



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATTA YERLEŞTİRME
(ENSTALASYON) VE KÜLTÜR**

TUĞBA RENKÇİ TAŞTAN

RESİM ANASANAT DALI

AĞUSTOS 2018



**TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANATTA YERLEŞTİRME
(ENSTALASYON) VE KÜLTÜR**

Tuğba RENKÇİ TAŞTAN

DANIŞMAN Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

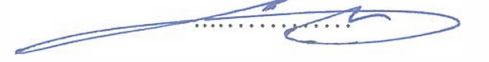
**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2018

Tuğba RENKÇİ TAŞTAN tarafından hazırlanan “TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANATTA YERLEŞTİRME (ENSTALASYON) VE KÜLTÜR” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından ~~OY BİRLİĞİ~~ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü RESİM Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

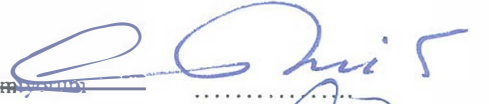
Danışman: Prof. Dr. Canan DELİDUMAN
Resim Anasanat Dalı, KTO Karatay Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Başkan : Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Başkent Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



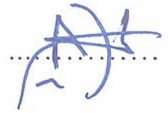
Üye : Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU
Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu ~~onaylıyorum~~/~~onaylamıyorum~~



Üye : Doç. Dr. Ayşe Derya KAHRAMAN
Grafik Tasarım Bölümü, KTO Karatay Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu ~~onaylıyorum~~/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 07/08/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Enstitü Müdürü



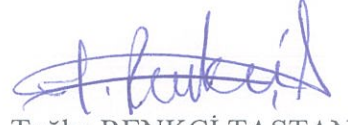
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ
Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Tuğba RENKÇİ TAŞTAN

07/08/2018

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANATTA YERLEŞTİRME (ENSTALASYON) VE KÜLTÜR

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Tuğba RENKÇİ TAŞTAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Ağustos 2018

ÖZET

Bu araştırma, Türkiye’de 1980 ve 2015 yılları arasındaki, kültür bağlamındaki yerleştirme (enstalasyon) kategorisinde sergilenen çalışmaları incelemektedir. Bu kapsam doğrultusunda, literatür taraması yapılarak, ilgili yerleştirmeler dokümanite edilmiş ve bu çalışmalara ilişkin detaylı bilgiler bir araya getirilmiştir. Tezin araştırma ve gelişim sürecinde; yerleştirme çalışmalarının günümüzdeki anlamıyla nasıl ortaya çıktığı, hazır-yapımlar ve türleri, mekânla ilişkisi ve mekânın dönüşüme uğraması, nesnenin hem biçimsel hem de anlamsal yapıbozumu gibi konular düşünsel ve kavramsal boyutlarıyla araştırılmış ve tartışılmıştır. Ayrıca kültür endüstrisi ve postmodernitenin kültürle olan diyalogu ve bunun ortaya koyduğu bir takım angajmanlarla ve teknolojik gelişmelerle, küreselleşmenin toplumsal kültür yapısı üzerine etkileri ele alınmış, yerel kültürün uğradığı dönüşümlerden bahsedilmiştir. Türkiye coğrafyasına özgü yerel nitelikteki kültürel konularla birlikte, işlevsel yerel kültür nesnelerinin içerikte yerleştirmeye ne şekilde dâhil olduğu ve sanatçıların aynı zamanda disiplinlerarası bir yaklaşımla toplumsal yapıyı etkileyen kültürel meseleleri işleyişi vurgulanmıştır.

Bu çalışmada; sanatçılar, küratörler, sanat tarihçileri ve alanında uzman kişilerle olan görüşmeler ve literatür taraması tezin veri toplama yöntemini; yazarın bu araştırma ile ilgili gerçekleştirdiği yerleştirme üretimleri de, tezin uygulama yöntemini oluşturmuştur. Tez içeriğinde ise genel olarak, gündelik yaşamda geçmişten bu yana kültürel olguların, yerel nitelikteki nesnelerin ve hazır-yapımların, kavramsal sanat ve yerleştirme ile olan etkileşimine, biçimsel değişimine ve farklı bağlamsal dizgelerle kurgulanmasına değinilmiştir. Tezde çalışmalarla birlikte yer alan sanatçıların sanatsal özgeçmişleri, tanıtıcı bilgiler ve ele alınan ilgili konuyla alakalı ek veriler konunun tüm yönleri ile anlaşılması açısından bir arada aktarılmıştır.

Otuz beş yıllık bir dönemle sınırlandırılan ve öncesinde on yıllık geçmiş dönemi de ele alan bu çalışmada, kavramsal çerçevesi ve içeriği, kültür bağlamındaki işlerden oluşan 12’si Türkiyeli ve 2’si yabancı olmak üzere 14 sanatçıdan, her bir sanatçının en az bir çalışması ele alınmış, toplamda 30 çalışma incelenmiştir. Türkiye’de, kültür bağlamında yerleştirme ortaya koyan yerli ve yabancı sanatçıların, bu bağlamı ele alırken konu olarak aralarında farklılıklar bulunduğu görülmüştür. Tezin son bölümünde, bu konu üzerine yapılmış araştırmalardan ve incelenen sanatsal üretimlerden yola çıkılarak, uygulamalar gerçekleştirilmiş; araştırma konusunun belirlenen bağlamları doğrultusunda, mekânsal işler ortaya konmuştur.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Türkiye’de çağdaş sanat, yerleştirme, enstalasyon, kültür, 1980-2015.
Sayfa Adedi : 213
Danışman : Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

INSTALLATION AND CULTURE IN CONTEMPORARY ART IN TURKEY
(Proficiency in Arts Thesis)

Tuğba RENKÇİ TAŞTAN
GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ARTS

August 2018

ABSTRACT

This research examines the works between 1980 and 2015, which were exhibited in the installation practical category on the local cultural content in Turkey. Within this scope; the literature has been searched, the relevant installations have been documented and detailed information on these studies has been collected. The topics covered and discussed in the research and development process of the thesis are as follows: the way in which the installation practice emerged in the present sense, the ready-mades and types, the context, the relation with the place and transformation of the place, the investigation of the object with both intellectual and conceptual dimensions of both formal and semantic deconstructions. It also discusses the dialogue of the popular culture and postmodern with the culture and its implications for technological developments, the culture industry and the impact of globalization on the social culture structure, and the transformation of the locality has been mentioned. Along with Turkey's geography-specific local cultural issues, how functional local cultural objects are involved in the matter and, with an interdisciplinary approach, artists perform cultural issues that affect social structure are emphasized.

In this research, interviews with artists, curators, art historians and interviews with experts in their fields constituted the method of collecting data; the installation productions that the author made about this research also constituted the applying method of the thesis. In the thesis context, cultural phenomena in daily life, interaction of local objects and ready-mades with conceptual art and installation, formal change and construction of different contextual systems have been mentioned. In addition, along with the works, the artistic background of the artists in the thesis, information on them and additional information related to the topic have been also presented. Therefore, these data have been put together in terms of understanding of all aspects of the installations and artists.

This study was limited to a period of thirty-five years, and it also covered the previous ten-year past. In this research, at least one installation work of each 14 artists, 12 from Turkey and 2 foreign, have been examined, consisting of the conceptual framework and content in the cultural context. A total of 30 works were examined related to this subject and it was seen that there are differences while artists deal with this context as a subject. In the last part of the thesis, applications were carried out from the researches and examined artistic productions on this subject; spatial works have been produced in the context of the research context.

Science Code : 40408
Key Words : Contemporary art in Turkey, installation, culture, 1980-2015.
Number of Pages : 213
Advisor : Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

TEŞEKKÜR

Tezin başlangıcından sonuçlandırılmasına kadar olan süreçte katkılarından ve desteklerinden ötürü tez danışmanım Prof. Dr. Canan DELİDUMAN'a ve Tez İzleme Komitesi üyesi Prof. Dr. Adnan TEPECİK ve Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU'na teşekkür ederim.

Değerli sanatçı ve akademisyen Prof. Rıfat ŞAHİNER'e ve bana her zaman arşivinin kapılarını açan, fikirlerini paylaşan ve sanatsal üretimlerim konusunda yardımlarını esirgemeyen değerli sanatçı Yusuf TAKTAK'a tüm desteklerinden ötürü teşekkür ederim. Tezin araştırma sürecinde, üç dönem boyunca lisans ve lisansüstü derslerine beni misafir olarak kabul eden ve tezimi geliştirmemde bana yardımcı olan Doç. Dr. Kerem KARAOSMANOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Setenay Nil DOĞAN'a teşekkürlerimi sunarım. Tez sürecinde, kendileriyle görüştüğüm, bilgilerini ve çalışmalarını benimle paylaşan, Genco GÜLAN'a, Ragıp BASMAZÖLMEZ'e, Şakir GÖKÇEBAĞ'a, Ramazan CAN'a ve önemli önerilerde bulunan sanatçı Alper AYDIN'a teşekkür ederim. Ayrıca, SALT Araştırma ve Programlar Direktörü ve Küratör Vasıf KORTUN'a ve Dr. Öğr. Üyesi Zerrin İREN BOYNUDELİK'e teşekkürlerimi sunarım. Yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Çağatay BİLSEL'e, çalışmaların kurulum ve yapım aşamasında desteklerinden ötürü Halit ALTUN'a, Bilal KANBER'e, Hakan TÜRKYILMAZ'a, Fatma YILDIZ'a ve Bağımsız Sanat Vakfı (BSV) kurucusu ve küratör Hülya YAZICI'ya teşekkürlerimi sunarım.

En çok da, bana bu yolda her zaman destek olan ve cesaret veren sevgili eşim ve hayat arkadaşım Enes TAŞTAN'a, aileme ve arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xvi
1. GİRİŞ.....	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	9
2.1. Doğada Yerleştirme (Enstalasyon).....	9
2.2. Yerleştirmenin Dünyadaki Sanat Ortamında Gelişimi.....	11
2.2.1. Marcel Duchamp ve Hazır-Yapımlar	19
2.2.2. Joseph Beuys	34
2.2.3. Kavramsal Sanat	39
2.3. Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Mekan.....	49
2.3.1. Yerleştirmenin Türkiye’deki sanat ortamında ortaya çıkışı ve gelişimi	56
2.4. Kültür Kavramı	67
2.4.1. Kültür Endüstrisi ve Andy Warhol.....	72
2.4.2. Küreselleşmenin Kültüre Etkileri	82
2.4.3. Ai Weiwei ve Ayçiçeği Çekirdekleri.....	87
2.5. Türkiye’de Çağdaş Sanatta Kültür Bağlamında Yerleştirme	91
2.5.1. Füsun Onur	95
2.5.2. Sarkis Zabunyan	99
2.5.3. Gülsün Karamustafa	106
2.5.4. Ayşe Erkmen	113

2.5.5. Handan Börüteçene.....	119
2.5.6. Şakir Gökçebağ.....	126
2.5.7. Genco Gülan	131
2.5.8. Ragıp Basmazölmez	135
2.5.9. Ramazan Can.....	141
2.5.10. Diğer Yerleştirme Örnekleri	146
3. UYGULAMALAR ÜZERİNE BULGULAR VE YORUMLAR	157
3.1. “Evinizi Kendinizde Gibi Hissedin...” Temalı Uygulamalar	161
4. YÖNTEM	181
4.1. Araştırmanın Modeli	181
4.2. Evren ve Örneklem.....	181
4.3. Veri Toplama Teknikleri	182
4.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	182
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	185
KAYNAKÇA.....	193
ÖZGEÇMİŞ	209

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1.	Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort (Still Life Chair Chaning), 1911-12. Tuval üzerine yağlıboya ve yapıştırılmış muşamba, 27 x 35 cm, Picasso Müzesi, Paris.	14
Resim 2.2.	Kurt Schwitters, Merzbau, 1923, Hannover. detay görüntüsü.....	16
Resim 2.3.	Marcel Duchamp, Çeşme (Fountain) 1917, Fotoğraf: Alfred Stieglitz.	20
Resim 2.4.	Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerliği (Bicycle Wheel), 1951, 3. versiyonu, (1913 tarihli orijinali kayıptır), Sidney Janis Gallery, New York.....	23
Resim 2.5.	Marcel Duchamp, Şişe Kurutucu (Bottle Rack), 1961 yılında üretilmiş kopyası. (Çalışmanın 1914 tarihli orijinali kayıptır).	29
Resim 2.6.	Marcel Duchamp, Eczane (Pharmacy), 1914.	30
Resim 2.7.	Marcel Duchamp, Monte Carlo Bond, 1924.....	31
Resim 2.8.	Marcel Duchamp, Tzanck Çeki (1919).....	31
Resim 2.9.	Marcel Duchamp, Taze Dul (Fresh Widow), 1920, Minyatür Fransız penceresi, ahşap, metal, deri, sert plastik.	32
Resim 2.10.	Marcel Duchamp, Kırık Kolun Öncesinde (In Advance of the Broken Arm), 1945 yılında üretilmiş kopyası, (Çalışmanın orijinali 1915 tarihli, kayıptır), 121.9 x 45.7 x 10.2 cm, ahşap ve galvanizli demir kar küreği.	33
Resim 2.11.	Marcel Duchamp, Mutsuz Hazır-Yapım (Unhappy Ready-Made), 1919, 16.2 x 10.5 cm, geometri kitabı. The Museum of Modern Art Library, New York.	34
Resim 2.12.	Joseph Beuys, Sürü (The Pack), 1969, keçe, içyağı, kızak, el feneri, voswogen minibüs. Staaliche Museen Kassel, Neue Galerie, 2005.....	36
Resim 2.13.	Joseph Kosuth, Bir ve Üç Cam (One and Three Glass), 1965, cam levha, fotoğrafı ve tanımının bulunduğu kısa metin. Kröller-Müller Museum, Hollanda.	45
Resim 2.14.	Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs), 1965, tahta sandalye ve fotoğraflar, 82 cm (sandalye yükseklik), MoMA, New York.....	46

Resim 2.15. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Çekiç (One and Three Hammers), 1965, çekiç, çekiç fotoğrafı ve çekiç tanımının fotokopisi, 61 x 135.6 cm, Leo Castelli Gallery, New York.	47
Resim 2.16. Altan Gürman, Montaj 4, 1967, tahta üz. selülozik boya ve dikenli tel, 123x140x9 cm.....	57
Resim 2.17. Füsün Onur, Dıştan İçe İçten Dışa, 1978, yerleştirme, Taksim Sanat Galerisi.	58
Resim 2. 18. Şükrü Aysan, Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale, 1979, tuval, boya, Kilyos, İstanbul.	59
Resim 2.19. Füsün Onur, Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel, 1981, karışık teknik, 183 x 200 x 140 cm., III. Yeni Eğilimler Sergisi, Gümüş Madalya.	61
Resim 2.20. Cengiz Çekil, Düzenleme No:4, 1987, 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi'nden genel görünüm.....	62
Resim 2.21. Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, 1986, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.....	63
Resim 2.22. Andy Warhol, Campbell'in Çorba Konserveleri (Campbell's Soup Cans), 1962, otuz iki tuval üzerine sentetik polimer boya, MoMA.	79
Resim 2.23. Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri (Sunflower Seeds), 2010, Tate Modern, Turbine Hall, 100 milyon porselen çekirdek.....	89
Resim 2.24. Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri, 2017, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.	90
Resim 2.25. Füsün Onur, Dolmabahçe Hatırası, 1992, iskemle, kabak, bez, şerit, Sanat – Texnh Sergisi, İstanbul Resim Heykel Müzesi.	97
Resim 2.26. Füsün Onur, Kalıt, 1993, 50x40 cm., İstanbul Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi.....	98
Resim 2.27. Sarkis Zabunyan, Ayasofya Hamamında Raks, 1987, davul, tokmak göbektaşı, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Ayasofya Haseki Hürrem Sultan Hamamı, Fotoğraf: Sarkis.....	100
Resim 2.28. Sarkis Zabunyan, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995, bakır kazan, neon ışıklı avize, ahşap oturma bankları, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo, Fotoğraf: Sarkis.	102
Resim 2.29. Sarkis Zabunyan, Sinan Louis Kahn, 2007, neon ışık, 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Atatürk Kitaplığı.	104

Resim 2.30. (sol): Gülsün Karamustafa, Abide I, 1987, 4. Öncü Türk Resminden Bir Kesit Sergisi, I. Hareket Köşkü, Dolmabahçe Sarayı. (sağ): Gülsün Karamustafa, Abide II, 1988, 5. Öncü Türk Resminden Bir Kesit Sergisi, I. Hareket Köşkü, Dolmabahçe Sarayı.	108
Resim 2.31. Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991, Anı/Bellek I Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, 120x40x40 cm.	110
Resim 2.32. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, 20 adet 60x45x90 cm kumaş, pamuk, demir. Fotoğraf: Laleper Aytek.....	111
Resim 2.33. Ayşe Erkmen, Geçmişe Tören, 1989, 2. Uluslararası İstanbul Bienali, taş kalıntılar, pirinç levhalar, Aya İrini Müzesi Bahçesi, İstanbul.....	115
Resim 2.34. Ayşe Erkmen, Geçmişe Tören, yerleştirmenin bir diğer genel görünümü.	116
Resim 2.35. Ayşe Erkmen, Üç Göz, 2015, Kapadokya Çarpması, Cappadox, Uçhisar Kalesi, Nevşehir.	117
Resim 2.36. Handan Börüteçene, Kır/Gör, 1985, 5. Yeni Eğilimler Sergisi, Başarı Ödülü, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.	120
Resim 2.37. Handan Börüteçene, Bellek Kasası, 1995, cam, kurşun, demir, meyan kökü, kekik, adam otu, akot, sinirli ot, Lyka Bölgesi toprağı, 165 x 51 x 20 cm, Yeryüzü Belleği Sergisi'nden, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Fotoğraf: Ani Gelik Arevyan.	121
Resim 2.38. (sol): Handan Börüteçene, Bellek Kasası, 1995, cam, kurşun, demir, kişniş, tiftik, 165 x 51 x 19 cm, Yeryüzü Belleği Sergisi'nden. (Sağ): Handan Börüteçene, Bellek Kasası, 1995, cam, kurşun, demir, arpa, ahşap araba tekerleği, 88 x 68 x 24 cm., Yeryüzü Belleği Sergisi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Fotoğraf: Ani Gelik Arevyan.	122
Resim 2.39. Handan Börüteçene, Kendime Gömülü Kaldım, 2014, dikilmiş elbise, farklı renklerde çanak çömlek parçaları, 3 metre çapında altın varak daire, fotoğraflar, İstanbul Arkeoloji Müzeleri. İstanbul.....	123
Resim 2.40. Şakir Gökçebağ, Kasımpaşa, 2010, 94 x 128 cm, duvar yerleştirmesi, Bıyıkaltı Serisi. Galeri Apel, İstanbul.	128
Resim 2.41. Şakir Gökçebağ, Selimiye, 2010, 150 x 105 cm, duvar yerleştirmesi, Bıyıkaltı Serisi. Galeri Apel, İstanbul.	129

- Resim 2.42. Şakir Gökçebağ, Üç Temel Dua (Three Basic Prayers), 2010, 45 x 105 x 1 cm, tesbihi duvar yerleştirmesi, Prayers Serisi. Plato Sanat, İstanbul Ayvansaray Üniversitesi, İstanbul. 130
- Resim 2.43. Genco Gülan, Gecekondu, 1995, mimari yapı. 5 x 7 x 3m. Bir kamyonet dolusu tuğla, alçı, 2 adet 50, 4 adet 35 ekran TV, çıkmakapı ve pencere, kullanılmış ayakkabılar, toprak, yeşil bitkiler, tavuk ve horozlar. Genç Etkinlik I Sergisi, TÜYAP..... 132
- Resim 2.44. Genco Gülan, Kendini Gurbette de Evinde Hisset, 1997, el dokuması halılar, 7 x 8m, boyutlar değişebilir. 133
- Resim 2.45. Ragıp Basmazölmez, Kültürel İmaj, 2000, lastik ayakkabı üzerine yapıştırılmış logo, 200x100x40 cm., yün çorap üzerine yapıştırılmış logo, 200x100x40 cm., 21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi. 137
- Resim 2.46. Ragıp Basmazölmez, Varolma Biçimi, 2002, yaklaşık 1000 metre basma kumaşla kaplanmış evler, 100x50x40 m., Sarıgazi, İstanbul .. 138
- Resim 2.47. Ragıp Basmazölmez, Yoz-Duruş, 2003, kaldırım taşları ve üzerine kaplanmış basma kumaş, 15 x 25 cm., İstiklal Caddesi, İstanbul. 22. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Başarı Ödülü. ... 140
- Resim 2.48. Ramazan Can, Fal Nesnesi II, 2014, ahşap, kumaş, metal, kemik, ip, nazar boncuğu, 104x126x21 cm., Kesişme Noktası Sergisi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Fotoğraf: Ramazan Can. 143
- Resim 2.49. Ramazan Can, Kozmogoni, 2015, ahşap, kumaş, metal, kemik, 215x205x40 cm., Şamanlar ve Demonlar Sergisi, Foyart Sanat Galerisi, Ankara, Fotoğraf: Ramazan Can..... 144
- Resim 2.50. Daniel Buren, Süleymaniye İmareti, 1989, beyaz ve renkli bantlar, 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Süleymaniye İmareti avlusu. 146
- Resim 2.51. Canan Beykal, Savunma Önlemi, 1991, metal konstrüksiyon, fotoğraf, spot ışıklar, 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi, Atatürk Kültür Merkez, (AKM), İstanbul. 148
- Resim 2.52. Canan Tolon, Nothing to Declare, 2000, halılar, çimler, krom ayak üzerine pleksi yönlendirme tabelaları, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul. 149

- Resim 2.53. Maurizio Pellegrin, The Great M.P. in Istanbul, 2008, değişken boyutlarda, farklı nesneler ve İstanbul'daki çeşitli tarihi yapılar, BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul. (Sol): Süreklilik, XIV yüzyıl sultan mezarları, bobin iplik makaraları, Eyüp Mezarlığı, (Orta): Soru, Sultan mezar kapısında kırmızı ipek, Eyüp Sultan Camii, (Sağ): Yolculuk, murano cam, çin yemek çubuğu, iplik, Rüstem Paşa Cami. 151
- Resim 2.54. Alper Aydın, Ottoman Empire, 2013, renkli puf yastıklar, CerModern, Ankara. Fotoğraf: Alper Aydın. 153
- Resim 3.1. Tuğba Renkçi Taştan, Evinizi Kendinizde Gibi Hissedin..., 2018, şeffaf pleksiglas, led ışık, 120 x 23 cm. 161
- Resim 3.2. Tuğba Renkçi Taştan, İlk Buharlı Ütücü, 2017, antika buharlı ütü, buz torbası, kırmızı yastık, siyah kaide, 145x40x40 cm, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun. 163
- Resim 3.3. Tuğba Renkçi Taştan, Fatuvalet Kağıdı, 2017, tuvalet kağıtlığı, faturalar, değişebilir boyutlarda, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 164
- Resim 3.4. Tuğba Renkçi Taştan, Kenarda Kuyu Var, 2017, ayaklar, kuyu, yün çorap, değişebilir boyutlarda, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun. 165
- Resim 3.5. Kenarda Kuyu Var, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 166
- Resim 3.6. Tuğba Renkçi Taştan, Urfalı Beşik, 2017, tüller, kablo, küre, şanlıhurfa'ya özgü el yapımı beşik, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun. 167
- Resim 3.7. Urfalı Beşik, önden görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 168
- Resim 3.8. Tuğba Renkçi Taştan, Yaşam Pencereden, 2017, eski akşap pencere, cam üzerine stiker özgeçmiş yazısı, led ışık, 104x50x5 cm, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: Enes Taştan. 169
- Resim 3.9. Tuğba Renkçi Taştan, İkili Elek Sistemi, 2017, iki adet elek, kredi kartı, zincir, metal gider, 186x90x15 cm, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun. 170
- Resim 3.10. İkili Elek Sistemi, detay görüntüsü. Fotoğraf: İsmail Coşkun. 171
- Resim 3.11. Tuğba Renkçi Taştan, Demleniyor..., 2017, işlemeli bakır semaver, beyaz kürsü, stiker yazı, ince belli çay bardağı ve geleneksel kırmızı çay tabağı altlığı (34 adet). 180x110x120 cm. Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun. 172

- Resim 3.12. Tuğba Renkçi Taştan, Duvar Üstü, 2017, eski ve kullanılmış at eyeri, at koşum takımı, at nalı, çingirak, demir et askısı, biley taşı, orak, tesbih, üzerlik, kilise anahtarı, kablo, faturalar, el yapımı cezve, fincan, tabak. Değişebilir boyutlarda, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 173
- Resim 3.13. Duvar Üstü, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 175
- Resim 3.14. Duvar Üstü, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 175
- Resim 3.15. Duvar Üstü, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 176
- Resim 3.16. Tuğba Renkçi Taştan, Köy Evi, 2017, eski ve kullanılmış radyo, gaz lambaları, halı, kilim, sedir, kırlent, küllük, kürek, 2 adet testi, el örgüsü bezler, Coca Cola. Değişebilir boyutlarda. Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun. 176
- Resim 3.17. Köy Evi, detay görüntüsü. Fotoğraf: İsmail Coşkun. 178
- Resim 3.18. Tuğba Renkçi Taştan, Kayıp Ruhlar, 2016, elbise askılıkları, tül, bant, değişebilir boyutlarda. III. Uluslararası İstanbul Trienali, Taksim Cumhuriyet Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 178
- Resim 3.19. Kayıp Ruhlar, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 179
- Resim 3.20. Kayıp Ruhlar, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan. 180

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Simgeler

Açıklamalar

cm

Santimetre

Kısaltmalar

Açıklamalar

ABD

Amerika Birleşik Devletleri

AKM

Atatürk Kültür Merkezi

Akt.

Aktaran

Bkz.

Bakınız

BSV

Bağımsız Sanat Vakfı

IFCA

Istanbul Foundation For Culture and Arts

IMMA

Irish Museum of Modern Art

İDGSA

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

İKSV

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı

MNC

Multinational Corporation

MoMA

The Museum of Modern Art

MSG

Maçka Sanat Galerisi

SSM

Sakıp Sabancı Müzesi

STT

Sanat Tanımı Topluluğu

TDK

Türk Dil Kurumu

YTÜ

Yıldız Teknik Üniversitesi

1. GİRİŞ

Yerleştirme, bilindiği üzere günümüz sanatının en çok tercih edilen anlatım biçimlerindendir. Batılı sanat anlayışıyla yerleştirme ve diğer çağdaş sanat uygulamaları, Türkiye'deki sanat ortamında yaklaşık kırk yılı aşkın bir süredir günümüzdeki anlamıyla varlık göstermektedir. Özellikle 1980 sonrası bugünkü anlamıyla uygulanmaya başlayan yerleştirme, 1990'larda sanat ortamında görünürlüğü artmış ve bir ifade olanağı olarak sanattaki yerini almıştır. 1970'li yılların sonu ve 1980'lerin başında İstanbul'da düzenlenen bazı etkinliklerin ve 1980'lerin sonlarında Uluslararası İstanbul Bienali'nin düzenli olarak gerçekleştirdiği kavramsal sanat ağırlıklı sergilerin başlaması, yerleştirmenin sanat dünyasında yaygınlık kazanmasını hızlandırmıştır.

Yerleştirme, Türkiye'nin sanat ortamında ve akademide tarih boyunca kabul görmüş olan yapıt üretimindeki belirli teknik ve uygulamadaki temel anlayışları derinden sarsarak, sorgulanmasına ve tartışılmasına neden olmuştur (Akay, 2008, s. 26, 27). Sanat ortamının gündemini uzun süre meşgul eden bu tartışmaların yaşanması, yerleştirme çalışmalarının gelişimine ve yaygınlaşmasına engel olmamış, aksine, çağdaş Türk Sanatı'nda yeni bir dönemin habercisi olmuştur.

1990 sonlarına doğru ayrıca tuval resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden sıyrılan ve farklı etkilere açık, genç bir kuşak da ortaya çıkar. Tek bir anlatım formu içerisinde saflık, tek ve biricik olma ideallerini terk eden bu sanatçılar, yerleşik galeri düzeyine indirgenmiş estetik anlayışları sorgulayarak, farklı gösterimlerden ve ifade olanaklarından yararlanan çok katmanlılık sunar (Çalıkoglu, 2008, s. 12).

Üretim sürecinde, daha özgür hareket etme fırsatını elde eden sanatçılar, uygulama ve teknik anlamda herhangi bir sınırlama ve kısıtlama olmaksızın sanat ve hayat birlikteliği temelinde üretimlerini ortaya koymuşlardır. Bu anlamda günlük yaşamdaki pek çok şey sanatçının çalışma serüveninde yapıtın bir çıkış noktası, kaynağı, malzemesi veya yapıtın kendisi olabileceği gibi; herhangi bir hazır-yapım nesne de, üretim sürecinde işlevselliğinden soyutlanarak birer sanat yapıtına dönüşebilir hale gelmiştir. Bu durum sanatçının ihtiyacı olan şeye, sorunsalına veya ortaya koymak istediği işi nasıl oluşturmak istediğine bağlıdır. Bu doğrultuda

yerleştirme çalışmalarında, Türkiye coğrafyasına özgü kültürel içerikli konuların ve bağlamların işlendiğinin (buna bağlı olarak bazen de yerel nesnelerin malzeme olarak sıklıkla tercih edildiğinin) altını çizmek gerekir.

Bu araştırmanın başlığı; Türkiye’de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda, Türkiye’de sergilenmiş ve izleyici ile buluşmuş birbirinden farklı, öne çıkan, literatüre geçen, kavramsal çerçevesini ve içeriğini Türkiye coğrafyasına özgü yerel¹ bir konuyu veya sorunsalı kültür bağlamında ele alan yerleştirme çalışmalarından oluşmaktadır. Bununla birlikte, geçmişten bu yana yerel kültürde yer alan -gerek hazır-yapım, gerekse el yapımından oluşan- nesneler de, içerikle birlikte uyumluluğu göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Buna göre, Türkiye’de yerleştirme çalışmalarının kavramsal boyutunu, yerel kültür bağlamında ele alan sanatçılar ve yerleştirmeler bu tezin konusunu oluşturur. Bunun yanı sıra amaç, önem ve sınırlılıklarıyla ana hatları belirlenen bu konu, yapılan araştırmalarla ilgili özgün bir içerik sunabilecektir.

Yerleştirme, günümüz sanatı itibarıyla çok geniş bir uygulama olarak, diğer üretim biçimlerinde destekleyici kurgu bağlamında yer aldığı için, araştırmayı tek bir kategoriye indirmek gerekli olmuştur. Kavramsal sanat kapsamındaki yerleştirme, günümüzde başlı başına bir alan olma yolunda ilerlerken hazır-yapım dışında; video sanatı, fotoğraf, performans sanatı, arazi sanatı, network sanatı ve sistem sanatı gibi pek çok anlatım pratiğinde ve farklı disiplinlerde yer alır. Buradan şu sonuç çıkarılabilir; yerleştirme, gerek kurgusal açıdan, gerekse durum, teknik ve biçimsel açıdan diğer kategorideki yapıtların üretim sürecinde destekleyici olarak, farklı işlevlere sahip olabilir. Ayrıca plastik sanatlar ve farklı sanat disiplinleri arasında bir ayırım ve sınıflandırma kalmamış; diğer mecralarla ve yerleştirmenin birlikte kullanılması mümkün hale gelmiştir. Buna göre, salt resim veya heykel yapan bir sanatçı, disiplinlerarası bir bilinç ile, kavramsal sanat üzerine de çalışmalar üretebilmektedir. Dolayısıyla bu araştırmaya belirli sınırlar getirmek kaçınılmaz olmuştur. Bu araştırma, kültür bağlamında ve içeriğindeki, üç boyutun sınırlarını aşan yerleştirme çalışmaları ile sınırlandırılmıştır.

¹ Yerel kelimesi sözlük anlamıyla; “bir yere, bir bölgeye ilişkin olan, sınırlı bir yerle ilgili olan, lokal, yöresel, mahalli” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, Büyük Türkçe Sözlük).

Buna ek olarak, araştırmanın belirlenen çalışma evreni (ulaşılabilen evren), röportaj grubundaki ulaşılabilen sanatçılar, sanat tarihçi ve uzmanların görüşleri ve Türkiye’deki sanat ortamında sergilenmiş ve ulaşılabilir yerel kültür konulu yerleştirme çalışmaları tez kapsamındaki bir diğer sınırlılıklardır.

Çalışmanın iskeletini oluştururken; yerleştirme çalışmalarında olduğu gibi, çok geniş bir olgu ve kavram olması nedeniyle kültür konusunda da sınırlama yapılarak, belli bir kapsamda ele alınmıştır. İlk olarak, kültür ile ilgili alt öğelerinden oluşan seçenekler belirlenmiş ve bu konuda ortaya konmuş ve sergilenmiş belirli araştırmalara, sanatçılara ve yerleştirmelere bakılmıştır. Hazır-yapımın yerleştirmede temel çıkış noktası olması göz önünde bulundurularak, yerleştirme ve kültürün kesişen ortak noktası olan, yerel nitelikteki kültürel nesnenin de, kültür bağlamındaki yerleştirme çalışmalarında malzeme olarak sıkça kullanıldığı tespit edilmiştir. Yapılan bu değerlendirmeler sonucunda kültür konusu *yerellik* ile sınırlandırılarak netlik kazanmıştır. Konu, kültür nesnesiyle de ilişkili olduğu üzere, yerleştirmenin ilk çıkış noktası olan hazır-yapımlarla (ready-made) başlanarak ele alınmıştır. Konuya ilişkin sanatçılar ve çalışmalar da kategorize edilerek, üç boyutlu yerleştirmeler üzerinden bir değerlendirme ile araştırma başlamış oldu.

Kültüre ilişkin bir takım olgular, durumlar, alışkanlıklar ve kültürel unsurlar; günlük yaşamda endüstriyel ve teknolojik gelişmelerle ve toplumsal, ekonomik, politik dönüşümlerle zamanla değişmekte, yeni kültürel anlayışlar ortaya çıkmakta veya var olanlar kaybolabilmektedir. Bu durumda toplumsal ve kültürel anlamda yerel ve ulusal olana giderek yabancılaşmanın yaşandığı bir durumdan söz etmek de mümkündür. İçinde bulunduğu çağın postmodern düşünce biçimden ve toplumun kültürel unsurlarından yararlanan sanatçı için ise, yerel ve yerli olanı kaynak olarak kullanma, özellikle de kültürel bir bağlamın, içeriğin, nesnenin veya olgunun alışılmış durumların dışında farklı gönderileri bulunan bir hale dönüşmesi, yeni düşüncelere kaynaklık etmesi açısından önem taşır. Kültürel nesne öz temsiliyetinden uzaklaşmaz, sanatçısı tarafından yeni anlamları da beraberinde getirerek tekrar üretilir. Sanatta farklı malzeme arayışına benimseyen sanatçılar için kültürel nesne, yerleşik işlevinden ve amacından sıyrılarak, üretim sürecinin deneyselliğinde farklı sonuçların elde edilmesine olanak sağlamıştır.

Yeni üretim biçimlerindeki gelişmeler ve çağdaş sanat ortamının gidişatı, yerleştirmeyi sanatçılar tarafından daha çok tercih edilen bir anlatım biçimi yapmaktadır. “Televizyon ve popüler kültür ürünlerinden, birebir olarak sokağın jargonundan, yeni baştan şekillenen bir yerellik/evrensellik tartışmasından hız alan bu sanatçılar, aynı zamanda disiplinlerarası bir bilinç niteliğine sahiptirler” (Çalıkoglu, 2008, s. 12). Hem konu, hem de malzeme olarak yerel kültürün çeşitliliği, üretimlerinde farklı çağdaş sanat uygulamalarından yararlanan çok yönlü sanatçı için, günümüz toplumunu irdelemede önemli bir kaynak görevi üstlenmiştir. Ayrıca bu coğrafyada yer alan tarihi ve kültürel olguların, mekânların, konuların ve nesnelerin farklı biçimlerde malzemenin dilini oluşturması, mekâna özgü sergilenmesi ve kavramsal bir çerçevede ele alınması ile sanat dünyamızın daha önceki dönemlerinde benzer örneklerin görülmediği yerleştirme çalışmalarının ortaya konmuş olduğu görülmektedir.

Çağdaş sanatın teknolojiyle ve kültür endüstrisiyle birlikte farklı kaynaklardan beslendiği düşünüldüğünde, yerleştirme ve kültür ilişkisi üzerine disiplinlerarası bir anlayış da beraberinde gelmektedir. Bu kapsamda, yerleştirme ve yerel kültür arasında kurulan bağın daha önce araştırılmamış olduğunun farkına varılması sebebiyle, ulaşılabilir ilgili veriler araştırma sürecinde derlenerek incelenmiştir. Sınırları belirlenen bu araştırma tezi çerçevesinde, kavramsal içeriği yerel kültür bağlamında ortaya konan yerleştirmeleri tek bir kaynak altında toplamak ve incelemek, Türkiye’deki çağdaş sanatın tarihi ve günümüzdeki çağdaş sanat ortamı için önemlidir.

Araştırma; yerleştirme gibi günümüz sanatında önemli bir sanatsal anlatım biçimine dikkat çekmesi ve Türkiye’de bu konuda yapılan çalışmaların kavramsal açıdan düşünmeye, tartışmaya ve yeni araştırmalara olanak sağlaması ve sanatçı ve araştırmacılara bilgi ve yapıt üretiminde yardımcı olması açısından önem taşır. Bununla birlikte, Türkiye’de kültürel bir olgunun, olayın, tarihin, değerin, yapı ve mimarinin veya geleneğin yeni fikirlerle, yerleştirmede ele alınışını kavrayabilmek ve kültürel anlamda bir değeri olan herhangi bir nesne veya hazır-yapıma sanatsal niyetle yapılan müdahalelerin kavramsal boyutunun irdelenmesi bu araştırmayı önemli kılan diğer maddeler olarak sıralanabilir.

Bu araştırma, yerleştirmenin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, hazır-yapımın dönüşümü, dünya sanat ortamındaki gelişimi ve tarihsel süreç, mekânla ilişkisi ve kurgusu, toplumsal yapılardaki değişkenler ve gelişmeler pek çok yönden incelendi. Yerleştirmenin Türkiye'deki sanat ortamında günümüzdeki mevcut yapısına gelme sürecinde, önünü açan koşullar etkeninde sanatçılar, yapıtlar, ilgili sergiler, farklı düşünceler ve tartışmalara yer verildi.

Araştırmanın genel amacı, Türkiye’de yerleştirme ve kültür etkileşimini ve böyle bir durumun varlığını ispat etmekle birlikte, toplumumuzun yüzyıllardan beri süre gelen en önemli ögesi olan kültürel öğelerin varlığına, yerleştirme çalışmaları aracılığıyla dikkat çekmek, kayıt altına almak ve farkındalık oluşturmaktır. Bununla birlikte, Türkiye’de bu konuda üretimler ortaya koymuş sanatçıları tek bir araştırma bünyesinde aktarmak amaçlanmıştır. Ayrıca kültüre, kültürel nesne aracılığıyla da farklı bakış açıları sunabilmektir. Kültürel nesnenin gündelik yaşamdaki anlamından ve işlevinden ziyade; kavramsal sanat aracılığı ile varlığına, anlamına, katkısına, çeşitli tekniklerle ve nesnelerle bir araya getirilerek kültür bağlamında farklı bir şekilde ele alındığını ortaya koymaktır. Kültürün ve kültürel nesnenin yerleştirmede; neye büründüğü, nasıl işlendiği, nasıl görüldüğü ve ne şekilde yapıbozuma uğratıldığı ve irdelendiği ve çeşitli anlamlarla daha da zenginleşebileceğini ortaya çıkarmaktır.

Genel amaçlar etrafında incelenmiş bu araştırmanın alt amaçları; yerleştirmenin doğayla ve yaşamla nasıl ilişkilendiği, tanımı, anlamı, tarihi, gelişimi ve tarihsel süreçte nasıl ortaya çıktığı ve başlıca çalışmalar, kavramsal sanat, hazır-yapım türleri, yerleştirmenin uygulama süreci ve mekanla nasıl ilişkilendiği gibi sorular ve konular üzerinden belirlenmiştir. Ayrıca Türkiye bölümünde; yerleştirmenin Türkiye’deki sanat ortamında ortaya çıkma süreci, başlıca sergiler, sanatçılar, çalışmaların neler olduğu ortaya konmuştur. Kültür konusu üzerine ise, detaylı bir araştırma yapılarak, kelimenin kökeni ve sözlük anlamının ne olduğuna değinilmiştir. Kültür endüstrisi ve küreselleşme ile birlikte günümüzdeki kültürel yapıya etki eden olguların ve kültürel yapının neler olduğu ve teorisyenlerin buna ilişkin yaklaşımları üzerinden ele alınmıştır. Türkiye’de kültür konulu ve yerleştirme kategorisinde sergilenmiş çalışmaların neler olduğu ve hangi sanatçılar tarafından

ortaya konduğu da araştırmada sunulmuştur. Son olarak da, toplanmış verilerden yola çıkılarak, belirlenen sergi teması temelinde uygulamalar yapılacak olup yerleştirme çalışmaları ortaya konmuştur.

Teze dâhil olan yerleştirmelerde, araştırma süreci içinde belli ölçütler konulması kaçınılmaz olmuştur. Böylece titizlikle, araştırmanın kalbini oluşturan sanatçılar ve yerleştirmeler belirlenmiştir. Aksi takdirde salt kültür olarak düşünüldüğünde araştırma pek çok çalışmayı da kapsamaktadır. Çünkü kültür olgusu sınırları çok geniş bir olgu olduğundan günümüz sanatında herhangi bir yerleştirme çalışmasının sorunsalı veya içeriğinin dayanağı, kültürle kolayca ilişkilendirilebilir olması sıkça rastlanılan bir durumdur. Dolayısıyla, araştırmanın özgünlüğü ve titizliği açısından bu kriterlerin belirlenmesi son derece önemlidir. Seçilen çalışmalarda ortaya çıkan *temel kriterler*;

- Türkiye coğrafyasına özgü yerel nitelikteki herhangi bir durumun, sorunsalın kültürel bir bağlamda, içerikte veya konuda ele alınması,
- Herhangi bir müzede, galeride, kamusal alanda veya tarihi ve kültürel bir mekânda bir sergi, etkinlik veya proje kapsamında *yerleştirme kategorisinde sergilenmiş* olmasıdır.

Bunların dışında, temel kriter olmayan ancak bazı çalışmalarda yer alan diğer unsurlar ise;

- Yerel nitelikteki herhangi bir kültürel nesnenin, malzemenin kendisini oluşturması,
- Anadolu'ya özgü olması,
- İstanbul'a özgü olmasıdır.

Bu araştırma konusunun 2.5. *Türkiye'de Çağdaş Sanatta Kültür Bağlamında Yerleştirme* başlıklı bölümündeki alt başlıklar araştırmanın en kapsamlı ve kilit noktasıdır. Bu başlıkta sanatçı sıralaması yapılırken, sanatçıların *doğum tarihinden* yola çıkarak sıralanmış ve meseleyi sanatçının yaşadığı dönemin toplumsal yapısıyla ilişkilendirmek adına kronolojik bir dizgiyle oluşturulmuştur. Sanatçıların bu yönde

öne çıkan çalışmalarına genişçe yer verilmeye çalışılmış ve bu dizgede çoğuldan tekile doğru olan bir anlayışla sıralama yapılmıştır. Diğer sanat uygulamalarında ve kategorilerde işler ortaya koyan sanatçıların, bu konuya ilişkin üretimleri *Diğer Yerleştirme Çalışmaları* başlığı adı altında bir araya getirilmiştir. Ele alınan her yerleştirme çalışmasının sanatçısı ve sanat yaşamı hakkında kaynaklarla destekli bilgiler de verilmiştir.

Tez sürecinin en heyecan uyandıran aşaması ise, tespit edilen sanatçıların yerleştirme çalışmalarına ilişkin bilgilerin elde edilmesinde yaşanmıştır. Tespit edilen yerleştirmeler hakkında okumalar yapılırken, işin hangi amaç ve kaygılarla üretildiği ve sanatçının nelerle bağlantı kurmuş olduğu merak uyandırıcı olmuştur.

Sanatçıların yerleştirme çalışmaları değerlendirilip yorumlanırken, belli sorulara cevap aranmıştır. Sanatçının ne yaptığı, nasıl yaptığı, teknik, kurgu, mekânla kurulan ilişki, kavramsal içeriği, manifestosu, hangi sorunsalı ele aldığı, neye göndermede bulunduğu, neye vurgu yapmak istediği ve nerde sergilendiği gibi sorular, işler incelenirken göz önünde bulunduruldu.

Ayrıca tez içinde yer yer; *sanat yapıtı*, *iş* veya *çalışma* ifadesi kullanılmıştır. Buradaki amaç şudur; yerleştirme çalışmaları kurulduğu mekâna göre, genellikle *geçici* bir yapıda olduğu için günümüz sanatında daha çok *iş* veya *çalışma* olarak değerlendirilmektedir. Nitekim sanatçıların da çalışmalarına ilişkin söylemlerde bulunurken, bu ifadeye sıkça yer verdiği görülmüştür. İçerikte geçen yerleştirmelerin bazıları kalıcı değildir. Bu nedenle yerleştirme için, daha çok *iş* veya *çalışma* ifadesi kullanılmıştır.

Türkiye'deki kültür bağlamındaki yerleştirmeleri bir araya getirmeye yönelik bu tez çalışması beş bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın kavramsal çerçevesini oluşturan ikinci bölümde, yerleştirmenin yaşamla nasıl ilişkilendiği, günümüzdeki anlamıyla ne olduğu, tanımı, nasıl ortaya çıktığı, mekanla ilişkisi, dünyadaki sanat ortamındaki etkileri ve gelişimi, kavramsal sanat, hazır-yapım türleri, öncü sanatçılar ve ortaya konulan çalışmalar gibi konular belli kaynaklarla desteklenerek incelenmiştir. Ayrıca, Türkiye'deki çağdaş sanat ortamında yerleştirme çalışmalarının kabul görme

süreci ele alınmıştır. Yerleştirmenin ortaya çıkışı ve gelişimi, etkileri, ilk örnekleri, sergiler, konuyla ilgili farklı yaklaşımlar, tartışmalar ve ayrışmalar gibi konular üzerinde durulmuştur. Yine bu bölüm kapsamında; kültür kavramına, kültür endüstrisine ve Andy Warhol'a, küreselleşmenin kültürel boyuttaki etkilerine ve teorisyenlerin bu konudaki yaklaşımlarına değinilmiş ve son olarak da Ai Weiwei'nin kültürel bir içerikte ortaya koyduğu Ayçekirdeği Çekirdekleri isimli yerleştirme çalışması ele alınmıştır. *Türkiye'de Çağdaş Sanatta Kültür Bağlamında Yerleştirme* başlığı altında bu tezin konusunu oluşturan ilgili yerleştirmeler yer almıştır. Üçüncü bölüm, yapılan araştırmalar neticesinde yazar tarafından ortaya konan proje uygulama, bulgu ve yorumlardan oluşmuştur. Burada araştırmada elde edilen kuramsal bilgilerle, uygulama çalışmaları yapılarak kişisel bir deneyim ve bakış açısı sunabilmek amaçlanmıştır. Son olarak dördüncü ve beşinci bölümlerde, tezin yöntem ve sonuçları yer almaktadır. Böylece beş bölümden oluşan bu araştırma bir bütün haline getirilmiş oldu.

Tezin bundan sonraki bölümlerinin daha iyi anlaşılması için, yerleştirmenin doğadaki varoluşunun ele alınması konuya giriş oluşturması açısından fayda sağlayacaktır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Doğada Yerleştirme (Enstalasyon)

Maddenin uzamda yer almasıyla birlikte, mekânla yerleşik anlamda kurulan bir bağ vardır. Temel bir ihtiyaç olarak doğanın kendisinde ve her mekânda başlı başına bir düzen ve yerleşim iç içedir. İnsanın evrende varlık göstermesiyle yerleştirme ve yerleşim, her anlamda ve her alanda insan varlığının bir parçası olmuştur. Küratör William C. Saitz'e göre; "Gözle ve elle araştırılabilen, hemen erişilebilen alan içindeki nesnelerin yerleştirilmesi, yan yana getirilmesi ve çıkarılması; her insanın hayatının neredeyse doğumundan ölümüne kadar doldurduğu bir etkinliktir" (Seitz, 1961, s. 9).

Toplumların yaşam biçimlerinde kendilerine özgü kültürel yapılarını, yaşayışlarını, inançlarını, geleneklerini veya ritüellerini oluşturan bir takım sosyo-kültürel pratiklerde kendi içinde bir yerleştirme anlayışıyla var olmuştur. Örneğin; Kızılderili ve yerli kabilelerin totemleri, ayinleri veya Uzakdoğu Asya'daki halkların gündelik yaşam biçimleri ve geleneklere ve yerli halka ait kültürel dokuları içinde barındıran çeşitli etkinlikler, var olduğu toplumun yapısında kültürel bir temsiliyet oluşturur. Yine, Orta Asya'da Türklerin yerleşik hayata geçmeden önce *bağımsız mekân* anlayışını benimseyerek, kullandıkları yurt çadırları göçebe yaşam kültürünün kurgusal bir yansımasıdır (Nuhoglu, 2017, 20 Şubat).

Bu örneklerde olduğu gibi yerli kabile ayinleri, totemleri, ritüelleri, canlandırma, göçebe yaşamdaki yerleşik olmayan mekâna yaklaşımlar ve doğal malzeme kullanımı, bugün aslında modernleşmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Elbette bunların uygulanma mantığı çok farklı nedenlere ve amaçlara dayanır. Bu toplumlardaki temel amaç gelenekleri sürdürmek, toplumsal düzeni, huzuru, birliği ve beraberliği korumak için yapıliyordu. Temelde bu eylem ve gösterilerde, biri geleneksel ritüel iken, diğeri ise çağdaş sanat olarak karşımıza çıkmaktadır (Yılmaz, 2006, s. 258).

Bunun gibi daha pek çok örnekten de bahsetmek mümkündür. Ancak ortak payede dikkat çekmek istenen durum toplumsal bir ihtiyaç olarak, insanlığın gerek tarım toplumlarında, gerekse sanayileşmiş modern toplumlarda, yerleşim ihtiyacının ekonomik, sosyal ve kültürel anlamdaki düzen için her dönemde çeşitli biçimlerde var olduğudur. Esasen yerleştirme bu anlamda yaşamın düzeninde vazgeçilmez temel bir unsurdur ve dolayısıyla gündelik yaşamdan, insandan ve hayattan soyutlanamaz.

Günümüzde meydana gelen sanat gösterileri, performans ve yerleştirme gibi kavramsal iletileri barındıran sanatsal uygulamalar da kendi içinde canlandırma veya tekrara yönelik olabilir. Bunlar, eskinin modernleşmiş bir diğer versiyonu olarak yeniden ama farklı bir amaçla varlık gösterdikleri söylenebilir.

Chilvers & Graves-Smith'e göre; *mekana özel* eserler uygulama ve yerleştirme geleneği; sanat ve tasarım, mekan ve zemin temelli örnekleri Yunan Tapınaklarına, Rönesans fresklerine ve tarih öncesi mağara resimlerine kadar uzanır (Chilvers ve Graves-Smith, 2009, s. 337). Dolayısıyla sanat ve mimarlık tarihi açısından yerleştirme anlayışının uygulanması çok eski dönemlere dayandığı söylenebilir.

Günümüz mimarisinde, kamusal alanlarda ve iç mekânlarda, devasa ölçülerde mekâna özgü üretilen yerleştirme çalışmaları bulunmaktadır. Özellikle, dünyanın en önemli sanat ve mimarlık sergilerine ev sahipliği yapan Uluslararası Venedik Bienali'nde yerleştirme ve mimaride ortaya konan pek çok sanat yapıtı karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca belirtmelidir ki; günlük yaşamda toplumların sahip olduğu temel kültür birikimi yaşamı etkilerken, yaşama yön veren gereksinimler de bu doğrultuda şekillenir. Toplumların yapısını ve yaşam biçimlerini belirleyen faktörlerden birisi olan kültürel pratikler, yerleştirmenin kendisiyle de paralellik gösterebilir. Yerleştirme yaşam alanlarını etkilediği gibi, o mekânın etnik, kültürel ve dinsel gibi pek çok konuda veri sunan, mekânsal dönüşümüne de izin verebilir. Bu anlamda, günlük yaşamda son derece sıradan sayılan bir durum, davranış veya olgu var olduğu topluma ilişkin, pek çok anlamı da içinde barındırabilir.

Postmodern teörinin *sanat ve hayat* birlikteliğini temel alan bir sanat anlayışına göre, günlük yaşamdaki en sıradan nesneler, davranış ve durumlar ortaya konulması düşünülen bir iş için; bir konu, bir bağlam veya bir fikir olarak ele alınabilir. Daha genel bir ifadeyle; *sanat ve hayat* farklı açılımları beraberinde getirirken, bu doğrultuda yaşamdaki yerleştirme eylemi de, sanatta farklı kurgularda ve biçimlerde karşımıza çıkan bir *üretim, ifade biçimi ve sanatsal uygulama* haline gelmiştir. Öyle ki, bir sergi kurulumu veya sanat yapıtını galeri mekânına yerleştirmek, her zaman yapıt ortaya koymanın ve sergilemenin önemli bir parçası olmuştur. Ancak yerleştirmenin varlığı, sanatta resim veya heykel yerleştirmesiyle değil, sanat galerisinde veya bunun dışındaki herhangi bir mekânda, mekâna özgü bir kurgu olarak sanatta yerini almıştır.

Yerleştirme eylemi önceki zamanlarda galeride sergilenecek eserlerin mekânsal bağı; sanat eserlerinin gerçek mekânda ne şekilde düzenleneceğini, nasıl kompozite edileceğini işaret ederken, geç-modern dönemdeki *yerleştirme* fikri eser ve mekân bileşenleri arasında çakışık bir bağ kurulmasını ve böylece mekânsal nitelik gösteren farklı bir eser-mekân bütünlüğünü betimlemektedir (Sarı, 2016, s. 52).

Yerleştirmenin bir sanat anlatım ve ifade biçimi olarak günümüzdeki anlamıyla ortaya çıkması, salt kendi varlığıyla ve mekânla dönüşüm içinde olan bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Bu sayede, sıradan bir hazır-yapım veya doğal/yapay herhangi bir nesne, sanatçı tarafından belirlenen sınırlı bağlamlar eşliğinde ve yapıbozumuyla, yeni kavram ve anlamlar dizgesini de oluşturur. Hazır-yapım veya nesne, bir sanat yapıtı değerine ulaşmış; göstergesel, biçimsel ve kavramsal yerleştirme çalışmalarında bir anlatım aracı ve malzeme olmuştur. Bu durum sanatın kendi varlığını, işlevini, anlamını ve sanatçının ise kendi kimliğini sorgulayarak gerçekleşmiştir.

2.2. Yerleştirmenin Dünyadaki Sanat Ortamında Gelişimi

18. yüzyılda endüstri devriminin ilk etkileri İngiltere’de ortaya çıkmış; insan ve hayvan gücüne dayalı üretim tarzından, makine gücüne dayalı üretimin hâkimiyet sürdüğü bir dönem başlamıştır (Yediyıldız’dan aktaran Küçükkalay, 1997, s. 52). “Dünyadaki ekonomik dengeleri kökten etkileyen ve ekonomik-siyasal egemenlik

merkezinin oluşmasında en büyük paya sahip olan Endüstri Devrimi” (Küçükkalay, 1997, s. 51) ile Batı toplumunun yaşamı köklü bir değişime uğramış ve etkilerinin tüm dünyada görüldüğü bir devrimin habercisi olmuştur. Bu dönemde dünya nüfusu yüksek seviyede olmasına rağmen, bu durum ekonomik büyümeye engel olmamıştır. Buna paralel olarak, ilk kez nüfusla beraber hayat standartları da ciddi oranda artış göstermiştir (Güran’dan akt. Küçükkalay, 1997, s. 52). Üretim tüm zamanların en yüksek seviyesine ulaşmış ve hammadde ihtiyacını doğurmuştur. Bunların sonucunda ticari süreci izleyecek daha fazla ulaştırma, daha fazla haberleşme ihtiyacı, daha fazla pazarlama, daha fazla sermaye, daha fazla atık, daha fazla tüketici, daha fazla satıcı ve bu süreci yönetecek ve yönlendirecek, büyük firmaların oluşumuna yol açacak üretim hırsına dayalı bir döngüyle işleyen yeni bir sistem ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla makineleşme; enerji kaynaklarını, üretim düzeneğini, yayılma süreçlerini ve dağılım mekanizmalarını da beraberinde getirmiş ve yaşam daha hızlı bir hale gelmiştir. Buna göre, etkileri günümüze kadar uzanan sonu gelmeyen üretim ve tüketimin yoğun olduğu makina çağı başlamış, yerleşik ve geleneksel teknikler yerini kaliteli malların olduğu seri üretim ve fabrikasyona bırakmıştır (McNeil’den akt. Küçükkalay, 1997, s. 52, 53).

19. yüzyılda endüstrileşen durum göz önüne alındığında, Avrupa’nın modernleşme sürecinde olduğu görülmektedir. Bu durum yeni üretim ve tüketim, iletişim tarzlarının ve dolaşım ağlarının gelişmesi; telgraf, tipografi, görsel bilgi aktarımı, raylı sistem seyahatleri, çoğaltım tekniklerinin işlevselliğini ve gelişimini artırmış ve 1820 ve 1830’larda yeni bir gözlemci-tüketici türü oluşarak, görmenin soyutlanması geliştirilmiştir (Crary’dan akt. Atalar, 2006, s. 7). Dolayısıyla makineleşme, görme ve algı biçimlerini de değişime uğratmıştır. Nitekim görüş şekli ve görünüşün etkileşimini anlamaya ve açıklamaya yönelik araştırmalar, Bilimsel Devrim’e kadar uzanır. Avrupa’nın modernleşme sürecinin bir parçası olarak görsel algı ve dili belirlemek amacıyla yapılan, deneysel *algı* çalışmaları sürekli karşılaşılan bir olgudur (Crary, 2003/2005, s. 8).

18. yüzyılda endüstrileşmenin ortaya çıkmasıyla birlikte; emek, güç, beceri ve üretim gibi insani yetenekler makinelerin hâkimiyeti altına girmiş (Crary, 2003/2005, s. 8) dolayısıyla Sanayi Devrimi her dönemde hızlı bir ilerleme kaydetmiştir.

Modernizm'in getirdiği yeni düzenekler ve bunların aslında nasıl bir sanat formu olarak kullanılacağı fikri de giderek şekillenmiştir. Bu geçiş dönemine tanık olan sanatçılar, makineleşme ve tüketimi konu edinmiş ve bir sorunsal olarak ele almışlardır. El emeği üretimine karşı endüstrileşmenin yıkıcı boyutuna tepki göstermek amaçlı “Amerika ve Avrupa’da görülen *Arts and Crafts* ve *Art Nouveau*, Almanca *Jugendstil* akımı bu tepkilerin bir sonucu olmuştur” (Arnason’dan akt. Atalar, 2006, s. 10). Bu bağlamda, sanat üretimlerinde sosyal, ekonomik, kültürel yöndeki gelişmelere paralel olarak ciddi bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. 1839’dan sonra fotoğrafın geliştirilmesi, 1820’lerde yaşanan gelişmenin bir sonucudur ve aynı zamanda sonraki dönemlerde sanatta yaşanacak gelişmelere zemin hazırlayan, sanattaki değişimin en büyük belirtisidir. Yine aynı yüzyılın ikinci yarısında; 1870 ve 1880 sonrası modernist resim anlayışının ortaya çıkmasıyla birlikte sanatın, sanatçı odaklı özerk bir düşüncede olmasına yönelik eğilimler sonrasında da çeşitli sanat akımları meydana gelmiştir (Crary’dan akt. Atalar, 2006, s. 7). Sanatçılar yüzyıllardır kabul görmüş kurallar yerine farklı, *yeni* tarz, üslup, kompozisyon, konu, teknik ve malzemede anlatım arayışlarına yönelmişler ve bu yönde yapıtlar ortaya koyma yoluna girmişlerdir.

Sanatın seyrini değiştiren bu akımların başında gelen Kübizm’in, dünyada bu denli yankı bulmasının nedeni, sanat dünyasının ve sanatçıların belki de çok uzun zamandır beklediği ve ihtiyaç duyduğu birtakım özgürlükleri getirmiş olmasıydı. Gerçekliği, gelenekseli, ölçüyü bırakma özgürlüğünü, dünyayı bambaşka açılardan ve yeni ve farklı bir tarzda ve dilde özgürce sanatçının isteği ve tercihi doğrultusunda yansıtmaya özgürlüğünün olmasıydı (Lynton, 1980/2015, s. 61).

Picasso ve Braque başta olmak üzere dönemin önde gelen Kübist sanatçıları, ilk kolaj denemelerinde bulunmuş; örneğin, renkli kağıt, gazete, dergi, ip, muşamba, fotoğraf, kumaş gibi sanat dışı malzemeleri çalışmalarına dahil etmişler ve deneysel nitelikte üretimlerde bulunmuşlardır. Kübizm’de, kolaj aracılığıyla gerçekliğin betimlenmesi terk edilmiştir. “Dört yüz yıllık bir derinlik yanılsamasını ve idealizmi yok edip resim düzleminden” (O’Doherty, 2000/2016, s. 53) ayrıştırmışlardır. Dolayısıyla sanat yapıtında sanat dışı nesne kullanımı, günümüzdeki anlamıyla ilk Kübizm’de ortaya çıkmıştır. Bu anlamda sanatta nesne ve mekân anlayışını, ilk

kavramsal bağlamda ele alan bir eğilimde bulunmuşlardır. Çünkü Kübist sanatçılar, görüntüden ziyade, zihinsel ve düşünsel dünyanın resmedilmesinden yana olmuşlardır.



Resim 2.1. Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort (Still Life Chair Caning), 1911-12. Tuval üzerine yağlıboya ve yapıştırılmış muşamba, 27 x 35 cm, Picasso Müzesi, Paris.

Sandalye Hasırlı Natürmort, Picasso'nun ilk kolaj çalışması olması açısından önem taşır. Nitekim sanatçı, sandalye hasırının kendisini resmetmek yerine, nesnenin görselinin bulunduğu bir muşamba parçasını direkt resim düzlemine yapıştırmıştır.

O ele avuca sığmaz kübist yüzeye kolaj yapıştırıldığı anda bir dönüşüm yaşanmıştır. Yassı bir yüzeyde bir konuyu ele almak güçleştikçe Analitik Kübist resmin çoklu birleşme noktaları izleyiciyi de kucaklayarak resimden odaya uzanmaya, izleyiciyi de bu noktaları gözüyle takip etmeye başlamıştır. Resmin yüzeyi kolajla saydamlaştırılmıştır. Arkasında yalnızca bir duvar ya da boşluk varken, önünde izleyicinin içinde kendi varlığını giderek elle tutulur bir gölge gibi algıladığı açık bir alan bulunur (O'Doherthy, 2000/2016, s. 56).

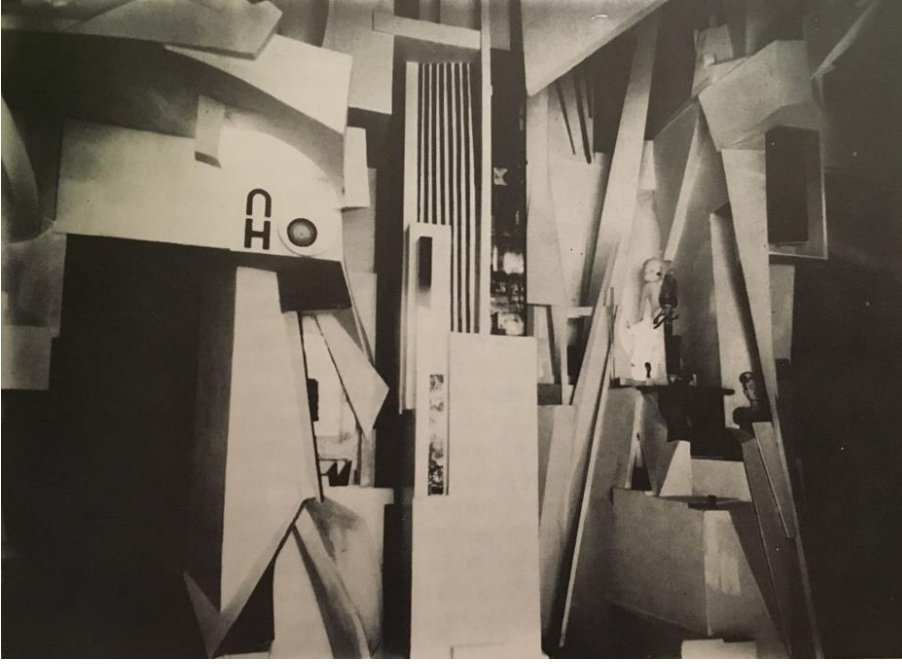
Kübistler, mekân konusunda da gerçeklikten ziyade sanatçıyı sınırlayan perspektif ve espasın çok dikkate alınmadığı düzlemlerde soyut mekânlar ortaya koymuşlardır.

