



T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

ENSTALASYON SANATINDA ÖLÜM KAVRAMI

Deniz Serkan ÖZCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Arzu EVECEN

Çankırı – 2024

T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

ENSTALASYON SANATINDA ÖLÜM KAVRAMI

Deniz Serkan ÖZCAN
ORCID: 0000-0002-4313-3597

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Arzu EVECEN

Program: Sanat ve Tasarım

Çankırı – 2024

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇİNDEKİLER	i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	iii
TEZ KABUL VE ONAY	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
KISALTMALAR	viii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	3
2.1. ENSTALASYON SANATI	3
2.1.1. Enstalasyonun Tanımı.....	3
2.1.2. Enstalasyon Sanatının Tarihi	4
2.1.3. Enstalasyonda Mekân ve Malzeme Kavramı.....	22
2.2. ENSTALASYON SANATINDA ÖLÜM KAVRAMI.....	25
2.2.1. Ölüm Kavramı.....	25
2.2.2. Sanatta Ölüm Kavramı.....	27
2.2.3. Enstalasyon Sanatında Ölüm	29
3. YÖNTEM.....	41
4. ÖLÜM TEMASINA BAĞLI KİŞİSEL ENSTALASYONLAR	43
4.1. TANIŞIK ANILAR.....	44
4.2. SESSİZ BEKÇİLER.....	46
4.2.1. Sessiz Bekçiler I.....	46

4.2.2. Sessiz Bekçiler II	48
4.3. İLK-ORTA-SON.....	49
4.4. ZAMAN-SIZ	51
4.5. KIRIK DÜŞ	53
4.6. ÖLÜMÜN EŞİĞİ	55
4.7. TEMSİL-Cİ	57
4.8. YAŞAM BELLEKLERİ	59
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	61
KAYNAKÇA	64
EKLER.....	71
ÖZGEÇMİŞ.....	72

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım *Enstalasyon Sanatında Ölüm Kavramı* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe özenle uyduğumu, tez içerisindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve kurallar çerçevesinde elde ettiğimi ve sunduğumu, doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntı için kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu; ayrıca, yazılı izin alınmış olması dışında tezde herhangi birisine ait kişisel veri bulunmadığını, tezin bizzat teslim ettiğim basılı veya elektronik kopyasında bulunan bana ait kişisel verilerin tezde yer alması için izin verdiğimi ve telif hakkı başkasına ait olan yazılı, görsel, işitsel veya başka biçimdeki herhangi bir malzemenin ancak bilimsel etik ilkeleri çerçevesinde ve/veya gerekli izinler alınarak tezde kullanıldığını beyan ederim.

10/09/2024

Deniz Serkan Özcan

TEZ KABUL VE ONAY

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Enstitümüz Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı öğrencisi Deniz Serkan Özcan tarafından hazırlanan *Enstalasyon Sanatında Ölüm Kavramı* başlıklı bu çalışma, 24/09/2024 tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Danışman	: Doç. Arzu EVECEN	İmza:
Üye	: Doç. Nuray AKKOL	İmza:
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Mavi ÇAKMAKÇI	İmza:

ONAY

Bu tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun 23/09/2024 tarih ve 12/02 sayılı kararıyla belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ersoy YILMAZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışma, ölüm kavramının enstalasyon sanatındaki uygulamalarını, bazı sanatçıların bu konudaki yaklaşımlarını ve aynı temaya bağlı kalınarak dokuz farklı kişisel enstalasyon yorumlamalarını içermektedir.

Araştırmanın gerçekleşmesinde desteğini ve bilimsel yardımlarını benden esirgemeyen sevgili danışmanım sayın Doç. Arzu EVECEN'e özellikle teşekkür ederim. Ayrıca enstalasyon çalışmalarımın gerçekleşmesinde fikir ve önerileriyle bana destek olan sevgili hocam sayın Doç. Nuray AKKOL'a ve Dr. Öğr. Üyesi Mavi ÇAKMAKÇI hocama; mekân, ulaşım, malzeme noktasında bana her türlü yardım eden Davut DAZIROĞLU, Faruk Gökhan DEMİRBAŞ, Yüksel AKBABA, Alper OKUR'a, sevgili arkadaşım Duygu ŞENOL'a ve bu süreçte bana her anlamda destek olan sevgili aile bireylerim babam Aytekin ÖZCAN, annem Şafak ÖZCAN ve kardeşim Doğukan ÖZCAN'a minnettarlığımı ifade etmek isterim.

10/09/2024

Deniz Serkan Özcan

ÖZET

Tezin Başlığı : Enstalasyon Sanatında Ölüm Kavramı

Tezin Yazarı : Deniz Serkan Özcan

Danışman : Doç. Arzu EVECEN

Tezin Türü : Yüksek Lisans Tezi

Ölüm, insanlık tarihinin en temel ve evrensel konularından biridir. Sanat, zaman içinde bu derin ve karmaşık konuyu ele almış ve çeşitli şekillerde yansıtmıştır. Ölüm kavramı, yaratıcı ifade biçimlerinden biri olan enstalasyon sanatıyla mekân ve nesne bağlamında sanatçı tarafından başka anlam ve görünümde yorumlanarak sunulmaktadır. Bu çalışma, çeşitli bilimsel kaynaklar ve konuya ilişkin kimi sanatçı eserleri ile desteklenerek kişisel deneyimlerle ölüm ve yaşam sorgulamalarının sanat uygulamaları bağlamında ortaya koyma çabalarını içermektedir. Somut olarak varoluşun geçici doğası karşısında “ölüm” ün ardında bıraktıkları üzerine yapılandırılmış enstalasyon çalışmaları, malzeme ve mekân birlikteliğinde bir anlam bütünlüğü oluşturma pratiği sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda kişisel bir anlatıyla ifade edilen enstalasyonlar, konuya öznel açıdan nasıl yaklaşıldığını ortaya koymakla birlikte, çalışmalar üstüne yeniden düşünme ve anlamlandırma örneği açısından önemli görülmektedir. Sanatçıların enstalasyon sanatında her türden nesne ve mekânı bireysel bir anlatımın parçası olarak kullanabildikleri, deneyimsel pratiklerin öznel olduğu kadar içselleştirilmiş her türden sosyal ve kültürel değerlerden ayrı düşünülmemeyeceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Enstalasyon Sanatı, Ölüm, Enstalasyon Sanatı ve Ölüm

ABSTRACT

Thesis Title : The Concept of Death in Installation Art
Author : Deniz Serkan Özcan
Supervisor : Assoc. Arzu EVECEN
Thesis Type : Master's Thesis

Death is one of the most fundamental and universal issues in human history. Throughout time, art has addressed and reflected this profound and complex concept in various forms. The artist showcases this idea through various interpretations and displays in regards to space and object using installation art, a creative form of expression. This study aims to explore the questions of death and life through personal experiences within the framework of artistic practices, supported by various scientific sources and artworks related to the subject. Specifically, installation works structured around what remains after death, in light of the transient nature of existence, seek to create a meaningful unity through the interaction of object and space. In this context, installations presented with a personal narrative are considered significant for rethinking and reinterpreting the works, demonstrating how the subject can be approached from a subjective perspective. It has been concluded that artists can utilize any kind of object and space in installation art as part of an individual narrative, and that experiential practices cannot be separated from internalized social and cultural values, despite their subjective nature.

Keywords: Art, Installation Art, Death, Installation Art and Death

KISALTMALAR

L.A.	Los Angeles
O.M.M.	Odunpazarı Modern Müze
s.	sayfa
vb.	ve benzeri



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel No

Sayfa

- Görsel 2.1. Pablo Picasso, *Still-Life with Chair Caning*, 1912. (Kaynak: Still Life with Chair Caning, 2024) 4
- Görsel 2.2. Georges Braque, *Fruit Dish and Glass*, 1912. 44x 62 cm. (Kaynak: Fruit Dish and Glass, 2024) 5
- Görsel 2.3. Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913. Tekerleğin çapı 64.8cm, 60.2cm boyutunda bir tabureye monte edilmiştir. (Kaynak: Mink, 2004)..... 7
- Görsel 2.4. Marcel Duchamp, *Çeşme (Pisuar)*, 1917. Hazır Nesne (Porselen Pisuar), 36 x 48 x 61 cm. (Kaynak: Mink, 2004) 9
- Görsel 2.5. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1930. Karışık Teknik. (Kaynak: Dietrich ve Schwitters, 1991, s. 84)..... 10
- Görsel 2.6. *Piano Activities*, International Festival of the Newest Music at Weisbaden Festum Fluxorum, 1962. (Kaynak: Philip Corner, 2024) 12
- Görsel 2.7. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. (Ahşap katlanır sandalye, sandalyenin monte edilmiş fotoğrafı ve “sandalye” sözlük tanımının monte edilmiş büyütülmesi), Sandalye “32 3/8 x 14 7/8 x 20 7/8” (82 x 37,8 x 53 cm), fotoğraf panel “36 x 24 1/8” (91,5 x 61,1 cm), metin panel “24 x 30” (61 x 76,2 cm). New York. (Kaynak: Joseph Kosuth, 2024) 15
- Görsel 2.8. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969. 240.000 tonluk riyolit ve kum taşı yer değiştirme, Overton / Nevada. (Kaynak: Reiss, 2001, s.110). 16
- Görsel 2.9. Christian Boltanski, *Ölü İsviçreli Rezervi*, 1990. Fotoğraflar, kumaş, teneke kutular ve lambalar. 294.6 x 94 x 34.3 cm, Marian Goodman Gallery, New York. (Kaynak: Fineberg, 2014, s.451)..... 17

Görsel 2.10. David Hammons, <i>Daha Yüksek Hedefler</i> , 1982. Direkler, basketbol potaları ve şişe kapakları. 12.19 m yüksekliğinde, Brooklyn, Jack Tilton Gallery, (Kaynak: Fineberg, 2014, s. 451).....	19
Görsel 2.11. Ai Weiwei, “ <i>Straight- Dümdüz</i> ”, Royal Academy of Art, Yerleştirme görüntüsü, Londra, 2015. (Kaynak: Küçüköner, 2023, s.4943).....	21
Görsel 2.12. Giacomo Balla, <i>Evrenin Yeniden Fütürist İnşası</i> . Biagiotti Cigna Vakfı, Roma. (Kaynak: Benzi, 2018, s. 13).	23
Görsel 2.13. Tanabe Chikuunsai, <i>İsimsiz</i> , 2019, Enstalasyon. Eskişehir, OMM. (Kaynak: OMM, 2019, Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2023)	25
Görsel 2.14. Salvador Dalí, <i>The Temptation of Saint Anthony</i> , 1946. (Kaynak: The Temptation of Saint Anthony, 1946 by Salvador Dali, 2024, 2024)	29
Görsel 2.15. Joseph Beuys, <i>Badewanne- Küvet</i> , 1960. Beyaz Emaye, Yapışkan Sıva, Yapışkan Bant, Gazlı Bez, Gres, Yağlı Boya, Bakır Tel, Küvetin Alt Rafında Kurşun Kalemle “Joseph Beuys 1960” Yazısı. 86 cm x 102 cm x 46 cm. (Kaynak: Balcı, 2023, s. 551).....	30
Görsel 2.16. Christian Boltanski, <i>Monument</i> , 1986. Yerleştirme Sanatı. 96,0 x 46,0 cm. (Kaynak: Monument 1986, 2023)	31
Görsel 2.17. Damien Hirst, <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i> , 1991. Enstalasyon Sanatı, Boyut: 213x518x213cm. (Kaynak: Damien Hirst’s Shark: Nature, Capitalism and the Sublime, 2024)	33
Görsel 2.18. Felix Gonzalez-Torres, <i>Untitled (Perfect Lovers)</i> , Enstalasyon Sanatı, (Duvar Saatleri), 1987-1990, Pinchuk Art Centre / Kiev. (Kaynak: Felix Gonzalez-Torres, 2023)	34
Görsel 2.19. Felix Gonzalez-Torres, <i>Untitled (Portrait of Ross in LA)</i> , 1991. Enstalasyon Sanatı, Çeşitli renkli ambalajlarda şekerler (Yaklaşık 79 kg), Amerika. (Kaynak: “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.), 2024).....	35

Görsel 2.20. Şeyma Reisoğlu, <i>Leyla ve Mecnun'a Dair</i> , 2003. Enstalasyon. Karışık malzeme, 30x50m. Yokohama Portside Gallery. (Kaynak: Yeşiloğlu, 2009, s.172)..	36
Görsel 2.21. Canan Beykal, <i>Bir Küçük Aslancık Varmış</i> , 1997. AKM. (Kaynak: Özayten, 2013, s. 123).....	37
Görsel 2.22. Kadri Özayten, <i>Adsız</i> , 1994-1995. XAMPLE, Disiplinlerarası Sanat. AKM. (Kaynak: Özayten, 2013, s. 164).	38
Görsel 2.23. Ahmet Güneştekin, <i>Ölümsüzlük Odası</i> , 2018. Enstalasyon. (Kaynak: Ölümsüzlük Odası, 2018).....	40
Görsel 2.24. Ahmet Güneştekin, <i>Ölümsüzlük Odası Detay</i> , 2018, Enstalasyon. (Kaynak: Ölümsüzlük Odası, 2018).....	41
Görsel 4.1. Deniz Serkan Özcan, <i>Tanışık Anılar</i> , 2024. Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	45
Görsel 4.2. Deniz Serkan Özcan, <i>Tanışık Anılar Detay</i> , 2024. Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	46
Görsel 4.3. Deniz Serkan Özcan, <i>Sessiz Bekçiler I</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	47
Görsel 4.4. Deniz Serkan Özcan, <i>Sessiz Bekçiler I Detay</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	47
Görsel 4.5. Deniz Serkan Özcan, <i>Sessiz Bekçiler II</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	48
Görsel 4.6. Deniz Serkan Özcan, <i>Sessiz Bekçiler II Detay</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	50
Görsel 4.7. Deniz Serkan Özcan, <i>İlk-Orta-Son</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	50

Görsel 4.8. Deniz Serkan Özcan, <i>Zaman-sız</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	51
Görsel 4.9. Deniz Serkan Özcan, <i>Zaman-sız Detay</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	52
Görsel 4.10. Deniz Serkan Özcan, <i>Kırık Düş</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	53
Görsel 4.11. Deniz Serkan Özcan, <i>Kırık Düş Detay</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	54
Görsel 4.12. Deniz Serkan Özcan, <i>Ölümün Eşiği</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	55
Görsel 4.13. Deniz Serkan Özcan, <i>Ölümün Eşiği Detay</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	56
Görsel 4.14. Deniz Serkan Özcan, <i>Temsil-ci</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	57
Görsel 4.15. Deniz Serkan Özcan, <i>Temsil-ci Detay</i> , 2024 Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	58
Görsel 4.16. Deniz Serkan Özcan, <i>Yaşam Bellekleri</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	60
Görsel 4.17. Deniz Serkan Özcan, <i>Yaşam Bellekleri Detay</i> , 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024)	60

Enstalasyon, bilinen adıyla “Yerleştirme Sanatı” için mekân ve nesneye bağlı kalarak ve nesnelere anlam yükleyerek yapılan bir sanat dalı olduğunu söylemek mümkündür. İlk yapıldığı dönemden şimdiki zamana kadar farklı biçimlerde çeşitli düşünceleri ve konuları aktarmak adına yapılan enstalasyon sanatında, birçok nesne ve mekân, temasına bağlı olarak sanatçı odağında sanat pratiği olarak sunulmuştur. Bu kapsamda enstalasyon sanatında ele alınan diğer konulardan biri ise ölümdür.

Ölüm konusu geçmişten günümüze kadar pek çok sanat dalında farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Her sanatçının konuyu ele alma amacı ve biçimi farklılık göstermekle birlikte temelde sanatçının zihin ve duygu birlikteliğinin özgün bir dışavurum aracı halini aldığını söylemek mümkündür. Bu farklılık sanatçının içsel dünyasına dair bir içgörüyü kazandırırken yapılan çalışmalar bireysel bir dışavurum pratiğiyle özgün bir değer kazanımını da ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, “ölüm” teması kapsamında evrensel gerçekliğin içselleştirilerek nesnelere yüklenen metaforik anlamların mekânsal bağlamda öznel yorumlamalarla nasıl bir anlatıya dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sanatçıların belirli bir tema üstünden kendi anlatısını yaratma çabası, zihinsel ve pratik anlamda sanatsal beceriyi kazanma ve aktarma yolunu da gözler önüne sermektedir. Bu kapsamda yapılan enstalasyon çalışmalarında ölüm teması kişisel anlamda içselleştirilerek zihinsel ve duygusal yanılmanın bir parçası olmakla birlikte başka nesneler ve mekânsal bağlamların eser üstünde bir araya gelerek bireysel ve kolektif açıdan yeniden üzerine düşünme ve anlamlandırma fırsatı sunması açısından önemli görülmektedir.

Çalışmanın kavramsal çerçevesini temel başlıklarla “enstalasyon sanatı” ile “enstalasyon sanatında ölüm” içeriğini destekleyen bilgiler ve sanatçıların örnek çalışmaları oluşturmuştur. Ardından “ölüm” temasına bağlı kalarak yapılan Tanışık Anılar, Sessiz Bekçiler (I-II), İlk-Orta-Son, Zaman-sız, Kırık Düş, Ölümün Eşiği, Temsil-ci, Yaşam Bellekleri başlıklı dokuz farklı kişisel enstalasyon çalışması sunulmuştur.

Çalışma beş ana başlıktan oluşmuştur. Birinci bölüm çalışmanın giriş bölümüdür. Kavramsal çerçevenin yer aldığı İkinci bölüm ise “Enstalasyon Sanatı” ve “Ölüm Kavramı” temel başlıklarını içeren ve enstalasyon sanatında ölüm kavramını Türk ve yabancı sanatçıların kişisel deneyimleriyle ele alış biçimlerini ortaya koyan çalışmaları içermiştir. Çalışmanın üçüncü bölümü yöntem, çalışmanın dördüncü bölümü kişisel enstalasyon çalışmalarından oluşmaktadır. Çalışmada sonuç ve öneriler başlığıyla beşinci bölüm tamamlanmış, kaynakça, Ek ve özgeçmiş ile çalışma sona ermiştir.



