

To Cite This Article: Keçeli M. and Arayıcı O. (2023). Examining Interdisciplinary Objects and Space in Installation Art Within a Mereological and Semiotic Framework. *Journal of Interior Design and Academy*, 3(2), 202-233.

DOI: 10.53463/inda.20230221

Submitted: 15/10/2023

Revised: 20/11/2023

Accepted: 30/11/2023

EXAMINING INTERDISCIPLINARY OBJECTS AND SPACE IN INSTALLATION ART WITHIN A MEREOLOGICAL AND SEMIOTIC FRAMEWORK

Enstalasyon Sanatında Disiplinlerarası Nesnelerin ve Mekanın Mereolojik ve Semiyotik Çerçevede İncelenmesi

Melissa KEÇELİ¹, Osman ARAYICI²

Öz

Sanatın pek çok disiplinlerle genişleyen ilişkiler ağı, sanatçıların ifade araçlarını disiplinlerarası uzantılarla yeniden tanımlamıştır. Çalışma bu fikir ile, mekansal pratiğiyle öne çıkan enstalasyon sanatında, sanat eserinin bir parçası olarak ‘farklı disiplinlere ait nesnelerin’ kullanılmasında ortaya çıkan yeni “işlev ve anlam” katmanlarına odaklanmıştır. Sanatçılar enstalasyon sanatında teknik ve tasarım disiplinlerine ait nesneleri sergileme alanında ya da teorik çerçevede kullanarak sanatsal ifadelerini geliştirme fırsatı bulmuşlardır. Çalışmanın amacı, enstalasyonlarda “mekan ve disiplinlerarası nesne arakesitindeki” ilişkileri analiz etmek; bu analizler aracılığıyla kavramsal anlamı ve mekana ilişkin sınırları sanat üzerinden tartışmaktır. Araştırma kapsamında, eserlerinde bu nesneleri kullanan sanatçılar esas alınarak literatür taraması yapılmış ve belirlenen sanat eserleri çoklu durum çalışmasıyla incelenmiştir. Araştırma sonucunda, sanat eserini (enstalasyonu) oluşturan parçaların (nesnelerin) ve bu sanat eserini deneyimlerken genel bağlamı oluşturan bütünün (mekanın) arasındaki ilişkiyi incelemek için mereolojik ve semiyotik yaklaşımlar kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanatsal ifade, enstalasyon, disiplinlerarası nesneler, mereoloji, semiyoloji

Abstract

The expanding network of relationships between art and various disciplines has redefined artists' means of expression through interdisciplinary extensions in the field of art. This study, in line with this concept, focuses on the new layers of "function and meaning" that emerge when 'objects from different disciplines' are used as part of the artwork in installation art, which is characterized by its spatial practice. Artists have found the opportunity to enhance their artistic expressions by incorporating objects from technical and design disciplines within the realm of installation art or within a theoretical framework. The aim of this study is to analyze the relationships between "space and interdisciplinary objects at the intersection" in installations, and to discuss the conceptual significance and spatial boundaries through the lens of art. Within the scope of the research, a literature review has been conducted based on artists who utilize these objects in their works, and the identified artworks have been examined through a multiple-case study. As a result of the research, mereological and semiotic approaches have been employed to examine the relationship between the constituent elements (objects) that compose the artwork (installation) and the entirety (space) that forms the overall context in experiencing this artwork.

Keywords: Artistic expression, installation, interdisciplinary objects, mereology, semiology

¹ **Correspondence to:** Master Student, Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul, melissakeceli@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1499-3272

² Prof., Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul, osman.arayici@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1006-4740

1.GİRİŞ

Sanat duyguların bir dışavurumu olarak, öznenin aktarım yolunu içerik, eylem ya da nesne üzerinden gerçekleştirebildiği bir meydana gelişir. Üretimleri, araçları ve yöntemi dönemler doğrultusunda çeşitlilik, kendini gerçekleştirmesi açısından ise süreklilik içindedir. Çalışmada incelenen sanat ve nesne dinamiğinde, çok söylemli dilin oluşumu iki kavramın boyutları genişlemesine rağmen iç içe olmasından gelir. Bu durumda, yapıtın nesnelliğini oluşturan etkinin ne olduğu belirlenmelidir.

Alman filozof Martin Heidegger'e (2007, s.103) göre, sanat eserinin nesnelliği onun bir sanatçı tarafından üretilmiş olmasıdır. İzleyicinin eserin görünümünde karşılaştığı tüm nesnellik, sanatla ortaya çıkan alegori ve simgedir. Bu da esere kodlanan anlamın ve özün altyapısıdır. Enstalasyon pratiğinde bir obje, hem sanatsal bir ifadede eser olarak hem de mekanda yapısal ya da tasarım unsuru olarak işlev değeri yüklenebilir. Bu nesneler, “sanat eseri statüsüyle” estetik değerlerle kodlandığı gibi, günlük yaşamda insan eylemlerini kolaylaştıran, mekana tasarım değeri kazandıran mobilya ve mimari ölçekte yapı elamanı ve iç mimari tasarım unsuru olarak karşımıza çıkabilir.

Fransız sosyolog ve filozof Henri Lefebvre (2015, s.147) mekanın, algısal olduğu kadar sanat pratiğine de yanıt verdiğini dile getirir. Sanatçı, pratik eylemlerini yansıtmak üzere kullandığı ya da yerleştirdiği nesneler ile mekan kavramına ulaşır. Mekanı plan, çizim ve tuval gibi iki boyutlu yüzeylere indirgeyebilir ya da üç boyutlu bir boşluğu doldurarak çevreleyebilir. Sanat yapıtı adı altında sınıflandırılan bütün bu nesnelerin, genel insan etkinliklerinden ayıran bir özelliği bulunur: bu özellik onun göreceli sosyal şeffaflığıdır. Küratör Nicolas Bourriaud (2018, s. 33), ‘ilişkisel estetik’ kuramı ekseninde karşılıklı öznenin, toplumsal çerçevede sanatın algılandığı mekanı ve sanatsal biçimin özünü temsil ettiğini anlatır. Bourriaud teorisini ileri götürerek, bir sanat eserinin başarılı olması için varlığını mekandaki nesnel konumundan öteye taşıması gerektiğini savunur. Bunu insanlararası diyaloga, tartışmaya açılmasına ve sosyal söylemin bir parçası olmasına dayandırır (a.g.e., s. 63). Sanat eserini günlük bir nesneden ayıran diğer bir özelliği de biçim ve yapısının sanatçının yaratıcı ediminden oluşması ve yaratıcısının hedeflediği ölçüde izleyiciyi kapalı ya da açık bir amaca ulaştırmasıdır.

19. yüzyılın önemli sanat teorisyenlerinden biri olan sanat tarihçisi ve koleksiyoncusu Konrad Fiedler, sanat eserinin sanatçının özelleşmiş ilgisiyle görülerek kavranabileceğini dile getirir. Ancak genellikle izleyicinin (ya da kendi söylemiyle kişinin) sanat eserini anlamlandırmada sanatçının ediminden bakmak yerine öznel biçimde değerlendirdiği görüşünü savunur. Fiedler bu görüşünün nedenini sanat eserini tanımlarken açıklar: “Sanat eseri bir ölçüde yükselmiş sanatsal bilincin dışavurumudur. Sanatsal biçim bu bilincin dolaysız ve yegâne anlatımıdır” (Fiedler, 2017, s. 41).

Sanatçı, izleyiciye kendi gözlerinden bakmasını mümkün kılacak göstergeleri, kapağı açık bir kitap gibi sunduğu gibi, üstü kapalı biçimde de verebilir. İzleyicinin, sanatçının gözlerinden bakabilme isteği, sanatsal dışavurumu okumada anlamın paylaşılmasını sağlayacaktır.

Eserin temsilinde ergonomik nitelikleri bulunan nesneler ya da mimari yapı elemanları kullanılması sanatçıların güncel sanatsal pratiklerinden biridir. Bu nesneler, çeşitli yöntemlerle (teknik ve malzemelerle imgeden çağrışım yapma, yorumlama ya da doğrudan o objenin kendisini kullanma yoluyla) özsel işlevine yapılan görsel atıfla “sanatçının sanatsal etkinliğin” bir parçası olacaktır.

2. DİSİPLİNERARASI NESNELERİN SANAT ESERİ OLARAK TEMSİLİ

Çalışma kapsamında iç mimarlık, mimarlık ve sanat ara kesitinde disiplinlerin sınırlarını aşan ve birden fazla disiplin içinde farklı anlam ve işlev değeriyle tanımlanan nesneleri betimlemek için “disiplinlerarası nesneler” kavramı ortaya çıkmıştır. Mobilya ve yapı elemanı olarak terminolojideki tanımıyla insan eylemlerini kolaylaştırmak üzere üretilen ‘disiplinleri aşan nesnelerin’, sanatçının ifade dilinin bir parçası olarak sergilenerek kullanıcı-izleyici arakesitinde olan göstergesel varlığını sanat eseri olarak devam ettirdiği farklı enstalasyon örneklerinde görülmektedir. Bu nesneler ile üretilmiş sanat eserlerini anlamlandırmak için öncelikle “enstalasyon” kavramına değinilmelidir.

İngiliz sanat tarihçisi ve küratör Julian Stallabrass (2021) konuyla ilgili tanımını şöyle ifade eder: “Enstalasyon sanatının bir çerçevesi yoktur ve belli bir mesafeden izlenmez; izleyici ona yerleşir ve içinde gezinir”. İçerik yönüyle, mecraya özgü bir sanat türü olmadığı gibi kendine ait bir mecra da değildir; video, resim, performans sanatı gibi her tür mecraı içerebilen mekansal bir sanattır. 1960’larda “çevre sanatı” olarak da bilinen enstalasyonların, tanımı gereği taşınması zor bulunduğundan alınıp satılma düşüncesine karşı koyduğu düşünülmüştür. Ancak 1989 yılında yeniden popüler hale gelen enstalasyonlar hem sanatçıların yönetimindeki alternatif mekanlardan, sanatın kalbi olan müzelerde sergilenmeye başlamış hem de sanat dünyasının küreselleşmesiyle hemen her yere taşınabilir ve satın alınabilir duruma gelmiştir. Bu süreçte “çevre sanatı” yerine, enstalasyon (installation) kavramıyla anılmaya başlamıştır. Stallabrass’a göre enstalasyonu diğer sanatsal üretimlerden ayıran iki önemli avantaj bulunur. Bu avantajlardan ilki, popüler kültür rekabetinde kendini gösterebilir niteliktedir. İkinci avantajı ise, bu tür eserlerin belli mekanlar için üretilmesi nedeniyle izleyicilerin oraya gitmesini garanti eder. Böylece geçmişte ve günümüzde, bienallerin kendi koleksiyonlarına bu tür eserleri dahil etmesi, sanat dünyası ve izleyici katılımı açısından mükemmel işlevi sağlamaktadır (Stallabrass, 2021, s. 31). Genel bir perspektifte ise güncel sanat piyasası çerçevesinde, bienaller, trienaller, müzeler ve galeriler gibi sergileme alanlarındaki

enstalasyon deneyimi, bölgeyi ve kenti tanıtan mekanlarda gerçekleşeceğinden sanat bağlamını küresel ölçekte de destekleyecektir.

Araştırma, sanat ontolojisi ve iç mimarlık disiplinleri arasındaki değerlendirmeleri ile enstalasyonları mekan pratikleriyle birlikte farklı bir perspektifle ele alan teorik bir çalışmadır. Çalışmada, sanatçıların çevrelediği olgularla yorumlanmış ‘disiplinlerarası nesnelerin’ sergileme mekanında kurduğu ilişkiler ağı ve koşullar semiyotik analizle tartışılmaktadır. Araştırma kapsamında, kamusal sanat mekanlarında sergilenen 20. ve 21. yüzyıla ait enstalasyonlar büyüteç altına alınmıştır. Gelecek çalışmalar için bu örnekler, semiyotik bakış açısı kullanılarak çoğaltılabilir niteliktedir. Çalışmada sanatsal ifadelerin göstergesel olarak işlevsellik değeri barındırması mekan, nesne ve izleyici ilişkisini ne yönde şekillendirdiği incelenmekte ve bu doğrultuda kategorize edilmektedir. Bu nesnelerin, sanat ögesi olması bağlamında ise izlenim gerçekleştirilen sanat mekanında izleyici ve mekanın kendisi üzerinde ilişkisel bir estetik oluşturmaktadır. Analogik bir yaklaşımla disiplinlerarası nesnelerin, sanat yapıtı bağlamında sergilenmesiyle oluşturduğu yeni fiziksel ve düşünsel parametrelerin, eser ve iç mekan arasındaki çok katmanlı ilişkiyi etkilemesi çalışmanın hipotezini oluşturmaktadır.

