

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**YERLEŞTİRME SANATINDA SERAMİK MALZEMENİN KAVRAMSAL
BAĞLAMDA YORUMLANIŞI VE BİR SERGİ**

Hazırlayan

SAMET ALIŞ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ

İZMİR / 2022

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans Tezi” olarak sunduğum “Yerleştirme Sanatında Seramik Malzemenin Kavramsal Bağlamda Yorumlanması Ve Bir Sergi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / 2022

Adı SOYADI

Samet Alış

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre öğrencisi'nın

..... konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

1960 sonrası değişen sanat anlayışı, kavramsal sanat ile birlikte geleneksel sanat algısının devinime uğrayarak sabit kurallardan sıyrıldığı, nesnelerin anlam, kavram ve düşünsellik boyutunda irdelendiği yenilikçi bir anlayış ortamı oluşturmuştur. Dönemin öne çıkan yenilikçi sanatçıları tarafından benimsenen bu tutum geleneksel sanat algısındaki estetik kaygı ve formalist düşünce yapısı, galeri mekanları aracılığı ile metalaşan sanat olgusunu, bu sınırlı çerçeveden sıyrılarak dönemin güçlü ve etkileşimli sanat akımları ile güçlendirmiştir. Fluxus, Art and Language (Sanat ve Dil), Minimalizm, Performans Sanatı, Süreç Sanatı, Arte Povera (Yoksul Sanat), Land Art, Yerleştirme Sanatı gibi farklı ifade biçimleri oluştukları dönemden günümüze kadar etkilerini sürdürmüş ve birçok çağdaş sanatçıyı etkisi altına almıştır. Bu oluşumların her biri hem kendi içerisinde hem de farklı disiplinlerdeki sanat pratiklerinin geniş kapsamda önünü açarak sanatın fikir ve anlam başlığı altında değerlendirilmesinde olumlu bir etken rol oynamıştır.

Anlatımı destekleyen ve kavram ile bütünleşen, nesnenin vurgudaki rolü baz alınarak üretilen eserler, izleyiciye düşünme yetkisi sunarak, eser ve izleyici arasında bir bağ kurulmasını sağlamıştır. Bu değişim, yapısı itibariyle kısıtlı bir sunum çerçevesinde değerlendirilen seramik sanatını da diğer sanat dalları gibi daha geniş ve etkileyici bir yöntemle buluşturmuştur. Seramik sanatı, yerleştirme sanatı mekan ve izleyici katılımı ile birlikte kaide üstü sanat anlayışından çok daha farklı biçimlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Seramik malzemenin kendi kavramsal yapısı ve üretim süreci, yerleştirme yapan sanatçıları bu yönü ile üzerine çekerek farklı malzeme ve üslupta çalışan sanatçıların fikir ve anlatılarına farklı boyutlar getirmiştir.

Anahtar kelimeler: Yerleştirme Sanatı, Kavramsal Sanat, Seramik Malzeme

ABSTRACT

The changed meaning of art after 1960s along with conceptual art, created an environment of innovative understanding in which the traditional perception of art moved and got rid of fixed rules, and the objects were examined in terms of meaning, concept and intellectuality. This attitude, adopted by the prominent innovative artists of the period, strengthened the aesthetic concern and formalist mentality in the traditional art perception, the art phenomenon that became commodified through gallery spaces, by getting rid of this limited framework, with the powerful and interactive art movements of the period. Fluxus, Art and Language different forms of expression such as Minimalism, Performance Art, Process Art, Arte Povera (Poor Art), Land Art, Installation Art, have continued their influence from the time they were formed to the present day and have influenced many contemporary artists. Each of these formations has played a positive role in the evaluation of art under the title of idea and meaning, paving the way for art practices in different disciplines as well as in itself.

The works that support the narrative and integrate with the concept and are produced based on the role of the object in emphasis, provide the viewer with the power to think and establish a bond between the work and the viewer. This change brought together the art of ceramics, which is evaluated within the framework of a limited presentation due to its structure, with a broader and more impressive method like other branches of art. The art of ceramics, the art of installation, with the participation of the space and the audience, started to be used in different forms than the understanding of art above the pedestal. The conceptual structure and production process of ceramic material has brought different dimensions to the ideas and narratives of artists working in different materials and styles, by attracting installation artists with this aspect.

Keywords: Installation Art, Conceptual Art, Ceramic Material

ÖNSÖZ

Kavramsal sanat ile birlikte oluşum sürecine giren yerleştirme sanatı, sanatçıların izleyici-mekan bağlamında anlatımlarını güçlendirdikleri, izleyici rolünün sanat yapıtı ile boşluk kavramı içinde buluşarak birebir bir ilişki kurmalarına olanak sağlamıştır. Yerleştirme sanatı, bir ifade şekli olarak sanatın içinde temel yerini almıştır. Büyük bir etkileyciliğe sahip olan bu sergileme yöntemi, seramik malzemenin geleneksel kimliğini aşarak kendi yapısal özellikleri dahilinde sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Yerleştirme ifadesinin oluşumu, gelişimi ve günümüz sanatına kadar evrildiği süreçleri ve seramik malzemenin yerleştirme sanatında kavramsallık bağlamında kullanımını sanatçı eserleri ile örneklendirilen bir tez hazırlanmıştır.

Tez yazım aşamasında bana desteğini esirgemeyen danışmanım sayın Dr.Öğr.Üyesi Pınar Çalışkan Güneş'e, uygulamalarımı yaparken özveri ile yardımlarını esirgemeyen sevgili arkadaşlarım Hakan Öner, Eda İlbeyci ve Hanife Buğurcu'ya ayrıca hayatımın her aşamasında bana desteklerini esirgemeyen sevgili aileme sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

Samet Alış

İstanbul-2022

İÇİNDEKİLER

YERLEŞTİRME SANATINDA SERAMİK MALZEMENİN KAVRAMSAL BAĞLAMDA YORUMLANIŞI VE BİR SERGİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT

1.1. Kavramsal Sanat.....	3
1.2. Kavramsal Sanatın Oluşum Süreci.....	4
1.2.1.Kavramsal Sanat Akımı ile Birlikte Gelişen Oluşumlar ve Sanat Biçimleri.....	8
1.2.1.1.Fluxus.....	8
1.2.1.2.Art And Language (Sanat ve Dil).....	11
1.2.1.3.Minimalizm.....	14

1.2.1.4.Performans Sanatı.....	17
1.2.1.5.Süreç Sanatı.....	19
1.2.1.6.Arte Povera (Yoksul Sanat).....	21
1.2.1.7.Land Art (Arazi Sanatı).....	23

2.BÖLÜM

YERLEŞTİRME SANATI

2.1. Yerleştirme Sanatının Tanımı.....	27
2.2. Yerleştirme Sanatı ve Mekan İlişkisi.....	33
2.3. Türkiye’de ve Dünyada Yerleştirme Sanatı Örnekleri.....	35

3.BÖLÜM

YERLEŞTİRME SANATINDA SERAMİK MALZEME KULLANIMI

3.1.Seramik Malzemenin Yerleştirme Sanatında Kullanımı	47
3.2.Uluslararası Seramik Sanatçıları ve Yerleştirme Sanatı Çalışmalarından Örnekler.....	49
3.3. Türk Seramik Sanatçıları ve Yerleştirme Çalışmalarından Örnekler.....	55

4. BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

4.1. Kişisel Uygulama Örnekleri

4.1.1. İletişim(sizlik) Çağı.....	64
4.1.2. Görünenin Ardındakiler.....	69
4.1.3. Öz Ötekileşme.....	72
4.1.4. Metropol İnsanları.....	76
SONUÇ.....	93
KAYNAKÇA.....	95
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Marchel Duchamp Fontaine 1917.....	5
Fotoğraf 2: Joseph Kosuth - One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye) – 1965.....	6
Fotoğraf 3: Robert Rauschenberg, “Erased de Kooning Drawing” 1953.....	8
Fotoğraf 4: Emmet Williams, George Maciunas, Benjamin Patterson, Dick Higgins, Alison Knowles , Uluslararası müzik festivalinde Philip Corner'ın Piyano Aktivitelerini icra ederken,1962.....	10
Fotoğraf 5: George Maciunas, “Fluxkit”, 1964.....	11
Fotoğraf 6: Mel Bochner “Language Is Not Transparent” 2017.....	13
Fotoğraf 7: Joseph Kosuth - <i>Üç Başlıklı Anlam (AIAI)</i> -1967.....	14
Fotoğraf 8: Donald Judd Foundation/VAGA, New York ve DACS, 2021.....	15
Fotoğraf 9: Robert Morris New York 1974	16
Fotoğraf 10: Yves Klein New York 1960	17
Fotoğraf 11: Marina Abramovic New York 2002.....	19
Fotoğraf 12: Jackson Pollock New York 1950	20
Fotoğraf 13: Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar İçinde Venüs” 1967.....	22
Fotoğraf 14: Mario Merz. Iglolar Milano 2018.....	23
Fotoğraf 15: Robert Smithson “Spiral” Abd 1970.....	25
Fotoğraf 16: Marchel Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı” New York 1938.....	28
Fotoğraf 17: Marcel Duchamp, First Papers of Surrealism enstalasyonu,1942.....	29

Fotoğraf 18: Yves Klein “Boşluk” 1958.....	30
Fotoğraf 19: Armand P. Arman, “Dolu” 1960.....	31
Fotoğraf 20: Joseph Beuys “Yirminci Yüzyılın Sonu” 1983-85.....	32
Fotoğraf 21: Driessens and Verstappen, “Top-down Bottom-up” 2012.....	36
Fotoğraf 22: Yayoi Kusama “Çiçek Takıntısı” 2018.....	37
Fotoğraf 23: Thomas Ehgartner “Anlamsız Hakikat Koşulları” 2006.....	38
Fotoğraf 24: Fabio Viale “Emergences” 2020.....	39
Fotoğraf 25: Doris Salcedo “İsimsiz” İstanbul 2003.....	40
Fotoğraf 26: Füsün Onur “Opus II – Fantasia” 2021.....	41
Fotoğraf 27: Ayşe Erkmen “B planı” 2011.....	42
Fotoğraf 28: Vahit Tuna “İsimsiz” 2018	43
Fotoğraf 29: Canan Tolon “Hasar” 1988-2010.....	45
Fotoğraf 30: Bouke De Vries “Savaş Ve Parçalar” 2021.....	49
Fotoğraf 31: Marek Cecula “Porselen Halı” 2002.....	51
Fotoğraf 32: Anthony Gormley “Field for the British Isles” 1993.....	52
Fotoğraf 33: Walter McConnell “Gezgin Cennetler” 2004.....	53
Fotoğraf 34: Ai Weiwei “He Xie - Nehir Yengeci” 2010.....	54
Fotoğraf 35: Ayşe Erkmen “Yuvarlak” 2014.....	55
Fotoğraf 36: Candeğer Furtun “İsimsiz” 2021.....	56
Fotoğraf 37: İnel İnal “Çanakkale Geçilmez” 2011.....	57

Fotoğraf 38: Canan Dağdelen “Canevine Nokta” 2007.....	58
Fotoğraf 39: Nalan Danabaş “Bağ” 2019.....	59
Fotoğraf 40: Şeyma Bobaroğlu “Kendine Dalmak” 2009 İstanbul.....	60
Fotoğraf 41: Guguklu Saat Modelinin Kurutma Aşaması.....	65
Fotoğraf 42: Sır pişiriminden çıkmış figür görseli.....	66
Fotoğraf 43: Montajları bitmiş çalışma görseli.....	66
Fotoğraf 44: Çalışmanın biterek mekanla buluşturulduğu görsel.....	67
Fotoğraf 45: Detay görseli.....	68
Fotoğraf 46: “Görünenin Ardındakiler” adlı çalışmanın genel görseli.....	70
Fotoğraf 47: “Görünenin Ardındakiler” adlı çalışmanın sağ detay görseli.....	71
Fotoğraf 48: “Görünenin Ardındakiler” adlı çalışmanın sol detay görseli.....	71
Fotoğraf 49: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın genel görünümü.....	73
Fotoğraf 50: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın detay görünümü.....	74
Fotoğraf 51: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın detay görünümü.....	74
Fotoğraf 52: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın detay görünümü.....	75
Fotoğraf 53: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın genel görünümü.....	75
Fotoğraf 54: Tuğlaların silindir formda yükselebilmesi için eksiltilecek parça görseli....	77
Fotoğraf 55: Parçaları eksiltilecek tuğlalara oyukların açılma aşama görseli.....	78
Fotoğraf 56: Kurtçuk modelajının yapım aşama görseli.....	79
Fotoğraf 57: Kurtçuk modelinin çoğaltımı için hazırlanan alçı kalıp görseli.....	80

Fotoğraf 58: Kurtçukların alçı kalıba basılarak çoğaltma aşaması.....	80
Fotoğraf 59: Kurtçukların kalıptan çıkartılıp balçıkla yapıştırılma görseli.....	81
Fotoğraf 60: Kurtçukların balçıkla yapıştırılıp birleştirme görseli.....	81
Fotoğraf 61: Kurtçukların aşamalı olarak kurutulma görseli.....	82
Fotoğraf 62: Kurtçukların etüv ve bisküvi pişirimi yapılma görseli.....	82
Fotoğraf 63: Kurtçukların pigmentler ile renklendirme görseli.....	83
Fotoğraf 64: Tuğlaların silindir formda dizilim aşama görseli.....	84
Fotoğraf 65: Kurtçukların tuğlalara montaj görseli.....	85
Fotoğraf 66: Kurtçuk montajı ve çalışmanın genel görseli.....	86
Fotoğraf 67: Kurtçukların dizilim ve yerleştirme görseli.....	87
Fotoğraf 68: Yerleştirmenin tamamlanmış genel görünüm görseli.....	88
Fotoğraf 69: Yakın çekim detay görseli.....	89
Fotoğraf 70: Yakın çekim alttan detay görseli.....	90
Fotoğraf 71: Detay görseli.....	91
Fotoğraf 72: Üstten detay görseli.....	91
Fotoğraf 73: Sanal galeri mekanı yerleştirmesi ve detay görselleri.....	92

GİRİŞ

Endüstri devrimi ile birlikte değişen dünya düzeni, sanatçıları da üretim ve alışıldık sınırların aşıldığı sanatsal faaliyetler kapsamında büyük bir değişim ve gelişime sürüklemiştir. Bu değişim endüstriyel üretimin tekdüze disiplin tarzı ve kapitalizm baskısı ile beraber sınıf farklılıkları, insanların psikolojileri üzerinde negatif etkiler yaratmıştır. Sanatçılar tarafından farklı disiplin ve tarzların oluşarak olumlu şekillenmelerin gerçekleştiği bu dönemde sanatçıların başkaldırıları ile kavramsal sanat oluşumunun temelleri atılmıştır. Endüstrinin dönem sanatını etkileyerek, seri üretim pazarının oluşması ve buna karşı gelen bazı öncü sanatçıların geleneksel sanat anlayışını reddederek sanatın maddi değerinin ölçülmemesi gerektiği düşüncesi sanatta köklü değişim ve farklı akımların oluşumuna zemin hazırlamıştır. Kavramsal sanat ile birlikte gelişen yerleştirme sanatı, sanatçıların yapıtlarını zaman nesne ve mekan bağlamında izleyici ile yakın ve etkileşimli bağlar kurarak günümüze kadar getirmiştir. 1960 sonrası batı sanatında Marchel Duchamp ve Yves Klein'in mekanı sorgulamalarıyla birlikte temellerinin atıldığı yerleştirme sanatı, mekan ile birebir ilişki içerisinde seyretmektedir. Kavramsal sanat etkilerinin ve yerleştirme ifade biçimlerinin ülkemiz sanatçıları tarafından kullanılmaya başlanması 1970 tarihlerini bulmuştur. Bu tarihlerdeki çağdaş sanatçılarımızın hazır nesne kullanımı ile oluşturdukları yapıtlar ve etkileri, günümüze kadar ulaşmıştır.

Seramik malzeme ile çalışarak en etkili ifade biçimi olan yerleştirme sanatını kullanan ilk seramik sanatçımız Candeğer Furtun'dur. 1970'lerden günümüze kadar geçen süreçte, seramik sanatçıları kadar seramik malzemeyi tercih eden sanatçılar da artmıştır. Seramik, arkeolojik dönemden endüstriye ve sanatta ifade aracı olarak kullanımına kadar kimlik karmaşası içerisinde süregelen bir yapısal varyasyon geçmişine sahiptir. Gerek kırılganlığı, gerek üretim sürecinin bazı zorluklarıyla sergileme biçimiyle kendi içinde bazı sorunlar barındıran seramik, doğası gereği içerdiği kavramlar ile bu anlamda çalışma yapan sanatçıların dikkatini çekerek yerleştirme sanatı gibi ifade biçimlerinin de malzemesi olmayı başarmıştır.



1.BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT

1.1. Kavramsal Sanat

“Kavramsal Sanat: Bir sanat eserinde olması gerektiği düşünölen, toplum için olmak, estetiklik, nadir olmak gibi temelleri umursamayarak fikre odaklanır. Kavramsal sanatçılar için fikir her zaman sonuçtan daha önemlidir. Estetik bir kaygısı yoktur. Mesaj kaygısı taşımaz. Cevaplardan çok sorularla ilgilidir. Minimalizm ve Kavramsal Sanat birbirleri ile örtüşen iki akımdır. Bu akımın öncüsü sanatçılar, geleneksel araçların ötesinde düşünürler ve araçların sınırlarının ötesine geçerler. Fikirlerini kendilerine en uygun biçimlerde sunarak sanatın üretimi, sergilenmesi konusundaki alışlagelmiş ve kalıplaşmış fikirlere meydan okurlar. Bu sebeple resim ve heykel biçiminde olmak zorunda olmayan ve galeride sergilenmesi zorunlu olmayan eserler üretmeye odaklıdırlar. Bazı fikirler karmaşık, düşündürücü; bazıları ise basit ve hatta bilinçli bir şekilde mantık dışıdır” (Tümer, 2020: 43).

Kavramsal sanat geniş anlamında, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir sanattır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 971).

Nesne sanatı veya fikir olarak sanat olarak da adlandırılan kavramsal sanat, aracı fikir ya da kavram olan, genellikle dil araçlarıyla manipöle edilen ve bazen fotoğrafla belgelenen sanat eserlerinin kaygıları biçimsellikten çok fikir temellidir (Wainwright).

1960 yıllarının sonlarına gelindiğinde yeni bir sanat anlayışı olan kavramsal sanat modern sanatın biçimci ve estetik kaygılarının aksine nesne sanatı olarak kendisini göstermeye başlamıştır. İfade ve anlamın estetik kaygılardan uzakta, sanatçıların kendilerini geleneksel sanat yöntemleriyle sınırlı tutmaksızın hızla değişip gelişen teknoloji ve endüstriye karşı bir tavır olarak gelişim sürecine girmiştir. Kavramsal sanatçıların, sanatın kendi sınırlarını irdeleyerek alışıla gelmişliği sorgulamaları, Dada hareketi ile de ilişkilidir. Sürekli kendi içlerinde de sorgulanan bir değişim döneminin içinde seyreden kavramsal sanatın en belirgin özelliklerinden birisi felsefeyi içinde barındıran ve maddi sınırlardan arınmış olma meylidir diyebiliriz.

1.1.Kavramsal Sanatın Oluşum Süreci

Her ne kadar kavramsal sanatı 60'lı yıllar ile bağdaştırsak da aslında kavramsal sanatın izleri, Rönesans'tan beri sanatçılar tarafından sanat eserinin görünümünden çok kavramları ile de ilgilenilmesi ile yaygınlaşmaya başlamıştır. İtalyan Rönesans sanatçıları, antik sanatçıların hünerli çalışmalarından etkilenmiş, ayrıca sanat yapıtlarının kavramsal tarafıyla da ilgilenmişlerdir. Michelangelo'nun "Kişi elleriyle değil, beyniyle resim yapar" sözü bu durumu anlatır niteliktedir (Bird, 2016: 188).

Geleneksel sanat anlayışındaki form algısı, yapıt üretim sürecini içinde bulunan zamanın verdiği olanaklar ile birlikte gelişimci, açık, özgür ve sınırlara takılmamayı yeğleyen bir anlayış içine sürüklenmiştir. Kelimeler, sayılar, fotoğraflar gibi daha farklı biçimler kullanılmaya başlanmıştır. Kavramsal sanatçılar, uygulama temelli yapılan işlere sanatçıların daha sonradan çalışmaya yüklenen kuramsal anlamlara karşı, Kavramsal sanatı bir eylem olarak görüp, sanatın kendi sürecinin başlamasıyla oluştuğu kanaatine varmışlardır. Bu fikrin sanatçıları nesneleri sadece izlem unsuru olarak görmek yerine objeyi düşünme aracı olarak görmelerine dayanır (Şahiner, 2020: 59). Kavramsal Sanat'ın başlangıcı Marchel Duchamp'a uzanır ve günümüze kadar sürekliliği izlenir. 1917 yılında yaptığı "Çeşme" isimli eseri temellerini attığı Kavramsal Sanat akımına 1960' lı yıllarda tekrar gündeme gelerek bu akıma damgasını vurmuştur. Kavramsal Sanatın öncü isimlerinden olan Duchamp geleneksel sanat pratiklerinde eleştiri bağlamında köklü değişimlere giderek hazır nesne anlayışında yeni bir dil oluşturmuştur.

