

ENSTALASYON SANATINDA NESNE: İŞLEVİN İPTALİ VE HİKÂYENİN DOĞRUDAN AKTARIMI

Burhan YILMAZ

Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
burhanyilmaz12@gmail.com

ÖZ

Bu makalede öncelikle enstalasyon sanatı ile ilgili genel bir araştırma yapılmıştır. Enstalasyonun çeşitli tanımları açıklayıcı bir şekilde sıralanmıştır. Enstalasyon sanatının kısaca tarihi gelişimi araştırılmış, öne çıkan sanatçılara ve sanat eserlerine yer verilmiştir. Bir sanatçı enstalasyon yaparken nesneye ve mekana ne katmaktadır? Hangi işlem sıradan nesneyi sanat eserine dönüştürmektedir? Sanat nesnesinin estetik uzamın dışındaki apriori varlığı nereye gitmiştir? Bu soruların yanıtları sanat eserlerinin oluşturduğu durumlar içerisinde aranmıştır. Nesnenin ya da gerçek dokümanların galeri mekânında sergilenmesi bir bağlamın kurulmasını zorunlu kılar. Bu noktada nesnenin işlevinin iptali ve hikâyenin doğrudan aktarımı öne çıkan bir durum olarak görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Enstalasyon, sanat nesnesi, işlev, hikâye

OBJECT IN INSTALLATION ART: CANCELLATION OF THE FUNCTION AND DIRECT TRANSFER OF THE STORY

ABSTRACT

Firstly, a general research on installation art has been made in this article. Various description of the installation is arranged in a descriptive way. The historical development of the art of installation was briefly investigated, and featured artists and their works of art have been included. What does an artist add to the object and space while doing an installation art? Which process transforms the object into a work of art? Where did the a priori existence outside the aesthetic space of the art object go? The answers to these questions were searched in the situations created by the works of art. The exhibition of the object or the actual documents in the gallery space makes it necessary to establish a context. At this point, the cancellation of the function of the object and the direct transfer of the story are prominent situation.

Keywords: Installation, art object, function, story

GİRİŞ

Enstalasyon bir sanat dalı ya da akımı olmasından çok nesnelerin mekân içerisinde organize edilerek kurulduğu bir sanat pratiği olarak bilinmektedir. Dilimizde “yerleştirme sanatı” olarak da kullanılan enstalasyon sanatı site spesifik -mekana özgü- olarak üretilen sanat olarak tanınmaktadır. Site spesifik kavramı, mekana özgü olma durumu, fizik yasalarına bağlı olarak bir yerde bulunma, orada olma durumunu belirtmek için kullanılır (Kwon, 2002: 11). Enstalasyon sanatında mekâna özgü olma durumu, mekânın anlamı ve enstalasyonu oluşturan nesnelerin anlamlarıyla da mekana özgü olması şeklinde açıklanabilir. Enstalasyonun mekana özgü olarak üretilmesi, enstalasyon ile video enstalasyon ve performans gibi diğer çağdaş sanat türleriyle daha yakın ilişkiler kurulmasını sağlamaktadır. Enstalasyonun sanatçıya sunduğu ifade, malzeme ve strateji imkânları birçok yenilik ve orijinal çalışmanın ortaya konulmasını sağlamıştır. Makalede enstalasyon sanatının genel tanımları ve tarihi bilgileri verildikten sonra enstalasyon sanatında nesnenin işlevinin iptali ve hikayenin doğrudan aktarımı olarak belirlenen stratejiler konuları örneklerle incelenmiştir.

