T.C. DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ENSTALASYON KAVRAMININ YERİ

Yüksek Lisans Tezi

Burcu Çetintürk
201385007

Tez Danışmanı:
Prof. Ayşe Özel

İstanbul, Ocak 2017

T.C. DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ENSTALASYON KAVRAMININ YERİ

Yüksek Lisans Tezi

Burcu Çetintürk
201385007

Tez Danışmanı:
Prof. Ayşe Özel

Prof. Nilgün Bilge (Jüri Üyesi)
Yrd. Doç. Dr. Pınar Cartier (Jüri Üyesi)

İstanbul, Ocak 2017

ÖNSÖZ

Mekan, sanat ve sanatçı için her zaman önemli bir sorun olmuştur. Kavramsal Sanat kapsamında ortaya çıkan enstalasyon, mekan sorunu için geçerli bir çözüm haline gelmiştir. Bundan yola çıkılarak, bütün sanat dallarında olduğu gibi çağdaş seramik sanatı içinde de yerini bulan enstalasyon kavramı ile birlikte ortaya çıkan seramik enstalasyon terimini kendine yakın bulan sanatçıların çalışmalarını içeren bir tez hazırlanmıştır.

Öncelikle, sanatı ve sanatçıyı her zaman teşvik etmiş, bunun için önemli ve özel çalışmalar uygulamış olan Başöğretmen Mustafa Kemal Atatürk'e, bu tezin hazırlanmasında bana her türlü yardımı ve imkanı sağlamış olan tez danışmanım Sayın Prof. Ayşe Özel'e, tezim için ayrıca değerli vaktini harcayan Sayın Prof. Nilgün Bilge'ye, sanata farklı bir açıdan bakmayı öğreten ve hayatın her alanında sanatla içiçe yaşamayı öğütleyen Sayın Prof. Dr. Sıtkı M. Erinç'e, bana atölyesini kullanma imkanı sunan Sayın Öğr. Gör. Dr. Şerif Günyar'a, her konuda yardımlarından dolayı Sayın Öğr. Gör. Atalay Mansuroğlu'na, son olarak da desteklerini hiçbir zaman benden esirgemeyen değerli aileme, teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, Ocak 2017 **Burcu Çetintürk**

ÖZET

Tek bir anlam karşılığı olmayan ve birçok kez tanımlandırılan enstalasyon kavramı, 20. yy. da çağdaş sanat sürecinde, yeni bir ifade aracı olarak yerini almaya başlar. Enstalasyon, sözcük anlamı olarak yerleştirme ve düzenleme anlamlarına gelmesinin yanı sıra, deneyimlenen mekanı ve eser ile alıcı arasındaki birebir ilişkiyi yansıtması durumunu da içinde barındırır.

Enstalasyonun, 1970'lı yıllarda bir kavram ve anlam olgusunda, sanatsal ifade biçimi olarak değerlendirilmesi, Kavramsal Sanat'ın yaygınlaşmasıyla başlar. Böylece, hem dünyadaki hem de ülkemizdeki Kavramsal sanatçılar tarafından benimsenerek, farklı ve yeni bir üslubun doğmasına neden olur.

Mekan, zaman ve alıcı ile bunların birlikteliğini, kavram açısından incelemek, enstalasyonun en önemli özelliklerindendir. Diğer bir yandan, üretilen eserlere göre, bir mekan da belirlenebilmektedir. Bunu da enstalasyonun oluşumu dahilinde gözlemlemek mümkündür. Alıcı, zaman olgusunun içinde yaşarken, düzenlenen mekanın öğeleriyle etkileşime geçer. Böylece mekan, alıcının yeni deneyimler yaşamasına olanak tanır.

Yine aynı yıllarda, gelenekselliğinden kopmaya başlayan ve düşünsel anlamlara ihtiyaç duyan Çağdaş Seramik Sanatı'nda mekan kaygısı var olmaya başlar. Bu durum, enstalasyonun çağdaş seramik sanatçıları tarafından benimsenmesine yol açar.

Çağdaş sanat sürecinde devamlılığı olan seramik sanatı kapsamında, hem uluslararası hem de ulusal sanatçıların, seramik enstalasyon çalışmalarını görmek mümkündür. Bu örnekler doğrultusunda hazırlanan bu tezde; çağdaş seramik sanatında enstalasyon kavramı, oluşumu, gelişimi ve nedenleriyle birlikte, Kavramsal Sanat bütününde değerlendirilerek bir sonuca ulaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Enstalasyon, Kavramsal Sanat, Çağdaş Sanat, Çağdaş Seramik Sanatı.

SUMMARY

The concept of installation what is described many times and does not have an only equivalent of meaning, starts to rank as a new means of expression in the process of contemporary art in 20th century. The installation inholds an experienced space and reflection of connection between the artwork and the observer beside to have meaning of placement and editing as a lexical meaning.

Evaluating of the installation as an artistic explanandum with a concept and a meaning fact in 1970's starts with Conceptual Art what becomes prevalent. So, it is caused to be creating a different and a new wording by the conceptual artists who gets across this situation as well as in the world and in our country.

Researching unity of the space, time and observer from the point of concept is the most important distinction of the installation. On the other hand, a space can be determined according to an artwork which is produced. That is possible to observe in the formation of the installation. While the observer lives in fact of the time, it interacts with the factors of a space which is edited. So, the space enables to live a new experience of the observers.

At the same years, a space concerns come into being in the Contemporary Ceramic Art which starts to get disconnected from its traditionality and needs for intellectual meanings. This situation causes to get across of the installation by contemporary ceramic artists.

Within the context of the ceramic art which continues in the contemporary art is possible to see ceramic installation workarts as well as international and national artists. The concept of installation in the Contemporary Ceramic Art is reached to fruition with its formation, development and reasons by being evaluated entire Conceptual Art in this thesis which is prepared in line with these examples.

Key Words: Installation, Conceptual Art, Contemporary Art, Contemporary Ceramic Art.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ ..... **i**

ÖZET ..... **ii**

SUMMARY ..... **iii**

İÇİNDEKİLER ..... **iv**

RESİMLER LİSTESİ ..... **vi**

1. GİRİŞ **1**
1.1 Amaç **1**
1.2 Kapsam **1**
1.3 Yöntem **2**

2. ENSTALASYON **3**
2.1 Enstalasyonun Tanımı ve Amacı **3**
2.2 Enstalasyonun Özellikleri **5**
2.2.1. Mekanın Sanat Yapıtı Olarak İncelenmesi **11**
2.3 Enstalasyonun Gelişim Süreci **13**
2.3.1. Enstalasyonun Dünya Sanatındaki Tarihsel Süreci **13**
2.3.2. Enstalasyonun Ülkemizdeki Tarihsel Süreci **28**
2.3.3. Enstalasyonun Gelişiminde Kavramsal Sanat'ın Yeri **40**

3. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATI **47**
3.1 Çağdaş Seramik Sanatının Gelişim Süreci **50**
3.1.1. Dünyada Çağdaş Seramik Sanatının Gelişim Süreci **50**
3.1.2. Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişim Süreci **62**
3.2 Çağdaş Seramik Sanatının Çağdaş Sanattaki Yeri **72**

4. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ENSTALASYON **81**
4.1 Seramik Malzemenin Enstalasyon Sanatında Kullanımı **81**
4.2 Seramik Malzemeyle Çalışan Enstalasyon Sanatçıları **83**
4.2.1. Uluslararası Sanatçılar **83**
4.2.2. Ulusal Sanatçılar **101**

5. SONUÇ **107**

KAYNAKLAR **109**

ÖZGEÇMİŞ **114**

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

Resim 2.1 Marchel Duchamp, *Porte (Kapı),* 1914 ..... **15**
Resim 2.2 El Lissitzky, *Proun Environment (Proje Alanı),* 1923..... **17**
Resim 2.3 Kurt Schwitters, *Merzbau (Merz İnşaası),* 1918 ..... **18**
Resim 2.4 Joseph Beuys, *German Green Party (Alman Çevreci Siyasi Partisi),* 1962 ..... **19**
Resim 2.5 Sol LeWitt, *Four-Sided Pyramid (Dörtgen Piramit),* 1960 ..... **20**
Resim 2.6 Christo-Jeanne Claude, *Wrapped Reichstag (Sargılı Reichstag Binası),* 1995.....**21**
Resim 2.7 Juan Munoz, *Double Bind (Çift Bağ),* 2001 ..... **22**
Resim 2.8 Monica Bonvicini, *Plastered (Sıvalı),* 1998 ..... **23**
Resim 2.9 Seyed Alavi, *Flying Carpet (Uçan Halı*), 2007 ..... **23**
Resim 2.10 Gianni Colombo, *Esnek Mekan,* 1967 ..... **24**
Resim 2.11 Dan Flavin, *Alternatif Pembe ve Altın,* 1967 ..... **24**
Resim 2.12 Michael Asher, *Pomona Koleji,* 1970 ..... **25**
Resim 2.13 Robert Smithson, *Kaya Parçaları ve Kare Ayna II,* 1971 ..... **25**
Resim 2.14 Daniel Buren, *Colonne de Buren (Buren'in Kolonları),* 1986 ..... **26**
Resim 2.15 Joseph Beuys, *Plight (Zor Durum),* 1986 ..... **27**
Resim 2.16 Hans Haacke, *Germania (Almanya*), 1993 ..... **27**
Resim 2.17 Robert Irwin, *Işık ve Boşluk III,* 2008…….....**28**
Resim 2.18 Canan Beykal, *Savunma Önemli,* 1991…….....**31**
Resim 2.19 Canan Beykal, *51 Gün Sonra,* 1992…….....**31**
Resim 2.20 Ayşe Erkmen, *On Its Own (Kendi Kendine),* 2011…….....**32**
Resim 2.21 Serhat Kiraz, *Dinlerin Tanrısı Tanrıların Dinleri,* 1989…….....**32**
Resim 2.22 Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat,* 1987…….....**33**
Resim 2.23 Sarkis Zebunyan, *Çaylak Sokak,* 1986…….....**33**
Resim 2.24 Füsun Onur, *Eski Eşyaların Düşü,* 1985…….....**34**
Resim 2.25 Serkan Özkaya, *Pastacı Yamağı,* 2006…….....**35**
Resim 2.26 Cengiz Çekil, *(Embriyon/Kabuk+Rezistans/Enerji)=Bir Sanat Yapıtı,* 1976....**35**
Resim 2.27 Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye,* 1992…….....**36**
Resim 2.28 Füsun Onur, *Resimde 3. Boyut / İçeri Gel,* 1981-2014…….....**37**
Resim 2.29 Cengiz Çekil, *Süreklilik,* 1988…….....**37**

Resim 2.30 Balkan Naci İslimyeli, *Medea,* 1995…….....**38**
Resim 2.31 Cengiz Çekil, *Düzenleme,* 1989…….....**38**
Resim 2.32 Genco Gülan, *Kopya,* 1999……..…….....**39**
Resim 2.33 Ayşe Erkmen, *Plan B,* 2011…….....**39**
Resim 3.1 Bernard Leach, *İsimsiz,* 1942…….....**53**
Resim 3.2 Bernard Leach, *İsimsiz,* 1942…….....**53**
Resim 3.3 Micheal Cardew, *İsimsiz,* 1950…….....**54**
Resim 3.4 William Murray, *İsimsiz,* 1958…….....**54**
Resim 3.5 Wiiliam Murray, *İsimsiz,* 1960…….....**55**
Resim 3.6 Lucie Rie, *İsimsiz,* 1962…….....**55**
Resim 3.7 Luice Rie, *İsimsiz,* 1962…….....**55**
Resim 3.8 Hans Cooper, *İsimsiz,* 1965…….....**56**
Resim 3.9 Hans Cooper, *İsimsiz,* 1968…….....**56**
Resim 3.10 Ewen Henderson, *İsimsiz,* 1969…….....**57**
Resim 3.11 Ewen Henderson, *İsimsiz,* 1970…….....**57**
Resim 3.12 Ruth Duckworth, *İsimsiz,* 1970..…….....**58**
Resim 3.13 Lucio Fontana, *Arlecchino (Alacalı),* 1948…….....**58**
Resim 3.14 Lucio Fontana, *Battaglia (Savaş),* 1947…….....**59**
Resim 3.15 Peter Voulkos, *İsimsiz,* 1980…….....**59**
Resim 3.16 Robert Arneson, *Washington ve Mona Lisa,* 1976…….....**60**
Resim 3.17 Glenys Barton, *Artodyssey (Odesa Sanatı),* 2010…….....**60**
Resim 3.18 Matthew Chambers, *İsimsiz,* 1990…….....**61**
Resim 3.19 Michael Flynn, *Gods on the Sofa (Sedirdeki Tanrılar),* 1990…….....**61**
Resim 3.20 Carlo Zauli, *İsimsiz,* 1980……..…….....**62**
Resim 3.21 İsmail Hakkı Oygar, *İsimsiz,* 1939…….....**63**
Resim 3.22 Vedat Ar, *Art Deco Figürü,* 1940…….....**64**
Resim 3.23 Hakkı İzzet, *Bird (Kuş*), 1960…….....**64**
Resim 3.24 Füreya Koral, *Kuşlar,* 1960…….....**65**
Resim 3.25 Sadi Diren, *İsimsiz,* 1975…….....**65**
Resim 3.26 Jale Yılmabaşar, *Horozlar,* 1962…….....**66**
Resim 3.27 Atilla Galatalı, *Bowl of Plenty (Saksı Kabı),* 1990…….....**67**
Resim 3.28 Hamiye Çolakoğlu, *İsimsiz,* 1999…….....**67**

Resim 3.29 Bingül Başarır, *Genom I,* 2002…….....**67**
Resim 3.30 Erdinç Bakla, *Çatalhöyük Figür,* 2010…….....**68**
Resim 3.31 Güngör Güner, *Selçuklu Yıldızı,* 1993…….....**68**
Resim 3.32 Alev Ebüzziya, *İsimsiz,* 2003…….....**68**
Resim 3.33 Azade Köker, *İsimsiz,* 1990…….....**69**
Resim 3.34 İlgi Adalan, *İsimsiz,* 2005…….....**69**
Resim 3.35 Sevim Çizer, *İsimsiz,* 1990…….....**70**
Resim 3.36 Ayfer Karamani, *İsimsiz,* 2009…….....**70**
Resim 3.37 Candeğer Furtun, *Suskunlar,* 1987…….....**70**
Resim 3.38 Kemal Uludağ, *Çark,* 2000…….....**71**
Resim 3.39 Max Laeguer, *İsimsiz,* 1908…….....**73**
Resim 3.40 Zsolnay Manufactory, *İsimsiz,* 1920…….....**73**
Resim 3.41 Bertold Löfller, *İsimsiz,* 1940…….....**74**
Resim 3.42 Charles Catteau, *İsimsiz,* 1925…….....**75**
Resim 3.43 Peter Voulkos, *İsimsiz,* 1960…….....**75**
Resim 3.44 Robert Arneson *Funk John, (Korkak John*), 1968…….....**76**
Resim 3.45 Ulla Viotti, *İsimsiz,* 1970…….....**76**
Resim 3.46 Jason Mason, *Spear Form (Mızrak Formu),* 1975…….....**77**
Resim 3.47 Karen Ryan, *Beauty Platter (Güzellik Tabağı),* 1970…….....**78**
Resim 3.48 Xue Lie, *5,* 1980…….....**79**
Resim 3.49 Pekka Paikkari, *Clay Words (Kil Sözcükleri*), 2009…….....**79**
Resim 3.50 Jim Melchert, *Changes: A Performance With Drying Slip (Değişiklik: Akıtma Slip Döküm ile Bir Performans),* 1972…….....**80**
Resim 3.51 Nina Hole ve Tom Barnett, *Free Sculpture (Serbest Heykel),* 2011…….....**80**
Resim 4.1 Kosho Ito, *Eros of Alumina (Alüminyum Erosu),* 1984…….....**84**
Resim 4.2 Kosho Ito, *Folds of Clay (Kıvrımlı Kil),* 2007…….....**84**
Resim 4.3 Kosho Ito, *Feldspar Terrain (Feldspat Arazisi),* 2000…….....**84**
Resim 4.4 Backa Carin Ivarsdotter, *Branches (Dallar)* I, 2003…….....**85**
Resim 4.5 Backa Carin Ivarsdotter, *Self Destructing Porcelain Net (Porselen Ağının İntiharı),* 2003…….....**85**
Resim 4.6 Backa Carin Ivarsdotter, *Corridor (Koridor*), 2000…….....**86**
Resim 4.7 Kate MacDowell, *Daphne,* 2007…….....**86**

Resim 4.8 Kate MacDowell, *Clay Pigeons (Kilden Güvercinler),* 2010…….....**87**
Resim 4.9 Kate MacDowell, *Clay Pigeons (Field) (Yeşil Alandaki Kilden Güvercinler),* 2010……..…….....**87**
Resim 4.10 Bai Ming, *İsimsiz,* 2008…….....**88**
Resim 4.11 Bai Ming, *Appicance Form and Process (Form ve İşlem*), 2004…….....**88**
Resim 4.12 Christy Hengst, *Birds in the Park (Parktaki Kuşlar),* 2008…….....**89**
Resim 4.13 Christy Hengst, *Birds in the Park (Parktaki Kuşlar) II,* 2008…….....**89**
Resim 4.14 Christy Hengst, *Birds in the Park (Parktaki Kuşlar) III,* 2008…….....**89**
Resim 4.15 Marek Cecula, *Porcelain Carpet (Porselen Halı),* 2002…….....**90**
Resim 4.16 Marek Cecula, *Klepisko (Harman Yeri),* 2008…….....**91**
Resim 4.17 Antony Gormley, *Field for The British Isles (İngiliz Adaları için Bir Alan),* 2004……..…….....**91**
Resim 4.18 Jenchi Wu, *Duality and Prop (İkilik ve Pervane),* 2011…….....**92**
Resim 4.19 Jenchi Wu, *Cluster (Demet),* 2011…….....**92**
Resim 4.20 Maude Schineder, *Rainbow (Gökkuşağı*), 2008…….....**93**
Resim 4.21 Maude Schineder, *Switch (Dönüşüm*), 2008…….....**93**
Resim 4.22 Jeanne Quinn, *A Thousand Tiny Deaths (Bin Küçük Kayıp),* 2009…….....**94**
Resim 4.23 Jeanne Quinn, *Everything Is Not As It Seems (Hiçbirşey Göründüğü Gibi Değildir),* 2009……...…….....**95**
Resim 4.24 Ilya Utkin Alexander Brodsky, *The Portal (Geniş Kapı),* 1992…….....**96**
Resim 4.25 Stella Bataksi, *Youth (Gençlik),* 1997…….....**97**
Resim 4.26 Stella Bataksi, *Maturity (Olgunluk),* 1997…….....**97**
Resim 4.27 Stella Bataksi, *At The Turning Point (Dönüm Noktasında),* 1997…….....**98**
Resim 4.28 Stella Bataksi, *The Ultimate Moment (Son An),* 2000…….....**98**
Resim 4.29 Pekka Paikkari, *The Iglo (Eskimo Kulübesi),* 2011…….....**99**
Resim 4.30 Pekka Paikkari, *İsimsiz,* 2002…….....**99**
Resim 4.31 Pekka Paikkari, *White Oval (Beyaz Oval*), 2002…….....**99**
Resim 4.32 Edmund De Waal, *Porcelain Room (Porselen Odası),* 2001…….....**100**
Resim 4.33 Edmund De Waal, *Breathturn (Solunum*), 2013…….....**100**
Resim 4.34 Edmund De Waal, *Porcelain Wall (Porselen Duvarı*), 2005…….....**101**
Resim 4.35 Candeğer Furtun, *İsimsiz,* 1994…….....**101**
Resim 4.36 Candeğer Furtun, *Alkışlar,* 2011…….....**102**

Resim 4.37 İnsel İnal, *Çanakkale Geçilmez,* 2011…….....**102**
Resim 4.38 İnsel İnal, *Islah Evi,* 2012…….....**103**
Resim 4.39 Canan Dağdelen, *Canevine Dot (Canevine Nokta),* 2007…….....**103**
Resim 4.40 Güngör Güner, *Suyu Sergiliyorum-Toprak Su İlişkisi,* 1990…….....**104**
Resim 4.41 Zehra Çobanlı, *Aşka Giden Yol Mideden Geçer,* 2008…….....**104**
Resim 4.42 Zehra Çobanlı, *Lale Devri,* 2008…….....**105**
Resim 4.43 Mehmet Kutlu, *Sudan Bahaneler,* 2001…….....**105**
Resim 4.44 Eser Keçeci, *Uyuyan Bizler Kaybolmaya Yüz Tutmuş Gençliğimiz,* 2003.....**106**
Resim 4.45 Mutlu Başkaya, *Akıl Süzgeci,* 2001…….....**106**

1. GİRİŞ

1.1 Amaç

Kavramsal Sanatla birlikte ortaya çıkan enstalasyon kavramı, başka disiplinleri etkilediği gibi çağdaş seramik sanatını da etkilemiştir.

