

Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme

Arş. Gör. Hatice Nilüfer Süzen

Özet

Enstalasyon, geleneksel ve alışılmışın aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanarak irdeleyen ve izleyici katılımının temel gereklilik olduğu bir sanat türüdür. Kökleri kavramsal sanat ve hatta 20. yüzyıl başındaki Marcel Duchamp'ın hazır-yapımları ve Kurt Schwitters'e kadar giden enstalasyon, çağdaş sanatta mimarlık ve performans dışında birçok görsel sanat disiplininin de destek alan melez bir tarzdır. Bu sayede sanatçının ve izleyicinin rolü yeniden biçimlendirilmiş ve sanat yapıtının tanımına farklı bakış açıları getirilmiştir. Bu makalede, enstalasyon sanatı ve Genco Gülan örneğiyle, enstalasyon sanatı ve sanat ürününün izleyici üzerindeki etkileri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler

enstalasyon
sanat
Genco Gülan

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH IN ART : INSTALLATION AND GENCO GÜLAN'S WORKS

Abstract

Installation, in contrast to the traditional and usual, is a form of art that does not involve an object of art independent of the surrounding, that is created for a given place, that studies carefully and uses the qualities of the surrounding and for which the participation of the viewer is basically required. Dating back to the conceptual art and even to Marcel Duchamp's ready-mades in the early 20th century and to Kurt Schwitters, installation is indeed a hybrid style in contemporary art, supported by a lot of visual art disciplines other than architecture and performance. In this way, the role of the artist and that of the viewer have been reshaped and different approaches have been brought to the introduction of the work of art. This paper has been intended to examine the art of installation and its effects on the viewers through the example of the artist Genco Gülan.

Keywords

installation
art
Genco Gülan

Giriş

Hızla değişen ve gelişen toplumun ihtiyaçlarının ve beğenilerinin sanata ve sanatçıya yansması sonucunda yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Kentleşme ile birlikte, toplumda sanat, kültür dışında bir eylem olarak gelişmiştir. Sanat nedir ve nerede başlamıştır? Neden sanat üretimi için çabalarız? Sanatçılar, eserlerini yaratırken ilk içsel dürtülerinden yola çıkarak modern enstalasyonları imge yaratımının büyüyle üretmişlerdir. Enstalasyon malzeme de sınır tanımayan biçimden çok deneyime, mekan ve zaman kavramlarına öncelik veren disiplinlerarası özellikler taşıyan sanatsal bir anlatış biçimidir.

Son yıllarda enstalasyon sanatının konumu değişerek çağdaş görsel kültür içinde belli başlı sanat akımlarından biri haline gelmiştir. Enstalasyon, sanat formunu yeni baştan tanımlayan ve başka disiplinleri de etkileyerek, sınırları tanımayan bir ifade aracı olarak gelenekselleşmiş, imgelem ve anlatı oluşturma modellerine karşı yeni formlar üretmiştir.

“Enstalasyon” kavramı, en basit tanımıyla, nesnenin veya nesnelerin mekan içerisine konması, yerlerinin belirlenmesidir. Ancak, konunun karmaşık kısmı, bu nesnelerin mekâna ne şekilde ve ne sebeple yerleştirildikleri; bu düzenlemenin, yerleştirmenin mekanın durumundaki, anlatımındaki önemi; diğer bir deyişle mekan ve yerleştirilen nesne arasındaki ilişkinin kavramsal boyutudur.

Bu boyutuyla, sanat içinde, ‘mekan’ kavramı, ortak bir temsil olarak yerini almış; sanatçılar ‘gerçek mekan’dan sağladıkları nesnelerle kendi ‘hayali mekanlarını’, ‘sanat eserlerini’, ‘deneyimlenen sanat’ı yaratmaya başlamışlardır. Sanatta bu mekansal arayışlar, resim ve heykel klasiğinden farklı, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan ‘deneyimlenen sanat’ çalışmalarına uzanmıştır. 20. yüzyılın sonlarında, bu deneyimlenen mekanlar yaratma çalışmaları, ‘Enstalasyon’ (Yerleştirme) olarak adlandırılmıştır (Oliveria, 2005: 13-15).

Enstalasyon sabit sınırları kabullenmemesiyle tanımlanan bir sanat olmuştur. Enstalasyonun deneysel yanı, sanatçıları başka disiplinlerin sınırlarını irdelemeye yöneltmiştir. Enstalasyon sanatçıları, antropoloji, bilim ve teknoloji gibi alanlardaki uzmanlarla işbirliği yapma fırsatları

yakalamışlardır. Böylece bu alanı, geleneksel çerçevedeki görselliğin ötesinde deneysel stratejilere açmışlardır. Dolayısıyla enstalasyon, tek bir mekanın fiziksel sınırlarının ötesine geçen, sınırları karşılıklı olarak belirlenmiş etkileşime ve eşzamanlılığa dayalı bir alan olarak görülmektedir.