2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. ENSTALASYON SANATI

2.1.1. Enstalasyonun Tanımı

Kimi alanyazın taramasında yerleştirme sanatı olarak da adı geçen enstelasyonun literatürde benzer birçok tanımına rastlamak mümkündür. Genellikle nesne ve mekan kavramlarına yaslanan enstelasyonun, sözü edilen bu kavramlar üzerinden dönemlere bağlı olarak değişik tanımlamalarına rastlamak mümkündür.

Karatay (2019), enstalasyonun kavramsal kökenine bağlı olarak, “ingilizce ‘installation’, eylem olarak mekân, obje ve katılımcının birer bileşen olarak gerçekleştirdiği deneyimlenen sanat olarak ifade edilebilir” (s. 513) tanımını kullanmıştır.

Enstalasyonun sözlükte çeşitli anlam ve ifadeleri bulunmaktadır. Fakat yaygın olarak “yerleştirme sanatı” anlamında kullanıldığını söylemek mümkündür. Yine de enstelasyonun net olarak bir tanımının olmadığını savunanlar da olmuştur.

Öyle ki, enstalasyon sanatının, tartışmalı ve kolay tanımlanamayan bir sanat olduğu ifade edilmektedir. Enstalasyon sanatı teriminin bir tanımını bulmak başlı başına bir konudur ve doğrudan ele alınmamıştır. “Understanding Installation Art” ve “Installations for the New Millennium” gibi referans kitaplardan, terimin net bir tanımının olmadığı görülmektedir. Genel olarak bu terim, 1960’lar ve sonrasında ortaya çıkan ve bir olayın yaratılması, mekâna özgülük, teatral olana odaklanma, süreç, izleyicilik ve zamansallık gibi bazı temel özellikleri paylaşan işleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Tartışmaya bağlı olarak, çeşitli yazarlar enstalasyon sanatının doğasını mekâna özgü karakterine, izleyiciliğine ya da bir sanat formu olarak enstalasyonun melez karakterine dayandırmaktadır (Van Saaze, 2013, s. 17).

Türkiye’de enstalasyon sanatı için kullanılan ifade “yerleştirme” olmuştur. Sözlükte düzeltmek, düzene sokmak, düzenleme gibi çeşitli anlamları olduğu gibi “eseri bir yere koyup, bir etkide bulunarak düzenleme” olarak da tanımlanmaktadır (Yerce, 2007, s. 3).

Enstalasyon sanatı, sanatsal anlamda postmodern bir ifade aracı olarak da görülmektedir. Mekânsal temsilin araştırılması, sorgulanması ve yeniden değerlendirilmesi, mekânsal ve zamansal parametrelerin sorgulanması ve belirli mekânsal, zamansal yapılar, örüntüler ve değerlerle sosyokültürel atamalar ve ilişkilendirmeler mesajını taşımaktadır. Enstalasyon sanatı eserlerinin ideolojik enlemleri ve tutumları, “yerleştirme”, “yanlış yerleştirme”, “yeniden yerleştirme” ve “yerinden etme” eylemleriyle ilgilenen geniş bir yelpazedeki eserleri kapsayacak şekilde büyük ve küçük fiziksel yerleşim vb. deneyimlerini içermektedir (Ran, 2009, s. 61).

O halde enstalasyon için kısaca belirli mekânda, malzemelere anlam yükleyerek deneyimlenen bir sanat türü demek mümkündür. Amaca uygun şekilde her türlü mekânda yapılabilme özgürlüğüne sahip bu sanatta, anlatıya bağlı olarak malzemenin mekâna uygun olması ve mekânla birlikte anlam bütünlüğü kazanması önemlidir.

2.1.2. Enstalasyon Sanatının Tarihi

Enstalasyonun, 20. yüzyılın başlarına dayanan, tam anlamıyla bu yüzyılın ortalarında değişim ve dönüşümle birlikte anlam kazanan bir sanat alanı olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu bağlamda enstalasyon sanatının tarihsel sürecini inceleyerek, bu sanatın nasıl geliştiğini görmek mümkündür.



Görsel 2.1. Pablo Picasso, *Still-Life with Chair Caning*, 1912. (Kaynak: Still Life with Chair Caning, 2024).

Enstalasyon sanatının Kübist kolajdan türetilen toplam alan perspektifinde olduğundan söz edilmektedir. Kübizm, sanatın mesajını ve aracını bir bütün olarak ele alarak izleyicinin anlık bir farkındalık geliştirmesini hedeflemektedir. Pablo Picasso (1881-1973),    boyutluluğun yanılısamacı tek nokta perspektifinin kısıtlamalarından kurtulacağı yeni bir temsil sistemi yaratmakla ilgilenmektedir. Picasso, ilk kübist kolajında, oval biçimli bir natürmort sahnesi olan “Still Life with Chair Caning” (1911-1912), (Görsel 2.1)  oklu bakış açısı denemelerine devam etmiştir.  nemli ölçüde, üzerinde baskılı bir dokuma desen bulunan bir parça muşamba eklemiş ve  er eve yerine resmin etrafına bir parça ip sarmıştır. Bu iki basit hareketin, nesne parçalarının ve hazır nesnelerin bir araya getirilmesi ve kullanılmasına ilişkin beklenmedik ve derin yansımaları olmuştur (Ran, 2009, s. 61).

Picasso’nun 1912’de münzevi Kübizm’in sertliğinden uzaklaşarak atölye dışındaki yaşamında yaptėı hamle, Kübizm tarihlerinde dikkatle incelenmiştir. Raspail Bulvarı’ndaki yeni atölyesine taşındıktan kısa bir süre sonra Picasso, gazeteleri, yiyecek ve içecek etiketlerini ve k ğıtları ustalıkla kullanarak, gündelik şehir hayatının konularını yeni bir tazelikte ele alan bir dizi k ğıt üzerine küçük karakalem çizimlerle papiers colles’un resimsel olanaklarını keşfetmeye başlamıştır (Cottington, 1988, s. 350).



Görsel 2.2. Georges Braque, *Fruit Dish and Glass*, 1912. 44x 62 cm. (Kaynak: Fruit Dish and Glass, 2024).

Georges Braque (1882-1963) ise Picasso'nun izinden giderek "papiers colles" yani yapıştırılmış kağıtları çalışmalarına dahil etmiştir. Örneğin 1913 tarihli "Mandolin, Keman ve Gazete ile Natürmort" adlı çalışmasında olduğu gibi gerçekçi temsil ile soyutlamayı birleştirmiştir. Braque, papiers colles'ı, optik bir temsil biçimini reddetmenin ve yeni bir hacim duygusunu yani nesneler arasındaki somut boşluk olarak gördüğü bir duyguyu getirmenin aracı olarak kullanmıştır. Braque, 1912 tarihli çalışması olan "Meyve Tabakası ve Bardak" (Görsel 2.2) ile, ahşabın dokunsallığının, varlığının fiziksel bir göstergesi ve görme deneyimine bir "malzeme biçimi" olarak dokunmayı eklemiştir (Ran, 2009, s. 62).

Picasso ve Braque, mekân, ışık ve yapının belirli yönlerine yoğunlaşmak için rengi en azından geçici olarak bir kenara bırakmak zorunda kalmışlardır. Renk, biçimin temel yönlerini kesip atmaya çalıştıkları bir dönemde görevlerini karmaşık hale getirmektedir. Ancak Kübizm'in sonlarına doğru, tüm bunları kelime dağarcıklarına kattıklarında, rengin artan bir rol oynadığı görülmeye başlanmıştır (Lyon, 1989, s. 10).

Kübizm nesneleri birbirinden ayıran görsel bir uzam olmuştur. Picasso, biçimi düzlemsel bileşenler açısından yeniden kavramayı başarmıştır. Braque ise uzamı maddeleştirmiştir. Kapalı bir yapı fikrinin tamamı, tüm resimsel unsurların dinamik hareketinin eşzamanlı olarak görülebildiği kolaj süreciyle altüst edilmiştir. Mekân, birçok olası referans noktasından birine göre düşünülmüş, böylece mekân ve zamanın görsel olarak etkileşime girebileceği yeni bir araç oluşturulmuştur. Picasso ve Braque modern resmi, dünyadaki diğer nesneler arasında inşa edilmiş bir nesne ve doğayı yansıtmayan ama onu tamamen yeni bir biçimde baştan yaratan kendi başına bir evren olarak tanımlamışlardır (Ran, 2009, s. 62).

Picasso ve Braque, enstalasyon sanatının başlamasında önemli bir paya sahip olsa da başta hazır nesne kullanımı olmak üzere kışkırtıcı enstalasyonları, sanat yapımı, sanat nesnesi kullanımı, sergileri, eleştirel tutumu ve felsefi düşünceleri nedeniyle enstalasyon sanatının gelişiminde birincil kaynak ve etki olarak sürekli Marcel Duchamp referans verilmiştir. Marcel Duchamp, çeşitli şekillerde Kübist, Dadaist ve Sürrealist olarak ilan edilmiştir. Duchamp, sanatı ve sanat kurumlarının sınıfsal ve ticari uygulama ve prosedürlerini kutsallıktan arındırmayı ve gizemini çözmeyi

amaçlamıştır. Sanatçı, hem sanatsal konuya ilişkin temel varsayımları hem de estetik yargının doğasını tartışmaya açmaktan büyük keyif almıştır (Ran, 2009, s. 64).

1913 yılında yapmış olduğu “Bisiklet Tekerleği” (Görsel 2.3) adlı eserinin, Duchamp’ın ilk hazır nesne çalışması olduğu ifade edilmektedir. Eserin ilk bakışta taburenin üzerinde duran bir bisiklet tekerleği olması, farklı görüşlerin ve çeşitli düşüncelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.



Görsel 2.3. Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913. Tekerleğin çapı 64.8cm, 60.2cm boyutunda bir tabureye monte edilmiştir. (Kaynak: Mink, 2004).

1913 yılına kadar kübist ressam olarak hayatına devam eden Marcel Duchamp, sanatın düzlemsel yansımasından ve göze hitap etmesinden hoşlanmadığı için resim sanatını bırakıp hazır nesnelerle eser üretmeye başlamıştır. 1914 yılından sonra Absent Bardağını, 1917 yılındaki bir sergiye, bir firmadan aldığı pisuarı “Çeşme” adıyla heykel olarak sunmuş ve bu nesnelere bir sanat nesnesi unvanı kazandırmıştır (Atalan, 2012, s. 23).

Yıllar 1916’yı gösterdiğinde ise Birinci dünya savaşı devam ederken, dada Zürih’te Spiegelstrasse’de Cabaret Voltaire olarak bilinen küçük bir taverna ortaya çıkmıştır. Alman şair Hugo Ball ve arkadaşı şarkıcı Emmy Hennings tarafından kurulan Cabaret

Voltaire, kısa sürede Avrupa'nın dört bir yanından, ülkelerindeki savaştan kaçmak için tarafsız olan Zürih'e gelen sanatçı ve yazarları kendine çekmiştir. Cabaret Voltaire, sanatsal özgürlük ve deneysellik için ideal koşullar ve isyanın kışkırtılmasını destekleyen bir atmosfer sağlamıştır (Hofmann, 1996, s. 132). Birinci Dünya Savaşı sırasında Zürih, pasifistler, asker kaçakları ve Avrupalı entelektüeller için sadece bir sığınak değil, aynı zamanda sanatsal avangardın merkezi ve Dadaizm'in doğduğu yer olarak da hizmet vermiştir (Wünsche, 2017, s. 53).

Hofmann (1996), cabaret için yapılan bir basın duyurusunda şöyle söylendiğini aktarmaktadır: "Cabaret Voltaire. Bu isim altında bir grup genç sanatçı, sanatsal eğlence merkezi olma hedefiyle bir araya gelmiştir. Cabaret Voltaire, misafir sanatçıların müzik ve şiirlerini icra edecekleri günlük toplantılar prensibiyle işletilecektir. Zürih'in genç sanatçıları fikirlerini ve katkılarını getirmeye davetlidir." (s. 132).

Zürih Dada Konferansı'nın merkezinde Manchester Metropolitan Üniversitesi Sanat ve Tasarım Tarihi Bölümü'nün 1916'da Zürih'teki Cabaret Voltaire'de sergilenen performansların yeniden sahnelenmesi üzerine yaptığı etkinlik vardır. Bu, İngiltere'nin yanı sıra Kıta Avrupası ve Kuzey Amerika'dan gelen delegelerin Zürih Dada'sı üzerine bildiri sunmaları için bir bahane sağlamıştır. Konferansın ana temaları Cabaret Voltaire ve diğer Zürih Dada geceleri, Zürih Dada çevresi üyelerinin edebi ve görsel çalışmaları, Dada ile ilgili genel konular ve yeniden inşa ve yeniden sahneleme ile ilgili konuların tartışılmasını içerir (Burt, 1995, s. 65).

Dada hareketi, sanatın amacına ve değerine meydan okurken, sanatın araçlarını ve biçimlerini yeniden yorumlamıştır. Dada'nın bu konudaki en devrimci katkılarının birinin, sıradan nesnelerin sanat eseri olarak kabul edilebileceği fikri olduğunu ifade etmek mümkündür.

"Ready-Made" fikri bu anlayışa somut bir şekil vermiştir. Hazır nesne kavramı "Çeşme" (1917) (Görsel 2.4) ile bir boyut kazanmıştır. Çeşitli sanat insanları tarafından uygunsuz, garip hatta sanat olmadığı yönünde düşünceler ortaya çıkmıştır. Eserleri sergileyecek olan, aynı zamanda da kâr amacı güden sanat galerileri arasında da tepkilere yol açmıştır. Çoğu insan tarafından tepki gören Duchamp, aslında yaşadığı

dönem ve toplumdan kazandığı birikimler ile bir sanat ortaya koymuştur. Bu başkaldırısı onun dadacı bakış biçiminin bir göstergesidir. Aynı zamanda dönemin pek çok sanatsal yarışmalarına da isyancı bir tutum sergilemiştir. Pisuvarı bir heykel olarak formlaştırıp sanat eserine dönüştürmesi, dönemin insanları tarafından tepkiye yol açması nedeniyle jüri tarafından reddedilmiş olsa da günümüzde yapmış olduğu sanat eserlerine ve bakış açısına saygı duyulmuştur (Atalan, 2012, ss. 24-25).

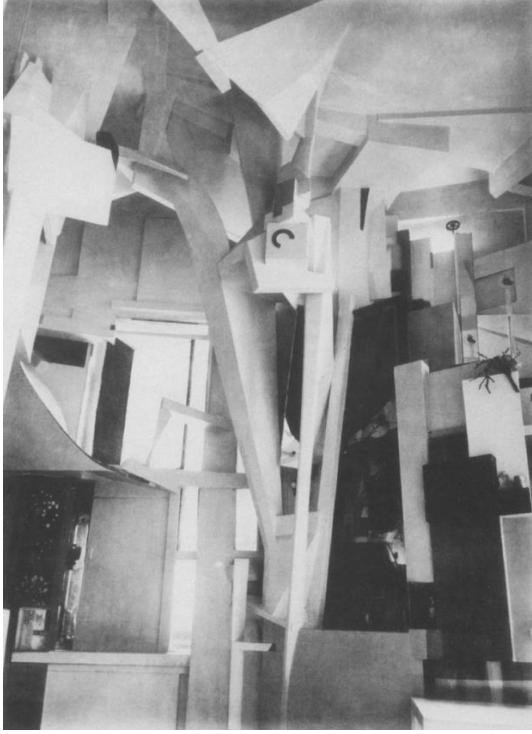


Görsel 2.4. Marcel Duchamp, *Çeşme (Pisuvan)*, 1917. Hazır Nesne (Porselen Pisuvan), 36 x 48 x 61 cm. (Kaynak: Mink, 2004).

Hazır nesne sanatı, Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseriyle yeni bir boyut kazanmış ve sanat dünyasında büyük bir etki yaratmıştır. Benzer şekilde, Kurt Schwitters'in Merzbau projesinin de sanat ve yaşamın bütünleştiği bir yapı olarak dikkat çektiğini ifade etmek mümkündür.

Yirminci yüzyılda sanat politikası, örnek motiflerini Kurt Schwitters'in Merz yapılarında (Görsel 2.5), kolajlarında ve seslerinde bulmuştur. Bunlar arasında Merzbau binaları ve heykelleri, görsel Merz kolajları ve Ursonate performanslarının ses yapıları yer almaktadır. Schwitters, Merz sanatı ile, 20. yüzyılın en büyük avangard sanatçılarından biri olarak ün kazanmıştır (Hudson, 2015, s. 89).

1919'da Kurt Schwitters, dönemin sanatsal atmosferine uygun bir biçimde ana sanat biçimi olarak kolaja yönelmiştir. Keşfedilen nesneleri parçalara ayırıp farklı ortamlarda yeniden bir araya getirmeyi içeren yöntemi, edebi ve sanatsal yaratımlarının vazgeçilmezi haline gelmiş ve modernizmin süreksiz duruşunu somutlaştırmıştır. Bu yaklaşım Schwitters'in en iddialı girişimi olan Merzbau'nun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Atölyesinin ve evinin diğer alanlarını 1919'dan 1937'deki göçüne kadar üç boyutlu bir kolaj ortamına dönüştürmüştür. Merzbau, bağımsız sütunlar olarak başlayıp sürekli devam eden bir ortama doğru genişlemiştir. Adını, kolajlarından birinin parçasından almıştır. Bu yapıda oyuncaklar, gazete kesitleri, fotoğraflar ve mektuplar gibi çeşitli nesneler yer almakta ve bu nesneler aracılığıyla kavramsal ve biçimsel olarak birbirine bağlanan bir kaide ve amorf bir heykelsi gövde bulunmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Merzbau yıkılmış ve sadece resimlerde kalmıştır (Dietrich ve Schwitters, 1991, s. 85).



Görsel 2.5. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1930. Karışık Teknik. (Kaynak: Dietrich ve Schwitters, 1991, s. 84).

1960'lar için, sanatta ve toplumda büyük bir dönüşümün yaşandığını, sorgulayan ve geleneksel sınırların ötesine geçen bir dönem olduğunu ve enstalasyon sanatının da bu değişim ve dönüşümün merkezinde yer aldığını söylemek mümkündür. Daha önce

resim ve heykel gibi belirli fiziksel ve estetik sınırlarla tanımlanan sanat, enstalasyonun yükselişiyile çok daha geniş bir perspektife açıldığı görülmektedir.