3. YÖNTEM

Bu çalışma ile sanat ve iç mimari üzerinden bağlantı kurularak, disiplinlerarası nesnelerin sanat ögesi olarak temsilinde işlev uzantıları belirlenen yapıtlar seçilmiş ve sergilendikleri mekanla arasındaki etkiler incelenmiştir. Bu sergileme alanlarında, sanatçıların eseri aracılığıyla kurduğu mekan pratiği kimi zaman sanatçılar arasında ortak, kimi sanatçılar arasından farklı nitelikler taşıdığından göstergelerin iç mekan-sanat praksişi etrafında yorumlanması uygun bulunmuştur. Çalışmada eserler hakkında öncelikle genel bilgilendirmeler ile temalarından bahsedilmiş, ardından tema-izlenim ve mekan praksişi hakkında semiyoloji yaklaşımı kullanılarak değerlendirmeler yapılmıştır. Konuya ışık tutacak kavramlar literatür çalışmasıyla incelenmiş, görsel malzemelerle desteklenmiştir. İnternet üzerinden sanatçılara, müzelere ve galerilere ait siteler, görsel verilerin elde edilmesinde önemli bir yere sahiptir. Bulguların anlatımında, mekan-izleyici koşulları üzerinden yeni bir söylem geliştirmek ve tartışmaya açmak hedeflenmiştir. Ortaya konulan tanım ve yaklaşımlar, eserlerin sınıflandırılmasında başlıkları belirlemiştir. Bunlar sırasıyla; statik ve dinamik özellikte, etkileşimli, disiplinlerarası nesnelerin yorumlanması, bina ve kent ölçeğinde sanat eserleri olarak dört başlığa ayrılmıştır. Çalışmanın kapsamı ve eserlerin baskın özellikleri doğrultusunda eserlerin kategorilere ayrılması uygun bulunmuştur. Literatürde belirlenen niteliklerle önde gelen ve sanatçıların sanat-mekan pratiğini en iyi biçimde ortaya koyabilecek örnekler “çoklu durum çalışması” yöntemiyle irdelenmiştir. Araştırmada bu yöntemin belirlenmesinde Robet K. Yin’in (2017, s. 9) durumların

(veya değerlerin) çok olmasının araştırma bulguları üzerinde güvenilirliği arttırması yönündeki görüşleri etkili olmuştur.

Araştırmada belirlenen örnekler mereolojik ve semiyotik yaklaşımla irdelenmiştir. Bu noktada, mereoloji kavramının öneminden bahsedilmelidir. Mereoloji, parça ve bütüne ait tüm olanaklara ve tanımlara kısaca bunların arasındaki ilişkiyi inceleyen ontolojik bir disiplindir. Mereoloji kavramı mimarlık, iç mimarlık ve sanat disiplinlerinde yeni bir yaklaşımdır. Çalışmanın bulgular bölümünde, sanat eserini (enstalasyon) oluşturan parçalar (nesneler) ve bu sanat eserinin deneyimlenmesinde genel bağlamı oluşturan bütün (mekan) arasındaki ilişkiyi anlam yoluyla inceleyen mereolojik ve semiyotik çerçeveden yararlanılmıştır.

4. BULGULAR

Araştırmanın bulgular bölümünde 1975 ve 2021 yılları arasında üretilmiş enstalasyonlar, görünümü, temsil edildiği bağlamı ve bunların kendi içinde bulunan tüm etkileşimleri, mekana yön veren olası göstergeler üzerinden açıklanmıştır. Farklı sanatçılardan, çok sayıda eserin incelenmesi yeni bakış açıları oluşturmaya yardımcı olmuştur. Enstalasyonlar arasında tema, söylem ve göstergeler benzerliklerine göre kategorize edilmiştir. Bu akış düzeni, çalışma boyunca bir yapısal çerçeve olarak hizmet etmiştir.

4.1. Statik ve Dinamik Özellikte Sanat Eserlerinin ve Mekanların Mereolojik ve Semiyotik Analizi

Yazar ve filozof Gilles Deleuze ve Felix Guattari “Bir düşüncenin tarzı, hareketidir.” söylemi üzerinde durmuştur. Tarz olarak ifade edilen, bir sanat eserinin hareketi ve yörüngesidir (Bourriaud, 2018, s. 169). Sanatçının, izleyici için seçtiği bağlam eserin ifade gücünü ortaya koyar. Sanat yapıtı yapım ve üretim sürecini, bağlamını, bakan kişiye verdiği yeri, işlevini ve sanatçının yaratıcı tavrını, görünümü ile aktarır. Eserin iletisi, sanatçının seçtiği hareketlerin olgusundan oluşur. Bunu statik ve dinamik yönelimlerin eserde kuracağı ilişkilerle sağlar.



Şekil 1. Rebacca Horn, *Anarşi İçin Konser*, 1990, piyano, hidrolik koç başları ve kompresör (Horn, 1990) ve Damien Hirst, *Kayıp Aşk*, 2000, akvaryum, balıklar, filtrasyon ünitesi, kanep, masa, jinekolojik muayene masası ve cerrahi aletler (Hirst, 2000).

Rebacca Horn, sanatsal etkinliğini, çeşitli söylemlerle aktaran bir sanatçıdır. Eserlerinde estetik iletiler ortak, ancak anlatım dili farklıdır. Sanatçı, nesneler üzerinde hareketler oluşturarak bunun beden üzerindeki keşişimlerini inceler. Örneğin Horn'un *Anarşi için konser* (En. Concert for anarchy) çalışması, konser piyanosunun kinetik bir heykel yorumudur (Şekil 1). Piyanonun içine yerleştirilen bir mekanizma sayesinde, tuşlar dışarı doğru bir uzantı gibi hareket eder ve enstrümanın kapağı açılır. Bu süreçte izleyiciye ortamla uyumsuz bir gürültü dinletilir. Sonrasında tuşlar içeri doğru hareket edip, kapak kapanır ve bu döngü belirli aralıklarla devam ettirilir. Horn'un disiplinler arası çalışmalarının kesiştiği noktalar da bulunur. Yönetmenliğini kendisinin üstlendiği ve bir akıl hastanesinde geçen "Buster's Bedroom" filminde, enstalasyonda kurgulanan piyanonun bir sahnede kullanıldığı görülür (Haenlein ve Horn, 1997, s. 250). Kurgu bir akıl hastanesinden getirilen piyano, iki farklı sanatsal ifadenin mekanlar arası tezahür edişindeki farklılığı gözler önüne serer. Bu tezatlık, enstalasyonun galeride fiziksel düzeninden, enstrümana yüklenen yeni hareket ve işlevlere kadar devam ettirilir. Öte yandan, mevcut nesnenin işitsel işlevi üzerinden sorgulamalar da yapılır. Piyano sergileme alanına bir eser olarak yerleştirildiğinde, enstrümantal değeri mekana göre kodlanmıştır.

Damien Hirst ise çalışmalarında, hayvanları parçalara ayırıp içlerini ortaya çıkardığı ve formaldehit adı verilen madde içinde sergilediği bir dizi eser oluşturur. Adalet, güzellik ve özgürlük gibi kalıplaşmış birtakım görüşleri bu yaklaşımla eleştirmektedir. Hirst'ün Şekil 1'deki çalışması, bu kavramsal çerçevede oluşmuş bir eserdir. *Kayıp Aşk* başlıklı yapıt, vitrinin içinde bulunan nesnelerin ve balıkların hareketinin muhafaza edilip tema olarak sınırlandırılmasını içerir (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005). Bulunduğu ortamda izleyiciye vitrinin içinde çok boyutlu ve klostrofobik bir mekan algısı yaratılmıştır. Enstalasyonda kurgulanan mekanın yer çekimi gibi etkilerden arındırılması, ütöfik bir evrene atıf yapar.



Şekil 2. Joseph Beuys, *Yaranı Göster*, 1974-1975, kara tahtalar, gazeteler, tarım aletleri, dirgen, morg masaları, yağ ile doldurulmuş metal kutu, termometre, kavanozlar, gazlı bez ve test tüpü (Beuys, 2017) ve Doris Salcedo, *İsimsiz*, 1992, gardırop, sandalye, beton ve çelik (Salcedo, 1992).

Farklı bir mekanın anlatım gücünden faydalanan bir diğer eser Joseph Beuys'ın *Yaranı Göster* isimli çalışmasıdır. Beuys, insanın dünyaya temas ettiği noktadan itibaren oluşan travmalarını Şamanist bir terapi ile iyileştirmeyi amaçladığı çalışmalar üreten bir sanatçıdır. Beuys'ın Şekil 2'deki eserinde, mekan adeta bir hastane odasında gerçekleşen ritüeli anımsatacak nesneler ile doludur. Her objenin çifti ile sunulması yaşam ve ölüm ikiliğinin bir yansıması olarak izleyicinin ve toplumun gösterdiği yaraların tedavi edilebileceğini ikna etmek üzerinedir (Merdaner, 2016). Morg masalarının altında yağ ile doldurulmuş durumda olan metal kutuların içinde termometre, üst kısımları gaz bezle kapatılmış kavanoz ve test tüpü görülür. Test tüpünün içine ise sanatçı tarafından ardıc kuşuna ait bir kafatası konulmuştur. Eskimiş durumda olan morg masaları ve tüm yaşam-ölüm öğeleriyle sanatçının mekanı, psikoterapi uygulanacak bir sağaltım alanı olarak kurguladığı görülmektedir.

Doris Salcedo ise doğduğu yer olan Kolombiya'da, uzun süreli şiddetin ve iç savaşın bireysel kurbanlarını andığı ve birçok heykelin bulunduğu *İsimsiz* serisini üretir (The Museum of Modern Art, 2019). Seride aynı başlığa sahip Şekil 2'deki enstalasyonda, kullanılmış mobilyaları ve betonu bir arada kullanır. Bu, sanatçının tabiri ile yaşanmışlığa ve metafor olarak insan vücudunun varoluşuna yapılan bir atıftır (Salcedo, 1992). Günlük yaşam pratiğine ait nesnelerin işlevsizleştirilmesi ile insan yaşamına ait kötü deneyimlerin heykelsi bir yaklaşım içinde anlamlandırılması sağlanır. Mekan bu bağlamda deneyimlerin yaşatıldığı ve nesnelere tezahür eden bir araçtır.



Şekil 3. Chiharu Shiota, *Anı Odası*, 2009, eski pencere çerçeveleri, sandalye (Shiota, 2009) ve Mahmoud Khaled, *Meçhul Ağlayan Adam Müze Evi İçin Tasarı*, 2017, mobilyalar ve karışık teknik (Furtado, 2017).

Doris Salcedo ile benzer bir kavramsal dili kullanarak eski nesneleri sanatsal üretimlerinde tercih etmesi nedeniyle, Japon sanatçı Chiharu Shiota'nın Anı Odası isimli eserinden de bahsedilebilir. Shiota sanat pratiğinde, anılar, hatıralar ve imgeler eski ve kullanılmayan günlük nesnelerle insan üzerinden bir ilişki bağı kurar. Sanatçı kendi çocukluk anılarından ve duygusal dünyasından aldığı ilhamı, evrensel ve toplumsal birer anıta dönüştürür ve izleyicinin bunu deneyimlemesini ister (Şekil 3). Berlin'de yaşayan Shiota, Anı Odası'nı yıkım sonrası kalıntılardan oluşmuş bir gösteri olarak tanımlar. Eser 1989'da yıkılan Berlin Duvarı'nın çevresinde kurtarılan yapılardan toplanmış çok sayıda pencerenin birleştirilmesiyle oluşmuştur. Yukarı doğru daralan şeffaf duvarlardan oluşmuş üstü açık yükselen bir yapıyı andıran eserin içine giren ziyaretçi boş bir sandalye ile karşılaşır. Sanatçı güvenlik hissi ile izleyiciyi yapının içine davet ederken, Berlin Duvarı dönemindeki mekanların kalıntıları ve o dönemdeki insanların geçmiş yaşantıları üzerinden acıları sergilemektedir (Public Delivery, 2019). Anı Odası, kutsal alanlarda bulunan ve kullanım değerine sahip eserleri korumanın önemini gözler önüne sermektedir. Odada birbirinden farklı renk, biçim ve boyutlara sahip pencereler, eski bir fotoğrafın içindeki insanlar gibidir. İnsanların birlikteliğinden oluşmuş bu fotoğrafa bakan kişi (ziyaretçi), eserin mekansallığını deneyimler. Eser isminin taşıdığı anlam değeri ve yıkılmış binaların nesneleri ile geçmişin izine sahip bir hafıza mekanını (odasını) oluşturmuştur.

