

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ VE MÜZECİLİK ANABİLİM DALI
MÜZECİLİK TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**ÇAĞDAŞ MÜZECİLİKTE ENSTALASYON SANATI
VE FARKINDALIK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

PINAR YILDIZHAN

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Billur TEKKÖK KARAÖZ

ANKARA-2022

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 8/6/2021

Öğrencinin Adı, Soyadı: Pınar YILDIZHAN

Öğrencinin Numarası: 22010122

Anabilim Dalı: Sanat Tarihi ve Müzecilik

Programı: Müzecilik Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Dr. Billur TEKKÖK KARAÖZ

Tez Başlığı: Çağdaş Müzecilikte Enstalasyon Sanatı ve Farkındalık

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç

Bölümünden oluşan, toplam sayfalık kısmına ilişkin 7/6/2022 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
 2. Alıntılar hariç
 3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
- “Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

ONAY

Tarih:8/6/2022

Prof. Dr. Billur TEKKÖK KARAÖZ

.....
.....

TEŞEKKÜR

Tezin içeriğinin oluşumu ve yazılması aşamasında sabır ve ilgisini eksik etmemiş olan, deneyimleri ve yönlendirmeleriyle ufkumu genişleten danışmanım Sayın Prof. Dr. Billur Tekkök KARAÖZ'e ve desteklerini esirgemeyen sevgili aileme, dönem arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca değerli jüri üyelerim. Doç. Dr. Alev İclal Flannagan, Doç. Dr. İtir Tokdemir Özüdoğru'na yorumları ve katkıları için teşekkür ederim.

Pınar YILDIZHAN



ÖZET

Enstalasyonun ilk izlerinin araştırıldığı bu tezde, her dönemin sanatsal dışavurumunun, kendi sosyokültürel kimliği içinde incelenmesi gerekliliği üzerine odaklanılmıştır. Enstalasyon sanatının bugün geldiği nokta açısından, Paleolitik Dönem mağara duvarı üzerine yapılan çizimler, Tunç Çağı'nda tapınak düzenlemeleri ve Demir Çağı'nda cenaze ritüelleri örnekleri oldukça önem taşımaktadır. Dönem sanatçıları, sanat akımları ile beraber, zaman ve mekân kavramı sorgulayarak, enstalasyon sanatının oluşumuna zemin hazırlamışlardır. Marcel Duchamp, “hazır yapım” nesneleri kullanarak, malzeme ve sergi mekânını ön plana çıkartarak oluşturduğu, sanat anlayışı ile yaratıcılık kavramının tamamen değişmesini sağlamıştır, biçimciliğe bir tepki olarak, geleneksel sanat kavramı sorgulanmaya başlanmıştır. Sanat ve sanat yapıtlarının tanımı değişerek genişletilmiş, sanatçı ve izleyicinin rolü yeniden şekillenmiştir. Dada hareketi ile beraber geleneksel sanatın sınırları zorlanmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Kurt Schwitters 1923 tarihinde yaşamakta olduğu evinde, mevcuttaki eski eşyaları ve atık malzemelerden oluşan bir sergi yapmıştır. Joseph Kosuth, 1969 yılında yayımlanan “Felsefeden Sonra Sanat” makalesinde, Duchamp ile beraber bilinen geleneksel sanat tanımının sona erdiğine inanır. Dönemin bir başka sanatçısı olan Joseph Beuys'un sanatın üretene ve üretilen sanata getirdiği yeni tanımlar, sanatın bugünkü geldiği konum doğrultusunda çok önemli yaklaşımlardır. Beuys'un tanımladığı sanatçı kavramı ile herkesin sanatçı olmasını mümkün kılmıştır. Sanatçı Jackson Pollock, farklı sanat tarzını ortaya koyarak, performans sanatı ve beden sanatının ortaya çıkış noktası olarak önemli bir döneme öncülük etmiştir. Kavramsal sanatın oluşumu ile 1960'lı yıllarda sanatta nesnenin varlığını sorgulamaya başlayan sanatçılar ise bir tartışma içine girmişlerdir. Kavramsal sanat ve enstalasyon sanatı arasındaki ilişkinin anlatılmaya çalışıldığı bu tezde, enstalasyon sanatının günümüzdeki özelliklerine kavuşması örnekler ile anlatılmıştır. Bu tezde, Bienaller ve Documenta gibi platformlarda kendine yer bulan enstalasyon sanatının konumlandırıldığı yerler, sanat akımları üzerinden örneklendirilerek çalışılmıştır. Tezin son bölümünde ise, günümüzde enstalasyon sanatı güncel konuları ve yorumları işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Enstalasyon Sanatı, Çağdaş Sanat, Uygulama Alanları, Yerleştirme Sanatı, Kavramsal Sanat

ABSTRACT

The thesis has investigated the first traces of the art of installation, focusing on the necessity of examining the artistic expression of each period within its own socio-cultural identity. In terms of where the art of installation stands today, drawings on the Paleolithic cave walls, temple arrangements in the Bronze Age and examples of funerary rituals in the Iron Age hold a very important position. The artists of the period, together with the art movements, laid the groundwork for the formation of installation art by questioning the concept of time and space. Marcel Duchamp has taken an important step in terms of installation art with her ready made art approach, which she created by using ready-made objects and highlighting her material and space. Duchamp has completely changed the concept of creativity and with this important step, as a reaction to formalism, the concept of traditional art has begun to be questioned. The definition of art and artwork has been changed and expanded, and the role of artist and viewer has been reshaped. The boundaries of traditional art began to be strained with the dada movement. Kurt Schwitters made an exhibition of old items and leftover materials in his own house where he used to live. Joseph Kosuth's article *Art After Philosophy* published in 1969, classifies stages of art as before and after Duchamp and believes that the traditional definition of art by the artist, has come to an end. Joseph Beuys introduces new definitions to the producer of the art, the artist and the audience which the art is produced, which are very important approaches in line with the position of today's art. Artist Jackson Pollock pioneered an important period as the emergence point of performance art and body art by revealing her different art style. The relationship between conceptual art and art of installation and the formation process of performance art are also mentioned in this thesis, in which is intended to be explained by strengthening it contextually with artist examples from artists. In this thesis, the places where the art of installation located, such as Biennials and Documenta; which are platforms where art meets public are studied by exemplifying through art movements.

Keywords: Installation Art, Contemporary Art, Fields of Application, Conceptual Art

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	5
1.2. Araştırmanın Önemi	5
1.3. Araştırmanın Yöntemi	5
1.4. Araştırmanın Kapsamı.....	5
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	6
2. ENSTALASYONUN İLK İZLERİ	7
2.1. Duvar Resimleri, Mağara Düzenlemeleri.....	7
2.2. Tunç Çağı, Şehir ve Tapınak Düzenlemeleri	19
2.3. Demir Çağı	21
2.4. Modern Sanatın İlk Sinyalleri.....	33
3. SANAT AKIMLARI VE İZLERİ.....	37
3.1. Mekân ve Nesne Olgusu	41
4. ENSTALASYON SANATININ ÖNCÜLERİ VE ÖRNEKLERİ	70
4.1. Kavramsal Sanat ve Enstalasyon İlişkisi.....	70
4.2. Performans Sanatı	85
5. ÇAĞDAŞ SANATTA ENSTALASYONUN YERİ	105
5.1. Türk Çağdaş Sanatında Enstalasyonun Oluşumu	105
5.2. Bienallerde Enstalasyon Sanatının Yeri ve Örnekleri	114
5.3. Enstalasyon ve Galeriler	124
5.4. Enstalasyonların Müzelerde Konumlandırılması ve Koleksiyonlara Girmesi.....	126
6. SONUÇ	132
KAYNAKLAR.....	134
EKLER	1
Ek 1. David Spriggs ile Röportaj.....	
Ek 2. Michael Petry ile Röportaj.....	

Ek 3. Merve Şendil ile Röportaj

Ek 4. Ali Kanal ile Röportaj



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1.	Sistine Şapeli, Michelangelo Kıyamet Sahnesi, 1508-1512	2
Şekil 1.2.	Jackson Pollock, Numara 32, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1950	4
Şekil 2.1.	Lascaux Mağarası, Koşan Boğalar Salonu, Fransa, M.Ö. 20.000.....	8
Şekil 2.2.	Lascaux Mağarası, Çin Atı, Fransa, M.Ö.20.000.....	9
Şekil 2.3.	Altamira Mağarası, İspanya, M.Ö 35.000-11.000	11
Şekil 2.4.	Göbeklitepe, Şanlıurfa, 2019.....	13
Şekil 2.5.	Totem, Urfa Kent Müzesi	14
Şekil 2.6.	Ugo Rondinone, Seven Magic Mountains, 2016	15
Şekil 2.7.	Leopar Kabartmaları, M.Ö. 6000	16
Şekil 2.8.	Leopar Postu Sarmış İnsan Figürü, M.Ö. 6000, Duvar Resmi	17
Şekil 2.9.	Çatalhöyük Boğa Avı Sahnesi, M.Ö. 6000, Anadolu Medeniyetler Müzesi. ...	18
Şekil 2.10.	Çatalhöyük Geyik Etrafında İnsan Figürleri, M.Ö. 6000, Anadolu Medeniyetler Müzesi	19
Şekil 2.11.	İhtar Kapısı ve Tören Yolu Çini Kabartmaları, M.Ö 604-652, Eski Şark Eserleri Müzesi	20
Şekil 2.12.	Dipylon Amphora, M.Ö. 760-750, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi.....	22
Şekil 2.13.	Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Theater, 2005	24
Şekil 2.14.	Judy Chicago, The Dinner Party, 1979	26
Şekil 2.15.	Judy Chicago, The Dinner Party Teşekkür Panelleri, 1979	27
Şekil 2.16.	Antoine Callet, Saturnalia, 1783	28
Şekil 2.17.	Olafur Eliasson, The Open Pyramid, 2016.....	29
Şekil 2.18.	Tabut, Yunanistan Ulusal Arkeoloji Müzesi, M.Ö 850	31
Şekil 2.19.	Nebamun'un Bahçesi, İngiliz Müzesi, M.Ö. 1400.....	32
Şekil 2.20.	Pablo Picasso, Keman, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1950	33
Şekil 2.21.	Berndnaut Smilde, Nimbus Midland, 2017	35
Şekil 2.22.	El Greco İsa'nın Dirilişi, Madrid, 1597-1604	36
Şekil 3.1.	Christian Bolstanski, Théâtre D'ombres, 1984	38
Şekil 3.2.	Antoni Gaudi, La Sagrada Familia, 1800.....	39
Şekil 3.3.	Daniel Buren, The Observatory of Light, 2016	40
Şekil 3.4.	Christopher Janney, Harmonic Convergence, 2011.....	41
Şekil 3.5.	Georges Braque, Gitar Çalan Adam, 1911.....	42
Şekil 3.6.	Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, New York Modern Sanat Müzesi, 1907	43
Şekil 3.7.	Juan Gris, Nature morte au compotier et journal, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1916.....	44
Şekil 3.8.	Umberto Boccioni, Dynamism os a Cyclist, 1913	46
Şekil 3.9.	Richard Deacon, What could make me this way, 1993	47
Şekil 3.10.	Vladimir Tatlin, Köşe Kabartmaları, 1914-15	48
Şekil 3.11.	El Lissitzky, Proun G 7, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1923	49
Şekil 3.12.	Naum Gabo, Column 1923, Louisina Museum of Modern Art	50
Şekil 3.13.	Isabel+Helen, Konstrüktivist Oyun Alanı, 2015	51
Şekil 3.14.	Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal, 1919	52
Şekil 3.15.	David Spriggs, Paradox of Power, 2007	53
Şekil 3.16.	David Spriggs, Stratachrome, 2010.....	53
Şekil 3.17.	Hugo Ball, Cabaret Voltaire, 1916	54
Şekil 3.18.	Marcel Duchamp, Bisiklet tekerleği, 1913.....	55
Şekil 3.19.	Francis Picabia, Cacodylic Eye, 1923	56
Şekil 3.20.	Jeff Koons, Three Ball, 1980.....	57

Şekil 3.21. Man Ray, Ingres'in Kemanı, 1924, Ludwig Müzesi, Almanya	58
Şekil 3.22. Kurt Schwitters, Merz Picture 25 A The Star picture, Almanya, 1920.....	59
Şekil 3.23. Kurt Schwitters, Merzbau, 1933.....	59
Şekil 3.24. Gregor Schneider, Completely Insulated Guest Room, 1995	60
Şekil 3.25. Marcel Duchamp, Bir Mil İplik, 1942, New York.....	61
Şekil 3.26. Tomás Saraceno, Orbit, Kunstsammlung K21 Müzesi, 2018	62
Şekil 3.27. Salvador Dali, Venus de Milo, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1936-1964.....	63
Şekil 3.28. Salvador Dali, Mae West Room, 1974-1975	64
Şekil 3.29. Dan Flavin, Tatlin İçin Anıt, 1964	65
Şekil 3.30. Carl André, Timber Piece, 1964.....	66
Şekil 3.31. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, Millenium Park Chicago, 2004.....	67
Şekil 3.32. Donald Judd, İsimsiz, 1966-1988.....	68
Şekil 3.33. Yayoi Kusama, Nergis Bahçeleri, 1966	69
Şekil 4.1. René Magritte, The Empty Mask, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1928	70
Şekil 4.2. Yves Klein, Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri, 1960	71
Şekil 4.3. Piero Manzoni, Sanatçının Dışkısı, 1961	72
Şekil 4.4. Sol LeWitt, Dört Cepheli Piramit, 1999.....	73
Şekil 4.5. Joseph Kosuth, One and the Three Chairs, 1965	74
Şekil 4.6. Doris Salcedo, İsimsiz, 8.İstanbul Bienali, 2003	75
Şekil 4.7. Tadashi Kawamata, The Shortcut Chairs, 1998.....	76
Şekil 4.8. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, 1965	77
Şekil 4.9. Allan Kaprow, Yard, 1961	78
Şekil 4.10. Ai Weiwei, Ay Çiçeği Tohumları, 2010	79
Şekil 4.11. Name June Paik, Baş İçin Zen, 1962.....	80
Şekil 4.12. Name June Paik, Rastgele Erişim, 1963-1979.	81
Şekil 4.13. Name June Paik, Electronic Superhighway, 1995	82
Şekil 4.14. George Maciunas, Fluxkit, 1964	83
Şekil 4.15. George Maciunas, Flux Pinpon, Arter, 1976	83
Şekil 4.16. Lucio Fontana, Spatial Concept, 1960	84
Şekil 4.17. Yoko Ono, Kesip Bıçme İş Performansı, 1964.....	85
Şekil 4.18. Joseph Beuys, Amerikayı Seviyorum, Amerika da Beni, 1964	86
Şekil 4.19. Joseph Beuys, Klavier Oxygen, Arter, 2021	87
Şekil 4.20. Hermann Nitsch, Orgies Mysteries Theatre, 1975.....	88
Şekil 4.21. Günter Brus, Self Decoration, 1964	89
Şekil 4.22. Ana Mendieta, Hayat Ağacı, Iowa, 1976	90
Şekil 4.23. Chris Burden, Mıhlınmış, 1974	91
Şekil 4.24. Marina Abramović, Ritim 0, 1974	92
Şekil 4.25. Marina Abramović and Ulay, Light/Dark, 1977	92
Şekil 4.26. Yayoi Kusama, Naked Event, 1968	93
Şekil 4.27. Şükran Moral, Sanatçı, 1994	94
Şekil 4.28. Nezahat Ekici, Kişisel Haritası, 2020.....	95
Şekil 4.29. Christo ve Jeanne Claude, Wrapped Reichstag, 1995.....	96
Şekil 4.30. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1970.....	97
Şekil 4.31. Ayşe Erkmen, Su Üstünde, 2018 Almanya.....	98
Şekil 4.32. James Turrell, Wedge work V, 1974.....	99
Şekil 4.33. Juan Muñoz, Double Blind, 2001.....	100
Şekil 4.34. Ilya Kabakov, The Place of Projects, 1998	101
Şekil 4.35. Richard Serra, A Matter of Time, 2014.....	102
Şekil 4.36. Füsun Kavalcı, Soyunuyoruz, 2017	103
Şekil 4.37. Lygia Pape, Ttéia, Kunstsammlung K20 Müzesi, 2022.....	104

Şekil 5.1.	Füsun Onur, Gölge Oyunu, 1987	106
Şekil 5.2.	Serhat Kiraz, Dinlerin Tanrısı, Tanrıların Dini, 1989	107
Şekil 5.3.	Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, Arter, 2019	108
Şekil 5.4.	Volkan Arslan, Evim Evim Güzel Evim, 15. İstanbul Bienali, 2017	110
Şekil 5.5.	Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, 16. İstanbul Bienali, 2019.	111
Şekil 5.6.	Sarkis, Çaylak Sokak, Arter, 2019	112
Şekil 5.7.	Refik Anadol, Aktif Strüktürler; Akustik Formasyon, 2011.....	113
Şekil 5.8.	Canan Tolon, Hasar, Arter, 2019	114
Şekil 5.9.	Gino De Dominicis, İş ve Davranış, 1972	115
Şekil 5.10.	Dan Graham, Public Space, Venedik Bienali, 1976.....	116
Şekil 5.11.	Vincenzo Eulisse, Kasap, 1986	117
Şekil 5.12.	Damien Hirst, Mother and Child, 1993	118
Şekil 5.13.	Santiago Sierra, Wall Enclosing a Space, Venedik Bienali, 2003	119
Şekil 5.14.	Hüseyin Bahri Alptekin, Don't Complain, 51. Uluslararası Venedik Bienali, 2007.....	120
Şekil 5.15.	Tadashi Kawamata, Construction Site Project	121
Şekil 5.16.	Füsun Onur, Evvel Zaman İçinde, 2022.....	122
Şekil 5.17.	Thomas Hirschhorn, Bataille Monument, Documenta 11, 2002.....	123
Şekil 5.18.	Claire Pentecost, toprak-erg, Documenta 13, 2012.....	124
Şekil 5.19.	Tara Donovan, Plastic Cups, 2006	126
Şekil 5.20.	Maurizio Cattelan, All, Guggenheim Müzesi, 1989	127
Şekil 5.21.	Do Ho Suh, Ev içinde Ev, Modern ve Çağdaş Sanat Ulusal Müzesi, Seul, 2014	128
Şekil 5.22.	Ergin Çavuşoğlu, Dust Breeding, Guggenheim Müzesi, 2016	129
Şekil 5.23.	Ernesto Neto, Blue Cave, Denver Sanat Müzesi, 2002.....	129
Şekil 5.24.	Ersin Han, Bir Hayvanın Gözlerinden, OMM Müzesi, 2019.....	130
Şekil 5.25.	Michael Petry, A Line Lives in the Past and the Future, 2017.....	131

1. GİRİŞ

Enstalasyon; sanatçıların, yaşadıkları ülkelerin ekonomik, sosyo-kültürel, siyasi ve politik durumunu göz önünde bulundurarak yarattıkları bakış açısı ile yaratıcılıklarını desteklemeleri sonucunda, gelişen teknolojiler ile beraber sanatlarını besledikleri bir sanat piyasası oluşturmuştur. Enstalasyon Sanatının dünya tarihi içerisindeki gelişimine katkı sağlayan sanatçılar, nesne, mekân ve zaman kavramları ile güncel pratikler arasında ön plana çıkmıştır.

Enstalasyon kelimesinin kökeni Fransızcadan gelmekte olup, diğer dillere de geçmiştir. Türkçe’de ise *yerleştirme* anlamına gelmektedir. Enstalasyon sanatının tarihi, sıradan bir klozeti tüm basitliği ile sergileyen Marcel Duchamp’a uzansada, tarih öncesi çağları araştırdığımızda duvar resimleri ve mağara düzenlemeleri ile enstalasyon arasında yakın bir bağ kurmak mümkün olmaktadır. Sıradan ve bir özelliği olmayan pisuarın, bir sanat eseri olmasını sağlayan en önemli şey ise kullanım alanı dışında kullanılıyor olması ve sergilenmesidir. Bu bakış açısının oluşması, enstalasyon sanatının bugün geldiği noktayı anlayabilmek için gereklidir. Sanatın ilk işaretleri olarak nitelendirebileceğimiz Paleolitik Dönem’de mağara duvarlarının üzerine yapılan çizimler, Tunç Çağı’nda tapınak düzenlemeleri ve Demir Çağı’nda cenaze ritüelleri önemli örneklerdir. Neolitik dönem avlanma eyleminin dışavurumcu ifadesi olan av sahneleri sadece hayvan betimini değil insanoğlunun hayvan avlama öncesi ritüellerini içeren bilgiler de sunar. Kendini içinde bulunduğu koşula ve duruma adapte etmek isteyen insanoğlu, kalıcı olması için bunu sanatsal bir ifade ile çizer. Bu eylemlerin insanlık tarihinde değişmeden süregelen uzantıları, 1900’lere kadar uzanır. Viyana Aksiyonistleri ile tekrar ortaya çıkan benzer ayinler ve arınma ritüelleri, Burkert (1994, s. 149)’a göre antik Yunan’da Apollon ve Artemis için düzenlenen festivallerin içeriklerinden farklı değildir.¹ Her iki ritüelde de “kurban edilen” vardır. Gotik dönemden Rönesans’a geçiş ile beraber modern sanatın ilk sinyalleri verilmiş olup, bu dönemin sanatçıları ve eserleri dönem özelliklerine sahiptir. Roma Vatikan’da bulunan Michelangelo tarafından boyanan Sistine Şapeli’nin ana duvarında yer alan Kıyamet sahnesinin (1536-1541) resmedildiği freskte lanetliler ve kutsanmışların ayrılmasındaki çarpıcı ifadede Michelangelo tabuları yıkarak ilk defa çıplak figürü kullanmıştır (Şekil 1.1). O döneme kadar kıyamet gününü resmeden sanatçının eserlerinde

¹ Walter Burkert (1931-2015) Eski Yunan dini araştırmalarının, en önemli araştırmacıları arasındadır.

figürler kıyafetliyen, insan duygularını tasvirleyen ilk sanatçı olan Giotto di Bondone (1267-1337) giysiler içinde betimlediği insan vücudunda ışık ve gölgeyi kullanarak fiziksel özelliklerini ortaya çıkarmıştır.



Şekil 1.1. Sistine Şapeli, Michelangelo Kıyamet Sahnesi, 1508-1512 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2013)

19. Yüzyıl ile birlikte yaşanan teknolojik gelişmeler, endüstrileşme ve Avrupa’da meydana gelen modernleşme, sanat eserleri açısından da değişim sürecinin başlangıcıdır. Yaşanan bu değişimler Konstrüktivizm ile başlar ve Dada ile devam eder. Dadaist sanatçılar bu dönemi bir sanat akımı olarak değil, devrimsel bir yapılaşma olarak düşünmektedirler. Bu dönemle beraber sanat sorgulanmaya başlanmıştır, klasikleşmiş estetik düşüncesi yerine “anti estetik” fikri ortaya atılmıştır. Joseph Beuys, sanatın birçok dalında üretim yapan, sanatın insan üzerinde iyileştirici bir etkisi olduğunu savunan bir sanatçı olup enstalasyon tarihi açısından önemli bir sanatçıdır. Joseph Beuys eserlerini tasarlarken, mekân kavramını da işin içine katarak sanatı ile içiçe geçmesini sağlamıştır. Belirli bir mekâna özgü olan sanatçının işleri, izleyicilere farklı deneyimler yaşatarak bulundukları mekâna anlam kazandırmışlardır. Beuys’un eserlerinde onun için önem taşıyan birçok malzemeyi sembol olarak kullanarak yapıtlarıyla mesajlar vermek istemiştir. Beuys’a göre sanat insanın fikri

ve eylemlerinden oluşmaktadır (Lynton, 1999, s. 48). Beuys enstalasyon sanatı açıklayıcı anlatılarında, değişim ve dönüşümü kullanarak, sanatında büyü yaptığını açıklamıştır. Onun sanatında amaç, “insana ve doğaya dönüş” tür. Beuys, bireyin toplum içindeki yalnızlığını sorgulamış, bir büyücü gibi insanı ve evreni kutsamıştır (Yılmaz, 2013, s. 293).

Marcel Duchamp’ın “hazır yapım”ları², Kurt Switter’ın “Merzbau”³ adı altında tasarladığı mimari öğeleri içeren işleri, Yves Klein’in insan vücudunu kullanarak yaptığı resimler ile kendilerini farklı şekillerde ifade etmişlerdir. Klein, kendi bestesi eşliğinde, kendi oluşturduğu mavi tonuna çıplak mankenleri bulayarak, tuval üzerinde yuvarlayarak resim yapmıştır. Bu çalışması, performans sanatı anlamında önemli rol oynamaktadır (Antmen, 2021, s. 223). Aborjin kültürünün⁴, Klein’in sanatı ile bağdaştığı noktaları vardır (Yılmaz, 2013, s. 363). Aborjinler kabilelerine ait simgeleri bedenlerine çizerek boyuyorlar ve boyamanın kendisinin tören olarak görüldüğü bu çizimler, her ayın için farklı şekilde bir boyama tarzı ile yapılmıştır. Klein’da aynı aborjin kabilesi gibi modellerini dans eşliğinde oluşturuyordu. Switter ise bir mekân üzerinde yaparak tasarladığı eserleri yaptığı zaman, hiç kimsenin aklında mekânı deneyimleme fikri yoktur. Bu sanatçıların eserleriyle enstalasyon sanatının günümüze uzanan zeminini hazırlamışlardır. Daha sonra, “hazır yapım” tekniğine montaj, asamblaj ve kolaj gibi farklı yöntemler eklenerek çeşitlendirilmiştir. 1960’lı yıllarda sanatta nesnenin varlığını sorgulamaya başlayan sanatçılar bir tartışma içine girmişlerdir. Kavramsal sanatın oluşumu ile enstalasyon sanatı farklı birer anlatım dili olarak karşımıza çıkar. Dada akımı ile birlikte, izleyici ve sanat eseri arasındaki anlam ve mesafe değişmeye başlar. Sanatçı eserini tercih ettiği kapalı veya açık olan mekânın özelliklerine göre tasarlayarak izleyiciye yeni deneyimler yaşatır. İzleyicinin katılımına önem veren bir sanat olan enstalasyon ile beraber sanat eseri sergilenen bir tablo ve obje olmaktan çoktan çıkmıştır. Bu eserlerde birçok farklı disiplinden; performans sanatları, mimarlık, heykel, müzik gibi içerik görmek mümkündür. Marcel Duchamp ve Kurt Schwitters enstalasyon sanatının ilk örneklerini sergilemişlerdir. 1970 yılı hem enstalasyon hem de performans sanatının günümüzdeki özelliklerine sahip olması açısından önemli bir yıl olmuştur. 1920’li yıllarda ortaya çıkmaya başlayan performans sanatı o zamanlar yalnızca bir akım olarak kabul edilmektedir. Farklı dönemlerde ortaya çıkan farklı sanat yaklaşımları, daha önceki

² Marcel Duchamp, tüketim amacı ile üretilmiş sıradan ve gündelik hazır nesneler üzerinde yaratıcılığını ve ustalığını kullanarak sanat eserlerine dönüştürüyordu. (Lynton, 2004, s. 130)

³ Merz bulunmuş bir sözcüktür, bir kolaj çalışması esnasında, artık malzemeleri toplayıp kolaj yapmayı seven Schwitters kâğıtta yazılı olan “Kommerzbank” sözcüğünden türetmiştir. (Yılmaz, 2013, s. 159)

⁴ Avustralya yerlisi.

sanata ilişkin kabul görmüşlüklere alternatif olarak malzeme ve farklı teknikler sunmuştur. Performans sanatının temeli 20.yüzyıl başlarındaki Dada akımına ve fütürist performanslarına kadar uzanmaktadır. Bu akımın öncülerinden Jackson Pollock fırçasını sopa gibi kullanarak, tuvale değdirmeyip üstünde tutarak, tecrübesi ile boyanın akışını kontrol ederek yeni eserler ortaya çıkartır (Fineberg, 1995, s. 87) (Şekil 1.2).



Şekil 1.2. Jackson Pollock, Numara 32, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1950 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Fluxus 1960'lerden 1970'lere kadar Joseph Beuys, Nam June Paik, John Cage gibi sanatçılar tarafından, estetik düşünceleri bir tarafa bırakılarak gündeme getirilmiştir. Bu sanatçılar kullanılan sanat malzemelerinin ve yöntemlerinin geliştirilmesi ve genişletilmesi konusunda büyük rol oynamıştır (Antmen, 2021, s. 204). Doğaçlamadan yola çıkan performans sanatçılarından biride Viyanalı Aksiyonistlerdir. Her şeyin malzeme olarak kullanabileceğini ve özgürlüğü savunan performans sanatçılarından Marina Abramović'in seyirciye meydan okuyan tavrının altında performansçının ve seyircinin ortak deneyimi yer almaktadır. Bu bağlamda seyirci ve sanatçı eseri enerji diyalogu ile beraber ortaya çıkartır (Abramović & Kaplan, 2016). Enstalasyon sanatçıları, alışılmadık şekilde sergilenebilecek ve izleyicinin tüm duyuşsal deneyimini hesaba katacak işler yapmakla giderek daha fazla ilgilenmişlerdir. 1980 yılından itibaren enstalasyon örneklerine bakıldığında doğal malzemelerin yanı sıra video, ses, bilgisayar, internet gibi araçların

kullanıldığı görülür. Günümüzde enstalasyon sanatı müzeler ve galeriler tarafından kabul gören, baskın bir sanat türü olmuştur.

1.1. Araştırmanın Amacı

Antik Çağ mağara resimleri ve duvar düzenlemelerinden başlayarak, günümüzden binlerce yıl önce gerçekleşmiş olan Gotik dönemden Rönesans'a geçiş ile devam eden süreç örneklendirilerek sanatın ve sanatçının geçirdiği evrim üzerinde durulması planlanmıştır. Farklı uzman görüşleri ile tarih sıralamasına göre araştırılıp, sanatın oluşum evrelerinin incelenerek enstalasyon sanatının oluşumuna etkileri araştırılmıştır. Bu çalışmada dönem insanların yaptıkları sanatın bugünkü koşullarda nasıl yer bulduğu araştırılıp, örnekler ile ilişkilendirilmiştir. Enstalasyon sanatçıları ile röportajlar yapılarak araştırma desteklenmiş, sanat akımlarının birbirlerine etkileri ve farklılıkları üzerinde durulmuştur.

1.2. Araştırmanın Önemi

Akademik literatürde, Enstalasyon sanatının tarihi süreci antik çağdan başlayarak günümüze kadar anlatan kapsamlı bir araştırma bulunmamaktadır. Ayrıca, bu çalışmada enstalasyon sanatının oluşumundan bu döneme kadar gelen zaman dilimi, farklı yaklaşımlar ve akımlar ile ele alınarak literatüre katkı yapmak amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, Başkent Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi, Cumhurbaşkanlığı Millet Kütüphanesi; akademik veri tabanlı web sitelerinden, süreli yayınlardan, makalelerden, online dergi ve gazetelerden, müze ve galerilerden yararlanılmıştır. Türkçe, İngilizce, Fransızca çeşitli yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır.

1.4. Araştırmanın Kapsamı

Bu çalışmada öncelikle enstalasyon sanatının ilk izlerine rastladığımız antik çağ dönemi mağara düzenlemeleri ve duvar resimleri incelenerek, enstalasyon sanatı üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. İkinci olarak sanat akımları arasındaki farklılıklar ve gelişmeler incelenmiştir. Enstalasyon Sanatının dünyadaki estetiksel konumu ve önemi araştırılarak

örnekler ile karşılaştırılmıştır. Üçüncü olarak 1960 sonrasında tüm dünyada baskın olmaya başlayan Kavramsal Sanatının beraberinde Fluxus, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Enstalasyon, Video-Art gibi farklı birçok sanat biçiminin doğmasına neden olması üzerinde örnekler verilerek durulmuştur. Marcel Duchamp “hazır yapım” kavramı ile beraber, kendini yeni şekil ve eğilimlerle ifade etmeye başlayan enstalasyon sanatı, kendi içerisinde gelişerek bir sanat türü haline gelmeye başlaması ve sanatçılar tarafından tercih edilmeye başlamış olup bunlar örneklendirilmiştir. Dördüncü olarak, geleneksel sanat anlayışının dışında bir anlatım şekline sahip olan Enstalasyon sanatının Çağdaş Sanat noktasında, resim, heykel gibi görsel sanatlarda kendine yer bularak galerilerden, müzelere, Bienallere⁵ ve Documentalara⁶ geçiş sürecinden bahsedilerek, tezin kapsamı doğrultusunda; enstalasyon sanatının, mekânla ilişkisi, nesnelerin bir arada sergilenmeye başlamasından bahsedilerek, Türkiye’deki konumu üstünde durulmuştur.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırmanın sınırlılıklarını, enstalasyon sanatının tüm dünyada oluşumunu sağlayan sanat akımları ve sanat türleri açısından ele alınması ve sanat ve sanatçı örnekleri üzerinden değerlendirme yapılması oluşturmaktadır. Araştırma kapsamındaki sanatçılara sorulan sorular, sosyal medya platformu instagram üzerinden ve e-posta uygulaması üzerinden yapılmıştır. Bu kaynaklar yardımıyla da konu başlıklarıyla ilgili her veri ayrı ayrı toplanıp, birleştirilerek anlamlı bir şekilde düzenlenmiş ve görsellerle birlikte desteklenerek bir sonuca ulaşılmıştır.

⁵ Bienal, Fransızca "her bir diğer yıl" anlamına gelen ve iki yılda bir düzenlenen etkinliklere verilen addır. Çoğunlukla kültürel veya sanatsal faaliyetler için kullanılan bir terimdir. En eski Bienal 1895'ten beri düzenlenen Venedik Bienali'dir.

⁶ Documenta 1955'den beri her beş yılda bir Almanya'nın Kassel şehrinde yer alan modern ve çağdaş sanat sergisidir.

2. ENSTALASYONUN İLK İZLERİ

2.1. Duvar Resimleri, Mağara Düzenlemeleri

Sanat insanla neredeyse yaşıt sayılır (Fischer, 1990, s. 13). Sanat ve insanın var olması yaklaşık olarak aynı zamanda gerçekleşmiştir diyebiliriz. Paleolitik dönemde insanoğlunun verdiği hayat mücadelesi, korku ve yalnızlık sanatın oluşumunu tetiklemiştir. Geçmişten bugüne kadar, arkeolojik kazılarda birçok mağara ve duvar resimleri keşfedilip, incelenmiştir. Winckelmann (2017, s. 25)'a göre sanatın bir vatani olduğunu söylemek için bir nedenimiz yoktur, sanatın doğuşu, geçirdiği evrimleri ve çöküş sürecini anlamak için Antik Çağdan kalan eserleri incelemek gereklidir. İnsanın ilk işlediği nesne olan taş yontularak alet yapılmış veya yaşam deneyimi sanatsal ifade ile işlenmiştir.

Yapılan antropolojik, arkeolojik ve sosyolojik araştırmalar, insanlığın tarih boyunca yaşamları, yaşadıkları olaylara tepkilerini sanatsal ifade ile sunmaları, bu bağlamda düşünce yapıları konusunda bilgiler sunar. Paleolitik dönem insanı yaşamak için avlanmak ve hayatta kalabilmek için tehlikeli hayvanlardan kendisini korumak durumundadır. İşte bu yaşanan korku ve mücadelenin aşılabilmesi için yaşanan izleme konumuna soyunan insan, aynı zamanda yaşadığını da betimlemiştir. Paleolitik dönem iklim ve çevre koşulları nedeniyle insanoğlu yaşamını daha korunaklı mağaralarda sürdürmüş ve yaşam deneyimini de mağara duvarlarına çizmiş ve boyamıştır. Paleolitik dönemde mağara çizimlerinde av ile ilişkili mücadelenin ana temasını oluşturan hayvan figürlerinin daha ağırlıkta olduğu görülür. Doğayı izleyen insan avladığı hayvanın tüm detaylarını işlemiştir. Breuil (1965, s. 28-45)'a göre büyüsel öneme sahip olduğu düşünülen bu çizimler, insanın hayvanı betimlediği zaman onun üzerinde kazanacağı hakimiyet ile avını avlayacağı ve yemeğini elde edeceği yönündedir. Yaratıcılığını korkunun üstesinden gelmek için kullanan insan, doğanın sunduğu doğal pigmentleri boya olarak kullanılmıştır. Tekkök'e göre doğal olarak nitelendirilen boyalar deniz canlılarından veya bitkilerden elde edilen boyalardır, doğal olmayanlar ise metal bileşeni içeren doğadaki minerallerden veya bunların bileşimlerinden sağlanan boya maddeleridir. Bu döneme ait mağara çizimlerinde kullanılan boyalar renkli topraklardan ve bitkisel ve hayvani yağlar ile yumurta akı gibi malzemelerin karışımından elde edilmiştir (Delamare ve Guineau, 2015, s. 16; Tekkök, 2013, s. 632). Bunlar yoğun olarak kırmızı ve siyah renklerdir. Siyah renk için manganez dioksit veya kömür kullanılmış, kırmızı renk için de demir oksit kullanılmıştır (Curtis, 2017, s. 29).

Söz konusu mağara resimlerinden en çarpıcı grubu oluşturan örneklerden biri 1940 yılında keşfedilen Fransa'daki Lascaux Mağarası'dır. M.Ö 20.000 yılında C14 yöntemi ile tarihlenen ve mağara içinde bulunan resimler Paleolitik dönemde bu bölgede yaşayan hayvan çeşitliliğinin göstergesi olmasının yanı sıra bunların işlenme farklılığı açısından büyük önem taşır.⁷ UNESCO Dünya Mirası Listesine eklenmiştir. Lascaux mağara çizimleri Paleolitik döneme ait olan ve o bölgeye özgü büyük hayvanlardan oluşur. En çok betimlenen hayvan attır. Hegel (1994, s. 8)'e göre sanat, tarihi yansıtır ve bunu en genel ve evrensel şekilde yapar. Yaklaşık olarak 2000 adet figürün çizildiği mağara çizimlerini üç ana kategori altında toplamak mümkündür. Bunlar hayvan çizimleri, az sayıda olan insan figürleri ve soyut çizimlerdir (Curtis, 2017, s. 33, 34). Çizimleri detaylı bir şekilde incelediğimiz zaman geometrik şekil kullanımlarına da rastlıyoruz, bu şekillerde tek düze bir biçim yoktur (Şekil 2.1).



Şekil 2.1. Lascaux Mağarası, Koşan Boğalar Salonu, Fransa, M.Ö. 20.000 (Adams, 2001, s. 24)

Çakmaktaşı, deriden kalıplar, damga yapılan basit araçlar ve pratik fırçalar farklı çizim araçları olarak kullanılsada, çoğu resmin çizimleri el ile yapılmıştır. En etkileyici olan ise perspektif kurallarının o dönemde o günün insanları tarafından bilinmemesine rağmen hayvanların izleyici tarafından hareket ediyor gibi gösterilmesidir. Geyik, sığır, bizon, ayı,

⁷ Radyokarbon tarihlendirme ya da Karbon-14 tarihlendirme, organik madde içeren nesnelerin yaşını belirlemek için kullanılan bir yöntemdir

gergedan, kuş gibi hayvanların resmedildiği mağaradan en ilgi çeken figürün ‘Çin Atı’ olduğunu söyleyebiliriz. At çizimlerinin ortak noktası, ince bacaklara, küçük kafalara ve vücut orantısına göre kalın boyunlara sahip olmasıdır (Curtis, 2017, s. 127) (Şekil 2.2). Bu mağarayı diğer mağaralardan ayıran diğer bir özellik ise tavan boyunca görebildiğimiz büyük figürler ve figür çeşitliliğidir. Mağara 1948 yılında halkın ziyaretine açılmıştır ancak daha sonra eserlerin zarar görüp bozulmaması için ziyarete kapanmıştır. Ziyaretçilerin talebine karşılık verebilmek için mağaranın 200 metre uzağına tıpatıp aynısı bir mağara daha inşa edilmiştir (Curtis, 2017, s. 137).



Şekil 2.2. Lascaux Mağarası, Çin Atı, Fransa, M.Ö.20.000 (Gombrich, 2004, s. 41)

Paleolitik döneme ait yaptığı araştırmalarla arkeolojiye büyük katkısı olan Abbe H. Breuil⁸ oluşturduğu sınıflandırma sistemi ile bir teori geliştirmiştir. Breuil’un bakış açısına göre Üst Paleolitik Dönem insanları mağara duvarlarına çizdikleri figürleri büyü teorisi ile yapmışlardır. Yiyecek bulma ve av eylemlerinde başarılı olduklarını varsayarak mağara çizimlerini gerçekleştirmişlerdir (Curtis, 2017, s. 132). Bu dönem insanların yarattıkları

⁸ Abbe H. Breuil (1877-1961) Avrupa ve Afrika’nın tarih öncesi mağara sanatı konusunda bir otorite olarak tanınan Fransız arkeologdur. Breuil, Sorbonne’da ve Paris’teki Katolik Enstitüsü’nde eğitim gördü. Rahip olarak atandıktan kısa bir süre sonra, Paleolitik sanata güçlü bir ilgi duymaya başlamıştır.

büyü teorileri ile birlikte mağara duvarlarında sanat yaratmaya başlamaları yaşadıkları evrene hükmetme çalışması olarak görülebilir. Fischer (1990, s. 35)'e göre sanat bir büyü aracıdır, insanın doğaya üstünlük sağlamasına ve toplumsal ilişkilerin gelişmesine yaramaktadır. Sigmund Freud (2010, s. 25)'e göre ise Lascaux Mağarasında bulunan hayvan motiflerini büyü ile şeytanlardan korunma isteğine bağlıdır. Figürlerin bu yüzden mağaranın en uzak yerlerine yapıldığını savunmuştur. Figürler, Antik Çağ insanların yaşamlarını kavramamız için önemli örneklerdir. İspanya'da keşfedilen bir diğer önemli mağara ise Altamira Mağarası'dır. Tesadüf eseri keşfedilen ilk mağara olma özelliğine sahiptir ve 20.000 yıl kadar önce yapıldığı düşünülmektedir. Sanat adına ele geçirilen en eski eserler olmasada, Hollingsworth'a göre mağaradaki çizimler o döneme ait olamayacak kadar etkileyicidir. Bu mağara Lascaux kadar özenli korunamadığı için solmalar ve bozulmalar mevcuttur. Çizimlerde rastlanan renklerin çoğunluğu kahverengi, sarı ve siyahtır. Diğer renklerin solma ve bozulma ile yok olması olasılığı da mümkündür (2016, s. 71-85).

