A.J. Greimas’ ın göstergebilimsel çözümlene yöntemi ile çağdaş sanat formlarının çözümlendiği bilimsel yayınların sayılarının az oluşu bu çalışmayı önemli kıldığı söylenebilir. Bu bağlamda, farklı sanatsal formların çözümlenebilmesine yönelik yapılacak olan bilimsel çalışmalarda faydalanılabilecek bir kaynak olması açısından da bu çalışmanın önemine vurgu yapılabilir.

1.4 Yöntem

“15. İstanbul Bienali’ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı araştırma, tarama yöntemi kullanılarak oluşturulmuştur. Araştırmanın bütünlüğüne katkı sağlayacak bilimsel yayınlardan elde edilen veriler ile çalışmanın teorik bölümü oluşturulmuştur. İncelenen eserler uzman görüşü alınarak belirlenmiştir. 15.İstanbul Bienali’ nde sergilenen eserler arasından seçilen 6 (altı) Enstalasyon (Yerleştirme) çalışması, A.J. Greimas’ ın göstergebilimsel çözümlene yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

1.5 Sınırlılıklar

“15. İstanbul Bienali’ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı tezde, çağdaş sanat sürecinde oluşturulan eserlerden altı sanatçı ile sınırlandırılarak ve enstalasyon (yerleştirme) çalışmaları Greimas’ın göstergebilimsel çözümlene yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir.

Bu araştırmada çözümlenen sanatçı ve eserler şunlardır:

- 1) Aude Pariset- Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen), 2016.
- 2) Leander Schönweger- Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu adlı Enstalâsyon, 2017.
- 3) Dan Stockholm- Ev, 2013-16, 2017.
- 4) Young-Jun Tak- Objelerin Sessizliği ve Belagatı adlı Enstalâsyon, 2017.
- 5) Klara Liden- İsimsiz (liegezoun), 2017, İsimsiz (watezoun), 2017 ve İsimsiz (stadyzau), 2017.
- 6) Mirak Jamal- İsimsiz (Minsk mutfağı natürmortu), 1984 ile Minsk Canavarı, 2017.

İKİNCİ BÖLÜM

2 GÖSTERGEBİLİM

Bu bölümde, göstergebilim kavramının tanımını dilbilimcilerin ve göstergebilimcilerin ifadeleri doğrultusunda açıklayarak, göstergebiliminin başlangıcından günümüze kadar ki süreçte geçirdiği aşamalar ele alınmıştır. Ayrıca göstergebilimin alt bölümlerine, temel ilkelerine, gösteren ve gösterilen arasındaki kavramlara değinilerek, göstergebilimin sanatla olan bağına değinilmiştir.

2.1 Göstergebilim Kuramı

Göstergebilimin temelleri çok eskilere dayanır. Antik Yunanca'da göstergebilim gösterge anlamına gelen semenion ile bilim anlamına gelen logos kelimesinin birleşmesinden oluşmuştur. En genel anlamı ile iletişim amaçlı herhangi gösterge dizgesinin yapısını, işleyişini incelemek anlamında kullanılmıştır (Aktaran: Soydan, 2007: 2). 20. Yüzyılda bilim dalı olarak kabul edilen göstergebilimi eski çağlarda "gösterge" kavramı değişik isimlendirmelerle kullanılmış ve bu kavram üzerinde çok düşünülmüştür (Akerson, 2005: 49). Birçok bilim dalının kesiştiği noktada yer alan göstergebilim; antropoloji, sosyoloji, toplumsal ruhbilim, algı psikolojisi, geniş perspektiften baktığımızda ise; bilişsel bilimler, hususi olarak felsefe, bilgi teorisi, dilbilim, iletişim bilimleri gibi alanları kapsamaktadır (Aktaran: Güneş, 2012: 32). Genel olarak işaret ve gösterge sistemlerini inceleyen ve anlamlandıran bilim dalı olarak ifade edebiliriz. Gösterge en anlaşılır ifade ile başka şeyi düşündüren, gösteren, temsil eden biçim, nesne, görünüş ya da olgudur (Rifat, 2014: 11). Bir bakıma duyu organlarıyla algılayabildiğimiz her şey gösterge bağlamında değerlendirilebilir.

Göstergebilim de herhangi bir metin, resim veya görüntünün herkesin anlayabileceği anlamının dışında, verilmek istenen, kimi zaman da saklı olan gerçek anlamının bulunmasını, anlaşılmasını sağlar (Geray, 2014: 164). Göstergeler insanlık tarihinden bu yana, belli kültürler için değişik anlamlandırma, algılama biçimleri ile insanların buldukları toplum içinde, hayatlarını kolaylaştırarak, diğer insanlarla iletişime geçmelerini sağlayan araçlardır. Gösterge, sosyal olarak toplum içindeki

bilgi, alışveriş sürecinde nesnelere, olguların, kavramların fiziksel anlatım biçimidir (Lotman, 2012: 13). Göstergebilim bilindik ifadesi ile dilbilimsel yöntemleri nesnelere uygulayan, her şeyi edebiyat eserleri, jest ve mimikler gibi dille betimlemeye çalışan dilsel olmayan tüm olguları da dil metaforuna dönüştürerek yani mecazi olarak ifade etmeye çalışan bilimdir (Aktaran: Becan, 2012: 40). Teknik olan bilginin ötesinde göstergebilim insanda anlamın ne şekilde doğduğunu, kişinin objelere nasıl bir anlam verdiğini izah etmeye çalışır (Aktaran: Güneş, 2012: 32). Bu sürecin gerçekleştirilmesinde “kültür” olgusu önemli bir noktadadır. İçinde yaşanan toplumun kültürel birikimi göstergelerin anlamlandırılmasında önem taşır.

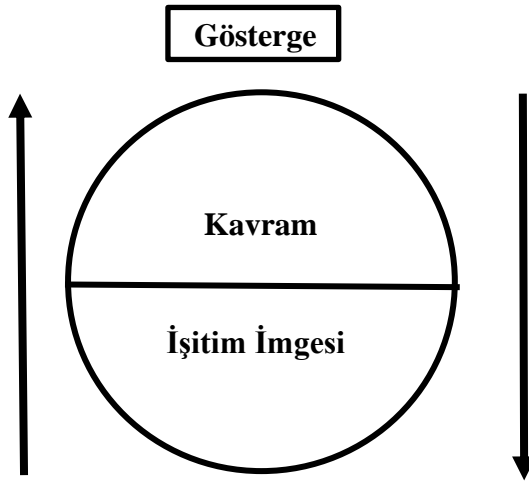
A.J. Greimas, anlama ilgili olan her olgunun göstergebilimin inceleme, araştırma alanında olduğunu savunur. Bu açıdan bakıldığında göstergebilimin hem sosyal hem de psikolojik, bir göstergebilim tasarısı olduğu da söylenebilir (Bertrand, 2000: 19). “Göstergebilim, görsellerin analizine odaklanır. Herhangi bir reklamı, filmi veya görseli analiz etmek için o ülkenin kültürel yapısını, sosyal yapısını, dilini, etik değerlerini bilmek, ona göre değerlendirme yapmak gerekir” (Olgundeniz ve Parsa, 2014: 98). Öztokat’a göre, göstergebilimsel çözümlemede yazınsal metin olsun, görsel metin olsun (sinema, film afişi, resim vb.) her iki söylemin de iki temel yapısı vardır. Çözümleme söylemini ilk olarak yüzey yapılarına göre inceleriz. Yüzey yapısı yazının/söylemin anlatılan, tasvir edilen (betisel) boyutunu içine alır. Yüzeysel yapıda metnin anlatsal boyutu, söylemsel ve izleksel bölümleri incelenir. Derinsel yapıda ise, metnin yüzeysel yapısını oluşturan bütün insanlığı ilgilendiren yani evrensel olan niteliği ile birbirine benzer anlamların bir kez daha saptanan yerdeşlikleri betimlenir (Öztokat, 2004: 152). Göstergebilimsel çözümlemelerde göstergelere farklı bakış açıları ile yaklaşılır. Göstergebilim, dilsel göstergelerin çözümlenmesinde yoğun şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Fakat özellikle 1950 sonrası görüntüsel göstergelerin çözümlenmesinde de yaygın şekilde kullanılan bir yöntem konumuna geldiği söylenebilir.

1839 ve 1914 yıllarında Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce ve 1857 ve 1913 yıllarında İsviçreli olan dilbilimci Ferdinand de Saussure çağdaş göstergebilimin temellerini birbirlerinden haberdar olmadan atmışlardır (Rifat, 2014: 30). Göstergebilimin öncülerinden olan Ferdinand de Saussure’ün geliştirmiş olduğu

yöntem, kendinden sonra gelen birçok dilbilimciyi de etkilemiş ve bu kuramı dilbilimcilerin de farklı alanlarda kullanmalarına olanak sağlamıştır (Güneş, 2014: 32). Bu bağlamda, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce’ın göstergebilim yöntemlerine değinmek, göstergebilimin potansiyelini ifade edebilme açısından önemlidir.

2.1.1 Ferdinand de Saussure

Saussure, “Genel Dilbilim Dersleri” isimli yapıtında göstergebilimini (semiology) göstergelerin toplum hayatımızdaki halini inceleyen bir bilim dalı olarak belirtmiştir (Saussure, 1985: 18). Göstergebilim üzerine çalışmalar, araştırmalar yapmış olan Saussure’e göre; her gösterge görüntüsü, nesne ve ses, “gösteren” ile temsil ettiği kavram, gösterilen oluşmaktadır. Göstergebilimde gösterge kelime, görüntü veya anlam üreten herhangi bir şey olabilir (Elden vd., 2005: 470-471). Saussure göre göstergelerin sosyal ve ruhsalimsel çözümlemesi, genel göstergebilimsel dizgelere, özellikle de dile ait olan niteliklerinin bir yana bırakılmasına sebep olur (Saussure, 1985: 34). Saussure, göstergebilim üzerine yazmış olduğu çalışmalardan ve yapmış olduğu araştırmalardan yola çıkarak her gösterge’nin bir gösteren ile gösterilenden oluştuğunu ifade etmiştir. Gösteren belirli bir manayı ifade etmek için kullanılan kelimedir. Gösterilen ise, kelimenin belleğimizde yarattığı imgedir (Aktaran: Dündar ve Şentürk Kara, 2017: 47).



Şekil 1: Saussure’ün Gösterge Şeması (Bircan, 2015:18)

Göstergebilim, gösterge dizgelerinin bilimi manasına gelmektedir. Gösterge kavramı ise bu bilimin temel taşıdır. Dilbilimi'nin öncüsü Saussure'e göre gösterge, "bir kavramla (gösterilen) bir işitim imgesini (gösteren) birleştirir" (Şekil 1). İşitim imgesi göstergenin ses yapısını ifade ederken kavram da anlamsal içeriği ifade eder (Guiraud, 2016: 8). Saussure'ün gösterge şemasında gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki göstergenin potansiyelini oluşturur. Dolayısıyla bu bölümde; gösterge, gösteren ve gösterilen kavramlarına değinmek gerekmektedir.

Gösterge: Eski Yunanca'da "gösterge", işaret anlamına gelmektedir. Ağırlıklı olarak tıp dilinde kullanılmış olan semeion kelimesine dayanan gösterge kavramı, "kendi hariç herhangi bir şeyi temsil eder dolayısı ile bu temsil etmiş olduğu şeyin yerine geçebilecek nitelikte olabilen her tür biçim, nesne, olgu, vb... anlamlara gelmektedir" (Rifat, 1998: 113). "Göstergeler bir uyarıcıdır, duyuşsal bir tözdür, hafızada çağrıştırdığı bir imgedir. Göstergeler zihnimize başka bir uyarıcının imgesine bağlanırlar. Göstergenin fonksiyonu, bir iletişim esnasında ikinci gelen imgeyi canlandırmaktır" (Guiraud, 2016: 39). "Göstergebiliminin kaynağında ortak unsurlar yer alır. Bu ortak değerleri içine alan ve herkesin anlamını bildiği bu işaretler gruplarına sunulmakta veya göstergeler "tekrar" modu ile insanlara öğretilerek ortak bir kod durumuna getirilmektedir" (Gürsözlü, 2006: 14). Bir kişinin yaşamı boyunca bulunduğu ve varlığını sürdürdüğü dünyayı kavramak, yorumlamak, anlamlandırmak üzerine kuruludur. Herhangi bir göstereni gördüğümüz zaman ya da duyduğumuz an, onun anlamı zihnimize oluşmaktadır. Göstergeler belli bir anlamı tek olarak güçlü bir biçimde işaret edebilir. Anlamlandırma, alıcının başka bir ifadenin öteki gösterilenler arasında gerçekten ifade etmiş ve ifadesine inanmış olduğu şeydir (Sığırcı, 2017: 75). Bu ifadelere bağlamında, gösterge kavramının yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu söylenebilir. Toplumların yaşantılarını sürdürebilme sürecinde sürekli etkileşim içerisinde oldukları göstergelerin algılanması, anlamlandırılması ve yorumlanması önemlidir. Bu bağlamda göstergebilim güçlü bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gösteren ve Gösterilen: "Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki açısından bakıldığında soyut ya da somut kavramlar bir gerçekliği ifade etmelidir" (Yazar, 2010: 69).

Gösteren (İşitim İmgesi)	A-ğ-a-ç
Gösterilen (Kavram)	Ağaç Kavramı

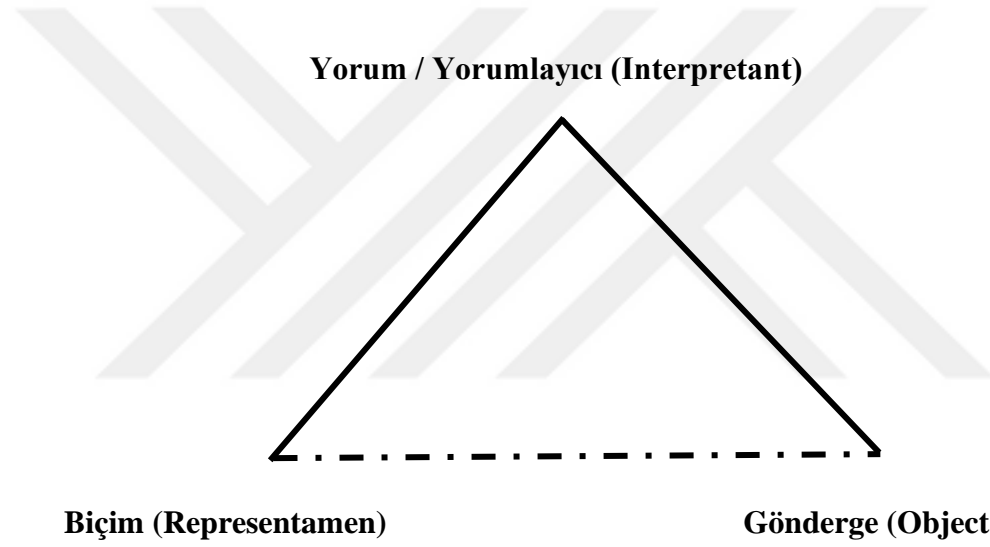
Şekil 2: Saussure'ün Gösteren ve Gösterilen Şeması (Saussure, 1985: 72)

Saussure bu tablo (Şekil 2) ile dilin bir nesne ve bir ismi birleştirmedini, bir kavram ve işitim imgesini, işaretini birleştirdiğini söylemektedir (Aktaran: Dündar ve Şentürk Kara, 2017: 47). Saussure'e göre, "Göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Göstergesi bir göstergenin bir gösterilenle birleşmesinden doğan bir bütün olarak gördüğümüzden daha yalın olarak şöyle de diyebiliriz: Dil göstergesi nedensizdir" (Aktaran: Börekçi, 1999: 78). Saussure, ilk önce dil olgusunu tanımlamakla birlikte doğal olan dil dizgelerini inceleyen dilbilimi, kapsamlı bir bilim dalı olan göstergebilimin içinde değerlendirilmiştir. Ona göre dil toplumsal olurken söz de bireysel olmuştur. Bireysel olan söz, fazlasıyla farklılık gösterdiğinden Saussure, dilin işleyiş kurallarına ulaşmaya çalışmıştır. Ancak, bu kurallara da sözlerin araştırılıp incelenmesi ile ulaşılabilir. Sinema bir dil olup, her bir film de bir sözü oluşturur. Sinemanın işleyiş kurallarına yalnızca filmlerin incelenmeleri doğrultusunda ulaşılabilir (Atabek, 2007: 65). Bu bağlamda "dil" kavramı ile ilgili olarak sadece dilsel göstergeler göz önünde bulundurulmamalıdır. Dil dışı göstergeler olarak ifade edilen fotoğraf, resim, afiş, vb. göstergeler de "dil" kavramı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu çalışmada, göstergebilimsel yöntemle incelenen çağdaş sanatın bir ifade biçimi olan Enstalasyonların izleyicide bıraktığı anlamsal potansiyel "dil" kavramı ile ifade edilmelidir. Çünkü sanatçının eseri ile izleyiciye aktarmak istediği mesaj, eserde kullanılan nesnelere üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Bu mesajın (dil'in) oluşum sürecinde ise, sanatçının ait olduğu toplumun kültürel yapısının etkili olduğu söylenebilir.

2.1.2 Charles Sanders Peirce

Saussure için göstergebilim, sosyal ruhbilimine, dolayısı ile genel ruhbilime bağlıysa, Peirce'e göre göstergebilim mantığın öteki adı iken Avrupa'da toplumla

manevi olanı aynı teoride birleştirmeye çalışarak göstergebiliminden ileri bir süreçte kurulması gereken bir bilim dalı olmasından bahseder (Rifat, 2014: 33). Özellikle görüntüsel göstergelerin hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmesi göstergebilimin kapsam alanını genişletmiştir. Görüntüsel göstergelerin nesnel kriterlerle değerlendirilmesi çoğu zaman gerçekleşmeyebilir. Özellikle soyut sanatın biçimsel yapıları, göstergelerin anlamlandırılma sürecini zorlaştırır. Peirce'in göstergesinde "yorum" alanı dikkat çeker. Bu özellik eserlerdeki göstergelerin anlamlandırılmasında "yorum" olgusunu karşımıza çıkarır. Özellikle enstalasyon çalışmalarının kavramsal yönü, izleyiciye yoğun şekilde yorumlamaya itebilir (Şekil 3).



Şekil 3: Peirce'ün Göstergesi (Akerson 2005: 112)

“Peirce, John Locke'un kendisi de bir dil bilimi olarak görülen mantıktan yola çıkarak oluşturduğu bir göstergeler ve anlamlamalar bilimine uyguladığı *semiotike* terimini *semiotic* biçiminde ele alarak tüm yaşamını bu kavramın oluşumuna adadı” (Benveniste, 1995: 108). “Charles Sanders Peirce göstergeyi Saussure'ün tanımlamasında olduğu gibi ikili bir yapıda değil, üç düzlemde oluşan bir süreç olarak tanımlar. Saussure'ün ikili gösterge anlayışında, gösterge, gösteren (biçim) ve gösterilenden (kavram) oluşan bir birim olarak açıklanıyordu. Peirce'in gösterge tanımlamasında ise “yorumlama” gösterge modelinin merkezini oluşturur” (Batu, 2011: 38). Göstergeyi gösteren (işitim imgesi) ile gösterilen (kavram) olarak ayırarak, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin nedensiz olduğunu öne süren Saussure,

göstergebiliminin gelişiminde oldukça fazla katkı sağlamıştır. Peirce ise, göstergenin üç görünümü olan *ikon*, *belirti*, *simge* üzerine odaklanmıştır (Berger, 1982: 12).

Görüntüsel Gösterge (İkon): “Gösterenle gösterilen arasında oldukça yakın bir benzerlik ilişkisi taşıyan ve gösterge olan ikon, hakikati olduğu gibi iletir. Dili kullanmadan bilgiyi veya mesajı ileten kolay bir araç olarak karşımıza çıkar”. Mesela vesikalık bir fotoğraf hakikati tüm çıplaklığı ile aktaran bir işarettir (Keser, 2009: 166). Görüntüsel gösterge, gerçekte var olan nesnelere temsili ya da yansıması olarak değerlendirilebilir. Bir bakıma bu gösterge, gerçekliğe bir çağrışımda bulunur.

Belirtisel Gösterge (İndex): Gottdiener’a göre, “Bir belirti nedensiz bir göstergedir. Anlamı toplumsal saymacalarla ya da kodlarla oluşmamıştır. Daha doğrusu, deneyimle ya da dünyanın kullanımsal anlamda anlaşılmasıyla, yorumlayanın usunda bir gösterge olarak kurulmuştur” (Aktaran: Susuz, 2017: 36-37). Belirtisel göstergede neden-sonuç ilişkisi vardır. Göstergenin gösteren ile gösterilen arasındaki etkileşimde yorum devreye girebilir. Farklı kültürel süreçlerden beslenen bireyler, karşılaştıkları göstergeleri anlamlandırmaya çalışırken yorum süreci ortaya çıkar. “Ateş-Duman” örneğini ele alalım. Ateş göstergesi farklı anlamları çağrıştırabilir. “Ateş” kimine göre “yangının” belirtisi, kimine göre “piknik alanının” belirtisi, kimine göre ise “yaşam” belirtisi (evin bacasından çıkan duman) olarak yorumlanabilir.

Simge: “Etkin düşünme süreçlerinde, imgelerin yerine simgeler kullanılmaktadır. İmgeler zaman içinde temel niteliklerini yitirirken yerlerini simgeler alır. Simgeler ise, gözlemlenen nesnelere ile özdeş değildir. Nesnelere zihinsel açıdan incelenip, yorumlanıp, fazlalıklarından arındırılarak soyutlanmış biçimleri ile düşüncenin en etkili araçları durumuna gelmişlerdir” (San, 2008: 30).

Altmışlı yıllarda başlayan ve günümüze kadar gelen sanat ve sanat yapıtı, sanat tüketicisinin (alımlayıcı) konumlarındaki değişimin altında gösterge tanımıyla ilgili değişen düşünceler yatar. Bir gösterge olan sanat yapıtı, tek anlamlı tek yoruma izin veren bir kendilik değil, sanat tüketicisine (alımlayıcıya) izleyebileceği birtakım izler sunan, değişik bakış açılarıyla, farklı yorum olanaklarını içinde barındıran, çok boyutlu bir kendilik olacaktır. Yapı sökümlerle birlikte sanat yapıtının tek bakış açılı bir

kendilik olarak algılanmasından vazgeçilmesiyle, sanat yapıtı (metin) ile sanat tüketicisi (alımlayıcı) arasındaki ilişki de kökten bir şekilde değişmiştir. Peirce’ın devingen gösterge tanımı ve ortaya koyduğu yorumlama süreci, göstergenin bir göstereni göstermediği, gösterenin başka bir göstereni gösteren sonsuz bir izler ağı olduğu düşüncesiyle bu anlayışa gelinmiştir (Aktaran: Batu, 2011: 40). Bu bakış açısı özellikle çağdaş sanat formlarında yaygın şekilde görülmektedir. Nesne tabanlı sanatsal formlarda verilmek istenen mesaj izleyicide farklı anlamları çağrıştırabilir. Aynı nesneye farklı bakış açıları ile yaklaşılabilir. Özellikle Peirce’ın yöntemindeki yorumlama süreci, çağdaş sanat formlarının algılanabilmesi açısından farklı bakış açılarını karşımıza çıkartabilir.

2.2 Göstergebilimde Temel Kavramlar

İmge: Zihinde hazırlanan, gerçekleşmesine hasret duyulan şey, hayal (TDK, 2019: 1182). “İmge, yeniden oluşturulmuş veya yeniden tasarlanıp üretilmiş bir görünümdür. İlk ortaya çıktığı yer ve zamandan dakikalar sayılamayacak kadar az birkaç yüzyıl içinde kopup gizlenmiş bir görünüm yahut görünümler düzenini ifade eder” (Aktaran: Susuz, 2017: 30). İmge, benzeşim yoluyla var olan dünyadaki bir nesneyi işaret eden biçimlerin mevzubahis edildiği bir gösterge çeşididir. İmge, var olan nesneyi daha duyarlı veya güzel, etkili bir şekilde ifade ederek gerçeği gösterge olarak yeniden tekrar oluşturur (Günay ve Parsa, 2012: 19). Arnheim, “İmgeler, işaretler olduklarında, yalnızca dolaylı araçlar olarak hizmet edebilirler. Çünkü fonksiyonları yalnızca yerlerine geçtikleri şeylere gönderme yapmak içindir” der (Arnheim, 2012: 159).

Algı: “Her tür hakikatin duyu organları vasıtası ile alınıp hafızamızda bilgiye dönüşme işlemidir” (Sözen ve Tanyeli, 2018: 22). Algı; “çevredeki uyaran görüntülerinin düzenlenmesi ve yorumlanma süreci olup, duysal verilerin bütünsel bir örüntü halinde bir araya getirilmesi ile belirlenmektedir” (Aktaran: Beyoğlu, 2015:335). Algı, duyularımız ile dış dünyadan edindiğimiz duyuların zihnimizde anlamlı bir şekilde yer etmesidir. Algı dünyamızın kurulabilmesi için dış dünyadan beslenmesi gerekir (Tunalı, 2013: 34).

Görsel Algı: Algılama görsel duyunun öncelikli öneme sahip olduğu biçimdir. Dikkatini belli bir nesnede toplayan bir birey ilk nesneyi sonra nesnenin dış hatlarını görür. Kütlesi, rengi göz merceklelerinden geçerek beynimizde im biçiminde kaydedilir. Beynin kaydettiği, sadece nesnenin görünümü olur. Birey, yaşantılarına bağlı olarak o objenin görmediğimiz fonksiyonlarının da olduğunu bilir. O objenin görmediğimiz fonksiyonlarını nesnenin algılama ile ilişkili olan muhtevasıdır (Keser, 2009: 146).

Kod (Düzgü): Mesajın üretildiği dile düzgü denir. Öncelikle anlaşabilmek için zorunludur. Anlamlanma sürecinde, mesajın kaynaktan hedef kitleye doğru gönderilirken alıcı ile aynı düzgüyü paylaşması son derece önemlidir. Bunun sebebi alıcı mesajı çözmek için aynı düzgüyü paylaşmıyorsa mesaj hedefe ulaşmamakta bundan ötürü anlamsız bir durum meydana gelmektedir (Kıran ve Kıran, 2013: 90). “Düzgüler, göstergelerden anlam çıkarmak ve içinde kültürden alınan veya öğrenilen saymaca dizgeler şeklinde değerlendirilebilir. İçinde göstergelerin düzenlendiği dizgelerdir” (Sığırcı, 2017: 80). Anlaşmaya tabii tutulan kural, yasa, sadece bildiriye oluşturmayı değil, aynı zamanda doğru olarak çözümleyip yorumlamayı da sağlayan saymaca nitelikli simgeler, kurallar dizgesidir ve biçimsel olan bir olgunun herkes tarafından bilinen bir anlama göndermesi o düzgünün mevcudiyetini gösterir (Guiraud, 2016: 145). Sanat eserleri çözümlenirken sanatçı tarafından esere yüklenen anlamsal boyut kod ve şifrelerle oluşturulur. İzleyici ise eseri doğru bir şekilde anlamlandırma sürecine girer. Anlamlandırmanın gerçekleştirilebilmesinde sanatçının eserde kodladığı göstergelerin izleyici tarafından tespit edilmesi önemlidir.

Gönderge: “Dilsel bir işaretin kendisini algılamayan bireyi gerçek veya düşsel dünyadaki ilettiği şey veya yer obje veya varlıktır. Göndergeler doğal dil boyutu ve yazınsal boyutunda birbirinden değişik süreçlerde ayrı olarak incelenebilir. Mesela doğal dil boyutunda anka, martı, denizkızı kelimelerinin göndergeleri var olan dünyadaki veya düşsel olan dünyada yer alabilir. Martı dendiğinde var olan dünyadaki bir varlık hakiki olan gönderge söz konusu olabilirken, anka kuşu dendiğinde gerçek dünyada bulamadığımız fakat bu sefer düşsel dünyada bir karşılığı olan düşsel gönderge mevzu bahis olur” (Rifat, 2013: 95). Dil dışı gerçekliklere “gönderge” olarak ifade edilir. Gönderge, dil göstergesinin dil dışında gösterdiği her şey olup soyut, somut, nesnel, olay, olgu, nicelik durumu kanı. Kimi zaman da hakiki olan dünya

sınırlı olduğunda, gönderge kurgusal olan dünyayı içine alır. Bir şeyi anlamlandırmak dil göstergesini gönderge ile ilişkilendirmektir (Aktaran: Çiçek, 2016: 138).

Barthes'e göre bir metinde iki gösterge dizgesi yer alır. Bunlardan ilki nesne-dil öteki ise, üst dildir. Nesne dil doğallaşmış olan, uzlaşımsal anlamların düzlemi olarak bilinir. Aslında herkes tarafından bilinen, rahatlıkla anlaşılabilen anlamıdır. Üst dil ise, gizli iletilerin içerisinde ideolojinin kurulduğu, işlediği bir yapı olarak karşımıza çıkar. Birinci dizge düz anlama, ikinci sıradaki dizge ise, yan anlama ilişkindir (İnal, 2003: 18).

Düzanlam: Düzanlam, göstergenin belirttiği şey olup göstergenin esas, alenen gördüğümüz anlamını temsil edip, onu açıklamaktadır. Düzanlamda göstergenin belirttiği nesnelere, gönderme yaptığı şeyler dış dünyada bulunan şeylerdir, gösterilen ile gösteren birbirinin aynısıdır. Mesela bir fotoğraftaki araba arabadır. İnsanın müdahale etmesi ile çıkmış olan renk, ışık, alan derinliği gibi kavramlar ise yan anlamı oluşturmaktadır (Parsa ve Parsa, 2012: 57). “Düzanlam, kelimenin mantıksal değişmeyen nesnel anlamıdır. Kelimelerde yer alan o dili kullananların benimsediği nesnel anlamıdır. Örnek vermek gerekirse “kedi”nin kelime anlamı küçük, memeli olan bir evcil hayvan. “kış”ın kelime anlamı ise, dört mevsimden biri olmasıdır” (Sığırcı, 2017: 75). Bir eserde yer alan göstergelerin anlamlandırılma aşamasında düzanlam boyutu dikkate alınmalıdır. Çünkü göstergelerin nesnel algısal boyutları, yani herkesçe bilinen anlamsal boyutları ifade edilir. Sonraki aşama olan yananlamın doğru bir şekilde algılanabilmesi açısından düzanlam aşamasının önemli olduğu söylenebilir.

Yananlam: “Yananlam, işaretlerle kültürel çağrışımlar arasındaki farktır. Gösteren bir toplumun kültürüne göre belirli bir anlama ifade eder. Aynı gösterge başka bir toplumun yaşamında çok farklı bir anlam ifade edebilir. İzleyici, okuyucu ve dinleyicilerin özellikle sanat eserlerinde karşılaştığı kavramlar, herkesin bildiği gerçek anlamı ifade etmez. Sanatçılar eserlerinde gizli, örtük anlamlar kullanarak, meteforlar yaparlar. Bu şifreler yan anlamı oluşturmaktadır” (Parsa ve Parsa, 2012: 57). “Yananlam, görüntüsel bir boyutu da olsa nedensiz yani sebepsizdir, öznedir. Bir kültüre özgü olup gerçekte anlamlandırmada farklılığı olan bireyden bireye ve bir dilsel topluluktan diğerine değişen bir düzeydir” (Sığırcı, 2017: 76). Sanat eseri

bağlamında düşüncecek olursak, özellikle çağdaş sanat formlarında görünen biçimselliğin ötesinde soyut değerler öne çıkar. Sanatçının vermek istediği mesajı algılayabilmek için derinlerde yatan anlamların ortaya çıkartılması önemlidir. Bu bağlamda yananlamsal süreç ortaya çıkartılır.

Yapısalcılık: “Yapısalcılığın öncüsü olan Levi-Strauss’a göre "yapı" toplumun yapısı değil; düşüncelerin, insan aklının kalıplarının yapısıdır” (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 322). “Yapısalcılıkla özdeşleşen göstergebilim insanın yaşamına yön veren her edimin bir dizgeye bağlandığını ve anlam olgusunun, dizge içinde yer alan öğelerin kendi aralarında kurdukları ilişkilerden meydana geldiğini ifade eder veya söyler” (Öztoğat, 2015: 60). “Yapısalcılık, bilindiği üzere Saussure’ün dilbilim çalışmaları ile ortaya çıkan ve metni (yapıtı) oluşturan yapıların aralarındaki ilişkileri ortaya çıkartmaya yönelik kullanılan bir stratejidir. Yapısalcılığın çıkış noktası, Saussure’ün “gösteren ile gösterilen arasında anlamlı ilişki vardır” söylemidir. Bir bakıma Saussure, metnin ya da eserin betisel (yüzeysel) öğelerinin izleksel (derinsel) öğelerle ilişkili olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Yapısalcılar, eserlerin ya da metinlerin gösterenlerinden yola çıkarak gösterilen (yananlam) boyutuna ulaşabilmek için, metni (yapıt, sanat eseri) merkeze alarak nesnel değerlendirmelerden geçirirler” (Susuz, 2017: 58). Yapısalcı yaklaşım, bir yöntem olarak göstergebiliminde olsun edebiyat eleştirilerinde olsun varlığını etkin bir biçimde korur. Yapısalcılıkta önemli olan sanat yapıtının biçimsel özellikleridir. Sanat eserini merkezde tutan bir anlayış hakimdir ve nesnel olarak değerlendirme söz konusudur. Sanat eserlerinde yer alan her göstergenin en küçük anlamına kadar ele alınması ve değerlendirilmesi gerekir.

