



Received:
02.10.2025
Accepted:
23.12.2025

Near East University

Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi

Volume 4
Issue 1

ISSN
2792-0968

THE TRANSFORMATION OF THE EVERYDAY OBJECT AN EXAMINATION OF ŞAKİR GÖKÇEBAĞ'S INSTALLATION PRACTICE

GÜNDELİK NESNENİN DÖNÜŞÜMÜ: ŞAKİR GÖKÇEBAĞ'IN ENSTALASYON PRATİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

İlkay ALAN İNCİ ¹ 
Ali Ertuğrul KÜPELİ ² 

ABSTRACT

This study examines installation art, which gained visibility in Turkey from the 1980s onward, through the axis of the transformation of the everyday object, focusing on the conceptual practice of Şakir Gökçebağ. Unlike traditional art forms, installation art transforms the relationship between object, space, and viewer, removing the spectator from a passive position and incorporating them into the process of meaning production. Gökçebağ reconfigures everyday objects by detaching them from their functional contexts and reconstructing them on new aesthetic and semantic planes; in this respect, he occupies a distinctive position within both conceptual art and minimalist aesthetics. The research adopts a qualitative approach; data obtained through a semi-structured interview with the artist, literature review, and visual document analysis were evaluated using the descriptive analysis technique. The findings reveal that the everyday objects in Gökçebağ's works gain a "universal recognizability" through formal interventions, while the interaction established with the viewer transforms into a conceptual inquiry through spatial experience. In conclusion, Gökçebağ's productions offer an original contribution to the development of installation art in Turkey, both in terms of object aesthetics and the East–West synthesis, thus providing a significant example for understanding the conceptual orientations of contemporary Turkish art.

Key words: *Everyday Object, Transformation, Installation Art, Conceptual Practice, Object Aesthetics, Space, Şakir Gökçebağ.*

ÖZ

Bu çalışma, Türkiye'de 1980'li yıllardan itibaren görünürlük kazanan enstalasyon sanatını, gündelik nesnenin dönüşümü ekseninde ele almakta ve Şakir Gökçebağ'ın kavramsal pratiği üzerinden incelemektedir. Geleneksel sanat anlayışından farklı olarak nesne–mekân–izleyici ilişkisini dönüştüren enstalasyon sanatı, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak eserin anlam üretim sürecine dâhil eden bir yapıya sahiptir. Şakir Gökçebağ, gündelik yaşam nesnelerini işlevsel bağlamlarından kopararak yeni estetik ve anlamsal düzlemlerde yeniden kurgulamakta; bu yönüyle hem kavramsal sanat hem de minimalist estetik

¹ Öğr. Gör., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0003-3662-1186, ilkay.alaninci@aksaray.edu.tr

² Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0003-3485-8489, aliertugrulkupeli@gmail.com

içinde özgün bir konum edinmektedir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; sanatçıyla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme, literatür taraması ve görsel doküman incelemesiyle elde edilen veriler betimsel analiz tekniğiyle değerlendirilmiştir. Bulgular; Gökçeabağ'ın çalışmalarında gündelik nesnelerin biçimsel müdahaleler yoluyla “evrensel bir tanınırlık” kazandığını, izleyiciyle kurduğu etkileşimin ise mekânsal deneyim aracılığıyla kavramsal bir sorgulamaya dönüştüğünü göstermektedir. Sonuç olarak, Türkiye’de enstalasyon sanatının gelişiminde Gökçeabağ’ın üretimleri, hem nesne estetiği hem de Doğu–Batı sentezi açısından özgün bir katkı sunmakta; bu doğrultuda çağdaş Türk sanatının kavramsal yönelimlerini anlamak için önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: *Gündelik Nesne, Dönüşüm, Enstalasyon Sanatı, Kavramsal Pratik, Nesne Estetiği, Mekân, Şakir Gökçeabağ.*

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca, çeşitli medeniyetlerin, yaşamın her alanında ifade aracı olarak kullandıkları sanat, kendine has bir tarz oluşturarak günümüze kadar gelmiştir. Sanatın ilk izleri olarak tanımladığımız mağara duvarlarındaki tasvirlerden, postmodern dönemin temsillerine kadar sanatçıların doğaya olan ilgileri yadsınamaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmıştır. Sanatçı her zaman doğayla ilgilenir, her zaman doğa hakkında bilgi alır ve bu iki durumun bir sonucu olarak doğa sanat eserlerine yansıtılabilir. Kendini ifade etme bağlamında sanatçı bazen görüneni olduğu gibi yansıtmaya çalışırken, bazen de dönemin mesajlarına göre farklı teknik ve düşünsel yönlerde hareket etmektedir (Yılmaz vd., 2021). Sanatçılar yansıtmaya gerçekleştirirken pek çok kaynaktan beslenmektedirler ve deneysel uygulamalara yönelebilmektedirler. Sanatçı, kavramları ister doğrudan sözcükler aracılığıyla ifade etsin, ister onları bir enstalasyona dönüştürsün ya da doğaya ilişkin bir anlayış olarak mekâna yerleştirsün; her durumda düşünce, eserin temelini ve kurucu dayanağını oluşturur. Sanatçının kavramları farklı açılardan ele alarak üretime dâhil etmesinin temel amacı, bu kavramları birer yapı taşı olarak kullanarak yaşamı ve dünyayı sorgulamak ve izleyiciyi bu sorgulama sürecinin aktif bir parçası hâline getirmektir (Bağatır, 2011). Bu bağlamda kendi toplumunun bilgi birikiminden yararlanabildikleri gibi diğer toplumların inanç ve kültür özelliklerinden de etkilenebilmektedirler. İnsanın doğada gördüğü nesneleri kendi duygularını ifade edebilmek adına metaforik olarak kullanması içgüdüsel olup aynı zamanda yansıtmının da en iyi biçimlerindendir. Bu yansıtmaya deneyiminin en iyi yollarından birisi de şüphesiz enstalasyon sanatıdır (Pelowski vd., 2018).

Enstalasyon, sözlük anlamı itibarıyla “düzenlemek”, “organize etmek” ve “yerine koymak” fiillerine dayanan; sanatsal bağlamda ise bir nesnenin ya da nesne grubunun mekân içinde bilinçli bir biçimde konumlandırılması ve bu yerleştirme eylemi aracılığıyla anlamın yeniden atanması sürecini ifade eden bir sanat pratiği olarak tanımlanmaktadır (Caldarola, 2020). Enstalasyon kavramı sanat alanında daha da genişletilirse, görsel sanatlarda sıklıkla kullanılması, birbirleriyle ve bulundukları mekânla ilişkili nesnelerin anlam ve algı düzeyinde sergilenmesidir. Burada yapılan tanımdan anlaşıldığı üzere enstalasyon sanatında nesneler ve mekân söz konusudur. Nesneler ve mekân kavramının ise doğru bir şekilde entegrasyonunun sağlanarak sanat eserine dönüştürülmesi bağlamında genellikle, nesne(ler)in bir yerle ilişkili olması, o yerin konumu, fiziksel özellikleri ve tarihi bağlamı bağlamında anlam oluşturmaları beklenmektedir (Yaldızbaş ve Alp, 2023). Enstalasyon sanatı, izleyiciyi pasif bir seyirci yerine aktif bir katılımcı haline getirerek eserin anlamını zenginleştiren bir sanat pratiğidir. Bu tür sanat eserlerinde, nesne ile izleyici arasındaki ilişki, eserin anlamını şekillendiren temel unsurlardan biri olur. Sanatçılar, nesneleri sadece fiziksel varlıklar olarak değil, aynı zamanda izleyicinin geçmiş deneyimleriyle bağlantılı olarak yeniden yorumlar (Gazi, 2021).

20. yüzyılın başlarına baktığımızda modern sanatın tanımlanmış sanat ve estetik anlayışından saptığını görmek mümkündür. Kübist ressamlar o zamana kadar kullanılan perspektifin dışında, doğal nesneleri iki boyutlu tuval üzerine aktarmanın bir yolunu aramaktaydılar. Yine o dönemde nesnenin gerçekliğini tuvale aktarmak için resme yabancı sayılabilecek unsurlar da kullanılmıştır (kâğıt, gazete, kibrit vb.). Yani o dönemde nesnelerin kullanım duygusu hissedilmeye başlanmıştır ve özellikle resim sanatında farklı bakış açıları gelişmeye başlamıştır. Yine o dönemde resmin gerçek hayattan alınmış nesnelerin yer aldığı

kübizmdeki durumu sürrealizmde de görülmekteydi. Gerçek hayattan alınan özgün görüntüler gerçeküstü hikayelerle birlikte kullanılarak gerçeklikle bağlantı kurulabilmektedir. Bu entegrasyon muhtemelen hayal dünyası ile gerçek hayatın birleşmesi fikrinden ileri gelmiştir. İlerleyen dönemde fütürizm akımının, 1912 yılında yayınlanan heykel teknik manifestosunda da tek malzemeden heykel yapılması kuralına karşı çıkmasına tanıklık edilmiştir. Hareketlerin sağladığı maddi özgürlük içinde kolaj, teknik araştırmalarda önemli bir yere sahip olmuştur. Sanat eserlerinin icrasında doğal veya hazır malzemeler ile bu malzemelerin parçaları kullanılmıştır. Kolaj daha çok bir tabloya benzer ve ona yönelikken, Asemblaj nesnelerle oluşturulan bir sanat haline gelmiştir. Ancak iki dal arasındaki fark konusunda araştırmacılar ve sanatçılar arasında bir fikir birliği sağlanamamıştır.

Postmodern sanatta enstalasyon, bir veya daha fazla nesnenin yer aldığı bir mekânda meydana getirilmiş sanatsal düzenlemeyi temsil etmektedir. Enstalasyon sanatı, resim, heykel, video, müzik ve mimari gibi farklı disiplinlerle kurduğu etkileşim sayesinde çok katmanlı ve hibrit bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmakta; bu yönüyle sanat dallarının kesişiminde konumlanan bütüncül bir ifade biçimi sunmaktadır (Taheri vd., 2022). Enstalasyon sanatı daha çok sanatların birbiriyle birleşmesinden meydana gelmektedir. Enstalasyon sanatı; izleyicinin fiziksel olarak içine adım attığı sanat türünü geniş anlamda tanımlayan bir terimdir ve genellikle sunumsal ve üç boyutlu olarak tanımlanmaktadır (Bishop, 2005). Enstalasyon sanatı aynı zamanda mekanla bütünlük bir yapıya sahiptir. Bu yapı, sanatsal mekân düzenlemeleriyle dikkatleri çekmekte ve meraklılarının sanatsal yaratıcılığı deneyimlemesine olanak sağlamaktadır. Bu perspektiften yaklaşıldığında enstalasyon sanatının yapısının insanlar için etkinlikler sunduğu ve halkın katılımının sağlanabildiği çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır (Karatay, 2019).