ENSTALASYON SANATI HAKKINDA

Küratör Lisa Moran (2003), enstalasyon sanatı hakkında, nesnelerin mekan içerisinde organize edilmesiyle, hem mekanın hem de mekan içerisinde organize edilen nesnelerin toplamının enstalasyon olarak sanat eseri şeklinde tamamlandığını öne sürülmektedir. Moran'a göre enstalasyon sanatı resim,

heykel, çizim gibi geleneksel olan ve hazır nesne, buluntu nesne ve metin gibi geleneksel olmayan sanat formlarını içermektedir fakat bu türden bir sanat eseri izleyicinin aktif katılımını da gerektirdiği durumları da içerebilmektedir, (Moran, 2003: 7). Disiplinler arası bir sanat pratiği olan enstalasyonda izleyicinin katılımının gerekli olduğu vurgusu da yapılmaktadır: “Geleneksel sanat eserlerinin aksine çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu bir sanat türüdür” (Yerce, 2007: 7).

Enstalasyon bir sanat pratiği olarak yaygınlaştıkça nesne, mekân ve izleyici arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi yoluyla gerçeklik, kurgu, temsil ve yorum arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasını sağlayan bir sanatsal üretim biçimi haline gelmektedir. Çok yönlü olma durumu ve bir çok medya ile dolaşıma sokulma imkanı ile enstalasyon, mimarlık, kamusal sanat ve kavramsal sanatla bitişik bir yapıdadır. Bu da enstalasyonun melez bir sanat pratiği olarak var olduğunu göstermektedir (Renkçi Taştan, 2016: 273).

Sanat üretimi biçimi olarak enstalasyon nesnelerin ve mekânların seçilmiş bir bağlam çerçevesinde kurgulanması yoluyla gerçekleştirilmektedir. Sanat tarihsel bakımdan yaklaşıldığında enstalasyon sanatının kökleri kolaj gibi bir ara forma dayanır. Kolaj ilk kez gerçek nesnelerin bir sanat eseri formu içerisinde bir gerçeklik parçası olarak kullanıma sokulduğu bir sanatsal yöntemdir (Bürger, 2004: 142). Hâlihazırda nesnelerin resim yüzeyinde bir görsel eleman olarak kullanılması, kolajın resim sanatının sınırlarını zorlayan ama aynı zamanda belirleyen bir buluş olduğunu düşündürmektedir. Kolajın ilk uygulananışı ile hazır nesnenin doğrudan kullanımını gerektiren şartlar bir imkân olarak ortaya çıkmıştır. Bu bilindiği gibi Pablo Picasso ve George Braque’ın çalışmalarından Marcel Duchamp ve Kurt Schwitters’in çalışmalarına ve günümüzdeki enstalasyonlara dek gelen bir çizgi olarak görülebilir. Hazır nesnenin sanat eserinde malzeme olarak kullanımıyla başlayan süreç, hazır nesnenin kendisinin bir sanat eseri olarak kullanımına evrilmiştir (Yerce, 2007: 8).

Endüstriyel olarak imal edilmiş nesnenin sanat eserinde kullanıma sokulması sanatta temsil krizinin bir semptomu olarak görülmektedir. Bu temsil krizi, Marcel Duchamp’ın Şişe Askısı (1914) ve Pisuar (1917) adlı çalışmaları ile ilişkili olarak ortaya konulmaktadır. Sanatta temsil, daha çok yansıtmacı (mimetik-klasik) sanat kuramlarında gerçeğin sanat eserinde görüntü vb. aracılığıyla temsil edilmesi durumu olarak bilinmektedir (Pezzella, 2006: 39). Duchamp’ın söz konusu çalışmaları da doğrudan bu temsil durumunu ortadan kaldıran öğelere dönüşmüştür. Hazır yapıt (ready made) aracılığıyla sanatta temsil edilme durumunda bir kırılma yaşanmıştır. Bu konu aynı zamanda sanatta nesneye atfedilen değerlerin değişimiyle de ilgilidir. Bilindiği gibi sanat nesnesi tüketim anlamında herhangi bir ihtiyacı karşılamamaktadır, aksine sanat nesnesinin anlaşılması için izleyicisinin belli bir birikiminin olması gerekir (Tepe Yılmaz, 2014: 94). Günlük kullanım nesnesi de sanatsal bağlama oturtulup sanat nesnesi olarak tasarlandığında da estetik alanın dışındaki işlevleri ortadan kaldırılmış olur. Böylece hazır yapıt üretiminde kullanılan herhangi bir kullanım nesnesi eski işlevini kaybederek meta değerini yitirerek sanat nesnesi olarak var olmaya başlar. Böylece nesnenin değerleriyle ilgili sistem yeniden düzenlenerek sanat ve meta arasındaki ilişki sürekli olarak yeniden düzenlenmiş olur. Hazır yapıtın sanatsal stratejik etkisi konusunda Hal Foster “hazır yapıt düzeneğinin sanat ve meta arasındaki gerilimli ilişkiyi” diğer türlerden daha fazla gösterdiğini söylemektedir (Foster, 2009: 142).