1960'ların başında "Fluxus Akımı", sanatçılar ve eleştirmenler tarafından sanatsal avangard kavramının sorgulandığı bir dönemde, kurucusu George Maciunas'ın Dada'nın sanat kurumuna karşı eleştirilerini Sovyet projelerine uyarlama çabalarıyla dikkat çekmiştir (Medina, 2005, ss. 179-180). 1962 yılında Almanya'nın Wiesbaden şehrinde gerçekleştirilen bir dizi performansla geniş kamuoyuna tanıtılmıştır. Bu dört haftalık konser serisi, akımın kurucusu Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından organize edilmiştir. Wiesbaden'deki bu etkinlikler, Fluxus'un Avrupa turunun başlangıcını işaret ederken, Amsterdam, Kopenhag, Paris, Düsseldorf, Stockholm ve Oslo gibi şehirleri kapsayan bir turneyi de beraberinde getirmiştir. Maciunas, bu turneden sonra New York'a dönerek Fluxus'u burada kurmuştur. Wiesbaden'deki ilk Fluxus performansları, Nam June Paik'in La Monte Young'un "Composition 1960 #10" adlı eserini Bob Morris'e (Düz bir çizgi çiz ve takip et) kafasıyla çizdiği performans, Benjamin Patterson'ın "Variations for Contrabass (1961)" adlı eserinde enstrümanın başından mısır gevreği yemesi ve grubun Philip Corner'ın "Piano Activities (1962)" (Görsel 2.6) adlı eserini seslendirirken büyük bir piyano parçalamaları gibi etkinliklerle dikkat çekmiştir. Bu performanslar Alman televizyonunda yayımlanmış ve konserleri tanıtan posterler, "Deliler Serbest" gibi aşağılayıcı ifadelerle etiketlenmiştir (Harren, 2016, s. 45).



Görsel 2.6. *Piano Activities*, International Festival of the Newest Music at Weisbaden Festum Fluxorum, 1962. (Kaynak: Philip Corner, 2024).

Bununla birlikte, Fluxus'un geniş bir kamuya tanıtılması, Wiesbaden etkinliklerinden neredeyse bir yıl önce, 19 Ekim 1961'de Museum of Modern Art'ta düzenlenen bir panel tartışmasında gerçekleşmiştir. William Seitz'in küratörlüğünü yaptığı "The Art of Assemblage" adlı serginin bir parçası olarak yapılan bu panel, Fluxus'un adının ilk kez geniş bir kitleye duyurulduğu anlardan biridir. Panelde, Seitz moderatör olarak görev yaparken, diğer konuşmacılar arasında eleştirmen ve küratör Lawrence Alloway, tarihçi Roger Shattuck, Dada sanatçıları Richard Huelsenbeck ve Marcel Duchamp ve Neo-Dadaist Robert Rauschenberg yer almıştır. Maciunas, panelde dinleyici olarak bulunmuş ve Seitz'in okuduğu bir soruda Fluxus'un, Neo-Dada'nın ötesinde yer alan zaman bazlı sanat uygulamalarını savunmuştur. Bu soruda Maciunas, Neo-Dada'nın, sadece sıradan nesneleri sanatsal çerçevelere dahil etmekle kalmayıp, aynı zamanda deneysel müzik ve performans yoluyla sanatı mekân ve zaman içinde genişleten yenilikçi uygulamalara da değinmiştir (Harren, 2016, s. 45).

Maciunas'ın liderliğindeki Fluxus, sanatı hem Batı'nın hem de Doğu'nun farklı siyasi bağlamlarında yeniden şekillendirme girişimiyle de dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Fluxus 'un amacı, sadece sanat dünyasında değil, aynı zamanda küresel siyasi sahnede de bir devrim yaratmaktır (Medina, 2005, ss. 179-180).

1960'lı yılların başında enstalasyon sanatında yeni düşünceler ortaya çıkmaya başlamış, tarihinin önemli bir parçası olan yeni terimler ortaya atılmıştır. Minimalizm olarak da bilinen heykel sanatının önemli bir kısmı enstalasyon sanatıyla ilişkilidir. Minimalizm ile ilişkili bazı sanatçılar ve çağdaş eleştirmenler tarafından ortaya atılan önemli kuramsal meseleler enstalasyon sanatı için de geçerlidir. İzleyici ile sanat eseri arasındaki ilişkiye odaklanmak oldukça önemli haldedir. Enstalasyon sanatı, eleştirel ilginin artmasıyla birlikte Robert Morris ve Donald Judd'un yanı sıra Carl Andre, Dan Flavin ve diğer sanatçıların çalışmaları da sanatın bir parçası haline gelecek ve türün terimlerini yeniden tanımlayacaktır (Reiss, 2001, s. 50).

Count Panza 1967'de Dan Flavin ve Robert Morris'in eserlerini toplamaya başlamıştır, bunu Donald Judd, Carl Andre, James Turrell, Robert Irwin ve diğerlerinin eserleri izlemiş, fiyatların düşük ve diğer koleksiyoncuların rekabetinin az olduğu on yıl boyunca Minimalizm piyasasını tekeline almıştır. Minimalist girişimlerde genel olarak fark ettiği şey, "basit formlar aracılığıyla gerçeğin araştırılması", eserlere auratik nitelikler kazandıran "özel" bir arayıştır. Panza, zamanla metafizik zevki ile Minimalist projeyi kendi duyarlılıklarına uyacak şekilde yeniden yazmıştır (Chave, 2008, s. 466).

Minimalizmin nasıl tanımlandığı, onun himayesine kimin dahil olduğunu belirlemektedir. Modern sanat tarihi, Minimalizmi biçimsel açıdan incelemiş ve heykel olarak tanımlamıştır. Bu tanımın sınırlamaları vardır çünkü izleyicinin rolünü hesaba katmaz. Ancak Minimalizm'in bir çevre yaratma yeteneğine sahip olduğu düşüncesinin Enstalasyon sanatı için önemli sonuçları vardır. Kenneth Baker, Minimalizm'den bahsederken felsefi bir tanımlama sunmaktadır. Bu tanımlama da izleyicinin rolüne odaklanan Enstalasyon sanatı fikriyle ilişkilidir (Reiss, 2001, s. 51).

Baker, minimalizm'in iki anlamını ya da tanımını daha vermektedir. Bunlardan ilki, sanatta herhangi bir üslup sadeliğine atıfta bulunan bir tanım, ikincisi ise

hammaddelerden ya da buluntu nesnelerden ayırt edilemeyen (ya da ilk sergilendiğinde ayırt edilemeyen), yani sanat dışı şeylerden asgari düzeyde farklılaştırılmış şeyleri sanat olarak sunma eğilimidir (Janecek, 1992, s. 402).

Minimalizmin farklı tanımlarının sanat dünyasında etkili olduğu bu dönemde, enstalasyon sanatı fikri de güçlenmiş ve 1960'ların sonunda New York'un prestijli müzelerinde kendine yer bulmaya başlamıştır. Bazı sanatçılar için enstalasyon sanatı, müzenin bir kurum olarak otoritesinin sorgulandığı bir dönemde karşı çıkma biçimi olarak görülmüştür. Dolayısıyla sanatçıları yerinde işler üretmeye davet etmek, bu kurumları alenen eleştiren gruplarla iş birliği yapıldığının göstergesidir. İçinden geçtiği sistemi sorgulayan bir sanat yaratmak, 1960'ların sonunda ve ilerleyen zamanlarda siyasi bir ifade biçimidir çünkü müze, sanat camiasındaki pek çok kişi tarafından siyasi kötülüğün vücut bulmuş hali olarak görülmektedir. Özellikle Modern Sanat Müzesi, yönetim kurulu üyeleri aracılığıyla Vietnam savaşıyla bağlantısı olduğu algısı nedeniyle eleştiri altında kalmıştır. Bu bağlantılar nedeniyle, müzeyi sorgulamak daha geniş siyasi görüşleri ifade etmenin bir yolu haline gelmiştir. Vietnam'ı protesto etmek, müzeyi protesto etmenin bir yolu haline gelmiştir (Reiss, 2001, s. 70).

Enstalasyon sanatının kamusal alanlara yayıldığı dönemde, kavramsal sanatçı olan Joseph Kosuth'un sanat için "Marcel Duchamp'tan öncesi ve sonrası" gibi bir açıklaması olmuştur. Kosuth, Duchamp'ın sanatını örnek alarak enstalasyon sanatı için, "dil (düşünce & fikir) yoksa sanat yoktur" şeklinde belirtmektedir (Antmen, 2009, s. 195). Kosuth'un bu düşüncesi, Marcel Duchamp'ın, sanatı sadece tuval üzerine değil, nesnelerle birlikte yapması, onlara bir anlam yükleyerek sanat üretmesi fikrini destekler niteliktedir.



Görsel 2.7. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. (Ahşap katlanır sandalye, sandalyenin monte edilmiş fotoğrafı ve “sandalye” sözlük tanımının monte edilmiş büyütülmesi), Sandalye “32 3/8 x 14 7/8 x 20 7/8” (82 x 37,8 x 53 cm), fotoğraf panel “36 x 24 1/8” (91,5 x 61,1 cm), metin panel “24 x 30” (61 x 76,2 cm). New York. (Kaynak: Joseph Kosuth, 2024).

Bu yıllarda Joseph Kosuth’un, sanat hayatı boyunca yapmış olduğu en dikkat çekici eserlerinden biri “Bir ve Üç Sandalye” (Görsel 2.7) adlı çalışmasıdır. Daha önce alışlagelmişin dışında sergilenen bu eser, sanatçının yapmış olduğu bir soyutlama olarak nitelendirilebilir.

Kavramsal Sanat, 20. yüzyılın başlarında Marcel Duchamp’ın sanat pratikleri ve 1960’larda Fluxus sanatçılarının bazı çalışmalarıyla şekillenmiş olsa da Kosuth, bir sanat eserini “dil, temsil ve sunum” üzerine şekillendirmesi bakımından önceki sanat eserlerinden farklı bir konumdadır. Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” (Görsel 2.7) adlı çalışması “dil, temsil ve sunum” kavramları çerçevesinde oluşturulmuştur. Bu eserde, Marcel Duchamp’ın 20. yüzyıl başlarındaki sanat pratikleri ve 1960’lardaki bazı Fluxus sanatçılarının eserleri Kavramsal Sanat üzerinde önemli bir etki yaratırken, Kosuth yaratımlarında “dil, temsil ve sunum” konularına yaklaşımı ile kendinden önceki sanatçılardan ayrılmaktadır. “Dil, temsil ve sunum” çerçevesi Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” adlı eserine ilham kaynağı olmuştur (Susuz, 2021, s. 220).

1960'ların sonunda Modern Sanat Müzesi, Yahudi Müzesi ve Whitney Müzesi tarafından yapılan girişimlere rağmen, alternatif sergi alanlarına ihtiyaç duyulmuştur. Sanatçıların bazıları kapalı mekânları tercih etmeyerek ederek coğrafi olarak uzak bölgelerde büyük ölçekli yeryüzü çalışmaları yapmaya odaklanmıştır. Michael Heizer'ın 1969 tarihli Double Negative (Çifte Negatif) (Görsel 2.8) adlı eseri Nevada çölünde yer almaktadır. Öte yandan, özellikle 1970'lerin başında New York'taki alternatif mekânlarda enstalasyon etkinliklerinde bir yükseliş yaşanmıştır. Bu süre zarfında, bu enstalasyonlar yeni yollarla izleyici ve sanat eseri arasındaki geleneksel duvarı yıkmaya çalıştıkça enstalasyon sanatının parametreleri genişlemiştir. Alternatif mekânlarda fiziksel mekânın özellikleri genellikle sanat eserlerine entegre edilmiş ve bu entegrasyon izleyici çevrelerinin farkında olmalarını sağlamıştır. Sanat, kendilerinden ayrı bir mekân ve zamanda var olmamaktadır (Reiss, 2001, ss. 110-111).



Görsel 2.8. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969. 240.000 tonluk riyolit ve kum taşı yer değiştirme, Overton / Nevada. (Kaynak: Reiss, 2001, s.110).

Enstalasyonlar ve alternatif mekânlar bu dönemde eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Enstalasyon fikri alternatif mekânlarda yeniden başlamıştır, çünkü minimal girişim bunun için itici bir güç olmuştur. Sanatçılar galerilere ihtiyaç duymadan büyük işler yapmışlardır. Galerinin sınırları içindeki kurallardan duyulan rahatsızlık ve tükenmişlikle ilgili olarak galeri dışında muazzam bir dalgalanma olmuştur ve ticari bir alan olarak

galeriler çeşitli şekillerde reddedilmiştir. Bu durum da enstalasyon fikrine yol açmıştır ve bu resmi olmayan kurumların büyümesine paraleldir (Reiss, 2001, s. 111).

Enstalasyon sanatının, 1980'lerde ve sonrasında daha da yaygınlaştığını ve çeşitlendiğini söylememiz mümkündür. Sanatçılar, insanlardan yola çıkarak diğer interaktif unsurları da kullanarak karmaşık ve etkileyici mekânsal deneyimler yaratmışlardır. Bu dönemde de sanatçılar toplumsal ve politik konuları ele alan enstalasyonlarla dikkat çekmiştir. Bu tür enstalasyonlar, izleyicilere mekânda duygusal ve düşünsel bir etki bırakmayı hedeflemekte ve bazen tartışmalara yol açabilmektedir.



Görsel 2.9. Christian Boltanski, *Ölü İsviçreliler Rezervi*, 1990. Fotoğraflar, kumaş, teneke kutular ve lambalar, 294.6 x 94 x 34.3 cm. Marian Goodman Gallery, New York. (Kaynak: Fineberg, 2014, s.451).

Enstalasyon sanatı 1980'ler ve 90'larda kişiliği yayan bir yaklaşım belirlemiştir. Örneğin Fransız sanatçı Christian Boltanski, güçlü eserler üretmesine rağmen kendi karakterini betimlememiş ya da dışavurumcu bir duruş sergilememiştir. Boltanski, gerçek bir anısının kalmadığını çocukluk dönemiyle bağdaştırarak duygusal eşyalar ve isimsiz fotoğrafları kullanmıştır. Düşük kaliteli fotoğraf arşivlerinden elde ettiği antika görüntüleri (askerler, sahildeki aileler ve bebekler) eski teneke bisküvi kutuları gibi şeylerle birleştirerek derinlemesine bir biyografiyi andıran metinsel bir kayıt oluşturmuştur (Görsel 2.9) (Fineberg, 2014, s.450).

Boltanski'nin sanatı, sanatçının kimliğini gizlemesi ve izleyicinin içsel bir değerlendirme yapmasını gerektirmesi anlamında dışavurumcu değildir. Boltanski sanatıyla izleyiciyle konuşurken, Harlem'de yaşayan Afro-Amerikan sanatçı David Hammons, enstalasyonları ve diğer eşyaları aracılığıyla siyah mahalleden geçen insanlara hitap etmektedir. Hammons, 1970'lerin ortasında New York'a geldikten sonra, Afro Amerikalı olmanın ne anlama geldiğini ele alan heykeller ve enstalasyonlar yaratmıştır. Barbekü kemikleri, yağ torbaları, sokakta bulunduğu şişe kapakları ve şarap şişeleri ile berberlerden aldığı siyah kıvrıkcık saçlar gibi buluntu nesnelerden yararlanmıştır. Hammons'ın 1981 tarihli Higher Goals (Daha Yüksek Hedefler) (Görsel 2.10) enstalasyonunda basketbol potaları, insanların ulaşamayacağı kadar yüksek direklere yapıştırılmıştır. Afrika boncukları gibi, direkler de şişe kapakları ve diğer malzemelerle süslenmiştir. Siyah toplumun marjinalleştirilmiş yönleri ve sokaklarda bulunan alçakgönüllü malzemeler Hammons'ın sanat eserinde yüceltilmiştir. Sanatçı, “Bizim imajımızla ilgili negatif hiçbirşey yok” demektedir. Dolayısıyla Hammons'un sanatı hem ana akım kültürel üretimin yeniden sahiplenilmesi hem de siyah topluma bir övgü niteliği taşımaktadır (Fineberg, 2014, ss. 451-452).



Görsel 2.10. David Hammons, *Daha Yüksek Hedefler*, 1982. Direkler, basketbol potaları ve şişe kapakları. 12.19 m yüksekliğinde. Brooklyn, Jack Tilton Gallery. (Kaynak: Fineberg, 2014, s. 451).

Enstalasyon sanatının Türkiye’de ve dünya genelinde popülerleşmesi ise 1980’lerden sonra olmuştur. Sanatçılar arasında ise bu yıllardan sonra yaygın hale gelmiştir (Renkçi Taştan, 2016, s. 473).

Enstalasyon sanatçılarının, Dünya’nın çeşitli yerlerinde olduğu gibi Türkiye’de de ilk dönemlerde sergi alanı bulmakta zorlanmışlardır. Sanatçılar sınırlı sayıda galeri ve müzelerden izin almaktaydılar. Bu sırada özel sanat galerileri ise işin kâr kısmıyla ilgilenmişlerdir. Enstalasyonu sanat olarak kabul eden kesimler olduğu kadar sanat olarak görmeyenler de bulunmuştur. Dönemin bir diğer tartışma konusu ise soyut resim ve figüratif resim arasında düşünce ayrılıkları olmasıdır fakat bu yıllarda enstalasyonun atılım yapmasıyla birlikte bu tartışma yerini “resim mi?” yoksa “enstalasyon mu?” tartışmasına bırakmıştır. Şimdiki zamanda da devam etmekte olan Uluslararası İstanbul Bienali’nin ilki 1987 yılında gerçekleşmiştir ve iki yılda bir düzenlenmektedir. Sanatın sokağa ve çeşitli mekânlara yayılması ise bu yıllarda başlamıştır. Eserleri müzelerde ve çeşitli sanat galerinde sergileme düşüncesi yerini

alışlagelmişin dışında bir şekilde halka açık alanlarda yapılmasına bırakmıştır. 1989 yılında ise Uluslararası İstanbul Bienali'nin ikincisi düzenlenmiş, Türk ve yabancı sanatçıların çeşitli enstalasyon çalışmalarına yer verilmiştir. Bu tarz uluslararası etkinliklerde yerleştirme sanatının ses getirmesi, akademik alanda tartışma konusu olmuştur. Yerleştirme sanatı ve resim arasındaki düşünce ayrıcalıkları da hızla artmıştır (Gül Durukan vd., 2017, ss. 45-46).