Atalar’a göre: “Kübizm, günümüzde *yerleştirme* olarak adlandırılan ve *gerçek* mekânlardan *hayali* mekânlar oluşturan sanat anlayışının bir başlangıcı olarak görülebilir” (Atalar, 2006, s.13).

Asamblaj; montaj ve kolaj ile aynı türden olup, 20. yüzyıl sanatının, bir diğer sanatsal üretim biçimidir. Çeşitli sanat dışı doğal malzemeler veya endüstriyel nesneler, yeni bir dizgede üç boyutlu sanat yapıtlarına dönüşür (Sözen ve Tanyeli, 2016, s. 37). Bu anlamda, asamblaj deneyseldir ve malzemede sınır tanımaz. Asamblaj terimi, 1953 yılında ilk kez Jean Dubuffet tarafından kullanılmıştır. Dubuffet bu terimi, başta iki boyutlu kolaj çalışmalarını tanımlamak için kullansa da, kısa bir süre sonra, terimin anlamını genişletmiş, ahşap veya hurda malzemelerden yapılmış çalışmalar için kullanmıştır. Bu durum zamanla daha geniş bir anlamda hem buluntu nesnelerden oluşan üç boyutlu yapıtlar için hem de fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar pek çok yerde kullanılmıştır (Chilvers & Glaves-Smith, 2009, s. 43).

William C. Seitz’in küratörlüğünde, 1961 yılında MoMA’da pek çok sanatçının katılımında bulunduğu Asamblaj Sanatı (The Art Of Assemblage) olarak düzenlenen sergide asamblaj bugünkü anlamını kazanmıştır (Chilvers & Glaves-Smith, 2009, s. 43). Seitz sergi kataloğunun önsöz yazısında şöyle söyler:

Sanatçılar tarafından bir yöntem olarak uygulanan Asamblaj Sanatı, yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. 1912 yılının ilkbaharında, büyük İspanyol ressam Pablo Picasso, sandalye tezgâhını taklit etmek için basılmış bir parça muşamba ekleyerek, kübist bir natürmort resimlediği bir tuval üzerine yapıştırdı. Bu, çağdaş bir sanatçının yaptığı ilk kolaj ya da *yapıştırma* idi. Kısa süre sonra, Picasso karton ve ahşap parçalardan küçük kübist nesneler üretmeye başladı; Georges Braque çizimlerini gazete kağıdı ile tanıştırdı; ve üçüncü büyük kübist Juan Gris, yağlıboya tablolarına ayna-camı, fotoğrafları ve diğer yabancı malzemeleri ekledi (Seitz, 1961).



Resim 2.2. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923, Hannover. detay görüntüsü.

1918 yılında Dadaist sanatçı Kurt Schwitters kolaj ve asamblaj üzerine çalışmalar yapmaya başlamış ve bu kapsamdaki çalışmalarına ve tekniğine *merz* adını vermiştir (Tate Modern, Art Terms, Assemblage).

Schwitters, kolajlarını ve diğer yapıtlarını Kübizm ve Ekspresyonizm'in özgürlüğünde ortaya koymuş ve basılmış kâğıt parçaları, çer çöp, alçı, tahta parçaları gibi her türlü malzemeyi sanat yapıtına dönüştürerek sanatın anlatım olanaklarını sınamıştır. Schwitters 1923'lerde başladığı Merzbau'sunda, Almanya'nın Hannover kentindeki ev ve atölyesini mekânsal dönüşüme uğratmıştır. Merz çalışmaları kapsamında ortaya koyduğu ve bu yapıtı mekâna yayılan yerleştirmelerin olduğu ilk örnekler arasında yer alır (Lynton, 1980/2015, s.142, 144, 145).

Sanata ve kültüre yeni bir yön vermek amacındaki El Lissitzky'nin bireysel biçimler ve soyut imgelerdeki resimlerine, teknoloji ve makineler kaynak oluşturmuştur. 1923'deki Berlin'deki sergisinde sınırlı mekânsal alan kurgulayan ve *Proun* adını verdiği yapıtı mekân ve yerleştirmeye özgü sanat yapıtının kurgulandığı ilk örnekler arasında yer alan bir diğer çalışmadır (Lynton, 1980/2015, s. 112).

Bu gelişmelerden anlaşılacağı üzere, üretim sürecindeki malzeme ve uygulamadaki belli kurallar yerini daha esnek ve sanatçının bağımsız olabileceği bir anlayışa

bırakmıştır. Ayrıca 1960'lı yıllarda toplumsal ve kültürel dönüşüm ve gelişmelerle birlikte; yeni sanatsal uygulamalar, sanat yapıtlarının zorunlu ve bağlayıcı sergileme alanları olan galeri, müze gibi kurumların varlığını, kurallarını, işlevlerini, yapılarını ve sınırlılıklarını sorgulayarak, alternatif mekân ve sergileme düşüncesi de beraberinde gelmiştir (Antmen, 2016, s. 10). Dolayısıyla bundan sonra asıl mesele, hangi nesneye hangi koşullarda ve hangi mekânda nasıl ve ne şekilde sanat yapıtı kimliğinin ve pozisyonunun verilebileceğidir (Boynudelik, 1999, s. 8).

Kavramsal sanat eğilimli, yinelenen endüstriyel malzemelerden ve parçalardan oluşan, yalın, geometrik formdaki sanat anlayışını benimseyen (Little, 2004/2016, s. 138) Minimalizm akımındaki farklı yaklaşımlar ve bu akımın dayanakları, mekâna ve izleyiciye yönelik yerleşik olguları kırmış ve 1960'larda *beyaz küpün* altüst edilmesinde önemli bir etkisi olmuştur (Antmen, 2016, s. 10). Buna göre Minimalizm, o zamana kadar ki mevcut galeri mekânı etkisini kırmakta önemli bir role sahiptir; yapıt mekândan destek alarak, izleyicinin dikkatini salt nesne yerine, nesnenin o mekândaki etkisine odaklanmıştır.

Yazar Claire Bishop'a göre; yerleştirmenin tarihi 20. yüzyılın başlarında avangard sanat hareketlerini kapsayarak, El Lissitzky, Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp'ın çalışmaları ile başlar. 1950'lilerin sonunda mekân ve Happening'ler konusu tartışılmış olup, 1960'larda minimalist yapıtlarla devam etmiştir. 1970'ler ve 80'lerde de yerleştirme çalışmaları yükselişe geçmiştir (Bishop, 2005, s. 8)

1970'lerden itibaren *yerleştirme sanatı* ifadesi ortaya çıkmış; 1980'lerden itibaren de belli sanatçılar bu tarz çalışmalarda ustalaşmaya başlamışlardır (Chilvers and Graves-Smith, 2009, s. 337). Bunun öncesinde de, bazı sanatçılar mekânı, (yerleştirme çalışması olarak adlandırmaya da) sanat yapıtının kendisi haline getirerek büyük ölçekli yerleştirmeler yapmışlardır. 1950'lerin sonunda Alan Kaprow'un izleyici katılımlı Happening'leri, 1960'larda Claes Oldenburg'un mekâna yayılan yerleştirmeleri, 1968'de Daniel Buren'in ilk kez kapalı bir sanat galerisini sanat yapıtı olarak sunması, 1970 yılında Robert Smithson'un tuz gölüne müdahaleyle oluşturduğu Sarmal Dalgakıran'ı ve 1960'lardan sonra Hans Haacke'nin kurumsal

eleştiride bulunduğu çalışmalar, yerleştirmenin bugünkü hale gelmesinde önemli bir role sahiptirler (Antmen, 2016, s. 14, 15).

Bu bilgilerden yola çıkılarak, özetle söylenebilir ki; nesne, biçim ve mekân bozulmuş, parçalara ayrılmıştır. Öyle ki zaman içinde plastik teknikler dahi yapıttan arındırılmıştır. Sanat dışı malzemelerin sanat yapıtında kolaj ile yer almaya başlaması, mekana özgü, algısal ve deneyimsel temelde kurgulanan kavramsal yerleştirmelerin ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Sanat Tarihçisi Zerrin İren Boynudelik’in ifadesiyle; “Kolaj ile başlayan Dada hareketiyle genişleyen ve Marcel Duchamp’ın günlük hayattaki nesnelere sanat nesnesi niteliği vermesiyle, asamblaj uygulamaları gündeme gelmiş ve bir adım sonrasında enstalasyon (yerleştirme) olarak isimlendirilen yeni bir sergileme biçimi ve mekân düzenlemelerinin ortaya çıkışını da hazırlamışlardır” (Boynudelik’ten akt. Yerce, 2007, s. 4, 5).

1960’lı yıllarda *sanat ve hayat* arasındaki sınırların kalkması için gündelik malzemeler, nesneler ve seri üretimler galeri mekânlarında yer almış, sanatın işlevi ve ne’liği üzerine düşünsel ve kuramsal anlamda günümüz sanatındaki sanatsal uygulamalarda şekillenmiştir. Sanatçıların ortaya koydukları işler, o dönemin sanat anlayışında, içinde deneysellik barındıran, ancak alışılmışın ötesinde, sıra dışı ve bir o kadar da muhalif bir duruşu temsil eden çalışmalar olmuştur (Antmen, 2016, s. 15).

Bu gelişmelerle birlikte, sanatta düşünsellik ve nesne önemli bir boyuta ulaşmış; fikir, bağlam, mekân, gösteri konunun ve sanat yapıtının kendisi ve içeriği haline gelmiştir. O’Doherty’nin deyimiyle; “Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar” (O’Doherty’den akt. Antmen, 2016, s. 13). Dolayısıyla postmodern düşünce biçiminde, sanat yapıtında bağlamın düşünceye veya düşüncenin de bağlama dayanmasıyla sanatın sınırları da genişlemiştir.

Yerleştirmenin bugünkü anlamını ve yerini edinmesinde endüstrileşmenin bir ürünü olan hazır-yapımlar, önemli bir role sahip olmuştur. Bu noktada Marcel Duchamp’ın bağlam aracılığıyla anlam ve değer kazanmış, galeri mekânında yerini almış ve sanat yapıtı seviyesine yükseltmiş olduğu hazır-yapımlarına bakmak gerekir.

2.2.1. Marcel Duchamp ve Hazır-Yapımlar

Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın (1887-1968) 20. yüzyılın ilk yarısında yapmaya başladığı *hazır-yapımlar serisi*, şüphesiz sanatçının yapıtları arasındaki en etkililerdendir. Bu işlerin çoğunda yer alan malzemeler, herhangi bir kimsenin, herhangi bir dükkândan kolaylıkla satın alabileceği sıradan nesnelerden oluşur (Seitz, 1961, s. 46).

Duchamp, hazır-yapımları stüdyosunda toplayarak bisiklet tekerleğini (1913) (bkz. Resim. 3.4.) ve şişe kurutucusunu (1914) (bkz. Resim. 3.5.), sıradan kullanımının getirdiği koşullardan bağımsız olarak ele almış, nesnelerden kendi sanat pratiğine uygun yapıtlar ortaya koyma kabiliyetinin ilk sinyallerini vermiştir (Seigel, 1995, s. 205).

Duchamp; *Çeşme (Fountain)* (1917), isimli çalışması ile Dadaizm² kapsamında sanatın özerkliğinde bilinen bütün normları sorgulayan bir eylemde bulunmuştur. Sanat tarihinde bir kırılma noktası olan bu tavır, kavramsal sanatın ve günümüz sanatının oluşumuna zemin hazırlamıştır.

² Zürih'te ortaya çıkan Dada, avangard bir hareket olarak, sanattaki kabul görmüş kuralları yıkmaya ve bozmaya dayanan bir özelliktedir. Sanata ve sanatın kurumsallaşmasına yönelik normları hedef alır. Duchamp ise, New York kolunu temsil etmekteydi (Yılmaz, 2006, s. 109).



Resim 2.3. Marcel Duchamp, Çeşme (Fountain)³, 1917, Fotoğraf: Alfred Stieglitz.

Duchamp, Dada ve Gerçeküstücülerin de katıldığı jürisiz ve ödüksüz her sanatçıya açık New York’da düzenlenen karma bir sergiye, tüketim amaçlı üretilen fabrikasyon bir hazır-yapım pisuarı baş aşağı çevirerek, sergilenmesi için yollamıştır.

Pisuar’ı *R. Mutt*⁴ 1917 olarak imzalamış; böylece ona anonim bir kimlik kazandırmıştı. Ancak pisuar sanat yapıtı olarak görülmediğinden, adaba aykırı bulunarak sergiye dâhil edilmemiştir. Duchamp ise, pisuarın sergilenmemesini eleştirmiş, aksine pisuarın bir sanat yapıtı olduğunu iddia ederek, protest tavrını sürdürmüştür (Shiner, 2001/2010, s. 384). Duchamp’ın bu tavrı başta çok dikkate alınmamış ve önemsenmemiştir; hatta o dönemin sanat eleştirmenleri tarafından alay

³ Bu çalışma gönderildiği sergide, sergilenmemiştir. Sergi açılışından bir gün sonra, Duchamp, sergi alanındaki bir bölümün arkasındaki saklanan Çeşme’yi buldu ve önde gelen fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz (1877-1946) tarafından fotoğrafı çekildi. Çok az insan tarafından görülen bu sanat yapıtı daha sonra kaybolmuştur. Stieglitz’in çekmiş olduğu bu fotoğraf, işin varlığını kayıt altına alan önemli bir belge haline gelmiştir (Howarth, 2000).

⁴ “New York’taki Mott Works mağazasından satın aldığı porselen pisuarı, ters çevirerek, *R.Mutt* takma adıyla imzalar ve Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nun, Grand Central Gallery’de açılacak sergisine yollar. Duchamp ileriki yıllarda yaptığı açıklamalarda *R.Mutt* takma adındaki R harfinin, fransız argosunda *para babası* anlamında kullanılan *Richard* kısaltması olduğunu, Mutt için ise, o yıllarda ünlü çizgi karakterler olan Mutt ve Jeff’ten esinlendiğini söyler” (Erenus, 2014, s. 84).

konusu olmuş ve küçümsenmiştir. Ancak zaman içinde bu durum değişim göstermiştir ve sonu gelmez pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Çünkü Duchamp ve Dadacılar; sanatı, sanatın ne'liğini, biricikliğini, mutlak özerkliğini, sanata biçilen değeri, estetik olgusunu, beceri ve yetenek anlayışını, sanat kurumlarını ve burjuvaziyi sorgulamış; eleştirel ve protest bir tavırda bulunmuştur. Dolayısıyla Duchamp, *seçtiği* bir hazır-yapımı belli müdahalelerle, biçimini, manasını ve içeriğini yapıbozumuna uğratmıştır.

Yazar Ali Artun, Duchamp'ın bu tavrındaki nesnenin seçimine ilişkin, sanatçının kendi ifadesiyle şu şekilde aktarmıştır:

Duchamp'a göre, “Bay Mutt'un pisuarı kendi elleriyle yapıp yapmadığı bir önem taşımaz ama pisuarı SEÇEN odur. Gündelik hayata ait sıradan bir şeyi alıp öyle bir sunar ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem, edindiği yeni unvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinir; Bay Mutt sunduğu nesneye ait yeni bir düşünce yaratır” (Duchamp'tan akt. Artun, 2012, s. 20).

Bir başka görüşe göre;

Duchamp'ın kötü nam salmış Çeşme adıyla hazır-yapım pisuarı sergilemesinin nedeni eseri güzelliği, yaratıcı formu, usta işçiliği ya da kişisel ifade açısından sanat değeri taşıması değildi (bunların hiçbiri sanatçının umurunda olmazdı), fakat Duchamp nesneyi yeni bir bağlama, açıkçası tuvalet yerine sergi salonuna yerleştirmek suretiyle ona yeni bir fikir, yeni bir kavram kazandırmıştır (Melick, 2014/2015, s. 64).

Buna göre, Çeşme'yi önemli yapan ve diğer hazır-yapımlardan ayıran bir diğer şey, sanatçının bütün kaygılarını barındıran ve buna ilişkin bir temsiliyetin metaforu olarak, galeri mekânına sergilenmesi için gönderilmiş ilk hazır-yapım olmasıdır.

Roann Barris'in ders notlarına göre; Duchamp'ın ünlü çeşmesi hakkında hemen hemen her ders kitabı, bu yapıtın değerinin altında yatanların şunlar olduğunu söyler; 1) Duchamp'ın zaten var olan bir nesneyi hazır aldığını belirtirek, onu sanat olarak adlandırdı; böylece sanatın alanını genişletti. 2) Duchamp, hazır-yapımı icat edilmiş bir isim ile imzaladı ve böylece herkesin bir sanatçı olabileceğini önermişti. Duchamp'ın yaptığı şey yıkıcı bir şakaydı ve sanat tarihine ufak bir saldırı maiyetinde oldu. Duchamp'ın amacı, herhangi bir şeyin sanat olabileceğini ve

herhangi birinin bir sanatçı olabileceğini söylemek değil; sanat söylemini açmak ve Batı Avrupa illüzyon geleneği tarafından öngörülemeyen bir yöne çekmek için tasarlanmış bir anti-art deyimidir. İlginçtir ki Duchamp'ın, Picasso'nun yaptığı şeyi yaptığını söyleyebiliriz. Ancak Picasso bunu geleneğin içinden yaparken Duchamp bunu dışardan yapmıştır (Şahiner, 2017, 28 Kasım ve Barris, 2012).

Yazar Aykut Köksal, sanat alanında yaşanan tartışmaların sonucunda gelinen noktayı şöyle özetlemiştir:

Tartışma, sonunda, geleneksel plastik sanatlar tanımını ortadan kaldırır. Resim-heykel ayrımı geçmişten devralınmış yapay bir ayrımdır. İki ya da üç boyutlu gerçeklik, hesaplama gerilerde kalmış, mekanın sonsuz boyuta ulaşan olanakları çağdaş sanatın söz sınırlarını yeniden belirlemiştir. Mekân-nesne-birey ilişkilerinin öne çıkması, seyreden/seyredilen ayrımının yok olması, giderek tümel katılıma ulaşılması *happeninglere* dek giden bir ortak çizginin yaşandığını gösteriyor. İşte günümüzde *çağdaş sanat* ancak bu kavramsal içerikle var olabiliyor. Başka bir deyişle *yerleştirme* ya da *installation* sözcükleriyle anlatılan çalışmalar modern sanatın günümüzdeki tek doğal ve zorunlu sürecini oluşturuyor (Köksal'dan akt. Atalar, 1994/2006, s. 14).

Duchamp'ın Çeşme'den dört sene önce yaptığı, 1913 tarihli Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel) ilk ortaya koyduğu hazır-yapımdır (Seitz, 1961, s. 46.).



Resim 2.4. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel), 1951, 3. versiyonu, (1913 tarihli orijinali kayıptır), Sidney Janis Gallery, New York.

Bisiklet tekerleğinin ve hazır-yapımların kavramsal ve bağlamsal çözümlemesini Boynudelik şöyle ele alıyor:

Bir bisiklet tekerleği galeriye taşındığında özsel olarak bir değişikliğe uğramamıştır. Bisiklet üzerinde, tamircide ya da sanat galerisinde bu nesnenin adlandırılması gerektiğinde aynı sözcük ile *bisiklet tekerleği* olarak adlandırılır. Ayrıca sanat eseri olarak adlandırıldığı bağlamdan yani sanat galerisi ya da müzeden çıkartılıp herhangi bir başka bir bağlama taşındığında bu kez bu yeni bağlama bağlı olarak yeni bir anlam da yüklenmesi mümkündür (örneğin bisiklet tamircisine ya da hurdacıya götürüldüğünde tekrar sıradan bir bisiklet tekerine dönüşebilir). Bu mekânsal (bağlamsal) değişiklikle nesnede özsel değil ancak anlamsal bir değişiklik olduğundan söz edilebilir. Burada bisiklet tekerleğinin biçimi ya da adı değişmemekle birlikte, fonksiyonu ve bağlamı değişmektedir. Kullanım fonksiyonundan estetik fonksiyona, tamirciden sanat galerisine doğru fonksiyonel ve bağlamsal bir değişiklik söz konusudur (Boynudelik, 1999, s. 7).

Dadaistler sanatın varlığını ve anlamını sorgularken ve eleştirirken, yine sanatı ve sanatta kullanılan malzemeleri bir araç olarak kullanmışlardır. Duchamp ise Dadaizm'in New York kolu ve öncüsü olarak, sanat karşıtı görüşlerini o güne kadar hiç rastlanmamış sıradışı bir eylemle gerçekleştirmişti. Ancak estetikçiler, sanatçının hazır-yapım Çeşme'sinde de estetik bir form ve değer buldular; zaman içinde bu

protest tavrı, sanatsal bir eyleme dönüştü. Sanatçının kendisi de bu protest tavidan böyle bir sonuç çıkarılmasını şaşkınlıkla karşılamıştır. Duchamp bu konuda şöyle söyler:

Hazır-yapımı keşfettiğimde, estetik anlayışın hevesini kırmayı düşünmüştüm. Yeni-Dada'cılar benim hazır-yapımlarımı aldılar ve içlerinde estetik bir güzellik buldular, ben şişe kurutucusu ve pisuarı bir meydan okuma olarak yüzlerine fırlatmışım ve şimdi onlar estetik güzelliği için onlara hayranlık duyuyorlar (Richter, 1965, s. 207, 208).

Sıradan bir hazır-yapımın sanat formu haline gelmesi için herhangi bir estetik değere sahip olması gerekmez. Dolayısıyla, böyle bir konuma oturtulmuş çalışma da, kavramsal öz; *önerilmiş* olandır. Ayrıca, alımlayıcı ve sanat yapıtı arasındaki önemli bir etkileşim ve tepkileşimin de farklı açılımlarla ele alınmasını gerekli kılar. Hazır-yapım ve sanat yapıtı arasında kurulan bağlamın veya kavramın nedenselliğine ve problemine ilişkin bir sorgulamayı beraberinde getirir.

Hazır-yapım malzemenin sanat bağlamında ilk kullanımına ilişkin belirtmek gerekir ki; “Ondan (Duchamp’tan) kısa bir süre önce, Picasso ve Braque, ilk kolaj denemelerinde gazete, hasır ve muşamba gibi *seri üretim nesneleri* kullanmış, bu nesneleri kendi bağlamlarından alıp sanat bağlamına sokmuşlardı” (Yılmaz, 2006, s.119). Gündelik yaşamdaki bu malzemeler, Picasso ve Braque’nin kompozisyonlarının bir parçasını oluşturan plastik bir unsur olarak karşımıza çıktığını belirtmiş, devamında ise; bu konuda Picasso ve Duchamp’ın hazır-yapım ayırımına şöyle dikkat çekmiştir: “Picasso’nun hazır malzemelerden yaptığı imgeler, hem *kendi kimliklerini korurlar*, hem de dönüşerek başka bir şeye benzerler. Duchamp’ın nesneleri ise işlevlerinden uzaklaşarak basitçe konum ve bağlam değiştirirler, *hazır-yapıt* haline gelirler” (Yılmaz, 2006, s.119).

Sanatçı sonraki dönem çalışmalarında da hazır-yapımlar ortaya koymuştur. Kar küreği, ip, şişe gibi malzemelerden oluşturduğu yerleştirmeler dışında; hazır-yapım çalışmalarını deri, ahşap, metal, cam vb. malzemelerle desteklemiş, ayrıca farklı teknikleri de bir arada kullanmıştır. Yeni teknik arayışında, farklı disiplinlerden de faydalanarak deneysel ve fikirsel uygulamalarda bulunmuştur. Bu anlamda

Duchamp, sanattaki beceri ve yetenek yerine bağlamın, fikirselliğin ve kavramın önemine dikkat çekmiştir.

Duchamp yıl içinde fazla hazır-yapım üretiminin, rahatsız edici ve monotonluğa sebep olan bir takım problemleri de beraberinde getirmesine dikkat çekerek, üretimin sınırlandırılmasını önermiştir (Duchamp, 2015). Bu doğrultuda Duchamp'ın bilinçli, denetimli ve estetik kaygılardan uzak bir şekilde hazır-yapım yerleştirmeleri ortaya koymanın önemine işaret etmiş olduğu söylenebilir.

Duchamp, hazır-yapıtların kopyalarına karşı değil; ancak yine de bunların yıllık üretimlerini çok az sayıda tutmaktan yana. Gerekçesi de şu: “Sanat, alışkanlık yapan bir ilaç, bir uyuşturucu gibidir; bu yüzden, hazır-yapıtın karantinaya alınmasında yarar vardır”. Bu konu doğrudan estetikle ilgilidir elbette. Duchamp'a göre, bir yapıtı bulaşıcı yapan şey, onun estetikliğidir. Bu yüzden yapıtın estetikliği feda edilmelidir. Üstün vasıflı bir sanat yapıtına hayran olmakla, bir kiçe hayran olmak, Duchamp'a göre, aynı derecede zararlıdır (Yılmaz, 2006, s.120).

Hazır-yapımda biçimsel yapı ve yerleşik kavramın öz'inde barındırdığı anlamlar sorgulanarak, nesnenin düşünsel açıdan irdelenmesine ilişkin bir çözümlemeyi de gerekli kılmıştır. Göstergenin kavram ve dilsellik meselesi gündeme gelmiş, üretim biçimlerini değiştiren ve değiştikçe de anlamın çeşitlendiği bir edim oluşturma yoluna girmiştir. Bu anlamda yazar Donald Kuspit'e göre hazır-yapımlar, çift kimliğe sahiptir. Bunlar sanat yapıtlarına dönüşürken, toplumsal açıdan da işlevseldirler. Eylemsiz bir madde olarak varlık bulurken, öte yandan da estetik ozmosa sahiptirler. Dolayısıyla, belirsiz bir yapıdadırlar ve sanat olanla olmayan arasındaki farkı, farksızlaştırarak bulanıklaştırırlar (Kuspit, 2004/2010, s. 38).

Duchamp, hazır-yapımları keşfettikten sonra yeni bir kavram daha geliştirmiştir, bu; *görsel kayıtsızlık/aldırmazlık* kavramıdır. Duchamp'ın ifadesiyle, hazır-yapım, herhangi bir estetik değeri olmayan özellikle benzerleri arasında *görsel kayıtsızlıkla* seçilendir, estetik kaygıların tamamen ortadan kalkmasıdır. Dolayısıyla *buluntu nesneden* oldukça farklıdır. Buluntu nesne ise, görsel kayıtsızlıkla seçilmez. Estetik değeriyle veya herhangi bir özelliğinden ötürü seçilmiş olandır. Bu durum hazır-yapımı, buluntu nesneden ayıran en önemli özelliktir (Şahiner, 2017, 28 Mart).

Duchamp’a göre: “Nesnenin *görünüüü* hakkında dikkatli olmak zorundayım. Yaklaştığınız şeye, sanki hiçbir estetik duygu beslemiyormuş gibi kayıtsız yaklaşmak zorundasınız. Hazır-nesnelerin seçilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır” (Sanouillet ve Peterson’dan akt. Kuspit, 2004/2010, s. 38).

Sanatçının kelime oyunu kullanması onun çalışmaları arasında merkezi bir unsurdur. Hazır-yapımlarına verdiği isim veya müdahalelerde kullandığı kelimeler ve dil aracılığıyla üstü kapalı, kavrama yönelik, altında farklı anlam ve belirtkeleri de barındıran, düşündürücü mesajlar olabilmektedir (Riggs, 1997).

Marcel Duchamp, kendi hazır-yapımlarına atfedilen değeri ve biriciklik meselesini kırmak ve ortadan kaldırmak için, mevcut hazır-yapımlarını da çoğaltmaktan geri durmaz. Çünkü Duchamp'ın, sanat yapıtının biricikliğine ve teklik olgusuna inancı yoktur⁵. Sanat yapıtlarındaki değeri belirleyen imzayı eleştirmiş ve yapıtın arkasında yer alan özneyi yok etmek için belli bir dönemden sonra imza kullanmayarak buna karşı eylemsel bir edim sergilemiştir.

Peter Bürger’in bu konudaki yaklaşımına göre:

Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp’ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular (Bürger, 1974/2012, s. 107-108).

Hazır-yapımlar, Duchamp’ın bu protest tavrından sonra New York’ta belli galeri ve mekânlarda sergilenebiliyordu. 20. yüzyılın ilk yarısı Batı sanat ortamında, günümüzdeki kadar yaygın ve henüz kabul görmüş değildi. Başlarda avangard bir eylem olarak görülen hazır-yapımların görünürlüğünün artması, mekânsal ve ilişkisel

⁵ Şahiner’e göre; ne zamanki Duchamp biricikliğini kırmak için pisuarın üretilen 8 replikasını imzaladı ve çoğalttı; tam da aşmaya çalıştığı şeyin tuzağını oluşturmuş oldu. Replikaların her biri ayrı ayrı müzelerde ayrıcalıklı yerini edindi ve camekânların içine konuldu. O eşsiz pisuarlardan biri oldu. Temel amacından kopmuş da olabilir. Replikaları yapılmaya daha iyi olabilirdi; asla var olmayan sadece fotoğrafı yoluyla dile geldiğimiz bir nesne ve tavır olarak kalacaktı bu. Yokluğu üzerinden kendini çoğaltabilirdi (Şahiner, 2017, 09 Mayıs).

bir temele dayanması ve günümüzdeki anlayışla varlığının ortaya çıkması zaman almıştır.

James Housefield bu konu da şunları söyler:

1960'lara kadar *ready-made*'ler esasen tek başlarına veya küçük gruplar halinde sergileniyorlardı. Sadece Duchamp'ın yakın arkadaşları ve sanatıyla ilgilenenler, New York'taki atölyesinde *ready-made*'leri bir arada görebilmişlerdi. Bu bir aradalık, objelere öznel düzeyde anlam veren bir zemin oluşturmaktaydı. Pek çok eleştirmen ve sanatçı kuşağı *ready-made*'leri sadece artistik el becerisi kavrayışının yerine entelektüel bir eylem olarak seçimi getirmiş olan, karşı sanat çalışmalarının avangard eylemleri olarak yorumlamışlardı (Housefield, 2012).

Larry Shiner, bu konuya Duchamp'ın ifadesiyle şöyle yer vermiştir: “Her ne kadar fiziksel olarak XX. yüzyılın başlarına ait olsa da bunun etkisi –ve sonuçlarına ilişkin Duchamp'ın yorumu– en çok 1950'lerden itibaren önemli olmuştur” (Shiner, 2001/2010, s. 384).

1990'larda yerleştirmenin kurumsal anlamda kabul gördüğünün önemli bir belirtisi ise, Tate Modern ve New York Guggenheim'deki müzeyi kaplayan devasa yerleştirme çalışmalarının sergilenmesiyle olmuştur (Bishop, 2005, s. 8).

Modernizmin yaşandığı bir dönemde⁶ hazır-yapımlarla bir dönüşüm yaşanmış ve 20. yüzyıldaki pek çok sanatsal uygulamanın ve günümüz sanatının oluşumuna zemin hazırlanmıştır. Böylece, kavramsal sanatın ve yerleştirmenin günümüzdeki anlamıyla ilk etkileri de ortaya çıkmıştır.

Buna göre, kavramsal sanat kapsamında yerleştirmeler her iki dönem içinde varlığını göstermiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında devam eden tartışmalar, avangard sanat hareketleri doğrultusunda bu kez çok daha farklı boyutlarda ortaya çıkmıştır. Postmodern düşünce biçiminde, günümüz toplumunu ve yaşam biçimini temsil eden

⁶ “Kavramsal sanatın dünya üzerindeki etkinliğine bakarken, 19. yüzyılın ikinci yarısından 1960'ların sonlarına kadar geçen zamanı Modernizm dönemi, 1970'lardan günümüze (belki de ileriye) gelen zamanı da postmodernizm dönemi olarak iki kısma ayırarak sınıflama yapmak genel bir eğilimdir” (Dastarlı, 2006, s. 9).

hazır-yapım nesneler, bir sanat yapıtı olarak göstergesel, kavramsal ve eleştirel bir düşünce yapısında ele alınmıştır.

Hazır-Yapım Türleri⁷

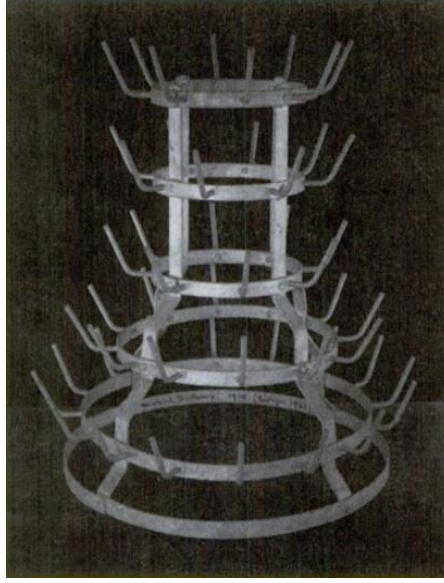
Hazır-yapım yerleştirme çalışmalarında, sanatçının ortaya koymak istediği içerik ve anlamlara bağlı olarak teknik müdahale yapılabilir veya başka bir nesne ile desteklenebilir. Dolayısıyla, hazır-yapım yerleştirme çalışmalarının teknik anlamda uygulanma açısından türleri bulunmaktadır.

Marcel Duchamp, yerleştirme ve müdahalesine göre hazır-yapımları aşağıdaki sekiz başlıkta ele almıştır;

1. Genel olarak Hazır-Yapım: Hazır-yapımın doğrudan ele alındığı çalışmalardır. Dolayısıyla hazır-yapıma hiç bir müdahalenin bulunmadığı ve salt sanatçı tarafından seçilmiş olandır. Örnek: Bottle Dryer (Şişe Kurutucu)⁸ (1914).

⁷ Bu başlık altında yer alan sekiz madde, Prof. Rıfat Şahiner'in, 28 Mart 2017 tarihli *Çağdaş Sanat Estetiği (BSP3311)* ders notlarından derlenerek oluşturulmuştur.

⁸ William A. Camfield'e göre, *Şişe Kurutucu* çalışmasının, tam olarak neyi ima ettiğini veya anlatmak istediğini söylemek mümkün değildir. Camfield'in yerleştirmenin içerdiği anlam hakkındaki yaklaşımları ise şöyledir; 1- Duchamp'ın ironi aşkı; ucu absurd biçimde biten geometrik ve bilimsel prosedürler. 2- Eş zamanlı olarak geleneksel sanata meydan okuyan mekanik form ve seri üretilmiş nesnelerin kullanımı (Camfield, 1996, s. 82).



Resim 2.5. Marcel Duchamp, Şişe Kurutucu (Bottle Rack), 1961 yılında üretilmiş kopyası. (Çalışmanın 1914 tarihli orijinali kayıptır).

2. Desteklenmiş Hazır-Yapım: Hazır-yapımı başka bir hazır-yapımla desteklemek veya birarada kullanmaktır. Ayrıca hazır-yapımın günlük hayatta kullanılan yerleşik konumuna da bir müdahale olabileceği gibi bunun dışında, hazır-yapıma çok fazla müdahale yapılmaz. Hazır-yapımın mevcut yapısı genellikle olduğu gibi kalır. Örnek: (bkz. Resim.3.3) Çeşme ve (bkz. Resim.3.4) Bisiklet Tekerleği.

3. Düzeltilmiş Hazır-Yapım: Herhangi bir hazır-yapımın üzerine sanatçı tarafından yapılan bir takım müdahalelerle değişime uğratılmasıdır. Hazır-yapımın mevcut varlığından soyutlanması ve bu şekilde sergilenmesidir. Örnek: Pharmacy (Eczane)⁹ (1914).

⁹ Duchamp, Eczane (Pharmacy) isimli çalışmasını 1914 yılının Ocak ayında alacakaranlık bir vakitte, Rounne'e giden bir tren yolculuğunda gerçekleştirmiştir. Bir manzaranın yeniden üretiminin arka planında iki ışık gören Duchamp, birini kırmızı diğerini yeşil yapmıştır ve eczaneye benzetmiştir. Bu onun için bir tür oyalanma aracı olmuştur (Cabanne, 1979).



Resim 2.6. Marcel Duchamp, Eczane (Pharmacy), 1914.

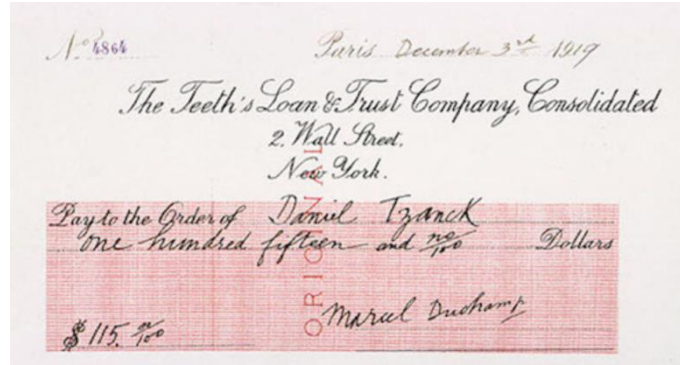
4. Taklit Edilerek Düzeltilmiş Hazır-Yapım: Sanatçının mevcut hazır-yapımı, taklit ederek müdahalede bulunmasıdır. Örnek: Monte Carlo Bonosu¹⁰ (1924), Tzanck Çeki¹¹ (1919).

¹⁰ Duchamp, 1924'te Monte Carlo'da rulet oynamak için bir sistem finanse etmek için bazı arkadaşlarına hisseler satmıştır. Kendisini bir tür şeytan gibi bir resmederek (traş köpüğünden sakal ve kafasının üzerinde boynuz kalıpları ile) sertifikalar yayınladı (Seigel, 1995, s. 163-164). Her ne kadar görüntüler mizahi ve kasıtlı olsa da, bu tahvil, yasal bir damga taşıyan tahvillerle, damgası olmayanlar arasında sıkı bir ayırımın olduğu o zamanlarda, iyi niyetli bir yasal belge olarak tasarlandı (Christie's, Marcel Duchamp's Monte Carlo Bond).

¹¹ Daniel Tzanck, Parisli bir koleksiyoncu, modern sanat meraklısı ve diş hekimi idi. Tzanck, dişhekimliği hizmetleri için ödeme yerine sanat eserlerini kabul ederek, genç sanatçılara karşı mücadelede desteğini göstermesiyle tanınıyordu. Diş tedavisi için Tzanck'ı ziyaret eden Duchamp, 115 dolarlık tedavi masrafını, tamamen elle çizilmiş ve elle yazılmış, gerçek boyutundan biraz daha büyük bir çekle ödemeyi seçti. Bir sanat eseri olarak sunulan bu sahte belgeyi, Duchamp ailesi ile arkadaş olan dişhekimini Tzanck memnuniyetle kabul ederek, modern sanatçılara karşı olan desteklerini göstermiştir. Yıllar sonra Tzanck, o dönemki diş tedavisinin maliyetinden çok daha yüksek bir miktarda, o çeki Duchamp'a geri satmıştır (Stark, 2016).



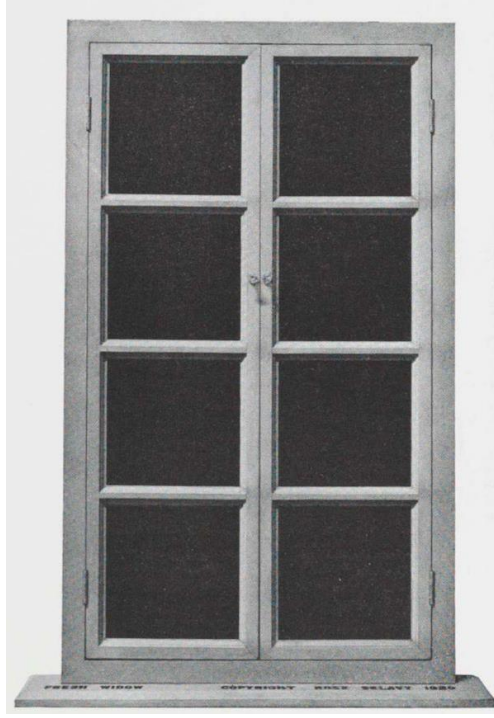
Resim 2.7. Marcel Duchamp, Monte Carlo Bond, 1924.



Resim 2.8. Marcel Duchamp, Tzanck Çeki (1919).

5. Yarım Hazır-Yapım: Sanatçının az ya da çok müdahalelerde bulunduğu, farklı teknik ve malzemelerin kullanımına yer verdiği hazır-yapımlardır. Örnek: Taze Dul (Fresh Widow)¹² (1920).

¹² 1920'de, Duchamp'ın New York'ta standart Fransız tarzı bir pencerenin minyatür bir kopyasını yaptırdığı bir marangozu vardı. İzleyiciyi camdan korumak için Duchamp, her bölme için siyah deriden oluşan bir kare panellerle kapladı. Fresh Widow, antikacı Arturo Schwarz tarafından yarı hazır olarak tanımlanmıştır. Çalışmanın ismi, İngilizce *Fransız pencere* deyimindeki bir kelime ve telaffuz oyunudur. *French Window* sözcüğünden yola çıkarak, *Fresh Widow* kelimesinin telaffuz benzerliğini kullanmış ve çalışmayı bu şekilde isimlendirmiştir (Riggs, 1997).



Resim 2.9. Marcel Duchamp, Taze Dul (Fresh Widow), 1920, Minyatür Fransız penceresi, ahşap, metal, deri, sert plastik.

6. Yazıyla Değiştirilmiş Hazır-Yapım: Sanatçının hazır-yapımlara yazıyla müdahalede bulunmasıdır. Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi, Duchamp'ın kelime oyunlarına olan ilgisini çalışmalarında da sıkça görmek mümkündür. Örnek: In Advance of Broken Arm (Kırık Kolun Öncesinde)¹³ (1915).

¹³ 1915'te Marcel Duchamp, New York'ta bir kar küreği aldı, stüdyosunun tavanından astı ve bunu bir sanat eseri ilan ederek *Kırık Kolun Öncesinde* adını verdi. Daha öncede belirtildiği gibi, Duchamp hazır-yapım çalışmalarına mizahi isimler vermeyi severdi. *Kırık Kolun Öncesinde* çalışması, bir kar küreğinin işlevini ifade eder; yerdeki karı kaldırmak. Kar yerden kaldırılmaz ise, birinin kaymasına ve düşmesine ve hatta sanatçıya göre bir kolunun kırılmasına neden olabilir (MoMA, In Advance of the Broken Arm).



Resim 2.10. Marcel Duchamp, Kırık Kolun Öncesinde (In Advance of the Broken Arm), 1945 yılında üretilmiş kopyası, (Çalışmanın orijinali 1915 tarihli, kayıptır), 121.9 x 45.7 x 10.2 cm, ahşap ve galvanizli demir kar küreği.

7. İki Yanlı Hazır-Yapım: Duchamp, sanat tarihinde önemli yer edinmiş sanat yapıtlarıyla ve hazır-yapımlar arasında bir bağlam kurmak amacıyla ortaya çarpıcı bir sav atmıştır. Örneğin, Rambranth'lı bir ütü masası olarak ele alır. Sanatçı hazır-yapımı, sanat yapıtı mertebesine yükseltirken, aynı şekilde bir sanat yapıtını da hazır-yapım seviyesine indirir. Böylece yerleşik düşünce ve algılarını ters yüz etmiştir.

8. Mutsuz Hazır-Yapım: Sanatçı, hazır-yapımı belli bir *süreç* doğrultusunda biçimsel değişime uğratar. Dolayısıyla hazır-yapım aracılığıyla, süreç sanatı meselesine de işaret edilir. Hazır-yapım mevcut biçiminden çok fazla bir değişim göstermese de nesnenin dönüşüme uğraması söz konusudur. Duchamp, bu türde yalnızca bir çalışma ortaya koymuştur. Örnek: Geometri kitabından oluşan, Unhappy Ready-Made (Mutsuz Hazır-yapım)¹⁴ (1919).

¹⁴ Duchamp, kız kardeşi Suzanne'ın ikinci evliliğinde, kendisine düğün hediyesi olarak bir hazır-yapım çalışmayı vermek ister. Duchamp bu çalışmayı şöyle açıklar; "Bu bir geometri kitabı idi. Rue



Resim 2.11. Marcel Duchamp, Mutsuz Hazır-Yapım (Unhappy Ready-Made), 1919, 16.2 x 10.5 cm, geometri kitabı. The Museum of Modern Art Library, New York.

Sonuç olarak hazır-yapım, yerleşik durumların sorgulanarak, mekana özgü deneyimleri gözlemci veya alımlayıcıya sunar. Bu süreçte ise; yerleşik işlevinden soyutlanır ve işlevsizleştirilir. Bir sanat formuna dönüşerek gerçekliğinden ve yerleşik temsiliyetinden de ayrılmış olur; yeni bir gösterge, öznelarası anlam aktarımı, bir bağlam, bir kavram veya kavramlar kümesi haline gelir.

2.2.2. Joseph Beuys

Joseph Beuys 20. yüzyılın ikinci yarısında, sanat dünyasında Duchamp'tan sonra öne çıkan isimlerden biridir. Başta Flüksus olmak üzere, Yeni Dada, Süreç Sanatı ve kavramsal sanat gibi akımlarda da adı geçen sanatçı, sanatın toplum üzerinde

de Condamina'daki dairesinin balkonuna iplerle bağlanmıştı. Rüzgar kitaba esiyordu. Kendi problemlerini seçiyordu, kitabın sayfalarını çevirip koparıyordu” Kız kardeşi bu hediyeyle memnuniyetle karşıladı ve bu oyunu devam ettirmek istedi. Bu çalışmayı, siyah beyaz olarak ufak bir tuvale resmini yapmış ve fotoğrafını çekip, ağabeyi Marcel'e göndermiştir. Bu resme; Marcel's Unhappy Ready-Made (Marcel'in Mutsuz Hazır-Yapımı) adını vermiştir. Marcel Duchamp bu mutlu ve mutsuz hazır yapım fikrinden hoşlanmıştı (Cros, 2006 s. 69).

iyileştirici bir gücü olduğunu savunarak bu konuya ilişkin farklı açılımlar getirmiş; toplumsal, kültürel, sanatsal, politik içerikli konulara eylemleriyle eleştirel bir bakış getirmiştir.

Daha çok Fluksus sanatçısı olarak bilinen Beuys, Almanya’da II. Dünya Savaş’ında Nazilerin yanında yer alarak, gönüllü savaş pilotu olarak görev yapmıştır. Uçağı Kırım yakınlarında düşmüş ve bölgedeki Kırım Tatarları tarafından kurtarılmıştır. Kırım Tatarları, şaman yöntemlerini kullanarak Beuys’un vücut ısını korumak için keçe ve iç yağı ile sarmış, donmasını engellemişlerdir. Köpeklerin çektiğı kızaklarla da oradan uzaklaşmışlardır. Bu olay, Beuys’un yaşamında yeni bir dönemin başlangıcı olmuş, büyük değişimleri de beraberinde getirmiştir. Uçak kazasından sonra sanata yönelen Beuys, daha sonra ders vereceğı ve görev yapacağı Düsseldorf Sanat Akademisi’nde sanat eğitimi almıştır. Beuys sanatında, uçak kazasında yaşadığı travmaları, savaşın insanlık üzerindeki yıkımını ve sanatın iyileştirici yönünü konu edinmiştir. İçsel olarak farklı bir arayış içine giren sanatçı; doğayı, savaş politikalarını, kendi kimliğini ve kültürünü, yaşam ve ölüm arasındaki ayrımı kavramaya yönelik çalışmalar ortaya koymuştur (Şahiner, 2013, s. 59, 60).

Beuys’un sanatının temelini oluşturan içyağı, kızak, bal, keçe, el feneri gibi malzemeler; organik ve yerel nitelikte olup, Kırım Tatarları’nın gündelik yaşamına ve şaman toplumlarına ilişkin bir takım kültürel kodları barındırır. Bu nesneler, sanatçının ölüm ve yaşam arasındaki zorlu mücadele sürecinin birer simgesi ve aynı zamanda yaşadığı kazanın canlılığını hala muhafaza eden ve yansıtan önemli metaforlardır. Nitekim bu nesneler, bir ilaç ve tedavi görevini üstlenerek sanatçının ölmek üzereyken, sağ çıkmasına yardımcı olmuş ve bundan sonraki yaşamına oldukça farklı bir şekilde tesir etmiştir. Dolayısıyla Beuys’un sanatında, politik bir duruşun ve davranışın bir ürünü olarak, kültürel bilincin kavramsal bir temsidir.

Bilindiğı üzere keçecilik oldukça eski tarihlere dayanan, Orta Asya halk kültüründe, şamanlarda ve göçebe Türk boylarında gündelik yaşamda sıkça yer alan çok amaçlı kültürel bir nesnedir. Keçe, yalıtım görevinde olup, sıcaklığı içte tutar. Beuys, kazada yaralandığında keçeyle vücut sıcaklığı korunmuş ve bu sayede donmaktan kurtulmuştur. Öyle ki, sanatçı bazı gösterilerinde ve eylemlerinde, keçeden yapılmış

takım elbisesini giyer. Buna eşlik eden iç yağ ise, ısıyı artırma konusunda enerji transferi yapan ve keçenin etkisini artıran, organik bir besleyicidir. El feneri, yön ve yol gösterici, aydınlatıcıdır. Kızak ise, harekete geçiricidir (Yılmaz, 2012, s. 298). Dolayısıyla bütün bu nesnelerin simgesel anlamlarına bakıldığında, kazadan sonra Beuys'da şaman bir sanatçı ruhu ortaya çıkmış olduğu söylenebilir.



Resim 2.12. Joseph Beuys, Sürü (The Pack), 1969, keçe, içyağı, kızak, el feneri, voswogen minibüs. Staaliche Museen Kassel, Neue Galerie, 2005.

Beuys'un kişisel tarihi ve savaşın etkisiyle yaşadığı travmaları, sanat serüveni boyunca, eylemlerine, Fluksus gösterilerine ve yerleştirmelerine kaynaklık etmiştir. Toplumsal iyileşme hareketliliği amacıyla savaşın, devlet politikalarının ve var olan sistemin problemleri, eylem ve gösterilerinin içeriğini oluşturmuştur.

Bir yandan bedensel bir hasardan kaynaklanan ruhsal bir eziklik, bir yandan da Nazi ordusunda görev almış olmanın getirdiği suçluluk duygusu peşini hiç bırakmadı. Yaralanma konusunun, sanatsal dilinin temel bir parçası olarak Beuys'un çalışmasında ölümüne kadar aralıksız bir şekilde sürdüğü söylenebilir. Onun düşüncesinde sanat, insanlığın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu yüzden, İnsan işin merkezidir. Düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir heykeldir insan (Yılmaz, 2006, s.273).

Sanatçı, her canlının enerji transferi gerçekleştirdiğini ve bu sayede aslında her insanın bir sanatçı ve sanat yapıtı olduğuna ilişkin savı, onun sanatının bir diğer temel dayanağını oluşturmuştur. Çünkü Beuys'a göre, insan kendi varlığıyla, çevresinde karşılıklı bir potansiyel enerji transferi yapar. Enerji transferi ise dönüştürücü bir şeydir. –Tıpkı arının farklı çiçeklerden topladığı polenleri, kendi bedeni ve ısı enerjisiyle dönüşüme uğratması gibi. Bu anlamda bal, Beuys için çok önemli bir metafordur. – Enerji iletimi ise, toplumların üzerinde etkileşimli ve dönüşümlü bir şekilde gerçekleşir. Dolayısıyla bu enerji transferiyle toplumsal yapı yeniden biçimlendirilebilirdi (Şahiner, 2017, 09 Mayıs).

Joseph Beuys bu düşüncelerden yola çıkarak, *Toplumsal Heykel (Social Sculpture)* kavramını ortaya koyar. Toplumsal heykel, 1970'lerde sanatçı tarafından geliştirilen ve her şeyin sanat olduğu, hayatın her yönünün yaratıcı bir şekilde ele alınabileceği ve sonuçta herkesin sanatçı olma potansiyeline sahip olduğu bir teodir. Toplumsal heykel, Beuys'un estetik pratiği ile birlikte ütöik toplumun idealist fikirlerini bir araya getirdi. Beuys, yaşamın, herkesin şekillendirmeye yardım ettiğı bir toplumsal heykel olduğuna inanıyordu (Tate, Art Terms, Social Sculpture). Düsseldorf Sanat Akademisi'nde ders verdiğı dönemde atölyesini herkese açmıştır. Çünkü sanatçı, diyalogun kendisine çok önem vermiştir.

“Uluslararası üne kavuşan ilk savaş sonrası sanatçısı” (Fineberg, 2011/2014, s. 218) olarak bilinen Beuys, Duchamp'tan sonra 20. yüzyılın ikinci yarısında farklı bir sanatçı ikonografisi sunmuştur. Beuys, Fluksus kapsamında gösteriler gerçekleştirmesiyle birlikte, kavramsal temelli çalışmalara ve yerleştirmelere de sıklıkla yer vermiştir. Bunu yaparken de, savaşın iç yüzünü sorgulamış ve politik kültüre eleştirel göndermelerde bulunmuştur.

Duchamp ve Beuys, sanatın ne'liğini, burjuvaziyi, sanattaki kuralları ve malzemeleri sorgulamada benzer konulara eleştirel bir bakış getirmiş, her iki sanatçı da *sanat ve hayat* anlayışının birlikteliğine vurgu yapmışlardır. Yine her ikisi de bu meseleyi eylemsel bir tavırda bulunarak ele almış ve sanat dışında amaçlarla üretilen hazır malzemeleri kullanmışlardır. Duchamp, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Dada akımının sanatçısıyken, Beuys her ne kadar Fluksus sanatçısı olarak bilirse de, oda

20. yüzyılın ikinci yarısındaki yeni dada akımının bir sanatçısı olarak bu kategoride yer alır. Ancak bunlara zıt olarak, her iki sanatçı da sanatın ne'liğine ve sanat yapıtını belirleyen kriterlere farklı açılımlar getirmiş olsa da, bunların dışında ayrıştıkları temel durumlar da vardır;

Duchamp'dan farklı olarak, nihai üründen, yani bir sanat yapıtından ziyade, Beuys'un ilgisi, enerji ve sanatsal etkiye yoğunlaşmıştır. Duchamp, nesneleri kendi bağlam ve işlevlerinden uzaklaştırarak, nesnelerin sanat eseri olup olmamasına yol açan nedenleri sorguluyordu; derdi nesneydi, üründü. Beuys ise, nesneleri kendi bağlamlarından tamamen uzaklaştırmak istemediği gibi, kullandığı nesnelerin doğalarından, özelliklerinden –oldukları gibi– yararlanmış; malzemeye yabancılaşmak yerine onu tanımaya çaba göstermiştir. En önemlisi de, *üründen* (sonuçtan) ziyade (ya da en az sonuç kadar) *süreç* üzerinde de kafa yormuştur; başka bir deyimle, Beuys'ta *ürün, süreçtir* (Yılmaz, 2006, s. 275).

Gündelik yaşamdaki hazır-yapımların bir sanat yapıtı statüsüne yükselebileceği gibi, her insanın çevresine yaydığı olumlu veya olumsuz enerjisiyle, bir anlamda kendi varlığının ve yaratılışının da başlıbaşına bir sanat eseri olduğu ve insanın doğanın bir parçası olarak, birer sanatçı olabileceği, sanatsal ve politik içerikli gösteriler veya yerleştirmeler doğrultusunda ortaya konmuş ve tartışılmıştır. Yılmaz bu durumu şöyle özetliyor: “Duchamp'ın, her nesnenin bir sanat yapıtı olabileceğini iddia etmesinin ardından, Beuys da bu kez her insanın bir sanatçı olduğunu iddia etmiş, böylece alanı genişletmiştir” (Yılmaz, 2006, s. 282).

Beuys, Duchamp'ın keşfi ve sanatta açtığı yolu; eylemsel, gösteri ve süreç bağlamında genişleterek, ideolojik kaygıların güdülmediği, bütün bu politik, *hümanist, birleştirici, çevreci* ve eylemci tavırlarıyla, çağın sanatçı tipolojisi üzerine yeni bir model geliştirmiştir. Nazi'ler için savaş pilotu olarak çalışırken kazadan sonra geçirdiği travma sonucu, Nazilere karşı politik duruşunun tamamen yer değiştirmesi, yaşamının sonuna kadar insancıl bir görüşü benimsemiş olması Beuys'un II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu kadar önemli bir figür olarak sanat dünyasında anılmasının sebeplerinden biri olduğu söylenebilir.

2.2.3. Kavramsal Sanat

Kavramsal sanat terimi, ilk kez bir Fluxus yayınında 1960'ların başında Henry Flynt tarafından kullanılmıştır. Metin içinde *kavram sanatı* olarak yer alan ifade, daha sonra *Art and Language* grubu, Joseph Kosuth ve Sol LeWitt gibi sanatçılar tarafından kendi sanat anlayışlarını ifade etmede kullanılmış, anlamı genişlemiştir. Bu sayede kavramsal sanat, 1970'lerden günümüze kadar oldukça sık kullanılan bir terim olarak sanat terminolojisinde yerini almıştır (Özyılmaz, 2015, s. 331).

Kavramsal sanat 1960'ların ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanatın oluşumuna 1950 sonrası zemin hazırlayan en belirgin akımlar Pop Sanat ve 1960'larda sanat ortamında Soyut Dışavurumculuğa karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Minimal Sanatla olmuştur.

Sanattaki kavram meselesini dil üzerinden irdemiş olan Joseph Kosuth ve Sol LeWitt, 1960'larda kavramsal sanatı farklı açılımlarda ele almış öncü isimlerdendir. Bu sanatçıların dışında, ABD'den Robert Barry, Mel Bochner, Lawrence Weiner yer alırken; İngiliz sanatçıları arasında, Terry Atkinson, David Bainbridge, Harold Hurrell ve Michael Baldwin gibi isimlerin bulunduğu bir grup sanatçıyla birlikte, 1967'de *Art and Language* grubunu kurmuşlardır. Grup üyeleri, sanatla ilgili sorunları, sanat ve dil arasındaki bağlam ilişkisi ve etkisini derinlemesine düşünerek, kavramsal ve düşünsel çözümlemelerde bulunmuşlardır. 1967-73 yılları arasında grup içinde, sanata ve dile ilişkin bir takım problemler sanatçılar tarafından ele alınmış ve ortaya koydukları ortak projelerle çözümlemeler sunmuşlardır (Özyılmaz, 2015, s. 330).

Bir süre sonra grubun adıyla benzer bir dergi yayın hayatına geçmiş, Amerikan editörü de Joseph Kosuth olmuştur. 1969'dan 1980'lere kadar kavramsal sanatın kuramsal anlamda çerçevesini oluşturacak metin ve makaleler yayımlanmıştır (Atakan, 1995, s. 20). Sanatçıların dergi için yazdıkları bu metinler aynı zamanda, onlar için sanat yapıtı olduğu düşüncesini taşımıştır.

Göstergebilim, felsefe ve bilim terminolojisi kullanarak, modernizm kuramıyla ilgili kabul edilen varsayımları irdeleyen sanata ilişkin konuları sanat yapıtı yerine geçen metinler yazdılar. Böylece, sanat, bu metinlerdeki ironik, alegorik ve göndermeli dile ve bilgili okuyucuyu harekete geçiren sürekli diyaloga dönüştü (Atakan, 1995, s. 21).

Bu makaleler ayrıca kavramsal sanatın sanat dünyasında yer almasına yardımcı olmuştur. Bu konuda özellikle LeWitt'in 1967'de ve Kosuth'un da 1969 yılında ortaya koyduğu makalelerin de etkisi ve önemi büyüktür. Kavramsal sanat deyiminin 1960'ların ortalarından itibaren sıkça dillendirilmesi, sanat dünyasındaki kullanımının yaygınlaşmasına ve tanınmasına yardımcı olmuştur. Kavramsal sanat, sanat dünyasının dikkatini çekerek tartışma gündeminde yer almış; sanat, dil ve kavrama yönelik düşünsel yeni açılımları da beraberinde getirmiştir (Yılmaz, 2006, s. 216).

Art and Language grubunun amacı, nesneye yüklenilen kavram ve anlamı, imgesi, algısı, sanat ve felsefe temelinde, "Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strasuss ve Roland Barthes'ın geliştirdiği göstergebilim kuramlarından yararlanarak" (Atakan, 2008/2015, s. 46) çözümlemelerde bulunmaktır. Kavram, dil ve göstergeyi ayrıştırarak, ele almışlardır.

Hazırladıkları dergi ile özellikle altını çizdikleri konsept; galerilerdeki sanat nesneleri yerine, sanat kavramlarını dilsel ve metinsel bir kurguda irdelemişlerdir. Bir nesnenin imajını, biçimbilimsel nitelikler yerine, özellikle dil aracılığıyla kavramsal bağlam içerisinde ele almayı tercih etmişlerdir. *Sanat ve Dil* grubu üyeleri dergi metinleri ve diyalogları için araştırma ve inceleme yaparken, sanatın ilerleme olanaklarını, sanat paradigmalarının yer değiştirmesini, sanatçı-izleyici ilişkisini, sanat kurumları-sanatçı ilişkisini ve sanat kurumları-sanat yapıtı ilişkisini de irdelemişlerdir (Özcan'dan akt. Özyılmaz, 2015, s. 330).

Daha önce de belirtildiği üzere, Duchamp'ın hazır-yapımlar üzerinden düşünce ve fikir bağlamındaki çözümlemeleri kavramsal sanata ve sanatçılarına temel oluşturmuştur. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda kavramsal sanatta hazır-yapım yerleştirmeler yer almıştır. Duchamp'ın malzeme ve kuramsal anlamda ortaya koyduğu bir takım argümanlar kavramsalcıların meseleyi ele alış biçimleriyle benzerlik göstermiştir.

Başka bir dil konuşmanın ve sanatta yine anlam taşımanın mümkün olduğunun kavranmasını anlaşılır kılan olay Marcel Duchamp'ın ilk katkısız *Hazıryapımı*ydı. Katkısız *Hazıryapı*mla birlikte, sanatın odak noktası dilin biçimi olmaktan çıkıp söylenen şey oldu. Yani sanatın doğasını bir morfoloji sorunu olmaktan çıkarıp bir işlev sorunu haline getirdi. Bu değişim – *görünümünden kargaşaya* olan değişim– *modern* sanatın başlangıcı ve *kavramsal* sanatın başlangıcıydı. Bütün sanat (Duchamp'tan sonra) kavramsaldir (doğasında) çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur (Kosuth, 2003/2016, s. 902).

Sanatta kavram, nesne veya hazır-yapımların ele alınması, Dadaizm ile benzerlik gösterebilir, ancak dadaistler yıkıcı bir tavırdayken, kavramsalcılar düşünce bağlamında yeni önerme ve çözümleme içinde olmuşlardır. Nitekim; “Kavramsal sanat, sanatın ne olduğunu sorgulamasıyla insan düşüncesini harekete geçirmekle, çevresini yargılamakla her an her yerde her biçimde karşımıza çıkabilecek, önemini ve sürekliliğini yitirmeyecek bir akım olarak görünmektedir” (Deliduman, 2004, s.37).

Sanat yapıtının biçimbilimselliğinin bir önemi yoktur. Hangi biçimde olursa olsun mühim olan herhangi bir fikre dayanmasıdır (LeWitt, 2003/2016, s. 893). Esasen hazır-yapım veya herhangi bir nesnenin tercih edilmiş olması, o nesnenin önemli olduğu anlamına da gelmez. kavramsalcılar da minimalistler gibi nesneye değil, nesnesizliğe; yani yansız ve arınmış olana, sanatçının kişisel izlerinin olmamasına önem vermişlerdir. Dolayısıyla kavramsalcılar için, nesne bir gösterge olarak geri plandadır; asıl mesele nesne tanımının, kavramının ve imgesinin yeni açılımlarla ve okumalarla ele alınmasıdır.

Üretim süreci en az yapıt kadar, hatta yapıtın kendisinden dahi önemli olabileceği gibi, Süreç Sanatı ile ilişkili olarak, deneyelliğin varlığına önem vermişlerdir. Fikrin çıkış sürecinden sonra çalışmanın gelişimi, ilerlemesi, görünürlüğü ve bu süreçte edinilen araştırmalar, deneyimler, düşünceler, notlar, çizimler, kaygılar, hatta başarısızlıklar tamamlanmış yapıtın en az kendisi kadar bir sanat yapıtıdır. Düşünsel sürecin her bir aşaması ve bu aşamadaki argümanlar başlı başına yapıtın bir parçası olarak önem arz eder. Fikri yansıtan görsel bir biçime veya ürüne dönüşmesi şart olmayıp, bunun ortaya konma süreci de yapıtın kendisi olarak değerlendirilmelidir. Öyleyse, iyi bir fikir tamamlanmamış olsa dahi, tamamlanmış bir yapıt kadar sanat değerine ve statüsüne sahip olabilir. Dolayısıyla bu düşünsel ve gelişimsel süreç,

çalışmanın kendisinden daha ilginç deneyimleri ve tartışmaları içinde barındıran sonuçlar ortaya koyabilir (LeWitt, 2003/2016, s. 894).

