



**SERAMİK MALZEME İLE ENSTALASYONUN SERAMİK SANATINDAKİ
YERİ VE KİŞİSEL UYGULAMALAR**

BELKIS AKDERE

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ

Uşak

Ağustos, 2019

**SERAMİK MALZEME İLE ENSTALASYONUN SERAMİK SANATINDAKİ
YERİ VE KİŞİSEL UYGULAMALAR**

BELKIS AKDERE

Yüksek Lisans Tezi

Seramik Ana Sanat Dalı Seramik Bölümü

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ

Uşak

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ağustos, 2019

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yaptığımı bildiririm.

Belkıs AKDERE



YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ

SERAMİK MALZEME İLE ENSTALASYONUN SERAMİK SANATINDAKİ YERİ VE KİŞİSEL UYGULAMALAR

Belkıs AKDERE

Seramik Ana Sanat Dalı

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos, 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ

Enstalasyon kavramı geleneksel sanat eserlerine karşı mekânın nitelikleri kullanılarak oluşturulan sanat nesnesinin izleyici katılımıyla bir araya gelen, deneyimlenen sanat anlayışıdır. 20. yüzyılda Marcel Duchamp'ın kavramsal bir dil ile oluşturduğu hazır nesnelere ve Kurt Schwitters'nin kolajlarına kadar uzanan sanat olarak nitelendirilen enstalasyon, yerleştirme, düzenleme, montaj anlamlarına gelmektedir. 1960'larda bu sanat nesnesini oluşturma düşüncesi, 1980'lerden itibaren müze ve galeri mekânlarının benimsenmesiyle ABD ve Avrupa'da kolaj ve çevre kavramlarının, farklı sanat disiplinlerinden beslenmesiyle kullanılan malzemelerin sergileme şekli günümüz sanat anlayışında da yerini korumaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde mekân yaratma sorununu resim ve heykel gibi sanat dallarının dışında seramik sanatında da görülmüştür. 1970'lerde seramik sanatının özel mekânlara gereksinim duyması ve farklı materyaller kullanılmasıyla yeni mekân üretimleri başka disiplinlerdeki sanatçıların seramik malzeme kullanmasına olanak sağlamıştır.

Bu çalışmada, enstalasyon kavramı yazar ve eleştirmenlerin düşünceleri ile açıklanmıştır, Mekân, nesne ve izleyici arasındaki ilişkisinde amacı belirlenip, bu amacın tarihsel süreçteki yeri araştırılmıştır. Seramik malzemeyi tercih eden sanatçılar tarafından mekân düzenleme örneklerine yer verilerek sanatın mekâna yeni bir öneri olarak sunulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Enstalasyon, Mekân, Algı, Sanat Nesnesi, Seramik Malzeme, Zaman, İzleyici.*

ABSTRACT**THE PLACE OF INSTALLATION WITH CERAMIC MATERIAL IN CERAMIC
ART AND PERSONAL APPLICATIONS**

Belkıs AKDERE

Department Of Ceramics

Uşak University Institute Of Social Sciences, August, 2019

Consultant: Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ

The concept of installation is a concept of art that is combined with the audience participation of the art object created using the qualities of the space against traditional art works. In the 20th century, Marcel Duchamp's ready-made objects with a conceptual language and the installation, installation, arrangement, assembly, which is described as the art that goes back to Kurt Schwitters' collages. The idea of creating this art object in the 1960s, the adoption of museums and gallery spaces since the 1980s, and the way of exhibiting the concepts of collage and environment in the United States and Europe, using materials fed from different art disciplines, remain in the understanding of contemporary art.

The problem of creating space in the historical process has been seen in the art of ceramics as well as art branches such as painting and sculpture. In the 1970s, the need for special spaces of ceramic art, and the use of different materials, new space productions allowed artists from other disciplines to use ceramic materials.

In this research, the concept of installation is explained with the thoughts of writers and critics. The purpose of the relationship between space, object and audience is determined and its place in the historical process is investigated. It is aimed to present art as a new suggestion to the space by giving examples of space arrangement by artists who prefer ceramic materials.

Key Words: *Installation, Space, Perception, Art Object, Ceramic Material, Time, Audience*

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Seramik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı 164010004 No'lu öğrencisi Belkıs Akdere'nin "Seramik Malzeme İle Enstalasyonun Seramik Sanatındaki Yeri Ve Kişisel Uygulamalar" adlı tezi 23 / 08 / 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Yüksek Lisans Tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ

Üye : Prof. İsmail YARDIMCI

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Oya AŞAN YÜKSEL

Enstitü Müdürü

Prof. Mehmet KARAYAMAN

ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlamamda değerli zamanını hiçbir şekilde esirgemeyen saygı değer Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ'ye ve Prof. İsmail YARDIMCI'ya teşekkür ederim.

Eğitim hayatım sürecinde bilgisini paylaşan değerli hocam, Dr. Öğr. Üyesi Birol AKALIN'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu araştırma sürecinde daima yanımda olan arkadaşlarıma teşekkür ederim. Bana olan güven ve desteklerinden dolayı yanımda olan anneme, babama ve kardeşlerime teşekkürlerimi sunarım.

Belkıs AKDERE

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Ad – Soyadı : Belkıs Akdere
Doğum Tarihi : 26.02.1992
Doğum Yeri : PAZARCIK / Kahramanmaraş
Adres : Menderes Mahallesi 115. Sokak Daire No: PAZARCIK
Tel : 05465058379
G-mail : belkisakdere.7@gmail.com

Eğitim

Yüksek Lisans: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı (2016-)
Lisans: Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü (2012 – 2016)
Ortaöğretim: Pazarcık Lisesi (2007 – 2010)

Sergileme

2016. – 7. Uluslararası Gizem Frit Seramik Yarışma Sergisi, SAKARYA.
2017 – 10. Uluslararası Muammer Çakı Öğrenci Seramik Yarışması Sergisi, ESKİŞEHİR.

Sergiler

2015 – “Kişisel Sergi” Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Aizonai Sergi Salonu, KÜTAHYA.
2016 – “Mezuniyet Sergisi” Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Aizonai Sergi Salonu, KÜTAHYA.
2018 – “Öğrenci Sergisi” Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çarşı Sanat Galerisi, UŞAK.

Katıldığı Çalıştaylar

2015 – 9. Uluslararası Tepebaşı Belediyesi Pişmiş Toprak Sempozyumu, Sanatçı Asistanlığı, ESKİŞEHİR.

2017 – 11.Uluslararası Tepebaşı Belediyesi Pişmiş Toprak Sempozyumu, Sanatçı Asistanlığı, ESKİŞEHİR.



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: ENSTALASYON SANATI.....	3
1.1. ENSTALASYON KAVRAMININ TANIMI.....	3
1.1.1. Mekân ve Zaman İlişkisi.....	4
1.1.2.Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi.....	9
1.1.2.1. Mekândan Bağımsız Sanat Nesnesi.....	11
1.1.2.2. Mekâna Bağlı Sanat Nesnesi.....	11
1.1.2.3. Mekâna Dönüşen Sanat Nesnesi.....	11
1.1.3.Sanat Nesnesi ve İzleyici İlişkisi.....	12
1.2.ENSTALASYONUN ORTAYA ÇIKIŞI.....	13
1.3. ENSTALASYONUN GELİŞİM SÜRECİ.....	23
1.4.GÜNÜMÜZ SANAT ANLAYIŞINDAKİ YERİ.....	53
2.BÖLÜM: SERAMİK MALZEME KULLANAN SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER.....	59
2.1. ULUSLAR ARASI SANATÇILAR.....	59
2.2. ULUSAL SANATÇILAR.....	64
3.BÖLÜM: UYGULAMALAR.....	80
SONUÇ.....	94
KAYNAKÇA.....	95

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ

Tablo 1. Marksist Teorideki Üretim Tarzları ve Lefebvre'nin Mekân Dönemselleştirmesi.....	6
Şekil 1. Soyut Mekânın Nicelik-Nitelik Çelişkisinin Üç Terimli Hareketi.....	7
Şekil 2. Beden, Mekân ve Mekân Deneyimlenmesi	9



RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.** Vladimir Tatlin, Enstalasyon anıtı, ahşap maket, 1919-1921 16
- Resim 2.** Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı, tuval üzerine yağlı boya 103x100 cm, Gemeentemuseum den Haag, Hollanda, 1921 17
- Resim 3.** Marcel Duchamp'ın Çeşmesi'nin Replikası 1951..... 18
- Resim 4.** Kurt Schwitters, Merzbau, 1933..... 19
- Resim 5.** Marcel Duchamp, “Kömür torbası”, 1938. 20
- Resim 6-7.** Yves Klein, Boşluk, “Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlemesi” Paris Iris Clert Galerisi 28 Nisan 1958..... 20
- Resim 8.** Marcel Duchamp, Mile of String..... 21
- Resim 9.** Arman, “Dolu”, 1960, Irish Clert Galeri, Paris, 1960. 22
- Resim 10.** Lucio Fontana, Enerji Kaynakları, 1961, Enstalasyon, Yeniden sergilenmesi: Pirelli Hangar Bicocca, Milano, 2017. 23
- Resim 11.** Claes Oldenburg, asünger plastik ve karton kutularla doldurulmuş tuval üzerine akrilik, “Dev hamburger”, 132 x 214 cm, Ontario Sanat Galerisi, Toronto, Kanada, 1962..... 25
- Resim 12.** Nam June Paik, “Çarpık TV”, 1963. 26
- Resim 13.** Bill Viola, “İstasyonlar”, 1994. 27
- Resim 14.** Bruce Nauman, “Contrapposto Yürüyüşü”, Paris, 2015. 28
- Resim 15.** Carl Andre, Kaldıraç, 137 Ateş tuğlası, Tibor de Nagy Galeri, New York, 1966..... 30
- Resim 16.** Carl Andre, “144 Magnezyum Kare” 1x366x36 cm. Tate, Lonra, İngiltere, 1969..... 30
- Resim 17.** Dan Flavin, “Sarı Floresan Işığı” 244cm, 25 Mayıs 1963 Köşegeni, Dia Art Foundation, Ne York, ABD, 1963..... 31
- Resim 18.** Donald Judd, Galneviz Çelik Üzerine Lake 23x101.5x79 cm (Her Parçası), Adsız (Kitap Rafi) Museum of Modern Art, New York, ABD, 1967. 32
- Resim 19.** Sol Lewitt, dört cepheli piramit, 8x1012x971 cm, 45199..... 33
- Resim 20.** Robert Morris, İsimsiz, griye boyanmış kontrplak, 1965..... 34
- Resim 21.** Robert Morris, İsimsiz “keçe yumağı”, keçe ve metal gözler, 190x400x220 cm, Sanat Galerisi, Hamburg, Almanya, 1967..... 35
- Resim 22.** Richard Serra, Zamanın Meselesi, Yedi heykel, hava koşullarına dayanıklı çelik montajı, Guggenheim Bilbao Müzesi, İspanya, 2005. 36

Resim 23. Piro Manzoni, Metal, Kâğıt, Dışkı, 4.8x6.5 cm çap, Merda D'artista, No.014, Museum Of Modern Art, New York, ABD, 1961.	36
Resim 24. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Katlanır ahşap sandalye, sandalyenin fotoğraflık kopyası ve sandalyenin sözlük tanımının fotokopiyle büyütülmüş hali; sandalye (82x37,8x53cm); fotoğraf paneli (91,5x61,1cm); metin paneli (61x61,3cm). Museum of Modern A.....	37
Resim 25. Daniel Buren, “İki Ova”, Palais Royal’ın büyük bahçesi, 1986.	38
Resim 26. Joseph Beuys Ölü Bir Tavşana Resimleri Açıklamak Adlı Performansını Gerçekleştirirken, Alten Galerie Schmela, Duesseldorf, Almanya, 1 Ocak 1965.	39
Resim 27. Joseph Beuys, the pack, “Sürü”, 1969.....	39
Resim 28. Michelangelo Pistoletto, Çaputların Venüs’ü, Mermer ve Kumaş, 212x340x110 cm, Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık, 1967-1974.	40
Resim 29. Jannis Kounellis'in “İsimsiz 12 At”, New York, 1969.....	41
Resim 30. Allan Kaprow, Yard (Alan), Martha Jackson Gallery, 1967.....	42
Resim 31. Richard Wilson, “20: 50”, Karter Yağı ve Paslanmaz Çelik (Sahaya Özel Kurulum), Matt’s Gallery, Londra, 1987.	43
Resim 32. Juan Muñoz, “Çifte Açmaz”, 2001.....	43
Resim 33. Olafur Eliasson, Hava Durum Projesi, Hava Durumprojesi, Turbine Salonu, Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık, 2003- 2004.	44
Resim 34. Ilya Kabakov, Karışık Malzeme Enstalasyonu, Kolaj Ve Metinler İle Altı Afiş Paneli, Evinden Uzaya Fırlayan Adam, Musee National D’art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa, 1968-96.	45
Resim 35. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”, San Francisco Museum of Modern Art 1974-79.	46
Resim 36. Walter De Maria, “2000 Heykel”, 10x50 m, 1969.....	47
Resim 37. Robert Smithson, Toprak, Spiral Jetty, 457x4.5 cm Kaya Kayatuzu ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD, 1970.	47
Resim 38. Richard Long, “Sahra Hattı”, Kayalar, 114x833,5 cm. Afrika, 1988.	48
Resim 39. Nancy Holt, “Güneş Tünelleri”	49
Resim 40. James Turrell “Roden Crater”, 1972.	50
Resim 41. James Turrell, Ganzfeld Serisi, Wide Out, 1998.....	50
Resim 42. Christo and Jeanne-Claude, “ Wrapped Reichstag”, Berlin, 1971-95.....	51
Resim 43. Christo And Jeanne-Claude.....	52

Resim 44. Hans Haacke, “Doğu ve Batı Almanya’nın birleşme yılı olan 1990 tarihli Mark, geçici enstalasyon, Venedik Bienali, İtalya, 1993.....	55
Resim 45. Anish Kapoor.....	56
Resim 46. James Luna, “Kültür Nesne”, performans, Balboa Pakı Uygarlık Tarihi Müzesi, San Diego, 1987.	57
Resim 47. Christian Boltanski, “Gölgeler”, Frac Bourgogne koleksiyonu, 1984.	58
Resim 48. Alexander Brodsky ve Ilya Utkin, “Portal” , European KeramischWerkcentrum, Hollanda, 1992.....	59
Resim 49. Antony Gormley, “Field”, 1991	61
Resim 50. Antony Gormley, “Field”, detay	61
Resim 51. Ai Weiwei, Ayçiçekleri, Tate Modern Müzesi, Londra, 2010.....	62
Resim 52. Clare Twomey, Bilinç /Vicdan, Tate Liverpool Müzesi, Liverpool, 2001	63
Resim 53- 54. Marek Cecula, “Porselen halı”, 2002.....	64
Resim 55. Candeğer Furtun, “İyi Bir Komşu”, 15. İstanbul Bienali Kapsamında İstanbul Modern, 1995.	65
Resim 56. Güngör Güner, “Dün, Bugün, Yarın”, 63x40x27cm Seramik, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.	66
Resim 57. Güngör Güner, “Toprak Su ilişkisi ve Saydamlık”, 330x290cm, 1993... ..	67
Resim 58. Tufan Dağistanlı, Kuşlar, Almanya.....	68
Resim 59. Kemal Uludağ, Totem, 200x95x125200x95x125, 2010.	69
Resim 60- 61. Buket Acartürk, “Tohum Takas” Projesi, 1,5 m2, 2014.	70
Resim 62-63. Buket Acartürk, “Sınana Sınana” İsimli Seramik Sergisinden, 40 m2, 2014.....	70
Resim 64. Mutlu Başkaya, Eskişehir, 2010.....	71
Resim 65. Mutlu Başkaya, Herkes Prens, Herkes Prenses, Kore Kültür Merkezi, Ankara, 2017	72
Resim 66. Elif Ağdoğdu Ağatekin, Çaptan Düşenler, 200 x 70 x 40 cm, Atık porselen pişirim halkaları, Raku, 2012.	73
Resim 67. Ufuk Tolga Savaş	74
Resim 68. Burçak Bingöl, Düş I, Seramik, metal, 25 x 85 x 78 cm, Zilberman Gallery, 2017.....	75
Resim 69. Burçak Bingöl, Günebakan III, Seramik, metal, 33 x 34 x 38 cm, 2011. ..	75
Resim 70. Burçak Bingöl, “Hayal kırıklığı II”, Metropolitan Müzesi, New York... ..	76

Resim 71. Aslı Aydemir, Chinatown Serisi, 2019.	77
Resim 72. Canan Dağdelen, Yansıma, Porselen, çelik tel, 2012.....	78
Resim 73. Canan Dağdelen, “Öteki”, 2012.	79
Resim 74. Uygulama 1, 2019	81
Resim 75. Uygulama 1 detay, 2019.....	82
Resim 76. Uygulama 1 detay, 2019.....	82
Resim 77. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019	83
Resim 78. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019	84
Resim 79. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	84
Resim 80. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	85
Resim 81. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019	85
Resim 82. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	86
Resim 83. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019	86
Resim 84. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	87
Resim 85. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	87
Resim 86. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	88
Resim 87. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	88
Resim 88. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	89
Resim 89. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	89
Resim 90. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	90
Resim 91. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	90
Resim 92. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019	91
Resim 93. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019	91
Resim 94. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019	92
Resim 95. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	92
Resim 96. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019	93
Resim 97. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019	93

GİRİŞ

Çağdaş sanatta yer alan Enstalasyon kavramının nitelikleri ve seramik malzeme ile uygulamaların ortaya konulması tezin ana düşüncesini oluşturmaktadır. Enstalasyon, kavramsallaştırılan sanat nesnelerin mekân düzenlemeleri ile izleyicilerin algısında buluşmasıdır. Bu nedenle izleyicilerin algısı farklılık göstereceği için nesneye yüklenen kavramsal dili anlama durumudur. Amerika ve Avrupa'da 1960'lardan sonra Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkmasıyla gelişim gösteren, Fulux, Performans, Land Art, Art Povera, Enstalasyon, Video Art gibi birden fazla tasarımı ve sanat anlayışını meydana getirdiği bilinmektedir.

Enstalasyon sanatının asıl amacı, izleyicinin mekân algısındaki deneyimi ve görsel sanatlarda birçok malzemeyle uygulanabilen sanat nesnelere mekânla bağlantılı olarak sergilenmesidir.

Seramik sanatı 1970'lerde geleneksel sanat üretimlerine karşı yeni arayışlar içinde olması ve kendi içinde olgunlaşmış, bir malzeme olarak varlığını sürdürmesi ile bazı sanatçılar tarafından enstalasyon sanatı uygulanmaya başlanmıştır. Tasarlanan bu çalışmalar kavramsal anlatımla oluşturulması ve seramik malzemenin yanında birden fazla aracın mekân düzenlemeleriyle meydana getirilmesi nedeniyle enstalasyon sanatı, günümüz seramik sanatında kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Araştırmada seramik sanatının enstalasyon sanatındaki yeri ve sanatçıların seramik malzemeyi mekânda nasıl kullandıkları araştırılması ve kişisel uygulamalarla sanata yeni bir öneri olarak sunulması amaçlanmıştır.

Birinci bölümde, enstalasyon kavramının sözlük anlamları ve genel anlamlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu sanat anlayışının sanat tarihindeki yerine ve temel özelliklerine yer verilmiştir. Bu bağlamda zaman, mekân, sanat nesnesi ve izleyici ilişkisi üzerinde durulmuştur. Enstalasyonun ortaya çıkmasında ve gelişiminde etkinlik gösteren sanatsal oluşumlarda önemli sanatçıların mekân düzenlemelerine yönelik bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde ise, Ulusal ve Uluslararası sanatçıların, mekânda kullandıkları seramik malzeme düzenlemeleri örneklerle açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde ise, Enstalasyon anlayışına uygun olacak şekilde gerçekleştirilmiş önerilerin tasarım sürecine ve seramik malzemeyle oluşturulan mekân düzenlemesine yer verilmesi amaçlanmıştır.

Bibliyografya yöntemi kullanılarak yapılan araştırmada, tablo ve şekiller kullanılarak üretim, tüketim ve deneyimlenen mekân hakkında bilgilere yer verilmiştir. Bu üç unsurun yani sanatçı, sanat eseri ve izleyici birbirinden ayrılmaz bir bütün olması sonucu literatürde yapılan mekân, nesne ve izleyici ilişkisine paralellik göstermektedir. Sanat ansiklopediler, kitaplar, dergiler ve bildiriler ile gerekli literatür taramasında toplanan veriler dikkatli bir şekilde okunarak, konu bütünlüğünü bozmadan yazılmış ve sanatçı eserlerinde görseller kullanılarak bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.



1.BÖLÜM: ENSTALASYON SANATI

1.1. ENSTALASYON KAVRAMININ TANIMI

Enstalasyon kavramı İngilizce, Almanca ve Fransızca karşılığı olan “Installation” kullanımı, Türkçe’de, tam olarak karşılığı olmamakla birlikte, yerleştirmek, kurgulamak, düzenlemek anlamlarına gelmektedir.¹

Enstalasyon sanatının görsel sanatlardaki genel kullanımı, düşünce ve algı ortamında karşılıklı buldukları mekân’la ilişkili nesnelere birlikte sergilenmesidir. 20. yüzyıldaki sanatçıların birçoğu yeni arayışlar içinde olması ve özel mekânlara ihtiyaç duyması ile yeni bir bakış açısı olarak Enstalasyon sanatı tercih edilmiştir. Farklı sanat kapsamında yapılan eserleri barındıran bu yeni anlayış “Düzenleme Sanatı” veya “Yerleştirme Sanatı” olarak kullanılır.²

20. yüzyılın son on yılında, sanat ortamına aykırı olarak, kolay bir şekilde uygulanabilirliğin dışına çıkan enstalasyon sanatı, çağdaş sanatta amaç olarak benimsenmiştir. 1933’te Amerikalı kuramcı Roberta Smith’in “günümüzde enstalasyon sanatı, herkesin en çok benimsediği araç (*medium*) olmaya aday görünüyor,” ifadesiyle “Enstalasyon” ve “Enstalasyon Sanatı” kavramlarını aynı anlamları karşılayan nitelikte kullanmıştır. Bir diğer Amerikalı sanat kuramcı Hal Foster ise bu durumun sonuç odaklı geleneksel bir araç medium şeklinde olmadığını, değerlendirilen düşüncedeki sanat nesnesi ve izleyici tarafından tartışma ilişkisi içinde, süreç odaklı bir duruma doğru değişim geçirdiğinden bahsetmektedir.³

Eğitmen ve yazar Claire Bishop’e göre enstalasyon, “uzamda kelimenin tam anlamıyla bulunmak” olarak tarif ettiği bir ortamda izleyiciyle buluşan belirli bir sanat pratiğidir. Enstalasyonlar, genellikle izleyicinin tepkileriyle, serginin ve sunumun koşul ve bağlarıyla iç içe geçer.”⁴

¹ Eser Keçeci, “Enstalasyon Nedir?”, *Emma Sanat Dergisi*, Sayı: 5 (Eylül 2006), s. 66.

² Nilgöl Özyayten, “Yerleştirme”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3 (Genişletilmiş ikinci basım. İstanbul: Yem Yayın, 2008), s. 1634-1635.

³ Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley ve Michael Petry, *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Ve Duyular İmparatorluğu*, Çeviren: Osman Akınhay (İstanbul: Akbank Kültür Yayınları, 2005), s. 14.

⁴ Graham Whitham ve Grant Pooke, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Çeviren: Tufan Göbekçin (İstanbul: Optimis Yayınları, 2013), s. 165.

Enstalasyon sanatı üç boyutlu bir sanat olmanın ötesinde, tam bir ortam yaratan sanattır. Genel anlamda bir galeri mekânı, her zaman olmasa bile çoğu zaman geçici süreliğine tek bir yerleştirmeye ayrılarak, anlatılmak istenen sanat nesnesinin mekânda yansıttığı izlenimi değerlendirilebilir.⁵

Jonathan Crary enstalasyon sanatının, çağdaş sanattaki deneyimin parçaları arasında bulunan mekâna uyum sağlayan özellikleri ile çeşitli malzeme kullanarak uygulanmasında izleyici algısındaki iletişimi ile başarılı olabileceğini belirtmiştir.⁶

1.1.1. Mekân ve Zaman İlişkisi

“Mekân 1. Uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçası. 2. Bir kimsenin, bir şeyin bulunduğu, bir eylemin gerçekleştirildiği yer. 3. Resimde mekân, kompozisyonu oluşturan figürlerin bir araya gelerek üçüncü boyut yanılsaması oluşturacak biçimde düzenlenmesidir.”⁷

Sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturamamasıyla birlikte, mekân yaratma sorunu, sanat disiplinlerinin her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer almaktadır. Dolayısıyla mekân kavramlarının tarihsel dönemleri sanat dallarına göre değiştiği için genel bir ifadeyle açıklama uğraşı, yeterli olmayacaktır.

Antik çağda resim alanında karşımıza çıkan mekân sorunu, orta çağda Doğu ve Batı sanatının da benimsenmemesiyle birlikte Gotik dönem de ortaya çıkardıkları yorumlamaları ile gerçek dünyada buldukları mekân bütünüde yeniden üretme arayışlarında olmuşlardır. 14. yüzyılda Rönsans döneminde tek kaçış noktalı perspektifin geliştirilmesiyle 17. Yüzyıla gelindiğinde mekân yaratma sorunu mekânın simetri ile buluşması sonucu resim kompozisyonlarındaki mekân sorunu çözülmüştür. Barok döneminde ışık ile çift kaçıslı perspektifin kullanılması mekânda yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Soyut sanatta derinlik sorunu ortadan kalkarak iki boyutlu yorumlamaların tek yüzeyde bir araya getirilmiştir. Gerçeküstçülük'te ise gerçekte algılanabilen bir mimari yorumunun dışında kurguya dayalı bir gerçekliğin izlerini kapsamaktadır.

⁵ Madelynn Dickerson, *A'dan Z'ye Sanat Tarihi Tarih Öncesinden Postmodern Zamanlara Görsel Sanatlar*, Çeviren: Orhan Düz (İstanbul: Say Yayınları, 2018), s. 312.

⁶ Oliveira, Oxley ve Petry, *Ön. ver.*, s.9.

⁷ N. Keser, *Sanat Sözlüğü*, (İkinci Basım. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009), s.210.

Daha önce gelişim gösteren bütün çağlardaki üsluplarda her zaman mimari bir mekâna bağlı olan Heykel sanatı, yapıtı süslemek amacıyla kullanmışlardır. Mekânda ilk heykel düzenlemesi yapan Michelangelo, heykele yeni bir rol vererek kentsel mekânın kullanımına dikkat çekmesi ve mekândaki sütunlar genellikle heykel ögesi olarak belirtilmektedir. Çevresel sanat ortamında, geleneksel ya da çağdaş heykellerin, mekân yaratma sorunu en ilginç örneklerle mimari projelere sunulan çizim ile sınırlı kalmıştır.

Farklı sanat disiplinlerinde yer alan Mimarlık ürünü mekânın özünü oluşturmaktadır. Her mimari yapının bir iç mekâna sahip olmasıyla birlikte dış mekânın da ortaya çıkmasını sağlar. Dolayısıyla bu durum mekân yaratma sanatı olarak tanımlanabilir.⁸

Çağdaş sanatta bir mekânı meydana getirmek için onun mutlaka her yönden kesin sebeplerle sınırlanmasına gerek yoktur fakat fiziksel sınırlamanın olabileceği mekân da ışık gibi somut sebepler olmadığı halde mekânı oluşturabilmektedir. Mekân sadece yapının içi olarak algılanmamalıdır, sanat nesnelerin tek başına ve başka nesnelerle bir arada oluşturulan dış mekândan da bahsedilebilir. Bunun dışında, mekân bir mimari ürünün dördüncü boyutunu oluşturarak, bir yapı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran nitelikte bir mekâna ait olmasıdır. Yapı mekân vasıtasıyla en, boy ve yüksekliğin ötesinde izleyicinin hareketliğinden dolayı kısa süren yaşantılarla edinilen bir mekân boyutu kazanır.⁹

Mekân da nesne, yalnızca somut, fiziksel bir durumdur. Birden fazla nesnenin şekliyle, kavram ve gerçek sosyal bir yapıdır. İlişkiler ve biçimler bütünü olan mekân, canlı, değişken ve süreklidir. Bu durum da mekân, farklı zamanlardaki müdahalelerle mevcut mekânı üretmektedir.