Mahmoud Khaled tıpkı Shiota gibi enstalasyonu hafıza üzerinden tanımlı bir alana dönüştüren bir sanatçıdır. Khaled'in Şekil 3'te bahsedilen çalışması Meçhul Ağlayan Adam Müze Evi için Tasarı, 2001 yılında Mısır'da bulunan Queen Boat isimli disko teknenin basılması sonucu elli erkeğin göz altına alınması, tutuklanıp işkence edilmesini referans noktasına alan bir yapıttır. Yaşanılan tarihi olaya atıfta bulunan eser Mısır'da hâlâ eziyete uğrayan eşcinsellerin ve gizlenmek zorunda olmanın bir simgesi niteliğindedir. Khaled tarafından kurgulanan müze, özel bir yaşam öyküsünü kişisel eşyalar ile belgelerken, aynı zamanda bir komşunun, gözlemleyen ve tanık olan kişinin bakış açısıyla

da anlatır (Albayrak, Iannacchione, Christensen ve Şerifoğlu, 2010). Gruplaşmanın itibarsızlığı karmaşık tarihi olaylar içinde yaşanmış eziyetler ve gizlenme diyalektiği ile bireyselleştirilir. İzleyici bireyselleşen Meçhul Ağlayan Adam’la resimler, heykeller, fotoğraf ve kişisel eşyalar ile tanıştırılır, mekan bu kurgu bütünlüğünü yansıtır.



Şekil 4. Los Carpinteros, *Gösteri Odası*, 2017, mobilyalar, beton ve taşıyıcı ipler (Carpinteros, 2017) ve Christoph Draeger, *Kıyamet Yeri*, 2000, kırılmış mobilyalar, karışık teknik (Draeger, 2000).

Los Carpinteros ise, kentsel altyapıların altında yatan politik dinamikleri bir araya getiren titiz heykeller, çizimler ve büyük ölçekli enstalasyonlar üretmektedir. Yazar RoseLee Goldberg (2018:259) sanatçıların Gösteri Odası isimli enstalasyonunu (Şekil 4) tanımlarken bir tuğla duvarın patlatılması olayının yeniden inşa edildiğini öne sürer. Her yöne uçan beton yığınlarla, parçalar şiddetli yörüngelerinde donar, düzinelerce ince telle havada asılı kalır. Durağan ve gözlemlenebilir yıkım anı hem hassas hem de tehlikeli görünür. Eser, biçim yönüyle kendisini üreten şiddettin etkisinden kurtulmuştur, ancak hâlâ şiddeti çağrıştıran bir enstalasyona dönüşmüştür. Hareket kavramı mekan içinde donmuş olarak, nesnelerin saçılmış parçalarının havada asılı bir biçimde kalması ile anın duraksama halini izleyiciye aktarır.

Gösteri Odası isimli çalışmayla benzer bir anlatım diline sahip Christoph Draeger’in *Kıyamet Yeri* isimli eseri mekana özgü bir enstalasyondur (Şekil 4). Tüm nesneler sanatçının oluşturduğu ev ortamıyla bütünleşir durumdadır. Sanatçı doğal ya da insan etkili katastrofik olayların yaşandığı yerler üzerinde çalışmış, kitle iletişim araçlarıyla yansıtılan bu olayların yaşandığı mekanların ağırlığı üzerine izleyiciyi düşündürmeyi amaçlamıştır. Film sahnelerinin çekilmesi için kullanılan stratejilerden yararlanan sanatçı, harabe yıkılmış evlerin, yanmış karavan parklarının fotoğraflarını çeker, video enstalasyonlar oluşturur ve galeri mekanları yaratır (Oliveira ve diğerleri, 2005). Kurgulanan karmaşık galeri ortamı, yaşanan bir felaketin ardından aniden terk edilmiş hissini uyandırır. Mobilyaların ve nesnelerin dağılmış görünüşleri duygusal boyutu ile video enstalasyon ve mekan üzerinden yansıtılır.

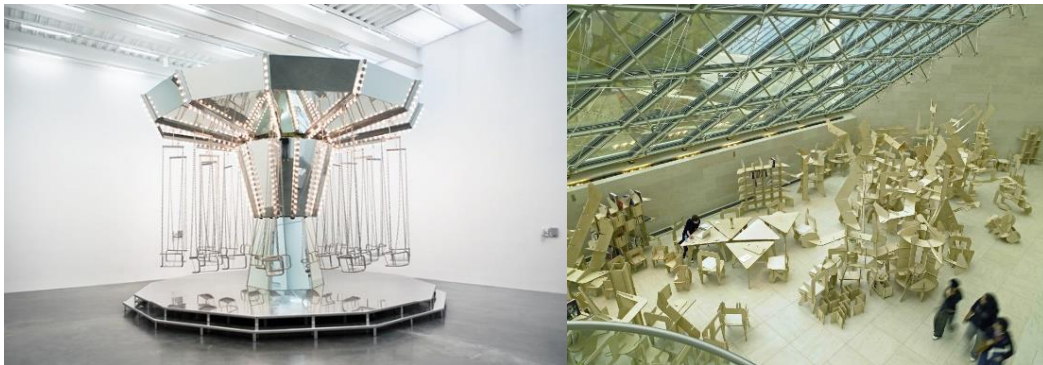


Şekil 5. Young-Jun Tak, *Objelerin Sessizliği ve Belagatı*, 2017, mobilyalar, boya ve tavan askı elemanları (Tak, 2017).

Doğduğu yerin ve kültürün etkisinde yer değişiminin zorunluluğu ve güvensizlik hissi Young-Jun Tak'ın *Objelerin Sessizliği* isimli çalışmasında da içerik olarak karşımıza çıkar. Güney Kore'de konutların stüdyo daire tipine göre şekillenmesi ve makul kira bedeline sahip mahallelerin kentsel dönüşüme alınmasıyla artan kiralar, insanları küçük yaşam mekanlarına yönlendirmiştir. Modern çağda bireyin zorunlu göçebe yaşam durumunu eleştiren Young-Jun Tak, şahsi mobilyaların kişisel tarihi yansıtış biçimini Seul'de yaşadığı dairenin orijinal boyutlarına sahip, baş aşağı durumda tavana asılmış bir kopyasıyla sunmuştur (Albayrak ve diğerleri, 2010). Kalıcı yer yoksunluğu, ev içi mekanda güvensizlik hali üzerinden biçimlenir (Şekil 5). Birey yaşadığı ortamda konum bağlamında içindedir fakat bu ilişkisel bağ sanatçının bakış açısıyla tepetaklak edilerek bireyi yabancılaştırır ve dışlar.

4.2. Etkileşimli Sanat Eserlerinin ve Mekanların Mereolojik ve Semiyotik Analizi

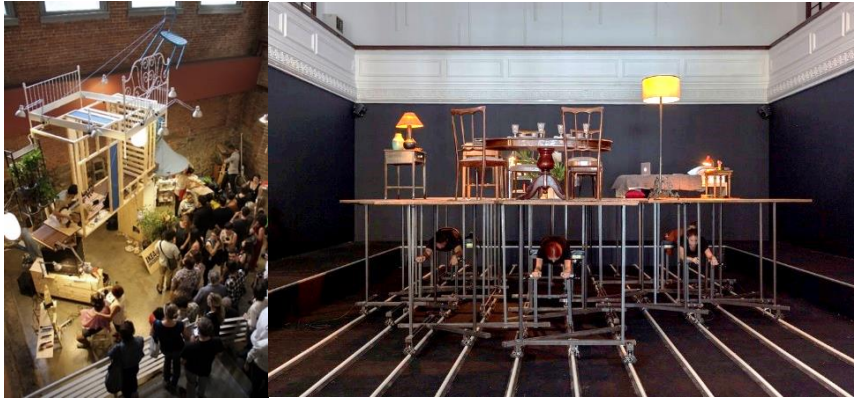
İnsanların karşılıklı eylemleri ve toplumsal içeriği, sanat eseri üzerinde kuracağı ilişkiler uzamı ile açılım gösterebilir. Bunu hedefleyen bir sanatçı, etkileşimin öznelerini sanatsal üretim sürecine dahil eder. Eserin iletişim bağlamını oluşturan özne, doğrudan izleyiciler ya da performans sanatçıları olabilir. Sanatçı kurguladığı iletişim uzamıyla eserde diyalog başlatır.



Şekil 6. Carsten Höller, *Ayna Athkarınca*, 2005, çelik, motor, ahşap, ayna, kontrol ünitesi ve ampül (Höller, 2005) ve Tobias Putrih, *Mudam Stüdyo*, 2006, kontrplak (Putrih, 2005).

Örneğin eserlerinde pek çok kişinin deneyimleyebileceği biçimde “eğlence” temasına odaklanan Carsten Höller, iletişim bağlamını izleyici için kurduğu oyunlarla ve mimari girişimlerle destekler. Sanatçının Şekil 6’da görülen Ayna Atlıkarınca isimli eserinde bu etki görülmektedir. Eser ayna kaplı yüzeylere sahip, büyük ölçekli, izleyici ile etkileşimli bir atlıkarınca olarak deneyim sunar. Yazar RoseLee Goldberg (2018, s. 36) sanatçının neden-sonuç değişkenlerini incelemek için aldığı bilimsel eğitimden ilham alarak ortak deneyimleri, izleyicinin fiziksel ve psikolojik çağrışımlarını değiştirmek için enstalasyonu ürettiğini söyler. Sanatçının tabiri ile karnavala benzetilen mekan, izleyici üzerinden gerçekleştirilen bilimsel bir deney ortamıdır. İlişkisel estetik kavramına atıfta bulunan eser, yetişkinlik ve çocukluk dönemine ait atlıkarınca deneyimine ait yeni bir diyalog ortamı yaratır.

Sanatçı Tobias Putrih bu diyalog ortamını sergileme alanında değil, müzenin kütüphane ve halka açık bir atölye çalışmaları için ayırdığı bir alanda gerçekleştirir. Bu atölyede izleyicilerin karşılaştıkları her şey, inşa edebilecekleri ve yapılarını bozabilecekleri etkileşimli bir deneyimin bir parçasıdır. Sanatçı bu deneyim alanını Mudam Stüdyo ismiyle tanımlamıştır. Her kontrplak parçası, modüler heykeller yaratmak üzere etkileşimli yapı taşları halinde bir araya getirebilir, ayrılabilir ve yeniden düzenlenebilir formlardadır (Goldberg, 2018, s. 260). Putrih tarafından stüdyo ortamı haline getirilen bu mekan (Şekil 6) sanat ve izleyici arasında fiziksel bir diyalog ortamını, çoklu etkileşim ile teşvik etmektedir.



Şekil 7. Andrés Jaque, *IKEA İtaatsizleri*, 2011, mobilya, aydınlatma elemanı, yiyecek ve bağlantı elemanları (Jaque, 2011) ve Pedro Gómez-Egaña, *Nesnelerin Etki Alanı*, 2017, metal strüktür, ahşap paneller, mobilyalar ve performans (Gómez-Egaña, 2017).

Andrés Jaque ve ekibi ise IKEA İtaatsizleri isimli enstalasyonda, Ikea kataloglarında tek tip bir sosyal kalıplaşmaya eleştiri olarak, eve ait bağımsız ortamın günden güne farklı biçimlerle inşa edilebilir olduğunu izleyiciye sunar (Office for Political Innovation, 2011). Eser üst üste istiflenmiş ve kasıtlı olarak yanlış monte edilmiş Ikea mobilyalarıyla oluşturulmuş alanda izleyiciler ev rutinlerini

gerçekleştirmeye davet edilmektedir. Yazar RoseLee Goldberg'e (2018, s. 262) göre eserde, oturma odası, yatak odası, güzellik salonu ve akuaponik laboratuvarı gibi ortamlar kurgulanarak mobilya üreticileri ve reklamcılarının sunduğu geleneksel steril ev ortamı görüntüsüne direnilmesi söz konusudur. Sanatçı ve ekibi dergilerde gösterilen Ikea mobilyası ve mekanlarını eleştirel bir yaklaşımla kullanım koşullarını değiştirerek düzenlemiş ve izleyici üzerinden yeniden deneyimleme etkilerini sınamıştır (Şekil 7).