Kavramsalcılara göre sanat, plastik yöntem ve malzemelerden, iki veya üç boyutluluktan ziyade; dile, kavrama ve fikre dayanmalıydı. Çünkü bütün sanat yapıtlarının çıkış noktasını, özünü ve kaynağını kavram ve fikir oluşturmaktaydı ve bu doğrultuda yapıt var olup, olgunlaşmaktaydı. Öyleyse sanat yapıtı, doğup büyüdüğü fikrin ve düşüncenin kendisi olup aynı zamanda zihinsel imge bağlamında tartışmaya açık düşünsel bir süreçti. Dolayısıyla, “Kavramsal Sanat izleyicinin gözünü ya da duygularını değil zihnini harekete geçirir” (LeWitt, 2003/2016, s. 895). Önce onu oluşturan ve kurgulayan düşünce ve kavram okunmalı ve sonra anlaşılmalıdır yapıt. İzlemeye alışık olan izleyici bakmak yerine okumak zorundaydı. Bunun aracısı da dil olmuştur. Yapıtlar herhangi bir metni andırıyordu ve bu durum sergi mekânını bir kütüphane atmosferine dönüştürüyordu. Metinler, karmaşık, çok anlamlı olmayan ve yeni sözcüklerinde bulunduğu bir yapıdaydı ve bu durum bilinçli olarak yapılıyordu. Bu yeni uygulama biçimi, yorumu okuyucunun bilgisine bırakır ve izleyicisine de yeni bir rol yüklemiştir (Atakan, 1995, s. 22, 23, 24).

“Wittgenstein’nin, dilin yapısının düşünme tarzımızı belirlediği ifadesi”nde (Özyılmaz, 2015, s. 329) olduğu gibi dilsel yapı, fikir veya düşüncenin zihnen ortaya çıkmasında ve biçimlenmesinde temel noktadır. Bununla birlikte düşünce ve kavram, başta dil olmak üzere, toplumsal ve kültürel altyapıyla da ilişkilidir. Sanatçının sanat yapıtı üretim sürecindeki fikirler, kültürel alt yapı birikimiyle şekillenebilir. Roland Barthes’ın da belirttiği gibi, yapıtı oluşturan kaynağın temelinde, kültürel arka plan vardır (Şahiner, 2015, s. 21). Dolayısıyla her yapıtın algısı da alımlayıcının toplumsal ve kültürel birikim ve yapısına göre farklılık gösterebilir. “Algı öznelidir” (LeWitt, 2003/2016, s. 896). Bu durumda, “Fikirlerin algısı yeni fikirlere yol açar” (LeWitt, 2003/2016, s. 896). Öyleyse, her yapıtın kaynağı kendinden başka kültürel bir arka planda var olan, farklı anlam ve algılara açık, fikirler bütünüdür. Sezgisel yolla keşfedilen fikir; (LeWitt, 2003/2016, s. 893), kavrama dönüşür ve “fikirler kavramı tamamlar” (LeWitt, 2003/2016, s. 896) hale gelir. Fikir, kavramla birlikte yapıtın gövdesini oluşturarak, netlik kazanmaya başlar.

Özde bir fikri göstergebiçimsel bir şekilde yansıtmak nasıl mümkünse, aynı durum dilbilimsel bir biçimci anlayışla da ele alınabilirdi. Görsel bir takım metaforlar ve plastik unsurlar görsel bir dili oluşturur ancak kavramsalcılara göre aynı durum dille, tipografiyle ve kavramla da mümkündür. Bu sebepten ötürü, plastik teknik ve yöntemlere de çoğunlukla karşı çıkmışlardır. Aslında amaç dildir, görsel bir dilin varlığına dikkat çekmektir. “Resmin dili görsel, metnin dili *yazınsaldı*; dolayısıyla bir sanat metninin bir resimden farkı, sadece *biçimseldi*” (Yılmaz, 2006, s. 217). Onlara göre resim gibi, metinde, kavram da mesaj veya ileti verir. Ancak her ikisi de bu eylemi farklı bir biçimde gerçekleştirirler. Öyleyse sanatta, edebi metinler gibi dilin kendisiyle oluşturulabilirdi ancak bunu gerçekleştirirken nesnelere yüklenen anlam ve kavramlarında sorgulanması demektir. Çünkü dille anlatılmak istenen ifadenin bir yansıması olarak şey’ler; fikirlerin, düşüncelerin ve iletişimin kendisini oluşturmaktadır. Dolayısıyla, fikirler, kavramlar yapıtın kendisinden önce gelir. Sol LeWitt’in de belirttiği gibi; “Kavramsal Sanat sadece fikir iyiye iyi olur” (LeWitt, 2003/2016, s. 895).

Kavramsal sanatta sanatçılar, sanat yapıtının üretim sürecinde duygularla hareket edilmesine son derece karşıdır. Bu anlamda Yeni Dışavurumculuk akımıyla taban tabana zıtlık oluşturur. Bununla birlikte, klasik sanatın önem verdiği güzellik ve estetiği de reddetmişlerdir. Dolayısıyla Yeni-Klasikçilik, Barok, Rokoko gibi estetiğin ön planda olduğu sanat akımlarına da karşı bir duruş sergilemişlerdir (Little, 2004/2016, s. 133). Kavramsalcılara göre, sanat yapıtında bunların hiç bir önemi yoktur. Abartıdan uzak, yalın ve minimal olması önemlidir. Kavram, harfler, metin veya fikir başlı başına yapıtın kendisini oluşturur. Dolayısıyla sanatçılara göre, sanatı sanat yapan *düşünce*dir, güzellik, estetik veya duygu değildir. Dilin veya kavramın altında yatan manadır, algıdır. “Görsel algının yanında sanatçının çevresinden aldığı her tür algı kavram sanatı içine girebilir” (Deliduman, 2004, s. 34). Buna göre, sanat yapıtını salt akıl ve düşünce çerçevesinde ve minimal bir anlayışla oluşturmayı temel almışlardır.

“Kavramsalcılık, sanatın ticarileştirilmesini de eleştirir. Kapitalist ekonomide ticari değer alınıp satılabilen nesnelerle, özellikle de mevcut toplumsal düzenlemeleri destekleyen ve onaylayanlarla ilintilidir” (Little, 2004/2016, s. 132, 133) Öyleyse,

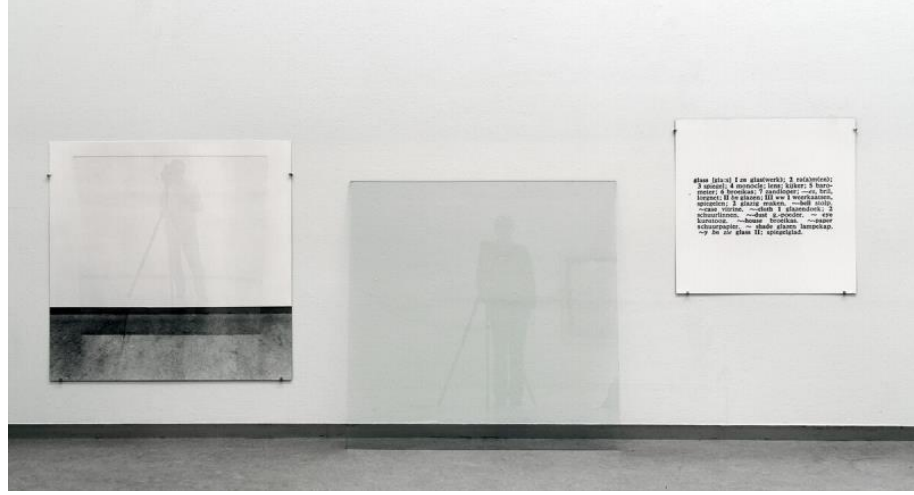
kavramsal sanatın avangard sanat hareketleriyle yakından ilişkili olduğu ve sanatın, sanat yapıtının metalaşmasına ve yapıtın kutsallaştırılmasına da karşı bir tavır sergiledikleri belirtilmediir.

Kavramsal sanat 1960 ve 1970'lere ait bir akım olmasına rağmen günümüzde etkisi halen büyüktür. Zaman içinde sınırları genişlemiş ve var olduğu dönemden bu yana güncel sanatta özellikle klasik teknik ve plastik değeriilerden uzak, kendi içinde pek çok sanat pratiğini kapsar hale gelmiştir. Yerleştirme, Arte Povera, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Minimalizm gibi farklı sanat biçimleri 1960'lardan itibaren yaygınlaşmış ve kavramsal sanat kapsamında değerlendirilmiştir. Ayrıca bu konuda deneysel işler ortaya koyan sanatçıların düşünsel bağlamda bir kaynak ve dayanak noktası olmuştur.

Joseph Kosuth

Marcel Duchamp'ın hazır-yapımları keşfinden sonra, kavramsal sanatın gelişmesinde önemli bir role sahip Joseph Kosuth; nesneyi kavram, tanım ve dilbilimsel anlamda irdeleyen işler ortaya koymuştur. Antropoloji ve felsefe alanında eğitim alan sanatçı, Duchamp'ın hazır-yapımlarla açtığı yolu 20. yüzyılın ikinci yarısında geliştiren bir diğeri sanatçıdır. Duchamp'ın fikirlerinden ve hazır-yapımlarındaki düşünsel yaklaşımlardan etkilenmiş ve bu kapsamda nesne üzerine göstergebilimsel ve dilbilimsel çalışmalarda bulunmuştur. Ayrıca, kavramsal sanatın düşünce ve fikir odaklı kavramsal çerçevesini çizerek, sınırlarının gelişmesini sağlamıştır. Nitekim kavramsal sanatın kuramcısı Kosuth kavramsal sanatın temelini, “*tüm sanat girişimlerinin dilbilimsel doğasının anlaşılmasıdır*” şeklinde açıklar (Kosuth'dan akt. Fineberg, 2011/2014, s. 325).

1965 yılında Kosuth'un ortaya koyduğu ilk kavramsal çalışması, Bir ve Üç Cam (One and Three Glass), bir diğeri adıyla Dayalı Cam yerleştirmesidir (Atakan, 1995, s. 60). Bu çalışma, duvara dayandırılmış bir cam levha, onun fotoğrafı ve camın sözcük tanımının yer aldığı bir metinden oluşmaktaydı. Kosuth burada; nesnenin, onun imgesinin ve onun dildeki anlamının farklı birer temsiliyeti olduğuna dikkat çekmiştir.



Resim 2.13. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Cam (One and Three Glass), 1965, cam levha, fotoğrafı ve tanımının bulunduğu kısa metin. Kröller-Müller Museum, Hollanda.

Kosuth, bu dönemde yaptığı bütün çalışmalarını *Düşün olarak Sanat Düşünü* (*Art as Idea as Idea*) olarak adlandırmış ve bu çalışmalar onun ilk sanat yapıtlarını oluşturmuştur (Atakan, 1995, s. 60). Kosuth'un *Düşün olarak Sanat Düşünü* yaklaşımı ise, onun sanat yapıtındaki *nesnesizlik* anlayışını da kapsıyor ve yapıtın salt kendi içinde yorumlanabilir ve okunur olmasını sağlıyordu (Fineberg, 2011/2014, s. 324). Sanat yapıtlarındaki nesnesizleşme ise, ABD'de 1950'lerde Pop Sanat'tan sonra, 1960'larda ortaya çıkan kavramsal sanatın habercisi Minimal Sanat'la olmuştur. Bu durum özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında sanayileşmenin artmasıyla birlikte ve kapitalist sistemin metasal birikiminin sanatçılar üzerinde olumsuz etkisinin bir sonucu olduğu da söylenebilir (Şahiner, 2015, s. 59).

Sözcük tanımlamaları dizisi Kosuth'un en önemli ve en bilinen yerleştirmeleri olduğu söylenebilir. Bu serisinde, en sıradan nesnelerin üç farklı versiyonuna yer vermiş ve benzer bir sergileme anlayışında sunmuştur. Masa, bitki, kürek, saat, tabure, testere gibi çeşitli nesnelerin imaj, anlam ve temsil ilişkisi açısından göstergebilimsel ve dilbilimsel doğasını bir arada irdelemiştir. Serideki nesneler genellikle hazır-yapımlardan oluşur. Günlük yaşamda kullanılan ve son derece sıradan yollarla herkesin elde edebileceği bir nesnenin kendisiyle birlikte, fotoğrafı ve sözlükteki genel tanımına yer vermiş ve nesnenin algı, dil ve düşüncedeki farklı oluşumlarına dikkat çekmiştir. Dolayısıyla, *Hangisi gerçek?* sorusuna cevap aramıştır. Kosuth'un bu konu üzerine en çok konuşulan ve tartışılan çalışması

Museum Of Modern Art (MoMA)'da sergilenen; Bir ve Üç Sandalye (1965) isimli yerleştirmesidir.

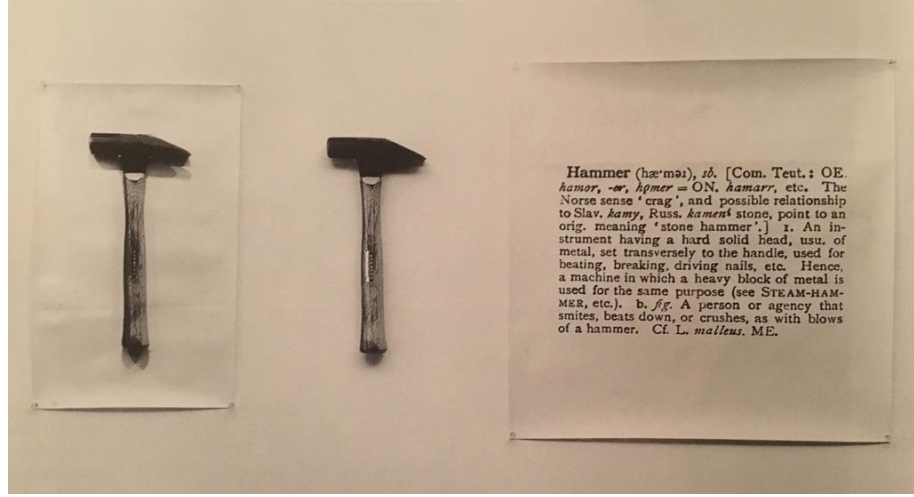


Resim 2.14. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs), 1965, tahta sandalye ve fotoğraflar, 82 cm (sandalye yükseklik), MoMA, New York.

Kosuth, yine nesnenin üç farklı versiyonunu temel alan bir kurguyla çalışmasını oluşturmuş; nesnenin öz'üne ve kavramın dildeki temsiliyetine ilişkin yapı sökücü bir anlayışla araştırmalarda bulunmuştur. Nesneden çok fikir ve dil içerikli, algı ve anlamlandırma ilişkisinin kültürel boyutuna da değinmiştir.

Nesnelere ait sözlükteki tanımlar, Kosuth'un çalışmalarına anlam ve ölçü oluşturan temel araştırmalardandır. Tanımlardaki ifadeler üzerinden nesnenin yerleşik dili ve kavramına ilişkin bir göndermede bulunduğu da söylenebilir. Kosuth'un sıradan nesnelerin sözlük anlamlarına yer vererek; izleyicide, nesnenin kavramdan bağımsız veya kavrama bağlı her iki durumda da kendi içinde düşünsel bir algı oluşturduğu söylenebilir.

Sanatçı, görme biçimlerini farklı bir noktaya taşımıştır. Nesnenin fiziksel özellikleri bir yana onun nasıl algılandığını düşünsel ve kavramsal bir dönüşümle, görülenle düşünülen, bilinenle idrak edilen arasındaki bağı yeniden kurar.



Resim 2.15. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Çekiç (One and Three Hammers), 1965, çekiç, çekiç fotoğrafı ve çekiç tanımının fotokopisi, 61 x 135.6 cm, Leo Castelli Gallery, New York.

Kavramsal sanat, temsiliyet meselesini sorunsallaştırır, tıpkı Kosuth'un bu serisinde olduğu gibi; temsiliyet olmasa da temsil etme durumu vardır. Bu serisinde, bir takım teknolojik çoğaltım yöntemlerinin de altını çizen sanatçı; fotoğraf, fotokopi gibi cihazlarla nesnenin kendisi kadar gerçekliğinin temsiliyeti arasındaki bağlamı ele almıştır.

Kosuth için nesneler, doğadaki sanatları anlamada sadece bir araç görevini üstlenir. Onun için önemli olan, sanatın meydana gelmesinde her zaman bir çıkış ve kaynak noktası olan doğanın ve doğadaki nesnelerin dilbilimi üzerinden okunması ve özde ne'liğin kavramlarla deneyimlenmesidir. Ayrıca sanatın ne'liğini, doğasını, kavram ve düşünce odaklı bir yöntemle sorgulayan sanatçı, hazır-yapımı, kavramı ve fotoğrafı bir arada kullanarak, her birine farklı anlamlar yüklemiştir.

Kosuth, kavramsal sanatı ele aldığı çok sayıda metin ve makale üretmiştir. Bunlardan en çok ses getireni ve önemlisi, *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı* (1969) adlı makalesidir. Sanatçı bu makalesinde, özellikle 20. yüzyılda felsefenin sonu ve sanatın ise başlangıç olabilecek bir eğilimin var olduğunu düşünür ve sanatın işlevini ve doğasını sorgulamıştır. Ayrıca A.J. Ayer'in dil bağlamındaki analitik yöntemini, sanat ve sanatçı açısından değerlendirmiş ve sanatın mantıkla işlediği sonucuna varmıştır. Buna ek olarak, Wittgenstein'nin dilbilimsel felsefesinden, Duchamp'ın

sanatın işlevini bir sorun olarak ele almasından ve buna bağlı olarak hazır-yapımların kavramsal çözümlemesinden bahsetmiştir (Kosuth, 2003/2016, s. 898-907).

Makalesinde bir diğer üstünde durduğu konu ise, sanatın estetikten ayrılması gerektiğidir. Biçimci sanatlar olarak resim ve heykel, önceki geleneklerin yolundan giderek biçime ve estetiğe önem vermiştir. Dolayısıyla sanat ve eleştiri meselesi de biçimcilik üzerinden irdelenmiş, sanat anlayışı da biçimbilimsel temele dayanmıştır. Ne var ki, sanatın işlevini ve doğasını doğru bir şekilde analiz edebilmek, anlayabilmek ve bilgi katmak adına, biçimci eleştiri yetersiz olup salt nesnelerin fiziki boyutuyla ilgilenmekten başka bir şey değildir. Halbuki burada sanat eleştirmelerinin üstüne durmayıp, atlamış olduğu bir şey vardır; oda *kavramsal* öğedir. Dolayısıyla Kosuth'a göre, bunlar zihinsiz sanattır (Kosuth, 2003/2016, s. 898-907).

Bütün bunlardan ötürü, sanatın kendi öz varlığına ve doğasına ulaşabilmesi için, estetikten ayrılmalıdır. Çünkü günümüz sanatının da değişen dünya ile birlikte sınırlayıcı olmayan yeniliğe ihtiyacı vardır. Estetik algısaldır ve sanat yapıtını oluşturan bir takım temel unsurların, süslemelerle birlikte yapıtı kendisini geri plana iten ve estetik formların da yapıtın önüne geçen bir durumdan bahseder Kosuth. Esasen bu durum onu sanat yapmaz, aksine bunlar saf estetik alıştırmalardan başka bir şey değildir ona göre. Ayrıca estetik beğeni ve süslemeler zevke bağlı da olabilir. Estetik değerlendirmeler ise, yapıtın işlevine ve var olma sebebi göz önünde bulundurularak yapılır. Bunların aksine kavramsal sanat, biçime veya estetiğe önem vermez. Sanatın doğasına ilişkin sorgulamalarla yeni önermeleri ve fikirleri tartışır. Bu önermeler ortaya konurken de, geleneksel sanatın dili tercih edilmez, çünkü geleneksel sanatın bu yeni önermeleri ve sanatçıyı sınırlandırdığı ve düşünsel ve teknik anlamda onların üzerinde tek boyutlu bir yönlendirmeye gerçekleşir (Kosuth, 2003/2016, s. 898-907).

Kosuth ayrıca kavramsal sanatı, bir araştırma ve düşünme eylemi ve sanat yapıtını oluşturan kavram temelinde bir irdeleme olarak tanımlamıştır. Ona göre sanatçı çözümleyici dilbilimsel önermelerle, sanat yapıtında kavramın gelişimini ve bu gelişimin de mantıklı bir şekilde ilerlemesiyle ilgilenmekteydi. Ayrıca, özel olarak

addedilen bir yapıtta aslında bir sanat tanımıdır. Dolayısıyla Kosuth'a göre, sanat yapıtı biçimde değil, onun sanat tanımında gizliydi (Atakan, 1995, s. 57).

A.J. Ayer ve Wittgenstein'in düşüncelerinden etkilenen sanatçı, resim ve heykelden uzaklaşarak sanatçının rolünü ve sanatın doğasını sorgulamıştır (Atakan, 1995, s. 55). Whitney Yıllık Sergisi İçin Bildirisi'nde (Statement For Whitney Annual Exhibition) (1969) resim veya heykel yapmadığını bunun yerine *sanat araştırmaları* yaptığını söylemiştir. *Belirli ve Genel Üzerine Notlar (Notes on Specific and General)* (1968) isimli makalesinde ise, nesnenin aynı zamanda sanatçının düşüncesinin bağlamsal bir uzantısı olarak onu temsil ettiğini belirtmiştir (Kosuth'dan akt. Atakan, 1995, s. 55, 56).

20. yüzyılın daha çok ikinci yarısında sanatta meydana gelen gelişmeler, bir biri ardınca ortaya çıkan sanat akımları ve yapıtları Kosuth'un bu konudaki saptamalarını doğrular niteliktedir. Bu anlamda ortaya çıkan sanat akımları ve sanatçılar, bir sanat yapıtının estetik unsurlar olmadan da düşünce temelli üretilebileceğini ve bu durumun yapıtın kendi öz varlığına ulaştığını savunmuşlardır. Nitekim, Joseph Kosuth'un bu konuda ortaya koyduğu metinler sanat dünyasında bir uyanışa ve değişime de kaynaklık ettiği söylenebilir.

2.3. Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Mekan

Türkçe'ye *enstalasyon* ve *yerleştirme* olarak geçen Fransızca kökenli *l'installation* kelimesi; kurma, kurulum, düzenleme, yerleştirme gibi anlamlara gelmektedir. Türkçe'de genellikle bu kategorideki ilgili çalışmaları belirtmek amacıyla, *enstalasyon*, *yerleştirme* veya geçiciliği olabildiğinden *yerleştirme çalışmaları* ifadesine yer verilebilir. Yerleştirme, kavramsal sanat uygulamalarında ve diğer sanat disiplinlerinde yer alan bir üretim, ifade, çalışma biçimi ve bir sanat anlayışıdır. Ayrıca, akımların genel çerçevesi belirlenmiş belli bir anlayışla üretildiği düşünüldüğünde, yerleştirmenin bir akım olduğu düşünülemez.

Yerleştirmenin anlamına yönelik yaklaşımlar şu şekildedir;

Yazar Julian Stallabrass; yerleştirmenin 1960’lı yıllarda, yeni kurulan ve genellikle sanatçılar tarafından yönetilen *alternatif* mekanlarda varolduğunu ve bunun o dönemde daha çok *Çevre Sanatı* olarak bilinmekte olduğunu ifade etmiştir (Stallabrass, 2004/2016, s. 31).

Tate Modern’in Sanat Terimleri Sözlüğü’nde, yerleştirme şöyle açıklanır; “Enstalasyon terimi, belli bir mekan veya geçici bir zaman dönemi için tasarlanmış büyük ölçekteki, karışık teknikteki yapıları tanımlamak için kullanılmıştır” (Tate Modern, Art Terms, Installation Art).

Irish Museum of Modern Art (IMMA)’ın Kûratörü Lisa Moran’a göre:

“Enstalasyon Sanatı, sanat çalışmasının tamamının bulunduğu bir mekandaki nesnelerin kurulumunu veya bunların konfigürasyonunu içeren bir dizi sanat pratiğine uygulanan geniş bir terimdir. Enstalasyon Sanatı, bir hareket veya stilden ziyade sanatın bir üretim ve gösterim biçimidir” (Moran, 2010, s. 4).

Sanat Tarihçisi ve yazar Nilgün Özayten¹⁵ yerleştirmeyi şu şekilde tanımlar: “Enstalasyon yani yerleştirme tanımının görsel sanatlardaki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir” (Özayten, 2013b, s. 171, 172).

Mimar Atalar’a göre; yerleştirme özellikle; “insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan *deneyimlenen sanat çalışmalarına* uzanmış” olup, “20. yüzyılın sonlarında bu çalışmalar, *Yerleştirme (Enstalasyon)* olarak adlandırılmıştır” (Atalar, 2006, s. 2, 3). Dolayısıyla bu terim, 20. yüzyıldan sonraki sanat ortamında oldukça sık bir kullanımına sahiptir.

¹⁵ Türkiye’de çağdaş sanata ve kavramsal sanata ilişkin çalışmaların ilk örneklerinin sergilendiği mekanlardan biri olan İstanbul, Taksim’deki Atatürk Kûltür Merkezi (AKM) sergi salonunun direktörlüğünü yapmış olan yazar ve sanat tarihçisi Nilgün Özayten, yerleştirmeyi, *nesne* veya *obje sanatı* olarak da ifade etmiştir.

Burada ele alınan yaklaşımların bu konu üzerinde durduğu ortak düşünceye göre, yerleştirmeyi kısaca tanımlamak gerekirse; yerleştirme, mekan ve/veya nesne birlikteliği ile belli müdahaleler doğrultusunda kurgulanan ve izleyici tarafından deneyimlenebilen, mekansal çalışmalar olduğu söylenebilir.

Birbirinden farklı bu tanım ve yaklaşımlardan anlaşılacağı gibi; yerleştirmeyi tek bir tanıma, anlayışa veya kalıba sığdırmak oldukça zordur. Çünkü geçmişten günümüze kadar olan süreçte yerleştirmenin bugünkü anlamına gelmesinde ve gelişmesinde; farklı zamanlarda, farklı biçimlerin ve yaklaşımların etkileri olmuştur. Bu konudaki etkileri ise, çeşitlilik gösterir. Örneğin; mimari, sinema, video, fotoğraf, performans sanatı, heykel, tiyatro, set tasarımı, küratörlük, arazi sanatı ve resim gibi farklı sanat türlerini farklı yaklaşımlarda etkilemiştir. Dolayısıyla, yerleştirme (enstalasyon) kelimesiyle gerçekte tam olarak neyin kastedildiği açıklığa kavuşmamaktadır (Bishop, 2005, s. 8). Temel çıkış noktası sanat dışı malzemeler ve hazır-yapımlar başta olmak üzere, çağdaş sanattaki diğer kavramsal içerikli uygulamalar için de yerleştirme kurgu ve teknik anlamda gerekli olup, bu kategoride sergilenmeseler dahi, ilgili çalışmaların teknik ve künye bölümlerinde yerleştirme ifadesi yer alabilmektedir. Dolayısıyla yerleştirme, melez bir sanat biçimidir (De Oliveira, Oxley, Petry, 1994, s. 7).

Küratör Beral Madra'nın ifadesiyle; yerleştirme, çoğunlukla geçici bir tarzda olan, yapma (konstrüksiyon) ve yapı bozma (dekonstrüksiyon) sürecinden geçtiği için düşünce ile biçimlenir, uygulama ile mekana göre kurgulanır, bu temelde sergilenir, izleyici/katılımcı/alımlayıcı tarafında gezilir, görülür. Son olarak da toplanır ve kaldırılır. Nitekim, yerleştirme çalışmasının mantığı genel evrede bu şekilde gerçekleşmektedir. Tıpkı göçebe bir çadırın kurulması, sökülmesi ve kaldırılması gibi (Madra'dan akt. Atakan, 1995, s. 269).

Bir sanatçının malzemeler, nesneler veya işleri herhangi bir şekilde düzenleyerek yerleştirme çalışması haline getirebilmesi için, şu terimlere belli bir dereceye kadar aşina olması gerekir; konum, mekan, mekana özgülük, galeri, kamu, çevre, alan, zaman ve süreç. Sonuç olarak bir yerleştirme tanımı, bu bahsedilen kelime dağarcığının güncel önemi üzerine ışık tutmak zorundadır (De Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 14).

Her yerleştirme çalışması izleyicide farklı duyguları uyandırır. Bazı yerleştirme çalışmaları, izleyiciyi kurgusal bir dünyanın içine sürükler. Bir film ya da tiyatro seti buna örnek verilebilir. Bazıları, izleyiciyi kendi belleğinde veya kişisel tarihinde bir mekan, durumu, anıyı, bireyi anımsayacağı içsel bir yolculuğa çıkarabilir. Bazı yerleştirmeler ise, izleyicinin salt belirli algılarına ulaşmayı amaçlar. Buradaki amaç izleyicinin algısını belli duyular aracılığıyla – örneğin; dokunma, ses, koku alma, hareket gibi – belli bir konu veya bağlamda farkındalığı artırmak ve bu noktada izleyiciyi harekete geçirmektir. Bundan ötürü, sanattaki üç boyutluluk meselesi, yerini dördüncü boyuta bırakmıştır. Dolayısıyla, bu tür yerleştirmeler, algısal ip ucunun veya görsel uyarıcıların az olduğu, izleyicinin, önceden belirlenmiş spesifik algılarına yönelik etkileşimli çalışmalardır (Bishop, 2005, s. 8).

Yerleştirme; geleneksel sanat dallarından farklı olarak, konu, mekansal algı ve izleyici deneyimi odaklıdır. Çünkü yapıtı, görsel açıdan uzaktan araştıran, seyreden izleyicinin alışlagelen yaklaşımdan ziyade, izleyicisini tamamıyla çalışmanın içine alıp, onun diğer hislerine de ulaşmayı amaçlar. Dolayısıyla bazı yerleştirme çalışmalarında izleyicinin, işin içinde doğrudan gerçekçi bir varlık bulduğu ve kendisinin de fiziksel etkileşiminin somutlaştırılmış bir varlık olduğu söylenebilir (Bishop, 2005, s. 6).

Kavramsal kökene ve içeriğe dayanan çalışmalarıyla 21. yüzyılın sanatı; çağdaş sanat, sanatçının hazır-yapım veya nesne ve mekan öğeleri üzerine belirlediği anlam ve bir takım kodlar ve argümanlar eşliğinde, izleyiciyi hareketli ve dinamik mekanların var olduğu *gerçek dünyadan*, hayali *kurgusal dünyanın* içine sürükler (Atalar, 2006, s. 2, 14). İzleyici açısından bu durum, çalışmanın içeriğine, yapısına veya kurgusuna göre değişim gösterebilir. İzleyici, yerleştirmeye karşılaştığı andan itibaren ona dâhil olabilir. Algısal deneyim izleyicide istemli veya istemsiz bir şekilde oluşur. İzleyicinin algısı, mekândan nesneye olduğu kadar, oluşturduğu çevresel atmosfere de yönelir. Bu durumda, izleyicinin farklı bir role büründüğünden bahsetmek mümkün olabilir. Çalışmayı seyreden bir çift gözün, diğer duyularıyla da bir etkileşim yaşanması ihtimal dâhilinde olabilir. Dolayısıyla, izleyicinin rolü bu andan itibaren *deneyimleyici, gözlemci, gözlemci özne* veya *alımlayıcıya* dönüşebilir.

Levent Çalıkoğlu'na göre: “Enstalasyon sanatı, bilişsel ve algısal deneyimin farkında olarak, teknolojiden, tarihten, değişimin getirdiği yenilik ve sarsıntıdan, iletişimin yeni ve sınır açıcı enformasyon fazlalığından ve en önemlisi de onu deneyimleyen izleyicinin varlığından güç alıyor” (Çalıkoğlu, 2005, s. 7).

Daha önce de belirtildiği üzere, kavramsal sanattaki yerleştirme çalışmalarının temeli; sanat dışı malzemeler veya hazır-yapımlardan oluşur. Yani sanatçı tarafından mekânın içine önerilmiş olandır ve bulunduğu mekana da yeni önermelerle ve okumalarla gelir. “70’lerden günümüze gelen süreçte mekân unsurunun eseri taşıyan bir kaideye dönüştüğü söylenebilir” (Sarı, 2016, s. 52). Sonuç olarak yerleştirmeyle birlikte, mekân kaidenin kendisi haline gelmiştir.

Sözen ve Tanyeli *mekânı*; “uzayın sınırlandırılmış parçası” şeklinde tanımlamıştır (Sözen ve Tanyeli, 2016, s. 203). Aynı zamanda mimarinin temel bir parçası olarak onu var eden temel koşul olduğuna değinmişlerdir.

Bir diğer ifadeyle mekân; “İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli boşluktur. Mimari bir mekan yaratmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekanından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır” (Boynudelik, 1999, s. 13).

Daha detaylı bir tanımla ele almak gerekirse; “Mekan, insanın içinde eylemlerini yerine getirdiği , onu saran ve ona ait olma duygusu veren, yatay ve dikey elemanlarla sınırlandırılmış üç boyutlu düzlemlerdir. İçinde hareket edilen , günlük aktivitelere sahne olan, insanı çevresinden yalıtın, sınırlandırılmış ve algılanabilir özel ortamlardır” (Nuhoğlu, 2017, 20 Şubat).

Bundan dolayı mekan; uzay ve yeryüzünün belli bir parçasıdır. İnsanı içine alan ve duyu organlarıyla algılanabilir somut alanlar olarak tanımlanabilir.

Mekanlar, fiziki anlamda barındırdığı biçim, renk, kütle, ışıık, doku ve sınırlayıcı bileşenleri ve özellikleriyle varlığını ve anlamını oluşturur. Mekan içinde, insanın insanla ve nesnelerle, nesnelerin ise diğer nesnelerle birlikte olan her türlü ilişkisi ve

etkileşimli olarak yer alması mekânı belirleyen ve canlı tutan bir unsurdur (Boynudelik, 1999, s. 11).

Mekânın nitelikleri göz önünde bulundurularak, yerleştirme çalışmaları mekân içinde oluşturulur. Çalışma, mekânın gerektirdiği veya ihtiyacı olan şeye göre kurgulanır. İç veya dış mekân; her mekân bir üretim alanı olarak kullanılabilir. Yine mekânın tamamen kaplanması veya tamamının kullanılması da koşul değildir. Bu durum sanatçının tamamıyla ortaya koymak istediği çalışmanın içeriği ve kurgusuyla ilintilidir. Ayrıca genellikle sergilendikten sonra, geçiciliği bulunan, bozulabilir, bir koleksiyona dahil olsun veya olmasın, fotoğraf veya video ile belgelenip kayıt altına alınması gereklidir (Bozkurt, 2015, 08 Aralık).

Yerleştirme çalışmaları; mekânın fiziksel, mimari yapısından veya tarihsel veya kültürel kimliğinden yola çıkarak kurgulanabilir ya da bütün bu yapısal, kimliksel özellikleri ters yüz edilerek yapıbozuma uğraması da mümkündür. Hemen her koşulda dönüşüme uğrayan mekân, sanatçının getirdiği önermelerle kurgusal olarak yeni bir boyut kazanır ve çalışmanın bir parçası veya kendisi olabilir.

Yerleştirme, kurgulandığı yeri yeniden üretir. Nitekim bu noktada yerleştirmenin mekâna, mekânın da yerleştirmeye uygun hale getirilmesi, mekânın izleyici tarafından en iyi şekilde deneyimlenmesi açısından önemlidir. “Bugün geldiğimiz noktada, önce sanatı değil, mekânı gördüğümüz açıktır.” (O’Doherty: 2016, s. 30). Çünkü yerleştirme, mekânı tanımlar hale gelmiştir ve buna göre düzenlenir. Burada yerleştirme; o mekânın işlevinin sergilenen çalışma ile olan bütünleyici ilişkisi ve etkisidir.

“Günümüzde bir sergi mekânının *beyaz bir küp* mü yoksa mimari anlamda ham haliyle bırakılmış bir *alternatif mekân* mı olduğu, yapının gerçekleştirilme sürecine olduğu kadar, anlamlandırma sürecine de katkıda bulunmakta, izleyicinin yapıyla kurduğu ilişki biçimini etkilemektedir” (Reiss’den akt. Antmen, 2016, s. 20, 21). Dolayısıyla, mekansal algı yerleştirmeye birlikte, tekrar tekrar dönüşme uğrar ve kendisine alternatif mekânlar ve ortamlar atfedilen bir özerkliği de beraberinde getirmiş olur. İçeriksel ve biçimsel açıdan düşünsel bir edinim ortaya koyar. Bundan

ötürü de, mekana ve yerleştirmeye başka bir statü vererek farklı biçimlerde okunmasına olanak tanır. Çünkü mekan da, doğal/yapay nesne de hazır-yapım da yerleştirmeye, yerleşik temsiliyetinden ve gerçekliğinden tamamen ya da kısmen (çalışmaya bağlı olarak) soyutlanmış olur.

Bazı yerleştirme çalışmaları mekan esaslıdır, mekanla ilişkilidir ve mekanla biçimlenir. Kurgulandığı veya üretildiği mekandan beslenir ve mekandan bağımsız bir sanat yapıtını içermez. Bu yerleştirme çalışmalarında, yerleştirme bulunduğu mekânın, mekan da yerleştirmenin bir parçası haline gelerek bütünlük oluşturur. Böylece mekan, yerleştirme çalışmalarının en önemli temel malzeme görevini üstlenir. Galeri veya müze de, içinde barındırdığı nesnelerle bir *bütün*, bir varlık oluşturarak, sanata dahil olan yapıtın nedensellik problemine ilişkin bir irdeleme, bir araştırmaya olanak tanır.

Bazı yerleştirme çalışmalarında ise; iş sonradan başka bir mekanda da tekrar kurulabilir ve tarih veya başlıklar değişkenlik gösterebilir. Yani aynı yapıt veya biraz değiştirilmiş hali, farklı tarihler ve başlıklar ile sergilenerek, izleyici karşısına çıkabilir (De Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 7).

18. yüzyıldaki makineleşme, 19. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler ve günümüzdeki sınırsız ölçüdeki bilgi paylaşımının meydana getirdiği küresel değişimin farkına varan sanatçı; bilişsel, deneyimsel ve algısal bir metot izleyerek, bu kökten dönüşüme paralel olarak sanatını ortaya koymanın gerekliliğini kavramıştır. Dolayısıyla bu durum küresel ortamdaki toplumsal etkinlikler, talepler ve diğer gelişmelerle ilişkilidir. Sanatçı toplumsal meseleleri, kabul görmüş durumları ve görsel ve zihinsel alışkanlıkların alt üst edildiği, irdelendiği, alışık olunmayan, beklenmedik ortamlar oluşturarak belli bağlamların belirleyici rolü aracılığıyla çalışmalar ortaya koymayı amaçlamıştır (Crary, 2003/2005, s. 8).

Çalıkoğlu'na göre; “Enstalasyona yönelen sanatçılar, dünyanın içinde bulunduğu hallerle ilgili farklı deneyimler kurguluyor ve sahneliyorlar. Dünyanın olduğu ve olmak istediği arasındaki gerilimi yansıtan bir karşıtlık üzerine oturuyor bu sanat anlayışı” (Çalıkoğlu, 2005, s. 7). Çalıkoğlu metnin devamında ise, yine insanın

bedensel ve ruhsal anlamda içinde bulunduğu dönemin, çağdaş teknolojik kültür aracılığıyla bilişimin geldiği son noktada zıtlık ve gerilimine neden olan sebeplerin sanatçılar tarafından ele alınıp, sorunsallaştırdığını belirterek, bu anlamda her türlü anlatım ve nesnenin bu problematikleri ve durumları sorgulamada yerleştirmenin bir parçası olduğunu söylemiştir (Çalıkoğlu, 2005, s. 7).

Sonuç olarak, Boynudelik'in ifadesiyle şöyle söylenebilir;

Her türlü mekanda, her türlü nesne (şey) ile ve herkes tarafından yapılan her şey sanat nesnesi olabilme özelliğini kazandı. Bu durum ise kriterleri tümünden ortadan kaldırdı. Sanat ve sanat olmayanın nasıl ayırt edileceği konusu sanatın en önemli tartışmalarından birisini oluşturmaktadır. Bu ayrımı yapabilmek için bir kriter ihtiyacı vardır. Bu da bağlamın bir sınırı olması gereğidir çünkü sınırı olmayan bağlamlardan söz etmek mümkün değildir. Ancak bu sınırlar yoluyla bağlamlar içinde aykırı olanı ayırt edebiliriz. Sanat nesnesi sergilenebilir mekanların çeşitlenmesi ile birlikte mekan ve sanat nesnesi arasındaki kriter sorunu o mekan ile herhangi bir biçimde ilişkiye girmiş nesneler ile çözülebilmektedir (Boynudelik, 1999, s. 10, 11).

Yaşanan bu değişim ve dönüşümler de, günümüze kadar uzanan ve halen tercih edilmekte olan çeşitli sanat uygulamalarının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, yerleştirme 1970, 1980'lerde ve özellikle 1990 sonrası dönemde daha fazla tercih edilmiş, uygulanmış ve yaygınlaşarak sanat ortamındaki yerini sağlama almıştır.

2.3.1. Yerleştirmenin Türkiye'deki sanat ortamında ortaya çıkışı ve gelişimi

Türkiye'de 1980'li yıllarda bugünkü çağdaş sanatın temellerini oluşturacak çalışmalara ve sergilere yer verilmeye başlanmış ve Türkiye'deki çağdaş sanatta biçimsel bir değişikliğin ilk yansımaları ortaya çıkmıştır. İki boyutlu yüzeyde ve üç boyutlu üretimlerde, farklı malzemelerin, deneyselliğin ve yeni anlatım biçimlerinin gündeme geldiği çalışmalar yer almıştır. Zaman ilerledikçe ve teknoloji geliştikçe, Türkiye'deki sanat anlayışında dönüşümler yaşanmış, sanatın sınırları genişlemiş ve yeni anlatım biçimleri sanat dünyasında yer almıştır.

1960'lı yılların ilk yarısından sonra Altan Gürman ile başlayan, 1970'lerde ise Türkiye'de kavramsal sanatı ilk uygulayan ve modernist sanatı sorgulayan Fusun

Onur, Şükrü Aysan ve Sarkis gibi sanatçıların ortaya koyduğu çalışmalarla devam eden bu süreçte; dönemin ilk kavramsal sanat örnekleri ortaya konmuş ve günümüz sanatının oluşmasına zemin oluşturmuştur (Yıldız, 2008, s. 33).



Resim 2.16. Altan Gürman, Montaj 4, 1967, tahta üz. selülozik boya ve dikenli tel, 123x140x9 cm.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Paris'in dünyada yüzyıllardır sanatın merkezi olma özelliği New York'a kaymıştır. Savaş sonrası yaşanan buhrandan sonra çeşitli sanat uygulamaları ve deneyselliğin öne çıktığı, yeni sanat anlayışları da ortaya çıkmıştır. Türkiye'de o dönemin önde gelen sanatçıları Altan Gürman ve Sarkis gibi isimler, 1965 yılından sonra değişen ve yenilenen dünya sanat ortamındaki ve piyasasındaki çalışmalarla paralel işlere yönelmişlerdir. Farklı malzemeler ve nesneler resmin içine girmiş ve iki boyutlu yüzey üzerinde, düşünce odaklı farklı araştırmalara yer verilmiştir. Ayna, muşamba parçaları, dikenli tel gibi malzemeler kullanılarak, sonrasında çok ilginç uygulamalara yol açan ve yeni eğilimleri de içinde barındıran, Türk Sanatı'nda yeni bir biçim anlayışına gidilmiştir. Bu çalışmaların toplumsal içeriğinde sanatçılar, o dönemde gerçekleşen Vietnam Savaşı'na tepki göstermişlerdir (Tansuğ, 1981, 4 Mart).



Resim 2.17. Füsün Onur, Dıştan İçe İçten Dışa, 1978, yerleştirme, Taksim Sanat Galerisi.

Füsün Onur'un 1970 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği ilk sergisinde mekan ve uzam konusunu irdeleyen, geometri ve mimariyi öne çıkaran soyut işleri minimal formlardan oluşmuştur (Dastarlı, 2006, s. 41). Sanatçının bundan sonraki süreçte gerçekleştirdiği sanatsal üretimlerinde ve kişisel sergilerinde, resim ve heykelin sınırlarını aşan çalışmalar yer almıştır. Bu anlamda Füsün Onur'un sonraki dönemlerde ortaya koyduğu kavramsal göndermeleri bulunan çalışmalarda yerleştirme bir anlatım dili ve tarz olarak, onun sanatında kendini belli etmeye başlamış ve zamanla Onur'un sanatsal üretimlerinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur (Dastarlı, 2006, s. 48).



Resim 2. 18. Şükrü Aysan, Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale, 1979, tuval, boya, Kilyos, İstanbul.

Şükrü Aysan ise, 1976'lı yıllarda başta minimalist ilkeler doğrultusunda malzemenin olanaklarını sınavarak, farklı uygulamalara giriştiği denemelerinde çalışmalarını resimden soyutlamıştır. Kendinden başka hiçbir iletiyi ve duyguyu çağrıştırmayan ve salt kendi varlığı ve çevresiyle ilintili çalışmalar oluşturmayı amaçlamıştır (Özayten, 2013a, s. 151, 152).

Türkiye'de 1970-1980 arası dönem, kavramsal sanatın kurumsal düzlemde tartışıldığı ve tanıtıldığı bir dönemdir. Bu yeni anlatım biçiminin gereği olarak enstalasyonun gündeme gelişi de yine bu yıllara rastlar. Bu süreçte öne çıkan iki isim Füsun Onur ve Şükrü Aysan'dır. Füsun Onur enstalasyonlarında imgeyi, simgeyi, sanat nesnesini ve sanatın tanımlarını irdelerken, Şükrü Aysan daha çok tuvalin varlık nedenini sorgulayan ve sanata yeni tanımlar getirmeyi amaçlayan çalışmalar içine girmiş bu çalışmalarını çeviriler ve yayınlarla desteklemiştir (Özayten, 2013b, s. 177).

Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'in 1977'de kurduğu *Sanat Tanımı Topluluğu* ise, kavramsal sanata ilişkin metinler üzerine yoğunlaşarak, farklı disiplinlerdeki çalışmalara, kurama, bilime ve sanatta disiplinlerarası bir anlayışa yönelik çözümsel bir çalışmayı ele almışlardır (Pelvanoğlu, 2009, s. 26, 27).

Beral Madra'ya göre: "Sanat Tanımı Topluluğu'nun (STT) 1970'lerde yaptığı çalışmalar sanatın yönünü, konumunu ve işlevini sorgulamakla kalmamış, ayrıca

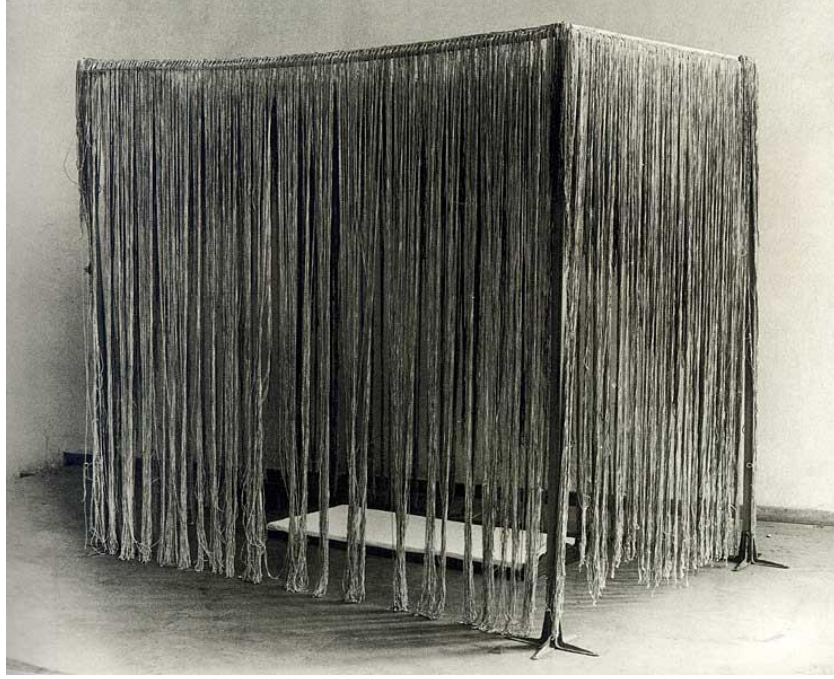
yeni malzemeler, yeni nesneler ve yerleştirme olarak anılan yeni bir üç boyutluluk kavramı getirmişti” (Atakan, 1995, s. 158).

1970’li yılların ortalarında ve ilerleyen süreçte, Türk sanatında kavramsal sanatın etkileri ve içeriğinde kavramsal eğilimlerde bulunan sanatçı sayısında ve çalışmalarda artış yaşanmıştır. Bu yıllarda yaşanan dönüşüm ve kültürlenme sürecine ve kavramsal sanat anlayışına Füsün Onur, Şükrü Aysan ve Sarkis Zabunyan dışında; Serhat Kiraz, Osman Dinç, Neveser Aksoy, Handan Börtüçene ve Rahmi Aksungur gibi isimler yeni boyutlar kazandırmışlardır (Başkan, 2014, s. 106).

Zerrin İren Boynudelik, 1970’li yıllarda sanatçıların yerleştirme çalışmalarına yönelmelerini şöyle ele almaktadır:

Farklı coğrafyalarda sanat alanında olup bitenleri izlemenin görece kolaylaştığı dönemler, yani 70’li yıllar, aynı zamanda etkileşimlerin/etkilenmelerin de arttığı zamanlardır. Türkiye’de de, kendi dışında olup biteni, tartışılanları, sorgulananları izleme şansına sahip olan bazı sanatçılar, doğal olarak yeni eğilimleri, temsil biçimlerini, estetik meseleleri ve bu konulardaki tartışmaları sorgulamışlar, arkasında yatan gerekçeleri bulmaya çalışmışlar ve kendi ifade biçimleri olarak tercih etmişlerdir (Z. Boynudelik, kişisel iletişim, 21 Nisan 2018).

Türkiye’de 1980’li yıllarda ise kültür, sanat ve politik alanlardaki dönüşümlerle birlikte, etkilerinin bugüne kadar uzanacağı, günümüz sanatı belirginleşmeye başlamıştır. Bu durum, özellikle 80’li yılların sonlarına tekabül eden ve 1990’lı yıllarda tamamen kesinlik kazanan günümüz sanat anlayışının, üretim biçiminin ve sanatçının düşünce yapısının ortaya çıkışıdır (Çalikoğlu, 2008, s. 7, 8).



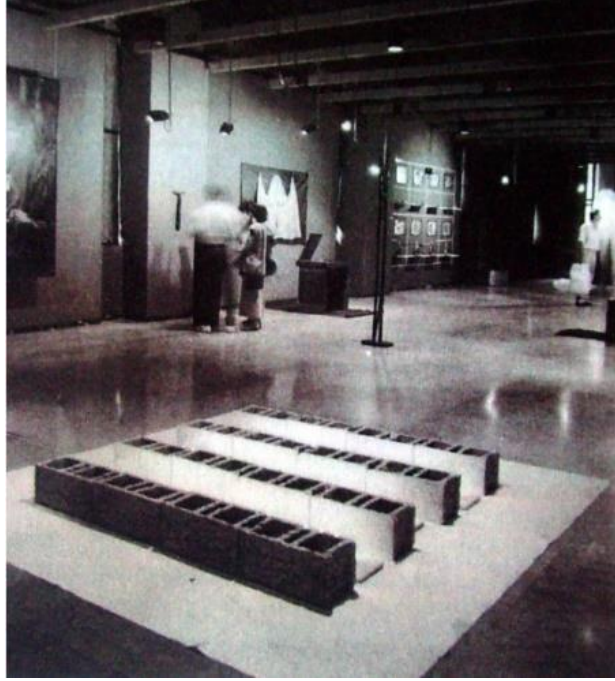
Resim 2.19. Füsün Onur, Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel¹⁶, 1981, karışık teknik, 183 x 200 x 140 cm., III. Yeni Eğilimler Sergisi, Gümüş Madalya.

İstanbul’da düzenlenen sergilerde, resim ve heykel dışında kavramsal sanata yönelik çalışmaların yer aldığı ilk sergiler var olmuş, bu konuya ilişkin belli bir hareketlilik yaşanmıştır. 1977-1987 yılları arasında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA) tarafından düzenlenen Yeni Eğilimler sergi dizisi; malzeme, konu, teknik ve içerik olarak o güne dek görülen sergilerden farklı olup, biçimci ve estetik bir anlayıştan ziyade, kavram, arayış ve deneysellik üzerine bir sürecin başlangıcını içinde barındırması açısından önemlidir. Dolayısıyla, *eser* olarak nitelendirilen yapıt, bundan sonraki süreçte, *iş* olarak değerlendirilmiştir. Bu durum Türk sanatçıların, o güne dek hiç olmadığı kadar özgür bir tavırdan üretimlerini gerçekleştirmelerinde ilk etkilerini oluşturmuştur (Başkan, 2014, s. 106, 107).

İpek Duben 22 Ekim 1979 tarihli Milliyet Sanat’taki yazısında Yeni Eğilimler Sergisi için şöyle söyler:

¹⁶ “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel’de sanatçı izleyicinin, ahşaptan yapılmış bir kare kutuya benzer bir konstrüksiyondan aşağı sarkan uzun iplerle tanımladığı bir mekana girmesini sağlamıştır. Bu mekana giren izleyici ortada beyaz kumaşla kaplı şilteye uzanarak ya da oturarak kutunun parlak mavi tavanını seyredebilmiştir. Maviyi izleyiciler gökyüzü olarak yorumlarken, Onur, gizemli bir resmin mavisi olarak görüyordu” (Atakan, 2015, s. 102).

Bu yılki Yeni Eğilimler Sergisi'nde sözünü ettiğimiz yenilikçi gelişimi yansıtan bir ağırlık düzeni izleyebiliyoruz. Serginin yenilikçi yanı (Batı'da yirmi yıldır var olan kavramsal sanatın, Türkiye için yeni sayılan bir yöntemle) değişik sanat dilleri (yazı, resim, fotoğraf vb.), araçları ve gereçleri birleştirerek gerçekleştirilmiş olmasıdır (SALT, 2016, s. 58, 59).



Resim 2.20. Cengiz Çekil, Düzenleme No:4, 1987, 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi'nden genel görünüm.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri; 1984 ve 1988 yılları arasında, sanatçı Yusuf Taktak'ın yoğun çalışmaları ve katılımcı sanatçıların kendi olanakları doğrultusunda belli dönemlerde düzenlenmiştir. Bu sergi dizisinde, tuval dışı tekniklerin de yapılabileceğini savunan ve alışlagelmişin ötesine geçmeyi amaçlayan kavramsal sanata yönelik çalışmalar yer almıştır (Pelvanoğlu, 2009, s. 235, 236).

1989-1992 yılları arasında düzenlenen A, B, C, D Sergileri kapsamındaki 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi Türkiye'deki küratörlü sergilerin ikincisi olma özelliğine sahip olup, bu serginin küratörlüğünü Beral Madra üstlenmiştir. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri gibi, sanatçıların kendi çabalarıyla ve girişimleriyle gerçekleştirdiği ve o dönemde kavramsal sanata ve mekana özgü işlerin yer aldığı sergi etkinliğidir (Pelvanoğlu, 2009, s. 317).

Sanatçı Yusuf Taktak, kendisi ile yapılan bir röportajda bu sergilere ilişkin şöyle söyler:

Günümüz sanatının oluşumu 1980'lere dayanmaktadır. Önceleri İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin başlattığı Yeni Eğilimler sergileriyle başladı. Devlet kurumunun yaptığı ve ona göre yönlendirilen bir sanatsal etkinlikti. Onun dışında biz o dönemin genç sanatçıları olarak başlattığımız Öncü Türk Resminden Kesit Sergileri de bugünkü güncel sanatın temellerini oluşturdu. Bu sergileri herhangi bir kurum desteklemedi. Bu sergileri, yönlendiricisi ben olmak üzere, sanatçılara ulaşarak, geliştirdik ve oluşturduk. Belirli bir kavram yapan ve o sergi için iş üreten sanatçıları yeğledik. Bu üç oluşumda (Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, A, B, C, D Sergileri) gerçekten çağdaş sanatın Türkiye'de boy salmasını sağladı (Y. Taktak, kişisel iletişim, 13 Şubat 2016).



Resim 2.21. Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, 1986, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.

Sarkis'in 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi (MSG)'nde açılan *Çaylak Sokak* isimli İstanbul'daki ilk kişisel sergisi, sanatçının otobiyografisine dayanan bir içerikle yerleştirme çalışmalarından oluşmuştur. Sanatçı belleğinden yola çıkarak, serginin bütününde kendi özgeçmişine ve çocukluğuna ilişkin nesneleri, mekanla ilişkilendirerek o güne taşımıştır (Öztürk, 2008, s. 54, 56).

Sarkis'in 22 yıl sonra Türkiye'ye döndükten sonra gerçekleştirdiği bu sergisinde, belleğindeki çocukluk anıları ile doğrudan bağlantılı işler yer almıştır. Sanatçı, İstanbul'da doğduğu ve büyüdüğü sokağa ilişkin anılardan ve nesnelerden

yararlanmıştı. Belleğindeki çocukluk anılarına yer verdiği bu sergi adını, büyüdüğü sokağın adından almıştır. Dayısının kunduracı tezgahı, teyzesine ait bir radyo, babasının ayakkabıları ve kendi banyosu gibi çocukluk döneminden kalma, kişisel yaşamında ve tarihinde yer edinmiş bu nesneler, onun yaşamından küçük bir kesitin ve anılarının imgelerini oluşturmuştur (Özayten, 2013a, s. 144). Sanatçının malzeme seçimi bellek¹⁷ olgusuyla beraber, kendi kişisel tarihindeki deneyimlere, anılara ve nesnelere dayanmaktadır.

Sanatçı, Çaylak Sokak Sergisi ile, çağdaş sanat ortamında yerleştirme algısını ve sanatı kavramsallaştırmaya yönelik o dönemin yerleşik dengelerini sarsacak önemli açılımlarda bulunmuştur (Çalıkoğlu, 2008, s. 44). 3. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Vasıf Kortun bu serginin önemini şu şekilde açıklamıştır: “Sarkis’in 1986’da gerçekleştirdiği Çaylak Sokak enstalasyonu, bu kuşağı bir anlamda güçlendirip kamuya çıkardı ama daha da önemlisi, güncel sanat ortamını coğrafyanın hafızasına mıhladı” (Kortun ve Kosova, 2014, s. 11).

İlki 1987 yılında İstanbul Sanat Festivali adı altında gerçekleşen bienal, ikincisinde ise 1989 yılında, bugünkü adıyla Uluslararası İstanbul Bienali olarak düzenlenmiştir. Uluslararası İstanbul Bienali’nin sanat üretimine getirdiği etkiler, sadece hazır-yapım nesnelerin kullanımı ve içerik konusunda kalmayıp; aynı zamanda sanatçıların galeri dışında alternatif mekanlara yönelmesini ve izleyicilerin düşünselliğini ön plana çıkarma üzerinedir (Çalıkoğlu, 2008, s. 10).

Sezer Tansuğ, 2. Uluslararası İstanbul Bienali’nin katalogunda yer alan makalesinde şöyle söyler: “Kavramsal nitelikli obje düzenlerini antik ya da tarihsel form ve içerik çağrışımları ile özgün birer bireysel biçim olgusuna dönüştürme sürecine artık dünyanın her yerinde rastlanabilir” (Tansuğ, 1989, s. 66).

Sanat Tanımı Topluluğu sanatçıları ve Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Yusuf Taktak, Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Tomur Atagök, Canan Beykal, Adem Genç, Cengiz Çekil gibi isimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ve

¹⁷ “Belleğim vatanımdır” (Polat, 2007, s. 78) diyen sanatçı için bellek; yaşadığı ve yaptığı her şeyin saklı olduğu bir hazine gibidir (Özayten, 2013a, s. 144).

A, B, C, D Sergileri'nde o dönemin sanat dünyası için yeni sayılan kavramsal işlerin üretildiği ve üç boyutun olanaklarını genişletme girişimlerinde bulunan çalışmalar sergilemişlerdir. Dolayısıyla, bu isimler günümüz sanatının belirlenmesinde önemli bir role sahiptirler (Pelvanoğlu, 2009, s. 107, 108).

Türkiye'de yenilikçi arayışların ve farklı sergileme yöntemlerinin yer aldığı günümüz sanatının belirginleşmesinde rol oynayan bir diğer sergi serisi Anı/Bellek I/II Sergileri'dir. İlki 1991 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde, ikincisi ise 1993 yılında Akaretler'deki tarihi bir binada Vasıf Kortun küratörlüğünde düzenlenmiştir (SALT, 2013, s. 12). Bu sergilerle, sanat farklı disiplinlerle bir araya gelmeye başlamış ve 1990'lı yıllarda *küratör* kavramı da sanat ortamında yer edinmeye başlamıştır (SALT, 2013, s. 09).

Bu sergi etkinliklerinin dışında; 1980'lerde düzenlenen Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, 1986-1992 yılları arasındaki Uluslararası Asya - Avrupa Sanat Bienali Sergileri ve 1990'lı yıllardaki Genç Etkinlik Sergileri, kavramsal sanata, sergilemeye, mekâna ve yerleştirmeye ilişkin çalışmaların yer aldığı ve günümüz sanatına yön veren diğer sergilerdendir (Pelvanoğlu, 2009, s. 204).

Bu gelişmeler doğrultusunda sanat camiasında uzun soluklu yeni tartışmalar da ortaya çıkmıştır. Bir grup sanatçı resim, heykel gibi çalışmaların devamlılığını ve gerçekliğini savunurken bir diğer grup sanatçı ise, kavramsal sanat ve yerleştirmenin, klasik olarak adlandırabileceğimiz eski sanat biçimlerinin yerini aldığını vurgulamıştır (Akay, 2008, s. 26).

Sanatta yeni alternatif anlatımlar arayan sanatçıların, alternatif mekan arayışları da önemli bir diğer konudur. Nitekim o dönemin sanatçıları için, bu tür çalışmaların sergilenebileceği çok fazla galeri bulunmamaktaydı¹⁸. Ancak az sayıdaki belli mekanlarda bu tarz çalışmalar sergilenebilmiştir. Bu mekanlar arasında, günümüzde halen varlığını sürdüren Maçka Sanat Galerisi ve Galeri Nev bulunmaktadır.

¹⁸ O dönemde sergilenebilir galeri ve mekan bulma sıkıntısının altında yatan sebepler arasında; 1980'li yıllarda yerleştirmelerin sanat piyasasında bilinirliğinin ve yaygınlığının henüz çok olmamasıyla birlikte, koleksiyonerler tarafından ilgi duyulmamasına bağlı olarak, galeriler tarafından da çok fazla tercih edilmemiş olması yer alır (Akay, 2008, s. 24).

Bunların dışında zaman içinde kapanan BM, Atatürk Kültür Merkezi ve Urart Sanat Galerisi’de bu tip sergilere yer vermiştir (Akay, 2008, s. 24).

Özetle, 1980’lerden gelen ciddi ve güçlü bir kırılmayla, kesinlik derecesine hemen ulaşamayan ve kabul görmeyen yerleştirme; 1990’lı yıllarda kavramsal öz ve kuramsal okumalarla, sanatçının kavrama ilişkin bilinçli algılarının ve farkındalığının arttığı (Akay, 2008, s. 30), hazır-yapım nesnelerle mekânın olanaklarını sınayan yerleştirme çalışmalarında artışın yaşandığı bir döneme sahne olmuştur. Buna göre 1990’lı yılların ilk yarısında, yerleştirme çalışmalarının ve sanatçıların görünürlükleri artmaya başlamıştır (Akay, 2008, s. 29). Bugünkü güncel sanat konularının ele alınması ve alternatif malzeme ve tekniklerin kullanımına ilişkin yerleştirme çalışmaları, önemli bir değişimin ve dönüşümün habercisi niteliğindedir.

2000’lere geldiğimizde ise, Türkiye’de çağdaş sanata yönelik birden çok disiplini içeren, kavramsal işlere yer veren galerilerin, müzelerin ve sanat ve kültür alanında faaliyet gösteren kurumların sayısında artış yaşandığı gözlemlenmektedir. Sanata destek veren özel sektördeki bazı büyük kurum ve kuruluşlar, bankalar ve holdingler; sanat ve kültür alanında boy göstermek ve günümüz sanatındaki yeniliği takip etmek gibi nedenlerle kendi bünyelerinde sanatsal faaliyetler sürdürmektedir.

Müzayede şirketlerinin ve sermayenin, yerleştirmeye ve çağdaş sanata ilgisi artmış ve böylece basında ve medyada bu alana ilişkin daha çok bilgi ve haber yer almaya başlamıştır. Bununla birlikte, uluslararası düzeyde gerçekleşen sanat fuarları ve galeriler vasıtası ile çağdaş sanat piyasası son on senede görünürlüğünü daha da artırmıştır. 2000’lerin ikinci yarısında yerleştirmeye ve çağdaş sanata ağırlık veren, bu alana hareketlilik getiren ve uluslararası etkinliklerde ve fuarlarda yer almayı amaçlayan yeni kuşak galeriler ortaya çıkmıştır (Erden, 2015, s. 238). 2004 yılında Türkiye’nin modern sanat tarihini ele alan ve çağdaş sanatta farklı disiplinlerin bir arada sergilendiği kalıcı ve süreli sergileriyle önemli etkinliklere ev sahipliği yapan İstanbul Modern Sanat Müzesi kurulmuştur. 2002 yılında kurulan Sakıp Sabancı Müzesi, 2005 yılında kurulan Pera Müzesi, 2010 yılında kurulan ARTER, 2011 yılında kurulan güncel sanat alanındaki araştırma, arşiv ve eğitime yönelik

çalışmalarıyla öne çıkan SALT, önde gelen kuruluşlardandır (Erden, 2015, s. 239, 240).