19. Yüzyıl'da İspanya ve Fransa'da ilk defa rastlanan mağara çizimleri üzerinde araştırma yapan arkeologlar Breuil'un düşündüğü gibi bunların buzul çağı insanları tarafından yapıldıklarına inanmamışlardır. Gombrich, bu bölgelerde bulunan sanat araçlarının göstergesinde resmedilen hayvanların onları bilen kişiler tarafından kazınarak çizildiğini ortaya koymuştur (Gombrich, 2004, s. 40). Mağara duvarlarına çizilen av resimleri çoğunlukla yaralı veya tuzağa düşürülmüş hayvanları betimlemektedir.

Dönem insanları kendi sanatsal tekniklerini bulmuşlardır, kaya üstünü oymak için çakmak taşından elde ettikleri sivri uçları olan kesikleri kullanmışlardır. Hayvanların kollarından elde ettikleri fırçalarda kullandıkları bir boyama aracıdır. Hazırladıkları boyaları kemik veya kamış ile beraber duvara püskürterek boyama yapmışlardır. Elde etmek istedikleri şekilleri elleri veya ağaç kabukları ile gerçekleştirmişlerdir (Curtis, 2017, s. 29). Bu sanatçıların, mağara çizimlerinde resmettikleri hayvanın özelliklerini vurgulamak için, taş duvarlarının kıvrımlarını izlediği görülür. Örnek verilmesi gerekirse, kaya yüzeyinde bulunan doğal bir çıkıntıyı, bizonun sırtını çıkıntılı bir şekilde resmetmek için kullandıklarını görebilmemiz mümkündür (Şekil 2.3).



Şekil 2.3. Altamira Mağarası, İspanya, M.Ö 35.000-11.000 (Adams, 2001, s. 44)

Bu sebeple resimlerin bazıları yan yana, ya da ters olarak resmedilmiştir (Lewis-Williams, 2002, s. 222). Picasso'nun bu mağarayı gezdikten sonra “12 bin yıl boyunca yeni bir şey öğrenmemişiz” dediği iddiasının ise sanat tarihi açısından çarpıcı bir etkisi vardır (Curtis, 2017, s. 123). Picasso'nun bu primitif çizimleri göz önünde bulundurarak, kendine göre stilize edip çizdiği İspanya'nın önemli simgesi olan boğa eskizleri serisi mağara çizimlerinde gerçekçi bir vurgulama yapan ilkel insana bir gönderme olabilir (Picasso, 1945). Oscar Wilde, *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik* adlı kitabının giriş sayfasında “*Hayat sanatı, sanatın hayatı taklit etmesinden çok daha fazla taklit eder*” demiştir (2019, s. 1). Antikçağ döneminde tüm detayları ile çizilen boğa figürü Picasso'nun yorumu ile basite indirgenerek çizilmiştir. Belki de Picasso sadeleşerek, öze döndüğünü düşünmektedir.

Nesneleri oldukları hali ile çizen ve resim yapmak için yapan Picasso, 1937 yılında kübist dönemine ait olan Fransa'da iç savaşa tepki olarak yaptığı Guernica tablosunda da bulunan tasvirler ile bu düşüncelerini belirtmiştir (Tekkök, 2006). Paleolitik Dönemde yapılan çizimler insanların yaşamlarını sürdürebilmek için yaşadıkları korku, umut gibi duygu ve düşüncelerini günümüze taşımıştır. Günümüz sanatçıları Paleolitik dönem mağara resimlerini referans alarak izleyicilere eserlerinde yansıtabilmektedirler. Detaylı hayvan

izimleri, bu yüzyılda yaşamayan hayvanlar ile ilgili bilgileri bize verir. Böylelikle insanoğlunun nereden ve nasıl geldiği ile ilgili konularda fikir üretebilmemiz mümkündür (Gombrich, 2004, s. 21).

Neolitik ağ büyük değişimlerin olduğu, M.. 10.000- 6000 tarihleri arasını kapsayan ve ilk yapıların olduğu, besinlerin değiştiği, yerleşim alanlarının farklılaşarak düzenlendiği ve yeni malzemelerin bulunduğu bir ağdır. Dönem insanları toprağı elle şekillendirip pişirerek kaplar yapmışlardır, cilalama ve taşı delme Neolitik dönemin keşiflerindendir (Turani, 2000, s. 33). Bu ağda kendi içinde çanak mleksiz Neolitik ve çanak mlekli Neolitik olarak ayrılır. Tarım ve hayvancılık yapmaya başlayan insanların yaşam şekillerinde ve düzenlerinde yapmak zorunda oldukları değişiklikler sanat alanında farklı gelişmelere yol açmıştır. İnsanların mağara yaşamına son verdikleri bu dönemde, kendilerine yaşamak için kulübeler yaparak toplu yaşam alanları için köyler kurmuşlardır. Verimli ve sulak bölgeleri seçen insanlar, genellikle tas kullanarak yaptıkları dikdörtgen plana uygun evlerinin duvarlarını çeşitli kabartmalar, resimler ve heykellerle bezemişlerdir.

Göbeklitepe, Klaus Schmidt tarafından Neolitik döneme ait olduğu keşfedilen, şanlıurfa şehir merkezinin kuzeydoğusunda yer alan (M. 10.500-M. 7.500) bir inanç merkezi ve yaşam alanıdır (Schmidt, 2007, s. 23). Göbeklitepe de yapılan kazılarda, o dönem insanının bir organizasyon içinde yaşadığı ortaya çıkmıştır. Toplu bir yaşam sürecinin olmadığı, şehirlerin kurulmadığı dönemlere ait olan Göbeklitepe'nin, tapınak yapılarının ortaya çıkmasından sonra aslında konut amacı ile değil dini amaç için yapıldığını açıklamıştır. evresinde bir yerleşim alanının yakın zamanlarda bulunması yeni bakış açıları doęurmuřtur⁹ (Clare, 2019) (şekil 2.4).

⁹ Göbeklitepe Araştırma ve Kazı Koordinatörü ve Almanya Arkeoloji Enstitüsü ğretim yesi Dr. Lee Clare, bölgedeki kazılarda elde edilen bulguların insanlık tarihini anlamada çok önemli verileri ortaya koyduğuna işaret etmektedir (Arkeofili, 2019).



Şekil 2.4. Göbeklitepe, Şanlıurfa, 2019 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2019)

Ayrıca kazılar sırasında anlaşılmıştır ki Göbekli Tepe’de yaşayan insanlar inşa ettikleri bu yerleşik tapınakları bir süre sonra toprak altına gömerek başka tapınaklar inşa etmişlerdir. Bu davranışın henüz sebebi bilinmiyor olsa da tapınak yapımının organizasyonu ve toplu hareket etme davranışı gibi tapınakları gömme eylemlerinin iş birliği ile yapılabileceği düşünülmektedir.

Topluluk şeklinde yaşadıkları düşünülen Eski Çağ insanları bir hayvanı ya da bir varlığı benimseyerek, onun o topluluğu koruduğu düşüncesine sahiptirler. Onları koruyan

ve hiçbir zaman yenilmeyen varlığa ithafen totem¹⁰ direkleri dikeylerdiler. Göbeklitepe Nevali Çori’de bulunan totemde bunun göstergesidir (Şekil 2.5). Kolektif bilinç toplumun şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. Émile Durkheim¹¹ 1893 yılında Kolektif bilinci şu şekilde tanımlar; aynı toplumun ortalama yurttaşlarının ortak inançlar ve duygular bütünü, kendine ait bir hayata sahip özel bir sistem oluşturur; bu sistem kolektif veya ortak bilinç olarak adlandırılabilir.



Şekil 2.5. Totem, Urfa Kent Müzesi (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2020)

Günümüz sanatçılarından, Ugo Rondinone gerçekleştirdiği enstalasyonlarda, primitif sanata yaptığı modern işlerle gönderme yapmıştır (İba, 2021). *Seven Magic Mountains* adlı

¹⁰ Totem, Kişi ya da grupların kendilerini özdeşleştirmek için seçtikleri bir hayvan esaslı animistik bir dindir (Schmidt, 2007, s. 308).

¹¹ Émile Durkheim (1887–1917) Fransız sosyolog, sosyolojinin kurucularından sayılmaktadır. Sosyoloji adı her ne kadar August Comte tarafından verilmiş olsada, Fransız Sosyolojisi 19. Yüzyılın sonundaki güçlü etkisini ona ve onun kurmuş olduğu *L'Année Sociologique* isimli yayına borçludur.

11 metre uzunluğundaki enstalasyon çalışması, primitif döneme gönderme niteliğindedir. Nevada çölünde bulunan renkli taşlardan yapılmış olan totem'in, şehir yaşamından uzakta sergilenmesi ve mekân seçimi düşündürücüdür. Bu enstalasyonun mekânı sayesinde şehir yaşamını seven insan, çölü ziyaret etmeye başlamıştır. Günümüz ve geçmiş arasında bağlantı kurmamızı sağlayan çalışma, ilkel ve modern arasında bağlantı hissiyatı vermektedir (Şekil 2.6).



Şekil 2.6. Ugo Rondinone, Seven Magic Mountains, 2016 (Sierzputowski, 2016)

Çatalhöyük, Türkiye’de Konya ilinin güneydoğusunda yer almaktadır. Bu Neolitik kentinde bulunan bulgular, yerleşik toplum hayatına geçen insanların, sosyal değişim sürecine ve gelişimine tanıklık eder. Hodder, bu bölgede bulunan resimler ve heykellerde ölümün ve avın tasvir edildiğini belirtmiştir. Bu resimler ve yerleştirmeleri incelediğimiz zaman ev içindeki yaşamı tasvir ettiğini söylememiz mümkündür (2021, s. 48). Şiddet, ölüm ve acı teması sanatın her zaman içinde olan duygulardır, mağara yerleştirmelerinde bu duygular hissedilmektedir. Antropolog Maurice Bloch “Prey into Hunter” kitabında ayinlerden bahsetmiştir. Bu ayinler, öbür dünyaya gidip gelmekle ilgilidir. Yeni üyelerin kabul töreni, üyelerin sembolik olarak öldürüldüğü törenlerdir. Bloch, bu geçişlerin önemli olduğunu vurgular çünkü şiddet öteki dünyaya geçişin bir parçasıdır. Bu hayatı terk etmek insana, hem kendini hem de başkalarını olumsuz ve doğa üstü görme olanağı sağlar (Bloch,

1992, s. 68-75). Çatalhöyük sanatının ana temasına baktığımız zaman leopar çizimlerine rastlamaktayız. Bu leoparlarla alakalı ilk arkeolojik izlere, Çatalhöyük'te rastlıyoruz (Hooder, 2021, s. 29) (Şekil 2.7).



Şekil 2.7. Leopar Kabartmaları, M.Ö. 6000 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Çatalhöyük duvar çizimlerinde önemli sahnelerden biri kalabalık bir grup ile resmedilen avlanmadır. İlkel insan, av sahnelerini incelediğimiz zaman tiyatronun üç ana unsuruna rastlayabiliriz. Bunlar eylem, taklit ve toplu katılımdır (Fuat, 1984, s. 9-12). Avını kolay yakalamak isteyen avcı, leopar postunu vücuduna sararak hayvanın kokuyu almasını sağlayarak ve bir leopar gibi avına saldırıp onu taklit ederek av eylemini gerçekleştirmeye çalışmaktadır (Şekil 2.8). Elinde o döneme ait bir alet ile çizilen insan, tehlike barındıran bir hayvanın çevresinde dans edermiş gibi görünmektedir. Av eylemine katılan insanlar da dans ederek, ellerini çırparak dahil olmuşlardır. Performans ve enstalasyon sanatında olduğu gibi bir izleyicinin katılımı söz konusudur. Av törenleri tasvirlerinde yaşanan av sahneleri, dans eden insanlar ve oyun sahneleri aslında bizlere insanların doğaya karşı birleştiğinin ve duygusal bağ kurduklarının göstergesidir (Nutku, 2000, s. 19).



Şekil 2.8. Leopar Postu Sarmış İnsan Figürü, M.Ö. 6000, Duvar Resmi (Hodder, 2021, s. 65)

Duvar resimlerine baktığımız zaman hayvan figürünü yapan kişinin bu çizimlerle korkusunu yendiğini düşünebiliriz. Boğa figürünün tek başına betimlendiği çizimde, aslında birde hayvanı kışkırtan ve izleyen vardır (Şekil 2.9). Kırmızı renkte iri boynuzlu olarak resmedilen Boğa'nın çevresinde hareketli bir insan grubu yer almaktadır. Boğayı kızdıran kişileri izleyip resmeden kişi aslında bu ana tanık olarak, ölümsüzleştirmiştir. Enstalasyon sanatında olduğu gibi olayı kendi deneyimleyen ve yorumlayan vardır ve o an yaşananan ibarettir. Bu çizimler enstalasyon sanatının geçmişte var olduğunun kanıtlarından biridir. Yakar (1991, s. 312)'a göre dans eden insan figürleri Şamanizm¹² ile bağlantılıdır. Şamanların hipnoz durumundayken, vücuttan ayrı bir varlık olan ruhlarla bağlantı kurma gayretinin sembolü olarak yorumlanmıştır. Mağaranın derinliklerinde bulunan çizimlerde, insanların trans halindeyken karşılaştıklarını hayal ettikleri hayvanlar da olabilir. Bu düşüncede, bu ritüellerin toplu katılımlar ile yapıldığını göstermektedir. Bu bağlamda, insan

¹² Şamanizm kuzey ve Orta Asya'da Türkler, diğer kıtalarda da başka topluluklar arasında günümüze kadar süregelen doğaya tapma, doğaüstü ruhlara inanma temeline dayalı bir dindir.

figürü bir tören veya ayin gerçekleştiriyormuş gibi görünmektedir, bu törenler esnasında vücutlarını boyadıklarını düşünmemiz mümkündür.



Şekil 2.9. Çatalhöyük Boğa Avı Sahnesi, M.Ö. 6000, Anadolu Medeniyetler Müzesi (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Tehlikeli hayvanlar karşısında gösterdikleri, atılganlık duygusu aslında içinde bulundukları koşullarda cesaretlerini sundukları bir tören olabilir. Dönem insanı belki de sanat yolu ile tanrılarla iletişim kurma gayretini mağara çizimleri ile öykülendirerek sahnelemiş olabilir. Karşılaştığımız aynı ve tekrarlanan grafik çizimlerine benzeyen çizimlerde, antik çağ insanın haberleşme ve anlaşma yöntemi olabilir.

Antik çağ dönemlerinde farklı inanç şekillerinin, kişilerin yaşamları üstünde baskın bir etkisi olduğunu varsayabiliriz. Bu varsayımdan yola çıkarak, dini inanç, tören ve ayinlerin mağara çizimlerinin üstünde etkili olduğunu söyleyebiliriz. Diğer önemli bir sahne ise, geyik, domuz, ayı gibi yaban hayvanlarını kızdırırken tasvir edildiği sahnelerdir (Şekil 2.10). Kuş tasvirlerine çokça rastlayabileceğimiz bu dönemde, akbaba resmi genellikle ölüm ile bağlantılıdır. Çatalhöyük resimlerini incelediğimiz zaman, bir olay sıralaması olduğunu söyleyebiliriz. Duvar çizimlerini incelediğimiz zaman avın, avcıdan daha büyük olarak resmedildiğini görmekteyiz. Buna insanın gücünü tasvir etme yöntemi diyebiliriz (Hodder 2014, s. 34-35).



Şekil 2.10. Çatalhöyük Geyik Etrafında İnsan Figürleri, M.Ö. 6000, Anadolu Medeniyetler Müzesi (Fotograf: Pınar Yıldızhan, 2022)

2.2. Tunç Çağı, Şehir ve Tapınak Düzenlemeleri

Irak topraklarında bulunan olan Babil, Mezopotamya'nın en büyük şehri ve başkentidir. Geçmişi M.Ö.3000 yılına kadar uzanmaktadır. İştâr Kapısı ve Tören Yolu 1899 yılında başlayan kazıların sonucunda ortaya çıkmıştır. Sırlı tuğlalarla inşa edilmiş Babil'deki sekiz kapıdan en büyük olanı İştâr kapısıdır.¹³ Babil şehrinin ve krallığının simgesi, kutlama alanı olan İştâr Kapısı Tören Yolu üzerinde merkezi bir caddeye çıkan, şehrin girişini işaret eden bir bölgede yapılmıştır. 12 metre yüksekliğinde inşa edilen kapının sağ ve sol tarafında iki tane kule vardır. Kapının açıldığı yerde Kral II.Nebukadnezar'ın gücünü vurgulayan gururlu bir şekilde konumlandırılan aslanlar bulunmaktadır (Clayton ve Price, 2000, s. 38). Bu kapıdan girildiği zaman güce doğru gitmek gibi bir izlenim yaratmaktadır. Kapının üzerindeki temsili hayvanlar tanrıları simgelemekte, aslanlar İştâr, boğalar hava tanrısı Adad ve ejderhalar baş tanrı Marduk'u temsil etmektedir. İştâr'ı betimleyen, tören yolu üzerinde gördüğümüz animatif şekilde hareket ediyormuş gibi duran aslanlar gerçek hayattaki boyutlarından daha küçük ve göz hizasındadırlar. İştâr tanrıçası ortada olmamasına rağmen, figür olarak betimlenmesine Babil'de birçok yerde rastlamamız mümkündür. Bu korkutucu aslan betimlemelerinin simetrik şekilde yan yana olmaları, bizlere kralın ülkedeki

¹³ Mezopotamya mitolojisinde kadın imgesi tanrıçalardan İştâr güçlü ve savaşçı bir kadın olarak tasvir edilmiştir. (Comte, 1991, s. 112)

kontrolünü hissettirip, korku duygusunu hissettirir. Aslanlar aynı zamanda ordunun koruyucusu rolünü üstlenip tapınılan tanrıça İştar'ın güçlerini insanların hissetmesini sağlamıştır. İştar, vücudunda eril güçler barındıran kadın tanrıça olmakla beraber, halkın üstünde etkisi çok olan bir tanrıçadır. Şehri koruma görevinde bulunan, alt frizlerde yer alan aslan figürleri renkli sırlı kabartmalı tuğlalar üzerine, mavi ve yeşil-turkuaz renklerde tasvir edilmiştir (Şekil 2.11). Bu kapının en ilgi çeken noktası rengidir. Şehrin ortasından Fırat nehri geçmektedir, bu sebepten ötürü diğer antik şehirler gibi taş ocakları yoktur. Vadiden aldıkları kili kerpiç tuğlaya dönüştürerek inşa etmişlerdir. Bu betimlemelerin alt ve üst kısmı ise çiçeklerle kaplanmıştır, bu çiçeklerde tanrıça İştarın simgesi olan yıldızı sembolize etmektedir (King, 2008, s. 55).



Şekil 2.11. İştar Kapısı ve Tören Yolu Çini Kabartmaları, M.Ö 604-652, Eski Şark Eserleri Müzesi (Pınar Yıldızhan, 2022)

İştar, her zaman bir aslan ile tasvir edilmektedir. Ormanlara hâkim olan, güç sembolü olan aslan, ordulara savaş döneminde yardım eden ve ordunun kazanmasını sağlayan İştar'ın sembolüdür. Antik dönemde yaşamış çok güçlü bir hayvan olan boğa figürleri ve Mezopotamya ejderhası olarak bilinen hayvan ile simetrik şekilde konumlandırılmıştır. Mezopotamya ejderhası, ön ayakları aslan gibi, başı ve boynu yılan gibi kuyruğu ise akrep

gibi tasvir edilmiştir. Ultramarin rengine sahip olan kapının üstünde Gök Tanrısı olan Marduk'u simgelemek için hayvan figürleri işlenmiştir. Ejderhalar şehrin ana tanrısı Marduk ile özdeşleşmiştir. Boğalar ise toprak ve bereket tanrısı olan Adad'a gönderme niteliğindedir. Yeni yıl festivallerinde Babil tanrılarının heykelleri aslanlı yol boyunca taşınarak sergilenirdi, bu festivaller sırasında aslanların şehri koruduğu düşünülürdü (Yıldırım, 2018, s. 43-45). Bu festivaller içinde en önemli olanı Yeni Yıl Kutlamaları, sahip oldukları bolluk ve bereketi taçlandırmak için yapılmaktaydı. Şehrin kralı ve orada fiziken bulunmayan İhtar temsil etmek için bulunan rahibe arasında evlilik töreni gerçekleştiriliyordu. Kral her yıl kutlanan Yeni Yıl Şenlikleri'ne mutlaka katılır, tanrıçayla evlenerek hem tanrı kral konumuna ulaşır hem de bu kutlamaların her yıl düzenli yapılmasını sağlamaktaydı (Sallaberger, 2007, s. 269). Dönemin kralı olan II. Nebukadnezar her yapılan yapının farklı yerlerine, kimin tarafından yapıldığı gibi bilgileri yazdırarak, gelecekteki hükümdarları bilgilendirmek istemiştir. Kralın bu isteği günümüzdeki yıllara kadar ulaşmıştır, yıkılan o bilgiler doğrultusunda tekrar yapılmıştır.

2.3. Demir Çağı

Antik Yunan toplumunda ölüm, insan ruhunun vücudundan ayrılması ve bir uyku hali olarak düşünülmektedir. Ölen kişinin bir yolculuğa çıktığı düşünülür arkada kalanlar ise yas tutar ve acı çeker. Tanrılar için ölüm söz konusu değildir, sadece insanlar ölür. Homeros¹⁴ (M.Ö. 8.Yüzyıl) “Ölüm hepimizin yazgısıdır; kader ölüm döşegine serince insanı, tanrılar bile uzaklaştıramaz uğursuz ölümü ondan...” demiştir. (Homeros, 2008). Cenaze ritüelleri, insan kültürünün incelenmesi açısından en eski kanıtlara sahip olmakla beraber, arkeolojik açıdan önemli malzeme içerir. Defin gelenekleri ve inançları tarih boyunca farklı kültürleri etkilemiştir. Burkert, *Greek Religion* (1994, s. 84) kitabında, Ruh'un¹⁵ (psyke) Eleusis'e¹⁶, beden gömülmeden giremeyeceğinden bahsetmiştir. Gömülmeyen kişilerin ruhların Hades¹⁷ bataklığını geçmelerinin mümkün olmadığı düşünülmüştür. Hades'in ise ölülerin tanrısı olduğu varsayılmıştır. Dipylon Amphorası'nda, *prothesis* sahnesi tasvir edilmiştir. *Prothesis*¹⁸ ve *ekphora*¹⁹ kavramlarının betimlemesine Antik Çağlarda sıkça rastlayabiliriz.

¹⁴ Homeros M.Ö. 8. Yüzyılda Antik Çağ'da yaşamış İyonyalı bir ozandır. Batı edebiyatının ilk büyük eserleri kabul edilen İlyada ve Odysseia destanlarının yazarı veya derleyicisi olduğu kabul edilmektedir.

¹⁵ Psyke, Ruh anlamına gelir, Latin yazarı Apuleius'un “Dönüşümler” adlı eserinde anlattığı “Erosla Psyke” masalının kahramanıdır (Erhat, 2007, s. 258)

¹⁶ Eleusis şehrine adını veren efsanelik kişi. Hermes'in oğlu ve Triptolemon'un babası olduğu söylenir. Demeter Triptolemos'u olumsuz kılmak için ateşe daldırırken, Eleusis olaya tanık olup bir çılgılık atınca, Demeter de buna kızarak onu öldürmüştür. (Erhat, 2007, s. 100)

¹⁷ Yeraltındaki ölüler ülkesinin tanrısıdır (Erhat, 2007, s. 120).

¹⁸ *Prothesis* ölü defin işlemi demektir (Burkert, 1994, s. 48).

¹⁹ *Ekphora*, mezar taşınması anlamına gelir (Civelek, 2018, s. 86).

Ekphora töreni gündüz gerçekleştirilmiştir, ölen kişi omuzlar üzerinde taşınarak gömüleceği yere götürülmüştür (Şekil 2.12). Gömme işleminden önce *prothesis* ölen kişinin evinde gerçekleştirilir. Antik Yunan’da ölü bedeni kirli olduğu düşüncesi vardır, o yüzden kişinin bedeni yıkanarak, hoş kokulu yağlar sürülmüştür. Cenazenin baş kısmına ise çiçek yerleştirilirdiği düşünülmektedir (Burkert, 1994, s. 192-196). Genel olarak en güzel renkli giysiler giydirilir ve o şekilde gömülmesi sağlanmıştır. Dipylon Amphora vazosunda, cenaze yatar konumda üzerinde şilte ile betimlenmiştir. Çevresindeki figürler ise ağlarken ve saçlarını çekerken tasvir edilmiştir. Yasın rengi gri ve siyahtır. Mezarların içine ölen kişinin eşyaları konularak, kendilerini evlerinde hissettirme düşüncesi yaygındır. Yunan döneminde dinin ve sanatın mükemmel bir uyum içinde olduğunu söylememiz mümkündür.



Şekil 2.12. Dipylon Amphora, M.Ö. 760-750, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Ölüm sahneleri ölen kişinin yakınları, kullandıkları objeler ve bazen hayvanlar ile betimlenmiştir. Cenazenin gömülmesi ise iki şekilde yapılmıştır, bedeni yakarak ve gömerek (Rehm, 1994, s. 12-35). Ölü yakma töreni, cenaze defin yerine yakın bir yerde yapılıyordu ve kemikleri toplama görevi ailenin büyük oğluna aittir. Toplanan kemikler bir kabın içine konularak tekrar toprağa gömülmüştür. Mezarlıklar, mezar taşı yazıları ve kabartmaları, gömme kaplarının önemli olmasının nedeni de budur. Ölen kişiyi gömme görevi ailesinin ve yakın arkadaşlarındandır. Ölünün bedeni, gözleri ve ağzı kapatıldıktan sonra diğer dünyaya

götürmesi için kayıkçı Kharona²⁰ teslim edilir. Yerleşim ve mezarlık bölgesinin ayrılması şehir yaşamının gelişmesi ile sağlanır.

Antik Yunan döneminden bugüne kadar birçok düşünür ve araştırmacı tragedyanın incelemesini yapmıştır. Tragedya, Antik Yunan dilinde *tragodia*'dan türemiştir. Tragedya kuramının tanımını Aristoteles yapmıştır ve hala bu kitabı etkisini sürdürmektedir. Aristoteles *Poetika* adlı eserinde, tragedyayı *katharsis* ve *mimesis* kavramları dışında düşünmemiz mümkün değildir. Mimesis taklit anlamına gelmektedir, Aristoteles'e göre sanatı taklit açısından üç kategoriye ayırabiliriz. Taklit ederken kullandığımız araç bakımından, taklit edilen objeler açısından ve taklit tarzı olarak (Aristoteles, 1963, s. 11). Aynı aracı kullanarak taklit edilen aynı objeler sonuçta farklı eylemler çıkarır. *Katharsis* ise arınmadır. Günümüzde arınma hala sanat üstünde etkinliğini göstermektedir. *Katharsis* eylemi bugün koşullarında özellikle performans sanatında etkinliği devam eder. Çünkü bu dönemde en önemli tragedya eserleri, Yunan dünyasının kültürel açıdan taşıdığı öneminden dolayı, yazılmıştır. Var oluşumuzdan beri insanoğlu çaresiz kaldığı bir durum karşısında bir çözüm için her zaman Tanrıya sığınmış ve hala sığınmaya devam etmektedir. Adaklar adanır, kurbanlar kesilir ve bir çözüm beklenir ve şenlikler düzenlenir. İlkçağ döneminde insanlar, kutsal olarak gördükleri her yerde kişisel adaklarda bulunmuşlardır (Burkert, 1994, s. 32). Yaşanılan hastalıklar, belirsizlikler, savaşlar ile başa çıkmanın yolunu belki de adak adayarak bulmuşlardır. Bu şekilde mevcutta yaşanan durumlarından uzaklaşmayı seçerek, bir umuda bağlanmışlardır.

Antik Yunan ve Roma büyü ritüellerinde siyah renk kötülüğün, kirliliğin ve hastalığı temsil etmiştir. Beyaz renk ise temizlik, arınma ve saflığın simgesi olarak görülmektedir. Antik Yunan döneminde düzenlenen kurban törenleri, beyaz renk kıyafet giymiş rahibin, kurbanın üstüne arpa atması ile başlamıştır. Daha sonra ise kurbanın saç telleri ateşe atılarak, yerin ve gökyüzünün tanrılarına kurban sunuluyordu (Gürgen, 2011, s. 259-261). Michael Karrer (2016) "The Prints of Hermann Nitsch" makalesinde, Hermann Nitsch'in *Orgien Mysterien Theater* adlı dini ayin performanslarında, gelenek olan Yunan ve Roma ritüellerini kendi modern sanat tarzına uyarlayarak yapmaya devam ettiğinden bahsetmiştir (Şekil 2.13). Nitsch, kendi bedenini kurbanın kanı ile kutsayarak günümüz insanının sahip olduğu

²⁰ Yeraltı ülkesinde ölümlere Akheron ırmağını geçiren sandalcı (Erhat, 2007, s. 173).

vahşilik duygusuna ve ayinlerde toplumun hissetmek istediği haz duygusuna gönderme yapar.



Şekil 2.13. Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Theater, 2005 (Nitsch, 1999, s. 23)

Anthesteria, tarım ile hayatını sürdüren halk, kış mevsiminin bitmesini bu şenlikler ile kutlamıştır. Bu şenlikte Tanrıya sunumlar yapılmıştır. Tanrılar için yapılan sunumlar genellikle kurban edilen koyun veya domuz olmuştur. Fakir insanlar ise, hayvan şeklinde pişirdikleri kurabiyeleri sunmuşlardır. *Anthesteria* ve *anthesterion* kelimeleri *anthein* (çiçek açmak) fiilinden türetilmiştir (Liddell & Scott, 1990, s. 139). Bu şenliklerin iki konusunun var olduğu düşünülmektedir, bunlar görülmeyen güçler ve şaraptır. Şenliklerin ilk gününde şaraplar içilmiştir ve şarap yarışmasını yöneten kişi Arkon'un²¹ karısı, bu aylarda yeryüzüne çağrılan tanrı Dionysos²² ile evlendirilmiştir (Tereman, 2007, s. 48). Şenlikler ne kadar eğlenceli geçer ise o sene o kadar bereketli geçeceğine dair bir inanç vardı. Dionysos hem ölümü hem de yaşamı simgeleyen bir tanrı olarak anılmaktadır. Şenliğin son günü gecesinde tahıl lapası pişirilir ve yeraltına onunla gidecek ruhlara yol gösteren rehber tanrı Hermes'e²³

²¹ Baş yönetici, Kral (Burkert, 1994, s. 186).

²² Tanrıya bir adla değil, bir çok adlarla seslenilmektedir: Dionysos, Bakkhos, Bromios ve Euhios. Dionysos dışardan gelme bir tanrıdır, hemde Hellen pantheon'una aykırı düşen bir tanrıdır. (Erhat, 2007, s. 93)

²³ Tanrıların, Zeus'un habercisi olarak görev alan Hermes, Olympos tanrılarının en renkli ve özgün kisilerinden biridir. (Erhat, 2007, s. 140)

sunulmuştur (Nutku, 2000, s. 29). Bu tarz eylemler ve şenlikler bulunduğumuz yüzyılda da yapılmaktadır. Hermann Nitsch'in kana bulandığı eylemler ile benzerlik taşımaktadır. Dönem insanının yaptığı sanat hala Aristoteles'in tanımladığı *katharsis*, yani arınmayı amaçlayan sanattır.

Antik Yunan döneminde, toplumun kadına bakış açısını ve kadının konumunu felsefe kitapları, mitolojik hikayeler ve sanat üzerinden yorumlamamız mümkündür. Özellikle Antik Yunan'da sanat ve sanat yapıtları cinsiyet temsilini anlamamız için önemli bir konumdur. Bu yapıtları inceleyerek birçok bilgi edinmemiz mümkündür. Figürün tasvirlenen pozisyonu, duruşu, giyimi, hatta bakış şekli dönem insanının yaşamları, cinsiyet kavramına bakış açıları ile ilgili bizlere bilgiler sunmaktadır. Günümüze kadar gelen araştırmalar sonucunda, erkek egemen toplumlarda kadınlar ezilen rolündedir (Kocabaş Atılğan, 2013, s. 26). Platon ve öğrencisi Aristoteles'in kadın'ın rolleri üzerinde tanımlamaları ve yorumları vardır. Platon (1998, s. 157)'a göre kadın ve erkek arasındaki fark yalnızca biyolojiktir. Kadın ve erkeğin aynı görevleri ve işleri yerine getirebileceklerini düşünmektedir ve bundan dolayı, kadınlara değişik hakların verilmesini savunmaktadır. Aristoteles'e göre bir kadın kendi gücünü ve karar verme yetisini kullanmayı bilmediğinden, erkek ile aynı görevleri yerine getirme becerisine sahip değildir. Erkek ile kadın arasında statü farkı vardır. Freeman (2000, s. 49-50)'a göre Aristoteles, doğurma yetisine sahip olan kadının üremeye, erkeğin ise akıl ve gücü sağlayan unsurlara sahip olduğu düşüncesini savunmaktadır.²⁴ Antik Yunan döneminde bir tek kadınların katılımı ile gerçekleşen festival *Thesmophoria*²⁵ festivalidir. Bu festival üç gün boyunca gözden uzak bir mabette sürdürüldüğü varsayılmaktadır ve festival boyunca domuz yavruları kurban edildiği söylenmektedir. Burkert (1994, s. 242-243)'a göre, kadınlar bu törenlerde devlet için ne kadar önemli olduklarını hissetmişlerdir. Cinsiyet farkının önemsiz olduğu, sosyal baskıların olmadığı değerli olduklarını hissettikleri günler geçirerek bunu kutlamışlardır.

Judy Chicago ilk Feminist Sanat olarak adlandırabileceğimiz sanat yapıtını 1979 tarihinde *The Dinner Party* adı altında Brooklyn Müzesinde sergilemiştir (Şekil 2.14). Tarih boyunca yemek hazırlayan ve masayı kuran olarak görülen kadın fikrinden yola çıkarak

²⁴ Aristoteles bunu şu şekilde açıklar: bazıları doğumu kadın ve erkeğin birlikte çalışmasından kaynaklandığını belirtebilir. Ancak erkek farklılaşmanın ve gelişimin nedeniyken, kadın sadece materyalleri karşılayan konumundadır (McCloskey, 1979, s. 52).

²⁵ Atina'da her ekim ayında yalnız kadınların katıldıkları "Thesmophoria" bayramı kutlanır ve iki tanrıçaya da "thesmophoriai" yani yasa getiren, insanlara doğal yasaları öğreten tanrıçalar denirdi (Erhat, 2007, s. 47).

oluşturduğu eserini geçmişten bugüne kadını onurlandırmak adına tamamlamıştır. Üçgen şekilde olan ziyafet masasında 39 ünlü kadın için yer ayrılmıştır. Bu masanın üstü tamamen seramik kaplıdır ve bu seramiklerin her birinin üstünde 999 adet tarihte önemli izler bırakmış kadının ismi yer almaktadır (Kavrakoğlu, 2015).



Şekil 2.14. Judy Chicago, The Dinner Party, 1979 (Stangos, 2001, s. 20)

Bu çalışmada kullanılan işlemeli masa örtüleri, danteller kadınların çağlar boyunca yaptığı el sanatları ile bağdaştırılarak, erkek sanatçıların eserlerine gönderme olarak kullanılmıştır. Üçgenin ortasında kısmındaki bölüm 400'den fazla ünlü olmayan kadın tarafından el işçiliği ile yapılmıştır (Şekil 2.15). Paneller, 129 kişi olan yaratıcı ekibin, siyah beyaz resimlerini içermektedir. Ayrıca adları, meslekleri, yaşadıkları ülke, projedeki rolleri, çalışma süreleri hakkında bilgi vermektedir. Son panelde ise stüdyo ekibinin bir parçası olmayan ve fakat önemli katkılarda bulunan 295 kişinin adı yazmaktadır. Ünlü olmayan kadınlar bu eserle beraber yüceltilip, toplumun gözünde değerli gösterilip, enstalasyon ile öne çıkmışlardır. Chicago bu eserinde tarihten bugüne kadar, kadının ötekileştirilmesi üzerine bir gönderme yapmıştır (Deskins, 2020, s. 20-30). Toplumun kolektif bilincini²⁶ harekete geçiren bu yapıtın, antik Yunan döneminden beri rastlanan takdir ve değer

²⁶ Durkheim (2011, s. 156-158)'a göre kolektif bilinç, bir toplumdaki insanların sahip oldukları ortak duygu ve kabulleri ifade etmektedir. Ona göre kolektif bilinç, toplumun fertlerinin tek bir ruh ve duygu etrafında birleşmelerini sağlıyor, böylece toplumların devamında önemli bir rol oynuyordu.

görmeyen kadınların başarı ve önemini vurgulamak için yapılmış olabileceğini söyleyebiliriz.



Şekil 2.15. Judy Chicago, The Dinner Party Teşekkür Panelleri, 1979 (Deskins, 2020, s. 25)

Ölümden sonra hayatın var olduğu düşüncesine sahip olan Romalıların cenaze ritüelleri Antik Yunan Dönemi ile benzerlik gösterir. Yüz yıllardır süre gelen ölüm ve cenaze törenleri tüm toplumlar da kutsal sayılmıştır ve günümüze kadar taşınmıştır. Öldükten sonra neler olacağının bilinmezliği antik çağ insanlarını ölümden sonra hayat düşüncesine itmiştir. Günümüzde özellikle, sanatçıların toplumsal meselelere karşı takındığı tavır ile ortaya çıkan performans sanatlarında, ölümden sonra hayat düşüncesi birçok sanatçının eserlerinde konu olarak ele alınmıştır. Yaşam ve ölüm arasındaki sınırı sanat ile kaldırarak, izleyicilerle etkileşimi arttırmışlardır. Sembolik anlamları olan kan akıtılarak sanat yapımları bununla bağlantılı olabilir. Roma imparatorluğu, sınıfsal farklılıklara göre cenaze törenlerini yapmışlardır. Ölmek üzere olan kişi, üstündeki kıyafetler çıkartılarak, çıplak bir şekilde yere yatırılıp, mevsime ve kişinin önemliliğe göre bir süre belirlenerek sergilenmiştir. Ona en yakın olan akrabaları adını bir kez söyleyerek seslenmişlerdir, daha sonra ise son bir kez öpmüşlerdir. Yerde yatan ölü bedenine ağzına sandalcı Kharona'ya vermesi için sikke yerleştirildiği düşünülmektedir. Daha sonra en iyi giysileri giydirilerek bir yatak üzerine yatırıldığı varsayılmıştır ve yas tutan evin bahçesindeki ateş söndürülerek, yasın bir diğer sembolü olan bitkilerin evin dışına asıldığı düşünülmektedir (Civelek, 2007, s. 73).

Aralık ayında kutlanan en önemli ve bilinen bayram *Saturnalia*'dır. Roma'da zaman ve bereket tanrısı olarak bilinen Satürn'e adanmış olan bir festivaldir. Macrobius'un²⁷ çalışmasında, *Saturnalia*'nın kış gün dönümünün başlangıcı olan aralık ayında açan bir ışık festivali olduğundan bahsedilmiştir (Kaster, 2011, s. 105). Festival günlerce coşku ve mutlulukla kutlanarak, bu süre boyunca herkes işlerine ara vererek, sevdiklerine hediyeler vermiştir. Farklı şehirlerden insanlar Roma'ya festivale katılmak için gelirdi. Herkes maskeli ve kostümlü şekilde katılarak, şaraplar içerek keyifli vakit geçirmiştir (Şekil 2.16).



Şekil 2.16. Antoine Callet, *Saturnalia*, 1783 (Civelek, 2007)

Sosyal statü farklılıkları bu sürede ortadan kalkarak, samimi bir ortam yaratılarak, festival boyunca kumar oynamak ve toplu seks eylemleri serbest bırakılmıştır (Versnel, 1992, s. 48). Eski kaynakları incelediğimiz zaman Frig stili şapkanın festival süresince kullanıldığını görebiliriz. Sokakların, ağaçların, evlerin süslenmesi bize Noel kutlamasını çağrıştırır. Noel kutlamalarının tarihi, *Saturnalia* Şenliklerine dayanır. Festivalin son günü

²⁷ Ambrosius Theodosius Macrobius (MS 370-MS 430) Roma İmparatorları Honorius ve Arcadius döneminde yaşayıp, eserler vermiş olan Romalı Dilbilgisi uzmanı ve Neoplatonist filozof.

bereket getirmesi için bir hayvan veya bir erkek kurban edilerek, eti ve kanı içilmiştir (Kaster, 2010, s. 23-28).