1980'lerin ikinci yarısı 1990'ların sanatına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte alışılmadık ve yaratıcı sergiler planlanmaya başlanmış ve küratörlük ilk kez bu yıllarda sanat dünyasıyla tanışmıştır. 1990'ların ortalarından itibaren tuval resmi ve enstalasyon arasındaki tartışma ve çatışmalardan etkilenmeyen yeni bir kuşak ortaya çıkmıştır. Yeniden tanımlanan yerellik/evrensellik tartışmalarına katılan, popüler kültür ve sokak argosundan etkilenen sanatçılar disiplinler arası bir farkındalıkla işlerini gerçekleştirmişlerdir (Altındere, 2007, s. 6; Çalıkoğlu, 2008, s. 12'den alıntılanan Gürdaş, 2024, s. 2).

Enstalasyon sanatında ilişkisel müdahaleler, sürükleyici ortamlar, akıllı mimari ve artırılmış gerçeklik, 1990'ların sonlarından bu yana yeni medya teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte, ilişkisel estetiğe ve mekân ile alakalı çalışmalara ilgi artmıştır. Bu fenomen, mekân estetiğinin ne olduğuna dair tanımın da temelden değişmesine yol açmıştır. Sanat pratiklerinde mekânların daha aktif bir şekilde kullanılması ve izleyiciyi sanat eserinin yaratımına dâhil eden bir yaklaşım, 1970'ler ve 1980'lerde belirli mekânlara ilişkin hâkim algılara meydan okuma çabalarına odaklanan mekânın mitolojiden arındırılması hareketini takip etmiştir (Ross, 2013, s. 212). Özellikle bu dönemde, enstalasyon sanatının, çağdaş sanatın önemli bir parçası haline geldiğini ve 2000'li yıllardan sonra ise teknolojinin gelişmesiyle birlikte değişimler yaşandığını söylemek mümkündür.

Bilindiği üzere, kişisel deneyimlerin, toplumsal bilincin, politik görüşlerin ve yaşanan olayların sanat üzerinde büyük etkisi vardır. Sanat düşüncesiyle yaşanan toplumun bir üyesi olan sanatçının içinde bulunduğu toplumun köklerinden beslenerek üretiminin her aşamasında toplumsal kazanıma katkı sağladığı belirtilmektedir (Azılıoğlu, 2021, s. 444'ten alıntılanan Küçüköner, 2023, s. 4942). Ai Weiwei'nin

kimi çalışmalarının da toplumsal duyarlılık, kişisel yorumlama noktasında ortaya çıkan sanat eserleri olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 2.11. Ai Weiwei, “*Straight- Dümdüz*”, Royal Academy of Art, Yerleştirme görüntüsü, Londra, 2015. (Kaynak: Küçüköner, 2023, s.4943).

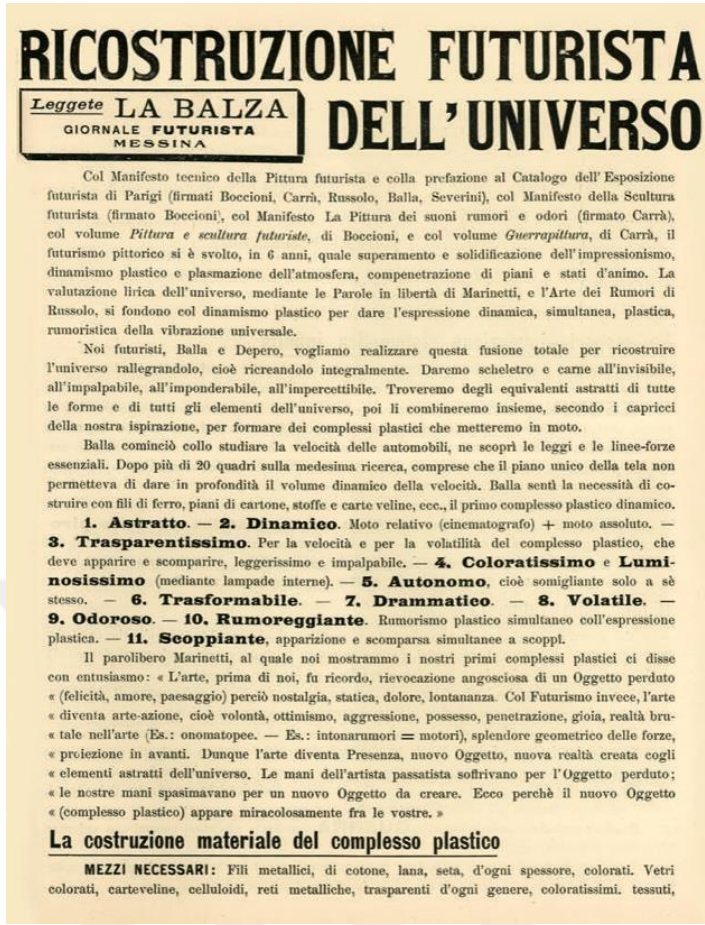
Bunlardan biri olan Ai Weiwei'nin “Straight” (Görsel 2.11) adlı enstalasyonunda 2008 Sichuan depreminde yıkılan okul binalarının enkazından kurtarılan inşaat demirleri kullanılmıştır. Depremde doksan bin vatandaş ve beş bin çocuk hayatını kaybetmiştir. Ai Weiwei, demirlerin paslı ve kirli görünümünü kullanarak çocukların ölümüyle sonuçlanan olaya dikkat çekmektedir. Depremde ölen çocukların isimleri, yaşları ve okulları, masumiyetlerini simgeleyen beyaz bir fonla duvarlara yazılmıştır. Ai Weiwei yapmış olduğu bu enstalasyon sanatıyla ve duyarlı sanatsal üslubuyla bina güvenliğinin göz ardı edilmesine ve hatırlamanın önemine dikkat çekmektedir. Ai Weiwei bir sanatçı olmanın ötesinde aynı zamanda toplumsal meselelere duyarlı bir aktivist olarak da tanınmaktadır. “Straight” onun toplumsal eleştirisini ve insan hakları konusundaki duruşunu yansıtan güçlü bir eser konumundadır (Küçüköner, 2023, s. 4943).

2.1.3. Enstalasyonda Mekân ve Malzeme Kavramı

Enstalasyon sanatındaki ana unsurların mekân ve malzeme olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yapılan enstalasyon çalışmalarında malzeme ile mekânın bir bütün oluşturmaları ve aktarılacak istenen düşüncenin mekân ve malzeme bağlamında ilişkilendirilmesi oldukça önemlidir. Çünkü enstalasyon sanatında malzemenin mekânın fiziksel yapısı ile etkileşime girmesi söz konusu olduğundan enstalasyon sanatı için mekân ve malzeme birbirinden ayrı düşünülmemektedir.

Çağdaş yaşamı en iyi temsil eden ve sanatsal ifade biçimini oluşturan enstalasyon sanatı, yapılan enstalasyonların mekân ve malzemelerle olan ilişkisinde sanatçılara daha geniş bir ifade alanı sunarken, aynı zamanda kamuyla da tamamen yeni bir ilişki kurma imkânı vermektedir. Belirli bir mekân için yaratılan ve dolayısıyla oraya bağlı olan işler haricinde, enstalasyonlar her yeniden kurulumda değişebilen, içinde bulundukları mekânla diyalektik bir ilişki sergileyen karmaşık yaratımlardır. Bu nedenle enstalasyonlar değişebilir, genellikle geçicidir ve genellikle etkinlikten sonra yok edilirler (Ferriani ve Pugliese, 2013, ss. 9-10).

Esasen yapıtlarda kullanılan nesnenin ayrı bir varlık olmaktan çıkıp bulunduğu mekânı da içeren bir varlık haline gelmesinin örnekleri, 1912'den sonra Giacomo Balla tarafından önerilen Casa Balla ile çoğalmıştır. Bu proje, daha sonra Balla ve Fortunato Depero tarafından imzalanan “Ricostruzione Futurista dell’Universo” (Evrenin Yeniden Fütürist İnşası, 1915) (Görsel 2.12) adlı fütürist manifestoya kaynaklık etmiştir. Bu bildiriyle, Art Nouveau ve Jugendstil deneyimlerini takiben, sanatın çevresel bir yeniden bağlamsallaştırma ihtiyacı yeniden ortaya çıkar ki bu da itiraf edilen dinamizmiyle bağlantılı olarak, artık ister evde ister kamusal alanda olsun, gerçek bir mekânda yapılmaya konusunda özgürdür (Ferriani ve Pugliese, 2013, ss. 16-17).



Görsel 2.12. Giacomo Balla, *Evrenin Yeniden Fütürist İnşası*. Biagiotti Cigna Vakfı, Roma. (Kaynak: Benzi, 2018, s. 13).

Mekân ifadesinden yola çıkarak mimari ve çevresel kalıcılığın ardından tutarlı ve bilimsel bir rota inşa edilmektedir. Bu rotada mekânla birlikte yaşamak telafi edilemez bir şekilde mutlak hale gelmektedir. Bu, yalnızca ilişkisel ya da ara sıra bir katılımı değil, aynı zamanda radikal bir katılımı da ima etmektedir, çünkü hem yer değiştirmeyi hem de yeniden inşayı önlemektedir. Bu anlamda, yalnızca belirli bir mekânda yaşayan sanat yok olma riski altındadır, bu nedenle de koruma sorununu, yani mimariyle olan sempatik ilişkisini ele almak gerekmektedir. Bunlar, yapıtın doğrudan görsel algısını ima eden, doğrudan deneyimin bir zorunluluk haline geldiği önemli olan katılımdır, böylece benlik ve öteki anlayışının küresel hale geldiği ve böylece tüm unsurlar arasında yerinde bir bağlantı kuran çevre içinde iç ve dış bir macera oluşturmaktadır (Ferriani ve Pugliese, 2013, ss. 20-21).

1960'lı yıllardan sonra enstalasyonda mekân kavramı, somut olarak işleyimsel düzey üstünde yerleşmiştir ve bu yıllardan sonra eserler mekâna özel düzenlenmeye başlamıştır (Hasol vd., 1997, s. 1939). Yine 1960'lı yıllarda enstalasyon sanatı, galeri ve müzelerin dayattığı sınırların dışına çıkarak kamusal alana yayılmıştır. Sanatı sokağa çıkararak, sanatın yapıldığı bölgeyi ve o bölgenin insanını da sanata dahil etmiştir. Kamusal alanda bulunan insanların sorgulamasını ve sanatın bir parçası olmalarını sağlamıştır. Yapılan sanat eserleri, bölgeden kültürel izler taşıyarak insanların hayat tarzını da ortaya koymaktadır (Yerce, 2007, s. 9).

Mekâna özel olma kavramından yola çıkarak enstalasyon, genellikle çeşitli unsurlardan oluşan ve zevk alınacak şekilde yaratılan eserlere atıfta bulunuluyorsa, galeri veya müzelerde yaratılan eserler ile bunların dışında yaratılanlar arasında bir ayrım yapmak gerekli görünmektedir. Bu nedenle, 1960'ların sonundan itibaren tüm sanat dünyası ciddi bir ideolojik kriz geçirmiştir. Kamusal sanat ve arazi sanatı, farklı bir kitleye ve farklı bir bakış açısına hitap etmek için sanatı geleneksel mekânların dışına taşıma arzusunu temsil ederken, amaçları galeri ve müzelerin dayattığı sınırlamaların altını oymak olan sanatçılar, mekân kullanımlarını yerinde zorlamak ve sanat piyasasının standartlarını sorgulamak için bu radikal sanat biçimlerini seçmişlerdir. Mecra açısından bakıldığında, galeri ortamı dışında yaratılan pek çok eser geçerli bir şekilde enstalasyon olarak kabul edilse de eser ile galeri veya müze mekânı arasındaki ilişkiye, başka bir deyişle enstalasyonun köklerinin dayandığı temel konsepte odaklanmak da gerekmektedir (Ferriani ve Pugliese, 2013, s. 23).

Mekâna özel yaratımlardan biri Eskişehir OMM'de bulunmaktadır (Resim 2.13). Japon sanatçı Tanabe Chikuunsai'nin bu eseri tamamen müzenin içinde yaratılmış ve çevreyle uyum sağlamıştır. Doğadan esinlenen Tanabe Chikuunsai, dört elementi ve insanları bir araya getirmiştir. Bambu sanatının önde gelen isimlerinden Tanabe Chikuunsai, müze için özel olarak hazırladığı enstalasyon çalışmasında, "Eskişehir'in köklü geçmişinden, geleneklerin nesilden nesile aktarılmasından etkilendiğini ve bunu kendi kültürüne benzettiğini" söylemiştir. Ayrıca şu değerlendirmelerde de bulunmuştur. "Enstalasyonun bulunduğu alanı boş olarak görüyorum ve biz insanlar bu boş alanı çeşitli nesnelerle işgal ediyoruz. Bu bileşenler her zaman değişiyor ve karşılıklı dolanıklık yoluyla daha yükseğe hareket ediyor. Aslında beşinci konu Eskişehir'de tanıştığım insanlar, etkileşimlerimiz ve benim onlarla olan ilişkilerim. Bu

ilişki ve temasın Eskişehir boyunca nasıl genişlediği ve nasıl özümselediği üzerine yoğunlaştım. Benzer bir şekilde, OMM Eskişehir’de açıldığında buradaki yaşamın tüm şehre yayılmasını hayal ediyorum” (Odunpazarı Modern Müze 7 Eylül’de Açılıyor, 2019).



Görsel 2.13. Tanabe Chikuunsai, *İsimsiz*, 2019, Enstalasyon. Eskişehir, OMM. (Kaynak: OMM, 2019, Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2023).

2.2. ENSTALASYON SANATINDA ÖLÜM KAVRAMI

2.2.1. Ölüm Kavramı

Ölüm, tüm canlı organizmaların yaşam döngülerinin sona erdiği bir durumdur. Tıbbi açıdan ölümün belirli tanımları olsa da bu kavram biyolojik, sosyolojik, felsefi, dini, kültürel ve sanatsal olarak birçok açıdan ele alınmıştır.

Tıp alanında yakın zamana kadar, ölümün belirlenmesinde ve tanımının yapılmasında kullanılan geleneksel kriter, kalbin ve akciğerin işlevinin kalıcı olarak durması

durumudur. Bir kişi nefes almayı bıraktığında ve kalbi birkaç dakikadan daha uzun bir süre durduğunda ölü olarak kabul edilmektedir. Tıbbın yeterli olmadığı dönemlerde fonksiyon kaybı geri döndürülemez bir hal alır ve hastanın öldüğü ilan edilir (Brock, 1993, s. 145). Ölüm kavramı, tıpta olduğu gibi hemen hemen her alana konu olmuştur.

Felsefede insan olmanın ne olduğuyula ilişkili olarak ve insan varoluşunun doğasını anlamadan yola çıkılarak, ölüme dair deneyim ve duygular sorgulanmaktadır. Felsefe “Ölüm ile insan yaşamı arasındaki ilişkiyi nasıl anlamalıyız? Ölüm, bir anlamlılık kaynağı mıdır, yoksa anlamlılığın yok oluşunu mu temsil eder? Ölümün etkisi yaşamı saçma bir gösteriden ibaret kılmak mıdır?” gibi sorulara varoluşsal nitelikte cevap bulmaya çalışılmakta ve ölüme dair birçok felsefî görüş bulunmaktadır (Malpas ve Solomon, 2006, ss. 16-17).

Örneğin Sokrates’in felsefesi, ölümün de yaşam kadar önemli bir kavram olduğuna örnek teşkil etmektedir. Sokrates’i takip eden Plotinus gibi önde gelen antik düşünürler ve Heidegger gibi daha çağdaş filozoflar ise bu fikri tekrarlamıştır. Ancak, bu felsefî miras en açık biçimde Schopenhauer’de ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir. Schopenhauer’in felsefesinde, yaşamın faniliği ve ölüm düşüncesi, varoluşun anlamına yönelik derin bir sorgulama alanı açmaktadır. Sokrates’in etkisi, ölümün sadece bir sona erme değil, felsefî bir pratiğin önemli bir bileşeni olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır (Singh, 2007, ix).

Dini açıdan ölüm ve bunun sonucunda yaşamın nasıl sona erdiği, ilahi olarak sınıflandırılan inançlar arasında yaygındır. Bazı inanışlar, ölümün yeni bir varoluşun başlangıcı olduğunu benimsemektedir. Batı merkezli pek çok dine göre ölüm kaçınılmaz bir gerçektir ve dünyanın sonudur ve ölümün ötesinde bir yaşam yoktur. Başka bir deyişle, bu inançlar ölümü varoluşun nihai sonu olarak görmektedir (Hökelekli, 1991, 152-153’ten alıntılan Zafer, 2019, s.65).

Paleolitik Çağ’da ölüm ve ölüm sonrası yaşam hakkında çeşitli inançlar ve uygulamalar bulunmaktadır. Arkeolojik kanıtlar, özellikle de mezarlar ve cenaze törenlerine dair bulgular üzerinden sağlanmaktadır.

Paleolitik Çağ’da yaşayan insanların manevi ve sembolik dünyalarını anlamada mezar buluntuları ve bu buluntulardan çıkarılan materyaller ve kültür unsurları önemli bir rol

oyunmaktadır. Özellikle defin töreni hediyeleri gibi nesneler, insan ruhunun anlaşılması açısından değerli bilgiler sunmaktadır. Ölülerini sembolik bir anlam taşıyacak şekilde gömenlerin, Orta Paleolitik dönemde yaşamış Neandertaller ile anatomik olarak modern insan olduğu anlaşılmaktadır (Bogucki, 2013, s.94; Lewin, 2008, s.232'den alıntılan Karakoç, 2016, s.173).

Görüldüğü üzere ölümün dini ve felsefi birçok alanda olduğu gibi edebiyat, müzik, resim ve heykel gibi sanat dallarında da ele alınan önemli bir konu olduğunu söylemek mümkündür. Ölümle ilgili eserler, ölümü tasvir etmenin veya anlamlandırmanın çeşitli yollarını göstermekte ve çoğu zaman toplumların veya bireylerin ölüm hakkındaki algılarını ve inançlarını yansıtmaktadır.