Yapısökümcülük: “Derrida’nın yapısökümü stratejisinden hareketle sanat nesnelarini okurken sıklıkla düşünürün temel argümanlarına yeniden göz atmak gerekiyor. Bu strateji; sanatsal eylemlerdeki silme ediminin tümüyle yok etmeye ya da okunaksızlaştırmaya değil, kendi yapısal kuruluşunu büsbütün yitirmemiş metin ya da görsel varlık alanına yönlendirilmekte. Böylece müdahale ile görünür kılınan ikilik ve karşılaştırılabilirlik; Derrida’nın anlamı yeniden kurarken en çok önemseddiği ‘metodoloji’ gibi görünüyor” (Şahiner, 2001: 71). “Bu yöntem, yapısalcılığın “göstergelerin birbirleriyle olan ilişkilerini kullanarak, parçaları birleştirerek anlamlandırma sürecini bitiren” anlayışın aksine, ele alınan metinde incelenen

göstergelerin birbirleriyle etkileşimi söz konusu değildir. Yapıbozumculukta, tek tek incelenen göstergelerden farklı (yeni) göstergeler türetilir” (Susuz, 2017: 61). Edebiyat-gerçeklik ilişkisi bağlamında Derridacı yapıbozumcu kuram, tabiatı gereği dilin, gerçeği anlatmaya mâni olduğunu öne sürer. Yapıbozuma göre mananın tamamlanması dış dünyayı olayın içine sokmayı gerektirir ve bu ilişkiler de kesinlikle tamamlanamayacak bir mana sorununu ortaya koymaktadır. Çünkü gösterge, anlamını var olmayan ve bulunmayan gösterenlere borçludur (Zariç, 2014: 758). Sonuçta bize gerçek diye sunulan her şeyin aslında kişiden kişiye değiştiği açıkçası göreceli olduğu, anlamın değişebileceği bu bağlamda göstergelerin yeni anlamlar üretebileceği ve bu sürecin oluşumunda kültürel olguların önemli olduğu söylenebilir. Derrida'nın geliştirdiği yapıbozum kuramında “yorumlama” eyleminden söz edilebilir.

2.3 Göstergebilim ve Sanat

“Sanatlar doğanın ve toplumun tasviridir. Bu tasvirler gerçek veya hayali görünebilir. Veya görünmez, nesnel veya öznel olabilir. Sanatlar basın yayını, iletişim araçlarını ve bunlara benzer şifreleri kullanır. Ancak, ilk anlamlandırmadan sonra, kendileri de gösteren haline gelerek gösterilenler oluştururlar” (Guiraud, 2016: 88). “Sanatsal iletişimin çok katmanlı doğası, sanatta çeşitli işaretleri içeren bir dizi sergileme sisteminin geliştirilmesini gerektirir. Kuşkusuz bu göstergeler görme ve işitme duyusuna da açık olmalıdır. Çünkü bunlar insan bilinci ile doğrudan ilgili olan ve sanat eserinde içerik zihinsel iletişimi iletebilen duygusal organlardır” (Kağan, 1993: 294). Sanatçı odaklı oluşturulan eserlerin izleyici ile olan etkileşiminde mesaj (ileti) önemlidir. Bu mesajın algılanabilmesi, eserin potansiyelini ortaya çıkarma açısından önemlidir. Görüntüsel göstergeleri içeren sanat eserlerinin anlamlandırılabilmesi noktasında sanat eleştirisi yöntemleri kullanılmıştır. Göstergebilim de bu bağlamda eserlerin anlamlandırılabilmesi için kullanılacak güçlü bir çözümleme yöntemi olarak değerlendirilebilir.

Öztokat'a göre, görsel gösterge kuramının gelişmesinde Fransız Dilbilimci Roland Barthes'in çalışmaları etkili olmuştur. Barthes, resimde görünen nesnelere ve algılanan renklerin betimlemesini yaptığı ünlü Panzani makarnalarının reklam

fotoğraflarını inceleyerek resmin içerdiği bildirileri çözümler. Bu süreçten sonra göstergebilimsel açıdan resim ya da görüntülerin çözümlenmesine yönelik denemeler yapılmıştır. Plastik sanatların göstergebilimsel açıdan analiz edilmesi, Félix Thürlemann'ın 1979 tarihli tezinde İsveç'li ressam Paul Klee'nin üç tablosunu çözümlenmiştir. Thürlemann bu çalışmasında, "...resimde anlamın oluşumu gibi karmaşık bir sürecin aslında yalın karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu..." göstererek, plastik sanatların da dilsel yapılar gibi ele alınıp incelenebileceğini vurgulamıştır (Aktaran: Susuz, 2017: 18). "Benveniste, günümüz görsel göstergebiliminin konusu olan resim, çizim, heykel gibi temsil sanatları ile ilgili birimlerle de ilgilenir ve onları ele alır. Renklerin temel derecelerinin isimleri ile bir sıra oluşturduğunu, isimleri olmasına rağmen kendi başlarına hiçbir şey belirtmediklerini, hiçbir şeye atıfta bulunmadıklarını, hiçbir şey önermediklerini söyler. Sanatçı onları seçiyor, kaynaştırıyor ve tuvale dilediği gibi aktarıyor. Sonuç itibari ile sadece sanatçının yarattığı yapı içinde düzenlenir. Ancak sanatçının yaptığı seçimler, düzenlemeler aracılığı ile anlam kazanır" (Benveniste, 1995: 121).

Soyut resim her ne kadar gerçeklikten uzaklaştırılırsa uzaklaştırılsın ya da arındırılmış bir sanat ürünü de olsa sanatçı eserini üretirken duygu ve düşüncelerini kesinlikle aktarır ve ifade eder. Ancak, yine de soyut sanatın özünde gerçeklik vardır. Sanatçının bir eser üretme çabası, gayesi vardır. Sanatçı eserini üretir. İzleyici ise üretilen eser üzerinden duygu ve düşünceleri doğrultusunda özgür bir şekilde eseri kendi zihninde kavrar ve yorumlar. Göstergebilimde sözce, bir analize başlamadan önce var olan herhangi bir gösterge dizgesinin anlamsal kesitidir (Rifat, 2018: 253). Sönmez'e göre, "*sanatın has, estetik bir anlam yaratma süreci olarak düşünürsek, mesajını alıcısına iletmek için özgün ve estetik bir şekilde farklı kodlarla kullanan sanatçı kişidir*" (Sönmez, 2012: 7). Özellikle 1950 sonrası sanatsal formların çözümlenmesinde kullanılan göstergebilim, günümüzde de yoğun şekilde sanatın farklı disiplinlerinde de kullanılmaktadır. Sanatın geldiği noktaya bakıldığında birçok aşamadan geçtiği görülmektedir. Bu uzun süreç değişik sanatsal üslupları ve formları bize sunmuştur. Üretilen tüm sanat eserlerinde iletilmek istenen mesaj bazen doğanın temsili biçiminde bazen de doğanın sanatçının yaratıcılığı ile soyutlanarak gerçeklikten uzaklaştırılmış biçimiyle eserlere yansıtılmıştır. Her durumda da

iletilmek istenen mesajın algılanabilmesinde göstergebilim önemli görev üstlenmiştir. Özellikle bu araştırmada incelenen çağdaş sanat formlarından olan Enstalasyon çalışmalarında, Sanatçıların izleyicilere vermek istedikleri mesajlar yananlamsal süreçler ile ortaya çıkartılabilecek yapıdadır. Dolayısıyla göstergebilim, eserlerin biçiminin ötesinde içeriğinde yer alan (verilmek istenen) mesajların ortaya çıkartılabilmesinde kullanılabilir önemli bir disiplin olarak görülmelidir.

2.3.1 Sanat ve Gerçeklik

Tolstoy sanat için şöyle der: *“Hem bölücü olan sanat hem de anlamsız olan sanat, sanat olmaz. Bu sanatın kendini bitirmesi demektir”* (Tolstoy, 1992: 121). Bir “şey” olarak sanatın anlamı nedir? Sanatın değerlerinin bir “töz” olarak kavranması ile algılanabilir. Sanat, bireysel ve toplumsal yaşamdaki birçok unsuru görsel, işitsel ve kavramsal değerlerle ifade etmenin en önemli yollarından biridir. Bu anlayış doğrultusunda, *“Heidegger’e göre de sanat eserleri birer şey olarak algılanır”* (Aktaran: Özderin, 2016: 358). Sanat eseri bir şekilde yaşadığımız var olan dünyadaki, doğadaki simgelerin yeniden sunumudur. Sunumla birlikte hakikatin bir nevi yansıtılması veya yansıtılma şekli önem kazanır. Sanatçının yapmış olduğu sanat yapısından, gerçeğin yansıtılması ile birlikte alıcının yapacağı algılamayı kolaylaştırabilir. Sanatçı ve sanat alıcısının ortak bir inanç ve bilgisinin olması sunulan bildirinin, eserin anlaşılması açısından olumlu olur. Sanatçı sadece gerçek dünyadaki objelerin sanat dünyasında yeniden sunulması ile sınırlı değildir.

Sanatta gerçeklik kavramı, maalesef hem esnek hem de belirsizdir. Gerçeklik kimi dönem nesne olan bir hakikati tanıyan bir tutum kimi zaman bir anlatım yolunu veya metodu tanımlar. Ancak, bunları birbirinden ayıran çizgi de her an kesin olmaz (Fischer, 1990: 95). Gerçeklik kavramını, fiziksel gerçekliğin farklı algıları kişiye göre değişen bunu bir yorum olarak ele aldığımızda, var olanla algılanan arasındaki bağın epeyce esnek ve yoruma açık olduğu gözlenmektedir (Kuruüzümcü, 2010: 93). Courtes’ e göre dil gerçekliğin yeniden temsili olarak işlev görür. Dilsel gösterge gerçek dünyadaki bir şeyin dildeki temsili, yeniden sunumudur (Aktaran: Günay, 2014: 123). Sanat yapıtının yeniden sunumu olarak ifade edilse de gerçek dünyada var

olan gördüğümüz bir şeyin tekrar sunulması sürecinde sanatçı kendinden bir şeyler katarak hem özgün hem de özgür bir şekilde sanatın gerçeğini gösterme ya da ifade etme biçimidir. Sanat ve dil açısından bakıldığında üretilen eserlerde yapıtlarda görsel özellikler yerine anlamsal özellikler çok sorgulanmıştır. Sanat yapıtının ortaya koyulmasındaki seçeneklere baktığımızda, o eserin/yapıtın malzemeleri de olabildiğince özgürleştirilmiştir, ancak eleştirel yaklaşım açısından da eserin üretim aşamasına yönelik incelemelerini derinleştirmek gerekir (Günay, 2014: 124-125).

2.4 Algirdas Julien Greimas'ın Göstergebilim Kuramı

Göstergebilimin geniş bir evrene dokunması, göstergebilim kurallarının bir bütünlük sunulacak şekilde birleştirilmemesine sebep olmaktadır. Bunun sonucunda birbirlerinden farklı göstergebilim okulları ortaya çıkmıştır (Aktulum, 2004: 9). “Ferdinand de Saussure’ün yapısalcı dil çözümleme kuramı üzerine gelişen, daha sonra da Prag Dilbilim Okulu’nun sesbilim alanında yaptığı karşıtlıklarından, Kopenhag Dilbilim Okulumun anlamlama dizgesinden yararlanarak kendi kuramını oluşturmaya çalışan göstergebilimin esinlendiği kaynaklar bunlarla sınırlı değildir kuşkusuz. Algirdas-Julien Greimas ile birlikte anılan, Paris Göstergebilim Okulu olarak adlandırılan Avrupa kökenli göstergebilimin gelişim kökenleri konusunda çok değişik alanlardan söz edilebilir” (Günay, 2002: 7).

Anne Henault’ un yapmış olduğu bölümlenme hakikatte A.J. Greimas’cılarının öncelikle incelediği bir alanı vurgulamışa benziyor. 1986 yılının Eylül ayında Fransa’da yapılan ve oldukça farklı ülke ve bilim alanından uzmanların da katıldığı göstergebilim sempozyomunun açılış konuşmasında A.J. Greimas şöyle bir ifade kullanmıştır: “Göstergebilim kendi içinde olan bir bilim değil, bilimler arası olan inceleme yöntemidir” (Guiraud, 2016: 13-14). “Greimas göstergebilimi, bir anlamlama kuramı olmak ve böyle bir kuramı geliştirmek ister. Yani, anlamın oluşumunu anlatım ve içerik düzleminde belirleyebilmek, anlamın kavranma biçimini ve nasıl üretildiğini ortaya koyabilmek için genel bir kuram geliştirir. Geliştirdiği örnekçelerle, anlam çözümlemesinde yetkin bir kuram olduğu herkes tarafından kabul edilmektedir. Çok değişik anlamlı yapılara uygulanarak yetkin çözümlenmeler

yapılabilmiştir” (Günay, 2002: 186). Göstergebilimin göstergeleri merkeze alıp anlamsal boyutlarını inceleyen bir disiplin olma potansiyesi göz önünde bulundurulduğunda, ifade edildiği gibi birçok farklı disiplinde kendine yer bulmuştur. Bu disiplinlerin en önemlileri arasında sanatı da sayabiliriz.

Rifat’a göre, Paris Göstergebilim Okulunun kurucusu olan Greimas, Saussure’ün ve L. Hjelmslev’in kuramsal tasarısı, N.Trubetskoy ve R.Jakopson’un ses bilim yöntemini, Propp’un masal çözümlemelerini örnek almıştır. Tümce düzeyinde kalan dilbilimin sınırlarını aşmaya çalışırken, söylemleri inceleyen araştırmacıların yöntemlerinden de esinlenmiştir (Aktaran: Batu, 2011: 95). “A.J. Greimas’a göre dilsel olmayan göstergeler de analiz edilmelidir. Çünkü, dilsel olmayan işaretler kullandığımız eklemli dilin işaretleri gibi bir dildir. Dolayısı ile göstergebilimin amacı sadece kullandığımız eklemli dil değil, aynı zamanda doğal dilin dışındaki dil dizgesidir. Örneğin müzik, sinema, resim v.b.” (Bağder, 1999: 143).

“Genel izlem (fr. parcours génératif) olarak adlandırılan ve anlamın oluşum, kavranım ve üretiliş sürecini açıklayan bu üç aşamalı bir yapı olarak sunulur (Şekil 4). Anlamlamanın eklemli yeri olarak adlandırılan bu özerk yapı üç aşama, doğal dünyadan ve doğal dilden ayrı ideal bir kurgudur. Genel izlemin üç özerk alanı; betisel düzey, anlatsal düzey ve izleksel düzey olarak adlandırılır” (Günay, 2002: 187).

ÜRETİCİ SÜREÇ			
ANLATISAL YAPILAR	Sözdizimsel Bileşke		Anlamsal Bileşke
	(İzleksel Düzey)	Derin Düzey	Temel Sözdizim: Göstergibilimsel Dörtgen
	(Anlatısal Düzey)	Yüzeysel Yapı	Anlatısal Sözdizim: Eyleyenler Çizgesi ve İşleyişi
SÖYLEMSEL YAPILAR	<p>Söylemsel Sözdizim</p> <p>Söylemselleşme</p>		<p>Söylemsel Anlam</p> <p>İzlekselleşme</p> <p>Betiselleşme</p>
(Betisel Düzey)	Oyunculaşma	Süremselleşme	Uzamsallaşma

Şekil 4: A.J. Greimas'ın Üretici Süreç Çizelgesi (Günay, 2002:187)

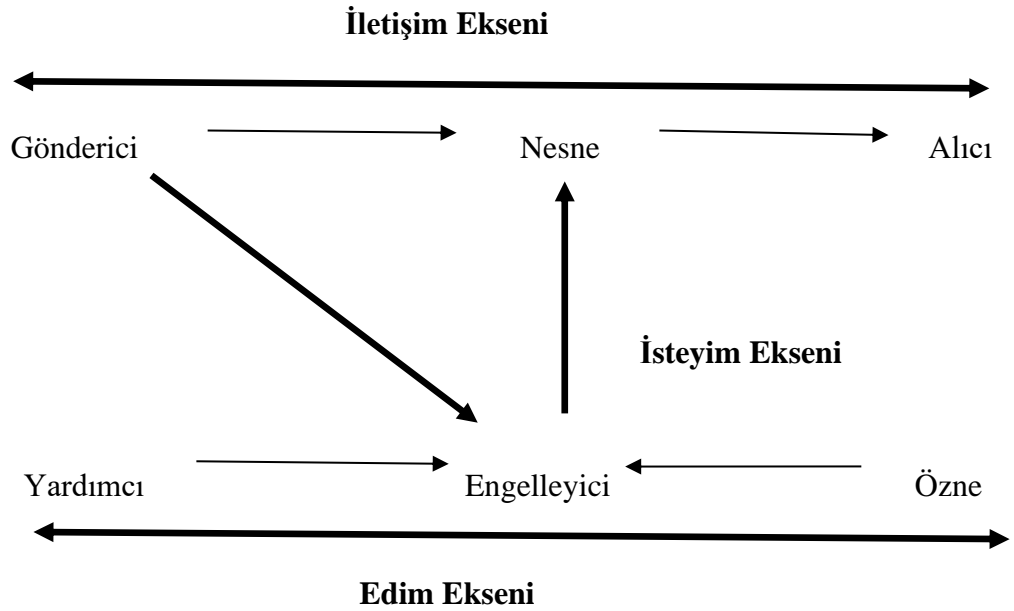
2.4.1 Betisel Düzey

Günay'a göre, betisel düzeyde incelenecek olan metin ya da sanat eserinde yer alan göstergeler gerçek dünyadaki karşıtlıkları göz önünde bulundurularak ifade edilir. Göstergibilimsel çözümlemenin en kolay aşaması olarak ifade edilen betisel düzeyde göstergeler, doğrudan gerçek hayattaki nesnelere ilişkilendirilir. Betisel düzey, metinlerin çözümlenebilmesinde gerekli olan tüm doneleri bize sunmaz. Fakat sonraki iki aşamanın çözümlenebilmesinde yardımcı olur. Bir bakıma, Anlatısal Düzey ve İzleksel Düzey için temel oluşturur. Bu düzeyde metin ya da sanat eseri, kişi-zaman ve uzam gibi birincil değerleri açısından incelenir (Aktaran: Susuz, 2017: 64). "Çözümlemenin bu aşamasında resimlerdeki göstergelerin düz ve yan anlamlarından

hareketle önce motifler varsayımsal olarak önerilmiştir” (Batu, 2011: 90). Çözümlemenin ilk aşaması olan betisel düzeyde incelenecek eserlerin kesitlere ayrılması, özellikle nesne, mekân, süreç ve izleyici gibi farklı olguların birbiri ile olan etkileşimi ile oluşturulan Enstalâsyon çalışmalarının algılanabilmesi açısından önem arz eder.

2.4.2 Anlatısal Düzey

Greimas’ın Saussure ve Propp’un yöntemlerinden esinlenerek oluşturduğu eyleysel örnekçe modelinde altı farklı fonksiyonel rol bulunmaktadır (Aktaran: Dündar ve Şentürk Kara, 2017: 48). “Betisel düzeyde yer alan metinle ilgili anlatısal öğelerin ele alınıp incelendiği alandır. Anlatısal düzeyde, anlatımın işleyiş biçimi ortaya konulur. Eyleyenler şeması (Şekil 5), anlatı izlencesi bu aşamada gerçekleştirilir. Anlatıdaki kişiler adlarına göre değil, yaptıkları işlevlere göre betimlenir. Bu durumda her türlü anlatıda altı temel eyleyen bulunur. Gönderen-gönderilen, özne-nesne, yardımcı-engelleyici” (Günay, 2002: 188). A.J. Greimas’ın Eyleysel Modeli aşağıda şu şekilde yer almıştır.



Şekil 5: A.J. Greimas’ın Eyleyenler Şeması (Günay, 2002:188)

a) İletişim Ekseni (Gönderici- Nesne- Alıcı):

İletişim ekseni; gönderici, nesne ve alıcıdan oluşur. Aralarındaki bağların birbirleri ile olan durumu ortaya konur. Bu ekseninde gönderici ile alıcı eyleyenleri arasındaki bağları gösterir. Gönderici subjeyi/ özneyi bir arayışa yönlendirir. Bu eylem neticesinde ödül ya da ceza vardır.

“İletişim, aktarım ve alım gibi olgular ortaya çıkar” (Yücel, 2015: 168-169).

b) İsteyim Ekseni (Özne- Nesne):

İstekten doğan edimleri iletir. Özne ile nesne birbirine göre tanımlanmaktadır. Nesne ile özne bağımlılık ilişkisi içindedir.

“Özne genelde mühim olan eylemlerde yer alan başkahramandır. Nesne de, kahramanın elde etmeyi çok istediği soyut veya somut şey, veya da kimsedir” (Kıran ve Kıran, 2007: 273).

c) Edim Ekseni (Yardımcı- Özne- Engelleyici):

Yardım eden ile engelleyen arasındaki bağın söz konusu edildiği eksendir. Yardımcı, nesneyi bulması için kahramana dolaylı yoldan veya doğrudan yardım ederken, engelleyici ise, öznenin nesneyi elde etmesine engel olmaya veya nesneyi elde etmeye uğrayan eyleyendir. Yardımcı, özne, engelleyiciden oluşur. Edim ekseni; “Kimi defa bir kişi, kimi defa bir nesneyi, kimi defa bir bilgi olarak tanımlanan veya hepsini kapsayan destekleyici sağlar” (Yücel, 2015: 147-148).

A.J. Greimas’ a göre anlatı hali, başlangıç durumunu sonuç durumuna kavuşturan temel dönüşümün gerçekleşme sürecini ifade eder (Rifat, 1996: 31).

“Anlatı durumu dört evre içermektedir. Eyletim evresi, edinim evresi, edim evresi ve yaptırım evresidir” (Parsa ve Parsa, 2004: 99-100). Bu evreler aşağıda açıklanmıştır.

d) Eyletim (Sözleşme ya da Gönderme):

Olayın başladığı evreyi bildirir. Ve burada özne onu bekleyen eyleme doğru yönlendirilir.

Eyletim evresi eyleten (gönderen) ile özne arasındaki bağıdır. Şayet gönderici ve özne aynı konumda olmazsa gönderici özneye istediğini empoze edebilir.

“Gönderen ile özne arasında bir ilişki söz konusudur” (Sayın, 2014: 151)

e) Edinim (Edinç, yeterlilik ya da güçlenme):

Özne burada yolculuğu için gerekli olan özelliklere sahip bireydir. Ya da bir oluşum aşamasında bu kuvveti elde eder.

Bu aşamada kazanması gereken yeteneklerden birini kazanmazsa, başarısız olabilir. Ayrıca o, yeteneklerini elde ederken anlatı içerisinde kendisine yardım edenler ya da onu engellemeye çalışanlarla karşılaşabilmektedir. Bu evrede gönderen kişinin görevi bitmektedir (Soydan, 2007: 9).

“Özne, bir sonraki evre olan edinim için gereken doneleri elde eder” (Uçan, 2015: 115).

f) Edim (Gösterme):

Bu evrede kahraman/özne, yeteneklerini kazanmasının ardından anlatının temel konusu olan eylemi gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bu evreden sonra, neticeye doğru dönüşüm gerçekleşmektedir (Soydan, 2007: 10).

“Özne, edindiği yetileri kullanarak bu evrede asıl eylemini gerçekleştirir” (Rifat, 2011: 43).

g) Yaptırım (Onaylama):

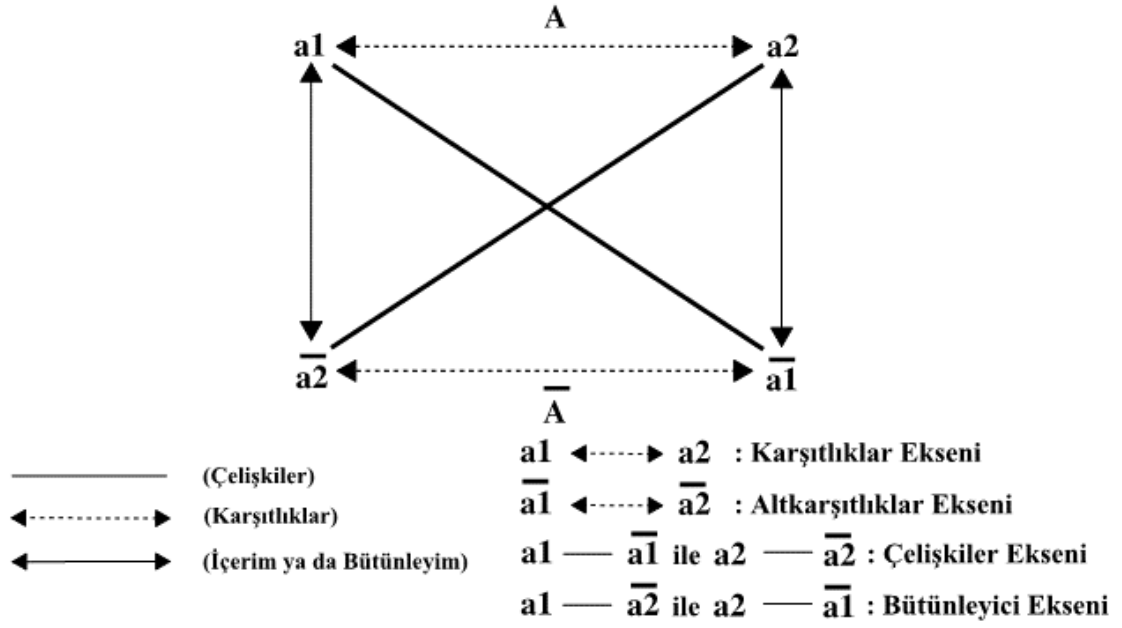
“Bu evrede öznenin eylemleri gönderen tarafından değerlendirilir. Öznenin bu eylemi başarılı olsun ya da olmasın değerlendirilir ve başarılı olan ödüllendirilirken başarısız olan cezalandırılır. Ödül veya ceza alması söz konusu olur” (Rifat, 2011: 43).

Bu cezalandırma ve ödüllendirme eylemi, öznenin hedeflenen nesneye ulaşım ulaşmama noktasında gerçekleştirilir” (Uçan, 2015: 116).

2.4.3 İzleksel Düzey

“İzlek, bir edebi yapıtta anlatılan temanın anlam açısından ortaya koyduğu ana yönelimdir. İzlekçilerin görüşüne göre izlek, her eserin içinde yeniden yaratılan kategoridir. İzlek, öznenin var olan dünya ile olan bağlarını anlatarak edebi veya edebi olmayan bir söyleyiş de, bir parçada anlam birliği sağlayacak konu veya konulardır” (Günay ve Parsa, 2012: 243). İzleksel düzeyde, “içeriğin temel yapısının keşfi ve zihindeki yeni taslağının göstergebilimci tarafından yeniden üretilmesiyle ilgilidir. Sonuç olarak göstergebilimci bir metni çözümlerken en alt düzeyden zirveye doğru giden düzeyler süreçlerini izler” (Sayın, 2014: 129). Günay’a göre, anlamın en soyut aşamasının yer aldığı izleksel düzey, eserin çözümlenebilmesi açısından çok önemlidir. Bu aşama çözümlenmenin en zor aşaması olarak ifade edilebilir. Betisel ve anlatsal düzeyde ortaya konulan süreçler, izleksel düzeyde elde edilecek veriler açısından önemlidir. “Derin yapıdaki çözümlenme, biçimsel ya da belirim düzlemindeki çözümlenme değil, doğrudan içerik düzeyinde yapılan bir çözümlenmedir. Bir bütüncedeki görünen *ya* da görünmeyen, birbiriyle ilişkili anlambirimciklerin ilişkilerinin ortaya konması ile anlam belirgin hale getirilebilecektir” (Günay, 2002: 188-189). “Göstergebilimsel dörtgeni (Şekil 6) yoluyla A.J. Greimas, bir anlatının ana yapısal unsurlar arasındaki saklı, mantıksal bağıntıları yakalama olanağını sağlamaktadır” (Sayın, 2014: 41).

Sanat eserlerinin çözümlenme süreçlerinde, izleksel düzey en önemli aşamayı oluşturur. Çünkü sanatçının ortaya koyduğu eser ile vermek istediği mesaja çözümlenmenin bu aşamasında ulaşılır. Bu araştırmada çözümlenecek olan Enstalasyon çalışmalarında da, sanatçılar ürettikleri eserlere kodladıkları şifrelerle anlam üretmeye çalışmışlardır. Dolayısıyla, Çağdaş Sanat konseptinde üretilen eserlerin algılanabilmesinde derinlerde yer alan anlamlara ulaşılması gerekmektedir. Sonuç olarak, bu anlamların algılanabilmesi için izleksel düzey büyük önem arz eder.



Şekil 6: A.J. Greimas'ın Göstergibilimsel Dörtgeni (Yücel, 2015:136-137)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 15. İSTANBUL BİENALİ VE ENSTALÂSYON SANATI

3.1 Bienal

Bienalin kelime anlamı yılaşırı demektir (TDK, 2019: 333). Bugün dünyada yüzlerce kişinin yaşadığı bienaller, sanatı kutudan çıkarmak, yeni bağlamlara yerleştirmek ve yeni izleyicilere ulaşmak için önemli bir format veya araç haline gelmiştir. “Bienal”, iki yıllık bir dönemi ifade eden Latince “biennium” kelimesinden türemiştir. Trienaller her üç yılda bir, dört yılda bir düzenlenir. Bu konsept sadece sanat sergilerine değil, festivallere ve hatta konferanslara da uygulanabilir. Türünün ilk ve en tanınmış sergisi olan Venedik Bienali’nin etkisinden dolayı bu terim genellikle görsel sanatlar sergilerine atıfta bulunmak için kullanılır. “Bienal” terimini kullandığımızda, üç yıllıkları, dört yıllıkları ve diğer yinelenen sergileri içeren bir dizi dönersellik ve biçime atıfta bulunulur (A. Patel, vd., 2018: 9). Venedik’te Çağdaş sanatın sergileme geleneği olan “bienal” sözcüğü ilk kez 1895 senesinde kullanılmıştır. İlk kullanımı plastik sanatlarda olmuş ve zaman içerisinde “uluslararası sergi etkinliği” anlamı kazanmıştır (Aktaran: Eroğlu, 2015: 6). Venedik’te ilki 1895 yılında düzenlenen bienaller tarihin akışı içerisinde uluslararası pek çok ortamda kültürel, sanatsal hatta ekonomik açıdan önemlidir. Uluslararası platformda ve çağdaş sanat ortamında kendilerini ifade etmek isteyen sanatçılar, bienaller düzenleyerek bu bienallere teşrif ederek ülkelerini kültürel ve sanatsal olarak temsil etme fırsatı bulurlar. Venedik Bienalinden sonra günümüze kadar ülkeler ulusal sanat anlayışlarını uluslararası platformlarda tanıtmak amacıyla bienaller düzenlemişlerdir (Okur ve Bozdoğan, 2017: 3305).

3.1.1 İstanbul Bienalleri

Türkiye’de uluslararası etkinlik fikri ile ortaya atılan ve uygulamaya konulan Asya-Avrupa Sanat Bienali olan devlet bienali ile Uluslararası İstanbul Bienalleri bir özel kuruluş bienalidir (Aktaran: Okur ve Bozdoğan, 2017: 3309). İstanbul Kültür ve

Sanat Vakfı, kültür ve sanatın gelişimi için çaba sarf eden bağımsız olarak çalışan bir kurumdur. Kazanç amacı gütmeyen ve başka kaynaklar oluşturarak bütün gelirlerini yapılan faaliyetler için harcar. 1973 senesinden beri Türkiye'nin kültür-sanat hayatında pek çok ilki gerçekleştirmiştir. Dünya'da da tanınan saygın bir vakıf olma görevini üstlenir. Klasik ve güncel olan müzik, sinema, tiyatro, güncel sanat, tasarım gibi alanlarda milletlerarası festivaller, bienaller ve yıl içine yayılan etkinlikler düzenler. Türkiye'den ve yurt dışından yüzlerce sanatçıyı, 50'nin üzeri mekânda, yüz binlerce izleyici ile bir araya getirir. Türkiye'de olan kültür politikalarının geliştirilmesine katkı yapmak, dünyadaki gelişmeleri takip etmek amacı ile araştırmalar yürüterek, toplantılar düzenler, kültür politikaları üzerine metinler oluşturarak raporlar yayımlar. Yurt içi ve yurt dışında eğitim, araştırma, misafir sanatçı programları yürüterek, kültür birikiminin zenginleştirilmesi için çalışır. Düzenlenen bienaller olacak olan yeni yapımların işletim giderlerini karşılayarak sanatçı ve tasarımları destekleyip, teşvik ödülleri, fonlar aracılığı ile sanatçıların yapacağı eserler için de maddi katkıda bulunur (İKSV, 2017). Beral Madra, bienallerin ortaya çıkışının önemli iki nedeni olduğunu söyler. Bienallerin o milletin ya da şehrin kültür kimliğinin, ideolojik, kurumsal, estetik açıdan yarış içinde olduğu uluslararası düzene dahil edildiğini, diğer bir neden ise, bu bienallerin 1950'den bu yana birbirleri ile bütün olan ve hareket eden Avrupa ile ABD sanat düzeninin dünya çapında yaygınlaşmasının ve etkileşiminin bir neticesi olduğunu belirtmek gerekir (Aktaran: Okur ve Bozdoğan, 2017: 3309).