Duchamp'ın hazır porselen bir pisuvar'a R.MUTT imzasını atarak sanatın nesneden düşünsel boyuta farklı bir izlenim getirdiği (bkz. fotoğraf 1). eseri "Fountain" Kavramsal Sanat'ın ikonikleşmiş en bilinen parçalarındandır.



Fotoğraf 1: Marchel Duchamp Fontaine 1917

(<https://www.timeout.com/sydney/art/the-essential-duchamp>)

Kavramsal sanatın temsilcilerinden olan Joseph Kosuth Kavramsal sanatı, sanatın tamamen kavram yönüyle tanımlamıştır. Sanatı sadece belli bir tarz, üslup ya da eğilime sokulmasının sanat eserinin niteliğini bozarak yapıt ve sanatçının arasında biçimsellik sınırı koyduğunu belirtmiştir. Kost'a göre sanat eserine yüklenen estetik, anlamı ve irdelenmeyi perdeleyerek işi farklı bir boyuta sürükler. Buna göre estetik kaygı nesnenin işlevini ve varlık sebebini gölgeler. Sanatın anlam ve bilgiyi yansıtmak yerine tamamen biçimsellik üzerine kurgulanması, sanatı sadece dekoratif ve fiziksel bir alıştırma olarak değerlendirir. Nesnenin nasıl görüldüğü ile ilgilenmeyen Kosuth sanatın nasıl bir işlev gördüğünü sorgular. Hazır nesneleri ile yeni bir dil oluşturarak sanatın doğasını irdelenen Duchamp'ı bu anlamda başarılı bulduğunu söyler. Hazır malzeme kullanan sanatçılar anlamı estetikten işleve ve görünüştten anlama yöneltmiştir. Bu düşüncesinin dışında kalan sanatçıların belli bir sınırdan hapsolmuş eserlerindense diğer sanatları etkileyebilecek öneriler de olabilmelidir (Atakan, 2008: 55-56).

Kosuth kendi tarzı ile oluşturduğu çalışmalarını nesne, kuram ve dil kullanımı ile sentezleyerek kendi kavramsal dilini özgün bir şekilde ortaya koymuştur.

Bir ve Üç Sandalye isimli eseri ile kavramsal sanat dilini üne kavuşturan Kosuth; oluşturduğu bu yerleştirmede solda ahşap sandalyenin fotoğrafını, ortada orijinalini ve sağda sandalyenin tanımının olduğu bir açıklama ile üçlü bir kompozisyon oluşturmuştur. Taklit, gerçek ve kopya kavramlarının izleyicinin üzerindeki algı yanılsamasını irdeleyerek nesne aracılığı ile görünenin gerçekliği ve belki hangi yönden ne sebeple ele alındığını sorguladığı bir eser diyebiliriz. Kosuth bu çalışmasında kendi sanat tavrı ile kavramın sadece duyusalılık ya da bir düşünceden ibaret olduğu veya salt kavramın mı gerçeklik unsurunu taşıdığını hesaplar nitelikte, kavramı nesne olarak görmenin ya da nesnenin kavram olarak bir tasvirimidir sorusunu sormuş olduğu bir çalışmasıdır (Yılmaz , 2013: 295).

Sanatçının bu eser ile izleyiciyi götürmek isteği yol belki de “Sandalye Nedir?” sorusu ile önce izlediği nesne ile ilk etapta dile daha sonra da kavrama giden bir yola sürükler böylelikle izleyici ve eser arasındaki sorgulama felsefik bir boyutta ilerler (bkz. fotoğraf 2).



Fotoğraf 2: Joseph Kosuth - One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye) – 1965

(<https://sanatakimlari.com/joseph-kosuth-hangi-sanat-akiminin-sanatcisidir/>)

1960'ların sonlarına doğru dönemin sanat dünyası kavramsal sanatın doğuşuyla birlikte alışılmışlığın dışında farklı bir bakış açısı ile karşı karşıya kalmıştır. Sınırları yok sayan söylemi felsefe ve anlamla ilişkili bu akım, insanın kendi ifadesini yaratabilme sürecinin nerelere kadar uzanabileceğinin açık bir göstergesidir aynı zamanda. Sürekli kendi ve dış dünyasını sorgulayarak değişen çağın ve teknolojinin arka planında kalmak istemeyen sanatçıların, başkaldırdığı gelenekselleşmiş bütün sanat pratiklerinin boyutunu değiştirir nitelikte çağdaş bir çerçevede ilerlemişlerdir. Bu sanatçıları ortak çizgide buluşturan nokta, yapıtlarını izlenme mantığı ile oluşturmamalarıdır. Asıl amaçları seyirciyi çözümsel bir veri karşısında düşünmeye, sorgulamaya ve anlamaya yöneltmektir. Buna bağlı olarak bazı galeriler resim veya heykel gibi geleneksel sanat eseri niteliği taşıyan yapıtlar yerine matematiksel önermeler taşıyan, sözlü, fotoğrafik, farklı bilimlere atıfta bulunan sistemler oluşturmuşlardır. Sanatçılar kendi aralarında da farklı tarzların üstüne gitmişlerdir. Örneğin eskizler, planlar, gazete ilanları haritalar vs. gibi (Germaner, 1996: 47-48).

Bir başka kavramsal sanatçı olan Robert Rauschenberg, 1953 yılında hayranı olduğu ünlü ressam Willem de Kooning'e giderek kendisinden silmek için bir eskizini istemiştir. Kooning hem isteksiz hem de şaşkın bir şekilde isteğini kabul ederek aslını göremediğimiz bir eskizini Rauschenberg'e vermiş ve zahmetli bir silme işleminden sonra tarihte en çok tartışılan eserler arasına girmiştir (bkz. fotoğraf 3).



Fotoğraf 3: Robert Rauschenberg, " *Erased de Kooning Drawing*", 1953, (Etiketli ve yıldızlı çerçeveli kağıt üzerine çizim ortamı izleri) San Fransisco of Modern Art

<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/march/01/how-robert-rauschenberg-erased-a-willem-de-kooning-and-created-a-landmark-of-postmodernism/>

Rauschenberg'in bu sansasyonik eseri kavramsal Sanat'ın aykırılığını ve eylem boyutunu en farklı bir biçimde gözler önüne sererek kavramsal bazlı yapıtların geleneksel sanat anlayışından ne derece keskin bir tutumla sıyrılıp, sanatın ifade biçimlerinin sınırsızlığını pekiştirdiğini göstermektedir.

1.2.1. Kavramsal Sanat Akımı ile Birlikte Gelişen Oluşumlar ve Sanat Biçimleri

1.2.1.1. Fluxus

Fluxus, bir grup olmaktan çok sanat geleneğine ve sanatta profesyonelliğe karşı çıkma düşüncesi çevresinde kendi sanatsal etkinliklerini yürüten ama zaman zaman bir araya gelerek ortak etkinlikler yapan bir topluluktur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 597).

Fluxus tabiri, sanat ve kültür faaliyetleri olarak George Maciunas (1931-1978) ile birlikte kullanıma dahil olmuştur. Maciunas bu tabiri New York'ta bulunan Litvanya kültür derneği için çıkarılacak olan bir derginin isim arayışındayken sözlükte bulduğu

flux'tan meydana getirmiştir. 1961 yılında kendisine ait olan AG galerisinde, programladığı bir takım aktivitenin duyurusunda bu kelimeyi kullanarak duyurulması konusunda ilk eylemlerini gerçekleştirmiştir. Maciunas'ın araştırmaları sonucu sözlükten ulaştığı flux kelimesi; çıkış, yükseliş, hareket, kabarma, bolluk, çokluk, arındırma, akış gibi manalara gelmektedir. Tarihsel referans ile eski Yunan felsefeci Herakleitos'un ün yapmış ‘‘Panta Rei’’ (herşey akar, değişir) fikridir. Bir sanat akımı olarak kabul görmeye 1962’de başlamıştır. Tesiri günümüze kadar sürse de en etkin olduğu zaman dilimi 1962 ve Maciunas'ın hayata veda ettiği 1978 seneleri arasındadır. Fluxusun esinlendiği fütürist akşam gösterileri, Rusya'daki Novi Lef akımı dadacılık ve Dushamp'ın görmezden geldiği ve tabiki John Cage'in tecrübe kazanmaya çalıştığı müzik çalışmaları olmuştur. Dushamp'taki ready made karşılığı, Cage' teki hazır sestir. Cage batı dışı fikir yöntemlerini tetkik eden bir besteci ve eğitimcidir. Dushamp ile 1940 senesinin sonlarında tanışarak fikirlerinin yakınlık derecesinin olduğunu fark etmiştir. Ben Vautier (d.1935) ilerleyen zamanlarda Cage'in iki durumuna insanların ilgisini çekiyor. İlki müphemiyet özelliği olan modern müzik çalışmaları, ikincisi ise Zen ruhunu öğrenerek benlikten temizlenme uğraşdır. Vautier'e göre bu özellikler olmasaydı belki fluksus da var olmayacaktı. Cage'in, Zen üzerine olan çalışmaları sanat konusundaki fikirlerini tesiri altına almıştır. Zen metafiziği, sanatçının bir dahi gibi gözler önüne serilmemesi konusunda Cage' i hazırlamıştır. Zen, benliğin varlıktan izole edilemeyeceğini gösteriyor, aşama gözetilerek yapılan sınıflamayı bulundurmuyordu. Tesadüf ve varyasyon sanatla ilgili bir metot olabilirdi. Cage'in fikirleri Dushamp'ın düşünceleri ile uyum gösteriyordu. Cage'e göre aynı olmayan sanat ile ilgili tecrübenin yerine, tecrübelerin aynı olduğunu gösteren bir sanat ortaya konulmalıydı. Cage 1950 yılından sonra müzik gösterilerini bir çeşit tiyatro gibi yorumlama fikrine sahip olmuştur. 1962 yılında Fluxus şenliğinin ilki, Almanya'nın Wiesbaden kentinde gerçekleşmiştir. Bu şenlikte Gerge Brecht, Pierre Mercure, Philip Corner, George Maciunas ve başka sanatçıların eserleri seslendirmiştir. Bu konserlerin birinde önceden keman çalmamış sanatçılar özel olarak Viyana'ya getirtilerek üç saat boyunca keman çalmışlardır. Belli bir süre sonra Philip Corner'in düzenlediği piyano etkinliğinde etkinlik davetlileri kuyruklu bir piyanoyu parçalayarak daha sonra bu parçaları açık arttırma ile satışa çıkarmışlardır(bkz. fotoğraf 4) (Yılmaz , 2013: 332-334).



Fotoğraf 4: Emmet Williams, George Maciunas, Benjamin Patterson, Dick Higgins, Alison Knowles Uluslararası müzik festivalinde Philip Corner'ın Piyano Aktivitelerini icra ederken, 1962. Modern Sanat Müzesi

<https://www.messynessychic.com/2021/06/29/before-crypto-art-there-was-fluxus-the-ultimate-avant-garde-movement-of-the-60s>

Fluxus'a George Maciunas çerçevesinde baktığımızda, Maciunas'ın geleneksel dergi veya kitap formatının ötesine geçerek, yayınlarına nesneleri dahil ettiğini görürüz. Sayfa görevi gören zarflar, bir posta sandığına yerleştirilmiş, notlar ve performans belgeleriyle serpiştirilmiş çeşitli sanatçıların eserlerini içerir. Bu düzenlemeler ilk olarak 1965'te tek bir bölgeden ziyade uluslararası bir sanatçı grubunu temsilen ortaya çıkmıştır (bkz. fotoğraf 5) (Moma, 2012).



Fotoğraf 5: George Maciunas, Fluxkit 1964 George Maciunas.

<https://cardigallery.com/magazine/fluxus-and-the-artwork-multiple/>

1.2.1.2. Art and Language (Sanat ve Dil)

Sanatta dil'in kullanımı 1960'ların sonlarında bir grup kavramsal sanatçının iş birliği ile ortaya çıkmıştır. Sanatta dil kullanımı ile entelektüel fikir ve kaygılarını sanatlarının ifade şeklini güçlendirecek şekilde dil bazlı sanat anlayışını benimsemişlerdir.

Kavramsal sanatçılardan Terry Atkinson, David Brainbridge, Michael Baldwin ve Harold Hurrell gibi İngiliz sanatçılar, ortak hareketle sanatın sorunlarını irdeledikleri oluşumlar içinde yer alarak, Sanat ve Dil gurubunu kurmuşlardır. Derginin Art and Language adıyla yayımlanmaya başlaması, Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth'un derginin editörlüğünü üstlenmesiyle 1969'da başlamıştır. Grubun sanatçıları galerilerde sergilenmek üzere yapılmış eserlerden ziyade kendi içlerinde tartışmalar aracılığı ile sanat kavramları üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu süreçte oluşan diyalogların bazıları dergiye girmeye başlayarak sanat üretimi ve sanat kuramlarının örtüşmesine sebep olmuştur. Kurdukları farklı ve karmaşık dil ile okurları hem zorlamış hem de ilgilerini

çekmeyi başarmışlardır. Kurdukları dergideki sözcükleri yeni bir sanat medyumunu olarak kullanarak, gelecekteki projeleri belirlemek ve ayrıca sanata alternatif bir çıkarımda bulunmak için dilden faydalanmışlardır (Atakan, 2008: 46-47). Art & Language, dil ve konuşmaya dayalı olarak, modern sanat sistemini ve öncüllerini eleştirel bir şekilde gözden geçirerek, sanat tarihinin kabul görmüş kelime dağarcığına meydan okuyarak, herhangi bir kesin sanatsal kimliğe katılmayı reddetmiştir (Lusiardi, 2016).

Bülent Bulduk idil dergisinde yayımlanan makalesinde Art and Language sanatçılarından şu şekilde bahsetmiştir;

“Sanatsal kaygılarını dil ve anlam üzerinden şekillendiren kavramsalcular ve bu çatının altına etkinlik gösteren Sanat ve Dil Grubu (Art&Language) üyeleri, kavramların bilindik yapısını sökmeci bir anlayışla nesne üzerinden görselleştirerek çözümlemeye çalışmışlardır. Ancak burada gösterilmek istenen, nesne değildir. Kavramın nesnelere çarptığı andan itibaren dünyayı şekillerinden gücünü ve çok katlı anlamsal yapısını keşfetmektir. Dil dünyayı tanımlayan ve çağdaş dünyanın yaşam kalıplarını belli formlar olarak anlam katmanlarına dönüştüren karmaşık bir yapıdır. Sanatçılar dilin bu karmaşık yapısını sanat yoluyla zorlayıcı da olsa anlamlı hale getirmeye çalışmıştır. Bütün bu çabalara karşın sanatçılar hem eleştirilmekten hem de sanat piyasasının çemberinden kurtulamamışlardır. Bir şekilde sanat piyasasına eklenmişlerdir. Özellikle sanat ve dil üzerine yaptıkları tartışmalar, sanat ve piyasa ilişkisinin ağına dahil olmanın yeni bir yolu olarak görülmüş ve eleştirilmişlerdir” (Bulduk, 2018: 247).

1960'ların ve 1970'lerin Kavramsal sanat hareketinin önde gelen isimlerinden biri olan Bochner, duvarı pasif bir yüzeyden ziyade maddi bir bileşen olarak yeniden tasavvur etmiştir. “ *Language Is Not Transparent* ” doğrudan duvara boyanmış siyah dikdörtgenden oluşur ve doğrudan duvar üzerine uygulanmıştır. Sanatçının üslubu İngilizce, Fransızca ve Flamanca el yazısıyla yazılmış metinler ile beyaz tebeşir karalamalar içeren ve neredeyse yere akan siyah boya damlaları düzensiz fırça darbeleriyle açıkça görülmektedir. Bochner'ın bir tuval ya da çerçeve aracılığı olmaksızın ani ve somut müdahalesi, sanat, kamusal alan ve izleyici arasındaki ilişkiyi temelden değiştirmiştir. (fotoğraf 6)'da görüldüğü üzere dil, Bochner'ın genel sanatsal pratiğinde de önemli bir rol oynamaktadır (A.R.M, 2017).



Fotoğraf 6: Mel Bochner “ Language Is Not Transparent ” 2017 Brüksel

<http://artresearchmap.com/exhibitions/melbochner-languageisnottransparentbrussels2017/>

Çözümsel kavramsalcılığın öncüsü olarak kabul görmüş ve Duchamp’ın geleneksel nesneler ile yaratılan sanat karşıtı tutumundan etkilenen Kosuth, Fried, Wittgenstein ve Fransız felsefe kuramına dayanan çalışmasında, sanatın dil bağlamındaki yönünü ve bunların etnolojik, sosyal, ve psikolojik yanlarını irdelemektedir. 1997’de İrlanda Modern Sanat Müzesinde “Misafirler ve Yabancılar, Kurallar ve Anlamlar” isimli büyük bir serginin parçası olan bu eserde görüldüğü üzere “İnsanın bu döneminde, felsefe ve dinden sonra sanat belki de başka bir çağın insanının manevi ihtiyaçlarını karşılayan bir uğraş olabilir” yazmaktadır (bkz.fotoğraf 7) (Guercio, 1991).



Fotoğraf 7: Joseph Kosuth - *Üç Başlıklı Anlam (AAIAI)*-1967

İrlanda Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

<https://imma.ie/collection/three-titled-meanings-a-a-i-a-i/>

1.2.1.3. Minimalizm

İlk kez 1961’de düşünür Richard Wollheim tarafından “İçeriği en aza indirgenmiş sanat” için kullanılmış olan “Minimal Sanat” terimi, giderek çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1200). Minimalizm, 1950’lerin sonu ve 60’ların başında gelişen popüler bir sanat akımıdır. Minimalizm bu dönemde, özellikle çalışmaları aktif olarak soyut dışavurumculuğu reddetmeye ve ondan uzaklaşmaya başlayan genç sanatçılar arasında büyük bir ilgi görmüştür. Minimalist hareket, ortamın ve malzemenin gerçek özünü vurgulamaya odaklanan sanatçılardan oluştuğu için, o döneme gerçekten çığır açmıştır. Sanatçılar, olduğundan başka bir şeyi temsil ediyormuş gibi davranmayı reddetmiştir. Minimalizm, sanat eserlerine bakmanın, yaratmanın ve deneyimlemenin yeni yolunu sunan bir hareket olduğu için modernizm tarihinde muazzam bir etkiye sahip olmuştur. Frank

Stella'nın 1959 yılında New York'ta bulunan Museum of Modern Art'da gerçekleştirdiği “On Altı Amerikalı” sergisinde bulunan ve siyah çizgilerden oluşan “Kara Tablolar” isimli soyut eserleri bir kompozisyon ve aktarılmaya çalışılan bir anlam barındırmamaktaydı. Heykeltıraşlar, bu tablolardan esinlenerek resimdeki özellikleri üç boyutlu çalışmalarına aktardılar. Donald Judd, geometri hayranlığından yola çıkarak, duvara monte edilmiş birbirini tekrar eden on iki eşit demir kullanarak ürettiği Başlıksız isimli eserinde hiyerarşi ve izleyiciyi tetikleyen duygusallığın olmadığını söylemiştir (bkz. fotoğraf 8). Tek olarak gerçek bir mekanda sergilenen nesnenin anlam bütünlüğü oluşturabilmesi için izleyiciye gerek yoktur (Farthing, 2014: 520-521).



Fotoğraf 8: Donald Judd Foundation/VAGA, New York ve DACS, 2021 Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t03087>

Minimalist felsefeyi büyük ölçüde etkileyen şey, bugün önemli ölçüde müziğe, iç tasarıma, grafik tasarıma ve mimariye çevrilmiş olan, basit ve temel çizgi ve biçim unsurlarını tamamen yücelten bir stil olmasıdır. Hatta günümüz insanı, minimalizmin temellerini ve tutumlarını bir yaşam tarzı olarak benimseme konusunda çok ileri gitmiştir (Artling, 2018).