Sanatın anlatım dilinde olası bir sınır yoktur, sanatçının hedeflediği içeriğe göre nesne ve özne birlikte temsil edilebilir. Pedro Gómez-Egaña'nın Şekil 7'deki eseri enstalasyon ve performans sanatının birlikteliği açısından bu temsile bir örnektir. Sanatçının Nesnelerin Etki Alanı çalışması, yeraltı mekanının sınırlarını ve özgürlük koşullarını kavramsal yönüyle incelemektedir. Performans sanatçıları raylar ve tekerlekten oluşan metal konstrüksiyonlar üzerinde yatmış durumdadır. Üstlerinde metal konstrüksiyona bağlı, döşemesi parçalara ayrılmış durumda olan mobilyalı bir ev ortamı bulunur. Sanatçılar mekanın altında bulunan yapıyı hareket ettirdiklerinde evin bulunduğu kısım dağılıp-birleşerek farklı mekan koşulları yaratır (Albayrak ve diğerleri, 2010). Enstalasyon yerüstü ve yeraltı mekanları arasında bulunan görünen ve görünmeyen yaşam dinamiklerine ışık tutmaktadır. Sığınma eylemi ve hareket özgürlüğünün sağlandığı ilişkisel bütünlük iki mekan koşulu içinde yorumlanır.

4.3. Disiplinlerarası Nesnelerden Oluşan Sanat Eserlerinin ve Mekanlarının Mereolojik ve Semiyotik Analizi

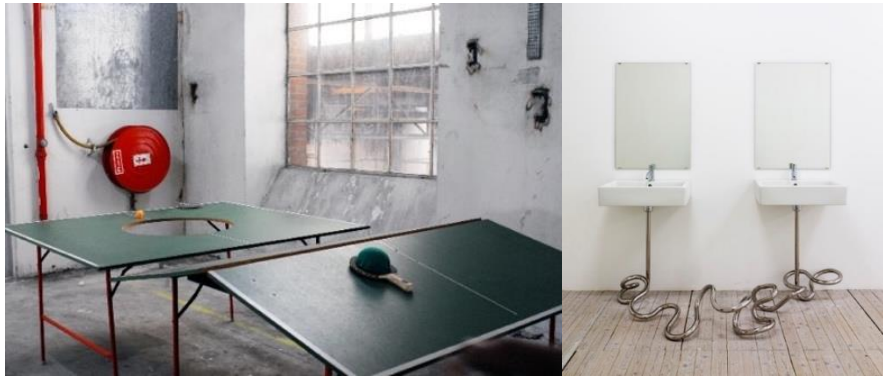
Enstalasyonlarda, mimari ve eylem nesnelerin doğrudan kendileri yerine izleyicide çağrışım uyandırması hedeflenen benzer temsillerinin yer aldığı bir anlatım dili görülebilir. Eser tematik yaklaşımına göre tepkisel ya da alaycı bir sanat nesnesine ya da sanatsal bir yapıya dönüştürülebilir. Düşünsel olarak sanatçının sorguladığı ve yorumladığı nesnenin varoluş biçimi yeniden anlamlandırılır.



Şekil 8. Mona Hatoum, *Rende*, 2002, çelik (Smith, 2016) ve Robert Therrien, *İsimsiz (Katlanır Masa ve Sandalyeler)*, 2008, metal ve kumaş (Therrien, 2008).

Örneğin Mona Hatoum, çalışmaları için kullanacağı günlük yaşam nesnelerinde, işlevleri ve ölçeği değişime uğratarak onları belirsizleştirir. Sanatçı işlevsel nesnenin görünümünü eserde “çağrışım bağıntısı” oluşturmak için kullanır ancak nesnenin duygusal ve gerçek boyutu manipüle edilerek değişime uğratılır. Küratör Emre Baykal (2012, s. 28)’ın yazısında bahsettiği üzere, eser (Şekil 8) mutfak rendesinden esinlenilerek mimari ölçekte bölücü bir eleman olan paravan formuna getirilmiştir. Görsel özellikleri ve boyutu atfedildiği nesneyle (paravanla) tutarlı olsa da rendeleme eylemini ve paravandan beklenen mahremiyet işlevini karşılamaya elverişli değildir. Bilinçli bir işlevsizleştirme ile paravan formunda mekanla ilişki kuran Rende, ev kavramına gözetlenme, sığınma ve tehdit gibi çağrışımlarla atıfta bulunur.

Sanatçı Robert Therrien tıpkı Hatoum’un çağrışım aracı olarak kullandığı günlük nesneler gibi oturma eylemini karşılayan nesnelerin ölçeği üzerinden sanatsal ifadesini ortaya koyar. Therrien kendisinden önceki Pop ve Kavramsal sanatçılar ile açık bağlantılı çalışmalar yapar. Klasik arketiplerini değiştirmeden üç boyutlu günlük yaşam nesnelerini büyük ölçekli sanat eserlerine dönüştürür. Sanatçının İsimsiz başlıklı sahip çalışmasında dört adet paslanmış sandalye ve masanın orijinal görünümüne sadık kalarak, büyük ölçeklerde yorumladığı görülür. Ergonomik açıdan izleyici bu sandalye ve masayı kullanamaz, onun etrafında dolaşıp altında yürüyebilir durumdadır (Therrien, 2008). Mekan ölçülerine yakın boyutlarda olan enstalasyon, perspektif olarak izleyiciye tanıdık nesne ve ortam ilişkisini gerçeküstü bir hale getirir (Şekil 8). Galeri ortamında enstalasyonu bir anıt yaklaşımında yansıtır ve işlevsizleştirir.



Şekil 9. George Maciunas, *Flux Ping Pong*, 1976, yeniden düzenlenmiş pinpon masası ve raketler (York Wegerhoff, 2018) ve Elmgreen & Dragset, *Evlilik*, 2004, ayna, porselen lavabo, musluk ve paslanmaz çelik boru ve sabun (Elmgreen ve Dragset, 2004).

George Maciunas’ın Şekil 9’daki enstalasyonunda ise pinpon masasının işlevinde bir dönüşüm gerçekleşir, buna göre oyunun kurallarını artık sanatçı belirlemiştir. Maciunas hem eserlerinde kullandığı ifade dili hem de Fluxus hareketine pek çok sanatçının katılmasına öncülük etmesiyle atılımcı bir sanatçıdır. Flux Ping Pong’da izleyiciye oyun masası ikiye bölünmüş, eğim verilmiş,

delinmiş bir pinpon seti sunar. Oyuncuların sınırlarını belirleyen ağ yoktur, racketlerin üzerinde oynamayı engelleyen sünger ya da püsküller bulunur. Maciunas böylece izleyici-oyuncuyu kuralların ve rekabetin olmadığı yeni bir oyun ortamına davet eder (Baykal, 2022). Yapısı sanatçı yorumu ile değişime uğrayan pinpon seti mekan ve izleyici koşulları bakımından statik etkide bulunur. Rekabet kavramı anlam yönüyle nesne üzerinden eleştirilir. İzleyici işlevi yönlendirilmiş nesneyi bulunduğu mekanda gözlemleyebilir ya da deneyimleyebilir.

Sanatçı ikili Elmgreen ve Dragset ise aldatıcı bir aşinalık duygusunu altüst ederek, anlamını ve potansiyelini ortaya çıkardığı nesneyi ya da mimari birimi çarpık bir bakış açısıyla sanat eseri haline getirir. 2004 yılında sergilenen Evlilik isimli enstalasyonda birebir aynı özelliğe sahip lavabo, armatür ve aynalar yerleştirilmiştir. Her gün birçok evde ve otelde görülen bir düzene sahip bu lavabolarda, zeminde bükülmüş durumda olan gider borusu alışılmışın dışında bir görünüm oluşturur. Eserde atık suların birbirlerinin havzasında karışacak olması, ikisi arasındaki bağlantının bağımsızlık olmaksızın bir sirkülasyon yarattığı anlamını taşır (Getsy, 2019, s. 158). Gündelik yaşam birimlerine odaklanan sanatçılar, kavramsal olarak evliliğin tuhaf olasılıklarını ve varsayımlarını aile içi bir çağrışımla mekanda kurgular (Şekil 9). Galeri mekanı izleyiciye bir ev ortamını andırır biçimdedir. Enstalasyondaki aynalık hissinin sabun ve çelik boruların etkisiyle kırıldığı söylenebilir.



Şekil 10. Siobhán Hapaska, *Burada*, 1995, fiberglas, boya, akrilik vernil, kuzu postu, koşum takımı, su ve oksijen (Hapaska, 1995) ve Frank Halmans, *Elektrikli Süpürge*, 2007, ahşap, cila, cam, çelik ve elektrik süpürgesi (Chin, 2013).

Sanatçının hedeflediği olası yaklaşım, nesnelerin günlük işlevinden biçim diliyle uzaklaşması ise bu nesnel özelliklerin karşılığıyla gerçekleştirilebilir. Böyle bir eserde, izleyicinin nesneden karşılaşmasını istediği beklentiler sanatçı tarafından yorumlanmış durumdadır. Siobhán Hapaska'nın kaçış ve seyahat arzusu hissiyatı veren *Burada* isimli çalışması yorumlanan bir yatma elemanına getirilen fütürist yaklaşımı ifade eder. Enstalasyon, galeri ortamında su damlaması sesinin duyulması ve silindirlerle ortama verilen taze oksijenin solunmasıyla birlikte deneyimlenir. İsteyen izleyiciler, deneyimin bir parçası olarak koyun postuyla kaplı yatağa oturabilir ya da uzanmayı tercih edebilir

(Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 60). Mekanda anlatıyı birleştiren duygusal öğelere duyuların birçok yönden desteklenmesiyle ulaşılır. Işık, ses ve koku öğeleri enstalasyonu çevrelemesiyle filmografik bir tema içinde mekanla bütünleşir (Şekil 10).

Eve ait yaşam birimlerinin kullanım durumu ve kavramsal sınırları, sanatçılar tarafından sıklıkla sorgulanmıştır. Frank Halmans elektrik süpürGESİNİ yorumladığı çalışmasında ise, ev kavramının temelinde bulunan içeri-dışarı ilişkisini büyüteç altına alır. Eserin geçiş alanı olan iç mekan, tozun toplandığı kısmı, toz torbası ise dışarı atılana kadar depolandığı yeri ifade eder. Çalışma yerleştirildiği iç mekanda tamamen bir elektrik süpürGESİ işlevine sahip küçük ölçekli bina modelindedir. Mekanda süpürGE makinesi ile toplanan toz, katlara ayrılmış durumda olan bina modelindeki odalara dağılır. Sanatçının atölyesinden ve sergi alanından toplanan toz bina modelindeki iç odalarda sergilenir. Sanatçının “sanatın tozu” olarak isimlendirdiği bu özel öGE insan zihninde etrafına yerleşen bilgi koleksiyonunun bir metaforudur (Halmans, 2007). Sanatçının bakış açısıyla mekan iki şekilde yansır, ilk olarak enstalasyonun konumlandığı iç mekan, bu aslında bina enstalasyonunun dış kabuğunu (cephe) temsil eder. İkinci olarak bina modelinde tozun toplandığı odaların bulunduğu iç mekandır (Şekil 10). İç ve dış kavramları bu enstalasyonda iç içe geçmiş durumdadır.



Şekil 11. Andrea Zittel, *A-Z Yönetim ve Bakım Birimi; Model 003*, 1992, çelik, ahşap, halı, plastik, lavabo, cam ve ayna (Butler, 2008) ve Michael Beutler, *Sarı Yürüyen Merdiven*, 2006, pecafil, strafor ve kablo bağları (Beutler, 2006).

Eserlerde kurgulanan mekanlar ve günlük nesneler, gerçek ölçülerine yakın modelleriyle ya da o nesnenin kendisi ile temsil edilebilir. Bu durum, sanatçının eseri oluştururken onu hangi formlar evrenine ve sorunsala bağladığıyla ilişkilidir. Andrea Zittel’in Şekil 11’deki enstalasyonu buna örnek olarak, aydınlatma, oturma elemanı ve lavabo gibi nesnelerle çevrelenmesiyle bir iç mekanı anımsatır. Tek kişilik bir yaşama birimi olarak kurgulanan A-Z Yönetim ve Bakım Birimi; Model 003, sanatçının Brooklyn’deki altmış metrekairelik dairesine ait mekan kurgusunun bir yorumudur. Enstalasyon, yemek, çalışma, uyuma, temizlik ve depolama birimlerini içinde barındırır. Yazar Eleanor Heathney (2008, s. 336) eserin, seyyar bir yaşam birimine benzediği dile getirir. Sanatçının

bu yaklaşımı, nüfus yoğunluğuna bağlı modern yaşamın getirdiği sorunlara bir öneri olarak sunulur. Ancak eserin, toplu yaşam konutları gibi yapılardan bağımsız olarak yaşama isteğine sahip bireylere yönelik bir eleştiri boyutu da bulunur. Zittel kavramsal olarak izleyiciye, olası savaş ve çevre felaketinin herkesi bir gün bu bağımsız bireylere çevirebileceğini vurgular. Modern yaşamın stüdyo daire arketipi üzerinden geliştirilen eleştirel düşünce, kavramsal bir mekanın küçültülüp gerçek bir birim haline getirilmesiyle sonlanır. Mekanın kullanım olasılıkları hakkında izleyici ve kullanıcı bir araştırma ögesi haline gelmiştir.