Sanatın her dalını ifade aracı olarak kullanması, malzeme kullanımındaki sınırsızlık, izleyicinin de katıldığı eylemsel, deneyimsel bir olay oluşu, enstalasyonu, mimarlık, müzik, şiir, resim, heykel, performans, tiyatro dallarından beslenen bir çalışma biçimi olarak ortaya koymuştur. Birçok enstalasyon, kurumsal çerçeveden hareketle kültür ve tarih hakkındaki tartışmalara katkıda bulunur. Fiziksel bir mekânın var olma özellikleri mekânın kendisini vurgulamak üzere kullanıldığı gibi bu özellikler hayali bir mekân yaratmak üzere de kullanılmıştır (Sarıkartal, 2007: 141).

Enstalasyon sanatçıları kullandıkları malzeme ve mekan açısından kendilerine sınır koymazlar. Bu sanatçılar üzerindeki sürekli yeni bir şeyler bulma baskılarının bir sonucudur (Danto, 2010: 240). Enstalasyon sanatı, zaman içinde gelişmesine ve sınır tanımazlığıyla 'müdahale', 'etkileşim', 'iç mekan sanatı', 'atmosfer oluşturma', 'etkinlik', 'proje' gibi başka terimleri de kapsamaya başlamıştır (Oliveria, 2005: 46).

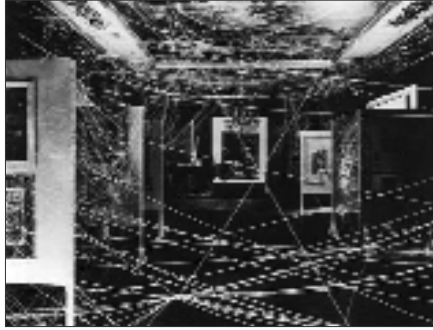
I. Tarihi Süreçte Enstalasyonun Gelişimi ve Örnekleri

Paris'te 1938'de Marcel Duchamp, 'The Exposition Internationale du Surréalisme' adlı sergi bu açıdan bir girişimdir. Sanatçı, 1938 yılında Paris'te gerçekleşen "Exposition Internationale du Surréalisme" sergisinde yer alan "1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)" (resim1) , ve 1942 yılında New York'ta "The First Paper of Surrealism" için ürettiği "1 Mil Sicim (A Mile of String)" (resim2) isimli çalışmasıyla, sanatçı ve sanatın bağlamı üzerindeki etkilerini sorgular. Duchamp genel olarak sergileme mekanını, sanatın sunulmasında "nötr olmayan" bir alan olarak ele alır. Duchamp, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okuyarak galerinin tavanında bir pencere açmıştır. Burada kömür çuvalarıyla, farklı bir atmosfer yaratmıştır. İzleyicilere bu karanlık mekânda eserleri görebilmeleri için ellerine ışıldaklar verilmiştir. Tüm bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okumadır. (Fitzpatrick, 2004: 24-26)



Resim:1 Marchall Duchamp. "1200 Çuval Kömür"

Duchamp bu mekânsal çalışmalarına galeri mekanı dışında da devam etmiştir. "A Mile Of String (Mil Uzunlukta İp) alışması, Duchamp'ın galeri mek nında önceden tanımlanmış hareket yolu ve izleyicilerin sanat eserlerini izlerken davranışlarının kontrolü üzerine kurgulanmıştır (Oliveria ve diğerleri, 1997: 124).



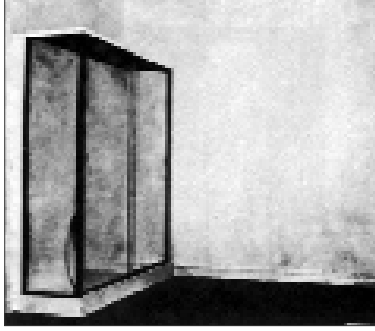
Resim:2 Marchall Duchamp. "Mil Uzunlukta İp"

Bu eylem, sanat tarihçileri tarafından 'yerleştirme' (enstalasyon) alışmalarının başlangıcı olarak tanımlanmaktadır (Fitzpatrick, 2004: 24).

Paris'teki Iris Clert Galerisi, 1958'de iki ilginç enstalasyona sahne olmuştur. Birincisi Yves Klein'in boş galeride sergilediği "Boşluk (Void)

"tur (resim3). Yves Klein, sergisinde, içinde boşluk dışında hiçbir şey bulunmayan, boş ve beyaz bir galeri mekanını sergilemiştir. Sanatçı, mekanı sanatın kendisi olarak ele almaktadır. Bu bağlamda galeri varlık nedenini değiştirerek kendisi bir yapıya dönüşür. Klein, sanat adına metafiziksel bir sanat mekânı yaratmıştır.

