

T.C
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MALATYA İLİ BATTALGAZİ İLÇESİ KERVANSARAY
MEKANININ SERAMİK ENSTALASYON ÇALIŞMALARIMA
ETKİSİ

Tezi Hazırlayan
F. Berna AKALIN

Tezi Yöneten
Doç. Kaan CANDURAN

Seramik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Eylül 2010
KAYSERİ

Doç. Kaan CANDURAN danışmanlığında F. Berna AKALIN tarafından hazırlanan “Malatya İli Battalgazi İlçesi Kervansaray Mekânının Seramik Enstalasyon Çalışmalarına Etkisi” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalında **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

27/ 09/ 2010

Tez Savunma Sınavı Tarihi

JÜRİ:

Danışman Doç. Kaan CANDURAN

Üye Yrd. Doç. Dr. Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Üye Yrd. Doç. Dr. B. Burcu TEKİN

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 07.../10.../2010 tarih ve 2010./55... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Yükselen yaşam standardı ve yaşanan tüketim çılgınlığıyla doyumsuz bir hal alan insanoğlu, sanatı da yaşamı gibi sonu olmayan istekleri doğrultusunda yönlendirmektedir. Sanatçılar, kimi zaman işe yaramaz gözüyle bakılan atık nesnelere sanata dönüştürürken, kimi zaman ise paha biçilmez değerde olan sanat eserlerini reddetmiştir. Geçmişin değerlerine karşı çıkışla günümüzde sonsuz ifade olanakları sağlayan enstalasyon, nesne- mekan- izleyici ilişkisini göz önünde bulundurarak izleyiciyi yapıta ve mekana dahil etmiştir.

Mekâna dâhil olan izleyici, içinde yaşanan ve işlevselliği olan fakat yapıyla yeniden yaşam bulan mekânı sanatsal açıdan değerlendirmelidir. Bu araştırmada tarihi yapılarla bakış açısını değiştirmek, bu mekânların sadece geçmişe aitliklerinden dolayı ziyaret edilecek mekânlar olarak görülmesine karşı çıkmak ve mekânı estetik bir bakış açısıyla değerlendirmek amaçlanmıştır.

Tarihi mekâna yaklaşırken bu düşüncenin oluşumunda, tez konusunun belirlenmesinde, yazımında ve yapılan uygulamaların tasarım aşamasında, sabırla yol göstermesi ve yardımlarından dolayı saygıdeğer danışmanım Doç. Kaan Canduran'a, teknik yardım, destek ve arkadaşlıklarıyla yalnız bırakmayan Bahadır Cem Erdem ve Mustafa Karakuş'a, eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme, özellikle fedakâr anneme sonsuz teşekkür ederim.

MALATYA İLİ BATTALGAZİ İLÇESİ KERVANSARAY MEKÂNININ SERAMİK ENSTALASYON ÇALIŞMALARIMA ETKİSİ

F. Berna AKALIN

ÖZET

Bu çalışmanın amacı; günümüzün en yaygın çağdaş anlatım biçimlerinden biri olan enstalasyonu oluştururken, tarihi mekanların tasarım oluşturmaya katkısını ön plana çıkarmak, bu amaçtan yola çıkarak Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı' nın enstalasyon çalışmalarındaki etkisini yapılan uygulamalarla anlatmaktır.

Birinci bölümde; enstalasyonun tanımına değinerek Marcel Duchamp'ın başlattığı sanatta hazır nesne kullanımının günümüze gelene kadar kat ettiği yol, tarihsel gelişim sürecine bağlı kalarak anlatılmış, farklı disiplinlerde verilen yerli ve yabancı sanatçı örnekleriyle günümüzde yapılan enstalasyonlar ve seramik enstalasyonlardan bahsedilmiştir. Enstalasyonla kurduğu bağdan dolayı ayrı düşünülemeyen mekan kavramı açıklanmış, enstalasyon düzenleme alanı olarak kullanılan mekanlar ve kullanan sanatçılardan bahsedilmiş, ülkemizde yerli ve yabancı birçok sanatçının sergileme alanı olarak kullandığı tarihi mekanlar ve yapıtlarından örnekler verilmiştir.

İkinci bölümde; yapıtların oluşumunda esin kaynağı olan Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayının bulunduğu Malatya şehrinin coğrafi konumu, Kervansarayın mimari özellikleri, planı ve Kervansarayı yaptıran Silahtar Mustafa Paşa hakkında bilgiler verilmiştir. Tarihi yapının mimari özelliklerinin ve formlarının, tasarımların oluşmasına katkısından örneklerle bahsedilmiştir. Mekândaki yaşanmışlıktan ve insanlar arası iletişimden yola çıkılarak düşünsel boyutta şekillenen konuların, formlara dönüşümü anlatılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde ise; tarihi kervansaray mekânından yola çıkarak ve esinlenerek yapılan seramik enstalasyon uygulamaları, farklı düzenlemeler oluşturularak, bu düzenlemelerin oluşumuna kaynaklık eden mekansal etkenlerin anlatımlarıyla birlikte ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Seramik Enstalasyon, Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı

**THE INFLUENCE OF THE CARAVANSERAI LOCATED IN BATTALGAZI
COUNTY OF MALATYA PROVINCE ON THE CERAMIC INSTALLATION
ART WORKS**

F. Berna AKALIN

ABSTRACT

The objective of this study is to determine the contribution of historical places, which also have created installation art that is one of the most common and contemporary way of expression, to the designs, and by the way to examine the influence of Silahtar Mustafa Paşa Caravanserai on the installation art works through the applications.

In the first section, the definition of installation, the evolution of readymade objects used in the installation art that was firstly introduced by Marcel Duchamp, and installation samples from both native and foreign artists from different disciplines, and the present and ceramic installations are presented. The concept “site” having a close relationship with the installation art, so cannot be separated, is explained; the sites used as installation area and those artists performing this art in those sites are mentioned, and the historical sites and constructions used by many native and foreign artists as exhibition site are exemplified.

The geographical location of Malatya Province where Silahtar Mustafa Paşa Caravanserai, which has been the source of inspiration for the similar constructions, is located, the architectural characteristics of that caravanserai, its plan, and information about Silahtar Mustafa Paşa who had that caravanserai constructed are given in the second section. The contribution of architectural characteristics and forms of the historical constructions to the designs is explained through the examples, and the transformation of abstract issues to the forms is discussed considering the slice of life and communication between people.

In the third section, the ceramic installation art performances inspired by that historical caravanserai and arranged distinctly, and the narration of spacial factors affecting these arrangements are presented.

Key Words: Ceramics, Ceramic Installation, Silahtar Mustafa Paşa Caravanser

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	İİ
ÖZET	İİİ
ABSTRACT	İV
İÇİNDEKİLER	V
ŞEKİL LİSTESİ.....	VII
GİRİŞ	1

BÖLÜM I**ENSTALASYON VE MEKAN**

1. 1. Enstalasyon Nedir?	2
1. 2. Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Enstalasyon	3
1. 3. Seramik Enstalasyonlar	28
1. 4. Enstalasyon Sergileme Alanı Olarak Mekan	37

BÖLÜM II**SİLAHTAR MUSTAFA PAŞA KERVANSARAY'I VE UYGULAMALARA****ETKİ EDEN YÖNLERİ**

2. 1. Malatya- Battalgazi(Eski Malatya)	46
2. 2. Silahtar Mustafa Paşa ve Kervansarayı.....	48
2. 3. Sanatsal Yorum Açısından Kervansaray Mekanı	52

BÖLÜM III

UYGULAMALAR	59
Uygulama 1 Duvarların Dili 1	60

Uygulama 2 Duvarların Dili 2	65
Uygulama 3 Duvarların Dili 3	71
SONUÇ	78
KAYNAKÇA	80
ÖZGEÇMİŞ	89

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. 1. Çeşme, Marcel Duchamp, 1917	4
Şekil 1. 2. Merz Yapısı, Kurt Schwitters, 1933	5
Şekil 1. 3. Dev Hamburger, Claes Oldenburg, 1960.....	6
Şekil 1. 4. Bahçe Aletleri, Claes Oldenburg, 1984	6
Şekil 1. 5. Florasan Düzenleme, Dan Flavin, 1960.....	7
Şekil 1. 6. Montaj 4, Altan Gürman, 1967	9
Şekil 1. 7. Askıda Keçe Elbise, Joseph Beuys	10
Şekil 1. 8. Art, Joseph Kosuth, 1967	11
Şekil 1. 9. Mavi Çıplak, Yves Klein, 1960	13
Şekil 1. 10. Mavi Çıplak, Yves Klein, 1960	13
Şekil 1. 11. Spiral Jetty, Robert Smithson, 1969-70	15
Şekil 1. 12. TV Buda, Nume Jaik Paik, 1974	16
Şekil 1. 13. Eski Eşyaların Düşü, Füsün Onur, 1985- 2007	19
Şekil 1. 14. Başsız Gövde/ Göbek Dansı, Nil Yalter, 1974- 2007	20
Şekil 1. 15. Başsız Gövde/ Göbek Dansı (Detay), Nil Yalter, 1974- 2007	20
Şekil 1. 16. Çaylak Sokak, Sarkis, 1986- 2007	21
Şekil 1. 17. Bosna- Hersek: Nezh Ölümler Gardiyanları, Hale Tenger,1993- 2007	22
Şekil 1. 18. Kurşun Uykusu, Selim Birsnel, 1995- 2007	23
Şekil 1. 19. Türküm, Doğruyum, Çalışkanım, Esra Ersen, 1998- 2007	24
Şekil 1. 20. Geçici Barınma- Oda Düzenleme, Zhu Jia, 2007	25
Şekil 1. 21. Biz, Buthayna Ali, 2007	26
Şekil 1. 22. Everest'in Tepesi (Detay), Xu Zhen, 2005- 07	26
Şekil 1. 23. Everest'in Tepesi (Detay), Xu Zhen, 2005- 07	26
Şekil 1. 24. Everest'in Tepesi (Detay), Xu Zhen, 2005- 07	26

Şekil 1. 25. Ne, Hafriyat Grubu, 2007	27
Şekil 1. 26. Ne (Detay), Hafriyat Grubu, 2007	27
Şekil 1. 27. Kadın ve Kuş, John Miro	29
Şekil 1. 28. Daktilo, Robert Arneson, 1966	29
Şekil 1. 29. Hareket 74 ve 79, Christoph Fink, 2007	30
Şekil 1. 30. Hareket 74 ve 79 (Detay), Christoph Fink, 2007	30
Şekil 1. 31. 21 İnsan Vücudu 24 Ayak, Elise Segel, 2004	31
Şekil 1. 32. Şişeler, Hamiye Çolakoğlu, 1976	32
Şekil 1. 33. Turkuaz Serisinden Çanak, Elev Ebuzziya Siesbye, 2005	32
Şekil 1. 34. Toprak Su İlişkisi, Güngör Güner, 1990	33
Şekil 1. 35. Bacak Çoğaltma, Candeğer Furtun, 1994- 2007	34
Şekil 1. 36. El Ağzı İle Yola Çıkılmaz, Zehra Çobanlı, 2008	34
Şekil 1. 37. El Ağzı İle Yola Çıkılmaz (Detay), Zehra Çobanlı, 2008	34
Şekil 1. 38. Aşka Giden Yol Mideden Geçer, Zehra Çobanlı, 2008	35
Şekil 1. 39. Aşka Giden Yol Mideden Geçer (Detay), Zehra Çobanlı, 2008	35
Şekil 1. 40. Denge, Kemal Uludağ, 2002	35
Şekil 1. 41. Düzlemde Çark, Kemal Uludağ, 2001	35
Şekil 1. 42. Canevine Dot, Canan Dağdelen, 2007	36
Şekil 1. 43. Canevine Dot (Detay), Canan Dağdelen, 2007	36
Şekil 1. 44. Nihayet İçimdesin, Canan Şenol, 2000	38
Şekil 1. 45. Yol, Mehmet Kavukçu, 2006	38
Şekil 1. 46. Deniz- Kuşlar, Deniz Toraman, 2008	39
Şekil 1. 47. Deniz- Kuşlar (Detay), Deniz Toraman, 2008	39
Şekil 1. 48. Dikilmiş İsimler, Kim Sooja, 2001	40
Şekil 1. 49. Kadın Kokusu, John Greten, 1997	42
Şekil 1. 50. Kadın Kokusu (Detay), John Greten, 1997	42
Şekil 1. 51. Sudan Bahaneler, Mehmet Kutlu, 2001	43

Şekil 1. 52. Sudan Bahaneler (Detay), Mehmet Kutlu, 2001	43
Şekil 1. 53. Dikkat Çekici, Jennifer Steinkamp, 2003- 2009	44
Şekil 1. 54. Uyuyan Bizler Kaybolmaya Yüz Tutmuş Geçmişimiz, Eser Keçeci, 2003.....	45
Şekil 2. 1. Malatya Çarşısından Görünüm, 1930	46
Şekil 2. 2. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Planı, Albert Gabriel, 1932	49
Şekil 2. 3. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, Ayşegül Erduran Arşivi	50
Şekil 2. 4. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Ön Cephe Görüntüsü	52
Şekil 2. 5. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Restorasyon Öncesi..	55
Şekil 2. 6. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Restorasyon Sonrası.	55
Şekil 2. 7. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Restorasyon Öncesi..	56
Şekil 2. 8. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Restorasyon Sonrası	56
Şekil 2. 9. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Ön Cephe Görüntüsü	56
Şekil 2. 10. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Kapı- Pencere Görüntüsü	57
Şekil 2. 11. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Dolap (Niş)- Ocak Görüntüsü	57
Şekil 2. 12. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Ocak Üstü Taş Oyma (Yaşmak) Örneği	58
Şekil 2. 13. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Ocak Üstü Taş Oyma (Yaşmak) Örneği	58
Şekil 3. 1. Duvarların Dili 1 (Mekândan Görünüm)	61
Şekil 3. 1. 1. Duvarların Dili 1 (Detay)	62
Şekil 3. 1. 2. Duvarların Dili 1 (Farklı Açığı)	63
Şekil 3. 1. 3. Duvarların Dili 1 (Mekândan Görünüm)	64
Şekil 3. 2. Duvarların Dili 2	65
Şekil 3. 2. 1. Duvarların Dili 2 (Perspektif Görünüm)	66
Şekil 3. 2. 2. Duvarların Dili 2 (Detay)	67
Şekil 3. 2. 3. Duvarların Dili 2 (Detay)	67

Şekil 3. 2. 4. Duvarların Dili 2 (Detay).....	68
Şekil 3. 2. 5. Duvarların Dili 2 (Detay)	68
Şekil 3. 2. 6. Duvarların Dili 2 (Detay)	69
Şekil 3. 2. 7. Duvarların Dili 2 (Detay)	69
Şekil 3. 2. 8. Duvarların Dili 2 (Detay)	70
Şekil 3. 3. Duvarların Dili 3 (Mekandan Görünüm)	72
Şekil 3. 3. 1. Duvarların Dili 3 (Mekandan Görünüm)	73
Şekil 3. 3. 2. Duvarların Dili 3 (Duvarda Sergileme)	74
Şekil 3. 3. 3. Duvarların Dili 3 (Perspektif Görünüm)	74
Şekil 3. 3. 4. Duvarların Dili 3 (Detay)	75
Şekil 3. 3. 5. Duvarların Dili 3 (Detay)	75
Şekil 3. 3. 6. Duvarların Dili 3 (Detay)	76
Şekil 3. 3. 7. Duvarların Dili 3 (Detay)	76
Şekil 3. 3. 8. Duvarların Dili 3 (Detay)	77

GİRİŞ

Sanat hareketleri yüzyıllar boyunca değişim göstermiş, farklı üslup ve tekniklerin gelişmesiyle birbiri ardına gelen sanat akımları oluşmuştur. Çağdaş sanatın anlatım dillerinden olan ve günümüzde yaygın şekilde kullanılan enstalasyon, sınırsız malzeme kullanımı sayesinde bütün sanat disiplinlerinde yerini almıştır. Günümüzde birbirinden bağımsız ya da iç içe geçmiş bulunan disiplinler, sanatın sınırlarını zorlarken, teknolojik ürünleri de sanata dâhil etmiştir. Hazır malzeme kullanılarak yapılmaya başlanan mekânsal düzenlemeler, ilerleyen teknoloji sayesinde video ve internet de sanatsal ifadenin kendisi olmuştur.

Geleneksellikten sıyrılarak çağdaş ve özgün bir hal alan seramik sanatı, diğer disiplinlerde olduğu gibi, giderek mekânsal düzenlemelerde kendini göstermektedir. Seramik düzenlemelerin üretim süreci göz önünde bulundurulduğunda, çok parçalı üretime uygun teknik olanakları sayesinde, birçok sanatçının başvurduğu uygulama biçimi olmuştur. Uygulamalar yapılırken amaç ne olursa olsun, mekâna ihtiyaç duyulmaktadır.

Önceleri sınırlandırılmış mekânda sergilenen düzenlemeler, zamanla sınırsız dış mekânın parçası ya da kendisi olarak sergilenmiştir. Müze ve galeriler dışında, amacı sanat eseri sergileme olmayan mekânlar, sergileme için kullanılmış, mekânların işlevselliği bir süreliğine de olsa değiştirilmiştir. Mekân- sanat eseri ilişkisini göz önünde bulunduran yapıtlar da üretilmiş, eser sergilendiği mekânla anlam kazanmıştır.

Zengin tarihi yapılarla sahip olan ülkemiz, birçok sanatçının mekânsal düzenlemelerine ev sahipliği yapmıştır. Sanatsal etkinlik ve sergilerde kullanılan tarihi mekânlar, tarihi yapıları, dokuları ve işlevsellikleriyle, hem sergileme alanı hem de yapıtların şekillenmesinde esin kaynağı olmuştur. Kamusal olarak da nitelendirilen bu özel mekânlara taşınan sanatsal sergilemeler, farklı kesimlere hitap etmekte, böylelikle daha fazla izleyiciye ulaşmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ENSTALÂSYON VE MEKÂN

1. 1. Enstalâsyon Nedir?

Enstalasyon; İngilizcede kurmak, düzenlemek, yerleştirmek anlamlarına gelen install fiilinden türeyerek installation halini almıştır. Türkçede ise installation, enstalasyon olarak okunarak karşılık bulmuştur. Düzenleme ya da yerleştirme olarak ifade edilen enstalasyonun günümüzde, sanatın en yaygın ifade biçimlerinden biri olarak çok çeşitli tanımları yapılmıştır. Bu tanımlardan Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde yapılan tanımı görsel sanatlardaki en bilineni olmuştur. Enstalasyon; “anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir.” (ESA, Y 3, 1939).

Diğer bir tanımda enstalasyon;

Belli bir iç mekân için, genellikle geçici bir süre boyunca gerçekleştirilen bir konstrüksiyon ya da asamblaj; tüm mekânı fiziksel olarak egemenliği altına alır ve sadece görme duyusuna değil, duruma göre bazen duyma ve koklama gibi duyulara da hitap ederek izleyiciyi tam anlamıyla işin içine girmeye davet eder.” (Turner, 1996).
açıklamasıyla ifade edilmiştir.

Enstalasyon; belirli bir mekânı her yönüyle ele alıp, mekânla nesne arasında ilişkiyi göz önünde bulundurarak çeşitli malzemelerle kurgular oluşturup, izleyicinin de kurgunun içinde yaşamasını sağlayan sanatsal ifade biçimidir. Yerleştirmede ele alınan mekân ister tarihi isterse kamusal mekân olsun, mekânın mimari yapısı ve özellikleri, sosyal ve kültürel etkisi, hatta içinde bulunduğu coğrafya bile büyük bir etken olmuştur.

Kavramsal Sanattan beslenerek 20. yüzyıl sonlarına doğru yaygınlaşmaya başlayan enstalâsyon, günlük yaşamda herhangi bir mekanda karşımıza çıkmaktadır. Alışveriş yaptığımız markette raflarda sıralanmış renk renk, boy boy içecek şişeleri, belirli bir sıralamayla düzenlediğimiz yemek masamız, sokakta oyun ya da kavga halinde olan çocuklar gibi sıralanacak birçok örnek, çevrelediği mekân içinde hareket halinde ya da durağan halde de olsa, kavramları kullanarak belli bir düzenleme oluşturmaktadır.