2.2.2. Sanatta Ölüm Kavramı

Ölüm, evrensel ve kaçınılmaz bir deneyim olmasına rağmen her kültür ve birey onu farklı şekillerde algılamakta ve yorumlamaktadır. Sanat, genellikle bu karmaşık, evrensel ve çok yönlü kavramı işlemek için kullanılan bir araç haline gelmiştir. Dolayısıyla ölüm kavramının tematik açıdan sanatta özel bir yere sahip olduğunu ifade etmek mümkündür.

Özellikle orta çağ dönemlerinden itibaren resim sanatında ölüm ve fanilik üzerine çeşitli imgeler yer almaktadır. Rönesans ve Barok dönemlerinde ölüm ile fanilik temasını içeren Memento Mori ve Vanitas temalarına sıklıkla rastlanmaktadır. Resim sanatında ölüm ve fanilik üzerine en sık karşılaşılan imgeler “kuru kafa, kum saati, sönmüş mum, çiçekler ve eski kitaplar” olarak belirtilmektedir (Soylu, 2019, s.51).

17. Yüzyıl Barok döneminde sanatçılar, en etkileyici ve göz alıcı biçimlerini yansıtmayı amaçlamışlardır. Pieter Claesz'in resimlerinin yardımıyla Memento Mori (Ölümü Hatırla) 1630 yılında güçlü bir şekilde yansıtılmıştır. “Memento Mori” ve “Carpe Diem” (Anı Yaşa) kavramlarını bir arada işleyerek, barok dönem sanatı, dini çatışmaları ve ölüm konusunu sanat yoluyla ifade etmiştir. Sanatçılar bu dönemde imgeler üzerine çalışmalar yapmış, ölüm teması, özgür ve soyut şekilde ele alınmıştır. Bu durum düşünüldüğünde, ölüm kavramı sadece dini bir uyarı olarak değil, aynı zamanda hayatın geçiciliğini kabul eden sanatsal bir öğe olarak da işlenmiştir. Memento Mori ve Sanatta Ölüm Kavramını 19. yüzyıl sanatçıları, “Ölü Doğa” (Still

Life) temalarını yalnızca dekoratif unsurlar olarak görmekten öteye giderek, bu tür eserleri resim sanatının tarihsel gelişimindeki önemli bir halka olarak değerlendirmişlerdir. Memento Mori’de, sanatçılar dış dünyanın gerçekliğini kendi algılarına göre yeniden şekillendirerek, ölüm kavramını düşüncelerle ele almışlardır. Heidegger, ölüm teorisini postmodern sanat anlayışıyla birleşerek, ölümün anlamını ve varoluşun sonluluğunu sorgulayan çalışmalara zemin hazırlamıştır. Ölü beden organik bir madde iken inorganik bir yapıya dönüşmüş, kaçınılmaz bir süreç olarak yorumlanmış ve kültür, tarih, insanlık gibi kavramların ölümün varlığıyla anlam kazandığı görüşü benimsenmiştir. Ölüm kavramı 20. yüzyılda, dönemin düşünce ve felsefi akımlarıyla derinlemesine etkileşime girmiştir. Sanatta ölüm kavramı, yüzyılın diğer temaları arasında da önemli bir yer tutmaktadır. Salvador Dali’nin “Eriyen Saatler” ve Pablo Picasso’nun “Guernica” gibi eserleri, yok oluşu ve ölüm olgusunu farklı biçimlerde ele alarak evrensel temaları işlemişlerdir. Dali, “Savaşın Yüzü” adlı eserinde savaşın dehşetini ve insan kayıplarını simgesel bir anlatımla ele alarak savaş mağdurlarını nesnelere dönüştürmüştür. “Aziz Antonius’un Baştan Çıkarılışı” (Görsel 2.14) adlı eseri ise şeytanla mücadele üzerinden Memento Mori temasını işlemektedir. Sanatta, gerçek olayların sembollere dönüşmesi ve anlamın korunması önem kazanmıştır, bu da Vanitas (Hayatın Geçiciliği) temasını daha resimsel ve hikâye anlatımına dayalı eserlerle ifade etmiştir. Savaşlar, bilimsel yenilikler ve teknolojik gelişmeler, sanatçılar için ölüm temasını daha öznel bir ifade biçimi haline getirmiştir (Uzun ve Birlik, 2022, ss. 21-26).



Görsel 2.14. Salvador Dalí, *The Temptation of Saint Anthony*, 1946. (Kaynak: The Temptation of Saint Anthony, 1946 by Salvador Dali, 2024).

2.2.3. Enstalasyon Sanatında Ölüm

Ölüm kavramı farklı zaman dilimleri ve kültürler boyunca çeşitli biçimlerde işlenmiştir. Ölüm, hayatın kaçınılmaz bir parçası olduğu için sanatçılar, düşünürler vb. tarih boyunca bu evrensel deneyimi yorumlamak için birçok yöntem kullanmıştır. Enstalasyon sanatında da ölüm kavramı pek çok şekilde ele alınmıştır. Enstalasyon sanatının, sanatçının ölüm temasını geniş bir yelpazede ifade etmesine olanak sağlayan bir tür olduğunu söylemek mümkündür.

Ölüm ve fanilik gibi derin temaları işlerken, Vanitas kavramının özünü çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlayan sanatçılardan biri Beuys'tur. Beuys, yaşamın geçiciliğini ve insan varoluşunun kırılganlığını sorgulayan güçlü bir anlatım sunmaktadır. Yaşam ve ölüm kavramlarını merkezine alan Fluxus akımına ilgi duymuş, ancak bazı noktalarda bu hareket ile fikir ayrılığı yaşamıştır. Beuys, diğer sanatçılardan farklı olarak sanatı ciddiye almış ve sanatı sadece kendi varlık sorunsalı

üzerine odaklanan yaklaşımlardan da ayrılmıştır. Beuys için sanat, açıklayıcı değil, biçim verici ve değiştirici bir güçtür. Bu bağlamda “Küvet” (Görsel 2.15) isimli çalışmasını örnek olarak göstermek mümkündür. Beuys’un “Küvet” isimli eseri, çocukluğuna dair duygularını ve deneyimlerini öne çıkarır. Bu otobiyografik çalışma, sanatçının nesneleri manevi bir enerji ile dönüştürmesini simgelemektedir. Küvetin hacimli ve sert yapısına rağmen, yaralı bir karakter taşıdığı ve bu yaraların yapışkan sıvalar ve gazlı bezlerle vurgulandığı belirtilmektedir. Ayrıca küvetin bir çocuk küveti olması, doğum ve yaşam ile olan bağlantısını da göstermektedir. Küvetin içine yerleştirilen yağ, dışarıdan tepkilerle şekil değiştirebilen organik bir nesne olarak, dünyayı şekillendiren bir el gibi orada bulunmaktadır. Ayrıca, küvetin içine yerleştirilen bakır tel, hayatla duygusal bakımdan zıtlık oluşturarak ölümü nesneye yüklemektedir (Balcı, 2023, ss. 547-552).



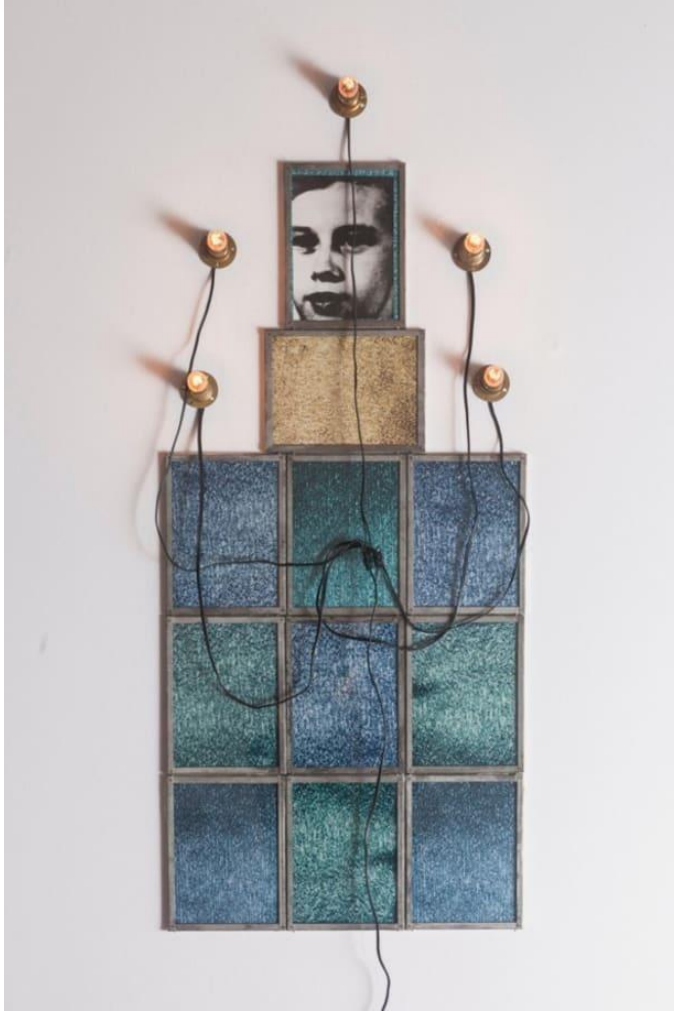
Görsel 2.15. Joseph Beuys, *Badewanne- Küvet*, 1960. Beyaz Emaye, Yapışkan Sıva, Yapışkan Bant, Gazlı Bez, Gres, Yağlı Boya, Bakır Tel, Küvetin Alt Rafında Kurşun Kalemle “Joseph Beuys 1960” Yazısı. 86 cm x 102 cm x 46 cm. (Kaynak: Balcı, 2023, s. 551).

Beuys’un sanatı, izleyiciyi sistemin dayattığı hakikat yerine, kendi hakikatlerini yaratabilecek pratikleri düşünmeye sevk eder. Onun sanatı, yaşam ile ölüm, özne ve nesne, bilinç ve madde bağlamının ortasına yerleşerek heykel kavramını genişletir ve sanatını özneleşme süreciyle ilişkilendirir. 1960’lar itibariyle toplumsal ile siyasi

içeriğe sahip olan sanat fikri, Beuys'un çalışmalarını bu bağlamda belirginleştir (Balcı, 2023, ss. 553-554).

Ölüm konusunu işleyen sanatçılardan biri de Christian Boltanski'dir. Boltanski, özellikle içinde yetiştiği sosyal ortama bağlı kalarak, yaratıcı kariyeri boyunca ölüm ve yok oluş kavramsallaştırmasını ele almıştır (Özkan ve Öz, 2023, s. 497).

Christian Boltanski'nin enstalasyonlarında ölüm kavramının, kişisel ve toplumsal hafızanın bir parçası olarak tasvir edildiği görülmektedir. Boltanski, izleyicilerin ölüm, bellek ve unutulmuş yaşamlar üzerine düşüncelerini sağlayan bir dizi çalışma yapmıştır. Bunlardan biri ise "Monument" isimli çalışmadır.



Görsel 2.16. Christian Boltanski, *Monument*, 1986. Yerleştirme Sanatı. 96,0 x 46,0 cm. (Kaynak: Monument 1986, 2023).

Boltanski'nin eserlerinde önemli bir yer tutan anıt (Görsel 2.16) teması, zaman, varoluş, ölüm ve ölümle gelen yokluk gibi kavramlar etrafında şekillenmekte ve izleyiciye sunulmaktadır. Boltanski'nin bu portreleri seçme nedeni, fotoğraflarla ölüm arasındaki ilişkiyi vurgulamasıdır. Çünkü bu çocuklar o an hayatta olsalar da zamanla geçirdikleri değişim sonucu, fotoğraflarda görülen halleriyle aynı kişiler olmaktan çıkmaktadır. Bu da zamanın hızlı akışını ve hayatın geçiciliğini sorgulatarak, insanın faniliğini hatırlatmaktadır (Minneapolis Institute of Art, 2023'ten alıntılanan Özkan, 2023, s. 504).

Ölüm kavramını başka açılardan ele alan ve 1965'te İngiltere'de doğan Damien Hirst, 1980'lerin sonunda Goldsmith's Üniversitesi'nden güzel sanatlar diplomasını almıştır. O zamandan beri, sanat, yaşam ve ölüm arasındaki karmaşık bağlantıyı araştırmak için çeşitli sanatsal uğraşlarla ilgilenmiştir (Yılmaz, 2019, s. 578).

Hirst'ün ölüm teması çalışmalarında, sadece tuval değil ölümün kendisinin de kullanılabileceği ve cansız vücutları doğrudan sergilemesinin eserlerine yer aldığı görülmektedir. Hirst'ün en önemli eserlerinden biri de “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” (Görsel 2.17) olmuştur. Formaldehit dolu tank içinde sergilediği ölü hayvanla ölüm temasını işler ve bu eserinde yaşamın (varoluşun) kırılganlığını anlatır. Özellikle köpekbalığı gibi ölüm saçan hayvanların cansız bedenlerini kullanarak ölümün kendisini izleyiciye sunarken bu çalışmalarla, kısaca ölüm sorgulamaları yapar (Yılmaz, 2019, s. 579).



Görsel 2.17. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991. Enstalasyon Sanatı, Boyut: 213x518x213cm. (Kaynak: Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime, 2024).

Bu çerçevede, Hirst'in bu enstalasyonu (Görsel 2.17.), sanatçının organik materyalleri kullanarak ölümü başka biçimlerde sorgulama yönünü ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu çalışma, doğa üzerinde bir kontrol illüzyonu yaratma konusundaki ilgi ve yeteneğini de yansıtmaktadır.

Eserlerinde ölüm kavramını konu edinen bir diğer enstalasyon sanatçısı Felix Gonzalez-Torres'tir. Doksanlı yıllarda kimlik politikalarının rolü, AIDS krizine sanatsal tepkiler, minimalist sanatın geleceği ve siyaset gibi birçok eleştirel çerçeve, Gonzalez-Torres'in pop etkisindeki postminimalist işlerini analiz etmek için kullanılmıştır. Yaşadığı dönemde saygı gören sanatçılar arasında sayılan Gonzalez-Torres'in eserleri, küratör Nicolas Bourriaud'nun, *Relational Aesthetics*'te 1990'ların ortalarından sonlarına kadar katılımcı pratikler kullanan tüm bir sanatçı kuşağı için model teşkil ettiği iddiası nedeniyle, vefatından bu yana daha da büyümüştür. Gonzalez-Torres'in çalışmaları, 1996'daki vefatından bu yana yaşam öyküsü üzerine

tekrarlayan ve çelişkili bir vurguyla şekillenmiştir. Eserlerde yapılan bu vurgu iki ana faktörden kaynaklanmaktadır. Birincisi, büyüleyici bir aşk hikayesi, sanatçının kendi eserlerine ilişkin analizinin merkezinde yer almaktadır. İkincisi ise eleştirmenlerinin çoğu, sanatçının yakın arkadaşı hayattayken ve iş arkadaşı olduğu için, ölümünden sonra kaleme aldıkları yazılar bazen Gonzalez-Torres'in kişisel anılarını sanatçının eserlerine dair yazılmış tanımlamalarıyla birleştirmektedir (Rounthwaite, 2010, s. 35).



Görsel 2.18. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, Enstalasyon Sanatı, (Duvar Saatleri), 1987-1990, Pinchuk Art Centre / Kiev. (Kaynak: Felix Gonzalez-Torres, 2023).

Gonzalez-Torres 1987'de *Untitled (Perfect Lovers)* (Görsel 2.18) adlı eseriyle ölümlülüğü incelemeye başlamış ve birçok açıdan tüm işlerini bu incelemeyle birlikte sürdürmüştür. Pille çalışan ve zamanı korumak üzere senkronize edilmiş bir çift özdeş duvar saati, "Perfect Lovers"ın sembolü olarak işlev görmektedir. Sonunda pillerden biri diğerinden önce güç kaybetmeye başlayacaktır. Saatlerden biri yavaşlamaya başlamakta ve kısa süre içinde zamanda hafif bir değişiklik görülmektedir. Sonunda bir saat diğerinden önce "ölür" Gonzalez-Torres, erkek arkadaşı Ross Laycock'un ilk HIV teşhisine yanıt olarak, birlikteliğin "mükemmelliğini" sonsuz yenilenme potansiyelinde bulan bu çalışmayı sunar (Rondeau , 1999, s. 84).

Gonzalez-Torres'in bir diğer ölüm konulu çalışması "Untitled" (Portrait of Ross in LA) (1991) (Görsel 2.19) ise, sanatçının erkek arkadaşı Ross Laycock'un ölümüne duyusal bir yanıt niteliğindedir.



Görsel 2.19. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in LA)*, 1991. Enstalasyon Sanatı, Çeşitli renkli ambalajlarda şekerler (Yaklaşık 79 kg), Amerika. (Kaynak: “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.), 2024).

Bu enstalasyonda beden, çeşitli şekillerde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki, çalışmalarında tematik olarak atıfta bulunulan ve sanatçı, galeri çalışanları veya esere karşı çıkan diğer bireyler olarak tezahür eden fiziksel bedendir. Daha önce de belirtildiği gibi, Gonzalez-Torres eserlerinde figüratif bedenleri nadiren betimlemiştir; bunun yerine, bedeni kavramsal olarak şeker dökülmeleri, sarkan ampuller veya duvara boyanmış görünüşte keyfi zaman çizgileri gibi sıradan şeyler aracılığıyla temsil etmiştir. 1991 tarihli “Untitled” (Portrait of Ross in LA) adlı eserde, sanatçının merhum erkek arkadaşı Ross Laycock’un en sevdiği şeker olarak adlandırdığı canlı Fruit Flasher şekerlerinden bir dökülme yer almaktadır. Laycock’un ideal vücut ağırlığı 175 kilodur. 1980’lerin sonunda Los Angeles’ta sanatçıyla birlikte yaşarken AIDS’le mücadele eden Laycock’un vücudunun yavaş yavaş bozulmasını simgeleyen bu şekerler izleyicilerin tüketimine açık konumdadır, bu durumdan dolayı kilo düşer ve yığın yavaş yavaş yok olur. Enstalasyona, izleyicilerden, güvenlik görevlilerinden ve diğer galeri müdavimleri ile çalışanlarından kendisiyle etkileşime girmelerini istediğinden şekerlerden alınarak bu kişilerin bedenleri Laycock’un bedeninin figüratif temsiline bütünsel olarak dahil olmaktadır. Sanatçı enstalasyonun her gün yeniden

doldurulabilecek sonsuz miktarda şekerden oluşacağını belirttiğinden, çalışma aynı zamanda bir tür umudu ve yenilenmeyi de temsil etmektedir (Chambers-Letson, 2009, ss. 561-562).