İkincisi de galerinin Arman tarafından gündelik, sıradan, buluntu nesnelere tıka basa doldurulmasıyla yapılan "Dolu"dur. İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelere belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktır. Böylece, galerinin kendisi bir kez daha sanatsal müdahale ve entelektüel düşüncenin nesnesi haline gelmiştir. Arman, bu enstalasyonda ortaya koyduğu biriktirme merakını çerçeveli vitrinler içinde çok çeşitli nesnelere bir araya getirerek gerçekleştirdiği asambrajlarında da sürdürmüştür (Antmen, 2008 : 176).



Resim 3: Yves Klein, "Le Vide", Iris Clert Galerie, Paris 1958.

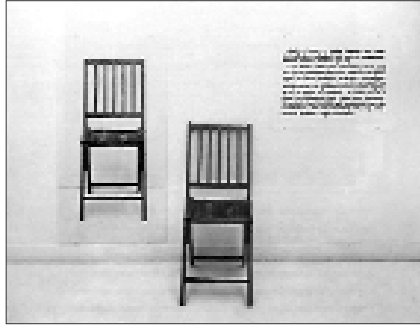
Bu dönemde sanatçılar, mekan ve sanatın ilişkilendirilmesinde insan davranışı unsurunun önemini, yani galeri mekanındaki pasif izleyiciyi de irdelemişlerdir. Sanatı, yaşam ile birleştirmek adına geleneksel galeri yapısına meydan okumuşlardır.

Sanatçılar, yalnızca dışarıdan bakılan nesnelere değil, etrafında gezilen, oturulan, eylemlerle farklı hislerin ortaya çıkarıldığı mekânlar haline gelen eserler de üretmişlerdir.

1965 yılında, Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" çalışması (resim4) enstalasyon sanatı ve izleyicisi için farklı bir örnektir. Ortada gerçek bir sandalye solunda aynı sandalyenin fotoğrafı ve sağında da sandalye denen nesnenin sözlükteki tanımlarından oluşur.

Sanatçının teklifi açıktır. Nesnenin görüntüsü ve sözcüklerle yapılmış tanımları arasındaki ilişki üzerinde kafa yormamızı ister bizden: Gerçek, taklit, kopya ve temsil denen şeyler nedir? Beş duyumuzla, algıladığımız şey mi, yoksa bunların ötesindeki bir kavram mıdır gerçek? Nesne mi kavramın, yoksa kavram mı nesnenin taklididir?

Gördüğümüz kadarıyla, ortadaki sandalye ağaçtan yapılmış. Uzayda yer kaplayan, üstüne oturulabilen gerçek bir sandalyedir. Günlük yaşamda kimse bu sandalyenin taklit ya da kopya olduğunu düşünmez. Oysa oradaki, kendisinden önceki bir sandalyenin; önceki de kendisinden daha önceki bir sandalyenin, o da kendisinden çok daha öncekinin... taklidi ya da kopyası değil midir? (Yılmaz, 2006: 226).



Resim4: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye"

"Bir ve Üç Sandalye" sadece kendisinden ibaret bir şey değildir. Daha doğrusu Kosuth'un amaçladığının aksine, bizim yalnızca yapıt ve sanat hakkında değil, oradan yola çıkarak başka şeyler hakkında da kafa yormamıza sebep olmuştur (Yılmaz, 2006: 228).

Sanatçı, galerinin beyaz duvarlı mekanından taşmakta; mekanını genişletmekte ve bu mekanı farklı iletilerle yorumlamaktadır. Enstalasyon sanatını yalnızca 'araç'la tanımlamaya yönelik daha önceki çabaların başarısız kalmasının sebebi, uygulamanın doğası gereği kendi sınırlarına meydan okumasıdır. Enstalasyon sanatının farklı farklı formatlarla yeniden sunulması, onun çok yönlü, hatta öngörülmez bir faaliyet olma konumunu doğrulamaktadır (Oliveria ,2005: 80-85).

Sanatçılar, yabancılaştığı makineleşen bu gerçek dünyadan koparak, kendi hayali dünyalarını yaratma çabalarına girmişlerdir. Malzemelerini ise, gerçek dünyadan ve dolayısıyla gerçek mekandan aramaya başlamışlardır. Bu şekilde 'seyredilen sanat', kendini 'gerçek mekan'da bulmuş ve çevresiyle bütünleşik, içine girilip çıkılan, yürünen, oturlan, her türlü algısal deneyime açık bir sanat konumuna gelmiştir.