Enstalasyon, 1960'larda Kavramsal Sanatla birlikte ortaya çıkarak resim, heykel, seramik, fotoğraf gibi birçok görsel sanattan destek almıştır. Yalnız, görsel sanatlarda eserin bitmiş hali yani "sonuç" önemliyken, enstalasyon alıcıya farklı bir deneyim yaşatmayı hedeflediği için "süreç" odaklıdır. Bu yönüyle ön plana çıkan enstalasyonun en temel özelliği ise; mekanın eserle, eserin alıcıyla, alıcının da mekanla bir ilişki halinde olmasıdır. Enstalasyonun müzeler ve galeriler tarafından da kabul görmesiyle, 20. yy. sonlarında dünya sanatı için önemli bir ifade aracı haline gelerek, bu niteliğini hala korumaktadır.

1970'lerden itibaren enstalasyondan etkilenmeye başlayan seramik sanatı, hem malzeme hem de teknik açıdan çok yönlü bir yapıya sahip olduğundan dolayı, yerleştirme tarzında uygulamaları daha çok benimsemiştir. Şöyle ki; düşünsel boyutun ön plana çıktığı çağdaş seramik sanatında, düşünceyi tek bir nesneyle ifade edemeyeceğini düşünen sanatçılar, birden fazla nesne kullanarak bir düzenleme ve yerleştirme yapma yoluna gitmişlerdir. Yapıtın, enstalasyonun en önemli öğesi olan mekanla birlikte sergilenmesi de bu kavramın seramik sanatının içinde incelenmesine olanak sağlamıştır.

"Çağdaş Seramik Sanatında Enstalasyon Kavramının Yeri" başlığındaki bu tez çalışmasında, enstalasyonun seramik sanatını hangi yönde etkilediğinin ve bu etkilerin neler olduğunun, hangi sanatçıların bunu yapıtlarına yansıttıklarının ve enstalasyonun seramik sanatında nasıl bir yer edindiğinin bütün olarak incelenmesi ve araştırılması amaçlanmıştır.

1.2 Kapsam

1960 sonrasında dünyada etkin olmaya başlayan Kavramsal Sanat; Fluxus, Performans, Land-Art, Arte Povera (Yoksul Sanat), Enstalasyon, Video-Art gibi birçok düşünceyi ve

sanat biçimini de beraberinde getirmiştir.

Temel amacı; alıcıya bir deneyim yaşatabilmek olan enstalasyonun, resim, heykel, seramik gibi görsel sanatlarda genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir.

Yine 1960'lı yıllarda kendini yeni biçimler ve eğilimlerle ifade etmeye başlayan seramik sanatı, kendi içerisinde gelişerek bir malzeme haline gelmeye ve farklı arayışlar içinde olan kimi sanatçılar tarafından tercih edilmeye başlamıştır. Çağdaş seramik sanatında düşünsel boyutun ön plana çıkmasıyla birlikte, bu sanatçılar tarafından birden fazla nesne kullanılıp, mekanla birlikte sergilenerek bir düzenlemeye ve yerleştirmeye gidilmiştir. Enstalasyonun bu öğeleri içermesi de, bu kavramın seramik sanatı içinde değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır.

Kavramsal Sanatla birlikte, dünya sanatı tarafından da kabul gören enstalasyonun izlerini, zamanla, ülkemizde yeni oluşumlara gebe olan çağdaş seramik sanatında da görmek mümkün olmuştur. Bu izlerin, 1960 yıllarında başlayan ve günümüze kadar gelen çağdaş sanat süreci içinde, Kavramsal Sanat'la ortaya çıkan ve 1970'lerin sonunda sanat olarak kabul gören enstalasyon kavramıyla, yine o yıllarda mekan kaygısı taşımaya başlayan çağdaş seramik sanatının, hem ayrı ayrı hem de bir bütün olarak birbirleriyle olan ilişkileri ile seramik enstalasyon sanatçılarının kavramsal yaklaşımları, bu çalışmanın kapsamını oluşturmuştur.

1.3 Yöntem

Kullanılan yöntemler, yararlanılan kaynaklar göz önünde bulundurularak belirlenmiştir. Bu kaynaklar, üniversite ve şehir kütüphanelerinde bulunan, konuyla ilgili yazılmış yerli ve yabancı kitaplar, dergiler, makaleler, tezler ve gazetelerden yararlanarak edinilmiştir. Bu kaynaklar yardımıyla da, konu başlıklarıyla ilgili her veri ayrı ayrı toplanıp, birleştirilerek anlamlı bir şekilde düzenlenmiş ve görsellerle birlikte desteklenerek bir sonuca ulaşılmıştır.

2. ENSTALASYON

2.1 Enstalasyonun Tanımı ve Amacı

İngilizce'deki 'install' fiilinden türeyerek 'installation' olarak kullanılmaya başlanan, Türkçe'deki karşılığı da enstalasyon olan bu terim, sözcük anlamı olarak; yerine koymak, yerleştirmek, tesis etmek gibi anlamlara gelmektedir. Enstalasyon teriminin sanat terminolojisi içerisindeki karşılığı da 'Yerleştirme Sanatı' olarak isimlendirilmektedir.

Enstalasyon birçok kez tanımlandırılmıştır: Enstalasyon, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir. 20. yüzyılın ikinci yarısındaki sanatçıların hemen hepsi özel mekanlara gereksinim duymuş ve yeni bir biçim olarak 'yerleştirme', bu arayışlara seçenek oluşturmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, S:1939).

20. yy. da çoğu sanatçı eserlerini sergilemek için onlarla her yönden bağ kurabilen ve eserlerin niteliğine veya niceliğine uygun alanları daha çok tercih etmeye başlamışlardır. Kavramsal bağlamda nesnelerin mekanla birlikte bir anlam bütünlüğü sağlaması esasına dayanan enstalasyon, çoğu sanatçının mekan arayışına cevap niteliğinde benliğini bulmuştur.

Mekan içerisindeki nesnelerin ve aralarındaki anlamlı bağın kurulmasıyla birlikte sanatçılar da buna uygun olarak yapıtlarını meydana getirmişlerdir. Bu da sanatı deneyim haline dönüştürerek Enstalasyon Sanatı'nın oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Enstalasyon kavramı, nesnenin veya nesnelerin mekan içerisine konması, yerlerinin belirlenmesidir. Mekan ile yerleştirilen nesne arasındaki ilişkinin kavramsal boyutuyla, sanat içindeki mekan kavramı, ortak bir temsil olarak yerini almış; sanatçılar gerçek mekandan sağladıkları nesnelerle kendi hayali mekanlarını, sanat eserlerini, deneyimlenen sanatı yaratmaya başlamışlardır. Sanatta bu mekansal arayışlar, resim ve heykel klasiğinden farklı, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan 'deneyimlenen sanat' çalışmalarına uzanmıştır. 20. yüzyılın sonlarında, bu deneyimlenen

mekanlar yaratma çalışmaları, ‘Enstalasyon’ (Yerleştirme) olarak adlandırılmıştır (Oliveria, 2005, S:13).

İlk olarak eserlerin mekandaki konumları, duruşları ve yerleştirme biçimlerinin genel adı olarak ortaya çıkmaya başlayan enstalasyon kavramına zamanla daha çok anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Herhangi bir mekanda kaide üzerinde veya duvarda sergilenen eserler yerine sanatçılar, artık eserlerini mekanla ilişkilendirerek ve alıcıları devam eden bir sürece dahil ederek, yaşanılan ana tanıklık etmelerini sağlayarak enstalasyona olan bakış açılarını daha da derinleştirmeye başlamışlardır.

Enstalasyon sanatı ile mekanın kullanım şekli sanat içerisinde ayrı bir anlam bulmuştur. Sanat eseri galerinin dışına çıkmış, sanatçının özgür düşünmesi, etrafında izleyicisi ile birlikte şekillenmiştir. Galeri dışına çıkan sanat eseri kimi zaman da kamuya açık herhangi bir alanda sergilenmiş, sergilendiği mekanda bir anlam kazanmıştır. Enstalasyonda; sanatçı söylemini istediği malzemeyle, istediği biçimde izleyicisini de yanına katarak aktarabilmektedir (Güzelgün, 2013, S:293).

Diğer bir yandan; enstalasyonda; sanatçı, eserini yalnızca konulduğu mekanla ilişkilendirdiğinden ve alıcının bunu o an görüp, yaşadığı ve deneyimlediğinden dolayı sürekliliğe ve kalıcılığa sahip olmayan bir durum da söz konusudur.

Enstalasyon; belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen, mekanla nesne arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak, çeşitli malzemelerle kurgular oluşturup, alıcının da bu kurgunun içinde yaşamasını sağlayan sanatsal bir ifade biçimidir.

Ayrıca, enstalasyon sözcüğü çağdaş sanatta belli bir yer için tasarlanmış, o yere uyarlanmış yapıtları belirtir. Yapıt ve mekan seyirciyi daha fazla katılım yönünde etkileyebilir. Yerleştirilmiş yapıt, sanat pazarının dışında kalır; kısa ömürlüdür. O mekandan sökülünce yalnızca fotoğraflarda yaşar (Aydın, 2002, S:212).

Anlaşıldığı üzere enstalasyonun tek bir anlam karşılığı yoktur. Çünkü tek olarak bir biçim, amaç, tavır, kapsam, yöntem ve zamanı olmamakla birlikte; farklı kavram, bağlam ve

anlamlara dayanan bir temele sahip olan bir yapıya sahiptir.

Enstalasyonda yapıtlar, sergilendikleri mekanla, o mekan içerisindeki sistematik arasında algı boyutunda bir ilişki yaşarlar. Bu da, mekanların özel olarak düzenlenmesine sebep olur. Böylece, önceleri nesneleri araç olarak kullanan sanatçılar için düşünsel, estetik ve kavramsal düzenlemelerde bir olgunun irdelenmesi önemliyken, 1970 sonrasına gelindiğinde de, seçilmiş nesnelerin bir mekanda sergilenmesinden çok, mekanın bu yapıta bir yaşam alanı oluşturması amaçlanır. Önemli olan, mekanın ve içinde yapılan düzenlemenin bir bütün olarak ele alınıp, alıcının da görsel algılamanın ötesine geçebilmesidir. Bu algı, yapıtın malzeme ve mekanıyla birlikte, onun işlevi, anlamı, belki de tarihi ile ilişkisi olabilmektedir.

Sonuç itibariyle, kişinin algısal deneyimini konu alan, deneyimlenen mekanlar üreten, mekan, nesne ve alıcı ile zaman faktörünün birlikteliği sonucunda sadece seyredilen değil, aynı zamanda deneyimlenen sanatı da ortaya koyan enstalasyon sanatı, sözcük anlamını tam olarak karşılayan yerleştirme ve düzenleme eylemlerini içinde barındırarak çağdaş sanat sürecinde yerini alır.

2.2 Enstalasyonun Özellikleri

Mekan, zaman ve alıcı enstalasyonu oluşturan en önemli öğelerdir. Bu üç öğenin birlikteliği ve birbirleriyle olan ilişkileri de enstalasyonun en önemli özelliklerindendir. Dolayısıyla enstalasyonun varlığından söz edilebilmesi için mekan, zaman ve alıcıyı önce ayrı ayrı sonra da bir bütün olarak ele almak gerekmektedir.

Şöyle ki; mekan sözcük anlamı olarak, var olma anlamına gelen Arapça kevn sözcüğünden türemiştir ve içinde bulunulan yer anlamına da gelir. İkinci anlamı ise, ev ya da yurttur. Mekan, en yalın haliyle boşluğun sınırlandırılmış bir parçasıdır. İnsanların içerisinde çeşitli eylemleri ve etkinlikleri gerçekleştirebileceği bir alandır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, S:1193).

Mekanın varlığından söz edilebilmesi için, diğer mekanlardan veya dış çevreden ayrılması,

yani sınırlarının belirlenmesi gerekmektedir. Çünkü, bu sınırlarla birlikte mekanın bütününü oluşturan biçim, doku ve renkler aynı zamanda mekan algılamasında rol oynamaktadırlar.

Psikolojide mekan algısı; gözlemleyenin, belirli bir nesnenin yön, büyüklük, biçim, uzaklık gibi özellikleri üzerine duyu organlarıyla edindiği algı olarak geçmektedir. Yani mekan denilen kavram aslında algı yetimizin biçimlendirilmiş hali, usumuzun bir tasarısıdır. Mekan artık görmenin değil, düşüncenin nesnesidir. Oysa imgeler arası farkın derin bir eleştirisi bizi bu farkın derinlik algısının zorunlu bir koşulu olmasına rağmen bir yargının değil, derinlik izleniminin biçimdeki bilinçli sonucundan başka bir şeyini bilmediğimiz sinirsel bir sürecin nedeni olduğunu kabul etmeye yöneltir (Ponty, 2005, S:27).

Nesnelerin fiziksel özelliklerini algılama biçimleri mekanla bir bütün oluşturur. Bu da gözün algıladığından çok, aklın algılama sürecini gerektiren bir olgudur. Çünkü mekan önce düşünce olarak tasarlanır; daha sonra görüntü olarak yansır.

Dış dünyayı algılama yetisine sahip olma ve bunları somut olarak kullanabilme her insanın ortak özelliklerinden bir tanesidir. İzleyici de mekan algısını oluştururken bu özelliği kullanır. Böylece mekan, görünenin dışında, düşüncede var olarak bir biçim halini alır. Mekan algısı; insanlığın varoluşundan bu yana düşünce çemberinde yer alan nesnelerin algılanmasına yardımcı olur. Bu doğrultuda, algılama yetisinin farklılıkları sebebiyle, mekan algısının da her insanda göreceli bir kavram olduğu anlaşılabilir.

Nesnelerin birbirleriyle olan ilişkileri veya her nesnenin kendi içinde bütün olarak algılanması mekanın sınırsızlaşmasına ve daha da büyümesine yol açmaktadır. İnsanların olanı farklı algılama durumu nedeniyle; mekan algısı, nesne veya nesneler olarak değil, dış dünyayı algılama biçimi olarak yorumlanabilir.

Mekan algısının yanında, mekanı algılama sürecini de incelemek gerekir. Bu süreçte duyular, imgeleri toplayarak, mekanı fiziksel olarak bütün halinden detaylara doğru kavramaya başlar. Mekanın algılanması sürecinde mekan ve alıcı arasında kurulan ilişkide çok yönlü bir görsel oluşum söz konusudur. Mekanı algılama, mekanın fiziksel olarak verdiği kodların (boyut, renk, doku, ışık, düzen, hareket gibi) algılayan kişi tarafından o mekana ilişkin

biriktirdikleri, yaşanmışlıkları, deneyimleriyle, kısaca tüm yaşantısının ezberleriyle olunmasıdır. Mekana olan aidiyet duygumuz, ona ait maddi kültürümüzle, sosyal ve psikolojik çağrışımlarla bağlantılıdır (Gezer, 2008, S:33-42). İnsanların hayatlarında geçen süre, başlı başına bir algıdır. Bu nedenle, aslında, zaman denilen kavram mutlak bir gerçek değil, yalnızca bir algı biçimidir.

Zaman kavramı da, mekan algısı gibi her insanda farklılık gösterir. Zaman türleri; biyolojik, fiziksel ve psikolojik olarak üç farklı şekilde birbirlerinden bağımsız olarak incelenebilir. Bir örnekle açıklamak gerekirse; periyodik olarak acıkmak, uyku düzeni biyolojik zaman duyumuzdan ileri gelir. Hiç ışık almayan ortamda bir zaman sonra acıkma, uyuma isteği gibi davranışlarımız, biyolojik zamanın bir göstergesidir (Şentürer vd., 2008, S:18).

Fiziksel zamanda ise, farkına varılabilen ve yaşanabilen anlamındaki bir ‘an’ kavramı bulunmaz. Şöyle ki; saat, yaşanan, farkına varılan ve içinde bulunulan anı değil, sadece geçen süreyi bildirir. Bahsedilen bu an da, insana aittir ve bilinçli olarak farkına varılabilen bir süredir. Bu süre zaman birimleriyle (saat, dakika, saniye, vs.) ölçülebilen, bu zaman zarfında da sadece hızlı veya yavaş geçip geçmediğiyle ilgilidir.