1. 2. Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Enstalâsyon

Çeşitli malzeme ve tekniklerin kullanılması, modern sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur. Sanatta malzeme çeşitliliği, öncelikle Kübizmin kolâjları sayesinde başlamıştır diyebiliriz. Tuval üzerinde boya dışında yapıştırma nesnel kullanılmasıyla, sanatta kullanılan malzeme çeşitliliği de artmaya başlamıştır. 1. Dünya Savaşı sonrası kolaj ve toplama nesnelere oluşan kompozisyonlar hem geleneksel sanatı geride bırakmış hem de ilk düzenleme örneklerinin oluşmasına olanak sağlamıştır.

Sanat hakkında yerleşik düşüncelere karşı çıkıp yenilikleri benimseyen, sanat için yenilikler getirmeyerek var olan düşüncelere yeni anlamlar katan Dada Hareketiyle, hazır nesnelere kullanılmaya başlamıştır. Bu dönem sanatçıların kaynağı ilk olarak Marcel Duchamp'ın kullandığı hazır nesnelere olmuş ve 1960 sonrasında önem kazanmıştır. Nesnelere mekân içerisinde ilk kez yerleştirmeye başlayan Duchamp, enstalâsyonu oluşturan tarihi süreç içinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Duchamp, günlük kullanım ürünü olan sıradan nesnelere farklı anlamlar yükleyerek mekân içerisinde sanat nesnesi olarak sergilemiştir. Porselen pisuarı New York'ta bir sergiye yollamış fakat sergilenmemiştir. Sanatçının, fabrika yapımı "R. Mutt" imzalı sıradan bir pisuarı ters çevirerek çeşme adını vermesinden, bu parçayı amacından uzaklaştırıp anlam değişikliği yapmış olduğu anlaşılmaktadır. "Bu yapıyla geleneksel sanatçı, sanat objesi, sanat eleştirisi anlayışının dışına çıkarak, sanat eylemini en basit düzeye indirger." (Lynton 2004, 135).

Duchamp, düpedüz bir pisuarı alıp ters çeviriyor, bir ayağın üstüne oturtuyor ve "Çeşme" adıyla seyirciye sunuyordu. Yapıtı, sanatçısı olarak R. Mutt diye

sahte bir isimle imzaluyordu. Böylece bir taşla birkaç kuşu vuruyordu. İlk klasik heykel kavramını kökünden değiştiriyordu. Heykel denilen şeyi yapılan bir şey olmaktan çıkarıyordu. Heykel denilen şeyi 'yapılan' bir şey olmaktan çıkarıyordu Duchamp. Heykel artık 'yapılmış' bir şey olabilirdi. Nitekim buradan hareketle, 'hazır nesne' (ready-made) kavramına sığıyordu. İkincisi, herhangi bir şey sanat yapıtı olabilirdi, bu mümkündü ama bazı şartlara bağlıydı. O şartlar hazır nesne anlayışının özünü oluşturuyordu. Bir nesnenin, 'şey'in yapıt haline gelmesi ancak bir sanatçıya, onun mevcudiyetine bağlıydı. Duchamp, pisuarı Mutt sahte ismiyle bütünleştirirken sanatın bu anlamdaki metalaşmasına ve onu hazırlayan sanat-kapitalizm ilişkisine katı bir göndermede ve eleştiride bulunuyordu. Bu, 20. yüzyılın belki de en önemli çıkışlarından birisi olan ve bir akım olmaktan öte bir zihinsel durum ve kabul olarak da devam eden Dada anlayışının en ileri noktasıydı. (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=137517>).



Şekil 1. 1. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.

“Marcel Duchamp’ın, 1913’te bisiklet tekerliğini mutfak taburesine takarak onun dönüşünü seyretmesi, 1915’te hırdavatçıdan kar küreği alarak üstüne ‘‘Kol Kırılması Olasılığına Karşı’’ yazması, nesneyi tasvir etmek yerine, izleyicinin düşüncesini farklı alanlara sürüklemesi sonucu oluşmuştur.” (Batur 2002, 135). Hazır nesnenin sanat eseri olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini izleyiciye bırakmış, izleyici, nesne-sanat ilişkisini sorgulamıştır.

Duchamptan sonra enstalasyon oluşumuna giden yolda diğer bir sanatçı Kurt Schwitters’dir. “Schwitters, Modern Sanatın Öyküsünde; “Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” demiştir.” (Lynton 2004, 127). Böyle düşünen sanatçı, modern sanat

anlayışında oluşturulan çalışmaların kesin yargılarla değerlendirilmesini istememiştir. Önemli olan sanatçının vermek istediği mesaj olmuştur. Sanatçının “Merz Yapısı” adlı çalışmasında; evinin üç katındaki odalarda iç bükey ve dış bükey formlardan oluşan alçı, tahta parçası, atık malzemeleri birbirine ekleyip yapıştırarak oluşturmuştur. Bu nesnelere sıradan gibi görünse de hepsi hayatın içinde yer almıştır. Schwitters, bu nesnelere yorumlarken buldukları çevre dışında yorumlayıp, onlar için mekân içinde farklı bir yaşam alanı oluşturmuş ve mekân olarak seçtiği evini sanatın bir parçası haline getirmiştir. Kurt Schwitters’in Dadacı anlayışla oluşturduğu mekânsal düzenlemeleri, Fluxus hareketinin ve Joseph Beuys’un işlerinin gelişmesinde etkili olmuştur.



Şekil 1. 2. Kurt Schwitters, Merz Yapısı, 1933.

II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa ikiye ayrılmış, sanat bu ayrımdan etkilenmiş, sosyal ve kültürel farklılaşmalar insanların hayatını değiştirmiştir. Halk, Avrupa’dan Amerika’ya göç etmiş ve sanatta yenilik hareketlerinin başlaması yolunda adımlar atılmıştır. Bunun sonucunda, ekonomik, politik ve psikolojik alanda değişimler yaşanmış, İngiltere’den Amerika’ya kadar yayılan sanat akımı Pop Art doğmuştur.

‘‘Pop Sanat, 1950 lerde özellikle ABD ve İngiltere’de birbirinden bağımsız olarak Soyut Dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçıların 1960larda bir akım haline getirdikleri sanattır.’’ (ESA, PS 3, 1497). Pop Art, reklam, afiş, dergi, roman, sinema gibi yardımcı malzemeleri kullanarak, tüketime katkı sağlamayı amaçlamıştır. Bu araçlar sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Pop Sanatı, biçim yönünden nesneyi ve yerleştirmeyi benimsemiştir. Claes Oldenburg’un büyük boyutlu ve yumuşak, dondurma külahı, hamburger, dış mekâna yerleştirdiği inşaat malzemeleri... gibi yapıtları, Pop Sanatın ilk yerleştirme örnekleri olmuştur.



Şekil 1. 3. Claes Oldenburg, Dev Hamburger, 1960.



Şekil 1. 4. Claes Oldenburg, Bahçe Aletleri, 1984.

Amerikan toplumunun bazı eğilimlerini simgeleyen Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor... Warhol'un ilgisini çeken insanlardır. "Ölüm Yıldız Marilyn" portrelerini ölüm dizisi arasına sokmuştur. Bu diziyi "129 ÖLÜ" isimli tablosu başlatmıştır. Elektrikli sandalye, araba kazaları, zehirlenme gibi olaylar yapıtlarının konusu olmuştur.(Serdar 1993, 97).

Kavramsal Sanata yakın bir süreçte doğan fakat birbirinden bağımsız ifadeler içeren, Kavramsal Sanatın gelişimine de katkısı olan, 1960 ların ortalarına kadar üç boyutlu geometrik ve soyut formlar için, Minimalist kavramı kullanılmıştır. Sanatçılar, daha çok heykel alanında yenilikler getiren Minimal Sanatla birlikte figüratif formlarla geçmişin sanatını reddetmiş, nesnellikten uzaklaşarak seri üretim, yalın, az renkli, geometrik ve birbirinin tekrarı olan formlara yönelmişlerdir.

Minimal Sanat eğilimleri içinde değerlendirilen Dan Flavin, elektrikçilerin uyguladığı düzenleme sistemindeki gibi floresan tüpleri kurmada uzmanlaşmıştır. Çeşitli boyut ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde perdeler ve ritimler uygulayarak çalışmıştır. Çizilen çizgiler yerine, ışıktan çizgiler kullanmış, alan yerine parıltıdan alan yapmış, farklı boyutlarda ve renklerde neon lambalarıyla mekânı bütünleştirmeye ve sınırlamaya çalışmıştır. Yapıtlarında simgesel anlam taşıyan ve alışık olduğumuz anlamları içeren izler taşımamıştır.(Lynton 2004, 309).



Şekil 1. 5. Dan Flavin, Floresan Düzenleme, 1960.

Sol Lewitt; beyaz ve içi boş küplerle tekdüze biçimleri sistematik bir biçimde sıralayarak düzenlemiştir. Soyut ve yalın düzenlemelerle heykel kurgulayan sanatçılar arasında olan Sol Lewitt, kavram sözcüğünü sanata karşı yeni bir yaklaşım gerçekleştirerek sanat türü üretmeye çalışan ilk sanatçı olmuştur. Yalın geometrik yapıları sayesinde Minimal Sanat kapsamına girmiştir. (ESA, LS 2, 1110).

Dünyanın her yerinde sanat alanında başlayan bu değişimler, Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte değişim ve yenileşme isteğiyle başlamıştır. Osmanlı Devleti’nin son zamanlarında başlanan ve Cumhuriyet’in ilanı ile hız kazanan yurt dışına sanatçı gönderimiyle giden Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılar, Batı yaşam biçimi ve sanat anlayışını benimseyerek dönmüşler, açılan akademiler sayesinde modern anlayışta sanatçılar yetiştirmeye başlamışlardır. Batı’da eğitim görmüş bu sanatçıların Güzel Sanatlar Akademisinde atölye hocalığı yapmaları, Türkiye’de Modernizmin yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Modernizm, Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de, geçmişin sanat değerlerine karşı çıkışla başlamıştır. 1950li yıllara gelindiğinde figüratif sanat anlayışı varlığını korurken, soyut ve figüratif çalışmalar birlikte yer almış, sanatçılar sanatın her alanında modern yapıtlar oluşturmuş, günümüze gelene kadar Batının sanat anlayışını takip etmişlerdir. 1950lerden sonra Akademi dışında çalışan bazı sanatçılar farklı anlayışlarla ürettikleri yapıtlarıyla yeni bakış açılarının oluşmasını sağlamış, böylelikle bu açılım resim ve heykel adına bir dönüm noktası olmuştur. Türk Sanatı, günümüze gelene kadar toplum, çevre ve seyirci ile iletişimde, sanatsal anlatım dilinin çeşitlenmesinde yeni bir boyut kazanmıştır.

Minimal sanatla birlikte klasik resim anlayışından sıyrılarak iki boyuta yönelen ressamlar, tuval üzerine farklı malzemeler yerleştirerek uygulamalar yapmışlardır. Bu sanatçıların başında gelen Altan Gürman, 1960 larda tuval üstünde baskı sözcükler, kolaj, montaj gibi teknikler kullanmış, düşünsel ve biçimsel boyutuyla Dadacılık akımında ele aldığı konulara eleştirel bir dille yaklaşmıştır. ‘‘Montajlar’’ adını verdiği bir dizi yapıtında, tuval üstünde boya, tahta, çivi, tel gibi malzemeler kullanmıştır. Bu malzemeler simgesel anlamlarıyla değil, sanatçının malzemeye yüklediği anlamlarıyla yapıtta yer almıştır. (ESA, GA 2, 734).



Şekil 1. 6 Altan Gürman, Montaj 4, 1967- 2007.

1960 lardan itibaren Türk sanatçıların sanata bakış açıları değişerek resim ve heykel dışı alanlara ilgi başlamıştır. Türk sanatçılar çağdaş yapıtlar üretmeye devam ederken, 1960 larda Amerika’da başlayıp tüm Avrupa’ya yayılan ve özellikle Batı Dünyasının kendini ifade etme aracı olan Kavramsal Sanat’ın, enstalâsyona giden yolda büyük rolü olmuştur. Kavramsal Sanat, düşünceden yola çıkarak, düşünce, yapıt, mekân ilişkisini ele almıştır. En bilinen özelliği ise; Modern Sanata karşı çıkması olmuştur. Önemli olan yapıt oluşturmak için kullanılan malzeme değil; yapıtın aktardığı anlam olmuştur. Kavramsal çalışmaların göze hitap etmesine önem verilmemiş, sanatçının vermek istediği mesaj ön planda tutulmuştur. Sanatçılar, nesnelere anlamlarıyla oynayarak onları gerçek anlamlarından uzaklaştırma yoluna gitmişler, sanat için kullanılan tuval, yağlı boya, taş, metal gibi gelenekselleşen araçlar kullanmak yerine, estetik bir değer taşımayan, sanat dışında kullanılan araçlardan yararlanmışlardır. Kavramsal Sanatın geleneksel sanata karşı çıkışı, Duchamp’ın sanatı özel olan konumundan uzaklaştırıp toplumla bütünleştirmesinden kaynaklanmıştır. Malzemeye getirdiği sınırsızlık sayesinde enstalâsyon, Kavramsal sanatçıların kullandığı en yaygın ifade biçimi olmuştur.

“Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde Kavramsal Sanat; sanatsal üretimi izleyicinin edilgen seyrine sunulmuş üstün bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarmayı amaçlayan köktenci bir girişim olarak tanımlanmıştır.”(ESA, KS 2, 971). Bu tanım, sanatın düşünsel bir süreç olduğunu ve görünür kılınmak için fetişleşmiş bir nesneye gereksinimi olmadığını savunmuştur. Kavramsal Sanat, 1960- 70 arası dönemin sanatsal yaklaşımı olarak, sanat nesnesinin üretimini bütünüyle terk etmeyi amaçlamıştır.

Kavramsal Sanatın başlangıcı Duchamp'a, sürekliliği ise günümüze kadar uzanmasına rağmen ilkelerinin belirlendiği asıl oluşum döneminde Avrupa ve Amerika'da "Görsel Olmayan Yapılar" (1967), "Nesnenin Maddesizleştirilmesi" (1968), "Felsefe Sonrası Sanat" (1969) ... gibi açılan sergilerle yazılan makaleler, bu sanatın anlam içeriğini açıklamıştır. Kavramsal Sanat, ilkelerini ortaya koyarken biçimi, estetiği ve duyguyu reddetmiş, akılcılık ve düşünceyi temel almıştır. (ESA, KS 2, 971).

Kavramsal Sanatın önde gelen temsilcilerinden Joseph Beuys, gösterilerini gerçekleştirirken özel bir mekân seçmeyerek, müdahale edebileceği mekânlarda düzenlemeler yapmıştır. Kavramsal Sanatın olduğu kadar nesne yerleştirmesinin de öncüsü olan Beuys'un, koruyucu bir yalıtım malzemesi olan keçeden yapıp, askı üzerinde sergilediği elbisesi ve çevresel sıcak-soğuk etkenine göre değişen yağları istifleyerek oluşturduğu yağ köşesi, ilk yerleştirme örnekleri olmuştur.



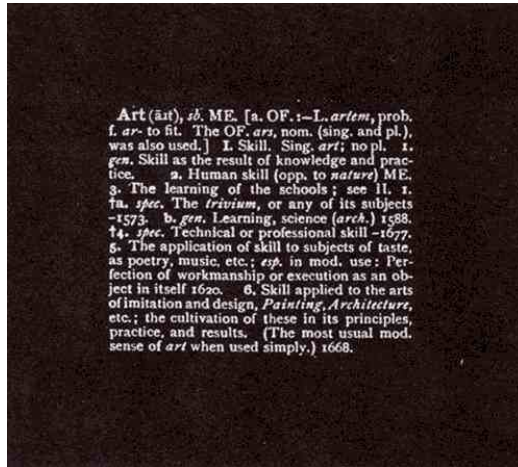
Şekil 1. 7. Joseph Beuys, Askıda Keçe Elbise.

Joseph Beuys, yapıtlarını oluştururken birden fazla ifade ve nesneyi, belli bir düşünce sistemi doğrultusunda kullanmıştır. Rusya'da geçirdiği bir uçak kazasında hayatta kalan tek insan olmuş, bu durum onu çok etkilemiştir. Kendisini yaralı halde bulan Tatarlar, iç yağı ve keçe kullanarak onu tedavi etmişlerdir. Bu olay, Beuys'un yapıtlarının ana

malzemesinin keçe, yağ, savaş, ölüm gibi temalar olmasını sağlamıştır. Kullandığı bu nesnelere, yapıtlarında sembolik anlamlarından çok biçim olarak yer almıştır.

Beuys'un bütün yapıtları yaşamsallaşmıştır. İnsanı ölüme yaklaştıran büyük üzüntüden kurtulmak için başlangıca dönüş sayılmıştır. Yapıtlarının toplumsal boyutu, sanatının ayrılmaz parçaları olarak gördüğü politik ve eğitimsel etkinlikleri de dâhil olmak üzere, bütün acı çekenlere, kendi çektiği acıların verdiği dersleri öğretmeye dair girişimini yansıtmıştır.(Kuspit 1993, 63).

Kavram, kimi zaman eleştiri yapmak için kullanılmıştır. Joseph Kosuth, İngilizce birçok kelimenin tanımını, galeri duvarlarında tuval boyutlarında yazılarla sergilemiştir. Suyun tüm niteliklerini inceledikten sonra, su kelimesinin tanımını fotoğraflamış ve suyu betimlemiştir. Düşünceyi betimlemek için sadece üç boyutlu nesnelere kullanmak gerekmemiş, betimleme sayılar, fotoğraflar, sözcükler ve yazıyla da yapılmıştır. Sözcük, düşünceyi izleyiciye aktarmada en önemli ifade aracı olmuştur. Joseph Kosuth, bir galeri mekânının duvarlarını, tuval üstüne yazdığı yazılarla donatmıştır. Sanatçılar, kimi zaman ise sözcükleri sergilerken sadece görselliğin ön plana çıkmasını amaçlamış, herhangi bir kavramı iletmeyi amaçlamamışlardır.



Şekil 1. 8. Joseph Kosuth, Art, 1967.

Happening ve Performanslar, mekan kullanılarak yapılan gösteriler olduğu için enstalasyona giden yolda önemli bir yere sahiptir. Happening, Dadaistlerden etkilenen, izleyicinin aktif katılımıyla gerçekleştirilen sanatsal gösteri biçimidir. Sanatçıların

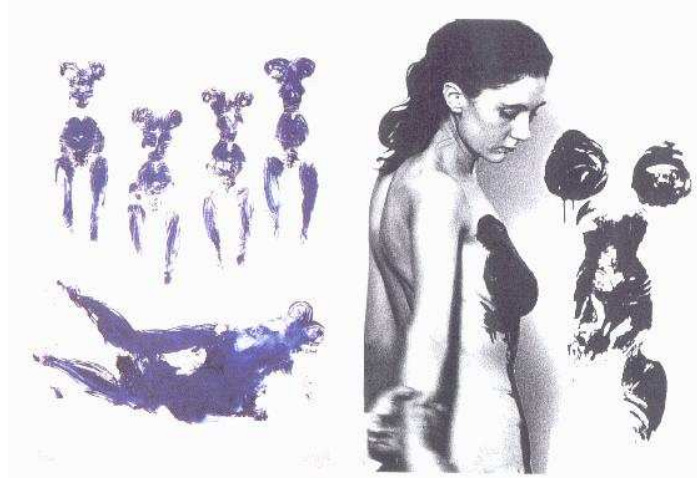
izleyiciyle birebir ilişki kurmasıyla Happening, sanatla yaşam arasında köprü oluşturan araçlardan biri olmuştur. Happening sayesinde izleyici, kendini gösterinin içinde bulmuş hatta gösterinin bir parçası haline gelmiştir. Gösteriyi gerçekleştirmek için mekân olarak herhangi bir sınırlama getirilmemiş, hatta izleyici olmadan da gerçekleştirilebilmiştir. 1950 lerin sonunda Allan Kaprow'un düzenlediği ilk gösteri, Happening için bir başlangıç olmuştur.

“Happening’de oyuncular arasında bir rekabet olmamıştır. Kişinin durumuna ve karakterine göre aynı oyuncu, farklı görevlerle birçok kez oyuna katılabilmektedir. Oyuncu karakterlere; karakterler oyunculara dönüşmüştür. Kişi ve karakter iç içedir fakat karakterin canlandırılması, animasyonu, Happening’in durum olay tiyatrosu olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Happening, böylelikle tiyatrodaki sebep sonuç ilişkilerini, rekabeti, geleneksel kalıpları, öğretici öğeleri değiştirmiştir.” (Murtezaoglu, 1994, 39- 40). Happening’de sanatçılar, herhangi bir metne bağlı kalmadan çalışmışlardır. Amerikan Happeninglerinde birçok hareket, izleyici tarafından yönetilir ve gösteri niteliği taşımıştır. Fluxus hareketleri, tamamen toplumsal hareketler olarak değerlendirilerek, profesyonel sanata karşı çıkararak, estetik bir değerle ölçülmemiştir.