Günümüz sanatçıları ise, dünya genelinde küresel kapitalizmle birlikte değişen toplumsal dönüşümleri ve yapıları, günümüz toplumunun sorunsallarını hem geçmişin hem de günümüzün farklı bileşimlerden beslenerek, uluslararası bir vizyonda kavramsal bir temelde üretimlerini gerçekleştirmektedirler.

Semra Germaner bu konuya ilişkin şunları söylemiştir:

2000'lerin sanatçısı kaynağını, değişen çevreyi sorgulayan, kent, insan, çevre, anılar, kimlik, iletişim ve iletişimsizlik, göç, büyüyen teknoloji, insan ilişkilerinin zayıflığı, bireyselliğin ön plana çıkması, yalnızlık, gelenek, farklı kültür ve coğrafyaların buluşmaları ve zorlukları yenme çabaları, din, etnik sorunlar, varoluş koşulları, savaş, terör vb. gibi yaşamsal ve sosyolojik olgulardan almakta, modernin ötesini görmeye çalışmaktadır (Germaner, 2008, s. 18).

Dünyadaki çağdaş sanat çalışmalarını takip eden, teknolojinin olanaklarından faydalanan, malzeme ve teknik bilgisini geliştiren ve deneyselliğe önem veren genç sanatçıların sayısındaki artış, Türkiye'nin günümüz sanatına hareketlilik katmış ve bu durum çağdaş sanat adına da umut vaat edici olmaktadır. Bununla birlikte, çağdaş sanata yer veren galeri kurum ve kuruluşların sayısı geçmiş yıllara göre artmış olsa da, Türkiye için yeterli bulunmamaktadır.

2.4. Kültür Kavramı

Kültür sözcüğü dilimize Fransızca *culture* kelimesinden geçmiştir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). “Dilbilimciler *kültür* sözcüğünün Latince daha çok toprak kültürü anlamında kullanılan *edere-cultura* sözcüğünden geldiğini ileri sürmektedirler” (Mejuyev'den akt. Oğuz, 2011, s. 125). Ayrıca; “bu görüşü destekler nitelikteki bir diğer çalışmada ise kültür kelimesinin kökeninin Latince ikamet etmek, yetiştirmek, korumak gibi anlamları olan *colere* kök sözcüğünden gelen *cultura* olduğu belirtilmektedir” (Williams'dan akt. Oğuz, 2011, s.125).

Kültür, anlam itibariyle oldukça karmaşık ve tartışmaya açık bir sözcük olarak, bağımsız bir tanım, gözlemlenebilir bir durumu veya belli bir nesneyi temsil etmez (Barker, 2004, s. 44). Bu konu ile ilgili olarak, 20. yüzyılın önemli kültür kuramcılarında olan Raymond Williams *kültürü*, tanımlanması en güç ve en karmaşık iki veya üç kelimeden biri olduğunu ifade etmiştir (Williams'dan akt. Milner ve Browitt, 2002, s. 2).

Williams kültür için üç tanım önermiştir. Bunlardan ilki; genel anlamda kültürel bir kalkınmayı içinde barındıran bilimsel, zihinsel, ahlaki, manevi, sanat ve estetik unsurların gelişim süreci için kullanılabilir. İkincisi; aynı bölgede yaşayan bir toplumun, bir dönemin ya da insanların benimsedikleri, uyguladıkları belirli bir yaşam biçimidir. Üçüncüsü ise, yine aynı bölge veya yerdeki bir toplumun düşünsel ve özellikle sanatsal etkinlikleri kapsamında ortaya koyduğu eser ve uygulamalar için kullanılabilmesidir. Williams burada bir diğer ifadeyle kültürü, temel olarak yeni anlamların, metinlerin ve eserlerin üretimiyle ilişkilendirmiş olup, sanat ve uygulamalar kapsamında ifade eder. Son tanımdaki kültür ifadesi; güzel sanatlar, sahne sanatları, şiir, roman ve edebiyat gibi sanat alanlarını akla getirmektedir (Storey, 2009, s. 1, 2).

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü'nde kültürün farklı tanımlarına yer vermiştir. Bunlardan ilki; “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, ekin” dir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Burada kültür tanımının karşılığı olarak *ekin*in önerilmesi; *cultura* teriminin türediği *colere* kök sözcüğünün; inşa etmek, yetiştirmek, işlemek, eğitmek, ekip biçmek gibi anlamlara gelmesindendir. Yani *cultura* terimi, ilk kez tarımsal faaliyetleri tanımlamada kullanılmıştır. Dolayısıyla ekin terimi de, tarım anlamına gelerek, *colere* terimi esas alınarak çoğaltılmıştır (Özlem'den akt. Oğuz, 2011, s. 125). Bunun dışında, kültür kavramı ile ilgili diğer tanımlar ise şöyledir; “Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Bu tanım Williams'ın önerdiği son tanımla benzer bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. Bir başka tanımda ise; “Muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve

yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimi” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Son olarak da; “Bireyin kazandığı bilgi” ve “Tarım” olarak tanımlanmıştır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Son tanımlardan anlaşılacağı üzere, kültür aynı zamanda sonradan geliştirilen veya öğrenilen bilgi veya davranıştır.

“Nietzsche kültürü, bir ulusun bütün yaşama biçimlerinde birlikli bir üslup kazanması diye tanımlar” (TDK, Büyük Türkçe Sözlük). Nietzsche’nin burada vurguladığı, *birliktir* ve toplumca paylaşılan yaşam biçiminin aynı çizgide şekillenmesidir.

Kültür sözcüğüne ilişkin sosyal ve fen bilim alanlarında pek çok tanıma yer verildiği görülmektedir. Buna göre kültür, kullanım alanlarına göre; eğitim, antropoloji, sanat, felsefe, sosyoloji, teknoloji, psikoloji, biyoloji ve daha pek çok alanda çeşitli ve farklı tanımları bulunmaktadır (Güvenç, 1991, s. 99, 100).

Mümtaz Turhan’a göre toplumsal anlamda kültür;

Kültür, bir cemiyetin sahip olduğu maddî ve manevî kıymetlerden teşekkül eden öyle bir bütündür ki, cemiyet içinde mevcut her nevi bilgiyi, alâkaları, itiyatları, kıymet ölçülerini, umumî atitüt, görüş ve zihniyet ile her nevi davranış şekillerini içine alır. Bütün bunlar birlikte, o cemiyet mensuplarının ekserisinde müşterek olan ve onu diğer cemiyetlerden ayırt eden hususi bir hayat tarzı temin eder (Turhan 1972, s. 56).

Bilimsel alandaki kültür; uygarlık veya belli bir toplumun uygarlığı anlamına gelmektedir. Uygarlık ise tarihsel, bütünsel ve evrimsel nitelikte olup o toplumun dönemsel yapısıdır. (Güvenç, 1991, s. 98, 99). Soyut ve kavramsal bir sistem veya bütün olarak kültür, insan ve toplum kuramıdır (Güvenç, 1991, s. 95, 104). Kroeber ve Kluckhohn kültürü haritaya benzetir.

Kültür kavramı da belli bir toplumdaki kültürel öğeleri, kuram ve süreçleri ve bunların karşılıklı ilişkilerini temsil eder. Fakat nasıl harita bölgenin, kendisi değil de onun, küçük ve soyut bir modeli ise; kültür kavramı da toplumsal yapı ve kurumların, kendisi değil, kavramsal ve soyut bir modelidir (Kroeber ve Kluckhohn’dan akt. Güvenç, 1991, s. 105).

Bu ifadelerden çıkarılabilecek ortak sonuç; kültür sözcüğünün terminolojik olarak, pek çok anlamı, tanımı bulunmakta ve cümle içinde farklı anlamlara sahip, sınırları belli olmayan bir yapıda olduğudur. Araştırmacı yazar Majuyev; kültür kavramının terminolojik çeşitliliğinin nedenini, sözcüğün salt bilimsel alanda değil, toplumsal ve tarihsel alanlarla da yoğun ilişkisi olduğuna bağlar. Dolayısıyla, kültür sözcüğünün terminolojisi bağlamında ortaya konan hiç bir tanımın, bu sözcüğü açıklamada yeteri kadar kapsamlı ve doğru bir şekilde ele alamayacağı ortak bir görüştür (Gray'den akt. Oğuz, 2011, s.125).

Özetle kültür, belli bir toplumun her alandaki yaşam biçiminin bütünü ve o toplumu oluşturan birikimlerin bileşkesidir. Yani yaşam biçimi, kültürün kendisini ve maddi ve manevi kültürel kalıplarını oluşturur. Bütün bu kalıpların, tamamı kültür alanını kapsar. Birbirinden farklı alanlardaki çeşitli kültürel öğelerin birleşimi, toplumsal ve yapısal açıdan temel kültür yapısını oluşturur (Tezcan, 1987, s. 21, 22). Buna göre kültür, toplumun gündelik alışkanlıklarına, yaşam biçimine, ilişkilere ve simgelerle kurulan bağlamlara yüklenen anlamları barındırmaktadır.

Kültürün tarihi, ne olduğu, kökleri ve sınırlarının nerelere uzandığını kesin olarak saptamak oldukça zordur. Kültür teriminin kökenine ilişkin yukarda ele alınan tanımlardan da anlaşılacağı üzere, insanın kültürleşmesinin tarihte ilk olarak tarımla ortaya çıktığı bilinmektedir. Kelime tarihsel süreçte Fransızcadan ilk olarak Almancaya; Almancadan da İngilizce, İspanyolca ve Slav dillerine geçmiştir. Sözcüğün Almancaya geçmesiyle birlikte, Etnolog G. Klemm, *İnsanın Genel Kültür Tarihi* (1843-52) isimli eserinde kültürü; uygarlık ve kültürel evrim anlamında kullanmıştır. 19. yüzyıl ikinci yarısı ile 20. yüzyıl ilk çeyreğinde ise, Fransızlar ve İngilizler tarafından uygarlık sözcüğü, kültüre tercih edilmiştir (Güvenç, 1991, s. 96). Dolayısıyla kültür uygarlık anlamında kullanılarak; eğitim, teknoloji, güzel sanatlar gibi kültürel değişkenleri ifade eder (Güvenç, 1991, s. 113).

İnsan doğayı keşfederek, onun güçleri ve zenginlikleriyle ondan yararlanarak, yaşamı daha iyi bir hale getirmek için bunun yollarını araştırır, geliştirir ve genişletir; bu düşünce uygar bir yaşamın temelidir. (Güvenç, 1991, s. 98). Özellikle de,

toplumsal bir varlık olarak insanın ilkel toplum düzeninden, uygar bir yaşam düzeyine ulaşması için temel gereksinimdir.

Matthew Arnold’a göre, kültür kazanmanın en büyük avantajının ahlaki mükemmelliğe ve düzenli bir toplumsal hayat seviyesine ulaşmada önemli bir araç olduğunu düşünmektedir. Çünkü insani bir medeniyet olarak kültür, zevksiz kitlelerin anarşisine karşı duvar örür. Bununla birlikte İngiliz edebiyat eleştirmeni F. R. Leavis ise, kültürün yüksek kültürü korumak ve sanatsal ve bilimsel alandaki çalışmaların niteliğini belirleyen yeteneğinin varlığı sebebiyle gerekli olduğunu savunmuştur (Barker, 2004, s. 44).

Kültür, sonradan öğrenilen, eski, tarihi ve sürekliliği olan bir olgudur ve kuşaktan kuşağa aktarılır. “Kültür canlıdır ve değişime uğramaktadır” (Bahar, 2009, s. 59). Bu durum tarihin sürekliliğine paralel olarak, kültür de kendi içinde zaman içinde sürekli değişir, yenilenir. Hem geçmişi referans alır; hem de içinde bulunduğu çağın bilgi, teknoloji, yapı, olgu ve şartlarıyla yeniden biçimlenir.

Kültürün iki yönü, yani kuralcı ve anlatısal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere *biz* deme imkanı veren kimlik ve aidiyet temellerini yaratır. Tek tek bireyleri böyle bir “biz” de birleştiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, öte yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu *bağlayıcı yapıdır* (Assmann, 1997/2001, s. 21).

Kültür, toplumsal uyum ve kamu düzeni için esastır. Toplumdaki kültürel birliğin ve uyumun ileri bir seviyeye ulaşması, o toplumun bütünlüğü için oldukça önem taşır. Bu durum, ülkenin milli kültürlerini birleştirmede, toplumsal kimliğin oluşumunda ve gelişiminde, aidiyet ilkesinde ve toplumsal bütünleşmeyi ve uzlaşmayı sağlamada gereklidir. Böylece toplumlar, düzenli ve yapısal bir temelde kendi kimliğini, gerçekliğini ve özgünlüğünü ortaya koyar.

Tıpkı kültür ve toplum gibi; modernleşme süreci de, özellikle 20. yüzyıl başındaki teknolojik gelişmelerle birlikte, değişime girmiştir. Nitekim, modernleşme kuramının amacı, evrensel anlamda bir kültür yapısı oluşturmaktır. Bu durum toplumsal ve kültürel anlamda kaymalara, ciddi bir hareketliliği oluşturan değişken dinamikleri de

ortaya çıkarmıştır. Kültür içinde barındırdığı kitsch göstergeler ve kültürlerarası etkileşimle, melez bir kültür yapısını oluşturarak farklı boyutlara taşınmıştır. Bunlar yavaş yavaş olağanlaşmaya başlar ve yaşamın içerisine siner. Bunun üzerinden kültürel pratikler de değişebilir.

2.4.1. Kültür Endüstrisi ve Andy Warhol

Kültür Endüstrisi; popüler kültürü yani radyo, televizyon, kitap, basın, magazin, gazete, görsel ve işitsel unsurlar gibi tüketim metalarını kitle iletişim¹⁹ araçlarıyla topluma sunarak, kültürel faaliyet ve organizasyonları, sanatın ve kültürün standartlaşmasını dile getirmek için kullanılan geniş bir terimdir (Özkul, 2013, s. 56).

Bu kavramda, *Kültür* ve *Endüstri* gibi iki ayrı alanı tanımlayan birbirinden farklı iki kelime bir arada kullanılmıştır. *Kültür Endüstrisi* günümüzdeki yapının bütünü ve bu bütüne ait parçaların, diğer bütün parçalardan soyutlanamayacağını ifade eden bir terimdir. *Kitle kültürü* kavramının yerine kullanılır ve kültürün oluşmasında toplumsal katkının yanı sıra, bütünün kendi şartlarıyla kültürün, bütünün parçalarında bulunmasını dikte eden bir araçtır (Dellaloğlu, 2014, s.107).

Kültür endüstrisi kavramı ilk kez Modernizm'in savunucularından ve Frankfurt Okulu düşünürlerinden Alman düşünür ve sosyolog Theodor Adorno tarafından ortaya konmuştur. Nazilerin medya propagandası üzerine çalışmalar ortaya koyan ve kültür kuramına yönelik eleştirel bir yaklaşımda bulunan Adorno, İkinci Dünya Savaşı'nda Amerika'ya yerleştikten sonra Amerikan toplumunda tanık olduğu, endüstri toplumunun meydana getirdiği tüketim toplumu ve kültür endüstrisinin varlığına ilişkin önemli açılımlarda bulunmuştur. Amerikan toplumunda yaşanan toplumsal dönüşümler, üretim ve dağıtım mekanizmalarının gelişimi ve yaygınlaşması ve seri üretim nesnelerinin ve popüler kültürün güçlü bir şekilde varlık göstermesi kapitalizmin egemenliğini güçlendirici unsurlardır.

¹⁹ Kitle iletişim, İngilizce'de iki ayrı kelimenin birleşmesinden meydana gelen; *mass-media* karşılığına gelmektedir. İngilizcedeki *mass* kelimesi, kitle demektir. Latince olan *Medium* kelimesi ise, araç, gereç, alet, aygıt, gibi anlamlara gelir ve çoğul hali *media*'dır. Türkçe'deki en uygun karşılığı *kitle iletişim'dir* (Aytek'den akt. Tepecik, 1990, s. 2.).

Adorno *Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış* adlı metninde, kültür endüstrisi kavramını ilk kez Horkheimer ile birlikte kaleme aldıkları 1944 yılında yayımlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında kullanmışlardır (Adorno, 1997/2009, s. 109).

Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar – her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı hasarı isyankarlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir (Adorno, 1997/2009, s. 109, 110).

Geç kapitalizm döneminde tüketimin kültürel bir hale gelmiş olmasıyla birlikte, kültür de metalaşmıştır. Buna göre *Kültür Endüstrisi* kavramı, bir kültür kuramı ortaya koymaktan ziyade, bir endüstri kuramı geliştirmeye ve *günlük yaşam* kuramı oluşturmaya yöneliktir (Jameson’dan akt. Dellaloğlu, 2014, s. 109).

Kültür endüstrisi, 20. yüzyıl başlarında Marksist düşünceleri temel alan ve bunu ileriye taşımak isteyen Frankfurt Okulu’nun diğer düşünürlerinin de üzerine yoğunlaştığı ve tartıştığı konular arasında yer alır. Frankfurt Okulu kitle iletişim araçlarını ele alır ve özellikle kitleleri yönlendiren kültür endüstrisinin varlığından bahseder. Buna göre, Kapitalizm²⁰ kültürden beslenmiş ve medya aracılığıyla kültürden faydalanmıştır. Endüstri çağının beraberinde getirdiği modern kapitalizm, pazarlama ve sermaye, sanat ve kitle iletişim araçlarıyla, ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyolojik olgular üzerine bir düzen inşa etmiştir. Kültür endüstrisi sermaye ve pazarlama stratejilerinde, sanat gibi görünen ama sanat olmayan bir takım yöntemlere başvurur. Buradaki amaç, sanatın estetik ve etkileyici gücünden faydalanmaktır. Dolayısıyla kültür ve sanat, kapitalist birikim ve kar amacıyla bir araç olmuştur.

²⁰ “Kapitalizm, 16. Yüzyıl ile 18. Yüzyıl arasında Batı Avrupa’da kendini gösteren yeni toplumsal düzen olarak tanımlanabilir. Bu toplumsal düzen yaşamın her alanında; ekonomide, politikada, düşüncede, bilim ve teknolojiye, estetikte yepyeni oluşumları kapsamaktadır. Hiç kuşkusuz modern devlet olarak tanımladığımız devlet tipi de kapitalizm olarak ifade edilen bu çok büyük dönüşümün ürünlerinden biridir” (Şeylan, 2009, s. 72).

Kapitalist modernlik ve kültür endüstrisiyle birlikte, sanat ve tüketim metaları arasındaki ayrım çizgisinin belirginliğini yitirmiş olmasına işaret eden Adorno, yüksek sanat ve düşük sanat arasındaki ayrımın olmadığını ve bunların sahte bir uyum içinde olduklarını belirtmiştir. Popüler kültürün yaşam içinde yaygınlaşması, anlam taşımayan ve ayrımının kavranmadığı imajları çoğaltmıştır. Ayrıca, kültür endüstrisiyle birlikte *kitsch* yaşamda yer alarak, sanat gibi gözüken tüketim metaları türemiştir. Clement Greenberg'e göre, endüstri devriminden kaynaklanan kitle kültürünün bir sonucu olarak kitsch ortaya çıkmıştır (Guilbaut, 2008/2016, s. 49).

Modernist sanatın devam etmesi çağırısında bulunan Adorno, kültür endüstrisinin ürünlerinde manipülasyon ve metalaşmanın izlerinin bulunduğunu öne sürmüştür. Bu durum eleştirmenlere göre, kültüre özgürleştirici yönde bir dönüşüm katıyor gibi görünse de, esasen içinde böyle bir imkanı barındırmaz (Bernstein, 1991/2009, s. 9, 10).

Adorno 1936'da Benjamin'e yazdığı bir mektupta, yüksek sanat ve sinai biçimde üretilmiş tüketici sanatı da, kapitalizmin damgasını taşıdığından ve kendi içinde değişim unsurları içerdiğinden bahsetmiştir (Bloch'tan akt. Bernstein, 2009, s. 11, 12). Frankfurt Okulu düşünürlerinden Walter Benjamin'e göre, mekanik üretim çağında sanat yapıtı da, eski parıltısını, sahiciliğini ve belki de anıtsal niteliğini giderek kaybetmiş ve seri üretimin bir parçası haline gelmiştir. Sanatın değeri zevke dönüşmüştür. Sanatın bulunduğu yer metalaşmıştır (Şahiner, 2017, 24 Ekim). Mekanik üretim teknikleri yüksek sanatın varlığını tehdit ettiğini belirtmiştir. Benjamin süreci irdelerken, yeniden üretim araçlarının geleneksel sanatın ortaya koyduğu biriciklik meselesini yok ettiğini ortaya koymuştur. Mekanik üretim tekniklerinin yaygınlaşması sonucunda, yüksek sanat eserlerinin kopyalanmasında artış olmuştur. Dolayısıyla, yüksek sanat, düşük popüler bir teknik mesele haline gelerek, sanatsal olan geri plana geçmiştir.

Popüler kültürün taklit ettiği yeni nesnelcilik, standartlaşmayı ve seri üretimi de sanatın konusu haline getirmiş ve ticari ürünler sanat yapıtında yer almıştır (Adorno ve Horkheimer, 1944/2014, s. 366). Sanat mekanik üretimin bir bölümü haline gelir

ve kültür endüstrisinin ve teknolojinin her şeyi kuşatmış düzenine dahil olur (Adorno ve Horkheimer, 1944/2014, s. 365).

Kültür endüstrisinin gelişmesiyle birlikte teknik ayrıntılar, efektler ve etkiler farklı biçimlerde sanat yapıtı üzerinde yer almasına neden olmuştur (Dellalloğlu, 2014, s. 116). Sanat yapıtları kitle sanatı tarafından üretim sürecine dahil edilirler. Üretim sürecinde sanat yapıtı önkoşullu ve planlı olarak yeniden üretilir. Bu anlamda toplum yüksek sanata karşı yabancılaşmıştır. Sanat yapıtının biçimsel olarak yeniden üretim, sunum ve dağıtma tekniğiyle, yapıt üretimin malzemesi haline gelmiştir (Adorno ve Horkheimer, 1944/2014, s. 348).

Adorno ya göre, insanlar kültürel ve ekonomi makinesinin çarkında sıradan bir dişli ve parça gibidir. Dolayısıyla kültür endüstrisi bütün dünya üzerinde işleyen bir sistemin önemli bir bölümünü oluşturur.

Endüstri toplumunun kudreti, insanlarda her zaman etkili olacaktır. Kültür endüstrisinin ürünleri, insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde tüketilecektir. Bu ürünlerin her biri, ister iş saatlerinde ister onun benzeri dinlence saatlerinde herkesi ayakta tutan dev ekonomi çarkının bir modelidir (Adorno, 1997/2009, s. 56).

“Kitle kültürü evresini liberalizmin geç evresinden ayıran yenilik, yeninin dışlanmasıdır. Makine, hep aynı yerde döner durur. Tüketimi belirlediği gibi, henüz denenmemiş olan her şeyi riskli bularak eler” (Adorno, 1997/2009, s. 65). Üretim nesneleri standart bir boyuta indirgendiği kültür endüstrisinde, üretim ve teknik aynılığa zorlanır. Dolayısıyla ürünler sabit, benzer ve tekdüzedir. Buna göre, dünya genelinde tekel oluşturmak amaçlanmıştır.

Mike Featherstone göre; Horkheimer ve Adorno, meta mantığının sadece üretim alanında değil tüketim alanında da yer aldığını öne sürmüştür. Eğlence ve boş zaman uğraşları, sanat ve çoğunlukla kültür, kültür endüstrisinin muhakemesinden ve eleğinden geçer hale gelmiştir. Buna göre kültür, yüksek amaçlarından ve değerlerinden sapmıştır; mekanik üretime ve piyasaya yenik düşmüştür. Dolayısıyla kültürün değeri ve alımlanması mübadele değerinin buyruğuna girmiştir. Buna göre, aile ve özel yaşamdaki geleneksel bir aradalık biçimleri, yüksek kültürün en iyi

ürünlerinin bireye sunduğu mutluluk sağlama vaadi olan *büsbütün farklı bir öteki özlemi* kitlesel meta kültürüne katılmış ve sürekli manipüle edilen bir kitle ortaya çıkmıştır. Bu açıdan, meta birikimi mübadele değerinde başarı elde etmiş, yaşamın her alanı araçsal rasyonel hesaba dahil olmuştur. Kültürel geleneklerin içsel ve özsel tüm farklılıkları ve nitelikleri, niceliklere dönüştürülmüştür (Featherstone, 1991/2013, s. 40).

Kitle kültürünün ve içeriğin sürekli değiştiği popüler kültürün manipülasyonuna maruz kalan kültür, kendisini içinden çıkılmaz uyumsuzlukların ve farklılıkların ortasında bulur (Adorno ve Horkheimer, 1944/2014, s. 368). Metalar yeni bir kültürü çağrıştıracak kadar özgürleşerek, yaşamda yer alır ve kültürün bir parçası haline gelirler. Topluma yeni bir tüketim alışkanlığı getirerek, gündelik yaşamın ve kültürün evrilmesine neden olur. Bu anlamda kitle kültürü ve popüler kültürün mevcut kültüre karşı bir yaklaşım sergileyerek, onun yerine geçmek istediği söylenebilir.

Sıradan, somut tüketim metaları lüks, süslü, istek uyandırıcı, parlak paketlerde cezbedici bir biçimde elektronik medya ve kitle iletişim araçlarıyla sunulur (Featherstone, 1991/2013, s. 153). Metaların cezbedici yönünü artırması için arzuyu harekete geçiren imajlarında sürekli yenilenmesi ve işleminden geçmesi gereklidir. Bunun içinde sanatı kaynak alır. Sanat üretime ve yeniden üretime dahil edilerek, buna boyun eğmek zorunda kalmıştır (Featherstone, 1991/2013, s. 125, 127).

Nitekim kültür teorisini Williams'a göre: "Sanat ile hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm veya sürrealizm değil kapitalizm olmuştur. Bu yeni aşamada meta, kültürden çekinmez, çünkü zaten onu özümsemiştir; yavan bir kullanım değerinden çok, artık estetik bir nesneyi gösterir" (Williams'dan akt. Artun, 2012, s. 26).

Tüketim olgusunu çözümlemeye çalışan Fransız düşünür ve toplumbilimci Jean Baudrillard²¹, kitle iletişim ve tüketim toplumunun açtığı problemleri post-yapısalcı

²¹ Çalışmalarına Marksizm'le başlayan Jean Baudrillard, zamanla Marksizm'den uzaklaşmıştır. Çünkü Baudrillard, Marksizm'in açıkladığı şekliyle günümüz tüketim toplumunu tanımlamanın ve ele almanın yeterli olmayacağını belirtmiştir. Post-yapısalcılığa ve postmodernizme yönelmiştir. Diğer

yöntem ve yaklaşımla ele alarak, medyanın toplumlar üzerindeki etkisini açıklamaya çalışmıştır.

Disneyland'ı toplumsal bir ideolojinin yansıması olarak değerlendiren Baudrillard, düşsel bir evrenden oluşan bu mekânı simülakrların iç içe geçmiş olduğu en iyi örnek olarak nitelemiştir. Düşünüre göre Disneyland, Amerika'nın toplumsal anlamda minyatürleştirilmiş bir mikrokozmos modelidir. Ayrıca, zıtlıklarla dolu gizlenmiş bir gerçekliğe sahiptir. Bu anlamda Disneyland, Amerikan değerleri ve ideallerinin simgesel olarak mekâna uydurulmuş halidir. Bu durum Amerikan toplumunun günlük yaşamının hapisaneye benzemediğini vurgular niteliktedir. Esasen Disneyland'ın dünyası ne gerçektir ne de sahte. Ünlü düşünür bu mekânı gerçeği yeniden üretebilmek için bir ikna makinesi olarak betimlemiştir (Baudrillard, 1982/2011, s. 29, 30).

Baudrillard ilk evrensel postmodernizmin dünyaya kot pantolon ve Coca Cola formunda yayıldığını söylemiştir (Hegarty, 2004, s. 4). Coca Cola ve Mcdonald's gibi Çok Uluslu Şirketler/Multinational Corporation (MNC) toplumların yerel kültürüne ait kodlardan beslenmesi bir yerelleşme durumunun göstergesidir. Bu şirketler toplumsal içerikli farklı kültür anlayışlarını da içinde barındırır. Yerelleşme stratejisi Çok Uluslu Şirketler'in küresel bağlamda pazar payını genişletmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ancak üretim ve tüketimdeki arz talep ilişkisinin yeniden düzenlenmesi, yaşam biçimi olarak kültürü karmakarışık bir hale getirmiş olduğu söylenebilir.

Baudrillard göre, ekonomi dünyasının bir parçası haline gelen kültür ürünleri, imgeleri ve psişik yapıları nedeniyle; kültür alanını, ekonomi veya üretim alanından ayırmak olanaksızlaşmıştır. Günümüzün önemli postmodernist kültür kuramcısı Fredric Jameson'da bu konuya ilişkin çözümlemesinde, kültürün ekonomi içinde patladığını belirtmiştir (Connor, 1989/2015, s. 79). Toplumun bir aynası, toplumu belirleyen ve onu yönlendiren bir olgu olarak kültür, bu düzenin önemli bir kolunu oluşturmuştur.

postmodernistler gibi Baudrillard'da ayrıcalıklı bir söylem olarak kültüre odaklanır ve dil ve kültürün yapılaşmasına ilişkin çalışmalar ortaya koymuştur.

Kültür endüstrisi, modernist itkinin tükenmesi ve ona meydan okuyacak estetik modernizmin kalmamasından ötürü, kendi estetik formunu rahatça toplumsal formla sarmalayabilmiştir (Bernstein, 1991/2009, s. 38). Tarihte modernizmin etkisini kaybetmesi ve ortadan kalkması ise, postmodernizmin suçu değildir. Aksine postmodernizm, modernizmden daha sıkıntılı ve karışıklık içindedir, çünkü yapı ve kurgudan yoksundur (Bernstein, 1991/2009, s. 40) Dolayısıyla postmodernizm, sermayenin ihtiyaçlarına cevap veren sahte bir sentez ya da modernizm projesini başka araç ve açılımlarla, gelişigüzel olarak sürdüren bir yöntemdir (Bernstein, 1991/2009, s. 41).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernizm projesini başka bir şekilde devam ettiren Pop Sanat, yüksek sanat ve düşük sanatı ayırımını bütünleştirme yöntemine girişmiştir (Bernstein, 1991/2009, s. 40). 1960'lı yıllarda Pop Sanat, gündelik metalar üzerine odaklanarak, tüketim kültürünü ironik bir şekilde sanat yapıtları üzerinden ele almıştır (Featherstone, 1991/2013: 58). Bunun en çarpıcı örneği hiç kuşkusuz Andy Warhol'dur. Warhol içinde bulunduğumuz dünyadaki popüler kültürün tüketim metalarını sanat yapıtına dönüştürmüş, yüksek sanat ve tüketim metaları arasındaki sınırları kaldırmıştır.

Andy Warhol artık bireyin ne yaptığının bir önemi olmadığını, toplumun aynı düşünen, aynı görünen ve aynı davranan bir noktaya geldiğini ve bu durumda gittikçe toplumsal olarak yaygınlık gösterdiğini belirtmiştir (Swenson, 2003/2016, s. 793). Ayrıca Warhol'a göre Pop Sanat demek her şeyi sevmek demektir. Her şeyi sevmek demek ise, bir makineye benzemek gibidir. Çünkü her seferinde aynı şey yapılır (Swenson, 2003/2016, s. 791). O dönemin Amerika'sında yaşayan bir sanatçı olarak Andy Warhol sanatı ve bu durumu şöyle özetler: "Bu şekilde resim yapmamın nedeni makine olmayı istemem ve bunu ne yaparsam yapayım hissediyorum, makine gibi yapabilmeyi istiyorum" (Swenson, 2003/2016, s. 791). Dönemin sanatçı tipolojisini değiştiren bir sanatçı olarak Andy Warhol makina ve sanatı birleştirmiş ve sanatın tekelleşmesini ironik bir şekilde ortaya koymuştur.

Donald Kuspit'e göre; modern pazarlama ve dağıtım yöntemlerinden etkilenen Warhol, temsil ettiği markalar gibi (Campbell Çorbaları ve Coca Cola) kendisi de bir markaya dönüşmüş ve mekanik üretim biçimlerine uygun olarak bu markalara ait ürünleri seri üretimle yeniden ortaya koymuştur (Kuspit, 2010, s. 90).

79

göre bir hayat tarzı sürdürmektedir. Toplumca çok tüketilen metalar daha çok güven verir. Özellikle kitle iletişim araçlarının ve popüler kültürün yaşamda yoğun bir şekilde yer aldığı ve topluma hakim olduğu günümüzde, alışkanlıkların farkında olmadan gündelik yaşam biçimimize önemli ölçüde etki ettiği söylenebilir.

Yeni ideolojik yaklaşımları gündeme getiren Warhol çalışmalarında üretimden çok tüketime de bir göndermede bulunmuştur. Çalışmalarını bir makine ve seri üretim mantığı ile hareket ederek ortaya koyan sanatçı hem fotoğraftan yararlanmış hem de serigrafi tekniği ile çalışmalarını çoğaltmıştır. Sanatçı sistemin dikte ettiği ideolojileri vurgulayarak çalışmalarını, popüler kültürün benimsediği temel yapıya; kullan at moduna getirmiştir. Bunu da kitchi bir strateji olarak benimsemesiyle gerçekleştirmiştir. Yani tüketim kültürünün manipülatif unsurlarıyla çalışmıştır (Şahiner, 2014, 12 Mart).

Stallabrass, Warhol'un markalaşmış kişiliğine ilişkin kelimelerle yazmış ve konuşmuş olduğunu belirtmiştir. Böyle bir statüde söylenenlerin gerçekte ne olduğundan hiçbir zaman emin olunamamıştır. Dolayısıyla Warhol'un sanatı veya tüketimi yücelttiği mi yoksa eleştirdiğini belli değildir (Stallabrass, 2016, s. 84). Warhol kendisine mal ettiği tüketim nesnelerini sanatında imgeye dönüştürerek, sanatını fetişleştirilmiş tüketim metalarına indirgemıştır (Stallabrass, 2016, s. 86). Buna göre sanatçı imgenin hiçliğini ve anlamsızlığını, yine imgenin kendi görünümüne yaptığı müdahalelerle ortaya koymuştur (Scheps, 2005/2012, s. 93).

Modernizmden postmodernizme geçişte Andy Warhol gibi medyanın ilgi odağında olan sanatçılarla birlikte, sanatçının muhalif duruşu ve sanat yapıtının okunamazlığı düşüncesi de yerle bir olmuştur. Bu dönemde sanatçı, içinden bulunduğu toplumdan sıyrılıp yalnızca çatı katındaki stüdyosunda yaşayan ilginç bir kişilik olarak algılanır olmuştur (Featherstone, 1991/2013, s. 190).

Özetle bütün bu gelişmeler sonucunda, Aydınlanma Çağı'ndan ve modernizmden itibaren giderek değişen bir sanatçı kimliği ortaya çıkmış olduğu görülmektedir. Günümüzde özellikle 19. yüzyıldan itibaren daha bireysel bir hale gelmiş özellikle endüstrinin gelişmesiyle birlikte sanatta kullanılan araçlar ve yöntemler de

değişimler meydana gelmiştir. Bu doğrultuda daha özgür bir sanatçı tipolojisi ortaya çıkmıştır. Bu durum postmodernizmle daha da farklı bir hal almıştır. Çünkü teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeni araçlar, yöntemler ve aygıtlar sanatçının çok daha geniş bir bakış açısıyla düşünmesine sebebiyet vermiştir. Ama aynı zamanda endüstrileşme; iki dünya savaşını beraberinde getirmiş olup, iki savaş arasında Avrupa’da büyük yıkımların yaşanmasına sebebiyet vermiştir.

2. Dünya Savaşı sonrasında Amerika’da temellenen yeni sanat dünyasıyla birlikte, yeni düzenin getirdiği koşullar ve sorunlar, yeni kültürel pratikler ve sanatsal uygulamalar da gündeme getirmiştir. Özellikle teknolojik unsurların yoğun biçimde sanatın içine girdiği ve deneyselliğin ön plana geçtiği bir süreç ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısı, aynı zamanda bir dizi kırılmanın olduğu bir dönemdir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, bu üretim sürecinden yeni bir üretim sürecine geçilmiş olduğu görülmektedir. Bundan sonraki süreçte ise, üretimden ziyade daha fazla bulgunun tüketime odaklandığı görülmektedir. Buna göre, toplumsal anlamda tüketici bir bilinç oluşturmak ve bu tüketici bilinci alabildiğine manipüle ederek kitlesel ölçekte metaların daha fazla tüketilmesini belirlemektir.

Ayrıca neyin, nasıl satın alınacağı ve nasıl tüketileceği konusunda boy gösteren reklamlar, promosyonlar ve bunun getirdiği tüketme bilincinin şekillendiği bir süreç de ortaya çıkmıştır. “Yaşayış kültürüne bağlı olarak, günümüz toplumunda insanlar, adeta reklam bombardımanına tutulmuş durumdadır” (Tepecik, 1990, s. 2). Bunlar kenti, yaşamı, sosyal kültürü doğrudan etkileyen gelişmelerdir.

Dünyada tek tip alışveriş merkezlerinin, büyük mağazaların, reklam medyasının, eğlence ve hazza yönelik faaliyet ve etkinliklerinin, nüfusun ve kimliksiz mimari yapılaşmanın artması günümüzde kent ve kültür olgusunu tüketime açık bir hale getirmiştir. Postmodern kent hem kültürel tüketim, hem de genel tüketim merkezi olarak, ticari manipülasyonun odak noktası imajlardan oluşur (Featherstone, 1991/2013, s. 175). Bütün bunlar ve metalar kent içindeki kamusal alanlarda estetize edilmiş bir şekilde yer alır. Bu durum varlığını toplum üzerinde her yerde hissettiren

göstergelerin bir parçasıdır. Dolayısıyla kent ve gösteri kapitalist sermayeye dönüşmüştür.

2.4.2. Küreselleşmenin Kültüre Etkileri

Küreselleşmenin var olup olmadığına ilişkin 1990'lı yıllarda pek çok tartışma yaşanmış, bu durumu kapsayıcı net bir tanıma ve ne zaman ortaya çıktığına ilişkin ortak bir düşünceye varılamamıştır. Kimilerine göre, küresel bir düzen içinde yaşanmaktadır ve buna göre toplumsal, ekonomik ve siyasal olgular yerellikten çıkıp küresel bir yapıya bürünmüştür. Buna zıt olan bir diğer görüşte ise, küreselleşmenin boyutları abartılan düzeyde olmayıp; yok olması beklenen ulus devletler, bütünlüklerini korumada eskisi kadar kuvvetli oldukları yönündedir (Coşkun, 2002, s. 9).

Küreselleşme; ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel açıdan yaşamı, insanlığı ve toplumsal ilişkileri her anlamda farklı şekillerde etkiler. Küreselleşme bir terim olarak nötr bir kavram olup; ulus, sınıf, kurum ve organizasyonlar için farklı vaatleri ve durumları barındırdığından, hem tehdit hem de fırsat olarak yorumlanan durumsal bir olgudur. Durumsallık ise, bu olgunun daha çok bilgi ve veri odaklı incelenmesini ön görür (Coşkun, 2002, s.1).

Küreselleşme üzerine çalışmalar ortaya koyan ve konuda literatüre önemli katkılardan bulunan Roland Robertson'a göre küreselleşme; bir kavram olarak, dünyanın küçülmesine ve bir bütün olduğunun bilincine varılmasına işaret eder. Küreselleşme kavramı yüzyıllar boyunca, bazı kesintilerle de olsa, ilerlemeyi ifade etmiştir (Robertson, 1998, s. 8).

Oxford Yeni Kelimeler Sözlüğü (Oxford Dictionary of New Words) küresel bilinç kavramını, “kendi sosyo-ekonomik ve ekolojik konularının değerlendirilmesinin bir parçası olarak, kendi kültürleri dışındaki kültürlerin algılanması (ve anlayışı)” şeklinde tanımlamıştır (Oxford'tan akt. Robertson, 1998, s. 8). Bu ifadenin Marshall McLuhan'ın *Explorations in Communication* adlı kitabında öne sürdüğü *Küresel köy* kavramından etkilenildiğini söylenebilir (Robertson, 1998, s. 8).

Küreselleşmeyi “insan ilişkilerinde, ekonomik, siyasi ve toplumsal örgütlenmelerde yerel ölçekten bölgelerarası, kıtalar-arası ve küresel ölçeğe sıçranması” (Coşkun, 2002, s. 10) olarak tanımlayan araştırmacı yazar Coşkun’un tanımlayıcı ifadesinde yer aldığı üzere, küreselleşme öncelikle yerel boyutta ve toplumsal bir etkiyle günlük yaşamda yer alarak diğer toplumlar üzerinde varlığını ve gücünü oluşturur.

Küreselleşmeye yüklenilen anlamı; boyutuna ve konusuna göre sosyal ve bilimsel alanlar kendine göre açıklamaya çalışır. Siyaset bilimciler, doğa bilimciler, ekonomistler, toplumbilimciler, işletmeciler gibi alanlarda farklılık gösterir. Dolayısıyla, küreselleşme aynı zamanda disiplinlerarası bir olgudur (Coşkun, 2002, s. 3).

Küreselleşme her türlü seviyede küresel etki demektir. Ama bu etkilerin sahada, alt-düzeyde nasıl alımlandığını, karşılandığını neye dönüştüğünü anlamak çok önemlidir. Bu da o etkilerin yerele değdiğinde neye dönüştüğü, nasıl yerel duruma tercüme olduğu ile ilgilidir. Aslında küresel olan yerel ile buluştuğunda hep başka yeni bir şeye dönüşme potansiyeli gösteriyor. Yemek, hip-hop, çeşitli müzik türleri örnek olabildiği gibi teknolojinin kullanımı da ayrıca örnek gösterilebilir. Kültür bu anlamda kaybedilmemesi ve korunması gereken statik bir verili sabit değil, sürekli değişen ve sevmediğimiz şekillerde dönüşen dinamik bir süreç. Ve aslında tek bir kültürden ziyade kültürlerden bahsetmek daha anlamlı olabilir (K. Karaosmanoğlu, kişisel iletişim, 17 Nisan 2018).

Herbert Marshall McLuhan, dünyanın radyo ve telgrafın ortaya çıkmasından bu yana boyutsal ve uzamsal olarak küçülerek *küresel köye* dönüştüğünü ifade etmiştir (McLuhan, 1962/2014, s. 185). Teknolojideki ve ulaşımdaki gelişim, iletişim ve internet ile uzaklar yakın olmuş, mesafeler ve zamanın sıkıştırılması söz konusudur. Buna göre bu kavramla, dünyanın küresel bir köye benzetilmesi ve dünyanın küçülmesi ifade edilmiştir.

Küresel bütünleşmeye büyük hız kazandıran teknolojideki ve iletişimdeki gelişmelerle birlikte, e-mail, faks gibi yeni iletişim teknolojilerinin kullanımı 1990’lı yıllarda yaygınlaşmıştır (Altınbaşak, 2008, s. 11). Küresel köy kavramı da, telekomünikasyon, iletişim ve enformasyonun artışıyla ilişkilidir. Dolayısıyla McLuhan kitle iletişim araçlarının dünyayı bir köy haline getirdiğini ele alarak, küreselleşmeyi, onun son boyutu olan kültür üzerinden çözümlemiştir. Kültürün en temelde aktaracı ve iletici bir araç olması sonucunda; hızlı ulaşım, elektronik iletişim

ve medya aracılığıyla kültürlerarası etkileşim giderek artmış olup, toplumlararası kültürel yapıda büyük etkiler meydana gelmiştir. Böylece evrensel bir toplum kültürü oluşmuştur (Koyuncu, 2007, s. 25).

Küresel değişimin yaşanmasıyla birlikte, dünya artık daha küçüktür. Bu durum aynı zamanda yeni formlarla kültürlerarası bir akışı, birbirine bağımlılığı ve bütünleşmeyi de beraberinde getirir. Karşılıklı bağımlılığa dayanan bu durum zamansal ve mekânsal anlamda yoğunlaşmış ve buna göre zaman-mekan sıkışması olarak açıklanmıştır (Harvey'den akt. Holton, 2000/2013, s. 60). Aslanoğlu'nun da belirttiği gibi; “küreselleşme, kültürel bir karışımdır ” (Aslanoğlu'ndan akt. Koyuncu, 2007, s. 28). Bir diğer görüşte ise, küreselleşmenin yerel kültürü parçalayacağı yönündedir. Bunun sonucunda ise, çokkültürlülük eğilimi artacaktır (Koyuncu, 2007, s. 26).

Karaosmanoğlu'na göre; küreselleşmenin aynılaştırıcı bir tarafı olduğu gibi, farklılaştırıcı başka bir tarafı da vardır. Bu ikilem, karmaşık süreçlerin de ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla küreselleşmenin etkileri, birden fazla dinamiğin farklı ve bazen de çelişkili şekillerde etkili olduğu bir ilişkiler bütününden oluşur (K. Karaosmanoğlu, kişisel iletişim, 17 Nisan 2018).

Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi, Birmingham Okulu²²'nin kurucularından olan kültür teorisyeni Stuart Hall'e göre, küreselleşmeyle birlikte ulus-devletler aynı anda hem yerel hem küresel olabilmektedir (Hall, 1991/2014, s. 139).

Küresel kitle kültürünün Batı merkezli ve homojenleştirme biçiminde bir karakteristiğe sahip olduğunun üzerinde duran Hall, bunun ardında yatan sebebin, Batı toplumlarında tekelleşmiş sermaye ve tekniklerin, emeğin gelişmiş olmasıyla birlikte bir güç kaynağı olmayı sürdürmesidir (Hall, 1991/2014, s. 140). Kültürel bir temsil biçimi olarak homojenleştirme ise, yoğunlaşan sermaye ve kültür biçimlerinde yer edinir ve daima içine alıcıdır (Hall, 1991/2014, s. 141).

²² “Birmingham grubu kültürel metinlerde ve medya kültüründe sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite ve ulusallık gibi ideolojiler ve temsillerle ilişkiye girdi. Birmingham düşünürleri gazetenin, radyonun, televizyonun, filmin ve diğer popüler kültürel öğelerin kitleler üzerindeki etkisini çalışan ilkler arasındadır. Onlar ayrıca çeşitli kitlelerin farklı biçimlere ve içeriklere sahip olan medya kültürünü nasıl kullandıkları ve yorumladıklarına odaklandılar. Kitlelerin medya metinlerine farklı tepkiler vermesini sağlayan etkileri de analiz ettiler” (Kellner, 2013/2016, s. 141).

Küreselleşme kültürel hayatla ilintilidir. Bu konuya ilişkin 3 temel tartışmanın varlığından söz eden sosyolog Robert Holton’a göre bu pozisyonlar şöyledir:

Küreselleşmenin kültürel birleşmeye yönlendirdiği *homojenleşme* tezi; Batılı küreselleşme ve onun karşıtları arasındaki kültürel savaşları öngören *kutuplaşma* tezi; son olarak; küreselleşmeyi sınır ötesi değişimlerle oluşan çeşitli kültürel repertuvarın (birikimlerinin) bir karışımı olarak ele alan *hibritleşme* ya da *senkretizm* tezidir. Bugünkü haliyle bu pozisyonlar arasındaki tartışma empirik bir derinliğe sahip olmaktan ziyade spekülâtif bir durum arz etmektedir (Holton, 2000/2013, s. 60, 61).

Kültürel olgular ile kültürel özelliklerin birbirine yakınlaştığını belirten Robert Holton, Coca Cola ya da McDonalds gibi ulus ötesi şirketler örneğini verir ve bu örnekler doğrultusunda küresel kültürün küresel ekonomiyi takip ettiğini belirtmiştir. Homojenleşmenin de bu bağlamda Batılılaşmaya ve hatta Amerikanlaşmaya denk olduğuna değinen Holton, insanlara sunulan metaların sadece bir ihtiyacı karşılamaya yönelik değil, reklamlar ve Hollywood aracılığı ile bir zenginlik ve başarı rüyası olduğunu açıklar (Holton, 2000/2013, s. 62).

Roland Robertson’un *küreyerelleşme* kavramı *Küryerel (Glocal)*, yerel alışverişe duyarlılığı ele alır ve yerel ve küreselin karşıtlığından ziyade yerel olan globalden, global olanın da yerelden etkilenecek birbirlerinden süreç içinde beslemesini belirtmiştir. Meta bir çok bağlamda küreseldir ancak içerik açısından yereldir (Holton, 2000/2013, s. 64). Robertson, küresel ve yerel temanın bir madalyonun iki yüzü gibi düşünülmemesi gerektiğini ve birbirlerinden taban tabana zıt kavramlar olmadığını ortaya koymuştur (Robertson, 1998, s. 165).

Küresel pazarlamada stratejilerinde en etkili yaklaşım olan; “Küresel düşün, yerel hareket et” (Altınbaşak, 2008, s. 25) mottosuna göre yerel duyarlılıkla hareket edilmektedir. Buna göre pazarlama karması metaların sunulmasında, küresel ve yerel gibi iki çelişen durum ve ihtiyaç arasındaki uyarlama dengesinin doğru saptanması gerekmektedir (Altınbaşak, 2008, s. 25).

Kültürel savaşları öngören Kutuplaşma tezine göre; Doğu ve Batı denildiğinde her ikisi arasında kurulan bir güçten söz edilebilir.

Analist Edward Said, 1978 yılında ortaya koyduğu *Oryantalizm* adlı önemli ve etkili çalışmasında, oryantalizmi kelime olarak bir temsiliyet terimi olarak tanımlamış ve farklı bir açılımla açıklamıştır. Said bu çalışmasında Batı'nın Doğu'ya bakış açısını ele almış ve Batı'nın oryantalizmle Doğu'yu farklı hayal ettiğini ortaya koymuştur. Doğu'da görmek istedikleri farklı ve belli bir şekilde düşünmek için böyle bir tahayyül vardır. Batılı olmayanlar, kültür ve medeniyet olarak ve her alanda Batı'nın kendisinden daha farklı bir öteki olarak tanımlanmaktadır (Holton, 2000/2013, s. 66).

Homojenleşme ve kutuplaşma tezleri çok önemli çözümlemelerde bulunsa da, küresel kültürü oluşturan çok boyutlu meseleleri açıklamada yeterli olmayabilir. Bu bağlamda küreselleşmenin karmaşık yapısını anlamaya ilişkin hibritleşme tezi ortaya konmuştur. Hibritleşme tezi ise, kültürlerarası değişime ve kültürel unsurlar arasındaki ortak noktaya odaklanır. Çeşitli etnik kimliğe sahip nüfusların farklı sebepler ve amaçlar doğrultusunda gerçekleşen sınır ötesi göçler, kolonileşme hareketleri, ticaret, evlilik vs. kültürlerarası değişim ve dolaşımı ve farklı kültürel alt yapıdan gelen bireylerle temas içinde olmasını sağlamaktadır. Kültürlerarası yönelimler ve etkileşimlerle hibritleşme, maddi ve manevi pek çok kültürel unsurların bir aradaki varlığını göstermektedir. Hibrit sosyal yaşam içinde, farklı kültürel unsurlar birbirine karıştırılarak birleşmektedirler. Bu karışımla birlikte diğerlerinden farklı, gerçek ve saf kültür de yok olmuştur (Holton, 2000/2013, s. 70, 73). Günümüzde teknolojinin olanakları, kullanılan araçlarla birlikte hibritleşme de; izini sürmenin zorlaştığı, *çoğul* ve karmaşık bir durumu ifade etmektedir.

Özetle küresel dünya; yerel olanın küresel, küresel olanın yerel olduğu bir olduğu dünyadır. Batı'nın ekonomik yayılımı kapsamında, küresel firmalar yerel kültüre dayalı kodları kullanılarak, toplumlara kendini yerelleştirerek gelmektedir. Parlak paketlerin içine yerellik koyularak, Doğu ve Batı sentezleştirilir. Dolayısıyla küresel dünya, sürekli yerel *sentez* ve *melez* desenlerin olduğu homojenleşen bir yapıya sahiptir. Salt çağdaş veya salt yerel olanın olduğu bir dünya değil; her ikisinin de sentezlenmesinden oluşan bir dünyadır.

2.4.3. Ai Weiwei ve Ayçiçeği Çekirdekleri

Kendi kültüründen yola çıkarak; dünyadaki güncel sorunları işleyen Çinli sanatçı Ai Weiwei, küresel kültürün yaygınlaştığı bir dünyada; kültürel mirasın yok oluşunu, kendi toplumunun ve diğer toplumların sorunlarını ve küresel meseleleri, kültürel unsurlar üzerinden çalışmalarında işlemektedir. Bu bağlamda Weiwei uzak doğulu bir sanatçı olarak, Çin halkının yüzyıllardır süre gelen önemli geleneksel yerel desenlerinden ve tekniğinden yararlanmaktadır. Dolayısıyla Weiwei, günümüz dünyasındaki toplumsal paradoksların kültürel kodlar üzerinden okunmasına olanak tanır.

1981 yılında Çin'den Amerika'ya giden sanatçı, Marcel Duchamp ve Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmalarını yakından incelemiş ve bu çalışmalar sanatçının bugünkü sanatını oluşturmada önemli bir etkisi olmuştur. 1993 yılında ise, Çin'e tekrar dönen sanatçı, yurtdışında elde ettiği bu birikimlerini Çin'in tarihsel ve güncel bağlamda geleneksel el sanatları ile ilişkilendirerek bu yönde çalışmalarını geliştirmiş ve bugünkü noktaya getirmiştir (Sönmez, 2017, 07 Eylül).

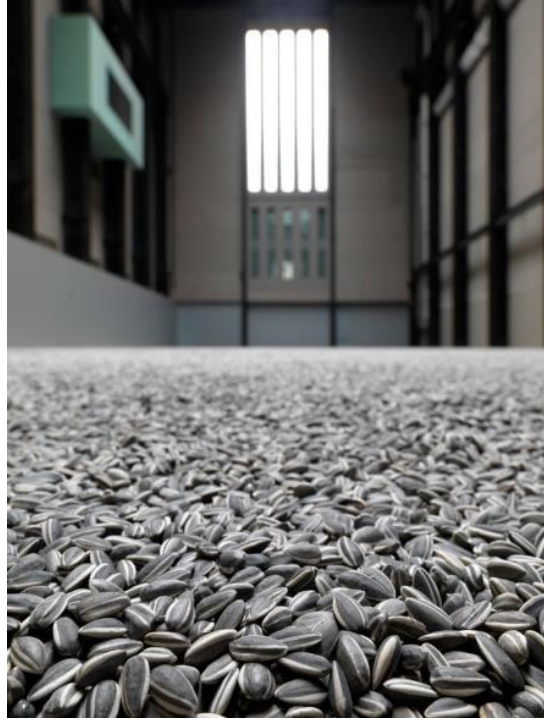
Günümüz toplumunun tarihsel dönüşümüne, paradoksal yapısına ve problematiklerine dikkat çeken sanatçı; tarih içinde değişen dünyaya ilişkin kaygılarını, kendi kültürüne ait geleneksel Çin el sanatları dili aracılığıyla ortaya koymuştur (SSM, 2017). Ai Weiwei'nin çalışmaları çoğunlukla Çin toplumunun tarihsel ve kültürel anlamda önemli bir bölümünü oluşturan porselenlerden oluşmuştur. Porselenler Weiwei göre, toplumlararası tarihi ve kültürel bağların görünürlüğünü ifade ettiği için oldukça önem taşımaktadır (Yalçınkaya, 2017, 28 Temmuz). Weiwei kültürel bir metafor olarak porselen vazolardan, tabaklardan, çinilerden vb. Malzemelerden yararlanarak geçmişle günümüzün kültürel unsurları üzerine yoğunlaşmaktadır. Ayrıca geleneksel ile çağdaş sanat uygulamalarını birleştirerek, geleneksel Çin el sanatına ve farklı biçimlerdeki kültürel nesnelere yeni anlamlar yüklemektedir.

Kendisi de göçmen olan Weiwei porselen serisinde, günümüzün toplumsal, kültürel ve siyasal konuları ele alarak gerçekliği sorgulamaktadır. Çin toplumunun bir kültür metaforu olarak porselenlerle ilgili sanatçı şöyle söylemiştir:

Gündelik kullanım için porselenler yapıldı ama en güzeli, üst seviyedeki porselenler imparatorluk sarayı için üretilirdi. Bu nedenle porseleni döneminin üst düzey estetiği bakımından bir örnek kabul edebiliriz. Bu tür bir iş, zamanının en üst düzeydeki zihinsel yapısını ve güzellik anlayışını temsil eder. Ve bizim bugün çağdaş hayatta ulaşamayacağımız düzeyde bir seviyeye ulaşır. Çünkü biz artık daha demokratik bir çağda yaşıyoruz ve bu seviyede bir kusursuzluk ve seçkinlik çok maliyetli. Dolayısıyla bir zamanların o porselen ya da bronz ya da kumaş ustalığı kayboldu gitti. Ve bir daha geri gelmeyecek, çünkü toplum değişti (Erciyes, 2017, 12 Eylül).

Çin gelenekleri Weiwei'nin sanatının temelini oluşturarak güncel meseleleri irdelemesinde ona farklı kanallar açar. Özellikle kültürel, endüstriyel, sosyal, tarihsel veya siyasal alanlarda Çin toplumuna dair sorunlar, Weiwei'nin sanatının konusu haline gelmiştir (Erciyes, 2017, 12 Eylül). Bununla birlikte dünyadaki meydana gelen savaş, göç, mülteci sorunu gibi küresel sorunlara ve güncel sorunlara da çalışmalarında odaklanmaktadır.

Konseptin bir form olduğunu belirten Ai Weiwei, büyük ölçekli mekâna özgü oluşturduğu yerleştirme çalışmalarını kavramsal sanat ve hazır-yapımlarla ilişkilendirerek bu durumu şöyle açıklamıştır; “Benim tarihi ele alma biçimimde güncel durum bir nevi hazır nesne olarak yer alır. Politik ya da toplumsal durum sanatımın içinde yer alır ki bu gayet kavramsaldır. Ve kavramın kendisi bir zihinsel aktivitedir” (Erciyes, 2017, 12 Eylül).



Resim 2.23. Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri (Sunflower Seeds), 2010, Tate Modern, Turbine Hall, 100 milyon porselen çekirdek.

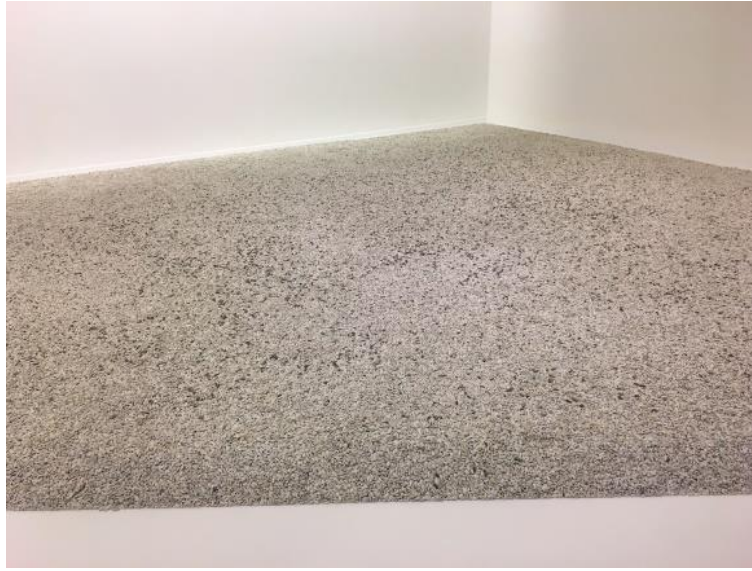
Farklı disiplinlerde çalışmalar ortaya koyan Weiwei'nin 2010 yılında Tate Modern'de sergilediği Ayçiçeği Çekirdekleri yerleştirmesi sanatçının en önemli çalışmalarındandır. Ayçiçeği Çekirdekleri gerçek boyutta olup, gerçek biçimde her biri birbirine benzerdir. Ai Weiwei'nin bu çalışması endüstriyel üretimden çok farklı olarak, aralarında ihtiyaç sahibi pek çok insanın da bulunduğu, yüzlerce yetenekli elin ortaya koyduğu emeğin bir ürünüdür. Bu çekirdekler Çin'in yüzyıllardır porselenleriyle ünlü *Jingdezhen* şehrinde biçimlendirildi, boyandı, fırınladı ve 100 milyon çekirdek bir araya gelerek görünüşte sonsuz bir manzara oluşturdu. İlk başta bu çalışma üzerinde izleyicilerin yürümesi düşünülmüş olsa da, ürünün porselen yapısından ötürü ortaya çıkan tozların teneffüs edildiği takdirde insan sağlığına olumsuz etkisi göz önünde bulundurularak, bu düşünceden vazgeçilmiştir (Tate Modern, 2010).

Sanatçı porselen yapmayı bilmesine rağmen, porselenlerini kendisi yapmamıştır. Bu çalışmada, Çin'in güneydoğusunda 9. yüzyılda kurulan ve bir dönem imparatorluk için yüksek kalitede ve büyük miktarlarda porselen üreten bir şehir olma unvanını taşıyan Jingdezhen şehrindeki zanaatkârlarla çalışmıştır. Weiwei, bu görünmez

zanaatkârların isimlerini gizli tutmuştur. Böylece hem kitlesel üretime dikkat çekmiş, hem de her bir çekirdeğin tek tek yapılışındaki zanaatkarların emeğini de öne çıkarmayı amaçlamıştır (SSM, 2017).

Ai Weiwei'nin diğer eserleri gibi Ayçiçeği Çekirdekleri, Çin'deki toplum, siyaset ve ekonomiyle yakından alakalı bir çalışmadır ve yalnızca bu ülkede başarılabilecek bir projedir. Batı tüketimciliğine hitap eden küreselleşme ve kitlesel üretimi, binlerce ucuz işçiliği, devasa fabrikalardaki montaj hatlarını ve sıkıcı işlemleri kapsamaktadır (Faurschou Foundation).

Sanatçı, aynı zamanda günümüzün *Made in China* algısına ve Çin'in kültürel ve ekonomik değişimine ironik bir şekilde işaret etmiştir (Tate Modern, 2010).



Resim 2.24. Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri, 2017, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.

Ai Weiwei, Sakıp Sabancı Müzesi (SSM)'nde gerçekleştirdiği sergisinde, Ayçiçeği Çekirdekleri çalışmasının tamamını olmasa da, bir kısmını sergilemiştir. Sergide, çalışma ile ilgili şu ifadeler yer verilmiştir: “Çin’in Batı toplumlarının tüketimi için ucuz mal üretmesine gönderme yapan Ai, çalışmasını şöyle tanımlıyor: ‘Bireylerin durmadan yinelenen, küçücük çabalarının birikimi sonucunda ortaya çıkan muazzam ve yararsız bir iş.’ ” (SSM, 2017).

Sanatçı, daha pek çok farklı disiplini bir arada kullandığı çalışmalar sergilemiştir. Kendisi de bir göçmen olan sanatçı, Mavi-Beyaz Porselen Tabak serisinde günümüzdeki göçlere, savaşımlara, mülteci sorunlarına ve göçmenlerin yaşadığı zorluklara, ve kamplara ilişkin olayları kültürel bir motif niteliğinde betimleyerek ortaya koymuştur.

2.5. Türkiye’de Çağdaş Sanatta Kültür Bağlamında Yerleştirme

Dünyada ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel anlamda meydana gelen gelişmelerin yaşanması, Türkiye’deki toplumsal yapıyı etkileyerek, günlük yaşamdaki değerlerin, tutumların ve davranışların dönüşüme uğramasına yol açmıştır. Toplum yapısına uygun görülen ve benimsenen yeni düşünceler hayata geçirilmiş ve yaşam biçimine dönüşmüştür.

1980 sonrası, Türkiye için önemli ekonomik ve politik değişimlerin olduğu, Türkiye ekonomisinin dışa açıldığı bir dönem olmuştur. Özellikle kentlerin dokusunda yaşanan dönüşümler, disiplinlerarası yapıya sahip olan yeni kültürel oluşumları da beraberinde getirmiştir.

Güç politikaları ve küreselleşme ile birlikte, köklü sosyo-kültürel değişimlerin yaşanması ve ortaya çıkan yeni yaşam biçimleri, Türkiye’deki sanat ortamını etkilemiş, sanatçıların kültür konusunu üretimlerinde işlemesine sebebiyet vermiştir.

Bu durum, Türkiye’de sanat alanındaki üretimlerde de dönüşüm yaşanmasının önünü açmıştır. Toplumun günlük yaşam biçimindeki dönüşümleri²³ ve gelişmeleri yaşayan sanatçılar, kültürel içerikli ve temalı sanatsal üretimlerin ve irdelemelerin olduğu kavramsal sanata yönelik çalışmaları ortaya koymuşlardır.