Bugün enstalasyonlar, genellikle, hiç de kısa ömürlü olmayan, sergiden sergiye taşınan, daha özgül bir bağlama uyması için bazen ufak tefek yapılan portatif çalışmalar olarak da üretilmektedirler (Oliveria, 2005: 28-29).

II. Türkiye'de Enstalasyon ve Genco Gülan

Estetik algının çoğunlukla sanatla, dolayısıyla da toplumun çok sınırlı bir kesimiyle sınırlandırıldığı, böylelikle tam bir duyuşsal ve algısal ilişkinin çoğu zaman olanaklı olmadığı bir ortamda sanatı ve sanat eserini kurgulamak ve yorumlamak zorlaşmıştır (Erzen, 1997: 91).

Bir enstalasyonla karşılaşan izleyiciye 'Bu eser ne hakkında ?' sorusu değil, 'Ben nasıl duygular içindeyim?' sorusunun sordurulması gereklidir. Sanatçı ile izleyici arasında bir anlayış birliği olduğu ve izleyici, sanatçının yorumuna bağımlı kalmadan kendi yorumunu seçmeye teşvik edilmektedir. Sanatçılar aslında seyircileri, çalışmalarını açık uçlu bir bakış açısıyla deneyimlemeye ve böylece kendi anlamlarını kendileri çıkaran birer sanat izleyicisi olmaya teşvik etmektedirler.

Günümüz enstalasyonlarında günlük ve doğal malzemelerin yanısıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve internet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak ortaya çıkan enstalasyon sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında kabul edilen bir sanat türü olmuştur.

Türkiye'de enstalasyon 1980'li yıllarda başlamıştır. 1980'ler de endüstriyel artıkların, Türkiye'de de oluşmaya başladığı bir dönemle birlikte bu yeni sanat ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanat giderek artan bir ivmeyle ülkemizde büyük bir dönüşüm içerisinde. Açılan müzeler ve düzenlenen uluslararası sergiler, özellikle İstanbul Bienali, medya tarafından topluma sunulan farklı sanat kavramları, gazete ve dergilerin

kültür sanat sayfalarında karşımıza çıkan yeni kelimeler, sanatsal deneyimler, Türkiye’de sanatın gelişim ve devininin kanıtı olarak gösterilebilir. Enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar, dünyanın içinde bulunduğu farklı sistem, inanış, kültür ve yaşam biçimlerini sanata farklı deneyimlerle kazandırmışlardır.

Sanatçı etrafta hergün karşılaştığımız türden imgelerin akışı gibi iki boyutlu görüşü aşma olanağı vermekte; bu nedenle sanatı diğer iletişim biçimlerinden soyutlamakta ve üretimindeki yorumlama çeşitlerinin farklılığını ortaya koymaktadır. Sanatın son yüzyılda uğradığı değişimler, enstalasyon olgusunun bir tarz olmaktan daha çok, toplumsal sorumluluk taşıyan sanatçılar tarafından uzun bir süreden beri, bir tutum olarak benimsendiğini kanıtlamaktadır (Sarıkartal, 2007: 147-152).

Bu enstalasyon sanatçılarından biri olan, Genco Gülan kavramsal sanat ve yeni medya alanlarında çalışan bir teorisyendir. Gülan, New York’ta New School Üniversitesi’nde Medya alanında Yüksek Lisans çalışmasını tamamlamıştır. İstanbul, Duisburg, New York, Seoul, Zagreb gibi birçok şehirde kişisel sergiler açmıştır. Sanatçı’nın işleri; Centre Pompidou, Paris; Pera, İstanbul; ZKM, Karlsruhe; MAM Rio de Janeiro ve Milano’da birçok önemli müzede yer almıştır. City University, Rice University, Houston ve U.C. Santa Barbara’da müfredata girmiştir.

Gülan’ın, Amerika’da Rice Üniversitesi’nde Elektronik Edebiyat dersi çerçevesinde okunacak yapıtlar listesinde yer alan “Etkileşimli Şiir”i dilin görsel bir form içinde nasıl yeniden üretildiğine dair güzel bir örnektir. Kullanıcının sözcüklere dokunmaya çalışmasıyla belirlenen akış, beraberinde ritmi ve yeni biçimsel oluşumları meydana getirmektedir. Sanatçı halen İstanbul’da yaşamakta olup, Boğaziçi, Mimar Sinan ve Yeditepe Üniversite’lerinde ders vermektedir (Graf, 2008: 8-9).

Genco Gülan’ın en önemli ilham perisi, şehirdir. Devasa ve büyüleyici güzellikteki şehir, Gülan’ın sanatsal araştırmalarının zeminini oluşturmaktadır. 1980’lerden bu yana Gülan; mahrem ve kamusal; kişisel, ulusal ya da uluslararası mitolojileri karşılaştırarak toplumsal sanat yapıtları üretmektedir.