Psikolojide zaman algısına gelindiğinde; yaşanılan zaman içinde, bulunulan koşullara göre, olduğundan daha kısa ya da uzun olarak algılanması asıl maksattır ve insanların o an içinde bulunduğu ruh haliyle ilgilidir. Örneğin, sınava giren biri için zaman hızlı geçebilir, fakat, dışarıda sınavın bitmesini bekleyen için zaman yavaş ilerleyebilir. Bu da, psikolojik zamanın bir göstergesidir. Yani, psikolojideki zaman kavramı, fiziksel zamanda bahsedilen ‘an’ ile ilgisi olmayan tarafını içerir. Bahsedilen ‘an’ yaşanılan süreyi ifade birimidir. Farkına varma eylemi, şimdiki an içinde meydana gelir. Psikolojik zaman aslında yaşantıya bağlı zamandır. Bu, geçmiş zamanın geride kalması, gelecek zamanın ise henüz yaşanmaması anlamını içerir. Her iki zaman da mevcut değildir; var olan sadece şimdi yaşanılan andır.

Zamanın da bir algı olduğunu savunan ve bunu doğrulayan, 20. yüzyılın en iyi fizikçisi Einstein’ın Genel Görelilik Kuramı’ndan da bahsetmek gerekir. Bu kuramda, insanların zaman duygusunun renk duygusu gibi bir algı biçimi yarattığını kabul etmek istememelerinden dolayı bir anlaşmazlık olduğunu söylemek mümkündür.

Bireyin yaşantıları bize bir olaylar dizisi içinde düzenlenmiş görünür. Bu diziden hatırladığımız olaylar daha önce ve daha sonra ölçüsüne göre sıralanmış gibidir. Bu nedenle birey için bir ben zamanı ya da öznel zaman vardır. Bu zaman kendi içinde ölçülemez (Barnett, 1980, S:52).

İnsan beyninde belirli bir sıraya göre zaman hep ileri akmaktadır. Bu sadece beyinde oluşan ve kesin olmayan bir durumdur. Zamanın gerçekte nasıl aktığı veya akmadığı bilinemez. Bu da zamanın algılayana bağlı olarak göreceli olduğunu dolayısıyla öznelliğini yansıtmaktadır.

Bergson'ın bellek kuramında da; zamandan çok süre kavramı kullanılmaktadır. Sezgi yoluyla bilinebilen, tanınan süre benliğin bilinci yani bellektir (Şentürer vd., 2008). Anımsanan herşey, bellekte toplanarak, geçmişi ve şimdiyi bir araya getirir. Bir önceki an ve şimdiki an arasında yapılan kıyaslama, zamanın geçmiş olduğu inancını oluşturur. Yalnızca şu an, yaşanmakta olunan an, vardır. Şimdiki an, geçmiş ve geleceğin birleşimidir. Bu da zaman ve bellek kavramlarının bir bütüne dönüşmesini sağlar. Çünkü zaman niteliksel bir olgudur ve parçalara ayrılamaz. Geçmiş de, bellekte bir düşünce olmaktan çıkarak, şu ana dahil olur.

Hegel'in zaman kavramında geçmiş ve gelecek, şimdide ortaya çıkar. Yani gelecek, geçmişin tecrübesine dayanarak oluşturulmuş şimdidir. Bununla beraber, Hegel'e göre öznesi olmayan bir zaman mümkün değildir. Zaman, kendi başına içerik ve mekandan yoksun ve anlamsızdır.

Hegel'e göre, geçmiş, şimdi ve gelecek birbirine bağlı bir şekilde çelişkilere dayalı olarak ilerleyen bir düşünce ya da eylem biçimine dayanır. Hegel, deneyimlenmiş zamansal sürecin yaratılış ve çöküşünü diyalektik olarak betimlemektedir. Yaşanılan mekanın zihnimizde bir görüntüsü vardır. Bu mekanda görülen tek hareket, algılananlarla sınırlıdır. Mekanda yer alan değişim, zamanın kendisi gibi algılanmıştır. Mekan üzerinde seyreden insan, değişimin bizatihi kendisini zaman olarak görür (Mert, 2007, S:89).

Marx'ın zamana yaklaşımı ise; somut tarihsel değişiklikten türemiş bir soyutlama şeklindedir ve zamanla ilgili düşünceleri son derece açık ve nettir. Zaman bilincin önündedir

ve bilinç ancak o gerçekliğin içinde yoğurulur. Yoğurmak, hangi yönden hangi yöne bir gerçeği taşırsa taşısın, sonuçta bir süreç olgusudur. Süreç ise diyalektik anlayışın ilk adımını oluşturur. Oysa yüzyılın ikinci yarısında ortaya konulan hemen her modernist çıkış bu gerçeği ortadan kaldırmaya dönüktür. Diyalektiğin zamanla yaşadığı serüven unutulmuştur ve unutturulmak istenmektedir. Rastlantısalın, anlık olanın gündeme getirilmesi, öne çıkarılması boşuna değildir. Çünkü belli bir idealizasyona ancak o saptamadan, o öncülden sonra geçilebilecektir. Metnin gitgide içe doğru derinleşen yapısı, sözcüğün tekilleşmesi, sistemin mutlaklaşması da bu yoldan sağlanmıştır. Öyleyse, zaman da büyük bir unutuş uçurumuna doğru yuvarlanmaktadır. Sanal gerçeğin başladığı noktada zaman da bir kurmaca sorununa dönebilecektir (Kahraman, 2002, S:183).

Bilinç denilen şey, zaman gerçekliğinin içinde bir süreçten geçer. Bu süreç de karşıtlıkların kullanılarak oluşturulan düşünceler mantığında ilk aranması gereken durumdur. Fakat bu durum zaman içerisinde yavaş yavaş ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Çünkü nesnel olarak var olmayan şeylerin düşüncede var edilmesi bu durumla birlikte gerçekleşir. Bundan dolayı zaman denilen algı da bu süreçle birlikte kaybolmaktadır.

Alıcı da, enstalasyonun temel parçalarından biridir. Alıcı, ekonomik bağlamda satın alan anlamında değildir. Sanat eserini alımlayabilen demektir; yani bakan, dinleyen, izleyen, seyreden demektir (Erinç, 2004, S:89). Sanat eseriyle birebir ilişki kurabilen alıcı, onu kavrayabilme, algılayabilme ve anlayabilme yetilerine sahiptir. Sanat eserini estetik açıdan yorumlayan alıcı, bu bağlamda eseri çözümleyen ve değerlendiren kişidir.

Bütün bu tanımlar, düşünceler ve açıklamalar ışığında; enstalasyon, mekan-zaman-alıcı üçgeni açısından ele alınacak olursa, zaman kavramının değişkenliğine de değinmek gerekir. Şöyle ki; sanat eserinin geçmekte olan zamana teslim edilmesi söz konusudur. Bu nedenle o eserin, zaman değişimine göre, anlamının değişmesi de çok doğaldır. Enstalasyonun alıcıyla buluşması için düzenlenmiş bir mekan olduğu düşünülürse, bu mekanı dolaşan ve enstalasyona dahil olan alıcıların algısı, geçen zamana göre değişebilmektedir. Zaman; sanat eseri için de, enstalasyonla karşı karşıya gelen alıcı için de, ilerlemeye devam etmektedir. Örneğin, ışığın değişimi bile, alıcının algı biçiminde rol oynamaktadır.

Değişken olma durumu mekan için de geçerlidir. Mekan, enstalasyonun oluşmasını sağlarken, onun bir parçası da olabilmektedir. Ayrıca, mekanın, içinde bulunduğu coğrafyanın tarihi gelişim sürecinin ve kullanım amacının ön planda tutulmasıyla, hazır mekanların tercih edildiği durumlar da mevcuttur. Bu durum, verilmek istenen iletinin, alıcıya aktarılabilmesine olanak sağlamaktadır. Mekanın kapalı ya da açık oluşu, yönü, ışığı, tarihi, bulunduğu yer, dinsel, askeri ya da sivil oluşu, özel ya da kamusal alan oluşu, vs. enstalasyonun düşünsel ve üslupsal özelliklerine cevap verebilir. Böylece, alıcının algısına da yön verebilir.

Önceliği mekan olan çalışmalarda, eser, bulunduğu mekanla bütünleşip, onun bir parçası haline gelebilir. Bu mekan bir galeri, geniş bir arazi ya da kişisel bir alan olabilmektedir. Enstalasyon eserlerinin çoğu, belirli bir mekan için yapılır. Eser, mekanla bütünleşip kendi kompozisyonunu oluşturur. Örneğin, ülkemizde iki yılda bir düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali'nde eserlerin sergilenmesi ve enstalasyonların düzenlenmesi için farklı mekanlara ihtiyaç duyularak, birden fazla mekan kullanıldığı görülmektedir. Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya Müzesi, Antrepo, Galata Özel Rum İlkokulu gibi mekanların İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapmış olduğu bilinmektedir. Kimi zamanlarda da mekan, estetik bir yaklaşımla sanat eserinin kendisi olarak kullanılır. Mekanın içinde sergilenen eserler ise, o mekanın elemanı olmaktadır.

Diğer bir yandan, mekana göre üretilen eserlerin önce oluşturulup, sonra onlara göre mekanların bulunması da söz konusu durumlardan bir tanesidir. Burada amaç; eserlerin seçilen mekanda sergilenmesi ve alıcıyla buluşturularak fiziksel, işlevsel, anlamsal boyutu ile ilişkiler kuran enstalasyonların yapılmasıdır.

Düzenlenen mekan, alıcının dahil oluşu ve zaman olgusu bir arada iken, sanat ediniminin anlam üretmeye başlamasını sağlamaktadır. Yalnızca, yaşanmakta olan şu an vardır. Şu an, olanın ve olacağın bileşkesidir. Her yeni alıcı, enstalasyon yapıtının şu anına tanıklık etmektedir. Bu etkileşimde edindiği kazanımlar, mekanın öğelerinin değişmesi ile de farklılaşmaktadır.

Özetle, bir eserin sergilendiği mekanla kurduğu ilişki göz ardı edilemez. Eserin, mekanın

neresinde yer aldığı, biçimi ya da rengi bile alıcının algısını etkilemeye yeterlidir. Yanyana geldiği diğer nesnelerle anlamı biçimlenmeye devam eder. Alıcının eseri izlediği yer ve yön bile, anlamın değişken olabileceğine bir örnektir. Enstalasyonun yapıldığı mekan, anlam bakımından önemlidir. Çünkü mekan, böylelikle, alıcıya yeni deneyimler yaşatabilen veya içinde yaşanabilen bir alana dönüşür.

2.2.1. Mekanın Sanat Yapıtı Olarak İncelenmesi

Sanatın ve sanatçının en önemli sorunlarından bir tanesi de mekandır. Sanatın mecrası incelendiğinde sorun başka mekanın varlığıydı. Mekanın tanınması, aşılması, ötelenmesi gereken en büyük engeldi. Dolayısıyla sanat, bu mekanın aşılması için archimedes noktası olarak kendine aşkın bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatın mecrası denen olgu, pratik yaşamla kesişen mekanın yeniden ele alınması ve yeni ilişkilerin düzenlenmesidir (Mert, 2007, S:92).

Sanatın kapladığı alan, mekanın varlığıyla doğru orantılıdır. Mekanın varlığının tanınması, onun doğru ve ayrıntılı olarak irdelenmesi ve oluşturulmasıyla başka bir sorun haline gelmektedir. Mekan sorununun giderilmesi için bütünü görerek, nesnel bir sonuca ulaşılması gerekmektedir. Bu noktada sanat, mekanla birlikte tekrar değerlendirilerek birbirleriyle ilişkilendirilmelidir.

Mekan başlı başına bir varlık ve kavram olarak düşünüldüğünde, sanatçılar için mekanın giderek belirsizleşmesi 20. yüzyılda sanatçının daha da serbestleşmesine olanak tanımıştır. Şöyle ki; mekan araç olmaktan çıkıp amaç olduğu noktada, içindeki sanat eserini kaplayan bir boşluk olarak değil, sanat eserinin kendisi olma yönünde bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Böylece bu düşünce çoğu sanatçı tarafından benimsenerek, mekanın bir kavram olarak tek başına ya da ön plana çıkarılarak alıcıya yansıtılması, iletinin özgürce ifade edilebilmesine yardımcı olmuştur.

Mekanı ele alış açısından günümüz sanatının diğer dönemlerden en büyük farkı; sanatın içinde işlediği bağlam ile pratik yaşama ait olan mekanlar arasındaki doğrudanlık / geçişliktir. İçinde yer alınan bir mekan, sanat nesnesi bilinciyle bambaşka bir mecra olmakta

ya da sanat nesnesinin mekanı gündelik yaşamın sınırları içerisine öyle akmakta; bu sürecin durdurulması, ona sınır çizilmesi mümkün gözükmemektedir. Bu kendi mecrasının yaşamda yer almaya doğru hareket kazanan bu bağlam sosyal katmanlar arasında sanat nesnesinin yaşamın en küçük parçacıklarının gizlediği bellek-mekana varıncaya kadar nüfus etmektedir. Dolayısıyla, bu nüfusun ortadan kalkması mümkün gözükmemektedir (Mert, 2007, S:93).

Geleneksel sanat ve çağdaş sanatın mekana bakış açıları büyük ayrılıklar göstermektedir. Sanat eserinin teması ile mekanlar arasındaki geçişme de bunlardan bir tanesidir. Mekan kimi zaman sanat eserini kapsayan bir alan, kimi zaman da yaşamın içinde var olan bir sanat nesnesi olabilmektedir. Bu iki bağlamda da, sanat eserinden mekana veya mekandan sanat eserine bir geçişlik söz konusudur. Dolayısıyla sanat eseri ve mekan arasındaki bu geçiş ilişkisi en küçük ayrıntıya kadar sürekli olarak devam etmektedir.

Bazen de, enstalasyonun tek başına mekanın kendisi haline dönüştüğü olmuştur. Yves Klein'ın 1960 yılında bir galeri mekanını boş olarak sergilemesi buna örnek teşkil edebilir. Mekanın sanat nesnesi olarak sergilenmesinin altında, sanatçının düşüncesi yatmaktadır. Joseph Beuys'a göre asıl önemli olanın düşünce olması, yine aynı şekilde Alicia Framis'e göre de, sanatın her yerde olabileceği dolayısıyla da olayın mekanda değil mekanı yaratanda bitmesi, bu görüşü destekler niteliktedir.

Mekan artık salt bir boşluk olarak değil; beden tarafından mesken edinilen, kavranan ve üretilen bir olgu olarak betimlenir. Mekanı anlamlandırmada bir metafor olarak arayüz sınırları bulanık hale getirdiği anda mekan, mekânsal olana dönüşür (Şentürer vd., 2008, S:156).

Sözcük anlamının dışında öznitelikler kazanmış olan mekan, insanların içinde yaşamlarını sürdürdüğü bir alan olmaktan çıkarak, içinde bulundukça kendine özgü anlamlar içeren ve deneyimlenen bir olguya dönüşmüştür. Mekanın somut bir gerçeklikten soyut bir kavrama dönüşmesi mekansallık kavramıyla açıklanarak yeni bir anlam kazanmıştır.

Eşzamanlılık olgusunu içinde barındıran mekansallık kavramı aynı zamanı paylaşma durumu olarak açıklanabilir. Bu durumda mekan sadece bir boşluk olma durumundan

sıyrılarak, o zamanı paylaşarak, bir biriktelik ve bütünlük oluşturanlar arasındaki ilişkiye bağlı bir kavram haline gelmektedir. Bir mekan, onu yaşayanlar tarafından aynı zaman içerisinde bir paylaşım oluşturduğunda, her seferinde bir mekansallık durumu söz konusu olmaktadır.

Mekansal kavramı bütünüyle zaman ile mekan arasındaki sınırları kaldırarak, birbirlerine dönüşmesine yardım etmiştir. Bu durum da, her defasında yeni deneyimlere olanak sağlamıştır. Oysa, sınırlandırılmış bir mekan, sadece sergileme alanı değil, adeta bir sığınak olma görevini de üstlenmiştir. İlk kez Kurt Schwitters'ın üç katlı evinin odalarını sergileme alanı olarak kullanmasıyla birlikte, sanatçılar galeri ve müze mekanları haricinde farklı mekan arayışlarına girerek, yapıtlarının mekanını kendileri oluşturmuşlardır.

Böylece, sanat eseri sınırlı mekandan kurtulup kendi mekanına farklı bir anlam katmakta ve bu sayede farklı kitlelere ulaşmaktadır. Mekan ise, işlevsellikten sıyrılarak sanat nesnesine dönüşmektedir.

2.3 Enstalasyonun Gelişim Süreci

2.3.1. Enstalasyonun Dünya Sanatındaki Tarihsel Süreci

15. yy. dan ve 19. yy. a kadar, sanat eserleri sadece ya kiliselerde ya da ortak alanlarda sergileniyordu. Sanatçıların eserlerini üretme amacıyla kullandıkları yerler de genellikle burjuva sınıfının sarayları oluyordu. Sanatçıların bu durumdan kurtulmaya başlaması zaman içerisinde yeni estetik alanlar meydana getirmelerine öncülük etmiştir.

20. yy. başlarında izlerinin sürmekte olduğu Fütürizm ve Dada akımı enstalasyon kavramının oluşmasında etkili olmuştur. 1909'da Endüstri Devrimi'yle birlikte gelen hız, makine, teknoloji gibi kavramları bünyesinde bulunduran Fütürizm; her türlü değişim, gelişim, yenilik ve özgünlüğü de beraberinde getirerek, sanat ve teknolojinin bir bütün olarak yansıtıldığı enstalasyon sanatının fikir öncülerinden bir tanesi olmuştur.

I. Dünya Savaşı yıllarında başlamış olan, sanat alanındaki ve hatta gündelik hayattaki

sınırlamalara baş kaldıran bir akım niteliğindeki Dada akımı, manifestolarıyla birlikte getirdiği felsefesi ve yeni düşünce biçimleriyle, başka sanatların oluşumunda etkili olduğu gibi, enstalasyon kavramının doğmasına da zemin hazırlamıştır.

Dada, sanat nesnesine yeni bir anlam ve ifade getirerek, onun düşünsel ve bilişsel boyutta irdelenmesine olanak tanımıştır. Bu da, kavramın sanatın içinde başlı başına incelenmesine, bazen de kavramın kendisinin sanat eseri olarak anılmasına sebep olmuştur. Ayrıca, Dada akımıyla beraber, enstalasyonun başlıca öğelerinden biri olan alıcının bu süreçte rol oynaması da, Dada'nın enstalasyonun oluşumundaki etkenlerinden biri olmuştur.

Marchel Duchamp'ın hazır yapımları bir sanat formu olarak enstalasyonla ilgilenmeye başlamış pek çok sanatçıya kavramsal ve estetik bir temel sağlamak ve doğrudan 1960'ların Kavramsal Sanatı'nın ve Anti-sanat hareketlerinin önünü açmak amacıyla sanat olarak nesnelere el konmasını, hem de alıcının sürece katılımının benimsenmesini getirmektedir (Wands, 2006, S:99).

