



**YERLEŞTİRME (ENSTALASYON) VE YER-MEKANA ÖZGÜ
YERLEŞTİRME SANATI: SANATÇININ YER-MEKAN TANIMI ÜZERİNE
BİR İRDELEME**

Sanatta Yeterlik Tezi

Simay Özkan Bilgiç

Eskişehir 2024

**YERLEŞTİRME (ENSTALASYON) VE YER-MEKANA ÖZGÜ
YERLEŞTİRME SANATI: SANATÇININ YER-MEKAN TANIMI ÜZERİNE
BİR İRDELEME**

Simay ÖZKAN BİLGİÇ

SANATTA YETERLİK TEZİ

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Buğru Han Burak KAPTAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Nisan 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Simay Özkan Bilgiç'in "Yerleştirme (Enstalasyon) ve Yer-Mekana Özgü Yerleştirme Sanatı: Sanatçının Yer-Mekan Tanımı Üzerine Bir İrdeleme" başlıklı tezi **19 Nisan 2024** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin 37. maddesi uyarınca, İçmimarlık Anasanat dalı İçmimarlık Programı'nda Sanatta Yeterlik tezi değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı): Prof. Buğru Han Burak KAPTAN

.....

Üye: Prof. Güldane ARAZ AY

.....

Üye: Prof. Banu APAYDIN

.....

Üye: Dr. Öğr. Üy. Enes Can KILIÇ

.....

Üye: Dr. Öğr. Üy. Özlem KURT ÇAVUŞ

.....

.....

Prof. Dr. Saime ÖNCE

Enstitü Müdürü

ÖZET

YERLEŞTİRME (ENSTALASYON) VE YER-MEKANA ÖZGÜ YERLEŞTİRME SANATI: SANATÇININ YER-MEKAN TANIMI ÜZERİNE BİR İRDELEME

Simay Özkan Bilgiç

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Nisan 2024

Danışman: Prof. Buğru Han Burak Kaptan

Endüstrileşme süreciyle birlikte sanat, sanatçı, eser ve izleyici arasındaki ilişkide önemli değişimler yaşanmıştır. Bu değişimler, çağdaş sanatın getirdiği yeniliklerle birlikte sanat eserlerinin izleyici ile doğrudan etkileşime girmesine yol açmıştır. Bu durum, yerleştirme sanatının da gelişimini sağlamış ve sanat ile tasarım arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak eser ve yer-mekan tanımında da önemli bir değişime neden olmuştur. Sanatçılar, yerleştirme eserlerini üretirken yer-mekan kavramını yeniden sorgulamış ve bu konuda farklı perspektifler ortaya koymuştur. Bu bağlamda, sanatçıların yer-mekan düşüncesi ve eser üretim süreçlerindeki yaklaşımları üzerine odaklanan bu çalışma, yerleştirme sanatının niteliklerini ve yer-mekan kavramını tanımlamayı amaçlamıştır. Bu çalışma kapsamında, sanatçı görüşlerine odaklanılmıştır. Yerleştirme sanatının niteliksel özellikleri ile boşluk ve yer-mekan kavramı, “sanatçının yer-mekan düşüncesi” kapsamında ele alınmış ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın kapsamı, en az bir adet sergilenmiş ve mekana özgü eseri olan sanatçılar ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemleri tercih edilmiş ve belirlenen amaçlı örneklem grubuna, derinlemesine görüşme yöntemi ile yarı yapılandırılmış sorular iletilmiş, çıkan verilerin çözümlemesi aşaması ise, nitel çözümleme tekniklerinden betimsel ve söylem çözümlemesi aracılığı ile analiz edilmiştir. Araştırma ve bulgulardan elde edilen sonuçlarda, sanatçılara dair güncel ve detaylı bir yerleştirme sanatı tanımı elde edilmiş, sanatçının yer-mekan düşüncesinin ortaya koyduğu yeni bir yer-mekan tanımı ortaya çıkartılmış ve yerleştirme eserin yer-mekan ile etkileşimi detaylandırılmıştır.

Anahtar Sözcükler; Yerleştirme sanatı, Enstalasyon sanatı, Yer-Mekana Özgü, Boşluk, Yer, Mekan, Sanatçı

ABSTRACT

INSTALLATION AND SITE-SPECIFIC INSTALLATION ART: AN EXAMINATION ON THE ARTIST'S DEFINITION OF PLACE-SPACE

Simay Özkan Bilgiç

Department of Interior Design
Anadolu University, Graduate School, April 2024

Supervisor: Prof. Buğru Han Burak Kaptan

Important changes have occurred in the relationship between art, artists, artworks, and audiences due to industrialization. These changes, along with the innovations brought about by contemporary art, have made it possible for art pieces to directly interact with the audience. This has led to the development of installation art and the blurring of the line between art and design, thereby reshaping the definition of artwork and space. Artists have questioned the concept of place-space and presented different perspectives on this issue while producing installation works. In this context, This study focuses on artists' approaches to the idea of place-space and their methods in the production processes of artworks, aiming to define the qualities of installation art and the concept of place-space. The views of the artists were focused on within the scope of this study. The qualitative characteristics of installation art and the concept of space and place-space are discussed and defined within the scope of "the artist's idea of place-space". The scope of the research was limited to artists who had at least one exhibited site-specific work. Qualitative research methods were preferred in this study and semi-structured questions were asked to the purposive sample group determined by in-depth interview method, and the data obtained were analyzed by qualitative analysis methods such as discourse analysis and descriptive analysis. In the results obtained from the research and findings, an up-to-date and detailed definition of installation art was obtained, a new definition of place-space was put forward by the artist's idea of place-space, and the interaction of installation work with place-space was detailed.

Keywords: Installation art, Site-specific, Space, Place, Artist,

TEŞEKKÜR

İçmimarlık eğitimine adım attığım günden beri yanımda olan, bu çalışmanın oluşumu ve gelişimi süresince düşüncelerini ve değerli görüşünü esirgemeyen yol göstericim, danışmanım *Prof. Buğru Han Burak Kaptan*'a teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca bana verdiği ilham, destek ve teşvik için kendisine müteşekkirim. Yapıcı yorumları ile çalışmama çok değerli katkılarda bulunan kıymetli jüri üyeleri *Prof. Güldane Araz Ay, Prof. Banu Apaydın, Dr. Öğr. Üyesi Enes Can Kılıç* ve *Dr. Öğr. Üyesi Özlem Kurt Çavuş* hocalarıma içten teşekkürlerimi sunarım. Çalışmanın veri toplama aşamasının gerçekleşebilmesini mümkün kılan ve değerli görüşlerini sabırla paylaşan değerli sanatçılarımız; *Alper Aydın*'a, *Berna Dolmacı*'ya, *Deniz Kulaksızoğlu*'na, *Didem Erbaş*'a, *Ecem Dilan Köse*'ye, *Eda Çekil*'e, *Gökçe Hiçyılmaz*'a, *İnci Furni*'ye, *Kerem Ozan Bayraktar*'a, *Mehmet Ali Uysal*'a, *Merve Ünsal*'a, *Seçkin Pirim*'e, *Serkan Özkaya*'ya, *Şakir Gökçebağ*'a ve *Yaşam Şaşmazer*'e çok teşekkür ederim.

Sanatta Yeterlik sürecim boyunca araştırma görevlisi olarak çalıştığım Atılım Üniversitesi, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü öğretim üyelerine teşekkür ederim. Akademik sürecim boyunca gösterdiği sonsuz destek ve anlayış için *Doç. Dr. Elif Güneş*'e, akademik alanda bana olan inancı, desteği, özverisi ve öğrettiği her şey için *Doç. Dr. Çılga Resuloğlu*'na sonsuz minnettarım. Süreç boyunca bütün duygularımı kucaklayan, tecrübeleri ve yönlendirmeleri ile içimi ferahlatan *Dr. Öğr. Üyesi Dilşa Günaydın Temel*'e, *Dr. Öğr. Üyesi Gizem Yakupoğlu*'na ve *Dr. Öğr. Üyesi D. Can Hatunoğlu*'na, bu süreçte benimle aynı yolculuğu paylaşan, uzun yıllardır bütün sevinç ve stresime ortak olan *Araş. Gör. Dilek Şahin*'e yanımda oldukları için teşekkür ederim.

Ayrıca eğitim sürecim boyunca uzakta dahi olsalar desteklerini ve bana olan sevgilerini, inançlarını hep yanımda hissettiğim sevgili ailem *Emine Özkan*, *Kamil Özkan* ve *Alihan Özkan*'a, hayatımı güzelliklerle bezeyen, süreç boyunca hayatın bütün yükünü büyük bir fedakarlıkla sırtlayan, her şeyi kolaylaştıran ve bana olan güvenini, inancını bir an olsun benden esirgemeyen en büyük destekçim sevgili eşim *Oğuz Yüksel Bilgiç*'e, evimizin minik neşesi oğlumuz *Ares*'e kalbimin en derinlerinden minnet duygularımı sunarım.

Yarınlarımızın sanat, tasarım ve bilimin ışığında şekillenmesi dileğiyle...

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BELGESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Simay Özkan Bilgiç

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BELGESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xiii
KISATMALAR DİZİNİ	xv
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	3
1.4. Alan yazın ve Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar	7
2. YÖNTEM	8
2.1. Araştırmanın Yöntemi	9
2.1.1. Araştırmanın evren ve örnekleme	11
2.1.2. Araştırmanın veri toplama aracı	12
2.1.3. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması	15
3. SANAT VE SANAT ESERİ	17

3.1. Sanat Nedir?.....	17
3.2. Sanat Eseri (Objesi).....	28
4. YERLEŞTİRME SANATI.....	34
4.1. Yerleştirme Sanatının Tanımı	34
4.2. Yerleştirme Sanatının Oluşumu ve Gelişimi.....	38
4.3. Yerleştirme Sanatının Niteliksel Özellikleri.....	48
4.3.1. Disiplinlerarası (bütünsel) yerleştirme sanatı	48
4.3.2. Yerleştirme sanatında duyumsama ve algı.....	53
4.3.3. Yerleştirme sanatında deneyim	61
4.3.4. Yerleştirme sanatında ve içerik/kavram (bağlam).....	66
5. BOŞLUK, YER VE MEKAN KAVRAMLARININ KURAMSAL ANALİZİ ..	73
5.1. Boşluk (Space) Kavramı	73
5.2. Yer-mekan (Place) Kavramı.....	74
5.3. Boşluktan, Yer-Mekana (Space to Place).....	75
6. YERLEŞTİRME SANATINDA YER-MEKANA ÖZGÜ SANAT ESERİ	91
7. BULGULAR VE YORUM	100
7.1. “Sanatçıların Yerleştirme Sanatı Kavramına Bakış Açıőı Nedir?” Araştırma Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular	105
7.2. “Boşluk ve Yer-mekan Kavramlarına” İlişkin Elde Edilen Bulgular	115
7.3. “Sanat Eseri ve Yer-mekan İlişkisi”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular	119
7.4. “Yer-mekanın Fiziksel Özellikleri”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular.....	128
7.5. “Yer-mekanın Sosyal Özellikleri”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular.....	133
7.6. “Yer-mekan Deneyimi”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular.....	139
7.7. “Sanat İzleyicisi”ne ilişkin Elde Edilen Bulgular	148
7.8. “Yerleştirme Eser Üretim Sürecinde Tasarımın Yeri”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular	153

8. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	158
8.1. Sonuç.....	158
8.2. Tartışma	164
8.3. Öneriler.....	167
KAYNAKÇA.....	169
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	



TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 2.1. Katılımcılardan veri toplama şekline dair bilgiler	12
Tablo 7.1 Sanatçıların sanat geçmişine dair bilgiler	103



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1.1. Yıllara göre "yerleştirme sanatı" konulu ulusal tez çalışmaları	4
Şekil 1.2. Ulusal tezlerde çalışma alanlarına göre "yerleştirme sanatı"	5
Şekil 1.3. Ulusal tezlerde "yerleştirme sanatı" konusunun lisans üstü çalışma alanlarına göre dağılımı	5
Şekil 1.4. "Yerleştirme sanatı" ve "mekan" anahtar kelimeleri üzerinden yapılan taramada, konulara göre ulusal çalışmaların dağılımı	6
Şekil 2.1. Çalışmanın araştırma modeli.....	11
Şekil 2.2. Veri toplama türleri (A. Yıldırım & Şimşek, 2008).....	13
Şekil 3.1. Sıtkı M. Erinç'in Sanat Psikolojisine Giriş isimli kitabında bahsettiği "Sanat Olgusunun Sacayağı" (Erinç, 2011)	28
Şekil 5.1. Boşluk (space) ve yer-mekan (place) arasındaki altın oran (yazar tarafından düzenlenmiştir) (Papadakis vd., 2018)	80
Şekil 5.2. Lefebvre Mekansal İlişkiler Ağı (yazar tarafından düzenlenmiştir) (Lefebvre, 2014)	85
Şekil 5.3. David Canter'ın "The Psychology of Place" kitabında bahsettiği yer-mekan modeli (yazar tarafından düzenlenmiştir) (Canter, 1977)	89
Şekil 5.4. Punter'in yer-mekan duygusu modeli (yazar tarafından düzenlenmiştir) (Mohammad-Moradi vd., 2020)	89
Şekil 7.1 Temalar ve alt temalar	101
Şekil 7.2 Tema ve alt temalar altında kodlanan sanatçı yanıtlarının dağılımı.....	102
Şekil 7.3. Yerleştirme sanatı kavramı ile ilişkili sorular	106
Şekil 7.4. Boşluk ve yer-mekan kavramları ile ilişkili olan soru	116
Şekil 7.5. Sanat eseri ve yer-mekan ilişkisi ile ilintili sorular	119
Şekil 7.6. Yer-mekanın fiziksel özellikleri ile ilişkili sorular.....	128
Şekil 7.7. Yer-mekanın sosyal özellikleri ile ilişkili sorular	134

Şekil 7.8. Yer-mekanın deneyimi ile ilişkili sorular.....	140
Şekil 7.9. Sanat İzleyicisi ile ilişkili sorular	149
Şekil 7.10. Sanatçı – tasarım ilişkisi ile ilintili sorular.....	154



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1. Lascaux Mağarası, (http-1)	34
Görsel 4.2. Yves Klein “Le Vide”, 1958, (http-2).....	36
Görsel 4.3. Lynda Benglis “Quartered Meteor”, 1969, (http-3).....	36
Görsel 4.4. Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, 1913-1915, (http-4).....	43
Görsel 4.5. Marcel Duchamp “Fountain”, 1917 (http-5).....	44
Görsel 4.6. Vladimir Tatlin “Tatlin Kulesi”, 1919 (http-6).....	50
Görsel 4.7. Frederich Kiesler “Endless house”, 1950 (http-7)	51
Görsel 4.8. Olafur Eliasson “Your Rainbow”, 2011 (http-8)	52
Görsel 4.9. Cildo Meireles “Mission/Missions” “How to build a cathedral”, 1987, (http-9).....	58
Görsel 4.10. Cildo Meireles, “Through”, 1983-1989, (http-10).....	58
Görsel 4.11. Ann Hamilton, “Privation and Excesses”, 1989, (http-11).....	59
Görsel 4.12. Ann Hamilton, “Indigo Blue”, 1991, (http-12).....	59
Görsel 4.13. Robert Morris, “L Beams”, 1965, (http-13).....	62
Görsel 4.14. Robert Irwin, “Untitled”, 1971, (http-14)	64
Görsel 4.15. Yayoi Kysama, “Obliteration Room”, 2002, (http-15).....	64
Görsel 4.16. Do Ho Suh, “Corridor and Staircase”, 2011-2015, (http-16).....	65
Görsel 4.17. Thomas Hirschhorn, “Cavemanman”, 2002, (http-17).....	69
Görsel 4.18. Guillaume Bijl, “Your Supermarket”, 2002-2003, (http-18).....	70
Görsel 5.1. Marcell Duchamp, “Sixteen Miles of String”,1942, (http-24).....	78
Görsel 6.1. Robert Barry, “Wire Sculpture”, 1968, (http-25).....	94
Görsel 6.2. Richard Serra, “Titled Arc”, 1981-1989, (http-26).....	95
Görsel 6.3. Mel Bochner, "Measurement Room", 1969, (http-27).....	96
Görsel 6.4. Lawrence Weiner, “a 36" x 36" removal of lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall”, 1968, (http-28)	96

Görsel 6.5. Daniel Buren, "Within and Beyond the Frame", 1973, (http-29).....	97
Görsel 7.1. Merve Ünsal "On Specificity", 2012, PiST (http-30)	107
Görsel 7.2. Berna Dolmacı, "Sisli Mavi", 2022, Eldem Sanat Alanı, Fotoğraf: Orhan Cem Çetin (http-31)	112
Görsel 7.3. Berna Dolmacı, "Uzakta Kalana, Veda", 2023, Vision Art Platform (http-32)	112
Görsel 7.4. Didem Erbaş, "Scattering to the Birds", 2021, Barın Han (http-33)	113
Görsel 7.5. Didem Erbaş, "Fluid Dynamic", Grup Sergi, 2021, Versus Art Project (http-34)	114
Görsel 7.6. Didem Erbaş, "Roof", 2018, Mezopotamya Aile Çay Bahçesi (http-35)	114
Görsel 7.7. Ecem Dilan Köse, "Spine", 2022, Nemrut (http-36)	122
Görsel 7.8. Mehmet Ali Uysal, "Beni Terk Etme", 2019, Pi Artworks (http-37)	124
Görsel 7.9. Deniz Kulaksızoğlu - Yunus Aras "Water", 2022, Kiralık Depo, Fotoğraf: Zeynep Fırat (http-38)	131
Görsel 7.10. Serkan Özkaya, "O", 2023, 21c Museum Hotel St. Louis, Fotoğraf: Ennismore (http-39)	131
Görsel 7.11. Mehmet Ali Uysal, "Peel", 2012, Pi Artworks (http-40)	132
Görsel 7.12. Alper Aydın, "Fata Morgana", 2023, Ordu (http-41)	136
Görsel 7.13. Deniz Kulaksızoğlu & Can Yıldırım, "Spare Keys", 2022 (http-42)	137
Görsel 7.14. Deniz Kulaksızoğlu, "Discount Aisle", 2023, İMÇ (http-43).....	138
Görsel 7.15. Ecem Dilan Köse & Egemen Kemal Vuruşan, "Original By Nature", 2022, Akaretler (http-44)	144
Görsel 7.16. Kerem Ozan Bayraktar, "Excerpts of Sea Matter", 2022, The Hauntologist-Utrecht (http-45)	145
Görsel 7.17. Seçkin Pirim, "Gate of Zero", 2021, Maldivler (http-46)	146
Görsel 7.18. Eda Çekil, "İçeride", 2018-2020, Artweeks Akaretler (http-47) ...	146
Görsel 7.19. Didem Erbaş, "Dots, Screens, Crosshairs & Green", 2022 (http-48)	147

KISATMALAR DİZİNİ

ARoS	: Aarhus Art Museum
İMÇ	: İstanbul Manifatura ve Kumaşçılar Çarşısı Yapı Kooperatifi
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri



1. GİRİŞ

1.1. Sorun

Sanat, tarihsel süreci boyunca değişim ve devinim içerisinde bulunmuştur. Bu değişimin kültürel, ekonomik, politik, bilimsel ve teknolojik ile inanca ait vb. etkenlerle gerçekleştiği söylenebilir. Ama daha genel bir tanımla; insanı temel alan süreç içerisinde varlığını sürdürdüğünü ve değişim sergilediğini de söylemek olasıdır. 19. Yüzyılda gerçekleşen endüstrileşme ile beraber sanat ve sanat üretiminde bir kırılma yaşanmış ve bu kırılma ile sanatçı-eser-izleyici etkileşimi dönüşüm yaşamıştır. Çağdaş Sanatın da alan yazına girmesiyle beraber eserler akromatik fonlara¹ asılan ve mekandan bağımsız olarak izleyiciyle buluşan nesneler olmanın ötesine geçip, deneyimlenebilir eserlere dönüşerek izleyici ile doğrudan bağ kurmaya başlamıştır. Çağdaş sanatın sunduğu bu doğrudan etkileşimle beraber, dilimize “mekan içi yerleştirme” olarak geçen *yerleştirme sanatı* (*installation*), izleyiciye mekânsal bir deneyim de sunmaya başlamıştır.

Sanat ile tasarım alanları arasındaki etki ve etkileşim her zaman tartışmaya açık bir konu olmuştur. Birbirlerinden beslenen, kimi noktalarda ayrışan ve sınırları olan, fakat birbirinden ayrı düşünölemeyen iç içe geçmiş bu iki alan; yerleştirme (enstalasyon) sanatı çerçevesinde ele alındığı zaman sanatçının ve izleyicinin algısındaki sınırları ortadan kaldırmaya başlamıştır. Bu sayede sanat ile tasarım alanları arasında büyük bir etkileşim bütünü oluşturmuştur. Bunun neticesinde izleyici ile farklı bir kanaldan iletişime geçen, yaratıcı ve özgün sanat eserleri ortaya çıkmıştır.

Çoğu disiplinin işlevine ve dönemine göre farklı tanımladığı mekan kavramı, sanat eserini izleyiciyle buluşturma noktasında her dönem önemli bir rol üstlenmiştir. Sergileme işlevinde çoğu zaman geri planda, edilgen bir işlev sürdüren mekan, çağdaş sanat ile beraber sanatçının oluşturduğu kavram ve düşüncesini izleyiciye iletmekte çok daha etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Bu noktada yerleştirme (enstalasyon) Sanatının nesnesi olan sanat eseri, mekana alışılğıgelenden farklı bir değeri kazandırmıştır. Sanat eserinde biçim ve içerik değişimleri meydana gelirken, sanatçı için ise “mekan” kavramı, sanat üretim süreci için bir araç durumuna gelmiştir. Sanatçının mekanı algılayış ve sorgulayış biçimi, mekanla iletişimi, mekana yeni bir tanım getirmiştir. Artık sanatçı için mekan “uzam”dır, izleyicinin duyu organları ile ilişki kurabilen, simbiyotik² ortam

¹ Akromatik Fon: Renksiz arka plan

² Simbiyotik: Ortakyaşam (Wikipedia, 2022c)

yaratan bir boşluktur. Bu bağlamda sanatçının mekanının eser olma özelliği veya eserin mekana ait bir tasarım ögesi olması özelliğini ortaya çıkarmıştır. Sanatçı ve mekan arasında oluşan bu özel ilişki, mekanın da sanatsal bir değer kazanmasıyla mekan ve boşluk tanımında da yeni bir anlayış oluşturmuştur.

1.2. Amaç

İnsanoğlunun mağaralarda başlattığı sanat ve mekan öyküsü günümüze kadar süregelmiş, birçok evreden geçmiş ve dönemin getirdikleri ile beraber başkalaşım geçirmiştir. Mekanın tarihsel süreci kapsamında karşımıza birçok mekan tanımı çıkmaktadır. Modernizmle, tasarım ve sanat ara kesitinde karşımıza çıkan yerleştirme (enstalasyon) sanatının, yer-mekan kavramı ile kurduğu yoğun ilişki, ortaya yeni bir değer koymaktadır. Tezin üçüncü bölümünde genel bir sanat tanımı yapıldıktan sonra sanat eseri (objesi) üstünde durulurken, dördüncü bölümde çağdaş sanat pratiklerinden biri olan yerleştirme (enstalasyon) sanatı derinlemesine bir şekilde irdelenecektir. Beşinci bölümde, yerleştirme sanatının önemli bileşenlerinden olan “mekan”, “yer”, “boşluk”, kavramları üzerinde durulurken bu bölümün sonlarına doğru yer-mekanın dönüşümü kısaca irdelenecektir. Yer-mekan ve boşluk tartışmalarından sonra altıncı bölümde yerleştirme sanatının daha da özel bir konusu olan “mekana özgü yerleştirme sanatı” tartışılacak ve örnekler üzerinden tanımlanacaktır.

Eserin “boşluk” veya “yer-mekan” ile teması sonucu yere kattığı anlam, yer-mekan kavramının eser ile olan etkileşimi, bizi hem eserin tanımında hem de yer ve mekanın tanımında farklı bir noktaya götürmektedir. Bu etkileşimler sonucu; eserin boşluk kavramına nasıl bir değer kattığı, sanatçı algısıyla boşluğun mekansallaşıp, mekansallaşmadığı veya nasıl mekansallaştığı ve anlam kazandığı irdelenecektir. Yerleştirme sanatı ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatı, sanatçıların görüşleri ile şekillenecek ve yer-mekan ifadesi sanatçı üzerinden kurulacaktır. Meydana gelen bu yeni anlam ve yer-mekan kimliği tanımlanmaya çalışılacaktır. Ortaya çıkan “boşluk” mudur?, “Yer-mekan” mıdır?, “Sanat eseri” midir? tartışılacaktır. Eser ve etkileşim alanı irdelenip, eserin algı sınırları doğrultusunda bulunduğu alanı ne kadar etkilediği ve tanımladığı ortaya konacaktır. Bu bağlamlarda boşluğa dair “sanatçının yer-mekânı” özelinde bir mekan tanımı yapılması ise tezin en önemli amaçlarından biridir. Bu bağlamda araştırma konusunun detaylı bir şekilde incelenebilmesi amacıyla araştırma soruları ortaya konmaktadır. Bu araştırma soruları aşağıdaki şekildedir;

1. Sanatçıların yerleştirme sanatı kavramına kişisel bakış açısı nedir?
2. Sanatçıların boşluk ve yer-mekan kavramlarına bakış açıları nedir?
3. Sanatçılar, ürettikleri yerleştirme sanat eserleri ile yer-mekan ilişkisini nasıl kurgulamaktadırlar?
4. Sanatçıların ürettikleri yerleştirme sanat eserleri ile yer-mekanın fiziksel özellikleri nasıl bir ilişki içindedir?
5. Sanatçıların ürettikleri yerleştirme sanat eserleri ile yer-mekanın sosyal özellikleri nasıl bir ilişki içindedir?
6. Eser üretim ve sergileme süreçlerinde sanatçının deneyime bakış açısı ve eserin mekan deneyimine katkısı nedir?
7. Sanatçı açısından eser üretim ve sergileme süreçlerinde izleyicinin rolü ve önemi nedir?
8. Sanatçı, yerleştirme eser üretim süreçlerinde tasarım yöntemlerinden faydalanmakta mıdır?

1.3. Önem

Yer-Mekan her dönem farklı disiplinlerce farklı tanımlanmıştır ve tanımlanmaya devam etmektedir. Soyut olarak algılanan bir boşluk niteliğinde olan yer ve mekan kavramı tartışılmakta, ortak yönleri ve farklılıkları ortaya konmaktadır.

Sanat ve yer- mekan ilişkisini tartışmak gerekirse, sergileme alanları özelinde sanat eseri ve mekan arasında her zaman soğuk bir temas bulunmaktadır. Yer-Mekan, uzun zamanlar boyunca sanat eseri için düz bir fon görevi görmekten öteye gidememiştir. Fakat çağdaş sanat kavramı ile hayatımıza giren yerleştirme (enstalasyon) sanatı, bu teması yeniden ele almakta ve ortaya çok daha kuvvetli bir sanat-mekan ilişkisi sunmuştur. Yaşam sınırlarını belirleyen “iç mekan”, sanatçı için anlamlı bir sanatsal öğeye dönüşmüş ve sanatını felsefi bir anlayışla izleyiciye aktarırken bu anlayışın somutlaşmasında büyük rol oynamaya başlamıştır.

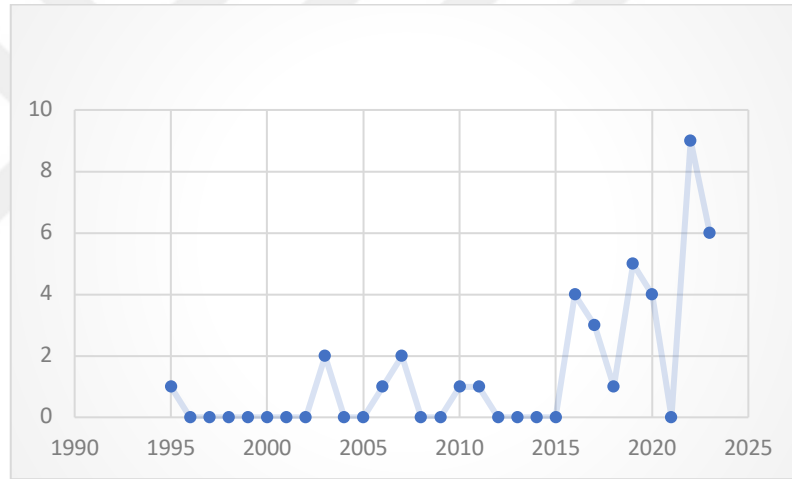
Bu noktadan sonra sanat eseri boşluktaki bir nesne olarak algılamamanın ötesine geçip, boşluğu da anlamlandırarak şekilde algılamaya başlamıştır ve belki de var olan yer-mekana yeni anlamlar yüklemektedir.

Sanat ve tasarım ilişkisi ve sınırları her daim sorgulanabilir bir ilişkiyken, enstalasyon eserler ile bu ilişki yeni bir bütünlük oluşturarak bu bütünlük içinde var olmuş ve birbirinin içine geçerek ve bu sınırları yok etmiştir. Bu bağlamda yeni bir mekan değeri oluşmuş ve bu değer sanatçı için ve izleyici için farklı anlamlar taşımıştır. Sanatçı ve

mekan arasında oluşan bu yeni değer ve ilişki özel bir noktada olup, sanatçının boşluk tanımını tartışmak ve tanımlamak sanatçıya özel mekan tanımını ortaya koymak açısından önemli görülmüştür.

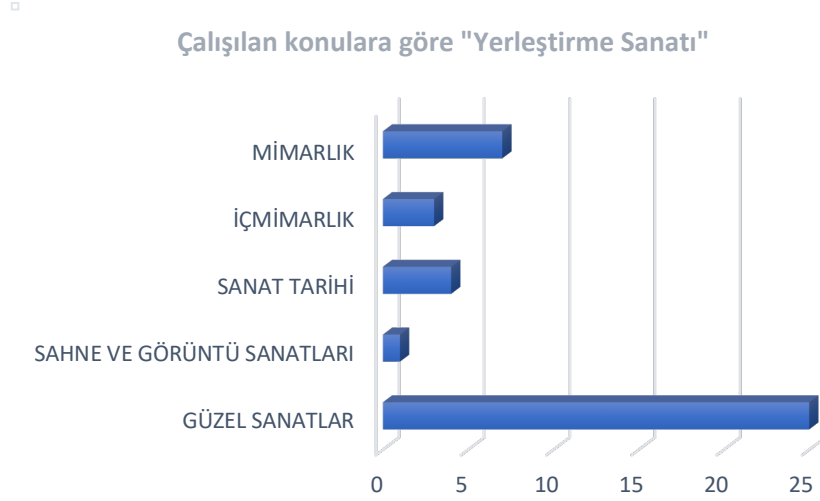
1.4. Alan yazın ve Varsayımlar

Alan yazın konu başlıkları özelinde incelendiğinde, Yerleştirme (enstalasyon) Sanatı konusunda birçok tez çalışması olduğu gözlenmektedir. Yerleştirme sanatı özelinde ulusal kapsamda yapılmış ilk tez çalışması 1995 yılındadır ve günümüze kadar toplam kırk adet çalışma ortaya konmuştur. Bu alışmalar 2022 yılı itibari ile artış göstermektedir (şekil 1.1). Uluslararası kapsamda ise yirmi üç lisansüstü çalışmaya ulaşılmıştır.

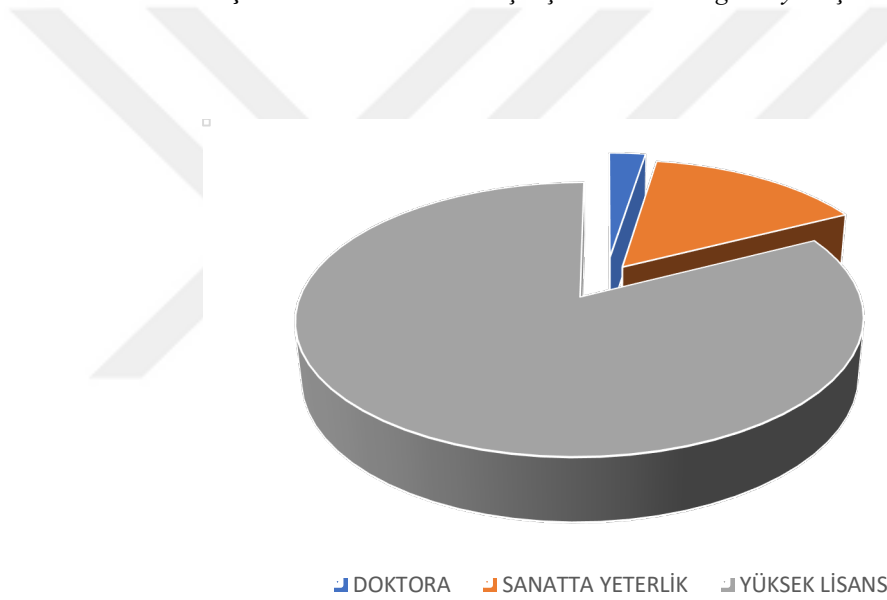


şekil 1.1. Yıllara göre "yerleştirme sanatı" konulu ulusal tez alışmaları

Ulusal kapsamda yapılan çalışmaların çoğunun, güzel sanatlar konusunda yapıldığı bilinmektedir fakat sanat tarihi, içmimarlık ve mimarlık gibi konularda da yerleştirme sanatı özelinde çalışmalar ortaya konmaktadır (şekil 1.2). Ek olarak alan yazın taramasından çıkan sonuçta, bir tanesi doktora, altı tanesi sanatta yeterlik, geriye kalan otuz üç tanesi ise yüksek lisans olmak üzere üç farklı lisansüstü çalışma alanında konu edinmektedir (şekil 1.3).

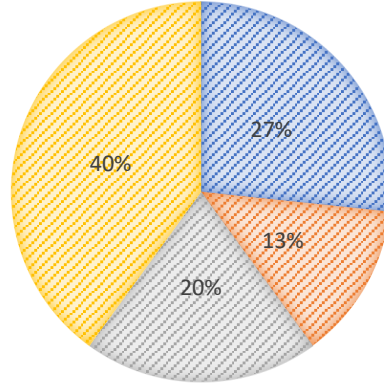


Şekil 1.2. Ulusal tezlerde çalışma alanlarına göre "yerleştirme sanatı"



Şekil 1.3. Ulusal tezlerde "yerleştirme sanatı" konusunun lisans üstü çalışma alanlarına göre dağılımı

Bu çalışmanın konusu özelinde, “yerleştirme sanatı” ve “mekan” anahtar kelimeleri üzerinden daha dar bir kapsamda yapılan alan yazın taramasına ise, ulusal kapsamda toplam on dört adet çalışmaya rastlanmaktadır. Bu çalışmaların hepsi yüksek lisans derecesinde olmakla beraber altı tanesinin mimarlık konusunda çalışıldığı görülmüştür. Sanat tarihi konusunda iki, güzel sanatlar konusunda dört, içmimarlık konusunda ise üç çalışma ortaya koyulduğu gözlemlenmektedir (Şekil 1.4)



Şekil 1.4. "Yerleştirme sanatı" ve "mekan" anahtar kelimeleri üzerinden yapılan taramada, konulara göre ulusal çalışmaların dağılımı

İçmimarlık konusunda yapılan çalışmaların ilkinde; (Kafıl, 2016), “Tasarımcı ve izleyici algısında enstalasyon ürünü ve iç mekan ilişkisi üzerine bir irdeleme” isimli yüksek lisans çalışmasında; yerleştirme sanat eserinin mekanla kurduğu ilişkiyi kavramsal, işlevsel ve görsel açıdan irdeleyerek iç mekan tasarımcılarının konuyla alakalı farkındalığını arttırmayı amaçlamaktadır. İkinci çalışmada ise (Akin, 2019), “Enstalasyon (yerleştirme) sanatının tüketim nesnesine dönüşümü ve moda endüstrisine ait mekanlar üzerinden analizi” konu başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında; yerleştirme sanatının bir tüketim malzemesi olarak moda endüstrisine ait mekanlarda kullanımı irdelenmektedir. Yine aynı sene içerisinde (Demir, 2019), yüksek lisans tez çalışmasında, yerleştirme sanatının sergileme kişi ve kurumların mekanı ile olan ilişkisini örnekler üzerinden incelemiştir. Son olarak Canoğlu (2020), “Mobilya ve enstalasyon etkileşimi üzerinden bir tasarım yaklaşımı” isimli sanatta yeterlik çalışmasında yerleştirme sanatını mobilya etkileşimi üzerinden ele almıştır. Bu çalışmalar incelendiğinde ise yerleştirme sanatının günümüzdeki anlayışı veya sanatçının mekan tanımını ve görüşünü ortaya çıkarmaya yönelik bir yaklaşım gözlemlenmemiştir.

Daha önce hazırlanan tez çalışmaları da bize göstermiştir ki, yerleştirme sanatı ve mekan arasındaki kuvvetli bağa birçok bilimsel çalışmada değinilmiştir. Fakat içmimarlık alanında yerleştirme sanatının, özellikle olarak sanatçı gözünden mekan ile ilişkisine odaklanılmış ölçekli bir çalışma yapılmadığı dikkat çekmiştir. Bu çalışmaların çoğunlukla eser veya izleyici özelinde çalışmalar olduğu, sanatçının mekanı nasıl

algıladığına ve eserin mekana nasıl bir değer yüklediğine değinen bir çalışmanın ortaya konmadığı gözlemlenmiştir. Özellikle çağdaş sanatın artık hayatımızda daha çok yer etmesi, mekandan beslenen çalışmaların ortaya çıkması, bu alanda bir çalışmanın yapılması gerekliliğini doğurmuştur.

Bu bağlamda bu tez çalışmasında, sanatçı tarafından anlamlandırılmış yeni bir “yer-mekan” tanımı yapılabileceğinin üzerinde durulmuştur.

1.5. Sınırlılıklar

Tez çalışması sanat alanı genel kapsamında, Türkiye’de gerçekleşen yerleştirme (enstalasyon) sanatı özelinde ele alınmıştır. Bu kapsam dahilinde ise Türk yerleştirme sanatçılarına odaklanılmıştır. Verinin toplanması aşamasında Dünya’daki ve Türkiye’deki bütün yerleştirme sanatçılarına ulaşmak olası olmayacağı için kamuoyunca tanınan, sergilenmiş yerleştirme eserleri olan ve en az bir adet yer-mekana özgü yerleştirme eser üretmiş ve sergilemiş sanatçılar ile veri toplanmaktadır.

2. YÖNTEM

Araştırma yöntemi; araştırma gerçekleşirken izlenilecek yolun detaylandırıldığı ve başlangıcında soyut olan araştırma konusunun çizilen yöntemler ile somutlaştırılmasını barındıran bir süreç olarak tanımlanabilmektedir (Aziz, 2017, s.31). Benzer bir şekilde bu çalışmada, başlangıç aşamasında soyut olan araştırma problemi, bu çalışmanın konusuna uygun bir şekilde seçilen yöntem ile beraber somutlaşmaktadır.

Bu çalışmada, alan yazın tarama ve yüz yüze görüşme olarak iki temel aşama uygulanmıştır. Günümüz araştırmaları yapısı gereğince, geçmiş araştırmaların incelenmesi ve derinlemesine bir literatür taraması gerektirmektedir. Araştırmacının sorun durumunu bilimsel bir açıklamayla ifade etmesi kritik bir durum olmaktadır. Bu nedenle, seçilen konuyla ilgili alanyazının derinlemesine incelenmesi ve araştırmanın temelini sağlam bir bilgi birikimine dayandırması önemlidir. Alanyazını taramak, araştırmacıya yapacağı çalışma hakkında fikir vermenin yanı sıra, daha önce yapılan benzer çalışmaları da belirlemesine yardımcı olur. Bu, araştırmacının aynı konuda tekrarlanan çalışmalara düşmemesi için önemlidir. Alanyazını taramanın temel amacı, benzer çalışmaları bulmak ve onların sonuçlarına dayanarak yeni bir araştırmayı şekillendirmektir. Araştırmacılar, daha önce araştırılmamış veya eksik bilgi bulunan konuları öğrenirken, eski araştırmaların sonuçlarıyla yeni araştırmaları karşılaştırarak bilime olumlu katkıda bulunmalıdır. Bu süreç aynı zamanda araştırmacıya, daha önce araştırılmamış veya açık bir şekilde ortaya konmamış araştırma konularını öğrenme fırsatı sağlamaktadır (Doğanay vd., 2012). Bu doğrultuda çalışmanın ilk aşaması, disiplinlerarası yapısı gereği, çeşitli anasanat ve anabilim dallarında birincil ve ikincil kaynaklardan alanyazın taramaları ile gerçekleştirilmiştir. İlk altı bölümde kullanılan veriler; Türkçe ve İngilizce tez, kitap, kitap bölümü, makale, dergi ve süreli yayınlardan kaynak taraması yapılarak elde edilmiş ayrıca sanal ortamdan da birçok veri tabanı ve bilgidan faydalanılmıştır. Elde edilen bilgilere bu tez çalışmasında yer verilmiştir.

Bu çalışmada uygulanan araştırma yöntemi, yöntemin daha iyi anlaşılabilmesi adına alt başlıklar halinde açıklanmıştır. Başlıklar yöntemin ilerleyişi ve gelişimiyle ilintili olarak belirlenmiştir.

Bu alt başlıklar şu şekilde ele alınmıştır;

- Evren ve örneklem
- Veriler ve verilerin toplanması
- Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma yerleştirme sanatını ve yer-mekan tanımını, yerleştirme sanatçısının açısından ortaya koyabilmeyi odağına almaktadır. Bu noktada, sanatçıların duygu, bilgi ve deneyimlerinin yoğun bilgisine ihtiyaç duyulmuştur. Çalışmanın bu gerekliliği düşüncesi ile sayısal verilerle sınırlandırılmaksızın, nitel araştırma modelinin seçilmesi uygun görülmüştür.

Tekindal vd. aktarımıyla (2021); Creswell, Denzin ve Linkoln'a göre nitel araştırma bir problem veya bir konunun "keşfedilmesi" amaçlı kullanılan bir araştırma yöntemidir. Özellikle ölçümü kolay olmayan değişkenleri inceleme amaçlı tercih edilmektedir. Bu araştırma yönteminde anlamın ve deneyimin açığa çıkarılması, teori-teorilerin oluşturulması, nedenselliğin sorgulanması ve durumların görünür kılması esas alınarak gerçekleştirilebilmektedir. Bu tanımlardan yola çıkarak, bireylerin algıları, deneyimleri ve gözlemlerini içeren, yoğunluklu olarak deneyim odaklı bir araştırma türü olarak tanımlanmaktadır. Bu yöntem neticesinde ortaya çıkan çalışmanın, katılımcıların işitsel verilerinin, araştırmacının düşünceleri ile harmanlayarak problemin açıklanması, problemin yorumlanmasını ve ortaya çıkan çok boyutlu bilgi ile literatüre katkısını hedeflemektedir.

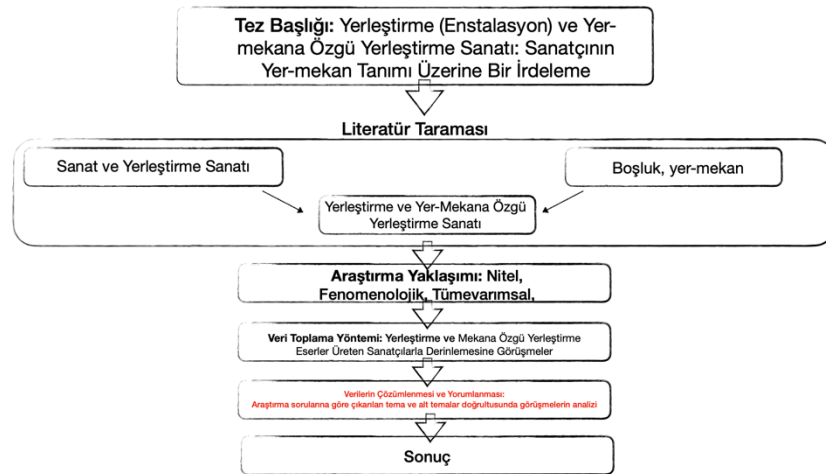
Nitel araştırma modeli çoğunlukla sözel açıklamalar ve nitelikli görüşmelere bağlı kalınarak yapılan bir çalışma yöntemidir. Bu yöntemde kişilerin kanıları, deneyimleri, algıları ve duyguları gibi öznel verilerle çalışılmaktadır. Epistemolojik anlamda nitel araştırma modeli, idealizm düşüncesine daha yakın olmaktadır. Bunun nedeni, gerçeği sadece bireyin oluşturabileceği düşüncesine yakın oluşuyla ilintilidir. Bu durumun sonucu olarak, tek ve mutlak gerçeklikten daha uzak, birden çok değişken gerçekliklere daha yakın oluşunu kabul eder bir durum yaratılmaktadır. Ayrıca nitel araştırma, nicel araştırmanın aksine tümevarımcı bir yaklaşıma dayanmaktadır (Doğanay vd., 2012).

Nitel araştırmanın temelinde pozitivizme dair birçok eleştiri bulunmaktadır. Bunlar post-pozitivizm olarak adlandırılabilmeyle beraber, pozitivist paradigmanın statükocu olduğunu ve her şeyin "görgül" bir anlayışla anlaşılamayacağı görüşünün zaman içerisinde gelişmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu kapsamda, tüm değişkenlerin belirlenebildiği ve sayısal yollarla ifade edilemeyeceği görüşü nitel araştırma yöntemiyle desteklenmektedir (Doğanay vd., 2012).

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan “Fenomenolojik Çözümleme (Olgubilim)” deseni tercih edilmiştir. Tutar’ın (2023) aktarımıyla fenomenoloji; bireylerin öznel deneyimini konu alan, bu bireysel veya ortak deneyimlerin anlamlandırılması biçimlerini araştırmaktadır. Aslında farkında olduğumuz fakat derinlemesine bir bilgi ve anlayışa sahip olamadığımız olgu ve durumlar üzerine ve deneyime odaklı bir desendir (Doğanay vd., 2012). Fenomenoloji; “sadece deneyim ettiğimiz şeyleri bilebileceğimiz” düşüncesine dayanan bir desen olarak var olmaktadır (Patton, 2018). Bu desende, bireylerin davranışlarını anlayabilmek, kendine özgü davranışı ve bu davranışın hangi çevresel koşullara göre şekillendiğini anlamlandırmaya çalışmak önceliktir (Gündoğdu & Eken, 2020). Fenomenolojik çözümleme deseninde, bireylerin deneyimlerini ve bu deneyimlerin yaşamda nasıl anlamlandığı üzerine inceleme yapılması amaçlanmaktadır. Bu anlamlar arası ilişkilerin açığa çıkartılması ve bireyler arasında ortak noktaları keşfetmek, bu desenin en belirgin niteliklerinden sayılmaktadır (Ceylan Çapar & Ceylan, 2022; Tekindal vd., 2021). Bir olgu üzerine bireylerin deneyimlerini ve algılarını odak noktası yapmakta ve bu olgunun birey ile olan ilişkisi üzerinden derinlemesine yorum yapmakta ve anlamlandırmaktadır. Çünkü, yorum yapmak deneyimi anlama ve anlamlandırmanın temel yolu varsayılmaktadır.

Fenomenolojik desenin geliştirilmesi ve transandantal anlayışın benimsenmesiyle bu çalışmanın nitel modeli pekiştirilmektedir. Edmonds ve Kennedy (2017), araştırmanın amacının bireylerin deneyimleri ve bilinçleri yoluyla 'şeyler'e dair bilgi edinme süreçlerini çözümlemek, analiz etmek, açıklamak ve olguyu tanımlamak olduğunu belirtmektedir. Bu tür bir araştırma, transandantal bir yaklaşım benimsemektedir (Ceylan Çapar & Ceylan, 2022). Çalışmada sanatçının yerleştirme sanatı ve yer-mekan düşüncesine dair bilgi edinme, analiz ve bir açıklama yapma ihtiyacı bizi fenomenolojik desenin transandantal yaklaşımına ulaştırmaktadır.

Daha özet bir bilgiyle nitel araştırma modelinin kullanıldığı bu tez çalışmasında, araştırma deseni olarak fenomenolojik desenden faydalanılmakta ve tümevarımsal bir çalışma şekli benimsenmektedir. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan derinlemesine görüşme yöntemi uygulanmakta, toplanan veriler araştırmacı tarafından çözümlenmekte ve yorumlanmaktadır. Bu çalışmanın araştırma deseni, çalışma şekli ve yöntemi ile ilgili, konusunda uzman akademisyen görüşü alınmıştır. Çalışmanın araştırma modeline yönelik diyagram Şekil 2.1’de verilmektedir.



Şekil 2.1. Çalışmanın araştırma modeli

2.1.1. Araştırmanın evren ve örneklemi

Çalışmanın evrenini yerleştirme sanatı ile ilgilenen sanatçılar oluşturmaktadır. Araştırmaya katılacak sanatçıların belirlenmesi noktasında ise zengin bilgi içeriği ile “amaçlı örneklem” grubuna başvurulmuştur. Patton’a (2018) göre amaçlı örneklem, çalışmada içerdikleri zengin ve aydınlatıcı bilgi kapasitesi sayesinde ilgilenilen yöntemi doğrudan işaret etmektedir. Amaçlı örneklemin asıl gücü, derinlemesine anlama sürecinde konuya yaptığı vurgu olmaktadır. Seçilen örneklemin amaçlı örneklem olması, amaca yönelik, merkezi önemdeki olgular hakkında çok ve derinlemesine bilgi sağlayabilmesidir. Bu aşamada, araştırmacı tarafından seçilen örneklemin, nitel araştırma modeline ve konusuna en uygun ve en iyi cevabı verebilecek özellikte olmasına dikkat edilmektedir.

Araştırmanın örneklemini alanında tecrübeli ve donanımlı, özellikli olarak “yer-mekana özgü eser üretmiş” toplam 15 katılımcıdan oluşmaktadır. Örneklemi oluştururken en az bir adet “sergilenmiş” ve “mekana özgü üretilmiş” eserinin olmasına dikkat edilmiştir. Örneklemi oluşturabilmek üzere sanatçılar arasında uzun süreli bir araştırmanın sonucunda toplam 42 sanatçı tespit edilmiş ve iletişime geçilmiş; bu sanatçıların 21’inden dönüş sağlanamamış; 4’ünden olumsuz dönüş alınmış; 15’i ise görüşmeye katılım sağlamıştır. 2 kişi ise onay verdikten sonra görüşmeye katılım sağlamamıştır. Örneklemi oluşturan ve gönüllü katılım formunu onaylayan katılımcıların sekiz tanesi kadın sanatçı, yedi tanesi erkek sanatçıdır. Çalışmanın kapsamında daha geniş bir katılımcı havuzuna ulaşma hedefi belirlenmiş olmasına rağmen, ulusal düzeyde

sınırlılığa uygun örnek sanatçıların bulunmasındaki zorluklar, örnekleme de kısıtlı bir hale getirmiştir. Araştırma kapsamında katılımcıların isimlerinin gizli tutulmayacağı ön bilgisi verilmiş, kendilerinin kanıtlı onayları ile birlikte tez ve tez sonrası yayınlarda kullanılmak üzere sanatçı isimleri açık bir şekilde yazılmıştır. Tablo 2.1’de katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmelere dair bilgiler verilmektedir.

Tablo 2.1. Katılımcılardan veri toplama şekline dair bilgiler

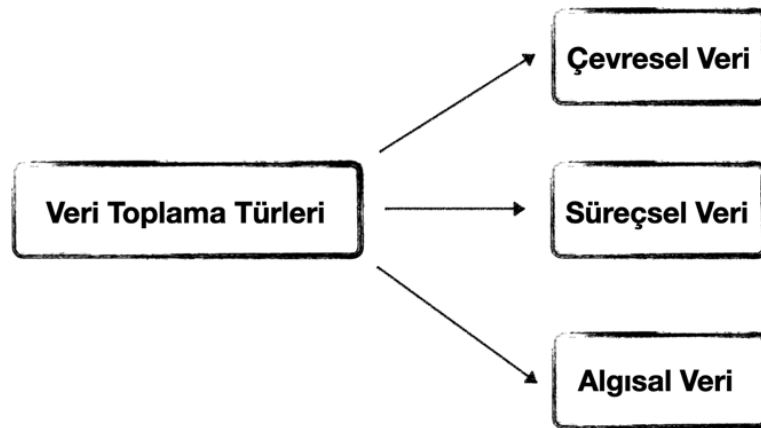
KATILIMCILAR	GÖRÜŞME ŞEKLİ	GÖRÜŞME SÜRESİ
ALPER AYDIN	Çevrimiçi	50 dakika
BERNA DOLMACI	Çevrimiçi	57 dakika
DENİZ KULAKSIZOĞLU	Çevrimiçi	81 dakika
DİDEM ERBAŞ	Çevrimiçi	52 dakika
ECEM DİLAN KÖSE	Çevrimiçi	80 dakika
EDA ÇEKİL	Çevrimiçi	52 dakika
GÖKÇE HİÇYILMAZ	Çevrimiçi	88 dakika
İNCİ FURNİ	Çevrimiçi	55 dakika
KEREM OZAN BAYRAKTAR	Yazılı belge	-
MEHMET ALİ UYSAL	Çevrimiçi	102 dakika
MERVE ÜNSAL	Çevrimiçi	48 dakika
SEÇKİN PİRİM	Çevrimiçi	28 dakika
SERKAN ÖZKAYA	Çevrimiçi	60 dakika
ŞAKİR GÖKÇEBAĞ	Çevrimiçi	63 dakika
YAŞAM ŞAŞMAZER	Çevrimiçi	43 dakika

2.1.2. Araştırmanın veri toplama aracı

Veri, çok özet bir şekilde “bilginin parçalarını” ifade etmektedir. Bu parçaların bir araya gelişi, daha doğrusu nitel araştırmalarda çok boyutlu bu bilgi parçalarının araştırmacı tarafından bir araya getirilişi, sonuç ürün ortaya koymakta önem arz etmektedir. Karahan, Uca ve Güdük’ün aktarımıyla Polkinghorne, nicel araştırmanın verilerinin araştırmacıdan bağımsız olduğunu ifade ederken; nitel araştırmada ortaya çıkan sözlü ve yazılı verilerin, örneklem olarak belirlenen kişiler ve araştırmacı arasındaki etkileşimin bir ürünü olarak meydana gelmesi durumu söz konusu olmaktadır (Polkinghorne, 2005'den aktaran Karahan vd., 2022). Bu çalışma özelinde de araştırmacı bulgular üretirken, verilerin toplanması, çözümlenmesi ve yorumlanmasını kapsayacak

şekilde bütün süreçte aktif olarak rol almaktadır. Araştırmacının ürettiği ham veriler, yine araştırmacı tarafından analitik bir tutumda “yeni bir bilgi”ye dönüştürülmektedir.

Nitel araştırmada kullanılan üç tip veri toplama çeşidi bulunmaktadır ve şekil 2.2’de bu türler verilmiştir. Çevresel veri olarak adlandırılan veri toplama türü, çevrenin bir takım özelliklerini anlamaya ve anlamlandırmaya yardımcı olan bir tür olarak tanımlanmaktadır. Süreçsel veri, araştırma sürecine odaklanmakta; algısal veri ise örneklem olarak belirlenmiş katılımcıların araştırma problemi hakkında deneyim, düşünce ve algılarını anlama ve anlamlandırmayı temel alan veri toplama türüdür (A. Yıldırım & Şimşek, 2008). Bu tez çalışması kapsamında gerek literatür taraması gerek görüşme sorularının kapsamı, algısal veri toplamaya yönelik hazırlanmaktadır. Veri toplama faaliyeti, araştırma sorularının ortaya konması, örneklem belirlenmesi ve görüşme sorularının hazırlanması ile başlamaktadır.



Şekil 2.2. Veri toplama türleri (A. Yıldırım & Şimşek, 2008)

Bu doğrultuda katılımcılara görüşme tekniğinin uygulanması uygun görülmüştür. Karahan, Uca ve Güdük, bireylerin kişisel deneyimleri sonucunda meydana gelen algı, his ve değerlerinin keşfedilebilmesi ve anlamlandırılabilmesi için görüşme tekniğinin güçlü bir yöntem olduğunu ifade etmiştir (Karahan vd., 2022). Bu çalışmada da görüşme tekniği ile konu özelinde sanatçıların bakış açılarının keşfedilebilmesi ve derinliğine ulaşılabilmesi amaçlanmaktadır. Görüşmelerin “bireysel ve derinlemesine” görüşme türü yürütebilmesi amacıyla gönüllü katılım formunu onaylayan katılımcılara yüz yüze veya

çevrimiçi olmak üzere iki seçenek sunulmuş ve katılımcıların daha geniş ve esnek yanıtlar verebilmesine imkan sağlayabilmek adına yarı yapılandırılmış sorular yöneltmiştir.

Yarı yapılandırılmış görüşmelerde araştırmacı, katılımcıların gönüllü katılım formunu imzalamasından sonra, çalışılan konu paralelinde önceden hazırladığı soruları yönlendirilmektedir. İhtiyaç duyulması ve istenmesi durumunda, araştırmacı katılımcıya ek sorular sorabilmekte, bu sayede duruma göre daha ayrıntılı ve derin bilgi ve veriler elde edebilmektedir (A. Yıldırım & Şimşek, 2008). Bu bağlamda araştırmacı, katılımcıların *gönüllü katılım formu* aracılığı ile onayını aldıktan sonra, önceden hazırlanmış -katılımcıların öncesinde bilmediği- sorular yönlendirmiş ve ihtiyaç halinde görüşme esnasında yeni sorular da sormuştur. Bu tez çalışmasında da katılımcılara yönlendirilen yarı yapılandırılmış sorulara, diyalogun gidişatına göre yeni sorular da eklenebilmiş ve katılımcılara yönlendirilmiştir.

Sorular; literatürde üstünde durulan “yerleştirme eserlerin nitelikleri” ve yer-mekan bölümü sonucunda mekanın “algısal, sosyal ve fiziki” özellikleri üzerinden hazırlanmış ve veri toplama sürecine dahil edilmiştir. Görüşmelere başlanmadan önce, bir sanatçı ile pilot bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Pilot görüşme neticesinde görüşme sorularından üç tanesinin çalışmaya çok katkı sağlayamadığının tespit edilmesiyle, görüşme soruları arasından çıkartılmıştır. Aynı pilot çalışma kapsamında sanatçının verdiği verilerden yola çıkarak bir sorunun da görüşme sorularına eklenmesi gerektiği kanısına varılmış ve görüşme sorularının son hali oluşturulmuştur (Ek-1).

Derinlemesine görüşme aşamasında, veri toplama süreci kapsamında üniversiteden etik kurul onayı alınmıştır (Ek-2). Görüşmeler 22.11.2023 ve 09.02.2024 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir ve yedinci bölüm, bu yöntemle yer verilerek kurgulanmıştır. Katılımcılardan araştırmaya dahil olabilecekleri yüz yüze ve çevrimiçi olmak üzere iki çeşit iletişim yöntemi sunulmuştur. Katılımcıların 14 tanesi şehir veya ülke dışında olmaları nedeniyle çevrimiçi görüşmeyi tercih etmiş ve görüşme, bu iletişime yönelik platformlarda gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerin 14’ü de Google Meets platformunda gerçekleştirilmiştir. Bu platformlarda gerçekleşen görüşmelerin en uzununu 1 saat 42 dakika, en kısası 28 dakika sürmüştür ve ortalama görüşme süresi 61 dakika olarak hesaplanmıştır. Bu süreçte toplam 859 dakika görüşme gerçekleştirilmiştir. Katılımcı sanatçılardan 1 tanesi ise soruları yazılı ortamda yanıtlamayı tercih etmişlerdir.

Çevrimiçi görüşmeler, katılımcıların uygun oldukları gün ve saatlere göre düzenlenmiştir, bu sayede sanatçının da rahat bir görüşme süreci yürütmesi amaçlanmıştır.

Verilerin toplanması aşamasında katılımcıların kendini rahat ifade edebilmesi ve gergin hissetmemesine dikkat edilmiştir. Bu sebeple de görüşmeler esnasında katılımcıların ifadelerinin arasına girmemeye ve sözlerini kesmemeye özen gösterilmiştir. Bütün katılımcılara aynı sorular, aynı sıralama içerisinde yöneltilmiştir. Araştırmanın eksiksiz ve doğru sonuçlar verebilmesi ve değerlendiriciler arası güvenilirliğin oluşabilmesi adına, çevrimiçi ve yüz yüze görüşmeler katılımcının da onayı ile hem işitsel hem görsel kayıt altına alınmıştır.

2.1.3. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması

Bu tez çalışmasında verilerin toplanması aşamasında ilk etapta katılımcılardan elde edilen görsel ve işitsel veriler deşifre edilmiş ve transkriptleri çıkartılmıştır. Görüşmelerin sonunda ortaya çıkarılan tema ve alt temalara göre, görüşmelerin analizi yapılmıştır. Çevrimiçi görüşmelere katılan 14 katılımcının hepsinin görüşmeleri toplam 859 dakikaya karşılık gelmiş ve hepsi tek tek deşifre edilmiştir. 15 katılımcının deşifreleri yapıp transkripte döküldüğünde, toplam 203 sayfaya karşılık gelmiş ve 90.852 kelimelik veri sağlanmıştır. Araştırmanın sağlıklı bir sonuç verebilmesi amaçlı, deşifrelerin sağlanması yapılmış ve kayıtlarla görüntülerin eş zamanlı kontrolü sağlanmıştır.

Çıkan verilerin çözümlenmesi aşamasında, söylem çözümlemesi ve betimsel çözümleme olmak üzere iki nitel çözümleme tekniğinden faydalanılmış ve transkriptler, ortaya çıkan tema ve alt temalara göre çözümlenmiştir. Verilerin objektif olarak çözümlenebilmesi noktasında, deşifre edilen metinlerin transkripti çıkartılmakta ve bu transkriptlerde öne çıkan söylemler, belirli bir tema veya alt tema ile eşleştirilmektedir. Sonrasında ise o temaya karşılık gelen ifadeler taranmakta ve ortak ifadeler tespit edilmeye çalışılmaktadır. Bu ifadelerin tespiti ve tespit sürecinin tamamı yazar tarafından yapılmaktadır. Bu tez çalışmasında da transkriptler yoğun bir şekilde incelendikten sonra belirlenen temalar ile söylemlerin tespitleri sağlanmaktadır.

Araştırma kapsamında, bulgular ve sonuç bölümü, literatür incelemesinde edinilen bilgi ve tecrübe dahilinde yapılan çevrimiçi görüşmelerin analizinden elde edilen bulgular ile şekillenmekte ve son halini almaktadır.

Nitel araştırmalarda uzman görüşünün önemli olması durumu nedeniyle araştırmanın modelinin belirlenmesi aşamasında Eēitim Bilimlerinde, alanında uzman iki akademisyenden görüş alınmış ve tüm boyutları ile incelenmiştir. Böylece bu araştırmada, uzman görüşü ve onayı ile çalışmanın gvenilirliēi ve geerliliēi gibi bir takım temel kriterler saēlanmaya çalışılmakta ve doēru ve saēlıklı bir çalışma ortaya koyulması amaçlanmaktadır.



3. SANAT VE SANAT ESERİ

3.1. Sanat Nedir?

Türk Dil Kurumu'nun internet üzerinden yayınlamış olduğu Türkçe sözlükte sanat;

- 1- “Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık”
- 2- “Belirli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım”
- 3- “Bir şey yapmada gösterilen ustalık”
- 4- “Zanaat”

anlamlarına gelmektedir. (TDK)

Sanat nedir? sorusu, insanlık tarihi kadar eski bir sorudur ve halen net bir tanımlı yapılamamıştır. Bu durum, birçok farklı kişi tarafından farklı zamanlarda ve farklı şekillerde yorumlanmış ve yorumlanmaya devam etmektedir. Sanatın özünde bulundurduğu evrensellik, özgünlük, yenilik ve kültürel/sosyal etkiler gibi nitelikler nedeniyle tek bir tanımın yapılması olası değildir. Bu durum, neyin sanat eseri olabileceği konusunda da soru işaretleri doğurmaktadır.

Kullanmakta olduğumuz “sanat” sözcüğü, aslen Arapça “sun” sözcüğünden türemiştir. Arapça anlamında bu sözcük, insani gereksinimlerin karşılanması amaçlı yapılmakta olan “sınaat” sözcüğü ile kullanılmıştır. Günümüzde kullanmakta olduğumuz “zanaat” sözcüğünün kaynağı da bu olmaktadır (Hazen, 2019).

Eroğlu'nun aktarımına göre Otto Rank, her çağda değişiklik gösteren sanatçı üslubunu ve üslup özelliklerinin, sadece saf ve kusurlu yetenekle açıklamayı reddetmektedir. Ona göre, insanların ilkel çağlardan beri içlerinde var olan bir "şekillendirme" isteği, her çağın sanat yaratımını şekillendiren temel bir ilkedir. Rank, sanatı bir nesne olarak değil, yüzeyde ve uzamda form ve renk olarak tanımlamaktadır (Rank, 2000'den aktaran Eroğlu, 2022).

Bourriaud, sanatı, sanat tarihini tanımlayan nesnelerin bütünü olarak görmektedir. Bu anlatı, eleştirel olarak resim, heykel ve mimariyi içermekte ve bu alanları sorgulayarak kazanımlar elde etmektedir. Ancak günümüzde Bourriaud, sanatı sadece bu anlatıların anlamsal kalıntıları olarak nitelemektedir. Genel olarak, Bourriaud için sanat; formlar, şekiller, hareketler, işaretler veya nesneler aracılığıyla dünyada ilişkiler üretmeye yardımcı bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır (Bourriaud, 2005).

Antik Çağ döneminde, Platon ve Aristoteles'in sanat ile ilgili tanımları genellikle olumsuz olarak değerlendirilmektedir. Bu filozoflar, sanatı taklit³ olarak görerek ele almaktadır. Hatta Aristoteles, sanat eserlerinin taklit ettikleri nesnelerin ideal formlarının bile taklidi olduğunu savunmakta ve sanatı taklitlerin taklidi olarak tanımlamaktadır (Aristoteles, 1987). Bu taklit ve yansıma anlayışı, yüzyıllar boyunca devam etmekte ve hala söz edilen bir sanat kuramı olmaktadır (B. Moran, 2004). Moran'ın (2004) aktarımıyla Leonardo da Vinci, resmin taklit, yansıma ve bir nevi ayna olması durumuna ilişkin şu yorumda bulunmaktadır; “Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu nesnelerin orada nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın”.