Sosyal ve politik temalar, yeni teknoloji, bireysel farklılıklar, günlük alışkanlıklar ve psikolojik tarih, çalışmalarının ana karakterini oluşturmaktadır. Gülan, sıkça küreselleşme, robot bilimi, terör, spor gibi farklı konuları da işlemektedir (Graf, 2008: 9).

Sanatçı, güncel düzensizliğin büyümesine işaret eder ve sağlıklı toplumsal gelişim için farklı çözüm önerilerinde bulunur. Genco Gülan sanatsal metot ve stratejilerinde, proje hazırlarken tümdengelim değil, tümevarım yöntemini uygulamaktadır. Gülan çalışmalarının özünü şöyle özetler;

“Türkiye şartlarında, imkânlar başlangıç noktasını oluşturur, hayaller değil. Elde ne var, bunlarla en iyi ne yapabilirsin? Yapacağın şeye vaktin, nakdin yetecek mi? Yetmezse nasıl bir çözüm geliştirilebilir? Formülüm basit, dolapta ne var, önce ona bakıyorum. Doğaça, hepsini karıştır, aynı şeyleri farklı şekilde pişir. Yemek öncelikle karın doyurmalı, fakat değişik kişiler, aynı yemekteki, ince baharat farklarını hissedebilmeliler”.

Gülan, enstalasyon çalışmaları için seçtiği mekanların belli bir karaktere sahip olması gerektiğine inanmıştır. Mekan içinde çalışmak vakit geçirmek, zaman ve mekan ilişkisiyle ilintili hikayeler kurarak içinde dolaşılabilen benzersiz bir deneyimle seçilen mekana özgü çalışmalar sunmaktadır.

İzleyici serginin/gösterinin ayrılmaz bir parçasıdır. Gülan’a göre, “dersini çalışmamış olsa da baş tacıdır”. Sanatçının enstalasyon çalışmalarındaki amacı sadece seyirci ile buluşmak değil, onu şaşırtmak, geçmişine götürmek, özlemlerine kucak açmak ve hatta onu sarsmaktır. Her ne zaman ve nerede olursa olsun tek değil ama unutamayacağı bir deneyimle karşı karşıya bırakmaktır (Graf, 2008: 9).

Gülan, izleyiciye bir enstalasyon hazırlarken, mekanın boyutu, tarihi, içinde yer alan nesnelere, hurdalar tüm bunlar birbiriyle nasıl iletişim sağlayabilir, bu iletişim izleyiciye nasıl aktarılır? İzleyiciyi, eserinin içine davet etmekte ve ona unutamayacağı bir serüven sunmaktadır. Gülan’ın benzetmesiyle,

“seyirci kendi evinde rahat koltuğunda Hollywood yapımlarını zaten seyretmektedir, dolayısıyla kitleleri Disneyland’a çeken, temalı parkın vaat ettiği, filmin içine girme, maceranın bir parçası olabilme şansısıdır. Arabayla dağın içine girme, suratına su damlaması, vagonların titremesi... Her şey aynı gerçeğe bir adım daha yaklaşabilmek içindir. Bilet parası aslında aksiyon filmini seyretmek için değil içine girip yaşamak, hissetmek içindir.” (Graf, 2008: 10).

Gülan için, özel olan geneldir ve hiçbir şey mükemmel ya da sorgulanamaz değildir. Zaten günümüzde mutlak gerçekliğin kaybolması, prefabrike modellerin kırılması, Gülan'ın güncel pasifliğimize gerçek bir yol göstermesine yardım etmektedir. Onun için sanat, var olma mücadelesinin ayrılmaz bir parçası olduğu kadar post-modernizmin getirdiği sorulara sonsuz cevaplar üretebilme özgürlüğü ve kendi hayat modelimizi kendi kendimizin kurabileceğine dair bir kanıttır (Graf, 2008: 10).

Sanatçının 1990 yılındaki kağıt ve fotokopi yerleşirmesi (resim 5, 6, 7) var olma mücadelesini anlatması bakımından oldukça önemlidir. Kasımpaşa'daki büyük bir un fabrikasında kenara atılmış, hurdaya çıkmış çok sayıda fabrika arşivi olan belgelerle, göz-el fotokopilerini birleştirerek fabrika içinde büyük bir düzenleme yapmıştır. Bu çalışmasıyla Türk Ekonomi tarihi ile özdeşleşen fabrikanın geçmişine gönderme yapmıştır. Kırım Savaşı'ndan sonra kurulmuş olan fabrika, Cumhuriyet döneminde İş Bankası'na geçer, zarar etmesiyle birlikte bu kez Sinangil'e devredilen ve 1980'lerde Haliç'teki öteki fabrikalarla birlikte kapatılan Kasımpaşa Un fabrikası geçmişiyile önem taşımaktadır (Graf, 2008: 74).