Enstalasyon sanatının arka planında, geçmişi 20. yüzyıla kadar uzanan sanayi devriminin etkileri görülmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de buhar makinesinin icadıyla başlayan Sanayi Devrimi, 18. ve 19. yüzyıllara damgasını vurmuştur. Makine üretiminin artması tüketimi de etkilemiş, tüketim artınca üretim de beslenmeye başlamıştır. Sanayi devriminin getirdiği gelişme, modernizmi yükseltmiştir. Geleneksel olanların yerine yeni olanlara ağırlık verilmiştir. Modernizmin topluma kazandırdığı yenilikler dünya fuarlarında sergilenmiştir (Jadzińska, 2011). Enstalasyon sanatının erken hattında öne çıkan Kurt Schwitters, 1919'dan itibaren Merz adını verdiği kişisel sanat hareketi ve Merzbild assemblajlarıyla "buluntu/atık" malzemeyi üç boyutlu kompozisyonlara dönüştürerek kolaj-assemblaj ekseninde belirleyici bir kurulum mantığı geliştirmiştir; Merz'in ortaya çıkışı, disiplinler arası genişlemesi ve temel ilkeleri bu çerçevede kavramsallaştırılabilir (Kılınç, 2024).

Enstalasyon sanatında bir diğer önemli isim olan minimalist Dan Flavin, ışık enstalasyonları yaratan öncü bir sanatçıdır. Eserlerinde ışık sanatsal bir nesneye dönüşmüştür. Işıklarla mekânlar yaratmış ve 1961 yılında ilk kişisel sergisini açmıştır. Bu sergide eserlerini çevreleyen ışıklarla dikkat çekmiştir. 1963 yılında devrim niteliğinde bir fikirle yaklaşık 2,5 m uzunluğunda sarı bir floresan tüpünü, 45 derecelik yatay açıyla bir atölyenin duvarına asmış ve bunu çağdaş heykeltıraş; Constantin Brancusi'ye ithaf etmiştir. Çalışmanın adı "Kişisel Ecstasy'nin Diyagonalı'dır. Eser 8 fitlik (yaklaşık 2,43 m) altın floresan bir çizgiden oluşmaktadır. Yaratılışını Brancusi'nin "Sonsuz Sütun" eseriyle karşılaştırarak bunun mitolojik bir totem olduğunu, kendisinin ise modern bir teknoloji takıntısı olduğunu belirten sanatçı, daha sonraki çalışmalarında, ana araç olarak yine floresan ışığı kullanmıştır (Boyacı, 2021).

20. yüzyılın başlarındaki sanayi devriminin oluşturduğu ve bir isyan olarak kabul edilen modern sanat akımları (Fütürizm, Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm ve Sürrealizm) enstalasyon sanatının gelişmesine zemin hazırlamıştır (Ran, 1998). Asil sanat anlayışını yok etmeyi amaçlayan, sosyal yaşamı ve sanat karşıtı manifestosu olan sanatsal hareketlerden biri olan Dadaizm, geleneksel sanat anlayışını yıkmayı amaçlamıştır ve sanatta yeni malzeme ve tekniklerin kullanılmasına olanak sağlamış; kübizm, kolaj, montaj, montaj gibi tekniklerin, sanatın kullanım alanlarının da değişmesini sağlamıştır. Bu bağlamda enstalasyon sanatının köklerinin Kübizm, Dadaizm ve kavramsal sanattan kaynaklanan kolaj deneylerine dayandığı söylenebilmektedir (Paulescu, 2015).

Enstalasyon sanatı 1960'lar ve sonrasında güçlenmiş olup, etkinlik yaratma, mekâna özgü olma, üç boyuta odaklanma, süreç gibi ortak özellikleri paylaşan çalışmaları tanımlamak için kullanılmaktadır (Saaze, 2013). Bu sanatsal yönelim, özellikleri bakımından ilgililerinin sanat eserine dâhil olabildiği bir zamansallık deneyimi sunmaktadır. Bu durumun nedeni ise enstalasyon sanatının tanımlarından da anlaşıldığı üzere

sanatçının seçtiği malzemelerin çoğu zaman mekâna entegre edilmesi ve ilgililerin eseri bizzat mekânda görebilmesidir. Gay'in (2001) işaret ettiği gibi, çoğu enstalasyon sanatçısı mekânın yaratımını anlamaya yardımcı olmak için mekâna özgü sanat eserleri geliştirmiştir. Postmodern etkinliğin gündeme getirdiği malzeme çeşitliliği ve deneysel pratikler, bir enstalasyon düşünen ve bu anlamda sanatsal pratikler gerçekleştiren sanatçı için bir üretim biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Enstalasyon sanatı, çoklu bilgi ve duyarlılıkları bir araya getiren sürükleyici bir uygulamadır (Garrido Castellano, 2014).

Türkiye'de 1980'li yıllarda tanınmaya başlanan bu yeni sanat, endüstriyel atıkların ortaya çıkması nedeniyle bu yıllara tekabül etmektedir. Türkiye'de çağdaş yaklaşımların ilk örnekleri, ulusal sanat eğitimi için Avrupa'ya gönderilen sanatçılar tarafından yaratılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından sonra, özellikle dünyanın değiştiği 1960'lı yıllarda, pek çok sanatçı devlet bursuyla ya da kendi imkânlarıyla yurt dışında eğitim görmüştür. 1970'li yılların siyasi çatışma ortamı sanat alanını da siyasallaştırmış ve pek çok toplumsal gerçekçi eser doğmuştur. Bu süreçte kültür ve sanat alanı dönemin siyasi hareketliliğine eşdeğer olmuştur. Sanatın özerkliği, devletten bağımsızlaşması gibi yeni adımlar atılmıştır (Aktimur, 2009). Yeni keşiflere açık olan bu ortamda Galeri Baraz, Maçka Sanat Galerisi gibi yeni galeriler açılmış ve özel sanat koleksiyonları oluşmaya başlamıştır. Maçka Sanat Galerisi yerel sanatçıların tuval üzerine resim yapmasına odaklansa da akademik anlayış her zaman daha ağır basmıştır. 1980'li yıllardan itibaren galeride kendi içinde yeni yaklaşımlar ortaya konmaya başlanmış ve galeride sanatçıların gelenekten koparak yeni arayışlar kapsamında ürettikleri eserlerini temsil edilmiştir. Eserlerin daha fazla izleyiciye ulaşması, görünürlüğünün artması, üretimin artması ve dolayısıyla dönemin yenilikçi sanat anlayışının hızlanmasına katkı sağlanmıştır. Dolayısıyla Maçka Sanat Galerisi Türk enstalasyon sanatının gelişim sürecinde önemli bir durak olarak görülmektedir (Antmen, 2009). Ülkemizde enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar, farklı deneyimleri, farklı sistemleri, inançları, kültürleri ve yaşam tarzlarını sanat dünyasına kazandırmışlardır. Sanatçılar, her gün karşılaştığımız görüntülerin akışı gibi, iki boyutlu görünümün ötesine geçme fırsatı sağlamaktadırlar. Enstalasyon yapısı gereği sanatı diğer iletişim biçimlerinden ayırmakta ve üretimindeki yorum türlerindeki farklılıkları öne çıkarmaktadır. Geçtiğimiz yüzyılda sanatta meydana gelen değişiklikler, sosyal sorumluluk sahibi sanatçıların enstalasyon olgusunu bir üsluptan ziyade, bir tutum olarak uzun süredir benimsediğini göstermektedir (Kahya ve Tambay, 2018).

Bu çalışmada enstalasyon sanatının ülkemiz sanatçıların Şakir Gökçebağ üzerinden incelenmesi ve sanatçının eserlerinin irdelenmesi amaçlanmıştır. Estetiği ve kavramsalılığı bir arada kullanan önemli sanatçılarından olan Şakir Gökçebağ, Dünyaya öngörülemez renk ve biçim vermenin sonsuz olasılıklarını göstermek için gündelik hayatta sıklıkla gördüğümüz ve kullandığımız nesneleri bağlamlarından ve işlevlerinden ayırarak, yeni anlamlar yüklemesi bakımından enstalasyon sanatı için önemli bir yer tutmaktadır. Araştırmaya ilişkin literatür taraması yapılmış kataloglar, dergilere ve basılmış olan materyaller incelenmiştir. Yapılan çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle göre yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur.

1.1.Araştırmanın Amacı ve Önemi

“Gündelik Nesnenin Dönüşümü: Şakir Gökçebağ’ın Enstalasyon Pratiği Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu araştırmanın amacı, sanatçı Şakir Gökçebağ’ın gündelik yaşamda sıkça karşılaştığımız nesneleri bağlamlarından ve işlevlerinden kopararak onlara yeni anlamlar yüklediği özgün enstalasyon pratiğini incelemektir. Çalışma, Gökçebağ’ın “dünyaya öngörülemez biçim ve renk olasılıkları kazandırma” yönelimini kavramsal sanatın temel ilkeleri çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Araştırma, sanatçının üretiminde estetik, kavramsal ve toplumsal katmanların nasıl bir araya geldiğini; renk, biçim, kompozisyon ve malzeme kullanımının enstalasyon sanatı aracılığıyla anlatım diline nasıl dönüştüğünü çözümlemeye yöneliktir. Gökçebağ’ın eserleri bu bağlamda yalnızca biçimsel bir düzenleme değil, aynı zamanda gündelik nesneye yüklenen anlamın yeniden inşası olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışma, sanatçının teknik tercihlerinin ve nesneye yaklaşım biçiminin toplumsal, kültürel ve bireysel perspektiflerden okunmasına imkân tanımaktadır. Böylece hem Türkiye’de enstalasyon sanatının özgün gelişimini hem de Gökçebağ’ın çağdaş sanat içindeki konumunu açıklamayı hedeflemektedir.

Araştırmada, sanatçının kullandığı farklı materyalleri ele alış biçimleri, mekânla kurduğu ilişkiler ve nesne estetiğine getirdiği yorumlar irdelenmiştir. Çalışma sürecinde, konunun kuramsal temellerini oluşturmak

amacıyla literatür taraması yapılmış; kütüphane kaynakları, kitaplar, kataloglar, dergiler ve sanatçıyla yapılmış görüntülü röportaj kayıtlarından yararlanılmıştır.

Sonuç olarak bu araştırma, teknik bir objeyi estetik bir objeye dönüştüren Şakir Gökçebağ'ın eserlerini hem biçimsel hem de düşünsel boyutlarıyla inceleyerek, Türkiye'de enstalasyon sanatına ilişkin yeni bir okuma önermekte ve bu alandaki sonraki araştırmalara örnek teşkil etmektedir.

1.2 Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Literatür taraması kapsamında tezler, makaleler, kitaplar, dergiler ve kataloglar gibi bilimsel yayınlar incelenmiştir. Veri toplama sürecinde yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Bu amaçla, nitel araştırma yaklaşımına uygun olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır.

Sanatçı Şakir Gökçebağ ile 16 Haziran 2024 tarihinde Zoom uygulaması aracılığıyla çevrim içi bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşme, araştırmacı tarafından hazırlanan sorular doğrultusunda yürütülmüş; sürecin tamamı sesli ve görüntülü olarak kaydedilmiş, ardından yazıya aktarılmıştır.

Araştırma sürecinde sanatçının eserlerine ilişkin görsel veriler iki farklı yolla elde edilmiştir: bir kısmı araştırmacı tarafından doğrudan fotoğraflanmış, bir kısmı ise güvenilir kaynaklardan temin edilmiştir. Elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz ve çıkarımsal yorumlama teknikleri birlikte kullanılmıştır.

