

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ENSTALASYONDA SERGİLEME ALANI OLARAK
İÇ MEKAN**

**Hazırlayan
Şahinde Göksu BİROL**

**Danışman
Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

Yüksek Lisans Tezi

**Mart 2021
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ENSTALASYONDA SERGİLEME ALANI OLARAK
İÇ MEKAN**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Şahinde Göksu BİROL**

**Danışman
Doç. Dr. Aygöl AYKUT**

**Mart 2021
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Şahinde Göksu BİROL

İmza:

YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

“Enstalasyonda Sergileme Alanı Olarak İç Mekan” adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Şahinde Göksu BİROL

Danışman

Doç. Dr. Aygöl AYKUT

Resim Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Nurdan GÖKÇE

KABUL ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Aygöl AYKUT danışmanlığında **Şahinde Göksu BİROL** tarafından hazırlanan “**Enstalasyonda Sergileme Alanı Olarak İç Mekan**” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

..... / /2019

JÜRİ:

Danışman :

Üye :

Üye :

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararı ile onaylanmıştır.

.../.../2019

Prof. Dr.

Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Tez hazırlama sürecinde rehberliğinden faydalandığım tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Aygöl Aykut’a teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek Lisans Tez süresince maddi, manevi desteklerini esirgemeyen her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Şahinde Göksu BİROL

Kayseri, Ağustos 2019



ENSTALASYONDA SERGİLEME ALANI OLARAK İÇ MEKAN

Şahinde Göksu BİROL

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Mart 2021

Danışman: Doç. Dr. Aygül AYKUT

ÖZET

Geçmişten günümüze her dönemin kendi şartlarına göre şekil alan mekan, sanat yapıtının izleyiciye ulaşmasında önemli bir rol üstlenmiştir. 20. yüzyıldan itibaren peşe ya da eşzamanlı olarak ortaya çıkan sanat hareketleriyle yaşanan gelişmeler geleneksel sanat eserinin mekandan bağımsız karakterini değiştirerek mekanla bütünleşen enstalasyon sanatının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mekan sanatçının düşüncesini aktarmada etkili bir araç haline gelmiştir.

Enstalasyon ve mekan arasındaki özel ilişki kadar, insanın yapıt ve mekanla kurduğu ilişki de bir o kadar önemlidir. Bu tez kapsamında iç mekan sergileme alanlarının, sanatçı- yapıt- izleyici arasındaki iletişime ve yapıtın vermek istediği mesaja nasıl bir bağlam oluşturduğu incelenmiştir. Aynı zamanda mekanın fiziksel, işlevsel ve kavramsal özelliklerinin bu mesaja etkisi araştırılmıştır. Tez kapsamında iç mekan sergileme alanlarının enstalasyonla ilişkisi, sanat tarihinde ele alınan ve incelenen yapıtların mekanla kurdukları ilişki bağlamında ele alınmıştır.

Çalışma kapsamında iç mekan sergi alanları kronolojik olarak incelenmiş, her mekanın işlevsel, fiziksel, kavramsal olarak farklı özellikler taşıdığı görülmüştür. Değerlendirmede, iç mekan özelliklerinin enstalasyon üzerinde büyük bir etkisi olduğu, enstalasyonun da iç mekanın dönüşümünde önemli bir rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Sanatçının aktarmak istediği duygu ve düşüncenin iç mekanın özellikleri ile destelendiği ya da değiştiği, farklı iç mekanların enstalasyonun anlamı üzerinde farklı etkiler yarattığı kuramsal bilgiler ve örnekler üzerinden vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, enstalasyon, iç mekan, sergi mekanı, deneyim.

THE EFFECT OF INTERIOR TO EXPRESSION OF INSTALLATION

Şahinde Göksu BİROL

Erciyes University Fine Art Institute

Master Thesis, March 2021

Advisor: Assoc. Dr. Aygöl AYKUT

ABSTRACT

The space, which has taken form according to the conditions of each period from the past to the present, plays an important role in reaching the audience. Since the 20th century, the developments in art movements that emerged consecutively or simultaneously have changed the space-independent character of the traditional artwork and the installation art has come out. Space has become an effective tool for the artist to convey his/her idea.

The special relationship between installation and space is as important as the relationship that people establish with the artwork and space. Within the scope of this thesis, it is examined how the indoor exhibition spaces create a context for the communication between the artist-artwork-audience and for the message the artwork wants to convey. At the same time, the effect of the physical, functional and conceptual features of the space on this message is investigated. Moreover, within the thesis, the relationship of the indoor exhibition areas with the installation is discussed in the context of the relationship between the works, which have been discussed and analyzed in the history of art, and the space.

Also, the interior exhibition areas are examined chronologically, and it is found out that each space has different functional, physical and conceptual features. It is concluded that interior features have a great influence on the installation, and the installation plays an important role in the transformation of the indoor space. It is emphasized through theoretical knowledge and examples that the feelings and thoughts that the artist wanted to convey are supported or changed by the characteristics of the indoor space, and that different indoor spaces have different effects on the meaning of the installation.

Keywords: Art, installation, indoor space, exhibition space, experience.

İÇİNDEKİLER

ENSTALASYONDA SERGİLEME ALANI OLARAK İÇ MEKAN

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI	ii
KABUL ONAY SAYFASI	iii
ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
1. Problem Cümlesi.....	4
2. Alt Problemler.....	4
3. Araştırmanın Amacı, Önemi ve Sınırlılıkları.....	4
4. Yöntem.....	5

1. BÖLÜM

MEKANIN SANAT NESNESİ OLARAK SUNUMU (ENSTALASYON)

1.1. Enstalasyon Kavramı	6
1.1.1. Enstalasyonda “Yere Özellik” Kavramı.....	7
1.2. Mekan Kavramı.....	8
1.3. Sanat Nesnesi Kavramı	10
1.4. Enstalasyona Giden Yolda Sanat Nesnesi Mekan İlişkisi	13
1.5. Sanallığı İçeren Enstalasyonda Mekan (Dijital Enstalasyon)	26

2. BÖLÜM

ENSTALASYONDA İÇ MEKAN BAĞLAMı VE SERGİLEMENİN DÖNÜŞÜMÜ

2.1. İç Mekan Kavramı	31
2.2. Enstalasyonda İç Mekan Bağlamı	32
2.3. İç mekanda Sergileme Anlayışının Dönüşümü ve Yapıt Mekan İzleyici Etkileşimi	38

3. BÖLÜM

ENSTALASYONDA İÇ MEKAN TÜRLERİ VE ENSTALASYONA ETKİSİ

3.1. Nötr Mekan	43
3.1.1. Nötr Mekanların Enstalasyon Mekanlarına Dönüşümü	45
3.2. Çağdaş Müzeler.....	50
3.2.1. Fabrika ve Depolardan Dönüşen Müzeler.....	51
3.2.2. İkonik Müzeler	56
3.2.3. Sosyal Mekan Olarak Müzeler	59
3.3. Alternatif Mekanlar	63
3.3.1. Hibrit Mekanlar	71
KAYNAKÇA	76
ÖZGEÇMİŞ.....	88

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.	Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”, 1920.	15
Resim 2.	El Lissitzky, “Proun Room”, 1923.	16
Resim 3.	Marchall Duchamp, “ Mil Uzunlukta İp”, 1942.	16
Resim 4.	Yves Klein, “Boşluk” , 1958.	18
Resim 5.	Arman, “Dolu”, 1960.....	19
Resim 6.	Carl Andrea, “ Tuğla”, 1966.....	20
Resim 7.	Yves Klain,, “Mavi Dönemin Antropometreleri”, 1928-1962.	23
Resim 8.	Gilbert & George, “The Singing Sculpture”, 1970.....	24
Resim 9.	Everyware, "Cloud Pink", Dijital Enstalasyon, 2009.	28
Resim 10.	Char Davies, ‘Osmose’, Dijital Enstalasyon 1995.	29
Resim 11.	Char Davies, ‘Osmose’, 1995. – ‘Katılımcının kullandığı başlık ve yelek’	29
Resim 12.	Marcel Duchamp, "Fountain", 1917.	36
Resim 13.	Eduard Dantan, “ <i>Salon Sergisi</i> ”,1880.....	39
Resim 14.	The Museum of Modern Art Archives, New York, 1929.....	44
Resim 15.	Marcel Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı”, 1938	47
Resim 16.	Carl Andre , “144 Lead Square” 1966-69.....	48
Resim 17.	Art of This Century Gallery, New York, 1942	49
Resim 18.	Bankside Power Station Eski Hali, Londra, 1975	52
Resim 19.	Tate Modern, Londra,	53
Resim 20.	The Turbine Hall, Londra, 1980	53
Resim 21.	Turbine Hall, Tate Modern Müzesi, Londra, İngiltere.	54
Resim 22.	Juan Munoz, Double Bind, Tate Modern (London), 2001	55
Resim 23.	Guggenheim Bilbao, İspanya.....	56
Resim 24.	Richard Serra, Zaman Sorunu, Guggenheim Bilbao, 2005.	57
Resim 25.	Frankfurt Modern Sanat Müzesi (Museum für Moderne Kunst Frankfurt Am Main).....	59
Resim 26.	Frankfurt Modern Sanat Müzesi, İç mekan	60

Resim 27.	Frankfurt Modern Sanat Müzesi, İç mekan	60
Resim 28.	Frankfurt Modern Sanat Müzesi, İç mekan	61
Resim 29.	Ed Atkinsin, Corpsing, Frankfurt Modern Sanat Müzesindeki, 2017	62
Resim 30.	Berlin Yahudi Müzesi	64
Resim 31.	Berlin Yahudi Müzesi, iç mekan	64
Resim 32.	Berlin Yahudi Müzesi, iç mekan	65
Resim 33.	Berlin Yahudi Müzesi, iç mekan	65
Resim 34.	Menashe Kadishman “shalechet”	66
Resim 35.	Ernesto Neto, Pantheon (Paris), 2006	67
Resim 36.	Michael Cross, Church (London), 2004	68
Resim 37.	Kraliçe Victoria Heykeli, Derby Meydan, Liverpool	69
Resim 38.	Tatsurou Bashi, “Villa Victoria” 2002	69
Resim 39.	Tatsurou Bashi, Otel, Liverpool, 2002	70
Resim 40.	Tokyo Mori Binası Dijital Sanat Müzesi, Teamlab, Tokyo, 2018.....	73
Resim 41.	L’Atelier des Lumières, DijitalSanat Müzesi, 2018, Paris	74
Resim 42.	Sagaya Restoran, TeamLab, Tokyo, 2017	74

GİRİŞ

Her yapıtın izleyiciye sunulması için eserin yapısıyla uyumlu bir mekana ihtiyacı vardır. Geçmişten günümüze sanat mekanları her dönemim kendi şartlarına göre şekil almıştır. Zamanın neden olduğu değişim, teknolojik gelişmeler, kültürel canlılık gibi etkenler sanatı ve sanat mekanını etkilemiş, sınırlarının genişlemesine neden olmuştur. Bu durum sanatçıları da sürekli yenilik arayışına sevk etmiştir.

20. Yüzyılda sanatsal pratiklerdeki değişimle birlikte sanatta hazır nesne kullanımı ‘sanat nesnesi’ kavramını gündeme getirmiştir. Mekan ise zaman kavramıyla birlikte geometrik bir alan olmanın ötesine geçerek kavramsal bir boyut kazanmıştır.

Sanatçının tamamen kendi yaratısı olan eserin sıradan nesnelere doğru gösterdiği değişim, nesnenin mekanla olan ilişkisini de dönüştürmüştür. Bu değişimle birlikte sıradan nesnelere sanat nesnesi statüsü kazandırıp diğer türdeşlerinden ayıracak olan sergilendiği mekan olmuştur. Mekan, yapıtın vermek istediği mesajın atmosferini oluştururken aynı zamanda bu mesaja farklı ölçülerde etki eder ve yapıtın algılanmasında, deneyimlenmesinde ve anlamlandırılmasında büyük bir rol oynar. Bütün bu gelişmelerle birlikte geleneksel sanat eserinin anlamının mekandan bağımsızlığına tezat olarak enstalasyon olgusu ortaya çıkmıştır. Bu değişimle birlikte geleneksel sunum yöntemlerinden uzaklaşılması, sanat nesnesinin mekanla kurduğu ilişkiyi farklı bir boyuta taşımıştır.

Sanatın izleyiciyle buluştuğu yer olan mekan ve mekanı oluşturan öğelerin geçirdiği bu değişim, yapıtların kavramsal ve biçimsel değişimine etki etmiştir.

Enstalasyon ve mekan arasındaki bu özel ilişki kadar, insanın enstalasyonla ve mekanıyla kurduğu ilişki de bir o kadar önemlidir. Her yapıtın iletmek istediği bir mesajı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yapıt ve insan arasındaki iletişim son

derece önem kazanır. Sanatçı mesajını yapıt üzerinden alımlayıcıya aktarmak ister. Alımlayıcının da dahil olmasıyla yeni anlamlar üretilir.

Seyirci artık sadece algılayan değil aynı zamanda deneyimleyendir. Böylece izleyici deneyim olgusuyla birlikte mekan ve sanat nesnesiyle girdiği etkileşimde aktif bir rol üstlenir.

İletişim ve deneyim kavramları geçmişten günümüze varlığını sürdürse de yeni sanatsal pratiklerle daha da göz önünde olmuştur. Bu durum sanatsal sürecin ve sergi tasarımının vaz geçilmez bir unsuru haline gelmiştir.

Bu durumda yapıtın ne tür bir sergileme mekanı içinde bulunduğu, hangi sergi teması içinde olduğu ve hatta mekanda sergilendiği alan enstalasyonun anlamını üreten yapıt ve izleyici ilişkisine etki eder. Bu çalışmada bu etkiyi incelemek adına ilk olarak enstalasyonun tanımı yapılmış ve enstalasyona giden yolda sanat nesnesinin mekanla kurduğu ilişkisi bütünsel olarak ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise iç mekan kavramı açıklanmış ve insan, yapıt, izleyici ilişkisindeki bağlamsal koşullar incelenmiştir. Ardından bağlamsal koşullar kapsamında iç mekan sergileme alanlarındaki deneyimin dönüşüm sürecine değinilmiştir.

Üçüncü bölümde enstalasyon sergileme alanı olan iç mekanlar kronolojik olarak ele alınmış ve her mekanın enstalasyon üzerindeki etkisi örnekler üzerinden incelenmiştir.

Geçmişten günümüze süregelen, gelişen ve değişen dört farklı iç mekan enstalasyon sergileme anlayışından söz edebiliriz. Bu mekanlar nötr mekan, çağdaş müze mekanı, alternatif mekan ve hibrit mekan olarak sınıflandırılabilir. Bu dört mekan türü de günümüzde hala varlığını sürdürmektedir.

Nötr mekanlar, dış dünyadan soyutlanmış, kapalı ve sınırlı olma özelliğiyle gündelik hayatın ve izleyicinin yapıtla ilişkisine engel olacak her türlü unsurun dışarıda bırakıldığı, geleneksel sanat eserlerinin sergilendiği mekanlarken, sanatçıların fiziksel ve kavramsal müdahaleleriyle enstalasyon mekanları haline de dönüşmüştür. Enstalasyona giden yolda sanatçılar iç mekan elemanları olan duvar, tavan, zemin ve iç cephe gibi unsurları yapıbozumuna uğratmıştır. Yapıtın sergileme ve anlamlandırma sürecinde önemli elemanlar olan bu iç mekan bileşenleri tek tek ele alınarak her birinin

enstalasyona ve enstalasyonun deneyimlenmesine nasıl bir etkisi olduğu üzerinde durulmuştur.

Sanatçıların zaten var olan müze ve galerilere tepki amaçlı yaptığı çalışmaların dışında, oldukça büyük ebatlı müze ve kamusal mekan olarak dönüştürülen ya da sıfırdan planlanan müzelerin de enstalasyonla kurduğu ilişki irdelenmiştir. Diğer bir değişle 1960'lı yıllardan sonra çağdaş sanat müze mekânlarının, enstalasyonla kurduğu ilişki yeni yaklaşımlarla değerlendirilmiştir.

Bu yeni yaklaşımlar incelendiğinde çağdaş müzelerle ilgili üç eğilim belirlenmiştir. Birinci eğilim, eski depo ve fabrikaların müzeye dönüşmesi; ikinci eğilim, tanınan bilinin bir varyasyonun yerine özgün, tekrar edilemez ve farklılaşmış kentsel ve bölgesel işaret olan müzeler; üçüncü eğilim, müzenin sosyal mekan olarak sağlamlaşması eğilimleridir.

Sanattaki değişimlerle birlikte yapıtlar sadece sergileme amaçlı yapılan müze ve galerilerin dışında farklı iç mekan sergileme alanları da bulmuştur. Alternatif mekanlar olarak geçen bu yapıların taşıdığı bilgiler, enstalasyonla bütünleşerek yeni anlamlar üretilmesine neden olmuştur.

Alternatif mekanların temel işlevi, sanat nesnesi sergilemek değildir. Sonradan sanat aracılığıyla dönüşüm potansiyelleri değerlendirilen ve geçicilik fonksiyonu kazandırılarak sanatsal etkinlikleri ağırlayan, baskın özellikleri bulunan mekanlardır. Bu mekanların fiziksel, işlevsel ve anlamsal özellikleri sanat eserlerinin sergilemesi için önem arz etmektedir. Önceden marjinal etkinlik mekanları olarak değerlendirilen bu mekanlar, artık büyük sanat etkinliklerinde de kullanılan alternatif bir nitelik kazanmışlardır (Greenberg, 1996).

Günümüzde hız kazanan teknolojik gelişmelerle birlikte, olanaklı hale gelen siberetik etkileşim her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermiştir. Bu durum fiziksel ve siberetik mekanların birbirlerine eklemlenerek “hibrit mekan” oluşumuna yol açmıştır. Bu yeni mekan yaklaşımıyla birlikte, dünyayı algılama biçimimiz, düşünce üretme ve yorumlama yöntemlerimiz de dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm, sanat alanındaki üretim ve yorumlama sistemini de değişime uğratmıştır.

Kısaca enstalasyonların sergilendiği ve deneyimlendiği mekanlar, her dönemin kendi sanat anlayışına göre şekillenerek farklılık göstermiştir. Kendi başına bir uzmanlık alanı olan sergileme anlayışında da, mekanın eser üzerindeki etkisi ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada değişen iç mekan anlayışının enstalasyon üzerindeki etkisi, sanat tarihinden edinilen bilgiler ışığında ele alınmıştır.

1. Problem Cümlesi

Sergileme alanı olarak iç mekan türlerinin enstalasyonun üzerinde etkisi var mıdır, varsa nasıldır?

2. Alt Problemler

1. Sergileme mekanlarının farklılığı enstalasyonun anlamını ve anlatım gücünü değiştirir mi?
2. Enstalasyona bağlam oluşturan sanat mekânının, iç mekân elemanlarındaki (tavan, zemin, duvar, iç cephe) yapıta yansımaları nasıldır?
3. İç mekan sergi alanlarının kavramsal ve fiziksel dönüşümü sanat yapıtını nasıl etkilemektedir?
4. İç mekan sergileme alanlarının izleyici deneyimine etkisi nasıldır?

3. Araştırmanın Amacı, Önemi ve Sınırlılıkları

Her sanat eserinin vermek istediği bir mesajı ve anlatmak istedikleri vardır. Bu noktada yapıt ve insan arasındaki iletişim son derece önem kazanır. Sanatçı mesajını yapıt üzerinden deneyimleyene aktarmak ister. Deneyimleyenin de yapıtla kurduğu ilişki yeni anlamlar üretmesine neden olur. Yani anlamı üreten yapıt ve deneyimleyenin etkileşimidir. Bu tez kapsamında sergileme alanları iç mekanlarla sınırlandırıldığı için mekanın iç yüzeyleri sanatçı-sanat yapıtı- ve ziyaretçi iletişimine ve yapıtın vermek istediği mesaja bağlam oluşturur. Mekan, fiziksel ve kavramsal özellikleriyle bu mesaja az ya da çok etki eder. Bu çalışmada mekanın fiziksel, işlevsel ve kavramsal özelliklerinin bu mesaja etkisinin nasıl olduğunu araştırmak amaçlanmıştır.

“Sanat müzeleri”, “modern sanat”, “çağdaş sanat”, “sanat mekânı”, “sergi mekânı”, “deneyim” “enstalasyon” “iç mekan” anahtar kelimeleri ile incelenen tezlerin, bu konuya paralel olarak, mekan- yapıt-izleyici ilişkisini farklı konu içeriklerine göre ele aldığı gözlemlenmiştir. Sonuç olarak, iç mekan sergileme alanlarını kategorize ederek enstalasyonla ilişkisini ele alan başka bir çalışma olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu araştırma, iç mekanın hem enstalasyonla deneyimleyen buluştuğu yer olması, hem de enstalasyonun en önemli en temel unsuru olması açısından önemlidir.

Enstalasyon; Batı sanatında 1950’lerde ortaya çıkmış 1980’lerde etkisini arttırmış ve tüm dünyada yaygınlaşarak günümüze kadar etkinliğini korumuştur. Bu bağlamda konunun ele alınışı 1950’lerden günümüze kadar olan süreci kapsamaktadır. Aynı zamanda enstalasyon sergileme mekanları olarak nötr mekanlar, çağdaş müzeler, alternatif ve hibrit iç mekanlar ele alınarak çalışmanın kapsamı sınırlandırılmıştır.

4. Yöntem

Çalışmanın oluşturulmasında konu ile ilgili döküman incelemesi, kitap, makale, tez, sergi kataloğu, broşür, internet siteleri, dergi gibi kaynaklar incelenerek geçmişten günümüze iç mekan enstalasyon sergi alanları belirlenmiş ve bu mekanlara özel çalışmalar yapan sanatçıların eserleri ele alınmıştır. Belirlenen mekanların kavramsal, anlamsal, işlevsel olarak taşıdığı bilginin araştırma kapsamında belirlenen enstalasyonlara etkisi analiz edilmiştir. Sanatçı seçiminde, konu ile bağlantılı en kuvvetli örnekleri veren sanatçılar üzerinde durulmuştur.

1. BÖLÜM

MEKANIN SANAT NESNESİ OLARAK SUNUMU (ENSTALASYON)

1.1. Enstalasyon Kavramı

Enstalasyon, içinde bir çok farklı disiplini ve uygulamayı barındıran geniş kapsamlı bir terimdir. Kökenine bakarsak İngilizce’de kurmak, düzenlemek, yerleştirmek anlamlarına gelen “install” fiilinden türeyerek “installation” halini aldığını görürüz. Türkçe’de ise “installation”, “enstalasyon” olarak okunarak karşılık bulmuştur. Sanatsal anlamda dilimizde yerleştirme olarak da ifade edilen enstalasyon özellikle 1960’lardan sonra en yaygın ifade biçimlerinden biri haline gelmiştir. Birçok tanımı olan enstalasyonun Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde yapılan tanımı görsel sanatlardaki en bilineni olmuştur. Enstalasyon; “anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir.” (Özayten, 1997).