Antik Mısır sanatında, mimarlık ön plana çıkmaktadır. Bunun yanı sıra heykel ve resim sanatı, mimarinin bütünleyicisi olarak düşünülmüştür. Mısır İmparatorluğu'nun en önemli simgesi "Piramitlerdir". Piramitlerin firavun mezarı olarak kullanıldığı düşünülmektedir, aslında ölümler için düzenlenmiş anıttır. Mısır Kralı halkın üstünde egemenlik kuran, onları yönetecek güce sahip bir figürdür. Öldüğü zaman, piramitlerden tanrıların yanına daha kolay bir şekilde gidebileceği düşünülmüştür (Gombrich, 2004, s. 55). Günümüzde piramit yapıların farklı yerlerde kullanımlarını görsek bile bu yapılar, Eski Mısır'a mahsus yapılardır (Clayton ve Price, 2000, s. 14). Fransa'da bulunan Fütüristik tarzda Louvre Müzesi de girişinde erişim kolaylığı için piramit şeklini seçmiş olabilir. Günümüz enstalasyon sanatçılarından Olafur Eliasson, Şangay'da 2016 yılında "Açık Piramit" adlı eserini sergilemiştir. Antik Mısır döneminin simgesel figürünün konu olarak alındığı anıtsal eser, alüminyum bir çerçeveye monte edilerek, tavana asılı bir şekilde yansıtıcı panellere sahip bir üçgen şeklinden oluşmaktadır. Piramidin üzerindeki, projektör yere daireler çizmektedir (Şekil 2.17).



Şekil 2.17. Olafur Eliasson, The Open Pyramid, 2016 (Donnia, 2016)

Kant (2006)' a göre piramidin en alt kısmından en üst kısmına doğru bakıldığında, gözümüz bu mesafe arasında uyumlu bir şekilde bütünlük sağlamak ister. ²⁸ Ancak hiçbir

²⁸ Immanuel Kant (1724-1804), Alman filozof. Alman felsefesinin kurucu isimlerinden biri olmuş ve felsefe tarihinin kendisinden sonraki dönemini belirleyici olarak etkilemiştir.

zaman bu bütünlüğü sağlayamaz. Piramidin tepe noktası sonsuzluğa gider gibi görünmektedir. O halde tamamlanamama endişesiyle birlikte, piramit bakışı sürekli eksik bıraktığı için yüce bir his yaratmaktadır.

İlkel topluluklarda beden en önemli iletişim aracı olmuştur, bedenlerini kullanarak yaptıkları sanat ve müdahaleler tarihi anlama açısından büyük önem taşımaktadır. Mısırlılar ölümden sonra ruhun diğer dünyada varlığını sürdürebilmesi için bedenlerinin korunması gerektiğini düşünmüşlerdir. Mumyalama yöntemi ile cesedin zarar görmesini engellenmiştir. Onlar için önemli olan bedenin bozulmaması ve dış görünümünün zarar görmemesiydi. Ölen kralın odasının içine, duvarlarına çevresine büyüsel anlamlara gelen şekiller çizmişlerdir (Gombrich, 2004, s. 55). Heykelci kralın portesini granite oyma yapılarak mezarın gizli bir yerine bırakılmıştır.²⁹ Eski Mısırda, kedi heykelleri en çok rastlayabileceğimiz heykellerden biridir. Tanrılarla bir tutulan kedilere zarar vermek çok büyük suçtur, 20. Yüzyıl'da havyanlar kurban ederek sanat yapanları düşünürsek yüzyıllar içinde sanata bakışı açısından nasıl evrildiğini görebiliriz. Kedi neşe ve müziğin tanrıçası ile bir tutulmuştur bu yüzden gözleri kristal taslar ile bezeli, kulakları ise altın küpelerle süslenmiştir. Resim sanatı ise üç ana konuya dayalı olarak üretilmiştir. Bunlar, günlük yaşadıkları olaylar, dini barındıran olaylar ve askeri olaylardır. Mısır'ın doğruluk ve adalet tanrıçası Maat'tır. Antik Mısır sanatında tanrıça genellikle kadın formunda betimlenmiştir ve hep başında bir tüy vardır. Bu tüy doğruluğu ve iyiliği temsil etmektedir. Firavunlar, tanrıçanın ilkeleri ile ülkelerini yönetmişlerdir. Kişi öldüğü zaman Anubis'in mahkemesinde, kalbi bir teraziye konmuştur, terazinin diğer tarafına ise Maat'ın başındaki tüy konmuştur. Eski papirüs çizimlerde, Maat salonunda 42 adet tanrının betimlendiği görülür ve Maat yılan ve tüy ile temsil edildiği görülmektedir. Tam ortada ise elleri açık bir şekilde konumlanan bir tanrı vardır. Salonun en arka tarafında ise İsis ve Neftis³⁰ oturmaktadır, ölen kişi tanrılarının önünden geçerken işlediği ve işlemediği günahları söyleyerek geçmişlerdir (Budge, 2010, s. 112-113). Böylelikle ölünün nasıl bir insan olduğu anlaşıldığı düşünülmektedir. Bu cenaze sahneleri, tabutların üstlerinde betimlenmiştir (Şekil 2.18). Törene başkanlık eden şahin başlı Ra-Horakhty'dir.³¹

²⁹ Heykelci sözcüğü o zaman “yaşamı koruyan kişi” ile eş anlama geliyordu (Gombrich, 2004, s. 62).

³⁰ İsis, Aset Bereket tanrıçasının adı olup, Geb'in kızı Osiris'in eşi ve kız kardeşidir. Muhtemelen tahtın kişileştirilmiş formu olup firavunun gücünün de kaynağıdır.

³¹ Ra, Mısır Mitolojisinde güneş tanrısıdır. Genellikle başında bir disk bulunan şahin kafalı insan biçiminde canlandırılmıştır.



Şekil 2.18. Tabut, Yunanistan Ulusal Arkeoloji Müzesi, M.Ö 850 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Tabut sahnesinde tanrıça Maat tarafından desteklenen bir kadını yargılanma süreci tasvir edilmiştir. Tartılma esnasında eğer ölü yalan söylerse, kalbin olduğu kefe ağırlaşıyordu (Assmann, 2011, s. 75). Eğer kalp ile tüy aynı ağırlıkta olursa, günahının olmadığı ve şeytana uymadığı kabul edilmiştir. Ölen kişi ölümsüzlük hakkı kazanarak, Duat'ta³² yaşama şansı kazandığı düşünülür. Kalbin, tüyden ağır gelmesi söz konusu olduğunda yaratık Amut³³ tarafından organı yenilerek, sonsuz bir hiçliğe ruhu mahkûm edilmiştir. Günahın bir önemi yoktur, günah işleyen kişinin yarattığı kaos vardır. Maat'a

³² Assmann'a göre, kalp ve tüyün dengede olduğu durumlarda tanrıların ölüye Sazlık Arazisi'ne gitme imkânı sunulmaktadır (2011, s. 78).

³³ Amut, timsah başlı, ön tarafı aslan arka tarafı su aygırı olan yaratık (Ikram, 2015, s. 346-350).

karşı geldiği için hiçlik o insanın sonudur (Ikram, 2015, s. 348). Tekrar bir diriliş söz konusu olamaz, ikinci ölüm hayatın tamamen bitmesi ve sonlanması demektir. Antik Mısır’da arafta kalma düşüncesi yoktur.

Mısırlı sanatçılar için önemli olan estetik değildir, tam, eksiksiz bir çizim yapmak onlar için daha önemlidir. Günümüz sanatından çok daha farklı bakış açısına sahip olmalarının nedeni, gördüklerini en iyi açıları ile betimlemeleridir (Şekil 2.19). Sanatçının sorumluluğu konuya en iyi bakış açısıyla resmetmenin yanı sıra, korumak kalıcı olmasını sağlamaktır. Mısır resimleri, her detayı birbirinden ayırmamızın mümkün olmadığı bir özelliğe sahiptir (Robins, 1994, s. 88).



Şekil 2.19. Nebamun’un Bahçesi, İngiliz Müzesi, M.Ö. 1400 (Gombrich, 2004, s. 60)

Ağaç figürünün yandan en iyi hali ile tasvir edildiğini, balıkların ise çok detaylı bir şekilde, gölün içinde üstten daha net ve anlaşılabilir olacağını düşünerek yapılan kabartma, Kübist dönem açısından esinlenme kaynağı olmuş olabilir. Picasso’nun *Keman* adlı eseri Mısırlıların gördükleri objeleri, en iyi görünen şekli ile tasvir etme düşüncesi ile benzerlik gösterir (Gombrich, 2004, s. 574). Bu resmi anlayıp, kafamızda nesneyi tamamlayabilmemiz için keman şeklinin nasıl olduğunu bilmemiz gerekir (Şekil 2.20).



Şekil 2.20. Pablo Picasso, Keman, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1950 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

2.4. Modern Sanatın İlk Sinyalleri

Modern sanat, Rönesans'tan hemen sonra ortaya çıkmaya başlamıştır. Ressam Michelangelo figürleri deforme etmiştir, El Greco bunu bir adım ileriye götürerek modern resim olarak görebileceğimiz eserler üreten ilk modern ressamlardan olmuştur. Sistine Şapeli Hristiyanlar için din açısından çok anlamlı bir yerdir. Bu yüzden buradaki fresklere tasarım yapan sanatçılar özel olarak seçilmiştir. Freskler için tasarlanan konuların, kiliseye uygun olarak yapılması tercih edilmiştir. Michelangelo, Botticelli, Perugino gibi sanatçılar “Eski Ahit” ten aldıkları konuları çizmişlerdir.³⁴ Michelangelo'nun eserinin konusunun kapsamı eski Ahitten sahneler ve Hristiyanlık ile ilgilidir. Michelangelo, sanat hayatı boyunca savaş ve güç kavramları ile ilgilenmiştir ve eserinin sergileneceği yere önem

³⁴ Eski Ahit oldukça kapsamlı emirler içerir. Tanrı'nın davranış biçimlerini Yahudiler için betimlediği kitaptır (Alighieri, 2011).

vermiştir. Davud heykelini İncil’de anlatıldığı şekli ile savaş hazırlığı içinde yorumlayan sanatçı bedeninin anatomisini ve gücünü, gençliğini bize yansıtırken sergileneneceği yer olarak dış mekân düşünmüştür. İklim koşullarından etkilenip zarar görmemesi için içeride sergilenmesi uygun görülen esere Michelangelo karşı çıkmıştır. Davud’un genç ve güçlü olarak betimleyen sanatçı, o zamanın iklim koşullarını gözeterik yapmıştır heykeli (Ormiston, 2014). Fresk tasarımına bakış açısı aslında bu yöndedir, başına buyruk sanatçı kilisenin kalıplarına uyarak çalışmak istememiştir. Sistine Şapeli’nde giriş kapısının olduğu duvardan, tavana kadar devam eden *Kıyamet Sahnesi*’nin işlendiği freskde tüm ruhlar sorguya çekilmektedir. Kıyamet gününde iyilik ve kötülük edenler Cennet ve Cehennem ayrımında betimlenmiştir. Fresk’in ana odak noktası ortada tasvir edilen İsa ve Meryem figürüdür. İsa’nın çarmıha gerilmesi ve çektiği acılar ile ilgili simgelere yer verilmiştir. Çevresini ise azizler sarmıştır. Freskin sol tarafı, cennete gidenlerin ve doğrudan vazgeçmeyenlerin betimlemesidir. Antik Roma’da olan ölümlerin dirilme düşüncesi burada anlatılmıştır, sol altta bulunan havada asılı gibi duran yedi meleğin borazanlarıyla dirilen insan figürleri uyanırken ve mezarlarından çekilip çıkartılırken çıplak veya kumaşlara sarılı olarak yer almaktadır. Sağda ise lanetlenmişler, onları yer altına götürmek için bekleyen Kharon’un kayığı tasvir edilmiştir. Kharon kayığı, Dante’nin *Cehennem*’indeki tanımdan alınmıştır.³⁵ Lanetlilerin suratındaki ifade dramatik bir etki yansıtmaktadır. Sanatçının eski Yunan sanatından etkilendiğini bu fresklerden anlayabilmemiz mümkündür (Şekil 2.20). Cennete gitmeyi hak eden insanlar ise, bulut figürü üzerinde tasvir edilmiştir. Cehenneme gideceği düşünülen insanlar yeryüzünde kalmıştır. Michelangelo bulut nesnesini kutsal bir anlam katarak kullanmıştır.

Berger (2019, s. 8)’e göre, nesneleri görme şeklimizi, düşüncelerimiz veya inançlarımızı etkiler. Bu tanımlamasıyla, her bir bireyin bakış açısı farklılıklarına değinmiştir. Her dönemin sanatçıları, tarihler boyunca doğadan esinlenmişlerdir, gökyüzü onlara ilham kaynağı olmuştur. Günümüz sanatçılarından, Hollanda’lı Berndnaut Smilde bulut figürünü kendi hayal gücü ile birleştirerek bir enstalasyon serisi gerçekleştirmiştir (Şekil 2.21). Sanatçı *nimbus serisi* adını verdiği, enstalasyonlarında gökyüzünü bir mekân içerisine kullanarak izleyiciye ulaştırmıştır. Mekân seçimlerini kalıcı olan yerlerden seçen sanatçı, bulut nesnesinin geçici olma özelliğinden yararlanarak, geçici ve kalıcı terimlerini

³⁵ Dünya edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan, Orta Çağ yazarı olsa da Rönesans’a geçişi simgeleyen Dante (1265-1321) yozlaşmış insanoğlunun günahlarıyla yüzleşeceği yer olarak cehennemi işaret etmekte ve yeryüzündeki insanlara uyarı niteliğinde bir mesaj iletmektedir (Alighieri, 2011).

belirtmek istediğini düşünebiliriz. Anlık dumanlardan oluşan bulutlar, sergilenen mekânlarda çok ilgi çekici bulunmuştur. Dokunulması ve elde edilmesi mümkün olmayan bulut nesnesi, Smilde'nin eserleri ile birlikte taşınabilir olma özelliğine sahip olmuştur (Yücel, 2019, s. 441-463). Yüzyıllardır, gökyüzünün birçok sanat dalında gelişen teknoloji ile beraber birleştirilerek farklı şekillerde kullanılması ve sergilenmesi ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Doğadan uzaklaşarak, teknolojinin esiri olmuş olan 21. Yüzyıl insanları sanatçının çabası ile özüne dönerek, sanat yolu ile tekrar doğa ile bütünleşebilir.



Şekil 2.21. Berndnaut Smilde, Nimbus Midland, 2017 (Yücel, 2019)

El Greco, öncü olan sanatçılardan olup, kendisinden sonra gelecek olan sanatçılara daha önce denenmemiş farklı bir teknikle yol gösteren bir sanatçı olmuştur. İsa'nın Dirilişini anlatan eserinde Mesih karanlık bir arka plana karşı ışıpta yükseldiği görülmektedir (Şekil 2.22). Halesi ise elmas şeklini oluşturur. Renkler, İsa'nın elindeki beyaz bayrağın kırmızı bir perdeyle dengelenmesiyle anlamlı bir şekilde kullanılmıştır. Romalı askerler'in vücut oranları betimlendikleri pozisyondan dolayı dengesiz ve çarpık gözükmektedir. Mesih'in ilahi ışıyla beraber kör olan insanlar betimlenmiştir. Arka yüzeyde bulunan renk dalgalanmaları, ışığın çıkardığı alevler ile belirtilmiştir (Adams, 2001, s. 310). El Greco bu olayı teatral bir şekilde anlatırken, izleyiciye verilen mesajlar ise renk kullanımlarında gizlidir. Kırmızı rengin kullanılması, İsa'nın kan dökmesini anlattığı varsayılmaktadır.



Şekil 2.22. El Greco İsa'nın Dirilişi, Madrid, 1597-1604 (Adams, 2001, s. 310)

El Greco resim yaparken, renk kullanımını dünyevi ve cennet olarak ayırmak için bir araç olarak kullanmıştır. Sanatçı aynı sanat eserinde bile iki dünya arasında ayrım yapmak için renk yoğunluğunu kullanmıştır. Azizleri ve melekleri tasvir ederken yoğun renkler kullanmıştır. Eserlerinde insan vücudundaki oran orantıyı bozarak, göğe yükselirken tasvir ettiği figürleriyle kendi özgün anlatımını oluşturmuştur (Friedman, 2003). İnsan figürlerini olduğundan uzun çizme özelliği ve ışık kontrastı kullanması resimlerine ruhani anlamlar katmıştır (Akgün, 2021).

3. SANAT AKIMLARI VE İZLERİ

Empresyonizm akımı 19. Yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmıştır. Sanatçılar doğa olaylarını tüm gerçekliği ile değil, kendi tecrübeleri ile tuvaleri üstünde anlatmayı seçmişlerdir (Preziosi, 2009, s. 488). Gördükleri gerçeği tamamen değiştirmeyi tercih etmezler, biraz bozarak tasvir ederler. Empresyonizm akımına kadar sadece bir araç olan görülen ışık, sınırlı kullanımından kurtularak gün ışığı şeklinde kullanılmaya başlanmıştır. Bunun amacı nesnelerin farklı zaman dilimlerine göre, gün ışığının açısına göre nasıl görüldüğünün tasvir edilmesidir.

Günümüz sanatçılarından empresyonizmden etkilenerek, eserlerini üreten sanatçılardan biri olan Christian Bolstanski, *Théâtre D'ombres*³⁶ adlı enstalasyonunda kullandığı nesneleri bir ışık kaynağı ile aydınlatarak figürlerin gölgesinin odak noktası olmasını sağlamıştır. Küçük olarak kullanılan nesnelerin gölgesi, duvara yansıdığı zaman dev görünümlü nesneler olarak görülmektedir (Şekil 3.1). Sanatçı, gölgeler ve nesneler arasında kurduğu ilişkiyi ölüm ile ilişkiler. Gölgelemlerin ölüm dansı yapmakta olduğunu, bununla beraber ölümün bizlere ne kadar yakın olduğunu vurgulamak ister (Starobinski, 2010, s. 205).

³⁶ Théâtre D'ombres, Gölge Tiyatrosu anlamına gelmektedir.



Şekil 3.1. Christian Boltanski, Théâtre D'ombres, 1984 (Baydar, 2018, s. 4)

Platon'un Mağara Allegorisi'nin günümüze yansıması olarak düşünebileceğimiz enstalasyon, bizlere unutulmuş olanı tekrar hafızada canlandırma özelliğini yansıtır. Yunan filozof Platon *Devlet* adlı kitabında Sokrates tarafından yorumlanan, bazı insanların mağaralarda tutsak tutulduklarını, başlarını sağa ve sola çeviremeyerek dümdüz karşıyı gördükleri tezinden bahseder. Doğdukları andan itibaren mağarada yaşadığı düşünülen bu insanlar, mağaranın giriş kısmından yansıyan gölgeleri görerek bunları gerçek olarak yorumlarlar. Bu zincirlerden kurtulan insan, gördüklerinin gölge olduğunu anlar ve mağaraya gelerek anlatır. Platon bu düşünceden yola çıkarak, gerçekliğin farklı iki dünyası olduğunu savunur (Platon, 2015, s. 14-18).

Paul Gauguin'e göre ekspresyonizm çok fazla doğaya bağlı kalmıştı, doğada resim yaparken yaratıcılığın özgür bırakılması gerektiğini düşünüyordu. Gauguin tarih boyunca resimde verilmek istenen üç boyut hissini bir kenara bırakarak, dekoratif bir üslup geliştirmiştir. Kullanılan renkler iki boyutlu bir katman olarak alınarak, imajın olduğu alanı örtecek şekilde sürülüyor ve kalın dış çizgilerle sınırlanıyordu. Gauguin'e göre resimdeki renk tonlarının uyumu, müzikteki ses uyumunun karşılığıydı. Rengin, kişide yarattığı duygulara gösterilen bu önem, anlamı dolaylı olarak anlatma olanağı sağlamıştır (Richard, 2005, s. 25). Enstalasyon sanatçılarına esin kaynağı olarak ve sanatçıların yeni bir yorum katarak dönüştürdüğü çalışmalar bağlamında etkisi devam etmektedir. Empresyonistlerse resimde ışığın anlık görünümünü yakalamaya çalışmışlardır.

Sanat dünyasının yenilik arayışında olduğu dönemde, Art Nouveau³⁷ akımı tüm dünyada hızlı bir şekilde etkisini göstermiştir. Heykelden, resim sanatına, mobilya tasarımlarına, iç ve dış mekân tasarımlarına kadar kendini gösteren akım 1900 yılında Paris’te açılan bir sergi ile akımın konseptini tamamen ortaya koymuştur. Akım birçok sanatçının birleştiği bir teknik sayılabilir (Duncan, 2001, s. 8).

Barselona kenti Antoni Gaudi’nin gerçekleştirdiği eserler ile beraber “Art Nouveau” başkenti olarak ün kazanmıştır. Sanatçı gotik akımına eserleri ile devam edip, tekrar etmekten uzak durarak sanatına devam etmiştir. Yapıtlarında renkli dokularla kattığı hacimler, dalgalı formlar ve değişik motiflere bolca rastlarız. Tuğla ve seramik malzemeyi ustalıkla kullanan isim olarak karşımıza Gaudi çıkmaktadır. Sanatçının önemli işlerinden biri Parc Güell, büyük ölçekli bir park tasarımı ve kentsel bir projedir (Van Hensbergen, 2017). Doğayla bütünlük sağlayan ve şehrin atmosferi ile uyum içinde olan park ünlü düşünür Konfüçyüs³⁸’ün insanın doğanın bir parçası olduğunu belirten söylemi ile uyum içindedir. Gaudi’nin Sagrada Familia kilisesi 1800’lü yıllardan bugünlere uzanan bir tarihi bize yansıtmaktadır (Şekil 3.2).



Şekil 3.2. Antoni Gaudi, La Sagrada Familia, 1800 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2019).

³⁷ Fransızca “yeni sanat” anlamına gelmektedir. Art Nouveau akımı, ismini Paris’te, vitrininde Art Nouveau tarzında tasarlanmış objeleri teşhir eden bir dükkandan almıştır. 20. Yüzyıl’ın yenilikçi kültür hareketlerinden ekspresyonizm, kübizm’in habercisi olarak görülmektedir (Keser, 2009, s. 50).

³⁸ Konfüçyüs ya da Kongzi, Çinli filozof, eğitimci ve yazar. MÖ 551 - MÖ 479 tarihleri arasında, Doğu Zhou Hanedanlığı döneminde yaşadığı sanılmaktadır.

Binanın üç tarafında birbirinden farklı olarak olayları tasvir etmek istemiştir. Gaudi kilisenin içinde kullandığı vitray camları güneş ışığı ile birleşerek renk oyunları yaratmaktadır. Günün saatine, havanın durumuna göre değişen bu renkler, bizleri etkilemektedir.

Daniel Burren, Dünya tarihinin simgesel yapılarına, simetrik ve zıt şeritler kullanarak enstalasyonlar oluşturur. Burren kendisi ile yapılan bir röportaj esnasında; yaptığı çalışmaların enstalasyon olarak görülmesine karşı olduğunu belirtmiştir. Sanatçı çalışmalarını kendi bulduğu bir tanım olan *Works in situ*³⁹ olarak tanımlamıştır. Çalışmaların mekâna özgü tasarlandığını savunarak, geçici veya kalıcı olmalarının bir öneminin olmadığını vurgulamıştır (Belogolovsky, s. 2017). Burren'dan, hali hazırda bulunan Frank Gehry tarafından tasarlanan Louis Vuitton Vakfı'na ait olan bir binayı bir gözlem evine çevirmesi istenmiştir. Sanatçı gemi formundaki binanın yelkenlerine farklı renklerden camlar takmıştır. Tıpkı Gaudi'nin La Sagrada Familia'da yaptığı gibi bu camlar güneş ışığına göre, bölgesel formlar ve gölgeler yaratarak, insanlar üzerinde farklı etkiler yaratmaktadır. Tek renkli olan binayı, olduğundan farklı ışık ve renklerle görmemizi sağlamıştır (Taştan, 2021, s. 301-322). Mekânın en önemli unsur olarak görüldüğü işler yapan Burren, kendi sanatsal tavrını mekân ile ortaya koyarak, çağdaş sanatın öncülerinden olmuştur (Şekil 3.3).



Şekil 3.3. Daniel Burren, The Observatory of Light, 2016 (Taştan, 2021).

³⁹ Sanatçının kendi bulduğu tanım, olduğu yere ait olan ve çıkarılamayan demektir (Belogolovsky, 2017).

2011 yılında Amerikalı ses mimarı Christopher Janney, Miami Uluslararası Havalimanı içinde vitray camlardan oluşan, ses ve ışık enstalasyonu oluşturmuştur. Yürüyüş yolundan havaalanı girişine kadar, *Harmonic Convergence* adlı enstalasyon gökkuşağı renkleri, ışık ve ses tüneli insanlara eşlik etmektedir. Yol boyunca tropikal kuş cıvıltıları, gök gürültülü fırtına sesleri duyulmaktadır (Şekil 3.4).



Şekil 3.4. Christopher Janney, Harmonic Convergence, 2011 (Fotoğraf: Cenk Yıldırım 2017)

Geçmişten bugünüme ışık ve gölge sanatın konusu olmuştur. Gün ışığının vitraya yansımaları ile oluşan renk değişimleri, farklı mekanlarda ve zamanlarda karşımıza çıkmaya devam etmiştir.

3.1. Mekân ve Nesne Olgusu

Sanat, antik çağlardan günümüze kadar olan süreçte uygarlıklara benlik ve çehre kazandırmıştır. Sanatçı yaşadığı dönemde, bulunduğu ülkenin kültürel, ekonomik, siyasi, dini, teknolojik varyasyonlarından etkilenmiştir. Sanatçının yaratıcılık sürecinde etkileyen bu değişimler, eserin konusu, kimliği, içeriği ve sergilenme şekli ve sergilendiği yer konusunda farklılık yaşanmasını sağlamıştır. Özellikle dönemlere damgasını vuran yeni teknolojiler değişimlere uğrayarak, sanatçılar tarafından özümseyerek eserlerine aktarılmıştır. Mekân'ın dahil olduğu sanat eserleri, farklı kimliklere bürünerek izleyici ile etkileşime geçerek, kişinin yaşadığı tecrübe ile anlamlandırılmıştır. Sanatçı, kültürel hafızasını, yaşam şeklini, sanat tarzını ve malzeme seçimini mekân ile bütünleştirir, izleyiciler açısından yeni tecrübeler yaşanmasına sebebiyet vermiştir.

Rönesans döneminden beri sanatçılar, nesneleri tuvallere gördükleri gibi aktarmaya devam etmişlerdir. Dünya sanatında yeni bir dönem başlangıcı olan Kübizm Paris’te doğar. Kübist⁴⁰ akımı ile beraber nesne farklı perspektifler ile gösterilmeye başlanmış ve parçalar halinde tuvale aktarılmıştır (Yılmaz, 2013, s. 89). Batı sanatının bunca yıl alışılmış perspektif kaidelerini kullanmadan, kendi kurgusunu oluşturan Kübizm, sanat akımları içinde en keskin hatlara sahip olan akımdır. Sanatçı Cézanne’in⁴¹ doğada var olan nesneleri, geometrik şekiller olarak algılayarak sanatında yorumlaması, ressam Picasso ve Braque’un tek odaklı bir bakış açısını bir kenara koyarak, yerine bir nesneyi üç boyutlu şekilde çizmeye başlamalarına neden olmuştur (Şekil 3.5). Guillaume Apollinaire⁴² (2012, s. 111-114)’a göre Kübizm küp küp kesme sanatı değildir, geometriye ve biçime odaklanarak yeni bir görsel dil oluşturmuştur.



Şekil 3.5. Georges Braque, Gitar Çalan Adam, 1911 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

⁴⁰ Kübizm gerçekten yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimi, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır (Antmen, 2021, s. 45).

⁴¹ Paul Cézanne (1839 -1906), Fransız post-empresyonist ressam ve gezgin. Modern sanatın gelişmesine yaptığı katkılar ve etkisi nedeniyle çoğu zaman modern sanatın en önemli kişilerden biri olarak anılmıştır.

⁴² Guillaume Apollinaire (1880-1918) İtalyan asıllı Fransız şair, yazar ve sanat eleştirmenidir.

Georges Braque soluk renkleri kullanarak, hacimsiz düzenlemeler ile yaptığı eseri, Picasso'nun önceki yıllarda yaptığı *Mandolin Çalan Kız*⁴³ adlı telli bir enstrüman çalan figür ile benzerlik göstermektedir. Braque bir figürü, soyut hale çevirerek nasıl görüneceğini düşünerek bu eserini oluşturmuş olabilir. Geleneksel perspektifin kullanılmadığını görmekteyiz ve sanatçının izleyiciye resmi anlamlandırması için ipuçları mevcuttur. Gitar nesnesi, telleri, gövdesi sanatçının ipuçlarındandır ve izleyiciyi yönlendirmektedir (Farthing, 2014, s. 395).

Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* adlı eseri, gelenekselin dışında üç boyutlu nesneleri, iki boyutlu olan tuval üzerinde resimlemenin farklı bir yolunu bulma çalışması olarak görebiliriz. Bu resim, dönemin tabularını yıkarak, kendi karakterini ve kurallarını koyarak yeni bir dönem başlatmıştır (Antmen, 2021, s. 46) (Şekil 3.6). Konunun bir öneminin olmadığı, sunma şeklinin önemli olduğu bu dönem tek renk kullanımı ile dikkat çeker. Renk olarak gri, kahverengi tonlarını kullanan sanatçılar, Picasso ve Braque'nin ilerleyen zamanda sanatların evrildiğini söyleyebiliriz (Yılmaz, 2013, s. 90).



Şekil 3.6. Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*, New York Modern Sanat Müzesi, 1907 (Lynton, 2004, s. 53).

Kübizmin, Picasso ve Braque gibi ressamların ilgisini çekmesinin sebebi bu akımın içinde özgürlük barındırmasıdır. Bu özgürlükler, ressamların dünyayı farklı bakış açıları ve kendi gerçeklikleri ile tuvale yansıtmaya istekleridir (Lynton, 2004, s. 61). 1912 yılından sonra

⁴³ 1910 yılında Picasso kübist olarak yaptığı resimleri, soyutlama tarzına gitmiştir. Figürlerin yapılarından bir şey kaybetmemesi için renk kullanımına önem vermiştir. Geleneksel kurallardan kopan Picasso bu yapıtı, modern sanata geçiş açısından büyük bir önem taşır (Farthing, 2014, s. 395).

sanatçılar farklı renk kullanımı ve ışığın katılımıyla birlikte Sentetik Kübizm⁴⁴ kavramı ortaya çıkmıştır, doğa nesneleri bir kenara bırakılarak, farklı öğeler kullanılmaya başlanmıştır. Dergiler, gazete kupürü, ahşap parçalar gibi objeler kendilerine kompozisyon içinde yer bulmuşlardır. Kolaj tekniği, Picasso ve Braque gibi sanatçılardan sonra Juan Gris, Robert Delaunay ve Fernard Léger gibi ressamlar tarafından kullanılması, Kübizme yeni bir bakış açısı getirmiştir (Lucie-Smith, 2004, s. 85-85). Sanatçılar kendilerine özgü geometrik biçimlerle ve geleneksel perspektif kurallarına uygulamayarak öncülük yapmışlardır. Nesnenin farklı açılardan kullanıldığı mekân ve düzenlemeler bu dönemle beraber başlamıştır. Eski Mısır sanatçıları tarafından bir resmi değerli kılmak için farklı malzemeler kullanılması, Rönesans sanat kurallarına tamamen aykırı olarak görülmüştür. Değişen dünya ile beraber bu akımda kabul görerek farklı sanatçılar tarafından uygulanmıştır (Lynton, 2004, s. 64). Kübist ressam Juan Gris (1887-1927), farklı formlarla, matematiksel bir bakış açısıyla kompozisyonlarını tamamlamıştır (Şekil 3.7). Geometrik formlarla karakterize ettiği kompozisyonları, izleyicilere berrak renk kullanımı ile beraber dingin bir yetkinlik vermektedir (Lynton, 2004, s. 67).



Şekil 3.7. Juan Gris, Nature morte au compotier et journal, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1916 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022).

⁴⁴ Sentetik Kübizm, 1912'den 1914'e kadar süren Kübizm sanat akımının bir dönemidir. Bu dönemdeki yapıtlar, organik yapılarda değildir, sanat bazlı veya hazır nesnelerden oluşmaktadır (Lynton, 2004, s. 62).

Sanatçılar Kübizmi soyut sanata doğru giden yol olarak tanımlamışlardır. Onlara göre tasvirten ayrılarak, geleneğe karşı çıkıp kendi sanatlarını yaratmaları gerekmektedir (Lynton, 2004, s. 74).

Fütürizm, 20. Yüzyıl'ın başlarında makine çağının ve modern çağın teknik olarak ilerlemesini yakalamak isteyen ve bunu hız, enerji ve dinamizm ile sanat yapıtlarına yansıtarak yapan bir sanat akımıdır. Gelişen modern dünyayı sanat yapıtları ile yakalamak isteyen İtalyan sanatçılar tuvale aktardıklarını gerçek hayatlarından seçip, çağdaş dünyaya uyarlamışlardır. Fütürizm yeni sanat anlayışı ve yeni dünyadan bahseder, fakat bunların ne olduğu hakkında bilgi verilmez. Fütürizm geleneksel olanı kabul etmeyerek ve tekrarlanmaması gerektiği savunarak, yeni sanat görüşünün temelini oluşturmuştur. Fütürist sanatçılar neo-empresyonizm ve kübizmden esinlenerek, enerjik, dinamik kompozisyonlarla sanat yapıtlarını oluşturmuşlardır. John J. White⁴⁵ (1990) *Literary Futurism: Aspects of the First Avant Garde* adlı kitabında, Fütürizm ilk olarak 20 Şubat 1909 tarihinde Fransız bir gazete İtalyan şair ve editör olan Filippo Tommaso Marinetti'nin bir manifestosunu⁴⁶ yayınlamasıyla duyurulduğundan bahsetmiştir. Marinetti'nin önderliğinde Boccioni gibi sanatçılar Fütürizm akımına birçok katkıda bulunarak, önemli isimler haline gelmişlerdir. 1910 yılında Marinetti ressam ve şair arkadaşları ile beraber bir gösteri düzenler. *Gelecekçi Aksamlar* adlı gösteri, müzisyenler tarafından çıkarılan gürültülü seslerden ve tiyatroyu anımsatan eylemlerden oluşmuştur (Farthing, 2014, s. 396).

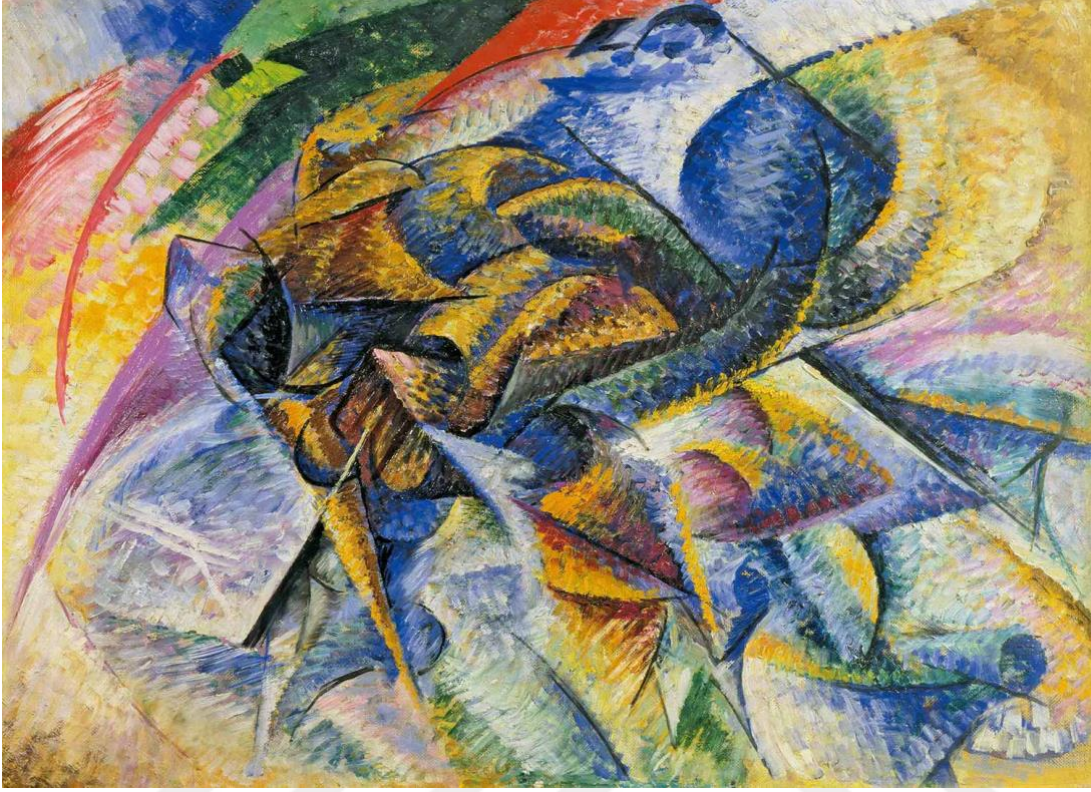
Neo-empresyonizmin⁴⁷ renkleri parçalara ayırarak kullanmasından etkilenen Boccioni bu tekniği kullanarak, renk pigmentlerini birbirine karıştırmayarak, izleyicinin renkleri optik olarak gözleri ile hızlı bir yanılsama şeklinde birleştirmesini sağlamıştır (Farthing, 2014, s. 397) (Şekil 3.8). Sanatçı *Bisikletçinin Dinamizmi* adlı yapıtında, canlı renkleri kullanarak modern bir hava katarak, yapay ışık gölge hissiyatı vermiştir. Fütürizm hareket olgusunu ele alındığı bu yapıtta, bisikletçinin durma anı değil, sürme anı resmedilmiştir. Gözümüzün

⁴⁵ John J. White Amerikan tarihçisi ve müze küratörüdür. 1990 yılında yazdığı kitabında Fütürizm manifestosundan bahsetmiştir (White, 1990, s. 30).

⁴⁶ 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa'nın en çok satan gazetesi olan Le Figaro'nun baş sayfasında yayınlanan Manifesto, Fütürizm açısından dönüm noktasıdır (Antmen, 2021, s. 65).

⁴⁷ Neo-Empresyonizm resim ve heykeltçilik gibi sanat alanlarında Modernizm akımının bir kolu olarak 1970'lerde gelişmiş ve 1980'lerin ortalarına kadar Batı Avrupa ve ABD'deki sanat piyasasında oldukça popüler olmuş bir sanat akımıdır.

izlerken kaçırdığı bisikleti çevirirken bacakların hareket anları betimlenmiştir (Bozzolla & Tisdall, 2000, s. 82).



Şekil 3.8. Umberto Boccioni, Dynamism of a Cyclist, 1913 (Bozzolla ve Tisdall, 2000, s. 82)

İzleyicinin ilk bakışta figürün ne olduğunu anlamasının zaman aldığı eser, resmin ortasında bulunan figürün gövdesi ve başı ise tüm enerji kaynağının odak noktası gibi görülmektedir. Boccioni'nin vev ve keskin çizgileri bir ritim oluşturmaktadır (Farthing, 2014, s. 399).

Richard Deacon, sanatının formlarını, kullandığı materyaller ile belirler. Genellikle ahşap şeritler kullanan sanatçı, benzersiz ve modern bir tasarıma sahip olan yapıtını, analog araçlar ve formlar kullanılarak gerçekleştirmiştir (Collins, 2007, s. 184). İnsan bedenini referans alarak ve organik formların kullanıldığı, *What could make me this way* adlı enstalasyon, fütürizmden izler taşımaktadır, yakından incelendiği zaman vidaların tuttuğunu görmemiz mümkündür (Şekil 3.9). Tasarım, farklı malzeme kullanımından dolayı hata payı kabul etmeyen enstalasyon, doğru bir üretim sistemi kullanılarak üretilmiştir.