Sanatsal pratikte, mekanda olduğu gibi nesnenin kullanım olanaklarına da sınırlama getirilmesi mümkündür. Bu bağlamda, çağdaş sanatın yaygın bir simgesi olan merdivenin görsel imgesinden yararlanılıp, kullanım olanağına sınırlamaların getirildiği enstalasyonlar bulunur. Michael Beutler'in endüstriyel inşaat kalıp malzemesi olan Pecafil kullanarak heykelsi ve anıtsal özellikleri olan Sarı Yürüyen Merdiven'i bu enstalasyonlardan biridir. Büyük ölçekli bu yapı, yükselen kırılgarlık desteklenerek basamak yapısı ortaya çıkartılır. Ancak eserde merdivenin iki yola ayrılması ile basamaklar döşemeye ulaştırılmadan sonlandırılmıştır. Berlin'deki eski bir postane binasında sergilenen eserde, basamaklar insanların üstünde yürüyemeyeceği bir mimari elemandır (Goldberg, 2018). Sanatçı kullanıcıya yürünemeyecek bir malzeme ile tasarladığı merdiven ile işlev tutarsızlığı hakkında düşündürür (Şekil 11). Merdiven formun açıklığı itibariyle mekanda gerçeklik algısına karşılık verir. Bu gerçekliğin izleyici için işlevi karşılamaya yeterli olmadığı görülür.



Şekil 12. Monika Sosnowska, *Merdiven*, 2014, metal ve PVC korkuluk (Sosnowska, 2010) ve Alexander Chinneck, *Adımlarda Bahar*, metal strüktür (Zeitoun, 2021).

Monika Sosnowska'nın merdiven yorumunda da izleyici güvenlik ihtiyacı hissi ile karşı karşıyadır. Sanatçının Merdiven isimli eserinde mimari bir eleman olan çelik spiral yangın merdiveni deforme edilmiştir. Yazar Gabriela Switek (2015, s. 38)'e göre sanatçının karakteristik özelliklerinden biri eserlerinde mimari öğeleri alıntılıp ardından onları deforme etmesidir. Merdiven farklı oran ve dinamiklerin etkisiyle tavan ile zemin arasında sıkıştırılmış bir forma sahiptir. Enstalasyonda çatışan

güçler – sıkıştırma ve açma – sanatçının metal ile uyguladığı malzeme esnekliğine bir atıfta bulunur. Sıkıştırılarak bozulmuş yapının her zaman öylece kalacağına ve zamanın geri döndürülemez oluşu üzerine kavramsal bir anlam geliştirilir. Modernist sarmal yangın merdiveni formu mekan öğeleri tarafından basınç uygulanmış olarak işlevine karşılık vermeyecek bir biçimde sergileme alanında kurgulanır (Şekil 12). Sosnowska'nın merdiveni, adeta yıkılmış ya da çevre felaketine uğramış bir binadan getirilmiş gibi sürecin kalıcılığı üzerine heykelsi bir izlenim sunar.

Merdiven imgesi, sanatçıların ifade gücüne göre iç mekandan dış mekana kadar genişler. Örneğin İngiliz sanatçı Alexander Chinneck Brighton'da bulunan bir binanın cephesine üç yöne ayrılan bir sarmal merdiven yorumunda bulunmuştur (Şekil 12). Sanat eseri bulunduğu atmosfere yaratıcı bir bakış açısı sunarak eleştiride bulunmak üzere tasarlanmıştır. Yapı sıradan bir yangın merdiveni görünümüyle başlayarak yukarı doğru yükselir ve birden farklı yönlere doğru çözülür. Bu enstalasyon eğlenceli ve teatral geçişe giden yolun karmaşık özelliğine yapılan bir vurgudur. Bulunduğu hacme hareket katan eser dört ton ağırlığında olup tamamlanması üç yıl sürmüştür (Zeitoun, 2021). Galvaniz çelikten yapılmış yirmi beş metre yükseklikte olan heykelsi yapının mekanla olan diyalog koşullarına bakıldığında Ortam Odaklı Sanat (Site-Specific Art) özelliği olduğu çıkarımı yapılır. Sanatçı kamusal mekanın sıradan özelliklerine mizahi bir görünüm kazandırır.



Şekil 13. Absalon, *Hücre No. 4*, 1992, ahşap, karton mukavva, beyaz dispersiyon boya, kumaş ve neon tüpler (Absalon, 1992).

Absalon ismiyle bilinen sanatçı Meir Eshel ise izleyiciye enstalasyonda kapalı bir mekan kurgusu oluşturur. Absalon Hücre başlığına sahip bir dizi eser üretmiş ve bu eserleri belirlediği kentlere yerleştirmeyi planlamıştır. Sanatçının bu başlığa sahip eserlerinden biri olan Hücre No. 4 (Fr. Cellule N°4) isimli çalışması, kare ve daire biçimlerin bileşimleriyle tasarlanmış ve beyaz renge boyanmış arkitektonik mekan maketidir. Enstalasyonda Bauhaus ekolü ile Le Corbusier modernizminin birleştirilmesi yeni bir zihinsel ve fiziksel bir mekan modeline atıfta bulunur. İç mekanların tasarımında ise, sanatçının bedeni esas alındığı için dar bir kullanım alanı yaratılmıştır (Oliveira ve

diğerleri, 2005, s. 60). Eser göçebe yaşam koşulları içinde tasarım kaygısı ile üretilen tek kişilik bir mekan anlayışına karşılık verir. Bu bağlamda Hücre serisi, sanatçının kendisi için farklı şehirlerde yaşayacağı yaşam alanları ihtiyacının sanat eseri yorumlarıdır. Absalon'un yaşam birimleri, bağımsızlık ve aidiyet duyguları üstünde izleyiciyi düşündürmeyi amaçlar (Şekil 13).

4.4. Bina ve Kent Ölçeğinde Sanat Eserlerinin ve Mekanların Mereolojik ve Semiyotik Analizi

Sanatsal yaratımda düşünsel ya da fiziksel bir sınırlılık yoktur. Öte yandan sanatçı, mekanlar arası ya da ölçekler arası bir geçişi üretiminin temel amacı haline getirebilir. Kamusal alana yerleştirilerek, eski bir binayı yorumlayarak ya da mevcut iç mekanı yeniden tanımlayarak sanat nesnesinin boyutlarını çarpıcı bir boyutta ortaya koyabilir.



Şekil 14. Richard Wilson, *Mekanı Ters Çevirmek*, 2008, oval bina kesiti, motorlar, döner mil, ön rotor, zemin destek kirişi ve çelik çerçeve (Wilson, 2008) ve Erwin Wurm, *Şişman Ev*, 2003, karışık teknik (Wurm, 2003).

Örneğin Richard Wilson, 2008 tarihli *Mekanı Ters Çevirmek* başlıklı eserinde, olası tüm görünüşleri ve potansiyel etkileri ortaya çıkarmada binayı mimari olarak yapıbozuma uğratar. Sanatçı Liverpool şehir merkezinde terk edilmiş bir binadan kesilen 8 metre çapındaki oval kesit cepheyi, mevcut bina ile bağlantılı olarak 360 derece salınım yapmasını sağlamış ve yapıyı kinetik bir heykele dönüştürmüştür (Şekil 14). Döner açığa sahip cephe, denizcilik ve nükleer endüstrilerde kullanılan özel olarak tasarlanmış on metre uzunluğunda motorlu endüstriyel çelik döner mil üzerine monte edilmiştir. Cephe dönme hareketine ek olarak açılıp kapanan bir pencere görevi de görmüş, böylece izleyiciye binanın iç mimarisini de görünür kılmıştır. Liverpool Bienali kapsamında eserin inşaatı, Şubat 2007 yılında başlanmış ve 2008'de tamamlanmıştır. İnşa süreci, binanın üç katı boyunca dikkatli bir yıkımını ve kabine yerleştirilecek devasa bir mekanik bileşenleri yerleştirmeyi içermiştir (Liverpool Biennial, 2008). Statik bina formu, iç mekan öğelerinin görülebildiği dinamik bir kesit cephe ile mimari bir esere dönüştürülür. İçeri-dışarı ilişkisi mekanın bütününe yansımış, temel düzen varsayımlarının yıkıldığı yeni bir heykel-mühendislik olanağı yaratmıştır.

Evler ve arabalar, dayatılmış toplumsal değerlere bakıldığında sosyal statünün koşulları halindedir. Sanatçı Erwin Wurm'un bu düşünce ekseninde geliştirilen Şekil 14'teki eseri toplumu yansıtmada evi odak noktası görünümüne alır. Wurm Şişman Ev'in bir yorumu olarak Şişman Araba başlığını verdiği araba görünümüne sahip bir eser daha üretir ve şişmanlayan nesnenin insansı özelliklerini değerlendirir. Hatta eve ait kapının bir ağız yapısını temsil etmesiyle iki eseri konuşturduğu bir video enstalasyonu yapmıştır (Wurm, 2003). Sanatçının yaşam değerlerini statüyle belirlenmesine eleştirel yorumu, insansı bir niteliğe vurgu yaparak, mimari bir mekan formunda desteklenir. Dergilerde sunulan mükemmel kır evi fikrinin kurgusal bir eser yansıması olduğu çıkarımı yapılır.



Şekil 15. Leandro Erlich, *Evin Arka Planı (Maison Fond)*, 2015, metal yapı, ahşap, fiberglas, tuğla, taş ve beton (Erlich, 2015) ve Monica Bonvicini, *Bir Saniye Bile Kaçırma*, 2004, çift taraflı ayna cam yapı, paslanmaz çelik klozet, beton, alüminyum ve floresan lamba (Bonvicini, 2004).

Arjantinli sanatçı Leandro Erlich de tıpkı çağdaşı Erwin Wurm gibi, ziyaretçilere gerçekliği yeniden keşfetmede yanılsamaları mimari bileşenlerle kurguladığı enstalasyonlar üretir. Erlich'in Evin Arka Planı isimli eserinde, güncel iklim krizi ve küresel ısınmanın yol açtığı tahribat eriyen bir “ev” imgesiyle somutlaşır (Şekil 15). Eserin meydana yerleştirildiği tarih aralığında Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Konferansı'nın olması, bu krizin gündeme alınması gerektiğine bir vurgudur. Erlich'in çalışmalarında rüyadaki bir bilinçaltı kurgusunun görünümü, küresel ısınmanın kötü sonuçlarına atıfta bulunarak enstalasyonu eriyen bir bina formuna dönüşür. Sanatçının söylemiyle eserin çevresindeki yapılara benzer olması, mimarinin insan kültürünün ölümlü bir sembolü olmasını hatırlatır (Erlich, 2015). Eserin iletişim bağlamı, geçmişi ve geleceği birbirine bağlayan gerçekliğin kurgusal mekanda bıraktığı etki üzerinden izlenir. Amaç, evrensellik teması içinde insanın ve mekanların süreli varlık durumları hakkında izleyici zihninde diyalog ortamı yaratmaktır. Eserde, bir yıkıcı güç olarak bakılan zaman, iklim olayları ile bağdaştırılmıştır.