Sanat eseri içerisinde temsil olarak var olan bir nesne, kendisi doğrudan eser olarak kullanıldığında, kendi kendini temsil eden ya da hiçbir şeyi temsil etmeyen bir esere dönüşmüştür. Bu öncelikle temsilin iptali anlamına gelmektedir. Bu nedenle Duchamp’ın Şişe Askısı ve Pisuar adlı çalışmaları tarihsel olarak da enstalasyon sanatının başlangıç noktası gibi görülmektedir (Özayten, 1992:11-20). Pisuar, sanat eserinde gerçek nesnenin bağlamından koparılarak kullanılması yoluyla sanatta gerçeklik ve temsilin yeni konumunu ortaya koymaktadır.

Hazır nesne kullanımı, tarihsel anlamda, sanayi devriminin etkilerinin açıkça hissedildiği bir dönemde tüketimin aynı zamanda bir üretim biçimi olduğu ilkesiyle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Bourriaud hazır nesne ile sanat eseri üreten Duchamp’ın çalışmalarının tüketim kavramıyla ilişkisinin çok yoğun olduğunu belirtmektedir. Bourriaud, hazır yapımın birincil meziyetinin “seçme yoluyla monte etmek, tüketme ile üretme arasında bir eşdeğerlik kurmak” olduğunu yazmaktadır (Bourriaud, 2004: 38). Enstalasyon, bir hazır yapım çalışması olarak, imal edilmiş nesnelerin kullanımının bir şekilde üretim

için tüketim mantığına göre organize edilmesi ve estetik alan içerisine dâhil edilmesidir. Yani enstalasyonun bir sanatsal üretim biçimi şeklinde ortaya konulması tam olarak kapitalist sistem koşullarında, kapitalist toplum dinamiğinin kültürel yapısına uygun olarak geliştiği görülmektedir.

Sanatsal yaratım sürecine el becerisinin yanında (veya yerine) sanatçının nesneye yönelen bakışının, sanatçının seçme ediminin de sanatsal süreci kurmada neredeyse yeterli olduğu bir durum ortaya çıkmıştır. Özellikle Duchamp'ın hazır yapım kurgularıyla vurguladığı şey sanatçının seçme ediminin resim veya heykel yapmak kadar yaratıcı bir yönünün olmasıdır (Bourriaud, 2004: 41).

Bir günlük kullanım nesnesinin enstalasyon çalışması olarak sanat eserine dönüştürülmesi daha fazla etkenin katıldığı bir ortamı da gerektirebilir. Sanatçının bakışı ve sanatçının seçme ediminin dışında başka faktörler de kullanım nesnelere bir esere dönüştürülmesinde etken olabilmektedir. Sanatta mekanik üretimin rolü üzerine çok önemli tespitlerde bulunan düşünür Walter Benjamin, nesnenin sanat eseri olarak dönüşümüyle ilgili sanatçının seçme ediminden farklı odak noktaları olduğunu da belirtmektedir. İç mekân ve koleksiyoncu gibi iki farklı etkenin, nesnelere esere dönüştürülmesindeki rolünü belirler. Benjamin, kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü konusunda: “İç mekân, sanatın sığınağıdır. Koleksiyoncu ise, iç mekânın gerçek sahibidir. Nesnelere yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesnelere üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur” (Benjamin, 2004: 97-98). Benjamin'in bu yaklaşımı genel anlamda sanat eserine (sanat nesnesine) koleksiyoncu değeri kazandırılmış nesne olarak bakılmasına olanak verir. Burada sanat eseri olarak nesnenin “değer” meselesi, nesnenin sanat piyasası içinde “eser” olarak yer alması, var olması meselesine dönüşür. Tam bu noktada, sanatçı eserleri ile bu piyasa koşullarına uyum sağlayıp onaylayarak mı var olacak, yoksa bu koşulları reddedecek bir başka yol mu kuracak meselesi ortaya çıkmaktadır. Her iki durumda da-onansın ya da karşı çıkılın- sanat eserinin ortaya çıkmasındaki aktif şartların sanat eserinin dolaşımıyla oluşan esere değer atfetme durumu ile ilişkisi oldukça güçlüdür.