Henri Lefebvre, mekân üretimi ve üretim sürecinin varlığını çevre, yöntem ve uygulamaların belirlenmesi gerektiğini ve üretim tarzlarının hipotezde önemli olan elverişli bir mekâna sahip olma durumu dönemler arası geçişlerde yeni mekân üretiminin olduğunu belirtmiştir. Bu amaç bütününde Lefebvre'nin mekân üretimi Marksist teorisindeki üretim tarzları ile mutlak mekân, kutsal mekân, tarihsel mekân, soyut mekân, çelişkili mekân ve diferansiyel mekân olmak üzere beş önemli dönemselleştirme önermektedir. (Bkz. Tablo 1)

⁸ Uğur Tanyeli, "Mekân", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 2 Geliştirilmiş ikinci basım. (İstanbul: Yem Yayın, 2008), s. 1018-1019.

⁹ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (On ikinci basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2012), s.203.

Tablo 1. Marksist Teorideki Üretim Tarzları ve Lefebvre'nin Mekân Dönemselleştirmesi

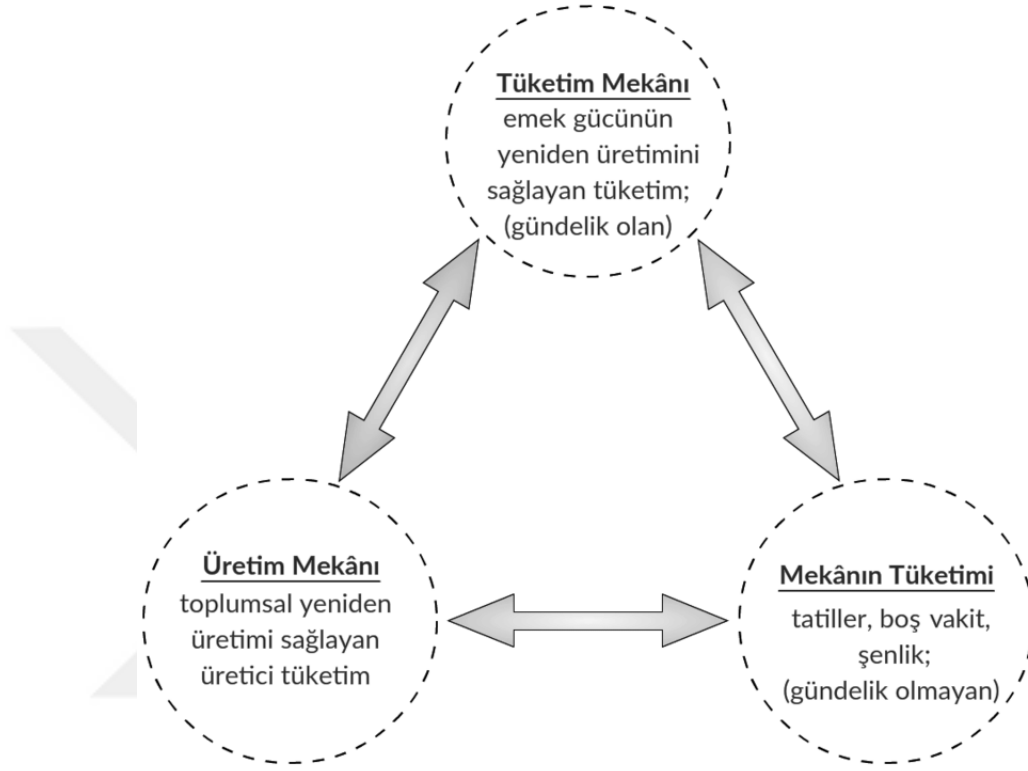
Üretim Tarzı	Mekân
Avcılık ve toplama, tarım ve hayvancılık	(kabile toplumu, ilkel komünizm) mutlak mekân (doğa)
Neolitik tarım (gens veya hiyerarşik akraba toplumlari)	Mutlak mekân
Asya tipi üretim tarzı ('oryantal despotizm' ve tanrısal krallar)	Kutsal mekân
Antik veya klasik üretim tarzı (polis veya oligarşik kölelik toplumu)	Tarihsel mekân (siyasi devletler, Yunan şehir devletleri, Roma imparatorluğu)
Feodalizm	Kutsal mekân
Erken kapitalizm (klasik ve monopol biçimler)	Soyut mekân (politik-ekonomik mekân)
Geç kapitalizm	Çelişkili mekân (küresel sermayeye karşı yerel anlam)
Komünizm	Diferansiyel mekân (farklılığa ve yaşanan deneyime yeniden değer biçen gelecek)

DPT, 2017, s. 5

Kendine has mekânlar üreten bu üretim tarzları, topluma canlılık sağlayan mekânsal oluşumlardır. Farklı dönemlerde üretilen mekânların bir tarihi süreci vardır. Dolayısıyla mekânlar arası geçişlerde çelişkiler vardır. Fakat Lefebvre'nin analizinde önemli olan soyut mekânın siyasal boyutuna vurgu yapmasıdır, niceliksel ve niteliksel arasındaki çelişkili olmasının esasında, kullanım ile değişim değerlerin birinci çelişkisinde mekânsal boyut alması yatar. Mekânın özelliği ve tüketim

değerinin değişime uğraması niceliksel niteliksel paradoksu ifade eden bu süreç içinde üçlü bir eylem görülmektedir. (Bkz. Şekil 1)¹⁰

Şekil 1. Soyut Mekânın Nicelik-Nitelik Çelişkisinin Üç Terimli Hareketi



DPT, 2017, s.19.

Mekân algısı psikolojisinde ana düşünce ise, izleyicinin mekân içerisinde veya çevresinde kısa ya da uzun süreli deneyim kazanmasının doğrultusunda mekânın hatırlanması ile bağlantılıdır. Bu durum izleyicinin deneyimlediği mekânda, zamana bağlı müdahalesi ile ilişkilidir.¹¹

¹⁰ Husik Ghulyan "Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma", Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, Cilt-Sayı 26-3 (Temmuz 2017), https://www.researchgate.net/publication/318966717_Lefebvre'nin_Mekân_Kuramının_Yapısal_ve_Kavramsal_Cercevesine_Dair_Bir_Okuma/4-18.pdf [11.04.2019].

¹¹ Füzün Aslan, Edanur Aslan ve Atilla Atik, "İç Mekânda Algı", İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt-Sayı: 5-11 (2015), s.140.

Mekânın algılanmasında önemli bir rol olan sınır, boşlukla bir araya gelerek mekânı oluşturur. Bu iki kavram ayrı ayrı düşünülemez. Boşluk, derinlik ve uzunluk gibi boyut kazandıran değerler sayesinde hareket yönünü ortaya koyar. Üç boyutlu bir oluşumun farkına varmamızı sağlayan iki temel nitelik söz konusudur. Bunlar; alabildiğine geniş, sınırsız bir boşluk olan uzay ve bunun içinde belli bir yer kaplayan nesnel topluluğudur. Nesnel dünyanın bu üç boyutlu düzeni, onu sürekli dönüştüren ve geliştiren zaman faktörüyle dördüncü bir boyut kazanır. Tüm bunlara bakacak olursak mekânın algılanmasında ve değerlendirilmesinde bir başka önemli faktörün zaman olduğu sonucuna varılır.¹²

Zaman ise, devam eden bir çizgi olarak düşünüldüğünde, geçmiş ve geleceğe doğru ilerler. Nesnel zaman da kendi içinde cisimlerin durağanlığı ile ölçülebilir. Uzaydaki bu durağanlıktaki zamanın diliminin bölünmesini ortaya çıkarır. Modern fizik bu nesnel zamanın olmadığını ifade etmektedir. Öznel zaman, yaşantılara bağlı olan, nesnel olarak ölçülemeyen duruma göre, kısa veya uzun süreliğine algılanabilmesidir.¹³

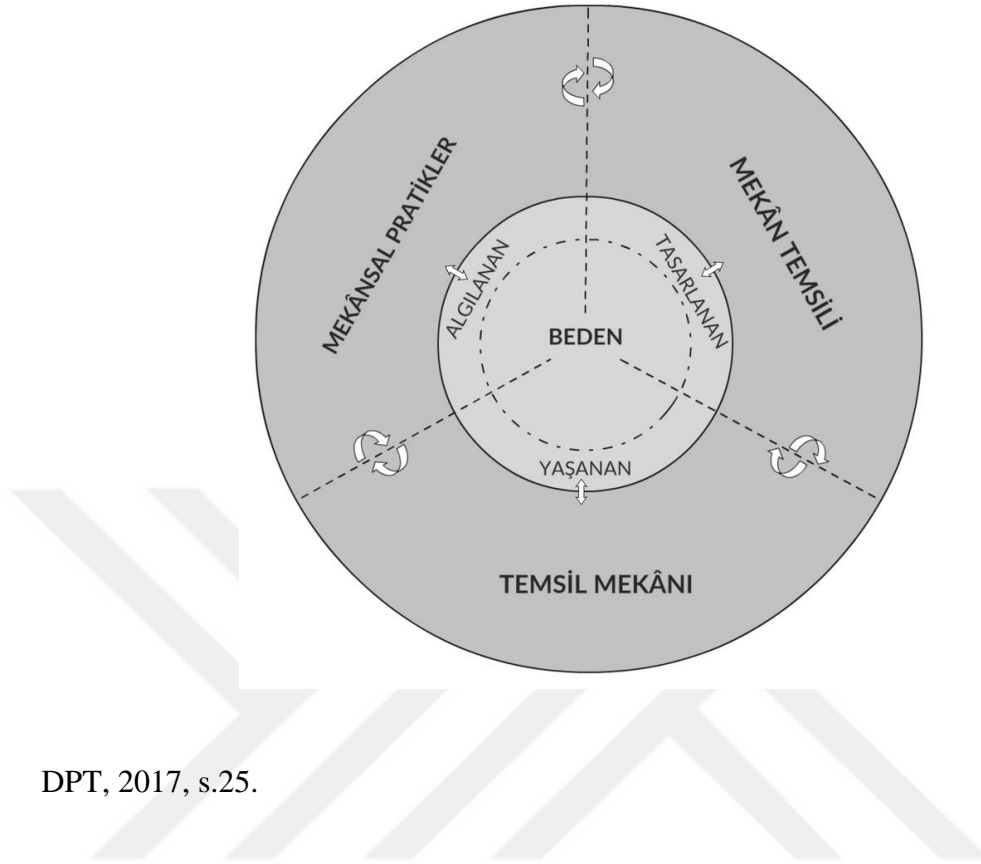
Lefebvre mekân deneyimlenmesini; algılanan, tasarlanan ve yaşanan ögelerden oluştuğunu belirtirken mekânsal pratik, mekân temsili ve temsili mekândan oluşan üçlü mekânsal kavramsallaştırmayı önermiştir. (Bkz. Şekil 2) Bu durum her üretim tarzında ve toplumda mekânın üretimini anlamlandırması, mekânın deneyimlenmesinin değerlendirilmesi ve zihinsel, toplumsal ve fiziksel mekânların birlikteliği, karşıtlıkları ve yerleştirilmelerini araştırma imkânı vermektedir.¹⁴

¹² Büşra İncirkuş, “Çağdaş Sanatta Mekân”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu*, (Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası, 8-9 Ekim, 2015), s. 697.

¹³ Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (On Üçüncü basım İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1998), s.203.

¹⁴ Ghulyan, *Ön. ver.*, s.21.

Şekil 2. Beden, Mekân ve Mekân Deneyimlenmesi



DPT, 2017, s.25.

1.1.2.Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi

Çağdaş sanat anlayışında enstalasyon sanatçıları, güzel sorunsallığını önerdiği gibi, bir tanım uğraşını da çoğunlukla bir tarafa bırakmıştır. Bu durum sanatsal yaratma sürecinin oluşum sorununu ortaya konmasındaki görüş açısı ile sanatsal üretiminin bir sistem değişikliğine uğraması olarak nitelendirilebilir.¹⁵

Uygun biçim ve çevre anlayışını reddeden enstalasyon sanatındaki asıl amaç doğrudan izleyici karşısına çıkmasıdır. Enstalasyon sanatında, kaideler ile sınırları iyi görünmesiyle belirlenmiş alanlar bulunmamaktadır. Mekân ve sanat nesnesi arasında yer alan çizgi bu kavramlar ile bütünlük oluşturacak şekilde algılanması sanat nesnesini, günlük yaşamdan bir deneyim ve yaşamın bir parçasına dönüştürmektedir. Algısal ve anlatımsal olan sanatsal deneyim izleyiciyi bir araya getirmek ve kendi kimliğini bu deneyim içerisinde bularak bir etkileşim şansı vermektir.¹⁶

¹⁵ Sözen ve Tanyeli, *Ön. ver.*, s.267.

¹⁶ Ömer Kutay Güler, “Çağdaş Sanatta Mekân Bağlamında Bir Bakış”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Tasarım+Kuram Dergisi*, Cilt-Sayı:10-17 (Mayıs 2014) s. 41-42-43.

Sanatçı yaşadığı zamanın koşullarını yansıtır ve sanatıyla ölümsüzleştirir. Politikleşen bu hayat ve sanat süreci içerisinde sanatçının tepkisini göstermesinin belki de en etkili yolu, diğer sanat yapma biçimlerinin yanı sıra, kendi bedenini kullandığı ve izleyiciyle birlikte planlı ya da plansız gerçekleştirilen performanslardır. Bu performanslar toplumsal hareketlerde olduğu gibi bireylerden çok daha güçlü olan ideoloji karşısında bir olma, birlikte hareket etme dürtüsünden kaynaklanmaktadır.¹⁷

Sanatçının ürettiği her şeyin sanat nesnesine dönüşebileceği düşüncesi, gözlem ve duyuların her zaman tetikte olması gerekliliğini zorunlu kılar. Özgün olabilmek adına, denenmemiş, uygulanmamış bir kullanım eşyasını, ya da herhangi bir nesneyi sanat nesnesine dönüştürme isteğiyle keşfetmeli ve bunun sunuş yöntemlerini iyi belirlenmelidir.¹⁸

Sanat-mekân ilişkisi mekânda yerleşim olgusuna vurgu yapmaktadır. Mekânda yer alan nesnenin ölçüleri fark edilen veya çıkarımı yapılan ağırlığıyla biçimlerdeki açıların ahengi veya karşıtlığı, nesne düzenlemelerinin riskli veya dengeli olması başka özellikleri ile izleyicinin devamlı hareket halinde bunan vücuduyla algısına bağlı olarak konumlandırmaktadır. Sanat nesnesinin mekândaki konumunun dışında, izleyiciyle fiziksel ve bilişsel olarak geliştirilmesi sergilenen bu planlama sürecinin, her izleyicide bıraktığı farklı etkilere neden olabilmektedir. Bir sergiyi oluşturan nesne başka nesnelere oluşmasına engel olamaz. Bu açıdan sanat nesnesi anlam olarak güç kazanabilir, zayıflatabilir, kendine has anlamlar kazanmasını sağlayabilir.

Sergi mekânında yer alan sanat nesnesi veya ürünleri algısal birlikteliği oluşturmaktadır. Bir sanat nesnesi sergilendiği mekânda toplumsal olayları ele alan konuyla korkuyu yansıtırken başka bir mekânda mutluluğu çağrıştırabilir. Belirlenen mekân sanat nesnesini etkileyebilir. Bu nedenle mekân ve sanat nesnesi arasındaki ilişki bütünlük içerisindedir. Günümüz sanat anlayışında da birçok nesnenin birçok mekânda sanat nesnesi özelliğini taşımaktadır.

¹⁷ Tansel Çeber, “İzleyiciyi İzlemek; Postmodern Sanat Eseri, Sanatçı, İzleyici İlişkisi Üzerine”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu*, (Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası, 8-9 Ekim, 2015), s.200-201.

¹⁸ Musa Köksal, “Günümüz Sanatının Gerçeği ve Paradoks Yansımalar”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu*, (Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası, 8-9 Ekim, 2015), s. 422.

1.1.2.1. Mekândan Bağımsız Sanat Nesnesi

Mekândan taşınabilme özelliğine sahip olan sanat yapıtının mekânda, mekânın yapısal özelliklerinden yüzey, hacim form gibi bağımsız, fakat konsepti ile ilişkili olacak şekilde var olması durumudur. Herhangi bir mekândaki bir tablo ya da heykel bu duruma örnek olabilmektedir. Bu bağlamda sanat nesnesi başka mekâna taşındığı zaman anlamını yitirmeyecektir.¹⁹

1.1.2.2. Mekâna Bağımlı Sanat Nesnesi

Sanat yapıtının mekânda, mekânın yapısal özelliklerini de kullanarak ve konsepti ile ilişkili olacak şekilde var olması durumudur. Sanat yapıtı mekânın belli bir noktasında onunla bütünleşerek kullanıcıyı etkileyebilir. Burada sanat yapıtı mekânsal kurgu içinde sadece bir birimdir. İç mekândaki herhangi bir duvar yüzeyi düzenlemesi bu grupta yer alabilmektedir.²⁰

Douglas Crimp'e göre, algılamaya ilişkin koordinatlar izleyici ve iş ve ikisi tarafından kullanılan mekân içinde oluşur, minimal nesnelere bilinci yönlendiren önemli unsurlardır. Bu ya nesnenin iç ilişkilerini tamamen kaldırarak veya o ilişkileri birbirini ardınca basit bir yapısal tekrarın işlevi olarak başarılmıştır. Algılanacak olan ilişki o an izleyicinin nesne ile paylaşılan mekândaki zihinsel hareketine bağımlıdır. Böylece iş, mekânın parçasına dönüşür, mekân değişirse nesne, mekân ve izleyici arasındaki ilişkiler de değişikliğe uğrar.²¹

1.1.2.3. Mekâna Dönüşen Sanat Nesnesi

Sanat, mekân, nesne ve izleyiciden ayrılmaz bir bütünlük içindedir. Enstalasyon çalışmaları aynı anda beş duyuya hitap edebilmektedir ve bu deneyim sadece yakından görmek, izlemek ve yaşamakla mümkündür. Bazı enstalasyonlar büyük ortamlarda yapılmaktadır ki bu durum izleyiciyi denemek için, içine çeker ve

¹⁹Pardis Kafil, "Tasarımcı ve İzleyici Algısında Enstalasyon Ürünü ve İç Mekân İlişkisi Üzerine Bir İrdeleme", (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2016), s. 7-8-9.

²⁰Aynı. s. 7-8-9.

²¹ Çağatay İnam Karahan, "Yerleştirme: Hayatın içindeki Sanat", *Rh+Art Magazine Türkiye'nin Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı: 99 (Mayıs 2013), s. 26.

izleyici eserin bir parçası haline gelmektedir.²² Deneyimlenen sanat ortamlarının oluşturulması, izleyicinin mekânı kullanma olanağını olanağı sağlamaktadır. Bu şekilde sanat üretimi mekândan söküldüğü zaman anlamını yitirebilir.

Sanat yapıtının mekânın kendisine dönüşerek, kullanıcıyı içine alması durumudur. Diğer bir deyişle mekân, bir sanat yapıtı haline gelebilir. İzleyicide algılanması istenen mekân kavramı görsel sanatlarda, farklı izlenimlerle meydana getirilir. Sanatçı, tasarımında seçtiği nesnelere farklı düşünerek ilişki kurar. Bu süreçte mekâna yapılan eklemeler mekânları sanat nesnelere dönüştürmüştür.²³

Çinli yazar Sze Tsung Leong, mekân teriminin yerini “kontrol mekânı” fikrinin aldığı idda eder. Başka bir deyişle, mekân artık üç boyutlu bir kurgu olmamakla birlikte görülen şeylerin, kokuların, seslerin, hislerin tasarlanıp düzenlendiği, işlendiği ve azami etki yaratacak derecede yayıldığı, tekml ortamın bir arada toplanmasını mümkün kılmaktadır.²⁴

1.1.3.Sanat Nesnesi ve İzleyici İlişkisi

İzleyicinin mekânda sanat nesnesi karşısındaki deneyimi Lefebvre'nin Mekânsal pratiklerine dayanır bu mekân, belirli bir toplumun mekânını kaplayan deneyimler algılanan mekân ile doğrudan ilişkilidir.²⁵

İzleyici sanat nesnesi karşısında, neyin sanat olup neyin sanat olmadığı sorularının ve tartışmalarının çok sık yapıldığı günümüz sanatında, eleştirilerin pozitif ya da olumsuzlama derecesinde olması, temel olarak paradoksal ve ironik algıların sanat uygulamalarında önemli bir tercih nedeninin oluşturduğunu gösterir.²⁶

Sain Lois Sanat Müzesi'nin küratörü Rochella Steiner, Enstalasyon sanatının içeriğine değinirken, “Müzeolojik eleştiri, dünya ve kimlik politikası ile izleyicilerin konumu, muharebe alanlarından ziyade ön koşullar olmaya eğilimlidir” önerisi bu terimlerin, artık enstalasyon konusu olmaktan çok, sanatçı izleyici arasında var olan, eserin üzerinde temellendirdiği ortak bir zemin oluşturmasıdır.

²² Kafil, *Ön. ver.*, s. 30.

²³ *Aym.* s.7-8-9.

²⁴ Oliveira, Oxley, Petry, *Ön. ver.*, s.49.

²⁵ Arslan Avar, *Ön. ver.*, s.11.

²⁶ Köksal, *Ön. ver.*, s. 430.

Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişki, “tiyatral mekân” konusunda halen sürmekte olan tartışmayla yakından ilişkilidir. Eğer galeri ya da teşhir alanı, bir sahneye benzetilecek olursa, o takdirde izleyicinin çalışmaya nasıl ve niçin katıldığı sorusu ortaya çıkar.²⁷

Sanat eleştirmeni ve küratör Nicolas Burriaud’e göre sanat yapıtını anlamlandırmak için, ilişkisel estetik önermesinde, sanat yapıtıyla izleyici arasındaki karşılıklı-eyleme, biraradalığa ve ilişkiselliğe vurgu yapmıştır.²⁸

İngiliz sanatçı Keith Tyson, izleyicinin çağdaş sanat eseri karşısında, ben nasıl duygular içindeyim sorusunu anlamak için tutarsız gerçeklikle baş etmenin bir yolu, kişisel okumalar olduğuna değinmektedir.²⁹

Sanat tarihçisi Jonathan Crary’ a göre, Seyir, esasen görüntülere bakmakla değil, bilakis, öznelere bireyselleştiren, hareketsizleştiren ve ayıran koşulların seyyarlığın ve dolaşımın her yerde görüldüğü bir dünyada bile kurulmasıyla ilgilidir. Dahası, izleyici verili bir mekânda enstalasyonu meydana getiren nesnelere baktıkça, bir perspektif kayması meydana gelir. İzleyicinin görebildiği şey her ne ise, o, bulunduğu yerden izleyiciye bakabilecek bir noktayı oluşturur. İzleyici ile izlenen arasındaki karşılıklı yansıma sonsuz bir niteliğe kavuşur.³⁰

1.2.ENSTALASYONUN ORTAYA ÇIKIŞI

Modernizm, endüstri çağına paralel olan ve onu benimseyen bir dünya olarak algılanmıştır. Kökeni Avrupa ve Amerika’nın 17. ve 18. yüzyıl düşüncesinde Akıl Çağı ve Aydınlanma Çağı bulunan, demokrasi, akıl ve hümanizmin birbirleriyle sıkı sıkıya bağlantı gelişimi içinde biçimlene gelmiştir. Modernizm, insanların bilimsel düşünceyi, teknolojiyi ve aklın gücü ile çevrelerindeki dünyayı araştıran ve yeniden şekillendirme yeteneği üzerine kurulu görüşle ilgilenir. Modernizm, ilerlemeye estetik bir değer bahşetmiştir ve sanatın, edebiyatın, toplumsal yapının ve ekonominin neredeyse anında geçersizleşen geleneksel biçimlerini reddetmeye eğilimlidir. 20. yüzyılın başında, sanat çevreleri, sanatçının yapıtını giderek artan

²⁷ Oliveira, Oxley ve Petry, *Ön. ver.*, s. 16-17.

²⁸ Ümit İnatçı, “Kübizm’den Arte Povera’ya Enstalasyon ve Kavramsallaşan Şey”, *Rh+Sanatr Türkiye’nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 63 Ağustos-Eyül2009), s.16.

²⁹ Oliveira, Oxley, Petry, *Ön. ver.*, s.28.

³⁰ *Aynı.* s.167.

biçimde, özellikle de özgünlüğünün gücüyle söz konusu standartları değiştirmedeki başarısına göre değerlendirmeye başladı.³¹

20. Yüzyılın başındaki bazı yönelimler genellikle avangard olarak sınıflandırılmıştır. Aslen askeri bir terim olan ve bir ordunun keşif müfrezesi veya öncü birliği anlamına gelen avangard ilk olarak 1825'te yayınlanan ve sanatçıları 'insanlar arasında yeni fikirleri yaymak' için cesaretlendiren Fransızca bir metinde sanat eserleriyle ilgili kullanılmıştır. Bu 'yeni fikirler' sosyalizmle ilişkilendirilmesi nedeniyle bir sanat terimi olarak kullanılmaya başlanmasıyla avangard politik ve toplumsal radikalizmle bağlantılıdır.³²

Avrupa sanat ortamını etkileyen öncü sanatçılar, İtalya da Fütürizm, Fransa'da Ofizm, Almanya'da Der Blaue Reiter gibi gruplar oluşturarak natüralist sanatın imkânlarıyla, oluşmaya başlayan yenedünyanın verilemeyeceğine işaret ediyor ve bu yenedünyanın yaşantılarını sanatta aynı zamanı yansıtabilecek yeni biçim-dilinin kullanılması öneriliyordu.³³

20. yüzyılın başında Modern sanat akımları arasında yer alan, bir gelecek düşüncesiyle Fütürizm, İngiltere'de Filippo Tommaso Marinetti tarafından 1909'de "Fütürizm Manifesto"su geçmişteki sanat ortamını öldürerek, bütün yurt sorunlarının ancak ordu gücüyle çözülebileceğini bu siyasal ilke kapsamında genç İngiliz sanatçılara yaptığı çağrı niteliğindeki yazıyı yayımlamıştır.

19. yüzyılda ki Avrupa'nın diğer ülkelerinde gelişen sanatsal yaklaşımlara yetişememiş olması durumu karşısında ki tepkisi, Fütürizmin tek bir sanat hareketi, Ueber Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla ve Gino Severini gibi isimlerin yer aldığı genç İtalyan sanatçıların katkılarıyla resim, heykel manifestolarına yönelik biçimsel bir ifadeyle bir araya gelmişlerdir.

Fütürizmin sanat manifestolarında geçmişin bütün sanat bağlarının koparılmasını öneren yeni bir dünya için yeni bir sanat anlayışına ulaşma isteğinin olması karşısında bu durum hiçbir zaman açıklanamamıştır. İtalyan Fütüristleri Kübizm sanatında her türlü izi ve anı yüzeyde gösterebilmek için ortaya çıkan yeni zaman ve mekân algısına önem vermelerine dikkat çekerek teknolojinin getirdiği yeniliklerle birlikte kent ve endüstriyel konularını yansıtmak istemişlerdir.

³¹ Jonathan Fineberg, *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, Çeviren: Simber Atay-Eskier, (İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları, 2015), s. 16.

³² Graham Whitham ve Grant Pooke, *Ön. ver.*, s. 23.

³³ Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Üçüncü basım. (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993), s. 34-35.

Fütürizmin öncüsü olan Umberto Boccioni, dinamik algıda resimlere yansıtmak istediği uğraşı ışık ve mekanik hareket gibi deneysel sonuçları üst üste geçen biçim ve renkleri belirli alanlara ayırmasıyla yansıtmak istemiştir.

Boccioni'nin yazmış olduğu "Fütürist Heykel Teknik Manifestosu"nda, Yunan Roma geleneği ve Rönesans sanatına karşı heykel sanatının sadece taş ve bronz gibi malzemelerden olmadığına, cam, ahşap, karton, demir ve bunun gibi birçok unsurla oluşabileceğine vurgu yapmıştır. Fütürizm, Boccioni, Russolo ve Carrra'nın 1911'de Milano'da karma bir sergiye katılmalarıyla Avrupa'da tanınmaya başlamıştır.³⁴

Rus avangard sanatı veya Soyut sanatının öncüleri ise Kazimir Malevich (1878-1935), Lyubov Popova (1889-1924), Vladimir Tatlin (1885-1953) ve Alexander Rodchenko (1891-1956) gibi sanatçılar Paris ve Berlin'deki en son kültürel ve sanatsal yönelimlerin farkında olarak ve 1917'den önce yurtdışında ve Rusya'da çeşitli yaratıcı sergiler düzenlemişlerdir. Malevich'in sanatı, sanatsal bir sallantıyla "yaratıcı sanatta saf hislerin üstünlüğü" olarak tanımlandığı süprematizme dönüşmüştür. Maleviç, beyaz bir arka plan yüzeyinde akan tek renkli, geometrik biçim kümeleri başka sanatçıları da etkilemiştir. Süprematizme düzenli dinamizm görüşünü grafik sanatı, tiyatro, endüstriyel tasarım ve mimari bağlamında daha geniş alanlara uygun duruma getirerek devrimin gereksinimini karşılayan konstrüktivizm olgunlaşmıştır.³⁵

Vladimir Tatlin ise resim, heykel ve mimarinin eşsiz bütünü oluşturan ütopyik vurgusu olan üçüncü enstalasyon anıtını Sovyet devrimine ve Komizmin simgesi olarak tasarlamıştır. Gelecek çağın dinamizmini yansıtabilmek için dev spiral yapının içinde küp, silindir ve kürenin yerini değiştirmesiyle kinetik heykel ve mimari düşüncenin öncülüğünü yapmıştır.³⁶(Bkz. Resim 1)

³⁴ Antmen, Ahu. *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımları*, Yedinci basım. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016), s. 65-68.