Fotoğraf 9: Robert Morris 1974 New York

<https://www.castelligallery.com/exhibitions/robert-morris-voice-1974>

1960’lı yıllarda oluşturulan bütün minimalist heykeller, Judd’un eserlerindeki gibi izleyici ve mekan ile ilişkisiz değildi. Aynı dönemlerde minimal sanat ile ilgili birçok sanat eleştirmeni tarafından çeşitli tartışmalar ortaya sürülmüştür. Alman sanat eleştirmeni Clement Greenberg 1967 yılında, minimal sanatın alışılmışın dışında ve zekice olduğunu fakat “kapı, masa veya kağıt’tan” daha ilgi çekici bir yanının bulunmadığını söylemiştir. Hemen ardından iki ay sonra Michael Fried’in çok konuşulan “Sanat ve Eleştiri” adlı makalesi yayınlamıştır. Fried, herhangi bir nesne ile minimalist heykeller arasında ayırt edici bir fark olmadığını ve minimalist heykellerin izleyici ve geleneksel sanat eserleri arasındaki ilişkiyi tekrar şekillendirdiğini belirtmiştir. Galerilerde sergilenen ve tiyatro dekorunu anımsatan minimalist heykeller ile izleyici arasındaki sanatsal etkileşimin önemini vurgulamıştır. Bu eserlerin sadece izlenmek için orada bulunmadığını, izleyici tarafında kabul görmesi ve eser ile izleyici arasında bir etkileşim olması gerektiğini belirtmiştir. Minimalizmden dolayı sanatsal nesnenin sonunun geleceğinden son derece kaygı duyuyordu (Farthing, 2014: 520-521).

1.2.1.4. Performans Sanatı

Performans sanatının kökenleri, 20. yüzyılda fütürist, dadaist ve sürrealist sanatçıların sahnelediği tiyatral gösterilere dayanır. Performans sanatı bu akımların karşılıklı etkileşim yaratarak sanatçı ve izleyici arasında sınırı eritmesini sağlayan kavramlardan faydalanır (Farthing, 2014: 512). Sanatçının belirli bir kavramı olması gerekmektedir ve sanatçı tarafından önceden planlanmalıdır. Kitleye yönelik bir sanat olduğundan sonuçlar öngörülemez ve değişkenlik gösterebilir. Performans sanatı topluluk gerektirir, sanatçının topluluğun dikkatini çektiği her yer bir sahnedir. 1960'lı yıllarda Fluxus ile birlikte ön plana çıkan performans sanatı, 1970'lerde ise başlı başına bir sanatsal hareket olarak kabul görmüştür (Acar, 1997: 700).

Performans sanatı, kavramsal sanat ile ilgilenen sanatçıların kendilerini bedenlerini kullanarak ifade edebildikleri bir akım halini almıştır ve bunun ile birlikte sanatçılar ideolojilerini bedenlerini kullanarak aktif bir biçimde ortaya koymuşlardır. Sadece iki boyutlu yüzeylerde çalışılan beden, performans sanatı ile birlikte bir malzemeye dönüşmüştür ve geleneksel boyanın aksine sanat malzemesi olarak kullanılmıştır. Sanatçı, anlam ve görüşlerini bedenine aktararak ifade etmiştir (bkz. fotoğraf 10) (Savaşer, 2021: 186).



Fotoğraf 10: Yves Klein 1960 New York

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-legacy-is-much-more-than-blue>

Önceleri patentini aldığı yoğun bir mavi tonuyla monokrom yapıtları ile bilinen Yves Klein, aynı zamanda kavramsal sanat ve performans sanatı ile de ilgilenerek Anthropometries aktrislerin vücutlarını bir fırça gibi kullanıp mavi boya ile boyayarak daha sonra bu kişilerin boyalı vücut izlerini kağıt üzerine geçirmiştir. Bu performansından sonra bitirdiği resimlerini sanat galerisinde müzik eşliğinde sergileyen Klein, insan ve resim arasındaki tüm engelleri kaldırdığı bir eser örneği yaratmıştır.

Performans sanatı, zaman, mekan ve insan bedeninin ve zihninin sınırlarını keşfetmekle ilgilidir. Bu amaca hizmet etmek için, bazı sanatçılar kendilerini gerçekten vücudun fiziksel sınırlarını aşmaya zorlarlar, hatta hayatlarını riske atarlar. Bu yolculuğun zihinsel egzersizleri 1900'lü yıllara kadar uzanmaktadır. Performans sanatının ana unsurlarını üç başlığa ayrılabilir. Birincisi performans sanatı, geleneksel sanatın normlarını kırma niyetindedir. İkincisi, beden-zihnin sınırlarını anlamının çıkarına hizmet eder. Üçüncüsü, icracı ve seyirci arasında etkileşimli bir alan oluşturmayı amaçlar. Performans sanatçısı olan ve Sırbistan'da doğan Marina Abramovic, performans, maddi olmayan ve dayanıklılık sanatı ile ilişkilendirilen en önemli figürlerden biridir. Kariyerine 1970'lerin başında başlayan sanatçıya göre performans, anı yaşamak ve başkalarıyla paylaşmak ve seyircide bir tepki, bir şok etkisi yaratmaktır. Abramović, performansları sırasında vücudunu acıya maruz bırakarak birçok risk almıştır. Bu nedenle, dayanıklılık sanatı ile ilişkilidir (bkz fotoğraf 11). Başka bir deyişle, zihnine ve vücuduna birçok farklı şekilde meydan okumuştur (Şengün, 2021).



Fotoğraf 11: Marina Abramovic 2002 New York

<https://magazine.artland.com/iconic-artworks-the-marina-abramovic-performance-the-house-with-the-ocean-view/>

1.2.1.5. Süreç Sanatı

“İşlem Sanatı” olarak da bilinir. 1966’da başlayarak ABD’de yaygınlaşan Yeryüzü Sanatı, Karşı Biçim, Yoksul Sanat, Karşı-Yanılsama (Anti Illusion) gibi sergiler geleneksel sanatta kullanılmayan yağ, kauçuk, ot, buz, talaş vb. zaman içinde değişime uğramış; yerçekimi, ısı, atmosferik etkilerden yararlanmışlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1715).

Soyut Dışavurumculuğa dayanan süreç sanatı, 1960’ların ortalarında Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa’da kabul edilerek 1970’lerde gündemde olmaya devam etmiştir. Sanat eserinin kendisinden ziyade yaratıcı yolculukta olduğu gerçeğini vurgulayan bir duruş olarak, felsefesi yerli ayinlere ve özellikle şamanik ve dini ritüellere kadar uzandığı söylenebilir. Tuhaf ve alışılmamış olarak algılanmış olan süreç sanatı, sanatçıları lateks, balmumu, keçe, çimen, ateş, kırık cam gibi geleneksel olmayan, sıra dışı malzemelerin kullanımına yönlendirmiştir. Bu malzemeler onlara

sanat eserlerinde, performanslarında ve genel olarak süreçlerinde uygulayabilecekleri ve kullanabilecekleri şekilde çok fazla özgürlük vermiştir. Malzemeler sanatçıların çoğunu doğaçlama, rastgele düzenleme ve kesme gibi içgüdüsel bir eyleme yönlendirmiştir. Kullanılan malzeme özellikleri sebebiyle asma, akıtma, dondurma, parçalama, yoğunlaştırma gibi etkilerle oluşturulan eserler kalıcılıklarını koruyamamışlardır. Hatta bu akım, tutarsız veya asılsız olarak eleştiriler almıştır. Süreç sanatında yapılmak istenen mesele aslında tam olarak ta budur diyebiliriz. Yine de, kuralsızlık sürecinde işleyen bu akımda sınırlar, doğrular ve yanlışlar yoktur, amacı kusurluluğun ve insan ifadesinin saflığına ulaşma arayışıyla bütünleşmiş bir akımdır (Kordic, 2016).

Jackson Pollock diğer sanatçılardan farklı olarak tuvalini yere sererek ve üzerine aşamalı olarak boya dökmeye veya damlatmalar yaparak çalışmalarını ilerletmektedir (bkz. fotoğraf 12). Bu süreç, Pollock'un yapıtlarını görüntü ve formu birleştirerek izleyicinin vizyonunu ve karmaşıklıkları içinde içine alan dinamik desenlerle kaplı devasa alanlara dönüştürmüştür. Pollock, sanatın bilinçdışından kaynaklandığına inanmaktaydı kendi çalışmasını ve diğerlerinin çalışmalarını, kişisel ifadenin içsel özgünlüğüne göre değerlendirmiştir. Soyut Dışavurumculuğun , özellikle de aksiyon resmi olarak bilinen alanın önde gelen bir uygulayıcısı olarak tanınmıştır. (Britannica, 2020)



Fotoğraf 12: Jackson Pollock 1950 New York

<https://www.widewalls.ch/magazine/process-art-artists-history>

1.2.1.6. Arte Povera (Yoksul Sanat)

Hayatın ve doğanın ana kuralları ile ilgilenen bir başka gurup da 1960'larda İtalya'da kendini göstermiştir. Giovanni Anselmo, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Gilberto Zorio gibi isimler bu gurubu oluşturmaktaydı. Grup, sanatta sözü edilen ferdiyet kavramına şüpheci bir yaklaşım sergilemekteydi. Sanat eseri adı altında, para kazanan galerilerin bu davranışını onaylamamaktaydı. Grup sözcüsü olan Celant; Arte Povera (Yoksul Sanat) ismiyle yazdığı tanıtım yazısında, sanat dünyasında bitkiler ve mineraller dışında, canlı hayvanların da sanatta yerlerini aldığını bildirmekteydi. Sanatçıların, doğayı aktaran bir yorumcu değil, doğanın bir modülü olmaları gerektiği düşünmekteydi. Sanatçının, kendisini her yönüyle yeniden bulması için adeta bir büyücü veya simyacı gibi doğal olan her şeyin derinine inerek, kendi bakış açısına göre düzenler kurgulamalıdır. Ayrıca Celant için önemli olan, doğaya hakim olmak veya doğayı aktarmak değil doğayla birlikte yaşayabilmektir (Yılmaz, 2013: 319).

Yoksul sanatı oluşturan üç unsur bulunmaktadır. Sanatçı, Doğaçlama ve Seyirci. Bu sanat anlayışı doğanın sağladığı imkanlar ile yaratımın gerçekleşeceğini açık bir şekilde göstermektedir.

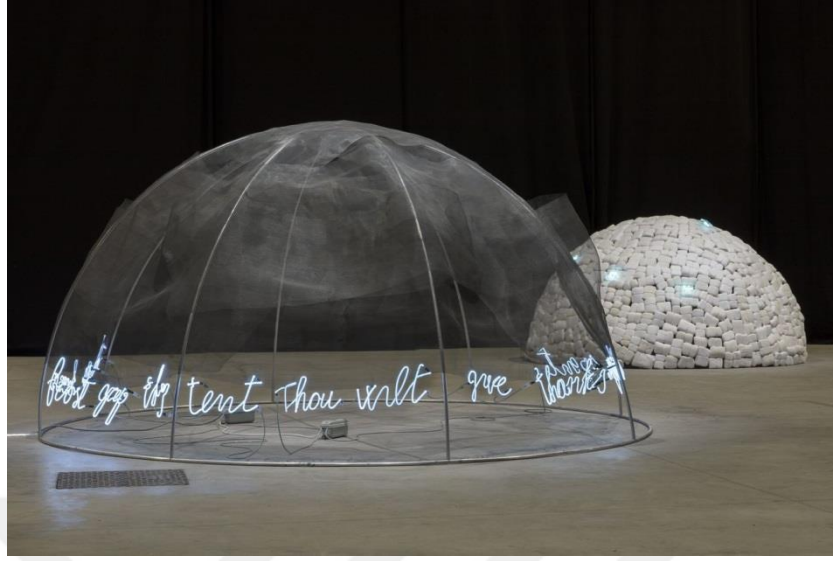
Her ne kadar sadece Arte Povera akımı ile bağdaştırılmasa da Michelangelo Pistoletto'nun "Paçavralar İçinde Venüs"ü (bkz.fotoğraf 13). izleyiciye hem tarihsel bağlamda eski ve yeniye, hem de estetik anlamda değerli ve değersizliği, malzeme seçimini Arte Povera sınırlarıyla bir araya getirerek ironik bir yaklaşım sergilemiştir. Ayrıca bu eser İtalya'nın köklü ve paha biçilemez sanat anlayışı karşısında çıkmaza düşen çağdaş sanatçıları hatırlatır (Antmen , 2008: 214).



Fotoğraf 13: Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar İçinde Venüs” 1967

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>

Yoksul Sanat sanatçılarından olan Mario Merz’in sanat pratiği, bu akıma karşı bakışı ve düşünceleri pekiştirir niteliktedir. Genelde İglo formları ile bütünleşmiş Yoksul Sanat akımının önemli sanatçılarından biri olan Merz, yaşamının gerekliliği ile bütünleştirdiği barınak, sıcaklık ve yemek gibi temel ihtiyaçları içinde barındırdığı bu yapılara karşı ilgi çekmiştir. Fakat aynı zamanda eserlerine, reklam ve tüketim gibi daha sofistike ve modern simgeler ekleyerek bunları neon tüplerle de bağdaştırmıştır. Merz yapıtlarını oluştururken genellikle mekana özgü enstalasyon yöntemini kullanarak yapıtlarının çoğunda Eskimo İglo’ları, fibonacci dizisi ve neon kullanmıştır. Eleştirmenler tarafından çalışmaları durağanlık başlığı altında nitelendirilen Merz benzer formları kullanarak farklı temalar üzerinde sürekli değişen varyasyonları düzenlemeyi başarmıştır. Merz’e göre Fibonacci serisinde olduğu gibi basit bir formül, sonsuz sayıda olasılıklar sunmaktaydı (bkz.fotoğraf 14) (Lempes).



Fotoğraf 14: Mario Merz. Iglolar. 2018 Milano.

<https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/11/mostra-igloo-mario-merz-hangarbicocca-milano/>

1.2.1.7. Land Art (Arazi Sanatı)

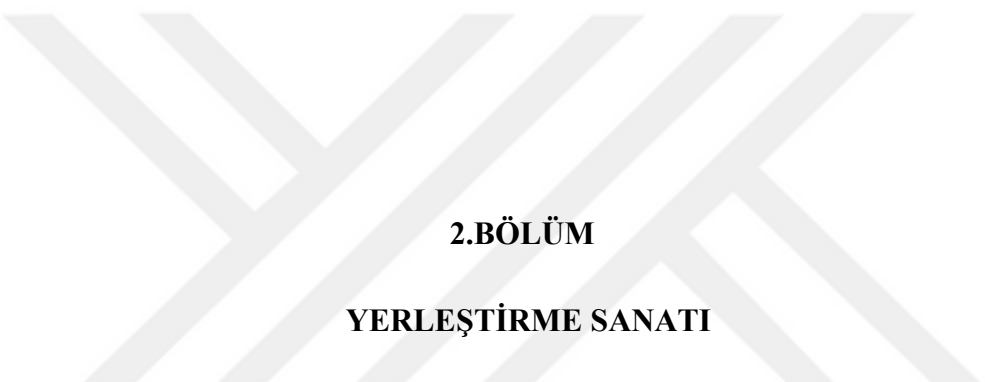
Arazi sanatı anlamına gelen Land Art, 1960'ların sonlarında Amerika'da gelişmeye başlamıştır. Minimalizm'in yükselişinden sonra, Arazi Sanatı, sanat yaratımını yöneten geleneksel ve biçimsel unsurların sorgulandığı aynı zamanda var olan daha geniş Kavramsal Sanat hareketinin bir parçasını oluşturmuştur. Land Art, yarattığı çeşitli düşündürücü sanat eserleri aracılığıyla doğal çevre ile olan ilişkimiz hakkında halkın farkındalığını artırmayı amaçlamıştır. Arazi Sanatçıları, heykellerini ve yerleştirmelerini inşa etmek için genellikle doğaya doğrudan müdahale ederek, kullandıkları malzemeler ve eserlerin konumu aracılığıyla sanatın sınırlarını keşfetmiştir. Bu sanat eserleri genellikle doğanın kendisinden oluşturulmuş veya sanatçının kontrolünde doğal malzemeler kullanılarak arazi sanatına dönüştürülmüştür. Tercih edilen malzemeler arasında tipik olarak sahada bulunan toprak, bitki örtüsü, kayalar, çakıl taşları, dallar ve su bulunmaktaydı. Piramitler gibi tarih öncesi eserlerden büyük ölçüde ilham alan Land Art, genellikle kentsel toplumdan uzak ve erişilemeyen uzak bölgelerde uygulanmıştır. Tamamen doğa ile bağlantılı olan bu yapıtlar, doğada

kendiliğinden kaybolmaya bırakılmaktadır. Mekana özgünlük kavramı, oluşturulan yeryüzü sanatı ile sanat dünyasına tanıtılmıştır. Bu sanat eserleri, her zaman izleyicilere ulaşamadığı için, sanatçılar çalışmalarını fotoğraflarla belgelemiş, daha sonra sanat galerilerinde asıl eserlerinin yerine sergilemişlerdir. Land Art hareketi 1960'larda sanatın acımasız metalaştırılmasını protesto ederken, piyasadaki bozulma, sanatın sadece görülmesi gereken bir şey olarak var olduğu fikrini sorgulamıştır. Bu eserlerde, Dünya'yı insanlığın gerçek evi olarak gören çevre hareketinin gelişimini teşvik eden doğaya dönüş araştırılmıştır. Böylece Land Art sanatçıları, Dünya sanatını, kentsel varoluşun tam bir reddini sergileyen eserlerle şekillendirmeye başlamışlardır. Müzeler ve galeriler, sanatçılara geleneksel taşınabilir sanat eserlerinin dışında kalan anıtsal heykeller geliştirme özgürlüğü veren geleneksel sanatsal etkinlik ortamını reddetmiştir. Bu erişilemezlik nedeniyle, fotoğraflı belgeler ve haritalar, sanat müdavimlerinin erişiminin ötesinde var olan çalışmaları temsil etmek için galeri mekanlarına sunulmuştur. Land Art sanatçıları, geleneksel galeri ve müze alanlarının dışında heykeller ve yerleştirmeler oluşturmak için, pahalı fikirlerini finansal olarak desteklemek için küçümsedikleri sisteme güvenmek zorunda kalmıştır. Muazzam peyzaj kurulumları genellikle arazi satın almayı ve hafriyat ekipmanlarının kullanımını içermektedir. Bu hareketin en dikkate değer öncülerinden biri, 1970 tarihli Spiral Jetty adlı eseri bugüne kadarki en ünlü Land Art heykeli olan Amerikalı sanatçı Robert Smithson'dı. Smithson, Amerika'nın Utah kentindeki Büyük Tuz Gölü'ne uzanan 1500 metrelik spiral şekilli bir iskele oluşturmak için kaya, yosun ve toprağı konumlandırılmıştır (bkz. fotoğraf 15). Günümüzde hala varlığını sürdüren bu eser, dalgalanan su seviyelerine bağlı olarak periyodik olarak görülebilmektedir (Artincontext, 2021).



Fotoğraf 15: Robert Smithson “Spiral” 1970 Abd

<https://www.exibart.com/speednews/ansie-da-conservazione-no-grazie-spiral-jetty-11>
[robert-smithson-sta-benissimo-nonostante-la-siccita/](https://www.exibart.com/speednews/ansie-da-conservazione-no-grazie-spiral-jetty-11)



2.BÖLÜM

YERLEŞTİRME SANATI

2.BÖLÜM

YERLEŞTİRME SANATI

2.1. Yerleştirme Sanatının Tanımı

Görsel Sanatlar'daki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir ve çağdaş sanatta 1960 sonrasında etkinlik kazanan minimal sanat, kavramsal sanat ve nesne sanatı ile yakından ilişkilidir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1939). 1960'larda sanatı yapıttan sıyrılıp anlam ve fikir yönü ile ele alan sanatçıların girişimleri ile büyük yankı uyandıran kavramsal sanatın etkisi, kuşkusuz ki günümüze kadar sürmüştür. Sanatçıların birbirlerinden etkilendikleri, yenilikçi anlayış ve akımların doğduğu 1960-70'li yılların atmosferinde oluşan sanat eserleri, dönemin yaşayan sanat algısı ve sürecini anlamamıza olanak sağlar.

Yerleştirme sanatının yeni biçimleri ve oluşum sürecindeki değişimi, aynı zamanda değerlilikle ilgili bazı soru işaretlerini beraberinde getirmiştir. Galeriler, koleksiyoncular ve müzeler bu değişimde büyük rol oynamıştır. Sanatçı ve küratörlerin arasındaki ilişkinin farklı boyutlara taşınmasının farklı bir sebebi de, yerleştirme sanatının büyük ölçekli sergilere ve büyük koleksiyonlara dahil olması sonucu gerçekleşmiştir. Sergilenme şekillerinin sorgulanması, galeri ve koleksiyonculuk faaliyetlerinin de değişiminde etken bir rol üstlenmiştir. İzleyicinin de sergilenen sanat eserine dahil olması, tartışma ve çalışma boyutundaki çerçeveyi genişleterek sergileme şekli bu esneklik ile birleştirilmiştir (De Olivera, 2005: 44).