Happening’in bir parçası olan Vücut ve Performans Sanatının gelişmesinde tiyatro, sinema, video, dans gibi gösteriler önemli yer tutmuştur. Bir gösteri biçimi olan Vücut Sanatını ilk uygulayan Yves Klein’dir. Klein gösterisini, maviye boyadığı çıplak bir kadını beyaz bir tuval üzerinde farklı aralıklarla hareket ettirerek oluşturmuştur. Bu tür izleyici önünde gerçekleştirilen gösteriler yalnızca video ve fotoğraf olarak günümüze kadar gelmiştir.



Şekil 1. 9. Yves Klein, Mavi Çıplak, 1960.



Şekil 1. 10 Yves Klein, Mavi Çıplak, 1960.

1970 lerden sonra Vücut Sanatı, Performansa dönüşmüştür. Performanslar, kısa süreli hatta anlık gösterilerin önceden belirlenmiş herhangi bir mekânda, izleyici önünde sahnelenmesi olmuştur. 1970lerden sonra dans, müzikal, sirk, opera ve kabareyi de etkisi altına almış ve Fluxus'un gelişiminde önemli bir yere sahip olmuşlardır.

1960 larda bir hareket olarak doğan Fluxus; uluslar arası avant- garde sanatçılardan oluşan gruba verilen addır ve Kavramsal Sanat ile Vücut Sanatının uzantısı olmuştur.

Fluxus gösterisi ilk olarak, hayatında hiç keman çalmamış beş kişinin yaptıkları keman konseriyle başlamıştır. Birçok Fluxus sanatçısı gösterilerini herhangi bir amaç için yapmamışlar, hatta rastlantılara göre hareket etmişlerdir. Estetik bir beklentileri olmadan anti sanat anlayışı yaratmışlardır. Joseph Beuys, Kavramsal Sanatın olduğu kadar Fluxus un'da temsilcisi olmuştur ve "Toprak Piyano" adlı ilk eylemini gerçekleştirmiştir. Fluxus, röprodüksiyon yapıtlardan, betimlemelerden, filmlerden ve çeşitli nesnelere yararlanmıştır. 1960 sonrasında doğan sanat hareketleri gibi Fluxus'unda amacı; burjuva sanatına karşı çıkmak ve sanat dünyasını alaya almak olmuştur.

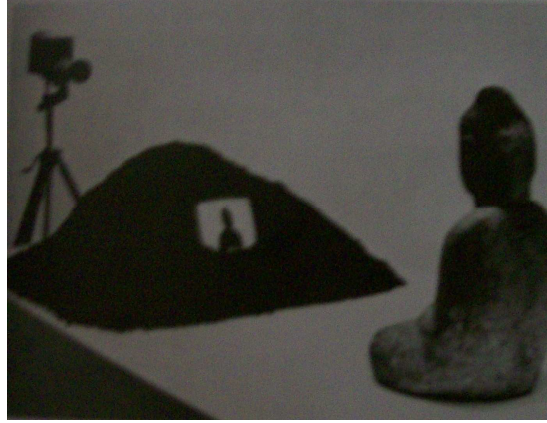
1960 lı yılların sonuna doğru, sanatçılar yapıtlarında formlar kullanmak yerine doğanın kendisini kullanmaya yönelmişler ve ortaya Arazi Sanatı çıkmıştır. Böylelikle eserin sergileneceği mekân artık galeri ve sergi mekânı dışında doğal mekâna taşınmıştır. Sanatçının yapıtını, büyük ve geniş doğal mekânın kendisini kullanarak gerçekleştirmesi, izleyiciyi yapıtın içinde yaşatmıştır. Ayak basılmamış toprak parçasında yürüyerek ayak izleri bırakmak, donmuş su kütesini çeşitli motiflerle kesmek, boş bir tarlayı tırmıkla düzelterek şekiller oluşturmak, sanatçıların yaygın olarak uyguladığı doğal mekânı kullanarak sergileme biçimi olmuştur. Çevreye yapılan bu tarz yeni müdahaleler sayesinde izleyici, çevrenin farklı özelliklerini keşfetmiş ve enstalasyona bir adım daha yaklaşmıştır. Bu sanatın en önemli temsilcisi Robert Smithson'dur. "Spiral Jetty" adlı çalışmasında, kayalık bir alan kendi etrafında sarmalanmış ve bir çıkmazla sonlanmış, toprak tabakası, mevsim değişimlerine ve topraktaki tuz tabakalarına bağlı olarak renk değiştirmiştir. Doğal koşullar içinde yapılan bu tür yapıtlar, zamanla yine doğal koşullardan etkilenerek yapıldığı andaki etkisini kaybetmiş ya da tamamen kaybolmuştur. Bu yüzden günümüze kadar sadece görsel ve yazılı kaynaklar sayesinde gelebilmiştir.



Şekil 1. 11. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1969- 70.

Yapıtını galeri mekânı dışına taşıyarak sanatın ticari değerlerini sorgulayan sanatçı, yalnızca galeri dışında çalışmakla kalmayıp çalışmalarını ile ilgili belgeleri kendisi seçerek, sergi düzenleyicisi de yine kendisi olmuştur. Smithson, hem galeri hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak, müzelerin sanatçıların yapıtlarını nasıl dış dünyadan kopardığını göstermiş ve doğal güçlerle iletişime geçen bir sanata yönelmiştir. (Atakan 1998, 60- 61).

“Kitle iletişim araçlarının artması ve bilgisayar kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte, teknoloji hayatın her alanında boy göstermiştir. Post modern çağda, bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucu yeni ve önemli bilgiler makineyle iletilmiştir. Görüntüyü ileten Video Sanatının temeli Dada Akımına kadar dayanmış, ABD ve Avrupa’da Fluxus’un gelişmesine bağlı olarak ortaya çıkmış, 1963 yılında Nam June Paik’in ilk deneysel video gösterisi ile kullanılmaya başlamıştır.” (Özayten, 1992, 48). Paik, “TV Buda” adlı video enstalasyonunu video kamera, monitör, Buda Heykeli ve toprağı kullanarak yapmıştır. Toprak yığınının içine yerleştirdiği ekranın karşısına, özel üretim olmayan sıradan bir Buda heykelini oturtmuş ve heykelin görüntüsünü daha önceden çekmeyip o anda video kamerayla çekerek canlı yayında ekrana yansıtmıştır. Kutsal bir varlık olan Buda, toprak içine yerleştirilmiş ekran karşısında tanrısal gücüyle karşı karşıya kalmıştır.



Şekil 1. 12. Nam June Paik, TV Buda, 1974.

“Paik, 1963’ten sonra açtığı sergilerde, mekâna yerleştirdiği televizyonlarda yayınladığı video görüntüleriyle yeni bir sanat yorumu ortaya çıkarmıştır. 1973’te gerçekleştirdiği “Küresel Kanal” adlı yapıtını birbirinden farklı görüntüleri birleştirerek kolaj mantığıyla yapmıştır.” (ESA, VS 3, 1885). Video, 1965’ten sonra sanat için kullanılmaya başlamış, hatta kimi çalışmalarda yapıtın kendisi olmuştur. Özellikle enstalasyon düzenlemelerinde objelerle birlikte ya da televizyon ekranı olarak yer almıştır. Böylelikle ekran, farklı disiplinleri bir araya getirdiği için Minimal ve Kavramsal Sanatla birleşmiş, yapıtın yaşam alanı ve sergileme yeri olmuştur.

“Artık insanın fiziksel çevresini değiştirmek yönünde çaba gösteren sanat, çevreyle sanatı birleştirme kaygısına düşmüş, sanatın günlük yaşama girmesinde etkili olan video, 1969 yılında New York’ta açılan “Yaratıcı Araç Olarak TV” sergisiyle yerini iyice sağlamlaştırmıştır.” (Ögel 1977, 86). Video Sanatıyla birlikte teknolojik bir araç olan televizyon, kalıplaşmış görüntüleri tartışmaya yol açmıştır.

Batıda yaşanan bütün bu gelişmelere Türk Sanatçılar geç bir tarihte katılmanın avantajını yaşamışlar ve etkinlik yılları Avrupa ve ABD’nin Kavramsal Sanat Sonrası dönemine rast gelmiş; dolayısıyla Duchamp’dan günümüze Nesne Sonrası Sanatın bütün türlerinden Kavramsal Sanata ve nesne yerleştirmelerine kadar Batı’nın birikiminden yararlanma olanağı bulmuşlardır. (ESA, KS 2, 972).

1970lerden sonra Türkiye’de toplumsal çalkantılar, özellikle politika ve düşünce alanında eleştirinin artması, 1960 sonrasında dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanması, Türkiye’de sanat ortamını derinden

etkilemiştir. 1970- 90 arası çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ile Batı'nın, modern ile geleneğin sorgulandığı, modern içinde yol ayrımlarının başladığı, sanatçıların bireysel ifadelerle yöneldikleri dönem olmuştur. Resim ve heykel sanatının olgun örneklerinin verildiği, boya geleneğinin devam ettiği bu yıllarda soyut ve figüratif çalışmalarda sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunlarıyla ilgili çalışmışlar, kırsal kesimden çok büyük kentin yaşantısı, değişen dünya karşısında insanın durumu ve içsel sorunları sanatçıların ilgi alanını oluşturmuştur. (Erdemci; Germaner; Koçak 2007,18).

“Bu dönemde soyut sanat devam ederken, toplumsal gerçekliği sorgulayan sanat anlayışı güç kazanmıştır. Füsun Onur, Nil Yalter, Sarkis, Şükrü Aysan gibi sanatçılar klasik resim ve heykel anlayışını sürdürürken daha çağdaş yapıtlar da gerçekleştirmişler, politik ve güncel olaylarla ilgili Yerleştirme, Kavramsal Sanat, Video Sanatı içinde ele alınan yeni anlatım biçimleri bulmaya çalışmışlardır.” (Erdemci; Germaner; Koçak 2007, 40). “1966- 72 yılları arasında varlık gösteren Kavramsal Sanat aslında bir akım ya da üslup değil, kendilerine Sanat Tanımı Topluluğu adını veren Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Altan Gürman ve Füsun Onur'un sanatsal çalışmalarını resim heykel eleştirisi üzerine temellendirmeleri, kavramsallaştırma eğilimlerinin başlangıcı olmuştur.” (Erdemci; Germaner; Koçak 2007, 55). Bu sanatçılar, yeni sanat nesnesi oluşturmayarak Nesne Yerleştirme, Kavramsal Sanat ve Video Sanatı içinde değerlendirilen yapıtlarıyla Türk Sanatında dönüm noktası oluşturmuşlardır. Düşünsel boyutun ön plana çıktığı yapıtlarda, düşünceyi tek bir nesneyle ifade edemeyeceğini düşünen sanatçı, birden fazla nesneyi kullanarak düzenleme yapma yoluna gitmiştir.

“1960 lardan sonra Türkiye’de gerçekleşen siyasi ihtilallerle birlikte toplumdaki değişimler ve sosyo- ekonomik olgular çok uç noktalarda olmuş, çatışmaların oluşmasına sebep olan dönemlerde askeri müdahalelerle toplumsal düzen sağlanmaya çalışılmıştır. Askeri müdahaleler toplumun en bunalımlı dönemleri olduğundan, bu bunalımlar içinde yaşayan sanatçı, toplumsal gerçeklere duyarlı yapısıyla toplumcu gerçekçi sanat anlayışını benimsemiştir.” (CA, 3, 12-13). 1960 yılındaki öğrenci gösterileri, 27 Mayıs Hareketleri ve 1961 Anayasası, Türkiye’deki siyasi hareketliliğin başlangıcı sayılmıştır. 1968 yılı ise; öğrenci ve işçi hareketlerini arttırdığı, boykotların,

işgallerin yaşandığı, bu hareketlerle birlikte değişim isteklerinin arttığı bir dönem olmuştur. Bu devrimci hareketler 12 Mart 1971 müdahalesiyle durdurulmaya çalışılmıştır. 1960 sonrasında dünya sanatı yeni nitelikler ve anlamlar kazanmış, Türkiye'deki sanat ortamını etkilemiştir. 1968- 70 yılları arasında sanatın her alanında yapıt veren sanatçılar ve eleştirel bir dille oluşturulan yapıtlar çoğalmıştır. Altan Gürman, Füsun Onur, Nil Yalter, Sarkis gibi sanatçılar 1970 lerden itibaren modern sanatın sınırını sorgulayan araçlar, formlar, politik ve güncel konularda video, yerleştirme ve mekânsal düzenlemeler yapmışlardır.

1970 ler, Türkiye'de Çağdaş Sanat'ın erken dönemi olmuştur. Türkiye'nin içinde bulunduğu politik kargaşa ve ekonomik çalkantılardan dolayı, sanat piyasası ve insanların gelişen dünya üzerinde özgür düşüncelerini ifade etmeleri için yeni form ve dil arayışları ortaya çıkmıştır. Kavramsal Sanat, Minimalizm, Çevre Sanatı ve diğer kavramsallaştırma eğilimleri, Türkiye'de bu dönemde görülmeye başlamıştır. Sanat nesnelerini tamamen ortadan kaldırmadan çalışmalar yapan Altan Gürman'ın başlattığı Kavramsal Sanat bağlamında değerlendirilen yapıtların ardından simge, nesne, sanatın anlamı gibi kavramları sorgulayan minimalist heykel yerleştirmeleriyle Füsun Onur, Kavramsal Sanat'ın ülkemizde yaygınlaşmasını sağlamış, kişisel öykülemeyle oluşturduğu mekânsal düzenlemeleriyle nesne yerleştirmesinin ilk örneklerini vermiştir. Sanatçı düzenlemelerinde genellikle, mobilya, eski kumaş, örgü, kıyafet, tül gibi evinde ve çevresinde bulunan hazır nesnelere hem tek tek hem de birbiriyle bağlantılı ve mekânla bütünlük içinde sergilemiştir.



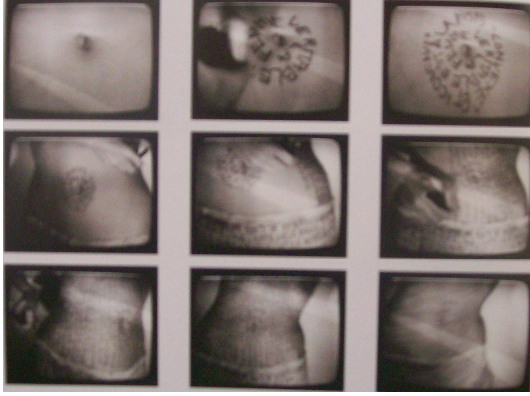
Şekil 1. 13. Füsun Onur, Eski Eşyaların Düşü, 1985- 2007.

Fusun Onur'un Türkiye'deki sanat ortamına diğer bir katkısı, 1970 lerin başında bu ortamda sorulara, tartışmalara ve sanatın algılanışında yeni bakış açılarına yol açmıştır. Sanatçının 1970 sonrası çalışmalarında heykeli oluşturan kütle sorunu ikinci plana itilmiş, kütlenin algılanmasını sağlayan mekân ve boşluk olguları ön plana çıkarılmıştır. Sanatçı bununla mekâna yeni biçimsel değişimler kazandırarak tek boyuttan iki boyut türeterek, mekânı kendi içinde katlayarak üçüncü boyuta geçişi irdelemiştir. Resim ve heykel dışı yapıtlar oluşturması, sıradan basit malzemeler, hazır nesnelere kullanması, yapıtın içine izleyiciyi katması, 1970lerde sanat ortamında bahsedilmeye başlamıştır. (ESA, OF 3, 1376).

1960 larda Nam June Paik ile başlayan Video Sanatı, Türkiye'de 1970 lerin başında Nil Yalter'in kadın sorunu- kimliği, cinsellik, etnik köken, toplumsal sınıf ve Doğu- Batı çelişkisi içinde ele aldığı video yerleştirmeleriyle başlamıştır. (Erdemci; Germaner; Koçak 2007, 52). Sanatçı, yapıtlarında ele aldığı sosyo-kültürel konuları, 80 li yıllarda bilgisayar ortamında iki boyutlu, 90 lı yıllarda ise üç boyutlu çalışmalarla sürdürmüştür. "Göbek Dansı" adlı Türk sanatında gerçekleştirilen ilk video çalışmasında, toplumda baskı altında yaşayan kadınları eleştirel bir dille ele almıştır. 1974'te Paris Modern Sanat Müzesinde sergilediği bu çalışması için şunları söylemiştir:

Gerçek kadın aynı anda hem dışbükey hem iç bükey olandır... Fakat onu duygusal ve fiziksel olarak bu dış bükeyliğin ana kaynağı klitoristen mahrum etmemek gerekir. Aslen bu klitoris nefreti, erkeğin atalarından beri süregelen ve kadının doğal ve erkeksi bileşenine karşı hissettiği korkuya tekabül eder. O bileşen ki, kadında mutlak orgazmı koşullandırır... (Erdemci; Germaner; Koçak 2007, 52).

Bu metin, sanatçının videosunda kendi göbeğine yazdığı metindir. Otuz dakika boyunca, siyah- beyaz ekranda, bedeninin sadece göğüs altıyla kasıkları arasındaki bölüm görünmüştür. Bedeninde kıvrılan yazıyla birlikte, sanatçı bu metni yüksek sesle okurken arka planda ise göbek dansı müziği çalmıştır. Sanatçı bu çalışmasında kadının erkek egemen toplumda, cinsel bir fantezi nesnesi olarak kabulünün göstergesi olan göbek dansıyla gönderme yaparak cinselliğin politik ve ideolojik bağlamına işaret etmiştir.



Şekil 1. 14. Nil Yalter,
Başsız Gövde/ Göbek Dansı, 1974- 2007.



Şekil 1. 15. Nil Yalter,
Başsız Gövde/ Göbek Dansı (Detay),
1974- 2007.

1970 lerde Kavramsal Sanat kapsamında yapıtlar oluşturan Sarkis, 1980lerden sonra kavram ve nesneyi aynı düzenlemede birleştirerek, simgelerle yüklü bir anlatım diliyle oluşturulmuş yerleştirmelere yönelmiş, yerleştirmelerinde geçmişine ait olay ve nesnelere kullanmıştır. Süreç içinde değişen, dönüşen, devamlılık gösteren, birbirinin içine geçen yerleştirmeler yapmıştır. 1986’da Maçka Sanat Galerisinde oluşturduğu ‘‘Çaylak Sokak’’ adlı, çocukluğundan kalan anıları anlattığı ve doğduğu sokağın adını verdiği yerleştirme sergisini sanatçı şöyle anlatmıştır:

Hazırlanırken çok heyecanlandığım nadir sergilerimdenidir. Özgeçmişimi anlatan, bu kadar yıl sonra dönüşümün heyecanını dile getiren bir sergidir. Özgeçmişimi bir heykel kaidesi olarak kullanmaya karar verdim. Şöyle ki, 8- 9 yaşlarında, amcamın, kunduracı Simon’un yanında, yaz tatillerinde çıraklık yaptığım kundura tezgahını bulduk. 80 küsur yaşındaki Simon Amca bu tezgahı gelip galeride kurdu. Tezgahın üzerinde ses kayıt bantlarından oluşan ‘‘Lulu’ya’’ benzeyen bir heykel konurdum. Bantın üzerindeki ses Andrew Tarkovski’nin ‘‘Nostalghia’’ adlı filminin sesiydi... (Boyut Yayın Grubu 1991, 31).

Çocukluğumdan kalma küçük bir küveti buldum. İçinde Simon Amca domates yetiştiriyordu. İşlevi değişmişti. Onu da getirdim galeriye, içine su koydum, bir de Sarıyer’den bulduğum bir balıkçı takasının küçük bir maketini yüzdürdüm. İçine bantlar koydum. Teyzemin 1940lardan kalma lambalı bir radyosunu da getirdik galeriye, onunda üzerine banttan bir

heykel koydum. Babamın ayakkabıları da geldi, onların üzerine altın varakla (Kriegsschatz= Savaş Ganimetleri) yazdım. Birkaç obje daha vardı sergide: Bir biblo, 1943'den kalma bir yağlı boya tuval(son tuvalim) ve galeride çizdiğim, bütün objelerin, heykellerin sulu boyaları. Titreşim görüntüler gibi. (Boyut Yayın Grubu 1991, 109).