Sanatçı öncelikle mekana ait objeleri kullanmasının gerekliliğinden bahseder. Sanatçı, mekan da hoşuna giden yerlere küçük işaretler koyarak buralara dikkat çeker. Popüler kültürde nazar anlamında kullanılan el ve göz sembollerini kullanır. İnsanlar nazar boncuğunu kötü nazardan korunmak için taşırlar. Sanatçı ise nazar boncuğunu dikkat çekici, bakış yoğunluğunu arttırmak istediği noktalara yerleştirmiştir. Fotokopi yöntemiyle görsel verileri çoğaltmıştır.

Sadece kendi elini kullanarak fotokopiyle yeniden, Gülan'ın "el fotokopilerinden" oluşan yeni baskılar üretmiştir. Sanatçı;

"İnsanın elinin içindeki çizgiler birbirine benzemez dolayısıyla siz elinizi fotokopi makinesine koyup çektiğiniz zaman, o özgün bir eser olur", hele bunları bir de içlerine göz koyarak yaptığınızda, hem bize ait hem yeterince evrensel hem de bana ait bir nesnenin dışavurumu şeklidir " demiştir (Graf, 2008: 59).

Sanatçının, enstalasyonu, bilgi verici; metinler, fotoğraflar ve video kayıtları ile fiziksel mekanın örtüştüğü bir yerdir.

Sanatçı kültüre ait topladığı objeleri bir arada kullanarak yerleştirmelerini gerçekleştirmektedir. Gülan, mekan olarak seçilen un fabrikasında, yaşayan, üreten insanların bıraktığı izlere dikkati çekmek için çeşitli alanlara el bastığını söylerken, bu insanları da temsil etmeye çalışmıştır. Orada yaşamış belki de yaşayacak olan insanlara gönderme yapmıştır (resim 5, 6, 7).



Resim 5: Genco Gülan,
"El-Göz"



Resim 6: Genco Gülan,
"El-Göz"



Resim 7: Genco Gülan,
"El-Göz"

Gülan'ın bir diğer önemli projesi ise 1995 yılında Sultanahmet'teki Ayasofya ve Arkeoloji müzeleri için hazırladığı "Nartheks Projesi"dir (resim 8, 9). Müzeler haftası sebebiyle hem Ayasofya'da hem de Arkeoloji Müzesi'nde disiplinler arası bir etkinlik gerçekleştirilmiştir. Mekan da kavram olarak "dış koridor" anlamına gelen Nartheks'i kullanmıştır. Alt başlık olarak da "Bağlantılar, Dengeler ve Geçişler" kelimelerini belirlemiştir. Ayasofya'nın ünü, dünyanın en büyük kubbelerinden birine sahip olmasıdır. Asimetrik kubbeyi de dört meleşin taşıdığı iddia edilmektedir. Asimetrik kubbeli binayı desteklemek için sonradan inşa edilmiş bu koridorda, yine binanın kubbesini taşıdığı iddia edilen melekler üzerine bir video enstalasyonu yerleştirilmiştir (Graf, 2008: 75). Arkeoloji Müzesi'ndeki sergilemede ise vitrin mankenlerini karınlarında birer ekranla beraber Antik Heykel Galerisi'ndeki koridorda kullanmıştır. Her iki müze de bir ışık sistemi ile bağlanmıştır.

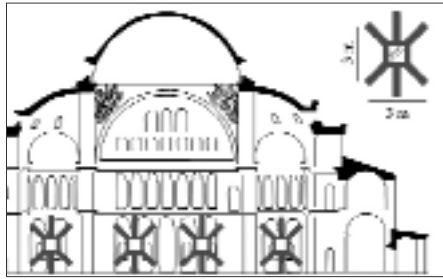
Osmanlıların şehri almasından sonra camiye dönüştürülen kilise de tüm freskler sıvanarak kapatılmış olup sadece dinler arası geçişteki hoşgörünün sembolü olarak melek figürlerinin yüzleri üstüne, madalyonlar koyularak korunmuştur. Proje bu yaklaşımın üstüne kurulmuştur. Bu proje esnasında restorasyonda olan Ayasofya'nın kubbesinden çıkan hurda kurşun kaplama ile altı kanatlı melekler, basit

bir formda, Gülan tarafından yeniden kurulmuştur (resim 8,9). Resmetmeme prensibine saygı göstermek için meleklerin suratları tasvir edilmemiştir. Onun yerine vücutlarının tam ortasına birer televizyon ekranı yerleştirilerek imgeler sanal yüzler olarak belirlenmiştir. Monitörlerde, müzeyi gezen kadınlar, erkekler, çocuklar, duvarlardaki mozaikler görüntülenmektedir. Görünen ve görüntü birbirini tamamlamıştır. Ancak açılış günü yapılan protesto nedeniyle sergileme gerçekleştirilememiştir. Ayasofya'nın kozmopolitik durumu nedeniyle heykeller tahrip edilmiştir.