Sunum biçimi ve mekan, ele alınan yerleştirme çalışmalarının anlam taşıyan özelliklerini içinde barındırmaktadır. Aynı durum sergiler için de geçerli sayılmaktadır. Sanatçı, sanat eserleri, kaideler, ışıklar, duvar yazıları, farklı nesneler ve malzemeler kullanarak sergisini oluşturur fakat yerleştirme sanatçılarının sergileme biçimi, sergi ve sunum bağlamında sadece bireysel nesneler ile oluşmaz. Sergi, sadece bir nesne koleksiyonundan daha fazlasıdır. Bir oda ya da galeri içindeki bir sergide birbiriyle ilişkili olan bütünün ve nesnelerin nasıl anlam taşıyabileceği ile

ilgilidir. Sergiyi sergi olarak değerlendirmemiz, sadece belirli eserlere değil, bir bütün olarak düzenlemeye, oda veya galeride nasıl düzenlendiğine de dikkat etmeyi gerektirmektedir (Deprez, 2020).

Sanatın kendi anlamını sorgulayan sanatçıların çıkarımları ile gelişen yeni oluşum ve sanat biçimleri arasında büyük alana sahip olan yerleştirme sanatının önemli örneklerini görmek yerinde olacaktır.

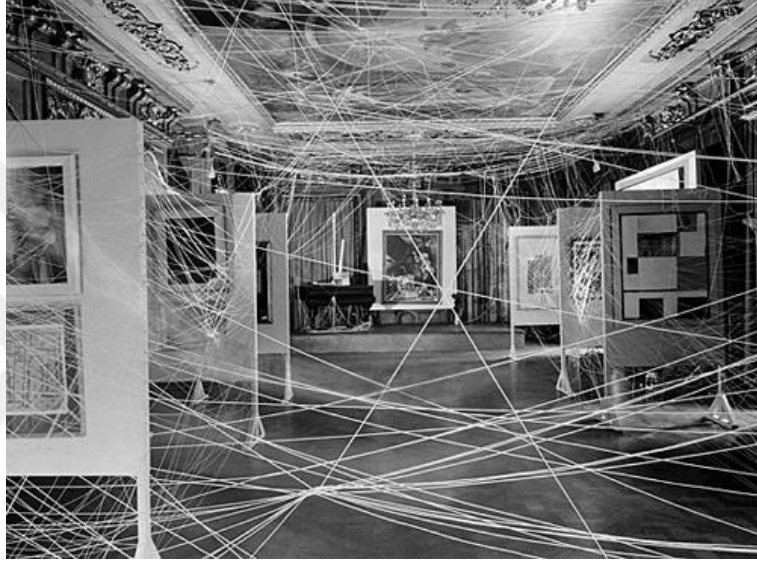
Duchamp'ın 1938' yılında "Yetkili-Hakem" görevini yaptığı Galerie Beaux-Arts'daki Uluslararası gerçeküstlk sergisindeki "1200 Kömür Çuvalı" adlı çalışması, Yerleştirme sanatının en ilginç örneklerindendir. Duchamp bu sergide galeri tavanına konumlandırıdığı 1200 torba kömürün hemen altına metal bir fiçidan yapılmış soba, bir mangal görünümünde olup avizeye benzetilmiştir. Burada yanacak olan ateş, rerinde asılı olan kömürleri yakacak ve kütle enerjiye ve kle dönüşecekti. Bu örnek çalışması ile tabiren galeri mekanını ters-düz eden Duchamp'ın galeri mekanının fiziksel anlamda sınırları zorladığı ve izleyiciyi sorgulamaya davet ettiği bu eseri yerleştirme sanatının önemli bir örneği olarak tarihte yerini almıştır (bkz. fotoğraf 16) (Antmen, 2019: 87-90).



Fotoğraf 16: Marchel Duchamp, '1200 Kömür Çuvalı' 1938 New York

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

Duchamp'ın 1942'de New York'taki "The First Paper of Surrealism" sergisindeki "Mil Uzunluktaki İp" isimli yerleştirmesi, (bkz.fotoğraf 17) galeri mekanını zapt etmiş bir biçimde ele alarak duvar, avize ve panellere ağ şeklinde gerdiği iplerle labirent benzeri bir kurgu yaratmıştır. Mekanın işlev sınırlarını zorlayan bu yerleştirmesi, galerideki sanat eserleri ve izleyiciler arasında şaşkınlık yaratan bir engel oluşturmuştur (T. J. Demos, 2014).



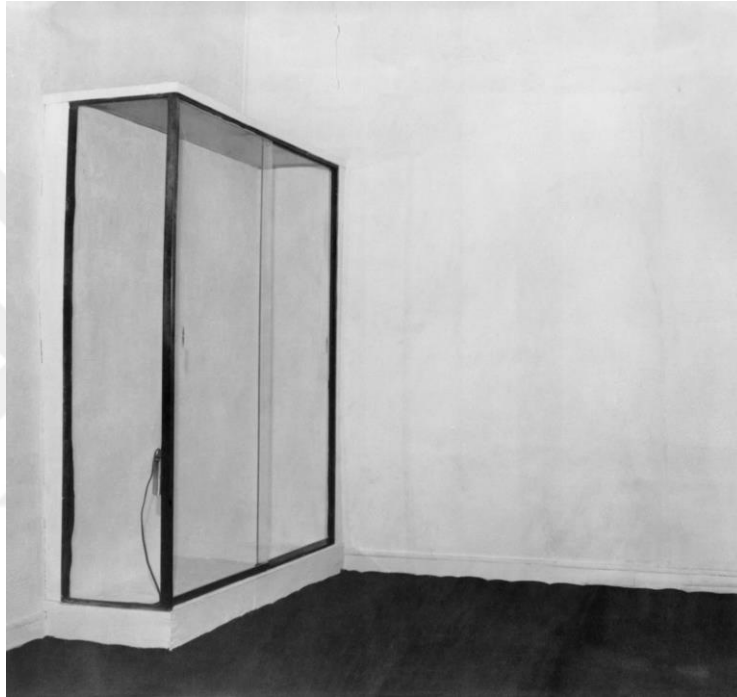
Fotoğraf 17: Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism* enstalasyonu, 1942 New York

<https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>

Duchamp'ın bu çalışması yerleştirme sanatının klasik sanat eseri sergileme biçiminden sıyrılarak sanat ve mekan kavramlarını etkili bir şekilde sorguladığı, sanat tarihi açısından önem arz eden sanat-eylem çalışma örneği diyebileceğimiz bir öneme sahiptir.

20. yüzyılın ikinci yarısında avangart kuramların da etkisiyle gerçekleşen deneysel çalışmaların sonucunda sanat eserine izleyicinin tamamlayıcı bir rol ile dahil olması, eser ve mekanın deneyimlenmesi sürecindeki rolü, izleyicinin yapıt ile arasındaki sınırların kalkmasına olanak sağlamıştır. Mekanın kendi içinde bir sanat

nesnesine dönüştürüldüğü örneğini, Yves Klein'in yaptığı “Boşluk” isimli eserinde görebiliriz. Klein 1958’de Paris Irys Clert galerisindeki herşeyi çıkararak mekandaki boşluk kavramını vurgulamış ve mekanın kendisini bir sanat eseri olarak kullanmıştır (bkz. fotoğraf 18). Mekandaki boşluğu ön plana çıkaran bu çalışma hem mekan içindeki sanat nesnesinin gerçekliğini, hem de varlığını sorgulamış olup boşluk kavramının sanatta kullanımına da farklı bir bakış açısı getirmiştir (Arığ.T,2015: 48).



Fotoğraf 18: Yves Klein “Boşluk” 1958 Paris

<https://unitlondon.com/blog/68/>

Yves Klein'in “Boşluk” isimli eserinin üzerine yine aynı galeri olan Irish Clert’de 1960 yılında Armand P.Arman’ın atık malzeme ve çöplerle galeriyi tıka basa doldurarak, izleyiciyi sadece galeri mekanının vitrininden izlemleyebildiği bir sürece dahil etmiştir (bkz. fotoğraf 19). Galerinin bu şekilde doldurulması, eser ve mekanı neredeyse ayrılmaz bir bütün haline getirmiş olup, dönem izleyicisinin eser karşısında saydam bir sınır ile karşı karşıya kalarak ilk defa galeri dışında bırakmıştır (Antmen, 2019: 113).



Fotoğraf 19: Armand P. Arman, “Dolu” 1960, Iris Clert Galerisi, Paris

https://www.wikiwand.com/en/Iris_Clert_Gallery

1983-5 yılında Alman sanatçı Joseph Beuys tarafından yapılan bu çalışma (bkz. fotoğraf 20) rastgele bir şekilde zemine yayılmış otuz bir adet kaba, hacimli bazalt kayadan oluşan büyük bir yerleştirmedir. Taşların tümü soluk bej renginde olup, her bir kayanın uzunluğu bir ila iki buçuk metre arasındadır. Uçlarının üst tarafına koni şeklinde delikler açılmıştır. Bu koni biçimli oyuklar, kil ve keçe ile kaplanarak taşlardan çıkarılan bazalt parçaları tekrar deliklerine yerleştirilmiştir. Kayalar, enkaz yığınlarına benzeyen seyrek ve gelişigüzel kümeler halinde konumlandırılmıştır. Bununla birlikte, genel olarak iki grup halinde düzenlenmiş olup, izleyicilerin aralarında yürüyebilmeleri için ortada uzun bir boşluk bırakılmıştır. Beuys bu yerleştirmesinde, yirminci yüzyılın yaklaşmakta olan sonuna atıfta bulunmaktadır. Sanat tarihçi Mark Rosenthal, çalışmanın "Rastgele Bir Felaketin Sonucu" mesajını çağrıştırdığını ve Beuys'un bu durumla alakalı karamsar

görüşünü eser ile birlikte ifade ettiğini öne sürmüştür. Çalışmasında eski dünyaya yenedünya damgasını bastığını bildiren sanatçı bazalt kayalardan zorlukla çıkardığı huni şeklindeki parçalarını birbirlerine zarar vermemeleri ve sıcak kalmaları için keçe ve kil kullanarak tekrar yuvalarına oturttuğunu anlatmaktadır. Böylece bu katılaşmış kütlede atik, püsküren ve canlı bir izlem yaratarak bazaltın aynı şekilde bir zamanlar dünyanın içinden dışarı doğru patlamasını betimlemiştir (Tate).



Fotoğraf 20: Joseph Beuys “Yirminci Yüzyılın Sonu” 1983-85 Tate Modern

<https://www.artfund.org/whats-on/exhibitions/2018/11/19/artist-rooms-joseph-beuys-exhibition>

2.2. Yerleştirme Sanatı ve Mekan İlişkisi

Mekan en yalın biçimiyle, uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlanabilmektedir. Ancak mekan kavramının bu sözlük tanımı onun sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturamadığı gibi, mekan yaratma sorunu, sanat dallarının her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1193). Sanatın klasik yedi unsurundan biri olan boşluk, bir parçanın bileşenlerinin etrafındaki, arasındaki ve içindeki mesafeleri veya alanları ifade etmektedir. Uzay pozitif veya negatif, açık veya kapalı, sığ veya derin iki boyutlu veya üç boyutlu olabilmektedir. Amerikalı Mimar Frank Lloyd Wright sanat-mekan ilişkisini “Uzay Sanatın Nefesidir” sözleriyle dile getirmiştir. Wright bu sözüyle sanatın diğer birçok unsurundan farklı olarak, yaratılan hemen hemen her sanat parçasında uzayın bulunduğunu belirtmiştir. Ressamlar mekânı ima eder, fotoğrafçılar mekânı yakalar, heykeltıraşlar mekânı ve forma güvenir ve mimarlar mekânı inşa etmektedir. Görsel sanatların her birinde mekân temel bir unsur sayılmaktadır. Boşluk izleyiciye bir sanat eserini yorumlaması için referans vermektedir (Esaak, 2019). Mekân, bir sanat eserinin düzenlendiği alandır ve hem işin içinde olanı hem de işin hemen dışında veya çevresinde olanı kapsar. Boşluk bir sayfada, bir tuvalde, bir odada veya dışarıda doldurulabilir ve herhangi bir fiziksel sanat eserinin doğasında mevcuttur (Farr, 2018).

Uzayın ne olduğu sorusu ile sanatta hemen hemen her türlü mekânı değerlendirmeye başlanabilmektedir. Mekânın tanımı, yalnızca bir şey ya da birisiyle ilişkili olarak var olmasının yanı sıra, onun özellikleriyle ilgili olarak bize çok az şey vermektedir. Sanattaki konum ve hatta yön, sanatın canlı veya metafizik dünyayı temsil etmek gibi kesin olarak tanımlanmış amacına sahip olduğu, önceki çağlarda bir miktar geçerliliğe sahip olabilmektedir. Bununla birlikte, metafizik bile büyük ölçüde bizim algımıza ve hayal gücümüze dayanmaktaydı ve elle tutulur gerçekliğe benzer hale getirilmiştir. Sanatsal üsluplar geliştikçe ve avangart akımlar sanat dünyasını kasıp kavurmuş, sanatta mekân çözülmeye başlamıştır ve sanat eserlerini dolduran formlar, pozitif ve negatif mekân arasında çok daha basit bir ayrımla tanımlanmıştır. Sanatta mekân tanımından bahsederken, bu denklemde pozitif, formun

kapladığı yeri ifade ederken, negatif ise formun şekilleri arasında ve çevresinde kalan tanımdır. Sanatta mekânı incelerken, her zaman belirli bir zamanın karmaşık sosyal ve kültürel duruşlar hesaba katılmalıdır. Mekân, her zaman arkasındaki saf sanatsal fikirlerle temsil edilen bir kavram değildir. Bazen sanat dünyasının dışından gelen ihtiyaçlar, mekanın anlaşılma ve tasvir edilme biçimini etkilemiştir (Anapur, 2016).

Modernizmle birlikte, mekan tarihini bir bütün olarak algılayabilmekteyiz. Modern sanat tarihi ile birlikte mekan kavramının değişim süreci bize öznel bir düşünme biçimi ve kendi algımızla okuyabilme olanağı sağlamaktadır. Yirminci yüzyıl sanatını arketipik olarak temsil eden beyaz galeri mekanı, basit bir bakış açısından daha çok etkileyici bir şekilde izleyicinin gözlerine ilişmektedir. Uygun galeri mekanı, sanat eserini gölgelemeyecek şekilde sade ve yalın olmayı gerektirmektedir. Eser, eser olarak yorumlanma aşamasında kendisinden başka rastgele bir şeye ilgi uyandırmayı reddetmiştir. Galerî mekanı bu yaklaşımıyla belli başlı kaideler üzerine kurulan bazı geleneksel değerlerin devam ettiği yöntemleri çağırıştırır. Böyle bir mekanda objeler bazı fikirlerin dışarı çıkması veya tavsiye aracı olarak kullanılmıştır. Bu da geç modernist akademizmin aktüel bir yansımasıdır (Antmen, 2019: 30).

Yerleştirme sanatı, izleyicinin duyuşal deneyimini hesaba katan ya da temel olarak bir galerinin tüm odasını dolduran, mekan ve zamanı tek boyutta sabitleyen işleri tanımlamak için kullanılabilir. Geçici veya kalıcı, enstalasyon sanat eserleri galeriler ve müzeler gibi sergileme mekanlarında veya kamuya açık veya özel yerlerde inşa edilmektedir. Kurulumlar, hem doğal hem de insan yapımı olarak, kullanılan çok geniş bir malzeme yelpazesini içerebilir ve kişiye sanat eseri üzerinde tam bir yaratıcı özgürlük sağlar. Son teknolojilerin gelişmesiyle enstalasyon sanatı geride kalmayarak; video, ses, sürükleyici sanal gerçekçilik, internet ve performans gibi genellikle parçanın bir parçası olan medyaları da içermektedir. Mekana özel kurulumlar, yalnızca oluşturuldukları yerde var olacak ve işlev görecektir şekilde tasarlanarak, onları çevrenin bir parçası yapmaktadır. Diğer sanat eserleri, bulundukları ortama bağlı olmaksızın çeşitli konumlara taşınabilmekte ve sunulabilmektedir. Kaprow'un belirttiği gibi; “Bu sanat ve yaşam arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran duyuşal ve çekici bir sanat

pratiğidir, eğer sanatı atlar ve doğanın kendisini bir model veya hareket noktası olarak alırsak, farklı bir sanat türü tasarlayabiliriz’’ (Lansroth, 2016).

Mekan objeler ile onlar arasında yer alan boşlukların bir araya gelerek oluşturduğu sınırlı alandır, dolayısıyla mekanların bir bakıma dolulukla orantılı olmadığını, boşluğunda mekanın oluşma sürecinde büyük bir etkenliğe sahip olduğu söylenebilmektedir. Mekan objelerin kendi içlerinde belli bir süreklilik ile yanyana konumlandırılabilceği gibi birbirinden bağımsız bir biçimde hareket ettirilebilen aynı anda belirli bir ilişki çerçevesinde algılanmayı da sağlayabilen bir veridir. Mekan devamlılığı olan bir konsepttir. Aniden olmamakla birlikte ancak kendi çizgileri içinde hareket halinde olduğu sürece anlaşılabilir. Mekanın devam edilebilirliği izleyicinin eylemi ve bu eylemin sürekliliğiyle ilgilidir. Mekanın bir bütün olarak algılanabilmesi için, sürerliğin olması gerekmektedir (Güler, 2006: 40).

Sanat yapıtları 1950 yıllarına kadar müzeler, üst orta alt sınıfında yaşayan insanların yaşadıkları mekanları, saray ve kilise duvarları vb. mekanları süslemiştir. 1950’ler itibariyle mekan planlaması asamblaj, gösteri, konsept ayarlamaları, oluşum, heykel ve resim gibi sanatların çizgilerini aşarak eser-mekan-izleyici ilişkisini yeni ve farklı bir boyuta taşımıştır. Sanatçılar tuval gibi geleneksel malzemeler yerine gerçek mekanın kendisi ile ilgilenmiştir. Sanat eserleri içine dahil edildikleri mekanlar ile bir bütün olarak değerlendirilip anlam kazanmıştır. Galeriler ve hazır nesne kullanımı ile birlikte mekanın varlığı ve sınırları sanatçılar tarafından irdelenmiştir. Duchamp’ın hazır nesneleri mekan kavramının sorgulandığı ve alışılmışın dışında gelişerek, dönemin mekan algısına farklı bir boyut kazandırmıştır (Girgin, 2014: 216).

2.3. Türkiye’de ve Dünyada Yerleştirme Sanatı Örnekleri

Araştırmalarını, fiziksel, kimyasal ve bilgisayar algoritmalarının görüntü üretme süreçleri üzerine odaklayan Amsterdamlı sanatçı çift Erwin Driessens ve Maria Verstappen’in birlikte oluşturdukları “Top-down Bottom-up” isimli yerleştirme, sergi mekanının tavanına dikey olarak monte edilmiş dört adet içi bal mumu ile dolu ısıtma elemanlarına sahip düzenekten oluşmaktadır. Çevremizdeki doğada kendi kendini

organize eden doğal süreçlerden ilham alan Driessens ve Verstappen, doğal süreçleri manipüle ettikleri yazılım, makine ve nesneler kullanarak ürettikleri bu yapıt ile evrimi gösterme ve yapay büyüme konularını ele almışlardır. Sergi süresince çalışır durumda olan ısıtıcılar, içerisindeki bal mumu bloklarını eriterek zemine damlamasını sağlayıp yeniden donarak dikitler oluşturmuştur. Bal mumu bloklarının ısıtılması, damlatılması, katılaşması ve dikit haline gelmesi ve tekrar eritilerek aynı işleme tabi tutulması performatif bir süreci oluşturmaktadır. Mumun damlaması tekrarlanabilen bir süreçtir. Bu sebeple sanat eserinin sergilenmesi damlaların performansıdır diyebiliriz (bkz.fotoğraf 21) (Mourik, 2019).