Sanatçı, düzenlemesinde kullandığı yaşanmış nesnelere, eski işlevlerinden uzaklaştırıp yeni bir sahnede bir araya getirerek, nesnelere yeniden yaşam bulmasını sağlamıştır. Kullandığı bu nesnelere kaybolan kişisel geçmişine gönderme yaptığı kadar, meçhul geleceğiyle de bağ kurmaya çalışmıştır.



Şekil 1. 16. Sarkis, Çaylak Sokak, 1986- 2007.

12 Eylül 1980 İhtilalinden sonra toplumsal, kültürel ve politik alanlarda yapılan değişim, Avrupa Birliği Müzakereleriyle birlikte sanat alanında da gelişmeler sağlamıştır. Bugüne kadar sanatın merkezi sayılan Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin dışında sanatsal girişimler başlamıştır. 1980 sonrasında dünya ile iletişimin güçlenmesi, sanat eğitimi için yurt dışına gidenlerin çoğalması, sanat piyasasının oluşarak ticari galerilerin kurulması, fuarlar, bienaller ve büyük sergilerin düzenlenmesi, Türkiye'de sanatın giderek çağdaş boyutlara ulaştığının göstergesi olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda kültür- sanat alanında yaygın bir eğitim sağlamak ve eğitimciler yetiştirmek amacıyla özel kurumlar ve üniversiteler kurulmuştur. 80 lerin sonunda geleneksel malzemelerle çalışan heykeltıraşlarla, kavramsal işler yapan sanatçılar arasında yol ayrımı başlamıştır. 1980 li yıllardan sonra Kavramsal Sanatçıların çoğu,

enstalasyon türündeki çalışmaları ile dünya genelinde düzenlenen uluslar arası nitelikteki bienallere ve etkinliklere katılmışlardır.

1990 larda mekâna özgü yerleştirmeler ve müdahaleler, toplumsal katılımı projeler, performanslar, internet ve medya destekli uygulamalar yapılmıştır. Sanatçılar yapıtlarında kendi kültürel kimliklerini yansıtmışlardır. Özellikle kadın sanatçılar toplumun baskıcı yapısına başkaldıran, cinselliğin vurgulandığı yapıtlar oluşturmuşlardır. Bu dönem sanatçıları ressam, heykeltıraş gibi unvanlarla birbirinden ayrılmamış, bir sanatçı resim, heykel, video ya da yerleştirmeyi bir arada ya da birbirinden bağımsız olarak yapabilmıştır. Sanatçılar, sanat yapıtlarının sanatçı elinden çıkmayan fabrika üretimi nesnelere de yapılabileceğini kabullenmişlerdir. Bu dönemde tüm dünya bir yandan mobil telefonları, masaüstü ve dizüstü bilgisayarları, kameraları ve ulaşım için uçakları yaygın olarak kullanırken, diğer yandan Ortadoğu ve Balkanlarda etnik iç savaşlar ve soykırımlar yaşanmaya devam etmiştir.

Hale Tenger'in 1993 yılında oluşturduğu 'Bosna- Hersek: Nezh Ölümler Gardiyanları' adlı düzenlemesinde yüksek Batı uygarlığının ikiyüzlülüğüne verdiği bir yanıt olarak düşünülebilir. Tenger bu yerleştirmesiyle, neredeyse Birleşmiş Milletlerin kontrolü ve gözetimi altında gerçekleştirilen katliamlara, yıllarca Batı'nın görmezden geldiği soykırıma işaret ediyor. Bosna- Hersek'te yaşanan insanlık trajedisi ve savaşla ilgili basın haberlerini, fotokopilerini suyla dolu cam kavanozlara koyarak metal raflara yerleştiren sanatçı, laboratuvarlardaki ölü doku ve organların saklandığı depoları anımsatan soğuk karanlık bir ortam yaratıyor. Yerleştirmenin önemli bir parçası olan Serdar Ateşer'in Kırklareli sığınma kampında Hale Tenger'in savaştan kaçanlarla yaptığı röportajlarından, mültecilerin başka bir dilde de olsa yaşanan acıyı yansıtan konuşmalarını ayıklayıp üst üste getirerek yarattığı ses kolajı, kavanozlarda yer alan haber fotoğraflarındaki sessiz haykırışlarda cisimleşiyor. (Erdemci; Germaner; Koçak 2007,66).



Şekil 1. 17. Hale Tenger, Bosna- Hersek: Nezhil Ölüm Gardiyanları, 1993- 2007.

Selim Birsell; Sarkis ve Füsün Onur gibi günlük hayata ait yaşamış ve hatırası olan hazır nesnelere kullanmıştır. Yerleştirmelerinde mekân ve izleyici ilişkisini ön planda tutmuş, toplumsal konulara ilgi duymuş ve 1990 larda yaptığı çalışmalarının teması savaş olmuştur. 1995 yılında kamusal bir alan olan Ankara Garında sergilediği “Kurşun Uykusu” adlı yerleştirmesi, ilk bakışta metrelerce uzunlukta serilmiş örtü gibi görünse de, üzerleri örtülü boylu boyunca yatan insan figürünü çağrıştırmaktadır. Mekâna özgü yapılan bu yerleştirmede kullanılan figürler, seyahat eden insanları, sığınacak başka yeri olmayan evsizleri ya da savaşta hayatını kaybeden askerlerin son uykusunu anlatmıştır.



Şekil 1. 18. Selim Birsell, Kurşun Uykusu, 1995- 2007.

12 Eylül 1980 İhtilalinden sonra küreselleşmeyle birlikte İstanbul, toplumsal, kültürel ve kentsel değişime uğramıştır. Köyden kente göçün hızlanmasıyla birlikte yerleşim alanlarının genişlemesi, ihtiyaçlar doğrultusunda yeni konutların yapılması, ulaşım araçlarının artmasıyla ulaşımın kolaylaşması, bu değişimi etkilemiştir. İstanbul'un yaşadığı bu değişimle birlikte, çağdaş sanatın uluslararası boyuta ulaşmasında İstanbul Bienali, şüphesiz önemli bir adım olmuştur. Türkiye'de ilk kez 1987 yılında ve bu tarihten sonra her iki yılda bir düzenlenen, farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında, görsel sanatlar alanında İstanbul'da bir buluşma noktası oluşturmayı amaçlayan Uluslararası İstanbul Bienali, yurt içi ve yurt dışındaki sanat çevreleri arasında kültür alışverişi yapılmasını sağlamıştır. Bu sayede uluslar arası iletişim güçlenmiş, Türk sanatçılar, çağdaş yapıtlarıyla uluslar arası sanat ortamında etkin olmaya başlamış, İstanbul sanatın merkezi olmuştur.

Esra Ersen'in ilk kez 1998 yılında düzenlediği ve 10. İstanbul Bienali kapsamında Santral İstanbul'da tekrar sergilediği "Türküm, Doğruyum, Çalışkanım" adlı düzenlemesinde sanatçı, Türk- Alman kültür ve sınıf farkını vurgulamak istemiştir. 24 Alman ilkokul öğrencisine alt sınıf Türk çocuklarının giydiği siyah önlükleri giydirerek milli marşın ilk üç cümlesini söyletmiş, video çekimiyle kaydetmiş ve bu önlüklerle birlikte sergilemiştir.



Şekil 1. 19. Esra Ersen, Türküm, Doğruyum, Çalışkanım, 1998- 2007.

2000 li yıllarda Türkiye’de sanata duyulan ilginin göstergesi olarak çağdaş sanatı destekleyen kurumların artması, özel müzelerin açılması, devlet ve vakıf üniversitelerinin sanata katkısı ve destekleriyle sergiler düzenlenmesi, modern sanatın ilerlemesini hızlandırmıştır. Görüntü teknolojisinin gelişim göstermesi birçok sanatçının yaratımına yansımıştır. Animasyon, video gösterimi, resim gibi sanat dalları birleşerek düzenlemeler oluşturmuştur. Bu bağlamda değerlendirecek olursak, ülkemizde yapılan en iyi örnekler düzenlenmiş bienaller, trienal ve sempozyum gibi etkinliklerde rastlanmıştır.

Çinli medya sanatçılarından Zhu Jia, dikdörtgen bir iç mekânı kullanarak yaptığı düzenlemesinde ikinci el dükkânlarda bulunan yatak, masa, sandalye, mutfak eşyaları, televizyon gibi gündelik eşyalarla; Pekin halkına ait insanların 2000 adet portre fotoğraflarını kullanmıştır. Mekânın duvarlarını tamamen bu fotoğraflarla kaplayan sanatçı, televizyonda ise Pekin’de yaşayan vatandaşlarla yaptığı sohbetin belgeselini video olarak yayınlamıştır. Sanatçı, bu yapıtında birbiriyle çelişen farklı öğelerin birleşimiyle oluşan değişimi belgelemeyi amaçlamış ve geçici bir yaşam alanı oluşturmayı sağlamıştır.



Şekil 1. 20. Zhu Jia, Geçici Barınma- Oda Düzenleme, 2007.

Günümüzde sanatçılar galeri yada sergi mekanlarında enstalasyon oluştururken mekânı geçici süreyle yapıtlarına uygun şekilde düzenlemişlerdir. Suriyeli Buthayna Ali’nin, iç

mekânı tamamen deniz kumuyla kaplayarak, üzerine Arapça kelimeler yazdığı ve yukarıdan aydınlatılan yetmiş beş salıncağı sergilediği ‘‘Biz’’ adlı düzenlemesinde savaş, barış, din, siyaset, ekonomi, aşk, nefret gibi konuların karşı karşıya ve hayatın her aşamasında olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı, herkesin enstalâsyonun parçası olarak kendi salıncağını seçip, çocuklar gibi eğlenmesini istemiştir. Oluşturduğu tüm enstalâsyonlarında çevresinde karşılaştığı çelişiklere yer vermiştir.



Şekil 1. 21. Buthayna Ali, Biz, 2007.

Yaratıcılık boyutunun sınır tanımadığı ifade biçimi olan enstalâsyona bir örnekte Xu Zhen adlı sanatçının düzenlemesi olmuştur. Sanatçı, ekibiyle birlikte 2005 yılında Everest Dağının zirvesine tırmanarak 1.86 cm lik zirveyi keserek dağdan indirmiş, bu işlemi uygularken kullandıkları malzemeleri, çektikleri video belgeseli, fotoğrafları ve zirvenin tepesini birlikte sergilemişlerdir.



Şekil 1. 22. Xu Zhen, Everest'in Tepesi (Detay), 2005- 2007.



Şekil 1. 23. Xu Zhen, Everest'in Tepesi (Detay), 2005- 2007.



Şekil 1. 24. Xu Zhen, Everest'in Tepesi, 2005- 2007.

Sanat, yüzyıllar boyunca toplumsal değişimden, politik olaylardan, kültürlerin kesişmesinden etkilenmiş ve sanatçıların yapıtlarına yansımıştır. Birbirlerinden bağımsız ve ortak olarak çalışan bir grup sanatçıdan oluşan Hafriyat Grubu, 1997 yılında Ekstra Mücadele adını verdiği çalışmalarıyla, toplumsal baskı altındaki topluluklar için yapıtlar tasarlamıştır. 10. İstanbul Bienali için tasarladığı ‘Ne’ adlı birkaç karikatür afişi bir araya getirerek oluşturduğu projesinde izleyiciyi yapıtın oluşumuna dâhil etmeyi amaçlamış, afişlerdeki boşlukları izleyicilerin yazı ile doldurulmasıyla yapıtın tamamlanmasını istemişlerdir.



Şekil 1. 25. Hafriyat Grubu, Ne, 2007.



Şekil 1. 26. Hafriyat Grubu, Ne, Detay, 2007.

Sanatçıya sağladığı malzeme, teknik ve ifade özgürlüğü sayesinde sanatın her alanında yaygınlaşan enstalasyon, sadece bahsi geçen disiplinlerde örnekler vermemiştir. Dünyada ve ülkemizde tarihsel süreç içinde değerlendirilen bu çalışmalar dışında seramik alanında da çok sayıda yapıt oluşturulmuştur. Seramik alanında gelenekselden çağdaşa dönüşen formlar, diğer disiplinlerde olduğu gibi bir gelişim sürecinden geçmiştir.

1. 3. Seramik Enstalâsyonlar

Yerleşik hayata geçişle birlikte insanlar, dinsel ayinlerinde tapınma amaçlı seramik figürler, masklar kullanmışlar, günlük ihtiyaçlarını karşılamak için topraktan kaplar yapıp pişirmişlerdir. Kapların biçimleri, renkleri ve süslemeleri dönemsel ve kültürel farklılıklar göstermiştir. İnsanların ihtiyaçlarının artmasıyla birlikte küp, takı, süs eşyası, heykel, tablet, mezar, mimari süsleme elemanları gibi seramik ürünlerin kullanım alanı genişlemiştir. Binlerce yıl değişim ve gelişim göstererek farklı yönlerde işlevsellikleri olan bu ürünler, yerini zamanla endüstriyel ve sanatsal ürünlere bırakmıştır. Özellikle son yıllarda kurum ve şahısların desteğiyle düzenlenen sempozyum, çalıştay, sergi, yarışma gibi etkinlikler seramik sanatının düşünsel ve biçimsel boyutunun değiştiğini ve ülkemizde ve dünyada geldiği önemli boyutu gösterir.

Geleneksel anlayıştan sıyrılarak çağdaş sayılacak seramikleri ilk olarak Duffy, Matisse, Miro, Picasso gibi sanatçılar üretmiştir. Farklı disiplinlerde çalışan bu sanatçıların seramik alanında uyguladığı yapıtları 1844 lerin sonuna doğru oldukça ses getirmiştir. 19. yüzyılda Endüstri Devrimiyle birlikte gerilemeye başlayan el sanatları, Art & Crafts Hareketi ve Bauhaus Okuluyla tekrardan gündeme getirilmiştir. 19. yüzyıl sonlarına doğru Uzakdoğu seramiklerine karşı ilgi artmış ve 20. yüzyıl başlarında da bu seramikler yaygınlaşmıştır. O güne kadar tamamen geleneksel olarak oluşturulan formlar, kullanılan kil çeşitlerinin artması, ilerleyen teknoloji sayesinde gelişen pişirim tekniği ve sır çeşitleriyle farklı renkte ve yapıda formlara dönüşmüştür. 1950 li yıllara gelindiğinde ise; seramik yapıtlar diğer disiplinlere ait yapıtlar gibi sanat alanında yerini almış, düzenlenen sergilerde ve etkinliklerde kendini kanıtlamıştır.



Şekil 1. 27. John Miro, Kadın ve Kuş.

1970 li yıllara gelindiğinde, o güne kadar kendini kanıtlamış olan Kavramsal Sanat ve beraberinde gelişen eğilimlerde ilk seramik örnekleri verilmeye başlanmıştır. Böylelikle seramik geleneksel ve dekoratif formlardan sıyrılarak düşünsel boyutu ön plana çıkan ifade araçları haline gelmiştir. Aynı yıllarda Arneson'un öğrencileri tarafından geliştirilen "Süper Obje" kavramı ile birebir kopya edilmiş gerçekçi objeler çalışılmıştır. 1980'e kadar farklı disiplinlerde çalışan sanatçılar figüratif seramik heykel çalışmaları da yapmışlardır. 1980 lerde ise; iki boyutlu formlarda resimsel, üç boyutlu formlarda ise heykelsi birleşimle disiplinler arası etkileşimden söz edilmiştir.



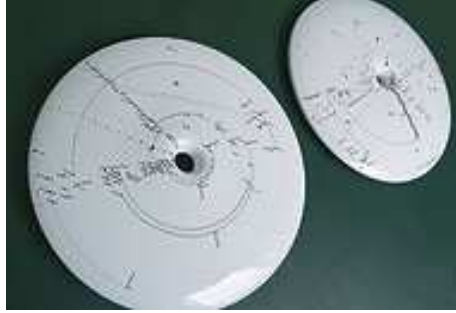
Şekil 1. 28. Robert Arneson, Daktilo, 1966.

Son dönemlerde seramik sanatında kavramsal yönün ön plana çıktığı yapıtlar oluşturulmaya başlamıştır. Christoph Fink, 10. İstanbul Bienalinde sergilediği

Hareketler Atlası seramik projesinden ‘‘Hareket 74 ve Hareket 79’’adlı yapıtıyla ilgili şunları söylemiştir:

Bu çalışmanın genel düşüncesi, yaptığım İstanbul seyahatleri ve orada geçirdiğim vakitler boyunca yaptığım zaman ve uzama ilişkin bir çalışmanın işlenip geliştirilmesinden çıkıyor. Oluşturduğum kurgunun merkezi kısmını farklı zaman- uzam ölçeklerini temsil eden seramikten modüller oluşturuyor. Ayrıca çalışmanın bütünü coğrafi mevkie göre konumlandı. Çevremi saran şehre, İstanbul Boğazı'na, Karadeniz'e, Akdeniz'e, Avrasya'ya, Afrika'ya, Ortadoğu'ya ve diğer toprak kütlelerine, nehirlere, okyanuslara ve gökyüzündeki cisimlere uyum sağlamak. Her diske tayin edilen zamana göre, okumaya diskin dış kenarından başlanıyor, sırayla Dünyanın, İstanbul'un ve benim inşimin (rotamın başlangıcı) birinci yılı ve şimdikiyi temsil eden iç kenarla sona eriyor. Dolayısıyla ortadaki delik geleceği temsil ediyor, şu anda bilinmeyen zamanın gelişini.

(<http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=32> (18. 03. 2009))



Şekil 1. 29. Christoph Fink,
Hareket 74 ve 79, 2007.



Şekil 1. 30. Christoph Fink,
Hareket 74 ve 79 Detay, 2007.

Elise Siegel, uygulamalarında genellikle figürler ile düzenleme yapan sanatçılardandır. Oyuncak bebekleri konu aldığı düzenlemesini, çocuklar gerçek boyutunda ve bir kısmının vücudunun üst tarafı, bir kısmının ise alt tarafını ele alarak oluşturmuştur. Çocukların yüzündeki ifade, içinde buldukları durumu ve psikolojiyi açıkça vurgulamıştır.



Şekil 1. 31. Elise Siegel, 21 İnsan Vücutu 24 Ayak, 2004.

Çağdaş Seramik Sanatı, yurt dışında olduğu kadar Türkiye’ de de gelişim göstermiştir. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte sanata verilen önem artmış, o güne kadar geleneksel formlarda yapılan ve günlük kullanım amacıyla kullanılan ürünler, soyut formlara dönüşmüştür. Yurt dışına eğitim için gönderilen sanatçıların dönmesiyle birlikte, Güzel Sanatlar Akademisinde seramik bölümü açılmış ve seramik eğitimi akademik boyuta ulaşmıştır. 1950- 1970 yılları arası modern seramik yapıtların en yoğun üretildiği yıllar olmuştur. İlk özel seramik atölyesini kurarak çalışmaya başlayan Füreya Koral, dekoratif ve endüstriyel ürünlerin üretimine başlamıştır. Füreya Koral’ın ardından Sadi Diren, Hamiye Çolakoğlu, Bingül Başarır, Attila Galatalı, Jale Yılmabaşar, Alev Ebuzziya Siesbye, Erdinç Bakla, Güngör Güner, Mustafa Tunçalp gibi ilk dönem sanatçıları gelenekselle çağdaşı birleştiren yapıtlar üretmişlerdir. Zehra Çobanlı, Sevim Çizer, Tüzüm Kızılcın, İlgi Adalan ise farklı teknik ve form denemeleri ile ülkemiz seramik sanatına önemli katkılar sağlamışlardır.



Şekil 1. 32. Hamiye Çolakoğlu, Şişeler, 1976.



Şekil 1. 33. Alev Ebuzziya Siesbye, Turkuaz Serisinden, Çanak, 2005.

Sanatçı Alev Ebuzziya, 1960 lı yıllarda dünyaca ün yapan çanak formlarıyla ses getirmiştir. Aynı yıllarda tüm dünyayla eş zamanlı olarak sade ve yalın yapıtlar, Türk Seramik Sanatında yerini almıştır. Çömlekçilik geleneğine bağlılığıyla tanınan Güngör Güner, geleneksel formların yanı sıra çağdaş ve canlı renkleri kullanarak sırladığı sade formlarda yapıtlarda üretmiştir. 1990 larda ise yardımcı malzemeler eşliğinde kullandığı seramikleriyle kavramsal nitelikte yerleştirmeler yapmıştır. “Toprak Su İlişkisi” adlı yerleştirmesinde, içi su dolu renkli poşetler ortasına yerleştirdiği seramiklerle enstalasyonunu oluşturmuş, azalan yer altı kaynaklarının zamanla tükenip galeri mekânında sergilenebilecek metalara dönüşeceği görüşüyle gönderme yapmıştır.