Bu bakış açısı ilk bakışta her ne kadar maddeci bir tavır olarak görülse de sanatın bir temsil ve kabul ilişkisinde yer aldığı şeklinde durumun da varlığı kanıtlanmaktadır. Bu temsil ve kabul ilişkisi enstalasyon gibi disiplinler arası sanat pratikleri aracılığıyla çok açıkça görünür hale getirilmiştir. Böylece denilebilir ki, enstalasyon gibi bir sanat pratiğinin diğer sanat dallarıyla olan sınır ilişkileri sanatın içinde var olduğu ve tüketildiği bir piyasanın koşulları içerisinde kurulmaktadır.

Enstalasyon sanatının gerçeklik ile doğrudan ilişki kurma, gerçekliği bir bağlam içerisine sokma ve temsil edilme konusuna yeni bir bakış getirdiği görülmektedir. Çok katmanlı enstalasyon çalışmalarıyla tanınan Mike Kelley bu konuda şöyle demektedir: “Sanatın kendisi gerçekle ilgilenmeli, ancak gerçek hakkındaki herhangi bir kavramı sorgulamaya girişmeli. Sanat her zaman gerçeği bir cepheye, bir temsile, bir yapıya dönüştürür. Ancak öte yandan bu yapının ardındaki motivasyon üzerine de sorular ortaya atar” (Kelley akt. Bourriaud, 2004: 69).

İŞLEVİN İPTALİ: KONSTANTIN NAVIKOV'UN SESSİZ ÇAN'I

Bir nesnenin olduğu gibi mekân içerisine konulması –yerleştirilmesi, mekânı dönüştürecek olan etkenlerin aktif hale getirilmesine ortam sağlamaktadır. Mekânın özelliği de yerleştirilen nesnelere işlevini ve anlamını dönüştürmektedir. Bu dönüşümleri sağlayan temel etken sanatçının seçimi ve esere anlam açısından yaklaşımıdır. Bir enstalasyonda yer alan nesnelere işlev ve anlamın dönüşümü, nesnenin yerleştirilme biçimi ve düzenlenişi aracılığıyla kurulmaktadır. İşlevin felç edilmesi, anlamın dönüştürülmesi sanatçının nesne, mekân ve bağlam arasında kurduğu ilişkilerle mümkün olmaktadır. Burada sanatçının kurduğu ilişkinin niteliği sanat eserinin niteliğini de belirlemektedir.

Nesnenin işlevinin iptal edilmesi, genellikle protest bir davranışı çağrıştırmaktadır. İşlevin iptali iktidar ilişkilerinin de iptaline neden olacak şekilde genişleyen bir işlevsizliğe bile sebep olacak durumların ortaya konulmasını sağlayabilir. İşlevin iptali, aracın araç olma özelliğinin yok edilmesidir. Bu da bir nesne sisteminin çökertilmesi, nesnenin her türlü varlığının kullanım alanından alınarak estetik alana aktarılması demektir. Çağdaş Rus Sanatının önde gelen sanatçılarından Konstantin