Fotoğraf 21: Driessens and Verstappen, “Top-down Bottom-up” 2012 (Yukarıdan Aşağıya , Aşağıdan Yukarıya) Centraal Museum Utrecht

https://www.researchgate.net/publication/262275575_Aesthetic_selection_and_the_stochastic_basis_of_art_design_and_interactive_evolutionary_computation/figures?lo=1

89 yaşındaki Japon asıllı Yayoi Kusama'nın büyük çaplı eser niteliği taşıyan “Çiçek Takıntısı” isimli çalışmasını, izleyici katılımlı yerleştirme sanatı başlığı altında inceleyebilmekteyiz. İzleyiciler apartman içi gibi görünen sıkıcı bir mekanın duvarlarına ve yüzeylerine sahte çiçek çıkartmaları yapıştırmaya davet edilmiştir. İzleyicilerin etken katılımcı bir rol ile katılım sağladıkları bu performansın sonunda mekan aydınlatma armatürlerinden sandalyelere duvar raflarından oturma gruplarına ve hatta tuvalete kadar görünen her boş alanı 550.000 kırmızı çiçek ile kaplanmıştır. Avustralya'nın Victoria eyaleti tarafından desteklenen bir sanat etkinliği olan Melbourne merkezli National Gallery of Victoria's Trianeli için özel olarak hazırlanan bu serginin galeri organizatörleri, Trianel'de 1.2 milyon ziyaretçi saydıklarını belirtmiş ve bu sergi galerinin 157 yıllık tarihinde en çok ziyaret edilen sergisi haline gelmiştir. Yayoi Kusama, Trianel için verdiği bir basın açıklamasında şu cümleleri kurmuştur “*Tüm odayı, tüm vücudumu ve tüm evreni kırmızı çiçeklerle kaplı olduğunu gördüm ve o anda ruhum yok edildi... Bu bir yanılsama değil, gerçeğin kendisi idi..*” Kusama'nın (bkz.fotoğraf 22) izleyici performanslı yerleştirmesindeki bu çiçek teması, sanatçının çocukluğundan bir anıyı referans olarak ziyaretçileri sanatçının ilk sanat yıllarına götürmektedir (Petsko, 2018).



Fotoğraf 22: Yayoi Kusama “Çiçek Takıntısı” 2018 Avustralya

<https://www.mentalfloss.com/article/543724/yayoi-kusama-flower-obsession-installation-national-gallery-of-victoria>

Thomas Ehgartner tarafından oluşturulmuş “Anlamsız Hakikat Koşulları” isimli enstalasyon, toplum olarak maruz kaldığımız sürekli büyüyen bilgi akışının toplumsal eleştirisini irdelemektedir. Bu konu üzerinde çalışan sanatçı, mekanın tamamını kaplayacak şekilde 8.000 kitap yerleştirerek parçalanmış kitaplardan bir kuş yuvası yaratmıştır. Kuş yuvasının yanına da bir merdiven yerleştirmiştir, buradaki amacı izleyicinin (toplumun) bize sabit oranlarda verilen sonsuz miktardaki bilgiyi görerek yuvaya tırmanıp oturmasıdır. Bu şekilde düzenlenmiş tüm kitaplarla, bunaltıcı bir his yaratan sanatçı, sanallığın bilgisayar ekranlarımızda farklı bir şekilde derlendiğinde, bilgi ve hikayeleri nasıl sindirdiğimizi gösteren gerçek bir yorum sunmaktadır (bkz. fotoğraf 23) (Weber, 2012).



Fotoğraf 23: Thomas Ehgartner “Anlamsız Hakikat Koşulları” 2006 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi

<https://travelbetweenthepages.com/2012/12/07/meaning-minus-truth/>

İtalyan heykeltıraş Fabio Viale İtalya Galleria Poggiali’deki “Emergences” isimli yerleştirmesinde ölüm ve yeniden doğuş sürecini, geleceğin her şeyi toza çeviren kaçınılmaz trajedisini hatırlatmaktadır. İzleyici mekana girildiği ilk anda eseri anlamsız bulabilmekte, fakat yakından incelediğinde bir elin kavisli parmaklarını veya geniş bir taş kütleli yığınının çıkan bir bacağın pürüzsüz yüzeyini algılamaya başlamaktadır. Mermer öbeklerin ve parçalanmış heykel yığınları tavandan aşağı doğru yuvarlanır

vaziyette konumlandırılmıştır. Böylelikle Viale'nin Ravaneto taş ocağı sürecinin bir parçası olarak binlerce yıldır gerçekleştirilen mekanik bir hareketi tekrarlayan çalışma, mermer ocağındaki sürecin aktarımıdır. Sanatçı tarafından fırlatılan heykeller yuvarlanma esnasında kısmen tahrip olmuş, bazıları aşınmış, bazı uzuvlar ise tamamen parçalanmıştır. Bu eseri galeri mekanında yeniden kurgulayan sanatçı, tepeden aşağı doğru yuvarlanan heykeller artık insan deneyimi için bir metafor haline geldiğini, otantik bir boyut kazandığını savunmaktadır. Viale'ye göre yaşam süreci olay ve kazalar ile özü mutlaklaştırırken insanda tahribat oluşturmaktadır (bkz. fotoğraf 24) (Miller, 2020).



Fotoğraf 24: Fabio Viale “Emergences” 2020 Galleria Poggiali

<https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/mermer-detritus-fabio-vialenin-anitsal-yerlestirmesinde-yeni-anlamlar-kazaniyor-i-21903>

Sanatçı Doris Salcedo 2003 yılında 8. İstanbul Bienali kapsamında 1550 adet ahşap sandalye ile oluşturduğu enstalasyonunda savaş, ırkçılık, sömürgecilik ve diğer sistematik eşitsizlik ve şiddet biçimlerinin milyonlarca insana çektiirdiği ıstırabı ele almıştır. Enstalasyonlarında sıklıkla kullandığı gündelik ev içi nesneler aracılığıyla,

kişiliği kaybettirilmiş, yerinden edilmiş ve aşağılanmış yaşamlara vurgu yaparak izleyiciyi bu yaşamların taşıdığı anlamlar üzerine düşünmeye teşvik etmiştir.

İki bina arasına yerleştirilmiş 1550 adet ahşap sandalyeden oluşan eserinde, şehri ziyaret ederken merkezi bölgelerde sıklıkla bulunan terk edilmiş ve harabe binalardan etkilenen sanatçı, evlerinden zorla çıkartılan Yahudilerin ve Yunanlıların geçmişine değinmiştir. Rastgele istiflenmiş sandalyeler ile zaman içerisinde yerinden edilenlerin sayısını ve kaosunu çağrıştırmıştır. Kolombiyalı sanatçı sıklıkla ülkesinin tarihsel ve politik gerçekleri ile doğrudan ilişkili eserler üretmiştir ve hayatını bu eserlerin yaratılmasına adanmıştır (bkz.fotoğraf 25) (Dover, 2015).



Fotoğraf 25: Doris Salcedo “İsimsiz” 2003 İstanbul

<https://alchetron.com/Doris-Salcedo#doris-salcedo-e2c768fc-ed3-40c8-bc25dd1a3ada707-resize-750.jpeg>

Türkiye'nin çağdaş sanatçılarından olan Füsun Onur'un ‘‘Opus II – Fantasia’’ isimli yerleştirme çalışması diğer eserlerinde de olduğu gibi müzik eklentileri içermektedir. Gündelik, otobiyografik öğeleri zaman biçim ve mekanın keşfini birbirleriyle olan ilişkilerini araştırmak üzere farklı materyaller aracılığı ile kurgulamaktadır. Yerleştirmelerinde müziği kullanan Onur, bu sayede müziği duyuları içselleştiren bir süreç olarak ele almaktadır (bkz.fotoğraf 26). Füsun Onur, bu yerleştirmesindeki dört nesneyi müziğin bir parçası ve uzantısı olarak kullanmaktadır. Zaman ve mekanı bir ritim olarak yorumlarken tabanda konumlandırılmış birbirleriyle etkileşimi olan ip yumakları, beyaz şişler, porselen biblo figürler ve galeri stantlarının oluşturduğu farklı biçim ve motifler kendi içlerinde duraksayıp çoğalırken konumlandıkları mekana katkı sağlayıp yeni bir düzlem oluşturarak izlemsel bir müzik yaratmaktadırlar.



Fotoğraf 26: Füsun Onur ‘‘Opus II – Fantasia’’2021 İstanbul

<https://www.worldartfoundations.com/it/arter-fusun-onur-opus-ii-fantasia-precaution/>

Türk sanatçı Ayşe Erkmen'in ‘‘B Planı’’ isimli yerleştirmesi, Venedik'in su ile olan karmaşık ilişkisine dayanmaktadır. Erkmen'in projesi, Arsenale'nin içindeki bir odayı, makinelerin heykel görünümü ile performans gösterdiği karmaşık bir su arıtma

ünitesine dönüşmektedir. Yerleştirmede, filtrasyon ünitesinin her bir parçası ayrılmış, odaya yayılmış ve uzatılmış borularla yeniden bağlanmıştır. Erkmen, sonunda arıtılmış suyun kanala geri döndüğü dönüşüm sürecine dikkat çekmek için zarif endüstriyel formların koreografisini oluşturmuştur. Erkmen bu yerleştirmesinde minimalizm etkili endüstriyel formlar ve beden arasındaki ilişkisi üzerine çalışmıştır. Burada yerleştirme, dönüşüm mekanizması içinde vücut bulan izleyiciler için içgüdüsel bir deneyim yaratmaktadır. “B Planı” (bkz. fotoğraf 27) günlük olarak parçası olduğumuz sistem ve süreçleri soyut bir şekilde aktarmaktadır. Vücutta dolaşan kan, otorite mekanizmaları, doğal kaynakların değişim potansiyeline şiirsel bir gönderme yaparken, insanları çevreleyen karmaşık sistemler ve yapılar içinde kısa ömürlü çözümler ve değişimlere ustaca mizahi gönderme yapmaktadır (Nasui, 2011).



Fotoğraf 27: Ayşe Erkmen “B planı” 2011 İtalya

<https://www.dailyartmagazine.com/ayse-erkmen/>

Türk sanatçı Vahit Tuna, önemli bir konu olan, aile içi şiddete dikkat çekmek için unutulmayacak bir yerleştirme yapmıştır. Yüksek ve geniş bir duvara 440 çift siyah topuklu ayakkabı yerleştirmiştir. Her bir çift, Türkiye'de 2018'de eşi tarafından öldürülen bir kadını temsil etmektedir. Tuna, siyah topukluları bir meydan okuma ve

bağımsızlığın sembolü olarak kullanılmaktadır. Bu çalışmasını her yıl hızla artan kadın cinayetlerine yönelik farkındalık yaratmak amacı ile oluşturmuştur. Yerleştirme, Türkiye'nin bazı bölgelerinde ölen kişilerin ayakkabılarını evlerinin dışına asıldığı bir cenaze geleneğinden ilham almıştır. Bu durumda ayakkabılar, kar amacı gütmeyen bir sanat yapıtı olarak konumlandırıldığı duvarda altı ay boyunca asılı kalacaktır. Kamusal alanın güçlü bir yerleştirmeye devredilmesi doğru yönde atılmış bir adımdır. Duvara bakarken, çok sayıda ayakkabıyı görmezden gelmek imkansızdır. Tuna, bu yapıtı ile öldürülen 440 kadına fiziksel bir yer vermiştir (bkz.fotoğraf 28) (Stewart, 2019).



Fotoğraf 28: Vahit Tuna “İsimsiz” 2018 İstanbul

<https://mymodernmet.com/vahit-tuna-femicide-art-installation/>

Hasar adlı eserinde Canan Tolon, San Francisco'da 1989 yılında gerçekleşen deprem esnasında hasara uğramış, hatalı paket yapılması nedeniyle nakliye tarafından zarar gören, yeteri kadar depo alanı olmadığı için kötü şartlardan etkilenen, tüm bu olumsuz şartlardan dolayı artık maddi ve sergilenme değerini kaybetmiş yapıtlarına bir şans vermeyi uygun görmektedir. Eserlerin başına gelen onca talihsiz olaylar nedeniyle miladını doldurdıkları ve feda edilmeleri gerektiği düşünülen bu eserler, yara almış vücutlarıyla ilk defa İkinci Sergide de (2011 Arter) yerini aldıktan sonra Arter Koleksiyonu'na katılarak yeniden gösteriye çıkmaktadır. Canan Tolon'un sıkça kullandığı ömrü az olan, dağılıp bozulmaya meyilli malzemeler, hem yaşamı boyunca içinde bulunduğu döngü, hem de sanatçının eserlerini bağlı tuttuğu, farklı etkileşimler sonucunda yapıtların giderek değişmesine zemin hazırlamıştır. Canan Tolon, eserlerinin fiziki kalıcılıklarından çok geçiciliklerinin ne anlama geldiğiyle daha çok ilgilenmiştir. Seneler geçtikçe eserlerin aldığı hasarların, biçim değiştirmesinden yararlanarak, eserlerine yeni olanaklar sağlamaktadır. Sanatçının tahribe uğramış yapıtlarını bir araya getiren “Hasar” adlı yerleştirmesi, sanat yapıtlarının ebediliği, sergilenmeye layık görülmesi sorgusu ile oluşmuştur. Değerlerinin artması ya da azalması şeklindeki konuların yanında, müze ve sanat kurumlarının eserlerin korunması konusundaki yetersizliği, tutucu önlem ve izlenen yolların yeteri kadar çözüme elverişli olmaması sonucunda oluşan kayıpları tekrar gözler önüne sermeye dikkat çekmektedir. Bu sergi kapsamında Canan Tolon 'un iki adet eseri hem adlarıyla (hasar ve tedbir) temel olarak paylaşımda bulundukları "İnşa" ve "Yıkım" gibi ortak anlamlarla birlikte düşünüldüğü zaman birbirleriyle iletişimlerini devam ettirmekte ve sergiye hem başlangıç hem de bir son vermektedir (bkz. fotoğraf 29).



Fotoğraf 29: Canan Tolon “Hasar” 1988-2010 Arter İstanbul

Fotoğraf: Samet Alış Kişisel Fotoğraf Arşivi

3.BÖLÜM

YERLEŞTİRME SANATINDA SERAMİK MALZEME KULLANIMI

3.BÖLÜM

YERLEŞTİRME SANATINDA SERAMİK MALZEME KULLANIMI

3.1. Seramik Malzemenin Yerleştirme Sanatında Kullanımı

Uygarlık kadar eski olan seramik tarihin günümüzden 10-12 bin yıl kadar geriye dayandığı bilinmektedir. Geçmişten günümüze kadar ulaşması sürecinde pek çok devinim geçiren seramik; dini inançlardan endüstriye, sanattan felsefe ve bilime kadar insanlık tarihinin birçok alanında kabul görmüş bir malzeme olmuştur. “Çağdaş sanat sürecinde yaşanan değişimler ve gelişimlerle birlikte farklı bir yöne evrilmeye başlayan seramik sanatının 1960 ve 70’li yıllardan itibaren enstalasyon sanatıyla da bütünleşerek farklı sanat ortamları yarattığı bilinmektedir” (Çetintürk, 2017: 81).

Seramik malzemenin ham hali olan kil, yüksek plastikliği sebebi ile sanatçılara geniş bir yelpazede olanaklar sunarken, teknik açıdan şekillendirme yöntemlerinin teknoloji ile birlikte daha da genişlemesi sanatçıları seramik malzeme ile çalışmaya teşvik etmiştir. Sanatçılar sorgulamak veya ifade etmek istedikleri kavramları seramiğin teknik üretim sürecinden ve bazen malzemeyi fiziksel ve kimyasal bazdaki doğal işleyişi ile temalarını güçlendirmek amacıyla kullanmaktadır.

Doğallığı ile hem sanatçıya hem de izleyiciye samimi ve çekici bir bakış açısı sunan seramik, üretimin başlangıç aşamasındaki esnekliğini pişerek kaybeder ve son derece sert ve kırılğan bir yapıya dönüşür. Öyle ki sanatçılar seramik malzemeye her ne kadar hakimiyet kursa da malzemenin hiç beklenmedik zamanlarda dahi son sözü söylediği bilinmektedir. Üretim sürecinde bu tarz heyecan verici bazı riskler barındıran seramik, kendisini şekillendiren sanatçısı ile ortak bir dil kurarak ilerlemeye devam etmiştir.

Seramik malzemenin kendine özgü kalıp sistemi ile çoğaltılma özelliği, yerleştirme sanatında önemli bir yere sahiptir. Sanatçılar tarafından birbirini tekrar eden birimlerin oluşturulmasında büyük olanaklar sağlayan bu özelliğiyle, seramik malzeme seçkin bir tercih sebebi olmuştur. Çağdaş seramik sanatında içerdiği kavramsal süreçler, seramik yerleştirmeleri sıkça karşımıza çıkarmaktadır.

Seramik sanatçısı ve akademisyen Nalan Danabaş'ın belirttiği üzere;

“1950’lerde Türk seramiğinde teknik olanakların gelişmesiyle birlikte, sanatçıların da kendilerine özgü teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirme özellikleri de değişmiştir. Bu dönemde ve alanda çalışmış olan sanatçılar, Ayfer Karamani, Füreyâ Koral, Sabit Karamani, Sadi Diren ve Seniye Fenmen’ dir. Bu grubun ardından 1960’larda Alev Ebuzziya Siesbye, Atilla Galatalı, Beril Anılanmert, Bingöl Başarır, Erdinç Bakla, Candeğer Furtun, Filiz Özgüven Galatalı, Hamiye Çolakoğlu, Güngör Güner, Jale Yılmabaşar, İlgi Adalan, Tülin Ayta, Melike Abasıyanık Kurtiç, Tüzüm Kızılcın, Müfide Çalık ve Nasip İyem gelmektedir” (Danabaş, 2019: 198).

Endüstriyel ve geleneksel seramiğin, sanatsal seramikteki belirleyici ve ayrıştırıcı özelliği, genel fonksiyonu ekarte etmek veya ekarte etme çabasında olmasıdır. Geleneksel ve endüstriyel seramiğin ilk paradigması incelendiğinde resim ve heykel sanatçılarının gerçekleştirdiği bu eğilim oldukça düşündürücü ve ilgi çekici görülmektedir. Miro, Picasso ve Matisse seramiğin genel fonksiyonunu ve dekor amaçlı üretim fikriyle ilgilenmeyerek seramik malzemenin, şekilsel, ferdi, estetik fikri görüşlerini sunmada sanatçıya sunduğu anlatım olanaklarını görerek sanatsal seramik örnekleri ile seramik sanatının bu imtiyazlarını göstermişlerdir. Geleneksel seramik sanatında sanatçı yeniliğe açık, kreatif bir bileşimden kaynaklanan yeni bir öneriden ziyade yapılan işin en iyisini icra eden becerikli, zanaatkar, usta ismini taşımaktadır. Çağdaş seramik sanatçısı ise, eleştirici tavrı ve konu üretici tavrı ile kendine has bir üslup oluşturmuş gerçek bir sanatçıdır (Tizgöl,1998: 66).

3.2. Uluslararası Seramik Sanatçıları ve Yerleştirme Çalışmalarından Örnekler

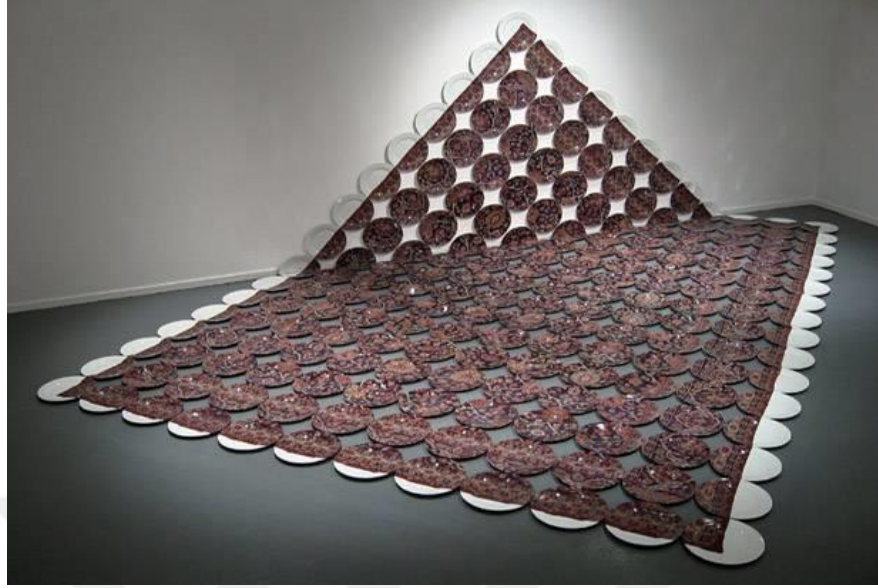
Seramik sanatçısı Bouke de Vries, binlerce porselen parçası kullanarak yarattığı sekiz metre yüksekliğindeki War and Pieces isimli porselen yerleştirme çalışmasında geleneksel bir masanın merkezinde meydana gelen nükleer bir patlamayı tasvir etmiştir (bkz. fotoğraf 30). Kırık porselen parçalar arasında savaşan zırhlı figürlerin çatıştığı savaş sahnesine daha yakından bakıldığında beyaz heykelciklerin üzerine yerleştirilmiş renkli plastik silahlar ve uzuvlar, eseri güncel bir çalışma haline sokmuştur. Mantar bulutu, çarmıha gerilmiş mesihler ve Çin merhamet tanrıçaları da dahil olmak üzere ölüm ve yıkımı izleyen her türlü porselen nesnenin bir girdabı halini almıştır. De Vries ilhamını, Richmond Düşesi'nin Wellington Dükü için Waterloo'dan önceki ünlü balosu gibi savaştan hemen önce düzenlenen büyük balo ve ziyafetlerden ve 17. yüzyıla ait ziyafet masalarındaki abartılı şeker heykelleriyle süsleme geleceğinden almıştır. 18. yüzyılda ise zenginlik ve zevki gösteren bu süslemeler yerini porselene bırakmıştır. De Vries, War and Pieces isimli bu çağdaş çalışmasında kaos ve saldırganlığa değinmek için mizah ve güzelliği kullanmıştır (Cowan, 2017).