³⁵ Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çevirenler: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012), s.400.

³⁶ Antmen, *Ön. ver.*, s.102.



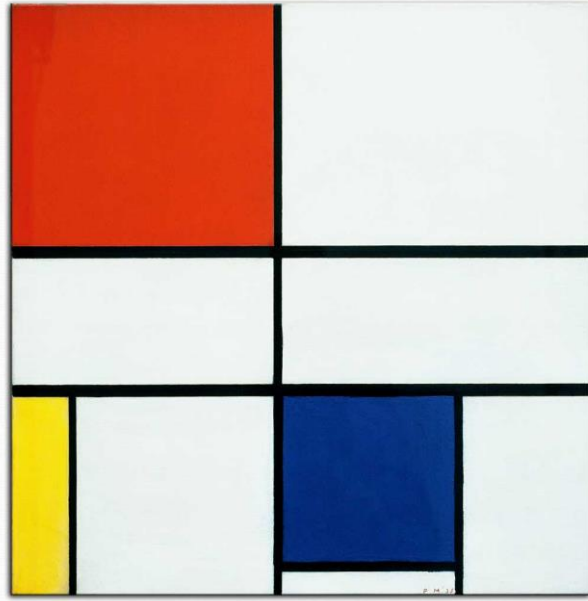
Resim 1. Vladimir Tatlin, Enstalyon anıtı, ahşap maket, 1919-1921

Kaynak: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>
[15.07.2019].

1917’de Hollanda’da yayımlanan bir dergiyle ortaya çıkan De Stijl grubu soyut estetik anlayışı benimseyen mimarlar ve tasarımcılar için ortak bir biçim yaratmak isteyen ressam Piet Mondrian (1872-1944) ve sanatçı, şair Theo van Doesburg’un (1883-1931) düşüncelerini kapsamındadır. Bu ortak anlayış ile düz renkli düzlemler ve ince, siyah çizgilerle uygulanan dekoratif vitraylar ve tasarımları 1910’da düzenlenen bir gezici sergide sunulan modernist mimar Frank Lloyd Wright’in (1867-1959) da aralarında olduğu birçok referans tarafından üretilmiştir. De Stijl, bununla birlikte, felsefi konu ve ütopyacı sosyalist yazılar ile temsile dayanmayan resim üslubuna yönelik çağdaş yönelimlerin ortaya çıkardığı düşünceleri bütünleştirmiştir.

De Stijl’in önemli ressamı van Doesburg, Mondrian ve Bart van der Leck (1876-1958) empresyonizmin ve fovizmin etkisiyle dünyayı olduğu gibi yansıtımları uzun yıllardan sonra kolektif soyut düşünceye varmışlardır.

De Stijl resimleri birbirine öyle çok benziyordu ki hangi eserin hangi sanatçıya ait olduğunu söylemek çok güçtü. Bununla birlikte Mondrian’ın Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı gibi, keskin, bazen aşırı derecede sade ama uyumlu tuvaleri tipik birer De Stijl örneğiydiler. Ressamın eserindeki derinlik, aldatıcı bir boşlukla kazanılıyordu. Yatay ve dikey çizgileri çakıştırıp tek renkli alanlar bırakarak sanatçı izleyiciyi keşfe davet ediyordu. (Bkz. Resim 2)



Resim 2. Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı, tuval üzerine yağlı boya 103x100 cm, Gemeentemuseum den Haag, Hollanda, 1921

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2016/06/piet-mondrian-kirmizi-sari-ve-mavili-kompozisyon-480x480.jpg> / [25.03.2019].

İzleyiciyi eserle bütünleştirme eğilimi, De Stijl mimarisi ve iç tasarımında görülmüyordu; grup, mistik olan her şeyi sanattan çıkarmayı amaçlıyordu. De Stijl, binaların içinde de dışında da aynı tasarım kurallarını uyguladı. Bu, grup binanın dışı veya binanın içi arasındaki uyumunu yakalandığı bir toplum yaratma arzusuyla örtüşüyordu.³⁷

İnsanın her zaman dış dünyadan etkilendiğini, dolayısıyla, benliğinin buna göre biçimlendiğini kabul eden Mondrian, yine de bu düşüncelerin belli bir yere kadar geçebileceğini düşünmüştür.³⁸

1916'da Zürich'te Dada ismiyle ortaya çıkan ve 1920'lere kadar Avrupa'nın birçok kentine yayılmasıyla, bazı genç sanatçıların dünya siyasetine ve burjuva değerlerine karşısında biçim olarak gelişim göstererek, belli bir ortak sanatsal programı takip etmemiştir. Dada'nın sanatı yok etmenin temelinde ki amaç dünyanın gelişmesine bağlı derin bir haykırışın anlatımıdır. New York'ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in 1864-1946 yıllarında 291 adlı galeri kurmasıyla birlikte 1913 yılından itibaren Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına "bisiklet tekerleği" ile başlamıştır bununla birlikte 1914'de "şişelik" ve 1917'de "çeşme" yapıtı 20.

³⁷ Farthing, *Ön. ver.*, s. 406-407.

³⁸ Mehmet Yılmaz, *Modernimden Postmodernizme Sanat* (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006a), s. 67.

yüzyılın en çok tartışılan eseri olmuştur. Duchamp gündelik yaşamda kullandığı bir nesneyi sanata dahil ederek bütünleştirmesini önermiştir. (Bkz. Resim 3)³⁹



Resim 3. Marcel Duchamp'ın Çeşmesi'nin Replikası 1951.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_9.jpg / [10.04.2019].

Duchamp'a göre sanatçının yapıtını elleriyle yapıp yapmamanın önemi yoktur. Bir nesneyi sanatçının seçmesi yeterlidir. Bunu kanıtlamak için de basit bir nesneyi, yeni bir nesneye belirlenen yön ve görevinden soyutlayacak biçimde yerleştirerek nesne için yeni bir fikir oluşturulmuştur. Duchamp'ın bu yaklaşımı, modernizmin yüksek sanat söylemini eleştirmek, günlük yaşam ile sanat arasındaki çizgiyi ihlal etmek üzerine kuruludur.⁴⁰

Marcel Duchamp, Mehmet Yılmaz ile yaptığı söyleşide özgünlük, nesne ve düşünce üzerine düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir; “Yeri geldiğinde, bir hazır-yapıtın üstüne yazdığım bu kısa tümce çok önemliydi. Bu tümcenin amacı, aynen bir yapıt ismi gibi, bir nesneyi anlatacak yerde, izleyicinin düşüncesini daha kavramsal olan diğer alanlara sürüklemektir.” İfadesine ek olarak ses yansımalarına olan düşkünlüğünden dolayı, “ready-made aided” olarak nitelendirdiğini belirtmiştir.⁴¹

Alman sanatçı Kurt Schwitters ise resim, heykel, tipografi ve edebiyatla uğraşmış, savaş sonrası ilk avangard kuşağın bir sanatçısıdır. Ortaya koyduğu işleriyle bir heykeltıraş, mimar ve iyi bir eleştirmen olarak tanımlanır. Sanatçı

³⁹ Antmen, *Ön. ver.*, s. 124-125.

⁴⁰ Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (Ankara: Ütopya Yayınları, 2012b), s. 199.

⁴¹ Mehmet Yılmaz, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler* (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013c), s. 72.

1923’de, Hanover’de Merbau adını verdiği bir iş ortaya koyar. Bu bir mekân, malzeme, sanatçı ve süreç işidir. Durağan olmayan yapısıyla; tarihi gözden geçiren ve yeni davranış modelleri sunan, her bir detayın içinde yer aldığı çevre gibi değişime açık olduğu, zamanla değişen birer değerler sistemidir. Mekân yaratıcı sanatçı oluşturduğu duvarların bir parçasına dönüşür.⁴²

Schwitters’in eseri Merzbau, kolonileşen bir dünyadan arınan değişen yeni mekânın gerçekleşmesindeki “galeri” düşüncesinin başta gelen örneklerindedir. (Bkz. Resim 4)⁴³



Resim 4. Kurt Schwitters, Merzbau, 1933.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-720/public/images/kurt_schwitters_merzbau_01_0.jpg / [29.03.2019].

1960’larda Enstalasyon Sanat’ı günlük konuşma dilinde yerleştirme olarak adlandırılmaya başladığında Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere ile 1938’de 1200 Kömür torbası adlı eseri, mekânın zemininde düzenlediği kömür torbaları (Bkz. Resim 5) ve Alman sanatçı Schwitters’in 1887-1948 yaptığı Merz kolajlarını önce bu sanat anlayışında çoğunlukla galeri ve sergi mekânlarına uygun şekilde kullanıldığı için “mekâna özgü yapıtlar” olarak algılamışlardır. 1923’te Schwitters, Almanya’nın Hannover şehrindeki evini on yıl boyunca sanat eserine dönüştürmeye uğraşmasıyla yaptığı kolajları aynı Yves Klein’in 1928-62 Paris’te düzenlediği “Hammadde

⁴² Emel Başarık Aytakin, “Sanat ve Mimarlıkta Bir İfade Aracı Olarak Mekân”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 4. Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu Bildirileri*, (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 6-8 Mayıs 2015), s.193.

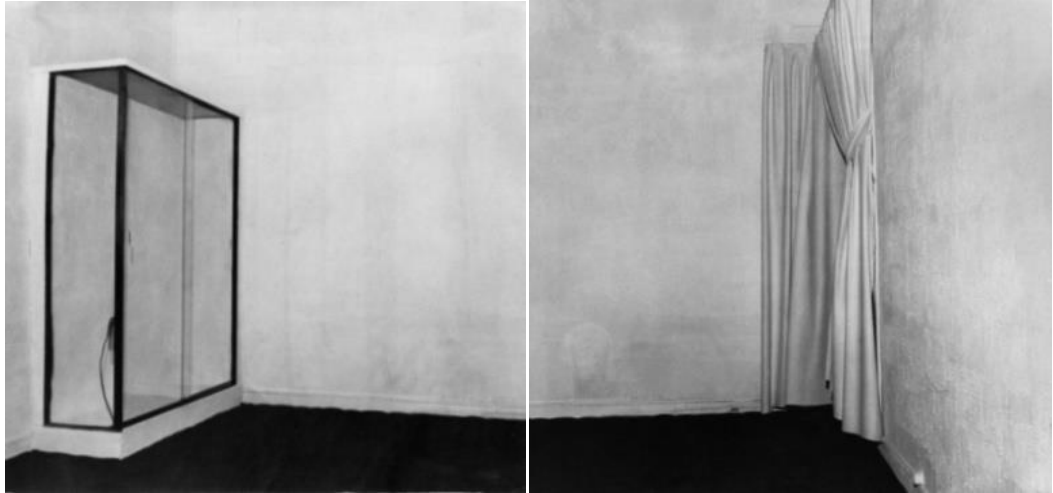
⁴³ Brian O’doherly, *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çeviren: Ahu Antmen (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010), s.64.

Düzeyindeki Duyarlığın Katı Resimsel Duyarlığa Dönüştürülmesi” performansı ve 1958’de “Boşluk” eserinde olduğu gibi enstalasyon sanatının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Sanatçı bu eserinde, büyük bir kabin dışında bütün mekânı oluşturan değerlerden kopartarak beyaza boyadığı oda ve girişe asılan mavi bir perde ile büyük izleyici kitlesinin dikkatini çekmiştir. (Bkz. Resim 6-7) ⁴⁴



Resim 5. Marcel Duchamp, “Kömür torbası”, 1938.

Kaynak: Pınar Güzelgün, “1960 Sonrası Mekân Algısı: Enstalasyon Sanatı ve Kaarına Kaikonnen Örneği”, *Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu* (Sakarya: Yayınevi, 21-23 Kasım 2013), s. 295.

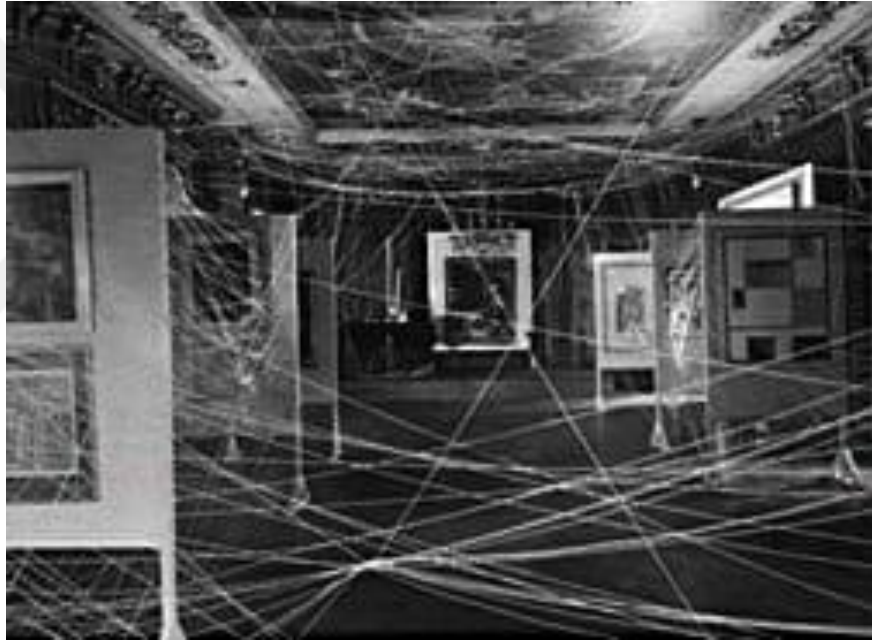


Resim 6-7. Yves Klein, Boşluk, “Duyarlığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi” Paris Iris Clert Galerisi 28 Nisan 1958.

Kaynak: http://www.yvesklein.com/files/media_file_1273_en.jpg / [29.03.2019].

⁴⁴ Farthing, *Ön. ver.*, s. 504-505.

1960 yılındaki mekân düzenlemeleri tam olarak yeni bir olgu sayılmazdı fakat 20. yüzyılın başında Stransbourg'daki elementarist restorasyon, Kurt Schwitters'in Merzbau eseri ve İtalyan Lucio Fontana'nın floresan ve neon ışıklarıyla sanatçılar resmi üç boyuta taşımayı hedefleme ortamları oluşturmalarıyla enstalasyon fikri ortaya çıkmıştır. 1942 yılında New York'taki sürrealist sergide Marcel Duchamp, "Mile of String" ismini verdiği düzenlediği resimlerde paravanların çevresini telle sararak labirent kurmasıyla izleyicilerin mekân içinde aktif olarak eserlerine katılmasını amaçladığı bu çalışmasına. Bu çalışma Nex York Sürrealist Sergisi'ne yerleştirilmiştir. (Bkz. Resim 8) Enstalasyon sanatının ilk örnekleri bir sanat mekânındaki teatral müdahalelerdi ve mecburen gelip geçici performanslar şeklinde oluyorlardı.⁴⁵



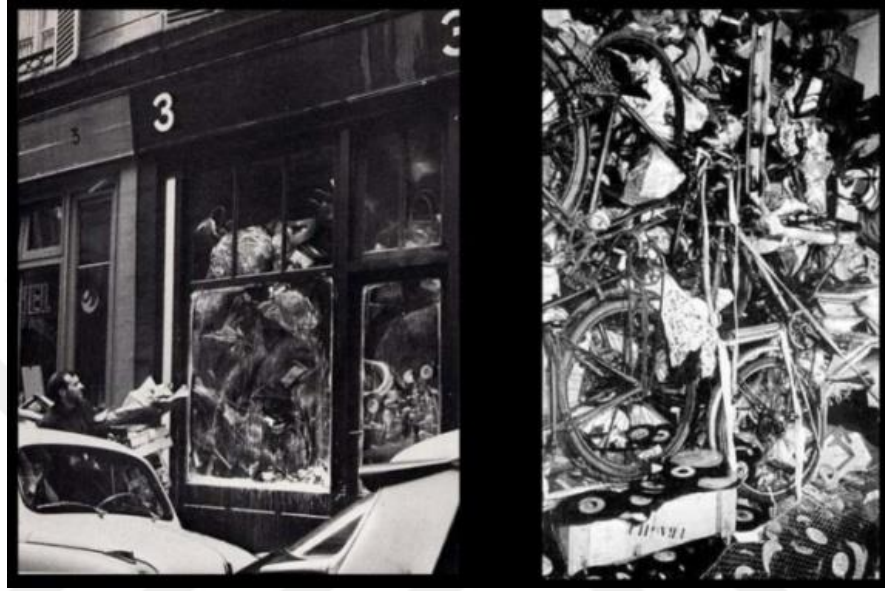
Resim 8. Marcel Duchamp, Mile of String

Kaynak: Pınar Güzelgün, "1960 Sonrası Mekân Algısı: Enstalasyon Sanatı ve Kaarına Kaikonnen Örneği", *Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu* (Sakarya: Yayınevi, 21-23 Kasım 2013), s. 295.

Duchamp, mekân içerisinde incelenen izleyicilerin yapılmış olan eylemleri izlerken hissettikleri davranışlardan yola çıkarak ipler ile yapılan bu çalışmayı oluşturmuştur. Duchamp'ın çalışmalarının yanında 1950 ve 1960'larda Paris'teki Iris Galerisi önemli iki enstalasyon yer almaktadır. Bunlardan biri Yves Klein'in beyaz ve boş bir galeriyi sergilediği mekânın kendisini sanat eseri olarak yorumladığı

⁴⁵ Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller Hareketleri*, Çeviren: Osman Akınhay (İstanbul: Akbank Yayınları, 2007), s.247.

“Boşluk” adlı eseridir. Bu eserde galerinin var olan değerini değiştirerek mekâna yeni bir boyut katmıştır. Bu galeride yer alan diğer önemli çalışma ise Arman’ın yaptığı “Dolu” adlı çalışmasıdır. Sanatçı bu çalışmasında mekânı boş bırakmayacak bir şekilde buluntu nesnelere ile düzenlemesini oluşturarak izleyiciye içerde gezecek alan bırakmamıştır. (Bkz. Resim 9)



Resim 9. Arman, “Dolu”, 1960, Irish Clert Galerisi, Paris, 1960.

Kaynak: Pınar Güzelgün, “1960 Sonrası Mekân Algısı: Enstalasyon Sanatı ve Kaarına Kaikonnen Örneği”, *Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu* (Sakarya: Yayınevi, 21-23 Kasım 2013), s. 296.

Mekâna dönüşen bu sanat nesnesinde izleyicinin mekânı kullanamaması ile yerleştirilen bu yığılmış farklı nesnelere daimi olmayan yerleştirmeyi oluşturmaktadır. Yerleştirme sanatı üzerine çalışan sanatçılar, tercih ettiği mekânı eserlerine fayda sağlayacak öğe olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla aktif izleyici kitlesinin olmasına olanak sağlanarak mekân içindeki eserler izleyicinin hareket ve davranışlarıyla bağlantılıdır. Sanat geçmişte olduğu gibi eserin karşısında pasif izleyici durumdan çıkarak aktif hale geçmiştir.⁴⁶

Lucio Fontana ise sanat üslubunda doğaötesi bir alana girerek nesnenin ötesine geçmeyi amaçladığı düşüncelerini belli nesnelere temel niteliği ile neon düzenlemelerini oluşturmuştur. (Bkz. Resim 10) Sanatçının zaman ve mekâna bağlı yeni bir temsil biçimi arayışı, resim ve heykeldeki klasik malzemeleri bir kenara bırakarak, ışık ve yapay formları yaratmak için modern teknolojiden faydalanmasıyla

⁴⁶ Güzelgün, Pınar. *Ön. ver.*, s. 296-297.

neon düzenlemelerini oluşturmuştur. Kullandığı bu neon ışıklar geleneksel malzemeden ayrıldığını göstermekle birlikte, ultraviolet ışınlarıyla başka sanatçılara da istediği uzamsal çevreyi yaratma imkanı sağlamıştır.⁴⁷



Resim 10. Lucio Fontana, Enerji Kaynakları, 1961, Enstalasyon, Yeniden sergilenmesi: Pirelli Hangar Bicocca, Milano, 2017.

Kaynak: https://artforum.com/uploads/upload.002/id08804/article_large.jpg / [29.03.2019].

1.3. ENSTALASYONUN GELİŞİM SÜRECİ

Toplum çağı olan endüstri çağda sanat, toplumun yaşama tarzını oluşturmaktadır. Biçim ve fonksiyon sorunları bu açıdan çözümlenmeye çalışıyor, Ayrıca eskiden olmayan yeni yapıt türleri, ortaya çıkmıştır. Klee'nin 'önemli olan biçim değil fonksiyondur' düşüncesi, günümüz yapı sanatının da bir ilkesi oluyor. Biçim ve toplum yaşamındaki değişen gereksinimlere göre devamlı bir değişim ve gelişim içinde tutuluyor. Sanatın işlevi, öznel dünyaları geçerek gelecek dünyalara ulaşıp, yeni gerçekler ile oluşturulan dünyamızı zenginleştirmektir.

Standartlaşmaya doğru ilerleyen, endüstri dünyasının en belirgin yanı olması ve endüstri çağının yaşam biçimi eşitliğe dayanmasına, ayrıcalık tanımayan, Dünyanın her bir yanını saran moda tutkusu, kişisel özellikleri hatta etnik ve cinsel ayrılıkları bile maskeleyen benzer tipler oluşturması devamlı değişmiştir. Bu çağın

⁴⁷ Fiğen Girgin, "Sanatta Neon Işıkları", Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt-Sayı: 11-3 (Ocak 2018), <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/595365/2318-2319.pdf> [29.03.2019].

insanı, mutluluğu öte-dünyada değil yeryüzünde arıyor; insanca yaşama hakkını arayan birey olarak topluma bağlı duruyor durmaktadır.⁴⁸

Geleneğin sanatla olan kesişme noktalarında öncelikli olarak karşımıza insan faktörü çıkmaktadır. Sanatsal yaratılar esnasında, insan kendinden önce var olan birikimi geleneksel malzeme önce taklit etmeye çalışarak, başka bir duruma getirilme özgürlüğü ve yeniliği beraberinde getirmiştir. Bu nedenle geleneksel malzemeyi başkalaştırma sırasında ortaya çıkan yenilikçi anlayış ve özgür irade izleyicilerin duyuları yer almaktadır.⁴⁹

Aslında Enstalasyon'un tek belirli bir biçimi, yöntemi, hedefi, tavrı ve bir 'oluş anı' yoktur. Şayet 'yüksek dünya'yı yaratan o kutsal mucize bir sarsıntıya uğramışsa, bu sarsıntı tek bir patlamanın sonucu olamaz. 'Enstalasyon' icat edilmiş bir şey değil, farklı bağlamlarla örülmüş bir ağın genel adıdır; Sanatın ve sanatçının 'yüksek dünya'sından kopmaların bir toplamıdır.⁵⁰

Montaj olarak da nitelendirilen enstalasyon sanat, nesnelerin parçalarından çıkan unsurların birbirlerine yabancılaştırılmasından oluşan bir kompozisyona dayanmaktadır. Fakat nesnelerin birbirinden ayrılmasıyla oluşturulan kompozisyon düzenlemelerinde, nesnelerin gerçek işlevselliklerini kaybetme durumu oluşmaktadır. Pek çok sanatçının başvurduğu nesnenin gerçekliği ve çok anlamlılığın sağlandığı özgür alan, sanatın yeni bir dili yaratması anlamını taşımaktadır.⁵¹

Uygulamalı sanatlarda 20. yüzyılın ikinci yarısında büyük bir gelişim ve birçok sanat alanlarında önem kazanması sonucunda reklamcılık yeni bir resim ve yazın dilinin doğmasına yol açmıştır Pop Art, Op Art, Happening, Aksiyon Resmi vb. başlıklar altında büyük alanların ilgisini çekerek yeni sanat anlayışları ortaya konulmuştur. Bunlardan pek çoğuna Schwitters tükenmez bir esin kaynağı oluyor. Bu yapıtların çoğu kısa zamanlı sergilenerek düzenlenirdi, sergi kapandıktan sonra kaldırarak ve bazen yalnızca bir gösteri olarak düzenlenirdi.⁵²

ABD'de çalışan en etkili ve özgün sanatçılardan biri olan, İsveç doğumlu heykeltıraş ve grafik sanatçısı Claes Oldenburg, dev yiyecek heykelleri ve daktilo gibi sert nesnelerin yumuşak heykelleriyle ünlüdür. Sanatı bazen tuhaf, çoğu zaman kışkırtıcıdır, Dadacılık ve sürrealizmin etkisinde kaldı. Oldenburg'ın ilk heykeli dev

⁴⁸ İpşiroğlu ve İpşiroğlu, *Ön. ver.*, s.101-104.

⁴⁹ Ali Koç, "Sanat ve Gelenek", *Artist Modern Dergisi*, Sayı:97, (Şubat-Mart 2009), s. 42.

⁵⁰ Emre Zeytinoglu, "Enstalasyon Dosyası üzerine", *Rh+Sanart Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 63 (Ağustos-Eylül 2009), s.10.

⁵¹ Canan Beykal, "Duchamp Sonrası Sanat", *Artist Dergisi*, Sayı: 3 (Mart 2004), s.48.

⁵² İpşiroğlu ve İpşiroğlu, *Ön. ver.*, s.101-102.

hamburgerdir. (Bkz. Resim 11) Sanatçı, boyut, malzeme ya da çevrenin değişmesiyle farklı kimliklere bürünen bir biçimi keşfetmek için gündelik objeler kullanır.



Resim 11. Claes Oldenburg, asünger plastik ve karton kutularla doldurulmuş tuval üzerine akrilik, “Dev hamburger”, 132 x 214 cm, Ontario Sanat Galerisi, Toronto, Kanada, 1962. Kaynak: Ayça Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Sanat Atlası*, (İstanbul: Boyut Yayın Grubu 2010), s.485.

1950’lerde doğmuş olan video sanatının, gelişen teknoloji ile sağlanan kolaylıklar sayesinde 1985 yılından itibaren sanatçılar arasında yaygın olarak kullanılması, yorumların yenilikçi yapısı nedeniyle çağdaş sanat içinde yerini almaktadır. 1950’lerde gelişen elektronik tekniği, televizyon ve kameranın gelişimi, sanatçının kameraya yönelmesini hızlandırmış, bilgisayarı da içinde alarak genişlemiştir.⁵³

Video sanatı icadından bu yana birçok sanatçının dikkatini çekmiştir. 1960’larda geliştirilen portatif video teknolojisinin, kaydedilen görüntüyü anında oynatma olanağı sunması video sanatının doğmasına neden oldu. Video sanatçıları hareketli görüntü ve ses gibi sinematografik formlarla oynadıkları yapıtlarında sık sık popüler film, video ve televizyon kültürünü eleştirdiler. Herhangi bir kısıtlamanın olmadığı video sanatıyla istenen uzunlukta, aktörsüz, sesiz ve kurgusuz çekimler yapılabiliyordu. Bu çalışmalar aynı zamanda bir enstalasyonun parçası da olabiliyordu.

Video sanatının öncülerinden biri kabul edilen Nam June Paik’in (1932-2006) Çarpık TV (1963) isimli çalışması, her birinde bir televizyon programının

⁵³ Cavit Vedat Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, (İstanbul: Evrensel Basım Yayın Haziran 2008), s. 179.

elektromanyetik düzlemde on üç televizyondan oluşuyordu Başka sanatçılar tarafından farklı yorumlanarak video sanatı oluşturulmuştur. (Bkz. Resim 12)⁵⁴



Resim 12. Nam June Paik, “Çarpık TV”, 1963.

Kaynak: <https://surveyinstallationart.files.wordpress.com/2012/11/download-2.jpg> [5.04.2019].