Nitel araştırma yaklaşımına göre doküman toplama süreci; yazılı veya yazılı olmayan her türlü kayıtlı bilgiyi içermektedir. Fotoğraf, dergi, video ve ses kayıtları, objeler, sanat eserleri gibi materyaller bu araştırmanın veri tabanını oluşturmaktadır. Nitel araştırmalarda, doğrudan toplanması mümkün olmayan bazı doküman türlerinin (örneğin sanat eserleri) yerinde ve dikkatli biçimde incelenmesi gerekmektedir (Seggie ve Bayyurt, 2017, s. 48).

2. ŞAKİR GÖKÇEBAĞ'IN HAYATI VE SANATSAL YOLCULUĞU

1965 Denizli doğumlu Şakir Gökçebağ, 1987'de lisans, 1990'da yüksek lisans ve 1994'te Sanatta Yeterlik derecelerini Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde tamamlamış; 1989–2001 yılları arasında Marmara Üniversitesi'nde, 2001–2013 yılları arasında ise Hamburg'da öğretim üyesi olarak çalışmış, 2001 yılından itibaren Almanya'da yaşamaktadır (Baran, 2019, s. 613). Sanatçı, Arp Museum, Centre PasquArt, Martin-Gropius-Bau ve Sotheby's gibi uluslararası kurumlarda sergiler düzenlemiş; Marcus Lüpertz (1996), George Maciunas (2012) ve Leo Breuer (2016) ödülleriyle onurlandırılmıştır (Baran, 2019, s. 613; Demir & Ceranoğlu, 2020, s. 1542–1544).

Gökçebağ'ın sanatsal pratiği, gündelik veya teknik nesneyi (endüstri ürünü) işlevsel bağlamından kopararak biçimsel müdahaleler (çoğunlukla kesme, bükme, yeniden yerleştirme) ve mekânla kurulum yoluyla yeni bir estetik nesneye dönüştürmesiyle karakterizedir. Nesne tanınırlığını yitirmemekte, ancak işlevi kalıcı biçimde değişmektedir (Baran, 2019, s. 614–616, 628–629). Bu yaklaşımın, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkarıp nesne–mekân–izleyici etkileşimini güçlendirdiği ve enstalasyon sanatının algısal ile kavramsal boyutlarını ön plana taşıdığı söylenebilir (thereart.ro, 2025).

Sanatçı, “evrensel” ve herkesçe tanınır nesneleri özellikle seçerek erişilebilirlik ve ince mizahı üretimine dâhil eder. Bu bağlamda Gökçebağ, “Nesnenin doğal halinin de algılanıyor olması gerekir ki kavramsal katkım fark edilsin” sözleriyle (Şakir Gökçebağ ile Öykü Özsoy söyleşisi, 2019) hem izleyicinin algısal katılımına hem de nesne estetiğine dikkat çeker. Bu tutum, sıradan nesnelerin yalın bir mizahla dönüştürüldüğü bir “erişilebilir kavramsalılık” yaratır (Demir & Ceranoğlu, 2020, s. 1545).

Baran (2019), Gökçebağ'ın üretiminin Duchampçı anlamda “hazır nesne” (ready-made) anlayışından ayrıldığına işaret eder. Sanatçı, yalnızca nesneyi seçip adlandırmakla kalmaz; biçimsel müdahale, kompozisyon ve estetik düzen kurarak “teknik nesneden estetik nesneye dönüşüm” ü gerçekleştirir (s. 616–617, 628–629). Bu dönüşüm, Trans-Layers gibi dizilerde gündelik malzemenin hem maddesel hem de anlamsal düzlemlerde yeniden konumlandırılmasıyla somutlaşır (Design Milk, 2013).

3. ENSTALASYON SANATI VE ŞAKİR GÖKÇEBAĞ

16 Haziran 2024 tarihinde Şakir Gökçebağ ile çevrim içi (Zoom) ortamda gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yaklaşımına göre çözümlenmiŐtir. Görüşme formu, sanatçı hakkında daha önce yayımlanmıŐ yazılı kaynaklar (makale, katalog, dergi yazısı vb.) temel alınarak hazırlanmıştır. Bu bölümde, Gökçebağ'ın sanatsal yönelimi ve enstalasyon sanatına ilişkin düŐünceleri, elde edilen nitel veriler üzerinden yorumlanmıŐtır.

3.1. Sanat Yolculuğu ve Enstalasyon Sanatına Yönelim

Makalede Katılımcıya yöneltilen ilk soru, ‘‘Sanat yolculuğunuz nasıl baŐladı ve enstalasyon sanatına olan ilginiz ne zaman ve nasıl geliŐti?’’ biçimindedir. Gökçebağ bu soruya Şu Şekilde yanıt vermiştir:

‘‘Sanat yolculuğumun baŐlangıcı çocukluk yıllarıma dayanır. Küçük yaŐlardan itibaren resim yapmaya baŐladım ve yeteneğim çevremdekiler tarafından da fark edildi. İlkokul, ortaokul ve lise dönemlerinde resim yariŐmalarına katıldım ve çeşitli ödüller aldım. Bu süreçte, etrafımdaki objeleri oyuncak yaparak bir nevi enstalasyon sanatıyla uĖraŐtım. Üniversite yıllarında grafik bölümünde eğitim aldım, ancak resim yapmaya olan ilgim devam etti. 90'lı yıllarda, resim sergilerinin yanı sıra enstalasyon türündeki iŐlerimi de sergilemeye baŐladım. Özellikle 90'ların ortalarında Almanya'dan aldığım bir ödül, enstalasyon sanatına olan ilgimi pekiŐtirdi. Bu  d l, yaptığım çalıŐmaların uluslararası düzeyde de takdir gördüğünü anlamama yardımcı oldu ve beni bu alanda daha fazla çalıŐmaya teşvik etti.’’ (Ő. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Betimsel analiz sonucunda, Gökçebağ'ın sanatsal geliŐiminin çocukluk döneminde ŐekillendiĖi, erken yaŐlardan itibaren gözlemlenebilen deneysel yaratıcılığın ilerleyen yıllarda kavramsal bir temele oturduğu görülmektedir. Sanatçı, çevresindeki nesneleri dönüştürme eylemini baŐlangıçta bir oyun veya kişisel meŐgale olarak tanımlasa da, bu eğilimin zamanla enstalasyon sanatına yönelen bilinçli bir üretim pratiğine dönüŐtüĖü anlaŐılmaktadır.

Ayrıca, Gökçebağ'ın ifadesinde vurgulanan ödül deneyimi, sanatçının kişisel motivasyonunu uluslararası ölçekte güçlendiren bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. 2001 yılında Almanya'ya yerleŐmesiyle birlikte üretiminde belirginleŐen Doğu-Batı etkileşimi, onun sanatsal dilinde kültürel melezlik ve biçimsel denge kavramlarının  ne çıkmasına yol açmıştır. Bu durum, Salur'un (2016) belirttiği üzere,  aĖdaŐ Türk sanatında ‘‘yerel kültürel referansların evrensel biçimsel dillerle harmanlanması’’ yönelimini temsil eder.

Sonuc olarak, Gökçebağ'ın sanatsal pratiği, bireysel deneyimle kültürel bağlam arasındaki geçiŐkenliĖi somutlaŐtırmaktadır. Sanatçının enstalasyonlarında hem çocukluk dönemindeki nesneyle kurduğu yaratıcı iliŐkinin izleri, hem de Batı  aĖdaŐ sanatının kavramsal kodları bir arada görülmektedir. Bu bağlamda Gökçebağ, sıradan nesneleri dönüştürme eylemini hem estetik hem de kültürel bir yorumlama düzlemine taŐımakta; nesne-mekân-izleyici etkileşimini sanatsal anlatısının merkezine yerleŐtirmektedir.

3.2. Enstalasyon Sanatına Yaklaşım ve Nesne-Mekân Etkileşimi

GörüŐmede katılımcıya yöneltilen ikinci soru, ‘‘Enstalasyon sanatını nasıl tanımlarsınız? Sizi bu sanat dalına çeken unsurlar nelerdir?’’ biçimindedir. Gökçebağ bu soruya Şu Şekilde yanıt vermiştir:

‘‘Enstalasyon sanatı, mekâna yayılan ve birçok disiplini kapsayan bir sanat dalıdır. Resim, heykel ve diğer sanat disiplinleriyle i  içe geçerek izleyiciye farklı açılardan düşünme fırsatı sunar. Benim için üç boyutlu objelerle çalıŐmak her zaman resim yapmak kadar önemliydi. O izleyiciye sadece görsel değil, aynı zamanda mekânsal bir deneyim sunar. Bu sanat dalı, izleyicinin eserle fiziksel olarak etkileşime girmesini sağlar ve bu etkileşim, sanatın algılanışını derinleştirir. İŐte bu yönleri beni enstalasyon sanatına çeken temel unsurlardır.’’ (Ő. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Bu yanıt, Gökçebağ'ın sanat pratiğinde mekânın yalnızca bir sergileme alanı değil, eserin kurucu ögesi olarak kavrandığını göstermektedir. Betimsel analiz sonucunda, sanatçının enstalasyon tanımı üç temel ekseninde Őekillenmektedir: (1) Disiplinlerarası birliktelik, (2) izleyici katılımıyla derinleŐen algısal deneyim ve (3) mekânın kavramsal bir boyut olarak eserin parçası haline gelmesi.

Sanatçının yaklaşımına göre tanıdık nesneler, beklenmedik biçimlerde düzenlenerek izleyicide “alışılmış algının kırılması”na yol açmaktadır. Bu yönüyle Gökçebağ, gündelik nesneleri görsel yeniden kurgu aracına dönüştüren bir strateji geliştirmektedir. Onun en basit biçimlerde bile özgün anlamlar üretme çabası hem kavramsal hem de biçimsel düzeyde çok katmanlı bir estetik duyarlılığı yansıtır. Çinici Yazıcı (2013) bu süreci, sanatçının “malzemenin değişimi sürecini, biçimden çok düşünsel bir eylem olarak gördüğü” şeklinde yorumlamaktadır.

Sanatçı, eserlerinde bulunduğu mekânla doğrudan etkileşime giren ya da o mekâna özel olarak üretilmiş hibrit nitelikli nesneler kullanarak, izleyiciye yalnızca görsel değil algısal ve kavramsal bir deneyim alanı sunmayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle Gökçebağ'ın üretimleri, yalnızca malzeme ya da form düzeyinde değil, mekânın tarihi, misyonu ve bağlamıyla etkileşim içinde okunabilecek yerleştirmelerdir.

Nesne yerleştirmesini bir ifade dili olarak kullanan sanatçı, mekânı ve nesneleri birer araç değil, anlamın kurucu bileşeni olarak ele almaktadır. Kompozisyonlarında geometrik düzen (ör. daire, kare, dikdörtgen gibi formlar) sıkça yinelenmekte; bu durum onun biçimsel sadelik ile kavramsal yoğunluğu aynı düzlemde dengelediğini göstermektedir. Bu yaklaşıma örnek olarak, sanatçının “Reorientation” başlıklı yerleştirmesi (Görsel 1) verilebilir.