Navikov'un 2011 tarihli "Sessiz Çan" (Silent Bell) adlı enstalasyonu iptal edilmiş işlev konusunun en açıklayıcı örneklerinden biri olarak ele alınmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1-Konstantin Novikov, Silent Bell, 50x40x130cm. 2011, Erarta Sanat Müzesi, St. Petersburg, Rusya

"Sessiz Çan" adlı çalışmanın bir betimlemesini yapmak için, öncelikle görüntü ve madde olarak neyle karşı karşıya kalındığını yazmak gerekir. Siyah maddeden yapılmış 50x40cm. ölçülerinde bir çan görülmektedir. Çan galeride tavana ipe asılmış ve çanın içindeki tokmağı hareket ettirecek olan çanın tokmağına bağlı kalın olmayan, gri renkli bir ip bağlıdır. İpin ucu da tutulabilmesi için halka şeklindedir.

Görünüş itibariyle bu çalışma sıradan bir çanın asılmasından oluşmaktadır. Normal bir çan, ipin ucunun tutulup sallanmasıyla çan tokmağı hareket eder ve çanın çınlama sesi ritmik olarak çıkar. Fakat Navikov'un enstalasyonundaki çan ne kadar sert sallanırsa sallansın bir çan gibi ses çıkaramaz. Çünkü Navikov, çanı ses çıkarmaya uygun bir materyalden değil titreşim üretiminin zor olduğu bir maddeden, plastikten yapmıştır. Böylece çanın temel işlevi olan ses çıkarma işlevini iptal etmiştir. İptal edilen işlev, sadece çanın sesinin çıkarma işlevidir. Ama bu işlevin gösterge bağlamında ele alınmasıyla anlaşılacak çeşitli bağlamlarına ulaşmak olasıdır. Çan, bilindiği gibi kiliselerde Hıristiyanların kiliseye toplanması için ibadet zamanını gösteren bir çağrı aracı işlevi görmektedir. Sessiz Çan adlı çalışmanın bağlamını da çanın kilisedeki işlevi üzerinden kurmak mümkündür. Hıristiyanlığın bir iktidar olarak inanan insanların üzerindeki duyulur etkisi olan ses, çanın sesidir. Navikov'un "Sessiz Çan" adlı çalışması, ses çıkarma işlevinin iptal edilmesiyle belki de bir iktidar olarak kilisenin sesini ortadan kaldırmak isteğiyle ortaya konulmuştur.

Enstalasyon sanatı söz konusu olduğunda izleyicinin etkinliği için daha çok zaman ve yer açıldığı bilinmektedir. İzleyici eser karşısında geleneksel bitmiş yapının karşısındaki edilgen özne olmaktan çıkıp, eserin anlamlandırılmasına yorumlanmasına katkıda bulunan, hatta eserin süreçlerine dâhil olan bir etkene dönüşmüştür. Bir izleyici olarak Navikov'un "Sessiz Çanı"nı anlamlandırmak ve yorumlamak için içerisinde bir başka "çan" hikâyesi geçen bir yapıta başvurulabilir. Andrei Tarkovsky'nin Andrei Rublev (1966) adlı filmi bu konuda hem aynı coğrafyadan üretilmiş bir eser olarak da iyi bir örnek olacaktır. Andrei Rublev adlı filmde Rusya tarihiyle ilgili olaylar konu edilmiştir. Kilise, ikona ressamlığı ve çan yapımı ustalığı gibi konular da filmin merkezinde yer almaktadır. Filmde Boriska adlı genç, çok zor olan çan yapımı işini babasından çan yapımının sırlarını öğrendiğini iddia ederek işi alır. Meşakkatli uğraş ve tutkulu tavrıyla çanın yapımını başarıyla tamamlar. Filmin 160. dakikasında, çanın test edileceği zaman, yöneticiler bütün halk toplanır. Çan belli belirsiz çınlamaya ve sonra da çalmaya başlar. Bu sahnedan yola çıkarak Navikov'un "Sessiz Çan"ı için bir yorum geliştirmek mümkündür. Navikov, Tarkovsky'nin filminde görülen çanı, kendi "Sessiz Çan" adlı çalışmasındaki çanın iptal edilmiş çınlamasıyla karşılamaktadır.