Sanattan bahsederken doğadan bahsetmemek mümkün değildir. Ünlü bir estetikçi olan Alfred Edward Hausman, sanat ile ilgili olarak doğru ölçüler dahilinde doğanın form değişimine tabi olması gerektiğini ve sanatçının herhangi bir dokunuşuyla onu banallikten kurtarabileceğini savunmaktadır. Hausman'a göre, sanat bir realitedir ancak sıradan veya saf bir realite değildir. Sanat eseri, doğanın sanatçı tarafından yeniden yorumlanmış ve düzenlenmiş halidir. Erinç ise bu düşünceyi ele alarak doğanın doğru algılanması ve kavranması gerektiğini vurgulamaktadır. Erinç'e göre, doğa sanatçının iç ve dış dünyasıdır ve bu dünyalarda her varoluş ve nesne bulunmaktadır. Dolayısıyla, sanatçının doğayı anlaması, sürekli bir ilişki ve etkileşim sürecini gerektirmektedir (Erinç, 2011).

İnsan ve doğa arasındaki kaçınılmaz ilişki ve etkileşim nedeniyle, sanat genellikle bir tür yansıma olarak tanımlanmaktadır. Ancak burada yansıtılan şeyin ne olduğu önemlidir. Var olanı yansıtmak bir seçenektir, ancak kimin bakış açısına ve nasıl yansıtıldığına bağlıdır. Hangi idealler veya gerçekler eserde ortaya çıkıyor? Aynı sanat eserini birebir kopyalamanın imkansızlığı düşünüldüğünde, bir taklit ve yansıma söz konusu olsa bile, sanatçının kişisel gerçeği eseri benzersiz kılmakta ve ona değer katmaktadır.

Dönemin koşulları nedeniyle, bu durumun bir teori mi yoksa gözlem mi olduğunu ayırt etmek zor olmaktadır. Platon, sanatın sadece gerçeği yansıtmak gibi bir işlevi olduğunu ve hatta bu işlevi aynaların sanatçılardan daha iyi gerçekleştirebileceğini belirtmektedir. Sanatçı Tom Rose, Platon'un bu düşüncesinden yola çıkarak, estetiğin

³Mimesis (Wikipedia, 2022b)

icadıyla beraber sanatın “güzel” kavramı üzerindeki büyük etkilerinin fark edilmesi ve haz etkeninin beğeni sahibi kişilere ulaşmaya başlamasıyla, sanatın artık sadece taklit olmaktan çıktığını belirtmektedir. Arthur Danto’ya göre bir niteliğin, tanım halini alabilmesi için bütün sanat eserlerinin o niteliği paylaşmış olması gerekmektedir. Bu yorumdan yola çıkarak, sanat eserlerinin taklit olduğu anlayışı ilerleyen zamanda özellikle modernizm ile karşılık bulamayan bir anlayış haline dönüşmektedir (Danto, 2020; Tunalı, 1973).

Bu noktada estetik ve beğeni etkeni ciddi bir değer yaratmaktadır. Baumgarten’in duyu bilgisini ele almasıyla beraber felsefede büyük bir boşluk kapanmakta ve felsefenin disiplinlerinden biri olan “estetik” ortaya çıkmaktadır. Baumgarten için estetik ortada net olamayan, gözün göremeyeceği türden bir bilgi, zihne ait bir bilgi olarak açıklanmaktadır. Daha net bir tanımla estetik, “duyusal güzelliği incelemesi” anlamında kullanılmakta ve estetiği bir mantık türü olarak nitelendirmektedir. Bu düşünceye kısmen itiraz edenlerden biri Kant olmaktadır. Kant, temelde algı üzerinden yapılan tanımı korumaktadır. Fakat güzelin bir bilimi olabileceği kısmına karşı çıkmakta ve güzelin sadece eleştirisinin yapılabileceğini ve bilimin değil, sanatın güzel olabileceğini savunmaktadır. Hegel ise Baumgarten’in estetik kuramını, sadece duyu ve duygu ile sınırlandırıyor oluşu nedeniyle eleştirmektedir. Fakat, kendi uygun gördüğü “güzelliğin incelemesi”⁴ terimini ise güzelliğin sadece sanat ile sınırlı kalamaması nedeniyle de reddetmektedir. Bu noktada Croce ise kısmen Hegel’in izinden gitmektedir. Croce, algının doğrudan gerçeklik ile ilintili olduğunu ama sezginin gerçeklikle ilintili olabileceğini de, olmayabileceğini de savunmakta ve sezgiyi estetiğin temeline oturtmaktadır. Tam bu noktada da sezgiyi tin ile bağdaştırıp, duyumu bunlardan net bir şekilde ayırmaktadır. Croce, sanat için ayrı bir sezgi bilgisi bulunmadığını ve genel olarak kullanılan sezginin, her alanda kullanılan sezgi olduğunu düşünmektedir. Bu genel sezgi, sanat ile her daim bağlantılı ve Croce’ye göre estetik tanımını belirleyen, bu sezgileri inceleyen bir bilim dalıdır (Inwood, 1999; Tunalı, 1973). Baumgarten'in estetik tanımının ve estetiği bir mantık dalı olarak ele almasının, sanat tanımının yanı sıra, estetiğin farklı tanımlarının da ortaya çıkmasına neden olduğu bilinmektedir. Estetiğin bir bilim olup olmadığı konusunda fikir ayrılıkları yaşanmasının yanı sıra, estetiğin temelini oluşturan kavramların -sezgi, tin, algı gibi- belirlenmesi konusunda da fikir birliği sağlanamamıştır.

⁴Kallistik (Wikipedia, 2022a)

Sezgiyi sanat tanımında ön planda tutanlardan biri de Sanat Felsefecisi Sıtkı M. Erinç olmuştur. Erinç, Sanat Psikolojisine Giriş isimli kitabında; “yaratıcının ve alıcının duygularında varolan biçim ve ahenk birliği bağlantılarını harekete geçirip güzeli ortaya koyabilecek, hoşla giden biçimler yaratma çabasıdır” tanımını yapmaktadır (Erinç, 2011). Erinç burada sanatın insanda vuku bulan güzeli yaratma çabası olduğundan bahsetmiş fakat buradaki güzelliğin saf olarak sezgilerimizden geldiğini ifade etmiştir.

Önde gelen estetik akımını izleyen sanatçılar, sanatın tek bir niteliğe sığdırmanın olası olamayacağı görüşünü benimsemektedir. Onlara göre bu durum, sanatın tanımını yapmayı da zorlaştırmaktadır. Sanatçılar, sanatın evrenselliğini nitelendiren özelliklerin mutlak olduğunu, bu nedenle sanatı açık bir kavram olarak tanımlanabileceği düşüncesindedir (Danto, 2020). Yani, onlar için sanatın genel bir tanımını yapmak olasıdır çünkü sanatı sanat yapan çok genel etkenler bulunmaktadır. Fakat bu tanım, eserin yapıldığı sürece bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir.

Tolstoy, bir sanat eserinin en önemli özelliğinin “samimiyeti” olduğunu düşünenlerdendir. Ona göre sanat eseri samimiyet yansıtabiliyorsa, bu sanat eserinin izleyiciye geçmesini ve anlam bulmasını sağlamaktadır. Tolstoy’un sanat tanımında, diğer düşünürlerle ters düştüğü noktalardan biri; iyi bir sanat eserinin herkesi memnun edeceği düşüncesidir. Eleştirmenler, bu düşüncüyü sert bir şekilde eleştirmektedir; çünkü onlara göre, bir insanın renk körü olabileceği gibi sağır da olabileceği düşüncesi geçerlidir. Bu izleyici dinamiklerinden ötürü, eleştirmenlerin bu düşünce karşısındaki yanıtları; “Hayır, sanat eserinin herkesi memnun etmesi olası değil” şeklinde olmaktadır (Tolstoy, 2021). Sanat eleştirmenlerine göre algı çok bireyseldir ve her iyi sanat eserinin herkesçe algılanabilmesi olası bir durum değildir. Zaten “iyi” tanımı da bu söylem çerçevesinde eksik kalmaktadır. Herkesin noksansız bir şekilde algılayıp, iyi olarak tanımlayabileceği bir sanat eserinin olması düşüncesi dahi oluşmamaktadır. Bu noktada Tolstoy’un yorumu gerçekçilikten bir hayli uzaklaşmaktadır.

Erinç, ‘Sanat Sosyolojisine Giriş’ isimli kitabında sanatın tanımı üzerine kendi yorumunu yapmıştır. Erinç’e göre sanatın iki temel kıstası vardır. Bu nedenle net bir tanımını yapmanın zor olduğunu belirtmektedir. Bu kıstaslardan biri, insanların öğrendiği ve “toplumsal beğeniyi yansıttığı” sanattır. Bir diğeri ise “sanat tarihinin saptadığı ve sanat olarak kabul ettiği yapıtlar ve eserlerdir” (Erinç, 2011, 2013b). Geçmişte belirli bir dönem sanat eseri kabul edilmiş fakat güncelliğini korumayan sanat eserlerinin varlığının yanı sıra, geçmiş dönemin sanat eseri niteliklerinden tamamen uzak ancak günümüz sanat

eseri özelliklerini taşıyan eserler ile de karşılaşmaktadır. Döneme göre şekil alan, hem geçmişini hem günceli içinde barındıran, kendini güncellemeye de devam eden ve bütün süreçlerini kucaklayan bir kavramın tanımını yapmak bu nedenlerle daha da zorlaşmaktadır.

“Sanat nedir?” sorusuna ise yanıt verebilmek için beş farklı ölçütten en az birini doğru kullanmak gerektiğini belirten Erinç, bu ölçütleri şu şekilde belirtmektedir; teknik ölçütler, sosyolojik ölçütler, felsefi ölçütler, psikolojik ölçütler, estetik ölçütler. Bu ölçütlerin her biri kendi sanatbilimini tanımlamaktadır (sanat psikolojisi, sanat felsefesi vs.). Bunların her biri eser, izleyici veya sanatçı açısından bir şeyin sanat olup olamayacağını tartışıp, kendi ölçütü çerçevesinde bir yargıya varmayı hedeflemektedir (Erinç, 2013a).

Ortalama insanların “sanat güzeli ortaya çıkaran bir eylemdir” düşüncesi bizi doğrudan “güzel” kavramının anlamını aramaya itmektedir. Sanat ve güzel eş anlamlı tutulduğunda karşılaşılan “renkler ve zevkler tartışılmaz” söylemi, sanatın tanımını yapmayı daha da güçleştirmektedir. İnsanoğlunda doğuştan gelen güzellik algısı ve duygusu, sanatın anlamını çözümlemekte bir nebze yardımcı olabilmektedir. Fakat bu noktada da “iyi” ve “güzel” kavramları karıştırılmaktadır. Rus dilinde bir düşüncenin, eylemin, müziğin hoş gelmesi durumunu “iyi”, tersi durumuysa “iyi değil” olarak tanımlanmaktadır. Güzel kavramı ise göze hitap etmesi ile sınırlandırılmaktadır. Bu durumda iyi, güzeli kapsamaktadır. Fakat her güzel şey, iyi olamamaktadır. Bu durumda iyi daha genel bir kavramı ifade etmektedir. Avrupa ülkelerinde güzellik kavramı, sanat için anlam taşıdığı yerlerde, zaman içerisinde daha özelleşmiş bir anlam taşıyarak “iyi” kelimesinin yerine de kullanıldığı gözlemlenmiştir (Erinç, 2011; Tolstoy, 2021).

Estetiğin kurucusu Baumgarten, mantığa dayalı bilginin amacının “gerçeklik” olduğunu, duylara dayalı estetik bilginin amacının ise “güzel” olduğunu belirtmiştir. Baumgarten, bu ikisi arasındaki benzerliğin, ikisinin de mükemmeli arıyor oluşu olarak belirtmiştir. Temel farkın ise “gerçeğin mükemmelinin” akıl aracılığıyla, “güzelin mükemmelinin” ise duysal bilgi (sensitiv) aracılığıyla ulaşılmaya çalışılması olarak ortaya koymaktadır. Bu ikisine ek olarak; iyi ise, ahlaki duyumla ulaşılabilecek bir mükemmelliktir. Güzel, Baumgarten tarafından özde “uyum” olarak tanımlanmıştır. Parçaların bir araya gelip bir bütün oluştururken ortaya çıkan iletişim ve bu iletişimin zevki ve heyecanı güzel kavramını meydana getirmektedir (Tunalı, 1998). Bu tutum, parça bütün ilişkisini ortaya koymaktadır. Tek başına güzeli ifade etmeyen veya

edemeyen parçaların, belli bir ahenk ile bir araya gelmesiyle güzeli ortaya çıkarması ve izleyicide bir ifade bulması durumunu meydana getirmektedir.

Winckelmann, güzelliği üçe ayırmaktadır. Bunlar; biçimsel güzellik, fikri güzellik ve sadece bu iki koşul elde edildiği takdirde meydana gelen anlatımın güzelliği. Shaftesbury ve Fr. Schiller ahenk ve düzenin güzeli oluşturduğunu düşünmektedir. Ahenk ve düzen doğrudur ve iyiyi elde etmek için doğruyu bulmak gerekmektedir. Yani, Shaftesbury'e göre iyi ve güzelin çıkış noktası aynıdır. Fr. Schiller bunu "Güzellik, görünüş içindeki özgürlüktür" cümlesiyle ifade etmektedir. Schiller'in bu cümlesi ile ifade etmek istediği; görünüşün duysallıkla ilgili, özgürlüğün ise akıl ve iyi olanla ilgili olduğudur (Tolstoy, 2021; Tunalı, 1998). Fakat tüm bu düşüncelerin yanı sıra, iyinin ve güzelin aynı olması her daim tartışmalı bir durum olmaktadır. İyinin ve güzelin aranacağı yerin aynı olmadığını düşünenlerde vardır.

İyi ve güzelin aynı olmadığını düşünenlerden biri Hartmann'dır. Hartmann'a göre güzellik tanımı dış dünyada, "bir şeyde" veya ruhta değildir. Sanatçının ürettiği "görünüş" Hartmann için güzelliğin karşılığı olmaktadır. Yani güzel olan "duyulur" bir şeydir. Herhangi bir şeyin içinde güzelliğe rastlanamamaktadır, o şey, sanatçı tarafından güzele dönüştürülmektedir. Hartmann'a göre güzel, tek başına arka planda veya ön planda bulunmamaktadır. Güzel ikisinde de bulunmaktadır (Tolstoy, 2021; Tunalı, 1998). Buna yakın görüşlerden biri de Gombrich'e aittir. Gombrich eserinde sanat diye bir şeyin olmadığını, sadece sanatçıların var olduğunu belirtmektedir (Gombrich, 1994). Aslında güzellik denen şey; sanatçının dokunuşudur. Dünya üzerinde iyi olarak gördüğümüz şeyler, güzel olmamaktadır. Yani doğada saf, katıksız bir güzellik yoktur. İyi bir şeyin güzele evrilebilmesi için, sanatçının müdahalesi gereklidir.

Whitnam ve Pooke'un aktarımıyla Joseph Beuys şöyle demektedir;

Her insan bir sanatçıdır... Sanatçıdan kastım, resim ve heykel yapanlar, piyano çalanlar, besteciler veya yazarlar değildir. Bana göre, hemşire de sanatçıdır. Elbette ki bir doktor veya bir öğretmen de. Hatta bir öğrenci, kendi gelişiminden sorumlu olan bir genç insan da. "Sanatçı" tanımında insanın özü yakalanır (Whitham & Pooke, 2018b).

Beuyus'un tanımına göre herkes sanatçı ve ortaya konan her iş sanattır. Beuyus'un bu yorumu, sanat bilimcilerin, filozofların, sanatçıların asırlardır ortaya koymaya çalıştığı "sanat" tanımının yapılmasını bir hayli güçleştirdiği gibi, sanat eleştirmenlerinin,

sosyologların ve filozofların tanımlamaya çalıştığı şeyden çok daha genel bir yorum olmaktadır.

Bütün bu tanımlar ve bu tanımlara ek olarak yapılan bütün diğer tanımlar çerçevesinde, güzellik tanımının karmaşık yapısı, sanatın da net bir tanımını yapmayı bir hayli zorlaştırmaktadır. Doğru tanımlı yapabilmek için güzellik kavramından bağımsız şekilde yapılmış birkaç sanat tanımlı irdelemek gerekmektedir. Bunlardan başlıca olanları şunlardır;

- Darwin, Schiller ve Spencer’a göre hayvanlar aleminde oyun eğilimli ve cinsel dürtülerden meydana gelen bir olgu ve fizyolojik temelli bir tanım olarak sinirsel bir boşalma ile hoş bir hazzın yükşelişi (Kagan, 1982),
- İnsanlar tarafından da hissedilip anlaşılabilir bir şekilde sanatçının, renk, çizgi, şekil, hareket ve duyguları ortaya çıkarması (Kagan, 1982),
- En güncel haliyle ise James Sully’nin, geçmiş olayların veya sabit nesnelerin sadece sanatçı üzerinde olumlu duygular yaratmasının ötesinde bu duyguların izleyicide de yaratması amacıyla kişisel çıkar gözetilmeden tekrar üretilmesi eylemidir (Sully, 1874).

Tolstoy’a göre bütün bu tanımlar tam anlamıyla doğru sayılmamalıdır. Bu tanımlar sanatın kökeni ile bağlantılı oldukları için, sanatın özünü anlatmakta yetersiz kalmakta ve sadece sanatın sonuç eylemi olarak “alınan hazzı” anlatmak ile sınırlı kalmaktadırlar. Sanatın doğru tanımını yapabilmek için, onu sadece bir haz verme eylemi olarak görmemek ve sınırlandırmamak gerekmektedir. Sanatın tanımına bu bakış açısıyla baktığımız zaman, sanatın insanlar arasındaki ilişki ve iletişim yöntemi olması özelliğini de görülebilmektedir. Bunu daha açık tanımlamak gerekirse, her sanat eseri, etki kapsamı alanında alıcısı, üreticisi, etkisi altında olan izleyicisi ve potansiyel alıcıları-izleyicileri arasında soyut ve özel bir ilişki kurabilmektedir. Ortak paydasında sanat olan bireyler arasında aynı konuşma eylemi gibi ama kelimeler aracılığıyla olmayan farklı bir soyut iletişim kanalı meydana gelmektedir. Bunun en büyük etkisi, sanatçının duygu ve hislerini kelimelerle aktarmak yerine, bu ifadeyi ürettiği sanat eseri aracılığıyla gerçekleştirmesidir. Sanat bilimlerinin “sanatçılar, sanat üretimlerini, olası sanat alıcıları için ortaya koyar” söylemi, sanatın izleyicisi ile var olduğunu aktarmaktadır. Sanat ve insan arasındaki bu soyut bağ, sanatın da var olma nedenini netleştirmektedir. Daha genel bir tanımla, kişi daha önce deneyimlediği bir duyguyu ve hissi kendi özelinde tekrar ürettiğinde ve bu üretimi dışsal işaretler ve semboller ile aktardığında, bu eylem bir sanat

eylemi olmaktadır. Bu eylem iyi veya kötü, güçlü veya zayıf, gerekli veya gereksiz olabilmektedir. Bu durumların hepsi yine de sanattır. Burada üstünde durulması gereken nokta, bilinçli bir şekilde kullanılan bütün bu niteliklerin ve duyguların izleyicide yer bulabilmesi durumu olmaktadır (Erinç, 2011; Tolstoy, 2021). Bu durum sanat tanımının yapılabilmesi için çok yönlü düşünülmesi gerekliliğini oluşturmaktadır. Sanatı sadece bulunduğu dönem şartları ile değil, daha geniş bir zaman dilimiyle ele almak ve sadece teknik özellikleri içeren bir tanımdan ziyade; sosyolojik ve psikolojik etki ve etkenlerinin de içinde bulunduğu bir iletişim ve etkileşim bütünü şeklinde ortaya koyulması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu iletişim ve etkileşim bütünü sanatçı, izleyici ve eser üçgeninde meydana gelmektedir ve sanat tanımının bu sac ayağının her üç noktasına da dokunabilmesi gerekmektedir.

Modern Sanatçıların birçoğu, sanatın büyük kitlelerce anlaşılmasının zorunlu olmadığını düşünmektedir. Fakat Tolstoy'a göre eğer bir sanat büyük kitlelerce anlaşılamiyorsa, bu onu ya çok kötü bir sanat yapmaktadır ya da sanat sınıfına bile sokmamaktadır. Kişinin sanatı hissetmesi gerekmektedir ve eğer hissedemiyorsa anlaması olası olmamaktadır. Eğer anlaşılamiyorsa, buna sanat denilmemelidir (Tolstoy, 2021).

Üst sınıflara hitap eden sanatın, baskın bir hal alması ile beraber sanatsal üretimde içerik açısından zayıf ve yetersiz üretimler ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Bunun nedenlerinden biri, sanatın taklit ağırlıklı şeylere dönüşmüş olması ve sanat olmayan ama sanata benzer ürünlerin sanatın yerini almaya başlaması olmaktadır. Bu durum, sanat ürünlerinin niteliksiz hale gelmesi ve özelliklerini kaybetmesiyle sonuçlanmaktadır. Evrensel sanattan kopmaya başlayan üst sınıf sanat, anlam açısından zayıflamış ve anlaşılamaz hale gelerek taklitten öteye gidememektedir. Bu durumu doğuran olgu, zengin sınıfın sanat eserinden bir duygu ve hissi almak istemeyip, olanaklarını kullanarak kendi istedikleri his ve duyguları iletmesini, sanatçıya sipariş etmesi ile başlamaktadır. Üst sınıfın “sipariş sanatını” karşılayabilmek adına sanatçılar, belirli taktikler belirleme yoluna gitmektedirler. Bu taktikler şu şekildedir;

- Ödünç alma
- Taklit etme
- Şaşırtma
- İlginç olma

Sanat eseri, bu özellikleri barındırabilmektedir. Fakat bunların, sanatın özü ve anlatmak istediğinin önüne geçmemesi gerekmektedir. Ayrıca bir sanat eseri, sadece bunlarla sınırlı da kalmamalıdır. Örnek vermek gerekirse bir sanatçının sanat eseri üretebilmek için ulvi hayat görüşüne sahip olması, farklı hisleri deneyimleyecek empatiye⁵ sahip olması ve bunları iletme isteği barındırarak çoklu kapasiteye sahip olması gerekmektedir. Tüm bunları üretebilmek için ise sanat biçimlerinden birine karşı üretebilme yeteneğine sahip olması gerekmektedir (Tolstoy, 2021). Tolstoy'un bu tanımı, sanat ile saf yetenek arasındaki büyük farkı ortaya koymaktadır. Bu fark sayesinde de “yetenek ile icra edilmiş her estetik ürün, sanat eseri olur mu?” sorusu, yanıt bulabilmektedir. Bir ürünün sanat eseri sayılabilmesi için; üreten sanatçının bir “sanatçı bakış açısına” sahip olması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Herhangi bir içerik veya bir bakış açısından yansıtmamış eser, sadece güzel eser olmakta sınırlı kalmakta ve eser boyutuna erişememektedir.

Bu iletilerin izleyicide karşılık bulması için ise ilk olarak duygu ve duyuların etkin olarak kullanılabilmesi gerekmektedir. Kişi duyu organları ile algıladıkları ve duyguları ile sezinledikleri her şeyi tanımlayabilme noktasında yol kat etmiş sayılmaktadır. İkinci olarak akıllı kullanabilmesi gerekmektedir. Algı sınırlarımıza giren her şeyin çözümlenebilmesi, sistematik bir biçimde akıl süzgecinden geçirilip, değerlendirilebilmesi gerekmektedir. Son olaraksa, izleyicinin bu eylemleri bir arada kullanabilmesi ve kapasitesini etkin bir hale getirebilmesi gerekmektedir. Bir bütün halinde algılanması gereken sanat, bir erktir ve insan ruhunun gelişimine, değişimine eşlik etmektedir. Bu misyonu üstlenmemiş sanat, boşlukta süzülen bir kavram haline gelmekte ve üretilen eserler amaçsız bir yaratma eyleminin ürünü haline dönüşüp, yok olmaya mahkum olmaktadır (Erinç, 2011; Kandinsky, 1993; Tolstoy, 2021). Yukarıda Tolstoy'un sanat ile ilgili ortaya koyduğu yorumdan sonra; bir yetenek sonucu ortaya çıkmış sanat ürününün, izleyicideki yansımasını gözlemleme aşamasına geçilmektedir. Üretilen sanat eserinin, izleyicinin fizyolojik algı sınırına girmesi, algı süzgecinden geçtikten sonra bunun kişide duygusal boyutta anlam kazanması süreci, sanat eserinin sanat eseri olabilmesi için geçirmesi gereken süreci ortaya koymaktadır.

Soyutlama kavramı, tabloların bir nesnenin resmini temsil etme işlevini üstlendiği ve uzun bir süre boyunca tablo ile resim kavramlarının aynı anlamda kullanıldığı

⁵Empati: Duygudaşlık

dönemlerde henüz varlık göstermemiştir. Bu durumda bazı eleştirmenler soyut çalışmalarda bir tablonun “bir şeyi” resmetmiş olması gerekliliğini ortaya koymaktadır (Tolstoy, 2021). Sanatın içeriğini oluşturan tanımlardan birinin, form yaratma ve bu formu yaratabilecek yetenek ve beceriye sahip olma, kısaca yaratıcı olma eylemi olarak düşünülmektedir (Cahid, 1993). Sonuç olarak, bir nesne doğrudan resmedilmediği zaman, tablonun neyi resmedebileceği ile ilgili de kafa karışıklığı yaşanmaktadır. Bu tanım karmaşası, gözle görülür nesnelerden öte, duyguların resmedilmesi şeklinde yanıtlanmaktadır.

Sanatçı algıladığı somut olarak doğayı, istediği oranda kaynak edinebilmekte ve bunun istediği kadarını sanatına yansıtabilmektedir (Cahid, 1993). Yani, resim sanatında sanatçı, ortası şeffaf bir çerçeve ile çevresine bakmakta ve kadraj içindekileri yeniden yaratmaktadır. Fakat soyutlama ile bu yöntemde kırılmalar yaşanmıştır. Artık resim, gösterilmek istenene soyut olarak yaklaşmaktadır (Tolstoy, 2021). Buna rağmen gerçeklikle arasındaki bağ tam olarak yok sayılamamaktadır. Bu durum, soyut çalışmalara hala resim deniyor olmasının nedeni olabilmektedir.

Bir diğer sanat görüşünü Özkan Eroğlu açıklamaktadır. Eroğlu’na (2022) göre Otto Rank, sanat biliminin farklı görüşlerin çakışması ve ayrılıklarında ortaya çıktığını düşünmemekte aynı zamanda sanatı da var eden sorunun doğasında var olan kapsamlı bir düalizm⁶ olduğunu savunmaktadır. Sanatın gelişimini sadece üslup, tarz ve estetik özellikleri ile değil, psikolojik nedenlerle gelişime daha yatkın olduğunu ifade etmektedir. Eroğlu’na göre tek cümle ile sanat; sürekli bir değişim ve devinim içerisinde olan düşüncelerin, yaratım sürecinde, var olan nesnelerin keyfi olarak istek dahilinde yeniden ortaya konması hatta kopyalanması eylemi olarak açıklamaktadır. Burada yaratıcı birey -yani sanatçı-, hazır olarak -doğada- ele aldığı nesneleri, kişisel olarak kendi öznelliğinde ifade etme ihtiyacı duymaktadır. Bu noktada sanatçı, doğada bulduğu nesnenin kendine ait olabilmesi için nesneyi değiştirmesi, yani farklılaştırması gerekmektedir. Bu farklılaştırma esnasında, bir sanat veya bir kültür ideolojisinden faydalanmaktadır. Bu durum bizi tekrar sanatta düalizm ile karşılaştırmaktadır (Eroğlu, 2022).

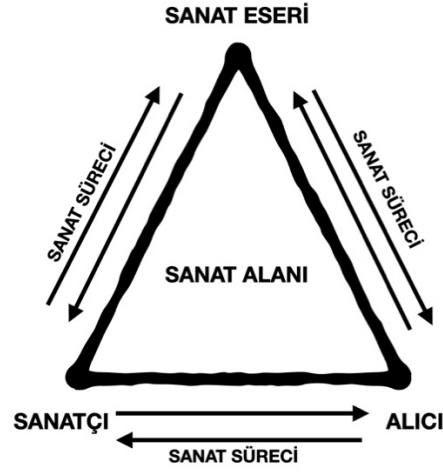
⁶Düalizm, genellikle birbirine karşı çıkan iki temel kavramın var olduğuna dair ahlaki veya ruhsal inançtır. (Wikipedia)

Bütün bu sanat tanımları irdelendiğinde, gerek sosyolojik gerek dönemsel nedenlerden ötürü, hepsinin kendi içinde haklı bir tanım barındırdığı fark edilmektedir. Her ne kadar insanoğlu sanatı bir tanıma oturtmak için yüzyıllardır çaba gösterse de, her dönemi kapsayarak geçerliliğini sürdürebilen bir sanat tanımı yapmak zor bir eyleme dönüşmektedir. Oysa, sanat kavramı her ne kadar nesnelleştirilmeye çalışılsa da temelinde insanın estetik görüşüne, davranışına ve tavrına dayanan; sistematik olmayan-olamayan- örüntüler üzerine kurulmaya çalışılan karmaşık bir tanımdan başka bir şey olmamaktadır. Hal böyle olunca, yüzyıllardır süregelen “sanat nedir” sorunu, sanatı yaşayan bir organizmaya dönüştürmektedir. Bu durum sanatı “haz” ve “yaratı” parantezi içerisinde tarih boyunca insanın var olduğu her döneme, her kültüre, bireysel veya toplumsal her duruma göre hal-şekil- alabilen ve varlığını da bu şekilde sonsuza kadar sürdürebilen, ölümsüz bir kavrama dönüştürmektedir.

Sanatın özgün doğası, zengin içeriği, sürekli devinim ve değişim içerisinde oluşu sanatın tanımını daha zorlaştırmaktadır. Her tanım bir diğerini çürüten veya geliştiren niteliktedir ama tek başına hiçbirisi tamamen doğru değildir. Bilimin aksine sanatın doğrusal bir ilerleme kat etmiyor oluşu, kişide uyandırdığı şahsi duygu ve değer kavramının sanata kattığı rastlantısal ve sonsuzluk tutumu, sanatı sürekli yorumlanmaya açık hale getiren en önemli etkenlerden biridir. Belki de tüm bu nedenler neticesinde sanat devamlılık sağlayabilmek için sürekli yeniden yorumlanmaya ihtiyaç duymaktadır.

Sanatın devinim ve değişim içerisinde oluşunu destekler nitelikte bir yorumu da Kaprow yapmaktadır. Kaprow’a göre, sanat ve yaşam ayrılmaz bir haldedir ve sürekli bir rekabet içerisinde. Sanatın yaşamdan daha üstün olduğu dönemler olmakla beraber, modern dönemde bunu söylemek mümkün olmamaktadır. Modern dönemde açık bir şekilde bu rekabetin kazananı yaşamdır ve sanat ona bağımlı hareket etmekte ve şekillenmektedir (Kuspit, 2022).

Bütün bu tanımlar arasında Erinç’in sacayağından da bahsetmek gerekmektedir (Şekil 3.1). Erinç oluşturduğu ilişkiler tablosunda, sanat olgusunu var eden öğeleri içeren bir sac ayağı yaratmıştır (Erinç, 2011). Bu sacayağının hiçbir ayağı bir diğerinden daha önemli veya önemsiz olmamaktadır. Hiçbirinin kendi içinde bir önceliği yoktur. Fakat bu ayaklardan birinin olmaması durumunda, sanat olgusu meydana gelememektedir. Sanat olgusu içerisinden, bir diğerinin öncelik alınması durumu meydana gelebilmektedir fakat yok sayılması mevzubahis değildir.



Şekil 3.1. Sıtkı M. Erinç'in *Sanat Psikolojisine Giriş* isimli kitabında bahsettiği "Sanat Olgusunun Sacayağı" (Erinç, 2011)

Bütün bu karmaşık tanımlar arasında sanatı özetlemek gerekirse; sanatçının öznel gerçekliğini, yaratıcı eylem aracılığıyla alıcıya-izleyiciye- özgün bir arayışla aktarma çabası, karşılık bulabilecek “güzeli” yaratma çabası ve bunun nihai olarak izleyicide var olabilmesi şeklinde tanımlanabilmektedir. Kişinin kendi potansiyelini keşfetmesi, bu içsel yolculuğunu, estetik değer taşıyan bir objeye yansıtması ve bu objenin alıcı bulması eylemi de denebilmektedir. Ancak daha genel bir yargıyla; “sanatın bir tanımı yoktur, sanatın görüşleri vardır” denebilmektedir.

3.2. Sanat Eseri (Objesi)

Sanatın ne olduğu sorunsalı hala güncelliğini korurken, temelde başarısız kabul edilen ancak yine de sanat eseri özellikleri gösteren eserler de bulunmaktadır. Bu karmaşık durum, aynı zamanda sanat eserinin ne olduğu sorununu da beraberinde getirmektedir (Tolstoy, 2021).

Adnan Turani'ye göre bir kültürü tanımanın yolu, somut hale bürünmüş sanat eserleri ile olası olmaktadır. Biçim haline bürünmemiş bir sanat tanımı yapmak olası olamayacağı gibi bir toplumun sanatsız bir şekilde var olması da olanaksızdır. Ulusların varoluşunun kanıtı niteliğini taşıyan sanat eserleri, sadece içine doğduğu kültürü

etkilemekle kalmamakta ve simbiyotik bir şekilde kültürler arası bir iletişim de sağlamaktadır. Bu durum, sanatın sınır tanımaz karakterini ortaya koymaktadır (Turani, 2010). Somut sanat eserleri, bir sonraki nesillere aktarıldıkça içinde bulundukları dönem ile ilgili önemli bilgiler sonraki dönemlere taşıyabilmektedir. Hatta kültürlerin birbiri ile etkileşimlerini bile sanat eserleri üzerinden gözlemlenebilmektedir. Bu gözlemlerin somut kaynaklar üzerinden olması da bizlere tarih ve kültürle ilgili en kesin bilgiyi sağlamaktadır. Sanat eseri üretmeyen bir toplumun kültürü ile ilgili bilgi sahibi olmak ise bir o kadar zorlaşmaktadır. Sanat ve toplum arasında oluşan bu bağ sayesinde, sanatın kültür belirleyicisi görevi görmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Estetik nitelik taşıyan nesnelerin tasarımlarda bulunarak algılanabilmesi, yani nesnenin hem ürün ve hem de bir kavram olarak algılanabilmesi ve anlaşılabilmesi, sanat eserlerini estetik bir “objeye” dönüştürmektedir. Nesne ve obje TDK’da eşanlamlı tanımlanmış olsa da, sanatla ilişkili bilim dalları bu iki kelimeye farklı anlamlar ithaf etmişlerdir. Nesne; varlık gösteren, zaman ve mekan denklemi içerisinde yer bulan şeydir. Objeye; üzerinden fikir üretilmiş, üretilmeye devam edilebilen, bu üretim sürecine tabi olan diğer nesnelerden ayrı değerlendirilebilen olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlar kapsamında nesne, sanat eseri özelliği göstermekteyse, obje olarak tanımlanmaktadır. Eserlerin algılanabilmesi için estetik nesneler üzerinden yaşantıların yoğunlaştırılabilmesi gerekmektedir. Bu nedenle ilk başta nesnenin, estetik bir objeye dönüştürülmesi bir önkoşuldur (Erinç, 2011). Sanatla ilişkili bilim dallarının bu tanımından hareketle, tezin ilerleyen kısımlarında “sanat objesi” veya “sanat eseri” terimlerine yer verilecektir.

Sanatı var eden, etkileşimde bulunma eylemidir. Bu durum, eser olmadığı zaman, sanattan da söz edemeyeceğimiz gerçeğini ortaya koymaktadır. Aslında, yaratıcı süreç dahilinde yaşayan bir fenomen olarak ele alınabilecek sanatçının, sadece sanat için yaratma peşinde olmadığını, aynı zamanda yaratabilmek için sanatı kullandığını da ifade edilebilmektedir. Bu etkileşimi sağlayan etkenlerden biri, sanatçının konu ile ilişkisi olmaktadır. Bir başka deyişle, sanatçının iç dünyasının, dış dünya ile kurduğu ilişki ve ilişkiler arasındaki bağıdır. Sonraki aşama, sanatçının konuyu içeriğe dönüştürebilmesi ve sanatçının eserle iletişime geçebilmesi durumu olmaktadır. Bu süreç her şeyden bağımsız eser ve sanatçı arasındadır. Bu yaratım süreci tamamlandıktan sonra, sanatçı ve alıcı-izleyici- ilişkisi karşımıza çıkmaktadır. Son olarak sanatçı tüm bu süreçleri yaşadıkten ve bir eser ortaya koyduktan sonra, ortaya koyduğu eserin bilinçli veya bilinç dışı olarak

alıcı ile buluşması ile, eser-alıcı etkileşimindeki son halka oluşmaktadır. Bu etkileşimin sonucu olarak alıcının sanatçı ile ilgili beğenileri, yargıları ve fikirleri oluşmaktadır (Erinç, 2011; Eroğlu, 2022).

Erinç, “Bana bir iletide bulunan ve bende bir hoşlanma durumu yaratan ve bu iki yolla beni kendine çeken ürün, sanat ürünüdür ve bu niteliklerini koruyabildiği sürece de sanat ürünü olmaya devam edecektir” yorumunda bulunmaktadır. Bu yorumundan hareketle tanımlanan bu yaratımın, bir insan ürünü olması gerektiğini de belirtmektedir (Erinç, 2011). Erinç’in bu tanımı üzerinden; sanat eseri sadece estetik bir yüzeysellik ile izleyiciye ulaşmayan, taşıdığı estetik değerin yanında bir kaygı ve bir mesaj taşıyan ve bunu izleyiciye ulaştırabilen bir sanat eseri, bu özelliklere sahip olduğu müddetçe sanat eseri olarak tanımlanabilmektedir. Bu tanım, sanatla uzman derecesinde ilgili olmayan her alıcının ve izleyicinin, bir nesneyi sanat eseri olarak tanımlayabilmesine asgari miktarda yardımcı olabilecek kapsamdadır.

Sanat psikolojisi bir eserin sanat eseri olarak görülmesini 3 temel niteliğe bağlamaktadır;

- 1) Sanatçıya ve alıcıya duygusal anlamda haz verebilmek,
- 2) Alıcısına ait olduğu ve içinde bulunduğu topluma yönelik farkındalık sağlamak, aydınlatmak, bilinçlendirmek,
- 3) Sanatçının kendi içsel yoğunluğunun, alıcının hayat görüşünde sorgulamalar yaratıp, yaşattığı duygulanımlar ile etkileyip, bu etkilenmenin davranışsal olarak da sonuç vermesini sağlayabilmektir.

Sanat eserini özetlemek gerekirse, sanat eyleminin bir eserde objeleşebilmesi için hem sanatçının hem de alıcının duyularında var olabilmesi ve varlığın iki tarafın da içsel dünyasında yer bulmasıdır. Bunu kendi yaşamları ile kesiştirebilmesi, yansıtabilmesi sürecinde göze hoş geleni ortaya koyması denebilmektedir (Erinç, 2011).

Sanat yaratımının psikolojik bileşenlerini ise Eroğlu (2022) dört ana başlıkta ele almaktadır. Bunlar; bilişsel, irade ve özdenetim, duygusal ve sosyal bileşenlerdir. Bilişsel bileşenleri; farkındalık, süreç algısı, özgüven, kendini kabul etme, deneyimleri bütünleştirme, deneyimleri tikel kılma, deneyimleri simgeleştirme ve kendini ideolojik olarak haklı çıkarma yetenekleri özelinde ele almaktadır. İrade ve özdenetim bileşenlerini; güçlü irade ve yaratıcılığın gelişimi, bağımsızlık, teslim olma, yaratma, düşünme ve var olma, genel kabullerden kendini kurtarma isteği ve yeteneği olarak ele almaktadır. Duygusal bileşenleri, olumlu hisleri uyandırma, hisleri ayırt edebilme,

olumsuz hislerin üstesinden gelebilme, insani duyguları yaratıcı bir şekilde yenebilme, bireysel kişiliği oluşturma yeteneği olarak ele almaktadır. Son olarak ise sosyal bileşenleri, güncel kolektif sanat ideolojilerini benimseme ve bunları kendi bireysel anlayışıyla yeniden yorumlayabilme, sosyalleşebilme, arkadaş veya hayran kitlesi edinebilme, sahne oluşturabilme ve inzivaya çekileme yetenekleri olarak incelemektedir (Eroğlu, 2022).

Sanat eseri ve izleyicinin etkileşimde bulunmasından söz etmek gerekirse; öncelikle çok genel bir tanımla, sanat olgusunun eksizsiz gerçekleşebilmesi için sanat izleyicisinin edilgin değil, etkin olması önem arz etmektedir. Bu etkin eylemin sonrası için, izleyicinin sanat eserinden aldığı hazda bir doyum yaşama eyleminden söz edilmemektedir. Çünkü yaşanan her haz, bir başka hazzı yaşamaya istekli hale getirmektedir. Ayrıca, her sanat eserinin izleyicide haz yaratması durumundan da söz edilememektedir. Her izleyicinin kendine has üst benliği, izleyiciyi beğeni ve doyum noktasında seçici hale getirmektedir. İzleyicinin genel geçer güzel ile işi olmamakta ve kendine has güzelin arayışına girmektedir. Her sanat eseri, izleyicide onu özel ve biricik kılan nesnel özelliklerle bezelidir. Bu noktada ise, sanat eserini farklı yapan; eserin duysal bir oluşum içerisinde tinsel bir özellik taşıması durumudur. İzleyiciyi doyum noktasına ulaştıran şey de, taşıdığı bu tinsel özelliktir. Duyulara hitap ediyor oluşu ise, sanat eserini deneyimlenebilir kılan özelliğidir. Özetle; “alıcısı olmayan bir sanat eseri yoktur.” (Erinç, 2011).

Bir sanat eserini “iç boyutları” ve “dış boyutları” kapsamında ulamlamak gerekirse; İç Boyutları kapsamında;

- Eserin bulunduğu sosyokültürel ortam
- Sanatçı ve onun bağlı olduğu etik değerler
- Konu

başlıkları karşımıza çıkmaktadır. Bu başlıkları daha da detaylandırmak gerekir ise, bir sanat eseri; yaratıldığı dönem, kültür ve ortamdan bağımsız düşülmemelidir. Bu durumda, herhangi bir eleştiriyi, eserin yaratım ortamından bağımsız yapmamak olası olmamaktadır. Etik ilkeler söz konusu olduğunda da yine sosyokültürel bağlamdan şaşmamak gerekmektedir. Sosyokültürel atmosferin ortaya koyduğu etik değerler, sanatçı tarafından farkında olunması, bilinmesi ve hatta yeri geldiğinde reformist⁷ bir yaklaşımla

⁷Reformist: Düzeltmeci

yeniden değerlendirilmesi gereken öğelerdir fakat sanatçı tarafından tamamen yok sayılması olası olamamaktadır. Konu başlığına değinmek gerekir ise, sanatçıya yaratım sürecinde altlık oluşturan konu, sanatçıda esin kaynağı olarak gerçekleşmekte ve sanatçıya yön vermektedir. Bu durum sanatçının yeteneğinin yanı sıra, algı, bilgi ve sezgi yönünden de dolu olmasını gerekli kılmaktadır. Konu, sanat eseriyle var olabilmekte fakat sanat eseri olmadan da varlığını sürdürebilmektedir. Bu durum konuyu sanat eserinin dışında da yaşayan bir organizma haline getirmektedir. Bu organizmanın sanatçı boyutu ile ilintili olarak bunlardan söz edebileceği gibi, izleyici boyutundan da bambaşka edinimler gözlenmektedir. İzleyici eğer konu içeriği (entelektüel bilgi) ve edinimler açısından kendini yeterli derecede geliştirememiş ise, izleyicinin eser ile kurduğu birebir ilişki o denli sığ kalmaktadır. İzleyicinin hayat boyu edinimleri, eseri çözümleme yetisi ile doğrudan ilişki içerisindedir. Bu ilişkinin sonucu olarak da izleyicinin esere yüklediği değer değişkenlik göstermektedir. Bütün bu iç boyutlar, sanat eserinin var olabilmesi için gerekli koşulları bize sağlamaktadır (Erinç, 2013b). Erinç bu durumu Oscar Wilde’ın şu sözüyle desteklemektedir; “Cisimlerin çehreleri onu seyredenlerin kültürel düzeylerine göre değişir”. Bu nedenle sosyo-kültürel farklılıklar sanat anlayışlarında kaotik sorunlar doğurmaktadır (Erinç, 2011).

Sanat eserini dış boyutları kapsamında ele aldığımızda; “biçim”, “içerik”, ve “öz” kavramları karşımıza çıkmaktadır. İç boyutları kapsamında var olan bir eserin varlığını devam ettirebilmesi için gerekli olan koşulları bu kavramlar sağlamaktadır. İç ve dış boyutlar, bir bütündür ve biri olmadan diğerrinin varlığını devam ettirebilmesi düşünülememektedir. Bir sanat eserini “biçim” olarak ele aldığımızda, eserin niteliğinden söz etmekte ve bir şablona oturtulmaktadır. Eseri bir gruba ve bir alana atayıp, yöntemi, dönemi, akımı vb. bağlamlarda ölçüt belirlenmektedir. Örnek vermek gerekirse; bir eserin resim alanına ait olduğunu, o alanda biçim bağlamında ne gibi bir özellik barındırdığı ile ilgili nesnel bilgiler vermekte fakat bunu özgünlüğü, yeniliği, farklılığı gibi nitelikler üzerinden gerçekleştirmemektedir. Bir biçim, içerik barındırmadığı müddetçe tek başına bir anlam taşımamaktadır. Eser bağlamında, tek başına içerik veya tek başına biçim, anlam bulamayan iki kavramdır. “İçerik”, yaratıcılığını kullanırken sanatçının üslubunu yansıttığı aşamadır ve izleyiciye bir ileti aktarma amacı barındırır. Ortaya konabilmesi için esinlenilebilecek bir konu ve var edilebilecek bir biçime gereksinim duymaktadır. İçerik ne kadar özgünse, bu sanat eserini de o denli biricik yapmaktadır. “Öz” ise, izleyicinin sanat eseri ile ilgili kısa ve öz yargısı olmaktadır. İzleyici gözünden izleyicide

gerçekleşen ideadır. Bu durumda öz, bireyselleşmektedir. Her izleyicide oluşan öz, izleyicinin yakaladığı en doğru ideadır. İzleyicide beliren öz ne denli etkileyiciyse, o denli değer taşımaktadır (Erinç, 2013b).

Sonuç olarak sanat eserinin her yeni değerlendirilmesi ortaya farklı sonuçlar çıkabilmektedir ve bu da aslında sanatın organik doğasıyla ilintilidir. Zaman içerisinde özellikle modernizm ile birlikte sanat eserinin kapsamı ve sınırları çok daha fazla genişlemiştir. Bu durum neyin sanat eseri olduğu veya neyin sanat eseri olmadığı konusunda izleyicide daha fazla kafa karışıklığı yaratmaktadır.



4. YERLEŞTİRME SANATI

4.1. Yerleştirme Sanatının Tanımı

Yerleştirme sanatı, İngilizce ismiyle “Installation art”; Oxford Sanat Sözlüğü’nde 1970’lerde rağbet görmeye başlayan, Asamblaj⁸ veya galerilerde belirli bir sergi alanı için özel olarak düzenlenen ortamı ifade eden bir terim olarak kullanılmaktadır (Chilvers, Ian; Osborne, Harold; Farr, 1988). Türkçe’de “enstalasyon” olarak da kullanılmaktadır. Anlam ve algı düzleminde mekan ile ilişki ve iletişim içerisinde olan nesnelerin bir arada sergilenmesi, görsel sanatlardaki tanımını oluşturmaktadır. Özellikle 1960’lar sonrasında Çağdaş sanatlar ile sadece resim ve heykel kapsamında kullanımından sıyrılarak; minimal sanat, kavramsal sanat ve nesne sanatı ile anılmaya başlanmıştır (Eczacıbaşı, 1997). Fakat bunun da öncesinde, Lascaux’daki mağara duvarlarına resim yapan sanatçıların (Görsel 4.1) bu eylemini bilinçsiz bir şekilde yapılmış mekana özgü yerleştirme sanatının bir çeşit varyasyonu olarak tanımlanabilmektedir. Günümüzde yerleştirme sanatı olarak tanımlanan, mekanın fiziksel özelliklerinden faydalanılması durumu, tasvir edilen hayvanların fiziksel özellikleri ile bütünleştirilmektedir (Rosenthal, 2003). Bu noktada mekan ve sanat ilişkisinin sezgisel kullanımının, paleolitik çağlarda dahi gözlemlenebildiği söylenebilmektedir.



Görsel 4.1. Lascaux Mağarası, (<http-1>)

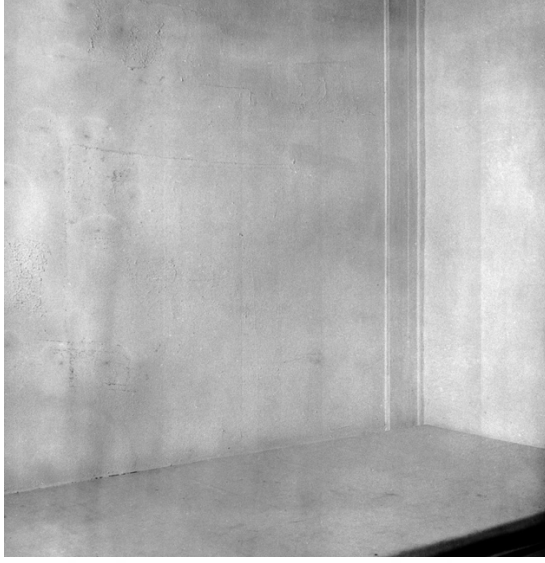
⁸Doğal veya hazır malzemelerden yapılan sanat eserleri için kullanılan bir terim (Chilvers, Ian; Osborne, Harold; Farr, 1988).

“Enstalasyon” olarak da kullanılmakta olan yerleştirme sanatı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde bir görsel sanat terimi olarak; “(...) anlam ve algı düzleminde birbirleri ve içinde bulundukları mekan’la ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir(...)” şeklinde tanımlanmaktadır (Kolektif, 2008). Yerleştirme sanatı terimi çağdaş sanat lügatinde yer bulmadan önce, 1958 yılında Allan Kaprow’un oda boyutundaki çalışmalarını tanımlayabilmek için kullanılmakta olan “çevre” terimi bulunmaktaydı. Yaklaşık yirmi yıl boyunca kullanımda kalan çevre terimine, 1970’lerin ortalarına doğru “proje sanatı” ve “geçici sanat” eklenmiştir.

Çağdaş sanat oldukça karmaşık ve çeşitli olarak kabul edilmektedir. Çağdaş sanata dahil biçimler, teknikler ve konu çeşitliliği cidden şaşırtıcıdır. Geleneksel yöntemlerden olan resim ve heykelden, bilgisayar ortamında hazırlanmış ses ortamlarına, görsel şovlara kadar büyük ve etkileyici bir yelpazeyi temsil eden yerleştirme sanatı, sanatın bu zamana kadarki tekdüzeliği kırmaktadır.

Bu noktada, sanatın bir biçim dili olarak ele alınması ve bu dili her daim destekleyecek bir içerik dilinin de olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda kapsayıcı bir sanat felsefesinin de bu tanıma dahil edilerek, dört felsefi gelişme, çağdaş sanatta önem arz etmektedir. Bu gelişmeler; gerçekçi, yapısal, romantik ve sembolik gelişmeler olarak ele alınmaktadır (Eroğlu, 2019).

Yerleştirme sanatına ulaşmadan önce ilk “arazi sanatı” (land art) terimiyle karşılaşilmektedir. Galerî ortamına bir karşı çıkış olarak ortaya çıkan arazi sanatının ilk örnekleri, çoğunlukla sanatçılar tarafından işletilmekte olan mekanlarda gerçekleştiği bilinmektedir. Herhangi bir “-izm” şeklinde bir sanatsal akım oluşturmeyen arazi sanatında esas malzeme doğadır. Geniş doğa alanlarına insanların müdahalesi ile ortaya çıkan eserlerde, non-art (Görsel 4.2) ve anti-form (Görsel 4.3) akımlarından da izler görmek mümkündür. Yerleştirme sanatının ikinci atağı 1989’daki durgunluğa denk gelmiş olsa dahi, yeni haliyle sanat dünyasında yer etmesi zor olmamıştır. Adının arazi sanatından, yerleştirme sanatı olarak değişmiş olması önemlidir. Çünkü artık yerleştirme sergileri de düzenlenebilmektedir (Eroğlu, 2015; Stallabrass, 2020). Bu durum bu sanat türünün metalaşmaya direnmek zorunda kalmadan eserlerini ortaya koyabilmesini sağlamaktadır.



Görsel 4.2. Yves Klein “*Le Vide*”, 1958, ([http-2](#))



Görsel 4.3. Lynda Benglis “*Quartered Meteor*”, 1969, ([http-3](#))

Yerleştirme Sanatı için Poroy (2014), “enstalasyon, en sade anlatımıyla, nesnenin ya da nesnelerin mekanda yer alarak yerlerinin belirtilmesi durumudur” açıklamasında bulunmaktadır. Yerleştirme sanatını diğer sanat dallarından ayıran en büyük farklılık, çevreden bağımsız olarak açık ya da kapalı mekanlarda uygulanabilir oluşudur. Bu uygulama, bir yandan da izleyiciyle etkileşim içinde olmaktadır. Mekanın niteliklerini kullanarak izleyicinin etkin katılımı ile anlam kazanan bir sanat haline gelmektedir (Poroy, 2014).

Küratör⁹ Lisa Moran yerleştirme sanatını, nesnelerin mekana yerleştirilmesini, mekana göre yapılanmasını içeren, mekanın ve nesnelerin bütününe sanat eserini oluşturduğu bir sanat pratiği şeklinde tanımlamıştır. Yerleştirme sanatı bir akım veya bir stilden ziyade, eserin üretim ve sergileme yöntemi olduğunu da belirtmektedir (L. Moran, 2010). Yerleştirme sanatının gelişimi ve ortaya çıkardığı yeni türler göz önünde bulundurulduğunda Lisa Moran’ın yorumunda olduğu gibi yerleştirmeyi sadece bir “sergileme yöntemi” olarak nitelendirmek, zaman içinde geçerliğini kaybetmeye başlamıştır.

⁹Küratör kavramı, 19. yüzyılda çağdaş sanat ve modern müzelerin ortaya çıkışıyla kendine yer bulmuştur ve sanatsal anlamın üretilmesine yardımcı olmaktadır (Acord, 2010). Sergi düzenleyici olarak da tanımlanabilmektedir.

Lisa Moran gibi yerleştirme sanatını bir sergileme biçimi olarak nitelendirenler olduğu gibi, bu sanatın bir sanat türü olduğunu da düşünenler bulunmaktadır. Iversen ve Newman (2001), yerleştirme sanatı için “izleyicinin fiziksel olarak dahil olduğu ve genellikle “teatral”, “sürükleyici” veya “deneyimsel” olarak tanımlanan sanat türünü kabaca ifade eden bir terimdir.” yorumunda bulunmuşlardır. Iversen ve Newman’a göre, yerleştirme sanatı çatısı altında üretilen eserlerin biçim, içerik ve kapsam bakımından sahip olduğu sonsuz çeşitlilik ve bu terimin kullanım serbestliği, yerleştirme teriminin net bir anlam ifade etmesini zorlaştırmaktadır. Yerleştirme terimi, herhangi bir alanda bulunan nesnelerin herhangi bir düzende uygulanması gibi geniş bir anlam taşımaktadır. Bu kavram karmaşasının nedenlerinden ilki, “yerleştirme” teriminin sergilerin düzenleme şeklini ifade etmek için kullanılması olmuştur. Burada karşımıza çıkan durum, “sanat eseri yerleştirmesi” ve “yerleştirme sanatı” arasındaki bulanık ayırım olmaktadır. Bu iki terimin ortak noktası, eserlerin mekanda nasıl konumlandırıldığıyla ilgilenmeleridir. Ayırt edici farklılık ise, “yerleştirme sanatında” mekan ve içindeki öğelerin tekil bir şekilde algılanıyor oluşudur (Iversen & Newman, 2001). Yerleştirme sanatında, izleyicinin eser ve mekan deneyimine tek bir öge olarak dahil olması, eseri ve mekan deneyimini birbirinden ayrı düşünmeksizin fiziksel olarak bütün algılarını kullanmak suretiyle dahil olması ve bütünsel bir deneyim sunması; yerleştirme sanatını bir “sergileme çeşidi” olmaktan çıkarıp, ayrı bir sanat uygulamasına dönüştüren en önemli ölçüt olmaktadır.

Sanat tarihçileri ve akademisyenler genel olarak heterojen öğelerden meydana gelen uzamsal yapıları yerleştirme sanatı olarak tanımlamaktadırlar. 1960’larda ortaya çıkan “yerleştirme” terimi Bishop’a göre (2003), sanat dergilerinde “galerinin tüm alanını kullanan” olarak adlandırılmaktaydı. Scholte’nin aktarımıyla sanat eleştirmeni ve küratör Mark Rosenthal ise yerleştirme için “entegre, uyumlu, dikkatlice tasarlanmış bir bütün” tanımını yapmaktadır ve eserleri mekan ve zaman parametreleri etrafında toplayarak yerleştirme sanatının gerçeğe yakın nitelikleri olarak adlandırmaktadır (Rosenthal, 2003’den aktaran Bishop, 2005; Scholte, 2021).

Yerleştirme sanatı resim, heykel gibi geleneksel ortamları içerebildiği gibi, geleneksel olmayan ortamlarda da üretilebilmektedir. Sanat nesnelerinin sayısından, sergilenen yerin yapısına bağlı kalarak kurulum alanları karışık veya minimal özellikler gösterebilmektedir. Yerleştirme sanatının izleyici ile olan ilişkisi birçok sanat eserinden farklılık göstermektedir. Bu iletişim ve deneyim tek bir referans noktasından

sağlanmamakta ve izleyici ile aktif bir etkileşim halinde olmaktadır. Bu iletişim izleyicinin sanat eserini içine girip gezmesi ile olabildiği gibi, sanat eseriyle etkileşim kurabilmesi ile de mümkündür. Bu noktada izleyici sanat eserinin alanına girerek, normalde bir tabloda zihnini ilişkilendirebileceği standart “perspektif” yerine çok daha fazla açığa maruz kalmaktadır. Bunların yanı sıra, görsel bir etkileşimle yetinmeyerek dokunma, ses, koku gibi birçok duyuya da hitap edebilmektedir. Yerleştirme sanatı, sanat nesnesinin üretiminde izleyici deneyimini ve iletişimini ön plana çıkarmaktadır (L. Moran, 2010). Bütün bu deneyimler sonucunda ise, yerleştirme eseri ve izleyici arasında çoğu eserden farklı bir duygu etkileşimi yaşanmaktadır.

Buskirk’in aktarımıyla ‘Şu an müzeye ait olmayan neyi bir müzeye getirebilirsin?’ sorusundan da anlaşılabilir gibi, 1990’ların başında, otuz yıldan fazla bir süre sonra, sanat eseri tanımının zorluğundan kaynaklanan nedenlerle sanat müzelerinde neyin yer alıp alamayacağını hayal etmek zor bir durum olmaktadır. Özellikle 1970’lerin kavramsal çalışmaları ile sanat eseri olarak ele alınmayacak öğelerin geçici sanat eseri olma yolundaki adımları, belirleyici bir öge olmaktadır. Bu noktada bağlamın oluşturduğu koşullar, mekanın dönüşümü hatta mekan dışına çıkılma kararı bu işin doğasının şekillenmesine yardımcı olmaktadır (Buskirk, 2018). Bu durum yerleştirme sanatını diğer sanatlardan farklı kılan temel öğelerinden biri olarak görülmektedir.

Yerleştirme sanatını, mekana özgü tek seferde veya mekana özgü olmayarak birçok defa kurulum gösterebilen; geleneksel sanat uygulamalarının da bünyesinde var olabildiği fakat geleneksel sanattan farklı olarak izleyicinin sürece dahil olabildiği; deneyimin izleyici özelinde daha ön planda olduğu; eserin mekan ile varoluşsal bir iletişim kurduğu sanat uygulaması olarak özetlenmektedir.

4.2. Yerleştirme Sanatının Oluşumu ve Gelişimi

Sanat olgusunun tarihte farklı dönemlerde farklı yorumlarla ele alındığı ve farklı şekillerde meydana geldiği bilinmektedir. Sanat kavramının bu süreç dahilinde zanaat ile arasındaki sınırları çizmiş, güzel sanatlar olgusu oluşmuş, tarihten kopmadan hep bir “günceli” meydana getirmiş ve yaşatmıştır. Bütün bu yaşantı, döneme bağlı olarak kendi sanat akımını doğurmuş ve zaman içerisinde modern, sonrasında ise çağdaş olarak adlandırılan sanat kavramlarını doğurmuştur. Bunca değişen kavramlar içerisinde 18. Yüzyıl itibarıyla güzel sanatlar olgusunun ortaya konması ile beraber devamında kendine yer bulan bir sanat uygulaması da “yerleştirme” (enstalasyon) sanatı olmuştur.

Sanatın ne olduğuna dair bir sonuca ulaşma çabaları halen devam ederken bir yandan da “Sanat sadece bir galerideki, müzedeki veya sanat müzesindeki şey midir?” sorusu gündeme gelmektedir. Sonuca giden yolda sürecin ortaya koyduğu sınırlardan çıkmamak fakat aynı zamanda görsel sanatlarla da sınırlamamak gerekmektedir. Bir galeri veya müzede sergilenen eserin sanat olduğunu kabul edilmektedir. Fakat sanat bu mekanlarda sergilenmek zorunda değildir (Whitham & Pooke, 2018b). Bu durum, sanatın net bir tanımını yapmayı daha da zorlaştırıyor olmakla beraber, sanatın ne kadar kapsayıcı ve değişken olduğunu da bir kez daha göstermektedir.

19. yüzyılda endüstrileşme ve Avrupa’da hâkim olan modernleşmenin sanat üretimindeki etkilerini görmek uzun sürmemiştir. Endüstriyel alanda makineleşme ve endüstri ürünleri izleyicilerin zaman içerisinde sanat yapıtına bakış açısını da yönlendirmeye başlamaktadır. Bu noktada izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişki değişim ve dönüşüme uğramaktadır.

Endüstrileşme ile beraber günlük hayata dahil olan birçok sanayi ürünü, tüketim ürünü haline de gelmiştir. Bu nesne kirliliği, zaman içerisinde sanat alanında da kendisine yer bulmuş ve sanatçı için bir ifade şekline dönüşmüştür. Sanatın nesnesi haline gelen endüstri ürününün sanatın üretim şeklinde farklılıkların artmasına yön vermiştir. Bu yelpaze içerisine her türlü endüstri ürün dahil olabildiği gibi, -insan bedeni dahi- bu düşünce yaygınlaştıkça, nesnelerin sanatın ifade biçimindeki rolü ve önemi artış göstermiş ve endüstri ürünleri sanatın artık vazgeçilmez bir malzemesi haline gelmiştir (Toluyag, 2020). Bu sayede sanat dünyası çeşitliliğe kavuşmuş ve yeni türlerin sanat camiasında yer bulması kaçınılmaz olmuştur.

Allen Kaprow, yerleştirme sanatı terimi henüz çağdaş sanatların önemli bir parçası haline gelmeden önce, “ortam” (environment) terimini, oda büyüklüğündeki multimedya eserlerini tanımlamak amaçlı kullanmaktaydı. Bu terim sanat çevrelerince benimsenmiş ve yaklaşık yirmi yıl kadar kullanımda kalmıştır. 1970’lerin ortalarına doğru ise, ortam terimine “proje sanatı” ve “geçici sanat” terimleri de eklenmiş ve ortam sanatından, yerleştirme sanatına geçiş süreci çok da kısa sürmemiştir. 1959 yılında ortam teriminin kullanımı bir hayli yaygın olmasına rağmen, 1970 yılına kadar “The Art Index’in” on sekizinci sayısına kadar kendine yer bulamamaktadır. Yerleştirme teriminde yer verilen ilk sayı, 1978 yılında yayınlanan yirmi yedinci sayı olarak görülmektedir. Bu sayıda da yerleştirme, çevre ile çapraz referans olarak belirtilmekte ve on dört sene bu şekilde kullanımda kalmaktadır. 1993 yılında yayınlanan kırk ikinci sayıda ise ortam, “The Art

Index”ten çıkartılmış ve o dönem itibariyle resmi olarak “yerleştirme” bir kategori olarak var olmaya başlamaktadır. Ortam teriminin bulunduğu kitaplar hala bulunmaktadır. Bunlardan biri, Thames & Hudson Sanat Terimleri Sözlüğü’dür. Sözlük, ortamı, 1950’lerin sonlarından itibaren izleyicinin girebileceği, genellikle geçici nitelikte üç boyutlu sanat eserleri olarak tanımlamaktadır (Reiss, 1999).

Allen Kaprow, düzenlediği eserlerin “tüm öğeleri” (insanlar, mekan, ortamın belirli materyalleri ve zaman) barındırdığı düşüncesinden yola çıkarak “happening” terimini kullanmıştır. Sanat ve yaşamı birleştirerek uygulamalarını yapan Kaprow, gündelik malzemeler ve mekanın özelliklerini kullanmaktadır. Bu sayede Kaprow, nesne sanatı, yerleştirme sanatı ve performans sanatının bir arada olduğu bir “olay” icat etmektedir (Scholte, 2021). Allen Kaprow 1959 yıllarına dayanan bu süreçte, bir nevi yerleştirme sanatı da gerçekleştirmektedir.