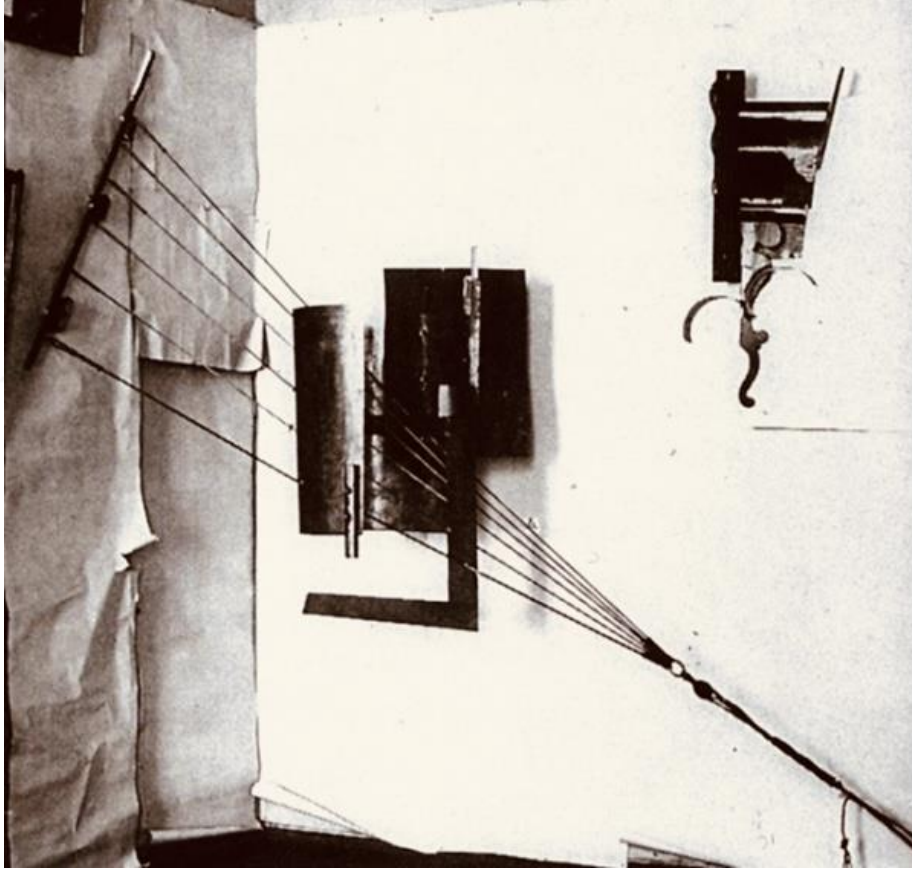
Şekil 3.9. Richard Deacon, What could make me this way, 1993 (Lucie-Smith, 2002, s. 373)

Tüm dünyada yaşanan 1. Dünya Savaşı ve Rus devrimi sanat alanında sanatçıları sınırsız bir yaratıcılığın yolunu açıp, parlak bir devir yaşanmasını sağlamıştır. Bu yaşanan karmaşa sonucu Rusya’da yeni müzeler inşa edilmiş, farklı disiplinlerde sanat okulları açılmıştır. Rasyonel düşüncenin merkez olarak görüldüğü Konstrüktivizm Rusya’da ortaya çıkmıştır. Fizik, mimarlık, matematik alanlarındaki gelişmeler sanatçılara yön vermiştir. Konstrüktivist sanatçılar sanatlarını işlevsel tasarımlara dönüştürerek bu işlerine *Productivist Art*⁴⁸ adını koymuşlardır. Yaptıkları tasarımlar 20. Yüzyıl grafik tasarımına etki etmiştir. Vladimir Tatlin, El Lissitzky gibi sanatçılar bu akımın öncülerindendir. Bu sanatçılar eserlerini yaparken kullandıkları malzemeyi taklit etmek yerine, malzemenin kendisini kullanmışlardır. Seçtikleri malzemeler yaratıcı ve aynı zamanda işlevi olan malzemelerdir, böylelikle sanatçılar mekânı işlerine dahil etmişlerdir.

Rus Konstrüktivizmi, 20. Yüzyılın ilk yarısında görülen başka avangart sanat akımları gibi bir ‘soyut estetik’ hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik türü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderebileceği düşüncesidir (Antmen, 2021, s. 104).

⁴⁸ Üretkenlik, Konstrüktivizm ve Süprematizm gibi, yedek geometrisi, sınırlı renk paleti ve Kübist ve Fütürist etkileri ile karakterize edilen yirminci yüzyılın başlarında bir sanat hareketidir. Estetik olarak, Kazimir Malevich ve Süprematistlerin çalışmaları ile benzerlik göstermektedir.

Vladimir Tatlin 1913 yılında Picasso ile tanışıp onun resimlerini inceleme fırsatı bulmuştur. O dönemde Picasso tel, teneke ve metal ve gibi topladığı malzemelerle tasarladığı ‘Gitar’ eserini yapmaktaydı (Yılmaz, 2013, s. 133). Picasso’nun eserlerinden etkilenen Tatlin, 1914-1915 yılları arasında farklı malzemeleri bir araya getirerek duvarlara ve tavanlara yerleştirilen kabartmalar üretmeye başlamıştır. Sanatçının ilk işlerinin Konstrüktivizm heykel sanatının başlangıç noktası olduğunu söyleyebiliriz (Lynton, 2004, s. 102). Tatlin, malzemenin ön plana çıktığı Köşe kabartmaları adını verdiği denemesinde metal tel ve levhalar kullanmıştır (Şekil 3.10). 1919 yılında yazdığı tez araştırmalarında, sanatın gereklilik ilkelerinden bahseden sanatçı, ülkede yaşanan siyasal olay ve rejimlerden etkilendiğini belirtmiştir.



Şekil 3.10. Vladimir Tatlin, Köşe Kabartmaları, 1914-15 (Yılmaz, 2013, s. 47)

Rus Avangardının önemli isimlerinden biri olan El Lissitzky, 1923 yılında adını verdiği düzenlemesi Konstrüktivizmin ilk örneklerinden biridir. Aslında bu isim sanatçının “yeni sanat” ifadesini tanımlamak adına kendi uydurduğu bir kelimedir. Mekân ve sanat nesnesinin bütün olarak algılandığı bu eser, sanat nesnesi ve mekân ilişkisi açısından önem

taşımaktadır. Bu yapıt, içerisinde gezilerek ve incelenerek bütünüyle sanatçıyı anlayan izleyiciler ve onların hareketi ile değer ve önem kazanmıştır. Bu sergi mekânı izleyiciyi eserle bütünleştirerek ve mekân ile etkileşime sokarak bir parçası haline getirir (Şekil 3.11). Sanatçının tasarladığı kompozisyonda, üstten aydınlatma vardır ve sanatçı tavan ve duvarlara geometrik şekiller ve üç boyutlu nesneler yerleştirmiştir (Scharf, 2001, s. 160-164). Sanatçının bu karmaşık yapıtı mekânın gerçekliği izleyiciye geçer. *Proun* tasarımları, Malevich'in üç boyutlu çalışmaları ile bağlantılıdır. Lissitzky, *Proun Odası* serisini açıklarken, çalışmanın bir düzlemde başlayarak yaşamın tüm nesnelerini birleştirerek tasarlandığından bahsetmiştir. Bu yüzden Proun'un resmin ve sanatın önüne geçtiğini savunmuştur (Ruhrberg vd., 2000, s. 448).



Şekil 3.11. El Lissitzky, Proun G 7, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1923 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

El Lissitzky gibi diğer Konstruktivist sanatçılar da galeri mekânının sadece duvarlarını değil, tavanını ve boşluğunu da eserlerinin sergilenme şekline eklemiş ve mekânın sanat eserinin biçimine ve içeriğine katılmasını sağlamışlardır. Rus Konstruktivizmi öncülerinden Naum Gabo, çalışmalarında farklı malzeme seçimleri ile zaman kavramını eserlerine katarak, hareket olgusunu yansıtmak istemiştir. Sanat eğitimi almayıp, mühendislik eğitimi alan Gabo, daha önce denenmemiş olan ve ona özgü heykelleri elektrik gücü ile hareket

etmesini sağlayarak kinetik sanat⁴⁹ adı altında adlandırabileceğimiz heykeller tasarlamıştır. Dünyayı, zamanı uzayın yönlendirdiği düşüncesi sanat bağlamında etkili olmuştur. Bu heykellerin önemli özelliklerinden bir tanesi ince yapılarda olması ve ışığı yansıtma şeklidir (Şekil 3.12). Bu ilk heykeller Tatlinin kulesinin izlerini taşımaktadır.⁵⁰ Daha sonraki yıllarda tarzını değiştirerek saf heykeller yapmaya başlar (Lynton, 2004, s. 120-123).



Şekil 3.12. Naum Gabo, Column 1923, Louisina Museum of Modern Art (Ruhrberg vd., 2000, s. 452)

Konstrüktivizmle beraber, modern sanat ve mimarlık alanında değişiklikler olmuştur. Bu akımın temelinde minimal ve geometrik şekillere olan ilgi ortaya çıkar, sanat yapıtlarında basit geometrik şekillerle izleyicilere soyut mesajlar verebileceğimiz ortaya çıkmıştır. Isabel ve Helen'in⁵¹ basit geometrik şekiller kullanarak izleyiciye soyut olarak mesajlarını ilettikleri bu tasarımlar, ana renklere boyanmış daire ve üçgen şekillerden oluşarak dinamik bir enstalasyon ortaya çıkmıştır (Şekil 3.13).

⁴⁹ Kinetik sanat, izleyici tarafından algılanabilen hareketi içeren veya etkisi için harekete bağlı olan herhangi bir ortamdan gelen sanattır.

⁵⁰ Tatlin kulesi kitap

⁵¹ Isabel + Helen, Londra merkezli tasarım ikilisi Isabel Gibson ve Helen Chesner'in yaratıcı stüdyosudur.



Şekil 3.13. Isabel+Helen, Konstruktivist Oyun Alanı, 2015 (Korzeniowska, s. 2015)

Konstrüktivizm sanatçıları, sanatlarında kullandıkları malzemenin, başka bir işlev içinde kullanabiliyor olmasına dikkat etmişlerdir. Dünyada yeni kurulan düzende sanatçının mühendis ve bir bilim adamı olduğuna inanan sanatçılar aynı zamanda yeni kurallara ihtiyaç olduğunu düşünmüşlerdir. Toplumu ve sanatı bütünleştirme düşüncesi ve aynı zamanda makine ve insan bilinci ile ilgilenen konstrüktivizm sanatçılarının konusu günümüz sanatçıları arasında devam etmektedir (Lynton, 2004, s. 106). Uzak, zaman ve hareket ile ilgilenen günümüz sanatçılardan David Spriggs, rengi, gücün stratejilerini ve sembollerini, biçim ve algının eşiklerini araştırmaya devam etmektedir. Vladimir Tatlin'in uzak çağı dinamizmine sahip çalışması 3. *Enternasyonal* günümüz sanatçıları için ilham verici olmuştur (Şekil 3.14).



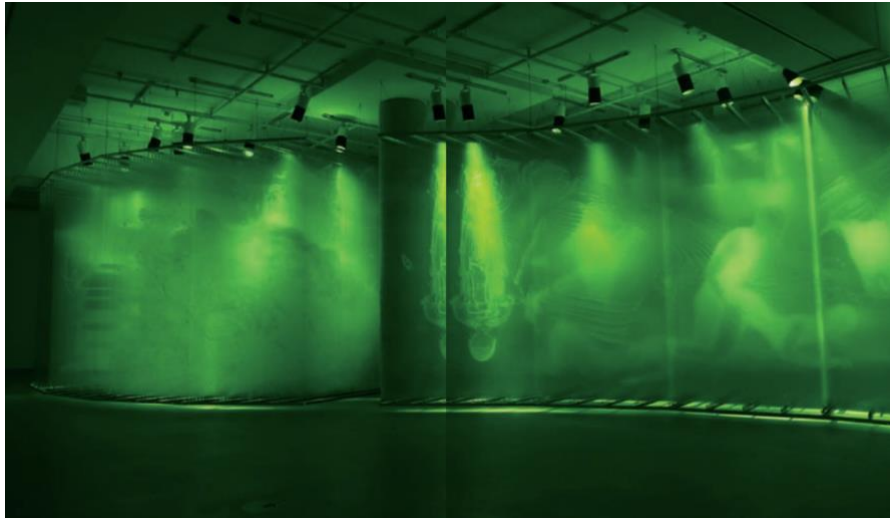
Şekil 3.14. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal, 1919 (Lynton, 2004, s. 107)

Spriggs'in Çalışmaları ile insanlar üzerinde duygusal tepki yaratarak sonucunda düşünmeye doğru itmek istediğini düşünmemiz mümkündür. Sanatının ve çalışmalarının hiçbir akıma uymadığını ifade eden sanatçı, çalışmaları ile yeni bir hareketin başlangıcı olmayı umarak projelerini uygulamaktadır. Şeffaf görüntüleri katmanlayarak kullanmaya 1991 yılından beri devam eder (Bknz. Ek 1). Spriggs'in çalışmaları bizleri aslında o anda var olmayanla, bir bütün olarak görmeye ve hareket etmeye teşvik eder. Kendi kendimize oluşturduğumuz algımız ile hareket ederek, bir nesnenin uzay ve zaman haline dönüşmesini izleyerek deneyimliyoruz.



Şekil 3.15. David Spriggs, Paradox of Power, 2007 (Manning, 2009, s. 147)

Gravity, David Spriggs'in kendi icat ettiği ve Stratachrome adını verdiği bir tekniği kullanarak yaptığı enstalasyonlardır. Her bir çalışma 18 ila 400 şeffaf boyalı ve katmanlı tabakadan oluşmaktadır, sanat yapıtını iki boyutludan üç boyutluya değiştiren bir illüzyona sahiptir. Stratachrome yarı saydam film üzerine katmanlı çok sayıda fırça görüntüsü, ışıklı veya pleksiglas üzerinde sergilenmiştir (Beaupré, 2010, s. 35-38).



Şekil 3.16. David Spriggs, Stratachrome, 2010 (Beaupré, 2010, s. 40)

Dadaizm ilk olarak Zürih ve New York'ta ortaya çıkmıştır. Kübizmin kolaj tekniği geliştirilerek, fütürizmin kendini sunma, tanıtmaya yeteneğini benimseyerek, önceki akımlardan öğrendikleri ve 1.Dünya Savaşı'nın etkisi ile beraber savaş karşıtı olan sanatçılar tarafından ortaya çıkartılmıştır. 1918 yılında yayınlanan manifestoda Dadaist sanatçılar,

savaşın insanoğluna karşı olduğu düşüncesinde olarak, bu dönemi bir sanat akımı olarak değil, devrimsel bir yapılaşma olarak düşünmektedirler. Kübizm ile oluşmaya başlayan sanat nesneleri ile ‘Fütürizm’ ve ‘Dada’nın ortak noktaları olan sanat bakış açıları birbirleri ile içiçe geçerek bir bütün oluşturmuştur (Lynton, 2004, s. 123-125).

Bir grup sürgün edilmiş sanatçı, Alman yazar ve performans sanatçısı Hugo Ball⁵² önderliğinde “Cabaret Voltaire” adlı gece kulübünü açarlar. Ball, Alman şair Richard Huelsenbeck ile beraber ilk Dada performansını gerçekleştirir. Bu performanslar çok gürültülü olmanın yanı sıra provakatif eylemlerde içermektedir. Ball sahneye konik şapka ve metalden yapılmış bir kostüm ile çıkarak, seslerden oluşan bir performans sergiler. Bu gürültülü ses akışı aslında tamamen mantık dışıdır, ama Dadaizm’in özelliklerden biride anlamsız bir şeyi mantık çerçevesinde sunma özelliğidir (Farthing, 2014, s. 410-411) (Şekil 3.17). Dada⁵³ ile beraber gösterilerin, kabarelerin ve müzikhollerin sanat olabileceğini ortaya çıkarması önemli bir gelişimdir (Lynton, 2004, s. 126).



Şekil 3.17. Hugo Ball, Cabaret Voltaire, 1916 (Farthing, 2014, s. 411).

⁵² Hugo Ball Alman yazar ve şairdir. 1916'da Zürih'te ortaya çıkan Dada hareketinin öncüsüdür. Hareket Batı sanatının önde gelen akımlarından olmuştur.

⁵³ Stephen Farthing, “Sanatın Öyküsü” adlı kitabında, Kabareye isim bulmaya çalışan sanatçıların Fransızca “*tahta at*” anlamına gelen Dada sözcüğünden çıktığından bahsetmiştir (2014, s. 411).

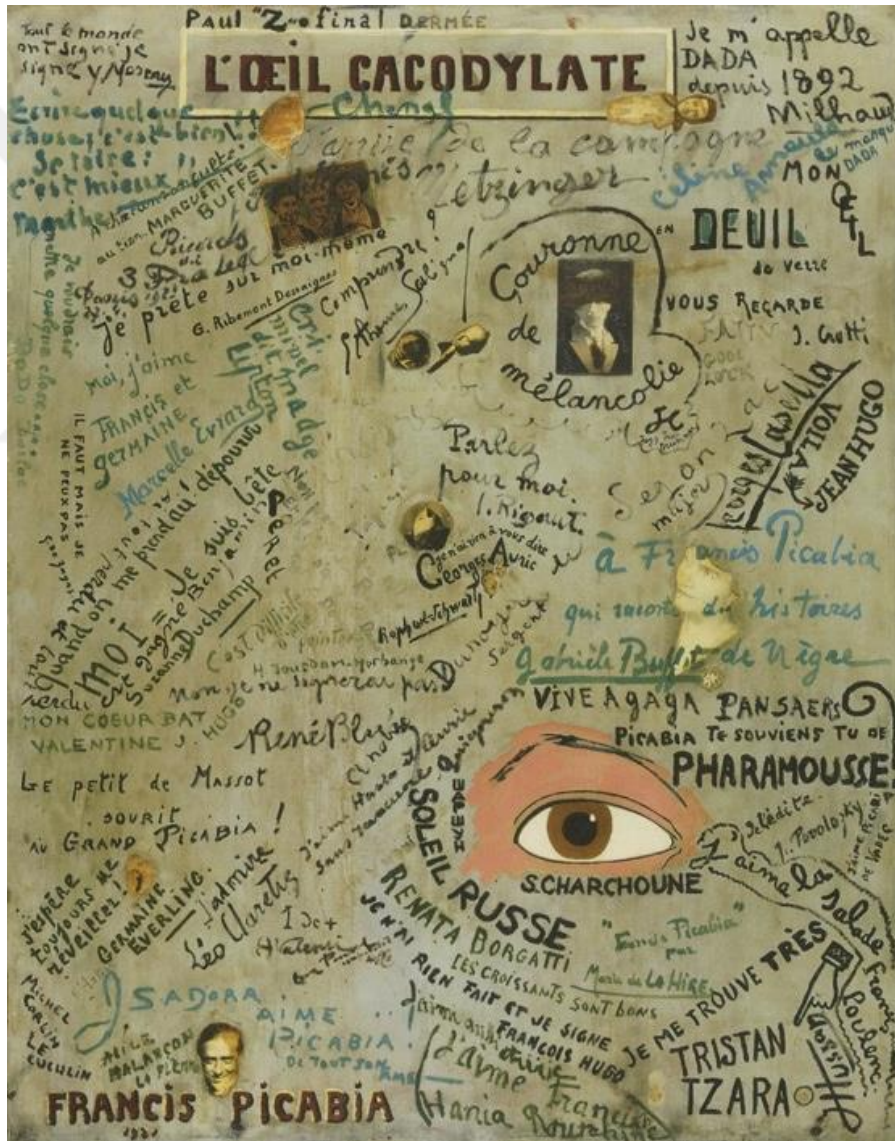
1917 yılında Dada uluslararası olarak bilinir hale gelir. Bu dönemle beraber sanat sorgulanmaya başlanmıştır, klasikleşmiş estetik düşüncesi yerine anti estetik fikri ortaya atılmıştır. Sanatçılar geleneksel olanı kabul etmeyerek, geleneksele yeni anlamlar katmışlardır. Sanatçılar yaptıkları eserleri galeri ve müzeler yerine farklı yerlerde sergileyerek, eser ve mekân arasında bütünleşme sağlamışlardır. Dadacılar dergi yayımlamaya başlayarak özgürce istedikleri kesimlere ulaşmaya başlarlar ve *Galerie Dada* adı altında galeri açarlar (Lynton, 2014, s. 124). Alışılmamış grafik ve tipografi tasarımları olan bu dergiler, Dada'nın içeriğini tamamen yansıtmaktadır. Kavramsal sanatın temellerinin atıldığı bu dönem, günlük yaşam ve sanat arasındaki sınırları yok ederek, sanatçı ve izleyen etkileşimini arttırmıştır (Antmen, 2021, s. 125).

1914 yılında Marcel Duchamp sanatını ifade etmenin farklı yollarını aramıştır. Günlük kullandığımız nesneleri, sanat yapıtına dönüştürerek “hazır yapım” kavramını ortaya çıkarmıştır. Tabure, pisuar, tekerlek gibi nesneleri kullanarak, izleyiciyi sanatın ne olduğu konusunda düşünmeye iterek, akıllarındaki sanat anlayışını değiştirmiştir (Şekil 3.18). Bisiklet tekerleğinin altına ahşap bir mutfak taburesini monte ederek kompozisyonunu oluşturan Duchamp sadece ara sıra tekerleği döndürerek izlenmesini sağlamıştır (Ruhrberg vd., 2000, s. 458).



Şekil 3.18. Marcel Duchamp, Bisiklet tekerleği, 1913 (Ruhrberg vd., 2000, s. 457)

Bununla beraber günlük sıradan nesneler, kullanım amaçlarının dışına çıkarak, sanatçının oluşturmak istediği sanat nesnesi haline bürünmüştür. Braque ve Picasso ile başlayan seri üretim nesnelerinin tuval üzerinde kullanılması aslında bilinen bir yöntemdir. 1915 yılında savaştan kaçarak New York'a yerleşen Marcel Duchamp ile Dadaizm'e yeni bir anlam kazanır ve hazır- yapım kavramı sanat içinde kendine yer bulur. Francis Picabia ve Marcel Duchamp ile tüm şehire yayılan Dada, sanatçı Man Ray ile tanıştıktan sonra farklı anlamlar kazanmaya başlamıştır. Picabia, *L'Oeil Cacodylate* adlı çalışmasında, sanatçının üretim ve yaratım zamanını sorgulamıştır (Şekil 3.19). Farklı tarzları deneyimlemeyi seven bir yapısı olan Picabia, sanat akımlarından esinlenerek çalışmalar yapmıştı



Şekil 3.19. Francis Picabia, *Cacodylic Eye*, 1923 (Ruhrberg vd., 2000, s. 131)

Günümüzde hazır nesne kullanımına devam eden Jeff Koons, Marcel Duchamp gibi lüks tüketim mallarını sanatına dahil etmiştir. Koons bazı nesneleri olduğu gibi sergiler, bazılarının ise kopyalarını sergiler (Şekil 3.20). İki öğeyi sanatında kullanan Koons, 1980 yılında su ve civa ile doldurduğu basketbol toplarını su ve tuzla dolu akvaryumlarda yüzdürür. Three Ball adlı çalışma, basketbol topunun simgelediği denge kavramından çıkartarak başka bir kalıba sokulmuştur (Heartney, 2008, s. 4). Cansız nesnelerin insanlarda yarattığı üstünlükten esinlenen sanatçı, nesneleri mükemmel halleri ile sergilemiştir. Sanat galeri ve mağazalar arasındaki bağlamı kullandığı nesneler ile dahil ederek, sanatına dahil ederek para yargısına dikkat çekmek istemiş olabileceğini düşünmemim mümkündür.



Şekil 3.20. Jeff Koons, Three Ball, 1980 (Heartney, 2008, s. 5)

Önemli Dadaistlerden olan, Man Ray ressam, fotoğrafçı kimliği ile tarihte iz bırakan sanatçılardan biridir. Nesneleri fotoğraf plakasına koyarak, karanlık odaya maruz bırakarak tasarımlar yapmıştır (Farthing, 2014, s. 123). Man Ray, sanatçının hangi alanda çalışırsa çalışsın, sanatın insanları güldürmek, eğlendirmek, düşündürmek için yapıldığını savunmuştur. Geleneksel sanatta aranan mükemmellik duygusu ve hayranlık bırakma etkisi onun sanat görüşüne uygun değildir. *Ingres'in Kemani* adlı çalışmasında, çıplak olan bir kadının sırtına, keman gövdesinde bulunan 'F' harfine benzer boşlukları kolaj yöntemi ile yerleştirmiştir (Lucie-Smith, 2004, s. 43) (Şekil, 3.21).



Şekil 3.21. Man Ray, Ingres'in Kemani, 1924, Ludwig Müzesi, Almanya (Ruhrberg vd., 2000, s. 647)

Kurt Schwitters, atık malzemeleri toplayarak sanatında kullanmıştır. Bu malzeme seçimleri genellikle kendi çocukluğunda iz bırakmış nesnelerden seçmiştir. Kullandığı malzemenin bir önemi olmadığını savunan sanatçı, yaptığı çalışmanın ihtiyacına göre malzemesini seçmiştir. Birbirinden farklı malzemeleri, kendi içlerinde bir uyum içinde kullanır, renk uyumuna önem vermeden, malzeme ve biçim uyumu üzerinde düşünerek çalışmalarını tamamlamıştır. Sahip olduğu hayat görüşüne ve tarzına *Merz* adını verir ve yapıtlarını o ad altında toplayarak, insan hayatını bütünleyen parçalara gönderme yaptığı düşünülmektedir (Lucie-Smith, 2004, s. 130) (Şekil 3.22).



Şekil 3.22. Kurt Schwitters, Merz Picture 25 A The Star picture, Almanya, 1920 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Schwitters sanatı doğup büyüyen ve ölen insan özellikleri ile bütünleştiriyordu. Sanatçı mekânı ve sanatını bir bütün olarak görerek evinin odalarını sanat mekânı haline getirmiştir. Dadaizm ve konstrüktivizmi birleştiren sanatçı, evinde yeraltı odaları geliştirerek yapıtlarına dahil etmiştir (Şekil 3.23).



Şekil 3.23. Kurt Schwitters, Merzbau, 1933 (Ruhrberg vd., 2000, s. 460)

Alman sanatçı Gregor Schneider, 1995 yılında Schwitters gibi kendi evini bir enstalasyona çevirmiştir. Evin kişinin mabedi ve inziva yeri olduğu düşüncesine sahip olan sanatçı, aynı zamanda evin ayna görevi olduğundan bahsetmiştir. Gerçek dünya ve sanatçının hayalindeki dünya arasındaki ince bir perde görevini görerek, sanatçı evin içine duvarlar, kuyular, tüneller eklemiştir. Labirent şeklini alan ev bir kişilik kazanmıştır (Oliveria vd., 2005, s. 61). İzleyiciler, klostrofobik mekâna girmeden önce kişisel bir beyan imzalayarak deneyimlenecek olan her şey için tüm sorumluluğu kendi üzerlerine almışlardır. Tüyer ürpertici bir deneyim edinen izleyiciler bu mekân içinde hapsolme düşüncesini deneyimlemiştir (Bishop, 2005, s. 44). Evini parçalara ayıran sanatçı, müzeler ve galerilerde parçalar halinde sergileyerek, yap boz etkisi yaratmıştır. Gerçek ve yapma olanı ayırma görevi izleyiciye kalmıştır. Kaygılar, özlemler ve üzüntülerini barındıran eve simgesel özellikler yükleyen Schneider, evde tadilatlar yaparak bu hissiyatlarını yansıtmıştır (Şekil 3.24). Sütunlu bir girişe sahip olan evinin kapısını standart kapı girişi olarak değiştirerek bir posta kutusu, eski kapı zili ve paneller ile yeniden şekillendirmiştir.



Şekil 3.24. Gregor Schneider, Completely Insulated Guest Room, 1995 (Oliveria vd., 2005, s. 61)

Dada hareketinin temsilcileri, onun yerini alan Sürrealist tarzını benimsemişlerdir. André Breton⁵⁴ 1924 yılında yayınladığı Sürrealist manifestosu ile, Dada ve Sürrealizm arasındaki boşluğu kapatmıştır. Freud'un psikanaliz tekniğine dayanan sanatı savunan Breton, rüya ile gerçekliği, sürrealite ile ortaya çıkabileceğini savunmuştur. Bununla birlikte,

bilinç dışının ve rüyanın saygınlık kazanabileceğini öne sürmektedir. Sürreal kelimesi, daha yüksek bir gerçekliği ifade eder (Adams, 2001, s. 488). Breton'un bu düşünceleri edebiyatı yansıtmaktadır, görsel sanatları içermemektedir. Sürrealizmin çıkış noktası olan *Littérature* adlı dergi ise bir edebiyat dergisidir. Breton ve arkadaşları, bu ilkelerin görsel sanat içinde uyulabileceğini düşünmüşlerdir (Lucie-Smith, 2004, s. 135).

Marcel Duchamp 1938 yılında Exposition “Internationale du Surréalisme” sergisinin genel yönetmeni olur. Bu sergi kamusal serginin önemli örneklerinden biridir. Bu sergi enstalasyon sanatına bir girişim olarak görülür. Bu sergisi içeri girdiğinizde size bir mağarada olduğunuz hissini verir. Sergi alanını tamamen, üç boyutlu, örümcek ağı biçimindeki iplerle kaplamış ve sergideki eserlerin görülmesini imkânsız hale getirerek, önemsiz görünmelerini sağlamıştır (Şekil 3.25). İzleyen ve sanat yapıtı arasında mesafeyi sağlayan Konstruktivizm akımı ile kullanılmaya başlayan ipler, belli bir düzen içinde değildir (O'Doherty, 2019, s. 90-95). Duchamp kurguladığı sanatsal eyleminde, galeride sergilenen eserleri yok sayarak, sanatını gerçekleştirmiş olduğunu düşünmemiz mümkündür. Çünkü sergide gördüğümüz ve hatırlayabileceğimiz tek şey iptir.



Şekil 3.25. Marcel Duchamp, Bir Mil Iplik, 1942, New York (O'Doherty, 2019, s. 92)

Günümüzde, Enstalasyon, heykel ve fotoğraf alanlarında çalışmaları olan Arjantinli sanatçı Tomás Saraceno, sanatında çıkış noktası olarak sanatın gelecekte nasıl bir değişime uğrayacağını merakı vardır. Sanatını mimarlık ve bilimden destek alarak uygulayan Sarecono, kurduğu hayalleri izleyiciye yansıtır. Duchamp'ın örümcek ağları ile galeri mekânını kaplama çalışmasından etkilendiğini düşünebileceğimiz sanatçı, aynı şekilde örümcek ağlarını kullanarak ortaya çıkardığı eserler, sanatseverlere farklı bir görsel deneyim yaşatmaktadır. Sarecono'nun işleri kozmik bir algı yaratmaktadır. Bu çalışmada ipler dokunulduğunda titreşimlerle müzik ritmine benzer sesler çıkartmaktadır. Her ipin birbiri ile görünmeyen bağlantıları vardır. İçine girdiğimizde bizi çevreleyen iplerin frekansı vardır (Şekil 3.26) (Saraceno, 2013).



Şekil 3.26. Tomás Saraceno, Orbit, Kunstsammlung K21 Müzesi, 2018 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Sürrealist sanatçılardan, Salvador Dali 1936 yılında Venus de Milo adlı çalışmasında, klasik olan bir eseri, sıradan bir nesne gözü ile bakarak yerleştirmeler yapmıştır. Antik çağa gönderme niteliğinde olan bu çalışmalar, estetiğin sorgulanması açısından önem taşır.

Mitolojik bir karakter olan Venüs heykelin vücuduna çekmeceler yerleştiren Dali üstlerine ponpon eklemiştir (Şekil 3.27). Sigmund Freud, çekmeceleri ceza olarak nitelendirerek, sanatçının heykele ponponlar ile erotik bir görünüm sağlamaya çalıştığını belirtmiştir.⁵⁵ Sanatta birçok kez kullanılan Venüs figürü, sanatçılar tarafından farklı anlamlar yüklenerek bugünüme kadar konu olmuştur. Venüs sadece aşkı ve güzelliği temsil etmenin dışına çıkarılarak sorgulanmaya başlamıştır (Kachur, 2001, s. 114).



Şekil 3.27. Salvador Dali, Venus de Milo, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1936-1964 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022).

Sürrealist sanatçılar, Freud'un uyurken beynimizde sahip olduğumuz bilinçli düşüncelerin zayıfladığından bundan dolayı içimizdeki çocuğun, vahşi ile ortaya çıktığından bahsetmesi fikrinden etkilenmişlerdir (Öndin, 2005, s. 62). Rüyalarımızın bu karmaşasından

⁵⁵ Salvador Dali, Sigmund Freud ile tanıştıktan sonra sanat tarzında değişiklikler olur, psikanalisttik düşünceye doğru bir bakış açısı geliştirir. Salvador Dali'nin sanat eserleri gerçekte bilinçdışı, rüya, halüsinasyon ve bilinçaltı gibi nitelik özellikler taşımaktadır (Rose, 1983, s. 353).

etkilenen sanatçı Salvador Dali, yapıtlarına bunu yansıtmıştır. Dali için mobilya gündelik eşyadan çok bir sanat eseri niteliğindedir ve birçok çalışmasında kullanmıştır. Freud'un psikanalitik söylemlerinden etkilenen sanatçı, Mae West'in odası olarak hayal ettiği görüntüyü enstalasyon olarak düşünerek tasarlamıştır. Bu enstalasyonda West'in yüz hatları çıkış noktasıdır, mobilya ve süs eşyaları sürrealist tavrını ortaya koyarak yarattığı bu oda onun için güzellik sembolü ve Hollywood yıldızı olan West'i simgelemektedir (Şekil 3.28).



Şekil 3.28. Salvador Dali, Mae West Room, 1974-1975 (Demiraslan, 2021, s. 751).

Amerika Birleşik Devletlerinde ortaya çıkan akımlardan biri olan Minimalizm geleneksel olan resim sanatının ifade şekline ayrılmak için, endüstriyel malzemeleri kullanarak en basit geometrik şekilleri vererek kullanmışlardır. Kullandıkları renk ve dokularla, tuvalin üzerinde yaratılan etkiden uzaklaşarak, bireysel ifadeden uzaklaşmak istedikleri düşünülmektedir (Gablik, 2001, s. 245-248). Minimalistler, genellikle üç boyutlu eserler üreterek, çalışmalarının sergilendiği gerçek mekânlarda, düz çizgiler ile boşluğu ön plana çıkarmıştır. Dan Flavin, malzemenin kendisi ile ilgilenmiş, malzemeye yönelik araştırma ve çalışmalar yapmıştır. Sanatçı Nesnelerin sembolik anlamlarını yoksayarak, farklı boyutlar ve özelliklerde ışıktan çubuklar kullanır (Lynton, 2004, s. 309). Flavin 1964

yılında yaptığı *Tatlin için Anıt* adlı eserinde, floresan ışıklarından oluşan bir yerleştirme yapmıştır (Şekil 3.29). Sanatçı ışıklar üzerinde bir değişikliğe gitmemiş, oldukları gibi bir nizam içinde kullanmıştır. Bu düzenlemeleri ise elektrikçiler yapmıştır. Minimalistler sanatın gördüğümüz kadar olduğunu, ötesinin olmadığı düşüncesine sahiplerdir (Antmen, 2021, s. 181). Bu düşüncüyü temsil eden Flavin’inde yapıtlarında, herhangi bir tanım veya anlatım yoktur.



Şekil 3.29. Dan Flavin, *Tatlin İçin Anıt*, 1964 (Yılmaz, 2013, s. 278)

Minimalist sanatçı Carl André 1960’lı yıllardan itibaren endüstriyel malzemeleri kullanarak, mekânı şekillendirmek için tasarladığı heykelleri, minimalistlerin mekâna özgü yapıtlar düşüncesi ile uyuşmaktadır. Sanatçı sınırsız mekân seçme yetisi ile izleyicinin mekânı algılaması örtüşmektedir. Michael Fried, minimalist tavrı eleştirerek, bu yapıtların izleyiciyi malzeme seçimi ve mekân seçimi ile dikkat dağıtarak, sanattan uzaklaştırdığını düşünmektedir (O’Doherty, 2019, s. 11). Sanatçı seri üretim malzemelerin sanat için erişilebilir ve kullanılabilir olması gerektiği ile ilgili sosyalist bir düşünceye sahiptir. Brancusi’den etkilenen sanatçı, inşaat kalaslarını kullanarak, şekil vererek ilk işlerini

gerçekleştirmiştir.⁵⁶ Daha sonra sanatçı ağaçları yontmamak gerektiğine karar vererek kalasları üst üste yığarak heykel yapmaya başlar (Ruhrberg vd., 2000, s. 527) (Şekil 3.30).



Şekil 3.30. Carl André, Timber Piece, 1964 (Ruhrberg vd., 2000, s. 527)

Anish Kapoor çalışmalarında minimalizm'in etkisini görebiliriz. *Bulut Kapısı* adlı çalışması, Amerika Birleşik Devletleri'nde Chicago'da Millenium Park'ın içinde yer alır (Şekil 3.31). Şehrin önemli ve dikkat çeken biçimleri arasında olan yapıtın Chicago şehrinin simgesi olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmalarda kullandığı teknik ve malzemeler çok ilgi çekicidir. *Bulut Kapısı*, minimalist bir forma sahiptir. Bu çalışma 110 tonluk ağırlığa sahiptir ve plazma teknolojisi⁵⁷ ile elle sarılarak üretilmiştir (Foreman & Winston, 2008, s. 92). Formuna baktığımız zaman, kullanılan malzeme ve form bakımından çalışmanın sadece estetik kavramı içinde tasarlanmadığını görmemiz mümkündür (Şekil 3.32). 110 ton ağırlığında 168 adet paslanmaz çeliğin, maddesel özelliği olan yansıtmadan yararlanan sanatçı izleyiciyi mekânın içine çekmektedir (Grovier, 2018, s. 156). Bu etki yaşamın devam

⁵⁶ Carl André ve Constantin Brancusi, heykel yapmak için seçtikleri malzemeler konusunda aynı düşünceleri ve alakayı paylaşmışlardır. Carl André'nin ilk dönem çalışmalarında Constantin Brancusi'nin *Endless Column* adlı çalışmasından esinlendiği düşünülmektedir (Gokalp & Vieuvillé, 2017, s. 23)

⁵⁷ Plazma teknolojisi çok basit bir fiziksel ilkeye dayanmaktadır. Enerji girişi altında madde hal değiştirir: katı sıvıya dönüşür, sıvı gaza dönüşür.

ettiğini belirtmektedir, gerçek ve gerçeğin manipüle olmuş hali birbirine karışır. Çemberimsi yüzeyin iç yüzeyi ve dış yüzeyi iki zıt yönü göstermektedir (Ateş, Küpeli ve Yılmaz, 2020, s. 253-275).



Şekil 3.31. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, Millenium Park Chicago, 2004 (Heartney, 2008, s. 286)

Doğu ve batı kültürlerinin yansımalarını sanatına yansıtan Kapoor'un kamusal sanat anlamında değerlendirebileceğimiz yapıtları, boyutları ve formları nedeniyle ilgi çekmeye devam etmektedir.

Minimalist sanatçı Donald Judd eserlerinde sistematik olarak geometrik düzenler kurarak, çalkantılı kompozisyonlardan uzak duran yapıtlar ortaya çıkartır. Judd, duvara monte edilmiş birbiri ile aynı olan demir kutu çalışması ile geometrik düzene olan beğenisini ortaya koymuştur (Şekil 3.32). Bu çalışma, izleyici ile bir bağ kurmaz ve duygusal bir his yaşatmaz. Judd'in yapıtlarının anlamlandırılması için izleyiciye gerek yoktur. Bu özellik diğer minimalist sanatçılar için geçerli değildir (Farthing, 2014, s. 520). Bu bağlamda, Michael Fried sanatsal nesnenin, sanatın sonunu getireceğinden bahsetmiştir.⁵⁸

⁵⁸ Michael Fried (1939-) *Sanat ve Nesneleşme* adlı makalesinde, minimalist sanatçıların eserlerinin, herhangi bir nesneden farkı olmadığından bahsetmiştir. Fakat aynı zamanda bu yapıtların geleneksel sanat ve izleyici arasındaki ilişkiyi etkilediğinden bahsetmiştir (Farthing, 2004, s. 521).



Şekil 3.32. Donald Judd, İsimsiz, 1966-1988 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Donald Judd'un sanatından çok etkilenen Yayoi Kusama, feminizm, minimalizm, sürrealizm, pop art ve soyut ekspresyonizm akımları altında yapıtlar üretmiştir. Kırmızı puantiye⁵⁹ ve ağ resimleri çizerek başladığı görülmektedir. Kusama renkli yüzeyler üzerinde puantiye ile cilt gibi bir yüzey oluşturur. Balkabağı, ızgara ve küre formlar, çizgili dalga motiflerini tekrar ederek kullan sanatçı, *Nergis Bahçeleri* adlı çalışmasında Yunan mitolojisine gönderme yapmıştır (Şekil 3.33). Narcissus⁶⁰ suyun üstündeyken kendi silüetine hissettiği aşkla suda boğulmasına işaret ederek, suyun üstünde düzenlediği çalışması ile izleyicinin kendi gölgesiyle yüzleşmesini sağlamıştır (Orhan, 2019, s. 26). Enstalasyon ve performans çalışmaları uygulayan sanatçı çıplak bedenler üzerine birçok çalışmasında kullandığı gibi puantiye deseni çizer. Savaş ve barış konuları ile ilgilenen sanatçı, savaşı ve aşkı temsil etmesi için çıplak bedenleri sanatına dahil ederek mesaj vermek istemiştir. Kullandığı parlak, metalik renkler ile insanların ilgisini çeken çalışmalar yapar. Sanatçı nesne mekânı aynı anda kullanarak, kendi doğruluğundan uzaklaşmış, bilinçaltına inerek gerçek dünyadan soyutlanmıştır. Kusama, sanat icra ederek psikolojik sorunlarından kurtulmaya çalıştığını belirtmektedir (Koçak ve Ataseven, 2021, s. 64-78).

⁵⁹ Çocukluk yaşlarından itibaren zihnini işgal eden halüsinasyonlarını, noktalamalar ya da ağ motifleri gibi çizimlerle iki boyutlu ve üç boyutlu çeşitli yüzeylerde takip ederek onlara gerçeklik kazandırmaktadır (Koçak ve Ataseven, 2021, s. 64-78).