3.1.1.1 15. İstanbul Bienali

Farklı coğrafyalarda, kültürlerde oluşan ve sanatçıyı, sanat yapıtını, seyirciyi, eleştirilenleri bir araya getiren bienallerin ortak çıkış noktası, o coğrafyanın, o ülkenin şehrin kimliğini, politik sosyal ve ekonomik yapısına cevap verirken sanat ortamları ile de toplumda yer bulur.

Hayatın her alanında karşımıza çıkan enstalasyon çalışmalarında kadına şiddet, kuraklık, savaş gibi güncel konularla da önemli bir görev üstlenir. Sosyal mesajlar vererek mekâna olan ilgi ile birlikte mekâna değer de kazandırmaktadır.

15. İstanbul Bienali de, “İyi Bir Komşu” temasını işlemiştir ve bu başlık doğrultusunda birbirine komşu olan altı farklı yerde gerçekleştirilmiştir. Tarihi mekânlar olsun farklılık yaratan mekânsal dönüşümler olsun seyirciye farklı bakış açıları sunan eserler bienalde yerini almıştır. İyi bir komşunun pek çok tanımı vardır ve zamana, kişiye, bulunduğu ortama, topluma göre değişiklikler gösterebilir.

Komşuluk kavramı, oturduğumuz evden, sokaktan, mahalleden, şehirden, kendi ülkemizden başlayarak farklı ülkelere, tüm dünyaya ve evrene yayılabilir.

“Bu bienalde, ev ve komşuluk ilişkilerinin yerden evrensele ortak olan sorunların ve cevaplanması gereken sorulardan yola çıkılarak milletlerarası billboard projeleri başlatılmış ve Liverpool’dan Sidney’e kadar iyi bir komşu sorunları bu proje kapsamında farklı vilayetlerdeki kültür kurumlarının birlikte hareket etmeleri ile 2017 sonuna kadar devam etmiştir. Yine T24’ün bienale ayırdığı zaman diliminde yayınlanmıştır. İyi bir komşu- Sergi ve iyi bir komşu- Hikâyeler adını taşıdığı iki yayın hazırlanmıştır. Hikâye kitabı bienale katılan sanatçıların, küratörlerin , müze yöneticilerinin ve pek çok kişinin ev ve mahalle yaşantılarına ilişkin kişisel hikayelerinin anlatıldığı bir kitaptır.Sergi kitabı ise, seyircinin bienali rahatlıkla takip edeceği bir klavuz olarak tasarlanmıştır” (Sergi-İKSV,2017:19).

15. İstanbul Bienali kapsamında incelemiş olduğum altı (6) sanatçının çalışmaları şu şekildedir:

Aude Pariset “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)”, 2016

Sanatçı, doğal olan ekolojik dengenin etkileşiminin yanında bu çalışmanın ev ortamı ve çocuğun yetiştirilmesi ile olan konuyu ele alırken toprağın çözünmemesi sebebi ile çevreye karşı zararlı olan strafordan yapılan yatağın ve beşiğin içine yerleştirilmiş un kurtçuklarının geçirdiği süreçleri anlatan bir eser ortaya çıkarmıştır.

Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu” 2017

Sanatçı bu çalışmasında, evlerin ve bu kurum binalarının mimarisini yakınlık ve yabancılaşma kavramlarını düşsel bir ifade ile ele alırken okul çatısına kurmuş olduğu labirentin içindeki odalarda dolaşırken küçüklü büyüklü olan kapılardan kendisi

olsun seyirci olsun geçerken yaşadığı duyguların yoğunluğunu ve labirent içinde hapis olmanın, kaybolmanın veya sıkışmışlığın izleri, tepki verme süreçleri ile karşılaşılmaktadır.

Dan Stockholm “Ev”, (2013-2016), 2017

Ev çalışmasında sanatçı, alçı kalıp eller, elik çubuklar kullanmıştır. Ve bir binayı ev yapan Şey nedir? Yaşanmışlıklar mı, alışkanlıklar mı? Bu sorulara cevaplar aranırken Stockholm de 2013 yılında babasını kaybetmenin ardında yaşadığı süreci yas kavramını anlatmaktadır.

Young- Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagatı 2017”

Tak bu çalışmasında Seul’de bulunan dairesinin bire bir ölçülerinin kopyasını bienal kapsamında İstanbul Modern’in tavanına tersten yani baş aşağı Şekilde yerleştirmiştir. Sanatçı, Güney Kore’deki ev kiralarının pahalılığı üzerinden dem vururken, mecburen taşınmak zorunda kalmak ve ucuz ev bulma çabası anlatılırken ev ortamının, kişisel kimlikle beraber hareket halinde olma ve gezici bir yaşamın var olan gerçeklikleri üzerinde durmaktadır.

Klara Liden “İsimsiz 2017”

Liden, eserinde inşaat malzemeleri ve buluntu nesnelere kullanarak kamusal ve kentsel alanın etrafında özelleştirmeye ilişkin ve ortak alanların, kamusal alanların git gide yok oluşuna dair soruları araştırarak kendine mal etmektedir. Sanatçı, yapmış olduğu eserde, kullandığı malzemelerde bir direnişe, bir isyana dikkat çekmektedir.

Mirak Jamal “İsimsiz 2017”

Siyasi anlamda İran’da yaşanan devrim sonrasında ailesinin ülkeyi terk edip komşu ülkelere göç etmesi ve İranlı Sanatçı Jamal’in eserlerin de kaçış, bulunduğu ülkelere uyum sağlam, hatırlamak ve unutmak arasında gidip geldiği çocukluğunun

geçtiği yerlerin sembollerinden de yararlanarak yaptığı çizimlere aktardığı görülmektedir.

3.2 Enstalasyon Sanatı ve Bileşenleri

Enstalasyon; başka bir deyişle yerleştirme geçen yüzyılda kavramsal sanatın bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Son elli yıl içinde şu anki halini almıştır. Birçok görsel sanat disiplinini de içeren enstalasyon, bu yönü ile çok katmanlı bir sanat türüdür.

Yerleştirme (Enstalasyon) kavramını ilk kez Bruce Nauman ve Dan Flavin kullanmıştır (Saehrendt ve Kittl, 2014: 42). Dilimizde “yerleştirme sanatı” olarak da bilinen ve enstalasyon sanatı olarak da kullandığımız Site spesifik-mekâna özgü tarzda tasarlanan sanat şeklinde tanımlanmaktadır. Site spesifik kavramı, mekâna özgü olma durumunu, fizik yasalarına bağlı olarak bir mekânda olma, bulunma halini göstermek için kullanılır (Kwon, 2002: 11). “Nesne tabanlı bir uygulama olan enstalasyon da bir biçim, ölçek ya da materyal kullanabilir” (Whitham ve Pooke, 2013: 171). Moran’a göre enstalasyon sanatı; resim, heykel, çizim gibi o kültüre ait olan yani geleneksel olan, buluntu nesnelere, metinler gibi geleneksel olarak ifade etmediğimiz sanat biçimlerini içerir. Ancak, bu türden bir sanat yapıtı seyircinin etkin olarak katılımını da gerektirdiği halleri de kapsayabilmektedir (Aktaran: Yılmaz, 2017: 489). Geleneksel olan sanat yapıtlarının tersine etraftan bağımsız bir şekilde sanat nesnesi içermeyen, önceden belirlenmiş mekânlar için tasarlanan yerleştirme sanatı, hem mekânı hem de eseri inceleyen sanat severlerin mekânın özelliklerini incelemesine ve araştırmasına katkı sağlar. Bu nedenle, bir enstalasyon eserini inceleyen sanatseverler, izleyici olmaktan çıkıp eserin içine dahil olarak, bambaşka bakış açıları ve deneyimler yaratabilirler.

Enstalasyon bir sanat uygulaması olarak yaygın hale geldikçe nesne, mekân, seyirci arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi ile birlikte hakikat, kurgulama, temsil veya yorum arasındaki ilişkilerin açığa çıkarılmasını sağlayan bir sanatsal üretim şekli haline gelmektedir. Oldukça işlevsel olması, birçok basın yayın sayesinde iletişim olanağı bulması ile birlikte yerleştirme, mimarlık, kamusal sanat ve kavramsal

sanatlarla oldukça yakın bir yapıdadır (Taştan, 2016: 471-478). “1960’lardan sonra dünyayı etkisi altına almaya başlayan Kavramsal Sanatla birlikte ve benzer şekillerde ve belli akımlara dayandırılarak karşımıza çıkarlar. Fluxus, Minimalizm, Arazi Sanatı, Süreç Sanatı gibi pek çok akımı, sanatçıyı ve düşünceyi kapsamaktadır” (Çetintürk, 2017: 1-2). 20.yy’ın ikinci yarısındaki sanatların büyük bir çoğunluğu video sanatı, süreç sanatı, yoksul sanatı gibi özel olarak hazırlanan mekanlara ihtiyaç duyarak yeni bir biçimde yerleştirme bu arayışlara da bir alternatif teşkil etmiştir (Özayten, 2008: 1634). “Enstalasyonlar, görülecek bir manzara olmanın dışında, daha geniş bir duyuşal deneyim sunabilir. Yalnızca görmek ve “hissetmek”le sınırlı kalmayız, çünkü gerçek anlamda sanatın içinde olur ve tüm duyularımızı kullanırız” (Whitham ve Pooke, 2013: 175). Üç boyutlu yerleştirmeler, etrafı taklit ederek, seyircilerinde rahatlıkla dolaşabileceği alanlar sağlar. Mimariye yakın yerleştirmeler gerçek mekânlarındaki nesnenin ya da ortamların üç boyutlu dizaynları ile seyirciyi hareketsiz karşılaşmadan ziyade gerçek alandaki üç boyutlu nesne veya çevrenin düzenlenmesinden daha dinamik bir etkileşime davet eder. Enstalasyon farklı biçimlerde okunur. Bunun nedeni enstalasyon yorumlarının esnek olmasından öte oldukça merkezi bir rolü olup aktiftir.

Kelly’e göre, “Yerleştirme Sanatı, nesnelere ve mekânın bütünlüğünün sanat eserini oluşturduğu bir mekâna nesnelere yerleştirilmesini veya yapılandırılmasını içeren bir dizi sanat pratiğine uygulanan geniş bir terimdir. Enstalasyon Sanatı, bir hareket veya stilden ziyade bir sanat eserinin üretim ve sergileme biçimidir. Yerleştirme Sanatı, boyama, heykel, hazır nesnelere, çizim ve metin gibi geleneksel ve geleneksel olmayan medyayı kapsayabilir. Nesnelere sayısına ve ekranın niteliğine bağlı olarak, montaj alanları dağınıktan minimuma kadar değişebilir. Enstalasyon Sanatı izleyicisinin deneyimi, genellikle tek bir referans noktasından izlenen resim gibi daha geleneksel sanat eserlerinden çok farklıdır. Enstalasyon Sanatı, izleyicinin sanat eseri ile aktif bir şekilde ilgilenmesini gerektirir. Bu, izleyicinin sanat eserinin alanına girmesini ve sanat eseri ile etkileşime girmesini içerebilir. İzleyici, mekâna girerek, daha tipik olarak resme bakmakla ilişkilendirilen tek bir perspektiften değil, sanat eseriyle birden çok açıdan karşılaşır. Yerleştirme Sanatı, sadece görsel veya optik duyudan ziyade duyuların çoğunu veya tamamını (dokunma, ses ve koku) meşgul edebilir. Enstalasyon Sanatı, bitmiş bir sanat objesinin üretimi üzerindeki deneyimi ve

iletişimi de ön plana çıkarır” (Kelly, 2010: 4-5). Bishop’a göre “Yerleştirme sanatı”, izleyicinin fiziksel olarak içine girdiği sanat türünü gevşek bir şekilde ifade eden ve genellikle “teatral”, “sürükleyici” veya “deneysel” olarak tanımlanan bir terimdir. Ancak günümüzde bu isim altında üretilen eserin görünüşü, içeriği ve kapsamı bakımından büyük çeşitlilik ve bu terimin kullanıldığı özgürlük, neredeyse hiçbir anlam ifade etmemektedir. Kelime “yerleştirme” şimdi, herhangi bir alandaki nesnelere herhangi bir düzenlemesini, bir duvardaki geleneksel bir resim sergisine bile mutlu bir şekilde uygulanabileceği noktaya kadar genişletmiştir (Bishop, 2005: 6). Enstalasyon çalışmalarının çözümlenebilmesi için, bu sanatın özünde yer alan “mekân, nesne, izleyici ve süreç” bileşenlerinin yapısını algılayabilmek önemlidir (Susuz, 2017: 147).

Nesne

Belirli bir zaman ve belirli bir mekân içinde varlığını ispatlayabilen şey (Keser, 2009: 234). Roland Barthes’a göre; “nesne insanın dünyayı etkileyerek, değiştirmesine ve dünyada etkili olacak şekilde var olmasına yarar; nesne eylem ve insan arasındaki bir araçtır” (Barthes, 2018: 196).

“Joseph Beuys’a göre, nesnelere bulunan bütün izler, değişebilir özellikleriyle, zaman ile uzam arasındaki geçiş süreçlerini yansıtır. Bu şekilde objeler, güncel hayattaki monotonluktan öte, hayatsal olanın izlerini taşıdıklarından düşünsel bir görüş sunar” (Şahiner, 2001: 56-65). Duchamp’ın sanat dünyasına getirdiği hazır-yapımlar, köklü bir “kavramsal değişim” olmuştur. “El becerisi ve resimsel tarz ile oluşturulan nesne olmadan, sanat eseri ortaya koyabileceği görüşü: seyircinin izleyicinin, kendine dayatılan yoldan ve pasif alımlayıcı konumundan çıkması düşüncesi onu hazır-yapımlara götürür” (Dastarlı, 2004: 23). Hazır nesnelere sanatsal üretimlerde kullanılması Marcel Duchamp’la birlikte başlamış ve enstalasyon (yerleştirme) sanatına temel oluşturmuştur. Marcel Duchamp’la gündeme gelmiş olan “Hazır Nesne” sanat ortamında benimsenen fikirleri görmezden gelse de, tartışmalara yol açmış olsa da, yeni ifade ve formlara kaynak teşkil edebilir.

Duchamp, ne herhangi bir öncünün çalışmaları üzerine hazır nesnelere dayalı ne de sanat nesnelere üzerine çalıştı. Tam tersi o, sanatta bir çıkış arıyordu. Bisiklet tekeri, şişe rafı ve pisuvar gibi tüm estetik biçimlere çalışmalarında yer verdi. Bu

nesneleri yapıtlarında büyüü bir şekilde dönüştürerek kullandı. Bundan dolayı, Duchamp hazır ve kinetik nesnelere ile farkında olmadan estetik bilinç oluşturarak modern heykelle ve sanata yeni bir derinlik kazandırdı (Aktaran: Susuz, 2017: 147). “Kontrolü bilinçli bir şekilde atma eğilimi, o yıllarda Marcel Duchamp’ın belli başlı eserlerinin temeli olmuştur. 1913 yılında birer metre uzunluklardaki üç iplik parçasını bir metre yükseklikten tuvalin üstüne atıp iplikleri düştükleri yerlere geliş güzel şekilde tuval üzerinde tutturup, sonucada “3 standard stopaj” ismini vermiştir. 1914 yılında Duchamp’ın mevcut olan bazı nesnelere sanat eseri olarak alacağı çalışmalara girişti. Kendi ifadesi ile “görsel aldırılmazlık” anlayışından yola çıkarak Fransa’nın başkenti Paris’te yuvarlak bir şişe kılıfı olarak üstüne yazı yazmıştır. 1915 yılında ise, bir kar küreğine “Kırık Kolun Öncesinde” (Fotoğraf 1) ismini vermiştir” (Yılmaz, 2006: 117-118).



Fotoğraf 1: Marcel Duchamp, “Kırık Kolun Öncesinde”, 1915
(<https://juddfoundation.org/index-of-works/in-advance-of-the-broken-arm-1964>)

Sanatın bilindik formlarından farklı biçimleri sanat nesnesi olarak ortaya koyan Duchamp, gündelik yaşamın işlevine göre üretilen nesnelere sanat ile ilişkilendirerek

sanat eseri olarak izleyiciye sunmuştur. 1910’lu yıllarda ortaya çıkan sanatın bu formlarının, çağdaş sanatın temellerini oluşturduğu söylenebilir.

1927 senesinde Duchamp’ın yaptığı ve Paris’te Rue Larrey’de sergilemiş olduğu çalışması “Porte-Kapı” (Fotoğraf 2) oldukça güçlü bir etki yaratmıştır. Kapının hem açık olarak hem de kapalı olarak durabileceği, kapı çerçevelerinin ise, birbirlerine dik gelecek şekilde kurulumu olmuştur. Bu çalışması ile Duchamp’ın enstalasyonun gelişmesine olan katkısı fazladır (Çetintürk, 2017:16).



Fotoğraf 2: Marcel Duchamp, “Kapı”, 1927 (Domusweb, 2021)
(<https://i.pinimg.com/originals/1b/a0/5b/1ba05bce87d701d61162acbf1e0c1fb8.jpg>)

“Kendi sanatını “kavramsal” olarak niteleyen Sol Lewitt 1986 yılında yapmış olduğu “Dört Köşeden Yaylar” (Fotoğraf 3) çalışmasında olduğu gibi küp ve ondan türeyen biçimlerin yan yana gelerek iç içe, üst üste yerleştirilerek tekrara dayanan çalışmalar üretmişti. Çizim, grafik olarak düzenleme ya da duvara yerleştirilerek çalışmaları yerleştirmiştir. Bir düzleme yerleştirilen küpler yalın biçimlerdir. Sistem üzerinden hareketle gerçekleştirilmiştir. Matematiksel bir düzende boşluk, mekân ve

nesne ilişkilerinde çözümsellik üreten Lewitt akla dayalı eserler üretmektedir” (Kavukçu, 2013: 98).



Fotoğraf 3: Sol LeWitt. ‘Dört Köşeden Yaylar’, 1986
(<https://uploads8.wikiart.org/images/sol-lewitt/arcs-from-four-corners-1986.jpg>)

Nesne kullanımını özellikle Kavramsal Sanatta sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Joseph Kosuth’un çalışmalarına değinmek gerekmektedir.

Joseph Kosuth’un “One and Three Chairs-Bir ve üç Sandalye” isimli eseri yalnızca kendinden olan bir şey değildir. Kosuth’un amaçladığının tersine, bizim yalnızca eser ile sanat hakkındaki düşüncelerimiz değil, bununla birlikte başka şeyler içinde kafa yormamıza neden olur (Yılmaz, 2006: 237). “Bir ve Üç Sandalye” ortaya çıkma amacını, ortaya çıktığı an itibariyle aşmış durumdadır. Sol tarafta bir sandalyenin fotoğrafı, orta kısımda katlanan sandalye, sağ tarafta ise sandalyenin sözlük bilgisi vardır. Sandalyeye yakın bir boyutta durmaktadır. Kosuth’un ilgili eserinin fikri önermelerinde, tanımı zor olmayan nesnelere, ancak fonksiyonel olabileceği kanısı yaygındır. Kavramsal gerçeklik olarak ise her üç nesnede vardır. Bu gerçeklik nesnenin algısal ve tanımsal iletisinin aynı aracıdır. Kosuth’un bu eserinde objeler ile bütüncül çerçeve, gerçeklik olarak algılanmasının bariz bir göstergesi ve eserin var olma sebebidir.

Mekân

Mekân kavramını Keser şöyle açıklamıştır, “Resimde geçen mekân kompozisyonda yer alan figürlerin bir araya geldiği üçüncü boyut yanılması oluşturacak şekilde düzenlenmesidir” (Keser, 2009: 210). 1970’lerde ortaya çıkan “yerleştirme” terimi genel olarak iç mekanlara (galeri, müze) özgü yaratılan eserler için geçerlidir. Dış mekân çalışmaları daha çok kamusal sanat, arazi sanatı veya bir çevreye müdahale eden ve ona “damgasını” vuran sanatçıların çalışmalarına vurgu yapar. Bununla birlikte, bir dış mekânda yapılan sanatsal düzenlemeler de “yerleştirme” olarak düşünülebilir, ancak tipik olarak Enstalasyon sanatı çoğu zaman bir iç mekânda bulunur. Çünkü bazı sanatçılar yaratıcı ifadelerini bir mekân (oda) bağlamına dahil ederek, eser-mekân etkileşimini ortaya koymayı amaçlarlar. Bu, bir izleyicinin anlayabileceği kadar basittir (<https://davidcharlesfox.com/what-is-installation-art-description-history-and-prominent-artists/>).

“İnşaatçılar, gerçek mekânda, gerçek malzemeler ile seyirciyi karşı karşıya getirmiştir. Tatlin atık malzemeler ile konstrüktivist işler üretmekteydi. Hayatla sanat arasındaki sınırları kaldırmayı amaç edinen anti-sanat anlayışa sahip Dadacılar Duchamp’ın seri üretim nesnesi olan Hazır Nesneyi gerçek espasla kırılma noktası olarak sanat toplumuna sunar. Schwitters, hayat gibi devamlı değişen “Merzhause-Merz Binası” (Fotoğraf 4) yerleştirmesi ile mekânı ele geçiriyordu” (Kavukçu, 2013: 98).

“Honever’deki evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak yerleştirmeler hazırlamaya başlamıştır. Ancak, bir süreden sonra, iş sanatçıya rehber olmuştur. Günden güne üç katlı olan binanın tamamını kaplayarak iş eve, ev işe dönüştü. Schwitters buna Merz Binası diyordu. Bu işleri sabit olmamakla birlikte hayat gibi sürekli olarak değişmekteydi” (Yılmaz, 2006: 114). Mekân-sanat etkileşimi 20. yüzyılın başından itibaren bilindik formatın dışına çıkmıştır. Özellikle Enstalasyon çalışmalarında kullanılan nesnelerin mekân ile olan uyumu, eserin bütünü oluşturur. Bir bakıma eser mekân ile bir bütün olarak değerlendirilir.



Fotoğraf 4: Kurt Schwitters, “Merzhause”, 1919-1933.
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Hanover_Merzbau.jpg)

Bu verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi eser mekânı ele geçirmiştir. 2005 yılında açılan İngiliz sanatçı Rachel Whiteread’ın ‘Embankment’ adlı çalışması (Fotoğraf 5) türleri farklı büyüklükte olan kutuların belli aralıklarla yerleştirilmelerinden oluşmuştur. Sergi mekânını tamamen dolduran ve izleyicinin gözünden karla kaplı bir dağ manzarası gibi görünen ve algılanabilen kutuların arasında yerden yukarıya doğru yükselen etrafa doğru yığılmış olan kutudan yapımlar ile izleyici çıkış yolunu bulmakta zorlanabilir. “

“Yves Klein, “The void” adlı çalışmasında sanatsal varlık olarak konumlandığı galeri mekânı ile özel atmosfere işaret etmektedir. O ortamın kendisi sanat nesnesine dönüşürken, izleyicinin ortamdaki alacağı bilgi, sahip olduğu duyuşsal yeti ölçüsünde anlam kazanacaktır”. Mekân algısı genellikle çevremizi saran nesnelere dünyasının somut varoluşları ve algılayan öznenin onunla kurduğu ilişki üzerine oturtulmuştur. İlk vurgu genellikle öznenin bağımsız nesnelere konumlanışlarına yönelik olsa da, özellikle 20. yüzyılla birlikte söz konusu konumlanışa, alımlayıcının başta görünür olarak katılma biçimi, daha sonra da bu katılışın duyuşlarının ortaklığı

etrafında derlenmesi biçiminde yeniden ele alınmıştır” (Aktaran: Kapar, 2018: 2329-2338).



Fotoğraf 5: Rachel Whiteread, “Embankment”, 2005

(<https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/whiteread-final-6-1g.jpg>)

Yerleştirmenin mekânı olan, “tabiat, kamusal alan, tarihi binalar, galeriler, taşıdığı her çeşit bilgiye, sanatçının söylemine zemin oluşturan, bazı zamanda söylemin kendisi olur. Bu manada yerin fiziksel, fonksiyonel, anlamsal boyutu ile bir bağ kuran enstalâsyonlar ve mekânlarla da ilişkilendirilmiştir” (Yerce, 2007: 10). “Enstalâsyon Sanatı, mekânın veya sergileme alanının sanat eserine dahil edilmesiyle karakterize edilir. Bazı durumlarda, çalışmanın yeri veya konumu, çalışmanın içsel ve pazarlık konusu olmayan bir unsurdur. Eseri başka bir mekâna taşımak ya da yeniden yaratmak, mevcut yapıtın yok edilmesini ve yeni bir işin yaratılmasını teşkil eder ki bu da sanatçının niyetlerine aykırı olabilir. Bu tür Enstalâsyon sanatına Mekâna Özgü denir. Burada sanat eserinin oluşturulması belirli bir mekanla ilgilidir ve buna bağlıdır. Enstalâsyon Sanatı yapan birçok sanatçı, yapıtın nereye ve nasıl kurulacağı, hangi malzemelerin kullanılacağı ve aynı veya herhangi bir şekilde yeniden kurulup kurulamayacağı gibi, sanat eserinin kurulumuyla ilgili koşullar dayatır ve ayrıntılı talimatlar verir” (Kelly, 2010: 5). Geleneksel sanat anlayışında mekân, sanat eserlerinin izleyicilere sunduğu alanlar olarak tanımlanır. Özellikle 1950’den sonra ortaya çıkan sanatsal görüşlerde enstalâsyon çalışmaları vardır. Yerleştirme çalışmalarında izleyici ile mekân, mekân ve çalışma, çalışma ve izleyici arasında bir

tür karşılıklı ilişki vardır. Bu işlevleri ile çoğu sanatsal uygulamaların tanımlanması için kullanılabilir. İzleyici çalışmanın bitirilmesinde yani bu işi tamamlama şansına sahiptir. İzleyicilerin katılımı enstalasyon sanatında önemlidir. “Enstalasyon, genellikle mekâna özgü olan ve bir alanın algısını dönüştürmeyi amaçlayan, üç boyutlu sanatsal çalışmaların bir türü olarak tanımlanmaktadır. İç mekân enstalasyonları, mekâna özgü tasarım yaklaşımları ile izleyici üzerinde, büyüleyici, şaşırtıcı, düşündürücü etkiler yaratmayı amaçlamaktadır” (Kapar, 2018:2329).

Süreç

Süreç Sanatı için “Bu, varış noktası değil, yolculuktur”, ifadesi iyi bir slogan oluşturabilir. 1960’larda ve 70’lerde ortaya çıkan ve o zamandan beri sanat yapımına genel bir felsefi yaklaşımı tanımlamak için “Process Art” (Süreç Sanatı) adı kullanılmıştır. Sanatın yapıma biçimine verdiği vurgu göz önüne alındığında, Süreç Sanatı bazen baktığımız şeyin kendisi kadar tanımı hakkında olabilir. Eserin fiziksel boyutunun yanında oluşum süreci de önemlidir. Yapıtların yaratılmasının fizikselliği, Süreç Sanatı’nda sürecin ön plana çıktığı tek yer değildir. Aynı zamanda izleyicilerin eserin bir parça ile etkileşim biçiminde de açıkça ortaya çıkar (https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/process_art-51778).

“Sanatçılar, katılımcılar ile izleyiciler arasındaki bir diyalog yolu olarak “süreç” meselesi, pek çok çağdaş Enstalasyon için başat önemdedir. Burada amaçlanan şey, sanat eserinin formunun, onun varoluş yolculuğu ve süresiyle kıyaslanınca tali plana düşmüş olduğunu ortaya koymaktır. Akışkanlık yeni milenyumda bir anahtar kelime haline gelmiştir ve sınırların bulunmadığının bir göstergesidir. Dolayısıyla, sanatçıların esnek sınırları içinde çalışmaya yakınlık duymaları şaşırtıcı değildir” (De Oliveira vd., 2005: 109). Sanatta “süreç” kavramı özellikle 20. yüzyılın başında Duchamp ve Dadaist sanatçıların Enstalasyon çalışmalarında karşımıza çıkar. 1950 sonrası sanatsal çalışmalarda süreç kavramı soyut dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, eserinin başlangıcından bitimine kadar geçen süreye “süreç” kavramı ile vurgu yapmıştır.

Süreç Sanatı, 20. yüzyılın avangart akımlarının kavramlarına uyumlu bir görüntü ortaya koyar. Süreç Sanatında “eylem” olgusu önemlidir. Süreç Sanatında, alışlagelmiş malzemelerin dışında kullanılan malzemelerle üretilen sanat eserlerinde,

performanslarında ve süreçlerinde büyük bir özgürlük vardır. Eserlerin oluşum sürecinde; doğaçlama ve rastlantısal süreçlerden kaynaklı yerini eylemlere bırakır. Süreç sanatı, 1960'ların ortalarında Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da tanındı ve 1970'lere kadar sahnede yer almaya devam etti. "Süreç sanatçıları, kreasyonlarında sanatın doğa ya da insan vücuduyla ilgili olması gerektiğine inanıyorlardı. Hareketin başlangıcındaki en ünlü isimlerden biri, tümü doğal ve organik formları çağrıştıran lateks, plastik ve fiberglastan yapılmış öncü heykelleriyle tanınan, Alman doğumlu Eva Hesse idi" (<https://www.widewalls.ch/magazine/process-art-artists-history>).

Duchamp, nesnelere kendi bağlam ve işlevlerinden uzaklaştırarak, nesnelere sanat eseri olup olmamasına yol açan nedenleri sorguluyordu; onun sorunu nesneydi, üründü. Beuys ise, nesnelere kendi bağlamlarından tamamen uzaklaştırmak istemediği gibi, kullandığı nesnelere doğalarından, özelliklerinden aynen yararlanmış; malzemeye yabancılaşmak yerine onu tanımaya çaba göstermiştir. En önemlisi de, sonuç kadar "süreç" üzerinde de kafa yormuştur; diğer bir deyimle, Beuys'ta ürün, süreçtir (Yılmaz, 2006: 275). Kennedy'e göre Beuys, sanatın toplumu dönüştürebileceğine inanmıştır. Bu doğrultuda yaratılış ve yaşamın kaynaşması için çaba sarf etmiştir. Beuys ve iki öğrencinin, İşçi Bayramı gösterisinden sonra Batı Berlin'deki Karl-Marx Platz'ı kırmızı bir süpürgeyle temizlemesini içeren 1972 tarihli "Ausfegen (süpürme)" isimli bir performans gerçekleştirmiştir (Fotoğraf 6). Daha sonra öğrencilerle birlikte süpürdükleri çöpleri sergilediler (Fotoğraf 7). Sanatçı, politik ideolojisini tüketmek ve yaymak için *performans*, *yerleştirme*, *dersler* ve *eylemler* gibi farklı yaratıcılık biçimlerini kullanmıştır. Sanatçının performansları, Batı'nın sokaklarını temizlemekten kırmızı bir süpürge tutmaya ve ardından toplumun özgürlüğüne ihtiyaç duyulduğuna inandığı için 1 Mayıs'tan kalan çöpleri toplamaya kadar ki süreci ifade eder (Kennedy, 2015: 3).



Fotoğraf 6: Sweeping Up (Ausfegen), Karl Marx Platz, Berlin, 1 May 1972
(Aktaran: Kennedy, 2015: 3)



Fotoğraf 7: Joseph Beuys, Ausfegen, 1972
(<https://search.creativecommons.org/photos/15b5db89-ced0-450d-b035-2fdb43d737f2>)

Beuys'a göre süpürge eyleminin sembolik bir anlamı vardır. Özgürlük bir haktır ve herkes için olmalıdır. Fakat hür olmanın peşinden koşarken siyasi partilerin kölesi olmamaya, çevreyi temiz tutmaya dikkat edilmeliydi. Fiziksel ortamın olsun zihnin olsun zararlı şeylerden arındırılması gerekliliği ile ilgili simgesiydi (Yılmaz, 2013: 348). Çalışmanın düşünsel temellerinde yer alan sosyokültürel bileşenler performansın kavramsal yönünü ortaya çıkartmıştır. Bu eserde her ne kadar gösteriden kalan çöplerin toplanması performansın odak noktası olsa da sanatçının vermek istediği mesaj “politik” yapıya karşı güçlü kodları barındırdığı söylenebilir.

