



**T.C.  
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT ve TASARIM ANA SANAT DALI**

**ANTAKYA'DA GERÇEKLEŞTİRİLEN  
ENSTALASYON ÇALIŞMALARININ  
MEKANLA İLİŞKİLERİ AÇISINDAN  
İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Musa BAĞ**

**Tez Danışmanı  
Doç. Seher KURT**

**Hatay-2019**

## ONAY

*MUSA BAĞ* tarafından hazırlanan “*ANTAKYA’DA GERÇEKLEŞTİRİLEN ENSTALASYON ÇALIŞMALARININ MEKANLA İLİŞKİLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ*” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile *SANAT ve TASARIM ANA SANAT DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ* olarak kabul edilmiştir.

.../ ... /2019

Jüri Üyeleri	İmza
Doç. Seher KURT (Tez Danışmanı- Başkan)	
Dr. Öğretim Üyesi (Üye) Nami Eren BEŞTEPE	
Doç. Cüneyt KURT (Üye)	

*Musa Bağ* Tarafından Hazırlanan “*Antakya’da Gerçekleştirilen Enstalasyon Çalışmalarının Mekanla İlişkileri Açısından İncelenmesi*” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunana jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım.**

[Doç. Dr. Mustafa Onur KAN]

Enstitü Müdürü

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER**  
**ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../.../20...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin Adı-SOYADI

Musa BAĞ

İmza

## ÖNSÖZ

Bu araştırmada Hatay kentinin merkezindeki Antakya’da 2005-2012 yılları arasındaki güncel sanat etkinlikleri sırasında üretilen entalasyon çalışmalarına odaklanılarak, enstalasyon sanatının sanat-mekan ilişkilerine getirdiği yeni boyutlar ortaya konulmuştur. Özellikle Antakya’nın gündelik yaşantısı ve kùltürünün duyumları sonucundan üretilmiş ve genellikle kentin kamusal alanlarında sergilenen bu işlerin belgelenmesi ile kentin görsel hafızasına katkı sunmak amaçlanmıştır.

Sadece tez aşamasında değil lisans öğrenciliğimden bu yana bana rehber olan, yardımlarını esirgemeyen, öğretmen-öğrenci ilişkisinin ötesinde bir dost olan, Doç. Seher KURT’a, beni yakından tanıdığı için tez konusu seçiminde önerilerde bulunan, her zaman, her konuda destek olan, kùtùphanesinden yararlanmama izin veren Doç. Cüneyt KURT’a, lisans dönemimde resim bölümünde olmama rağmen heykeli bana sevdiren Prof. Melih APA’ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakùltesi’nin tüm öğretim elemanlarına, A77 Kolektifi’nin arşivini benimle paylaşan, Kolektif Üyelerinden Öğretim Görevlisi Ediz YENMİŞ’e, sanatçı Mehmet FAHRACI’ya, sanatçı Emrah GÖKDEMİR’e, Dr. Öğretim Üyesi Hakan BİTMEZ’e, sanatçı Nebi ATAY’a, tüm aksiliklerime rağmen hep yanımda olan can arkadaşlarımdan sanatçı Emel SIKAR GENÇ’e, sanatçı Ahmet SAFA’ya, beni ben yapan annem Havva BAĞ’a teşekkürlerimi sunarım.

Musa BAĞ



# ANTAKYA'DA GERÇEKLEŞTİRİLEN ENSTALASYON ÇALIŞMALARININ MEKANLA İLİŞKİLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

**Musa BAĞ**

**Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019**

**Danışman: Doç. Seher KURT**

## ÖZET

Sanat, tarihsel süreç içinde, toplumsal gereksinimler doğrultusunda dinsel, kültürel, politik, sosyo-ekonomik, teknolojik, psikolojik ve bilimsel etkileşimlerle üretim biçimlerini zenginleştirmiş, varlık gösterdiği alanları genişletmiştir. Zaman içinde sanat, kültürel alışverişin yanında bir eylem alanı olarak görülmeye başlanmıştır. Geleneksel çerçevedeki sınırlı görsellik, yerini disiplinlerarası-deneysel bakış açlarına bırakmıştır. Bir ifade biçimi olarak enstalasyon, sanat olgusunu çok geniş bir alan olarak algılar. Kültür, tarih, sosyoloji, psikoloji vs. gibi alanlardaki tartışmalara katkılarda bulunarak toplum ve hayata en yakın üretimleri içerisinde barındırır. 1980'lerle birlikte Türkiye de bu gelişmelerden etkilenir. Yeni müzelerin açılması, ulusal-uluslararası sergilerin sayısını artması, sanatın kamusal alana taşınması, sergileme ve sunum tekniklerinin çoğalmasıyla sanat/mekan ilişkilerinde yeni boyutlara taşınmıştır. 2005-2012 yılları arasında Hatay şehrinin kent merkezi Antakya'da güncel sanat alanındaki etkinlikler kapsamında birçok enstalasyon çalışması üretilmiştir. Bu enstalasyon işleri özellikle, Antakya'nın gündelik yaşantısı ve kültürünün duyuları sonucundan üretilmiş ve genellikle kentin kamusal alanlarında sergilenen işlerdir. Ancak, enstalasyon çalışmaları, kullanılan malzemelerin geçiciliği, kamusal alanlarda sergilenmeleri ya da kalıcı olma hedefleri taşımamaları ve bir süreçsel ürün olmaları sebebiyle muhafaza edilme kaygıları diğer sanat eserlerine oranla daha azdır. Bu tez, 2005-2012 yılları arasında Antakya'da üretilen enstalasyon çalışmalarının izlerinin silinmesini önlemek amacıyla bir arşiv çalışması niteliğindedir.

## ANAHTAR KELİMELEER

Kavramsal Sanat, Enstalasyon, Marcel Duchamp, Antakya, Kamusal Mekan

**INVESTIGATION OF INSTALLATIONS WORKS IN ANTAKYA  
DUE TO THEIR RELATIONSHIP WITH SPACE**

**HATAY**

**Master's Thesis, Musa BAĞ**

**Art and Design Department, 2019**

**Supervisor: Assoc. Doc. Seher KURT**

**ABSTRACT**

Throughout its historical development, art enriched its production forms and extended its areas of existence due to social requirements along with cultural, socio-economical, technological, psychological, teological and scientific interactions. In time, art is evaluated to be an acting area in addition to a cultural exchange. Limited visuality of traditional framework left its place to interdisciplinary experimental viewpoints. Installation, as a way of expression, evaluates phenomenon of art as a highly broad field. By contributing to the discussions in the fields of culture, history, sociology, psychology etc., it hosts productions closer to society and life. By the 1980s, Turkey was influenced from these developments. With the opening of new museums, increasing number of national and international exhibitions, extension of art into public space, increasing techniques of exhibition and presentation carried the relationship between art and space into new horizons. Between 2005-2012, various installation works produced throughout contemporary art events in urban center of Hatay, Antakya. These works were especially produced as an outcome of senses of the daily life and culture of Antakya and mosly exhibited at the public spaces of the city. However, due to temporality of materials of the installation works, their exhibiting at the public spaces or not aiming to be permanent, and being a product of the process, their preservation concern is less than other art forms. This thesis is an achive study to resist against dissepearing the traces of these installation works.

**KEY WORDS**

Conceptual art, Installation, Marcel Duchamp, Antakya, Public Space

<b>İÇİNDEKİLER</b>	<b><u>Sayfa</u></b>
ÖNSÖZ.....	i
ÖZET VE ANAHTAR KELİMELER.....	ii
ABSTRACT AND KEYWORDS.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	v
HARİTALAR LİSTESİ.....	ix

## **GİRİŞ**

### **BİRİNCİ BÖLÜM**

1.1. Araştırmanın Konusu ve Önemi.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı .....	2
1.3. Araştırmanın Yöntemi.....	2

### **İKİNCİ BÖLÜM**

#### **1960 'LI YILLAR VE SANATSAL SÜREÇTE YENİ ALGILAR: ENSTALASYON SANATININ VAROLUŞ DİNAMİKLERİ**

2.1. Kavramsal Yaklaşım: Bilgi ve Düşünce Tek Başına Sanat Olabilir mi?.....	3
2.2. M. Duchamp: “Bir Düşünce Olarak Sanat.”.....	8
2.3. 1970’li Yıllar: Nesne Yerleştirmeleri ve Sanatsal Mekanı Yeniden Tanımlayan Enstalasyon Çalışmaları.....	11
2.4. Türkiye’de Enstalasyon Sanatının Temelini Oluşturan Üretimlere Genel Bir Bakış.....	23

### **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

#### **ANTAKYA’DA GERÇEKLEŞTİRİLEN ENSTALASYON ÇALIŞMALARININ İNSAN / TOPLUM / KENT / MEKAN AÇISINDAN SANAT-YAŞAM DİYALOGLARI**

3.1. Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi.....	56
3.2. Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması.....	62
3.3. Cinsel Tema.....	70
3.4. Taki-Teke-Toki.....	77
3.5. II. Uluslararası Antakya Bienali.....	82
3.6. Bedesten Festivali.....	92
<b>SONUÇ ve TARTIŞMA</b> .....	<b>101</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>107</b>

## RESİMLER LİSTESİ

Resim-1: Josheph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	8
Resim-2: Marcel Duchamp, Pisuar (Çeşme), 1917.....	10
Resim-3: El Lissitzky, Proun Odası için Tasarım, 1932.....	13
Resim-4: Marcel Duchamp. “Duvarıdan Sarkan 1200 Çuval Kömür”, 1938.....	14
Resim-5: Marcel Duchamp. “Mil Uzunlukta İp”, 1942.....	15
Resim-6: Yves Klein, “Boşluk (Le Vide)”, Iris Clert Galerie, Paris, 1958.....	17
Resim-7: Arman, Le Plein (Dolu), 1960, Dışarıdan Görüntüsü.....	17
Resim-8: Zimoun, ağaç kurtlarının bir ağaç parçasını yeme seslerini yerleştirdiği ses sistemi ile sesli bir heykele dönüştürmüştür.....	19
Resim-9: Borre Saethre, My Private Sky, Unit 1/Trauma White, 2001.....	20
Resim-10: Damien Hirst, Death Denied, 2154x5142x1884 mm, 2008.....	20
Resim-11: Gordon Matta-Clark, Conical Intersect”, 1975.....	21
Resim-12: Christian Boltanski, “Telephone Subscribers”, 2000.....	22
Resim-13: Kendell Geers, “Poetic Justice”, 1999.....	23
Resim-14: Altan Gürman, Montaj 5, 140x140x9 cm, 1967, İstanbul.....	25
Resim-15: Şükrü Aysan, Pentür, Birinci Yeni Eğilimler Sergisi, 1977, İstanbul.....	27
Resim-16: Gürel Yontan, Enstalasyon, 160x120x110 cm, Gariplikler Müzesi, Akademi Sanat Şenliği, 1979, İstanbul.....	27
Resim-17: Füsün Onur, "Resimde Üçüncü Boyut / İçeri Gel", Enstalasyon, Tahta, Boyalı ip, Sünger, Kumaş ve Payet 275x300x210 Fotoğraf: Murat Germen,1981, İstanbul.....	28
Resim-18: Tomur Atagök, “Simetrik Sunak, Enstalasyon, 300x125 cm”, Dördüncü Yeni Eğilimler Sergisi, 1983, İstanbul.....	29
Resim-19: Yılmaz Aysan, “Yalnızım”, Karışık Gereç ve Uygulayım, 90x90x40 cm, Dördüncü Yeni Eğilimler Sergisi,1983, İstanbul.....	29
Resim-20: Gülsün Karamustafa, “Çifte Hakikat/ Double Reality”, 190x170x170 cm, Karışık Teknik, 1987, İstanbul.....	30
Resim-21: Gülsün Karamustafa, “Abide I/ Monument I”, Yükseklik 200 cm, Karışık Teknik, 1987, İstanbul.....	31
Resim-22: Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü, Alçı, Kumaş Parçaları, 180x180x170 cm, I. Uluslararası İstanbul Bienali, 1967, İstanbul.....	35

Resim-23: Ayşe Erkmen, Geçmişe Tören, Dış Mekan Enstalasyonu, Yazılı Piriñç Levhalar ve Taşlar için Çerçeve, 1989, İstanbul.....	36
Resim-24: Serhat Kiraz, Dinlerin Tanrısı -Tanrının Dinleri, Enstalasyon, Cam Vitrinler, Neon Işık ve Kutsal Kitaplar, 1989, İstanbul.....	36
Resim-25: Sarkis Zabunyan, Avize, Enstalasyon, Hazine Binası Kubbesi, 1989, İstanbul.....	37
Resim-26: Gülsün Karamustafa, Buradasınız/ You Are Here, 585x725x740 cm, Plastik, Demir Profil, 1989, İstanbul.....	38
Resim-27: Gülsün Karamustafa, Mystic Transport/ Mistik Nakliye, 20 adet 60x45x90 cm, Karışık Teknik 1992, İstanbul.....	39
Resim-28: Sarkis, Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, Beyaz Mermer, Ses Bantları, Piriñç Davul, Altın Tefli Palto, Üstü Mumlu Mermer, Ayasofya Hamamı, 1987.....	41
Resim-29: Sarkis, Pilav Yeme Yeri, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995, İstanbul.....	43
Resim-30: Tracey Emin, "Sevdiklerinizle Vedalaşmak", 5. İstanbul Bienali, Haydarpaşa Garı, 1997.....	44
Resim-31: Canan Şenol, Nihayet İçimdesin, 10x1, 10m, 2000.....	45
Resim-32: Vahit Tuna, Eve Gelirken Ekmek Almayı Unutma, 10x1, 10m, 2000.....	46
Resim-33: Mehmet Kavukçu, "Arayış", Kesitlerden Yansımalar, 2000, Erzurum.....	47
Resim-34: Ragıp Basmazölmez, Yoz-Duruş, 15x25 cm, 2003, İstanbul Kamusal Alan.....	48
Resim-35: Gonca Sezer, "Sıra Dışı Hayatlar", Artalan Sıradışı Hayatlar Sergisi, İstanbul, 2005.....	48
Resim-36: Murat Şahinler, "Bu Da Geçer Ya Hu", Işıklı Kutulu Harfler, Karaköy, 2005.....	49
Resim-37: Haluk Akakçe, Götürülemeyen, Narmanlı Han, 2005.....	49
Resim-38: Canan Tolon, Tersyüz, İstanbul Yaya Sergileri 2, 2005.....	49
Resim-39: Cevdet Erek, Bir Ritim Mekanı-Otopark/A Room of Rhythms-Otopark, 2015, İstanbul.....	50
Resim-40: Vahit Tuna'nın, "Ev Alma Komşu Al" İsimli Enstalasyonu, 2011, İstanbul.....	51

Resim-41: Vahit Tuna'nın, "Anthony Hopkins", İsimli Enstalasyonu, 2011, İstanbul.....	51
Resim-42: Ayşe Erkmen'in "Kütüküt", 13. Uluslararası İstanbul Bienali, 2013, İstanbul.....	52
Resim-43: Özgül Arslan, "Maruz", Kadıköy, 2015.....	53
Resim 44: Hatay, Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin 77' Nolu Atölyesi, 2005, Antakya.....	55
Resim-45: Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi Afişi, Antakya, 2005.....	56
Resim-46: Nebi Atay, "Damıtım", Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi, 2005.....	57
Resim-47: M. Hakan Bitmez' in "Makaslama", Yerleştirme, Antiocheia-Antiochia Antakya Sergisi, 2005.....	59
Resim-48: M. Hakan Bitmez' in "Bavul No:1", Yerleştirme, Antiocheia-Antiochia Antakya Sergisi, 2005.....	60
Resim-49: Ediz Yenmiş, "Reenkarnasyon" Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi, 2005.....	61
Resim-50: Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması, "Aslında Öyle Bir Şey Yok" Afişi, 2006.....	62
Resim-51: Mehmet Hakan Bitmez, "Yöntemsiz Yönler", Yerleştirme, 2006.....	65
Resim-52: Hasan Demirci, "Alan da Püşman, Satan da Püşman", 7x3m, Meclis Kültür Merkezi Yan Duvarı, 2006.....	66
Resim-53: Hasan Demirci, "Tersten Okumalar", Video Enstalasyonu (03:37), 2006.....	68
Resim-54: A77, Asi Üzeri Yerleştirme, 2006.....	68
Resim-55: Cinsel Tema Sergisi Afişi, 2006.....	70
Resim-56: Emrah Gökdemir, "Tüketim", Yerleştirme, 2006.....	71
Resim-57: Volkan Eray, "Mekan Arzusu", Yerleştirme, 2006.....	72
Resim-58: M. Hasan Demirci, "Kapı", Yerleştirme, 2006.....	73
Resim-59: Ediz Yenmiş, "+ 18", Yerleştirme, 2006.....	73
Resim-60: Ediz Yenmiş, "Viagra", Yerleştirme, 2006.....	74
Resim-61: Mehmet Fahracı, "Kırmızı Beyaz En Büyük!", 2006.....	75
Resim-62: Melih Apa, "Bir Organizma Olarak Leke", Yerleştirme, 2006.....	76
Resim-63: Taki-Teke-Toki Afişi, 2010.....	77
Resim-64: Gizem Yiğit, "İlkim Gurbet Sonum Gurbet" Düzenleme, 2010.....	79

Resim-65: Zülfü Çapar, “Bedenim Antakya, Antakya Bedenim” Dijital Baskı, 25x240 cm, 2010.....	80
Resim-66: Yusuf Aslan, “Bir Güzergahın Hikayesi” Duvara Düzenleme, 2010.....	81
Resim-67: 2. Uluslararası Antakya Bienali Afişi, 2010.....	82
Resim-68: Simon Kentgens, "Anlayışınız için teşekkür ederiz", 2. Antakya Bienali, 2010.....	84
Resim-69: Ediz Yenmiş’ in “Heykel Kullanma Kılavuzu”, 2. Uluslararası Antakya Bienali, 2010.....	85
Resim-70: A77, “Siz Zahmet Etmeyin/Don’t You Bother”, Dijital Baskı, 106x300 cm, 2. Uluslararası Antakya Bienali, Antim İş Merkezi, 2010.....	86
Resim-71: M. Hakan Bitmez, “Bavul No:1”, 2. Uluslararası Antakya Bienali, 2010.....	87
Resim-72: Mehmet Fahracı, “Ben Seni Arapça Düşünüp Türkçe Seviyorum”, 2. Uluslararası Antakya Bienali, 2010.....	88
Resim-73: Emel Sıkar Genç, “Rezidans”, Karışık Teknik-Ahşap Kutu, 20x20x5 cm, 2. Antakya Bienali, 2010.....	89
Resim-74: Volkan Eray-Mehmet Fahracı, “Söylenceler Atölyesi”, 2. Antakya Bienali, 2010.....	90
Resim-75: Muhammed Ali, “Magnetizm”, Dal, Misina, Kanca, 2.Antakya Bienali, 2010.....	91
Resim-76: Bedesten Festivali “Kamusal Alanda Güncel Sanat Etkinliği” Afişi, 2012.....	92
Resim-77: Bedesten Festivali, Gezici Müze, 2012.....	94
Resim-78: Bedesten Festivali, Gezici Müze, 2012.....	95
Resim-79: Bedesten Festivali, Gezici Müze, 2012.....	95
Resim-80: Volkan Eray, “Ben Kızken”, Bedesten Festivali, 2012.....	96
Resim-81: Seher Kurt, “Bağ-Bağla-Bağlantı”, Bedesten Festivali, 2012.....	97
Resim-82: Emel Sıkar Genç, “Yumurta Serisi”, Bedesten Festivali, 2012.....	98
Resim-83: Mehmet Fahracı, “Ben Seni Arapça Düşünüp Türkçe Seviyorum”, Bedesten Festivali, 2012.....	99
Resim-84: Cüneyt Kurt, “İsimsiz”, Bedesten Festivali, 2012.....	100
Resim-85: Bedesten Festivali, Gezici Müze, 2012.....	100

## HARİTALAR LİSTESİ

Hatita 1: Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi Etkinlik Haritası, 2005.....	56
Harita-2: Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması Etkinlik Hatitası, 2006.....	63
Harita-3: Cinsel Tema Sergisi Etkinlik Haritası, 2006.....	71
Harita-4: Taki-Teke-Toki Etkinlik Haritası, 2010.....	78
Harita-5: 2. Uluslararası Antakya Bienali Etkinlik Haritası, 2010.....	83
Harita-6: Bedesten Festivali “Kamusal Alanda Güncel Sanat Etkinliği” Etkinlik Haritası, 2012.....	93





# GİRİŞ

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

#### 1.1. Araştırmanın Konusu ve Önemi

1980’li yıllarla birlikte yaygınlaşan kitle üretiminin, bireysellikten kopuk olması ve geleneksel sanatın estetik anlayışının, sosyal yaşamdan uzak olması, sanat alanında köklü sorgulamalara neden olmuştur. Bunun sonucunda, sanatçılar, sanatın anlamını, içeriğini, mekanını ve izleyici ile ilişkisini yeniden tanımlama ihtiyacı duymuştur. Temellerini, düşüncenin ön plana geçtiği kavramsal sanattan alan enstalasyon, sanat olgusunu çok geniş bir alan olarak algılar. Kültür, tarih, sosyoloji, psikoloji vs. gibi alanlardaki tartışmalara katkılarda bulunarak toplum ve hayata en yakın üretimleri içerisinde barındırır. Türkiyede de bu gelişmelerin yansımaları görülür. Müzeler, ulusal-uluslararası sergiler, sanatın sokağa taşınması, sergileme, sunum tekniklerinin çoğalmasıyla sanat/meکان ilişkileri yeni boyutlara taşınmıştır.

Bu bağlamda Türkiye’nin güney ucunda Suriye sınırında yer alan, birçok kültürü ve medeniyeti içinde barındıran, küresel ilişkilerin nispeten az nüfuz ettiği, dolayısıyla kendi yerel özelliklerini hala koruyan Hatay şehrinin kent merkezi Antakya’da da 2005-2012 yılları arasında sanatsal bir hareketlenme yaşanır. Şehir, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinden akademisyen, öğrenci, mezun sanatçıların kurduğu A77 Sanat Kolektifi öncülüğü ile, Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi (2005), Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması (2006), Cinsel Tema (2006), Taki-Teke-Toki (2010), 2. Uluslararası Antakya Bienali (2010), Bedesten Festivali (2012) isimli altı büyük çağdaş sanat etkinliğine ev sahipliği yapar. Bu çalışma, 2005-2012 yılları arasında Antakya’da şehrin içine karışan güncel sanat çalışmaları boyunca üretilen enstalasyonlara odaklanmakta, bunların kente, kentliye, kentsel belleğe katkılarını ortaya koymaktadır. Çalışma, bu etkinliklerin belgelenmesiyle birlikte kentin güncel sanat gündeminin görsel hafızasını oluşturmak açısından oldukça önemlidir. Araştırma şu sorulara yanıt aramaktadır: Sanat kişiye özel midir? Sorumluluk alanları nelerdir? Antakya’da üretilen enstalasyon çalışmalarının toplum-hayat ilişkisi bağlamında kente katkıları nelerdir?

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Araştırmanın amacı, Antakya'da 2005-2012 tarihlerinde gerçekleştirilen enstalasyon çalışmalarının mekanla ilişkileri açısından incelemektir. Belirtilen yıllar arasında Hatay şehrinin kent merkezi Antakya'da birçok enstalasyon çalışması üretilse dahi, kullanılan malzemelerin geçiciliği, kamusal alanlarda sergilenmeleri ya da kalıcı olma hedefleri taşımamaları ve bir süreçsel ürün olmaları sebebiyle çalışmalar muhafaza edilmemişlerdir. Bu alışma, 2005-2012 yılları arasında Antakya'da gerçekleştirilen enstalasyon çalışmalarının; insan/toplum/kent/me kan ilişkileri açısından irdelemiş, bu anlamda sanat-yaşam diyaloglarının belgelemiştir. Bu araştırmanın Antakya'da geçmişte yapılmış etkinlikleri görünür kılma, ileriye dönük yapılacak çalışmalara ise katkı sağlama bağlamında bir kaynak oluşturması planlanmıştır.

## **1.3. Araştırmanın Yöntemi**

Tez alışması için literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Yapılan araştırmalarda ulaşılan kaynaklardan elde edilen veriler metne dönüştürülmüştür. Hipotezin çözümlenmesine destek olacak bilgiler, görsel dökümanlar, belgeler, röportajlar derlenmiştir. Derlenen alışmalar, yazılı belgeler, görsel dökümanlar, röportajlar aracılığıyla ulaşılabilen enstalasyon çalışmalarını kapsamaktadır. Tüm bu veriler üzerinden Antakya'da yapılmış olan 2005-2012 yılları arasında sanat etkinliklerde üretilen enstalasyon çalışmaları, mekanla olan ilişkileri üzerinden irdelenmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1960 'LI YILLAR VE SANATSAL SÜREÇTE YENİ ALGILAR: ENSTALASYON SANATININ VAROLUŞ DİNAMİKLERİ

#### 2.1. Kavramsal Yaklaşım: Bilgi ve Düşünce Tek Başına Sanat Olabilir mi?

*“Çalışmam, zihinsel bir alan olarak tasarlanır. Düşünme eylemi için koşulları yaratmak ister. Çalışmamın, izleyicinin zihnine yürümesini... bir başkasının zihninde bir diyalog ya da bir yüzleşme yaratmasını isterim”.*

*Thomas Hirschorn, akt. Luckett (2009)*

Hirschorn, 2009 yılındaki Londra'daki Hayward Gallery'deki “Zihnimde Yürürken” sergisinde “Cavemanman” adlı eseri (Whitham ve Pooke, 2013: 162) için yaptığı bu yorum ile hangi türden bir sanat eseri ortaya koymaktadır? Zihinsel bir alan yarattığını iddia eden, eserin estetik özelliklerinden hiç bahsetmeyen sanatçının ortaya koyduğu sanat nesnesi nasıl gözüktür? İzleyici, bu zihinsel diyalogun neresindedir? İzleyici-nesne arasındaki bahsi geçen yüzleşmeden kastedilen nedir? Bu zihinsel alanın mekanı neresidir?

Oysa ki geleneksel sanatta, sanat eseri, seyredilen bir nesnedir. İzleyici, her birinin kendi özerk tanımlamaları ve estetik ilkeleri olan resim, heykel gibi sanatsal kategorilerin net bir şekilde koyulduğu eserleri bir düzen içerisinde bir araya getiren galeri mekanında, belirlenmiş bir güzergahta dolaşarak seyrederek. Yirminci yüzyılla birlikte, sanatın anlamının, içeriğinin, mekanının, izleyici ile ilişkisinin sorgulanması neticesinde Hirschorn'un çalışmasında olduğu gibi bütün ön kabullerin ortadan kalktığı sanat eserleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Özellikle 1960 sonrasında, sanat'ı nesnesinden ve sanata özgü kurallardan ayıran ve onu özgürlükçü bakış açısıyla değerlendiren sanatçıların arttığı görülmektedir (Uysal, 2013: 40). Bağatır'ın (2011: 24) da vurguladığı gibi, sanat tarihi boyunca sanatın, bilimin ve felsefenin Yirminci Yüzyıl'da olduğu kadar iç içe girdiği bir dönem olmamıştır. Her ne kadar sanat, her zaman için anlam arayışlarını içerse dahi, yirminci yüzyılda “sanatın sınırlarını ve kurallarını değiştirmek, yeni anlamlar ve anlam ilişkileri ortaya koymak” sanatçılar için ortak ve asıl bir amaç haline gelmiştir. Sanatın nesneyle olan ilişkisinin sorgulanması sonucu ortaya çıkan

“information art, body art, minimalizm, land art, narrative art, performans art” gibi birçok alternatif yönelimleri, Levingstone (1989: 359) Pluralism olarak adlandırır. O’na göre, Pluralism, kamu zevkinden uzak ve deneylere açık bir dönemdir. Levingstone’un bu yorumu, bu çok üsluplu ortama bir olumlama değil, bir eleştiri niteliğindedir. O’na göre bu yaklaşımlar, statüsünü sağlayacak yeni ürünlere ihtiyaç duyan tüketim toplumu baskısından başka bir şey değildir. Bu parodide, sokak, çöl, bahçe, çukur, çatı bir sanat galerisi olabilir ya da sanat yapıtının kendisi olabilir (Levingstone, 1989: 359-360). Her ne kadar Levingstone o dönemin çoklu sanat eğilimlerini tüketim toplumunun talebi ile ilişkilendirse de bu sanat türleri sıklıkla tüketim toplumuna karşı düşünceleri çoğaltan çalışmalar ortaya koymuşlardır.

Yirminci Yüzyılın sanat pratiğini köklü bir biçimde etkileyen belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan ihtiyacının tartışılmaya başlanmasıdır (Antmen, 2008: 193). Sanatta düşüncenin ön plana geçtiği bir anlayış yaygınlaştıkça, sanat yapıtının maddesel varlığı ve biçimsel özelliği etkisini bir hayli yitirmiştir. Bu yaklaşımın merkezinde bulunan Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Straus ve Ronald Barthes 1967-1973 yılları arasında dilbilim, gösterge bilim ve sanat alanlarında tartışmalar açtıkları Sanat ve Dil Grubu (Art & Language)’nu oluştururlar. Daha sonra 1968’de İngiltere’de İngiliz sanatçılar kendi Sanat ve Dil Grubunu oluştururlar. Bu gruplardaki sanatçılar, galerilerde seğilenebilecek sanat nesnelere üretmek yerine özellikle sanat kavramının kendisini tartışmışlardır (Atakan, 2008: 46). Başlarda, "Düşünce Sanatı", "Enformasyon Sanatı" gibi isimlerle anılan bu türdeki yeni eğilimler, sanatçı Sol Lewitt’in kendi eserlerinin kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Art forum dergisinde yayımladığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" yazısından sonra "Kavramsal Sanat" başlığı altında toplanmıştır (Antmen, 2008: 193).