Happening terimi, 1970’lerde süreç ve eylem odaklı olan avangart sanat eserleri için şemsiye terim olarak kullanılmak üzere ortaya çıkan performans sanatının öncüsü olarak görülmektedir. Mekana özgü yerleştirmeler, ziyaretçiyi o an, orada tutmaktadır ve geçici bir olay veya performans ile karşılaştırılabilmektedir. Performansların ve mekana özgü yerleştirmelerin uzam-zaman belirlenimi göz önüne alındığında, bu eserlerin müze veya galeriler tarafından alınmaları anlamsal bir kargaşa yaratmaktadır çünkü bu durumda sanat eserine, ömrü bittikten sonra ikinci bir şans verildiğinde, ilk yerleşim ve sonraki yerleşimler arasında ontolojik bir boşluk oluşmaktadır. Her yeni yerleşim, uzam-zaman açısından yeni bağlamlar üretmektedir. Bu durumda, mekana özgü sanatın kimliğinde deformasyonlar oluşmaya başlamaktadır (Scholte, 2021).

1960’lar ve 1970’ler yılları arası, yerleştirme sanatının oluşum dönemi sayılmakta ve bu dönem sosyal, politik ve kültürel açıdan karışık sayılan bir dönem olarak tanımlanabilmektedir. Yerleştirme sanatının gelişiminde rol oynayan minimalizm, çevresel sanat, arazi sanatı, kavramsal sanat ve performans sanatı gibi birçok avangart sanat hareketi, içinde bulundukları modernizm etkisine ve sınırlamalarına bir karşı duruş olarak ortaya çıkmışlardır. Sanat eserlerinin ticarileştirilmesi, temsilin deneyimin önüne geçmesi, eserle tekil ve bağımsız karşılaşmanın ortaya çıkardığı kısıtlamalara karşı bir direniş göstermişlerdir. Bunun neticesinde minimalist sanatçılar, çerçeve ve kaideleri terk etmiş ve izleyicinin dikkatini sanat eserinin gerçek deneyimine, bütünlüğüne, malzemelerine ve bağlamına yöneltmişlerdir. Ortaya çıkan çevresel sanat, arazi sanatı, kavramsal sanat, performans sanatları, happening, ve video sanatı gibi sanat alanları ile

sanat eserinin metalaşmasının önüne geçme girişimlerinde bulunmuşlar ve sanat eserinin neyi temsil ettiği konusundan uzaklaşarak; geçici, performatif ve mekana özgü işlerin yaratılması sağlanmış ve sanatın iletişim kurmasının üzerinde durulmuştur. Sanatçılar teşhirin maddi durumunu açığa çıkartarak, sanat kurumunun basmakalıp haline gelen “izleme” eyleminin koşullarında değişikliğe gitmişlerdir (L. Moran, 2010)

Yerleştirme Sanatının oluşumundan bahsederken, sanatta minimalizm akımına da değinmek gerekmektedir. Soyut ekspresyonizmin bitişi ile başladığı düşünülen mimimalizm, kavramsal sanat ve arazi sanatına zemin hazırlamaktadır. Minimal sanat ile resim ve heykel sanatları yöntemlerine bambaşka bir disiplin gelmekte ve bu yöntemler mimari ile de hareket ederek yeni bir dil ortaya koymaktadır (Eroğlu, 2015). Sanatta minimalizm, geleneksel sanat malzemelerinin dışında, gündelik malzemelerin eser üretme eyleminde yer alması olarak tanımlanmaktadır. Çoğunlukla basit geometrilerin kullanımda olduğu, tekrara dayalı formların öne çıktığı minimalizmde, geleneksel resim sanatına, form açısından meydan okuyan avangart bir duruş söz konusu olmaktadır. Modernizmde hüküm süren sınırlı boyut, sınırlı malzeme ve ürünün ticari veya kamusal galeri veya müzelerde, sonuç ürün şeklinde sergilenmesine dair kalıplaşmış sanat düşüncesine karşı bir duruş sergilenmesi ile ortaya çıkan radikal bir tutum sonucu postmodernizmden söz edilebilmektedir. Sanatın ne olması gerektiği veya neyin sanat olduğu ile alakalı katı görüş, postmodernizm ile çok daha geniş bir sanat yelpazesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kapsamda 1960’lı yılları önemli kılan nokta, sanatın da içinde bulunduğu sonraki sürecin kapsamında bulundurduğu toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimin, çok hızlı bir değişime tanıklık ediyor olması olarak görülmektedir (Whitham & Pooke, 2018b). Douglas Crimp, Scholte’nin aktarımıyla, 1960’larda minimal sanat akımıyla beraber uzamsal boyutların, renklerin, yüzeylerin ve çevrelediği şekilde tanımlanan soyut imgelerin egemen olduğundan bahsetmektedir. Bu durum, izleyicinin konumu ve eserin algılanmasıyla doğrudan ilintili ve ilgiyi sanat eserinden ve sanatçıdan ziyade izleyiciye yöneltmektedir. İşin öznesi haline gelen izleyici, sanat eserini tamamlamaktadır (Scholte, 2021). Ortaya çıkan bu ilişkiler ağında, sanat eseri ve sanat izleyicisi aynı konumu paylaşmaktadır. Bunun sonucunda iç gözlem ve öz farkındalık duygusu yaşanmaktadır.

Yerleştirme sanatından söz ederken, kavramsal sanata da değinmek gerekmektedir. Yerleştirme sanatının kökenleri kavramsal sanata kadar dayandığı düşüncesi de bir hayli yaygın bir görüştür. Formlara karşı olarak düşünceler ve düşüncelerin kavramlara

dönüşmesi olarak kavram sanatı (concept art), ilk olarak 1961 yılında Henry Flynt tarafından kullanılmıştır. Kavramsal sanatta sanatçılar, form yerine kavram kullanarak içeriği ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca dil olgusunun da ön plana çıkması ve nesne yerine geçmeye başlaması da kavramsal sanatın temellerini oluşturmaktadır. Kavramsal sanat, Eroğlu'nun tanımıyla; “kendinden önceki veya zamanın zihnine göre yapılan sanata karşı onları yıkıp, yeniden bir inşa önerme istenciyle ortaya çıkmıştır.”. Koca'nın (2017) anlatımıyla, yeni bir sanat pratiğinin zeminini hazırlayan kavramsal sanat, 1960'larda sanatın anlatım şeklini alışlagelenden farklı bir biçime dönüştürmüştür. Kavramsal sanat, eseri bir meta olmaktan uzaklaştırmakta, düşünsel ve kuramsal sürecine yoğunlaşmaktadır. Sanatın üretim biçiminde de gelenekselden uzaklaşmakta ve uygun malzeme kullanımıyla icra edilmektedir. Kavramsal sanatı önemli kılan özellik, düşünce ve kavramın öne çıkartılması ve sanat üretim şeklinde de bunun farklı biçim ve malzemelerden oluşmasıdır (Eroğlu, 2020; Koca, 2017). Kavramsal sanatın bu ayrıştırıcı özelliği, yerleştirme sanatına da zemin hazırlamaktadır.

Sanat hayatına resimle başlayan fakat sonrasında heykelin yanı sıra alternatif sanat anlayışlarını benimseyen Marcel Duchamp, sanat için sanat anlayışına bir tepki olarak “anti-art” konusunu ortaya atmış ve bu konu Duchamp sayesinde kavramsal sanatı filozofik bir noktaya taşımıştır. Duchamp, 1913 yılında sergilediği “Bisiklet Tekeri” (Görsel 4.4) eserinde, tabureye bir özne yerine bir nesne oturtarak hem sanatta hazır nesne (ready made) kullanımında hem de özne-nesne yer değişimiyle kavramsallaşmaya yönelik hareketin ilk adımını atmakla kalmamış, dönemin sanat otoritelerini de şaşırtmıştır. Duchamp'ın bu eserinde, sanatta kavram artık bir araç değil, amaç olarak belirmektedir (Eroğlu, 2014, 2020).



Görsel 4.4. Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, 1913-1915, (<http-4>)

Sanatçıya yönelik tutumları değiştirme girişiminde bulunan ve kendi içinde bulunduğu dönemin tanımladığı şekilde bir sanatçı olmayı ve sanatın salt argümanlarıyla hareket eden yönünü de (tuval, boya, fırça vb.) reddeden Marcel Duchamp, bir “tembel tekniği” olarak tanımladığı hazır-nesneyi sanat hayatına dahil ederek, sanat çevresinde bir farklılık ortaya koymaktadır. Duchamp, kullandığı hazır-nesneler ile özgünlük ve kopya fikirlerinden sıyrılmak ayrıca retinaya dayalı sanatı reddederek, düşünceye dayalı sanatı uygulamaktadır. Aynı zaman diliminde ortaya çıkan "dadaizm" hareketi, sanat karşıtı bir duruş sergileyerek, sanatı en saf haline döndürmeye çalışan ve aynı zamanda o dönemin zihninin ürünü olan kişisel ve toplumsal iki sanat hareketinin kesiştiği noktadır (Eroğlu, 2020; Lazzarato, 2017).

Duchamp’a göre, hazır-nesneler estetik kaygılar taşımamakta ve göze hoş görünmek zorunda değildir. Hazır-nesne aksine izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır. İzleyiciyi farklı şekillerde düşünmeye mecbur bırakmaktadır. Bu nedenle, hazır-nesneyi zihinsel bir aktivite veya teknik olarak tanımlayabilmek mümkündür. Bu teknik hem öznesizleştirme hem de özneleştirme eylemidir. 1917’de Richard Mutt imzasıyla bir diğer hazır-nesne eseri olan “Fountain” adlı pisuarı (Görsel 4.5) görücüye çıkarmıştır (Eroğlu, 2014; Lazzarato, 2017)



Görsel 4.5. Marcel Duchamp “Fountain”, 1917 (<http-5>)

Bu hazır-nesnelerin üretilmeyip seçiliyor oluşu, sanatçının eser üzerindeki rolünü etkisizleştirme ile değil, aynı zamanda estetik kaygıların etkisiz kılınması ile mümkün olmaktadır. Çünkü beğeni (iyi veya kötü) tekrar ile kazanılmış bir alışkanlıktır. Bu durum estetik kaygıları basmakalıp hale getirmektedir. Hazır-nesneyi seçebilmek için kayıtsızlık özgürlüğüne erişebilmiş olmak gerekmektedir. Bunu sağlayabilmek için ise, bütün toplumsal tabular, alışkanlıklar, kaideler ve değerler etkisiz hale getirilmelidir. Yeni anlamlar ortaya çıkarabilmek için, sanatçı özgürleşmelidir. Bununla ilgili Duchamp, hazır nesneyi nasıl seçtiği ile ilgili bir soruya “- Tabiri caizse, o sizi seçer,” yanıtını vermiştir (Lazzarato, 2017). Bu noktada hazır-nesne bir eylem gibi görünmemekte fakat içgüdüsel olarak gelişmekte ve sonuç ortaya koyan farklı bir kaygı boyutu haline dönüşmektedir. Bir diğer deyişle; doğru yer, doğru zaman, doğru ruh halinin, boş bir zamansallık halinde buluşması olarak da görülebilmektedir.

Yerleştirme sanatı 1960’larda başlayarak günümüze kadar ulaştığı söylenmektedir. Özellikle 20. yüzyıl başlarında çıkan süprematizm, konstrüktivizm, dada, sürrealizm ve fütürizm gibi avangart hareketlerinde etkileri görülmektedir. Örneğin, El Lissitzky, Marcel Duchamp’ın sergi tasarımları ve Kurt Schwitters’in “Merzbau” olarak bilinen evinin odalarında yaptığı değişiklikler, yerleştirme sanatının erken prototiplerini akla getirmektedir (L. Moran, 2010).

1980’ler ile beraber yeni alanların ve büyük ölçekli uluslararası sergilerin çoğalması ile, yerleştirme sanatı için özellikle büyük ölçekli ve dikkat çekici eserlerin

üretimi için uygun bir altyapı oluşmaya başlamıştır. Yeni gelişmekte olan sanatçı-küratörlüğünde ortaya çıkan sergilerde, yerleştirme sanatında iş birliğinin rolüne daha fazla önem vermişlerdir.

Julie H. Reiss'in aktarımıyla, 1945'ten bu yana "Sanat, Mimarlık ve Tasarım Sözlüğü" (1992) yerleştirme kelimesine yer vermekte ve şu tanım ortaya koymaktadır; "bir galerinin boşluğunun kendine özgü özelliklerine göre üretilmiş bir defaya mahsus sergi.". 1980'lerin sonuna doğru birtakım sanatçıların bu konuda uzmanlaşmaya başlaması da, kendine özgü bir tür olan yerleştirme sanatını ortaya çıkartmaktadır (Reiss, 1999).

1990'ların sanat anlayışındaki değişikliklerden biri, yerleştirme sanatının yükselişi olmaktadır. Yerleştirme sanatı kavramı ilk aşamada karmaşık ve tartışmalı olmuştur. Bu sanat; ticarete bir hayli direnen, hareket etmesi zor hatta imkânsız olan, geçici bir tanım olarak ele alınmaktadır. Julian Stallabrass'ın aktarımıyla Julie H. Reiss; aslen 1960'larda ortaya çıkan yerleştirme sanatının, 1980'lerin yoğun ticari sanat anlayışı nedeniyle yeniden popüleritesine kavuştuğunu ifade etmektedir (Reiss, 1999 aktarımıyla Stallabrass, 2020).

Yerleştirme sanatı, sadece sanat alanını etkisi altına almakla kalmayıp, yeni teknolojilerin hayatımıza girmesi ile farklı alanlarda da kendine yer edinmektedir. Video sanatı, performans sanatı, fotoğraf sanatı ve hiç kuşkusuz yerleştirme sanatı, çağdaş sanatların en önemli ve hayati dallarından sayılmaktadırlar (Chilvers & Graves-Smith, 2009). Sanatçının mekânsal kullanımı ve bu kullanımın kazandırdığı sinematik değer ile video ve film alanlarını da etkisi altına almaktadır. Bununla beraber dijital teknolojilerin gelişmesi ve sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik kavramlarının hayatımıza girmesi ile yerleştirme sanatı etki ettiği alanı genişletmiş ve farklı disiplinlerden etkilenecek veya etkileyerek genişletmeye devam etmektedir. Yerleştirme sanatının disiplinlerarası karakteri ve kullanıcı etkileşimini merkez alan performatif¹⁰ bileşenleri ile tasarım alanlarını da etkisi altına almak, kamusal ve özel alanların kullanımında veya tasarımında etkili bir öge olduğu da düşünülebilmektedir (L. Moran, 2010).

Yerleştirme sanatının eserleri geçici de olabilmektedir. Bu durumda sanat eserinin belgelendirilmesi veya izleyicinin deneyimi, eserin varlığını ortaya koyabilmekteki tek

¹⁰Performatif, dil biliminde bir ifadenin sadece bir şeyi ifade etmekle kalmayıp, o ifadenin ötesinde, eyleme de dönüştüğü durumlarda kullanılan bir terimdir (Scholte, 2021).

yol olabilmektedir. Sanat eserinin o yere ait oluşu, farklı bir yerde tekrar kurgulanamaması, sanat eserinin metalaştırılmasına ve saf bir ticari tutuma karşı bir duruş niteliği de taşımaktadır. Bunun yanı sıra galeri ve müzeler özelinde, gelip geçici nitelikte eserlerin muhafazasında çeşitlik sıkıntılar ve zorluklar yaşanıyor olmasına rağmen, halen kurumlar ve özel-kamu koleksiyoncuları tarafından tercih edilmeye devam etmektedir (L. Moran, 2010). Yerleştirme eserlerin gelip geçici oluşu veya koleksiyonerlerin geleneksel sanatta olduğu gibi eserleri kendi istekleri doğrultusunda alıp sergileyemiyor oluşuna karşın, yerleştirme sanatının günümüzde yaygın bir biçimde tüketilmeye devam etmektedir.

Performans ve yerleştirme sanatının geçici olabilmesi, sanatın tanımında da bir erozyon yaratmaktadır. Bunca zaman görülebilen, duyulabilen veya bir mekanda varlığını sürdürdüğüne emin olunan “fiziki” eserler daha çok “sanat” olarak algılansa da; belirli bir süre tecrübe edilebilen veya imkan bulunamayıp tecrübe etme şansı sonsuza kadar kaybolan, sadece bir süreliğine var olabilen eserler de 20. ve 21. yüzyıllarda sanat olarak tanımlanmaktadır.

Yerleştirme sanatının “sanat” olma özelliği sorgulanırken, bu sanatı cazip kılan iki temel öge bulunmaktadır. Bunlardan biri; kitle kültürüyle rekabet ediyor oluşudur. İnsanların temel sosyal faaliyetlerinin içerisine dahil etmek üzere, -aynı sinemaya gider gibi- izleyiciyi müzelere veya galerilere çekebilmek, sanat eserini sadece bakılacak bir şey olarak kısıtlamaksızın, mekanı yaşatan eserler ortaya koymaktadır. Bir diğer öge ise; eserin mekana özgü oluşu ve o alana özgü tasarlanmış oluşu, izleyicinin o mekana gitmesini sağlamasıdır. Seyirci, bir şekilde işin tamamlanmasının ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmektedir (Reiss, 1999; Stallabrass, 2020). Seyircinin esere kattığı değer ile ilgili Maurizio Lazzarato’nun aktarımıyla Duchamp şu açıklamayı yapmıştır;

Bir sanat işi kendi başına var olmaz. Tabloyu yapan seyircilerdir (...) Sanatçı pekala kendi işinin içsel bir değeri olduğuna inanmak istemeyebilir. Bense buna zerre inanmıyorum. Doğrusu bir tablonun sanatçı tarafından yapıldığı kadar seyirci tarafından da yapıldığına inanıyorum (Lazzarato, 2017).

Yerleştirme sanatını diğer birçok sanattan ayıran bu ögeler, aynı zamanda izleyicinin sanatla olan bağımlı tekrar kurabilme konusunda da itici güç olmaktadır.

Bourriaud, ütopyanın günlük hayatımızda vuku bulduğunu ifade etmektedir. Ütopya somut deneyimlerin farkındalık içerisinde noksan bırakılan noktaların, anlık olarak deneyimlenmesi olarak tanımlamakta ve sanat eserinin bu deneyimlerin ve ortaya

ıkan “yeni yaşam” olasılıklarının olası bir şekilde ele alındığı sosyal bir aralık olarak görmektedir. Özetle sanat, ütopyaları çizmekle uğraşmamaktadır. Sanat, daha somut alanlar kurgulama eylemi göstermektedir (Bourriaud, 2005). Bu durum, sanat eserinin deneyimlenmesine yönelik yeni kapılar açmaktadır.

Elektronik araçların ve sosyal medya mecralarının günlük hayata girişi ve dijital bir döneme geçiş yapmamızla beraber, sosyalleşme tanımı medya kavramına sıkışmakta ve “zaman ve uzay tüketicisi” haline evirilmektedir. Ticari bir nesneye dönüşmeyen her şeyin yok olmaya yüz tuttuğu bu dönemde,  ağdaş sanat, izleyiciye anlık ve özel olarak nitelendirebilecek uygulamalı somut alanlar sunmaktadır. Bu alanların içeriğinde ticari geleneksel sanat eserleri bulunabildiği gibi, sosyalleşmenin bir parçası olarak izleyiciye sunduğu  ağdaş insan ilişkilerini, estetik kaygıları ve referansları temsil eden simgesel biçimler de barındırabilmektedir (Bourriaud, 2005; Stallabrass, 2020).

Yerleştirme sanatında sanatçı, malzeme, biçim ve yöntemlerle ilgilenirken; bağlamla da etkileşim kurmaktadır. Burada bağlam; fiziksel etkileşimi olmayan bir çeşit yazarlık eylemi olarak görülmektedir. Özellikle sanatta hazır nesne kullanımının gündeme gelmesi ile sanat üretiminde, sanat eseri olarak tanımlanmayan nesnelerin kullanımı durumunda, bu nesnelerin sanat eseri olarak nitelendirilebilmesinin tek koşulu “bağlam” olmaktadır. Bütün bu fiziksel ve fiziksel olmayan eylem ağının bir parçası da, mekanlardır. Bu yaratım sürecinde mekanlar, çevrelerinden neredeyse ayırt edilemeyecek nesneler ve eylemler olarak konumlanmaktadır (Buskirk, 2018). Bu durum, yerleştirme sanatının kavramsal sanat ile içinde olduğu doğrudan ilişki üzerine kurulu olmasının bir sonucu olarak meydana gelmektedir.

Yerleştirme sanatının  ağdaş sanatlar kapsamında sürdürülebilirliği, kimileri tarafından bir noktada biteceği düşüncesiyle tartışılmaktadır. Fakat hem üretim hem de sergilenme biçimindeki çok yönlü duyarlılığı ve izleyiciyle kurduğu fiziki ve manevi köprü, bu sanatın halen yaygın bir biçimde uygulanıyor olmasını sağlamaktadır. Yerleştirme sanatı terimi yaygın olarak kullanılıyor olmasına karşın, hala nispeten spesifik değildir. Yerleştirme sanatı kendi içinde yarattığı birçok sanatsal uygulamaya da atıfta bulunmakta ve halen minimalizm, video sanatı, performans sanatı ve kavramsal sanat gibi birbirleri ile ilişkili diğer sanat alanlarıyla örtüşmektedir (L. Moran, 2010; Reiss, 1999). Bütün bu özellikleri ile yerleştirme sanatı,  ağdaş sanat dünyasında güncel, yaygın ve merkezi bir konuma sahip olmakta ve bu alanı koruyarak ilerleme ve geleişim kat etmektedir.

4.3. Yerleştirme Sanatının Niteliksel Özellikleri

Yerleştirme sanatını öne çıkaran niteliksel özellikler genel bir bakışta iki konu etrafında konumlanmaktadır; yer (mekan) ve zaman. İzleyici, gerçek mekan ve zamandan geçerek eseri deneyimlemekte ve kavramsal-anlamsal öğeler de bu deneyim sürecinde oluşmakta ve gelişmektedir. Gündelik yaşamda hissettiği algı geçişlerini, doğrusal olmayan anların benzer yoğun deneyimini yerleştirme sanatında da hissetmek ister. İzleyici eserde “zamansal akışı” ve “mekansal farkındalığı” deneyimlemektedir. İzleyicinin zamanı ve mekanı, eserin zamanı ve mekanı ile çakışmaktadır; izleyici ve eser arasında ayırım olmaksızın bu niteliksel özellikler çerçevesinde bütünleşmektedirler (Rosenthal, 2003). Geleneksel sanatın donuk ve durağanlığının zıttı olarak yerleştirme sanatı akışkandır. Durağanlıktan çıkarıp akışkanlığı sağlayan bütün nitelikler de yerleştirme sanatını diğer bütün sanat pratiklerinden ayırmakta ve farklı, özel kılmaktadır. Bu nitelikler, gündelik algı ve deneyimle bütünleşerek izleyicisini sarmalamaktadır.

4.3.1. Disiplinlerarası (bütünsel) yerleştirme sanatı

Modern sanattan bahsedildiğinde, sanatçıların biçimsel ve işlevsel olarak yeniye ve farklıyı arayışları, bizi bütünleşik sanat anlayışına götürmektedir. Multidisipliner sanat anlayışı olarak da adlandırılabilir bu sanat pratiği, özellikle 20. yüzyılda sıkça duyulmaya başlayan bir sanat üretimi haline gelmektedir.

Çağdaş sanatla birlikte hayatımıza giren birçok teknik ve yöntem neticesinde, sanat tanımını heykel, resim, seramik gibi bir sınıflamayla kısıtlamak mümkün olmamaktadır. 1960’lı yıllar ile beraber galeri mekanları sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlamış, bu sorgulama sanatın biçimi ve işlevi ile ilgili bir sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Bütün bu sorgulamalar, sanatın biçim ve işlevinde büyük bir değişim yaratmış olmasının yanı sıra, eserlerin sergi alanları ile ilgili de erozyon yaşatmıştır ve daha disiplinlerarası bir şekle bürünmüştür. Çağdaş sanat, yaşadığı süreç içerisinde sanatçı-eser-izleyici üçgeninin kurduğu dengede dahi birtakım değişiklikler yaratmakta; eser ve uygulamalardaki değişimler, doğrudan yoğun ilişkiler ağı olarak hem esere, hem sanatçıya, hem de izleyiciye yansımaktadır (Toluyağ, 2020).

Oliveira, Oxley ve Petry (1994) yerleştirme sanatını “hibrit” bir disiplin olarak vurgulamaktadır. Yerleştirme sanatı, oluşum ve gelişim süreci boyunca mimari, performans sanatları, grafik gibi birçok disipline dahil olmaktadır. Çok yönlü etkileri

halen devam eden yerleştirme sanatı, farklı disiplinler arasındaki sınırları aşabilmekte ve bu sanat pratikleri ve disiplinler arası yaratım sürecinde bağlam ile ilişkisini ön plana çıkarmaktadır (Oliveira vd., 1994)

Nitelikten bahsederken, sadece biçimsel bir uyuşmadan bahsetmek mümkün değildir. Modernist bir kavram olan Gesamtkunstwerk, opera sahnesi özelinde ortaya çıkmış, fakat yerleştirme sanatında da söz edilebilen bir kavram olmaktadır.

Alman opera yazarı Richard Wagner, daha önce bir takım sanat formlarını (örneğin, peyzaj ve görsel sanatlar) birleştirme girişimlerinde bulunmuş olsa da opera özelinde kökten bir değişim yaratmayı başarmıştır (Brown, 2016). Wagner'ın 1849-1857 yıllarında Zürih'te ele aldığı yazılarında icat ettiği Gesamtkunstwerk terimi gittikçe popülerleşmiştir. Bu terimin en yaygın çevirisi “bütüncül sanat eseri” olsa da anlamsal açıdan tam karşılığını sağlayamadığı durumlar oluşmaktadır. Bu nedenle, “toplumsal sanat eseri”, “toplulukça yaratılan sanat eseri”, “birleşik sanat eseri”, “birleştirici sanat eseri” gibi karşılıklarıyla da kullanılmaktadır. Net olarak karşılığının bulunamamasının nedenlerinden biri, bu kavramda hem birleşik, bütüncül; hem de topluluk açısından birlik içinde çalışması ve bu sayede toplumsal bir niteliğe dayanıyor olmasından kaynaklanmaktadır. İlk dönemlerinde tiyatro izleyicileri tarafından benimsenen bu kavram, biçimsel oluşu nedeniyle diğer sanat dallarını da kapsamı kaçınılmaz olmuştur. Patrice Pavis, bu kavramı; “müzik, edebiyat, resim, heykel, mimari, sahne tasarımı ve diğer öğelerin bir sentezi” olarak değerlendirmektedir. Wagner ise bu terimi “muhteşem bir biçimde iç içe geçmiş” ve “yalnız başına ortaya çıkamayacak, ancak yaşamımızın tüm koşullarıyla tam uyum içinde ortaya çıkabilecek” olarak özetlemekte ve bunun bireysel bir çaba değil, kolektif bir çaba olduğunu vurgulamaktadır (Pauly, 2007).

Yerleştirme Sanatı, kapsayıcılık açısından Gesamtkunstwerk'e çok benzer özellik göstermektedir. Gesamtkunstwerk; 20. yüzyılın öncüsü olan bazı akımların (fütürizm, dadaizm, konstrüktivizm vb.) özelliklerini göstermektedir. Bunlar yerleştirme sanatında mutlaka konuşulacak şeylerdir. Fakat yerleştirme sanatının parametreleri göz önünde bulunduruldukça ve Wagner'in Gesamtkunstwerk düşüncesinden uzaklaşmaya başladıkça, yerleştirme sanatı daha da netleşmeye başlayacaktır (Oliveira vd., 1994).

Çağdaş sanat ifade biçimlerinin, özellikle mekan kavramında büyük etkisi olduğu düşünülmektedir. Mekanın sahip olduğu bu yeni rolün de etkisiyle, sanat ve tasarım kavramları daha çok iç içe geçmekte ve sınırları net olarak vurgulanamamaktadır. Bu nedenle, disiplinlerarası etkileşim; sanat, tasarım ve mekan kavramlarının merkezi haline

gelmektedir (Özsavaş Uluçay, 2019). Farklı alan ve disiplinlerin bir araya gelerek ortaya çıkardıkları eser; gerek sanat, gerek tasarım özellikler gösterebilmekte ve çağdaş sanat örneklerinde bu disiplinlerarası etkileşim gözlemlenebilmektedir.

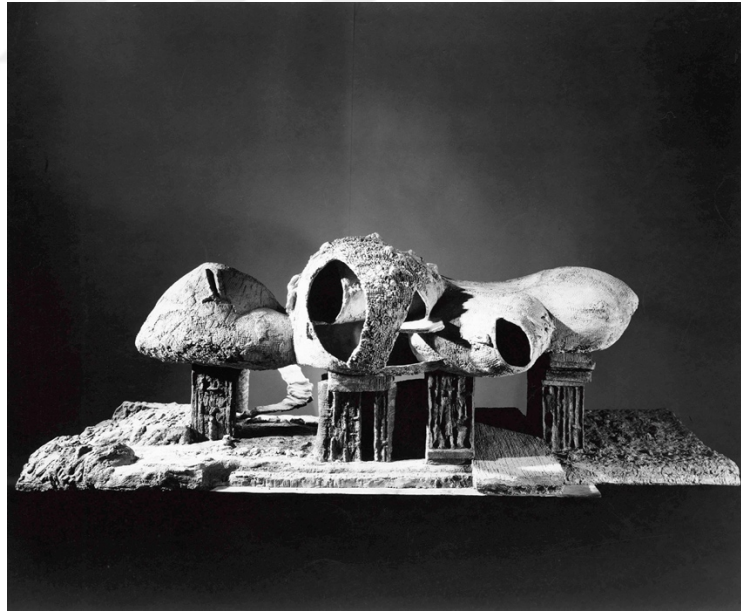
Disiplinlerarası sanat anlayışı, bütünsel sanata dayanmaktadır. Bu çalışma yöntemi ve anlayışı ile birlikte disiplinler arasındaki sınırlar ortadan kalkmakta ve birlikte çalışan yeni disiplinler ortaya koyulmaktadır. Bu disiplinler resim, heykel, sinema, video performans, mimari, müzik, edebiyat, grafik gibi birçok farklı disiplinin karşılıklı etkileşime girmesi ile mümkün olmaktadır. Her birinin birbiri ile karşılıklı veya çoklu iletişimi, bizi yerleştirme sanatına götürmektedir. Yerleştirme sanatı eserlerinin zaman zaman “proje” olarak nitelendirilmesinin ve adlandırılmasının nedenlerinden biri de, bu etkileşim ağı olmakla beraber, süreç ile niteliğin işbirliği içinde yürütülmesi şeklinde açıklanabilmektedir (Oliveira vd., 2005).

Daha sonra Bauhaus’un kurucusu olan Walter Gropius tarafından da bilinçli olarak benimsenmiş olan bu görüş, sanatın ve zanaatın tüm disiplinlerinin bir arada çalışmasını gerekli görmüş ve sonuç olarak “mimari bir ruh” aşılamaı amaçlamıştır. 1919’da ise benzer görüş, mimar ve heykeltıraş olan Vladimir Tatlin tarafından da benimsenmiş ve bunu tasarlamış olduğu “Tatlin Kulesi” (Görsel 4.6) isimli enternasyonal anıtında; resim, heykel ve mimari gibi sanat biçimlerinin faydacı bir amaç için birleşmesi olarak ifade etmiştir (Oliveira vd., 1994).



Görsel 4.6. Vladimir Tatlin “Tatlin Kulesi”, 1919 (<http-6>)

Mimar, sanatçı ve teorisyen olan Frederich Kiesler de disiplinlerarası çalışmaya önem veren isimler arasında sayılmaktadır. Mimari, sanat, tasarım ve bilimi bir arada ele alan Kiesler, farklı disiplinlerin, beraber çalışma biçiminin benzersiz fikirler ve çözümler ortaya koyacağı ve yaratma sürecinin hiç olamayacağı kadar zengin ve çeşitli hale getirebileceği görüşündedir. Bu görüşünü destekler nitelikte birçok çalışma ortaya koyan Kiesler’in, sanat ve tasarım gibi alanları disiplinlerarası bir yöntemle ele aldığı deneysel yapısı “Endless Hause” (Görsel 4.7), bu çalışma biçimini ve etkileşimin sonuçlarını özellikle vurguladığı tasarımlarından biridir. Korealist (Correalism)¹¹ olarak adlandırdığı bu anlayışta Keisler’in tasarımlarını, sanat ve mimari ekseninde bütüncül bir şekilde ele alıp tasarlamakta ve sanatçıyı, sanat eseriyle ve eserin çevresi ile bütüncül bir hale getirerek, eser, izleyici ve mekan arasındaki engelleri kaldırdığı bir bütünleşme elde etmektedir. Bu sayede sanatta “deneyimlenen mekan” kavramını da ortaya koyan Keisler, aynı zamanda bütün tasarım fikirlerinin birer sanat eseri olduğu görüşünü de savunmaktadır (Haines-Cooke, 2009).



Görsel 4.7. *Frederich Kiesler “Endless house”, 1950* (<http-7>)

¹¹Correalism: İnsanlar, formlar, uzay, zaman ve dünya arasındaki ilişkilerin ve bağlantıların doğası (Oxford).

Mimar ve tasarımcı Olafur Eliasson, tasarımlarında ve eserlerinde sanat, mimari, bilim, felsefe gibi alanları bir arada kullanmakta ve disiplinlerarası çalışmayı deneyimleyerek, uygulamaktadır. Kurmuş olduğu stüdyoda ise, mimar, mühendis, müzisyen, sanat tarihçisi gibi branşlardan kişiler ile birlikte çalışmakta ve projelerini bu disiplinlerarası birlikteliğe dayandırarak ortaya koymaktadır. Bu birliktelikte sanat, tasarım ve bilim dallarıyla “deneyler” yapmaktadır. Projelerinden biri olan ve Danimarka ARoS Aarhus Art Museum çatı katında 2011 yılında tamamlanan “Your Rainbow Panorama” (Görsel 4.8), disiplinlerarası çalışmayı somutlaştırmaktadır. Bu proje için Eliasson bir röportajında şunları söylemektedir;

Aslında, Your Rainbow’u dairesel yaptım çünkü sürekli yürüyebileceğinizi ve hikayenin bir sonunun olmadığını göstermek istedim. Bir karede olduğunuzda köşelere ilgi duyabileceğiniz gibi, dairede yürümenin kendisi asıl işlevdir. (...) Bu somaestetik¹² deneyimin mimari tasarımın kavramından da büyük bir rol oynaması gerekir. Ancak günümüzde mimarlar bunu sıklıkla küçümserler, çünkü zaman algıları çok zayıftır ve hareketi ve bedeni mekanda nasıl düzenleyeceklerini anlamazlar (Bukdahl, 2015, s. 13).



Görsel 4.8. Olafur Eliasson “Your Rainbow”, 2011 (<http-8>)

¹²Beden-merkezli estetik (İ. Yıldırım, 2013).

Elliasson’ın bu çalışması ile sanat deneyimine projelerinde ne kadar önem verdiğini görülebilmektedir. Projelerinde izleyiciyi duysal ve deneyimsel olarak merkezde ele alan ve etkin katılıma odaklanan Elliasson, bu etkileşimin izleyicide daha kuvvetli oluşabilmesi için farklı uzmanlık alanlarını ilişkilendirmektedir. İzleyiciyi içine çeken, güçlü bir etkileşim kuran eserler üretmeye odaklanan Elliasson sanatsal sürecin aktif olan katılımcılar tarafından tamamlanmasına önem vermektedir. Bir yerleştirme sanatının disiplinlerarası olması Elliasson için önemlidir, çünkü eser ortaya koymaktaki en önemli gayesi izleyicinin tüm duysal deneyimini ortaya çıkarmaktır. Elliasson için sanat deneyimi hem zihnen hem de bedensel bir boyuttur. Bu sebeple çalışmalarında hem zihin hem beden arasında bir paralellik yaratma eğilimindedir.

Bütünsel sanattan bahsedildiğinde, yapısında bulundurduğu farklı disiplinleri bir arada tutabilmesi açısından önemli olmakla beraber; yerleştirme sanatının oluşumu ve gelişiminde sanat eseri-mekan-izleyici üçgenini kapsayıcı bir şekilde içine alan bir tavrının ve felsefesinin oluşu büyük önem taşımaktadır (Canoğlu, 2020).

Özetle, sanat, tasarım ve bilimin ortak paydasında beliren bir sanat çeşidi olarak yerleştirme sanatı bu alanların net sınırlarını ortadan kaldırmakta; farklı disiplinlerin, deneyimi ele alış biçiminden ve birbirileri arasındaki etkileşimden faydalanmaktadır. Hatta bu disiplinlerarası çalışma bile yerleştirme sanatını “bir sergileme çeşidi” şeklinde bir tanımla kısıtlamaktan uzaklaştırmaktadır. Bütün bunlara ek olarak duyumsama, algı ve deneyimi diğer birçok sanat dalından daha fazla merkezine almış olan yerleştirme sanatını, varoluşu açısından özel bir yere konumlandırmaktadır.

4.3.2. Yerleştirme sanatında duyumsama ve algı

Sanatın duysal aracılığıyla duyumsanması ve algılanması durumu yeni bir bilgi değildir. Bu bir süreç olarak da yansıyabilmektedir, bir olgu olarak da. Söz konusu bir nesne de olabilmektedir. Plastik sanat olarak tabir edilen sanatın geleneksel yöntemlerinde (resim, seramik heykel vb.), bu duyumsama sadece görme duysusu üzerinden yaşanmaktayken, çağdaş sanatta duyumsamayı tek bir duysu ile sınırlandırılmamaktadır. Genel bir tabirle, bir eserden söz edebilmek için o eserin duyumsanması ve algılanmış olması gerekmektedir.

Ruhbilim Terimleri sözlüğü tarafından “algı” şu şekilde tanımlanmaktadır; “Bir olay ya da bir nesnenin varlığı üzerine duyular yoluyla edinilen yalın bilinç durumu”

(Erinç, 2011). Felsefe Terimleri Sözlüğü ise algıyı şu şekilde tanımlamakta; “bir şeye dikkati yöneltmek, duyular yoluyla o şeyin bilincine varma (Erinç, 2011)”

Erinç’in (2011) aktarımıyla Afşar Timuçin ise;

Nesneler duyularla algılanır, ancak algı, duyudan daha çok bir şeydir. Algı, insanın iç dünya ve dış dünya olgularının bilincine varmasını sağlamak yolunda zihne ilk gereçlerini ya da ilk içeriklerini kazandırır.

Erinç ayrıca, sanatın duyulara yönelik uyarıcı etkilerinin olduğu ve bu etkiler sonucunda haz yarattığı için var olduğunu ifade etmiştir. Erinç açıklamasına şu şekilde devam etmiştir; “Sanat, salt varoluş nedeniyle, insanın yaşama bakışını etkileyip duyularını çelen, duygularına devinim kazandıran bir araç işlevi görmek için vardır.” (Erinç, 2011).

Fransız filozof Merleau-Ponty “Algının Fenomonolojisi” isimli kitabında, özne ve nesnenin ayrı düşünülemediğini ifade etmektedir. Bunlar karşılıklı olarak iç içe geçmiş ve birbirlerine bağımlı hale gelmişlerdir. “Şey, onu algılayan insandan ayrılamaz ve asla kendi içinde olamaz çünkü bakışımızın diğer ucunda veya bize ulaşan duyusal bir keşfin sonunda durur. Bu nedenle algılayan özne ve algılanan nesne ‘bir portalın iki ucu gibi birbirine bağımlı iki sistem’ olarak kabul edilir.”. Merleau’nın algı ile ilgili ikinci söylemi ise, algının sadece bir görme eylemi olmadığı ve tüm bedeni kapsadığıdır. Kişinin kendi ile dünya arasındaki karşılıklı ilişki, somutlaşmış bir algı meselesidir. Çünkü algılanan şey, zorunlu olarak algılanan, nasıl ve ne olduğunu belirleyen bir koşullar matrisinde fiziksel olarak herhangi bir anda var olmamıza bağlıdır. “Boşluğu dış görünüşüne göre görmüyorum, içine gömülüyor ve içeriden yaşıyorum. Ne de olsa Dünya benim etrafımda, önümde değil (Bishop, 2005)”. Ponty algı ile ilgili “bir şey, onu algılayan kişiden ayrı tutulamaz ve kendi başına var olamaz, çünkü bakışların diğer ucunda ya da ona insanlık bahşeden duyusal keşfin son durağında durur.” Whitham & Pooke (2018) Ponty’nin bu yorumu için “algının vücut bulması” yorumunda bulunmuşlardır. Zihin ve beden arasında net bir ayrım olmaksızın bir deneyimden bahsedilmektedir (Whitham & Pooke, 2018a).

Merleau Ponty algı açıklamasının daha optik odaklı olmasının yanı sıra; Michael Asher algıyı “şeylerin, gerçeklerin, değerlerin bizim için oluşturduğu bir alan” olarak ifade eden bir tanımda bulunmaktadır. Bu noktada Ponty’nin bilgi ve eylem üzerine

kurulu algı tanımını, Asher aksi bir şekilde ele almakta ve “entelektüellikten arındırılmış duyuşal bir hoşgörü” olarak nitelendirmektedir (Bishop, 2005).

Whitham & Pooke (2018a), yerleştirme sanatı özelinde şü açıklamada bulunmuşlardır;

Yerleştirmeler, görülecek bir manzara olmanın dışında, daha geniş bir duyuşal deneyim sunabilir. Yalnızca görmek ve hissetmekle sınırlı kalmayız, çünkü gerçek anlamda sanatın içinde olur ve tüm duyuşlarımızı kullanırız (Whitham & Pooke, 2018a).

Suzanne Langer (1955), “Feeling and Form; a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key” kitabında heykelsi formların, gerçek nesnelerin güçlü soyutlaması olduğunu ifade etmektedir. Dokunma ve görme yoluyla bu formlar tarafından yorumlanan üç boyutlu mekanın ölçünlü algısı için ise şü tanımını yapmıştır;

“(...) Üç boyutta kendi yapısını, yani kinetik uzayın görünüşünü oluşturur. Tıpkı kişinin doğrudan görüş alanının gerçekte doğal bir odak mesafesindeki bir düzlem olarak düzenlenmesi gibi, somut hacimlerin ya da şeylerin kinetik alanı ve bunların arasındaki serbest hava boşlukları da her bir kişinin gerçek deneyiminde çevresi, yani kendisinin merkezi olduğu bir alan; bedeni ve serbest hareket alanı, nefes alma alanı ve uzuvların erişim alanı, kendi kinetik hacmi , somut gerçeklik dünyasını -nesneler, mesafeler, hareketler, şekil, boyut ve kütle- çizdiği yönelim noktasıdır (Margolis & Langer, 1955, s. 90).

Yani; üç boyutlu, herhangi bir anlam ve içerik barındırmayan bir eser, nesne olarak ele alındığında, nesnenin nasıl şekillendirilmiş olduğuna da bağılı olarak onu çevreleyen alanda belirli şekillerde hareket edebileceğı hayal edilmektedir. Üç boyutlu bir eser, boşluğun merkezidir. Kendisini çevreleyen alana hakim olan kinetik bir hacim özelliğı taşımakta ve bu ortam, gerçek benliğini bu çevreden aldığı gibi, bütün oranları ve ilişkileri de bu alandan almaktadır.

Üç boyutlu heykelsi bir eser, biyolojik yaşamın bir ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu aktarım izleyicide “dokunulamaz” bir biçim meydana getirmektedir. Doldurduğu alanı ve görünüşü için gerekli alanı düzenlemektedir. Üç boyutlu heykelsi sanat, eşit derecede görsel alan yaratmaktadır fakat bu alan doğrudan görme alanı olarak sınırlandırılmaz. Çünkü hacim, aslında dokunma duyuşuna verilmiştir. Bu hacim aynı zamanda bedensel hareketleri sınırlandırmaktadır. Bu noktada eserin görevi; bütün bu

verileri tamamen görsel terimlere dönüştürmektir. Bu da dokunsal mekanı görünür kılmak anlamına gelmektedir (Margolis & Langer, 1955).

Whitham & Pooke ve Langer'ın yorumlarından yola çıkarak, üç boyutlu heykelsi eser ve yerleştirme eserin algısı arasında bir fark gözlemlenmektedir. Bu fark ilkinde eserin uzam içerisinde konumu ve hareketleri ile ilgili bir düşünce, hayal, yargı oluşması ile ilgilidir. Ayrıca eser her ne kadar birden fazla duyuya ulaşıyor gibi görünse dahi, heykelsi eser bunu algısal olarak sadece görsel algıya dönüştürmektedir. Yerleştirme eserinde ise izleyicide eserin konumu ve hareketi ile ilgili bir yargı yaratmamaktadır. Ayrıca sahip olduğu çeşitli duyu aktarımlarını görsele indirgeme gibi bir görevi yoktur. Tam tersi, duyusal açıdan davetkar bir tavır içerisinde dir.

Altıncı bölümde “Mekana-Yere Özgü Yerleştirme Sanatı” başlığı kapsamında da bahsedilecek duyumsama konusunda, zihin, ilk olarak mekanı gerçek bir konum ve somut bir gerçeklik olarak duyumsamakta ve fiziksel özellikleri üzerinden ayırt edici ve farklılaştırıcı bir kimlik oluşturmaktadır (Kwon, 2002). Benzer bir durum, sanat eseri için de geçerlidir. Başlangıç olarak belirsiz olan sezgi, eserin somut hale dönüşmeye başlaması ile beraber gerçeklik kazanmaya başlamaktadır. Ön duyumsama olarak ele alınabilecek bu süreç, eser ortaya çıktığında, yoğun duyumsamaya açık bir gerçeklik haline gelmektedir. Eser fiziki hale gelmeden, duyumsanamamaktadır (Tolstoy, 2021). Eserin anlaşılabilmesi için duyumsanması gerekmektedir. Sanat eserinde artistik veya estetik hissetme, duyumsama sonrasında hoşlanma ile gerçekleşmektedir. Her şeyden önce duyularımızın, bireysel (iç ve dış) dünyamıza ait uyarıcılarla bilinç dahilinde veya bilinç dışı bir etkileşimde bulunması gerekmektedir.

Bütün bunların özeti olarak; duyular yolu ile gerçekleşen duyumsama eylemi, var olan bir şeyin varlığı üzerinden oluşan bir farkındalıktır. Bu duyumsama neticesinde ise algı oluşmaktadır. Sanat eseri üzerinden bu duyumsama süreci sonucunda oluşan algı, izleyicide farkındalık yaratmış ise, bu noktada artistik duygudan söz edilebilmektedir.

Erinç algıyı iki başlığa ayırmaktadır. Bu başlıklar şu şekildedir;

1) İç Algılar: Her bireyin kendi özelinde, kendi iç dünyasında yaşadıkları özelinde şekillenen algıdır. İç dünyamıza ait gerçeklikleri yansıtmaktadır.

2) Dış Algılar: Bireylerin dışında olan fakat sürekli bir etkileşim ve temas haline bulunan dış dünya nesnelere yönelik algıları barındırmaktadır.

Bu iki algı türü de tek başına düşünülemez. İkisi sürekli bir alışveriş halindedir. İç dünya algımız dış dünya algımızdan beslenmektedir. Dış dünya algımız da iç dünya algımız tarafından şekillenmektedir (Erinç, 2011).

Kwon'un aktarımıyla 1980'de sergilenen "Urban Encounters: Art Architecture Audience" sergisinin küratörü Janet Kardon şunu ifade etmiştir;

Soyut sanat eserlerinin yoldan geçen herhangi birinin alanıyla ilişki kurma biçimi, modern sanatçılar arasında bir şekilde başarı belgesi haline gelen olumsuz yorumların anahtarlarından biri haline gelmiştir... bu eserler algıları tehdit eder ve izleyiciye paylaşılan fikir veya konuyla ilgili kolay bir şekilde güven vermez... (Kardon, 1980'den aktaran Kwon, 2002).

Minimal sanata sıklıkla atıfta bulunan yerleştirme sanatında, özellikle eserin algılanışı ve izleyicinin sergi alanındaki konumu ele alındığında bu sanatın yükselişini ciddi anlamda etkilemektedir. 1960'larda minimal sanat; mekansal boyutları, renkleri, yüzeyleri ve çevresindeki alanla tanımlanan soyut imgelerle, dönemin sanatına hakim olmaktadır. İzleyicinin sergi alanındaki konumu, izleyicinin burada ve şimdideki varlığının farkındalığı vurgulanarak işin algılanmasına katkıda bulunmaktadır. Böylece yerleştirme eserin sergilendiği yer ile ilişkili olarak nesnelerin bilinçli algısı, eserin anlamını üreten, konumlanmış izleyiciye verilmektedir (Scholte, 2021).

1980'lerin sonlarında, eserlerinde duyuşsal algıyı kullanma açısından özel bir ilgi göstererek dönemin diğer sanatçılarından ayrılan iki isim dikkat çekmektedir. Bu isimler Cildo Meireles ve Ann Hamilton'dır (Bishop, 2005). Alışılmadık malzemeler ve nesneler kullanan Meireles ve Hamilton, mekanın karakterini tamamen değiştirme çabasında davranmaktadır.

Algı kullanımına bir örnek vermek gerekirse; Meireles, çalışmalarında çoğunlukla optik, dokunsal ve koku duyularına yönelik duyuşsallardan faydalanmaktadır. 1987 yılında uygulanan Mission/Missions (How to Build a Cathedral) (Görsel 4.9) eserinde, siyah tül ile çevrelenen 36 metrekairelik bir alan oluşturan Meireles, yarı saydam tülü geçtikten sonra, kare şeklinde beton bir alan kurgulamaktadır. Bu alan medeni paralar ile doludur. İzleyici bu medeni paraların üstünde yürütmekte ve bu paraların çıkartmakta olduğu sesler, izleyicinin işitme duyusunu harekete geçirmektedir. Benzer işitme duyusu kullanımı "Through" (Görsel 4.10) isimli eserinde de kullanılmaktadır. Bu eserde ortada sergilenen kürede, işitme duyusunun sertliğine tezat olarak, yumuşak doku kullanılmakta ve dokunma duyusundan daha farklı bir duyuşsalla oluşturulmaktadır.



Görsel 4.9. Cildo Meireles “Mission/Missions” “How to build a cathedral”, 1987, (<http-9>)



Görsel 4.10. Cildo Meireles, “Through”, 1983-1989, (<http-10>)

Bir diğer örnek olarak Ann Hamilton, eserlerinde izleyiciyi içine çekebilmek için görsel duyu dahil diğer duyuları da kullanmaktadır. Eserlerinde koku, ses, dokunma gibi daha sezgisel duyuları da ön plana çıkartan Hamilton’ın duyusal algı kullanımı, hafıza ve bilinç dışı çağrışım yoluyla fiziksel dünya ile duyusal ilişkimizi yeniden uyandırmayı amaçlamaktadır. Hamilton, izleyicide “askıya alınmış hayal kurma durumu” olarak tabir ettiği durumu harekete geçirmek için eserlerinden faydalanmakta ve bunu duyular

üzerinden yapmaktadır (Bishop, 2005). Bu tanıma en iyi karşılayan eserlerinden biri, “Privation and Excesses” (Görsel 4.11) isimli çalışmasıdır. Hamilton bu çalışmasında odak noktasının kuruşlardan üretilmiş bir deniz görüntüsünün optik algısının ötesinde; ellerini balla ovuşturan bir kişi ve koyunların çıkardığı seslerden, ayrıca da koyunların bulunduğu alanın ve balın yaydığı kokuları da çalışmasında kullanarak, farklı duyulara hitap etmektedir. Benzer duyulara hitap ettiği bir diğer çalışması olan “Indigo Blue” (Görsel 4.12) isimli eserde Hamilton, alanın merkezinde çelik bir platform üzerine katman katman mavi iş giysileri istiflemektedir. Bu alana ek olarak duvarda filizlen, yaz yağmurlarının sızıntısıyla çürüyen soya fasulyesi torbaları asılı durmaktadır. Bunun sonucu olarak, mekanda nemli hava ve nemli giysilerin küf kokusu ile izleyicinin koku duyusu da harekete geçirilmektedir.



Görsel 4.11. Ann Hamilton, “Privation and Excesses”, 1989, (<http-11>)



Görsel 4.12. Ann Hamilton, “Indigo Blue”, 1991, (<http-12>)

Bishop'un aktarımıyla El Lissitzky; "yer-mekan sadece göz için değildir: o bir resim değildir; insan içinde yaşamak ister..." açıklamasında bulunmaktadır. Algı değişken ve kaygan bir şey olarak anlaşılmaktadır. Merkezi bir bilinçten dünyaya tarafsız bakan bir işlev olarak değil, fakat tüm vücuttan ve sinir sisteminin bir anda yanlış anlaşılabilen ayrılmaz bir parçası gibidir. (Lissitzky, 1990'dan aktaran Bishop, 2005).

Luhmann'a göre sanatı diğer birçok şeyden farklı ve özel kılan özelliği, sıradan iletişim biçimlerinden farklılaşarak, dili değil algıları kullanıyor oluşudur. Bu noktada eserlerin rolü; iletişimsizliği, toplumun iletişim ağları arasına eklemek olduğu düşünülebilmektedir (Luhmann, 2000'den aktaran Stallabrass, 2020). Bundan hareketle yerleştirme sanatını farklı kılan bir nitelik ise, izleyicinin uzamsal farkındalığını arttırmak ve algılarını harekete geçirdiği bir deneyim sunması olmaktadır. Eser ve eserin ilişkili olduğu mekana karşı duyuşsal algıları değiştirmektir. Yerleştirme sanatını özel kılan niteliklerden diğer ikisi ise, izleyicinin mekansal farkındalığını arttırmak ve belirli bir ortamda çeşitliliği harekete geçirmektir. Ancak esere ait hareketli görüntüler bu farkındalığa engel teşkil etmekte ve galeri bilincini, başka yerlerden gelen duyuşsal algılarla yerini değiştirmektedir (Butler, 2019)

Rachel Haidu, yerleştirme sanatının tanımını yaparken; "izleyicinin alan algısını dönüştürmek için tasarlanmış, üç boyutlu çalışmaların sanatsal bir türü" ifadesinde bulunmaktadır. Yerleştirme sanatının tamamen duyuşsal algı alanında işlediğini, bir anlamda, hedef olarak izleyicinin öznel algısını hedef alarak yapay bir sistem içine yerleştirdiği ifade etmektedir (Haidu, 2015). Bu tanım, yerleştirme sanatında algının ne kadar önemli bir rol üstlendiğini açıklar niteliktedir. Bütüncül bir yerleştirme eserde ana aktör, her şeyin yöneldiği ve her şeyin amaç haline geldiği ana merkez, izleyicidir. Bütün yerleştirme eser sadece onun algısına ve algı sonucu tepkisine yöneliktir.

Brezilyalı sanatçıların somutlaşmış algıya olan yaklaşımı Batı'dakinden çok daha farklı olmaktadır. Belirgin bir şekilde daha duyuşsal ve kavramsal amaçlara yöneliktir. Örnek vermek gerekirse; Vito Acconci'nin eserinde yerleştirme, performans ve kavramsal sanatın bir arada kullanımını görülmektedir. Galeri alanı dışında başladığı sergilemeye, galeri alanı içinde devam etti ve sonrasında da izleyicilerin kendi performanslarını sergilemesi için sergi alanını terk etmektedir. Bu son hamlede, izleyiciye verilen etkin rol, izleyicide motivasyon oluşturmaya beklenmektedir. İzleyicinin eserle etkileşime girmek zorunda bırakması ve eserin toplumla ilişkisinin aktif olarak kurulması beklenmektedir. Acconci, Minimalizm'in izleyicinin, özellikle de galeri

alanı algısında ciddi değişimlere yol açtığını düşünmektedir. “İlk defa, bütün bir alanı ve içindeki insanları tanımaya zorlandım... Minimalizm’e kadar sadece bir çerçeve içinden bakılması gerekliliğini bana öğrettiler ya da ben kendime öğrettim. Minimalizm ile çerçeve kırıldı ya da en azından esnedi.” açıklamasını yapmaktadır (Bishop, 2005)

Suzanne K. Langer, üç boyutlu uzayın standart algısı; somut hacimlerin veya nesnelerin -şeylerin- kinetik alanı ve aralarındaki serbest hava boşluklarının, her bireyin kendi çevresi olarak gerçek deneyiminde düzenlenmekte ve bu düzenlemede alanın merkezi konumunun, kişinin kendisi olduğunu belirtmektedir (Langer, 1953'den aktaran Caldarola, 2020).

4.3.3. Yerleştirme sanatında deneyim

Whitnam & Pooke’un aktarımıyla Walter Benjamin, sanat eserlerinin her birinin kendi aurası olduğundan bahsetmektedir. Benjamin’in auradan kastı, izleyicinin eser ile karşılaştığında hissettiği benzersiz ve biricik niteliği olmaktadır. Bu fikir doğrultusunda, müzeleri ve sanat galerilerini ziyaret etme isteğimiz, normalde herhangi bir şeye bakarken yaşamadığımız bu hissi “deneyimleme” isteği olmaktadır (Whitham & Pooke, 2018b).

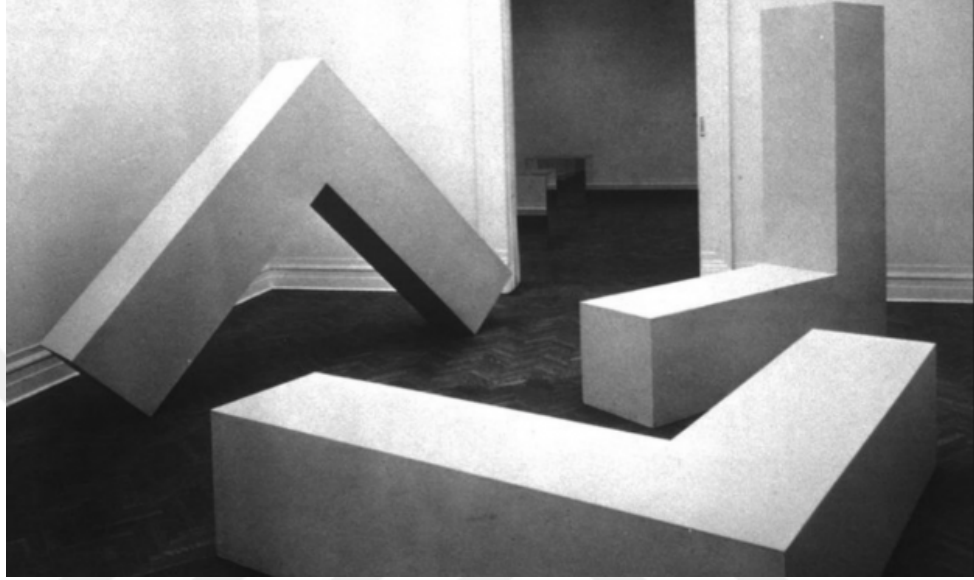
Deneyim söz konusu olduğunda, genellenebilir ve basit bir deneyimden bahsedilmemektedir. Her sanat eserine verilebilecek tepki birbirinden farklı ve özgün olabileceği gibi, eserin türüne ve çeşidine göre bu deneyim çeşitlenebilmekte ve nihai olarak deneyime dayalı tepki de değişiklik göstermektedir.

İki boyutlu eserlerde üç boyuta ulaşabilmenin tek yolu perspektif kullanımı olmaktadır. Nitekim bu sanal bir algıdır ve eser üç boyuta ulaşamamaktadır. Üç boyutlu bir eserde ise, eserin etrafında dolaşılabilir. Fakat ne resim ne de heykel, bu üç boyutlu algının karşılığını tam olarak verebilmektedir ve bütün izdüşümlerini izleyiciye yaşatamamaktadır (Eroğlu, 2014). Hazır nesne ile çağdaş sanatta yer edinen yerleştirme sanatı, geliştirdiği kavramlar ve yöntemlerle izleyiciye, bütüncül bir algıda izdüşüm deneyimi sunmaktadır.

Geleneksel sanatta eserin dünya ile kurduğu bağ neticesinde, izleyici ilk aşamada algıyı deneyimleyememektedir. Yerleştirme sanatından bahsedildiğinde ise sanatsal üretimin de değişimi ile izleticinin yaşadığı algın süreci, sanatsal deneyime de yön vermektedir.

Örnek olarak ele alınabilecek Robert Morris’in kontrplak çokyüzlü eserinde (Görsel 4.13), kompozisyonun ve iç-dış ilişkilerin en sade şekilde basit geometrik

formlara indirgendiğini görülmektedir. Bu görüntünün ve sadeliğin yaratmış olduğu etkisizlik, basitlik ve sıkıcı görüntü, eserin fotoğrafından deneyimlenmektedir. Fakat bu eserin bir yerleştirme sanatı olduğunu göz önünde bulundurarak eserin etrafında dolaşıldığında, fotoğraftaki görüntüden farklı olarak iki olgu ortaya çıkmaktadır.



Görsel 4.13. Robert Morris, “L Beams”, 1965, ([http-13](http://13))

Bunlardan biri, esere karşı farkındalığı arttıran mekan etkisi olmaktadır. Bu mekan etkisi, eserin bulunduğu yer-mekan ile kurmuş olduğu ilişkidir. Bu ilişki bağlarını oluşturan etkenler ise, boyut, ölçek, renk, ışık gibi çevresel faktörlerdir; İkinci olgu ise, esere olan dikkat ve algılama sürecidir. Bedenimizin büyüklüğü, ağırlığı gibi etkenler neticesinde eseri tecrübe ederken yaşanan fiziki süreç olarak tanımlanabilir. Bu etkiler yapının gerçekliğine dair, simgesel olmayan -içerikten bağımsız- yani, malzemelerin kullanımından ve basit biçimlerin tercih edilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bunlar için fiziki hususlar denebilir (Bishop, 2005).

Bununla ilgili Robert Morris'in “Heykel Üzerine Notlar 2” isimli makalesinde minimalist nesnelerle olan ilişki ve etkileşimleri belirleyen faktörün “boyut” olduğundan bahsetmektedir. Büyük boyutlu eserlerin, kamusal etkileşime daha açık olduğundan ve kişiyi nispeten gölgede bıraktıklarını; küçük boyutlu işlerin ise mahremiyeti tetiklemekte olduğunu ifade etmiştir. Bu durum, özünde artan ve azalan boyutta kendi boyutumuzun sabitinden uzaklaşan nesnelerle ilgilenme deneyiminin bir sonucu olmaktadır (Morris, 1966).

Yerleştirme sanatının diğer sanat dalları ve özellikle heykelden ayrıldığı kısım etki, etkileşim veya deneyim odaklı olmasıdır. Diğer sanat dalları ve heykelde nesnelere yalnızca bakılan nesne ve o nesneye karşı alınan bir tavır söz konusuysa, yerleştirme sanatında nesnenin deneyimlenmesi söz konusudur. Bu noktada yerleştirme sanatı eseri nispeten bir medya görevi görmekte ve sanatçı, eseri izleyiciye bir anlam iletmesi amacıyla, birbiriyle etkileşim halindeki öğeler aracılığıyla kullanılmaktadır (Caldarola, 2020). Kısaca; yerleştirme sanatı, mekanı temsil ediyor olmanın da ötesinde, eserin iletişim süreci kapsamında izleyiciyi etkileşime girmeye teşvik etmektedir.

Susanne Langer, izleyicinin bir üç boyutlu eserle karşılaştığında, eserin etrafındaki alanı eserin olası hareketleri çerçevesinde deneyimlendiğinden bahsetmektedir. Kişinin üç boyutlu uzayı algılayarak, onu kendi hareketleri çerçevesinde deneyimliyor oluşuyla benzer bir deneyimden bahsetmektedir (Caldarola, 2020).

Claire Bishop, yerleştirme sanatının gelişiminden ve çeşitliliğinden bahsederken, yerleştirme pratiğinin süjede yarattığı etki üzerine dört ayrı tür estetik deneyimden bahsetmektedir. İzleyici deneyiminde meydana gelen farklılıkları barındıran ve kesişimler olduğu kadar ayrıştıkları noktaları da barındıran bu deneyim karakterlerinin ilki, inanma halinin askıya alındığı ve çevre deneyimi ve bunun beraberinde getirdiği ve süjeye yaşattığı rüya benzeri bir karşılaşma durumudur. İkinci olarak bahsedebileceğimiz deneyim türü bedensel deneyimdir. Bedensel deneyim sonucu süjenin verdiği tepki de bu deneyime dahildir. Bir sonraki deneyim süjenin ölüm imgesi ile görünürde çözümlemesinin yolu olan örneklerdir. Son olarak da izleyici politize edilen süjeler olarak ele alan ve izleyiciye bu şekilde davranmakta olan örnekler olarak tanımlayabilmekteyiz (Bishop, 2005).

Yerleştirme sanatı üzerine yapılan yeni araştırmaların vurguladığı şeylerden biri, eserlerin kendi alanlarını yarattığı ve bu alanlara yerleştirilmiş olan sanat eserlerini keşfetmek için orada bulunan izleyicinin eseri yapılandırıyor oluşudur (Caldarola, 2020). Robert Irwin'in, Walker Art Center'ın koleksiyonuna dahil olan "Untilted" isimli yerleştirme eseri (Görsel 4.14), eser boş bir galeri odasının tavanından zemine doğru açılı bir şekilde kumaşın gerilerek sabitlendiği bir kurgudur. Kumaşın alt kısmı mekanın duvarına daha yakındır ve aynı genişliktedir. İzleyici, kumaşa yaklaşabilmektedir ama eğimden dolayı duvara ulaşamamaktadırlar. Florasan ışıkla aydınlatılan kumaşın yaydığı ışık, mekanın zemininde kullanılan parlak malzemeden de yansımaktadır. Irwin yerleştirme eserinde mekanın bu niteliğinden beslenmektedir ve eserin bir parçası haline

getirmektedir. Galerinin duvarları, zemini ve tavanı ve yerleştirme eser olan aydınlık alan, bütün bu deneyim zincirinde beraber çalışmaktadır. İzleyici kumaşa yaklaştıkça, eserin prizmatik ışığının içine girme deneyimi yaşamaktadır. Ayrıca bu noktada Irwin izleyiciye mekanı sadece eserin izin verdiği derecede deneyimlemesine müsaade etmektedir.



Görsel 4.14. Robert Irwin, “Untitled”, 1971, ([http-14](#))

Bir başka örnek olarak, Yayoi Kusama’nın “Obliteration Room” (Görsel 4.15) isimli eseri -ilk olarak 2002’de çocuklar için sanat projesi olarak sergilenmiştir-, tamamen beyaz mobilya, yerleştirme ve malzeme kullanımı olan beyaz bir konut odası, daha karmaşık yapıda bir çalışma niteliğindedir. Burada izleyici, mafsallı bir alan ile karşı karşıyadır ve verilen renkli daire şeklindeki çıkartmalarla mekanı örtmeye, daha doğrusu yok etmeye deneyimini yaşamaktadırlar.