Bu çalışmadaki iki unsur önem arz eder. İlk unsur, işin zamanıyla veya daha spesifik olarak, zamanın yaratılması ve yeniden üretimiyle ilgilidir. Kalıntıların ve artakalanların korunması yoluyla bir olay bu atıkla işaretlenir. Beuys nesnelere bir araya toplar, bir araya getirilmiş atıklardan oluşan bir eserin açılışını yapar. İkinci unsur ise nesne ve süreç, heykel ve değişim, eylem ve ürettiği şey ya da şeyler arasındaki ilişkidir. Dahası, Beuys'un süpürgesinin durumu nedir? Süpürmek veya süpürmek, israf etmek veya istemek? Beuys'un vitrini çerçeveyi, yaratma ve alma sürecini gösterdiğinden, bir tarafa veya diğerine inemeyiz. Beuys bir keresinde “heykel sabitlenmedi ya da bitmedi” ifadesini kullanmıştı. Bana göre bu vitrin ve ima ettiği sergileme, koruma ve koleksiyon tarihinin bu terimlerle (süreç, dizi ve hareketle) konuşulması çok önemli görülmektedir. Kısacası, esere ilişkin yorumlarda zamansallığın nasıl işlediği göz önünde bulundurulmalıdır (<https://narratingwaste.wordpress.com/2009/08/23/joseph-beuys-ausfegen-sweeping-up-1972-85/>). Beuys'un performansında sadece göstericilerin bıraktığı çöpler (atıklar) eserin bütünlüğünü oluşturmaz. Bu çalışmada “süreç” olgusu önemlidir. Göstericilerin performans çalışmasının gerçekleştirileceği alana gelmesi, orada zaman geçirmesi, günün olağan akışı içerisinde gösterilerini yapıp alanı terk etmeleri, Beuys'un iki öğrenci ile kalabalığın boşalttığı alanı süpürmesi ve süpürülen alandan toplanan çöplerin sergilenmesi gibi birkaç aşamayı, eserin oluşum sürecinin tamamına etki eden bölümler olarak değerlendirmek gerekir. Bir bakıma bu performans çalışmasında eserin başlangıcından bitimine kadar olan zamanda gerçekleşen her olay “süreç” olgusu bağlamında değerlendirilmelidir. Dolayısıyla Beuys'un performansının kavramsal yönünün algılanabilmesinde “süreç” olgusu ön plandadır.

“Bir hareket olarak Süreç Sanatıyla ilgili en önemli olay şüphesiz New York City’deki Leo Castelli deposunda 1968 sergisidir. Dönemin en önemli isimlerinden biri olan sanatçı Robert Morris, sadece gösteriyi organize etmekle kalmamış, aynı zamanda konseptin etrafında döndüğü kapsamlı bir makale de yazmıştı. Anti-Form başlıklı tez, söz konusu Giovanni Anselmo, Richard Serra, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, William Bollinger, Alan Saret, Gilberto Zorio ve Keith Sonnier gibi hareketin ve sanatçılarının arkasındaki niyeti açıkladı” (<https://www.widewalls.ch/magazine/process-art-artists-history>). Tom de Freston’a göre, “Contingent”, 1969 (Fotoğraf 8), Eva Hesse’nin en ikonik eserlerinden biridir.



Fotoğraf 8: Eva Hesse, “Contingent”, 1969.

(<https://www.tomdefreston.co.uk/artist/5135/eva-hesse-contingent>)

Sanatçı kırılğan ve geçici özelliğe sahip malzemeleri eserlerinde kullanmıştır. Materyalleri doğal yapıları ile oynayarak onları dönüştürme’ye çalışırdı. Tavandan latekse batırılmış ve fiberglasa asılan sekiz kumaş tabakası sarkar. Hepsisi insan ölçeğine yakındır ve yüksekliği yaklaşık dokuz ile on fit arasında değişir. Bazıları zeminin hemen üzerinde dururken bazıları ise sadece zemine hafifçe temas eder. Latekse batırılan kumaş, tabakaların tüm uzunluğunun yaklaşık dörtte biri ile dörtte üçüne ulaşma eğilimindedir. Bu nedenle, her bir uçta, ışığın içeri girmesine izin veren

ufalanmış, şeffaf bir fiberglas alanı vardır. Işık, daha opak olan merkezi bölümleri delip, bazen kumaştaki deliklerden geçerek veya bazen yüzeyin bir zar gibi gerildiği bir alandan parlayarak geçebilir. Bu nesnelere görüntüleme süreci hem optik hem de fizikseldir (Freston, 2004).

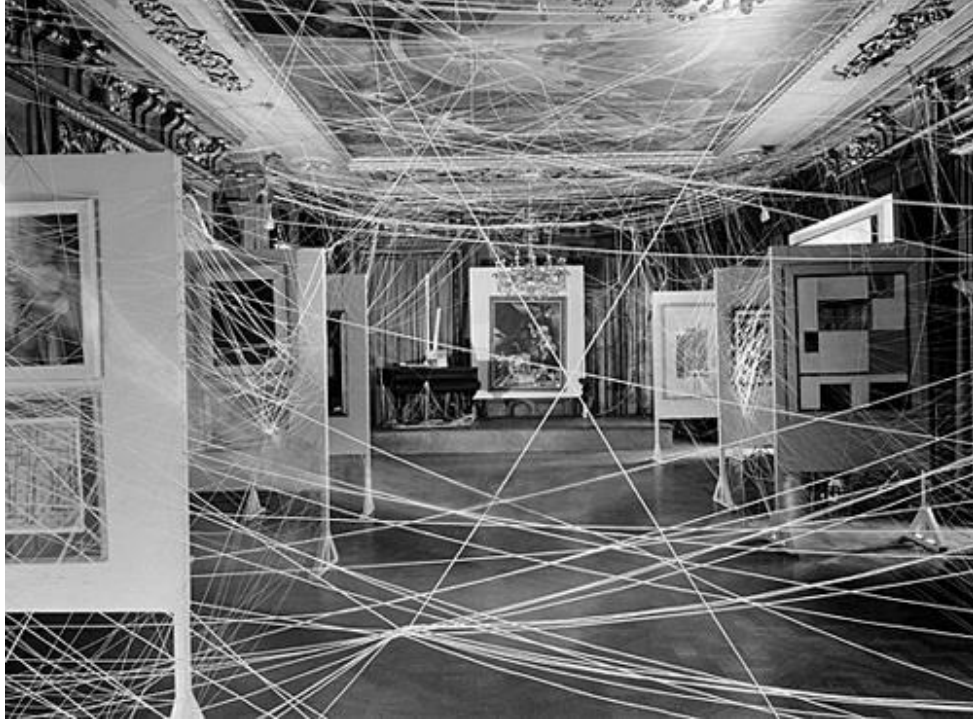
Briony Fer'in "*Eva Hesse and Color*" başlıklı makalesinde şu ifadeleri kullanmıştır: Hesse 1967'de lateks ve cam elyafı ile çalışmaya başladığında, mürekkep yıkamadan çok farklı davransa da, bu örtü ve katman özelliklerinin bazılarını dönüştürebilen ve saf olmayan, dokunsal bir vizyon dinamiği yaratabilen malzemeler buldu. *Contingent* için yıkama çizimi ile aynı iş için test parçası arasındaki bir karşılaştırma, basitçe bir deneme parçasının üzerine asılan lateks kaplı bir müslin kumaşıdır (pamuklu kumaş), bunu çok açık bir şekilde göstermektedir. Lateks tabakanın düzensiz katlanması, bir dizi farklı kalınlık meydana getirir, böylece eğim yükselirken koyulaşır ve alçalırken açıklaşır. Lateksin rengi de zamanla koyulaştı. Önceki açık kremi sarıdan koyu kehribar rengine dönüştü. Bundan çok daha az başarılı olan diğer lateks işleri, büyük ölçüde yok oldu veya koyu şurup gibi bir kahverengiye dönüştü. Bu dönüşümden kaynaklı olarak Hesse, heykelinin yok olmasını istemesinden ziyade eserin yavaşça renk değiştirmesini beğendiği düşünülebilir. Sonuçta, bu renk değişimi süreci zaman içinde bir çeşit geçiştir (Fer, 2007: 33-34). Bu çalışmada kullanılan malzemelerin zamanla yaşadığı değişim ve dönüşüm "süreç" kavramına işaret eder. Özellikle Lateksin üzerindeki renklerin zamanla tonlarında değişkenliklerin görülmesi, eserin sürekli dönüşüm içerisinde olduğunu gösterir.

İzleyici

İzleyici/ seyirci sanat olgusunun her döneminde var olmuştur. Fakat izleyicinin/ seyircinin sanatsal formlar ile olan etkileşimi dönemsel olarak değişkenlik göstermiştir. Özellikle 1910' larda Duchamp ve Dadaist sanatçıların eserleri ile başlayan izleyicinin sanattaki aktif misyonu, 1960 sonrası sanat oluşumlarında da sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde izleyici bileşeninin sanattaki değişen rolüne değinilmiştir.

Marcel Duchamp'ın Madison Avnue'de 1942 yılında açtığı "Gerçek üstücülüğün ilk belgeleri" isimli karma olarak gerçekleştirilen sergide "Bir Mil İplik"

(Fotoğraf 9) isimli yerleştirmesi ile izleyicileri ve sergide bulunan sanatçıların işlerini habersiz bir şekilde enstalasyonun içine katmıştır. Duchamp'ın bu çalışmasında izleyiciyi kendi içine hapseden bir süreç vardır. Sergi salonundaki bu çalışma Duchamp'ın 1609 metre ipi salonda yer alan bütün resim ve heykellerin etrafını çevirerek gerer. Bu durum orda bulunan sanatçı ve izleyicinin hareketlerini kısıtlar. İzleyici iplere takılmamaya gayret ederken sergide yer alan diğer eserleri de izlemeye çalışır (Çeber, 2017: 87-97).



Fotoğraf 9: Marcel Duchamp “Bir Mil İplik”, 1942
(https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/duchamp_philadelphia_1.jpg)

Brezilyalı sanatçı Neto heykeltıraş ve mültimedya (çoklu ortam) yerleştirme sanatçısıdır. Neto'nun çalışmaları görsel açıdan etkileyici ve duyu organları ile tecrübe edilebilir. İzleyicinin içinde yer alabileceği, yürüme ve dokunma eylemini gerçekleştirebileceği alanlar hazırlanmıştır. “Delilik Hayatın Bir Parçası” “Madness Is Part of Life”, enstalasyonu (Fotoğraf 10) Rio Leopoldina İstasyonu'nda 2012 yılında gerçekleştirilmiştir. Neto, bu çalışmasını tığ işinden oluşan ağ ve zeminden birkaç metre yukarıda asılı saydam dokuya sahip köprülerle, izleyiciyi üst katlarda bulunan odalara yönlendirerek hem merak uyandırıp hem de izlenebilir ortamlar yaratmaktadır. Binlerce plastik top ağların içine doldurulmuştur. Neto kendi ifadesi ile deliliği

kutlamaktadır. Sanatçıya göre delilik toplumun bir parçasıdır ve ilaçlarla gizlenmeye, bastırılmaya çalışılmamalıdır, çünkü hayatın çılgınlığa ihtiyacı vardır. “İzleyicinin görmesi gereken şey aslında yönetmen olan kişinin ona gösterdiğiidir. Hissetmesi gereken şey ise, yönetmenin seyirciye aktardığı enerjidir” (Aktaran: Kapar, 2018: 2334).



Fotoğraf 10: Ernesto Neto “Madness Is Part of Life”, 2012
(https://static.designboom.com/wp-content/uploads/2012/11/ernesto_neto_madness01.jpg)

Performans Sanatının önemli sanatçılarından olan Marina Abramovic birçok performansında izleyiciyi eserin bir parçası haline getirmiştir. Bir bakıma meydana gelen sanat eserinin oluşum sürecinde izleyiciler de yer almıştır. Sanatçının bu konseptte yaptığı performanslardan olan “Sanatçı Aramızda” (The Artist is Present) isimli çalışmayı örnek olarak gösterebiliriz (Fotoğraf 11).

“MoMa’da gerçekleştirilen ve her gün halka açık olan “Sanatçı Aramızda” performansı, sade, alışılmadık bir senaryo üstüne kuruluydu. Abramovic, dökümlü şık bir elbisesi ile serginin yapıldığı binanın ferah avlusunun ortasına konulan küçük, ahşap olan bir masanın arkasında oturmuştu. Simasında kararlı bir kayıtsızlık, hislerini gizleyen bir ifade vardı. Sergiye katılanlardan karşısında bulunan sandalyede istedikleri kadar oturmaları, sessiz bir şekilde zaman geçirmeleri ve sonrasında yüz yüze bakışmanın anlamını, bu arada gelişen şaşırtıcı olan duyguları, içine girdikleri ruh durumlarını sözcüklere dökmeleri isteniyordu. Katılımcılardan bazıları ise, sanatçının sessizliğini boş, anlamsız bakışlarla ya da kahkaha atarak cevap

verilebilecek meydan okuma, kışkırtıcı bir hal olarak algıladı. Bazıları performansın ortada sakinliği ile kendilerinden geçerken bazıları da yapılan performansın altında derin bir üzüntünün olduğunu hissederek gözyaşlarına boğuldu” (Wilson, 2015: 14).

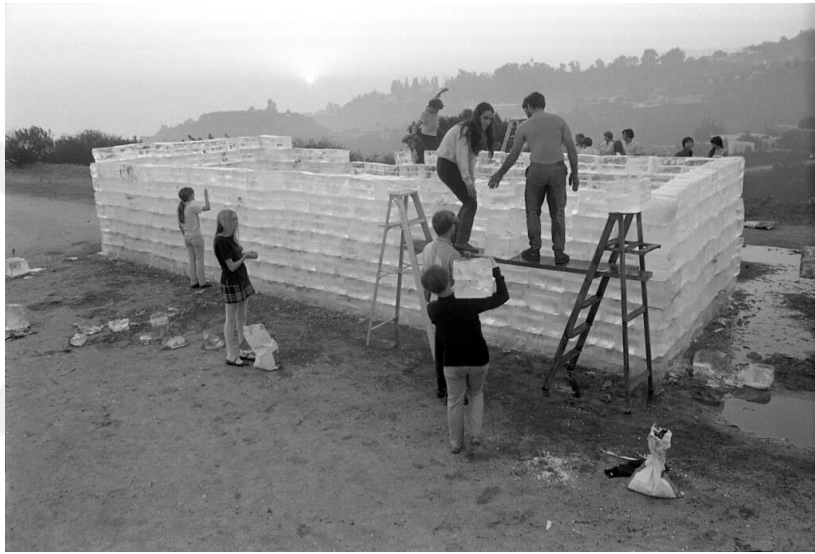


Fotoğraf 11: Marina Abramovic “Sanatçı Aramızda” (The Artist is Present), 2010
(<https://search.creativecommons.org/photos/cd05e3f6-4e84-45a1-bf32-4f09d894fd3b>)

“Seyirci, bir sanatsal ürünün tüketim sürecinde önemli rol oynamaktadır. Duygudaşlık, sanatın iletişimsel boyutunda en etkili unsurdur. Performans gerektiren gösterilerde seyirciyle iletişimin sağlanması çoğunlukla teknik unsurlara bağlı olsa da, öncelikle duygusal doyumdur. Seyircinin duygu merkezine dokundurulan her hamle alkış alır; alkış, estetik yargının destekleyici ve olumlu sonucudur” (Aşkar, 2011: 3).

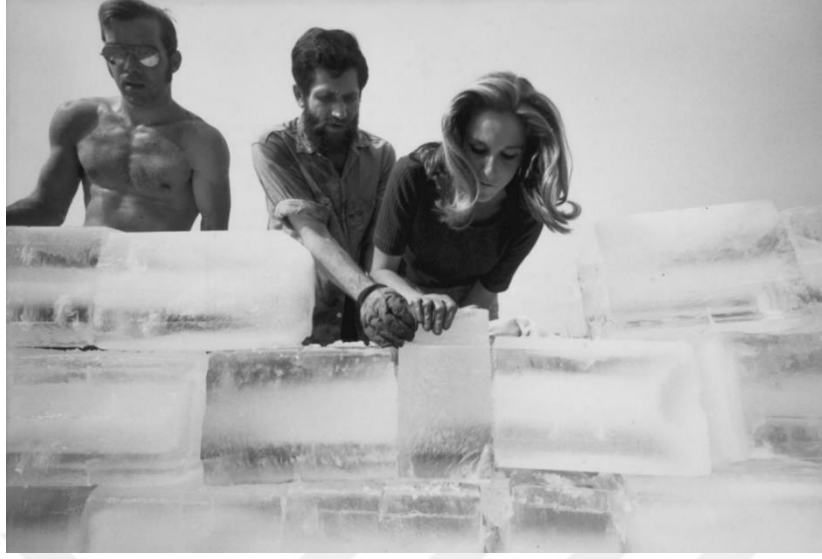
Ekim 1967’ de Los Angeles’ın her yerinde garip inşaat alanları görülebilir. Gençler ve çocuklar tarafından buz bloklarından inşa edilen devasa duvarlar, güneşin ısı altında dev beyaz kristaller gibi parlıyordu. Yoldan geçenler serin bir esinti yakalayabilirler ya da soğuk yüzeye dokunarak erime sürecini hızlandırmış olabilirler. Aslında, buz bloklardan inşa edilen duvarlar birkaç gün içinde gitmişti (erimişti). Keskin bloklar şekilsiz topaklara dönüştü, güneşin altında eriyip kuru toprağa sızarak kayboldu. Geriye kalan tek şey belgesel fotoğraflar ve olayı duyuran bir posterdi. Üç gün boyunca, şehrin her yerine yaklaşık yirmi dikdörtgen buz bloğu (duvar) (yaklaşık

9 m uzunluğunda, 3 m genişliğinde ve 2,4 m yüksekliğinde) inşa edildi. İnşa edilen bloklar kırılmayarak doğal bir şekilde erimeye bırakılmıştır. “Fluids” (Sıvılar) adlı bu çalışmayı (Fotoğraf 12) üreten sanatçı Allan Kaprow’un, 1960’ların başından bu yana çeşitli vesilelerle sahnelediği bir dizi “Happening” (Olayların) doruk noktası ve bir bakıma son noktasıydı. Bu eserlerin çoğu, müzeler ve galeriler gibi mekânsal alanlara hapsedilmelerinin dışında, kentsel veya doğal manzaraların bulunduğu bir ortamda gerçekleştirilmiştir (Ursprung, t.y.: 177).



Fotoğraf 12: Allan Kaprow, “Fluids” Happening, 1967, Photo: Dennis Hopper
(https://live.staticflickr.com/2088/2417416174_5ce1d59ec4_b.jpg)

Kaprow’un nesneyle ilgili çalışmaları, yani 1950’lerde ürettiği daha önceki resim, heykel ve kolajları ile Yard (1961) gibi düzenlemeleri müzenin ya da kapalı mekanların içinde sergilenirken, ‘Fluids’ (Sıvılar) sembolik olarak ‘dışarıda’ (açık alanda) gerçekleştirildi (Fotoğraf 13). Kaprow’un ana eseri, özellikle yeniden canlandırılabilen ama gerçekte sergilenemeyen Happening’leri için. Müzenin duvarları tarafından çerçevelenen Kaprow’un retrospektifindeki sanat çalışmaları, Kaprows’un geçmiş eserlerinin bir temsiliydi. Oysa Fluids, gelecekteki uygulamasının temsil edilemeyen doğasına atıfta bulunurken, ‘içeriği’ buz duvarlarıyla örtülmüştür ve buz eriyene kadar görünmez kalmıştır (Ursprung, t.y.: 178).



Fotoğraf 13: Allan Kaprow, “Fluids”, Los Angeles, 1967, Photo: Julian Wasser
(<https://www.metalocus.es/en/news/fluids-a-happening-allan-kaprow-1967-2015>)

“Fluids” (Sıvılar) adlı çalışma “...Los Angeles bölgesindeki çeşitli yerlerde gerçekleşti, ancak posterde duyurulduğu gibi yirmi yapının gerçekten yapıldığını gösteren hiçbir kaynak yok. Kaprow, kentsel bağlamın, özellikle “kayıtsız mimarının alacakaranlık kuşağı”, depoların ve dağıtım merkezlerinin mantar gibi görüldüğü banliyö yayılımının önemi konusunda ısrar ediyor. Bu tür tamamen işlevsel ve geçici binalar, “planlı eskime” ekonomik kriterlerini takip ediyor. Ucuz malzemelerden yapılan ve kısa vadeli kira sözleşmeleri ile kiralanmış binalar, arazi sahibine maksimum kar sağlar ve sadece birkaç yıl sonra değiştirilmeye mahkumdur. Böylece sıvılar, depolama ve atık arasındaki paradoksal ilişkiyi yeniden canlandırır. Çoğu sanat eseri bu çelişkiyi azaltma ve sonsuz değer yaratma iddiasında bulunma eğilimindeyken, “Fluids” (Sıvılar), enerji, insan gücü veya para israfı olsun, tam da israf eylemini gerçekleştirir” (Ursprung, t.y.: 179).

Kelly’ye göre, Yerleştirme Sanatı terimi geniş ve her şeyi kapsayıcıdır ve Çağdaş Sanattaki yaygınlığı ve merkeziliği, bazıları tarafından onun yakın zamanda sona ereceğini düşündürmek için görülür; ancak sanatçılar yerleştirme stratejilerini kullanmaya ve uyarlamaya devam ediyor. Bir üretim ve sergileme biçimi olarak çok yönlülüğü, esnekliği ve hem sanatçının hem de izleyicinin endişelerini ele alma kapasitesi, onun meşru ve ilgili bir Çağdaş Sanatlar pratiği biçimi olarak kalmasını

sağlar. 1960'lar ve 1970'lerdeki Yerleştirme Sanatının biçimlendirici dönemi, sosyal, politik ve kültürel bir karışıklık dönemi idi. Minimalizm, Çevresel Sanat, Kara Sanatı, Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı gibi Yerleştirme Sanatının gelişimini etkileyen bir dizi avangart akım, bu dönemde modernizmin algılanan sınırlamalarına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Yapıtın metalaştırılması, temsilin deneyim yerine ön plana çıkarılması ve sanat eseri ile tekil, bağımsız bir karşılaşmanın getirdiği kısıtlamalar. Minimalist sanatçılar çerçeve ve kaide gibi yapıları terk ederek, Resim ve Heykelin temsil ve aşkınlık karakteristiğine yönelik stratejilere direndiler ve izleyicinin dikkatini sanat eserinin gerçek deneyiminin bütünlüğüne, materyallerine, bağlamına ve alanına çekiyorlardı. Benzer şekilde, Çevresel Sanat, Arazi Sanatı, Kavramsal Sanat, Performans Sanatı, Olaylar ve Video Sanatındaki gelişmeler, sanat eserinin metalaşmasını bozan ve düşünceyi yapıtın temsil ettiği şeyden neye kaydıran geçici, performatif ve mekâna özgü çalışmaların yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. Sanat eseri iletişim kurar. Sanatçılar, serginin maddi koşullarını ortaya çıkararak, sanat kurumunun geleneksel bakış koşullarının egemenliğine meydan okudular (Kelly, 2010: 6-7).

Edebiyat, felsefe, mimari, resim gibi pek çok alanda görülen post-modernizmin güncel sanata yansımalarından biri de enstalasyonlardır. Materyallerin veya performansın kullanımı, bunların kullanımı, mekânla ilişkilendirilmesi ve bağlamla aktarımı konuyu ilgi çekici hale getirmektedir. Anlatılmak istenen şeyin süreci enstalasyonlarla kolaylıkla aktarılabilirdiği için sanatçılar tarafından uygulanan bir alandır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4 BULGULAR VE YORUM

4.1 15. İstanbul Bienalindeki Eserlerin Çözümlemeleri

Çağdaş sanat sürecinde çalışılıp üretilen ve altı (6) sanatçı ve sanatçıların yapmış olduğu “enstalâsyon / yerleştirme” çalışmaları, 15.İstanbul Bienalinde “İyi Bir Komşu” teması başlığı altında, A.J. Greimas’ın geliştirdiği göstergebilimsel çözümleme yöntemine dayandırılarak analiz edilmiştir.

Aşağıda verilen tabloda (Şekil 7) çözümlemeleri yapılan eserlerin bilgilerine yer verilmiştir.

Sıra	Sanatçı	Eserin İsmi	Yılı
1	Aude Pariset	Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)	2016
2	Leander Schönweger	Ailemiz Kaybetti / Kayboldu	2017
3	Dan Stockholm	Ev, 2013-16	2017
4	Young-Jun Tak	Objelerin Sessizliği ve Belagatı	2017
5	Klara Liden	İsimsiz	2017
6	Mirak Jamal	İsimsiz (Minsk Mutfağı Natürmortu)	2017

Şekil 7: Çözümlenen Eserlerin Sıralaması

4.1.1 Aude Pariset “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)”, 2016

1983’te Versaille, Fransa’da doğan sanatçı, Berlin’de yaşamakta ve çalışmaktadır. Dijital dönemde imgenin üretilip algılanma biçiminin bilindik kurallarına karşı fotoğraf, heykel ve enstalâsyonu kullanır. Sanatçı, reklâmdan teknolojiye ve moda endüstrisine kadar her alanda imge ve nesnelere kullanarak duygu,

düşünce ve isteklerin gerçekleşmesi için basını yönetebilen ve bunları hem vurgulayıp hem de alt üst ederek dijital ortamda kolajlara uygulamıştır (İKSV, 2017: 424).

Sanatçının, 15. İstanbul Bienali'nde sergilenen “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)” başlıklı enstalasyon çalışmasını (Fotoğraf 14) bilimsel bir olgu üzerine temellendirmiştir. Eserde kullanılan strafor ve un kurtları ile ilgili yapılan “Stanford çalışmasına göre, tek bir solucan yılda 46.36 mg polistiren (strafor) atığı yiyebilir” (<https://livingearthsystems.com/mealworms-compost-styrofoam/>). Solucan ve un kurtlarının bu potansiyelini sanatçı eserinde kullanmıştır. Un kurdu'nu sanat eserinin oluşum sürecinde sanat nesnesi konumunda değerlendirmiştir. Özellikle bu çalışmada gerçek yaşamın sanat ile olan etkileşimi ön plandadır. Sanat eserinin vermek istediği mesaj, organik ve inorganik oluşumların etkileşimi ile sağlanmıştır.



Fotoğraf 14: Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen), 2016”
(<https://artsandculture.google.com/asset/toddler-promession%C2%AE-aude-pariset/1AGQDYpFd4jULA>)

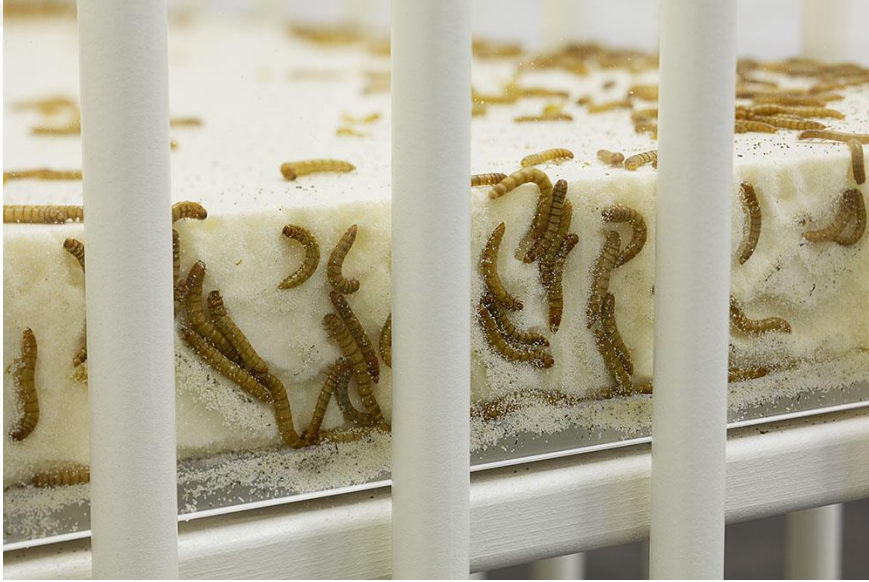
Betisel Düzey

Bu enstalasyon çalışması iç mekânda gerçekleşmektedir. Bu fotoğraf karesinde tekerlekleri olan ve hareket edebilen bir beşik, beşik içinde bir yatak bulunmaktadır. Pera Müzesi'nde sergilenen bu enstalasyon çalışmasında, beşiğin içinde strafordan yani süngerden bir yatak bulunmaktadır. Yatağın içinde çok fazla un kurtçukları yer

almaktadır. Beşğin üst kısmı camla kaplıdır. Cam vitrinde belli aralıklarla yerleştirilmiş yuvarlak ve beyaz renkte havalandırmalar vardır.



Fotoğraf 15: Kesit- 1 “Sünger Üstünde Un Kurçukları - 1”
(https://www.audepariset.net/images/6_debris%20legacy.jpg)



Fotoğraf 16: Kesit- 1 “Sünger Üstünde Un Kurçukları - 1”
(https://www.audepariset.net/images/6_greenhouses2.jpg)

Beşğin içindeki strafordan yapılmış yatağın üstünde çok sayıda un kurtçukları ve larvalar bulunmaktadır (Fotoğraf 15-16). Bunlar beşğin içinde camdan

yapılmış bir vitrinde yer almaktadır. Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması şu şekilde yapılmıştır (Şekil 8):

1. Kesit	Cam Vitrin
2. Kesit	Beyaz Renkli Beşik
3. Kesit	Strafordan Yapılmış Yatak
4. Kesit	Un Kurtçukları
5. Kesit	Beşik Markası – (Ikea)
6. Kesit	Yuvarlak Kesilmiş Havalandırma

Şekil 8: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması

Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılmasının açıklanması aşağıda yapılmıştır.

1. Kesit: Cam Vitrin

Cam vitrin, normal şartlarda içindekini korumaya yönelik alan olması gerekirken vitrinin içindeki bir tür tehdit altındadır. Cam vitrinde belli aralıklarla cama yerleştirilmiş, yuvarlak beyaz renkte kesilmiş delikleri olan bir havalandırma bulunmaktadır. İçerdeki un kurtçuklarının strafor malzemesini yiyerek beslenmeleri ve havalandırmaların ise, un kurtçuklarını hayatta tutmak için beşiğin ilgili alanlarına yerleştirildikleri görülmektedir. Cam vitrin dış müdahaleyi engellemek için bir bariyer görevi görmektedir. Dış dünyadan soyutlanan bu alanda kendi içinde bir yaşamın döngüsünden söz edilebilir.

2. Kesit: Beyaz Renkli Beşik

Bebeklerin, küçük çocukların dinlendikleri, yatıp uydukları yaşam alanlarında kullandıkları bir nesne. Tahtadan ya da demirden yapılmış karyola. Bu enstalasyonda

beyaz renkte bir beşik tercih edilmiştir. Beyaz renk; saflığın, temizliğin, masumiyetin ve güven duygusunun bir işaretidir. Beşiğin kenarlarının dikey formlarda çıtalar ile çevrili olması hapisane izlenimi uyandırmaktadır. Bu çalışmada, bir bakıma un kurtçuklarının dış dünyadan izole edilmeye çalışıldığı bir süreçte, bulunduğu alanda yer alan nesnelere beslenerek yaşam döngüsünü sağlayabilme potansiyeline vurgu yapılmış olabilir.

3. Kesit: Strafordan Yapılmış Yatak

Öncelikle straforun gözenekleri kapalı ve hareketsiz kuru havadan oluşan toprakta çözünmemesi sebebi ile çevreye de zarar veren bir ısı yalıtım malzemesidir ve yatakta bu malzemeden yapılmıştır. Beşik nesnesi, çocuk göstergesine vurgu yapmaktadır. Uyku, bir çocuğun/bebeğin en rahat olduğu doğal bir anı yansıtır. Strafor yatak ise bu sürecin yaşanmasında kullanılan yapay bir nesnedir. Yatak yün ya da pamuk gibi doğal bir malzemeden yapılmış olsaydı, doğallığın bütüne yayıldığı bir kompozisyonu karşımıza çıkartabilirdi. Fakat strafor gibi yapay bir nesnenin eserde kullanılması doğal-yapay zıtlığını karşımıza çıkartır.

4. Kesit: Un Kurtçukları

Un kurdu (*Tenebrio Molitor*) ise, bir böcek türüdür. Organik olan atıkları geriye dönüştürme sürecinde ise, büyük bir etkiye sahiptir (Işık ve Kırkpınar, 2017: 750-756). Bilim insanlarının keşif ve değerlendirmelerine göre un kurtları straforu kemirerek ya da diğer bir ifade ile ondan beslenerek ve bu köpüğü doğal yolla parçalara ayırarak yaşayabilmeleridir (İKSV, 2017: 288). Bilim insanlarının ‘un kurtçukları’ ile ilgili deneylerde ortaya çıkarttıkları özellik, sanatçının izleyiciye vermek istediği mesajın aktarılabilmesinde önem arz eder. Un kurtçuklarının doğanın yıllarca yok edemediği yapay nesnelere de beslenerek hayatta kalması potansiyeline sahip olmaları ve bu yapay nesnelere beslenerek dışkılamaları bir bakıma yapayın doğala dönüşümünü sağlamaktadır. Bu özellik ‘ekolojik dönüşüm’ kavramını ortaya çıkartmaktadır.

5. Kesit: Beşik Markası – (İkea)

Bu enstalâsyonda kullanılan nesne beyaz renkli “İkea” marka bir beşiktir (İKSV, 2017: 288). Gündelik yaşamda çocukların ya da bebeklerin uyumaları için üretilen seri üretim nesnesi olan beşik, sanatçının eserinde sanat nesnesi olarak kullanılmıştır.

6. Kesit: Yuvarlak Kesilmiş Havalandırma

Beşik içinde yerleştirilmiş cam vitrine belli aralıklarla sıralanmış daire şeklinde tasarlanmış havalandırma delikleri bulunmaktadır. Bu delikler dışarıdan izole edilmiş olan un kurtçuklarının yaşamlarını sürdürebilmeleri açısından dış mekân ile iç mekân arasındaki bağlantının sağlanabilmesinde, hava dolaşımının oluşabilmesi açısından önem taşıdığı söylenebilir.