1960’lı yılların ikinci çeyreğinden başlayarak yaklaşık olarak on yıllık süreci kapsayan Kavramsal Sanat (Conceptual Art), ilk olarak Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıkmış, daha sonra Fransa, Almanya ve dünyanın pek çok ülkesine yayılmış bir sanat hareketi olarak karşımıza çıkar. Kavramsal sanat, öncelikle resim ve heykel sanatının geleneksel estetik, form, malzeme yaklaşımına karşı çıkarak ilk eserlerini oluşturmuştur. Kavramsal sanatın, gelişim gösterdikçe üç temel prensip geliştirdiği söylenebilir. Birinci olarak, kavramsal sanata göre, sanat,

daha çok bir fikirler ve anlamlar bütünüdür (Polat, 2017: 152). Böylelikle, yaratıcı fikir, sanat objesinin önüne geçer. Bu sebeple, Yaratıcı fikri ortaya koymaya yardımcı olacak her türlü fotoğraf, belge, taslak, harita vb. materyaller sanat nesnesi olabilmektedir. Kavramsal Sanatta, dil ve düşünce, yaygın bir malzeme olarak kullanılır. Kavramsal sanat, yaratıcı fikri ön planda tuttuğu için Fikir Sanatı olarak da adlandırılmaktadır. (Giderer, 1995: 52). Genel olarak bu sanat anlayışına kılavuzluk eden düşünce, alışlagelmiş “Geleneksel Sanat” yapıtlarında uygulanan yöntemlerin ve kullanılan malzemelerin dışına çıkmak, geleneksel sanat yapıtlarının sergilendiği mekanları (galeriler, müzeler...) tersyüz etme çabası olarak değerlendirilebilir. Geleneksel biçim ve estetik kaygısının sorgulandığı kavramsal sanat ile birlikte ‘Sanat’a bambaşka bir boyuttan bakabilme olasılığı ortaya çıkmıştır.

İkinci olarak, kavramsal sanat, sanat yapıtının hayattan kategorik olarak kopmuş, benzersiz karakterleri dolayısıyla alınıp, satılan ve koleksiyonu yapılan “yüce” birşey olarak görülmesini eleştirmektedir (Polat, 2017: 152). Sanat, klasik dönem sanat anlayışındaki gibi anıtsal, erişilmez, özel ve belli bir zümrenin anlayabildiği ve sahip olabildiği bir olgu olmaktan çıkıp sıradan hayatın bir parçası haline gelmiştir. Kavramsal sanat, sanat objesinin ortaya koymak istediği düşüncenin sabit olmadığına ve izleyiciyle etkileşime girerek bir bütün oluşturduğuna inanır. Bainbridge, Art & Language’in ilk sayısında bu durumdan bahsetmiş, galeride yer alan nesnelere yalnızca bakan geleneksel sanat izleyicisinin edilgen konumuna ve izleyicinin verileni mutlak kabul ettiği duruma dikkat çekmiştir (Atakan, 2008: 49). İzleyici artık, sanat objesiyle etkileşime geçer ve o yapıtın bir parçası olur. Sanat yapıtı da sonuç ürün değil, bu etkileşimin sürecidir.

Üçüncü olarak, kavramsal sanat, sanatçının bir zanaatçı gibi kendi elleriyle birşey üretmesini değerli bulmaz ve ön koşul olarak koymaz. Rönesans’tan beri sanatta genel eğilim olan, sanatçının elini sürmediği yapıtın önemsiz olduğu düşüncesi terkedilmiştir (Polat, 2017: 153). Kavramsal sanatta fikrin ön planda olması sebebiyle, sanatçı teknik çözümlerle vakit kaybetmek yerine yapımı usta zanaatçılara bırakmaktadır. Örneğin, New York’ta Seth Seiglaub’un düzenlediği “5-31 Ocak 1969” Sergisi için Weiner, gelecekteki çalışmaların şartlarını şu şekilde özetler: “...sanatçı yapıtı inşa edebilir; yapıt imal edilebilir, yapıt, inşa edilmek

zorunda değildir” (Atakan, 2008: 51). Weier’ın da belirttiği gibi yapıtı imal etmek ya da ettirmek sanatçının insiyatifindedir.

Kavramsal sanat alanında öncül karakterden birisi Joseph Kosuth’tur. Sanat eleştirmeni ve filozof A. Danto, (2010: 37)’ya göre Kosuth, felsefenin dilini sıra dışı düzeyde kavramış olan, altmışlı ve yetmişli yıllarda yapıt üretip de sanatın genel doğasını felsefi bir çözümlemesini yapmaya girişecek kapasiteye sahip olan az sayıda sanatçıdan biridir.

Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth’a göre “...sanat ancak kavramsal olarak var olabilir” (Meyer’den aktaran Kuspit, 2010: 197). Kosuth, estetiği, sanatın doğasına yabancı bir olgu olarak değerlendirir (Kosuth, 1980: 11). O’na göre estetik kaygısı, bir nesnenin işlevine ya da varoluş nedenine yabancıdır. Ancak, dekorasyonda olduğu gibi, eğer bir nesnenin varoluş nedeni estetik ise; görevi “daha çekici kılabilmek, süslemek, bezemek için bir şeyler eklemek” ise, dekoratif nesne salt estetik nesne örneğidir ve bu durumda yalnızca bir tat/beğeni sorunu gündeme gelir (Kosuth, 1980: 11). Biçimci sanatı (resim ve heykel vb.) öncü dekorasyon olarak değerlendirir ve işlevsel değil; katıksız estetik uygulamalar oldukları için onları hayli kısıtlı bulur. Bu sınırlamaların ötesine geçerek dil’i de yapıtın içine sokar. Düşünce, yansıma ve dil olgusuna bir araya getirdiği çalışması olarak “Bir ve Üç Sandalye” (1965) isimli enstalasyonu, sandalye nesnesine odaklanır. Kosuth’un yerleşirmesi, sandalyenin kendisi, sandalye kavramının yansıması olan fotoğrafı ve sandalye kavramına dair bir metni bir araya getirir. Kosuth bu çalışmasında, “gerçek, taklit, kopya ve temsil” sorgulaması yapmaktadır (Yılmaz, 2005: 226) Nesneyi anlamlandırmada, farklı boyutların eşzamanlığını ortaya koyarak (üç boyutlu nesne, iki boyutlu fotoğraf ve boyutsuz sözcükler) kavramı güçlendirir (Taştan, 2016: 473).

Rıfat Şahiner’e (2013: 137) göre sanatçının, “çalışmalarında sürekli kullandığı sözcükler zorunlu elemanlardır” ve bilginin gereksiz yere yinelenen tekrarlarını gösterirler. Henry Flynt, kavramsal sanat ve dil arasındaki yakın ilişkiyi şöyle açıklamaktadır.

*“Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik,*

*öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatının asıl meselesi dildir.”*  
(Yılmaz, 2005: 216).

Kosuth'un kavramlar ve dil üzerine yoğunlaşmasında felsefe ve antropoloji eğitimi almış olmasının da destekleyici olduğu söylenebilir. Metinleri ve yazıların enstalasyonlarında sıklıkla kullanan Kosuth, metnin ardındaki içeriğe ve anlamsallığa; felsefe ve sanat ilişkisine dikkat çeker (Taştan, 2016: 474).

Kosuth'un yapıtlarındaki estetiğe karşı tavrı, izleyicinin sanat eserini öznel olarak algılamasıyla da ilişkilidir. Akdemir ve Köse'nin (2018: 129) Kosuth yorumlamalarına göre Sanat nesnesini, yalnızca belirli duyumsal ilişkilerin bir gösterimi, bir ifadesi olarak algılamak, sanatı psikolojik bir olgu durumu olarak yargılamaktan öteye gidemez. Bu psikolojik yargı, yani estetik yargı, bütünüyle nesnenin algısal uyumuna göredir; bireyin kendi gelişiminde edindiği beğenisine göre şekillenir. Böylece “Sanat” ancak kişinin beğenisine göre biçimlenecektir. Bu da sanatın anlaşılabilir, belirsiz bir doğası olduğu kanısını doğurur. Kavramsal Sanatın estetiğe karşı duruşu, öznel yargılar ve bu öznel yargılardan kaynaklanan belirsizlikler nedeniyledir. Kavramsal Sanatın “kavramsal” olarak adlandırılmasının temel nedeni bu noktada açıklığa kavuşur (Akdemir ve Köse, 2018: 129). Giderer'e göre (1995: 52), Kosuth'un kavramsal sanatın simgesi haline gelmesinin sebebi ortaya koymak istediği düşüncüyü çok direkt ve kolaya kaçır bir şekilde ortaya koymasındandır. Kosuth'un sandalyeleri, kullanılan malzemelerin çeşitliliği, temsil biçimleri ile arasındaki ilişkinin kolay anlaşılır olması ve vurgulanmak istenen mesaj bakımından o dönem yapılmış olan sanatsal çalışmaları adeta özetler niteliktedir.





obje kullanmasıdır (Giderer, 1995: 53). Duchamp'ın amacı, kavramsal olarak sıradan bir objenin ve bir sanat objesinin arasındaki farkı irdelemektir. Ancak asıl niyeti, sanatın estetiğe dair koşullanmalarını yıkıp, yaratıcı düşüncüyü ön plana çıkartmak ve yüceltmektir (Erenus, 2014: 86). Duchamp, eserinde hazır nesne'yi kullanma sebebini şöyle vurgulamaktadır: “Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu readymade'lerin (hazır nesne) seçimini kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti” (Duchamp, 2003: 322). Böylelikle, Duchamp'ın hazır nesne kullanımının, sanatın, sanatçının elleriyle yarattığı güzellikten ziyade bu yüceleştirici estetik olgusuna tepki niteliğinde kendini ortaya koyduğunu görmekteyiz. Burada, sanat, sergilenen nesnenin ötesinde, düşüncüyü ve eleştiriyi ortaya koyan bir araçtır.

Sanatın tek bir görüşe ve tek ideal olan estetiğe indirgenmesini sorgulayan Duchamp, sanatın radikal bir şekilde değişmesi gerektiğini öngörerek yirminci yüzyıl avangardının simgesi olmuştur (Antmen, 2008: 194). 1960'ların Kavramsal Sanatı'nın, ya da Neo-Avangart ifade biçimlerinin kavramsal altyapısı Duchamp'ın provakatif pisuvarının farklı okumalarının çeşitli açılımlarıdır (Antmen, 2008: 194). Mehmet Ergüven'e göre Duchamp'ın “Avant Garde” olarak sınıflandırılmasının sebebi, O'nun “sanat ile yaşam arasındaki sınır çizgisinin feshidir” (Ergüven, 2003: 274). Duchamp, hazır nesne kullanarak sanat yapma eyleminin yüceliğini sıradanlaştırırken, sanat seyircisinin ise, sanattan beklemekte hakkı olduğunu sandığı doyumunu ona vermez (Lynton 1982: 135). Bu noktada, düşüncenin öneminin yanında, duygusal hoşlanmaların ikincil ve önemsiz hale geldiği iddia edilir (Koca, 2017: 97). Bu sebeple, kavramsal sanatta, duyguların yerini düşüncenin aldığı söylenebilir.

Duchamp bakış açısında olduğu gibi, enstalasyon sanatı da sanatın sınırlarına meydan okurken, sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkileri irdeleyen bir söyleme yol açmaktadır (Taştan, 2016: 473). Düşünce ön planda olduğu için enstalasyonu herhangi bir ifade aracı gibi tanımlamak yetersiz bir tanımlama olacaktır. Duchamp, sanatın her türlü nesne ve malzeme ile yapılabileceğini savunurken, sanatı herhangi bir nesneyle ya da mekanla sınırlandırmaz (Giderer, 1995: 59). Bu doğrultuda her türlü nesne, düşüncüyü anlatmaya yardımcı olduğu sürece, sanat yapıtının parçası

olarak kabul görecektir. Enstalasyon sanatçılarının alışılmışın dışında malzemeler ve yöntemler kullanılmasının sebeplerinden biri de budur.

Nicholas De Oliveira, ‘Towards Installation’ adlı makalesinde, sanattaki bu kırılmanın sebebini, yirminci yüzyıldaki kitle üretimi ve bireysellik, sanatın estetik mekanı ve sosyal mekan arasındaki fark ve iletişimsizlik olarak açıklar (De Oliveira ve diğerleri, 1994). Artık, hazır nesnelerin sanat nesnesi haline gelmesiyle sanat, gündelik hayatın bir parçası haline gelmiştir. Sanat yapıtının çevresiyle birlikte değerlendirilmesiyle birlikte de sanat, yaşamın sosyal mekanlarıyla bütünleşir, onların içerisinde var olmaya başlar.

**Resim-2: Marcel Duchamp, Pisuar (Çeşme), 1917**



**Kaynak:**[http://3.bp.blogspot.com/-ZA\\_SquR2JQ0/UVySVyDz9WI/AAAAAAAAAE3o/8fjrzM3qrwM/s1600/Duchamp-Fountain.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-ZA_SquR2JQ0/UVySVyDz9WI/AAAAAAAAAE3o/8fjrzM3qrwM/s1600/Duchamp-Fountain.jpg) (Erişim Tarihi: 05.02.2018)

### **2.3. 1970’li Yıllar: Nesne Yerleştirmeleri ve Sanatsal Mekanı Yeniden Tanımlayan Enstalasyon alışmaları**

1960’larla birlikte başlayan sanatın, sanat nesnesinin izleyicisiyle kurduğu ilişkinin ve sanat ve toplum arasındaki sınırların sorgulanmasıyla başlayan süreç, bir üretim biçimi olarak enstalasyon (yerleştirme) sanatının gelişmesine neden olur. Görsel sanatlarda en genel anlamda kullanılış biçimiyle enstalasyon, “anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde buldukları mekanla ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesi”dir (Özayten, 2008). Geleneksel sanat formlarından farklılaşarak, yeni bir anlam üretimi için çeşitli malzemeleri bir araya getiren, üretim sürecini de eserin bir parçası olarak gören enstalasyon, biçimden çok deneyime ve galeriden çok nesnenin mekanla kurduğu ilişkiye odaklanmaktadır.

Bir anlatım dili olarak enstalasyon, yaratıcı fikre odaklanarak, her objenin bir niyet doğrultusunda sanat nesnesi olabileceğine vurgu yapar (Taştan, 2016: 472). Böylelikle sanatı, hayat ile i içe hale getirmek mümkündür. İzleyiciye salt estetik bir deneyim sunmaktan ziyade onu daha düşünsel bir sürece tanıklık etmeye teşvik eder. Bu amaçla etkileşimi arttıracak hazır nesnelere, videolar, sesler mekanın içerisinde bir araya getirilmektedir.

Zaman içerisinde enstalasyon, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan “deneyimlenen sanat” çalışmalarına dönüşmüştür (Oliveria, 2005: 13-15; akt. Szen, 2010). Sanatçı açısından enstalasyonun deneyimselliği ise farklı sanat dallarını ve farklı teknikleri özgürce bir araya getirmesinde yatar. Enstalasyon sanatçıları, başka disiplinlerin sınırlarını keşfetmeye yönelmektedirler. Tarih, sosyoloji, felsefe, dilbilim, bilim, antropoloji ve teknoloji gibi alanların çalışma konuları, görsel sanatlardan heykel, resim, video ile birlikte sunulabilir veya bu alanlarda çalışan uzmanlarla iş birliği gerekliliği doğurabilir. Dolayısıyla enstalasyon, tek bir mekanın fiziksel sınırlarının ötesine geçen etkileşime dayalı bir alan olarak görülmektedir. Yöntemsel olarak bakıldığında, enstalasyon sanatında, bir veya birden çok nesne, mekan içerisine, birbirleri ve ifade etmek istedikleri düşünceyle ilişkili olarak konular, yerleri belirlenir. Enstalasyonun, anlatımındaki önemi, diğer bir deyişle, mekan ve yerleştirilen nesne arasındaki

ilişkinin kavramsal boyutudur. Bu iletişimin biçimi, sanatçının kendine has tarzını ve anlatım dilini oluşturmaktadır (Süzen, 2010: 148-149).

Bir anlamda, her sanatçı, kendi öznel mekanını yaratmaktadır. Bu sebeple, bir enstalasyonda mekan özel bir önem arz eder. Enstalasyon De Oliveira'nın tanımıyla, sanatçı mekanı yeniden kurgulayarak bir ruhsal atmosfer oluşturur. Sanatçı, iç ya da dış mekanla sanat nesnesi arasında iletişim kurduğu için, enstalasyon sanatı, zaman içinde gelişmesine ve sınır tanımazlığıyla “etkileşim”, “müdahale”, “iç mekan sanatı”, “atmosfer oluşturma”, “proje”, “etkinlik” gibi başka terimleri de kapsamaya başlamıştır (Oliveria, 2005: 46). Sanat eleştirmeni ve psikolog Rudolf Arnheim, enstalasyon çalışmalarında, nesne-mekan ilişkisinin mekansallığını, hacimselliğini üç değil, dört boyutlu bir ilişki olarak tanımlamaktadır. Birinci boyut, mekanın algılanmasındaki çizgisel izlerdir. İkinci boyutta, boyut da biçime eşlik eder. Artık küçük ve büyük şeyler, yönsel farklılıklar ve uzaklıklar ile birlikte algılanmaya başlanır. Üçüncü boyutta, konum devreye girer. Yönsel ve yönelimsellikler, nesnelerin birbirleriyle ilişkisi, ilişkisel biçimler mekanın üçüncü boyutunu oluşturur. Sanat mekanın üç boyutlu niteliğine dördüncü boyutun eklenmesi ise izleyicinin de artık sanatsal eylemin içine ve yerleştirmenin bir parçası haline gelmesiyle olur (Arnheim, 1995).

Enstalasyon sanatında sergi mekanının nitelikleri, birçok açıdan belirleyicidir. Sergi mekanının iç ya da dış mekanda olması, özel ya da kamusal alanda olması, erişilebilir ya da erişilemez olması gibi özellikler de sanat nesnesinin izleyicisiyle ve daha büyük ölçekte kentle kurduğu etkileşim biçimlerini değiştirmektedir. Taştan (2016: 473)'e göre özellikle hazır yapım enstalasyonlar, ortaya konacak olan yapının tasarımına ve boyutuna göre mekanla oldukça ilişkili olup, genellikle mekansal bazlı kurgulanmaktadırlar. Konunun karmaşık kısmı, nesnenin mekana ne şekilde ve ne amaçla yerleştirildiğidir (Süzen, 2010: 148).

De Oliveira (1994), enstalasyon çalışmalarında, mekanın bu kadar ön planda olmasını, enstalasyonun yer ve bağlamı etkin hale getirerek, sanat ve yaşamın sınırlarının içiçe geçirme hevesiyle ilişkili olduğunu idda eder. Enstalasyon, salt sanatın sınırlarını ve estetiğini değil, yaşam ve sanatın sınırlarını sorgulamaktadır. Estetik kaygıların ötesinde, sanatçı, yer'i, yer'in kültürel kimliğini sanata dahil

ederek bağlamsal bir enstalasyon yapmaktadır. De Oliveira (1994), enstalasyon sanatının galerilerden ve atölyelerden kamusal alana taşma isteğini de bu yaşamla ilişki kurma isteğiyle ilişkili olduğunu vurgulamaktadır.

1923 yılında El Lissitzky'nin Proun Odası tasarımı, mekanla iletişim kuran entalasyon çalışmalarına ilham olur. Mekan konstrüksiyonları yapan Lissitzky, Rusça'da nesne anlamına gelen proun kelimesini kullandığı eserinde, içerisinde birbiriyle ve mekanla ilişki kuran nesnelere için bir oda tasarlar. İçerideki nesnelere, iki boyutlulukları, üç boyutlulukları ve konstrüksiyon olma özellikleri ile resim, heykel ve mimarlık alanlarının bir arada sunmaktadır.

**Resim-3: El Lissitzky, Proun Odası için Tasarım,1923**



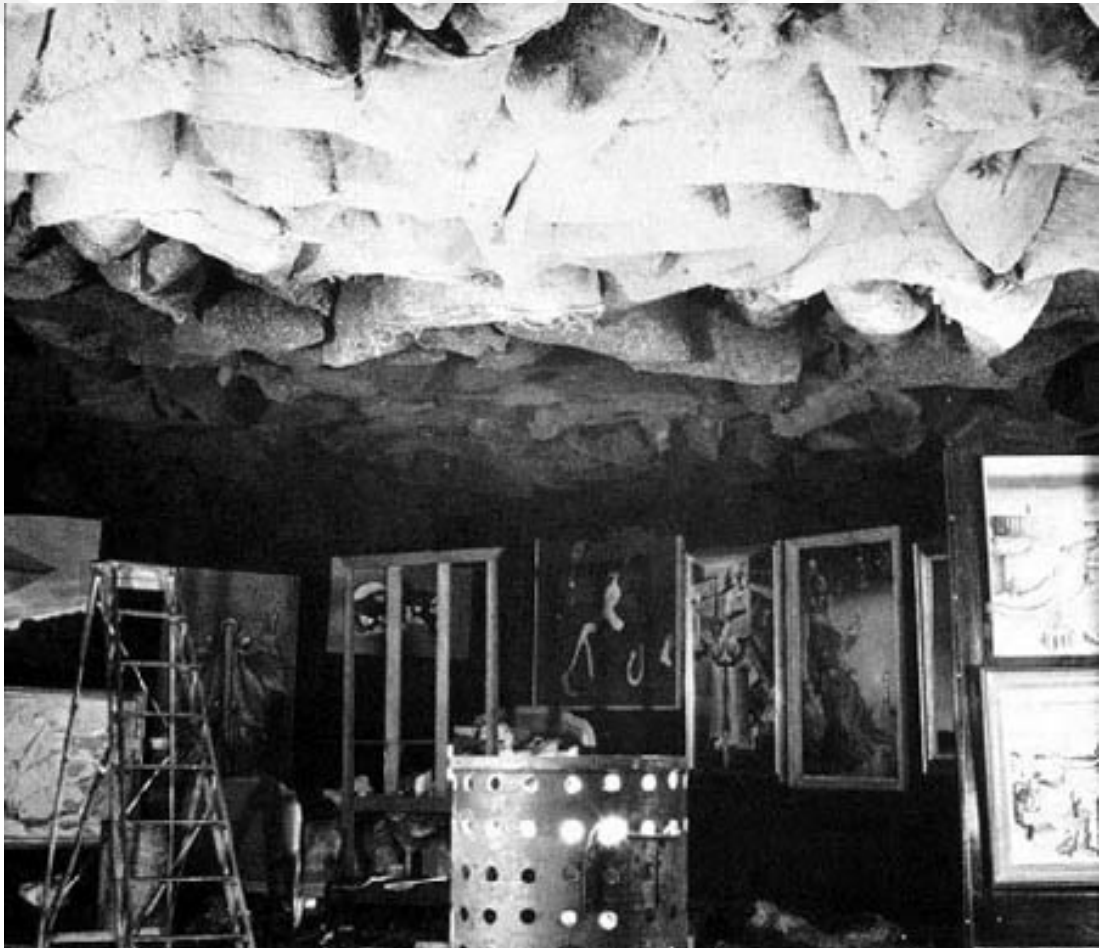
**Kaynak:** <https://theartstack.com/artist/el-lissitzky/proun-room> (Erişim Tarihi: 08.09.2018)

Duchamp, pisuvar çalışmasından sonra 1938 yılında Paris'te düzenlenen "The Exposition Internationale du Surréalisme" adlı sergiye "Duvarın Sarkan 1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)" isimli enstalasyonuyla mekan-nesne-izleyici arasındaki ilişkiyi sorgular. Bu sergi enstalasyon sanatının tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Duchamp, sergileme mekanının eserle ilişkisini sorgular,

sergileme mekanını sanatın sunulmasında “nötr olmayan” bir alan olarak ele alır (Süzen, 2010: 149).

Duchamp, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine tepki olarak galerinin tavanında bir pencere açar ve tavana kömür çuvalları yerleştirir. Karanlık hale getirilen sergi mekanına gelen izleyicilere mekanda eserleri görebilmeleri için ellerine ışıldaklar verilir. Böylece mekan ve izleyici ilişkisine yeni bir boyut kazandırır. Tüm bunlar, galerideki mekansal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okumadır (Fitzpatrick, 2004: 24-26).

**Resim-4: Marcel Duchamp. “Duvardan Sarkan 1200 Çuval Kömür”, 1938**

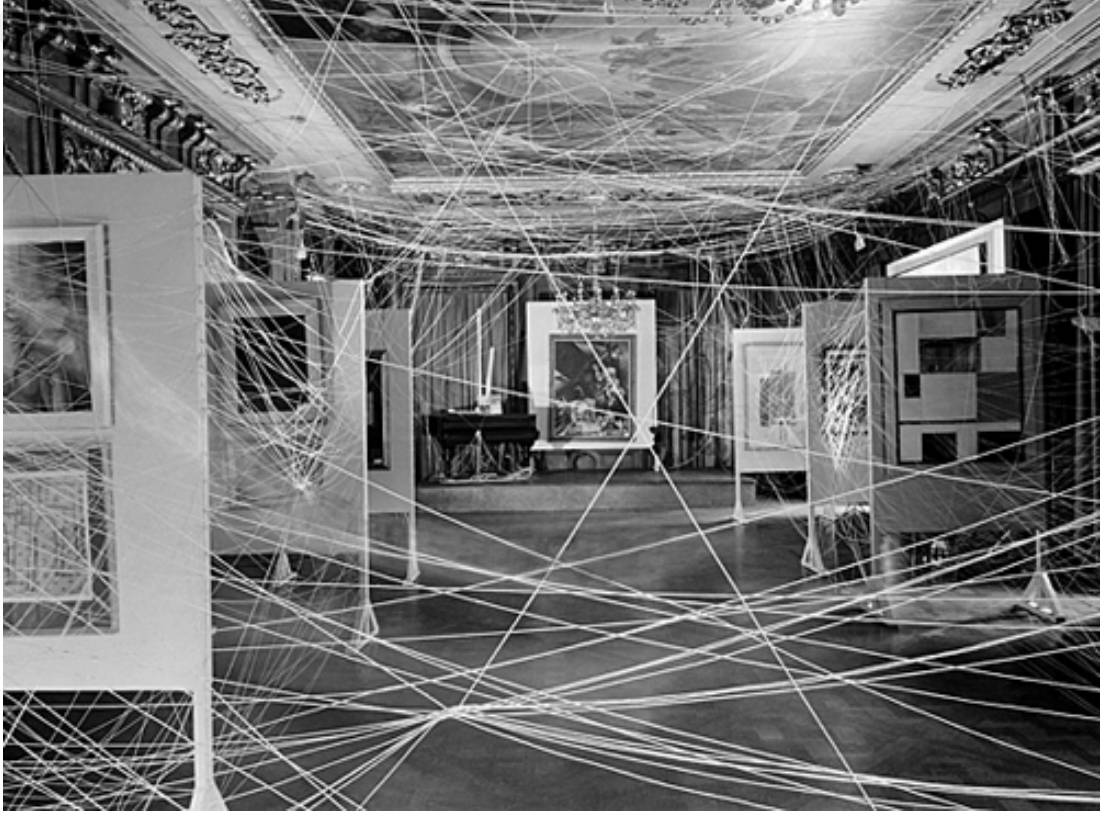


**Kaynak:** <http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941> (Erişim Tarihi: 21.09.2018)

Marcel Duchamp, “Exposition Internationale du Surréalisme” daha sonra 1942 yılında New York'ta “The First Paper of Surrealism” sergisine “Mil Uzunlukta

İp (A Mile of String)” isimli çalışmasıyla katılır. Mil Uzunlukta İp (A Mile of String) isimli eseri galeri mekanı dışında sergilenen bir çalışmadır. Duchamp’ın galeri mekanında, önceden tanımlanmış hareket yolunu, iplerle engellemesi ve değiştirmesi, izleyicilerin dolaşım güzergâhını ve sanat eserlerini izlerken davranışlarının kontrolü üzerine kurgulanmıştır (Oliveria ve diğerleri, 1997: 124). Marcel Duchamp’ın yapmış olduğu bu eylem, sanat tarihçileri tarafından enstalasyon çalışmalarının başlangıcı olarak tanımlanmaktadır (Fitzpatrick, 2004: 24). Duchamp’ın bu enstalasyonu, sadece tek sanat nesnesinin mekanla kurduğu ilişki değil, tüm galeri mekanına bir müdahaledir.

**Resim-5: Marcel Duchamp. “Mil Uzunlukta İp”, 1942**



**Kaynak:**<http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>  
(Erişim Tarihi: 21.09.2018)

Duchamp ile birlikte enstalasyon ve sanatın bağlamını sorgulayan eserlerin sayısı artmaya başlamıştır. 1958 yılında Paris’teki Iris Clert Galerisi, ilginç iki enstalasyona ev sahipliği yapmıştır. Yves Klein’ın boş galeride sergilediği “Boşluk (Le Vide)” isimli çalışmasında Klein, sergide, içinde boşluk dışında hiçbir şey bulunmayan, boş ve beyaz bir galeri mekanını sergilemiştir. Klein, galeriyi ve

sanatı, kapitalist pazarlamanın ve sanat dünyasının kendi yüceliklerini inşa ettiği bir ürün olarak eleştirmiştir (Bozdurgut, 2012: 14). Sanatçı, sanat ve galeri mekanı ilişkisini sorgularken, mekanı, sanatın kendisi olarak ele almıştır. Tıpkı Duchamp'ın pisuarının bir sanat nesnesine dönüşmesi gibi, Klein'ın işinde galerinin kendisi bir sanat yapıtına dönüşmüştür. Her iki çalışma da galeri mekanını kapitalist ilişkilerin eleştirisi için kullanır. Klein'ın çalışmasının hemen ardından, yakın arkadaşı Fernandez Arman "Dolu (Le Plein)" isimli çalışmasını yapar. Diğer bir çalışma ise, sanatçı Fernandez Arman tarafından gündelik, sıradan, buluntu nesnelerin galeri mekanına tıka basa doldurulmasıyla yapılan "Dolu (Le Plein)" isimli çalışmasıdır. Arman, galeriyi çer-çöp doldurularak içeriye girilmez hale getirmiş, yığılmış nesneler, sadece vitrinden görünen hale gelmiştir. Arman, 1960 Temmuz ayında kendi sanat manifestosu olan "Realisme des accumulations" / Yığınların Gerçekliği'ni dile getirmiştir ve yığın ile ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

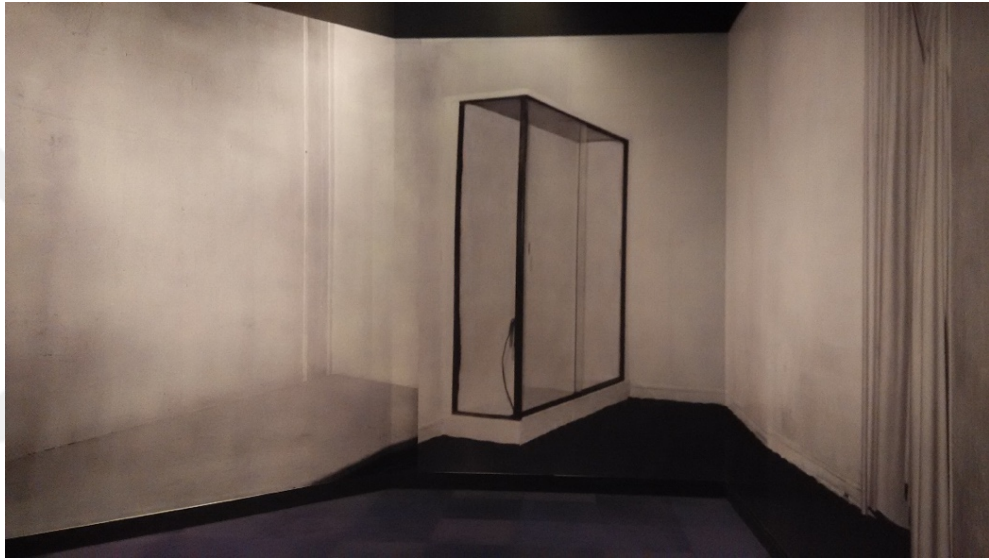
*"Şu her zaman açıkça bellidir ki toplum, İhtiyacı olan güvenlik duygusunu Bir nevi istifçilik güdüsüyle besler. Bu istifçilik güdüsü vitrin düzenlemelerinde, seri üretim hatlarında, çöp yığınlarında somut karşılığını bulur. Toplumunun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatın aldatıcı yaşam bilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuştumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngünün çokça aşıkâr maddi sonuçlardan birisi olarak dünyamızı çöple ve işe yaramaz tuhaf nesnelere dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum. (Bozdurgut, 2012: 2).*

Arman'ın yığınları aslında günümüz toplumunda ve kentlerde hemen her yerde karşımıza çıkan yığınların bir yansımasıdır. Arman, kentli ve sanayileşmiş toplumlarda seri üretim ve tüketim döngüsünü sorgulamaktadır. Sergilemelerinde istiflerin yığıldığı camekanlar da tüketim toplumundaki mağazaları ve vitrinlerine gönderme yapmaktadır (Ulutaş ve Dokak, 2018: 234). Arman'ın sanatsal stratejisi, 1990'larda sanat Tarihçisi Hal Foster'ın bahsettiği "etnograf" olarak sanatçı ile eş düşmektedir. Çünkü Arman, kendi kültürünün yapısal çözümlemesini yapmak üzere yola çıkar ve bunu bir temsilcisi haline gelir. Arman'ın yığınları, donuk tekrarlarla hemen hemen aynı düşünceyi farklı nesnelere tekrarlamış, "aynı fenomeni cisimleştirmiştir" (Bozdurgut, 2012: 7-11). Genellikle bitpazarlarından topladığı ikinci el hazır nesnelere çalışan Arman, teker teker nesnelerin malzemesi, niteliği, yaratıcı düşünceyle ilişkisine bakmak yerine onların bir yığın olarak bütün bir sanat nesnesi olarak görmektedir.