Kamusal alan arketipine riayet etmeyen ortam odaklı eserlerde, iç mekanların değişime açık doğasından yararlanılarak izleyiciyi çevresiyle yüzleştirmek hedeflenebilir. Bu dolaysız yöntemi tercih eden örneklerden biri, Monica Bonvicini'nin Londra'da eski ıslahevinin bulunduğu bölgeye

yerleştirilen Şekil 15'teki Bir Saniye Bile Kaçırma başlıklı eseridir. Sanat eleştirmeni ve küratör Eleanor Heathney (2008, s. 326)'in görüşüyle eser, Bentham'ın panoptikon kavramına atıfta bulunan, umumi tuvaletin tüm donanımına sahip bir enstalasyondur. Panoptikon, İngiliz filozof ve sosyal reformcu Bentham'ın 18. yüzyılda geliştirdiği gardiyanlara ait bir gözetleme kulesinin merkezi konumda olmasının mahkumları daha iyi denetlenebileceğini ileri süren bir hapishane modelidir. Yansıtıcı çift yüzeyli camdan yapılan eserin içinde olan kullanıcılar dış çevreyi, meydana bulunan kişiler ise ayna görünümüne sahip bir yapıyı görmektedir. Böylece mimari eser, işlevi yönüyle mahremiyeti sağlamasına karşın, iç kısımda şeffaf kurgulanan yüzeyler ile kamusal ve özel alan arasındaki belirleyicileri sorguladır. İçeri ve dışarı ilişkisi çift yüzeyli cam ile kullanıcı-dış gözlemci arasında iki ayrı mekan olduğu hissi uyandırır. Sanatçı tuvaletin içinde olan kişiye, çevresini görünür kılarak mahremiyetini ihlal ettiğini düşündürmek ister. Eserin dışında bulunan kişiye ise, enstalasyonun dışında bulunan aynayı kullanarak iç mekanı merak ettirir.



Şekil 16. Thomas Hirschhorn, *Vuruş*, 2014, karışık teknik (Hirschhorn, 2014) ve Alex Schweder ve Ward Shelley, *Reaktör Ev*, 2016, ahşap, beton ve mobilya (Schweder ve Shelley, 2016).

“Politik” söylemler Bonvicini gibi, İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn'un enstalasyonlarında da kilit unsurdur. Günlük malzemelerle dev boyutlarda eserler üreten sanatçı izlenimin dolaysız ve açık çağrışımlı olmasını önemser. Gerçekleştirdiği bir söyleşide eserlerindeki amacını, “İçine girildiğinde gerçek hariç başka her şeyin hissedilebileceği bir yer yapmak istedim” ifadesiyle anlatır. Hirschhorn'un Şekil 16'da görülen *Vuruş* (De. Abschlag) başlıklı çalışması, dikey-yatay görünümde izleyiciye farklı çerçeveler sunan bir mimari enstalasyondur. Eserde, biçimsel yönüyle bir parça - ki bu bütünlüğünü oluşturan bir parçadır - kesildiğinde tüm bina ya da tarihi çökmemiş olsa bile ona verilen hasarı yansıtır. Dikey boyutta statik niteliğe sahip yapı, tarihi ve boşluklarıyla iç mekanları görünür kılar. Yatay boyutta ise çökmüş duvar ve zemin, düşmüş tuğla ve taş kütleleri hasarın büyüklüğünü ortaya koyar. Duvarın kalan parçaları, duvar kâğıdı kalıntıları, çivilenmiş tablolar, parçalanmış pencere çerçeveleri ve sarkan lambalarıyla yıkılmış bir yaşam alanından kalanların keşfedildiği mimari gerçekliği yansıtır. Thomas Hirschhorn'un söylemiyle *Vuruş*, devrimci Rus

Konstrüktivist mimar ve ressamın eserlerine bir saygı temsilidir (Hirschhorn, 2014). Sanatçı, binanın yıkım anının fotoğraf makinesi ile çekilmiş bir görünümünü galeri ortamında canlandırır. Birebir bina ölçeğinin kullanılması eseri izleyici gözünde gerçekçi kılarken, hasarı olmayan bir alanda kurgulanması mantık çerçevesinde mekan öğeleriyle bağdaşmaz. Ancak düşünsel olarak, gerçekliğin olası boyutları vurucu ve sert bir biçimde ortaya konur.

Disiplinler arası bir çalışmanın parçası olarak, bir yapı görünümüne ve gerçekliğine sahip enstalasyonlar inşa edilmiştir. Bu niteliğe sahip eserlerin üretiminde “inşa etmek” fiilini kullanmak daha doğru olur. Bunun nedeni olarak, iç mekan ve taşıyıcı strüktürde mimari bir yaklaşımın benimsenmiş olmasıdır. Örneğin Mimar Alex Schweder ve görsel sanatçı Ward Shelley, özenle tasarladıkları Reaktör Ev isimli eserde bu yaklaşımı benimser (Şekil 16). Sanatçılar mimari enstalasyonun içinde, bedenlerini bir denge aracı olarak kullanırlar. Reaktör Ev (En. ReActor House), 4,5 metrelik beton bir sütun üzerinde dengede duran, mekanda iki kişinin bulunduğu yere bağlı olarak 360 derece dönmesine ve eğilmesine izin veren bir konut olarak tasarlanmıştır. Eser, mekan içinde yaşayan kişilerin değişen hareketliliği ve ağırlığıyla çocuk oyun alanını andırır. Evde kaldıkları müddetçe kırmızı ve turuncu tulumlar giyen Schweder ve Shelley, evin simetrik, cam duvarlı iç mekanlarında beş gün boyunca bir arada yaşamışlardır. Günlük rutinlerinin devamlılığıyla binanın yönünü ve hareketliliğini değiştirmişlerdir (Goldberg, 2018). Dinamik özellikleriyle günlük yaşam deneyimine farklı bir yön veren bu mekan, içinde bulunan mobilyalar ile ev-yaşam diyalektiğini sorgular. Hayatın yönünü çizebilen insanın, bulunduğu ortamı hareketleriyle şekillendirmesi incelenir.



Şekil 17. Penique Productions, *Manastır*, 2011, plastik membran (Penique Productions, 2011) ve Diller Scofidio ve Renfro, *Bulanık*, 2002, çelik yapı, su alım cihazı ve meteoroloji istasyonu (Scofidio, Diller ve Renfro, 2002).

Sanatçı iç mekanı “münferit bir sanat nesnesi” olarak, sergileme alanının -ki bu eserin aynı zamanda üretildiği alan olabilir- tamamını kapsayan suni bir fiziksel dönüşümle tasvir edebilir. Sanat ve tasarım kolektifi olan Penique Productions’ın yapıtlarında ortaya koyduğu önerme, bu sanatsal

yaklaşımına eş değerdir. Sanatçı grubun Şekil 17'deki eserinde, bir manastırın kendi mimarisi üzerinden karakteristik betimleme yaptığı görülür. Seçilen mekan, aynı zamanda eserin başlığına da yön vermiştir. Manastır (Es. El Claustro), Meksika'da kâr amacı gütmeyen uluslararası animasyon ve dijital festivali CutOut Festa için oluşturulmuş Ortam Odaklı Sanat (Site-Specific Art) enstalasyonudur. Mavi renkteki şişme plastik membran, yapının bütününi içten sararak mimarinin bir parçası haline gelir. Eser, eski bir manastıra yeni bir kimlik kazandırıp, 17. yüzyılın sonlarına ait yapının mimari detayları olan saçaklarını, nişlerini ve açıklıklarını vurgulamıştır. Cam kubbeden gelen güneş ışığı monokrom enstalasyonda sürekli değişen renk ve ışık oyunları ile değişim ve dönüşüm durumunu yansıtmıştır (Francis, 2019, s. 196). Mavi renkli membranın tüm mekanı ve kemer, niş, sütun gibi mimari yapı öğelerini vurgulaması ütopyik bir sualtı dünyasında izleyicinin dalış yaptığı izlenimi uyandırır. Sanatçının gökyüzünü bile gök mavisi bir sanat eseri ögesi olarak yorumlandığı ve dış mekan etkilerinden soyutladığı çıkarımı yapılabilir. Mekan, farklı kullanım olasılıklarını içinde ikame edebilen bir esere dönüştürülmüştür.

Soyutlanmış mekan kurgusu ve hissi, interdisipliner bir tasarım grubu olan Diller Scofidio + Renfro'nun Şekil 17'deki eserinde de görülür. Sanatçıların 2002 Swiss Expo için tasarladıkları Bulanık (En. Blur), İsviçre'de Yverdon-les-Bains'de bulunan bir göle yerleştirilmiş, izleyicinin köprüden geçerek ulaşabileceği bir yapı enstalasyonudur. Köprü işlevi gören bu rampa, ziyaretçileri açık hava platformuna sahip bir sise ulaştırmaktadır. On üç bin fiskiye ile oluşturulan sis, izleyicinin dışardan bile gözlemleyebileceği yapay bir bulut yaratır. Kıyıya inşa edilen hava istasyonu ile ısı, nem, rüzgâr yönü ve hızına göre sis miktarı kontrol edilmektedir. Enstalasyona gelen ziyaretçiler, giriş yapmadan önce karakter profilini gösteren bir ankete katılırlar. Onlara ıslanmaya karşı koruma sağlamak dışında, konumunu saptayabilen ve anketle edinilen kişisel veriler doğrultusunda etkileşim sağlayan bir yağmurluk verilir. Bu yağmurluklar bilgisayar ağı ile iletişim kurarak ziyaretçilerin karakter profillerini karşılaştırıp bu doğrultuda renk değişimiyle kişiler arasındaki pozitif ve negatif eğilimi belirlemektedir (Oliveira ve diğerleri, 2005). Sanatçının meteorolojik teknolojiyi enstalasyonda kullanmasıyla, izleyicinin mekan deneyimi manipüle edilmiştir. Mevcut hava koşullarına bağlı yapay bir biçimde oluşturulan sis bulutu, izleyiciye köprüyle geçilmiş farklı bir dış mekan etkisi sunar. Akıllı yağmurlukların ziyaretçiler tarafından birçok şekilde işlevlendirilmesi, platform üzerinde yaşanan mekan deneyimini etkileşimli kılmıştır.

5. SONUÇ

Mimariye ve iç mimariye hizmet eden nesneler, bireysel ya da kitlesel ihtiyaçlar doğrultusunda bir mekanda kurgulanır. Sanat eserinde benzer bir yaklaşım görülmekle birlikte, mevcut bir nesneden farklı olarak temsilinde teklik ilkesi bulunur ve yaratıcısı tarafından sanatsal edimle üretilir. Teklik

ilkesinin temelinde, sanat eserinin reproduksiyon olarak teknik açıdan üretilebilir olması sorunu bulunur. Walter Benjamin'in (2023, s. 13) tartışmaya açtığı yaklaşım çerçevesinde, üretilebilir tüm kopyalarda "sanat eserinin şimdi ve burada olma hali, yani bulunduğu yerdeki bir defalık varlığı" eksiktir. "Eserin, meydana gelişi esnasında maruz kaldığı kendi tarihçesi, ancak ve ancak bir defalık varoluşu içinde gerçekleşir". Sanatçılar eserlerinde temsil değeri üretilebilir tekniklere dayalı işlevden yoksun günlük nesneler kullanmayı sever. Hatta teknik olarak seri üretilmiş bir nesnenin kendisi ya da o günlük nesnenin imgesinden yararlanmayı tercih edebilirler. Bu durum Benjamin'in öngörüsüyle birleştiğinde şu sonuç çıkarılır: yapıt benzersiz değerini ve özgül işlevini nesnenin kendisinden değil, sanat ritüeline dayanmasından alır.

Endüstrileşme ve sanatta biçimlere ilişkin tipolojinin araştırılması, 20. yüzyıl sanatçılarının ilgisini seri üretilebilen ya da mimari ve teknik araçlarla yeniden yorumlanabilen disiplinlerarası nesnelere yöneltmiştir. İlginin temelinde, sanatı geleneksel estetik kriterlerden; nesneleri ise işlevsel amaçlara dayalı etkilerden soyutlama düşüncesi bulunur. Günümüz çağdaş sanatını temsil eden sanatsal üretimlerde, bu düşüncenin devam ettirildiği söylenebilir. Araştırma kapsamında incelenen enstalasyonların belirlenmesinde ve sınıflandırılmasında dört ana unsur etkili olmuştur. Bunlar; tasarlanmış olan nesnenin statik ve dinamik özellikleri, tasarımın ilişkisel boyutu, nesne üzerinden anlam yorumu ve nesnenin mekanla olan ilişkisinin sınırlarıdır.