Görsel 4.15. Yayoi Kysama, “Obliteration Room”, 2002, ([http-15](#))

Bu tip eserlerde yaşanan deneyim ile mimari deneyim birçok noktada kesişmektedir, çünkü sujeye özünde mimaride rastlanılan şekilde alanlar sunmaktadır. Benzer bir deneyime, sanatçı Do Ho Suh'un birçok eserinde de rastlanmaktadır. Eser, mekanın deneyimi konusunda herhangi özel bir işlevi yerine getirmemektedir fakat burada tasarım ve yerleştirme sanatı deneyiminin ayrımı yapılamayacak derecede silikleştğine tanık olunmaktadır.



Görsel 4.16. Do Ho Suh, “Corridor and Staircase”, 2011-2015, (<http://16>)

Berys Gaut, bir eserin, izleyicilerinin eylemlerinin örneklerini ve özelliklerini kısmen belirlemesine izin vermesi durumunda etkileşimli olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle örneğin müzik dinletisi etkileşimli olmamaktadır, çünkü seyirciler bunların örneklerini ve özelliklerini belirleme yetkisinde değildir. Bu durumda sadece etkileşimli eserlerde, eserin örneklerini ve özelliklerini izleyici belirlemektedir (Caldarola, 2020).

Gaut'ın interaktif sanat anlayışını, yerleştirme eserlerinin tam anlamıyla karşıladığına yönelik görüşlerden biri şudur; sanatçı, eserinin sergilerken aslında kısmi sergilemelerini üretirken, izleyici eserle kurduğu etkileşim ile eseri tamamlamaktadır. Bu etkileşim, sanatçının koyduğu kurallar ve sınırlar çerçevesinde şekillenmektedir. İzleyici, eserin kısmi gösterimiyle etkileşimde bulunduğu anda, yerleştirme sanatı bütüne ulaşmaktadır. Bu haliyle kısmi gösterimler, bütüne tamamlanmayı gerektirmektedir (Caldarola, 2020). Bu durumda Obliteration Room eserinde izleyicinin müdahalesiyle eserin gerçekleşmesi mümkünken, Untitled eseri bu tanıımı karşılamamaktadır. Çünkü

izleyici esere bir iz bırakmamaktadır. Bu da aslında yerleştirme sanatını, neyin sergilenip sergilenemeyeceği konusu gibi sığ bir görüşe sıkıştırmaktadır.

Postsanat, deneyimi ön çıkardığı bir pazarlama stratejisi benimsemektedir. Diğer sanat eserlerinden kendisini ayırttığı en önemli özelliklerinden biri bu olmaktadır. Bu, yerleştirme sanatının da bir başarısıdır. Yerleştirme sanatında, gündelik deneyimlerin biçim değiştirerek, estetik bir deneyim olarak pazarlanması, bu sanatın en büyük başarısı haline gelmektedir. Her iki deneyimi de izleyiciye sunan yerleştirme sanatı, gündelik nesnelere estetik bir değer kazandırmaktadır. Bu durum, o nesnelerin sıradanlık algısından çıkarmakta ve bir değer atfetmektedir. Bu etkiler ile beraber estetiğin de sıradanlaşması söz konusudur. Bir diğer deyişle, estetik olarak tabir edilen şeyler konusundaki beklentimizin çıtası bir hayli düşmektedir (Kuspit, 2022).

Bu noktada Reiss, izleyici için “bir şekilde işin tamamlanmasının ayrılmaz bir parçası olarak görülür” yorumunda bulunmaktadır (Reiss, 1999). Bishop ise; yerleştirme sanatında izleyicinin deneyiminin, eserin bir malzemesi olarak kullanıldığı ve izleyicinin deneyimlerinin denendiği konusunda özelleştğini ifade etmektedir (Bishop, 2005). Bir resme bakarken, görsel bir deneyim yaşanmaktadır ve bu deneyime sahip olduğunun takdir edilmesi, resimsel deneyimin bir parçası haline gelmemektedir. Burada görsel deneyim tam anlamıyla bir araç olmaktadır. Yerleştirme sanatında ise, izleyici yapının kısmi gösterimi ile sanatçının belirlediği düzeyler ve şekillerde etkileşim kurması sonucu oluşan deneyimler bütünü, eseri takdir edebilmek için başlı başına odaklanması nitelikler arasında bulunmaktadır. Bu nedenle izleyicinin eser ile olan deneyimleri, eserin kısmi gösterimi ile etkileşimlerin kamuya açık oluşuyla gözlemlenebilir sonuçları olup olmaması durumu gözetilmeksizin, sergilenme sürecinin tamamlanmasına katkıda bulunmaktadır (Caldarola, 2020). Özetle, izleyicinin deneyimleri, yerleştirme sanatı eserinin sergilenme sürecinin bir parçası olmaktadır.

4.3.4. Yerleştirme sanatında ve içerik/kavram (bağlam)

Eytişimsel özdekçi¹³ mantık çerçevesinde biçim, içeriğin yapısını meydana getirmektedir. Biçim, içeriğin karşısı değildir. Hatta tam tersi bir şekilde, birlikte hareket etmektedirler. Bu harekette birincil olan içerik, ikincil olan biçimdir fakat biçimsiz öz, özsüz de biçim düşünülememektedir. Temel olan her zaman özdür. Bu durum da özü

¹³Diyalektik Materyalizm (Cevizci, 2005)

birincil yapmaktadır. Biçim özden etkilenmektedir ve özün değişimine göre, biçim etkilenmekte ve değişim geçirmektedir. Özü değiştiren ve geliştiren nesnelerin algı yoluyla tek tek zihnimizde oluşması ve bu tekli algılar arasında ilişki kurulup, bütüncül bir şekilde algılanması sonucu algı düzeyinde beliren formlara, algılama esnasında anlam verebiliyor olmak ile mümkün olmaktadır (Hazen, 2019).

Sanat eserlerinin çeşitli bağlamları bulunmaktadır. Eserleri anlaşılıp, takdir edilmesine, beğenilmesine katkıda bulunabilmesi ise bu bağlamların eserlerin anlamı haline dönüşebilmesiyle doğru orantılıdır. Bu durum, bağlamsal okumayı önemli bir hale getirmektedir çünkü eserin değerinin veya niteliğinin toplumsal olarak koşullanabildiğini, bu nedenle, ne zaman ve ne amaçla ortaya koyulduğunu bilmedikçe, eseri anlamının mümkün olamayacağı düşünülmektedir (Whitham & Pooke, 2018b). Bu durum eserin geri planına dair bilginin, anlayışın ve beğenilerin üzerinde büyük oranda etki sahibi olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle eseri anlayabilmenin yolu, önce bilgi sahibi olunmasından geçmektedir.

Eserin dördüncü boyutu “anlam katmanı” olarak tanımlanmaktadır. Eroğlu’nun aktarımıyla Duchamp, dördüncü katman ile ilgili “umursamazlık içinde bakılan her üç boyutlu nesne, tanımlanan dört boyutlu bir şeyin izdüşümüdür.” tanımını yapmıştır ve bu felsefeyi benimsemektedir. Duchamp, anlam ve kavram üzerine çok ilgilenmiş ve soyut düşünme çabaları onu çok farklı noktalara taşımıştır. Duchamp, sanat hayatının büyük bölümünde saf düşünceye dayalı bir sanat anlayışı ortaya koymuş ve bu anlayışı benimsemiştir. Görselden ziyade düşünceye yoğunlaştığı sanat anlayışında, sanatı tekrar aklın hizmetine sokmayı arzulamıştır (Eroğlu, 2014).

Duchamp, “Her üç boyutlu sıradan nesne, dört boyutlu birçok gövdenin, üç boyutlu ortama taşınmış görünümüydü.” düşüncesini benimsemektedir (Eroğlu, 2014). Duchamp, aslında uzamdan bahsetmekteydi. Her farklı izleyicinin, eser ile ilgili çeşitli düşünceleri oluşmaktadır ve bu düşüncelerin bir değeri olmaktadır. Uzam olduğunda, seyirci eser ile ilgili bir boşluğu doldurmaktadır. Bu düşünce biçiminde anlam, eserde bir hayli ön plana çıkmaktadır ve eser üzerinde bir değer oluşturmaktadır.

Sanatın her döneminde, içerik ve bağlam önemli bir konu olarak ele alınmaktadır. 19. yüzyıla kadar sanatı belirleyen belirli tarz, tema ve konular bulunmaktaydı. Bu konular genel olarak din, tanrı, mitoloji, manzaralar, natürmortlar, portreler olmaktadır. Çoğunlukla bu konular iktidar sahibi kurumlar ve dönemin güçlü kişileri tarafından yönlendirilmekteydi. 20. yüzyıla gelindiğinde, Man Ray, bu düzene karşı durmuş ve

eserlerinin birinde konu kullanmayı reddetmiştir. Sanatçılar ilerleyen dönemlerde konuyu tamamen ortadan kaldırmak ve sanat ile ilişkisini kesmek yerine, içeriği daha ön plana çıkarttıkları ve çoğunlukla ekonomik, politik, sosyo-politik, kültürel ve ahlaki konuların ele alındığı eserler üretmeye başlamışlardır. Çağdaş sanat dönemine bakıldığında ise, içeriğin hem bireysel hem de toplumsal açıdan esere önemli bir değer kattığından bahsedilmektedir. Günümüzde toplumla, daha doğrusu gündelik hayatla ve gündelik hayatın koşulları ile hiçbir zaman olmadığı kadar ilişki içerisinde olan çağdaş sanat, çıgırların yerini almakla kalmayıp, geleneksel tarz veya konuları herhangi bir sınıflandırmaya tabii tutmaksızın içerik olarak sahiplenebilmektedir (Whitham & Pooke, 2018a).

Son yıllarda gelişen cinsiyet kuramları ve toplumsal antropoloji ile ilgili perspektifler, insan kimliğinin oluşmasında büyük rol oynamaktadır. Oluşan bu kültürel pratikler, beraberinde fenomenolojik tartışmalara da açık hale gelmiş ve sanat alanlarında da yer bulması ile bu tartışmaları güçlendirmiştir. Yerleştirme sanatından bahsedilmeyen dönemlerde dahi bu tartışmalar varlık gösteriyor olsa da; yerleştirme sanatı ile beraber bir çıgır niteliğinde yerleştirme sanatı ve bu sanatın uygulayıcılarının savunmakta olduğu bir takım örtülü veya açık varsayımları anlayabilmek için kuramsal bir bağlam oluşturmuştur. Özellikle uzam, eser ve izleyici arasındaki bu karmaşık ve açık uçlu olarak tabir edilecek iletişim, yerleştirme sanatının ev özel ve önemli niteliği olarak halen varlığını sürdürmektedir (Whitham & Pooke, 2018a). Bu dönemde ortaya çıkan eleştirel kuramlar, özellikle; feminizm, postkolonyalizm ve postyapısalcılık; sabit, öngörülebilir ve tekil bakış açısına meydan okumaktadır. Bu teoriler bireylerin kültürel, sosyal, politik ve psikolojik denetimler ile gelişip şekillendiğini ve bu deneyimlerin bir sanat eseri ile karşılaşmaları sonucunda şekillendiğini ileri sürmektedir. Bu sayede yerleştirme sanatı, içerik anlamında karmaşık ve çok yönlü bir etkileşim sunmakta ve bu etkileşimin ve deneyimin etkilerini parçalı ve beklenmedik bir şekilde yansıtmaktadır (Schulenberg, 2015).

Eroğlu (2019) sanatı, felsefeye eşdeğer bir olgu olarak değerlendirmektedir. Eroğlu'nun bu düşüncesinin altında yatan sebep ise, sanatçıyı bir yaratıcı olarak görüyor oluşudur. Yaratılan her şeyin mutlaka bir felsefesi olduğunu ifade eden Eroğlu, sanatçının daha önce var olmamış, özgün bir çalışma ortaya koyarken, bu yaratın sürecinin dayandığı veya oluştuğu noktanın, eserin "oluşum felsefesini" ortaya koymakta olduğunu ifade etmektedir. Bu felsefenin anlaşılabilmesi için, izleyici mutlak suretle eser ile

iletiřim kurmalıdır (Erođlu, 2019). Bu dűřűnceden hareketle eserin bir felsefesinin, ięeriđinin olması, hem eseri hem de sanatęı ile ilgili bir ęok bilgiyi izleyiciye sađlamaktadır. Donald Kuspit (2022), izleyiciye dűřen gűrevin, sanatęının yaratma edinimine katkı sađlaması olduđundan bahsetmektedir. Bu katkının, izleyicinin eserin ięsel niteliklerini ortaya ęıkarabilmesi ve bu ęıkarımları yorumlayabilmesi ile műmkűn olduđunu, izleyicinin bir řekilde analist gűrevi de űstlenerek “sanatęıya sanatsal rűyalarının anlamını sűylemesi” gerektiđini ifade etmektedir (Kuspit, 2022).

Thomas Hirschhorn, “Cavemanman” (Modern Mađara Adamı) (Gűrsel 4.17) adlı yerleştirme ęalıřmasının sergilendiği ve sonrasında sergiye eşlik eden, 2009 yılında yayınlanan “Walking in My Mind” isimli sergi kitapęıđında řu ağıklamada bulunmuştur;

Ęalıřmam, zihinsel bir alan olarak tasarlanır (...) dűřűnme eylemi ięin kořulları yaratmak ister. Ęalıřmamın, izleyicinin zihnine yűrűmesini (...) bir bařkasının zihninde bir diyalog ya da yűzleřme yaratmasını isterim (Whitham & Pooke, 2018a).



Gűrsel 4.17. Thomas Hirschhorn, “Cavemanman”, 2002, ([http-17](http://17))

Hirschhorn bu yerleřtirme eserinde, tamamen mukavvalardan dűrt odacıklı bir mađara alanı yaratmaktadır. Kendi aęıklamasında, bu dűrt odanın insan beyninin serebral korteksinin dűrt lobunu temsil ettiđini ifade etmektedir. Odacıkların duvarlarında ve yerlerinde temsili kaya paręacıkları bulunmaktadır ayrıca tenekeler, felsefi yazıların bulunduđu kađıtlar, posterler gibi objeler bir hayli dađınık gűrűnecek řekilde ya duvarlarda ya da yerde geliřiđűzel yıđılı durmaktadır.

Hirschhorn’un bu eseri, űę boyutlu yerleřtirme (immersive installations) eseridir; yani eser aslında bir ęevreyi taklit etmektedir. Bu sayede eserin ięinde gezilebilecek fiziki mekanlar yaratılmaktadır.

İçinde gezilebilir eserlerden hareketle, Claire Bishop, “uzamda kelimenin tam anlamıyla bulunmak” tarifiyle yerleştirme sanatını açıklamaktadır (Bishop, 2005). Serginin veya eserin sunumun koşul ve durumlarına göre izleyiciyle birebir ilişki kurmaktadır. İzleyici, bağlam ile iç içe geçtiği bir ilişki içindedir. Bu ilişki serginin koşulları ve izleyicinin tepkileri aracılığıyla sağlanmaktadır.

Whitham & Grant (2018); yerleştirme sanatı özelinde şu açıklamada bulunmuşlardır;

(...) resimlere veya heykellere belirli ya da önceden belirlenmiş şekillerde bakmaya teşvik ediliriz. Buna karşın yerleştirmeler, gerçek uzamdaki nesnelerin veya ortamların üç boyutlu düzenlemeleri olarak, izleyiciyi anlamın dikte edildiği durağan bir karşılama yerine daha dinamik bir etkileşime davet eder (Whitham & Pooke, 2018a).

Minimalist sanatçı Donald Judd, çalışmalarına isim vermeyi reddetmektedir. Bunun başlıca sebeplerinden biri, eserin nasıl anlaşılabileceğini izleyiciye empoze etmek istemiyor oluşudur. Judd’a göre çalışmaya isim vermek, eserin içeriği, bağlamı veya kavramını izleyiciye ima etmektedir. Buna karşın çalışmalarına isim vermekten yana olan sanatçılar da bulunmaktadır. Bunlarda biri, Belçikalı sanatçı Guillaume Bijl’dir. Eserlerinden biri olan “Your Supermarket” (Görsel 4.18) -Süpermarketiniz- isimli çalışmasında, bir markette bulunabilecek bütün ürünler kullanılmaktadır. Neredeyse gerçek bir süpermarketten ayırt edilemeyen eser, sergilendiği ülkenin ürünlerini kullanacak kadar titiz davranmaktadır (Whitham & Pooke, 2018a).



Görsel 4.18. Guillaume Bijl, “Your Supermarket”, 2002-2003, ([http-18](http://18))

Bijl, izleyiciye gerçek bir mekan tasarlamıştır. Fakat eserin gerçek bir mekandan tek farkı, asıl işlevlerinden biri olan satın alma işleminin gerçekleştirilemiyor oluşudur. İlk akla gelen, alışveriş yapılamayan bir marketi kimsenin ziyaret etmek istemeyeceği olmaktadır. Ancak, bu mekan bir sanat eseri düzenlemesi olduğu için, izleyicilerin ziyaret amacı da farklı olmaktadır. Bijl'in bu eserde hazır nesne kullanıyor oluşu ve zaten var olan bir mekanı tekrar tasarladığı için, öne çıkartmak istediği bir içerik olduğunu tahmin edilmektedir. Bijl izleyici veya ziyaretçinin mekana girdiği anda gelen satın alma dürtüsüyle dalga geçtiği düşünülebilir veya süpermarketlerde alışveriş yapmaktan ziyade geziyor ve bakıyor oluşumuza hizmet etmek istemiş olabilmektedir. Sanatçı, eseri üretirken, satın alınamayan ürünlerle dolu bir markete odaklanılmasını ve sadece bir izleyici rolü ile orada bulunulmasını istemiş olması mümkündür. Bijl eseri ile ne hissettirmek istemiştir tam olarak bilemiyor olsak da, tüketim kültürüne ithafen bir çalışma yaptığı çok barizdir (Stallabrass, 2020).

Çağdaş sanatlarla birlikte sanatçının sunmak istedikleri ve izleyicilerin almaktan keyif aldıkları öğeler de değişim göstermektedir. Dış gerçeklik sanat ve sanatçı için her daim önemli bir öğeyken, içsel gerçekliğin, içeriğin onun yerini almaya başladığı gözlemlenebilmektedir. Kuspit (2022), bu konuyla ilgili şu yorumda bulunmaktadır;

İç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçıliyordu. Dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken, iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu. Dış gerçeklik algısı yaratıcılığı engelliyorken, iç gerçeklik algısı yaratıcılığı ortaya çıkarıyorsa, o zaman sanatçı için iç gerçeklik, dış gerçeklikten daha önemliydi (Kuspit, 2022).

Kuspit'in bu sözlerinden, dış gerçekliğin daha geleneksel bir yöntem olarak kaldığı ve iç gerçekliğin aktarılmaya çalışılması ile sanatçının bu betimlemeye karşı zorlanarak daha yaratıcı eylemlerde bulunduğu çıkarılabilmektedir. Eserin dış gerçekliğinin, içsel gerçeklik yardımıyla algılanabilmesi, hatta dış gerçeklikle iç gerçeklik arasında oluşan tezattan ortaya çıkan farklı yorum ve çıkarımlar; izleyici ve eser arasındaki bağa ve iletişime dair yeni örnekler ve yöntemler ortaya çıkarabilmektedir (Kuspit, 2022). Bunun bir sonucu olarak iç gerçeklik ve dış gerçeklik her zaman tutarlı olmak durumunda değildir. Gerçeklikler arası bu çatışma sanatçı açısından yaratıcılığa olumlu yönde katkı sağlamakla kalmamakta, izleyicide de yarattığı tezat ile gelişime her daim açık hale gelmektedir.

Özellikle, modern sanatın yorum temelli oluşu ile içeriğin anlam kazandığı bir çağda var oluşu ile mümkün olabilmektedir. Kaprow bu konuyla alakalı olarak yorum yapmak ve modern sanatın hemen hemen aynı şeyler olduğunu öne sürmektedir. Bu sayede modern sanatların postsanatsal dönemlere dair çıkarımlar yapabilmeleri mümkün olmaktadır (Kuspit, 2022).

Yerleştirme sanatına tüm yönleriyle bakıldığında, diğer birçok sanattan daha fazla izleyici ile etkileşim içinde olduğunu belirtmek mümkündür. Bu özelliğin en temel unsurlarından biri, mekan veya yer ile yoğun ilişkisinin olması ve günlük hayatta izleyiciyle daha sık karşılaşılabilmesidir. Bu bağlamda eserin yer, mekan ve boşluk ile ilişkisini daha da derinlemesine inceleyebilmek için bu kavramların tanımlarına da ihtiyaç duyulmaktadır. Çağdaş sanatta ve özellikle yerleştirme sanatında sonsuz bir etkileşim haline olan yer, mekan, boşluk ve sanat eseri, birbirleri olmadan var olamayacak kadar yoğun bir haldedir. Teorik kısımda ayrışan yer-mekana özgü sanatı daha iyi anlayabilmemiz ve yer, mekan ve boşluk ile ilişkisinin netleştirilebilmesi açısından boşluk, yer ve mekan tanımlarına daha yakından bakılması gerekmektedir.

5. BOŞLUK, YER VE MEKAN KAVRAMLARININ KURAMSAL ANALİZİ

Yer ve mekan kavramlarının anlamlandırılması uzun yıllar boyunca karmaşık bir şekilde ele alınmıştır. Bu kavramlar, birçok meslek alanı tarafından "özne" olarak ele alınmış ve bu mesleklerin temel konularından biri haline gelmiştir. Yerleştirme sanatında da dikkat çeken özelliklerden biri, eserin sadece anlamsal ve biçimsel karakterinin değil, aynı zamanda uzamsal konumunun da sorgulanmasıdır. "Uzam", "yer" ve "mekan" kavramları, birçok tasarım alanında merkezi bir konumda bulunmakta olup, uzun yıllar boyunca çeşitli disiplinlerin araştırma konusu olmuş ve farklı içeriklerle ve kavramlarla sıkça tartışılmıştır.

Özellikle Türkçe literatürde "mekanın yere dönüşümü" veya "yerin mekana dönüşümü" şeklinde farklı anlayışlar çerçevesinde ele alınan bu terimler, temelde büyük anlamsal karışıklık yaratmaktadır. Mekandan sonra ele alınması gereken diğer bir kavram olan "yer" ise Türkçe çeviride tekrar bir kavramsal karmaşa yaratmaktadır. "Place" ve "space" kavramları arasındaki ayrımın İngilizce'de daha net olması, Türkçe'de bu kavramsal karmaşaya zemin hazırlayabilmektedir. Mekan ve yer kavramları arasındaki anlamsal farklılıklar ve benzerlikler tartışmalı bir hal almakta ve her geçen gün bu temel kavramlardan çıkışla yeni kavramlar da üretilmektedir. Mekan, yer ve boşluk kavramlarının arasındaki büyük benzerlik ve farklar olabildiği gibi, en temel ortak noktasının "neresi" sorusuna yanıt veriyor olmaları ve "uzam" ile ilgili olmalarıdır. Sanat ve mekan birbirinden ayrılmaz kavramlar olarak ele alınmaktadır. Özellikle 20. yüzyıl itibari ile mekanı, mekana yüklenen anlamı değiştirme gücüne sahip olan sanatta; boşluk, yer, mekan, uzam kavramları sanatı ifade eden yöntemler açısından önemli bir yere sahip olmaktadır.

5.1. Boşluk (Space) Kavramı

"Space" kavramı ele alındığında, literatürde mekan ile karşılık bulmaktadır. Oxford Sözlüğü space kavramını "iki ya da üç boyutlu, fiziksel kapsam veya alan"¹⁴ olarak; Merriam Webster Sözlüğü ise "bir, iki veya üç boyutta sınırlı bir kapsam: mesafe, alan, hacim"¹⁵ olarak tanımlamaktadır.

¹⁴A particular part or region of space; a physical locality, a locale; a spot, a location. (http-19)

¹⁵A limited extent in one, two, or three dimensions; distance, area, volume. (http-20)

Mekan, TDK tarafından “bulunulan yer” olarak açıklanmıştır. Arapça kökenli mekan; yer, pozisyon, uzam, uzay, varoluş anlamlarını kapsamaktadır (TDK, 2023). TDK’nın tanımı, space’e karşılık gelemeyecek kadar özel bir kapsamda kalmaktadır. Öteki taraftan TDK “boşluk” kelimesini “Yerküre üzerinde kara ve denizler dışında göz alabildiğine uzanan mekan ve bu mekanın herhangi bir parçası” olarak tanımlamaktadır. “uzam” ise; “bir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüsat” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2023). Bu durumda, space kavramının karşılığı olarak “boşluk” kavramı ile daha çok ilişkilendirilmektedir. Fakat boşluk kavramının kapsamı ve sınırlarının olmaması durumu bizler algılanan boşluk olan “uzam” kavramına yönlendirmektedir.

5.2. Yer-mekan (Place) Kavramı

Place kavramı Oxford Sözlüğünde “mekanın/alanın belirli bir bölümü veya bölgesi; fiziksel bir konum, bir yer”¹⁶ olarak tanımlanmaktadır. Merriam Webster Sözlüğü ise bu kavramı space ile eş anlamlı olarak da görmekle beraber space’den fiziksel çevre bağlamında ayırtmakta olduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda “özel bir amaç için kullanılan bir bina veya yer; belirli bir bölge; bir bina, binanın bir bölümü veya kullanılan alanı”¹⁷ olarak da tanımını yapmaktadır. Place kavramı ele alındığında, place kavramı Türkçe’ye doğrudan “yer” olarak çevrilmektedir. TDK’nın “yer” için yaptığı tanım “Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk; mahal” tanımının da place kavramına tam olarak karşılık veremediği görülmektedir.

Mekan kelimesinin kökenine bakıldığında, “kane” fiili ve “kevn” mastarından geldiğini; “olmak, ortaya çıkarmak, oluşmak” anlamlarına geldiği görülmektedir (B. Yıldırım & Demirarslan, 2019). Hatta bu tanımla place kavramının Türkçe’de mekan kavramıyla daha ilişkili olduğu görülmektedir.

Modern hareketin ürettiği yer-mekan kavramı ve geleneksel yer-mekan kavramı arasında temel bir uyumsuzluk meydana gelmeye başlamıştır. Soyutlamanın yer-mekanı, başka bir yer-mekandır. Metaforları, yanılsamaları ile, gündelik bir yer-mekandan uzaklaşmaktadır. Örnek olarak; soyut yerleştirme eserlerinin mekanı ile yoldan

¹⁶Physical extent or area; extent in two or three dimensions (http-21)

¹⁷a building or locality used for a special purpose; a building, part of a building, or area occupied (http-22)

geçenlerin mekanının kullanıcı ile ilişki kurma biçimi, farklı bir algı çeşitleri ortaya koymaktadır. Bu yerleştirme eserlerin yer-mekânı, sadece hissedilmekten çıkmakta ve izleyiciyi anlamlandırmaya da yöneltmektedir. Bu sebeple de algıları sarsmaktadır (Alloway, 2004).

Mekan ve yer kavramlarının birbirleri ile eşanlamlı olması ve tanımları itibariyle place kavramında karşılık bulması nedeniyle bu tez çalışmasına okumalar kapsamında; space: boşluk, place: **yer-mekan** olarak tanımlanmış ve ele alınmıştır. Çalışmada tanımların bu şekilde ele alınmasının bir diğer nedeni ise, yerleştirme sanatında mekan ve yer kavramlarının eşit ölçüde önem arz ediyor oluşudur.

5.3. Boşluktan, Yer-Mekana (Space to Place)

Boşluk ve yer-mekan kavramları sadece tasarım ve sanat alanlarıyla sınırlı kalmamaktadır. Bu kavramların bütün alanlarda büründüğü anlamlar sürekli bir ilişki içindedir ve birbirlerini desteklemektedir. Bu bağlamda mekan kavramının Felsefe Sözlüğü'nde edindiği anlam şu şekildedir; “varolanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim” (Cevizci, 2005, s. 1149-1150). Felsefe Sözlüğünde uzam ise; “Zaman içinde varolup, fiziki mekanda yer işgal etme. Elle tutulabilir, değiştirilebilir, bölünebilir, hareket ettirilebilir olup, şekli ve büyüklüğü olan maddenin yer kaplama özelliği” şeklinde ifade edilmektedir (Cevizci, 2005, s. 163). Felsefe Sözlüğünde boşluk; “içinde hiçbir şeyin bulunmadığı mekan” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 2005, s. 312).

Felsefe alanında kavramların ifade biçimleri, diğer bütün alanlar için bir temel teşkil etmektedir. Bu noktada Kuloğlu (2013), boşluğun tanımıyla ilgili şu aktarımda bulunmaktadır;

“Boşluk ve doluluk her ne kadar birbirlerinin zıt halleri olsalar da, birbirlerini var ederler, birinin oranı diğerinin oranını hep etkileyen ve tetikleyen olur... Her soru ile başka bir tasarım tetiklenir, boşluklar ve doluluklar arasındaki denge ve dengesizlik her seferinde bu yeni sorularla yeniden kurulur. Bazısı bu durumu bağırarak anlatır, bazısı ise fısıldayarak. Boşluklar ve doluluklar arasındaki düello ise hiç bitmez.” (Kuloğlu, 2013, s. 204).

Yer-mekan ile ilişkili olarak boşluk, aynı bir söz gibi gerçekleşme belirsizliğine yakalandığında, birçok farklı konvansiyona¹⁸ bağlı bir terim haline dönüşmüştür. Şimdinin (ya da bir zamanın) eylemi olarak konumlanır ve birbirini izleyen bağlamların neden olduğu dönüşümler tarafından değiştirilir. Dolayısıyla yer-mekana karşıt olarak boşluk, “doğru” tek bir anlama ve kararlılığa sahip değildir (Certeau, 2009, s. 117). Bu durum Kuloğlu’nun da ifadesinde belirttiği gibi, doluluktan bahsedebilmek için boşluğun da varlığına ihtiyaç duyulmakta olduğunu doğrulamaktadır. Boşlukların belirsizliği ise bizi tanımlı boşluklara götürmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği üzere uygulanan bir yer-mekan olarak boşluk, öngörülemez olmayı kabul edilmektedir. Yer-mekanın düzenli oluşunu yansıtmak yerine, boşluk, yer-mekana dönüşüme açık olduğu gibi belirsizliğe de açık olmaktadır. Eğer boşluk konuşulduğu “an”daki gibiyse, o zaman tek bir yer-mekan birbirini takip eden, çoklu ve hatta uzlaşmaz boşluklarda gerçekleşecektir. Bu durumda paradoksal olarak boşluk, kendi lokasyonunu, düzenini ve istikrarını gösterememektedir. Bu tanımlı De Certeau “(...) Yürümek bir yer-mekandan yoksun olmaktır. Belirsiz olandır. (...)” ifadesiyle desteklemektedir (Certeau, 2009, s. 103).

Bu düşünceyi destekleyenlerden bir diğeri ise Mark Augé’dur. Nick Kaye’nin aktarımıyla Mark Augé, boşluğun bir yer-mekandan ziyade birden fazla yer-mekanın sıklığı ve bir çoklu hareket olarak var olduğunu ifade etmektedir. Boşluk, izleyicinin hareketi sonrası oluşan anlık bir görüntü halidir ve izleyici anlık görüntülerden kurgusal bir ilişki inşa etmektedir. Kurgusal ilişkinin ürünü olan yer-mekan görüntüleri asla tamamen silinmemektedir ve kimlikle ilişkilerin karmaşık ilişkilerini sürekli ve tekrarlı bir şekilde oluşturmaktadır (Augé, 1995'den aktaran Kaye, 2006).

Bu tanımlardan yola çıkarak boşluk ve yer-mekanın birbirlerini sonsuz bir döngüde takip ettiğini söyleyebilmektedir. Yer-mekanın özneleri ve nesneleri, yer-mekanda boşluklar yaratmaktadır ve bu boşluklar anlamlıdır. Bu anlamlı boşluklar nesneleri, deneyimleri, hatıraları ve sesleri barındırmaktadır ve artık yer-mekan olarak algılanmaktadır. Yer-mekanın fiziksel elemanları, yeni anlamlı boşluklar doğurmaktadır ve sonsuz olasılıklarla devam edebilmektedir. Bu tanımlı boşlukların her biri, bir diğerinden farklı özellikler taşıyabilmektedir. Kısacası; Yer-mekana dair söylenebilecek her şey önce boşlukla başlamaktadır.

¹⁸Anlaşma, uyuşma

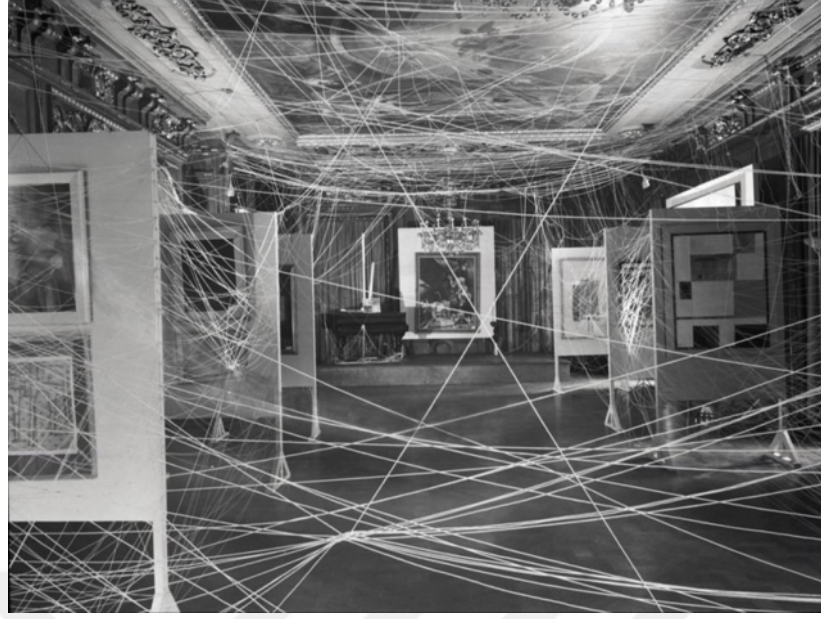
Bu açıklamalardan hareketle, yer-mekan için “sınırları görülebilen boşluk” tanımı yapılabilmektedir. Boşluk algısal olarak var olmaktadır. Fakat boşluklar arası ayırım yapılabilecek niteliksel veriler boşlukta bulunmamaktadır. Bu düşünceden hareketle boşluğu “kimliksiz yer-mekan” olarak ifade edebilmektedir. Algılanan ve deneyime tabi olan boşluk, izleyicide bir anlam ifade etmeye başladığı vakit, yer-mekan kavramını konuşmaya başlanabilmektedir. Boşluğun niteliksel veriler arasında ayırım yapılamayacak bir kimliksiz yer-mekan olarak ifade edilmesi, bu düşünceden türemektedir.

Jürgen Joedicke ve Attila Arpat yer-mekan hissiyatını oluşturacak sınırlayıcı öğelerin yokluğu durumunda da yer-mekanın boşluk olarak algılanacağını aktarmaktadır. Bu düşüncenin De Certeau’nun “boşlukların yer-mekan dönüşümüne açık oluşunu” temel aldığı düşünülebilmektedir. Öğelerin aralarındaki mesafelerin az olması durumunda ise, yer-mekanın cisim olarak algılanabilmesinin önünü açtığını ifade etmektedir (Joedicke & Arpat, 1976). Joedicke ve Arpat’ın burada bahsettiği şey aslında oran-orantıdır. Joedicke ve Arpat’a göre yer-mekan; cisim ve boşluk arasında meydana gelmektedir.

Rahmi Ögdül, “Hiçliğin/Boşluğun Örgütlenmesi”¹⁹ isimli blog yazısında şunu söylemektedir; “Demokritos gerçekte sadece iki şeyin mevcut olduğunu söylüyordu: Varlık ve hiçlik ya da atomlar ve boşluk. Varlık zorunlu olarak çoktur ve varlığın sonsuzca bölünerek çoğalmasını sağlayan boşluktur. Boşluk sayesinde varlık artık bölünemeyen sonsuz parçaya ayrılır. (...) Devinebilmemiz, çoğalmamız, çeşitlenebilmemiz için boşluğa ihtiyacımız var. (...) Hiçliğin, varlığın devinebilmesi için bir ilke olarak ortaya çıktığını görüyoruz Demokritos’da. (...)”.

Ögdül, aynı yazısında bu tanıma örnek olarak Duchamp’ı vermiştir. Ögdül Duchamp’ın “Sixteen Miles of String” (Görsel 5.1) yerleştirme eserinden yola çıkarak “Boşluk içinde çarpışarak, kesişerek ördüğümüz görünmez ağları, daha doğrusu bir hiçlik olarak hep göz ardı ettiğimiz mekânı görünür hale getiren ilk modern sanatçılardan biri Marcel Duchamp’tır herhalde” açıklamasında bulunmaktadır.

¹⁹Rahmi Ögdül – Hiçliğin/Boşluğun Örgütlenmesi Blog Yazısı (2012) ([http-23](http://23))



Görsel 5.1. Marcell Duchamp, “Sixteen Miles of String”, 1942, ([http-24](http://24))

“1942’de New York’ta açılan Sürrealizmin İlk Belgeleri sergisine Duchamp’ın katkısı, sergi mekânını içeriden bir örümcek ağı gibi iplerle örmek olmuştur. İplerden dolayı serginin içine giremeyen izleyiciler duvarlarda, panolarda çerçeveler içinde asılı duran tablolarla kendi aralarındaki mesafeyi, boşluğun mevcudiyetini duyumsadılar.”

Yer-mekandan söz edebilmek için önce boşluğun var olması gerektiğinden bilgisinden yola çıkarak, özetle; “yer-mekânı var eden boşluktur” yorumunda bulunulabilmektedir. Tasarım alanında, yer-mekânı yaratan boşluk tanımı, kendine tekrar yer-mekân içerisinde de yer bulabilmektedir. Boşluk yer-mekânı yaratmakta, yer-mekânlar boşlukları oluşturmaktadır.

Doğan Kuban’ın aktarımıyla Tzu, boşluğun önemine ve tanımına dair şu açıklamayı yapmaktadır;

“Otuz çubuk tekerleğin ortasında birleşir, aralarındaki küçük boşluk tekerleği döndürür. Çamurdan yapılan çanak, işlevini çevrelediği boşlukla görür. Bir odanın duvarlarına kapı ve pencereler yapılır. Fakat asıl iş gören odanın boşluğudur. Bütün birleşen öğelerin yararı vardır. Fakat işlevi gören boşluktur.” (Kuban, 2013, s. 80).

Kuban, Tzu’nun bu açıklamasını “bu şiir boşluğun ve fiziksel yer-mekânın en yalın işlevsel tanımıdır” şeklinde yorumlamaktadır ve “hareket, yani yaşam boşlukta olur” şekline özetlemekte ve desteklemektedir (Kuban, 2013). Boşluğun yer-mekân oluşumuna

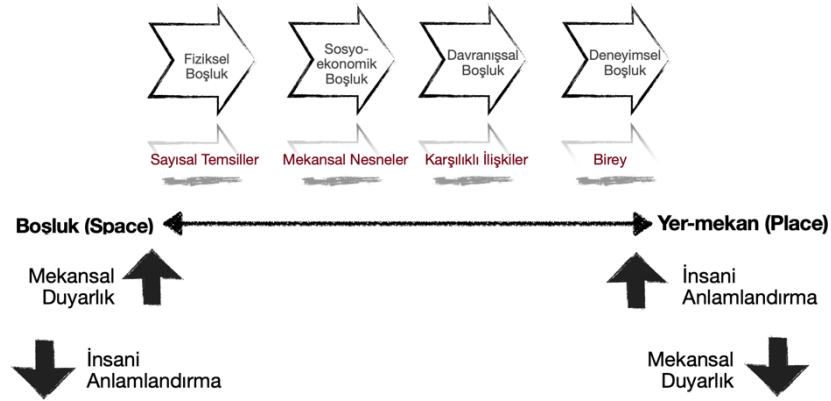
zemin hazırlaması bir yana; mekan veya yer, Aslan F. vd. (2015) tarafından en geniş anlamıyla bireyi çevreleyen ve sınırlı bir ölçüde ayıran, içeride eylemlerin gerçekleştirilmesi ve sürdürülebilmesine olanak sağlayan, boşluk ve sınırları kullanıcı tarafından algılanabilen boşluk parçası olarak tanımlamaktadır.

Bu bağlamda “sınırlar”, “eylem” ve “algı” kavramaları ortaya çıkmakta ve yer-mekan tanımını daha da genişletmektedir. Yer-mekan; bireyi bulunduğu ortamda somut veya soyut açıdan sınırlayan, ortamı özelleştirilmiş boşluk olarak tanımlanabilmesinin yanı sıra, yaşamsal, soyut, somut, fiziksel, sosyal bileşenleri barındıran boşluk olarak ifade edilmektedir. Yani, fiziksel ve/veya algısal olarak sınırlandırılmış boşluk parçası da yer-mekan tanımına dahil edilebilmektedir.

Kişinin kendi bedenini bilincinin meskeni olarak tanımlayan Akpınar, Şen ve Beşgen (2021), kişinin yer-mekanla ilişkisinin de benzer bir ilişkiler ağı ile çevrelenmiş olduğunu ifade etmektedir. İnsanın var olduğundan beri “yer” ve “mekan” edinme arayışı da bu ilişkiler ağının çok benzer örüntüleri haline gelmektedir.

Yapısal açıdan tanımlanan boşluk, yaşamın sürdürülebilmesine imkan veren ve mekana dönüşmeye elverişli kavramsal bir alandır. Yer-mekan, boşluksuz düşünülememektedir. Boşluğun yarattığı yer-mekandan sonra, yer-mekan da kendi içerisinde boşluklar tanımlayabilmektedir; ancak, bu boşluklar, yer-mekandan önceki boşluktan farklı tanıma sahip boşluklardır. Saf bir boşluk, sınırlandırdıkları belli bir alanı tanımlamaktadır. Bu boşluk renk, doku, ışık, malzeme ve diğer yer-mekanın belirleyici özelliklerinin bilinçli bir şekliyle kullanımıyla kimlik kazanmakta, kullanıcıya bir mesaj iletmekte ve duyuşsal etkilere sahip olmaya başladığında, artık yer-mekandan bahsedilebilmektedir.

Papadakis, Baryannis ve Blaschke (2018) tarafından kaleme alınan “From Space to Place and Back Again: Towards an Interface Between Space and Place” başlıklı makalede yer alan şemaya dayanarak, yer-mekanın boşluğa bağımlı olduğunu vurgulamak mümkündür (Şekil 5.1). İki kavram arasındaki bağıllık, kavramlar arası bir köprü niteliği taşımaktadır. Her iki durumda da, köprüyü oluşturan soyutlamalar, her iki kavramın da kendine has temel özelliklerini kazanmasını sağlamaktadır. Bunu yaparken, diğer kavram ise kendine has bir özellikten feragat etmek durumundadır. Bu durumun bir sonucu olarak, örneğin boşluk söz konusu olduğunda, bir fiziki kesinlik ortaya konulabilirken; yer-mekan söz konusu olduğunda kişisel ifadelerden bahsedilebilmektedir.



Şekil 5.1. Boşluk (space) ve yer-mekan (place) arasındaki altın oran (yazar tarafından düzenlenmiştir) (Papadakis vd., 2018)

Yer-mekan kavramı, kişi algısı ve alanın sınırlarının şekillenmesiyle beraber İlhan Altan tarafından bu sınırlayıcı öğelerin farklılıklarına göre “doğal, yapay ve karma” yer-mekanlar olarak sınıflandırılmaktadır. Altan’a göre yer-mekan; duyu organlarımızın hepsinin ortak kullanımı ile algılanmakta ve algıların bellek ile karşılaştırması ile mümkün olmaktadır. Yer-mekanın bellek ile olan ilişkisinde farklılıklar oluşmaktadır. Çünkü her toplumun kendine özgü mekansal davranış ve kültürel farklılıkları bulunmaktadır. Kültürlerin süreç içerisinde yer-mekan anlayışlarını ve yaşam biçimlerini, o yer-mekanın kullanılışı vasıtasıyla yansıyor oluşu kaçınılmazdır. Bu sebeple “yer” ve “mekan” sözcüğü değişmez ve mutlak bir anlama bürünmek durumunda kalmaktadır. Eğer mutlak bir anlam taşımazsa, tarihin hiçbir döneminde mekansal farklılaşmadan bahsedilemeyecektir (Altan, 2004).

Altan’ın aktarımıyla Bruno Zevi, mimariyi “yer-mekan sanatı olarak” tanımlamaktadır. Bunun sebeplerinden biri Zevi’nin yer-mekanı sadece biçimsel olarak ele almayarak, biçimin de ötesinde ortamın aydınlatması, yüzeyleri, sembolik ifadesi vb. diğer özellikleri ile bütüncül bir etkisinin olduğunu düşünmesidir (Zevi, 1959’dan aktaran Altan, 2004). Altan, Zevi’nin bu görüşünü desteklemekle beraber, yapısal yer-mekanın fizikselin ötesine geçip, hissedilir ve izlenir oluşunu eklemektedir.

“Mekan kavramını daha iyi anlayabilmek için kendimizi üç farklı ortamda bulunduğumuzu kabul ederek bir gözlem yapmak yerinde olacaktır: birincisinde her yönde açık, göz alabildiğine uzanan, hudutsuz, sonsuz görünen bir tabiatın ortasında olduğumuzu, ikinci olarak kısmen ağaç ve ağaç gruplarının ve kısmen de muhtelif yükseklikte çalılarla kuşatılmış

bir ortamda, üçüncü olarak da ağaç gövdelerinin çok sık olduğu bir orman da bulunduğumuzu tahayyül edelim. İşte ağaç ve çalılarla çevrelenmiş olan ikinci ortam bizde ilk mekan kavramım düşünmemizi sağlar. Bir anlamda mekan hissi korunmuşluk ve çevrelenmişlik duygularıyla ortaya çıkmaktadır. (...) Yalnız ikinci ortamdaki ağaç ve çalıların bizde mekan hissi uyandırabilmesi için hangi yükseklikte ve nasıl konumlandırılmış olmasının ve ne kadar büyüklükte bir alan kuşatmaları gerektiği sorusu akla gelebilir. Bu sorulara matematiksel bir cevap vermenin imkansızlığı mekan olgusunun aslında pek çok değişkene bağlı olmasındandır.” (Altan, 2004, s. 78).

Altan yer-mekandan bahsederken zemin, duvar ve tavan gibi özelliklerini ifade etmektedir. Bu özellikleri sadece biçimsel ve boyutsal değil, renk ve doku karakterlerini taşıyan özellikler olarak da görmektedir. Fakat Altan’ın altını çizerek söylediği şeylerden biri, bu özelliklerin yer-mekanın özellikleri olmadığı, yer-mekanın belirleyici özellikleri olduğudur. Bu özelliklere ek olarak, donatım elemanlarının da yer-mekanın algısı üzerinde büyük etki sahibi olduğudur. Altan’a göre donatım elemanları nitelik, yoğunluk ve düzenlenme şekilleri ile yer-mekanın yaşam biçim ve etkinlikleri ile ilgili ipuçları taşımaktadır (Altan, 2004). Bütün bu sınırlayıcı ve belirleyici özellikler mekanın niteliğini ortaya koymaktadır ve yer-mekanın algılanmasında etkili özellikler olarak var olmaktadır.

Fenomenoloji çalışmaları ile bilinen Fransız Felsefeci Maurice Merleau-Ponty yer-mekan içinde insan bedeninin hem nesne hem de obje gibi davrandığından bahsetmektedir. Ponty’e göre ortam içinde insan bedeni görme yolu ile algıladığı nesnelerin öznesi konumuna geçmektedir. Diğer bir açıdan da kişi kendi bedenini gözlemleyemediğinden, kişinin kendi bedeni, diğer öznelerin algısından bütün nesneler gibi bir nesne olmaktadır (Merleau-Ponty, 2016). Bu durumda kişinin bedeni sadece mekanda hareket eden bir nesne olarak bulunmamaktadır. Beden, mekanın amacı haline dönüşmektedir. Bedenin bulunduğu her noktada ve her bir yeni deneyimde beden ve mekan arasındaki ilişki yeniden tanımlanmaktadır (Merleau-Ponty, 2015).

“Mekan algısı entelektüalist anlaşılmazlıkların ayrıcalıklı bir yeridir: örneğin bir nesnenin uzaklığı, görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adın sayısını çıkaran anlık bir yargıya bağlanır. Mekan artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir.(...)” (Merleau-Ponty, 2017, s. 27).

Mekanı boşluk içinde sınırlandırılmış bir alan olarak tanımlanabilmektedir. Descartes bu düşünceden yola çıkarak kendi yer-mekan kavramını çevresel her şeyden soyutlamış ve nesnel bir yorum ortaya koymuştur. Descartes için mekan öznenin ve yaratıcıdan bağımsızdır (Crary, 2004). Gözde Mulla'ya (2021, s.314) göre mekan, kartezyen²⁰ düşünce ile öznenin akıl tarafından ayrıştırıldığı ve salt bir geometri olarak tanımlanmaktayken; Descartes'tan sonra edilgen geometriye farklı anlamlar da yüklenmekte ve yer-mekan öznesi ile nesnesinin de arayışında olan bir kavrama dönüşmektedir. Mulla'da bu düşüncüyü "mekanı gerçekleştiren elemanlar, içindeki nesne ve insanlardır." ifadesi ile desteklemektedir.

Tatja Scholte "İzleyicinin zamanı ve boşluğu, sanatla örtüşmektedir. Algılayan kişi ve nesne arasında hiçbir ayrım veya ikililik bulunmamaktadır. Başka bir deyişle, yaşam, bu sanat biçiminde yayılır." ifadesini kullanmaktadır (Scholte, 2021, s. 23). İç mekan tasarımının ana asıl konularından biri tanımlı boşluklardır. Tanımlı boşluktan kasıt, fiziksel sınırları belli olan ve bireylerin faaliyetlerine ev sahipliği yapan ortamlar (settings) olarak var olmasıdır. İçmimarlar bu ortamların insanlar tarafından nasıl deneyimleneceğini problem edinmektedir. Bu ortamlar, "eylemin olduğu yerler" olarak tanımlanmaktadır (Coleman, 2002). Bu durumda Coleman'nin bu ifadesi; Aslan F. vd. (2015) yer-mekan tanımıyla örtüşmektedir. (s. 112)

"Eylemin olduğu yer"lerden bahsederken, Merleau-Ponty'nin deneyim kavramını da tanımlamak uygun olacaktır. Merleau-Ponty deneyimin tanımını beden üzerinden kurgulamaktadır. Beden sürekli olarak dünya ile etkileşim içerisinde. Bu etkileşimde beden sadece fiziksel düzeyde kalmamaktadır. Bahsedilen eylem hem fiziksel hem de algısal olmakla beraber deneyimleri de içinde barındıran bir bütünü oluşturmaktadır (Merleau-Ponty, 2015). Özetle Merleau-Ponty deneyim tanımını beden, algı ve dünya kavramlarının karmaşık, değişken ve dinamik etkileşimi üzerinden yapmaktadır. Crary ise, bu deneyimin fiziksel olduğu kadar zihinsel boyutu da içerdiğini, Descartes'ın ifadesi üzerinden şu şekilde yorumlamaktadır;

"İkinci Meditasyon'da Descartes şöyle der: "algı, ya da algılamamıza yol açan eylem görme eylemi değildir... yalnızca zihnin bakışıdır." Dünya hakkındaki bilgilerimizi görebilmeye bağlayan düşüncelere meydan okur: "Herhangi bir şeyi görebilmemi sağlayan, gözlerim dahi

²⁰Descartes'ın geliştirdiği bu sistem, her türlü bilgiden şüphe duyarak bütün yanlışlıklardan kurtulup sağlam bir temelde en doğru ve kesin bilgiye ulaşmayı amaçlamaktadır.

olmayabilir.” Descartes’a göre dünyayı “yalnızca zihnin algılaması” sayesinde bilebiliriz ve dış dünyayı bilmenin önkoşulu, kişinin boş bir iç mekan içinde konumlandırılmasıdır.” (Crary, 2004, s. 56)

Varoluşçu felsefenin önemli temsilcilerinden biri olan Martin Heidegger, yer-mekanı salt geometrik bir yayılım olarak değil, aynı zamanda bedenın etkileşim ve deneyim alanı olarak tanımlanmaktadır. Heidegger’e göre yer-mekan, geometrinin ötesinde bir anlam taşımaktadır ve bunu “dünya içinde olmak” olarak ifade etmektedir. İnsanın dünya içinde olabilmesi için, yer-mekan zorunlu bir gerekliliktir. Bu bağlamda, Heidegger yer-mekan kavramına bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşarak insanı da içeren bir perspektif benimsemektedir (Heidegger, 2008; Hisarlıgil, 2008).

İnsanın da içinde yer aldığı yer-mekan kavramı ele alındığında Gözde Mulla, bellek ve mekansal boşluğun benzer kavramlar olduğunu ifade etmektedir. Mulla, boşluğun bir metafor olarak mekansal bellek şeklinde ele alınabileceğinden bahsetmektedir. Boşluk, içi doldurulabilmekte ve yer-mekan içinde sınırlandırılabilir. Bellekte de içi dolduruldukça, geride kalanlara ulaşmanın zorlaşması durumu ortaya çıkmaktadır. Mulla’ya göre hem bellek hem de boşluk, içi doldurulmaya müsait kavramlardır ve hem zihnimiz hem de mekan doldukça kendi içinde yeni boşlukları yaratmaktadır (Mulla, 2021).

İnsanın varoluşu ve mekanla etkileşimi sonsuz bir iç içeliği beraberinde getirmektedir. Bireyin bulunduğu boşlukları anlamlandırma amacı, hayat boyu devam eden bir süreçtir. İnsan için boşluğun aidiyeti olduğu anlar, varlığın ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Algılamanın ve anlamlandırmanın bir sonucu olarak, yer edinme kavramı çıkmaktadır. İnsan zihninin dünya ile ilk etkileşiminde, boşluk hissi oluşmaktadır ve bu algılanmaya başladığında yer-mekan kavramına evrilir. İnsanın doğasında bulunan anlama ve anlamlandırma çabası, bilgi işlenmeye ve şekillenmeye başladığında, mekansal deneyimden söz edilebilmeye başlanmaktadır. Bu bağlamda, yer-mekan ve mekansal varoluştan söz edebilmek için bireyin bulunduğu ortamda kimi zaman nesne kimi zaman özne konumunda bulunması gerekmektedir. Bu devrim içerisinde, bedensel ve zihinsel varoluş, yer-mekan kavramın üretilmesine katkı sağlamaktadır.

Lefebvre, Bauhaus’un yapısal mekanını dahi ressamların ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Klee, Kandinsky gibi sanatçılar sadece resim yapmamış, farklı türde bir

mekansallık keşfetmişlerdir. “(...) Nesne, etrafını çevreleyen şeyle, tablonun bütün mekanıyla, hissedilir, dolayısıyla okunur ve görülür bir ilişki içinde algılanır (...)” (s. 310) ifadesini, mekanın her şeyden sıyrılarak anlamsal olarak var olması ifade etmektedir (Lefebvre, 2014).

Bu noktaya kadar ortaya koyulan boşluk ve yer-mekan tanımlarından ve yapılan tartışmalarından elde edilen bilgiler ışığında, bu iki kavramın ayrışmasının duyumsama ve algılama süreçleri ile mümkün olduğu sonucuna varılmaktadır. İzleyici, bulunduğu mekan ile devamlı bir etkileşim halindedir ve bu etkileşim, yer-mekanın özelliklerinin algılanması ve kavranması ile başlayan bir süreçtir. Akpınar, Şen ve Beşgen’e (2021) göre, insanın sahip olduğu duyu ve algı kapasitesi sayesinde, insan hem yer-mekanın üreticisi hem de tanığı konumundadır. Duyular insanlık tarihi boyunca bir hiyerarşi içinde değişim ve gelişim sürecine tabi olmuştur, ancak yer-mekan algı sürecinin duyuların eş zamanlı çalışmasıyla mümkün olduğu gerçeği bu süreç boyunca değişmemektedir.

Duyular arasında görme, tatma, işitme, dokunma ve koklama duyuları ana duyular olarak kabul edilmekle beraber özellikle görme duyusu duyumsama sürecinin tamamlanabilmesi için ışığa da ihtiyaç duyması nedeniyle diğer duylara göre bir miktar daha karmaşık bir sürece tabiidir (Berger, 1995 s.8). “Görme algısı duyumsamanın meydana gelebilmesi için bir odak noktasına ihtiyaç duymaktadır. Duyumsama bu odak noktası çevresinde gerçekleşmektedir. Farklı odak noktalarının oluşması ile yer-mekan algısı oluşmaktadır. Görme algısından sonra işitme algısı ise, çevresel verileri bütün olarak almakta ve değerlendirmektedir. Bu sebeple işitme algısı da yer-mekan algısının oluşmasında, yer-mekanın ölçeğinin saptanmasında büyük bir rol oynamaktadır (Akpınar vd., 2021). İşitmenin yer-mekan algısındaki önemi için Deleuza (2003); “Ses her haliyle en az görüntü kadar mekânsaldır” ifadesinde bulunmuştur.

Görme daha dışa dönük ve egemen bir algı türü olarak kabul edilmekteyken, işitme de dışa dönük oluşuna ek olarak, yaratmakta olduğu içe dair deneyim ile beraber içsel bir deneyim de barındırmaktadır. Diğer duyuların aksine ses kullanıcıya kendi gelmektedir. İşitme duyusunu “görme duyusunun bilinçdışı hali” olarak nitelendirebilecek dokunma duyusu takip etmektedir. Dokunma olmadan, mekansal derinlik algılanamamakta ve yer-mekan ve insan arasında fiziksel bağ yeteri kadar kurulamamaktadır. Sonrasında gelen koku duyusu ise, bellekte yeni yer-mekanlar açmaktadır ve son olarak tat alma duyusu ile duyumsama süreci tamamlanmaktadır. Bütün bu sürecin yanı sıra, Juhani Pallasma mimari anlamda sadece duyuların değil, duyguların da çevresel deneyimde büyük etkisi

olduğuna ilişkin sorgulamalar yapmaktadır. Yer-mekanın sadece görme merkezli özelliğini bir tarafa koyup, çok-duyusal yer-mekan tanımına da yakın durmaktadır. Hatta yer-mekanların görme duyusu öncelikli olacak şekilde deneyimleniyor ve tasarlar oluşuna karşı çıkmakta ve tüm duyular ön planda olacak şekilde yer-mekanın kendine özgü doku, koku, ses gibi diğer edinimlerle beraber bir bütün olarak algılanmakta, hepsinin bir iş birliği içinde çalışmakta ve anlam oluşturmakta olduğunu ifade etmektedir (Pallasmaa, 2014). Kullanıcının yer-mekan ile ilk etkileşiminde, çoğunlukla görsel verilerle sınırlı olduğu düşünölen bir algılama süreci bulunsa da, yer-mekanın tam anlamıyla algılanması eşzamanlı bir duyumsama süreci ile mümkün olmaktadır. Görme eylemi bu duyumsama sürecini başlatan bir adımdır; ancak yer-mekan ve beden etkileşiminin daha güçlü olabilmesi için zihin, sadece görme eylemi ile sınırlı kalmamaktadır.

Hem yer-mekanda hem de yere-mekana özgü eserde duyumsama ve algılamanın yanı sıra; tasarım, kurumsal politikalar ve ziyaretçilerin yer-mekanı kullanımı arasındaki karşılıklı etkileşim de eseri ve yapıyı şekillendirmektedir. Bu ilişkisel mekânsal ağ, sürekli bir değişime maruz kalmaktadır. Bu noktada herhangi bir yer-mekandan sosyal ve fiziki dünya bağlamında bir dönüşüm sürecinin ürünü olarak bahsedilebilmektedir. Bu nedenle Lefebvre, yer-mekanların üretimi, kendi zamanları ve bağamları özelinde incelenmesi gerektiğini aktarmaktadır (Lefebvre, 2014, s. 175). Bu noktada Lefebvre'nin bu teorisi yere-mekana özgü yerleştirme sanatının da temelini atmaktadır (Scholte, 2021).

Lefebvre (2014) mekansal işlevler ağını üç farklı alanda ele almakta ve detaylandırmaktadır (Şekil 5.2). Bunlar şu şekildedir;

- Temsil Mekanları (Yaşanan)
- Sosyal Mekanlar (Algılanan)
- Mekan Temsilleri (Tasarlanan)



Şekil 5.2. Lefebvre Mekansal İlişkiler Ağı (yazar tarafından düzenlenmiştir) (Lefebvre, 2014)

Kentsel planlama, mimari, içmimari ve diğer tasarım biçimlerinin yanı sıra, mühendislik ve coğrafya gibi alanlar en bilinen mekansal işlevler olarak kabul edilmektedir. Hatta sanat eserinin gerçekleştirilebileceği eskizler, teknik çizimler, kat planları, her türlü hesaplamalar, üç boyutlu görselleştirmeler yer-mekanın temsilleri ile ilgili ilgilidir. Kavramın fiziksel bir alanda somutlaşması da, bu “tasarlanan mekan” alanına dahildir (Lefebvre, 2014; Scholte, 2021).

Lefebvre’nin bahsettiği ikinci işlev, sosyal mekanlar yani algılanan mekanlardır. Bu mekan işlevi, bireylerin ve sosyal grupların kullanım alanlarından olmaktadır. “Algılanan” olarak tanımlanmasının bir nedeniyse alanların kullanıldığı veya yaşandığı bilinçli veya bilinç dışı bir eylemi ifade etmektedir. Bu durum aynı zamanda yer-mekanın üretim sürecini de büyük oranda etkilemektedir. Sosyal (algılanan) alan, doğrudan bireysel algı ve kolektif uygulamaların kesiştiği günlük yer-mekanlar olarak tanımlanabilmektedir. Bu yer-mekanlara örnek vermek gerekirse; okullar, ofisler, müzelerden bahsedilebilmektedir. Bu yer-mekanların hepsi birbirinden farklı olarak algılanmaktadır çünkü insanlar bu yer-mekanların her birinde farklı hissetmekte ve farklı davranmaktadır (Lefebvre, 2014; Scholte, 2021).

Son olarak Lefebvre’nin ifade ettiği bir diğer mekansal pratik; “yaşanan mekan” yani “temsil mekanları”dır. Bu pratikte mekanın kullanıcıları ve sakinlerinin sembolik veya kültürel anlam taşıması ayrıca belirli bir sosyokültürel değer barındırdığını ifade etmektedir. Yaşanan mekan değişken özellikler taşımaktadır. Değerler ve ideolojiler değişime açık kavramlardır. Bu değer mekansal işlevleri şekillendirebilmekle beraber mekanlar tarafından da şekillendirilebilmektedir. Bu mekanların en ayırt edici özelliği öznel mekanlar olmasıdır (Lefebvre, 2014; Scholte, 2021). Lefebvre bu mekanlara; “yönsel, durumsal, ilişkisel -çünkü esas olarak niteleyicidir, akışkandır, dinamikleşmiştir- çeşitli nitelemeler edinebilir.” şeklinde açıklık getirmektedir (Lefebvre, 2014, s. 71).

Lefebvre’ye göre mekan pratikleri görecelidir ve sürekli değişim içerisindedir. Yani; bir mekanın mekansal pratiği, diğer bütün pratiklerden ayrı düşünülmemelidir (Lefebvre, 2014). Bu tanımlardan yola çıkarak mekana özgü yerleştirme sanatı özelinde mekanın işlevi, Lefebvre’nin “yaşanan mekan” pratiğine referans niteliği oluşturmaktadır. Sanatçı boşluk içerisinde belirli bir bağlamda eserin mekansal düzenlemesine ilişkin amaçları, bu pratiğe karşılık gelmektedir. Sürece dahil olan bir

noktaya kadar öznellik, boşluk içerisinde soyut temsillerin gerçek mekanlara dönüşümünü yorumlamakta ve uygulamaktadır.

Nick Kaye'nin aktarımıyla Douglas Crimp ve Michael Fried'in analizleri doğrultusunda, yer-mekana özgülük, izleyicinin sanat eseri deneyimine nasıl bir boşlukta girdiği ile ilişkili olmaktadır. Crimp ve Fried bu boşlukları "çevreleyen boşluk", "durağan boşluk" ve "gerçek boşluk" olarak ele almaktadır. Bu boşluk tanımlarının ortaya çıkışı Minimalizm'in galerilere müdahalelerini başlangıç noktası olarak benimsemektedir. Bu durum da nesnenin konumu ya da "yer-mekan"ı ile ilgili soruları ortaya atmaktadır ve eserin farklı boşluklar ile farklı ilişkiler kurabildiğini göstermektedir. Eser bu süreçte bağlamlarının açığa çıktığı sanal boşluk ve gerçek boşluk ile modern ve geleneksel çizgilerini çekmektedir. İzleyici eserin "dışındaki" bir okuyucu konumunda ve birbiri ile ilişkili boşluklar, bu ilişkiler üzerinden sorgular durumundadır (Kaye, 2006). Boşluğun ilişkilerine göre farklı tanımlarda incelenebilir olması ve kimlik kazanmaya başlaması, boşluğun mekana dönüşümüne de zemin hazırlamaktadır.