Hem Klein'ın hem de Arman'ın çalışmalarında galeri, yaratıcı düşüncenin ortaya konulmasında nesnenin kendisi olmuştur. Bu şekilde, galerinin kendisi bir kez daha sanatsal müdahale ve entelektüel düşüncenin nesnesi haline gelmiştir. Arman, bu enstalasyonda ortaya koyduğu biriktirme merakını çerçeveli vitrinler içinde çok çeşitli nesnelere bir araya getirerek gerçekleştirdiği assemblajlarında da sürdürmüştür (Antmen, 2008: 176). Hem Klein, hem Arman, enstalasyonlarında, galeri mekanına karşı çıkıp onu eleştirirken mekanın kendisini kullanırlar. Artık, yaratıcı düşünce ya da kavram galeri mekanını alt etmeyi başarmıştır.

**Resim-6: Yves Klein, “Boşluk (Le Vide)”, Iris Clert Galerie, Paris 1958**



**Kaynak:** <http://modmod.club/blog/tokyo-sourcing-trip-mori-art-museum/> (Erişim Tarihi: 24.09.2018)

**Resim-7: Arman, Le Plein (Dolu), 1960, dışarıdan görüntüsü**



**Kaynakça:** Önuçak-Bozdurgut, 2012: 13

Entalasyon sanatı, geleneksel sanata karşı çıkarken çok çeşitli pratikler ortaya koymaktadır. Duchamp tarafından ilk ortaya konuluşunda oldukça marjinal bir role sahip entalasyon, yirminci yüzyılın son on yılında çağdaş sanat pratiklerinde merkezi bir rol oynamaya başlamıştır (Oliveira ve diğerleri, 2005: 13).

Entalasyon çalışmaları, kullanılan malzeme ve içerik açısından hayli çeşitlilik göstermektedir. Enstalasyon, malzeme olarak, sınırsız olanaklara sahip bir disiplindir denilebilir. Bir araya gelmesi düşünülemeyen endüstriyel hazır nesnelere, organik malzemelere, video, ses, koku, beden, ışık, kolaj bir arada kullanılabilir. Üstelik, enformasyon teknolojilerinin gelişimi ile birlikte günümüz çağdaş sanat pratiklerindeki enstalasyon çalışmaları, ses, video, ışık gibi farklı medyalar ile çeşitlenmeye başlanmıştır. Malzeme ve içerik açısından çok fazla çeşitlilik içeren enstalasyon sanatına kategoriler koymak güçtür. Ancak, genel bir çerçeve içerisinde; deneyime odaklanan enstalasyon çalışmaları, mekana odaklanan enstalasyon çalışmaları ve kavrama ve sosyal meselelere odaklanan enstalasyon çalışmaları olarak içerikleri sınıflandırılabilir.

İçerik açısından öncelikle deneyime odaklanan enstalasyon çalışmaları hayli fazladır. Burada, sanatın odağı, seyredilen bir nesne yaratmak değil, izleyicinin sanat nesnesi aracılığıyla yaşadığı deneyimdir. Enstalasyon, öznel okumalara ve deneyimlere olasılıklar açmaktadır. İngiliz sanatçı Keith Tyson'ın betimlemesiyle, eser, izleyiciye "Bu eser ne hakkında?" sorusunu değil, "Ben nasıl duygular içindeyim?" sorusunu sordurmalıdır (De Oliveira ve ark., 2005). Örneğin, İsviçreli sanatçı Zimoun (1977-), eserinin odağına deneyimi koyarken ses entalasyonlarını sıklıkla kullanan ilk akla gelen sanatçılardan birisidir. Oluşturduğu sesli heykeller, ses aracılığıyla mekanlar yaratır ve izleyiciyi de bu deneyimin bir parçası haline getirir. Zamanı üç boyutlu bir öğe olarak değerlendiren Zimoun'ın çalışmaları kendi alanını yaratır.

**Resim-8: Zimoun, ağaç kurtlarının bir ağaç parçasını yeme seslerini yerleştirdiği ses sistemi ile sesli bir heykele dönüştürmüştür.**



**Kaynak:** <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-283cagdas-enstalasyon-3/> (Erişim Tarihi: 21.04.2019)

Benzer bir yaklaşıma sahip Norveçli sanatçı Borre Saethre'nin enstalasyonlarını betimleyen Ina Blom'un, daha güçlü bir bütünlük deneyimi duygusu yaratmak amacıyla sanatçının izleyiciyi sanat eseriyle etkileşime geçirdiği deneyim türünü tanımlamak için "dahil edici tarz" ifadesini kullanır (Oliveira ve diğerleri, 2005: 49). Bu, bazı enstalasyon çalışmalarının genel bir eğilimi olarak da değerlendirilebilir. Dahil edici eser, geleneksel çerçevedeki görselliğin ötesinde, izleyicinin duysal deneyimini maksimize etmeye odaklanan bir deneysel strateji geliştirir. Burada izleyici, entalasyonun kilit mevkii haline gelir. Bu deneysel stratejilerin yer yer, izleyiciyi şaşrtma, şoke etme amacını abartan ve bir çeşit "gösteri sanatı" na dönüşen enstalasyon örnekleri de mevcuttur (Ersen, 2008: 41). Sanatçı Damien Hirst'in, akvaryumda sergilediği, içi doldurulmuş köpekbalığı, izleyicinin deneyimine ortam sunarken, onların şaşkınlık tepkilerini daha çok önemsemektedir.

**Resim-9: Borre Saethre, My Private Sky, Unit 1/Trauma White, 2001**



**Kaynak:** Oliveira ve diğerleri, 2005: 61

**Resim-10: Damien Hirst, Death Denied, 2154x5142x1884 mm, 2008**



**Kaynak:** <http://www.damienhirst.com/death-denied> (Erişim Tarihi: 12.05.2019)

Enstalasyon sanatında bir başka içerik biçimi ise, hızla değişen dünya, küreselleşme ve yerel kimliğin kaybına bir eleştiri olarak geliştirilen enstalasyon çalışmalarına bellek mekanlarının yeniden inşasına odaklanır. Çinli yazar Sze Tsung Leong, enstalasyonda mekan teriminin yerini, “kontrol mekanı” fikriyle yer değiştirir. Mekan, artık üç boyutlu bir kurgu değil, görünen şeylerin, seslerin, kokuların işlendiği ve maksimum etkiyi yaratacak şekilde düzenlenen bir kurgudur (Oliveira ve diğerleri, 2005: 49). Bu doğrultuda, kontrol mekanı her yer olabilir. 1967’de Atkinson ve Baldwin’in, “Havalandırma Sergisi” bir kontrol mekanı üretir. Oda sıcaklığı ayarlanmış, içinde duyumsanacak hiçbir şeyin olmadığı bu kimliksiz sergi dışı bir odanın kendisi, bir sanat eseridir. Enstalasyon sanatçıları, kimliksiz kontrol mekanlarını eleştirirken, nesnenin mekanla kurduğu eşsiz ilişkiyi kimlik, yer, bellek kavramları üzerinden tartışmaktadırlar. Burada bazı sanatçılar, enstalasyon

aracılığıyla kendi bellek mekanlarını oluşturmaya odaklanırken, bazıları da “yer-olmayan” ve “kaybolmuş yer”in kimliğini yeniden arama çabasına girmiştir. Bazı enstalasyon sanatçıları ise, kendi yaşadıkları ya da bağ kurdukları “yer”lerin kimliklerini, yere özgü niteliklerini hatırlatan enstalasyonlar yaparak, bunları kentin kamusal alanlarında, erişime kolay olan noktalarında sergileyerek, enstalasyonun kentli ile etkileşime girmesini ve toplumsal hafızayı ön plana çıkarmayı hedeflemektedirler. Mekanla ilgili çalışmaları ön plana çıkan sanatçı Gordon Matta Clark, kentsel mekanlarda terk edilmiş binalarda yaptığı enstalasyon çalışmalarında, bu mekanların bağlamını sorgulamaktadır. Yer ve bağlam ile enstalasyonun ilişkisini daha büyük bir ölçüğe taşıyan kayda değer bir örnek, Christian Boltanski’nin “Telephone Subscribers” isimli çalışmasıdır. Dünyanın dört bir köşesinden toplanmış 3000 telefon rehberini bir araya getirerek bir kütüphane yaratır. İzleyici bir yandan bildik isimleri rehberlerin içinde ararken bir yandan da oniki bin kayıtlı seçmenin isimleri bir ses enstalasyonu ile kurguya dahil olmuştur. Böylece rehberdeki kişiler belleğimizdeki yerleriyle sergi alanında eşleşmişlerdir. (Oliveira ve diğerleri, 2005: 137).

**Resim-11: Gordon Matta-Clark, Conical Intersect”, 1975**



**Kaynak:**[http://www.sfcinematheque.org/city\\_slivers\\_and\\_fresh\\_kills\\_the\\_films\\_of\\_gordon\\_matta-clark\\_program\\_two\\_ci/](http://www.sfcinematheque.org/city_slivers_and_fresh_kills_the_films_of_gordon_matta-clark_program_two_ci/) (Erişim Tarihi: 14.05.2019)



Resim-12: Christian Boltanski, “Telephone Subscribers”, 2000



**Kaynak:** Oliveira ve diğeri, 2005: 137

Bunların yanında bazı enstalasyon sanatçıları ise, içeriklerini mevcut gerçekliğin eleştirisini yapmak ve farklı bir gerçekliği inşa etme üzerinden oluşturmaktadırlar. Sosyal meselelerle iletişim kuran, ideoloji ve fikire odaklanan bu bakış açısı, değişim arzularını enstalasyon yolu ile dile getirmektedir. Bu yaklaşım, nispeten Dadaistlerin eğilimleriyle benzeşmektedir. Dada hareketi de ilk olarak 1. Dünya Savaşı'nın vahşetini ve cinnet halini protesto eden bir yaklaşım olarak ortaya çıkmış (Yılmaz, 2015: 1004), daha sonra toplumların kültürel ve sanatsal değerlerini eleştirmiştir. Bazı enstalasyon sanatçıları da eserlerinin içeriklerini, toplumsal sorunları protesto etmek amacıyla kullanmaktadırlar. Örneğin Güney Afrikalı Kendell Geers'in enstalasyon çalışması “Poetic Justice” (1999), Apartheid Rejimi'nin siyasal mirasını eleştirir. Geers, tv setleri, kablolar, fişler, paketleme malzemeleri, paletler kullanarak rahatsız edici tekrarlanan kısa video görüntülerini bir arada yerleştirmiştir.

Kısaca, bu bölüm enstalasyon sanatının dünya tarihi açısından gelişimi ve zaman içerisinde nasıl çeşitlilik arz ettiğini ortaya koymaktadır. Önümüzdeki bölümde de yurtdışındaki enstalasyon sanatının Türkiye'deki yansımalarına genel bir çerçeveden bakılmıştır.

**Resim-13: Kendell Geers, “Poetic Justice”, 1999**



**Kaynak:** Oliveira ve diğerkleri, 2005: 82

#### **2.4. Türkiye’de Enstalasyon Sanatının Varoluş Sürecine Genel Bir Bakış**

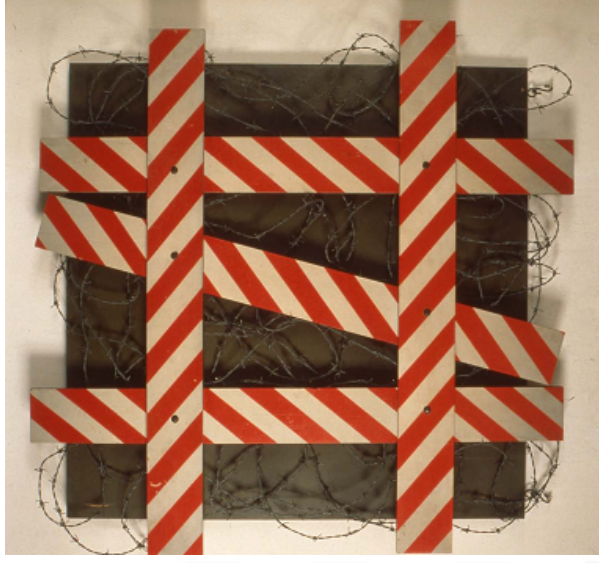
Türkiye’de çağdaş sanatın başlangıcı ve gelişimi 1960’lı yıllara tekabül ederken (Madra, 1989; 1990; Erdemci, 2008), çeşitli etkinliklerde kendini göstermesi 1980li yılları bulur (Madra, 1990; Erdemci, 2008). Türk sanat ortamında, 1970’li yılların sonlarında, sanat olaylarını ve sergi anlayışını değiştiren önemli etkinliklerin başında, Mimar Sinan Üniversitesi’nin 1977’de düzenlediği “2000 Yılına Doğru Sanat Sempozyumu” ve “Yeni Eğilimler” sergileri gelir. 1980’li yılların ilk yarısı, çağdaş sanatta, günümüze ulaşan ana kanalların ortaya çıktığı yıllardır. Bu

kanallardan birisi de geleneksel anlayışta sanat yapıtı üretmeyen, batıda gündemde olmayan, ancak Türkiye için yeni olan denemelerin gündeme geldiği “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergileridir (Sönmez, 1996: 1104). Bu sergiler, daha çok kavramsal sanat ve hazır nesne kullanımının ağırlıkta olduğu toplu sergiler olmuştur (Köksal, 1999: 168). Bu sergiler, genç sanatçı kuşağının, yeni deneyimlere yönlendirilmesi ve Türk sanat ortamına farklı eğilimlerin taşınmasında bir köprü rolü üstlenmiştir (Sönmez, 1996: 1100). Yine bu dönemde, sanat ortamına yeni kavramların, yeni oluşumların (minimal sanat, kavramsal sanat, pop art, enstalasyon sanatı vb.) eklendiği görülmüştür. Batıda, kavramsal sanat ve enstalasyon hem biçimciliğe tepki hem de sanata ilişkin ön kabullerin ve sanatta anlamın sorgulanması ile resim ve özellikle heykelden evirilen bir süreç iken, Türkiye’de böyle bir dönüşümden söz etmek güçtür (Okan, 2012: 24). Türkiye’de genel eğilim, resimden evrilen bir entalasyon olmuştur. Bu sebeple Türkiye’deki avangard çevreler bu durumu “resim öldü” olarak adlandırmışlardır (Polat, 2017: 151).

1980li yıllarda Türkiye’deki enstalasyon sanatı örnekleri, ülkenin sosyal-politik bağlamına eleştirel yaklaşımlarla doludur. Kavramsal sanat alanında, 1980 darbesine karşı çıkan birçok iş üretilmiştir. Çizimler, fotoğraflar, nesnelere, hazır objeleri birlikte kullanarak, farklı teknikleri ve malzemeleri bir araya getiren resim, heykel video gibi farklı sanat dalları arasında ayrımı belirsizleştiren birçok eser bu dönemde üretilmeye başlanmıştır. Ulus devlet oluşturma sürecinin modernizminin kopuş, pop sanat ve yeni dadacılık çıkışlı tutumuyla Altan Gürman (1935-1976) ile olur (Özpinar, 2016: 128). Beral Madra’ya göre kavramsal sanat ve enstalasyonların artması, yine Altan Gürman’ın “1960’lı yıllarda köktenci bir sorgulamayla gündeme getirdiği nesne resim gerçeğinden güç almaktadır” (Madra, 1991: 48; 2005: 22). Altan Gürman’ın 1967’de yaptığı “Montajlar” adlı serisi, içinde ağaçları, peyzajı, bulutları, askerleri ve askeri imgeleri barındırmaktadır. Dönemin askeri ve siyasi olaylarını konu edinen seride, dikenli teller, takoz çiviler, tahtalar, bantlar, resmin içine nüfuz etmekte; tuvalde resim ile objeler bir araya gelmektedir. Montajlarına, silah ismini andıracak şekilde M1, M2, M3 gibi isimler vermiş ve dadacı bir eleştiri ile eserlerinin çoğunda anti-militarist tavrını yansıttığı asker figürlerini kullanmıştır (Dastarlı, 2005: 57).



**Resim-14: Altan Gürman, Montaj 5, 140x140x9 cm, 1967, İstanbul**



**Kaynak:** <http://altangurman.com/tr/montaj-1/> (Erişim Tarihi: 14.05.2019)

1977 yılında, Füsün Onur, Şükrü Aysan, Ahmet Öktem, Aysan Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Alparslan Baloğlu'nun kurduğu Sanat Tanımı Topluluğu (STT), Duchamp tarzı bir yönelimle sanatta anlamı sorgularken, hazır objeleri, yazılı metinleri, müzik, görüntü ve fotoğrafı bir arada kullanarak kavramsal sanatın Türkiye'deki öncülleri olagelmışlerdir (Madra, 2015: 131; Okan, 2012: 26). Sanat Tanımı Topluluğu ile başlayan süreçte, yenilikçi sanat anlayışını benimseyen, geleneksel sanat türlerinin dışına çıkarak araştıran, sorgulayan, sorular soran ve çözüm önerileri getiren, sanatsal üretimde teknik, biçim ve malzeme bakımından özgür bir kullanım alanı sunan sanatçıların sayısı artmıştır.

Altan Gürman'ın nesne resimlerinden sonra kavramsal sanatın ve enstalasyonların Türkiye sanat ortamında kendini göstermesi 1980li yılların sonlarını bulmaktadır (Özpınar, 2016: 128). Altan Gürman gibi yurtdışında eğitimini tamamlayarak yurda dönen Füsün Onur, Türk sanatında gerçek anlamda enstalasyon yapan ilk sanatçıdır (Okan, 2012: 25). Gürman gibi dönemin sosyal ve politik yapısını eleştiren Füsün Onur, gündelik nesnelere kullanarak düzenin eleştirisini yapmıştır. Füsün Onur'un yanında, Serhat Kiraz'ın bilimsel ve felsefi kavramları, Ahmet Öktem'in bellek ve belgelemeleri, Ayşe Erkmen'in mekan, zaman, nesne ilişkileri, Canan Beykal'in dilbilimsel bilgiyi kullanan işleri, Erdağ Aksel'in fetiş nesnelere ilişkin ideolojik içeriklerini sorguladığı işleri, Gülsün Karamustafa'nın popüler kültürü yorumlamaları, Osman Dinç'in geleneksel biçimleri, İsmail Saray, Ergül

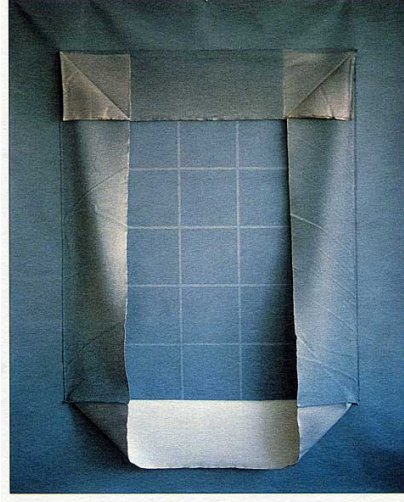
Özkutan, Cengiz Çekil'in günlük yaşamı, etnik, kültürel ve ekonomik kimlikleri ön plana çıkararak kavramsal sanat işleri 1980'lerdeki çağdaş sanat ortamında ön plana çıkmıştır (Madra, 2015: 131).

1977 yılından başlayarak iki yılda bir düzenlenen, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin İstanbul Sanat Bayramı kapsamında yer alan, "Yeni Eğilimler" sergileri ve sempozyumları, ve "1-5", "A-D", geleneksel anlayışta sanat yapıtı üretmeyen, batıda gündemde olmayan, ancak Türkiye için yeni olan denemelerin gündeme geldiği "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" (1984) sergileri, kavramsal sanat ve hazır nesne kullanımının ağırlıkta olduğu toplu sergiler olmuştur (Köksal, 1999: 168; Sönmez, 1996: 1104). Bu sergiler, yukarıda adı geçen sanatçılara eserlerini sergileme olanağı sunmuştur.

Yeni Eğilimler Sergileri, öncelikli olarak çağdaş sanat ortamının dinamiklerini belirlemek, sanatı halkla paylaşmak ve yaygınlaştırmak amacıyla yola çıkmıştır. (Akkoyunlu, 2005). Bu sebeple, Yeni Eğilimler sergileri, öncülleri gibi dönemin toplumsal ve politik meselelerinin sorgulandığı sanat çalışmalarından ziyade; sanatın kapsamını sorgulayan, çağdaş sanat üretimlerini zenginleştirecek bireysel çalışmalara ev sahipliği yapmıştır. Bozdoğan (2009: 10)'a göre bu sebeple bu dönemde birkaç istisna dışında büyük politik kimlikler yerine ve mikro-politika yapan bireysel eleştiriler yaygındır.

Yeni Eğilimler Sergilerinin birincisinden itibaren, resim ve heykellerin yanında, enstalasyonlar sergilenmiş ve ödül kazanmıştır. Birinci Yeni Eğilimler Sergisi'nde resim dalında Birincilik Ödülü'nü alan Şükrü Aysan'ın "Pentür 1, 2, 3" isimli eseri, Altan Gürmen'in nesne resimlerine benzerlik göstermektedir. O dönem için Erzen (1977: 306) tarafından "tüm yaklaşımlara yabancı... biçim ve içerik açısından kendisinden başka bir şeye çağrışım yapmayan" olarak değerlendirilen Aysan'ın eseri, gri tonlara boyanmış, beyaz çizgilerle karelere bölünmüş, üç parça bezin birbirlerine gevşek bir şekilde dikilerek ve duvara asılarak resmin çerçevesini oluşturduğu bir çalışmadır. Bez parçalar, çizgilerle ve resmin nesnesi haline gelen çerçeveye bir araya gelmiştir. Bu anlamda geleneksel resim ve heykel kategorilerinin dışında bir yerde (Okan, 2012: 26); birden çok sanat dalını aynı çalışmada bir araya getirmiştir.

**Resim-15: Şükrü Aysan, Pentür, Birinci Yeni Eğilimler Sergisi, 1977, İstanbul**



**Kaynak:** <http://www.sanalmuze.org/paneller/ssd/007.htm> (Erişim Tarihi: 19.05.2019)

1979’da İkinci Yeni Eğilimler Sergisi’nin bir kısmını oluşturan Fındıklı’da Akademi’nin yakınındaki parkta sergilenen, “Gariplikler Müzesi” adlı eserinde park içerisinde fantastik figürler ve sembollerden oluşan bir müze kuran Mehmet Güleryüz ve parkın içerisinde bir gecekondü odası hazırlayarak odayı yeniden temsil eden Gürel Yontan, parkı kendi sergi mekanı haline getiren eserler yapmışlardır (Bek, 2014: 168-187).

**Resim-16: Gürel Yontan, Enstalasyon, 160x120x110 cm, Gariplikler Müzesi, Akademi Sanat Şenliği, 1979, İstanbul**



**Kaynak:** <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=5&lc=tr> (Erişim Tarihi: 19.05.2019)

1981’de Üçüncü Yeni Eğilimler Sergisi’nde gümüş madalya kazanan Füsün Onur, diğer çalışmalarında da olduğu gibi geleneksel heykel malzemesi kullanmamış, gündelik yaşamdan aldığı nesnelere çalışmasını oluşturmuştur (Okan,

2012: 32). Füsün Onur, 1992-1993 yıllarında İstanbul'da kamusal alan için iki enstalasyon (İstanbul Parkları için Öneri ve Galata Köprüsü için Öneri) geliştirmiş ama gerçekleştirememiştir. Daha sonra Üçüncü Yeni Eğilimler Sergisi ile bir enstalasyonunu sergileme olanağı bulur. "Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel" isimli eserinde, resimde üçüncü boyutu daha da derinleştirerek bir mekan oluşturmuştur. Sergi mekanı, içinde iplerle oluşturduğu mekan, içine girilebilen ve içinde oturulmayı destekleyen bir odadır. Böylece, sanat eseri için belirleyici ve yer yer kısıtlayıcı bir olgu olan sergileme sorunsalı geride bırakılmış olur. Eser kendi galerisini oluşturmuştur. Her ne kadar daha önce önerdiği çalışmalar kamusal alan için öneriler geliştirmiş olsa dahi, o dönemde enstalasyon olarak tanımlayabileceğimiz işlerin çoğu galerilerde ya da kamusal olarak tanımlayamayacağımız iç mekanlarda gerçekleştirildiği için Füsün'un işi de iç mekanda seğilenir (Durukan ve diğerleri, 2017: 48).

**Resim-17: Füsün Onur, "Resimde Üçüncü Boyut / İçeri Gel", Enstalasyon, Tahta, Boyalı ip, Sünger, Kumaş ve Payet 275x300x210 Fotoğraf: Murat Germen, 1981, İstanbul**

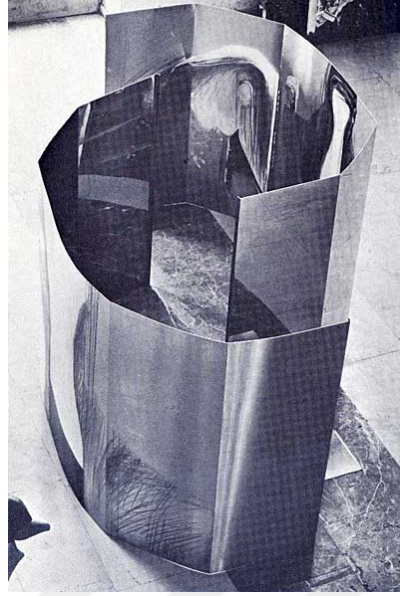


**Kaynak:** [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu.html](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.html) (Erişim Tarihi: 21.05.2019)

Dördüncü Yeni Eğilimler Sergisi'ne gelindiğinde ise nesne resimlerle ödül alan eserler, yerlerini belirgin şekilde enstalasyonlara bırakmışlardır. Gürel Yontan, "İsimsiz" enstalasyonu ile Birincilik Ödülü'nü, Tomur Atagök, "Simetrik Sunak" adlı enstalasyonu ile İkincilik Ödülü'nü ve Yılmaz Aysan da "Yalnızım" adlı enstalasyonu ile Üçüncülük Ödülü'nü kazanmıştır ([http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm), 2019).



**Resim-18: Tomur Atagök, “Simetrik Sunak, Enstalasyon, 300x125 cm”, Dördüncü Yeni Eğilimler Sergisi, 1983, İstanbul**



**Kaynak:** <http://www.sanalmuze.org/paneller/ssd/008.htm> (Erişim Tarihi: 21.05.2019)

**Resim-19: Yılmaz Aysan, “Yalnızım”, Karışık Gereç ve Uygulayım, 90x90x40 cm, Dördüncü Yeni Eğilimler Sergisi, 1983, İstanbul**



**Kaynak:** <http://www.sanalmuze.org/paneller/ssd/009.htm> (Erişim Tarihi: 21.05.2019)

Beşinci Yeni Eğilimler Sergisi’ne düşük katılımdan sonra 1987 yılında sergi bir kez daha düzenlenmiş, ancak katılım az olmuş, verilen ödüller eleştirilmiş<sup>1</sup>, ‘Yeni’ nin muğlaklığı, nedenleriyle sergilere ara verilmiş (Bunulday, 2008: 65), 1994 yılında yedi yıl aradan sonra tekrar sergi düzenlenmiştir. Beşinci Yeni Eğilimler Sergisi’nde Gülsün Karamustafa’nın enstalasyon sanatı dikkat çekicidir. Enstalasyon sanatında, birinci kuşaktan sonra gelen orta kuşağa dahil olan Karamustafa, önce

<sup>1</sup> Bakınız Sezer Tansuğ, “Yeni Eğilimlerin Coşkusu Yok” başlıklı yazısı. Sezer TANSUĞ, “Yeni Eğilimler Sergileri”, Hürriyet Gösteri, S.11, Ekim 1981.

hacimli resimlere, sonra enstalasyon sanatına yönelmiş ve mekana özel enstalasyon çalışmaları yapmıştır. 1960'lardaki köyden kente hızlı göç, değişim ve dejenerasyon, ortaya çıkan "melez desenler" ve arabesk kültüründen esinlenen Gülsün Karamustafa, eserlerinde İstanbul ve kimlik-kültürel kimlik kavramları üzerine odaklanmıştır. Gülsün Karamustafa, 1987 "Yeni Eğilimler" sergisine "Çifte Hakikat/ Double Reality", 1987 ve 1988 "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergilerine "Abide I/Monument I" isimli enstalasyon çalışmalarıyla katılmıştır. İki sergideki eser de çöpten ve sokaktan bulunmuş ve çerçevelelenmiştir. "Çifte Hakikat"teki travesti figürünü iki kez çerçeveleyerek bölünmesine, parçalanmasına göndermede bulunmuştur (Sarıoğlu, 2007: 20-21).