Görsel 1. “Reorientation” (Gökçebağ, 2020)

Kaynak: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/reorientation-3d>

Görsel 1’de görüldüğü üzere sanatçı, kullanılmış halıları geometrik biçimlerde duvar yüzeyine yan yana yerleştirerek nesnelerin tanınabilirliğini korumakta, ancak işlevsel bağlamlarını dönüştürmektedir. Bu durum, izleyicinin nesneye dair algısal alışkanlıklarını sorgulamasına ve yeni anlam katmanları üretmesine olanak tanır.

Bu açıdan bakıldığında Gökçebağ'ın yaklaşımı, teknik nesnenin tanımlı estetik standartlarının (işlev, form, ergonomi, görsellik vb.) sanat yoluyla yeniden kurgulanması olarak değerlendirilebilir. Nesnenin manipülasyonu sanatçının farklı varyasyonlar denemesine, dolayısıyla “deneme–yanılma” süreciyle yeni düşünme biçimleri ve estetik olanaklar keşfetmesine yol açmaktadır. Bu süreç, sanatçının kendi ifadesiyle “her malzemenin sınırlarını zorlayan, gözlem ve keşif temelli bir üretim”dir.

Sonuç olarak, Gökçebağ'ın enstalasyon anlayışı, sıradan nesnelerin estetik potansiyellerini açığa çıkararak mekân, nesne ve izleyici arasındaki karşılıklı etkileşimi sanatın özüne taşır. Bu yönüyle sanatçının pratiği hem deneysel estetik hem de algısal katılım boyutlarında çağdaş enstalasyon sanatının özgün bir temsilidir.

3.3. Malzeme Seçimi, Nesne Dönüşümü ve İzleyici Algısı

Katılımcıya yöneltilen üçüncü soru, “Eserlerinizde sıkça kullandığınız malzemeler nelerdir ve bu malzemeleri seçerken neye dikkat edersiniz?” biçimindedir. Sanatçı bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

“Eserlerimde günlük kullanım eşyalarını sıkça kullanırım. Bu eşyalar, herkesin etrafında bulunan ve tanınan objelerdir. Malzemeleri seçerken onların değiştirilebilir olmasına dikkat ederim. Objeleri keser, yapıştırır ve manipüle ederim; böylelikle objeye kendimden bir bakış açısı katmış olurum. Seçilen objenin tanınırlılık niteliği çerçevesinde, evrensel anlamda bilinmesine ya da yerel anlamda bilinmesine bağlı olarak, izleyici

objeyi tanımakta zorlanabilir ya da objeyi tanıyabilir. Ancak yaptığım manipülasyonlardan sonra objelerin tanınır olması benim için çok önemli. İzleyicinin yaptıklarını tanıması, kavraması gerekir. Örneğın, bir  emsiye, ayakkabı veya halı, hem günlük yaşamın bir parçası olarak tanınır hem de sanatsal bir ifadeye dönüştürüldüğünde izleyicide farklı duygular ve düşünceler uyandırabilir. Bu süreci yönetirken, objelerin orijinal işlevlerini ve anlamlarını nasıl değiştirebileceğimi ve yeni bir bağlamda nasıl sunabileceğimi düşünürüm.” (ř. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Bu ifadeler, sanatçının üretiminde gündelik nesnelerin dönüşümü kavramının merkez  rolünü açıkça ortaya koymaktadır. Betimsel analiz sonucunda, Gökçebağ’ın nesne seçiminde iki temel ölçüt ön plana çıkmaktadır: (1) nesnenin tanınırlığı (evrensel veya yerel bağlamda bilinirlik) ve (2) nesnenin manipülasyona uygunluğı (biçimsel müdahaleye elverişlilik).

Sanatçının yaklaşımı, sıradan nesnelerin biçimsel dönüşümünü yalnızca estetik bir müdahale olarak değil, algısal bir yeniden konumlandırma eylemi olarak da okumamıza olanak verir. Çinici Yazıcı’nın (2013) belirttiği gibi, Gökçebağ için malzemeyi dönüştürme süreci, kullanılan formdan çok yaratıcı düşünme pratiğinin kendisiyle ilgilidir. Bu bağlamda sanatçı, gündelik objelerin orijinal işlevlerini bozarak onları kavramsal bir yeniden yorumlama alanına taşır.

Gökçebağ’ın mütevazı malzeme seçkisi, “kahramanlaştırma”dan uzak, sade bir estetik anlayışı temsil eder. Ancak bu sade materyallerin biçimsel dönüşümü, izleyicide farkındalık ve yeniden değerlendirme gereksinimi doğurur. Bu yaklaşım, hem izleyicinin algısal katılımını teşvik eder hem de sıradan nesnelerin sanatsal potansiyelini görünür kılar.

Bu bağlamda, sanatçının “Rubber Boot and Mirror” (2020) adlı yerleştirmesi, gündelik nesnelerin işlevsel kimliğinden sıyrılarak yeni bir anlam ve bağlam içinde var olabileceğini göstermektedir (Görsel 2).



Görsel 2. “Rubber Boot and Mirror” (Gökçebağ, 2020)

Kaynak: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/reorientation-3d>

Bu yerleştirmede, kauçuk  izmelerin me ana yerleştirilme biçimi ve aynayla kurduğu ilişki, hem yansıma hem de karşıtlık kavramları üzerinden okunabilir. Nesne, hem kendini hem de me anı yeniden üretir. Gökçebağ, biçimsel olarak basit bir düzenleme aracılığıyla nesnenin anlamını çoğaltmakta; böylece izleyicinin algısal sınırlarını genişleten bir deneyim alanı yaratmaktadır.

Sonuc olarak, Gökçebağ’ın malzeme seçiminde ve nesne kullanımında temel yaklaşım, tanındık olanı yabancılaştırarak yeniden düşünmeye davet etmektir. Bu süreçte sanatçı, biçimsel manipülasyonla estetik bir değer yaratmakla kalmaz, aynı zamanda nesne ve izleyici arasında dinamik bir diyalog alanı kurar.

3.4. Günlük Nesnenin Kavramsal Dönüşümü ve Sanatsal Anlamı

Katılımcıya yöneltilen dördüncü soru, “Günlük nesneleri eserlerinizde kullanma fikri nasıl ortaya  ıktı? Bu nesnelerin sanatsal anlamı nedir?” biçimindedir. Gökçebağ bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

“Günlük nesneleri kullanma fikri çocukluk yıllarımdan itibaren gelişti. Etrafımdaki objeleri oyuncak yaparak başladığım bu süreç, zamanla sanatsal bir boyuta evrildi. Bu nesneler, herkesin tanıyabileceği objeler olduğu için izleyiciye daha kolay ulaşır. Her obje, sanat eseri olmaya adaydır ve bu nesnelerin

her biri, içlerinde bir cevher barındırır. Günlük nesnelerin sanatsal anlamı, onların tanınan ve alışılmış işlevlerinin ötesine geçebilme potansiyelinde yatar. Bir nesnenin tanıdık olması, izleyicinin onunla daha kolay bağlantı kurmasını sağlar. Ancak sanatçı olarak bu nesnenin anlamını değiştirdiğimde, izleyiciye yeni ve beklenmedik bir perspektif sunarım.” (Ş. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Bu açıklama, Gökçebağ'ın gündelik nesnelere yaklaşımında iki temel yönelim bulunduğunu ortaya koymaktadır:

- (1) Çocukluk döneminden itibaren süregelen “dönüştürme” eyleminin sanatsal bir pratiğe evrilmesi,
- (2) İzleyiciyle kurulan doğrudan, tanıdık ve erişilebilir bir iletişim biçimi.

Sanatçının bu yönelimi, Duchamp'ın ready-made geleneğini hatırlatsa da ondan önemli ölçüde ayrılır. Gökçebağ, nesneyi yalnızca seçip “sanat eseri” olarak adlandırmakla kalmaz; biçimsel müdahaleler, kesme–yeniden kurma, çoğaltma ve bağlam değiştirme yoluyla nesneye yeni bir anlamsal kimlik kazandırır. Bu yönüyle onun pratiği, Demir ve Ceranoğlu'nun (2020, s. 1543) vurguladığı gibi “sıradan nesnelerin sıra dışı formlara dönüşmesi” anlayışıyla örtüşür.

Gökçebağ'ın üretiminde kullanılan nesneler tarak, fırça, ayakkabı, plastik hortum, şemsiye, elbise askısı, halı, tuvalet kâğıdı, şerit metre, kemer, kova, gömlek, saat vb. — yalnızca fiziksel malzemeler değil, aynı zamanda kültürel bir bellek taşıyıcısıdır. Sanatçı, içinde yetiştiği kültürel bağlamın izlerini bu nesneler aracılığıyla yeniden inşa eder. Böylece kişisel deneyim, kimlik, aidiyet ve göç gibi temalar, nesne üzerinden sanatsal bir dile dönüşür.

Bu yaklaşım, minimalist estetiğin yalınlığı ile kavramsal sanatın düşünsel derinliğini buluşturan bir çizgiye işaret eder. Nesneler, bir yandan biçimsel olarak azaltılmış ve düzenlenmiş, öte yandan yoğun bir anlam katmanıyla yüklenmiştir. Baran'ın (2019, s. 617) belirttiği üzere Gökçebağ, “teknik nesneden estetik nesneye” geçişte yalnız biçimsel değil, felsefî bir yeniden üretim gerçekleştirir.

Aşağıda yer alan “Toilet Paper Roll” (2013) adlı çalışma, bu dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biridir (Görsel 3).



Görsel 3. “Toilet Paper Roll” (Gökçebağ, 2013)

Kaynak: <https://design-milk.com/sakir-gokcebag-installations-made-out-of-toilet-paper/>

Bu eserde, sıradan bir hijyen ürünü olan tuvalet kâğıdı ruloları, minimalist bir geometrik kompozisyon hâline getirilmiştir. Nesnenin hem tekrara hem de biçimsel düzenlemeye dayalı bu yerleştirilmesi, gündelik yaşamın en işlevsel öğelerinden birini estetik bir arayüz olarak yeniden konumlandırır (Design Milk, 2013). Böylece Gökçebağ, mizahın incelikli bir diliyle erişilebilir bir kavramsallık üretir. İzleyici, hem tanıdık hem de yabancılaşmış bir nesneyle karşı karşıya gelerek, sanatın sınırlarını yeniden düşünmeye davet edilir.

Sonuç olarak, Gökçebağ'ın gündelik nesnelere yönelik yaklaşımı, sıradan olanın dönüştürülmesi yoluyla yeni bir estetik ve kavramsal bilinç inşa eder. Sanatçı, nesnenin gündelik işlevinden koparılmasının

ötesinde, izleyiciyle ortak bir deneyim alanı yaratmakta; tanıdık imgeleri beklenmedik düzenlerle buluşturarak hem kültürel hem de evrensel bir görsel dil üretmektedir.