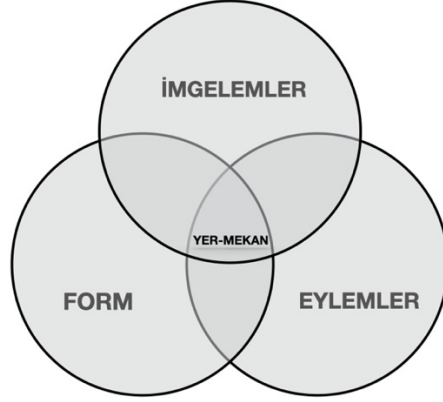
Yer-mekan fenomenolojisi (a Phenomenology of Place) yöntemiyle yer-mekanı doktora tezinde derinlemesine inceleyen Edward Relph tezinden yayınladığı "Place and Placelessness" kitabında, insanların kimliklerine ve yer-mekanın bu kimliklerle özdeşleşmesine odaklanmaktadır. Burada amaç, bir yer-mekanın kimliğinden bahsederken, (o yerin) diğerlerinden ayırt edilmesini sağlayan kalıcı benzerlik ve ayrılıklarının saptanmasıdır. Relph, bu kalıcı kimlikleri üç başlıkla tanımlamaktadır. Bu başlıkların birincisi "mekanın fiziksel ortamı; ikincisi "faaliyetleri, durumları ve olayları; üçüncü olarak "insanların o mekanla ilgili deneyimleri ve amaçları" olmaktadır (Relph, 1976; Seamon & Sowers, 2008). Bunların yanı sıra Relph, bu üç başlığın mekanı tanımlamak için yeterli olmadığını, çünkü aslında mekanların "dünyaya dair dolaysız deneyimlerimizin" de merkezi konumunda olduğunu belirtmektedir. Relph'e göre boşluk, analiz edilmesi güç, doğrudan tanımlamanın mümkün olmadığı, biçimi olmayan, elle tutulamayan kısaca "soyut" bir kavram olmaktadır. Bütün bunlara rağmen izleyici boşluğu hissedebilmekte ve anlayabilmektedir. Bu yer-mekana dair doğuştan sahip olunan sezgiden kaynaklanmaktadır. Bu sebeple boşluğun anlamı, o boşluğun taşımakta olduğu yer-mekanın anlamından almaktadır (Relph, 1976).

Mark Augé, yer/yersiz ayrımını yapabilmek için önce boşluk ve yer-mekan farkını ortaya koymaktadır. Augé için boşluk, yer-mekanların sıklığı ile oluşmaktadır. Boşluk anlaşılabilir bir alandır ve anlam yaratabilmek için izleyiciye hizmet etmektedir.

yer/yersiz karşıt olarak görmektedir ve bu karşıtlık boşluk ve yer-mekan arasındaki karşıtlıktan gelmektedir. Augé'e göre günümüzde boşluk ve mekan, yer ve yersizlik iç içe geçmektedir. Bu ikilemlerin hepsi birbirini tamamlamaktadır. Fakat farklı şeyler olarak var olmaktadır (Augé, 1995'den aktaran Tuncer-Gürkaş & Barkul, 2012). Eğer yer-mekan bir kimlik ile tanımlanabiliyorsa, o zaman bir kimlik ile tanımlanamayan boşluk, yersiz olarak tanımlanabilmektedir. Burada yersiz olarak bahsetmek istenen şey aslında kullanıcının sahiplenemediği ve bağ kuramadığı anonim yer-mekanlardır.

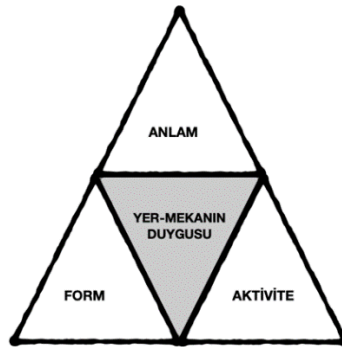
Madani-Pour, yer-mekan duygusunun insanların farklı çevrelerle kurduğu bağlantıyla ilişkili olduğunu ifade etmiştir. Bu çevre doğal veya yapay yapılardır. Boşluk soyut bir olgu kabul edilmekteyken, yer-mekan; değeri ve anlamı olan biri veya bir şey tarafından işgal edilmekte olan bir boşluğun parçası durumundadır (Mohammad-Moradi vd., 2020). Bu bilgiden de yola çıkarak Mohammed Sadegh Falahat, yer-mekan duygusunun izleyicinin çevresini algılaması ve çevreye karşı az ya da çok bir bilinç geliştirmesi ile mümkün olduğunu ifade etmektedir. İzleyici anlayışı ve hissi ile çevresinin manevi arka planı ile bağ kurmaya başlamakta ve izleyiciyle mekan bütünleşmektedir. Bu süreç, boşluğu izleyici için duysal ve davranışsal özelliklere sahip yer-mekana dönüştüren en belirgin faktör olmaktadır (Mohammad-Moradi vd., 2020). Bu süreci bir kimlik kazanma süreci olarak da tanımlanabilmektedir. Fenomenolog olan Seamon ve Sowers'a göre (2008); yer-mekan duygusu sembolleri ve günlük aktiviteleri anlayarak bir yer-mekan ile bağ kurma anlamına gelmektedir. Bu duygu asıl olarak kişilerin ikamet ettikleri yerde meydana gelmekte ve daha sonrasında genişleyerek başka alanlarda da meydana gelmeye başlamaktadır.

Psikolog David Canter'ın 1977 yılında yayınladığı "The Psychology of Place" isimli kitabında yer-mekan ile ilgili modelden bahsetmektedir. Şehir planlamacıların da sıklıkla kullanmakta olduğu bu model, kolaylıkla sanat ve tasarım alanlarına da ele alınabilir bir model olma özelliği taşımaktadır. Canter ortaya çıkardığı bu teorik modelde yer-mekan, kavramsal veya fiziki olarak tanımlanmış sınırları olan doğal veya yapay bir boşluğun parçası konumundadır. Fakat boşluğun yer-mekana ulaşabilmesi için izleyicinin eylem, imgelem ve biçim olmak üzere üç alan içerisinde bir etkileşimde bulunması gerekmektedir (Canter, 1977). (Şekil 5.3)



Şekil 5.3. David Canter'ın "The Psychology of Place" kitabında bahsettiği yer-mekan modeli (yazar tarafından düzenlenmiştir) (Canter, 1977)

Canter'ın bu modeli daha sonra yer-mekan fenomenolojisi çalışan başka kişilerinde önünü açmış ve benzer çalışmalar ortaya konmaya devam etmiştir. Bir diğer kişi, bu tez kapsamında yer-mekan tanımına yer verilen²¹ coğrafyacı Edward Relph'dir. Relph'in düşünce modelini temel alan John Punter ise; biçim, eylem ve anlam özelliklerini içeren "yer-mekan duygusu" modelini ortaya koymaktadır (Şekil 5.4). Bu tanım ve modeller Canter'ın yer-mekan modelini kendi çalışmalarında uygulayan ve geliştiren çalışmalar olarak göze çarpmaktadır.



Şekil 5.4. Punter'in yer-mekan duygusu modeli (yazar tarafından düzenlenmiştir (Mohammad-Moradi vd., 2020)

²¹Bkz. s.87

Bütün bu anlatılardan yola çıkarak; insanlar boşlukları sadece boş alanlar olarak algılamamaktadır. Boşluk hiçbir zaman tam olarak “boş” değildir. Boşluğun sahip olduğu uzamsal veya fiziksel karakterler, bu boşlukları somut boşluk olarak algılanmasına imkan vermekte ve bu özellikler anlam oluşum sürecine katkıda bulunmaktadır. Fakat izleyici faktörünün taşımakta olduğu soyut değerler bu somut boşlukları, “anamlı yer-mekanolara” dönüştürmektedir. Yer-mekandan söz edildiğinde “anlam” kavramı, yer-mekan üretim sürecine büyük oranda dahil ve etkilidir. İzleyicilerin anlamlı temsilleri ve duygusal bağları ile olgunlaşan bu süreç, boşluğun hammaddesine “kimlik kazandırılması” olarak da tanımlanabilmektedir. Bu kimlik, yer-mekanın izleyicide oluşturduğu veya izleyicinin yer-mekana kazandırdığı sonsuz döngüde meydana gelen bir *anlamlın*, yer-mekan üretim sürecine olan büyük katkısıdır. Bu durumda, üretim sürecinin sonucu olarak ortaya çıkan yer-mekan kavramını sadece birer “mekansal konum” olarak ele almak mümkün olmamaktadır. Sonuç olarak fenomenolojik olarak boşluk tahmin edilenin aksine *anlaşılabilir* bir alan olup *şeyler* bu alanda birer anlama sahip olma eğilimindedir. Boşluk, izleyicide anlam yaratmaya çalışan ve izleyiciye hizmet eden bir tür *yardımcı elemandır*. Uzamı boşluk veya yer-mekan olarak görmek ve deneyimlemek izleyicinin tercih ettiği bir şeydir. Bu yardımın izleyicide karşılık bulması ile oluşan anlam bizi doğrudan yer-mekan tanımına götürmektedir.

Yer-mekanı kullanarak izleyici ile etkileşimi güçlendiren sanat kavramlarından biri olarak çağdaş sanatlarda büyük bir yer edinen “yer-mekana özgü yerleştirme sanatı”, bir ifade yöntemi olarak yer-mekanı yoğunlukla ve yokluğu düşünülemez bir şekilde kullanmaktadır ve bu sayede etkileşime geçmeye çalıştığı izleyiciyi daha derin ve yoğun bir deneyime çağırmaktadır. Bu bağlamda yer-mekana özgü sanat eseri ve bu kavramların ilişkisi bir arada yeni bir kavram ortaya koymaktadır.

6. YERLEŞTİRME SANATINDA YER-MEKANA ÖZGÜ SANAT ESERİ

Yerleştirme sanatı, zaman içerisinde “asamblaj” ve “bir sergileme yöntemi” anlamlarının ve kapsamlarının dışına çıkmıştır. Bu anlam değişiminin en güçlü kaynağı olarak, 1992 yılı itibariyle Mimarlık ve Tasarım Sözlüğü’nün yerleştirme (enstalasyon) kelimesine ve tanımına yer vermesi olarak ele alınabilmektedir. Sözlük, yerleştirme terimini bir galeri alanının belirli özelliklerine göre üretilen tek seferlik bir sergi olarak ifade etmektedir. Bu ifade yerleştirme sanatına daha güçlü bir anlam kazandırmakla beraber çok disiplinli yapısını da vurgulayabilmektedir.

Mark Rosenthal (2003), daha anlaşılır kılabilmek ve netlik kazandırabilmek amaçlı yerleştirme sanatını dört yaklaşıma dayandırdığı bir sınıflandırma kullanmaktadır; *Impersonations* (kişiselleőtirmeler-canlandırmalar), *Enchantments* (cezbetmeler-büyülemeler), *rapprochements* (yakınlaőmalar - uzlaőmalar), *Interventions* (müdahaleler – karıőmalar). *Impersonations* ve *Enchantments* “filled space” (taşınabilir) yerleştirme sanatı olarak adlandırılmakta ve daha geniş bir kapsamı olmakla beraber; *rapprochements* ve *Interventions*, “site specific” (yer-mekana özgü) yerleştirme eserlerini kapsamaktadır. Bu noktada Rosenthal, Filled space ile ilgili şu tanımı yapmaktadır;

(...) Filled space eserler başka yerlerde kolaylıkla yeniden yapılabilir, çünkü mekanın bütünüyle anlamlı bir şekilde uyum içinde olan parçalardan ziyade, kendisinin her bir parçası arasında bir tutarlılık vardır. Bu tür, bulunduğu yerden izole edilmiş gibi bile görünebilir (...) (Rosenthal, 2003).

Buna ek olarak Rosenthal (2003) yer-mekana özgü yerleştirme sanatını şu şekilde tanımlamıştır; “(...) yer-mekana özgü yerleştirme ayrılmaz bir şekilde yerle bağlantılıdır: parçalar birbirleriyle ilişkilidir ama daha da önemlisi, daha büyük yer-mekanla ilişkilidir (...)” Yer-mekana özgü eserler üreten bir sanatçı, eserin ait olduğu konumu keşfedebilmek için yer-mekan ile çok daha farklı bir ilişki kurma ve bunun için ayrı bir zaman ve efor kullanmaktadır. Yerleştirme eserin bileőimini analiz ettiği kadar yer-mekanı da analiz edecektir. Bunun sebeplerinden biri, eserin formunun hatta özünün, bağlamının bile yer-mekanın fiziksel özelliklerinden elde edebilecek oluşudur. Yerinden oynatmak imkansızdır. bunun bir sonucu olarak, sanat üretiminin neticesinde sanatçı; izleyici, eser ve yer-mekanın diyaloğuna tanıklık etmektedir (Rosenthal, 2003).

Yerleştirme Sanatı, sanatla ilgilenen izleyici kitlesinden büyük ortamda katılım sağlamaktadır. Benzer bir davranış, tasarımda da bulunmaktadır. Yerleştirme Sanatı

bulunduğu yer-mekandan etkilenen bir sanat türü olduğu için, bu branşlar simbiyotik olarak bir arada yaşamaktadır (Stallabrass, 2020).

“Yer-mekana özgü yerleştirme sanatı” bir sanat akımı veya çeşidi değildir. Fakat yer-mekana özgüllük, birçok sanat söyleminde kullanılmıştır. 1960’larda ortaya çıkan kavramsal sanat, minimal sanat, kamusal alanda sanat, happening ve performans sanatı gibi büyük sanat akımları ile yer-mekana özgüllük de konuşulmaya başlanmaktadır. Özellikle minimalizmden öğrendiklerimiz neticesinde ortaya çıkan yer-mekana özgü sanat, başlangıçta, öncelikle belirli bir konuma ait gerçek fiziksel niteliklerinin ve özelliklerinin (boyut, ölçek, doku, duvar, tavan, oda boyutları, mevcut aydınlatma koşulları, topografik özellikler, trafik modeli, iklimsel konfor, mevsimsel özellikler vb.) birçok durumda doğal veya yapay yapı, sanat eseri için bir altlık görevi görmektedir (Kwon, 2002; Scholte, 2021).

Sanatçıların galeri yer-mekanlarına karşı başlattıkları sorgulama girişimi, eserlerin sergilenebilmesi amaçlı alternatif yer-mekan arayışına itmiş, bu arayışın sonucu olarak da sanat alanında “yer-mekan” kavramı ortaya çıkmıştır (Toluyağ, 2020). Yer-mekan sadece müze olarak değil, stüdyo, galeri, sanat eleştirisi, sanat tarihi, sanat piyasası dahil olmak üzere birbiriyle ilişki içerisinde olan fakat farklı alan ve ekonomileri kapsayan bir desenden oluşmaktadır.

Yer-mekana özgü, bir şeyi fizik yasalarına bağlı bir şekilde üretiminde kullanılmaktadır. Nadiren yerçekimi ile oynayan yer-mekana özgü çalışmalar olmakla beraber, maddi anlamda geçici olsalar da “varlık” olarak katı bir hale bürünebilmekte ve yok olmaya dirençli bir tutum sergileyebilmektedir. Beyaz bir küpün içinde veya çölün ortasında, mimariye ya da peyzaja odaklı alana özgü bir sanatta, yer-mekana özgü sanat ilk olarak yer-mekanı gerçek bir konum ve somut bir gerçeklik olarak algılar ve ayırt edici bir kimlik oluşturur (uzunluk, derinlik, yükseklik, aydınlatma, havalandırma, topografya, doku, renk vs.). Modernist bir heykelin, alandan bağıını kopararak taban kaidesinden vazgeçilmesi, eseri daha özerk, kendine referanslı, taşınabilir, yer-mekansız hale getirilmesi ile, 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında minimalizm ardından ortaya çıkan yer-mekana özgü çalışmalar bu modernist paradigmayı dramatik bir şekilde tersine çevirmiştir. Kısaca, “Bir yer-mekan için bir heykeli değiştirmeniz gerekiyorsa, o heykelde bir sorun vardır.” söylemine karşıt olarak, özümseyici bir şekilde biçimsel olarak belirlenen veya yönlendirilen çevresel koşullara uyum sağlayabilmesi beklenmektedir (Kwon, 2002).

Yer-mekana özgü sanatın gündeme gelmesi ile günümüzde “alan tanımlı”, “alan odaklı”, “alan referanslı”, “alan farkındalıklı”, “alan duyarlı” ve “alanla ilişkili” gibi terimler hem sanatçılar hem de sanat eleştirmenleri arasında yeni yeni kabul edilmeye ve kullanılmaya başlanmıştır. Bu terimler yer-mekana özgü sanatın çeşitli oluşumlarını ve değişiminin açıklanmasına da yardımcı olmaktadır. Yer-mekana özgü sanat, 1960’ların sonları, 1970’lerin başlarında ortaya çıkan idealizm ve ticaret karşıtı olarak, belirli bir yerin fiziksel koşullarını barındıran ve alana özgü uygulamasıyla öne çıkan sanatın sunumunu ve algılanmasını temelden değiştiren bir sanat üretimi olarak ortaya çıkmıştır. Sanat eserinin bulunduğu yer ile arasındaki bu ilişkiyi yeniden değerlendirmeye yönelik bu kaygı neticesinde, büyük ölçüde ana akım sanat kurumları ve sanat söylemleri tarafından “yer-mekana özgü” olarak benimsenmektedir. Bu terim artık sanatla ilgili her alanda göze çarpar hale gelmektedir. Sanat-yer-mekan ilişkisini yeniden tanımlama çabaları her daim olmuştur. Bunun nedenlerinden biri; yer-mekanın özgünlüğe ilişkin alışılmışın dışında uygulanan kavramsal sınırlar olmaktadır. Bu kavramları birçok sanatçı, tasarımcı ve eleştirmen, sorunsallaştırma çabasına girmiş ve ortaya bağlama özgü, tartışmaya özgü, izleyiciye özgü, projeye özgü gibi çeşitli terimler ortaya çıkmıştır. Farklı koşullarda anlamsal olarak birbirlerine alanlarına girme özelliği gösteren bu terimler; sanat-yer-mekan ilişkisini daha karmaşık hale getirmekte ve akışkan olasılıklar yaratmaktadır (Kwon, 2002)

Yer-mekan özgünlüğünü yeniden düşünmeye yönelik bu çabalar, 1960’ların ve 1970’lerin sanat gelişmelerine olan yoğun ilgiye rağmen eksik kalmaktadır. Bu nedenle eski ve yeni yer-mekan özgünlüğünün gerek sanatsal değer, gerek tarihsel ve teorik, gerekse politik etkinliğine dair tartışmaları kısmen sonuçsuz kalmaktadır. Bir bu kadar önemli olan olgu ise, tanımlanamayan, bu nedenle çözümlenemeyen bir şey olarak “yer-mekana özgü” teriminin kendisinin bir mücadele alanı haline gelmesi ve sanat ile arasındaki “uygunluk” tanımının netleşememesidir. Halbuki yer-mekanın özgünlüğü sadece sanatsal bir kapsam içerisinde çatışmaya yol açmamakta, bu bir sorun olarak ele alındığı takdirde hem sanatsal hem de mekânsal politikanın bir sorunu haline gelmektedir (Kwon, 2002).

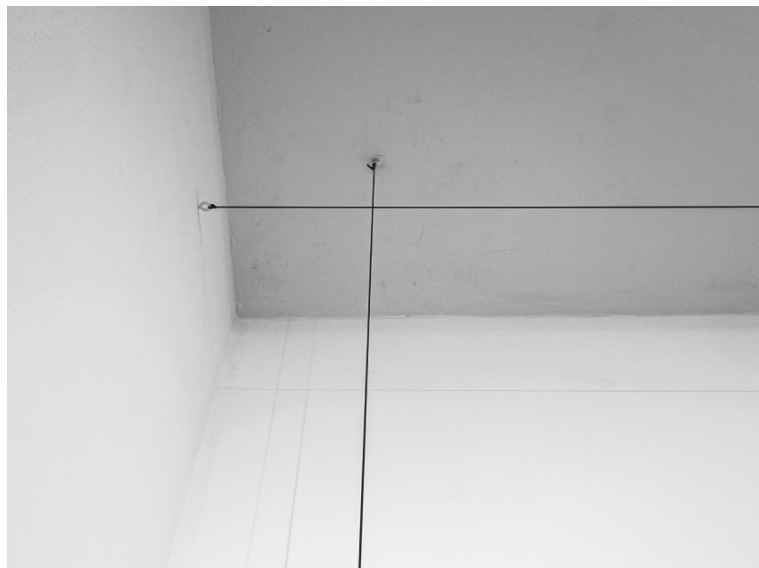
Yerleştirme Sanatının ilk adımları olan yer-mekana özgü olmak önemli bir unsurken, sergi alanlarının iç alanlarının koşullarına uyum sağlama eğilimi de oluşmaya başlamaktadır. Bu bağlamda yer-mekana özgü olmak zaman içerisinde yerini proje temelli, katılımcılı ve sezgisel olmayan bir yerleştirme sanatı biçimine bırakmaktadır. Bu

tip Yerleştirme Sanatı, izleyicinin veya izleyicilerin deneyimini sanat eserinin merkezinde tutmaktadır. Sezgisel olmayan ve katılımcılı uygulama biçimlerindeki bu değişim; 90'larda ortaya çıkan İlişkisel Sanatların doğurduğu sosyal içerikli ve katılımcılı sanatlardan büyük oranda etkilenmektedir. Bu metotlar, izleyicinin sanat eseriyle aktif bir etkileşim yolu ile iletişime geçmesini vurgulamaktadır (L. Moran, 2010).

Yerleştirme sanatı “alanın” veya sergileme alanının sanat eserine dahil edilmesi ile karakterize olmaktadır. Bazı durumlarda işin konumu, yeri, alanı asıl olandır ve eserin pazarlık konusu olmayacak bir ögedir. Bu durumda eserin yerini değiştirmek veya başka bir yerde tekrar inşa etmeye çalışmak, eseri yok etmek olabildiği gibi bu sanatçının amacına ters düşebilmektedir.

Bu düşünceden hareketle 1969'da Arts Magazine'de yayınlanan röportajında Robert Barry, tellerden uyguladığı yerleştirme eserlerinin (Görsel 6.1) “yerleştirildiği yere göre yapıldığını” beyan etmiş ve yok edilmeden taşınamayacağını şu şekilde belirtmiştir;

(...) birkaç yıl önce resim yaparken, resimlerin tek bir nokta tek yönlü görüneceği ve aydınlatma ve diğer şeyler nedeniyle başka bir yerde daha farklı görüneceği öngörülürdü. Aynı nesne olmasına rağmen, başka bir sanat eseri gibiydi. Sonra, asıldıkları duvarı tasarımlarının bir parçası olarak kullanan resimler yaptım. Sonrasındaysa tel yerleştirmeleri için resim yapmaktan vazgeçtim. Her tel, montajı yapıldığı yere uygun şekilde yapılmıştır. Yok edilmeden taşınamazlar...(...) (Barry, 2014).



Görsel 6.1. Robert Barry, “Wire Sculpture”, 1968, (<http-25>)

Benzer bir görüşü Richard Serra da “Titled Arc” eseri (Görsel 6.2) için ifade etmiş ve Federal Plaza’da hem sahayı hem de alandaki yaya trafik modelini kapsamlı bir şekilde inceleyerek uyguladığı eserinin yer-mekana özgü tasarlandığını ve yerinin değiştirilemeyeceğini; eseri o yer-mekandan kaldırmanın eseri yok etmekle eşdeğer olduğu açıklamasında bulunmuştur ve şu eklemeyi yapmıştır;

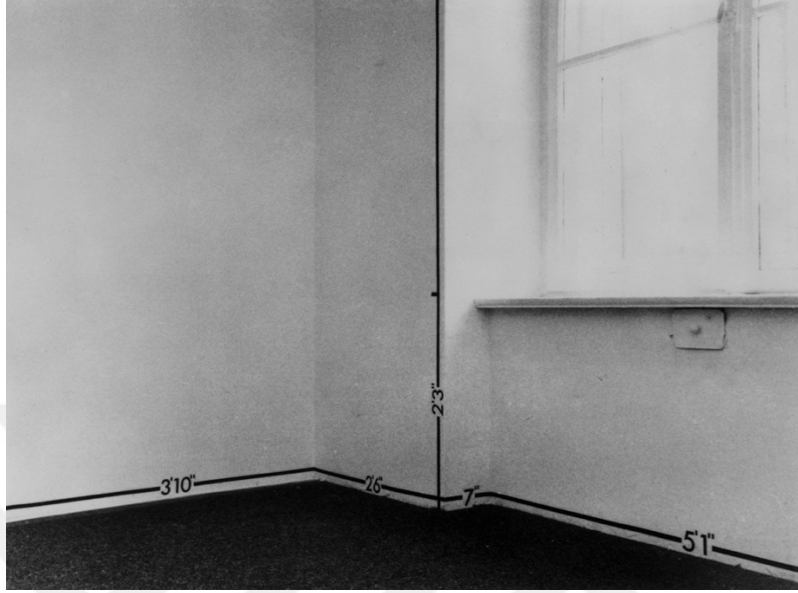
Belirttiğim gibi, -Titled Arc- en başından beri mekana özgü bir heykel olarak tasarlandı. Yani; mekana göre ayarlanmadı veya mekana göre yeniden yerleştirilmedi. Mekana özgü çalışmalar, mekanın verdiği çevresel bileşenlerle ilgilenir. Mekana özgü çalışmaların ölçeği, boyutu ve konumu, ister kentsel, ister peyzaj veya mimari çevreleme olsun, alanın topografyası tarafından belirlenir. Çalışmalar alanın bir parçası haline gelir ve alanın organizasyonunu hem kavramsal hem de algısal olarak yeniden yapılandırır (Buskirk, 2018; Kwon, 2002).



Görsel 6.2. Richard Serra, “Titled Arc”, 1981-1989, ([http-26](http://26))

Eserin sergi alanının yer-mekanıyla doğrudan ilişkili olarak hayata geçirilen bir diğer çalışma, Mel Bochner’ın “Measurement Room”dur (Görsel 6.3). Bu eserde, sergi alanının sahip olduğu standart ölçüler duvara işaretlenmiştir. Lawrence Weiner’in İsviçre’nin Bern kentinde uygulamasını yaptığı “A 36" x 36" Removal of Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard From a Wall” (Görsel 6.4) eserinde Weiner, duvardan belirli ölçüde bir parçayı gerçek anlamda çıkartarak “yokluğun mevcudiyetini”

yaratmaktadır. Sanatçının işgal etmekte olduğu boşluğu, izleyiciye devretmekte ve izleyicinin odaklarını kendi algılarına göre yönlendirmelerine izin vermektedir.



Görsel 6.3. Mel Bochner, "Measurement Room", 1969, (<http-27>)



Görsel 6.4. Lawrence Weiner, "a 36" x 36" removal of lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall", 1968, (<http-28>)

Daniel Buren, 1973 yılında ortaya koyduğu eseri olan "Within and Beyond the Frame" (Görsel 6.5) çalışmasında sadece iç alanların özelliklerini kullanmış olmayıp, yer-mekanın dışına çıkarak kamusal alanda da eserini sergileyerek sanatın kalıplara sokulma çabasını yıkmak istemektedir. Kurumsal eleştiri noktasında eserin sunum alanı olan yer-mekana dair sıkı kuralların benimsenmesi tavrına bir direnç göstermektedir.



Görsel 6.5. Daniel Buren, “Within and Beyond the Frame”, 1973, ([http-29](http://29))

Bu türde yerleştirme sanatı “yer-mekana özgü” olarak adlandırılmaktadır. Bu tür yerleştirme sanatında, eserin yaratılması belirli bir yer-mekanla ilgilidir ve eserin var oluşu buna bağlıdır. Birçok sanatçı eserini ortaya çıkarmadan önce nerede, nasıl, hangi koşullarda sergileneceğini, tekrar aynı veya başka yere kurulup kurulamayacağı gibi detayları önceden belirlemektedir. Yer-mekan, yerleştirme sanatının belirleyici ve merkezi bir bileşeni olsa da, sanat eserinin yer-mekana özgü olmayan şekliyle de karşılaşılmaktadır. Bu tip çalışmalarda, sanatçının koşulları doğrultusunda sanat eseri mevcut haliyle veya yeniden yapılandırılmış haliyle; aynı, benzer veya farklı yer-mekanlarda yeniden kurgulanabilmektedir. Özellikle sanat müzeleri, fuarları, bienalleri ve galerileri gibi yer-mekanlarda eser farklı zaman ve yer-mekan kurgusunda sergilenebilmektedir (L. Moran, 2010).

Yerleştirme sanatının yer-mekana özgü olmadığını ve kendisinin de bir yer-mekan oluşturmadağını düşünenler de bulunmaktadır. Bu düşüncede olanlardan biri; Julian Stallabrass’dır. Stallabrass, videonun ve gittikçe artısta olan resim gibi eski medya öğelerini de (hatta performansın öğelerini bile) kapsayan bir mekânsal sanat olarak tanımlamaktadır (Stallabrass, 2020).

Bir diğer önemli konu ise, yer-mekana özgü yerleştirme eserlerin müze bağlamında nasıl hayatta kalacağı konusudur. Yerleştirme sanat eserleri geçici doğası ve uçucu malzemelerin kullanımı nedeniyle değişim ve değişkenlik durumuyla yakından ilgili olmaktadır. Yer-mekana özgü yerleştirme eserlerinin çevresiyle bağlantısı ise fazladan

sorun teşkil etmektedir çünkü bu durumda değişim, eserin konfigürasyonunun ötesine geçmektedir. Eserlerin farklı bir yere taşınması, eserin sergilenmesi amaçlandığı yer-mekanın yenilenmesi veya galeri/müze politikaları ve sosyokültürel bağlamdaki değişikliklerin, sanat eserlerinin biçimi ve anlamı üzerinde büyük etkisi olabilmektedir. Bu durum şu sorunları yaratmaktadır; sürdürülebilir bir perspektiften bakıldığında, yer-mekana özgü eserlerin, yer-mekana ait özelliklerin yeni koşullarına uyarlanabilme kabiliyetine de sahip olup, dönüştürücü bir kimlikte olduklarını varsaymamıza imkan tanımakta mıdır? yer-mekana özgü eserlerin yeniden canlandırılabilmesi sağlayan ve etkileyen faktörler neler olmaktadır? Müze yer-mekanlarında hangi uygulama ve yaklaşımlar uygulanabilir (Scholte, 2021).

Yer-mekana özgü sanatta, eserin yerini değiştirmek ve müze bağlamının içine sokarak ömrünü uzatma durumu, bu sanat eserinin ilkelerine aykırı bir durum oluşturmaktadır. Yer-mekana özgü terimi, adından da kendini açıkladığı kadarıyla sanat eserinin belirli bir yere veya çevresindeki bağlama ait olarak tasarlanmış olma durumudur ve genellikle geçici ve performatif özellik göstermektedir. Bu durum eseri sadece yer-mekana değil, zamana da bağlamaktadır. Dolayısıyla, bu sanat eserleri mekânsal olarak tanımlanmıştır ve teorik olarak belirli bir zaman dilimi içerisinde yer almalıdır (Scholte, 2021).

Allan Kaprow ve ait olduğu 1950-1960 dönemi sanatçı kuşağı, dönemin sanat piyasasının devam eden mekanizmasına karşı çıkmışlardır. 1960’larda iyice yoğunlaşan tüketim toplumunu eleştirmişlerdir. Performanslar ve yer-mekana özgü yerleştirmeler “meta olarak sanat” düşüncesine ve sanat nesnelerinin dolaşımına karşı çıkan stratejiler olarak ortaya çıkmışlardır. Aslında biraz da bu nedenle kolay taşınamayacak eserler üreterek bu eserleri ticaretin konusundan uzaklaştırmak istemişlerdir. Aynı zamanda eserleri bir çerçeveye sıkıştırmayı reddetmekte ve kendi sanatlarında yeni biçimler, üretim yöntemlerini deneyimleyebilecekleri alternatif sergi alanlarının arayışına girmişlerdir. Bu arayış neticesinde, yer-mekana özgü sanat çoğunlukla fabrika, boş ofisler ve sanatçılara birçok deneyim imkanı sunan kamusal alanlar olarak belirmiştir. 1960’lardan itibaren arazi sanatı ile ilgilenen sanatçılar, alanın fiziksel özellikleri ve eser arasındaki yoğun bağlantıyı keşfetmeye özel bir ilgi göstermişlerdir. Bu durumdan yola çıkarak, alanın koşullarını ve niteliklerini keşfederek bu özellikleri sanat eserinin üretim sürecine dahil etmek için birçok farklı malzeme, ortam, teknik ve strateji ortaya koymuşlardır. Son 50 yılda ideolojilerde yaşanan değişimle, müzeler ve küratörlerin de

işbirliği dahilinde çağdaş sanatçılar tarafından üretilen yerleştirme eserler artış göstermektedir. Günümüzde çağdaş sanatçılar ticari galeriler veya müzeler için belirli tanımlı alanlarda muhteşem yerleştirme eserleri üretmeye devam etmektedirler. Hatta belirli bir alanın niteliksel özellikleri, koşulları veya çalışma tarzına yönelik eserler üretmek, günümüz sanat pratiğinin bir parçası olarak görülmektedir. Sanat pratiğindeki bu gelişim ve değişimlerle uyumlu olarak, daha geniş kapsamlı bir yer-mekana özgünlükten bahsedilebilmektedir (Scholte, 2021).

Yerleştirme sanatı soyut veya resimsel olabilmektedir. Üretim aşamasında ise kontrollü olabilmekle beraber, kendiliğinden de gerçekleşebilmektedir. Aynı nesneler esere dahil edilebildiği gibi, hiç nesne kullanımı da olabilmektedir. Bu noktaya kadar bahsedilen bu nitelikler birçok sanatsal pratiği ifade ediyor olabilmektedir. Bu noktada nitelikler arasına dahil olan “spatial (uzamsal) konfigürasyon” ve “zamansallık”, genel olarak Yerleştirme sanatına özgü kavramlardır. Ancak yer-mekana özgü yerleştirmelerde bu konfigürasyona ek bir anlam katmanı daha dahil edilmektedir; sanat eserinin yer-mekan ile karşılıklı ilişkisi. Yerleştirmenin konfigürasyonu ile çevresel bağlam arasındaki bu iki taraflı bağlantı, tanımı gereği hem mekânsal hem zamansal olarak tanımlanmaktadır. Sanatçının yerleştirme eseri oluştururken iç mekanı eserleri sergilemek için bir galeri yer-mekânı olarak değil, bütüncül bir durum olarak ele alması gerekmektedir. Bu nedenle, tam anlamıyla yer-mekana özgü üretilen bir yerleştirme eseri yer-mekanla bir bütün olmakta ve tekil bir tezahür olarak varlığını sürdürmektedir. Çünkü bu kurguda üretilen bir eser, başka bir yer-mekan ve/veya zamanda benzer şekilde varlığını sürdürememektedir. En bilinen şekilde, sanat eserlerinin pek çoğunun varlık alanı müzeler veya galerilerdir ve bu eserler bu mekânsal bağlamda varlıklarını sürdürmektedirler. Bu durum da sanat eserlerini daha geniş yerleştirme grubundan ayıran bir özellik ortaya koyar. Kaçınılmaz bir şekilde yer-mekana özgüllüğün değişmesi veya kaybolması şeklinde vuku bulmaktadır (Reiss, 1999; Scholte, 2021). “Yerleştirme sanatı” ve “yer-mekana özgü yerleştirme sanatı” arasındaki en belirgin farkı da bu özellik ortaya koymaktadır.

Scholte, yer-mekana özgü yerleştirme sanatın kendi içerisinde ilişkisel bir ağ temsil ettiğini düşünmektedir. Bu ilişkisel ağ bütünü, yer-mekana özgü işlevlerin bir dizisi olduğunu ve zaman içerisinde değişime uğrayabildiğini savunmaktadır. Bu örgüyü de eserin korunup tekrar sunulması durumunda “yer-mekana özgü işlevler” adı altında üç kümede gruplandırmaktadır. Bunlardan ilki; sanat eserinin mekânsal tasarımı ve sanat

eseriyle bağlantısı, yani fiziksel çevredir. İkincisi; yer-mekana özgü eserin ziyaretçinin deneyimini harekete geçirdiği ve sosyokültürel bağlam hakkında yarattığı farkındalıktır. Üçüncüsü ise; eserin üretim alanı ve tecrübe alanı -alanları- arasındaki boşluğu dolduran, yer-mekana özgüllüğün söylemsel boyutu olarak gruplandırılmaktadır (Scholte, 2021). Scholte'nin aslında bu üç kümede bize aktarmak istediği, yer-mekana özgü sanatın işlevsel dizisinin plastik, estetik ve anlamsal değerleridir. Bu değerlerin hepsi birbirini takip etmekte ve tamamlamaktadır. Herhangi bir işlev eksikliğinde, yer-mekana özgü sanat özelinde işlevler bütününden ve ilişkisel açıdan ve eserin yer-mekana özgü oluşundan söz edilememektedir.

Scholte, beşinci bölümde bahsedilmiş Lefebvre'nin yer-mekan üretiminde uzay ve zamanın ayrılmaz bileşenler olarak nitelendirdiği üç yer-mekan modelinin yer-mekana özgü yerleştirme sanatı eserleri içinde yeniden uyarlanabileceğini ifade etmiştir. Bu uyarlamayı şu şekilde yapmıştır; mekansal çevre ile bağlantı ve ilişki içinde olarak sanat eserinin tasarlanmış mekanı (kodlanmış ve somutlaşmış), üretimin sosyal mekanları (süreç ve eylem) ve sergi bağlamının temsil alanı (sembolik ve yaşanmış). Bu parametrelere dayalı model, yer-mekana özgünlüğün kavramsallaştırılmasına ve sanat eserinin biyografik aşamalar boyunca uzamsal sayılabilecek işlevlerinin tanımlanmasına olanak sağlayabilecek biçimde şekillenmektedir (Lefebvre, 2014; Scholte, 2021).

Özetle, yerleştirme sanatı ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatının daha iyi anlaşılabilmesi, yer-mekan kavramları ile kurduğu ilişkiye daha yakından bakılması ve teorik bilgilerin bu bağlamda değerlendirilmesi önem oluşturmaktadır. Bu noktada yer-mekan ve eser ilişkisini kuran ve bu kavramlara değer yükleyen sanatçıların görüşleri, tez çalışmasının amacına ulaşmada önemli bir veri kaynağı olmaktadır.

7. BULGULAR VE YORUM

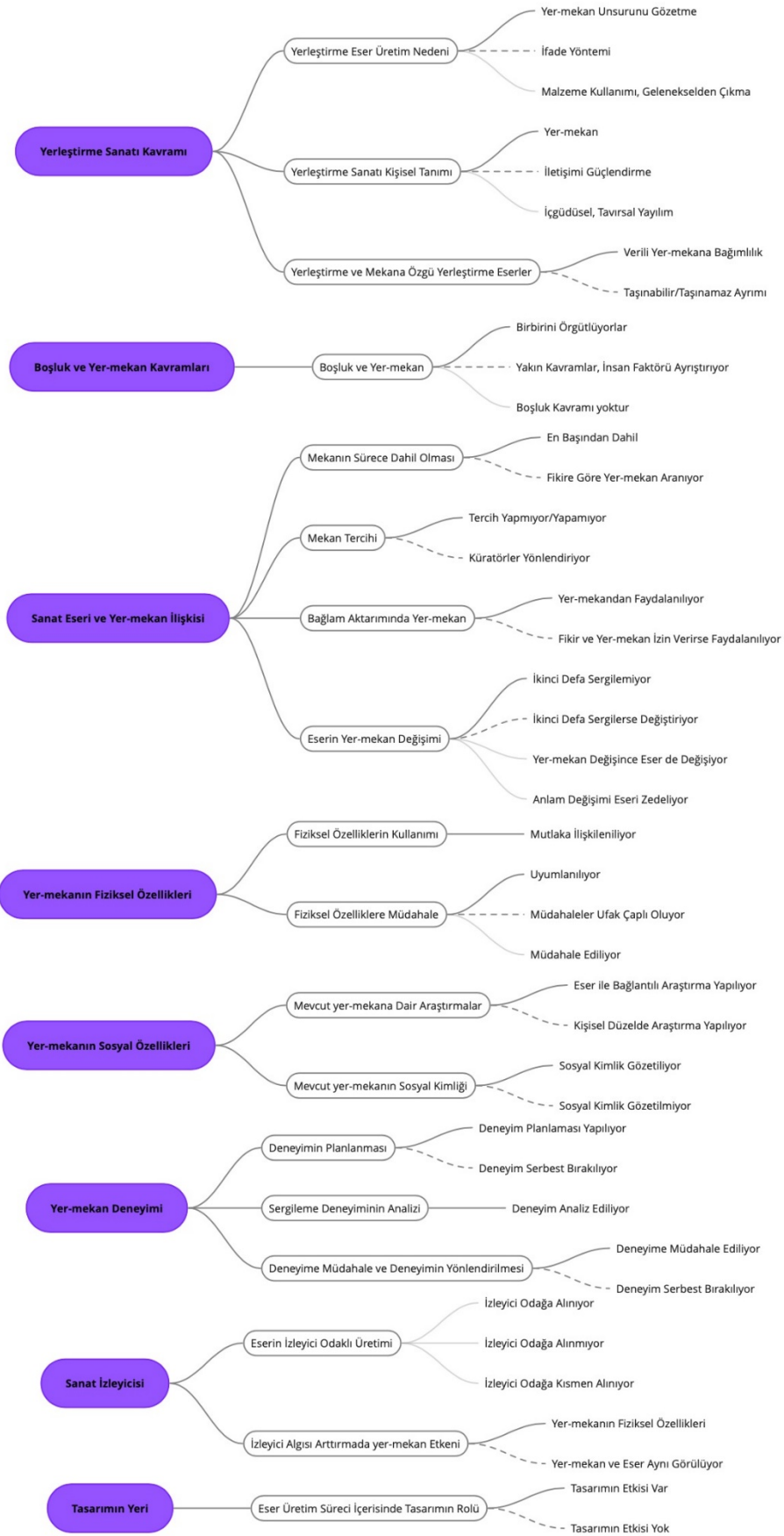
Teorik çerçevede tanımlarına yer verilen yerleştirme sanatı, boşluk ve yer-mekan kavramlarının, sanatçıların görüşü üzerinden tanımını ve karşılığını ortaya koymak amacıyla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda bu bölümde yerleştirme eseri sergilenmiş toplam 15 katılımcı sanatçı ile gerçekleştirilen yarı-yapılandırılmış görüşmelerin analiz edilmesi sonucunda elde edilmiş bulgular ve yorumlar yer almaktadır. Görüşmelerde soruları sanatçıların kolay yanıtlayabilmesi açısından eserin üretime hazırlık süreci, eserin üretim süreci ve eserin sergilenmesi ve sonrası süreçleri

başlıkları altında yönlendirilmiş fakat analiz aşaması, elde edilen tema ve alt temalara (Şekil 7.1) göre yapılmıştır.



Şekil 7.1 Temalar ve alt temalar

Çıkarılan tema ve alt temalar, sanatçıların kişisel söylemlerinin betimsel çözümleme ve söylem çözümlemesi tekniği kullanılarak analiz yoluyla detaylandırılmış, çözümlemeleri yapılmış ve verilen yanıtların dağılımı, tema ve alt temalar ile ilişkilendirilmiştir (Şekil 7.2).



Şekil 7.2 Tema ve alt temalar altında kodlanan sanatçı yanıtlarının dağılımı

Sanatçıların sanat geçmişine dair bilgiler Tablo 7.2’de verilmiştir. Bu tabloda sanatçıların uzman oldukları alan, ilgilendikleri başka sanat veya tasarım alanları ve eser üretimlerinde farklı branşlar ile ortaklaşa çalışıp çalışmadıkları üzerinde durulmuştur.

Tablo 7.1 Sanatçıların sanat geçmişine dair bilgiler

Sanatçı bilgisi	Lisans Eğitimi Geçmişi	Diğer sanat-tasarım ilgi alanları var mı?	Multidisipliner eser üretimi yapıyor mu?
Alper Aydın	Resim Öğretmenliği (Heykel Bölümü)	Var	Evet
Berna Dolmacı	Resim Bölümü	Var	Hayır
Deniz Kulaksızoğlu	Mimarlık Bölümü	Var	Hayır
Didem Erbaş	Resim & Görsel İletişim Tasarımı Bölümü	Var	Evet
Ecem Dilan Köse	İçmimarlık ve Çevre Tasarımı	Var	Evet
Eda Çekil	Fotoğraf Bölümü & Medya ve İletişim Bölümü	Var	Hayır
Gökçe Hiçyılmaz	Heykel Bölümü	Var	Evet
İnci Furni	Resim Bölümü	Var	Evet
Kerem Ozan Bayraktar	Resim Bölümü	Var	Evet
Mehmet Ali Uysal	Şehir Bölge Planlama Bölümü & Heykel Bölümü	Var	Hayır
Merve Ünsal	Fotoğraf Bölümü	Var	Evet
Seçkin Pirim	Heykel Bölümü	Var	Evet
Serkan Özkaya	Resim Bölümü & Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü & Film ve Video Bölümü	Var	Evet
Şakir Gökçebağ	Grafik Bölümü	Var	Hayır
Yaşam Şaşmazer	Heykel Bölümü	Var	Evet

Birinci görüşme sorusu “Eğitim geçmişinizden bahsedebilir misiniz?” sorusuna verilen yanıtlarda sanatçıların her birinin branşlarının farklı alanlarda olduğu gözlemlenmiştir. Bu alanlar Tablo 7.1’de aktarıldığı üzere resim, heykel, fotoğraf, mimarlık, içmimarlık, grafik vb. bölümler gibi alanlarla çeşitlenebilmektedir. Ayrıca

dördüncü görüşme sorusu olan “Yerleştirme sanatı dışında uğraştığınız diğer sanat veya tasarım alanları nelerdir?” sorusuna verilen yanıtlar doğrultusunda, sanatçıların tamamının yerleştirme sanatı dışında başka sanat alanları ile uğraşmaya da devam ettiği ortaya çıkmıştır. Farklı sanat alanları ile uğraşmaya devam eden sanatçıların görüşleri;

Şakir Gökçebağ: (..) Ben çok yönlü birisiyim. Çok var yani. O kadar çok var ki ta şeye kadar, ne bileyim işte ben grafik mezunuyum. Yani illüstrasyonlardan, çocuk kitabı tasarımlarından tutun da, logo tasarımlarına vesaire oralardan geldik. Art direktörlük vesaire. Ondan sonra fotoğraf benim ilgi alanım en fazla. Onun haricinde, işte bak, yani yerleştirme o kadar geniş bir konu ki, heykel var. Resim zaten benim ilgi alanımdı. Doksanlı yılların tamamında ben hep resim sergisi açtım. Gravür, yani özgün baskı resim. Litografi, ağaç baskı, işte metal baskılar vesaire. Onlardan çok yaptım, çok sergiledim. Hatta devlet resim heykel sergilerinde ödülüm var o konuda, Ankara’da. 91 Yılında ikincilik ödülüm var. Ondan sonra yani o da başka bir şey tabi. Resim, akrilik, tuval üzerine çok yaptım. Onun haricinde başka ne var? Fotoğrafi söyledim, evet. Desen kitabım var mesela. Pandemi sırasında desen kitabı yayınladım burada can sıkıntısından.

Alper Aydın: Şöyle aslında yerleştirme sanatı benim direkt odaklandığım bir sanat türü değil. Şöyle oluyor, ben aslında bir fikrin peşinden gidiyorum. O fikir beni genellikle mekana, malzemeye ve farklı pratiklerde çalışmaya yönlendiriyor. Ona göre aslında ortaya çıkıyor (...)

Yirmi üçüncü görüşme sorusunda sorulan “çalışmalarınızı ortaya koyma yöntemlerini değerlendirebilir misiniz? Mesela bireysel veya multidisipliner şekilde yapılan çalışmalara olan yorumunuz nedir?” sorusuna verilen yanıtlar doğrultusunda, sanatçıların büyük çoğunluğunun mutlidisipliner şekilde çalışmalar ortaya koydukları ve bunu olumlu buldukları bilgisine ulaşılmıştır. Sanatçıların az bir kısmının bunu deneyimlemedikleri gözlemlenmiş olsa dahi bu sanatçıların hiçbiri multidisipliner çalışmaya dair olumsuz bir yanıt iletmemiştir. Multidisipliner çalışmayı olumlu değerlendiren sanatçıların görüşleri arasından öne çıkanlar şu şekildedir;

Kerem Ozan Bayraktar: Başka insanlarla birlikte üretmek benim için önemli o yüzden birçok işimde farklı gruplardan insanlarla etkileşimlerimiz oluyor. Bu bazen birlikte iş üretmek bazen yardımlaşmak ya da profesyonel destek almak şeklinde gerçekleşiyor.

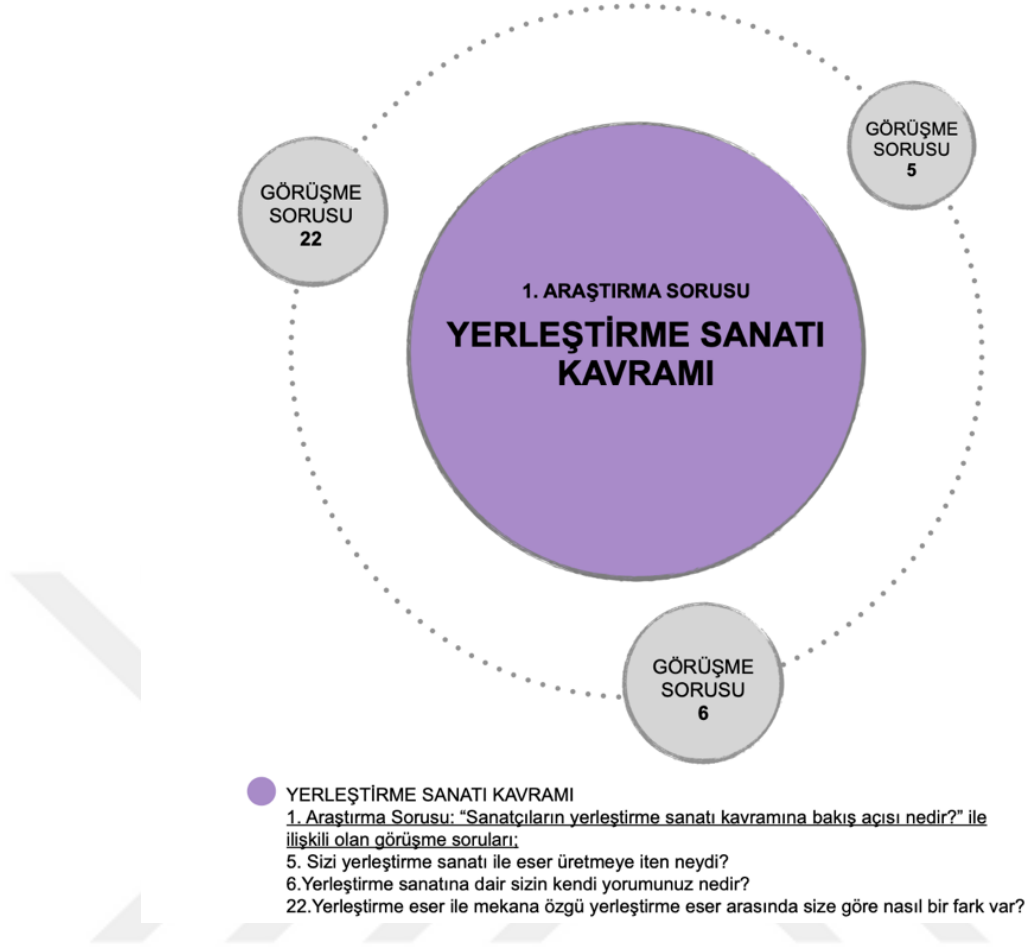
Merve Ünsal: Son birkaç senedir bir mimar, bir arkadaşım sağ olsun benimle çalışmaya başladı. Yani hani onu mutlaka sürece dahil ediyorum ve biz işi yapacağım yerde oturup konuşmaya başlıyoruz, hayal etmeye başlıyoruz diyebilirim.

Alper Aydın: Şöyle çünkü sürrealizmi gerçekten yapmanız gereken durumlar çünkü yani kendi pratiğim içerisinde sürrealizmi gerçekten gerçekleştirecek olsak, işte gökyüzünde boşlukta duran bir gemi nasıl boşlukta dururdu ve statik olarak rüzgarda, fırtınada vesaire bu nasıl işte duracak filan yani böyle konular. “Bu iş nasıl çalışacak?” vs. işte “bu kayayı nasıl tartacağız?”, “bu adayı nasıl tartacağız?” filan. Bu noktada da yani benim de artık yetemeyeceğim durumlar söz konusu. Bu sebeple işte bir baraj mühendisiyle, bir makine mühendisiyle bazen işte... Farklı mühendislik alanlardan destek alıyorum açıkçası.

Sanatçıların ifadelerinden yola çıkarak, gerek yaratıcılığın arttırılması, fikirlerin düşüncelerin büyütülmesi, genişletilmesi noktasında farklı branş ve uzmanlıklardan destek alındığı anlaşılmaktadır. Farklı branş ve uzmanlıklardan destek alınan bir başka durum ise, eserin gerçekleştirilebilmesi ve üretilebilmesi noktasında olduğu bilgisine ulaşılmaktadır.

7.1. “Sanatçıların Yerleştirme Sanatı Kavramına Bakış Açısı Nedir?” Araştırma Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular

Sanatçıların yerleştirme sanatı kavramına ilişkin elde edilen bulgular üç soru ile ilişkilendirilmiştir. Bu sorular birinci araştırma sorusu olan “sanatçıların yerleştirme sanatı kavramına bakış açısı nedir?” e ilişkin yanıtlar olarak ortaya çıkmıştır. Bu araştırma sorusu ve onunla ilişkili olan görüşme soruları (Şekil 7.3) gösterilmiştir.



Şekil 7.3. Yerleştirme sanatı kavramı ile ilişkili sorular

Şekil 7.3 incelendiğinde araştırmada yer alan sanatçıların yanıtladığı üç sorunun (görüşme sorusu beş, görüşme sorusu altı, görüşme sorusu yirmi iki), doğrudan sanatçıların yerleştirme sanatı kavramına işaret eden yanıtlar olduğu gözlemlenmiştir.

- **Sanatçıyı yerleştirme sanatı ile eser üretmeye iten nedenlere ilişkin bulgular**

Beşinci görüşme sorusu olan “Sizi yerleştirme sanatı ile eser üretmeye iten neydi?” sorusuna, sanatçıların çoğunun “yer-mekan” unsurunu gözetme arzusu eser üretimine yönlendiği bilgisine ulaşılmıştır. Bu doğrultuda iletilen sanatçı görüşleri arasından öne çıkanlar şu şekildedir;

Seçkin Pirim: Hani mekana özel iş yapma fikri benim için çok heyecanlandırıcı bir alan. Şöyle ki orada neden bunu tercih ediyorum; bir, bana biraz daha challenge bir şey gibi geliyor yani. Nasıl anlatayım sana? Atıyorum bir sürü bir veriyi düşünmen lazım. Atölyede kendin galeride açacağın bir sergi için daha rahat davranabilirsin. Yani istediğin her şeyi aslında

orada yapıp sergileyebilirsin ama dış mekanda, mekana özel bir kurgu yaptığın zaman, düşünmen gereken bir sürü başka şey dertler ortaya çıkıyor. Atıyorum işte “hangi açıdan, kim görecekt?”, işte “güneş nereden doğacak da gölgesi nasıl yere düşecek?”, işte “statik olarak nasıl bir dengede durması gerekiyor?”, “insanla olan ilişkisi nedir?”, “insan ilk hangi açıdan dediğim gibi görecekt?” falan filan. Bütün bunları düşünmek durumunda kalıyorsun. Bunları düşünmekte açıkçası mesela benim hoşuma gidiyor. Ben böyle şey bunu biraz daha böyle daha oyun gibi görüyorum. Daha zorlayıcı görüyorum aslında bu mekana özel iş yapma fikrini. O yüzden de ben hani o konuda çok şeyimdir her zaman yani, mekana göre iş yapmak ya da oraya göre bir yerleştirme yapma fikri her zaman daha ilk tercihimdir yani.

Merve Ünsal: (...) Hani bu sanatın beyaz küple olan ilişkisi çok tuhaf ya hani duvarlar ve mekan yokmuş gibi düşünüyorsunuz. Sanki böyle bir eserler kendi kendilerine yürüyüp oraya oturmuşlar gibi. Hani ben hep bir etrafla ilişkilene ve genel olarak da hani bir de hele İstanbul gibi böyle tuhaf bir şehirde ve sergi yaptığımız yerlerde çok hani beyaz küp yerler değil ya, bir sürü tarihsel ve mekansal hafızaları da çok var. Onun için ben de sanırım bir şey o sırada hani Pangaltı’da o mekana girdiğimde dükkan mekanıydı, böyle yarısı yüksekti, yarısı alçak falan. Böyle çok farklı oranları vardı. O zaman şeyi düşündüğümü hatırlıyorum, yani burada mekana özgü ve yere özgü bir şey yapmazsam ve hani duvara iki tane video projekte edersem, çok büyük bir şey kaçırmış olurum burayla ilgili (Görsel 7.7). Hani burada New York’taki yapacağım sergiyle burada yapacağım sergi aynı olamaz. Onun için yeri düşünmem lazım dediğimi hatırlıyorum.



Görsel 7.1. Merve Ünsal "On Specificity", 2012, PiST ([http-30](http://30))

Deniz Kulaksızoğlu ise yerleştirme sanatına yönelme nedenini mimarlık geçmişine dayandırmakta ve bu geçmişin kendisine farklı bir mekansal yaklaşım kazandırdığını ifade etmiştir. Bütüncül bir deneyim sunmayı istediğini ve izleyicilerin gelip geçici bir gözlemci halinden çıkartıp, yer-mekan ile etkileşimlerini yoğunlaştırmak istediğini

belirtmiş ve isteyicileri daha aktif bir deneyime dahil etmeyi hedeflediğini de belirtmiştir. Deniz Kulaksızoğlu'na göre kendisinin sanat alanı, etkileşimli bir deneyim alanıdır. Sanatçı, bu tür etkileşimli deneyimlerin, izleyici ve sanat eseri arasında daha etkin bir iletişim ve etkileşim kurduğundan bahsetmiştir. Bu sayede kurulan bağ, daha anlamlı bir bağın kurulmasına olanak tanımaktadır.

Beşinci görüşme sorusuna verilen yanıtlar neticesinde elde edilen bir diğer bulgu ise, sanatçıların yerleştirme sanatı ile eser üretmeye yönelmelerinin, bunu kendileri için bir ifade yönetimi olarak benimsiyor oluşları olduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda yanıt veren sanatçıların görüşlerinden öne çıkanlar ise şu şekildedir;

Mehmet Ali Uysal: Yani bu bir kendine bir şey ifade etme ihtiyacıdır.(...) Yani böyle bir ihtiyaç benim için bu. İhtiyaç haline geldi yani. Nasıl söyleyeyim? Kafamda böyle bir şeyler var ve onu ifade kendini ifade etmem lazım onu.

Şakir Gökçebağ: Yani, ta çocukluktan başlar bu işler. Ne bileyim işte biz vaktiyle oyuncaklarımızı yapardık ya hani, yani çocukken. Benim mesela hiç satın alınmış bir oyuncakım yoktu o vakit. Ben hep oyuncaklarımı kendim yapardım, ama nasıl yapardım? Artık malzemeden yapardım. İşte boş ilaç kutuları, ne varsa işte, onları yapııştırarak vesaire böyle böyle. İşte etrafımı düzenleme, işte duvara sürekli bir şeyler asma şeklinde devam ediyor. Ama sana yani bunun farkında değilsin. Yani ne yaptığın farkında değilsin. Tabii bir şeyler yapıyorsan da yani yaratacaksın. Etrafını değiştiriyorsun sürekli ondan sonra işte can sıkıntısı diyorsun ama o kadar da basit değil. Halbuki orada yani kendini bir şekilde tatmin ediyorsun. Bundan sonra sanat dersin ya da başka bir şey. O vakitler öyle denmezdi tabii yani, meşgale denirdi. (...) sonra baktım işte ben zaten etrafımda yerleştirme yapıyorum. Kendi okuldaki odamda, benim arka duvarım her ayda değişir mesela. Ama işte biz yani kabul etmek biraz uzun sürdü, onu demek istiyorum ve paralel devam etti bu. (...)

Görüşme sorusuna verilen yanıtlardan dikkat çeken bulgulardan sonuncusu ise, sanatçıların bu alana yönelme nedenleri arasında malzeme kullanımı ve gelenekselden çıkma dürtüsünün oluşudur. Sanatçılardan Kerem Ozan Bayraktar düşüncesini “Geleneksel mecraların sınırlamalarından kurtulmak” aktarmıştır. Didem Erbaş ise bu durumu şu şekilde açıklamaktadır;

Didem Erbaş: Aslında ben malzeme ile çok ilgileniyorum son zamanlarda. Malzemeyle çok ilgilendiğim için de aslında özellikle yerleştirme iş yapayım diye değil, hani metin olarak,

text olarak ya da düşünce olarak aklımda geçen şeye ne daha iyi hizmet eder diye düşündüğüm zaman enstalasyon ya da site specific work'lere geçtim. (...)

- **Sanatçının yerleştirme sanatına dair kişisel yorumuna ilişkin bulgular**

Altıncı görüşme sorusu olan “Yerleştirme sanatına dair sizin tanımınız nedir?” sorusuna verilen yanıtlarda sanatçıların büyük çoğunluğu kişisel tanımını yine yer-mekan kavramı üzerine kurgulamıştır. Yer-mekan kavramı üzerinden kurulan bu ilişki, bazı sanatçılar tarafından eser ve yer-mekanın bütün olarak algılanması olarak yorumlanmaktadır. Bu soruya yer-mekan kavramı kapsamında iletilen görüşlerden öne çıkanlar şu şekildedir;

Deniz Kulaksızoğlu: Açıkçası sadece kendi pratiğimden ya da kendi üretimlerimin yola çıkış noktasını hani burada onların üzerine kafa yordum tabii ki de o yüzden zaten anlatıyorum ama yerleştirme sanatı daha çok bence bir mekanı, bir heykel malzemesi gibi değerlendirip onu o şekilde dönüştürmek ve onu aslında içine girebileceğiniz bir sanat nesnesi haline getirmek belki de.

Ecem Dilan Köse: Yani insanların fiziksel olarak mekan içerisinde karşılaşmaları ile ilgili bir sanat. O yüzden karşılaşma kelimesine burada önem verebilirim. Bu yüzden mimari de bir deneyim olduğunu, mimari içinde önemli bir deneyim olduğunu düşünüyorum. Çoğu atrium mesela atriumun tasarlanış biçimiyle ışığıyla, aydınlatmasıyla, sesiyle tamam sanat olmayabilir ama bence o yerleştirmeye biraz işaret eden, yakın duran bir tarafta. O yüzden yerleştirme sanatının mekanla birebir ilişkisi olduğunu ve insanların karşılaşma anı ile alakalı olduğunu, olayın karşılaşma anı ile alakalı olduğunu düşünüyorum.

Kerem Ozan Bayraktar, yerleştirme sanatı için “Mekandaki etkisinden ayrı düşünemeyeceğimiz, uzama yayılan, bir atmosfer; bir çevre yaratan çalışmalar.” ifadesini kullanmıştır. Seçkin Pirim, “yerleştirme” kavramının sadece bir nesneyi yerleştirmekten daha fazlasını içerdiğini ifade etmiştir. Yerleştirmenin, mekanla derin bir ilişki kurması, mekanla etkileşim içinde olması hatta mekanla iletişim içinde olması gerektiğini düşünmektedir. Bu anlamda, yerleştirmenin sadece bir galeri mekanı veya herhangi bir kamusal alandan değil, bulunduğu her mekanla özdeşleşmesi ve o mekan ile özel bir bağ kurması gerektiğini “birebir mekanla çok aralarında bir bağ olması gerektiğini düşünüyorum” şeklinde belirtmiştir. Berna Dolmacı ise yerleştirme sanatını, “Mekanı ruhla birleştirip bambaşka bir alan yaratma” olarak ifade etmiştir.

Altıncı görüşme sorusuna yine yer-mekan kapsamında cevap veren fakat bunu eserin iletişiminin güçlenmesi açısından ele alan sanatçılarımızın görüşlerinden öne çıkanlar ise şu şekildedir;

Eda Çekil: O işin izleyiciyle bir araya geldiği noktada izleyici ile kurduğu ilişkiyi güçlendirmek için, mekanla kurduğu ilişkiyi güçlendirmek için birazcık da ya da işte o anlamını belki destekleyecek bir katkı olarak yerleştirmeyi kullanıyorum aslında diyebilirim belki. Yani genel tanımıyla ne kadar birçok farkı tanımlı olabileceği için belki ben kendime özgü böyle bir tanım yapabilirim.

İnci Furni'ye göre yerleştirme sanatı, mekanı doğrudan hedef alsa da, bu ilişki sadece fiziksel mekanla sınırlı kalmadığını ifade etmiştir. Ayrıca, kavramsal ve uzamsal düşüncelerle de bağlantılı olduğuna değinmiştir. Bu yaklaşım, mekanla olan ilişkinin diyalektik ve çok boyutlu olduğunu öne sürmektedir. Bu bağlamda İnci Furni'ye göre yerleştirme sanatı, mekanla ilişkinin derinlemesine bir şekilde incelenmesini ve deneyimsel olarak dönüştürülmesini amaçlamakta ve bu durum eserin iletişimini olumlu yönde etkilemektedir. Bununla ilişkili olarak da Serkan Özkaya ise “hakimiyet” kavramına vurgu yapmaktadır.

Altıncı görüşme sorusuna dair dikkat çeken bir diğer bulgu ise yerleştirme sanatını sadece yer-mekanla ilişkilendirmekle kalmayıp bu tanımlı içgüdüsel bir temele de dayandıran ve yerleştirme sanatını tavrısal bir yayılım olarak da tanımlayan sanatçılarımız olmuştur;

Mehmet Ali Uysal: (...) ben kendimi şey olarak yetkin hissetmiyorum, yerleştirme sanatı şöyledir, böyledir, şudur, falan filan diyecek kadar yetkin hissetmiyorum. Belki on yıl önce daha rahat olurum ama şimdi hiç yetkili hissetmiyorum. (...) Ama benim için bir ihtiyaç bu yaşamsal bir ihtiyaç halindeyim. Niye böyle istemek, mekanlarla oynamayı seviyorum böyle mekanın bir yere girdiğinde böyle oranın ambiyansına, orası üstüne çok düşünüyorum. Özellikle bazı mekanlar var ki beni çok ilgilendiriyor. (...)