Enstalasyonun tanımında da değinildiği gibi; bir kavram boyutuna sahip olan, mekanın, içinde bulunduğu nesnelerle bir etkileşimi olan enstalasyon, 1960'lı yıllarda ortaya yeni çıkmaya başlayan montaj (assemblage) ve çevre (environment) kavramları ile sergide sanat eserlerinin düzenini belirleme anlamına gelen yerleştirme teriminin bir karşılığı olarak kullanılmıştır. 60'lı yıllardan sonra da enstalasyonda mekanın öncelikli bir yere sahip olması dolayısıyla, sanat eserinin, mekandaki nesnelerin ya da mekanın kendisinin bu oluşumda yer alması sebebiyle müzeler ve galeriler de ön plana çıkmaya başlamışlardır.

Anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla nesnelerin bir arada sergilenmesidir. Bu tanım, resim ve heykel için kullanılmasına rağmen, daha yaygın olarak, çağdaş sanatta 1960 sonrasında var olan, Minimal Sanat, Kavramsal Sanat ve Nesne Sanatı ile de yakından ilgilidir. Ayrıca, 20. yy. ın ikinci yarısındaki sanatların hemen hepsi (Video Sanatı, Süreç Sanatı, Yoksul Sanat, Pop Sanat ve hatta Gösteri Sanatı) özel mekanlara gereksinim duymuş ve yeni bir biçim olarak yerleştirme (enstalasyon) bu arayışlara da seçenek oluşturmuştur (Özayten, 2008, S:1634).

Enstalasyonda, sanat eseri alıcıyla buluştuğunda alıcının bakıp geçtiği bir nesne değil, alıcının kendi içinde yaşayarak anlamlandırdığı, deneyimlediği ve bazen de bir parçası olduğu bir durum söz konusudur.

Enstalasyonun, aslında Fütürizm ve Dada akımıyla birlikte oluşmaya başladığı bilinse de, diğer bazı akımlarla da benzerlik göstermektedir. Fütürizmi kapsadığı gibi Kübist kolajlar; Duchamp'ın ready-made çalışmaları; Dada ve Kurt Schwitters'ın ve Johannes Baader'in yapıları; El Lissitzky'nin ve konstrüktivistlerin boşluğa dair yaklaşımları; yine Duchamp'ın 1938 ve 1942 yıllarında katkıda bulunduğu sürrealist sergiler; Lucio Fontana'nın Spatializm'i; asemblaj; Happenings; Yves Klein ve Piero Manzoni; Edward Kienholz, Claes Oldenburg, George Segal ve Paul Thek'in görülmeye değer sahneleri; Fluxus; Minimalizm; Land Art; Arte Povera; Süreç Sanatı; Kavramsal Sanat gibi birçok akımı ve sanatçıyı da içermektedir (Oliveira vd., 1994, S:9).

Marchel Duchamp Dada'nın öncü isimlerinden biridir ve ready-made'leri (hazır yapımları) ile bilinir. Seri üretim olan nesnelere ufak ayrıntılar ekleyerek ya da değiştirerek bu nesnelere farklı anlamlar yüklemiştir. Ayrıca, tekrar isimlendirdiği bu hazır nesnelere alıcıların farklı bakış açılarıyla bakmalarını sağlayarak, kavramsal değerlerin oluşmasını sağlamıştır. Böylece, sanatçı nesneyi yeniden tasarlayarak, ona sanat eseri olma özelliği kazandırmıştır.



Resim 2.1 Marchel Duchamp, *Porte (Kapı),* Hazır Nesne, 1914

Duchamp'ın 1927 yılında yapmış olduğu ve Paris'te Rue Larrey'de sergilediği çalışması "Porte" (Kapı), çok büyük bir etki yaratmıştır. Kapının hem açık hem de kapalı olabilmesini, kapının çerçevelerini birbirine dik olacak şekilde monte ederek sağlamıştır. Bu yerleştirmesinde Duchamp enstalasyonun gelişmesine büyük katkı sağlamıştır (Resim 2.1).

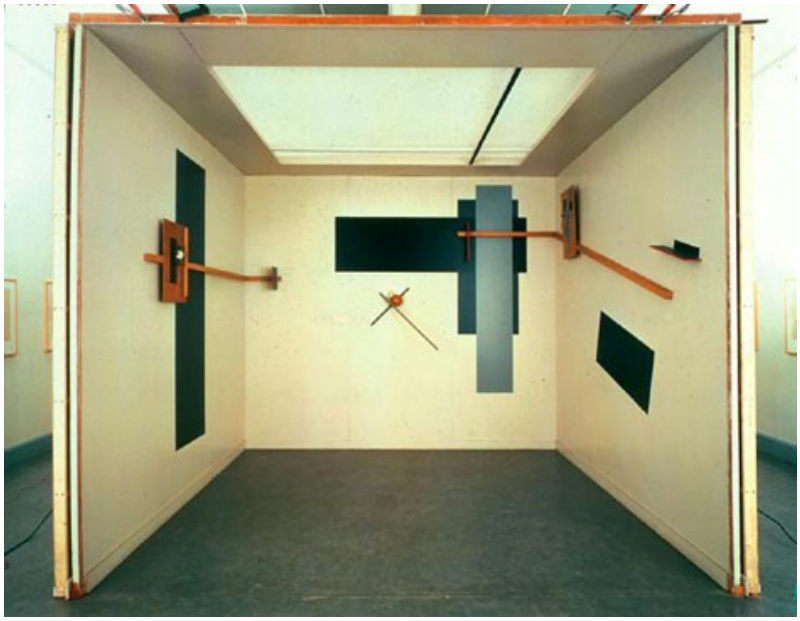
Enstalasyon Sanatı'nda ev, bahçe, müze, galeri, kamusal alanlar gibi mekanlar kullanılmaktadır. Enstalasyonda kullanılan malzemeler; mekan, alan, mekan özgünlüğü, galeri, alıcı, çevre, zaman, süreç, halk gibi kavramlarla iletişim halinde olmalı ve bir bağ kurmalıdır.

Enstalasyon bir çok akımdan izler taşımaktadır. Duchamp'la birlikte kullanılmaya başlanan hazır nesneler, 1970'lerden sonra nesne yerleştirmelerine dönüşmüştür. Nesne yerleştirmesinde, seçilen nesnelerin bir mekanda sergilenmesinden çok, mekanın da dahil edilerek esere bir yaşam alanı oluşturulması amaçlanmıştır. Önemli olan, mekan ve mekanda yapılan yerleştirmenin anlamlarının çalışması ve alıcının da görsel algılamanın üstüne geçebilmesidir. Bu bağlamda sanat eseri; ne tek başına malzeme ne de mekan değil, eserin bütün olarak mekanın işlevi ve anlamı ile girdiği ilişkideki algısal boyutudur. Nesne yerleştirmesini anlatım dili olarak benimseyen sanatçı, mekanı ve nesneleri araç olarak kullanarak, düşünsel, estetik ve kavramsal nitelikte bir olguyu irdelemektedir. Bu sebeple 20. yy. da sanatta oluşan çeşitlilik ve birikimin yanı sıra yaşamın karmaşasını en iyi ifade eden sanat; enstalasyon (yerleştirme) sanatı olmuştur (Özayten, 2008, S:1635).

Sanatsal ifadeler, kendilerine uygun bir dil oluşturarak, nesneleri bu dile uygun olarak yorumlamışlardır. Fütürizm, Dada, Konstrüktivizm gibi akımlar geleneksel olan sanata karşı geliştirdikleri eleştirellikle kendi anlatım biçimlerini nesneler üzerinden oluşturmuşlardır. Kullanılan nesnelerin mekanla bir bütünlük, anlam ve kavramsal bir uyum içinde olmaları, onları hem mekana bağımlı kılarak hem de alıcıyı düşünsel ve görsel bağlamda etkileyerek enstalasyon sanatına yön vermiştir.

20. yy. başlarındaki Bolşevik İhtilali sadece Rus sanatını değil, tüm dünyadaki sanatı etkilemiştir. Sanatçılar, bu siyasi olayla daha çok sanatta yalınlığa giderek, yaşadığı dünyayı sorgulayan ve düşünceyi ön plana koyan eserler üretmişlerdir.

Bu tutuma, Rus mimar, ressam, heykeltraş ve grafik tasarımcı olan El Lissitzky örnek verilebilir. Lissitzky, iki boyutlu resimden üç boyutlu mekan düzenlemelerine geçiş niteliğinde olan ve yeni olanın kurulması için projeler anlamına gelen "Proun" isimli serisinde, çağdaş bir biçim ve mekan anlayışını tasarımla birleştirerek uygulamalar gerçekleştirmiştir.



Resim 2.2 El Lissitzky, *Proun Environment (Proje Alanı),* Plastik, 1923

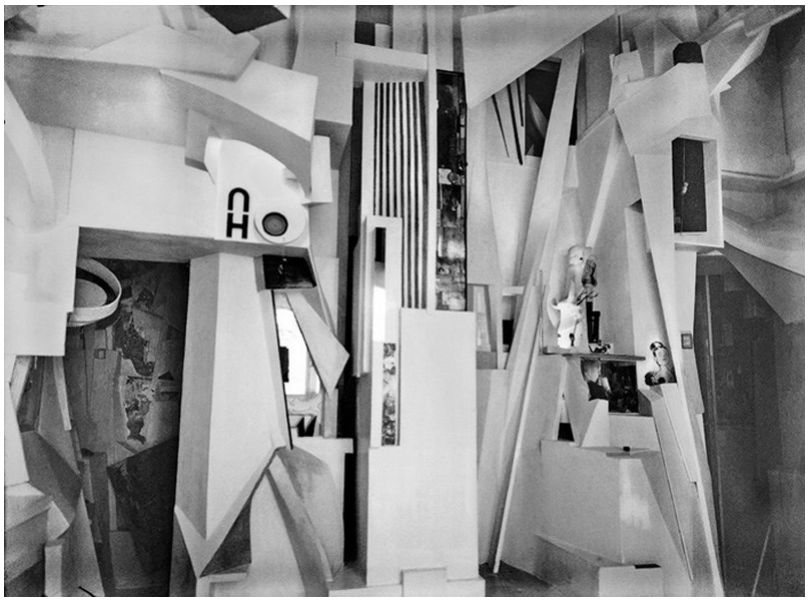
1923 yılında Berlin Sanat Galerisi'nde "Proun Environment" (Proje Alanı) isimli ilk enstalasyonunu oluşturan El Lissitzky, mekan kavramının aslında fiziksel bir malzeme olduğunu irdelemiştir (Resim 2.2). Buna göre; bir form olarak nitelendirilebilen mekan, enstalasyon sanatı içinde açık olarak yerini alabilmektedir.

Lissitzky'a göre mekan, somut malzemelerle oluşturulan ve biçimsel olarak sürekli değişebilen bir alan bazında değerlendirilmiştir. Sanatı, yeni nesneler yaratmak olarak düşünen sanatçı, sadece yarattığı nesnelerle yetinmeyerek, onları, kendi tasarladığı mekanlarda sergilemiştir. Bu da, Lissitzky'ın enstalasyon sanatını da benimsediğini ve kendine özgü temel biçimleriyle enstalasyona yeni bir anlayış getirdiğini göstermiştir.

Ayrıca, Kolaj sanatçısı olarak bilinen Kurt Schwitters, önceleri tuval üzerine çalışsa da, kolajın malzeme konusundaki sınırsızlığını kullanarak üç boyutlu malzemelerle de kendini

ifade etme yoluna girmiştir. Birbirinden bağımsız ve estetik kaygı taşımayan malzemelerin bir anlam ve kavram çerçevesinde birleşmesiyle, sanatsal bir ifade meydana getirmeyi amaçlayan Kolaj Sanatı da, bu özelliğiyle enstalasyon kavramının oluşmasında önemli bir yer teşkil etmiştir.

Kolajlarıyla Dada akımının yaygınlaşmasında rol oynayan Schwitters, 1918'de Hannover'daki evinde tahta parçaları, beton, etiket ve bilet gibi atık malzemeleri kullanarak, "Merzbau" (Merz İnşaası) ismini verdiği çalışmasında, kolajı iki boyuttan üç boyuta dönüştürerek enstalasyon alanında ilk örneğini vermiştir (Resim 2.3).



Resim 2.3 Kurt Schwitters, *Merzbau (Merz İnşaası),* Hazır Konstrüksiyon, 1918

Joseph Beuys da, Schwitters'tan etkilenerek, enstalasyon sanatında önemli bir isim olmuştur. 1960'lar boyunca performans ve aksiyon içeren Fluxus'a geçişi, şu anda Land Art olarak sınıflandırabileceğimiz "German Green Party" (Alman Çevreci Siyasi Partisi) isimli çalışmasını radikal bir yaklaşımla yerleştirmesi, büyük boyutta materyalleri yaratıcı bir şekilde sunması sadece enstalasyon olarak nitelendirilebilmektedir. Beuys, hiçbir zaman geriye bakmayan daima ileriye bakan bir sanatçıdır. Beuys, objeleri kendi söylemleriyle değiştirmemiş, aksine Duchamp'ın kavramsal ready-made çalışmalarının hassasiyetini kendi çalışmalarında en aza indirgeyerek objenin yeniden geleneksel naif içerikle bütünleşmesini sağlamaya çalışmıştır. İdealist metafor: obje bir fikir için durmakta ve o fikir de obje içinde temsil edilmektedir (Oliveira vd., 1994, S:20) (Resim 2.4).



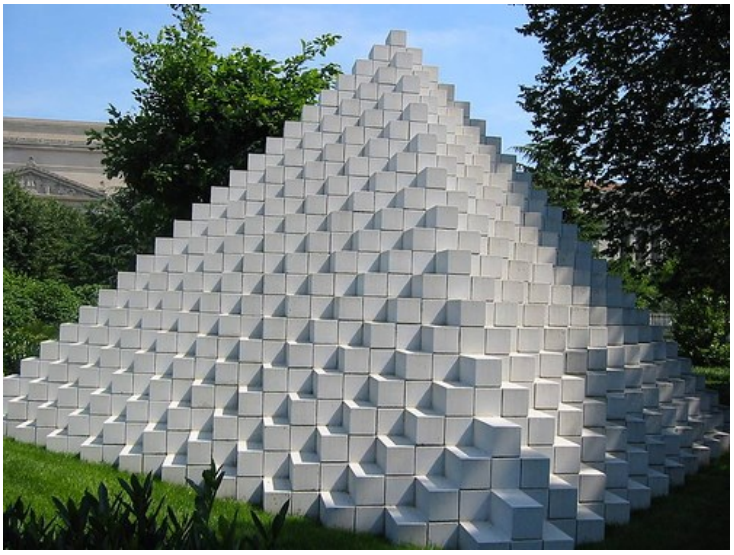
Resim 2.4 Joseph Beuys, *German Green Party (Alman Çevreci Siyasi Partisi)*, Organik Kaya Parçaları, 1962

1962 yılında Fluxus Hareketi'ne katılan Beuys, Duchamp'a göndermeler yaparak, nesnelerin gerçek anlamlarını korumuş ve nesnelerin bir düşünceyi ifade ettiğini, dolayısıyla da, düşüncenin de nesnelerde saklandığını ileri sürmüştür. Sanatçı, sanatı insanın düşünceleri ve onun eylemleri olarak tanımlamıştır. Ayrıca, bulunduğu ortamdaki insanların ve çevrenin durumlarıyla uyumlu simgesel nesneler oluşturmuştur. Bu nesneleri de çeşitli malzemelerle buluşturarak ve kendine özgü geniş alanlarda teşhir ederek, enstalasyon sanatını başka bir açıdan ele almıştır. Böylece mekan özgünlüğü ve mekan özgürlüğü kavramları ortaya çıkmıştır.

Bazı sanatçılar da sosyokültürel açıdan ele aldıkları enstalasyon sanatında, daha sonraları mekanda sınırsızlaşmaya gitmişlerdir. Çevreyi kullanarak, bu çevrenin bünyesinde biçimsel anlam taşıyan nesneler bulundurduğunu ve bu nesnelerin aralarında sağlam bir bağ olduğunu ifade ederek Earthworks alanında çalışmalar sergilemişlerdir.

Minimalizm'in ve ayrıca Kavramsal Sanat'ın öncülerinden olan Sol LeWitt, heykel yerine yapı veya strüktür terimini kullanmayı tercih etmiştir. Eserlerinde, modüler sistemleri matematiksel olarak düzenlediği için Minimalizm'in; bu düzenlemeleri estetik kaygıdan çok zihinsel bir aktivite içerdiği için de Kavramsal Sanat'ın etkileri gözlemlenmiştir. Sol LeWitt'e göre düşünce, her zaman uygulamanın önünde olarak sanat nesnesine dönüşmektedir. Sanat nesnesi de düşünceye bir sınırlandırma getirememektedir. Yani, nesneler yok olsa bile, düşüncelerin var olmaya devam ettiği görüşünü savunmuştur.

LeWitt, eserlerini biçimsel sadelikte düzenleyerek, nesneyi değil, onu oluşturan fikrin asıl önemli olduğunu vurgulayarak oluşturduğu geometrik birimlerini birleştirip ya da ayrı ayrı konumlandırıp özel mekanlarda sergileyerek sunmuştur. Bu da, LeWitt'in çalışmalarının Enstalasyon Sanatı'nda değerlendirilmesine olanak tanımıştır.



Resim 2.5 Sol LeWitt, *Four-Sided Pyramid (Dörtgen Piramit)*, Beton, 1960

1960 yılında LeWitt'in "Four-Sided Pyramid" (Dörtgen Piramit) ismini verdiği ve Washington'daki Ulusal Sanat Galerisi Resim Heykel Müzesi bahçesinde sergilediği enstalasyonunda, New York'taki gökdelenlere gönderme yapmıştır. Geometrik yapısıyla eski Mezopotamya'da zigurat denilen tapınak yapıları ifade eden sanatçı, kavramsal olarak eskiye dönüşle, ilerlemenin ironisini ortaya koymuştur (Resim 2.5).

20. yy. ın sonlarına doğru gelindiğinde, Enstalasyon Sanatı, çağdaş sanatın mecrasında önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Amerikalı bir eleştirmen olan Roberta Smith, 1993 yılında yazdığı bir makalede günümüzdeki yerleştirme sanatının herkesin en çok benimsediği araç olmaya aday göründüğünü belirtmiştir. Böylelikle yerleştirmenin bir dizi uzlaşım halini aldığına dikkat çekmeye çalışarak eleştirel bir tavır sergilemiştir (Oliveira vd., 2005, S:13).