Fotoğraf 30: Bouke De Vries “Savaş Ve Parçalar” 2021

<https://ferrincontemporary.com/portfolio/war-and-pieces/#jp-carousel-18346>

576 adet dekorlu porselen yemek tabağı kullanılarak üretilen Porcelain Carpet isimli yerleştirme, seramik sanatçısı Marek Cecula tarafından hazırlanmıştır. Renkli, siyah beyaz ve düz beyaz tabaklar olmak üzere 192 tabak şeklinde üç gruba ayrılmıştır ve bu üç aşama malzemede, düzende ve tasarımda seramik bir görüntü reproduksiyon sürecini temsil eder. Plakalar doğrudan zemine yerleştirilmiştir ve üç yoğun dikdörtgen yüzey oluşturulmuştur. Plakaların yüzeyleri klasik Kuzey Hindistan halı desenleri ile kaplanmıştır. Orijinal halının fotoğrafları bilgisayarda taranarak halının deseni daha sonra yazılım tarafından plakaların şekilleriyle eşleştirilmiştir ve nihai malzeme plakalara uygulanan seramik çıkartmalarına aktarılmıştır. Sanatçı, dekoratif desen plakaların yuvarlak yüzeylerini tutarlı yönlerde kaplayarak “Porcelain Carpet” isimli eserini ortaya çıkarmıştır (bkz. fotoğraf 31). Halı, sergi salonunun taban alanının çoğunu kaplamıştır ve yünlerin yanında izleyicilerin geçebilmesi için yalnızca küçük geçitler bırakılmıştır. Halının üzerinden geçme eğilimi, kırılğan malzemenin varlığı ile doğrudan zayıflatılmıştır. Malzemenin kırılğan doğası ve işin yerleşim şekli izleyiciye hareket kısıtlaması getirmiştir, bu kısıtlama eserle olan fiziksel ve görsel etkileşimi etkileyerek paradoksal bir deneyim sunmuştur. Bu çalışma bir seramik sanatçısı ile seramik endüstrisi arasındaki, geleneksel dekoratif sanat üretimi ile ileri görüntü reproduksiyon teknolojileri arasındaki işbirliğine dayanarak üretilmiştir. Halı ve seramik malzemenin benzerlikleri ve karşıtlıkları, doğu kökenleri ve geleneksel statüleri onları çağdaş sanat araştırmaları için önemli ve uygun bir konu haline getirmiştir (Cecula, 2001).



Fotoğraf 31: Marek Cecula “Porselen Halı” 2002 New York

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

Field for the British Isles isimli enstalasyon çalışması, sanatçı Anthony Gormley tarafından yaklaşık kırk bin adet pişmiş toprak figürün yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Her bir parça benzersizdir ve gözler için açılmış iki delik ile sade bir biçimde tasarlanmıştır. Figürler yerleştirildikleri alanı tamamen kaplayarak, izleyicilere aralarına giremeyecekleri sadece izleyebilecekleri bir alan bırakmıştır. Eser, 1993 yılında İngiltere’nin Merseyside bölgesinde Gormley ile birlikte 100 gönüllü tarafından yaklaşık 10 gün içinde üretilmiştir. Bu iş birlikçi süreç her zaman Gormley’in saha çalışma konseptinin anahtarı olmuştur. Sir Anthony Gormley’e göre yuvarlak çamur kütleleri ile sürekli tekrarlanan hareket, meditatif bir hal almıştır ve neredeyse nefes almak ve kalp atışı gibi bir fonksiyona dönüşmüştür. Boyları 8-26 cm arasında değişen figürlerin yapma sürecini Gormley, hasat ve toprak gibi fakat bir şey yetiştirilen değil doğrudan şekillendirilen toprak şeklinde betimlemiştir (bkz. fotoğraf 32). Binlerce küçük figür, tüm alanı kaplayan yoğun bir halıyı andıran ve doğrudan izleyiciye bakar şekilde konumlandırılmıştır. Sanatçıya göre, çağdaş sanat için zorluk, gürültü yapmadan çağdaş dünyayla ilişki kurmaktır. Eserin anlamlı bir dinginlik ve sessizlik yaratmasını ve izleyicilerin tüm benliği ile temas kurmalarını istemiştir. Aynı zamanda yerleştirme

alışmasının, zamana bizden daha fazla dayanabilme yeteceğine değinerek, kayıtsız bir evrende bizim burada olduğumuza dair bazı işaretler yazma ihtiyacı olduğundan söz etmiştir (Connor, 2021).



Fotoğraf 32: Anthony Gormley “Field for the British Isles” 1993 İngiltere

<https://www.chroniclive.co.uk/news/north-east-news/gallery/pictures-sir-anthony-gormleys-field-21125073>

Pişmemiş kil heykelleri ile tanınan sanatçı Walter McConnell eserlerini biyoloji ve teknolojiyi çok iyi birleştirerek yaratmıştır. Plastik ile kaplanmış ve üç boyutlu vücut tarama teknolojisi ile prototiplenmiş ham kilden çıplak heykeller, yabancılaşmış ve yalnız, puslu duvarlarla çevrili ve cenneti sorgulayan Adem benzetmeleri ile yaşamın başlangıcına gönderme yaparak, kilden sızan nemin buharlaşması ile sentetik bir yaşam içerisinde yaşayan canlılar şeklinde sergilenmişlerdir (bkz.fotoğraf 33) (Rodgers, 2015).



Fotoğraf 33: Walter McConnell “Gezgin Cennetler” 2004 Abd

<https://cfileonline.org/exhibition-walter-mcconnells-wetworks-at-cross-mackenzie-gallery-dc-cfile-contemporary-ceramic-art/>

Politik sanat eserleri ile dikkat çeken sanatçı Ai Weiwei, River Crabs isimli eserini 3200 adet el yapımı porselen yengeç ile üretmiştir (bkz. fotoğraf 34). İlk bakışta zararsız ve lezzetli görünen bu eser aslında Çin hükümetine karşı derin bir politik eleştiri barındırmıştır. Bu eleştiri eserin Çince adı olan “He Xie” ve Çincedeki “uyumlu” kelimesinin benzerliğinden ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda “uyumlu” kelimesi Çin Komünist Partisi’nin “uyumlu bir toplum” sloganında yer almaktaydı fakat sanatçı bu sloganın aksine eserlerinin birçok kez hükümet tarafından sansürlendiğine dikkat çekmiştir. Baskıcı rejim ile toplumların tuzak ile yakalanmış yengeçler gibi hiçbir hakkı ve bireyselliği olmayan vatandaşlara dönüştürülmesinin amaçlandığını belirtmiştir (Jardini).



Fotoğraf 34: Ai Weiwei ‘‘He Xie - Nehir Yengeci’’ 2010

<https://www.royalacademy.org.uk/article/article-ai-of-the-tiger>

3.3. Türk Seramik Sanatçıları ve Yerleştirme Çalışmalarından Örnekler

Türkiye'nin önde gelen çağdaş sanatçılarından olan Ayşe Erkmen 4. Uluslararası Çanakkale Bienali kapsamında oluşturduğu yerleştirmede arkeolojik Çanakkale seramiklerinden ilhamla ürettirdiği 30 adet seramik gülle ile katılım sağlamıştır. Erkmen, seramik gülleleri geleneksel yöntemlere sadık kalarak Çanakkale'nin yöresel son seramik ustası olan İsmail Bütün'e ürettirmiştir. Döküm tekniği ile şekillendirilen formlar, aslına uygun olarak hem bir ustanın elleriyle şekillenmiş, hem de tipik renk ve astar özelliklerine uygun olarak yapılmıştır. İlham alınan Çanakkale seramiklerinin asıl yapım amacı halkın kullanımına uygun olmasıdır. Fakat bu seramikleri değerli kılan ve önemli koleksiyonlarda olmaları, onları işlev ve işlevselsizlik arasındaki çizgide oluşlarıyla değerli hale getirmektedir. Erkmen bu çerçeveyi farklı bir bakış açısıyla yorumlayarak geleneksel seramik formlarını güllelere çevirerek kullanımı işlevsel olmayan yöne taşımaktadır (bkz. fotoğraf 35).



Fotoğraf 35: Ayşe Erkmen “Yuvarlak” 2014 4. Uluslararası Çanakkale Biennial

<https://www.saha.org.tr/en/projects/saha-provided-support-for-the-production-of-the-works-by-the-artists-participating-at-the-4th-canakkale-biennial>

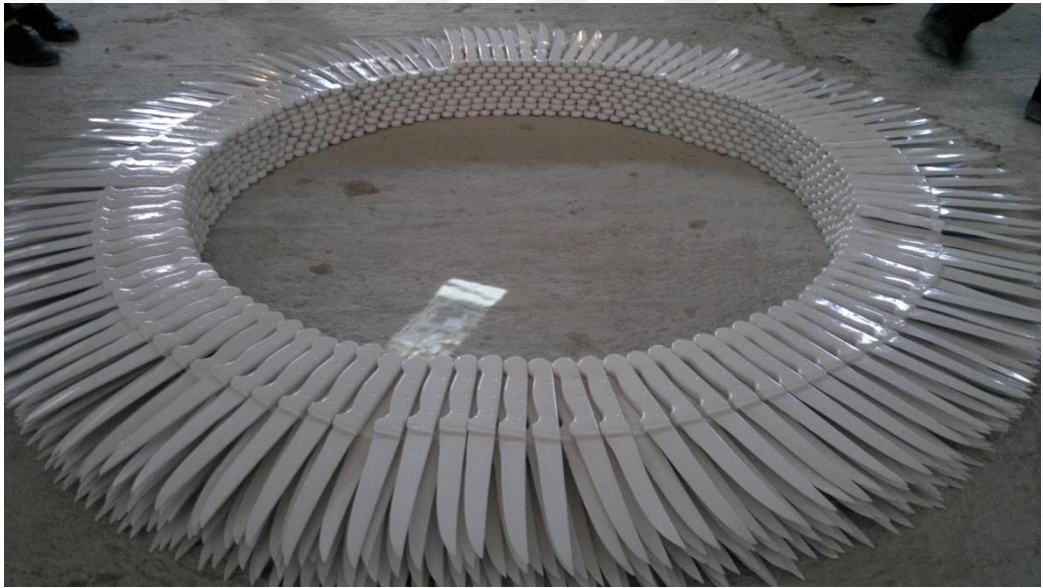
Çağdaş Türk sanatçılarımızdan Candeğer Furtun, seramik malzeme kullanarak yerleştirme yapan ilk sanatçıdır. İstanbul’da seramik bölümünü bitirerek yurtdışında araştırmalar yapmış ve Türkiye’ye geri dönerek sanatsal yapıtlarını figüratif tarzdan yerleştirme alanına kaydırmıştır. İnsan konusu sanatçıyı parçalanmışlık kavramına yönelterek bedenın parçalarını bir bütünlük bağlamında ifade etmeye yönelik çalışmalar yapmasını sağlamıştır. Sanatçının seramik malzeme kullanarak ürettiği dokuz çift erkek bacağını yan yana yerleştirdiği eser, insanların temizlenmek ve ya şifa bulmak için gittikleri hamam ya da termal gibi mekanlara bir gönderme yapmaktadır. Fakat yerleştirmedeki erkek bacakları duruşları itibariyle bir bekleme salonundaki ya da toplu taşıma araçlarındaki hallerini de hatırlatır. Sanatçının insan bedenini parçalara ayırması, bütününden ziyade parçaların önemi ile anlatımını güçlendirmiş olup bütünü ifade etme düşüncesi ile kullanmıştır (bkz.fotoğraf 36). Eserdeki iki yana açılan erkek bacakları, erkeklerin gizli kapaklı hallerini ve dışlayıcı tutumlarını sorgulamaktadır (Danabaş, 2019: 199).



Fotoğraf 36: Candeğer Furtun “İsimsiz” 2021 İstanbul

Fotoğraf: Samet Alış Kişisel Fotoğraf Arşivi

Sanatçı ve akademisyen İnel İnal'ın 3. Uluslararası Çanakkale Bienali kapsamında ürettiği eserinde, Çanakkale kimliğini yeniden kurgulamaktadır. Kimliğinde coğrafi yapısı ile dikkat çeken şehir aynı zamanda tarihsel geçmişi ile de bütünleşerek, koruyucu bir şekli de içerisinde barındırmaktadır. Bin adet son derece kırılğan porselen bıçak kullanılarak kurgulanmış yerleştirmede hem kendi merkezini koruyan, hem de beraberinde gelen tehlikelere de dikkat çekmektedir. Gizlerken sakındığına zarar veren, saklarken yaralama endişesi yaratan yerleştirme de, yeni düşünsel yorumlama ile mevcut olanı zıt bir kutup ile ele alan bir yaşam sorgusunu içinde barındırmaktadır (bkz.fotoğraf 37).



Fotoğraf 37: İnel İnal “ Çanakkale Geçilmez” 2011

<http://inselinal.blogspot.com/2012/09/3-uluslararasi-canakkale-bienali.html>

Yerleştirme sanatının önemli örneklerinden bir diğeri ise Canan Dağdelen'in çalışmaları oluşturmaktadır. Sanatçının odak noktası mimaridir. Zaman ve bellek konularına da değinen sanatçı, eserlerinde yazının tarihsel gelişimine de zaman zaman yer vermektedir. Eserlerinde yerleşik düzen ve aidiyet kavramlarını sorgulayan sanatçı bu sorgulamaları genelde nokta anlamına gelen “Dot” nodülleri ile mimari formlar üzerinden oluşturmaktadır. Porselen birimler kullanarak oluşturduğu formları boşluk ile tamamlayarak mekana yerleştirir. Alışılmışın dışında yer ile bağlarını kopardığı mimari yapılar boşluktaki alanda asılı kalarak zaman ve mekan bağlamını aşmaktadır (bkz. fotoğraf 38). Parçalanarak yeniden kurulan parçaların bugün ve geçmişi, sanallık ve gerçeklik gibi zıt anlamları eş zamanlı olarak algılanmasını sağlamaktadır. Mekan içinde mekan formlarını yorumlayan Dağdelen, mekan içerisine yerleştirdiği eserleri ile izleyici arasında bağ kurdurarak katılımcıların kendi dillerini keşfetmesine olanak sağlar.



Fotoğraf 38: Canan Dağdelen “Canevine Nokta”2007 İstanbul

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

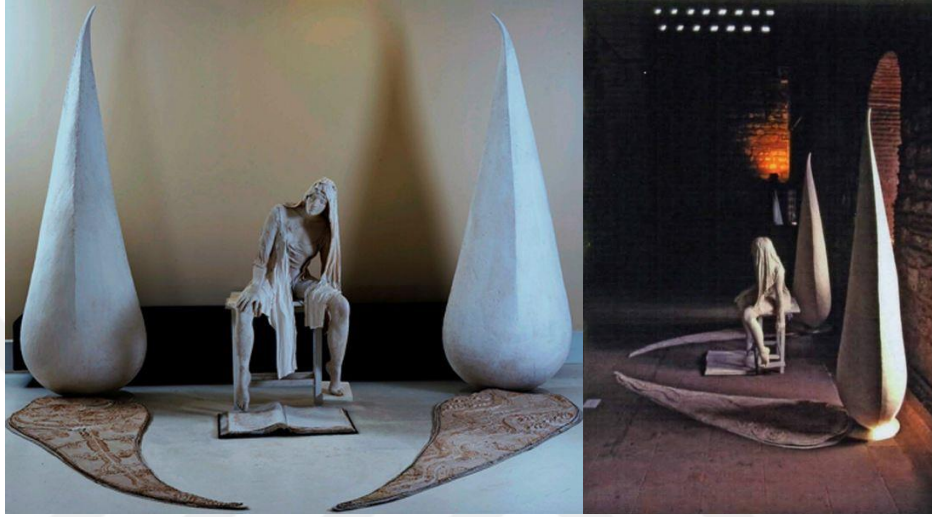
İstanbul’da doğup büyüyen, seramik yerleştirmeleri ile bilinen Çağdaş seramik sanatçısı ve akademisyen Nalân Danâbaş, yedi tepe üzerinde kurulu kent hakkında hepimizin farkında olup da bir türlü ifade edemediği gerçekleri anlatıyor (bkz.fotoğraf 39). Danâbaş’ın sergisi ne resim ne seramik ne de heykel sergisi. “75 Metrekare İstanbul” sanatçının değişiyile disiplinlerarası geçişin sergisi. Günümüzde bütün yerleşim merkezlerinde olduğu gibi İstanbul’da da yaşanan bunalımlar, karşımıza kimlik arayışı olarak çıkmakta. Bu arayış zaman ve mekan içerisinde toplumun sosyal, kültürel ekonomik ve siyasi benliği ile ilgili. Sanatçıya göre kent, her alanda bir kimliksizlik süreci yaşıyor. Bu kimliksizlik 1950’lerde başlayan ve günümüzde de hala devam eden göç ile başlamış, şimdi de bu göçün sonuçlarıyla devam ediyor. Bu alanda yaşanan olumsuzlukların en önemli nedenlerinden birisi kent yönetimine ilişkin kuralları oluşturan yasalara uyulmaması. Bu durum mekanları her anlamda değiştirdi, yedi tepe üzerinde kurulu kent artık yetmiş yedi tepe üzerinde ayakta kalma çabasında (Çelikel:1996).



Fotoğraf 39: Nalân Danâbaş “75 Metrekarede İstanbul ” 2019 İstanbul

(Sanatçının Arşivinden)

Çağdaş seramik sanatçısı ve akademisyen Şeyma Bobaroğlu'nun “Kendine Dalmak” isimli seramik yerleştirmesi (bkz.fotoğraf 40). seramik malzemenin kavramsal bağlamda kullanımının en önemli örnekleri arasındadır. Sanatçı ve eseri üzerine birebir röportaj yapılarak eser çözümlemesi gerçekleştirilmiştir.



Fotoğraf 40: Şeyma Bobaroğlu “ Kendine Dalmak” 2009 İstanbul

<https://tr.pinterest.com/pin/548102217134242533/>

- “Kendine Dalmak” isimli eserinizde seramik malzemeyi tercih etmenizdeki sebep, kavram ile kurduğunuz bir bağdaşıklık mıdır?

Bu işin ana teması dişil öge, kendilik ve özne oluşumu idi dolayısı ile kendilik ile kurulan kırılğan bağ, bu işi kil gibi kırılğan bir malzemeyle üretmeme neden oldu. Yani kendi içindeki sessizliğe ilerlerken dış bir etkinin paramparça yapabildiği bu ilişki beni kille ifadeye yöneltti. Dolayısı ile kavram ve malzeme arasındaki bu ilişkiyi en güçlü biçimde ifade etmeme aracı oldu diyebilirim.

- Eserinizde kadın teması baskın bir şekilde hissediliyor, burada ele aldığınız kadın modern kadın mı Anadolu kadını mı?

Evet, burada kadın üzerine bir yoğunlaşma var, zaten baştan beri işlerimin ana teması dişilik, dişil öge idi. Burada dişilikle kurdurduğum bağ, figür özelinde saflık idi

yani bedenın saf duruşu ancak kendinle kurulabilen bir dokunuşu var edebilir diye düşünüyorum, bunun için oradaki figürün modern ya da geleneksel bir figürü yansıtmaması değil de toplum içinde kadının kendi ile olan karşılaşması ve sorgulamalarıydı benim için önemli olan.

- Kullanmış olduğunuz nesneler ve kurmuş olduğunuz mizansen arasındaki bağlantı nedir?

Bu kendinle kurduğumuz bağın varoluşa akması kendini orada ifadeye dâhil edebilmesi ancak kendine dönüş ile yani kendinin farkındalığı ile mümkün olabileceğini düşündüm. Ve taşıyıcı olanın ayak olması sebebi ile işaret noktasını ayaklar üstünden okudum. Tam önünde yerde duran ve açılan bu kitapta yaratabileceğim öyküm bir nevi sorgulamaydı ve bu ancak kendi denizinde yüzerken olanaklıydı. Dolayısıyla sayfalarındaki parmak izi dokunabildiğim, referans aldığım ve içine daldığım kendi izimdi. İnsan yaşamı yani varoluş, tutku(aşk) ve ölüm arasındaki çelişkiyi sorgularken ister istemez soyunmayı sıfıra çıkmayı da gerektiriyor aynen selvilerin uzayan ve geleneği kendinde taşıyan gölgelerinden soyunması gibi... Bir bakıma bir yüzleşme bu.