Aykuta göre “Yerleştirmeler izleyicinin çevrelerini dönüştüren ve alan algılamalarını değiştiren üç boyutlu yapılardır. Genellikle alana özgü ve büyük ölçeklidir.” (Aykut, 2018, s.92)

Bu tanımlamayı biraz daha açarsak, enstalasyon sanatı resim, heykel gibi geleneksel sanat anlayışının aksine bulundukları mekanla fiziksel, düşünsel ve kavramsal boyutta ilişki kurar. Dolayısıyla enstalasyon sanatında mekan sergileme mekanı olmanın ötesine geçer ve enstalasyonun bir parçası haline gelir. Böylece izleyici enstalasyonla görsel algının ötesinde deneyimsel bir ilişki kurar.

Enstalasyonda mekan ve zaman iki önemli parametredir. İzleyici genellikle mekanda hareket eder, zaman geçirir ve çalışmayla etkileşime girer. Böylece izleyici, enstalasyonla tek bir referans noktasından görülen geleneksel sanat eserleriyle kurduğu

ilişkinin aksine deneyim odaklı bir ilişki kurar. Bu deneyimde görmenin yanı sıra dokunma, işitme gibi diğer duyular da devreye girer.

Disiplinler arası bir sanat olan enstalasyon, her çeşit materyal ve uygulamanın kullanımına imkan verir. Enstalasyonda (resim, video, ışık, ses, insan bedeni vb.) her şey sanat malzemesi olarak kullanılabilir. Yine de enstalasyonda bitmiş bir yapıttan ve yapıtın biçimsel özelliklerinden önce fikirleri ve bıraktığı etki önemlidir.

Başlarda radikal bir sanat türü olarak algılanan enstalasyon, 1980’lerden sonra müze ve galerilerden kabul görmeye başlamış, dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte sınırlarını daha da zorlayarak yaygın bir sanat türü haline gelmiştir.

Günümüz enstalasyonlarında ise “(...) açık-uçluluk önemli olmuş, ‘katılımcı-izleyici’ ile yapıt arasındaki etkileşim, iletişim öne çıkmıştır. Bununla birlikte ‘katılımcı-izleyici’ varlığında, bulunulan ya da işaret edilen mekanın daha çok deneyimlenip, onun hakkında daha çok düşünüldüğü varsayılabilir.” (Yerce, 2007, s. 11-12)

Enstalasyon mekanı olan, “ (...) doğa, kamusal alanlar, tarihi binalar ve galeriler, taşıdığı her türlü bilgiye, sanatçının ifadesine zemin olmuş, hatta bazen ifadenin kendisi olmuştur denilebilir. Bu anlamda mekânın fiziksel, işlevsel, anlamsal boyutu ile ilişkiler kuran Enstalasyonlar yapmışlardır. Yani bulunduğu mekanla özel ilişki (site specific) içinde olma fikri oldukça benimsenmiştir.” (Yerce, 2007, s. 11)

1.1.1. Enstalasyonda “Yere Özellik” Kavramı

Yere özellik, belirli bir yerdeki çalışmanın, mekanın kendisinden ziyade anlamsal ve zamansal boyutları ile kurduğu ilişkiyi ifade etmektedir. Dolayısıyla aynı nesneler, başka bir mekana aynı şekilde yerleştirilse bile, tamamen farklı anlamlar kazanır. Yere özel olan bir yapıt, bağlamından koparıldığında farklı bir mekanda yeni anlam üretimine neden olur. (Özdamar, 2003,s.31).

Biçimsel rastlantılar olarak algılanabilen enstalasyonlar, bulundukları mekan ile biçimsel ilişkiler dışında işlev, zaman ve anlam bakımından ilişki kurar. Enstalasyonun anlamını oluşturan da bu bağıdır. O mekana özgü kavramların, sanat nesnesine kattığı anlamla biçimlendirilmesi bir nevi izleyicinin, kavramsal ve algısal deneyimini yeniden oluşturur. Bazı enstalasyonlar, bulunduğu mekana daha ‘bağlı’ olabilmektedir.

Enstalasyonun amacı, görünenin ötesinde görünmeyeni yani mekandan ziyade mekanın ruhunu ortaya çıkarmaktır. Mekanın kentsel bir mekan, bir çöl, ya da bir galeri olmasının hiçbir önemi yoktur. Bu durumda enstalasyon için “bulunduğu mekanın perfonması” diyebiliriz. (Kaye, 2000, s.11-12) Dolayısıyla enstalasyon olgusunu anlamak için önce mekan kavramını anlamak gerekir.

1.2. Mekan Kavramı

“Mekan kelimesinin bir çok farklı tanımı vardır. Mekân (space) kavramı, Latince bir terim olan, mesafe veya dağılım anlamına gelen “spatium” teriminden türetilmiştir.” (S. Elden 2009, s. 146)

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde ise mekân kavramı en basit anlamda “uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası” dır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).

Mekan, geçmişten günümüze mimarlık, felsefe ve sanat gibi birbirinden farklı bir çok disiplinin konusu ve malzemesi olmuştur. Her disiplinin mekan tanımı ve anlayışı birbirinden farklıdır. Yine de mekan denilince birincil olarak mimari mekan kavramı akla gelir.

Mimari anlamda mekan; insanın kavrayabileceği bir yeri sınırlarla belirleyerek dış çevreden ayırdığı boşluktur. Mekan, bu sınırlar ve boşluk sayesinde algılanır.

Mekanın mimari anlamda tanımı 19. yüzyılda yapılmış olsa da düşünsel anlamda, Antik çağdan beri tartışılır. Antik çağda mekan, durağan ve hep aynı olan bir boşluk olarak görülmüştür. Orta çağda ise “kap” anlamında kullanılmıştır.

Platon’a göre mekan, dünyadaki oluşları ve nesneleri içine alan ama onların hiçbir özelliğini üstlenmeyen bir kaptır. Nesneler ve olaylar değişse de mekan değişmez. (Kılıç, 2011,s.20).

Platon düşüncelerini görülen ve düşünülen olarak iki farklı varlık alanında temellendirir. “Görülenler alanı, belli bir zamanda ve belli bir mekanda yer alan tek nesnelerden, düşünülenler alanı ise zihinsel olarak kavranabilen idealardan oluşur”(Yıldırım, 2014, s.26).

Platon’a göre mekan bu iki varlık alanından görülen olana aittir. İdealar dünyası zihinsel olarak kavrandığı için insanın evreninden bağımsızdır ve mekana ihtiyaç duymaz. Van de Ven (1978) Platon’un idealar dünyasındaki soyut olanın, üç boyutlu evrende maddesel ve görünür hale geldiğini ve böylece insan oğlunun maddesel evrende kendini güvende hissederek yerleştiğini söyler. (Akt.; Üngür, 2011,s.15).

Aristoteles, hocası Platon’un aksine mekân ve madde arasında bir özdeşlik olmadığını savunur. Çünkü mekân, madde ya da biçim değildir. Her ikisi de nesneden ayrılamazken, mekanın her nesneden vazgeçip ayrılabilme potansiyeli vardır. (Aristoteles, 2001: 149).

Nalbantoğlu (2008) Aristoteles’in mekan anlayışını şu şekilde özetlemektedir:

“Mekan herhangi bir şeyin (örneğin bir cisim) deviniminde doğal olarak tuttuğu yer olup (eğer bir şey oradaysa o yer onun doğal yeridir), onun dış yüzeyi bir başka şeyin dış yüzeyiyle temastadır. Bu durumda, bir şeyin bulunduğu yer o şeyi (cismi) kucaklamakta, sarmaktadır; yoksa onun içine giren ya da bizim anladığımız anlamda o şeyin içini işgal ettiği mekan değildir. Uzun lafın kısıası, Aristoteles’te boş bir yer, içinde hiç bir şeyin bulunmadığı, soyut bir mekan tahayyülü yoktur” (s.88-105).

Rönesansla birlikte teknolojik ve astronomik gelişmeler Antik dönem felsefesinin doğruluğunun sarsılmasına yol açmıştır. Descartes bu dönemin gelişmelerinden etkilenecek oluşturduğu düşünceleriyle modern felsefenin kurucusu olarak kabul edilir.

Descartese göre mekan, yayılma ve dağılma anlamında kullandığı, geometrik olarak algıladığımız, üç boyutlu bir alandır. Böylece mekan, ölçülüp hesaplanabilen, noktalardan, çizgilerden ve alanlardan meydana gelen, kontrol edilebilen, bir nesne olarak algılanır. Mutlak mekan olarak tarif edilen bu anlayış Öklitçi geometriye varmaktadır. (Elden, 2009, s. 460).

17. yüzyılın sonu 18. yüzyılın başında yaşamış önemli bir bilim insanı olan İsaac Newton Aydınlanma Felsefesini ve kendinden sonraki birçok düşünürü de etkilemiştir. Newton Aristoteles’in dünyanın dışında hiçbir mekan yoktur anlayışını yıkarak Galileo’nun sonsuz evren düşüncesini geliştirmiş ve mutlak mekan kavramını ortaya atmıştır. Newton’a göre “Mutlak mekan, dış unsurlara ya da kendi tabiatına göre şekil almaz, değişmez ve hareket etmez. Göreli mekansa mutlak mekanın ölçüsüdür ve hareket eder. Göreli mekan, cisimlerin konumları olarak duyularımız belirler (Koç, 1985, s. 10).

17. yüzyıl'ın önemli düşünürlerinden biri de Descartes'in izinden giden Leibniz'dir. Düşünür Newton'un mutlak mekan anlayışına karşı göreceli mekan kavramını savunur. Leibniz'e göre mekan kavramı, içinde nesneler olduğu sürece anlam kazanır. İçinde nesne olmayan kendi başına var olan bir mekan anlayışını kabul etmez. Gözcü, (2012)". Mekanın nesnelere göre bir önceliğinin olmaması onu ikincil duruma düşürür.

18. yüzyıl düşünürlerinden Immanuel Kant, Newton'un mutlak mekan Leibniz'in de göreceli mekan anlayışlarını içeren, bir mekan kavramı üzerinde durur.

"Kant, göreceli mekan karşısında mutlak mekan sorunu üzerine Leibniz ve Newton'a yanıt vermiştir: Eğer mekan derken her şeyi ve her deneyimi zorunlu olarak kuşatan, dünyanın kendisi kadar gerçek bir şeyi kastediyorsanız, mekan mutlaklıktır. Ama mekan derken dünyanın kendisinin bir özelliği değil de dünyaya bakış tarzımızı, kendi öznelliğimizin nihai sonucunu kastediyorsanız, mekan görelidir" (Solomon ve Higgins, 2013, s.167).

1847 Endüstri Devrimi'nin getirdiği ekonomik ve toplumsal yenilikler mekan algısının değişimine neden olmuştur. 20. Yüzyılla birlikte mekan yeni bakış açıları kazanmıştır.

Michel Foucault, Henri Lefebvre, David Harvey gibi düşünürler mekanı toplumsal etkileşimin merkezine alıp zamanla süreklilik sağlaması gerektiği düşüncesini savunmuştur.

Mekan kavramı her ne kadar kapsamlı bir nitelik taşısa da, bu çalışma özelinde enstalasyon ve insanla ilişkisi bağlamında ele alınacaktır. Mekan, mimari bir kavram olmanın ötesinde bir iletişim şeklidir. İnsan etkileşim içinde olduğu mekanı yapısal özelliklerinden ziyade içinde bulunduğu nesneler vasıtasıyla algılar. Bu noktada nesne ve sanat nesnesi kavramlarına değinmek yararlı olacaktır.

1.3. Sanat Nesnesi Kavramı

Sanatın geçmişten günümüze geldiği süreci incelediğimizde estetik bir yaklaşımdan zihinsel bir kavrayışa evrildiğini görüyoruz. Bu süreçte 'sanat yapıtı' yerini 'sanat nesnesine' bırakmıştır.

Türk dil kurumuna göre nesne; birinci anlam olarak belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje, ikinci anlam olarak dilbilgisinde tümleş, üçüncü anlam olarak felsefede öznenin dışında kalan her konu, obje olarak ifade edilir. (TDK) Bu çalışmada ele alınan nesnenin birinci ve üçüncü anlamlarıdır.

Erinç Nesnenin “Var olan zaman ve mekan içinde varlığını kanıtlayabilen şey” olduğunu söylemiştir. (2004, s. 26)

Bu tanımın yanı sıra zihinde var olan, öznenin dışındaki varlığı da tanımlar. Başka bir deyişle günlük konuşma dilinde nesne; kalem, bardak, masa gibi fiziksel nesneler için kullanılırken, felsefede, öznenin dışında kalan duyular yoluyla algılanmayan zihinsel tasavvurlar için kullanılır.

20. yüzyılın başlarında sanattaki değişimlerle birlikte resim, heykel gibi geleneksel sanat eserlerinin yanı sıra günlük nesneler de sanat kapsamına girerek sanat nesnesi üzerinden sorgulamalara konu olmuştur. Bu durum sanat nesnesi kavramını gündeme getirmiştir.

Deniz Şengel (1993), ‘sanat yapıtı’ kavramının yerini ‘sanat nesnesine bırakmasını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Bugün artık *sanat yapıtı* yerine *sanat nesnesi* ifadesini tartışıyorsak, bunun nedeni, sanat nesnesinin öteki nesnelerle paylaştığı özellikleri olduğunu kavramamızdır. Tercihin bir başka boyutu da sanatsal şeylere *nesne* adını verdiğimiz anda o şeyler kendiliğinden bir bilgi taşır ve bilinmeye direnir. *Yapıt* ifadesi ise, ucu bir yapana dayanan, kaynağını bir insanda bulan ve bilinmesi ancak o insan hakkındaki psikolojik ve tarihsel belgelerin yitik olduğu ölçüde sorun teşkil eden, temsiliyete dayanan bir kavrayışa işaret eder. Nesne ise bizi, karşımızda duran, tekil ve tam da orada o durduğu için onu yapmış olanın yokluğunu bağırarak bir şeye yöneltir” (s.3).

Her dönemin sanat anlayışı sanat nesnesini kendine göre yeniden şekillendirmiştir. 18. yüzyılda sanayi devrimi ve endüstrileşmenin getirdiği yeni üretim modeli, üretimin insandan makineye geçmesine neden olmuştur. İnsan, artık nesneyi üreten değil tasarlayandır. Bu geçiş, nesne kavramını değişime uğratarak sanat alanındaki konumunu da yeniden biçimlendirmiştir.

20. yüzyılda sanat eseri kavramının sanat nesnesine evrilmesiyle sanatçılar yeni sanatsal anlatım biçimlerine yönelmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan avangart yapıtlarla sanat nesnesi kavramı felsefi sorgulamalara konu olmuş ve doğrudan sanatsal bir mevzu haline gelmiştir. Bu dönemde yapıtlarda derin şekilde hissedilen düşünce etkisi resim, heykel gibi geleneksel nesnelerin etkisini büyük ölçüde yitirmesine neden olmuştur.

20. yüzyılın köktenci sanat hareketlerinden kübizm, nesne görüntüsünü tek bir açıdan göstermek yerine farklı açılardan görüntülerini üst üste koyarak yeni bir nesne görüntüsü elde etmiştir. Bu şekilde resme zaman kavramını da getirmiş olan sanatçılar bununla da yetinmeyip tuval üstüne nesne görüntüsünü yapmaktansa kağıt, ahşap, metal gibi nesneleri direk tuval üstünde kullanmayı tercih etmiştir. Böylece günlük nesneler sanat nesnesi statüsü kazanmıştır.

Dada hareketi, kübistlerin sanatın doğasını sorgulayan tavırlarını çok daha ileri bir boyuta taşıyarak sıradan bir nesneyi direk sanat yapıtı olarak sunmuştur. Dada hareketinin öncüsü Duchamp, hazır nesneyi sanatta ilk kez 1910'larda kullansa da en ünlü işi 1917'de sergilediği "Çeşme" adlı çalışmasıdır. Sanatçı, hurdacıdan aldığı bir pisuarı sergileyerek, hazır yapım sıradan bir nesnenin sanat eseri olabileceği tartışmasını gündeme getirmiş, sanat otoritelerinin ve izleyicilerin beklentilerini incelemiştir. Böylece hazır yapım bir nesnenin sanat nesnesi olarak sunulmasının da önünü açmıştır.

1960'lı yıllarda sanatın nesneye olan ihtiyacı sorgulanmaya başlamıştır. Yeni ifade biçimleri kazanan sanat Sol Lewitt'in "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" yazısından sonra kavramsal sanat adıyla tanımlanmaya başlamıştır.

"Kavramsal sanatta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli kısmıdır. Tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makine haline gelir."(Lewitt, 1967) Böylece sanat nesnesi haline gelen ve türlü ifade şekillerinde kullanılarak ilk anlamlarından uzaklaşan günlük nesneler, açıklama metinlerine gereksinim duymuştur.

Sıradan nesnelerin sanat nesnesi olarak sunulması, bedenin de sanat nesnesi olarak sunulmasının önünü açmıştır. "performans", "happening" gibi sanat hareketleriyle o güne kadar resim ve heykelde figür olarak var olan beden bütünüyle sanat nesnesi haline gelmiştir. Galeri ve müzelerin dışına taşan bedenle birlikte sanat sınırlarını bir kez daha aşmış ve taş, yaprak, toprak gibi doğal nesneler hatta araziler ve doğal alanlar da "çevre sanatı" türünde sanat nesnesi haline dönüştürmüştür.

Her nesne açık, kapalı, kamusal ya da özel vb. bir mekan içinde bulunur. Her mekanda içindeki nesnelerle birlikte algılanır. Sanatta nesne-mekan ilişkisi ise daha kapsamlı ve daha belirgin ilişkiler sunar. Her sanat mekanı, içinde bulunan nesne üzerinden farklı

kavrayışlara zemin oluşturur. Bu bölümde genel olarak ele alınan sanat nesnesi kavramı sonraki bölümde mekanla kurduğu ilişki bağlamında örnekler üzerinden değerlendirilecektir ve enstalasyonun oluşum aşamasında geçirdiği evreleri daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

1.4. Enstalasyona Giden Yolda Sanat Nesnesi Mekan İlişkisi

Enstalasyon insan algısıyla anlam bulan bir mekan kurgusudur. Bu kurgusal mekan, sanat nesnesinin mekanla bütünleşmesi yoluyla oluşur. Bu bölümde enstalasyona giden yolda sanat nesnesinin mekanla bütünleşme süreci, tarihsel örnekler üzerinden ele alınacaktır.

Modern sanatın, tanımlanmış sanat ve estetik anlayışlarından farklılaştığını 20. yy başlarında görmek mümkündür.

“Kübizmde I. Dünya Savaşı’ndan biraz önceki dönemin ruhuna uygun olan nesnenin parçalanması ve tekrar uygulanması söz konusudur” (Huntürk, 2011, s.232). Kübizm, nesnelerin farklı açılardan görünümelerini bir araya getirerek resmetmiş ve geleneksel sanatın biçim, mekan, nesne anlayışını değişime uğratmıştır. Böylece mekan, tuvale tek bir görüş açısıyla değil çoklu görüş açıları ve ışık durumlarıyla aktarılmıştır. (Atalar, 2006, s. 28-29)

Nesnenin etrafında dolaşıyormuşçasına farklı görüş açılarının, iki boyutlu yüzeye aktarılmasıyla o döneme kadar uygulanan perspektif algısına karşı gelinmiştir. Bu şekilde nesnenin görüntüsü yerine gerçeğinin aktarıldığına inanılıyordu ve bunu yaparken o dönem için resimle alakası olmadığı düşünülen kâğıt, gazete, kibrit çöpleri gibi bir takım hazır nesneler kullanılıyordu. Bu durum o zamana kadar görülmemiş mekan anlayışlarının gelişmesine öncülük etmiştir.

Kübist sanatçıların kolâjları strüktürel bir yapı oluşturur. Atalar (2006)’a göre kübizm, gerçek mekanları hayali mekanlara dönüştüren enstalasyon sanatının başlangıcıdır (s. 13).

Kübist sanatçıların birden çok açıyı aynı anda göstermesiyle oluşan yeni zaman, mekan algısı fütüristleri de etkilemiştir. Makine devrinin gereklerine uyarak hareket ve

dinamizmi temel alan fütüristler de geçmişi, şimdiki zamanı ve geleceği aynı anda anlatan çalışmalar yapmıştır.

Fütürist ressam Gino Severini, ‘Kübizm ve Fütürizm Üzerine Açıklamalar’ adlı yazısında bu iki akımın önemini şu şekilde dile getirmiştir:

Fütürist ve kübist sanatçıların, geleneksel mekan kavramının dışında bir mekân anlayışını ortaya koymaları, perspektifin keşfi kadar önemlidir. Sonraki bütün sanat hareketleri bu iki akımdan etkilenmiştir. (Aktaran: Antmen, 2014,s. 77)

1920’li yıllarda Avrupa’daki mekân sorgulamaları, her ne kadar değişik koşullarda olsa da Rusya’da kendini konstrüktivizmle göstermiştir. Kübizmin kolajlarıyla başlayan resim yüzeyindeki mekan sorgulamaları konstrüktivizmle birlikte konstrüktif rasyonel hacimsel yaratımlara dönüşmüştür. (Lynton, 1982, 54)

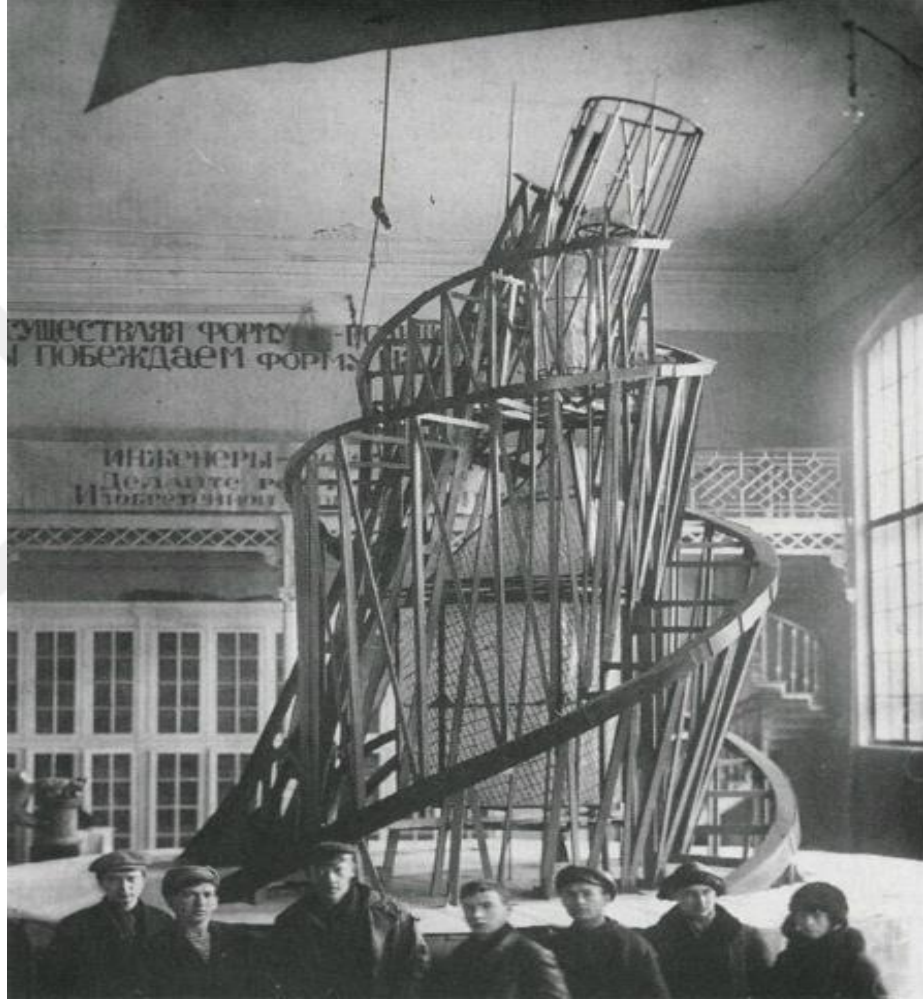
Konstrüktivizm , kübizmin malzeme anlayışı ve fütürizmin ‘hız’ kavramını bir araya getirerek ‘gerçek mekan’ anlayışına daha yakın temsili mekanlar oluşturmuşlardır. (Atalar, 2006, s.32). Tatlin, Lissitzky, Rodchenko gibi konstrüktivist sanatçılar, değişmeye başlayan nesne-mekan ilişkisine özneyi de katarak ‘yerleştirme’ çalışmalarının zeminini hazırlamışlardır. (Atalar s.41).