²³ İpek Duben’e göre: “Türk kültürü gerçek Doğu’dan şu veya bu biçimde iki yüz yıl önce ayrılmaya başlamıştır ve o eski kültürün altyapısına artık sahip değildir. Batı ise hiçbir zaman bizde altyapısı gerçekleşmediği için doğru anlama gelmemiş, biçimsel taklit düzeyinde kalmıştır. Ama bugün Murat Belge’nin iddia ettiği gibi Doğu’dan ve Batı’dan etkilenmiş olduğu hâlde ikisinden de farklı, kendine özgü biçimleri olan bir sentez oluşmaktadır. Sanatçı ve eleştirmen olarak hedefimiz bu bileşimi tanımlayan, betimleyen kavramlar, biçimler, simgeler ve düzenlemeler üretmektir” (SALT, 2016, s. 73).

Bu çalışmalar farklı disiplinlerde, kategorilerde ve biçimlerde bulunmaktadır. Bunların arasında önemli olanlardan biri de, yerleştirme kapsamında sergilenmiş işlerdir. Yerleştirme kategorisinde sergilenmiş işlerin bu araştırmada birarada görülmesi ve değerlendirilmesi, küreselleşen dünyanın günümüz toplumsal yapısına ve yerel kültürüne özgü farklı bir bakış sunması açısından önem arz etmektedir.

Kültür bağlamında; kültürel öğeler, kültürel yabancılaşma, göç, bellek, kültürün korunması ve toplumsal kültür bilinci oluşturma, kitch ve tüketim kültürü gibi sosyolojik, kültürel ve tarihsel konulara yoğunlaşmış; Türkiye coğrafyasındaki toplumsal ve kültürel köklü dönüşümler ve kültürel değişikliklere yol açan gelişmeler, sanatçılar tarafından hem kendi yaşam biçimi olan kültür üzerinden hem de toplumsal ve milli kültür²⁴ olguları üzerinden açıklanmıştır.

Nitekim, sanatçıların kavramsal içerikte yerel kültürdeki temalara, konulara veya nesnelere yönelmesinin nedeni Boynudelik'in ifadesiyle şöyle açıklanabilir;

Yerel olana ilgi duymak, onu incelemek, doğrudan postmodern düşünce biçiminin bir sonucudur. Hayatın hemen her alanında görülen bu yeni (tabi artık bu günlerde hayli eskimiş olan) dünya görüşü ve ifade tarzının sanata dokunmadan geçip gitmesi de düşünülemez. Postmodern anlayışın, zaman zaman, yerel olana, kutsayacak ölçüde değer vermesi bu kültürün içinde var olan sanatçıların da ilgisiz kalamayacağı bir durumdur (Z. Boynudelik, kişisel iletişim, 21 Nisan 2018).

Bu başlıktaki veriler; sanatçıların, ele aldıkları konuyu anlatmak için, yerel kültür içerikli mekan, malzeme, nesne, olgularla veya uygulamalarla ortaya koymuş oldukları çalışmalardan oluşur. Sanatçıların üretimlerini ve çalışmalarını buna iten şey, hiç kuşkusuz içinde yaşadığı toplumun geçirdiği kültürel evrimle ve postmodernizm ile ilişkilidir. Ele alınan meseleye ilişkin yapılan araştırmalar, kişisel kültürel bellekle de beslenerek, belli sorunsal ve konular üzerinden ortaya

²⁴ “Milli kültürü oluşturan unsurlar insan davranışlarında etkili olduğu gibi, insanın duyuş, düşünüş ve ifade ediş tarzına da yön verir. Toplum bireylerden, kültürde toplumun ürettiği maddi ve manevi değerler bütününden oluştuğuna göre her kültürün kendine özgü bir sanat disiplini ve üslubu vardır. Bu durum bütün evrensellik ölçülerine yani toplumların benzer değerlere yönelmelerine rağmen günümüze dek varolagelmiş bir tercihtir. Bu tercihte de, sanat eserinde yerel karakterin ağırlık kazanması ile ortaya çıkar” (Karoğlu, 1995, s. 2-3).

konmuştur. Vasıf Kortun'un da dediği gibi; sanatçılar farklı şekillerde çevrelerine bakar, yanı başlarındaki şeyleri inceler, örneğin göçebeliği veya bunun gibi her şeyi araştırabilirler (V. Kortun, kişisel iletişim, 17 Nisan 2018). Dolayısıyla, bu bölümde ele alınan sanatçılar, yerleştirme uygulamalarını çağdaş ve kavramsal sanat anlayışına uygun bir biçimde ele almış, hayat ve sanat arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmışlardır.

Bu başlık kapsamındaki sanatçıların ele alınma nedeni, kültür bağlamı çerçevesinde araştırmanın netlik kazanması, sınırlarının çizilmesi, araştırmanın örneklerle ve sergilenmiş yerleştirmelerle detaylandırılması ve daha iyi anlaşılması için bu bölüm oluşturulmuştur. Araştırmayı somut veriler eşliğinde, öne çıkan yerleştirme çalışmalarıyla sunmak ve bunlardan bir seçki oluşturmak içindir. Bu anlamda bu bölüm, çalışmanın önemi ve kapsamı adına gereklidir. Ayrıca Türkiye'deki çağdaş sanat ortamında kültür bağlamı sanatçılar için ne ifade ediyor? Ve neden ele alınıyor? Hangi kaygılar, konular üzerinden işlenmiştir? Ve yine bu kapsamda yerleştirmeler nasıl ve ne biçimde ele alınarak kurgulanmıştır? gibi sorulara yanıt aranmıştır.

Çalışmalar incelenirken; sanatçının işiyle alakalı kendi ifadelerine ve ulaşılabilen bilgilere yer verilmiştir. Buna ek olarak; galeri, küratör, yazar veya araştırmacıların yerleştirme hakkında görüşlerinin bulunduğu veriler ve alıntılar üzerinden geniş bir açıdan iredelenmiştir. Her bir yerleştirme çalışmasının; ne zaman, nerede, hangi sergi veya etkinlik kapsamında sergilendiği, tekniği, kurgusu, önemi, bir koleksiyona dahil olup olmadığı, hangi kaygılarla ortaya konduğu ve çalışmanın kavramsal içeriği ve sorunsalı gibi bilgilere yer almıştır. Ayrıca metin içindeki dipnotlarda sanatçıyı tanıtıcı ek bilgiler de sunulmuştur. Bu durum, okuyucu tarafından çalışmayı ortaya koyan öznenin her açıdan daha iyi tanıtılması, sanat yaşamıyla da konuyu ilişkilendirmesi ve bilgi edinmesi açısından önemlidir.

Tezin Giriş Bölümünde daha önce belirtildiği üzere, bu bölümde çalışmalar ele alınırken, sanatçıların doğum tarihi dikkate alınarak, kronolojik bir perspektifte ele alınmıştır. Nitekim sanatçının, içinde bulunduğu ve yaşadığı dönemin meselelerine eğilmiş olması ile, üretimleri arasında toplumsal ve kültürel açıdan ilişkilendirme ve

bağlantı kurulması içindir. Kültür bağlamındaki konuları sıkça üretimlerinde işlemiş olan sanatçılar tek tek incelenmiştir. Ancak daha çok diğer sanat mecralarında işler ortaya koyan sanatçıların bu konuya ilişkin ortaya konmuş ve sergilenmiş yerleştirme çalışmaları Diğer Yerleştirme Çalışmaları başlığı altında toplanmıştır. Dolayısıyla sanatçıların çalışmaları çoğul üretimlerden tekil üretime doğru, yine yaş aralığı gözetilerek günümüze doğru sıralanmıştır.

Bu bölümdeki sanatçılar ve yerleştirme çalışmaları oluşturulurken, literatür yönteminden ve o dönemi yaşamış, bilen sanatçı ve sanat tarihçi ve küratörlerle yapılan görüşmelerden yararlanılmıştır. İlgili araştırma dönemine ait yerleştirmelerle ilgili güvenli ve ayrıntılı verilere ulaşmak için, içeriğinde araştırma konusunun ilgili dönemini kapsayan basılı ve online kaynaklardan, sergi ve kataloglardan, sanatçı arşivlerinden, sanatçıların resmi websitelerinden ve portfolyolarından, galeri websiteleri, koleksiyon ve arşivlerinden ve internet veri tabanlı araştırma motorlarından yararlanılmıştır. Ayrıca, sanatçılarla da iletişime geçilerek sanatsal üretimleri ve tavırları hakkında bilgi alınmıştır.

Türkiye’de, kültür bağlamında yerleştirme ortaya koyan yerli ve yabancı sanatçılar bu bağlamı ele alırken, her bir sanatçının konu olarak ele alış şekli açısından aralarında farklılıklar bulunmaktadır. Bir sanatçı; Mimar Sinan ve sanatıyla ilgilenirken, bir diğer sanatçı İstanbul ve göç kültürü ile ilgilenmiştir. Başka bir sanatçı tüketimin kültürleşmesi ile ilgilenirken, bir diğeri hem kendi yaşam biçimi olan kültürüyle alakalı hem de toplumdaki kültürel olgularla, hazır-yapımlarla veya yerel nesnelerle ilgili işler ortaya koymuştur. Bu durum, kültür kavramının anlam çeşitliliğine de referans verir ve aynı zamanda sosyo-kültürel meseleleri bir tema olarak işlemede paralellik taşır. Türkiye’nin çağdaş sanat ortamında bu sanatçılar kültür konusunu disiplinlerarası ve alışılmışın dışında ele almışlardır.

İncelenen yerleştirmelerin bir kısmı, yurtdışında farklı ülkelerde de sergilenmiştir. Türkiye coğrafyasına ve kendi kültürümüze özgü olgular, konular veya kavramlar, farklı uluslardaki müze, galeri, sergi ve kamusal alanlarda yer almıştır. Bu anlamda yerel kültürün farklı ülkelerdeki sanat izleyicisine ulaşması, bu coğrafyaya ait kültürel olguların, uluslararası arenada bilinirliği ve görünürlüğü açısından önem

taşımaktadır. Yerleştirmelerin önemli uluslararası sanat organizasyonlarında yer alması, bazılarının tekrar tekrar sergilenmesi veya seçkin koleksiyonlarda bulunması bunların kayda değer işler olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, bu bölümde 2'si yabancı ve 12'si Türkiye'den olmak üzere; toplamda 14 sanatçının 30 yerleştirmesi ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu sanatçıların yerleştirme çalışmaları aracılığıyla, Türkiye'de çağdaş sanatta kültür bağlamı analiz edilmeye çalışılmıştır. Yapılan bütün bu araştırmalar doğrultusunda, Türkiye'de kültür bağlamında yerleştirme çalışmaları ve sanatçılar ele alınmış ve araştırma kapsamındaki ilgili işler irdelenmiştir.

2.5.1. Füsün Onur²⁵

1970 sonrası Türkiye'deki sanat hareketlerinde önemli yere sahip sanatçılardan olan Füsün Onur, geleneksel ve modernist heykel anlayışını sorgulayarak, mekana yayılan çalışmalarıyla yerleştirmenin sınırlarını genişletmiştir. Bu bağlamda geçicilik üzerine kurulu yapıtlarında fetişleştirilen nesne ile insan arasındaki yoz ilişkiyi ele alan yerleştirmeler ortaya koymuştur (Yılmaz, 2009, s. 203). Sanatçı, nesnelere yeni anlamlar yükleyerek, işlevsizleştirmiş ve belleğinin geçmiş bir uzantısı olan hatıralarını izleyiciye sunmuştur.

Füsün Onur'un soyut minimal formdaki heykelleri yerini kavramsal iletileri bulunan yerleştirmelere bırakmıştır. Günlük yaşam nesnelere yönelen ve heykelin sınırlarını aşan işler ortaya koyan sanatçı, Türk Sanatı'nda yerleştirme uygulamalarının yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Gündelik yaşamda karşısına çıkan buluntu nesneleri ve birbiriyle ilgisiz nesneleri bir arada kullanmış, birbiriyle ilişkilendirmiş ve mekan içinde yeni mekanlar oluşturarak, kendine özgü düşsel oyun alanlarını şiirsel bir anlatımla üretmiştir (Yılmaz, 2009, s. 212, 213).

²⁵ Füsün Onur (1938, İstanbul) 1956 ve 1960 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde eğitim görmüş ve Ali Hadi Bara Atölyesi'nden mezun olmuştur. 1962 yılında Amerika'da yüksek lisans eğitimi tamamlamıştır. 1967 yılında İstanbul'a dönen sanatçının, 1970'li yıllardaki erken dönem çalışmaları; boşluk doluluk, hacim, uzam, mekan ve bağlam kavramlarını irdelediği ve heykelin dilini ve esasını sorgulayan minimal formdaki geometrik heykel işlerinden oluşur. 1970 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde ilk kişisel sergisini gerçekleştiren sanatçının çalışmaları, kişisel yaşantısına ilişkin nesnelerden ve hazır-yapımlardan oluşan yerleştirmelere doğru evrim göstermiştir. Füsün Onur, İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor (Santralistanbul, 2008, s. 314).

Küratör Pelvanoğlu, Füsün Onur'un işlerini kurgulama sürecini şu şekilde ifade etmektedir:

Öncelikle zihninde çalışmasının kurgusunu oluşturuyor; sonrasında genellikle çalışmasını nasıl gerçekleştireceğinden maliyetine kadar uzanan geniş boyutta notlar alıyor; çalışmasını zihninde bitirdiği zaman o çalışma onun için tam anlamıyla bitmiş oluyor. Füsün Onur'un kendi ifadeleriyle bunu yansıtabileceği olursak, işin özü, bir şeyler bulmak ve çözümler üretmektir (Pelvanoğlu, Sanal Müze).

Sanatçının çalışmalarında basit müdahalelerle sıklıkla yer verdiği malzemeler arasında, tül, kumaş, saten, boncuk, pleksiglas, kişisel yaşamındaki eski eşyalar, tuval bezi, şase vb. gibi nesneler yer almıştır. Sanatçı, biriktirdiği anılardan, duygulardan, nesnelerden ve İstanbul sevgisinden²⁶ yola çıkarak, kendi dünyasına ışık tutan yerleştirmeler ortaya koymuştur. Yerleştirmelerindeki ritmik kurgusuyla, nesneler arasında diyalog kurmuştur (Santralistanbul, 2008, s. 314). 1970'lerin sonlarında müzikten esinlenerek, müzikle ilişkili yerleştirme çalışmaları ortaya koyan sanatçı (Yılmaz, 2009, s. 215), müzik ile sessiz olan nesnelere ses ve duyumsama etkisi vermiştir (Demirkalp, 2009, s. 32).

Onur'un çalışmalarını özel yapan diğer unsurlardan biri de, mekânsal algının, sade ve yalın bir anlatımla kurgulanmış olmasıdır. Dolayısıyla Onur'un çalışmaları, içselleştirdiği çocukluğuna ve gençliğine ait anıların, bilinçaltına yerleşen duygu ve nesnelerin, kendi belleğinde biçimlenişinin görsel bir yansımasıdır.

Margrit Brehm'e göre:

Füsün Onur, sanatla yaşam arasındaki sınırları ve kesişen noktalarını bilen biridir. Sanatın aşına olmadığı malzemeleri ve günlük yaşamdan bulduğu parçaları bilinçli olarak seçer, ancak bunu,-sanat bağlamında ele alınması için, gerçeklikten kaynaklanan bir öğeye bağlı olan- anlam değişimini görünür kılmak ve sanatın temel farklılığını açıklamak için yapar (Brehm'den akt. Demirkalp, 2009, s. 34).

²⁶ İstanbul'un Üsküdar semtine bağlı Kuzguncuk Mahallesi'nden doğan ve büyüyen Füsün Onur, bir İstanbul aşığıdır. Füsün Onur, Kuzguncuk'ta babasından kalan boğazdaki eski bir yalıda yaşamaktadır. Yaşadığı ev çocukluğundan ve aileden kalma eşyalarla doludur. Sanatçının ailesinden kalan bu ev ve eşyalarla arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır (Yılmaz, 2009, s. 217, 218, 219).



Resim 2.25. Füsün Onur, Dolmabahçe Hatırası, 1992, iskemle, kabak, bez, şerit, Sanat – Texnh Sergisi, İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Füsün Onur, 1992 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde düzenlenen Sanat – Texnh Sergisi’nde, 19. yüzyılda Dolmabahçe Sarayı’na bağlı olan müze binasının bahçesinde Dolmabahçe Hatırası yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Tarihi müze binasındaki dekoratif bezemelerden ve motiflerinden yola çıkarak ritim duygusuna göre kurguladığı çalışmada, bankların üzerine beyaz bez ve şeritler kullanmış ve banklar arasında yer alan dekoratif küçük ölçekli sütunlar üzerine balkabağı yerleştirmiştir. Şeritlerin üzerine altın yaldızla *Dolmabahçe Hatırası* anlamına gelen *Souvenier de Dolmabahce* yazarak, Dolmabahçe Sarayı’nın eski ihtişam ve görkemine dikkat çekmiştir (Pelvanoğlu, Sanal Müze). Dolayısıyla Füsün Onur, sarayın mimari ve tarihsel kimliğinden, yerelliğinden, motiflerinden ve buraya ilişkin bir düşünceden yola çıkarak kavramsal formlarla yerleştirmesini ortaya koymuştur.

İstanbul’un sahip olduğu kültürel mirasa ve doğasına hayran olan sanatçı, eski İstanbul’a duyulan özlemini konu alan yerleştirmeler yapmıştır. Sanatçının İstanbul’u konu edinmesine etki eden başlıca sebeplerden biri, yaşamının büyük bölümünü geçirdiği kent ile arasında yakınlık bulunmasıdır. Dolayısıyla Onur’un çalışmalarının bir bölümünde tema olarak İstanbul karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.26. Füsun Onur, Kalıt, 1993, 50x40 cm., İstanbul Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi.

Füsun Onur 1993 yılında ortaya koyduğu Kalıt isimli yerleştirmesinde, İstanbul'un yitip giden değerlerini, kültürel mirasın zamanla kayboluşunu sorgulamıştır. Sanatçı bu yerleştirmesinde, mücevher kutusuna benzer bir etkide bulunan siyah kadife bir kutunun iç saten kumaşına müdahalede bulunarak, bu kısma büyük harflerle İSTANBUL yazmıştır. Sanatçı “ *İstanbul* kelimesinde, tıpkı kutusundan alınmış değerli bir kolyenin geride bıraktığı boşluk gibi İstanbul’un da yok olduğunu vurgular” (Özayten, 2013b, s. 141).

Sanatçı yerleştirmenin içeriğinde ve bağlamında, İstanbul’un yüzyıllardır evrensel anlamda sahip olduğu kültürel değerini kendine özgü bir anlatımla ele almıştır. Ayrıca İstanbul’un kentsel kimliğini, izleyiciye bir hazine ve mücevher niteliğinde sergileme yoluna gitmiştir.

Füsun Onur’un Kalıt yerleştirmesi, Atakan’ın yaklaşımına göre şöyledir:

Mücevher kutusuna benzeyen dışı astragan, içi mor saten kaplı bir kutunun içindeki *İstanbul* yazısıyla, metaforik anlamda çağdaş İstanbul’un şimdiki durumunu yorumlamıştır. Değerli şeylerin korunduğu bu kutudaki *İstanbul* yazısı, benzer bir kutudan alınan bir inci dizisinin bıraktığı iz gibi satenin kıvrımlarıyla yazılmıştır. Boş bir kutuda değerli incilerin yalnızca izi kalır, tıpkı bugün değerli

tarihsel İstanbul kentinin yalnızca anılarının kalmış olması gibi (Atakan, 2015, s. 107).

Sanatçının İstanbul sevgisini ele aldığı bir diğer çalışma ise, René Block küratörlüğünde Almanya'da Stuttgart'ta düzenlenen İskele Sergisi için yaptığı yerleştirmedir. Onur bu çalışmasında Almanya yerine İstanbul'a odaklanmıştır (Pelvanoğlu, Sanal Müze). Füsun Onur, eski Türk evlerine özgü beyaz perdelerden kendine özgü bir mekan kurgulamış ve mekanın içine masa yerleştirmiştir. Masa üzerine İstanbul kartpostallarını yığarak, boncuklarla *İstanbul* yazmıştır. (Atakan, 2015, s. 107, 108). Sanatçı, “Nereye gidersem gideyim İstanbul'u da yanımda götürürüm” (Brehm'den akt. Pelvanoğlu, Sanal Müze) diyerek İstanbul'a olan sevgisini dile getirmiştir.

Füsun Onur, İstanbul'u geçmişten günümüze kadar konu edinen diğer sanatçılar gibi konu edinmiştir. Ancak bunu kavramsal bir anlatım dili ile gerçekleştirerek, küreselleşen dünyada İstanbul'un da durumunu kendine özgü ve eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır. Onur, İstanbul'u kendi içinde çok farklı konumlayan, geçmiş ve bugünün İstanbul'unu dolu dizgin yaşamış bir sanatçı olarak, yerleştirmelerini kurgulamıştır.

2.5.2. Sarkis Zabunyan²⁷

1970'lerden bu yana savaş ve bellek gibi konuları ele alan Sarkis Zabunyan, çalışmalarında yenilikçi bir sanat anlayışına bağlı olarak, farklı disiplinlerde çeşitli malzeme ve tekniklerde üretimlerini gerçekleştirmiştir. Sanatçının çalışmaları, kişiliği ve yaşamı ile doğrudan bağlantılı olup, işlerinin geneli kendi içinde bir

²⁷ Sarkis Zabunyan (1938, İstanbul) 1960 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimini tamamlamıştır. 1964 yılından bu yana Paris'te yaşayan Zabunyan, sanat kariyerine resimle başlamıştır. Sonraları sanatında farklı mecralara yönelerek, çeşitli teknik ve malzemeleri sanatına dahil etmiş; fotoğraf, video, heykel, hazır-yapım, görsel ve işitsel yerleştirmelerle üretimlerine devam etmiştir. Tarih, geçmiş, bellek ve kimlik gibi konuları ele alan Sarkis, sanat tavrında Doğu'nun tarihsel olarak dışlanmış kültürel gelenekleri ve Batı'nın entelektüel geleneklerini birbiriyle harmanlayarak bir arada kullanmıştır. Sanatçının çalışmaları, aralarında New York'da Guggenheim Müzesi, Paris'de Centre Georges Pompidou ve Musée du Louvre, Kassel'deki documenta VI ve documenta VII'da sergilenmiş, ayrıca sanatçı Moskova, Şangay, Sidney, San Paulo, Venedik ve 1. 2. 4. 10. 14. İstanbul Bienalleri'ne katılmıştır. Sanatçının işleri pek çok müze ve özel koleksiyona dahil olmuştur. Sarkis Paris'te yaşıyor ve çalışıyor (Dirimart, Sarkis).

bütünlük arz eder. Her bir çalışma bir diğerinin parçası gibidir. Bu anlamda sanatçı, bitirilmiş bir çalışma sunmak amacından uzaktır (Özayten, 2013a, s.143).

Zabunyan, 1960 ve 1964 yılları arasında dışavurumcu tarzda guaş ve suluboya resimleri yapmış ve 1967 yılına kadar olan süreçte de kolaj ve guaj tekniğini kullanmıştır. Bu yıllardan sonra farklı sanatsal uygulamalara yönelen sanatçının anlatım dili çeşitlilik kazanmıştır. Sanatçının özellikle mekana özgü, mekandan beslenen ve mekana göre değişen yerleştirmeleri, sanatının öne çıkan başlıca işlerini oluşturmuştur. Ancak Sarkis, sanat yaşamının hiç bir döneminde suluboyadan uzaklaşmamıştır. Bazı yerleştirmelerine suluboyayı da dahil etmiştir (Santralistanbul, 2008, s. 320).

Sanatçı, 1970’li yıllardan günümüze kadar²⁸, işlerinde sıklıkla Almanca *Kriegsschatz* sözcüğüne yer vermiştir. *Savaş Ganimeti* anlamına gelen bu kavram ile sanat kurumlarının ve müzelerin işlevini ve işlevsizliğini, sanat yapıtlarının sergilenme biçimini eleştirel bir yaklaşımla sorgulamıştır (Santralistanbul, 2008, s. 320).



Resim 2.27. Sarkis Zabunyan, Ayasofya Hamamında Raks, 1987, davul, tokmak göbektaşı, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Ayasofya Haseki Hürrem Sultan Hamamı, Fotoğraf: Sarkis.

²⁸ Sarkis, Türkiyeli sanatçılar arasında en uzun uluslararası kariyere sahip olan sanatçıdır (Kortun ve Kosova, 2014, s. 63).

Sarkis, bugünkü Uluslararası İstanbul Bienali'nin ilki olan 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri etkinliğinde, Mimar Sinan'ın eseri Ayasofya Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nda, Ayasofya Hamamında Raks yerleştirmesini mekanın tarihsel kimliği ve işlevi temelinde ilişkilendirerek, kültürel bağlamda gerçekleştirmiştir. Sanatçı çalışmasını şu şekilde anlatmıştır:

Ortada beyaz bir mermer var. Belinden aşağıya ses kayıtları akıyor. Kayıtlarda Udi Hrant'ın udla çaldığı bir raks var ama ses sadece görüntüsünde hissediliyor. Tam merkezde duran heykelin yanında deve derisi ile yapılmış, üstü altın varaklı bir davul var. Davul sese ve sessizliğe olduğu kadar hem kendi mimarisine hem de Ayasofya mekanının içindeki *tondolara* gönderme yapıyor. Teknik olarak Ayasofya'da mekanının içindeki *tondolardaki* peygamber isimleri deve derisine altın varakla yazılmıştır. Bu görsel bir tını yaratır. O sessizliğin yahut Ayasofya'nın kendine has sesinin içindeki yazılar bir tınıyla mekana yansımaktadır. Yani oradaki yapıtım pek çok parametreyi göz önünde bulunduran, malzemesiyle, sesi ve sessizliğiyle göndermeler yapan bir yerleştirmeydi. Bir başka köşede bir göbek taşı maketi yer alıyordu. Göbek taşı 1/20 ölçeğinde kırmızı bir mermerle yapıldı, damarlarına mum dökmüştüm. Dökülen sıcak mum soğuyor ve o susuz yerde yaşamaya çalışıyordu (Sarkis, 2011, s. 226).

Oryantalist etkiler bulunan Ayasofya Hamamında Raks²⁹ isimli bu yerleştirmede sanatçı, soğukluktaki havuz, sıcaklıktaki göbek taşı ve geçiş eyvanı olmak üzere, hamamın erkekler bölümünün birbirleriyle bağlantılı üç ayrı mekanında üç çalışma üretmiştir. Soğukluk kısmında palto kullanan sanatçı, havuzun içine, üzerinde gümüş harflerin olduğu bir çift erkek ayakkabısı yerleştirmiştir. Sıcaklık kısmında ise, mekanın merkezindeki göbek taşının üzerine mermer sütuna bağlanmış teyp bantları³⁰ yer alır. Ara kısımda asılı olan beyaz ipek kumaştan, altın işlemeli bir elbise kullanır ve elbise üzerinde sanatçının diğer işlerinde de gösterdiği *Kriegsschatz* sözcüğü yazılıdır (Öztürk, 2008, s. 60).

“Sanatçı bu düzenlemeyle hamamın kendi içinde taşıdığı tınıyı, temizlenme ve arınma duygusunu görselleştirmeye çalışmıştır. Geleneksel müzik aletleri davul ve

²⁹ Ayasofya Hamamında Raks yerleştirmesi, 2007 yılında İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'nde Hou Hanru küratörlüğünde gerçekleşen bienaller sergisi kapsamında kopyası yapılarak yeniden sergilenmiştir (Sarkis, 2011, s. 226, 228).

³⁰ “Sarkis'in işlerinde teyp bantları geçmişi ve anıları simgeler” (Özayten, 2013b, s. 186).

tef, mekanın geleneksel niteliğiyle bütünleşir ve hamam eğlencesine gönderme yapar” (Öztürk, 2008, s. 61).

Zabunyan, Mimar Sinan’ın eserini, kavram ve nesne üzerinden farklı bir biçime dönüştürmüş ve izleyiciye sunmuştur. Hamamdaki taşta verilen mecazi kavramla, Mimar Sinan’ın eserine yine yerel bir tür ekleme ve dönüştürme de bulunmuştur. Sanatçının bu çalışması, içerikte tarihsel ve kültürel vurgunun öne çıkarıldığı bir iştir.



Resim 2.28. Sarkis Zabunyan, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995, bakır kazan, neon ışıklı avize, ahşap oturma bankları, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo, Fotoğraf: Sarkis.

Sarkis Zabunyan, 1995’teki 4. Uluslararası İstanbul Bienali’nin Antrepo binasındaki sergisi için etkileşimli bir yerleştirme ortaya koymuştur. Sanatçı eski bir Türk geleneğini bugüne farklı bir biçimde taşıyarak sergilediği bu yerleştirmesinde, 1994 yılında Çukurcuma’dan satın aldığı büyük eski bir kazan etrafında kurgulamıştır. Merkezdeki kazanın tam üzerindeki avizde yerleştirmenin adı Pilav ve Tartışma Yeri³¹ neon ışıklarla yazılmış ve yine kazanın formuna uygun olarak, dairesel bir konseptte ahşap oturma bankları düzenlenmiştir. Bu yerleştirmede, bienalin kurulum sürecinde yer alan, yerli ve uluslararası sanatçılara, küratörlere ve sergi de çalışanlara öğle yemeğinde nohutlu pilav servisi yapılarak, dinlendikleri ve aynı zamanda bir

³¹ Bu yerleştirme, 2007 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde düzenlenen sergi kapsamında yeniden yapılarak, aynı etkileşimsel gelenekle sergilenmiştir. Bu sergiden sonra Pilav ve Tartışma Yeri, Koç Vakfı koleksiyonuna dahil olmuştur (Sarkis, 2011, s. 230)

araya gelerek kendi aralarında sohbet ettikleri ve sergiyi ve kurulumu tartıştıkları bir mekan kurmuştur. Bu durum sergi açıldıktan sonra izleyici için de uygulanmış, bienali gezen izleyicilere pilav servisi yapılmıştır. Buna göre çalışmaya dahil olan izleyici kitlesi de sergi ve iş üzerine düşüncelerini, tartışmalarını sağlayıcı bir ortam meydana getirilmiştir (Atakan, 2015, s. 98).

20. yüzyılda işlevini yitirmiş eski Antrepo binasında sergilenmiş olan yerleştirmesinin ortaya çıkışını sanatçı şu sözlerle belirtmiştir :

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

Sarkis; *Pilav ve Tartışma Yeri*’nde, mekanı serginin kuruluşundan bitimine kadar dönüşüme uğratarak, sergiyi gezmekten yorgun düşen izleyiciye eski bir Osmanlı kazanı etrafında sunduğu geleneksel bir yemekle bir dinlenme, konuşma ve paylaşım alanı oluşturmuştur. Yerel bir malzeme olan kazan; toplumsal kültürün metaforu olarak yerleştirmenin merkez noktasında yer almıştır (Öztürk, 2008, s. 67, 68).

4. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü René Block ise, bienal hakkındaki konuşmasında bu yerleştirmeden şu şekilde bahsetmiştir:

Sarkis de *Pilav ve Tartışma Yeri*³² adlı eserleriyle Antrepo içine merkezi iletişim amaçlı bir işlev vererek Orient/ation temasına son derece kendine özgü bir tepki veriyor. Yaklaşık 100 yıllık bir kazanda her gün pilav pişiriliyor ve bu pilav kuruluştaki ve serginin açık olduğu zamanlarda sıcak tutulacak. Bu pilav kazanının çevresine dairesel olarak iki dizi sıra yerleştiriliyor. Bu sıralar insanı bir dakika oturmaya, pilav yemeye, su içmeye ve elbette komşusuyla sohbet etmeye ya da daha geniş bir toplulukla tartışmaya davet ediyor. Sarkis bu eski

³² Yılmaz’a göre; Zabunyan, bu yerleştirmesinde Beuys ile benzer bir sanatsal tavırda bulunarak, günlük yaşamın sıradan eylemlerini bir sanat etkinliğinde günümüzde yeniden sunmuş; hayat= sanat birlikteliğinin önemine dikkat çekmiştir (Yılmaz, 2006, s. 429).

kazanla aynı zamanda; aşevinde fakirlere ve yolculara salt su ve pirinç de olsa, yiyip içme imkanı sağlayan eski bir Türk geleneğini de canlandırıyor (René Block, 1995, s. 27).

Sanatçı, Pilav ve Tartışma Yeri'nde, yerleştirmenin etkileşimli, birleştirici ve izleyici odaklı olduğunu anımsatmıştır. Bu anlamda sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmıştır. Kolektif bir açılımla izleyiciyi içine alan çalışmada, sanatın birleştirici yönüne ve paylaşımın önemine göndermede bulunmuştur.



Resim 2.29. Sarkis Zabunyan, Sinan Louis Kahn, 2007, neon ışık, 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Atatürk Kitaplığı.

Sanatçının sanatında etkilendiği önemli unsurlardan biri de Mimar Sinan'dır. Sarkis, geleneksel mimarının en önemli eserlerini veren Mimar Sinan ile modern sanat arasında bağ kurmuştur (Akay, 2008, s. 45, 47). Sanatçının etkilendiği bir diğer mimar ise Brütalizm'in öncülerinden sayılan Louis Kahn'dır. Taksim'deki Atatürk Kitaplığının dış cephesine kurguladığı *Sinan Louis Kahn* işinde sanatçı, 8-10 metrelik neon yerleştirmesiyle farklı yüzyıllarda ve farklı coğrafyalarda yaşamış her iki usta mimarı günümüze taşımıştır.

Sarkis 2007 yılında ortaya koyduğu Sinan Louis Kahn yerleştirmesi hakkında şunları söylemiştir:

Çok az kişinin gördüğü bu yapıtımdan söz etmek istiyorum. İlk versiyonunu San Francisco Art Institute'ta³³ gerçekleştirmiştım. Burada insanlık tarihinin en büyük

³³ Bu yerleştirme aynı yılda San Francisco Sanat Enstitüsü'ndeki "Alive and After" Sergisi'nde yer almıştır (İKSV, 2007, s. 540).

mimarlarından saydığım Sinan ile Louis Kahn'ı birleştirdim ve ikisinin de adını taşıyan ve neonla yapılmış bir imza tasarladım. İki mimarı birbirine bağlayan unsur, mimarilerinde ışığı yaşatmalarıdır. Bu iki mimarı birleştirmek için seçtiğimiz yer de, mimarlık eğitimi veren İstanbul Teknik Üniversitesi'nin karşısındaki, mimarisi Sedad Hakkı Eldem'e ait olan Atatürk Kütüphanesi idi. O tarihte tamiratta olan kütüphaneye, reklam fikrini tersine çeviren 8-10 metre uzunluğundaki bu neon imzayı yerleştirdim. (Sarkis, 2011, s. 230).

Mimari unsurlarla ilintili bir çalışma olarak sanatçı, malzeme seçiminde sıklıkla tercih ettiği neonları kullanmıştır. Kamusal alanda yer alan bu çalışmaya, Mimar Sinan'ın adının sonuna Louis Kahn eklenmiştir. Bu anlamda yerleştirme, biri geleneksel mimari, diğeri ise modernizmin mimarı olan, mimarlık tarihinin her iki büyük ustasının adıyla attığı imzadan oluşmuştur.³⁴ Sarkis etkilendiği her iki ustanın önemine dikkat çekerek, mimari alanda insanlığa çığır açan katkılarını düşünmeye davet etmiştir.

“Sarkis'in çalışmaları; geçmişin, tarihin derinliklerinden kaynaklanan, bilim öncesini araştıran tavrda ve teknolojinin sanatı değil de, teknolojinin arkeolojisini ele alır” (Deliduman, 2004, s. 35).

Sarkis bu coğrafyanın kültüründen, mimarisinden, tarihinden yararlanarak; buraya ait düşünceden yola çıkarak yerel bir söylem içinde yerleştirmelerini ortaya koymuş (Akay, 2008, s. 46) ve mekanın belleğini ve olanaklarını temel alarak, toplumsal kültürün yerel kodları eşliğinde yerleştirmelerini kurgulamıştır.

³⁴ Mimar ve yazar Aykut Köksal, Mimar Sinan ve Louis Kahn'ı ayrı ayrı şöyle ifade etmiştir:

“ “Ayasofya'nın yarım bıraktığını tamamlayan Mimar Sinan (...), Roma mimarlığından Bizans mimarlığına, giderek Rönesans mimarlığına dek, tarımsal dönem mimarlığının en önemli gelişim çizgilerinden biri olan kubbe mimarlığını doruk noktasına ulaştırmış olan kişidir.

Modernizm'in son önemli çıkışı olan Brütalizm'in ustaları arasında yer alır Louis Kahn. Smithson'ların isim babalığını yaptığı Brütalizm, aslında başa dönerek modernist normları yeniden ele alır. Özellikle de İşlevselci bakışın, gerçekte yapının kendi sözünü öne çıkarması gerektiğini gecikmiş bir saptamayla dile getirmesi, Brütalist mimarlığın modernizmee son yıllarında güçlü bir soluk katmasını sağlayacaktır” (Köksal'dan akt. İKSV, 2007, s. 540).

2.5.3. Gülsün Karamustafa³⁵

Gülsün Karamustafa, 1980'li yıllardan bu yana çağdaş sanat uygulamalarına ve yerleştirme çalışmalarına yönelerek; sanat yaşamında arabesk kültür, yoz kültür, göç, melezlik, kimlik gibi konuları yerel ve küresel kültür bağlamında ele almıştır (Sarioğlu, 2007, s. VIII). Bu kapsamda toplumun güncel meseleleri, Karamustafa'nın sanatsal üretimlerinin temel çıkış noktasını oluşturmuştur.

Çalışmalarında toplumsal ve kültürel konulara, farklı disiplinlerden yararlanarak eğilen sanatçı, özellikle yerleştirme ile oluşturduğu üretimlerinde, malzemeyle yeni bir dil oluşturmuş ve mekâna özgü yerleştirmeler ortaya koymuştur. Bu anlamda Türkiye'de çağdaş sanatın 1980'ler döneminde yerleştirme anlatımı ile deneysel ve yeni arayışlarda bulunan sanatçılardan biri olma önemine sahiptir³⁶.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1950'li yıllarda dünyada makineleşmenin artması ve buna bağlı olarak ivme kazanan kapitalist etkiler, sanayi yatırımlarının da büyük şehirlerde yapılanmasına yol açmıştır (Özdemir, 2012, s. 2). Kırsal kesimden kente olan iç göçler, Türkiye'de 1960'lı yıllarda ve 1970'li yıllarda kendisini daha çok hissettirerek, zamanla artış göstermiştir. Dolayısıyla, kent kültürü ve köy kültürü iç içe geçmiş, eklektik, melez bir kültür yapısı oluşmuştur. 1980'li yıllarda dünyadaki serbest piyasa ekonomisinin yükselişine karşın Türkiye'de ekonomik alanda bu

³⁵ Gülsün Karamustafa (1946, Ankara) 1963-1969 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü'nde eğitim görmüş, Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinden mezun olmuştur. Sanatçının 1970'li yıllardaki erken dönem çalışmaları, uzun bir süre pentür anlayışında olmayan, yine o dönemin sosyolojik olaylarına farklı yorumlar getiren toplumsal-gerçekçi üslupta yaptığı resimlerden oluşmuştur. Sanatçının 1980'lerde yapmaya başladığı üç boyutlu üretimlerine ve yerleştirme çalışmalarına da özellikle malzeme, nesne ve konu seçimine, içinde bulunduğu toplumun ve tanık olduğu sosyo-kültürel dönüşümleri büyük etki etmiştir. 1990'lara gelindiğinde sanatçı, kendi kişisel tarihinden ve belleğinden yola çıkarak, Türkiye'nin toplumsal ve kültürel geçmişine çözümleyici bir yaklaşımla ışık tutacak işlere imza atmıştır (Sarioğlu, 2007, s. VII). Gülsün Karamustafa İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.

³⁶ Karamustafa'nın çalışmaları, o dönemki sanat anlayışına oldukça farklı gelmiştir. Yerleştirmeye ilişkin eleştirel pek çok tartışmaya rağmen, Karamustafa ciddi bir çaba göstererek üretimlerini sürdürmeye devam etmiştir. O dönemde henüz genç bir sanatçı olan Karamustafa, bu yöndeki işlerini sergilemek için galeri bulmakta güçlük çekmiş, sergisini açmak için kendi imkanlarıyla bir apartman dairesi kiralamıştır (Karamustafa, 2008, s. 55).

sistemi benimsemiştir. Arabesk kültür³⁷ bu gelişmelerden sonra ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır.

İstanbul'da yaşayan ve yaşadığı döneme tanık olan sanatçı, sanatının kaynağını içinde bulunduğu şehirden, toplumdan, birikimlerinden ve gözlemlerinden alarak, kitsch estetiğinde temellenen yoz beğenin yücetilmesinden oluşan kültürel evrimler üzerinden işlemiştir. Sanatçının üretimleri, psikolojik ve sosyo-kültürel yozlaşma meselesine odaklanmıştır. Bu anlamda sanatçı var olduğu dönemin simgesel kültürünü ve yozlaşmış sanat anlayışını görsel bir arşiv niteliğinde belgelendirerek kendi tarzında yorumlamıştır (Şengel, 2015, s. 36).

1990'larda zorunlu göç, göçün sosyo-ekonomik ve kültürel etkilerini, sınırların geçiciliğini ve kültürel etkileşimler üzerine yoğunlaşan sanatçı, çalışmalarında hazır-yapım yerleştirmeler dışında, diğer sanat disiplinlerinden de yararlanmış, 2000'lerde video tekniğini kullanmaya başlamıştır (Santralistanbul, 2008, s. 370).

Karamustafa sanatsal üretimlerinde kişisel tarihinden yola çıkarak kültürel anlam yüklü, yerel nitelikleri bulunan malzemelere ve simgelere yönelmiştir. Gündelik yaşamda tüketim amaçlı üretilen kitschleşmiş hazır-yapım kültürel nesneler üzerinden günümüz toplumunu çözümlemeye çalışmıştır. Üretimlerinde malzeme çeşitliliği bulunan sanatçının yerleştirmeleri farklı türdeki parlak kumaşlar, ipek yorganlar, yelekler, askeri üniformalar ve günlük yaşamda sıkça karşılaşılan nostaljik nitelikteki nesnelerden oluşur. Bu malzemeler Karamustafa'nın sanatında günümüz toplumunun kültürel bağlamdaki biçimsel düzlemde ve kavramsal içerikteki temel metaforlarıdır.

Araştırmacı yazar Pelin Tan, Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarını şöyle açıklamaktadır:

Gülsün Karamustafa'nın birçok çalışmasındaki araştırmaları, *öznenin* ekonomik, siyasi, kültürel ve mekânsal alanlardaki dönüşümü ve özneleşme sürecinin küresel kültürdeki yerel bağlar arasındaki işlevi üzerinedir. Performatif analizlerin önemli

³⁷ O dönemde Türkiye'de buna direnen kırsal kesim tiplerini filmlere konu edilmiştir (örneğin Züğürt Ağa gibi). 2000'lere gelindiğinde ise, popüler kültürle beraber arabesk de neoliberal dünyaya eklenmeye başladığı görülebilir (Doğan, 2016, 31 Ekim).

yer tuttuğu Karamustafa'nın sanatsal üretiminde üzerinde durduğu konular arasında enformel ekonomi ve toplumsal cinsiyet ilişkisi, Avrupa-Merkeziyetçilik eleştirisi bağlamında Oryantalizm ve *ötekilik* üzerine analizler, özel alanda siyasal otoritenin izleri ve ilgili temsil problemleri yer almaktadır (Tan, 2007, s. 157).

Karamustafa'nın ilk kez yerleştirme çalışmalarıyla yer aldığı sergiler, 1987 yılında Yeni Eğilimler, yine aynı yıl ve 1988'de gerçekleşen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'dir. Bu yerleştirme çalışmaları içeriğini, sanatçının daha önceki dönemlerde de üzerine yoğunlaştığı, yerel bağlamdaki kitsch olgusundan alır (Sarioğlu, 2007, s. 20).



Resim 2.30. (sol): Gülsün Karamustafa, Abide I, 1987, 4. Öncü Türk Resminden Bir Kesit Sergisi, I. Hareket Köşkü, Dolmabahçe Sarayı. (sağ): Gülsün Karamustafa, Abide II, 1988, 5. Öncü Türk Resminden Bir Kesit Sergisi, I. Hareket Köşkü, Dolmabahçe Sarayı.

Gülsün Karamustafa, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'nde kitsch nesnelerden mekana özgü abideler kurgulamıştır.

Gülsün Karamustafa bu yerleştirmelerinin oluşturmasına ve kavramsal içeriğine ilişkin şunları söylemiştir:

5. Öncü Türk Sanatı Sergisi kapsamında Hareket Köşkü'ne girdik. Mekanın bize sunduğu bir imkan vardı. Mekan eski Osmanlı dokusuna sahip ve kendine has,

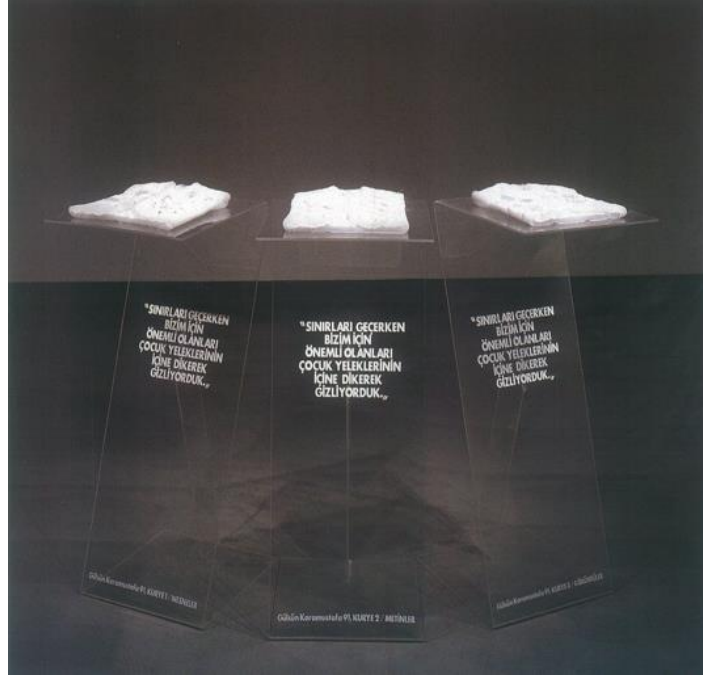
bozulmamış ince bir yapı. Burada hepimizin şansı birer odaya sahip olmamızdı. O zaman ben kendi odamı kendim kullanmak fikrinden yola çıktım. İnce Osmanlı dokusuna karşılık, müze olma durumundan yola çıkan ve bütün müzelerde olan bir kırmızı halı meselesi vardı. Parkeler çok ince ve narindi. İzleyici sadece bu halılar üzerinde dolaşabiliyordu. Benim çıkış noktam, birincisi kendime ait bir mekan olmasından ikincisi de bu dokuyla tamamen aykırı bir gerilim yaratan ve yine çok fazla kitsch olduğunu düşündüğüm bu kırmızı halıdan.

Bu üst katta, sol öndeki odadır, ön bahçeye bakan oda. O kırmızı halının tam ortasında bir boşluk vardı. Buradaki boşluğu benim o sıralarda işlerimde çok kullandığım plastik çimen parçaları ile doldurdum. Plastik malzemeden, pleksiglas bir konteyner yaptım ve bunun içine iki tane çocuk elbisesi koydum. Bu elbiseler Kapalı Çarşı'dan alınmış, pembe ve mavi çocuk elbisesi. Bunların içinden aydınlatma verdim ve bunların üstünde, kafa olabilecek yerde yine plastik çiçekler vardı.

Bu yine bir abide idi. Ve bu abide artık bir mekana sahipti ve o mekan da, kendisi ile tam bir gerilim oluşturan Osmanlı dönemine ait zarif bir mekandı. Burası karanlık bir oda idi. İlk başta çok cazip görünen bu düzenleme yakına geldiğinde dünyanın en adi çocuk elbiseleri, plastik çiçekler ve plastik çimenlerin bulunduğu bir enstalasyondur. O mekanla yaşanan bir gerilim söz konusuydu.

Bu sergide bazı arkadaşlar mekanla ilişkili işler yaptı bazıları ise tamamen iş sergilediler. Benim mekana sunuş yaptığım, mekana yönelik çalıştığım işlerden birisidir bu. Bu işi oradan kaldırıp mesela çok modern bir mekana koyduğumda da bir sözü olacaktır ama o söz bu söz olmayacaktır. Aslında mekan kullanılan işlerde her zaman bu problematik var. Mekanı değiştirdiğin zaman sözün de tamamen değişmesi vardır. Bu, mekanı içinde kurulmuş bir iştir. Bu iş bir abide olarak eski Osmanlı mekanı içinde duruyordu ve sözü tamamen bu mekanın zarifliğine karşı bir kitsch oluşturma idi (Boynudelik'ten akt. Sarıoğlu, 2007, s. 21, 22).

Karamustafa, İstanbul sokaklarında gezerken elde ettiği kitsch malzemelerle, yozlaşmış zevkin simgesel temsili olarak abideleştirildiğini sorgulamıştır. Osmanlı'dan kalma tarihsel bir kimliğe sahip olan odanın ruhuna zıtlık oluşturan ucuz hazır-yapım nesnelerle gerilimli ve çelişkili durumlara açılımda bulunarak, mekan algısını ironik bir göndermede ele almıştır (Sarıoğlu, 2007, s. 21). Nitekim küreselleşmenin getirdiği, dünyadaki yeni yaşam biçimi ve düşünce yapısı ile kültürler de, kendi içinde bir yozlaşmayla kitchleşmektedir.



Resim 2.31. Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991, Anı/Bellek I Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, 120x40x40 cm.

Sanatçı Kuryeler³⁸ isimli yerleştirmesini, yüzyıl önce Doğu Avrupa'dan Türkiye'ye göç etmek zorunda kalan ailesini, anneannesinin aktarmış olduğu bir anıdan yola çıkarak ortaya koymuştur (Kortun ve Kosova, 2014, s. 15). “Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk” (Karamustafa, 2008, s. 63). Anneannesinin bu sözlerinden çok etkilenen sanatçı, yıllardır aynı topraklarda yaşayan insanların göçe zorlanışını, korku ve kaygılarını kuşaklararası bir aktarımla tarihsel bellek üzerinden irdelemiştir.

Sanatçı, çocuk yeleklerini pleksiglas stantlar üzerinde sergileme yoluna gitmiş ve anneannesinin dile getirdiği sözleri stant yüzeyine aynı şekilde aktarmıştır. El yapımı, ince saydam kumaştan dikilen ve içine yazılı küçük katlanmış kağıtların dikildiği çocuk yelekleri, geçmişe ait bir eylemi yalın bir biçimde temsil eder (Şengel, 2015, s. 42).

³⁸ Bu yerleştirme ilerleyen yıllarda yurtdışındaki farklı sergilerde yer almıştır. Gülsün Karamustafa bir konuşmasında bu konuyu şöyle açıklamaktadır:

“Bu yelekleri sergilerken buradan yola çıkarak çok uzun bir süre dolaşacağımı ve birçok sınır geçeceğimi bilmiyordum. Aslında hemen arkasından Kanada Montreal’de bir sergiye davet edildi. Fransızca bir sunumla gösterildi, arkasından Almanya’da bir sergiye gönderildi. Onun arkasından yine Fransa’da Amiens’de gösterildi ve bütün bu süreç içinde kendi yolunu bularak dolaşmaya başladı” (Karamustafa, 2008, s. 63).

Kafkas Savaşı, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sınırların yeniden belirlendiği bir coğrafyada insanlar göçe başlamışlardı. Bu göçlerle birlikte taşınabilen kıymetli ve önemli şeyler, giysilerin içinde de götürülüyordu. Çocukların saldırıya uğrayacak en son bedenler olduğunu düşündüklerinden ötürü bu kıymetli nesneler, notlar elbise içine dikip saklanıyordu (Şengel, 2015, s. 42, 43).

Sanatçı şimdiki zamanda geçmişinin ve kendisinin kuryesi, yersiz ve yurtsuz insanın, kültürün taşıyıcısı ve aktarıcısı olma yönüne dolaylı bir şekilde dikkat çekmiştir (SALT, 2014, s. 89). Kuryeler, içinde yaşadığımız kültürün kolektif bilinçaltını oluşturan yerel ve tarihsel uzantılar bağlamında, çaresizliği ve masumiyeti simgesel olarak temsil eden çocuk yeleklerinde; savaş, sınır ve hapisane gibi yaşam mücadelesinin deneyimlerinin anımsatıldığı tek bir bedene dönüşmüştür (Şengel, 2015, s. 43).



Resim 2.32. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, 20 adet 60x45x90 cm kumaş, pamuk, demir. Fotoğraf: Laleper Aytek.

Gülsün Karamustafa'nın en önemli yerleştirme çalışmalarından olan Mistik Nakliye, 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir³⁹. Bu yerleştirme, 1990'ların

³⁹ Sanatçının bienaldeki bu yerleştirmesinden sonra, yurtdışında ve uluslararası sanat ortamında kendisinin ve çalışmalarının görünürlüğü artmıştır. Mistik Nakliye, yurtdışında ilk kez 1993'de Almanya/Münih'de sergilendikten sonra, 1998'de İsviçre/Cenevre'de, 2002'de Almanya Wiesbaden'de, 2003'de Amerika'da Minneapolis'deki Walker Art Center'daki sergide ve 2005 yılına kadar da bu sergi kapsamındaki Torino, Houston ve Meksika Monterrey'de yer alarak içeriğindeki gibi sanatsal bir dolaşıma girmiştir. Son olarak, Almanya'da bir koleksiyona dahil olmuştur (Karamustafa, 2008, s. 63, 65). Mistik Nakliye, 1992 yılından bu yana göçebeliğe yaptığı gönderme ile uluslararası sanat ortamında, sergilerde halen yer almakta ve dolaşmaktadır (Karamustafa, 2011, s. 254).

başında yaşanan yoğun göç dalgasını farklı bir biçimde yorumlamıştır. Toplumsal yapının problematiğini ve değişkenlerini birbirinden farklı iki nesnenin kombinasyonu çerçevesinde ele almıştır.

Sanatçı, son derece sıradan yollarla elde ettiği farklı renklerdeki geleneksel Türk yorganlarını tekerlekli sepetlerin içine yerleştirerek sanat çalışmasına dönüştürmüştür. Çalışma sergilendiği mekana belli bir dizgi veya sıralama olmaksızın serbest bir şekilde düzenlenmiştir.

Çalışma ismini, Jean Baudrillard'ın *Amérique* adlı kitabındaki bir bölümden almıştır.

Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye* adlı işinin isim kaynağı olarak Jean Baudrillard'ın *Amérique* adlı kitabından şu bölümü veriyor: “Krom kaplamaları pırıl pırıl parlayan mavi-yeşil bir kamyon şafak sökerken Yedinci Cadde'de yeni düşmüş karlar üzerinde yol alıyor. Her iki yanında altın metal harflerle *Mistik Nakliye* yazılı. Bütün New York ve New York'un dekadansa mistik yaklaşımı burada özetleniyor. Yüce dikeylikten yerdeki çürümeye kadar her çeşit özel efekt, ırklar ve imparatorluklar karışımının tüm özel efektleri burada mevcut. (Çev. Mustafa Dilber)” (Şengel, 2015, s. 61).

Sanatçı önceki işlerinde olduğu gibi, bu işinde de İstanbul'un sokaklarında, çarşısında ve pazarında gezerek ve gözlemleyerek araştırmalarda bulunmuştur (Karamustafa, 2011, s. 252). Gülsün Karamustafa bu yerleştirmenin ortaya çıkma serüvenini şu şekilde açıklamıştır:

Bir gün bir raf imalatçısının önünde, altında tekerlekleri olan ve büyük bir ihtimalle büyük otellerde çarşafaları toplamak için kullanılan demir sepetler gördüm. Dokunduğumda çok kolay hareket ettiklerini fark ettim. Bu malzeme ile neler yapılabileceğini düşünürken Kapalıçarşı ya doğru ilerliyordum ve bir yorgancının önünden geçerken birden yapmak istediğim şey belirdi. Göç, dolaşım, diasporalar, muhacirlik ve yorgan. Koruyan, gizleyen, kapatan, seni örten ve ısıtan şey. Bildiğimiz atasözü *bir abam var atarım, nerede olsam yatarım*. Yorganını sırtına alan adam dünyanın neresi olursa gidebilir çünkü yorgan onu korur, hiçbir zaman ortada koymaz. Ben de yirmi rengarenk yorganı yirmi hareketli sepetin içine koydum (Karamustafa, 2011, s. 254).

Tuval yerine sepetleri ve yorganları kullanan sanatçı (Şengel, 2015, s. 37) tercih ettiği nesneler üzerinden, insanla birlikte, insana ait kültürün de aktarım ve dolaşımını akla getirmiştir. Yerel kodlara sahip veya kitschleşmiş kültürel hazır-yapım nesne, sanatçının diğer mecralardaki üretimlerinde ve yerleştirmelerinde, kavramsal iletileri içerimleyen bir metafora dönüşmüştür. Osmanlı döneminden bu yana tarihsel anlamda ticari bir öneme sahip olan Eminönü'ndeki yerel esnaftan temin edilen ve el yapımı olduğu tahmin edilen bu yorganlar, klasik Türk yorganlarını ve yerelliği temsil etmesiyle çalışmanın kavramsal içeriğinin temelini oluşturmuştur. Sanatçı, kolay hareket eden sepetlerle, sosyolojik alandaki küresel göç, kültürel aktarım ve dolaşımı, kültürlerarası diyalogu ve çokkültürlülük gibi pek çok konuya değinen açık uçlu bir yerleştirme ortaya koymuştur.

Sonuç olarak, bir yapıtın üretim ve yorumlanma süreci, toplumun tarihsel deneyimi ve toplumsalın belleğiyle tutarlı olmalıdır. Böylece hakikatle sanat, hayat ve kurgu arasında güçlü bir bağ oluşur (Şengel, 2015, s. 45). Karamustafa da, kültürel belleğe ışık tutan ve yaşadığı toplumun güncel meselelerini konu edinen bir sanatçı olarak üretimlerini, kavramsal ve kurgusal bir dilde işlemiş, günümüz toplumu ve kendi sanat pratiği arasında bağ kurmuştur.

2.5.4. Ayşe Erkmen⁴⁰

Ayşe Erkmen, heykelin sınırlarını aşan, mekâna özgü ortaya koyduğu yerleştirmeleriyle çağdaş sanatta öne çıkan isimlerdendir. Sanatçı, mekan kavramına farklı açılımlarda ve söylemlerde bulunarak, mekanın yerleşik alışkanlıklarını sorgulamış ve mekan içinde mekan oluşturmuştur. Bununla birlikte, sanatçının ele aldığı konular arasında; mimari müdahaleler, kamusal alan uygulamaları, sosyolojik ve kültürel alandaki konuları kapsayan çalışmalar da bulunmaktadır.

⁴⁰ Ayşe Erkmen (1949, İstanbul) 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nden mezun olmuştur. 1993 yılında Almanya'ya giden sanatçı, buradaki üniversitelerde misafir öğretim görevlisi olarak dersler vermiştir (Dedeal, 2008, s. 157). Erkmen, 2002 yılında Almanya'nın Hassen eyaletinde iki yılda bir verilen Maria Sibylla Merian ödülüne layık görülmüştür. Yurtiçinde ve yurtdışında pek çok kişisel sergi gerçekleştiren sanatçının; 2. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali, Münster Sculpture Project, Shangai, Berlin, Sharjah, SCAPE Bienalleri ve Folkstone ve Echigo Tsumari Trienalleri katıldığı uluslararası karma sergilerden ve etkinliklerden bazılarıdır. Ayşe Erkmen, İstanbul ve Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor (IFCA, 2011).

Erken dönem işlerinden bu yana mekân ve yerleştirme odaklı işlere yönelen sanatçının kavramsal sanata yönelik çalışmaları, akademi yıllarının sonlarına kadar uzanmaktadır. Bu durum sanatçının ilk olarak kavram ağırlıklı minimalist formdaki heykel yapıtlarında belirginleşmeye başlamıştır. Bu yöndeki üretimleri, özellikle akademiden mezun olduktan sonra sergi mekanı ile sanat yapıtı arasındaki ilişkileri sorgulamaya doğru evrilmiş ve zamanla sanatının bugünkü noktaya gelmesine zemin hazırlamıştır (Dedeal, 2008, s. 143, 144).

Erkmen, malzemenin dili ile mekan içinde kontrast ve çelişkili durumlar oluşturmuş, mekanı yapıbozuma uğratmıştır. İzleyici beklentisinden uzak, mekânsal algı ve bağlamda yeni söylemler geliştirerek, bilinen durumları tersyüz etmiştir.

Küratör Beral Madra, Erkmen'in üretimlerine ilişkin önemli noktaları şu şekilde belirtmektedir:

Ayşe Erkmen, bugüne değin gerçekleştirdiği yapıtlarda üç öğeyi birleştiriyor; mekanın özellikleri, bu mekan için oluşturulan düşünce ve seçilen malzemenin *huyu*. Bu üç ögenin ortak özelliği, en aza indirgenmiş olmak; mekanın fiziksel oylumsal ve uzamsal özelliklerinin ve yaptırdığı çağrışımın sanki tek bir tümceye indirgenmiş özeti çıkarılıyor. Özellikle malzemenin seçiminde bu tümce yol gösterici oluyor, sanatçı için ve yine seçilen malzemenin huyları içinden en can alıcı olanı seçiliyor. Tasarım bu seçimlerin birleştiği noktada belirginleşiyor. Erkmen, izleyiciye yaşadığı ortamla ilgili bir bakma, görme, tanıma, yorumlama önerisi sunuyor, her yapıtında. Aynı ortam ve çevrede yaşadığı halde, kendisini önerisinden olabildiğince ayırıyor, nesnel tarafsız, yansız, ussal olmaya çalışıyor, özneliğini yalnız yapıtlarının kuruluşundaki sistematikte kullanıyor (Madra'dan akt. Atakan, 1995, s. 295).

Aykut Köksal ise, Erkmen'in çalışmalarını bağlam noktasında şöyle ele alır: “Sanatçının yapıtının, içinde yer aldığı bağlamın ayrılmaz bir parçası olması çağdaş sanatın ayırıcı özelliklerinin başında gelir. Sözünü, bağlamın bir sonucu olarak ortaya koyma, Ayşe Erkmen'in yapıtının da düşünsel düzlemdeki sürekliliğini tanımlayan temel belirleyicidir” (IKSV, 1995, s. 120).



Resim 2.33. Ayşe Erkmen, Geçmişe Tören, 1989, 2. Uluslararası İstanbul Bienali, taş kalıntılar, pirinç levhalar, Aya İrini Müzesi Bahçesi, İstanbul.

Ayşe Erkmen'in kültürel ve tarihsel bağlamda mekanın kimliğinden yola çıkarak, kültürel belleğe ve geçmişe göndermede bulunduğu Geçmişe Tören isimli yerleştirmesi bu noktada ele alınabilir.

Erkmen bu çalışmasını, 9. yüzyılda Doğu Roma İmparatorluğu'na Papa tarafından gönderilen elçi Kremona Başpiskoposu Liutprand'ın gezi notlarından⁴¹ oluşturmuştur. Elçinin bu notlarda bahsettiği Bizans İmparatorluk Sarayı kabul salonunu anlatan metinlerini ele almıştır (Kuban, 1989, s. 80). Sanatçı bu notları altı pirinç levhada kürsüye benzer bir mekanın üzerine yan yana dizmiştir. Bu anlamda sanatçı, çalışmasını metin, mekan ve zaman boyutuyla ilişkilendirmiştir.

⁴¹ Mimarlık Tarihçisi Doğan Kuban'a göre: "Liutprand, saraydaki mekanik olarak şakıyan kuşlardan oluşan karmaşık bir icattan söz ediyor. Bu anlatım içinde Liutprand'ın, imparator karşısında duyduğu huşu anlaşılıyor. Teknolojik mucize, törensel gösteriş, hepsinin amacı; imparatorun imgesini dünyasal varlığının üstüne çıkarmak içindi. Pirinci kullanarak Erkmen Liutprand'ın öyküsünü yeniden canlandırmak, yorumlamak ve Aya İrini çevresinde bir düş ortamı yaratmak amacını güdüyor" (Kuban, 1989, s. 80).