Aude Pariset’in “*Toddler Promession-Tıptı Tıptı Yürüyen*” adlı enstalâsyon çalışmasının *kahramanlar, mekân ve zaman* açısından şu şekilde açıklayabiliriz:

Kahramanlar:

Eserin oluşumuna etki eden kahraman konumundaki göstergelere bakıldığında, kişi figürüne rastlanmamaktadır. Fakat sanatçı vermek istediği mesajı beşik, strafor ve un kurtçuklarını kullanarak vermeye çalışmıştır.

Mekân/ Uzam:

Eser, sergi salonu ya da boş bir mekânda sergilenmiştir. Eser, duvarlara paralel olacak şekilde salonun ortasına yakın bir alana yerleştirilmiştir. Bu çalışmada beşiğin olması, içindeki un kurtçuklarının bulunması bir ev mekân olduğunu, çocuk büyütme ve yetiştirmekle ilişkilendirilmesi gereken bir eser olduğu izlenimini vermektedir. Bu enstalâsyon çalışması da Pera Müzesinde yer almıştır.

Zaman:

Eserin oluşum sürecini yansıtan herhangi bir zaman betisine rastlanmamaktadır. Fakat, eserde kullanılan beşik göstergesinin marka ve modeli bize hangi dönemlerde üretildiğine yönelik ipuçları verebilir.

Aude Pariset’ in “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)” adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananlamları aşağıda verilmiştir (şekil 9).

Gösterge	Düzanlam	Yananlam
Cam Vitrin	Cansız / Nesne / Mekân / Cam Kutu (İçine konan şeylerin görünmesi için tasarlanmış cam dolap)	Şeffaf / Açıklık / Teşhir Alanı / Koruma
Beyaz Renkli Beşik	Cansız / Nesne / Küçük Yatak (Karyola) (Yeni doğan bebeklerin, emekleyerek yürümeye çalışan küçük çocukların yatması için kullanılan sabit veya sallamalı çocukların düşmemesi için genelde parmaklıklı, korumalı karyolaya benzeyen bir yatak aracı)	Çocuk / Gelişim / Uyumak
Strafordan Yapılmış Yatak	Cansız / Nesne / Sünger Yatak (Üzerinde uyumak veya dinlenmek için kullanılan eşyadır. Ana malzemesi bu çalışmada strafordan yapılmıştır)	Yapay / Yumuşak
Un Kurtçukları	Canlı / Hayvan (Un kurdu bir böcek türü)	Kemirmek / Deformasyon / Yok Etmek
Yuvarlak Kesilmiş Havalandırma	Cansız / Nesne / Daire Formunda Delikler (Kapalı bir ortamı havalandırmak amacı ile çeşitli araçlar kullanılarak dışardaki temiz hava akımının içeriye alınması)	Boşluk / Yaşam Alanı

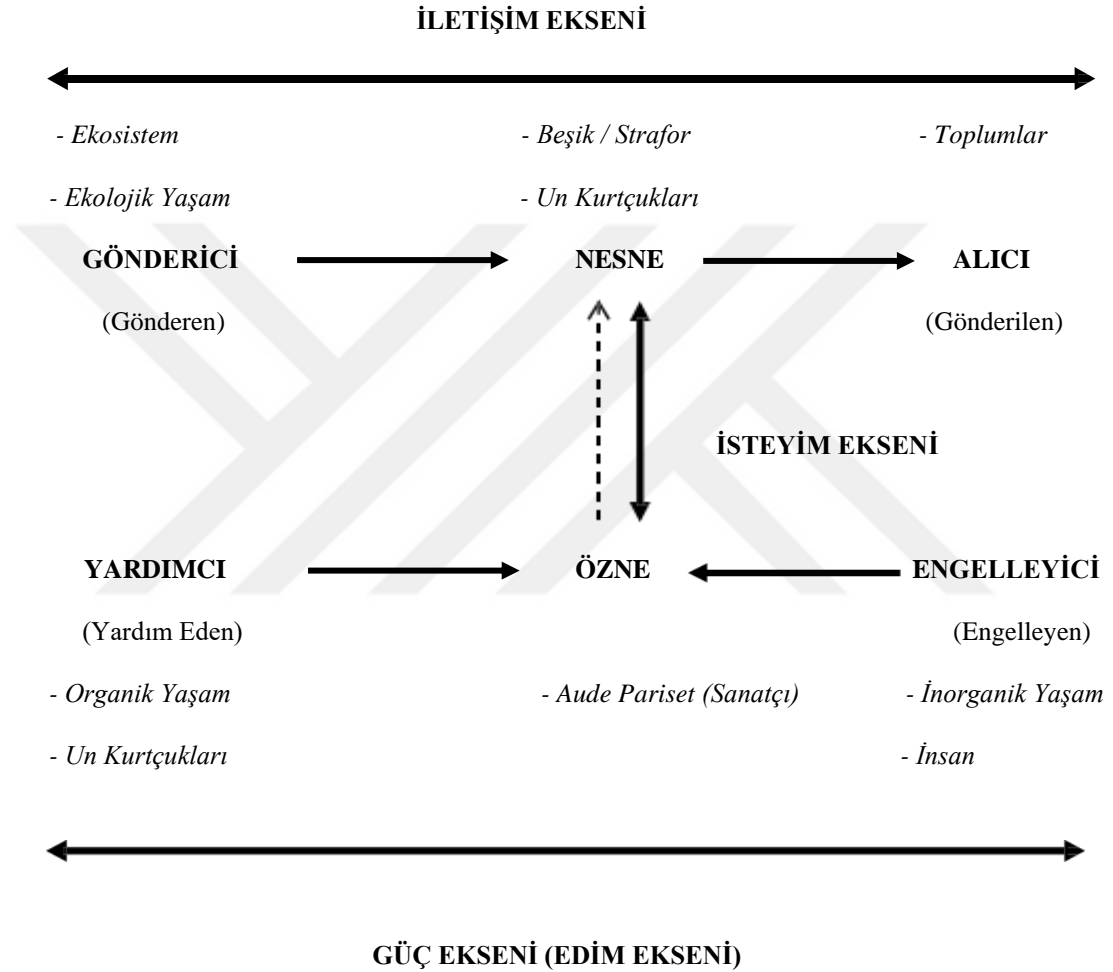
Şekil 9: Aude Pariset’in “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)” adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananlamlar

Anlatsal Düzey

Yatağın üzerinde yer alan un kurtçukları strafordan beslenerek yaşayabilmektedir. “...Pariset, sergi süresince bu un kurtçuklarının straforu yavaş yavaş yiyip bitirişini ve dışkıya dönüştürüşünü görebildiğimiz, izleyebildiğimiz bir

yapıt üretti” (İKSV, 2017: 288). Strafor olsun plastik malzemeler olsun bunlar doğanın ekolojik yapısını çevreye verdiği zararı insan eliyle yok etmenin bir işaretidir.

Aude Pariset’in “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)” adlı çalışmasının Eyleyensel Örnekçesi verilmiştir (Şekil 10).



Şekil 10: Aude Pariset’in “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)” adlı çalışmasının eyleyensel örnekçesi

İletişim Eksenini (Gönderen-Nesne-Alıcı):

Gönderen: Ekosistem / Ekolojik Yaşam

Nesne: Beşik – Strafor / Un Kurtçukları

Alıcı: Toplumlar

Sanatçı bu çalışmasını, ekolojik yaşamın içerisinde yer alan organik ve inorganik yapıların etkileşimi üzerine kurguladığı söylenebilir. Bu bağlamda, beşik ve strafor gibi inorganik yapılar ile un kurtçukları gibi organik yapılar bir arada kullanılmıştır. Un kurtçuklarının straforu kemirerek yok etmesi ve aynı zamanda dışkılayarak doğal yapıya dönüştürmesi, yaşamın döngüsüne işaret olarak değerlendirilebilir

İsteyim Ekseni (Özne–Nesne):

Özne: Aude Pariset (Sanatçı)

Nesne: Beşik ve strafordan yapılmış yatak/ Un Kurtçukları

Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı enstalasyon çalışmasının konusu, un kurtçuklarının strafordan yapılmış bir bezi, yatağı yiyerek çevreyi kirletmesi ve dışkıya dönüştürüşünü anlatıyor. Doğal olan süreçlerle parçalanamayan ve uzun yıllar yok olmadan kalabilen strafor malzemesinin yaşadığımız bu atmosferde geri dönüşü olmayan izler bırakması, eserin vermek istediği mesajla bağlantılıdır. Pariset'in insanın doğal çevre ile etkileşiminin dışında bu beşğin bir ev mekânında yerini alması ile birlikte bebeklerin, çocukların büyüme ve yetişmeleri arasında bir ilişkinin olduğu düşünülebilir. Bu çalışma ile sanatçı, yaşamın olağan sürekliliğine/döngüsüne vurgu yaptığı söylenebilir

Güç (Edim) Ekseni (Yardımcı–Özne–Engelleyen):

Yardımcı: Organik Yaşam/ Un kurtçukları

Özne: Aude Pariset

Engelleyen: İnorganik Yaşam ve insandır.

Burada insanların kendi elleri ile doğayı tahrip etmeleri ve zarar vermeleri ile birlikte bıraktı olumsuz etkilerin uzun yıllar hissedildiği ve ağır tahribatlara yol açtığı bir gerçektir. Sanatçı, ekolojik yaşamın doğal döngüsüne vurgu yaptığı bu çalışmada organik yaşam ve un kurtçuklarının yardımcı, inorganik yaşamın ise engelleyici konumda olduğu söylenebilir. Kavramsal içeriğe sahip olan bu çalışma, izleyiciye farklı bakış açıları sunabilir.

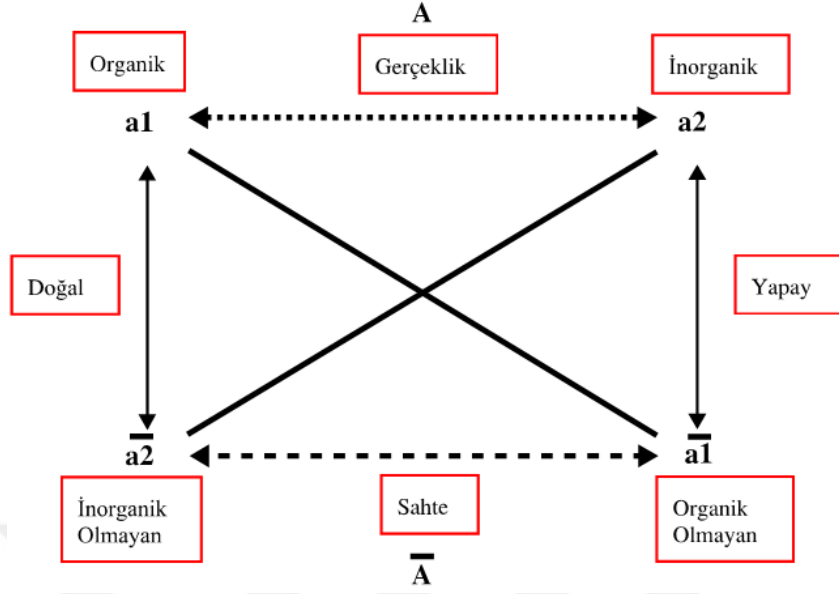
Ancak bu çalışmanın “İyi bir komşu” temalı bienalle ilişkisini anlamak, anlamlandırmak zordur ve çokta açıklanabilir bir durumu yoktur.

İzleksel Düzey

Bebek beşiğini metafor olarak kullanan sanatçı, yatağı un kurtçukları ile doldurmuştur. İzleyici beşiğin içine baktığında hareket eden un kurtçukları ile karşılaşmaktadır. Bu izleyici üzerinde bir etki oluşturmaktadır. Sanatçının beşiğin rengini beyaz seçme sebebi; saflığın, temizliğin bir göstergesi olabilir. Bu malzemenin yani strafurun doğada çözünmemesi ve ekolojik dengeyi bozması, sanatçının izleyiciye ironik bir pencere açar.

Küçük çocukların kullandığı beşiğin kötü, ürkütücü ve un kurtçuklarının besin maddesi konumunda olması oldukça ürkütücü, hoş olmayan bir duygu oluşturuyor. Bunun yanında olumlu ve onarıcı olan tarafı ise, dünyanın ekolojik sistemini yani çevreyi zehirleyecek olan strafordan yapılmış bir yatağın un kurtçukları tarafından yenilerek çevreyi kirletici özelliği ile ürünü biyolojik olarak sindirme yolu ile koparılabilen ve doğada çözünebilen hâle dönüştürüyorlar. Bu maddenin dönüştürülebilme özelliğine sadece un kurtçuklarının sahip olması sanatçının önemseddiği ve üzerinde durduğu bir noktadır. “Söz” anlamına gelen ve İtalyanca kökenli bir kelimedenden türetilmiş olan ‘promession’ geleceğe ilişkin bir umut anlamını içinde barındırmaktadır. “Toddler” kelimesi tıpış tıpış yürüyen anlamına gelmektedir. Burada beşik içinde olması gereken bebeğin, yeni yeni yürümeye başlayan çocuğun yerinde, yatakta yer alan un kurtçuklarının olması ekolojik sistemin insan eli ile yıkımının ve yok oluşunun bir göstergesi olabilir (İKSV, 2017: 288).

Sanatçı Aude Pariset’ in “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)” adlı çalışmasının Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması aşağıda gösterilmiştir (Şekil 11-12).



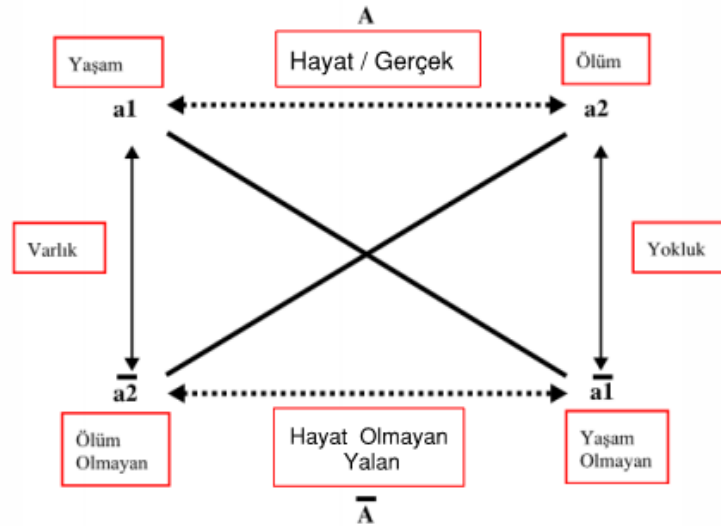
Şekil 11: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Organik + İnorganik = Gerçeklik

İnorganik Olmayan + Organik Olmayan = Sahte

Organik + İnorganik Olmayan = Doğal

İnorganik + Organik Olmayan = Yapay



Şekil 12: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Yaşam + Ölüm = Hayat / Gerçek

Ölüm Olmayan + Yaşam Olmayan = Hayat Olmayan / Yalan

Yaşam + Ölüm Olmayan = Varlık

Ölüm + Yaşam Olmayan = Yokluk

Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar şunlardır (şekil 13):

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Canlı	Cansız
Yaşam	Ölüm
Organik	İnorganik
Doğal Yaşam	Doğal Olmayan Yaşam
Sanat Konusu	Sanat Nesnesi

Şekil 13: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar

Canlı – Cansız

Canlı: Yaşayan, diri olan, yaşayan.

Cansız: Ölmüş, canlı olmayan.

"Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasında sanatçı, hem canlı hem de cansız göstergeleri kullanmıştır. Özellikle 1960 sonrası sanatsal süreçte gerek enstalasyon çalışmalarında gerekse performans çalışmalarında insan ya da hayvan gibi canlı varlıklar sık sık eserlerde yer almıştır. Eserde kullanılan canlı ve cansız varlıklar arasındaki etkileşim "süreç" olgusuna işaret eder. Un kurtçuklarının straforu yemeye başlaması ve sergi bitimine kadar bu hareketliliğin devam etmesi, sürece bağlı olarak çalışmada biçimsel değişiklikleri karşımıza çıkartmaktadır.

Yaşam – Ölüm

Yaşam: Hayat, doğumla ölüm arasındaki süre, ömür.

Ölüm: Yaşamın sona ermesi. İnsan, hayvan ve bitkinin yaşamının tamamen bitmesi.

“Söz” anlamına gelen ve İtalyanca bir kelimedenden türetilmiş olan “promession” kelimesi insan kalıntılarının biyolojik olarak parçalanarak bir madde biçiminde dondurularak kurutulduğu ve çok aşırı bir nüfus döneminde cesetlerin yok edilip arkasında bırakmış olduğu ekolojik izlerin iyileştirilebileceği bir süreci belirtiyor. Bu eser açısından bakıldığında “promession” kelimesi umut anlamı da taşıyor (İKSV, 2017: 288).

Organik – İnorganik

Organik: Doğal yolla olan.

İnorganik: Cansız olan, organik olmayan

Sanatçı, ekolojik yaşamın doğal döngüsüne değindiği bu enstalâsyonda organik yaşam ve un kurtçuklarının yardımcı, inorganik yaşamın ise engelleyici konumda olduğu söylenebilir.

Doğal Yaşam – Doğal Olmayan Yaşam

Doğal Yaşam: Sağlıklı yaşam, ihtiyaçların doğal yollarla karşılanmasıdır.

Doğal Olmayan Yaşam: Sağlıklı olmayan, ihtiyacın doğal yollarla karşılanamaması, küresel ısınma, insan eli ile doğanın bozulması.

Sanat Konusu - Sanat Nesnesi

İnsanoğlu dünyada binlerce senedir yaşamaktadır. Ancak, yüz elli yıl içinde tahripler, hasarlar, silinemeyecek ve geri döndürülemeyecek izler bırakmıştır. Plastikler doğal süreçlerle parçalanmaktadır. Böylece yüzyıllarca yok olmadan kalmaktadır. Pariset İstanbul Bienali’nde insanoğlunun doğal ekolojisiyle etkileşimi neticesinde çocuğun yetişmesi ve ev mekânını konu edinen çalışmasıyla katılmıştır. Genelde ufak yaşlardaki çocukların kullandığı ev eşyalarının kötü, pis, tiksindirici ve ürkütücü olan mekânları çağrıştıran böcek larvalarının besin maddesi olarak yeniden konumlandırılarak ifade bulması, enstalâsyona tuhaf, yadırgadığımız bir atmosfer

katıyor. Enstalâsyonun önemli, olumlu ve onarıcı bir etkisi de bilimsel olan bir buluşu yaşama katarak dünyanın ekosistemini zehirlemekte olan straför bir yataktan biyolojik olarak parçalanabilir bir madde üretmesi de bir tezatlık oluşturmaktadır (İKSV, 2017:288).

Bir beşiğin içine strafordan/süngerden yapılmış bir yatağın yerleştirilerek un kurtçuklarıyla doldurulduğu ve bu straförün toprakta çözünememesi sebebi ile çevremize zararlı bir madde olması dikkat çekmektedir. Bilim insanları, bu un kurtçuklarının strafordan beslenerek yaşamlarını sürdürdüklerini ve plastik köpüğü organik parçalara ayrıştırabildiklerini keşfetmişlerdir. Pariset’ de bu bulgulardan ve bunun kesin olan açık ekolojik neticelerinden yola çıkarak, un kurtlarının straförü yavaş bir biçimde yiyerek bitirmelerini ve dışkıya dönüştürülüşünü seyredebileceğimiz bir eser ortaya çıkarmıştır (İKSV, 2017:288).

4.1.2 Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu”, 2017

1986 Meran, İtalya doğumlu olan sanatçı, Avusturya’da bulunan Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi’nde okuyarak güzel sanatlar alanındaki eğitimini tamamladıktan sonra HİSK’te post akademik bir derse devam etmek üzere Belçika’ya yerleşti. Enstalâsyon ve nesnelere ilgili çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaları kinetik ve akustik öğeler içermektedir. Kişisel sergileri ve karma sergileri vardır (İKSV, 2017: 425).

Leander Schönweger’ in 15. İstanbul Bienalinde “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu, 2017” adlı enstalâsyon çalışmasını evlerin ve kurum binalarının mimarilerini, yakınlık ve yabancılaşma kavramlarını düşsel bir biçimde ele almıştır. Evlerin içinde huzur, özlem, aidiyet gibi yaşanan duygular kalıplaşmış alanlar olarak görülmektedir. Bu alanlara rüyalarımız kadar kâbuslarımız da konu olabilmektedir.

Sanatçı bu enstalâsyon çalışmasında, kurduğu labirentte seyircilerin bir kapıdan girip başka bir kapısı olan odalara girerek yine aynı şekilde öncekinin aynısı olan kapılara girmek sureti ile ilerledikleri görülmektedir. Ancak, birinden diğerine geçerken odalar giderek küçülmektedir (İKSV, 2017: 302). Sanatçı bu çalışmasında

odalara girip çıkanların kaydını da tutmaktadır. Sanatçı, seyircilerin bu süreci deneyerek yaşadığı duygularını, labirent içindeki sıkışmışlığı, birbirleri ile olan iletişimlerini ve seyircilerin sanatçı ile bir iletişim içinde olmasını istemiş olabilir

Betisel Düzey

Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu, 2017” enstalâsyon çalışması Galata Rum İlköğretim Okulu’nda sergilenmektedir. Bu çalışmada duvardaki bir kapı çerçevesini görüyoruz ve içinden geçerek odalara giriliyor, odalar boş,odalara girip çıkmaktan başka bir şey yapılmıyor ve odaların içi boş. Duvarlar kapılara kadar uzuyor. Oda ve kapıdan başka bir şey yok. Odalar labirent şeklinde kurulmuş, içinde dolaşılıyor ve bir kapıdan girip diğer başka bir kapıya giderken odaları olan ve bu odalara girmek istediğimizde odaların gittikçe küçüldüklerini görüyoruz (Fotoğraf 17-18).



Fotoğraf 17: “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu, 2017”

(https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2017/10/IKSV_15B_Sahirugurereen_202-scaled.jpg)



Fotoğraf 18: “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu”, 2017 Kesit-1
(https://15b.iksv.org/img/participants/Leander_Schonweger_eng.jpg)

Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu”, adlı enstalâsyon çalışmasının kesitlere ayrılmasının açıklanması aşağıda yapılmıştır (şekil 14).

1. Kesit	Kapı / Kapılar
2. Kesit	Oda / Odalar
3. Kesit	Duvar / Duvarlar
4. Kesit	Labirent

Şekil 14: Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu”, 2017 adlı enstalâsyon çalışmasının kesitlere ayrılması

1.Kesit: Kapı/ Kapılar

Bir yere girip çıkarken geçtiğimiz ve açılıp kapanan duvar ya da bölme boşluğu.

2.Kesit: Oda/Odalar

Evin ya da herhangi bir yapının oturduğumuz, çalıştığımız ya da uyuduğumuz bir veya fazla çıkışı olan bölmesi.

3.Kesit: Duvar/ Duvarlar

Yapıların yanlarını dışa karşı koruyan iç bölümleri de birbirinden ayıran malzeme olarak taş, tuğla, kerpiç gibi gereçlerden oluşan ve örülebilen düzlemdir.

4.Kesit: Labirent

Çıkış yolu zor bulunabilen, karışık koridorları olan yapı.

Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/Kayboldu” adlı enstalasyon çalışmasının *kahramanlar, mekân ve zaman* açısından şu şekilde açıklayabiliriz:

Kahramanlar: Özne konumunda yer alan Leander Schönweger (Sanatçı) ve Seyircidir. Labirent içinden kalarak ve gezinerek yaşanan duygular ise; kaybolma hissi, hapis olma hissi, kendini izole etme ya da iletişim kurma çabalarıdır.

Mekân/ Uzam:

Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu” adlı enstalasyon çalışması mekân olarak Galata Rum İlköğretim Okulu’nda sergilenmektedir. Sanatçı bu çalışmasını okulun çatısına bir labirent kurarak gerçekleştirmiştir. Bir kapıdan girerek başka bir odaya oradan da diğer bir odaya geçmek için başka bir kapıdan ilerleyişini ve kapıların küçüldüğünü ya da tam tersi yönde labirent içinde dolaşırken kapıların büyüdüğünü görürüz.

Zaman: Zaman açısından net bir şey söylemek kesin bir tarih veremeyiz.

Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu” adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananlamlar aşağıda verilmiştir (şekil 15).

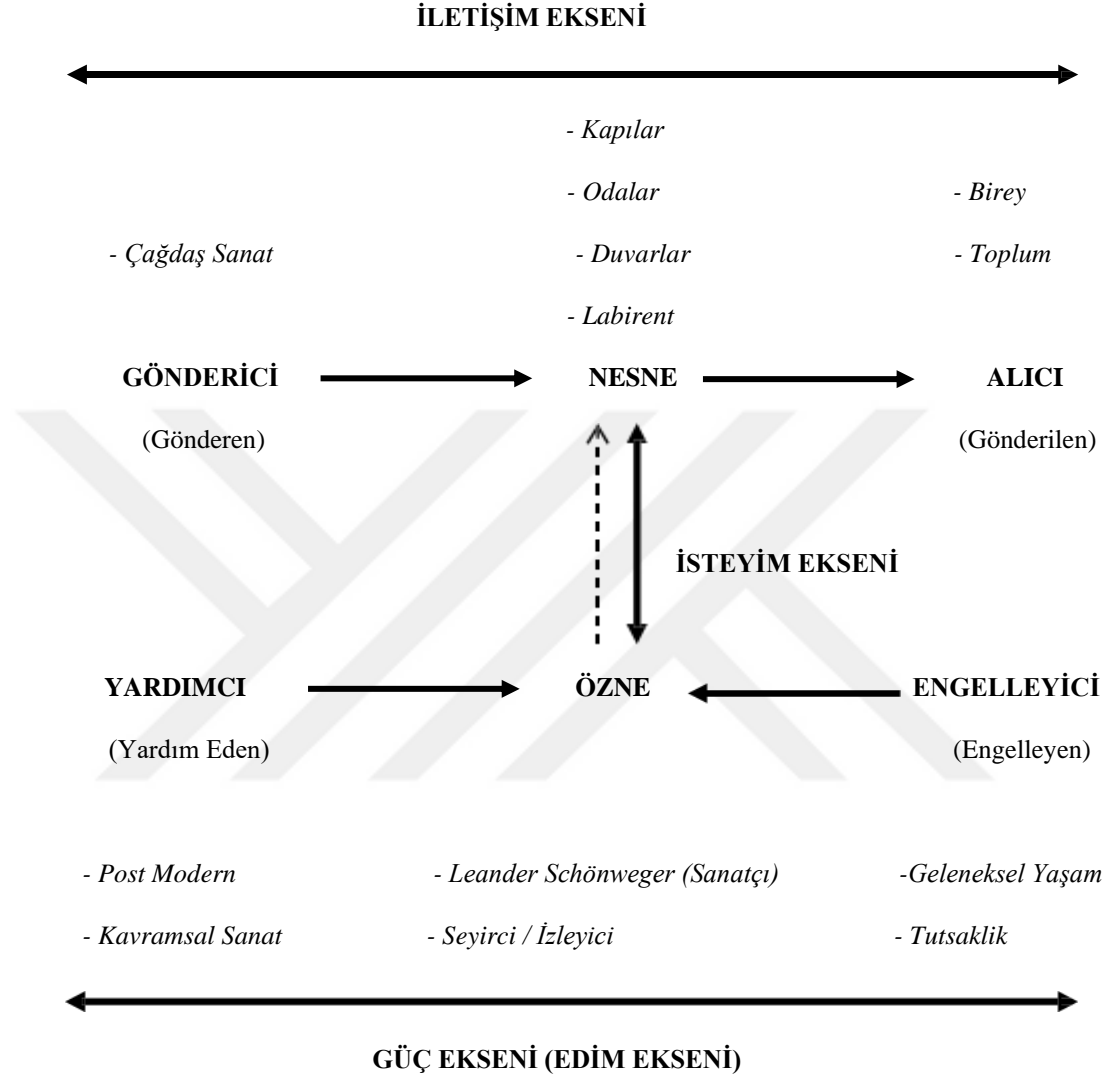
Gösterge	Düzanlam	Yananlam
Kapı / Kapılar	Cansız / Nesne / Araç (Duvar veya bölmeler ile birbirinden ayrılan alanlara geçiş sağlayan, açılıp kapanma özelliğine sahip mekanizma)	Ufuk/Başlangıç/Çığır/Anahtar/ Özgürlük
Oda / Odalar	Cansız / Nesne / Araç (Bir yapının (mekanın) içerisindeki farklı alanların bir birinden ayrılarak ortaya çıkartılan mekanlar)	Huzur/Yalnızlık/Sakinlik/Sır/ Gizem/Hüzün
Duvar/ Duvarlar	Cansız / Nesne / Araç (Bir yapının iç ve dış alanları ile olan bağını birbirinden ayıran dikey formdaki yüzeyler)	Engel/Yükseklik/Aşmak/Arka Plan/Tutku
Labirent	Cansız / Nesne / Araç (İçerisinden çıkışı kolay olmayan,uğraş gerektiren karmaşık mekansal formlar)	Çıkış/Kaybolmak/Çözüm/ Çözumsuzlük/Yol

Şekil 15: Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu” adlı çalışmasında saptanan düzanlam ve yananlamlar

Anlatsal Düzey

Leander Schönweger’ in Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nun terasına kurduğu labirent (koridor) biçimindeki birbirleri ile bağlantıları olan bu yapının bizleri bir rüyadaymış havasına sokan ve birbirini takip eden beyaz odaların ve kapıların küçülen, büyüyen boyutları ile merak edip istekli bir şekilde girdiğimiz bir mekândır.

Leander Schönweger'in "Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu" adlı çalışmasının eyleysel örnekçesi verilmiştir (şekil 16).



İletişim Eksenini (Gönderen - Nesne - Alıcı):

Gönderen: Çağdaş Sanat

Nesne: Kapılar, Odalar, Duvarlar, Labirent

Alıcı: Birey, Toplum

Leander Schönweger'in "Ailemiz Kaybetti/Kayboldu" adlı enstalâsyon çalışmasının konusu, evlerin, okulların, kurumların mimari yapısını yakınlık ile yabancılaşma kavramlarını imgesel biçimde ele aldığı çalışmadır. Sanatçı okulun çatısına yaptığı bu çalışma için bir koridor kurarak mekân içindeki odalara bir kapıdan girip diğer bir kapıdan çıkarak geçilen ve bir öncekinin aynısı olan beyaz duvarları olan odalara ilerleyen izleyicilerde bu enstalâsyonun içinde kendilerini bulur. Bu enstalâsyonda dikkat çeken nokta bir odadan diğer odaya geçerken odaların küçülmeleridir. Bu koridorun (labirentin) içinde yönümüzü bulamama, kaybolmuşluk, sıkışmışlık ya da çıkış yolu bulabilme hissine kapılabiliriz.

İsteyim Eksenini (Özne – Nesne):

Özne: Schönweger (Sanatçı), İzleyici/Seyirci

Birinci özne: Schönweger (Sanatçı)

İkinci özne: İzleyici/Seyirci

Nesne: Kapılar, Odalar, Duvarlar, Labirent

Güç (Edim) Eksenini (Yardımcı – Özne – Engelleyen):

Yardımcı: Postmodern Sanat ve Kavramsal Sanat

Özne: Schönweger (Sanatçı), İzleyici/Seyirci

Engelleyen: Geleneksel Yaşam, Tutsaklık

İster sanatçının kendisi ya da seyirci olsun bu labirent içindeki odalarda duygusal yaşantılarını, ev içindeki huzur, özlem, aidiyetlik duygusu ya da labirent içinde kayboluş, yolunu bulamama, dar, kapalı bir alana sıkışmışlıkla birlikte korumacılık, kendini izole etmekle birlikte verdiği bir tepkidir.

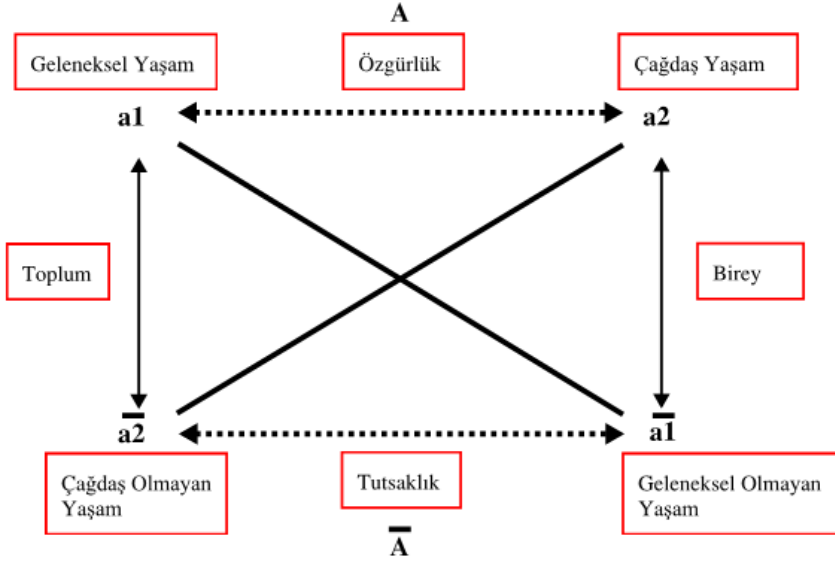
İzleksenel Düzey

Schönweger Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nun çatısına kurmuş olduğu bu enstalâsyon çalışması labirent içinde yer alan iç içe küçülen beyaz renkli odalardan oluşmaktadır. Odalar arasında dolaşırken küçülen kapılardan geçmek gerekmektedir. Ancak bazı kapılar iyice küçüldüğü için geçmekte zorlaşmaktadır.