⁶⁰ Narkissos, Yunan mitolojisinde bir kahramandır. (Erhat, 2007, s. 37)

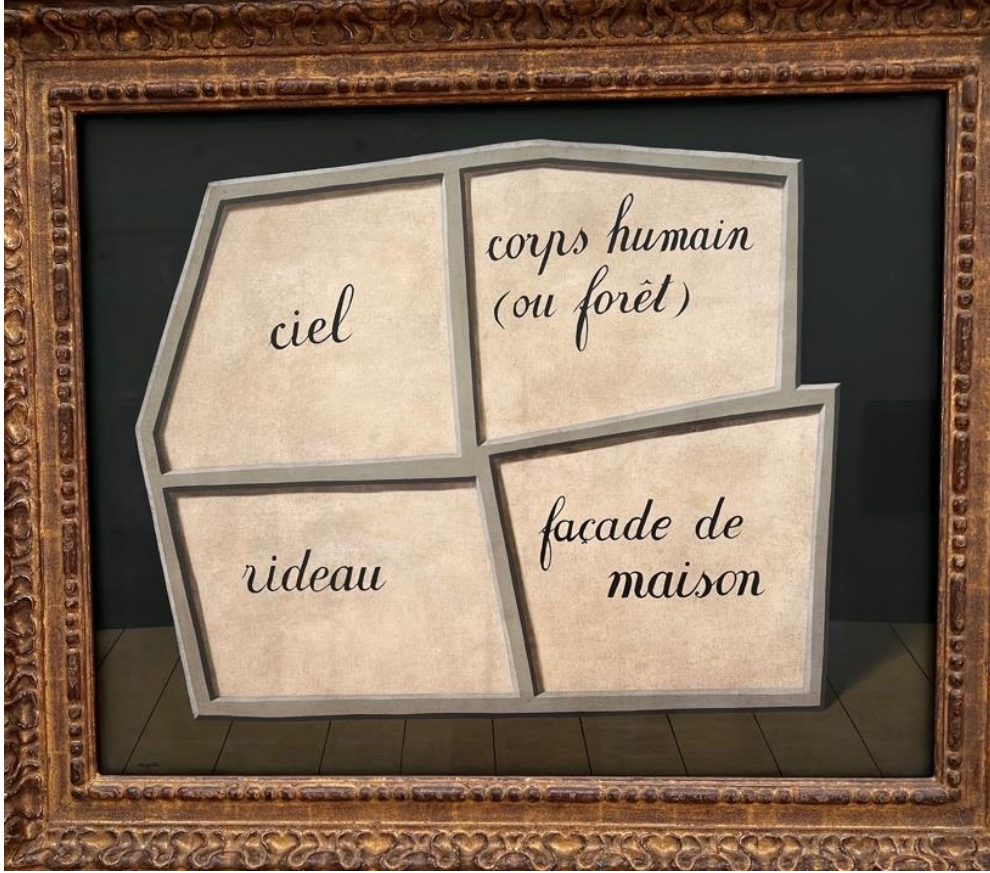


Şekil 3.33. Yayoi Kusama, Nergis Bahçeleri, 1966 (Koçak ve Ataseven, 2021, s. 70).

4. ENSTALASYON SANATININ ÖNCÜLERİ VE ÖRNEKLERİ

4.1. Kavramsal Sanat ve Enstalasyon İlişkisi

19. Yüzyıl'da endüstrileşme ile beraber makinelerin hakimiyeti altına giren sanat, 20. Yüzyıl ile beraber kendi gerçekliğini kurmaya başlamıştır. Yakın tarihteki sanat alanındaki gelişmeler, çağdaş sanat ve post modern sanat tanımlarını ortaya çıkarmıştır. 21. Yüzyıl ile beraber ortaya çıkan sanatta mekân arayışları çağdaş sanat tanımı ile beraber yeni deneyimler ortaya çıkarmıştır. Mekân tanımı ilk olarak aklımıza mimari tanımlamaları getirir, fakat sanatın her bir dalı için mekân tanımı farklıdır. Mekân sanat yapıtlarını sergilemenin dışında, direkt olarak sanat haline getirilmeye başlanmıştır. Rene Magritte'in bildiğimiz şeylere yeni bir mânâ kazandırma ve günlük nesneleri yeni olarak göstermesi 1960'lı Kavramsal Sanata da ilham kaynağı olduğunu söyleyebiliriz. Magritte, bir bir pipo çizmiş ve hemen altına *"Bu bir pipo değildir"* yazmıştır (Şekil 3.34) (Allmer, 2009).



Şekil 4.1. René Magritte, The Empty Mask, Kunstsammlung K20 Müzesi, 1928 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2022)

Yves Klein 1958 yılında Paris'teki İris Galerisinde bir enstalasyon gerçekleştirmiştir. Sanatçı, sadece boşluktan ve beyaz duvarlardan oluşan bir mekânı yapıtı olarak sergilemiştir (Boyraz ve Cantürk, 2013, s. 127). Sanatta sınır olmadığının ve sanatçının özgür olabileceğinin kanıtı olan bu yapıt, izleyicinin deneyiminin ve düşüncelerinin, nesnelliğin önüne geçtiğinin kanıtı olabilir. Klein, yeni olanı hayal etmenin yolunu, gökyüzünün ve denizinin sınırsızlığını, saf mavi tonunu yakalayarak çalışmalarına yansıtmıştır. Bu derinlik, mavilik onun için yeni olanın ifade şekli olmuştur. Uluslararası *Klein Mavisi* olarak adlandırılan mavi tonu, sanatçının yapıtlarında kalıcı olarak kullanılmıştır. Zero akımı adı altında değerlendirebileceğimiz sanatı, teknoloji ile sanatın birleştiği noktadadır ve eskinin yeniye dönüşmesi olarak tanımlayabiliriz. Klein, kamusal alanlarda performanslarını sergileyerek, mekânlar için performanslar tasarlayarak sanata deneysel bir yol ile yaklaşmıştır. Eleştirci bir yapısı olan Klein, halka açık resim yapma törenleri düzenleyerek provokatör yanında ortaya koymaktadır. Klein'i bestesi eşliğinde düzenlenen performanslar, yirmi dakika sürecince bestenin tek notasını çalmış, daha sonra sessiz kalmışlardır. Patentini almış olduğu mavi renk tonuna boyanmış kadın vücutları onun emirleri doğrultusunda, tuvaler üzerinde yuvarlanarak renk lekeleri oluşturulmuştur (Lucie-Smith, 2004, s. 273) (Şekil 4.2).



Şekil 4.2. Yves Klein, Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri, 1960 (Yılmaz, 2013, s. 365)

Kavramsal Sanat, müze ve galerilerin sanatın ne olduğu ile ilgili verdiği tanımlamalara tepki olarak ortaya çıkmıştır. Henry Flynt 1961 yılında, kavram sanatı terimini ilk kez kullanmıştır. Piero Manzoni sanat yapıtını provakatif bir tarzla eleştirerek, 1961 yılında *Sanatçının Dışkısı* adlı çalışmasını tamamlamıştır. O dönem altın kuru üstünden kilogramı hesaplanan 99 adet konserve kutusu tartışmalara yol açmıştır. Bu çalışma toplum tüketimine ve kitle üretimine eleştiri niteliğindedir (Şekil 4.3) (Uz ve Uz, 2018, s. 660).

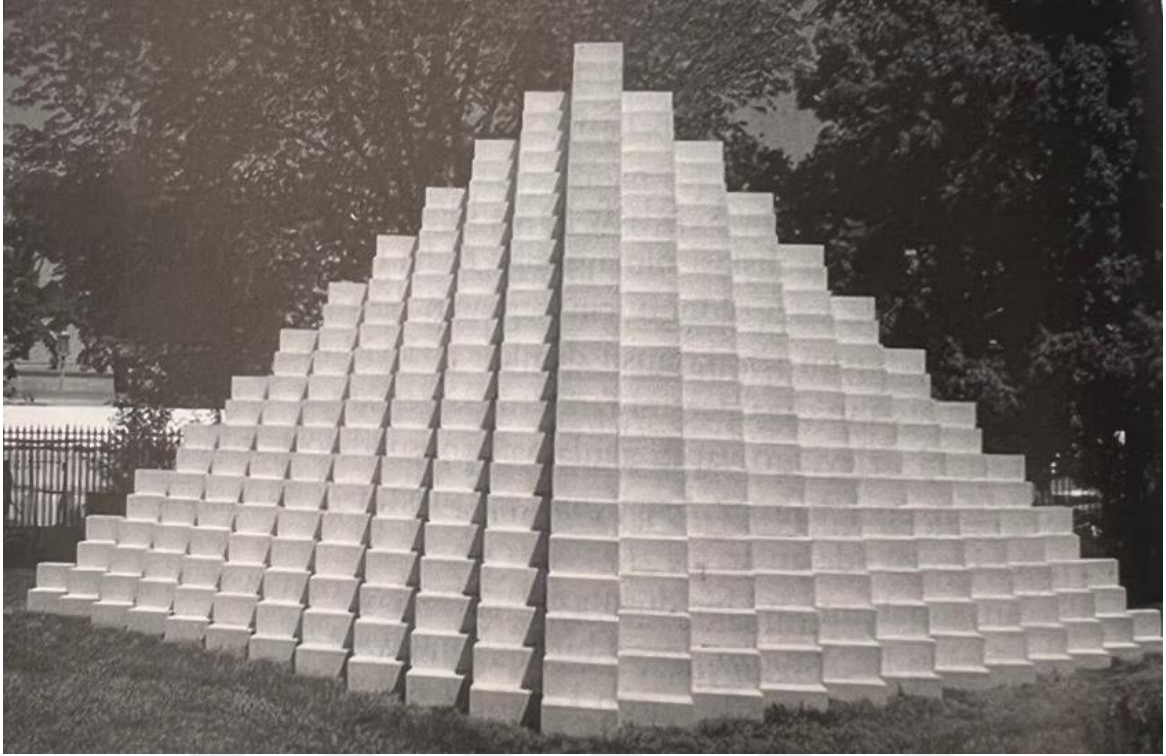


Şekil 4.3. Piero Manzoni, Sanatçının Dışkısı, 1961 (Ruhrberg vd., 2000, s. 385)

Kavramsal sanat tanımını ortaya atan sanatçı Sol Lewitt, bir dergi için bir makale yazar. “*Kavramsal Sanat Hakkında Paragraflar*” adlı makalesinde, bu yeni sanat şeklinin var olmuş sanat akımlarını tamamen elimine ettiğinden bahseder.⁶¹ Kavramsal sanat ile ilgilenen sanatçı, izleyicinin sanatını fikir olarak ilginç ve yaratıcı bulmasını ister, yapıtın duygu yüklü bir çıkarımı olmasının istenmeyeceğinden bahseder (Antmen, 2021, s. 197). Lewitt sanatını icra ederken yoğunlaştığı kavramdan çok bu süreçteki yolculuğu önemli olduğunu düşünür ve kavramsal bir sanat yapıtının başka nesnelerle aynı olması önemi yoktur onun için. Enstalasyon ’da olduğu gibi, izleyici sanatsal kavramları kendi geçmişine, kültürüne göre yorumlayarak algılar, izleyicinin bu yapıtı gördüğünde ne anladığının bir önemi yoktur. Sanatçı, üç boyutlu nesnelerle kendini tekrar eden işler yapar (Şekil 4.4).

⁶¹ 1960 yılında yazdığı resim ve heykele ilişkin geleneksel yöntemlerden ayrılan sanatçıların düşünce yapısını kavrayabilmek açısından önemli kaynaklardır (Antmen, 2021, s. 197).

Lewitt 1980 yılından itibaren, üç boyutlu yapıtlarının dışında, renkli iki boyutlu duvar üstüne çalışmalar yapmaya başlar (Antmen, 2021, s. 199).



Şekil 4.4. Sol LeWitt, Dört Cepheli Piramit, 1999 (Yılmaz, 2013, s. 222)

Minimalizm, Joseph Kosuth ile beraber, kavramsal yerleştirmeler ile daha farklı bir noktaya gitmiştir. Duchamp'tan etkilenen sanatçılar geleneksel yöntem ve malzeme dışında çalışmalar üretmişlerdir. Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* adlı çalışması temsil nesnesi olan sandalye, onun tanımı ve fotoğrafından oluşmaktadır (Şekil 4.5). Bir nesnenin sanat olarak görülmesi için onu sanat bağlamı içinde düşünmemiz gerektiğini savunan sanatçı, bu çalışması ile beraber bizi taklit, kopya, gerçek kavramları üzerinde düşünmeye doğru iter (Yılmaz, 2013, s. 296). Bu çalışma izleyicilere, fiziksel ve sözlü olarak hemde temsili olarak sandalye kavramını ortaya koyar. Nesnenin tanımının ve temsilin ilişkisini sorguladığını düşünmemiz mümkündür (Farthing, 2014, s. 502).



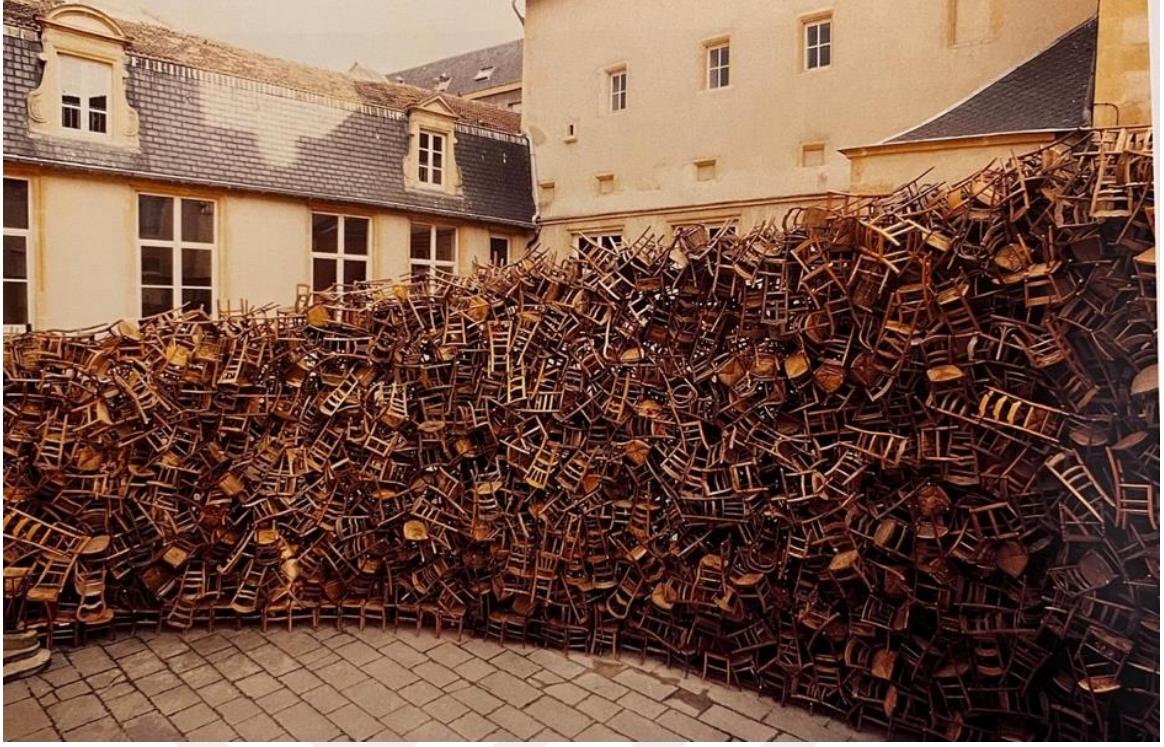
Şekil 4.5. Joseph Kosuth, One and the Three Chairs, 1965 (Yılmaz, 2013, s. 226)

Doris Salcedo gündelik nesneleri sanatına dahil eder, sandalye nesnesini Kosuth gibi çalışmalarında kullanmıştır. Kosuth'tan farklı olarak sandalyeyi sanat nesnesine çevirerek kompozisyonunda kullanmıştır. Toplumsal konuları ve savaşları inceleyen Salcedo, insan hakları ihlali, şiddet mağdurlarının üzüntüleri sanat nesnesi haline dönüştürerek izleyiciye sunmuştur (Şekil 4.6). 8. İstanbul Bienali için iki bina arasına sıkıştırılmış 1550 adet ahşap sandalyeden oluşan bir enstalasyon yapmıştır. Kaotik bir ortam yaratan sandalyeler ile İstanbul'da yaşanan göç ve yer değiştirmeden kaynaklı üzüntü ve acılara gönderme yaparak sosyal içerikli mesajını izleyiciye iletmiştir. Sandalyeler hapis ve mahkûm hissi yaratarak bir yığın halinde sergilenmiştir. Bu yığın savaşın ve göçlerin kaotikliğini hissettiren metafor konumundadır (Heartney, 2008, s. 53).



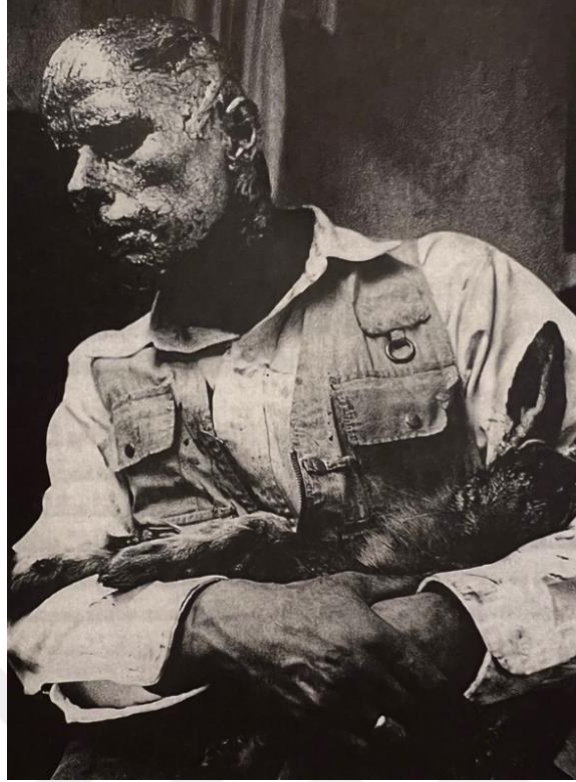
Şekil 4.6. Doris Salcedo, İsimsiz, 8.İstanbul Bienali, 2003 (Heartney, 2008, s. 56)

Sandalye nesnesini enstalasyon sanatında kullanan bir diğer Japon sanatçı Tadashi Kawamata ise kent açısından tarihsel dokuya ve öneme sahip iki binayı birleştirerek enstalasyonunu oluşturmuştur. İki bin adet sandalyeyi kullanarak, dikey bir yapı oluşturmuştur. Çalışmasını gerçekleştirdiği semtte, izleyicilerinde çalışmalarına dahil ederek, gerekli materyallerin toplanmasını sağlamıştır. Kentleşme sorunlarına ve kaos teorisine dikkat çekmeye çalışan sanatçı, yaptığı araştırmalar sonucunda sanat mekânlarını seçmektedir (Şekil 4.7).



Şekil 4.7. Tadashi Kawamata, The Shortcut Chairs, 1998 (Oliveria vd., 2005, s. 150)

Kavramsal sanat hem siyasi hem de hali hazırda var olan kültür tanımına karşı gelir. Joseph Beuys'un örnek verilebilecek birçok performansı vardır. Beuys bir performansında ölü bir tavşan kullanarak üç saat boyunca galerinin içinde onunla gezerek ve ona kendi resimlerini anlatmış gibi dudaklarını oynatarak, sanatın ruhani boyutlarda olabileceğini göstermeye çalıştığının göstergesidir (Şekil 4.8). Kullanılan her bir nesnenin farklı bir anlamı vardır ve özel olarak seçilmiştir. Tavşan ölümü temsil eder, yüzünü kapladığı bal ise yaşamı, altında zenginliği simgeler (Farthing, 2014, s. 501-502). Sanatçının mekânı sanatına dahil etmesi, enstalasyon sanatı açısından öncü örneklerdendir. Tasarladığı mekân ve nesnelerin yerleştirilme şekli ile izleyiciye farklı deneyimler sunmaktadır. Bu mekanlar, bu çalışmalar ile anlam kazanmıştır. Bu bağlamda sanatçı, çalışmalarında onun için önem taşıyan birçok malzemeyi sembol olarak kullanarak sosyal içerikli mesajlar vermek istemiştir.



Şekil 4.8. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, 1965 (Ruhrberg vd., 2000, s. 577)

Sanatın toplumda daha aktif olması gerektiğini düşünen sanatçı, performans sanatına geçiş yaparak çalışmalarına devam etmiştir. Beuys'un enstalasyon sanatının gelişimine önemli katkıları olmuştur. İç mekânları kullanarak, çalışmalarına dahil etme amacı güden, gerçek mekân nesneleri kullanan sanatçı, izleyiciye farklı deneyimler yaşatır. Böylelikle mekâna uygun olarak gerçekleştirdiği yapıtlar anlam kazanır (Beuys & Harlan, 2007).

Tarih boyunca, insan bedeni tartışmalara konu olmuş, sanatçılar tarafından yorumlanarak kullanılarak, anlamaya çalışılan bir kavramdır. Antik Yunan döneminde ortaya çıkan estetik kavramı, orta çağ dönemi ile beraber din otoriteleri tarafından kurallar konularak baskılanmış, Rönesans dönemi ile beraber perspektif ve ölçü kavramlarının kullanımı eklenmiştir. Geleneksel resimlerde beden bir imge olarak tasvir edilmiştir, performans sanatında ise beden sanatın ana malzemesi olarak betimlenmiştir. Yılmaz (2013, s. 290-291)'a göre beden sanatı ilkel dönemlere dayanmaktadır.⁶² Aborjin kabileleri topluca boyama işlemleri gerçekleştirmişlerdir. Vücutları boyalı insanlar, totemleri ve müzikleri eşliğinde topluca dans eylemi yapmışlardır. Tarihte, cenaze ritüellerinde ölen kişinin

⁶² Yılmaz, Aborjin kültüründe, insanların kabile simgelerini vücutlarına çizdiklerinden bahsetmiştir (2013, s. 290).

vücudunun boyandığına rastlanmıştır. Performans sanatının kökleri Dadaist sanatçıların kargaşa içeren performanslarına, 1920 ve 30'lu yılların Sürrealist sergileri ve Fütürist gösterilerine kadar dayanmaktadır. Performans Sanatı 1970'lerde tek başına bir sanat akımı olarak kabul edilmeye başlamıştır. Bu sanat dalı altında farklı başlıklarda yer alır, *beden sanatı*, *fluxus*, *happening*, *aksiyon sanatı* olarak tanımlayabiliriz (Antmen, 2021, s. 219).

Happening bir oluşumdur, izleyici kendi deneyiminden kazandığı duygu ve yargılarına kendi karar verir. İzleyici dahil olmaz, bir defa gerçekleştirilir. Allan Kaprow *happeninglerin* ilk uygulayıcısıdır. Kaprow, John Cage'in öğrencisidir, onun deneyim kavramını değiştirerek gerçekliğin sanata dahil olduğu noktaya getirmiştir. Halkın katılımı ile kurguladığı *Yard* adlı eserini sergilemiştir. Kaprow, Dadaistlerin kolaj yapımında olduğu gibi, görsel materyalleri ve olayları karıştırarak kullanmıştır (Şekil 4.9). Bu çalışmada galeri mekânını eski, kullanılmış lastikler ile doldurmuştur. Sergiye gelen insanlar lastiklerinden üstünden geçerek mekânı gezebilmişlerdir ve böylelikle bu çalışmaya dahil olmuşlardır (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke ve Honnef, 2000, s. 583). Sanat yapıtına dahil olan insanların katılımı ile bu eser anlamlanmışır. Sanat yapıtları ve izleyici arasındaki ilişki farklı sanatçılar tarafından, farklı düzenlemelerle günümüze kadar denenmiştir.



Şekil 4.9. Allan Kaprow, *Yard*, 1961 (Ruhrberg vd., 2000, s. 583)

2010 yılında sanatçı Ai Weiwei, enstalasyon uygulamasında, izleyicilerin aktif bir şekilde katılımını sağlamak üzerine kurduğu “*Ay Çiçeği Tohumları*” adlı çalışması, Allan Kaprow’un çalışmaları ile benzerlik gösterir (Toluyağ, 2020). 1600 usta tarafından elle gri ve beyaz çizgiler ile boyanarak şekil verilen ay çekirdekleri, izleyiciye gerçeğinden farksız ve inandırıcı bir görünüm sunar (Grovier, 2018, s. 20). Katılımcı ay çekirdeklerinin üzerinde yürür, sanatçının amacı ay çekirdeklerinin o mekândan alınarak dünyada yayılmasıdır (Şekil 4.11).



Şekil 4.10. Ai Weiwei, *Ay Çiçeği Tohumları*, 2010 (Grovier, 2018, s. 21)

Fluxus kelimesi, Latin dilinde *akmak* kelimesinden gelmektedir. Bu akımın sanatçıları en önemli eserlerini 1962 ile 1978 seneleri arasında yapmışlardır. Bu oluşum, sanatçının ve sanatın ticaret aracı olarak kullanılmasına karşıdır. Bundan dolayı profesyonelliğe karşı olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde eser veren sanatçılar kendi egolarını tamamen bir kenara koyarak, tatmin duygusunu es geçerek sanatlarını yapmışlardır. 1962 yılında *Fluxus International Festival of Very New Music* şenliği düzenlenmiştir. Bir ay boyunca besteler seslendirilerek, gösteriler düzenlenmiştir ve festivalin Avrupa’da başlayarak ABD’de sonlanması düşünülmüştür. Nam June Paik 1962 yılında festivalde sergilediği *Zen For Head* performansı ile öne çıkmıştır (Şekil 4.11).

Sanatçı La Monte Young’a ait olan bir besteden esinlenerek onun yönlendirmesi ile vücudunu ve kravatını mürekkep ve domates suyu dolu bir kovaya sokmuştur. Bestede geçen ‘Düz bir çizgi çiz ve onu takip et’ cümlesi eserin ana teması olmuştur. Bir kağıt üstünde kendini sürükleyerek vücudu ve kravatının bıraktığı lekelerle çalışmasını gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2013, s. 263).



Şekil 4.11. Name June Paik, Baş İçin Zen, 1962 (Yılmaz, 2013, s. 264)

Hayatı boyunca teknolojiyi irdeleyen sanatçı 1974 yılında katıldığı Kassel 6’da *TV Garden* adı altında bir enstalasyon eseri sergilemiştir. Burada 30 adet televizyonu alışılmışın dışında kullanarak bitkilerin arasına yerleştirmiştir. Sanatçının vermek istediği mesaj teknoloji ve doğanın ayrılmaz bir bütün olduğudur. İzleyicinin sadece televizyona odaklanması engellenerek doğaya ilgisi çekilmiştir. Müziği nesneleştirme fikri ile ilgilenen sanatçı, müzik enstrümanlarının imaj özelliklerini kullanarak oluşturduğu enstalasyon çalışmalar ile izleyicilerle iletişim kurarak onları çalışmalarının bir parçası haline getirmiştir (Wands, 2006, s. 123). *Rastgele Erişim* adlı çalışmasında, üst üste konumlandığı plakları

Çalışma özelliklerini kaybetmemesi için döner tablanın kolunu kullanarak yerleştirmiştir (şekil 4.12).



şekil 4.12. Name June Paik, Rastgele Erişim, 1963-1979 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan 2021).

Paik'in çalışmaları video sanatı'nın geldiği nokta için bir dönüm noktasıdır. Sanatında video ile kurduğu bağlantıyı, yeni medya kesif süreçleri ile şekillendiren sanatçı, 1995 yılında *Electronic Superhighway* adlı bir çalışma gerçekleştirir. Dünyayı televizyon ekranından izletmek isteyen sanatçı, bu görüntüleri ve Amerika haritasını birleştirerek yapmıştır. Tel ve metal parçalar kullanılarak inşa ettiği haritaya, radyo ve televizyon setlerinden parçalar eklemiştir Kullandığı video teknolojisinin iki boyutlu görsel yapısına, dijital gerçekliği katıp katmanlar oluşturarak üç boyut özelliği katan sanatçı, televizyon ve

metal parçaları gibi nesneler ile beraber sanatını başka bir boyuta taşımıştır. Yerleştirdiği monitörlerin biçimleri ve görüntüleri izleyici açısından etkileyici bir anlatım dili olmuştur



Şekil 4.13. Name June Paik, Electronic Superhighway, 1995 (Lee & Frieling, 2020, s. 48)

Fluxus'un ilk temsilcileri Joseph Beuys, Robin Page, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Dick Higgins ve Wolf Vostell tanınmış ve popüler isimlerdir, bu sanatçıların eserlerini tek bir akım altında değerlendirep inceleyemeyiz. Fluxus'un öncüsü George Maciunas, Litvanya asıllı bir sanatçıdır. Maciunas 1963 yılında bir manifesto yayınlayarak sanatın tanımını yapar.⁶³ Maciunas (1963)'a göre "Sanatı burjuva hastalıklarından, entelektüel, profesyonel ve ticarileştirilmiş kültürden arındırmak, ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan, illüzyon sanatından, matematiksel sanattan arındırmak" tır. George Maciunas'ın önemli eserlerinden örnek vermek gerekirse, *Flux Kit* adını verdiği bir çanta tasarlamıştır (Şekil 4.14). Dünyanın her yerine gönderilebilen bu kutunun içinde fluxus sanatçılarının tasarımları, kendi performanslarında kullandığı eşyalar gibi birçok nesneyi içermektedir. Aynı zamanda pratik, küçük, az sayıda üretilmiş nesnelerden, toplu sunum ve bireysel çalışmalardan oluşan çok gayeli bir dükkân açmıştır (Yılmaz, 2013, s. 267).

⁶³ George Maciunas kaleme aldığı manifestosunda, Fluxus ve yayınlarını, eserlerini sergiledikleri galerileri biraraya toplayarak, sanatçıların Fluxus işçisi olarak görevlendirileceği bir kolektif bir yapı altında toplama çabası ve isteğini anlatmaktadır (Antmen, 2021, s. 208).



Sanatın insanlar için erişilebilir, rahat bir şekilde anlaşılabilir ve aynı zamanda eğlenceli olması gerektiği düşüncesinde olan sanatçı, *Flux Pinpon* adlı çalışmasında pinpon setini daha önce sergilenmemiş bir şekilde sergiler (Şekil 4.15). Pinpon masası ikiye bölünerek, ortasına delik açılmıştır. Oyunun kurallarını bozan sanatçı, raketlerin üstüne yapıştırdığı nesneler ile oyunu kurallarına göre oynamayı imkânsız kılmıştır. Kendi kurallarını yazarak, oynamaya davet edilen izleyici rekabet yerine eğlence duygusu ile oyuna başlar (Arter, 2022).

Sanatçıların zaman ve mekân kavramlarına odaklanarak, yaratıcılıklarını kullanarak çözümler aramaya başladıkları dönemde, Cardi Galleri’de yeni bir sergi düzenlenir. Mekân çözümlmelerine cevap niteliğinde olan *Çerçeveden Kaçış* adlı sergi, Lucio Fontana’nın İkinci Mekânsal Manifestosu için çıkış noktası olmuştur. İtalyan sanatçı Lucio Fontana, 1947 yılında bir sanat hareketi gerçekleştirir. Geleneksel sanatın aksine, renk, hareket ses ve zamanın bileşiminden oluşan sanat türü ile ilgili fikirlerini *Manifestingto* adlı manifestosu ile yayınlar. Güncel teknikleri kullanarak, sanatta bilimden yararlanılması gerektiğini düşünen sanatçı, sanat mekânının dönemin ruhuna uygun olması gerektiğini savunmuştur. 1947’de Fontana, "Siyah Mekânsal Ortam"⁶⁴ adını verdiği deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Mekâna şeffaflık duygusunu vermek için, bazı çalışmalarının yüzeyinde camlar ve renkli taşlar kullanmıştır. 1950’li yıllarda tuvalde delikler açmaya başlayarak, fiziksel etkileşim ile tuvallerin etkinliklerini arttırmaya çalışarak, mecazi olarak tuvaleri delip geçmiştir.



Şekil 4.16. Lucio Fontana, Spatial Concept, 1960 (Fineberg, 1996, s. 1960)

⁶⁴ Lucia Fontana karanlık bir odanın içine heykeller yerleştirerek, siyah ışıkların kullanıldığı, tuvali deldiği çalışmalar yapmıştır.

4.2. Performans Sanatı

Yoko Ono, John Lennon ile olan evliliğinden dolayı çok popüler olmuş bir sanatçıdır. Ono hazır olanı kullanmayı sever ve genellikle sanat çalışmalarında bedene odaklanan eserleri ilgi çekicidir. 1960 yılında *fluxus* için önemli sayılabilecek bir performans gerçekleştirir. *Kesip Biçme İşi* adını verdiği performansında sanatçı Japon kültüründe *seiza* olarak bilinen oturma şekli ile oturur (Şekil 4.17). Bu performansı sadece bir adet makas, kendisi ve seyirciden oluşuyordu. Performansında siyah kıyafeti tercih eder çünkü bu renge savaş anlamını yükler sanatçı. Sahne performansını hazırlamak ve herkesin bu performansa dahil olup bir etkileşim yaratması için kulaktan kulağa söylediği kelimenin tüm salona yayılmasını sağlar. Salonda bir uğultu oluşmaya başlar. Daha sonra izleyicilerden üzerindeki elbiseden bir parça kesmelerini isteyerek onların hayal gücü ve fantezilerini sanatına dahil eder.⁶⁵ Sanatçı çıırılçıplak kalana kadar devam eder. Performansların da eylemci bir tarza sahip olan sanatçının amacı diğer performanslarında sıkça karşımıza çıkacak olan insan haklarına ilgi çekmek ve dünya barışını simgelemektir. Sanatçı en unutulmaz olan performanslarından birini John Lennon ile gerçekleştirir. Vietnam Savaşı'nı protesto edip, Dünya Barışını sembolize etmek için *Bed Peace* adını verdiği performansında ikili günlerce yataktan çıkmama eylemi yapar. Bu eylemleri için poster tasarımları da yaparlar (Carr, 1993, s. 323).



Şekil 4.17. Yoko Ono, Kesip Biçme İşi Performansı, 1964 (Biesenbach & Cherix, 2015, s. 106)

⁶⁵ Martha Schwendener, 'Yoko Ono' (Artforum, 2001).

Joseph Beuys sanatta nesnel bağlantılar kurabilmemiz için, gerçek olanı bilmemiz gerektiğini düşünür. *Amerikayı Seviyorum, Amerika da Beni* adlı performansında, uçak ile gittiği Amerika'ya indiğinde gözleri bez ile bağlanarak bir ambulansa bindirilir, sanatçı performans sergileyeceği galeriye keçeye sarılı bir şekilde getirilir ve mekâna girene kadar gözlerini asla açmaz (Şekil 4.18). Bu performans teklifini kabul etmesinin nedeni, organik yaşama ve göçmenlerin yaşamlarına dikkat çekmek istemesidir. Galeri ikiye bölünerek, telle sarılı alanda kurt, biraz saman, birkaç tutam kuru ot, türbin sesi yayan bir cihaz ve Wall Street gazetesi ile Beuys'un yanında getirdiği birkaç nesne bulunmaktadır. Performansta kullanılan nesnelerin her birinin anlamı vardır. Mesela kurt gerçek Amerika'yı, türbin cihazı teknolojiyi, eldivenler ise elleri temsil etmektedir. Asıl ilgi çeken ve düşündüren nokta ise Beuys'un beş gün boyunca yabani bir kurt ile beraber sergi alanında kalmasıdır (Yılmaz, 2013, s. 79).



Şekil 4.18. Joseph Beuys, *Amerikayı Seviyorum, Amerika da Beni*, 1964 (Yılmaz, 2013, s. 349)

Yaşadığı sağlık problemleri nedeniyle yolculuğa çıkamayan Beuys, konserlerini yönetmeyi bir telefon aracılığı ile yapmak ister. Piyanonun üst kısmına monte edilen telefon bir hoparlöre bağlanır. Beuys'un çalışması, bir piyano, telefon, bisiklet ve oksijen tüpünden oluşur (Şekil 4.19).



Şekil 4.19. Joseph Beuys, Klavier Oxygen, Arter, 2021 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan 2021)

Viyanalı Aksiyonistleri ismini; 20. Yüzyılın ortalarına doğru bir grup Viyanalı sanatçının şiddet ve acı içeren performanslar sergilemesinden sonra almıştır. 1960'ların sonu ile 70'lerin başlarında sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanmaya başlamışlardır. Kendilerini çarmıha gerilen İsa'nın çilesiyle özdeşleştirmişlerdir. Bu grubun amacı izleyicilere *katharsis* yaşatmaktır. Pozitif bir etki olduğu düşünülen *katharsis* insanı acı ve merhamet duygusundan arındırır. Freud ve Breuer'in çalışmalarında *katharsis* teorisinin özü, duygusal gerilime rahatlama getiren duygusal boşalım sürecidir (Emre, 2016, s. 18).

Performansların malzemelerini özellikle, hayvan bedenleri, kan ve pislik oluşturur. Grubun ilk ve önde gelen temsilcisi ise Hermann Nitsch'dir. Nitsch performanslarında kanlar içinde debelenir, dans eder, kan içer. Her insanın içinde varolan fakat bastırılan saldırganlık duygusu ve öfkenin bu performanslar ile dışa vurulabileceğine dikkat çekmek ister (Şekil 4.20). Nitsch'in 1970'li yıllardan bu yana yapmış olduğu kanlı performanslar geçmişte yapılan kanlı ritüeller ve eylemler ile benzerlik göstermektedir. İnsanın bastırılmış saldırganlık duygusunu dışa vurması gerektiğine inanan Nitsch performanslarında *katharsis*i adeta seyirciye yaşatmak ister. Nitsch, "50.Eylem" isimli performansında sanatçı, saflığın ve temizliğin simgesi olan beyaz giysiler giydirilmiş, gözleri beyaz bir bezle kapatılmış bir kişiyi çarmıha gererek, kurban edilen hayvanın kanını içirmiştir. Daha sonra kesilen sığır

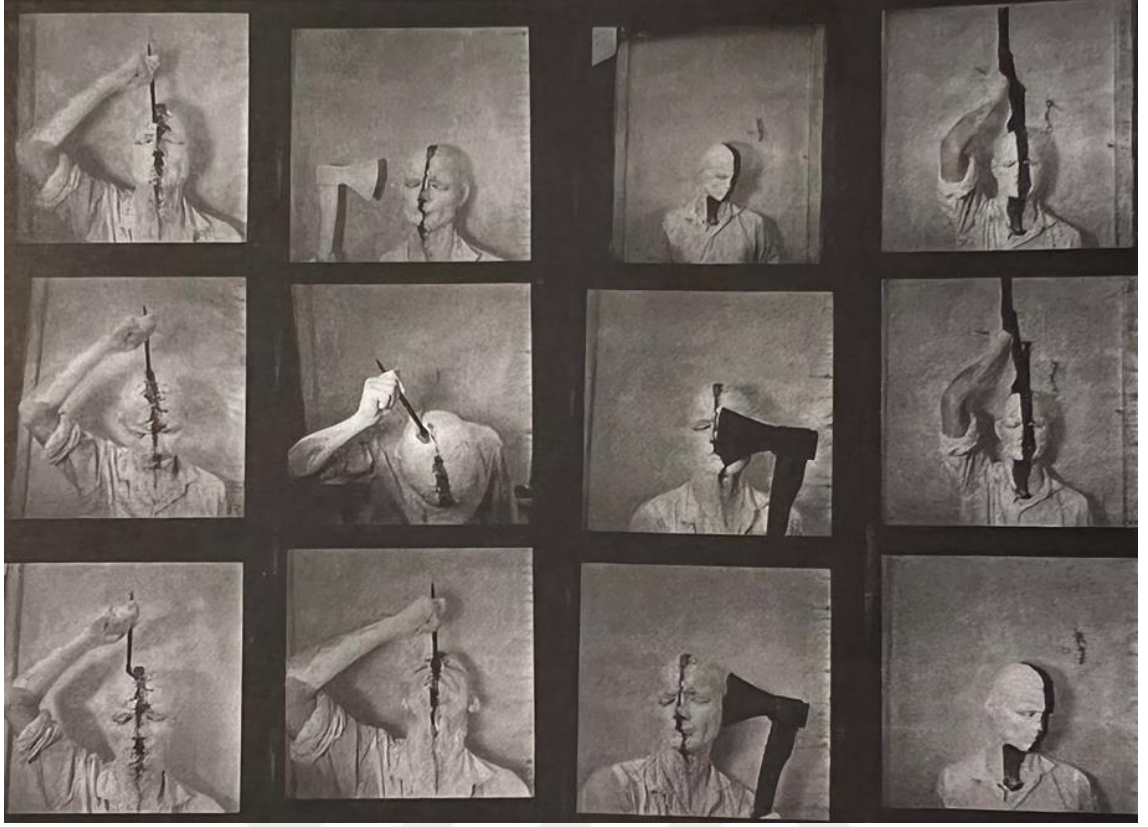
hayvanının tüm iç organları çıkartılarak, çarmıha gerilmiş olan kişinin üstüne kan dökülerek eyleme devam edilmiştir. Bütün bunlar seyircilerin gözleri önünde gerçekleşir. Nitsch performanslarında şiddeti ve acıyı hayvanlar ve insanlar üzerinden gerçekleştirir (Ruhrberg vd., 2000, s. 584-585).



Şekil 4.20. Hermann Nitsch, Orgies Mysteries Theatre, 1975 (Ruhrberg vd., 2000, s. 585).

Bir başka sanatçı Otto Mühl, şiddet ve cinsel içerikli performansları sebebiyle sürekli gözaltına alınmış, ayrıca gençlere taciz uyguladığı gerekçesiyle yedi yıl hapis yatmıştır. Birçok performansında sanatçı acıyı kendi bedeni ile deneyimleyerek, insan bedeni üzerinden parçalanma ve iyileşme süreçlerini ele alır. Sanatta her şeyin kullanılabileceğini düşünür, yer ve zaman sanata göre değişebilir. Yaşanan olaylar sanat ile tekrar canlandırılıp, yaşanabileceğini düşünen sanatçı, olayları birleştirip dönüştürürken rüyalarındaki yöntemi izlediğini söyler. İzleyicilerin bu performanslara dahil olması ile beraber sanatın içinde bir materyale dönüştüklerini düşünmektedir (Antmen, 2021, s. 234).