Yerleştirmenin bir diğerk parçasında, Aya İrini'ye ait yıllardır orada duran eski taşların etrafını pirinç ile kaplamıştır. Sanatçı burada, bu tarihi kalıntıları tekrar görünür kılmak, tarihsel bir bilinç oluşturmayı amaçlamıştır. Pirinç levhalar ise, Bizans'ın altına olan tutkusunu simgelemiştir (Dedeal, 2008, s. 149, 150). Erkmen bu yerleştirmesini şöyle anlatmaktadır:

Kitapta o dönemde İstanbul'a geldiğinde Liutprand'ın Bizans İmparatoru tarafından nasıl karşılandığı anlatılıyor. Yazıdaki hayal gücü özellikle ilgimi çekti. Bu iş bienal kapsamındaydı ve bienal de bir tür tören, özel bir olaydır. Taşları bu tören için giydirdim, onları bienale süslemek için sardım. Bizans döneminde pirinç kullanılıyordu ya da pirinçle süsleniyordu. Metin bir söylev veriyormuşçasına bir kürsü üstüne yerleştirildi. Metin kitapla küçük bölümlere ayırdım, bir masal kitabı gibi bir sayfada yalnızca *hayret* yazılı. Bizans'ta kaligrafini bilmediğimiz için bu bize resim gibi geliyor, aynen sol tarafında yazı, sağ tarafında resimler bulunan çocuk kitaplarına benziyor. Anlamadığımız bir şey ama, sol taraftaki yazı Türkçe. Bilmediğimiz bir şey bize hep resim gibi gelir, görseldir, yazıyı anlamayız. Kitabı böyle oluşturdum (Atakan, 1995, s. 295).



Resim 2.34. Ayşe Erkmen, Geçmişe Tören, yerleştirmenin bir diğerk genel görünümü.

Yerleştirmenin isminden de anlaşılaçağı üzere sanatçı, eski kalıntılardan ve taşlardan oluşan nesneler aracılığıyla adeta geçmiş ve kültürel olguları bir anma seremonisi ile sunmuştur. Erkmen'in tercih ettiğı malzeme ise, orijinal tarihsel kalıntılarla uyumlu ve öteden beri birbiriyle ilişkilidir. Böylece malzeme ile mekanın anlamını bütünlemiştir. Bununla birlikte sanatçı tarihin yaşandığı bir mekânda, tarihe tanıklık

eden mimari kalıntıların önemli bir nesnesi olan taşlar üzerinden kültürel mirasın anlam ve önemine kavramsal ve mecazi bir dille dikkat çekmiştir.



Resim 2.35. Ayşe Erkmen, Üç Göz, 2015, Kapadokya Çarpması, Cappadox, Uçhisar Kalesi, Nevşehir.

Ayşe Erkmen Üç Göz isimli mekana özgü kurguladığı yerleştirmesini, Nevşehir'e bağlı Uçhisar Kasabası'nda gerçekleştirmiştir. Tarihsel, kültürel ve turistik bir kimliğe sahip olan bu küçük kasaba, doğal jeolojik yapısından ötürü özel yeryüzü şekillerine sahiptir. Bunlardan en devasa ve etkileyici olanı Uçhisar Kalesi'dir. Bilinen kale anlayışından farklı bir yapıya sahip olan kale, peribacasından oluşur ve yüksekliği sebebiyle Kapadokya yöresinin pek çok yerinden ve uzak mesafelerden görülebilir.

Uçhisar Kalesi'nin, tarihsel kimliği Roma dönemine dayanır. Bu dönemden itibaren peribacasının içi oyularak; oda, depo, ev, sığınak, sarnıç, mahzen ve mezarlar yapılmış ve bir savunma ve sığınak mekanı olarak kullanılmıştır. Uçhisar Kalesi'nin yumuşak tuf taşından oluşan yapısından ötürü kalenin dış çeperi, kar, yağmur ve rüzgar gibi doğal etkenlerle zamanla aşınmıştır. Dolayısıyla kalenin dış duvarının yok olmasıyla, içteki oyuklar ortaya çıkmış ve dıştan cepheden görünür hale gelmiştir (Cappadox, 2015).

Sanatçı; kültürel bir miras olan ve günümüzde müze olarak kullanılan Uçhisar Kalesi'nin tarihsel ve kültürel yapısına ve belleğine işaret etmiş, doğal süreçlerine göndermede bulunmuştur. Kalenin jeolojik yapıdaki mimarisini, doğadaki zaman aşımını ve çevresel ve kültürel başkalaşıma uğrayışını minimalist bir tarzda ortaya koymuştur.

Erkmen, kalenin bu dışa açılan boşluk ve odalarından faydalanarak mekana özgü yerleştirmesini kurgulamıştır. Kalenin oyuklarına mavi, sarı ve kırmızı üç ana renkteki lastik toplarla müdahale de bulunmuştur. Sanatçı, birbiriyle son derece bağlantısız iki zıt özelliklere sahip şekilsiz ve pürüzlü katı kaya parçası ile parlak ve renkli lastik toplar arasında tarihsel, kültürel ve mimari anlamda bağlamlar oluşturmuştur. Buna göre kale, yerleşik kale anlayışının ciddiyetinden uzak, bulunduğu turistik çevreyle farklı bir yapıya bürünmüştür.

Cappadox'un sergiye ve bu yerleştirmeye ilişkin açıklaması ile ifade edilecek olursa; Üç Göz bölgenin mimari, coğrafi, yerleşim özelliklerine ve yaşam biçimlerine odaklanılmıştır. Sanatçı izleyicinin dikkatini Uçhisar Kalesi'nin heykelsi biçimi ve ölçeğine, onu şekillendiren doğal, tarihsel ve kültürel süreçlere çekmiştir (Cappadox, 2015).

Ayşe Erkmen, yerleştirmelerinin genelinde çok fazla malzeme çeşitliliğine yer vermeyen, minimalist bir sanat anlayışını benimsemiştir. Mekanın yapısı ve içeriği sanatçının düşünme sürecine etkide bulunur. Sanatçı, çalışmalarını biçimlendirirken; disiplinlerarası, ironik ve sıra dışı müdaheler ile, mekanın tarihsel yapısını ve kültürel kimliğini ele alır.

2.5.5. Handan Börüteçene⁴²

Handan Börüteçene; kültürel kimlik, kültürel miras, kültürel bellek, tarih, doğa, arkeoloji, sosyoloji ve antropoloji konularını yerel açılımlar üzerinden irdeleyerek, farklı kültürleri ortak bellek noktasında buluşturmuştur. Buna göre sergilerini tarihi mekanlarda gerçekleştirmiş, antik ve kültürel olguları mekanla ilişkilendiren bir sanat anlayışı ile üretimlerini ortaya koymuştur (Santralistanbul, 2008, s. 376).

Sanatını tarihsel bir çerçevede, İstanbul ve Anadolu’da yaşamış medeniyetler üzerine kuran sanatçı, bu medeniyetler ile günümüz toplumu arasındaki kültürel bağlamı kavram olarak işlemiştir. Kültürel dönüşümü anlamak için, eski medeniyetler ile günümüz toplumunu bir arada sunmuştur. Böylece kültürel katmanların inşa sürecine ve devamlılığına ilişkin meseleleri görsel bir dilde gündeme getirmiştir.

İstanbul Modern, Handan Börüteçene’nin üretimlerini şöyle söyler:

“Handan Börüteçene, sergi alanının kimliği ve geçmişine referans vererek mekân odaklı çalışmalar ürettiği gibi, bazen de mekânın kendisini sanatın nesnesi haline getirir. İzleyicilerin sadece bir bakışın ötesinde, işin parçası olacağı, kişisel olarak tecrübe edecekleri yerleştirmeler ortaya koyar” (İstanbul Modern Sanat Müzesi, Koleksiyon: 55).

⁴² Handan Börüteçene (1957, İstanbul) 1975 ve 1981 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü’nde eğitim görmüştür. Ardından 1984 yılında Paris Ecole National Supérieure des Beaux-Arts’de heykel eğitimini tamamlamıştır. Akademi’de öğrenciyken katıldığı arkeolojik kazı çalışmaları, sanatsal üretimlerini etkilemiş ve kültür, tarih, bellek gibi konulara yoğunlaşarak çalışmalar ortaya koymuştur (Dedeal, 2008, s. 283). 1981 yılından itibaren Yeni Eğilimler sergilerine katılan sanatçının, yurtiçinde ve yurtdışında pek çok etkinlik, bienal ve sergilerde çalışmaları yer almıştır. Sanatçı, İstanbul ve Paris’de yaşıyor ve çalışıyor (Santralistanbul, 2008, s. 376).



Resim 2.36. Handan Börüteçene, *Kır/Gör*, 1985, 5. Yeni Eğilimler Sergisi, Başarı Ödülü, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Börüteçene'nin 5. Yeni Eğilimler Sergisi kapsamında sergilenen *Kır /Gör* isimli yerleştirmesi başlıca erken dönem işlerindendir. Mekan içinde mekan kurgulayan sanatçı bu yerleştirmesinde, birbiriyle tezatlık oluşturacak nesneleri bir araya getiren sanatçı, geçmiş ve bugün arasında, malzemenin diliyle bağlantı kurar. Kerpiç, toprak, parçalanmış Hitit çivi yazısı tabletleri ve bu nesnelere zıt olarak, günlük yaşamda yer alan tüketim nesneleri yerleştirme düzeneğinin yapısını oluşturmuştur.

Sanatçı, oldukça ince detayları ve göndermeleri içinde barındıran kerpiçten ev yerleştirmesini, kaynağını Hacılar neolitik yerleşmelerindeki evlerin yapısından esinlenerek oluşturmuştur. Televizyon ve video, kutsal bir simgeyi betimler nitelikte baş köşede yer almıştır. Kerpiç düzeneğinin altı bu antik evlerdeki gibi, kutsal ölülerin gömüldüğü oyuklara benzer bölmeler şeklinde tasarlanmış ve bu bölmelere günlük yaşamda sıkça tüketilen nesnelerin çöpleri konmuştur (Dedeal, 2008, s. 275). Düzeneğin üzerinde ise, Hitit çivi yazısı ile *Kır/Gör* yazılmış tabletler bulunur ve izleyicinin tabletleri kırmasına yardımcı olması için, çekiçlerde tabletlerin yanına yerleştirilmiştir. Böylece sanatçı, izleyiciyi kişisel bir deneyime davet ederek, çalışmada aktif bir rol almasına olanak tanımıştır. En önemlisi ise, kırılan tabletlerin içinden, o dönemin kültürel dekadansının bir yansıması olan arabesk müzik kasetleri, gazete kupürleri ve diğer simgesel nesneler çıkmıştır. Bu anlamda

izleyici/katılımcının kendisiyle yüzleşmesi amacıyla içine bir de ayna kırıkları eklenmiştir. Televizyonda yer alan videoda, gürültülü ve bozuk bir biçimde çalan arabesk müzik eşliğinde sürekli olarak, kültürel bozulmaya ilişkin tersten görüntüler ve Haliç'teki eski bir yapının yıkımı sürekli olarak gösterilmiştir. Sanatçı sistemin kaçınılmaz bir şekilde parçası olan bireyleri, günümüz toplumunu ve dünyanın bugünkü içinde bulunduğu yapıyı, izleyiciye sorgulayıcı bir biçimde düşünmeye davet etmiştir (Dedeal, 2008, s. 276).

Türkiye'de 1950'lili yılların sonlarında büyük şehirlere başlayan ve zamanla artış gösteren iç göçler, toplumsal ve kültürel yapıyı derinden etkilemiştir. Kentsel yapı içinde gecekondulaşma ve gecekondulu kültürü var olmuştur. Dolayısıyla gecekondulu nüfusu ile kentlilerin yaşam biçimleri arasındaki farklılıklar kendini her alanda hissettirmiş ve toplumsal yaşamın her kademesini etkileyen çelişkiler yumağı meydana gelmiştir. Sanatçı bu durumu İstanbul genelinde ele almış; küresel kapitalizmle tüketimin artması sonucu oluşan kültürel deformasyona ve parçalanmaya tarihsel, kültürel ve yerel kavramlarla göndermede bulunmuştur (Dedeal, 2008, s. 277).



Resim 2.37. Handan Börüteçene, Bellek Kasası, 1995, cam, kurşun, demir, meyan kökü, kekik, adam otu, akot, sinirli ot, Lyka Bölgesi toprağı, 165 x 51 x 20 cm, Yeryüzü Belleği Sergisi'nden, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Fotoğraf: Ani Gelik Arevyan.

Börüteçene'nin önceki yerleştirmesi ile yakından ilişkili olan ve sanatçının benzer kavramları ele aldığı 1995 yılına ait Bellek Kasası isimli çalışması, Ankara'da Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmiştir. Yeryüzü Belleği Sergisi kapsamında sergilenen çalışma üç parçadan oluşur. Bu çalışmasında, bitkiler üzerinden Hitit Uygarlığını ele almıştır.

1990'lı yıllarda sanatçı, çalışmalarında insanlık kültürünün sürekliliğini anlamak için bitkileri kullanmaya başlamıştır. Bu yerleştirmesini Müze'nin Hitit Rölyefleri Salonu'nda sergilemiş; kültürün sürekliliğini, katmanlar halinde olduğunu ortaya koymuştur (Güvenç, 1997, s. VI).



Resim 2.38. (sol): Handan Börüteçene, Bellek Kasası, 1995, cam, kurşun, demir, kişniş, tiftik, 165 x 51 x 19 cm, Yeryüzü Belleği Sergisi'nden. (Sağ): Handan Börüteçene, Bellek Kasası, 1995, cam, kurşun, demir, arpa, ahşap araba tekerleği, 88 x 68 x 24 cm., Yeryüzü Belleği Sergisi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Fotoğraf: Ani Gelik Arevyan.

Sanatçı Anadolu'daki eski Hitit topraklarından topladığı kanıtsal ve kalıtsal malzemeleri bir araya getirerek cam kasalarda sunmuştur. Toprak, bitki, tohum, hayvan boynuzları v.b. gibi bu kalıtsal malzemeleri, bir arkeolog titizliği ile çalışarak, üst üste sıralanmış kısımlardan oluşan cam raflara yerleştirmiştir. Malzemeler, Hitit Salonundaki kalıntı ve rölyeflerle uyum içinde, bulunduğu mekana

ait bütün bir etkide sergilenmiştir. Örneğin, bendir çalan figürün önüne, içinde tek bir bendir bulunan cam kasayı koymuştur. Börüteçene, bu cam kasalar üzerinden bellek kavramına ve geçmiş kültüre dikkat çekerek, arkeolojik bir araştırma ile izleyiciyi bilgilendirmek istemiştir. Sanatçı, kültürün kültürden beslendiğini, başkalaşımla ve süreklilik içinde daima dönüşüme uğradığını ve bu anlamda geçmiş kültürlerin yok olmadığını izleyiciye göstermek istemiştir (Dedeal, 2008, s. 279).

Sanatçı bu çalışmasını şöyle anlatmaktadır:

Aslında bu işim, müze izleyicisinin yaşamayan bir kültürün izlerini seyrettiğini sandığı bu mekanda, onların bugün de yaşadığını vurgulayan, hiçbir kültürün bütünüyle ölmediğini, aslında kültürlerin birbirleri üstüne katmanlaşan diyaloglarla bugüne geldiğini gösteren bir ayna oldu. Bugün Türkçe’de *zeytin* diyorsak, Hititçe’de buna *zertun* dendiğini hatırlatan bir ayna. Tıpkı defnenin kokusunun aynı kalması, ahşap tekerleğin, bendirin bugün de aynı yöntemle yapılıyor olması gibi, ölü doğa olmadığı gibi ölü kültür de yok, çünkü hiçbir şey yok olmuyor, dönüşüyor (Börüteçene’den akt. Dedeal, 2008, s. 279).



Resim 2.39. Handan Börüteçene, Kendime Gömülü Kaldım, 2014, dikilmiş elbise, farklı renklerde çanak çömlek parçaları, 3 metre çapında altın varak daire, fotoğraflar, İstanbul Arkeoloji Müzeleri. İstanbul.

Börüteçene’nin İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nde gerçekleştirdiği Kendime Gömülü Kaldım isimli sergisindeki⁴³ yerleştirmesinde, İstanbul’un hayaletini metafor olarak

⁴³ Sanatçının bu yerleştirmesi ilk olarak, 1999 yılında Yapı Kredi Kültür Sanat tarafından düzenlenen Akdeniz’in Mor Bin Yılı Sergisi kapsamında Kendine Gömülü Bizans ismi ile sergilenmiştir. 2007

dikilen bir elbisede ortaya koymuştur. Sanatçı tarihsel ve kültürel varlıkların önemine, ortaya çıkarılmasına ve korunmasına ilişkin toplumsal bir farkındalık oluşturmayı amaçlamıştır.

Sanatçının kendi ifadesiyle bu çalışmada; İstanbul, kendine gömülü olan ve aynı zamanda ayağa kalkmış, görünmek, bilinmek isteyen ve keşfedilmeyi bekleyen ölü bir bedenin ruhu olarak temsil edilmiştir. Ayrıca İstanbul, ruhunu arayan ve ruhunu geri vermekte olan bir hayalettir. Ve bu gezgin hayalet, daha çok görmek, her yere dokunmak ve parçalanmışlığını göstermek gibi kaygılarla ortaya konmuştur (Açık Radyo, 2014, 17 Aralık).

Bu yerleştirmenin bir diğer parçası ise, İstanbul hayaletinin arkasına konumlandırılmış olan büyük altın varak daire bir levhadır. Bir pano düzeneğini andıran bu levha üzerinde İstanbul ruhunun, Yerebatan Sarnıcı, Sultanahmet Meydanı Dikilitaş, Mozaik Müzesi vb. gibi çeşitli tarihsel mekanlarda bulunan hatıra fotoğrafları sergilenmektedir. Sanatçı bu sayede, diğer tarihsel mekanları da, yerleştirmesine fotoğraf aracılığıyla dahil etmiştir.

Börüteçene'nin belirttiğine göre çalışmadaki elbise, sanatçının kendisi de dahil, beş kadınla birlikte dikilmiştir. Elbise, İstanbul'un bir kefeni olarak düşünülmüş ve İstanbul'un ruhu giysiyle somutlaştırılmıştır. Sanatçı bu giysinin rengini ise, tavus kuşunun tüylerinin renginden yola çıkarak, renk oyunu olan bir kumaştan oluşturmuştur. Üzerine ise kırık parçalar ve arkeolojik etkideki kalıntılar eklemiştir. Altın iplik⁴⁴, çaprazlama dikiş kullanarak elbiseyi ve üzerindeki parçaları dikmiştir. Arkeolojik kalıntı etkisindeki bu parçalar, yarısı toprak, yarısı yeşil sırlı veya kahverengi çanak ve çömleklerden oluşmuştur. Kahverengi, sarı, yeşil gibi bu coğrafyanın toprak sırlarından oluşan parçalara ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait

yılında ise Suların Bağladığı/Suların Çözdüğü ismi ile Venedik'te Nova Icona, L'Oratorio di San Ludovico ve İl Fenice'de sergilenmiştir. Ardından 2008 yılında Milano'da sergilenmiştir. 2011 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde yine Suların Bağladığı/Suların Çözdüğü ismi ile sergilenmiştir. Son olarak çalışma, yeniden yapılarak ve yeni bir isimle; 03 Aralık 2014 – 30 Ocak 2015 tarihleri arasında İstanbul'da sergilenmiştir (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2014).

⁴⁴ Börüteçene'nin altın ipliği kullanma nedeni, içinde bulunduğumuz evrende ve yeryüzünde altının, iletimi en güçlü sağlayan, en yüksek iletkenlerden olmasıdır. Oksitlenmez, saf bir elementtir. Sanatçıya göre, zaten işin kendi amacı ve doğası üretim sürecini de belirlemektedir (Açık Radyo, 2014, 17 Aralık).

çanak çömleklere yer vermiştir. Bunların arasında sanatçının anneannesinden kalma saklamış olduğu çatlamış bir tuz çanağı ve çocukluğundan kalma yoğurt çömlekleri de vardır (Açık Radyo, 2014, 17 Aralık).

Börüteçene'nin Kendime Gömülü Kaldım yerleştirmesi, kendi hikayesinin bir parçası olan yerde, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenmiştir. İzleyiciyi, İstanbul'un hikayesi ile müzedeki orijinal parçaların bulunduğu Çağlar Boyu İstanbul Bölümü'nde buluşturmuştur. Sanatçıya göre, çalışmanın yeri burasıdır ve doğru yerde sergilenmiştir (Açık Radyo, 2014, 17 Aralık).

Engin Akyürek'in Börüteçene'nin bu sergisi ve yerleştirmesine ilişkin görüşleri ise şöyledir:

Börüteçene'nin *gezgini* İstanbul'un binlerce yıllık kültürel birikimi içerisinde Bizans'a ait olan, ancak zaman içerisinde bir kısmı yok olan, bazıları kırılan, parçaları köklerinden sökülerek uzak yerlere taşınan, belleğimizden tamamen silinmeye yüz tutmuş olan yapıtları, bir hacı inancı ve sabrıyla tek tek ziyaret ederek birleştirmeye, kentin silikleşen belleğini yurttaşlarının zihninde diriltmeye girişmiştir. Bu girişimi görselleştiren giysi, bütün bu parçalanmışlığı üstlenerek bu toprakların *kültür tortularına* yeni bir yaşam alanı yaratıyor (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2014).

Handan Börüteçene, üretim sürecinde konu ve kavramlarını ve bu kapsamda oluşturduğu yerleştirmelerini, bir arkeolog tarzında çalışmış ve işlerini arkeolojik bir konsept ve kurguda sunmuştur. Konumlandırıldığı çevreyle uyumlu ve mekanla bağlantılı bir biçimde görsel dilini geliştirmiştir. Kentsel bellek konusunu ve geçmişle bugünü tarihe referans vererek irdelemiş, farklı açılımlarla izleyiciyi düşünmeye davet etmiştir.

2.5.6. Şakir Gökçebağ⁴⁵

Şakir Gökçebağ günlük yaşamda yer alan sıradan nesneleri kullanarak, hazır-yapım nesnenin yerleşik işlevini ve biçimini belli müdahalelerle sorgulayan yerleştirmeler ortaya koymuştur. Hazır-yapım yerleştirmelerle, nesneyi kendine özgü minimal bir tarzda⁴⁶ yeniden yorumlayan sanatçı, izleyici beklentisinin çok ötesinde yerleşik durumları ters yüz etmiştir.

Gökçebağ'ın yerleştirmelerinde hazır-yapımları bir oyun rahatlığıyla ortaya koyması çocukluğuna kadar uzanır. Sanatçı bu konu ve yerleştirmeye geçiş süreci ile ilgili olarak, kendisiyle yapılan bir röportajda şunu söylemektedir:

Çocukluğumdan itibaren etrafımdaki nesneler ile oyun oynama alışkanlığım var. İlğimi çeken, gücümün yettiği durumlarda kendimce değişiklikler üretip, merakımı gideriyorum. 90'lı yılların sonuna kadar resim yaptım. Resim yapmak bir sanatsal faaliyet ama, yerleştirme ve nesnenin de resim gibi ciddi olabileceğini biraz geç farkettim. Resimden yerleştirmeye geçiş birdenbire olmadı, uzun yıllar paralel devam etti. Sonuçta yerleştirme asıl uğraşım oldu. Bu tercih öyle kolay da olmadı ama kendiliğinden oldu. Benim çok yönlü bir yapıya sahip olmamın burada etkisi büyük. Yani bir ömür boyu aynı tekniği, aynı malzemeyi kullanmak bana uymuyordu. Örneğin fotoğraf ile de ilgilendim, ürettim. Yaratıcılık dışarı çıkmak isterse bunu sınırlamamak gerekir. Yerleştirmede konseptüel yönümün resme nazaran daha fazla ortaya çıkması belirleyici olan sanırım (Ş. Gökçebağ, kişisel iletişim, 01 Nisan 2018).

Sanatçının yerleştirmelerinde rastlanılan malzemeler arasında; şemsiye, halı, kova, ayakkabı, kemer, tesbih ve mandal gibi günlük yaşamdaki nesneler bulunur. Sanatçının nesne seçiminde dikkat ettiği bir diğer husus da evrenselliğidir. Nesne seçimi ile ilgili olarak Gökçebağ şöyle söyler:

⁴⁵ Şakir Gökçebağ (1965, Denizli) Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nden mezun olan sanatçı, aynı üniversitede yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimi almıştır. Gökçebağ, 2001 yılına kadar aynı fakültede öğretim üyesi olarak çalışmış, 2013 yılına kadar Hamburg'da eğitimliğe devam etmiştir. Türkiye'nin yanı sıra, Sotheby's, Martin Grophius Bau, Arp Museum gibi Avrupa'daki pek çok prestijli sanat kurumunda kişisel ve karma etkinliklerde çalışmaları yer almıştır. Sanatçı, 2012 yılında Fluksus, George Maciunas ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca Marcus Lüpertz, Stiftung Kunstfonds, Leo Breuer ödülleri almıştır. Gökçebağ, 2001 yılından bu yana Hamburg'da yaşıyor ve çalışıyor (Artnivo, Şakir Gökçebağ).

⁴⁶ Gökçebağ çalışmalarında, izm'leri harmanlayarak bir arada kullandığını ve çalışmalarına ve tarzına kaynak oluşturan başlıca sanat akımlarının; Minimalizm, Fluksus, Dadaizm, Sürrealizm, Pop Art, Bauhaus, Arte Povera olduğunu belirtmiştir (Çağlar, 2017, 13 Nisan).

Seçtiğim objelerin herkes tarafından tanınabilen objeler olmasına dikkat ediyorum. Ben bunlara *universal* objeler diyorum. Yani dünyanın öbür ucundakiler bile bu objeyi tanımalı ki, o objenin üzerinde yaptığım manipulasyonun farkına varsin ve idrak etsin. Eger o obje yerel ise, yaptığım değişiklikleri algılamak çok sınırlı olur, ki bunu da istemem. Nesne olarak ise örneğin tesbih, halı, vs., bunları dünyada herkes tanır (Ş. Gökçebağ, kişisel iletişim, 01 Nisan 2018).

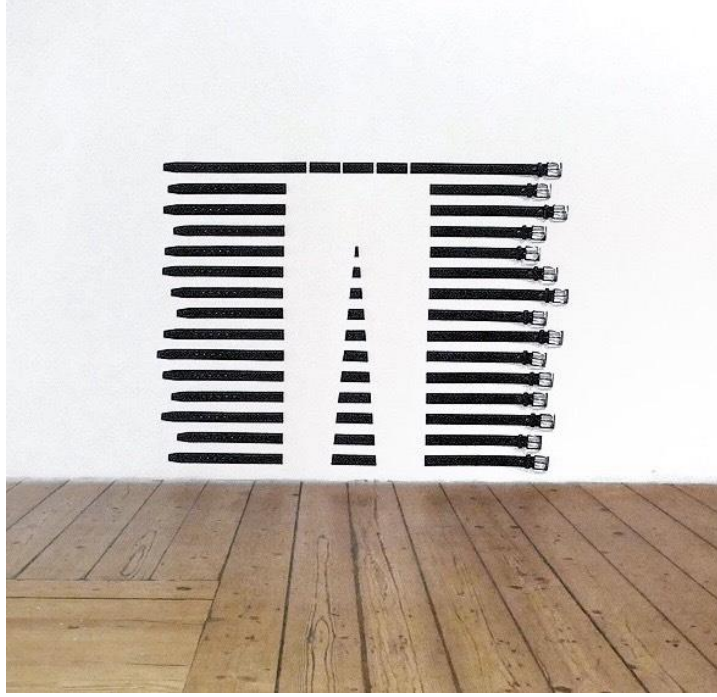
En sıradan malzemelerle oldukça sıra dışı ve düşündürücü yerleştirmeler ortaya koyan sanatçı, bu anlamda nesnenin formunu keserek ve çoğaltarak, çeşitli müdahalelerle yapıbozuma uğratmıştır. Sanatçının sanatsal üretimleri⁴⁷ hayat=sanat anlayışı ile doğrudan ilintili olup, nesnenin özü ve sanat arasında çözümleyici bir diyalog kurmuştur.

Kendi içinde yalın bir anlam bütünlüğüne sahip işler ortaya koyan sanatçının işleri aynı zamanda geçicilik üzerine kuruludur. Yenilik ve deneysellik barındıran yerleştirmeler; mekân odaklı olup, nesneye yüklenilen işlevsel kimlikten uzaktır.

Bir sanat eseri üretmem için genelde bir başlangıç noktasına ihtiyacım var. Bu bir obje de olur, bir mekân da. Sonuçta o objeye ya da mekâna bir şeyler ekleyip çıkartılır. Konu obje olduğunda, o objeyi değiştirme şansınız var. Konu mekân olduğunda bu durum çok daha sınırlı, değiştiremezsiniz. Mekânda iyi işler yapabilmek için sanatçının repertuarının büyük olması lazım (Plato Sanat, 2013, s. 6).

Sanatçı 2011 yılında Galerî Apel’de gerçekleştirdiği kişisel sergisinde, 2010 ve 2011 yılları arasında ürettiği Bıyıkaltı Serisi’ndeki Kasımpaşa (2010) ve Selimiye (2010) isimli yerleştirmelerinde, isimlerinde de anlaşılacağı üzere kültürel kodları içerimleyen unsurlara yer vermiştir.

⁴⁷ Sanatçı 2013 yılında 03 Nisan-12 Mayıs tarihleri arasında İstanbul’da, Portfolyo Serisi 1 ismiyle Plato Sanat’ta gerçekleşen kişisel sergisi kapsamında verdiği bir röportajında bu konuda şöyle söylemiştir: “Pek çok projeyi bir arada tasarlarım. Birini bitirmeden ötekine geçebilirim. Zaman içinde periyodik olarak bu çalışmalarına göz atar, onlara ekleme ve çıkarmalar yaparım. Sanatın her yerde olabileceğine inandığım için, her mekân / görüntü veya etrafımdaki her şey ilgi alanıma girer” (Plato Sanat, 2013, s. 6). Ve şöyle devam etmektedir: “Belirli bir zaman aralığında sanat üreteceğim dersiniz zorlama olur. Ben gündelik hayatın akışı içinde aklıma gelen fikirleri hemen not alırım. Uygulamasını planlanmış bir zaman dilimine bırakırım. Etrafımda olan sade, herkesin bildiği, objelerdir bunlar. Dünyanın bir ucunda yaşayan biri de yaptıklarımı zorlanmadan kavramalı diye düşünürüm” (Plato Sanat, 2013, s. 7).



Resim 2.40. Şakir Gökçebağ, Kasımpaşa, 2010, 94 x 128 cm, duvar yerleştirmesi, Bıyıkaltı Serisi. Galeri Apel, İstanbul.

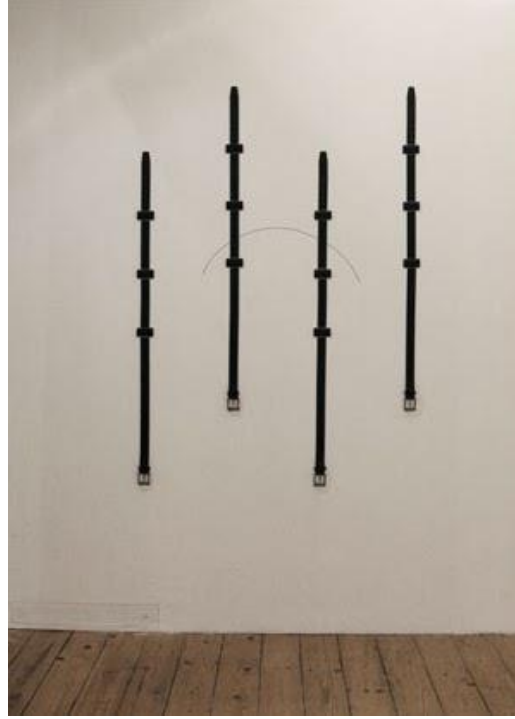
Günlük yaşamda giyim ve aksesuar malzemesi olarak kullanılan siyah kemer, sanatçının kendine özgü yalın bir anlatım biçimiyle tek bir malzeme ve konsept anlayışında yorumlanmıştır. Gökçebağ, siyah kemerleri keserek, müdahalede bulunmuş ve beyaz bir duvar üzerine kurgulamıştır.

Sanatçı, Kasımpaşa isimli yerleştirmesinde, İstanbul'un eski semtlerinden biri olan Kasımpaşa'nın toplumsal erkek profiline dikkat çekerek, yerel bir söylem oluşturmuştur. Çalışmasını, biçimsel ve simgesel anlamda, semtin kabadayılık kimliğini çağrıştıran bir kurgu ile ele almış, mizah barındıran bir anlatımla göndermede bulunmuştur. Gökçebağ, birbiri ardına dizilen kemerleri seri üretim anlayışında çoğaltarak farklı bir temsilde sunmuştur. Sanatsal üretimlerinde bir metafor olarak ele alınan birbirinden tamamen bağımsız hazır-yapım nesne ile konu arasında kavramsal bir içerikle bağlantı kurmuştur.

Galeri Apel, Bıyıkaltı Sergisi'ne ilişkin şu ifadelerle yer vermiştir;

Şakir Gökçebağ *Bıyıkaltı* adlı kişisel sergisinde gündelik hayattan seçtiği, çoğu tespih, kemer gibi erkeklikle özdeşleşmiş hazır nesneleri Anadolu'ya özgü mizah

anlayışıyla yeniden tasarlayarak, onlara sembolik ve fonksiyonel anlamlarının dışında yeni bir estetik anlam kazandırıyor. Hayatın içinden bilinçaltına, bilinçaltından tekrar hayatın içine uzanan bu *olmayacak* nesne ve yerleştirmelerde izleyici tanıdık olanın yerine sürprizli bir gerçeklikle karşılaşılıyor (Galeri Apel, 2011).



Resim 2.41. Şakir Gökçebağ, Selimiye, 2010, 150 x 105 cm, duvar yerleştirmesi, Bıyıkaltı Serisi. Galeri Apel, İstanbul.

Sanatçının bir diğer çalışması ise, yine aynı yılda ortaya koyduğu Selimiye isimli yerleştirmesidir. Gökçebağ, cami ve kubbe formunu minimal bir tarzda ve grafiksel bir imgede stilize etmiştir. Sanatçı, dört kemeri ardışık dikey form olarak yerleştirmiş ve Selimiye Camisi'nin temel yapısını stilize etmiştir. Ana kubbe formu için, belli belirsiz oval ince bir çizgide kullanarak, dört büyük minareyi ön plana çıkarmıştır. Yatay ve dikey formda ele aldığı hazır-yapım nesnenin sunduğu olanakları, çözümleyici bir yaklaşımla sunmuştur.

Şakir Gökçebağ serilerindeki işler hakkında şöyle bir yorumda bulunur: “Serideki işler yoruma açıktır. Ama aynı zamanda izleyici yorumlamak zorunda da değildir. Ben sadece ortaya *alışılmadık bir durum* koyuyorum. Rahatsız olan, çok seven veya eğlenceli bulan olabilir” (Ş. Gökçebağ, kişisel iletişim, 01 Nisan 2018).

Gökçebağ'ın 2010 ve 2013 yılları arasında benzer bir teknikte yaptığı Prayers Serisi'ndeki çalışmalarının temel malzeme ve nesnesi siyah tesbihlerden oluşmuştur. Sanatçı beyaz bir duvar üzerine yerleştirerek kurguladığı çalışma serisinde nesnenin, yapısına ve püskülüne; düğüm, dolaştırma, parçalama ve çoğaltma gibi farklı müdahalelerle yapıbozuma uğratmıştır.



Resim 2.42. Şakir Gökçebağ, Üç Temel Dua (Three Basic Prayers), 2010, 45 x 105 x 1 cm, tesbihi duvar yerleştirmesi, Prayers Serisi. Plato Sanat, İstanbul Ayvansaray Üniversitesi, İstanbul.

Sanatçı Prayers Serisi kapsamında ortaya koyduğu Üç Temel Dua işinde, birbirinin aynısı olan üç tesbihi üçgen, daire ve kareden oluşan geometrik formlarda sunmuştur. Üç tesbihin de püskülleri aynı yöne gelecek biçimde kurgulanmış ve böylece birbirileri arasında açısız bir bağ kurulmuştur. Malzemenin kendisi, geleneksel yapıt üretiminin ciddiyetinden uzak, çocukluğundan aldığı düşsel bir ilham ve oyun rahatlığıyla ortaya konmuştur.

Gökçebağ, bu yerleştirmesini sergi küratörü Marcus Graf'ın yorumuyla şöyle aktarmıştır: “Bu işinde Gökçebağ, üç tesbihi geometrinin üç temel formu şeklinde düzenler; sanatçı dünyevi ve ruhani olan arasındaki ikili yapıyı aşarak gerçekliğin ve inancın yasaları arasında bir bağlantı kurmaya çalışıyor gibidir” (Plato Sanat, 2013, s. 8, 9).

Sanatçı; kültürel ve geleneksel bir aksesuar olarak günlük yaşamdaki olağan bir nesneyi sanat yapıtına dönüştürerek, özgür ve sınırları zorlayan bir anlayışla alışılmış durumların dışına çıkarmıştır. Buna göre, nesneyle birey arasında oluşan yerleşik

ilişkiyi yeni bir bakış açısıyla ve deneyimleme biçimiyle sunmuştur. İşlerinin genelinde, doğu - batı sentezini birarada sunan (Plato Sanat, 2013, s. 5) sanatçının yerleştirmelerini özel yapan şey; nesneyi bozmaktan ve ona müdahale etmekten çekinmeyerek, düşünsel veya kavramsal yönü güçlü olan ilginç çalışmalar ortaya koymasıdır.

2.5.7. Genco Gülan⁴⁸

Günümüz sanatının önemli isimlerinden olan Genco Gülan; resim, heykel, fotoğraf, video, performans, gösteri ve yerleştirme gibi farklı disiplinlerde ortaya koyduğu sanatsal üretimlerini, sosyal, kültürel, politik ve tarihsel konuları disiplinlerarası bir anlayışta işlemiştir. Yenilikçi anlayışı ve farklı teknikleri bir arada sunan çok yönlü sanatçı, bu çalışmalarının tümünü *görsel düşünsellik* başlığı adı altında birleştirmiştir (Graf, 2008, s. 15).

Genco Gülan yerleştirme üretimlerine üniversite yıllarında 1990'ların başında başlamış olup, resim yapmanın yanı sıra, Taşınabilir Enstalasyon ismini verdiği bir dizi iş üretmiştir. Sanatçının üniversiteden sonraki işleri mekana/lokasyona özgü bir hal almaya başlamıştır (G. Gülan, kişisel iletişim, 12 Şubat 2018).

Genco Gülan yerleştirmeyi ve hazır-yapımları tercih etme sebebini şu şekilde belirtmektedir: “Nesnelerin kendilerine ait yalın bir dilleri var. Eğer anlatacağım şey o dilin kendisini gerektiriyor ise, yani anlatacağım şeyi çizim, resim, fotoğraf ile yeterince anlatamıyorsa, anlatamayacaksam, nesnenin kendisini kullanmaktan hiç çekinmem” (G. Gülan, kişisel iletişim, 12 Şubat 2018). Buna ek olarak, üretimlerine ilişkin şöyle söyler: “Yaptığım iş öncelikle beni şaşırtmalı, zorlamalı, aşmalı” (Graf, 2008, s. 15).

⁴⁸ Genco Gülan (1969, İstanbul) Boğaziçi Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi ve Sanat okumuş, yüksek lisans eğitimini New York'da bulunan New School'da Medya üzerine tamamlamıştır. Gülan kavramsal sanat ve yeni medya üzerine çalışmalar ortaya koyan bir teorisyendir. BP, E.M.A.F., New School'dan ödül alan Gülan, Yale School of Visual Arts, Köln Üniversitesi ve New York Institute of Technology'de konferanslar vermiştir. Çalışmaları; İstanbul Modern, State Museum of Contemporary Art Thessaloniki, Davis Museum Barcelona gibi sanat kurumlarının koleksiyonlarında yer almış, ayrıca City University, Rice University ve U.C. Santa Barbara gibi eğitim kurumlarının müfredat ve okuma listelerine girmiştir. Sanatçı, aralarında Boğaziçi Üniversitesi ve Mimar Sinan Üniversitesi'nin bulunduğu bir çok kurumda ders vermektedir. Genco Gülan İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor (Genco Gülan, Biography).

Genco Gülan çok yönlü kimliğinde kendisini şöyle tanımlamaktadır: “Mesleki sıfatlarımın içinde (ressam, artist, sosyal eleştirmen, çoklu mecra tasarımcısı, öğretim görevlisi, sergi yapımcısı, düşünür, reklamcı, müze müdürü, iletişim mimarı, yönetmen, sahne tasarımcısı, performans sanatçısı, yazar, Web Bienali kurucusu, yeni medya sanatçısı vb.) arasından seçtiğim yalın duruş noktası *sanatçılık*” (Graf, 2008, s. 15).

Sanatçı, mekana özgü ve izleyiciyi içine alan yerleştirmelerini Disneyland örneği ile bağdaştırır. Kitleleri Disneyland’a çeken şeyin Hollywood filmlerinin içine girebilmek ve burada küçük bir role sahip olabilmek olduğunu belirtmiştir. Esasen bireyler Disneyland ile, *gerçekmiş gibi* görüne daha yakın olabilmek ister ve mühim olan üç boyutlu bir filmin içinde, maceranın bir parçası olarak yer alabilmektir (Graf, 2008, s. 10).



Resim 2.43. Genco Gülan, Gecekondu, 1995, mimari yapı. 5 x 7 x 3m. Bir kamyonet dolusu tuğla, alçı, 2 adet 50, 4 adet 35 ekran TV, çıkmakapı ve pencere, kullanılmış ayakkabılar, toprak, yeşil bitkiler, tavuk ve horozlar. Genç Etkinlik I Sergisi, TÜYAP.

Gülan, Gecekondu isimli çalışmasında, yaşanan göç dalgasıyla birlikte ortaya çıkan gecekondu kültürüne, plansız ve çarpık kentleşmeye ironik bir göndermede bulunmuş, gecekondulaşma meselesinin kenti kuşatmasını ele almıştır. Genco Gülan bu yerleştirmesini şöyle anlatıyor:

1990’ların sonunda Boyacıköy’de otuyordum ve komşu –gecekondu mahallesi-Armutlu’dan bir sürü yakın arkadaşım vardı. Kavram da ilgimi çekiyordu; Tek bir gecede yapılan ev. Cumhuriyet arşivinde bir süre araştırınca da o dönem

İstanbul'daki yapıların çoğunun (% 65 sanırım) imarsız (ve dolayısı ile yasa dışı) olduğunu öğrendim. Zaten ülke ekonomisinin de yine o dönemlerde üçte birine yakını (Kayıtdışı Para) da denen kayıt dışı ekonomiden meydana geliyordu. Yapıtım ile de aslında ülkenin durumunu anlatmaya çalıştım (G. Gülan, kişisel iletişim, 12 Şubat 2018).

1995 yılında düzenlenen Genç Etkinlik I sergisi için gerçekleştirdiği bu yerleştirmesinde, bir kamyon dolusu kırmızı tuğla taşı kullanmış; izleyiciyi içine alan bulunduğu mekana özgü⁴⁹ bir gecekondu inşa etmiştir. Mekanın içine ise, 2 adet 50 ekran anne babayı ve dört adette çocukları temsil eden 35 ekran televizyon yerleştirmiştir. Ailenin eski püskü kullanılmış ayakkabıları da kapının önüne çıkartılmıştır (G. Gülan, kişisel iletişim, 12 Şubat 2018). Bununla birlikte sanatçı toprak, bitki, tavuk ve horoz gibi bir gecekondu olabilecek hemen her detaya yer vermeye çalışmıştır. Bu anlamda malzemenin dili ve mekanın sunduğu olanaklarla birlikte, serginin tutarlı ve bütünsel bir kurgu içinde olmasına önem vermiştir.



Resim 2.44. Genco Gülan, Kendini Gurbette de Evinde Hisset, 1997, el dokuması halılar, 7 x 8m, boyutlar değişebilir.

⁴⁹ Genco Gülan'a göre: "Mekan tanımı aynı zamanda kültür tanımıdır" (Graf, 2008, s. 125).

Sanatçının yerel bağlamda bir diğer yerleştirmesi ise, 1996 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi, Beşiktaş Kampüsü içinde yer alan Yüksel Sabancı Sanat Merkezi'nde gerçekleştirdiği 21. yy'a Doğru Yerleşim Sergisi'nde yer almıştır. Gülan, burada sergi mekanını halılarla⁵⁰ kaplamıştır. Sergiyi görmeye gelen izleyicilerden ayakkabılarını çıkartmalarını istemiştir. Ancak izleyicilerin nerdeyse hiçbiri ayakkabılarını çıkartmamıştır. 1997 yılında Avusturya'nın Graz şehrindeki Raum für Kunst'ta Kendini Gurbette de Evinde Hisset isimli ilk yurtdışı sergisi, 21. yy'a Doğru Yerleşim Sergisi'nin devamı niteliğindedir. Bu sergi aynı konsepte oluşturulmuş, galeri mekanı kilim ve el dokuması halılarla kaplanmıştır. Bir öncekinde olduğu gibi yine aynı şekilde sergi izleyicisinden ayakkabılarını çıkartmalarını istemiş ve tüm izleyiciler ayakkabılarını çıkartmışlardır. Sanatçı aynı zamanda bir önceki çalışmasında olduğu gibi, göçebelik durumunu ele almış, yoğun bir şekilde yerleşme isteğine dikkat çekmiştir (G. Gülan, kişisel iletişim, 12 Şubat 2018 ve Graf, 2008, s. 125).

Kültürü niteleyen bir öge olarak halı, evle ve iç mekanla ilgili çok yerel bir nesnedir. Bu anlamda mekanın sahip olduğu yerelliği oluşturan şeyin halının varlığı olduğunu söyleyebiliriz. Halı ayrıca Batı'ya oryantalist etkilerle ilintili bağlamları olan bir göstergedir. Çağdaş sanat uygulamalarında çeşitli müdahalelerle kullanılan halı, Gülan'ın sanat anlayışında de farklı bir biçimde konumlandırılmıştır.

Sanatçıya göre, her nesne bir şekilde kültürel anlam taşır ve önemli olan sanatçının bu parça üzerinde anlam paylaşabilmesidir. Genco Gülan, yerel olanı bir çeşit imza olarak görmektedir (G. Gülan, kişisel iletişim, 12 Şubat 2018). Kültürel bağlamda yerel kodlar ile izleyici, iş ve sergi mekanı arasında etkileşimli bir bağ kurmuştur. Bu anlamda sanatçı, üretimlerinde arayış içinde olmayı, yeniliği, kültürel konuları ve yerelliği benimseyerek, yerel kültürdeki nesneleri ve olayları farklı bir bakış açısıyla sunmuştur.

⁵⁰ Genco Gülan'a göre: "Yere konmuş uçan halılar, benim için –tınak içinde- sihirli bir şekilde hep evi temsil ederler" (G. Gülan, kişisel iletişim, 12 Şubat 2018).

2.5.8. Ragıp Basmazölmez⁵¹

Ragıp Basmazölmez sanatında; Anadolu kültürü, iç göç, kültürel asimilasyon, kentleşme, yabancılaşma, aidiyet ve postmodern kültür gibi kavramlar üzerine odaklanır ve kapitalizmle günümüz toplumunun melez yapısındaki sorunsalları irdelemiştir. Sanatçı yaşanan iç göçlerle birlikte, göçün ve kentleşme sürecinin sancılarını yaşayan şehrin, toplumun ve bireyin kapitalist ekonomi karşısındaki durumlarını ele almıştır (Yartan, 2011, s. 172).

Sanatçının sanatsal üretimlerinin⁵² temel pratiği olan yerleştirme ile tanışması, lisans eğitimi gördüğü yıllarda olmuştur. İlk yerleştirme çalışmasını üniversitede öğrenciyken gerçekleştiren sanatçı, yerleştirme pratiğini sanatında benimsemiş olmasını şöyle ifade etmektedir:

Entalasyonu tanıdıkça, enstalasyonun işlevsel ve eşdeğer üretim bilincinin Anadolu'da yüzyıllardır, özellikle halk edebiyatında sözel ve yöresel kültürde var olduğu gerçeği ile karşılaştım. Öyle ki bu üretim bilincinin Şaman ritüellerinden tutun da Anadolu Halk Edebiyatı'na kadar bir çok yerde var olduğunu gördüm. Ayrıca Anadolu sözel kültüründe kavramsal sanatın izlerinin 16. ve 17. yüzyılda var olduğunu ve Pir Sultan gibi nice Anadolu Halk Edebiyatı temsilcilerinin de eserlerinin bir çoğunun kavramsal edebiyat eseri olduğunu gördüm. Yani kısacası, Batı Sanatı'nın yüzyıllar sonra oluşturduğu birçok sanatsal disiplinin aslında içimizde öteden beri var olduğu gerçeği ile karşılaştım (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).

Sanatçının yapıtları, üretim sürecinde kavram üzerine uzun bir süre yoğunlaşarak içselleştirmesi üzerinden biçimlenir. İşin nesnel boyuta ulaşması da bu süreç sonunda gerçekleşir. Dolayısıyla kavram ve içerik üzerinden nesne belirlenir, belirli bir nesne üzerinden kavram uyarlanmaz. Bu anlamda çok yönlü bir sanatçı olan Basmazölmez,

⁵¹ Ragıp Basmazölmez (1980, Sivas) Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde eğitim görmüş, 2001 yılında Mürteza Fidan atölyesinden mezun olmuştur. 2010 yılında Polonya'da bulunan sanatçı Academy of Fine Arts Poznan'da ses sanatı üzerine eğitim almıştır. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri'nde iki Başarı Ödülü bulunan sanatçının yurtiçinde ve yurtdışındaki pek çok karma sergide işleri sergilenmiştir. Sanatçının çalışmaları Coca Cola, Luciano Benetton, Baksı Müzesi, Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nin koleksiyonlarda yer almıştır. Sanatçı İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor (Ragıp Basmazölmez, Biyografi).

⁵² Basmazölmez'in sanatsal üretimlerinin bugünkü noktaya gelmesinde, çocukluk yıllarından itibaren sanata olan ilgisi ve Anadolu'da küçük bir kasabada zanaatkar bir aileden gelmesinin etkileri bulunmaktadır (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).

sanatını ortaya koyma sürecinde birçok disiplinden ve sanatsal plastikten yararlanır (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).

Sanatçı üretim süreci hakkında şunları söylemektedir:

Çalışmada işi en iyi çözümleyeceğim dil enstalasyon⁵³ ise, bir diğer çalışmaya da aynı kavram üzerine başka bir teknik üzerinden ilerleyebiliyorum. Ses, video, fotoğraf, animasyon, gibi farklı medyumları da sanatsal üretimlerimde kullanıyorum. Bu anlamda farklı mecralarda ortaya koyduğum tüm çalışmalarında, bu ister ses, ister video, isterse animasyon veya fotoğraf olsun, çalışmanın üretim aşamasında da kendi el ürünü olmasına dikkat ediyorum (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).

Toplumda ve özellikle Anadolu’da yaygın bir şekilde kullanılan basma kumaş sanatçının üretimlerinin temel malzemesini oluşturmuştur. Sanatçı, basma kumaşı ilk olarak 1999 yılında ortaya koyduğu Anadolu’dan Yansımalar Serisi’ndeki işlerinde kullanmıştır. Sanatçı bu malzemeyi boyar, keser, yapıştırır veya kaplar. Çeşitli müdahalelerde bulunarak, malzemenin diliyle deneysel çalışma yöntemini benimsemiştir. Sanatçıya göre basma kumaş doğayla iç içe olmayı, Anadolu’yu, saflığı, bozulmamışlığı, yabancılaşmamayı, doğayı özümsemenin bir temsilidir (Karakoç, 2003, 21 Eylül).

⁵³ Sanatçıya göre: “Başarılı bir enstalasyon ne fazlaca hikâyeye, ne de anlamını ifade edemeyen anlamsız bir nesneye dönüşmelidir. Dolayısıyla burada önemli olan bu ikisi arasında dengede durabilen bir yapıt oluşturabilmektir” (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).



Resim 2.45. Ragıp Basmazölmez, Kültürel İmaj, 2000, lastik ayakkabı üzerine yapıştırılmış logo, 200x100x40 cm., yün çorap üzerine yapıştırılmış logo, 200x100x40 cm., 21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi.

Basmazölmez'in erken dönem çalışmalarından olan Kültürel İmaj yerleştirmesi⁵⁴, Anadolu'ya özgü kültürel unsurlar barındıran 6 lastik köy kundurası ve 8 çift el örgüsü yün çoraptan oluşur. Sanatçı bu yerel nesnelere dünyaca ünlü markaların logolarını ekleyerek, satışa sunulmuş bir meta niteliğinde sergilemiştir.

Ragıp Basmazölmez bu yerleştirmesinin kavramsal içeriğine ilişkin şunları söylemektedir:

Bu yerleştirme, toplumdaki marka kültürü üzerine yapılmış bir çalışmadır. İstanbul'da her köşe başında ünlü markaların sahte kopyalarını satan bir işportacı görüyoruz. Bu durum İstanbul'da yaşamaya başladığım yıllarda çok dikkatimi çekmişti. Çünkü benim çocukluğum, kara lastik dediğimiz lastik ayakkabı ve örme yün çorap giyerek geçti. Biz böyle bir marka bilincine sahip değildik ve bizim için dünyanın en güzel markası o giydiğim kara lastik ayakkabı ve babaannemizin elleriyle ördüğü yün çoraptı. Dolayısıyla bu noktadan baktığımda

⁵⁴ Kültürel İmaj yerleştirmesi, Beral Madra küratörlüğünde Diyarbakır'da gerçekleştirilen İmaja Güveniyoruz Sergisi'nde, 2007 yılında Siemens Sanat Merkezi'nde düzenlenen Marcus Graf küratörlüğündeki Sanat ve Para isimli sergide ve son olarak 2017 yılında Polonya'da gerçekleşen IAF Warsaw Varşova Sanat Fuarı'nda yer almıştır. (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).

bu markalaşma bilinci benim için çok daha yadırgayıcı bir kavramdı. Hele ki bu markaların orijinallerine ulaşamayanların, sahte olduğunu bilmesine rağmen o logoyu üzerinde taşımak istemesi, bu durumun gerçekten ne vahim boyutta olduğunu bir göstergesiydi. Dolayısıyla bu çalışma, tüm bu olgulara eleştirel bir bakış açısı getirirken; aynı zamanda insanlara, bu tip cezbedici metalarla dolu kent yaşamında, kendi yerel kültürüne dair neleri yitirdiklerini göstermeye çalışmaktadır (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).

Çocukluk döneminden yola çıkarak içselleştirdiği yerel imgeleri ve nesneleri kullanan sanatçı; meta ve tüketim kültürünün ve marka takıntısının günlük yaşamda yerel kültürü etkileyebilecek kadar yaygınlaştığını sorgulamış ve markanın kültürel bir imaj haline geldiğini vurgulamıştır. Birbiriyle zıtlık oluşturacak yerel ve küresel malzemeleri bir arada kullanarak günümüz toplumunun tüketim alışkanlıklarını ironik bir şekilde ele almıştır.



Resim 2.46. Ragıp Basmazölmez, Varolma Biçimi, 2002, yaklaşık 1000 metre basma kumaşla kaplanmış evler, 100x50x40 m., Sarıgazi, İstanbul

Sanatçı 2002 yılında gerçekleştirdiği Varolma Biçimi isimli çalışmasını, kentin kıyısındaki gecekonduardan oluşan bir mahallede gerçekleştirmiştir. Karşılıklı olan iki gecekonduanın dış cephesini basma kumaşlarla birbirine bağlamıştır. Anadolu'daki kırsal kesimlerde yaşayan kadınların, günlük giyim kültüründe sıkça kullandığı ve onların bir simgesi konumdaki basma kumaş, sanatçının yerleştirmelerinde bir metafor olarak, Anadolu kültürünü simgesel ve imgesel

anlamda temsil etmiştir. Sanatçı bu çalışmasının kavramsal yönünü şöyle anlatmaktadır:

Varolma Biçimi göç eden bireylerin, baskın kent kültürü içerisinde, kendi kültürel aidiyetlerine, köklerine ve kimliğine sıkıca tutunarak var olmaya çalıştıklarını yansıtmaya çalışan bir çalışmadır. Sosyolojik olarak şöyle tanımlayabiliriz; İstanbul'un semt semt, mahalle mahalle bazında göç haritasına baktığınızda, insanların aynı kasabadan hatta aynı köyden aynı yere göç ettiklerini görürsünüz. Diğer bir deyişle, İstanbul'da bir gecekondu mahallesine gittiğinizde Anadolu'da bir köyün nüfusunun neredeyse yarısından fazlasının o mahallede yaşadığını ve bir nevi o köyü İstanbul'da kurmuş olduklarını görürsünüz. Bütün bunları, kültürel aidiyetleri koruma ve onlara sığınarak korunma temelli bir dışavurum ifadesi olarak düşünebiliriz. Varolma Biçimi işte bu gerçekliğin şiirsel ve kavramsal bir anlatımıdır (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).

Sanatçı burada gecekondu sakinlerinin büyük şehirde var olma mücadelesine odaklanmıştır. Şehre göç eden bireylerin köyden getirdiği kendi kültürleriyle birlikte; kimlik oluşturma süreçlerine, yaşanan ekonomik zorluklara rağmen var olma çabasındaki mücadelelerine dikkat çekmeyi amaçlamıştır (Baki'den akt. Yartan, 2011, s. 172).

Basmazölmez, kültürel bağlamda göç olgusunu diğer sanatçılardan farklı olarak kentli açısından değil, bir göçmen açısından ele almıştır. Anadolu insanının bu süreçteki yaşam mücadelesini ve yaşanan uyum sorununu kendine özgü bir anlatımıyla ortaya koymuştur.



Resim 2.47. Ragıp Basmazölmez, Yoz-Duruş, 2003, kaldırım taşları ve üzerine kaplanmış basma kumaş, 15 x 25 cm., İstiklal Caddesi, İstanbul. 22. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Başarı Ödülü.

Sanatçı, Yoz-Duruş⁵⁵ isimli yerleştirmesinde, birleştirilmiş kilit parke taşlarından sadece birini basma kumaşla kaplamıştır. İstiklal Caddesi'nde kamuya açık bir alanda uygulanan bu yerleştirmesinde, benzer şekilde göç meselesinin kültürel etkilerine yoğunlaşarak, büyük şehirlere göç eden bireylerin zamanla geçirdiği dönüşüm ve deformasyon gibi durumlara göndermede bulunur.

Bu yerleştirme göç sonrası kente gelen bireyin, kent kaotiği içerisinde, kültürel farklılığını dışa vuran bir çalışma. Yani kaldırım taşı kente özgü bir nevi kentliliği temsil etmektedir. Kente her göçen birey bu metropol kültürü içerisinde kendine kültürel bir yer bulmaya çalışıyor ve onu farklı kılan, kumaş ile kaplanmış kaldırım taşı gibi olmasıdır. Fakat bir süre sonra kaldırım taşının üzerindeki kumaş, yine kentin bireylerince yani sokakta yürüyen insanların üzerine basarak aşınması sonucu, yavaş yavaş o da tüm farklılığını yitirmeye başlıyor. Bir süre sonra tamamen yok olup diğer kaldırım taşlarından biri oluveriyor. Yani yozlaşarak kültürel köklerinin kendine kattığı tüm farklılığı yitirmeye başlıyor (R. Basmazölmez, kişisel iletişim, 18 Şubat 2018).

⁵⁵ Sanatçı bu çalışmasını yeniden üreterek yurtdışında kamusal alanda sergilemiştir. 2003 yılında Sukün Stille Sergisi kapsamında Almanya Essen'de bulunan Folkwang Müzesi'nde kapsamında gerçekleştirilen sergide, kentin merkezindeki kaldırım taşlarını renkli basma kumaşlarla kaplamıştır (Karakoç, 2003, 21 Eylül).

Bu anlamda, Basmazölmez'in sanat pratiğindeki üretim süreci; zamansallık, yabancılaşma, tek boyutlu insan modeli, kültürel değişim gibi olgulara da tezahür etmiştir.

Sanatçı Folkwang Müzesi'ndeki sergide yer alan bu çalışmasını verdiği bir röportajda ise şöyle dile getirmektedir:

Essen'in kaldırımlarında yozlaşan şehir kültürü ile Anadolu kimliğini anlatmaya çalıştım. Yerinden söküp çıkardığım ve basma ile kapladığım kaldırım taşlarının her birini Anadolu bireyi yerine koydum. Zamanla, üzerine basıldıkça kaldırımdaki basma solup yıpranacak ve altından metropolün renksiz, soğuk kaldırım taşları çıkacak. Tıpkı büyükşehirlere göçtükten bir süre sonra kendi kimliğinden yavaş yavaş uzaklaşan, kendine yabancılaşan Anadolu insanı gibi (Karakoç, 2003, 21 Eylül).

Kendisi de bir göçmen olan Basmazölmez, erken dönem çalışmalarından bu yana güncel meselelere, yeni toplumsal yapıya, tüketim kültürüne, Anadolu'ya ve yerelliğe ilişkin, kendi yaşamından ve belleğinden referans aldığı durumlara, çalışmalarıyla göndermelerde bulunmuştur. Kültür olgusunu İstanbul bağlamında bu çift taraflı başkalaşımı yerel kodlar eşliğinde ele alır. Sanatçı sanayileşmenin dayattığı kentleşme ve göç ile, değişen kimliklerle ortaya çıkan yeni tipteki birbirine benzeyen insan modeline ve kültürel asimilasyon üzerine sorgulayıcı bir yaklaşımla izleyiciyi düşünmeye davet eder.

2.5.9. Ramazan Can⁵⁶

Günümüzün genç kuşak sanatçılarından olan Ramazan Can; resim, heykel ve yerleştirme üzerine çalışmalar ortaya koymuştur. Sanatsal üretimlerinin temel konusu; Şamanizm, Şaman kültürü, göçebe yaşam kültürü, yörükler üzerine

⁵⁶ Ramazan Can (1988, Manisa) 2007 ve 2011 yılları arasında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde lisans eğitimini almış ve 2015 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Halen Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Salı Sanatta Yeterlik programında eğitime devam etmektedir ve aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi'nde görev yapmaktadır. Genç sanatçının çalışmaları, Türkiye'de ve yurtdışındaki sergilerde ve çeşitli etkinliklerde yer almıştır. Ramazan Can, Ankara'da yaşıyor ve çalışıyor (Anna Laudel Contemporary, 2018, s. 4).

olmuştur. Genç sanatçı geçmiş ile günümüz toplumu arasındaki kültürel pratiklerle diyalog kurar.

Profesyonel bir sanatçı olarak⁵⁷, ilk yerleştirme çalışması 2014 yılı imzalıdır. Ele aldığı konu veya sorunsala ilişkin yaptığı çözümlemelerin, tek bir pratikte ifade edilemeyeceğinden ötürü çalışmalarını farklı disiplinlerde ortaya koymuştur. Diğer bir deyişle, üretim sürecinde ele aldığı sorunsalı, anlatmak istediği en iyi ifade yolunun yerleştirme olduğunu düşünür ise, yerleştirmesini üretir (R. Can, kişisel iletişim, 25 Mayıs 2018).

Anadolu’da yaşayan yörük (göçebe) bir aileden gelen sanatçının, şaman kültürdeki bir takım unsurlara, nesnelere ve kültürel pratiklere yönelmesinin nedeni çocukluğuna ve belleğindeki anılara⁵⁸ dayanır. Sanatçı şaman kültürü ile ilgili olarak üretimlerinin başlamasına ilişkin şöyle söylemektedir:

Ürettiğim işlerin kendi kimliğimle ilgili olmasına karar verdiğim dönemde gözümü doğup büyüdüğüm bölgeye çevirdim. Bir zamanlar göçebe olup sonrasında yerleşik hayata geçmiş insanların yaşadığı bölgeye ait kendi belleğimdiki unutulmaz anekdotların peşine düştüm. Çünkü Andreas Huyssen’in de söylediği gibi; geçmişin anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekmektedir. Geçmiş, belleğin içinde saf ve yalın halde bulunmaz. Anımsama ediminin statüsü şimdidedir. Anımsama geçmişin kendisi değildir. Bu nedenle bir olayı yaşamak ile bir temsil içinde anımsamak arasında, geçmiş ve şimdinin arasında olduğu gibi ince bir yarıktan söz edilebilir. Belleğin canlılığını, aktarım gücünü sağlayan bu yarık, sanatsal yaratıcılığı da beslemektedir. Çocukluğumda geçirdiğim rahatsızlıkların tedavisi için bölgede alışlagelmiş tedavi yöntemlerine başvuran ailem tarafından götürüldüğüm sağaltıcıların gerçekleştirdiği ritüeller (kurşun dökme, üzerlik otuyla yapılan tütsüleme eylemi vb.) ilk ürettiğim işlerin besleyicisi oldular. Sonrasında bu ritüeller üzerine araştırmalar yaptığım

⁵⁷ “Profesyonel anlamda sanatçı olmaktan söz ediyorsak eğer, benim şahsi düşüncem bu durum kendimce edindiğim en büyük dertle birlikte başladı. Yani Şamanizm’i keşfetmemle. Hem kendimle alakalıydı hem de edindiğim bir sorun vardı ve o sorunu çözmeye yönelik işler üretiyordum” (Art Radar Journal, 2018).