**Resim-20: Gülsün Karamustafa, "Çifte Hakikat/ Double Reality", 190x170x170 cm, Karışık Teknik, 1987, İstanbul**



**Kaynak:** Heinrich, 2007: 12

Karamustafa, “Abide I” çalışmasında ise gerçekliği ironi ile parçalamıştır. Kullandığı pembe ve altın renkleriyle süslenmiş bir porselen vazo ve vazoya yerleştirilmiş plastik çiçekler, o dönemlerde genellikle oturma odasındaki televizyonun ya da sehpanın üzerine konulan nesnelere bazılarının. Vazo dar ve loş bir odada, kırmızı kumaş ile kaplanmış bir kaidenin üzerine yerleştirilerek sergilenmiştir. Vazo ve kaide tepeden sarkan, çalışmanın ön tarafını açık bırakan bir tülle sarmalanmıştır. Işıklandırma, vazanın üzerine, kumaşın birleştiği yere konulan küçük bir spotta sağlanmaktadır. Tül tarafından süzülen ışık huzmeleri, zemin üzerinde, enstalasyonun etrafında sergilenen gündelik nesneye kutsallık simgesi olan bir tür hale etkisi yaratmaktadır. Enstalasyon çalışmasındaki üslup müzelerdeki ihtişamlı sergi nesnelere sunumunu hatırlatmaktadır (Heinrich, 2007: 49-50).

**Resim-21: Gülsün Karamustafa, “Abide I/ Monument I”, Yükseklik 200 cm, Karışık Teknik, 1987, İstanbul**



**Kaynak:** Heinrich, 2007: 49

Yeni Eğilimler sergileri, sanatın kavramsal içeriğine odaklanırken resim, heykel, grafik, seramik gibi disiplinler ayrımını ortadan kaldırarak farklı sanat

dallarını aynı çalışmada bir araya getiren, J. Erzen (1997: 303)'in ifadesiyle “sanatı tüm çevreyi içerecek kadar açma” anlamında Türkiye’deki ilk girişim olmuştur. Enstalasyon, hazır nesne, fotoğraf, metin, kumaş, çadır vb. gibi farklı malzeme ve teknikleri bir araya getiren kapsamlı içeriklere, farklı ve yeni arayışların ifade bulmasına olanak tanımıştır (Bek, 2014: 170).

1980 öncesinde görülen ve geleneksel sergi anlayışının dışına çıkan “Yeni Eğilimler” ve “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” gibi etkinlikler ve bir grup sanatçının çağdaş sanatın oluşumuna yönelik çabaları, Türkiye’de bienal ortamını hazırlayan ön sanat oluşumları olmuşlardır (Sönmez, 1996: 1100-1112; Köksal, 1999: 168-177; Erzen, 1999: 206-211). 1973 yılında Dr. Nejat Eczacıbaşı tarafından, Avrupa’nın birçok kentinde yapılan çeşitli sanat dallarını içeren festivallerin bir benzerini İstanbul’da da gerçekleştirmek, sanat alanında burs vermek, sanatçılara yardımcı olmak, sanat gösterileri düzenlemek, Türk sanatını yurtiçinde ve yurtdışında tanıtmak amacıyla kurulan, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Türkiye’deki ilk sanat festivalini Cumhuriyetin 50. yılında gerçekleştirmiştir (İpekçi, 1972: 9; Bek, 2014: 87). Festivaldeki sergiler, 25 Eylül-15 Kasım 1987 tarihinde “İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” adı altında tekrarlanmış ve daha sonra İstanbul Bienali’ne evrilerek şehrin tarihi ve modern mekanlarına taşınmıştır (Bozdoğan, 2009: 32). Uluslararası sanat platformunda varlık göstermek amacıyla başlatılan Bienaller, çağdaş bir yorumla tarihi mekanların izleyiciye sunumu, kavramsal çerçeve ile eser üreten sanatçı, seçici kurullar ve küratörlerden oluşan yapısı ile Türk kültür-sanat ortamına; sanat, eleştiri, kültür hareketliliği ve yeni bir sergi anlayışı getirmiştir. Bu sergiler, kavramsal sanat ve enstalasyon sanatının ağırlıkta olduğu toplu sergiler olmuşlardır. Akay’ın da belirttiği gibi Türkiye’de kuramsal ve kavramsal düşünme biçimi ve uygulamaları 90’lı yıllarla birlikte bu sergilerde kendini göstermeye başlamıştır (Akay, 2006: 25).

1986 yılında ilk kez Türkiye’de düzenlenen bienal etkinliği olan “Asya-Avrupa Sanat Bienali”nde kavramsal çerçeve belirlenmemiş ve etkinlik yarışmalı sergiler arasında sayılmıştır. Bienalin amacı, plastik sanatlar alanındaki önemli sanat eğilimlerini, çağdaş sanatın gelişmesine katkıda bulunan ülkelerin sanatçılarına seçkin sanat eserlerini bir arada sergileme ve karşılaştırma imkânı sağlamak, sanatın birleştirici diliyle, dünya ülkeleri arasında “dostluk ve barış” ilkelerine bağlı bir



ortam oluşturmaktır (Anonim, 1986: 8; 1988: 4; 1990: 5; 1992: 3). Bu bienalde resim, heykel, özgün baskı ve seramik dallarında eserler sergilenmiştir (Bek, 2000: 3).

25 Eylül-15 Kasım 1987 tarihleri arasında yapılan “1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri” adı altında yapılan ilk Bienal “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” teması çerçevesinde ve Beral Madra koordinatörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Bu tema, bienalin ve sergilenen eserlerin kapsamını da değiştirmiştir. Sanatçı seçimi yapılırken Bienalin mekan, kavram ve amacına uygunluk olarak tarihi mekanları iyi değerlendirebilecek, bienalin yapısıyla uyum içinde olabilecek düzeyde çalışmalar yapan sanatçılar seçilmiştir (Bozdoğan, 2009: 16-17). Bienal mekanlarının kentin farklı merkezlerinde olması, kurum ve kuruluşların sergilere katkıda bulunmasının sağlanması, Türkiye sanat ortamının çok sayıda sanatçı ile temsil edilmesi amacıyla, Türkiye’de bir modern ve çağdaş sanat müzesi olmamasına rağmen tarihi mekanlar; Resim ve Heykel Müzesi, Aya İrini Kilisesi, Ayasofya Hamamı, Süleymaniye Kültür Merkezi, Hareket Köşkü ve Askeri Müze “müze” gibi kullanılmıştır (Madra, 2003: 17). Bunların yanında modern bir mekan olarak Antrepo da sergi salonu olarak kullanılmıştır. İlk Bienal, Türkiye’de dönemin öne çıkan isimlerine henüz yeni yeni algılanmaya başlanan enstalasyon fikri doğrultusunda geleneksel mekanları kullanma önerisi/zorunluluğu getirmekte, paralel düzenlenen modernist sergilerle tüm sanat ortamını kapsayan üst düzey bir çağdaş sanat ortamı sunmaktadır (Bozdoğan, 2009: 20).

Sanatçı ve sanat tarihçisi Sezer Tansuğ, geleneksel yapıların birer çağdaş sanat mekanı olarak kullanılmasını, “biçim yaratma dinamiklerine yeni ve özgün bir boyut kazandıracağını” belirtmiş, “sanatçının mekan sorunlarıyla yakın ilişkisi bulunan yorum çabalarını destekleyip zenginleştireceğini” ifade etmiştir. Tansuğ, bu çabayı sadece yerelde, Bizans ve Osmanlı mekanlarında geliştirilen bir çaba değil, uluslararası bağlamda ve batıdaki transandantal mekan yaratma duyarlılığının bir parçası olarak değerlendirmiştir (<http://www.sanalmuze.org/paneller/>, 2018)<sup>2</sup>. Bu

---

<sup>2</sup> Sezer Tansuğ: “Aya İrini ve Ayasofya Hamamı anıt yapılarında sergilenen Çağdaş Plastik Sanat yapıtları, öncü nitelikte biçim yaratma dinamiklerine yeni ve özgün bir boyut daha kazandırmak amacıyla gerçekleşmektedir. Tarihsel yapılar içinde yer almakta olan çağdaş sanat yapıtlarına böylece özel bir mekan atmosferi sağlanmış olmaktadır. Sanatçının mekan sorunlarıyla yakın ilişkisi bulunan yorum çabalarını destekleyip zenginleştirmek düşüncesi bu uygulamada bir diğer etkidir. Batı dünyasında da örneklerine rastlanan bu tür uygulamaların transandantal mekan duyarlılığı yönünden çok daha zengin niteliklerle donanmış Bizans ve Osmanlı mekanlarında gerçekleşmesi, çağdaş plastik



sergilemişlerdir. Çağdaş Sanat yorumlarının tarihsel mekanlarla bütünleşme sorunu dünyada giderek yaygınlaşmaktadır. Evrensel tarihin estetik ve sanatsal duyarlılık kökenlerinde beslenmesi zorunluluğu, uygulamanın yönünü belirleyen sebeplerden birisidir (<http://www.sanalmuze.org/paneller/>, 2018).

**Resim-22: Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü, Alçı, Kumaş Parçaları, 180x180x170 cm, I. Uluslararası İstanbul Bienali, 1967, İstanbul**



**Kaynak:** İleri, 2007: 54, 55

2. Uluslararası İstanbul Bienal'inde Türk sanatçılarının ürettiği enstalasyonların sayısı artmıştır (Bozdoğan, 2009: 32). Erdağ Aksel'in, Azade Köker'in ve Ayşe Erkmen'in Aya İrini Kilisesi'ndeki, Mustafa Altıntaş'ın, Gülsün Karamustafa'nın, Alison Wildling'in ve Sarkis'in Ayasofya'daki Hazine Binası Kubbesi 'ne astığı avizesi, Metin Deniz'in Sultanahmet Meydanı'na yerleştirdiği, George Segal'i anımsatan heykelleri, Erol Eti'nin Sarayburnu'ndaki enstalasyonu ve Behçet Sefa'nın mekan düzenlemesi "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" adlı düzenlemede yer almıştır (<http://www.sanalmuze.org/paneller/>, 2018). Sanatçı Serhat Kiraz, Aya İrini Müzesi'nin avlusunda geometrik düzenleme etrafında dört kutsal kitabın anlatıldığı bir enstalasyon düzenlemesi yapmıştır. Ayşe Erkmen'in, Aya İrini'nin avlusundaki enstalasyonu, "Geçmişe Tören" isimli çalışmasıdır. Sanatçıların, enstalasyon, kavramsal ve çevresel sanat türünde ortaya koydukları eserleri Aya İrini, Ayasofya Kilisesi ve Hazine Binası gibi sergi mekanları ile

ilişkilendirerek üretmeleri daha önceki bienallerde yer alan sanatçılardan daha farklı bir sanatçı kimliği ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Bozdoğan, 2009: 32).

**Resim-23: Ayşe Erkmen, Geçmişe Tören, Dış Mekan Enstalasyonu, Yazılı Pirinç Levhalar ve Taşlar için Çerçeve, 1989, İstanbul**



**Kaynak:** İleri, 2007: 72, 74, 75

**Resim-24: Serhat Kiraz, Dinlerin Tanrısı -Tanrının Dinleri, Enstalasyon, Cam Vitrinler, Neon Işık ve Kutsal Kitaplar, 1989, İstanbul**



**Kaynak:** İleri, 2007: 80, 81

**Kaynak:** Bozdoğan, 2009: 32



**Resim-25: Sarkis Zabunyan, Avize, Enstalasyon, Hazine Binası Kubbesi, 1989, İstanbul**



**Kaynak:** Bozdoğan, 2009: 34

Gülsün Karamustafa, “2. Uluslararası İstanbul Bienali”nde (1989) Ayasofya Müzesi Meyyit Kapısı için hazırladığı, mekana özel, “Buradasınız/You Are Here” isimli enstalasyonunda, Ayasofya’nın cenaze kapısını kırmızı demir bir profil ile çerçevelemiştir. Burada anlatılmak istenen, İstanbul’un çok katmanlı yapısını bir çerçeve içine alarak izleyiciye “gösterme” eylemidir. Gülsün Karamustafa çalışmasını, çerçevesinin içindeki resme “bugün”ü plastik çiçeklerden bir cenaze çelengini/kitsch ekleyerek tamamlamıştır (Sarıoğlu, 2007: 22). Karamustafa’nın enstalasyonu, yine mekana bir sunuş yapmaktadır.

**Resim-26: Gülsün Karamustafa, Buradasınız/ You Are Here, 585x725x740 cm, Plastik, Demir Profil, 1989, İstanbul**



**Kaynak:** Heinrich, 2007: 68

1992'deki 3. İstanbul Bienali daha önce Bienallerle karşılaştırıldığında, serginin içeriğini değiştiren birkaç önemli değişikliği içermektedir. Sergi, kente yayılmış pek çok farklı mekan yerine sadece ünlü İtalyan mimar Gae Aulenti'nin yönetiminde restore edilmiş eski bir tekstil fabrikası olan ve bienal sonrası sanat müzesine dönüştürülmesi öngörülen Feshane'de gerçekleşmiştir (Graf, 2015). Bu sergide geleneksel yapıda çağdaş sanat teması terkedilmiştir. Kavramsal çerçevesi "Kültürel Farklılık" olan bienalin teması "Megalopol" olarak belirlenmiştir. Tıpkı Venedik Bienali'ndeki ulusal pavyon sistemi tercih edilmiş, 15 ülkeden 74 sanatçı tek binayı kullanarak, ülkeler arasındaki farklılıkların doğrudan karşılaştırılmasına ve bienalin bir bütün olarak deneyimlenmesine olanak sağlamışlardır (Graf, 2015: 112). Böylelikle sergi mekanının tarihsel değeri ve mekanın niteliğinin sanat objesiyle kuracağı ilişki biraz daha arka planda kalmıştır. 3. İstanbul Bienali'nde Hakan Onur, Gülsüm Karamustafa, Canan Tolon, Selim Birsnel ve Hale Tenger kavramsal sanat yaklaşımı ve enstalasyon tekniğini kullanmışlardır.

Gülsün Karamustafa, 3. İstanbul Bienali'nde “Megalopol” temasına temellenen “Mystic Transport/Mistik Nakliye” (1992) isimli enstalasyonu yapmıştır. “Mistik Nakliye” bienal alanında gezinebilen 20 adet tekerlekli metal sepet ve bu sepetlerin içine yerleştirilmiş farklı renklerden 20 adet atlas yorgandan oluşmaktadır. Bu çalışmasında sade bir üslupla göç olgusunun; bir kültürün, toplumsal bir olayın sunuluşu vardır. Bu Gülsün Karamustafa'nın 1980'lerde yerel bağlamda ele aldığı göç temasının daha küresel boyutları ile tartışmaya açtığı ilk çalışmasıdır. 1990 sonrası sanatçının işlerinde ne biçim ne kavram öne çıkmaktadır. Çalışmalarının merkezinde bir “nesne” vardır ancak seçtiği nesnelere “hayatla” ve “gerçekle” olan güçlü bağı nesne ve kavramın birbirinden ayrılmasını olanaksız kılmaktadır. Mistik Nakliye 'de yorgan: göç, gizlenme, örtünme, korunma, yersiz yurtsuzluk; sepetler ise hareket ve taşınmanın en ilkel yollarına işaret etmektedir (Sağiroğlu, 2007: 28).

**Resim-27: Gülsün Karamustafa, Mystic Transport/ Mistik Nakliye, 20 adet 60x45x90 cm, Karışık Teknik 1992, İstanbul**



**Kaynak:** Heinrich, 2007: 70



Bozdoğan (2009: 48), Türkiye’de enstalasyon sanatı tekniğini kullanan sanatçıları, ilk ve orta kuşak olarak sınıflandırmaktadır. İlk kuşak sanatçıları, enstalasyon sanatının Türkiye’deki öncüleri olan Sarkis, Füsün Onur, Cengiz Çekil, orta kuşak sanatçıları da Gülsüm Karamustafa, Ayşe Erkmen, Hüseyin Alptekin, Handan Börtücene, Selim Birsell, Aydan Murtezaoğlu, Hale Tenger, Esra Ersen, Fatma Binnaz Akman, Arzu Çakır, Hakan Akçura, Kemal Önsoy, Murat Işık, İskender Yediler, Adem Yılmaz olarak sıralamıştır. 4. İstanbul Bienali ise enstalasyon tekniğini kullanan ilk ve orta kuşağını bir araya getiren bir sergi olarak değerlendirilebilir (Bozdoğan, 2009: 48). Birçok enstalasyon sanatçısını bir araya getirmesi sebebiyle bu Bienal’de dikkat çekici olan enstalasyon sanatının öncekilere oranla çok olmasıdır (Sönmez, 1995: 106).

Graf (2015: 113) 4. ve 8. Bienalleri arasındaki İstanbul Bienallerini, tek küratörlü sisteme geçtiği için üçüncü model olarak sınıflandırmaktadır. 4. Bienal, 52 ülkeden 118 sanatçının katıldığı uluslararası anlamda büyük ölçekli bir sergi olmuştur. Rene Block’un küratörlüğünü yaptığı 4. Bienal, Block tarafından sadece İstanbul’un değil tüm Türkiye’nin bienali olarak değerlendirilir ve “küresel sanat sahnesinin uluslararası büyük sergilerine doğru bir yönelimi işaret eder”. Sergi konsepti ORIENT/ATION (Paradoksal bir Dünyada Sanatın Görünümü) olarak belirlenir. Bu sebeple sergi, Doğu ile Batı arasındaki ilişkilere ve genel anlamda İstanbul’un şark ile garp arasındaki köprü pozisyonuna odaklanırken, Rene Block’da Türkiye’ye yakın ülkelerden çok sayıda sanatçıyı davet etmiştir. Sergiler tekrar kente yayılarak, 1 numaralı Antrepo, Aya İrini Kilisesi, Yerebatan Sarayı ve Atatürk Kültür Merkezi’nde yapılmıştır. Bu bağlamda sanat eserlerinin sergileme alanı genişlemiş ve Sanat-Mekan ilişkisi gittikçe daha çok sorgulanmaya başlanmıştır. 2. İstanbul Bienali’nde tarihi mekanlarda, 4. İstanbul Bienali’nde ise Antrepo modern mekanında yaptığı enstalasyonlarla Sarkis Zabunyan, kent, bellek ve mekan arasında ilişki kurmaktadır. Sarkis, enstalasyonlarında öncelikle mekan oluşturmaya ve izleyicinin bu üretim ortamını daha rahat algılayabileceği düzenlemeler yapmayı tercih etmektedir. Örneğin, İstanbul’da açtığı “Bir Kilometre Taşı” isimli sergisi için Sergi hazırlığı süresince mekana gidip oradaki görevlilerinin sergiyi nasıl yaşadıklarını incelemiş, mekan kullanımının nasıl işlediği ya da işlemediğini gözlemlemiştir. Bu sergisinde de diğerlerinde olduğu gibi mekanın her detayını



inceleyip irdeleyen sanatçı, mekanın dışından geçen insan topluluğu ve bu topluluğun sergiye verdiği tepki üzerine de düşünmüştür (Mulla, 2013: 43-44).

2. İstanbul Bienali'ndeki "Mimar Sinan Hamamı'nda Raks" isimli enstalasyonu da benzer şekilde öncelikle bellek ve yaşayan bir yer olarak atölye mekanın arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Mimar Sinan'ın mimarisi ve hamamın işlevi ile iletişim kuran Sarkis, sıcaklığın merkezindeki göbek taşının üzerine ses kayıt bantlarından oluşan bir sütun yerleştirmiştir. Bel kısmı inceltilmiş ve eteğimsin formuyla bu sütun, yanı başındaki altın varaklı davul ile birlikte raks eden bir figür oluşturur. Yıkanma bölümünün mermer zemininde ise üzerine mum akıtılmış, altı köşeli kırmızı bir mermer yerleştirilmiştir. Her bir parça buradaki yaşanmışlığa ve belleğe gönderme yapmaktadır.

Sarkis Zabunyan sanat üretimi ve mekanın insan üzerindeki etkisinin birbiriyle doğrudan ilişkili olduğunu savunmuştur. Yapmış olduğu çalışmalarla yaşantısı arasındaki ilişki bunu deneyimi açığa çıkarmaktadır. Kişisel ve sanatsal gelişimine yaşadığı mekanların büyük etkisi olduğuna inanan sanatçının, gençlik döneminden günümüze kadar ilişkili olduğu tüm yerler ve mekanlar onun çalışmalarını oluşturmasına esin kaynağı olmuştur. Handan Özsoy'la 2010 yılında yaptığı bir söyleşisinde işlerini, "somut bir mekanda konuşan işler" olarak değerlendiren Sarkis, somut mekanı betimlerken, mimarisi, belleği, yere bağlılığı ve kültürüyle bir bütün olduğuna vurgu yapmaktadır. (<http://arsiv.ntv.com.tr/news/171685.asp>, 2018).

**Resim-28: Sarkis, Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, Beyaz Mermer, Ses Bantları, Pirinç Davul, Altın Tefli Palto, Üstü Mumlu Mermer, Ayasofya Hamamı, 1987**



**Kaynak:** İleri, 2007: 64, 65

**Resim-28 (Devamı): Sarkis, Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, Beyaz Mermer, Ses Bantları, Pirinç Davul, Altın Tefli Palto, Üstü Mumlu Mermer, Ayasofya Hamamı, 1987**



**Kaynak:** İleri, 2007: 64, 65

4. İstanbul Bienali'nde modern bir mekan olan Antrepo için yaptığı “Pilav ve Tartışma Yeri” enstalasyonunun tam ortasında Sarkis 1994'te Çukurcuma'dan satın aldığı büyük bir kazan olan dairesel bir oturma düzeni düzenlemiştir (Okan, 2012: 30). Enstalasyon, Bienal boyunca izleyicilere somut bir oturma, yemek yeme ve sohbet etme mekanı sunmuştur. Enstalasyonun ortasında, kazanın tam üzerine astığı neon ışıklarla “pilav ve tartışma yeri” yazılı aydınlatma, ticari bir lokantayı anımsatmaktadır. Bienalin tüm sanatçıların buluşma ve çalışma arenası olduğu düşüncesini güçlendirmek için üretim boyunca önce teknisyenlere, müze çalışanlarına ve son olarak ziyaretçilere nohutlu pilav servisi sunmuştur ([http://www.yapi.com.tr/haberler/sarkis\\_95688.html](http://www.yapi.com.tr/haberler/sarkis_95688.html), 2018). Sarkis, çalışmalarını ürettiği atölyesini yaşam alanına dönüştürerek orayla içsel bir bağ kurmuştur.

Sarkis'in “Pilav ve Tartışma Yeri” Enstalasyonu, üretim ve sergileme aşamalarındaki yaşanmışlığa ve belleğe verdiği önemi göstermektedir. Çünkü, Sarkis'in çalışmalarında:

*“Bellek” çok boyutlu bir ögedir. Kültürel belleğin yanı sıra Sarkis'in “belleği”nde nesne ve mekanın belleği, belleğin bir parçası olarak her bir “iş”in bir diğeriyle bağ kurduğu ya da izleyicinin belleği gibi bir boyutluluktan söz etmek mümkündür. Bu bağlamda Sarkis'in “iş”lerindeki bu çok katmanlı yapının çözümlene sürecini derinleştirmesi ve bütüncül bir okuma çabası gerektiği ortadadır. (Tekiner, 2014: 54).*

Zabunyan da her bir sergisinin kapsamı içinde diğer sergileriyle bir bütünlük kurarak anlaşılabilirliğini söyleyerek bu çok katmanlılığı vurgulamıştır.

**Resim-29: Sarkis, Pilav Yeme Yeri, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995, İstanbul**



**Kaynak:** Okan, 2012: 30

Sarkis'in işlerinde, belleğin olduğu kadar belleğin kaybının ana unsuru olarak nitelendirebileceğimiz günümüz kenti ile ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Bellek aslında mekana ihtiyaç duymakta, bununla eş doğrultuda onu yeniden yaratmaktadır. Dolayısıyla Sarkis'in çalışmalarında, yer ve bellek arasında sıkı bir ilişki gözlemlenmektedir.

Yer, zamanın hızlı akışı içerisinde "çaresizce unutmak" olan modern toplumda, anımsama ve anımsatma yoluyla yaratılır. Sarkis'te, "söz nesnenin yerini almaz, ona eşlik eder, onun önünde gider ya da onu izler, birlikte ilerlerler" (Zabunyan, 2010: 43). Sanatçının da dediği gibi "işlerinin bir kısmı soyut mekanda yapılan işler değildir, somut mekanda konuşan işlerdir". Somut mekan ise, sanatçının sözleriyle, "mimari ile o mimarının belleği ile" oluşur, "yer"e bağlıdır, bu da onu kültür içine koyar (<http://arsiv.ntv.com.tr/news/171685.asp>, 2018).

Zabunyan'ın işlerindeki mekan kavramı, aslında o mekana ilişkin ana düşüncenin temsili niteliğindedir. İşlevini yitirmiş nesneyi yeniden belleğin içine



olarak ona tekrar mimarinin tarihi içinde bir işlev kazandırmakta ve onu bir “yer” yapmakta böylece aslında kavram nesneye eşlik etmektedir. Sarkis, mekanın tarihini, belleğini ya da işlevini yerinden etmek değil, onunla birlikte hareket etme düşüncesiyle işlerini oluşturmaktadır (Erek, 2012: 20-21).

5. İstanbul Bienali (1997)'nde sergi mekanlarının yanı sıra kentin iki garı, Atatürk Havalimanı ve billboardlar gibi kamusal mekanlar da bienal için kullanılmıştır Graf (2015: 113). Bu anlamda kentli de kendini serginin içinde bulmaktadır. 5. İstanbul Bienali'nin enstalasyonlarının dikkat çeken bir ortak özelliği ışık ve video enstalasyonlarının çokluğudur. Tracey Emin'in Haydarpaşa Garı'nda gerçekleştirdiği “Sevdiklerinizle Vedalaşmak” isimli sanatçının kendi hayat deneyiminden çıkarak oluşturduğu enstalasyonu, neon lamba ve ışıklar kullanır. Bunun yanında yabancı sanatçılardan Maaria Wirkkala, Eve Sussman, C.M. Von Hausswolff eserlerini ışık ve video enstalasyonu olarak gerçekleştirirler.

**Resim-30: Tracey Emin, “Sevdiklerinizle Vedalaşmak”, 5. İstanbul Bienali, Haydarpaşa Garı, 1997**



**Kaynak:** Durukan ve diğerleri, 2017: 51

5. Bienal’i izleyen 6. Bienal (1999) de öncekine benzerlik göstermekte, İstanbul’un çoğulculuğuna, heterojenliğine ve bunun birey üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır (Graf, 2015: 114). 1. İstanbul Bienal’inden 5. Bienal’e kadarki sergilenen enstalasyon çalışmalarının Türk Çağdaş Sanat anlayışına yeni bir soluk getirmesi, klasik sergileme anlayışını alaşağı etme ve izleyicilerin de çalışmanın parçası olabilme durumuyla karşılaşmaları, sergilenen işlerin mekanla özdeşleşerek kattığı anlamsal derinliği açısından yenilikçi bir tavır sergilediği söylenebilir. 7. ve 8. Bienal ve sonrasında sergilerin kavramsal temasını İstanbul üzerinden küresel ağlarla ilişki üzerine kurmaya devam etmesi (Graf 2015: 114) sebebiyle tema daha ön plan çıkmış, mekanla ve kentin kimliği ile olan ilişkiler temanın gölgesinde kalmıştır.

2000’li yıllarda Türkiye’de galeri mekanında sergilenen yerleştirmelerden bazıları, 20. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’nden Kurucu Koçanoğlu, Derya Altinel’in çalışmaları, Kalp Ağrısı isimli kişisel sergisi ile Hale Tenger, Toprak ve Lif Sergisinden Handan Börüçene, dikkati çeken isimler arasındadır. Kamusal alanda enstalasyon çalışmaları yapan Canan Şenol, Ragıp Basmazölmez, Gonca Sezer, Murat Şahinler Haluk Akakçe Canan Tolon, Selçuk Artut, Cevdet Erek, Mehmet Kavukçu, Vahit Tuna, Ayşe Erkmen, Eda Soylu, Özgül Arslan ise 2000’lerde kamusal alanda yaptıkları enstalasyonlarla öne çıkarlar. Canan Şenol’un kişisel duygularına ve hayatına dair kesitleri kamusal alanda paylaştığı tabela yerleştirmeleri hayli dikkat çekicidir. Eşinin internet kafesinin üstündeki sokağa bakan koca bir tabelaya “...nihayet içimdesin” diye yazdırıp yerleştiren Şenol, o günlerdeki hamileliğini ve kocasıyla ilişkisini ilan gibidir.

**Resim-31: Canan Şenol, Nihayet İçimdesin, 10x1, 10m, 2000**



**Kaynak:** Türkiye Sanat Yıllığı 2000, 2001: 165

Vahit Tuna'un çalışmasında ise “eve gelirken ekmek almayı unutma” yerleştirmesi, kişisel olanın politik de olduğu düşüncesinden yola çıkarak, sokaktaki iktidara, denetime karşı geliştirdiği pratik bir çözümdür (Türkiye Sanat Yıllığı 2000, 2001: 164).

**Resim-32: Vahit Tuna, Eve Gelirken Ekmek Almayı Unutma, 10x1, 10m, 2000**



**Kaynak:** Türkiye Sanat Yıllığı 2000, 2001: 165

2000 yılında, Erzurum'da Kesitlerden Yansımalar adı altında tarihsel bir süreci ele alan projeler dizisinin bir ayağı olan Arayış sergisinde, Mehmet Kavukçu'nun Erzurum Çifte Minareli Medrese'de 1000 adet topla yaptığı enstalasyon geçmişe gönderme yapmaktadır. Yaklaşık 700 yıllık geçmişe sahip medresenin avlusuna ve odalarına yerleştirilen 700 top bu geçmişe bir göndermedir. Aynı zamanda bir kar yağışını anımsatan beyaz toplar, Kavukçu'nun ifadesi ile safve temiz bir renkolarak günümüz özlemini de yansıtmaktadır (Türkiye Sanat Yıllığı 2000, 2001: 96).