- Çalışmalarınızı üretirken yaşadığınız kültürün belleğinden besleniyor musunuz?

Tabii besleniyorum biz bir kültürün ve bir dilin içine doğduk dolayısıyla tüm ilişkilerimiz ve çelişkilerimiz burada şekillendi. Kanımca mesele burada bu içerikle nasıl dönüşebildiğimiz ve bu referanslardan özgürleşirken aynı zamanda onları kendimize nasıl içerik olarak taşıyabileceğimizdir. Bu biçimi bizde saklı olan yaratıcı bilinç, tüm geleneği yeniden şekillendirebilmesinin olanağını taşıırken yeni olanı toplumla paylaşabilmenin referanslarını da verir diye düşünüyorum.

- Seramik sanatını günümüzde yerleştirme alanında çokça görmekteyiz, sizin bunun hakkında görüşleriniz nelerdir?

Yerleştirmeyi izleyicinin yapıta dâhil olma pratiği açısından önemli buluyorum. Çevresinden bağımsız olmak yerine mekânı, mekânın belleğini bir içerik olarak işin içine katmak, içine girilen mekânla hesaplaşabilmek ya da iç ilişkilerinle oluşturduğun yapıtın mekânını içine girdiğin mekânla iç içe kılabilmek ve izleyicide yeni anlayışlara yol açılabilen okumalarla onların zihinlerinde de yeni mekânların kurulabilmesine olanak taşımak önemli geliyor bana. Her izleyici sanatçının kurduğu mekânı sökerek kendinde yeni mekânlar yaratıyor ister istemez. Bunlar sanatçının kurduğu bağlam ile nerelerde kesişiyor acaba, hangi anlam bağları onları sanat pratiğine dâhil edebiliyor gibi tartışmaları da beraberinde getiriyor (Bobaroğlu, 2022).



4. BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

4. BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

4.1. Kişisel Uygulama Örnekleri

4.1.1. İletişim(sizlik) Çağı

Oluşturulan kompozisyonda, her saat başı görevini yerine getirmek üzere kurulmuş bir sisteme sahip olan guguklu saat mekan olarak seçilmiştir. Bu saatin kullanılmasının sebebi iletişim çağında yaşanan iletişimsizliği hem yeni zamanın olumsuz ölçeğini betimlemek hem de sosyal olma durumunun aynı zamanda bir görev olduğu gerçeğine hatırlatma yapmaktır. Kargaların geçmişten günümüze mitolojiye konu olacak boyutta zeki olup, toplu halde yaşayan ve birbirlerine son derece bağlı olan canlılar olması, insanlara olan yakınlıkları ve benzer nitelikteki özellikleri baz alınmıştır. Saatler içerisine konumlandırılmış, işlevini yitirmiş, aynı mekanları ve sosyo-ekonomik konumu paylaşan, birbirleri ile etkileşimsiz insan-karga birleşimi figürler ironik bir anlam ile iletişimsizliğin doğurduğu yalnızlık kavramını ortaya çıkarmıştır.

Projedeki, guguklu saat, modelin çamur ile hazırlanıp daha sonra alçı kalıp ile çoğaltılması ile başlamıştır. Daha sonra içerisine yerleştirilecek olan figürler el ile modellenerek bütün parçalar kontrollü bir biçimde kurumaya bırakılmıştır (bkz.fotoğraf 41).



Fotoğraf 41: Guguklu Saat Modelinin Kurutma Aşaması.

Saatin içerisine yerleştirilecek olan karga-insan figürleri kurutulup rötuşlandıktan sonra 900°C’de bisküvi pişirimi yapılmış, daha sonra siyah mat sır ile sırlandıktan sonra tekrar 1080°C’de sır pişirimi gerçekleştirilmiştir (bkz.fotoğraf 42).



Fotoğraf 42: Sır pişiriminden çıkmış figür görseli.

Pişirimi tamamlanan parçalar saat formunun içerisine yerleştirilerek montajları tamamlanmıştır.



Fotoğraf 43: Montajları bitmiş çalışma görseli.

Montajı biten beş parça, mekandaki beyaz panele yerleştirilerek proje tamamlanmıştır. Yapılan çalışmada şekillendirilme aşamasındaki saat formları, konumlandırılacağı yer göz önünde bulundurularak doğal bir doku ile kaplanarak beyaz renkte bırakılmış, eser- mekan renk ve doku anlamında bir bütünlük içinde kompoze edilmiş, böylece çalışma mekanın bir parçası olarak kurgulanmıştır (bkz.fotoğraf 44).



Fotoğraf 44: Çalışmanın biterek mekanla buluşturulduğu görsel.



Fotoğraf 45: Detay görseli.

4.1.2. Görünenin Ardındakiler

Bazen maddesel kaygılar gerçekleri perdeleyip örterek asıl olanı kabuklaştırarak ardındakini gizleyebilir. Bu durumda nefsi gözlüklerden arındırılan bakış açıları gerçekliğe kapı aralar. Umut kavramı bu süreci besleyerek boyutun farklılaşmasında etken bir rol oynar. Kontrol dahilinde işleyen her şey eminlik duygusu doğurabilir, fakat bazen kontrol edemediğimiz, süreçleri hayatın akışında izlememiz gerekebilir.

Mekanın tamamlayıcı parçalarından olan masa yerleştirmesi, hem mekanın bir parçası hem de kendi kaidesini mekandan bağımsız biçimde aynı kompozisyonda barındırmaktadır. Seramikten şekillendirilen masa örtüsü, tabak çatal ve bıçak betonu çağrıştıran gri seramik astarı ile renklendirilmiştir. Tabak içerisine yerleştirilen pres tuğla kullanılan malzemenin ruhunu birebir yansıtmaktadır. Yerleştirmede tuğla içerisinden akan altın, durağan bir akışı simgeler. Böylece boşlukta zamanı durduran kendi kütlesini gri bir renk kombinasyonu ile koruyan aynı zamanda henüz yeni terkedilmiş bir hareketliliği içinde barındırır. Bu yerleştirme, görüneni değil içindekine ulaşmanın gerektirdiği düşünsel bir eylem çağrışımında bulunur (bkz.fotoğraf 46).



Fotoğraf 46: “Görünenin Ardındakiler” adlı çalışmanın genel görseli.



Fotoğraf 47: “Görünenin Ardındakiler” adlı çalışmanın sağ detay görseli.



Fotoğraf 48: “Görünenin Ardındakiler” adlı çalışmanın sol detay görseli.

4.1.3. Öz Ötekileşme

İnsan kendini ruhsal anlamda tanımlamaya başladığı andan itibaren bazı kalıplara girmeye başlayabilir. Korunma içgüdüğü veya önyargıyla birlikte duyusallık ile ters orantılı olarak gerçekleşebilen bu davranış kalıbı, ancak insanın diğer bir insanı soyutlama çabasıdan ibarettir denilebilir. İçsel olarak kendimizi farklılaştırdığımız andan itibaren görünmez sınırlarımız içerisinde oluşturduğumuz soyut dünyalarımız ile çevremizi yorumlarız. Dolayısı ile farkında olmadan ilk öteki saydığımız kendimizdir. Farkı, farklılık bütünü ile ele almayıp, etkenin saydığımız doğrular, sanı ve zanlarımızla giydirdiğimiz anlamlar ilk olarak benliğimizdeki farkların dışı vurumu ve yorumu olarak algılanabilir. Zaman zaman empati yoksunluğunun da ortaya çıkardığı durumlar bizi iletişimsizliğe götürür. Bu durumun sürüklediği iletişimsizlik ve pekiştirdiği yalnızlıklı hal git gide bu sarmalın bir parçası olarak sürekliliğe girer. Ve mutsuzluk olarak algıladığımız birçok durum buna bağlı olarak fark edemediğimiz bir şekilde tekrar tekrar karşımıza çıkar.

Oluşturulan yerleştirmede hasır ipler üzerine tünemiş kargalaşmış insan figürleri, insan ve kargaların bazı benzer tarafları baz alınarak kurgulanmıştır. Geçmişten günümüze mitolojiye dahi konu olmuş kargalar, tıpkı insanlar gibi birlikte veya belli gruplar halinde yaşarlar. İç güdüsel olarak birbirinden destek alarak kolektif bir yaşam biçimi sergilerler. Kurulan yerleştirmede insan-karga figürleri, bulundukları konumu, dizilişleri ve ifadeleriyle bir grup ya da toplulukta aynı sosyal yapıyı paylaşan, aynı iktisadi ve sosyolojik konumda bulunan, aynı biyolojik özellikleri taşıyan bireyler olmalarına rağmen kendilerini yabancılaştırmış ve iletişimsiz bir şekilde konumlandırılmıştır. Aynı fiziksel özellikleri taşıyan, fakat kendisini renk olarak farklı kılan, ötekileştirdiği için yabancılaşmaya maruz kalıp, bulunduğu sosyal yapıyı terk eden uçan figür ise, bu süregelmişlikten ayrılmayı ve sonucun doğurduğu döngünün başlattığı süreci ifade etmektedir (bkz.fotoğraf 49).



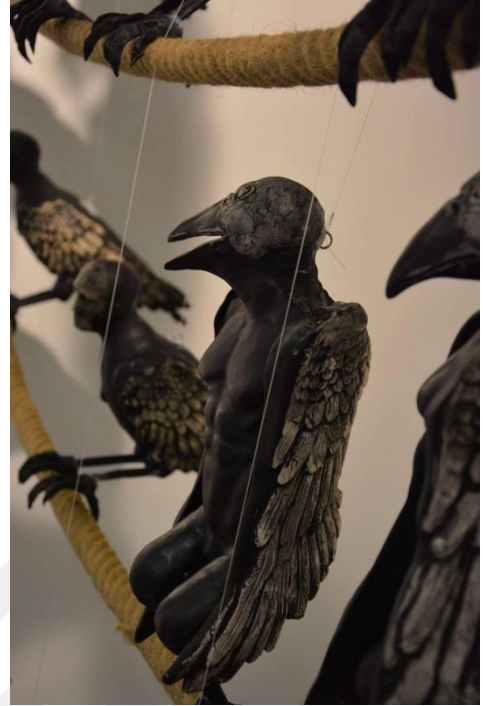
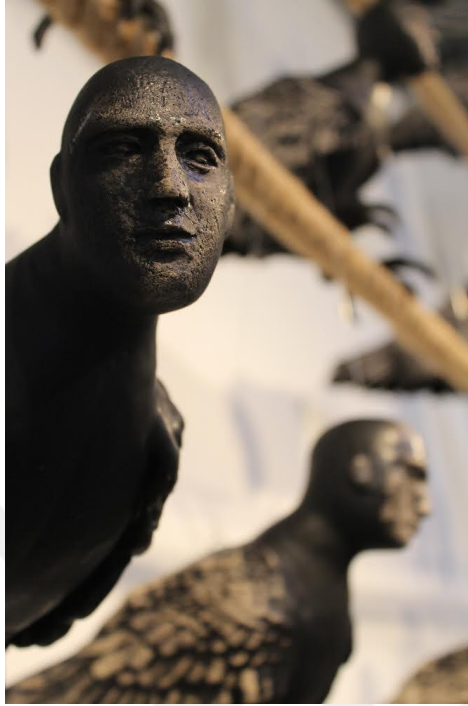
Fotoğraf 49: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın genel görünümü.



Fotoğraf 50: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın detay görünümü.



Fotoğraf 51: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın detay görünümü.



Fotoğraf 52: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın detay görünümü.



Fotoğraf 53: “Öz Ötekileşme” adlı çalışmanın genel görünümü.

4.1.4. Metropol İnsanları

Yerleştirme Sanatında Seramik Malzemenin Kavramsal Bağlamda Yorumlanması ve Bir Sergi isimli tez çalışması için yapılmış olan “Metropol İnsanları” adlı çalışmada önceden düşünülerek kurgulanan yerleştirmede, seramik malzeme hem hazır malzeme olarak, hem de bireysel yorum ile şekillendirilerek oluşturulmuştur.

Kavramsal sanat ile birlikte temelleri atılan ve günümüze kadar gelişerek aktarılan yerleştirme sanatı, tarihteki ilk oluşum şekillerine bağlı kalarak hazır malzeme kullanımı esası ile oluşturulmuştur. Malzemenin kendi anlam dili ve üzerine eklenen tamamlayıcı ekler ile birlikte anlam bütünlüğü sağlanarak yapılan yerleştirme, içerdiği kavram, malzeme ve mekan bütünlüğü çerçevesinde tamamlanmıştır.

Oluşturulan yerleştirmede, çağımız insanının doğal yaşam alanının uğradığı manipülasyon ele alınmıştır. Mekan içine dikilmiş, yaşam alanını simgeleyen tuğla yapısı, yine içerisine yuvalanmaya çalışan kurtçuklar ile kompozite edilmiştir. Yerini yadırgayan, neyi ne için tükettiğini bilmeyen kurtçuklar doğasına ait olmayan tuğla yapısı ile bütünleşmiş ve sürekli tüketme eylemindedirler. Organik bir yaşam modeli içinde olması gereken bu canlılar, inorganik bir yaşam döngüsüne girmişlerdir. Kurtçuklar ile insan arasında metaforik bir bağ kurularak insanın günümüz çağındaki kaotik düzensiz ve yeşil doğadan gittikçe koparılan yaşam döngüsüne gönderme yapılmıştır. Kafası karışık, ne yaptığını bilmeden sadece tüketme güdüsü ile hareket ederek mekana yayılan bu kurtçuklar, insanların tüketim çağındaki önlemsel rollerini sorgulamak ve yerleştirmenin tiksindirici yanı ile izleyiciyi mekan içerisinde bulundukları ve arasında gezindikleri eser ile bağ kurarak düşünmeye teşvik etmesi amaçlanmıştır.

“Metropol İnsanları” isimli yerleştirme, mekan içinde mekan kurgusu ile oluşturulmuştur. Tuğlalar günümüzde hala kullanılmakta olan bina ve inşaat sektörünün önemli yapı malzemelerindendir. Hazır olarak alınan tuğlalar, bir çemberi aralıksız oluşturabilmesi amacı ile fazla olan kısımları kırılarak eksiltirilmiştir (bkz. fotoğraf 54).



Fotoğraf 54: Tuğlaların silindir formda yüксеlebilmesi için eksiltilen parça görseli.

Fazlalıkları kırılarak silindir formu oluşturması hedeflenen tuğlalar daha sonra kurtçukların yuvalandığı oyukların açılması için tekrar biçimlendirilmiştir (bkz.fotoğraf 55).



Fotoğraf 55: Parçaları eksiltilen tuğlalara oyukların açılma aşama görseli.

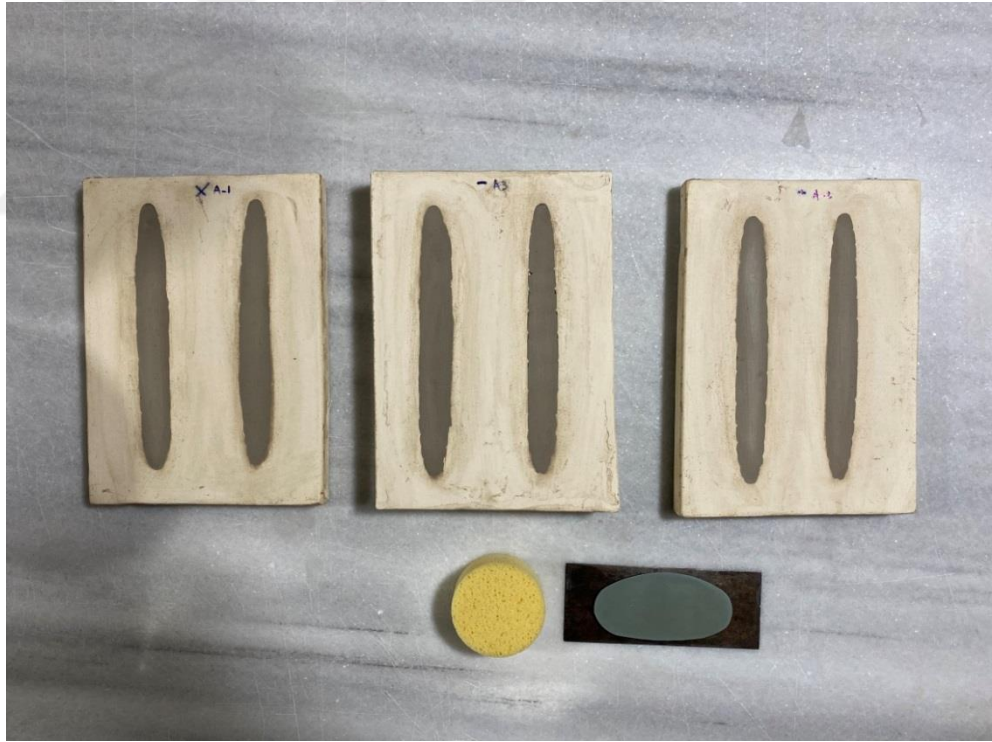
Kullanılacak olan kurtçuklar önce el ile modellenip daha sonra çoğaltmak üzere alçı kalıbı alınmıştır (bkz.fotoğraf 56).



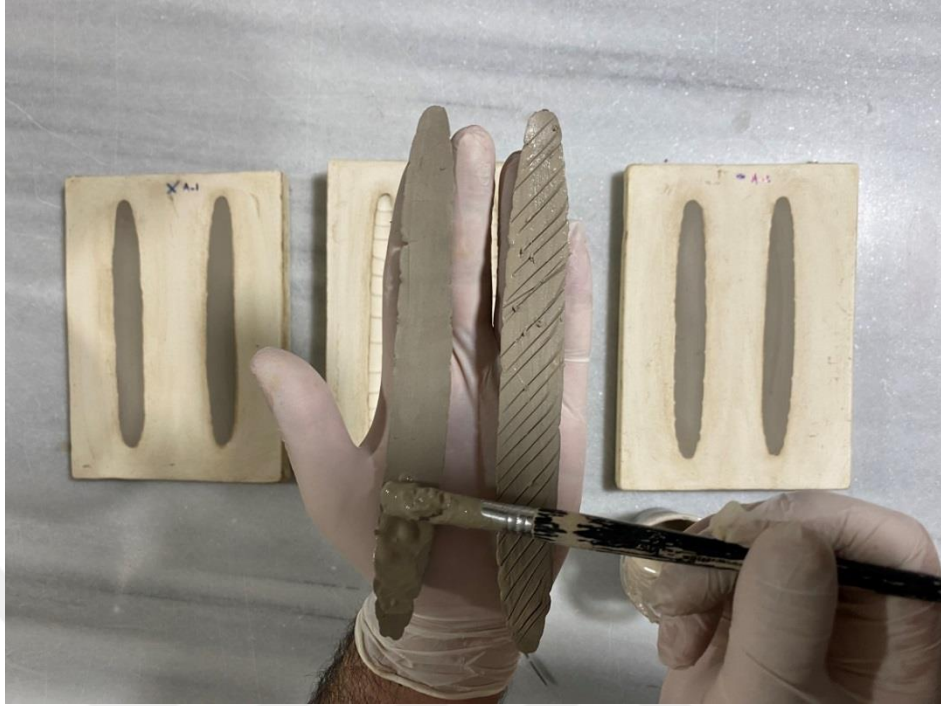
Fotoğraf 56: Kurtçuk modelajının yapım aşama görseli



Fotoğraf 57: Kurtçuk modelinin çoğaltımı için hazırlanan alçı kalıp görseli



Fotoğraf 58: Kurtçukların alçı kalıba basılarak çoğaltma aşaması



Fotoğraf 59: Kurtçukların kalıptan çıkartılıp balçıkla yapıştırılma görseli.



Fotoğraf 60: Kurtçukların balçıkla yapıştırılıp birleştirme görseli.

Kurtçuk formları kalıptan çıkarılıp birleştirildikten sonra ıslak rötüşları yapılp, aşamalı olarak kurumaya bırakılarak daha sonra 1030°C’de bisküvi pişirimi yapılmıştır (bkz.fotoğraf 61-62).



Fotoğraf 61: Kurtçukların aşamalı olarak kurutulma görseli.



Fotoğraf 62: Kurtçukların etüv ve bisküvi pişirimi yapılma görseli

Bisküvi pişirimi sonlanan parçalar renklenmek üzere pigmentler ile renklendirilerek, daha sonra 1200°C'lik sır pişirimine girmişlerdir (bkz.fotoğraf: 63).



Fotoğraf 63: Kurtçukların pigmentler ile renklendirme görseli

Tuğlalar yan yana 10'ar adet ile üst üste 12 kat şekilde silindir bir formda yükseltilmişlerdir (bkz.fotoğraf 64).