Heykel ve mekân ilişkisi üzerine konstrüktivist sanatçı Gabo,; “Bir konstrüktivist heykelde mekân, nesneyi çevreleyen evrensel mekânın bir parçası değildir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka herhangi bir katı malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir”. (Karaaslan, 2013, s.289-295) demiştir.

Viladimir Tatlin Rus konstrüktivizmi denilince ilk akla gelen sanatçılardan biridir. Tatlin geleneksel resim ve heykel tekniklerini reddederek daha önce Picasso’nun da kullandığı dönemin getirisi olan endüstriyel malzemeleri kullanmıştır. Böylece heykel kaidesinden sıyrılmış gerçek malzemelerle var olup, mekanla bütünleşmiştir.

Tatlin Sovyet devrimine ve komünizme karşı sarsılmaz bir inanç beslemekteydi. Bu inancın bir sembolü olarak 3. Enternasyonal Anıtını tasarlamıştır. Bu tasarım resim, heykel ve mimarinin emsalsiz bir bileşimidir. Oldukça büyük spiral bir yapının içindeki silindir, piramit, küp ve yarım küreyi sırasıyla harekete geçirmeyi planlayan sanatçı, uzay çağının dinamizmini yansıtmak istemiştir. Bu eseriyle mimari ve heykel

birlikteliğinin öncülüğünü üstlenmiştir. Ne yazık ki Eifel Kulesi’nin rakibi olan bu yapı maddi imkânsızlıklar nedeniyle hayata geçirilememiştir. Tatlin daha sonra bu yapının ahşap bir modelini yapmıştır. Bu anıt Sovyet devriminden sonra sanatçıların yeni toplum anlayışının oluşturulmasında oynadığı önemli rolü gözler önüne sermiştir. (Antmen, 2008,s.102).

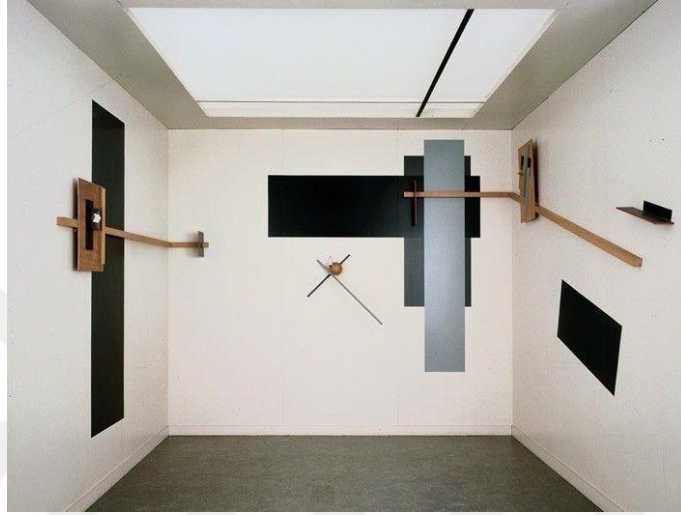


Resim 1. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”, 1920.

Konstrüktivist sanatçılar için endüstri malzemelerinin yanı sıra zaman, mekan, hacim, ışık renk gibi elemanlarda olmazsa olmaz malzemeler arasındadır. Bu anıt her ne kadar hayata geçirilemese de maketiyle tarihe mal olmuştur.

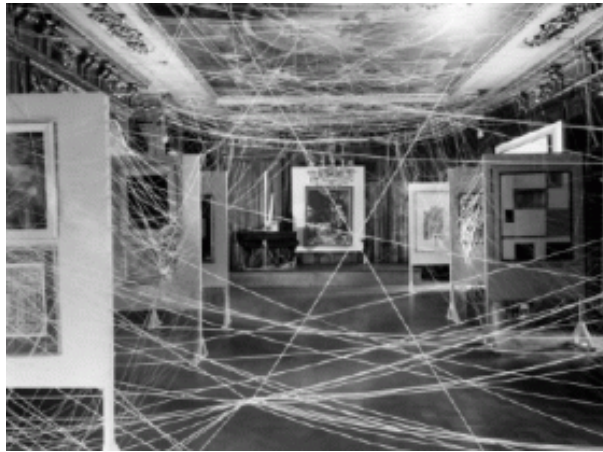
Diğer bir Konstrüktivist sanatçı “El Lissitzky’nin 1920’lerde saf soyut bir geometrik arayışın peşinde ‘yeni sanat nesnesi’ (proun) olarak adlandırdığı bir dizi resmi esas olarak üç boyutlu mekân düzenlemelerinin arkitektonik planları gibi görünür.” (Antmen, 2014, s. 106). Sanatçının, 1923 senesinde Berlin’de sergilenen ‘Proun Room’

adlı çalışması kurgulanmış bir odadan oluşmaktadır. Mekanı sanat nesnesi olarak kullanmış, izleyiciyi de bu mekana dahil etmiştir. Böylece geleneksel izleyici rolü de değişime uğramış, yapıtı ve mekanı deneyimleyen, yapıtın bir parçası olan izleyici algısı ortaya çıkmıştır. Lissitzy kurgusal sanat mekanlarının önemini vurgulamış ve bu mekanları iç mekanın sınırlarıyla bütünleştirmiştir.



Resim 2. El Lissitzky, “Proun Room”, 1923.

Bu dönemde yukarıda bahsedilen çalışmalarda olduğu gibi geleneksel heykel anlayışının dışına çıkılarak, gerçek malzemelerle sanatta mekanın inşa edilmesi fikri hakim olmuştur. Büyük ölçekli çalışmalarla içine girilip çıkılabilen mekanlar oluşturulmuştur. Öznenin mekan içindeki dinamizmiyle birlikte nesne-mekan ilişkisine öznenin varlığı da eklenerek deneyimlenen mekanlar meydana getirilmiştir. Böylece yerleştirme çalışmalarının temelleri atılmıştır.



Resim 3. Marchall Duchamp, “ Mil Uzunlukta İp”, 1942.

Sürrealist sanatçılar da mekanı çalışmalarının parçası haline getirmiştir. Konstrüktivist sanatçılardan farklı olarak mekana müdahale etmiş ve galeri mekanını baştan yaratmışlardır. Duchamp ‘1 Mil Sicim’ adlı çalışmasında, galeri mekanını iplerle rastgele bir şekilde sarmıştır “İzleyici ile sanat nesnesinin arasındaki ilişkinin kontrolü üzerinde kurgulanmış bu çalışma, izleyici, nesne ve mekân arasında engelleyici bir nitelik taşımaktadır.” (Ercan, 2016, s. 27).

Asamblaj uygulamaları, kolajla başlamış, dada akımıyla genişlemiş ve Marcel Duchamp’ın günlük nesneleri sanat nesnesi statüsüne taşımasıyla yeni bir sergi ve mekan düzenlemesi olan enstalasyon sanatına öncülük etmiştir. (Boynudelik, 1999, s.24).

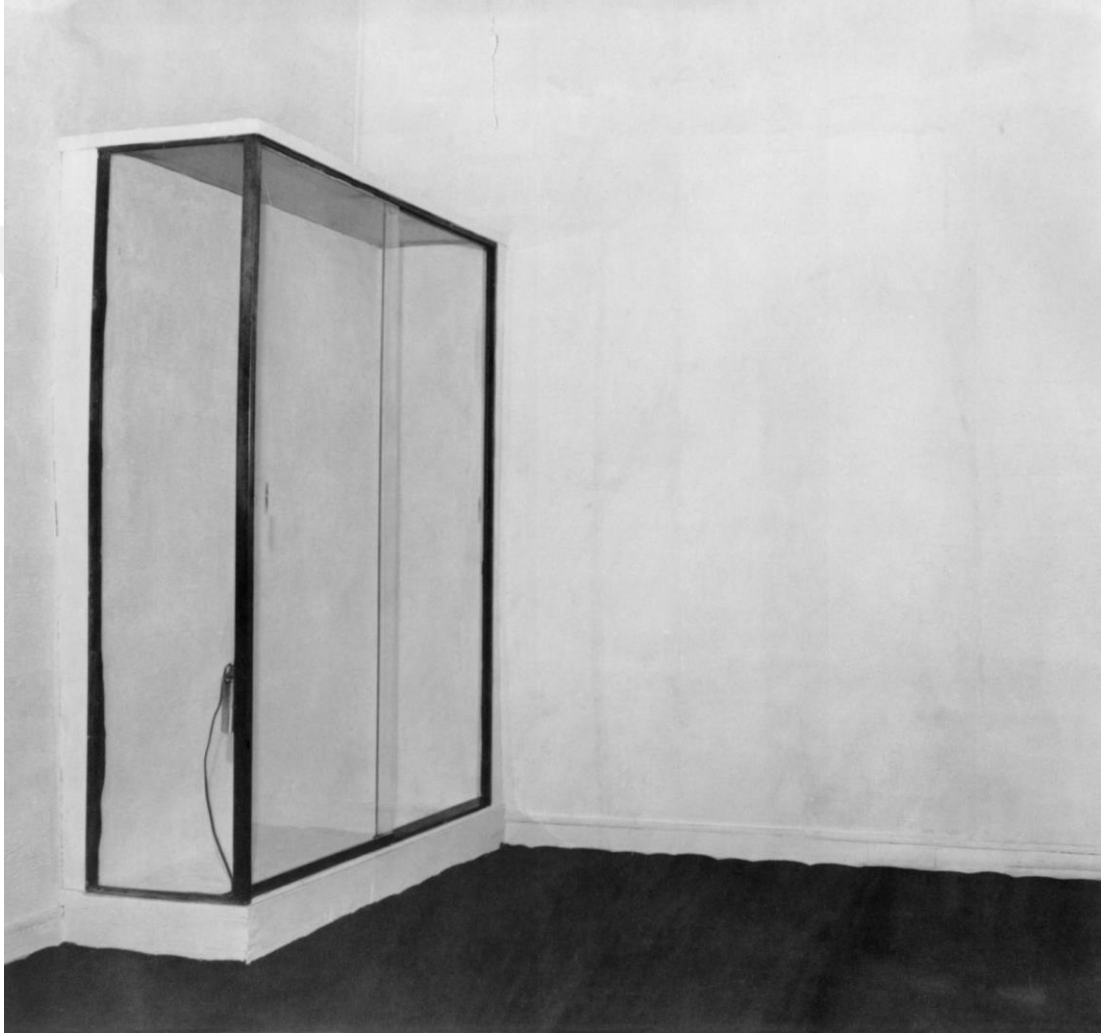
1960’lı yıllardan itibaren ‘kavramsal sanat’ adı altında yeni bir sanat görüşü ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtının elle tutulur maddesel mevcudiyetinin yerini kavramsal düşünce almıştır. Böylece düşünceyi ön plana alan bir sanat görüşü hakim olmaya başlamıştır.

Bu süreçte mekanı merkez alan eleştiriler gündeme gelmiştir. Kavramsal sanat vasıtasıyla farklı disiplin türleri iç içe geçmiş, ifade biçimleri çeşitlilik kazanmıştır. Dolayısıyla mekan da pek çok değişim geçirmiş ve sanat nesnesiyle bütünleşmiştir.

Bu dönemde mekan kavramı, toplumsal mekan kavramından yola çıkarak gelişmiştir. Bunun yanı sıra kavramsal sanat, yapıtın maddesel varlığını sıfırlayarak sanatı bitiş aşamasına getirmiştir. Yapıtın üretilip üretilmemesinin önemini kaybetmesiyle sergileneceği mekan da önemini kaybetmiştir. Başka bir deyişle düşünce, gözün önüne geçmiştir.

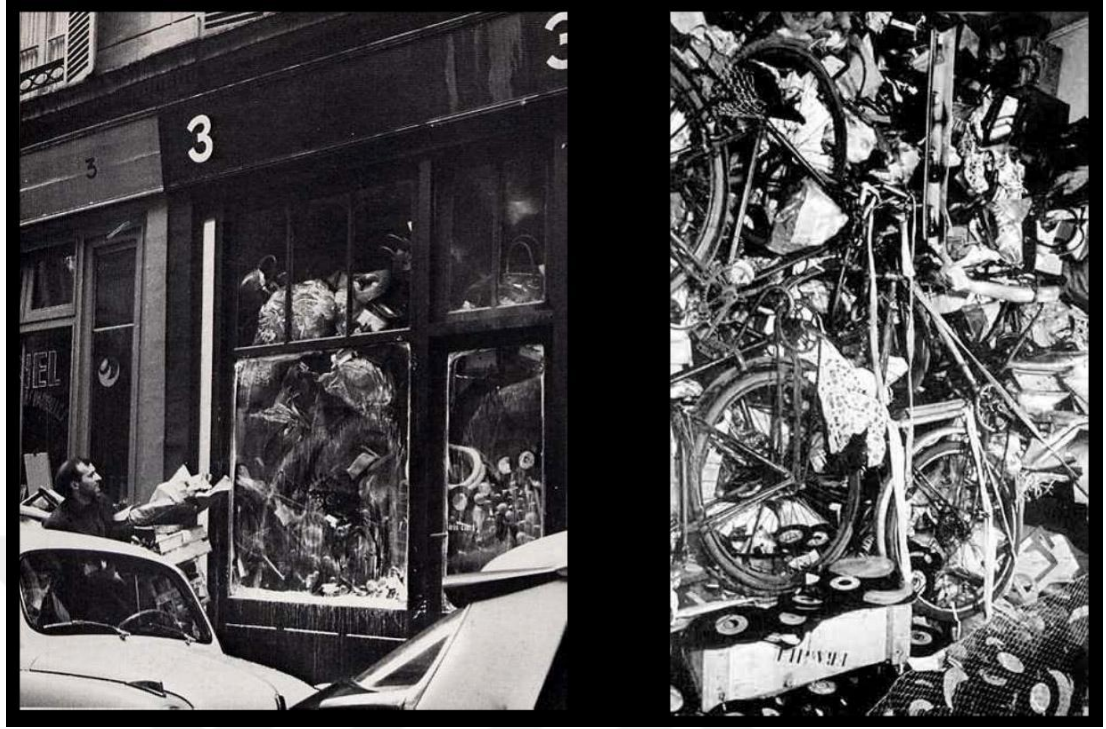
Sanatın bu yeni yorumuna katkıda bulunan birkaç harekete göz atmak gerekir. Boşluk-doluluk, mekanla ilişkilendirilen çalışmalarda oldukça önemli olan ve birçok sanatçının çalışmasını oluşturmak için kullandığı kavramlardır. Paris'teki Iris Clert Galerisi, 1950-1960 yılları arasında günümüz için bile oldukça sarsıcı olabilecek iki enstalasyona ev sahipliği yapmıştır. İlki Yves Klein’in 1958 yılında yaptığı “Boşluk” adlı çalışması, ikincisi de Arman’ın 1960 yılında yaptığı “Dolu” adlı çalışmasıdır.

Yves Klein, “Boşluk” çalışmasında galeri mekanını sergileyerek sanat yapıtı haline dönüştürmüştür. Çalışmalarını nesneden ayrıştırarak boşluğun sınırsızlığından yararlanan sanatçı gerçekliği yakalamak için nesneleri adeta yok etmiştir. Bu sergi, kavramsal sanat anlayışına öncülük etmesi açısından önemlidir Klein, adeta gerçekliği yakalamak için nesneleri yok etmiştir.



Resim 4. Yves Klein, “Boşluk” , 1958.

1960 yılında yine aynı galeride Arman “Dolu”yu sergilemiştir. “İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelerde belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktır.” (Antmen, 2014,s.176). Artık galeri mekanı, sanat yapıtının sergilendiği alan olmanın ötesine geçerek bu iki örnekte olduğu gibi zamanla kendisi sanat yapıtına dönüşmüştür. Bu gelişmeler, günümüz sanat anlayışına zemin oluşturmıştır.



Resim 5. Arman, “Dolu”, 1960.

20. yüzyılın ortalarında itibaren ise mekân mevzuu artık kayda değer bir sorgulama ve tartışma alanına girmiştir. Artık mekanlar sanat yapıtının ötesine geçmiştir. Sanat yapıtı, kendisini çevreleyen beyaz küp galeri anlayışını dışlamış ve dönüşmesine neden olmuştur. Zamanla galerinin kendisi izlenilen bir yapıta dönüşmüş ve sanat eserinin bir parçası haline gelmiştir.

Minimalizm, sanat nesnesi ve mekan arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir diğer sanat hareketidir. Bu dönemde sanat ve mekan artık zihinde algılanabilecek hale gelmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında bundan etkilenen minimalistler, dört duvar arasında resimsel üslupta kalmak istemeyen sanatçılar için yeni bir yol açmıştır. Minimalizm, biçimci bir üslupla modernist sanat anlayışını benimsiyor gibi görünse de mekanla ve izleyiciyle kurduğu doğrudan iletişim, modern sanat anlayışını alt üst etmiştir. Böylece minimalizm, mekanı sahneleştiren örnekleriyle “beyaz küp”ün otoritesini sarsan önemli faktörlerdendir. (O’Doherty, 2010, s.10).

Aynı zamanda minimal sanatta sadelik ve açıklık ön plandadır. Sanatçılar üç boyutlu geometrik ve soyut formlar kullanarak yalın biçimler oluşturmuşlardır.

Minimalist heykeltıraş Carl Andre çalışmalarıyla ilgili, “Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak

görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum.” Aktaran: O’Doherty, 2010, s.10). demiştir.). Sanatçının mekânı yapıtın bir malzemesi olarak nitelendirildiği görülmektedir.

Andre bir çalışmasında ateş tuğlaları kullanmıştır, bu tuğlaların sanat nesnesine dönüşümünde, sergilendiği mekan ve mekandaki sergileme biçiminin de önemi büyüktür. Bir diğer deyişle izleyici tuğlaların yanı sıra, mekânı da yani “beyaz küp”ü de görmekte ve böylece sanatın koşullarına ilişkin düşünsel bir pratiğe girmektedir. (O’Doherty,2010, s.12- 13).



Resim 6. Carl Andrea, “ Tuğla”, 1966.

Carl Andre'nin tuğlalardan oluşan eserinin bir sanat eseri olup olmadığı sorusuna Daniel Buren'in verdiği yanıt şöyledir:

“Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekanların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez, ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek, o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği sanat yapıtına dönüştürür. Şimdi hadi bir dilim ekmeği, bir ekmek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını-herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim; o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?” (O'Doherty,2010:17-18).

Daniel Buren'in burada üstünde durduğu konu, mekânın kendi bünyesinde bulunan nesneye anlamını yüklemesidir. Beyaz Küp, izleyiciye düşünceyi deneyimletirken aslında kendi yokluğunu hissettiren bir mekandır. Yapıtın ön planda olduğu Beyaz Küp'ün izleyiciyi pasif bir konuma yerleştirmesi, hayatla sanat arasında aşılması zor sınırlara neden olmuştur.

Toplumsal ve politik misyona sahip olan 1960'lı yılların sanat hareketlerinin başlıca hedefi, hayatla sanat arasındaki uçurumları kapatmak olmuştur. Bunu başarabilmek için de galeri mekanının dışına çıkarak farklı izleyici kitleleriyle iletişime geçmişlerdir.

Asamblaj, happening, performans, mekân düzenlemesi, enstalasyon gibi yeni anlatım şekilleri resim, heykel gibi geleneksel sanat anlayışının hem şeklini hem işlevini sorgulayarak sınırlarını aşmaya çalışmıştır. (O'Doherty, 2010:16).

Değişmeye başlayan sanat nesnesi kavramı ve sanatçı kimliğine paralel olarak sanat mekanları da dönüşüme uğramıştır. Sınırların aşılmaya başlandığı sanat ortamında sanatçılar mekan seçimi konusunda esnek davranmaya başlamıştır. Müze ve galeriler, zorunlu sergi mekanları olmaktan çıkmış, sanat nesnesiyle etkileşim içinde olabilecek mekanlar, tercih edilmeye başlanmıştır. Bu mekanlar enstalasyona bir nevi yaşam alanı oluşturmuştur. Bu noktada günümüz yerleştirme sanatını daha iyi anlamak adına, 1960'lı yıllardan itibaren sanattaki farklı yaklaşım tarzlarına bakmak yararlı olacaktır.

Sanat, sınırlandırılmış kapalı mekanlardan 'kamusal alan' a doğru genişlemiş; sanatçılar galeri, akademi, müze, vb. dışında da mekanlar yaratmaya devam etmiştir. 1960-1990'lı yıllar arasında kullanılan sanat mekanı türleri de paradigmatik bir dönüşüme uğramıştır.

Happening ve performans gibi sanat hareketleriyle sanat klasik sanat mekanlarının dışına taşmıştır. Sokak- fabrika gibi yerleri tercih etmeye başlayan sanatçılar, yeni bir izleyici kitlesiyle iletişime geçmiş ve böylece sanatın alanı daha da genişlemiştir.

Sanatçının kendi bedeniyle yaptığı performanslar (happening), enstalasyon türünde düzenlemeler, açık alanlarda gerçekleştirilen arazi, toprak ve çevre sanatı türünde çalışmalar izleyiciyi estetik kaygıdan önce, zihinsel bir sürece çağırdığı için “kavramsalcılığın” sınırları dahilinde, değerlendirilmektedir (Antmen, 2014, s.193).

1960 sonrasında müze ve galerilerin eleştirilmesi, enstalasyonların bu mekanlardan sıyrılmasına neden olmuştur. 1970’li yıllarda doğada el değmemiş coğrafyalara taş, toprak gibi doğal malzemelerle yapılan enstalasyonlar yeryüzü sanatı adını almıştır.

Yeryüzü sanatçıları Amerikan minimalizminden etkilenerek, mekanla ilişkisini irdeledikleri çalışmalar yapmışlardır.