3.5. Reorientation: Geleneksel Nesnenin Kültürel Dönüşümü

Katılımcıya yöneltilen beşinci soru, “‘Reorientation’ adlı eserinizin yaratım süreci ve bu eserde anlatmak istediğiniz mesaj nedir?” biçimindedir. Sanatçı bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

“ ‘Reorientation’ adlı eserim, Orient halılardan ilham alır. Bu halılar, Doğu kültürüne ait objeler olarak uluslararası tanınırlığa sahiptir. Eserde, halının ilmeklerini keserek ve geometrik formlar oluşturarak bu geleneksel objeyi yeniden yorumladım. Amacım; Doğu ve Batı kültürlerini sentezleyerek yeni bir bakış açısı sunmaktır. Orient halıları, detaylı motifleri ve ince işçilikleri ile bilinir. Bu halıların içindeki desenleri dışa çıkararak, onları farklı geometrik formlarla yeniden yapılandırdım. Bu süreçte geleneksel ile modern, Doğu ile Batı’yı bir araya getirerek, izleyiciye bu iki kültürün birleşiminden doğan yeni bir estetik sunmak istedim.” (Ş. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

“Reorientation” (2020) adlı yerleştirme, sanatçının gündelik nesne ile kültürel kimlik arasındaki ilişkiyi en belirgin biçimde sorguladığı yapıtlarından biridir. Gökçebağ bu çalışmada, geleneksel Doğu halısını modern bir biçimsel dile dönüştürerek kültürler arası bir yeniden okuma yapmaktadır.

Eserde halının ilmeklerinin kesilerek spiral biçimli bir rulo hâline getirilmesi hem formel hem de kavramsal bir yeniden yönlendirme (reorientation) işlevi görür. Geleneksel dokuma yüzeyi, artık yalnızca işlevsel bir nesne olmaktan çıkar; Doğu kültürünün el emeğine dayalı yapısını, Batı modernizminin geometrik düzen anlayışıyla buluşturan hibrit bir forma dönüşür. Bu durum, Gökçebağ’ın “malzemeyi dönüştürme” pratiğinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel ve felsefi bir yeniden üretim eylemi olduğunu göstermektedir (Baran, 2019).

Sanatçı, doğu halısını mekânın zemininden koparıp galeri bağlamına taşıyarak yalnızca bir nesneyi değil, aynı zamanda kültürel bir konumu da dönüştürmektedir. Bu yaklaşım, “yüksek sanat” ile “zanaat” arasındaki hiyerarşik ayrımı sorgular. Bourdieu’nün (1984) kültürel sermaye kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, sanatçı Batı sanat sisteminin estetik kodlarını Doğu’nun geleneksel üretim biçimleriyle aynı düzlemde yeniden tanımlayarak kültürel değerlerin sanat alanındaki dolaşımını eleştirel biçimde görünür kılmaktadır.

Eserdeki spiral form, sürekli dönüş ve yeniden yapılanma düşüncesini simgeler. Bu, hem kişisel hem kültürel düzeyde bir aidiyet ve yön arayışı metaforuna karşılık gelir. Sanatçı, kültürel kimliğin sabit değil, değişken ve katmanlı bir yapı olduğunu bu biçimsel dönüşüm aracılığıyla görünür kılar.



Görsel 4. “Reorientation” (Gökçebağ, 2020)

Kaynak: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/reorientation-3d>

Bu eserde Gökçebağ, malzemenin sınırlarını aşarak çeşitlilik yaratma pratiğini en yoğun biçimde ortaya koyar. Teknik bir nesnenin sahip olduğu işlevsel anlamı bozarak, estetik bir nesneye dönüşüm süreci oluşturur. Bu bağlamda sanatçının üretimi, Duchamp’ın ready-made geleneğini takip ederken, aynı

zamanda Doğu estetiğini modernist bir bağlamda yeniden kurar. Dolayısıyla “Reorientation”, sadece bir biçim deneyi değil, kültürel bir diyalogun plastik karşılığıdır.

Sonuç olarak, Gökçebağ'ın bu yerleştirmesi, Doğu ile Batı, gelenek ile modern, zanaat ile sanat arasındaki geçirgenliği temsil eder. Sanatçı, halı formunu yeniden kurgulayarak izleyiciye yalnız görsel değil, düşünsel bir “yön değiştirme” deneyimi sunar.

3.6. Firmament: Geometrik Yapı, Denge ve Kavramsal Sadelik

Katılımcıya yöneltilen altıncı soru, “‘Firmament’ adlı eserinizde geometrik şekiller ve simetri kullanımınızın arkasındaki düşünce nedir?” biçimindedir. Sanatçı bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

“‘Firmament’ adlı eserimde, şemsiyenin iç tarafını iple köşeleri birbirine bağlayarak geometrik şekiller oluşturdum. Geometrik formlar, sanatı sadeleştirmek ve mesajı daha etkili bir şekilde iletmek için kullanılır. Bu basit formlar, izleyicinin eseri daha kolay anlamasını sağlar. Geometrik şekiller, izleyiciye görsel bir düzen ve denge sunar. Bu denge, sanat eserinin algılanışını daha rahat hale getirir ve izleyicinin dikkatini eserin merkezine çeker. Genel olarak simetri kullanımından uzak durmaya çalışırım ancak yerine göre simetri kullanılabilir.” (Ş. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Gökçebağ'ın Firmament (2020) adlı yerleştirmesi, gündelik bir nesne olan şemsiyeyi geometrik düzen ve görsel denge arayışının aracı hâline getirir. Sanatçı, şemsiyelerin iç iskeletini iplerle birbirine bağlayarak oluşturduğu ağ yapısı aracılığıyla minimalist bir düzen ve ritim yaratır. Bu düzende şemsiyeler, gökyüzü kubbesini anımsatan bir yerleştirme mantığı içinde “çokluk içinde birlik” fikrini somutlaştırır.

Eserin adı olan Firmament, Latince kökenli olup “göksel kubbe, sema” anlamına gelir. Bu bağlamda çalışma, hem biçimsel hem de kavramsal düzlemde bir “üst örtü”, bir “kapsayıcı yapı” metaforuna karşılık gelir. Gökçebağ, bu kavramsal çağrışımı sade bir geometrik kompozisyon aracılığıyla görünür kılar. Şemsiyelerin üst kısmına yerleştirilen gerilimli ip hatları, gökyüzündeki yıldız kümelerini ya da mimarideki gotik kaburgalı tonozları andıran bir görsel düzen oluşturur.

Duvar yüzeyine yansıyan ışık-gölge oyunu ise esere kaligrafik bir etki kazandırır; bu etki, Doğu estetiğinin çizgisel duyarlılığını Batı'nın konstrüktif düşünce biçimiyle birleştirir. Sanatçının daha önceki çalışmalarında da gözlenen bu eğilim, gündelik nesnelerin hem biçimsel hem de kavramsal potansiyellerini açığa çıkarma çabasının bir devamı niteliğindedir (Design Milk, 2013).

Gökçebağ'ın üretiminde geometri, yalnızca bir biçim değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi olarak işlev görür. Bu düşünme biçimi, sadelik ve düzen kavramları etrafında inşa edilmiştir. Sanatçının ifadesiyle “mesajı sadeleştirmek”, burada bir estetik tercih olmanın ötesinde, izleyiciyle doğrudan bir iletişim stratejisidir. Bu yaklaşım, Bauhaus ve minimalizm estetiğinin “biçim-işlev birliği” ilkesini çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlar.

“Firmament” adlı bu yerleştirme, izleyiciyi hem fiziksel hem kavramsal bir boşlukla karşı karşıya bırakır. Nesnelerin tekrarı ve düzeni, ritmik bir sessizlik yaratır. Bu sessizlik, Duchamp'ın ready-made nesnelerindeki ironiden çok, Zen estetiğine yakın bir dinginlik taşır. Gökçebağ burada mizahı, düzenin içinde gizli bir şaşırtma ögesi olarak kullanır; şemsiye gibi sıradan bir nesne, gökyüzü ve evren kavramlarını çağrıştıracak ölçüde yüceltilir.



Görsel 5. “Firmament” (Gökçebağ, 2020)

Kaynak: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/reorientation-3d>

Sonuç olarak “Firmament”, Gökçebağ’ın sanatında sıklıkla görülen tekrar, düzen, sadelik ve kültürel sembolizmin birleşimini  rnekler. Sanatçı, geometrik biçimleri yalnızca estetik bir tercih olarak değil, varoluşsal bir denge arayışının metaforu olarak kullanır. Böylece gündelik nesneler, kendi işlevlerinin ötesine geçerek izleyiciyi düşünsel bir evrene davet eder.

3.7. Doğu ve Batı Kültürlerinin Sentezi: Familiar Serisi

Katılımcıya yöneltilen yedinci soru, “Doğu ve Batı sanatını sentezleme konusundaki yaklaşımınız nedir? Bu iki kültürü eserlerinizde nasıl bir araya getiriyorsunuz?” biçimindedir. Sanatçı bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

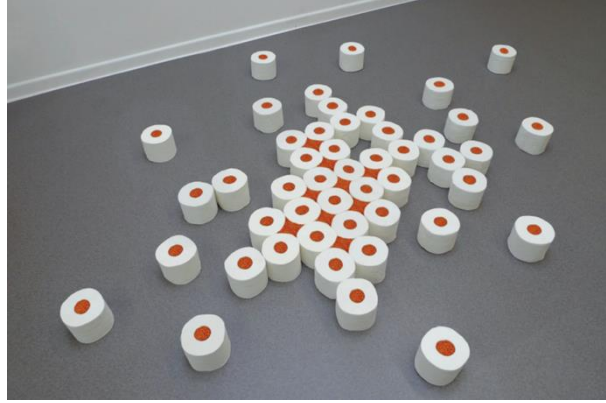
“Türkiye, Doğu ve Batı kültürlerinin keşişim noktasında yer alır. Bu nedenle her iki kültüre de aşınayız. Doğu sanatının detaylı ve motifli yapısını, Batı sanatının geometrik ve yalın formlarıyla birleştiriyorum. Bu sentez, eserlerimdeki temel yaklaşımı oluşturur. Doğu sanatının zengin detayları ve motifleri, Batı sanatının minimalist ve geometrik formlarıyla birleştiğinde, izleyiciye hem estetik bir zenginlik hem de kültürel bir derinlik sunar. Eserlerimde, bu iki kültürün birleşiminden doğan yeni ve özgün bir estetik dil yaratmaya çalışıyorum. Bu dil, hem geleneksel hem de modern öğeleri bir araya getirerek, izleyicinin farklı kültürel perspektifleri bir arada deneyimlemesini sa lar.” (ř. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Gökçebağ’ın bu açıklaması, onun sanatsal  retiminde Doğu ve Batı estetiklerinin birleştirilmesine dayalı bir kavramsal stratejiyi benimsediğini açık biçimde göstermektedir. Bu strateji, hem biçim hem de düşünce düzeyinde iki farklı kültürel dünyanın karşılaşmasını içerir. Sanatçının eserleri, bir yandan İslam sanatına özgü tekrarlanan motif ve ritmik düzen anlayışını taşırken, diğer yandan Batı modernizminin geometrik sadeleşmesi ve kavramsal düşünme biçimiyle keşişmektedir (Baran, 2019; Demir & Cerano lu, 2020).