**Resim-33: Mehmet Kavukçu, “Arayış”, Kesitlerden Yansımalar, 2000, Erzurum**



**Kaynak:** Türkiye Sanat Yıllığı 2000, 2001: 97

2003 yılında sanatçı Ragıp Basmazölmez'in 22. Günümüz Sanatçıları yarışmasında başarı ödülü aldığı “Yoz-duruş” isimli çalışması, İstanbul'da kentin kamusal alanlarına yaptığı küçük bir müdahaledir. Kentin kaldırım taşlarının üzerini basma kumaş ile kaplayan sanatçı, köyden kente göç meselesine göndermede bulunmaktadır (Durukan ve diğerleri, 2017: 53).



**Resim-34: Ragıp Basmazölmez, Yoz-Duruş, 15x25 cm, 2003, İstanbul Kamusal Alan**



**Kaynak:** [http://ragipbasmazolmez.com/?page\\_id=19](http://ragipbasmazolmez.com/?page_id=19) (Erişim Tarihi: 24.05.2019)

2005 yılında sergilenen Gonca Sezer'in kentin kamusal alanlarını ev olarak kullanan evsizlere gönderme yapan "Sıra Dışı Hayatlar" çalışması; Murat Şahinler'in katlı otopark cephesine ışıklı harflerle oluşturduğu kentsel dönüşüme gönderme yapan "Bu Da Geçer Ya Hu" çalışması; Haluk Akakçe'nin Narmanlı Han'ın dönüşüp değişen mekanına gönderme yaptığı "Götürülemeyen" çalışması, Canan Tolon'un evsiz çocukların sıklıkla yaşadığı Eminönü'nde boş bir evin pencerelerine salıncaklar astığı Tersyüz isimli çalışması, kamusal alanlarda kentin problemlerine parmak basan enstalasyon çalışmalarındandır (Durukan ve diğerleri, 2017: 55).

**Resim-35: Gonca Sezer, "Sıra Dışı Hayatlar", Artalan Sıradışı Hayatlar Sergisi, 2005, İstanbul**



**Kaynak:** <http://goncasezer.com/> (Erişim Tarihi: 25.05.2019)



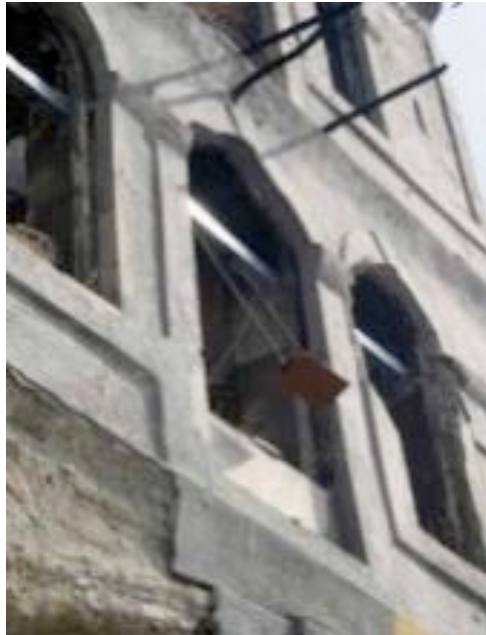
**Resim-36: Murat Şahinler, “Bu Da Geçer Ya Hu”, Işık Kutulu Harfler, Karaköy, 2005**



**Resim-37: Haluk Akakçe, Götürülemeyen, Narmanlı Han, 2005**



**Resim-38: Canan Tolon, Tersyüz, İstanbul Yaya Sergileri 2, 2005**



**Kaynak:** Durukan ve diğerleri, 2017: 54-55

10. İstanbul Bienali (2007)'nde Selçuk Artut, "Alt Basamaklar" isimli çalışmasında kentin sorunlarını konu edinirken ses enstalasyonu kullanır. Çalışma, sergileme mekanına girmeden 46 merdiven ve her birinin altına döşenen yüründükçe sıs çıkaran ses üretme mekanizması (subwoofer)'den oluşur. Çıkan sesler yine sergi mekanına, içeri verilir. Nesne ve izleyici arasında interaktif bir süreç oluşturan, sergi mekanında kaotik sergilenen işlere bir tepki (Artut, 10.09.2017; akt. Durukan ve diğerleri, 2017: 56) niteliğinde olması sebebiyle temasını sanatın kendisinden alan bir çalışmadır. Aynı sergiye Sarkis de Atatürk Kitaplığı'nda sergilediği "Sinan Louis Kahn" isimli bir ışık enstalasyonu olan işiyle katılır. 2000'li yıllarla birlikte ses, ışık ve video gibi medyaların enstalasyonlarda daha sıklıkla kullanıldığı söylenebilir.

14. İstanbul Bienali'ne (2015) Cevdet Erek, ses enstalasyonu ile katılır. İşlevsiz bir mekanı yeniden işlevlendirmeyi hedefleyen Erek'in yerleştirmesi, Tophane'de yer alan Boğazkesen Otoparkı'nın içinde sergilendiği iş için ziyaret edilen bir yer olmasından ziyade, çeşitli üretimlerin yapılabileceği açık bir sanat mekanı yaratmayı amaçlamıştır (<http://www.arkitera.com/haber/29264/bienalin-30-yili--mekan-seckisi>, 2019). Otopark, sokağa ve kamusal alana kazandırılmak istenmiş, bienal süresince doğaçlama müzik konserlerine, performanslara ev sahipliği yapmıştır. Erek'in sözleriyle "yapmak istediğimiz, mekanın kullanımıyla ilgili ilham verebilmektir" (<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/13445/otoparktan-ablukaya>, 2019).

**Resim-39: Cevdet Erek, Bir Ritim Mekanı-Otopark/A Room of Rhythms-Otopark, 2015, İstanbul**



**Kaynak:** <http://www.arkitera.com/haber/29264/bienalin-30-yili--mekan-seckisi> (Erişim Tarihi: 29.05.2019)

2011 yılında Vahit Tuna'nın DEPO Tütün Deposu önünde yaptığı "Ev Alma Komşu Al" ve "Anthony Hopkins" isimli yerleştirmeler, Türkiye'deki güncel enstalasyon sanatı için gerçekliğin tersyüz edilmesine odaklanan çalışmadır. Sanatçının "Ev Alma Komşu Al" isimli enstalasyonu, komşu sohbetlerinde karşılaşılan politik yaklaşımlara, kişinin kendi idrağına ve önyargısına eleştirel bir gözle bakar. Diğer çalışma "Anthony Hopkins" ise; DEPO 'nun iki bina arasına yerleştirilen Anthony Hopkins büstüdür. İzleyiciler, bir okul binasının avlusunu anımsatan avluda Atatürk büstü olmasını beklerken kaide üzerine yerleştirilmiş Anthony Hopkins büstüyle karşılaşır (Durukan ve diğerleri, 2017: 60). Sanatçı bu çalışmasında, insanların daha çok klasik koşullanmayla eş değer önyargılarıyla hareket ettiklerini göstermek istemiştir.

**Resim-40: Vahit Tuna'nın, "Ev Alma Komşu Al" İsimli Enstalasyonu, 2011, İstanbul**



**Kaynak:** <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul-sonmez/vahit-tunanin-sergisine-neden-gitmeliyiz-1037651/> (Erişim Tarihi: 29.05.2019)

**Resim-41: Vahit Tuna'nın, "Anthony Hopkins", İsimli Enstalasyonu, 2011, İstanbul**



**Kaynak:** <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/pinar-ogunc/bir-ataturk-bustunun-arkeolojisi-1036750/> (Erişim Tarihi: 29.05.2019)

13. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki çalışmasında Ayşe Erkmen'in "Kütüküt" enstalasyonu da yine kentin sosyal, ekonomik, politik bir problemine parmak basar. Uzun süre Bienali'in sergileme mekanlarından biri olan ve kentsel dönüşüm kapsamında yıkılacak olan Antrepo No:3 binasındaki çalışmasında Erkmen, binanın girişine bir vincin ucuna yeşil bir gülle yerleştirmiştir. Gülle düzenli olarak binanın duvarına vurur ve adeta bir saatli bomba etkisinde binayı bekleyen sonu hatırlatıcı etkidedir (Durukan ve diğerleri, 2017: 61).

**Resim-42: Ayşe Erkmen'in "Kütüküt", 13. Uluslararası İstanbul Bienali, 2013, İstanbul**



**Kaynak:** <https://www.themaggar.com/galeri/13-istanbul-bienali/istanbul-bienali-ayse-erkmen/ust/28657> (Erişim Tarihi: 30.05.2019)

Özgül Arslan'nın, Kamusal alanda sergilenen son dönem enstalasyon çalışması, sanatçının yaşadığı yere yakın olan İstanbul/Kadıköy Yoğurtçu Parkı'na yaptığı "Maruz" isimli çalışmasıdır. Çalışma, Yoğurtçu Parkı'nın hemen yanındaki derenin köprüsüne yerleştirilmiştir. Arslan, Kadıköy'deki hızlı kentleşme, yetersiz altyapı neticesinde atık çukuruna dönüşen Kurbağalidere'ye odaklanır. O bölgede yaşayanların maruz kaldığı bu pislige, temizliğin simgeleyen beyaz tül perde yerleştirir. Perde, pis derenin üzerinde sallanırken, "maruz" kaldıklarımızı ve "maruz" bıraktıklarımızı yani derenin pislighinin bizzat orada yaşayanların sebep olduğunu eleştirel bir üslupla göstermek istemiştir (<http://ozgularslan.com/a-belediye-kurbagalidereye-perde-asmis-bahar-cuhadar/>, 2019).



Resim-43: Özgül Arslan, “Maruz”, Kadıköy, 2015



**Kaynak:** <http://ozgularslan.com/exposure-maruz/> (Erişim Tarihi: 30.05.2019)

Görülmektedir ki, Türkiye’de enstalasyon sanatının sanat ortamına girmesi, 1980’lerle birlikte resim sanatının üç boyutlu ve hazır malzemelerle desteklenmesiyle olur. Türkiye’deki enstalasyon sanatının ilk kuşak sanatçılarından olan Sarkis, Füsün Onur, Cengiz Çekil, orta kuşak sanatçıları da Gülsüm Karamustafa, Ayşe Erkmen, Hüseyin Alptekin, Handan Börtüçene, Selim Birsnel, Aydan Murtezaoğlu, Hale Tenger, Esra Ersen, Fatma Binnaz Akman, Arzu Çakır, Hakan Akçura, Kemal Önsoy, Murat Işık, İskender Yediler, Adem Yılmaz, bienaller ve çeşitli sergiler aracılığıyla bu sanatı Türkiye’ye tanıtmışlardır. İçeriklerini sıklıkla toplumsal meselelerden alan Türkiye’deki enstalasyon örnekleri, 2000’li yıllara geldiğinde enstalasyon sanatı kamusal alanda da sergilenmeye başlar.

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**ANTAKYA'DA GERÇEKLEŞTİRİLEN ENSTALASYON**  
**ÇALIŞMALARININ İNSAN/TOPLUM/KENT/MEKAN AÇISINDAN**  
**SANAT-YAŞAM DİYALOG LARI**

Hatay, Türkiye'nin güney ucunda Suriye sınırında yer alan ayrıca iki büyükşehir olan Adana ve Gaziantep illerinin arasında, tarih öncesi ve sonrası birçok kültürü ve medeniyeti içinde barındıran bir şehir olarak bilinir. Kentin geleneksel el sanatları hayli çeşitli ve gelişmiş olmasına rağmen, geç modernleşen ve kendi yerel özelliklerine bağlı olan kentin, çağdaş sanatla ilişkisi büyük şehirlerdekine nazaran zayıftır denilebilir. Ancak 1995 yılında kurulan heykel bölümü, 1998 yılında kurulan resim-iş öğretmenliği bölümü ve 2003 yılında faaliyetlerine başlayan resim bölümü eğitimlerini veren Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi bünyesinde yapılan etkinlikler kentin kültür/sanat ortamına hareketlilik katmıştır.

Antakya, Hatay İli'nin merkez yerleşiminin adıdır. Hatay ilinin kentsel servisleri Antakya'da toplanmakta, gerçekleştirilen birçok etkinlik Antakya ilçesinde yapılmaktadır. Dolayısıyla kentli için Hatay demek Antakya demektir. Bu tez kapsamında konu edinilen etkinliklerin hepsi yine Antakya'da düzenlenmiştir. 2005-2012 yılları arasında Antakya'daki sanatsal hareketlenme, Hatay, Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'yle ilişkili, akademisyen, öğrenci, mezun sanatçıların A77 Sanat Kolektifini kurmaları ile başlar. 2005 yılında kurulan A77 Sanat Kolektifi adını, Hatay, Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin 77 No'lu atölyesinden almıştır. Melih Apa'nın önderliğinde heykel bölümü öğrencilerinin biraraya gelmesiyle kurulmuş Nebi Atay, M. Hakan Bitmez, M. Hasan Demirci, Mehmet Fahracı, Ediz Yenmiş tarafından kurulmuştur. Kolektif, uluslararası sermaye ve küresel gücün yarattığı sosyal adaletsizliklere ve yerelin ruhunu görmezden gelerek, kültürü homojenleştiren yapısına karşıt olarak kolektifin dönüştürme ve değiştirme gücünü aktive etmek amacıyla hareket etmiştir. (A77 Kolektifi Tanıtım Broşürü, 2004-2009). Temel malzemesini duyum olarak tanımlayan kolektif, esin kaynağını Antakya'nın gündelik yaşantısından ve onun değişen dönüşen enerjisinden almaktadır. Kurulduğu dönemde henüz yerel dinamiklerin hakim olduğu ve gündelik yaşantının özgünlüğünü koruduğu Antakya'da kentin içindeki alternatif yaşam biçimlerini, kentte yaşayan insanları,

onların ilişkilerini, nefretlerini, üretimlerini, aşklarını, yaşamın kendisini bir sanat imgesi olarak ifade etmektedir (A77 Kolektifi Tanıtım Broşürü, 2004-2009). Aşağıda bahsi geçen etkinlikler, A77 ve başka oluşumların ortaklığında düzenlenmiş, kurulumundan dağılına kadar kentin kültür sanat hayatının itici gücü olmuştur. 2005-2012 yılları arasında Antakya'da altı büyük çağdaş sanat etkinliği gerçekleştirilmiştir. Bunlar, Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi (2005), Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması (2006), Cinsel Tema (2006), Taki-Teke-Toki (2010), 2. Uluslararası Antakya Bienali (2010), Bedesten Festivali (2012)'dir.

**Resim 44: Hatay, Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin 77' Nolu Atölyesi, 2005, Antakya**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

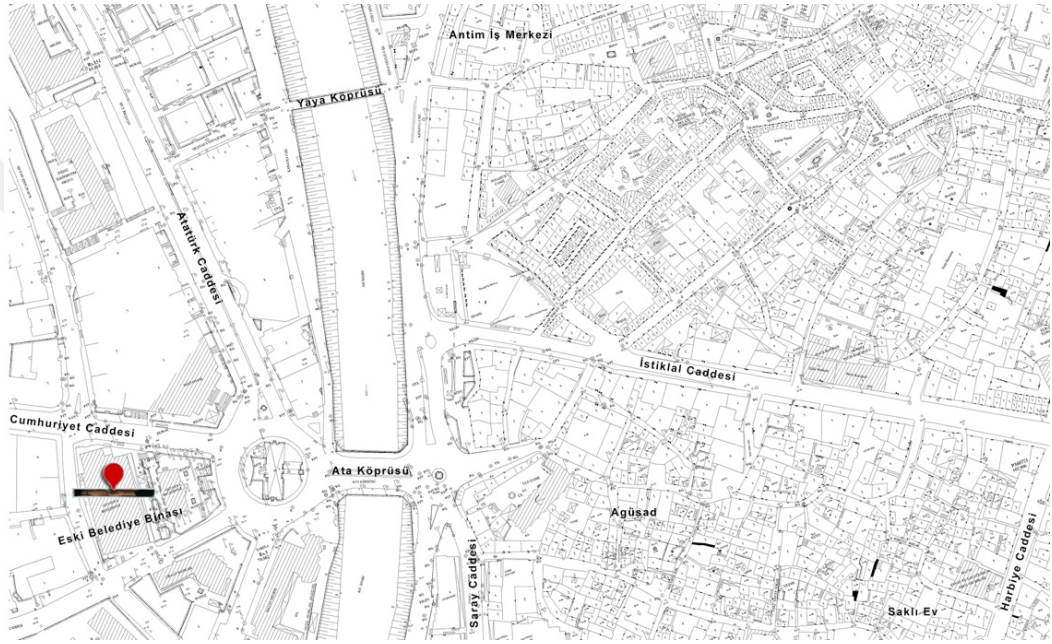
### 3.1. Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi (18-22 Nisan 2005)

Resim-45: Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi Afişi, Antakya, 2005



Kaynak: Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Harita-1: Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi Etkinlik Haritası, 2005



Kaynak: Yazarın kendi uyarlamasıdır.

Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi, Hatay, Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Heykel Bölümü dördüncü sınıf öğrencileriyle birlikte gerçekleştirilen bir sergidir. Sergi, öğrencilerin, Antakya üzerine tarihsel, sosyolojik, kültürel, jeolojik, coğrafik araştırmalarının ve bunların bireysel ve özgün değerlendirmelerinden oluşmuştur. Kolektif'in üyeleri Nebi Atay, M. Hakan Bitmez, M. Hasan Demirci, Mehmet Fahracı, Ediz Yenmiş, Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi'ni, kolektif çalışmaların gerekliliği adına bir dönüm noktası olarak değerlendirmişler ve A77 Topluluğu'nun kurulma fikri bu sergiden doğmuştur (A77 Kolektifi Tanıtım Broşürü, 2004-2009: 5).

Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi adından da anlaşılacağı gibi konusunu, Antakya'nın tarihi dokusu ve sosyal yaşantısının sentezlenmesinden esinlenilerek



oluşturmuştur. Sergideki enstalasyon çalışmalarının hepsi, konularını Antakya'nın yerel, kültürel, tarihi özelliklerinden almaktadır. Sergi, Antakya'nın merkezinde, kentin tarihine şahitlik etmiş olan Eski Belediye Binası'nın odalarında gerçekleşmiştir. (Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi Tanıtım Broşürü, 2005). Çalışmaların hepsi kamusal bir yapının iç mekanında sergilenmiştir.

Sergiye katılan sanatçılardan Nebi Atay'ın "Damıtım" adlı enstalasyonu, Antakya bölgesinde kullanılan dillerin, duyguların, düşüncelerin aktarılması ve iletişimin temelini oluşturması gibi yaşamsal özelliklerin yanısıra kimliklerin korumasının da bir simgesidir. Fakat günümüzde, bu kadar çok çeşitliliğin bir arada yaşadığı bu bölgede, tek bir kültürden, tek bir dilden bahsetmek mümkün değildir. Sanatçının bu çalışmasında yapmış olduğu düzenek, Hatay bölgesine has, boğma rakı yapımı için kullanılan düzeneğin bir benzeridir. Bu düzeneğin amacı, en basit anlatımıyla; bir şeyi alıp başka bir şeye dönüştürmek, içinde bulundurduğu bir ya da birçok şeyi, özünden tam ayırmadan biçim ve içeriğini değiştirmektir. En saf haliyle duran bir dil, diğer kültürlerle içiçe geçtikçe yavaş ama köklü bir değişime uğrayarak hiyerarşik bir düzen içerisinde ilerler (Nebi Atay ile Görüşme: 14.05.2019). Düzenek içerisindeki musluğun içinden akan harflerin şehirdeki çok dilliliğin bir sembolü olarak kullanıldığı söylenebilir.

**Resim-46: Nebi Atay, "Damıtım", Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi, 2005**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

**Resim-46 (Devamı): Nebi Atay, “Damıtım”, Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi, 2005**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

M. Hakan Bitmez'in “Makaslama” ve “Bavul No:1” adlı çalışmaları son sınıf proje çalışmalarıdır. Proje konusu olarak seçilen ana tema; Antakya'daki güncel hayatın, sanatsal çalışmalara nasıl yansıtacağı üzerinedir. Bu konsept doğrultusunda sanatçı, yapmış olduğu araştırmalar sonucu, Antakya'nın Arap bölgeleri ile ekonomik ve sosyal bağlarını fark etmiş ve işin alt metnini oluşturmuştur. “Makaslama” adlı çalışma, Hatay bölgesinden, hayatını kazanmak, evlenmek ve ailesine daha iyi bir yaşam sunmak için yurt dışına (o dönemlerde daha çok Arabistan'a) çalışmak için giden erkeklerin geride kalanlar arasında yarattığı sosyal, kültürel ve duygusal değişimlere ve durumlara dikkat çekmek istemiştir. Gidenlerin para kazanıp ailelerinin ekonomik durumuna olumlu anlamda katkı sağlaması, ailenin diğer erkek fertleri arasında umut ve hayale dönüşür. Gidenlerin çoğunun berber olması çalışmanın vurucu sorusunun ortaya çıkmasına neden olur.

Soru: Büyüyünce ne olacaksın?

Cevap: Berber.

“Bavul No:1” adlı çalışma da yine, aynı şekilde yurt dışı yolculuğunun en önemli simgesi olan bavula dikkat çekmek için kullanılmıştır. Sanatçı projeyi oluşturduğu dönem, Antakya’nın çöplüklerinde 20 taneye yakın valiz bulup uygun olanları sergilemiştir. Sanatçı M. Hakan Bitmez’e göre; çöpte bulunan her bir bavul yaşanan dramatik olayların birer sembolüdürler. “Makaslama” ve “Bavul No:1” adlı çalışmalar, bütün bu anlatılanlara ironik bir yaklaşımla göndermede bulunur. (M. Hakan Bitmez ile Görüşme: 19.05.2019). M. Hakan Bitmez’in bu iki yerleştirme çalışması, hazır obje kullanması ile enstalasyon sanatının en yaygın eğilimini tekrarlamıştır. Ayrıca, bu çalışmalar, ortak anılar aracılığıyla sanatçı ve izleyici arasında iletişim kuran enstalasyonlardır.

**Resim-47: M. Hakan Bitmez’in “Makaslama”, Yerleştirme, Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi, 2005**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Resim-48: M. Hakan Bitmez'in "Bavul No:1", Yerleştirme, Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi, 2005



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Bir diğer çalışma olan "Reenkarnasyon" ile, Sanatçı Ediz Yenmiş, Antakya'da sıklıkla anlatılan reenkarnasyon hikayeleri ve kentin kendine has bu özelliği ile ilişki kurmaktadır. Yenmiş, reenkarnasyonun rahatsız edici ve kaçınılan, uzak durulan hallerine gönderme yapmaktadır. Sanatçı:

*"Reenkarnasyon, geçmişi tekrar hatırlamak mı? Bedenleşme mi? Yeniden doğuş mu? Cin olayı mı, zırva mı, yoksa bütün bunları içeriyor mu? Bu düşünce o kadar rahatsız eder ki, güdüsel olarak bundan kaçınır ve olasılıkları araştırmadan bırakırız. Bildiklerimize katlanmak zor geldiği zaman tek kaçış yolu, bildiklerimize, bizi rahatsız eden şeylere davrandığımız gibi davranmaktır. Bizi rahatsız eden şeyleri bizden uzaklaştırırız. İzlerden veya iğrenç şeylerden daha az etkileneceğimiz bir mesafeye koyar, onları saklarız. Çünkü bize göre, rahatsız edici düşüncelerin bastırılması ve onların üstünden atlamak gereklidir."* (Ediz Yenmiş ile Görüşme: 19.05.2019). diyerek çalışmanın içeriği hakkında bilgi vermiştir.

Sanatçı, çalışmasında insan büyüklüğünde, içine girilecek iki kutu üretmiş, bu iki kutu arasını, bir ara birim bağlamaktadır. Kutuların içerisindeki bedenlerden biri görünür diğeri kaplana muşamba sayesinde silüet halinde görünmektedir. Sanatçı,



hazır malzemeyi, üretilmiş nesnelere ve insan bedenini bu enstalasyonunda bir araya getirmiştir.

**Resim-49: Ediz Yenmiş, “Reenkarnasyon” Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi, 2005**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Antakya'da serginin yapıldığı dönemde Eski Belediye Binası haricinde başka sergi mekanı olmaması, ilk bakışta olumsuz gibi görünse de, Antiochia sergisinin, tarihi, sosyal kültürel ve anısal değeri yüksek bu binada yapılmış olması, çalışmaların temasını bu mekanla bağdaştırmıştır. İzleyici açısından ise, gündelik yaşantılarının bir parçası olan bu yapının içerisinde serginin temasının yorumlanma biçimini gören izleyiciler, kavram ve yaşantıyı bir arada görme şansına sahip olmuşlardır. Çalışmaların hepsi kamusal bir yapının iç mekanında sergilenmiştir. Ancak, sergi odasındaki herhangi bir strüktürel eleman (kolon, kiriş, duvarlar vs) ile ilişki kuran bir enstalasyon çalışmasına rastlanılamamaktadır. Enstalasyonlar, sergi odasının içerisine geleneksel sergileme yöntemleriyle yerleştirilmiştir. Her bir enstalasyon birbirinden bağımsız olarak yerleştirilmiş, ana temanın ortaklığı haricinde eserler birbirleriyle mekansal ya da malzeme olarak ilişkilendirilmemektedirler.

3.2. Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması, “Aslında Öyle Bir Şey Yok” (12-22 Mayıs 2006)

Resim-50: Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması, “Aslında Öyle Bir Şey Yok”  
Afişi, 2006

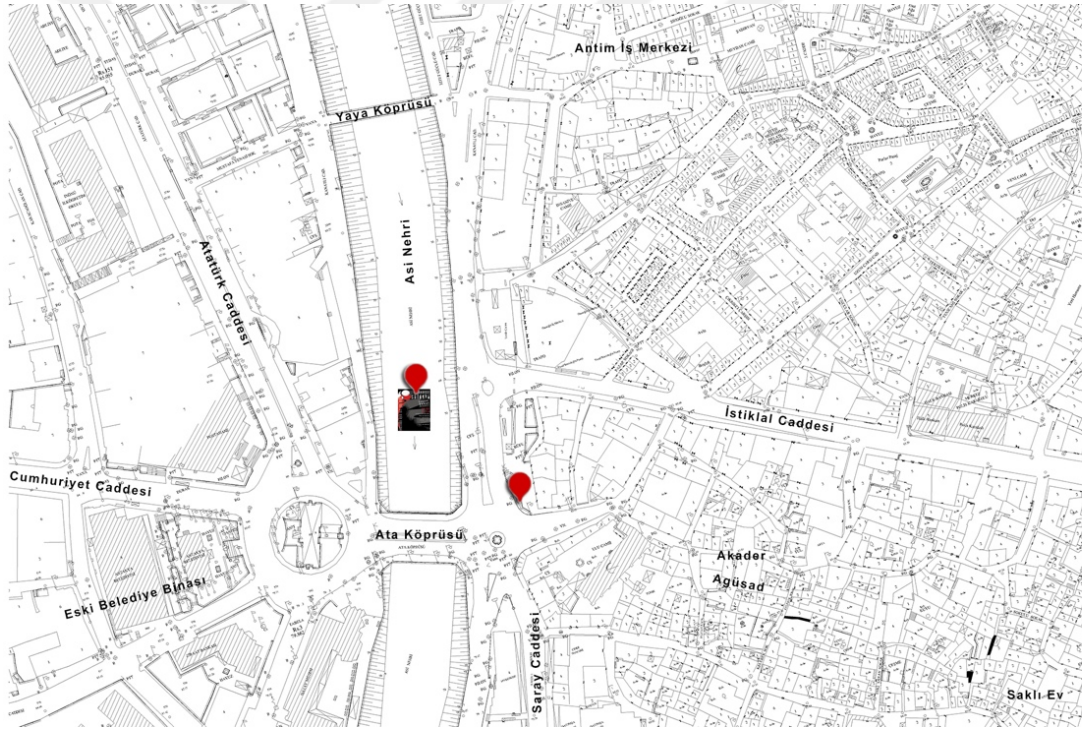


**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

A77 Sanat Kolektifi ve Avrasya Sanat Kolektifi'nin birlikte düzenlediği “Aslında Öyle Bir Şey Yok” Sergisi, kentin çeşitli kamusal alanlarına yerleştirmeler ve atölyelerden oluşmuştur. Bienal'in amacı, evrensel ve yerel düzeyde (2005

yılından beri çalışmalarını Antakya'da icra eden A77 Sanat Kolektifi'nin eserleri) üretilen sanat yöntemlerini birbiriyle karşılaştırmak, bu çarpışmadan ortaya çıkan kültürel, sanatsal, politik düşünceleri, sanatçı, sanat eseri, izleyici aracılığıyla şehre aktararak, Antakya şehrini dinamik, katılımcı, farkındalıkları yüksek, dönüştürücü bir kişiliğe dönüştürmektir (Mehmet Fahracı ile Görüşme: 02.05.2019, Hataylife, 2006). Buluşma, çalışmalarını, kentin kamusal alanlarında, en işlek kent merkezi alanı olan Ata Köprüsü ve Yaya Köprüsü arasında Asi Nehri üzerine, Saray Caddesi girişine ve diğer kamusal alanlarda sergilemiştir. Buluşma, çağdaş dans, performans, enstalasyon, deneysel fotoğraf, belgesel ve atölyelerden oluşan disiplinlerarası sanat etkinliklerini kapsamıştır. Bu tezde enstalasyon çalışmaları değerlendirildiği için diğer sanat disiplinleri ile ilgili açıklama yapılmayacaktır.

**Harita-2: Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması Etkinlik Haritası, 2006**



**Kaynak:** Yazarın kendi uyarlamasıdır.

Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Melih Apa, bu buluşma ile, “sanatı gündelik hayatın çok ötelinde, ulaşılmaz bir yerlerde arayan anlayışlardan farklı olarak, yaşama karışmış bir yapıda nasıl ifade edebiliriz?’ sorusuna yanıt bulmak istediklerini ifade etmiştir (<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/05/12/cm/gnc133-20060512-103.html>, 2019).

Etkinliğin sekreterliğini üstlenen A77 Sözcüsü Mehmet Fahracı, bu buluşmanın “Aslında Öyle Bir Şey Yok” başlığının Antakya ile ilgisini şöyle açıklıyor: “Bizler, sanatın merkezi İstanbul’dan uzağız ve burada çağdaş sanat diye bir şey yok. Hem Antakya’da çağdaş sanatın olmadığını ifade etmeye çalışıyoruz hem de sanat olgusunun bugüne kadar gösterildiği gibi olup olmadığını tartışıyoruz” (<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/antik-mozaik-kentinde-cagdas-sanat-bulusmasi-4400049>, 2019).

Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması sergi ve etkinlikleri, kentin tarihi mekanlarından Uzun Çarşı, Saklı Ev, Kurşunlu Han ile Gündüz Sineması'nın yan duvarı, köprü, Belediye Sergi Salonu, Oda Tiyatrosu, Antakya Parkı, Mustafa Kemal Üniversitesi'nde yapılmıştır. Avrasya Sanat Kolektifi'nin kurucularından mimar Zühre Sözeri, etkinliklerin, hem kentin gündelik yaşamın bir parçası olan Antakya'nın tarihi mekanlarında ve sokaklarında yapılmış olmasını, kentin günümüzde taşıdığı kimliği yansıtabilme amacıyla bu şekilde kurgulandığını belirtmiştir. (<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/05/12/cm/gnc133-20060512-103.html>, 2019). Buluşma ile Antakyalılar, ilk defa kendi tarihleriyle yüzleştikleri bir çağdaş sanat sergisi ile karşılaşmışlardır.

Tabelalar şehir hayatının en önemli yönlendirme aracıdır ve tabelalarda resmi ve ciddi bir dil kullanılır. Ancak M. Hakan Bitmez'in yapmış olduğu “Yöntemsiz Yönler” kentin tam merkezinde, Antakya'nın tarihi mekanlarını gösteren yönlendirme tabelaları yerleştirmiştir. Mehmet Hakan Bitmez, “Yöntemsiz Yönler” isimli yerleştirmesinde, isimli tabela düzenlemesinde kullanılan dil daha yumuşak ve ironiktir. Bu yüzden karayollarının mavi tabela rengine alternatif olarak pembe tabela rengi kullanmıştır (M. Hakan Bitmez ile Görüşme: 18.05.2019). Sanatçı, alışılmış yön tabelalarının dışına çıkarak, bu mekanların sadece isimlerini belirtmek yerine, kentin belleğinde var olan bu yer'lerin hikayesini betimleyici bir üslup ve konuşma dili kullanarak tabelalarına aktarmıştır. Çalışmanın sergileme alanının direk olarak sokak ve caddeler olması, diğer standart tabelaların yanbaşıda yer alması, mevcuttaki kent dokusu ile ilişki kurmasına sebep olmuştur. Çalışma, mevcut tabelaların ve sokak düzeninin üzerine eklenen ikinci bir katman gibidir.



Resim-51: Mehmet Hakan Bitmez, “Yöntemsiz Yönler”, Yerleştirme, 2006



**Kaynak:** Emrah Gökdemir'in Kişisel Arşivinden.

Buluşmaya katılan A77 Sanat Kolektifi'nin sanatçılarının Asi Nehri üzerine yaptıkları yerleştirmede, sanatçıların kişisel olarak Antakya şehri ile ilgili söylenceleri, efsaneleri, yerel kültürü posterleştirerek kamusal alana ironik bir dil ile taşıdıkları bir çalışmadır.

Resim-52: Hasan Demirci, “Alan da PüŖman, Satan da PüŖman”, 7x3m, Meclis Kùltür Merkezi Yan Duvarı, 2006



**Kaynak:** Hasan Demirci'nin KiŖisel ArŖivinden.

Antakya, mitler ve efsanelerle dolu bir Ŗehir olarak bilinir. Sanatçı Hasan Demir, Antakya devlet iken meclis binası olarak kullanılan Meclis Kùltür Merkezi'nin yan duvarına branda üzerine yapmıŖ olduğu “Alan da PüŖman, Satan da PüŖman” adlı çalıŖması, Antakya'nın kuruluş hikayesini anlatan bir çalıŖmadır. Demir, Edip Kızıldağlı'nın kaleme aldığı, “Halk Hazinesi (Antakya Kapılarında)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Evvel zaman içinde uykusuzluktan Ŗikayetçi bir kral kızı, hekimlerini çağırıp derdine bir çare bulmalarını emreder. Hekimler ona bir Ŗehir kurmaya karar verirler. BaŖtabip, bulunacak Ŗehri yerini, “öyle bir Ŗehir yeri bulacağız ki bir taraftan esen rüzgar suhul, bir taraftan esen rüzgarı zehir olsun”

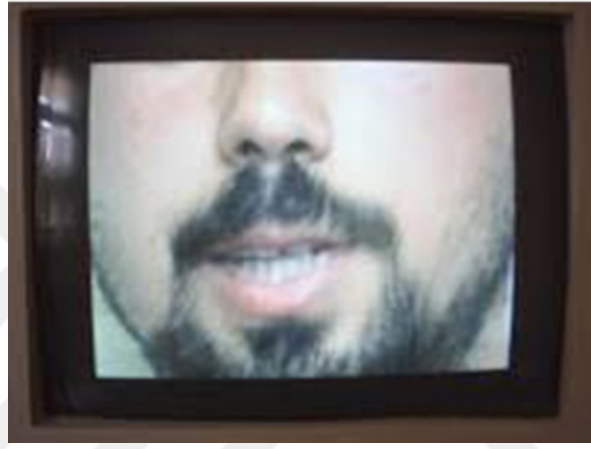
hikayesinden esinlenerek bu enstalasyonu yapmıştır. Çalışma iki parçadan oluşmaktadır. “Alan da Püşman, Satan da Püşman” afişi, birinci parçadır ve ikinci parça olan sandığı gösterir. Sandığın içerisinde de kralın kızının aynasını temsil eden bir ayna ve şehrin kuruluş hikayesiyle ilgili bir metin vardır. Sanatçı, çalışmasında, dijital baskı gibi güncel malzemeleri ve sandık gibi hazır malzemeleri kullanarak, bu malzemeleri günümüz Antakya’sına kentin mitolojik hikayelerinin izlerini bırakmıştır. Çalışmanın dış mekanda olması ve kentin en bilindik tarihi bir yapısının hemen üzerine ve dibine yapılan yerleştirilen parçaları olması çevresiyle doğrudan bir ilişki kurduğunun göstergesidir. Bir Antakya miti, yine hikayesi olan bir Antakya mekanının cephesinin üzerine ve duvar dibine bırakılmıştır.

Antakya Çağdaş Sanat Buluşması’nda Hasan Demirci’nin “Tersten Okumalar” isimli video enstalasyonu (03:37), Antakya’nın güçlü dinamiklerinden olan Arapça dili ile modern sanattan bir kesit ortaya koyar. Videodaki Arapça okuma birçok coğrafyalarda okunan okumaların aksine sağdan sola, yani tersine gerçekleştirilmiştir. Arapçanın temel özelliklerinden olan sağdan sola doğru bir okuma; yani tersten okumadır. Hasan Demirci’ye göre bu çalışma, yerelliğin kendi içindeki potansiyel gücünü, yine kendi dilini kullanarak evrensel bir düzleme taşımak için ulaşılmak istenen noktadadır (Hasan Demirci ile Görüşme: 29.05.2019). Çalışma, iç mekanda sergilenmiş olup, içinde sergilendiği mekanla ilişki kurmamıştır.

---

der. Prensese’ye öyle bir şehir yeri bulmak için tellaler prensesi bir sandığa kitleyip, “alan da püşman, satan da püşman” diye diyar diyar dolaşırlar. Bir gün yerliler, “alan da püşman, satan da püşman” diye bağırarak bir sandık satan ve uzak diyarlardan geldikleri belli olan tellalin sesini duyarlar. Yerlilerin en genci bu sandığı satın alır. Sandığı açtığı vakit içinde mışıl mışıl uyuyan prensesi bulur. Sonunda prenses amacına ulaşmış ve yerlinin kellesi kurtulmuş. Antakya’ya gelene kadar kralın kızı sandık içinde birçok diyar dolaşmış ve uyuyamamış ve kral da sandığı alanların kellelerini almış. Bu sebeple, tellaklar sandığı satarken “alan da püşman, satan da püşman” diye mezat ederlermiş. Bahsi geçen kralı, Antakya şehrini kuran Kral Antiyokus’un olduğu rivayet edilir. Kral, orduya düğün davullarının çalmasını ve Antakya şehrini kurulmasını emreder. Rivayet edilir ki Antakya şehrinin harcı yoğrulurken, içine iraz uyku tozu, birkaç damla zevki sefa, bir kadeh gözyaşı ve bir şişe hıyanet şerbeti dökülmüştür. Bkz. Edip Kızıldağı, (1964). “Halk Hazinesi (Antakya Kapılarında), Doğruluk Matbaa, İstanbul.

**Resim-53: Hasan Demirci, “Tersten Okumalar”, Video Enstalasyonu (03:37), 2006**



**Kaynak: Hasan Demirci'nin Kişsel Arşivinden.**

**Resim-54: A77, Asi Üzeri Yerleştirme, 2006**



**Kaynak: Mehmet Fahracı'nın Kişsel Arşivinden.**



Hataylife Dergisi'nde (2006) yayınlanan röportajında A77 Sanat Kolektifi Sözcüsü Mehmet Fahracı, buluşmanın Antakya ve Antakyalı için önemini şöyle vurgulamıştır:

*“Antakya ya gelen ve burada üreten sanatçıların şehir insanıyla dil ve beden üzerinden kurduğu iletişim, yaşadığı paylaşım ve bu paylaşımlardan ortaya çıkan sanat eseri onu izleyen kişi için yarının düne oranla daha farklı olacağını haber edecektir. Bu da Antakya da yaşayan her bireyin kendi hayatından hareketle neleri değiştireceğini ve nasıl değiştirebileceğine dair fikir verecektir. Değiştirebilme inancını edinen şehir insanı, şehri değiştirmeye başlayacaktır. Zaten bunu sanat dışında yapabilecek etkili bir yöntem de yoktur. Dolayısıyla böylesi etkili bir yöntemin Antakya da var edilmesi Antakya için bir gerekliliktir.”* (Mehmet Fahracı ile Görüşme, Hataylife, 2006).

Fahracı'nın da ifadelerinden anlaşılacağı gibi, bu buluşmada, kentlinin izleyici pozisyonunun aktif bir role dönüştürülmesi ön planda tutulmuştur. Kentlinin, sanat aracılığıyla, kente müdahale etme ve değiştirme yetkinliğine vakıf olduğunun farkındalığına varması amaçlanmıştır.

Bu buluşma ile Antakya'nın kültür sanat çevresi de radikal bir değişiklik yaşamıştır. Daha çok geleneksel sanat biçimlerinin sergilendiği sanat etkinliklerine ev sahipliği yapan Antakya, onun için yeni bir sanat biçimi olan enstalasyon ile kamusal alanda sergilenen çalışmalar vesilesiyle tanışmıştır. Bu buluşma, kent in işlek bölgelerindeki kamusal alanlarda sergilenmesi sebebiyle daha çok izleyiciyle çarpışma olanağına sahip olmuştur. Buluşma esnasında kentli, farklı bir Antakya'ya uyanmış, yaşadığı kente, her zamanki rutininin dışından yeniden bakma fırsatı yakalamıştır.

Kentin en işlek alanı olan Ata Köprüsü ve Yaya Köprüsü arasında Asi Nehri üzerine, Saray Caddesi girişine ve diğer kamusal alanlara yayılan çalışmalar, yere özgü olma niteliği taşımaktadırlar. Hakan Bitmez'in yapmış olduğu “Yöntemsiz Yönler” çalışmasındaki kentin en işlek yerinde belediye tarafından yerleştirilen standart tabelaların yanına yerleştirdiği tabelalar, Hasan Demir'in Meclis Kültür Merkezi'nin yan duvarına ve duvar dibine yerleştirdiği parçalarla bir kent efsanesini canlandırdığı “Alan da Püşman, Satan da Püşman” çalışması, A77 üyelerinin Asi Nehri üzerine iplerle asarak sergiledikleri çalışmaları, sergilendikleri alanla birebir ilişki kurmaktadırlar.

### 3.3. Cinsel Tema (02-06 Mayıs 2006)

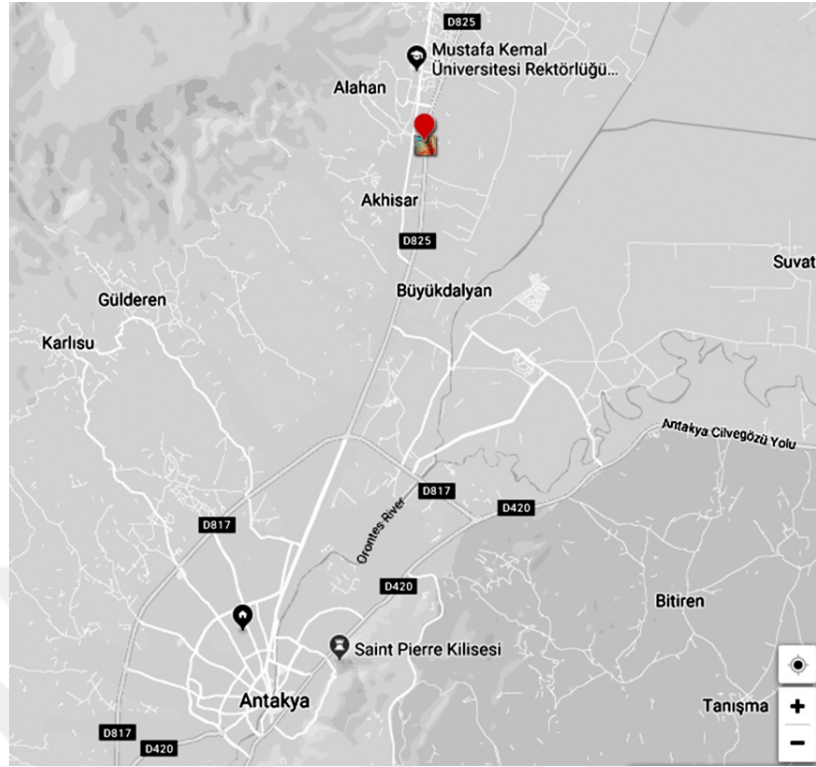
Resim-55: Cinsel Tema Sergisi Afişi, 2006



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Hatay kentinin ana girişi niteliğindeki İskenderun İlçesi ile Antakya ilçesi yolu arasında kalan yanmış ve terkedilmiş bir fabrikanın enkazında, 02-06 Mayıs 2006 tarihinde, mekanın Cinsel bir tema üzerinden okunması üzerine bir sergi yapılmıştır. Serginin temasının, "Cinsel Tema" olarak belirlenmesinin sebebi, tıpkı birçok şehir girişinde kamyon şoförlerine bedenlerini satan hayat kadınlarının yer tuttıkları noktaları anımsatmasıdır (A77 Kolektifi Tanıtım Broşürü, 2004-2009: 24). Cinsel Tema, genel olarak toplumda cinsellik üzerine yaratılmış klişelerden yola çıkarak bu klişelerin kendi içinde sınırlarının nereye kadar zorlanabileceğini araştıran çalışmalardan oluşmaktadır (Melih Apa ile Görüşme: 20.05.2019).

**Harita-3: Cinsel Tema Sergisi Etkinlik Haritası, 2006**



**Kaynak:** <https://www.google.com.tr/maps/@36.2623318,36.0796649,12z?hl=tr>

Sanatçı Emrah Gökdemir, “Tüketim” isimli çalışmasında, beden satışı teması üzerinden satışın başka bir türüne odaklanarak, bir hipermarket alanı tasarlamıştır (A77 Kolektifi Tanıtım Broşürü, 2004-2009: 24). Hazır objeleri kullanan sanatçı, bir market arabasının içerisine süpermarkette bulunabilecek objeleri yerleştirmiştir. Arazide yıkılmış bir yapının dış duvarına yerleşerek mevcut konstrüksiyonla kendine bir alt mekan tanımlamış ve market arabasının altına fayans zemin döşeyerek kendi alanına bir sınır tanımlamıştır.

**Resim-56: Emrah Gökdemir, “Tüketim”, Yerleştirme, 2006**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.



Sanatçı Volkan Eray, “Mekan Arzusu” isimli çalışmasında, mekanın kalan son duvarlarını, yıkık hallerini, çatlaklarını, bu çatlakların ve deliklerin bakış açılarını incelemiş ve bunların izini sürmüştür. Bu iz sürüşten çıkan sonuç elbette bir tür röntgencilik olmuştur (A77 Kolektifi 2004-2009: 24). Sanatçı, duvarlardaki boşlukları anahtar deliği gibi değerlendirmiş ve buraya uygun ölçülerde demir anahtar deliği üretilip yerleştirmiştir.

**Resim-57: Volkan Eray, “Mekan Arzusu”, Yerleştirme, 2006**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Sanatçı, M. Hasan Demirci, “Kapı” isimli yerleştirmesinde cinsel isteğin, özgür ruhlu, yeri, zamanı, özellikle mekanı olmadığını vurgulamıştır. Böyle bir mekanın enkazına, ancak profil demirlerle sanal bir yatak odasıyla girişin mümkün olabileceğini düşünmüş ve bunu uygulamıştır (<http://atolye77.blogspot.com/2008/06/cinsel-tema.html?view=timeslide>, 2019). Demirci'nin çalışması kendi mahrem mekanının oluşturmuştur. Sanatçı, sergi düzenlemesinde metin de kullanmıştır. Kullandığı metnin şu şekildedir:

*“Cinsel isteğin hiçbir bağla tutturulamayacak bir gücü vardır. Bağısız, dizginsiz ve serbest bırakır kendini. Çoğu zaman işitilmemiş, düşünülmemiş bir uçuculuk edinerek kendine uygun mekansız alanlar belirler. Her yere girip çıkmakta özgürdür ama elde edilmesi kolay bir avdır.”*

**Resim-58: M. Hasan Demirci, “Kapı”, Yerleştirme, 2006**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Sanatçılar Ediz Yenmiş ve Melih Apa, mekanın hazır konstrüksiyonlarını değerlendirerek, işaretler üzerinde durmuşlardır. Ediz Yenmiş “+18” isimli yerleştirmesi, mekanın ana temasına dönüşmüş, diğer çalışmalara bir çerçeve çizmiştir. (A77 Kolektifi Tanıtım Broşürü 2004-2009: 24). . Arazide bulunan bir duvarın üzerine yapılan çalışmadır.

**Resim-59: Ediz Yenmiş, “+ 18”, Yerleştirme, 2006**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.



Serginin yapıldığı eski fabrika alanında, yıkıntılar üzerinde ayakta kalan kolonlar yükselmektedir. Bu kolonlar, serginin temasına da esin olmuşlardır. Ediz Yenmiş'in Viagra çalışması, kolonları, mekanın olası arzularının “dik” kalan öğeleri olarak değerlendirir ve onları Viagra ile daha da güçlendirmiştir. Aynı kolonlar Mehmet Fahracı'nın “Kırmızı Beyaz En Büyük!” çalışmasında bekareti taşıyan bedenlere dönüşmüştür (<http://atolye77.blogspot.com/2008/06/cinsel-tema.html?view=timeslide>, 2019). Bu enstalasyonda, malzeme olarak tül ve kurdela kolonlara adeta bir gelin edasıyla giydirilmiştir. Sanatçının eseriyle ilgili açıklaması şu şekildedir: “Katı muhafazakar yönetimlerin en büyük besin kaynağı kolayca ajite edilen ve kişinin hızlıca bağ kurabileceği kodlardır. Şeref, namus, kahramanlık, kan, bayrak olgularının toplumu yönetme ve yönlendirme noktasında nasıl bir koda dönüştüğü ilginçtir. Birer sembole dönüşen kan, ar, namus, paklık, kırmızı-beyaz renklere indirgenmesinin hikayesi de bir o kadar enteresandır. Bekareti taşıyan bedenler olgusu bunun bir örneğidir. Bekaret-kuşak, silah-namus, bayrak-şeref ikilemleri gibi” (Mehmet Fahracı ile Görüşme: 02.05.2019).

**Resim-60: Ediz Yenmiş, “Viagra”, Yerleştirme, 2006**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Resim-61: Mehmet Fahracı, “Kırmızı Beyaz En Büyük!”, 2006



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Melih Apa ise, “Bir Organizma Olarak Leke” adlı yerleştirmesinde, bu bedene canlı ceninler (karabalıklar) yerleştirerek, bekareti bir deney alanına dönüştürmüştür (A77 Tanıtım Kolektifi Broşürü, 2004-2009: 24). Melih Apa çalışmasının içeriğini şu şekilde açıklamaktadır:

*“Bir Organizma Olarak Leke çalışması da bilinen klişelerden yola çıkmakta: bakireliğin temizliği 3 metre çapında beyaz bir muşambayla ifade edilmekte. Muşamba halk arasında bir yerlerin kirlenmemesi için kullanılan bir malzeme. Bakireliğin sona erışı bir kan lekesiyle ifade edilmekte. Su ve kırmızı gıda boyası... Cinselliğin üremeye ilişkin yanı ise, bu suya bırakılmış 3 kara balığın kıvrımlı hareketleriyle dile getiriliyor. Sergi boyunca balıklara her gün yem verildi, ancak balıklar doğrudan güneş altında 3 gün yaşayabildiler. Bütün bu klişeler bu çalışmada en etkili, en saf halleriyle nasıl görünür kılınacağı, bunun olanakları aranarak yeniden düzenlendi.” (Melih Apa ile röportaj, 20.05.2019).*

Melih Apa'nın enstalasyonu, hazır nesne ile organik malzemeyi ustaca harmanlamış, kullandığı malzemelerin seçimini, kültürel sembolleriyile ilişkili olarak yapmıştır.



**Resim-62: Melih Apa, “Bir Organizma Olarak Leke”, Yerleştirme, 2006**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

Cinsel Tema, Antakya'da bu süreçte yapılan diğer etkinlikler arasında diğerlerinden farklılaşır. Cinsel Tema Sergisi, içerik bakımından daha cüretkâr ve kullanılan öğeler açısından hazır nesne daha yoğun bir şekilde kullanıldığı bir enstalasyon sergisidir. İkinci olarak, Cinsel Tema sergisinin konumu, Antakya'nın kent merkezinde değil, kentin çeperinde yer seçmiştir. Bunun ana sebeplerinden bir tanesi, “cinsel tema” temasının Türkiye'deki toplumsal yapı düşünüldüğünde, özellikle taşrada, hala gizli, hala utanılacak, mahrem ve kapalı bir kutu niteliği taşıdığından bahsedilebilir. Bundan ötürü, kentin merkezinde yer almayan bir sergi düşünüldüğünde erişim, görünürlük ve kamusal azalır. Bu bağlamda sergi, özellikle gizlenmeyen lakin görünür olmayan, ulaşılabilir ama merkezden yaya erişimine olanak tanımayan, herkese açık ama bilen geldiği bir yarı kamusal bahsedilebilir. Bu anlamda, kent ve kentliyle kurduğu ilişki açısından yarı geçirgen bir sergi olduğu söylenebilir.

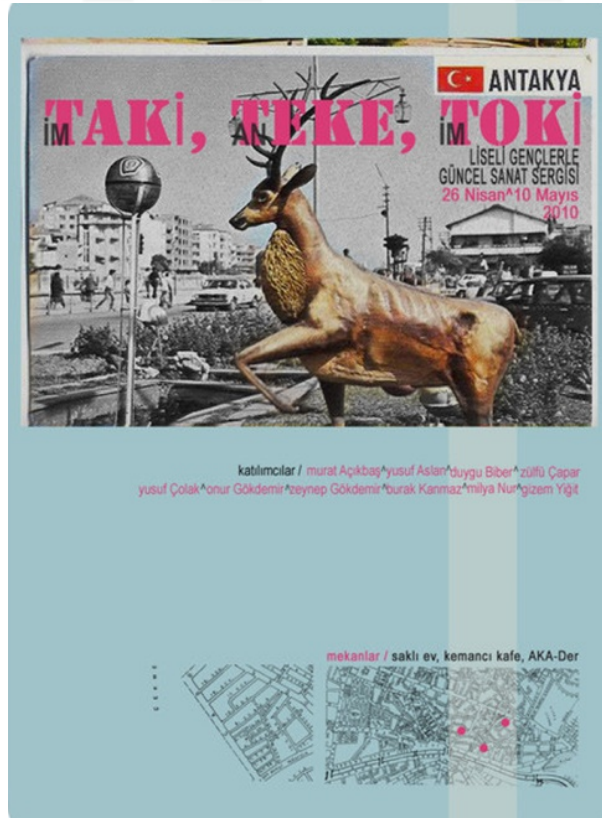
Seçilen sergi mekanı, Antakya-İskenderun anayolu üzerinde olduğu için hemen herkesin gördüğü, bildiği, ama kamu malı olmayan ve kaderine terkedilmiş bir alandır. Dolayısıyla gündelik hayatın bir parçası olamayan, kente katkısı olmayan

bir alandır. Sanatçılar, bu bölgeyi sergi olarak belirlemekle, mekana son bir nefes vermişler, etkinlikle ilgilenen belli bir kesimi buraya çekmişler ve serginin sonlanmasıyla birlikte mekanı eski haline terk etmişlerdir.

Sergilenen tüm çalışmalar, sergilendikleri arazi üzerinde bulunan strüktürel elemanlarla ilişkilenerak araziye yayılmışlardır. Emrah Gökdemir'in "Tüketim" isimli çalışması, Hasan Demirci'nin "Kapı" isimli yerleştirmesi ve Ediz Yenmiş'in "+18" isimli yerleştirmesi yıkılmış bir yapının dış duvarına yerleşerek, Volkan Eray, "Mekan Arzusu" isimli çalışması duvarlardaki çatlakları kullanarak, anahtar deliklerine dönüştürmesi, Ediz Yenmiş'in Viagra çalışması ve Mehmet Fahracı'nın "Kırmızı Beyaz En Büyük!" çalışmasının meknadaki kolonları dönüştürerek kullanması, Melih Apa'nın, "Bir Organizma Olarak Leke" adlı yerleştirmesinin mevcut zemini kullanması sebebiyle çalışmaların tümünün sergilendikleri alandaki mevcut elemanları kullandıkları söylenebilir.

### 3.4. Taki-Teke-Toki (2010)

Resim-63: Taki-Teke-Toki Afişi, 2010

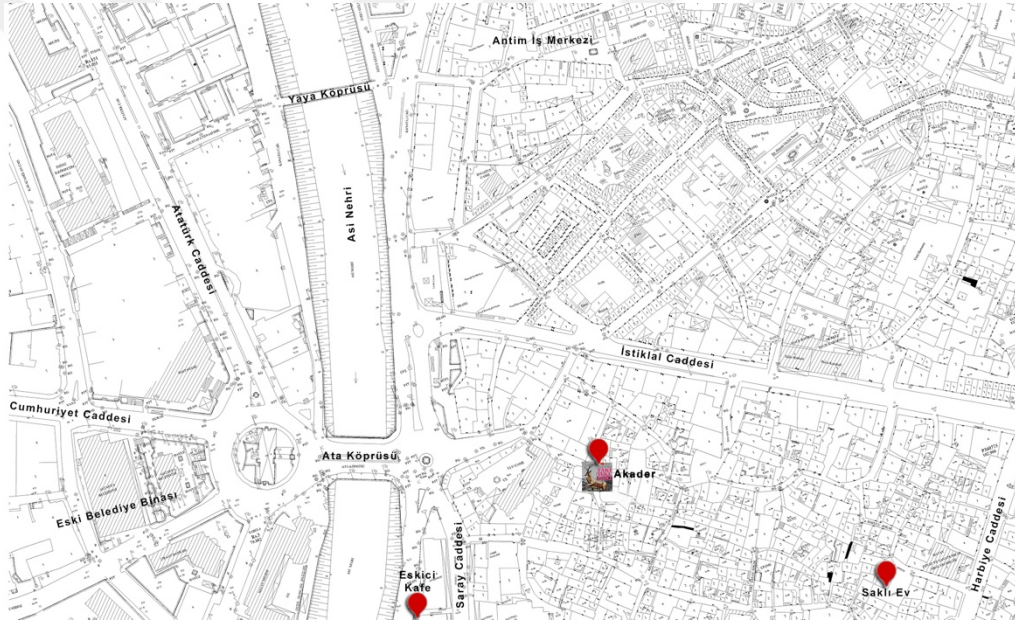


**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.



Taki-Teke-Toki Projesi, 2010 yılında, Antakya’da lisede okuyan gençlerle gerçekleştirilen, onların derslane-okul-ev kısır döngüsü içerisindeki çıkmazlarına sanat ile bir alternatif mekan açarak ifade güçlerinin arttırmaya yönelik bir etkinliktir. Gençlerin, “şehir ve ben”, “kentteki ben” kavramını yeniden sorgulamalarını sağlayan bir projedir. Etkinliği düzenleyen Mehmet Fahracı ve Emrah Gökdemir, iki ay boyunca her hafta sonu gençlerle buluşarak bu kavram üzerine kendi deneyimleri üzerinden sohbetler ederek işler üretmesine ön ayak olmuşlardır. Bu çalışmalar Antakya’da üç farklı mekanda sergilenmiştir: Eskiçi Kafe, Anadolu Kültür ve Araştırma Derneği (AKADER) ve Saklı Ev’de sergilenmiştir (Emrah Gökdemir ile Görüşme: 16.05.2019).

**Harita-4: Taki-Teke-Toki Etkinlik Haritası, 2010**



**Kaynak:** Yazarın kendi uyarlamasıdır.

Gizem Yiğit, babası yurt dışında çalışan bir lise öğrencisidir. Babasının yoğun çalışma temposu yüzünden Antakya’ya ailesini ziyaret etmesi çok kısıtlı olmuş bundan ötürü babasını çok az tanıdığını belirtmiştir. Çalışmasını AKADER’de sergileyen Gizem Yiğit, “İlkim Gurbet Sonum Gurbet” isimli çalışmasını babasının yurt dışında yaşadığı odasını fotoğraflarda görebildiği kadarıyla canlandırmaya çalışmıştır. Bu enstalasyon çalışmasını, sergiye gelen izleyicilerle paylaşarak, babasına olan özlemini az da olsa giderdiğini belirtmiştir (Emrah Gökdemir ile Görüşme: 16.05.2019). Bu enstalasyon denemesi, AKADER Derneği binası içerisinde mekan içinde mekan yaratmıştır.

**Resim-64: Gizem Yiğit, “İlkim Gurbet Sonum Gurbet” Düzenleme, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş’in Kişisel Arşivinden.

**Resim-64 (Detay): Gizem Yiğit, “İlkim Gurbet Sonum Gurbet” Düzenleme, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş’in Kişisel Arşivinden.