1960’lı 1980’li yıllar arasında geleneksel sergileme mekanlarına eleştirel bir bakış açısıyla alternatif olarak çıkan land art (arazi sanatı) aktif rol oynamıştır. Manzara imgesi, yüzyıllar boyunca üç boyutlu yanılsamaya dayalı bir anlatıma sahipken and art sanatçıları “manzarayı” gerçek bir mekân olarak eserlerinin bir parçası haline getirmişlerdir. Dönemsel olarak bakıldığında bu yıllarda dünya gündeminde geri dönüşüm, nükleer silahlar, hava-su-toprak kirliliği ve doğal hayatın korunması gibi konular bulunmaktadır. Land art akımı, endüstrileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan bu çevresel krizlere dair farkındalık yaratmak isteyen, doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür. (Antmen, 2014, s.251).

Land art sanatçılarının enstalasyona en önemli katkısı, mekan-zaman ilişkisi sorunsalı olmuştur. Sanatçılar, enstalasyonlarını gerçekleştirdikten sonra oluşturdukları doğal mekanlarda bırakırlar. Doğada bırakılan enstalasyonları rüzgar, yağmur gibi mevsimsel etkenler zamanla deformasyona uğratar ve kalıcılıklarını kaybetmesine neden olur. Bu durumun belgeleme ihtiyacını doğurmasıyla fotoğraf, video gibi belgeler galeri mekanında sergilenir. Her ne kadar dadaizmden etkilenen sanat hareketleri, sanatı ticari bir meta olarak gören galeri sistemine eleştirel bir yaklaşımla ortaya çıksa da, tekrar galeri bağlamına ihtiyaç duymaları çelişkili bir durum olarak yorumlanmış ve eleştirilmiştir.

Enstalasyona giden yolda 1960'lı yıllarda dadaistlerden etkilenerek ortaya çıkan bir diğer sanat hareketi “happening”dir. Vücudun kullanılarak yapıldığı, bir mekan sınırlamasının olmadığı ve izleyicinin de iştirak etmesiyle gerçekleştirilen sanatsal bir gösteri şeklidir. İzleyici gösteriye aktif olarak katılabilir; böylece gösterinin gidişatını kestirmek mümkün olmaz. Happeningin önemli temsilcilerinden olan Kaprow, sanatın müzelere hapsedilerek toplumdan koparıldığını ve happening gibi performans sanatlarının alternatif mekânlarda etkileşim ortamı sağlayarak, izleyici ve sanatçı arasındaki sınırı kaldırdığından bahseder. (Atakan, 1998, s. 68).

Happeningin bir parçası olan “vücut sanatı”nda sinema, video, dans gibi gösteriler önemli yer tutmaktadır. 1960'lı yılların başından itibaren sanatçılar, hem kendi vücutlarını hem de başka vücutları sanat nesnesi olarak kullanmaya başlamışlardır. Hatta sanatçıların ya da izleyicilerin şiddet ve saldırı içeren eylemler sergilediği de görülmüştür. Bu çalışmaları ayna, fotoğraf, video vb. gibi araçlarla aktarmışlardır. (Özayten, 1997, s.701).

Bu hareketi ilk icra eden sanatçılardan biri Yves Klein'dır. Sanatçı, “Anthropometries of the Blue Period” (Mavi Dönemin Antropometreleri) adlı gösterisinde, çıplak modelleri mavi bir boyaya bulamış ve zemine serili kağıtlar üstünde hareket ederek iz çıkarmalarını istemiştir. Bir senfoni orkestrasının eşlik ettiği performans, tiyatro gösterisini anımsatmaktadır.



Resim 7. Yves Klein,, “Mavi Dönemin Antropometreleri”, 1928-1962.

Londralı iki sanatçı Gibert ve George ise kendilerini birer heykele dönüştürmüşlerdir. “The Singing Sculpture” adlı gösterilerinde yüzlerini ve ellerini metal boyalarla boyamış, abartılı İngiliz tarzlarıyla bir masaya çıkmış ve kurulu kuklaları taklit ederek şarkı söyleyip dans etmişlerdir. Sanat için mücadelelerinden hiçbir zaman vazgeçmeyeceklerini ilan eden ikili, İngiliz sanat dünyasında tanınmış insanların taklitlerini yapmış, daha sonraki dönemlerde vücutlarını farklı biçimlerde kullanmaya devam etmişlerdir. (Tuncer, 1998, s.122) Bu tür izleyici önünde gerçekleştirilen gösteriler, günümüze sadece video ve fotoğraf olarak ulaşabilmiştir.



Resim 8. Gilbert & George, “The Singing Sculpture”, 1970.

Fluxus ise kavramsal sanat ile vücut sanatının uzantısı olarak 1960 'larda ortaya çıkmıştır. Dönemin kültürel, toplumsal yapısından beslenen eleştirel performanslar ortaya koyan uluslararası sanatçılardan oluşan bir harekettir. Fluxus gösterisinin ilk örneği, keman çalmayı bilmeyen beş kişinin keman konseri performansıdır. Özel bir amacı olmayan bu gösterileri performe eden pek çok fluxus sanatçısı, rastlantılara göre hareket etmişlerdir. Estetik bir beklentileri olmadan anti sanat anlayışı yaratmışlardır. Fluxus akımının en önemli isimlerinden biri, eylem sanatçısı olarak anılan ve gösterilerinde kendi hayatından izler görebileceğimiz Joseph Beuys' dur. Beuys' un bir mesaj kaygısı vardır. Bilgi aktarımının madde kaynaklı değil de düşünce kaynaklı olduğunu savunur. Sanatçı 1974 yılında mevcut hükümeti eleştirmek adına “Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni” (I like America and America likes me) adlı eylemini gerçekleştirmiştir. İçinde bulunduğu uçak Amerika Birleşik Devletleri sınırına girdiği andan itibaren, gözlerini kapatmıştır. Havaalanından galeriye kadar eylemlerinde çokça kullandığı bir materyal olan keçeye sarılmış bir şekilde gitmiştir ve galeride bulunan bir kafesin içinde vahşi bir kurtla beş gün geçirmiştir. Bu eylemde kurt Amerika’yı temsil ediyordu ve sanatçı, kurt üzerinden Amerika’nın uyguladığı yanlış politikaları eleştiriyordu .(Yılmaz, 2006, s.280).

Beuys 1972 yılında, Berlin’deki Karl Marx Meydanında yapılan 1 Mayıs gösterileri sırasında “Süpürme” adlı eylemini gerçekleştirmiştir. İki öğrencisiyle birlikte mitingi sadece izlemişler, sonrasında göstericilerin bıraktığı çöpleri süpürerek torbalara doldurmuşlardır. Daha sonra bu atıkları eylemde kullandıkları süpürgelerle birlikte galeride sergilemişlerdir. Beuys’ a göre bu eylemin vermek istediği mesaj, özgürlüğün herkesin hakkı olduğu ancak özgürlük için çaba sarf ederken bunu partilerin kölesi olmadan yapmak gerektiğiydi. Bu eylem ortamın hem fiziksel hem de zihnin atıklardan arındırılmasını simgeliyordu. (Yılmaz, 2006, s.274).

1980’lerden 2000’lere kadar interdisipliner ilişkilerle ifade biçimleri farklılaşmış, sınırlar kaldırılmış, hazır nesne kullanımı artmış ve mekânla bütünleşen enstalasyon türündeki çalışmalar, yoğunluk kazanmıştır. Kavramsallığın ön planda oluşu da sanatçıların farklı ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır. (Antmen, 2014, s.291-292).

Gittikçe küreselleşen dünyada göç ve iletişim teknolojisinin gelişmesiyle kültürler arası etkileşim hızla artmıştır. Bunun sonucunda mekân anlayışı akışkan bir hal almış gerçek ile sanal iç içe geçmiştir.

Teknolojik gelişmelerin sanat ortamlarına yansması sanatta yeni mekan anlayışını da beraberinde getirmiştir. Örneğin sanat mekanı olarak kullanılan alanlara ya da nesnelere yansıtılan hareketli ya da hareketsiz görüntüler hem yeni mekan oluşumuna imkan vermiş hem de izleyici, mekan, sanat nesnesi ilişkisini dönüştürmüştür. Bu sanallığı içeren ortamların sanat mekanlarında kullanımı şimdiye kadar bilinenin ötesine geçmeyi sağlayarak yeni yaratımlara olanak sağlamıştır. Bir sonraki bölümde bu konu daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

1.5. Sanallığı İçeren Enstalasyonda Mekan (Dijital Enstalasyon)

Dijital çağla birlikte dijital teknolojiler, her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermiştir. Dijital Enstalasyon, öncülü enstalasyon sanatının yeni teknolojik gelişmelerle harmanlanarak dijitalleşmiş versiyonudur. Bu anlamda dijital enstalasyonu daha iyi anlamak için önce “dijital” kelimesinin anlamına bakmak gerekir.

Türk Dil Kurumunun (TDK) sözlüğüne göre üç farklı anlamda kullanılmaktadır.

1. Sayısal
2. Verileri bir ekran üzerinde elektronik olarak gösteren.
3. Fizik verilerin bir ekran üzerinde elektronik olarak gösterilmesi.

Alioğlu (2011) ise analog verilerin 1 ve 0 arasındaki işlemler topluluğunu tanımlayan teknik bir terim olduğunu söyler (s.119)

Günümüzde ise hayata kattığı yenilikler ve dönüşümlerle bu anlamından çok daha geniş bir yelpazede ele alınır.

İzleyici katılımının ve mekan deneyiminin ön planda olduğu enstalasyon çalışmaları da dijital sanatın sınırları içine dahil olmuştur. Dijital teknolojilerin kazandırdığı yeni imkanlarla farklı ve yaratıcı ortamlar elde edilmiştir. Bu anlamda dijital gelişmelerden önce de izleyicinin aktif katılımının ve interaktif çalışmaların olduğu enstalasyon, dijitalleşerek sanal ortamlara adım atmıştır.

Bazı enstalasyonlar, yeni teknolojilerin sağladığı imkanlar olmadan oluşturulamayacak yapıdadır. Bu imkanlar, sanatçılara fiziki koşulların sınırlarından, özgürleşmelerine olanak vermiştir. Böylece enstalasyon sanatı çok daha etkileşimli bir hal almıştır. (Candy ve Edmonds, 2018, s15).

Sanatçılar, dijital enstalasyonlarla birlikte sanal dünyaları ve gerçek mekanları bir araya getiren ortamlar yaratmışlardır. Mekanın yüzeyleri de projeksiyon ve video sistemleriyle ekranlara dönüştürülerek mekanın algılanış şeklini değiştirmiştir. Böylece sanal ve fiziksel gerçeklik bir araya gelerek mekan algısını da büyük bir dönüşüme uğratmıştır.

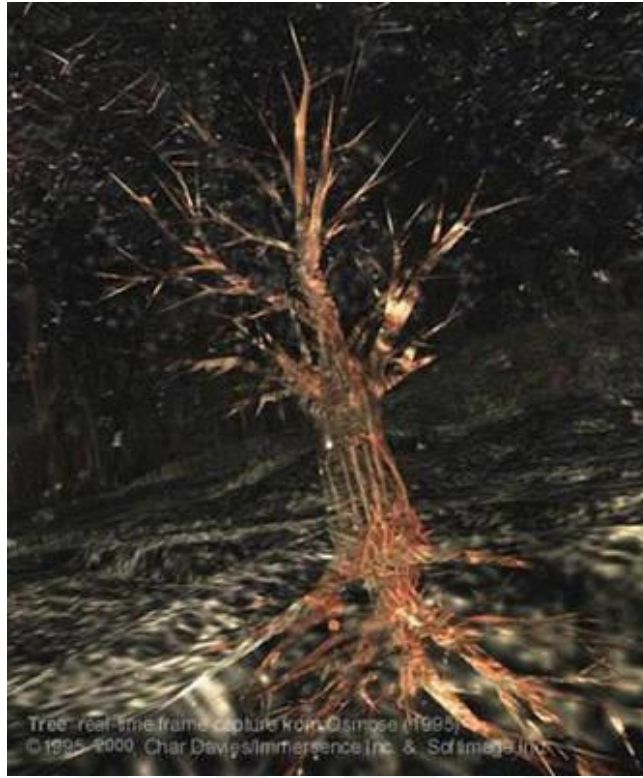
Dijital enstalasyonları oluştururken kullanılan yöntemler oldukça geniş kapsamlıdır. Günümüz dijital enstalasyonları, sanal ve fiziksel mekan arasındaki sınırları irdeler. Bazı çalışmalarda fiziksel ortamlar daha hakimken bazılarında sanal dünyaya ait prensipler hakimiyet gösterir. Bazılarında ise sanal ve fiziksel olan o kadar iç içe geçmiş olur ki hibrit mekanlar meydana gelir.

Hibrit mekanlarda izleyici, çalışmayla çok daha kuvvetli bir ilişki içine girer hatta çalışmaya şeklini verir. Margaret Morse bu tür çalışmalarda sanatçının aradan çıktığını ve izleyicinin sanatçının rolünü üstlendiğini dile getirir. (Dixon, 2007, s.560). Bu tür çalışmalar tezin hibrit mekan bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.



Resim 9. Everywhere, "Cloud Pink", Dijital Enstalasyon, 2009.

“Cloud Pink” adlı çalışma, Hyunwoo Bang ve Yunsil Heo tarafından kurulan "Everyware" adlı yaratıcı bilişim grubu tarafından gerçekleştirilen bir interaktif dijital enstalasyondur. Çalışma, perde üzerine yansıtılan bulut görüntülerine dokunma isteği yaratır. İzleyicinin dokunuşuna göre şekil değiştiren bulutlar, sanki gökyüzündeki gerçek bulutlara dokunuyormuş gibi hissettirir. Böylece sanal ve fiziksel mekanları bir araya getirerek bağlantılarını ve kopukluklarını inceleme fırsatı yaratır.



Resim 10. Char Davies, 'Osmose', Dijital Enstalasyon 1995.



Resim 11. Char Davies, 'Osmose', 1995. – 'Katılımcının kullandığı başlık ve yelek'

Bazı dijital enstalasyonlar, vücuda yerleştirilen bir takım ekipmanlar tarafından algılanabilir. Bunun ilk örneklerinden olan “Osmose”, Char Davies ve ekibi tarafından oluşturulan bir dijital enstalasyondur. Enstalasyon orman, ağaç, bulut, uçurum gibi doğaya ait on iki konunun simülasyonundan oluşur. Katılımcı giydiği özel bir başlık ve yelek sayesinde yaratılan sanal ortama dahil edilir. Yaşanan deneyim katılımcının istediği istikamette gerçekleşir ve katılımcı, nefes alıp vererek deneyimini yönlendirir. (<http://www.immersence.com/biography/>).



2. BÖLÜM

ENSTALASYONDA İÇ MEKAN BAĞLAMI VE SERGİLEMENİN DÖNÜŞÜMÜ

2.1. İç Mekan Kavramı

İç mekan ve dış mekan kavramları, birbirini tamamlıyor olsa da farkı fiziksel koşullara, işlevlere sahiptir. Farklı ihtiyaçlara ve kullanıcı kitlesine hitap eder. Dış mekan, duvar, ve tavan gibi öğelerle kapalı olmayan insan yapılarının ve doğal unsurların sınırladığı park, sokak vb. gibi alanlardır. İç mekan ise duvar, tavan, zemin gibi mimari öğelerle sınırlandırılan ve kişiyi dış çevreden korumayı amaçlayan alanlardır. (Kasap, 2009, s.21)

Duvarlar, iç mekanı dış mekandan ayıran bir sınır görevi görürken pencereler, kapılar gibi iç cephe açıklıkları dış mekanla iletişimi sağlar. Bu mekânsal süreklilik, duvarların keskin sınırlarını hafifleterek mekanın algılanmasını sağlar. Bu anlamda iç ve dış mekanlar birbirlerinin anlamını ve tanımını oluşturur. Dolayısıyla iç mekan kavramını mekan kavramından ayrı tutarak tanımlamak mümkün değildir.

Mekan kavramı en temel anlamıyla; “insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası, bizi saran üç boyutlu bir anlatımı” olarak görülebilir. (Gür, 1996, s.69). Ancak iç mekan duvar, zemin tavan gibi fiziksel öğelerle tanımlansa da geometrik bir boşluktan çok daha fazlasıdır. İnsanın sadece sosyo-kültürel doğasını değil duygusal doğasını da yansıtır. Dolayısıyla insanın kendini dış mekana karşı koruduğu alan olmasının yanı sıra, akıl ve ruhunu da barındırdığı ve kendi benliğine ulaştığı alandır. (Doğanca, 2002, s.67).

Başka bir deyişle iç mekan; insanın kişiselleştirdiği, özel anlamlar yüklediği, duygu ürettiği bir alandır. Kişi tanımladığı bu alanda kapalılık ve kuşatılmışlık hisseder. Kendini dış dünyadaki tehlikelere karşı korumayı amaçlar.

Bu bağlamda “iç mekan güvenli, huzurlu yuvaya; dış mekan ise dünya ile buluşulan arenaya benzetilebilir. Dış mekan toplumsaldır, insanları bir araya getirir. İç mekansa daha özeldir; konut ya da ticari fark etmez bütün insanları bir araya getirmez, daha seçici, eleyici ve sınırlıdır” (Taşçıoğlu, 2013).

İç mekanlar bireysel ve kamusal olarak ikiye ayrılır. Bireysel iç mekanlar dinlenme, çalışma, beslenme gibi eylemlerin gerçekleştirildiği kişiye özel bir yapıya sahiptir. Buna en iyi örnek konuttur. Kamusal iç mekanlar ise toplu eylemlerin gerçekleştirildiği ve birçok kişinin ortak kullandığı hastane, kütüphane, sinema gibi mekanlardır. (Kasap, 2009, s.23).

2.2. Enstalasyonda İç Mekan Bağlamı

Bu bölümde “bağlam” kavramı tanımlanarak bağlama zemin oluşturan iç mekan elemanlarının izleyicinin yapıyla olan ilişkisini nasıl etkilediğine değinilmektedir.

Bağlam; “iletişimin olduğu bütünlüğü, koşulu, durumu anlatır. İletişimde bağlam bir ilişkinin, bir faaliyetin olduğu koşulları, örgütlü yer ve zamandaki durumu anlatır”.
<http://www.irfanerdogan.com/uydurular/8baglam.htm>

Herhangi bir sanat mekanının sınırları da iletişimin gerçekleştiği alanın bağlamını meydana getirir. Tezde bağlamı oluşturan iç mekan, sergileme alanlarıdır.

İletişimde üç unsur (gönderici, ileti ve alıcı) olmak zorundadır. Bağlamın yapısı iletişimde vaz geçilmez olan bu üç unsurun birbiriyle ilişkisini belirler. İletişimi meydana getiren gösterge; gösteren ve gösterilen olarak tanımlanır.

Gönderici, mesajını (göstergeyi) sözlü ya da sözsüz bir ifade yoluyla alıcıya iletir. İletişimi meydana getiren göstergeler; gösteren (biçim, uzam, kütle, renk, doku vb.) ve gösterilen (estetik anlam, sembolik anlam, düşünceler, inançlar, kültür vb.) olarak ifade edilir. (Yusufoğlu, 2006).

İletişimin gerçekleştiği mekanı oluşturan, iletişimin şeklini belirleyen ve yöneten unsurlar vardır. Raport bu unsurları şu şekilde belirlemiştir:

“Mekan sabit, yarı sabit ve sabit olmayan (değişken) elemanlardan oluşmaktadır. Sabit elemanlar alt yapı, yapı, duvar, yer, tavan, sütunlar vb.dir. değişebilirler ancak bu değişim göreceli olarak nadir ve yavaştır. Yarı sabit elemanlar, eşya ve döşemelerdir. Konut bazında bakıldığında mobilya, dekorasyon ve süslemeler, bitkiler, perdele vb’dir. Değişken elemanlar ise genel olarak insan ve insan etkinlikleri, giyim ve saç tarzları, araçlar ve hayvanlardır.” (Taşcıoğlu 2020, s.34)

Dolayısıyla bir sanat mekanının içi söz konusu olduğunda duvar, zemin, tavan, iç cephe, sütun vs. gibi unsurlar sabit elemanları; sabit elemanların kapsadığı mekanın içinde bulunan, sanat nesneleri de dahil her türlü nesne, yarı sabit elemanları; sanat izleyicisi ve izleyicinin mekan içindeki her türlü deneyimi de değişken elemanları oluşturur. Bu tanımlamalar, her ne kadar yol gösterici olsa da günümüz sanat mekanları söz konusu olduğunda, yeterli olmayabilir. Birinci bölümde sanat nesnesi kısmında incelediğimiz gibi bazı durumlarda insan bedeni ve hareketleri, sanat nesnesinin ta kendisi olabilmektedir.

Mekanın değişmeyen elemanları olan duvar, zemin, tavan iletişim ve deneyimin gerçekleştiği iç mekanları oluşturan sınırlayıcı öğelerdir. Geçmişten günümüze iç mekan sergileme alanları da bu öğelerin özelliklerine göre sanatın sunum şeklini belirleyen bağlamsal özellikler taşır. Bu özellikleri daha iyi anlamak için sınırlayıcı öğelerin fiziksel niteliklerine bakmak gerekir.

i. Duvarlar

İç duvarlar; mekanın sınırlarını tanımlayan yapısal unsurları ayakta tutan düşey düzlemlerdir. Duvarın pencere-kapı gibi açıklıkları, diğer mekanlarla ilişkisini sağlar. Duvarın renk ve dokusunun etkisi, mekan içinde görünürlüğünü güçlendirir ya da zayıflatabilir. (Ching 2004, s.24).

ii. Tavan

Tavan; iç mekanın üst kısmını kapatan düz, iç bükey ya da dış bükey yüzeylerdir. İşlevine göre ilgi çekmeyen yalın yüzeyler olabileceği gibi sanatsal ifade şekillerine müsait süslü yüzeyler de olabilir. (Ching 2004, s.25).

Tavanın yüksek ya da alçak oluşu mekana kapalı, açık, basık, rahat vb. gibi algısal etkiler katmaktadır. Tavana yapılan her dokunuş, mekanın fiziksel yapısını değiştirmekle kalmaz işlevine ve atmosferine de etki eder.

iii. Zemin

Zemin; İç mekandaki öğelerin ağırlığını taşıyan ve görünürlüklerini arttıran yatay düzlemdir. Zeminin rengi, dokusu, malzemesi mekanın karakterini etkileyen önemli unsurlardır. üzerine basıldığındaki etkisi, mekanın akustiğini ve hissiyatını belirler. (Ching 2004, s.21).

iv. İç cephe

İç cephe; bir yapının dış yüzeyinin iç mekandan algılanabilen düşey kesitidir. İç cephede açılan kapı, pencere gibi açıklıklar dış çevrenin iç mekandan algılanmasını sağlar ve böylece mekânsal deneyime dahil olur. (Ching 2004, s.22, 24). Dolayısıyla iç cephe için binanın iç kısmıyla dış kısmının iletişime geçtiği yüzey olduğunu söyleyebilir.