Bu çalışma odalardan oluştuğuna göre aidiyetlik duygusu, aile kavramı, huzur, labirent içinde dolaşmak yön duygumuzu yitirmemize ya da bir çıkış yolu bulmamıza, bizde hissettirdiği iyi ve kötü anlarımıza, çaresizliğimize, olup bitenlerden habersiz bir şekilde yaşayarak dış dünya ile toplumla olan bağlantılarımızı yitirmemize sebep olabilir, bununla birlikte bu duygu ve hisler bireyden bireye elbette farklı duyguların yaşanmasına sebep olabilir. Sanatçı bu enstalasyon çalışmasında odalara girip çıkanların kaydını da tutmaktadır. Sanatçının odaları kilitli tutmaması geleneksel bir yapının ve anlayışın bir göstergesi olabilir. Bunun yanında sanatçının bu odalar girip çıkan insanların bu labirentin içinde kendilerini sıkışmış, hapsolmuş hissetmenin dışında ister istemez birbirleri ile ve Schönweger kendisi ile de bir iletişim içinde olmalarını istemiş olabilir.

Schönweger, 15. İstanbul Bienali' nde vermiş olduğu video röportajında çalışması ile ilgili olarak şu ifadelerde bulunuyor. “Eserin ardındaki duygu, nerede olduğumuz, nereye gideceğimiz konusunda bizlerin söz sahibi olamadığı bizim etrafımıza değil de, etrafımızın bize hâkim olduğu, çevremizin nesnesi durumuna geldiğimiz bir yerde bulunmaya benziyor. Tüm bunlar bienalin teması ile de bire bir örtüşmektedir” der (İKSV, 2017:302). Ancak, sanatçının bu enstalasyon çalışması iyi bir komşu teması ile örtüşmeyebilir. Çünkü, her insanda aynı duyguyu vermeyebilir. Komşuluktan öte yönünü bulamama, bir yere hapsolme gibi duyguları ifade etmektedir.

Sanatçı Leander Schönweger'in “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu” adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması aşağıda gösterilmiştir (Şekil 17).



Şekil 17: Leander Schönweger'in “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu” adlı çalışmasının Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Geleneksel Yaşam + Çağdaş Yaşam = Özgürlük

Çağdaş Olmayan Yaşam + Geleneksel Olmayan Yaşam = Tutsaklık

Geleneksel Yaşam + Çağdaş Olmayan Yaşam = Toplum

Çağdaş Yaşam + Geleneksel Olmayan Yaşam = Birey

Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu” adlı Çalışmasında Saptanan Temel Karşıtlıklar şunlardır (Şekil 18):

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Geleneksel Yaşam	Geleneksel Olmayan Yaşam
Özgürlük	Tutsaklık
Birey	Toplum

Şekil 18: Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/Kayboldu” adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar

Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/Kayboldu” adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıkların açıklaması şu şekilde yapılmıştır.

Geleneksel Yaşam - Geleneksel Olmayan Yaşam

Geleneksel Yaşam: İnsanların yüzyıllar boyunca deneyimlerinden yola çıkarak kazandıkları ve nesilden nesile aktararak bugünlere getirdikleri kültürleridir. Örneğin mutfak kültürleri, inançları...

Geleneksel Olmayan Yaşam: Çağdaş yaşam, modern yaşamda denebilir.

Özgürlük - Tutsaklık

Özgürlük: İnsanın bir zorlamaya ya da kısıtlamaya bağlı olmadan düşünme ve davranma biçimi. İnsanın, her türlü dış etkiye maruz kalmadan kendi isteğine, kendi düşüncesine göre karar verme hali (TDK, 2019:1869).

Tutsaklık: Esaret.

Birey – Toplum

Birey: Fert.

Toplum: Topluluk, cemiyet.

Bu çalışma labirent içindeki kapılardan girdiğimiz odalardan oluştuğuna göre aidiyet duygusu yani bireyin veya toplumun bir yere ait olma durumu. Birey olarak aile kavramı, huzur, labirent içinde dolaşmak yön duygumuzu yitirmemize veya bir çıkış yolu bulmamıza, bizlerde hissettirdiği iyi, kötü anlarımıza, çaresizliğimize, bu olup bitenlerden habersiz bir biçimde hayatımızı sürdürürken dış dünya ile toplumla olan bağlantılarımızı kaybetmemize neden olabilir, bununla birlikte bu duygu ve hisler bireyden bireye değişkenlik gösterirken farklı duygularında yaşanmasına sebep olabilir.

4.1.3 Dan Stockholm “Ev, (2013-2016)”, 2017.

1982 yılı Thisted, Danimarka doğumlu sanatçı Kopenhag’da yaşamaktadır. Sanatçı çalışmalarına “performatif süreç” adını vermiştir. Sanatçı heykeli depolama aracı, yerlerin, bedenlerin zamansal ve mekânsal uzaklıklarda birbirleri ile ilişkili ara

yüz, bağlantı veya geçiş olarak kullanıyor (İKSV, 2017: 426). Ayrıca birçok kişisel ve toplu sergileri de vardır.

Betisel Düzey

Stockholm'ün, “Ev (House)” adlı enstalasyonu alçı kalıp ellerin çelik çubuklar kullanarak eklendiği ve birçok çelik yapıyı sııkların sabitlendiği bir düzenlemeden oluşmaktadır.

Dan Stockholm “Ev” adlı Enstalasyon Çalışmasının Kesitlere Ayrılmasının açıklanması aşağıda yapılmıştır (Şekil 19).

1. Kesit	Alçı Kalıp El
2. Kesit	Çelik Yapılı Sırık
3. Kesit	Çelik Çubuklar

Şekil 19: Dan Stockholm “Ev” adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması

Dan Stockholm “Ev” adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılmasının açıklanması aşağıda yapılmıştır.

1.Kesit: Alçı Kalıp El

Malzemesi alçıdan olup el şeklindeki kalıba dökülen nesnedir.

2.Kesit: Çelik Yapılı Sırık

Sırık, kelime anlamı değnekten daha uzun ve daha kalın ağaçtır. Çalışmanın malzemesi burada çelikten yapılmıştır.

3.Kesit: Çelik Çubuklar

Çubuğunda ilk akla gelen anlamı kökleşip büyümesi için toprağa dikilen körpe dal. Malzemesi çelikten yapılmıştır.

Dan Stockholm “Ev” adlı enstalasyon çalışmasının *kahramanlar, mekân ve zaman* açısından şu şekilde açıklayabiliriz:

Kahramanlar: Dan Stockholm (Sanatçı) ve Seyircidir. Eseri incelerlerken dokunarak, temas ederek hafızamızda yer edinmiş anı ve duygularımızı canlandırarak o anı yaşıyormuş gibi hissedebiliriz.

Mekân/ Uzam:

Stockholm’ün “Ev” adlı enstalâsyon çalışması Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nda iç mekânda 15. İstanbul Bienali için yerini almıştır. Alçı kalıp ellerin çelik çubuklar kullanarak eklendiği ve birçok çelik yapıli sırıkların sabitlendiği bir düzenlemeden oluşmaktadır.

Zaman:

Çalışmada, zaman kavramını kesin bir dille ifade edemeyiz. Ancak, sanatçının 2013 yılında babasını kaybetmesinin ardından yaşadığı süreci 2013-2016 yılları arasındaki zaman dilimini “Ev (House)” adlı enstalâsyon çalışmasında bir araya getirerek ifade eder (İKSV, 2017: 314).

Dan Stockholm “Ev” adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananlamlar aşağıda verilmiştir (Şekil 20).

Gösterge	Düzanlam	Yananlam
Alçı Kalıp El	Cansız / Nesne / Araç (Malzemesi alçıdan yapılan el şeklin yapılmış kalıba dökülen nesnedir.)	Uzuv/Yardım/Birlik
Çelik Yapılı Sırık	Cansız / Nesne / Araç (Buradaki malzemesi çelikten yapılmıştır. Değnekten daha uzun ve daha kalın ağaçtır)	Güç/Kuvvet
Çelik Çubuklar	Cansız / Nesne / Araç (Çubuk kökleşip büyümesi için toprağa dikilen körpe daldır. Burada malzemesi çelikten yapılmıştır.)	Kuvvet
Kırmızı	Cansız / Renk	Canlılık/Dikkat Çekici/

Şekil 20: Dan Stockholm’ ün “Ev” adlı Çalışmasında Saptanan Düzanlam ve Yananlamlar

Anlatısal Düzey

Stockholm'ün, "Ev (House)" adlı yerleştirme/enstalasyon çalışmasında alçı kalıp ellerin çelik çubuklar kullanarak eklendiği görülmektedir. Mekânda birçok çelik yapıli sııkların sabitlendiği bir düzenleme vardır. İskele görevi gören çubuklar sergi alanının tabanını ve tavanını birbirlerine bağlar ve alçıdan yapılmış eller için bir nevi ekran görevi görmektedir (Fotoğraf 19).



Fotoğraf 19: "Ev", (2013-16)

(<https://artsandculture.google.com/asset/house/qQFCYTxv6FjY-Q?childAssetId=jAHgmW3APKj4YQ&hl=en>)

Stockholm'ün 2013 yılında babasını kaybettikten sonra fiziksel olarak dokunmak, bir bağ kurup konuşmak gibi ilişkilendirmelerle birlikte yas tutmak ve hafızamızın derinliklerinde gerçekleşmiş, olup bitmiş düşüncelerini bu "Ev" adlı enstalasyon çalışması ile anlatmakta, ifade etmektedir.

Dan Stockholm'ün "Ev" adlı çalışmasının eyleyensel örnekçesi aşağıda verilmiştir (Şekil 21).

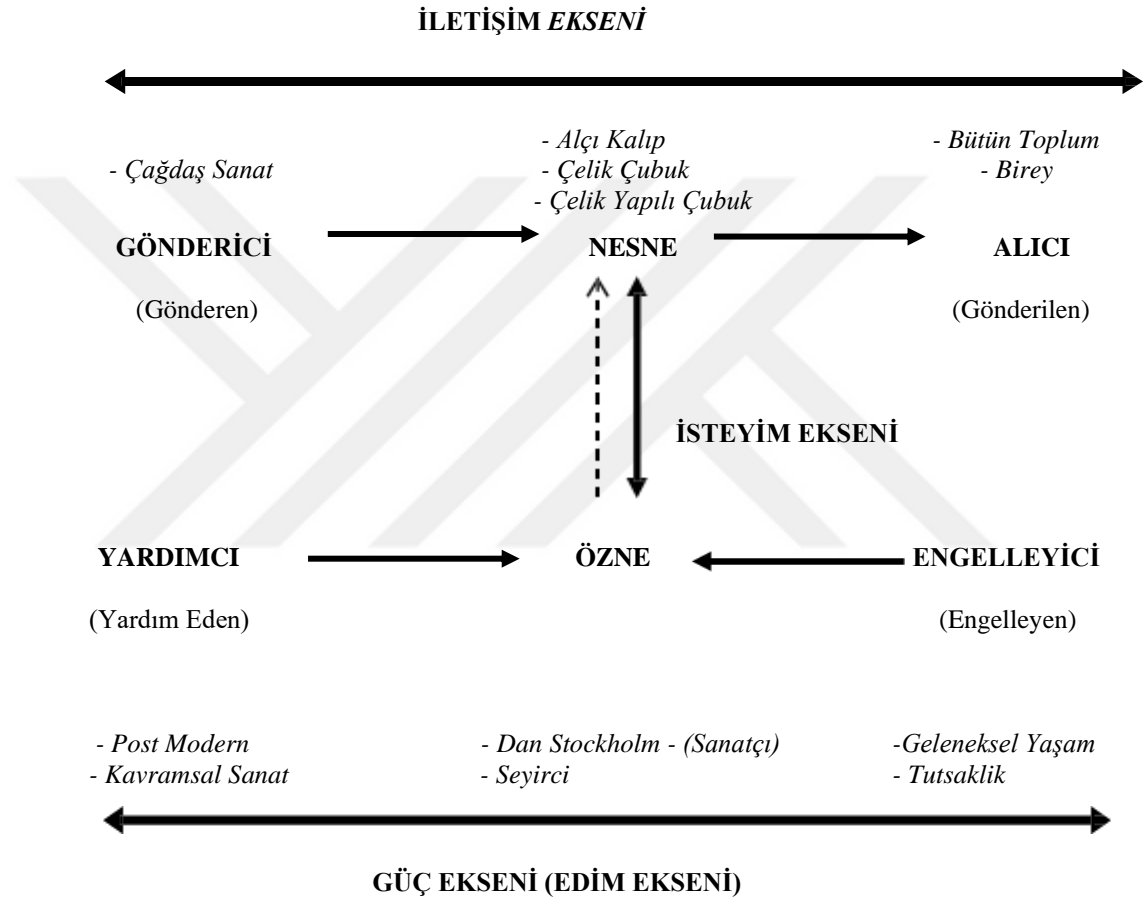
İletişim Eksenini (Gönderen - Nesne - Alıcı):

Gönderen: Çağdaş Sanat

Nesne: Alçı Kalıp El, Çelik Yapılı Sırık, Çelik Çubuklar

Alıcı: Birey ve Bütün Toplum.

Sanatçı babasını kaybetmenin verdiği üzüntüyü çağdaş sanat alanında yapığı bu enstalasyonla ifade etmek ve bir konutu ev yapan şeyin mekânla aynı görebilirken, evin fiziksel olarak temas edilmesinin ötesinde hafızamızda kodladığımız alışkanlıklarımız, anılarımız, duygularımız, sağlam, köklü ve güçlü bağlarımızla bir bağlantısı olduğunu düşündürebilir.



Şekil 21: Dan Stockholm`ün “Ev” adlı çalışmasının eyleyensel örneğesi

İsteyim Eksenini (Özne – Nesne):

Sanatçı, mekân olarak seçtiğı Galata Özel Rum İlköğretim Okulunda kurguladığı enstalasyonda nesne olarak alçı kalıp el, çelik çubuklar, çelik yapılı çubuklar kullanmıştır (Fotoğraf 20).



Fotoğraf 20: “Ev, (2013-16)” Kesit-1
(<https://artmap.com/static/media/0000115000/0000114341.jpg>)

Güç (Edim) Eksenini (Yardımcı – Özne – Engelleyen):

Yardımcı: Postmodern Sanat

Özne: Stockholm,

Engelleyen: Duygu, Hafıza, Geleneksel Sanat

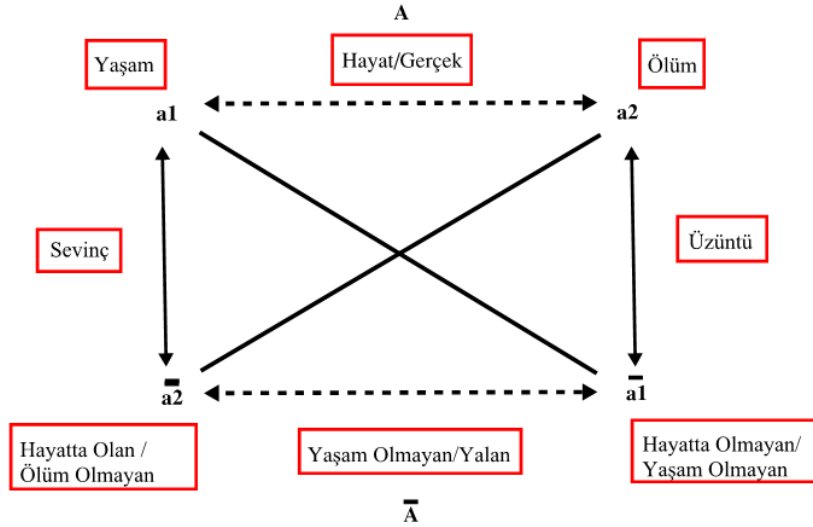
Stockholm, babasını kaybetmenin verdiği derin üzüntüyle birlikte düşünsel olarak hafızasında biriktirdiği yaşanmışlıkları anıları Ev adını verdiği enstalasyon da bir araya getirmiştir.

İzleksel Düzey

Stockholm’ün “Ev” adlı enstalasyon çalışmasını Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nda iç mekânda sergilemiştir. Alçı kalıp ellerin çelik çubuklar kullanarak eklendiği ve birçok çelik yapıyı sırtları da sabitleyerek bir düzenleme oluşturmuştur. Bir konutu ev yapan şey nedir? İki mekân da aynı şekilde görünebiliyorken arasındaki temel farklar için yaşadığımız evin fiziksel olarak dokunabildiğimiz düşünsel olarak kodlandırdığımız, derin duygular beslediğimiz kısacası yaşanmışlıkları sakladığımız hafızamızda yer bulabilir. Alışkanlıklarla birlikte artan kokular, biçimler, hisler, hatıralar. Temas ve koku duyusunun hafıza ve duygu ile güçlü bir bağlantısı var (İKSV, 2017: 314).

Sanatçı 2013 yılında kaybettiği babasına olan derin duygularını, babasının kırmızı tuğladan yapılmış evinin duvarlarına üç gün boyunca ellerini sürerek, yas ve hafızasında yer edinen anılarını, yaşanmışlıklarını “Ev” adını verdiği enstalasyonu yapmıştır. Alçı kalıp ellerin çelik çubuklar kullanarak eklendiği ve birçok çelik yapılı sııkların sabitlendiği bir düzenlemenin hafızamızda yer edinmiş iyi, kötü, mutlu, mutsuz anılarımızın, bir film şeridi gibi yeniden şekillenmesini çağırır. Ayrıca Stockholm’ün babasının kırmızı tuğladan yapılmış evinin duvarlarına ellerini sürmesi ve yas kavramının sanatçının yaptığı çalışmada farklı yerler bulunan el ve parmaklarda gördüğümüz kırmızı renkle anlatması olabilir (İKSV, 2017: 314). Sanatçının babasının yasını tutma sürecini; duyguların, anıların, dokunmak ve temas etmek gibi eylemlerle birleşerek komşu kavramını bir mekân üzerinden ele aldığını ifade edebiliriz.

Sanatçı Dan Stockholm “Ev” adlı çalışmasının Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması aşağıda gösterilmiştir (Şekil 22).



Şekil 22: Dan Stockholm’ün “Ev (House)” adlı çalışmasının Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Yaşam + Ölüm = Hayat/Gerçek

Hayatta Olan / Ölüm Olmayan + Hayatta Olmayan/Yaşam Olmayan = Yaşam Olmayan/Yalan

Yaşam + Hayatta Olan/Ölüm Olmayan = Sevinç

Ölüm + Hayatta Olmayan/Yaşam Olmayan = Üzüntü

Dan Stockholm “Ev” adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar şunlardır (Şekil 23):

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Üzüntü	Sevinç
Dokunmak	Temas Etmemek
Yaşam	Ölüm

Şekil 23: Dan Stockholm “Ev” adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar

Üzüntü - Sevinç

Üzüntü: İstediğimiz bir şeyin gerçekleşmemesinden ya da istemediğimiz bir durumun, olayın olmasından doğan ruhsal gerginlik.

Sevinç: Hoşumuza giden ya da istediğimiz bir durumdan duyduğumuz mutluluk.

Duygular karşımıza sevinç, keder, hüznün, mutluluk olarak çıkmaktadır. İnsanlarda bu duygular doğrultusunda fikir sahibi olurlar. İnsanoğlu üzüntülü ve dertli ise; içlenir, acı çeker ve kaygı duyar. Üzüntünün sebebi, sevdiğimiz birini veya bir şeyi kaybetmek, istediğimiz bir şeyin elimizden gitmesidir. İnsanların yüzlerine bakınca sevinçli mi, gergin mi, mutlu mu, mutsuz mu olduklarını görebiliriz.

Dokunmak – Temas Etmemek

Dokunmak: Temas etmek, el sürmek, değmek

Temas Etmemek: Bir şeye dokunmamak.

Dokunmanın insan ilişkilerinde, yakınlık ve güven sağlamada oldukça büyük bir önemi vardır. Eksikliği ise, acı veren bir yoksunluğa dönüşebilir.

Yaşam – Ölüm

Yaşam: Tüm canlılarda doğumdan ölüme kadar olan süreç.

Ölüm: Tüm canlıların yaşamlarının sona ermesi.

Yaşam ve ölüm birbirlerini tamamlayan bir bütündür. Doğum ve yaşam kadar ölümden hayatın bir parçasıdır. Sanatçının babasının yasını tutma sürecini; duyguların,

anıların, dokunmak ve temas etmek gibi eylemlerle birleşerek komşu kavramını bir mekân üzerinden ele aldığını ifade edebiliriz.

4.1.4 Young- Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagatı”, 2017.

1989 Seul, Güney Kore doğumludur. Almanya'nın Berlin şehrinde yaşamakta ve çalışmaktadır. Kore Sanat dergisi olan Art in Culture'in önceleri dışarıdan editörlüğünü yaptığı eleştirel metinleri çeşitli yayınlarda yayınlanmıştır. Sanatçı resim, heykel, enstalasyon ve fotoğrafla ilgilenmiştir. Sanatçı çalışmalarını tarihsel, dinsel, siyasal ve toplumsal alanlar ile bu alanlarla ilişkili yanlış uygulanmış olan bilgilerin gündelik yaşamımızda nasıl yerleştiğini araştırma çabasıdadır (İKSV, 2017: 427).

Betisel Düzey

İstanbul Modern'in tavanına ters döndürülmüş şekilde yerleştirdiği enstalasyon çalışması tek gözlü mini bir ev şeklinde tasarlanmıştır. Bu mekân da renk seçimi beyazdır. Ve bir adet yatak, çalışma masası, yatay bir şekilde duran kitaplık, sehpa, sandalye, ayakkabı, lavoba, çekmece, dolap vardır (Fotoğraf 21).



Fotoğraf 21: Young- Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagatı” 2017.
(<https://i.pinimg.com/originals/13/48/f9/1348f9162dc50e95d04f83f5b741b426.jpg>)

Young-Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagatı” adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması şu şekilde yapılmıştır (Şekil 24):

1. Kesit	Yatak
2. Kesit	Çalışma Masası
3. Kesit	Yatay Bir Kitaplık
4. Kesit	Sehpa
5. Kesit	Sandalye
6. Kesit	Bir Çift Beyaz Ayakkabı
7. Kesit	Çekmece
8. Kesit	Dolap
9. Kesit	Lavoba

Şekil 24: Young- Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagati” adlı Enstalasyon Çalışmasının Kesitlere Ayrılması

1.Kesit: Yatak

Uyumak, dinlenmek için yatılan eşya, döşek.

2.Kesit: Çalışma Masası

Ders çalışılan yer.

3.Kesit: Yatay Bir Kitaplık

Kitapları koyduğumuz dolap.

4.Kesit: Sehpa

Üzerine bir şeyler koyulan, alçak ve küçük masa.

5.Kesit: Sandalye

Arkalığı olan dört ayaklı, kolları olmayan, tek kişilik oturma eşyası.

6.Kesit: Bir Çift Beyaz Ayakkabı

Ayağımızı korumak için giydiğimiz, üstü deri, bez gibi maddelerden yapılan, altı ise, kösele gibi malzemeden yapılan giyecek.

7.Kesit: Çekmece

Eşyaların konulduğu masa, dolap gibi nesnelere ileri geri mekanizması olup sürülen gözü.

8.Kesit: Dolap

Eşya koymaya yarayan kapaklı, bölmeleri ve çekmeceleri olan farklı malzemeden yapılan mobilya.

9.Kesit: Lavoba

Ayaklı veya duvara sabitlenmiş el, yüz, bulaşık yıkamaya yarayan soğuk, sıcak muslukları bulunan akan suyu giderden gönderen sacdan ya da emayeden yapılan küvet.

Young-Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagati” adlı enstalasyon çalışmasının *kahramanlar*, *mekân* ve *zaman* açısından şu şekilde açıklayabiliriz:

Kahramanlar: Young-Jun Tak (Sanatçı)

Güney Kore / Seul’de hayatın pahalı olması ve ev kiralarının yüksek olması insanların yaşamlarını zorlaştırmaktadır. Sanatçıda bu zorlu süreci yaptığı çalışma ile anlatmıştır.

Mekân/Uzam:

İstanbul Modern’de iç mekânda bir kütüphanenin yanında 4x6 metre boyutlarındaki enstalasyon tavana ters monte edilmiştir (İKSV, 2017: 322).

Zaman:

Zaman olarak net bir şey söyleyemesek de bu çalışmada yer alan nesnelere örneğin ayakkabıdan yolla çıkarak marka ve modelinden zaman kavramı açıklanabilir.

Young-Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagati” adlı çalışmasında saptanan düz anlam ve yan anlamlar aşağıda verilmiştir (Şekil 25).

Gösterge	Düzanlam	Yananlam
Yatak	Cansız / Nesne / Araç (Uyumak,dinlenmek için yatılan eşya)	Dinlemek/Uyumak/Rahatlık
Çalışma Masası	Cansız / Nesne / Araç (Ders çalışılan veya çalışmaların yapıldığı yer.)	Çalışmak/Yazmak
Yatay Bir Kitaplık	Cansız / Nesne / Araç (Yatay bir şekilde kitapları koyduğumuz dolap.)	Okumak/Aydınlanmak/ Bilgilenmek
Sehpa	Cansız / Nesne / Araç (Üzerine bir şeyler konulan alçak ve küçük masa)	Bırakmak/Koymak
Sandalye	Cansız / Nesne / Araç (Arkalığı olan dört ayaklı, kolları olmayan, tek kişilik oturma eşyası.)	Oturmak
Bir Çift Beyaz Ayakkabı	Cansız / Nesne / Araç (Ayağı korumak için giyilen, üzeri deri, bez gibi maddelerden yapılan, altı kösele gibi malzemenen olan giyecek.)	Giymek/Yürümek/Koşmak
Çekmece	Cansız / Nesne / Araç (Eşya konulan masa, dolap gibi nesnelere ileri geri mekanizması olup sürülen gözüne verilen ad)	Sıralama/Düzen/Tertip
Dolap	Cansız / Nesne / Araç (Eşya koymaya yarayan kapaklı,bölmeleri çekmeceleri olan değişik malzemenen yapılan mobilya.)	Düzen/Tertip
Lavoba	Cansız / Nesne / Araç (Ayaklı veya duvara sabitlenmiş soğuk, sıcak muslukları bulunan akan suyu giderden gönderen sacdan ya da emayeden yapılan küvet)	Yıkamak/Temizlik
Beyaz	Cansız/Renk	Temizlik/Safalık/Güven/Masumiyet İstikrar/Asalet

Şekil 25: Young- Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagati” adlı Çalışmasında Saptanan Düzanlam ve Yananlamlar

Anlatsal Düzey

Tak, bu enstalasyon çalışmasını İstanbul Modern’in tavanına ters şekilde yerleştirmiştir (Fotoğraf 21). Bu mekânda her şey beyaz renktedir. Yatak, çalışma

Nesne: Endüstri Ürünleri/ Seri Üretim (Yatak, Kitaplık, Sehpa, Sandalye, Çekmece, Dolap, Lavabo)

Alıcı: Birey, Bütün Toplum

Sanatçı ev ortamının kişisel kimlikle beraber gezici bir durumda nasıl üst üste bindiği üzerinde yoğunlaşır.

İsteyim Ekseni (Özne – Nesne):

Özne: Young-Jun Tak (Sanatçı)

Nesne: Endüstri Ürünleri/ Seri Üretim

Sanatçı tek başına ve izole bir düşünme sahası olan bu yerde yatak, kitaplık, sehpa, sandalye, çekmece, dolap, lavabo gibi nesnelere yer almaktadır.

Güç (Edim) Ekseni (Yardımcı – Özne – Engelleyen):

Yardımcı: Post Modern Sanat, Kapitalizm, Küreselleşme, Güney Kore Toplumu

Özne: Young-Jun Tak (Sanatçı)

Engelleyen: Kentsel Yaşam, Gelir Düzeyi

Kentsel dönüşüm olması ve ev fiyatlarının, kiraların artması sebebi ile özellikle genç nüfusun tek odalı dairelerde oturması ve bu odaların sürekli olarak dolup boşalması. Komşulukla ne alakası olabilir diye düşündüğümüzde bu enstalasyon gezici oldukları için sağlam bir komşuluk bağlarının, ilişkisinin olmadığını hissettiriyor.

İzleksel Düzey

Tak, Seul'daki dairesinin birebir ölçülerdeki kopyasını bu enstalasyon çalışmasında İstanbul Modern'in tavanına ters çevirerek uygulamıştır. 4x6 metre boyutlarındaki bu daire seyircinin üzerine tepeden sarkmaktadır.

Güney Kore'de yaşayan birçok genç insan, tek mekâna sıkıştırılmış küçük dairelerde yaşamaktadır. Bu tek oda olarak ifade ettikleri evlerde kalma gerekçeleri önceleri uygun kiralar karşılığında kaldıkları evlerin kentsel dönüşüme uğraması ve bu yaşadıkları yerlerin imarla birlikte zengin mahallelere konumuna gelmesi ve bu

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Genç	Yaşlı
Zengin	Fakir
Pahalı	Ucuz
Küçük Daire	Büyük Daire

Şekil 28: Young- Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagati” adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar

Genç – Yaşlı

Genç: Delikanlı, yaşı ilerlememiş olan birey.

Yaşlı: Yaşlanmış, yaşı ilerlemiş kişi.

Zengin – Fakir

Zengin: Varlıklı, parası ve malı çok olan.

Fakir: Yoksul, güçlüklerle geçinen, geçimini zor sağlayan.

Ev ortamları genç ya da yaşlı, zengin veya fakir herkesin kişisel kimlikleri ile birlikte hareketlilik ve yolculuk durumlarıyla nasıl bütünlük içinde yaşadıklarını yansıtıyor. Gezici yaşamın var olan gerçeklerinin bir yansımasının yanı sıra özel, kişisel tarihlerimizi, sahip olduğumuz eşyalara ve içinde yaşadığımız mekânlara nasıl işlediğimizi, yapmış olduğumuz plan ve programları göstermektedir.

Pahalı – Ucuz

Pahalı: Değeri yüksek olan, ucuz olmayan.

Ucuz: Fiyat olarak ekonomik, düşük olan, pahalı olmayan.

Küçük Daire – Büyük Daire

Küçük Daire: Stüdyo daire olarak da bilinen dinlenme, uyuma, yemek yeme, temizlenme ihtiyaçlarını karşılayabilecek düzeyde olan konutlardır. Genelde öğrenci ya da tek yaşayan kişilerce tercih edilir.

Büyük Daire: Bir kimsenin iş dışında vaktini geçirdiği, genellikle aile olarak oturduğu ev ya da apartman daireleri gibi mekânlardır.

Güney Kore yaşanan hayat pahalılığı özellikle genç nüfus üzerinde etki yaratırken oldukça hızlı bir şekilde yükselen kiralara birlikte oturulabilecek olan mahalle ve semtlerinde kentsel dönüşüme uğraması ile birlikte zengin olan kesiminde yeni yapılan evlere olan rağbeti dikkat çekmektedir. Bu durum dünyanın birçok ülkesinde de görülmektedir.

4.1.5 Klara Liden “İsimsiz”, 2017

1979 Stockholm, İsveç doğumlu olan sanatçı Almanya'nın Berlin şehrinde yaşamaktadır. İnşa edilmiş ortamlardaki müdahaleleri ile tanınan Liden samimiyetin olmadığı ortamlarda beklenmedik bir şekilde samimiyet mekânları açarak heykel ve mimarlık jestleri geliştiriyor (İKSV, 2017:420).

Betisel Düzey

Kesit-1'de Liden' in “İsimsiz” adını verdiği enstalasyon çalışması, beton zemin ya da bloklar üzerine oturtulmuş ve yan yana dizilmiş üç tane inşaat bariyerinden oluşmaktadır (Fotoğraf 22-23). Bienal için İstanbul Modern'de iç mekânda sergilenmektedir.



Fotoğraf 22: Klara Liden, “İsimsiz” Kesit-1

(https://15b.iksv.org/img/participants/Klara_Liden_tr.jpg)

Kesit-2’ de masa, sandalye, iki adet lamba, şezlong vardır (Fotoğraf 23).



Fotoğraf 23: Klara Liden, “İsimsiz” Kesit- 2

(https://www.sleek-mag.com/wp-content/uploads/2017/09/IKSV_15B_Sahirugureren_121_Retouched.jpg)

Kesit-3’de üç inşaat bariyerinin dışında yan tarafta da beton blok üzerine bir bariyer konumlandırılmıştır. Bu dördüncü bariyer paravan görevi üstlenmiştir (Fotoğraf 24).



Fotoğraf 24: Klara Liden, “İsimsiz” Kesit- 3
(https://15b.iksv.org/img/participants/Klara_Liden_eng.jpg)

Klara Liden’in “İsimsiz” adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması şu şekilde yapılmıştır (Şekil 29):

1. Kesit	Bariyer / Barikat
2. Kesit	Lamba
3. Kesit	Masa
4. Kesit	Sandalye
5. Kesit	Şezlong
6. Kesit	Beton

Şekil 29: Klara Liden’ in “İsimsiz” adlı Enstalasyon Çalışmasının Kesitlere Ayrılması

1.Kesit: Bariyer/Barikat

Engel: Bir yeri, yolu ya da aracı kapatmak için her türlü nesneden yararlanılarak yapılan engel.