Zülfü Çapar’ın “Bedenim Antakya, Antakya Bedenim” adlı çalışması beden, şehir ve ben kavramını, fotomontaj ve dijital baskı tekniğiyle Antakya şehrine uyarlamıştır. Çapar, Antakya’nın insan yoğunluğunun fazla olduğu bölgelerini

belirlemiş ardından fotoğraflar çekmiştir. Photoshop fotoğraf düzenleme programı kullanarak çekmiş olduğu imajlara kendisini montajlamış ve “nerede ne yapılır? / ne yapılmaz?” gibi sorular sorarak izleyicilerin algılarını alışıya etmeyi hedeflemiştir. Bu çalışma AKADER’de yer almıştır (Emrah Gökdemir ile Görüşme: 16.05.2019).

**Resim-65: Zülfü Çapar, “Bedenim Antakya, Antakya Bedenim” Dijital Baskı, 25x240 cm, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş’in Kişisel Arşivinden.

**Resim-65 (Detay): Zülfü Çapar, “Bedenim Antakya, Antakya Bedenim” Dijital Baskı, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş’in Kişisel Arşivinden.

Yusuf Aslan, AKADER’in iç duvarına “Bir Güzergahın Hikayesi” adını taşıyan bir düzenleme yapmıştır. Beyaz rulo kağıt üzerine yapışkan not kağıtlarıyla oluşturduğu bu düzenleme, Antakya’da yer alan Tarihi Uzun Çarşı’daki kaybolmaya yüz tutmuş meslek grupları ile ilgilidir. Bu meslek gruplarını oluşturan esnaflarla



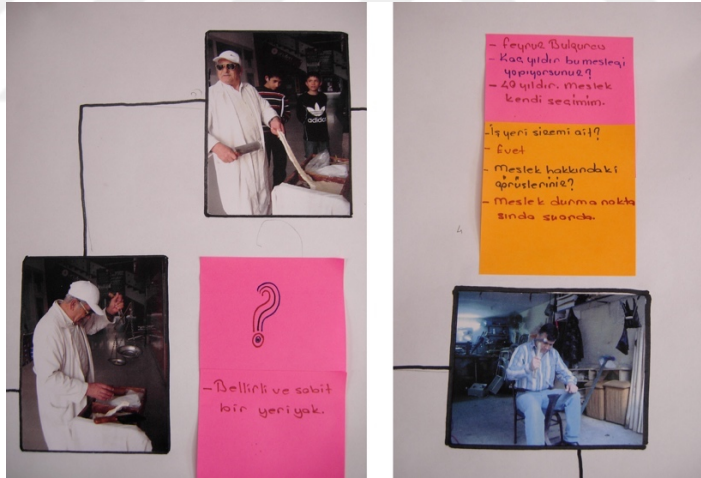
röportaj yaparak onlardan aldığı bilgiler doğrultusunda hikayeler meydana getirmiş ve bu hikayelerle bir harita oluşturmaya çalışmıştır (Emrah Gökdemir ile Görüşme: 16.05.2019).

**Resim-66: Yusuf Aslan, “Bir Güzergahın Hikayesi” Duvara Düzenleme, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş'in Kişisel Arşivinden.

**Resim-66 (Detay): Yusuf Aslan, “Bir Güzergahın Hikayesi” Duvara Düzenleme, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş'in Kişisel Arşivinden.

Taki-Teke-Toki Projesi, profesyonel anlamda sanatçı olmayan liseli gençleri bir araya getirerek, kendi yaşamları ve yaşadıkları kentle ilgili bakış açılarını geliştiren, farkındalıklarını arttıran bir etkinlik olmuştur. Enstalasyon, gençlerin, kendi anılarını, yaşantılarını ifade etmek için onlara bir ifade dili sağlamıştır. Böylelikle, izleyicilerle amatör sanatçılar arasında karşılıklı duygu ve bireysel hikayeler örgüsü kurulmuştur. Bu çalışmalarla birlikte, sanat üretiminin estetik kaygıların ötesine geçtiği, liseli gençlerin kavramsal tartışmalarının ve kişisel

yaşamlarının sanat nesnesine dönüştüğü ve böylece sanatın yaşamla içiçe geçtiği bir süreç gözlemlenmektedir. Enstalasyon çalışmaları, iç mekanlarda sergilenmiş, sergi mekanı ya da birbirleriyle ilişki kurmak yerine kendi alt mekanlarını oluşturmuşlardır.

**3.5. II. Uluslararası Antakya Bienali, “Anlayışınız için Teşekkür Ederiz”  
(15 Ekim-20 Kasım 2010)**

**Resim-67: 2. Uluslararası Antakya Bienali Afişi, 2010**

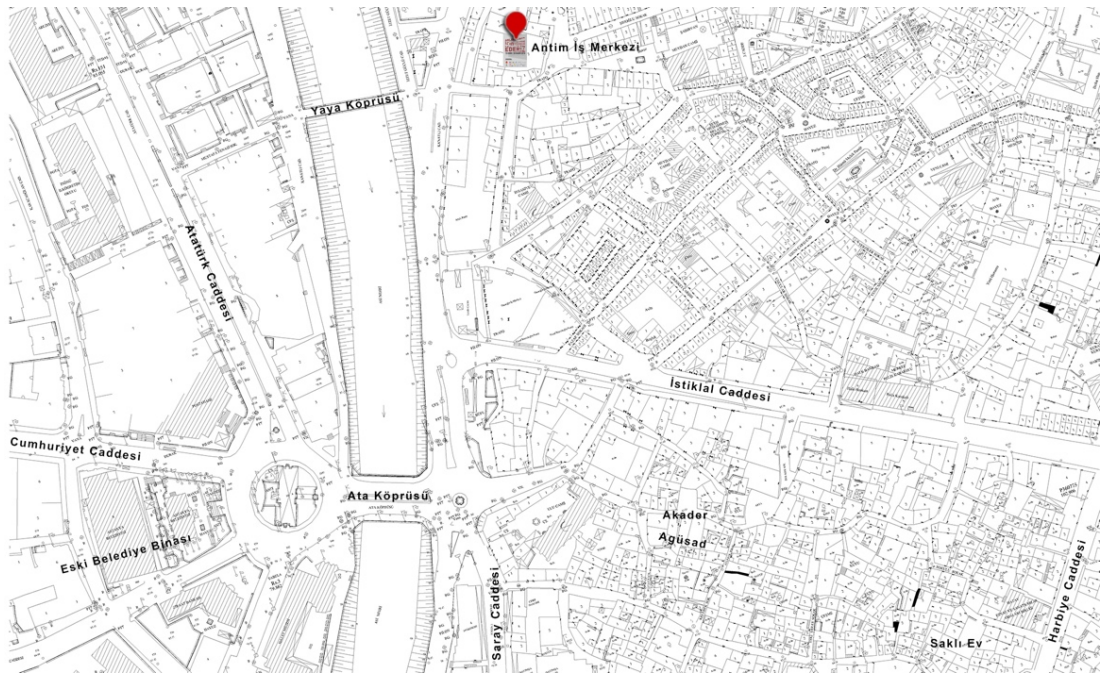


**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

2007 ve 2008 yılında “Zamanda Yolculuk” teması ile düzenlenen 1. Antakya Bienali, Türk ve Bulgar sanatçıları bir araya getiren, iki ülke arasındaki sanat üretimlerinin paylaşılmasına odaklanırken geleneksel sanatlardan fotoğrafçılık, müzik, geleneksel resim, ebru, çini, mozaik gibi daha yerel ve geleneksel sanat sergileri ve etkinliklerini içermiştir. 2. Uluslararası Antakya Bienal ise, daha çok güncel sanat akımlarına odaklanan ve çok uluslu katılıma sahip bir oluşumdur. 2. Uluslararası Antakya Bienali, 15 Ekim- 20 Kasım 2010 tarihleri arasında, “Anlayışınız için teşekkür ederiz / Thank you for your understanding” ana temasıyla Arzu Yayıntaş ve Dessislava Dimova küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Bienale, Türkiye, Hollanda, Bulgaristan, Almanya, Lübnan, Filistin, Hırvatistan ve Kazakistan'dan 40'a yakın sanatçı katılmıştır.

Diğer sergi ve etkinliklerden farklı olarak 2. Uluslararası Antakya Bienali, Antakya'da yaşayan sanatçılar tarafından değil, İstanbul'da sergi ve sanat tecrübesi olan kişilerce düzenlenmiştir. Bienalin sergi ana mekanı, Antim İş Merkezi'nde kullanılmayan boş bir dükkanın tahsis edilip sergiye uygun hale getirilmesiyle oluşmuştur. Bunun yanı sıra, kamusal alanda da birçok eser sergilenmiş ve etkinlikler düzenlenmiştir.

**Harita-5: 2. Uluslararası Antakya Bienali Etkinlik Haritası, 2010**



**Kaynak:** Yazarın kendi uyarlamasıdır.



Bienal “Anlayışınız için teşekkür ederiz” başlığını, Simon Kentgens’in kamusal alanda yaptığı bir yerleştirmeden almıştır. Eser, şehirde kamusal ve özel müdahalelerin ortak alanlarımızı işgal ettiği yerlerde sık sık karşımıza çıkan ilanları, tabelaları işaret etmiştir ([http://www.mimarizm.com/etkinlikler/bulusmalar/2-uluslararası-antakya-bienali\\_119559](http://www.mimarizm.com/etkinlikler/bulusmalar/2-uluslararası-antakya-bienali_119559), 2019).

**Resim-68: Simon Kentgens, "Anlayışınız için teşekkür ederiz", 2. Antakya Bienali, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş’in Kişisel Arşivinden.

Bienal etkinliği, kentin birkaç kamusal alanına yayılmış, ancak kentin yerel kimliğine ve ruhuna dair özel bir vurgu yapmamıştır. Antakya kenti ile kurduğu tek bağlamsal ilişki, şehir ve sakinleri arasındaki ilişkiyi ve ayrıca bienal ile yerel halk arasındaki ilişkiyi, birbirini anlamaya ve birlikte çalışmaya yönelik ortak bir çaba olarak tanımlanmıştır ([http://www.mimarizm.com/etkinlikler/bulusmalar/2-uluslararası-antakya-bienali\\_119559](http://www.mimarizm.com/etkinlikler/bulusmalar/2-uluslararası-antakya-bienali_119559), 2019). Ana tema, Antakya’nın kimliğini yansıtacak bir konu bütünlüğüne sahip değildir. Tema, kentle ilgili bağlamı zayıf bırakmış, kent ve mekanla direkt ilişki kurmamıştır. Bienalde Güncel sanat irdelenirken, sanatçılar, kendi kişisel becerileri doğrultusunda çalışmalarını oluşturmuşlardır. “Anlayışınız için teşekkür ederiz”, teması genel olarak iletişim kavramına odaklanmış hem sergide hem de şehirde kamu olarak yer alabileceğimiz ortak bir zemin bulma olanağını/olanaksızlığını araştırmıştır

([http://www.mimarizm.com/etkinlikler/bulusmalar/2-uluslararası-antakya-bienali\\_119559](http://www.mimarizm.com/etkinlikler/bulusmalar/2-uluslararası-antakya-bienali_119559), 2019).

Ediz Yenmiş “Heykel Kullanma Kılavuzu” adlı çalışması, daha önce 2005 yılında Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi’nde sergilemiş olduğu çalışmayı Bienal’de de sergilemiştir. Yenmiş, tasarladığı heykel için farklı insan postürlerinde farklı kullanım şekilleri önermiş, heykelini salt görsel bir nesne olmasının ötesine taşımış ve işlevselleştirmiştir.

**Resim-69: Ediz Yenmiş’in “Heykel Kullanma Kılavuzu”, 2. Uluslararası Antakya Bienali, 2010**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

2010 yılı dış sistem kameralarının ve mobese’lerin çıktığı dönemlerdir. Kamusal alanları gözetleme fikri ürkütücüdür ve bu durum A77 sanatçıların (Melih Apa, Seher Kurt, Cüneyt Kurt, Nebi Atay, M. Hakan Bitmez, M. Hasan Demirci, Mehmet Fahracı, Ediz Yenmiş, Mehmet Çeper, Fatih Tan, Volkan Eray, Emrah Gökdemir) yapmış olduğu olduğu “Siz Zahmet Etmeyin/Don’t You Bother” adlı çalışmasına ilham vermiştir. A77 sanatçıları bireysel olarak 24 saatlerini gerçek olaylar örgüsünde fotoğraflayıp fotoblok baskı üzerine uygulayıp poster haline

getirmişlerdir. A77 üyeleri, Polisin Mobese kullanarak insanların güvenliğini sağlamasının yanı sıra kişinin özgürlüğünü kısıtlayıp kısıtlamadığını sorgulamışlardır. Onların deyimine göre kişinin kendi özelini kamusalılaştırmışlardır (Emrah Gökdemir ile Görüşme: 18.05.2019).

**Resim-70: A77, “Siz Zahmet Etmeyin/Don’t You Bother”, Dijital Baskı, 106x300 cm, 2. Uluslararası Antakya Bienali, Antim İş Merkezi, 2010**



**Kaynak:** Mehmet Fahracı'nın Kişisel Arşivinden.

2. Antakya Bienali'nde M. Hakan Bitmez, daha önce 2005 yılında Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi'nde sergilemiş olduğu “Bavul No:1” isimli çalışmasını yeni hazır nesnelere ekleyerek zenginleştirerek tekrar sunmuştur. Burada enstalasyon sanatının ürün değil süreç odaklı olmasını ve eklemlenebilir olma özelliğini görmekteyiz.





Resim-72: Mehmet Fahracı, “Ben Seni Arapça Düşünüp Türkçe Seviyorum”, 2. Uluslararası Antakya Bienali, 2010



Slogan “I think of you in arabic but i love you in turkish

“Ben seni Arapça Düşünüp Türkçe Seviyorum” normal koşullarda iki dili bilmek olayı değildir mesele. Mesele; Resmi ve Ana dilin oluşturduğu “Araf” bölgesidir. Ve kişinin araftaki durumudur. Çalışma bu Araf’ta kalma durumunun yarattığı trajikomik durumları, ironik bir bakışla ele alırken bunu trajikomik bir şekilde sloganlaştırır.



**Kaynak:** Mehmet Fahracı’nın Kişisel Arşivinden.

Betonarme yapıların gün geçtikçe arttığı ve artmaya devam ettiği Antakya şehrinde yaşayan Sanatçı Emel Sıkar Genç, şehrin silüetinin bu denli bozulmasına tepkisini, 2. Antakya Bienal’inde yapmış olduğu “Rezidans” adlı çalışmasıyla göstermiştir. Sanatçı çalışmasını şu şekilde ifade etmiştir:

*“Zamanın ruhu ve mabedi gibi görünen modern mezar taşlarının bir tık zaman dilimi ilerisinde olan, yüksek ihtişamlı yapıların arasında dolaşırken zamanın herhangi bir anında bize şu soruyu sorsalar cevabınız ne olurdu? Dur ve etrafına bak. Koca boşluğu parçalayan, inci parçası diye adlandırdığımız kimilerimiz için cennetten bir dünya diye bahsedilen bu mabetlerin bize vaadi nedir? Kimilerimiz için gölgesi bir mahalleyi karanlığa gömecek devasa bir ahtapotun bir farkı yok. Kimilerimiz için de gerçeğin ve mutlu, sessiz, güvenli, özlenen yaşamın ta kendisi. Kimilerimiz için mezar taşları kadar düz, pürüzsüz, soğuk ve sessiz. Bizi can alıcı promosyonlarıyla tavlayan, günümüz düzeninin mabetleri karşısında bir anlık dikilip kendimize sorular sorma fırsatı yakaladığımızda nasıl bir hale bürüneceğiz. Bir hapishaneyi andıran bu yapıların muhteşem olduğuna mı? Yoksa bize sanal, yarasız beresiz yaşamlar sunduğuma mı inanacağız? İtiraf etmek gerekir ki, bu hiç de kolay bir şey değil” (Emel Sıkar Genç ile Görüşme: 23.04.2019).*

Çalışma, ahşap kutu içerisine karışık teknik-ahşap çöp şişler kullanılarak yapılmıştır. Sanatçı bu çalışmasında, rezidansları büyük bloklar halinde sıralanmış mezar taşlarına benzetmiştir. Satış-pazarlama stratejileri, bu koca yapıları cazip kılmak için gözümüzü boyar. Sanatçı yaşadığı kentin kimliğinin yerini küresel kültürün homojenliğine bırakmasına karşı tepkisini, enstalasyon tekniğini kullanarak irdelemiştir.

**Resim-73: Emel Sıkar Genç, “Rezidans, Karışık Teknik-Ahşap Kutu, 20x20x5 cm, 2. Antakya Bienali, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş'in Kişisel Arşivinden.

Geçmişin gizemi, Antakya şehrinde yaşayanlar için daima ilgi çekici olmuştur. Geçmişin yaşanmışlıklarıyla dizayn edilen tarih, şimdiki zamanı



şekillendirmiştir. Mehmet Fahracı ve Volkan Eray bu doğrultudan hareketle “Söylenceler Atölyesi” projesini oluşturmuşlardır. Bu iki sanatçı, Antakya şehri üzerine birtakım sorular hazırlayıp izleyicilere sunmuşlardır. Sanatçılar, Antim İş Merkezindeki ana sergi yerinde, katılımcıların sorulara özgürce ve rahat cevap verebilecekleri bir mekan tasarlamışlardır. Sanatçılar bu projeye, katılımcıların yaşamış oldukları şehri, şimdiki zaman üzerinden sorgulamalarını ve kendi, özel, anlık, kişisel tarihlerini oluşturmalarını istemişlerdir (Mehmet Fahracı ile Görüşme: 27.05.2019).

**Resim-74: Volkan Eray-Mehmet Fahracı, “Söylenceler Atölyesi”, 2. Antakya Bienali, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş'in Kişisel Arşivinden.

2. Antakya Bienal'i kapsamında Antim İş Merkezi'nde sergilenen başka bir çalışma, Suriyeli sanatçı Muhammed Ali'nin “Magnetizm” adlı çalışmasıdır. Sergi mekanına girince tavandan sarkan kalabalık dal kütleleri adeta izleyicileri karşılamaktadır. Sanatçıya göre bu dallar, insanlara benzemektedir. Sanatçı, figür olarak aynı olan, aynı malzemedен üretilmiş, ama detayda farklılıklar içeren dalları kullanır. Misinalar yardımı ile tavana asılı bu dallar, havada asılıdırlar ve onların içine giremezsiniz. Sadece onlara dokunabilirsiniz. Dallar, zaman içerisinde yaşlanacak, asılı olduğu misinalardan uzayacak ve birbirlerine dokunmadan son

bulacaklardır. Sadece gölgeleri aracılığıyla yüz yüze, birbirlerine dokunmadan çarpışırlar (<http://mhdali.weebly.com/magnetism.html>, 2019).

**Resim-75: Muhammed Ali, “Magnetizm”, Dal, Misina, Kanca, 2. Antakya Bienali, 2010**



**Kaynak:** Ediz Yenmiş'in Kişisel Arşivinden.

2. Antakya Bienali'nde çalışmalar, Simon Kentgens'in “Anlayışınız için teşekkür ederiz” çalışması haricinde, Antim İş Merkezi'ne tahsis edilen mekanda sergilenmiştir. Çalışmalar, sergi odasının içerisine geleneksel sergileme yöntemleriyle mekandan bağımsız olarak yerleştirilmiştir. Enstalasyonlar, birbirleriyle mekansal ya da malzeme olarak ilişkilennememektedirler.

### 3.6. Bedesten Festivali “Kamusal Alanda Güncel Sanat Etkinliği” (2012)

Resim-76: Bedesten Festivali “Kamusal Alanda Güncel Sanat Etkinliği” Afişi, 2012



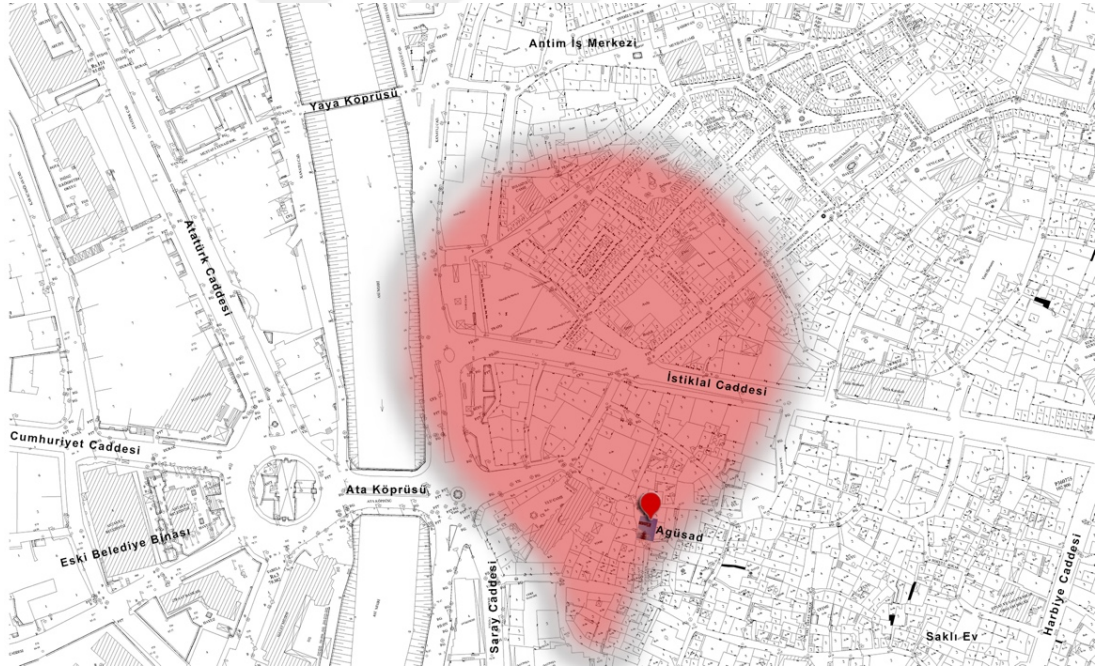
**Kaynak:** Mehmet Fıhracı'nın Kişisel Arşivinden.

Bedesten Festivali, 2012 yılında, Antakya Güncel Sanat Derneği (AGÜSAD), Avrupa Kültür Yöneticileri Değişim Programı (ATANDEM) ve Polonya'da faaliyet gösteren To.pole Sanat Dernekleri ortaklığınca gerçekleştirilmiştir. Antakya Güncel Sanat Derneği, 2011 yılında beş sanatçı ve bir küratörden oluşan bir ekip tarafından kurulmuştur. Derneğin amacı, bağlamı görmezden gelen kentsel dönüşüm süreçlerine



karşı, gündelik hayat devinimde sanata bir alan açmak, kültürel ve sanatsal alanda faaliyet gösteren yerel, ulusal ve uluslararası aktörlerin yaratıcı enerjilerini bir araya getirmektir. Proje, sanat ve gündelik hayat arasında diyalog oluşturmak için bir platform oluşturmayı deneyimlemektedir. Kuruluşundan bir yıl sonra, AGÜSAD, sanatsal üretimi zenginleştirmek ve yeni iş birliklerine imkan tanımak amacıyla, ulusal ve uluslararası alanda çalışmalar üreten sanatçıları Antakya'ya davet etmek üzere bir sanatçı rezidans programı geliştirmiştir. Rezidans süresinde hazırlanan çalışmalar Bedesten Festivali bünyesinde Antakyalılarla paylaşılmıştır. Etkinlik kapsamında Festival boyunca üç gün boyunca Antakya sokaklarında dolaşan bir Gezici Müze tasarlanmıştır. Gezici Müze, başlangıç ve bitiş noktası AGÜSAD olmak üzere, gün boyu Antakya sokaklarında gezmiştir. Bağımsız gezici müzenin açılışı, Antakya'daki güncel sanatı geliştirmek için önemli rol oynamıştır.

**Harita-6: Bedesten Festivali “Kamusal Alanda Güncel Sanat Etkinliği” Etkinlik Haritası, 2012**



**Kaynak:** Yazarın kendi uyarlamasıdır.

Bedesten festivali sırasında gezici bir güncel sanat müzesi projesi ortaya çıkmıştır. Müze, koleksiyonunu, Antakya'da çalışmalarını üreten A77 Kolektifi Sanatçılarının kişisel deneyimleri ve Antakya'ya kendi bakış açılarıyla yeni işlerin yanında, daha önce ürettikleri işler üzerinden oluşturmuştur. Bu müze, bir seyyar satıcı tezgahı üzerinde oluşturulmuştur. Sanatçılar bu tezgah üzerinde işlerini sergilemişlerdir. Dış görünüş olarak her yerde karşımıza çıkan, tanıdık bir araç

olmuştur. Taşıdıkları eserler ise, günümüz sanatçıların sadece bu proje için ürettikleri çalışmalardan oluşmuş ve bu seyyar satıcı arabası şehrin sokaklarında dolaştırılmıştır. Ülkemizde çok az modern ve çağdaş sanat müzesi vardır. Hatay’da bu müzelerin eksikliği gözlenmektedir. Bu müzelerin olmaması, yeterince sergi salonunun bulunmaması günümüz çağdaş sanat çalışmalarının sergilenemeyeceği anlamına gelmez, tıpkı gezici güncel sanat müzesi gibi her zaman yeni olanaklar bulunacaktır (Cüneyt Kurt ile Görüşme: 06.06.2019).

Farklı işlerin bu seyyar satıcı arabasında bir araya gelmesi ve bir potada erimesi, Antakya’nın çok katmanlı kültürel yapısı, çeşitliliği ve dayanışma kültürü ile ilişkili olduğu söylenebilir. Kamusal alanlarda gezen müze, izleyicisinin ayağına giderek, sanatı, gündelik yaşamın içerisine yerleştirmiştir. Bu müze, gezici bir yerleştirme olarak da değerlendirilebilir. Farklı malzemeleri, hazır nesne ve üretimleri, bir seyyar arabasında bir araya getirmiştir. Sanatçıların kişisel hikayelerini, toplumsal yorumlamalarını ve Antakya ile kurduğu ilişkileri, kentli ile iletişime geçirmiştir. Kentliyle etkileşime geçtiği her alanda müze, bir nevi tiyatro sahnesine dönüşmüştür.

**Resim-77: Bedesten Festivali, Gezici Müze, 2012**



**Kaynak:** Emrah Gökdemir’in Kişisel Arşivinden.



**Resim-78: Bedesten Festivali, Gezici Müze, 2012**



**Kaynak:** Emrah Gökdemir'in Kişisel Arşivinden.

**Resim-79: Bedesten Festivali, Gezici Müze, 2012**



**Kaynak:** Emrah Gökdemir'in Kişisel Arşivinden.

Gezici Müzedeki eserlerden, Volkan Eray'ın "Ben Kızken" isimli çalışması, sanatçının çocukluk anılarının bir kolajı niteliğindedir. Sanatçı, annesinin bir adağı sonucu kız çocuğu gibi uzun saçlı olduğu 3 yaşında çekilmiş bir fotoğrafının üzerine, kavramsal ve enstalasyon sanatlarında sıklıkla görüldüğü gibi, metinler kolajlanmıştır (Volkan Eray ile Görüşme: 17.05.2019). Kolajlardaki metin, sanatçının fotoğrafının çekildiği dönemde ülkemizde ve dünyada olan gelişmeleri içermekte, izleyiciyi sanatçının geçmiş hikayesiyle yüzleştirmektedir. Çalışma, kendi başına kolaj niteliği taşıırken, Gezici Müze seyyar arabasının içerisine girdiğinde, diğer çalışmalarla bir bütünün parçası olarak bakıldığında enstalasyon çalışması niteliği taşımaktadır.

**Resim-80: Volkan Eray, "Ben Kızken", Bedesten Festivali, 2012**



**Kaynak:** Emrah Gökdemir'in Kişisel Arşivinden.

Seher Kurt'un, "Bağ-Bağla-Bağlantı" isimli çalışması, bağ, bağlam ve bağlantı kavramlarına odaklanır. Seher Kurt'un yorumlamasına göre: "Bağlamak, bir şeyi başka bir şeye veya birçok şeyi topluca birbirine tutturmak için gerçekleştirilen bir eylem'dir. Bağlamak, anımsamaktır. Çünkü Bilinç mecazlarla çalışır ve bilmek için bağlamak gereklidir. Bağlam ise ilgi, ilişki ve iki veya daha çok şeyin birbiriyle bağlı bulunması'dır. İki şey arasındaki ilişkiyi sağlayan bağdır". Kurt'a göre "bağ dediğimiz zaman hem bağlanmaya aracı olan şeyi hem de bağlanmanın kendisini kastederiz. Yani bağ hem yakınlaştırıcıdır hem de doğrudan doğruya yakınlıktır. Bağlantı dediğimiz zaman ise fazladan kurulmuş ilişkiyle gerçekleşen teması dile getirmiş oluruz. Çok bağ, çok farkındalık demektir ve varlığın bütüncül algılanmasına olanak verir. Bağlantıyı kurmak da kesmek ve koparmak da kolaydır. Oysa bağlar çözüldüğü zaman hayatımızda büyük değişimler gerçekleşir. Bağların kopmasından hepimiz korkarız". Bu sebeple Kurt, çalışmasında birçok farklı bağlamı olan parçaları bağlamış ve bir bütün olarak algılanmasını sağlamıştır. (Seher Kurt ile Görüşme: 07.06.2019).

**Resim-81: Seher Kurt, "Bağ-Bağla-Bağlantı", Bedesten Festivali, 2012**



**Kaynak:** Emrah Gökdemir'in Kişisel Arşivinden.

Sanatçı Emel Sıkar Genç "Yumurta Serisi" adlı çalışmasında yaşam motivasyonunu altındaki "ölüm fenomeni"ne odaklanmıştır. Genç, ölüm kavramına yaklaşımını şu şekilde ifade eder:



*“Bir süre sonra yok olma korkusu insanın gelişiminde itici güç olarak karşımıza çıksa da insan ölümsüzlük arayışına girer. Doğal olarak insanın ölümsüzlük arayışı ya da en azından bu dünyada daha çok kalmak istemesi ile ilgilidir. Evet, geçmiş yıllar özlenir çünkü o yıllar algımızda ölüme daha uzaktır”* (Emel Sıkar Genç ile Görüşme: 18.05.2019).

Sanatçı ölümsüzlüğe erişmenin tek yolunun, dünyasal ve içsel yaşamı birlikte sürdürmek olduğunu belirtir. Bunu yaparken de yaşamı koruma içgüdüsüyle hareket etmiştir. Malzemelerini seçerken bu içgüdüyü kullanmıştır. Şöyle ki, “yumurta” başlayacak olan bir yaşamın korumalığını üstlenmektedir. Böylelikle sanatçı yok olmasını istemediği yaşamları yumurtaların içerisine hapsederek koruma altına almayı hedeflemiştir. Fakat bununla kalmayıp aynı mantığa sahip olan ve yumurtaları da koruma altına alan dolaplarla ölümden kaçma ya da yaşamı çifte koruma altına alma içgüdüsünden hareketle üretmiştir. Genç’in çalışması, kendi başına bir assemblaj çalışması niteliği taşıırken, Gezici Müze seyyar arabasının içerisine girdiğinde, diğer çalışmalarla bir bütünün parçası olarak değerlendirildiğinde yerleştirme olarak nitelenebilir.