Mekan ile etkileşim deneyinde insan, mekana ilişkin hatıralar ve bilgiler edinir. Bu bilgi edinmede, mekanın sınırlayıcı öğeleri ve bu öğelerin derinlik, yoğunluk ve açıklıklarıyla meydana gelen kompozisyon ve biçimler etkindir. Mekanla ilişkin dar ya da geniş; ferah ya da sıkıcı; rahat ya da rahatsız tanımlamaları, mekanı oluşturan öğelerin mekan içinde dizilimlerinden yola çıkılarak, bilinçli ya da bilinçsiz yapılan tanımlamalardır.

Yarı sabit elemanlar ise mekana sanatçı ya da tasarımcı tarafından eklenen nesnelerdir ve bu nesneler mekana ait önemli ip uçları sunar. “yarı sabit elemanlar, mekanın atmosferini, kokusunu, sesini, barındırdığı kişileri doğrudan etkileyen öğeler olabilir”. (Taşcıoğlu 2013, s.35)

Değişken elemanlar (insan bedeni ve hareketleri), mekânla ve mekanın barındırdığı öğelerle sürekli etkileşim içindedir. Sabit ve yarı sabit elemanlar mekan içindeki insan deneyimini yönlendirir. Her ne kadar bir iç mekanda sabit elemanları, mekanın strüktürünü oluşturan olmazsa olmazları olsa da yarı sabit elemanlar da en az mimari elemanlar kadar bu deneyimi etkilemede önemlidir. Mekanı meydana getirensabit ve

yarı sabit elemanlar , bedenin hareketlerini kapsar, kısıtlar ve yönlendirir. Taşçıoğlu 2013, s.35)

Sabit ve yarı sabit elemanların insan üzerinde etkisi olduğu kadar değişken elemanların da sabit ve yarı sabit elemanlar üzerinde etkisi vardır. Başka bir deyişle insan bedeni ve hareketleri de mekanı değiştirme gücüne sahiptir.

“Beden hareketleri biçimi belirler, sınırlandırır ve aynı zamanda geliştirir.(...)Buna göre başlangıç noktasının mekan veya insan olarak belirlenmesine bağlı olarak, insanın mekanın fiziksel yapısına olan etkisi ya da mekanın insana getirdiği açılımlar veya kısıtlamalar, mekanın ve o mekandaki insanın yapısını ve kişiliğini belirleyen olgulardır.” Taşçıoğlu 2013, s. 44)Bu olgular mekanın kimliğini belirleyen önemli unsurlardır.

Buradan yola çıkarak sanat mekanlarında insanın izleyen veya deneyimleyen olduğu iki çeşit iletişim sisteminden ve bağlamdan söz edebiliriz. İzleyicinin deneyimleyen olduğu bağlam şekli de “fiziksel mekan” ve sanallığı içinde barındıran “hibrit mekan” deneyimi olarak ikiye ayrılır. Yapıtın anlamı, içinde bulunduğu bağlama göre şekil alır.

Birincisi geleneksel eserlerin sergilendiği ve izleyicinin yapıtla izleyen olarak ilişki kurduğu bağlam türüdür.

Burda mekanın özdeksel yapısı ön plandadır ve mekanla kurulan ilişkide insan faktörü edilgen konumdadır. Modern sergi mekanlarında bu tür bir iletişim şeklinden bahsedebiliriz.

Modern sergi mekanlarında geleneksel sanat eserleri beyaz duvarlarla kaplı iç mekanda, mekanla ve insanla kavramsal anlamda hiçbir ilişki kurmadan, sergilenir. İzleyici, bu eserleri tek bir referans noktasından estetik olarak algılar. İç mekan sergileme alanlarının biçim ve içeriklerindeki dönüşüm, 20. yüzyılın ilk yarısındaki avangart sanat hareketleriyle başlamıştır. Modern sergi mekanları üçüncü bölümdeki nötr mekan kısmında daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

İkincisi de çağdaş sanat yapıtları için geçerli olan, mekanın yapıtla bütünleşerek, yapıtın bir parçası haline geldiği ve izleyicinin fiziksel olarak yapıtla ilişki kurduğu bağlamı tanımlar. Bu bağlam şeklinin yolunu açan “dada hareketi”dir diyebiliriz.



Resim 12. Marcel Duchamp, "Fountain", 1917.

Dada hareketiyle birlikte sanat nesnesinin üslup ve yöntemi sorgulanmaya başlanmıştır. Bu durum sanat nesnesinin yeni anlamlar kazanmasına yol açmıştır. Duchamp'ın 1917 yılında bir pisuarı ters çevirerek sergilediği "Fountain" (Çeşme) adlı çalışması birçok tartışmanın da başlangıcı olmuştur. Bununla birlikte hazır nesnenin sanat nesnesi olarak sergilenmeye başlaması, yeni bağlam açıklamalarının sorgulanmasına neden olmuştur. (Boynudelik, 1999, s.25). Böylece günlük işlevinden sıyrılan hazır nesneler sanat mekanları sayesinde sanat yapıtı kimliği kazanmıştır.

Boynudelik (1999) bu durumu, Martin Heidegger'in var olma ve öz problemleri ile ilgili önermelerinden yola çıkarak şöyle açıklar:

"birşey olarak varlık, özünde var olmak anlamına geliyor ise, öz bir yerde olmakla ilişkili ise, o zaman bir mekandaki bir nesnenin özü bulunduğu yere bağlı olarak değişmekte, bu da varoluş biçimini ortaya koymaktadır. Yani yoldaki bir kamyonun özü onun taşımacılık işine yarayan bir araç olarak varoluşunu sağlarken, sanat galerisindeki özü onun sanat nesnesi olarak varoluşunu belirleyecektir." (s.6)

Dolayısıyla nesnelerin anlamlarını ve işlevlerini bulundukları bağlamsal koşulların belirlediğini söyleyebiliriz.

Sanatçının da yapıtını bağlamın belirleyicisi olan mekanla birlikte tasarlamaya ve hazır nesneyi kullanmaya başlamasıyla resimdeki soyut mekan anlayışından sıyrılarak fiziksel mekan anlayışına geçilmiştir.

Bu yeni bakış açısıyla sanatın ve sergilendiği mekanın etkileşiminin, yeni bağlamsal içeriklerle, değerlendirilmesi gerektiğini göstermiştir. Bundan sonra sanat nesnesi sadece resim ya da heykel olmadığı gibi, sergilendiği mekan da sadece müze ve galeri değildir. Farklı işlevsel özellikleri olan (kilise, market, fabrika vs.) bütün mekanlar sanat nesnesinin sergilenebileceği alanlar olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Mekânsal çeşitliliğin artmasıyla sanatçılar, enstalasyonlarını sergileyecekleri mekanı anlamına, işlevine, taşıdığı bilgilere göre seçme konusuna kayıtsız kalamamıştır. (Boynudelik, 1999, s.27

Teknolojik gelişmelerlerin getirisi dijital devrimle birlikte ise fiziksel mekan algısının oldukça ötesine geçilmiş; hibrit bir zaman-mekan deneyimi söz konusu olmuştur. Dijitalleşme, fiziksel ortamların görüntülerini sanal ortamlara aktarmanın önünü açmıştır. Bu sanal ortamlar, fiziksel mekanlarla örtüşerek hibrit mekan oluşumunu meydana getirmiştir. Bu oluşumla birlikte mekan, akışkan bir hal almıştır. Fiziksel mekanın duvar, tavan, zemin, iç cephe gibi sınırlayıcı öğelerinin üstüne dijital görüntüler bindirilmiştir. Bu dijital görüntülerle birlikte mekanın sınırlayıcı öğelerinin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği kavranamaz olmuştur. Mekanın yarı sabit eleanlarına karşılık gelen dijital görüntüler ise oldukça değişken bir hal almıştır.

Sonuç olarak; sanat yapıtı ve insan arasındaki iletişime ve bu iletişime araç olan sanat mekânı, bağlam üzerinden incelendiğinde, sanat yapıtının üreticisi sanatçı ve bu yapıtın okuyucusu olan insanın birbirlerine gönderdiği mesajların, mekânsal deneyimi oluşturduğu tanımına varılabilir. Eco'nun (2001) da belirttiği üzere, “sayısız biçimde okunmaya açık” olan sanat yapıtının iletildiği her mesajı, okuyucu kendi sosyo-kültürel tecrübelerine, o mekândaki fiziksel varlığına ve bilişsel algısına dayanarak okur. Her insan kendi deneyimindeki farklılıkları oluşturur. Dolayısıyla, sanat mekânını oluşturan bağlamın da etkisiyle yaşanan her deneyim kişiseldir. Sanat mekânı ise, bu okuma

işlevine zemin hazırlayan mekânsal bir kanal oluşturarak, deneyimin gerçekleşmesine aracılık eder.

İç Mekanda Deneyim

Sanatın deneyimlenmesi, yapıtın sergilenme koşullarına bağlı olarak, uzun bir tarihsel süreç geçirmiştir. Deneyim olgusunun 20. yüzyıldan itibaren anlam kazanması, bu dönem öncesinde ise insanın deneyiminden çok yapıtların sergilenmesine önem verildiği ve alımlayıcının sadece izleyici konumunda olduğu bilgisini ortaya çıkarmaktadır. Deneyim olgusunu daha iyi anlamak için sergileme anlayışının tarihsel gelişimine değinmek gerekir.

2.3. İç mekanda Sergileme Anlayışının Dönüşümü ve Yapıt Mekan İzleyici Etkileşimi

Geçmişten günümüze sergileme anlayışındaki değişimi ele alırken yapıt-mekan- izleyici etkileşimine değinmek gerekir. Birbirinin tanımını etkileyen bu üç değişkeni ve birbirleriyle ilişkilerini incelemeyen, iç mekan enstalasyon alanlarını anlamak mümkün değildir.

Sergileme; sunan kişinin izleyiciye aktarmak istediklerini nesneler yoluyla ortaya koyduğu bir iletişim yöntemidir. “Sergilemek kelimesinin kökü sunmak, göstermek, teşhir etmek anlamındadır.” (Erbay, 2011, s.6). Sanat yapıtının geçirdiği değişimle birlikte sergileme yöntemleri de dönüşüme uğramıştır.

Sergileme kavramının temelinde sergilenecek nesnelerin toplanması dolayısıyla koleksiyonculuk yatar. Koleksiyonculukta eserlerin sergileneceği bir mekanı gerekli kılmıştır.

Sergileme kavramının tarihine baktığımızda karşımıza 14. ve 15. Yüzyıllardan itibaren yükselişe geçen “nadire kabineleri” (cabinets of curiosities) çıkar. İçlerinde nadir bulunan eserler olduğu için bu adı almışlardır.

“Nadireler, tıka basa dolu raflar, çekmeceler, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde, bölmelerde saklanır. Büyüdükçe, özel dairelere, sarayların özel galerilerine taşar. Nadirelerin oluşturduğu karmaşa ancak sahibinin hayal gücünde düzene girer. Aralarındaki gizemli ilişkileri ancak o okuyabilir, anlamlandırabilir. O nedenle nadire kabineleri, zamanın koleksiyonerleri olan imparatorların, asilzadelerin veya alimlerin, merkezine kendilerini

yerleştirdikleri harikalar arasında kudretlerini tefekküre daldıkları birer mikrokozmos sayılırlar. Gizemini ancak yaratıcısının sökebileceği mitolojiler oluştururlar. Dolayısıyla son derecede özeldirler; kamuya kapalıdırlar.” (Artun, 2006). (<http://www.aliartun.com/yazilar/muzede-modernligin-kurulmasi-ve-bozulmasi/>)

18. yüzyıla birlikte nadire kabinelerinin sergileme biçimi, yerini daha sistematik, sınıflandırılmış ve kamuya açık bir sergileme biçimine bırakmıştır.



Resim 13. Eduard Dantan, “*Salon Sergisi*”, 1880.

Halka açık ilk sergiler 1737 yılında Paris salonu olarak adlandırılan Louvre binasında düzenlenmiştir. Fransız İhtilali’nden sonra devlet müzesine dönüştürölen binada resimler yerden tavana kadar estetik kayğıdan uzak bir şekilde sıralandırılmıştır. 19. yüzyıla gelince yine estetik kayğıdan uzak olsa da kronolojik sıranın hakim olduğu bir sergileme biçimine geçilmiştir. Eduard Dantan’ın ‘1880 Salon Sergisi’ adlı çalışması dönemin sergileme anlayışını belgeler niteliktedir.

20. Yüzyıla gelindiğinde sanatsal pratiklerdeki değişim sergileme anlayışını da etkilemiştir. Estetik kaygıların hakim olduğu ve eserlerin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı bir sergileme anlayışına geçilmiştir.

20. Yüzyılın başlarında Avrupa galeri ve müzelerine ulaşan eser sayısında gözle görölür bir azalma yaşanmıştır. Bu değişim, müzelerdeki eserleri toplayıp kronolojik olarak

sergileme işlevinden uzaklaştırarak, sergilemenin estetik yönlerini de göz önünde bulunduran mekânlara dönüştürmüştür. (Çetin, 2015, s. 19).

Brian O'Doherty' nin ilk sergi tasarımcısı olarak bahsettiği El Lissitzky' nin "Prounen Room"ları sanatta yeni bir sayfa açmıştır. Sanatçı için sergi mekânı, sanatı etkileyen önemli bir etkendi. Bu nedenle sanat eserlerinin birbirinden bağımsız, yan yana dizilerek sergilenmesini eleştirmiş ve bu mekanların depoya benzediğini ifade etmiştir. Artık sanatçılar, geleneksel sergileme anlayışı yerine, eseri görünür hale getiren ve çeşitli dış uyaranlardan soyutlanmış, nötr bir mekâna ihtiyaç duymuşlardır. Bu ihtiyaç, ideal sanat mekânı olan "beyaz küp" sergileme mekanlarının doğuşuna neden olmuştur.

Geleneksel sanat nesnesinin sergilendiği "beyaz küp" galeri mekanlarında, mekanın esere doğrudan bir etkisi yoktur ve izleyici de pasif bir konumdadır. Mekanın sanat nesnesine dahil olmasıyla hatta bazen doğrudan sanat nesnesi olarak sunulmasıyla, pasif konumdaki sanat ziyaretçisi de mekânı ve nesneyi deneyimleyen konumuna dönüşmüştür. Bu süreçte sadece mekan daha görünür olmakla kalmamış sanat nesnesinin sergilenme biçimleri de sanatçılar tarafından sorgulanmıştır. Böylece düşünsel ve kavramsal bir süreç haline gelmiştir.

Mekan ve sanat nesnesi ilişkisindeki dönüşümle mekan, sanatçının eylem sahası; sanat da aracı haline gelmiştir. Sergi mekânı ve sanat nesnesi etkileşimi, birbirlerinin görünürlüğünü arttırmıştır. (Özkal, 2006, s.45).

İlk sanat sergilerinin yapıldığı Paris salonlarından, günümüz sergilerine gelen süreçte, mekan ve sanat ilişkisindeki izleyicinin rolü de değişime uğramıştır. Bu süreçte sanat eserlerini izlemek için oluşturulan oturma birimlerinin kaldırılması, izleyicinin eseri daha dinamik bir şekilde algılamasını sağlamıştır. Eserin anlatmak istediğinden ziyade izleyicinin esere baktığında ne anladığı önemli olmaya başlamıştır. İzleyicinin kendi anlamını bulması izleyici ve eser arasında yeni mekânsal ilişkilerin kurulmasına yol açmıştır. (Greenberg, 1996). Böylece izleyici modern dönemde henüz bedensel olarak olmasa da düşünsel anlamda katılım sağlamıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni sanat anlayışının izleyiciyle olan ilişkisi yoğunlaşmıştır. İzleyici sadece izleyerek ve düşünsel olarak var olduğu durumdan, bedensel olarak deneyimleyen durumuna geçmiştir. Sanatın çoğul düşüncelere açık hale gelmesi, izleyicinin de sanat nesnesinin anlam üretimine katılmasını sağlamıştır. Sanatçılar, ziyaretçilerin yapıtla ve birbirleriyle etkileşime girdiği sosyalleşme modelleri içeren

çalışmalarıyla, sanat ve mekânı interaktif bir araç olarak kullanılmıştır (Bourriaud, 2005, s.177).

Mekan, sanat aracılığıyla her defasında yeniden deneyimlenen alanlara dönüşmüştür. Sergi mekânı artık resimlerin yan yana dizildiği bir mekan değildir. Dolayısıyla sergi mekânının tasarımı da bilindik tasarımlardan çok daha farklı iletişim modelleri içermelidir. (Taşçıoğlu, 2013).

Bu durumun 1960'lı yıllara denk gelmesi, endüstri ve kitlesel tüketimle birlikte şekillenen sanat yapıtının değişen niteliğindendir. Böylece sanat Modernitenin anlamlandırdığı yüksek sanat anlayışından uzaklaşarak izleyiciyle daha samimi bir ilişki kurmaya başlamıştır. “Bir yapıta dışardan bakmak yerine içine girebilmek önem kazanmıştır.” (Reiss, 2001, s.8) Böylece izleyici sadece görme edimiyle değil, koklama, dokunma, işitme ve hatta tat alma gibi diğer duyularıyla da sanat yapıtına dahil olmuştur. Böylece sanat yapıtı ve sergi ziyaretçisi arasındaki deneyim ilişkisi de güçlenmiştir. Bunun yanı sıra izleyici artık sanat yapıtının biçimini de değiştiren aktif bir katılımcı haline gelmiştir.

Geleneksel sanat anlayışının değişmesi, sanatı yorumlama ve deneyimleme arasında ikilem yaratır. Göz, sadece bir yapıta odaklanarak yorumlama yapar; beden, bütün duyu organlarıyla deneyimleyerek sanatı yaşar. Bu durum, sergi düzenlemesinin ziyaretçiye koyduğu otorite ve kontrolü azaltır ya da ortadan kaldırır.

İzleyicinin deneyimleyene dönüşmesiyle değişen sanat paradigmasında yaratımı gerçekleştiren artık sadece sanatçı değildir. Sanat yapıtının tamamlanabilmesi izleyiciyle mümkün olmaktadır. Bu sayede yapıt ve deneyimleyen arasında güçlü bir ilişki doğar ve bu ilişki birinin diğeri üzerinde otorite kurmasına engel olur.

Sanat artık alışılmış alanlarından çıkarak, çok daha komplike olgularla boyutunu genişleterek, mekânsal sınırlarını aşmıştır. Sosyal, siyasi, ekonomik problemlerin sanatın konusu olmaya başlaması insanın sanatla olan etkileşimi de artırmıştır.

Günümüz sergi mekânları özellikle yeni teknolojik gelişmelerle birlikte eser sunma amacı dışında, ziyaretçinin ilgisini cezbedip daha fazla öğrenme isteğini körüklemeyi amaçlayan, dinamik ve interaktif mekânlar haline gelmiştir. Değişen sanat pratikleriyle sergileme anlayışı da değişmiştir. Çalışmanın kendisi kadar nasıl sunulduğu da önemli hale gelmiştir. Bu durum, yeni tasarım ve gösterim yöntemleriyle dolu yeni sergileme mekânlarının oluşumuna zemin hazırlamıştır. (Poyraz, 2008, s. 118- 121)

Dolayısıyla bu mekanlar, izleyicinin nesnelerle interaktif olarak etkileşime girdiği, iletişim kurduğu ve haliyle anlam yüklediği yerlerdir. Bu durumda sergilenen nesnenin mekanla kurduğu ilişki daha da önem kazanmıştır. Kısaca, sergiye bedensel olarak dahil olan izleyiciyle birlikte değişen ifade biçimleri ayrı bir önem kazanmıştır. Sergi mekanlarının geçirdiği değişim, sanat yapıtı ve izleyici ilişkisindeki dönüşümün sonucunda oluşmuştur. Yani günümüz sergileme mekanları, yapıtı görünür kılmış, etkisini ve okunurluğunu arttırmıştır.

Sergi mekânları, iletişim kurularak bilgi aktarımını sağlayan, hem bilgilenme hem estetik haz alma görevini yerine getiren alanlar haline gelmiştir. Nalçaoğlu'nun da söylediği gibi "...galeriler aslında içinde sergilenen nesneler ve bu nesnelerin anlattıkları öyküler için olduğu kadar, sergileme ediniminin kendisi, sergilemenin büyüğü için ziyaret edilirler." (Nalçaoğlu, 2002, s.46).

Sonuç olarak günümüz sergileri; mekanda çok katmanlı bir zemin meydana getirerek, aksiyon yaratarak, hafızayı uyatarak eşzamanlı deneyimler oluşturmayı amaçlayan mekanlar haline gelmiştir. (Taşçıoğlu, 2013, s.65).

3. BÖLÜM

ENSTALASYONDA İÇ MEKAN TÜRLERİ VE ENSTALASYONA ETKİSİ

Yapıt ve mekanın izleyiciyle kurduğu ilişki, izleyicinin çevreyi algılama şekline etki ederek yeni verilere ulaşılmasını sağlar. Bu noktada geçmişten günümüze iç mekan sergi alanlarına bakmak gerekir.

Enstalasyonun sergilendiği iç mekan türleri nelerdir diye kronolojik olarak incelediğimizde karşımıza ilk olarak nötr mekan olarak bilinen müze ve galeriler çıkar. Onu çağdaş müzeler, alternatif mekanlar ve hibrit mekanlar takip eder. Bu bölümde bu mekan türlerine tek tek değinilerek geçmişten günümüze değişen iç mekan anlayışının ve gelişen teknolojik yeniliklerin sağladığı imkanların, enstalasyon üzerinde ne tür bir etkisi olduğu araştırılmıştır.

3.1. Nötr Mekan

Nötr mekanlar, 1960'lardan itibaren sanatçıların tavrıyla enstalasyon sergileme mekanları olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Bu yüzden bu bölümde konunun daha iyi anlaşılması için ilk olarak nötr mekanlar açıklanacak daha sonra da enstalasyon sergileme alanı olarak kavramsal ve fiziksel dönüşüm süreci örnekler üzerinden incelenecektir.

Nötr mekanlar, izleyicinin sadece tek bir esere odaklandığı ve hiçbir dikkat dağıtıcı öğenin bulunmadığı deneyimlere olanak sağlayan, sessiz ve renksiz mekanlardır (Özkal, 2006). O' Doherty sergi deneyiminin "ideal saf formu" olarak adlandırdığı bu mekanları beyaz küp metaforunu kullanarak "sanat yapıtının sanat olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekan" olarak nitelendirmiştir (2010, s.31).

Her ne kadar beyaz küp kavramı metafor olarak kullanılsa da duvarları gerçekten de beyaz renktedir. Tavan ise son derece sade ve yalnızca aydınlatma amaçlı kullanılır. Pencereleler, dış dünya ile ilişkiyi kesmek için duvar örölerek kapatılmış; yerler, yürüdükçe ses çıkmayacak şekilde kaplanmışır (O'Doherty 201).



Resim 14. The Museum of Modern Art Archives, New York, 1929

Sanat yapıtıyla izleyicinin nötr bir ortamda buluşması için iç mekan elamanları olan duvar, iç cephe, tavan ve zemin her türlü dış etkenden korunacak şekilde tasarlanmışır. Böylece eserlerin seyredilmesi için birçok unsurdan arındırılmış nötr bir ortam oluşturmak amaçlanmışır.