Gökçebağ’ın “Familiar” serisi bu bağlamda en karakteristik örneklerden biridir. Aşağıda yer alan Familiar (2013) adlı yerleştirme (Görsel 6), Doğu’nun dekoratif esteti iyle Batı’nın minimalist geometrisini bir araya getirir. Tuvalet k  ıdı rulolarının düzenli dizilimi, hem tesbih tanelerini andıran bir dizgesel düzeni hem de modern sanatın modüler yapı anlayışını  a rıştırır.

Bu yerleştirmede Gökçebağ, gündelik bir nesne olan tuvalet k  ıdı rulolarını tekrarlayarak ritmik bir zemin düzeni oluşturur. Nesnelerin merkezlerindeki turuncu boşluklar, İslam sanatındaki merkez- evre ilişkisine göndermede bulunur; bu yapı aynı zamanda Batı modernizminin grid (ızgara) anlayışıyla biçimsel bir paralellik taşır. Sanatçı, böylece iki estetik sistem arasındaki ortak matematikçi görünür kılar: düzen, tekrar ve oran.

Bu kompozisyonlarda dekoratif unsur, yalnızca süsleme amacı taşımaz; aksine, temsil ile soyutlama arasında aracı bir yapı kazanır. Doğu sanatında geleneksel olarak süsleme bir tefekkür bi imiyken, Gökçebağ bunu  a daş bir düşünsel araca dönüştürür. Çinici Yazıcı’nın (2013) belirttiği gibi, sanatçının yerleştirmelerinde görülen bu düzen “yaratıcılık, teknik ustalık ve sezgisel dengeyi aynı anda bir araya getiren bir görsel strateji”dir.



Görsel 6. “Familiar” (Gökçebağ, 2013)

Kaynak: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/reorientation-3d>

Gökçebağ'ın Doğu ve Batı estetiğini bir araya getiren yaklaşımı, Bhabha'nın (1994) ortaya koyduğu *kültürel hibritlik* kavramı çerçevesinde okunabilir. Bu hibritlik, yalnızca biçimsel bir sentez değil, aynı zamanda farklı düşünme biçimlerinin ve estetik paradigmaların bir aradalığını temsil eder. Doğu'nun sezgisel, tekrara dayalı ve içe dönük düzen anlayışı ile Batı'nın rasyonel, modüler ve dışa dönük form anlayışı arasında kurulan denge, sanatçının üretiminde kültürlerarası bir geçiş alanı oluşturur. Bu yönüyle Gökçebağ'ın sanatı hem yerel kültürel belleğe hem de evrensel çağdaş sanat söylemine aynı anda temas eden nadir bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, sanatçının üretiminde Doğu-Batı sentezi; yüzeyde biçimsel, özde ise kavramsal bir köprü işlevi görmektedir. Gökçebağ, gündelik nesneleri kullanarak hem Doğu'nun meditatif tekrar estetiğini hem de Batı'nın minimal formlarını ortak bir plastik dilde buluşturur. Böylece izleyici, tanıdık nesneler aracılığıyla iki kültür arasındaki geçişkenliğin görsel ve düşünsel boyutlarını deneyimleme imkânı bulur.

3.8. Türkiye’de Enstalasyon Sanatının Gelişimi

Katılımcıya yöneltilen sekizinci soru, “Türkiye’de enstalasyon sanatının gelişimi hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu alandaki değişimler ve gelişmeler nelerdir?” biçimindedir. Sanatçı bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

“Türkiye’de enstalasyon sanatı, son yıllarda büyük bir gelişim göstermiştir. Sanatçılar, farklı malzemeler ve teknikler kullanarak yenilikçi eserler üretmektedir. Bu alandaki sergi ve etkinliklerin artması, enstalasyon sanatının daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Enstalasyon sanatının gelişimi, genç sanatçıların cesur ve yenilikçi yaklaşımlarıyla hızlanmıştır. Farklı disiplinlerden gelen sanatçılar, enstalasyon sanatına katkıda bulunarak bu alanın çeşitlenmesine ve zenginleşmesine yardımcı olmuştur. Ayrıca uluslararası sergiler ve sanat fuarları, Türk enstalasyon sanatçılarının eserlerini dünya çapında tanıtmaya fırsatı sunmaktadır.” (Ş. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Gökçebağ'ın değerlendirmesi, Türkiye’de çağdaş sanatın özellikle 1990’lı yıllardan itibaren geçirdiği dönüşüm sürecini yansıtmaktadır. Enstalasyon sanatı, bu dönemde kavramsal sanatın etkisiyle birlikte daha görünür hâle gelmiş; sanatçılar, malzeme ve mekân ilişkisine dayalı yeni ifade biçimleri geliştirmişlerdir. Günümüzde bu eğilim, genç sanatçıların disiplinler arası üretimleriyle daha da çeşitlenmiştir.

Ülkemizde modern sanat, özellikle son otuz yılda, küresel sanat ağlarının etkisiyle biçimsel ve kavramsal anlamda dönüşümler yaşamaktadır. Başta İstanbul Bienali olmak üzere çeşitli müze sergileri, açık hava sanat etkinlikleri, bağımsız sanat inisiyatifleri ve medya destekli kültürel platformlar; enstalasyon sanatının hem görünürlüğünü hem de toplumsal kabulünü artırmıştır. Bu süreç, enstalasyonun artık yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda bir düşünme ve deneyim biçimi olarak algılanmasını sağlamıştır.

Bu gelişimi yansıtan örneklerden biri, Gökçebağ'ın “Vesvese” serisidir (Görsel 7). Sanatçının bu seride nesneleri akışkan ve dönüşken biçimlerde kullanması, enstalasyon sanatının Türkiye’de ulaştığı teknik ve estetik olgunluğu göstermektedir. Bu tür üretimlerde nesne, salt biçimsel bir araç olmaktan çıkarak kavramsal bir aktarım alanına dönüşmektedir.

Ayrıca Türkiye’de çağdaş sanatın kurumsallaşmasında önemli bir rol oynayan “Yeni Eğilimler” sergileri, enstalasyonun gelişiminde bir dönüm noktası olmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından 12 Ekim–13 Kasım 1977 tarihleri arasında düzenlenen ilk sergiden itibaren bu etkinlikler, nesne sanatı, çevresel sanat, kavramsal sanat ve enstalasyon gibi yenilikçi türleri desteklemiştir. Günümüzde hâlen sürdürülen bu seriler, sanatçılara yeni malzeme, kavram ve biçim denemeleri için özgür bir zemin oluşturmakta; sempozyum ve atölye çalışmalarıyla kuramsal derinlik kazandırmaktadır (Durukan, Erbay & Şahin, 2017).

Sonuç olarak, Türkiye’de enstalasyon sanatı; deneysellik, disiplinlerarasılık ve kültürel çeşitlilik temelinde gelişen bir üretim alanı hâline gelmiştir. Sanatçılar, gündelik nesneleri dönüştürerek bireysel ve toplumsal temaları sorgulamakta; böylece yerel estetik değerleri küresel sanat diliyle buluşturmaktadır. Gökçebağ’ın yaklaşımı da bu sürecin temsilcisi olarak, enstalasyonun Türkiye’deki çağdaş sanat pratikleri içinde kavramsal bir derinlik kazandığını göstermektedir.



Görsel 7. “Vesvese” Serisinden Bir Yerleştirme (Gökçebağ, 2020)

Kaynak: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/reorientation-3d>

3.9. Türk Enstalasyon Sanatçılarının Uluslararası Görünürlüğü

Katılımcıya yöneltilen dokuzuncu soru, “Türk enstalasyon sanatçılarının uluslararası alanda daha fazla tanınması için neler yapılabilir?” biçimindedir. Sanatçı bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

“Bu konuda zaten Türkiye’de bir gelişme var. Çeşitli özel kuruluşların, müzelerin sanatçılar için gösterdiği bir çaba var. Ancak bu kuruluşların çabaları yeterli mi diye sorguladığımızda hiçbir zaman yeterli olmayacağını bilmekle birlikte, son 5–10 sene içinde verdikleri destekler yadsınamaz. Bir yurtdışı kadar olmasa da gözlemlediğim kadarıyla yoğunlukla İstanbul’da destekler ön plandadır. Bu süreçte, kültürel diplomasi ve sanat destek programları da önemli rol oynayabilir.” (Ş. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Gökçebağ’ın bu değerlendirmesi, Türkiye’de çağdaş sanat üretiminin küresel dolaşıma dâhil olma sürecinde karşılaştığı kurumsal ve yapısal sınırlıklara dikkat çekmektedir. Son yıllarda İstanbul Bienali, Contemporary Istanbul, Cappadox gibi etkinlikler aracılığıyla Türk sanatçıların uluslararası görünürlüğü artmakla birlikte, bu durum çoğunlukla metropol merkezlerle sınırlı kalmaktadır.

Bu çerçevede, Türk enstalasyon sanatçılarının küresel sanat sahnesinde daha fazla yer bulabilmeleri için çok katmanlı stratejilerin uygulanması gerekmektedir:

1-Uluslararası sergi ve bienal katılımının desteklenmesi: Bienaller, sanatçıların eserlerini geniş bir izleyici kitlesine sunma ve uluslararası küratörlerle iletişim kurma açısından önemli platformlardır. Türk sanatçıların bu tür etkinliklerde görünürlük kazanması, hem üretimlerinin dolaşımını hem de kültürel diplomasi açısından Türkiye’nin sanat temsiliyetini güçlendirecektir.

2-Rezidans (sanatçı değişim) programlarının teşviki: Uluslararası rezidans programları, sanatçıların farklı kültürel ortamlarda üretim yapmalarına, yeni tekniklerle tanışmalarına ve küresel ağlara erişim

sağlamalarına olanak tanır. Bu tür deneyimler, sanatçının üretim dilini genişlettiği gibi, kültürler arası etkileşimi de derinleştirir.

3-Kültürel diplomasi ve kurumsal işbirlikleri: Türkiye'nin kültür merkezleri, enstitüleri ve büyükelçilikleri aracılığıyla yurt dışında düzenlenecek sergiler, paneller ve atölye etkinlikleri; Türk çağdaş sanatının görünürlüğünü artırabilir. Gökçebağ'ın da belirttiği üzere, bu tür diplomatik girişimler uzun vadeli kültürel temsiller açısından kalıcı etkiler yaratabilir.

4-Küresel sanat fuarlarında temsil: Art Basel, Frieze Art Fair veya Documenta gibi uluslararası sanat fuarlarında Türk sanatçıların yer alması, hem piyasa görünürlüğü hem de koleksiyonculuk açısından büyük önem taşır. Bu tür platformlar, Türk çağdaş sanatının estetik çeşitliliğini ve kavramsal derinliğini uluslararası izleyiciye sunar.

5-Dijital mecraların etkin kullanımı: Günümüzde çevrim içi sergiler, sanal galeriler ve sosyal medya; sanatçıların küresel erişimini artıran temel araçlardır. Türk sanatçıların dijital temsiliyet stratejileri geliştirilmeli; kişisel web siteleri, portfolyo arşivleri ve sanal sergiler aracılığıyla uluslararası etkileşim alanı güçlendirilmelidir.