⁵⁸ “Ben 5-6 yaşlarımdayken özellikle ailemin muzdarip olduğu bir rahatsızlığım vardı. Ailemin muzdarip olduğu diyorum çünkü uyur gezerdim ve ben bunun farkında değildim. Yani ailem gece kalkıp dolandığımı söylüyordu ben bu konuya sadece bu kadar vakıftım. Beni birkaç doktora götürdüler, sonra dedem o çocuğun işi doktorluk değil ocaklık dedi (ocak Şamanizm’e ait geleneklerle tedavi yöntemleri arayan kişilerin soyuna verilen ad). Sonra beni bir ocağa götürdüler. Geleneksel kıyafetler içinde yaşlı bir kadın vardı. Bana bir şeyler içirdi, tatlarını hiç beğenmemiştim. Sonra farklı tütsüler yakıp tekerleme gibi bir şeyler okuyarak etrafımda dönmeye başladı. O zaman bana çok ürkütücü gelmişti ve bir anlam verememiştim. Bu meseleye işte bu ritüelleri araştırarak başladım” (R. Can, kişisel iletişim, 25 Mayıs 2018).

meselenin Şamanizm'e kadar dayandığını keşfettim. Güncel sorunlara cevap ararken izlediğim metodoloji, geçmişle bugün arasındaki bağlantıları kurabilmemi sağlarken modern olanla ilkel olanı karşılaştırmama neden oldu (R. Can, kişisel iletişim, 25 Mayıs 2018).



Resim 2.48. Ramazan Can, Fal Nesnesi II, 2014, ahşap, kumaş, metal, kemik, ip, nazar boncuğu, 104x126x21 cm., Kesişme Noktası Sergisi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Fotoğraf: Ramazan Can.

Fal Nesnesi II isimli yerleştirmesinde sanatçı; kemik⁵⁹, boynuz, nazar boncuğu, deri, kumaş gibi şaman kültüründeki kutsal sayılan bir takım nesneleri biraraya getirerek oluşturmuştur. 2015 yılında Ankara'daki Foyart Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği kişisel sergisinde yer alan Kozmogoni isimli çalışmasını ise; kemik, boynuz, ahşap ve paslı metal zincirlerden oluşturmuştur. Sanatçı her iki yerleştirmesinde de,

⁵⁹ Sanatçı, üretimlerinde bir malzeme olarak, kemiklere sıklıkla yer vermiştir. Kemik toplama sürecini ise şöyle dile getirmektedir:

“Her sanatçıda az veya çok seviyede toplayıcılık vardır. Ben bu kemiklerin bir kısmını doğadan buldum. Bazılarını ise basit saha araştırmaları yapmak için köy köy gezdiğim zamanlarda köylerden topladım. Şamanizm'in izleri Anadolu'da halen mevcut, bu kemikler ev girişlerine o hane sakinlerini koruduğu düşünülerek asılır. Nazarlık amacıyla asılan bu kemiklere rastladığım zaman o hane sakiniyle sohbet etmek için evin kapısını çaldığımda her defasında yeni bir şeyler öğrendim. Bu kemiklerin ayrıca benim için böyle anlamları da var. Genellikle o insanlara o astıkları nazarlıkları (kemikleri) istediğimde beni geri çevirmediler” (Akbulut, 2018, 23 Mart).

Şamanizm’i ve bu kültüre ait nesneleri, kavramsal bir içerikte ele almış ve birbiriyle ilişkili bir bütünlük içinde sunmuştur.



Resim 2.49. Ramazan Can, Kozmogoni, 2015, ahşap, kumaş, metal, kemik, 215x205x40 cm., Şamanlar ve Demonlar Sergisi, Foyart Sanat Galerisi, Ankara, Fotoğraf: Ramazan Can.

Sanatçının bu yerleştirmelerin merkezinde kullandığı nesneler doğadandır. Çünkü bu nesneler, Şamanizm’de kutsal sayılır ve nazardan korunma veya uğur getireceğine inanılmasından ötürü sanatçı üretimlerinde bu nesneleri tercih etmiştir (R. Can, kişisel iletişim, 25 Mayıs 2018). Kozmogoni yerleştirmesindeki sayılar ise; Şamanizm’deki kutsal rakamları temsil ederek, yeryüzünün gök ve yeraltıyla olan ilişkilerini ve bunların her birinin kendi içindeki yapısal durumlarına bir göndermede bulunmuştur (R. Can, kişisel iletişim, 25 Mayıs 2018). Genç sanatçı, her iki çalışmasının kavramsal içeriğini şöyle anlatmaktadır:

Şamanizm’de var olan, yani madde olarak kabul ettiğimiz her şey, kendi içlerinde yaşayan can, ruh veya hâkim-sahip şeklinde nitelendirebileceğimiz ve diğer güçlerden ancak yoğunluk açısından farklı niteliği olan bir gücün varlığı sayesinde yaşar. Sonra da her kuvvet, her can, her ruh, her hakim-sahip, aynı

türde değerlere (can, ruh, efendi) kendi içinde bölünebilir veya aksine daha kapsamlı bir varlık, kolektif bir güç oluşturmak için diğerleriyle birleşebilir. Kozmik düzeyde gök hem tekliğiyle hem çokluğuyla hissedilir; bitkisel düzeyde her ağaç bir bireydir, ancak kendisi de bir toprağa, bir bölgeye ve tüm dünyaya ait olan ve orman denen kolektif bir varlığın bir parçasını oluşturur; madenler dünyasındaysa her taşın bir ruhu vardır ve bütün taşların ruhları bir taş yığınının tek olan ruhunda bir duvarda birleşir. Her nesnede var olan bu kuvvet, benzer nesnelerin güçleriyle kaynaşabilir ve birleşik bir güç oluşur. İlkel inançların neredeyse tamamında görülen ve erken devirden itibaren ortaya çıkan bu anlayış esas olarak animizm ve fetişizmle ilgilidir. En basit şekliyle bütün varlıkların, canlı cansız her şeyin bir ruhunun bulunduğuna inanmaktır (R. Can, kişisel iletişim, 25 Mayıs 2018).

Sanatçı, evrende bulunan bütün nesnelerin ve varlıkların bir ruhu olduğuna göndermede bulunmuş ve aynı zamanda kültürel anlamda kolektif bir gücün ve varlığın parçası olmalarını irdelemiştir. Ayrıca, günümüz toplumsal kültüründe yer alan bir takım kültürel pratiklerin ve olguların uzantısının, tarihinin yüzyıllar öncesine kadar dayandığını vurgulamış; böylece günümüz kültürünün oldukça karmaşık ve evrimsel yapısı olduğunu ifade etmiştir.

Ramazan Can, genel olarak üretimlerinde geçmişten, kendi belleğinden ve bu coğrafyaya ilişkin kültürel olgulardan yararlanmış ve bunu kendi sanat pratiğine dönüştürmüştür. Bu anlamda sanatçı kültür bağlamını; yüzyıllar boyunca göçebe yaşamı benimsemiş olan Türk boylarının günlük yaşamda benimsediği inanç, ritüeller ve geçmiş yaşam biçimine ilişkin anekdotlar üzerinden belirlediği bir konuda ele almıştır. Yaşamın ve doğanın içinden seçtiği nesnelerle konuyu irdelemiş, üretimlerini araştırmacı bir yaklaşımla elde ettiği verilerle ortaya koymuştur.

2.5.10. Diğer Yerleştirme Örnekleri

Günümüzün önemli sanatçılarından olan Daniel Buren⁶⁰ 1989 yılında 2. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında sergi mekanlarından biri olan Süleymaniye İmaret'i'nin revaklarına çektiği bantlarla kubbe ve kemerlere mimari bir yorumda bulunmuştur. Sergi Küratörü Beral Madra serginin gerçekleştiği tarihi mekanın yapısına ilişkin şunları söylemektedir:

Süleymaniye İmaret'i'nin avlusunu çeviren sütunlar, kemerler ve kubbeler sınırsız bir süreklilik oluşturur; bir çember gibi başı ve sonu belirsizdir. Bir modülün yinelenmesiyle, yalnız 16. yüzyıl insanının değil, bugünkü insanın da toplumsal ve felsefi boyutlarına uygun bir mekan ve ortam yaratılmıştır. Sınırsız çeşitlilikteki konulara ilgi duyan, binlerce olayın etkisi altında kalan insanlar, böyle bir avluda olumlu bir iletişim olanağı bulur (Madra, 1989, s. 107).



Resim 2.50. Daniel Buren, Süleymaniye İmaret'i, 1989, beyaz ve renkli bantlar, 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Süleymaniye İmaret'i avlusu.

⁶⁰ Daniel Buren (1938, Paris) 1960 yılında Ecole des Métiers d'Art'ta eğitimini tamamlamıştır. Sanatta köklü değişimler meydana getiren BMPT (kurucuları Buren, O. Mosset, M. Parmentier ve N. Toroni'nin soy isimlerinin baş harflerinden oluşan) grubunun öncülüğünü yapmıştır (Madra'dan akt. Yartan, 2011, s. 38). Buren, 1972 yılından bu yana dört kez documenta sergilerine katılmış; 10'dan fazla Venedik Bienali'ne davet edilmiştir. Birçok ödülün sahibi olan sanatçı, ayrıca, 1992 yılında Fransa'da Grand Prix National de Peinture'nin ve 1986 yılında, dünyadaki en prestijli ve büyük ödüllerden olan Golden Lion Ödülü'nün sahibi olmuştur. Aynı yılda, Paris'teki Palais Royal için kurguladığı Les Deux Plateaux, Sculpture in Situ isimli yerleştirme çalışmasını tamamlamıştır. Sanatçı *In Situ* (yerinde sanat) kavramı ile özdeşleştirilmiştir (Yartan, 2011, s. 38). Daniel Buren yerinde (in situ) yaşıyor ve çalışıyor (Lisson Gallery, Daniel Buren).

Bu çalışma yerleşik galeri ve müze mantığı dışında, hem kamusal alanda hem de Mimar Sinan'a ait geleneksel ve tarihsel kimliği bulunan bir mekanda uygulanması açısından önem arz etmiştir.

Buren'in kemer ve kubbeleri belirleyen renkli şeritlerine bakarak yürürken, öncelikle renkli yinelemenin optik çekiciliğinden başlayarak, mekanı bütünleyen mimari kavramın etkisi içine girebilirsiniz; her kemer, her kubbe bir düşünce aşamasının simgesidir, altındaki insanın evren içindeki olanaklarının sınırlarını çizen soyut bir mekandır. Buren'in şeritleri, bu metropol ortamında geleneksel olmasına karşın nesnel ve tinsel geçerliğini koruyan bu avlunun içgücünü ve devinimini ortaya koymaktır (Madra, 1989, s. 107).

Buren, kendine özgü sanatsal üretimlerinin temel malzemesi olan 8.7 cm'lik şerit bant⁶¹ ve minimal form anlayışını, Türk kültürüne ait geleneksel tarihi bir yapı ve Osmanlı sivil mimarisinin estetiği ile ilişkilendirmiştir. Farklı renklerdeki dikey geometrik şeritlerle, sürekliliğe ve tekrara sahip olan mekanın kemer ve kubbelerini bu sayede daha belirgin kılmıştır. Buna göre, Buren'in şerit pratiği, mekanın yapısıyla bir bütün oluşturmuş, çağdaş bir yorumla mekan algısını uyumlu bir dönüşüme uğratmıştır.

⁶¹ Daniel Buren şerit bantları kullanmasına ilişkin şöyle söyler: “İlk dönemlerde figüratif resim çalışıyordum. 1967'den sonra ressamın neyin üzerine resim yaptığını göstermek için bu boyutlardaki şeritleri kullanmaya başladım. (...). Ben de bir ressam olarak resim yaptığım yüzeyi göstermek için bu sistematik beyaz ve renkli şeritleri ısrarla kullandım. Bunu 1965-67 arasındaki yoğun çalışmalarımın ardından keşfettim. Sonucu bana ilginç geldi. Farklı bir söylem yakalamıştım. (...). 1967'den sonra açık alanlara bu çalışmalarımı taşımaya karar verdim. 8.7 cm enindeki şeritleri görsel bir araç olarak değişik yerlere adapte ettim” (Aktuğ, 2007, 18 Mayıs).



Resim 2.51. Canan Beykal, Savunma Önlemi, 1991, metal konstrüksiyon, fotoğraf, spot ışıklar, 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi, Atatürk Kültür Merkez, (AKM), İstanbul.

Canan Beykal⁶² Savunma Önlemi⁶³ isimli yerleştirmesinde, İstanbul haritasını kullanmış ve bu haritayı üç boyutlu metal bir parçanın zeminine yerleştirmiştir. Sanatçı haritanın üzerinde, İstanbul'da korunması gereken alanları işaretlemiştir. Çalışmanın üzerinde spot ışıklar da yerleştirmenin merkez noktası olan haritanın üzerinde yer alarak, bu mekanların görünürlüğünü artırmıştır.

1993 yılında AKM'de düzenlenen İstanbul Sergisi kataloğunda Nilgün Özayten, Canan Beykal'ın bu çalışmasına ilişkin şunları söyler:

Savunma Önlemi adlı işinde evrensel bir kuralı anımsatarak, uygarlıkların tek belirleyicisi olan kültürel kalıntıların korunması gerekliliğine dikkat çekiyor. Bu evrensel kurala göre, savaş durumlarında bile, üstü işaretlenmiş tarihi yapılar, kültürel alanlar yok edilemez. Sergi salonunda üzerinde hareketli ışıkların

⁶² Canan Beykal (1948, Amasya) 1972 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü, Adnan Çoker Atölyesi'nden mezun olmuştur (Atakan, 1995, s. 273, 274). Beykal, sanatsal üretimleri ile birlikte, birçok dergi ve gazetede sanat tarihi ve kuram üzerine sanat yazıları yazmıştır. Türkiye'de kavramsal sanatın gelişmesine katkıda bulunan sanatçılar arasında yer alır ve o dönemin önemli bütün Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A B C D sergilerine katılmıştır (Atakan, 1995, s. 257, 258). Sanatçı, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde misafir öğretim görevlisi olarak ders vermektedir (Öztürk, 2008, s. 140).

⁶³ Savunma Önlemi çalışması, 1993 yılında düzenlenen İstanbul Sergisi'nde de sergilenmiştir (Atakan, 1995, s. 270).

gezindiği İstanbul haritası, bu bağlamda korunması gerekli alan olarak tümüyle İstanbul'u işaretlerken, İstanbul imgesinden çıkışla daha genel bir uyarıyı, yalnızca kültürel kalıntıların, tarihi yapıların değil, kültürel kimliğin de korunmaya olan gereksinimi vurguluyor (Özayten'den akt. Atakan, 1995, s. 270).

Beykal, İstanbul'da yaşayan ve çalışan bir sanatçı olarak bu yerleştirmesinde, -daha önce ele alınan diğer sanatçıların yerleştirmelerinde olduğu gibi- İstanbul'un kültürel kimliğine yoğunlaşmış ve çalışmasını, zaman içinde İstanbul'daki tarihsel ve kültürel dokunun yok olma tehlikesine karşı duyduğu kaygılar üzerinden ele almıştır. İstanbul bu çalışmada salt bir metafor ve örneklemdir. Sanatçının kültürel zenginlikle dolu alanların korunmasına bir bilinç ve toplumsal bir farkındalık oluşturmayı amaçladığı bu yerleştirmesinde, aynı zamanda sosyolojik, tarihsel durumlara evrensel bir açıdan da göndermede bulunmuştur.



Resim 2.52. Canan Tolon, Nothing to Declare, 2000, halılar, çimler, krom ayak üzerine pleksi yönlendirme tabelaları, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul.

Canan Tolon⁶⁴ Nothing to Declare isimli yerleştirmesini, modern mimariye sahip bir iç mekanda kurgulamış; doğal, kültürel ve endüstriyel olan üç farklı özellikteki,

⁶⁴ Canan Tolon (1955, İstanbul) 1976 yılında İskoçya'da Edinburgh'da Napier University'de Department of Design'da ve 1979 yılında Almanya'da Fachhochschule Trier'de eğitimini tamamlamıştır. Ardından 1980 yılında Middlesex Üniversitesi'nde mimarlık eğitimini bitirmiştir. 1983 yılında ise Berkeley California Üniversitesi'nde yine mimarlık üzerine yüksek lisans eğitimini

nesneleri ilişkilendirilerek oluşturmuştur. Tolon'un diğer üretimlerinde olduğu gibi, bu çalışmasında da doğaya ilişkin nesneler yer almıştır. Sanatçı, tavandan birbiriyle benzer ve aynı ölçüdeki dört halıyı sarkıtmıştır. Halıların hepsinin üzerinde canlı ve parlak renkte olan çimler bulunur. Sanatçı halıları yerleşik alışkanlıklardan ve günlük yaşamdaki işlevinden farklı bir biçimde gerçeküstü bir tarzda yapıbozuma uğratmıştır.

Çalışmanın zemin bölümünde ise; halıların altında, krom ayak üzerine pleksi yönlendirme tabelaları bulunmaktadır. Günlük yaşamda giriş ve çıkışın genellikle ters istikametleri göstermesinin aksine, Tolon'un çalışmasında bu durum tam tersidir. Giriş ve çıkış tabelaları aynı yönü gösterecek biçimde dağınık yerleştirilmiştir. Buradaki amaç, izleyicinin kafasını karıştırarak, bazı insanların sınırları aşarken karşılaştıkları gereksiz zorlukları vurgulamaktır (Tolon, 2000). Sanatçı bu yerleştirmesine ilişkin şunları söylemektedir:

Galerinin girişini uçan halıların satıldığı bir dükkana çevirmek istedim. Halılar, ziyaretçilerin tepesinde, üstlerindeki yeşil çimenlerle, asılı kalacak. Bu *ekilmiş* uçan alanların üstündeki çimenler, vaad edilmiş ancak hiçbir zaman var olmayan soyut toprakların çimenleri gibi sergi boyunca yavaşça kuruyup ölecekler. Nothing to Declare kurgusundaki amacım; kültürün, ucuz taklitlerle yeniden ve yeniden satılmasına bir gönderme yaparken, başkalarına ait, daha da yeşil olduğunu sandığımız, ancak hiçbir zaman ulaşamayacağımız bir yerin düşünüyü kurdurtmak. Bu işteki doğal ve yapay malzemenin açmazı gerçeğe düşün çatışmasını anlatıyor. Galeriye gelişigüzel yerleştirilen bariyerler gerçeğin, uçan halılar ise düşün simgesidir (Canan Tolon: Ölü Doğanın Ötesinde, 2000, 14 Ekim).

Sanatçı, çalışmasında doğayı temsil eden çimlerle ve sergileme yöntemiyle doğanın kutsallığına vurgu yaparak, adeta onu koruma altına almış gibidir. Yönlendirme tabelalarında ise, içinde bulunduğumuz endüstriyel dünyayı temsil etmiştir. Dolayısıyla, doğanın endüstri ve sanayileşmeden uzak ve mesafeli yapısını, kültürün

tamamlamıştır. Çalışmaları Londra'da British Museum, İstanbul Modern, T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu, Santralistanbul, Ömer Koç Vakfı ve İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın koleksiyonlarına dahil olmuştur. Ayrıca 1984 yılından bu yana Maçka Sanat Galerisi, İstanbul ve Ankara'da Galeri Nev, Borusan Sanat Galerisi gibi mekanlarda ve Amerika'da kişisel sergiler gerçekleştirmiştir (Canan Tolon, Biography). Uzun yıllar Amerika'da yaşayan sanatçı, karışık teknikte farklı uygulamalara yönelmiş ve bu yönde çalışmalar ortaya koymuştur (T.C. Merkez Bankası. Sanal Müze). Canan Tolon California, ABD'de yaşıyor ve çalışıyor (Galeri Nev, Canan Tolon).

birer ucuz taklidini bizlere sunuşunu ve farklı bir dünyanın izlenimini izleyiciye anımsatmayı amaçlamıştır.



Resim 2.53. Maurizio Pellegrin, The Great M.P. in Istanbul, 2008, değişken boyutlarda, farklı nesneler ve İstanbul'daki çeşitli tarihi yapılar, BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul. (Sol): Süreklilik, XIV yüzyıl sultan mezarları, bobin iplik makaraları, Eyüp Mezarlığı, (Orta): Soru, Sultan mezar kapısında kırmızı ipek, Eyüp Sultan Camii, (Sağ): Yolculuk, murano cam, çin yemek çubuğu, iplik, Rüstem Paşa Camii.

İtalyan sanatçı Maurizio Pellegrin⁶⁵ 2008 yılında BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi'nde İstanbul için bir dizi yapıt ve bir kitap oluşturmuştur. Bu sergide yer alan en ilginç ve öne çıkan yerleştirmelerden biri de sanatçının The Great M.P. in Istanbul (Usta Maurizio Pellegrin (M.P.) İstanbul'da) isimli çalışmasıdır.

Sanatçı, İstanbul'daki tarihi ve kültürel yapılardan oldukça etkilenmiş, üretimlerini gezi ve incelemelerinde bulunduğu bu mekânlardan ilham alarak ve esinlenerek oluşturmuştur. Bu yapılar arasında Eyüp Mezarlığı, Eyüp Sultan ve Rüstem Paşa Cami gibi tarihi yapılardan kesitler bulunur.

⁶⁵ Maurizio Pellegrin (1956, Venedik) Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde Sanat Studio'da Amerikan Master of Fine Art (MFA) üzerine eğitim aldı. Pellegrin, New York'taki Ulusal Akademi Okulu'nun dekanlık görevini yürütürken, Ulusal Akademi Müzesi'nin küratörlüğünü de yapmıştır. New York Üniversitesi'ndeki Venedik Master of Art (MA) Yüksek Lisans Programı'nda direktör olarak görev almıştır. Sanatçı halen kurucusu olduğu New York'taki, New York Sanat Okulu (New York School of the Arts) ve Hub Kültür Merkezi'nin yönetici direktörlüğünü yapmaktadır. Uluslararası galeri ve müzelerde yüzlerce grup sergisine katılmış olan sanatçı, 150'den fazla kişisel sergi gerçekleştirmiştir. Çalışmaları çok geniş bir literatürde yer alan sanatçının, 30'dan fazla yazarı olduğu monografi konusundaki eseri, 500'den fazla makale ve denemede yayınlanmıştır. Sanatçı New York ve Venedik'te yaşıyor ve çalışıyor (Maurizio Pellegrin, Biography).

Öte yandan, biriktirdiği eski fotoğraflar, kumaşlar, ip, fırça, baston vb. malzemelerden oluşan hazır-yapım nesnelerden⁶⁶ sıkça yararlanır (Yartan, 2011, s. 36). Gezdiği yerlerde, gördüğü ve etkilendiği yapılara bu nesneleri, mekâna göre ve uygun gördüğü şekilde yerleştirmiştir. Kurguladığı her bir yerleştirmeyi fotoğraflamış, kendi içinde ayrı bir iş olarak isimlendirmiş ve künye bilgilerini girmiştir. Bu kapsamda oluşturulan işlerin çekilen fotoğraflarından bir konsept oluşturmuş ve bunu ciltlenmiş orijinal bir kitap⁶⁷ haline getirerek galeri mekanında sergilemiştir.

Sanatçı, sergi açılışında satışa sunduğu bu kitabı aynı zamanda bir otoportre olarak sunmuştur. Seçilmiş tarihi mekânlarla, biriktirdiği ve topladığı nesneleri ilişkilendirerek, İstanbul'un farklı görüntülerinin bir araya getirildiği bir seçki oluşturmuştur. Yerleştirmelerin isimleri şöyledir; Soru, Bellek, Devamlılık, Varlık, Kimlik, Övgü, Yapı, Ölçü, Ruh Göçü, Ölüm, Hayalet, İşaretler, Müzik, Düşünce, Enerji, Çeşitlilik, Dilek, Yolculuk, Hayal. Bu isimlendirme genel olarak, İstanbul'un kendi içindeki karmaşık ve zengin birçok konuyu barındırmasını ve sanatçının İstanbul'u ele alışındaki farklı bir yaklaşım ve yöntemi yansıtmıştır. Çalışmalarının ismi de buradan gelmiştir (Madra, 2008). Pellegrin'e göre:

Benim yaklaşımım sıklıkla bir eylem tarafından yönlendirilir, ya da başka durumlarda tepkim anındadır, bazen de anıların ve nesnelerin aracılığıyla yıllar sonra bir bağlantı kurduğumun farkına varırım. Bir Venedikli olarak, her iki kentin de gelişiminde payı olmuş tarihi ve efsanevi alışveriş ve savaş geçmişine dayanarak, İstanbul ile olan bağlantımızın bariz şekilde farklı ve özel bir anlama sahip olduğunu gözardı etmek istemem (Madra, 2008).

Sanatçı tarihsel verilere dayanarak, Venedik ve İstanbul arasındaki ticari ilişkileri ve iki tarihi ve kültürel zenginlikle dolu şehir arasındaki geçmişten gelen ilişkiliyi anlamaya çalışarak, aralarında anlamlı bir bağ olduğunu düşünür.

⁶⁶ Sanatçı işlerinde nesne kullanmasına ilişkin şöyle söyler: “Müdahalelerimle, nesnelerin kategorileri üzerinde çalışıyor, müzenin nesnelerini otomatik olarak ekleyerek veya dönüştürerek, sergilenen unsurların hiyerarşisindeki değişimi, onların simgesel gücünü ve konumunu yönetiyorum. Nesneler dışında, çalışmanın gerçekleştiği mekan da önemli bir rol oynuyor” (Madra, 2008).

⁶⁷ Kitap, online satış platformlarında satışıdır. Bkz: <https://www.abebooks.com/Maurizio-Pellegrin-Great-M-P-Istanbul/19759237251/bd>

Çok yönlü bir sanatçı olan Pellegrin, İstanbul'un tarihi dokusunu ve kültürel zenginliğini bir ziyaretçi ve gezgin olarak büyük bir ilgiyle tanımaya çalışmış, bu yapıların her birine övgülerini bırakmıştır (Madra, 2008). Bu anlamda İstanbul'un tarihsel ve kültürel kimliği üretimlerinin merkezini oluşturmuştur. Sanatçı bir koleksiyoner tavrıyla biriktirdiği ve topladığı nesnelerini, kendisini özellikle etkileyen yapılara ve mimari unsurlara yerleştirmiştir⁶⁸. Sanatçı İstanbul'daki gezi/gözlem sürecindeki otoportresini sanat pratiğiyle ilişkilendirerek kavramsal bir biçimde sunmuştur. Ortaya koyduğu kitapta bu anlayıştan yola çıkarak, sanatçının gözünden mekânların tinselliğini ele almıştır.



Resim 2.54. Alper Aydın, Ottoman Empire, 2013, renkli puf yastıklar, CerModern, Ankara. Fotoğraf: Alper Aydın.

Alper Aydın⁶⁹, 2013 yılında Ankara'da CerModern'de mekana özgü kurguladığı Ottoman Empire isimli yerleştirmesini, günlük yaşamda sıkça yer alan puf

⁶⁸ “Genelde bir duvarda ya da yerde buluşan bu nesneler, sanatçının Kabala öğretisi ve Pisagor’un nümerolojik sistemlerinden yararlanarak oluşturulduğu özenli düzenlemeleriyle bir araya gelir ve böylece yeni okuma biçimlerini mümkün kılar” (Yartan, 2011, s. 36). Sanatçı aynı zamanda nesnelere içsel bir anlam yükler ve bu nesneler sanatçının otobiyografisini de simgeler.

⁶⁹ Alper Aydın (1989, Ordu) 2007 ve 2011 yılları arasında Gazi Üniversitesi Resim İş Öğretmenliği Heykel Anasanat Dalı'nda eğitim görmüş ve bu süreçte Erasmus Programı ile İtalya'da bulunan Accademia di Bella Arti Macerata'da performans sanatçısı Franko B'den heykel dersleri almıştır. 2012 yılında ilk kez düzenlenen Full Art Prize yarışmasında ve 2014 yılında Mamut Art Proje'de çalışmaları ödüle layık görülen sanatçının, yurtiçinde birçok önemli sergi, etkinlik ve çalıştayda yer almıştır. Doğada gerçekleştirdiği çalışmalarında, yerleştirme uygulamalarına sıkça yer veren sanatçı, doğanın tahribatını sorunsallaştırarak, doğayı zamansal bağlamda disiplinlerarası bir yaklaşımla

koltuk/yastık gibi basit ve sıradan bir yerel kültür nesnesinin tarihsel verisinden yola çıkarak oluşturmuştur.

Osmanlı döneminde, neredeyse her alanda yer alan koltuklu sedirler ve minderler, günlük yaşamın önemli ve kullanışlı bir nesnesiydi. Bu nesne kültürü, diğer yabancı ülkelere de taşınmış ve işlevselliğiyle günlük yaşamda yer almıştır. Öyle ki, İngilizce sözlükte *Ottoman* sözcüğünün karşılığı, *kanepe*, *koltuklu sedir*, *divan* gibi anlamlara gelmektedir.⁷⁰

Alper Aydın, bu tarihsel veriden yola çıkarak yerleştirmesini oluşturmuştur. Bu bağlamda Ankara’da CerModern Müzesi’ndeki bir mekanda çalışmasını düzenlemiştir. Üretim sürecinde, farklı renklerdeki puf koltukları bir araya getirerek, hepsini üst üste yığmış ve mekan içinde küçük bir tepe oluşturmuştur. Mekana ait bu puf koltuklar, bilinen işlev ve amaç dışında, toplumda çok yaygın olmayan bir bilgiyi ve tarihsel bir veriyi ilginç bir biçimde ele almıştır. Genç sanatçı bu yerleştirmesini şöyle anlatıyor:

Etkileşimli bir yerleştirme olan Ottoman Empire, tamamen arazide olanın, sınırları belli olan bir mekan içerisinde oluşturularak deneyimlenmesiyle ilişkilidir. Dolayısıyla, arazinin kendisinde bulunan doğal nesnelerden yararlandığım gibi bu kez de, müze içinde var olan malzemeleri ele alarak bu işi gerçekleştirdim. Puf koltuk malzemesini zihnimde bir forma oturtabilmek için ilk önce nesnenin ve kavramın ne olduğunu ve hikayesini bilmem gerekiyordu. Nesnenin kavramına yönelik araştırmalarım beni Osmanlı tarihine kadar sürükledi ve bazı okumalar yaptım. Araştırmalarımda, kanepe veya koltuklu sedire Amerika ve Avrupa’da *Ottoman* denildiğini öğrendim. Çalışmanın tepe formunda olmasının nedenine gelince; tarihimizde Osmanlı, pek çok farklı kültürü içinde barındırarak, geçirdiği tarihsel serüvenle, güçlü bir yapıya sahip bir devlettir. Bu durum aslında tarihimizde bir kale, bir dağ, gibi var olmuş. Bunu algılayabiliyoruz, görebiliyoruz ya da hissedebiliyoruz diyebilirim. Yerleştirmenin tepe formunda oluşu bu duruma bir göndermedir. Yine çalışmadaki yastıklar izleyicinin istediği doğrultuda değiştirilebilir, şekillendirilebilir veya üzerine çıkılabilir, yani her türlü müdahaleye açıktır. Kısacası, yastık aslında bir çok anlamı içine alan bir nesne, onu bir çok forma dönüştürmek mümkün ve altından bir çok metafor çıkıyor. Dolayısıyla, farklı anlamları bu çalışmada okuyabiliriz (A. Aydın, kişisel iletişim, 27 Mart 2018).

irdelemiştir. Arazi sanatçısı olarak herhangi bir mekana bağlı kalmayan Alper Aydın; Ordu, Ankara, Konya ve İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor (Artnivo, Alper Aydın).

⁷⁰ Bkz: Tureng sözlük: tureng.com/tr/turkce-ingilizce/ottoman

Alper Aydın çalışmalarında, hem yaşadığı hem de bulunduğu coğrafyaya ait sosyolojik, tarihsel, arkeolojik ve en önemlisi de orada yaşayan insanların o mekanla ilgili kültürel belleği üzerinden üretimlerini gerçekleştirir. Buna ek olarak, nasıl ki mekana ilişkin verilerden yararlanıyorsa, aynı şekilde mekandaki nesnelerden veya seçtiği malzemenin de verilerinden yararlanır. Bu durum Aydın'ın sanatındaki üretim sürecinde önemli bir rol oynar. Elde ettiği bütün bu verileri birleştirerek, mekanın kendi enerjisiyle çalışmalarını ortaya çıkartır. Bu anlamda mekanın yapısıyla her açıdan ve farklı alanlarda içsel, hatta duygusal bir bağ kurar.

3. UYGULAMALAR ÜZERİNE BULGULAR VE YORUMLAR

Tez kapsamında gerçekleştirilen çalışmaların ana teması, kültür üzerinedir. Yapılan araştırma ve incelemelerden yola çıkılarak serinin başlığı, *Evinizi Kendinizde gibi Hissedin...* olarak belirlenmiştir.

Bu cümle, toplumumuzdaki misafir ağırlama kültüründe konuğun rahat etmesi için kullanılan yaygın bir söylem olan *Kendinizi Evinizde Gibi Hissedin* cümlesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Çünkü bireyin kendisini en huzurlu ve güvenli hissettiği yer *evim* dediği yerdir⁷¹. Bu yeni söylemle; bireyin yaşamının en önemli parçasını oluşturan ev kavramına kültür bağlamında yüklenilen anlam ile, yeni yaşam biçimlerine gönderme yapılır. Ayrıca *Evinizi Kendinizde Gibi Hissedin* cümlesindeki *kendinizde* ifadesi ile, kültür endüstrisinin reklam ve pazarlamadaki sloganlarında müşteri odaklı –sen’li bir hitabenin yer almasına ironik bir göndermede bulunarak, söylem yapıbozuma uğratılmıştır. Kültürel bir söylem, daha maddeci ve absürt bir anlayışa sahip parodik bir söylemle öznelleştirilmiştir. Bu durum Pop Sanatı’nın öncülerinden olan Richard Hamilton’un, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?*⁷² (1956) isimli kolajında değinmiş olduğu içeriği de referans almıştır.

Bu yerleştirme projesiyle, herhangi bir evde bulunan veya kullanılan kültürel nesneler ve hazır-yapımlar, belli müdahaleler sonucunda bir sanat formuna dönüştürülmüş; mekânsal, kavramsal ve biçimsel açıdan irdelenerek, farklı açılımlar üzerinden okunmaya çalışılmıştır.

Toplumsal bir varlık olarak bireyin, en temelde yaşamını biçimlendiren sürekli gelişim ve değişim halindeki kültür olgusu, tez kapsamında oluşturulan çalışmalarda ele alınmıştır. Günümüz toplumunda kültür endüstrisinin özgün yerel kültür

⁷¹ “Evle birlikte insanın sosyal ve fiziki çevresi, onun kültür değerlerinin bir kalıbıdır. Toplumumuzda ev, vatan, devlet, aile gibi kutsal bir kavramdır. Tarihi süreç içerisinde sosyal, ekonomik, teknolojik ve diğer faktörlere bağlı olarak farklı özellikler ve nitelikler kazanmıştır” (Karoğlu, 1995, s. 113).

⁷² İngiliz sanatçı Richard Hamilton’un bu çalışması, Pop Sanatı’nın bilinen ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Hamilton bu kolaj çalışmasında, o dönemin toplumsalının günümüze kadar uzanan köklü değişimini, yeni yaşam biçimlerini ve popüler kültürü sorgulamıştır.

üzerindeki sosyo-kültürel boyuttaki etkileri ve yaşam biçimi olarak kültür, bu çalışmaların büyük bölümünün yapılmasındaki ve kurgulanmasındaki kavramsal sorunsalın içeriğini oluşturmuştur.

Küreselleşen dünyada tüketimin kültürleşmesi ve yaygınlaşması, araştırma bünyesindeki kişisel uygulamaların düşünsel boyutu ile ilintili olup, disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınmıştır. Buna göre, yerel kültürün, günümüz popüler kültür ve kültür endüstrisi karşısındaki varlığı, sanatsal bir ifade aracı olan yerleştirme ile sorgulanmış ve üç boyutun sınırlarını aşan işlere dönüştürülmüştür.

Evinizi Kendinizde Gibi Hissedin... Serisinde, temelde yaşam biçimimizi oluşturan kendi kültürümüze ilişkin bir temsil olarak, kültürleşen metalara ve kültürel konulara yer verilmiştir. Bu serinin amacı, kitle iletişim araçlarının algıya etkileri ile insan yaşamını çevreleyen bir düzenin varlığına dikkat çekmektir. Makineleşme çağından bu yana, bireylerin tek boyutlu insan modeline dönüşmesi ve yaşam biçimimizde yer alan kültürel olgular içerikte sorgulanmıştır.

İçinde bulunduğumuz dünyada, popüler kültürün tüketiciye hangi anlamlar yüklediğini toplumsal yaşamın kültürel bir metaforu olarak, kullanıcılarının izlerini ve ruhunu taşıyan nesneler⁷³ üzerinden sorgulanmıştır. Dolayısıyla bu seri, günümüz toplumsalında gerçekleşmiş ve halen gerçekleşmekte olan kültürel meselelere ilişkin sanatsal bir söylemin kavramsal bir ifadesidir.

Eski ve kullanılmış kültürel nesneler veya buna zıt olarak tüketim nesneleri, sanatsal üretimlerin temel malzemesidir ve mekânla ilişkilendirerek kurgulanmıştır. Biçim ve içerikleri yeniden yorumlanan nesnelerin bir kısmı, tarihin ve toplumun içinde sessiz kalmış, yok olmaya yüz tutmuş, aynı zamanda nostaljik bir niteliğe de sahip olan

⁷³ “İnsan kendini bildi bileli yatak, iskemle, yemek ve yıkanma takımı, giysi ve alet-edavat gibi günlük ve özel eşyalardan, evler, köyler ve kentler, sokaklar, araçlar ve gemilere kadar; amaca uygunluk, rahatlık ve güzellik gibi hayaller, böylece bir anlamda kendini bulduğu şeylerle çevrilidir. Bu yüzden onu çevreleyen eşyalar bir anlamda kendinin yansımasıdır, geçmişini, atalarını hatırlatır. İçinde yaşadığı şeyler dünyasının, şimdiki zamanı yaşarken farklı geçmişleri hatırlatan bir zaman dizini de vardır” (Assmann, 1997/2001, s. 25).

kültürel ve yerel kodları içinde barındıran nesnelerden oluşurken, bir kısmı ise, günlük yaşamda sıkça karşılaştığımız tüketim metalarından oluşur.

Yerleştirmeler; mekan, müdahale ve boşluk kurgusu temelinde kurgulanmıştır. Çalışmaların anlatımını ve etkisini daha iyi ortaya çıkartabilmesi için, her bir çalışmanın birbirinden belli bir boşluk ve mesafede sergilenmesi gerekli olmuştur.

Mekanda⁷⁴ neyin nereye nasıl kurgulanacağı, malzemenin fiziki boyutları, işlerin sayısı ve çalışmaların birbirini etkilemeden belli bir konsepte yerleştirilmesi bir diğer üzerinde düşünülmesi gereken bir durumdu. Mekanın sunduğu bütün olanakları değerlendirmenin ve mekana özgü etkili yerleştirmeler yapmanın ekonomik ve fiziki şartlarda zorlayıcı yönleri de olmuştur.

Üretimsel süreçte çalışmaların bir kısmı in-situ kavramına göre; mekan içinde ortaya konmuştur. Mekanı yaşayarak, orada vakit geçirerek ve aynı zamanda kurgulanma sürecinde deneysel bir yöntem izlenmiştir. Mekanın içinde yer alan bazı çalışmalar, mekanla birlikte var olduğu için kalıcılığı bulunmayan, geçici işlerden oluşur. Nitekim bu durum daha öncede belirtildiği üzere, yerleştirme pratiğinin doğasında olan bir durumdur.

Çalışmalarda yer alan nesneler, yapıbozuma uğratılmıştır. Nesnenin mevcut yapısına çok fazla müdahalede bulunmadan ve aynı zamanda nesneyi geri plana atmayacak biçimde, yer yer minimal dokunuşlarla, akrilik boya, suluboya veya sprey boya gibi farklı tekniklerden yararlanılmıştır. Üretim sürecinde malzeme dilini anlamak ve doğru bir biçimde müdahalede bulunmak, işin kendisi, kurgusu ve sergilenmesi açısından oldukça önemliydi.

⁷⁴ Çalışmaların bir bölümünün uygulandığı ve sergilendiği yer olan, İstanbul'un Eminönü semtindeki tarihi mekan hakkında kısaca bilgi vermek gerekirse, binada yer alan bilgilendirme panosundaki bilgiye göre; bu tarihi mekan, "Tersane Emini Hacı Yusuf Efendi tarafından, *Dar-üs Sibyan*, olarak 1771-1773 yıllarında Hassa Baş Mimarı Mehmet Tahir Ağa'ya inşa ettirilmiştir" (Bağımsız Sanat Vakfı Galerisi, Bilgi Panosu). İki katlı olan bu bina, ilk inşa edildiği yıllarda sübyan mektebi olması amacıyla inşa edilmiştir. Eski Osmanlı sivil mimarisinin tipik bir örneğidir. Bugün ise, vakıf olarak hizmet vermektedir. Dolayısıyla mekanın geçmişi ve kültürel belleği oldukça özeldir.

Nevşehir⁷⁵, Erzincan, Şanlıurfa gibi Anadolu'daki farklı⁷⁶ şehirlerden toplanılan özgün yerel kültüre ait, kullanılmış nesnelerden yapılmış işlerin de yer aldığı seride, içinde bulunduğumuz toplumsal yapı, kavramsal olarak irdelenmiş ve alışkanlık oluşturan metaların toplumsal yaşama girmesi ele alınmıştır. Dolayısıyla kullanılmış, eski nesnelerin yerel kültür üzerine bir temsiliyet oluşturması sebebiyle, bu nesnelerin geçmişi ve işlevi araştırılmış ve işlerin açıklamasında konuya ilişkin bilgiler verilmiştir.

Yerleştirmelerdeki nesneler, eskiden veya günümüzde de nerdeyse her evde varolmuş olan nesnelerden oluşur. Farklı evlere, mekanlara ait nesneler biraraya getirilmiş ve sergiyle buluşturulmuştur. Örneğin, eski bir ütü, semaver, çay bardağı, beşik, yün çorap, pencere, fatura, askı vb. gibi. Evler içinde yer alan nesneler, işlevselliği ile yaşam biçiminin yani kültürün somut bir temsilini oluşturmuştur. Bunların evrimi kültürün de evrimleştiğinin bir göstergesi olabilir.

Nesnenin anlam ve içeriğinin yapıbozumu, yerel kültür nesnesine/hazır-yapıma müdahale, yeni okumalar ve önermelerle yeniden varlık bulmuştur. Öznelerarasılık ve anlam aktarımını yoruma açık bir şekilde içermiştir. Yani kültürel bir nesne kendi içinde bir gösterge ve sanat yapıtında onun tekrar kullanılması, göstergenin iletiminde öznelerarası yeni bir anlam ve içerik aktarımını beraberinde getirmiştir.

Bu seride, çalışmaları gören izleyicilerin işlere yaklaşımları ise farklı olmuştur. Günlük yaşamda sıkça karşılaştıkları, hatta kullandıkları sıradan hazır-yapımların, eski veya kullanılmış kültürel nesnelerin sanat nesnesine dönüşmesi izleyiciyi düşünmeye sevketmiştir. İşlerin içeriği üzerine yapılan konuşmalarda bazı işler için yöneltilen sorulardan biri de *Nerden aklına geldi?* sorusu olmuştur. Çünkü insanların

⁷⁵ Uzun bir süredir Ankara, İngiltere ve son olarak İstanbul'da yaşayan sanatçı, bazı işlerin kurgusunun ilhamını ve kaynağını Nevşehir'den kendi kültürel belleğinden yola çıkarak oluşturmuştur. Nitekim sanatçı orada doğup büyümüştür. Dolayısıyla, sanatçı için kültür demek, en temelde çocukluk yıllarının geçtiği Nevşehir demektir.

⁷⁶ Steward'ın yerleşme kuramına göre, her yerleşme biriminin kendine özgü kültürel özellikleri bulunur. Göçle birlikte, büyük kentlerdeki yerleşmelerdeki semt ve mahallelerde bile birbirinden farklı kültürel özelliklerde bulunurlar. Milli sınırlarda yer alan bu farklı birimlere ve kültürlerine *alt kültür* adı verilir. Alt kültür dahi içinde barındırdığı kültürel özellikleriyle birbirinden ayrışarak farklı sentezlere doğru yönelirler (Güvenç, 1991, s. 111).

kendi yaşamlarındaki kullandıkları bir takım nesnelerin, orada farklı bir biçimde ve kurguda yer almış olmaları onları şaşırtmıştır.

Hem zaman içinde hem de mekan içinde kurgulanan çalışmalar, literatür taraması sonucunda konuya ilişkin okumalardan, kültürel öğelerden ve kültürel bellekten, konuya ilişkin daha önce incelenen çalışmalardan, teorisyenlerin yaklaşımlarından, toplumsal gündemi oluşturan meselelerden, kişisel tarih ve bellekten, gözlem ve deneyimlerden ve günlük yaşamda karşımıza çıkan pek çok şeyden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Burada anlatılmak istenen şudur; disiplinlerarası bir konu ele alınırken, meseleyi her açıdan incelemek, doğru analizlere ulaşmak, buna ilişkin gerekli bilgileri edinmektir. Kısaca; araştırma ve üretim sürecinde kavramı veya konuyu etraflica ele alırken, her şeyin sanatçı üretiminde birer kaynak görevi üstlenebilir olmasıdır.

3.1. “Evinizi Kendinizde Gibi Hissedin...” Temalı Uygulamalar

Uygulama serisinin teması olan Evinizi Kendinizde Gibi Hissedin... ifadesi, daha önce de belirtildiği üzere, toplumumuzda misafirler ağırlanırken *kendinizi evinizde gibi hissedin* gibi kültürel bir söylem yapıbozuma uğratılarak, *evinizi kendinizde gibi hissedin* haline getirilmiştir. Bireyin evini kendinde hissetmesine atıfta bulunarak, günümüz toplumunda birey merkezli bir yaşam kültürünün benimsenmiş olmasını, metanın pazarlanmasındaki senli, sizli direkt tüketiciyi çağıran ve hedef alan söylemlere gönderme yapar. Dolayısıyla çalışmada, *Kendinizde* kelimesini vurgulamak amacıyla daha kalın bir fontta yazılmıştır.



Resim 3.1. Tuğba Renkçi Taştan, Evinizi Kendinizde Gibi Hissedin..., 2018, şeffaf pleksiglas, led ışık, 120 x 23 cm.

Kendinizi evinizde gibi hissedin cümlesindeki verilmek istenen anlam, kişinin kendini rahat ve güvende hissetmesidir. Tüketime kültürleşmesi de, bireylere bu rahatlık, güven ve haz vaat eden pazarlama sloganları ile yaklaşır. Ayrıca Postmodernizmin kültürü kendi düşünce biçimine göre değiştirmesine de gönderme yapar. Esasen “Evi, kendinde gibi hisset” demek ister. Ev tüketime açık bir yer olduğundan, bireyin yaşam biçimini ve kültürünü ifade eder. Çok bilinen bir atasözü vardır; *arслан yattığı yerden belli olur*. Kısaca ev, bireyin kendisinin bir parçasıdır⁷⁷.

Bu çalışma biçimsel olarak, pleksiglas malzeme ile evlerde kullanılan dikdörtgen işlemeli örtülerin formuna dönüştürülmüştür. Söylem adeta örtü üzerindeki bir motif gibi pleksi üzerine yazılmıştır. Etkisini ve zarifliğini öne çıkarmak için, minimal bir formda sunulmak üzere şeffaf pleksiglas üzerine led ışıklar uygulanmıştır. Böylece Evinizi Kendinizde Gibi Hissedin... ifadesi, en öne çıkartılmak istenmiştir.

Çalışmada pleksinin şeffaf malzemeden seçilmesindeki amaç, led ışıkla da destekli farklı zemin renklerinde sergilenebilir olmasıdır. Burada ise, tercih edilen siyah zemin olmuştur.

⁷⁷ “Ev, insanın fizyolojik, sosyolojik, estetik ve ekonomik ihtiyaçlarının karşılandığı bir yapı olmakla birlikte insanoğlunun yüzyıllardan beri sürekli yaşadığı fiziki çevreyi değiştirmekte, evini de sahip olduğu çevre ve kültür ortamına uydurmaktadır” (Karpuz’dan akt. Karoğlu, 1995, s. 113).



Resim 3.2. Tuğba Renkçi Taştan, İlk Buharlı Ütü, 2017, antika buharlı ütü, buz torbası, kırmızı yastık, siyah kaide, 145x40x40 cm, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun.

İlk Buharlı Ütü isimli çalışma, yaklaşık 80 yıllık olduğu tahmin edilen, kömürlü bir ütuden oluşmuştur. Nevşehir'in Kaymaklı Kasabası'ndaki bir koleksiyonerden temin edilen bu ütünün, bir zamanlar kömür konulan iç bölümüne, buz torbası yerleştirilmiştir. Buradaki amaç, ütünün günümüzdeki işlevsizliğini anlatmaktır. Ütünün günümüzde müzelik bir kültürel varlık haline gelmesi ve nostaljik bir önem kazanmasına da ironik bir gönderme yapılır.

Ütü alışılga gelen taban üzerindeki yerleşim düzeninin aksine, bunu altüst eden ters bir biçimde konumlandırılmıştır. Siyaha boyanmış yüksek bir kaide üzerine yerleştirilen kırmızı yastık ise, yapı itibariyle ütünün eski sanatsal dokusuna ve tarihsel varlığına saygı ve özenle ele alınışını simgelemiştir.

Eski teknolojiye bir nesnenin sahip olduğu anlam, zamanla kaybolmuş, yeni bir forma ve biçime dönüşmüştür. Dolayısıyla bu çalışmada ütü, sosyo-kültürel değişimin göstergesel bir temsili olarak, yeni anlamları içinde barındırır hale gelişini ortaya koyar.



Resim 3.3. Tuğba Renkçi Taştan, Fatuvalet Kağıdı, 2017, tuvalet kağıtlığı, faturalar, değişebilir boyutlarda, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.

Fatuvalet Kağıdı çalışması, sıradan bir harcama belgesi olarak yaşamımızda yer alan ve varlığımızın her döneminde bir parçamız haline gelen faturalardan oluşur. Bu çalışmada, günümüz toplumunun sosyo-kültürel bir problematiği olarak, *tüketimin kültürleşmesi* ve bu konuda yaşanan kısır döngü sorgulanır.

Yazar, hem kendisinin hem de çevresindekilerinin gerçek harcamalarından biriktirdiği çeşitli faturaları biraraya getirmiştir. Faturalardaki harcama bilgileri ve faturaların tamamı arkalı ve önlü okunaklı olacak şekilde, altın yaldıza boyanmıştır. Bundaki amaç, her harcamanın esasen aynı anlamı, ihtiyacı ve tüketim alışkanlığını sembolize etmesidir. Ayrıca fatura içeriğine dair bilgilerle, tüketicinin kendisi hakkında izleyiciye de bilgi verir. Dolayısıyla faturalar ile bireyin nerde, ne zaman, ne aldığı ve ne kadar harcama yaptığına ilişkin gizlilik içeren bir takım bilgiler sayesinde, her an izlenilme duygusuna gönderme yapılmıştır.

Bu çalışmanın ismi belirlenirken içerikle uyumlu ve çalışmanın çıkış noktasını oluşturan birbirinden tamamen farklı iki nesne arasında, ironiye dayalı *Fatura-Tuvalet* sözcüklerinin birleşiminden yeni bir sözcük türetilmiştir; *Fatuvalet*. Her iki kullanım nesneside farklı çeşitte ve ince yapıdaki bir kağıttan oluşur. Faturalar yapılan müdahale sonucunda yapıbozuma uğrayarak, tuvalet kağıdına dönüştürülmüştür.



Resim 3.4. Tuğba Renkçi Taştan, *Kenarda Kuyu Var*, 2017, ayaklar, kuyu, yün çorap, değişebilir boyutlarda, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun.

Kenarda Kuyu Var başlıklı yerleştirme, oda girişinin sol duvar kenarında yer alan eski bir su kuyusu⁷⁸ temel alınarak, mekana özgü bir konseptte oluşturulmuştur.

Yerleştirme düzeneği, mekana girişin karşısında yer alan bir diğer odaya açılan, demir kapıdan başlamaktadır. Demir kapı, aralıklı bırakılmıştır. Bu odadan kuyuya doğru adım adım yönelen beyaz ayaklar çıkmaktadır. Bir sürü mantığıyla kuyuya doğru hareket eden ayaklar kuyunun içine doğru yol alır.

⁷⁸ Geçmişte bu mekanın su ihtiyacını karşılayan bu kuyu, tipik kuyu yapısından farklıdır ve ağzı dardır. Bunun nedeni, tarihi binanın yıllarca sübyan mektebi olarak hizmet vermiş olmasından dolayı güvenlik amacıyla bu şekilde yapılmış olabileceği tahmin edilmektedir. Ayrıca günümüzde işlevsizleşmiş olan bu kuyu, mekanın kültürel kimliğine, belleğine, yapısına ve tarihine ilişkin oldukça etkileyici bir referans sunar. Kuyu, içinin çok karanlık olmasından ötürü görenlere ürkütücü gelen bir yapıdadır.

Beyaz ayaklar; öz varlığından uzaklaşmış kimlikleri, kültürel yabancılaşmayı⁷⁹ ve tıpkı bir seri üretim nesnesi gibi birbirinin aynısı olan tek boyutlu insan modelini simgelemiştir. Toplumun özgün sosyo-kültürel yapısının deformasyonu, çağın sosyolojik bir hastalık haline gelmesinin bir ifadesi olup, insanın metalaşan bir varlık haline gelişinin bir temsilidir.



Resim 3.5. Kenarda Kuyu Var, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan

Kuyu ağzındaki yün çoraplı ayaklar karanlık kuyuya düşüyormuş hissini verir. Kültürdeki yozlaşmaya yönelik kaygıların kavramsal bir ifadesi olarak, bu aynı

⁷⁹ Sirel Yelman *yabancılaşma* kavramını şöyle özetlemiştir: “Yabancılaşma Marx’ın felsefesinin temel kavramlarından. İnsanın doğada kendini gerçekleştirmesine ilişkin pozitif ve negatif yönler içerir. Aynı zamanda insanın çalışma ontolojisine ilişkin tartışmalar da içerir. Yabancılaşma teorisinin analizi aynı zamanda Marx’ı yeni toplum modelleri aramaya yöneltmiştir. Marx yabancılaşmayı politik ekonomi kavramlarıyla birlikte incelemiştir. Diğer yanda Baudrillard’ın yabancılaşma söylemleri çağdaş dünyanın tüketim ve teknoloji ağırlıklı yapısına göre şekil almıştır. Marx’ın teorisi özne ve obje ilişkisini politik ekonomiye göre açıklarken, Baudrillard daha çok sosyal ve kültürel olgulara göre açıklamaktadır. Baudrillard çağdaş dünyanın realite ve anlamdan uzaklaştığını, hipergerçekliğin egemen olduğu simulacrum dünyası olduğunu savunmuştur” (Yelman, 2012, s. V).

zamanda nesnelerin kendi aralarında bir ayin gerçekleştirmesini ve yerel kültürün değişim ve dönüşümünü çağrıştıran, oyun rahatlığıyla kurgulanmış bir düzendir.

Kuyunun odanın kenarına yerleştirilmesine göndermede bulunulacak biçimde çalışmanın adı, *Kenarda Kuyu Var* şeklinde belirlenmiştir. Yapılan gözlemlere göre, odaya ilk defa giren bir kişi orada bir kuyu olduğunu hemen farketmez. Çalışmanın ismi, ziyaretçilere odada bir kuyunun var olduğuna da dikkat çekmektedir.



Resim 3.6. Tuğba Renkçi Taştan, Urfalı Beşik, 2017, tüller, kablo, küre, Şanlıurfa'ya özgü el yapımı beşik, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun.

Mekanının merkez noktasına yerleştirilen Urfalı Beşik isimli bu çalışma, biçim ve tasarım itibarıyla Şanlıurfa şehrine ait geleneksel el yapımı eski bir beşik⁸⁰ olmak üzere, küre, tül ve kablodan oluşur. Beşik, tavandan sarkıtılarak havada boşlukta asılı bir etkide sergilenmiştir. Bu anlamda günlük yaşamdaki yerleşik beşik formu algısından uzak, zıt bir yönde konumlandırılmıştır. Beşiğin içi beyaz tüllerle doldurularak, üzerine küre dünya konmuştur. Dünya, bembeyaz ve temiz tüllerle kaplı süslü yerel bir beşikte derin bir uykudadır. Beşiğin yüksekte kalan baş kısmında yukardan gelen bir kablo bulunur ve bu ince ve tek kablo ile kütle dengesini sağlıyor gibidir.

⁸⁰ Üç farklı kuşak bebekliğini bu beşikte geçirmiştir.



Resim 3.7. Urfalı Beşik, önden görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan

Çalışmada yer alan beşik Şanlıurfa yöresinde bir dönem oldukça yaygın ve yaşamın bir parçası iken, yerini fabrikasyon üretilmeye bırakmış; günümüz toplumunda yabancılaşmış, nostaljik bir nesne olarak yer almaktadır. Bu anlamda kültürel bir nesne olarak el yapımı olan bu tür bir beşiğin, bir sanat galerisi mekanında sergilenerek, gelecekte bir kültür varlığı olarak müzelerde yer alabileceğinin ön görülebilirliğine dikkat çekmek istenmiştir.

Beyaz tüller bir metafor olarak, kültür endüstrisinin metayı süslü paketlerde davetkar bir biçimde tüketiciye sunmasını sembolize etmiştir. Kitle iletişim araçlarının bütün dünyayı etkisi altına almış olması, toplumsal yerel kültürün varlığını değişime ve dönüşüme uğratmaktadır. Dolayısıyla bu yerleştirmede ortaya konmak istenen, toplumları kültür üzerinden yönlendiren bir düzenin varlığını, yerel kodları içinde barındıran eski bir beşik üzerinden irdelemektir.



Resim 3.8. Tuğba Renkçi Taştan, Yaşam Penceresinden, 2017, eski ahşap pencere, cam üzerine stiker özgeçmiş yazısı, led ışık, 104x50x5 cm, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: Enes Taştan.

Önceden bir eve ait olan, çöp konteynirından elde edilen eski bir ahşap pencerenin iç çerçevesine ve camına minimal bir müdahale bulunulmuş; sanatçının eğitim ve sanat hayatını özetleyen kısa bir özgeçmiş metnine yer verilmiştir. Bunun anlamı şudur; en temelde kültür, bir yaşam biçimiye, bireyin kendi yaşamı hakkında bilgi aktaran kısa bir özgeçmiş de, onun kültürüne ve yaşam biçimine dair bir kaynak oluşturabilir.

Pencerenin iç kısmına yerleştirilen pembe led ışıklar, kültürümüzde sıkça rastladığımız kız çocuklarına pembe rengin yakıştırılmasına göndermede bulunur. Ayrıca bu yerleştirme çalışması, küreselleşen iş dünyasında günümüz toplumunda bireylerin cv'lerini süsleyerek sunmalarını da sorgulamıştır. Her yaşantı farklıdır, dolayısıyla her bireyin kendi kültürel belleğinde farklıdır ve özgün bir içeriğe sahiptir. Bu anlamda, yerleştirmenin kavramsal içeriği, *Hayat=Sanat* anlayışıyla doğrudan ilintilidir.



Resim 3.9. Tuğba Renkçi Taştan, İkili Elek Sistemi, 2017, iki adet elek, kredi kartı, zincir, metal gider, 186x90x15 cm, Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun.

Fizik alanındaki basit makara sistemi anlayışıyla oluşturulmuş bu çalışmada, yazara ait, kullanılmış kredi kartı kuvvet merkezindedir. Dairesel formdaki iki adet ahşap elek, makara sistemindeki makaraları oluşturmuştur. Ağırlık noktasından çıkan zincir, elekten geçerek zeminde yer alan giderin içine girmektedir. Bu çalışmada kullanılan nesneler, küresel ekonomik düzendeki sistematik yapının bir bütün halinde sunulmasına göndermede bulunarak, parlak bir etkide altın yaldız rengine boyanmıştır.



Resim 3.10. İkili Elek Sistemi, detay görüntüsü. Fotoğraf: İsmail Coşkun.

Bir metafor olarak kredi kartı; bireyi, parayı ve tüketim arzusunu, zincir kitle iletişim, ulaşım ve dağıtım, elekler; sermaye ve kar kaygısı için bir araç görevi gören yozlaşmış kültürü, metal gider ise; hiç bitmeyecek olan sonsuz bir tüketim çılgınlığını sembolize etmiştir. Dolayısıyla, İkili Elek Sistemi kültür endüstrisinin işleyişindeki genel yapıya gönderme yapar.

Daha önce de ele alındığı gibi, kültür endüstrisinde ve küresel ekonomide yerellik önemli bir araçtır. Alışveriş kavramı kültürle ve yerellikle ilişkilendirilerek toplumların yerleşik alışkanlıklarının ötesinde bir değişime farkındalık oluşturur. Burada günümüzde nerdeyse her bireyde adeta kimlikvari bir varlık haline gelen kredi kartının tüketim alışkanlıkları üzerinde etkisi olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Dolayısıyla bu çalışmada kredi kartıyla ağırlıklı bir yaşamda, aşırı tüketimin bireyin bir parçası haline geldiğine dikkat çekilmiştir.



Resim 3.11. Tuğba Renkçi Taştan, Demleniyor..., 2017, işlemeli bakır semaver, beyaz kürsü, stiker yazı, ince belli çay bardağı ve geleneksel kırmızı çay tabağı altlığı (34 adet). 180x110x120 cm. Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun.

Demleniyor... ismini taşıyan bu yerleştirme, Erzincan yöresine ait işlemeli bakır semaverle⁸¹, beyaz orta boy kürsü üzerine genel simetrik bir düzen anlayışında konumlandırılmıştır. Semaverle bağlantılı olarak, Türk kültürünün geçmişten bu yana vazgeçilmezi olan kırmızı tabak altlıkları ile ince belli bardaklar, toplumu, yerel olanı ve tüketiciyi sembolize ederek, düzenli bir dizilimde yerleştirilmiştir. Burada anlatılmak istenen, kültürün aktarımı, paylaşımı ve kültürel bireyselliktir.

Bu çalışma ile; toplumun kabul görmüş temel kültürel normlarından beslenmesi ve kültürün aktarımı, görsel ve kavramsal bir uygulamada çözümleyici biçimde ele alınmıştır.

Semaverde çay demlenmesi toplumsal yaşamda sıkça yer alan kültürel bir pratiktir. Demlenme süreci bir enerji açığa çıkarır. Sıcak su ve çayın bileşiminden oluşan bu

⁸¹ Semaverin yaklaşık 50 yıllık olduğu tahmin edilmektedir.

nesnelerle, geçmiş zaman diliminde, nerdeyse her evde bulunan ve belli bir ihtiyacı karşılayan nesneler ile günümüzdeki nesneler izleyiciye bir arada sunulmuştur.

Bu nesne sahiplerinin⁸² belirttiğine göre, kilise anahtarı, eskilerden kalma at koşum takımı, at eyeri, at nalı, çingirak, demir et askısı⁸³ (sol altta), nesnelerinin yaklaşık 150 yıllık olduğu tahmin edilmektedir. Bununla birlikte yerleştirmede, eski bir bilek taşı, orak, ahşap tesbih, el yapımı, tabak, fincan ve cezve⁸⁴ ve üzerlik yer alır. Bunlar, adeta zamana direnir gibidirler. Eski nesnelerin dış yüzeyleri zaman aşımına uğramış ve paslanmış. Bu durum, kültürün zamansal boyutuna da göndermede bulunur. Var olduğu toplumun günlük yaşamına ve kültürüne dair bir takım bilgilerin ip uçlarını da veren bu eski nesneler, kullanıcılarının izlerini ve ruhunu taşımaktadır.

Bunun dışında sanatçı, günlük yaşamında kullandığı kendi nesnelere de yer vermiştir. Bir fırça ve palet niyetiyle kullanılmış eski bir tepsiye, günümüzde sıkça kullandığımız nesnelerden olan ve çöp değerindeki faturalara ve eski bir ara kabloya da yer vermiştir. Bütün bu nesneler, kültürün bir parçası olarak birlikte sunulur ve kültürün kendi içindeki karmaşık yapısını ele alır. Geçmiş kültür ile günümüz kültürü arasında, kullanılmış nesneler üzerinden bir diyalog kurulmuştur. Çünkü burada vurgulanmak istenen, yerel kültürle, tüketim kültürü ve evrensel kültür nesnelerinin (fatura ve kablonun) iç içe geçmiş olmasıdır. Kültürlerarası etkileşimle artan melez desenlerin ortaya çıkışına dikkat çekmek üzere, eski kültürel nesnelerin arasında harcama fiş ve faturaları da yer alır ve onlardan biri gibi sergilenir. Batılı, parlak paketlerin içindeki metanın, yerel hareket ederek, kültürün kendisi haline gelmesine ele alınır.

⁸² Bu nesneler sahiplerine büyükbabalarından kalmadır. Bu nesnelerin bir kısmının yüzyılın üstünde olan eşyalar olduğu tahmin edilmektedir. Nesneler günümüzde işlevini kaybetmiştir ve kullanılmamaktadır. Sahipleri tarafından atalarının yadigarı olarak evlerinde saklanılmaktadır

⁸³ Eskiden köylerde buzdolabı olmadığı için etler bu demir askılara asılarak kurutulurdu.

⁸⁴ Nevşehir'in çömlek yapımında gelişmiş Avanos ilçesinde bulunan atölyelerde üretilmiştir.