Felix Gonzalez-Torres'in "Untitled (Perfect Lovers)" ve "Untitled (Portrait of Ross in LA)" enstalasyonları, ölüm, kayıp ve yas temalarını hassas ve etkileyici bir biçimde ele almaktadır. Yapılan araştırmada, sanatçının kişisel kayıpları ve toplumsal meselelerle olan ilişkisi, eserlerine güçlü bir duygusal derinlik ve evrensellik kazandırmıştır. Bu eserler, ölümün ve kaybın kaçınılmazlığına ve bunların yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğuna dair bilinci arttırırken, aynı zamanda yaşamın devam etme ve anıların süregelen varlığının güzelliğini de kutlamaktadır. Her iki eserin de izleyicinin bu süreçleri kişisel ve somut bir şekilde deneyimlemesine olanak sağlamaktadır. Bu fenomen, sanatın, ölüm ve kayıp gibi evrensel ve kaçınılmaz deneyimlerle baş etmemize nasıl yardımcı olabileceğine dair derin bir anlayış sunmaktadır.



Görsel 2.20. Şeyma Reisoğlu, *Leyla ve Mecnun'a Dair*, 2003. Enstalasyon. Karışık malzeme, 30x50m. Yokohama Portside Gallery. (Kaynak: Yeşiloğlu, 2009, s.172).

Ölümü başka biçimde ele alan Şeyma Reisoğlu "Leyla ve Mecnun"un hikayesini konu edinerek Yokohama Portside Gallery'de "Leyla ve Mecnun'a Dair" (Görsel 2.20) isimli bir enstalasyon sanatı gerçekleştirmiştir (Yeşiloğlu, 2009, s.172). Burada

sanatçı, ölüm ve yaşamı aşka dahil ederek sorguladığı çalışması için şu açıklamalarda bulunmuştur:

Var olmayı sorgularken yaşam karşısında, ölümü anlamlandıran ya da yaşam ve ölümü bağlantılı bir kavram çifti olarak görme eğilimi... Bu bize niçin aşkın kendi açılımını vermesin... İç içe geçmiş bu iki olgu sona erdirirken kendini, yeni bir var eden oluşum olarak aşkta buluşuyorlar diye düşünüyorum. Bu da böyle bir rüzgâr... (turkjapan.2003'den alıntılanan Yeşiloğlu, 2009, s.172).



Görsel 2.21. Canan Beykal, *Bir Küçük Aslancık Varmış*, 1997. AKM. (Kaynak: Özayten, 2013, s. 123).

Ölüm konusunu, savaş ve çocuk ölümü üzerinden yapmış olduğu enstalasyonuyla sunan bir diğer sanatçının Canan Beykal olduğunu söylemek mümkündür. İlk dizesi sergiye adını veren bu enstalasyonda “Bir Küçük Aslancık Varmış” (Görsel 2.21) şarkısında olduğu gibi, yetişkinlerin savaşın sonuçlarını bu şekilde hafifleterek açıklamamayı tercih ettiği durumlar vardır; Canan Beykal da bu sergide aynı durumu bilinçli olarak tekrarlamakta ve savaşın sonuçlarını çocuklara yorumsuz ve

açıklamasız olacak biçimde söyletmektedir. Çoğu zaman yaşamın devamlılığı amacıyla yapılan savaşların en kesin sonucu olan ölümü, ölüme yaklaşan ama bir şekilde yok olmaktan kurtulmayı başarmış çocukların geride bıraktıkları hatıra defterleri aracılığıyla en doğrudan haliyle ilk kez bu sergide sunmaktadır. Beykal'ın amacı, ne yazık ki kabullendiğimiz savaşı yeniden gündeme getirmek ya da artık savaşlar olmasın gibi sloganlar atmak değildir. Sadece “savaşlarda çocuklar acı çekiyor” demenin ötesinde, daha fazlasını söylemek istemektedir. Bireyleri birbirinden ayıran kavramlar çocuklukta henüz gelişmemiştir. Çocuklar milliyet, cinsiyet, ırk, ülke, bayrak gibi kavramları yetişkinler tarafından tanındıktan sonra edinirler. Canan Beykal bu nedenle bu gösteride birçok sosyal gösterge sunmak istemektedir. Öncelikle uğruna savaştığımız, değer verdiğimiz, el üstünde tuttuğumuz fikirlerin kuşkulu doğasına dikkat çekmek istemektedir (Özayten, 2013, ss. 123-124).



Görsel 2.22. Kadri Özayten, *Adsız*, 1994-1995. XAMPLE, Disiplinlerarası Sanat. AKM. (Kaynak: Özayten, 2013, s. 164).

Bu bağlamda, Kadri Özyayten’in benzer temalardaki çalışmaları da izleyiciye güçlü bir çağrışım sunduğunu söylememiz mümkündür. Kadri Özyayten’in, dünya’da son yıllarda yapılan savaş görüntülerini, fotokopi-kurgu olarak eserinde kullandığı her bir karenin izleyiciye yansıttığı dehşet verici sahneler ve “Adsız” (Görsel 2.22) isimli bu enstalasyonun yanındaki bir ses cihazından Charles Neuweger’in sesinden durmaksızın “sevgi” kelimesinin duyulması, Xample sergisinin tüm amaçlarını somutlaştıran bir niteliğe bürünmektedir. Sergi salonunda Neuweger’in eserleri mekanik, optik ya da akustiktir. Neuweger ayrıca, yaşam enerjisi ile ölümün durağanlığı arasındaki zıtlığı ses aracılığıyla vurgulayan hayvan iskeletlerini de sıklıkla kullanmaktadır (Özyayten, 2013, s. 164).

Ölüm konulu enstalasyonlar yapan sanatçılardan biri de Ahmet Güneştekin’dir. Ahmet Güneştekin’in “Ölümsüzlük Odası” (Görsel 2.23) adını verdiği enstalasyon çalışmasında Anadolu mitolojisinden etkilenecek ölüm ve ölümsüzlük teması altında buluşmuştur.



Görsel 2.23. Ahmet Güneştekin, *Ölümsüzlük Odası*, 2018. Enstalasyon. (Kaynak: *Ölümsüzlük Odası*, 2018).

Eylül 2018’de Marlborough Gallery tarafından Contemporary Istanbul’da sergilenen Ahmet Güneştekin’in *Ölümsüzlük Odası*’nda 22.000 parça kafatası ve boynuz, 35 ton alüminyum kullanmıştır. Aynı zamanda çeşitli mesleklerden yaklaşık 130 kişinin emeği yer almıştır (Bayar, 2020, s. 696).



Görsel 2.24. Ahmet Güneştekin, *Ölümsüzlük Odası Detay*, 2018, Enstalasyon. (Kaynak: *Ölümsüzlük Odası*, 2018).

Bu enstalasyon metalden yapılan kafatası ile boynuzlardan oluşmaktadır. Orta noktasında yer alan tek bir başın (kafatasının) üstünde ise fazla sayıda kafatası yer almaktadır. Ortada bulunan büyük kafatasının ise Nuh’u temsil ettiği ifade edilmektedir. Göbekli Tepe’de yer alan kazılardaki buluntuların anlamsal, biçimsel ve yapısal özelliklerinin Güneştekin’in enstalasyonlarını şekillendirmiştir. Bu enstalasyonda “ölümsüzlüğü arayış ve yolculuk temaları etrafında ördüğü “Ölümsüzlük Odası” için sanatçının düşünce dünyasının etkileyici bileşiminde bir başlangıç ve bitiş noktası buluyor. Gılgamış’ın ölümsüzlüğü arayışı, tanrılardan ölümsüzlüğünü kazanan Utnapiştım’ın Gılgamış’a neden ölümsüzlüğe asla sahip olamayacağına dair verdiği bilgece öğüt ve en sonunda yenilgisini kabul edişi bu bileşimin parçaları” olarak görülmektedir (Editör, 2018).

3. YÖNTEM

Bu çalışma nitel araştırmalar kapsamında olup, Karasar'ın (2018), belgesel tarama hakkında “araştırmacının belge arasında bir iletişimin olması ve belgenin anlatmak istediği ile araştırmacının anladığı arasındaki sapmanın azaldığı oranda iletişimin başarılı sayıldığı” (s. 231) üzerine bir yaklaşım sergilediği fikrinden hareketle kavramsal çerçeve, çalışmanın amacı odağında belgesel tarama yöntemiyle oluşturulmuştur.

Çalışmanın kavramsal literatürüne ilişkin belgesel tarama kapsamında enstalasyon ile ölüm üzerine oluşturulan ana başlık ve alt başlıklara yönelik sınırlandırılmış, konuyu desteklemede yeterli olduğu düşünülen literatür bilgileri incelenmiştir. Belgesel tarama yöntemiyle araştırmaya konu edilen bilgiler, kütüphane arşivlerinden, ulusal ve uluslararası nitelikteki üniversite veri tabanlarından, erişime açık yerli ve yabancı kitap, tez, makale, bildiri gibi çevrimiçi veya basılı bilimsel kaynaklardan ve sanatçıların kişisel bloglarından elde edilmiştir. Bu bilgilere ek olarak konu kapsamında enstalasyon ve ölüm birlikteliğini enstalasyon sanatına konu edinen ve literatür bilgilerini destekleyici nitelikte görsel örnekler (sanatçı eserleri), çevrimiçi müze arşivlerinden, çevrimiçi sanat etkinlik sayfalarından ve çevrimiçi yayınlardan yararlanılarak çalışmaya katkı sağlamıştır. Literatür bilgilerinin ardından çalışmanın eskiz çizimleri yapılmış, konu kapsamında elde edilen mekân ile nesnelerle enstalasyon çalışmaları hazırlanarak araştırmacı tarafından fotoğraflanmış ve kayıt altına alınmıştır.

Çalışmanın kavramsal bilgileri temelinde uygulamalı olarak yapılan ölüm temasının enstalasyonla bulunduğu 9 farklı kişisel çalışma yer almaktadır. Bu çalışmalar ölüm temasına dair kişisel algı sunma ve mekân ile nesneyi tema özelinde anlamlandırma üzerine yapılandırılmıştır. Bu açıdan temayı kişisel anlamda doğru konumlandırmak üzere mekân bağlamında yerinde gözlem yapılarak içerisinde tüm yaşanmışlıkların sona erdiği, birinci sahiplerinin hayatta olmadığı ve yaşam alanına imkân tanımayacak şekilde yıpranmış iki katlı bir ev seçilmiştir. Bu evin fiziksel özellikleri temanın da özüne uygun olacak şekilde yine ölen kişilere ait nesnelerle kurgulanmıştır. Mekânın aktif hayat yoksunluğu anıların ve yaşamların izlerini taşımakta, her köşe ve duvar, burada bir zamanlar yaşanmış olan hayatların yankılarını sunmaktadır.

Mekanla temanın birlikteliğini destekleyici olarak kullanılan malzemeler çalışmanın anlamına katkı sağlayacak nitelikte ölüm temasıyla metaforik olarak yansıtılmak istenilen eski fotoğraflar, anahtar, ayakkabı, baston, şapka, diploma, takvim, yazma, sandık gibi ölmüş kişilerin geride bıraktığı kişisel malzemelerin yansıra anlamı destekleyici diğer malzemelerle (ayakkabılar, anahtarlar, çerçeve, kaset) anlamsal bir bütün oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Kişisel eşyaların kullanılmasında birinci dereceden aile yakınlarından yazılı dokümanla gerekli izinler alınmış ve EK 1’de izin metni sunulmuştur.



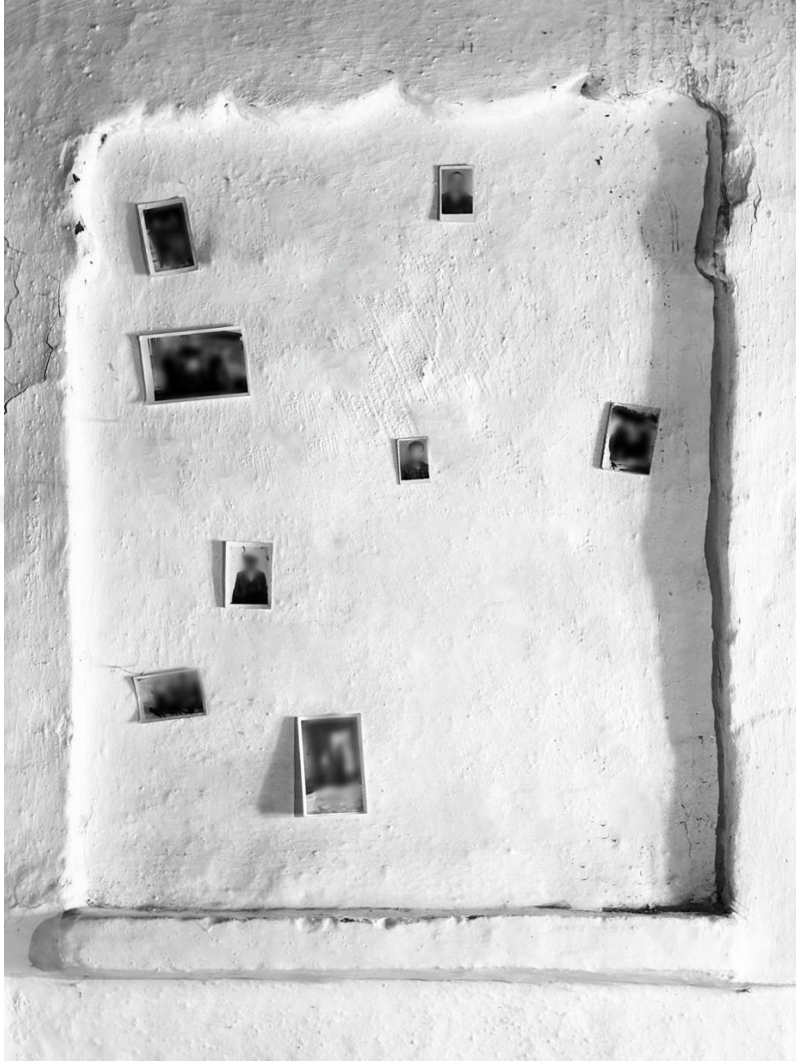
4. ÖLÜM TEMASINA BAĞLI KİŞİSEL ENSTALASYONLAR

Ölüm, insanın evrensel ve kaçınılmaz bir gerçeğidir. Bu gerçek, çoğu bilim dalının inceleme alanına dahil olduğu gibi sanat alanının da çeşitli biçimlerde ele aldığı, yorumladığı ve sorguladığı bir konu haline gelmiştir. Birçok sanatçı kendi iç dünyasında temayı nasıl şekillendirdiğine bağlı olarak (gelip geçicilik, yok oluş, varoluş ya da bir hiçlik vb.) doğrudan veya metaforik biçimde ölüm temasını farklı sanat dallarıyla sunmuşlardır.

Bu çalışmada “ölüm” temasını odağına yerleştirmiş (Tanışık Anılar, Sessiz Bekçiler (I-II), İlk-Orta-Son, Zaman-sız, Kırık Düş, Ölümün Eşiği, Temsil-ci, Yaşam Bellekleri) dokuz farklı enstalasyon sunulmuştur. Bu enstalasyonlarda ortak olan ölüm teması belirli sebeplerle yaşamdan kopan bedenın somut düzlemde görünür olmayışının ardındaki duygu ve düşünceye dair kişisel yorumlamaları içermektedir. Görünen dünyadaki bedenın yokluğu, yaşam alanı içerisinde var olamama ile birlikte yarıda kalmışlık hissi çağrıştıran, yok olmanın ardından tutulan yas, duygusal karmaşıklık, kültür, zaman ve bunu destekleyen duygu ve düşünceler betimleyici alt temalar olarak sunulmuştur. Çalışmada yer alan her bir enstalasyonda ortak temadan (ölüm) yola çıkılmış, anlatılmak istenen alt temalar bağlamında ise nesne ve mekânın ortak bütünlüğü ile çalışmaya konuyu destekleyici farklı anlamlar kazandırılmıştır.

Ölümün bıraktığı boşluğu temsil eden mekân ve sembolik nesneler, varoluşun geçici doğası hakkında da düşündürmeyi amaçlamaktadır. Enstalasyona dahil olan her öge, bir zamanlar hayatın canlı parçası iken (burada yaşam alanı içerisinde işlevsel bir özelliğı barındıran-temel anlamı çağrıştıran) artık kendine yüklenen sembolik anlamı barındıran nesneler haline dönüşerek gerçek ile birincil işlevinden arındırılmıştır.

4.1. TANIŞIK ANILAR



Görsel 4.1. Deniz Serkan Özcan, *Tanışık Anılar*, 2024. Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

“*Tanışık Anılar*” (Görsel 4.1) adı verilen bu enstalasyonda ilk görünümde ve bilindik biçimde Sontag’ın (2005), deyiimiyle “önünde sonunda bir fotoğrafta okuyacağımız anlam, onun söylüyor olması gereken şeydir” (s.29) sözünü anımsatır ve bir zamanlar yaşayan insanların hayatlarını ve hatıralarını belgeleyerek geçmişin izleri gözler önüne serer. Fakat burada beyaz bir duvara asılmış zamanın akışına ve unutulmaya karşı direnen bu fotoğraflara mekân ve nesne bağlamında yeni anlam kazandırılmıştır.

Aslında fotoğraf Barthes’ın (2016), da söylediği gibi “göndergesinden hiç ayrılmaz ve her zaman göndergesini yanında taşır gibidir. Fotoğraf’ın sonsuza dek kopyaladığı şey

aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler Fotoğraf” (ss. 16-17).

Böylece fotoğraf temsil ettiği şeyi her defasında yeniden hatırlatma eğilimindedir ve ölmüş olan birini gösteren bir fotoğraf iki şey yapar: Bir yandan, geçmişte o kişinin varlığına işaret ederken; öte yandan, onun ölümüne tanıklık ederek yeniden hatırlanma durumunu vurgular.