Betimsel analiz sonucunda, Gökçebağ'ın görüşleri yalnızca mevcut durumun tespitini değil, aynı zamanda geleceğe yönelik bir eylem çağrısını da içermektedir. Türk enstalasyon sanatçıların uluslararası platformlarda daha fazla yer alabilmesi, sadece bireysel çabayla değil, kamusal, akademik ve özel sektörün sürdürülebilir kültür politikaları üretmesiyle mümkündür. Bu bağlamda, Gökçebağ'ın sanat anlayışı ve üretim pratiği, Türkiye'nin çağdaş sanat alanında kültürler arası diyaloga dayalı bir model geliştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

3.10. Sanatsal Süreklilik ve Paralel Üretim Modeli

Katılımcıya yöneltilen onuncu soru, “Şu anda üzerinde çalıştığınız projeler nelerdir? Gelecekte hayata geçirmeyi planladığınız projelerden bahsedebilir misiniz?” biçimindedir. Sanatçı bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

“Çalışmadığım bir zaman yok. Genelde paralel olarak 5–10 tane projeyi aynı anda yürütüyorum. Şu anda en az 10 tane proje var, ancak bunlar durumlara göre değişiklik gösteriyor. Örneğin, bir sergi bağlantısı gelir, grup sergileri olur ya da birisi bir destek açıklaması yapar ve bu projelerden bazıları ön plana çıkar, bazıları ise beklemeye devam eder. Ben paralel çalışmayı seven biriyim; aynı anda iki, üç farklı projeyi yürütebiliyorum. Projelerim, karşıma çıkan fırsatlara ya da sergilere göre şekilleniyor. Bir sergiye göre hangi işlerim uygun diye seçip projelerimden birini o sergiye aktarırım.

Bazı projeler var ki, daha çok ‘uyuyan’ projeler olarak tanımlayabiliriz. Örneğin, bir enstalasyon ya da başka bir çalışma, bazen yıllarca uyuyabiliyor. Önce çizimle başlıyorum, sonra malzemesini alıyorum, sonra onu hayata geçiriyorum ve simülasyonunu yapıyorum. Aslında tamamen hazır, kutuların içinde bekliyor; nerede sergileneceğini bekliyor. Yıllarca uyuyan bu projeler, tam da uygun bir sergi geldiğinde ortaya çıkıyor. Hatta ‘Yedi Uyurlar’ isminde bir sergi yaptım. Depodan yedi tane iş seçtim ve bu işler yıllarca uyuyordu. Serginin adı da bu yüzden ‘Yedi Uyurlar’dı. Şimdi tekrar depoya döndüler ve uyumaya devam ediyorlar.” (Ş. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024).

Gökçebağ'ın bu ifadeleri, sanatçının üretim pratiğinde süreklilik, çok yönlülük ve zamansal esneklik kavramlarını merkeze aldığı göstermektedir. Sanatçı, aynı anda birden fazla proje üzerinde çalışarak, yaratıcı süreci doğrusal değil, dairesel ve açık uçlu bir yapı olarak kurgulamaktadır. Bu yaklaşım, çağdaş sanatçılarda giderek yaygınlaşan “paralel üretim modeli”nin özgün bir örneğini temsil etmektedir.

“Uyuyan projeler” kavramı, Gökçebağ'ın sanatsal zaman anlayışını derinlemesine anlamak açısından önemlidir. Bu kavram, bir eserin üretim sürecinin yalnızca fiziksel tamamlanmayla değil, aynı zamanda kavramsal olgunluk ve bağlamsal uygunlukla da ilişkili olduğunu göstermektedir. Sanatçı, bazı eserlerinin “sergileneceği zamanı beklediğini” ifade ederek sanatın anlamının zamanla birlikte dönüşen bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlayış, güncel sanat kuramlarında Bourriaud'nun (1998) *ilişkisel estetik* kavramıyla da örtüşmektedir; zira eser, üretildiği anın ötesinde, izleyiciyle kurduğu bağlam içinde yeniden anlam kazanmaktadır.

Ayrıca, “Yedi Uyurlar” sergisinin konsepti, Gökçebağ’ın üretim pratiğinde ritüel, zaman ve yeniden doğuş temalarının sürekliliğine işaret etmektedir. Bu sergi, sanatçının belleğinde ve arşivinde biriken işlerin yeniden değerlendirilmesiyle ortaya çıkan bir tür sanatsal arkeoloji niteliği taşır.

Betimsel analiz sonucunda, Gökçebağ’ın sanatsal pratiğinin “durağan değil, devingen” bir yapı sergilediği görülmektedir. Sanatçı, üretim sürecini planlı bir biçimde yönetirken, zamanın akışı içinde farklı projelerin birbirine temas etmesine izin verir. Bu yaklaşım, yalnızca bireysel yaratıcılığı değil, aynı zamanda sanatın döngüsel doğasını da görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak, Gökçebağ’ın paralel üretim anlayışı, sanatın sürekli bir yeniden inşa süreci olduğunu ve her projenin kendi bağlamı içinde yeniden “uyanabileceğini” ortaya koymaktadır. Bu bakımdan onun pratiği, çağdaş sanat ortamında zamana dirençli bir üretim etiği ve esneklik temelli bir yaratıcı model olarak değerlendirilebilir.

3.11. Sanatsal Yaratıcılıkta Cesaret, Yenilikçilik ve Sanatın Birleştirici Gücü

Katılımcıya yöneltilen on birinci ve on ikinci sorular sırasıyla, “Genç sanatçılara ve sanat öğrencilerine enstalasyon sanatı konusunda vermek istediğiniz tavsiyeler nelerdir?” ve “Eklemek istediğiniz başka bir şey var mı? Sanat dünyası ve izleyicileriniz için vermek istediğiniz bir mesaj var mı?” biçimindedir. Sanatçı bu sorulara şu şekilde yanıt vermiştir:

“Genç sanatçılara tavsiyem, cesur olmaları ve yenilikçi düşünmeleri. Etraflarındaki günlük objelere farklı açılardan bakarak onları sanata dönüştürmeyi denemeliler. Ayrıca, farklı disiplinlerdeki sanatçılarla işbirliği yaparak ufuklarını genişletebilirler. Sanat öğrencilerine, sürekli araştırma yapmalarını ve farklı teknikleri denemelerini öneririm. Kendilerini kısıtlamadan, yaratıcı süreçlerini özgürce ifade etmeleri önemlidir. Ayrıca, sanat tarihini ve güncel sanat akımlarını takip ederek, kendi sanatsal dillerini geliştirebilir ve özgün eserler yaratabilirler. Sanat, sürekli gelişen bir alan olduğu için, her zaman öğrenmeye ve yeniliklere açık olun.” (Ş. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024)

“Sanat dünyası ve izleyiciler için en büyük mesajım, sanatın birleştirici gücüne inanmaları. Sanat, farklı kültürleri ve bakış açılarını bir araya getirerek dünyamızı daha zengin kılar. Herkesin sanata zaman ayırmasını ve farklı sanat dallarını keşfetmesini tavsiye ediyorum. Sanat, bireylerin ve toplumların kendilerini ifade etme biçimidir. Bu nedenle, sanatla ilgilenmek sadece estetik bir deneyim değil, aynı zamanda kültürel ve duygusal bir yolculuktur. İzleyicilerin, sanat eserlerine açık fikirli ve meraklı bir yaklaşımla bakmaları, sanatın sunduğu mesajları daha derinlemesine anlamalarına yardımcı olur. Sanatın hayatlarımızı zenginleştirdiğini ve bizleri birleştirdiğini unutmamalıyız.” (Ş. Gökçebağ, kişisel görüşme, 16 Haziran 2024)

Gökçebağ’ın genç sanatçılara yönelik tavsiyeleri, sanatsal gelişim, yaratıcılık ve özgünlük kavramlarını merkeze almaktadır. Sanatçının “cesur olmak” ve “yenilikçi düşünmek” vurgusu, çağdaş sanatın doğasında yer alan deneysel üretim etiğini yansıtır. Bu bağlamda, Gökçebağ’ın önerileri Marcel Duchamp’ın “ready-made” kavramı ile paralellik göstermektedir. Duchamp, sıradan nesneleri sanatsal bağlama taşıyarak, hem malzemenin statüsünü hem de izleyicinin algısını dönüştürmüştür. Gökçebağ’ın “günlük objelere farklı açılardan bakarak onları sanata dönüştürme” çağrısı da bu yaklaşımın güncel bir uzantısıdır.

Sanatçının vurguladığı bir diğer nokta, disiplinler arası işbirliğidir. Günümüz çağdaş sanatında farklı disiplinlerin kesişiminde üretim yapmak, yalnızca estetik değil, epistemolojik bir genişleme de sağlar. Bu bakımdan Gökçebağ’ın yaklaşımı, Deleuze ve Guattari’nin (1987) “ağsal düşünce” modelinde tarif ettiği gibi, sanatın sabit kategoriler yerine ilişkişel bir üretim alanı olarak ele alınmasıyla örtüşmektedir.

Ayrıca sanatçının “araştırma ve teknik deneme” vurgusu, araştırmaya dayalı sanat (art-based research) yaklaşımının temel ilkeleriyle uyumludur. Bu yaklaşımda sanat üretimi, yalnızca estetik bir sonuç değil, bilgi üreten bir süreçtir. Bu bakımdan Gökçebağ, genç sanatçıların yalnızca üretici değil, aynı zamanda araştırmacı kimliğe sahip bireyler olmalarını teşvik etmektedir.

Gökçebağ’ın sanat dünyasına ve izleyicilere yönelik son mesajı, sanatın birleştirici, dönüştürücü ve kültürler arası köprü kuran doğasını vurgulamaktadır. Sanatı yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda kültürel ve duygusal bir iletişim biçimi olarak tanımlaması, onun sanat felsefesinde insani ve

evrensel bir bakış açısına sahip olduğunu gösterir. Bu anlayış, sanatın toplumsal barış ve kültürel diyalog için işlevsel bir alan olduğunu da düşündürmektedir.

Sonuç olarak, Gökçebağ'ın genç sanatçılara yönelik önerileri ve sanat dünyasına dair mesajları, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde sanatın dönüştürücü potansiyelini açığa çıkarmaktadır. Cesaret, yenilikçilik, disiplinler arası üretim, araştırma temelli yaklaşım ve sanatın birleştirici gücü; Gökçebağ'ın sanatsal felsefesinin temel yapıtaşlarını oluşturmaktadır. Bu yönüyle sanatçı, çağdaş Türk sanatında yalnızca üretici değil, aynı zamanda düşünsel rehber konumundadır.