İlk olarak sırasıyla, bireyin kavrayışında statik ve dinamik etkilerin olduğu, izleyiciyle etkileşimin bulunduğu, çağrışımların yorumlandığı ve mimari ölçekte tasarlanan eserler hakkında bilgi verilmiştir. İlerleyen aşamada bağlamını ne yönde değiştirdiği ve sanat ögesi olarak bulunduğu alan ve anlam bağını nasıl tanımladığı irdelenmiştir. Statik ve dinamik özellikleri incelenen örneklerde sanatçı, kişileştirdiği ya da bireysellik katına çıkardığı nesneleri eser için özel olarak kurguladığı bir bağlam yoluyla aktarır. Tercih edilen nesnelerle eseri, sergilendiği mekanın göstergelerinden kurtarma mantığı bulunmaktadır. Etkileşim özelliği bulunan örneklerde, eserin izleyici tarafından geliştirildiği, yorumlandığı ya da performatif niteliklerin eklenmesiyle deneyimlendiği bir mekan yaratılmak istenmiştir. Böylece estetik değer, nesne-izleyici ve mekan arasındaki dolaysız iletişime bağımlıdır. Yapı ve eylem nesnelerinin yorumlandığı örneklerde, mevcut ontolojik değere sahip eşya ya da yapı elemanı sanatçının katmak istediği imgesel boşluk ölçüsünde farklı bir görünümle yansıtılır. Mekan, mevcut anlamın egemenliğinden kurtarmak amacıyla kullanılan ya da yorumlanan formların parçalandığı yerdir. Böylece nesnede ya da ortamda, eylemsel işlevin estetikle biçimlendiği imgesel değere sahip yeni bir (sanatsal) nesne idesi bulunur. Bina ve kent ölçeğine sahip örneklerde, insan kullanımını sınırlamamasıyla birlikte mekanın kendisi estetik bir başkalaşım süreci geçirmektedir. Değişim değerinin büyük ve maliyetli olması, mekanın sürrealist bir nesneye

dönüşmesine neden olur. Olumlu ya da olumsuz tekdüze tepkilerin mekan koşulları üzerinden eleştirildiği söylenebilir.

Tüm bu bilgiler ışığında, insanların sanat piyasasında yeni biçim ve ifade arayışı, sanatın küreselleşmesiyle kent ve bölge tarihini yansıtacak mekanları sanatsal etkinliklerle tanıtma stratejisi, endüstriyel üretimleri destekleyen makinaların artması ve teknik malzemelerin çeşitlenmesi iç mimarlık, mimarlık, mobilya tasarımı ve sanat dünyasının birlikteliğinden beslenen disiplinlerarası çalışmaları ve araştırmaları beslemiştir. Yaşadığımız çağda teknik ve mühendislik disiplinlerine ait nesnelerin kolaylıkla enstalasyonlara uyarlanabildiği görülür. Uygulama yöntemlerinin birlikte kullanımı, terminolojide ve akademik çalışmalarda birbirlerinin perspektiflerden yararlanmaları ve nesnelere farklı anlamlar yükleyerek işlevselliğine yeni bakış açısı kazandırmaları sonucu bu disiplinlerin birbirinden etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Yeni medyayı ve disiplinlerarası çalışmaları takip eden 20. yüzyıl sanatçılarının ilgisi teknik ve tasarım disiplinlerine ait nesnelere yönelmiştir. Bu nesneler günümüz enstalasyon sanatında geniş bir perspektife yayıldığından “disiplinlerarası” bir boyuta ulaşmıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesinde “disiplinlerarası nesneler” kavramı bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Sanat eseri haline gelen nesnelerde, üretimle kazanılmış tüm eylemsel amaçların sanatsal edinimle uzaklaştırıldığı görülmüştür. Eski işlevini kaybederek sadece sanat misyonunu hedefleyen eser, izleyicinin çağrışım bağına estetik odaklı kurgulamıştır. Buna karşılık; nesne biçim yönüyle önceki anlamlarını yüklenmeye devam edebilir ya da sanatçının tercih edeceği göstergelerle nesnelerin işlevsel değeri yeniden yorumlanabilir. Böylece izleyici-nesne arakesitinde, kavramsal anlamın ve mekana ilişkin sınırların bulanıklaştığı söylenebilir. Sonuç olarak, disiplinlerarası uzantılara sahip nesnelerin sanat misyonu kazanmasıyla, izleyicinin mevcut görsel alışkanlığı eyleme değil (sanatsal) vurguya yönlendirilmiş olur. Bu nedenle, iç mimarlık ya da mimarlık disiplinine ait bir nesnenin ya da eşyanın mekandaki pragmatist konumu ile sanatçının bu nesnelerle yorumladığı bir enstalasyonun konumu eş değer değildir. Enstalasyon sanatında ortaya konan deneyim, kurgusal anlatı (sanatçının sanatsal ifadesi) ve mekan praksişi ile çevrilidir.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Makalede, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedirler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan etmektedirler.

KAYNAKÇA

- Absalon (1992). Hücre No. 4 (Cellule N°4) [Enstalasyon]. Bauhaus Museum Dessau, Almanya. <https://www.bauhaus-dessau.de/absalon-en.html>
- Albayrak, Ö., Iannacchione, A., Christensen, S. K. ve Şerifoğlu, E. (Ed.). (2010). *İyi bir komşu 15. İstanbul Bienali*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Baykal, E. (2012). Kendi güvenliğiniz için sorumluluk sizin. İ. Baliç (Ed.), *Hala buradasın (s. 28-29) içinde*. İstanbul: Arter Yayınları.
- Baykal, E. (2022). OyunBu sergi galeri 2 [Broşür]. Erişim adresi (15 Ocak 2023): https://www.arter.org.tr/Upload/Documents/OyunBu_Sergi_Rehber_Galeri_2.pdf
- Benjamin, W. (2023). *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat eseri*. (1. Baskı). Can Sanat Yayınları.
- Beutler, M. (2006). Sarı yürüyen merdiven [Enstalasyon]. Brodbeck Foundation for Contemporary Art, Katanya, İtalya. https://www.fondazionebrodbeck.it/eng/wp-content/uploads/sites/2/2015/02/MG_1339.jpg
- Beuys, J. (2017). Yaranı göster [Enstalasyon]. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Münih, Almanya. <https://www.lenbachhaus.de/blog/beuys-und-die-wunde-als-thema-in-der-zeitgenoessischen-kunst>
- Bonvicini, M. (2004). Bir saniye bile kaçırma [Enstalasyon]. Art Basel, İsviçre. Erişim adresi (7 Ocak 2023): <https://monicabonvicini.net/dont-miss-a-sec-2/>
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel estetik*. (2. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Butler, A. (2008, 17 Haziran). Andrea Zittel and Monika Sosnowska at Schaulager Basel. Designboom. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://www.designboom.com/art/andrea-zittel-at-schaulager-basel/>
- Carpinteros L. (2017). Gösteri odası [Enstalasyon]. Carpintarias de São Lázaro – Kültür Merkezi, Lizbon, Portekiz. <https://www.carpintariasdesaolazaro.pt/arquivo-2017?lang=en>
- Chin, A. (2013, 14 Ocak). The architecture of vacuums a project by Frank Halmans. Designboom. Erişim tarihi (15 Ocak 2023): <https://www.designboom.com/art/the-architecture-of-vacuums-a-project-by-frank-halmans/>
- Draeger, C. (2000). Kıyamet yeri [Enstalasyon]. Kunsthau Zürich, İsviçre. Erişim adresi (7 Ocak 2023): <https://christophdraeger.com/projects/installation/apocalypso-place>
- Elmgreen, M. ve Dragset, I. (2004). Evlilik [Enstalasyon]. Galeri Nicolai Wallner, Kopenhag, Danimarka. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://nicolaiwallner.com/elmgreen-dragset/works/>
- Erlich, L. (2015). Evin arka planı (Maison Fond) [Enstalasyon]. Paris, Fransa. <http://www.leandroerlich.art/#Works>
- Fiedler, K. (2017). *Görsel sanat eserleri konusunda yargıda bulunmak üzerine*. Janus Yayıncılık.

- Fox, C. (2020, 28 Ağustos). A fake Prada store in the middle of the Texas desert has become an attraction for visitors and vandals — here's how it got there. Insider. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://www.insider.com/prada-marfa-texas-desert-tour-2020-8>
- Francis, S. (2019). *Bubbletecture: inflatable architecture and design*. Londra: Phaidon Press.
- Furtado, W. (2017, 9 Kasım). Why you shouldn't miss the 15th Istanbul Biennial. Sleek Mag. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://www.sleek-mag.com/article/15th-istanbul-biennial-best-worst/>
- Getsy, D. J. (2019). L. Arnold, A. Iannacchione (Ed.), *Queer Figurations in the Sculpture of Elmgreen & Dragset içinde* (158). Nasher Sculpture Center. <
- Goldberg, R. (2018). *Performance now live art for the 21st century*. Londra: Thames & Hudson.
- Gómez-Egaña, P. (2017). Nesnelerin etki alanı [Enstalasyon]. 15. İstanbul Bienali, Türkiye. Erişim adresi (27 Ocak 2023): <http://www.pedrogomezegana.net/domain-of-things>
- Halmans, F. (2007). Elektrikli süpürge (Stofzuigerflat) [Enstalasyon]. Centraal Museum, Utrecht. <https://www.frankhalmans.nl/toon.php?href=werk/2007/stofzuigerflat/>
- Hapaska, S. (1995). Burada [Enstalasyon]. Magasin III Museum for Contemporary Art, Stockholm, İsveç. Erişim adresi (7 Ocak 2023): <https://magasin3.com/en/artwork/here-2/>
- Hearthney, E. (2008). *Sanat ve bugün*. İstanbul: Akbank Sanat.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni*. Ankara: De Ki Yayıncılık.
- Hirschhorn, T. (2014). Vuruş [Enstalasyon]. Saint Petersburg, Rusya. <http://www.thomashirschhorn.com/abschlag-manifesta10-the-european-biennial-of-contemporary-art-saint-petersburg-russia/>
- Hirst, D. (2000) Kayıp aşk [Enstalasyon]. Fondazione Prada, Milano, İtalya. <https://www.fondazioneprada.org/project/trittico/>
- Horn, R. (1990). Anarşi için konser [Enstalasyon]. Tate Galerisi, Londra, İngiltere. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-concert-for-anarchy-t07517>
- Horn, R. (1997). C. Ahrens, L. Cooke, D. Drathen, B. W. Ferguson, K. Schmidt, C. Haenlein (Ed.), *Rebecca Horn: The glance of infinity içinde* (250). Amerika Birleşik Devletleri: Kestner Gesellschaft, Scalo Verlag.
- Höller, C. (2005). Ayna atlıkarınca [Enstalasyon]. Monsoon Art Collection, Londra, İngiltere. <http://monsoonartcollection.com/carsten-holler/mirror-carousel/>
- Jaque, A. (2011). IKEA itaatsizleri [Enstalasyon]. Museum of Modern Art, New York, Amerika Birleşik Devletleri. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://www.moma.org/slideshows/235/2967>
- Jones A. (2012). T. Warr (Ed.), *The artist's body içinde* (132). Londra: Phaidon Press.
- Lefebvre, H. (2015). *Mekanın üretimi*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Liverpool Biennial (2008). Richard Wilson: Turning the place over. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://www.biennial.com/collaborations/turning-the-place-over>
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys: sanatı ve felsefesine bir bakış*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