Tarihsel öykünün içinde geçen gerçek bir çan, çalması amacıyla üretilmiş olan bütün çanlar; tarihselliğe gönderme yapan, sesi iptal edilmiş, sesi çıkmasını diye üretilmiş olan çan ile estetik düzlemde karşı karşıya bırakılmıştır. “Sessiz Çan” adlı çalışma, izleyicinin katılımıyla sessizliği doğrulanan bir çalışmadır. İzleyici çanın ses çıkarması için çanın tokmağını salladığında çan, lastik maddenin çarpmasıyla kısık bir tıklama sesinden başka bir ses çıkarmamaktadır. İzleyicinin çalışmaya dâhil olması durumu interaktiflik olarak adlandırılmaktadır. Navikov’un “Sessiz Çan” adlı çalışmasında bu interaktiflik durumu izleyicinin sanat eserinin varoluşu içinde aktif olarak yer almasıyla sağlanmaktadır.

HİKÂYENİN DOĞRUDAN TAŞINMASI: CORNELIA PARKER’İN SOĞUK KARANLIK MADDE’Sİ

Sanatçı bir nesneyi veya nesne grubunu bir kurgu içerisine aldığı anda, nesnenin önceki gerçek hikâyesini iptal ederek yeniden dolaşıma sokmuş olur. Sanatçının bu hikâyeyi olduğu gibi kullanması veya değiştirmesi, yeni bir söylem olarak sunması sık sık başvurulan yöntemlerdendir. Enstalasyon çalışmalarının üretiminde bir yöntem olarak doğrudan obje kullanmanın yanında doğrudan belge ya da belge niteliğindeki nesnelerin kullanımı da söz konusu olmaktadır. Olayın-hikâyenin doğrudan taşınması Land Art sanatçılarının çalışmalarında da rastlanan bir durumdur. Doğada yapılmış bir Land Art çalışması taşınmayacağı için, çalışmanın hikâyesinin fotoğraf, film, plan vb. dokümanlarla izleyiciye taşınması gibi çözümler görülmüştür (Özayten, 1992: 72). Hikâyenin nesnelerin düzenlenerek sergilenmesi yoluyla aktarımı Fluxus’da da görülmektedir, özellikle Beuys’un “Süpürüp Atma” (1972) adlı çalışması Karl Marks meydanındaki bir gösterinin ardından meydanın zemininde kalan gerçek artık nesnelere taşınmasını ve düzenlenmesini içermektedir.

Enstalasyon çalışmalarıyla tanınan İngiliz sanatçı Cornelia Parker çalışmalarında kullandığı nesnelere, bu nesnelerin hikâyeleri ile birlikte organize etmektedir. Parker, bazen bu hikâyeleri eser içerisinde olduğu gibi aktarır, bazen de bir manipülasyona uğratarak sunar. Parker’in, eserleri onun dünyayla kurduğu ilişkilerin bir haritası gibidir. Bu haritada çeşitli mekânlar, zarar görmüş binalar, senaryolara göre patlatılmış kulübeler, doğal objeler gibi bir art-hikâyesi olan öğeler mevcuttur. Parker, enstalasyonlarında kullandığı nesnelere bazen belirli bir olay sonrasında zarar görmüş mekânlardan, ortamlardan seçer. Galeri mekânında bir sistem kurgular, bu kurgu içerisinde nesnelerin dizilimini gerçekleştirir. Parker’in eserlerinde nesnelerin dizimi ve yerleştirilmesinde açığa çıkan felsefi bir düşünce vardır. Postmodern dönemde varoluştaki eşzamanlılık ve parçalılık özelliklerinin formüle edildiği bir felsefi düşünce... Parker’in enstalasyonlarına bakıldığında nesnelerin mekâna yayılarak yan yana durmasının, Foucault’nun bu çağ ile ilgili tespitlerine denk düştüğü söylenebilir. Foucault içinde bulunulan dönemden eş zamanlılığın, yan yana olmanın, uzak ve yakın olmanın, kopuk kopuk olmanın dönemi olarak söz eder (Foucault, Akt. Selvi, 2014: 10).