1980 ve 90'lı yıllarda enstalasyon sanatçıları, mekan ve kendi ifade araçlarını üsluplarıyla birleştirerek, çalışmalarını oluşturmaktaydılar. Bakıldığında, kullandıkları materyaller

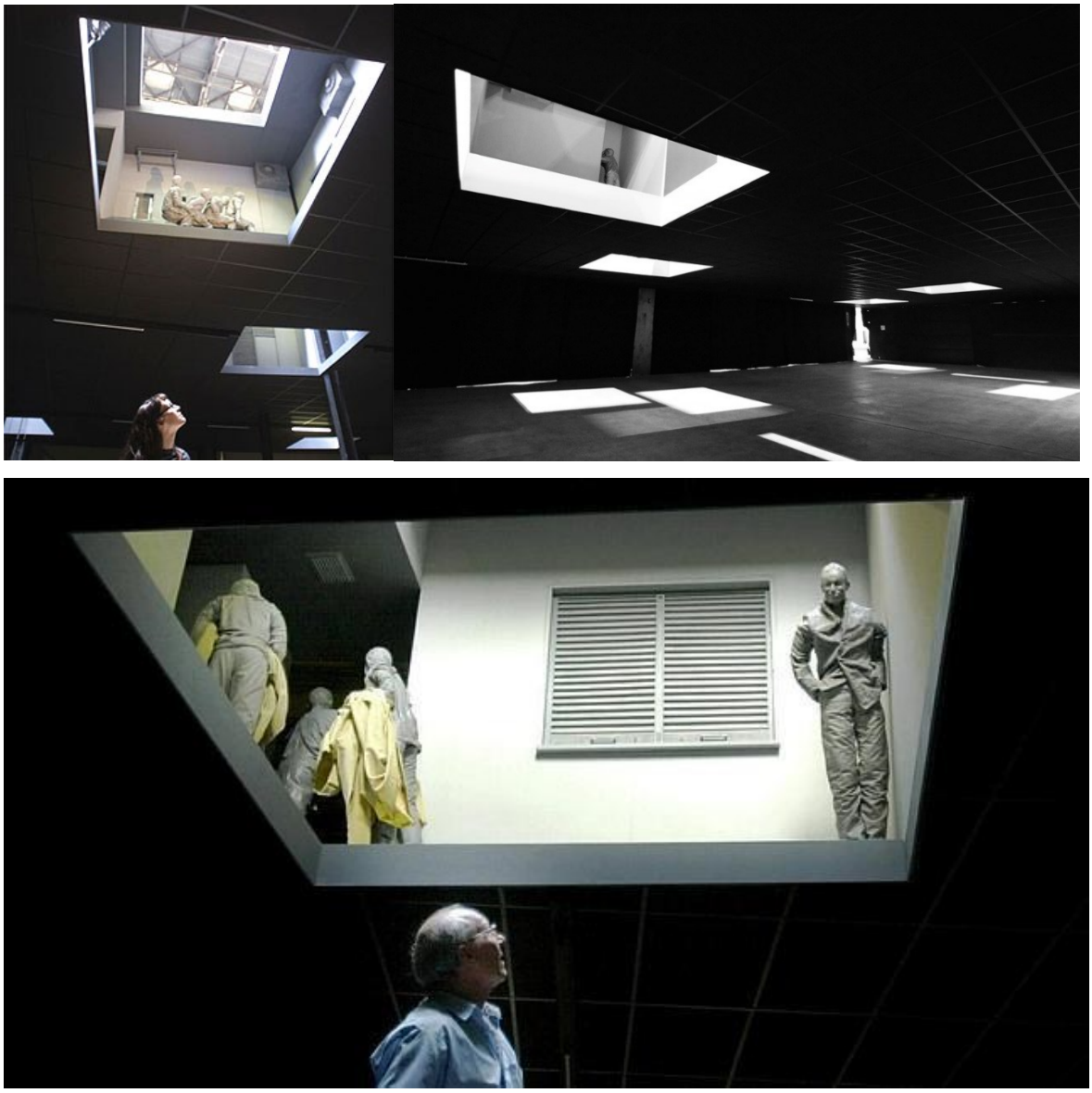
birbirleriyle ilgisiz parçalar gibi görünse de, onları tamamlayan bir fikir veya tema bulunmaktaydı. Bunun yanında, Duchamp'ın yolunda ilerlemekten çok, belirli bir anlatım biçimi veya mekana bağlı kalmaksızın, kendi kimliklerini yansıtan çalışmalar da üretmekteydiler.

Yine bu yıllarda mekan konusunda çeşitliliği yakalayan bazı sanatçılar da, var olan mekanların mimarisine müdahale ederek işlevsellikten uzak farklı yapılar oluşturmaktaydılar. Ayrıca, çeşitli müze ve galeri mekanlarını da kendilerine göre yeniden düzenleyerek, bu açıdan Enstalasyon Sanatı'na farklı bir boyut getirmekteydiler.



Resim 2.6 Christo – Jeanne Claude, *Wrapped Reichstag (Sargılı Reichstag Binası)*, Kumaş, İp, 1995

Alman Parlamentosu'nun merkezi olan Reichstag binası özel bir kumaşla, kumaşın da rüzgarla uçmaması için de iplerle sarılmıştır. 14 gün boyunca da bu şekilde sarılı kalmıştır. Böylece bina, mimari bir nesne olmaktan çıkıp sanat nesnesi haline dönüşmüştür. Eserin mekanın içinde sergilenmesi veya mekanın kendisi olması durumuna tam tersi açıdan bakılarak, eserin mekanı içine alması amaçlanmıştır. Reichstag binası eserin iskeletini oluşturmuştur ve dış mekanda deneyimlenen dünyaca ünlü bir enstalasyona örnek olmuştur (Resim 2.6).



Resim 2.7 Juan Munoz, *Double Bind (Çift Bağ)*, Döküm Heykeller, 2001

Sanatçı, bu enstalasyonunu Tate Modern Müzesi'nin büyük koridorundaki katlar arasında labirent şeklindeki görsel bağlantılarla oluşturmuştur. Çoklu perspektifle göz yanılsamasının yanı sıra planlı bir şekilde yerleştirilmiş heykeller ile de alıcının sabitliğini bozmuştur. Böylece mekanın ve heykellerin birbiriyle uyumu ve gözde yarattığı hareketliliği ile alıcıyı da bu deneyime kattığı bir enstalasyon çalışması olmuştur (Resim 2.7).



Resim 2.8 Monica Bonvicini, *Plastered (Sıvalı)*, Parke, Alçı Sıva, 1998

Bonvicini, 1998'de Lorraine'deki Çağdaş Sanat Müzesi'nde uyguladığı bu enstalasyonunda galeri parkelerinin üzerine kendisinin yapmış olduğu sıvalı ve kolay parçalanabilen zeminde alıcıların yürümesiyle bu zeminin yani eserin parçalanmasını işlemiştir. Sanatçı, müzelerde ve galerilerde insanların eserlere olan saygısını ve özenini eleştirmiştir. Mekanların içindeki nesnelerin deneyimlenmesi ile verilen ileti insanların bilgisine ya da kültürüne ters düşebilmesine rağmen, saygılarını korumaları gerektiğini ifade etmiştir (Resim 2.8).



Resim 2.9 Seyed Alavi, *Flying Carpet (Uçan Halı)*, Fotoğraf, 2007

Sacramento Nehri'nin ve çevresindeki alanın kuşbakışı fotoğrafı, havaalanı terminal binası ile otopark alanının arasındaki bağlantının zeminine yapıştırılmıştır. Sanatçı bu enstalasyonunda, havaalanındaki yolcular için hem aitlik hem de bağlantı kavramlarını sorgulatmaktadır. Bu bağlantıyı iki uzaklığı birbirine yaklaştıran uçakla bağdaştırmaktadır.

Ayrıca bu bağlantı köprüsüyle geçmiş ve gelecek arasındaki bağı da yansıtmış olmakla birlikte, mekanın bulunduğu zaman diliminden bağımsız bir şekilde kullanılması da gözlemlenebilmektedir (Resim 2.9).



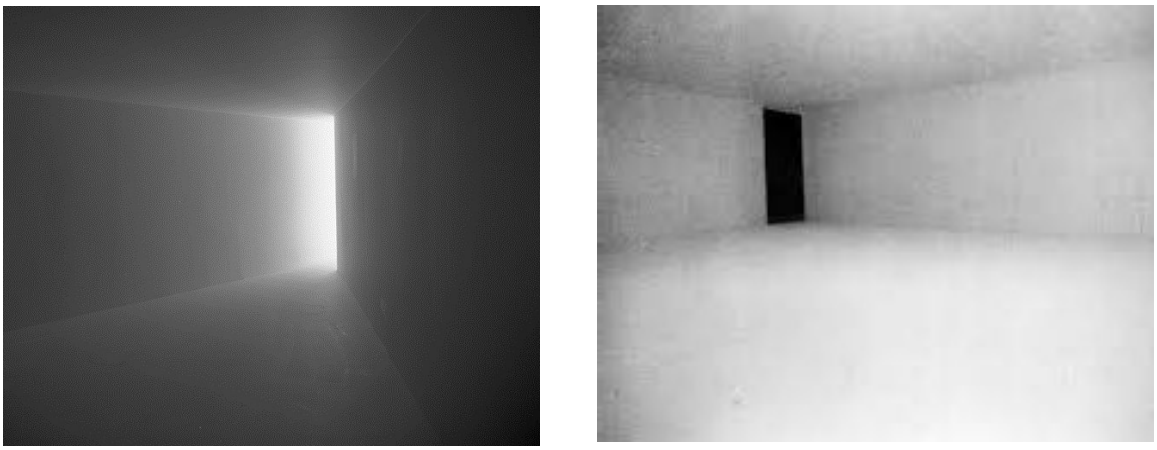
Resim 2.10 Gianni Colombo, *Esnek Mekan*, Plastik, İp, Işık, 1967

Genellikle çalışmalarında kinetik düzenlemelere yer veren ve böylece hareketli görsel ortamlara alıcıyı da katan Gianni Colombo, "Esnek Mekan" isimli enstalasyonunu bu bağlamda oluşturmuştur. 4 metre uzunluğundaki elastik ipleri duvarlara gererek bir ağ kuran sanatçı, bu ağlara duvarlardan ışık yansıtmıştır. Böylece optik hareketler meydana getirerek alıcının mekanda algısal yanılsamalar yaşamasını sağlamıştır (Resim 2.10).



Resim 2.11 Dan Flavin, *Alternatif Pembe ve Altın*, Floresan, Işık, 1967

Minimalizm akımının sanatçılarından olan ve çalışmalarında hazır nesne olarak floresanı kullanan Dan Flavin, "Alternatif Pembe ve Altın" isimli, Chicago'daki Çağdaş Sanat Müzesi'nde sergilediği enstalasyonunda dikey ve eşit aralıklarla yerleştirdiği pembe ve sarı floresanların mekanda yaydığı ışıklarla ve zeminde yarattığı gölgelerle görsel bir zenginlik oluşturmuştur. Flavin, tek bir nesnenin tekrarından oluşan bu minimal tarzda enstalasyonla mekan boşluğunu ışıklarla doldurmuştur (Resim 2.11).



Resim 2.12 Michael Asher, *Pomona Koleji*, 1970

Kavramsal sanatçı Michael Asher'ın enstalasyon çalışmalarında genellikle nesnesizlik görülür. Asher, Pomona Koleji Sanat Galerisi'nde mevcut mekanı yeniden tasarlama gibi bir yaklaşımla geniş ve uzun mekanlar oluşturarak sergiler. Galerinin kapılarını kaldırarak sergilediği bu enstalasyonunda gece ve gündüz boyunca galeriye dışarıdan seslerin ve ışığın girmesini sağlar. Böylece hem galeri hem de ışık ve ses nesneleşir (Resim 2.12).



Resim 2.13 Robert Smithson, *Kaya Parçaları ve Kare Ayna II*, Taş, Ayna, 1971

Aslında Arazi Sanatçısı olan Robert Smithson genellikle dış mekanlarda sergilediği büyük taşlarla oluşturduğu eserlerini daha küçük boyutlarda galeri mekanlarında yerleştirmeler yaparak düzenlemiştir. Bunlardan biri olan, Avustralya Ulusal Sanat Galerisi'nde sergilediği "Kaya Parçaları ve Kare Ayna II" isimli enstalasyonunda köşe aynaları ve küçük taşlardan oluşan bir düzenlemeye gitmiştir (Resim 2.13).

Bir galeriye yerleştirilen sanat yapıtı yükünü ve enerjisini boşaltarak taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan kopuk bir yüzeye dönüşür. Boş, beyaz oda ışıklarıyla, kutupsuzluğa yine de bir bağlanış, boyun eğiştir. Böyle yerlerde görülen sanat yapıtları estetik bağlamında bir tür dinlenme ya da nekahat döneminden geçiyor görünürler (Yılmaz, 2009, S: 316).



Resim 2.14 Daniel Buren, *Colonne de Buren (Buren'in Kolonları)*, Kolon, 1986

Daniel Buren'in Paris Kraliyet Sarayı için yapmış olduğu bu enstalasyonu, siyah ve beyaz dikey çizgilerle oluşturulan çeşitli boylardaki kolonların yer düzlemine konumlandırarak yaptığı yerleştirmelerden oluşmaktadır. Kraliyet Sarayı'nın avlusunda bulunan bu enstalasyon oradaki kasvetli ortama hem renk, hem hareket hem de modernlik katmıştır. Ayrıca, alıcı bu sütunlara dokunabilmekte ve üzerine oturabilmektedir. Böylece enstalasyonun içinde yer alabilen alıcıyla birlikte bu klasik mekan da modern heykellere dönüşebilmektedir (Resim 2.14).



Resim 2.15 Joseph Beuys, *Plight (Zor Durum)*, Hazır Nesne, 1986

Geçirdiği bir kazada yağ ve keçe sayesinde ölümden kurtulan ve bu nedenle eserlerinde bu malzemeleri kullanan Joseph Beuys, günlük yaşamda kullanılan herhangi bir nesnenin yaşamsal bir olguya dahil olabileceğini ve dolayısıyla sanatın yaşamın içinde değil, onunla aynı anlamda incelenebileceğini savunmuştur.

Beuys, Londra'da özel bir galeride oluşturduğu, "Plight" (Zor Durum) isimli enstalasyonunda, onun için yaşamın sıcaklığını ifade eden keçeleri rulo yaparak odanın tamamını bunlarla kaplamıştır. Keçelerle sıcak ve güvenli bir yer oluşturduğu odanın tam ortasına ise bir piyano yerleştirmiştir. Aynı zamanda bu keçeler sayesinde bir ses yalıtımı sağlayarak, piyanodan çıkan sesin dışarıdan duyulmasını engellemiştir (Resim 2.15).



Resim 2.16 Hans Haacke, *Germania (Almanya)*, Parke, 1993

Sanat piyasası için eser üretmeyi reddeden enstalasyon sanatçısı Hans Haacke, Venedik Bienali'nde sergilediği "Germania" (Almanya) isimli enstalasyonunda kurum ve sponsor bağlantısını eleştirmiştir. Şöyle ki, Alman Pavyonunun parke zeminini kırıp parçalayarak sergilemiştir. Bununla birlikte, alıcıların pavyondaki moloz yığınlarından kırılmamış parçaları topladıkları gözlemlenmiştir (Resim 2.16).



Resim 2.17 Robert Irwin, *Işık ve Boşluk III*, Floresan, Keten bez, 2008

Amerikalı bir ressam olan Robert Irwin, Indianapolis Sanat Müzesi'nin yıldönümü için yapmış olduğu "Işık ve Boşluk III" isimli enstalasyonunda beyaz floresanlar kullanmıştır. Müzenin avlusundaki yürüyen merdivenin bulunduğu duvara bu floresanları düzensiz bir şekilde yerleştirerek merdivenin ön tarafına da kenarları çerçeveli ince beyaz keten bir bez giydirerek alıcının algısını zorlamıştır (Resim 2.17).

2.3.2. Enstalasyonun Ülkemizdeki Tarihsel Süreci

Ülkemizde 1970'lerde yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan enstalasyon kavramı önceleri yerleştirmelere verilen genel bir tanım olarak kullanılmıştır. Fakat enstalasyon kavramı giderek bu tanım çerçevesinde yetersiz kalmaya başlamıştır. Bu nedenle mekan kurgulamaları mekana doğrudan yapılan göndermeler ve o mekana özgü olan gibi kullanımlarını da kapsayan bir terim olarak enstalasyon, ülkemizdeki çağdaş sanatın gelişimi içinde yerini almıştır.

Enstalasyon, öncelikle bir terim olarak, 1970'lerin sonuna doğru ülkemizdeki sanat anlayışında yerini almıştır. Fakat, enstalasyon teriminin o yıllarda tanımlama sorunuyla karşı karşıya olduğu da bir gerçektir. Günümüz sanat ortamında sıkça kullanılmaya başlayan enstalasyon (installation) Türkçe çevirisiyle yerleştirmenin, sözlük anlamı içinde sanatla doğrudan ilintili bir tanımı yoktur. Bir yere koyma, bir yeri tertip, tanzim, tesis etmek, tesisatını kurmak hatta memuriyete atamak gibi anlamları vardır; ama mekanla bağlantılı sanat yerine kullanılan enstalasyonun sanatsal anlamı, sözlükte bulunmaz (Beykal, 1994, S:38).

Sanatın, kültürün, dünya görüşünün, fikirlerin uluslararası düzeyde bütünleşme süreci olan küreselleşme olgusu, dünyadaki sanat ortamının ülkemize yansımasının eşzamanlı olarak yaşanmasını sağlamıştır. Bu yansımalara bağlı olarak gelişmeye ve değişmeye başlayan Çağdaş Türk Sanatı'nı etkileyen faktörler arasında; sanatçının kişiliği, sanat ortamı, sanat yapıtı ile düşünce, kavram ve toplumsal değişimler de yer almıştır.

1960'lı yıllardan itibaren hissedilir bir değişim sürecine girer. Bu değişimin 60'lı ve 70'li yıllarda Türk sanatındaki etkisinin altını çizmek gerekmektedir. Çünkü artık evrensel anlamdaki çağdaş sanatı taklide yönelmeden tanıma, yorumlama çabalarına girişilecektir (Dastarlı, 2006, S: 24).

70'li yıllardan itibaren sanat yapıtı, dünyada olduğu gibi ülkemizde de dekoratif bir öğe olmaktan çıkıp, yerini düşünce merkezli, yaşanılan zamana ve mekana uygun anlıksal nesnelere bırakmıştır. Böylece sanatın yaşamın içinde değerlendirilip onunla ilişkiler kurulmasıyla hem sanatçının kişiliği vurgulanmış, hem de sanatçının yaşam biçimiyle sanatı arasında bağlar kurulmuştur.