Şekil 1. 34. Güngör Güner ‘‘Toprak Su İlişkisi’’ 1990.

Kavramsal Sanat, seramik sanatının geleneksel boyuttan ve heykelsi formdan uzaklaşarak, farklı bir boyut kazanmasını sağlamıştır. 1980 sonrasında diğer disiplinlerde olduğu gibi seramik alanında da kavramsal yapıtlar oluşturulmaya başlanmıştır. Daha öncede bahsettiğimiz gibi, düşünsel boyutun ön plana çıktığı yapıtlarda, düşünceyi tek bir nesneyle ifade edemeyeceğini düşünen sanatçı, birden fazla nesneyi kullanarak düzenleme yapma yoluna gitmiştir. Bu görüş, seramik sanatı için de geçerliliğini korumuştur. Özellikle son dönem seramik sanatçıları, birim tekrarı olan formlarda yapıtlar üretmişlerdir.

Bu bağlamda değerlendirebileceğimiz sanatçı Candeğer Furtun, 10. İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen Santral İstanbul sergi salonunda karşılaştığımız, insan bedeninden ayırarak ve çoğaltarak yaptığı düzenlemeleriyle ilgili şunları söylemiştir:

1980 sonlarında işlerimi seriler olarak sunmaya başladım. Bu yaklaşımım kaybolan bireyselliğe ve toplu üretimin egemenliğine bir gönderme içermektedir. 1990’lı yıllardaki işlerimde ise gövdenin kaybolan biricikliğini, kutsallığını ortaya koymaya çalıştım. Parçalanmış uzuvların düzenleme biçimleriyle gövdenin bütünlüğünü, kimliğini ya da kimliksizliğini duyumsatmak istedim. Bütün çalışmalarımın ortak yanı, duygu ve düşüncelerimi en yalın biçime indirgemek olmuştur diye özetleyebilirim. (1930’lardan Günümüze Türk Seramik Sanatı’ndan Seçme Eserler Sergi Katalogu 2007, 36).



Şekil 1. 35. Candeğer Furtun, Bacak Çoğaltma, 1994- 2007.

Akademisyen ve sanatçı Zehra Çobanlı son dönemlerde özellikle kadın sorunlarını ele almıştır. Bu ve diğer birçok çalışması, çoğaltma tekniğiyle yapılan birim tekrar düzenlemelerden oluşmuştur. Sanatçı bir diğer düzenlemesinde ise; yine çoğaltma tekniğini kullanarak Eskişehir’ de iş ve akademik yaşamında başarılı olmuş kadınların el kalıplarını alarak, aile yaşamlarındaki sorumluluklarından birini elin üzerine yazmalarını istemiştir. Gündelik yaşama eleştirel bir dille yaklaşmıştır.



Şekil 1. 36.Zehra Çobanlı,
El Ağız İle Yola Çıkılmaz, 2008.



Şekil 1. 37. Zehra Çobanlı,
El Ağız İle Yola Çıkılmaz Detay, 2008.



Şekil 1. 38. Zehra Çobanlı,
Aşka Giden Yol Mideden Geçer,
2008.

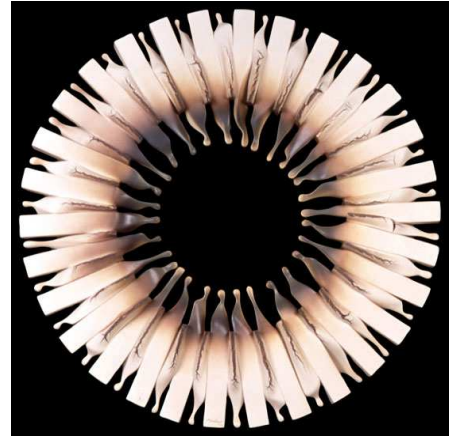


Şekil 1. 39. Zehra Çobanlı,
Aşka Giden Yol Mideden Geçer Detay,
2008.

Figüratif yapıtların günümüzde de geçerliliğini koruduğu ülkemizde, akademisyen ve seramik sanatçısı Kemal Uludağ, insanı konu aldığı figüratif yapıtlarıyla düzenlemeler oluşturma yoluna gitmiştir.



Şekil1. 40. Kemal Uludağ, Denge,
2002.



Şekil.1. 41. Düzlemde Çark, 2001.

Çalışmalarında genellikle tarihe göndermeler yapan Canan Dağdelen; “Canevine Dot” adlı düzenlemesinde, nokta- benek anlamına gelen İngilizce “dot” kelimesini kullanmıştır. Düzenlemesini seramikten yapıp sarıyla sırladığı ve ince çelik sicimlerle

tavana monte ettiği kürelerden oluşturmuştur. Sergilerine koyduğu isimleri önemseyen sanatçı, mekân içinde mekân oluşturma eğilimine girmiştir. Yapıtındaki küreleri hücrelere benzeten Dağdelen: “Aslında bütün işlerimde geçmişe giden bir çizgi var. Yazı ve veri beni hep ilgilendiren öğelerdi. Dotları birleştiren yapıtları da adeta mekânın içine yazılmış bir yazı, mimari bir dil oluşturuyor” sözcükleriyle açıklamıştır. (<http://www.zekiturk.com/genel-kultur/3204-kurelerden-dunya.html>).



Şekil 1. 42. Canan Dağdelen,
Canevine Dot, 2007.



Şekil 1. 43. Canan Dağdelen,
Canevine Dot (Detay), 2007.

Binlerce yıldır farklı amaçlar için kullanılan seramik, sınırsız tarz arayışları ve teknikleriyle sanatsal bir ifade aracı olarak günümüzdeki anlatım diliyle ifadeler oluşturmuştur. Renkli sırlarla etkileyici yüzeylere ve üç boyutlu formlara dönüşmüş, gerek kil gerekse taş, metal gibi farklı yardımcı malzemeler kullanılarak anlatım zenginleştirilmiştir. Seramik bu bağlamda değerlendirildiğinde, resim ve heykel gibi iki ve üç boyutlu sanatsal ifadelerle bütünleşmiştir. Sanatçılar, son yıllarda yaptıkları kavramsal ve yerleştirme çalışmalarını mekâna özgü olarak üretmişlerdir. Özellikle belirli bir mekân seçilerek oluşturulan düzenlemeler, hem mekânın farklı bir açıdan değerlendirilerek ön plana çıkmasını hem de yapıtın vermek istediği mesajı iletmesini kolaylaştırmıştır.

1. 4. Enstalâsyon Düzenleme Alanı Olarak Mekân

İnsanların ihtiyaçlarını karşılamak için oluşturulan, işlevselliği olan, giderek daha da gelişip güzelleşen ortak ve özel mekânların çok çeşitli tanımları yapılmıştır. Mekânın sözlük anlamı; “Bir kimsenin, bir şeyin bulunduğu, bir eylemin gerçekleştiği yerdir.” (Keser 2005, 212). Uzayda hiçbir nesne boşlukta tek başına yer almayıp, çevrelediği nesnelere birlikte ilişki içindedir. Nesnelere birbiriyle olan ilişkileriyle oluşturdukları sergileme, düzenleme gibi eylemlerin gerçekleştiği mekân, sınırlandırılmış uzay parçasında var olmuştur.

“Mekân; tüm nesnelere çevreleyen ve kapsayan, belirlenmemiş veya sınırlandırılmamış bir yaygınlığı andırır.” (Kurt 2007, 27). Kimi nesnelere ise belirli bir mekânda sınırlandırılabilmiştir. Mimari mekân ya da sanat eseri mekânı gibi mekânlar, oluşum nedenleri birbirinden farklı olsa da, her alan belli bir düzen doğrultusunda oluşturulmuştur.

“Mekân; en yalın haliyle boşluğun sınırlandırılmış bir parçasıdır. İnsanların içerisinde çeşitli eylemleri, etkinlikleri gerçekleştirebileceği bir alandır.” (ESA, M 2, 1193). Kapalı yani sınırlandırılmış mekânda yaşam bulan formlar için mekân, sadece sergileme alanı olmamış, hem sığınak hem de barınak olma görevini de üstlenmiştir. İlk kez Kurt Schwitters’ in üç katlı evinin odalarını sergileme alanı olarak kullanmasıyla birlikte sanatçılar, artık galeri ve sergi mekânından sıyrılıp farklı mekân arayışıyla yapıtlarının mekânını oluşturmuşlardır. Sanat eseri, galeri mekânı dışında sergilenerek sınırlı mekândan kurtulmuş, sergilendiği mekâna farklı bir anlam katmış ve bu sayede farklı izleyicilere ulaşmış, mekân işlevsellikten kurtularak sanat nesnesine dönüşmüştür.

Sanatçı Canan Şenol’un, 2000 yılında hamilelik döneminde sahibi olduğu internet kafenin duvarına astığı tabelaya “Nihayet İçimdesin” yazarak kızına hoş geldin demek istemiştir. İçeriğini bilmeyen insanlar için cinsel kışkırtıcılık vurgulayan bu sözle sanatçı, gerçek anlamına bir nevi gönderme yapmıştır. Muhafazakâr çevreden gelen tepkiler ve duyulan rahatsızlıktan dolayı tabela kısa sürede kaldırılmıştır. Mekânın kendisini sanat yapıtı olarak kullanan sanatçının, sergileme olarak seçtiği kamusal alanın sınırlayıcı etkisinde kalması kaçınılmaz olmuş fakat bu baskıcı tavır sanatçıya

engel olmamıştır. Tabela, günümüzde de farklı etkinlik ve sergilerde sergilenmeye devam etmiştir.



Şekil 1. 44. Canan Şenol, Nihayet İçimdesin, 2000.

Mekânsal yerleştirmelerin birçoğu sınırlı zamanda sergilenip kaldırıldığı için kalıcılığını koruyamamış ve uçucu sanat eserlerine dönüşmüş, içte ve dışta kısaca her yerde sergilenmeye açık olmasıyla mekânda sınır tanımamıştır. Sanatçı ve akademisyen Mehmet Kavukçunun 2006 yılında TCDD'nin 150. yıldönümü için Erzurum Tren Garı raylarında trenin sanatçıya yaklaşmasına kısa bir süre kala çektiği fotoğraf, yaşam ile ölüm arasındaki duyguyu yansıtmak amacıyla uygulanmış bir performanstır. Sanatçının, zamanla yarışarak verdiği poz, uygulandığı mekân ve verdiği mesajla sadece fotoğraf olarak kalıcılığını korumuş, performans; mekânı ve çevresiyle birlikte sanata adanmış alan olmuştur.



Şekil 1. 45. Mehmet Kavukçu, Yol, 2006.

Bütün mekânsal düzenlemeler, hiçbir zaman birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz nesnelerin bir araya getirilerek malzeme deposu oluşturma amacıyla olmamıştır. Enstalâsyon, mekân, yapıt ve izleyici arasında diyalog sağlayarak görsel ve düşünsel algıyı güçlendirmeyi amaçlamıştır. Yapıtta kaide olması değil de yaşam alanı oluşturması amaçlanan mekânın, yapıtla bir bütün olarak algılanması istenmiştir.

Mekânı genellikle hacimsel yönüyle değil de yüzey olarak kullanan sanatçılardan Deniz Toraman; son yıllarda kurguladığı “Deniz- Kuşlar” adlı yalın- minimal formlarda oluşturulmuş seramik düzenlemesi, ritimli sunumuyla sonsuzluğa kanat açan kuşların özgürlük serüvenini anlatmıştır. Fotobloklar üzerinde beyaz yüzeyde sergilediği kuşlarında yine beyaz sır ve kuşların kanatlarındaki gölgeyi düşürecek ışığı kullanmıştır. Bu düzenleme sadece yalın yüzeylerde sergilenmekle kalmayıp; aynı yıl tarihi bir yapı olan “Bodrum Osmanlı Tersanesinin” taş duvarlarını çağdaş sanatla buluşturmuştur.



Şekil 1. 46. Deniz Toraman,
Deniz- Kuşlar, 2008.



Şekil 1. 47. Deniz Toraman,
Deniz- Kuşlar Detay, 2008.

Günümüz sanatçıları sınırlandırılmış ya da sınırlandırılmamış alanda sınırsız form arayışlarıyla mekânsal düzenlemelerini oluşturmuşlardır. Sanatçılar yerleştirme çalışmalarını tasarlarken mekânı kimi zaman araç kimi zaman ise amaç olarak kullanmış, kullandıkları mekânda yapıt için farklı bir yaşam alanı oluşturmuşlardır. Düşünceye kaynaklık eden mekân, yapıtın oluşum sürecine katkı sağlamış ve bu süreci hızlandırmıştır.

Günümüzde enstalasyon yapıtlarının birçoğu belirli bir mekan için yapılmıştır. Kimi zaman yapıt mekânı kimi zaman ise mekân yapıtı etkilemiştir. Sebep ne olursa olsun, yapıt mekânla bütünleşerek kendi kompozisyonunu oluşturmuştur. Hatta kimi zaman estetik bir yaklaşım ve bakış açısıyla sanat eserinin kendisi olarak kullanılmıştır. Mekân içinde sergilenen yapıtlar ise; o mekânın elemanı olmuştur. Çoğu zaman enstalasyon yaşamın taklidi olarak izleyiciye yansımış ve mesaj iletme kaygısı gütmüştür.

Günümüzde özel mekanlar için enstalasyon uygulamaları yapan sanatçılar mekânın içinde bulunduğu coğrafyayı, insanların yaşam şeklini, tarihi gelişim sürecini, kullanım amacını göz önünde bulundurmışlardır. Bu imgelerden yola çıkarak tasarım yapan sanatçı, vermek istediği mesajı kendine özgü anlatım dilini kullanarak izleyiciye aktarmıştır.

Koreli sanatçı Kim Sooja, Charleston'un (Amerika Birleşik Devletleri) en eski Binası olan Drayton Hall'un büyük salonunun zeminine bir halı yerleştirir. Halı üzerinde, yapının tarihi kayıtlarından, Drayton Hall'da yaşamış köle Afrika kökenli Amerikalı insanların isimlerini siyah zemin üzerine beyaz olarak dokunmuştur. Kölelerin isimlerinden bazıları Afrika'da kullandıkları takma adları, bazıları ise sahiplerinin soyadlarıdır. Sooja, isimleri tarihsel sürece kanıt olarak imgeleştirir. (Bakkal, 2007, 75).



Şekil 1. 48. Kim Sooja “Dikilmiş İsimler” 2001.

Ülkemizde yurt içi ve yurt dışından birçok sanatçının davet edilerek iki yılda bir düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali, güncel sanatçıları bir çatı altında toplayarak uluslar arası alanda tanınmalarını, birbirleri ve izleyiciyle diyalog içinde olmalarını sağlamıştır. Bu diyalogu sağlarken, yapıtların sergilenmesi, enstalasyonların düzenlenmesi için birbirinden farklı amaçlarla kullanılan mekanlara ihtiyaç duyulmuş ve birçok mekan kullanılmıştır.

Sanat eserlerinin sergilenme mekânları, koşulların değişmesine bağlı olarak farklılaşırken, zamanla tarihi mekânlarda hatta hayatın içinde sergilenmeye başlamıştır. Böylelikle yapıt, sanata ilgisi olsun olmasın birçok izleyiciyle buluşmuş, farklı kitlelere verilmek istenen mesaj iletilmiş ve değerlendirilen mekânlara farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Özellikle IV. Uluslararası İstanbul Bienaliyle birlikte eserlerin mekânla ilişkisini ve aralarındaki diyalogu yansıtmak için kullanılan İstanbul'daki Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya Müzesi, Antrepo, Silahtar ağa Elektrik Santrali gibi tarihi mekânlar bu yerler arasındadır. Bu yapılar yabancı ve Türk birçok sanatçının yerleştirme çalışmaları üretirken esin kaynağı ve sergileme mekânı olmuştur.

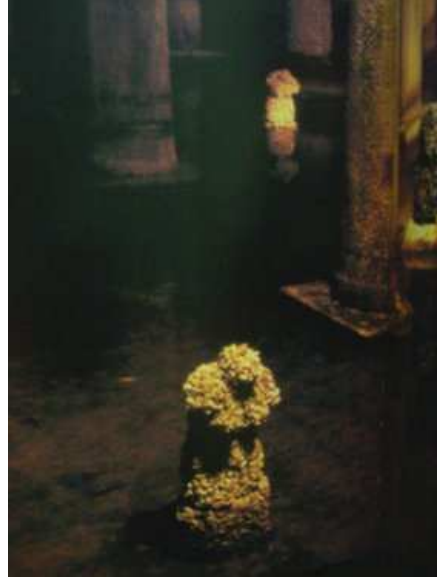
2005 yılına kadar bienal için kullanılan bu mekânların sanatçılara kısıtlama getirdiği ve Bienalin turizm tanıtımı havasında geçtiği düşüncesiyle sonraki yıllarda şehrin daha yeni ve yaşanan mekânları tercih edilmeye başlanmıştır. Bu tercih birçok sanatçının tarihi yapılara bakış açısını ve üretim sürecini etkilememiştir. Günümüzde sanatçılar bu mekânlar için ve bu mekânlardan yola çıkarak çalışmalar oluşturmaya devam etmişlerdir. Bu tarihi mekânlar için düzenlenen tasarımlarla mekânlarımıza farklı anlamlar katılmış ve kullanılan alanlar bu yapıtlarla yeniden canlandırılmıştır.

1997 yılında düzenlenen V. İstanbul Bienalinde Johan Creten'in Yerebatan Sarnıcının mimarisinden yola çıkarak yaptığı "Kadın Kokusu" adlı yerleştirmesi için şunları söylemiştir:

“Kadınlarımı İstanbul'a getirmek, o nazlı yaratıkları, loş ışıklı Yerebatan Sarnıcı'nın sularına indirmek müthiş heyecan verici ve güzel bir deneyim oldu... Suya indirildikten sonra artık tek yoldaşları balıklar olacak, daha da ulaşılmaz olacaklardı.”(İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı 1997, 173).



Şekil 1. 49. John Greten,
Kadın Kokusu, 1997.



Şekil 1. 50. John Greten,
Kadın Kokusu (Detay), 1997.

Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen sergiler haricinde de birçok sanatçı, Yerebatan Sarnıcı'nın mistik havasından etkilenerek düzenlemeler oluşturmuşlardır. Yine aynı mekânı kullanan Seramik sanatçısı Mehmet Kutlu'nun, beyaz porselenden yapıp altın yaldızla sırladığı düzenlemesi, sarnıcın sütunlarıyla örtüşen formlardan oluşmuştur. Sanatçı yapıtıyla ilgili şunları söylemiştir:

“Bir yapı demir parmaklıkları ile insanı alıkoydu, sonra konforlu odaları ile konuklarını ağırladı. Bir duvar önce insanları böldü, sonra hiç ayrılık yaşatmamışçasına yok oluverdi. Söylemi insanlık olan birçok doğru oluşturuldu. Sonra insanlık adına yıkıldı. Asıl olan dengeler, gerisi ise sudan bahaneler... “Sudan Bahaneler” fikri; Berlin Duvarının yıkılışından sonra, duvarı küçük parçalara bölünüp satılmasına tanık oldu ve beni çok etkiledi. Bunu üstüne duvarın var olma ve yok olma sebebini düşünmeye başladım, insanlara sunulan bahaneler ve ekonomik nedenler olduğunu düşündüm. Bu sebeple de çalışmalarım da maddiyatı temsil eden altını kullandım. Yapıları oluşturan duvar ve sütunlarda bu konuyu işlemeye çalıştım. Sarnıçta yer alan yerleştirme düzenine sütunlarla bütünlük oluşturdum. (Sanatçı Arşivi, İstanbul, 02. 11. 2007).



Şekil 1. 51. Mehmet Kutlu,
Sudan Bahaneler, 2001.



Şekil 1. 52. Mehmet Kutlu,
Sudan Bahaneler (Detay), 2001.