**Resim-82: Emel Sıkar Genç, “Yumurta Serisi”, Bedesten Festivali, 2012**



**Kaynak:** Emrah Gökdemir’in Kişisel Arşivinden.

Mehmet Fahracı, 2. Antakya Bienali’nde yapmış olduğu çalışmasını gezici müzede tekrar sergileyerek, çalışmanın Antakya’da yaşayan Türk, Arap ve yabancı ziyaretçiler tarafında konuşulan üç dili bir araya getirmesiyle kentin kültürüyle bir devinim şeklinde ilişki kurmuştur.

Resim-83: Mehmet Fahracı, “Ben Seni Arapça Düşünüp Türkçe Seviyorum”, Bedesten Festivali, 2012



**Kaynak:** Emrah Gökdemir'in Kişisel Arşivinden.

Cüneyt Kurt, Bedesten Festivali'nde güncel sanat müzesi projesi için alçıdan erkek, kadın ve çocuk ellerinden oluşan bir yerleştirme yapmıştır. Cüneyt Kurt'a göre bu çalışmada ellerin üç anlamı vardır: Birincisi: İnsanın doğuşundan itibaren gelişiminde ellerin çok büyük etkisi olmuş. Elini kullanabilmesi hayatta kalmasını sağlamış, el becerisi çevresini malzeme olarak tanımasını arttırmıştır.

Özetle eller insanın doğa karşısında hayatta kalmasına yol açan düşünme-tasarlama-yaratma sürecini simgelemektedir. İkinci olarak eller, toplumsal bir sistemde insanların birbiriyle karşılaşma-tanışma anlarında, mesela tokalaşmada, önemli rol oynar. Çalışmada kadın, erkek ve çocuk ellerinin kullanılmasının amacı da bu çağrıdır. Üçüncü olarak, çalışmadaki ellerin kırılğan bir yapıya sahip olmasının hatta elin parmakları kırık, ellerin asılı durmasının sebebi tanışmalardaki, ilişkilerdeki, düşüncelerdeki kırılğanlıklara gönderme yapmaktır. Uzatılan ellerin zarar gördüğünü, kırıldığını ama onarım için hala bir fırsat olduğunu belirtmektedir. (Cünet Kurt ile Görüşme: 06.06.2019).



**Resim-84: Cüneyt Kurt, “İsimsiz”, Bedesten Festivali, 2012**



**Kaynak:** Cüneyt Kurt’un Kişisel Arşivinden.

**Resim-85: Bedesten Festivali, Gezici Müze, 2012**



**Kaynak:** Cüneyt Kurt’un Kişisel Arşivinden.

Bedesten Festivali, Hataylı ve Polonyalı sanatçıları bir araya getirmiştir. Bu iki grup, eserlerini bir araya getirerek tasarlanan gezici seyyar müzede sergilemişlerdir. Bu gezici müze, kentin sokaklarında dolaşarak, kentte yaşayanları ister istemez sanatla yüzyüze getirmiştir. Sanatçıların festivaldeki eserlerini sergilemek için kullandıkları mekan, bu araştırmada ele alınan diğer sanat etkinliklerinden farklı olarak hareket eden gezici bir müzedir. Bu sebeple, konu edilen diğer sergilere kıyasla, etkileşimi en çok olan sergidir denebilir.

## SONUÇ ve TARTIŞMA

Sanat, yalnızca estetik ve görsel bir zenginlik ve zevk vermenin ötesinde bir toplumun sosyal, kültürel zenginliğine de katkı sunar. Düzenlenen sergi ve etkinlikler kentin hafızasında yer edinir, onun yarınının da izi olur. Bu tez çalışması, 2005-2012 yılları arasında Antakya'da şehrin kokusuna karışan güncel sanat çalışmaları boyunca üretilen enstalasyon sanatı işlerine odaklanmış, bu işleri belgelemiş ve bu çalışmaların kente, kentliye, kentsel belleğe katkılarını ortaya koymuştur.

1960 sonrasında tüm dünyada geleneksel sanat anlayışında bir kırılma yaşanır. Sanatın nesnesinin, sanatın mekanının, sanatın geleneksel estetik kurallarının ve sanatın izleyicilerle olan ilişkisinin sorgulandığı bu dönemde, yeni anlam ilişkileri kurmak amacıyla çoklu sanat biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu esnada, geleneksel biçim ve estetik kaygısının sorgulandığı, sanatta yaratıcı düşüncenin ön plana geçtiği bir ifade biçimi olarak kavramsal sanat yaklaşımı ortaya çıkar. Hemen öncesinde Marcel Duchamp, sanatın soyut-düşünsel özelliğini vurgulamak ve sanatın, nesnenin salt görünümüne indirgenmesini eleştirmek için "Hazır-Nesne"ler kullanır. Duchamp örneğinde olduğu gibi, enstalasyon sanatı da sanatın sınırlarına meydan okurken, sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkileri irdeleyen bir söyleme kucak açmaktadır. Enstalasyon sanatında, nesne, ifade etmek istediği düşünceyle ilişkili olarak konumlandırılır. Yani mekan ve içine yerleştirilen nesne arasında kavramsal bir ilişki vardır. Enstalasyon sanatında sergi mekanının nitelikleri, birçok açıdan belirleyicidir. Sergi mekanının iç ya da dış mekanda olması, özel ya da kamusal alanda olması, erişilebilir ya da erişilemez olması gibi özellikler de sanat nesnesinin izleyicisiyle ve daha büyük ölçekte kentle kurduğu etkileşim biçimlerini yönlendirmektedir.

Mekanla, kentle ve izleyicisiyle ilişkisinin bu kadar ön planda olduğu enstalasyon sanatı örneklerini Türkiye güncel sanat ortamında 1980'lerden sonra görmektediriz. 1977 yılından başlayarak iki yılda bir düzenlenen, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin İstanbul Sanat Bayramı kapsamında yer alan, "Yeni Eğilimler" sergileri ve sempozyumları ve "1-5", "A-D", geleneksel anlayışta sanat yapıtı üretmeyen, 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' (1984) sergileri, kavramsal sanat ve hazır nesne kullanımının ağırlıkta olduğu, Türkiye için yeni olan denemelerin

gündeme geldiği toplu sergiler olmuşlardır. Bu sergilerdeki hazır nesne kullanımı ve Uluslararası İstanbul Bienallerindeki tarihi mekanlarla ve kentin kimliğiyle iletişim kuran entalasyon çalışmaları ülkedeki sanat-izleyici ve sanat-mekan bağlamında köklü değişikliklere neden olmuştur. İstanbul şehrinin öncülük ettiği ve diğer şehirlerin de onu izlediği bu yaklaşımla, sanat artık, kapalı kapılar ardında değil, sokakta, kamusal alanda, tarihi mekanlarda ve kentlisiyle kol kola ilişki kuran bir olgu haline gelmiştir.

Bu araştırmanın ana konusunu oluşturan enstalasyonların üretim yeri olan Hatay, Türkiye'nin güney ucunda Suriye sınırında yer alan, birçok kültürü ve medeniyeti içinde barındıran, geç modernleşen ve kendi yerel özelliklerine bağlı olan bir kenttir. Çağdaş sanatla ilişkisi büyük şehirlerdekine oranla zayıftır, ancak, 2005-2012 yılları arasında Antakya'da sanatsal üretim bakımından yaşanan hareketlilik dikkat çekicidir. Nitekim 2005-2012 yılları arasında Antakya'da altı büyük çağdaş sanat etkinliği gerçekleştirilmiştir. Bunlar, Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi (2005), Uluslararası Antakya Çağdaş Sanat Buluşması (2006), Cinsel Tema (2006), Taki-Teke-Toki (2010), 2. Uluslararası Antakya Bienali (2010), Bedesten Festivali (2012)'dir. Bu etkinlik ve sergilerde çok çeşitli enstalasyon örneklerine rastlamak mümkündür.

Antiocheia-Antiochia- Antakya Sergisi (2005), heykel bölümü dördüncü sınıf öğrencileriyle birlikte gerçekleştirilen, temanın Antakya olması sebebiyle kentin kimliğine dair bir konu bütünlüğüne sahip enstalasyon çalışmalarını içermiştir. Sergi, Antakya'nın tarihi, sosyal kültürel ve anısal değeri yüksek Eski Belediye Binası'nın odalarında gerçekleşmiştir. Antiochia Sergisi'nin, bu binada yapılmış olması, çalışmaların temasını bu mekanla bağdaştırmıştır. Ancak, iç mekanda mekanın içerisine geleneksel sergileme yöntemleriyle yerleştirilen çalışmalar, sergi mekanıyla ilişki kurmamaktadır. Çalışmalar, mevcut mekandaki herhangi bir strüktürel eleman (kolon, giriş, duvarlar vs) ile ilişki kurmamışlardır. Ana temanın ortaklığı haricinde eserler birbirleriyle mekansal ya da malzeme olarak ilişkilennememektedirler.

Çağdaş Sanat Buluşması (2006), "Aslında Öyle Bir Şey Yok" temalı sergi, daha spesifik bir tema tanımlamakla birlikte, kentin kültürel kimliğine dair bir konu bütünlüğüne sahip olmadığı söylenebilir. Çalışmalar, kentin kamusal alanlarında, en

işlek kent merkezi olan Ata Köprüsü ve Yaya Köprüsü arasında Asi Nehri üzerine, Saray Caddesi girişine ve diğer kamusal alanlarda sergilenmiştir. Etkinliklerin, kentin gündelik yaşamın bir parçası olan Antakya'nın tarihi mekanlarında ve sokaklarında yapılmış olması sebebiyle daha çok izleyiciyle çarpışma olanağına sahip olmuştur. Çalışmalar, kuruldukları yere özgü olma niteliği taşımaktadırlar. Hakan Bitmez'in yapmış olduğu "Yöntemsiz Yönler" çalışmasındaki kentin en işlek yerinde belediye tarafından yerleştirilen standart tabelaların yanına yerleştirdiği tabelalar, Hasan Demir'in bir tarihi yapısı olan Meclis Kültür Merkezi'nin yan duvarına ve duvar dibine yerleştirdiği parçalarla bir kent efsanesini canlandırdığı "Alan da Püşman, Satan da Püşman" çalışması, A77 üyelerinin Asi Nehri üzerine iplerle asarak sergiledikleri çalışmaları, sergilendikleri mekana özgü çalışmalardır. Bu buluşma, tezin ana konusunu oluşturan enstalasyon çalışmalarının mekanla kurduğu ilişki açısından önemlidir.

Cinsel Tema Sergisi (2006), genel olarak toplumda cinsellik üzerine yaratılmış klişelerden yola çıkarak, bu klişelerin kendi içinde sınırlarının nereye kadar zorlanabileceğini araştıran çalışmalardan oluşmaktadır. Cinsel Tema, Antakya'da bu süreçte yapılan diğer etkinlikler arasında farklılaşır. Cinsel Tema Sergisi, içerik bakımından daha cüretkâr ve kullanılan öğeler açısından hazır nesne daha yoğun bir şekilde kullanıldığı bir enstalasyon sergisidir. İkinci olarak, Cinsel Tema sergisinin konumu, Antakya'nın kent merkezinde değil, kentin çeperinde yer seçmiştir. Bunun ana sebeplerinden bir tanesi, "cinsel tema" temasının Türkiye'deki toplumsal yapı düşünüldüğünde, özellikle taşrada, hala gizli, hala utanılacak, mahrem ve kapalı bir kutu niteliği taşımasından ötürüdür denilebilir. Bundan ötürü, kentin merkezinde yer almayan bir sergi düşünüldüğünde erişim, görünürlük ve kamusal azalmıştır. Sergi için, özellikle gizlenmeyen lakin görünür olmayan, ulaşılabilir ama merkezden yaya erişimine olanak tanımayan, herkese açık ama bilen geldiği bir yarı kamusalıktan bahsedilebilir. Bu anlamda, kent ve kentliyle kurduğu ilişki açısından yarı geçirgen bir sergi olduğu söylenebilir. Cinsel Tema Sergisinde, öncelikle serginin yapılacağı alanın seçilmesi, daha sonra serginin teması dahilinde mekanın ve mekanın içerisindeki elemanların (mevcut duvarlar, kolonlar, zemin) tema dahilinde yorumlanması sebebiyle, çalışmalar, mekanla birebir ilişki kurmaktadırlar. Emrah Gökdemir'in "Tüketim" isimli çalışması, Hasan Demirci'nin "Kapı" isimli yerleştirmesi ve Ediz Yenmiş'in "+18" isimli yerleştirmesi yıkılmış bir

yapının dış duvarına yerleşerek, Volkan Eray, “Mekan Arzusu” isimli çalışması duvarlardaki çatlakları kullanarak, anahtar deliklerine dönüştürmesi, Ediz Yenmiş’in Viagra çalışması ve Mehmet Fahracı’nın “Kırmızı Beyaz En Büyük!” çalışmasının mekandaki kolonları dönüştürerek kullanması, Melih Apa’nın, “Bir Organizma Olarak Leke” adlı yerleştirmesinin mevcut zemini kullanması sebebiyle çalışmaların tümünün sergilendikleri alandaki mevcut elemanları kullandıkları söylenebilir. Sanatçılar, bu bölgeyi sergi mekanı olarak belirlemekle, mekana son bir nefes vermişler, etkinlikle ilgilenen belli bir kesimi buraya çekmişler ve serginin sonlanışıyla birlikte mekanı eski haline terk etmişlerdir.

Taki-Teke-Toki Projesi (2010), Antakya’da lisede okuyan gençlerle gerçekleştirilen, onların dersane-okul-ev kısır döngüsü içerisindeki çıkmazlarına sanat aracılığıyla “şehir ve ben”, “kentteki ben” kavramlarını sorgulayan bir projedir. Bu anlamda bir konu bütünlüğüne sahip, liseli gençlerin, kendi yaşamları ve yaşadıkları kentle ilgili bakış açılarına odaklanan bir projedir. Enstalasyon, gençlerin, kendi anılarını, yaşantılarını aktarmak için onlara bir ifade dili sağlamıştır. Böylelikle, izleyicilerle amatör sanatçılar arasında karşılıklı duygu ve bireysel hikayeler örgüsü kurulmuş ve sanatın yaşamla içiçe geçtiği bir süreç olduğu söylenebilir. Bu çalışmalar Antakya’da Eskici Kafe, Anadolu Kültür ve Araştırma Derneği (AKADER) ve Saklı Ev’de sergilenmiştir. Enstalasyon çalışmaları, iç mekanlarda sergilenmiş, sergi mekanı ya da birbirleriyle ilişki kurmak yerine kendi alt mekanlarını oluşturmuşlardır.

2. Uluslararası Antakya Bienali (2010), “Anlayışınız için teşekkür ederiz / Thank you for your understanding” ana temasıyla düzenlenen güncel sanat akımlarına odaklanan, çok uluslu katılıma sahip bir oluşumdur. Bienalin temasının, direkt olarak Antakya ile ilişkilendirilmediği söylenebilir. Diğer sergi ve etkinliklerden farklı olarak 2. Uluslararası Antakya Bienali, Antakya’da yaşayan sanatçılar tarafından değil, İstanbul’da sergi ve sanat tecrübesi olan kişilerce düzenlenmiştir. 2. Uluslararası Antakya Bienali boyunca Antim İş Merkezi’nde ve kamusal alanlarda birçok eser sergilenmiş ve etkinlikler düzenlenmiştir. Bu araştırmada ele alınan enstalasyon çalışmaları, iç mekanda geleneksel yöntemlerle sergilenmişlerdir. Sanatçılar daha ürettikleri işleri revize ederek sergilemişler, dolayısıyla mekana özgü üretimler yapmadıkları söylenebilir.



Bedesten Festivali (2012), yeni iş birliklerine imkan tanımak amacıyla, ulusal ve uluslararası alanda çalışmalar üreten sanatçıları Antakya'ya davet etmek üzere düzenlenen bir sanatçı rezidans programıdır. Festival, koleksiyonunu, A77 Kolektifi Sanatçıları ve Polonyalı sanatçıların kişisel deneyimleri ve Antakya'ya dair kendi bakış açılarıyla daha önce ürettikleri işleri bir araya getirmiştir. Proje, sanat ve gündelik hayat arasında diyalog oluşturmak için bir platform oluşturmayı amaçlamıştır. Festivalde, üç gün boyunca Antakya sokaklarında dolaşan bir Gezici Müze tasarlanmıştır. Sanatçılar, farklı malzemeleri, hazır nesne ve üretimleri, seyyar arabada bir araya getirmişlerdir. Eski Antakya sokaklarında gezen müze, izleyicisinin ayağına giderek, sanatı, gündelik yaşamın içerisine yerleştirmiştir. Bu anlamda, müze, gezici bir yerleştirme olarak da değerlendirilebilir. Sanatçılar, kişisel hikayelerini, Antakya'nın kültürel yaşamını ve kent ile kurduğu ilişkileri izleyiciler ile paylaşma fırsatı bulmuştur. Bu gezici müze, kentin sokaklarında dolaşarak, kentte yaşayanları ister istemez sanatla yüzyüze getirmiştir. Kentliyle etkileşime geçtiği her alanda müze, bir nevi tiyatro sahnesine dönüşmüştür. Sanatçıların festivaldeki eserlerini sergilemek için kullandıkları mekan, bu araştırmada ele alınan diğer sanat etkinliklerinden farklı olarak hareket eden gezici bir müzedir. Bu bağlamda, kentle ve kentliyle etkileşimi en çok olan sergi olduğu söylenebilir.

Antakya kentinin güncel sanatla tanışmasına vesile olan, 2005-2012 yılları arasında üretilen enstalasyon çalışmaları, kent için birçok önemli açılımlara sebep olmuştur. Kentli, galeri ve müzelerde görmeye alışık olduğu sanat eserlerinden farklı olarak malzeme ve sergileme olanağının sınırsız olduğu bir sanat biçimiyle tanışmıştır. Bu enstalasyon çalışmalarının bir kısmının kamusal alanda yapılması sebebiyle sanatın kentle ve kentliyle karşılaşmasına aracı olduğu söylenebilir. Ayrıca, kentlinin hafızasında yer alan hazır nesnelerin kullanımı da sanatı, estetik bilgisi olan belli bir kesimin anlayabileceği ve değerlendirebileceği bir olgu olmaktan çıkarmış, Antakya'ya ilişkin ortak bir değer sistemine sahip tüm kentlinin anlayabileceği ve bağlantı kurabileceği bir olgu haline getirmiştir.

Enstalasyon çalışmalarında, kullanılan malzemelerin geçiciliği, kamusal alanlarda sergilenmeleri ya da kalıcı olma hedefleri taşımamaları ve sonuçta bir süreçsel ürün oldukları için muhafaza edilme kaygıları diğer sanat eserlerine oranla daha azdır. Bundan ötürü, bu araştırma, 2005-2012 yılları arasında Antakya'da

Üretilen enstalasyon çalışmalarının izlerinin silinmesini önlemek amacıyla bir arşiv oluşturmuştur.



## KAYNAKÇA

- Akdemir, Tayfun ve Köse, Elif (2018). “Kavramsal Sanatın Yapısı Üzerine Bir Araştırma”. 2. *Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu*, 11-14 Nisan 2018, Adana: Çukurova Üniversitesi Yay., s. 129.
- Akkoyunlu, Begüm (2005). “1980’li Yılların Türk Sanatından Bir Kesit: İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri”, *Sanat ve Sosyoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 177-192.
- Anonim (1986). *1.Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün Yayınladığı Katalog.
- Anonim (1988). *2. Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı’nın Yayınladığı Katalog.
- Anonim (7 Mayıs-30 Haziran 1990). *3. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün Yayınladığı Katalog.
- Anonim (11 Mayıs-30 Haziran 1992). *4.Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün yayınladığı Katalog.
- Antmen, Ahu ve Rona Zeynep (Ed.) (2001). *Türkiye Sanat Yıllığı*, İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge Ltd.
- Antmen, Ahu (2008). *20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, Rudolf (1995). “Art and Visual Perception”, *Princeton Architectural Press*, New York, 218.
- Atakan, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Çev.: Zeynep Rona), İstanbul: Karalem Kitabevi.
- Batur, Enis (2003). *Modernizmin serüveni* (6. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bek, Güler (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bek, Güler (2014). 1970-1980 yılları arasında Türkiye’de Kültürel Sanatsal Ortam, *Yayınlanmış Doktora Tezi*, Salt Yayınları 010, İstanbul.

- Bunulday, Solmaz (2008). *1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde Toplu Sergiler ve Kavramsallaştırma*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Daniel, Abadie ve Pacquement, Alfred (Nisan-1981) “1970 Sonrasında Yaratıcılık”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 22, s. 15-17.
- Danto, C. Arthur (2010). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Çev.: Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dastarlı, Elif (Temmuz-Ağustos 2005) “Altan Gürman: Kurşun Askerlerin Anti-Militarist Komutanı”. *Rh+ Sanat*, 20, s. 52-57.
- Demir-Bağatır, Reyhan (2011) “Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları”. *Dergi Park Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, 7. (Erişim Tarihi: 09.12.2018).
- Erdemci, Fulya, Germaner, Semra, Koçak, Orhan ve Rona, Zeynep (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erek-N., Ayşe (Kasım-2012) “Güncel Sanatta Kentsel Mekan: Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu ve Sarkis’in İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme” *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: Sanat Yazıları Dergisi*, 27, s. 11-24.
- Ergüven, Mehmet (2003). *Kurgu ve Gerçek*. İstanbul: Gendaş Kültür.
- Ersen, Nuran Leyla (2008). *Çağdaş Sanat Yapıtlarında Kültürel Kimlik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- Erzen Jale (Güz-1997). “Türk Sanatında Yeni Eğilimler ve Sanat Bayramı”. *Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3/2, s. 297-310.
- Fitzpatrick, Devin Marie (2004). *The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space*, Washington State University Department Of Interior Design, Washington.
- Giderer, Hakkı-Engin (1995) “Kavramsal Sanat” *Anadolu Sanat*, 3, s. 51-64.
- Graf, Marcus, (2015). “Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015”. *İstanbul Bienalleri 1989-2015*, İstanbul: Art-ist Yayıncılık, s. 111-117.
- Gül, Durukan, Saliha Nesli, Taştan Renkçi, Tuğba, Önel ve Kurt, Emine (2017) İstanbul’da Kamusal Alanda Sergilenmiş Enstalasyonlara İlişkin Envanter Çalışması (1990-2015), *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6, s. 8.

- Heinrich, Barbara (2007). *Güllerim Tahayyüllerim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpekçi, Abdi, (1972, 24 Temmuz). “Uluslararası İstanbul Sanat Festivali”, *Milliyet Gazetesi*, s. 9.
- Kosuth, Joseph (1980). *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı*. (Çev.: Şükrü Aysan, Nazlı Damlacı, Faruk Ulay), Sanat Olarak Betik İçinde. İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.
- Köksal, Aykut (1999). “Türkiye’ de Çağdaş Sanat”, *Bilanço’ 98: Cumhuriyet’ in Renkleri, Biçimleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası-Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 168-178.
- Levingstone, Marco ve Britt, David (Ed.) (1989). *Pluralism Since 1960, Modern Art: Impressionism to Post-Modernism*, London: Thames and Hudson.
- Lockett, Helen (2009). *Walking in My Mind*, Sergi Kitapçığı, London: Hayward Galley.
- Lynton, Nobert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Cevat Çapan ve Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Madra, Beral (1989). 80’li yıllarda çağdaş sanat. *Hürriyet Gösteri*, 100, s. 59-64.
- Madra, Beral (1990). Çağdaş sanatta ipuçlarını yakaladık. *Hürriyet Gösteri*, 110, s. 48-51.
- Madra, Beral (1991). Modern’den Postmodern’e 2. *Sanat Çevresi*, 126, s. 45-48.
- Madra, Beral (2003). *İki Yılda Bir Sanat*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Madra, Beral (2005). *Bir Bilanço*. İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları.
- Mulla, Gözde (2013). *Yersizleştirme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Naciye Bozdoğan, 2009. Uluslararası İstanbul Bienallerinin Türk Sanat Ortamındaki Rolü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Okan, Berna Kaya (2012) “Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri”. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33/2, s.23-36.
- Oliveira, Nicolas De, Petry, Michael ve Oxley, Nicola (1994). “On Instalation”, *Art and Design Magazine*, 30, s. 11-18, 30, 34, 56, 95.
- Oliveira, Nicolas De, Petry, Michael ve Oxley, Nicola (1997). *Installation Art*, London: Thames and Hudson Ltd.
- Oliveira, Nicolas De, Petry, Michael ve Oxley, Nicola (2005), *Yeni Milenyum’da Enstalasyon Sanatı: Duyular İmparatorluğu*, (Çev.: Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.



- Önuçak-Bozdurgut, Ayşe (Kasım-Aralık 2012). “Arman’ın Nesnelere Sistemi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 10, s. 1-21.
- Özayten, Nilgün (2008). Yerleştirme Maddesi. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2. Baskı). İstanbul: YEM Yayınları.
- Özpınar, Ceren (Haziran-2016) “Türkiye Sanat Tarihinde Dönemler”. Edebiyat Fakültesi Dergisi, 33 s. 1.
- Polat, Nusret (2017). *Sınırları Aşındırmak: Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*. İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık.
- Toptaş, Rahşan (Ağustos 2017). “Türkiye’de Pop Sanat ve Resim”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 10 Sayı: 51 Volume: 10 Issue: 51. Doi Number: [http://sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi51\\_pdf/3sanattarihi\\_arkeoloji\\_cogra\\_fya/toptas\\_rahshan.pdf](http://sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi51_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cogra_fya/toptas_rahshan.pdf) (Erişim Tarihi: 22.02.2019).
- Sağiroğlu, Selin (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları*. Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Smith, Roberta ve Stangos Nikkos (Ed.) (1991). *Conceptual Art, Concepts of Modern Art*, Newyork: Thames and Hudson.
- Sönmez, Necmi (1996). “Türkiye’de Çağdaş Sanat: 1983-1994”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-14, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1100-1112.
- Süzen-Nilüfer, Hatice (Aralık-2010) “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme”. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, s. 147-153.
- Taştan-Renkçi, Tuğba (Ekim 2016) “Hazır Yapım (Ready-Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar”. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication- (TOJDAC) Volume 6 Issue 4. <http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME6-ISSUE4.html> (Erişim Tarihi: 20.12.2018).
- Tekiner, Aylin (Bahar-2014) “Çaylak Sokak’ta Bir Okuma Denemesi”. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 9, s. 53.

- Ulutaş, Ümit-Güvendi ve Dokak, Hüsnü (2018) “Moda ve Teknoloji Bağlamında Yığın Nesnelerin Sanatsal İmgelere Dönüşmesi”. *İdil Dergisi*, 7, s. 43
- Uysal, Seher (2013). “Nesnesi Olmayan Bir Düşünce Aktarımı Ve Tecrübe Biçimi Olarak Sanat”. *6. Uluslararası Öğrenci Trienali Sempozyumu The 6th International Student Triennial Symposium*, 4-5-6 Haziran 2013, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., s. 40.
- Witham, Graham ve Pooke, Grant (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev.: Tufan Göbekçin), İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.
- Yılmaz, Mehmet (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Osman (Summer 2015) “Sanat Akımları Üzerinden Gelişen Disiplinlerarası Sanat”. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 10/10, p. 997-1012. <http://www.turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=8623> (Erişim Tarihi: 17.10.2018).
- Zabunyan, Elvan (Ed.) (2010). *Ondan Bize* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- A77 Kolektifi Tanıtım Broşürü, 2004-2009
- Antiocheia-Antiochia-Antakya Sergisi Tanıtım Broşürü, 2005
- Cüneyt Kurt ile Görüşme: 06.06.2019
- Ediz Yenmiş ile Görüşme: 19.05.2019
- Emel Sıkar Genç ile Görüşme: 23.04.2019
- Emrah Gökdemir ile Görüşme: 16.05.2019
- Hasan Demirci ile Görüşme: 29.05.2019
- Mehmet Fahracı ile Görüşme: 02.05.2019, Hataylife Dergisi, *bilinmeyen sayı*, 2006
- M. Hakan Bitmez ile Görüşme: 19.05.2019
- Melih Apa ile Görüşme: 20.05.2019
- Nebi Atay ile Görüşme: 14.05.2019
- Seher Kurt ile Görüşme: 07.06.2019
- Volkan Eray ile Görüşme: 17.05.2019
- [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm), (Erişim Tarihi: 21.05.2019).
- <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0100.htm>, (Erişim Tarihi: 27.05.2018).
- <http://14b.iksv.org/works.asp?id=63>, (Erişim Tarihi: 04.06.2018).

<http://www.sanalmuze.org/paneller/>, (Erişim Tarihi: 19.06.2018).

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/171685.asp>, (Erişim Tarihi: 11.07.2018).

[http://www.yapi.com.tr/haberler/sarkis\\_95688.html](http://www.yapi.com.tr/haberler/sarkis_95688.html), (Erişim Tarihi: 21.07.2018).

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/171685.asp>, (Erişim Tarihi: 21.07.2018).

<http://www.arkitera.com/haber/29264/bienalin-30-yili--mekan-seckisi>, (Erişim Tarihi: 03.02.2019).

<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/13445/otoparktan-ablukaya>, (Erişim Tarihi: 03.02.2019).

<http://ozgularslan.com/a-belediye-kurbagalidereye-perde-asmis-bahar-cuhadar/>, (Erişim Tarihi: 30.05.2019).

<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/05/12/cm/gnc133-20060512-103.html>, (Erişim Tarihi: 13.05.2019).

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/antik-mozaik-kentinde-cagdas-sanat-bulusmasi-4400049>, (Erişim Tarihi: 13.05.2019).

<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/05/12/cm/gnc133-20060512-103.html>, (Erişim Tarihi: 13.05.2019).

<http://atolye77.blogspot.com/2008/06/cinsel-tema.html?view=timeslide>, (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

<http://atolye77.blogspot.com/2008/06/cinsel-tema.html?view=timeslide>, (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

[http://www.mimarizm.com/etkinlikler/bulusmalar/2-uluslararasi-antakya-bienali\\_119559](http://www.mimarizm.com/etkinlikler/bulusmalar/2-uluslararasi-antakya-bienali_119559), (Erişim Tarihi: 16.05.2019).

<http://mhdali.weebly.com/magnetism.html>, (Erişim Tarihi: 27.05.2019).