Yaşam Şaşmazer'in tanımı, klasik tanımından öteye gitmektedir “Hep biraz böyle yayılmayı düşünüyorum. Yani mekana sızmayı düşünüyorum.” ifadesinde bulunmuş ve mekanla olan ilişkisinin yanı sıra malzemelerle olan etkileşimini ve bir tür çoğulluğu vurgulamıştır. Heykelden farklı olarak, yerleştirme sanatında yayılma ve mekana sızma gibi kavramları ön plana çıkarmıştır. Sanatçı, eserlerini mekana yayarak ve malzemeler

arası ilişkileri vurgulayarak, izleyiciyi deneyimsel bir yolculuğa çıkarmayı hedeflediğini belirtmiştir. Böylelikle, yerleştirme sanatı klasik tanımından öteye geçerek, daha geniş bir anlam kazanmakta ve sanat pratiği üzerinde derinlemesine bir etki yaratmaktadır. Bu düşünceye Gökçe Hiçyılmaz “Her yere yayılmaya başlıyor ve bir merkez kaybı yaşanıyor. Ya enstalasyonda eserin bir merkezi olmuyor.” ifadesi ile katkı sağlamaktadır.

- **Sanatçının yerleştirme eser ile yer-mekana özgü yerleştirme eser arasında tespit ettiği farklara ilişkin bulgular**

Yirmi ikinci görüşme sorusu olan “Yerleştirme eser ile yer-mekana özgü yerleştirme eser arasında size göre nasıl bir fark var?” sorusuna yönelik yanıtlarda sanatçıların çoğunluğunun yer-mekana özgü yerleştirme sanatında eserlerin, verili bir yer-mekanın, o yer-mekana ait özelleşen donelerine bağlı kalınarak eserin üretildiğini, o yer-mekan ile gerçekleştirebildiği; yerleştirme sanatında ise böyle bağımlılığı gerektirmediğini ifade etmişlerdir;

Kerem Ozan Bayraktar: Yerleştirme mekanın fiziksel ve kültürel özelliklerini hesaba katmadan üretilen işler. Mekana özgü yerleştirmede o çalışmayı mekandan ayırırsak anlamın çok farklılaşacağı, o mekan olmadan düşünemeyeceğimiz çalışmalar.

Alper Aydın’a göre mekana özgü yerleştirme eserleri, belirli bir mekanın özelliklerini ve atmosferini dikkate alarak tasarlanmaktadır. Bu tür eserler, mekanın tarihini, hikayesini, mimarisini veya çevresel öğelerini referans alabilir ve onlarla etkileşime geçebilir. Dolayısıyla, bu eserler site-spesifik olarak adlandırılabilir çünkü belirli bir mekana özel olarak tasarlanmış ve o mekanla bütünleşmiştir. Sergi mekanı beyaz küpse, Alper Aydın şunu eklemektedir; “beyaz küpse o, ve hiçbir yeni ya da eskiye dair başka bir öğe yoksa orada sizin kendinizin yaratması gerekiyor.”

Yirmi ikinci görüşme sorusuna verilen yanıtlardan elde edilen bir başka bulgu ise; bazı sanatçıların yerleştirme sanatı ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatı arasındaki ayrımı “taşınabilir/taşınamaz” üzerine kurguluyor oluşlarıdır. Sanatçılar bu kurguyu yine yer-mekan üzerinden yapmışlardır ve verili bir yer-mekanın, o yer-mekana ait özelleşen donelerine bağlı kalınarak eserin üretildiği düşüncesini destekler nitelikte yanıtlar vermişlerdir;

Berna Dolmacı: Eskişehir'deki çalışma bazında ilerlersek yine oradaki çalışmayı başka bir yerde de sergileyebiliriz. Neden sergileyebiliriz? Bizim montelendiğimiz çıta var. O çıtayı alıp tekrar onu rulo gibi sarıp, x yerde de onu sergileyebiliriz (Görsel 7.2). Fakat son yaptığım sergi mesela “sana uzakta kalana veda” isimli enstalasyon bir çalışması, -serginin adı da bu-, enstalasyon adı da bu. Yani onun çatısı adı altında bir solo sergi yaptık. O çalışma başka hiçbir yerde olamaz (Görsel 7.3). Yani mümkün değil. Neden olamaz? Çünkü orası tamamen mekanla bütünlük içinde ilerleyen bir çalışmaydı. Zemini doluydu, sağı doluydu, solu doluydu. Eğer tavan bana izin verseydi, ben tavanın da dolduracaktım. Çok sert bir beton olduğu için müdahale etmekte zorlandık, denedim ama olmadı yani. Dolayısıyla da yani taşınabilir çalışmalar ve taşınamaz çalışmalar olarak bence ayırmak daha doğru benim için.



Görsel 7.2. Berna Dolmacı, "Sisli Mavi", 2022, Eldem Sanat Alanı, Fotoğraf: Orhan Cem Çetin (<http-31>)



Görsel 7.3. Berna Dolmacı, "Uzakta Kalana, Veda", 2023, Vision Art Platform (<http-32>)

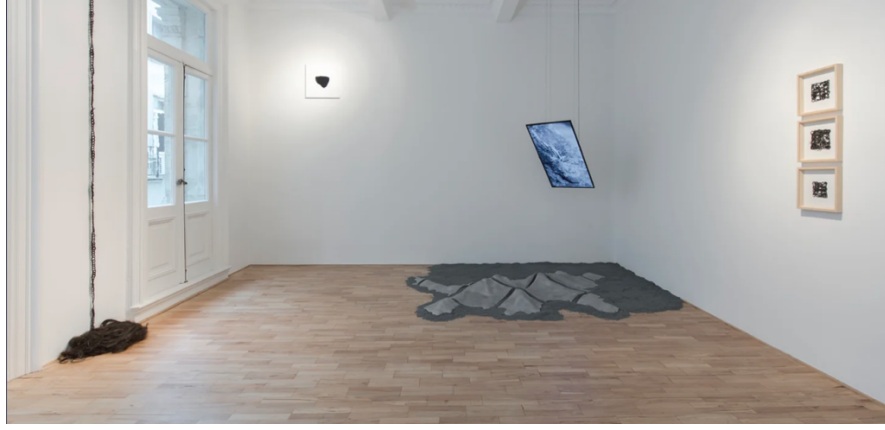
Deniz Kulaksızoğlu: İşte şu ana kadar saymış olduğum sergilerin hepsi o mekanı özgüydü ve yerleştirmeydi ama yani bu yerleşme başlığının içine hani heykel de giriyor aslında. O yüzden işte bazı eserler bazı yaptığım çalışmalar oradan alıp başka yere de konulabilir ama bazıları gerçekten o mekana ait gibiler ve o mekanın kendi içsel biçiminde, işte tipolojisinde

oluşuyorlar ve başka yerde olamayacak eserler. Hani bu ayrımı belki bunlarda yapabilirim? Hani gerçekten o mekan dışında yaşayamayacak ve o mekan dışında da yaşayabilecek işler arasında bu dediğiniz tarzda bir ayrım yapabilirim (...)

Didem Erbaş'da yerleştirme sanatı ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatı arasındaki ayrımı "taşınabilir/taşınamaz oluşunu, eserin mekan ile kurduğu bağ üzerinden kurgulayan sanatçılardan biridir. Sanatçı ikisini ayırdığını iletmiş ve mekana özgü ürettiği bir eseri için "(...) kamusal alanda bir iş ama mekana özgü mesela. İşte atıyorum Barın Han'daki o yerleştirdiğim kubbe de mekana özgü. O mekandan bağımsız düşünülemez o iş mesela." ifadesinde bulunmuştur (Görsel 7.4). Bir diğer yerleştirme eserinin mekana özgü olmayışını ise "yaptığımız o yerleştirme mekana özgü ölçütler boyutta ama herhangi bir başka mekanda bir köşede de yine olabilir gibi. Yani böyle ayrımlar var çünkü içerik olarak aslında bir mekana özgülüğü yoktu o işin." ifadesinde bulunmuştur. Didem Erbaş cümlesine şu şekilde devam etmiştir; "Versus Art Project'in bir köşesinin ölçülerine göre yapıldı ama herhangi bir köşeye yine koyabilirsiniz. Ama Mardin'deki işi alıp başka bir yere koyamazsınız şimdi yani (...)" (Görsel 7.5 ve Görsel 7.6). Didem Erbaş'ın bu açıklaması, mekana özgülüğü sadece fiziksel özelliklerine olan bağlılıkla sınırlandırmadan, daha özdeşmiş bir mekana özgülüğü de temsil etmektedir.



Görsel 7.4. Didem Erbaş, "Scattering to the Birds", 2021, Barın Han (<http-33>)



Görsel 7.5. Didem Erbaş, “Fluid Dynamic”, Grup Sergi, 2021, Versus Art Project (<http-34>)



Görsel 7.6. Didem Erbaş, "Roof", 2018, Mezopotamya Aile Çay Bahçesi (<http-35>)

Özetle; birinci araştırma sorusuyla ilgili olarak sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgular, sanatçıların yerleştirme veya yer-mekana özgü yerleştirme eserler üretmelerinin temel nedeninin, eserlerinin yer-mekanla ilişkilendirilmesini arzulamaları olduğunu göstermektedir. Bu ilişkilendirmenin, sanatçılar için yeni üretim zorlukları doğurduğunu ancak yer-mekanla kurulan ilişkide eserin daha güçlü bir ifade aracı haline geldiğini belirtmektedirler. Ayrıca, bu eğilimin, sanatçıların geçmişten gelen bir kendini ifade etme yöntemi olduğu da ortaya çıkmaktadır. Bu durum ise bu sanatın sezgisel yönüne vurgu yapmaktadır. Bununla

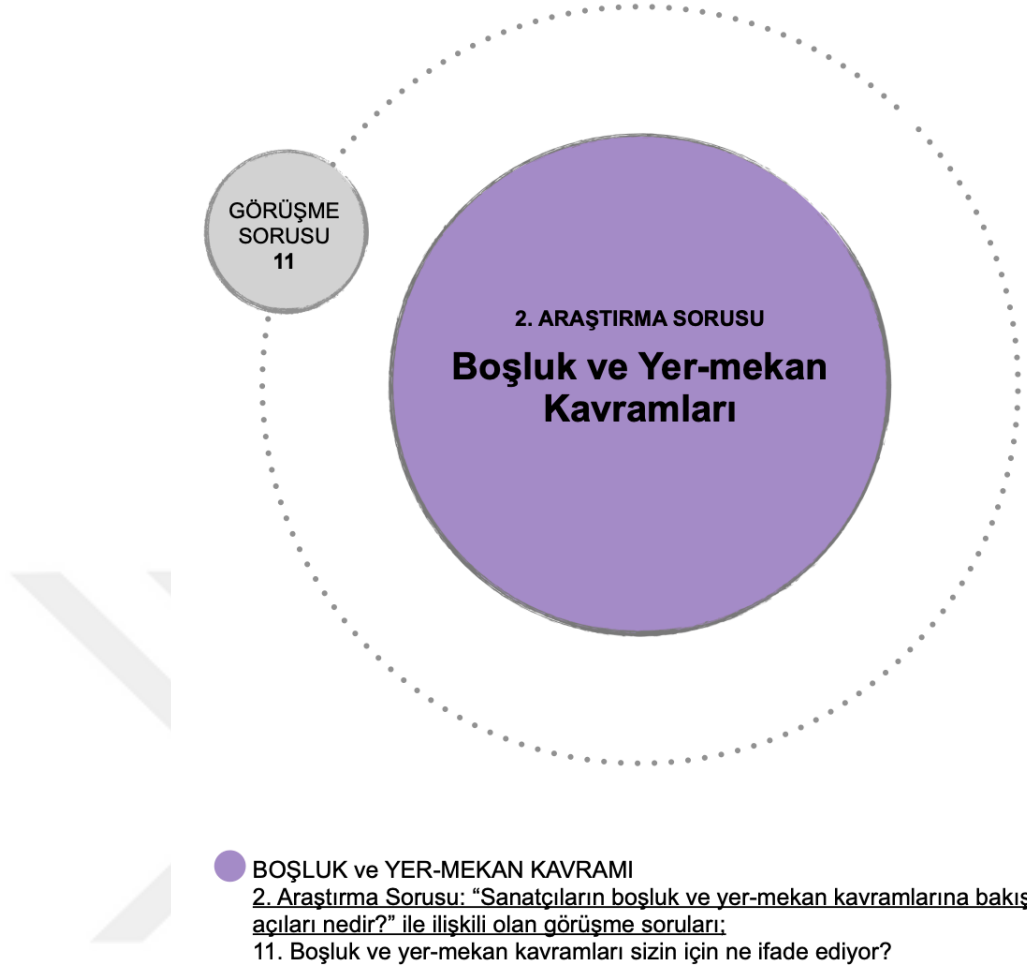
birlikte, sanatçıların daha geniş bir malzeme yelpazesıyla çalışmak istemeleri ve geleneksel mecraların dışına çıkmak istemelerinin, yerleştirme eser üretimine yönelmelerini teşvik ettiği görülmektedir.

Sanatçılar, yerleştirme ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatını kişisel açıdan tanımlarken, yer-mekanı sabit bir değer olarak kabul etmektedirler. Eser ve yer-mekan, sanatçılar için birlikte çalışan iki unsur olarak görülmekte ve yer-mekanın tüm özellikleri eserin bir parçası haline gelmektedir. Bu durum, yer-mekanın sahip olduğu özellikler ile beraber bir sanat eseri gibi davranmaya başladığı izlenimini vermektedir. Yer-mekanın sanat eseri gibi davranmadığı durumlarda ise, izleyici ve eser arasındaki ilişkiyi güçlendirmede önemli bir faktör olduğu sonucuna varılmaktadır.

Sanatçıların çoğu, yer-mekana özgü yerleştirme eserlerini, yerleştirme eserlerinden ayrı olarak değerlendirmektedir. Bu ayrım, mekana özgü eserin, mekanın fiziksel, sosyal ve algısal özelliklerine dayanarak üretildiği ve yer-mekandan ayrıldığında başka bir yerde yaşayamayacağı fikrine dayanmaktadır. Bu görüşler doğrultusunda, yer-mekana özgü eserler, temel aldığı yer-mekandan koparılamaz ve başka bir yer-mekanda aynı etkiyi yaratamaz niteliktedir.

7.2. “Boşluk ve Yer-mekan Kavramlarına” İlişkin Elde Edilen Bulgular

Sanatçıların boşluk ve yer-mekan kavramlarına ilişkin elde edilen bulgular tek bir soru üzerinden ilişkilendirilmiştir. Bu kavramların ortaya konmasına ilişkin, on birinci görüşme sorusu “Boşluk ve yer-mekan kavramları sizin için ne ifade ediyor?” sanatçılara iletilmiştir (Şekil 7.4). Sanatçıların yanıtları, doğrudan boşluk ve yer-mekan kavramlarını işaret etmektedir.



Şekil 7.4. Boşluk ve yer-mekan kavramları ile ilişkili olan soru

On birinci görüşme sorusuna ilişkin sanatçıların görüşleri çeşitlenmekle birlikte, genel kanı, boşluk ve yer-mekanın birbirini örgütlüyor olması üzerinedir;

Gökçe Hiçyılmaz: Boşluk zaten aslında mekanı oluşturan boşluk. Boşluğu şekillendiren de mekan gibi bir şey var yani. Birbirleriyle etkileşim yani mekanın içerisinde boşluk olmasa biz oraya giremeyiz. Gerçek fiziksel olarak da: uzam da keza sonsuz bir yer. (...) Bizse bugün mekan gerçek fiziksel yere göre bakıyoruz ve bu ikisi birbirine örgütlüyor. Yani boşluk mekanı örgütlüyor. Mekanın kendi sınırları, yani o katı dolu olan, yani mekan ve boşluk demeyeyim de boşluk ve doluluk diyelim. Bu ikisinden mekanda uyuyor zaten. Boşluk ve doluluk birbirlerini örgütleyen şeyler ve ying ve yang gibi yani birini daha ağırlık verdiğinde öbüründen azalmaya başlıyor ve bunlar içindeki ilişkileri de değiştirmeye başlıyor. Dolayısıyla o mekanın içerisinde o boşluk ve doluluktan oluşan mekan içinde gezecek herkes için de algısal bir değişime sebep oluyor. (...) İki de birbirine örgütlüyor, boşluk ve doluluk diyorum ben, mekan bunlar sayesinde oluşuyor. Mekan bir çerçeve de oluşturuyor çünkü. İster istemez en azından insan için insan zihni için bir çerçeve oluşturuyor ve bu çerçevenin

içerisinde boşluk ve dolulukla örgütlenen aslında bir şey var durum var yani. Bir deneyimi açık bir durum var. Ve bu ikisi boşluk mekan içerisinde ne kadar açılıyor aslında gerçek bir mekandan bahsediyorsak içerisindeki hayatı kapsayan tüm unsurlar da işte bu ne bileyim içinde o mekanın içinde yetişen ekosisteme dair bir bitki de olabilir, bir hayvan da olabilir, bir izleyici de olabilir, bir galeri mekanlık ya da fuar alanındaki ya da kamusal alandaki onların yaşaması için de alan açıyor. Nefes boşluğu diyebiliriz aslında mekan nefes boşluğudur, yani boşluk nefes almayı sağlar.

Serkan Özkaya, boşluğun önemli bir kavram olduğunu vurgulamış ve bir örnekle bu düşüncüyü ilişkilendirmiştir;

“Jean-Paul Sartre de şöyle diyordu, o aslında Giacometti kili şekillendirmiyor orada, aslında odayı şekillendiriyor. Yani dışarıdan gelip şimdi bir şekilde yani o boşluğu şekillendiriyor aslında. Heykel hep odur bana sorarsan. Yani, orada olanın dışarıdır çünkü heykel dediğimiz şeyin biz içine vakıf değiliz. İçinde ne olduğu bizim ilgilendirmiyor yani. Dışarı o kalıp yani, mekan ve işte uzay tarafından sınırları...”

Bu örneğin devamında, boşluğun önemine tekrar dile getiren Özkaya, “negative space” kavramına değinmiş ve sanat eserlerinde ve izleyicinin algısında önemli bir yer tuttuğundan bahsetmiştir. Boşluk, sadece içinde bulunduğumuz fiziksel mekanı değil, aynı zamanda dışarıdaki çevreyi ve ilişkileri de kapsadığını aktarmıştır.

On birinci soruya verilen yanıtlardan elde edilen bulgulardan bir diğeri ise, boşluk ve yer-mekan kavramlarını sanatçılar tarafından birbirine yakın kavramlar olarak değerlendirmesi fakat insan faktörünün bir ayrışma yaşattığı düşüncesidir;

İnci Furni: Bir boşluk bir boşluktan bahsediyoruz. Her seferinde bir boşluğa giriyoruz. Benim için mesela kağıt yüzeyi ya da tuval yüzeyi de bir boşluk, mekan. Bu mekanla kurduğumuz ilişki zaman içerisinde değişiyor. Dolayısıyla boşluk demek, mekan demek benim için. (...) boşluk, mekan ilişkisi. Boşluğun mekanlaşması da başka bir süreç. Yani ikisi arasında gidip geliyorum sanırım yani. Mekanlaşmak, o da çok soyut bir kavram, boşluk kadar. (...) Bir yaşamla mümkün sanırım yani orayla ilgili bir müdahale var tabi boşluğa orada. Dolayısıyla da mekanlaşması o müdahaleyle birlikte başlıyor. Belki de mekan bu anlamda soyut kavramlarla, somut kavramların bir araya geldiği yer. Yani sadece bir imar değil ya da iddia değil. Böyle bakarsak zaten mekanda soyut ve somut bir araya geldiği ilginç bir kesişim, yani kapitone gibi yani.

Ecem Dilan Köse: Ben boşluk ve yer-mekanı birbirinden ayırt edemedim. Bilmiyorum, boşluk ve yer-mekan, bunların hepsini birbirinden ayırt edemedim, ayıramadım çünkü boş bir alana başka bir ölçekte baktığın zaman boş olmuyor. Ele aldığınız bir alan boş ya da sınırı olmasın duvar gibi, doğa olsun, boş bir alan. Ama biraz daha başka bir ölçekten bakınca onun tanımlı bir yeri var. Atıyorum, bir havzadır belki orası bir boşluk değil aslında. O zaman ben onu tam kafamda ayıramadım. Bu kavramları birbiriyle alakalı diye cevap vermek istiyorum. Ama boşluktan mekanı ne zaman ayırırım sorusunu, nerede ayırırım sorusunu politik olmaya başladığı zaman, boşluğa insan etkisi olduğu anda politik oluyor diyeceğim ve politik olduğunda mekansallaşmış oluyor diyeceğim.

On birinci soruya verilen yanıtlardan elde edilen bulgulardan sonuncusu ise, bazı sanatçıların boşluk kavramının olmadığına da dair görüşlerini iletmış olmasıdır;

Mehmet Ali Uysal: Şimdi boşluk hikayesi bana fiziksel olarak imkansız geliyor. Yani böyle boşluk derken teknik olarak da böyle bir şeyin boş olma hikayesi, tamam kullanıyoruz biz ama şey gibi yani; sıfır sayı mı? Değil. Ama biz öyle “sıfır” bir kavram yaratmışız. Yani hatta “eksi” bile değil. Eksiler bile sadece öncesini anlatan bir şey. (...) Yani boşluk hikayesi birazcık o sıfır gibi bir şey aslında bakarsan ama benim hissiyatım, öyle bir şey yok. Boş bir şey yok. Yani ya hava var, havanın olmadığı yerde başka bir şey var. Bu duygusal olarak da böyle. Hiçbir şey düşünmemeye çalış mesela. Hiçbir şey düşünmemeyi düşünürsün o zaman. (...)

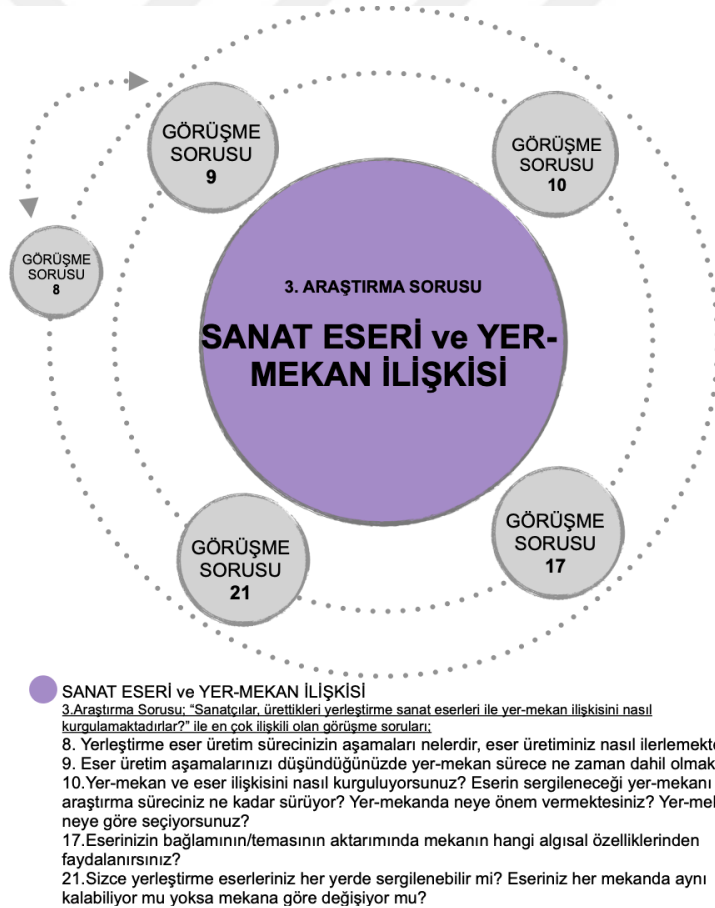
Kerem Ozan Bayraktar: Boşluk kurgusal bir şey, boşluk diye bir şey olduğunu düşünmüyorum. Kompozisyon oluştururken çeşitli nedenlerle uzamı negatif ve pozitif olarak bölmek için, bazı varlıkları öne çıkarmak için boşluk kavramını kullanıyoruz. Sanatı genelde üç boyutlu nesnelerle düşündüğümüz için bu nesnelerin arasında sanki bir şey yokmuş gibi boşluk olarak tanımlıyoruz. Ben boş ve dolu yerine akışlar, yoğunluklar gibi daha geçişli ilişkilerle bakmayı seviyorum.

Özetle, ikinci araştırma sorusuyla ilgili olarak sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgulara göre, boşluk kavramı ile yer-mekan kavramı arasında birbirini örgütleyen veya yakın ilişkilendirilebilecek bağlantılar olduğu belirtilmektedir. Ancak aynı zamanda, boşluk kavramının yerleştirme sanatında özel bir yer bulamadığı yönünde çeşitli görüşler dile getirilmektedir. Sanatçıların yanıtlarından çıkan sonuçlara göre, boşluk, yer-mekanın oluşumunda önemli bir unsur olup yer-mekanın algısal özelliklerini belirleyen boşluk ve doluluk dengesini oluşturur. Oluşan boşluk-

dolulukların, insan faktörü ve deneyimi ile yer-mekana dönüştüğü düşüncesi öne çıkmaktadır. Diğer taraftan, boşluk kavramının fiziksel olarak var olmadığını ve uzamı nitelendirmenin yanlış bir yaklaşım olduğunu savunan sanatçıların görüşleri de dikkat çekmektedir. Bu görüşler, boşluk ve yer-mekan kavramları üzerine farklı düşünce biçimlerinin varlığını göstermektedir.

7.3. “Sanat Eseri ve Yer-mekan İlişkisi”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular

Sanatçıların sanat eseri ve yer-mekan ilişkisine dair elde edilen bulgular dört soru ile ilişkilendirilmiştir. Sanatçıların verdikleri yanıtlara göre bu sorulardan iki tanesinin de birbiri ile ilişkili olduğu gözlemlenmiştir. Bu bulguların elde edilmesine ilişkin görüşme soruları Şekil 7.5’te gösterilmiştir.



Şekil 7.5. Sanat eseri ve yer-mekan ilişkisi ile ilgili sorular

Şekil 7.5 incelendiğinde, araştırmada yer alan sanatçıların yanıtladığı dört soru, doğrudan sanatçıların sanat eseri ve yer-mekan ilişkisine işaret eden yanıtlar olduğu

gözlemlenmiştir. Görüşme sorusu sekiz ve görüşme sorusu dokuz ise birbiri ile ilişkili sorulardır.

- **Yer-mekanın eser üretim sürecine dahil olmasına ilişkin elde edilen bulgular**

Yer-mekanın eser üretimine sürecine ne zaman dahil olduğuna ilişkin sanatçılara iki farklı soru yönlendirilmiştir. Sanatçılardan iki tanesi, sekizinci soru olan “yerleştirme eser üretim sürecinizin aşamaları nelerdir, eser üretiminiz nasıl ilerlemektedir?” sorusu kapsamında yanıtlamıştır. Beş sanatçı ise dokuz numaralı soru olan “eser üretim aşamalarınızı düşündüğünüzde yer-mekan sürece ne zaman dahil olmaktadır?” sorusu kapsamında yanıtlarını iletmişlerdir. Altı sanatçı sekizinci soruda konunun girişini yapmış, sekizinci sorunun onlara yöneltilmesi ile yanıtlarını netleştirmiş ve genişletmiştir. İki sanatçı ise başka soruların kapsamında bu sorunun yanıtını vermiştir.

Sanatçıların çok büyük bir çoğunluğu, yer-mekanın, eser üretim süreçlerinin en başında dahil olduğunu ve o yer-mekanlardan kalkınarak ve o yer-mekana bağlı olarak eser üretimlerinin gerçekleştiğini belirtmiştir;

Deniz Kulaksızoğlu: Bu çok önemli çünkü yerleştirmelerimin hepsi -bir istisna dışında onu söyleyeceğim- hepsi o mekandan hareketle oluştu. Ben o mekanı gördüm ve oradan hareketle ne ürettiysen ürettim. Ondan önce olan üretimler değildi. Hepsi oradan sonra ve oradan hareketle. (...) mekan üretimin kalbi aslında, kaynağı. Oradan bütün her şey oluşuyor. Yani çalışmalarımın çoğu bu şekilde gerçekleşti. Sadece şey işte hani bu enstalasyon ya da mekandan bağımsız yaptığım resimler, onlar hani bir mekanla belli bir iletişim ve haşır neşirlik sonucu ortaya çıkmıyor. Onlar başka fikirlerden geliyor ama hani size saymış olduğum bu işte sergilerin her biri gerçekten benim o mekanı görüp, o mekanı deneyimleyip, işte gözlemleyip oradan hareketle oluşturduğum çalışmaları oldu.

Seçkin Pirim: mekana özel yaptığım işler üzerinden bakarsak, evet ilk önce bir mekanı, yerleştirmeyi yapacağım mekanı mutlaka görmeye gidiyorum. Demin sana açıkladığım gibi yani mekanla mutlaka bir etkileşim olması gerektiğine inanıyorum yaptığım işin. O yüzden de mekanı görmeye gidiyorum. Mekânın bana verdiği, atıyorum bu herhangi bir şey olabilir yani his de olabilir ya da oradaki daha nesnel başka bir görüntüsü de olabilir mekanın. Bütün bu verileri ilk önce topluyorum ve bende ne hissettirdiği üzerinden, ondan sonra atölyeye dönüp aslında bütün bunlar ve mekanın verileri üzerinden bir takım işte çizimler eskizler. Ondan sonra üretime geçmek için üretim process’leri, çizimleri. Böyle devam ediyor aslında. Ondan sonra üretim başlıyor. Ondan sonra da mekana tekrar biten işin mekana gidip yerleştirilmesi.

Eda Çekil de eserlerini sergileneceği zaman ürettiğini ifade etmiştir. ““önceden üretiyorum ve sonra mekana yerleştiriyorum” dan ziyade, son sergileme yöntemi mekana göre değişebiliyor” açıklamasında bulunmuştur. Ecem Dilan Köse de, mekana göre eser yapmayı daha çok sevdiğini çünkü mekanın mutlaka söylediği bir şeylerin olduğunu aktarmıştır. Eserin mekana göre estetiğini bulduğunu da açıklamalarına eklemiştir.

Sanatçıların bazıları ise çoğu zaman akıllarında bir fikir olduğunu ve o fikri gerçekleştirmeye uygun yer-mekan arayışlarının olduğunu ifade etmiştir;

Alper Aydın: Şöyle oluyor, aslında benim zihnimde fikir ve çizim bittiği anda ben yani işte yeri mekanı araştırmaya başlıyorum çünkü zihnimde bir manzara var. Yani şey gibi düşünebilirsiniz, örnek veriyorum Leonardo, Mona Lisa’yı resmetmek istiyor ama Mona Lisa’nın arkasında bir manzara var ve o manzarayı arıyor. Bu manzara neredeki manzara olabilir acaba? İşte dağ, taş, bütün ülkeyi dolaşmanız gerekebiliyor bazen ya da aslında olduğunuz yerde olan bir yer de olabilir. Sadece bakış açınızı değiştirmeniz gerekiyor. Ona göre de çalışmanın boyutu, işte oranı vesaire, her şeyi değişebiliyor.

- **Sanatçının yer-mekan tercihinine ilişkin bulgular**

Onuncu görüşme sorusuna dair elde edilen bulgulardan, sanatçıların büyük çoğunluğunun yer-mekan tercihinin kendilerinin yapmadıkları veya yapamadıkları sonucuna varılmaktadır. Sanatçıların ifadeleri şu şekildedir;

Berna Dolmacı: Öyle bir opsiyonum olmuyor. Yani bu mekanda çalışmayalım da şu mekanda çalışalım gibi bir şey söz konusu değil. Projelerde zaten bir mekan belirlenmiş oluyor. Sanatçıların konaklayacağı yerler belirlenip daha sonrasında sergi alanına gidilir ve orada işte Berna senin için uygun gördüğümüz yer burası ya da şurası gibi ifadeler kullanıldıktan sonra oraya yerleşmeye başlarsın.

Şakir Gökçebağ: Mekanın benim seçme şansım yok maalesef. Yani mekan veriliyor bana. Sergilediğim zaman. Ama mekan içinde mesela grup sergisi ise hangi duvar ya da neresi, hangi oda o zaman güzel olur aslında benim. Seçersem ne bilim pencereye bir şey yapmak istiyorum yani duvar değil de, gibi. O özgürlük bana tanınırsa o zaman iyi oluyor. Onun haricinde ben seçemiyorum mekanı ama mekanın içinde bana verilen yerde ben bir şekilde oraya uygun bir şeyi kendimden bulmak zorundayım. (...) Böyle bir şey olmasını isterim aslında. Yani white cube’u tercih etmem, ötekisini tercih ederim. Oraya odaklanırım. Gerekirse de detaylarına bakıp ikisini bir harmanlamaya çalışırım ve oraya göre mekana özel yerleştirme benim için tercih edilen bir şey. Çoğunlukla da böyle iş üretiyorum.

Eda Çekil de sergi alanını seçmenin mümkün olmadığını bahseden sanatçılar arasındadır. Kişisel olarak böyle bir imkan henüz elde edemediğini, nerede açabiliyorsa orada açtığını fakat mekanı seçebilen sanatçıların belki olabileceğini aktarmaktadır.

Sanatçılardan bazıları ise, yer-mekanın seçimi ve tercihi aşamasının küratörler tarafından gerçekleştirildiğini ve büyük katkı sağladıklarını belirtmiştir. Bu açıklamayı yapan sanatçılardan bazılarının ifadeleri şu şekildedir;

Ecem Dilan Köse: Aslında gönlümden geçen iş yapmak istediğim mekanlar var. Bunu neye göre seçiyorum? Diyelim ben dijital dünya ile organik dünya arasında bir köprü gibiyim. Net kafamda bu var. Bunu iyi anlatacağımı bildiğim mekanları arıyorum. Bunu istiyorum ama sonuç itibarıyla bu bir prodüksiyon işi. (...) Ama Nemrut işi bana geldi sonuçta. Ecem sen buraya iş koy dendi. O yüzden bu mekanı seçmek tam da size kalmıyor. Orada kültür yöneticilerinin, küratörlerin yeri çok önemli. Aslında onların da fikirsel katkıları bu mekanları seçmekte aynı zamanda bunu realize edip, “evet bu mekan senin için hazır” demekte. (Görsel 7.7)



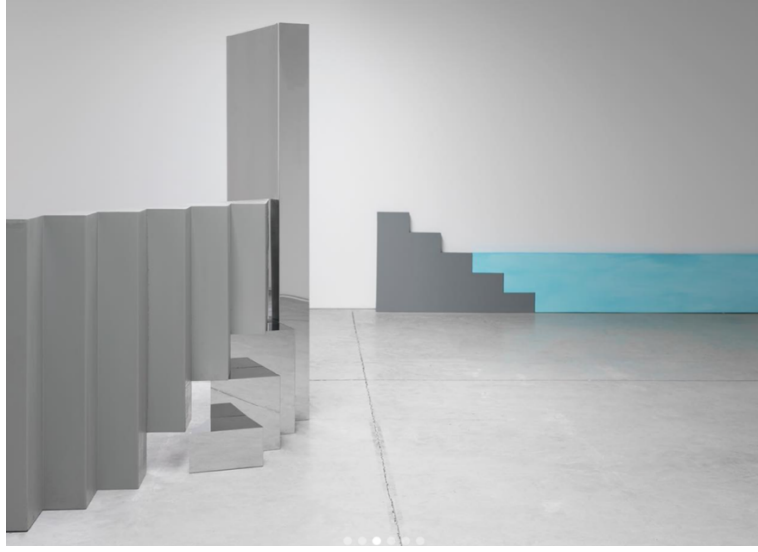
Görsel 7.7. Ecem Dilan Köse, "Spine", 2022, Nemrut ([http-36](http://36))

Didem Erbaş da Ecem Dilan Köse gibi mekan seçimini küratör aracılığı ile gerçekleştirdiğini şu sözlerle belirten sanatçılar arasındadır; “siz bir küratöre diyorsunuz ki ben böyle bir iş üretmek istiyorum ama böyle bir alan var mı bu mekanda?”. Bunun nedenini ise, mekan keşfinin zor ve çok vakit alan bir süreç olması olarak nitelendirmesidir. Bu gerekçeyle Didem Erbaş kendisine gönderilen mekan görselleri ve detayları inceleyerek atölyesinde veya zihninde bulunan fikirlerin mekana uygun olup olmadığını değerlendirdiği bir yöntem izlemektedir.

- **Sanatçının eserin bağlamı ve yer-mekan arasında kurduğu ilişkiye ilişkin bulgular**

On yedinci görüşme sorusu olan “eserinizin bağlamının/temasının aktarımında yer-mekanın hangi algısal özelliklerinden faydalanırsınız?” sorusuna verilen yanıtlardan elde edilen bulgularda, sanatçıların bir tanesi bağlam ile çalışmadığını ifade etmiştir. Bağlam aktarımında yer-mekandan faydalanılamayacağı düşüncesine sahip bir sanatçıya rastlanmamıştır. Bunun yanı sıra sanatçıların büyük çoğunluğu bağlam aktarımında yer-mekandan faydalandığını ifade etmektedir. Bu ifadeler şu şekildedir;

Mehmet Ali Uysal: 2019 yılında bu Paris'teki galeride “Beni Terk Etme” diye bir sergi yaptım. Şimdi oradaki hikaye şuydu, şimdi ben yaklaşık şu anda sekizinci yılma giriyorum. Yani yedi, sekiz yıldır, o zaman diyelim altı yıldır Fransa'da yaşıyorum. Şimdi bu süre içerisinde şöyle şeyler yaşamaya başladım, yani böyle bir gönüllü bir asimilasyon yaşıyorum ben burada. (...) Ve aslında geçmişimizi sürekli değiştiriyoruz. Biz yeni şeyler öğrendikçe aslında belleğimiz sürekli sabit kalan bir şey değil. Sürekli bizimle birlikte değişen bir şey. Ama öyle bir radikal bir süreç yaşadığın zaman, başka bir kültürde yaşamaya başlayıp, başka bir kültürü öğrenmeye başladığın zaman, sanki çok hızlı bir değişim yaşıyorsun ve onları hep unutacakmışın gibi olmaya başlıyor. Dolayısıyla o sergide ne yaptım o sergide şunu yaptım, yani böyle kendi hatıralarım üstünden işler ürettim. Dolayısıyla o işlerin Fransa'da sergilenmesi önemli, yani Amerika'da sergiliyor olsaydım önemli olmazdı, tutmazdı yani. Tamam, burada bir galeride sergi yapıyorum ama bunun arkasında, burada niye bu galeride, o sergiyi yaptığımı dair donelerim var. Anlatabiliyor muyum? (...) İşte burada bir sergi yapacaksam, bu sorunun üstünden yola çıkarak yani soruyorum kendime, niye Paris'teki galeride yapıyorsun da Londra'daki galeride yapmıyorsun? Bunun bende bir cevabı var ama sürekli galeri mekanda sergi yapmak benim çok istediğim bir şey değil. Çünkü bir süre sonra hep aynı mekanla, üstüne bir hikaye bulman lazım. Şimdiye kadar bir şekilde, benim için tabii ki bu şey değil, kendim için, kendime “niye sergi yaptığımı dair, niye orada yaptığımı dair, niye o işleri yaptığımı dair” cevaplar bulmam lazım ve bu soruları hep sorarım ben kendime. (Görsel 7.8)



Görsel 7.8. Mehmet Ali Uysal, "Beni Terk Etme", 2019, Pi Artworks (<http-37>)

Merve Ünsal, eserin bağlamı ve yer-mekânı bağimsız düşünemediğini ifade etmiş bir diğer sanatçıdır. Ünsal, sanat eserlerinin tekil ve özgün olmasına inanırken, aynı zamanda onların siyasi bir boyuta da sahip olabileceğini iletmiştir. Sergi isimleri, eserlerin adları ve yer-mekânın bağlamı, sanatçının duygusal ve düşünsel bağlamını da yansıttığını ifade etmiştir. Ünsal'a göre yer-mekân, sanat eserlerinin anlamını derinleştirmekte ve izleyiciye daha zengin bir deneyim sunmasına yardımcı olduğunu tanımlamıştır. Bu nedenle Ünsal'a göre sanat eserleri ancak yer-mekânla bir araya geldiğinde tam anlamıyla ifade bulabilmektedir.

Sanatçıların verdikleri yanıtlar neticesinde, bazı sanatçılar bağlam aktarımında mekândan faydalanılması gerektiği ve ikisinin ayrı düşünölemeyeceği kanaatindedir. Fakat bu düşöncenin yanı sıra yer-mekân ve fikrin izin vermesi ile eserin bağlamının aktarımında yer-mekândan faydalanılablmesinin mümkün olduğu düşöncesi de hakimdir. Yani, sanatçıların bir kısmına göre bu bazı durumlarda mümkün olabilmektedir;

Ecem Dilan Köse: Site-specific yapacaksam, tarihi bir mekânda ya da teknoloji müzesi, ya da nemrut dağı... o zaman evet. O zaman evet. Ama değilse işte o zaman sanatçının yüzde ellisi neredeyse yüzde seksene çıkıyor. Ben biraz esnek bir sanatçıyım. Adapte olabiliyorum. Ama fikir konusunda o kadar esnek değilim. O yüzde elli kısım benim. Mekânla da paylaşmıyorum, seyirciyle de paylaşmıyorum, yüzde elli benim.

Bu aktarımın bazı durumlarda mümkün olabileceği düşüncesini ileten bir diğer sanatçı ise Gökçe Hiçyılmaz'dır. Hiçyılmaz, zaman zaman destek aldığını belirtmiş ve temel olarak dikkatini çeken ve kendi tercihlerine uygun koşullar aradığından bahsetmiştir. Bazı durumlarda kendi tercihleri doğrultusunda projeler oluştururken, bazı durumlarda mekan veya proje gibi dış etkenlerin de belirleyici olduğunu aktarmıştır.

- **Eserin yer-mekan değişimine ilişkin elde edilen bulgular**

Yirmi birinci görüşme sorusuna dair elde edilen bulgulardan, sanatçıların ikiye ayrıldığını gözlemlenmektedir. Bir kısım sanatçının bu soruya verdikleri yanıtlardan, sanatçıların eserlerini tek seferlik sergiledikleri ve ikinci bir sergilemelerinin mümkün olmadığından bahsetmektedir;

Deniz Kulaksızoğlu: Olmuyor, yani olmuyor. Oraya yerleştirdiğim eserlerin ömrü de o sergiyle sınırlı oluyorlar ve hatta istemiyorum da başka bir yerde tekrardan onu yapmak. Çünkü o zaman kendime ihanet etmişim gibi bir şey oluyor. Çünkü benim çıkış noktam orada çok net. (...) Ama şu son iki sergi, ikisi de mekandan çıkmış olmalarına rağmen belli başlı parçalar başka yerlerde de gidip sergilenebilir eğer istenirse fakat ben istemiyorum böyle olmasını. Çünkü dediğim gibi kendi çıkış noktama ve kendi fikrime ihanet etmişim demek olur bu. O da onlara aslında ruhsuz bir şekilde sergilemek demek oluyor benim için. Çünkü işler ruhlarını ve anlamlarını içinde bulundukları mekandan kazanıyorlar ve o şekilde gerçek, nihai hedeflerine ulaşıyorlar. Bu sebeple hani onları alıp başka bir mekanda yeni baştan sergilemek benim için üzücü olur.

Sanatçılardan bazıları ise aynı eseri iki kere yapmayı tercih etmediklerinden bahsetmiş, eğer tekrar yapma durumları olduğunda mutlaka eserde değişiklikler yaptıklarını eklemişlerdir;

Şakir Gökçebağ: Sanat da yaşayan bir şey. Yani şimdi on sene önce yaptığım bir işin ben aynısını tekrar sergilemem sergilemek istemem. İstiyorlar ama ben istemem. (...) Benim önceliğim her seferinde aynı işi değiştirerek yapmak yani. Mutlaka değiştirmek istiyorum. Bir iki istisna oldu, değiştirmeden kaldığı oldu. O benim için iyi bir şey değil aslında. Şöyle iyi bir şey değil. Yani ben aynı eseri iki defa çalışıyorum. Niye çalışıyorum ki mesela? Yani işte piyano çalışıyorum, aynı şeyi tekrar ediyorum veya benim için can sıkıcı bir şey. Ben bir işi bir kere sergilediğim zaman, o iş bitmiştir benim için. Ben onu fotoğraflarım bir daha da dönüp bakmam. Benim önümde başka işler var. Alternatif mi yok, yani bir sürü şey var. En azından onun bir versiyonunu yaparım. Önceliğim o olur.

Sanatçıların bu soruya dair verdikleri yanıtların bir başkası da, eserin farklı bir yer-mekanda tekrar sergilenmesinin o esere yeni ve başka bir anlam yüklediğini ve başka bir laf söylemesi durumudur;

Seçkin Pirim: Aslında spesifik olarak bir mekan için yapılan bir işim tekrar başka bir sergiye gittiği zaman dolaştığı zaman, oradaki mekana göre uyarlanmış hali aslında yeni bir laf söylüyor oluyor. Yani ikisinin etkisi başka oluyor ama heykelin içerisine vermek istediğim şey, duygu, metin ya da işte manifestosu illa “evet, ben bu duyguyu vermek istiyorum” diyorsam, o zaman yeni yerdeki mekanı da eski mekana göre değiştirmeye çalışıyorsun.

Ecem Dilan Köse: Site-spesifik olma durumu değiştiği zaman eser tamamen değişmiyor ama değişiyor. O da yaşamaya başlıyor bence. Ben öyle düşünüyorum. Yerleştirmenin o yüzden mekanla birebir ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Nerede ne şekilde olursa olsun. (...) Eser değişiyor işte. Anlamda bir değişiklik yok ama bir yandan da başka oluyor. Deneyimi değişiyor. Ben bu değişime okeyim mesela. Seviyorum bunu. “İlla bu eser böyle sergilenecek” inadım yok.

Alper Aydın da bazen eserlerinin boyutunu veya boşluğun oranını değiştirerek eserin algılanmasını farklılaştırabildiğini belirtmiştir. Özellikle tarihi mekanlarda sergilenen çağdaş sanat eserlerinin, farklı bir katman oluşturduğunu ifade etmiştir. Bu durumun, eserin çağdaşlığı ile tarihi mekanın atmosferi arasında bir tezatlık yaratabileceği bilgisini de eklemiştir. Ancak, sanatçı genellikle eserlerini asıl gerçekleştirilmesi gereken yerde sergileyip, sonraki sergi mekanlarında eserin dokümantasyonunu ve görsellerini sergilediği için, izleyicilerin asıl mekanla bağlantı kurabildiğini belirtmiştir.

Bu anlam değişimini olumlu bulmayan sanatçılar da bulunmaktadır;

Kerem Ozan Bayraktar: Benim amacım tümüyle mekana özgü çalışmalar yapmak ama bu her zaman mümkün olmuyor. Bazı işlerimi farklı yerlerde sergilemek teknik olarak olanaksız. Bazılarını ise sergilediğimizde bağlamı ciddi anlamda zarar görüyor.

Üçüncü araştırma sorusuyla ilgili olarak sanatçılara yöneltilen görüşme sorularından elde edilen bulgular, sanatçıların yer-mekanın eser üretim sürecine ne zaman dahil olduğuna ilişkin farklı yaklaşımlar sergilediklerini ortaya koymaktadır. Çoğu sanatçı, eserlerini üretim sürecinin en başında yer-mekana odaklanarak oluşturduklarını

ve mekanın kaynağı ve kalkınma noktası olduğunu belirtmiştir. Bu sanatçılar, mekanın sergileme yöntemini etkilediğini ve eserlerinin mekana göre değişebildiğini ifade etmişlerdir. Diğer bazı sanatçılar ise eserlerini üretirken zihinlerinde bir fikir olduğunu ve bu fikri gerçekleştirmeye uygun bir mekan arayışına girdiklerini belirtmiştir. Bu sanatçılar, mekanın eserin boyutunu, oranını ve estetiğini belirleyebileceğini vurgulamışlardır. Dolayısıyla, sanatçılar eser üretim sürecinde yer-mekanı önemli bir faktör olarak görmekte ve ona göre hareket etmektedirler. Yer-mekana göre eser üretmek ve fikir için mekan arayışı içine girmek aynı derecede mekan kaygısı barındırmaktadır. Sonuç olarak iki türlü de eser, mekana bağımlıdır.

Sanatçıların yer-mekan tercihinine ilişkin bulgular, genellikle sanatçıların bu tercihi kendilerinin yapmadığı veya yapamadığı yönünde şekillenmektedir. Sanatçılar, genellikle sergileyecekleri alanın kendilerine verildiğini ve bu alanda çalıştıklarını ifade etmektedirler. Ancak bazı sanatçılar tercihlerinin yer-mekanın kısıtlamalarına tabi olduğunu belirtmektedirler ve kendi tercihleri doğrultusunda mekan seçme şansının olmadığını dile getirmektedirler. Dolayısıyla, sanatçılar yer-mekan seçimi konusunda genellikle sınırlı bir özgürlüğe sahip olduklarını ve bu sınırlar içinde çalışmak zorunda kaldıklarını ifade etmektedirler.

Ancak, bazı sanatçılar yapmayı arzu ettikleri işi uygulamak istedikleri mekanları aradıklarını ve tercihlerinin bu doğrultuda şekillendiğini ifade etmektedirler. Bu durumda bile, son kararı genellikle kültür yöneticileri veya küratörlerin verdikleri belirtilmektedir. Bu durumda, sanatçılar genellikle yer-mekan seçimi konusunda küratörlerin veya organizatörlerin fikişel katkılarına dikkate aldıklarını ve bu katkıların işlerini gerçekleştirme noktasında önemli olduğunu vurgulamaktadırlar.

Sanatçıların eserlerinin yer-mekan değişimine dair görüşleri genellikle ikiye ayrılmaktadır. Bazı sanatçılar, eserlerini bir kez sergilemekte ve daha sonra tekrar sergilemeyi tercih etmemektedirler. Diğer bir grup sanatçı ise aynı eseri tekrar yapma fikrini desteklemekte ve her serginin farklı bir deneyim sunabileceğine inanmaktadır. Bu sanatçılar, her yeni yer-mekanın ve serginin farklı bir deneyim sunabileceğine ve eserin yeni bir bağlamda sunulmasıyla yeni bir anlam kazanabileceğine inanmaktadır. Bu nedenle, eserin farklı yer-mekânlarda sergilenmesi, sanatçının her sergide eseri yeniden ele alıp yaratıcılığını kullanması mümkün olmaktadır. Bu durumda eser de esnek özellik göstermekte ve her yeni yer-mekana göre değişim göstermektedir.

7.4. “Yer-mekanın Fiziksel Özellikleri”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular

Yer-mekanın fiziksel özelliklerine ilişkin elde edilen bulgular iki soru ile ilişkilendirilmiştir. Bu sorular fiziksel özelliklerin kullanımı ve müdahalesi olarak ayrıştırılmıştır. Bu bulguların elde edilmesine ilişkin görüşme soruları Şekil 7.6’da gösterilmiştir.



Şekil 7.6. Yer-mekanın fiziksel özellikleri ile ilişkili sorular

Şekil 7.6 incelendiğinde araştırmada yer alan sanatçıların yanıtladığı iki soru, doğrudan sanatçıların yer-mekanın fiziksel özelliklerinin kullanımına işaret eden yanıtlar olduğu gözlemlenmiştir.

- **Yer-mekanın fiziksel özelliklerinin sanatçı tarafından kullanımına ilişkin bulgular**

Yer-mekanın fiziksel özelliklerinin sanatçılar tarafından kullanımını tespit etmeye yönelik sorulan on ikinci soru olan “eser üretim sürecinde yer-mekanın fiziksel özellikleri ile eseriniz arasında nasıl bir ilişki kurmaktasınız? Yer-mekanın bu özelliklerin eserleriniz üzerindeki etkisi nedir?” sorusuna sanatçıların tamamı, eser ve yer-mekan arasındaki ilişkiyi mutlaka kurduğuna dair yanıtlamıştır. Sanatçıların görüşleri şu şekildedir;

Merve Ünsal: Ben biraz şey gibi düşünüyorum. Özellikle yere yerleşmeye çalışırken bu bir hani sergide olabilir, bienal de olabilir. Hani ölçeği farklı olan şeylerde de olsa, birazcık mekanın sınırlarının izini süren hani yerlerini seviyorum. Mesela işte mekanın balkonu, avlusu vesaire gibi. Yani bir de perspektifle çok ilgilendiğim için ya da hani böyle yönelimlerle hani. O yüzden birazcık hani bunu en son sergide şey diye anlattı ve hep hani sızmak hani mekanın içine sızmak, dışına sızmak, mekandan yayın yapmak gibi. (...) birazcık da şey köşelerine çok bakıyorum. Yani hani böyle mekandaki dışarıya doğru giden ya da içeriye doğru açılan yerlerinin hani izini sürmeye çalışıyorum hep. (...) bir yeri tam hani bir mekanı tüm olarak düşünmeye çalışıyorum. Hani sadece sergi duvarları değil de bir hani alan olarak çalışmalarını olarak düşünmeye çalışıyorum. (...)

Alper Aydın: Ya şöyle kesinlikle bu dediğiniz donelerin hepsi var. Buna ek olarak da işte o mekanın tarihi mesela açık bir araziden bahsediyorsak, jeolojisi; tarihi bir yerse işte arkeolojisi; sosyal yapısı, orada kimler yaşadı, kimler gelip geçti üzerinden gibi. Bu anlamda yeni bir iş koyarken bir mekana şeyi görüyorum ben. Hani işte toprağa kazdığımızda jeolojik çizgiler vardır ya. Yeni bir çizgi koyuyor, yeni bir çizgi yaratıyormuşuz gibi hani ekliyormuşuz gibi. Hani kış olduğunda ağaçların yaprakları dökülür ve yeni bir toprak katmanı oluşturur ya. Bir mekanda bir sanat eseri yapmayı da öyle görüyorum çünkü aslında bir hafıza oluşturuyorsunuz yani. Bir yeni bir data yaratıyorsunuz aslında o mekana dair. Ve dediğiniz ve benim de eklediğim bütün bilgiler burada çok önemli oluyor. Eğer bunu gerçekten çok sanatsal bir bilinç ve sezgi ile gerçekleştiriyorsa sanatçı.

Seçkin Pirim de mekanın fiziksel özelliklerinden faydalandığını şu şekilde ifade etmiştir; “Mekanın özelliklerini göz ardı etmiyorum. Tam tersi bunları çok dikkatlice inceleyip hani bunları işin ya da yapının nasıl etkileyeceğini göz önünde bulunuyorum.” Pirim, renk, ışık, doğal ışık, aydınlatma gibi her türlü mekansal veriye önem verdiğini ifade etmiştir.

- **Sanatçının yer-mekanın fiziksel özelliklerine müdahalesine ilişkin bulgular**

Yer-mekanın fiziksel özelliklerinin sanatçılar tarafından kullanımını tespit etmeye yönelik sorulan on üçüncü soru olan “eser üretim sürecinizde yer-mekanın bu özelliklerine müdahale eder misiniz?” sorusuna sanatçıların çoğunluğu mevcut yer-mekana uyumlandığını ifade etmiştir. Sanatçılardan bazıları, müdahale edecekse bile bunların ufak müdahaleler olduğunu ve kalıcı değişikliklerden yana olmadıklarını işaret edecek yanıtlar iletmışlerdir;

Merve Ünsal: (...) Buradaysa buraya dair bir şey olmalı gibi düşünüyorum. Mekana çok yeni unsur getirmemeye çalışıyorum ya da çok inşa etmemeye çalışıyorum. Duvar gibi şey gibi şeyleri birazcık hani böyle mekanda olan şeyleri belki biraz arttırmak hani diyelim hani yer döşemesi yarısında varsa onu devam ettirmek falan gibi ufak tefek hani biraz daha böyle toparlayıcı şeyleri düşünmeye çalışıyorum. (...) Ben daha çok hani evet var olanların sesini açmak. (...) Ama yani o hani eklemekten çok hani olan şeyleri hani birazcık devşirmek, dikkat çekmek gibi düşünmeye çalışıyorum. (...) benden önce ve benden sonrası olduğunu da düşünmeye hep çalışıyorum.

Merve Ünsal’ın “enden önce ve benden sonrası olduğunu da düşünmeye hep çalışıyorum.” ifadesini destekleyen bir diğer sanatçı da Alper Aydın’dır. “Genellikle mekanla uyumlanmaya çalışırım, çok fazla müdahale etmem.” açıklamasını ileten Aydın, “Çünkü yani o mekandan her şeyin geçici olduğunu bilirim. Ben de geçici olduğumu bildiğim için genellikle ona uyum sağlamaya çalışırım.” sözleri ile düşüncesini temellendirmektedir.

Deniz Kulaksızoğlu: Şu ana kadar çok fazla müdahale ettiğimi düşünmüyorum üretimlerimde. Mekan kendi o fiziki yapısına, şey olarak yani, hani kırıp dökmektir işte, şey yapmaktır falan gibi. O suyla doldurma noktasında belki bir mekanı fiziksellğine ekstra bir müdahale söz konusu olabilir diye düşünüyorum. Onun dışında daha çok o mekana eklenen şeyler oluyor bence yaptığım şeyler. Mekandan izler taşısa da ya da belki mekandan belli objeleri tekrardan gün yüzüne çıkarsa da, işte koltuk mesela, yine de mekanın tamamen hani o daha mekansal tarafını daha materyalist fiziksel tarafını direkt işin içine kattığımı düşünmüyorum. Yani direkt oradan bir şey alıp bir parça koparıp vesaire onu dönüştürdüğüm falan bir şey olmuyor. (Görsel 7.9.)



Görsel 7.9. Deniz Kulaksızoğlu - Yunus Aras "Water", 2022, Kiralık Depo, Fotoğraf: Zeynep Fırat ([http-38](http://38))

Serkan Özkaya: Etmemeye çalışıyorum. Olabildiğince etmemeye çalışıyorum yani. Evet, o anlamda mesela bu işte bu yuvarlak küreli yapıtı da koyduğumuzda insanlar şey diyordu, yani bu tek bir ebatta karar ver. Hangi müzeye gidiyorsak onun içerisinde o büyüklükte bir oda kurulsun, orada yerleştirilsin ama ben istiyorum ki mimariyle işte olsun. Yani o oda neyse, ona odaya göre tekrar baştan yapılmak zorunda kalınsın. (Görsel 7.10)



Görsel 7.10. Serkan Özkaya, "O", 2023, 21c Museum Hotel St. Louis, Fotoğraf: Ennismore ([http-39](http://39))

Sanatçıların az bir kısmı ise, yer-mekana müdahale ettiklerinden bahsetmektedir;

Kerem Ozan Bayraktar, müdahale etmeyi istemediğini ve mekanı olduğu şekilde kullanmak istediğini iletmış fakat müdahale etmek zorunda kaldığı birçok çalışmanın da olduğunu eklemiştir. Bunu zorunluluk olarak yapmayan sanatçılar da bulunmaktadır ve onlar düşüncelerini şu şekilde ifade etmişlerdir;

Mehmet Ali Uysal: Yani dolayısıyla bunlar böyle ama onun dışında bazen kendim de mekan yaratıyorum çizerek falan, başka denk geldiği zaman o mekana uyguluyorum. (...) Ediyorum tabii ki de. Yani gerektiğinde mesela, o duvarın sıyrılması hikayesini düşün. (...) Onun için bütün mekanın aynısını otuz santim öne kaydırarak, yaptık. (Görsel 7.11)



Görsel 7.11. Mehmet Ali Uysal, "Peel", 2012, Pi Artworks (<http://pi-artworks.com>)

Seçkin Pirim: Ediyorum, yani etmem gerektiği sürece ya da gerekirse evet müdahale ediyorum tabii ki yani. Yani o çift taraflı ilerliyor. Bazen hakikaten mekanın kendisi her şey için geçerli oluyor. Hiçbir şey yapmıyorum ya da bazen dediğin gibi mekana müdahale etmem gerekiyor. Atıyorum mesela şeyi de son İstanbul'da yaptığım büyük bir sergi vardı mesela. Orada mekana özel iş yapmadım ama mekana özel sergi yaptım. Mekanın kendi yapısını değiştirdim. Mesela o sergi konsepti doğrultusunda. Yani içine işte arc'lar yaptım, şapeller yaptım, işleri öyle sergiledim. Yani mimari olarak da yapıyı değiştirdim.

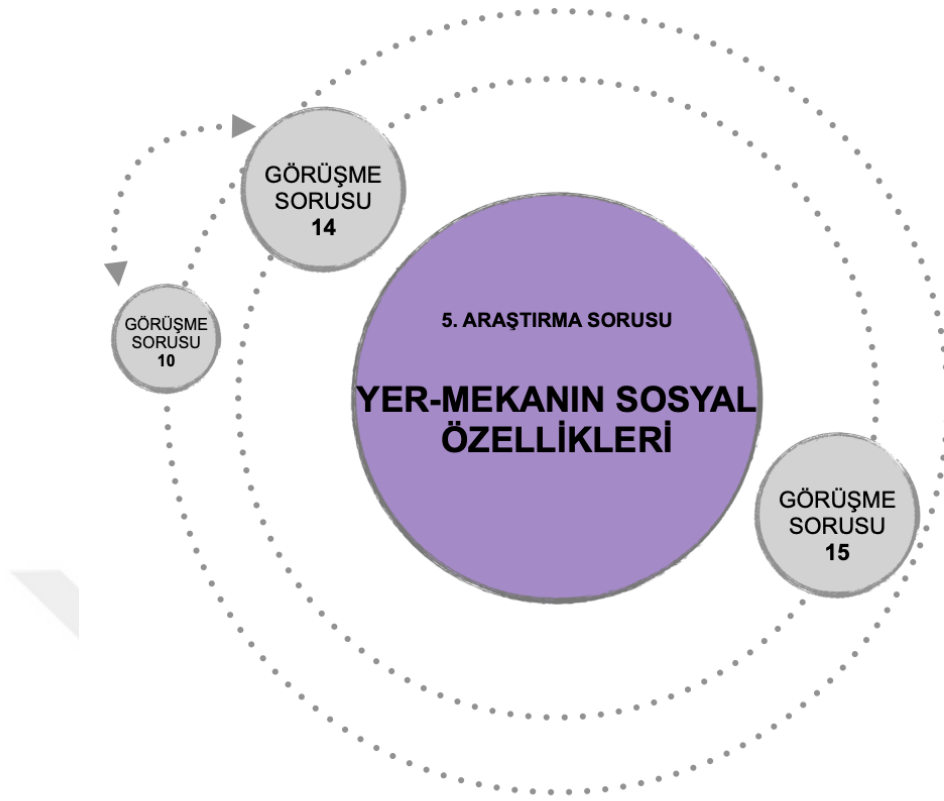
Özetle, sanatçıların yerleştirme sanatı eserleri ile mekanın fiziksel özellikleri arasındaki ilişkiyi ele alan dördüncü araştırma sorusuna verilen yanıtlar, genel olarak sanatçıların eserlerini oluştururken mekanın fiziksel özelliklerini dikkate aldıklarını ve bu özelliklerle etkileşim içinde olduklarını göstermektedir. Bu bağlamda, eser ile mekan arasındaki ilişki, mekanın boyutları, ölçüleri, formu, malzemesi ve karakteristik özelliklerinin yanı sıra aydınlatma ve akustik gibi diğer özellikler üzerinden şekillenmektedir. Sanatçılar üretim sürecine başlamadan önce yer-mekanı detaylı bir şekilde inceledikleri ve mekanın fiziksel özelliklerine odaklanarak bu özelliklerle uyum içinde bir eser ortaya koymayı amaçladıkları bulgusuna ulaşılmıştır. Bazı durumlarda,

sanatçılar yer-mekanın özgün karakterini vurgulamak veya tezatlık oluşturmak suretiyle eserlerini tasarlamaktadır. Ancak yer-mekanın fiziksel yapısına müdahale edilmesi durumu oluştuğunda, bu müdahale asgari düzeyde tercih edilmektedir. Özellikle galeri yer-mekanlarında, yer-mekanın boyutlarında yapılan değişiklikler dışında, sanatçılar eserlerini mevcut yer-mekanın özellikleriyle uyumlu hale getirmeye çalışırken, tarihi yer-mekanlarda müdahale izni genellikle sınırlıdır.

Genel olarak, sanatçıların çoğunluğu eserlerinin yer-mekan üzerinde kalıcı izler bırakmamasını tercih etmektedir. Bu durumun temel sebeplerinden biri, sanatçıların ve eserlerinin yer-mekanlar üzerinde geçici olduğunu kabul etmeleri ve yer-mekana kalıcı bir değişiklik getirmekten kaçınmalarıdır. Bu nedenle, sanatçılar eserleriyle yer-mekanlar arasında geçici bir ilişki kurmayı tercih ederler ve yer-mekana yeni bir unsur eklemek yerine mevcut ortama katmanlar eklemeyi amaçlarlar.

7.5. “Yer-mekanın Sosyal Özellikleri”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular

Sanatçıların yer-mekanın sosyal özelliklerine ilişkin elde edilen bulgular üç soru ile ilişkilendirilmiştir. Sanatçıların verdikleri yanıtlara göre bu sorulardan iki tanesinin birbiri ile de ilişkili olduğu gözlemlenmiştir. Sanatçılardan üç tanesi yer-mekanın sosyal özelliklerine dair görüşlerini onuncu görüşme sorusunda belirtirken, beş tanesi on dördüncü görüşme sorusunda belirtmektedir. Altı tanesi ise onuncu görüşme sorusuna verdiği cevabı, on dördüncü görüşme sorusunda detaylandırmaktadır. Bir kişi ise onuncu ve on dördüncü soruların dışında yanıtlamıştır. Bu bulguların elde edilmesine ilişkin görüşme soruları Şekil 7.7’de gösterilmiştir.



- **YER-MEKANIN SOSYAL ÖZELLİKLERİ**
5. Araştırma Sorusu “Sanatçıların ürettikleri yerleştirme sanat eserleri ile yer-mekanın sosyal özellikleri nasıl bir ilişki içindedir?”
ile en çok ilişkili olan görüşme soruları:
 10. Yer-mekan ve eser ilişkisini nasıl kurguluyorsunuz? Eserin sergileneceği yer-mekanı araştırma süreciniz ne kadar sürüyor? Yer-mekanda neye önem vermektedir? Yer-mekanı neye göre seçiyorsunuz?
 14. Yer-mekana dair tarihsel bir araştırma yapar mısınız?
 15. Yer-mekanın mevcut sosyal kimliği ve ürettiğiniz eser arasındaki ilişkiyi nasıl tanımlarsınız?

Şekil 7.7. Yer-mekanın sosyal özellikleri ile ilişkili sorular

Şekil 7.7 incelendiğinde araştırmada yer alan sanatçıların yanıtladığı üç soru, doğrudan sanatçıların yer-mekanın sosyal özelliklerinin kullanımına işaret eden yanıtlar olduğu gözlemlenmiştir.