8. İstanbul Bienali için tasarlanan ve sergilenen, İstanbul Modern Sanatlar Müzesinin beşinci kuruluş yıldönümü (2009) nedeniyle yeniden düzenlenen “Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar” adlı sergide, sanatçı Jennifer Steinkamp’ın “Dikkat Çekici” adlı video gösterimi, mekândan yola çıkılarak yapılan enstalâsyonlar arasında sayılabilir.

“Bilgisayar animasyonu ürünü üç ağaç, sarnıcın duvarlarına projeksiyonla yansıtılır, sarnıçta sütun desteği olarak kullanılan iki kadim Medusa Başı’na karşılık gelir. “Dikkat Çekici” de Medusa’nın efsanevi başı, bir sıra ağaç arasında ortaya çıkar ama bir kadın yüzü yerine bir ağaç gövdesidir, yılan saçların yerini ise yılanlar gibi hareket eden ağaç dalları almıştır. Bu ağaçların her biri kademe kademe mevsimlerden geçer. İmgeler sık ve tekinsiz bir şekilde kıvrılırken kadim hikaye, kadın cinselliğinin gücünün ve Medusa’nın güzelliğinin bir kutlaması olarak yapılan bu enstalasyonla yeniden anlatılır.” (<http://sanatkop.com/index.php/istanbul-modern-de-yeni-yapitlar-yeni-ufuklar-sergisi/>, 30. 01. 2010).

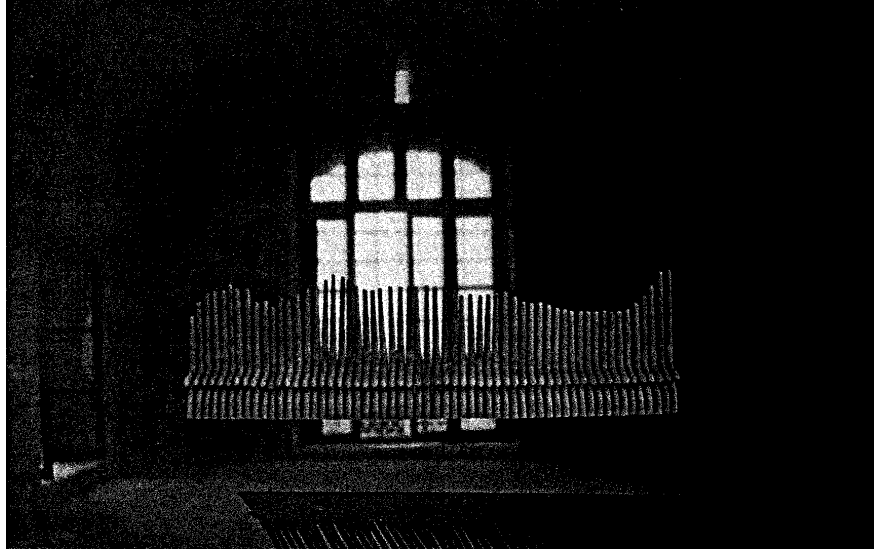


Şekil 1. 53. Jennifer Steinkamp, Dikkat Çekici, 2003- 2009.

Anadolu, farklı kültürlerin karşılaştığı bir coğrafya parçasıdır. Sadece İstanbul değil ülkemizin her köşesi, geçmişimize tanıklık eden tarihi yapılarla çevrilidir ve yapılar birbiriyle de etkileşim içindedir. Bu tarihi yapılar, binlerce yıllık geçmişleri ve dokularıyla dönemlerinin sanat eseri denilebilecek yapılar sayılmış, birçok sanatçı için esin kaynağı olmuştur. Tarihi mimari mekanlardan esinlenerek yerleştirme çalışan sanatçılardan biri de Eser Keçeci'dir. Sanatçı, günümüze kadar oluşturduğu enstalasyonlarında Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde bulunan "Büyük Han'dan" etkilenmiştir. Yapıldığı yıllarda hapisane olarak kullanılan mekân, daha sonra fakir ailelere barınak olarak kiralanmış, restorasyonu yapıldıktan sonrada turizme kazandırılmış, sanatsal etkinliklere ev sahipliği yapmıştır. Sanatçı, geçmişe tanıklık eden bu kültürel mirasın siyasal, toplumsal ve ekonomik nedenlerle giderek yok olmasına karşı duyduğu tepkiyi, yapıtlarına yansıtmıştır. Anadolu kültürünün simgesi olabilecek, doğurganlığı ve bereketi simgeleyen stilize kadın heykelciğini kullanarak düzenlemesini oluşturmuştur.

Yapıt 63 parça stilize kadın heykelciğinin sırt sırta diziliminden ortaya çıkan uyuyan kadın (insan) vücudundan oluşmaktadır. İdollerle, bir yandan doğurganlığı, bereketi simgeleyen stilize kadın vücudu dikkati çekmekte, bir yandan da idollerin yan yana dizilimi ve baş kısımlarının uyuyan bir kadın şeklinde kesimi ile günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş değerlerimizin zaman aşımıyla göz göre göre yitilmesine kayıtsız kalan kadın (insan) eleştirilmektedir. Böylelikle söz konusu yerleştirmede geçmişte yaşamış olan primitif insan ve günümüzdeki özellikle Sanayi Devrimi sonrası özünden,

değerinden ve kültüründen uzaklaşan insan arasındaki ironiye değinilmiştir.
(Keçeci, 2003, 75).



Şekil 1. 54. Eser Keçeci, Uyuyan Bizler Kaybolmaya Yüz Tutmuş Geçmişimiz, 2003.

Savaş, göç, konaklama, ibadethane gibi ihtiyaçları karşılayan tarihi mekânlar, dönemin koşullarına bağlı olarak inşa ve organizasyon bakımından günümüz mimarisinden farklıdır. İşlevsellikleri, güçlü ve etkili mimari yapıları, kültürleri, yaşam tarzları ve felsefeleri bu farklılıklar arasında sayılabilir. Sanatçıların sergileme alanı olarak tercih etme sebebi de bu farklılık yüzündendir. Birçoğu çeşitli tahriplere uğrasa da restore edilerek koruma altına alınmıştır. Kervansaraylarda bu mekânlar arasında olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

SİLAHTAR MUSTAFA PAŞA KERVANSARAY'I VE UYGULAMALARA ETKİSİ

2. 1. Malatya- Battalgazi (Eski Malatya)

Dünyaca ünlü kayısısı ve Doğu Anadolu Bölgesinin en gelişmiş illerinden biri olan Malatya, Fırat Havzasının Yukarı Fırat Bölümünde yer almıştır. İç Anadolu, Akdeniz ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerine komşu olması nedeniyle üç bölge arasında geçiş oluşturmuştur. Yeryüzü şekilleri dağ, plato ve ovalarla kaplanmıştır. İl toprakları, Tohma, Fırat ve Kuruçay Vadileri ile bunları çevreleyen dağlar ve platolar üzerine yayılmıştır. Şehrin adı tarih içinde Melita, Maldia, Milidia gibi değişikliklere uğrayarak bugünkü adını almıştır.



Şekil 2. 1. Malatya Çarşısından Görünüm, 1930.

Bugün Malatya'nın ilçesi olan Battalgazi'yle Malatya'nın tarihi gelişim süreci farklılık göstermemiştir. Yapılan araştırmalar ve kazılar sonucunda Malatya'nın ilk kuruluş yeri Aslan tepe Höyüğü olduğu ortaya çıkmıştır. Yerleşim yeri zamanla Aslan tepe'den Battalgazi'ye kaymıştır. “Aslantepe de yapılan kazılar sonucunda mimari kalıntılar, çanak, çömlek, mühür gibi küçük buluntulara rastlanmış, şehrin tarihi geçmişinin Paleolitik çağa uzandığı anlaşılmıştır.”(Gürkan 2008, 22). Tarih öncesi çağlardan sonra yörede, Asur, Urartu, Pers, Hitit, Roma, Bizans, Arap, Selçuklu ve Osmanlı egemenliklerini yaşamıştır. “XI. yüzyılın ikinci yarısında, Malatya çevresinde Danişmentliler ve Selçuklular ile Türk hâkimiyeti yaşadı. XVI. yüzyıl başlarında Osmanlı Devleti sınırları içine girinceye kadar sık sık el değiştirerek bu tarihten sonra sınır şehri olmuştur. ” (İA, M 7, 229) “Osmanlı Devleti egemenliği altına girdikten sonra, önce Maraş'a bağlı bir sancağın merkezi olmuş, daha sonra Diyarbakır'a bağlanmıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Elazığ'a bağlı sancak olurken, Cumhuriyet devrinde ayrı bir vilayet oluştur.” (İA, M 7, 231).

Geçmişte Mezopotamya ile Anadolu'yu, günümüzde ise doğu ile batıyı birbirine bağlayan yol üstünde oluşu, şehrin önemini artırmıştır. Cumhuriyet döneminde Malatya'nın il olmasından sonra, Eski Malatya 1928 yılında belediye, 1932 yılında nahiye olmuştur. 1987 yılında belediye üyelerinin kararıyla Eski Malatya ismi, ünlü Türk İslam Komutanının burada yaşamasından dolayı değiştirilerek Battalgazi adını almıştır.(Gürkan 2008, 21).

Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Battalgazi'de çok sayıda tarihi eser bulunmuştur. Aslantepe, Roma- Bizans Devri Surları, İslam- Türk fetihlerinin izlerini taşıyan türbeler, Selçuklu Devri önemli yapılarından olan Ulu cami, Osmanlı Devrinin en önemli yapısı Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, bunlar arasında en önemlileri olarak kabul edilir. Bu eserler sayesinde ilçe birçok yerli ve yabancı turiste ev sahipliği yapmaktadır.

“Halkın Eski Malatya'dan bugünkü yerine yerleşmesi 1839 yılından sonra olmuştur. Eski Malatya, doğuda, etrafı surlarla çevrili, askeri bir üs merkezidir. Doğu Anadolu'daki Osmanlı ordusunun karargâhı Malatya'ya taşınınca halk Aspuzu mevkiindeki yazlık evlere göç etmiş, boşalan evlere ise askerler yerleştirilmiştir. Halk, harabe haline gelen evlere geri dönmemiş, Hititler zamanında temelleri atılmış olan

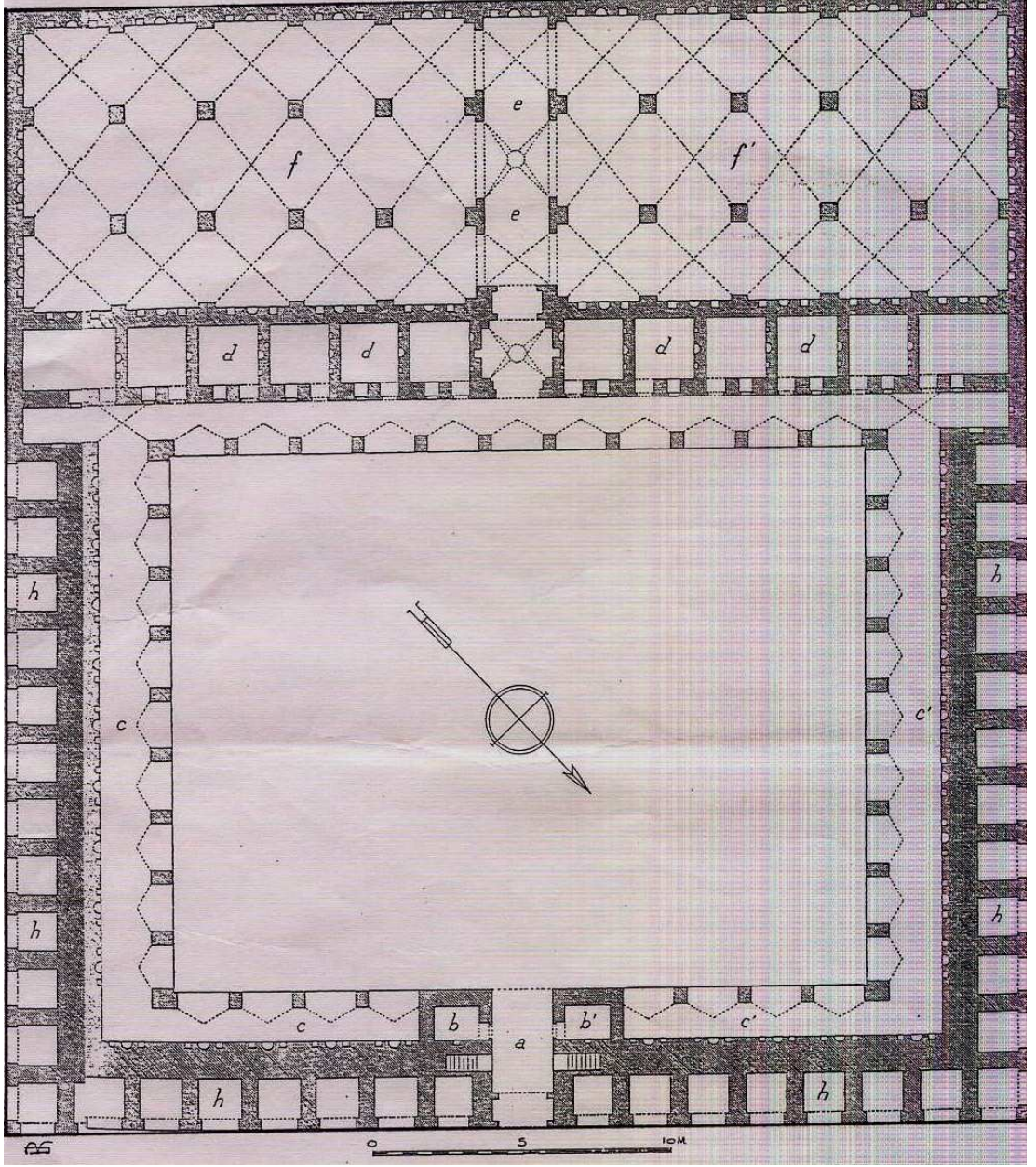
şehrin gelişimi yeni yerinde devam etmiştir.” (Gürkan 2008, 21). Günümüzde de şehrin yerleşimi Beydağı Dağı eteklerine doğru ilerlemektedir.

2. 2. Silahtar Mustafa Paşa ve Kervansarayı

“Silahtar Mustafa Paşa, 1609 yılında Saraybosna’da dünyaya gelmiştir.” (Göyünç 1976, 69). “Babasının Venedik’te ticaretle uğraşmasından dolayı kendisine Bezirgân-zade lakabı verilmiştir. Küçük yaşta silahtarlık görevine yükselmiş, IV. Murat’ın silahtarı olmuştur. IV. Murat, Silahtar Mustafa Paşayı çok sevdiği için kızı Kaya Sultan ile evlendirmiştir. Çok zengin bir adam olan Silahtar Mustafa Paşa’nın servetinin artmasında IV. Murat’ın büyük rolü olmuştur. Sadrazam olması çok kolayken görevin ağırlığından dolayı bu makama geçmeyi istememiştir.” (Göyünç 1976, 76- 78).

Silahtar Mustafa Paşa, İstanbul, Anadolu ve Şam’da, han, cami, mescit, tekke, çeşme, sebil ve hamam gibi vakıf eserleri yaptırmış ve bunların tamirleriyle de ilgilenmiştir. İstanbul’dan Doğuya giden yollar üzerinde çok önemli bir yer olan Eski Malatya’da yaptırdığı hamam ve dükkânlar ile kervansarayı bu şehirde yapmasında Osmanlı- İran ilişkileri de önemli rol oynamıştır. (Verel 1973, 99).

“Silahtar Mustafa Paşa Kervansaray’ ı ise; Eski Malatya’da, Alacakapı Mahallesinde, 1637 yılında IV. Murat’ın silahtarı Bosnalı Silahtar Mustafa Paşa tarafından yaptırılıp padişaha hediye edilmiştir.” (Gürkan 2008, 143). 1960 yıllarında yapılan restorasyon yarım bırakılmış, 2007 yılında restorasyona Vakıflar Genel Müdürlüğünce tekrar başlanmış ve 2010 yılında sona ermiştir. Bu han hakkındaki ilk ciddi incelemeyi 1932 yılında Albert Gabriel yapmış, kalıntılara bakarak yapının planını da çıkarmıştır.



Şekil 2. 2. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Planı.

“Kervansaray, 68x76 metrelik bir alan üzerine kurulmuştur. Mekân, revaklı bir avlu ile bu avlunun batı tarafına bitişik kapalı kısımdan oluşan dikdörtgen planlı bir yapıdır.” (Gürkan 2008, 143). Tamamen kesme taştan inşa edilmiştir. Duvarlar, revaklar, kemerler birbirine benzer olarak yan yana getirilmiştir. Hanın kapısı doğuya bakmakta, demirden olduğu söylenmiştir fakat günümüze kadar varlığını koruyamamıştır. Kapının sağında ve solunda altışar dükkân yer almıştır. Bu dükkânların sadece iki tanesi günümüze kadar gelmiş, yapılan restorasyonla dükkânların tamamı kullanılabilir hale getirilmiştir. Giriş kısmının üst tarafında, duvar içinde merdivenle çıkılan mescidin sadece merdivenin kalıntıları kalmış, restorasyonla tamamı inşa edilmiştir.

Han, yazlık ve kışlık olarak iki kısımdan meydana gelir. Avlu yazlık bölümdür ve batısındaki kapalı kışlık bölümün iki katı büyüklüğünde yapılmıştır. İç hanın avluya bakan yüzünde, kapının her iki tarafında altışar oda yer almıştır. Bu odalardan en baştakinde bir ocak ve altı dolap yeri, diğerlerinde birer ocak yeri ve her odanın demir penceresi vardır. Bütün odaların tavan kemerleri yıldız şeklinde yapılmıştır. İç taraflarda her iki yanda birer oda, kışlık bölümde ise; duvar kenarlarında insanların oturması ve yatması için sedir şeklinde yükseltiler, hayvanları bağlamak için demir halkalar, ayrıca ocak ve dolaplar yapılmıştır. Ortada kalan boşluk bölüme de insanlar birlikte geldikleri hayvanlarını yaz aylarında bağlamışlardır.

“Hana ait iki kitabe bulunmuştur. Bunlardan birisi Şeyhülislam Yahya Efendi tarafından yazılan kitabe, handan bugüne kadar gelen en sağlam kısım iç hanın kapısı üzerinde yer almıştır. Diğeri ise cevri mahlaslı şair ve hattat İbrahim Çelebi Tarafından yazılan ana giriş kapısı kitabesi ise düşmüştür ve Malatya Arkeoloji Müzesinde koruma altına alındıktan sonra restorasyon bitiminde yerine yerleştirilmiştir.” (Göyünç 1976, 68). “Silahtar Mustafa Paşanın Eski Malatya’da bu handan başka bir hamam ve sebilinin olduğunu Evliya Çelebi yazmıştır fakat günümüze kadar gelememiştir.” (Gürkan 2008, 143).



Şekil 2. 4. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Ön Cephe Görüntüsü.

2. 3. Sanatsal Yorum Açısından Kervansaray Mekânı

Sosyal yaşamın elverişli koşullarından dolayı büyük şehirlere göçün artmasıyla birlikte kentleşmeyi kolaylaştırmak için hızla yeni binalar yapılsa da, bazılarımız için tarihi yapılar hala ilk günkü değerini korumuştur. Bu değerle yaşamımızda yer eden tarihi mekânlar, sanatsal ifade biçimimizi de etkilemiştir. Asya-Avrupa, Doğu-Batı gibi kültürler arası alışveriş sanatçıların yapıtlarını oluştururken de etkili olmuştur. Sanatçı, yaşadığı coğrafya, toplumsal olaylar ve toplumun kültürüyle şekillenerek sanatsal ifade biçimini oluşturmuştur. Bu etkenler ve tarihi yapılar, birçok sanatçı için sanat yapıtı oluştururken vazgeçilmez unsurlar arasındadır.

Sosyal bir varlık olan insanoğlu, var olduğu günden itibaren tek başına yaşayamamış, toplum olarak varlık sürdürmüştür. Eğlence, sosyal, siyasi, kültürel, iktisadi ve diğer sebeplerden dolayı insanların bireysel ya da topluluklar halinde bir yerden başka bir yere göç etmesiyle birlikte değişimler yaşanmış, birbirinin devamı olan devletler kurulmuş, farklı kültür ve medeniyetler bir araya gelmiştir. Uzun bir süreçte devam eden değişimle, kültürel, maddi ve manevi değerler kuşaktan kuşağa aktarılmış, toplumlara özgü yaşayış, inanış, düşünce tarzlarıyla toplumsal kimlikler oluşturulmuştur. Toplumlara ait kültürler, sürekli değişim kaydetse de insanlar aracılığıyla günümüze kadar canlılığını koruması sağlanmıştır.