Nötr mekanların sade, gösterişsiz karakteri, sanat nesnesini ön plana çıkarırken; kendisinin geri planda kalmasına neden olur. Böylece sanat nesnesinin algılanışını kuvvetlendiren bir niteliğe sahip olur. Bu nitelik nesneye bir çeşit anlam ve değer katar. Dolayısıyla nötr olarak bilinen bu mekanlar aslında tam olarak nötr değildir. (Özkal, 2006, s.27).

O'Doherty (2010), idealize edilmiş bir mekân olan beyaz küpün beyaz rengin vermiş olduğu etkiyle, alımlayıcıya kendisini dış dünyadan koparılmış, kapalı bir kutu içinde hissettirdiğini ifade eder. Bu durumu "...Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımın bulunduğu benzersiz bir estetik mekân." (s.30). olarak nitelendirir.

Bu bağlamda; beyaz küp, otoriter olarak o kadar güçlü bir şekilde hissedilmektedir ki, bu mekânda sergilenen yapıtı da ancak o sonsuzluğun içinde var etmektedir. Çünkü bu yapıtlar sadece bu bağlamın içinde "sanat" olarak algılanmaktadır. Başka bir deyişle, beyaz küp bağlamı içerisindeki her nesneye sanat statüsü kazandırmaktadır (O'Doherty 2010).

3.1.1. Nötr Mekanların Enstalasyon Mekanlarına Dönüşümü

1960'larda ortaya çıkan kültürel dönüşüm içinde sanatsal çalışmalar, önemli değişimler geçirmiştir. Yapısı, kuralları, sınırları olan sanat mekânındaki beyaz küp bağlamı da bu değişimlerden etkilenecek yeni bir kimlik kazanmıştır (Antmen 2013, s.292). Bu kimlik beyaz küpün ideal ve sonsuz mekan anlayışını değiştirerek daha esnek, daha tanımsız ve deneyimlemeye açık bir duruma gelmesini sağlamıştır.

Değişen sanatsal pratikler sanatçının, izleyicinin, mekanın ve bu üç dinamiğin arasındaki ilişkilerin dönüşmesine neden olmuştur. Bu dönemden itibaren birçok sanatçı beyaz küpün ideal ve sonsuz mekan anlayışına karşı tavır almıştır. Daha çok söz sahibi olmaya başlayan sanatçı, sergi mekanları içinde doğrudan o mekana göre oluşturulan çalışmalar üretmiştir. Sanatçı, mekanını atölye olarak kullanarak izleyici tarafından deneyimlenen çalışmalar yapmaya başlamıştır. Bu dönüşüme neden olan gelişmelerin, yeni "müzeoloji" teriminin oluşumuna neden olan gelişmelerle aynı bağlam üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz .

Yeni müzeoloji kavramı, McCall ve Gray'e (2014) göre; alışılmış koleksiyon merkezli müzelerin aksine, daha toplumsal ve interaktif bir alanda, yeni iletişim ve anlatım biçimlerine özgü çalışmaların önünü açmıştır. Ayrıca bu durum, müzelerin insanlarla ve topluluklarla kurduğu ilişkisinin yeniden tanımlanmasını da ifade etmektedir. Böylece beyaz küpün yarattığı mesafeli ilişki, yerini daha içli dışlı ve karşılıklı bir ilişkiye bırakmıştır.

Bu ilişki, müzelere yüklenen “değer, anlam, kontrol, yorum, otorite ve orijinallik” kavramlarının yerini; “demokratik, eşitlik, özgürlük, çeşitlilik, diyalog, yorumlama, duygu” gibi kavramlara bırakmıştır. Böylece nesnelerden kavramlara evrilen yeni bir anlayış gelişmiştir. (McCall & Gray 2014).

Sanat yapıtı artık sadece yüzey üzerinde sergilenen bir nesne olmanın ötesine geçerek mekanla çeşitli ilişkiler kurar. İzleyicinin bu ilişkiyi deneyimlemesi sonucunda yeni anlamlar oluşmasına neden olur.

Dolayısıyla sanatçı yapıtını, atölyesi yerine yapıtın sergileneceği mekanın içinde gerçekleştirmeye başlamıştır. Enstalasyonun son hali ancak tamamlandıktan sonra ortaya çıkmaktadır. Yapıtın nasıl olacağını en başından bilmemek müze yönetiminin ve küratörün idaresinde olan müzelerin kontrolü kaybetmesine neden olmuştur. (Antmen 2013, s.292). Ancak, yine de izleyicinin bu sergileme şekline gösterdiği ilgi, müze ve galerilerin enstalasyon sanatçıları desteklemesini sağlamıştır.

Bu dönemde, çoğu küratörün amacı, galeri mekânını güncel siyasal meselelerle ilgili farkındalığı artırmak için kullanmak olmuştur. Bunu da Umberto Eco’nun “iletişimsel durumlar” (communicative situations) olarak adlandırdığı kavramı, geliştirmeye yönelik çalışmalar yapan sanatçılarla iş birliği yaparak oluşturmuşlardır (Klonk 2009). Bütün bu gelişmeler dış dünyadan soyutlanmış beyaz küpün sosyal hayat ile ilişki kurarak dönüşmesini sağlamıştır.

Sanat algısındaki bu değişim nötr mekanların fiziksel yapısına da yansımıştır. Birçok sanatçı, yaşamla sanatı birleştiren yeni oluşumlar ve fikirlerle, alışlagelmiş galeri mekanlarına karşı gelmiştir. Mekanın sınırlarını belirleyen duvar, tavan, zemin, iç cephe elamanları sanatçıların yeni yaklaşımları ile farklı amaçlara hizmet etmeye başlamıştır.

i. Tavanın Dönüşümü

Nötr mekanları temsil eden beyaz küp’ün tavanı, sadece aydınlatma için kullanılan ve son derece yalın bir yüzeydir. Sanat tarihine baktığımızda tavanın aydınlatma görevi dışında yeni işlevler kazanmasını sağlayan ilk çalışmanın Marcel Duchamp’ın “1200 Kömür Çuvalı” çalışması olduğunu görürüz.

Duchamp, Paris’te açılan Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisinde tavana astığı 1200 kömür çuvalıyla izleyicinin kafasının üzerinde bulut örgüsü oluşturmuştur. Bir nevi izleyicinin mekanla ilgili ön yargılı tutumunu sorguladığı bu çalışmayla tavanı sergi yüzeyi olarak kullanan ilk sanatçı olmuştur. (A. Esen, 2018, s.61)



Resim 15. Marcel Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı”, 1938

Bu noktada O’Doherty, Beyaz Küp sergi mekanlarında tavanın işlevsel dönüşümüyle tavandaki aydınlatmalara ne olduğu sorusunu ortaya atmıştır. Sergi mekânının tam ortasında bulunan bir soba bir tür avize haline getirilmiştir. Böylece Duchamp tavan ve zeminin yerlerini işlevsel olarak değiştirmiş deneyimleyeni tepetaklak yaparak şaşırtmayı hedeflemiştir (O’Doherty 2010). Aynı zamanda sanatçı, kum ve yapraklardan oluşan bir zemin oluşturarak alışılmış galeri zeminini de dönüşüme uğratmıştır.

Duchamp, bu müdahalelerle mekandaki diğer çalışmaları da etkilemiş ve görünürlüklerinin etkisini azaltmıştır. (Reiss 2001). Aynı zamanda çalışma, izleyicinin kurduğu yeni iletişim şeklini gözler önüne sermesi bakımından da önemlidir.

Duchamp'ın tavanı sergi yüzeyi olarak kullanma fikri, sanata yeni bir bakış açısı getirmiş ve kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı etkilemiştir. Günümüz sanat mekanında tavandan sarkıtılan ya da doğrudan tavanda sergilenen enstalasyon çalışmaları sıradan hale gelmiştir. Yalnızca aydınlatma görevi gören tavanın değişen işlevi, kullanım alanını da genişletmiştir.

ii. Zeminin Dönüşümü

Beyaz küp bağlamında zeminin temel görevi, döşeme malzemesi olarak mekanı kaplamak ve çıkacak en ufak bir sesin bile yaratacağı dikkat dağınıklığının önüne geçmektir. Sanatsal anlamda, zeminin tek başına mekana bir etkisi olduğu söylenemez. Zemin duvarın ve tavanın dönüşümüne göre şekil alır. Zemin, sanatçının mekansal olarak çalışmasına dahil ettiği ölçüde bir anlam kazanır. Duchamp'ın kömür çuvallarıyla yaptığı çalışmasında zeminde kullandığı kum ve yaprak gibi öğeler, sergi içeriğine göre zemin döşemesinde değişikliğe yol açmıştır.



Resim 16. Carl Andre , “144 Lead Square” 1966-69

Minimalist sanatçı Carl Andre'nin "Equivalent VIII" (Eşdeğer VIII) adlı yapıtı, 120 adet tuğlanın bir araya getirilerek galeri zeminine yerleştirilmesinden oluşur. Sanatçı, beyaz küp bağlamında duvarlarda ya da kaide üstünde sergileme anlayışına karşı gelerek, zemini sanatsal çalışmaya dahil etmiştir. Sanatçı, aynı zamanda bu çalışmasıyla herhangi bir hazır nesnenin başka bir ortamda dikkat çekmezken galeri bağlamında sanat yapıtı statüsü kazanacağına vurgu yapmıştır.

iii. Duvarın Dönüşümü

Galerilerin iç duvarlarındaki dönüşümüne bakıldığında, değişimin sanatçıların mekâna uyguladıkları müdahalelerle paralel olarak ilerlediğini görürüz. 1942 yılında, Peggy Guggenheim'in koleksiyonunu sergilemek için açılan Art of This Century galerisinin iç planı dönemin sergileme yaklaşımından oldukça farklı tasarlanmıştır. Amerikalı mimar ve sanatçı olan Frederick Kiesler'in tasarladığı galeride duvarlar içbükey ve dışbükey olarak planlanmış, alışlagelen sergileme yöntemlerinin dışına çıkmıştır.



Resim 17. Art of This Century Gallery, New York, 1942

Kiesler, mekânın eserle ilişkisini yeniden kurmak için iç mekan elemanlarını, yapıtı ve izleyicinin davranışlarını yönlendirmiştir. Eserlerin duvarlara çamaşır gibi asılmasını önlemek için duvardan kaldırmış ve en bilinen yöntemlerden birini kullanmıştır (Kiesler, 1966, s.156).

Resimler, duvara ya askı aparatıyla bağlıdır ya da tavandan zemine inen metal dikmelerin üzerinde asılı olarak durmaktadır. Guggenheim ve Kiesler'in ortak fikri olan bu sergileme tasarımıyla resimlerin duvarla ilişkisi kesilmiştir. (Wolf, 2016).

Kiesler; “Bugün duvar üzerinde çerçeveli resim yaşamı ve anlamı olmayan bir dekoratif şifre haline gelmiştir” (Fitzpatrick, 2004, s. 26-27) derken birçok çağdaşı gibi mekânın bağlantısızlığı anlamında, resim çerçevesi konusuna değinmiştir. Mimarının duvardaki çerçeve gibi mekansal sınırlamaların kaldırılmasına olanak verebileceğine inanmaktadır.

iv. İç Cephenin Dönüşümü

Beyaz küpün içinde sanat eserlerini algılamaya engel teşkil eden her şey yok edilir. Cephesinde pencere açıklıkları bulunmaz, her ne kadar dışarıdan bakıldığında pencereleri olan bir mekân gibi algılsa da pencereler iç mekanlardan tuğla örülerek yok edilmiştir. (O'Doherty 2010).

Beyaz küpteki dönüşümle birlikte özellikle yeni müze mekanlarında cephe açıklıkları da sanatsal çalışmalara dahil edilmeye başlanmıştır. Böylece mekan kapalı olma durumundan kurtularak dış dünyaya açılmıştır. Cephe duvarlarındaki açıklıklardan kent manzarası sanki bir tablo gibi algılanır ve iç mekandaki diğer çalışmalarla bütünleşerek deneyimleyenin yeni anlamlar üretmesine olanak sağlar. Bu yüzden beyaz küpün nötrlüğüne en büyük darbeyi vuran iç cephe açıklıklarıdır.

Bu çalışmalar, sanatçıların tepki amaçlı yaptığı çalışma örneklerdir. Sanatçıların halihazırda var olan müze ve galerilerin işleyiş ve sergileme şekillerine tepki amaçlı yaptığı sanat çalışmaları, beyaz küp bağlamının değişimine neden olmuştur. Halihazırda var olan müze ve galerilerin dışında oldukça büyük ebatlı, müze ve kamusal mekan olarak dönüştürülen ya da sıfırdan planlanan müzelerde durum biraz daha farklıdır.

3.2. Çağdaş Müzeler

Çağdaş müzelerin oluşumuna yeni müzecilik anlayışı yol açmıştır. “Yeni müzecilik” kavramını ilk ortaya atan Peter Vergo, bu durumu “Eski tip müzecilik metotlara fazlasıyla bağlıdır, yenilenip köklü değişimlerden geçmezlerse yok olmaya mahkumdur.” sözleriyle ifade etmiştir (Atasoy, 1997).

Modern ve çağdaş müzeler; iç-dış mekan ilişkisi, mekânsal homojenlik-heterojenlik, sergi mekanlarının görsel organizasyonu ve izleyici ilişkisi bakımından birbirlerinden oldukça farklı bir yapı oluşturur.

Çağdaş müzeler modern müzelerden farklı olarak ;kafe- restoran, kütüphane, toplantı ve konferans salonları gibi mekanlarla bir kültür merkezi haline getirilmiştir. Müzeler, bu fiziksel ve kavramsal değişimle toplumsal ihtiyaçlara göre şekil alan ve ziyaretçisiyle daha yakın ilişkiler kuran bir kurum haline gelmiştir.

Gösteri kültürünün büyük çaplı sergi ve organizasyonlarına uygun olarak bu yeni müzeler, farklı ebatlardaki sergilemelere olanak veren galerilerden meydana gelir.

Çağdaş müzelerle ilgili üç eğilim belirlenmiştir. Birinci eğilim, eski depo ve fabrikaların müzeye dönüşmesi; ikinci eğilim, özgün, tekrar edilemez, kentsel ve bölgesel işaret olan yeni müze alayışı; üçüncü eğilim, kamusal mekanların müze binasıyla bütünleşmesi, müzenin kentsel alana açılmasıdır.

Seksenlerde müzeler MoMa gibi yalın, mütevazı ve işlevsel bina tasarımları yerine kent sembolleri haline gelecek anıtsal postmodern mimari üslupları benimsemişlerdir. Kent sembolleri haline gelen yeni müzeler, birçok izleyici için çekim merkezi oluşturmuştur.

Yeni müzelerin mimari yapıları gösterişli, eğlenceli ve etkileyici olduğu kadar kurumsal konumlarını yeniden tanımlamak için de araç olmuştur. Günümüz müzeleri ihtişamlı mimarileri ile o kadar ön plana çıkmıştır ki, sanat ikinci planda kalmıştır. Aloys Hirt Çağdaş müzelerin sanat eserleri için değil, sanat eserinin çağdaş müzeler için orada olduğu eleştirisini yapmıştır. (Ameri, 2015,s.82).

3.2.1. Fabrika ve Depolardan Dönüşen Müzeler

Eski fabrika ve depolar 1980lerden itibaren sanat merkezlerine dönüştürülmeye başlanmıştır. Minimalizm ile birlikte sanat kendine başka mekanlar edinmiş, sergiler müzelerden çıkıp tavan arası gibi endüstriyel mekanlara sığramıştır. Sanatın ve sanat eserlerinin müzelerden çıkıp kendine başka mekanlar bulmasının en önemli örneklerinden biri Londra'daki Tate Modern'dir.

Bu bina Londra’da 1963 yılında Enerji Santrali olarak hayatına başlamıştır. 152 metre uzunluğu ve 35 metre yüksekliği bulunan yapı kazan dairesi, merkezi bacası ve türbin salonuyla oldukça etkileyici bir görünüme sahiptir. <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-modern>



Resim 18. Bankside Power Station Eski Hali, Londra, 1975

Teknolojik yeniliklerle birlikte keşfedilen farklı enerji kaynakları, yapının 1981 yılında güç santrali olarak kullanımına son verilmesine neden olmuştur. 1990’ların başında Tate Modern, tarihi ve mimari değeri olan yapıyı, satın almıştır. (Murray, 2010)

2000 yılında müzeye dönüştürülen bina, bir sanayi yapısının sanat mekanına dönüştürülerek işlevinin değiştirilmesi bakımından, oldukça önemli bir örnektir.

Bu dönüşümden sorumlu olan mimarlar Herzog & De Meuron’dur. Mimarlar, 1994 yılındaki ilk tasarım projesinde, bu konsepti basit ve ekonomik olarak tanımlamışlardır. Mevcut bina yapısından maksimum derecede faydalanılmış, kazan dairesi ve saat evi tamamen yenilenmiştir (Artun, 2006, s.171-175).



Resim 19. Tate Modern, Londra,



Resim 20. The Turbine Hall, Londra, 1980

Kazan daireleri ve binanın en dikkat çeken mekanı olan türbin salonu, sergileme alanına dönüştürülmüştür. Her ne kadar türbinler mekandan çıkarılsa da “Turbine Hall” adı kullanılmaya devam edilmiştir.

Bu dönüşümde bir elektrik santrali, kültürel ve tarihsel önemini farklı bir bağlamda tekrar kazanmıştır. Geçmiş unutulsa da yapı, minimum düzeyde bir müdahale ile plan şeması ve endüstriyel izleri korunacak şekilde müzeye dönüştürülmüştür. Ziyaretçiler, geçmişin fiziksel ve zihinsel izlerini mekanda izleyebilmektedir.



Resim 21. Turbine Hall, Tate Modern Müzesi, Londra, İngiltere.

Makinaların mekandan çıkarılmasıyla ortaya çıkan geniş boşluğun ezici ölçüleri, geleneksel eserler için uygun değildir. Bu devasa sergi mekanı, mekana özel sadece orada sergilenecek çalışmalara tahsis edilmiştir. Böylece Turbine Hall, sadece geçici ve özel enstalasyonlar için oldukça büyük boyutlu bir sergi alanına dönüştürülmüştür. Sanatçılar, mekanın boyutları ile anlam kazanan büyük ölçekli ve mekana özgü enstalasyonları ile sanata yeni bir boyut katmışlardır.

Tate Modern'in sanat direktörü Frances Morris; The Turbine Hall'in hayranlık uyandıracak önemli bir alan olduğunu geç fark ettiklerini, herhangi bir sanatçının o mekanı kullanmasını sağlamanın önemli bir teşebbüs olacağını düşündüklerini söylemiştir. (Morris, 2000).



Resim 22. Juan Munoz, Double Bind, Tate Modern (London), 2001

Tate Modern müzesinin holünde yer alan Juan Munoz'un Double Bind adlı enstalasyonu, labirentvari bir mimari sunar. Çalışma iki kattan oluşur. Katlarda oluşturulan bazıları göz aldatmacası olan delikler ve boşluklarla, katlar arası görsel bağlantılar kurulur. Üst kattan bir alt katın zemininde meydana getirilen boşluklar, tamamen görülebilir. Üst katın zeminindeki boşluklardan, sanatçının canlıymış izlenimi verdiği insan heykellerini görmek mümkündür. Üst kata bu boşluklardan asansörle geçilebilir.

Çoklu perspektife olanak sağlayan türlü göz aldatmacaları ve yerleri özenle seçilmiş heykeller, izleyicinin sabit izleme durumunu ortadan kaldırmıştır. Koyu renklerin hakim olduğu mekanda yer yer aydınlatılan bölgeler, çalışmanın dramatik etkisini arttırmıştır. Mekanda stratejik noktalara yerleştirilen heykeller, ziyaretçiye adeta izleniyor izlenimi vermiştir. Mekan ve heykellerin oluşturduğu ortam, daha etkin bir mimari deneyim sunarken bir yandan heykellerin tam olarak anlamlandırılmayan ifadeleri, gerilime neden olmuştur. Sergi alanının labirentvari mimarisi, içine girilemese dahi mekanı keşfedebilme imkanı vermiştir. (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-juan-munoz-double-bind>)

3.2.2. İkonik Müzeler

Eski yapıların müzelere dönüşmesinin yanı sıra, aynı zaman diliminde, özel amaç için üretilmiş yüzlerce müze yapılmıştır. Bu müzeler, vahşi mimari fantezilere sahip yapılarıyla sıra dışı olduklarını göstermeye çalışmıştır. En bilinen örneklerden biri İspanya’da 1997’de inşa edilen “Guggenheim Bilbao” müzesidir. Kanadalı-Amerikalı ünlü mimar Frank Gehry tarafından tasarlanan müze, şehrin kültürel ve ekonomik yapısını yenileyen önemli bir dönüşüme yol açmıştır.



Resim 23. Guggenheim Bilbao, İspanya.

Nervión Nehri boyunca 32.500 metrekare uzunluğunda bir şerit oluşturarak şehirle fiziksel olarak ilişki kuran müze; cam, kireç taşı ve titanyum gibi öğelerin ve kıvrımlı, karmaşık formların kullanıldığı bir yapıdır. Binanın dış yüzeyini oluşturan eğrilerin

amacı ışığı farklı açılardan yansıtmaktır. Kullanılan titanyum fayanslar değişen ışıkla birlikte cephe yüzeyinin dalgalanmasına neden olmakta ve bir renk oyunu sunmaktadır.

Yukarıdan bakıldığında çiçek formunu andıran iç mekan, ortasında galerilerin bulunduğu büyük bir Atriyumun çevresine konuşlandırılmıştır. Atriyumda on dokuz galerinin bulunduğu 11.000 metrekarelik oldukça geniş ve aydınlık bir sergi alanı bulunmaktadır. Frank Gehry tarafından galerilerden bazıları klasik dikey bir formda tasarlanırken, bazıları karmaşık, kıvrımlı eğriler şeklinde tasarlanmıştır. Post-modern mimari akım olan dekonstrüktivizm tarzı ile 1980'lerden beri en önemli eserlerden biri sayılan müze, dünyadaki diğer benzer yapılara ilham kaynağı olmuştur. Şehrin ekonomik ve kültürel gelişimi için müze yapmanın bir örneği olan bina ezici iç yapısıyla site-özel yapıtlar için ana fikir sunar. <https://www.guggenheim.org/about-us>

Mimarlık ve müzecilik tarihinde oldukça önemli bir yeri bulunan Guggenheim Bilbao, şehir için özel olarak tasarlanan bir müze örneği olarak görülmekte ve bir ikon olarak görev yapmaktadır. Yine de sanatçılar ve eleştirmenler tarafından çeşitli eleştirilere maruz kalmaktan kurtulamamıştır. (Foster, 2001, s.24-26). Henüz müze yapım aşamasındayken gelen ilk eleştiriler, içinde sergilenecek eserler için risk taşıdığı üzerinedir.



Resim 24. Richard Serra, Zaman Sorunu, Guggenheim Bilbao, 2005.