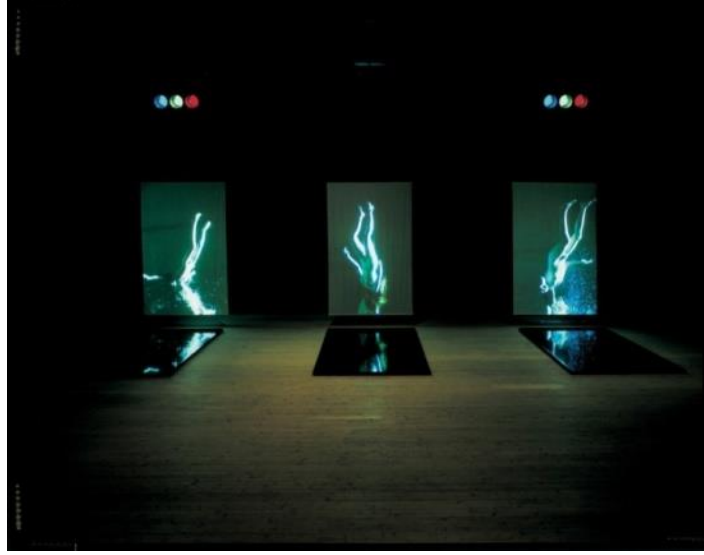
1970’lerin başında video sanatı, kavramsal sanat kapsamında da yapılan çalışmalarda da kullanılmasıyla. Bil Viola, Dan Graham, Vito Acconi ve Bruce Nauman gibi sanatçılar video sanatının önde gelen isimleri sıralanabilir. Video Sanatının yaygınlaşmasıyla sanatçılar, sunum şekilleri üzerinde de oynamalar yaparak çoklu ekran enstalasyonları ve sinema ölçeğinde projeksiyonlar kullanmaya başladılar.⁵⁵

İngiliz sanatçı Bil Viola (1951) kendi kişisel video kanalında 1970 ve 1980’lerde uzun araştırmalara başlar. Yapıtlarında lirik anlayış egemendir. Yerleştirme video tarzında yaptığı ‘İstasyonlar’ adlı yapıtında (Bkz. Resim 13) suya batmış ve uzayda asılı kalmış vücutlar beş kanalda yansıtılmaktadır. Farklı imgeler, kumaş perdelerde görülmekte ve bu imgeler her perdenin altında bulunan cilalı granit levhalara aksetmektedir.⁵⁶

⁵⁴ Farthing, *Ön. ver.*, s. 528.

⁵⁵ Farthing,, *Ön. ver.*, s. 529.

⁵⁶ Demirkol, *Ön. ver.*, s. 182.



Resim 13. Bill Viola, “İstasyonlar”, 1994.

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81737> [27.04.2019].

Bruce Nauman, heykel, video, film baskı, performans ve enstalasyon dahil olmak üzere pek çok araçla çalışır, ancak eserlerinde hakim olan öge araç değil fikirdir. Sanatçı, bir işin ya da sürecin sanat eseri haline gelişiyile ilgilenir ve günlük hayatın işleri, konuşmaları ve diğer unsurlarından ilham alır. Uzam kavramı ve onun davranışlarımızı ve öz-bilincimizi değiştirme gücüyle yakından ilgilenerek, *Contrapposto Yürüyüşü* adlı eserinde, izleyicide fiziksel ve duygusal tepkiler uyandırabilmek için rahatsızlık derecesinde dar bir koridorda yürürken kendini filme almıştır. Bu iletişim ve kontrol aracı olarak dili sorgulamak üzere eserlerine sözcükler ve cümleler yerleştirir ve bunu sık sık sözcük oyunları ve sözcüğün anlamından ziyade nesnel niteliğini ortaya çıkaran bir araç olan neon aracılığıyla yapar. (Bkz. Resim 14)⁵⁷

⁵⁷ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.594.



Resim 14. Bruce Nauman, “Contrapposto Yürüyüşü”, Paris, 2015.

Kaynak: <https://www.inexhibit.com/marker/paris-14-march-bruce-nauman-fondation-cartier/> [27.04.2019].

1970’lerden günümüze kadar izlediği gelişim süreci içinde video sanatı, yerleştirme ve video-heykel başlıkları altında iki farklı anlam biçimi ortaya çıkmıştır. Video Yerleştirmede video ile sergilenen nesnelere ve mekânın birbiriyle bağlantısı Video-Heykel’de ise yerleştirilen videonun tamamı, hareketini ortaya çıkarmaktadır.⁵⁸

Minimal ve Kavramsal sanatların 1960’lar da ortaya çıkmasıyla, endüstriyel ve metinsel düzlemde oluşturulabilecek biçimler üzerine düşünülmüştür. Mekân içindeki sistematik açılımlarıyla, sergiledikleri mekânla algı boyutunda ilişki kuran Minimal Sanat’ta yapıtlar, özel mekânların düzenlenmesine ihtiyaç duyulmuştur. Saf Kavramsal Sanat ise, anlatım olarak dil’i tercih eden uygulamalarda yazılı ve sözlü metinler, belgeler ve fotoğraf, dosyalarını yine algıya yönelik bir biçimde bir arada düzenlenmek zorunluluğundaydı. Kavramsal Sanat’ın 1960’lar boyunca görsel algıyı, dolayısıyla sanat nesnesini öne çıkaran örnekleriyle, 1970’lerden günümüze kesintisiz süren Kavramsal Sanat sonrası uygulamalarında nesne gerçek, simge ve yaşantısal anlamlarıyla başlı başına bir anlatım dili olmuştur.⁵⁹

İngiliz filozof Richard Wollheim’in 1923-2003, çevresindeki sanatçıların eserlerini oluştururken minimal düzeyde çaba sarfettikleri fikrini ileri sürdüğü “Minimalist” başlıklı makaleden türeyen Minimalizm, 1960’larda New York’ta Carl

⁵⁸ Nesim Sönmez, “Video Sanatı”, Cilt: 3 Genişletilmiş ikinci basım. (İstanbul: Yem Yayın, 2008), s.1592.

⁵⁹ Özyayten, *Ön. ver.*, s.1635.

Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt ve Robert Morris gibi sanatçılar minimal çalışmalarında yalın nesnelere kullanmışlardır.⁶⁰

Carl Anre en çok, metal karolar ve tuğlalar gibi önceden şekillendirilmiş, sıradan inşaat malzemelerinin düzenlenmesinden oluşan zemin parçalarıyla tanınır.⁶¹

Carl Andre'nin tuğlaları karşısında izleyici ve çevresindeki metaforik olarak beyaz küpü ister istemez görmekte, sanatın sanat olma koşullarına bağlantılı bir düşünsel pratiğin içinde olmuştur. Brian O'Doherty'nin "Beyaz Küp"teki en önemli tespitlerinden biri, Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlaması ilişkisidir.⁶²

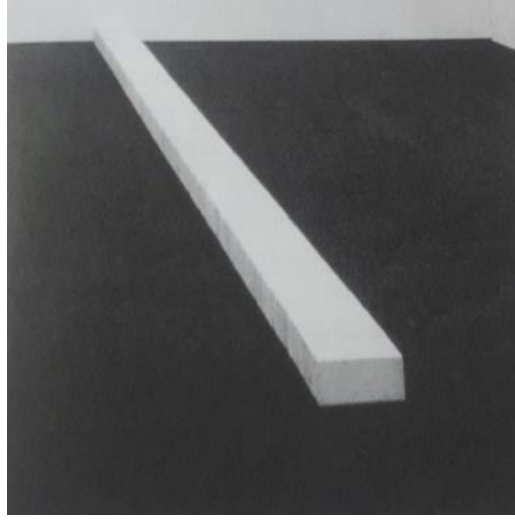
Yatay konumdaki kaldıraç adlı düzenlemesi Andre'nin ilk önemli işiydi. Bu iş, 1966'da Yahudi Müzesi'nde açılan Temel Yapılar sergisi için hazırlanmıştı. Yan yana konmuş 137 tuğladan meydana gelen Andre'nin çalışması, galerinin tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuştu. Ona göre, dikey elemandan kurtulmak çok zordu; ama kurtulmak zorundaydı. (Bkz. Resim 15) Bu işi oluştururken fikir aşamasında nesneyi yere uzatarak izleyicinin yeryüzüne olan ilgisini dikkat çekmek istemiştir. Aslında Kaldıraç, bir ölçüde hala duvarla bağlantılıydı. 1967'de yapmaya başladığı bir dizi iş, metal plaka parçalarının mekânın tabanına yerleştirilmesinden ibaretti. Bu dizi içindeki en karmaşık olan yerleştirmesi 37 Parçalı iş'tir. Müzenin tabanını işgal eden toplam 1.296 birimden oluşan işin 216'sar tanesi alüminyum, bakır, çelik, magnezyum, çinko ve kurşundu. Öyle ki bu klasik heykellerin üzerinden yürünebilmeli, kanyonlar bile geçebilmeliydi.⁶³

⁶⁰ Farthing, *Ön. ver.*, s. 520.

⁶¹ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.531.

⁶² O'doherty, *Ön. ver.*, s. 19.

⁶³ Yılmaz, 2006a, *Ön. ver.*, s. 204-205.



Resim 15. Carl Andre, Kaldıraç, 137 Ateş tuğlası, Tibor de Nagy Galerisi, New York, 1966.
Kaynak: Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi, (2006), s.205.

144 Magnezyum Kare 1960'ların sonlarına doğru, Andre çelik, bakır, alüminyum, magnezyum ve başka endüstriyel malzemelerden kareler yaptı. Burada, karolar galerinin zeminine yerleştirilmiş, üzerinde yürünebiliyor. Yerin yalnızca bir santimetre yüksekliğindeki yapıt fark edilebiliyor, öte yandan yekpare bir parça olarak varlığını koruyor. (Bkz. Resim 16)⁶⁴



Resim 16. Carl Andre, "144 Magnezyum Kare" 1x366x36 cm. Tate, Londra, İngiltere, 1969.
Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01767_10.jpg / [3.04.2019].

ABD'li heykeltari ve deneysel sanatçı olan Dan Flavin, hazır gerçeklerle ışığın sanatsal unsur olarak etkili olduğu düzenlemeler gerçekleştirmiş avant-garde bir sanatçıdır. Hazır floresan ışık tüplerini kullanarak ışık, renk ve mekânı bütünleştirmeye çalışmıştır. Galerî mekânlarında ki köşe, duvara ve tavana asılmış floresan tüplerle alışılmamış mekânsal konumlar yaratmasının yanında genellikle iş yeri ve ev içi gibi döşeli mekânları da ışık uygulamalarıyla değiştirmiştir. Flavin,

⁶⁴ Sabuncuoğlu ve diğerkleri, *Ön. ver.*, s.531.

sanatında herhangi bir sanat anlayışı veya gelenek ile ilişki kurmak istemeyerek Minimal Sanat'ın yönelimleri içinde değerlendirilebilir.⁶⁵

Flavin'in hem fiziksel oluşumları hem de amaçları bakımından sınırlanmış heykelleri, iki açıdan önemliydi. İzleyicinin mekândaki ışık algısını değiştirmesi mekân uygulamalarında konusunu oluşturmasıyla bir ölçüde yansıtılan uyarıcılarla yaptığı düzenlemeler buldukları mekânlarda değişkenlik göstermektedir. (Bkz. Resim 17)⁶⁶



Resim 17. Dan Flavin, “Sarı Floresan Işığı” 244cm, 25 Mayıs 1963 Köşegeni, Dia Art Foundation, Ne York, ABD, 1963.

Kaynak: <https://www.ideelart.com/magazine/dan-flavin> [27.04.2019].

Donald Judd'un ilk çalışmalarıyla tuval üstünde kum, plastik boru ve ağaçtan yapılmış alçak kabartmalar gibi, resimsel ve heykelsel elemanların bir bütünüydü. Bir resim alanı olarak kullanılan tuvalin, zaten bir biçimi vardı; onu boyalarla örterek sanki derinliği varmış gibi göstermek doğru değildi. Gerçek uzay betimsel uzaydan daha güçlüydü. Dolayısıyla gerçeği ifade etmek için dublöre gerek yoktu. Belirgin nesnelere işte bu mantıkla doğdu. Judd'un Belirgin Nesnelere dediği türden ilk çalışmaları 1963'te New York'ta Green Gallery'de sergilendiği boyanmış ağaç heykellerdi. (Bkz. Resim 18) Kısa bir süre sonra da yüzeyleri metal kaplı ilk pleksiglas kutular devreye girdi. Bunlar Yahudi Müzesi'nde 1966'da açılan Temel

⁶⁵ Uşun Tükel, “Flavin, Dan”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1 (İstanbul: Yem Yayın, 2008), s.521.

⁶⁶ Edward Lucie Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çevirenler: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay (İstanbul: Akbank Yayınları, 2004), s. 283.

Yapılar sergisinin önemli işlerindendi. Üst üste konulmuş bu kutular hantal ve basit görünüşlüydü; ancak Judd'un heykel anlayışını gayet iyi anlatıyordu. Heykel sanatını yeniden tanımlayan, eleştirel bakışla üretilen bu nesnelere eklenerek, yontularak ya da kaynakla üttürülerek değil, bir araya getirilerek, toplanarak yapılmıştı. Heykel, kaide ve altlık tek bir şey olup çıkmıştı.⁶⁷

Donald Judd 1961'den itibaren üç boyutlu çalışmalar yapmaktaydı ve duvar düzenlemelerinde, resmedilmiş eserlerin duvara asılmış ve heykellerin bir kaide üzerinde geleneksel sunumunun birlikte harmanlayarak izleyiciyi şu temel soruyu sormaya kışkırtıyordu: Bunlar resim midir, yoksa heykel mi? Bu düzenlemeler resmedilen eserler gibi rengi kullanıyordu, fakat onlar aynı zamanda duvardan çıkıyordu, duvarın kendisi eserin parçası haline geliyordu.⁶⁸



Resim 18. Donald Judd, Galneviz Çelik Üzerine Lake 23x101.5x79 cm (Her Parçası), Adsız (Kitap Rafi) Museum of Modern Art, New York, ABD, 1967.
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81324> [27.04.2019].

1967'de Sol Lewitt'in 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar' adlı makalesi söz konusu akımın temellerini açıklamaya büyük katkı sunmuştur.⁶⁹ Sanatçının bu makalesine göre kavramsal sanat, "izleyicinin gözü ya da duygularından ziyade

⁶⁷ Yılmaz, 2006a, *Ön. ver.*, s. 206.

⁶⁸ Dempsey, *Ön. ver.*, s.237.

⁶⁹ Dickerson, *Ön. ver.*, s. 309.

zihnine hitap etme'yi amaçlarken, Kosuth'a göre, sanatçının önündeki zorlu görev sanatın doğasıyla dilini keşfetmek ve tanımlamaktır. Nitekim, manifesto ayarındaki 'Felsefeden Sonra Sanat' (1969) başlıklı makalesinde, 'Sanatı doğrulayan şey yine sanattır; sanatın tanımı da sanattır,' diye yazmıştır.⁷⁰

Sol Lewitt'e göre Kavramsal sanata yoğunlaşan bir sanatçının amacı, izleyiciyi düşünsel anlamda ilgilendirecek bir çalışma yapmak ve bu yüzden de, eserin heyecan içermesini engellemektir. Ama buna rağmen, sanatçının izleyiciyi sıkması için de bir neden yoktur.⁷¹

Sol Lewitt sanatını kavramsal dille oluşturmasıyla iyi bir düşünce ortaya çıktığını vurgulayan bir sanatçıdır. Çoğunlukla kullandığı tekrara dayalı küpleri üç boyalın bir boyutlu ve yalın bir şekilde kullanmıştır. (Bkz. Resim 19)⁷²



Resim 19. Sol Lewitt, dört cepheli piramit, 8x1012x971 cm, 45199.
Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.107763.html> [27.04.2019].

Kavramsal sanatın önemli bir kısmı belgeler, yazılı öneriler, filimler, videolar, performanslar, fotoğraflar, enstalasyonlar, haritalar ya da matematik formüller şekline bürünüyordu. Sanatçılar bilinçli olarak, dikkatleri ana düşünceye çekmek için görsel bakımından genelde kimseye pek ilginç gelmeyen geleneksel sanat anlamıyla tabii formatlar kullanıyorlardı. Bu yollarla sunular faaliyetler ya da düşünceler mekânsal veya zamansal olarak başka bir yerde de geçebilir, hatta sadece

⁷⁰ Dempsey, *Ön. ver.*, s.240.

⁷¹ Yılmaz, 2013c, *Ön. ver.*, s.176.

⁷² Yılmaz, 2006a, *Ön.*, s.222-223.

izleyicinin kafasının içinde kalabilirdi. Burada örtük olan arzu, yaratıcı eylemin büyüünün çözülmesi ve hemen sanatçının hem de izleyicinin sanat piyasasının kaygılarının ötesine bakabilme gücünü edinmesiydi.⁷³

Robert Morris'e göre sanat resim, görme; heykel ise dokunma duyusuna hitap ediyordu. Morris, kendi kendine yeten bir tek parçanın bütünlüğü üzerinde durmaktaydı. Bölünüp parçalanamayan nesnelere yapmak istiyordu. Morris bu düşüncesiyle yaptığı ilk iş, gri renkli 210 cm'lik bir kontrplak heykelleri 1965'te dokuz adet L biçimli kalas sergilediği işlerinin açık ve anlaşılır olmasına karşın, her birini farklı bir konumda yerleştirdiği için, sanki farklı biçimler gibi algılanıyordu. (Bkz. Resim 20)⁷⁴



Resim 20. Robert Morris, İsimli, griye boyanmış kontrplak, 1965
Kaynak: <https://ifacontemporary.files.wordpress.com/2012/04/morris-at-green-gallery-1965.jpg>
[27.04.2019].

Basit geometrik konstrüksiyonlar onun için aksesuar görevi görmüştü ve başlı başına birer heykel olarak sahip oldukları potansiyeli görüyordu. Büyük, kontrplak çok yüzlüleri bir galeriye yerleştirmek Morris'in 'uzatılmış durum' dediği şeye yol açtı-yapıtın içindeki detaylara ve biçimsel ilişkilere dalmaktansa, izleyici uzam ve zamandaki objelerle olan ilişkisinin farkına varacaktı. Uzamsal ortam, ışıklandırma ve galerideki konumlarına bağlı olarak heykellerin nasıl farklı algılandıklarını görecek. İzleyicinin bu 'cisimlenmesi' çağdaş sanatı derinden etkiledi. Morris

⁷³ Dempsey, *Ön. ver.*, s. 242.

⁷⁴ Yılmaz, 2006a, *Ön. ver.*, s.205-206.

Sanatın durumunu daha da uzatarak, ‘anti-biçim’ heykelleri ve land art üretmeye devam etti. (Resim 21)



Resim 21. Robert Morris, İsimsiz “keçe yumağı”, keçe ve metal gözler, 190x400x220 cm, Sanat Galerisi, Hamburg, Almanya, 1967.

Kaynak: Christian Boltanski, “Gölgeler”, Frac Bourgogne koleksiyonu, 1984.

Kaynak: Sabuncuoğlu Ayça ve diğerleri, *Sanat Atlası*, (İstanbul: Boyut Yayın Grubu 2010), s.530.

Richard Serra, kurşun ve paslanmış çelik gibi malzemeleri kullanmasıyla, endüstri dünyasını ve fabrikayı en çok akla getirendir. Bazı yapıtları ‘Süreç Sanatı’ olarak tanımlanmıştır, çünkü biçimleri tamamen yapılaş tarzlarından çıkarılmıştır. Eyik Yay adlı tartışmalı heykeli 1981’de New York’taki Federal Meydan’dan kaldırıldığında, Serra onu kaldırmanın tahrip etmek anlamına geldiğini idda edilen bu çelik enstalasyon, Bilbao’daki Guggenheim Müzesi’nin sipariş etmesi ile Serra, yapının geçitlerini aşmaya hazırlıklı izleyicinin ilk elden edinilebileceği bir deneyim sağlamaktadır.⁷⁵ (Resim 22)

⁷⁵ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.530-532.



Resim 22. Richard Serra, Zamanın Meselesi, Yedi heykel, hava koşullarına dayanıklı çelik montajı, Guggenheim Bilbao Müzesi, İspanya, 2005.

Kaynak: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/the-matter-of-time/> [27.04.2019].

Bir başka sanatçı olan Piro Manzoni'de, içinde kendisininkini sembolize eden dışkı bulunduran 90 teneke kutu hazırladı. Her ne kadar amacının 'sanat eseri satın alan kitlenin ahmaklığını' açığa vurmak olduğunu söylediye de Londra'da yer alan Tate Gallery ve New York'taki MoMa bu teneke kutulardan satın aldı. Manzoni'nin sanatçı dostu Agostino Bonalumi'nin, tenekelerin içinde sadece alçı olduğunu söylemesi üzerine bu iki galeri ikinci kez ahmak durumuna düşmüşlerdir. (Bkz. Resim 23)



Resim 23. Piro Manzoni, Metal, Kâğıt, Dışkı, 4.8x6.5 cm çap, Merda D'artista, No.014, Museum Of Modern Art, New York, ABD, 1961.

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07667_10.jpg / [26.03.2019].

Joseph Kosuth'un ilk kavramsal sanat örneği bir ve üç sandalye 1965-1966, izleyicinin sanat ile gerçekliğin dilsel doğasının, bir fikir ile onun görsel ve sözel temsili arasındaki etkileşimin farkına varmasını amaçlıyordu. (Bkz. Resim 24)⁷⁶



Resim 24. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Katlanır ahşap sandalye, sandalyenin fotoğrafik kopyası ve sandalyenin sözlük tanımının fotokopiyle büyütülmüş hali; sandalye (82x37,8x53cm); fotoğraf paneli (91,5x61,1cm); metin paneli (61x61,3cm). Museum of Modern A
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81435> / [26.03.2019].

Bu yapıt, bir sandalyenin üç formunu oluşturulan sıradan bir sandalye, sandalyenin gümüş jelâtin baskılı fotoğrafı ve “sandalye” kavramının sözlük açıklamasının büyütülmüş fotoğrafıdır. Bu üç unsurla izleyicinin önüne hem fiziksel hem temsili hem de sözlü bir sandalye fikri koymuş oluyordu. Kavramsal sanatın cüretkâr bir şekilde “Sanat nedir?” sorusunu ön plana çıkarttığı yerde bu yapıt “Sandalye nedir?” ve “Sandalyeyi sandalye olarak nasıl algılıyoruz?” diye sorar. Kosuth bir nesnenin ifadesini o nesneyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu; bu ilişkilerin nasıl süreçten oluştuğunu ve bir formun ötekenden daha değerli olup olmadığını sorgulamaktadır. Sanatçı, izleyiciden sanatın ve kültürün güzellikten yani dil ve anlam ile nasıl oluşturduğunu sorgulamasını istemiştir.

Daniel Buren, 1960’larda sokak serserisi üslubuyla modern binalara çizdiği çizgilerle ün kazandığı bu çizgilerle, popüler bir Fransız tente kumaşından yola çıkmıştır; daima 8,7 cm genişliğindedir ve beyaz ile birlikte başka herhangi bir renk sırasıyla hazırlanmıştır. 1986’da Palais Royal’ın büyük bahçesinde, İki Ova adını

⁷⁶ Smith, *Ön. ver.*, s. 242.

verdiği, çok tartışılan heykel enstalasyonunu siyah beyaz çizgilerle boyanmış ucu küt sütunlardan oluyordu. (Bkz. Resim 25)⁷⁷



Resim 25. Daniel Buren, “İki Ova”, Palais Royal’ın büyük bahçesi, 1986.
Kaynak: <https://nicolaiwallner.com/daniel-buren/works/> [27.04.2019].

Kavramsal sanatın öncüsü olan Joseph Beuys, 32 nd Sequence Form the Siberian Symphony bu ilk aksiyon çalışmasında siyah büyük bir piyonun yanına yerleştirilen yazı tahtasının üzerine şemalar çizen sanatçı, tahtanın üst noktasından astığı ölü bir tavşan ile konuşarak yalnızca diğer insanlarla değil, insanların dışındaki seyircilerle de iletişime girmek düşüncesini vurgulamıştır.⁷⁸

Bu çalışmada yüzü bal ve altın varlıklarla kaplı olan Beuys, kucığında taşıdığı ölü bir tavşanla bir seride dolaşıyordu. Resimlere bakıp onları tavşana anlattı. Beuys, ölü bir hayvan kullanıp yüzünün şeklini değiştirerek 2. Dünya Savaşı’nda aldığı ciddi yaralara gönderme yapıyor gibiydi. (Bkz. Resim 26)⁷⁹

⁷⁷ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.561.

⁷⁸ Nilay Kan Büyükişleyen, “Joseph Beuys- Sanata Bakışı”, *Artist Sayı: 19*, (Mayıs 2004), s. 50.

⁷⁹ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.558.



Resim 26. Joseph Beuys *Ölü Bir Tavşana Resimleri Açıklamak Adlı Performansı* Gerçekleştirirken, Alten Galerie Schmela, Duesseldorf, Almanya, 1 Ocak 1965.
Kaynak: <https://kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2016/01/d.jpg> / [26.03.2019].

Savaş zamanında bir uçak kazasından bedenini keçe ve yağla saran tatarlarca kurtarılan Beuys, bu malzemeleri sanatsal yardım ve hayatta kalma sembolleri olarak kullanıyordu. Kendine öğretmenlik misyonunu biçerken arkasında kalabalık bir izleyici topluluğu da oluşturdu.⁸⁰

Modern ve ilkel taşıma araçları birbirini tamamlıyorken, minibüs kızakları, kızaklarda da keçe, el feneri ve yağ parçası gibi Beuys için önemli malzemeleri taşıyordu. Keçe sıcaklık, yağ yiyecek, fener de ışık ve yön demektir. (Bkz. Resim 27)⁸¹



Resim 27. Joseph Beuys, *the pack, "Sürü"*, 1969.
Kaynak: https://images.curator.com/images/t_x/art/6902d8c5bed44d994475a635cb38df8f/joseph-beuys-the-pack.jpg / [26.03.2019].

⁸⁰ Dempsey, *Ön. ver.*, s. 240.

⁸¹ Yılmaz, *Ön. ver.*, 2006a, s. 277.

Clant, Arte Povera Yoksul Sanat ismiyle hazırlanan tanıtım yazısında, bitki ve mineralleri ile birlikte sanat arenasında artık canlı hayvanların da bulunduğunu belirtmiştir. Sanatçılar doğayı aktaran imge yaratıcılarından ziyade, doğanın bir parçası olmalıydılar. Sanatçı, gerek zihinsel gerekse ruhsal varlığını yeniden bulmak için, çevresindekileri güçlü ve hızlı bir şekilde etkileyerek yeni yerleştirmeler yapmalıydı. Toprak, nehir, su, bakır, kar, ateş, taş, hava, yerçekimi, elektrik, büyüme ve yükselme gibi şeyler, sanatçıya yol gösteren en dolaysız şeylerdi. Doğayla birlikte yaşayarak bunu sanata yansıtabilmek önemliydi. Sanatçının ihtiyaç duyduğu her şey doğada gerektiğince bulunduğundan dolayı, politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi olmuştur.⁸²

Yoksul sanatçılardan, Michelangelo Pistoletto'nun Çaputlarının Venüs'ü adlı eserinde atık malzemeye enstalasyonlar oluşturmuştur. Roma tanrıçasının heykelini ikinci el giysiler seçerken gösteren bu çalışma, klasik dönemden kalma ikonik bir imgeyi modern toplumun döküntü eşyalarıyla bir araya getiriyordu. (Bkz. Resim 28)



Resim 28. Michelangelo Pistoletto, Çaputların Venüs'ü, Mermer ve Kumaş, 212x340x110 cm, Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık, 1967-1974.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/search?q=Michelangelo+Pistoletto> [27.04.2019].

Doğa da Arte Povera yapıtlarda yaygın kullanılan bir temaydı. Pepone, ağaçların gelişimine yaptığı müdahaleyi kaydettiği fotoğraflarla, güzellik kavramını sanat nesnesinden çok doğaya affetmek istedi. Paradoksal bir biçimde sanatçılar

⁸² Yılmaz, *Ön. ver.*, 2006a, s. 249.

doğayı galerilere taşıdı; 1969'da Kounellis, Roma'daki Galleria L'Attico'ya on iki adet canlı at getirerek epik atlı heykellerini çağrıştırmaktaydı. (Bkz. Resim 29) Galerinin gerçek yaşamı ve kurguyu bir araya getiren bir “tiyatro salonu” olmasını amaçlayan Kounellis daha sonra resmi tamamen bıraktı ve “gölgelerin resmini yapmak” dediği Adsız çalışmasındaki gibi günlük malzemeleri kullanarak enstalasyonlar üretmeyi tercih etti. El arabasının arkasındaki duvarın üzerindeki lekeler çalışmalarının tipik özelliği idi. Çalışma, canlı şeylerin çürüme sürecini ve geride bıraktığı izleri konu ediniyordu. Sanatçı, aslında somut gerçekliği yansıtmaya iddiasında olan resimlerin aldatıcılığını ve gerçekliği betimlemenin zorunluluğunu göstermek istiyordu.⁸³



Resim 29. Jannis Kounellis'in “İsimsiz 12 At”, New York, 1969.