4. SONUÇLAR

İlk olarak enstalasyon sanatının ardından ise bu sanat dalının Şakir Gökçebağ özelinde incelendiği bu çalışmada sanatçının eserlerinin daha yakın markajdan incelenmesi sağlanmıştır. Gökçebağ'ın eserlerinde; Minimalizmin yanı sıra pop art, fluxus, Dadaizm ve Art Povera gibi birçok akımın izlerini okumak mümkündür. Dolayısıyla sanatçının enstalasyon eserlerinin tek bir başlık altında toplanması doğru değildir. Doğu sanatının süslemecilik ve hat sanatı ile Bauhaus nesne işlemesi ile Batı sanatının kavramsal bağlamı arasındaki ilişki ile Doğu ve Batı sentezi olarak görülmektedir. Tüm insanlara ve kültürlere hitap eden ve anlaşılır olan sanatçının objelerinin en önemli özelliği evrensel olmalarıdır. Bu nedenle sanatının malzemeleri, günlük yaşamda sıklıkla kullanılan çeşitli nesne ve aksesuarlardan oluşmaktadır. Sanatçının malzemeleri arasında halı, süpürge, sopa, tuvalet kâğıdı, hulahop, askı, fırça, tarak, tepsi ile elma, biber, nar, karpuz gibi meyve ve sebzeler yer almaktadır. İzleyicinin sıradan ve tanıdık bulduğu bu nesneler, son derece basit ve anlaşılır bir biçimde kullanılmaktadır; bazen kare, üçgen, daire gibi temel geometrik şekillere, bazen de tekrarlanarak merdiven, çan, kule gibi tanınabilir şekillere dönüştürülmektedir. Sanatçının dikkat çeken yöntemlerinden biri de nesneleri kesmektir. Nesneler kesildiğinde boşluklar oluşur ve bu da nesnenin küçülmesine neden olmaktadır. Bu daralma ve açıklıklar kesilen parçalarda da tekrarlanarak şaşırtıcı ve alışılmadık yeni şekiller ortaya çıkarmaktadır. Tüm bu kesme, küçültme ve tekrarlanan işlemler olağandışı şekillere yol açsa da malzeme tanınabilirliğini kaybetmemektedir. Bu da bize sanatçının amacının bizi tanıdık malzemeye yabancılaştırmak değil, yeni bir açıdan bakmamızı sağlamak olduğunu göstermektedir.

2013 Plato Sanat'ın ilk "Portfolyo Serisi" sanatçısı Marcus Graf, Gökçebağ sanatında nesnenin özünden yabancılaşmasını ve sıradan nesnelerin yeni bir forma dönüştürülmesinin ortak özelliklerini anlatmıştır. Sanatçının kendine özgü üslubuyla yorumladığı şekliyle; bir dizi röprodüksiyon, dönüşüm ve yapısal çözüm ile doğrusallık, açıklık ve sadelik yansıtılmaktadır. Sanatçının tuhaf, absürt ve yeni formlardaki nesnelere farklı kullanımları sunduğu da kendisi tarafından belirtilmektedir. Sanatçı, bu yeni şekil önerileriyle objeleri yüceltmek yerine sıradanlığını vurgulamaktadır ve yeni şekillerle objenin farklı şekillendirilebileceğini göstermektedir. Gökçebağ, ele aldığı her nesneyi her defasında çok farklı şekillerde düzenlemektedir. Bu da sanatçının sürecinin oldukça deneysel olduğunu ve her zaman yeni arayışlara ve şaşırtıcı sonuçlara açık olduğunu kanıtlar. Tüm bu modern ve deneysel formların yanında klasik sanat üsluplarıyla bağlarını koruyan sanatçı, eserlerinde büyük-küçük, dolu-boş, ışık-gölge gibi plastik unsurları modern bir üslupla yorumlamaktadır.

Türkiye'de enstalasyon sanatı çok bilinir ve popüler durumda değildir. Bu bağlamda ülkemizde önemli eserler ortaya koyan sanatçılar hakkında yapılan araştırmaların artırılması ve hem akademik hem de güncel anlamda sanatseverlerin meraklarının daha fazla bu sanat dalına çekilmesi gerekmektedir.

5. ÖNERİLER

Bu araştırma, Şakir Gökçebağ'ın sanat pratiği üzerinden Türkiye'de enstalasyon sanatının kavramsal, biçimsel ve kültürel yönlerini ele almıştır. Elde edilen bulgular, bu alanın daha görünür, anlaşılır ve sürdürülebilir bir biçimde gelişebilmesi için çok boyutlu stratejilere ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

Sanat Eğitimi ve Akademik Araştırmaların Güçlendirilmesi: Enstalasyon sanatı, Türkiye'de sanat eğitimi programlarında hâlâ sınırlı ölçüde temsil edilmektedir. Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Resim-İş Eğitimi programlarında bu alana yönelik ders içeriklerinin güncellenmesi, öğrencilere malzeme temelli deneysel uygulamalar ve kavramsal çözümleme becerileri kazandıracaktır. Lisansüstü düzeyde ise, enstalasyon sanatıyla ilişkili tez ve sanatsal araştırmaların artırılması, bu alanın kuramsal temellerini

güçlendirecektir. Ayrıca, sanat eēitimi müfredatlarında ‘‘ aēdaē sanat yöntemleri’’, ‘‘alan dıēı malzeme kullanımı’’ ve ‘‘mekân odaklı üretim’’ gibi konuların sistematik olarak ele alınması önerilmektedir.

Kurumsal Destek Mekanizmalarının ve Sergi Alanlarının Artırılması: Türkiye’de  aēdaē sanat üretimlerinin s rd r lebilirliēi, büyük ölçüde kurumsal desteklerin s rekliliēine baēlıdır. Enstalasyon sanatının mekân, malzeme ve üretim maliyetleri yüksek olduēundan, sanatçılara yönelik rezidans programları, üretim hibeleri ve sponsor destekli açık  aērılar oluēturulmalıdır. Ayrıca, kamusal alanlarda geçici veya kalıcı enstalasyonların sergilenebileceēi alternatif mekânlar ( niversite kampüsleri, belediye galerileri, müze avluları vb.) oluēturulmalıdır. Bu tür giriēimler, hem geçen sanatçılar için üretim fırsatları yaratacak hem de izleyicinin bu sanat dalıyla doērudan temas kurmasını saēlayacaktır.

Uluslararası G r n rl ē n ve Kültürel Diplomasinin Geliştirilmesi: Türk enstalasyon sanatçılarının uluslararası platformlarda daha görünür olabilmeleri için, kültürel diplomasi temelli sanat politikaları güçlendirilmelidir. Kültür merkezleri, elçilikler ve uluslararası sanat fuarları aracılıēıyla Türk sanatçılarının yurtdıēında temsil edilmesi saēlanmalıdır. Özellikle İstanbul Bienali, Venedik Bienali, Documenta gibi uluslararası etkinliklerde Türkiye temsiliyeti artırılmalı; geçen sanatçılara uluslararası rezidans ve deēiēim programları yoluyla deneyim kazandırılmalıdır. Bunun yanı sıra, dijital  aēın sunduēu olanaklardan yararlanarak online sergiler, sanatçı web arēivleri ve dijital kataloglar aracılıēıyla Türk  aēdaē sanatının küresel eriēimi geniēletilmelidir.

Kaynakça

- Aktimur,  . (2009). Türkiye’de 1970’ten günümüze sergi mek nları ve sanatçıların eserleriyle kurduēu iliēki [Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi].
- Antmen, A. (2009). Geleneksel mimari  ēeden  aēdaē sanat enstalasyonuna: Bir niēin kullanım biçimleri. *Akdeniz Sanat*, 2(3), 1–12.
- Baēatır, R. D. (2011). Nesnenin  tesi: Kavramsal sanatın dayanak noktaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7), 23–33.
- Baran, D. (2019). Teknik nesneden estetik nesneye: ēakir G k ebaē. *SD  ART-E*, 12(24), 542–631. <https://doi.org/10.21602/sduarte.602198>
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational aesthetics*. Les Presses du R el. ( ngilizce baskı, 2002)
- Caldarola, E. (2020). On experiencing installation art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78(3), 339–343. <https://doi.org/10.1111/jaac.12734>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Demir, R., & Ceranoēlu, M. (2020). Modadan sanata aksesuar. * dil*, 9(74), 1541–1549. <https://doi.org/10.7816/idil-09-74-04>
- Design Milk. (2013, February 22). ēakir G k ebaē – Installations made out of toilet paper. Eriēim tarihi: 10 Kasım 2025, <https://design-milk.com/sakir-gokcebag-installations-made-out-of-toilet-paper/>
- Durukan, S. N. G., Erbay, A., & ēahin, B. (2017). İstanbul’da kamusal alanda sergilenen enstalasyonlara iliēkin envanter  alıēması (1990–2015). * nsan ve Toplum Bilimleri Araētırmaları Dergisi*, 6(8), 38–72.
- Garrido Castellano, C. (2014). Conceptual materialism: Installation art and the dismantling of Caribbean historicism. *Third Text*, 28(2), 149–162. <https://doi.org/10.1080/09528822.2014.896493>

- Gay, P. (2001). Installation art: Actual meets virtual. *Digital Creativity*, 12(4), 229–235.
- Gazi, A. (2021). Güncel Türkiye sanatında enstalasyon: Nesne ve mekân üzerine bir inceleme [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Gökçebağ, Ş. (2020). Reorientation–3D [Enstalasyon]. Erişim tarihi: 24 Eylül 2023, <https://sakirgokcebag.com/installations/nggalleries/installations/reorientation-3d>
- Jadzińska, M. (2011). The lifespan of installation art. In T. Scholte & G. Wharton (Eds.), *Inside installations: Theory and practice in the care of complex artworks* (pp. 21–31). Amsterdam University Press.
- Kahya, S. Ö., & Tambay, E. (2018). Vitrinlerin değişen yüzü: Enstalasyon. *Ulakbilge*, 26(18), 885–902.
- Karatay, A. (2019). Duyulardan algılara kodlanan sanat: İnteraktif enstalasyon. *Ulakbilge*, 7(39), 511–518.
- Kılınç, S. (2024). Alternatif malzemenin düşsel ve görsel dili: Kurt Schwitters'in Merzbild assemblajları. *Bodrum Journal of Art and Design*, 3(1), 56–69.
- Pelowski, M., Leder, H., Mitschke, V., Specker, E., Gerger, G., Tinio, P. P. L., & Husslein-Arco, A. (2018). Capturing aesthetic experiences. *Frontiers in Psychology*, 9, 1255. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01255>
- Ran, F. (1998). Technology, time and space in modern and postmodern art from Cubism to installation art [Doctoral dissertation, New York University].
- Şakir Gökçebağ ile Öykü Özsoy söyleşisi. (2019, 30 Ekim). sakirgokcebag.com. Erişim tarihi: 10 Kasım 2025, <https://sakirgokcebag.com/sakirgokcebag-ile-oeykue-oezsoy-soeylesisi/>
- Taheri, M., Afzaltousi, E., & Nowzari, H. A. (2022). Redefinition of social justice. *Honar-Ha-Ye-Ziba*, 27(1), 17–28. <https://doi.org/10.22059/JFAVA.2021.304007.666490>
- Van Saaze, V. (2013). *Installation art and the museum: Presentation and conservation of changing artworks*. Amsterdam University Press.
- Thereart.ro. (2025). Installation art by Şakir Gökçebağ. Erişim tarihi: 10 Kasım 2025, <https://thereart.ro/sakir-gokcebag/>
- Yaldızbaş, K. N., & Alp, K. Ö. (2023). 21. yüzyılda güncel lif sanatı ve enstalasyon örnekleri. *Art-E*, 16(31).
- Yılmaz, U., Yılmaz, E. N. D., & Yılmaz, M. (2021). Enstalasyon sanatında Doğu izleri. *Art-E Sanat Dergisi*, 14(27), 47–71. <https://doi.org/10.21602/sduarte.869913>