Müzenin kalıcı enstalasyonlarından biri, Richard Serra'nın *Zamanın Sorunu (Matter of Time)* (2005) çalışmasıdır. Guggenheim Bilbao gibi çok büyük alanlara sahip olan çağdaş müzeler, zamanın sonu gibi anıtsal çalışmalara bağımlıdır. Mekana göre yapılan enstalasyon, devasa boyutlarına rağmen yine de müzeye göre küçük kalmıştır.

Sekiz parçadan oluşan bu çalışma, Müzenin Arcelor Mittal Galerisi'nde yer alır. Müzenin sürekli koleksiyonlarına ait olan en büyük ebatlı enstalasyonlardan biridir. Çalışmanın adı, deneyimleyenin yapıtı keşfetmek için geçirdiği zamana bir atıf olarak yorumlanabilir. (Guggenheim, 2015). <https://www.guggenheim.org/about-us> (Mayıs 2018)

Zaman sorunu, müze ziyaretçisinin tek bir açıdan tam olarak algılayamayacağı kıvrımlı bir yol oluşturur. Deneyimleyenin, çalışmanın tamamını görmesi için giriş mesafesi boyunca ileri geri yürümesi gerekir. Serra, bu şekilde ziyaretçiyi yapıt boyunca harekete teşvik ederek mekanı deneyimlemeye ve kavramaya zorlar. Çalışmayı deneyimlemek için yanlış ya da doğru bir güzargah yoktur. Ziyaretçi, yapıttaki açıklıkları, geçitleri istediği gibi gezer ve bazen yapıtın içinde yönünü şaşırır. Böylece ziyaretçi deneyim yoluyla edindiği bilgilerle kendi algıları ve izlenimleri sonucu yapıtın anlamını yaratır.

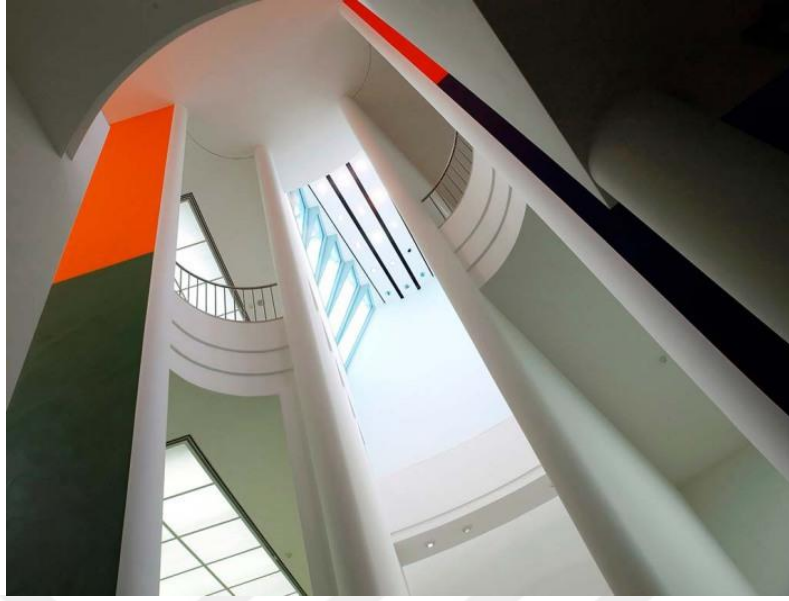
Bu enstalasyonlar, hem birbirleriyle hem de içinde bulundukları mekanla ilişkiye geçerler. Müzenin tamamı ve enstalasyonun bulunduğu Frank Gherry galerisi, sıra dışı yapısıyla ve ezici iç mekanıyla çalışmaların üzerinde hakimiyet kurar. Mekanın çalışmadan rol çalması ve izleyicinin dikkatini yapıttan ziyade binanın hayret verici tasarımına odaklaması, eleştirilere yol açmıştır. Serra, bu etkiyi biraz olsun kırmak için binanın tasarımındaki dokuların aynısını çalışmasına uygulayarak, binayla bütünleşmesini sağlar. Sanatçı, bu şekilde müzenin mimari yapısının eleştirisini de yapmış olur.

3.2.3. Sosyal Mekan Olarak Müzeler



Resim 25. Frankfurt Modern Sanat Müzesi (Museum für Moderne Kunst Frankfurt Am Main)

Frankfurt Modern Sanat Müzesi (Museum für Moderne Kunst Frankfurt Am Main), şehrin tarihi binalarının bulunduğu bölgededir. Müzenin mimarisini postmodern yapan etmenlerden birisi, cephesinde bulunan açıklıklardır. Müze, kapalı bir kutu içinde sanat eserlerini izleme anlayışının değiştiğinin de göstergesidir. İzleyici, müze içinde dış dünyayla iç içe bir deneyim yaşar. Cephelerdeki açıklıklar, çok geniş olmasa da ziyaretçinin kenti müze içinden izlemesine olanak sağlar. Ayrıca müze içinde farklı metrekarelere sahip ve aralarında kot farkları yaratılmış kırk adet sergi mekânı yer almaktadır (MMK 2018). <http://mmk-frankfurt.de/en/about/the-museum/> . (Mayıs, 2018) Müzenin her bir galerisi farklı ölçülere, plana ve mekansal dizilime sahiptir. Müzede hem modern hem de çağdaş yapıtlar bir arada sergilenir ve çalışmalar duvarlardaki aralıklardan birbirine dahil olur.



Resim 26. Frankfurt Modern Sanat Müzesi, İç mekan



Resim 27. Frankfurt Modern Sanat Müzesi, İç mekan



Resim 28. Frankfurt Modern Sanat Müzesi, İç mekan

Sergi mekanlarının iç cephelerinde bulunan açıklıklar, hem sergi mekanlarının birbiriyle hem de müzenin kentle ilişki kurmasına olanak sağlar. Bu durum mekanı farklı şekillerde deneyimleme imkanı sunar. Galeri mekanı ya da müzenin bulunduğu kentsel mekan, iç cephe açıklığından diğer bir mekana eklenerek yeni anlamlar üretilmesine neden olur.

Binanın kesişen geometrik yapısı ve dağınık formları, yatık galeri duvarları gibi kendine has biçimsel özellikleriyle sanatçı-yapıt- izleyici ve mekan ilişkisine yeni bir boyut getirir.

Hans Hollein'in (1996) bu durumu şu şekilde açıklar:

“Bu tarz bir düzene sahip müzelerde katılımcı sadece bedensel olarak değil görsel olarak da hareket halindedir. Bu hareket hali galeri duvarındaki açıklıktan, diğer bir galeride bulunan nesne düzenine görüntü ekler ve yeni ilişkiler kurulmasına neden olur. Böylece deneyimleyen, bit pazarlarında olduğu gibi gelişigüzel bir keşfe çıkar” (Grunenberg 2012).



Resim 29. Ed Atkinsin, Corpsing, Frankfurt Modern Sanat Müzesindeki, 2017

Ed Atkinsin, Frankfurt Modern Sanat Müzesindeki Corpsing adlı dijital enstalasyonuyla teknolojinin ve dijitalleşmenin bireysel yaşamımızı nasıl etkilediğini sorgular. Müzenin birçok alanına yerleştirilen ekranlarda yapay dünyaya sıkışmış, derin buhranlar geçiren bir sanal kahramanın hikayesini anlatılır. Çalışmada işitilen tüm sesler sanatçıya aittir ve metinleri de kendisi yazmıştır.

Sanatçı, Corpsing sergi başlığının bilgisayar tarafından üretilen simülasyonların doğal çelişkisini ifade ettiğini ve bağımsız bir maddi dünya yanılısamasına rağmen teknik arızaların bu aldatmacayı ortaya çıkardığını söyler. <https://www.mmk.art/en/whats-on/ed-atkins/>

Çalışma, müzenin 800 metrekarelik birinci katındaki altı galeriye yayılır. Böylece sanal alan gerçek bir alana dönüşmüş olur. Sanatçı, müzenin birinci katının mimari yapısına atıfta bulunur ve yapıyı, çalışmanın ayrılmaz bir elemanı olarak kullanır. <https://www.mmk.art/en/whats-on/ed-atkins/>

3.3. Alternatif Mekanlar

Bu bölüme kadar özel olarak sanat yapıtı sergilemek için inşa edilen mekanlar ele alınmıştır. Alternatif mekanların temel işlevi ise sanat nesnesi sergilemek değildir. Sonradan sanat aracılığıyla dönüşüm potansiyelleri değerlendirilen ve geçicilik fonksiyonu kazandırılarak sanatsal etkinlikleri ağırlayan, baskın özellikleri bulunan mekanlardır. Bu mekanların fiziksel, işlevsel ve anlamsal özellikleri sanat eserlerinin sergilemesi için önem arz etmektedir. Sanat nesnesi, mekanla bütünleşerek yapıtı oluşturur. Önceden marjinal etkinlik mekanları olarak değerlendirilen bu mekanlar, artık büyük sanat etkinliklerinde de kullanılan alternatif bir nitelik kazanmıştır. (Greenberg, 1996).

Alternatif mekanlar, günümüz ve geçmiş arasında ilişki oluşturarak bir etkileşim meydana getirir ve zaman kavramını sorgular. Birçok sanatçı, çalışmasını gerçekleştireceği mekanı çalışmasıyla birlikte tasarlar ve mekanın anlamını çalışmasına dahil eder.

Alternatif mekanlara örnek olarak Berlin Yahudi Müzesi verilebilir. Müze, Yahudilere ait tarihi belgeleri sergilemek amacıyla açılmış olsa da mekânsal özellikleri, kurgusu ve ışıklandırmasıyla izleyiciye adeta bir enstalasyon deneyimi yaşıyor gibidir.

Berlin Yahudi Müzesindeki yerleştirme, sıradan bir galeri mekânında uygulansaydı aynı etkiyi yaratması mümkün olmazdı. Bunun temel sebebi binanın taşıdığı tarihi bilgi ve geçmiştir. Böyle bir ortamda deneyimlenen yerleştirmenin izleyicinin üzerindeki etkisi, galeri ortamındakine göre çok daha etkilidir.



Resim 30. Berlin Yahudi Müzesi



Resim 31. Berlin Yahudi Müzesi, iç mekan



Resim 32. Berlin Yahudi Müzesi, iç mekan



Resim 33. Berlin Yahudi Müzesi, iç mekan

1933'te açılan müze, nazi yönetimi tarafından 1938 yılında kapatılmış ve 1975 yılına kadar boş bırakılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası Berlin'de yok olan Yahudi nüfusunu, tekrar kazandırmak amacıyla yapılan yarışmanın kazananı, Daniel Libeskind olmuştur. Proje, kavramsal olarak soykırım öncesi, sonrası ve soykırım döneminde Yahudilerin yaşam tarzını yansıtan, oldukça radikal bir tasarımdır. Libeskind, müzede boşluk, görünmezlik ve yokluk hissini vurgulamak istemiştir. Sanatçı, müzenin mimari dilini kurgularken soykırımın sadece Yahudi kültüründeki etkisini değil, Berlin üzerindeki etkisini de dikkate almıştır. Bir diğer değişle mimariyi bunları anlatan bir öge olarak kullanmıştır. Projeye göre; müzenin taşıyıcı bölümleri, farklı tarihi olayları betimler ve bu olaylar çizgilerle birbirine bağlanır. Berlin Yahudi Müzesi eski müze yapısından ayrılrsa da tamamen koparılmamıştır. Ziyaretçiler, önce eski müze binasına girip bir yeraltı koridorundan geçtikten sonra yeni müze binasına geçebilecek şekilde tasarlanmıştır. Böylece eski ve yeni yapı bir bütün haline getirilmiştir. Koridordan geçen ziyaretçiler burada üç yol ayrımıyla karşı karşıya gelir, çünkü müze “Alman tarihinde Yahudi olma” deneyimini sunacak şekilde üç ayrı rotaya ayrılır. (<https://www.arkitektuel.com/berlin-yahudi-muzesi/>)

Berlin Yahudi Müzesinin iç mekanları fazlasıyla karmaşıktır. İç mekanda kullanılan betonarme malzeme ve yapıdaki ince yarıklar, boşluk ve çıkmaz sokak hissini vurgular. Bu ince yarıklardan süzülen ışık, en karanlık ve çaresiz zamanlarda dahi yeşeren umudu simgeler. Libeskind'in amacı Yahudilerin II. Dünya Savaşı sırasında yaşadıklarını ve hissettiklerini ziyaretçilere aktarmaktır. (<https://www.arkitektuel.com/berlin-yahudi-muzesi/>)



Resim 34. Menashe Kadishman “shalechet”

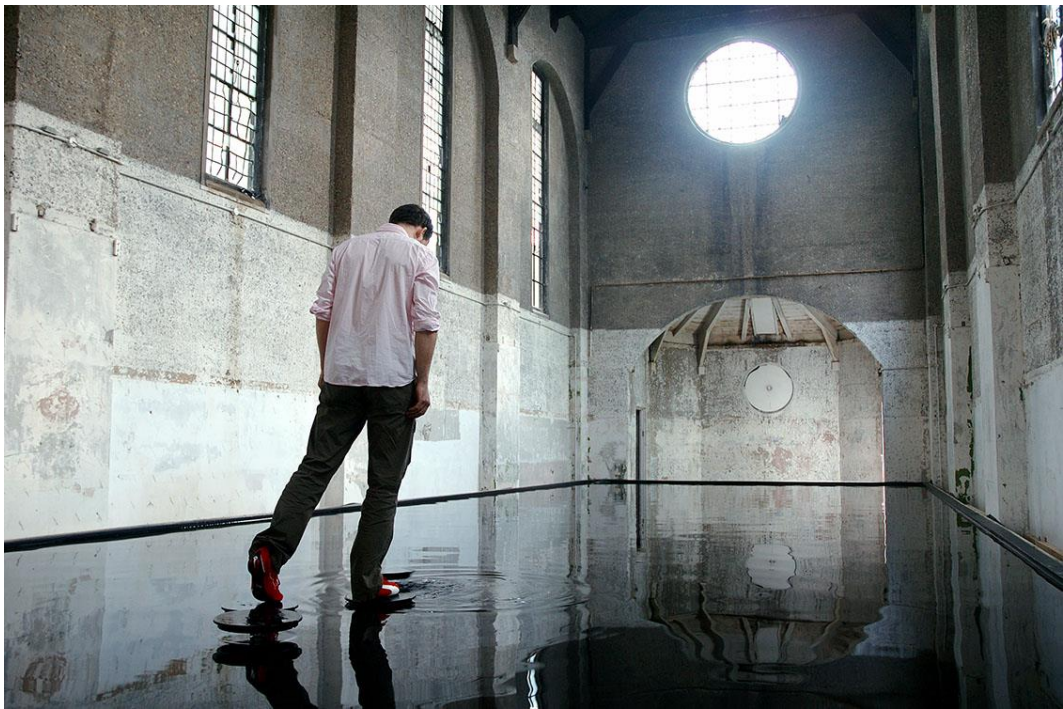
Berlin Yahudi Müzesi'nde en sarsıcı ve etkileyici yer olan Anma Kulesi'nin içindeki boş alan, Menashe Kadishman'ın "shalechet" (dökülmüş yapraklar) isimli yerleştirmesiyle doldurulmuştur. Bu enstalasyon, soykırımda kaybedilen bütün Yahudileri temsil eden, 10.000 değişik boyutta ve ağırlıkta yapılmış döküm surattan oluşur. Sanatçı, çalışmayı özellikle bu döküm yüzlerin üzerinde yürünecek şekilde tasarlamıştır. Yürürken çıkan sesler, zulüm gören Yahudilerin çığlıklarını temsil eder.



Resim 35. Ernesto Neto, Pantheon (Paris), 2006

Ernesto Neto, Leviathan Toth enstalasyonunu Paris'in Quartier Latin mahallesinde bulunan Pantheon için tasarlamıştır. Yapı önce bir kilise olarak inşa edilmesine rağmen, Fransız Devrimi'nin ardından kilise işlevini kaybetmiş, önemli Fransız entelektüellerinin gömüldüğü bir anıt mezar olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Yerleştirme polyamidin içine karanfil, zerdeçal, demir tozu koyularak oluşturulan organik formların, mekan içine gerilmesiyle oluşturulmuştur. Bir söyleşide sanatçıya bu işi Pantheon’ da yapmasının işe nasıl etki ettiği sorulmuştur. Sanatçı, kilise olarak inşa edilip, devrim sonrası bir tapınak ya da mozeum olarak değiştirilen bu yapının tarihindeki ikilikten bahsetmiş ve bu durumu ‘rasyonalizm’ ile ‘skolastik düşünce’ arasında süregelen çekişme olarak yorumlamıştır. Ayrıca çalışmanın zarif ve organik diliyle, Pantheonun katı biçimli heykel ve kolonlarının yarattığı zıtlığın bu çekişmeye bir gönderme olduğunu söylemiştir. (Manns, 2006).



Resim 36. Michael Cross, Church (London), 2004

Michael Cross’un Church adlı enstalasyonu eski, terkedilmiş bir kiliseye yerleştirilmiştir. Üçte ikisi suyla doldurulan kilisenin zemininin görülmemesi için suya siyah boya karıştırılmıştır. Bu suyun içinde bir seri basamak vardır. Basamakların her biri basınçla harekete geçen mekanik bir sisteme bağlıdır. Üstünde yürümek için basınç uygulanan basamak suya girer ve bir sonraki basamağın su yüzeyine çıkmasını sağlar. Ziyaretçiler, bu yapay havuzda kimileri için huzur verici kimileri içinse korkutucu olabilecek bir deneyime davet edilirler. Yürümeyi kabul edenler yapay gölün ortasında yalnızdırlar. (<http://www.michaelcross.eu/projects.html>)



Resim 37. Kraliçe Victoria Heykeli, Derby Meydan, Liverpool



Resim 38. Tatsurou Bashi, “Villa Victoria” 2002



Resim 39. Tatsurou Bashi, Otel, Liverpool, 2002

Liverpool’da bir meydanda bulunan “Kraliçe Victoria” heykeli, çevrelenerek bir otel odasına dönüştürülmüştür. Dış yüzeyi itibariyle bir bina şantiyesini andırsa da içerisinde konforlu bir otel odasından beklenecek her şey vardır. Kamusal mekana ait bir heykelin çevrelenerek bir iç mekanın sınırlarına girmesi, kamusal ve özel mekan arasındaki ayrımı da gözler önüne serer. (De Oliveria ve diğ, 2004).

Özel mekana ait bir nesnenin kamusal bir alanda konuşlandırılması, bu iki mekan arasındaki gerilimi ortaya koyar. Katılımcılar, meydanda ve heykelin yanında uyuyacak; özel mekanda gerçekleştirdikleri diğer faaliyetleri de yapabileceklerdir. Yaklaşık beş metre boyundaki heykel, otel odasının tam ortasındadır. Heykelin etrafında otel odasında bulunabilecek yatak, halı, perde, lamba gibi nesneler bulunur. Heykel, toplumsal belleğin bir sembolüdür ve artık özel mekan içinde yer alır. Kamusal mekana ait bir bölümün otel odasına dönüştürülerek özelleştirilmesi, otel odasını kiralayan kişinin kamusal bir mekanı da kiralamış olduğu anlamına gelir.

3.3.1. Hibrit Mekanlar

Dijital çağın başlamasıyla kullanıcıların iç mekan anlayışının değişmesi ve iç mekandan beklentilerin artması, iç mimarlık alanında yeni arayışların başlamasına neden olmuştur. Bu durum, tasarımcılar açısından gerçeklik kavramının kullanıcıların beklentilerini karşılamak için yeni bir araç olabileceği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Artık sadece fiziksel gerçeklikten bahsetmek yerine, sanal gerçeklik, katkılanırılmış gerçeklik ve hiper gerçeklik kavramlarından söz edilmeye başlanmıştır. Bu kavramlar iç mekan tasarımı ve iç mimarlık pratiği açısından yol açıcı ve faydalı olabilecek yeni mekan tanımlamalarının yapılmasına neden olmuştur.

Üç boyutlu sanal uzamda izleyicinin dolaştırılması, bu uzamdaki öğelerle iletişime geçerek izleyicinin onları harekete geçirmesi, tüm bunlar bir veya daha çok yazılımın kullanılmasıyla mümkün olmaktadır. Yazılım, dijital sanatın ham madde

Russel’a göre, “Eğer bir cihaz size bir mekâna ilişkin yeni bir bakış sunuyorsa, bu sizin o mekânı deneyimlemenizi değiştirmektedir.”²⁶ Konumsal medya ile dijital enformasyon kentin üzerine bir katman olarak serilmekte, fiziksel mekân sibermekân ile katmanlı bir yapı oluşturarak hibrit bir nitelik kazanmaktadır.²⁷

Günümüzde medya iletişim teknolojilerindeki büyük gelişmelerle beraber yeni teknolojiler, hayatın her alanına kaçınılmaz bir şekilde sirayet etmiştir. Bilhassa mobil teknolojilerin, doğal ara-yüzlerin ve kablosuz ağın gelişmesi siberetik etkileşimin olanaklı hale gelmesini sağlamıştır. Bütün bu gelişmeler dünyayı algılama şeklimizi, düşünce üretme, yorumlama ve uygulama yöntemlerimizi de dönüştürmüştür. Alışıla gelen fiziksel mekanlar da bu değişimle birlikte yeni tanımlamalar kazanmıştır.

Dijital çağın başlamasıyla birlikte gerçeklik kavramları, yeni mekan tanımlarının yapılmasına yol açmıştır. (Şekil 4).

Bu teknolojik gelişmeler hibrit mekan oluşumunun önünü açmıştır. TDK sözlüğüne göre “hibrit” kelimesinin dilimize Fransızca “hybride” kelimesinden geçtiği biliniyor. Teknoloji alanındaki anlamı “İki farklı güç kaynağının bir arada bulunması” olarak tanımlanıyor. İki farklı oluşumun bir araya gelmesi olarakta açıklayabiliriz. Hibrit mekanlarda da iki farklı mekan türünün bir araya gelmesi söz konusudur.

Başka bir değişle hibrit mekan, siber ve fiziksel mekanların bir araya getirildiği oluşumlardır. Siber mekan kavramı, günümüzde bilgisayar tarafından üretilmiş veya bilgisayar sayesinde ulaşılabilen herhangi bir mekan için kullanılmaktadır. İzleyici, bilgisayar yardımıyla sanal bir ortamın içine çekilir. Burada mekanı zihinsel bir süreç yardımıyla deneyimler. Her ne kadar sanal ve dokunulmaz olsa da deneyimlenebilir olması ve orada olma hissi yaratması, mekan olarak tanımlanmasına neden olur. Fiziksel mekan ise boşluk ve sınırlardan oluşan insan bedeninin fiziksel olarak deneyimleyebildiği mekanlar.

Sanal ve fiziksel olanın kesişerek ya da örtüşerek bir araya geldiği iki durumdan bahsedebiliriz. İlkinde sanal olanın fiziksel mekanla kısmen etkileşime geçtiği yarı hibrit mekanları oluşturur. İkincisi ise mekanın kameralarla ve sensörlerle desteklenerek veri tabanı olarak sunulduğu hibrit mekanlardır. Hibrit mekanarda sanal olan fiziksel mekanla tam olarak eşleşir ve insanla birebir etkileşime geçer. (Anders, 1998)

Yarı hibrit mekanlarda sayısal görüntüler izleyicinin görüş alanında gerçekleşirken, uzamsal artırılmış gerçeklikte; doğrudan izleyicinin bulunduğu mekanda gerçekleşir ve izleyici deneyimi gerçekleştirmek için ekstra bir görüntü birimine ihtiyaç duymaz.