Günter Brus genellikle gerçekleştirdiği performanslarda çirkin olanın estetiğini oluşturarak, çıplak olarak performanslarını gerçekleştirir. En önemli çalışmalarından birinde Brus, kendi vücudunu boyayarak, keserek ve acıyı hissederek analiz etmeye ve anlamaya çalışmıştır (Ruhrberg vd., 2000, s. 584). Beden sanatındaki performanslar çoğu zaman şiddet, acı ve saldırı içermektedir (Şekil 4.21).



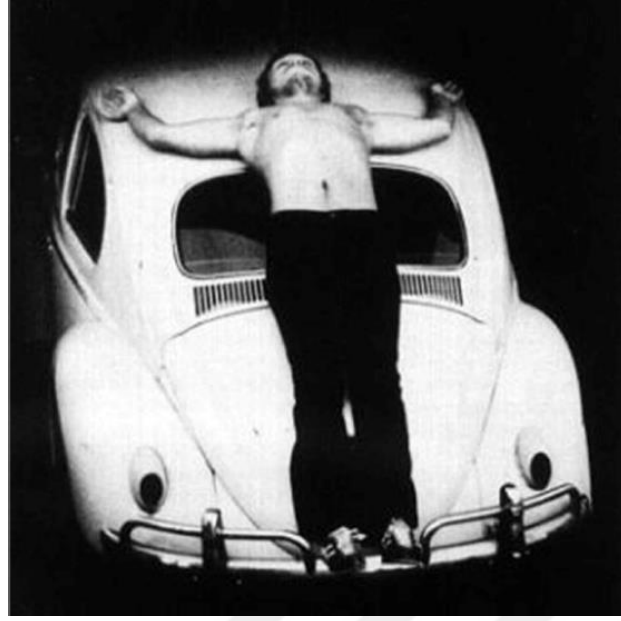
Şekil 4.21. Günter Brus, Self Decoration, 1964 (Ruhrberg vd., 2000, s. 585).

1974 yılında Ana Mendieta çok ses getiren bir çalışmaya imza atar. *Body Tracks* adlı bu çalışmasında beyaz bir duvara elleri ve kolları kanlı bir şekilde yaklaşıp. Dizlerinin üzerinden aşağı doğru kayma sureti ile performansını gerçekleştirir. Sanatçının performanslarında bedenini kullanması ben merkezlik veya narsisizm ile suçlanmasına neden olmuştur. Diğer bir performansında sanatçı, Viyanalı Aksiyonistler'den etkilenmiştir. Hayvanları şiddete maruz bırakma eylemi açısından Nitsch'i hatırlatır (Vergine, 2000, s. 45). Kendini ve izleyiciyi kafasını kestirdiği tavuğun can çekişerek ölmesine maruz bırakarak şiddet diliyle bir olmuştur. Beyaz bir duvarın önünde gerçekleştirdiği performansında sanatçı, başı gövdesinden ayrılan tavuğu kendi bedenine paralel olarak iki eliyle ayaklarından tutmuş ve böylece son kanat hareketine kadar geçen süre içerisinde çırpınan hayvanın kanına bulanmıştır. Bir başka performansında, Mendieta vücudunu kan, ateş, toprak ve su gibi temel malzemelerle birlikte kullanmıştır. Sanatçının silüet parçaları, eserlerinde tartışmasız bir imza haline gelmiştir (Şekil 4.22). Bunlarla toprak sanatı, vücut sanatı ve performans sanatını birleştirerek, çamur, toprak, kayalar, kır çiçekleri ve yapraklarla vücudunu dahil ederek geçici heykeller yaratmıştır (Yılmaz, 2013, s. 289).



Şekil 4.22. Ana Mendieta, Hayat Ağacı, Iowa, 1976 (Farthing, 2014, s. 513)

Tensel acıyı bedeninde deneyimleyen bir diğer sanatçı Chris Burden'dir. Camları kırık olan bir pencereden yarı çıplak geçerek vücudunda kesiklere ve kanamalara sebep olmuş, bir arkadaşına kendisini sol kolundan vurdurtmuş ve bir arabaya kendisini boydan boya ellerinden çivilettirmiştir. *Mıhlanmış* adlı performansında kendini İsa gibi ellerinden bir arabaya çivilenen sanatçı araba ile sokaklarda son sürat birkaç dakika gezdirilmiştir (Yılmaz, 2013, s. 370). Sanatçının kendi bedenini kullanarak ve ellerinden çivilenmesi sebebiyle bunu direkt olarak “diğerleri için acı çeken İsa” sıfatı ile bizlere düşündürmüştür (Şekil 4.23). Burden, bu tür performansların bilinçaltına inen bir deneyim gibi olduğunu, yani yaşadıklarıyla aklının nasıl baş edeceği merakı ile yaptığını söyler.



Şekil 4.23. Chris Burden, Mıhlанmış, 1974 (Yılmaz, 2013, s. 371).

Marina Abramović, gerçekleştirdiği performanslarına hazırlık sürecinde ilk önce fikri geliştirerek, mekânı teknik şartlarını öğrenir, herşeyi gözden geçirdikten sonra, kendi zihninin içindeki kurguya girerek performansını gerçekleştirir. Sanatçının performanslarında bedenine yaralayarak zarar verme, kendini kırbaçlama, donma noktasına gelinceye kadar buz blokları üzerinde kalma, bir paravan içerisinde oksijeni yok eden alevler kullanarak boğulma tehlikesi atlatma gibi ölüme çok yaklaştığı gösterileri vardır. Acı, bu performansların ayrılmaz parçası ve seyirciyle doğrudan bağlantı kurmanın bir yoludur. Abramović, tüm özel hayatını ve acılarını insanlar ile sanat yoluyla paylaşmaktadır. Onun performansları, birer arınma ritüelidir (Okan, 2011, s. 80-84).

Problemlı çocukluk yılları, annesiyle sorunlu ilişkisi, aşk acıları ile izleyicinin önünde yüzleşir. Abramović'e göre beden, toplumun kodlarından kurtulup, arınmak zorundadır. Ölüm ve acı korkusunu yenmek isteyen sanatçı, fiziksel zorlamalar içeren performansları izleyiciyi içine çekerek o duyguları hissettirir (Abramović ve Kaplan, 2016, s. 376). Abramović'in Napoli'de bir galeride sergilediği ritim adlı gösterisinde 72 adet nesne bir masanın üzerine koyulmuştur (Şekil 4.24). İzleyiciler, nesneleri istedikleri şekilde sanatçının üzerinde kullanmaları için davet edilmişlerdir. İlk başta çekimser davranan izleyiciler, sanatçının giysilerini yırtarak, saçını kesmek, boynuna bıçakla zarar vermek gibi eylemlerde bulunarak sanatçının bedenine zararlar vermişlerdir (Fineberg, 1995, s. 335).



Şekil 4.24. Marina Abromović, Ritim 0, 1974 (Fineberg, 1995, s. 335)

Marina Abromović 1976-1988 arası performanslarının birçoğunu partneri Alman sanatçı Ulay ile birlikte geçirmiştir. 1977 yılında Ulay ile gerçekleştirdiği *Light/Dark* isimli performanslarında iki sanatçı birbirlerine sırayla tokat atarak gerçekleştirmişlerdir. Performanslarının sonunda yığılıp kalmışlardır (Şekil 4.25).



Şekil 4.25. Marina Abromović and Ulay, Light/Dark, 1977 (Ruhrberg vd., 2000, s. 608)

Sanatçılar şiddeti eleştirmek için şiddet öğelerini kullanmışlardır. Acıları ve geçmişleri ile başetmenin yolunu sanat yaparak bulmuşlardır. Bedenin bir eylem aracı olarak kullanıldığı performanslar ile şiddete ve acıya duyarsızlaşmış olan bizleri duyarlı hale getirebileceklerini düşünmüş olmaları mümkündür.

Yayoi Kusama insanların çıplak bedenlerinin üstüne sokaklarda puantiye motifini çizer. Bu gibi etkinlikler Kusama'nın sanatının ve yaratıcılığının bir parçasıdır (Şekil 4.26). Sanatçının düşüncesine göre çıplak olan bedenler savaşa karşıtı olarak barışı ve aşkı temsil etmektedir. Puantiyeleri çok kullanmasının nedenini çocukluktan gelen bir anı olduğunu söyleyen sanatçı, küçük yaşlarda sürekli halüsinasyonlar görmeye başlamış ve kendisini bir çiçek bahçesinde hayal etmiştir. Bütün bitkilerin onunla konuşmaya başladığını düşünen sanatçı, hayal gücüyle çiçeklerin baş kısmını zihninde noktalar halinde dönüştürür ve bu sonsuz noktaların içinde kendisini kaybeder (Fineberg, 1995, s. 337).



Şekil 4.26. Yayoi Kusama, Naked Event, 1968 (Fineberg, 1995, s. 338).

Geleneksel olanı, toplumun tabularını ve hiyerarşik düzeni sorgulayan sanatçı Şükran Moral gerçekleştirdiği performanslar ile Türk çağdaş sanatının önde gelen isimlerindendir. Gerçekleştirdiği performans ve enstalasyonlarında kadının toplumdaki yerini, ötekileştirilen trans bedenleri, çok eşliliği, cinselliği, mülteci sorununu ve şiddeti ele almaktadır. İnsan'ın

düşüncelerini, aklın yerine performanslarında kullanarak bedeni özgürleştireceğine inanan sanatçı, bedeni kontrol altına alarak istediği şekili verir (Arı, 2015). Sanatı ile insanları sarsmak isteyen sanatçı, her çalışması ile toplumu yeniden düşünmeye itmiştir. Sadece bulunduğu ve yaşadığı kültürü eleştirmeyen sanatçı, tabularla ilgili savaşına dünyanın her yerinde devam etmiştir. Moral'ın kendini bir çarmıha gerdiği performansında, yalnızca bir peştamal ile vücudunu kapatarak, *Jesus Christ* imajını sergileyerek, bizleri biçim üzerine düşünmeye itmiştir (Şekil 4.27). Defalarca sanatta kullanılan bu görüntü, sanatçının performansı ile acı çekme simgesi olarak görmemizi sağlar (Zilberman, 2013, s. 5).



Şekil 4.27. Şükran Moral, Sanatçı, 1994 (Arı, 2015)

Moral, 2007 yılında Venedik'te bir performans gerçekleştirir, toprağa kendisini diri diri gömdürerek, öldürülen kadınlara dikkat çekmek ister. Beden ve acı kavramlarını bir arada kullanan sanatçı, sanat aracılığıyla bu ilişkiyi sanatında farkındalık yaratmak için kullanır ve topluma bu biçimde yansıtmaktadır (Arapoğlu, 2016). Kadın imajını, kendi üzerinden, estetik kaygısı gütmeden ve toplum yargılarını bir kenara bırakarak yeni bir ifade ile tekrar yaratır. Sanatçıların yaptığı beden eylemleri sanatın bir parçası haline gelerek, izleyicinin içinde bulunduğu çevresel ve kültürel koşullar ile değerlendirilir. Doğum, ölüm, şiddet ve korku gibi temalar üzerinden betimlenen beden nesnesine bakış açısı her gün değişen dünya ile farklılığa uğramaya devam etmektedir.

Sakıp Sabancı Müzesi’nde 2020 yılında düzenlenen “Akış sergisi” kapsamında Türk performans sanatçılarda çalışmalarını sergilemişlerdir. Marina Abramoviç’ in de öğrencisi olan Nezaket Ekici’nin gerçekleştirdiği *Kişisel Harita* adlı performansının enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Sanatçı 250’den fazla çalışmasını çivi, çekiç ve kırmızı sicim kullanarak bir panel üzerine örmüştür.⁶⁶ Bu çalışma ile sanat çalışmalarını ve kişisel dünya haritasını bağdaştırmıştır (Şekil 4.28). Bu performansı esnasında sanatçı kollarına ve bacaklarına, sanat hayatı boyunca yaptığı çalışmaları biyografi niteliğinde yazarak kaplamıştır. Sanatçı, izleyicinin etkileşimi ile gerçekleştirdiği performansında, vermek istediği mesaj, mekânda yaratılan enerji ile yeni bir atmosfer yaratılarak canlılık sağlanabilmektedir. Performans sanatının anlık olduğunu düşünen sanatçı, her zaman geride nesneler ve kalıntılar bırakmak istediği içerisindedir.



Şekil 4.28. Nezahat Ekici, *Kişisel Haritası*, 2020 (Gök ve Yayan, 2020, s. 398).

Kavramsal sanat ile beraber enstalasyon sanatının yolu açılmıştır. Kavramsal sanat ile beraber bir anlatım şekli olarak enstalasyon, sanatın yeteneğe ihtiyaç duymadan ziyade düşünceye, yaratıcı düşüncelere dayanarak yapının ortaya konmasını amaçlar. Enstalasyonla,

⁶⁶ Performanslarını ve enstalasyonlarını String art olarak bilinen çivi ip sanatını kullanarak tamamlar (Gök ve Yayan, 2020, s. 398).

doğada bulunan çeşitli objelerin amaç doğrultusunda bir sanat nesnesine dönüştürülebileceğini vurgulayarak, sanat ve hayat birlikteliğinin önemine dikkat çeker.

Enstalasyon, sanatçının yaratıcılığını kullanarak, nesneleri sanatına dahil ederek mekanlar için tasarladığı yapıtlardır. Mekân ve yapıt ilişkisi, enstalasyonun kavramsal ilişkisini ve boyutunu belirler. Mekân kavramı ile beraber enstalasyon, sanatçıların hayal güçlerini izleyicinin deneyimine ve yorumuna bırakan bir sanat türü olmuştur. Enstalasyon ve performans sanatı izleyicinin katılımına olanak sağlayarak, tiyatral mekân hissi ile beraber duygu aktarımı yapar. Enstalasyon sanatı hızlı bir şekilde sanatın farklı dallarını kapsayarak geniş boyutlara ulaşmıştır. Cristo ve Jean Claude 1962 yılında, Berlin Duvarı'nın yapımına tepki olarak bir enstalasyon gerçekleştirmişlerdir. 240 adet bidon barikat görevi görerek yolu kapatmıştır. 1945 yılında harabeye dönen parlamento binası Reichstagı kumaş ile sarmak üzere bir proje geliştirmişlerdir. Hükümet tarafından reddedilen proje 1995 yılında gerçekleştirmiştir. Parlamento binası kumaşlarla kaplanarak, sabitlenmiştir. Sanatçıların çalışmaları mekân odaklı ve zamana bağlı büyük boyutlu işlerdir (Oliveria, Oxley ve Petry, 2005, s. 91) (Şekil 4.29).



Şekil 4.29. Christo ve Jeanne Claude, Wrapped Reichstag, 1995 (Oliveria vd., 2005, s. 91)

Cristo ve Jeanne-Claude çizim ve kolajlarla hazırladıkları ön projelerini gerçek hayata geçirmeleri biraz zaman almaktadır. Binaları sararak, adaları kumaşlarla kuşatarak, dağları çitlerle çevirmek gibi birçok proje yapmışlardır.

Dadaizm'den etkilenen sanatçılar, yaşamlarına dahil ettikleri yeni sanat anlayışından kaynaklanan izleyici ve sanat arasındaki ilişki 1960'larda artmıştır. Arazi sanatı Robert Smithson, arazi sanatı olarak adlandırabileceğimiz eğilimin en önemli temsilcilerindendir. Sanatçı, iç ve dış tasarımla bağlantılar kurmaya başlar, ilk olarak taş ve toprak gibi maddeleri iç mekâna taşıyarak sanatını uygulamıştır. Daha sonra onu sınırladığını düşünen galeri mekânından çıkarak, sanatını seçtiği mekanlarda uygulamaya başlamıştır (Şekil 4.30). Kendi sınırlarını belirleyen Smithson, sanat yapıtlarının sergilendiği müzelerin ve parkların birer mezarlık olduğunu düşünür (Yılmaz, 2013, s. 311). Sanatçı, sanatı her zaman gelişme kaydederek ivme kazanan bir amaç olarak görmüştür. Unutulmaz çalışması, *Sarmal Dalgakıran* bir süre sonra sular altında kalmış olsa da Smithson doğa ve insan ilişkisine çektiği dikkat günümüz için önemli örneklerdendir. (Antmen, 2021, s. 253).



Şekil 4.30. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1970 (Ruhrberg vd., 2000, s. 546)

Sanatçı bu çalışmasını tanımlamasını, doğa olayı olan hortumun hareketsiz hali olarak tasvirlemiştir. Yeryüzü sanatı ile beraber, doğa ve sanat arasındaki ayrımın yok olduğunu düşünen Smithson, insanın sanatı nesne olarak görme düşüncesinden vazgeçtiğini savunmuştur (Lucie-Smith, 2004, s. 320).

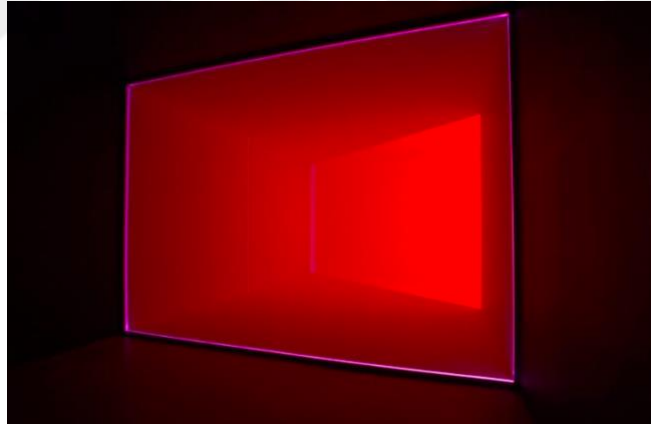
Ayşe Erkmen suyun üstünde adlı projesinde mekân olarak, kuzey ve güney olarak iki farklı liman seçmiştir. Hareketli, restoranların ve kafelerin bulunduğu bir bölge ile sanayileşmiş, birbirinden farklı özelliklere sahip olan iki bölgeyi geçiş sağlamak için köprü enstalasyonu gerçekleştirir (Şekil 4.31). Erkmen, kentin, kargo konteynırlarını suya batırarak, su yüzeyinin biraz altında gözle görülmeyen bir köprü yaratması izleyiciye suyun üstünde yürüme hissiyatını vermiştir. Kentsel dönüşüm açısından bakıldığında su yolları ve insan yapımı kanalların bir başlangıç noktası olarak düşünüldüğü görülmektedir. Bu kapsamda özellikle modernleşmeyi temsil anlamında su yollarının önemini vurgulayan bu enstalasyon, doğanın her gün yok edilmesi konusunda toplumu bilinçlendirmektedir (Tandoğan ve Es, 2018, s. 1366).



Şekil 4.31. Ayşe Erkmen, Su Üstünde, 2018 Almanya (Tandoğan ve Es, 2018, s. 1366)

Sanatçı çalışmalarını gerçekleştirirken, mekân içinde olan malzemeleri dahil ederek bağlantılar kurar. Günlük hayatımızın içinde olan mekânlarda nesnel ilişkiler kurarak, farklı duygu ve düşüncelere sahip olmasını sağlar. Bu noktada sanat ile yaşam içiçe geçer.

Enstalasyon sanatının bugün geldiği noktada katkısı olan sanatçılar ilk olarak sanat nesnesini değiştirerek, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Amerikalı sanatçı James Turrell, 1960 yılında Güney Kaliforniya Işık ve Uzay araştırmasının bir parçası olarak, projeksiyon ve ışıkla çalışmaya başlamıştır. Işığın kendisi ile ilgilendiğini belirten sanatçı, 1974 yılında *Wedge work V* adlı çalışması ile, izleyicileri kafa karıştıran zifiri karanlık bir koridordan geçmelerini sağlar (Şekil 4.32). Işık ile kurgulanan çalışmada, yansımanın sanal etkisi kullanılarak daha koyu bir ışığa çıkılması sağlanır ve gün ışığı etkisiz hale getirilir. Işık ve renk oyunlarını kullanarak izleyiciyi, farklı bir atmosfere sokar. Bu çalışmada, illüzyon olarak ışıktan faydalanan sanatçı, gerçekte var olmayan fakat çalışmada varmış gibi yapılan duvar ve engellerden oluşan bir hissiyat içine soktuğu izleyiciyi yönlendirerek algıları ile oynayarak yanıltır (Bishop, 2005, s. 84-85).



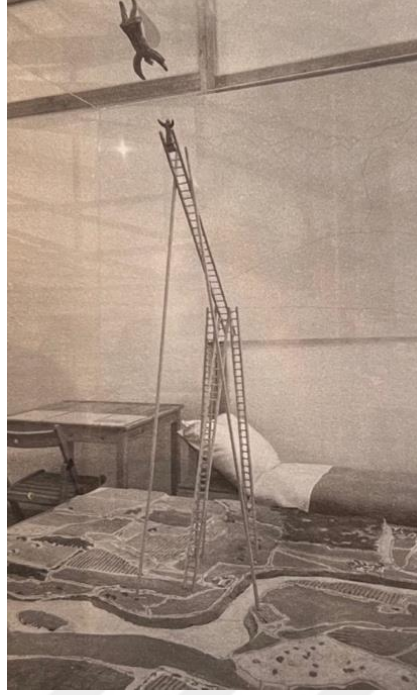
Şekil 4.32. James Turrell, *Wedge work V*, 1974 (Bishop, 2005, s. 86)

Tiyatro fikri, günümüz enstalasyonunun konusu olmaya ve mekâna ve mimarisine müdahaleyle beraber sahne fikri olmaya devam etmektedir. Katalan sanatçı Juan Muñoz, 2001 yılında Tate müzesinde *Double Bind* adlı çalışmasıyla perspektif ile gözü şasırtarak kendi tekniğinin farklılığını ortaya koymuştur. Stratejik noktalara yerleştirdiği alçıdan yaptığı heykeller, etrafı izler konumda yerleştirilerek, izleyiciye takip edildikleri hissini vererek dramatik bir etki yaratmıştır (Lucie-Smith, 2002, s. 34). Alçıdan yapılan heykellerin farklı konumlarda durması, tiyatronun içinde rol verilip dahil edilmesi, bu enstalasyonun izleyiciyi yabancılaştırıyor olmasını düşündürebilir.



Şekil 4.33. Juan Mūnoz, Double Blind, 2001 (Oliveria vd., 2005, s. 20)

Rus sanatçı Ilya Kabakov, nesnel bilgilerden, izleyicinin deneyime doğru geçiş sürecini simgeleyen güzel örneklerinden biridir. Enstalasyonun geleneksel sanatın yerini alacağını düşünen Kabov, *Place of Projects* adlı çalışmasında tamamen izleyiciyi hedef olarak gerçekleştirmiştir (Şekil 4.34). Sovyetler Birliğinin dağılması akabinde, Ruslardan topladığı öneri ve fikirleri enstalasyona döndüren sanatçı, insanların hayal ürünlerini çalışmasına yansıtması olur. Sanatçının alışmaları kavramsal sanat için bahsedilen beyaz kp anlayışından ve minimalist sanatçılarının yapıtlarından farklı olarak, ışık ve gölge efektlerini kullanarak, detaylara inerek tasarladığı enstalasyonlardır (Oliveria vd., 2005, s. 13).



Şekil 4.34. Ilya Kabakov, The Place of Projects, 1998 (Oliveria vd., 2005, s. 14)

Mekânsal kavram Richard Serra'nın çalışmalarında, ağırlık, denge, yerçekimi, boşluk ve mekân gibi kavramlar aracılığı ile yeniden sorgulanır. Kendine has bir tarza sahip olan sanatçı, yerçekimi, ağırlık ve denge gibi öğeleri kullanarak, izleyicileri oluşturduğu tüneller ve koridorlar arasında gezmelerini sağlayarak sanatına dahil eder (Klar, 2017). 2014 yılında Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'nde *A Matter of Time* adlı çalışmasını sergilemiştir (Şekil 4.35). Sekiz adet bükülmüş çelikten tasarlanmış çalışma, müzenin kalıcı koleksiyonuna dahil edilmiştir. Sanatçı dünyanın çeşitli kamusal alan ve mekânlarında, heykel çalışmaları, enstalasyon sanatı gibi alanlarda yapıtlar üretmiştir. Yerçekimi kavramına olan ilgisinden dolayı, denge kavramı ile ilgili çalışmalarda yapmıştır. Dev boyutlu gerçekleştirdiği çalışmalar ile izleyiciyi oran orantı konusunda düşünmeye iterek, mekân içinde değerlendirip, katılımcı olunmasını sağlamıştır (Grovier, 2018, s. 250).



Şekil 4.35. Richard Serra, A Matter of Time, 2014 (Grovier, 2018, s. 251).

Günümüz Türkiye’inde kadın; ötekileştirilen bir konumdur. Özellikle, ülkemizde dini inançlar ve gelenekler sebep gösterilerek kadın varlığına yönelik şiddet ve cinayet gibi olaylar devam etmektedir. Antik çağ dönemlerinde kadının saygınlık görmesi ve üstünlüğü kabul edilirken, daha sonraki dönemlerde yerini tam tersi düşünceler almıştır. Füsün Kavalcı, Türkiye’de kadının toplum içindeki yerini sorgulayan çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı için kadın imgesi çok önemlidir, kadına toplumun dayattığı eserlerinde sorgular. *İslam Kadını Bu mudur?* adlı çalışmasında, muhafazakâr kadın profilini soyut bir şekilde yorumlamıştır. Bu çalışmanın özelliği, sanatçı ile özdeşleşen neon kullanımı, kendine has bir tarz ile ışık hüzmeleri yaratmıştır (Ensari, 2020). Güncel konularla da ilgilenen sanatçı, *Soyunuyoruz* çalışması ile çok ses getirmiştir. Soma maden kazası ile ilgili gazetede gördüğü bir haber sanatçıyı çok etkiler. Madencilerin çalışma şartları, giyindikleri, banyo yaptıkları yerlerin resmini gazetede görünce, oraya giderek bir saha çalışması yapar. Çalışmaya gelen işçilerin, çöp kovalarına koyarak tavana astığı eşyaları ve çalınmasın diye kilit takmalarından çok etkilenir. Farkındalık yaratarak, gündemin ilgisini çekmek isteyen Kavalcı bunu sanatın farklılık yaratma özelliğini kullanarak yapmıştır. Alüminyumdan yaptığı çöp bidonlarını, soyunma odası enstalasyonuna yerleştirmiştir. Art Ankara’da sergilenen çalışma izleyicileri çok etkilemiştir (Tekkök, 2022).



Şekil 4.36. Füsün Kavalcı, Soyunuyoruz, 2017 (Tekkök, 2022)

Diktatörlük altında yaşarken kültürel kimliğini de dile getirmeye çalışan Brezilyalı sanatçı Lygia Pape, çalışmaları yalnızca geometrik soyutlamanın estetiğini sorgulamakla kalmayıp, toplum baskıyla mücadele etmiştir. Ttéia adlı çalışması, altın renkli ipliklerin, zeminden tavana kadar veya bir odanın köşesine kadar olan alana geometrik şekilde konumlandırılması ile tasarlanmıştır (Şekil 4.36). Havada, bazı iplikler birbirleriyle kesişip, birleşerek başka bir doku oluşturmuşlardır. Yakınlaştığınızda, diğer iplik grupları sadece kesişiyor gibi görünüyor. Sanatçı enstalasyonları ile gerçekle hayali birbirine karıştırarak, eseri izleyicinin etkileşim ve inceleme yoluyla keşfetmesine odaklıdır. Sanatçının yarattığı ttéia kelimesi, Portekizce’de *web* ve *teteia* kelimelerinin birleştirilmesiyle, zarif ve narin bir kişi anlamında bir kelimedir.



Şekil 4.37. Lygia Pape, Ttéia, Kunstsammlung K20 Müzesi, 2022 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan 2022)

5. ÇAĞDAŞ SANATTA ENSTALASYONUN YERİ

5.1. Türk Çağdaş Sanatında Enstalasyonun Oluşumu

1968 yılında İstanbul'da uluslararası bir sanat festivalinin oluşumu için adım atılmıştır. 1980 yılına kadar düzenlenen festivallerde, opera, bale, tiyatro, halk oyunları gösterileri gibi sanatın farklı dalları sergilenir. Türkiye'de ilk olarak, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) tarafından yapılan Bienaller, Türk sanatını Batı kültürü ile buluşturursak, kendi sanatımız ve tarihimizi dünyaya ulaştırarak bilgilendirmek için yapılmaya başlanmıştır.⁶⁷ 1987 yılında Beral Madra küratörlüğünde, Aya İrini Kilisesi ve Ayasofya Hamamı olarak iki farklı mekânda düzenlenen Bienal, festivallerden ayrı tutulmuştur (Yardımcı, 2014, s. 15-16).

1987 yılında İstanbul'da düzenlenen Bienal, Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat sergileri adı ile düzenlenmiştir. Enstalasyon Sanatı'nın Türkiye'de kullanılmaya başlaması, 1980 yılında Kavramsal Sanat'ın popülerliği ve sanat yapıtlarının artması ile başlar. Kavramsal Sanat bağlamında çalışan sanatçıların dışında sanatlarını icra eden kesim, nesne kullandıkları sanatı ya da nesne yerleştirmelerini tercih etmiştir. Çalışmaları aracılığıyla mekânı sorgulayan sanatçılar, ilk olarak Sarkis, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Canan Beykal ve Adem Yılmaz olarak sayılabilir. Diğer Türk sanatçıların işleri, genelde sergilenmesi için özel bir mekâna gereksinim duymayan, kendi içinde sorgulayıcı yerleştirmelerdir. Türkiye'de 1977 yıllarından itibaren sergi mekânlarında görmeye başladığımız Türk sanatçılarının enstalasyon çalışmaları, sonraki yıllarda daha büyük platformlarda kendini göstermiştir.

Türkiye'de kavramsal sanat doğrultusunda, heykel sanatını dahil ederek enstalasyonun oluşmasına katkı sağlayan isimlerden biri olan Füsün Onur, sanat çalışmalarında günlük nesneleri dahil ederek izleyiciyi mekân, biçim ve zaman kavramları üzerinde düşünmelerini sağlar. Beral Madra küratörlüğünde, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* teması ile gerçekleşen, Birinci Uluslararası İstanbul Festivali'nde politik bir bakış açısına sahip olan sanatçı Füsün Onur, *Gölge Oyunu* adlı çalışması ile insanlar arasındaki statü farkı ve insan ilişkilerine dikkat çekerek, eleştirel bir tavır ile Harbiye Askeri Müzesinde sergilemiştir. Sanatçı heykel sanatını, enstalasyon ile birleştirerek bilinirliğine katkı sağlamıştır. Füsün

⁶⁷ 1973 yılından beri İstanbul'un kültür-sanat yaşamını zenginleştiren çalışmalar yürüten kâr amacı gütmeyen ve kamu yararına çalışan bir vakıftır.

Onur'un ilk kez sanat yapıtlarının sergilenme şekline ve izleyici katılımına dikkat çekmesi önemli bir noktadır (Madra, 2009, s. 4). Sanatçı, mekâna yapıtları dahil ederek yeni bir anlam yüklenmesine imkân sağlamıştır. Genellikle yapıtların, parçalar arasında kurduğu hiyerarşik düzen ve mekânın canlı ve hareketli özelliğini birleştirerek meydana getirmiştir (Şekil 5.1).



Şekil 5.1. Füsun Onur, Gölge Oyunu, 1987 (Yavuz, 2019)

İlk iki Bienal'in sergi yönetmeni olan Beral Madra, yarım Yüzyıllık sanat tarihi olgularının üzerine kurulduğunu söylemiştir (Yardımcı, 2014, s. 13). İstanbul'un dünyaya sunulma, tanıtma projesi olarak görülen Bienaller, çağdaş sanatın Türkiye'de gelişmesi açısından önemli olmuştur. Bu bağlamda şekillenen sanat piyasası, yabancıların ilgisi nedeni ile kültürel ve siyasi açıdan bir araç olmuştur. İstanbul Aya İrini Kilisesi'nde Türk sanatçılar, Ayasofya Hamamı'nda yabancı sanatçılar eserlerini sergilemişlerdir (Yardımcı, 2014, s. 44). Türkiye'nin küreselleşme sürecinde İstanbul şehri ve hatta, sanat ve sanatçılar yeni roller üstlenirler. Bu sanatçılardan, Serhat Kiraz 1989 yılında 2. İstanbul Bienal'de gerçekleştirdiği enstalasyon çalışması ile öncülük yapmıştır. O dönemde dinsel kimlikler bastırılırken, Kiraz 4 kutsal kitabı bir araya getirerek, cam kutulara yerleştirerek floresan lambalar ile çevrelemiştir (Şekil 5.2). Çalışma aynı zamanda küreselleşmeyi ve medeniyetler arası çatışmaları konu almıştır. İnsanlara dinler arasındaki çatışmaları ve bağlantıları düşündürmek üzere kurduğu bu çalışma Aya İrini'de sergilenmiştir. Bu çalışmanın sergilendiği yerin çok önemli olduğu vurgulayan sanatçı, mekânın mimari öğelerinden yararlanmıştır (Madra, 2009, s. 78-79).



Şekil 5.2. Serhat Kiraz, Dinlerin Tanrısı, Tanrıların Dini, 1989 (Madra, 2009, s. 80)

Bienaller yeni çalışmalarını izleyiciye sunmak için vitrin olma görevine sahiptirler. Genellikle galeriler, sanatçıları yeni çalışmalarında desteklemektedirler. Müzeler ise koleksiyonlarını genişletip, tarihsel süreç ile bağlantı kurarak, sergilemek için çalışmalar yaparlar. Sınırsız bir bütçeye sahip olan bienaller eski ve yeni çalışmalarını bir araya getirerek izleyiciler için görsel bir şölen yaşatma niteliğindedir.

1992 yılında gerçekleştirilen, Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı *Kültürel Farklılık* başlıklı 3. İstanbul Bienali farklı olarak tek bir mekâna toplanmıştır. Gülsün Karamustafa, Canan Tolon, Hakan Onur gibi sanatçıların çalışmaları sergilendiği, Bienal'de bahsedilen, kültürel farklılık sadece, ırk, dil, din ve cinsiyet, coğrafi açıdan değil aynı zamanda sanatçıların sanat yapıtlarındaki eşsizlik olarak ele alınmıştır. Bu kavramsal düşünceye paralel olarak Bienal'de sergi mekânı olarak 19.Yüzyıl dönemine ait bir tekstil fabrikası olan Feshane kullanılmıştır. Seçilen mekân, kültürel farklılığın yansıması olarak sanatçıların yorumlaması doğrultusunda, ortaya çıkartılan çalışmaların toplandığı bir mekân olması nedeniyle Bienal tarihi açısından önem taşımıştır (Okur ve Bozdoğan, 2019, s. 3308-3310). Günümüzde güncel bir sorun olmaya devam eden göç, temasını irdeleyen Karamustafa'nın *Mistik Nakliye* adlı çalışmasıyla savaşlardan ve fakirlikten dolayı göç halinde yaşamaya başlayan insanların kimlik olgularını kaybetmesi, mücadele halinde olmaları sanatçının ilgisini çekmiştir, bu zorlu yaşam koşullarını ifade etmek isteyen sanatçı çalışmasını ilk kez 3'üncü Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilemiştir (Şekil 5.3). Farklı

renkli yorganların tekerlekli sepetler içinde sergilenmesi, izleyiciyi davetkar bir şekilde karşılar. Çekimser davranan izleyiciyi daha sonra çalışmaya dahil olarak kendi göç hikayelerini ve yorumlarını oluşturur. Sanatçının bu çalışması, yeni anlamlar ve mesajlar kazanarak sergilenmeye devam etmektedir (Çalışkan, 2019).



Şekil 5.3. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, Arter, 2019 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan 2019)

Bienal tarihine baktığımız zaman sanatın her bir ögesinin, yeni hikâye ve oluşumlar içinde olduğunu söyleyebiliriz. Yabancı küratör René Block, 4. İstanbul Bienali ile beraber İstanbul'un sanat atölyesine dönüştüğü düşüncesi, sanat için önemli bir dönüm noktasıdır (Gürses, 2021, s. 128). Ülkenin bilinirliği artarak, İstanbul'un kültürel yapısı sanat severlere tarafından keşfedilmiştir. Bienal'in teması, *Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* olarak belirtilmiştir. 5. Uluslararası İstanbul Bienali ise kadın sanatçıların katılımının yüksek olduğu ön plana çıktıkları bir etkinlik olmuştur. Geçmiş dönemdeki Bienaller ile

karşılaştırdığımızda bu pozitif anlamda bir farklılıktır (Madra, 2003, s. 96-98). 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin teması İstanbul'un konumunun önemi nedeniyle *İstanbul* başlığı seçilmiştir, piyasada tanınmayan genç sanatçıların ağırlıklı olduğu bu Bienal'de kataloglar üstünde önemli değişiklikler yapılmıştır. Bu Bienal'de küratörlerin amacı, sanat ile izleyici arasında bir ilişki ve bağ kurmaktır. Küratörler, izleyicinin sanat yapıtına baktıkça meraklanmasını istemektedir. Sanat yapıtından enstalasyona geçişte bu sırada olmuştur. Groys (2017, s. 79)' göre enstalasyonlar, sanatın demokratikleşmesini ve kamusal sorumluluğu üstlenmesini sağlamıştır. Bienaller, sanat yapıtları ile izleyicileri etkileyerek, toplum bilincini şekillendirme gücüne sahiptir (Gürses, 2021, s. 131). Sanatçıların bu özgür mecrada, yaratıcılıklarını sanatları ile ifade etmeleri, toplumun eğitilmesi ve bilinçlendirilmesi konusunda etkili olduğunu söylememiz mümkündür.

15. İstanbul Bienali, iyi bir komşu başlığından yola çıkarak Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi, ARK Kültür, Küçük Mustafa Paşa Hamamı ve Asmalımescit'te bir sanatçı stüdyosu ile sanatçılara ev sahipliği yapmıştır. Bienale katılan sanatçılardan, Volkan Aslan'ın üç kanallı filmi *Evim Evim Güzel Evim*'de günlük hayatı konu alarak, bizleri Boğaz'da sonu olmayan bir yolculuğa çıkarır (Şekil 5.4). Bu bilinmez yolculukta karsımıza üst üste duran iki ev dikkat çekicidir. Ekonomik ve siyasi krizlerin yaşandığı dünyada, bu çalışma insanların vatanlarını terk ederek uzun yolculuklara çıkarak evlerini kaybetmesi üzerine düşündürücü bir özelliğe sahiptir. Süregelen hayatta, çöküşün yaşandığı dönemler simgesel olarak video kurgusu ile anlatılmıştır.



Şekil 5.4. Volkan Arslan, Evim Evim Güzel Evim, 15. İstanbul Bienali, 2017 (Örer, 2017, s. 44)

Yedinci Kıt, 16. İstanbul Bienalinde, Hale Tenger'in *Suret, Zuhur, Tezahür* adlı çalışmasında, karışık malzeme ve ses yerleştirmesi üzerine kuruludur (Şekil 5.5). Bu çalışmanın esin kaynağı bilezik alma olarak bilinen bir tekniktir.⁶⁸ Shakespeare ve Theophrastus gibi yazarların bahsettiği bu yöntemden yola çıkarak Tenger, ses bileşeni ile zenginleştirdiği çalışmasını, Rum Ortodoks Patriği III. Sofranios'un yazdığı olan mekânda gerçekleştirmiştir. Antik çağda döneminde ayna yerine kullanılan volkanik obsidyen taşlar ile çevrelenen enstalasyonda, kehanette bulunmak ve şifa arayanlara gönderme niteliğinde kullanılmıştır. İnsanı çevreleyen bu mekânda, sanatçı seçtiği simgesel nesneler ile bütünsel oluşturmaktadır. Sanatçı birçok çalışmasında olduğu gibi burada sosyal içerikli mesaj vermek istemiştir, tarihi mekânda insanın içe dönüşünü gerçekleştirmesi ile yenileceği düşüncesini belirtmek istemiştir (Tekkök, 2010).

⁶⁸ Bu yöntemde, ağaçların meyvelerinin büyümesi hızlansın diye bir dalın veya gövdenin üzerindeki kabuk halka şeklinde soyulup çıkarılır; ormancılıkta ise bir ağacı kurutmak için aynı işlem daha derinlemesine bir kesik alınarak uygulanır (Örer, 2017, s. 147).



Şekil 5.5. Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, 16. İstanbul Bienali, 2019 (Örer, 2019).

Sarkis, geçmişine ait imgeleri biraraya getirerek oluşturduğu enstalasyonda, doğup büyüdüğü sokağı kişisel belleğinden yararlanarak nesneler ile gerçekleştirir. *Çaylak Sokak* adlı çalışma Sarkis'in yaşadığı sokakla aynı adı taşır (Şekil 5.6). Ortak bir geçmişi paylaşan bu nesneler, ama aynı zamanda sanat ve kültür tarihinden referansları da barındırıyor. Modernizmle beraber sanatçıların ortak konusu olan bellek, mekân ve zaman olguları ile ilgilenen Sarkis, bu olguları kişiselleştirerek sanatının konusu haline getirir. İlk olarak 1985 yılında sergilediği bu eser, yeni anlamlar eklenerek sergilenmeye devam eder.