Kaynak: <https://www.nytimes.com/2015/06/26/arts/design/review-art-that-snorts-from-jannis-kounellis-at-gavin-browns-enterprise.html> [27.04.2019].

1970'lerden itibaren dünyanın her tarafındaki ticari galeriler ve alternatif mekânlar enstalasyon sanatını desteklemişlerdir. Montreal'daki Musee d'Art Contemporain, New York'taki Modern Sanat Müzesi, San Diego'daki Çağdaş Sanat Müzesi ve Londra'daki Royal Academy of Art benzeri büyük müzeler de enstalasyon sanatıyla bağlantılı önemli sergiler yer almaktadır. 1990'da da Londra'da Enstalasyon Müzesi açılmıştır.⁸⁴

20. yüzyılın ikinci yarısında yeniden ve yeni bir tür olarak gelişen Performans Sanatı, özellikle Kavramsal Sanat'ı benimseyen sanatçıların kendilerini bedenleriyle ifade edebilmelerinin en doğru yolu haline gelmeleriyle ilerlemişlerdir. Bu nedenle

⁸³ Farthing, *Ön. ver.*, s. 516-517.

⁸⁴ Dempsey, *Ön. ver.*, s.249.

performans uygulamasını gerçekleştiren sanatçılar geleneksel mekân ve malzemelerin dışına çıkmışları farklı disiplinlerin yaklaşımları ile sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir anlatım biçimi olarak gündeme gelmiştir.⁸⁵

Enstalasyon sanatı, sergi mekânını sarmal bir alana dönüştüren üç boyutlu sanat formu halini aldı. Amerikalı performans sanatçısı Allan Kaprow (1927-2006) ‘çevreler’ adını erdiği multimedya çalışmalarını yaptı. Sanatçının bütün bir avluyu otomobil tekerlekleriyle doldurduğu en tanınmış eseri, Avlu’ydü (1961). (Bkz. Resim 30)



Resim 30. Allan Kaprow, Yard (Alan), Martha Jackson Gallery, 1967.

Kaynak: <https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html> [27.04.2019].

Enstalasyonlar giderek hem görsel hem de duyumsal bir boyut kazandı. 1987’de İngiliz sanatçı Richard Wilson Londra’daki Matt’s Gallery’de bir odayı yağ Karter ile doldurdu. 20/50 adlı bu tuhaf ancak çekici yapıt, kokusu ve ayna gibi yansıtıcı yüzeyiyle meşhur oldu. 1991’de sanat koleksiyoncusu Charles Saatchi tarafından satın alınan yapıt şuanda Londra’daki Saatchi Gallery’de sergilenmektedir. (Bkz. Resim 31) Müze ve galeriler, zamanla, Enstalasyon fikrine ısındı ve sanatçılar sık sık bu tür çalışmalar ısmarlamaya başladı. Londra’daki Tate Modern, büyük Turbine Salonu’nda sergilenecek çok sayıda enstalasyon çalışması sipariş etti. Bu çalışmalar heykelsi yapıtlardan çevre enstalasyonlarına kadar çeşitlilik gösteriyordu ve aralarında İspanyol sanatçı Juan Muñoz’un (1953-2001) yaptığı Çifte Açmaz (2001) (Bkz. Resim 32), Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson,

⁸⁵ Antmen, *Ön. ver.*, s.222.

ince bir sis tabakası oluşturmak için şeker ve su yayan nem makinelerle sarı ışık elde etmek için lambalar kullanmıştır. Yapıtın üstünde büyük bir aynanın bulunmasıyla izleyiciler yere yatarak bulutlu bir havada hissedilen güneşe benzeyen tavana bakabiliyorlardı. (Bkz. Resim 33)⁸⁶



Resim 31. Richard Wilson, “20: 50”, Karter Yağı ve Paslanmaz Çelik (Sahaya Özel Kurulum), Matt’s Gallery, Londra, 1987.

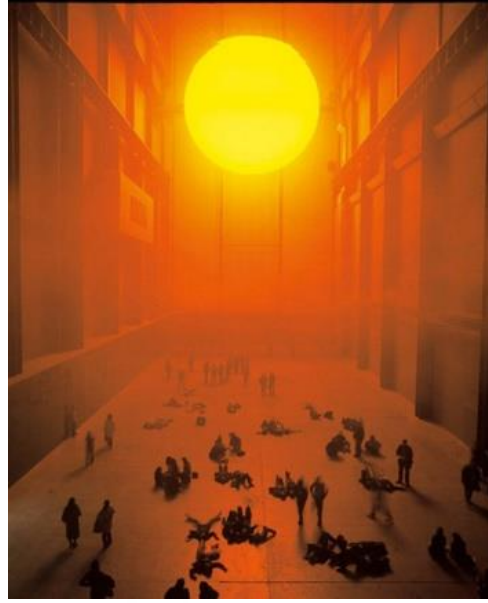
Kaynak: <https://www.lejournaldesarts.fr/creation/richard-wilson-va-remplir-la-hayward-gallery-de-petrole-138778> [27.04.2019].



Resim 32. Juan Muñoz, “Çifte Açmaz”, 2001.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/juan-munoz-retrospective/juan-munoz-exhibition-guide> [27.04.2019].

⁸⁶ Farthing, *Ön. ver.*, s.505.



Resim 33. Olafur Eliasson, Hava Durum Projesi, Hava Durumprojesi, Turbine Salonu, Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık, 2003- 2004.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project> [27.04.2019].

Galerici, sanatçı ve koleksiyoncu arasındaki ilişkiler 1980’li yıllarında güçlenmiştir. 1970’ler ve 1980’lerde art arda açılan galeriler, sanat piyasası ilişkilerinin giderek gelişmesini ve olgunlaşmasını sağlamıştır. Yapıtlar, yaratıldıkları mekânlardan muhtemel koleksiyonlara dağıtılmadan önce, sergiler aracılığıyla geniş kitlelere sunulmuş, medyada tanıtılıp tartışılmış, böylelikle bir istem ve değerler sisteminin oluşması sağlamıştır. Bu süreçte galeriler, ticaretin yanı sıra bir tür müze görevi de üstlenmiştir.⁸⁷

Müzeler ve galeriler ve sanat alanında genel olarak büyük değişimlerin önünü açmasına olanak sağlamıştır. Sanatın özgünlüğünün yok olması, eser kavramının “iş”e dönüşmesi gelişen teknolojiyle güç kazanmıştır. Bu durum, tarihsel süreçle kendine has çizdiği sınırları ortadan kaldırmasıyla, neyin sanat eseri olup olmadığının tartışmasından her şeyin kabul edilebilir olduğu bir sürece giren sanat izleyiciyi sanat eserine davet eder ve sanatçıyı da daha özgünlüğüne kavuşturmuştur. Genel yapılarını koruyan müzeler bu süreçte çağa uyum sağlamaya başlayarak 1980’li yıllarla hızlanan değişim sürecinde işletme kültürünün etkisine girmesi, müzenin içine aldığı sanatın da özerkliğini kaybederek popülerleştiği ileri sürülse de, sanat ve müzecilik alanında eleştirel bir deneyim oluşmaktadır. Müzecilik alanında “yeni müzeoloji” olarak adlandırılabilir bu deneyimin yapısından kaynaklanan

⁸⁷ Yılmaz, 2012b, *Ön. ver.*, s. 21.

güçlükleri tanıyan, çözümleyen, inceleyen, sergileyen ve dönüştürmeye çalışan canlı bir müzecilik anlayışıdır. Eleştirel tutumun günümüzde müzelerin ayrılmaz bir parçası haline gelmesini en iyi biçimde özetlemiştir. Yeni müzecilik anlayışı, farklı ziyaretçi kitlelerini, eğitim çeşitliliğini ve yeni sergi modellerini geliştirerek müzeyi kültür endüstrisi kalıplaşmış merkezine yerleşmiştir.⁸⁸

Ilya Kabakov'un eserleri ise izleyicinin rolünü daha önce hiç görülmediği kadar yoğun vurguluyordu. Örneğin, *Evinden Uzaya Uçan Adam* isimli düzenlemesinde, bir tiyatro veya film sahnesine benzetmesinden dolayı izleyici yapıtın öyküselliğin içinde bulunuyordu. (Bkz. Resim 34) Bu akım kapsamında üretilen yapıtlar, belli bir alana özel yaratılmış olabilir ancak yapıtların benzer alanlarda tekrarlanabilme ihtimali de vardır. Amerikalı feminist Judy Chicago'nun her birinin tarihteki bir kadın figürünün vajinasını temsil ettiği otuz dokuz servis takımı ile üçgen bir masanın oluştuğu "Akşam Yemeği Partisi" (1974-79) adlı çalışması ilk kez San Francisco Museum of Modern Art'a yerleştirildi. Farklı mekânlarda da sergilendikten sonra Brooklyn Museum'daki daimi sergileneceği mekâna yerleştirildi. (Bkz. Resim 35)⁸⁹

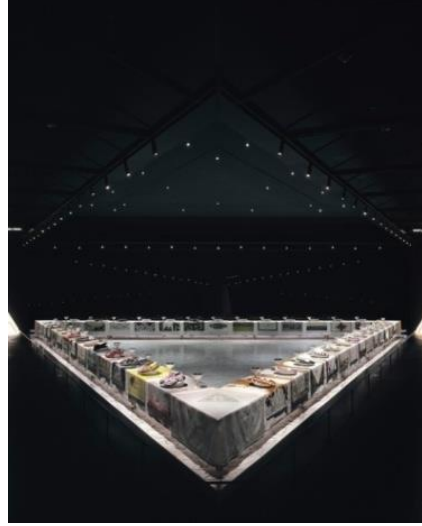


Resim 34. Ilya Kabakov, *Karışık Malzeme Enstalasyonu, Kolaj Ve Metinler İle Altı Afiş Paneli, Evinden Uzaya Fırlayan Adam*, Musée National D'art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa, 1968-96.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ilya-and-emilia-kabakov> [28.04.2019].

⁸⁸ Olcay Boratav ve Nur Gürdal, "1980 Sonrası Sergileme", *Art Sanat Dergisi*, Sayı: 6 (Ocak 2016), <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/229866/176-177.pdf> [27.03.2019].

⁸⁹ Farthing, *Ön. ver.*, s. 505.



Resim 35. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”, San Francisco Museum of Modern Art 1974-79.
Kaynak: <https://dazedimg-dazedgroup.netdna-ssl.com/560/azure/dazed-prod/1220/5/1225187.jpg/>
[30.03.2019].

1960’ların sonunda Toprak Sanatı olarak da adlandırılan Arazi Sanatı, pratikleşen sergileme yöntemi açısından yeni bir malzeme, disiplin ve konum arayışında olan çeşitli sanatsal eğilimden biri olarak ortaya çıkmıştır. Arazi sanatı sanatçıları, hem malzemeleri hem de çalışma alanları yönünden, belirledikleri arazinin ve çevresinin sunduğu imkânları araştırılması ve yapıtlarında doğanın bir temsilini uygulamaya çalışmışlardır.

Walter De Maria, Nancy Holt,, Sol Lewwit, Richard Serra, Robert Smithson ve James Turrell gibi sanatçıların bulunduğu Amerikalı sanatçılar tarafından ortaya çıkmıştır. Arazi sanatında doğrudan doğanın kendisi kullanılarak yapılan anıtsal heykellerin yer alması, Turrell’in kazı çalışmaları, De Maria ve Karavan’ın çevresel enstalasyonları bunlara örnek olarak gösterilebilmektedir. (Bkz. Resim 36)⁹⁰

⁹⁰ Farthing, *Ön. ver.*, s.532.



Resim 36. Walter De Maria, “2000 Heykel”, 10x50 m, 1969.

Kaynak: <https://www.lacma.org/art/exhibition/walter-de-maria-2000-sculpture> [1.05.2019].

Robert Smithson, Yeryüzü Sanatı'nın en önemli örneklerinden biri olan (1938-73) Büyük Tuz Gölü kıyısında moloz ve taş dökerek yaptığı ve Sarmal Dalgakıran (1969-70) adını taktığı sarmal biçimli uygulamadır.⁹¹ (Bkz. Resim 37)



Resim 37. Robert Smithson, Toprak, Spiral Jetty, 457x4.5 cm Kaya Kayatuzu ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD, 1970.

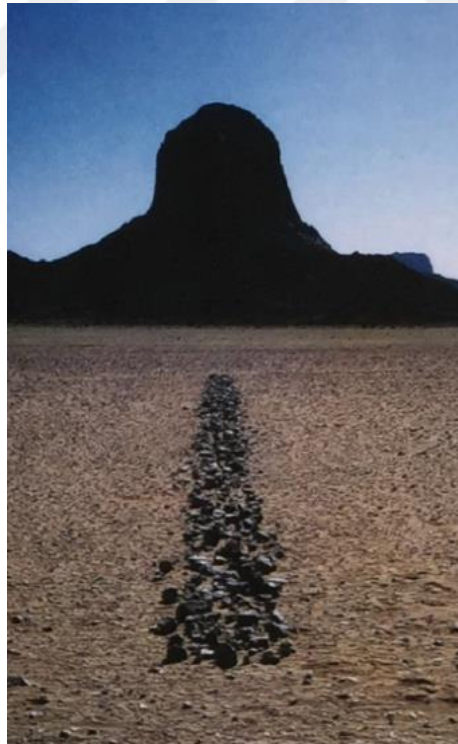
Kaynak: <https://www.robertsmithson.com/images/home.jpg> / [26.03.2019].

Enstalasyon sanatı olarak benimsenen yeni bir disiplin altında, sanatsal araştırmanın doğasını, medya araçlarının baskın kullanımlarını, yeni sanat nesnelerinin deneyimlerini ve bilginin sunumunu yeniden ele almaya başlaması bu

⁹¹ Jale Nejdet Erzen, “Yeryüzü Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3 Genişletilmiş ikinci basım. (İstanbul: Yem Yayın, 2008), s. 1635.

stratejilerde bilginin somut araçlarla dönüştürülmesine tanık oluyorduk. Tarihsel olarak hafıza kaybına bağlı bir kültür içinde beklenmedik biçimde ortak bir bellek durumu söz konusudur. Enstalasyon sanatı böylece, 20. Yüzyılın son on yılında, görelî anlamda aykırı bir disiplin olarak, yerleşik sanat anlayışlarının karşısında çağdaş bir anlatım formu olarak belirdi. Amerikalı sanat eleştirmeni Rober Smith 1993 yılında yazdığı bir yazıda, günümüz enstalasyon sanatını herkesin en gözde medyumu olarak ifade ediyordu. Amerikalı kuramcı Hal Foster tarafından özel medyumdan tartışma medyumuna kadar farklı uzantılar bağlamında, herhangi bir geleneksel terimle açıklanamayan ancak yansıttığı mesaj bağlamında değerlendirebilecek bir ifade aracı olarak değerlendirildi.⁹²

Richard Long İngiliz sanatçı, Lapland'den And'lara kadar bütün dünyayı yürüyerek dolaşmış. Burada, saçılmış kayalar belirgin bir insan müdahalesi oluşturmak için düzenlenmiş, monolitik çöl fonuyla üst üste bindirmiş. (Bkz. Resim 38).⁹³



Resim 38. Richard Long, “Sahra Hattı”, Kayalar, 114x833,5 cm. Afrika, 1988.
Kaynak: Sabuncuoğlu Ayça ve diğerleri, *Sanat Atlası*, (İstanbul: Boyut Yayın Grubu 2010), s.553.

⁹² İnatçı, *Ön. ver.*, s. 16.

⁹³ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.553.

Doğada büyük arazilere yapılan görsel müdahaleler bağlamında yer alan yapıtlar arasında, Nancy Holt, 1973-1976'da Utah'daki bir çölde Güneş Tünelleri adlı çalışmasıdır. (Bkz. Resim 39)⁹⁴



Resim 39. Nancy Holt, “Güneş Tünelleri”

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-story-sun-tunnels-nancy-holts-land-art-masterpiece> [30.04.2019].

Arazi sanatçılarından bir diğer isim, Roden Crater çalışması ile James Turrel'dir. 1972'de volkanik krater üzerinde yer alan sanat nesnesi, mekân içindeki tünelden gökyüzüne doğru açılabilen alanlar yaratmasıyla doğaya ait elementlerden hayata geçirdiği bu proje günümüzde de hala yerini korumaktadır.

Sanatçı, düzenlediği büyük yapıllı yerleştirmeleri ile bilimin birçok alanından faydalanarak oluşturduğu sanat eserlerini estetik anlayışla gerçekleştirme farklı bakış açısıyla başka çalışmalarındaki mekânı soyutlayarak da ortaya koymuştur. (Bkz. Resim 40)

⁹⁴ Antmen, *Ön. ver.*, s.254.



Resim 40. James Turrell "Roden Crater", 1972.

Kaynak: <https://www.archdaily.com/910086/james-turrells-roden-crater-set-to-open-after-45-years> [28.04.2019].

Ganzferd adlı sergisinde ise yoğun görsel alanlar anlamına gelen Total Visual Field" izleyici algını kapsayan yoğun ışıktaki kullanılan bir renk ile belli bir form çerçevesinde duvara yansıtılmasıyla oluşmaktadır. (Bkz. Resim 41)⁹⁵



Resim 41. James Turrell, Ganzfeld Serisi, Wide Out, 1998.

Kaynak: <http://jamesturrell.com/work/type/ganzfeld/> [28.04.2019].

Land art bazı yönlerden dolayı sıra dışı bir akımdı, sanat galerilerin ya da halka açık alanların dışında, doğal dünyanın ortamında yapılıyordu. Çoğunlukla muazzam boyutlarda çalışıyordu, özellikle Kuzey Amerika'nın açık alanlarında yapılanlar ancak havadan doğru düzgün görünebiliyordu ama Andy Goldsworth gibi

⁹⁵ Ayşegül Poroy, "Sanat ve Bilimin Kesişiminde Bir Yerleştirme Sanatçısı: James Turrell", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt-Sayı: 6-6 (2014), s.215-216.

Avrupalı sanatçılar ormanların ve deniz kıyılarının daha samimi ortamlarında yapraklar, dallar ve taşlar kullandılar. Land art'çılar yapıtlarını zaman zaman galerilerde de üretiyor, araziden alınmış malzemelerden yerleştirmeler yapıyorlardı. Land art'ın şehirli bir varyasyonu Christo ile Jeanne-Claude'un yapıtlarında görülebilir; Neo-Realizm tekniğiyle ev eşyalarını paketlemeyi ilerleterek tarihi binaları, sonra da arazinin parçalarını paketlemeye başladılar. Dış dünyadan koparılan parçalarla sanat kavramına meydan okuyan land art, zamanın ve çöküşün etkilerini de araştırır: Bu kısa ömürlü yapıtların çoğu doğal erozyon sonucu yok olup gitmişlerdir. Temel olarak yalnızca fotoğraflarda ya da video kayıtlarında kalan land art'ın geçiciliği, bu akımı kavramsal sanat ve süreç sanatının benzer fikirleriyle ilintilendirir.⁹⁶

Amerikalı Christo ve Jeanne- Claude'a (1935-2009) galeri ve müzelerin dışında da yapılabilen bu çalışmaların en önemli olanlarından. Dünyada manzara çalışmalarında en tanınmış olan, Alman'n Berlin'de yer alan Reichstag parlamento binasını alüminyumlaştırılmış polipropilen ve iple paketledikleri düzenlemedir. (Bkz. Resim 42)⁹⁷



Resim 42. Christo and Jeanne-Claude, “ Wrapped Reichstag”, Berlin, 1971-95.
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/christo-905/lost-art-christo-and-jeanne-claude>
[30.03.2019].

⁹⁶ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.551.

⁹⁷ Farthing, *Ön. ver.*, s.505.

Yaptığı uygulamaların büyük ölçeğinden ve göz alıcılığından ötürü adı en fazla yankı uyandırmış olan sanatçısı, özellikle kentteki büyük yapıları ya da sahildeki kayaları paketleyip iplerle bağlamış, vadiler arasına büyük perdeler germiştir. (Bkz. Resim 43)



Resim 43. Christo And Jeanne-Claude.

Kaynak: https://www.romecentral.com/wp-content/uploads/2016/06/Lago-d-Iseo_The-Floating-Piers_Christo__Jeanne-Claude.jpg [26.03.2019].

Çevreye yapılan yeni müdahaleler, yerleştirilen yeni öğeler kişilerin doğayı ve çevreyi yepyeni bir biçimde algılamalarına, farkına varılmayan nitelikleriyle görmelerine, olağan bir yaşam akımı içinde dikkat edilmeyen özelliklerine dikkat etmelerine yardımcı olmaktadır. Giderek, buldozerler, dinamitle tüneller ve hendekler açılmasına; ırmaklara, deniz kıyılarına müdahale edilmesine; hatta uygarlıktan çok uzak yerlerde birtakım çevre olayları yaratarak bunların belgelenmesine dönüşmüş olan bu tür sanat, temelde çevre ve doğaya olan ilgisine karşın bazı durumlarda doğayı tahrip etmiş ve bu bakımdan ağır eleştiri almıştır.

Yeryüzü sanatçıların birçok çalışması estetik ifadeyi yaşantısal boyutu ve yaşanan çevreye yöneltmektedir. Ancak bir çevre yaratmaktan çok, doğal çevreyi müdahale yoluyla değiştirmeye dayandığından bu savın geçerliliği tartışmalıdır.⁹⁸

⁹⁸ Erzen, *Ön. ver.*, s. 1635-1636.

1.4.GÜNÜMÜZ SANAT ANLAYIŞINDAKİ YERİ

Sanatçılar, düşünceyi iletmede istenenden farklı ve yanlış anlamlandırmalara neden olmamak için sanatçı, kullandığı nesnelere gerçek ve simgesel anlamları kadar, kişiye özel yaşamsal anlamları da bulunduğu gerçeğini göz ardı etmeden, olabildiğince sınırlı ve doğru seçilmiş nesne kullanmalıdır. Çünkü nesnenin olduğu kadar mekânın da işlevi, geçmişi ve simgesel anlamları vardır ve tüm bunların birleşimi, izleyicinin görsel algılamasının ötesine geçmesini güçleştirebilir. Bu nedenle nesne yerleştirmeleri Minimal ve Kavramsal sanatlarla yakından ilişkilidir; onların 'en aza indirgeme' ilkesinden yararlanmışlardır. Nesne Sanatı'nda mekânın yapıta hiçbir ek anlam yüklememesi, isteniyorsa, sergilemede 'beyaz küp' olarak tanımlanan, mimari ayrıntılardan arındırılmış yalın Galerî mekânı yeğlenmiştir.⁹⁹

Sanat ile sanatın sergilendiği kurumlar müze gibi arasındaki ilişki 1980'li yılların başlarında, yazarlık ile kurumlar arasındaki güç ilişkilerinin sorgulanması, pek çok eleştirmenin gözünde, postmodern bir pratiğin zorunlu ögesi haline gelmesiyle Hal Foster'in ileri sürdüğü gibi nasıl ki kavramsal sanatçılar sanat nesnesinin minimalist analizini genişletmişlerse, sonraki sanatçılar da gündelik hayatın dillerine ve ideolojik temsillere müdahale etmek için sanat kurumuna yönelik kavramsal eleştirinin önünü açmışlardır.

Sanatçılar artık kendi çalışmalarında kurumun merkezi bir önem taşımasına karşı direnmeye başlamışlardır; iç iktidar yapılarını eleştirme fırsatı tanındığında dahi müze içinde sergilenen projeden uzaklaşıp, müze profesyonelleri için formüle edilen argümanlara katılmaya gönülsüzlüklerini göstermeye eğilimli hale gelmiştir.

Sanatçılar, çalışmalarını yaygınlaştırmanın bir aracı olarak galerî mekânın önemini kabul etseler de, sergiyi galerî kavramıyla bütünleştirme fikrinin önemi artmıştır. Enstalasyon sanatçıları bu yolla, kurum dilini ve örgütlenme yapılarını sahiplenerek de olsa, kurumun gündemini yönlendirebilirler.¹⁰⁰

Yeni Kavramsalılık dönemi, 1980'li yıllarda, postmodern kuramlarının gelişmeye başladığı zamanda dikkat çekmeye başlamasıyla toplumsal düşünceye toplanan, cinsiyet ve ırk ayrımcılığından, medya ve sanat kuramlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç bağlantılarının biçimlendirdiği toplumsal alanları araştıran sanatçıların deneyimleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde gelişim göstererek

⁹⁹ Özyayten, *Ön. ver.*, s.1635.

¹⁰⁰ Oliveira, Oxley ve Petry, *Ön. ver.*, s.78.

tekrarlanan anlamsız davranıştaki kişilerin, alışkanlıkların, değer yargılarının sakladığı alt anlamlarıyla “okumaya” odaklanan postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirli kılan göstergeler sistemiyle değiştirmeyi kabullenerek dönüştürmeyi, tanınan imgelerden yeni anlaşılır anlatımlar oluşturarak bir sorgulama sürecinin ne olduğunu belirleyen arayışları hedeflemişlerdir.”¹⁰¹

Alman kavramsal sanatçı Hans Haacke, güç ve imtiyazı ifşa eden, sivri dili ve dobra bir siyasi sanatı icra eder. İlk çalışmaları doğal süreçleri konu alıyordu. 1970’li yıllarda Haacke’nin sanatı bariz bir biçimde siyasi olmaya başlamasıyla tüm sanatını, bilinçli ya da bilinçsiz, içinde üretilip seyre sunulduğu sosyo-politik çevrede önemli bir rol oynadığını ve böylece zamanın ruhunu etkileyip siyasi sonuçlar doğurduğunu iddia ediyor. Bu çalışma Venedik Bienali’nde Alman pavyonun da sunularak gelen izleyicileri, Hititler’in, aynı pavyonda 1934 yılındaki ziyaretinde çekilen bir fotoğrafı tarafından ‘karşılanıyordu.’ Diktatörün emriyle pavyonun parke zemini mermer plakalarla değiştirilmişti. Hititler, beklediği 2. Dünya Savaşı zaferinin ardından Berlin’in adını ‘Germania’ olarak değiştirmeyi planlıyordu Haacke, girişin üzerinde Nazi simgesinin bulunduğu yere, 1990 tarihli 1 Alman Markının büyütülmüş bir kopyasını yerleştirerek Doğu ve Batı Almanya’nın birleştirildiği tarihine vurgu yapmaktadır. (Bkz. Resim 44)¹⁰²

Hans Haacke gibi, sanatçıların dile başvurularının nedenleri, bilgi vermek ya da toplamaktır. Haacke’nin sanatı kendi kendisini eleştiren bir disiplin olarak gören yaklaşımlardan ayrılmakta, ona toplumsal bir işlev yüklemektedir.¹⁰³

¹⁰¹ Antmen, *Ön. ver.*, s.277.

¹⁰² Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.561.

¹⁰³ Yılmaz, *Ön. ver.*, 2006a, s. 230.



Resim 44. Hans Haacke, “Doğu ve Batı Almanya’nın birleşme yılı olan 1990 tarihli Mark, geçici enstalasyon, Venedik Bienali, İtalya, 1993.

Kaynak: <https://www.paulacoopergallery.com/artists/hans-haacke/selected-works> [28.04.2019].

Anısh Kapoor, formla değil, maddesel kayguların dışındaki deneyimlerle ilgili heykeller yapmak istediğini söylerken nesne ve madde olmayanla ifade etmektedir. Bu yüzden de özellikle yansımaları yüzeyleriyle çevresini kaynaştırıp fizikselliğini vurgulayan genç dönem heykellerinin aşkın bir niteliği vardır. Heykellerinin çoğu parlak renk pigmentleriyle kaplanır, bu da sanatçının Hint kökenlerinin bir yankısıdır. (Bkz. Resim 45)¹⁰⁴

¹⁰⁴ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s. 584.



Resim 45. Anish Kapoor

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/anish-kapoor-1384> [28.04.2019].