Dijital çağ, bilgisayar destekli sistemler, yeni donatımlar ve tekniklerle birlikte sanatçılara daha fazla olanak sağlamıştır. Mekan ve özellikle hayal gücü ile beslenen, bilgisayar teknolojisi ile desteklenen sanat mekanları da bu değişimden nasibini almış ve gelişim içindeki teknolojiye uyum sağlamıştır.

Bu yeni teknolojiler, bilgisayar yardımıyla üretilen sayısal görüntülerin fiziksel mekanlara eş zamanlı olarak gönderilmesine ve yeni mekan deneyiminin oluşmasına olanak sağlamıştır. Günümüzde bir çok sanatçı, bu teknolojileri kullanarak oluşturdukları enstalasyonları ve mekan deneyimini çoğu zaman geçici sergileme tekniği olarak kullanmıştır.

Tokyo Dijital Sanat Müzesi, hibrit mekan kurguları için özel olarak tasarlanmıştır. 2018 yılında Tokyo’da açılan müzenin ana teması sınırsızlıktır. Dünyanın en büyük dijital sanat müzesi kabul edilen müze, tasarımcılara ve sanatçılara hem çalışmalarını gerçekleştirebilmeleri için hem de sergilemeleri için sınırsız imkanlar sunar. Sanatçı, mimar, mühendis ve tasarımcılardan oluşan Teamlab adlı grup; 470 projeksiyon, 520

bilgisayar ve 50 etkileşimli ekran kullanarak 107.000 metre karelik bir alanda, çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. (Vonesh, 2018) Beş farkı konseptten oluşan çalışmada konseptler arasında hiçbir sınır yoktur. Ziyaretçinin, mekandaki hareketlerine göre değişen formlar ve renkler, büyümlü bir dünyada kuşatılmış olma hissi yaratır.



Resim 40. Tokyo Mori Binası Dijital Sanat Müzesi, Teamlab, Tokyo, 2018

Diğer bir dijital sanat müzesi 2018 yılında Paris’te açılan L’Atelier des Lumières’dır. Bir çok duyuya aynanda hitap etmek için tasarlanan müzede Van Gogh, Gustav Klimt, Egon Schiele gibi ünlü sanatçıların eserleri müzenin sınırlarını yeniden tanımlayacak şekilde yansıtılmıştır. 3300 metrekarelik bir alanda 140 lazer yansıtıcı ile 50 hoparlör kullanılarak ziyaretçilere ünlü sanatçıların tablolarının içinde yaşıyor hissi yaratılmıştır. Beethoven, Mahler, Chopin gibi müzisyenlerin eserleri de bu deneyime eşlik ederek etkiyi daha da güçlendirmiştir. Müzikle beraber mekanı saran, sınırları muğlaklaştıran renkler ve formlar ziyaretçiyi hareket etmeye zorlayarak yeni bir mekan deneyimi sunmuştur.



Resim 41. L'Atelier des Lumières, DijitalSanat Müzesi, 2018, Paris



Resim 42. Sagaya Restoran, TeamLab, Tokyo, 2017

Sadece hibrit mekanlar için özel tasarlanan müzeler dışında farklı mekanlarda da hibrit mekan oluşumları yaratılabiliyor. Örneğin; TeamLab böyle bir oluşumu Tokyo’da bulunan Ginza semtinde özel bir sığır eti restoranı olan “Sagaya” da gerçekleştirdi.

Günde yalnızca sekiz kişiyi ağırlayan restoranda duvarlara, masaya, mekanın tamamına yansıtılan ve mekanla örtüşen dijital görüntüler, ortama masalsı bir hava katıyor. Kişi yemeğini yediği sırada masada deniz canlıları belirebiliyor; kelebekler, kuşlar uçabiliyor. Her yeni gelen yemekle birlikte yeni bir konsept oluşurken, insan hareketlerine göre görüntüler şekil değiştiriyor.

Hibrit mekanlarla birlikte sanatçı, yapıt, izleyici ilişkisi de büyük bir değişime uğramıştır. Mekanın yapıta doğrudan etkisi ortadan kalkmış onun yerine bilişim teknolojilerinin deneyimlenmesi yoluyla dolaylı bir etki söz konusu olmuştur. Hatta örnek çalışmalarda olduğu gibi deneyimleyenin algılama, hareket ve temas yöntemiyle mekan kurgusunu değiştirdiğini ve adeta sanatçının rolünü üstlendiğini görüyoruz.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Alioğlu, N. (2011), *Yeni Medya Sanatı ve Estetiği*, İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Ameri, H.A. (2015). *The Architecture of the Illusive Distance*. Farnham, İngiltere: Ashgate Publishing Ltd.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Altıncı Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A., (2013). “Beyaz küp” ve ötesi: *Postmodern dönemde galeri mekânının dönüşümü. Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles (2001). *Fizik*, (Çev: Saffet Babür) İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar
- Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri- 1 Müze ve Eleştirel Düşünce*, Birinci Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2013). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Aykut, A. (2018), *Estetik Paradigmalar Işığında Sanat ve Eğitim*, Ankara: Pegem Akademi
- Bourriaud, N. (2005), *İlişkisel Estetik*, (Çev: Saadet Özen) İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Candy, L. & Edmonds, E. (2018), *Explorations in art and technology*. London: Springer
- Ching, Francis D.K., (2004). *İç Mekan Tasarımı*, (Çev: Belgin Elçioğlu), İstanbul: Yem Yayınları.
- De Oliveria, N., Oxley N., Petry M., (2004). *Installation art in the new millenium*, Thames & Hudson, London
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: a history of new mdia in theater, dance. performance art, and installtion*, London: MIT Press
- Eco, U. (2001), *Açık Yapıt*, (Çev: Pınar Savaş), İstanbul: Can Yayınları

- Elden, S. (2009). *I Philosophy and Human Geography*, s.145-150, *International encyclopedia of human geography* (Edt. Rob Kitchen, Nigel Thrift) Birinci Baskı, Oxford, UK: Elsevier.
- Erbay, M. (2011). *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması*, Birinci Baskı, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Erinç, Sıtkı M. (2004), *Sanat Psikolojisine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Germaner, S. (1997), *1960 Sonrasında Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Greenberg, R. (1996). The Exhibited Redistributed, pp.349-370, *Thinking About Exhibitions* (Edt. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, , (Part V: Spatial Play, pp. 349-370), Routledge Taylor & Francis Group, London and Newyork.
- Grunenberg, C. (2012). *Modern sanat müzesi*, s.87-114, *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce*. (Edt. Ali Artun), (Çev: Esin Soğancılar, Renan Akman, Kemal Atakay, Ufuk Kılıç, Tanıl Bora, Elçin Gen). Üçüncü Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gür, Ş.Ö. (1996). *Mekan Örgütlenmesi*, Trabzon: Gür Yayıncılık.
- Gürer, L. (1990). *Temel Tasarım*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. Sabri Gürses) İstanbul: Küre Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*, (Çev. Osman Akinhay) İstanbul: Akbank
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*, Birinci Baskı. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation* (1. Basım). London: Routledge
- Kiesler, F. (1966). *Inside the Endless House: Art, People and Architecture, A Journal* (1. Basım). New York: Simon and Schuster.
- Klonk, C. (2009), *Spaces of experience*. New Haven & London: Yale University Press.

- Koç, Y. (1985). *Determinizm ve Mekân*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Lynton, N. (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Prof Cevat Çapan ve Prof. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nalbantoğlu, H.Ü. (2008), *Nedir Mekân Dedikleri ?*, s.88-105, Zaman-Mekân (Edt. A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez) İstanbul: Yem Yayınları
- Nalçaoğlu, H. (2002).“*Modern Toplumda Sergileme Felsefesi ve Müzeler*”, s.46, *Müze Eğitimi Seminerleri 1: Akdeniz Bölgesi Müzeleri* (Ed. Bekir Onur), İstanbul: Suna-İnan Kıraç Vakfı Yayınları.
- O'Doherty, B. (2010), *Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekanının İdeolojisi*, (Çev. Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özer, B. (2018). *Kültür Sanat Mimarlık*, Altıncı Baskı, İstanbul: Yapı Yayın.
- Platon (2001), *Timaios* (Çev. Erol Güney ve Lütfi Ay), İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık
- Reiss, J.H., (2001) *From margin to center: The spaces of installation art*. New York: MIT Press.
- Sheikh, S. (2007). Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya, s. 23-27, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* (Edt. P. Tan & S. Boynik), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Solomon, R. ve Higgins, C. (2013). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev. Mustafa Topal) İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Staniszewski, M.A. (1998), *The Power of Display: A History of Exhibition Installations of the MoMA*. Cambridge: MIT Press.
- Şengel, D. (1993) Önsöz, ‘‘*Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*’’, s.3, (Ed.Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel), İstanbul: Unesco / AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayını
- Taşcıoğlu, M. (2013), *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*, İstanbul: YEM Yayıncılık.

- Yardımcı, S. (2005), *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Birinci Baskı, Ankara: Ütopya Yayınları

Sürelî Yayınlar

- Azuma, R.T. (1997). A survey of augmented reality. *Presence: Teleoperators & Virtual Environments*, 6(4), 355-385.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79-83.
- McCall, V., & Gray, C. (2014). Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change. *Museum Management and Curatorship*, 29(1), 19-35.
- Pasinli, A. (1997). İstanbul Arkeoloji Müzelerindeki Müzecilik Çalışmaları ve Çocuk Müzesi. *Kuruluşunun 150'nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III-Bildirileri*, 24-26.

Tez Kaynakları

- Aşkın, E. (2006). *Kent Planı ve Mimari Yapılanması Açısından Cilicia ve Lycia Bölgelerindeki Roma Dönemi Kentlerinin Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Atalar, B.A. (2006). *Sanatta 'Mekân'ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Boynudelik, Z.İ. (1999). *1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

- Çetin, İ. (2015). *Sergi Mekanlarında Dönüştürülen, İşlevini Yitirmiş Olan Yapıların Çağdaş Sergileme Anlayışı Kapsamında İrdelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Doğanca, M. (2002). *İç Mekân Tasarımında Görsel Etkileşimler*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Ercan, O. (2016). *Değişen Gerçeklik Bağlamında Günümüz Sanatında Nesne ve Mekân Sorgulamaları*, (Yüksek Lisans Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Gözcü, A.F. (2012). *Immanuel Kant'ın Uzam Anlayışı*, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kasap, H.Ö. (2009). *20. Yüzyıl Mimarisinde Form ve Renk Kavramlarının Mekana Etkisinin Mimari Akımlar Çerçevesinde Analizi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Kılıç, E. (2011). *Aristoteles ile Farabi'nin Mekan Anlayışlarının İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mualla, G. (2013). *Yersizleştirme*. (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Murray, S.A. (2015). *Bankside Power Station: Planning, Politics and Pollution*, (Doktora Tezi). Leicester Üniversitesi, Leicester
- Özayten, N. (1992). *Batı'da obje sanatı / kavramsal sanat / post-kavramsal sanat ve Türkiye'de 1965-1992 yılları arasındaki benzer eğilimleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Özdamar, E.K. (2003). *Yerleştirme Sanatı Açısından Mimari Yerleştirmeler*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

- Özden, B. (2011). *Transformation of Architectural Space with The Aid of Artistic Production*, (Yüksek Lisans Tezi). O.D.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özkal, G. (2006). *Exhibition Space As The Site Of Isolation, Unification and Transformation*. (Yüksek Lisans Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sarıkartal, Z. (2000). *Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon (Yerleştirme) ve Bir Sergi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
- Üngür, E. (2011). *Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık ve Mekân İlişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Yerce, N.E. (2007). *Enstalasyon ve Mekânı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, İ. (2014). *İdealist Estetik İle Pragmatist Estetik Anlayışların Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Yusufoğlu, N.T. (2006). *Bir İletişim Ortamı Olarak Kent: İletişim Aktivitesi Olarak Bienal ve İstanbul Örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ansiklopedi

- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1997), “Mekân” Maddesi, (1. Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Özayten, N. (1997). “Yerleştirme”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3, 1939-1940). İstanbul: Yem Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Artun, Ali (2006). *Müzedede Modernliğin Kurulması ve Bozulması* <http://www.aliartun.com/yazilar/muzede-modernligin-kurulmasi-ve-bozulmasi/> (15.06.2019)
- Barry, J. (1996). Dissenting Spaces. https://www.judithbarrymedia.com/documents/articles-by-the-artist/Judith-Barry_Dissenting_Spaces_Public-Fantasy-Book-Excerpt-compressed.pdf (06.05.2019)
- Yılmaz, E.M. (2018). <https://www.arkitera.com/haber/tokyoda-dijital-sanat-muzesi-acildi/> (12.04.2018)
- Fitzpatrick, D.M. (2004). *The Interrelation of Art and Space: An Investigation of Late Nineteenth and Early Twentieth Century European Painting and Interior Space*. Washington State University Department of Interior Design. Washington.
- Foster, H. (2008). At the Grand Palais. London Review of Books. <http://www.lrb.co.uk/v30/n10/hal-foster/at-the-grand-palais>. (12.04.2018)
- Guggenheim, (2015). <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/21794> (03.11.2018)
- Guggenheim. (2015). <https://www.guggenheim.org/about-us> (03.11.2018)
- Karaaslan, S. (2013). *Heykel ve Mekân. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (1), <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50205> (02.08.2019)
- Kaya, İ. (2013). Coğrafi Düşüncede Mekân Tartışmaları, *Posseible Düşünme Dergisi*, 4, <http://www.posseible.com/uploads/dergi/30.pdf> (13.07.2018)
- Manns, E., (2006). Interview with Ernesto Neto, http://www.kultureflash.net/archive/187/ErnestoNeto_Pantheon.html (Mayıs 2018)
- MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am main, The museum, (2018), <http://mmk-frankfurt.de/en/about/the-museum/> . (Mayıs, 2018)
- Morris, F. *A Space for Artist Commissions*, <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall> (Mayıs, 2018)

- Vonesh, M. (2018) <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/interactive-digital-art-museum-opens-tokyo-180969439/> (Mayıs, 2018)
- Wolf, J. (2016) *The Art of This Century Gallery*, <https://www.theartstory.org/gallery-art-of-this-century.htm> (Mayıs, 2018)
- <https://www.arkitektuel.com/berlin-yahudi-muzesi/>
- <http://www.aliartun.com/yazilar/muzede-modernligin-kurulmasi-ve-bozulmasi/>
- <http://www.immersence.com/biography/>
- <http://www.irfanerdogan.com/uydurular/8baglam.htm>
- <http://www.michaelcross.eu/projects.html>
- <https://www.mmk.art/en/whats-on/ed-atkins/>
- <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-modern>
- <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-juan-munoz-double-bind>

Resim Listesinin Kaynakları

- Resim 1: Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”, 1920, Nisan 2018 tarihinde <http://www.essential-architecture.com/STYLE/STY-M05.htm> web adresinden alınmıştır.
- Resim 2: El Lissitzky, “Proun Room”, 1923, Mayıs 2018 tarihinde https://www.artsy.net/article/beth_fiore-proun-room web adresinden alınmıştır.
- Resim 3: Marchall Duchamp, “Mil Uzunlukta İp”, 1942, Mayıs 2018 tarihinde https://artenoux.net/2014/06/03/taidepolitiikan_verkossa/ web adresinden alınmıştır.
- Resim 4: Yves Klein, “Boşluk”, 1958, Mayıs 2018 tarihinde <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void-at-iris-clert-s-gallery/> web adresinden alınmıştır.

- Resim 5: Arman, “Dolu”, 1960, Mayıs 2018 tarihinde <https://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 6: Carl Andrea, “Tuğla”, 1966, Mayıs 2018 tarihinde <https://pt.artsdot.com/@/8XXR3A-Carl-Andre-Equivalente-VIII> web adresinden alınmıştır.
- Resim 7: Yves Klain, “Mavi Dönemin Antropometreleri”, 1928-1962, Mayıs 2018 tarihinde <http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatcilarini-yakindan-taniyalim-yves-klein> web adresinden alınmıştır.
- Resim 8: Gilbert & George, “The Singing Sculpture”, 1970, Mayıs 2018 tarihinde http://artterritory.com/en/texts/interviews/4607combined_forces_of_art_gilbert_george/ web adresinden alınmıştır.
- Resim 9: Everywhere, "Cloud Pink", Dijital Enstalasyon, 2009, Mayıs 2018 tarihinde <http://everyware.kr/home/cloud-pink/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 10: Char Davies, ‘Osmose’, 1995, Haziran 2018 tarihinde <https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=http://www.immersence.com/osmose/&prev=search> web adresinden alınmıştır.
- Resim 11: Char Davies, ‘Osmose’, 1995. – ‘Katılımcının kullandığı başlık ve yelek’, Haziran 2018 tarihinde <https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=http://www.immersence.com/osmose/&prev=search> web adresinden alınmıştır.
- Resim 12: Marcel Duchamp "Fountain", 1917, Haziran 2018 tarihinde <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/may/26/the-fascinating-tale-of-marcel-duchamps-fountain/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 13: Eduard Dantan, “*Salon Sergisi*”, 1880, Haziran 2018 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Salonu#/media/Dosya:Edouard_Dantan_Un_Coin_du_Salon_en_1880.jpg web adresinden alınmıştır.
- Resim 14: The Museum of Modern Art Archives, New York, 1929 , Haziran 2018 tarihinde https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/11/small-steps-lead-to-bigger-changes-moma-s-shifting-wall-colors/ web adresinden alınmıştır.

- Resim 15: Marcel Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı”, 1938, Haziran 2018 tarihinde <https://www.cultweek.com/fondazione-pomodoro-project-room/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 16: Carl Andre, , “144 Lead Square”, 1966-69, Haziran 2018 tarihinde <https://textarthistory.com/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 17: Art of This Century Gallery, New York, 1942, Eylül 2018 tarihinde <http://anavedobomgosto.blogspot.com/2016/04/art-of-this-century-gallery.html> web adresinden alınmıştır.
- Resim 18: Bankside Power Station Eski Hali, Londra, 1975, Eylül 2018 tarihinde <https://secretldn.com/tate-modern-visitor-guide/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 19: Tate Modern, Londra, 1963, Eylül 2018 tarihinde http://architectuul.com/architecture/view_image/the-tate-modern/25997 web adresinden alınmıştır.
- Resim 20: The Turbine Hall, Londra, 1980, Ekim 2018 tarihinde <https://shadowvue.com/2014/03/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 21: Turbine Hall, Tate Modern Müzesi, Londra, İngiltere, Ekim 2018 tarihinde https://www.123rf.com/photo_51841735_turbine-hall-in-tate-modern-art-gallery-interior-in-london.html web adresinden alınmıştır.
- Resim 22: Juan Munoz, Double Bind, Tate Modern (London), 2001, Ekim 2018 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/385268943092529035/?lp=true> web adresinden alınmıştır.
- Resim 23: Guggenheim Bilbao, İspanya, Aralık 2018 tarihinde <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building> web adresinden alınmıştır.
- Resim 24: Richard Serra, Zaman Sorunu, Guggenheim Bilbao, 2005, Ocak 2019 tarihinde <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/richard-sera-2> web adresinden alınmıştır.
- Resim 25: Frankfurt Modern Sanat Müzesi (Museum für Moderne Kunst Frankfurt Am Main) Frankfurt müzesi dışı, Ocak 2019 tarihinde https://www.frankfurt-lese.de/index.php?article_id=128 web adresinden alınmıştır.

- Resim 26: Frankfurt iç mekan, Ocak 2019 tarihinde <https://www.cool-cities.com/mmk-museum-fur-moderne-kunst-3144/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 27: Frankfurt iç mekan, Ocak 2019 tarihinde <https://www.cool-cities.de/mmk-museum-fur-moderne-kunst-3144/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 28: Frankfurt iç mekan, Ocak 2019 tarihinde <https://www.artrabbit.com/organisations/museum-fuer-moderne-kunst?page=3&view=past> web adresinden alınmıştır.
- Resim 29: Ed Atkinsin, Corpsing, Frankfurt Modern Sanat Müzesindeki, 2017, Ocak 2019 tarihinde <https://artviewer.org/ed-atkins-at-mmk-frankfurt-am-main/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 30: Berlin Yahudi Müzesi, Ocak 2019 tarihinde <http://www.arkitera.com/haber/yarismayla-yapilan-yahudi-muzesi/3/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 31: Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan, Ocak 2019 tarihinde <http://www.arkitera.com/haber/yarismayla-yapilan-yahudi-muzesi/3/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 32: Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan, Ocak 2019 tarihinde <http://www.arkitera.com/haber/yarismayla-yapilan-yahudi-muzesi/3/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 33: Berlin Yahudi Müzesi İç Mekan, Ocak 2019 tarihinde <http://www.arkitera.com/haber/yarismayla-yapilan-yahudi-muzesi/3/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 34: Menashe Kadishman “shalechet”, Şubat 2019 tarihinde <http://www.arkitera.com/haber/yarismayla-yapilan-yahudi-muzesi/3/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 35: Ernesto Neto, Pantheon, Paris, 2006, Şubat 2019 tarihinde <http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/ernesto-neto-leviathon-thot> web adresinden alınmıştır.
- Resim 36: Michael Cross, Church, London, 2004, Mart 2019 tarihinde <http://www.michaelcross.eu/bridge1.html> web adresinden alınmıştır.

- Resim 37: Kraliçe Victoria Heykeli, Derby Meydan, Liverpool, Mart 2019 tarihinde <http://beelinetree.blogspot.com/2010/02/tatsurou-bashi-japanese-artist.html> web adresinden alınmıştır.
- Resim 38: Tatsurou Bashi, “Villa Victoria” 2002, Mart 2019 tarihinde <http://beelinetree.blogspot.com/2010/02/tatsurou-bashi-japanese-artist.html> web adresinden alınmıştır.
- Resim 39: Tatsurou Bashi, Otel, Liverpool, 2002, Mart 2019 tarihinde <http://beelinetree.blogspot.com/2010/02/tatsurou-bashi-japanese-artist.html> web adresinden alınmıştır.
- Resim 40: Mori Binası Dijital Sanat Müzesi, Teamlab, Tokyo, 2018, Nisan 2019 tarihinde <https://www.thewholeworldisplayground.com/teamlab-borderless-tokyo-guide/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 41: L’Atelier des Lumières, Dijital Sanat Müzesi, 2018, Paris, Nisan 2019 tarihinde <https://www.atelier-lumieres.com/> web adresinden alınmıştır.
- Resim 42: Sagaya Restoran, TeamLab, 2017, Tokyo, Nisan 2019 tarihinde <https://art.team-lab.cn/es/e/sagaya/> web adresinden alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Şahinde Göksu BİROL

Uyruğu : Türkiye (TC)

Tel :

E-mail :

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2021
Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	2006
Lise	Kayseri Güzel Sanatlar Lisesi	

YABANCI DİL

İngilizce