Resim 8: "Nartheks Projesi".

Arkeoloji Müzesinde "Vitrin mankenleri ve karınlarında 37 ekran TV'ler" 1995.
(TV monitörleri, ahşap konstrüksiyon, kurşun levhalar -3m 4 Adet.)



Resim 9: Ayasofya Müzesi yan kesitinde dış koridorda meleklerin duruş planı. Çizimde kurşunların restorasyon sırasında çıkarıldığı asimetrik kubbe ve heykellerin referans verdiği kubbeyi destekleyen altı kanatlı melek rölyefleri görülmektedir.

Bu yeni sanat yapıtı anlayışı, alışılğelen değerdendirmelerden uzak olduğu için toplumsal yargılara ve belki de inanışlara ters dıştığından dolayı olumsuz tepkiler almıştır. Meleklerin inançlara göre, tasvirinin yapılamaz oluşu, mekanın kutsallığı toplumsal deneyim süreçlerinin ve toplumun çelişkili bilgilendirilmesi ve yönlendirilmesiyle, “Nartheks Projesi” anlaşılamadan yok edilmiştir. İzleyicinin enstalasyon mekanındaki fiziksel varlığı, sanat bilincinden yoksun olması, projeyi temsili bir imge olarak görmesine engel olmuştur.

Sonuç

“Sanat” olgusunu yalnızca sanat yapıtıyla sınırlamayan, onu geniş bir kavram olarak ele alan enstalasyon sanatçılarını üretimlerinin çoğunluğunu topluma ve sanata hizmet amacıyla yapmaktadırlar. İnsanlık tarihi boyunca sanat, insana özgü olan her dalda kendini farklı biçim ve şekillerde ortaya koymuştur. Enstalasyon, bir yaratı mıdır ya da yeniden yaratma mıdır? Sanatçının kişiliğini mi dile getirir, ya da sorumluluğuyla yükümlü olduğu, toplumsal roller sistemiyle kurgulanan, topluma ithaf edilmiş bir ürün müdür? Belki de sanatın muhteşemliği de burada saklıdır. Enstalasyon sanatı, hep tartışılan, irdelenen, değeri sonradan keşfedilen ve anlaşılan bir olgu olmuştur. Amaçlanan mekan kurgulamaları ve mekana özel tanımların sosyal, siyasal ve eğitime yönelik düşünceleri taşıdığı aşıkardır. Enstalasyon aynı anda hem şüphecilik hem heves, hem eleştiriyle ilgilidir.

Mekan da kurgulanacak olan enstalasyonun hedefi bir yaşam alanını (hem izleyen hem de izlenen için) oluşturmak olmalıdır. Her entalasyon bir deneyimin ortak ürünüdür. Genellikle sanatçı izleyiciye yönelik olarak eserini icra etmez. Muhtelif parçaların yerleştirilmeleriyle ortaya çıkan özgün enstalasyonlar farklı mekanlara farklı yaşamınışlıklar katmaktadırlar. Enstalasyon klişeleşmiş kurallar dizisi değil, devinimi olan, sürekli kendisini yenileyen, teknoloji ile bağlarını güçlendirerek alanını genişleten kapsamlı bir süreçtir.

Enstalasyon sanatı biçimlerinin, benimsenmemelerinde anlaşılamamış olmalarının payı büyüktür. Pek çok kişinin bu tip sanat çalışmalarıyla tanışması, sanat eğitimi almamışlarsa, rastlantı sonucu gerçekteşmektedir. Sanatçılar daha fazla izleyiciye ulaşmak için sanatı kamusal alana taşıma uğraşlarına rağmen bu çabaları altyapı eksikliği, uygun mekan ya da maddi imkanların sınırlı olmasından dolayı yetersiz kalmaktadır.

Sanata ve sanatçıya sınırlar koymak acaba ne kadar doğrudur. Sanat adına yapılan her çalışma her sanatsal akım, geleceğin bir yansımasıdır. Her sanat eseri, geçmişle geleceğe aktarmak geleceği daha güzel ve yaşanır kılmak için atılan bir adımdır. Enstalasyon da; bu bağlamda gelişen teknolojiyle doğru orantılı olarak farklı bir tarz, bir arayış hatta daha güzele varmada çekilen bir doğum sancısına da benzetilebilir.

Dolayısıyla enstalasyon sanatı algılanan herhangi bir şeyin nasıl anlam yaratılmasına katıldığıнын yoğunlaşmış bir gösterimidir.