Bununla birlikte, yerleştirmenin bir bölümü asamblajlarla oluşturulmuştur. Günümüzde kltrleşmiş, kablo ve faturalarla birlikte; cezve, fincan, tesbih ve kilise anahtarı, minimal müdahalelerle kutular içine yerleştirilmiştir.



Resim 3.13. Duvar şt, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.



Resim 3.14. Duvar şt, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.



Resim 3.15. Duvar Üstü, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.



Resim 3.16. Tuğba Renkçi Taştan, Köy Evi, 2017, eski ve kullanılmış radyo, gaz lambaları, halı, kilim, sedir, kırlent, küllük, kürek, 2 adet testi, el örgüsü bezler, Coca Cola. Değişebilir boyutlarda. Bağımsız Sanat Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: İsmail Coşkun.

Mekana özgü oluşturulan Köy Evi isimli bu yerleştirme çalışması, sanatçının kendi kişisel belleğinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Merhum büyük büyükbabasının köy evinin bir yansıması olarak, mekâna özgü kurgulanmıştır.

Bu çalışmada yer alan nesneler, hem kendi büyükbabasının evinden hem de Nevşehir’e bağlı bir kaç köy evinden toplanmıştır. Oldukça eski bir radyo, gaz lambaları, halı ve kilimler, sedir, eski kırlentler, kürek, testiler ve el örgüsü bezler gibi nesnelerden oluşur. Bu nesnelerin arasında göze çarpan nesne, adeta bu nesnelerden biri gibi olan Coca Cola’dır.

Çalışmada yer alan Coca Cola şişesi ise, sanatçının büyük büyükbabasının kendisine “şehirden istediğin bir şey var mı” diye soran çocuklarına “bana ödülümü getirin” diye cevap vererek, “ödül” olarak isimlendirdiği bir içecek olarak temsil edilir. Bu yerleştirmede vurgulanmak istenen nokta; küreselleşme, kitle iletişim ve dağıtım ile Coca Cola, en kırsal ve ücra yerleşim yerlerinde yaşayan birine dahi ulaşmış ve alışkanlık haline gelen bir içecek olarak, yaşamının içine sinmiştir.

Pop Art sanatçısı Andy Warhol’un deyimiyle; Coca Cola şekerli bir içecekten daha fazlasıdır.



Resim 3.17. Köy Evi, detay görüntüsü. Fotoğraf: İsmail Coşkun.



Resim 3.18. Tuğba Renkçi Taştan, Kayıp Ruhlar, 2016, elbise askılıkları, tül, bant, değişebilir boyutlarda. III. Uluslararası İstanbul Trienali, Taksim Cumhuriyet Sanat Galerisi, İstanbul. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.

Kayıp Ruhlar isimli bu çalışma, dünyada çeşitli sebeplerden ötürü farklı biçimlerde meydana gelen göç kültürünü ve bunun sonucunda ortaya çıkan yersiz/yurtsuzlaşma meselesini kavramsal bir dilde ele alır. Beyaz elbise askılıklarına giydirilmiş sade beyaz tüller göç konusunu yalın bir biçimde vurgular. Tül ve askılar kadın ve çocukların narin bedenlerini ve kaybolmuş ruhlarını temsil eder.

Geçmişten günümüze göç önemli bir kültürel değişim olgusudur. Özellikle günümüz dünyasında yaşanan toplumsal dönüşümlerde, daha da varlığını hissettirmektedir. Göç eden insanlar, kendi yaşadığı coğrafyalardan ayrılarak, kısmen veya tamamen yabancı oldukları başka bir kültüre ve topluma ait coğrafyaya, umuda yolculuğa çıkmaktadırlar.



Resim 3.19. Kayıp Ruhlar, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.



Resim 3.20. Kayıp Ruhlar, detay görüntüsü. Fotoğraf: Tuğba Renkçi Taştan.

Çalışma, mekanın olanaklarından yararlanılarak, mekanda içinde belirlenmiş ve oluşturulmuştur. Birbirinin aynısı olan ve tek bir malzemenin çoğaltılmasından oluşan askılı tüller tavandan aşağı sarkıtılarak sergileme yoluna gidilmiştir. Mekanda bulunan acil çıkış kapısı ise, sınır kapılarını ve sınır boyu yaşanan sıkıntıları sembolize eder. Sınır kapısının üzerine bantlar çekilmiştir ve *Girilmez* yazısı asılmıştır.

Bu çalışma ile yerel kültürlerin iç dönüşümlerine, başkalaşan ve ötekileşen yaşam biçimlerine, kültürel kimliğin belirsizliğine ve şeffaflaşmasına, farklı kültürlerden gelen insanların başka kültürlerde ötekileşmesine yitirilmiş bedenler üzerinden göndermede bulunur.

Çalışmanın ismi aslen Kayıp Ruhlar olsa da, Taksim İstikal Caddesi'ndeki bu sergiyi ziyarete gelen özellikle yabancı turist izleyicilerin çoğu bu yerleştirmeyi kendiliğinden *White Angels (Beyaz Melekler)* olarak adlandırmıştır.

4. YÖNTEM

Bu araştırma, en temelde *nitel araştırma yöntemi* ile oluşturulmuştur. Kuramsal ve uygulamalı olmak üzere iki farklı boyutu olan bu çalışmanın, kavramsal çerçevesini oluşturan ana metni ve uygulama bölümü için nitel araştırma ile, literatür tarama yöntemi kullanılarak nesnel ve somut verilere ulaşılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda, araştırma kapsamındaki ilgili sanatçılar ve yerleştirmeler tespit edilmiştir. Araştırmanın kültür konusu için ise, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü'nden akademisyenlerle görüşmeler yapılmıştır. Ulaşılabilen sanatçılarla röportajlar gerçekleştirilerek, röportajlarda elde edilen veriler incelenmiştir. Çalışmanın ikinci aşamasında ise, kültür bağlamında yerleştirme uygulamaları yapılmıştır. Son olarak da, *sonuç* bölümünde, tez çalışmasından bugüne kadar elde edilen tüm veriler ve incelemeler doğrultusunda, konunun geçerliliğine bağlı, toparlayıcı net bir bütünlükte değerlendirmelerde bulunulmuş, sonuca bağlanmıştır.

4.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli literatür tarama yöntemi olup, bu süreçte belirlenen yerleştirme çalışmaları çözümleyici bir içerikte, bir araya getirilmiştir. Bu çalışma, Türkiye'deki sanat ortamında önemli sergilerde yer almış, kültür bağlamındaki yerleştirme çalışmalarının tespitiyle birlikte, elde edilen veriler ile bu yerleştirmelerin kavramsal, kuramsal ve biçimsel açıdan irdelenmesi temelinde yürütülmüştür. Araştırma sürecinde yazar tarafından yapılan üretimler, tezden elde edilen birikimlerden yola çıkılarak, uygulama sürecinde ortaya konmuştur.

4.2. Evren ve Örneklem

Araştırma Türkiye'deki sanat ortamında, 1980 ve 2015 yılları arasındaki kuramsal ve kavramsal çerçevede kültürel konuları ele alan ilgili yerleştirme çalışmalarını kapsamıştır. Türkiye'de yerleştirme kategorisinde sanat tarihinde literatüre geçmiş, öne çıkan önemli sanatçıların çalışmaları ortaya konmuştur.

4.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırma sürecinde verilerin toplanmasında⁸⁵; kütüphane, akademik veritabanları, internet, araştırma konusu ile ilgili olan ve bu alanda yayımlanmış yerli ve yabancı basılı ve online kaynaklar, dergi, kitap, makale, tez ve çeşitli kataloglar, galeri ve müze koleksiyonları, çeşitli sanat kurum ve kuruluşlarına ait arşiv, yapıt ve sergi içerikli bilgilerin yer aldığı internet veritabanları, görsel ve yazılı dokümanlardan yararlanılmıştır.

Ayrıca ulaşılabilen sanatçılarla ve sanat tarihçileriyle doğrudan iletişim kurularak, ilgili tarih aralığındaki üretimlere ve konuya özgü bilgilerin yer aldığı söyleşi ve röportajlar yapılmıştır. Aynı zamanda bu konuyla bağlantılı olarak, İnsan ve Toplum Bilimleri alanında, uzmanlığı kültür ve kültürel çalışmalar olan akademisyenlerin lisans ve lisansüstü doktora dersleri üç dönem boyunca düzenli şekilde takip edilmiş, ders notları çıkarılmış ve ders kapsamındaki hem yerli, hem de dünya literatüründe önemli olan yabancı kültür kuramcılarının ve teorisyenlerin kaynaklarına ulaşılmıştır.

Araştırma sürecinde, ön taslaklarla belirlenen tema ve uygulama konusuyla ilgili görsel malzemeler, kültürel nesneler ve kuramsal bilgiler toplanmış, uygulama çalışmaları için bir altyapı oluşturulmuştur.

4.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

1980-2015 yılları arasında Türkiye'deki sanat ortamında, kültür bağlamında yapılmış, sanatsal müdahalelerle yerleştirme kategorisinde sergilenmiş çalışmaların üretim süreciyle bağlantılı olan, sanatçısının kişisel tarihi, etkilenimleri, sorunsalı, referans aldığı noktalar, içinde bulunduğu dönemin toplumsal ve kültürel yapısı ve güncel meseleleri; kısacası çalışmayı şekillendiren iç ve dış etmenlerin uygulamada

⁸⁵ Gazi Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, lisans ve lisansüstü ders notları, İBB Atatürk Kitaplığı, SALT Araştırma Sanatçı Arşivleri ve e-yayınları, Santralistanbul Yayınları, Yusuf Taktak Arşivi, YÖK Ulusal Tez Merkezi, EBSCOhost ve Google Scholar gibi farklı arama motorlarından da yararlanılarak verilerin toplanması sağlanmıştır.

ne biçimde işlendiği, çözümlemeci ve teorik bir anlayışta incelenerek yorumlanmıştır.

Buna ek olarak, 14 sanatçı, 30 yerleştirme çalışması incelenmiştir. Yerleştirme ve sanatçıları ele alırken, verilerin çözümlenmesi ve konunun daha iyi anlaşılması için ilgili sanatçıların çalışmaları hakkındaki düşüncelerine yer verilmiştir. Bu tez kapsamındaki sanatsal üretimlerin, disiplinlerarası bir anlayışta olduğu göz önünde bulundurularak, sanatçının toplumsal ve kültürel dönüşümlere yaklaşımları, ele aldığı konular üzerinden yorumlanmıştır.

Yazar tarafından elde edilen veriler, bulgular, birikimler ve ortaya konmuş yerleştirme çalışmalarından edinilen kişisel etkilenimler doğrultusunda, kültür bağlamında yerleştirmeler yapılarak, toplamda 11 çalışma üretilmiştir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkiye’de çağdaş sanatta kültür bağlamındaki yerleştirme çalışmalarının incelenmesiyle hazırlanmış olan araştırma; 1980’lerden 2015 yılına kadar uzanan 35 yıllık dönemi kapsamış, literatüre ve kayda geçmiş, güvenilir ve belirli veriler doğrultusunda hazırlanmıştır. Araştırma; konu ve içerik olarak, postmodern düşünme biçimi olan yerellikle doğrudan ilintilidir.

Araştırmanın amaçları doğrultusunda, Türkiye’deki yerleştirme kategorisindeki çalışmaların üretiminde kültürel öğelere yer verilen ve kültürel içerikli toplumsal konulara dikkat çeken sanatçıların ve yerleştirmelerin var olduğu saptanmış ve bu bilgiler tek bir araştırma bünyesinde toplanmıştır. Kültür konularının veya nesnelerinin yerleştirmede nasıl ele alındığı ve sergilendiği, ne şekilde yapıbozuma uğradığı ve anlamının çeşitlenebilirliği belli verilerle ve yazar tarafından yapılan deneysel uygulama ve üretimlerle de desteklenerek, araştırmanın belirlenen amaçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın alt amaçları olarak belirlenen; yerleştirmenin anlamı, tanımı, günümüzdeki anlamına sahip olması ve tarihsel serüveni, kavramsal sanat, hazır-yapım türleri, öncü sanatçılar ve ortaya konulan çalışmalar, mekanla ve yaşamla nasıl ilişkilendiği, başlıca örnek çalışmaların neler olduğu, üretim süreci gibi konular ele alınarak yerleştirmenin sanatsal boyutunun anlaşılması açısından açıklayıcı bir içerikte sunulmuştur. Türkiye’deki çağdaş sanat ortamında yerleştirme uygulamalarının kabul görme süreci içerikte analiz edilmiştir. Ayrıca araştırmanın temel bağlamı olan kültür kavramına ve günümüzle ilişkili olarak kültür endüstrisine ve küreselleşmenin kültürel boyuttaki etkilerine ve kuramsal açıdan farklı yaklaşımlar belirtilmiş ve sanat alanında bu bağlamın işlenmesine giden yolda temel konular açıklanmıştır. Türkiye’de çağdaş sanat ortamında kültürel bir bağlama sahip yerleştirmeler bir arada ele alınmıştır.

Araştırmanın bir diğer amaçlarından olan uygulama çalışmaları, elde edilen kuramsal bilgilerle ortaya konmuş, yaşam biçimimizi yansıtan ev olgusuna, kültürleşen metalara, içinde bulunduğumuz toplumsal yapıya ve kültürel konulara dair

kavramsal bir ifade de yeni bir yorum getirerek izleyici/alımlayıcıya sunulmuştur. Örneğin; kültürel nesneler ile ilgili olarak, *Duvar Üstü* yerleştirilmesi yapılmıştır. Kültürel aktarım ve paylaşım ile ilgili olarak, *Demleniyor...* çalışması yapılmıştır. Yerleştirmenin mekanla kurulan bağı için, *Kenarda Kuyu Var* çalışması yapılmıştır. Anadolu kültürü ve kültür endüstrisi için *Urfalı Beşik* çalışması yapılmıştır. Yazar yine kendi kültürel belleğinden yola çıkarak *Köy Evi* isimli çalışmayı yapılmıştır. Tüketim kültürü ve yerelleşme politikaları konusunda, *İkili Elek Sistemi* isimli çalışma yapılmıştır. Nesnenin işlevsizleştirilmesinden bahsedilmesi ile ilgili olarak, *İlk Buharlı Ütücü* yapılmıştır. Kısacası, kültürü çeşitli şekillerde niteleyen unsurlar kavramsal çerçevede olduğu gibi, araştırma kapsamında üretilen işlerde de ele alınmıştır.

Bu araştırma daha önceki araştırmalardan farklı olarak, bu konuya ve içeriğe ilişkin ulaşılabilir yerleştirme çalışmalarını ilgili kaynaklar ve araştırmalar eşliğinde kayıt altına alarak ortaya koymuştur. Bu kategorideki yerleştirmelerin, daha önce bir bütün halinde sunulmasına rastlanılmamış olması, bu araştırmanın literatüre temel katkılarından biri olarak sayılabilir. Kültür bağlamındaki farklı konuları ele alan yerleştirmelerin kayıt altına alınışı, buna bağlı olarak sergileme yönteminin irdelenmesi ve anlaşılması, bu tezin sanat alanına bir diğer katkısıdır. Ayrıca teze dâhil edilen yerleştirmeler sayesinde, kültürel içerik ve kavram aracılığıyla, disiplinlerarası bir içeriğe ve söyleme sahip olan sanatçıların -kültürel, sosyolojik, antropolojik, tarihsel, arkeolojik ve diğer toplumsal konulardaki- üretimleri tartışılmış; disiplinlerarası alanlardaki araştırmalara da kapı açmıştır.

Tezden elde edilen veriler gösteriyor ki; kültürü niteleyen unsurlar, mekânlar, nesneler ve kavramlar, çağdaş sanatta yerleştirme pratiğinde sıkça konu edilen sosyo-kültürel problematikleri ele almada son derece etkili bir anlatım dili olmuştur. Günümüz toplumunun yaşam biçimi, varlığı, yapısı, işleyişi ve sahip olduğu değerleri, kendi bünyesinde barındırdığı kültürel hazinenin geçmişle ve bugünle kurulan ilişkisi esas alınarak irdelenmiştir. Buna göre yapıt ve izleyici arasında kurulmak istenen diyalog, kavramsal çerçeve ve gönderinin, toplumu özerk ve özgün kılan değer ve unsurlarla ifade edilerek değerlendirilmesi ve yorumlanması, hem anlam hem de öğretisi açısından meselenin derinine inen güçlü bir yoldur.

Tarihsel bir süreç içinde düşünöldüğünde, yerleştirme gibi son derece sıradan bir eylemin sanatsal bir pratiğe dönüşmesi ve değeri kazanması, sanatın sınırlarını da konu, malzeme, teknik ve sergilemede hiç olmadığı kadar genişletmiştir. Esasen yerleştirme, sanatın doğası gereği resimde, heykelde ve mimaride, hatta yaşamın ve doğanın kendisinde hep var olmuştur. Ancak günümüzdeki kavramsal sanat anlayışında olduğu gibi, Duchamp'ın Çeşme'sine kadar ele alınmamış; varlığı, biçimi, kurgusu, eylemsel, sanatsal anlamda sorgulanmamış ve irdelenmemiştir. Bu anlamda, sanattaki yerleşik kurallar yerini, sanat ve sanatçının özerklik kazandığı bir anlayışa bırakmıştır.

Bu bilgiler ışığında günümüzün sanatçı tipolojisinin değışime uğradığı görölmektedir. Resim ya da heykel yapan da, sanatın farklı disiplinlerinden gelenler de yerleştirme yapabilir ve bu anlamda sanatçı kimliğini niteleyen birçok sınırlama ve sınıflandırma ortadan kalkarak, nispeten önemsiz hale gelmiştir. Bununla birlikte, izleyiciye yüklenilen rol ve anlam da değışime uğramıştır. Pasif bir izleyici yerine, daha çok çeşitli rollere bürünen alımlayıcı, katılımcı, gözlemci, işe müdahale eden, işe dokunan, hisseden ve hatta işin bir parçasını oluşturan bir izleyici anlayışı hâkim olmuştur.

Tezde elde edilen somut veriler eşliğinde belirtildiği gibi, kültür endüstrisinin günümüzde tüm dünyayı etkisi altına alması ve kapitalist düzenin bir parçası olarak, kentleşmenin artış göstermesi toplumsal yapıyı kökten değışikliğe uğratmıştır. Özellikle iç göç dalgası ve büyükşehirlerdeki göçle gelişen yeni köy ve kent kültürünün karışımından oluşan yaşam biçimi ve değışim, melez kültürlerin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Diğer bir deyişle, günümüzde dünyaya egemen olan tek hâkim kültür, diğer tüm heterojen kültürleri kendi içinde eriterek bizlere sunulan küresel kültürdür. Bu durum kültürel kodlarla ve yerel desenlerle homojen yapıyı, kültürel bağlamda ve anlamda irdelleyen sanatçılar, yerleştirme üretimlerine farklı biçimlerde yansıtmıştır.

Türkiye'deki sanatçılar, dünyadaki sanat ortamında meydana gelen yeni sanat hareketlerinden ve gelişmelerden etkilenecek, yerleşik anlayışlardan uzak, sanatta

yeni eğilimlere yönelmiş ve arayış içinde olmuşlardır. Dolayısıyla bu durum, Türkiye'deki sanat ortamında bugünkü gelinen evrimsel sürecin habercisi olmuştur. Bunda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin ve özellikle 1970 ve 1980 dönemi kuşağının deneysel üretimleri, düzenlenen sergiler ve yarışmaların etkisi bulunmaktadır. Bütün bunlar, yeni sanat uygulamalarının ve yerleştirmenin bilinmesine, tanınmasına ve Türkiye'de yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu nedenle, bu yönde iş ortaya koyan sanatçıların sayısında zaman içinde artış yaşanmıştır.

İstanbul'a tutkusuyla bilinen Füsun Onur'un eski İstanbul'a olan özlemi, Sarkis'in Mimar Sinan'a olan hayranlığı, Gülsün Karamustafa'nın yaşamın her alanında yer alan kitchleşmiş kültür nesneleri, Ayşe Erkmen'in mekanların kültürel kimliğiyle ilintili çalışmaları, Handan Börüteçene'nin Bizans ve Anadolu medeniyetlerini konu alan çalışmaları, Şakir Gökçebağ'ın evrensel ve yerel nesnelerle oyun rahatlığıyla ürettiği ironi barındıran yerleştirmeleri, Genco Gülan'ın kültür bağlamında ele aldığı toplumsal meseleleri, Ragıp Basmazölmez'in Anadolu kültürünü ve iç göçleri konu alan işleri bu araştırma konusuna dâhil edilen başlıca sanatçılar ve ele alınan konulardır. Bu sanatçılar, kültür bağlamını ele alırken, içinde bulunduğu topluma ve coğrafyaya özgü, kendi içinde yerel olan, çeşitlilik oluşturan olguları ve konuları birbirinden farklı bir konseptte ele almışlardır. Sonuçta bir eleştirmen olarak sanatçılar, bağlam ve sorunsal üzerinden işlerini üretmişlerdir.

Bu bilgilerle birlikte, bellek olgusu da burada sanatçıların çok kez başvurduğu önemli bir referans olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü sanatçı, üretim sürecinde genellikle kendi kişisel tarihinden, çocukluğundan, gördüklerinden, okuduklarından, yaşadıklarından, kısaca bilinçaltından yola çıkmaktadır. Bunlar kendi başına sanatçının yaşam biçimini yani kültürünün zeminini ve özgeçmişini oluşturan olgulardır. Bu anlamda sanatçının diğer çağdaş sanat uygulamalarında olduğu gibi yerleştirme çalışmalarında da, ilgilendiği kavramın yapıtta oldukça önemli olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla yerleştirmede, bağlam ve kavramın, biçimden ve estetikten önce geldiği unutulmamalıdır.

Araştırmanın ortaya koyduğu bulgular neticesinde, sanatsal üretimleri belirleyen konuların başında; tarihsel ve kültürel zenginliğe sahip İstanbul, en çok üzerine çalışılmış ve düşünülmüş bir suje olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul özelinde ise, çoğunlukla göç ve arabesk kültür başta olmak üzere, tarihsel yapılar ve kültürel miras, sivil mimari vb. gibi konular ele alınmıştır. Kırsal kesimden İstanbul'a yaşanan göç dalgasında ortaya çıkan temel durumun, İstanbul'a göç eden insanların bu kentin kültürünü benimsemek yerine, kendi kültürünü kente taşıması ve kentte bu şekilde yaşamaya devam etmek istemeleri olduğu düşünülmektedir. Bunun altında yatan sebepler arasında, kentte kültürlerinin asimile olacağı kaygısı, kentleşmeye uyum sağlamadaki bir takım sıkıntılar, maddi ve eğitimsel zorluklar, bilinçli veya bilindsiz davranışlar gösterilebilir. Dolayısıyla bu konu ile ilgili şu çıkarıma varılabilir; aynı kavram veya tema konusuna her sanatçı kendi yaşam penceresinden bakmakta, kendi kültürel belleğinden yola çıkarak çalışmalarını ortaya koymaktadır. Kentte kuşaklarboyu yaşayan bir sanatçı ile, dışarıdan kente göç eden bir sanatçı aynı konuya farklı yorum ve bakış açısı getirmektedir. Yurtdışından gelen yabancı bir sanatçı da aynı kente, kendi kültürel belleğiyle ilişki kurarak yaklaşmıştır.

Bununla birlikte, kültür metaforu rolündeki, halı, kilim, bakır kazan, ipek yorgan, basma kumaş vb. gibi yerel nitelikte olan kültürel malzemelerin dilinden yararlanarak, bu tür nesnelerin kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Bu durum günümüze dair öyle bir kaynak oluşturur ki, nesne özünden kopup yapı-bozuma uğrayarak, onun yerine geçen kavramsal iletileri içerir. Kültürel kodları bulunan bu nesneler, artık yabancılaşmış unsurlar olarak, oldukça kültürel ve sosyolojik bir tabloyu ortaya çıkarır. Bu anlamda kültürel nesne dönüşüme uğratılsa bile, neticede müdahale ve kullanımına göre, sahip olduğu yerleşik anlam, kavram ve temsili de zenginleşebilir.

Bu saptamalarla yerleştirmelerin genelinden çıkarılacak ortak sonuç, kültürdeki yerleşik geleneklerin, değerlerin, tarihi mekanların, alışkanlıkların ve nesnelerin yerleştirmenin ifade diliyle günümüz sanatına uyarlanmış olmasıdır. Sanatçılar, geçmiş kültüre ait geleneklerle, bugünün kavramsal sanat anlayışını konu, kavram ve nesne aracılığıyla mekanla ilişkili üç boyutlu bir sentezini oluşturmuşlardır. Öyle ki,

mekanın kendisi de toplumsal kültürün bir metaforu olarak, sanatçı açısından kültürel bir malzemeye dönüşmüştür.

Yerleştirme çalışmalarının üretiminde kullanılacak malzeme görevindeki nesne ve mekan derinlemesine irdelenerek, işin ortaya konmasında hem içerik hem de anlamsal açıdan ele alınmasının önemine ilişkin genel bir bilgi birikimini elde etmenin gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Hem ele alınan sanatçıların çalışmalarında hem de kişisel uygulamalarda; nesne veya mekanın tarihsel geçmişi, kültürel bellekteki anısı, işlevi, yeri ve önemi gibi detayların yerleştirmenin üretim sürecinde göz önünde bulundurulması gereken önemli bir faktör olduğunun da altı çizilmiştir. Bu anlamda uygulama sürecinde, nesne ve mekanı tanımak gerektiği önerilmiştir.

Ayrıca çağdaş sanatta, yerleştirme ile herhangi bir kültürel meselenin sanatçı tarafından özgün bir biçimde yorumlanabileceği ortaya konmuştur. Disiplinlerarası bir yaklaşım ile yerleştirmede kültür konusunun farklı, anlamsal ve minimal bir anlatımla ele alınabileceği önerilmiştir.

Bu araştırmadan elde edilen verilerden yola çıkarak, bir dizi araştırma konusu da irdelenebilir. Örneğin, Türk sanatçıları tarafından yurtdışında sergilenmiş kültür içerikli yerleştirmeler ve tarih, kültürel miras ve kültürel bellek olgusu ile iç içe olan yerleştirmeler, araştırmanın incelenmesi gereken başka bir boyutunu oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçıların kendi belleklerinden yola çıkarak oluşturduğu yerleştirmeler, bellek olgusu açısından bir diğer araştırma konusu olabilir. Buna ek olarak, salt tarihsel mekânlarda oluşturulan kültür içerikli video, ses, fotoğraf gibi farklı mecralardan yararlanılarak üretilmiş yerleştirmeler de ele alınabilir.

Özetle, Türkiye’de 1980 sonrası kendini hissettiren ve 1990 yılından sonra ivme kazanan çağdaş sanat uygulamalarının başında, yerleştirme pratiğinin geldiğini söylemek mümkündür. Araştırma süreci boyunca incelenen çalışmalarda; birçok farklı teknikle, çeşitli malzemelerle ve farklı konularla ele alınan yerleştirme pratiğinin, sınırı olmayan melez bir alan olmaya doğru gitmekte olduğu düşüncesine de varılabilir. Bu durum günümüz meselelerine ilişkin problematiklerin farklı söylemler, anlatımlar ve tekniklerle ele alınmasına olanak tanımıştır. Sanatçılar bu

söylemleri ele alırken, kendi kültürlerinden beslenmekte ve bu konuda ortaya koydukları yerleştirme çalışmaları izleyici ile buluşarak, sanat tarihindeki yerini almaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı).
- Adorno, T. W. Ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. (Çev. N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. (Eserin orijinali 1944’de yayımlandı).
- Akay, A. (2008). Ali Akay 6 Kasım 2006. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. Çalıkoğlu, L. (Editör). İstanbul: YKY Yayınları, s. 17-48.
- Altınbaşak, İ. (2008). Küresel Pazarlamaya Giriş. *Küresel Pazarlama Yöntemi*. İstanbul: Beta Yayınevi, s. 3-34.
- Altındere, H. ve Evren, S. (Editörler). (2015). Bölüm 2: Sanatçılar. *User’s Manual: Contemporary Art In Turkey 1975-2015*. İstanbul: Revolver Yayınevi, s. 250-653.
- ANNA LAUDEL contemporary. (2018). *Ramazan Can: Evvel Zaman İşi / Once Upon a Time...*. İstanbul: ANNA LAUDEL contemporary.
- Antmen, A. (2016). Sunuş: Beyaz Küp ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekanının Dönüşümü. *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi*. İstanbul : Sel Yayıncılık. s. 9-22.
- Artun, A. (2012). Sunuş: Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı. *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 7-32.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı).
- Atakan, N. (1995). *Türkiye’de Kavramsal Sanat*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Çev: Z. Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı).
- Atalar, B. A. (2006). *Sanatta ‘Mekan’ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Aydın, A. (2018, 27 Mart). *Alper Aydın ile Söyleşi*. Skype. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Bahar, İ. H. (2009). *Sosyoloji* (Üçüncü Baskı). Ankara: Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu (USAK) Yayınları.

- Barker, C. (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies* (First Edition). London: SAGE Publications.
- Basmazölmez, R. (2018, 18 Şubat). *Ragıp Basmazölmez ile Söyleşi*. E-Mail. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Başkan, S. (2014). Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 – 1980. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 6 (3), 99-114.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin orijinali 1982’de yayımlandı).
- Bernstein, J. M. (2009). Sunuş. *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 7-44. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı).
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History* (First Edition). London: Tate Publishing.
- Block, R. (1995). Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir mi?. 4. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. (Çev. S. Ababay). İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) Yayınları, s. 20-34.
- Boynudelik, Z. İ. (1999). *1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul’da Düzenlenen ve Mekanları İle Doğrudan İlişki Kuran Sergiler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Boynudelik, Z. İ. (2018, 21 Nisan). *Zerrin İren Boynudelik ile Söyleşi*. E-Mail. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Bozkurt, M. (2015, 08 Aralık). *Yeni Medya Sanatı ve Kökenleri (BSP3361)* lisans dersi dahilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.
- Bürger, P. (2012). *Avangard Kuramı*. (Çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1974’de yayımlandı).
- Cabanne, P. (1979). *Dialogues with Marcel Duchamp* (First Edition). London: Da Capo Press.
- Camfield, W. A. (1996). Marcel Duchamp’s Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917. Kuenzli, E. R. and Naumann, M. F. (Editors). *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. London: The MIT Press, pp. 64-94.
- Can, R. (2018, 25 Mayıs). *Ramazan Can ile Söyleşi*. E-Mail. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Chilvers, I. and Graves-Smith, J. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.

- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev. D. Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. (Eserin orijinali 1989'de yayımlandı).
- Coşkun, R. (2002). *Küreselleşme Türkiye Eksenli Analizler* (Birinci Baskı). İstanbul: Beta Yayınevi.
- Crary, J. (2005). Önsöz. *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, s. 8-9. (Eserin orijinali 2003'de yayımlandı).
- Cros, C. (2006). *Marcel Duchamp* (First Edition). London: Reaktion Books Ltd.
- Çalıkoğlu, L. (2005). Türkçe Basıma Önsöz. *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, s. 7.
- Çalıkoğlu, L. (2008). 90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. Çalıkoğlu, L. (Editör). İstanbul: YKY Yayınları, s. 7-16.
- Dastarlı, E. (2006). *1970-1990 Yılları Arasında Türkiye'de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur'un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. (1994). *Installation Art* (First Edition). London: Thames and Hudson Ltd.
- Dedeal, H. (2008). Ayşe Erkmen. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Duben, İ. ve Yıldız, E. (Editörler). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 141-157.
- Dedeal, H. (2008). Hande Börüteçene. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Duben, İ. ve Yıldız, E. (Editörler). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 274-283.
- Deliduman, C. (2004). Türkiye'de Kavramsal Sanat. *Standart Ekonomik ve Teknik Dergi*, (513), 33-37.
- Dellaloğlu, B. (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (Beşinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Demirkalp, M. (2009). Füsun Onur ve Heykel Sanatı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (15), 31-35.
- Doğan, S. N. (2016, 31 Ekim). *Kültürel Çalışmalar ve Kimlik (ITB3260)* lisans dersi dâhilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

- Erden, O. (2015). 2000-2015 Türkiye Güncel Sanatı. *User's Manual: Contemporary Art In Turkey 1975-2015*. Altındere, H. ve Evren, S. (Editörler). İstanbul: Revolver Yayınevi, s. 237-241.
- Erenus, Ö.K. (2014). *Marcel Duchamp: Sanatı ve Felsefesi* (Birinci Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı).
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (Çev. S. A. Eskier ve G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Gaillard, F. (2012). "Sanat Komplosu" Üzerine Söyleşiler: Andy Warhol'dan Yola Çıkmak. *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayıncılık, s. 57-66. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı).
- Germaner, S. (2008). Türk Sanatının Modernleşme Süreci. *Modern ve Ötesi 1950-2000*. Santralistanbul. (Editör). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 1-19.
- Gökçebağ, Ş. (2018, 01 Nisan). *Şakir Gökçebağ ile Söyleşi*. E-Mail. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Graf, M. (2008). *Genco Gülan: Kavramsal Renkler* (Birinci Baskı). İstanbul: Galata Perform Yayınları.
- Guilbaut, S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*. (Çev. E. Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2008'de yayımlandı).
- Gülan, G. (2018, 12 Şubat). *Genco Gülan ile Söyleşi*. E-Mail. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Güvenç, B. (1991). *İnsan ve Kültür* (Beşinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güvenç, Ş. (1997). *Handan Börüteçene'nin Sanatı ve Yapıtları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hall, S. (2014). Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik. (Çev. H. Tuncel). *Mülkiye Dergisi*, 38 (2). (Orjinal makalenin yayım tarihi, 1991).
- Hegarty, P. (2004). *Jean Baudrillard: Live Theory* (First Edition). London and New York: Continuum.
- Holton, R. (2013). Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları (Çev. K. Karaman). *Sosyoloji Konferansları*, 47. (Orjinal makalenin yayım tarihi, 2000).

- İKSV. (1992). 3. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. Rona, Z. (Editör). İstanbul: İKSV Yayınları.
- İKSV. (1995). 4. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- İKSV. (2007). 10. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- Karakoç, B. (2003, 21 Eylül). Kaldırımlar Çiçek Açtı. *Milliyet*.
- Karamustafa, G. (2008). Gülsün Karamustafa 9 Ocak 2007. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. Çalıkoğlu, L. (Editör). İstanbul: YKY Yayınları, s. 49-78.
- Karamustafa, G. (2011). 2. 3. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienalleri. *İstanbul'u Hatırlamak / Remembering Istanbul*. Hoffmann, J., ve Pedrosa, A. (Editörler). İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları, s. 248-261.
- Karaosmanoğlu, K. (2018, 17 Nisan). *Kerem Karaosmanoğlu ile Söyleşi*. E-Mail. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Karoğlu, A. (1995). *Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kaya, Ç. (2008). Fusun Onur. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Duben, İ. ve Yıldız, E. (Editörler). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 36-51.
- Kellner, D. (2016). Kültürel Marksizm ve kültürel çalışmalar (Çev. F. Tezcan). *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 9 (2). (Orjinal makalenin yayım tarihi, 2013).
- Kortun, V. (2018, 17 Nisan). *Vasıf Kortun ile Söyleşi*. E-Mail. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Kortun, V. ve Kosova E. (2014). *Ofsayt Ama Gol*. B. Çaka (Yay. Haz.). İstanbul: SALT.
- Kosuth, J. (2016). Felsefeden Sonra Sanat. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram:1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 898-907. (Eserin orijinali 2003'de yayımlandı).
- Koyuncu, M. (2007). *Türkiye'de Kimlik, Temsiliyet Ve Kültürel Aracılık (1985-2005)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kuban, D. (1989). *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat: Tarihi Çevre ve Heykel (Üç Boyutlu Yapıt)*. 2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) Yayınları, s. 78- 82.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2004'de yayımlandı).

- Küçükkalay, M. A. (1997). Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, (2), 51-68.
- LeWitt, S. (2016). Kavramsal Sanatla İlgili Cümleler. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram:1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 895-897. (Eserin orijinali 2003’de yayımlandı).
- LeWitt, S. (2016). Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram:1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 892-895. (Eserin orijinali 2003’de yayımlandı).
- Little, S. (2016). ...İzmler: Sanatı Anlamak. (Çev. D. N. Özer). İstanbul: Yem Yayınları. (Eserin orijinali 2004’de yayımlandı).
- Lotringer, S. (2012). Sunuş: Sanat Korsanlığı. *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. (Çev. E. Gen ve I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayıncılık, s. 7-24. (Eserin orijinali 2005’de yayımlandı).
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. S. Öziş ve Cevat Çapan). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1980’de yayımlandı).
- Madra, B. (1989). Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat: Süleymaniye İmaret’inde Çağdaş Yorum. 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) Yayınları, s. 106-110.
- McLuhan, M. (2014). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*. (Çev. G. Ç. Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1962’de yayımlandı).
- Melick, T. (Editör). (2015). *Tarih Boyunca Sanat: Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. (Çev. D. Şendil ve S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2014’de yayımlandı).
- Milner, A. and Browitt, J. (2002). *Contemporary Cultural Theory* (Third Edition). Crows Nest: Allen&Unwin.
- Moran, L. (2010). Introduction: What is Installation Art?. Moran, L. and Byrne, S. (Editors). *What is Installation Art?*. Education and Community Programmes Booklet. Dublin: Irish Museum of Modern Art (IMMA) Press, pp. 3-7.
- Nuhoğlu, M. (2017, 20 Şubat). *Türk Sanatında Mekan Tasarımı (SAN6116)* lisans dersi dahilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.
- O’Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi*. (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2000’de yayımlandı).

- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (2), 123-139.
- Özayten, N. (2013)a. *Mütevazi Bir Miras: Batıda Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. S. Romi (Yay. Haz.). İstanbul: SALT.
- Özayten, N. (2013)b. *Mütevazi Bir Miras*. S. Romi (Yay. Haz.). İstanbul: SALT.
- Özkul, O. (2013). *Kültür ve Küreselleşme* (İkinci Baskı). İstanbul: Açılımkitap.
- Öztürk, R. (2008). Canan Beykal. *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Duben, İ. ve Yıldız, E. (Editörler). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 125-140.
- Öztürk, R. (2008). Sarkis. *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Duben, İ. ve Yıldız, E. (Editörler). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 52-73.
- Özyılmaz, J. (2015). Wittgenstein Çekiminde Sanat ve Dil. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, (33), 327-334.
- Pelvanoglu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Plato Sanat. (2013). *Şakir Gökçebağ: Portfolyo Serisi I*. S. Süzer (Söyleşiyi Yapan). İstanbul: T.C. Plato Meslek Yüksekokulu.
- Polat, N. (2007). Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik “iyi yaşam” Fikri İçin Kısa Bir Giriş. *Cogito Dergisi*, (50), 77-86.
- Richter, H. (1965). *Dada: Art and Anti-Art* (First Edition). New York: McGraw-Hill.
- Robertson, R. (1998). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: SAGE Publications.
- SALT (2013). Elli numara: Anı/Bellek II Hakkında. *O Zamanlar Konuşuyorduk*. S. Romi (Yay. Haz.). İstanbul: SALT, s. 11-14.
- SALT (2014). 10: *Vasıf Kortun Derlemeleri*. İstanbul: SALT.
- SALT (2016). *İpek Duben Yazı ve Söyleşileri. 1978-2010*. S. Ateş ve S. Romi (Yay. Haz.). İstanbul: SALT.
- Santralistanbul. (Editör). (2008). *Modern ve Ötesi 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sarı, E. (2016). *Sanatta Değişen Mekân Algısıyla Beraber Nesnenin Yeni Rolü*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- Sarioğlu, S. (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sarkis, Z. (2011), 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri: 2., 4. ve 10. Uluslararası İstanbul Bienalleri. *İstanbul'u Hatırlamak / Remembering Istanbul*. Hoffmann, J., ve Pedrosa, A. (Editörler). İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları, s. 222-235.
- Scheps, R. (2012). “Sanat Komplosu” Üzerine Söyleşiler: Ütopya ile Öngörü Arasında Sanat. *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayıncılık. s. 85-96. (Eserin orijinali 2005’de yayımlandı).
- Seigel, J. E. (1995). *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture* (First Edition). Los Angeles: University of California Press.
- Seitz, W. C. (1961). *The Art of Assemblage* (First Edition). New York: The Museum of Modern Art (MoMA); Distributed by Doubleday.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı).
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (16. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SSM. (2017). *Ai Weiwei Porselene Dair*. İstanbul, Türkiye.
- Stallabrass, J. (2016). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 2004’de yayımlandı).
- Storey, J. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (Fifth Edition). London: Pearson Longman.
- Swenson, G. (2016). Andy Warhol (1930-1987) Gene Swenson’la Söyleşi. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram:1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, s. 790-793. (Eserin orijinali 2003’de yayımlandı).
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar* (İkinci. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi* (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şahiner, R. (2017, 09 Mayıs). *Çağdaş Sanat Estetiği (BSP3311)* lisans dersi dahilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.

- Şahiner, R. (2017, 09 Mayıs). *Modernizm-Postmodernizm: Kuram ve Eleştiriler (SAN6101)* doktora dersi dâhilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.
- Şahiner, R. (2017, 12 Mart). *Sanat Teorileri (SAN6102)* doktora dersi dahilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.
- Şahiner, R. (2017, 24 Ekim). *Yeni Medya Sanatı ve Kökenleri (BSP3361)* lisans dersi dahilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.
- Şahiner, R. (2017, 28 Kasım). *Sanat Teorileri (SAN6102)* doktora dersi dahilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.
- Şahiner, R. (2017, 28 Mart). *Çağdaş Sanat Estetiği (BSP3311)* lisans dersi dahilinde edinilen notlar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.
- Şengel, D. (2015). *Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım 1981 – 1992*. M. Elveren (Yay. Haz.). İstanbul: SALT.
- Şeylan, G. (2009). Modern Devletin Oluşumu. *Toplumsal Yapılar Tarihsel Dönüşümler (ITC1020)* ders notları. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü öğretim görevlileri. (Derleyenler). s. 71-79.
- Taktak, Y. (2016, 13 Şubat). *Yusuf Taktak ile Söyleşi*. Yusuf Taktak'ın Atölyesi, İstanbul. Röportör: Tuğba Renkçi Taştan.
- Tan, P. (2007). Gülsün Karamustafa. *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere güncel sanatta kamusal alan tartışmaları*. Tan, P. ve Boynuk, S. (Editörler). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.156-157.
- Tansuğ, S. (1989). Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat: Aya İrini'de Yeni Yorum Katkıları. 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) Yayınları, s. 66-68.
- Tepecik, A. (1990). *Orta Öğretim Kurumlarında Grafik Eğitimi ve Kültür Aktarma Aracı Olarak Önemi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tezcan, M. (1987). *Kültür ve Kişilik* (Birinci Baskı). Ankara: Olgaç Matbaası.
- Turhan, M. (1972). *Kültür Değişimleri, Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*. İstanbul: MEB Yayınları.

- Yartan, C. (2011). *İstanbul'un 100 Çağdaş Sanatçısı* (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Yelman, S. (2012). *Alienation in Marx and Baudrillard*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yerce, N. E. (2007). *Enstalasyon ve Mekanı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, E. (2008). Giriş. *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Duben, İ. ve Yıldız, E. (Editörler). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 12-35.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2012). Beuys’u Okumak. *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Yılmaz, M. (Hazırlayan). Ankara: Ütopya Yayınları, s. 291-300.
- Yılmaz, N. (2009) 203. Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2, 203-221.
- İnternet: Açık Radyo. (2014, 17 Aralık). Açık Dergi’de Handan Börüteçene ile Söyleşi: “Kendime Gömülü Kaldım”. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Facikradyo.com.tr%2Farsiv-icerigi%2Facik-dergide-handan-borutecene-ile-soylesi-kendime-gomulu-kaldim+&date=2018-06-25> adresinden 25 Aralık 2017’de alınmıştır.
- İnternet: Akbulut, K.K. (2018, 23 Mart). Şamanizm Çağdaş Sanat Dilinde. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.gazeteduvar.com.tr%2Fyazarlar%2F2018%2F03%2F23%2Fsamanizm-cagdas-sanat-dilinde%2F&date=2018-08-28>, adresinden 01 Haziran 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Aktuğ, S. M. (2007, 18 Mayıs). Fransız Elçiliğini Çağdaş Sanat Bastı. Radikal. Web: <http://www.radikal.com.tr/kultur/fransiz-elciligini-cagdas-sanat-basti-814550/> adresinden 17 Ocak 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Altan Gürman. Montaj 4. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Faltangurman.com%2Ftr%2Fmontaj-1%2F+&date=2018-06-25>, adresinden 26 Eylül 2017’de alınmıştır.
- İnternet: Artnivo. Alper Aydın. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.artnivo.com%2Falper-aydin&date=2018-06-26> adresinden 22 Ocak 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Artnivo. Şakir Gökçebağ. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.artnivo.com%2Fsakir-gokcebag&date=2018-06-26> adresinden 03 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Art Radar Journal. (2018, 20 Nisan). Discovering Shamanism: a very personal journey with Turkey's Ramazan Can. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Faradarjournal.com%2F2018%2F04%2F20%2Fdiscovering-shamanism-a-very-personal-journey-with-turkeys-ramazan-can-artist-profile%2F&date=2018-08-28>, adresinden 01 Haziran 2018'de alınmıştır.

İnternet: Barris, R. (2012). Post-Abstract Expressionism: Abstraction. Radford University ART 428: 20th Century Art History ders notları. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.radford.edu%2F%2F7Erbaris%2Fart428%2FAbstractionafterAbstractExpressionism.pdf&date=2018-06-25>, adresinden 17 Kasım 2017'de alınmıştır.

İnternet: Canan Tolon. Biography. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.canantolon.com%2Fbiography.html&date=2018-06-26> adresinden 18 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet: Canan Tolon: Ölü Doğanın Ötesinde. (2000, 14 Ekim). Milliyet. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.milliyet.com.tr%2F2000%2F10%2F14%2Fsanat%2Fsan02.html+adresinden+&date=2018-06-25>, adresinden 04 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet: Cappadox. (2015). Sanatçılar/Projeler/Etkinlikler 2015. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fcappadox.com%2Ffestival%2F2015cappadox%3Fp%3D2015artists&date=2018-06-25> adresinden 20 Aralık 2017'de alınmıştır.

İnternet: Christie's. Marcel Duchamp's Monte Carlo Bond (No.30). Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.christies.com%2Ffeatures%2FMarcel-Duchamps-Monte-Carlo-Bond-6668-1.aspx&date=2018-06-26> adresinden 30 Ağustos 2017'de alınmıştır.

İnternet: Christie's. Pharmacy. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.christies.com%2Ffinder%2FLOT%2Fmarcel-duchamp-1987-1968-pharmacy-form-de-5145886-details.aspx&date=2018-06-25> adresinden 01 Eylül 2017'de alınmıştır.

İnternet: Çağlar, D. (2017, 13 Nisan). Başkalaşmış Objelerin Hikayesi-Şakir Gökçebağ. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.basedistanbul.com%2Fbaskalasmis-objelerin-hikayesi-sakir-gokcebag%2F&date=2018-06-26> adresinden 03 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet: Dirimart. Sarkis. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fdirimart.com%2Ftr%2Fartists%2Fdetail%2F72%2Fsarkis+&date=2018-06-26> adresinden 20 Kasım 2017'de alınmıştır.

İnternet: Duchamp, M. (2015). Marcel Duchamp Röportajı. (Çev. izlekler.com).
Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fizlekler.com%2Fmarcel-duchamp-roportaji%2F&date=2018-06-26> adresinden 03 Eylül 2017’de alınmıştır. (Eserin orijinali 1966’da yayımlandı).

İnternet: Erciyes, C. (2017, 12 Eylül). Ai Weiwei: İnsanlığımız hakkında bir teste tabi tutuluyoruz. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.gazeteduvar.com.tr%2Fyazarlar%2F2017%2F09%2F12%2Fai-weiwei-insanligimiz-hakkinda-bir-teste-tabi-tutuluyoruz%2F&date=2018-06-26> adresinden 25 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: e-skop. Tzanck Çeki (Tzanck Check). Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.e-skop.com%2Fskopdergi%2Fsahte-para%2F2605&date=2018-06-25> adresinden 01 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: Faurschou Foundation. About Ai Weiwei Sunflower Seeds. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.aiweiseeds.com%2Fabout-ai-weis-sunflower-seeds&date=2018-06-25> adresinden 26 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: Galeri Apel. (2011). Geçmiş Sergiler. Şakir Gökçebağ “Bıyıkaltı”. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.galleryapel.com%2Fgo.php%3Fpage%3Dsergi%26lan%3DTR%26sergiid%3D151-+&date=2018-06-25>, adresinden 29 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: Galeri Nev. Canan Tolon. Biography. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.galerinevistanbul.com%2Fartist%2Fcanan-tolon%2F+&date=2018-06-26> adresinden 18 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Genco Gülan. Biography. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fgencogulan.com+&date=2018-06-26> adresinden 06 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Housefield, J. (2012). Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası. (Çev. A.Ö. Bozdurgut). Web: e-skop,

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.e-skop.com%2Fskopbulten%2Fmarcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi%2F986&date=2018-06-25> adresinden 01 Eylül 2017’de alınmıştır. (Eserin orijinali 2002’de yayımlandı).

İnternet: Howarth, S. (2000). Marcel Duchamp: Fountain. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fartworks%2Fduchamp-fountain-t07573&date=2018-06-26> adresinden 15 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: IFCA. (2011). Plan B, Biographies, Ayşe Erkmen. 54 th Venice Biennial, Turkish Pavillion. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.planb-venicebiennale.com%2Fflash%2Findex.html&date=2018-06-26> adresinden 09 Ağustos 2017’de alınmıştır.

İnternet: İstanbul Modern Sanat Müzesi, Koleksiyon: 55. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.istanbulmodern.org%2Ftr%2Fkoleksiyon%2Fkoleksiyon%2F5%3Ft%3D3%26id%3D1266+&date=2018-06-26> adresinden 20 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: Lisson Gallery. Daniel Buren. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.lissongallery.com%2Fartists%2Fdaniel-buren&date=2018-06-26> adresinden 15 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Madra, B. (2008). Maurizio Pellegrin, The Great M.P. In Istanbul. BM Çağdaş Sanat Merkezi. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.beralmadra.net%2Fexhibitions%2Fmaurizio-pellegrin-the-great-m-p-in-istanbul%2F&date=2018-06-26> adresinden 04 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Maurizio Pellegrin. Biography. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.mauriziopellegrin.com%2Fbiography-cv%2Fbiography%2F&date=2018-06-26> adresinden 20 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Maurizio Pellegrin. The Great M.P. in Istanbul. Archive. Web: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fmauriziopellegrin.com%2FARCHIVE%2Fsite_specific.html&date=2018-06-26 adresinden 06 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: MoMA. Campbell’s Soup Cans. Collection. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Fcollection%2Fworks%2F79809+&date=2018-06-26> adresinden 20 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: MoMA. In Advance of the Broken Arm. Web: http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Flearn%2Fmoma_learning%2Fmarcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915+&date=2018-06-26 adresinden 30 Ağustos 2017’de alınmıştır.

İnternet: MoMA. Unhappy Ready-Made. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Finteractives%2Fexhibitions%2F2010%2Foriginalcopy%2Fworks05.html%2F233&date=2018-06-26> adresinden 05 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: Özdemir, H. (Mayıs-Haziran, 2012). Türkiye’de İç Göçler Üzerine Genel Bir Değerlendirme. Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-

- Dergisi, (30), Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fakademikbakis.org%2Feskisite%2F30%2F11.pdf++&date=2018-06-26> adresinden 08 Ocak 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Pelvanoğlu, B. Sanal Müze. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanalmuze.org%2Fsergiler%2Fview.php%3Ftype%3D1%26artid%3D711&date=2018-06-26> adresinden 15 Kasım 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Ragıp Basmazölmez. Biyografi. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fragipbasmazolmez.com+&date=2018-06-26> adresinden 15 Ocak 2018'de alınmıştır.
- İnternet: Ragıp Basmazölmez. Portfolyo. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fragipbasmazolmez.com+&date=2018-06-26> adresinden 15 Ocak 2018'de alınmıştır.
- İnternet: Riggs, T. (1997). Marcel Duchamp: Fresh Widow. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fartworks%2Fduchamp-fresh-widow-t07282&date=2018-06-26> adresinden 30 Ağustos 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Sanal Müze. Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanalmuze.org%2Fpaneller%2FSsd%2F003.htm&date=2018-06-26> adresinden 16 Kasım 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Sönmez, A. (2017, 07 Eylül). 25 Maddede Ai Weiwei Dünyası. Hürriyet. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.hurriyet.com.tr%2Fkitap-sanat%2F25-maddede-ai-weiwei-dunyasi-40571892&date=2018-06-26> adresinden 25 Aralık 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Stark, T. (2016). Tzanck, Daniel. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.metmuseum.org%2Fart%2Flibraries-and-research-centers%2Fleonard-lauder-research-center%2Fprograms-and-resources%2Findex-of-cubist-art-collectors%2Ftzanck+&date=2018-06-26> adresinden 29 Ağustos 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Şakir Gökçebağ. Installations. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fsakirgokcebag.com%2FInstallations.aspx&date=2018-06-26> adresinden 03 Ocak 2018'de alınmıştır.
- İnternet: T.C. Merkez Bankası. Sanal Müze. Sanat Koleksiyonu. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fsanalmuze.tcmb.gov.tr%2Fsanalmuze%2Ftr%2Fsanat->

koleksiyonu%2Fs%2F207%2FCANAN%2BTOLON&date=2018-06-26
adresinden 18 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Tansuğ, S. (1981, 4 Mart). Fikret Mualla ve Diğer Bazıları. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Ffearsiv.sehir.edu.tr%3A8080%2Fxmlui%2Fbitstream%2Fhandle%2F11498%2F11338%2F001507337006.pdf%3Fsequence%3D3&date=2018-06-26> adresinden 26 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: Tate Modern. (2010). Sunflower Seeds. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fwhats-on%2Ftate-modern%2Fexhibition%2Funilever-series%2Funilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds&date=2018-06-26> adresinden 25 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: Tate Modern. Art Terms. Assemblage. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fart-terms%2Fa%2Fassemblage&date=2018-06-26> adresinden 27 Ağustos 2017’de alınmıştır.

İnternet: Tate Modern. Art Terms. Installation Art. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fart-terms%2Fi%2Finstallation-art&date=2018-06-26> adresinden 09 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: Tate Modern. Art Terms. Social Sculpture. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fart-terms%2Fs%2Fsocial-sculpture&date=2018-06-26> adresinden 03 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: Tate Modern. The Pack. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fwhats-on%2Ftate-modern%2Fexhibition%2Fjoseph-beuys-actions-vitrines-environments%2Fjoseph-beuys-actions-6+&date=2018-06-26> adresinden 09 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: TDK, Büyük Türkçe Sözlük. Kültür. Web:
http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26view%3Dbts%26kategori%3Dveritbn%26kelimesec%3D214144&date=2018-06-26 adresinden 07 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: TDK, Büyük Türkçe Sözlük. Yerel. Web:
http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.5b72c0db6e1cb1.67938447&date=2018-08-28 adresinden 07 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: TDK. Güncel Türkçe Sözlük. Web:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2F>

Findex.php%3Foption%3Dcom_gts%26kelime%3DK%C3%9CLT%C3%9CR++&date=2018-06-26 adresinden 07 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: The Kröller-Müller Museum. One and Three Glass. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fkrollermuller.nl%2Fen%2Fjoseph-kosuth-glass-one-and-three&date=2018-06-26> adresinden 10 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: Tolon, C. (2000). Exhibition. Röportör: Beral Madra. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.canantolon.com%2FExhibitionNothingTo%2FinterviewwithBM.html+&date=2018-06-26> adresinden 17 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Yalçınkaya, F. (2017, 28 Temmuz). Ai Weiwei: “Sanata hepimizin ihtiyacı var”. Milliyet Sanat. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.milliyetsanat.com%2Fhaberler%2Fplastik-sanatlar%2Fai-weiwei-sanata-hepimizin-ihtiyaci-var-%2F8206&date=2018-06-26> adresinden 26 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: Yale University Art Gallery. In Advance of the Broken Arm. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2F+https%3A%2F%2Fartgallery.yale.edu%2Fcollections%2Fobjects%2F47004+&date=2018-06-26> adresinden 02 Eylül 2017’de alınmıştır.

İnternet: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. (2014). Sergi Basın Bülteni. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fsanat.ykykultur.com.tr%2Fbasin-odasi%2Fbasin-bultenleri%2Fhandan-borutecene-kendime-gomulu-kaldim&date=2018-06-26> adresinden 24 Aralık 2017’de alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : RENKÇİ TAŞTAN, Tuğba
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 1987, Nevşehir
Medeni hali : Evli
e-mail : trenkci@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Sanatta Yeterlik	Gazi Üniversitesi	2018
Yüksek lisans	University For The Creative Arts (İngiltere)	2011
Lisans	Gazi Üniversitesi	2009
Lise	Nevşehir Anadolu Meslek Lisesi	2004

İş Deneyimi

Yıl : 2013

Yer : Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü,
Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı.

Görev: Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Uluslararası İndekslerde Taranan Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler (EBSCO Host, Index Islamicus, DRJI, DOAJ, MLA, Cite Factor vb. İndeksler)

Gül Durukan, N., Renkçi Taştan, T., Önel Kurt, E. (2017). İstanbul'da Kamusal Alanda Sergilenmiş Enstalasyonlara İlişkin Envanter Çalışması (1990 - 2015). *İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi / Journal of the Human and Social Science Researches*, 6(8), 38-72.

Renkçi Taştan, T. (2016). Readings On Installation Of Ready-Made. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication (TOJDAC)*, October 2016, 6(4), 471-478.

Renkçi Taştan, T. (2015). Sanat, Doğa ve Teknoloji Ekseninde Sanatçılar ve Yapıtlar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi/ Idil Journal Of Art and Languages*, 5(19), 169 - 180.

Renkçi, T. (2014).Postmodernizmde Yeni Bir Oluşum: Durumsal Estetik. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication (TOJDAC)*, 4(1), 61 - 68.

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında (Proceedings) Basılan Bildiriler

Renkci Taştan, T. (2016). Using of Space In Ayse Erkmen's Installation Works. *Akademik Gelişim Platformu, 5th Annual International Humanities and Social Sciences Conference Proceedings Online Book*, ISBN: 978-605-82949-0-5, 22-25 September 2016 Budapest, © AGP 2016, 134 – 140.

Renkçi Taştan, T. (2016). Ressam Melchior Lorck'un İstanbul Temalı Baskiresimleri. *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Uluslararası İstanbul Baskı Resim Etkinlikleri Online Bildiriler Kitabı*, ISBN 978-975-17-0000-1, 29 Şubat - 04 Mart 2016 İstanbul, Tor Ofset, 210 – 215.

Renkçi Taştan, T., Taktak, Y. (2016). Contemporary Art Market In Istanbul. *The IAFOR International Conference on Arts & Humanities – Dubai 2016, Official Conference Proceedings Online Book*, ISSN: 2432-4604, 27-29 February 2016, © The International Academic Forum 2016, 149 - 159.

Taştan, T., Gül, Nesli S. (2014). Kamusal Alanda Enstalasyon ve Sergileme. *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi: Sanatı Yönetmek Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 04-07 Kasım 2015 İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın, 605 - 615.

Renkçi, T., Uçan, B., Dinç, Dilşad. N. (2014). İnteraktif Eğitimde Sanat Eğitiminin İncelenmesi. *Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Sanat Eğitimi Sempozyumu Bildiri Özetleri Kitabı*, 14-16 Mayıs 2015 Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Basımevi, 269.

Renkçi, T., Uçan, B. (2013). Çağdaş Sanat ve Tasarımda Manipülasyon Etkileri. *Sakarya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 21-23 Kasım 2013 Sakarya, İklim Ofset Etiket ve Matbaacılık, 65 - 70.

Renkçi, T. (2013). Geçmişten Günümüze Tarihi Yarımada'nın Resim Sanatına Yansıması. *İstanbul Tarihi Yarımada Uygulama Ve Araştırma Merkezi (İSTYAM), İstanbul Tarihi Yarımada 2013 Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 1-5 Ekim 2013 İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Basın Yayın, 561 - 568.

Ulusal Hakemli Dergilerde Yayınlanan Makaleler

Renkçi, T. (2014). Çağdaş Bedenin Sanatçısı: Jenny SAVILLE. *Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 137-147.

Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basılan Bildiriler

Taştan, T., Boyraz, B. (2015). Siyaset ve Sanat Ekseninde Hans Haacke'nin Çalışmalarına Bir Bakış. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi: Sanat, Gerçeklik ve Paradoks Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 8-9 Ekim 2015 Muğla, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası, 547 - 558.

Taştan, T., Gül, N., (2015). Temel Tasarım Eğitiminin Disiplinlerarası Yaklaşımla İncelenmesi: “Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Temel Tasarım Ders Örnekleme”. *Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, 2. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 27-28 Nisan 2015 Ankara, Başkent Üniversitesi, 234 - 239.

Taştan, T., Uçan, B., (2015). Çağdaş Sanatta Animasyon Uygulamaları. *Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Sanat Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 8-11 Nisan 2015 Adana, Baskı Press Alev Dikici Basım, 473 - 479.

Diğer Yayınlar

Renkçi, T. (2014). An Interview with Tugba Renkci. *PeripheralArteries Art ReviewMagazine*, January.

Projeler

2015. Yıldız Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü. *Kamusal Alandaki Enstalasyonların Sergilenmesine İlişkin Araştırma ve Envanter Çalışması (Kronolojik Sergi Projesi)*. Proje No: 2015-08-02-KAP02. Proje Bütçesi: 9.358 TL. Araştırmacı. Başlangıç ve Bitiş Süresi: 01.09.2015 - 01.09.2018. Proje Durumu: Tamamlandı.

2016. T.C. Başbakanlık Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı. *Osmanlı Sanatçıları Sanatsal Etkinlikler Buluşması Sempozyumu ve Sergisi*. Proje Bütçesi: 254.350.00 TL. Araştırmacı. Başlangıç ve Bitiş Süresi: 01.12.2015 - 31.05.2016. Proje Durumu: Tamamlandı.

İdari Görevler

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ISO 9001 Kalite Yönetim Sistemi / Sanat Bölümü Kalite Komisyonu Üyesi (2016-....).

Yıldız Teknik Üniversitesi, İş Sağlığı ve Güvenliği Koordinasyon Alt Kurulu Üyesi (2016-....).

Yıldız Teknik Üniversitesi, Ders Dışı Öğrenci Faaliyetleri Koordinasyon Kurulu Üyesi (2014-....).

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Bologna Koordinatörlüğü Üyesi (2013-....).

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Giriş Özel Yetenek Sınavları (2013-....).

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı Yürütücü Asistanı (2013-....).

Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksel Sabancı Sanat Merkezi Koordinatör Asistanı (2013).

2014-2018 Yılları arası asistanlık yapılan lisans ve lisansüstü düzeyindeki dersler:

Akademik Yıl	Dönem	Dersin Adı	Haftalık Saati		Ders Yürütücüsü	
			Teorik	Uygulama		
2014-2015	Güz	(BSP4231) Sanat Atölye V	2	4	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2014-2015	Bahar	(BSP4252) Sergileme Yöntemleri	2	4	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2015-2016	Güz	(BSP4231) Sanat Atölye V	2	4	Öğr. Gör. TAKTAK	Yusuf
2015-2016	Güz	(BSP2412) Kolaj-Asamblaj	3	-	Öğr. Gör. TAKTAK	Yusuf
2015-2016	Güz	(BSP3361) Yeni Medya Sanatı ve Kökenleri	2	-	Dr. Öğr. Muammer BOZKURT	Üyesi
2015-2016	Bahar	(BSP4252) Sergileme Yöntemleri	2	8	Öğr. Gör. TAKTAK	Yusuf
2015-2016	Bahar	(BSP4000) Bitirme Çalışması	-	8	Öğr. Gör. TAKTAK	Yusuf
2016-2017	Güz	(BSP3361) Yeni Medya Sanatı ve Kökenleri	2	-	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2016-2017	Güz	(BSP2401) Images of the Body (Beden İmgeleri)	3	-	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2016-2017	Bahar	(BSP3311) Çağdaş Sanat Estetiği	3	-	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2016-2017	Bahar	(BSP3341) 20.yy Sanat Teorileri	3	-	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2017-2018	Güz	(BSP4231) Sanat Atölye V	2	4	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2017-2018	Güz	(BSP3361) Yeni Medya Sanatı ve Kökenleri	2	-	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2017-2018	Bahar	(BSP3282) Disiplinlerarası Sanat	3	-	Prof. ŞAHİNER	Rıfat
2017-2018	Bahar	(BSP4252) Sergileme Yöntemleri	2	8	Prof. ŞAHİNER	Rıfat

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Doktora Programı:

2016-2017	Bahar	(SAN6101) ModernizmPostm odernizm: Kuram ve Eleştirileri	3	-	Prof. Rıfat ŞAHİNER
2016-2017	Bahar	(SAN6116) Türk Sanatında Mekan Tasarımı	3	-	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NUHOĞLU
2017-2018	Güz	(SAN6102) Sanat Teorileri	3	-	Prof. Rıfat ŞAHİNER



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