Fotoğraf 64: Tuğlaların silindir formda dizilim aşama görseli.

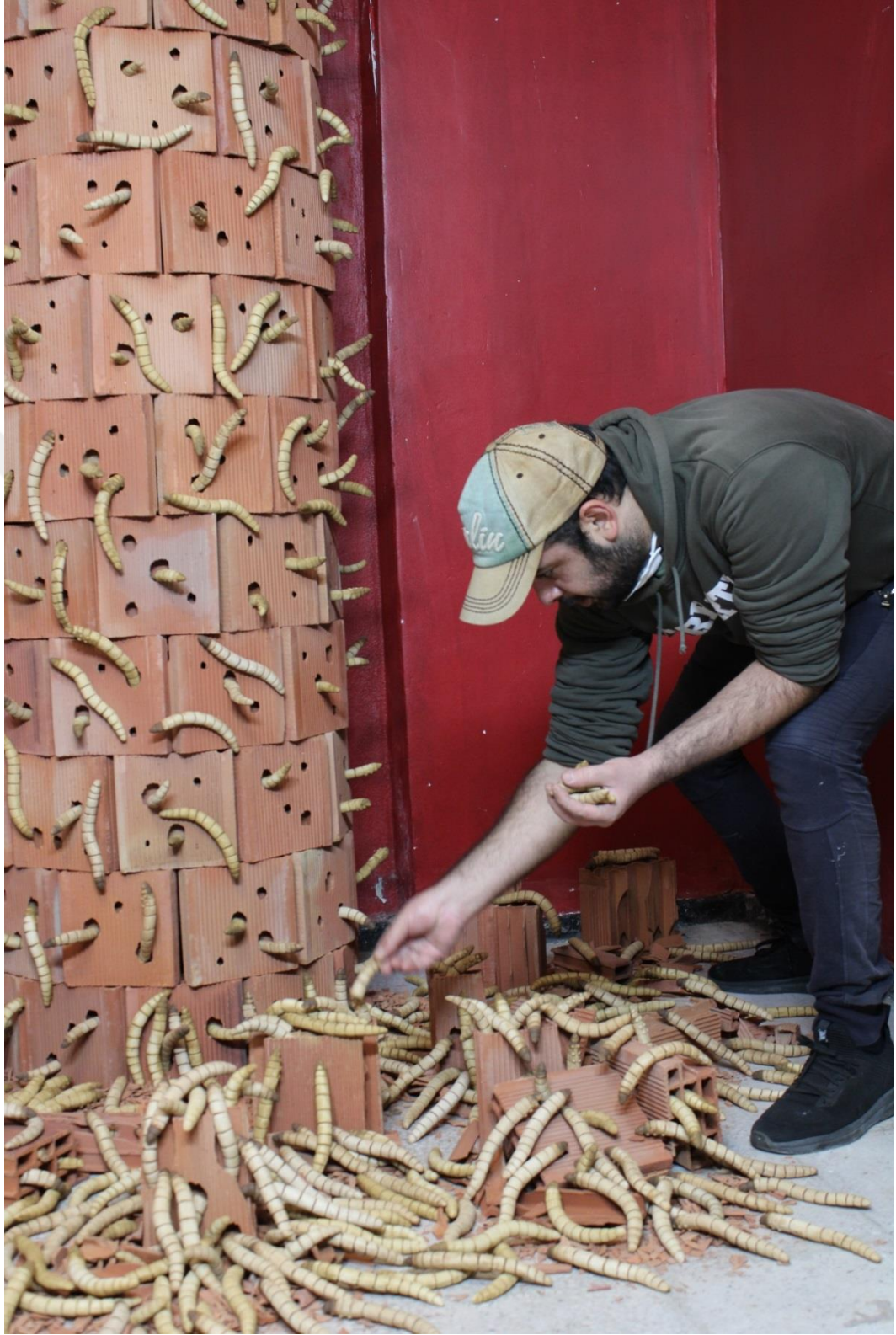
Daha sonra kurtçuklar silindir tuğla formunun üzerine, yerdeki parçaların etrafına ve mekana yayılarak yerleştirilmiştir (bkz.fotoğraf 65).



Fotoğraf 65: Kurtçukların tuğlalara montaj görseli.



Fotoğraf 66: Kurtçuk montajı ve çalışmanın genel görseli.



Fotoğraf 67: Kurtçukların dizilim ve yerleştirme görseli.



Fotoğraf 68: Yerleştirmenin tamamlanmış genel görünüm görseli.



Fotoğraf 69: Yakın çekim detay görseli.



Fotoğraf 70: Yakın çekim alttan detay görseli.



Fotoğraf 71: Detay görseli.



Fotoğraf 72:Üstten detay görseli.



Fotoğraf 73: Sanal galeri mekanı yerleştirmesi ve detay gorselleri

SONUÇ

1960'lı yıllardan günümüz sanatına kadar geçirdiği devinimler ile etkinliğini genişleten sanat kavramı, beraberinde kendi içerisinde ayrılan farklı sanat biçimleri, oluşum ve sanat pratiklerini de bu değişim dahilinde etkilemiştir.

Kavramsal sanat ile birlikte geleneksel sanat anlayışının aşıldığı, anlam ve fikrin ön planda tutulduğu bir atmosfer ortaya çıkmıştır. Fluxus, Art and Language, Minimalizm, Performans Sanatı, Süreç Sanatı, Yoksul Sanat, Land Art ve Yerleştirme Sanatı gibi ifade biçimleri ve oluşumlar, geleneksel sanat anlayışının aksine bir yol izleyerek sanat yapıtlarının içerisinde zaman, mekan, süreç ve kavramların barındığı yeni söylemlerin doğmasına sebep olmuştur.

Avangard sanatın öncülerinden olan Marchel Duchamp'ın Mekanı sanat nesnesinden ayırmayıp bir bütün olarak değerlendirmesi, Yves Klein'in Mekanın kendi içinde bir sanat nesnesine dönüştürüldüğü örneği ve Arman P. Arman'ın mekanı hazır nesneler ile doldurarak izleyiciyi mekandan soyutladığı güçlü örnekler ile başlayan mekan sorgulamalarıyla, sanat eserinin ve mekanın ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Böylece yerleştirme sanatı, gelişip büyüyen ve özgünleşen sanat pratikleri ile birlikte yüksek etkileyici ve etkileşimli bir sergileme yöntemi olarak günümüze kadar etkinliğini sürdürmektedir.

Ülkemizde 1970'lerde başlayan kavramsal sanat akımı etkileri, sanatçıların kavramsal çerçevede işler üretmesine zemin hazırlamıştır. Giderek büyüyen bu akım bazı çağdaş sanatçılarımızın üretim pratiklerinde yerleştirme sanatını benimseyerek anlatım dillerini sanatçı kimlikleri ile bütünleştirdikleri bir hal almıştır.

Yerleştirme sanatının ülkemizde seramik malzeme ile kullanımı 1980'lere tekabül etmiştir İlk olarak Candeğer Fürtun'la başlatılan seramik yerleştirme örnekleri, daha sonra diğer seramik sanatçıları ve disiplinler arası sanatçılar tarafından benimsenerek kullanılmaya başlanmıştır. Seramik malzemenin kendi kavramsal dili ve üretim sürecinin diğer malzemelerden daha farklı oluşu ile mekan, ve malzemenin

anlam bütünlüğü dahilinde oluşturulan yerleştirmeler günümüz sanatında da sıklıkla kullanılmaya başlamıştır.

Seramik malzemenin kavramsallık bağlamında yerleştirme sanatı ile kullanımının incelendiği bu çalışmada, seramik sanatının geleneksel sergileme yöntemleri dışında farklı ifade biçimleri içerisindeki yeri örneklendirilmiştir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Acar, S. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul: Yem Yayın (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları).
- Acar, S. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Yem Yayın (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları).
- Antmen , A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2019). *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. (D. Öztok, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- De Olivera, N. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi 73.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Germaner, S. (1996). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Savaşer, I. (2021). *Modern Sanatın Sonu*. İstanbul: Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtım.
- Şahiner, R. (2020). *Sanatta Post Nesne ve Post İnsan*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz , M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Tümer, F. (2020). *Sanat ve 21.Yüzyıl*. Ankara: FA Yayınları Bilim ve Sanat Serisi.

Girgin, F. (2014). Çağdaş Sanatta, Sanatın Malzemesi Olarak Mekan . *Akdeniz Sanat*, 216.

Güler, Ö. (2006). Çağdaş Sanata Mekan Bağlamında Bir Bakış. *Tasarım+ Kuram*, 39-53.

Makaleler

Bulduk, B. (2018). Sanat ve Dil Grubu Ya da Nesnesi Olmayan Sanat. *İdil Dergisi*, 247.

Çelikel, P (1996 Haziran 25). 75 Metrekarede İstanbul. *YeniYüzyıl* Gazetesi sayı: 558

Danabaş, N. (2019). TÜRK SERAMİK SANATINDA YERLEŞTİRME VE MEKÂN İLİŞKİSİ. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 198.

Tezler

Arıç, T. (2015). Günümüz sanatında boşluk ve yeni ifade olanakları. (Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 407404). sf.48

Çetintürk, B. (2017). Çağdaş Seramik Sanatında Enstalasyon Kavramının Yeri. 81.

Tizgöl, K. (1998) Seramik Sanatında Enstalasyon Uygulamalarının Örneklendirilmesi. (Lisans Tezi). 66.

Kataloglar

Pektaş, N. (2019). Nalan Danabaş “Bağ” Sergi Kataloğu, İstanbul

Röportajlar

Bobaroğlu, Ş (2022). “Kendine Dalmak” üzerine Röportaj. (S. Alış, Röportaj Yapan)

İnternet Kaynakları

- A.R.M. (2017, Kasım 10). *Mel Bochner 'Language Is Not Transparent (Brussels, 2017)*. Eylül 13, 2021 tarihinde <http://artresearchmap.com/>: <http://artresearchmap.com/exhibitions/melbochner-languageisnottransparentbrussels2017/> adresinden alındı
- Anapur, E. (2016, Aralık 11). *What Is Space in Art? Examples and Definition*. Ekim 12, 2021 tarihinde <https://www.widewalls.ch/>: <https://www.widewalls.ch/magazine/space-in-art> adresinden alındı
- Artincontext. (2021, Nisan 28). *Land Art – Famous Earth Artists and the Ephemerality of Land Art*. Ekim 4, 2021 tarihinde <https://artincontext.org/>: <https://artincontext.org/land-art/> adresinden alındı
- Artling, T. (2018, Aralık 13). *Minimalism 101 The Only Minimalist Art Guide You Will Need*. Eylül 18, 2021 tarihinde <https://theartling.com/>: <https://theartling.com/en/artzine/minimalism-art-guide/> adresinden alındı
- Britannica, T. E. (2020, Mayıs 2). <https://www.britannica.com/>. Eylül 25, 2021 tarihinde Jackson Pollock summary. Encyclopedia Britannica.: <https://www.britannica.com/summary/Jackson-Pollock> adresinden alındı
- Cecula, M. (2001). *The porcelain carpet*. Kasım 24, 2021 tarihinde <https://www.ceculamarek.com/>: https://www.ceculamarek.com/sites/art_works8.php adresinden alındı
- Connor, C. (2021, Temmuz 24). *In pictures: Sir Anthony Gormley's Field for the British Isles arrives in Sunderland*. Aralık 2, 2021 tarihinde <https://www.chroniclelive.co.uk/>: <https://www.chroniclelive.co.uk/news/north-east-news/gallery/pictures-sir-anthony-gormleys-field-21125073> adresinden alındı

Cowan, K. (2017, Ekim 4). *War & Pieces: Sculpture of thousands of fragments of porcelain depict a nuclear explosion*. Kasım 21, 2021 tarihinde <https://www.creativeboom.com/>:
<https://www.creativeboom.com/inspiration/war-pieces-sculpture-of-thousands-of-fragments-of-porcelain-depict-a-nuclear-explosion/> adresinden alındı

Deprez, E. (2020, Haziran 1). *Installation Art and Exhibitions: Sharing Ground: Symposium Installation Art*. Ekim 5, 2021 tarihinde <https://academic.oup.com/>:
<https://academic.oup.com/jaac/article/78/3/345/6049402?searchresult=1> adresinden alındı

Dover, C. (2015, Haziran 29). *How Artist Doris Salcedo's Practice Quietly Challenges Injustice*. Kasım 6, 2021 tarihinde <https://www.guggenheim.org/>:
<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/how-artist-doris-salcedos-practice-quietly-challenges-injustice> adresinden alındı

Esaak, S. (2019, Mayıs 30). *Sanatsal Medyada Mekan Öğesi*. Ekim 18, 2021 tarihinde <https://www.thoughtco.com/>:
<https://www.thoughtco.com/definition-of-space-in-art-182464> adresinden alındı

Farr, K. (2018, Ocak 3). *Analyzing the Elements of Art | Five Ways to Think About Space*. Ekim 19, 2021 tarihinde <https://www.nytimes.com/>:
<https://www.nytimes.com/2018/01/03/learning/lesson-plans/analyzing-the-elements-of-art-five-ways-to-think-about-space.html> adresinden alındı

Guercio, G. (1991). *Three Titled Meanings (A.A.I.A.I) 1967*. Ağustos 7, 2021 tarihinde İmma.ie: <https://imma.ie/collection/three-titled-meanings-a-a-i-a-i/> adresinden alındı

Jardini, A. (tarih yok). *River Crab*. Aralık 13, 2021 tarihinde <https://www.sartle.com/>:
<https://www.sartle.com/artwork/river-crab-ai-weiwei> adresinden alındı

- Kordic, A. (2016, Ağustos 17). *Understanding the Origin and Legacy of Process Art*. Eylül 22, 2021 tarihinde <https://www.widewalls.ch/>: <https://www.widewalls.ch/magazine/process-art-artists-history> adresinden alındı
- Lansroth, B. (2016, Ekim 19). *What Is Installation Art and How Does It Transform Our Perception?* Ekim 16, 2021 tarihinde <https://www.widewalls.ch/>: <https://www.widewalls.ch/magazine/installation-art> adresinden alındı
- Lempes, D. (tarih yok). *Traces Mario Merz*. Ekim 2, 2021 tarihinde <http://www.dreamideamachine.com/>: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=22126> adresinden alındı
- Lusiardi, F. (2016, Ağustos 30). *Barcelona | “Art & Language” at MACBA*. Temmuz 7, 2021 tarihinde [inexhibit.com](https://www.inexhibit.com/): <https://www.inexhibit.com/marker/barcellona-art-language-macba/> adresinden alındı
- Miller, C. (2020, Temmuz 21). *Fabio viale fills galleria poggiali in florence with 18 tons of stone chippings & marble sculptures*. Kasım 3, 2021 tarihinde <https://www.yellowtrace.com.au/>: <https://www.yellowtrace.com.au/fabio-viale-marble-sculptures-installation-galleria-poggiali/> adresinden alındı
- Moma. (2012, Ocak 16). *Thing Thought: Fluxus editions 1962-1978 Fluxus 1*. Eylül 9, 2021 tarihinde Moma: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/category_works/fluxus1/index.html adresinden alındı
- Mourik, A. (2019, Nisan 10). *Documenting and preserving complex installation artworks*. Ekim 19, 2021 tarihinde <https://www.centraalmuseum.nl/>: <https://www.centraalmuseum.nl/nl/over-het-museum/nieuws-en-pers/kort-nieuws-en-blogs/documenting-and-preserving-complex-installation-artworks> adresinden alındı

- Nasui, C. (2011, Eylül 4). *Ayşe erkmen "plan b", turkey pavilion the 54th international art exhibition of the venice biennale*. Kasım 11, 2021 tarihinde <https://www.modernism.ro/>: <https://www.modernism.ro/2011/09/04/ayse-erkmen-plan-b-turkey-pavilion-pavilion-the-54th-international-art-exhibition-of-the-venice-biennale/> adresinden alındı
- Petsko, E. (2018, Mayıs 8). *Yayoi Kusama's Flower Filled Installation Has Art Lovers Seeing Red*. Ekim 21, 2021 tarihinde <https://www.mentalfloss.com/>: <https://www.mentalfloss.com/article/543724/yayoi-kusama-flower-obsession-installation-national-gallery-of-victoria> adresinden alındı
- Rodgers, B. (2015, Ekim 29). *Exhibition | Walter McConnell's Wetworks at Cross MacKenzie Gallery, DC*. Aralık 4, 2021 tarihinde <https://cfileonline.org/>: <https://cfileonline.org/exhibition-walter-mcconnells-wetworks-at-cross-mackenzie-gallery-dc-cfile-contemporary-ceramic-art/> adresinden alındı
- Stewart, J. (2019, Eylül 25). *440 High Heels Installed on Giant Wall to Honor Female Victims of Domestic Violence*. Kasım 12, 2021 tarihinde <https://mymodernmet.com/>: <https://mymodernmet.com/vahit-tuna-femicide-art-installation/> adresinden alındı
- Story, T. A. (tarih yok). *Performance Art Artworks*. <https://www.theartstory.org/>: <https://www.theartstory.org/movement/performance-art/> adresinden alınmıştır
- Şengün, E. (2021, Haziran 25). *Performance Art from the 1900s to Today*. <https://www.yoair.com/>: <https://www.yoair.com/blog/performance-art-from-the-1900s-to-today/> adresinden alınmıştır
- T. J. Demos, ç. E. (2014, Mayıs 21). *Duchamp'ın Labirenti: "First Papers of Surrealism, 1942"*. Ekim 7, 2021 tarihinde <https://www.e-skop.com/>: <https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939> adresinden alındı

Tate. (tarih yok). *Joseph Beuys The End of the Twentieth Century*. Ekim 11, 2021 tarihinde <https://www.tate.org.uk/>: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-end-of-the-twentieth-century-t05855> adresinden alındı

Wainwright, L. (tarih yok). *Conceptual Art*. Eylül 7, 2021 tarihinde <https://www.britannica.com/>: <https://www.britannica.com/art/conceptual-art> adresinden alındı

Weber, A. (2012, Kasım 29). *Literary Art Installations*. Kasım 1, 2021 tarihinde <https://www.trendhunter.com/>: <https://www.trendhunter.com/trends/installation-art> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2010 Girişli olup eğitim öğretim yılını Seramik ve Cam Tasarımı Bölümünden 2015 'de proje birinciliği ile tamamlamıştır. 2017 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat dalı Yüksek Lisans Programını derece ile kazanarak eğitimine devam etmektedir. Sanatsal çalışmalarına İstanbul Acıbademdeki atölyesinde devam etmektedir.

SERGİLER

Tolga Eti Sanat Galerisi, Karma Seramik Sergisi 2012

Halis Kurtça Kültür Merkezi, Tekkil Seramik Sergisi 2012

MÜGSF 6. Uluslararası Öğrenci Trianeli 2013

4.Uluslararası Gizem Frit Seramik Sergisi 2013

MÜGSF Seramik Ve Cam Bölümü Karma Öğrenci Sergisi 2014

MÜGSF Seramik Ve Cam Proje Sergisi 2015

3.İstanbul Seramik Sanat Günleri 2016

4.İstanbul Seramik Sanat Günleri 2017

ÖDÜLLER

- 1) İzmir Rotary 12.Altın Testi Seramik Yarışması 2012
- 2) Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 5. Uluslararası Gizem Frit Seramik Yarışması Mansiyon Ödülü 2014
- 3) Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 4. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması Teşvik Ödülü 2014
- 4) Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi 1. Seramik Sanatı Eğitimi Konferansı Biblo Yarışması Ve Sergisi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Özel Ödülü 2014
- 5) İzmir Rotary 13. Altın Testi Seramik Yarışması Özel Ödülü 2014
- 6) İzmir Rotary 14. Altın Testi Seramik Yarışması Özel Ödülü 2016
- 7) 4. Seramik Sanatı Eğitimi Konferansı 4. Seramik Biblo Yarışması Dördüncülük Ödülü 2017
- 8) 6.Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması Tüprag Özel Ödülü 2018
- 9) İzmir Rotary Kulübü 15. Altın Testi Seramik Yarışması Özel Ödülü 2018
- 10) Vakıf Katılım Nesilden Nesil'e Kuş Evleri Tasarım Yarışması Profesyonel Kategori Üçüncülük Ödülü 2018
- 11) 29.Uluslararası Bandırma Kuşçenneti Kültür Ve Turizm Festivali 'Temalı Hediyeelik Eşya' Tasarım Yarışması Mansiyon Ödülü 2018
- 12) 11. Anadolu Üniversitesi Uluslararası Muammer Çakı Seramik Yarışması Serbest Dal Birincilik Başarı Ödülü 2019
- 13) Afyonkarahisar Temalı Hediyeelik Eşya Yarışması İkincilik Ödülü 2019