Çalışmada yer alan her kare bireylerin geçmişteki varlığına tanıklık etmekte yanı zamanda hem varoluşun hem de yok oluşun düalitesini sorgulamaktadır. Geçmişin kalıntıları sunan bu fotoğraflar, bir zamanlar bu duvarlar arasında yaşanan hayatları da hatırlatmaktadır. Duvarlarda sergilenen ve çoğu ölmüş kişilere ait bu fotoğraflar, bu evin geçmişteki yaşamına hiç tanıklık etmemiş ve birbirini hiç tanımayan kişilerin fotoğraflarıyla, bu evde yaşayan başka anılara tanıklık etmekte ve anıların başka anılarla söyleşmesini temel almaktadır.



Görsel 4.2. Deniz Serkan Özcan, *Tanışık Anılar Detay*, 2024. Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

Enstalasyonun en dikkat çekici özelliklerinden biri, geçen zaman için güçlü bir metafor işlevi gören örümcek ağlarıdır. Örümcek ağlarıyla bütünleştirilen fotoğraflar varlık ve yokluk düalitesinde bir kez yakalanan an'ı yeniden yakalama umuduyla kurgulanmıştır. Tıpkı Sontag'ın (2005), dediği gibi “Her durağan fotoğraf, bir yerde saklanıp yeniden bakılabilen ince bir nesneye dönüştürülmüş ayrıcalıklı bir andır” (s. 13).

4.2. SESSİZ BEKÇİLER

“*Sessiz bekçiler*” isimli enstalasyon çalışması “*Sessiz Bekçiler I*” (Görsel 4.3) ve “*Sessiz Bekçiler II*” (Görsel 4.5) olmak üzere iki seride kurgulanmıştır. Bu çalışmaların her birinde ortak nesne “anahtarlar”dır. Farklı manifestolarla anlamlandırılan bu çalışmalarda mekân olarak evin dışı ve içi seçilmiştir. Her birinde yer alan anahtarlar, mekanla ilişkili olarak farklı biçim ve anlamlarda sergilenmiştir. Burada kullanılan anahtarların bir kısmı ölen kişiler ait eşyalardan oluşmuştur.

4.2.1. Sessiz Bekçiler I



Görsel 4.3. Deniz Serkan Özcan, *Sessiz Bekçiler I*, 2024. Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

“*Sessiz Bekçiler I*” adı verilen bu enstalasyonda, artık hiçbir yaşam alanı barındırmayan evin dış cephesindeki ahşap kapının üst kısmına çivilenmiş birçok anahtar yer almaktadır. Kapı, iç dünyadan (evin içi: yaşanan dünya) dış dünyaya (evin dışı: ölüm ötesi) geçişi temsil etmektedir. Anahtarlar ve kapı, ölümün eşiğinde duran ve hayatın sonuna doğru atılan son adımları hatırlatma misalindedir. Kapının üst kısmına çivilenmiş anahtarlar ise birçok farklı yaşam ve hikâyenin ölümle birlikte sona ermesine bağlı olarak artık kapının arkasında hiçbir yaşamın olmadığı ve yaşanan dünyaya geri dönüşün olmayacağını (yaşamın çivilenmesi) vurgulamak istemiştir.



Görsel 4.4. Deniz Serkan Özcan, *Sessiz Bekçiler I Detay*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

4.2.2. Sessiz Bekçiler II



Görsel 4.5. Deniz Serkan Özcan, *Sessiz Bekçiler II*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

“*Sessiz Bekçiler II*” isimli bu enstalasyonda yine anahtarlar temel malzeme olarak kullanılmıştır. Evin bir bölümünde anahtarları tutan ahşap bölme, çeşitli eşyaları koymak üzere yapılmış dekoratif ve/ya işlevsel bir alandır. Bu niş görünümlü alana çiviler yardımıyla yerleştirilmiş ve enstalasyonun merkezinde yer alan birçok anahtar, yaşamın ve ölümün metaforları olarak sunulmuştur.

Çivilerle tahtaya çakılı olarak sergilenen her bir anahtar, bir kapının kilidini açmanın ötesinde bir canlıyı, anahtarların duvara düşen gölgeleri ise (bu enstalasyonun en önemli unsurlarından biri olmakla birlikte) canlının ölen ruhlarını temsil etmektedir. Çalışma bu yönüyle bazı inanışlarda yer alan bir örnekte Laginov’ın dile getirdiği, “Ruh aynı zamanda gölge ve ışık ile ilişkilendirilir. Kişi öldüğünde ruhu kırk güne kadar gölge şeklinde kalır, daha sonra ışığa dönüşür” (Laginov, 1993’ten alıntılan

Öksüz, 2018, s.22), ifadesini anımsatmaktadır. Mekânda yer alan nişin doğal yapısı anahtar izlerinin görünür olmasıyla kişiyi aynalamaktadır.



Görsel 4.6. Deniz Serkan Özcan, *Sessiz Bekçiler II Detay*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

4.3. İLK-ORTA-SON



Görsel 4.7. Deniz Serkan Özcan, *İlk-Orta-Son*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

“İlk-Orta-Son” (Görsel 4.7) adı verilen enstalasyon günlük ve kişisel eşyaların hayat içerisinde zamansal sürece dair bir anlatısını sunmaktadır. Yaşanılan hayatın kalıntılarına bir koştur olarak evin yıpranmış duvarında sergilenen nesneler, insan deneyiminin de bir parçası şeklinde yaşamın farklı evrelerini ve bununla bağlantılı yaşamanın derinlikli bir yorumunu ortaya koymayı amaç edinirken, nihayetinde ölümün kaçınılmaz varlığını nesnelerin bütünlüğü üzerinden sorgulamayı içermektedir.

Bu fikri desteklemek amacıyla enstalasyon çalışmasında “diploma, baston, şapka ve ayakkabı” kullanılmıştır. Duvara asılmış ve çerçevelenmiş diploma, geçmişe uzanan ilk yetişkinlik dönemiyle, entelektüel arayışın ve başarının bir sembolü olarak ortaya konulmuştur. Diplomanın bir yanına yerleştirilen şapka, basit bir aksesuarın ötesinde varlık olarak bireyin orta yetişkinlik geçmişine tanıklık etmektedir. Diplomanın diğer yanına asılmış ve ahşaptan yapılmış baston ise fiziksel gerilemenin ve yaşa bağlı olarak gerekli desteğin güçlü bir hatırlatıcısı konumundadır.

Duvarda asılı duran nesnelerin beton zeminine yerleştirilmiş siyah lastik ayakkabılar ise yaşam yolculuğunun gösterişsiz sadeliğine bir gönderme yapmaktadır. Bir zamanlar diploma, baston ve şapkanın yaşanmışlıklarıyla bedenini ağırlığını taşıyan bu ayakkabılar, şimdi hareketsiz durmakta ve hayatın bitişini ve o adımların bir daha atılamayacak oluşunu sembolize etmektedir.

4.4. ZAMAN-SIZ



Görsel 4.8. Deniz Serkan Özcan, *Zaman-sız*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

“*Zaman-sız*” (Görsel 4.8) enstalasyonu, yine bir zaman metaforuna gönderme yapar. Ancak burada beklenmedik bir zamanda gelen ölüme vurgu yapılmak istenmiştir. Açık pencere, ruhun yolculuğunu ve ölümle birlikte bu dünyadan ayrılışını temsil eder. Yaşayan bir ağaca karşı içeri açılan ahşap pencere, demir korunaklarıyla yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi, takvimden kopmuş ve savrulmuşlar yapraklar, yaşamdan kopuşu betimler. Örümcek ağı ise zamanın artık işlemeyen ve durgun yanını ortaya koyar.



Görsel 4.9. Deniz Serkan Özcan, *Zaman-sız Detay*, 2024, Enstalasyon. Ankara.
(Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

4.5. KIRIK DÜŞ



Görsel 4.10. Deniz Serkan Özcan, *Kırık Düş*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

“*Kırık Düş*” (Görsel 4.10) olarak adlandırılan bu çalışma, artık yaşamın olmadığı bir evin, boş kalmış beyaz kerpiç duvarına asılan kırık bir çerçeveyi göstergeleştirmektedir. Bu çerçeve, evin duvarında ve açıkta yer alan nişin tam ortasına yerleştirilmiş, altında ise üç adet örtüyle kapatılmış başka nişlerle bütünleştirilmiştir. Kırık çerçeve, yaşamın aniden sona ermesi ile geride kalanların hissettiği duygusal kırılmalık ve yoksunluk duygularına bir gönderme yapmaktadır. Mekânın bütünlüğüne dair çerçeveden ayrı üç kapalı niş ise geride kalanların örtük duygularını yansıtmaktadır.



Görsel 4.11. Deniz Serkan Özcan, *Kırık Düş Detay*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

Gerçekten de aniden gelen bir kayıp tıpkı kırılmış ve bütünü tamamlanamamış çerçevedeki boşluklar gibi yoksunluk duygusuyla hayata dair boşluklar bırakır. Işıkla beyaz zemine düşen karanlık olarak çerçevenin gölgesi ise ruh izi anlamında kurgulanmıştır.

4.6. ÖLÜMÜN EŞİĞİ



Görsel 4.12. Deniz Serkan Özcan, *Ölümün Eşiği*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

Evin önüne ayakkabıların bırakılmasıyla yapılan “*Ölümün Eşiği*” (Görsel 4.12) isimli enstalasyon çalışması, yine insanın var olmasına ve yaşamının son bulmasına dair bir metafor sunmaktadır. Burada artık yaşam alanı barındırmayan fakat birçok yaşama önceden tanıklık etmiş ahşap sokak kapısının önünde birçok ayakkabı yer almaktadır. Bu ayakkabıların bir çifti dışında geri kalanlarının yönü evin içine, diğer ayakkabı çifti

ise şu an hayatta olmayan birinin ayakkabısı olarak evin dış yönüne bakacak şekilde yerleştirilmiştir (Görsel 4.13).

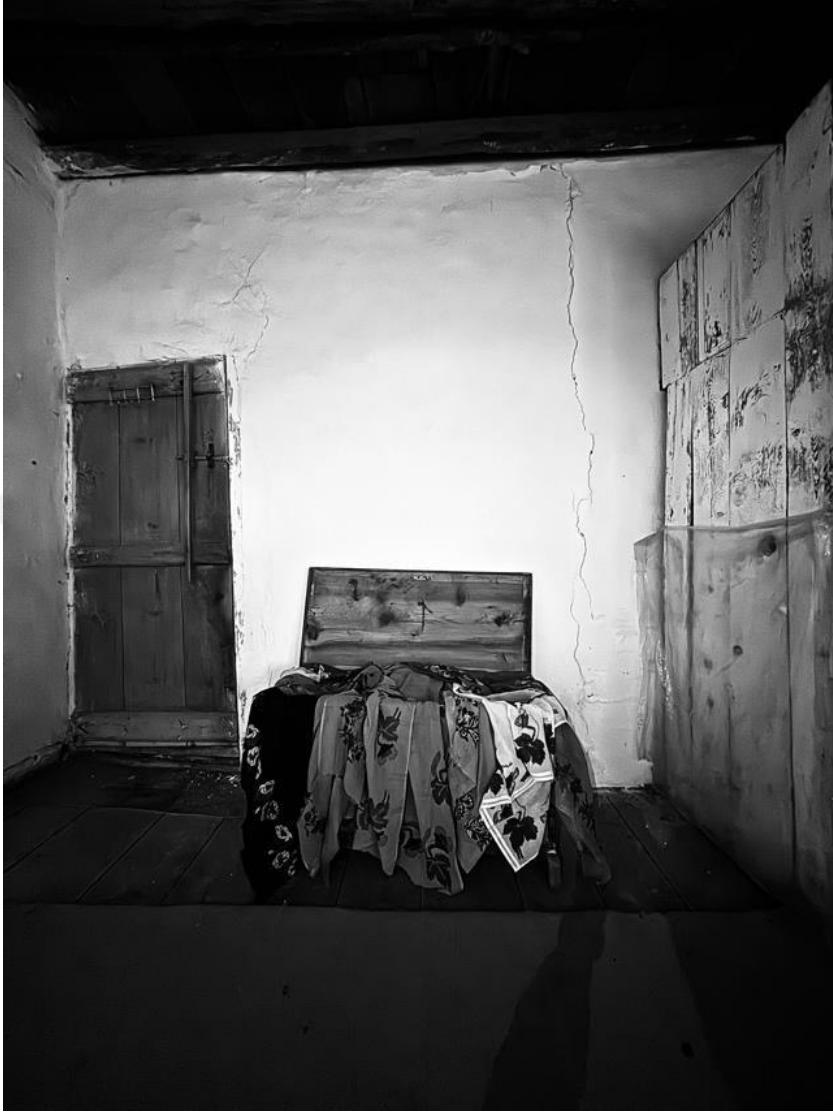
Türk halk kültüründe ölen kişilerin ayakkabılarıyla ilgili yapılan birçok ritüel bulunmaktadır. Konuyla ilgili olarak çeşitli yörelerde “...biri ldğu zaman ayakkabılarının kapı önüne çıkarılması” (İnan, 2015, s.2’den alıntılایan Ergöz, 2023, s.2023; Polat, 2023, s.60) geleneği srdrlmştir. Çeşitli anlamlar da barındırılabilđiėi gibi ayakkabının ölen kişinin yasını sürdürmenin bir göstergesi olduğunu söylemek mümkündür.

Bu bağlamda “lmn Eşiği”ne bırakılmış ayakkabılarla bir anlam birlikteliği kurulmuştur. şöyle ki, eve doğru bakan ayakkabılar yaşayan aile bireylerinin, ölen kişinin yasını tutmak için evde bulunma halini göstermektedir. Ancak bu düzenin içinde, ölen kişinin ayakkabıları dışarıya doğru bakacak şekilde diğerlerinden farklı konumlandırılmıştır. Bu ayakkabılar ise hayatın son buluşunu ve yaşam yolculuğunun sona ermesini temsil etmektedir.



Görsel 4.13. Deniz Serkan zcan, *lmn Eşiği Detay*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan zcan, kişisel koleksiyon, 2024).

4.7. TEMSİL-Cİ



Görsel 4.14. Deniz Serkan Özcan, *Temsil-ci*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

Sandık, yine Anadolu kültüründe çeyizi saklama geleneğinin bir parçası olarak uzun yıllar varlığını korumuştur. Konuyla ilgili yapılan çalışmalar (Koca ve Baran, 2014, ss.28-32, Salman ve Kırkincioğlu, 2014, s.50, Ölmez, 2024, s.53) birçok yörede sandıkların değerli eşyaları (çeyiz, özel gün giysileri vb.) saklama ve koruma işlevinden söz etmektedir. Bu eşyalardan biri olan yazmaların (başa örtülen) çeyiz geleneğinde önemli parçalar arasında yer aldığı belirtilmektedir (Kurt, 2020, s.364).

“*Temsil-ci*” (Görsel 4.14) isimli bu enstalasyonda ölen bir kadının çeyizinden kalma ve ahşap baskı yöntemiyle desenlendirilmiş yazmalar yer almaktadır. Üreten ve

kullanan kişilerin artık hayatta olmadığı bu malzemeler, eski bir sandığın içine yerleştirilmiştir.

Ağız açık bırakılmış sandık ve sandığın içinden çıkan yazmalar, burada kültüre uzanan bir yaşam biçimini temsil etmektedir. Ölümle birlikte bu kültürün yaşatılmasının güçlüğü betimlenmiştir. Sandığın kapağı açıldığında, ölümden sonra yarım kalan bir hayat ortaya çıkmaktadır. Terkedilmiş sandık ve sandıktan çıkan yazmalar kökleri içinde kalsa da bu kültürü yaşatan en canlı tanıkların ölümüyle birlikte kültürel varoluşun da sona erebileceği gerçeğine uzanmaktadır.



Görsel 4.15. Deniz Serkan Özcan, *Temsil-ci Detay*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

4.8. YAŞAM BELLEKLERİ



Görsel 4.16. Deniz Serkan Özcan, *Yaşam Bellekleri*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

Bu evin dış cephesine çivilenmiş kasetlerle sergilenen “*Yaşam Bellekleri*” (Görsel 4.16) isimli bu çalışma, insan hayatının yaşanmışlığını temsil eder. Burada ana obje olan kasetler, bu yaşanmışlığın son bulmuşluğuna özdeştir. Kasetlerin içindeki film, hayatın dokusunu, deneyimlerin ve anıların bir araya gelmiş halini simgelemektedir.

Hayatın dışavurumunun bir yansıması olarak kasetlerin sergilendiği alan, her bir kasetin yaşanmış hikayelerini ve dolayısıyla bellekleri kendinde saklar. Böylelikle her bir bireye dair yaşanmışlıklar yine başka bir yaşam alanının belleğiyle buluşur. Geçmişin belleği burada asılı kalarak anıya dönüşür. Kasetlerin içine hapsedilmiş hayat hikayelerinin hatırlanmak istenen belleklerde somutlaştırılmasını amaçlanır. Bu, yaşamın kayıtlarıyla hayata dair bir aktarım ve hatırlamak isteyende bir iletişim biçimi yaratır.

Tıpkı kimi filmlere konu olmuş ailelerin kasetler aracılığıyla diyalog kurması, geçmiş ve geride bıraktıklarını, kasetler aracılığıyla özlem gidererek gerçekleştirmesi gerçeğine uzanması gibi (Uçar İlbuğa, 2016, s.102).



Görsel 4.17. Deniz Serkan Özcan, *Yaşam Bellekleri Detay*, 2024, Enstalasyon. Ankara. (Kaynak: Deniz Serkan Özcan, kişisel koleksiyon, 2024).

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Enstalasyon, geçmişte olduğu gibi günümüzde de izleyiciyle sanatçıyı ortak değerle buluşturan önemli bir sanat alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Sanatçılar, mekânı keşfetme, deneyimleme ve anlamlandırma fırsatı buldukları çeşitli enstalasyon çalışmalarını nesnelere yükledikleri anlamlarla ortaya koyma yoluna gitmişlerdir. Böylece yeni bir bakış açısı geliştirme, farklı düşünme biçimi sunma, yeni bağlamlar kurma ve sanat diliyle etkileşim sağlama noktasında enstalasyonların önemli bir sanat alanı haline geldiği düşünülmektedir.