Ayrıca, dünyadaki 20. yy. sanat akımlarının ülkemizde aynı doğrultuda paralellik göstermesiyle, galeriler açılmış, yeni sanat dergilerinin çıkmasıyla da bir bütünlük dahilinde yeni sanat ortamları yaratılmaya başlanmıştır.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA)'nin Sanat Bayramları, Yeni Eğilimler Sergisi ve Sempozyumların varlığıyla sanat yeniden sorgulanmıştır. Birçok sanatçı, bireysel olarak yurt dışına çıkma imkanı bulmuş, bu da uluslararası sanat ve kültür alışverişine olanak

tanımıştır. Sanat yapıtının değer kazanması, devletin sermaye birikimiyle birlikte sağlanmıştır. Özellikle 80'li yıllarda yaşanan siyasi olaylar sanatçıların eserlerine yansımış, böylece yapıtlarda iki boyuttan üç boyuta geçirilerek anlatım daha da güçlenmiştir. Bununla birlikte kavramsal olguların temel alınması yapıtların oluşturulmasında ve sergilenmesinde en büyük paya sahip olmuştur.

1960'larda Amerika'da başlayıp Avrupa'ya yayılan Kavramsal Sanat, düşüncenin merkeze alınıp, onun yapıt ve mekanla olan ilişkisini ele alan enstalasyon sanatının öncüsü olmuştur. Kullanılan malzemenin değil, yapıtı oluşturan ana düşüncenin birincil öğe olması dolayısıyla, estetik kaygı taşımayan sanatçının iletisi önemli olmuştur. Kavramsal Sanat'ın ülkemize de yansımasıyla, enstalasyon farklı bir üslup olarak, hem malzemenin sınırsızlığı hem de sanatçının kendini ifade etme biçimi ve özel bir çevre, mekan ya da alan yaratma eğilimi bakımından Türk sanatçılar tarafından da tercih edilen bir sanat olmuştur. Yaşamı sanatla etkilemek ve değiştirmek, çevre yaratmak ve etkilemekle olacaktır (Ögel, 1977, S:129).

Türkiye'de enstalasyon sanatına genellikle mekan kullanımlarında, alıcının katılımının gerekli olduğu yerleştirmelerde, galerilerde, bienallerde ve çeşitli sanat etkinliklerinde rastlanmaktadır. Enstalasyonun sergilerde kullanılmaya başlanması, Türk sanatçıların yurt dışında katıldıkları sergilerden edindikleri deneyimleri ülkemizde de uygulamalarıyla olmaktadır.

Yerleştirme biçiminin Türkiye'de kullanılması, Kavramsal Sanata olan ilgiyle paralellik taşır. Zaman zaman saf Kavramsal Sanat düzleminde çalışan sanatçıların dışında kalan büyük bir kesim, Nesne Sanatını ya da nesne yerleştirmelerini yeğlemiştir. Buna karşın işleri aracılığıyla mekanı sorgulayanlar içinde öncelikle Sarkis, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Canan Beykal ve Adem Yılmaz'ın adları sayılabilir. Başka sanatçıların işleri, genelde, özel bir mekana gereksinim duymayan, kendi içinde sorgulayıcı yerleştirmelerdir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, S: 1940).



Resim 2.18 Canan Beykal, *Savunma Önemli*, Cam, Fotoğraf, Kağıt, 1991

Canan Beykal, Atatürk Kültür Merkezi'nde yapılan 10 Sanatçı 10 İş:A isimli sergiye "Savunma Önemli" isimli enstalasyonuyla katılmıştır. İstanbul'un kuşbakışı görüntüsünün üzerine, savaş sırasında korunması gereken yapıların üstüne denk gelecek şekilde açık zarf şeklindeki bu işareti yerleştirmiştir. Bu enstalasyonun amacı alıcının bireysel ve toplumsal tarihinin anlamı ve önemini sorgulatmak olmuştur (Resim 2.18).



Resim 2.19 Canan Beykal, *51 Gün Sonra,* Taş, Kağıt, Fotoğraf, 1992

Beykal, 1992'de İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde sergilediği bu enstalasyonunu, Truva Savaşı'ndaki 51 günlük zaman dilimini anlatan metinden seçtikleriyle oluşturmuştur. Truva Harabelerinden kalan bir duvarın fotoğrafını asetat kağıdına basarak, metinde adı geçen isimleri Yunanca olarak bu kağıda aktarmıştır. Metin ve fotoğrafın mekanla ilişkileri de fotoğrafın önündeki taşlarla sağlanmıştır (Resim 2.19).



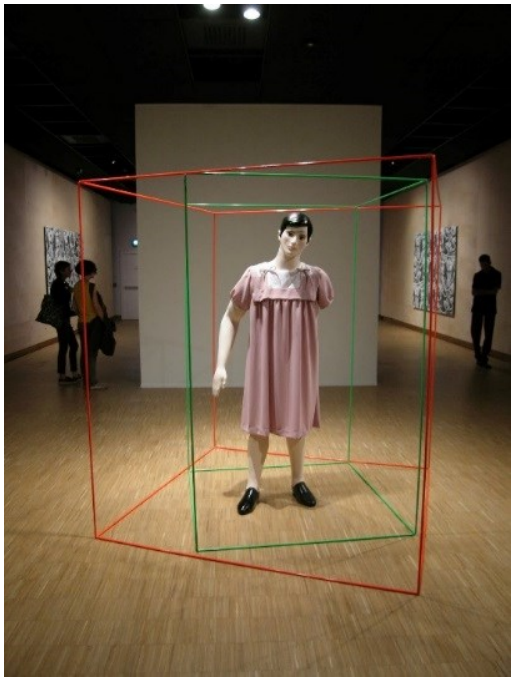
Resim 2.20 Ayşe Erkmen, *On Its Own (Kendi Kendine)*, Fotoğraf, Raf, 2011

Erkmen, Rampa Sanat Galerisi'ndeki bu enstalasyonuyla, internetin yanlış bilgilerle dolu olduğu ve bilgi kirliliğine neden olduğu durumunu sorgulamıştır. Ayrıca, internette nereden edinildiği belli olmayan görsel verileri gözlemleyerek oluşturmuştur. Sanatçı, internette kendi görsellerinden oluşan görüntüleri düzgün raflar üzerinde bulunulan mekanın tam tersi biçimde sergilemiştir (Resim 2.20).



Resim 2.21 Serhat Kiraz, *Dinlerin Tanrısı Tanrıların Dinleri*, Cam Kutu, Floresan, Kitap, 1989

Kiraz, 2. İstanbul Bienali kapsamında Aya İrini'de sergilediği bu enstalasyonunda, mükemmele en yakın olan kare formunu tercih etmiştir. Bu kare formun önüne beş tane eşit boyutlarda cam kutular yerleştirmiştir. Bu kutulara dört kutsal kitabı, ortadaki kutuya da bir ceninin ters simgesini koymuştur. Duvarda beyaz floresan lambanın oluşturduğu boşluk, Tanrıya sahip olmanın imkansızlığını simgelemiş, kitapların tek Tanrıdan bahsedip, her birinin kendi Tanrısını kabul etmesi gibi çelişkili bir durumu da ifade etmiştir (Resim 2.21).



Resim 2.22 Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, Cansız Manken, Kumaş, Metal, 1987

Karamustafa, 6. Yeni Eğilimler Sergisi kapsamında düzenlediği bu enstalasyonunda, bir erkek vitrin mankenine kadın elbisesi giydirmiş ve böylece cinsel kimlik ve rollerini sorgulamak istemiştir (Resim 2.22).



Resim 2.23 Sarkis Zebunyan, *Çaylak Sokak*, Hazır Nesne, 1986

1980'lerden sonra, kavram ve nesneyi aynı düzenlemede birleştiren Sarkis Zebunyan, simgelerle dolu bir anlatım biçimiyle oluşturduğu enstalasyonlarında geçmişine ait olay ve nesneleri kullanmıştır. Değişen, dönüşen, devamlılık gösteren ve birbirinin içine geçen

enstalasyonlar yapmıştır. 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde oluşturduğu enstalasyonuna doğduğu sokak olan Çaylak Sokak ismini vererek çocukluğundan kalan anıları anlatmak istemiştir. Sanatçı kullanmış olduğu yaşanmışlıklara sahip nesneleri, işlevlerinden uzaklaştırıp başka bir alanda bir araya getirmiştir. Böylece, nesnelerin yeniden yaşam bulması sağlanmıştır. Kullanılan bu nesnelerle geçmişine gönderme yapan Sarkis, aynı zamanda geleceğiyle de bağ kurmaya çalışmıştır (Resim 2.23).



Resim 2.24 Füsun Onur, *Eski Eşyaların Düşü*, Hazır Nesne, 1985

Sanatçı, enstalasyonlarında genellikle mobilya, eski kumaş, örgü, kıyafet, tül gibi hazır nesneleri hem tek başına hem de birbirleriyle bağlantılı ve mekanla bütünlük içerisinde sergilemiştir (Resim 2.24).

Füsun Onur'un Türkiye'deki sanat ortamına diğer bir katkısı, 1970'lerin başında bu ortamda sorulara, tartışmalara ve sanatın algılanışında yeni bakış açılarına yol açmıştır. Sanatçının 1970 sonrası çalışmalarında heykeli oluşturan kütle sorunu ikinci plana itilmiş, kütlenin algılanmasını sağlayan mekân ve boşluk olguları ön plana çıkarılmıştır. Sanatçı bununla mekâna yeni biçimsel değişimler kazandırarak tek boyuttan iki boyut türeterek, mekânı kendi içinde katlayarak üçüncü boyuta geçişi irdelemiştir. Resim ve heykel dışı yapıtlar oluşturması, sıradan basit malzemeler, hazır nesneler kullanması, yapıtın içine izleyiciyi katması, 1970lerde sanat ortamında bahsedilmeye başlamıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).



Resim 2.25 Serkan Özkaya, *Pastacı Yamağı*, Strafor, Alçı, Plastik, İp, 2006

Özkaya'nın 2006 yılında İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilediği bu enstalasyonunda, malzeme olarak strafor kullanmıştır. Çırakların giydiği kıyafetleri alçıya batırarak, heykeli bu şekilde tamamlamıştır. Plastik malzemeden oluşturduğu nesneleri yumurta olarak kullanmış ve görünmez ip yardımıyla da bu nesneleri tavandan asarak, heykelin hareketini sağlamıştır (Resim 2.25).



Resim 2.26 Cengiz Çekil, *(Embriyon/Kabuk + Rezistans/Enerji) = Bir Sanat Yapıtı*, Metal, Alçı, Polyester, Kumaş, Toprak, Rezistans, 1976

Cengiz Çekil Arkeoloji Müzesi bahçesinde düzenlenen 3. Resim, Heykel ve Seramik Sergisi'nde sergilediği ve geleneksel sanat algısının tamamen dışında olan (Embriyon/Kabuk + Rezistans/Enerji) = Bir Sanat Yapıtı isimli enstalasyonuyla farklı malzemeler kullanarak biçimsel olanı değil kavramsal olanı vurgulamıştır.

Sanatçı 1 metre uzunluğundaki demir çubukları birleştirmiş, alçı ve polyesterden yapılmış olan insan figürünü içi boş bir küp içine cenin şeklinde yerleştirmiş ve bu figüre kıyafet giydirmiştir. Yanına bir mezar, mezarın zeminine de toprak yerleştirmiştir. Toprağın içine de rezistansı konumlandırarak elektrik akımıyla bu rezistansın ısınarak kırmızı renk almasını sağlamıştır. Böylece, doğum ve ölüm arasındaki enerji ve direnç kavramlarına gönderme yaparak alıcıya yönelik kavramsal çağrışımların oluşması için uygun koşulları hazırlamıştır (Resim 2.26).



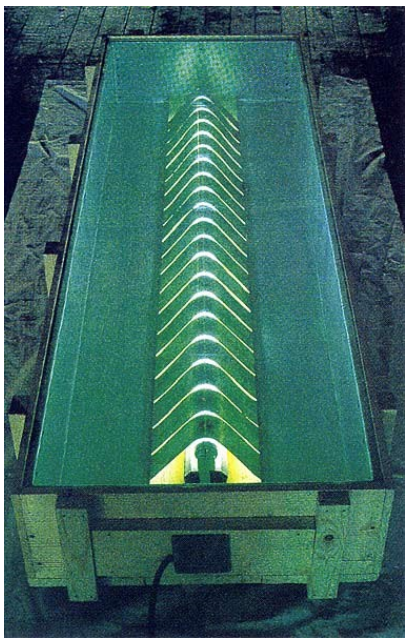
Resim 2.27 Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, Metal, Hazır Nesne, 1992

1970-80'lerde çoğalmaya başlayan göç hareketlerine göndermeler yapan Gülsün Karamustafa 3. İstanbul Bienali kapsamında düzenlediği bu enstalasyonunda, zorunlu hareketlilik durumlarını ve yer değiştirme süreçlerini irdelemiştir. Tekerlekli metal sepetlere toplamda 20 adet renkli saten yorganlar yerleştiren sanatçı, aynı zamanda bu sepetlerin arasında boşluklar bırakarak alıcının onları hareket ettirebilmelerine olanak tanımıştır. Yani, alıcı da göçün bir parçası olabilmektedir (Resim 2.27).



Resim 2.28 Füsun Onur, *Resimde 3. Boyut /İçeri Gel*, İp, Kumaş, Hazır Nesne, 1981-2014

İp, kumaş, tül, boncuk ve pulları yoğun bir şekilde kullanan Füsun Onur 1981'de Yeni Eğilimler Sergisi'nde gümüş madalya kazandığı bu enstalasyonunda, korunaklı bir mekan yaratmaya çalışmıştır. Büyük ebatlardaki Resimde 3. Boyut /İçeri Gel isimli bu enstalasyonuyla sanatçı, alıcının yerdeki mindere oturup mekanın içinde mavi pullar ve boncuklarla kaplı olan bu kesintili formu izlemelerine olanak sağlamıştır. Bu enstalasyonla birlikte sanatçı, insanın tüm zayıflıklarına rağmen güçlü bir pozisyonda olabileceği bir üçüncü boyut mekanı oluşturmuştur (Resim 2.28).



Resim 2.29 Cengiz Çekil, *Süreklilik,* Ahşap, Metal, Floresan, 1988

Çekil, 1988'de Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul sergisindeki Süreklilik isimli enstalasyonunda plakaları floresan ışığının üzerine belirli eşit aralıklarla yerleştirmiştir. Plakaların arasından sızan ışık plakaların dizilimi ile birlikte alıcıda bir süreklilik duygusu yaratmıştır (Resim 2.29).



Resim 2.30 Balkan Naci İslimyeli, *Medea,* Silikon, Toprak, Hazır Nesne, 1995

Balkan Naci İslimyeli çalışmalarında genellikle doğa ve insan arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Hazırlamış olduğu Medea isimli enstalasyonu, malzeme olarak silikon, çamur ve karışık malzeme kullanarak doğada sergilemiştir. Sanatçı, silikondan yapılan parçalanmış insan uzuvlarını toprağın üzerinde aynı hizada sıralamıştır (Resim 2.30).



Resim 2.31 Cengiz Çekil, *Düzenleme*, Tahta, Kum, Plastik, 1989

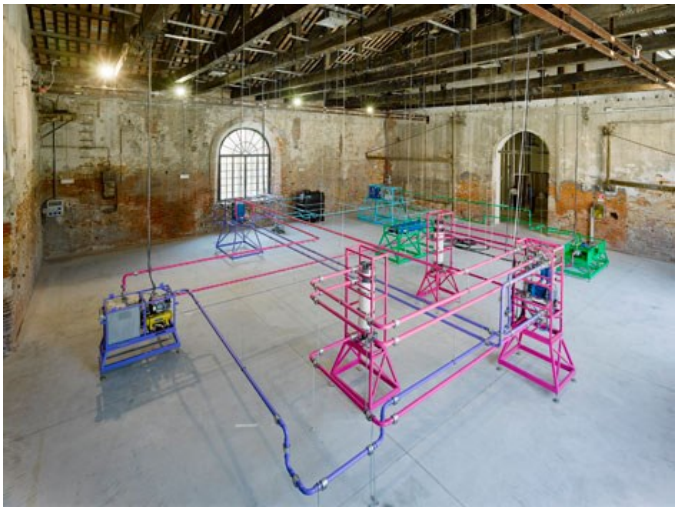
10 Sanatçı 10 İş: A isimli Atatürk Kültür Merkezi'nde yapılan sergiye Düzenleme isimli enstalasyonuyla katılan Cengiz Çekil, mekan olarak sergi salonunun içindeki sütunu belirlemiştir. Bu sütunun bir kısmını kaplayacak şekilde yakılmış tahtaları döşemiş, sütunun zeminini kumla kaplamış ve arasındaki kesite su dolu kaplar yerleştirmiştir. Ayrıca, sanatçı

serginin açılış tarihinin plaketini de yakılmış tahtaların üzerinde konumlandırmıştır. Çekil'in bu enstalasyonu 1973 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nde çıkan yangına bir gönderme niteliğindedir (Resim 2.31).



Resim 2.32 Genco Gülan, *Kopya*, Hazır Nesne, Fotoğraf, 1999

Eserlerinde genellikle toplumsal ve kültürel olayları irdeleyen Genco Gülan, Beyoğlu Tünel'de bir apartman katında sergilediği Kopya isimli enstalasyonunda, kimlik sorununa değinmiştir. Kesilen saçlarla zeminde oluşturduğu üç adet dikdörtgen alanın karşısındaki duvara, yine dörtgen şeklinde büyütülmüş DNA örnekleri asmıştır. Bunların üzerine de 45 derecelik açıyla yerleştirilmiş üç adet ayna asan Gülan, böylelikle alıcıyı da eserine dahil ederek, kimlik sorgulaması yapmasına yol açmıştır (Resim 2.32).



Resim 2.33 Ayşe Erkmen, *Plan B*, Metal, Hazır Nesne, 2011

Ayşe Erkmen'in 54. Venedik Bienali'nde uygulamış olduğu, arıtma sisteminin boşa dönen mekanizmasını yansıtan "Plan B" isimli enstalasyonunda, alıcının yapıtla bütünleşemediği gözlemlenmektedir. Yani, alıcı mekanın içinde ve bu arıtma sistemi borularının arasında konumlanmış olsa bile; işleyişe ve boruların içindeki akışa müdahale edememektedir.

2.3.3. Enstalasyonun Gelişiminde Kavramsal Sanatın Yeri

1960'larda alışılmamış bir şekilde oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılan Kavramsal Sanat terimi; sanatın kuramsal düzlemde çözümlenmesi, yapısının araştırılması ve yeniden tanımlanmasını amaçlayan bir fikir sanatı olarak da ifade edilmektedir. Bu ifade biçimiyle birlikte, artık geleneksel sanattan tam anlamıyla bir kopma yaşanır.

Başlangıcı Duchamp'ın hazır nesnelerine kadar uzanan Kavramsal Sanat, geleneksel sanattan bu yönüyle ayrılarak sadece düşünce olarak algılanmasıyla var olur. Düşüncenin sanat yapıtındaki üstünlüğünü savunan Duchamp'la birlikte, aynı zamanda sanatın kendisini, çevreyi ve yaşamı sorgulayan bir sanat alanı oluşmaya başlar. Bu durum, Pop Sanat ve Minimalizm'i de etkilemiş olsa da, asıl olarak Kavramsal Sanat'ın etkisiyle görülmeye başlanır.