1980’ler sonrasında teknolojinin giderek gelişmesi, sanatlarında zaman ve mekân sorunlarına eğilen sanatçıların Gösteri Sanatına ve Yerleştirme Sanatı’na yönelmelerine yol açmış ve heykel sanatı da zamanla Gösteri Sanatı ve Yerleştirme Sanatı içerisinde tanımlanmaya başlamıştır. Denis Oppenheim makine ve onun enerjisini kullanarak gerçekleştirdiği performans ve yerleştirmeleriyle öne çıkarken, Alice Aycock (1946) insan hayatını tümüyle kuşattığına inandığı tüketim nesnelerini konu edinmiştir. Robert Irwin (1928), açık alanlarda camekânlar üzerinde modüller düzenlemeler oluşturmuş; Larry Bell (1939) ise, aynadan yaptığı kutularıyla izleyicinin imgesini de yansıtan kaplanmış kırılmalı camlardan düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Bruce Nauman, renkli neon yazılara yer verdiği yerleştirmelerinde nesnenin statüsünü sorgulamış; bunun yanı sıra Vücut Sanatı ile de ilişkilendirilebilecek bir biçimde kendi vücudundan aldığı parçaların dökümlerini yapmıştır. Yerleştirme sanatının içinde tanımlanmasıyla birlikte giderek sınırlarını genişleyen heykel sanatı Video Sanatı ile de yakından ilişkilidir.¹⁰⁵

1980’lerden 2000’lerde heykeller, pek çok gerçekte sınırlıdır. Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal anlatım biçimlerinin türlerine ve alışılmış sınırların ortadan kalkmasına yol açması, üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır nesne uygulanması ve mekâna yayılan asemblaj veya enstalasyon kavramlarının üretimde

¹⁰⁵ Burcu Pelvanoğlu, “Heykel”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1 (İstanbul: Yem Yayın, 2008), s. 29-30.

ağırlık kazanmıştır. Kavramsallığın ön planda olması, sanatçıların farklı alanlarda olması, heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı anlatım biçimlerine yönelmelerine neden olmuştur.

1980’lerden günümüze kimlik politikalar durumu içinde çalışan çok sayıda sanatçının olması ve Batı dünyasının açık veya kapalı ayrımcı politikalarını ortaya çıkarmanın yanında, kavramsal ve ideolojik olarak içselleştirilmiş bir ‘öteki’ fikrinin birey üzerindeki psikolojik izlenimlerini araştıran yapıtlar üretmişlerdir. Genel olarak önyargıların anlam bulduğu bu tür yapıtlar arasında, yarı Kızılderili-yarı Meksikalı asıllı Amerikalı sanatçı James Luna’nın (1950-) kendi bedenini kullanarak oluşturduğu “canlı” enstalasyonları dikkate değer bir örnek olmuştur. (Bkz. Resim 46)¹⁰⁶



Resim 46. James Luna, “Kültür Nesne”, performans, Balboa Pakı Uygarlık Tarihi Müzesi, San Diego, 1987.

Kaynak: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-183-kavramsal-sanat-7-kimlik-odakli-kavramsal-sanat/> [28.04.2019].

Bir diğer sanatçı Christian Boltanski, eserleri ve enstalasyonları, büyük duygusal güce sahip, çoğunlukla kişiyi huzura ve saygıya yönelten Fransız bir sanatçıdır. 1967’de aile albümlerini araştırmaya koyuldu. Üç Çekmece’de (1970), oyun hamuruyla çocuk eşyaları heykelleri yaptı; bu heykeller bizlere çocukken ilgisiz nesnelere verdiğimiz büyük değerleri hatırlatır. Sanatçı, 1980’lerin başlarında kukla benzeri küçük figürler yapıp bunların fotoğraflarını çekti. Bu fotoğraflar daha

¹⁰⁶ Antmen, *Ön. ver.*, s.291-296.

sonra, güçlü ışıkta hareket eden siluetlerin gizemli bir ortam oluşturduğu kinetik enstalasyonlara d6nüşmüştür. (Bkz. Resim 47)¹⁰⁷



Resim 47. Christian Boltanski, “Gölgeler”, Frac Bourgogne koleksiyonu, 1984.
Kaynak: Sabuncuoğlu Ayça ve diğerleri, *Sanat Atlası*, (İstanbul: Boyut Yayın Grubu 2010), s.562.

¹⁰⁷ Sabuncuoğlu ve diğerleri, *Ön. ver.*, s.562.

2.BÖLÜM: SERAMİK MALZEME KULLANAN SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER

2.1. ULUSLAR ARASI SANATÇILAR

1990’larda enstalasyon sanatın yaygınlaşması ile birlikte seramikte de uygulamaları görüldü. Ancak enstalasyon kavramının içeriği çok iyi anlaşılammış olmalı ki, birbirini tamamlayan, birkaç parçanın bir araya gelmesiyle oluşan seramik eserler, enstalasyon olarak tanımlandı. Oysa enstalasyonda eserin yerleştirildiği mekân ile bütünleşmesi, onun kopamaz bir parçası haline gelmesi, başka bir yere konulduğunda anlamını yitirmesi ama mimari bir süs ögesi gibi de durmaması gerekiyordu. Enstalasyonun Avrupa’da yapılan en iyi uygulamalarından biri Alexander Brodsky ve Ilya Utkin’in Hollanda EuropeanKeramischWerkcentrum için yaptıkları Portal adlı düzenleme (Bkz. Resim 48) (1992) mimariyle bütünleşmiş, ama süs ögesinden farklı nitelikleriyle enstalasyon seramik uygulamaları arasında yerini almıştır.¹⁰⁸



Resim 48. Alexander Brodsky ve Ilya Utkin, “Portal” , European KeramischWerkcentrum, Hollanda, 1992.

Kaynak: Gül Erbay Aslıtürk, *20.Yüzyılda Türk Seramik Sanatı*, (İstanbul: Gece Kitaplığı Yayınevi, 2014), s.44.

¹⁰⁸ Gül Erbay Aslıtürk, *20.Yüzyılda Türk Seramik Sanatı*, (İstanbul: Gece Kitaplığı Yayınevi, 2014), s.44.

Plüralizm ve eklektisizm günümüz seramik sanatçılarında etkili olup kendini göstermektedir. Bienallerdeki güncel sanat eserlerine bakacak olursak sanatçıların uyguladıkları tekniklerin ne olduğu önemini tamamen yitirmiştir. Artık sadece postmodernizmin fikirleri önemlidir. Sanatçı yarattığı fikri hazır malzeme ile de, fırça ve renklerle de, kille de anlatabilir. İşte bu noktada seramik sanatını diğerlerinden ayıran bir öznelik karşımıza çıkmaktadır. Kile hâkim olmak, tecrübe ve uzun yıllara bağlı bir adanmışlığı gerektirmektedir. Bu yüzden kil ile çalışmaya karar veren sanatçı, diğer malzeme ve tekniklere vakit ayıramamaktadır. Son zamanlarda karşımıza çıkan seramik eserlerde yer yer ihtiyaç duyuldukça, anlatımı kuvvetlendirileceğine inanılıyorsa hazır malzeme ve diğer tekniklerden de yararlanılmaktadır.

Sanatçıların üslupları yönünden konuya bakılırsa, 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçıların pek çoğu pek çok akımda eserler üreterek, çeşitli teknikler denemişlerdir. Bu yüzden bir seramik sanatçısını sade şu ya da bu akıma eserler vermiştir şeklinde bir kalıp içerisine sokmak yanlış olacaktır.¹⁰⁹

İngiliz heykeltıraş Antony Gormle, çalışmalarında, insanın doğada nerede bulunduğuyla ilgili, temel sorulara cevap verecek şekilde, eleştirel bir tutumla meydana getirmiştir. Sanat mekânını, devamlı olarak yeni davranışların, düşüncelerin ve duyguların olabileceği bir yer olarak vurgulamıştır.

Gormley'nin 210.000 pişmiş figürden oluşan "Field" adlı yerleştirmesi, sanatçının kendi düşüncesiyle bulunduğu alanı işgal eden, mekânın formunu oluşturmasıyla izleyiciyi dışlayan sadece mekânın kapısından görsel olarak izlenebilen bir mekân yaratmıştır. Bu yerleştirme çeşitli mekânlarda düzenlenerek ve her mekânın şeklini alabilme özelliğine sahip figürler her mekânda düzenlemesinde, figürlerin izleyiciye bakması dikkat çekmektedir. (Bkz. Resim 49-50)¹¹⁰

¹⁰⁹ Erbay Aslıtürk, *Ön. ver.*, s. 44-45.

¹¹⁰ Nalân Danâbaş, "Türk Seramik Sanatında Yerleştirme ve Mekân İlişkisi", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı: 87 (Ocak 2019), http://www.asosjournal.com/Makaleler/779463389_14677%20Nalan%20DANABA%C5%9E.pdf / 194-195.pdf [27.03.2019].



Resim 49. Antony Gormley, "Field", 1991

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/antony-gormley-field> [26.04.2019]



Resim 50. Antony Gormley, "Field", detay

Kaynak: http://www.ceramicarchitectures.com/wp-content/uploads/2018/02/1_Field-for-British-Isles_EDIT.jpg [21.05.2019].

Ai Weiwei 1981-1993 yılları arasında New York'ta yaşadığı ve Marcel Duchamp, Andy Warhol, Jasper Johns gibi sanatçıların işleriyle tanıştığı dönem, sanat kariyeri açısından bir dönüm noktası niteliğindedir. Weiwei, bu süreçte görme olanağı yakaladığı sanat yapıtlarından yola çıkarak, hazır-nesnelere yönelik müdahalelerle kavramsal olarak nitelendirilebilecek sanat yapıtları ortaya koymuştur.

Çinli sanatçı Lonra'da en önemli sergilerinden birini, 2010 yılında Tate Modern'de gerçekleştirdiği Unilever Dizileri: Ai Weiwei' adını taşıyan sergide yer alan 'Ay çekirdekleri' adlı yapıt, sanatçının en dikkat çekici çalışmalarından biridir. (Bkz. Resim 51) Pekin'in 1000 km uzağında yer alan Jingdezhen kasabasındaki 1600'den fazla Çinli zanaatkâr tarafından tek tek elle boyanmış 100 milyon porselen ay çekirdeği, Turdine Hall'da kendilerine ayrılan büyük bir alana yerleştirilmiştir.

Kitlesele tüketim konusuna atıfta bulunan sanatçı, Çin’de yaşanan devrimi hem maddi hem de manevi olarak simgelediğini düşündüğü bu ay çekirdeklerinin üzerinde izleyicilerin dolaşmasını bilhassa istemiştir; fakat bir süre sonra Tate Modern yetkilileri, porselen tozunun sağlığa olumsuz etkileri olabileceği kaygısıyla, izleyicilerin çalışma üzerindeki gezinmesini durdurmuştur.¹¹¹



Resim 51. Ai Weiwei, Ayçiçekleri, Tate Modern Müzesi, Londra, 2010

Kaynak: <https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-slams-us-canada-china-1452409> [26.04.2019].

Clare Twomey çalışmalarında seramik malzemeyi kullanan ve izleyici katılımının süreç odaklı kullanan bir sanatçıdır. Mekâna özel bir yerleştirme Bilinç/Vicdan uygulamasında, zeminde düzenlediği pişmemiş iç boşluğu olan seramik karolar ile sanatçı insanın hayatta yaptığı seçimleriyle ilgili anlatmak istediği düşünceleri izleyicilere bir seçimi yaptırıp yaşatarak ifade etmiştir. İzleyiciler, mekândaki karolara basarak onları kırarak izlerini bırakmışlardır. Bu sayede çalışma her mekânda diğerinden farklı halde sergilenmiştir. (Bkz. Resim 52)¹¹²

¹¹¹ Kemal İz, “Tehlikeli Bir Adam: Ai Weiwei”, *Artam Global Art & Design Dergisi*, Sayı :29 (Eylül-Ekim 2014), s. 95-96.

¹¹² Ayşe Kurşuncu, “Seramik Sanatında İzleyici Katılımı”, *İdil Dergisi*, Cilt-Sayı: 8-53 (2019), <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1548970803.pdf> / pdf 45 [8.07.2019].



Resim 52. Clare Twomey, Bilinç /Vicdan, Tate Liverpool Müzesi, Liverpool, 2001
Kaynak: <http://www.claretwomey.com/> [16.07.2019]

Polonyalı seramik sanatçı Marek Cecula, sanat ve tasarımı seramik malzeme ile profesyonelce düzenlemeler yapan sanatçılardandır. Sanatçı eserlerini genel olarak, seri üretim yöntemlerinden biri olan döküm yoluyla şekillendirerek, porselen ve şeffaf sır uygulayarak narin ve dayanıklı formları çoğunlukla enstalasyon düzenlemesiyle izleyiciye karşısına çıkarmaktadır.¹¹³

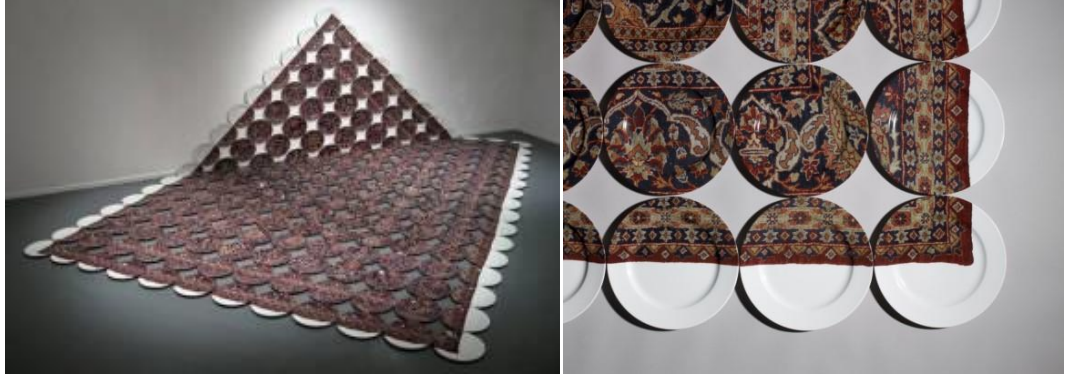
Sanatçının “The Porcelain Carpet” adlı enstalasyon çalışması yeni teknolojinin imkânlarıyla gerçekleştirilmesiyle orijinal halıyı fotoğraflanıp bilgisayarda taranan halının deseni, daha sonra plakaların şekillerine yazılım ile eşlenmiştir. Son olarak dijital malzeme plakalara aktarılmasıyla pişirilmiştir. Halı ve seramik üretimi birçok ortak bileşene sahiptir. Her ikisi de el ve mekânîk olarak üretilmiştir, hem beceri hem de işçilik gerektirir, hem estetik hem de fayda anlayışımıza katkıda bulunur. Yüzeyleri aynı zamanda dekoratif ve faydacıdır ve her ikisi de faydalanıcı gerekliliğinin, dekoratif süslemesinin kültürel önemini temsil eder. (Bkz. Resim 53-54)¹¹⁴

¹¹³ Gökçe Özer ve Sadettin Aygün, “Çağdaş Seramik Sanatında Post-Endüstriyalizm ve Marek Cecula Sanatı” 6. Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, (10-23 Eylül 2012)

<http://pismistoprak.tepebasi.bel.tr/bildiriler/bildiri6.pdf> / 363.pdf [27.04.2019].

¹¹⁴ Figen İşıktan, Post-Endüstriyalizm ve Seramik Sanatı, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt-Sayı: 12-62 (2019),

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt12/sayi62_pdf/3sanat_sanattarihi_ arkeoloji_mimari/isiktan_fig en.pdf / 558.pdf, [15.04.2019].



Resim 53- 54. Marek Cecula, “Porselen halı”, 2002.

Kaynak: <https://billbarr.wordpress.com/2010/03/08/marek-cecula-the-porcelain-carpet/> [26.04.2019].

2.2. ULUSAL SANATÇILAR

Türkiye’de sanat oluşumları 1970’lere kadar mesleki bir birlik üslupla bir araya gelen toplum yasıyla kendilerini anlatmaya çalışan pek çok girişimleri, daha çok Batı referanslı değerleri topluma yayma çabası içinde olmuştur.¹¹⁵

Enstalasyon sanatının Türkiye’de uygulanması, Kavramsal Sanat ile ilişkisi paralellik taşımaktadır. Enstalasyon sanatını benimsemelerine rağmen işleri aracılığıyla mekânı sorgulayanlar içinde öncelikle Sarkis, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Erdağ AKSEL, Ergül Özkutan, Canan Beykal, Cengiz ÇEKİL, Ömer ULUÇ, Seza PAKER ve Adem Yılmaz’ın adları değerlendirilebilir.¹¹⁶ Bu sanatçılar, Almanya ve ABD gibi ülkelerdeki sanat ortamlarında tecrübe kazanarak, özellikle 1980’lerde, sanatın sınırını sorgulamaları, siyasal ve güncel olanla ilişkili video, düzenleme ve mekânsal uygulamalarla yeni görsel diller, araçlar ve biçimler ortaya çıkarmışlardır.¹¹⁷

Bu güne ulaşana kadar geçen süreç değerlendirildiğinde, enstalasyonun, geçmişte kazanılan deneyimler ve bilgi birikimleri sonucunda, günümüzde devam etmekte olan karmaşa ve çeşitliliği en kolay yansıtan anlayış biçimini gerçekleştirildiği düşünülmektedir.

Enstalasyon, sanatçıya getirdiği düşüncede özgürlüğü sayesinde günümüzde birçok sanat yapıtına izleyici kitlesinin bulunduğu yerlerde meydana gelmesi, sanatçının ve yapıtının izleyiciyle birlikte olmasını sağlaması, hedef kitle sınırlarını zorlamayarak anlatılmak istenen konu ve kaygılar daha geniş bir kitleye sesini

¹¹⁵ Yılmaz, 2012b, *Ön. ver.*, 2012, s.92

¹¹⁶ Özyayten, *Ön. ver.*, s.1635.

¹¹⁷ Yılmaz, 2012b, *Ön. ver.*, s.27.

duyurabilmeye neden olmuştur. Türkiye’de yapılmakta olan sergilerde sanatçılar, genellikle kendilerini ifade etmede anlatım dili olarak enstalasyonu kullanmaktadırlar. Mekân yaratmada kullandıkları bu deneyim, sanatçının özgür ifade biçimini geliştirmekle birlikte izleyicinin katılımına da olanak sağlamaktadır.¹¹⁸

Çağdaş Türk seramik sanatçılarından önemli isimlerinden biri olan Candeğer Furtun, daha önce organik formlarla oluşturduğu işlevsel figürler, 1980’lerin sonlarına doğru figürlerinin daha da hacim kazanarak çerçevenin sınırlarını zorlaması sonucunda 1990’ların başında seramikte serbest biçim anlayışına varmış ve öncelikle kol, bacak ve el dizilerini gerçekleştirdiği serbest ürünleri değişik mekân düzenlemeleri ile farklı anlamlar kazanmıştır.¹¹⁹

1994’deki sergisinde ise insan bedenini parçalayarak, kol, bacak ve el gibi uzuvları ile heykel çalışmasına yöneldi. Bedenin yorumu yerine insanın kaybolmakta olan değer ve anlamı üstüne yoğunlaştı.¹²⁰

Maçka Sanat galeri mekânına dokuz çift çıplak insan bacağı yan yana düzenlemesi ile enstalasyon sanatını yansıtan bu dokuz çift erkek bacağı, insanların dinlenmek ve şifa niyetine gittikleri hamamlarda yan yana oturmalarına bir göndermedir. Fakat erkeklerin bu oturuş şekli bekleme odasını, toplu taşıma aracında bulunduğunu ya da başka bir mekânda olduğunu düşündürebilir. (Bkz. Resim 55)¹²¹



Resim 55. Candeğer Furtun, “İyi Bir Komşu”, 15. İstanbul Bienali Kapsamında İstanbul Modern, 1995.

Kaynak: https://www.unlimiteddrag.com/single-post/Varolusun-sessiz-direnisi?fbclid=IwAR2wp5XgCJHdofvQ4gJzLfe5x_rhOF_wbIQLiXe0ULUZOpAzhic2fprsbBQ [26.04.2019].

¹¹⁸ Keçeci, *Ön. ver.*, s. 66-68.

¹¹⁹ Zeynep Rona, “Candeğer Furtun”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1 (İstanbul: Yem Yayın, 2008), s. 556.

¹²⁰ Erbay Aslıtürk, *Ön. ver.*, s.244.

¹²¹ Danâbaş, *Ön. ver.*, s.198.

Candeğer Furtun seramik heykel sergisinde İpek Aksüğüş Duben ile yaptığı söyleşide eserlerin klasik figürlere göndermesi hakkındaki yorumu Şu Őekildedir: “Günümüzdeki figür anlayışındaki tutum, yani figürü bozma, dağıtma, çarpıtma, insan figürünü başka anlamlara götürülmesiyle sırayla koyduğum figürler, bir friz espirisi içinde olup aynı duruşta olsalar bile, küçük ayrıntılarla bir değişikliği de ortaya çıkarmaktadır.”¹²²

Çağdaş türk seramik sanatçılarında bir diğer önemli sanatçı ise Güngör Güner’dir. Seramiğin çok yönlü bir sanat dalı olması nedeniyle bu yönlerin tümünde; birden var olma eylemi içinde olduğu görülür. Serbest form ve panolarından başka yapıtlarının büyük bir bölümü çömlekçi çarkında Şekillendirilen nesnelere ve işlevsel özgün kap kaktan oluşmaktadır. Bu bağlamdaki çalışmalarında üç büyük seramik düğümü simgelediği dün, bugün, yarın temalarını işlediği çalışması örnek gösterilebilir. (Bkz. Resim 56) 1990’lı yıllarda geleneği yatsımsızın daha soyut kaplar ve soyut formlar yapmaya devam etmiştir. Toprak-su ilişkisi ve saydamlık gibi konuları ele alan kavramsal nitelikli deneysel çalışmalar yapmıştır.¹²³



Resim 56. Güngör Güner, “Dün, Bugün, Yarın”, 63x40x27cm Seramik, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak:

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/styles/medium/public/228gungorgnr.jpg?itok=GH6TZmtn> [27.04.2019].

¹²² İpek Aksüğüş Duben, “Candeğer Furtun’un Seramik Heykel Sergisi”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 204 (15 Kasım 1968), s. 20.

¹²³ Erbay Aslıtürk, *Ön.ver.*, s.254.

Sanatçı bu çalışmasında, suyun önemini hazır poşet içerisinde su yerleştirerek seramiğin saydam olmayan, sert ve net duruşuna karşılık suyun saydamlığı ve bulunduğu alana göre şekil değiştiren yapısıyla ters kavramları ifade ederek dikkat çekmek istemiştir. (Bkz. Resim 57)¹²⁴



Resim 57. Güngör Güner, "Toprak Su ilişkisi ve Saydamlık", 330x290cm, 1993.
Kaynak: Güngör Güner, "Seramik Olgusu İle Kavramsal Sanat Ve Bağlamında Yerleştirme Ama Nasıl Ve Ne Zaman?", *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 6.Uluslararası Öğrenci Trienali Sempozyum* (3-7 Haziran 2013), s.289.

Tufan Dağistanlı 1952'de Erzurum'da doğan sanatçı, Antalya yöresinde otel ve resmi kurumların cephe ve salonlarına pano çalışmaları yapmıştır. İnce uzun metal ayaklar üzerinde duran, basık bir yumurtayı andıran son derece yalın bir hale getirilmiş gövdelerden oluşturduğu kuşlarda kafa, boyun ve kuyrukları değiştirerek çok çeşitli kuş formları yaratmaktadır. Şamotlu çamur ile yaptığı bu çeşitlemelerinde son derece pastel ve mat görünümlü boyalar ve sırlar kullanılmıştır. Hepsi aynı form olan gövdelerde öylesine arayışlara gitmiştir ki, yıllardır yaptığı yüzlerce kuşun her biri ayrı karakterdedir ve böylelikle adeta soyut bir kuş kolonisi yaratmıştır. (Bkz. Resim 58)¹²⁵

¹²⁴ Zeynep Baskıcı ve Emel Şölenay, "Dadaizm Sanat Akımı ve Seramik Sanatına Etkisi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 29 (Ocak 2012), <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28711/44.pdf> [27.03.2019].

¹²⁵ Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, "*Türk Sanatları Seramik*", (İstanbul: 2016), s. 236.



Resim 58. Tufan Dağıştanlı, Kuşlar, Almanya.

Kaynak:Gonca Hülya Yayan ve Mehmet Ali Gökdemir, “Mustafa Tunçalp ve Tufan Dağıştanlı Seramiklerindeki Kuş Heykellerinin Form, Renk ve Ek Malzeme Açısından Değerlendirilmesi”, The Journal of Academic Social Science Studies, (2018), http://www.jasstudies.com/Makaleler/513588_18-%C3%96%C4%9Fretmen%20Mehmet%20Ali%20G%C3%B6kdemir.pdf / 315.pdf [27.03.2019].

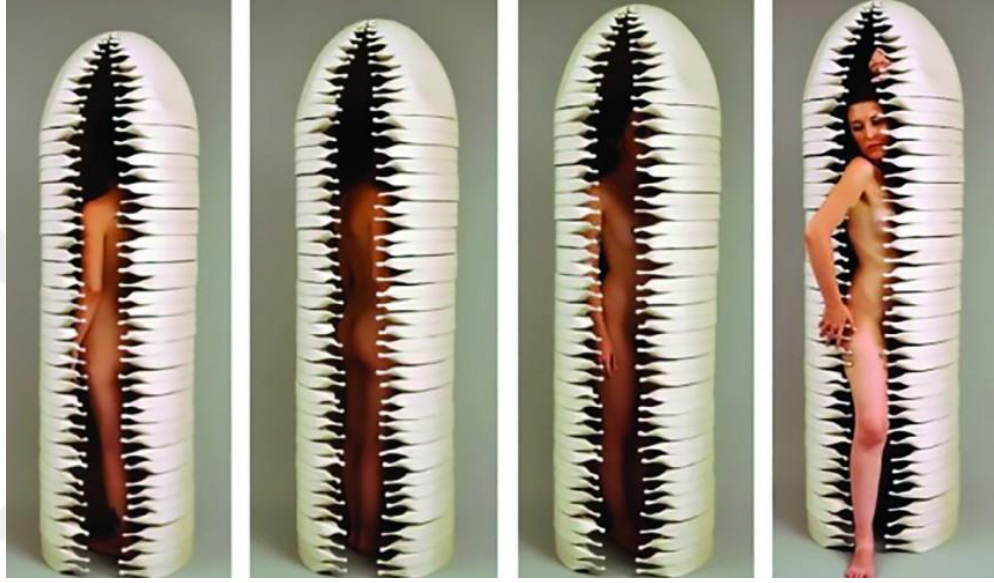
Sanatçının bu düzenlemesi 300 adet kuş heykelinden oluşmaktadır. Bu kuşlara baktığımız vakit, her biri diğerinden farklı şekillerde dekorlanmış ve süslenmiştir. Bu düzenleme ile sanatçı, küreselleşmeye, kalabalıklaşan Dünyaya ve bu kalabalık içerisindeki farklı kültürlerdeki zenginlik ve çeşitliliklere gönderme yapmış olabilir. Ayrıca artan nüfus yoğunluğuna rağmen insanların teknolojinin etkisiyle ve bireyselleşmenin etkisiyle , kalabalık içerisinde yalnızlaşan insanoğluna¹²⁶ gönderme yapmış olabilir. Yine de bu düzenleme ile insanların bu birliktelikten mutlu olduklarını, birbirlerine farklı şeyler kattıkları, öğrettikleri ve öğrendikleriyle de bir bütünü teşkil ettikleri anlaşılmaktadır.

Kemal Uludağ geleneklerin dekoratif niteliklerinden uzakta durarak, kendi anlatımını destekleyecek yüzeyler oluşturmaya çalıştığını aktarır; “Seramik sanatında gelenekselliğinden gelen bir dekoratif özelliği vardır. Ama seramik çalışmalarında seramiği daha çok bir ifade aracı olarak kullandığım için, dekor ya da o hoş yüzden ziyade mesaj önem taşıyor ve o mesajı destekleyecek sır ya da efekt görüntüler bana

¹²⁶ Gonca Hülya Yayan ve Mehmet Ali Gökdemir, “Mustafa Tunçalp ve Tufan Dağıştanlı Seramiklerindeki Kuş Heykellerinin Form, Renk ve Ek Malzeme Açısından Değerlendirilmesi”, The Journal of Academic Social Science Studies, (2018), <http://www.idealonline.com.tr/IdealOnline/pdfViewer/index.xhtml?uId=85738&ioM=Paper&preview=true&isViewer=true#pagemode=bookmarks> / 316.pdf [27.03.2019].

yetiyor. Sır üzerinde çok fazla kafa yormuyorum. Biraz kendimce ne söyleyeceği daha önemli benim için.”¹²⁷

Sanatçı eserleri için, insanın bireysel ve toplumsal yönünü sorgulayan, bazı sorgulamalar ve göndermeler yaparak alıcının biçim olarak duygularına, içerik olarak düşünce yapısına ulaşmayı ana düşünce olarak benimsediğini, seramiği geleneksel ve dekoratif yönüyle ele alan seramikçi olmaktan kaçarak ifade aracı malzeme olarak kullanmayı tercih ettiğini belirtmiştir. (Bkz. Resim 59)¹²⁸



Resim 59. Kemal Uludağ, Totem, 200x95x125/200x95x125, 2010.