Şekil 5.6. Sarkis, Çaylak Sokak, Arter, 2019 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan 2019)

20. Yüzyıl ile beraber dönemin önemli araçlarından biri olan teknolojiye bağlı tüm sistemler sanatçıların tercihleri olmuştur. Dijital enstalasyon çalışmaları yapan, hafıza ve hatıra kavramlarını birbirinden ayıran Refik Anadol, İstiklal Caddesi'ndeki Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin cephesi için tasarladığı isi çok dikkat çekicidir (Şekil 5.7) Günün her saati aktif olan ve farklı birçok kültürü ve insani bir araya getiren bir caddede sergileyerek, yapay zekâ ile elde ettiği verileri kendi bakış açısı ile bizlere sunmuştur (Tekkök, 2021). Türkiye'de de ilk defa gerçekleşen proje; mekân, kullanılan ışık ve ses, performans, mimari öğeler arasındaki ilişkiyi tanımlayan ilk çalışma olarak tarihe geçmiştir (Toprak, 2020).



Şekil 5.7. Refik Anadol, Aktif Strüktürler; Akustik Formasyon, 2011 (Tekkök, 2021)

Canan Tolon, 1989 yılında San Francisco depremi sırasında zarar görmüş, doğru olmayan paketleme nedeniyle nakliye kazalarına uğrayan ya da yeterli olmayan depolama koşullarından etkilenen, artık hasarlı oldukları için de piyasa ve sergilenme değerlerini yitirmiş çalışmalarına bir şans daha verdiği *Hasar* işi, sanatın insanlara ulaşma konusunda yaşadığı zorluklar açısından bir örnektir (Şekil 5.8). Tolon sanatının insanlara ulaşması konusunda yaşanan zorlukları ve sanat eserlerinin pahalılaşması ile birlikte, bir karmaşa yaratılarak sanatın anlaşılabilir hale geldiğini düşünmektedir. Sanat eserlerinin, ekonominin iniş çıkışı ile birlikte değerlendirilmemesi gerektiğini söyleyerek, sahipsiz bir nesne haline dönüştürülmesi gerektiğini savunur (Uygun, 2017). Müze ve galeriler yüzünden farklı şekilde fiyatlandırılıp, satılan eserlerinin konumu birçok sanatçıyı rahatsız edebilmektedir.



Şekil 5.8. Canan Tolon, Hasar, Arter, 2019 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan 2021)

5.2. Bienallerde Enstalasyon Sanatının Yeri ve Örnekleri

Bienallerin tarihi 1895 Venedik Bienaline kadar gider. O dönemde birçok gelişmenin olması, ticaret yollarının açılarak gelişmesi, Bienallerini ve dünya sergilerinin bugün geldiği noktada önemi büyüktür. Bu bienallere katılan izleyiciler, içinde bulundukları mekânı kendi geçmişlerine göre anlamlandırarak, onlara dayatılan fikirlerden uzaklaşarak kendi düşüncelerinin derinlerine inerler. Bienallerin tarihteki ilk oluşumunda, sanatçının yeteneği ve eserin değeri önemliydi, günümüzde ise sanatçının fikri, sanat nesnesi önemlidir (Gürses, 2020). Küreselleşmeyi kurgulama ve sunma yeteneğine sahip olan Bienaller, küreselleşmenin en yoğun hissedildiği büyük çaplı bir etkinliklerdir (Yardımcı, 2014, s. 27). Bienaller din, dil, ırk ayrımının olmadığı bir sanat bütünlüğü olmakla beraber, çok kültürlülüğü içinde barındırma özelliği ile sanatçılar tarafından tercih edilmektedir.

Bienallerde ve sergilerde enstalasyonların yer alması, 1960'ların ortalarından itibaren küratörlük kavramının dahil olması ile devam etmiştir. Bugün bir konu seçilerek, farklı anlamları ve içerikleri olan sanat eserleri bir küratör eşliğinde bir araya getirilerek sergilenmektedir. İlk kez 1967 yılında İtalyan yazar ve küratör olan Germano Celant tarafından ortaya atılan Arte Povera, dönemin sanat akımlarının genel özelliklerini

tanımlamak için kullanılmıştır. Enstalasyon sanatı popüler hale gelmeden önce Celant, büyük alanları kaplayan çalışmaları, ortam çalışması olarak adlandırmıştır. 1976 Venedik Bienali'nde küratörlük yapan sanatçı, ilk olarak tarihte önemli yerlere sahip olan sanatçıların işlerini incelemiştir, onların eserlerinin yanına yeni sanat eserlerinden parçalar ekleme düşüncesi, enstalasyonların Bienallerde yer alması açısından önemli olmuştur. Bienal'de, Giacomo Balla, El Lissitzky, Piet Mondrian ve Theo van Doesburg gibi avangart sanatçıların eserleri ile Dan Graham, Joseph Beuys, Bruce Nauman'ın enstalasyonlarını beraber sergilemiştir (Bishop, 2005, s. 44).

Bugüne kadar olan Bienallerden örnek verilmesi gerekirse, 36. Venedik Bienali'nde, sanatçılar, kendileri için ayrılan odalarda yapıtlarını sergilemişlerdir. Dominicis, *İş ve Davranış* bölümünde çalışmasını sergileyerek, geleneksel resimleri performans sanatı gibi daha deneysel ifadelerle bir araya getirmiştir (Şekil 5.9). Gösterinin ilk gününde, odanın bir köşesinde oturan Down Sendromlu bir adamın bulunması, büyük ilgi gördü ve şiddetli eleştiriler aldı. Kısa bir süre sonra ise De Dominicis onu küçük bir kızla değiştirmeye ve ardından odayı kapatmaya zorlandı.



Şekil 5.9. Gino De Dominicis, *İş ve Davranış*, 1972 (Animelli, 2021)

De Dominicis'in çalışmaları genellikle ölüm ve ölümsüzlük, zamanın askıya alınması ve sürekliliği temaları etrafında dönmüştür.

Venedik Bienali'nin tarihi açısından önem taşıyan, yapıtları gerçekleştiren sanatçı, Dan Graham'ın 1970'lerdeki enstalasyonları fenomenolojik algının toplumsallaştırılmış ve kamusal alanlarda öncülük konusunda ısrar eden çalışmalardır. Onun bu çalışmaları Lacan okumaları ile şekillenmiştir, enstalasyonların her zaman kendimize bakış açımızı ve izleyenlerin psikolojik yönlerini görmemizi sağlamaktadır. 1976 yılında, Venedik Bienali için tasarladığı çalışmasında, izleyicileri cam bölmeyle iki bölüme ayırmıştır, böylece her grup diğerini ve kendi yansımasını rahatça görebilmesini sağlamıştır. Uzak olan duvar aynalı, diğer ucu ise beyaz bırakılmıştır (Şekil 5.10). Bu bağlamda sanatın her zaman kişinin psikolojik yönü ile ilgili olduğunu düşünmüştür. Graham için, diğer insanlar arasında olma deneyimi, güçlü bir geleneksel sanat eserlerinde yaşadığımız benlik kaybına karşı, elle tutulur ve belirli bir sosyal grubun parçası olmak toplumsal gerçekliktir.



Şekil 5.10. Dan Graham, Public Space, Venedik Bienali, 1976 (Bishop, 2005, s. 73).

Bienallerde, güncel siyasi konuları içeren çalışmalar gerçekleştiren, Vincenzo Eulisse 1986 yılında Venedik Bienali'nde Güney Afrika Pavyonunda gerçekleştirdiği çalışması ile provokatör ve siyasi mesajlar vermiştir. *Kasap* enstalasyonu ile ırk, dil, din, cinsiyet

ayrımına olan tepkisini gösterdiği çalışması izleyiciler tarafından başarılı bulunmuştur. Sanatçı seçtiği mekânda tavandan zincirlerle mankenler ve insanları sarkıtması yaşanan ayrımın rahatsız edici noktalarına dikkat çekmek içindir (Şekil 5.11). Sanatın toplumları birleştirici özelliğinin hissedildiği yer olan Bienaller, provokatör mesajlar içeren çalışmalar ile kamuoyunda ses getirerek hedeflenen kitlelere daha rahat bir şekilde ulaşmışlardır.



Şekil 5.11. Vincenzo Eulisse, Kasap, 1986 (Fineberg, 1995, s. 89)

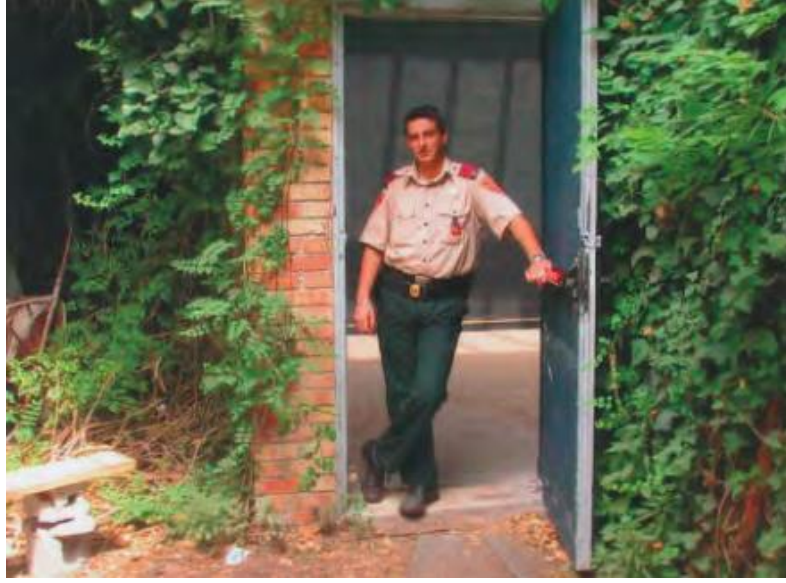
1993 yılında Damien Hirst Venedik Bienalinde *Mother and Child* adlı çalışmasını sergilemiştir (Şekil 5.12). Hirst, bilim ve fenden aldığı desteği, enstalasyon sanatına uygularken yenilikçi bir strateji izler. Sanatçı kendi, kişisel yorumunu ve tecrübelerinin az dahil ettiği bir çalışma gerçekleştirmiştir. Bir inek ve bir buzağıdan oluşan çalışmada, hayvanlar iki parçaya bölünerek, camdan yapılmış tanklara yerleştirilir. Bir izleyicinin aralarında yürüyebileceği ve hayvanları görebileceği boşluklar birikilmiştir. Tanklar beyaz çerçeveler ile desteklenmiştir, içleri turkuaz renginde çözelti ile doldurulmuştur (Oliveria vd., 2005, s. 146). Fernley Modern Sanat Müzesi koleksiyonuna dahil olmuştur. Herhangi bir laboratuvar da karşılaşılabileceğimiz şekilde hayvan anatomisinin sunumu olarak düşünebileceğimiz çalışma Hirst'ün farklı alışılmadık sunum tarzı ile birleşerek farklı bir boyutta algılanması sağlanmıştır. Estetik hakkındaki kalıplaşmış düşünceleri sorgulama eğilimi içinde olduğunu düşünmemiz mümkündür. Sanatçının etrafı çevrili mekân formunu

kullanmasını ise klostrofobik bir ortamı izleyiciye yansıtmaya istediğinden olabileceği farz edilebilir (Heartney, 2008, s. 168).



Şekil 5.12. Damien Hirst, Mother and Child, 1993 (Oliveria vd., 2005, s. 146)

Venedik Bienallerinde güncel ve izleyiciye mesaj veren çalışmalar ilgi çekmektedir. Santiago Sierra'nın gerçekleştirdiği çalışmaları güncel konuları içermektedir. Göçmenler, işsizler ve sığınmacılar konuları ile ilgilenen sanatçı, 2003 yılında Venedik Bienalindeki çalışmasında İspanyol pavyonunun giriş kısmında yer alan İspanya yazısını kapatarak içeri sadece güvenlik kontrolü ile İspanyol pasaportunu gösteren izleyicilerin girmesine izin vermiştir (Şekil 5.13). İzleyicilerin içeride daha önceki senelerin sergilerinden kalan döküntüleri bulmasını sağlamıştır (Bishop, 2005, s. 121).



Şekil 5.13. Santiago Sierra, Wall Enclosing a Space, Venedik Bienali, 2003 (Bishop, 2005, s. 121)

Çağdaş sanatçılar için önemli ve sanatları için prestijli bir etkinlik olan Venedik Bienaline, Türkiye ise Beral Madra'nın çalışmaları ile ilk kez 1991 yılında katılmıştır. Daha sonra, 2003 yılında, kiralanmış geçici bir sergi alanı ile Türkiye Pavyonu hayata geçirilmiştir. Küratörlüğünü Beral Madra'nın üstlendiği ilk Türkiye Pavyonu, Gül Ilgaz, Ergin Çavuşoğlu, Neriman Polat, Nazif Topçuoğlu ve Nuri Bilge Ceylan'ın katılımıyla *In Limbo* isimli bir sergi düzenlenmiştir. *In Limbo* düşlerini üretip, gerçekleştiren sanatçının, izleyicinin etkisine gönderme yapmasını içeren bir başlıktır.

Sanat Filozofu Boris Groys, enstalasyonların sanatçının bireysel simgesi ve özel alanı olduğunu söyler, izleyici sanatçının çalışma alanına girdiğinde, onun kurallarına uyması gerektiğini düşünür. Bu durumda özel mülke giren izleyici göçmen konumuna girer (Groys, 2014, s. 78). İzleyici enstalasyonları izlerken sanatçının fikirleri üzerinde düşünmeye doğru itilir ve kendi algılama şekli ile yeniden yorumlar ve kavramsallaştırır. Tüketilen düşünceler, Marx'ın tüketimin aynı zamanda üretim olabileceği ilkesini akıllara getirir.

Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu, 2007 yılından itibaren İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenmeye başlanmıştır. 2007 yılında Hüseyin Bahri Alptekin'i pavyon için bir proje gerçekleştirmeye davet etmesi üzerine Alptekin, *Don't Complain* adlı yarı kemerli formda bir dizi spesifik tek hücreli mekândan oluşan bir yerleştirme tasarlamıştır (Şekil 5.14). Beş odadan oluşan enstalasyon, her oda birbirine bağlıdır ve farklı

şekilde kurgulanmıştır ve ahşaptan oluşmaktadır. Video ve nesneler dahil edilerek, odalarda izleyiciye sosyal içerikli mesajlar iletilmiştir.



Şekil 5.14. Hüseyin Bahri Alptekin, Don't Complain, 51. Uluslararası Venedik Bienali, 2007 (Korktun, 2007, s. 1).

Avrupa dışında başka kentlerde Bienaller düzenlenmeye başlamıştır. Geleneksel sergileme yönteminin zamanla değer kaybetmesi, performans sanatının sergilenmesi sonrası, enstalasyon ve dijital enstalasyonlar sanat dünyasında özgürlüğünü ilan etmiştir. Dünyanın en eski bienallerinden olan, Sao Paulo Bienali Brezilya'nın tarihi açısından, modernleşme sürecindeki en önemli projelerinden biri olarak görülmektedir. Brezilya'nın milli kültürel kimliğini oluşturmaya başladığı dönem, ülkenin markalaşmaya başlamasında yardımcı olmuştur (Gürses, 2020). Batı sanatı ile buluşma şansı bulan sanatçılar, kentlerini uluslararası bir sanat merkezi haline döndürme konusunda tüm çabalarını sanatlarına yansıtarak izleyicilere sunarlar. Ülkeler birbirleri ile rekabet edebilmek, öne çıkabilmek için Bienal ve festivallerini ön plana çıkartırlar. Bienal sayısının artması ile beraber, Dünya'da bienalleri bir çatı altında birleştirmek için Bienal Vakfı kurulmuştur. Arthur Danto, bienalleri ulus aşırı bir ütopyanın anlık görünümü olarak tanımlamıştır. Bienallerin sayısı arttıkça, dünyada bulunan galeri sayısında artmaktadır (Danto, 2010, s. 38).

Tadashi Kawamata, inşaat yapım ve yıkım süreçleri ile ilgilenmektedir. 1987 yılında gerçekleşen 19. Sao Paulo Bienali'ne katılan sanatçı, sahiplendiği binaları, şehrin tarihini, kamusal alanda sorgulayıcı çalışmalar gerçekleştiriyor (Şekil 5.15). Ahşap malzemeler kullanarak, mekâna özel çalışmaları, kimi zaman bir kule veya bir ev olabilmektedir, geçmiş

ve gelecek ve geçmiş ile bağ kurduğu çalışmalar, iç ve dış mekanlara özel üretmektedir (Fineberg, 1995, s. 381).



Şekil 5.15. Tadashi Kawamata, Construction Site Project (Fineberg, 1995, s. 381)

Afrika’da 1990 yılı ile beraber Bienal sayılarında bir artış görünür bunun amacı ülkelerin ekonomik ve siyasal fayda gütmeye amaçlarıdır. Kamuoyunun ve insanların hafızasında, ülkelerini sanat merkezi olarak gösterme isteği vardır.

Günümüzde gerçekleşen çağdaş sanat bienallerinde tarihsel özelliklere sahip mekanların enstalasyon sanatında daha fazla kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu mekân seçimlerinde, kentin geçmişi, kültürel dokusu ve yapısı, ekonomi önem taşımaktadır. Sergi mekânları, Bienal oluşumları ile sanatçılar tarafından tekrar yorumlanarak ve yeni anlamlar kazandırılarak izleyicilere sunulması, sanatçı ve izleyici için yeni bir deneyim oluşturmaktadır. İnsanlık tarihinin geçmişinden bugüne izler taşıyan bu tarih kokan mekanlar, izleyicinin geçmişine, anılarını hatırlatırken, aynı zamanda sanat nesnesinin de etkisinin artmasına neden olur (Toluyağ, 2020).

Küresel korona virüsü salgını sebebi ile, ertelenen Venedik Bienali 2022 Nisan ayında açılmıştır. Türkiye Pavilyonunun öne çıkan isimlerden olan sanatçı Füsun Onur, *Evvel Zaman İçinde* başlıklı çalışmasını sergilemiştir. Görsel bir masalı ifade eden sanatçı, ince tellere

kendi elleri ile şekil vererek heykeller yaratmıştır (Şekil 5.15). Onur'un yarattığı fare ve kedi heykelleri, izleyicinin rahat bir ilişki kurması için göz hizasında sergilenmiştir. Günümüzde, gerçeklerin altüst olduğu döneme inat, sanatçı izleyiciye bir masal dünyasının etkisi altına alır. Yeni bir sanat dili oluşturarak, beklentilerin bir kenara bırakılarak, nesnelere odaklanılmasını sağlar.



Şekil 5.16. Füsün Onur, Evvel Zaman İçinde, 2022 (Fotoğraf: Cenk Yıldırım 2022).

Almanya'nın Kassel şehrinde yapılmakta olan Documenta, Nazi Almanya'nın dünya üzerinde yarattığı algıyı değiştirmek açısından çok etkili olmuştur. Documenta 11'de sergilenen Thomas Hirschhorn'un barakalar kullandığı *Bataille Monument* adlı çalışması üç parçadan oluşmaktadır. Sanatçının önceki çalışmalarında kullandığı gibi kereste, folyo, bant gibi ucuz olan öğeler yeniden kullanılmıştır. Hirschhorn'a göre izleyicinin dahil olduğu çalışmaların toplumsal ve siyasal provokasyon görevleri vardır (Hearthney, 2008, s. 398). Bundan yola çıkarak sanatçının izleyicinin tepkisine ve algısına önem verdiğinin düşünmemiz mümkündür. Anıt geleneğinden yola çıkan sanatçı, düşük gelirli insanların yaşadığı yere enstalasyonu yerleştirmiştir ve orada yaşayan gençlerden ücret karşılığı yardım almıştır (Şekil 5.17).



Şekil 5.17. Thomas Hirschhorn, Bataille Monument, Documenta 11, 2002 (Bishop, 2005, s. 125).

Documenta 11’de dünyanın farklı ülkelerinden gelen yüzlerce katılımcı ile seminerler düzenlenmesi, izleyicilerin sanat noktasında buluşması, demokrasi, siyasi olaylar üzerinden fikir beyan edip tartışmaları Bienallerin, Documenta üzerinde olumlu etkilerindendir (Gürses, 2021, s. 132). Sanatçı Claire Pentecost, Documenta 13’te gıda politikaları üzerine araştırma yapan bir sanatçıdır, günümüz konularından olan ve sürekli sorgulanan gıdanın üretim süreçleri üzerine çalışmalar yapmıştır. İki vitrinli bir dolaptan oluşan enstalasyonun ana merkezinde toprak ve gübre kullanımı ile üretilmiş bir kütle yığını bulunmaktadır. Sanatçı bu enstalasyonu ile yeni bir değer yargısı öne sürmektedir, para yerine topraktan yapılmış külçelerin kullanılmasını önererek mevcut sisteme karşı provokatör bir tavır içerisinde. Enstalasyona dahil olan çizimleri ile ekolojik sistemi sorgulayıcı bir tavır sembolik olarak sergilenmiştir (Feller, Landa, Toland & Wessolek, 2015). Toplumu bilinçlendirme ve yaşanan hayatı sorgulayarak günümüz problemlerine sanat yolu ile ışık tutulması enstalasyon gelişim tarihi açısından önemlidir.



Şekil 5.18. Claire Pentecost, toprak-erg, Documenta 13, 2012 (Feller et al., 2015, s. 55)

5.3. Enstalasyon ve Galeriler

Galeri, genellikle resim, heykel gibi sanat yapıtlarının sergilendiği salon olarak tanımlanmaktadır. Sanat tarihinde, geçmiş dönemlerde galerilere rastlamamız mümkün değildir, fakat galerilerin rolü çok önemlidir. Sanatın kiliseler ve saraylardan çıkarak toplum içine karışarak ulaşılabilir olması, müze ve galerilerde yer bulması önemli bir gelişmedir. (Artun, 2018). Bir orta çağ kilisesi inşa etmek ile, bir galeri yapımı inşası kuralları aynıdır, amaç dış dünya ile iletişimi kesmektir. Ana aydınlatma kaynağı ise sadece tavanlardır (O'Doherty, 2010, s. 31). Günümüzde çok farklı galeri mekânlarına rastlasak da asıl çıkış noktası budur. Galeriler önceki yıllarda, müzelerin içindeki oda olarak bahsedilirken, yıllar içerisinde özelleştirilmiş kurumların ortaya çıkmasıyla sanat çalışmalarının sergilendiği ve satışın da mümkün olduğu alanlar olarak tanımlanmıştır (Nuran, 2016).

Günümüzde sanatçı için önemli olanın mekân olması nedeniyle, galeri kavramda sanat yapıtının bir parçası olmuştur. Bu mekânların izleyici ile etkileşim halinde olması, yeni bir galeri anlayışı oluşturmaya başlamıştır. Yayoi Kusama, *Peep Show* adlı çalışmasını New York'ta Castellane Galeri'de sergilemiştir. Kusama bu çalışmasını

bir animasyon makinesi olarak görüyor. Sergi esnasında üzerinde Sonsuza kadar aşk yazan düğmeler dağıtarak bu kavram ile insan haklarını ve savaşa karşı duruşunu temsil etmiştir. Aynaların yansıtma özelliğini kullanan sanatçı, nesneleri tekrar ediyormuş gibi görülmesini sağlayarak ve bundan dolayı bir yanılsama yaşanmasını istemiştir. Her yerin puantiyeli gözüktüğü enstalasyon, bir zeminin etrafında aynalarla kaplı bir alandan oluşmuştur. İzleyicinin kendi etrafında sonsuz bir boşluk olduğunu hissetmektedir. Jacques Lacan, yansımaların gerilemesinin nasıl olup da içsellikte herhangi bir ilerlemeyi temsil etmediğini ve öz kimliğimizin kesinliğini doğrulamadığını göstermek için iki ayna arasında duran bir insan örneğine döner ve söz konusu yansımalar egonun kırılgan yapısının dengesini bozar. Bu tez, kendimizi iki veya daha fazla ayna arasına yerleştirirsek, kolayca doğrulanır.

Damien Hirst'un bir galerinin vitrininde sergilediği, sigara izmaritleri, kül tablası, kahve fincanı ve yere atılmış gazetelerden oluşan çalışması, sanatçının yapıtını günlük yaşamın parçası olarak gösterme çabasından kaynaklıdır. Bu çalışmanın bir temizlik görevlisi tarafından çöpe atılmasından bahseden, Donald Kuspit, sanatçının bir çöp yığını sergilediğinden bahsederek bunun sanat olmadığını söylemiştir.

Daniel Burren'ın Galeriler hakkında söylediği boş bir müze veya galerinin hiçbir anlama gelmediği düşüncesi ve birbirleri olmadan sanat yapıtı olmayacağı doğru bir bakış açısı olabilir. Burren, sanat nesnelerinin sergilendiği yer ile beraber, sanat yapıtına dönüşmesi, günümüz sanatı açısından çok açıklayıcı olduğunu söylemiştir (O'Doherty, 2019, s. 12).

Tara Donovan, büyük ölçekli enstalasyonlar tasarlayan strafor bardaklar, pipetler, kürdanlar, kâğıt tabaklar ve kurşun kalemler gibi günlük nesneleri kullanarak mekâna özel enstalasyonlar üreten, bir Amerikalı sanatçıdır. Donovan, galeri mekânının döşemesini gökyüzü şeklinde kullanarak, çeşitli boylardaki bardaklar ile ay manzarası oluşturmuştur. Tavandan sarkan bardaklar parlaklık yaratır, daha arka kısımdaki bardaklar ise gölge oluşturarak küçük dağcıklar oluşturmuştur (Heartney, 2008, s. 53). Bardak özelliğini koruyan nesneler, izleyici tarafından pikseller olarak algılanıp etkide bulunurlar.



Şekil 5.19. Tara Donovan, Plastic Cups, 2006 (Heartney, 2008, s. 55)

5.4. Enstalasyonların Müzelerde Konumlandırılması ve Koleksiyonlara Girmesi

Performans, enstalasyon sanatı gibi yeni ifade biçimleri, izleyicinin sanatın sergilendiği alan mekân ile daha yakın ve sıcak, karşılıklı bir ilişki yürütmelerini sağlamıştır (Antmen, 2021, s. 42). 1990 yılında önemli müzelerden, Tate Modern ve New York Solomon R. Guggenheim'in sergileme alanlarına büyük ölçekli mekâna özel olarak yapılan enstalasyon çalışmaları, enstalasyonun sanat kurumları tarafından kabul edildiğinin önemli kanıtlarındandır (Bishop, 2005, s. 8).

Kurumsal kimlik ve markalaşma örneklerinin dünya çapında en başarılı temsilcilerinden biri olan Guggenheim Müzesinin, geniş yuvarlak ve kubbeli yapısı tarihin en büyük enstalasyonlarından bazılarını ev sahipliği yapmıştır. Maurizio Cattelan yapıtlarıyla her türden otoriteye karşı sert eleştirilerde bulunur. Sanatçının doğduğu yıllarda soğuk savaş İtalya'da da derinden hissedilmekte, sağ-sol çatışmaları toplumun düzenini etkilemektedir. 1989'dan bu zamana kadar Cattelan'a ait olan 130 adet çalışma bir enstalasyon şeklinde sergilenmiştir. *All* adlı sergi, Guggenheim'in büyük bir silindiri andıran bina boşluğunda sergilenen çalışmalar, giriş katından en üst kata kadar uzanmaktadır.



Şekil 5.20. Maurizio Cattelan, All, Guggenheim Müzesi, 1989 (Oliveria vd., 2005, s. 68)

Güney Koreli sanatçı Do Ho Suh, sanatçı Doris Salcedo, Gülsün Karamustafa gibi göç duygusuna metaforik anlamlar katarak, psikolojik açıdan sorgulayıcı bir çalışma yapmıştır (Bkz. Şekil 4.6, Şekil 5.3). Sanatçı bellek hafızasını kullanarak, güzel ve mutlu anılarını ev ile bağdaştırarak en saf ve yalın hali ile izleyiciye aktarmak istediği varsayılmaktadır. Nesneler gerçek ölçüleriyle yapıldığı evde, izleyici ev içinde dolaşarak, kendi deneyimini yaşar (Akdağlı, 2021, s. 75-78).



Şekil 5.21. Do Ho Suh, Ev içinde Ev, Modern ve Çağdaş Sanat Ulusal Müzesi, Seul, 2014 (Gürani ve Koşar, 2018, s. 1493)

Guggenheim Müzesi, birçok farklı ülkeden sanatçıların çalışmalarının buluşma noktası olarak, sanatçıların markalaşması açısından büyük önem taşımaktadır. Türk sanatçı Ergin Çavuşoğlu'nun 2 çalışması 2016 yılında müze koleksiyonuna dahil edilmiştir. *Dust Breeding* adlı çalışma, yerlere ve duvarlara uygulanan anamorfik bir çizimleri içermektedir (Şekil 5.9). Çavuşoğlu bu çalışmasının adını, Man Ray'in 1920'de New York'ta Marcel Duchamp'ın stüdyosunda çektiği bir fotoğraftan geldiğini söylemektedir.



Şekil 5.22. Ergin Çavuşoğlu, Dust Breeding, Guggenheim Müzesi, 2016 (Fotoğraf: Cenk Yıldırım 2016)

Müzelerin, sanatın üretim ve sergilenmesi açısından araç konumunda olmasına, Tate Modern'in Unilever şirketi ile beraber yürüttüğü *Unilever Serisi* proje örneğini verebiliriz (O'Doherty, 2019, s. 21). Bu seriler ile beraber büyük çapta enstalasyon yapmaya olanak bulan sanatçılar, izleyicinin etkileşimi ile beraber müzeye olan ilgiyi arttırdığını düşünebiliriz.

Denver Sanat Müzesi koleksiyonuna dahil olan Ernesto Neto'nun çalışması, insan bedeni ve mimari arasında bağlantı kurarak yeni dünyalar yaratmayı seven bir sanatçıdır. Polyamid kullanarak tasarladığı bu çalışmalar, tavandan sarkıtılarak odalar yaratmaktadır. Dokunulduğu zaman insan derisi gibi bir dokuya sahip olan yumuşak borular, duysal yönden izleyiciyi tatmin eder.



Şekil 5.23. Ernesto Neto, Blue Cave, Denver Sanat Müzesi, 2002 (Oliveria vd., 2005, s. 59)

Ersin Han dijital ve fiziki dünyayı birleştirmeye çalışır. Londra merkezli kolektif Marshmallow Laser Feast grubunun üyesi olan sanatçı, son yıllarda önde gelen sanal gerçeklik yaratıcılarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Etkileşimli dört boyutlu “dijital enstalasyonlar gerçekleştirerek mekân ve zaman olgusuna farklı bakış açısı kazandırmıştır. Ortaya çıkmıştır. Post-dijital sanat çalışması olarak değerlendirebileceğimiz bu çalışmalar, Eskişehir Omm Müzesinde izleyici ile buluşmuştur.



Şekil 5.24. Ersin Han, Bir Hayvanın Gözlerinden, OMM Müzesi, 2019 (Fotoğraf: Pınar Yıldızhan, 2019)

Michael Petry, Marcel Duchamp’ı referans alarak birçok çalışma gerçekleştirmiştir ve kendi sanatını onun sanatının devamı olarak görmektedir (Bkz. Ek 2). Holburne Müzesi için gerçekleştirdiği enstalasyonunda, müzenin koleksiyonundan esinlenerek, tarih ile bağlantı kurarak gerçekleştirmiştir. *A Line Lives in the Past and the Future* adlı çalışması, bir cam ley hattından⁶⁹ oluşur. Çalışma Neolitik bir buluntu gibi görünmektedir ve Petry tarafından 16 adet büyük kum döküm torbasından cam parçalarını elleri ile toplayarak oluşturulmuştur.

⁶⁹ Alfred Watkins’ın 1920’de savunduğu, dünyayı çepre çevre saran manyetik alan çizgileridir. Manyetik alan noktalarını birbirine bağlayan hatlardır. Haritada bu çizgilerin altında kalan eski tapınakların ortak özelliklerinden yola çıkarak, benzer özellikteki tapınakların yerlerini birleştirerek ley hatları çizilebilir.

Ley çizgilerinin, tarihteki önemini referansa alan sanatçı, müzenin kalıcı eser koleksiyonuna dahil olmuştur (The Holbourne Museum, 2017).



Şekil 5.25. Michael Petry, A Line Lives in the Past and the Future, 2017 (Higgs, 2017)

Sanatçılar kendi yeteneklerini sergilerken, müzelerde koleksiyoner olmaktan çıkıp, enstalasyonlara sponsor olup, sanatçıların prodüktörleri haline gelmişlerdir (Oliveria vd., 2005, s. 81). Türk sanatçı Ayşe Erkmen'in Sculpture On Air adlı çalışması bu bağlamda iyi bir örnek teşkil edebilir. Sanatçı bir müze koleksiyonundan seçilen yapıtları paketleyerek, eylemi gerçekleştirmek için bir helikopter, katedralin üzerinde uçarak, karşısındaki müzenin çatısına indirilmiştir. Her defasında helikopter yeni yapıtı getirerek, eskisini geri götürmüştür. Sanatçı kamusal alan olan müzede, izleyicilerin farklı bir deneyim yaşamasını sağlamıştır. Sanatı ile kilisenin otoritesine doğrudan bir meydan okuma olarak nitelendirilmektedir.

6. SONUÇ

Çağdaş Müzecilikte Enstalasyon Sanatı ve Farkındalık adlı bu çalışma, enstalasyon sanatının oluşum sürecini ve günümüzdeki konumunu incelemiştir. Söz konusu sanatın 20. Yüzyıl başlarında Duchamp'ın "hazır yapımları ile ortaya çıktığı düşünülse de tarihi mağara düzenlemeleri, duvar çizimlerine kadar gitmektedir. Kavramsal sanat ile beraber sanat alanındaki bugünkü konumunun temellerini etkili bir biçimde atmıştır. Duchamp, günlük sıradan olan bir nesnenin sanat yapıtına evirilebileceği tezini savunarak, sanatı geleneksel kurallardan ayrılmasını sağlayarak özgür olma düşüncesini savunmuştur. Kurt Schwitters'in oluşturduğu "Merzbau" günümüzde enstalasyon tanımını ifade ediş şekli ile doğru orantılıdır. "Merzbau" sıradan bir mekânda ortaya çıkarak, enstalasyon tanımında bahsedilen zaman-mekân ve nesne olgusunu ustalıkla yerine getirmiştir. İnsanoğlunda yaşadığı siyasi, ekonomik, çevresel faktörler, estetik algısını değiştirerek gelişmesini sağlamıştır. Estetik algısının geçmişten günümüze kadar olan süreçte bir değişim halinde olması, bilimsel ve felsefi olarak bakış açısının değişmesine sebep olmuştur. Geçmişte sanat olarak görülüp değer görmeyen nesneler, günümüzde değişen estetik algısıyla beraber edinilen tavır ile, nesneyi yücelterek, sanatın içinde var olmasını sağlamıştır.

Günlük hayatımızın her alanında etkisi olan teknoloji, sanatında gelişim ve evrim sürecini etkileyerek, iki boyutlu yüzeyden vazgeçerek nesne kavramını eklemek isteyen sanatçıların çabaları sonucunda gerçekleşmiştir. Bu yüzden yeni mekanlara ve sergileme biçimlerine ihtiyaç duyulmuştur. Enstalasyon sanatı, mekânın sanat çalışmasıyla, sanat çalışmasının izleyiciyle ve mekânın izleyici ile olan etkileşimi üzerine kuruludur. Mekân kavramı sadece mimarlık alanının nesnesi olmaktan çıkarak, farklı disiplinlerde yer edinmiştir. Bundan dolayı, bu etkileşim izleyicinin algısı ile bütünleşerek, zaman faktörüyle beraber kişiye deneyim kazandırır. Bu deneyimin üstümüzde bıraktığı etki, öznel farkındalık yaratarak, enstalasyonları başka açılardan görmemizi ve yorumlamamızı sağlar. İzleyici mekânının sanat eseri olarak kurgulanmasından dolayı mekânın işlevselliğini göz ardı etmesi mümkündür. Günümüzde, disiplinler arası sınırların azaldığı ve sanat türleri arasındaki etkileşimin ön plana çıktığı bir dönem olarak görmemiz mümkündür.

Geleneksel sanatın sınırları kabul etmeyen bir özelliğe sahip olması ve deneysel özelliğinden dolayı birçok sanatçının günümüzde tercih ettiği bir araç olmuştur. Enstalasyon sanatçıları, çalışmalarında kullandıkları malzeme ve mekân sınırsızlığı ve sürekli yeni bir

şeyler deneme isteği baskı yaratarak, çalışmalarını sıradanlaştırabilmektedir. Fakat sanata ve sanatçıya sınır koyulması, geçmişi geleceğe aktarma konusunda, geleceğin yansıması olma konumunu elinden alır. Çöp, atık olmak üzere her türden nesne artık galeri mekanına girmiştir. Bu kadar sınırsız ve farklı malzemenin kullanılması, sanatsal bir dil oluşturan enstalasyon sanatının, sanat tarihindeki konumunu almasını ve çeşitli sanat festivallerine, galerilere, documentalara ve bienallere hatta müzelerde koleksiyonlara girmesini sağlamıştır. İzleyicinin katılımı ve müdahalesi ile gerçekleşen enstalasyon çalışmaları, izleyiciyi bir müzede bir sanat eserine bakarken sahip olduğu tutum ve bakış açısından çıkmasını sağlayarak, aktif bir rol edinmesini sağlamıştır. Sanat çalışmalarının bir parçası olmak, sadece izleyici olan insan için sanatı farklı bakış açılarından görmesini sağlamıştır.

Fotoğraf bir sanat çalışmasını belgeleyip kalıcı olmasını sağlamak için önemli bir role sahiptir. Bellek arşivi görevini sahiplenen fotoğraf, izleyicinin deneyimi ile bütünleşerek o anı unutulmaz kılar. Enstalasyonların daha büyük kitlelere ulaşması için kullanılan kataloglar, fotoğraflar, o anın reproduksiyonunu simgeler. İzleyicinin algısı gerçekte deneyimlediği ile fotoğrafta gördüğü arasında fark vardır. Bu bağlamda enstalasyon sanatının farklı formatlarda izlenebilir olması, çok yönlü bir sanat olduğunun göstergesi olabilir.

Bazı kurumlar ve müzeler tarihsel önemi olan performansları ve enstalasyonları tekrar sergilemektedirler. Fakat kusursuz, aslına yakın bir yeniden inşa etmek mümkün müdür? Yer değiştiren, depolarda saklanan çalışmalar özlüklerini korurlar mı? Bu sorular, sanat eleştirmenleri tarafından sorgulanmıştır. Genellikle, tekrarlanan özgün enstalasyonlar ve performansların fotoğrafları çalışmalara dahil edilerek, duvarda konumlandırılırlar. Aslında sanatın tarihi unutulmaz sadece günümüz koşullarına ve izleyicilere göre tekrar uygulanarak sunulur. İzleyiciler günümüzde, enstalasyonların etkileşim içeren ve eğlencenin dahil olduğu çalışmalar olmasını beklese de sanatçılar farklı olanlar uygulamaktadır. Enstalasyonunun çevresinde, içinde yürümek, dokunmak artık izleyici için yeterli olmamaya başlamıştır. İzleyici çalışmanın hazırlanış kısmında rol oynamak ister, dahil olmayı umar. İzleyici, dahil olarak sanat nesnesi haline mi dönüşür yoksa tiyatro oyuncusu rolüneymiş bürünür? Christo'nun çalışmaları özellikle bu soruları akla getirir, kapladığı binalardaki insanların sanat nesnesi haline dönüşüp, dönüşmediği sorgulanır. Sanat nesnesi haline dönüşmeyi uman insan, yüceltilme duygusunu hisseder. İzleyici ve izlenen arasında fark bu noktada ortaya çıkar, sanat ile hayat bu noktada kaynaşır.

KAYNAKLAR

- Abramović, M. & Kaplan, J. (2016). *Walk through walls* (1st ed.). NY: Crown Archetype.
- Adams, L. S. (2001). *A history of western art*. (3. ed.). NY: The McGraw-Hill Companies.
- Akdağlı, S. (2021). Maurizio Cattelan'ın eserlerinde ironi ve eleştiri. *Sanat Dergisi*, (37), 65-83. Erişim Tarihi: 18 Nisan 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1546753>
- Akgün, S. (2021). Ezoterik düşünce ve ikonografik çözümleme bağlamında El Greco'nun "İsa'nın vaftiz edilişi" adlı eserinin analizi. *Uluslararası Sanat ve Bilişim Dergisi*, 2(2), 132-144. Erişim Tarihi: 10 Mart 2022, <https://iletisimvesanat.com/?mod=tammetin&makaleadi=&key=48569>
- Alighieri, D. (2011). *İlahi Komedya* (12. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Allmer, P. (2009). *René Magritte: Beyond painting*. (1st ed.). England: Manchester University Press.
- Animelli, M. (2021). *The canvas | Art Column – Gino de Dominicis*. Erişim Tarihi: 9 Nisan 2022, <https://divercitymag.com/2021/06/16/the-canvas-gino-de-dominicis/>
- Antmen, A. (2021). *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (11.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apollinaire, G. (1949). *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations, 1913* (1st ed.). NY: Wittenborn and Company.
- Arapoğlu, F. (2016). Şükran Moral özelinde Türkiye'de feminist sanatta kimlik ve farklılık. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 52-63. Erişim Tarihi: 8 Ocak 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/55438/759897>
- Arı, Ö. (2015). *Beden imgeleri bağlamında acı ve ironi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aristoteles. (1963). *Poetika* (İ. Tunalı Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orijinal basım tarihi M.Ö. 335).