İngilizce Conceptual Art olarak geçen Kavramsal Sanat; sanat yapıtının somut bir ürün değil, bir kavram ya da düşünce olduğunu savunan akımdır. Geçmişi çok eskilere dayanan kavramsallık terimi, geleneksel kullanımı içinde var olan ya da var olduğu bilinen nesnelerin temsili olarak betimlenmesi anlamını taşır (Ana Britannica Ansiklopedisi, 1990, S:19).

Kavramsal sanatçılar, bir yapıt üretmek için buna yönelik fikirler geliştirirerek değil; gelenekselliğin ötesinde düşünerek, iletmek istedikleri düşüncelerini uygun malzemelerle ifade ederler. Kavramsal Sanat; Fluxus, Enstalasyon, Performans, Arazi Sanatı, Yoksul Sanat ve Video Sanatı ile birlikte nesne sonrası sanat ya da nesnesiz sanat olarak da tanımlanır.

Kavramsal Sanat'la birlikte ortaya çıkan Performans Sanatı, video, fotoğraf gibi görsel sanatların yanı sıra şiir, müzik gibi yazınsal ve duyusal sanatları da içinde barındırabilmektedir. Performans Sanatı'nda yapıtın alıcı tarafından seyredilmesi veya

tamamlanması amaçlanır. Bu anlayışta akıl değil beden ön plandadır. Böylelikle alıcının olayı bir deneyim süreci olarak algılanması sağlanır. İnsanların bedeni ve eylemleri Performans Sanatı dahilinde sanat yapıtının kendisi olmakla birlikte, sanatçı da kendi eserinin hem öznesi hem de nesnesi olabilmektedir. Bu nedenle Kavramsal sanatçıların alıcıya iletmek istediklerini, insan bedeninden yola çıkarak ve onu kullanarak ifade edebilmeleri yönünde bir seçenek olmaktadır.

Genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi, Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir (Antmen, 2009, S: 222).

1960'larda ortaya çıkan çevreci hareket ve doğada bulunan tarihi buluntulara olan ilgi ve merakla birlikte Arazi Sanatı'ndan bahsedilmeye başlanır. Gelişen teknolojiyi bir kenara bırakarak doğaya karşı bilinçlenmenin oluşmasını amaçlayan bu sanat akımı, yapıtların çoğunlukla harita, fotoğraf gibi malzemelerle birlikte sergilenmesi yönüyle Kavramsal Sanat'la bağdaşmaktadır. Sadece galerilerde sergilenecek eserler üretmek yerine, sanatı eleştirel olarak irdeleyen, böylece sanatın salt nesneden ibaret olmadığını savunan Kavramsal Sanat; bir arazi üzerinde uygulanan çalışmaları galerilerde sergilemek yerine, kalıcılığını fotoğraflarla veya belgelerle sağlayan ve nesneyi değil bir kavramı nitelendiren Arazi Sanatı'nı içine alır. Ayrıca, doğayı heykellerle bütünleştirerek mekana özgü bir biçimde yerleştirilmesi niteliğiyle doğa enstalasyonlarına da örnek teşkil etmektedir.

Arazi ya da Toprak Sanatı, 21. yüzyıla uzanan süreçte önemli çevre sorunlarıyla boğuşan bir dünyada, çağdaş sanatçıların doğaya yönelik duyarlılığın bir göstergesi olduğu kadar, sanatın işlevine yönelik soru işaretleri uyandırabilen bir bilinçlendirme çabası olarak nitelendirilebilir (Antmen, 2009, S: 251).

Yoksul Sanat ya da Arte Povera, İtalya'nın gelişen ve büyüyen ekonomisine rağmen sanat ve kültür alanında bir yatırım yapılmamasına karşı çıkan bir sanat akımıdır. Bu akım, isminin tam tersine sanatçıların eserlerinde yoksulların durumunu değil, maddiyat tarafından yönetilen halkın etik açıdan yoksullaşmasını irdelemektedir. Yoksul Sanat süregelen düzeni

redderek kendi sanat nesnesini yine kendisi oluşturur. Böylece sanatla birlikte çevreyi, yaşamı ve en çok da kendisini sorgulayan bir biçimi benimser. Bu yönüyle de Kavramsal Sanat'ın içinde yer alır.

Sanat kurumunun kendisine ve ekonomik sisteme muhalif ve devrimci bir duruşa sahip olan, doğa ile ilgilenen, şekilselliği reddeden, alışılmışın dışında uyumsuz malzemeleri deneysel bir tavırla yorumlayan Arte Povera sanatçıları, bütün bir gerçeklikle uğraşmaktadırlar. Amaçları hafıza ve hatırlama kavramlarını kullanarak, gerileyen modern uygarlığa karşı şiirsel bir eleştiri getirmek olmuştur (Özkaya, 2007, S: 41).

Fluxus durağanlığa karşı koyma anlamına gelmektedir. Yaşamdaki değişimi, gelişimi, yenilenmeyi ve sürekliliği mantık çerçevesinde kalıcı olmayan ve yok olanla birlikte vurgulayarak kendi felsefesini oluşturur. Fluxus'un amacı sanatla, sokak ve gündelik hayatı birarada sergilemektir. Fluxus'ta toplumsal kaygılar estetikten önce gelir ve düşünce yaşamın merkezine alınır. Ayrıca, alıcı ve sanatçı arasında bir bağ kurmayı ve engelleri kaldırmayı amaçlar. Bu olgularla Fluxus'un Kavramsal Sanat'la ilişkilendirilmesi mümkün olur.

Fluxus'un sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıttıklarına odaklanmasına neden olmuş, televizyon ekranlarının yanı sıra şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, atık kağıt parçaları, kasetler, plaklar ve daha pek çok hazır nesneyle çok sayıda asemblaj gerçekleştirilmiştir. Bu yapıtların genellikle küçük boyutlarda olması da Fluxusçuların sanat nesnesine yönelik tavrının bir göstergesidir (Antmen, 2008, S: 206).

Video Sanatı, teknolojinin sanat anlamında yeniden değerlendirilmesi amacıyla ortaya çıkar. Gelişen teknolojiyle birlikte ortaya konulan nesnelerin, sanatsal bağlamda bütünleştirilip kullanılması ve aynı zamanda sanat sayılmayan endüstriyel veya elektronik alanların da sanat ortamı içinde yer alabileceğini öne sürer. Bu durum, kullanılan materyallere çeşitlilik sağlayarak, bu yönde sanat üretimine katkıda bulunur. Bunların yanında Video Sanatı, sanatçının düşüncesi ve onun sonucu olan yapıtını, teknolojik ve elektronik yöntemlerle sergilemesi sanata çağdaş anlamda bir yenilik getirir. Videoyu bir anlatım dili ve ifade biçimi

olarak kullanmasıyla, sanatı nesneden arındıran ve onun yerine dilin kendisini koyan Kavramsal Sanat'ın içinde yerini alması mümkün olur.

Kavramsal Sanat'ta dil; çeşitli materyal ve nesneler, insan bedeni, doğa ve görsel elektronik aletleri gibi somut araçlarla birlikte oluşturulsa da sanat eseri olarak değerlendirilmemektedir. Önemli olan, sanatçının kullandığı dil yoluyla iletmek istediği düşünce ve kavramdır. Böylece, sanat artık ticari bir mal ve tapınma nesnesi olmaktan kurtulup, düşünselliğin ön planda olduğu bir süreç haline gelir.

Kavram sanatı, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir. Bir çöp yığınında ya da inşaat malzemeleri satan bir dükkanda tuvalet gereçleri arasında Duchamp'ın 'Kaynak'ını bulsak, buna yine sanat eseri der miyiz? Ancak, Kavram sanatının en iyi örnekleri çeşitli sorulara ışık tutarlar: Birbirimizle nasıl iletişim kurarız? Nasıl hareket ederiz? Nasıl yaşarız? gibi. Kavram sanatını oluşturan hareket türlerine şu örnekler verilebilir: Davranış şekilleri, insanların birbiriyle ilişki kurma biçimleri, tedirgin edici, ısrarlı hareketler ya da bir kerelik keyfi hareketler, kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler, bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler, yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek. Bu listeye katabileceğimiz daha pek çok hareket ya da eylem çeşitleri olabilir; bu da hepimizin birer Kavram sanatçısı olabileceğini gösterir. Kavram Sanatı sonuçta bize, kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir. Bütün sanat türleri bu potansiyele sahiptir. Zaman zaman bir tabloyu gördüğümüzde, bir müzik dinlediğimizde, bir kitap okuduğumuzda, bir film seyrettiğimizde, çevremizde olup bitenleri anlayışımızın ve kavrayışımızın değiştiğini fark ederiz. Kavramsal Sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir. Kavramsal Sanat'la herhangi bir galeride karşılaşabileceğimiz gibi, onu televizyon ekranında, gazetelerde, caddelerde de bulabiliriz. En etkili Kavram Sanat eserleri, her gün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek, - tıpkı üç boyutlu bir resmi oluşturan iki slaydı üst üste getirerek şaşırtıcı bir perspektif elde

etmemiz gibi-, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlar. Eğer bir Kavram Sanat eseri yaratabileceğimizi hissetmeye başlamışsak, gündelik sıradan hayatın tanıdık görünümü altındaki zengin anlamların varlığına göğsümüzü açmışız demektir. (O zaman bu hayatın o kadar da gündelik, sıradan, alışılmış olup olmadığını; yarattığı görüntünün bu denli tanıdık, bildik olup olmadığını kendimize sormaya başlarız.) Sanata, o rahatına alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, ona (sanata) yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz. Öne sürdüğü fikri benimseyebiliriz; ama onu biçimlendiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya onu bir kağıt tutacağı gibi kullanamayız (Lynton, 1982, S: 341).

Kavramsal Sanat'la birlikte sanatın yeniden tanımlandırılması ve başka alanlarla düşünce alışverişinin sağlanması durumları söz konusu olur. Eserin tümüne hakim olan kavram olgusu, mantık, felsefe ve zihinsel süreçlerle oluşur. Bunun sonucunda da, sanat kuramsal olarak çözüme kavuşturulur ve içeriğinin tekrar düzenlenmesi sağlanır.

Sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan mantık, felsefe gibi zihinsel gibi süreçlerle yakından ilişkili bir sanattır. Sanatı bilimle özdeş bir konuma getirerek herhangi bir sanat dalının kapsamıyla sınırlı kalmadan, bir bütünlük içerisinde irdelemiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, S: 971).

1956'da Avrupa'da, 1959'da Amerika'da başlayan Kavramsal Sanat, sanatın yerine yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak ortaya çıkmış ve günümüzde de etkin bir sanat akımı olmuştur. Avrupa'da Becher, Darboyen, B.M.T. (Buren, Mosset, Parmanter, Toroni); Amerika'da ise Joseph Kosuth, Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge ve Harold Hurrell, Kavramsal Sanat'ın uluslararası bir nitelik kazanmasındaki isimler olmuşlardır.

Joseph Kosuth; sanatın sanat olma halinin zaten kavramsal bir durum olduğunu ifade ederek, dilin olmadığı yerde sanatın da olmadığı düşüncesini öne sürmüştür. 20. yy. felsefenin sonu, sanatın başlangıcı olarak tanımlanabilecek bir dönemi yaşamaya başlamıştır. Doğal olarak ben burada bir yönelimi söz konusu ediyorum. Öte yandan, elbette Duchamp'tan önceki sanatta da bir sanatsal durum vardır. Bununla birlikte, öbür işlevleri ve varoluş nedenleri,

sanat olmak bakımından işleyişi, sanatsal durumunu son derece kısıtlamıştır (Kosuth, 1980 S: 11).

Joseph Kosuth, sanatın işlevini kavramsallıkla ilişkilendirmiş ve estetik ve sanatın birbirinden ayrılmasını düşünce ve dille çözümler. Bunun yanında Kavramsal Sanatı'da sanatın temelini incelemek ve araştırmak olarak tanımlar. Kosuth'a göre, bu da sanatın biçimsel görünümünün ardındaki onu meydana getiren düşüncenin varlığıyla mümkündür. Kavramsallık düşüncesi bir mantık çerçevesinde bütünleşmek zorunda olmamakla birlikte, var olan mantığı değiştirme, düzeltme veya tamamen ortadan kaldırma gibi amaçlarla da etkisini gösterir. Aynı zamanda üretilen veya uygulanan yapıtın felsefesi, içerdiği düşünceyle doğru orantılıdır; bu yapıt felsefi bir olgunun yansıması veya uygulanması olarak nitelendirilmemektedir.

Kavramsal Sanat yapıtında malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil, yapıtın aktardığı anlam ve kavramla ilişkilidir. Kavramsal sanat yapıtı, gündelik yaşamdan alınmış hazır-nesne, fotoğraf, harita, şema ve yazılı belge gibi çok çeşitli formatlarda olabilir. Sanat yapıtının eşsizliğini ve sanatçının elinin izini ortadan kaldıran hazır-nesneler, var olan durumu farklı bir bağlama taşıyarak sorgulatan müdahaleler, bir durumu, eylemi, kavramı gösteren yazılı ya da görsel belgeler ya da dilbilimsel çözümlemeler kavramsal sanatçıların başlıca kaynaklarını oluşturur (Modern ve Ötesi, 2007, S: 55).

Kosuth'a göre yapıtın estetik veya dekoratif amaçlarla üretilmesi, onu sanat özelliğinden yoksun kılar. Çünkü sanatçı, iletmek istediği düşüncesini biçimsel formüllerle değil, işlev ve kavrama yönelik aktarmalıdır. Ayrıca sanatçı alıcıyı, bunu çözümlemeye, anlamaya ve kendi düşüncesiyle tamamlamaya yöneltmelidir. Geleneksel sanatın merkezinde yer alan sanat nesnesinin veya yapıtının estetik değerinin önemsizleşiği yerde Kavramsal Sanat devreye girer. Alıcının sanat yapıtıyla alışık olduğu ve istediği duygusal birliktelik, yerini biçim üzerinde önceliği olan akla ve kavramlara bırakır.

Kavramsal sanatçılar; tuval, fırça gibi alışılagelmiş araçlardan yararlandıkları gibi sanat dışı alanlardaki araçlardan da yararlanmaktadırlar. Sanatçıların ortak yönleri; sadece seyredilmesi için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Kavramsal sanatta önemli

olan alıcının ilgisini düşünsel olarak çekmek ve onu yeni bir bilinçlendirmeye götürmektir. Kavramsal sanat yapıtı, geleneksel sanat yapıtlarından farklı olması nedeniyle, izleyicinin aktif düşünsel katılımını gerektirir, hatta diyebiliriz ki ancak izleyici katılımıyla tamamlanır (Modern ve Ötesi, 2007, S: 55).

Böylece, sanat yapıtı galerilerde bir kaidenin üzerinde veya duvarlarda sergilenmek yerine; sokak, bahçe ve hatta kimsenin bilmediği veya gitmediği yerlerden biri, bu yapıtın mekanı, aynı zamanda bu mekanlar da yapıtın kendisi olabilmektedir. Kavramsal sanat; nesneden kendisini arındıran, kavramlar üzerine kurulu, herhangi bir anlatım biçimine bağlı olmayan, düşünceye dayalı Minimalizm ile sanatı sanatçının duygularıyla bağdaştıran, alıcıyı da bu duygulara dahil eden, sanat yapıtını sanatçının amacından uzaklaştırarak estetik duygudan arındıran Narrative Art (Anlatımcı Sanat) içinde de değerlendirilebilmektedir. Daha önce de değinildiği gibi başka akımlar da Kavramsal Sanat'ın içinde yer alabilmektedir.

Kavramsal Sanat, 20. yy. da sanat anlayışına getirdiği yeniliklerle, farklı algılanış biçimleriyle birlikte giderek tüm dünyayı etkisi altına alır. Alıcıya düşünceyi sanat yapıtı olarak sunması, sanatı ve sanatın işlevi ile ilgili yeni önermelerde bulunması, salt yeteneğin değil yaratıcılığın sınırsızlığını ortaya koyması gibi yenilikçi özellikleriyle sanat yapıtını müzelerde depolanmaktan kurtarır. Kavramsal Sanat, bütün sanat alanlarında etkisini göstererek, tek bir disipline bağlı kalmadan, farklı eğilim ve oluşumlar dahilinde gelişir.

Kavramsal Sanatın bir düşünceye ve bir kavrama hitap etmesi, enstalasyonun oluşum sürecindeki en büyük etkenlerden biridir. Çünkü, yeni ifade biçimlerinin, yeni anlatım şekillerinin ve yeni ihtiyaçların duyulması, Kavramsal Sanat'la birlikte geleneksellikten sıyrılmanın sonuçlarıdır. Bu ihtiyaçlar genellikle mekan, sanatçı, alıcı ve sanat yapıtıdır. Yani, önce mekan, sonrasında mekanla birlikte sergilenen ve bir iletisi olan yapıtların alıcıyla anlık buluşması olduğu söylenebilir.

Oysa Kavramsal Sanat sonrasında ortaya çıkan "Yere Özgü Yerleştirmeler" (site-specific installation) ve benzeri akımlarda, sanatsal mekandan içinde bulunulan çevreye böylesi bir soyutlandırmayla geçişe razı olmayan bir tutum farkı belirir. Artık birçok sanatçı, yaşadığı ve izleyicisiyle somut olarak paylaştığı mekanla sanat yaptığı mekanı ayırmayı

reddetmektedir (Ögel, 1977, S:87).

Enstalasyon sanatçıları, Kavramsal Sanatın ortaya koyduğu mekana özgü yerleştirme terimiyle birlikte, sadece sanat ürettikleri mekanlarla değil, yaşadığı veya yaşantısında başka insanlarla paylaştığı mekanları kullanmaya yönelmişlerdir. Bu mekanlar da aynı zamanda hem sanat yapıtı hem de sanat malzemesi olabilmektedir. Böylece sanat yapıtı ile alıcılar arasında bir devamlılık söz konusudur.

Kavramsal sanatçılar, bilindik malzemelerle anlatmak istediklerini ortaya koymak yerine, tamamen farklı, belki de sanatla ilgisi olmayan malzemeleri tercih etmişlerdir. Ayrıca, eserlerini sadece izlenme ve beğenilme amacıyla değil, yapıtlarının içerdiği kavramları, vermek istediği iletisinin anlaşılması ve çözümlenmesi amacıyla oluşturmaktadırlar. Böylelikle, bu sanatçılar alıcının görsel olarak değil de düşünsel olarak ilgisini çekmek ve bu yolla bilinçlenmesini sağlamayı amaçlamaktadırlar.