Kaynak: https://www.mansfieldceramics.com/cap-articles/creating-totem/?fbclid=IwAR1PgyOYnshq8OnSScFMeZGjPF_DNA6cRkvRoW4jeQkruzeO-Yo4fUHTHzA [26.04.2019].

Çağdaş seramik sanatçısı Buket Acartürk, mekân düzenlemeleriyle, sanat nesnesinde üretenin dil, toplumsal yaşamda söyleyemediği söz, ifade edemediği duygu ve asıl olarak da düşüncesi değer kazanarak, üretiminin formu ve ifadesi, sanatçının en genel manada üslubunu yansıtmaktadır.¹²⁹

Buket Acartürk uzun zamandır karınca figürlerine farklı anlamlar yükleyerek uygulamalarını gerçekleştirmiş. Sanatçı, kişisel kaygı ve düşüncelerini, toplumsal çevrede ifade etmek istediklerini sanatsal alanda biçime dönüştürmektedir. Karıncaları özellikle örgütlü yaşam tarzları ve disiplinleri nedeniyle tercih etmiş olan sanatçı, “Tohum-Takas” adlı çalışmasında buğday başağı taşıyan karıncalara

¹²⁷ Erbay Aslıtürk, *Ön. ver.*, s.125.

¹²⁸ Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, *Ön. ver.*, s.247.

¹²⁹ <http://buketacarturk.blogspot.com/2013/11/tohum-takas.html> [27.04.2019].

yeryüzünün yoksulluk bununla birlikte getirdiği en önemli sorunu olan açlık durumunu vurgulamak istemiştir. (Bkz. Resim 60-61)



Resim 60- 61. Buket Acartürk, “Tohum Takas” Projesi, 1,5 m2, 2014.
Kaynak: <http://buketacarturk.blogspot.com/2013/11/tohum-takas.html> [27.04.2019].

Yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümlerin beraberinde yeniden yorumladığı karıncalarını izleyicilerle buluşturan sanatçı, “Sınana Sınana” isimli düzenlemesinde karınca figürlerinin gaz maske takılması ile baskıya direnmenin serüvenini simgelemesine ilişkin bu duygusunu güçlendiren, meydanlara, haksızlıklara, baskılara ve insanların bir amaç uğruna “bir-aradalığına” karınca figürleri ile vurgulayan sanatçı, insanlık serüveninin tarihsel, toplumsal ve siyasi tecrübelerini kendi bilimsel ve sanatsal süzgecinden geçirerek sergisinin her parçasında yansıtmaya çalışmıştır. (Bkz. Resim 62-63)¹³⁰



Resim 62-Resim 63. Buket Acartürk, “Sınana Sınana” İsimli Seramik Sergisinden, 40 m2, 2014.
Kaynak: <http://buketacarturk.blogspot.com/2014/03/snana-snana-seramik-sergisi.html> [27.04.2019].

¹³⁰ Müjde Gökbel, “Çağdaş Seramik Sanatında İmge Olarak Böcek Kullanımı”, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt-Sayı: 8-2, (Ocak 2018), <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/654245/212.pdf> [27.03.2019].

Mutlu Başkaya ise, seramiklerinde kullandığı her obje esasta birer metafor olduğundan bahsetmektedir. Bu metaforları daha sonra sembol olarak kullandığı merdivenler gibi metal-seramik birlikteliğinden ya da sadece seramikten oluşan merdivenleri farklı biçimlerde kullanmıştır. Bu merdivenler, umudu, umutsuzluğu, mutluluğu veya mutsuzluğu izleyicinin algısına göre farklı anlamlandırılabilir. Fakat bu merdivenler sanatçı için umudun sembolü olmasının yanında biçimler değişikliğe uğrasa da merdivenli çalışmalarının umut olduğunu belirtmiştir. (Bkz. Resim 64)¹³¹



Resim 64. Mutlu Başkaya, Eskişehir, 2010.

Kaynak: <http://pismistoprak.tepebasi.bel.tr/resims/eser-mutlubaskaya.jpg> [27.04.2019].

Mutlu Başkaya 2017 yılında Ankara- Kore Kültür Merkezinde açmış olduğu “Herkes Prens, Herkes Prenses” sergisi izleyici katılımı ve seramik malzeme ile bütünleştiği güncel enstalasyon örneklerdendir. Bu mekân düzenlemesinde, seramikler metal bir yapıyla desteklenerek malzemenin kırılabilirlik özelliğinin önüne geçilmiştir. Kişiyi özel değerli nesnelere vurgu yapan sanatçı, izleyicilere nesnelere kullanması için bir deneyim alanı yaratmıştır. Toplumsal olaylardaki olumsuzlukların umutsuzluğuna karşı sergi alanındaki izleyicilerin kendilerini özel hissedebilecek sembolik bir kurulum gerçekleştirerek izleyicilere eleştirel bir bakış açısı sunmuştur. (Bkz. Resim 65)¹³²

¹³¹ <https://www.kultursanatharitasi.com/mutlu-baskaya-seramiklerimde-kullandigim-her-obje-aslinda-birer-metafordur/> [27.04.2019].

¹³² Kurşuncu, Ön. ver., s. 46.



Resim 65. Mutlu Başkaya, Herkes Prens, Herkes Prens, Kore Kültür Merkezi, Ankara, 2017
Kaynak: <http://www.seramikturkiye.net/?p=3890> [8.07.2019].

Mutlu Başkaya, Bülent Tatlıcan ile yaptığı sanat röportajında, eserlerinde çoğunlukla günlük hayattaki nesnelere geleneksel seramik malzemeyle kullandığını ifade ettiğini ve nesne kullanımında hikâyenin seçiminin, birbiriyle uyumu veya uyumsuzluğu ile doğrudan kavramla ilişkilendirilmesinde merdiven sembolünün önemini merak edilen cevabının izleyiciye olduğunu belirtmiştir.

Elif Ağdoğdu Ağatekin son yıllarda ülkemizde yoğun biçimde yaşanan itibarsızlaştırma kavramı için “Çaptan düşenler” adlı seramik düzenlemesi için Porland Porselen atık sahasından temin ettiği çorba tabağı ağızlarının deforme olmasını engellemek için kullanılan atık porselen pişirim halkalarını kullanmayı tercih etmiştir. Hazırlanan çaplar, bir zamanlar toplumun en ulaşılmaz yerlerinde bulunan kişiler gibi tavana asılmış ve itibarını kaybedenler ve artık çaptan düşenler ise aşağıda parçalanmış, kırılmış ve dağılmış bir biçimde sunulmaya çalışılmıştır. Çünkü mükemmel kalitedeki porselenlerin deforme olmasını engellemek için, yıllarca görev yapmış bu muazzam halkaların, çöplükte biten ömürleri gibi, bir dönemin önemli işlerini yapmış muazzam kişilerin de zaman zaman toplumdaki itibarlarının çöpe atıldığı görülmektedir. Toplumların değişen yapısı, algısı, görgüsü ve inançlarına bağlı, kimi zaman bitmeyen hesaplaşmalarının da sonucu, dün için vazgeçilmez sayılırken, bugün pekâlâ çaptan düşebilmektedir. Çaptan düşerken

yalnızca bulunduğu mevkiden ayrılmakla kalmayan bu kişilerin, aynı zamanda yıllarca hürmetin en almasını görmüş narin ruhları da kırılmaktadır. (Bkz. Resim 66)¹³³



Resim 66. Elif Ağdoğdu Ağatekin, Çaptan Düşenler, 200 x 70 x 40 cm, Atık porselen pişirim halkaları, Raku, 2012.

Kaynak: <http://www.elifaydogduagatekin.com/> [27.04.2019].

Ufuk Tolga Savaş sanat üslubunda kullandığı çanak biçimleri bir başka yöntemle boşluğun şekillendirilmesi olarak düşünülebilmektedir. Çanak formunun işlevsel anlamda hiçbir bozulmaya uğramadan, kapsayıcı işlevi değiştirilmediği boşluk çalışmasındaki her çanak bir demirin ucunda, olması gereken bağlam dışında sergilenmiştir. Duvardan uzak tutularak gölgeleri de forma dâhil edilerek bu düzenlemedeki çanak formu aslında içine bir şey koymaya yaramaktan ziyade daha farklı bir şekilde sergilenmiş, gerçeküstü bir etki yaratarak mekân düzenlemesini oluşturmuştur. (Bkz. Resim 67)¹³⁴

¹³³ Elif Ağatekin, “Seramik Sanatında Alternatif Bir İfade Aracı Olarak Atık Seramik Kullanımı”, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Seramik Ana Sanat Dalı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Ağustos 2012), s. 142.

¹³⁴ Ufuk Tolga Savaş, “Seramik Sanatında ‘Boşluk’ “, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt-Sayı: 1-3 (2009), <http://gazi.dergipark.gov.tr/download/article-file/192601/113-114.pdf> [27.03.2019].



Resim 67. Ufuk Tolga Savaş

Kaynak: Ufuk Tolga Savaş, “Seramik Sanatında ‘Boşluk’ Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt-Sayı: 1-3 (2009), <http://gazi.dergipark.gov.tr/download/article-file/192601/113.pdf> [27.03.2019].

Burçak Bingöl çalışmalarında, eşit, kültürel miras, kimlik, dekorasyon ve yanlışlık gibi birbirinden farklı duran kavramlar, arasındaki sınırları bulanıklaştırarak bir araya getirmektedir. Sanatçı, emek ve yoğun üretme biçimiyle kopyalaması, iz sürme ve yeniden yapılandırma yöntemiyle, süsleme ve dekorasyon kavramlarına çözümlenmeyi uygun görüyordu. Bingöl’ün seramik, çizim, video, fotoğraf, enstalasyon gibi çeşitli malzemeler kullandığı işleri, malzeme, nesne ve imgeyi kullanarak yapma ve bozmanın içinde bulunduğu yeni kurgular meydana getirmektedir.¹³⁵

Burçak Bingöl son derece ‘geleneksel’ bir malzeme olan seramikle, gelenek-dışı işler üretiyor ve modern-öncesi seramiği ‘modern dünya’yı, şimdiki zamanı anlatmak için kullanıyor. Böylece de bir malzeme-konu uyumsuzluğu üzerinden, yeni bir açı üretiyor.

“Nadireler Kabinesi” adlı sergisinde, bu “uyumsuzluğun” çok net örnekleri vardı. Normalde plastikten yapılan bidon, tüp gibi objeleri seramikten yaparak, o objelere yüklenen anlamı dönüştürmüştü ve bu alelade nesnelere nadire kabinesine konabilecek, hassas nesnelere çevirmişti. Aynı şeyi güvenlik kameraları üzerinde de uygulamış ve metalik, soğuk, mesafeli olan güvenlik kameralarına seramikle kırılğan bir anlam yüklemişti. (Bkz. Resim-68-69)¹³⁶

¹³⁵ <https://www.zilbermangallery.com/burcak-bingol-a117-tr.htm> / [15.04.2019].

¹³⁶ <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/nemitosneutopya> / [25.03.2019].



Resim 68. Burçak Bingöl, Düş I, Seramik, metal, 25 x 85 x 78 cm, Zilberman Gallery, 2017.
Kaynak: <https://www.zilbermangallery.com/mitos-ve-utopya-e203-tr.htm> [15.04.2019].



Resim 69. Burçak Bingöl, Günebakan III, Seramik, metal, 33 x 34 x 38 cm, 2011.
Kaynak: <https://www.zilbermangallery.com/nadireler-kabinesi-e68-tr.htm/> [15.04.2019].

Burçak Bingöl, Osmanlı çinilerine özgü formlardan oluşan vazounun etrafında sanatçının daha önce oltaya çıkardığı eserler, bir performansta kullandığı kıyafet, Viktorya dönemi duvar kâğıtları ve Taksim Gezi parkından alınmış bitkilerden yapılmış olan bir taçla sergi için düzenlediği 46 saniyelik videodaki vazo, masanın kenarında yer alarak, video kaydının sonunda sanatçının hızlı vuruşu ile kırılmıştır. Sanatçı öznel zaman çizgisindeki bu olayın bir başlangıcı olarak yansıtmıştır. Osmanlı kültüründeki formu yeni bir değere ulaştırmak için feda ederken, çiçekler ve

bitki desenleriyle oluşan sahnenin sürekliliği, nesnenin varlığını yok etmesine rağmen hayattaki yansımaların yaşamında da devam edeceğini vurgulamaktadır. Sanatçı bu düşünceyle, yaşadığı toplumu ve kişisel deneyimi tam olarak ortaya çıkarmıştır. (Bkz. Resim 70) ¹³⁷



Resim 70. Burçak Bingöl, “Hayal kırıklığı II”, Metropolitan Müzesi, New York.
Kaynak: [https://www.zilbermangallery.com/images/works/lightbox/BB_71\(small\).png](https://www.zilbermangallery.com/images/works/lightbox/BB_71(small).png) [20.04.2019]

Aslı Aydemir, çalışmalarından seramik malzemenin beklenmeyen sonuçların yaşandığı toplumun süreçleriyle bir bağ oluşturmuştur. Dolayısıyla konularında da kullandığı materyaller ile yaşadığı coğrafyanın bir sonucu olarak kadın, ‘barış çıkarları’ ve inanç öğelerine yer vermiştir. Ana materyali seramik olan ve kalıpla çoğaltma yöntemini kullanarak enstalasyon anlatımını tercih etmiştir. ¹³⁸

Aslı Aydemir, “Chinatown” sergisinde son zamanlarda sanatın değer ve önemin de seramik malzemenin kültürel olasılıklarını ve tasarımlarını göstermiştir. Seramiğin varlığını sürdürdüğü kullanımlara ilgisi azalarak rastlantısal olasılıkları değerlendirdiği kusurları birer estetik öğeye dönüştürmüştür. Sergide seramiğe dair yapılacak tartışmalara da önemli bir katkı sağlama amacı taşıması sanatçının birden çok farklı seri çalışmalarının yer aldığı el yapımı işlerin ve yerel kültürel

¹³⁷ Şafak Çetin Özkan, “Çağdaş Sanatta Bir Üretim Yöntemi Olarak Seramik Malzemenin Tahribatının Araştırılması”, İdil Dergisi, Cilt-Sayı: 6-34, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1498737020.pdf> / 1829. pdf [17.04.2019].

¹³⁸ <http://www.art50.net/asli-aydemir.html> [27.04.2019].

düşüncelerin yerini tutan tek tip endüstriyel üretimin handikaplarına dikkat çekmek istemiştir. Antika tabakların üzerine “made-in-china” sözcüklerden oluşan yazılar ile yarattığı ironik görünüşüyle, izleyiciyi seri üretim ve nesnelerin içinde kaybolan hevesleri üzerine mekân düzenlemesini gerçekleştirmiştir. (Bkz. Resim 71)¹³⁹



Resim 71. Aslı Aydemir, Chinatown Serisi, 2019.

Kaynak: <http://artlog.art50.net/wp-content/uploads/2017/03/chinatown-01.jpg> / [1.04.2019].

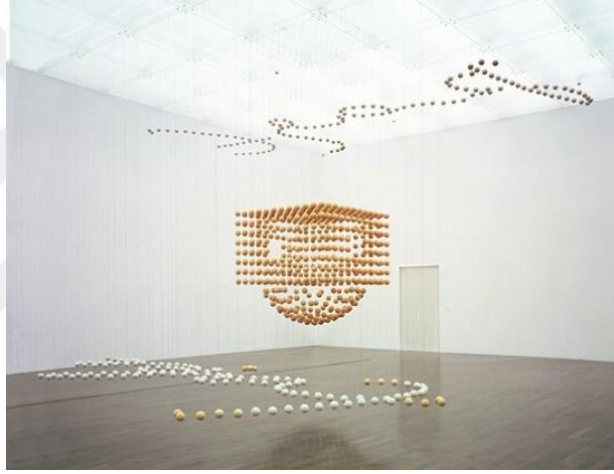
Aslı Aydemir, İpek Yeğinsü ile seramik ve toplumsal olgulara eleştirisinde, çalışmalarının konularında dair ilham aldığı yaşamda toplumsal oluşumlarda algıladığını eserlerine yansıtarak kadın meselesi, barış çıkarları ve inanç öğelerini işlediğini ifade etmiştir. Bu röportajda seramik malzemeyle olan ilişkisinde yapılan teknikleri yer yer taklit ettiğini ve bu sayede seramik malzemeyle dengesini sağlamasıyla, seramiğin birincil malzeme olmasının yanında beton, epoksi, alçı, metal gibi malzemeler kullandığını ve bu yeni malzemelerin birleşimindeki üretim süreçlerin içinde yer aldığını belirtmiştir.¹⁴⁰

Galeri New kataloğunda Canan Dağdelen hakkında verilen bilgiler niteliğinde, 1960 yılında İstanbul’da doğmuş olan sanatçı çalışmalarını Viyana’da sürdürmektedir, daha erken dönem çalışmalarında da, yazı büyük bir rol oynamıştır. Sanatçının çocukluğundan beri Türkiye’ye beslediği duygusal bağlılığı, Viyana’da 20 yılı aşkın bir süre içinde yaşaması ve bu bağlamda çalışmalarında da duygularını ifade etmesinde yazı sembolünü kullanmıştır. Çalışmalarında Yeni bir hayata

¹³⁹ <https://yapidergisi.com/the-circle-chinatown-sergisine-ev-sahipligi-yapacak/> [1.04.2019].

¹⁴⁰ <http://artlog.art50.net/sanaticilarla-sahne-arkasi/asli-aydemir-ile-seramik-ve-toplumsal-olgulara-estirel-bir-bakis/#.WNoke--hqko> [1.04.2019].

atılmanın, kişinin daha önce yurt olarak nitelediği kaybını ifade etmektedir. Bu değerlendirme ile yorumlanan, yazı ve imgeler ya da çocukluğunun kile işlenmiş portre damgaları, kayıp, özlem, yurt ve kimlik arayışıyla sürüp giden bir hesaplaşmanın gerçeklerini yansıtmaktadır. Son yıllarda sanatçının bu temaları mimarlık sanatına ilişkin göndermelerin mekân içinde üç boyutlu, etkileyici enstalasyonların oluşmasını sağlamıştır. Çalışmalarında özellikle tercih ettiği, yalın bir yapı tarzı ile Ön ve Orta Asya'nın erken İslami mimarisine göndermeler yapmasıdır. Yapının her bir bölümleri, sanatçının mekân içinde serbest bir tavırla oynadığı modüllere dönüşmüştür. Merkezi mekânı örten kubbe, ters çevrilerek tavana asılı tüm bina tepe üstü duracak şekilde düzenleme yapılmıştır. (Bkz. Resim 72)



Resim 72. Canan Dağdelen, Yansıma, Porselen, çelik tel, 2012.

Kaynak: <http://atolyemackaguncel.blogspot.com/2012/01/canan-dagdelen-seramik-sanatcs.html>
[27.04.2019].

Canan Dağdelen, geleneksel bir lügat kullanımı ve biçimle ilişki kuran serbest bir anlayış arasındaki bu gerilim alanına geçmişin izlerini çağdaş bir yorumla incelikli bir biçimde yerleştiriyor ve aynı zamanda hareket halindeki yaşam koşullarımızın çerçevesi içinde, yerleşikliğin olası bir tanımını sorguluyor. Sanatçı, yoğun duvar objelerinin ardından, yapıyı çözerek tek tek noktalara, kendi tanımladığı “dot” lara dağıttı ve bu yöntemle mekân içinde saydam bir form kurdu. Canan Dağdelen'in çalışmasının başlığı olan “Öteki” ya da “Yabancı”, her gün karşılaştığımız bir şey. Hepimiz özel ve kamusal alanlar arasında çok farklı sınırları

aşmak üzere, aşına olduklarımızı durmaksızın terk ediyoruz; Ötekiyle karşılaşmak için kendimiz olanı bırakıyoruz. (Bkz. Resim 73) ¹⁴¹



Resim 73. Canan Dağdelen, “Öteki”, 2012.

Kaynak: <http://atolyemackaguncel.blogspot.com/2012/01/> [27.04.2019].

¹⁴¹ Deniz Artun ve Canan Dağdelen, Yeni Şehir, Eski Şehrin Ancak Bir Kısımından İbarettir: Viyana-Ankara, Çevirenler: Cemal Ener, Iris Denli-Wrana, Funda Yılmaz, (Ankara: Galeri New Katoloğu 2010), <https://galerinev.art/storage/files/publications/Viyana-Ankara.pdf> / 25. pdf [27.04.2019].

3.BÖLÜM: UYGULAMALAR

Enstalasyon sanat anlayışında benimsenen özelliklerinden biri olan mekân kurgusu, sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici katılımının birlikteliği ile sağlanmaktadır. Bir sergileme anlayışı olan enstalasyon kavramı uygulandığı mekânda algımızda şekillenen imgeler ile kalıcılığı sağlar veya duyularımıza yönelik geçici süreliğine hem mekânı hem de mekânda yer alan sanat nesnesini izleyicinin deneyimi ile eleştirel bir boyut kazanabilir. Bu nedenle mekân sanat nesnesi ve izleyiciden ayrı tasarlanamaz.

“Seramik Malzeme İle Enstalasyonun Seramik Sanatındaki Yeri Ve Kişisel Uygulamalar” konusunda hazırlanan bu araştırma kapsamında, sanat nesnelерinin mekânda kurgulanması şeklinde düzenlemeler yapılmıştır. Uygulanmış olan mekân kullanımlarında, mekânın nitelikleri belirlenerek, tasarlanan sanat nesneleri, kimi zaman mekândan bağımsız taşınabilen özellikte olup, kimi zaman da mekâna bağımlı ve mekâna dönüşen sanat eserlerinin üretimi açısından izleyicinin duyularına seslenen algı biçimine dönüşmesi sağlanılmıştır.

Araştırma süresinde belirlenen mekânın mimari unsurları dikkate alınarak, mekân sorunu, imgelerin temel yapısını oluşturmaktadır. Tasarım sürecinde, toplumsal değerler, karşısında kaybettiklerimiz ve kabullenme durumunda kendine yönelik öfkeyi ifade eden “Opaklaşan Zaman” adlı kavramsal başlık sergi konusunu oluşturmaktadır.

Hayvan sevgisinden yola çıkarak, tavşanların davranış özellikleri ve hayatımızda ayrı bir yere sahip oluşundan dolayı bu imge tercih edilmiştir. Tek tek elle şekillendirilen tavşan figürlerine gerçek yaşamındaki mekân betimlenerek her birine farklı anlamlar yüklenmiştir. Fakat değerler karşısında, yok oluşunun gözlenmesi, bireysel olduğu kadar toplumsal bir değer hissiyatı yansıtılmak istenmiştir.

Bu sergi, iki ana yerleştirmeye dayanmaktadır. Toplamda yirmi bir parçadan oluşan bir sergileme gerçekleştirilmiştir.

Birinci mekân düzenlemesi iki parçadan oluşmaktadır. Seramik malzemenin plastik özelliği fırınlandıktan sonra dayanıklılık kazanması sonucunda kırılğan olma özelliği taşımaktadır. Birinci parçadaki düzenleme serginin ana konusunu oluşturan “Değerlerin Yok Oluşu”, mekânda kaidenin üzerinden yere düşmüş haliyle bulunan, mutlu tavşan figürünü temsil etmektedir. İkinci parçada ise kaide arkasındaki

duvarda asılı olan seramik tabakta yer alan tavşan figürü, nesnenin kırılmadan önceki hali olmakla birlikte “Değerin Korunması”na vurgu yapılmıştır. İzleyici açısından öznel olan imgeler, bir şeyin önemini belirlemede yarayan soyut ölçü olan değerlerimizi, kendimiz ya da başka sebeplerden dolayı yok oluşunda, somut nesne olarak, mekânın nitelikleri ile düzenlenmiştir. Bu nedenle değer konusu izleyiciyi tartışmaya sürükleyen bir nitelik taşımaktadır. (Bkz. Resim 74-76)



Resim 74. Uygulama 1, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 75. Uygulama 1 detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 76. Uygulama 1 detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere

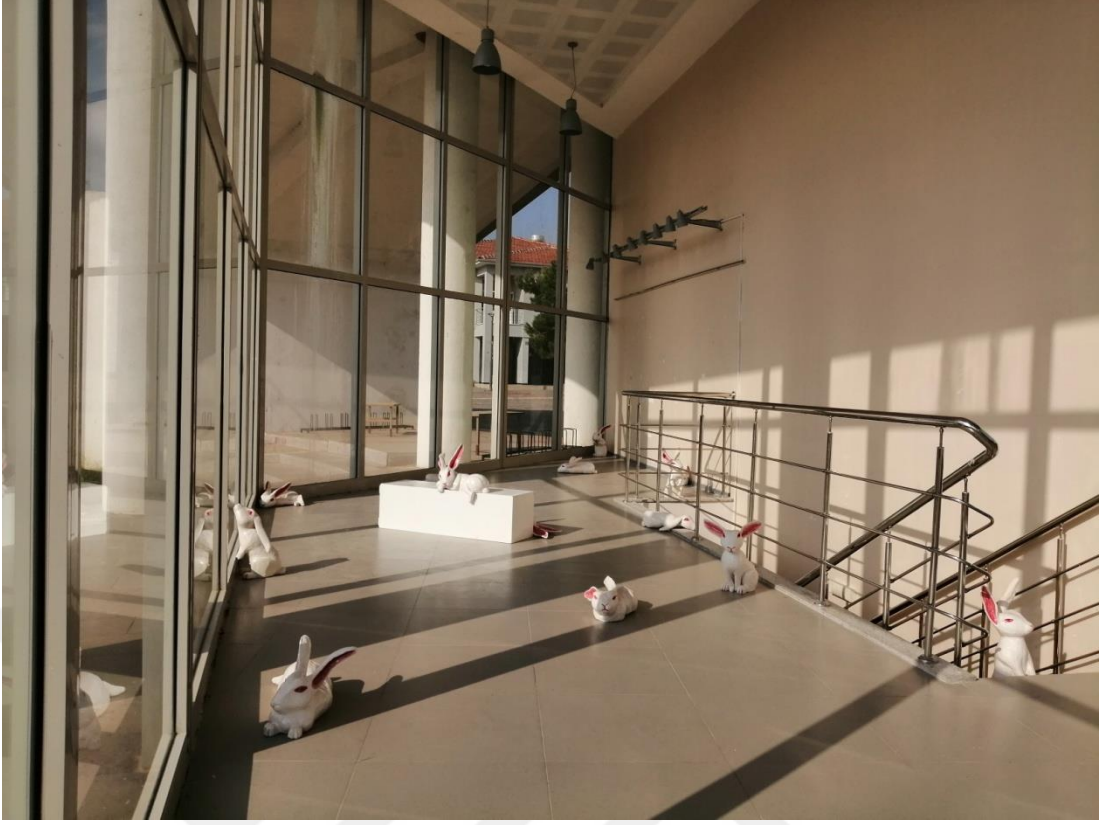
Enstalasyon sanat anlayışında önemli olan malzeme kullanımındaki teknikler değil asıl amaç nesnelere yüklenen kavramların mekanda izleyicilere yansıtılabilmektedir.