- Arkeofili, (2019). *Göbeklitepe hakkında bilinmeyenler: Dr. Lee Clare Röportajı*. Erişim Tarihi: 7 Mart 2022, <https://arkeofili.com/gobeklitepe-hakkinda-bilinmeyenler-dr-lee-clare-roportaji/>
- Arter. (2022, Mart). *Oyun bu [Brosür]*. İstanbul: Emre Baykal.
- Artun, A. (Ed.). (2018). *Sanat müzeleri 1* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Assmann, J. (2011). *Death and salvation in Ancient Egypt* (D. Lorton Trans.). Ithaca: Cornell University Press. (Original work published 2001).
- Ateş, A., Küpeli, A. E. ve Yılmaz, M. (2020). Anish Kapoor'un eserlerinde kültürel etkileşim, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26), 253-274. Erişim Tarihi: 19 Nisan 2022, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1473098>
- Bayav, D. (2010). Işığın bağımsızlık yolculuğu ve empresyonizmde ışık. *Sanat Dergisi*, (14), 23-27. Erişim Tarihi: 23 Mart 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28966>
- Baydar, Ş. N. (2018). Geçmişin gölgesi: Christian Boltanski, William Kentridge ve Kara Walker. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(41), 1-7. Erişim Tarihi: 11 Ocak 2022, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1515236161.pdf>
- Beaupré, M. E. (2010). *David Spriggs stratachrome* [Brochure]. France: Galerie de L'uqam.
- Belogolovsky, V. (2017). Whatever you do, don't call Daniel Buren's artworks installations. Retrieved May 23, 2022, from <https://metropolismag.com/profiles/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/>
- Berger, J. (2019). *Görme biçimleri* (26. Baskı). (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metiş Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1972).
- Beuys, J. & Harlan, V. (2007). *What is art: conversation with Joseph Beuys*. (3rd ed.). London: Clairview Books.
- Biesenbach, K., & Cherix, C. (2015). *Yoko Ono: one woman show 1960-1971* (1st ed.). USA: Modern Museum of Art.
- Bishop, C. (2005). *Installation art* (1st ed.). London: Tate Enterprises Ltd.

- Bloch, M. (1992). *Prey into hunter, the Politics of religious experience* (1st ed.). England: Cambridge University Press.
- Bowman, S. (1991). *Science and the past* (1st ed.) Canada: University of Toronto Press.
- Boyras, B. ve Cantürk, A. (2013). Yeni gerçekçilik bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın boşluk ve doluluk sergileri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 125-135. Erişim Tarihi: 8 Nisan 2022, <https://dergipark.org.tr/en/pub/itobiad/issue/8755/109232>
- Bozzolla, A. & Tisdall, C. (2000). *Futurism*. Singapore: Thames & Hudson Ltd.
- Budge, E. W. (2010). *Legends of the gods: the Egyptian texts*. London: The Book Tree.
- Burkert, W. (1994). *Greek religion* (9th ed.). (J. Raffan, Trans.). USA: Basil Blackwell Publisher and Harvard University Press. (Original work published 1977).
- Carr, C. (1993). *On Edge* (1st ed.). USA: Wesleyan University Press.
- Civelek, A. (2007). Roma cenaze törenleri ve ölü gömme gelenekleri. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 124, 71-80. Erişim Tarihi: 11 Mart 2022, https://www.academia.edu/24792422/Roma_Cenaze_T%C3%B6renleri_ve_G%C3%B6mme_Gelenekleri
- Civelek, A. (2018). Antik Grek ve Roma dünyasında cenaze törenleri. *Aktüel Arkeoloji Dergisi*, (63), 84-92. Erişim Tarihi: 10 Nisan 2022, https://akbis.adu.edu.tr/personel_detay.asp?sno=A-0256&tur=yayin
- Clayton, P. ve Price, M. (2000). *Antik dünyanın yedi harikası* (3. Baskı). (B. Avunç Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd. Sti.
- Collins, J. (2007). *Sculpture today* (1st ed.). London: Phaidon.
- Comte, F. (1991). *The wordsworth dictionary of mythology*. London: Great Britain W&R Chambers.
- Curtis, G. (2017). *Mağara Ressamları* (1. Baskı). (H. Dikmen Çev.) İstanbul: Redingot Yayınları.

- Çalışkan, S. (2019). Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde köyden kente göç ve kimlik olgusu. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 97-106. Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kusbder/issue/46706/554584>
- Danto, A.C. (2010). *Sanatın sonundan sonra çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*. (Z. Demirsü Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Delamare, F., ve Guineau, B. (2015). *Renkler ve malzemeleri* (4. Baskı). (O. Türkay Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2000).
- Demir, R. ve Anbarpınar, E. (2020). Mağara alegorisi ve gölge arketipi bağlamında çağdaş sanat nesnesi olarak ışık-gölge enstalasyonu. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(11), 219-231. Erişim Tarihi: 8 Nisan 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijiaa/issue/62975/954871>
- Deskins, S. (2020). *Revealing Judy Chicago's the dinner party: an analysis of the curatorial context*. Morgantown: West Virginia University.
- Duncan, A. (2001). *Art Nouveau* (2nd ed.). London: Thames & Hudson Ltd.
- Durkheim, É. (1994). *Toplumbilimsel yöntemin kuralları* (1. Baskı). (C. B. Akal Çev.). İstanbul: Engin Yayıncılık (Orijinal basım tarihi 1893).
- Emre, O. (2016). Tuvalden fırlayan performans sanatçıları: Viyana Aksiyonistleri. *Görünüm*, 1(1), 14-19. Erişim Tarihi: 15 Mart 2022, https://www.academia.edu/6656624/Tuvalden_F%C4%B1rlayan_Performans_Sanat%C3%A7%C4%B1lar%C4%B1_Viyana_Aksiyonistleri
- Ensari, S. A. (2020). Seramik sanatında kadın imgesi ve Füsun Kavalcı örneği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(44), 79-87. Erişim Tarihi: 9 Nisan 2022, <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1579604913.pdf>
- Erhat, A. (2007). *Mitoloji sözlüğü* (17.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Estin, C. ve Laporte, H., (2007). *Yunan ve Roma Mitolojisi* (2.Baskı). (M. Eran Çev.) Ankara: Tübitak. (Orijinal çalışma basım tarihi 2002).

- Farthing, S. (Ed.) (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. Baskı). (G. Aldoğan, F. C. Çulcu Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 2010).
- Feller, C., Landa, E. R., Toland, A., & Wessolek, G. (2015). Case studies of soil in art. *Soil*, 1(2), 543-559. Retrieved March 15, 2022, from https://www.researchgate.net/publication/281131728_Case_studies_of_soil_in_art
- Fineberg, J. (1995). *Art Since 1940* (1st ed.). NY: Harry N. Abrahams, Inc. Publishers.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın gerekliliği* (2. Baskı). (C. Çapan Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foreman, K. & Winston, H. (2008). *Anish Kapoor: Memory*. Berlin: Deutsche Guggenheim.
- Freeman, C. (2000). *The Greek Achievement: The Foundation Of The Western World* (2nd ed.) New York: Penguin Books.
- Friedman, E. H. (2002). The society for Renaissance and Baroque Hispanic poetry. *Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 8(1), 55-68. Retrieved March 3, 2022, from https://www.psypress.org/Journals/jnls_CAL.html
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro tarihi* (3. Baskı). İstanbul: Msm Yayınları.
- Gablik, S. (2001). Minimalism. In N. Stangos (Ed.), *Concepts of modern art* (pp. 244- 255). London: Thames & Hudson Ltd.
- Gokalp, S. & Viéville, D. (2017). *Rodin, Brancusi et Carl André: le Socle* (1. ed.). France: Invenit Press.
- Gombrich. E. H. (2004). *Sanatın öyküsü* (4. Baskı). (E. Erduran, Ö. Erduran Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1950).
- Gök, T., ve Yayan, G. (2020). Performans sanatı ve Marina Abromović. *Akademik Sosyal Araştırmalar Derneği*, 8(10), 390-401. Doi Number: 10.29228/asos.43622
- Grovier, K. (2018). *Bu çağdan geleceğe 100 yapıt*. (Prof. Dr. H. B. Kahraman Çev.) İstanbul: Akbank Sanat. (Orijinal çalışma basım tarihi 2013).

- Groys, B. (2014). *Sanatın gücü* (1. Baskı). (F.C. Erdogan Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Orijinal çalışma basım Tarihi 2008).
- Guillama, A. (1980). *The cubist painters* (2nd ed.). Berkeley: University of California Press.
- Gürani, F. Y., ve Arabalı Koşar, S. T. (2018). Do Ho Suh eserlerinde tekstil malzemenin mimari öğelerde semiyotik bağlamda değerlendirilmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(52), 1489-1498. Erişim Tarihi: 7 Haziran 2022, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1542916768.pdf>
- Gürgen, İ. (2022). Eski Çağ renkleri ve anlamları. *Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 259-275. DOI: <https://doi.org/10.33469/oannes.1041386>
- Gürses, I. N (2021). *Çağdaş sanat Bienalleri ve Küratörlük* (1. Baskı). İstanbul: Urzeni Yayınevi.
- Hakan Verdu Martinez, E. ve Demiral, A. (2014). 20. ve 21. Yüzyılda sanatta malzeme olarak beden; performans sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 180-201. Erişim Tarihi: 16 Nisan 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192486>
- Harrison C., ve Wood P. (Ed.) (2011) *Sanat ve kuram, 1900-2000 değişen fikirler antolojisi* (S. Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hegel, F. W. G. (1994). *Estetik güzel sanat üzerine dersler I*, (T. Altuğ, H. Hünler Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Hodder, I. (2021). *Çatalhöyük leoparın öyküsü*. (D. Sendil Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hollingsworth, M. (2016). *Art in world history*. NY: Routledge.
- Homer, (2008). *İlyada ve Odysseia*. (24. Basım). (A. Erhat, A. Kadir Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Ikram, S. (2015). *Death and burial in Ancient Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press.

- İba, Ş. M. (2021). Güncel heykel sanatında büyü olgusu. *Akdeniz Sanat*, 15(27), 83-99. Erişim Tarihi :18 Nisan 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/60126/815727>
- İleri, C. (2007). (Ed.). *Şimdiki zaman geçmiş zaman, 20 Yılda Uluslararası İstanbul Bienali'nden iz bırakanlar* (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- Kachur, L. (2001). *Displaying the marvelous* (1st ed). USA: Janson by Graphic Composition, Inc.
- Kant, I. (2006). *Yargı yetisinin eleştirisi* (5. Baskı) (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea. (Orijinal çalışma basım tarihi 1790).
- Kaster, R. A. (2011). *Macrobius: Saturnalia* (3rd ed.). London: Harvard University Press. (Original work published 1400s).
- Kavrakoğlu, F. (2015). *Çağdaş sanata varış 184| kavramsal sanat 8 feminist sanat 1*. Erişim Tarihi: 10 Mart 2022, <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-184-kavramsal-sanat-8-feminist-sanat-1/>
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- King, L. (2008). The Ishtar Gate. *Ceramics Technical*, 26(2), 51-53. Retrieved March 10, 2022 from <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.178162192193939>
- Klar, A. (2017). *Richard Serra: props, films, early works* (1st ed). Germany: Hirmer Verlag.
- Kocabaş Atılğan, D. (2013). Antik Yunan'da toplumsal cinsiyet rollerinin temsili. *Yedi*, (10), 15-27. Erişim Tarihi: 10 Haziran 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21843/234843>
- Koçak, S. Ç. ve Yayman Ataseven, S. (2021). Çağdaş sanat, moda ve yenilik bağlamında: Yayoi Kusama. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 64-78. Erişim Tarihi: 27 Mart 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/62195/903447>
- Korktun, V. (2007). *Hüseyin Bahri Alptekin ile söyleşi*. Erişim Tarihi: 12 Mart 2022, https://www.academia.edu/40323432/H%C3%BCseyin_Bahri_Alptekin_ile_S%C3%B6yle%C5%9Fi

- Kuspit, D. (2014) *Sanatın sonu*. (4. Baskı) (Y. Tezgiden Çev.) İstanbul: Metiş Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2004).
- Lee, S. K., & Frieling, R. (2022). *Name June Paik*. (1st ed.). USA: Prestel.
- Liddell, H. G., & Scott, R. (1990). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Lucie-Smith, E. (2002). *Art tomorrow*. (1st ed.). Paris: Terrail.
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda görsel sanatlar*. (1. Basım) (E. Kılıç, B. Kovulmaz, O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72 (Orijinal çalışma basım tarihi 1996).
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (3. Baskı). (C. Çapan ve S. Öziş Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1980).
- Madra, B. (2007). Geleneksel yapılar da çağdaş sanat. C. İleri (Ed.), *şimdiki zaman geçmiş zaman, 20 yılda Uluslararası İstanbul Bienali'nden iz bırakanlar* (1. Baskı) içinde (s. 78-79). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı.
- Malek, J. (2003). *Egypt, 400 years of art* (1st ed.). China: Phaidon Press Limited.
- Manning, E. (2009). *Relationscapes* (1st ed.). USA: The Mit Press.
- McCloskey, H. J. (1979). Moral rights and animals. *Inquiry*, 22(1-4), 23-54.
- Michael K. (2011). The prints of Hermann Nitsch. A Documental Journey through Time, In O. M. Theaters, (ed.). *Architekturzeichnungen, Partituren und Realisationen des Carl Aigner*, (pp. 103-110). Leopold Museum – Private Foundation, Wien.
- Nuran, B. (2016). *İstanbulda yer alan sanat galerilerinin yer seçim kriterleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya tiyatrosu tarihi 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık
- O'Doherty, B. (2019). *Beyaz küpün içinde* (4. Baskı). (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2000).

- Okan, B. K. (2011). Günümüz sanatında feminist yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (8), 77-90. Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20659/220397>
- Okur, A., ve Bozdoğan, N. (2017). Türk sanat ortamı ve İstanbul Bienalleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(39), 3305-3319. Erişim Tarihi: 3 Mart 2022, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1512393160.pdf>
- Oliveria, N. D, Oxley, N., ve Petry, M. (2005) *Yeni milenyumda enstalasyon sanatı*. (1. Baskı) (O. Akınhay Çev.) İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 73. (Orijinal çalışma basım tarihi 2003).
- Orhan, U. (2019). *Çağdaş sanatta mitoloji* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batman.
- Ormiston, R. (2014). *Michelangelo, 500 görsel eşliğinde yaşamı ve eserleri*. (1. Baskı). (F. Kâhya, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2009).
- Örer, B. (Ed.) (2017). *İyi bir komşu*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Örer, B. (Ed.) (2019). *Yedinci kıta*. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Platon (1998). *Yasalar Cilt I*. (2. Basım). (C. Şentuna, S. Babür Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Platon. (2015). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Preziosi, D. (Ed.) (2009). *The art of art history* (2nd ed.). NY: Oxford University Press.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to death : the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. (1. ed.). New Jersey: Princeton University Press.
- Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi* (4. Basım). (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 2000).
- Robins, G. (1994). *Proportion and style in ancient Egyptian art* (1st. ed.). USA: University of Texas Press.

- Rose, G. J. (1983). Sigmund Freud and Salvador Dalí: cultural and historical processes. *American Imago*, 40(4), 349-353. Retrieved January 28, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/26303571>
- Sallaberger, W. (2007). From urban culture to nomadism: A history of Upper Mesopotamia in the late third millennium. *Publications de l'Institut Français d'Études Anatoliennes*, 19(1), 417-456. Retrieved May 18, 2022, from https://www.persee.fr/doc/anatv_1013-9559_2007_act_19_1_1111
- Saraceno, S. T. (2013). *In orbit*. Retrieved May 10, 2022 from <http://tomassaraceno.com/projects/in-orbit>.
- Scharf, A. (2001). Constructivism. In N. Stangos (Ed.), *Concept of modern arts* (pp. 160-168). London: Thames & Hudso.
- Schmidt, K. (2007). *Göbeklitepe en eski tapınağı yapanlar*. (R. Aslan Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Starobinski, J. (2012). Özgürlüğün icadı 1700-1789 ve aklın amblemleri. (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metiş Yayınları.
- Stoichita, I. V. (2006). *Gölgenin kısa tarihi*. (B. Aydın Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tandoğan, O. ve Erdi Es, B. (2018). Dünyada ve Türkiye’de arazi sanatı (Land Art). *İdil Dergisi*, 7(51), 1359-1368. Erişim Tarihi: 19 Nisan 2022 <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1543860381.pdf>
- Taşkesen, S. (2018). Ekspresyonizm akımının köprü ve mavi atlı gruplarına yansımalarının beden olgusu üzerinden sorgulanması. *Sanat Dergisi*, (31), 6-18. Erişim Tarihi: 17 Nisan 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/40055/458133>
- Taştan, T. R. (2021). Daniel Buren’in sanatında bir bağlam olarak mekân. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 1(11), 301-322. Erişim Tarihi: 5 Nisan 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/59046/810827>
- Tekkök, B. (2006). The Expressions of grief ‘pathos’ in Greek and Roman Art. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 191, 73-88.
- Tekkök, B. (2010). Ayna ve yansıma “Katoptrika”. Armağan Erkal’a armağan, Anadolu Kültürlerine bir bakış (1. Baskı) içinde (s.387-894). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

- Tekkök, B. (2013). Antik Çağda boya kullanımı. G. Kökdemir (Ed.), *Orhan Bingöl'e 67. Yaş Armağanı* (1. Baskı) içinde (s. 631-640). Ankara: Bilgi Kültür Sanat Yayınları.
- Tekkök, B. (2021). *Refik Anadol, günümüz ve geleceğin dehası*. Erişim Tarihi: 5 Nisan 2022.
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/refik-anadol-gunumuz-ve-gelecegin-dehasi-i-22978>
- Tekkök, B. (2022). *Çağdaş müze konuşmaları No:34 konuşumuz seramik sanatçısı Dr. Füsun Kavalcı*. Erişim Tarihi: 5 Nisan 2022
<https://www.youtube.com/watch?v=I3jDZRap77Y&t=2518s>
- Tereman, Ö. (2007). Roma Dönemi tiyatro-tapınak kompleksleri ve Anadolu'daki izdüşümleri (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- The Holbourne Museum, (2017, October). *Michael Petry, in the ream of the gods [Brochure]*. England: Elliott Higgs.
- Thompson, D. (2020). *Sanat mezarı*. (R. Akman Çev.) (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2008).
- Toluyağ, D. (2020). Sanat pratiginde enstalasyon, mekân ve nesne. *Akademik Sanat*, 5(11), 101-114. 14 Nisan 2022,
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/59052/797905>
- Toprak, A. (2020). Yapay zekâ algoritmalarının dijital enstalasyona dönüşmesi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (14), 47-59. Erişim Tarihi: 2 Mart 2022,
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/euifydhd/issue/58510/808856>
- Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü* (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2000). *Dünya sanat tarihi* (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uygun, B. (2017). *Canan Tolon'un yaşamı ve sanatı*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Uz, A. ve Uz, N. (2018). Akla hitap eden düşüncenin sanatı: kavramsal sanata genel bir bakış. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(12), 655-662. Erişim Tarihi: 3 Mart 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/41905/505865>
- Van Hensbergen, G. (2017). *The Sagrada Familia: Gaudi's heaven on earth*. (1st ed.). USA: Bloomsbury Publishing.
- Versnel, H. (1992). *Inconsistencies in Greek and Roman religion*. (1st ed.). Netherland: Brill Academic Publishers.
- Vergine, L. (2000). *Body art and performance*. (2nd ed.) London: Thames and Hudson Ltd.
- Walther, I. F. (Ed.) (2000). *Art of the 20th century*. Spain: Taschen
- Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Akbank Sanat. (Orijinal çalışma basım tarihi 2005).
- White, J. J. (1990). *Literary futurism: aspects of the first avant-garde*. Oxford: Clarendon Press.
- Wilde, O. (2019). *Sanatçı: eleştirmen, yalancı, katil estetik ve etik*. (4.Baskı). (E. Soğancılar, K. Genç, F. Özgüven, T. Armaner Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Winckelmann, J. J. (2017). *Antik Çağ sanat tarihi* (2. Baskı). İstanbul: Say Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1764).
- Yakar, J. (2009). Anadolu prehistorik dinlerin yapısı – etnolojik açıdan bir bakış. *Colloquium Anatolicum*, (8), 314-324. Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/collan/issue/61601/919847>
- Yardımcı, S. (2014). *Küresellesen İstanbul'da Bienal*. (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Yücel, B. (2019). Rönesans döneminden günümüze bulut imgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (23), 441-462. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/737572#:~:text=R%C3%B6nesans%20d%C3%B6neminde%20olay%20kurgusu>

nu%20kutsalla%C5%9Ft%C4%B1rmada,gibi%20iki%20boyutlu%20olarak%20yans
%C4%B1tm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r.

Zilberman (2014). *Welcome to Turkey*. Retrieved May 20, 2022 from
<https://www.zilbermangallery.com/welcome-to-turkey-e154.html>



EKLER

Dünyanın farklı ülkelerinde yaşayan, enstalasyon çalışmaları gerçekleştiren sanatçılar ile yapılan röportajlarda, nesne kavramı ve izleyici arasındaki anlatım dili enstalasyon sanatının gelişimindeki rolünü ortaya koymuştur. Bu sanatçılar, mekân ve nesne bağlamında gerçekleştirdiği çalışmaları ile enstalasyon sanatının gelişimine katkı sağlamışlardır. Günümüzde teknolojinin gelişmesi ile beraber, iç ve dış mekanların sanat çalışmalarına dahil olması izleyicinin üzerinde bıraktığı etkiyi arttırmaktadır. Odaklanılan isimler, malzeme ve teknik yönden sınır tanımayarak, dünyada çağdaş sanatın ana temsil alanlarından birisi olan enstalasyon sanatının önemli temsilcilerindendir.

Ek 1. David Spriggs ile Röportaj

- **Bir sanatçı olarak kişisel amacınız nedir?**
Duygusal tepki yaratan ve düşüncüyü kışkırtan nesneler veya şeyler yapmak.
- **Enstalasyon sanatına yönelmeden önce başka sanatlarla uğraştınız mı?**
Her türlü sanat dalını denedim. En çok resim yapmayı ve çizmeyi seviyorum.
- **Nerede ilham arıyorsunuz? Her işi planlıyor musunuz yoksa işler rastgele mi canlanmaya başlıyor?**
Bilimden, felsefeden, diğer sanatçılardan ve doğadan ilham alıyorum. Her eseri bir projeyi hayata geçirmeden önce aylarca, yıllarca düşünerek planlıyorum.
- **Şu anda ne üzerinde çalışıyorsunuz ve gelecek için planlarınız neler? Bize anlatabileceğiniz heyecan verici bir şey var mı?**
Çeşitli işler üzerinde çalışıyorum, şu anda daha küçük eserler yapmaya odaklanıyorum. Kavramsal olarak, siyah rengi düşünüyorum.
- **En sevdiğiniz sanatçılar veya sanat akımlarından bazıları kimler ve neden?**
Kübizm, Fütürizm, Barok, Işık ve Uzay. Aslında tarih boyunca birçok farklı sanat eserini

severim ve beğenirim.

- **Araştırmanız için hangi kaynakları kullanıyorsunuz?**

Çok kitap alırım ve interneti kullanırım.

- **Çalışmalarınız için doğru mesajı elde etmek için hangi mecraları kullanmayı tercih ediyorsunuz?**

Geliştirdiğim şeffaf düzlemleri katmanlama sürecinden çok etkilendim. Bence hala yapılacak çok şey var.

- **Enstalasyonlarınızın nerede/hangi kurumlarda sergilenmesini istersiniz?**

Bir dizi sanat eserimi uygun şekilde finanse edebilecek ve sunabilecek bazı büyük kurumlarda göstermeyi çok isterim. Çok önemli bir sergi yapabileceğimi düşünüyorum. Henüz bunu gerçekten yapma şansım olmadı.

- **Enstalasyonlar ve kavramsal sanat iç içe, sizce sanatınız çağdaş sanat dünyasında nerede duruyor?**

Sanat eserlerimin ve yerleştirmelerimin hem kavramsal hem de sanat tarihi ile ilgili olmasına çok dikkat ettim. Bir yerleştirme hakkında birden çok düşünme biçimim var ve insanların geçmişlerini göz önünde bulundurdum çalışırken. Planlamanın ilk aşamasında kendime “bu konuyla ilgili mi? Bu bir sanat tarihçisi veya mimarlık veya bilim gibi diğer alanlardan biri için ilginç mi?” Sanattaki mevcut kategorilere veya akımlara uymadığını düşündüğüm için çalışmamın yeni bir hareketin parçası olacağını umuyorum. Enstalasyon tabirini kullansamda, örneğin işin enstalasyon sanatı olduğunu düşünmüyorum. Ayrıca Işık ve Uzay sanat eserlerinden çok farklı olduğunu düşünüyorum.

- **Enstalasyonlar özel finansmana ihtiyaç duyabilir, işlerinizi nereden ve nasıl finanse ediyorsunuz?**

Enstalasyonlarımı ya bir sergi bütçesinden, kendimden, bazen de komisyon ya da satışlardan finanse ediyorum.

- **Enstalasyon sanatı sizin yaşam deneyimlerinle nasıl örtüşüyor?**

Yaptığım ve düşündüğüm tek şey bu, iste hayat!

Ek 2. Michael Petry ile Röportaj

- Enstalasyon sanatına yönelmeden önce başka sanatlarla uğraştınız mı?

Enstalasyon yapmaya 1970'lerin sonlarında üniversitedeyken başladım ama o zamanlar yaptığım şeyin gerçek bir adı yoktu. Resim ve heykel profesörlerim, geleneksel olarak ne resim ne de heykel olarak satılamayan (pazarlanamayan) ve zamana bağlı işler yapıyor olmama sık sık kızdılar. Ben de en azından bir adı olan performans sanatı yapıyordum. Mezun oldum ve Londra'ya taşındım, burada çoğu kez terk edilmiş binalarda enstalasyonlar yapan diğer birçok sanatçıyla tanıştım ve yavaş yavaş enstalasyon terimi bu tür eserler için kendi aramızda kullandığımız bir isim haline geldi. Aynı şekilde, bu tüm dünyada oluyor gibi görünüyordu. Bana hep kurulum nedir diye sorulur, ve ayrıca bir dergi için sanat eleştirisi yazdığım için, konuyla ilgili bir kitap yazmak sonraki en bariz adım gibi görünüyordu. Annem benden konuyla ilgili bir kitap istemişti ve internetin olmadığı o günlerde ne kütüphanede ne de mağazalarda bulamayınca Thames & Hudson'a gittim ve bir sunum yaptım. Bana hemen bir kitap anlaşması teklif ettiler ve ilk kitabım böyle ortaya çıktı. Bu konuda yazılmış ilk kitaptır.

- En sevdiğiniz sanatçılar veya sanat akımlarından bazıları kimler ve neden?

Sanatsal rehberim, birçok yönden enstalasyon sanatının yanı sıra zamanın babalarından biri olan Marcel Duchamp. Sanatın ne olduğu ve olabileceği konusundaki düşünce süreçleri, birçok kuşak sanatçıyı okullarda öğrendiğimiz 2 veya 3 boyutlu alanların ötesinde düşünmek için özgür bıraktı. O benim ve işim için bir mihenk taşı olmaya devam ediyor.

- Enstalasyonlar ve kavramsal sanat iç içe, sizce sanatınız çağdaş sanat dünyasında nerede duruyor?

Enstalasyon yapan çoğu sanatçı gibi ben de heykel denebilecek şeyler yapıyorum ve ayrıca 2 boyutlu geniş bir çalışma kitem var. Pek çok insan, en azından kitap çıktığında ilk başta benim gibi sanatçıların resim yapmaktan nefret ettiğini düşündü, ki öyle değil. Ben sadece var olması gereken ortamda bir iş yapıyorum. Hala performans sanatı yapıyorum ve tüm çalışmalarımın temelde kavramsal olduğunu söyleyebilirim. Sanatın akademik, optik tarihinin dışında yer alır. Picasso'nun 19. yüzyıl sanatının büyük bir devamı olduğunu ve yeni bir sanat okulunun yaratılmasından ve 20. yüzyıl sanatının gerçek babasından Duchamp'ın sorumlu olduğunu söyleyebilirim. Umarım kendi

çalışmam bu bağlamda, Duchamp'ın harekete geçirdiği fikirlerin bir devamı olarak görülür.

- **Enstalasyon sanatı sizin yaşam deneyimlerinle nasıl örtüşüyor?**

Çalışmalarımın çoğu açıkça kendi kendine referans değildir, ancak tüm sanatların en soyut bile olsa otobiyografik olduğu söylenebilir. Bu, çalışmalarımın çoğunun, hayatım gibi açıkça veya belki de açıkça queer olduğunu söyledi. İşlerimin çoğu, izleyiciyi, ilgilenmek istemeyeceklerini düşündükleri yeni bir tuhaf deneyime sokmak için var olan bir açıklık çizgisinde yürüyor. Algoritmanın Çekirdeğindeki büyük cam yerleştirmem, bakmak için çok soyut görünüyor ama Alan Turing'in bir portresi Nazi kodunu kıran ve bir şekilde tüm dünyayı kurtaran eşcinsel adam, ancak eşcinselliği nedeniyle tutuklandıktan sonra tutuklandı. Savaş zamanında İngiliz Hükümetine hizmet etti. Bu çalışma özünde matematikseldir, ancak Turing'in her gün kullandığımız modern bilgisayarı yaratmasına ve İngiliz Devleti tarafından olası cinayetine atıfta bulunur (resmi ölüm nedeni tartışmalıdır). Ancak gerçekten otobiyografik olan sadece birkaç çalışmam eser var. Tracey Emin gibi işi tamamen kendisi ve hayatı hakkında olan birinin aksine, deneyimlerimi doğrudan imgeleme veya hikaye anlatımı olarak değil, hayatımın kamusal bir yanı olan yönlerinin kavramsal bir değerlendirmesinin temeli olarak kullanıyorum. Aynı adlı kitabım ve sergim Gizli Tarihler: 20. yüzyıl Görsel sanatlardaki erkek eşcinsel aşıklar, küratör, yazar ve sanatçı olarak hayatımın ve sanatın iç içe geçtiği ve içinde görülmesi gereken çalışmalarına mükemmel bir örnek.

- **Şu anda ne üzerinde çalışıyorsunuz ve gelecek için planlarınız neler? Bize anlatabileceğiniz heyecan verici bir şey var mı?**

Önümüzdeki Mayıs (2023) Washington DC'deki Dadian Müzesi'nde In League with Devils adında bir kişisel sergim olacak. Tanrıların Ayaklarında büyük bir bronz yerleştirmeye sahiptir ve diğer birçok bronz heykele eşlik eder. Tüm eserler, farklı dünya dinlerinde zaman içinde tanrıların tezahürü kavramına bakıyor ve 21. Yüzyılda farklı bakış açılarının barış içinde nasıl bir arada var olabileceği sorusunu gündeme getirmeye çalışıyor. Sergi için aynı isimli bir kitap da basılacak.

Ek 3. Merve Şendil ile Röportaj

- **Bir sanatçı olarak kişisel amacınız nedir?**

Ben gerçeklikten beslenen ama bu gerçekliği oyunsu ve daha çocuksu bir kurgu ile üreten biriyim. İçimdeki melankoliyi, kullandığım renklerle, kurgularla, malzeme seçimleriyle daha başka bir raya oturtmayı önemişiyorum. Zaten içgüdüsel olarak yapıyorum. Belki hepsini gerçeklikten kaçmak için ya da melankolimde kaybolmamak için yapıyorum. Bunu amaçtan çok yaşadığım hayatın beni getirdiği yer olduğunu söylemek daha doğru olur.

- **Enstalasyon sanatına yönelmeden önce başka sanatlarla uğraştınız mı?**

Sadece yerleştirmeye ilgilienmiyorum. Çok parçalı ve kompleks bir üretim dilim var. Eğitimi aldığım dal resim. Ancak okul zamanından beri disiplinler arası çalışıyorum. İzleyici ile paylaştığım her eserin kendi atmosferini yaratmasını da çok önemişiyorum. Tek başına var olmasının dışında diğer işlerimle de bir arada okunabilmeleri, atölyenin dışında bir mekânda iletişim kurabilmeleri benim için hassas bir konu.

- **Nerede ilham arıyorsunuz? Her işi planlıyor musunuz yoksa işler rastgele mi canlanmaya başlıyor?**

Bu konu çok değişken benim için. Kişiselden hareketle genelde bir hissi ifade etmenin peşindeyim çoğu zaman. Bazen sadece bir kelimeyi düşünerek aylarca dolaşabiliyorum. Çok normal olarak bu yoğun takıntılı düşünme halim sonraki işlerimi şekillendiriyor. Asla rastgele değil hep bir sürecin devamı gibi oluşuyor.

- **Şu anda ne üzerinde çalışıyorsunuz ve gelecek için planlarınız neler? Bize anlatabileceğiniz heyecan verici bir şey var mı?**

Yaklaşık 3 yıldır yeni kişisel sergim üzerine çalışıyorum. Sürekli değişen, kendi içinde tartışan, arayan bir süreçteyim. Son dönem işlerimin çok uzun süreli bir üretim sürecinin olmasının da bir getirisi bu. Bana çalışırken düşünebilmem için de çokça zaman kalıyor. Bence sürecin kendisi çok heyecan verici, ben bile hep bir sonrakinin merakıyla yaşıyorum.

- **Araştırmanız için hangi kaynakları kullanıyorsunuz?**

Ben ilhamını güncel olandan alan biriyim. Kişisel olandan hareketle bakıyorum her şeye. Kaynak olarak özellikle kullandığım bir mecra yok. Kendimi dinleyebildiğim her an 'da bir şekilde bilgiye ulaşacak kaynağı yaratıyorum.

- **Enstalasyonlarınızın nerede/hangi kurumlarda sergilenmesini istersiniz?**

Bu çok değişken ama kendi tarihi çok yoğun bir mimari yapı beni korkutur mesela ancak öyle bir bağ kurabilir ki insan yapıyla işte o zaman çok başka işler de çıkabilir.

- **Enstalasyonlar ve kavramsal sanat iç içe, sizce sanatınız çağdaş sanat dünyasında nerede duruyor?**

Bir yapının içindeki konumunu ben de saptayamıyorum açıkçası. Kendi kişisel alanını yaratmaya çalışıyor sanki.

- **Enstalasyonlar özel finansmana ihtiyaç duyabilir, işlerinizi nereden ve nasıl finanse ediyorsunuz?**

Davet eden kurumların sergi bütçesi olmadan üretim yapmak maalesef oldukça güç.

Ek 4. Ali Kanal ile Röportaj

- Bir sanatçı olarak kişisel amacınız nedir?

Bireysel sanat üretimlerimle tanınır olmak ve dünyanın farklı coğrafyalarında kamusal alanda üretimler gerçekleştirmek

- Enstalasyon sanatına yönelmeden önce başka sanatlarla uğraştınız mı?

Akademik eğitimim nedeniyle daha öncesinde heykel çalışmaları yapıyordum.

- Nerede ilham arıyorsunuz? Her işi planlıyor musunuz yoksa işler rastgele mi canlanmaya başlıyor?

Bulutlu nesnelerle üretimlerimi gerçekleştirdiğim için özellikle terkedilmiş ve yıkılmış mekanlarda bulunduğum süreçte üretimlerimin taslağını oluşturuyorum. Liminal mekanların ilham verdiğini ve mekânın yapısal kimliğine bağlı olarak üretimlerimi gerçekleştirdiğimi söyleyebilirim.

- Şu anda ne üzerinde çalışıyorsunuz ve gelecek için planlarınız neler? Bize anlatabileceğiniz heyecan verici bir şey var mı?

Şu anda Eski Sümerbank fabrikasının yıkılmış alanlarında çalışıyorum. Burada kendiliğinden oluşan ekolojik yenilenme üzerine yoğunlaştığım bazı taslaklarım var. Gelecekte ise üretim pratiğimin belirgin karakterini oluşturan mekâna özgü arkeolojik araştırma sürecini dünyanın tarihsel kırılmalarına tanıklık eden farklı yapılarına odaklanmayı düşünüyorum.

- En sevdiğiniz sanatçılar veya sanat akımlarından bazıları kimler ve neden?

Anselm Kiefer ve çünkü yıkımın estetiğinden, kaosun belirsizliğinden beslenmeyi ve bunu arafta bir anlatım olarak sunmayı seviyorum.

- **Araştırmanız için hangi kaynakları kullanıyorsunuz?**

Genellikle internette yer alan tezleri okuyorum. Kimi zamanda tezin kaynakçasında yer alan kitapları okuma ihtiyacı hissediyorum.

- **Çalışmalarınız için doğru mesajı elde etmek için hangi mecraları kullanmayı tercih ediyorsunuz?**

Çalışmanın anlatım dili neye ihtiyaç duyuyorsa o disiplinde üretim gerçekleştiriyorum. Bu bazen video olabiliyor, bazen performans ya da fotoğraf da olabiliyor.

- **Enstalasyonlarınızın nerede/hangi kurumlarda sergilenmesini istersiniz?**

ARTER ve MOMA da sergilenmesini isterdim ya da dünyanın herhangi bir yerinde insanların yoğun olarak kullandığı kamusal alanlarda sergilemek isteyebilirdim.

- **Enstalasyonlar ve kavramsal sanat iç içe, sizce sanatınız çağdaş sanat dünyasında nerede duruyor?**

Pratiğimin güncel problemlerle doğrudan ilişkisini kurabiliyorum. Özellikle pratiğimdeki keşif odaklı mekân üzerinden yıkım ve onarım ilişkisinin ekolojik problemler ve antroposen çağına ilişkin yeni varsayımlar önerebileceğini düşünüyorum.

- **Enstalasyonlar özel finansmana ihtiyaç duyabilir, işlerinizi nereden ve nasıl finanse ediyorsunuz?**

İşlerimi üretebilmek için ekonomik olarak farklı alanlardan gelir elde etmem gerekiyor. Bağımsız bir sanatçı olarak üretimlerimden herhangi bir maddi kazanç elde edemiyorum.

- **Yerleştirme sanatı sizin yaşam deneyimlerinize nasıl örtüşüyor?**

Aslında bu sorunun cevabı sanatı nasıl gördüğümüzle alakalı sanırım. Ben sanatı yaşamın kendisi olarak görüyorum. Buna bağlı olarak sanat deneyiminin hem sanatçının üretiminde hem de izleyicinin tüketiminde çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bu ilişkiyi sağlayabilmek için ise yerleştirme sanatı uygun alanı sağlayabiliyor.



1993

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
Akademik Değerlendirme Koordinatörlüğü

Sayı : E-62310886-302.14.99-128441
Konu : Pınar Yıldızhan'ın Etik Kurul Onayı Hk.

21.05.2022

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 29.04.2022 tarih ve 124093 sayılı yazınız.

Enstitünüz Sanat Tarihi ve Müzecilik Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Pınar Yıldızhan'ın, Prof. Dr. Billur Tekkök Karaöz'ün danışmanlığında yürütmekte olduğu "Çağdaş Müzecilikte Enstalasyon ve Farkındalık" adlı yüksek lisans tez çalışması değerlendirilmiş ve bilgilerinize ekte sunulmuştur.

Prof. Dr. M. Abdülkadir VAROĞLU
Kurul Başkanı

Ek: Değerlendirme Formu

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu :BS44JNM0MP

Belge Doğrulama Adresi : <https://www.turkiye.gov.tr/baskent-universitesi-ebys>

Baskent Üniversitesi Bağlıca Kampüsü Fatih Sultan Mahallesi Eskişehir Yolu 18. Km 06790

Bilgi için: Gamze SONBAY

Eminegül AKKARA

Koordinatör

Telefon No:0 312 246 67 40 Faks No:0 312 246 66 05

Telefon No: 246 66 66 / 2078

e-Posta:adk@baskent.edu.tr İnternet Adresi:www.baskent.edu.tr

Kep Adresi:baskentuniversitesi@hs02.kep.tr



Sayı : 17162298.600-138
Konu : Tez Çalışması

12 MAYIS 2022

İlgili Makama

Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ve Müzecilik Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Pınar Yıldızhan'ın, Prof. Dr. Billur Tekkök Karaöz'ün danışmanlığında yürütmekte olduğu "Çağdaş Müzecilikte Enstalasyon ve Farkındalık" adlı yüksek lisans tez çalışması değerlendirilmiş ve yapılmasında bir sakınca olmadığı tespit edilmiştir.

Bilgilerinize saygılarımızla sunarız.

Başkent Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler ve Sanat Araştırma Kurulu

Ad, Soyad	Değerlendirme	İmza
Prof. Dr. M. Abdülkadir Varoğlu	Olumlu/ ~~Olumsuz~~	
Prof. Dr. Kudret Güven	Olumlu/ ~~Olumsuz~~	
Prof. Ali Sevgi	Olumlu/Olumsuz	
Prof. Dr. Işıl Bulut	Olumlu/Olumsuz	
Prof. Dr. Sadegül Akbaba Altun	Olumlu/ ~~Olumsuz~~	
Prof. Dr. Can Mehmet Hersek	Olumlu/Olumsuz	
Prof. Dr. Özcan Yağcı	Olumlu/ ~~Olumsuz~~	

Prof. Dr. Sadegül Akbaba Altun, Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ve Müzecilik Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Pınar Yıldızhan'ın, Prof. Dr. Billur Tekkök Karaöz'ün danışmanlığında yürütmekte olduğu "Çağdaş Müzecilikte Enstalasyon ve Farkındalık" adlı yüksek lisans tez çalışmasının yapılabileceği görüşündeler.

Prof. Dr. Özcan Yağcı, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ve Müzecilik Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Pınar Yıldızhan'ın, Prof. Dr. Billur Tekkök Karaöz'ün danışmanlığında yürütmekte olduğu "Çağdaş Müzecilikte Enstalasyon ve Farkındalık" adlı yüksek lisans tez çalışmasının uygun olduğu düşüncelerini iletmışlerdir.