2.Kesit: Lamba

Işık veren alet.

3.Kesit: Masa

Bir destek üzerine ya da ayakları üzerine oturtulmuş tabladan oluşan mobilya.

4.Kesit: Sandalye

Kol konacak yeri olmayan arkalıklı, bir kişinin oturacağı nesne.

5.Kesit: Şezlong

Üzerine uzanılacak şekilde ayarlanan, bez gerilen taşınabilir bir koltuk.

6.Kesit: Beton

Çimentonun su yardımı ile kum ve çakıl gibi maddelerle karışımı sonucunda dayanıklı ve sert olan bağlayıcı yapı malzemesi (TDK, 2019: 319).

“İsimsiz” adlı enstalasyon çalışmasının *kahramanlar, mekân ve zaman* açısından şu şekilde açıklayabiliriz:

Kahramanlar: Klara Liden (Sanatçı)

Sanatçı, şehir yaşamı ve toplumsal güçlerle olan ilişkileri sürecinde göze batan çarpıklıkları, çirkinlikleri, ülkeler arasına konan, örülen duvarları ve süreçleri konu ediniyor (İKSV, 2017: 254).

Mekân/Uzam:

İstanbul Modern’de iç mekânda bienal için sergilenen enstalasyon çalışmasıdır.

Zaman:

Zaman olarak net bir şey söyleyemesek de bu çalışmada yer alan inşaat malzemelerinden ya da nesnelere yolla çıkarak zaman kavramı açıklanabilir.

Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasında saptanan düz anlam ve yan anlamlar aşağıda verilmiştir (Şekil 30).

Gösterge	Düz anlam	Yan anlam
Lamba	Cansız / Nesne / Araç (Işık veren alet)	Işık/Aydınlık
Masa	Cansız / Nesne / Araç (Bir destek üzerine ya da ayakları üzerine oturtulmuş tabladan oluşan mobilya)	Bir şey bırakılan konulan yer Yemek yenen yer
Sandalye	Cansız / Nesne / Araç (Kol konacak yeri olmayan arkalı, bir kişinin oturacağı nesne)	Oturulan eşya
Şezlong	Cansız / Nesne / Araç (Üzerine uzanılabilir şekilde ayarlanan, bez gerilen taşınabilir bir koltuk)	Dinlenmek/Rahatlık
Barikat/ Bariyer	Cansız / Nesne / Araç (Bir yeri, yolu ya da aracı kapatmak için her türlü nesneden yararlanılarak yapılan engel.)	Engel
Beton	Cansız / Nesne / Araç (Çimentonun su yardımı ile kum ve çakıl gibi maddelerle karışımı sonucunda dayanıklı ve sert olan bağlayıcı yapı malzemesi)	Sert cisim

Şekil 30: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasında saptanan düz anlam ve yan anlamlar.

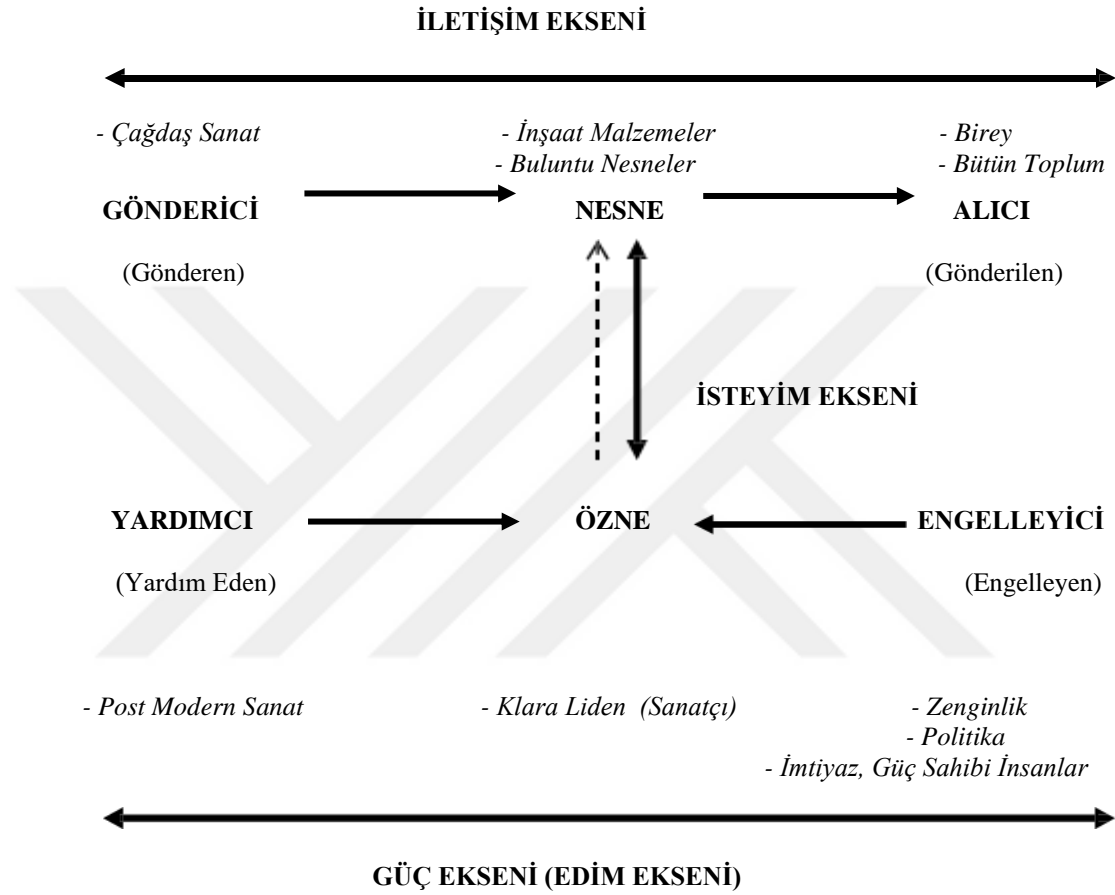
Anlatısal Düzey

Liden, bu enstalasyon çalışmasında yaşadığı şehir olan Berlin'de sokaklardan topladığı masa, sandalye, merdiven, lamba, inşaat malzemeleri gibi eşyalarla bariyerin arkasında bir yaşam alanı kurduğunu görebiliriz.

Liden, eserlerinde kamusal veya kentsel alanın inşa edilmiş çevresine ait olan farklı unsurları kullanmaktadır (İKSV, 2017: 254). İsimsiz adını verdiği bu çalışmada gördüğümüz barikat insanda bir sınır koymuşluğu, o konulan sınıra yaklaşmama

hissini veriyor. İç kısma girildiğinde ise sandalyelerin, masanın, lambaların hatta şezlongun oluşu ise aidiyetlik, özel alan hissi uyandırmaktadır.

Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasının eyleysel örnekçesi aşağıda verilmiştir (Şekil 31).



Şekil 31: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasının eyleysel örnekçesi

İletişim Eksenini (Gönderen - Nesne - Alıcı):

Gönderici: Çağdaş Sanat

Nesne: İnşaat Malzemeleri ve Buluntu Nesnelere

Alıcı: Birey, Toplum

Klara Liden'in çalışmaları, kamusal veya kentsel mekânın yapıları çevresinin ayrıklı olan unsurlarını kullanırken, bu öğelerin özelleştirme ve kaybolan ortak alanlar veya kamusal olan kullanım alanları ile ilgili olan soruları araştırmak için kullanır.

İsteyim Eksenini (Özne – Nesne):

Özne: Klara Liden (Sanatçı)

Nesne: İnşaat Malzemeleri ve Buluntu Nesneler

Endüstriyel veya fonksiyonel olan heykel enstalasyonlar özellikle de yapı malzemeleri ya da kentsel ortamlardan toplanan eşyalar da olduğu gibi bulunan nesnelere bir araya getiren bir şehir içinde yer alan ortamları, mekânları anımsatmaktadır.

Güç (Edim) Eksenini (Yardımcı – Özne – Engelleyen):

Yardımcı: Post Modern Sanat

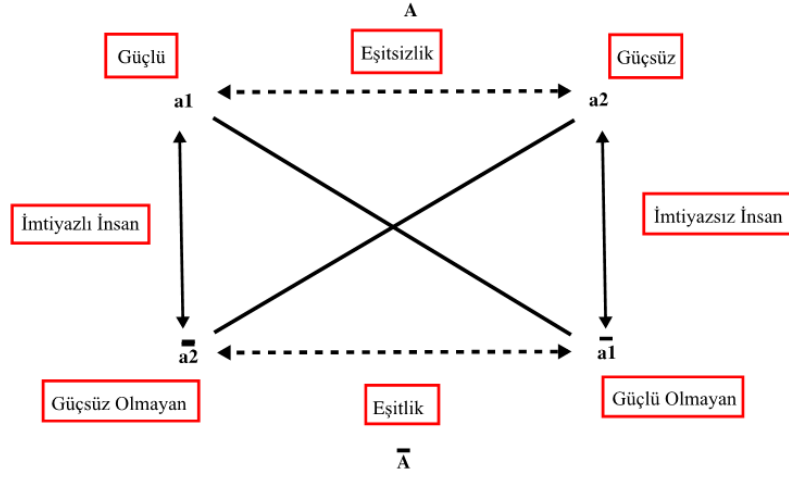
Özne: Klara Liden (Sanatçı)

Engelleyen: Zenginlik, Politika, İmtiyaz Güç Sahibi İnsanlar

Bu enstalasyon için kullanılan materyallerde şehirlerdeki mekân olgusunun yanı sıra bir direniş, isyan, potansiyel şiddet bulma süreci yatmaktadır. Çünkü Liden'in konuları şehir yaşamı ve onun daha geniş ve büyük olan toplumsal güçlerle ilişkileridir.

İzleksel Düzey

Liden,'in endüstriyel olan işlevsel bir görünüme sahip heykelleri, yerleştirmeleri, özellikle de kullandıkları inşaat malzemeleri veya şehir içlerinden toplanmış öteki eşyalar gibi İstanbul Modern'de buluntu nesnelere, inşaat bariyerleri yok olan ve kamusal alanları sorgulayan sanatçının eseri kentsel mekânın dönüşümüne uygun işler arasında yer alır. Bienalde sokak ve burjuva ev yaşamı, bekleme odalarına ait bazı unsurları da bir araya getiren üç başlıksız/ isimsiz eseri yer almaktadır. Sanatçı, Almandada “zaun” Türkçede “tel örgü” anlamına gelen kelimenin bu farklı olan ifadelerini, çekimlerini seyirciler kadar eserlerin seyredilmesini, içlerinde beklenmesini, üzerinde çalışılmasını da engellemeyi amaçlıyor. Sanatçı, malzemeleri kullanırken şehir yaşamı ve bunun daha geneli olan toplumsal güçlerle, örnek olarak milliyetçiliğin yükselişi esnasında dikkat çeken ve göze batan hoş olmayan durumların yanında görünmeyenlerin gizlenmesi ya da ülkeler arasındaki duvarların çekilmesi süreçlerini konu edinir (İKSV, 2017: 254). Liden, sanayi tipi çinko levhalı çelik tel



Şekil 33: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

- Güçlü + Güçsüz = Eşitsizlik
- Güçsüz Olmayan + Güçlü Olmayan = Eşitlik
- Güçlü + Güçsüz Olmayan = İmtiyazlı İnsan
- Güçsüz + Güçlü Olmayan = İmtiyazsız İnsan

Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar şunlardır (Şekil 34):

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Aydınlık	Karanlık
Kamusal Alan	Özel Alan
İtaat	Baş Kaldırı (İsyan)

Şekil 34: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasında Saptanan Temel Karşıtlıklar

Aydınlık – Karanlık

Aydınlık: Bir yeri aydınlatan ışık.

Karanlık: Işık olmama durumu.

Kamusal Alan – Özel Alan

Kamusal Alan: Kamuya ait olan, kamuyla alakalı olan işlerin görüldüğü mahal.

Özel Alan: Kişiyeye ait alan.

Özel alan ile kamusal alan arasındaki ayrışmanın yani ana düşünce ve inanın tespit edilmesi kolaydır. Fakat komşular arasında ortak bir karara varılmadan bu alanları paylaşmak sorun yaratır. Sanatçının da bu çalışmasını bienal konusu olan iyi bir komşu teması ile ilişkilendirdiğimizde, özel ve kamusal alan içindeki bire bir ilişkilerin kendine özgü olan kuralları arasında bir komşuluk alanı olmasıdır.

İtaat – İsyen

İtaat: Boyun eğme, söz dinleme, buyruğa uyma.

İsyen: Başkaldırı.

Gösteri olsun protesto olsun ya da çatışma gibi toplumsal hareketlerin en şiddet içeren ve toplumun yapısını en etkileyecek olan isyandır. Sanatçıda bu kullandığı malzemeleri şehir yaşamı ve daha geneli olan toplumsal güçlerle ilişkilendirirken milliyetçiliğin yükselişi esnasında dikkat çeken, göze batan ve hoş olmayan durumların yanında görünmeyenlerin saklanması veya ülkeler arasındaki duvarların çekilmesi süreçlerini işlemiştir (İKSV, 2017: 254).

4.1.6 Mirak Jamal “İsimsiz”, 2017

1979 Tahran, İran doğumlu olan sanatçı Berlin, Almanya’da yaşamaktadır. Eskiden SSCB’de daha sonraları da Almanya, ABD, Kanada’da yaşamıştır. Uluslararası çapta birçok kişisel sergisi olmuştur. 2016 yılında Anne! Minsk! Neredesin adlı çalışması Paris’te sergilenmiştir (İKSV, 2017: 417).

Betisel Düzey

Jamal’ın enstalasyon çalışmalarının yer aldığı 15. İstanbul Bienalden genel bir görünüm (Fotoğraf 25). Biri iki parçadan diğeri ise, üç parçadan oluşan iki enstalasyon çalışması bienaldeki yerini almıştır. Çalışmaya detaylı bakıldığında çocuk çizimi, sandalye, perde, denizatı, sürahi gibi objeler görülmektedir (Fotoğraf 26-27-28).



Fotoğraf 25: Mirak Jamal, “İsimsiz (Minsk Mutfağı Natürmortu)” 2017
(https://15b.iksv.org/img/participants/Mirak_Jamal.jpg)



Fotoğraf 26: Mirak Jamal, “İsimsiz (Minsk Mutfağı natürmortu)”, Detay 1
(http://mirakjamal.com/storage/media/15th-istanbul-biennial1/_1000x667_iksv_15b_sahirugureren_184_retouched.jpg)



Fotoğraf 27: Mirak Jamal, “İsimsiz (Minsk Mutfağı natürmortu)”, Detay 2
(http://mirakjamal.com/storage/media/15th-istanbul-biennial1/_1000x686_close_up.jpg)



Fotoğraf 28: Mirak Jamal, ‘İsimsiz (Minsk Mutfağı natürmortu)’, Detay 3
(<https://galeriesultana.com/media/pages/artists/mirak-jamal/3090591380-1616684513/mirakjamal32-1200x.jpg>)

Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması şu şekilde yapılmıştır (Şekil 35):

1. Kesit	Çocuk
2. Kesit	Kuş
3. Kesit	Masa
4. Kesit	Sandalye
5. Kesit	Saat

Şekil 35: Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması

1.Kesit: Çocuk

Soy bakımından kız ya da erkek evlat.

2.Kesit: Kuş

Omurgalı, yumurtlayan, gagalı ve vücudu tüylerle örtülü, kanatlı ve uçucu olan hayvanların ortak ismi.

3.Kesit: Masa

Bir destek üzerine oturtulmuş; ağaç, cam, metal gibi malzemesi olan ve tabladan oluşan mobilya

4.Kesit: Sandalye

Kol koyacak yeri olmayan, arkalığı olan tek kişilik oturma eşyası.

5. Kesit: Perde

Görüşü ve ışığı engelleyen, pencereye takılan örtü.

6.Kesit: Denizati

Kafası at başına benzetilen ve suda dik duran deniz hayvanıdır.

7.Kesit: Sürahi

İçecek koymaya yarayan, cam, plastik gibi malzemelerden yapılan kap.

8. Kesit: Park

İnsanların gezip dolaştığı, hava alması için düzenlenen ağaçları ve çiçekleri bulunan büyük bahçe.

9. Kesit: Ağaç

Meyve veren uzun yıllar yaşayabilen ve gövdesi odu veya kereste olmaya elverişli bir bitki.

10. Kesit: Arı/Arılar

Bal ve bal mumu yapan ve iğnesi ile sokan bir böcek türü.

11. Kesit: Pire

İnsan ve bazı hayvanların kanını emen, asalak böcek.

12. Kesit: Saat

Zaman dilimi.

13. Kesit: Semaver

Çay demlemek için kullandığımız, içinde kömür yakacak ocağı olan pirinç, bakır gibi metalden yapılan musluğu bulunan kap.

14. Kesit: Bir Kâse Meyve

Meyvelerin olduğu tabak

“İsimsiz” adlı enstalasyon çalışmasının *kahramanlar*, *mekân* ve *zaman* açısından şu şekilde açıklayabiliriz:

Kahramanlar: Mirak Jamal (Sanatçı).

Sanatçı, ailesi ve yakınları siyasi anlamda İran’da yaşanan devrim sonrasında ülkeyi terk edip komşu ülkelere göç etmek zorunda kalmıştır. Sanatçının anımsadığı şeylerin bir kısmını eserlerin de kaçış, bulunduğu ülkelere uyum sağlama, hatırlamak ve unutmak arasında gidip geldiği çocukluğunun geçtiği yerlerin sembollerinden de yararlanarak yaptığı çizimlere aktardığı görülmektedir.

Mekân/Uzam: Enstalâsyon çalışması İstanbul Modern’de iç mekân’ da sergilenmiştir.

Zaman: Zaman kavramı net olarak bilinmese de sanatçının çizimlerinin çoğunun geçmişi ile ilgili ve yaşadığı farklı yerlerle bağlantılı olduğu gözlenmiştir.

Mirak Jamal’ın “İsimsiz” adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananlamlar aşağıda verilmiştir (Şekil 36).

Gösterge	Düzenlam	Yananlam
Çocuk	Canlı / İnsan (Kız ya da erkek evlat)	Oyuncak / Oyun Çağı
Kuş	Canlı / Hayvan (Omurgası ve gagası olan vücudu tüylü kanatlı ve uçan hayvanların ortak adı)	Uçmak / Özgürlük
Masa	Cansız / Nesne / Araç (Ağaç, cam gibi malzemelerden yapılan bir destek üzerine oturtulan tabladan yapılan mobilya)	Bir şey bırakılan yer/ Yemek yenen yer
Sandalye	Cansız / Nesne / Araç (Tek kişilik kol koyacak yeri olmayan arkası olan oturlan eşya)	Oturulan eşya
Perde	Cansız / Nesne / Araç (Işığı ve görüşümüzü engelleyen ve pencerelere takılan örtü)	Örtmek/Kapatmak
Denizati	Canlı / Hayvan (Kafası at başına benzeyen suda dik durabilen bir deniz hayvanı)	Denizcilere şans getirildiğine inanılır
Sürahi	Cansız / Nesne / Araç (Cam, plastik malzemelerden yapılan olan içine içecek konulan bir kab)	Su konulan kap

Şekil 36: Mirak Jamal’ın “İsimsiz” adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananlamlar

İletişim Eksenini (Gönderen - Nesne - Alıcı):

Gönderen: Çağdaş Sanat

Nesne: Oyuncaklar, Çizdiği Resimler

Alıcı: Birey, Toplum.

Jamal'in eserleri kaçış, uyum sağlama, hatırlama, unutma arasında gidip gelen hayatı, yaşam öyküsündeki kısa anlatılarını içeren politik söylemlerle dolu bir geçmişe ait izler taşımaktadır.

İsteyim Eksenini (Özne - Nesne):

Özne: Mirak Jamal/Sanatçı

Nesne: Oyuncaklar, Çizdiği Resimler

Jamal'in, fantastik ve imgesel ağırlıklı olan çalışmasında manzara, çeşitli obje tasvirleri yer almaktadır.

Güç (Edim) Eksenini (Yardımcı - Özne - Engelleyen):

Yardımcı: Post Modern, Yaşam.

Özne: Mirak Jamal/Sanatçı

Engelleyen: Politika.

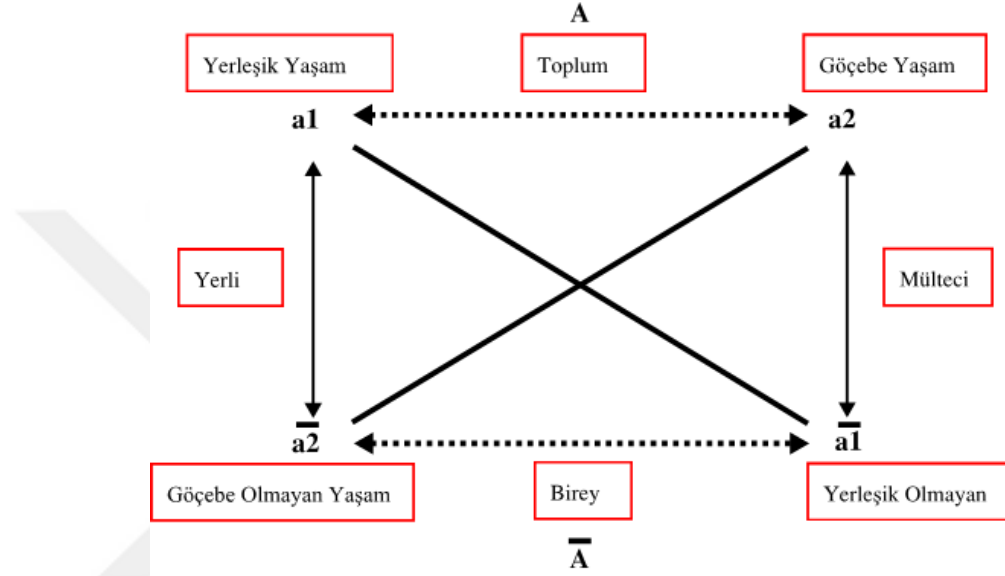
Çocukluğunda pek çok sanatçı bir ailesi olan ve devrim sonrasında İran'ı terk ederek öncelikle komşu SSCB'ye göç etmiştir. Daha sonraki yıllarda SSCB diye bir ülke kalmamıştır.

İzleksel Düzey

Jamal'in çalışmaları çocukluk zamanından kalan çizimlerle yenilerinin bir karışımından oluştuğundan, düzensizlik, kararsızlık hissi uyandırıyor. Bazı çalışmalar SSCB'ye ait. Ancak, günümüze bakınca böyle bir ülke, komşu devlet yok artık. Bazı çalışmalar ise, o eski çalışmalardan ilham alınarak yapılmış gittiği ülkelere ait izler taşıyor. Eski ve yeninin gittiği yerlerdeki yaşamlarından kesitler, mesafeler ilgili izler, duygular taşıdığı hissi uyandırmaktadır. Sanatçı kendi yaşamından kesitleri tam olarak

hatırlayamaması sebebiyle çizimlerin, renklerin, ufak tefek dokunuşlarla yaptığı müdahaleleri ile eski ile yeninin bir karışımı olan enstalasyon çalışmasında özellikle Alman ev yaşamı ve Sovyetlere ait olduğu kolayca anlaşılabilir imgelere yer vermiştir.

Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması aşağıda gösterilmiştir (Şekil 38).



Şekil 38: Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Yerleşik Yaşam + Göçebe Yaşam = Toplum

Göçebe Olmayan Yaşam + Yerleşik Olmayan = Birey

Yerleşik Yaşam + Göçebe Olmayan Yaşam = Yerli

Göçebe Yaşam + Yerleşik Olmayan = Mülteci

Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar şunlardır (Şekil 39):

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Yerleşik Yaşam	Göçebe Yaşam
Yerli	Mülteci
Eski	Yeni
Yakın	Uzak
Geçmiş	Gelecek

Şekil 39: Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı Çalışmasında Saptanan Temel Karşıtlıklar

Yerleşik Yaşam – Göçebe Yaşam

Yerleşik Yaşam: Göç halinde olmayıp buldukları yerlerde yerleşmek, kalmak, ikamet etmek.

Göçebe Yaşam: İnsanlar tarımı uygulamaya başlamadan ve yerleşik bir yaşam tarzına geçmeden önce, avlanma ve toplama olan tek yaşam biçimiydi.

Yerli – Mülteci

Yerli: Buldukları yerin sakinleri, oturduğu bölgede, yerde doğup büyüyen ve büyükleri de o topraklarda yaşamış olanlar.

Mülteci: Sığınık, sığınmacı, bir başka yere, ülkeye sığınan kimse.

Sanatçı ve ailesinin İran'daki devrim sonrası gittiği memleketlerdeki yaşamışlıkları, hatıraları, eski ve yeniden kesitler sunarak geçmiş ve gelecek arasında köprü kurarken sanatçının yapmış olduğu çalışmasındaki semboller yakın ve uzak mesafelerle ilgili izler, duygular taşıdığı hissini vermektedir.

Eski – Yeni

Eski: Yeninin karşıtı ve epeydir olan.

Yeni: Eskinin karşıtı. Kullanılmamış ya da az kullanılan.

Sanatçı kendi hayatındaki kesitleri tam olarak hatırlayamamaktadır. Bu kesitleri çizimleriyle, renkleriyle, ufak tefek dokunuşlarıyla eski ve yeninin bir karışımı olarak yaptığı resimlere aktarmıştır.

Yakın – Uzak

Yakın: Uzağın karşıtı. Zaman ve yer bakımında az ya da bir ara ayrılmış olan.

Uzak: Yakının zıttı. Gidilmesi epey süren yer.

“Benzer olmadan birbirimizin yanında yaşadığımızda uzak yakınlaşırken, yakın uzaklaşır. Komşulukta ise, hem ilişki içinde bir uzaklık hem de başkalık olgusu yer alır” (L` Heuillet, 2019: 190).

Geçmiş – Gelecek

Geçmiş: Zaman bakımından geride kalan.

Gelecek: Henüz gelmemiş, yaşanacak zaman.

Çocukluğundan bu yana bulunduğu ülkelerden hatırında kalan, anımsayabildiği sembolleri yapmış olduğu çizimlerde kullanmıştır. Sanatçı yapıtlarında ev kavramını devamlı olarak değişme uğratan çözümü biraz güç olan karma karışık gerçeklere vurgu yapıyor (İKSV, 2017: 220).

BEŞİNCİ BÖLÜM

5 SONUÇ

Hayatın her alanında karşımıza çıkan enstalasyon çalışmaları; kadına şiddet, kuraklık, savaş gibi güncel konularla da önemli bir görev üstlenir. Sosyal mesajlar vererek mekâna olan ilgi ile birlikte mekâna değer de kazandırmaktadır. Gündelik hayatımızda kullanılan nesnelere, yerleştirme çalışmalarında da sanat nesnesi olarak kullanılarak seyirciye sunulur. Böylelikle İzleyici/ Seyirci katılımı ile enstalasyonlar sanatın merkezinde yer alır.

“...Enstalasyon çalışmalarının; nesne, mekân, süreç ve izleyici etkileşimiyle oluşan sanatsal yapıtlardır. Enstalasyon çalışmaları, geleneksel sanat anlayışı dışında üretilen sanat yapıtlardır. Bu çalışmalar, gündelik yaşamda varolan canlı ve cansız tüm olguların mekân düzenlemeleriyle (iç mekân/dış mekân) süreç ve izleyici faktörleri göz önünde bulundurularak yeniden biçimlendirilmesiyle oluşur. Enstalasyon çalışmaları, önceki anlamlarından arındırılarak yeni anlamlar yüklenen nesnelere yeniden çözümlenmesinin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Göstergebilim, Enstalasyon çalışmalarında tespit edilen göstergelere yüklenen yeni anlamları ortaya çıkartabilecek yeterliliğe sahip bir bilim dalı olduğu söylenebilir” (Susuz, 2017: 281).

Farklı coğrafyalarda, kültürlerde oluşan ve sanatçıyı, sanat yapıtını, seyirciyi, eleştirilenleri bir araya getiren bienallerin ortaya çıkış noktası, o coğrafyanın, o ülkenin, şehrin kimliğini, politik, sosyal ve ekonomik yapısına cevap verirken sanat ortamları ile de toplumda yer bulur, değer kazanır.

15. İstanbul Bienali’ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi başlıklı tez çalışmamızda altı (6) çağdaş sanatçının enstalasyon çalışması göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Göstergebilimsel çözümlemenin tüm basamakları çalışmamızda ayrıntılı bir şekilde ele alınıp açıklanmıştır.

15. İstanbul Bienal’inin de ana teması “İyi Bir Komşu”dur. Sanatçıların bu temayı anlatan çalışmalarında çözümlemesi yapılan enstalasyonlar ile gündelik hayatın içinde kullanılan nesnelere, sanat nesnesi olarak İstanbul’un birbirine komşu

farklı mekânlarında izleyicisi ile buluşturmuştur. Dilsel ve görüntüsel göstergeleri ile nesnelere farklı anlamlar yüklenmiştir.

“15. İstanbul Bienali’ndeki Enstalâsyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı tezde “iyi bir komşu” temalı bienalin afişinde aşağıdaki sorulara benzer 40 (kırk) tane soruya cevaplar aranmıştır;

- “iyi bir komşu, sizinle aynı gazeteyi mi okur?”
- “iyi bir komşu, istemek çok şey mi istemektir?”
- “iyi bir komşu, nadiren gördüğümüz birisi midir?”
- “iyi bir komşu, evinde hayvan beslemeyen bir aile midir?”
- “iyi bir komşu, sizin için önemli midir?” (<https://15b.iksv.org/iyibirkomsu>)

Bienal, iyi bir komşu başlığından çıkılarak birbirine komşu altı (6) mekânda gerçekleştirilmiştir. Bu yerler;

- “Galata Özel Rum İlköğretim Okulu”
- “İstanbul Modern”
- “Pera Müzesi”
- “ARK Kültür”
- “Küçük Mustafa Paşa Hamamı”
- “Asmalımescit’tir”.

Asmalımescit’ te bir sanatçı stüdyosu vardır. Bienalde bulunan elli altı (56) sanatçının otuz (30) yeni işine ev sahipliği yapmaktadır (İKSV, 2017: 19).

“15. İstanbul Bienali’ndeki Enstalâsyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi” başlıklı tez çalışmamızda altı (6) çağdaş sanatçının enstalâsyon çalışması Greimas’ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmiştir. İncelenen Enstalâsyon çalışmaları ile ilgili değerlendirmeler aşağıda yer almaktadır.

Aude Pariset’in “Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)” 2016, isimli çalışmasının çözümlenmesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Aude Pariset'in "Toddler Promession - Tıpış Tıpış Yürüyen" adlı enstalâsyon ise; Pera Müzesinin orta yerinde yer alan bebek beşiği içindeki solucanlar ve bu beşiğin içindeki sünger/strafor yatağı yiyerek hayatta kalmaya çalışıyor.

Özen, Pariset'in bienalde sergilenen bu çalışmasının hayvan hakları açısından bir fiyasko olduğunu ve "iyi bir komşuluk" teması ile ne gibi bir ilişki kurulduğunun anlaşılmadığını ifade etmektedir ve hayvan hakları savunucuları da bu mücadelenin Türkiye gibi güç koşullarda yürütüldüğü bir ülkede, ahlâki ve politik açılardan bakıldığında son derece problemlili olduğu şiddetin estetiğini doğrudan uygulayan gelenekçi bir sanatın yerinin olmadığını dile getiriyorlar (Özen, 2019: 263-279).

İnsanların kendi elleri ile doğayı tahrip etmeleri ve zarar vermeleri ile birlikte olumsuz etkilerinin çok uzun yıllar hissedildiği ve ağır tahribatlara yol açtığı bir gerçektir. Ancak, bu çalışmanın "İyi bir komşu" temalı bienal ile ilişkisinin çokta açıklanabilir bir durumu yoktur.

Sanat açısından bakıldığında canlı hayvan kullanımının ve hayvanların öldürülerek sanata konu, malzeme edilmelerinin hayvan hakları açısından da çok etik olmadığı bir gerçektir.

Leander Schönweger'in "Ailemiz Kaybetti/Kayboldu" 2017, isimli çalışmasının çözümlenmesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Leander Schönweger'in "Ailemiz Kaybetti/Kayboldu" adlı enstalâsyon da "Komşularla aramızda duvarlar olsa da ve bu duvarların bir bakıma iki taraf içinde her daim ortaktır ve ortak alan da benim hanemle başkasının evi arasında her daim bir ayırım vardır. Bu ayırımın ortak olduğunu bilmek, her iki tarafında mekân edindiği bir alanı tasarladığının farkında olmak, komşularımızla yaşama biçimimizde bir şeyleri değiştirmek için yine de elverişlidir. Ortak bir alan bulmak için uzaklara gitmeye pek de gerek yoktur" (L' Heuillet, 2019: 18).

Bu enstalâsyon da bir kapıdan girip başka bir odaya oradan da diğer bir odaya geçmek için başka bir kapıdan ilerleyişini ve kapıların küçüldüğünü ya da tam tersi yönde labirent içinde dolaşırken kapıların büyüdüğünü görürüz.

Solak, “Kişinin, kendini bir yere ait hissetmesi duygusal, işlevsel ya da kavramsal bir bağ ile gerçekleştirebilmektedir. Kendi için anlamı ve değeri olan yerleri kullanan kişi bu mekânlar ile duygusal bir bağ kurar ve belirli bir etkinliği takip etmek için ise, işlevsel bir bağ kurmaktadır” (Solak, 2017: 21).