• Sanatçının mevcut yer-mekana dair araştırmalarına ilişkin bulgular

Yer-mekanın sosyal özelliklerinin sanatçılar tarafından kullanımını tespit etmeye yönelik sorulan onuncu ve on dördüncü sorular; “yer-mekan ve eser ilişkisini nasıl kurguluyorsunuz? Eserin sergileneceği yer-mekanı araştırma süreciniz ne kadar sürüyor? Yer-mekanda neye önem vermektedir? Yer-mekanı neye göre seçiyorsunuz?” ve “eser üretim sürecinde yer-mekana dair bir araştırma yapar mısınız?” şeklinde sanatçılara iletilmiştir. Sanatçıların tamamı mekana dair bir araştırma yaptığından bahsetmiştir. Bu

sanatçıların çok büyük bir kısmı yer-mekanı eser ile bağlantılı olarak araştırdığını ifade etmiştir.

Yaşam Şaşmaz; “özellikle mekanla konuşan bir iş yapıyorsam, yani o mekanın işte tarihine, mimarisine ya da herhangi bir hikayesine diyeyim, referans veren ya da onunla ilgili bir söz söylemeye çalışan bir işse, onun araştırma süreci ona göre geliyor.” açıklamasında bulunmuştur.

Bu verileri dikkate alan bir diğer sanatçı da Seçkin Pirim’dir. Pirim eğer yer-mekana özgü bir eser üretiyorsa, mekana dair araştırmayı mutlaka yaptığını belirtmiş ve şunları eklemiştir; “Mekanın kendi verileri dışında, atıyorum belki şeyine bile bakıyorum, geçmiş tarihine bile bakıyorum yani. Atıyorum mesela işte daha önce o mekan neydi, nasıl kullanıldı? Bir sürü taraftan bakmaya çalışıyorum dediğim gibi.”. Yer-mekanı eser ile bağlantılı olarak araştıran diğer sanatçıların görüşleri şu şekildedir;

Merve Ünsal: (...) Benim için şöyle tabii ki ya araştırma yapıyorum ama araştırmanın her zaman tıfil kalma hâli de oluyor ya. (...) Onun için araştırmayı yapıyorum ama o araştırmayı yaptığımda direkt olarak değil de onun böyle bir hani benim aklımın yettiği kadarını içeri çağırmaya çalışıyorum. Çünkü tabii ki benim aklımın ermediği bir boyutu da var tarihsel ve de kimlikten dolayı. Sanırım onun için araştırıyorum ama sınırlarımı bilmeye çalışıyorum. (...) Onun için birazcık bu turist olarak iş yapmamaya özen göstermeye çalışıyorum. Onun da en basit yöntemlerinden biri kullanılan mekanlarda ve mekan sahipleriyle onun müzakere etmek, yani marangozlar kahvesi gibi bir yere gittiğinizde bu arada kahveyi yapan ve de orayı işleten insanlarla zaten konuştuğunuzda çok daha farklı bir ilişki olabiliyor aslında.

Alper Aydın: Şöyle mesela, o yerin özellikle mitolojisi, işte tarihi hikayeleri beni çok etkiler. Mesela son sergimde burada yaptığım bir iş vardı “Post-Apokaliptik Anlatı” isimli. Bir tane yılan, bir ağaç tomruğuna tırmanmaya çalışıyor. Sekiz metrelik bir yılan heykeli, beyaz bir yılan, ağaç da beyaz bir renkte. Ve boşlukta duruyor. Yılanın gidebileceği bir yer yok. Çünkü ağacın dalları yok ve geldiği yer yok çünkü ağacın kökleri yok. Uçuyormuş gibi. Bu yılını biz Yason Burnu isimli bir burunda ve kilisenin içerisinde gösterdik. Öncelikle işte kilisenin bilgisinden hani Hristiyanlığın bilgisinden yola çıkarak, bir yılan ve bir ağaç tomruk gövdesi oluşturmak istedik. Çünkü Adem ve Havva işte oranın da aslında yılanın kötü addedilmesi vesaire o mitolojik bilgilere dayanıyor. Ama ondan ziyade sergiyi açtığımız o ana karanın; burnun, dağların zirvesinden işte eski insanlara baktıklarında o burnu burnun çevresinde jeolojik bir kaya damarı var ve şey diyorlar işte Yason’un çevresinde büyük beyaz bir yılan uyurdu, tamam mı? Ve bu bakış açısı aslında beni çok etkiledi ve özellikle o burnun üzerinde ben büyük beyaz bir yılan yapmak istedim. Hareket etmeyen, olduğu yerde duran, ağacın üzerinde sarılı kalmış ve hiçbir yere gitmeyen bir yılan olarak karşımızda duruyor.

Aynı zamanda Yason'un kelime anlamına baktığımızda, Latince bir kelime "şifa" anlamına geliyor. Yılan da aslında tıpta bir şifa sembolü olarak karşımızda buluyor. O anlamda çalışma hem işte içinde bulunduğu kilise, kilisenin boyutları, işte kilisenin olduğu yarımada, işte yarımadaanın formu ve işte ismiyle dahi birleşen bir sanat eseri olarak karşımıza duruyordu. (Görsel 7.12)



Görsel 7.12. Alper Aydın, "Fata Morgana", 2023, Ordu (<http-41>)

Bu görüşlerin yanı sıra yer-mekana dair yaptıkları araştırmanın kişisel merak çerçevesinde gerçekleştiğini ve bireysel merak ile sınırlı kaldığını ifade eden az sayıda sanatçı da bulunmaktadır. Bu sanatçılar görüşlerini şu şekilde ifade etmişlerdir;

Deniz Kulaksızoğlu: Araştırma noktasında da şöyle, şu ana kadar içinde sergi gerçekleştirdiğim mekanları tarihsel anlamda bir araştırmaya girmedim ya da bilimsel bir şekilde. Yani ben o mekan yaptığım yerleştirme sanatların sanatında o mekanları tarihsel anlamda açık etmiyorum. Öyle bir şey benim için söz konusu olmuyor. Daha bireysel süreçler devreye giriyor. (...) hani bazen bazı sergilerde ya da bazı yerleştirmelerde, yerleştirmeler içinde bulundukları mekanı daha tarihsel ya da belki daha hani belgeleyici bir şekilde inceleyebiliyorlar. Benim yaptığım şey o değil o değil. Bu kadar nesnel yaklaşmıyorum ya da böyle bir daha bilgi vermek, kaygısı gütmenden...

Berna Dolmacı ve Didem Erbaş da bu araştırmanın kişisel bir meraktan ileri gitmediğini ifade etmişlerdir. Dolmacı, "burada kim yaşamış" vb. sorular sorarken, Erbaş, "burası önceden neymiş, ne olarak kullanılmış" gibi soruları kendi kendine sorduğundan bahsetmiştir. Fakat iki sanatçı da bunu eserlerine yansıtmamaktadır.

- **Sanatçı ve mevcut yer-mekanın sosyal kimliğine ilişkin bulgular**

Yer-mekanın sosyal özelliklerinin sanatçılar tarafından kullanımını tespit etmeye yönelik sorulan on beşinci soru “yer-mekanın mevcut sosyal kimliği ve ürettiğiniz eser arasındaki ilişkiyi nasıl tanımlarsınız?” sanatçılara iletilmiştir. Bu soruya verilen yanıtlardan elde edilen bulgulara sanatçıların büyük çoğunluğunun yer-mekanın sosyal kimliği ve eser arasında ilişki kurmaya meyilli olduğu ve eser üretim süreçlerinde yer-mekanın sosyal kimliğini gözettiği ortaya çıkmıştır. Bu bulguya dair sanatçı görüşleri şu şekildedir;

Ecem Dilan Köse: Mekanı yaratan kişi mimarlar ya da doğanın kendisi ya da tarihsel süreç neyse, ya da şehir; bir fikir katkısında zaten davranış boyutunda bulunmuş oluyor. Mimar zaten onu yaparken bir fikir koyuyor, doğa zaten varoluşu itibarıyla orada bir şey yapmış oluyor. Ya da şehir kendi yaşayış biçimiyle orayı düzenlemiş oluyor. Bunlar belirli fikirlere bağlıdır yani. Şehrin düzenlenmesi politiktir. O yüzden bu fikirler eserin sergileme alanında yerleştirmenin içine sızıyor.

Deniz Kulaksızoğlu: Düşünüyorum, ya oluyor gibi bir şey aslında. Evet yani. İşte mesela evde gerçekleştirdiğimiz sergide işte evden bir unsurun bulunması burada hani, belki sorunuza cevap olabilir. Ya da onun dışında adada yaptığımız sergide yine oranın eskiden bir ev olmuş olması benim evsel belli motifleri kullanmamı sebep oldu. Yani o sosyal kimliği noktasında, ya da işte son kişisel sergimde İMÇ’eydi. İMÇ biliyor musunuz bilmiyorum da, böyle 1900 altmışlarda inşa edilen Türkiye’nin ilk modernist mimari örneklerinden biri ve 6 bloktan oluşuyor. İlk alışveriş merkezi gibi bir şey aslında, bir sürü farklı dükkan, bir sürü farklı sektörün içinde bulunduğu bir yer ve benim de oraya orada yaptığım sergi aslında tamamen içinde bulunduğum bloktan hareketle gerçekleştirdiğim bir şeydi. O blokta da bir sürü giyim mağazası vardı. Ben de bir kurgusal giyim mağazası oraya yerleştirmiştım. Bu anlamda bunu sosyal bir kimlik olarak görecekssek burada direkt devreye girmiş oluyor. (Görsel 7.13 ve Görsel 7.14)



Görsel 7.13. Deniz Kulaksızoğlu & Can Yıldırım, "Spare Keys", 2022 (<http://42>)



Görsel 7.14. Deniz Kulaksızoğlu, "Discount Aisle", 2023, İMÇ ([http-43](http://43))

Kerem Ozan Bayraktar: Bu önemli bir katman. Örneğin bir fuarda iş yapıyorsam oranın ticari bir yer olduğunu bilip hareket ediyorum. Sanki öyle değilmiş gibi davranmıyorum. Dolayısıyla mekanın o kimliğiyle ilişki kuracak öğeler çalışmalarımda yer alıyor.

Bu düşünceyi benimseyen sanatçılar olduğu gibi, eseri ile yer-mekanın sosyal kimliği ile bağ kurmayı tercih etmeyen veya yer-mekanın sosyal kimliğini hesaba katmayan sanatçıların çok az sayıda da olsa olduğu bulgulardan elde edilen sonuçlar arasında yer almaktadır. Bu sanatçılardan birinin olan Berna Dolmacı ifadesi ise şu şekildedir;

“Bu çok net, hayır yani. Çünkü mekan, benim için atıl bir mekan da olabilir, bir kafe de olabilir, bir sergi alanı da olabilir, eski tarihi bir yer de olabilir. Benim için önemli olan projenin kapsamının ne olduğu, mekanın eğer verilen mekanın da kişisel bir alan elde ettiğimde “o mekanın bana verdiği nedir?” gibi sorularla ilgileniyorum.”

Şimdiye kadar eserleri ile yer-mekanın sosyal kimliğini ilişkilendirmemiş fakat görüşme sorusu sonucunda bunun da gözetilmesi gerektiğini düşünen az sayıda sanatçının olduğu da bulgulardan elde edilmiş bir başka sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yer-mekanın sosyal kimliğine dair verilerin de düşünülmesi gerektiğinden bahseden sanatçılardan birinin görüşü şu şekildedir;

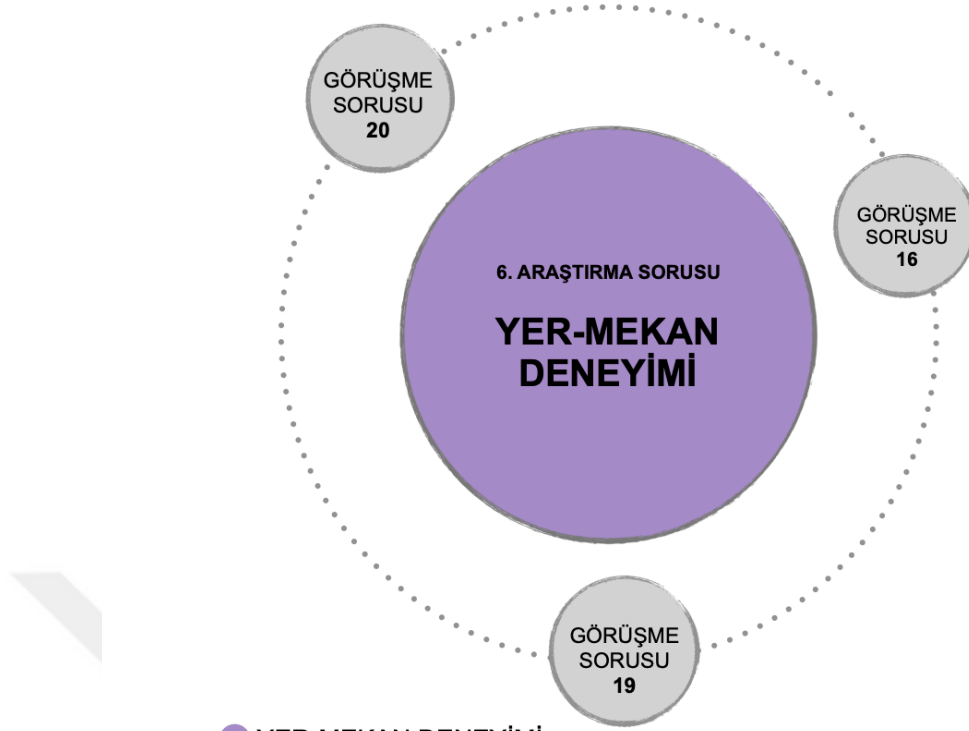
Merve Ünsal: Bence çaba gösterilmesi gereken bir alan. Sosyal etkinlikler kurguladığımızda, kamusal program kurguladığımızda hangi kamuyu oraya getiriyoruz aslında yani. (...) Hani etraf onun için bence onu daha çok yani benim de eksik olduğum bir alan. Düşünmeye çalışıyorum. Çözümü de yani dediğim gibi hani böyle kör göze parmak bir şey yapmadan nasıl yapılabilir ben de emin değilim. Hani böyle yüzeysel kalmayacak bir şekilde.

Özetle, sanatçıların yerleştirme sanat eserleri ile yer-mekanın sosyal özellikleri arasındaki ilişkiyi ele alan beşinci araştırma sorusunun sonuçlarından, sanatçıların genellikle yer-mekanın tarihini ve sosyal bağlamını anlamaya yönelik bir araştırma süreci izledikleri bulgusu elde edilmiştir. Bu süreç, eserlerini sergileyecekleri yer-mekanın özelliklerini anlamalarına yardımcı olmakta ve eserlerini bu bağlamda kurgulamalarına olanak tanımaktadır. Sanatçılar, eserlerini sergileyecekleri yer-mekanın tarihi, sosyal yapısı ve sembolik önemini anlamak için çeşitli araştırma yöntemleri kullanmaktadırlar. Bazıları detaylı bir şekilde yer-mekanın tarihini ve sosyal kimliğini inceleyerek eserlerini şekillendirirken, diğerleri daha kişisel bir bakış açısıyla hareket ederek yer-mekanı eserle ilişkilendirmeden, daha farklı bir perspektiften ele almaktadırlar. Yer-mekanın sosyal kimliği, sanatçıların eserlerini şekillendirirken önemli bir faktördür. Birçok sanatçı, eserlerini yer-mekanın sosyal yapısına dahil ederek izleyicilerle daha derin bir etkileşim sağlamayı amaçlamaktadır. Ticari alanlar, sanat galerileri veya tarihi alanlar gibi farklı yer-mekan türleri, sanatçıların eserlerini üretirken ve sergilerken dikkate aldıkları sosyal özellikler arasındadır. Ancak, bazı sanatçılar yer-mekanın tarihini veya sosyal kimliğini eserlerine dahil etmeyebilir ve daha kişisel bir yaklaşım benimseyebilirler. Bu sanatçılar, eserlerini yer-mekanın tarihine veya sosyal niteliklerine bağlamak yerine, daha evrensel veya kişisel bir anlam yaratmaya odaklanabilmektedirler.

Sonuç olarak, sanatçıların yer-mekanı araştırma ve eser üretim sürecindeki yöntemleri hem nesnel hem de öznel yaklaşımlara dayanmaktadır. Yer-mekanın tarihi, sosyal kimliği ve sembolik önemi, sanatçıların eserlerini üretirken göz önünde bulundurdıkları önemli unsurlardan biridir. Bu süreç, sanatın çeşitliliğini ve derinliğini artırarak izleyicilerle daha zengin bir etkileşim sağlamaktadır.

7.6. “Yer-mekan Deneyimi”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular

Sanatçıların yer-mekan deneyimine ilişkin elde edilen bulgular üç soru ile ilişkilendirilmiştir. Bu bulguların elde edilmesine ilişkin görüşme soruları Şekil 7.8’de gösterilmiştir.



● YER-MEKAN DENEYİMİ

6. Araştırma Sorusu: “Eser üretim ve sergileme süreçlerinde sanatçının deneyime bakış açısı ve eserin mekan deneyimine katkısı nedir?”

ile en çok ilişkili olan görüşme soruları;

16. izleyicilerin mevcut yer-mekana dair deneyimlerinin nasıl olacağını, eserinizi üretim aşamasında planlıyor musunuz?

19. Eserin izleyici tarafından deneyimini nasıl analiz ediyorsunuz? Bu analizler ve sizin ilk çıkış fikriniz nasıl bir ilişki içerisinde oluyor?

20. İzleyicinin yer-mekan deneyimini ve algısını, eserinizi vasıtasıyla yönlendirdiğinizi ve müdahale ettiğinizi düşünüyor musunuz?

Şekil 7.8. Yer-mekanın deneyimi ile ilişkili sorular

Şekil 7.8 incelendiğinde, araştırmada yer alan sanatçıların yanıtladığı üç soru, doğrudan sanatçıların yer-mekanın deneyimi ve eserin sergilenme sürecinde ortaya çıkan yeni deneyim ile yakından ilgili olduklarına işaret eden yanıtlar olduğu gözlemlenmiştir.

• Sanatçının deneyimi planlamasına ilişkin bulgular

Mevcut yer-mekanda, eser ile izleyici arasında kurulacak deneyimin eser üretim aşamalarında sanatçı tarafından planlanıp planlanmadığını tespit etmeye yönelik sorulan on altıncı soru “İzleyicilerin mevcut yer-mekana dair deneyimlerinin nasıl olacağını, eserinizi üretim aşamasında planlıyor musunuz?” sanatçılara iletilmiştir. Sanatçıların bu soruya verdiği yanıtlardan, büyük bir kısmının bu planlamayı gerçekleştirdiği bulgusu elde edilmiştir. Bu doğrultuda sanatçıların ifadelerinden bazıları şu şekildedir;

Kerem Ozan Bayraktar: İzleyicilerin hareketini, bakışını, yaşayabilecekleri çağrışımları düşünüyorum. Ancak genel bir izleyici yok. Son noktada herkesin deneyimi farklı olduğu için daha çok fiziksel olarak düşünüyorum. Bedenler burada nasıl hareket eder, ilk neye bakar? Tarzında sorular aslında...

Yaşam Şaşmazer: Evet, evet, yine başta izleyiciyi ne kadar düşünüyorsunuz dediniz ya orada konuştuğumuz gibi aslında mekanı izleyicinin nasıl deneyimleyeceğini hakikaten önemsiyorum. Düşünüyorum. İşte bunun bazen bir demosu ya da koreografisini yapmaya çalışıyorum. Hani bir insanlar içeri girdiğinde, sağa mı yönelecekler, sola mı yönelecekler? Sağa gitmeye diyelim ki meyilli gözüktüyorlar mekanın fiziksel formu dolayısıyla ama ben ters bir yönden onları dolaştırmak istiyorum. Çünkü mekanda hikayemi o şekilde kurmuşum. O zaman işlerin yerleştirmesini işte ona göre yapmak, bir yere izleyiciyi çağırmak istiyorsanız onu ona göre kurgulamak ya da yolunu kesmek işte dediğim gibi. Bunu düşünüyorum çünkü yani sergi mekanları da aslında şey gibi bir tür bir tür sahne gibi. İşler orada oyuncular gibi ve siz o hikayeyi yazarken hangi oyuncu daha erken sahneye çıkıyor? Hangisi biraz sonra geliyor? Hangisinin sesi daha yüksek, hangisinin daha kısık? Aslında bunları kurguluyor oluyorsunuz bir tür bu hem algısal hem fiziksel özellikleriyle mekanın oynayabildiğiniz kadarıyla.

İnci Furni: Genelde evet, genelde bakan olmasını çok arzu etmiyorum aslında. Fiziksel olarak ilişki kurmasını tercih ederim. İlişki kimi zaman dokunarak olabilir, kimi zaman çevresinde dönerek olabilir. Kendinin de böyle sadece edilgen bir konumda değil de, etken, yani bunu icra eden... Bu hareket sonuçta sergi alanındaki hareketler de sadece duvara duvar astığın anda sadece yüzeye bakmaya dönüyor ve hani tabii ki kimisi için bu şart oluyor, kimi yapıtlar için bu şart ama benim tercihim genelde izleyiciyi de işin içine dahil edebilmek Bu kimi zaman çok basit bir hareket olabilir, işin etrafında dönmek de daha buna. Arter biraz bir gezilme alanı gibiydi o açıdan. İnsanların böyle keşif alanı gibiydi. Yani çok edilgen buluyorum diğer metotları. Yapıt orada yüce bir nesne olarak duruyor. İlişki kuran kişi tabi ki soyut yani soyut bir ilişkiye mahkum kalıyor. Bedensel ilişki biraz geri plana itiliyor. Ben hem bedensel hem de zihnen bu ilişkinin ikisinin birlikte aktive olmasını çok önemli buluyorum. (...) Orası nasıl kullanıyor yarın mesela onları öğrenmeye gidiyorum evet. Dolayısıyla bakmak gerekiyor kimi yerlere kesinlikle ama ben zaten hep bakıyorum. Yani bu doğal olarak oluyor. Yani bu bir yöntem. Benim pratiğimde önemli bir yer.

Benzer deneyim planını sadece izleyici üzerinden değil, doğa üzerinden gözlemleyen ve kurgulayan bir sanatçının görüşü ise şu şekildedir;

Alper Aydın: Şöyle buradaki en önemli konu şu, ben genellikle “outdoor” yani dışarıda çalıştığım için genellikle hep şöyle oluyor. Bir iş yapacaksam tıpkı bir çiftçi nasıl ekinlerini

yetiştirirken sürekli işte bulutları, yağmuru, güneşi falan gözlemliyorsa; işte doğru zamanda doğru ekimi yapıyorsa ya da doğru zamanda işte ürünleri alıyorsa bahçeden, tarladan vesaire; ben de gerçekten doğru ışığı, doğru rengi, işte doğru bakış açısını yakalayabilmek için mevsimleri takip ediyorum mesela. Genellikle benim çalışmalarım ilkbahardadır çünkü doğanın böyle en böyle coşkunu, enerjinin en yüksek olduğu zamanda çalışmalarımı yapmak isterim ki o görsellerde, o videolarda o enerji yansın tamamen. Ama farklı mevsimlerde yaptığım çalışmalar da oldu. Bunun sebebi de o çalışmanın aurasının ona uygun olmasıydı açıkçası. Böyle bütün gözetiyorum. Bazen de işte mesela denizle ilgili çalışıyorsam, denizin içerisinde bir şey koyacaksam bir sörfçü gibi dalgaları takip etmem gerekiyor ve kaç dalga sonra dalga yumuşuyor ve dalga çıkmıyor artık ortaya. İşte mesela denizci takvimi var. Bazen Denizci takvimini takip ediyorum ki fırtına var mı yok mu ona göre. Rüzgar hangi yönden esecek filan böyle bir done var?

Sanatçıların bir kısmı ise, deneyimin planlanmasına dair çekimser yaklaşmış veya bu deneyimi planlamadığını ve serbest bıraktığını ifade etmiştir;

Mehmet Ali Uysal: Yani çok değil ya. Şöyle şimdi aslında çalışılır böyle konulara da şimdi, yaptığım işlerde böyle çok büyük bir hakimiyet kurasım yok benim. Yani böyle şey gibi düşün, yani böyle mesela bazen bazı şeyleri yapıyorsun. Belli ki geçmişten bir travma var, bir şeylerin var, bir şey yaşamışsın. Onu öğreniyim diye uğraşmıyorum. Ne yapalım? Çünkü her şeyin hakimi olduğumuz zaman, hayatın kendisine çok fazla şans vermiyoruz. (...) Yani değişir hep böyle. Dolayısıyla kültürler için değişir, insanlar için değil, bireyler için değişir, zamanla değişir. Bir işi şimdi yapmakla, on yıl önce yapmak arasında böyle aynı işi koysan, ikisini yapsan yani başka şeyler anlaşılır, başka şeyler anlatır falan. Dolayısıyla söylemeye çalıştığım şey şu, bu insanların hikayesi düşünüyor muyum? Hislerimde birazcık böyle ilerliyorum diyelim ama her şeyi bilmek gibi bir derdim de yok (...). Açıkçası serbest bırakıyorum, bence zaten çoğalmasa da lazım bazı şeylerin yani.

Merve Ünsal: Ben şey diye düşünüyorum hep ya tabii ki hayallerim oluyor ama (...) Şeyi hep yani başından her şeyi biliyorsanız sergilemenin bir anlamı yok. Hani başından bir şey yani biz o zaman neden sergiliyorsunuz ki? Hani o zaman bir hani model yapalım, hani gösterelim ve de bitsin hani gibi bir şey var? Onun için sergilemede her zaman bir bilinmez olmalı. Bu sosyal olabilir. Bu görsel olabilir, ışıkla ilgili olabilir, sesle ilgili olabilir ama bir şeyler olmalı ki hani ben de sergiye geri gitmek isteyeyim. Ben her gün gideyim demiyorum ama hani sergide iki üç kere gittiğimde farklı şeyleri görme ihtimalim bana çok cazip geliyor. Farklı bir şeylerin olma ihtimali. O yüzden de umuyorum ki ben her şeyi bilmiyorum sergiyi başlattığımda ve bir durum kurucusu, oyun kurucusu gibi düşünmeye çalışıyorum ama tabii ki izleyiciler ne kadar ya da dinleyiciden ne kadar şey talep edebileceğimle ilgili de kafamda soru işaretleri var. Hani ben işin yarısını yapayım, yarısını onlar yapsın. O da çok bencilce

geliyor. Hani neden insanlar benim işimi tamamlasın? Hani benim de onlara bir şey hani veriyor olmam lazım. O böyle zor ikircikli bir konu ama sergi benim için bir araştırma süreci kesinlikle ve hani umuyorum ki başıyla sonu farklı benim için de başkaları için de.

- **Eserin sergilenme sürecinde deneyimi gözlemlenesine ilişkin bulgular**

Yer-mekanda, eserin sergileme sürecinde sanatçı tarafından izleyici ile arasındaki deneyimin analizinin yapıp yapılmadığını tespit etmeye yönelik sorulan on dokuzuncu soru olan “eserin sergilenme sürecinde, eserin izleyici tarafından deneyimini nasıl analiz ediyorsunuz? Bu analizler ve sizin ilk çıkış fikriniz nasıl bir ilişki içerisinde oluyor?” sorusuna ilişkin elde edilen bulgulardan, sanatçıların tamamının deneyimi analiz ettikleri bilgisi elde edilmiştir. Bu bilgiye dair sanatçı ifadelerinden birkaçı şu şekildedir;

Deniz Kulaksızoğlu: Ya şöyle tabii ki de benim kafamda bunları yaparken belli şeyler oluyor, belli hedefler oluyor, belli amaçlar oluyor ve belli beklentilerim oluyor. İzleyiciden beklentilerim ve onların işte yaşayacağı şeylere dair. Fakat bence her zaman beni şaşırtan geri dönüşler ve yorumlar ve hesaba katmadığım şeyler oluyor. Bu anlamda izleyici benim kafamdaki fikri de kendi yorumlarıyla zenginleştirmiş oluyor kendi deneyimleriyle. (...) Çünkü yani ben sonuçta tek bireysel bir yerden yaklaşıyorum ama oraya bir sürü farklı insan geliyor ve gerçekten herkes aslında yine bireysel bir şekilde o mekanda etkileşim kuruyor. Bu sebeple yaşadıkları deneyim de oldukça kendilerine has oluyor ve bu da benim öngörebileceğim bir şey olmuyor. Ben ana hatlarıyla bir şey öngörüyorum ama hiçbir zaman oradaki onların yaşadığı bireyselliğe kadar ulaşmıyor bu, ta ki hani onlar söyleyene kadar. O da hoşuma gidiyor bayağı

Ecem Dilan Köse: (...) Diyelim bu eser aşırı yumuş yumuştu insanlar alanı olsa içine girip yatmak istiyor. Yoga yapmaya çalışan insanlar falan vardı ama o kadar kırılıyordu ki cam olduğu için korktular ama farkettim ki bu insanlar bu deneyimin içinde hareket etmek istedi özellikle kinestetik tipler, dansçılar, yogacılar... Onun içinde kendi kendilerine vücutlarıyla bulunmak istediler. Fakat bulunamadılar. Halbuki bunu düşünmüş olmak gerekirdi. Orada düşünemediğimi farketmek bile güzel bişey. (Görsel 7.15)



Görsel 7.15. *Ecem Dilan Köse & Egemen Kemal Vuruşan, "Original By Nature", 2022, Akaretler (http-44)*

Kerem Ozan Bayraktar: İnsanları izliyorum. Hareketlerine bakıyorum. Sohbet ediyoruz. Planlanan ile gerçekleşen bir miktar birbirini karşılıyor. Bazen izleyiciler görmediğiniz düşünmediğini şeyleri fark ediyor. Bazen ise sizin için önemli bir şeyi kimse fark etmeyebiliyor. Çalışmanın tümüyle farklı bağlamlarda değerlendirildiği de çok oluyor. (...) Önemişiyorum insanların söylediklerini. Bir sonraki çalışmalarımı muhakkak etkiliyor. Örneğin çok soyut ifadelerden ödün verdiğim oluyor çünkü dışarıdan bir anlam ifade etmiyor. Bazı şeyleri basitleştiriyorum daha belirgin kılmak adına.

Şakir Gökçebağ: Yani ben faydalaniyorum mesela izleyicinin bana aktardığı şeylerden, ben her zaman faydalanırım yani. Şimdi izleyici hep bana sorar, burada ne anlatmak istiyorsun diye, bu sıradan bir şeydir ya hani yani burada ne var diye. Ben de onu tam tersi soru, “siz bundan ne anlıyorsunuz?” şeklinde soruyorum yani. Aslında burada anlamak önemli değil ya. Herkes çünkü farklı bir şey anlıyor ya da farklı bir çağrışım var herkes için. Bu aslında olumlu bir şey ve ben bunu zaten tercih ediyorum. Çeşitlilik olayını tercih ediyorum. Zaten ben de bir şey anlatmak istemem ki yani, daha doğrusu onu açıklamak istemem. İstersem onları yönlendirmiş oluyorum yani. Ben ortaya bir şey atıyorum. Onlar artık kendilerine nasıl yorumlarsa yorumlasınlar. Tabi mesela sanat eserine isim koyuyorsunuz ya? O aslında bir yönlendirme oluyor. Pek öyle koymak istemiyorum, isimsiz diyorum ama o da olmuyor her zaman. İsim koyuyorum ama bu sefer de isme takılıyorlar. Onların yorumlamasını sınırlandırıyor diyeyim.

- **Sanatçının deneyime müdahalesi ve yönlendirmesine ilişkin bulgular**

Sanatçının eseri vasıtasıyla izleyicinin yer-mekana ile kurduğu ilişkide ortaya çıkan deneyime bir müdahalesinin ve deneyimi yönlendirmesinin olup olmadığı konusuna ilişkin sorulan yirminci soru “izleyicinin yer-mekan deneyimini ve algısını, eseriniz vasıtasıyla yönlendirdiğinizi ve müdahale ettiğinizi düşünüyor musunuz?”a ilişkin elde

edilen bulgulara, sanatçıların çoğunun izleyici deneyimine müdahale ettiği veya deneyimi yönlendirdiği sonucuna varılmaktadır. Bu doğrultuda sanatçılardan gelen yanıtlar şu şekildedir;

Kerem Ozan Bayraktar: O mekana farklı bakmalarına neden oluyorum zaman zaman. Utrecht’de Hauntologist sergindeki binanın çatlaklarına siyah bir sıvı doldurmuştuk. O çatlaklar böylece görünür oldu. Normalde görünmeyecek bir şeyi görünür kılmak algıya bir tür müdahale olarak düşünülebilir. (Görsel 7.16)



Görsel 7.16. Kerem Ozan Bayraktar, "Excerpts of Sea Matter", 2022, The Hauntologist-Utrecht (http-45)

Serkan Özkaya: Oluyor da başarılı oluyor mu bilmiyorum. İzleyiciler daha çok izleyiciler dikte ediyor onu ve bence dediğim gibi o bir öğrenme süreci bence onun için de eğlenceli bir kısım yani.(...) Tabi tabi mesela demin sana gösterdiğim işte buradaki o otoportre ayna üzerindeki otoportre, orada illaki aynaya yakın bir yerden girmen lazım. Diğer taraftan girersen her şeyi zaten dedim. Aynaya yakın bir yerden girip önce çizimi görüyorsun ona bakıyorsun. Sonra arkanda döndüğün zaman o zaman aynayı görüyorsun.

Seçkin Pirim: Bu, evet, bunu planlıyorum ama bazen şöyle, yani bazen hakikaten şöyle güzel şeyler de oluyor, hiç planlamadığın ve beklemediğin birtakım ilişkilerde de ortaya çıkıyor. Bu da güzel, benim sevdiğim bir durum açıkçası ama tabii başından aslında mesela Maldivler’de en son büyük bir hakikaten ona yerleştirme diyebiliriz, bir yerleştirme yaptım. O işte adaya insanların zorunlu olarak heykelinin içinden geçmesini planlıyorum ve hani onu oraya doğru yönlendiriyorum işte orada evet bir plan var yani buradan için heykel içinden geçmeden adaya giremezsin, başka yol yok. (Görsel 7.17)



Görsel 7.17. Seçkin Pirim, "Gate of Zero", 2021, Maldivler (<http-46>)

Eda Çekil de izleyicilerin eserin önünden sadece geçmek yerine, ona vakit ayırıp birebir ilişki kurmalarını hedeflemiştir. Bu nedenle, eserlerinin boyutlarını küçük tutarak izleyicileri yakından bakmaya teşvik etmiştir ve bunu bir eseri üzerinden şu şekilde örneklemiştir; “(...) mesela o şeyler çok küçüktü. Neredeyse gerçekten bir fotoğraf makinesi vizörü kadardı ve insanların gerçekten dibine gidip gözüyle bakmalarını gerekiyordu, şişenin içini görebilmeleri için.” (Görsel 7.18).



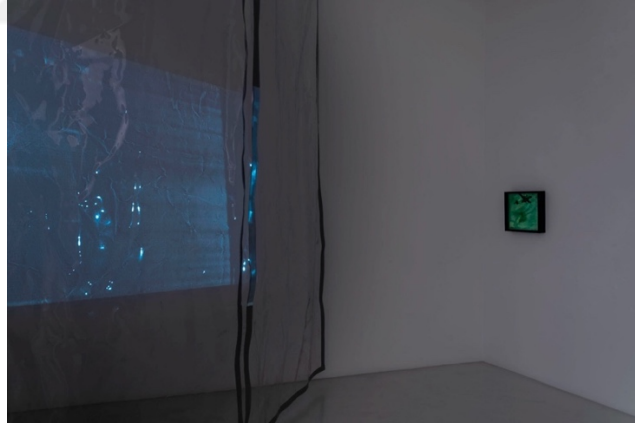
Görsel 7.18. Eda Çekil, "İçeride", 2018-2020, Artweeks Akaretler (<http-47>)

Sanatçıları bir diğer çoğunluğu ise eseri vasıtasıyla izleyicinin yer-mekana ile kurduğu ilişkide ortaya çıkan deneyime bir müdahalesinin ve yönlendirmesinin olmadığını ve bu deneyimi serbest bırakmaktan yana olduklarını ifade etmişlerdir;

Berna Dolmacı: Ben çalışma finalize olduktan sonra, tamamen bittikten sonra, gereken her şey yaptıktan sonra, yani kapıyı açıyorum tabiri caizse. Daha sonra hiç ilgilenmiyorum. İzleyici mekana giriyor ve mümkün mertebe ben o çalışmamın yanından uzaklaşmaya

Çalışıyorum. Çünkü yönetmek istemiyorum kimseyi. Bende ki çağrışım, izleyici de bambaşka bir hle gidebilir. Yani çok öznel kapılar açabilir. Ben o öznel kapıların derdindeyim aslında bakılırsa bir noktada. Herkesin yaşadığı şey, kendine has ve belki ondaki o renk algısı başka bir duyguyu aralayacak, bende ki bambaşka bir duyguyu aralayacak. Kokular da aynı şekilde yle. Dolayısıyla da ben mümkün mertebe yönetmeye çekinirim.

Didem Erbaş: (...) Mesela isteyen girebilir, içeri isteyen giremez gibi düşünüyorum. Yani yle bir zorunluluk ya da yani kendisinin bileceği iş aslında o ziyaretçi ne kadar merak ediyor işi, ne kadar duymak istiyor içerideki işi... O bazı şeyler bazı insanlara klostrofobik gelebilir. Mesela bunun dayatması yok kesinlikle. O mesela şöyle bir şeyden bahsedebilirim, yine bir galeride kişisel sergim olduğunda, mesela bir video köşeye konulmuştu. Video projeksiyondan göz hizasından yansıtılıyordu. nnde de şeffaf brandalar var. Ben istedim ki insanlar o işin içine girsin. Kendisi hedef alan, yani çünkü savaş grntleriydi bu. Video kendisi de hedef haline nasıl geliyor biraz göstermek ama kimse o perdeyi açıp girmek istemedi mesela içeriye. Çünkü şey gibi düşünülüyor. Bu bir sınır var. Sanat işiyle kişi arasında gibi ya da projeksiyon önüne geçeceğim olmaz ki ama nasıl izleyeceğim o zaman gibi bir şey var. Aslında o mesela şeyde yazıyor ama birçok kişi okumuyor zaten bazen o yönlendirmeleri. Dolayısıyla aslında işte senin kurguladığın şeyin dışına da ıkılabiliyor, çıkabiliyor iş. Bazen de işte iyi de işleyebiliyor hiç hesaba katmadığın şey. (Görsel 7.19)



Görsel 7.19. Didem Erbaş, "Dots, Screens, Crosshairs & Green", 2022 ([http-48](http://48))

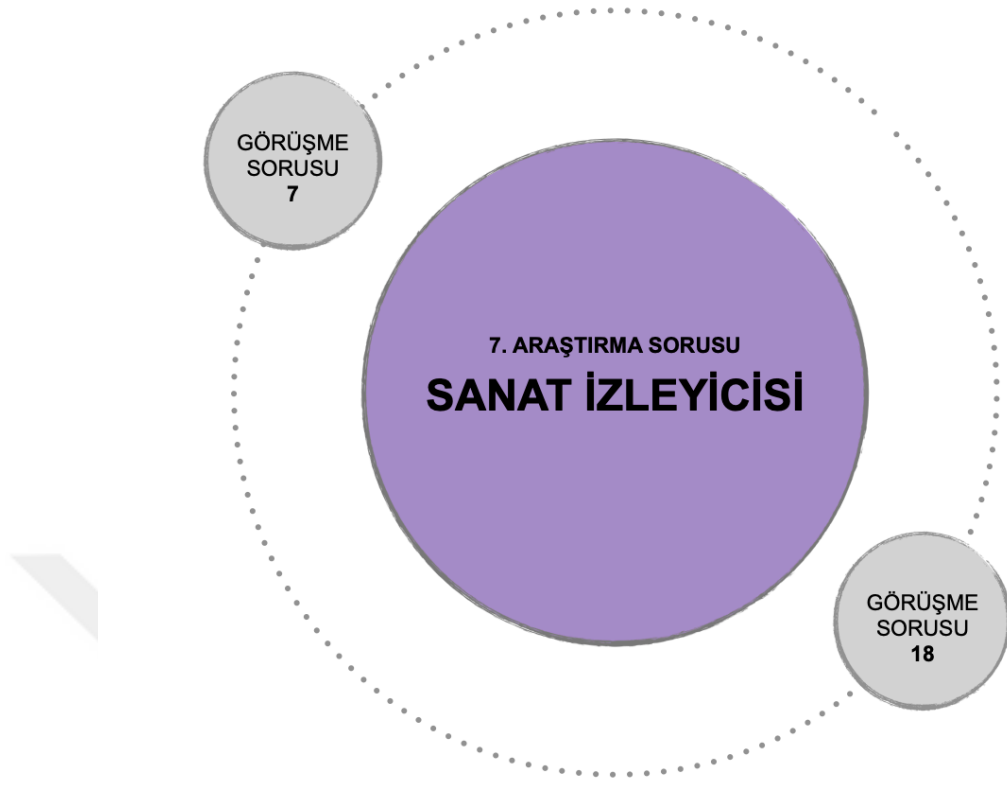
Özetle; sanatçıların yerleştirme sanat eserleri üretim ve sergileme süreçlerinde sanatçının deneyime bakış açısı ve eserin yer-mekan deneyimine katkısını ele alan altıncı araştırma sorusunun sonuçlarından, sanatçıların yerleştirme sanat eserleri üretim ve sergileme süreçlerinde farklı deneyim planlama yaklaşımları benimsedikleri bulgusu elde edilmiştir. Bazıları, izleyicilerin mevcut yer-mekan deneyimlerini dikkate alarak eserlerini planlamakta ve bu süreçte izleyicilerin hareketlerini, yer-mekanda nasıl

gezineceklerini, hangi yönleere yöneleceklerini, bakış açılarını ve çağrışımlar gibi etkileşim türlerini göz önünde bulundurmaktadır. Deneyimi sadece izleyici üzerinden değil, aynı zamanda doğa üzerinden gözlemleyerek ve kurgulayarak da eserlerini planlayabilmektedirler. Ancak, az sayıda birkaç sanatçı, deneyimi planlama konusunda daha çekimser bir yaklaşım benimsemekte veya deneyimi serbest bırakmayı tercih etmektedirler. Bu sanatçılar, eserlerini planlarken izleyiciyi veya çevresel verileri tamamen kontrol etmek yerine, belirsizlik ve anlık etkileşimlere izin vermektedirler. Bu yaklaşım, izleyicilerin ve çevresel verilerin katılımını ve etkileşimini önemseyerek, eserlerin daha etkin ve açık uçlu olmasını sağlamayı amaçlamaktadır.

Bütün sanatçılar, deneyimi planlamasa dahi eserlerinin sergileme sürecinde izleyici ile arasındaki deneyimi analiz ettiklerini belirtmektedir. Bu analiz, izleyicilerin esere nasıl tepki verdiklerini gözlemlemek, hareketlerini izlemek ve onlarla etkileşimde bulunmak yoluyla gerçekleşmektedir. Ayrıca sanatçıların çok büyük çoğunluğu, izleyicilerin deneyimlerini dikkate almakta, gelecekteki çalışmalarına aktarma ve eserlerini bu aşamadan aldıkları veriler ve doneler eşliğinde şekillendirme eğilimindedirler. Sanatçılar, eserlerinin izleyicinin yer-mekana olan ilişkisini yönlendirdiğini veya müdahale ettiğini belirtirler. Bazıları, eserlerinin yer-mekanda farklı bakış açılarını ortaya çıkardığını veya normalde görünmeyecek şeyleri görünür kıldığını ifade ederler. Diğerleri ise izleyicinin deneyimini serbest bıraktıklarını ve müdahale etmediklerini belirtirler, böylece izleyicilere farklı yorumlar ve deneyimler sunarak eserin etkileşimini zenginleştirmeyi amaçlarlar.

7.7. “Sanat İzleyicisi”ne ilişkin Elde Edilen Bulgular

Sanatçıların sanat izleyicilerine ilişkin elde edilen bulgular iki soru ile ilişkilendirilmiştir. Bu bulguların elde edilmesine ilişkin görüşme soruları Şekil 7.9’da gösterilmiştir.



● SANAT İZLEYİCİSİ

7. Araştırma Sorusu:“Sanatçı açısından eser üretim ve sergileme süreçlerinde izleyicinin rolü ve önemi nedir? ile en çok ilişkili olan görüşme soruları;
7. Yerleştirme eserlerinizi ne oranda izleyici odaklı yapıyorsunuz?
18.İzleyicini algısını arttırmak için yer-mekanın hangi özelliklerinden, ne şekilde faydalanırsınız?

Şekil 7.9. Sanat İzleyicisi ile ilişkili sorular

Şekil 7.9 incelendiğinde, araştırmada yer alan sanatçıların yanıtladığı iki soru, doğrudan sanatçıların sanat izleyicisine dair görüşlerine işaret eden yanıtlar olduğu gözlemlenmiştir.

• Sanatçının izleyici odaklı eser yaratımına ilişkin bulgular

Sanatçıların sanat eseri üretim sürecinde izleyicinin rolü ve önemine ilişkin sorulan yedinci soru “yerleştirme eserlerinizi ne oranda izleyici odaklı yapıyorsunuz?” sorusuna yönelik elde edilen bulgulardan çeşitli sonuçlar çıkmıştır. Sanatçıların görüşleri doğrultusunda, izleyiciyi odaklarına aldıkları, almadıkları ve kısmen aldıkları şeklinde farklı durumlar arasında eşit bir dağılım olduğu gözlemlenmiştir. İzleyiciyi odağına alan sanatçıların görüşleri şu şekildedir;

Eda Çekil: Aslında işte o işin içine o yerleştirmeler girdiğinde bayağı bir izleyici odaklı hale dönüşüyor. Çünkü fotoğrafı doğrudan sergilediğimdeki kurduğu izleyiciyle ilişkisiyle, yerleştirmeye dönüştüğünde daha farklı bir deneyim olduğunu düşünüyorum. Mesela videoda atıyorum ses yerleştirmesi de vardı, videoya eşlik eden bir ses de vardı. O da mesela mekanı kaplıyordu sergiyi gezdiğinizde çünkü o bence o videodaki o hareketi ve tekrarı destekleyen bir sestir. Dolayısıyla izleyici ile olan ilişkisini önemiştir. Özellikle dediğim gibi yani doğrudan duvara asmadığım yani bir yerleştirmeye beraber ya da bir yerleştirmeye dönüştürerek sunduğum işlerde, izleyiciyle ilişkiyi önemiştir. (...) Dolayısıyla da hani izleyici tarafından tabii ki de, yani özellikle işin içine yerleştirmedeğim gibi, yani sergileme metodu ve yerleştirme kısmı girdiğinde, tabii doğrudan izleyici üzerinden kurguluyorum aslında.

Gökçe Hiçyılmaz: Ben işleri aslında üreten kısımdan ziyade, özellikle son yıllarda daha çok bir izleyici olarak hani daha bilinçli bir şekilde bir izleyici olarak baktığımı net söyleyebilirim. Orada daha profesyonel bir izleyici olmaya başladığımdan beri de, zaten aslında tasarım yaparken önce kendini bir izleyici olarak değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum. Bu tabii bu kadar kendim farkındalık içermeyen yaparken de ne beni etkiliyor, beni ne rahatsız ediyor? (...) Çok odaklı. Benim doktora tezim de sanat yeterlilik tezimde zaten izleyici merkezli. İzleyicinin estetik tepkilerini, nöro-estetik ve psikanalist çalıştım. Bu üçünü beraber çalıştım. İzleyici, yani ben aslında bir izleyiciyim. Hani sürekli kendim tasarlıyormuşum gibi bakmıyorum. Çünkü ben bir sürü işte görüyorum. Yani gerçekten iyi iş yapabilmek, o görsel kütüphaneyi arttırman gerekiyor. Bu da iyi bir izleyici olarak gözünü, zihnini bir şekilde geliştirmeye başlayan bir süreç. O noktadan sonra artık şeye dönmeye başladı (...) izleyici nasıl aslında bakıyor yani sonuçta ben de bir izleyeceğim. Beni etkileyemeyen bir şey, her neden olduğunda ben profesyonel bir izleyici ve işte sanatçı olarak yani üreten bir insan olarak ben kendim kavrayamazsam zaten onu aktaramam. O yüzden buna eğildim ve izleyici o yüzden çok önemli.

İzleyiciyi odağına almadan eser üreten sanatçılardan birinin soruya verdiği yanıt doğrultusunda görüşleri de şu çerçevede şekillenmektedir;

Didem Erbaş: Ben genelde yapmıyorum aslında izleyici odaklı, yani o özellikle hatta yani belki mesela müzelerde daha dikkat ettiğim bir şey olmaya başlıyor. Çünkü müzede bir public alanda, atıyorum engelli bir insanı daha ziyaret edeceğini düşünmeniz gerektiğini ben çalışırken öğrendim. Dolayısıyla burada ziyaret eden kişiliği aslında şey yapmak gerekiyor. Şimdi galerilerin izleyici kitlesi çok daha farklı, müzelerin ki çok daha farklı. Galerilerde çok daha belki bu anlamda özgür olabiliyorsunuz. Özgürlük derken hani zaten kimse ziyaret etmez diye düşünüp ya da onu öncelik olarak görmüyorsunuz. Bence aslında tamamen direkt işe odaklı çalışıyorum, en azından ben. Ama müzede mesela öyle bir şeyi de düşünmemiz

gerektiği söylendi. Dolayısıyla mesela oradaki tünele ekstra bir yol eklendi, engelli bireylerin sandalyelerinin de geçebileceği gibi diyeyim. Ama bu olmuyor olsa aslında çok izleyiciyi düşünerek hareket ettiğim işler yapmıyorum diyebilirim.

İzleyiciyi kısmen odağına aldığını düşünen sanatçılardan birinin görüşü ise şu şekildedir;

Deniz Kulaksızoğlu: Ya izleyici her zaman. Eğer yerleştirme yapıyorsam tabii ki de pay sahibi üretim kısmında ama bu pay izleyicinin odakta olmasıyla olmuyor. Yani izleyiciyi de gözeterek, ama onu hiçbir zaman tam anlamıyla da odağı almadan bence üretimi gerçekleştiriyorum yani. Diğer türlü, çünkü muhtemelen başka meseleler devreye girip kendimden ödün vermem gereken durumlar oluşabilir diye düşünüyorum. Öyle olmuyor fakat tabii ki de her zaman sonuçta hani izleyicinin de dahil olmasından kaynaklı, önemli bir paya sahip olabiliyor. Her iş için değil ama belli işlerin belli yerleştirmelerim için bu pay daha yükselebiliyor ama tamamen izleyici odaklı olduğunu düşünmüyorum. Hani bu yükselen pay sahibi işlerimde bile. Belki şeyi düşünüyorum şu anda, mesela bir işte, ikili yaptığımız duo sergide zemini suyla doldurmuştuk. Orada bayağı bir artık izleyici ciddi anlamda işin içine dahil olmuş oluyor ve tabii ki de onun oradaki hareketini, onun giriş biçimini, sergiyi deneyimleme şeklini vesaire düşünmüş oluyoruz burada. Orada bayağı bir evet, bir şekilde bir hareketi kırmak, onu değiştirmek ya burada hareketten kastım, ziyaretçinin hareketi önemliydi. Orada bayağı bir önemli paya sahipti kesinlikle ama hani böyle yüzde yüz tamamen de izleyiciyi düşünerek, bilemiyorum.

- **Sanatçının izleyici algısını arttırmada yer-mekan etkenine ilişkin bulgular**

Sanatçılarla yapılan görüşmelerde on sekizinci soru olarak “izleyicinin algısını arttırmak için yer-mekanın hangi özelliklerinden, ne şekilde faydalanırsınız?” sorusu yöneltilmiştir. Bu soru ile sanatçının izleyici algısını arttırmak için yer-mekanın hangi özelliklerinden faydalandıkları öğrenilmek istenmiştir. Bulgular sonucunda sanatçıların büyük çoğunluğu yer-mekanın fiziksel özelliklerinden etkilendikleri ve faydalandıkları sonucu çıkmıştır. Bu ifadede bulunan sanatçılardan birinin görüşleri ise şu şekildedir;

Alper Aydın: Öyle durumlarda da genellikle mekanın mimarisine bakıyorum işte örnek veriyorum, çatıda bir boşluk varsa, o boşluğu ben alıp tersine çeviriyorum. İşte bir işte pramidal bir formda bir çatı yapılmışsa, tam altına, tam tezat ters bir piramit koyuyorum mesela. Işığa göre hareket ediyorum, işi tam o ışığın önüne koyuyorum ki o boşlukta o ışığın etkisiyle işte siyah-beyaz algısıyla o heykel kendini daha iyi göstere sin vesaire. Ama bu çok aslında kapalı mekanlar çok kısıtlı oluyor ve çok hareketlerinde çok dar olduğu için çok fazla

tercih ettiğim bir şey değil ama genellikle oranın da bütün imkanlarını kullanmaya çalışıyorum.

Bir kısım sanatçı ise yer-mekan ve eseri birbirinden ayırmadıklarını, ikisinin bir olduğunu belirtmiştir. Deniz Kulaksızoğlu, “Yani tabii ki de işte zaten bütün işlerimi mekandan hareketle ürettiğim için o her zaman o, her zaman serginin ya da üretimin bir parçası oluyor. Bu da işte mekanı, mekana yerleştirdiğim şeylerle ya da mekanın dönüştürmekle oluyor.” şeklinde ifade etmiştir. Serkan Özkaya ve Şakir Gökçebağ da eser ve yer-mekanı birbirinden ayırmadıklarını vurgulamıştır. Özkaya bu birliktelik için, “Eserle mekan birbirinden ayrı şeyler değil ama yani yerleştirme yaptıktan sonra... Yani bilmiyorum, şey yapamadım. Eser dediğin şey zaten o mekandaki bütün o konfigürasyon. Oradaki olan. İki birbirinden ayrı şeyler değil.” Açıklamasında bulunurken Şakir Gökçebağ da ikisinin birbirini tamamladığını ilettikten sonra “Mekan işin değerini artırır ya da azaltır ya da tam tersi. İki de mümkün. Yani birbirini tamamlıyor bunlar ama birbirinin ne kadar iyi tamamlarsa, o kadar iyi.” ifadesiyle düşüncesini pekiştirmiştir. Yer-mekan ve eserin birlikteliğini vurgulayan bir diğer sanatçının görüşü ise şu şekildedir;

Merve Ünsal: Benim bu özellikle son birkaç senedir yaptığım işlerde hani işler yer olmazsa olmaz gibi oluyor. Bu tabii ki bir taraftan da çok hani dokuz doğurtan bir şey. (...) hani ben şey gibi düşünüyorum. Hani bir şey yapıyorsunuz, koyuyorsunuz. Ondan sonraki olağan süreç hani yer mekan ona ne yaparsa. (...)

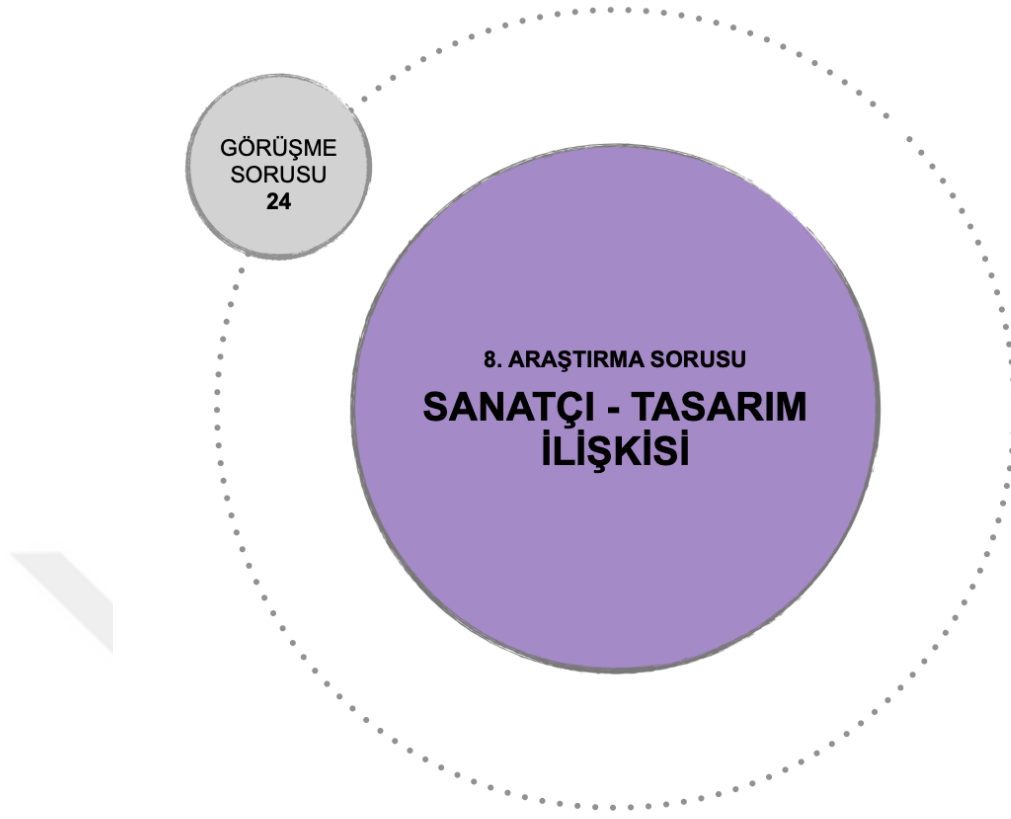
Özetle; sanatçı açısından eser üretim ve sergileme süreçlerinde izleyicinin rolü ve önemi ele alan yedinci araştırma sorusunun sonuçlarından, sanatçıların izleyici odaklı eser yaratımına yönelik görüşleri çeşitlilik gösterdiği ortaya çıkmıştır. Bazı sanatçılar, eserlerini izleyici odaklı yapmayı tercih etmekte ve izleyicinin deneyimini önemsemektedirler. Onlar, eserlerini sergileme yöntemlerini izleyicinin tepkileri ve deneyimleri üzerine şekillendirmekte, izleyicinin eserle etkileşime geçmesini ve eseri anlamasını sağlaması için çaba göstermektedirler. Diğer bir grup sanatçı ise kendilerini daha çok üretici olarak görmek ve eserlerini genellikle izleyici odaklı yapmamaktadırlar. Onlar, eserlerini kendi içsel motivasyonlarına ve yaratıcılıklarına dayanarak üretmektedir. İzleyicinin tepkileri veya deneyimi, eserlerinin oluşturulmasında belirleyici bir faktör değildir. Bu sanatçılar, eserlerini sergileme yöntemlerini kendi sanat

anlayışlarına ve estetik tercihlerine göre belirlerler. Bir grup sanatçı ise izleyiciyi kısmen odağına almakta ve eserlerini üretirken izleyicinin etkileşimini ve deneyimini düşünmektedir, ancak tamamen izleyici odaklı olmadıklarını ifade etmektedirler. Onlar, eserlerini üretirken izleyicinin rolünü gözetirken aynı zamanda kendi yaratıcı vizyonlarına ve estetik tercihlerine bağlı kalmaktadırlar. Sonuç olarak, sanatçıların izleyici odaklı eser yaratımına yönelik tutumları kişisel tercihlere ve sanat anlayışlarına dayanır. Bazıları izleyiciyi eserlerinin merkezine alırken, diğerleri kendi yaratıcı süreçlerine odaklanır ve izleyiciyi daha az önemserler.

Sanatçıların izleyici algısını arttırmada yer-mekan etkeni, sanat eserlerinin sergilendiği fiziksel ortamın ve yer-mekanın özelliklerinin önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, sanatçılar sergileme yer-mekanının mimari yapısını, ışıklandırmasını, akustikini ve genel atmosferini göz önünde bulundurarak eserlerini yerleştirmektedir. Ayrıca, bazı sanatçılar eseri ve yer-mekanı birbirinden ayrı düşünmezler; onlar için ikisi bir bütündür. Eserle yer-mekan arasında bir etkileşim vardır. Yer-mekanın fiziksel özellikleri, eserin algılanmasını ve deneyimlenmesini derinleştirebilir. Sonuç olarak, sanatçılar izleyici algısını arttırmak için eserlerini sergiledikleri yer-mekanın fiziksel özelliklerinden yararlanmakta ve eser ile mekan arasında bir ilişki kurmaktadır. Bu sayede izleyiciye daha mekanın da sanat eserinin bir parçası haline gelen, zengin, etkileyici ve derin bir deneyim sunmaktadır.

7.8. “Yerleştirme Eser Üretim Sürecinde Tasarımın Yeri”ne İlişkin Elde Edilen Bulgular

Sanatçıların yerleştirme eser üretim sürecinde tasarımının var olmasına veya tasarıma dair süreçlerin kullanılmasına ilişkin elde edilen bulgular tek bir soru üzerinden ilişkilendirilmiştir. Bu bulgunun ortaya konmasına ilişkin yirmi dördüncü görüşme sorusu “bütün yerleştirme sürecinde tasarım yaptığınızı düşündüğünüz anlar veya aşamalar oluyor mu? Size göre eser üretim sürecinizin içerisinde ne derece sanat ne derece tasarım barındırıyor?” sanatçılara iletilmiştir. Bulguların elde edilmesine ilişkin araştırma sorusu ve görüşme sorusu Şekil 7.10’da gösterilmiştir.



- **SANATÇI-TASARIM İLİŞKİSİ**
8. Araştırma Sorusu: "Sanatçı, yerleştirme eser üretim süreçlerinde tasarım yöntemlerinden faydalanmakta mıdır?" ile en çok ilişkili olan görüşme soruları:
24. Bütün yerleştirme sürecinde tasarım yaptığınızı düşündüğünüz durumlar veya aşamalar oluyor mu? Size göre eser üretim süreciniz, içerisinde tasarım barındırıyor mu?

Şekil 7.10. Sanatçı – tasarım ilişkisi ile ilintili sorular

Sanatçıların yanıtları üzerinden elde edilen bulgulardan, çoğunlukla kendi sanat üretimlerinde tasarımın etkisinin varlığına işaret etmektedir. Sanatçıların kendi pratiklerinde tasarımın yerine yönelik görüşleri şu şekildedir;

Kerem Ozan Bayraktar: Tasarım olmadan sanat yapamayız. Tasarım olmadan herhangi bir şey yapabilir miyiz onu da bilmiyorum.

Alper Aydın: Şöyle önceden olsa belki buna biraz daha böyle sert yanıt verirdim ama şu an mesela şey düşünmeye başladım. Son özellikle üç, dört yıldır. (...) Ama zihninde hayal ettiği şeyi işte bir kağıda aktarıp gerçek kılabilen bir insan, aslında bir hayatı da sıfırdan inşa edebilecek bir kapasiteye potansiyele sahip bir varlıktır bence. Dolayısıyla eğer ortada bugün bir sanat eseri olacaksa bu sanat eseri yalnızca duvara asılmak işte ya da ne bileyim işte bir

meydana koyulup çevresinde hareket edilmek için değil de, gerçek anlamda işte nasıl işte bir arının Dünya'ya etkisi varsa, bir kelebeğin, bir ağacın, bir bitkinin... O sanat eserinin de dünyaya işlevsel olarak bir etkisi olması gerektiğini düşünüyorum. Ya da bir umut aşılmalı insanla. Yani böyle bir artık işlevi, bilimsel hatta bir yönü bile olabilir bence sanatın. Nitekim son zamanlardaki çalışmalarımı da biraz bu bilinçle de üretmeye başladım. Bunun üzerine düşünüyorum diyebilirim.

Merve Ünsal: Tecrübe tasarımı diye bir şey çıktı ya. Bu hani birazcık influencerlar falan kullanıyor. O yüzden birazcık kirli ama bence şey var. Yani bir tecrübe tasarladığımı düşünüyorum. Yani hani bir şeyleri duyuyorum çünkü kulağımda şey duyuyorum, ışıktandırmayı görüyorum hani? Çünkü şeyi de böyle sergiyi kurarken de takıldığım şeyler genelde hani çok detay şeyler oluyor (...) Hani tecrübe, hani buradaki estetik, hani benim hayatımda ya da sizin hayatınızda ortak olabilecek hani anlarla bir belki birazcık birlikte düşünmeye çalışıyorum. Onun için tasarım o anlamda var. Nesne anlamında kesinlikle yok. Bu benim başıma çok da bela oldu. Ben birazcık görüp gördüğüm üzerinden hani şey yapıp feyz alıp hani bir şeyleri kurabiliyorum. Ama becerilerle ve sanırım önceliklerle ilgili hani ben çok sağ olsun hani çok harika tasarım yapan arkadaşlarım da yardım ettiği için de belki bana, hani ben biraz daha şey olarak hani ilham noktalarımı anlatıyorum genelde tasarlarken.

Sanatçıların büyük çoğunluğu, eserin üretim sürecinde tasarım yaptıklarını, tasarım metotlarından faydalandıklarını veya bu metotları uygulayabilecek tasarım profesyonellerinden destek aldıklarını ifade etmiştir;

Didem Erbaş: Bence kesinlikle yapıyorum ama mesela şöyle düşünün, ben kafamda onu tasarlıyorum. Sonra çiziyorum ama bunu mesela programlanması var. Mesela bunun ne kadar becerebilirim? Bir fikrim olmadığında bir bilene danışıyorum. Yani atıyorum ben bunu işte çizdim ama bunun bir şeye ihtiyacı var. Autocad programında çizilmeye ihtiyacı var. Sonra mimar bir arkadaşına mesela soruyorum bunu yapabilir mi diye ya da kendim öğreniyorum genelde bu arada süreçleri ama hiç yapamayız şeyleri mutlaka yardım alıyorum ya da mesela video işinde. Şimdi ben kendim editlerim ama profesyonel gözükmüyor benim gözümde. O yüzden profesyonel bir editöre danışmayı tercih ediyorum. Hem ses konusunda işte onu videoyla eşleştirmesi bağlamında çok daha iyi bir sonuç çıkıyor ortaya. Hem de bana daha profesyonel bir şey çıkıyor gibi hissettiriyor. Çünkü ben o alanda uzman değilim gibi hissediyorum kendimi. Böyle bir şeyden bahsedebilirim. Aslında tasarlaniyorsunuz kafanızda ama bazen şey yetmiyor ona elinizdeki olanaklar. Dolayısıyla o zaman bir bilenle çalışmanız daha doğru oluyor.