Bu bağlamda sanatçı Genco Gülan'ın enstalasyonların da gelecek, gelenek ve geçmişle kucaklaşmıştır. Enstalasyon sanatçısı olarak Genco Gülan'ın tercih edilmesindeki en büyük sebep projelerinin geçmişe öykünerek üretilmiş olması ve geçmişe ait nesnelere de kullanmasıdır. Yurtdışındaki ilk örneklerine göre, daha özgün ve izleyiciyi aktif konumda tutan yerleştirmeleri mevcuttur. Enstalasyonlarını oluşturan nesnelere birbirleri ile ilişkileri, biçimden öte "anlamda" buluşur. Bu nokta da enstalasyonlar, yalnızca karşımızda duran "nesnelere düzeneği" değil, izleme-izlenme sürecini yaşatan yeni bir ortama dönüşmektedir. Sanatçı resim, heykel, yerleştirme, video, dijital ve internet sanatı yapıtlarını bir arada kullanarak izleyiciye ilginç bulmacalar sunmaktadır. Geçmiş dönemlerde yapılan eserleri de korumayı hedefleyen, biçiminde müdahale oluşturmadan saklamayı, istiflemeyi, gelecek kuşaklara aktarmayı kentin/mekanın kültürel tarihi içinde konumlandırmayı, kendinden öncekine sahip çıkmayı amaç edinmiştir.

Genco Gülan için sanat bir iletişim metodudur. Bu yüzden ki sanatçılar ve seyirciler arasında bir iletişim için, İstanbul Çağdaş Sanat Müzesini, "iS.CaM", 1997 yılında kurmuştur. Müzenin İnternet ortamındaki portalı 1998 yılında açılınca projeler başlamıştır. Gülan, İnternet ortamında bir müze nasıl olmalıdır? Neler içerir? İçine – bu ortama özgü – ne koyabilirsiniz? Sorularıyla sanal ortamda ilk büyük İnternet sergisi "Yenile (Re-load)" gerçekleştirilmiştir. Bugün, Web Bienali (<http://webbiennial.org/>) olarak devam eden ve kullanıcıların katılımıyla, yeni şekillere bürünen bir "net sanatı" merkezi olarak, üretilen işleri bir araya getirmiştir.

2005 yılında, "Ben Müzede Yaşıyorum" projesini başlatmıştır. Bu kapsamda Hollanda, İspanya, Azerbaycan, İskoçya, Çin, Amerika ve Almanya'dan sanatçılar misafir edilerek, uluslararası sanatçı değişimleri gerçekleştirilmiştir.

Sanatçının birçok eseri; Abraham Lubelski (Paris), Marie-Laure Novak (Paris) ve Elgiz Müzesi (İstanbul) koleksiyonlarında bulunmaktadır.

Sanatçının, kişisel belleğe dayalı olarak, bilinen öğeleri alışık olunmadık şekillerle yeniden birleştirme becerisiyle geliştirdiği projeleri, farklı hedef ve amaçlara yöneliktir. Burada ana tema olarak açığa çıkan ve deneyimlenen şey zamandır. Gülan "kaybolan"ı kalıcı kılmayı denemektedir. Yaşadığımız tüketim çağında, bireyler kültürlerini, evrensellik ve kalıcılık adına korumak zorunda olduklarını fark etmektedirler. Bu anlamda, bütün anlatılarında zamana gönderme yapan sanatçı, izleyiciye kendi hikayelerini ve deneyimlerini hissettirmektedir.

Gülan, yurtdışındaki çeşitli festival, bienal ve kapsamlı etkinliklere katılımıyla sanat dünyasındaki hızlı gelişimi, aynı anda teknolojik malzeme ve sistemlerle destekleyerek, taşıdığı sosyal, etik ve kültürel sorumlulukla, üreten kişide başlayıp tüketicisiyle buluşarak tamamlanan, radikal ve yenilikçi projeleriyle enstalasyon sanatına yön vermektedir.

Kaynakça

Antmen, Ahu, 20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Danto, C. Arthur, Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Erzen, Jale, Çevre Estetiği, Sanat ve Çevre, Sanat Görsel Sanatları Destekleme Derneği Yayınları, Ankara, 1997.

Fitzpatrick, M., D., The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space, Washington State University Department Of Interior Design, Washington, 2, 2004.

Graf, Marcus, Genco Gülan: Kavramsal Renkler, Galeri Perform Yayınları, Sanat No:1, Çev: Bengi Gün ve diğerleri, İstanbul, 2008.

Oliveira, Nicolas de, Petry Michael, Nicola , Oxley, Installation Art, Thames and Hudson Ltd. London, 1997.

Oliveira, Nicolas de, Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu, Akbank Kültür sanat Yayınları Çev: Osman Akınhay, İstanbul, 2005.

Sarıkartal, Zekiye, Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 16, Ankara, Bahar 2007.

Yılmaz, Mehmet, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006.