Bu çalışma yön bulamama, kaybolma korkusu, bir yere hapis olma ya da çıkamama gibi duyguları barındırmaktadır. Ve sanatçı da, eserinde yatan duygunun, nerede olduğumuzu, nereye gideceğimiz konusunda söz sahibi olamadığımızı, bizim çevremize değil, çevrenin bize egemen olduğu, çevrenin nesnesi durumuna geldiğimizi ve bununda bienalde ki komşuluk teması ile birebir örtüştüğünü söylese de, iyi bir komşu başlıklı bienalle sanatçının enstalâsyon çalışması her insanda aynı duyguyu oluşturamayacağı görülebilir ve gözlemlenebilir.

Dan Stockholm’in “Ev (2013-2016)” 2017, isimli çalışmasının çözümlenmesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Dan Stockholm’ün “Ev” adlı enstalâsyon çalışması “Komşu, mesken ve iş yeri gibi mekânsal yerleşim alanlarının bireylerin birbirlerine olan yakınlığını ifade etmek için kullanılan bir kavramdır” der (Çağrı, 2002: 28).

Kaptanoğlu, yas tutma sürecini şu şekilde tanımlamaktadır: “Yas tutma süreci, yas tutan bireyin, topluluğun ya da toplumun kaybedilen şeyin zihinsel olarak temsilini hatırlatması onu gözden geçirmesi ile bu ilişkiyi anlamlandırmak üzere gerçekleştirilen zihinsel aktivitelerin bütünüdür” (Kaptanoğlu, 2009: 212-215).

Stockholm’ün babasının yasını tutma sürecini; duyguların, anıların, dokunmak ve temas etmek gibi eylemlerle birleşerek komşu kavramını bir mesken üzerinden ele alarak ifade ettiğini gözlemleyebiliriz.

Young- Jun Tak’ın “Objelerin Sessizliği ve Belagatı” 2017, isimli çalışmasının çözümlenmesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Young- Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagatı 2017” enstalâsyonu ile ilgili olarak: “Güney Kore’de gençlerin büyük bir çoğunluğu, mutfağını, yatak odasını, oturma odasını tek bir yere sıkıştırmış küçük dairelerde yaşamaktadır. Hızla yükselmekte olan kiralar yüzünden de bu daireler devamlı olarak dolup boşalmaktadır.

Mahallelerin kentsel dönüşüme uğraması ile birlikte zengin olan mahallelerde yeni yapılan evlere yönelimi aksettiren bu hal dünyanın başka şehirlerinde de yaygındır” (İKSV, 2017: 322).

Dünyadaki ekonomik krizleri, siyasi çalkantıları düşündüğümüzde ekonomik büyüme bölgeler ve toplumlar arasında da maalesef eşit olarak dağılmamaktadır.

“Seul’de devam eden hızlı şehirleşme nedeni ile toplumun % 60’ının apartmanlarda yaşadığı belirtilmektedir. Bu sebeple Seul yönetimi topluluk duygusunun yeniden inşa etmeye, komşuluk ve paylaşım kültürünü yaygınlaştırmaya önem vermektedir” (Mclaren ve Agyeman 2015:72).

Ancak hayat pahalılığı, kiraların yüksek olması ve sürekli olarak dairelerin dolup boşalması nedeni ile sağlam bir komşuluk bağlarının, ilişkilerinin olmadığı gözlemleyerek söyleyebiliriz

Klara Liden, “İsimsiz” 2017, isimli çalışmasının çözümlenmesinde şu sonuçlara ulaşmıştır;

Klara Liden’in “İsimsiz” adlı enstalasyonunda, “Kent toplumunun, kendine has ortaya koyduğu yaşam tarzında belirleyici olan öge bireysellik, özgürleşme ve ortak eylemlere yabancılaşmadır. Şehrin olumsuz etkilerinin üzerinde duran yaklaşımlar özgürleşmenin bedelinin yabancılaşma olduğunu belirterek, artan suçlar, çevre kirliliği, yoksulluk, toplumsal ve ahlâki çöküşler gibi kentsel sorunlara vurgu yapılmıştır (Ayata ve Ayata, 1996:2).

Geleneksel, toplumsal bağları koparan şehir yaşamı, bu sorunların yerine sadece ikincil ve kısmi olmayan, geçici, yüzeysel ve de kişisel olmayan ilişkiler koyabilmektedir. Sonuç olarak; birey tek başına kalarak, güçlenmektedir.

Klara Liden` in, “İsimsiz” adını verdiği bu enstalasyon üçlü bir paravandan oluşmaktadır ve paravanın içinde de şezlong, masa, sandalye, lamba bulunmaktadır. Beton bir kaideye oturtulmuştur.

Aydınlık, karanlık, itaat ve isyan (başkaldırı) kavramlarını düşündüğümüzde; duvar karşı karşıya olma mantığını yıkmaz, hatta teşvikte eder. Duvarın görevi, içe sızmaları engellemektir.

1945 - 1989 yılları arasında Almanya' nın ikiye bölünmesi bu enstalâsyon çalışmasına uygun bir örnek olabilir.

Bu dönemde mallarını, mülklerini birbirleri ile kıyaslama yapmadan duramayan aileler ayrı düşmüştür. Bir tarafta çekememezlik ve kıskançlık, diğer tarafta içi doldurulamayan bir kendini beğenmişlik ilişkileri vardır ve zehirlemektedir. Buradaki duvar da sessiz bir tedbirdir, emniyettir. Bu nedenle de anlaşılmaz tacizlere kapı açabilir. Hâkimiyet güvenle ile donatılır. Ancak, duvar tamir edilebilir. Bununla berabe birbirleri ile yakından ilişkili ve birbirine bağlı şeylerin oluşturduğu bir sraya karşı karşıya gelme sorunsalına bağlı olduğu müddetçe birbirinden ayrışmaz ve insanların birlikte var olması mümkün gözükmez (L' Heuillet, 2019: 32-33).

Komşuluk kavramını ele aldığımızda ise, bu ilişkilerle karşı karşıya kalındığı zaman bu olanak tamamen yok olur. Güvenlik güçlerinin de son dakikada işler raydan çıktığında müdahale etmesi ile insanlar ya seve seve yahut da zorla bir arada bulunurlar.

Mirak Jamal, “İsimsiz” 2017, isimli çalışmasının çözümlenmesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Mirak Jamal'ın, “İsimsiz” (Minsk mutfağı natürmortu), 1984 ve “Minsk Canavarı”, 2017 adlı enstalâsyon çalışmaları İstanbul Modern' de sergilenmiştir.

Jamal sanatçı bir aileden gelmektedir ve ailesi İran'da yaşanan devrim sonrası ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Komşu ülkelerden önce SSCB'ne peşinden Almanya, ABD, Kanada'ya göç etmişlerdir. Sanatçı Almanya'nın Berlin şehrinde yaşamını sürdürmekle beraber gezici olduğu yaşantısını da geçmişte olduğu şekliyle devam ettirmektedir.

“Göçlerin genellemesi sadece sosyolojik veya tarihsel bir olgu değildir. Kişinin hayatında başka yerde yaşama olanağının olduğunu hayal gücüne bağlama iliştiirme işlevi görür. Hayal gücü ulusların ötesine taşınır. Hepimiz farklı hayatlarla alakalıyız ki bizim ve yakınlarımızın hayatları bizden milyonlarca kilometre uzakta da var olabilir. Hepimiz kendi kültürlerimizi yanımızda götürürüz ama daha önemlisi uzaklardan da bir şeyleri alabiliriz” (L' Heuillet, 2019: 120).

“Komşuluk alanı gerçekte siyasi olmayıp sadece kişisel ilişkileri ve kişiyi aşan ilişkilerden ayıran geçişte, yerleşse de siyasetin ruhsal durumlarını barındırır. Toplumsallık öncelikle komşuluktur. Dünyayı etkileyen köklü değişimler, ahlâki, toplumsal ve siyasi devrimler, komşulukta canlanır. Politikanın ortak bir alanının var olabilmesi için yaşanan ortamdaki bir şeylerin paylaşılması şarttır” (L` Heuillet, 2019: 205).

Jamal' ın ailesinin devrimden sonra ülkelerini zorunlu olarak terk ederek farklı ülkelere oradan da komşu ülkelere göç etmesi ile birlikte sanatçının bu gittiği komşu ülkelerdeki yaşamışlıkları, anıları, eski ve yeniden kesitler sunarak mesafelerle ilgili izler, duygular taşıdığı hissi uyandırmaktadır. Ve bienalin teması olan iyi bir komşu başlığına vurgu yapıldığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

A. Patel, Shwetal; Manghani, Sunil ve E. D'Souza, Robert. (2018), "*Extracts from How to Biennale! (The Manual)*", Draft: Global Biennial Survey 2018, Issue 39 / June 2018, Notes on Curating, www.oncurating.org.

Akerson, Fatma E. (2005). "*Göstergebilime Giriş*". İstanbul: Multilingual Yayınları.

Aktulum, Kadir (2004). "*Göstergebilim*", Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi, 5 (7), 1-12.

Arnheim, Rudolf (2012). "*Görsel Düşünme*", (Çeviren: Rahmi Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları, (3.Baskı).

Aşkar, Füsün. (2011), "*Sanatsal İletişim Modeli: Sahne (Performans) Sanatları Üzerine Bir İnceleme*", Akademik Bakış Dergisi Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, ISSN:1694-528X, Sayı: 25 Temmuz, s.s. 1-23.

Atabek, Ümit, Atabek, Gülseren Ş. (2007). "*Medya Metinlerini Çözümlemek: İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*", Ankara: Siyasal Kitabevi.

Ayata, S., Ayata, A.G (1996). Komşuluk ve Kent Kültürü. Ankara: T.C.Başbakanlık Toki Yay.

Bağder, Duygu (1999). "*Sinema Göstergebilimi*", Dilbilim Araştırmaları Dergisi, 10, 143-152.

Barthes, Roland (2018). "*Göstergebilimsel Serüven*", (Çevirenler: Sema Rifat, Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (9.Baskı).

Batu, Bengü (2011). "*Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi*", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Becan, Cihan (2012). "*Yeni (Duyuşsal) Reklam İletileri Bağlamında "Göstergeleri" Okumak: Göstergebilimsel Yöntemden Yararlanarak Bir Reklam İletisi Çözümlemesi*", Yalova Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (4), 36- 52.

- Benveniste, Emile (1995). “*Genel Dilbilim Sorunları*”, (Çevirenler: Erdim Öztokat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (1. Baskı).
- Berger, Arthur Asa (1982). “*Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*”, (Çevirenler: Nazmi Ulutak, Aslı Tunç, Murat Barkan) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Bertrand, Denis (2000). “*Précis de sémiotique littéraire*”, Paris: Nathan.
- Beyoğlu, Aylin (2015). “*Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme*”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 17 (1), 333-348.
- Bircan, Ufuk (2015). “*Roland Barthes ve Göstergibilim*”. Dicle Üniversitesi Edebiyat Dergisi, 13 (26), 17- 41.
- Bishop, Claire. (2005), “*Installation Art A Critical History*”, London : Tate Publishing.
- Börekçi, Muhsine (1999). “*Gösteren-Gösterilen İlişkisi Açısından Türkçenin Görünümü Üzerine Bir Deneme*”, Bilig, (8), 77-83.
- Brommer, G. S, G.S.Horn (1985). “*Art in Your World (Second Edition)*”. Massachusetts U.S.A: Davis Publications. Inc. Worcester.
- Çağrıçı, Mustafa (2002). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Ankara: TDV Yayınları.
- Çeber, Tansel (2017). “*İzleyiciyi İzlemek; Sanat Eseri, Sanatçı ve İzleyici İlişkisi Üzerine*”. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 38, 87-97.
- Çetintürk, Burcu (2017). “*Çağdaş seramik sanatında esntalasyon kavramının yeri*”, Yüksek Lisans Tezi, Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çiçek, Mehmet (2016), “*Semiyoloji ve Semiyotik Üzerine Düşünceler*”, The Turkish Online Journal of Design, Art And Communication (Tojdac), 6 (2), 137- 147.
- Dastarlı, Elif (2004). “*Duchamp: Usulanmaz Bir Anarşist*”, Rh+ Sanat, Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi, 13, 23.

De Oliveira, Nicolas; Petry, Michael; Oxley, Nicola. (2005), “*Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı-Duyular İmparatorluğu*”, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:73, Akbank Kültür Sanat Yayınları: İstanbul.

Dündar, Gufran; Şentürk Kara, Eylem. (2017), “*Christopher Nolan’ın Batman-Kara Şövalye Filminin Greimas’ın Eyleysel Örnekçesine Göre Çözümlemesi*”, Karadeniz teknik üniversitesi iletişim fakültesi elektronik dergisi, Cilt: 4, Sayı: 14.

Elden, Müge, Ulukök, Özkan, Yeygel, Sinem (2005). “*Şimdi Reklamlar*”, İstanbul: İletişim Yayınları.

Erdoğan, İrfan, Alemdar, Korkmaz (2010). “*Öteki Kuram*”, İstanbul: Erk Yayınları, (3.Baskı).

Eroğlu, Nazmi (2015). “*Çağdaş Sanat Etkinlikleri ve Türkiye Turizmi Bağlamında 13. İstanbul Bienali İncelemesi*”. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.

Fer, Briony. (2007), “Eva Hesse and Color”, October, Winter, 2007, Vol. 119, pp. 21-36, The MIT Press, (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/40368456> Erişim Tarihi: 13.05.2021).

Fischer, Ernst (1990). “*Sanatın Gerekliliği*”, (Çeviren: Cevat Çapan). Ankara: Sözcükler Yayınevi.

Geray, Haluk (2014). “*İletişim Alanından Örneklerle Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*”. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Guiraud, Pierre (2016). “*Göstergebilim*”, (Çeviren: Mehmet Yalçın) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, (3.Baskı).

Günay, V. Doğan (2002). “*Göstergebilim Yazıları*”, İstanbul: Multilingual Yayınları.

Günay, V. Doğan, Parsa, Alev Fatoş (2012). “*Görsel Göstergebilim*”, İstanbul: Es Yayınları.

Günay, V. Doğan (2014). “Doğrulama Ulamı Bağlamında Sanat Yapıtında Doğru Ya Da Yanlış”, İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı, Ed. Ahmet Güneş, Literatürk Acedemia: Konya, 111-134.

- Güneş, Ahmet (2012). “*Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi: Göstergebilim*”. Humanities Sciences Dergisi, 7 (2), 31- 43.
- Güneş, Ahmet (2014). “*İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı*”, Konya: Literaturkacedemia Yayınları.
- Gürsözlü, Suat (2006). “*Reklam Sektöründe İllüstrasyon ve Fotoğraf Kullanımının Tasarım Çözümlerinde Gerekliliği ve Nedenleri*”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Grafik Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Işık, Ö., Kırkpınar, F. (2017). “*Etlik Piliçlerin Beslenmesinde Böceklerin Kullanılması*”, Türk Tarım- Gıda Bilim ve Teknoloji Dergisi 5(7), 750-756.
- İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı). (2017). “*15.İstanbul Bienali Hikayeler-İyi Bir Komşu*”, İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.
- İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı). (2017). “*15.İstanbul Bienali Sergi İyi Bir Komşu / A Good Neighbour*”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnal, Ayşe (2003). “*Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı*”, İletişim Araştırmaları Dergisi, 1 (1), 9-38.
- Kağan, Mossej (1993). “*Estetik ve Sanat Dersleri*”, (Çeviren: Aziz Çalışlar). Ankara: İmge Yayınları, (2. Baskı).
- Kapar, Serpil (2018). “*İç Mekân Enstalasyonlarının Oluşum Koşulları ve Sanat İzleyicisinin Çalışmanın Varlığına Olan Katkısı*”, Social Sciences Studies Journal Dergisi, 4 (19), 2329-2338.
- Kaptanoğlu, Cem (2009). Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama. Toplum ve Hekim Dergisi, 24 (3), 212-215.
- Kavukçu, Mehmet (2013). “*Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*”, Erzurum: Zafer Form Ofsetmatbaacılık.
- Kelly, Niamh Ann. (2010), “*What is Installation Art?*”, Technological University Dublin, Irish Museum of Modern Art.

- Kennedy, Lauren., (2015), “*Artists as Agents for Change: Joseph Beuys*”, (Kaynak: <https://laurenannkennedy.files.wordpress.com/2015/11/lauren-kennedy-beuys-2015.pdf> Erişim Tarihi: 09.05.2021).
- Keser, Nimet (2009). “*Sanat Sözlüğü*”, Ankara: Ütopya Yayınları, (2. Baskı).
- Kıran, Zeynel, Kıran, Ayşe (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri* (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kıran, Zeynel, Kıran, Eziler (2013). “*Dilbilime Giriş*”, Ankara: Seçkin Yayıncılık, (4. Baskı).
- L’Heuillet, Helene (2019). *Komşuluk: İnsanların Birlikte Varoluşu Üzerine Düşünceler* (1. Baskı). (Çeviren: Adem Beyaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Okur, Ayşe, Bozdoğan, Naciye (2017). “*Türk Sanat Ortamı ve İstanbul Bienalleri*”, *İdil Dergisi*, 6 (39), 3305-3319.
- Kuruüzümcü, Rıza (2010). “*Bir Dijital Ortam ve Sanat Formu Olarak Sanal Gerçeklik*”, *Sanat Dergisi*, 0 (12), 93-96.
- Kwon, Miwon (2002). “*One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*”, London: MIT Press.
- Lotman, Yuriy M. (2012). “*Sinema Göstergibilimi*”, (Çeviren: Oğuz Özügül), Ankara: Nirengi Kitap, (3. Baskı).
- McLaren, D. and J. Agyeman. (2015). *Sharing Cities: A Case for Truly Smart and Sustainable Cities*. 1. Massachusetts: MIT Press.
- Olgundeniz, Seda, Parsa, Alev (2014). “*Reklam Dünyasında İmgenin Gücü: Arçelik ve Vestel Reklamlarında Robot Karakterlerle Yaratılan Evren*”, *Humanities Sciences Dergisi*, 9 (2), 95-106.
- Özayten, Nilgün (2008). “*Türkiye’de Obje Sanatı Kavramsal Sanat Post Kavramsal Sanat Eğilimleri*”, İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık.
- Özderin, Süleyman (2016). “*Kavramsal Sanatta Anlam Sorunu*”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (46), 358.

- Özen, Bora (2019). Yaşam Hakkına Saygı ve Etik Sorunu. *Ulakbilge Dergisi*, 34 (2019), 263-279.
- Öztoğat, Nedret (2004). “*Göstergebilimsel bir okuma: Germinal*”, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, 2 (2004), 151-168.
- Parsa, Seyide, Parsa Alev (2004). “*Göstergebilim Çözümlemeleri*”, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Parsa, Seyide, Parsa, Alev (2012). “*Göstergebilim Çözümlemeleri*”, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Rifat, Mehmet (1996). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Mehmet (1998). “*XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1-Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2011). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2013). “*Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*”, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (5. Baskı).
- Rifat, Mehmet (2014). “*Göstergebilimin ABC’si*”, İstanbul: Say Yayınları, (4. Baskı).
- Rifat, Mehmet (2018). “*Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*”, İstanbul: Alfa Yayınları, (1. Baskı).
- Saehrendt, Christian; Kittl, Steen T.. (2014), “*Bunu Ben De Yaparım!- Modern Sanat Kullanım Kılavuzu*”, Çev. Zehra Aksu Yılmaz (Almancadan Çeviri), Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.
- San, İnci (2008). “*Sanat ve Eğitim, Yaratıcılık Temel, Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*”, Ankara: Ütopya Yayınevi, (4.Baskı).
- Saussure, Ferdinand De (1985). “*Genel Dilbilim Dersleri*”, (Çeviren: Berke Vardar). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları, (1. Baskı).
- Sayın, Önal (2014). “*Göstergebilim ve Sosyoloji*”, Ankara: Anı Yayıncılık, (1. Baskı).

- Sığırcı, İlhami (2017). “Göstergebilim Uygulamaları”, Ankara: Seçkin Yayıncılık, (2.Baskı).
- Solak, S. G. (2017). Mekân- Kimlik Etkileşimi Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1), 13-37.
- Soydan, Murat (2007). “Yavuz Turgul’un Gönül Yarası Filminin Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi”. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (18), 1-15.
- Sözen, Metin, Tanyeli, Uğur (2018). “Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü”, İstanbul: Remzi Kitabevi, (18. Baskı).
- Susuz, Mehmet (2017). “Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon”, Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.
- Şahiner, Rıfat (2001). “1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri”, Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi, 50 (2001), 56-65.
- Taştan, Tuğba Renkçi (2016). “Hazır Yapım (Ready-Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication Dergisi*, 6(4), 471-478.
- TDK (Türk Dil Kurumu). (2019). “Türkçe Sözlük”, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, (11. Baskı).
- Tolstoy, Lev Nikolayeviç (1992). “Sanat Nedir?”, (Çeviren: Baran Dural). İstanbul: Şule Yayınları.
- Tunalı, İsmail (2013). “Estetik”, İstanbul: Remzi Kitabevi, (15. Baskı).
- Uçan, Hilmi (2015). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ursprung, Philip. (t.y.), “Monuments on The Move: Allan Kaprow’s Fluid (1967) and the Urban Landscape of Los Angeles”, p.p. 177-183. (Kaynak: http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg177_philip_ursprung.pdf (Erişim Tarihi: 14.05.2021)).

Whitham, Graham, Pooke, Grant. (2013). “*Çağdaş Sanatı Anlamak*”, (Çeviren: Tufan Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.

Wilson, Michael (2015). “*Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*”, (Çeviren: Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, (1. Baskı).

Yazar, Tarık (2010). “*Ondokuz Mayıs Üniversitesi Atakum Kampüsü Bağlamında Görsel Bildirişim Simgelerinin Tasarım ve Uygulama Sorunlarına Genel Bir Bakış ve Model Önerisi*”, Sanatta Yeterlik Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

Yerce, Nail Egemen (2007). “*Enstalasyon ve Mekânı*”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yücel, Tahsin (2015). “*Yapısalcılık*”, İstanbul: Can Sanat Yayınları, (3. Baskı).

Yılmaz, Mehmet (2006). “*Modernizmden Postmodernizme Sanat*”, Ankara: Ütopya Yayınları, (2. Baskı).

Yılmaz, Mehmet (2013). “*Modernden Postmoderne Sanat*”, Ankara: Ütopya Yayınevi, (2. Baskı).

Yılmaz, Burhan (2017). “*Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı*”, The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 7 (3), 488-494.

Zariç, Mahfuz (2014). “*Göstergebilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye*”, International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Dergisi, 9 (11), 751- 767.

İNTERNET KAYNAKLARI

“Enstalâsyon Sanatı Nedir? Açıklama, Tarih ve Tanınmış Sanatçılar”, (Kaynak: <https://davidcharlesfox.com/what-is-installation-art-description-history-and-prominent-artists/> Erişim Tarihi: 08.05.2021).

Tom de Freston. (2004), “Eva Hesse-Contingent”, (Kaynak: <https://www.tomdefreston.co.uk/artist/5135/eva-hesse-contingent> Erişim Tarihi: 13.05.2021).

“Joseph Beuys, Ausfegen (1972-85)”, (Kaynak: <https://narratingwaste.wordpress.com/2009/08/23/joseph-beuys-ausfegen-sweeping-up-1972-85/> Erişim Tarihi: 07.05.2021).

“Süreç Sanatına Giriş (Veya Minimalizm Güzelden Cesur’a Nasıl Gitti)”, (Kaynak: https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/process_art-51778 Erişim Tarihi: 08.05.2021).

Angie Kordic, (2016), “Understanding the Origin and Legacy of Process Art”, (Kaynak: <https://www.widewalls.ch/magazine/process-art-artists-history> Erişim Tarihi: 09.05.2021).

Joseph Beuys, Ausfegen (1972-85). (2009), (Kaynak: <https://narratingwaste.wordpress.com/2009/08/23/joseph-beuys-ausfegen-sweeping-up-1972-85/> Erişim Tarihi: 04.05.2021).

“Think you can’t compost styrofoam? Mealworms are the answer!”, (Kaynak: <https://livingearthsystems.com/mealworms-compost-styrofoam/> Erişim Tarihi: 02.05.2021).

(Kaynak: <https://15b.iksv.org/iyibirkomsu> Erişim Tarihi: 07.05.2021)

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Marcel Duchamp, “Kırık Kolun Öncesinde”, 1915
(<https://juddfoundation.org/index-of-works/in-advance-of-the-broken-arm-1964>)

Fotoğraf 2: Marcel Duchamp, “Kapı”, 1927 (Domusweb, 2021)
(<https://i.pinimg.com/originals/1b/a0/5b/1ba05bce87d701d61162acbf1e0c1fb8.jpg>)

Fotoğraf 3: Sol LeWitt. “Dört Köşeden Yaylar”, 1986
(<https://uploads8.wikiart.org/images/sol-lewitt/arcs-from-four-corners-1986.jpg>)

Fotoğraf 4: Kurt Schwitters, “Merzhause”, 1919-1933.
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Hanover_Merzbau.jpg)

Fotoğraf 5: Rachel Whiteread, “Embankment”, 2005
(<https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/whiteread-final-6-1g.jpg>)

Fotoğraf 6: Sweeping Up (Ausfegen), Karl Marx Platz, Berlin, 1 May 1972 (Aktaran: Kennedy, 2015: 3)

Fotoğraf 7: Joseph Beuys, Ausfegen, 1972
(<https://search.creativecommons.org/photos/15b5db89-ced0-450d-b035-2fdb43d737f2>)

Fotoğraf 8: Eva Hesse, “Contingent”, 1969.
(<https://www.tomdefreston.co.uk/artist/5135/eva-hesse-contingent>)

Fotoğraf 9: Marcel Duchamp “Bir Mil İplik”, 1942
(https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/duchamp_philadelphia_1.jpg)

Fotoğraf 10: Ernesto Neto “Madness Is Part of Life”, 2012
(https://static.designboom.com/wp-content/uploads/2012/11/ernesto_netto_madness01.jpg)

Fotoğraf 11: Marina Abramovic “Sanatçı Aramızda” (The Artist is Present), 2010
(<https://search.creativecommons.org/photos/cd05e3f6-4e84-45a1-bf32-4f09d894fd3b>)

Fotoğraf 12: Allan Kaprow, “Fluids” Happening, 1967, Photo: Dennis Hopper
(https://live.staticflickr.com/2088/2417416174_5ce1d59ec4_b.jpg)

Fotoğraf 13: Allan Kaprow, “Fluids”, Los Angeles, 1967, Photo: Julian Wasser
(<https://www.metalocus.es/en/news/fluids-a-happening-allan-kaprow-19672015>)

Fotoğraf 14: Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen), 2016”
(<https://artsandculture.google.com/asset/toddler-promession%C2%AE-audepariset/1AGQDYpFD4jULA>)

Fotoğraf 15: Kesit- 1 “Sünger Üstünde Un Kurçukları - 1”
(https://www.audepariset.net/images/6_debris%20legacy.jpg)

Fotoğraf 16: Kesit- 1 “Sünger Üstünde Un Kurçukları - 1”
(https://www.audepariset.net/images/6_greenhouses2.jpg)

Fotoğraf 17: “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu, 2017”
(https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2017/10/IKSV_15B_Sahirugureren_202-scaled.jpg)

Fotoğraf 18: “Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu”, 2017 Kesit-1
(https://15b.iksv.org/img/participants/Leander_Schonweger_eng.jpg)

Fotoğraf 19: “Ev”, (2013-16)
(<https://artsandculture.google.com/asset/house/qQFCYT xv6FjY-Q?childAssetId=jAHgmW3APKj4YQ&hl=en>)

Fotoğraf 20: “Ev, (2013-16)” Kesit-1
(<https://artmap.com/static/media/0000115000/0000114341.jpg>)

Fotoğraf 21: Young- Jun Tak “Objelerin Sessizliği ve Belagatı” 2017.
(<https://i.pinimg.com/originals/13/48/f9/1348f9162dc50e95d04f83f5b741b426.jpg>)

Fotoğraf 22: Klara Liden, “İsimsiz” Kesit-1
(https://15b.iksv.org/img/participants/Klara_Liden_tr.jpg)

Fotoğraf 23: Klara Liden, “İsimsiz” Kesit- 2
(https://www.sleek-mag.com/wp-content/uploads/2017/09/IKSV_15B_Sahirugureren_121_Retouched.jpg)

Fotoğraf 24: Klara Liden, “İsimsiz” Kesit- 3
(https://15b.iksv.org/img/participants/Klara_Liden_eng.jpg)

Fotoğraf 25: Mirak Jamal, “İsimsiz (Minsk Mutfağı Natürmortu)” 2017
(https://15b.iksv.org/img/participants/Mirak_Jamal.jpg)

Fotoğraf 26: Mirak Jamal, “İsimsiz (Minsk Mutfağı natürmortu)”, Detay 1
(http://mirakjamal.com/storage/media/15th-istanbul-biennial1/_1000x667_iksv_15b_sahirugureren_184_retouched.jpg)

Fotoğraf 27: Mirak Jamal, “İsimsiz (Minsk Mutfağı natürmortu)”, Detay 2
(http://mirakjamal.com/storage/media/15th-istanbul-biennial1/_1000x686_close_up.jpg)

Fotoğraf 28: Mirak Jamal, “İsimsiz (Minsk Mutfağı natürmortu)”, Detay 3
(<https://galleriesultana.com/media/pages/artists/mirak-jamal/3090591380-1616684513/mirakjamal32-1200x.jpg>)



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Saussure'ün Gösterge Şeması (Bircan, 2015:18).

Şekil 2: Saussure'ün Gösteren ve Gösterilen Şeması (Saussure, 1985: 72)

Şekil 3: Peirce'ün Göstergesi (Akerson 2005: 112)

Şekil 4: A.J. Greimas'ın Üretici Süreç Çizelgesi (Günay, 2002:187)

Şekil 5: A.J. Greimas'ın Eyleyenler Şeması (Günay, 2002:188)

Şekil 6: A.J. Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgeni (Yücel, 2015:136-137)

Şekil 7: Çözümlenen Eserlerin Sıralaması

Şekil 8: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması

Şekil 9: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananamlar

Şekil 10: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasının eyleyensel örnekçesi

Şekil 11: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Şekil 12: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Şekil 13: Aude Pariset'in "Toddler Promession (Tıpış Tıpış Yürüyen)" adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar

Şekil 14: Leander Schönweger "Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu", 2017 adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması

Şekil 15: Leander Schönweger "Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu" adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananamlar

Şekil 16: Leander Schönweger'in "Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu" adlı çalışmasının eyleyensel örnekçesi

Şekil 17: Leander Schönweger'in "Ailemiz Kaybetti/ Kayboldu" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Şekil 18: Leander Schönweger "Ailemiz Kaybetti/Kayboldu" adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar

Şekil 19: Dan Stockholm "Ev" adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması

Şekil 20: Dan Stockholm'ün "Ev" adlı Çalışmasında Saptanan Düzanlam ve Yananlamlar

Şekil 21: Dan Stockholm'ün "Ev" adlı çalışmasının eyleyensel örnekçesi

Şekil 22: Dan Stockholm'ün "Ev (House)" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Şekil 23: Dan Stockholm "Ev" adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar

Şekil 24: Young- Jun Tak "Objelerin Sessizliği ve Belagatı" adlı Enstalasyon Çalışmasının Kesitlere Ayrılması

Şekil 25: Young- Jun Tak "Objelerin Sessizliği ve Belagatı" adlı Çalışmasında Saptanan Düzanlam ve Yananlamlar

Şekil 26: Young-Jun Tak'ın "Objelerin Sessizliği ve Belagatı" adlı çalışmasının eyleyensel örnekçesi

Şekil 27: Young-Jun Tak'ın "Objelerin Sessizliği ve Belagatı" adlı Çalışmasının Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgeninde Uygulanması

Şekil 28: Young- Jun Tak "Objelerin Sessizliği ve Belagatı" adlı çalışmasında saptanan temel karşıtlıklar

Şekil 29: Klara Liden' in "İsimsiz" adlı Enstalasyon Çalışmasının Kesitlere Ayrılması

Şekil 30: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasında saptanan düz anlam ve yan anlamlar.

Şekil 31: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasının eyleyensel örnekçesi

Şekil 32: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Şekil 33: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Şekil 34: Klara Liden'in "İsimsiz" adlı Çalışmasında Saptanan Temel Karşıtlıklar

Şekil 35: Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması

Şekil 36: Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı çalışmasında saptanan düzenlam ve yananlamlar

Şekil 37: Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı çalışmasının eyleysel örnekçesi

Şekil 38: Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı çalışmasının Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması

Şekil 39: Mirak Jamal'ın "İsimsiz" adlı Çalışmasında Saptanan Temel Karşıtlıklar

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN KONYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	---

Özgeçmiş

İlköğretime Barbaros İlkokulunda başladı. Ortaokulu Meram Kız Ortaokulu, Liseyi ise o zaman ki adıyla Gazi Lisesi olan Konya Lisesinde tamamladı. 1998 yılında katıldığı özel yetenek sınavını kazanarak Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim İş Öğretmenliği Programını kazandı ve 2002 yılında Resim İş Öğretmeni olarak mezun oldu. Milli Eğitim Bakanlığına bağlı özel eğitim kurumlarında resim öğretmenliği yapmaktadır.