- Office for Political Innovation (2011). IKEA disobedients, exhibitions. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://officeforpoliticalinnovation.com/exhibition/ikea-disobedients-exhibitions-museum-of-modern-art-new-york-architecture-design-purchase-fund-2012-centre-dart-la-panera-lleida/>
- Oliveira, N., Oxley, N. ve Petry, M. (2005). *Yeni milenyumda enstalasyon sanatı: duyular imparatorluğu*. İstanbul: Akbank Sanat.
- Penique Productions (2011). Manastır (El Claustro) [Mimari Enstalasyon]. Museo de la Ciudad, Meksika. <https://www.peniqueproductions.com/project/el-claustro/>
- Public Delivery (2019, 14 Kasım). One of Chiharu Shiota's best works – Room of Memory. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://publicdelivery.org/chiharu-shiota-room-of-memory/>
- Putrih, T. (2005). Mudam stüdyo [Enstalasyon]. Musée d'art moderne, Lüksemburg. Erişim adresi (7 Ocak 2023): <http://putrih.net/mudam-studio/>
- Salcedo, D. (1992). İsimsiz [Enstalasyon]. Museum of Contemporary Art Chicago, Şikago, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-concrete/#>
- Stallabrass, J. (2021). *Çağdaş sanat, bir tarihçe*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Schweder, A. ve Shelley, W. (2016). Reaktör ev [Mimari Enstalasyon]. Art Omi International Arts Center, A.B.D. <http://www.alexschweder.com/reactor/>
- Scofidio, R., Diller, E. ve Renfro, C. (2002). Bulanık [Mimari Enstalasyon]. Yverdon-les-Bains, İsviçre. Erişim adresi (27 Ocak 2023): <https://dsrny.com/project/blur-building>
- Shiota, C. (2009). Anı Odası (A Room of Memory) [Enstalasyon]. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japonya. Erişim adresi (7 Ocak 2023): <https://www.chiharu-shiota.com/a-room-of-memory-1>
- Smith, A. (2016, 10 Temmuz). Never take anything for what it appears to be: Ali Smith on Mona Hatoum. Tate. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-37-summer-2016/never-take-anything-what-it-appears-be-ali-smith-on-mona-hatoum>
- Sosnowska, M. (2010). Merdiven [Enstalasyon]. Capitain Petzel, Berlin, Almanya. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://www.capitainpetzel.de/exhibitions/44-monika-sosnowska-stairway/>
- Switek, G. (2015). Elements of Modernism According to Monika Sosnowska. M. Sosnowska (Ed.), *Arquitetonação, Architectonisation* içinde (38-39). Portekiz: Fundação de Serralves.
- Tak, Y. (2017). Objelerin sessizliği ve belagatı [Enstalasyon]. İstanbul Modern, Türkiye. Erişim adresi (15 Ocak 2023): https://youngjuntak.net/the_silence_and_eloquence_of_objects
- The Museum of Modern Art (2019). Doris Salcedo, untitled, 1995, MoMA. https://www.moma.org/collection/works/80767?artist_id=7488&page=1&sov_referrer=artist
- Therrien, R. (2008). İsimsiz (Katlanır masa ve sandalyeler) [Enstalasyon]. Gagosian Beverly Hills, Kaliforniya, Amerika Birleşik Devletleri. Erişim adresi (7 Ocak 2023): <https://gagosian.com/exhibitions/2014/robert-therrien/>
- Wilson, R. (2008). Mekanı ters çevirmek [Mimari Enstalasyon]. Year of Culture, Liverpool, İngiltere. Erişim adresi (7 Ocak 2023): <https://www.richardwilsonsculptor.com/sculpture/turning-the-place-over-2008.html>
- Wurm, E. (2003). Şişman ev [Enstalasyon]. Galeri König, Berlin, Almanya. Erişim adresi (7 Ocak 2023): <https://www.koeniggalerie.com/blogs/public-projects/erwin-wurm-fat-house-fat-car>

Yin, K. R. (2017). *Applications of case study research*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

York Wegerhoff [@yorkwegerhoff]. (2018, 26 Temmuz). George Maciunas Flux Ping Pong, 1976 [Fotoğraf]. Erişim adresi (15 Ocak 2023): Flickr. <https://www.flickr.com/photos/yorkwegerhoff/2713414691>

Zeitoun, L. (2021, 20 Aralık). Alex Chinneck unveils 25-meter-high spiraling sculpture in Brighton, UK. Designboom. Erişim adresi (15 Ocak 2023): <https://www.designboom.com/art/alex-chinneck-a-spring-in-your-step-sculpture-brighton-12-20-2021/>

SUMMARY

Art has been a phenomenon that has interacted with various disciplines over time. The boundaries of art have gradually expanded, embracing the disciplines it has engaged with, and these encounters have played a critical role in the evolution of art. Installation art, as a reflection of this evolution, began to gain prominence between the 1960s and 1980s. In this context, it has redefined the boundaries of art in the global art market by intertwining with fields such as architecture, furniture design, and many others.

In the realm of installation art, artists have found the opportunity to develop their artistic expressions by using objects from different disciplines within a spatial or conceptual framework. When these objects, which have their own terminology and functions in design and architectural disciplines, become part of an art piece within a fictional narrative, they acquire different meanings and functions. This functional value also reshapes the semiotic codes of the space. From this perspective, it can be argued that interdisciplinary objects in art have the potential to "enhance the semantic depth of the artwork and enrich the spatial experience through imagery."

This study aims to highlight the multifaceted interaction of interdisciplinary objects in installation art, analyze how artists express their ideas using these objects, and reveal the conceptual meanings embedded in both the space and the objects.

In the research process, the goal is to evaluate the evolution of interdisciplinary objects in installation art and their contributions to artistic practice from a broader perspective. This study investigates the role of interdisciplinary objects within the evolution of installation art and their impact on artistic expression. Unlike other forms of artistic expression, installation art holds a unique position at the intersection of space, offering a broader range of data in popular culture and having a multi-layered relationship with design disciplines. Artists working in this field draw from the synthesis of the disciplines that nourish art through objects and concepts. These interdisciplinary objects not only affect the physical characteristics of the exhibited space but also influence its semiotic context.

The scope of the research includes works of art created between 1975 and 2021 by installation artists who stand out in the global art world due to their spatial practice and their use of interdisciplinary objects. Additionally, researchers on the subject can contribute to the field by examining art pieces that could not be included in this study using the methodology employed here.

This study aims to analyze the spatial narrative meaning of interdisciplinary objects in installation art with their semiotic dimensions. In order to discuss the findings obtained through the research, it is necessary to first mention the hypothesis.

The research hypothesis can be stated as follows: "Objects with interdisciplinary interactions that shape the artwork as a work of art deepen the artist's spatial expression and give a new layer of meaning to the art mission by evoking or interpreting imagery from architecture, materials from interior design, and design elements."

To evaluate the hypothesis, the research is structured around three fundamental research questions, drawing conclusions from the literature review: How is the relationship between the interior objectivity of artworks and the spatial practice of installation art defined? In what ways do interdisciplinary objects influence the spatial practice and artistic expression of artists? How do interdisciplinary objects affect the viewer's ability to evoke associations within the artwork's experiential context in installation art? What are the aesthetic and semiotic effects of using these objects in installation art?

In this research, the focus is on clarifying the hypothesis and research questions, aiming to uncover the role of objects that transcend architectural and design disciplines in installation art and to understand how these objects are interpreted within spatial and semiotic contexts. The study discusses the findings obtained through a literature review using concrete examples to reveal the semiotic role of interdisciplinary objects in installation art.

In line with readings on the relationship between artwork and space, qualitative research methods were employed in the research methodology due to the interpretative paradigm. Initially, the aim was to identify and define general concepts regarding installation and artwork. In this section, given the insufficient academic research in the field of art ontology using keywords such as "interdisciplinary object and installation," a literature review was conducted based on artists who produce installations through the collaboration of interior design, architecture, and art disciplines. Information gathered from this review allowed for the narrowing down of the research's focus to specific artists who emphasized semiotic analysis and highlighted the practice of space and objects. Additionally, this

approach limited the scope to installation examples that could support the research's characteristics and hypothesis.

The second phase involves the assumption that it is necessary to define the "cases" to be examined in the research, given the formation of the artworks, the motivation of the artists, and the themes of the pieces. This section relies on written sources, exhibition catalogs, and visual materials, as well as artist manifestos found on artists' websites, in museums, and galleries. Within the framework of the study, selected art pieces are systematically examined through a "multiple case study" approach, and observations on the semiotic composition of space are evaluated. This decision to employ "multiple case studies" in the research is motivated by the fact that collected data is more reliable, offers multiple perspectives, and reveals similarities and differences among samples more clearly compared to single-case studies.

In this context, many artists' installation pieces are included in the research. Besides the work of artists like Rebecca Horn, Leandro Erlich, Mona Hatoum, Erwin Wurm, Monica Bonvicini, Doris Salcedo, Chiharu Shiota, and Thomas Hirschhorn, the research also encompasses the installation works of collective art and architecture groups like Los Carpinteros, Andrés Jaque and his team, Elmgreen & Dragset, Alex Schweder and Ward Shelly, Penique Productions, and Diller Scofidio + Renfro due to their prominent use of interdisciplinary objects.

The information obtained about the selected sample group is analyzed using mereological and semiotic approaches. It's important to note the significance of the concept of mereology at this point. Mereology is an ontological discipline that examines relationships between parts and wholes, considering all possibilities and definitions regarding them. Mereology is a new approach in architecture, interior design, and art disciplines. In the findings section of the study, a mereological framework is employed to examine the relationship between the parts (objects) that constitute the artwork (installation) and the whole (space) that forms the general context in which the artwork is experienced through understanding. Overall, the research aims to uncover the role of interdisciplinary objects in installation art, particularly in semiotic and spatial contexts, using a mereological perspective.

In the research findings, an organizational framework has been created, considering the dominant characteristics of interdisciplinary objects in installation art, such as themes, discourse, or semiotic similarities. As a result, the first section of the findings examines the semiotic analysis of both static and dynamic features in artworks and spaces. The message conveyed in the analyzed artworks is a consequence of the artist's choices. In these works, the importance of the artist's place of birth and

culture, political dynamics, historical memory, destruction, insecurity, life-death, war, and justice imagery is encoded through objects in the artwork. Artists utilize both static and dynamic effects in their spatial practices, harnessing the installation by suspending it from the ceiling or displaying it within a specific area like a concrete coffin, or by imbuing interdisciplinary objects with semiotic codes.

The second section highlights the aesthetic ideologies of interactive artworks and spaces, either for the audience or the artists, in a semiotic context. Through interaction, the artist interprets the artwork as a context for dialogue with the audience. In this case, the functional aspect is incorporated into the artwork in addition to the aesthetic function. Findings in this section emphasize the concept of experience in the narrative constructed by the artist. However, artists like Andrés Jaque and Pedro Gómez-Egaña aim to critically deconstruct the concept of "home-space" by incorporating interdisciplinary objects, such as furniture, in their works.

The third section of the findings presents installations that are significant in the context of semiotic analysis of artworks and spaces, shaped by the interpretations of interdisciplinary objects. In these artworks, artists reconstruct meanings and symbolic layers of art using the physical forms and functions of the selected objects. Depending on thematic approaches, this "selected object" may be a responsive interpretation or lead to different concepts or contexts reflecting the artist's ideologies through the daily function of the object. The fourth section explores the indicators and meaning paradigms of artworks and spaces on a building and urban scale. In this section, it is highlighted that artworks have no intellectual or physical boundaries. Artistic expression is placed from interior to exterior space. In the works of artists and collective art groups like Alex Schweder, Ward Shelly, Diller Scofidio + Renfro, Penique Productions, and Monica Bonvicini, viewers can experience both the inner space of the artwork and the external appearance placed in public space simultaneously. The autonomy of art in these works is shaped by societal values, public order, political discourse, potential boundaries of space, communication, and the dynamics of daily life.

According to the findings, as the most apparent consequence of the growth of galleries, museums, and new media, installation art, which can encompass everything from digital arts to computer-controlled sound environments and draw from every discipline, stands apart from traditional art channels with the concept of "space." In these art spaces, the artist can enrich the unlimited meanings in their artwork by aestheticizing the symbolic dimension and physical qualities of objects from various disciplines. As a result, interdisciplinary objects in the experience of installation deepen artistic and spatial expression. They create new connections in the viewer's power of association.

As a result, all objects that facilitate human actions and serve design and structures are found within a space, much like works of art. However, there are distinctive qualities that distinguish works of art from these objects. These qualities include being produced through an artistic act during the creation of the work and, in this regard, being unique. As a consequence of competition and growth in the art market, installation art has emerged as a prominent art form. Looking back, in line with the globalization of art, installation art has been utilized as a strategy to introduce spaces reflecting the history of cities and regions through artistic events such as biennials. However, this is not the sole motivation that propels installation artists to incorporate interdisciplinary objects into their works. With industrialization, the proliferation of factories and machines supporting mass production, diversification of technical materials, advancement of application methods, and technological progress, interdisciplinary research and work that support the convergence of interior design, architecture, furniture design, and the art world have come to the fore. The interest of 20th-century artists, who followed new media and these interdisciplinary works, shifted towards objects related to technical and design disciplines. These objects have now transcended to encompass a broad perspective within contemporary installation art, rendering them "interdisciplinary."

When these objects are transformed into works of art, they are emancipated from the functional and design constraints they carry within the disciplines of interior design and architecture and are expressed with an artistic mission. Moreover, when the formal qualities and forms of these 'interdisciplinary objects' are intended to be preserved by the artist, they can either retain their previous meanings or have their functionality reinterpreted through symbols determined by the artist. In this context, it becomes evident that installations can be created where conceptual and spatial boundaries in the viewer-object relationship can be challenged. Based on the findings of the research, interdisciplinary objects that become works of art redirect the viewer's attention away from daily actions and functional practices, particularly towards artistic expression. Therefore, the function of an object within the discipline of interior design or architecture in a space is not equivalent to the function of an installation created by an artist using these objects. An installation integrates the artist's narrative, the viewer's experience, and spatial implementation. This study not only focuses on installation art but also provides a semiotic and mereological framework for future research aimed at contributing to the intersecting domains of art ontology, architecture, and interior design.