Enstalasyon sanatını, mekân ve nesne bağlamında sanatçının da bu sürecin yaratımına katkı sağladığı şekilde bir çeşit dönüştürme ve deneyimleme biçimi olarak ifade etmek mümkündür. Burada yaratılan kurgusal düzen, mekân ve nesneyle birlikte sanatçının kavramsal anlatımına hizmet ederken aynı zamanda etkileşimli bir sanat pratiği de sunmaktadır.

Enstalasyon sanatında sanatçıların zaman kavramını manipüle etmeleri, mekânı dönüştürmeleri ve malzemenin özelliklerini kullanmaları, enstalasyonun gücünü ve etkisini arttıran unsurlar olarak görülmüştür. Enstalasyon sanatının bu dinamik unsurlarını deneyimlemeleri ve/ya anlamlandırmalarının, sanatçılar, izleyiciler ve okuyucular açısından çalışmanın bütününe dair önemli kazanımlar sağladığı düşünülmektedir.

Enstalasyon sanatının tarihsel süreci, sanat dünyasında önemli bir dönüşüm izleri taşımaktadır. Tarihsel süreç boyunca, enstalasyon sanatının farklı dönemlerde evrildiği ve değiştiği görülmüştür. Sanatçıların mekân ve nesneyi kurgusal anlamda yeniden anlamlandığı enstalasyon sanatının yaratıcılığa ve deneyime dair yeni olanaklar ve görünümeler sunduğunu ifade etmek mümkündür.

Sanatçıların ölüm temasına bağlı olarak ortaya koydukları enstalasyon çalışmaları incelendiğinde; kendine has ve dikkat çekici yaklaşımları, farklı kültür ve tecrübeler üzerinden ölüm kavramını yeniden ele alma ve sanat katılımcılarının da bu deneyime dahil olmasını sağlama gayretleri görülmüştür. Her sanatçının kendine has üslubu, anlatım ve aktarım biçimi olduğu, deneyimlerinden yola çıkarak mekân ve izleyici bağlantısıyla birlikte farklı şekillerde güçlü bir aktarımlarının olduğu sonucuna

varılmıştır. Mekân ve nesne bağlamında bütünsel bir bağlam oluşturulduğu, nesnelerin ise bilindik anlam ve pratik eylemlerinden soyutlanarak anlamı destekleyici ve soyutlayıcı biçimde anlatıya dahil edildiği görülmüştür.

Bu kapsamda çalışmada enstalasyon sanatı çeşitli açılardan incelenmiş ve ölüm temasından yola çıkılarak dokuz farklı kişisel enstalasyon çalışması yapılmıştır. Özellikle kavramsal açıdan ölüm temasının sanat eserlerinde nasıl ele alındığı ortaya konularak kişisel yaratımlarla ana tema ve alt temalar bağlamında mekân ve nesnede tematik bir sorgulama deneyimi yoluna gidilmiştir.

Dolayısıyla her bir çalışma aynı ana temada buluşmuş ancak ana temaya bağlı alt tema metinlerini destekleyici kurgusal pratikler, anlatının bir parçası olarak belirlenmiş mekân ve nesnelerle oluşturulmuştur. Mekân olarak ana temayla özdeş biçimde yaşam alanına sahip olmayan bir ev seçilmiş ve mekân tema bağlamında ölen insanların özdeşi olarak kullanılmıştır. Eski fotoğraflar, ayakkabı, şapka, baston, diploma, kırık çerçeve, mum, anahtar, yazma, takvim, kaset ve sandık gibi malzemeler ise her bir çalışmanın anlatmak istediği alt temayı desteklemek adına yer almıştır.

Sonuç olarak bu çalışmada çeşitli bilimsel kaynaklar ve ile desteklenerek sanatçıların örnek pratik uygulamalarına dönüşen özgün bir fikir ve değer üretme amacıyla enstalasyonda ölüm kavramının işleyiş biçimleri mekân ve nesne odağında ortaya konulmuş, ardından ölüm teması bireysel bir anlatımla enstalasyon sanatı kapsamında sunulmuştur. Burada Berger'in (1995), bir sözünü hatırlatmak gerekirse "düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler" (s.8) der. Dolayısıyla ölüm temasına bağlı kişisel enstalasyonların sunulması sanatın bireysel deneyimlerle nasıl ortaya konulduğunu gösterirken kişisel anlamda içsel ve öznel değerlendirmelerin de toplumsal ve kültürel değerlerden ayrı düşünülemeyeceği sonucunu ortaya koymaktadır. Bu deneyimlerin bireysel düşünceyle birlikte toplumsal ve kültürel bellekte harmanlanarak enstalasyon sanatının anlamını ve derinliğini artırdığını söylemek mümkündür.

Bu noktadan hareketle enstalasyon sanatının sadece sanatın bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda insan deneyiminin derinliklerine ulaşmada da önemli bir sanat dalı olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. Ayrıca günümüzün sanat anlayışıyla

temayı kavramsal ve tematik açıdan desteklemede kullanılan her türden yenilikçi ve dijital biçimlerin de enstalasyon sanatını izleyiciye ulaştırmada daha etkili hale getireceği düşünülmektedir. Bu bağlamda konunun farklı disiplinlerle ve bakış açılarıyla ortaya konulabilmesi önerilmektedir.



KAYNAKÇA

- Ahmet Güneştekin ölümsüzlük odası contemporary İstanbul'da.* (2018, 19 Eylül). İndigo. https://indigodergisi.com/2018/09/ahmet-gunestekin-olumsuzluk-odasi-contemporary-istanbul/#google_vignette.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atalan, O. (2012). Ready-made kavramı günümüz sanatına ve sanatçısına etkisi. *Yedi Dergisi*, (7), 23-30. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203720>.
- Balcı, H. (2023). Joseph Beuys'un çalışmalarında kendilik pratikleri ve özneleşme süreci. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(2), 545-560. DOI: 10.20488/sanattasarim.1403866.
- Barthes, R. (2016). *Camera lucida - fotoğraf üzerine düşünceler.* İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Bayar, A. (2020). Çağdaş görsel sanatta yeniden üretim ve sınırların belirsizliğini Benjamin ve Adorno'nun izinden sürmek. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(2), 679-705. DOI: 10.29135/std.701597.
- Benzi, F. (2018). *(Giacomo Balla) ricostruzione futurista dell'universo.* Cenova: Sagep Editori.
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1986).
- Brock, D. W. (1993). *Life and death.* New York: Cambridge University Press.
- Burt, R. (1995). Zurich dada conference. *Dance Research Journal*, 27(1), 65–67. <https://www.jstor.org/stable/1478444>.
- Chambers-Letson, J. T. (2009). Contracting justice: the viral strategy of felix gonzalez-torres. *Criticism*, 51(4), 559–587. <https://www.jstor.org/stable/23131532>.

Cottington, D. (1988). What the papers say: politics and ideology in Picasso's collages of 1912. *Art Journal*, 47(4), 350–359. <https://www.jstor.org/stable/776984>.

Damien Hirst's shark: nature, capitalism and the sublime. (2024). Tate. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>.

Dietrich, D. ve Schwitters, K. (1991). The fragment reframed: Kurt Schwitters's "merz-column." *Assemblage*, 14, 83–92. <https://www.jstor.org/stable/3171101?origin=JSTOR-pdf>.

Editör, (2018, 19 Eylül). Ahmet Güneştekin ölümsüzlük odası contemporary istanbul'da. *İndigo*, https://indigodergisi.com/2018/09/ahmet-gunestekin-olumsuzluk-odasi-contemporary-istanbul/#google_vignette.

Ergöz, R., (2023). Van Gölü havzası halk inanışlarında kapı ve eşik. *Folklor Akademi Dergisi*. 6(3), 1208 – 1230.

Felix Gonzalez-Torres. (2023). Artsy. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://www.artsy.net/artwork/felix-gonzalez-torres-untitled-perfect-lovers>.

Ferriani, B. ve Pugliese, M. (ed.). (2013). *Ephemeral monuments: history and conservation of installation art*. Los Angeles: Getty Publications.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Fruit dish and glass. (2024). Metmuseum. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490612>.

Gül Durukan, S. N., Renkçi Taştan, T. ve Önel Kurt, E. (2017). İstanbul'da kamusal alanda sergilenmiş enstalasyonlara ilişkin envanter çalışması. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 37-72. DOI: 10.7456/10604100/010.

- Gürdaş, B. (2024). 1990’larda Türkiye’nin uluslararası sanat etkinliklerine katılımı. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(16), 1-15. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1412982>.
- Harren, N. (2016). Fluxus and the transitional commodity. *Art Journal*, 75(1), 44–69. <https://www.jstor.org/stable/43967652>.
- Hasol, D., Gevgilili, A., ve Özer, B. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi. Cilt 3*, İstanbul: YEM Yayınevi.
- Hofmann, I. E., (1996). Documents of dada and surrealism: dada and surrealist journals in the mary reynolds collection. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22(2), 131–197. <https://www.jstor.org/stable/4104318?origin=JSTOR-pdf>.
- Hudson, M. (2015). Schwitters’s “ursonate” and the “merz” barn wall. *Leonardo Music Journal*, 25, 89–92. <https://www.jstor.org/stable/43832538>.
- Janecek, G. J. (1992). Minimalism in contemporary Russian poetry: vsevolod, nekrasov and others. *The Slavonic and East European Review*, 70(3), 401–419. <https://www.jstor.org/stable/4211010?origin=JSTOR-pdf>.
- Joseph Kosuth. (2024). Moma. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://www.moma.org/collection/works/81435>.
- Karakoç, M. (2016). Paleolitik çağda mezarlar ve ölüm kavramı. *Folklor/Edebiyat*, 22(87), 173-194. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/542002>
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel irade algı çerçevesi ile bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar ilkeler teknikler*. (33. bs.) Nobel Yayıncılık.
- Karatay, A. (2019). Duyulardan algılara kodlanan sanat: interaktif enstalasyon sanatı. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 511-518. DOI: 10.7816/ulakbilge-07-39-01.

- Koca, E., ve Baran, H. (2014). Eskişehir ili geleneksel kadın şalvarları. *Arış Dergisi*, (10), 26-33. DOI: <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.58>.
- Kurt, G. (2020). Yazma sandıkları. *Folklor Akademi Dergisi*. 3(4), 364 – 380. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/folklor/issue/58667/811570>.
- Küçüköner, H. (2023). Kavramsal sanat perspektifinden Ai Weiwei ve toplumsal hassasiyeti. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 9(76), 4939-4946. DOI: http://dx.doi.org/10.29228/sm_rvj.72959.
- Lyon, C. (1989). A shared vision an introduction to “Picasso and Braque: pioneering cubism.” *MoMA*, 2(2), 7–13. <https://www.jstor.org/stable/4381090>.
- Malpas, J., ve Solomon, R. (2006). *Ölüm ve felsefe*. (N. Küçük, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1998).
- Medina, C. (2005). The “kulturbolschewiken” ı: fluxus, the abolition of art, the soviet union, and “pure amusement.” *RES: Anthropology and Aesthetics*, 48, 179–192. <https://www.jstor.org/stable/20167686>.
- Mink, J. (2004). *Duchamp*. Köln: Taschen.
- Monument 1986*. (2023). Artbasel. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/73511/Christian-Boltanski-Monument>.
- Odunpazarı modern müze 7 eylül’de açılıyor, (2019, 12 Haziran). *Yapıdergisi*. <https://yapidergisi.com/odunpazarı-modern-muze-7-eylulde-aciliyor/>.
- Öksüz, G. (2018). Türk ve Rus mitolojilerinde mitik dünya, ölüm ve ruh anlayışı. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(15), 10-29. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/avrsyad/issue/42259/509729>.
- Ölmez, F. N. ve Kartal, Z. (2024). *İncesu halk kültürü: Isparta - keçi borlu - ardıc gıvratan bilge*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.

Ölümsüzlük odası (2018). ahmetgunestekin.com. Erişim 13 Eylül, 2024, https://ahmetgunestekin.com/dt_portfolios/olumsuzluk-odasi/.

Özayten, N. (2013). *Mütevazı bir miras — Nilgün Özayten kitabı*. İstanbul: Salt. Erişim 25 Ekim, 2024, https://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_final_240513_scrd.pdf

Özkan, Ö. ve Öz, O. (2023). Christian Boltanski'nin sanatında ölümden arda kalan: anıt, arşiv ve hafıza. *Sanat Yazıları*, (49), 495-510. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyazilari/issue/81001/1318044>.

Philip Corner. (2024). Fluxusmuseum. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://fluxusmuseum.org/philip-corner/>.

Polat, H. (2023) Sivas'ın Gürün İlesine bağlı yolgeçen ve Güldede köylerindeki ölümü düşündüren inanç ve uygulamalar. *AHBVÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (9), 55-72. DOI: 10.56387/ahbvedebiyat.1369251.

Ran, F. (2009). *A history of installation art and the development of new art forms: technology and the hermeneutics of time and space in modern and postmodern art from cubism to installation*. Peter Lang.

Reiss, J. (2001). *From margin to center: the spaces of installation art*. London: Mit Press.

Renkçi Taştan, T. (2016). Hazır yapım (ready-made) enstalasyon üzerine okumalar. *Tojdac*, 6(4), 471-478. DOI: 10.7456/10604100/010.

Rondeau, J.E. (1999). Untitled (last light), 1993 by Felix Gonzalez-Torres. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(1), 84–100. DOI: <https://doi.org/10.2307/4113009>.

Ross, C. (2013). Movement that matters historically: Janet Cardiff and George Bures Miller's 2012. *Alter Bahnhof Video Walk*. *Discourse*, 35(2), 212–227. DOI: <https://doi.org/10.13110/discourse.35.2.0212>.

Rounthwaite, A. (2010). Split witness: metaphorical extensions of life in the art of Felix Gonzalez-Torres. *Representations*, 109(1), 35–56. DOI: <https://doi.org/10.1525/rep.2010.109.1.35>.

Salman, F. ve Kırkincioğlu, Z. (2014). Geçmişten günümüze Erzurum’da ehram (ihram) dokumacılığı. *Arış Dergisi*, (10), 42-51. DOI: <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.60>.

Singh, R. (2007). *Death, contemplation and Schopenhauer*. Canada: Ashgate Publishing.

Sontag, S. (2005). *On photography*. New York: Rosetta Books.

Soylu, R. (2019). Resimde ölüm ve fanilik imgelerinin göstergebilim çözümlemeleri, *The Journal of Turk-Islam World Social Studies*, 23(23), 40-52. DOI: 10.29228/TIDSAD.40183.

Still life with chair caning. (2024). Metmuseum. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/755493>.

Susuz, M. (2021). Transformation of object in contemporary art within the context of ‘process’ concept. In S. Jackowicz ve O. T. Ozturk (Eds.), *Proceedings of ICSES 2021-- International Conference on Studies in Education and Social Sciences* (ss. 216-222), Antalya, TURKEY. ISTES Organization.

The temptation of Saint Anthony, 1946 by Salvador Dali. (2024). Dalipaintings. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://www.dalipaintings.com/temptation-of-saint-anthony.jsp>.

Uçar İlbuğa, E. (2016). Babamın sesi ve annemin şarkısı filmlerinde belleğin izinden geçmiş ve bugün. *Global Media Journal Turkish Edition*, 7(13), 1-14. https://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/sayilar/2016_guz/07_emina_ucar_ilbuga.pdf.

Untitled (portrait of ross in l.a. (2024). Artic. Erişim 25 Ekim, 2024, <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>.

- Uzun, İ. ve Birlik, İ. (2022). Resim sanatı içinde ‘memento mori’ kavramı. *Anlambilim MTÜ Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2(1), 18-27. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2467891>
- Van Saaze, V. (2013). *Installation art and the museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wünsche, I. (2017). Exile, the avant-garde, and dada: women artists active in Switzerland during the first world war. I. Wünsche ve T. Malycheva (Ed.), *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle* içinde (ss. 48–68). Brill.
- Yerce, N. E. (2007). *Enstalasyon ve mekanı* (Tez no. 223607) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yeşiloğlu, D. (2009). *Türk seramiğinde enstalasyon*. (Tez no. 408678) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yılmaz, A. (2019). Damien Hirst’ün eserlerinde “ölüm” teması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(57), 577-586. DOI: 10.7816/idil-08-57-04.
- Zafer, C. (2019). Ölüm olgusu ve ölümün sosyolojik etkileri. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(15), 64-82. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/884611>.

EKLER

EK 1

İZİN FORMU

“Enstalasyon Sanatında Ölüm Kavramının İncelenmesi” başlıklı yüksek tezi evrensel gerçekliğin içselleştirilerek nesnelere yüklenen metaforik anlamların mekânsal bağlamda öznel yorumlamalarla nasıl bir anlatıya dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sanatçıların belirli bir tema üstünden kendi anlatısını yaratma çabası zihinsel ve pratik anlamda sanatsal beceriyi kazanma ve aktarma yolunu da gözler önüne sermektedir. Bu kapsamda yapılan enstalasyon çalışmalarında ölüm teması kişisel anlamda içselleştirilerek zihinsel ve duygusal yanılısamanın bir parçası olmakla birlikte başka nesneler ve mekânsal bağlamların eser üstünde bir araya gelerek bireysel ve kolektif açıdan yeniden üzerine düşünme ve anlamlandırma fırsatı sunması açısından önemli görülmektedir.

Bu form, Çankırı Karatekin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim dalında Doç. Arzu EVECEN danışmanlığında yürütülmekte olan “Enstalasyon Sanatında Ölüm Kavramı” başlıklı yüksek tezi kapsamındaki enstalasyonlarda kullanılmak üzere birinci dereceden aile yakınlarından kişisel eşya ve kişisel arşivlerin kullanımına dair izin formudur. Bu formu imzalamak birinci dereceden aile yakınlarının her türden kişisel eşyalarının bu çalışma kapsamında kullanılması ve fotoğraflanması onayını içerir.

Birinci dereceden aile yakınımın bana intikal eden fotoğraf/anahtar/yazma/ev/sandık/şapka gibi kişisel eşyaların tez kapsamında kullanılmasını kabul ediyorum.

Ad-Soyad
Tarih
İmza