Kiminin gezmek, kiminin göç etmek amacıyla bir yerden başka bir yere yaptığı yolculukta konaklama büyük önem taşır. İnsanlar konakladıkları yerlerde sadece ihtiyaçlarını gidermekle kalmayıp, kendi örf, adet, gelenek, görenek, inanç, dil ve yaşayış tarzı gibi unsurları da beraberlerinde getirmiş ve o ülkenin unsurlarını götürmüşler, böylelikle kültürel alışveriş sağlanmıştır. Manevi kültüre ait olan bu unsurlar, kültürel değişimden etkilenmiştir. Bu unsurlar zamanla insanları etkisi altına almış ve yerleşmiştir.

Türk kültürünün çıkış noktası Orta Asya'dır. İlk çağlarda başlayıp orta çağın sonlarına doğru devam eden Orta Asya'dan göçle birlikte, birbiri ardına Anadolu'da kurulan devletler ve beylikler Türk kültür ve medeniyetinin temelini oluşturmuştur. Birçok kültürü içinde barındıran mozaikte yer alan Anadolu toprakları, Doğu ile Batı arasında geçiş sağlayan köprü konumunda olduğu için kültür alışverişine ev sahipliği görevini üstlenmiştir. Anadolu kültüründeki çeşitliliğin sebebi ise; yaşadığımız coğrafya üzerinde gerçekleştirilen göçlerle sağlanmıştır. Toplumlar arası bu kültürel ve sosyal değişim, insanların yaşantısını, düşünce yapısını, ekonomisini ve sanatını da etkilemiştir. Yaşam şartlarının değişmesi ve insan ihtiyaçlarının artmasıyla birlikte seyahatler esnasında konaklanabilecek büyük mekânlara ihtiyaç duyulmuş, bu amaca hizmet eden, günümüz yapılarından farklı olarak değişmezlik ve ebedilik özelliği taşıyan, en önemli yapıt olan kervansaraylar yapılmıştır. Kervansaraylar, farklı dine, dile, kültüre ve ülkeye ait insanları bir noktada buluşturduğu için evrensel kültür merkezleridir. Ticaret merkezide sayılan kervansaraylar, tüketim malları ve teknolojik ürünler gibi hızla değişim ve gelişim gösteren maddi kültüre ait unsurların ticaret ekseninde hayat bulmasını sağlamıştır.

“Kervansaraylar; önemli kervan yolları üzerinde, kervanların güvenli konaklamaları ve gereksinimlerini sağlamaları için 30- 40 km. arayla kurulmuş, kar amacı gütmeyen vakıf yapılarıdır.”(ESA, K 2, 998). Kervansaraylar, insanlara ayrılan iç mekân ve hayvanlara ayrılan dış mekân olarak iki kısımdan oluşmuş, savaş, saldırı, hırsızlık gibi nedenlere savunma sağlamak için kalın duvarları kesme taş kullanılarak yapılmıştır. Günümüz şartlarında otel- konaklama tesisi olarak nitelendirilecek mekânlardır. “Kervansaraylar; Orta Asya'da Karahanlılar ve Gazneliler döneminde ortaya çıkmış, Büyük Selçuklular döneminde de yapımı sürmüştür.” (ESA, K 2, 998). Anadolu, uluslararası ticaret

merkezi olma özelliğini giderek kaybedince, kervansaray yapımı yavaşlayarak son bulmuştur.

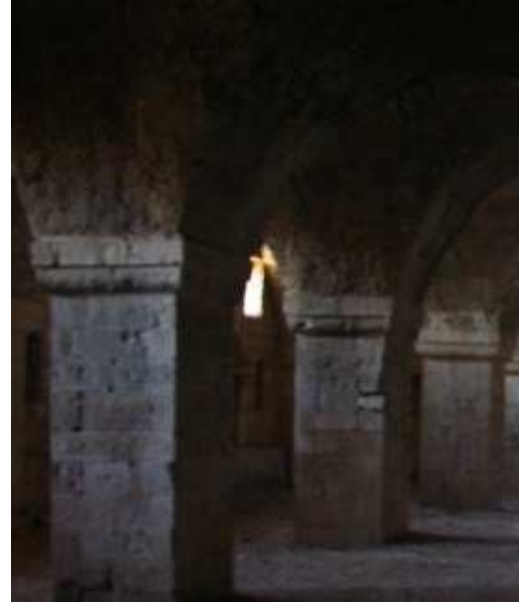
İpek Yolu, Çin'den başlayıp Orta Asya'da birden fazla güzergâhı izleyerek ve Anadolu'yu geçerek Trakya üzerinden Avrupa'ya uzanan ticaret yoludur. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı, Anadolu'da İpek Yolu üzerinde yer alan kervansaraylardan biri olmuştur. 16.yy.da Doğu- Batı ticaretinin Akdeniz'den okyanuslara kaymasıyla birlikte Anadolu'daki bazı ticaret yolları önemini yitirmiş, han denilen şehir kervansarayları önem kazanmıştır.

Battalgazi İlçesi, eski çağlardan beri Anadolu ve Orta Doğu'nun geçit veren kavşak noktasındadır. Doğu'da en eski ulaşım yolu Sivas üzerinden Erzurum'a, oradan da Kafkasya'ya kadar uzanan yoldur. Güneydoğu'ya, Diyarbakır üzerinden Mezopotamya'ya uzanan yol önemlidir. Doğu'ya doğru Murat, Karasu- Van Gölü diğer önemli bir yoldur. Doğu Anadolu'da uzanan yollar, Eski Malatya'da birleşerek kuzeyde Kafkasya'ya, güneyde Çukurova, Mezopotamya ve Suriye'ye, doğuda İran ve Uzak Doğu'ya kadar uzanmaktadır. Malatya'nın büyük bir askeri merkez olması sebebiyle Romalılar askeri ve ticari amaçla kullanılan yolları Malatya'dan geçirmişlerdir. Araplar ise; Bizans topraklarından çekilirken yine aynı yolu kullanırlar. (Gürkan 2008, 22).

Bahsi geçen ülkelere giden yolların Battalgazi ilçesinden geçmesi, Mezopotamya ve Anadolu arasındaki ticaret ve kültür alışverişinin bu yol üzerinden yapılmasıyla, ilçenin tarihi ve kültürel önemini artırmıştır. Böylelikle bu ülkelere giden kervan kabileleri Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayında konaklamışlar, farklı insanlarla etkileşim sağlayarak farklı yaşamlara şahit olunmuştur. Geometrik ve derin Osmanlı mimarisi örneği yapının mimari heybeti ve güzelliği de gözden kaçırılmaması gereken ayrıntılar arasındadır. Fakat yapı, yapılan restorasyonla birlikte tarihi görünümünü ve taş dokusunu kaybedip, yeni bir mekân kimliğine büründürülmeye çalışılmıştır. Kesme taşların üzerini kapatan beton sıvama ve yer yer sıvanmadan bırakılan taş görüntüsü, alttaki taş dokusunu gösterme amacıyla yapılsa da, göze hoş görünmeyerek beton sıvanın döküldüğü hissini uyandırmaktadır.



Şekil 2. 5. Silahtar Mustafa Paşa
Kervansarayı Restorasyon Öncesi.

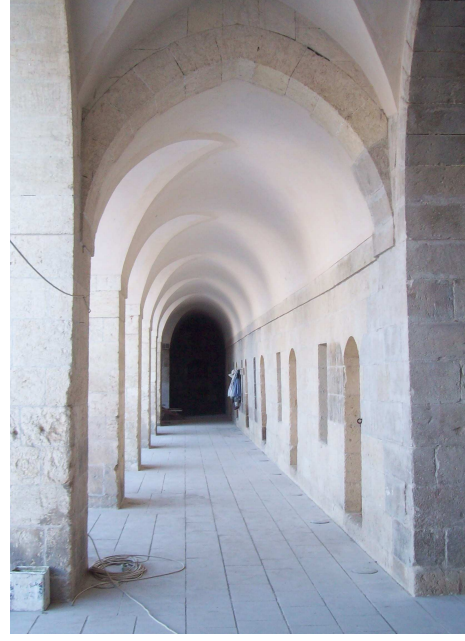


Şekil 2. 6. Silahtar Mustafa Paşa
Kervansarayı Restorasyon Sonrası.

İç mekânda, yapının tavanında orta kısımda yer alan havalandırma boşluğunun çevresinde, iç mekânda ve odalarda kurulan ocakların üzerinde kullanılan alçak kabartma bitkisel motifler dışında herhangi bir süsleme unsuru kullanılmamıştır. Sadeliğiyle minimal olarak değerlendirilebilecek yapı, geçmişte yaşayan insanların hayatına tanıklık etmiş olması ve mimari ayrıntı unsurları yapıtların oluşumunda etkilenilen ana çıkış noktasıdır. Bu unsurlar, sanatsal bakış açısıyla değerlendirilip, düşünsel boyutta şekillenerek formlara yansıtılmıştır.



Şekil 2. 7. Silahtar Mustafa Paşa
Kervansarayı Restorasyon Öncesi.



Şekil 2. 8. Silahtar Mustafa Paşa
Kervansarayı Restorasyon Sonrası.

Bu tez kapsamında uygulanan seramik enstalasyonlar, insana ait izlerin ele alındığı formlardan oluşmuştur. Bu izler, insanlarla yaşam bulan yapının mimari elemanlarında, insanların paylaşımı, inançları, ibadetleri, kültürleri, felsefeleri, hayatları, alışkanlıkları gibi unsurlarla bıraktığı yaşanmışlık izleridir. Bu imgeler ve konaklama amacıyla kullanılan Kervansaray'ın kapı- pencere- dolap(niş) formları, kemerleri, revakları ve ocak üstü taş oymaları, yapının form oluştururken etkilenen öğeleridir.



Şekil 2. 9. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Ön cephe Görüntüsü.



Şekil 2. 10. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Odaları Kapı- Pencere Görüntüsü.



Şekil 2. 11. Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı Dolap (Niş)- Ocak Görüntüsü.



Şekil 2. 12. Silahtar Mustafa Paşa
Kervansarayı Ocak Üstü Taş Oyma
(Yaşmak) Örneği.



Şekil 2. 13. Silahtar Mustafa Paşa
Kervansarayı Ocak Üstü Taş Oyma
(Yaşmak) Örneği.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR

Bu tez çalışmasında yer alan uygulamalar, seramik formlardan oluşmuştur. Formların çıkış noktasını oluşturan Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı'nın taş dokusu ve tarihi görünümü, formlarda oluşturulan doğal çatlaklıklar, eskitme tekniğiyle uygulanan koyu renkli sırlar ve küflenmiş hissi uyandıran yeşil efektlerle, formlara yansıtılmıştır.

17. yüzyılda yapılan tarihi Silahtar Mustafa Paşa Kervansaray'ı, insanların dış güçlerden korunma, barınma, her türlü gereksinimlerini giderme amacıyla kullanılan ve ticaret yapılan bir yapıdır. İnsanların seyahatleri esnasındaki gereksinimlerine cevap veren yapı olan Kervansaray'da konaklayan insanların, mekânda geçirdikleri zaman, paylaşımlar ve yaşanmışlıktan yola çıkarak, aynı boyut, form ve sırlamayla duvar düzenlemesi oluşturulmuştur. İnsanların yemek pişirme ve ısınma ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla mekânın kışlık bölümünün ve odaların duvarlarında yer alan, birbirinden farklı taş oyma ve kabartmalara sahip ocaklardan yola çıkarak ocak düzenlemesi oluşturulmuştur. Son olarak ise; yazlık- kışlık bölümde ve odaların duvarlarında yer alan dolapların(niş) formundan yola çıkarak dolap(niş) düzenlemesi oluşturulmuştur.

Uygulama 1

Duvarların Dili 1

Görünüyorsa yolda ayak izleri, önceden gidenler var demektir. Yollar ki; yâre ulaşır, yarana ulaşır. Cümle yollar Yaradan'a ulaşır... Nal izi yiğit dizi değmemiş yollar var m'ola?

Yollar... Yılan gibi kıvrılan, sular gibi çağlayan yollar... Hasreti vuslata, gurbeti silaya bağlayan yollar... Anayollar, yan yollar... Yollar kadar yolcular var... (Kaplan 1992, 5)

Bu çalışmada 12 adet 33×20×5 cm büyüklüğünde duvar formu, 1 adet 20×37×5 cm büyüklüğünde kapı formu kullanılmıştır. Mekânda yer alan oda sayısı ve giriş kapısı sayısı ile aynı adette yapılmıştır. Formlar kalıp tekniğiyle çoğaltılmış, kahverengi sırla eskitme yöntemiyle sırlanmış, yeşil efektlerle küflenmişlik hissi verilmeye çalışılmış, 1250 °C de pişirilmiştir. Formlar, stant üzerinde sergi salonunda ve Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayında sergilenmiştir. Tarihi mekâna uygulanan restorasyonun, yapının orijinaline sadık kalınmadan yapılmasına gönderme yapmak amacıyla form üzerinde doğal çatlaklar oluşturulmuştur.

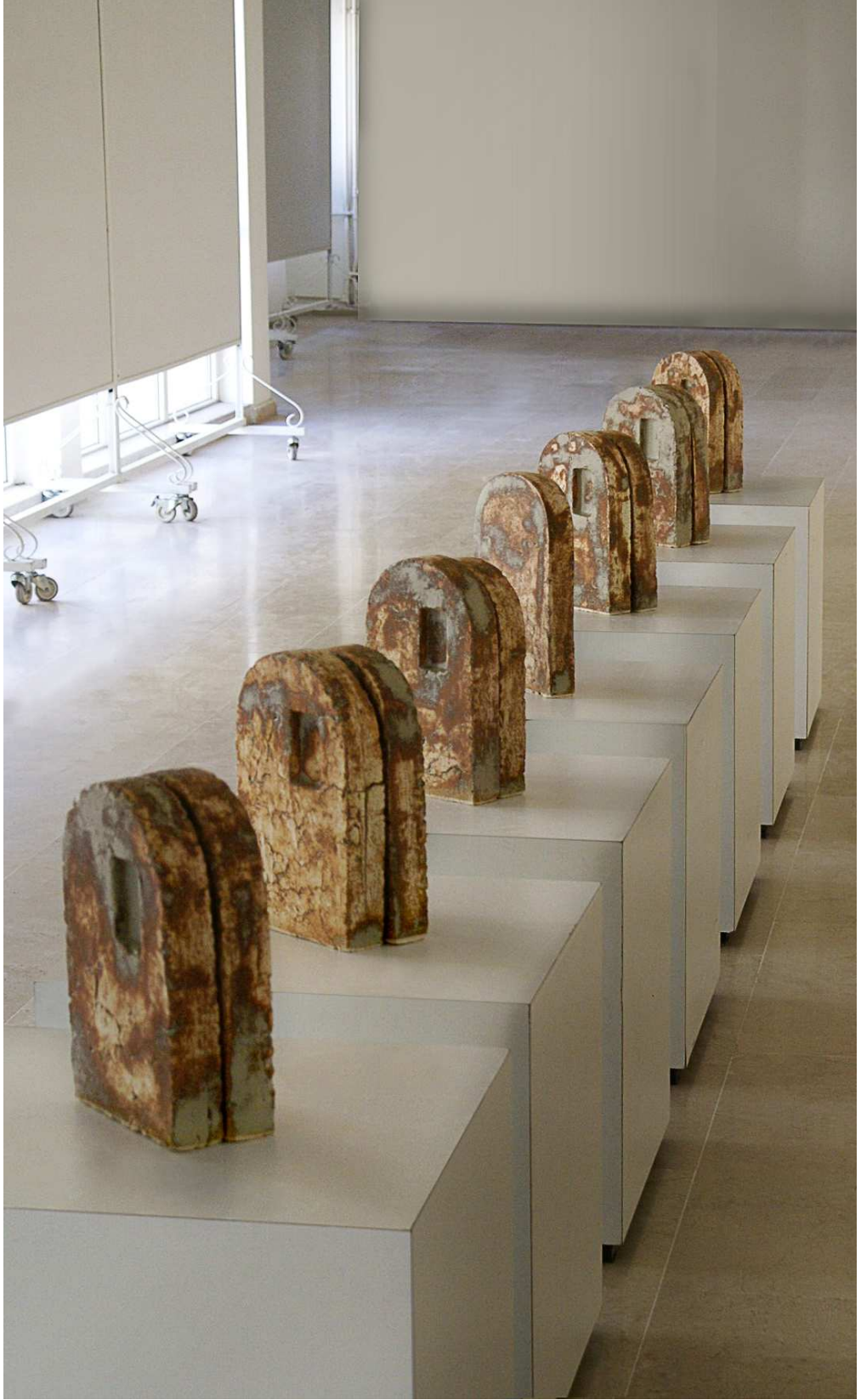
Kervansaray'da konaklayan insanların mekânda geçirdikleri zaman, paylaşımlar, kültür alışverişi, sevinç, hüznün, gözyaşı, doğum, ölüm gibi mekânda yaşanan ve iz bırakan olaylara şahitlik eden yapı, bu yaşanmışlıkları duvarlarında hapsedmiştir. Kapalı kapı ve pencereler ardında geçirilen zamanı ve yaşanan hatıraları, duvarlar bir sır gibi saklamıştır. Yapıldığı günden günümüze kadar gelebilen yapı, yüzyıllar boyu insanlara ev sahipliği yapmış, farklı yaşamlara şahit ve ortak olmuştur. Bu özelliğinden dolayıdır ki duvarlar, formların oluşumunda önemli bir etkidir. Duvarlar, kemer formunda ve kapılı bir pencereyle desteklenerek şekillendirilmiştir. Düzenlemede yer alan her pencere farklı bir birey, hayata farklı bir bakış açısı ve dünya görüşü anlamında kullanılmıştır.



Şekil 3. 1. Duvarların Dili 1 (Mekândan Görünüm).



Şekil 3. 1. 1. Duvarların Dili 1 (Detay).



Şekil 3. 1. 2 Duvarların Dili 1(Farklı Açı).



Şekil 3. 1. 3 Duvarların Dili 1 (Mekândan Görünüm).

Uygulama 2

Duvarların Dili 2

Bu çalışmada 14 adet 16×30×2 cm büyüklüğünde dolap(niş) formu kullanılmıştır. Kervansarayın odalarında yer alan dolap sayısı ile aynı adette yapılmıştır. Formlar kalıp tekniğiyle çoğaltılmış, kahverengi sırla eskitme yöntemiyle sırlanmış, 1250 °C de pişirilmiştir. Formlar, koyu kahverengi ahşap fon üzerine asılarak ve Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayında sergilenmiştir.

Dolaplar, tarihi yapıdaki ortak kullanım araçlarından biridir ve birçok insanın eşyasını muhafaza etmiştir. Maddi varlıkları koruyuculuk görevini üstlenen dolaplar, seramik düzenlemede sanatsal ifade unsuru olarak kullanılmıştır. Arkalarında ailelerini ve sevdiklerini bırakıp yola çıkan insanlara ev sahipliği yapan mekân, yarım kalan hayatlara ve ikili ilişkilere şahit olmuştur. Bu sebepten dolayı, formlar üzerine ikiye bölünmüş kabartmalar uygulanmıştır. Kabartmalardaki hareketlilik ve dalgalanma, insan hayatında yaşanan iniş çıkışları, zorlukları, mücadeleleri, kaygıları ve korkuları simgeleştirmek amacıyla yapılmıştır. İnsanların farklı yaşamlara sahip olduğu halde, mekânda birlik ve beraberlik içinde yaşayarak bütünleşmesi, farklı geometrik şekillerle form üzerinde simgeleştirilmiştir.



Şekil 3. 2. Duvarların Dili 2.



Şekil 3. 2. 1. Duvarların Dili 2 (Perspektif Görünüm).



Şekil 3. 2. 2. Duvarların Dili 2 (Detay).



Şekil 3. 2. 3. Duvarların Dili 2 (Detay).



Şekil 3. 2. 4. Duvarların Dili 2 (Detay).



Şekil 3. 2. 5. Duvarların Dili 2 (Detay).



Şekil 3. 2. 6. Duvarların Dili 2 (Detay).



Şekil 3. 2. 7. Duvarların Dili 2 (Detay).



Şekil 3. 2. 8. Duvarların Dili 2 (Detay).