İkinci mekân da zemine yerleştirilen yeni zellanda beyaz tavşanları mekâna gelen izleyicileri de değerlendirilerek yerleştirilmiştir. Bu mekânda merdiven boşluğu, krom korkuluk, kaideler yere yatay konularak ve mekânın az ışık alan yerleri kullanılarak tavşanın yaşadığı ortamı ve hayalde kalan simülasyonları sergi salonuna yansıtılarak düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. (Bkz. Resim 77-97)

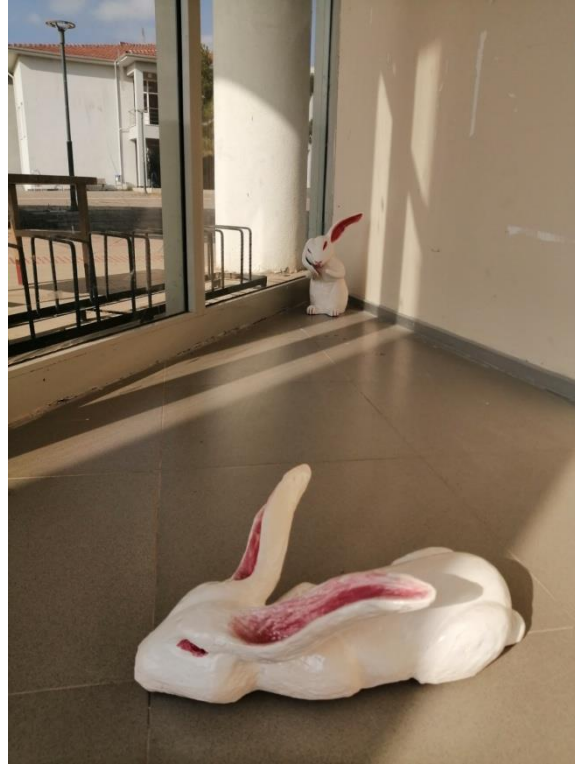
On dokuz parçadan oluşan tavşan formları elle şekillendirilmiştir. Seramiğin malzemesi olan opak sırnın, tavşanlarda kullanılmasındaki amaç, opak sırnın örtücü bir özelliğinden dolayı, değerini yerini başka şeylerle doldurulamayacağını ifade etmektedir.



Resim 77. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 78. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 79. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 80. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 81. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 82. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



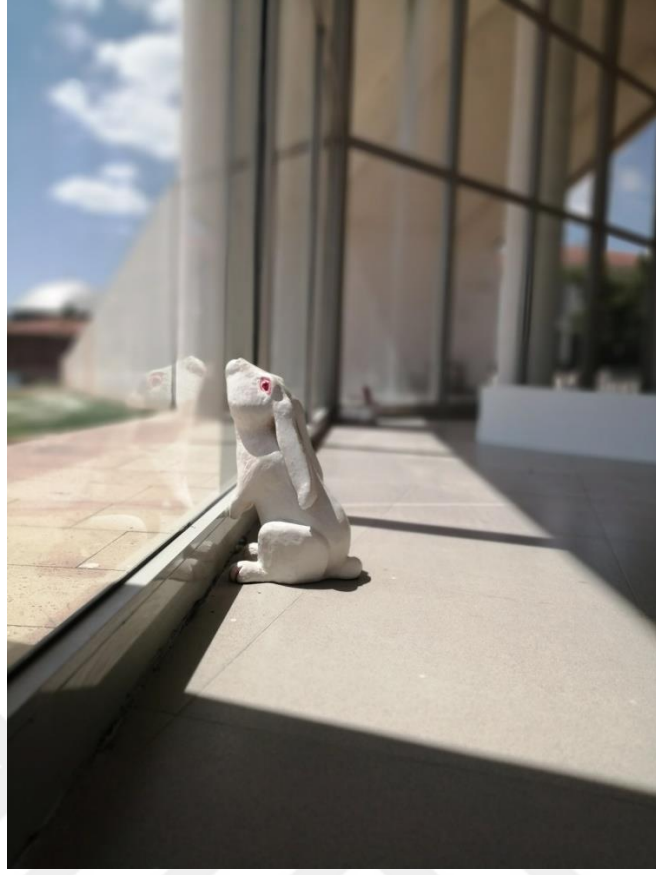
Resim 83. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 84. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 85. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



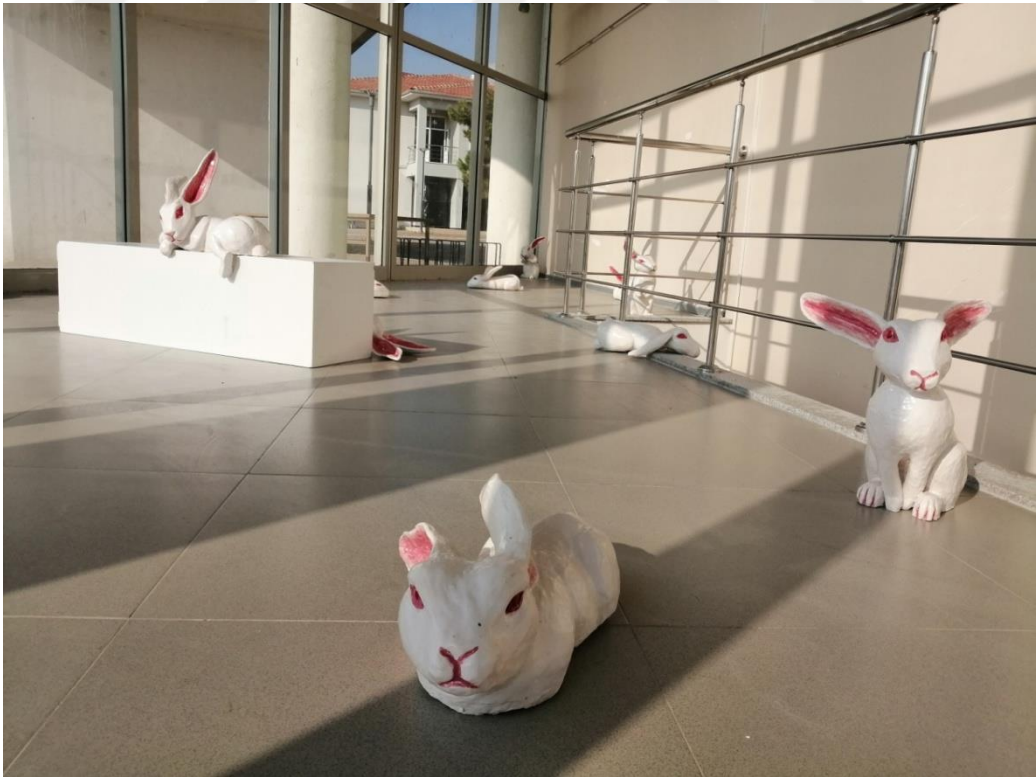
Resim 86. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 87. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



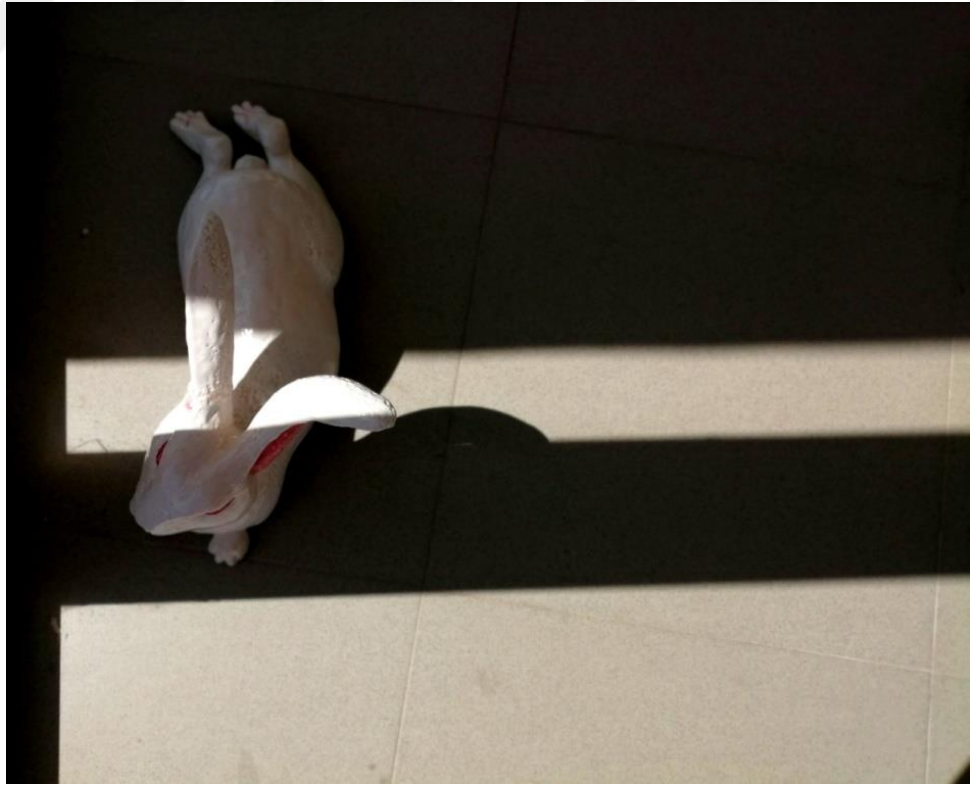
Resim 88. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



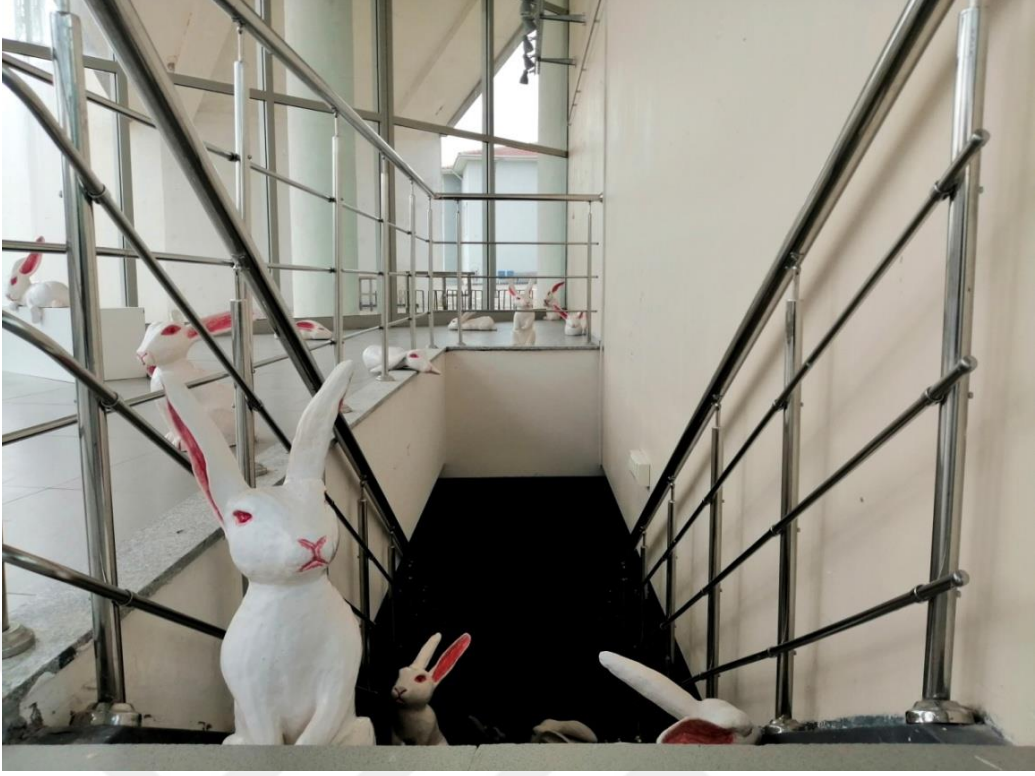
Resim 89. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 90. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 91. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 92. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



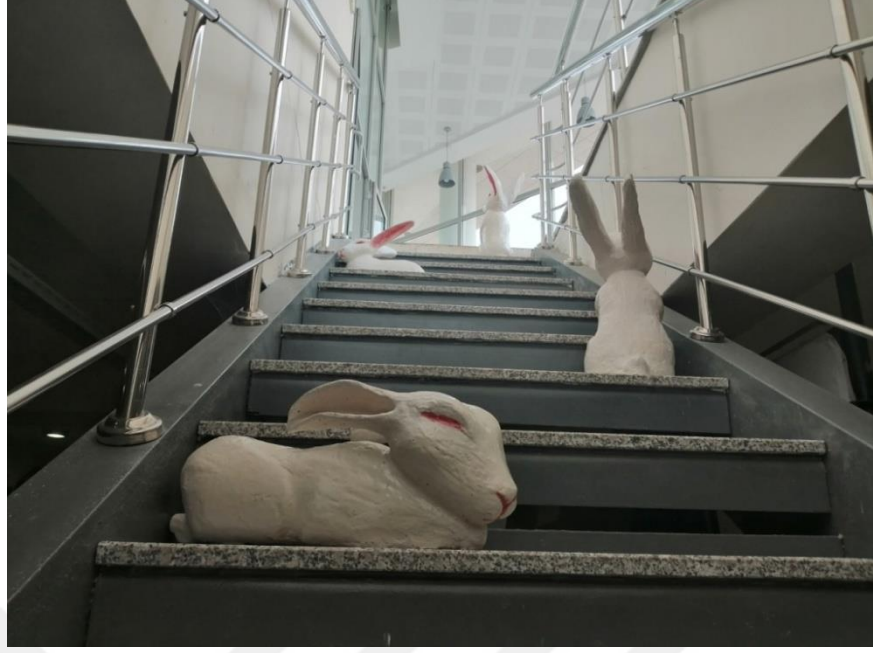
Resim 93. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



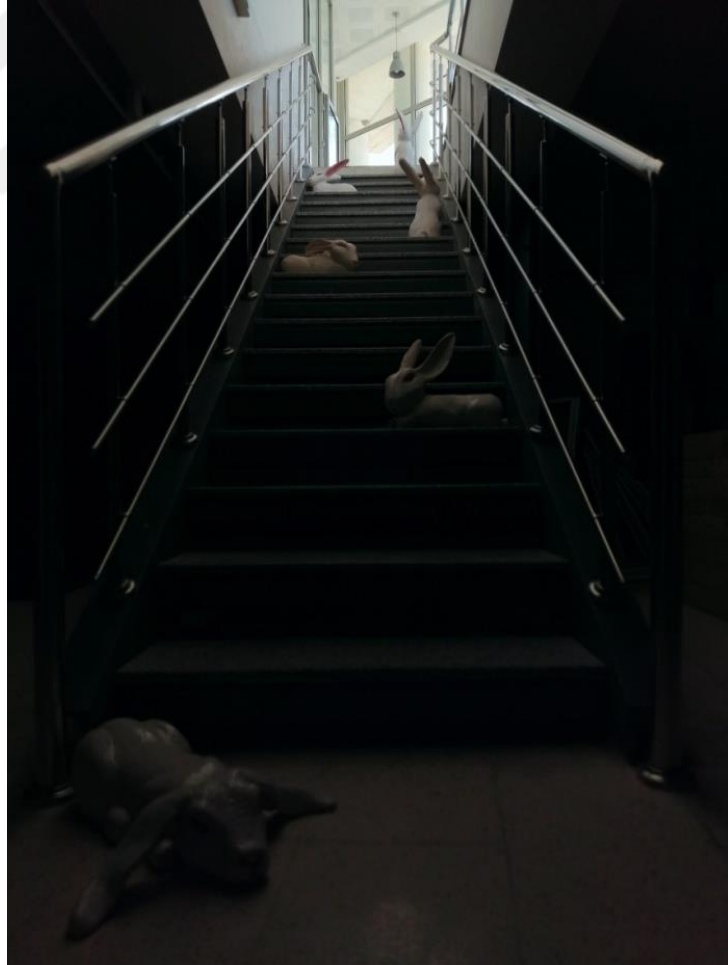
Resim 94. Uygulama 2, "Simülasyon", 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 95. Uygulama 2, "Simülasyon", detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 96. Uygulama 2, “Simülasyon”, detay, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere



Resim 97. Uygulama 2, “Simülasyon”, 2019
Fotoğraf: Belkıs Akdere

SONUÇ

Enstalasyon, izleyicinin algısal deneyimini konu alarak, kullanılan malzemeyle kavramsal işler başka bir ifadeyle sanat nesnesinin ve mekân üretimiyle gerçekleştiren bir sergileme biçimidir. Çağdaş sanatta deneyimlenen mekân ortamlarının sağlanması sözlük anlamıyla düzenleme, yerleştirme eylemlerinin yapılmasından dolayı tek bir anlam karşılığı yoktur. Bu nedenle farklı kavramlarda anlamlara dayanan özelliğe sahiptir. Mekân yaratma sorunu sanat tarihinde eleştirilip yeni yorumlar kazandırılarak veya bu yorumların benimsenmemesiyle günümüz sanat anlayışında da varlığını sürdürmektedir.

Sanatçı yaşadığı çevredeki olguların çözüme ulaşabilmesi için kullandığı malzemeyi araç olarak görmesi ve ortaya çıkardığı sanat nesnesine yüklediği kavramsal dili ve belirlediği mekânda izleyiciye sunmaktadır. İzleyicilerin bu sanat nesnesi karşısında algısal düşüncesindeki eleştirisi enstalasyon sanatını oluşturmaktadır. Joseh Kosuth'n da bahsettiği gibi sanat eserleri çözümsel önermeler içermektedir. Yani sanatçının atölyede kullanmış olduğu malzemenin teknikleri değil malzemeye yüklemiş olduğu kavramsal dili mekânda izleyicilere yansıtabilmenin önemine vurgu yapmıştır. Mekân kavramı daimi olarak sanatçının ürettiği sanat nesnesini ve izleyiciyi etkilemiştir.

Birçok farklı disiplinden beslenen enstalasyon sanatı seramik malzeme ile günümüz sanatında daha çok kavramsal dil yansıtılarak mekân düzenlemeleri gerçekleştirilmektedir. Geleneksel sanat anlayışında kaide üzerinde sergilenmesinin dışına çıkarak mekanla bütünleşmesi ve bu kurguyu oluştururken izleyici algısını ve izleyicinin mekandaki sanat nesnesini deneyimlemesine olanak sağlanması enstalasyon sanatını oluşturmaktadır.

Seramik malzemeyle oluşturulan enstalasyon örneklerinde daha çok mekândan bağımsız sanat nesnelerin sergilendiği bunun yanında mekâna bağlı sanat nesnelerinin de uygulanabilirliği sonucuna varılmıştır. Sanat nesnelerinin yerleştirileceği mekân belirlenmeli, mekânın özellikleri kullanarak sanat nesneleri düzenlenmesi yapılmaktadır. Dolayısıyla mekânın yapısına özgün düşünülen sanat nesneleri gelen izleyicilerin belleğinde algılanması sonucu kavramsal anlatım ile duyulara seslenebilmesi durumunda izleyicilerin sanat nesnesi mekân ilişkisindeki algı deneyimlerine bağlı olarak çeşitli anlamlar yükledikleriyle karşılaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu. *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımları*, Yedinci basım. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Akarsu, Bedia. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, On üçüncü basım. İstanbul: İnkılap Yayınları, 1998.
- Dempsey, Amy. *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Çeviren: Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Yayınları, 2007.
- Dickerson, Madelynn. *A'dan Z'ye Sanat Tarihi Öncesinden Postmodern Zamanlara Görsel Sanatlar*, Çeviren: Orhan Düz, İstanbul: Say Yayınları, 2018.
- Demirkol, Cavit Vedat. *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın Haziran 2008.
- Erbay Aslıtürk, Gül. *20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı*, İstanbul: Gece Kitaplığı Yayınevi, 2014.
- Farthing, Stephen. *Sanatın Tüm Öyküsü*, Çevirenler: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Fineberg, Jonathan. *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, Çevirenler: Simber Atay-Eskier, Görâl Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları, 2014.
- İpşiroğlu Nazan ve İpşiroğlu Mazhar, *Sanatta Devrim*, Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993.
- N. Keser, *Sanat Sözlüğü*, İkinci Basım. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.
- O'doherty, Brian. *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânın İdeolojisi*, Çeviren: Ahu Antmen Birinci basım. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- Oliveira Nicolas De, Oxley Nicola ve Petry Michael, *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu*, Çeviren: Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2005.
- Sabuncuoğlu Ayça ve diğerleri, *Sanat Atlası*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu 2010.
- Smith, Edward Lucie. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çevirenler: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay (İstanbul: Akbank Yayınları, 2004), s. 283.
- Sözen Metin ve Tanyeli Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, On ikinci Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2012.
- Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, *"Türk Sanatları Seramik"*, İstanbul: 2016.

Yılmaz, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006a.

_____. *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Birinci basım. Ankara: Ütopya Yayınları, 2012b.

_____. *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013c.

Whitham Graham ve Pooke Grant, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Çeviren: Tufan Göbekçin İstanbul: Optimis Yayınları, 2013.

Dergiler

Aslan, Füzün, Aslan Edanur ve Atik Atilla, “İç Mekânda Algı”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt-Sayı: 5-11 2015.

Aksüğür Duben, İpek. “Candeğer Furtun’un Seramik Heykel Sergisi”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 204 (15 Kasım 1968).

Beykal, Canan. “Duchamp Sonrası Sanat”, *Artist Dergisi*, Sayı: 3 Mart 2004.
Büyükişleyen, Nilay Kan. “Joseph Beuys- Sanata Bakışı”, *Artist*, Sayı: 19 Mayıs 2004.

Eroyan, Amber. “Ai Wei Wei’nin Ağır Porselenleri”, *Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Yapı Dergisi*, Sayı: 431 Ekim 2017.

Güler, Ömer Kutay. “Çağdaş Sanatta Mekân Bağlamında Bir Bakış”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Tasarım+Kuram Dergisi*, Cilt-Sayı:10-17 Mayıs 2014.

İnatçı, Ümit. “Kübizm’den Arte Povera’ya Enstalasyon ve Kavramsallaşan Şey”, *Rh+Sanat Türkiye’nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 63 Ağustos-Eylül 2009.

İz, Kemal. “Tehlikeli Bir Adam: Ai Weiwei”, *Artam Global Art & Design Dergisi*, Sayı 29 Eylül- Ekim 2014.

Keçeci, Eser. “Enstalasyon Nedir?”, *Emma Sanat Dergisi*, Sayı: 5 Eylül 2006.

Karahan, Çağatay İnam. “Yerleştirme: Hayatın içindeki Sanat”, *Rh+Artmagazine Türkiye’nin Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı: 99 Mayıs 2013.

Koç, Ali. “Sanat ve Gelenek”, *Artist Modern Dergisi*, Sayı: 97 Şubat-Mart 2009.

Poroy, Ayşegül. “Sanat ve Bilimin Kesişiminde Bir Yerleştirme Sanatçısı: James Turrel”, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt-Sayı: 6-6 2014.

Zeytinoğlu, Emre. “Enstalasyon Dosyası Üzerine”, *Rh+Sanatr Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 63 Ağustos-Eyöl2009.

Ansiklopediler

Erzen, Jale Nejd. “Yeryüzü Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3 Genişletilmiş ikinci basım. İstanbul: Yem Yayın, 2008.

Özayten, Nilgöl. “Yerleştirme”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3 Genişletilmiş ikinci basım. İstanbul: Yem Yayın, 2008.

Pelvanoğlu, Burcu. “Heykel”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1 (İstanbul: Yem Yayın, 2008), s. 29-30.

Rona, Zeynep “Candeğer Furtun”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1 İstanbul: Yem Yayın, 2008.

Sönmez, Nesim. “Video Sanatı”, Cilt: 3 Genişletilmiş ikinci basım. İstanbul: Yem Yayın, 2008.

Tanyeli, Uğur. “Mekân”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 2 Geliştirilmiş ikinci basım. İstanbul: Yem Yayın, 2008.

Tükel, Uşun. “Flavin, Dan”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1 İstanbul: Yem Yayın, 2008.

Sempozyum Bildirileri

Çeber, Tansel. “İzleyiciyi İzlemek; Postmodern Sanat Eseri, Sanatçı, İzleyici İlişkisi Üzerine”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Faköltesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası, 8-9 Ekim, 2015.

Başarık Aytekin, Emel. “Sanat ve Mimarlıkta Bir İfade Aracı Olarak Mekân”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 4.Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 6-8 Mayıs 2015.

Güzelgün, Pınar. “1960 Sonrası Mekân Algısı: Enstalasyon Sanatı ve Kaarina Kaikonnen Örneği”, *Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Faköltesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu* Sakarya: Yayınevi, 21-23 Kasım 2013.

İncirkuş, Büşra. “Çağdaş Sanatta Mekân”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Faköltesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası, 8-9 Ekim, 2015.

Köksal, Musa. “Günümüz Sanatının Gerçeği ve Paradoks Yansımalar”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası, 8-9 Ekim.

Tezler

Ağatekin, Elif. “Seramik Sanatında Alternatif Bir İfade Aracı Olarak Atık Seramik Kullanımı”, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Seramik Ana Sanat Dalı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Ağustos 2012.

Kafil, Pardis. “Tasarımcı ve İzleyici Algısında Enstalasyon Ürünü ve İç Mekân İlişkisi Üzerine Bir İrdeleme”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2016.

İnternet Kaynakları

Arslan Avar, Adile. “Lefebvre’in Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân Diyalektiği”, <http://www.mimarlarodasiansankara.org/dosya/dosya17.pdf> [27.03.2019].

Ayşe Kurşuncu, “Seramik Sanatında İzleyici Katılımı”, *İdil Dergisi*, Cilt-Sayı: 8-53 (2019), <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1548970803.pdf> [8.07.2019].

Artun Deniz ve Dağdelen Canan, Yeni Şehir, Eski Şehrin Ancak Bir Kısmından İbaretir: Viyana-Ankara, Çevirenler: Cemal Ener, Iris Denli-Wrana, Funda Yılmaz, (Ankara: Galeri New Katoloğu 2010), <https://galerinev.art/storage/files/publications/Viyana-Ankara.pdf> [27.04.2019].

Boratav Olcay ve Gürdal Nur, “1980 Sonrası Sergileme”, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/229866> [27.03.2019].

Baskıcı Zeynep ve Şölenay Emel, “Dadaizm Sanat Akımı ve Seramik Sanatına Etkisi”, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/28711> [27.03.2019].

Danâbaş, Nalân. “Türk Seramik Sanatında Yerleştirme ve Mekân İlişkisi”, http://www.asosjournal.com/Makaleler/779463389_14677%20Nalan%20DANABA%20c5%9e.pdf [27.03.2019].

Gökbel, Müjde. “Çağdaş Seramik Sanatında İmge Olarak Böcek Kullanımı”, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/654245> [27.03.2019].

Girgin, Figen. “Sanatta Neon Işıkları”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt-Sayı: 11-3 (Ocak 2018), <https://dergipark.org.tr/download/article-file/595365> [29.03.2019].

Ghulyan, Husik. “Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma”, https://www.researchgate.net/publication/318966717_Lefebvre'nin_Mekân_Kuramının_Yapısal_ve_Kavramsal_Cercevesine_Dair_Bir_Okuma [28.03.2019].

Işıktan, Figen. “Post-Endüstriyalizm ve Seramik Sanatı”, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt12/sayi62_pdf/3sanat_sanattarihi_arkeoloji_mimari/isiktan_figen.pdf [15.04.2019].

Özer Gökçe ve Aygün Sadettin, “Çağdaş Seramik Sanatında Post-Endüstriyalizm ve Marek Cecula Sanatı” 6. Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, (10-23 Eylül 2012) <http://pismistoprak.tepebasi.bel.tr/bildiriler/bildiri6.pdf> [27.04.2019].

Savaş, Ufuk Tolga. “Seramik Sanatında Boşluk”, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/192601> [27.03.2019].

Özkan, Şafak Çetin. “Çağdaş Sanatta Bir Üretim Yöntemi Olarak Seramik”, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1498737020.pdf> [17.04.2019].

Tatlıcan, Bülent. “Mutlu Başkaya ile Sanat ve Akademik Yaşamı Hakkında Söyleşi”, http://dergi.hostpazar.com/ws_seramikturkiye/shelf/seramikturkiye7/seramikurkiye.html [15.04.2019].

Yayan Gonca Hülya ve Gökdemir Mehmet Ali, “Mustafa Tunçalp ve Tufan Dağıstanlı Seramiklerindeki Kuş Heykellerinin Form, Renk ve Ek Malzeme Açısından Değerlendirilmesi”, http://www.jasstudies.com/Makaleler/513588_18-%c3%96%c4%9fretmen%20Mehmet%20Ali%20G%c3%b6kdemir.pdf [27.03.2019].

<http://buketacarturk.blogspot.com/2013/11/tohum-takas.html> [27.04.2019].

<https://www.kultursanatharitasi.com/mutlu-baskaya-seramiklerimde-kullandigimher-obje-aslinda-birer-metafordur/> [27.04.2019].

<https://www.zilbermangallery.com/burcak-bingol-a117-tr.htm> [15.04.2019].

<https://www.unlimitedrag.com/single-post/nemitosneutopya> [25.03.2019].

<https://www.art50.net/index.php/asli-aydemir.html> [27.04.2019].

<https://yapidergisi.com/the-circle-chinatown-sergisine-ev-sahipligi-yapacak/> [1.04.2019].

<http://artlog.art50.net/sanatcilarla-sahne-arkasi/asli-aydemir-ile-seramik-ve-toplumsal-olgulara-estirel-bir-bakis/#.WN0ke--hqko> [1.04.2019].