Parker’in “Soğuk Karanlık Madde: Bir patlamanın Görüntüsü” adlı çalışması nesnenin hikâyesinin doğrudan aktarımı konusuna açık bir örnek teşkil etmektedir. Hatta Parker, bu eserini oluştururken hikâyenin üretimini de kendisi üstlenmiştir, senaryosunu kendisi yazmıştır. Parker, İngiliz Ordusu’ndan kendi bahçesindeki kulübeyi patlatmasını istemiştir. Ordu, kontrollü olarak kulübeyi patlatmış, Parker da patlamadan kalan parçaları alarak bir enstalasyon kurma planı yapmıştır. Bu parçalardan galeri mekanının içerisine bir düzenleme yapan Parker, düzenlemenin tam ortasına bir lamba yerleştirerek enstalasyonda kullandığı parçaların gölgelerinin galeri duvarı üzerine düşmesini sağlamıştır (tate.org.uk).

Çalışmanın Soğuk Karanlık Madde olarak adlandırılmasının nedeni, çalışmanın evrenin başlangıcı olarak bilinen Büyük Patlama (Bigbang) kuramındaki ilk patlama anı ile bir parodi ilişkisi kurulması amaçlanmaktadır (chicenhale.org.uk). Parker’in bahçesinde patlatılan kulübe, sanki patlama anının fiziksel görünümünü verecek şekilde düzenlenmiştir. Patlama anındaki saçılma, ortaya çıkan ateş ve ışık, nesnelerin parçalanarak etrafa yayılma anının bir fotoğraftaki gibi dondurulması görülmektedir. Bu anın dondurulması, havada asılı nesne parçaları, ortadan parlayan ışık kaynağı, bu ışıktan kaynaklanan ve mekânın duvarlarına sinen gölgeler, her biri izleyicinin bir patlama hikâyesinin fiziksel anlamda tam ortasına düşmesine neden olmaktadır. Hatta izleyicinin gölgesinin de duvarlara yansması, hikâyenin içine bir hareket daha ekleyerek çalışmada yeni bir katman oluşturmuştur.



Görsel 2. Cornelia Parker, Soğuk Karanlık Madde-Bir Patlamanın Görüntüsü (Cold Dark Matter: An Exploded View), Enstalasyon, 1991, 4x5x5 m. Tate Museum, UK.

Parker'in bir başka enstalasyonu da nesnenin hikâyesinin doğrudan aktarımı olarak yorumlanabilir. Parker yıldırım düşmesi sonucu yanan bir kiliseden aldığı zarar görmüş, kömürleşmiş tahta ve inşaat parçalarından galerinin ortasında bir enstalasyon kurmuştur. Burada yapıtın kendisi, atık nesnelere doğrudan belge olarak işe karıştığı bir çerçeveye dönüşmüştür. Bir taraftan da Tanrı, inanç, Hıristiyanlık gibi konuların ironik bir şekilde çalışmanın kurduğu anlam içerisinde tartışılıyor olduğu fark edilecektir. Doğal afetleri tanrının cezası olarak görmeye meyilli bir inanır için oldukça katlanılmaz bir hal: tanrı niçin kendi evinin yıldırımlarla yakılıp yıkılmasına izin verir? Benzeri sorular, adı geçen yapıtın değil de sanki yapıtın üretilmesini sağlayan olayın bir manipülasyon olduğunu iddia etmektedir. Parker, yanmış tahta parçalarını, taş, beton, tuğla parçalarını düzenleyerek oluşturduğu bu enstalasyonu, kolajdan bu yana süregelen ve atık nesne kullanımıyla üretilen sanat çalışmalarındaki 'gerçeklik' vurgusuna yeni bir boyut katmıştır.