Uygulama 3

Duvarların Dili 3

Bu çalışmada 28 adet 15×26×2,5 cm büyüklüğünde ocak formları kullanılmıştır. Formlar kalıp tekniğiyle çoğaltılmış, koyu kahverengi sırla sırlanmış, 1250 °C de pişirilmiştir. Mekânda yer alan ocakların, sürekli kullanımdan dolayı taşları islenmiş ve koyu bir renk almıştır. Koyu renk sır kullanımı bu yüzden tercih sebebidir. Formlar, Kervansaray'ın kışlık bölümü olan iç mekânda yer alan duvarlardaki ocak sayısı ile aynı adette ve ocakların taş oymasından esinlenerek yapılmıştır. Tarihi mekâna uygulanan restorasyonun, yapının orijinaline sadık kalınmadan yapılmasına gönderme yapmak amacıyla form üzerinde doğal çatlaklar oluşturulmuştur. Formlar, beyaz duvar üzerinde asılarak ve Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayında sergilenmiştir.

Kervansaray'da yer alan ocaklar, ısınma ve yemek pişirme amacıyla kullanılan ortak kullanım araçlarıdır. Farklı insanların bir arada yaşadığı mekânda geçirdikleri zaman, paylaşımlar, kültür alışverişi, sevinç, hüznün, gözyaşı, doğum, ölüm gibi paylaşımlar haricinde, insanlar yapı elemanı olan ocağı da ortak kullanımla paylaşmışlardır. Bu paylaşım, insanların ocaklar üstünde de yaşamsal iz bıraktığını göstermiştir. Mekânda sıklıkla kullanılan ocaklar, kimi zaman yanan ateş başında sohbet dâlan insanların hikâyelerine şahit olmuş, kimi zaman ise insanları derin düşüncelere sürüklemiştir. Ateşin kor oluşu gibi insanların mekânda geçirdikleri zaman da kısa süreli olmuştur. Mekânda konaklayan insanlar sürekli farklılaşsa da, yaşanan paylaşımlar aynı kalmıştır. Her birey bir aileye sahiptir, her aile farklı bir ocaktır ve mekânda da bir ocak kullanmıştır. Bu yüzden şekillendirilen her ocak formu bir aileyi temsil etmiştir. Ocak formları, bu düşünceden yola çıkarak oluşturulmuştur.



Şekil 3. 3. Duvarların Dili 3 (Mekândan Görünüm).



Şekil 3. 3. 1. Duvarların Dili 3 (Mekândan Görünüm).



Şekil 3. 3. 2. Duvarların Dili 3 (Duvarda Sergileme).



Şekil 3. 3. 3. Duvarların Dili 3 (Perspektif Görünüm).



Şekil 3. 3. 4. Duvarların Dili 3 (Detay).



Şekil 3. 3. 5. Duvarların Dili 3 (Detay).



Şekil 3. 3. 6. Duvarların Dili 3 (Detay).



Şekil 3. 3. 7. Duvarların Dili 3 (Detay).



Şekil 3. 3. 8 Duvarların Dili 3 (Detay).

SONUÇ

Sanat tarihine baktığımızda, 1950 sonrasında sanatçıların eserlerinde hazır malzeme kullanımını tercih ettikleri görülmektedir. Endüstri ürünlerinin seri olarak üretiliyor olmasının, sanatçıya nesneyi farklı bir bakış açısıyla değerlendirmesi yolunu açmasının payı vardır. Sanatçı, hazır nesnenin malzemeye getirdiği özgürlük sayesinde karşılaştığı her nesneyi sanatsal olarak değerlendirmiş ve estetik bir bakış açısıyla ele almıştır. Böylelikle sanatsal ifade araçları artmış, günlük kullanım ürünleri her an karşımıza çıkacak sanatsal objelere dönüşmüştür. Avrupa'da birbirini izleyen süreçte doğan sanat akımları, Türkiye'de de yeni anlatım dillerinin oluşmasını sağlamış, sanatsal bir ifade biçimi olan enstalasyon 1980 sonrasında kabul görmüştür.

Sanatçı, geçmişten günümüze yaşadığı toplumun sosyal ve kültürel değerlerini eserlerine yansıtmaya çalışmıştır. Yaşamın gerçekleri ve sanatçının iç dünyası birleşerek yapıtın oluşumunu sağlamıştır. Tek başına ifade gücünde zorlanan yapıt, kendini ifade etmek için yardımcı malzemelere ya da sergilenecek mekâna ihtiyaç duymuştur. Kullanılan mekân hangi amaca hizmet ederse etsin, sanat eseri sergileme amacıyla kullanıldığında yapıt- mekân ilişkisi göz önünde bulundurulmuştur. Tek başına ya da yardımcı malzemeler eşliğinde kullanılan seramik formlar günümüz sanatında yerini almıştır. Sanatçıların sıkça başvurduğu anlatım biçimi olan enstalasyon, seramik sanatında da yaygın biçimde kullanılmıştır.

Ele alınan sanatçıların yapıt örneklerinde de görüldüğü üzere yapıtların hepsi farklı malzeme, teknik ve yöntemlerde yapılmış, verilmek istenen mesajda mekân kimi zaman araç kimi zaman ise amaç olmuştur. Bu doğrultuda kullanılan mekânlar genellikle özel kullanım amacı olan ya da tarihe ev sahipliği yapan mekânlardır. Bu çalışmada kullanılan mekân ise, uygulamanın sergilendiği değil de uygulama yaparken etkilenilen tarihi bir mekândır.

Sanatın farklı alanlarında oluşturulan yapıtların birçoğunda yeni üretim reddedilirken geçmişe dönüş yaşanmıştır. Bu dönüşün yeni yapıtlar üretilmemesinden kaynaklandığını düşünenler olsa da, bir nevi sanatçıların geçmişe duyulan özleminin dışavurumunun yapıtlarına yansması da denilebilir. Bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan Silahtar Mustafa Paşa Kervansaray, tarihi yapısıyla geçmişte amacına uygun

kullanımı yanında günümüzde yapılan restorasyonla tamamen farklı bir kimliğe büründürülmeye çalışılmıştır. Bu kimlik değişimiyle yapının doğal görüntüsünde oluşan farklılaşma, geçmişin izlerini de siler niteliktedir. Geçmişle günümüzü birleştiren yapının bugünde eski canlılığını koruması gerektiği düşüncesi, bu çalışmada yapılan uygulamaların oluşumuna ışık tutmuştur. Mekân, yapılış amacı dışında bir işlev için kullanılmış, mekânın geçirdiği tarihsel süreç ve mimari unsurları formların oluşumuna kaynaklık etmiş, insana ait izler düşünsel boyutta ele alınmıştır. Enstalâsyonda en çok uygulanan, birbirinin tekrarı olan formlarla oluşturulan düzenleme tekniği, yapıtlarda kullanılmıştır. Formlar, minimal sayılabilecek sadelikte şekillendirilmiştir.

Bu çalışmada Kervansaray yapısına duygusal bakış açısıyla yaklaşmış, bu esin kaynağı seramik formların oluşumunda belirleyici öge olmuştur. Manevi değeri yüksek bu yapı, bulunduğu coğrafya, toplumun kültürü ve gelenekleriyle şekillenerek sanatsal ifade biçimini etkilemiştir. Mekânın ortak paylaşımı ve işlevselliği, estetik bakış açısıyla değerlendirilmiş ve formlara bu bakış açısıyla yaklaşarak şekillendirme yapılmıştır. Kültüre ait geleneksel ve toplumsal imgeler, simgesel anlatımlara dönüşerek sanat yapıtlarını oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

1. Arredomento Dekorasyon, Sarkis: Çaylak Sokak, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 1991.
2. Atakan, Nancy; Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, Yapı Kredi Kùltür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1998.
3. Bakkal, Hülya; Mekânsal Belleğin Sanat Yapıtında Kullanılması, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.
4. Batur, Enis; Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
5. Boynudelik, Zerrin; Mekânın Doğrudan Katıldığı Düzenlemeler, Anons, Sayı 39-40, Haziran- Temmuz, 1994
6. Bozkurt, Muammer; Video Sanatı, Bileşim Yayınları, Ankara, 2005.
7. Cumhuriyet Ansiklopedisi, Yapı Kredi Yayınları, Cilt 3, İstanbul 2002, s. 12- 13.
8. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Gürman Altan Maddesi, Cilt 2, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 734.
9. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Kavramsal Sanat Maddesi, Cilt 2, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 971.
10. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Kervansaray Maddesi, Cilt 2, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 998.
11. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Lewitt Sol Maddesi, Cilt 2, Birinci Baskı, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 1110.
12. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Mekân Maddesi, Cilt 2, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 1193.
13. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Onur Füsün Maddesi, Cilt 3, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 1376.

14. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Popart Maddesi, Cilt 3, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 1497.
15. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Video Sanatı Maddesi, Cilt 3, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 1885.
16. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yerleştirme Maddesi, Cilt 3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 1939
17. Erdemci, Fulya; Semra Germaner; Orhan Koçak; Modern ve Ötesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul. 2007.
18. Gabriel, Albert; Voyages Arceologiques Dans La Turquie Orientale, Paris, 1940.
19. Göyünç, Nejat; ‘Eski Malatya’da Silahtar Mustafa Paşa Hanı Restitüsyonu Hakkında’, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, Sayı 1, 1976, s. 68.
20. Göyünç, Nejat; ‘Eski Malatya’da Silahtar Mustafa Paşa Hanı Restitüsyonu Hakkında’, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, Sayı 1, 1976, s. 69
21. Göyünç, Nejat; ‘Eski Malatya’da Silahtar Mustafa Paşa Hanı Restitüsyonu Hakkında’, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, Sayı 1, 1976, s. 76- 78.
22. Gürkan, Selahattin; Battalgazi Kültür Envanteri, Odesan Matbaacılık, Malatya, 2008.
23. İslam Ansiklopedisi, Malatya Maddesi, Cilt 7, Beşinci Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1978, 229- 231.
24. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 5. Uluslar arası İstanbul Bienali, İstanbul, 1997.
25. Kaplan, Sadettin; İğde Dalı, Timaş Yayınları, İstanbul, 1992.
26. Keser, Nimet; Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.

27. Keçeci, Eser; Seramik Uygulamalarıyla Düşüncenin Biçimlendirilmesinde Anlatım Dili Olarak Enstalasyon, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.
28. Kuspit, Donald; Joseph Beuys Sanatçının Gövdesi, Sanat Dünyamız (Çev.: Nuri Plümer) Sayı 52, 1993.
29. Kurt, Efe F.; Kamusal Alanda Sanat ve Kentsel Mekana Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2007.
30. Lynton, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü (Çev.: Sadi Öziş; Cevat Çapan) Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
31. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Türk Seramik Sanatı 1930'larda Günümüze Türk Seramik Sanatından Seçme Eserler Sergi Kataloğu, 2007.
32. Murtezaoğlu, Aydan; Gösteri Olarak Sanat- Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1994.
33. Ögel, Semra; Çevresel Sanat, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, Sayı 121, İstanbul, 1977.
34. Özayten, Nilgün; Batıda Obje Sanatı, Kavramsal Sanat, Post Kavramsal Sanat, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, 1992.
35. Serdar, Zafer; Ansy Warhol: Reklâm Sanatçılığından Gerçek Sanatçılığa, Adam Sanat, Aralık, 1993.
36. Turner, Jane; The Dictionary of Art, Mc Millan Pub. Ltd, New York, 1996.
37. Verel, Sadullah; Cumhuriyet'in 50. Yılında Malatya, 1973 İl Yıllığı, Malatya, 1973.

İnternet Kaynakları

1. <http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=32> (15. 12. 2009)
2. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=137517> (04. 08. 2010)
3. <http://sanatkop.com/index.php/istanbul-modern-de-yeni-yapitlar-yeni-ufuklarsergisi/>
(30. 01. 2010)
4. <http://www.zekiturk.com/genel-kultur/3204-kurelerden-dunya.html> (11. 11. 2009)

Sekil Kaynakçaları

1. Şekil 1. 1. www.btasahnesi.net/yazilar/hf/hf26/hf26.htm, 30. 11. 2008.
2. Şekil 1. 2. www.essential-architecture.com/STYLE/STY-127.htm, 30. 11. 2008.
3. Şekil 1. 3. djatrak.com/tag/10000lb-hamburger-tour/page/2/, 30. 11. 2008.
4. Şekil 1. 4. www.egodesign.ca/en/article_print.php?article..., 30. 11. 2008.
5. Şekil 1. 5. www.nutquote.com/quote/Dan_Flavin, 04. 01. 2009.
6. Şekil 1. 6. Modern ve Ötesi Sergisi, Silahtarağa Elektrik Santrali Sergi Salonu, İstanbul, 03. 11. 2007.
7. Şekil 1. 7. www.kumsanat.com/.../joseph_beuys_gallery_14.jpg, 04. 01. 2009.
8. Şekil 1. 8. awp.diaart.org/kos/images/kosuth.html, 04. 01. 2009.
9. Şekil 1. 9. linka-me.blogspot.com/2009/05/yves-klein.html, 04. 01. 2009.
10. Şekil 1. 10. biyografi.karakitap.net/index.php?option=com..., 16. 01. 2009.
11. Şekil 1. 11. stevenkaplannewyork.blogspot.com/2008_11_01_a..., 16. 01. 2009.
12. Şekil 1. 12. Bozkurt, Muammer; Video Sanatı, Bileşim Yayınları, Ankara, 2005.
13. Şekil 1. 13. Modern ve Ötesi Sergisi, Silahtarağa Elektrik Santrali Salonu, İstanbul, 03. 11. 2007.
14. Şekil 1. 14. Modern ve Ötesi Sergisi, Silahtarağa Elektrik Santrali Salonu, İstanbul, 03. 11. 2007.
15. Şekil 1. 15. Modern ve Ötesi Sergisi, Silahtarağa Elektrik Santrali Salonu, İstanbul, 03. 11. 2007.
16. Şekil 1. 16.
<http://picasaweb.google.com/sekizkilometre/OfsaytAmaGol02#508139722372840422>.
17. Şekil 1. 17. Modern ve Ötesi Sergisi, Silahtarağa Elektrik Santrali Salonu, İstanbul, 03. 11. 2007.

18. Şekil 1. 18. Modern ve Ötesi Sergisi, Silahtarağa Elektrik Santrali Salonu, İstanbul, 03. 11. 2007.
19. Şekil 1. 19. Modern ve Ötesi Sergisi, Silahtarağa Elektrik Santrali Salonu, İstanbul, 03. 11. 2007.
20. Şekil 1. 20. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 03. 11. 2007.
21. Şekil 1. 21. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 03. 11. 2007.
22. Şekil 1. 22. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 03. 11. 2007.
23. Şekil 1. 23. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 03. 11. 2007.
24. Şekil 1. 24. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 03. 11. 2007.
25. Şekil 1. 25. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 03. 11. 2007.
26. Şekil 1. 26. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 03. 11. 2007.
27. Şekil 1. 27. www.pioneerwest.net/nomad/miro6120.jpg, 29. 07. 2009.
28. Şekil 1. 28. www.garymolitor.com/.../arnesontypewriter.jpg, 17. 03. 2009.
29. Şekil 1. 29. <http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=32>, 18. 03. 2009.
30. Şekil 1. 30. <http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=32>, 18. 03. 2009.
31. Şekil 1. 31. www.elisesiegel.com/images/21_24all.jpg, 08. 11. 2009.
32. Şekil 1. 32. <http://www.kemaluludag.com/28topraginerki.asp>, 08. 11. 2009.
33. Şekil 1. 33. upload.wikimedia.org/.../Alev_Ebuzziya_2005. 08. 11. 2009.
34. Şekil 1. 34. <http://www.gungorguner.com/works/install/129b.jpg>, 08. 11. 2009.
35. Şekil 1. 35. Modern ve Ötesi Sergisi, Silahtarağa Elektrik Santrali Salonu, İstanbul, 03. 11. 2007.
36. Şekil 1. 36. Zehra Çobanlı Siyah Beyaz Seramik Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 22. 02. 2008.
37. Şekil 1. 37. Zehra Çobanlı Siyah Beyaz Seramik Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 22. 02. 2008.

38. Şekil 1. 38. Zehra Çobanlı Siyah Beyaz Seramik Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 22. 02. 2008.
39. Şekil 1. 39. Zehra Çobanlı Siyah Beyaz Seramik Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, 22. 02. 2008.
40. Şekil 1. 40. Kemal Uludağ Sanatçı Arşivi, 10. 09. 2008.
41. Şekil 1. 41. Kemal Uludağ Sanatçı Arşivi, 10. 09. 2008.
42. Şekil 1. 42. Öteki Yapıt: Yazı ve Yazıt, Canan Dağdelen Kitabesi Dot Sergi Kataloğu, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul, 2007.
43. Şekil 1. 43. Öteki Yapıt: Yazı ve Yazıt, Canan Dağdelen Kitabesi Dot Sergi Kataloğu, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul, 2007.
44. Şekil 1. 44. <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/gender.html>, 30. 01. 2010.
45. Şekil 1. 45. <http://www.milliyet.com.tr/2006/04/24/son/sontur12.asp>, 16. 01. 2010.
46. Şekil 1. 46. Berna Akalın Arşivi, 05. 12. 2009.
47. Şekil 1. 47. Berna Akalın Arşivi, 05. 12. 2009.
48. Şekil 1. 48. Bakkal, Hülya; Mekansal Belleğin Sanat Yapıtında Kullanılması, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.
49. Şekil 1. 49. John Greten Sanatçı Arşivi, 27. 03. 2010.
50. Şekil 1. 50. John Greten Sanatçı Arşivi, 27. 03. 2010.
51. Şekil 1. 51. Mehmet Kutlu Sanatçı Arşivi. 02. 11. 2007.
52. Şekil 1. 52. Mehmet Kutlu Sanatçı Arşivi. 02. 11. 2007.
53. Şekil 1. 53. http://elizabeth-sepya.blogspot.com/2009_08_01_archive.html, 30. 01.2010.

54. Şekil 1. 54. Keçeci, Eser; Seramik Uygulamalarıyla Düşüncenin Biçimlendirilmesinde Anlatım Dili Olarak Enstalasyon, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.
55. Şekil 2. 1. <http://www.eskimalatya.com/malatya/id4.htm>, 15. 02. 2010.
56. Şekil 2. 2. Gabriel, Albert; Voyages Arceologiques Dans La Turquie Orientale, Paris, 1940
57. Şekil 2. 3. Ayşegül Erduran Arşivi, 05. 12. 2008.
58. Şekil 2. 4. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
59. Şekil 2. 5. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
60. Şekil 2. 6. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
61. Şekil 2. 7. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
62. Şekil 2. 8. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
63. Şekil 2. 9. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
64. Şekil 2. 11. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
65. Şekil 2. 12. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
66. Şekil 2. 13. Berna Akalın Arşivi, 05. 09. 2007.
67. Şekil 3. 1. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
68. Şekil 3. 1. 1. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
69. Şekil 3. 1. 2. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
70. Şekil 3. 1. 3. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
71. Şekil 3. 2. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
72. Şekil 3. 2. 1. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
73. Şekil 3. 2. 2. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
74. Şekil 3. 2. 3. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.

75. Şekil 3. 2. 4. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
76. Şekil 3. 2. 5. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
77. Şekil 3. 2. 6. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
78. Şekil 3. 2. 7. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
79. Şekil 3. 2. 8. Berna Akalın Arşivi, 21. 06. 2010.
80. Şekil 3. 3. Berna Akalın Arşivi, 07. 09. 2010.
81. Şekil 3. 3. 1. Berna Akalın Arşivi, 07. 09. 2010.
82. Şekil 3. 3. 2. Berna Akalın Arşivi, 07. 09. 2010.
83. Şekil 3. 3. 3. Berna Akalın Arşivi, 07. 09. 2010.
84. Şekil 3. 3. 4. Berna Akalın Arşivi, 07. 09. 2010.
85. Şekil 3. 3. 5. Berna Akalın Arşivi, 07. 09. 2010.
86. Şekil 3. 3. 6. Berna Akalın Arşivi, 07. 09. 2010.
87. Şekil 3. 3. 7. Berna Akalın Arşivi, 07. 09. 2010.

ÖZGEÇMİŞ

F. Berna Akalın, Malatya'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Malatya'da, yükseköğrenimini Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde 2007 yılında tamamladı. Aynı yıl Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalında Yüksek Lisans eğitimine başladı. Yurt içinde birçok karma sergi, uluslar arası etkinlik, sempozyum ve yarışmaya katıldı. 3 kişisel sergi açtı.

İletişim Bilgileri

GSM: 0536 853 23 56

E- posta: fbernaakalin@gmail.com