Seçkin Pirim: Tabii tasarım aşaması var. Bir heykel üretim aşaması aslında birazcık da tasarım aşaması gibi düşünebilirsin. Tabii ki sanatsal tarafın çok daha fazla ağırlıkta olmasını tercih ediyorum ama tabii ki heykel dediğimiz şey, üç boyutlu bir şeyden bahsediyoruz ve bu heykel büyüdüğü zaman aslında işin içine bir sürü şey de giriyor. Mimari açıdan da bir sürü şey giriyor. Statik giriyor, denge giriyor işte onun ankrajı giriyor, osu giriyor, bu su giriyor. Mekana nasıl monte edileceği giriyor. Bunları da aslında işin birazcık tasarımsal süreçleri orada. Evet birazcık tasarım mantığıyla çalışıyorsun.

Ecem Dilan Köse: Ooo bu soruyu düşündüm daha önce çok. Sanat, net bir şekilde. Benimki net bir sanat eseri. Ama basic design kurallarına uyan bir sanat. Estetik kaygıları olan bir sanat. Evet böyle düşünüyorum. Gerçi mesela bunu düşünmeye başladığımdan beri birazcık kırılmalar da oldu. O yüzden önümüzdeki senelerde bazı değişimleri görebiliriz. Ama mekanla ilgili bir problem çözme durumu da var ama problem çözme var diye buna tasarım diyemem. Çünkü direkt bir soruna cevap vermiyor. O kendi sanatını anlatma problemi. O yüzden tasarımsal çözüm metotları eserin içinde. Eserin gerçekleşmesi ile alakalı. (...) Evet, son ürünün bir tasarım olması durumu yok. Son ürün kesinlikle bir tasarım değil. Olmalı mı? Yok değil, tasarım değil. Ama tasarım metotları işin gerçekleşmesi için orada duruyor, evet.

Sanatçılardan gerek sonuç ürünün gerekse eser üretim sürecinin tasarıma dair bir şey barındırmadığını ifade edenler de bulunmaktadır. Bu sanatçılar ise görüşlerini şu şekilde ifade etmişlerdir;

Berna Dolmacı: Buna cevap olarak evet demek isterdim dürüst olmak gerekirse ama hayır cevabı. Neden? Çünkü benim için tasarım denen şey işlevsel bir şey, kullanılabilir bir şey. İçinde rahatlıkla hareket edebileceğin gerekirse de yaşayabileceğin bir yer. Ama benim çalışmalarım çok hassas.

Yaşam Şaşmazer: Yani tasarım olabilecek çok fazla bir eserim olduğunu düşünmüyorum çünkü hani sanat ve tasarım arasındaki ayrım da çok bulanık ve gitgide de bulanıklaşıyor. Ama tasarımda mesela bir işlevsellikten bahsedebiliriz zannedersem yani. Oturulmayan sandalye, çok iyi bir tasarım olarak görülmez. Ha tabii kavramsal olarak bunu da tercih edebilirsiniz ayrı ama o dediğim gibi o bulanık yer birazdan net bir sınır çizmek istersek tasarım belki, evet işlevselliği ben de hiç öyle bir şey yok. Yani alıp kullanılabilecek şeyler değiller. Ama tasarlama anlamında bir şey tabii ki sanatçının ve tasarımcının ortak şeyi ama çıktığı olarak tasarıma kayan zannedersem bir işim yok. Evet. Evet düşünüyorum. Başka bir ayrım söyleyebilir miyim? Hayır, yani bu objelerin işlevsel bir şeyi yok. Kullanım, ikinci bir kullanım şeyi de yok. Yani benim bir heykelimi diyeyim, siz saksı olarak da kullanamazsınız ama o şeye de çok açık değiller galiba. O yüzden pek tasarıma yönelik yakın değil sanırım işlerim öyle değil.

Sanatçıların görüşlerine göre, tasarım sanat üretim sürecinde önemli bir role sahiptir. Tasarım, sanatçıların kavramsal fikirleri somut bir forma dönüştürmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu süreçte, sanatçılar hayal ettikleri kavramları somutlaştırarak, eserin estetik ve duygusal etkilerini belirlerler. Tasarım, fikirlerin gerçeğe dönüşmesinde kritik bir adımdır ve sanatçılar eserlerinin algılanabilirliğini artırmak, yer-mekan ve izleyicilerle etkileşimini güçlendirmek için tasarımı belirli aşamalarda kullanmaktadır. Çoğu sanatçı, eserlerinin üretim sürecinde tasarım metotlarından faydalandıklarını ve bu metotları kullanarak eserlerini geliştirdiklerini belirtmektedir. Tasarım, eserin malzeme seçiminden, sergilenmesine kadar olan sürecin her aşamasında dahil olabilmektedir. Bazı sanatçılar, eserlerinin tasarımını profesyonel tasarımcılardan veya uzmanlardan destek alarak gerçekleştirirken, bazıları ise kendi tasarım katkıları ile eserlerini şekillendirirler. Ancak bazı sanatçılar, eserlerinin tasarımını belirli bir işlevsel amaca hizmet etmediğini ve tasarımın eserlerinde belirgin bir rol oynamadığını ifade etmektedirler. Bu sanatçılar, eserlerini daha çok sanatsal ifade aracı olarak görürler ve tasarımdan ziyade estetik kaygılarla ilişkilendirmektedirler.

8. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

8.1. Sonuç

Bu tez çalışmasında yerleştirme ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatı sanatçılar özelinde detaylandırılmış ve teorik bilgiyi destekleyecek, genel geçer bir tanım ortaya konması hedeflenmiştir. Sanat alanlarında çoğunlukla edilgen bir görev üstlenen boşluk ve yer-mekan kavramları, yerleştirme sanatçılarının güncel görüşleri doğrultusunda tekrar ele alınmış ve bu kavramların yerleştirme sanatı alanında eser ile kurduğu yeni etkileşim, değer ve görevinin detaylıca irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu sayede yerleştirme sanatçısının yer-mekan tanımının tespit edilmesi, bu tezin en önemli amaçlarından biri haline gelmiştir. Bir “sergileme türü” olarak ortaya çıkmış olan yerleştirme ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatının, zaman içerisinde kendine kattıkları ve 21. yüzyılda geldiği noktanın değerlendirilmesi ile gösterdiği gelişim ve dönüşümün ortaya konması hedeflenmektedir. Tezin bütünü, bu tanımları, amaçları ve hedefleri ortaya çıkarmaya yönelik hazırlanmış araştırma soruları çerçevesinde şekillenmiş ve gelişmiştir. Başlangıçta soyut olan araştırma konusunun, araştırmaya uygun yöntemin uygulanması yardımıyla, somut ifadelerle ortaya konabilmesini destekler nitelikte olmasına dikkat edilmiştir. Amaçlı örneklemden sağlanan nitel veriler ile elde edilen bulgular neticesinde çalışma son halini almıştır. Bu sayede sanatçıların yerleştirme ve yer-mekana özgü yerleştirme; yer-mekan ile kurdukları ilişki ve eserin yer-mekan etkileşimi detaylıca değerlendirilmiştir.

Sanatçıların demografik bilgileri incelendiğinde, bu sanat alanıyla ilgilenen her sanatçının farklı bir tasarım veya sanat branşında eser üretiminin olduğu bulgusu dikkat çekmiştir. Bu duruma ek olarak sanatçıların çoğunun multidisipliner ve disiplinlerarası eserler ürettikleri bilgisine de ulaşılmıştır. Multidisipliner ve disiplinlerarası eser üretimi bulunmayan sanatçıların verdikleri yanıtlarda ise, multidisipliner çalışmaya olumsuz bir yaklaşım tespit edilmemiştir. Bu bulgular, çalışmanın teorik çerçevede bahsedilen, yerleştirme sanatı aracılığıyla yeni ve farklı olanın arayışı içine olan sanatçıların disiplinlerarası bir sanat üretimi ortaya koyduğu yönünde etkilerinin olduğu bilgisini destekler niteliktedir. Bu doğrultuda, teorik çerçevede yerleştirme ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatının niteliksel özellikleri arasında gösterilmiş olan, “bütünsel sanat” anlayışına dayandığı, sanat ve tasarım alanları arasındaki sınırları kaldırdığını söylemek mümkündür.

Birinci araştırma sorusu “*sanatçıların yerleştirme sanatı kavramına kişisel bakış açısı nedir?*” sorusuna yönelik sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgular neticesinde, sanatçıların yerleştirme veya yer-mekana özgü yerleştirme eser üretimine yönelmelerinin birincil nedeninin, eserlerinin yer-mekan ile ilişkilenmesini arzu ettikleri olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu ilişkilenmenin, sanatçı açısından yeni üretim problemlerinin ortaya çıkışı ile daha zorlayıcı olduğuna fakat yer-mekan ile kurulan ilişkide eserin daha güçlü bir ifade yöntemi kazanıyor oluşuna vurgu yapılmaktadır. Bu bilgiye ek olarak, bu yönelimin sanatçının geçmişten beri gelen kendini ifade yöntemi olarak da kullanmakta olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu isteğin, sezgisel bir yönü olduğunu da ortaya çıkarmaktadır. Bütün bu gerekçelere ek olarak ise, sanatçıların daha geniş malzeme yelpazesi ile çalışmak istemesinin ve geleneksel mecraların dışına da çıkmak istemelerinin, sanatçıların yerleştirme eser üretimine eğilim göstermelerindeki bir diğer sebep olarak görülebilmektedir. Sanatçılar yerleştirme ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatını kişisel olarak tanımlarken, yer-mekanı sabit bir değer kabul etmektedirler. Eser ve yer-mekan, sanatçılar için birlikte çalışan iki unsur olarak görülmektedir ve yer-mekana ait bütün özellikler eserin bir parçası haline dönüşmektedir. Bu ifadelerden hareketle, yer-mekanın da bir sanat eseri olarak davranmaya başladığı düşünmek mümkün olmaktadır. Bulgulardan hareketle, yer-mekanın sanat eseri gibi davranmadığı durumlarda ise, izleyici ve eser arasındaki ilişkiyi güçlendirme konusunda önemli bir faktör olduğu sonucunu da ortaya çıkarmaktadır. Sanatçıların çoğu yer-mekana özgü yerleştirme eserleri, yerleştirme eserlerden ayrı değerlendirmektedir. Bu ayırım; yer-mekana özgü eserin, yer-mekanın fiziksel, sosyal ve algısal özelliklerine bağlı kalarak üretildiği yönünde olmakla beraber, yer-mekandan ayrıldığı noktada var olamayacağı ve hem fiziksel hem bağlamsal anlamda kayıp yaşayacağı yönünde ifadeler ortaya çıkmaktadır. Bu görüşler neticesinde yer-mekana özgü eserler, temelini aldığı yer-mekandan koparılamaz, koparıldığı vakit başka yer-mekanda yaşayamaz niteliğindedir. Bu ifade, teorik çerçevedeki bilgiyi destekler niteliği taşımaktadır. Sonuç olarak, sanatçılara göre yerleştirme sanatı; eserin sabit bir değeri olarak yer-mekandan ayrı düşünülemeyen ve sanatçının yer-mekana katkısı ile birlikte çalışarak bütüncül bir değer ortaya koyan, hem malzeme hem de yöntem açısından geleneksel yöntemlerin dışında kalan plastik bir sezgisel ifade yönetimidir. Yerleştirme eserin, yer-mekana özgü yerleştirme eser olarak ifade edildiği durumda ise, eserin yer-mekanın fiziksel, sosyal ve algısal özelliklerinin düşünülerek, bu verilere bağlı kalınarak üretildiği ve o yer-

mekandan ayrıldığı vakit eserin ifadesinin zedelendiği, taşınmaz ve yeniden kurgulanamaz oluşunu ifade etmektedir.

İkinci araştırma sorusu “*sanatçıların boşluk ve yer-mekan kavramlarına bakış açıları nedir?*” sorusuna yönelik sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgular neticesinde, boşluk ve yer-mekana dair yakın görüşler olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Sanatçıların ilettikleri görüşler doğrultusunda, boşluk ve yer-mekan kavramlarının birbirini örgütleyen ve yakından ilişkilendirilen kavramlar olduğu sonucuna varılmıştır. Yerleştirme sanatı özelinde net bir yere sahip olmayan boşluk, barındırdığı boş-dolu dengesi ile yer-mekanın algısal oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Bu dengenin yarattığı yer-mekan ise, izleyici faktörünün etkileşimi ile sanatçının eseri ile izleyiciyle kurduğu iletişime işaret etmektedir. Bu bulgu, teorik çerçevede bahsedilen “boşluk, izleyicide anlam yaratmaya çalışan ve izleyiciye hizmet eden bir tür *yardımcı elemandır*” kısmını da destekler niteliktedir. Bulgular arasında boşluk kavramının fiziksel olarak var olmadığı düşüncesine sahip sanatçıların da olduğu ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar boşluğun, uzamı ifade etmenin yanlış bir yöntemi olduğunu belirtmişlerdir. Sonuç olarak boşluk ile ilgili sanatçıların çeşitli görüşleri olduğu ortaya çıkmış ve boşluk kavramının öznel bir görüş olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca sanatçıların boşluk ve yer-mekana dair görüşlerinin büyük kısmının, teorik bilgiyi destekler paralellikte olduğu görülmektedir.

Üçüncü araştırma sorusu “*sanatçılar, ürettikleri yerleştirme sanat eserleri ile yer-mekan ilişkisini nasıl kurgulamaktadırlar?*” sorusuna yönelik sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgulardan, yer-mekanın eser üretim sürecinin en başında dahil olduğu ve eser üretim sürecinin yer-mekan üzerine kurgulandığını ortaya çıkarmıştır. Diğer bir görüş ise, sanatçıların akıllarında olan fikri uygulayabilecekleri ve aktarabilecekleri uygun bir yer-mekan arayışına girdiklerini ve üretim sürecinin en başında olmasa da, fikir aşamasından sonra dahil olduğunu belirtmektedir. Her iki durumda da eserin sergilenme süreci, yer-mekan sabitine bağlı kalmaktadır ve eserin sonuç kurgusunu yer-mekan belirlemektedir. Bu bulgu, yerleştirme ve yer-mekana özgü yerleştirme eserin tanımını ve sanatçıların eser yerleştirme eser üretim nedenini de destekler niteliktedir. Sanatçıların yer-mekanla ilişkili eser üretme arzusu veya izleyici ve eser arasında daha yoğun bir etkileşim sağlama isteğinin, bu amaca ulaşma yolunda yer-mekanın ve yer-mekanın unsurlarının eser üretim süreçlerinin başlarında dahil edilmesi gerekliliği sonucunu ortaya çıkarmıştır. Sanatçıların yer-mekan tercihinine dair

elde edilen bulgularda ise, sanatçıların yer-mekanı seçme imkanının olmadığı sonucunu ortaya çıkarmıştır. Yer-mekan tercihlerinin çoğunlukla galeriler, küratörler veya kültür yöneticilerin katkıları ve yönlendirmeleri ile sanatçılara iletildiği sonucu ortaya çıkmıştır. Bu durumda sanatçıların, bu kişiler tarafından gelen teklifler doğrultusunda yer-mekan bilgisine sahip olduğu ve eserini bu bilgiler üzerine kurguladıkları anlaşılmıştır. Eserin bağlamının/temasının aktarımında yer-mekanın hangi algısal özelliklerinden faydalandığı sorusuna verilen yanıtlardan, yer-mekanın fiziksel, sosyal veya algısal özellikleri ile eserin bağlamının ayrı düşünülmediği sonucu çıkartılmıştır. Sanatçıların ifadeleri üzerinden, eserin bağlamının, yer-mekanın özellikleri ile güçlendiği sonucu ortaya çıkmıştır. Sanatçıların bazıları ise bunun yer-mekan ve fikrin izin vermesi ile mümkün olabildiğini ve bütüncül bir ilişki yaratılabilmesi için eserin yer-mekana özgü olması gerektiğini belirtmiştir. Sanatçılar kimi durumda yer-mekan ve eser bağlamının öncelik konusunda yarışabildiğini belirtmiştir. Her iki durumda yer-mekan ve eserin bağlamının birbirini destekler bir biçimde üretim sürecinde var olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durum, yerleştirme sanatının genel geçer bir tanımı olarak teorik çerçevede bilgisi verilen “yerleştirme sanatı, yer-mekanın fiziksel özelliklerinden faydalanır” görüşünü yetersiz kılmaktadır. Sanatçı eseri vasıtası ile izleyiciyle kurmak istediği etkileşim doğrultusunda, yer-mekanın fiziksel özelliklerinin ötesinde bir yer-mekan bilgisi kullanmaktadır. Bu araştırma sorusundan edinilen son bulgu ise, sanatçıların yarısının eserlerini ikinci defa sergilemediği yönündedir. İkinci defa eserleri farklı yer-mekanlarda sergilenmiş sanatçılar ise, eserin yeni yer-mekanın fiziksel özelliklerine göre yeniden uyarlandığını belirtmiş ve ek olarak anlam ve bağlamının da değiştiğini ifade etmişlerdir. Bu bulgu da, yerleştirme eserlerin yer-mekanın fiziksel özelliklerine göre üretildiğini desteklerken, ayrıca eserin anlam ve bağlamında oluşan yeni anlatı veya deformasyonun, eserlerin sadece fiziksel özelliklerine bağlı kalarak değil, yer-mekanın farklı özelliklerinden beslenerek üretildiğini de destekleyen bir bulgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dördüncü araştırma sorusu “*sanatçıların ürettikleri yerleştirme sanat eserleri ile yer-mekanın fiziksel özellikleri nasıl bir ilişki içindedir?*” sorusuna yönelik sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgulardan, sanatçıların yer-mekanın fiziksel özelliklerini (boyut, şekil, renk, ışık, malzeme vb.) mutlaka bütüncül bir şekilde inceledikleri, bu verileri değerlendirdikleri ve sanat üretiminin önemli bir kısmını bu donelerden kalkınarak ortaya koyduklarını ifade etmektedir. Bu ifade teorik kısımda da

bilgisi iletilmiş bir ifadedir. Fakat teorik kısımda çalışılmamış bir konu olarak, sanatçıların bu özelliklere müdahale etmeyi tercih etmedikleri ve yer-mekanın fiziksel özelliklerini birer done olarak alıp, bu özelliklere uyumlanarak sanat üretimlerini gerçekleştirdikleri sonucu çıkmıştır. Bu uyumlanmanın temel nedeninin, yapıya kalıcı şekilde müdahale etmekten çekinmeleri ve yer-mekan neresi olursa olsun, orada geçici olduklarının farkında olmalarıdır. Genel kanı; ufak müdahaleler ile yer-mekana az miktarda katmanlar bırakması haricinde, yer-mekanın fiziksel özelliklerin eserle uyum veya tezatlık yaratarak katkı sağladığı ve geliştirdiği ayrıca eserin de mevcut yer-mekana katkı sağladığı yönündedir.

Beşinci araştırma sorusu “*sanatçıların ürettikleri yerleştirme sanat eserleri ile yer-mekanın sosyal özellikleri nasıl bir ilişki içindedir?*” sorusuna yönelik sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgulardan, sanatçıların yer-mekana dair nesnel veya öznel araştırma yaptıkları ve bu araştırmadan elde ettikleri veriyi eserin üretim sürecinde veri olarak kullandıkları sonucuna varılmıştır. Bu durum, eserin sergileneceği yer-mekanın özelliklerini çok yönlü bir şekilde anlamalarına yardımcı olmaktadır. Sanatçılar yer-mekanın tarihinin, sembolik öneminin, hikayesinin, karakterinin, sosyal kimliğinin ve geçmiş izlerini esere yansıtmakta, yer-mekanın sosyal kimliğini gözetmektedir. Bu araştırma ve gözlem, eserlerini bu bağlamda kurgulamalarına da yardımcı olmaktadır. Sanatçılar bu araştırma ve gözlemi elde edebilmek için farklı yöntemler uygulamaktadır. Az sayıda sanatçı bu araştırmayı kişisel bir merak aşamasında neticelendirmekte ve bu araştırma verilerini doğrudan eserleri ile ilişkilendirmek yerine evrensel veya kişisel bir anlam yaratmakta kullanmaktadır. Sanatçıların büyük bir çoğunluğu ise bu araştırma ve gözlemlerini eser üretim sürecine dahil etmekte ve izleyici, bağlam ve yer-mekan ilişkisini kuvvetlendirerek eserin etkisini artırarak izleyiciyle bütüncül ve zengin bir etkileşim kurmaktadır.

Altıncı araştırma sorusu “*eser üretim ve sergileme süreçlerinde sanatçının deneyime bakış açısı ve eserin yer-mekan deneyimine katkısı nedir?*” sorusuna yönelik sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgulardan, sanatçıların eserin üretim sürecine dair deneyimin değerlendirilmesi ile sergileme sürecine dair deneyimin değerlendirilmesi açısından farklı görüşler ortaya konmuştur. Sanatçıların eser üretim sürecine ait deneyimi planlama eylemini sadece bedensel etkenlerle sınırlı tuttıkları gözlemlenmiştir. Bu deneyim izleyicilerin hareketlerini, yer-mekanda nasıl gezineceklerini, hangi yönlerde yöneleceklerini, bakış açılarını ve çağrışımları gibi

etkileşim türlerini göz önünde bulunduran fiziki, bedensel deneyim olabildiği gibi, doğa üzerinden gözlenen bir deneyim türü de olabilmektedir. Bu sanatçıların aynı zamanda izleyicinin eseri deneyimine de yönlendirdiği ve müdahale ettiği bulgusunu ortaya çıkarmıştır. Bu müdahaleyi yer-mekan ile sağlayan sanatçılar, yer-mekanın farklı bakış açılarını ortaya çıkardığını veya normalde görünmeyecek şeyleri görünür kıldığını ifade etmektedir. Sanatçılardan deneyimi planlamayı tercih etmeyenler de olmuştur. Onların deneyimi planlamama nedeni, eserlerinde büyük bir hakimiyet kurmak istememeleri, herkesin aynı şeyi anlayabilmesinin ve kolektif bir deneyimi inşa etmenin mümkün olamayacağı düşüncesine dayanmaktadır. Bu nedenle bir kısım sanatçı, eserleri tamamen kontrol etmek yerine belirsiz noktalar bırakarak, izleyicinin o noktaları doldurmasını sağlamayı tercih etmektedir. Bu sayede esere olan ilginin bu şekilde artacağı, belirsiz ve anlık etkileşimler ile deneyimin açık uçlu ve daha etkin olması düşüncesini benimsenmiştir. Her iki deneyim planlamasına yönelik anlayışta da, eser sergilendikten sonra sanatçıların hepsi izleyici vasıtası ile gerçekleşen deneyimin gözlemine yapmaktadır. İzleyicilerin çeşitliliğinin, deneyimi de çeşitlendirdiği ve her deneyimin esere katkı sağladığını ifade edilmiştir. Çoğu zaman deneyim planlansa bile, eserin izleyici ile bulunduğu noktada ortaya çıkan deneyimler, sanatçıların da hesaba katmadığı yönleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, sanatçılar izleyici çeşitliliğini ve bu çeşitliliğin getirdiği farklı deneyim biçimlerini önemsemektedir.

Yedinci araştırma sorusu *“sanatçı açısından eser üretim ve sergileme süreçlerinde izleyicinin rolü ve önemi nedir?”* sorusuna yönelik sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgulardan, cevaplardan eşit bir dağılım sağlanması nedeniyle net bir sonuç elde edilememiştir. Bu konuda görüş belirten ilk grup; eserin izleyici ile olan ilişkisini önemseyen, eser üretirken izleyici gözünden de bakma gerekliliği hisseden ve bu sayede eser ile olan iletişimin daha güçlü olacağını düşünen sanatçılardan oluşmaktadır. Bir diğer düşünceye sahip sanatçılar, izleyiciyi odağa almadığını ve eser odaklı çalıştığını belirtmiştir. Sanatçılara ait diğer bir düşünce ise, izleyicinin önemsendiği fakat tam anlamıyla odak haline getirilmediği ifade etmektedir. Bu noktada izleyici etkileşimi, eserin bütüncül deneyiminde pay sahibidir fakat bütün deneyim izleyicinin bu etkileşimi üzerine kurulmamaktadır. Sonuç olarak, sanatçının izleyiciyi odağa alıp almama tercihleri, esere veya sanatçıların kişisel yaklaşımlarına ve sanat anlayışlarına dayalıdır ve değişiklik göstermektedir. İzleyici algısını önemseyen sanatçılar bu algıyı yüksek tutabilmek için yer-mekanın fiziksel ortamından ve yer-

mekanın özelliklerinden büyük oranda faydalanmaktadır. Sanatçılar eserin yer-mekan ile işbirliği içinde çalışmasını gerekliliğini vurgulamıştır. Bu sayede yer-mekan ve eser birbirlerini tamamlamakta ve sergilenen çalışmalar güçlenmektedir. Bunun yanında yer-mekan ve sanatçının yer-mekana katkı olarak sağladığı eserin ayrı düşünülmemesi gerektiği de ifade edilmiştir. Her iki durumda da sanatçı için izleyici algısını arttırmak, yer-mekan ve eser ilişkisini bütüncül bir şekilde ele ve çalışmasını sağlamakla mümkündür.

Sekizinci araştırma sorusu “sanatçı, yerleştirme eser üretim süreçlerinde tasarım yöntemlerinden faydalanmakta mıdır?” sorusuna yönelik sanatçılara iletilen görüşme sorularından elde edilen bulgulardan, sanatçıların çeşitli görüşleri olduğu fakat genel bir kanı ile tasarımın eser üretim sürecinde etkisinin var olduğu tespit edilmiştir. Sanatçılar eserlerinin sadece görsel ürünler olmakla kalmayıp, kavramsal fikirlerin, somut bir formda izleyici ile farklı boyutlarda iletişime geçiyor oluşunu tasarım kavramı ile ilişkilendirmektedir. Yerleştirme eserlerin malzeme yelpazesinin genişliği ve multi-disipliner olarak uygulanıyor oluşu da bu sanatı “sanatçının salt bir kendini ifade yöntemi” olarak ele alınamayacak kadar karmaşık bir hale getirmektedir. Sanatçıların ifadelerinden, yerleştirme sanatının yer-mekan ile kurduğu yoğun ilişkisinin, hem üretim hem de sergileme aşamalarında teknik detay ve problemleri ortaya çıkarttığını ve çözümün uzman desteği veya bireysel uygulanan tasarım yöntemleri ile mümkün olduğunu ortaya çıkmıştır. Küçük bir grup sanatçı ise, tasarımı işlev ile ilişkilendirerek, eserlerinin işlevsel bir görevi olmadığına vurgu yapmış ve salt bir sanatsal ifade aracı olarak nitelendirmiştir. Bu ifadelerde yola çıkarak, sonuç ürünün bir tasarım ürünü olmadığı fakat üretim ve sergileme sürecinde tasarım yöntemlerinin kullanımının göz ardı edilemediği, yoğun estetik kaygıları olan bir sanat ürünü olarak ifade edilmektedir.

8.2. Tartışma

Özetle, yerleştirme ve yer-mekana özgü yerleştirme sanatı, bütünsel bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmakta ve sanatçıların farklı pratiklerden sundukları katkı ve üretim, farklı yaratıcı süreç ve perspektiflerden beslendiği gözlemlenmiştir. Sanatçıların bu sanat pratiğine yönelirken çeşitli motivasyonlara sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Bu motivasyon, sezgisel kaynaklara dayanmakta aynı zamanda yeni üretim problemleri ve mekansal zorluklarla başa çıkma fırsatı sunan bir araç olarak ele alınmıştır. Ayrıca, sanatçılar yer-mekanı sabit bir değer olarak kabul etmekte ve yer-mekan ve mekânın

özellikleri eserin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Bu yaklaşım, yer-mekanın sadece bir fon veya sahne değil, tam anlamıyla bir sanat eseri olarak kabul edilmesini sağlamaktadır. Sanatçılar, yer-mekana özgü yerleştirme eserlerin yer-mekandan ayrı düşünülmediğini ve bu eserlerin başka bir yer-mekanda yaşayamayacağını ifade etmektedir. Bu durum, yerleştirme sanatının özgünlüğünü ve yer-mekanla olan bağını vurgulamaktadır. Yer-mekana özgü yerleştirme eserlerin, fiziksel, sosyal ve algısal özelliklerine bağlı olarak üretildiği ve bu özelliklere değinilmeden başka bir yer-mekanda yeniden kurgulanamayacağı anlaşılmaktadır. Sanatçıların yerleştirme eserlerini ikinci kez sergileme eğiliminde olmadığı ve sergileme durumu oluştuğunda dahi eserin fiziksel özelliklerinin yer-mekana uyarlandığı ve bağlamının, anlamının değiştiği görülmektedir. Bu da, yer-mekanın sadece fiziksel özelliklerinden değil, aynı zamanda yer-mekanın kültürel, tarihsel ve sosyal bağlamlarından da etkilendiğini göstermektedir. Dolayısıyla, yerleştirme eserlerin sadece fiziksel özelliklerine bağlı kalmadan, farklı yer-mekanların ve bağlamların etkisi altında şekillendiği ve anlamlandırıldığı görülmektedir. Bu nedenlerden kaynaklı olarak, sanatçılar yer-mekanı üretim süreçlerinin en başında eser üretim süreçlerine dahil etmekte veya fikirleri ile uyumlu çalışacak yer-mekan arayışını üretim süreçlerine dahil etmektedir. Eserin sonuca ulaşabilmesi için yer-mekan sabit ve belirleyici bir unsurdur. Fakat sanatçıların yer-mekan tercihlerinin genellikle dış etkenlerle belirlendiği ve galeriler, küratörler veya kültür yöneticileri tarafından iletilen teklifler doğrultusunda şekillendiği anlaşılmıştır. Sanatçılar, eserlerini bu belirlenen yer-mekanlar üzerine kurgulayarak, eserlerinin bağlamını ve temasını bu yer-mekanlara uygun şekilde üretmektedir. Bu yer-mekanın fiziksel, sosyal ve algısal özelliklerinin eserin bağlamını da güçlendirdiği ve eserlerin bu özelliklerle birlikte düşünüldüğü ortaya çıkmıştır. Ancak bazı durumlarda, yer-mekan ve eserin bağlamı arasında öncelik konusunda bir yarış olabileceği ifade edilmiştir. Sanatçıların yer-mekanın fiziksel özelliklerini (boyut, şekil, renk, ışık, malzeme vb.) dikkatlice inceledikleri ve bu özellikleri sanat üretim sürecinde değerlendirdikleri anlaşılmıştır. Bu bilgi teorik çerçevede de verilmiştir. Ancak, genel kanıya göre, sanatçılar bu özelliklere doğrudan müdahale etmekten kaçınmakta ve yer-mekanın fiziksel özelliklerine sadece ufak müdahalelerde bulunmaktadır. Sanatçılar yer-mekanın fiziksel özelliklerini birer veri olarak alarak eserlerini buna uygun şekilde üretmeyi tercih etmektedir. Dolayısıyla, sanatçılar eseri yer-mekanla uyumlu veya tezat hale getirerek mevcut yer-mekana bir katman sunduklarını düşünmektedir. Yer-mekanın sosyal özelliklerle ilgili olarak da,

sanatçıların yer-mekana dair öznel ve nesnel araştırmalar yürüttükleri anlaşılmıştır. Bu araştırmalar yer-mekanın tarihi, geçmişi, sembolik önemi, hikayesi, karakteri, sosyal kimliği ve geçmiş izleri ile ilgili olmakta ve sanatçı bu araştırma ve gözlemleri çeşitli yöntemlerde elde etmektedir. Sanatçılar araştırma ve gözlemlerden elde edilen bilgi ve veriyi eser üretim süreçlerine dahil edilmekte ve izleyici, bağlam ve yer-mekan ilişkisini kuvvetlendirerek eserin etkisini artırmayı hedeflemektedir. Bu sayede, izleyiciyle bütüncül, etkili ve zengin bir etkileşim kurulması hedeflenmektedir. Sanatçıların eserlerini üretirken yer-mekanın sosyal özelliklerini dikkate aldıklarını ve bu özelliklerin eserlerinin anlamını ve etkisini derinleştirdiğini göstermektedir. Yer-mekanın tarihi, sembolizmi, işlevi ve sosyal kimliği gibi unsurlar, sanatçıların eserlerini şekillendirirken önemli bir rol oynamaktadır. Eser üretim sürecinde, sanatçıların deneyimi genellikle fiziksel ve bedensel etkenlerle sınırlı tuttukları gözlemlenmiştir. Bu deneyim, izleyicilerin hareketlerini, yer-mekanda nasıl gezeceklerini, bakış açılarını ve çağrışımları gibi etkileşim türlerini dikkate almayı içermektedir. Bazı sanatçılar, eserlerini planlama aşamasında izleyicinin deneyimini de hesaba katarak tasarlar ve izleyicinin esere olan etkileşimini yönlendirmektedir. Bu müdahale, yer-mekanın farklı bakış açılarını ortaya çıkarmakta veya normalde görünmeyecek şeyleri görünür hale getirmektedir. Deneyimi planlamayı tercih etmeyen sanatçıların bunu temellendirdikleri düşünce ise eserlerinde tamamen hakimiyet kurmayı istememeleridir. Bu serbestliğin, izleyicinin katılımı ve etkileşimini arttırdığı düşünülmektedir. Fakat eserin izleyici ile bulunduğu noktada, bütün sanatçılar ortaya çıkan deneyimi gözlemlemekte ve izleyicinin eser deneyimine sunduğu çeşitliliği, farklılıkları ve bunların getirdiği farklı bakış açılarını, eserlerine bir katkı olarak kabul etmektedir. Bütün bu sosyal, fiziksel ve algısal özellikleri ile değerlendirildiğinde sanatçıların izleyiciyi odağa alma tercihleri, esere veya kişisel sanat anlayışlarına dayanır ve farklılık göstermektedir. Ancak, birçok sanatçı izleyici algısını artırmak için yer-mekanın fiziksel ortamından ve özelliklerinden faydalanmakta ve eserlerinin sergileme sürecinde yer-mekan ile işbirliği içinde olmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu şekilde, eserlerin izleyiciyle etkileşimini güçlenmekte ve bütünsel bir deneyim sağlanmaktadır. Sonuç olarak, yerleştirme sanatı sadece yer-mekanın fiziksel özelliklerinden değil, aynı zamanda sosyal ve algısal özelliklerinden de faydalandığını ve eserin bu özelliklerle güçlendiğini göstermektedir. Dolayısıyla, sanatçılar eserlerini tasarlarırken sadece yer-mekanın fiziksel özelliklerini değil, aynı zamanda yer-mekanın sosyal ve algısal özelliklerini de dikkate alarak bir bütünlük oluşturmaktadırlar.

Yerleştirme sanat eserlerinin üretim sürecinde yer-mekanın birçok özelliğinden faydalanılması durumu, tasarım yöntemlerinin de kullanılması gerekliliğini doğurmuştur. Bu, eserlerin sadece görsel ürünler olmadığını, aynı zamanda kavramsal fikirlerin somut bir formda izleyiciyle iletişime geçtiğini ve tasarımın bu süreçte önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Yerleştirme sanatının geniş malzeme yelpazesi ve multidisipliner yapısı, sanatçıların eserlerini salt bir kişisel ifade aracı olarak değil, daha karmaşık bir yapıya sahip sanat biçimi olarak ele almalarını gerektirmiştir. Sanatçılar, eserlerin üretim ve sergileme süreçlerinde karşılaştıkları teknik detayları çözmek için tasarım yöntemlerinden veya uzman desteğinden faydalanmaktadır. Ancak, bazı sanatçılar tasarımı işlevle ilişkilendirmekte ve bu nedenle eserlerini yalın sanatsal ifade aracı olarak görmektedir. Sonuç olarak, yerleştirme sanatı, üretim sürecinde tasarım yöntemlerinden faydalanılmakta fakat bu durum eserleri tasarım ürünü olarak değerlendirmek için yeterli olmamaktadır.

8.3. Öneriler

Gelecekte yapılabilecek çalışmalarda, belirlenen örneklem grup daraltılarak, sanatçıların eser üretim alanlarına göre daha da özelleşebilir ve elde edilen veriler çeşitlenebilir. Özellikle dijital sanatın da bu sanat pratiği içerisinde yer bulması ile, daha farklı yer-mekan problemleri oluşmakta ve her problem, deneyimin türü ve şekli değişmekte ve ulaştığı sosyal kitle genişlemektedir. Benzer bir irdeleme, performans sanatı ve yarattığı “geçici yer-mekan” algısı üzerinden de kurgulanabilir.

Bu tez çalışmasında sanatçıların yer-mekanı bütüncül bir anlayışla eser üretim süreçlerine dahil ettikleri sonucunun çıkmasının yanı sıra, yer-mekan tercihinde söz sahibi olmadıkları ve genellikle bu seçimin dış etkenlerle belirlendiği ve galeriler, küratörler veya kültür yöneticileri tarafından iletilen teklifler doğrultusunda şekillendiği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda küratörler, galeriler ve kültür yöneticileri için farklı bir yer-mekan kavramı ortaya çıkmaktadır. Bu sanat bileşenlerinin yer-mekana kattığı anlam ve değer araştırılabilir.

Sanatçının yer-mekan tanımı üzerine kurgulanmış çalışma, sanatçıların ifadelerinin, yaklaşımlarının, tutumlarının ve amaçlarının izleyicide bulduğu karşılık üzerine kapsamı geliştirilebilir, bu çalışma sonuçlarını destekleyen daha derinlikli bir çalışma ortaya konabilir.

Son olarak da eserlerin sergilendikleri sosyal kimliklere (kamusal alanlar, galeriler, kültürel alanlar vb.) göre kapsamaları, yer-mekana aidiyetleri üzerine bir çalışma ile eserlerin farklı sosyal kimliklerde davranış biçimlerine yönelik bir çalışma yapılabilir.



KAYNAKÇA

- Acord, S. K. (2010). Beyond the head: The practical work of curating contemporary art. *Qualitative Sociology*, 33(4), 447–467. <https://doi.org/10.1007/s11133-010-9164-y>
- Akın, Z. (2019). *Enstalasyon (yerleştirme) sanatı'nın tüketim nesnesine dönüşümü ve moda endüstrisine ait mekanlar üzerinden analizi*. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.126.1.78>
- Akpınar, B., Şen, S., & Beşgen, A. (2021). Mekanın duysal paradoksları: Blindness (körlük) filmi üzerinden bir pandemi okuması. *Mimarlık Fakültesi Dergisi-Journal of Faculty of Architecture*, 3(2), 92–114.
- Alloway, L. (2004). *Urban encounters: Art, architecture, audience* (Sayı 1).
- Altan, İ. (2004). *Mimarlıkta mekan kavramı*. 1, 75–88.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitapevi.
- Aslan, F., Aslan, E., & Atik, A. (2015). İç mekanda algı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(11), 139–151. <https://doi.org/10.16950/std.60957>
- Barry, R. (2014). *Interview with arthur r. rose*. Arts Magazine. https://doi.org/10.1163/9789004308428_007
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Brown, H. M. (2016). *The quest for the gesamtkunstwerk & richard wagner*. Oxford University Press.
- Bukdahl, E. M. (2015). *Olafur eliasson interdisciplinary approaches and their interplay with his art*. 1, 8–18. <https://doi.org/10.5278/ojs.jos.v1i0.1069>
- Buskirk, M. (2018). The contingent object of contemporary art. İçinde *The contingent object of contemporary art*. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2139.001.0001>
- Butler, A. (2019). *In moving image installations* (J. Gibbs (ed.)). Palgrave Macmillan.
- Cahid, K. (1993). *Sanat tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Caldarola, E. (2020). On experiencing installation art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 91. <https://academic.oup.com/jaac/article-abstract/78/3/331/6049414>
- Canoğlu, S. (2020). *Mobilya ve enstalasyon etkileşimi üzerinden bir tasarım yaklaşımı* [Anadolu Üniversitesi].
- Canter, D. V. (1977). *The psychology of place*. The Architectural Press. <https://www.davidcanter.com/wp-content/uploads/2012/04/The-Psychology-of->

- Certau, M. De. (2009). Gündelik hayatın keşfi - I - Eylem, uygulama, üretim Sanatları. (L.A. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü* (6. Baskı). Paradigma Yayıncılık.
- Ceylan Çapar, M., & Ceylan, M. (2022). Durum çalışması ve olgubilim desenlerinin karşılaştırılması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (Özel Sayı), 295–312.
- Chilvers, Ian; Osborne, Harold; Farr, D. (1988). The oxford dictionary of art. İçinde *suparyanto dan rosad* (2015). Oxford University Press.
- Chilvers, I., & Graves-Smith, J. (2009). *Dictionary of modern and contemporary art*. Oxford University Press.
- Coleman, C. (2002). *Interior design handbook of professional practice*. McGraw Hill Professional. <https://doi.org/10.1036/007141603X>
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine* (E. Daldeniz, Çev.). Metis Yayınları.
- Danto, A. C. (2020). *Sanat nedir?* (Z. Baransel, Çev.). (B. Cezar (ed.); 4. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2003). *İki konferans: yaratma eylemi nedir? Müzikal zaman*. Norgunk Yayıncılık.
- Demir, H. (2019). *Yerleştirme sanatı ve mekan: iç mimari tasarım örnekleri üzerinden değerlendirme*. Marmara Üniversitesi.
- Doğanay, A., Ataizi, M., Şimşek, A., Balaban Salı, J., & Akbulut, Y. (2012). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* (A. Şimşek; 1. Baskı, Sayı Ünite 2). Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi. İçinde *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1* (s. 468).
- Erinç, S. M. (2011). *Sanat psikolojisine giriş*. Ütopya Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2013a). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ütopya Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2013b). *Sanatın boyutları*. Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın yeniden inşası*. Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern sanat*. Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2019). Çağdaş sanatta felsefi yaklaşımlar. İçinde Ö. Eroğlu (Ed.), *Sanat 1* (2. baskı, ss. 32–41). İzlekler Yayınları.

- Eroğlu, Ö. (2020). *Kavramsal sanat*. Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2022). *Sanat ve sanatçı “Sanat yaratımının psikolojik temelleri”* (2. Baskı). Tekhne Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1994). Sanatın öyküsü. (Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitapevi.
- Gündoğdu, K., & Eken, M. (2020). Nitel araştırma desenleri. İçinde *kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*.
<https://doi.org/10.14527/9786257880176.11>
- Haidu, R. (2015). Installation art. *Reading contemporary performance: Theatricality across genres*, kaprow 12, 40–41. <https://doi.org/10.1145/763993.763994>
- Haines-Cooke, S. (2009). *Frederick kiesler: Lost in history - Art of this century and the modern art gallery*. Cambridge Scholars.
- Hazen, V. (2019). Asimo mona lisa’yı öldürdü mü? İçinde Ö. Eroğlu (Ed.), *Sanat 1* (2. baskı, ss. 28–31). İzlekler Yayınları.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve zaman*. (K.H. Ökten, Çev.). İdil Matbaacılık.
- Hisarlıgil, B. B. (2008). Martin Heidegger’de “mekan” düşüncesi: Hermeneutik-fenomenolojik bir yaklaşım. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(25), 23–34.
- Inwood, M. (1999). *Hegel’ in “sanat”, “güzellik” ve “estetik” kavramları*. (M. Bal, Çev.).
- Iversen, M., & Newman, M. (2001). *Acknowledgements contents introduction : Installation art and experience the dream scene heightened perception mimetic engulfment Activated spectatorship Selected Further Reading*. Tate Publishing.
- Joedicke, J., & Arpat, A. (1976). *Bir mimari mekan kuramına giriş ve aynı zamanda mimarinin durumunun saptanması için deneme*. İTÜ Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi.
- Kafil, P. (2016). *Tasarımcı ve izleyici algısında enstalasyon ürünü ve iç mekan ilişkisi üzerine bir irdeleme*. Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Kagan, M. (1982). *Güzellik bilimi olarak estetik ve sanat*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kandinsky, W. (1993). *Sanatta zihinsellik üstüne*. (T. Turan, Çev.).
- Karahan, S., Uca, S., & Güdük, T. (2022). Nitel araştırmalarda görüşme türleri ve görüşme tekniklerinin uygulanma süreci. *Nitel Sosyal Bilimler*, 4(1), 78–101.
<https://doi.org/10.47105/nsb.1118399>
- Kaye, N. (2006). Site-specific art: Performance, place and documentation. İçinde *Theatre*

- research international*. Routledge.
- Koca, B. (2017). Kavramsal sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 97–103. <https://doi.org/10.22252/ijca.370910>
- Kolektif. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi - 3* (2. Cilt). Yem Yayınları.
- Kuban, D. (2013). *Lao Tzu: Tao yolu öğretisi: Tao te ching'in yorumsal çevirisi*. Yem Yayın.
- Kuloğlu, N. (2013). Boşluğun devinimi: Mimari mekandan kentsel mekana. *International Journal of Architecture and Planning*, 1(2), 201–214. www.iconarp.com
- Kuspit, D. (2022). *Sanatın sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and local identity*. The MIT Press. <https://doi.org/10.2307/25563898>
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel duchamp ve işin reddi* (S. Çalcı, Çev.). Kolektif Kitap.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Margolis, J., & Langer, S. K. (1955). Feeling and form; a theory of art developed from philosophy in a new key. *The Journal of Philosophy*, 52(11), 291. <https://doi.org/10.2307/2020671>
- Merleau-Ponty, M. (2015). *Görünür ve görünmez*. (H. Güven, Çev.). Derleyen: Emre Şan Say Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal, Çev.). İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının önceliği*. (Y. Yıldırım, Çev.). Alfa Yayınları
- Mohammad-Moradi, A., Yazdanfar, S.-A., & Norouzian-Maleki, S. (2020). *Exploring the sense of place components in historic districts: A strategy for urban. Int. J. Architect. Eng. Urban Plan*, 30(1), 30–43. <https://doi.org/10.22068/ijaup.30.1.30>
- Moran, B. (2004). Edebiyat kuramları ve eleştiri. *İçinde İstanbul: İletişim* (21. baskı).
- Moran, L. (2010). *What is series I?* (L. Moran & S. Byrne (ed.); ss. 1–15). Press of Irish Museum of Modern Art.
- Morris, R. (1966). *Notes on sculpture - Artforum international*. Artforum. <https://www.artforum.com/print/196602/notes-on-sculpture-36866>
- Mulla, G. (2021). *Mekânı yutan boşluk **.
- Oliveira, N. de, Oxley, N., & Petry, M. (2005). *Yeni milenyumda enstalasyon sanatı: Duyular imparatorluğu*. (O. Akınhay, Çev.). Akbank Sanat.
- Oliveira, N. De, Oxley, N., & Petry, M. (1994). *Installation art* (N De Oliveira (ed.)). Smithsonian Institution Press.

Oxford. (tarihsiz). *Correalism*.

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.201108030956396>

45

Özsavaş Uluçay, N. (2019). Mekanın ögesi olarak çağdaş sanat. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 6(38), 132–138.

http://www.sobider.com/Makaleler/1454674258_4030_Bunyamin_SARIKAYA.pdf

Pallasmaa, J. (2014). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular*. (A.U. Kılıç, Çev.). Yem Yayın.

Patton, M. Q. (2018). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri* (3. Baskı). (M. Bütün ve S.B. Demir, Çev.). Pegem Akademi.

Pauly, D. (2007). A “total work of art”. İçinde *Le corbusier. The chapel at ronchamp*. Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.1515/9783035603996.84>

Poroy, A. (2014). Sanat ve bilimin kesişiminde bir yerleştirme sanatçısı: James turrell. İçinde *Sanat ve Tasarım Dergisi* (C. 6, Sayı 6, ss. 212–223). Anadolu Üniversitesi. <https://doi.org/10.20488/austd.16305>

Reiss, J. H. (1999). *From margin to center: The spaces of installation art*. <https://mitpress.mit.edu/books/margin-center>

Relph, E. (1976). Place and placelessness. İçinde *Metaphorical landscapes and the theology of the book of job*. Pion. https://doi.org/10.1163/9789004388871_006

Rosenthal, M. L. (2003). *Understanding installatin art: From duchamp to holzer*. Prestel Publishing.

Scholte, T. (2021). *The perpetuation of site-specific installation artworks in museums*. Amsterdam University Press.

Schulenberg, A. (2015). *Beyond borders: the work of ghada amer, mona hatoum, shirin neshat, and shahzia sikander*. Radboud University Nijmegen.

Seamon, D., & Sowers, J. (2008). Place and placelessness: Edward relph. *Key Texts in Human Geography*, January 2008, 43–52. <https://doi.org/10.4135/9781446213742.n5>

Stallabrass, J. (2020). Contemporary art: A very short introduction. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198826620.001.0001>

Sully, J. (1874). *Sensation and intuition studies in psychology and aesthetics*. Henry S. King & Co.

TDK. (tarihsiz). *Sanat*. Tarihinde 30 Temmuz 2022, adresinden erişildi <https://sozluk.gov.tr/>

TDK. (tarihsiz). <https://tdk.gov.tr>.

Tekindal, M., Attepe Özden, S., Gedik, T. E., Ege, A., Erim, F., & Tekindal, M. A. (2021).

Nitel araştırmaların raporlanmasında standartlar: SRQR kontrol listesinin türkçe uyarlaması. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*.
<https://doi.org/10.26466/opus.882177>

Tolstoy, L. N. (2021). *Sanat nedir?* (2. Baskı). (K. Yıldırım, Çev.). İlgı Kùltür Sanat Yayıncılık.

Toluyağ, D. (2020). Sanat pratiğinde enstalasyon, mekan, nesne ve sanatçı örnekleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5(11), 101–114.

Tunalı, İ. (1973). B. croce estetik'ine giriş. İçinde *İ.Ü. Edebiyat Fakùltesi Yayınları*. Edebiyat Fakùltesi Matbaası.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitapevi.

Tuncer-Gürkaş, E., & Barkul, Ö. (2012). Yer üzerine kavramsal bir okuma denemesi. *Sigma Journal of Engineering and Natural Sciences*, 4(1–11).

Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitapevi.

Tutar, H. (2023). Nitel araştırma deseni belirleme ölçütleri ve gerekçelendirilmesi. *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakùltesi Dergisi*, 25(1), 334–355.
<https://doi.org/10.21180/iibfdkastamonu.1190123>

Whitham, G., & Pooke, G. (2018a). *Çağdaş sanatı anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Whitham, G., & Pooke, G. (2018b). *Sanatı anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Wikipedia. (2022a). *Kallistik*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Kallistik>

Wikipedia. (2022b). *Mimesis*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mimesis>

Wikipedia. (2022c). *Ortakyaşam*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ortakyaşam>

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı). Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, B., & Demirarslan, D. (2019). Gözün görme işlevi ve sanal iç mimari ürün. *Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 4(1), 155–165.
<https://doi.org/10.26835/my.558206>

Yıldırım, İ. (2013). Somaestetik filozofu shusterman: Kendini bilmenin bir yolu olarak somaestetik. *Felsefe Dünyası*, 58, 145–158.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1** (<https://www.nytimes.com/video/world/europe/100000004789226/lascaux-caves-paleolithic-and-new-again.html>) (Erişim Tarihi: 17.12.2022)
- http-2** (<https://www.littleartnecdotes.com/le-vide-1958/>) (Erişim Tarihi: 01.03.2024)
- http-3** (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/anti-form>) (Erişim Tarihi: 01.03.2024)
- http-4** (<https://www.moma.org/collection/works/81631>) (Erişim Tarihi: 22.02.2023)
- http-5** (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>) (Erişim Tarihi: 09.03.2023)
- http-6** (<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>) (Erişim Tarihi: 11.03.2023)
- http-7** (<https://www.nytimes.com/2015/08/28/arts/design/review-endless-house-expands-the-definition-of-home.html>) (Erişim Tarihi: 13.03.2023)
- http-8** (<https://artplastoc.blogspot.com/2015/09/394-video-et-questionnaire-olafur.html>) (Erişim Tarihi: 19.03.2023)
- http-9** (<https://artsandculture.google.com/asset/missão-missões-mission-missions-how-to-build-cathedrals-cildo-meireles/wAHAKQKa36fztw>) (Erişim Tarihi: 19.03.2023)
- http-10** (<https://muac.unam.mx/exposicion/cildo-meireles?lang=en>) (Erişim Tarihi: 19.03.2023)
- http-11** (<https://www.annhamiltonstudio.com/projects/privationandexcesses.html>) (Erişim Tarihi: 19.03.2023)
- http-12** (<https://www.annhamiltonstudio.com/projects/indigoblue.html>) (Erişim Tarihi: 19.03.2023)
- http-13** (<https://studio110d.tumblr.com/post/630165216466976768/robert-morris-1-beams-1965>) (Erişim Tarihi: 22.03.2023)
- http-14** (<https://walkerart.org/magazine/robert-irwins-walker-installation-were-you-there-in-71>) (Erişim Tarihi: 19.03.2023)
- http-15** (<https://news.artnet.com/art-world/three-things-yayoi-kusama-obliteration-room-2159903>) (Erişim Tarihi: 19.03.2023)
- http-16** (<https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh>) (Erişim Tarihi: 19.03.2023)
- http-17** (<https://neon.org.gr/en/event/neon-talks-thomas-hirschhorn-cavemanman/>) (Erişim Tarihi: 23.03.2023)
- http-18** (<https://tr.pinterest.com/pin/486459197231226330/>) (Erişim Tarihi: 23.03.2023)

- http-19** <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=space> (Erişim Tarihi: 20.07.2023)
- http-20** <https://www.merriam-webster.com/dictionary/space> (Erişim Tarihi: 20.07.2023)
- http-21** <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=place> (Erişim Tarihi: 23.07.2023)
- http-22** <https://www.merriam-webster.com/dictionary/place> (Erişim Tarihi: 23.07.2023)
- http-23** <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2012/11/hicliginboslugun-orgutlenmesi.html> (Erişim Tarihi: 28.07.2023)
- http-24** <https://www.vaultofculture.com/vault/nst/2022/01/18/duchampsixteenmiles> (Erişim Tarihi: 27.07.2023)
- http-25** <https://martineaboucaya.com/artists/39-robert-barry/works/9749-robert-barry-wire-sculpture-wall-to-wall-ceiling-to-1968/> (Erişim Tarihi: 27.07.2023)
- http-26** <https://i.redd.it/kd10lipn7kj41.jpg> (Erişim Tarihi 13.01.2023)
- http-27** <http://www.melbochner.net/exhibitions/measurement-room/> (Erişim Tarihi: 29.11.2022)
- http-28** <https://fineartmultiple.com/blog/lawrence-weiner-conceptual-artist/> (Erişim Tarihi: 29.11.2022)
- http-29** <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/> (Erişim Tarihi: 29.22.2022)
- http-30** <https://merveunsal.com/2012/03/08/on-specificity/> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-31** <https://www.instagram.com/eldemsanatalani/p/CbfJpgA61h/?next=%2Fjtabsny%2Ffeed%2F&hl=ja> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-32** https://www.instagram.com/p/Cso_i2voxD1/?igsh=dGJiNXVoMGF1eXc2 (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-33** <http://www.didemerbas.com/scattering-to-the-birds/> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-34** <https://www.versusartproject.com/fluidynamics> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-35** <http://www.didemerbas.com/roof/> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-36** <https://nftify.com.tr/ecem-dilan-kose-ile-dijital-dogalar-kripto-sanat-ve-cok-daha-fazlasi/> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-37** <https://nftify.com.tr/ecem-dilan-kose-ile-dijital-dogalar-kripto-sanat-ve-cok-daha-fazlasi/> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)

- http-38** <https://denizkulaksizoglu.com/variatiions-of-a-fundamental-motif> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-39** <https://sanatokur.com/serkan-ozkayanin-o-adli-yerlestirmesi-st-louis-21c-muzesinde/> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-40** <https://www.arch2o.com/kabuk-peel-mehmet-ali-uysal/> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-41** <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/sanatci-alper-aydinin-fata-morgana-isimli-sergisi-sehir-ve-onun-guzellikleriyle-ic-ice-orduda-bir-doga-olayi-2094453> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-42** <https://denizkulaksizoglu.com/spare-keys-1> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-43** <https://denizkulaksizoglu.com/spare-keys-1> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-44** <https://keremozanbayraktar.com/excerpts-of-sea-matter> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-45** <https://keremozanbayraktar.com/excerpts-of-sea-matter> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-46** <https://www.instagram.com/p/CPAzswUALfg/?igsh=eTZnOHdhd3gwNmY4> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)
- http-47** <https://www.instagram.com/p/CPAzswUALfg/?igsh=eTZnOHdhd3gwNmY4> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)

EKLER

EK-1. Veri Toplama Aracı (Görüşme Soruları)

1. Eğitim geçmişinizden bahsedebilir misiniz?
2. İlk sergilenen yerleştirme eserinizi ne zaman yaptınız?
3. Ortalama kaç yerleştirme eserinizi var?
4. Yerleştirme sanatı dışında uğraştığınız diğer sanat veya tasarım alanları nelerdir?
5. Sizi yerleştirme sanatı ile eser üretmeye iten neydi?
6. Yerleştirme sanatına dair sizin tanımınız nedir?
7. Yerleştirme eserlerinizi ne oranda izleyici odaklı yapıyorsunuz?
8. Yerleştirme eser üretim sürecinizin aşamaları nelerdir, eser üretiminiz nasıl ilerlemektedir?
9. Eser üretim aşamalarınızı düşündüğünüzde yer-mekan sürece ne zaman dahil olmaktadır?
10. Yer-mekan ve eser ilişkisini nasıl kurguluyorsunuz? Eserin sergileneceği yer-mekanı araştırma süreciniz ne kadar sürüyor? Yer-mekanda neye önem vermektedir? Yer-mekanı neye göre seçiyorsunuz?
11. Boşluk ve yer-mekan kavramları sizin için ne ifade ediyor?
12. Eser üretim sürecinde yer-mekanın fiziksel özellikleri ile eseriniz arasında nasıl bir ilişki kurmaktasınız? Yer-mekanın bu özelliklerin eserleriniz üzerindeki etkisi nedir? (Örn: Boyut, şekil, ölçü, oran, renk, malzeme, doku, doğal ışık, aydınlatma, donatım elemanları vb.)
13. Eser üretim sürecinizde yer-mekanın bu özelliklerine müdahale eder misiniz?
14. Eser üretim sürecinde yer-mekana dair bir araştırma yapar mısınız?
15. Yer-mekanın mevcut sosyal kimliği ve ürettiğiniz eser arasındaki ilişkiyi nasıl tanımlarsınız?
16. İzleyicilerin mevcut yer-mekana dair deneyimlerinin nasıl olacağını, eserinizin üretim aşamasında planlıyor musunuz? Örnek verebilir misiniz? (Eser orada bulunmuyorken, kullanıcıların yer-mekan deneyiminin gözlenmesi)
17. Eserinizin bağlamının/temasının aktarımında yer-mekanın hangi algısal özelliklerinden faydalanırsınız?
18. İzleyicini algısını arttırmak için yer-mekanın hangi özelliklerinden, ne şekilde faydalanırsınız?
19. Eserin sergilenme sürecinde, eserin izleyici tarafından deneyimini nasıl analiz ediyorsunuz? Bu analizler ve sizin ilk çıkış fikriniz nasıl bir ilişki içerisinde oluyor? Planlanan deneyimle, gerçekleşen deneyim birbirlerini karşılıyor mu?

20. İzleyicinin yer-mekan deneyimini ve algısını, eseriniz vasıtasıyla yönlendirdiğinizi ve müdahale ettiğinizi düşünüyor musunuz? Örnek verebilir misiniz?
21. Sizce yerleştirme eserleriniz her yerde sergilenebilir mi? Eseriniz her yer-mekanda aynı kalabiliyor mu yoksa yer-mekana göre değişiyor mu?
22. Yerleştirme eser ile yer-mekana özgü yerleştirme eser arasında size göre nasıl bir fark var?
23. Çalışmalarınızı ortaya koyma yöntemlerini değerlendirebilir misiniz? Mesela bireysel veya multi-disipliner ortaklı şekilde yapılan çalışmalara olan yorumunuz nedir?
24. Bütün yerleştirme sürecinde tasarım yaptığınızı düşündüğünüz durumlar veya aşamalar oluyor mu? Size göre eser üretim süreciniz içerisinde tasarım barındırıyor mu?
25. Sizin eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

Teşekkür ederim.

EK-2. Etik Kurul Onayı

Evrak Kayıt Tarihi: 26.12.2023

Protokol No: 671389

Tarih: 29.01.2024



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERÎ BİLİMLER BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU
KARAR BELGESİ

ÇALIŞMANIN TÜRÜ:	Doktora Tez Çalışması
KONU:	Güzel Sanatlar
BAŞLIK:	Yerleştirme (Enstalasyon) Sanatı: Yer-Mekan Kavramı Üzerinden "Sanatçının Mekanı"nın İrdelenmesi
PROJE/TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ:	Prof. Buğra Han Burak KAPTAN
TEZ YAZARI:	Simay Özkan BİLGİÇ
ALT KOMİSYON GÖRÜŞÜ:	-
KARAR:	Olumlu
Prof. Dr. Saim ÖNCE (Başkan-İkt. ve İdari Bil. Fak.)	
Prof. Dr. M. Erkan UYUMEZ (Başkan Yardımcısı -İkt. ve İdari Bil. Fak.)	Prof. Dr. Fatime GÜNEŞ (Edebiyat Fak.)
Prof. Dr. Yıldız UZUNER (Eğitim Fak.)	Prof. Dr. Erkan YÜKSEL (İletişim Bil. Fak.)
Prof. Dr. Handan DEVECİ (Eğitim Fak.)	Prof. Dr. Kamil ÇEKEROL (Açıköğretim Fak.)

EK-3. Araştırma Gönüllü Katılım Formu

ARAşTIRMA GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU

Bu alışma, “Yerleştirme (Enstalasyon) ve Yer-Mekana Özgü Yerleştirme Sanatı: Sanatçının Yer-mekan Tanımı Üzerine Bir İrdeleme” başlıklı bir araştırma çalışması olup, yerleştirme sanatçısının mekân üzerine kurguladığı tanımın tespit edilmesi ve bu bağımlarda boşluğa dair “sanatçının mekânı” özelinde bir mekân tanımını yapılması amacını taşımaktadır. Çalışma, Simay Özkan Bilgiç ve danışmanı Prof. B. Burak Kaptan tarafından yürütölmektedir ve sonuçları ile sanatçının mekan algısı ve eser vasıtasıyla mekan kavramına kattığı değer”” ortaya konacaktır.

- Bu çalışmaya katılımınız gönüllölük esasına dayanmaktadır.
- Çalışmanın amacı doğrultusunda, yerleştirme (enstalasyon) eseri sergilenmiş sanatçılarla ucu açık sorularla veri toplanacaktır. *Derinlemesine görüşme* yöntemiyle, ses ve/veya görüntü kaydı alınarak analiz edilecektir.
- Sanatçıların yazılı onayı doğrultusunda; eserleri, sözleri ve söylemleri atıf verilerek sentezlenmiş bir biçimde tez kapsamında ve tez yazarının görüşleri doğrultusunda akademik bir dergide yayınlanmak üzere kullanılacaktır.
- Araştırma kapsamında toplanan veriler, sadece bilimsel amaçlar doğrultusunda kullanılacaktır.
- Sizden toplanan veriler dijital dosyalama yöntemi ile yazar tarafından korunacaktır.
- Veri toplama sürecinde size rahatsızlık verebilecek herhangi bir soru/talep olmayacaktır. Yine de katılımınız sırasında herhangi bir sebepten rahatsızlık hissederseniz çalışmadan istediğiniz zamanda ayrılabilirsiniz. Çalışmadan ayrılmanız durumunda sizden toplanan veriler çalışmadan çıkarılacak ve imha edilecektir.

Gönüllü katılım formunu okumak ve değerlendirmek üzere ayırdığınız zaman için teşekkür ederim. Çalışma hakkındaki sorularınızı tezin yazarına ya da tez danışmanına yöneltebilirsiniz.

Araştırmacı Adı : Simay Özkan Bilgiç
Adres :

Bu çalışmaya tamamen kendi rızamla, istediğim takdirde çalışmadan ayrılabilceğimi bilerek verdiğim bilgilerin bilimsel amaçlarla kullanılmasını kabul ediyorum.

(Lütfen bu formu doldurup imzaladıktan sonra veri toplayan kişiye veriniz.)

Katılımcı Ad ve Soyadı:
İmza:
Tarih:

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Simay Özkan Bilgiç
Yabancı Dil : İngilizce, Almanca (A2)

Eğitim Geçmişi:

- 2019, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık Anasanat Dalı
- 2015-2018, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
- 2012 Bahar Dönemi, HAWK Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst (Hildesheim), Innenarchitektur, Öğrenci Değişim Programı
- 2009-2014, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İçmimarlık
- 2005-2009, Antalya ATSO Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü

Mesleki Geçmiş:

- 2017, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Araştırma Görevlisi
- 2015-2017, İçmimar/Tasarımcı, Tabouret Design
- 2014-2015, İçmimar/Tasarımcı, Tülay Tosun Design Studio

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- Özkan, S. (2018). Türkiye’de Kamu-Özel Ortaklığı Entegre Sağlık Kampüsleri Standart Yatan Hasta Odaları Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Bilim Dalı, Ankara. (Danışman: Emine Nur Ozanözgü)
- Özkan, S. (2022). İçmimarlık Bölümlerinde Temel Tasarım Eğitiminde Eleştiri ve Öz-eleştirisinin Yeri ve Öneminin Program Öğrenim Çıktıları Üzerinden İncelenmesi. Pegem Akademi.
- Özkan, S., ve Gökdağ B. (2022). Sustainable Interior Design: A Course Proposal. Journal of Sketchle.
- Özkan, S., ve Gökdağ B. (2021). Sustainable Interior Architecture Education: Contents Taught to Interior Architecture Students in Turkey. Journal of Sketchle.
- Özkan, S., ve Gökdağ B. (2019). Reflection of Sustainable Design Principles Into Interiors; Investigation of Boulder Community Foothills Hospital and VKV American Hospital in the Green Hospital Context. IAI International Academic Institute, Roma/İtalya

Ödülleri:

- 2021, Bronz IDA Ödülü, IDA Uluslararası Tasarım Yarışması, İç Mekan Ürünleri Kategorisi, ABD
- 2021, Gümüş IDA Ödülü, IDA Uluslararası Tasarım Yarışması, Aydınlatma Kategorisi, ABD

Mesleki Birlik/DerneK/Kuruluş Üyelikleri:
İçmimarlar Odası