SONUÇ

Çağdaş sanatın disiplinlerarası üretim biçimlerinden birisi olan enstalasyon sanatının oluşumu ve gelişimine bir bakış getirildiği makalede, nesne ve hikaye bağlamında açıklayıcı olan iki sanat eseri konu açısından incelenmiştir. 'Nesnenin işlevinin iptali' ve 'hikâyenin doğrudan aktarılması' olarak iki strateji belirlenmiştir. Konuya çağdaş sanat bağlamında yaklaşmış 'nesnenin işlevinin iptalinin' çağdaş sanattaki stratejilerden birisi olduğu tespit edilmiştir. Nesnenin işlevinin iptali sanatçının seçtiği düşünsel bağlamın çerçevesinde şekillenen bir stratejidir. Navikov'un eseri olan "Sessiz Çan" adlı enstalasyon bütün eleştireliliğini, gücünü ve tarihsel katmanlarla ilişkisini 'nesne' olarak çanın işlevinin iptal edilmesi yöntemiyle kazanmıştır. Diğer yandan 'hikâyenin doğrudan aktarımı' olarak belirlenmiş olan diğer stratejiye bakıldığında da enstalasyon sanatında kullanılan temel bir stratejiyle karşılaşmıştır. Sanatın temel konularından biri gerçekliktir. Nesnelere doğrudan kullanımı yoluyla hikâyenin aktarılması gerçekliğin doğrudan aktarılması olarak düşünülebilir. Hikâyenin doğrudan aktarımı konusunda açıklayıcı bir çalışma olarak Parker'in "Soğuk Karanlık Madde: Bir Patlamanın Görüntüsü" adlı çalışması ele alınmıştır. Parker, planlı şekilde patlatılan bir kulübenin parçalarını galeri mekanında düzenleyerek, gerçek nesnelere kullanarak senaryosunu da kendi yazdığı hikâyenin doğrudan aktarılmasını sağlamıştır. Her iki çalışmanın incelenmeleri sonucunda çağdaş sanatın sıkça başvurulan üretim yöntemlerinden biri olan enstalasyon sanatı açısından iki önemli strateji belirlenmiştir. Nesnenin işlevinin iptali ve hikâyenin doğrudan aktarımı olarak belirlenen bu stratejiler sanatsal alana ve akademik alana tanımlanmış birer yöntem olarak kazandırılmasıyla sonuçlandırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*, Çev. Cemal, A. İstanbul: YKY
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, Çev. Özen. S. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*, (Çev. Saybaşı, N. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Foster, H., (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (Çev. Hoşsucu, E. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Kwon, M. (2002). One Place After Another-Site-Specific Art and Loational Identitiy, London: The Mit Press

Moran, L. (2003). What is Installation Art, What is Series, Press of Irish Modern Art Museum

Özayten, N. (1992). Mütevazı Bir Miras, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Sanat Tarihi Enstitüsü

Pezzella, M. (2006). Sinemada Estetik, Çev: Demir, F. İstanbul: Dost Kitabevi

Renççi Taştan, T. (2016). “Hazır Yapım (Ready Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar”, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, Tojdac 2016, Vol:6 Issue:4 s:471-478

Selvi, Y. (2014). Heteretopya Üzerine Görsel Çözümlemeler, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tepe Yılmaz, S. (2014). “İnsan Etkinliği Olarak Bilim ve Sanat”, Anadolu Üniversitesi Sanat&Tasarım Dergisi, Sayı:6

Yerce, N. E. 2007, “Enstalasyon ve Mekânı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/cold-dark-matter/introduction> Erişim Tarihi: 20.03.2017

<http://www.thewhitereview.org/art/interview-with-cornelia-parker/> Erişim Tarihi: 03.04.2017

<http://www.chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/index.php?id=98> Erişim Tarihi: 10.04.2017

Görsel 1: <https://www.erarta.com/en/>

Görsel 2: [tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)