Kavramsal Sanatın sergilenme mekanlarıyla algısal ve düşünsel boyutta bir iletişime geçme ihtiyacıyla birlikte sanat yapıtını veya bazen sanat yapıtı da olabilen mekanı ön plana çıkaran düzenleme ve yerleştirmelere gidilmiştir. Dolayısıyla, Kavramsal Sanatla oluşan çeşitli anlatımların yanısıra bunlardan biri olan enstalasyon (yerleştirme) sanatı, bu ihtiyacı karşılayan en iyi ifade biçimi olmuştur.

Ayrıca enstalasyonda önemli olan mekanın ve içinde sergilenen yapıtın birbirleriyle hem görsel hem de düşünsel anlamda ilişkili olması ve bu ilişkinin de alıcıya bir süreç dahilinde aktarılabilmesidir. Bu bağlamda enstalasyon, Kavramsal Sanat kapsamında değerlendirilebilmektedir.

3. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATI

Su, ateş ve toprak seramiği oluşturan temel ve etken maddelerdir. Toprak önce suyla buluşarak şekillendirilebilir kıvama yani çamur haline gelir. Belli yöntem ve tekniklerle şekillendirildikten sonra ateşle temas ederek seramik halini alır. Ek olarak sırlanabilir de, sırsız da olabilir.

Genel itibariyle seramik bu şekilde açıklanabilir; ancak teknik anlamda tanımlandırmak gerekirse, seramik bir ya da birden fazla metalin, ametal elementlerle birleşip sinterlenmesi sonucunda meydana gelir; yaratıcılık, tasarım, yetenek, üslup, ifade biçimi, estetik ve düşünce gibi etmenlerle birleşerek de seramik sanatına dönüşür.

Seramik sözcüğünün, anorganik maddelerin şekillendirilip ateş ile sertleşmesiyle oluşan malzemelere verilen bir ad olduğu bilinmektedir. Bu tanımlama önceleri yalnızca topraktan üretilen maddeleri kapsıyordu. Günümüzde ise seramiğin tanımına yeni boyutlar gelmiştir. Seramik metaller ve bunların alaşımları dışında kalan tüm anorganik malzemelerden üretilen ürünlerdir (Arcasoy, 1983, S:3).

Seramiğin hammaddesini kil, kuvars gibi inorganik maddeler oluşturur. Belli zamansal süreçlerden geçerek işlenecek hale gelen bu hammaddeler, demir, çinko, alüminyum gibi toz halindeki pigmentlerle kimyasal yöntemlerle birleşerek çeşitli kil varyasyonlarını oluşturmaktadır. Oluşan bu killer değişik tekniklerle şekillendirildikten sonra yüksek derecede ısıl işlemlere tabi tutularak seramik fırınlarında dayanıklılık ve sağlamlık kazanması için pişirilir.

Böylece, bünyesindeki ve çeşitliliğindeki sınırsız malzemeyi içinde barındıran seramik, insanlığın var oluşundan bu yana, hem günlük kullanım eşyası olarak hem de yüzyıllar içerisinde değişim ve gelişime uğrayarak tasarım, üretim ve sanat alanlarında bir terim ve kavram olarak yerini almıştır.

Seramik, aynı zamanda bilimsel bir teknoloji ürünüdür. Seramik teknolojisi ister endüstriyel alanda olsun, ister sanatsal alanda olsun, sürekli gelişerek bu bağlamda üretilen ürünlere hem çeşitlilik, hem teknik ve yöntem, hem de yaratıcılık kazandırmıştır. Bu yönüyle seramik bir malzeme olarak her alanda kullanılabilme olanağı sayesinde, görsel sanatlar ile teknolojik tasarımlar içerisinde çok önemli ve gerekli bir yer edinmiştir.

Bu dilde en önemli unsur seramiğin teknolojisidir. Bu teknoloji bilime dayalıdır ve sürekli değişim, gelişim içindedir. Teknolojideki gelişme ve yenilikler de sanat seramiğine büyük katkı sağlamaktadır. Bugün her yönüyle hayatımızın bir parçası olan seramik; yüksek

teknolojideki uzay mekiği gövde kaplamasından, jet motorları pervanelerine, yüksek dereceli fırınlarda, evlerimizdeki armatürlere ve elektronik parçalara kadar pek çok alanda çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çeşitliliğin uzantısı olarak sanat seramiği de büyük fayda görmekte ve seramik sanatçısı da bu olanaklardan yararlanmaktadır. Bu yüzden sanatçının sanat seramiğinde ele aldığı konular ve kullandığı farklı materyaller çok çeşitlilik göstermektedir. Bu da seramik sanatını, diğer sanat dallarına nazaran daha avantajlı kılmaktadır (Kavalcı, 1998, S:40).

İnsanoğlu, uygarlığı yaratırken suyu, toprağı ve ateşi birarada kullanmıştır. Bunları yaratıcılık ve yetenekle birleştirince de seramik sanatı ortaya çıkmıştır. Seramiğin tarihi, suyun taşınması ve muhafaza edilebilmesi amacıyla bir ihtiyaç dahilinde başlamıştır. Yaklaşık 8000 yıl önce Anadolu topraklarında doğan seramik, kimi zaman kap, kadeh veya fırın, kimi zaman da çömlek, takı veya dinsel totem olarak kullanılmıştır.

Seramik, tarih boyunca birçok farklı kültür ve medeniyette kendini göstermiştir. Yapılan arkeolojik kazılara göre, MÖ. 10000 – 8000'den sonra yaşanan Neolitik Çağ'da, insanlar yerleşik düzene geçerek, doğada bulduğu malzemeleri birbirine karıştırarak seramiğin oluşumuna zemin hazırlamışlardır.

Neolitik Çağ ile başlayan seramik üretimi yalnızca kullanım eşyası olarak değil, sanatsal alanda da ilk örneklerini vermiştir. Bunlara en iyi örnek, dinsel ayinlerde kullanılan tanrı ve tanrıça heykelcikleri olmuştur. Ayrıca, seramiğin kalıcı ve muhafaza edici gibi önemli özelliklerinden dolayı insanlar, yazının icat edilmesiyle önemli tarihsel olayları seramik tabletlere aktarmış ve çoğu toplumda ölü yakma törenlerinde, ölünün küllerini urn denilen seramik vazolarda saklamışlardır.

MÖ. 6000'lerde Anadolu topraklarında, Hacılar, Çatalhöyük ve Alacahöyük dolaylarında, ortaya çıkan seramik, yüzyıllar boyunca kültür ve uygarlığın simgesi haline gelmiştir. Hemen hemen insanlık tarihiyle eşdeğer bir zaman sürecine sahip olan seramik, diğer sanat dallarından bu yönüyle ayrılmaktadır. Seramik, yüzyıllar öncesinde de olduğu gibi, günümüzde de günlük yaşantı ve kullanım eşyası olmakla birlikte, bir sanat nesnesi ve sanat yapıtı olarak da sanat tarihinde yer edinmiştir.

Seramiğin tek başına kullanılmasının yanı sıra, bir malzeme olarak ilk zamanlardan bu yana çok farklı amaçlar için kullanılması anlatım gücünün artmasına olanak tanımıştır. Bu durum, seramik sanatçıları tarafından seramiğin sanat nesnesi olarak benimsenmesini sağlamıştır.

3.1 Çağdaş Seramik Sanatı Gelişim Süreci

3.1.1. Dünyada Çağdaş Seramik Sanatının Gelişim Süreci

Her türlü anlatım biçimini içinde barındıran çağdaş sanat anlayışında, sınırsız malzeme kullanımı, kendine özgü üretim teknikleri ve sürekli gelişen bir üsluba sahip olan seramik sanatı evrensel bir öneme sahiptir.

Çağdaşlık kavramı, durağanlıktan çok dinamik olma durumunu ifade etmektedir. Yani, zamansal boyutta sürekli değişim ve gelişim göstermektedir. Örneğin, eski yıllarda çağdaşlığın göstergesi olan çoğu buluşlar ya da icatlar, günümüzde az kullanılmakla veya hiç kullanılmamakla birlikte, yerini daha gelişmiş ve işlenmiş olana bırakır.

Bununla birlikte, çağdaş sanatın da en önemli özelliği sürekli değişim halinde olan ve belli bir zamana karşılık gelmeyen bir sanat anlayışı olmasıdır. Aynı zamanda çağdaş sanat, geleneksel düşünceden sıyrılarak, kendini devamlı yenileyen ve alıcıya haz vermekten çok, düşünceye önem veren bir yapıya sahiptir.

Çağdaş Seramik Sanatı'nın oluşumunda da bu etkiler kendini göstererek seramik sanatının hem eğitim aşamasında hem de endüstri anlamında gelişmesinde önemli değişimlere yol açmaktadır. Bu durumun başlıca sebebi de 1648 yılında İngiltere'de yaşanan Endüstri Devrimi'nin gerçekleşmesine bağlanabilir.

Endüstri Devrimi; sanat, toplum ve kültürün değer yargılarını değiştiren yeni düşünce sistemiyle etkisine aldığı toplumlara çağdaş bir anlayış getirmiştir. Endüstri Devrimi'yle birlikte gelen işçi sınıfı, burjuva sınıfı gibi ayırımlar, alt sınıfın bilinçlenerek bu duruma el koymasıyla sosyalizm kavramının ortaya çıkması; bunun yanında makine ve fabrika üretimlerinin çoğalması sanat alanında da köklü değişimlerin meydana gelmesinde önemli

etkenler olmuşlardır.

Şöyle ki; endüstri ve sanatta kullanılan araç ve amaçlar farklı yerlere sahip olsa da, iki olgunun da asıl uğraşı, insanların yine insanlara sunduğu hayata yönelik kolaylaştırma çabasıdır. Endüstri, hammaddelerin işlenmesi için oluşturulan araçlar ve yapıların tümüdür. Böylelikle, nesnelerin üretilmesinde olanak sağlayan endüstri, insanlara pratik bir yaşam sunmaktadır. Sanat ise, bir düşünce veya duygunun eylemsel olarak estetik kaygıyla nesneler üzerinden insanlara aktarılmasıdır. Bu bağlamda endüstri ve sanat, birbirine bağlı iki olgu olmakla birlikte, karşılıklı etkileşimlerle ve insanı hedef alan uğraşlarıyla birbirlerini tamamlayan üretim alanlarıdır.

Endüstri Devrimi'nin Çağdaş Seramik Sanatı'na etkileri bu durumun bir sonucu denilebilir ve şöyle açıklanabilir: 1648 yılında İngiltere'de Endüstri Devrimi'nin gerçekleştirilmesinden sonra, o güne kadar geleneksel anlamda çömlekçi atölyelerinde üretilen seramik, endüstrileşme süreciyle birlikte onun getirmiş olduğu süratli ve ucuz üretim tarzına dönüşmüştür. Böylece ortaya tek düze, yoz, gösterişli, ucuz ürünler çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda üretimde seramiğin çağdaş boyutu, sadece teknik ve üretim anlamında bir gelişme kaydetmiştir. Endüstrinin tüketim çarkına sıkışan seramik üretimini daha nitelikli hale getirmek ve el sanatı konumundan kurtararak gelişimine yön vermek anlamında ilk tepki, İngiltere'de William Morris'in kişiliğinde kendini göstermiştir (Ağatekin, 1993, S:7).

Endüstri Devrimi'yle birlikte gelen pratikleşme ve seri üretim süreci, sanat üretimini daha hızlı ve kolay olarak çoğaltma adına yardım etmiş olsa da, onların sanat değerinden uzaklaşmasında da bir etken olmuştur. Bu durum özellikle seramik sanatı alanında görülmüştür. Çünkü, daha öncesinde sanat eseri sayılan kap, vazo, çanak gibi çömlek ürünleri seri ve birbirinin aynı olmasıyla, sadece bir endüstri ürünü haline dönüşmüştür.

Endüstri Devrimi'ne karşı bir hareket olan ve 19. yy. ın ikinci yarısında İngiltere'de başlayan Arts and Crafts (Sanat ve Zanaat) akımı, William Morris'in öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Endüstri Devrimi'nin makineleşme, sanatın sanayileşmesi ve seri üretim gibi getirilerine tepki olarak doğan bu akımın amacı; sanat ve zanaat ayırımının tamamen ortadan kalkması

ile makineleşme sürecine bir tepki niteliğinde, insanın el emeğine dayanan üretimi sanata saygı bağlamında yeniden canlandırmak olmuştur.

Bu akımla birlikte William Morris, her ne kadar endüstrileşmenin niteliksizliğini vurgulayarak el sanatlarına geri dönüşün öneminin benimsenmesini amaçlamış olsa da, geleceğe yönelik yeni tasarımların temelini attığı da söylenebilir. Böylece Arts and Crafts akımı önceleri materyallere sadık kalarak nesneleri estetik kaygıyla işlevselleştirmek ve bu bağlamda tasarımların da işleve yönelik olmasını sağlamak gibi ilkelere sahip iken, sonradan sanat ve zanaatin değil, sanat ve endüstrinin birleşimi olarak bir dönüşüm söz konusu olmuştur.

Arts and Crafts hareketinin ilkeleri ile William Morris'ten etkilenen Bernard Leach, bu etkileri eserlerine yansıtarak Çağdaş Seramik Sanatı'nın başlamasında öncü bir isim olmuştur. Japonya'da yaşayan ve orada resim öğretmenliği yapan Leach'in seramikle tanışması Japon seramik ustası Shoji Yamada ile arkadaşlığı sırasında başlamıştır. 1920'de Yamada ile birlikte İngiltere'ye dönerek St. Ives Cornwall'da kendi ürettiği fırınla bir seramik atölyesi kurmuşlardır. Bu durum Çağdaş Seramik Sanatı'nın başlangıcı sayılmış ve tüm seramik tasarım ve üretim sürecinin tek sorumlusu olarak Bernard Leach görülmüştür.

Bernard Leach, Japonya'da çömlekçiliği öğrenip İngiltere'ye dönerek, Uzakdoğu seramiklerinin anlam ve değerini Batı'ya taşımasıyla, daha nitelikli, teknik ve estetik yönden zengin ürünlerin ortaya çıkmasını sağlar. Böylece, tüm işlemleri kendisi yapan, sır ve form mükemmeliyetini araştıran ve uygulayan çağdaş bir sanatçı niteliğini ortaya çıkartmıştır. Bu tür yaklaşımlarla seramik gelişmeye başlar ve yeni pazarlar edinir, seramik okullarının açılması ve akademilerde bölüm olarak yer edinmesi söz konusu olur (Uludağ, 2001, S:36-38).

Bernard Leach, çömlekçilik sanatını estetik kaygıyla birleştirerek çamurun elde edilişinden, kendi oluşturduğu sır formüllerini ve pişirim yöntemlerini kendi ürettiği fırınlarda uygulamasına kadar her aşamayı kendisi belirlemiştir. Böylece sanatçı çömlekçi kavramı ortaya çıkmıştır. Leach Pottery ismini verdiği seramik atölyesinde Çağdaş Seramik Sanatı'nı daha da ileriye taşıyacak ve geliştirecek öğrenciler yetiştirmiştir.

Leach okulu olarak bilinen üslup, Japon sert ve pekişmiş çinileriyle (stoneware), erken dönem İngiliz angoplu seramiklerin devamı niteliğindedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, S:1391).



Resim 3.1 Bernard Leach, *İsimsiz,* Seramik, 1942

1940 ve 50'li yıllarda sadece Japonya ve İngiltere'de değil, Avrupa'da da önemli bir isim haline gelen Bernard Leach; akıtma dekor tekniği ve pişirme teknikleri gibi kendisinin geliştirdiği üretim seçenekleri ile yüzeyin formun bütünleyici bir parçası olma özelliği ve Doğu sanatını Batı'yla pekiştirerek anlatma çabası gibi karakteristik olguları, çalışmalarına yansıtarak çağdaş seramiğin miladı sayılabilecek eserler ortaya koymuştur (Tuxill, 2010, S:41-42 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 3.1, Resim 3.2).



Resim 3.2 Bernard Leach, *İsimsiz*, Seramik, 1942

Bernard Leach'in hem öğrencisi hem de torunu olan Michael Cardew ilk başlarda Japonlardan esinlenerek seramik çalışmalar üretmiştir. Leach okulundan mezun olduktan sonra, Japon çömlekçilerle birlikte Bridge Pottery isimli bir atölye kuran Cardew, daha sonrasında Afrika'ya yerleşmiştir. Afrika'nın yerel sanatının etkilerini çalışmalarına yansıtan Cardew, Leach gibi öğrencilerini etkileyen bir eğitmen olmuştur (Resim 3.3).



Resim 3.3 Micheal Cardew, *İsimsiz*, Seramik, 1950

Yine Leach'in atölyesinden çıkmış olan William Murray'in de seramik çömlekleri, içinde hem heykel sanatını hem de resim sanatını barındırmıştır. Öyle ki açtığı sergilerde seramiklerini tablolarla yanyana sergilediği görülmüştür (Resim 3.4).



Resim 3.4 William Murray, *İsimsiz*, Seramik, 1958

MÖ. 1450 yıllarında başlayan bir Çin Geleneksel Seramiği olan Sung Seramiğinde çakıl toprağından yapılan beyaz angoplu sırlar, yüzyıllar içerisinde yerini yeşil seladonlu sırlara bırakmıştır. William Murray Sung seramiğini yeniden yorumlayarak, daha sade, farklı ve mistik bir tarzla eserlerini üretmiştir (Resim 3.5).



Resim 3.5 Wiiliam Murray, *İsimsiz*, Seramik, 1960

Leach üslubundan etkilenen bir diğer isim de Lucie Rie olmuştur. Lucie Rie'nin ortalama bir sıcaklık ısısı gerektiren, suyu emmesi düşük ve mukavemeti çok olan, günümüzde de kullanımı yaygın olan Earthenware tür çamuru, yüksek sıcaklıklarda pişen, vitrifiye çamuru olarak da bilinen Stoneware tür çamura ve porselen çamuruna uyarlaması, Leach'in izinden gittiğinin bir kanıtı olmuştur. Rie, kendi oluşturduğu artistik sırlarla rastgele desenler oluşturmuştur. Rie'nin seramiklerinde, estetik formlar ve daha çok açık sarı ve mavi sırlar kullanması dikkat çekmiştir (Tuxill, 2010, S:76 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 3.6, Resim 3.7).



Resim 3.6 Lucie Rie, *İsimsiz*, Seramik, 1962



Resim 3.7 Luice Rie, *İsimsiz*, Seramik, 1962

1947 – 1958 yılları arasında Lucie Rie'nin atölyesinde çalışan Hans Cooper, daha sonra oradan ayrılarak kendi atölyesini kurmuştur. Cooper çalışmalarında, daha çok seramik heykel idoller ile doğallığı dinamik çizgilerle anlatan karakteristik bir üsluba sahip olan Minoa seramiğinden esinlemiştir.



Resim 3.8 Hans Cooper, *İsimsiz*, Seramik, 1965

Bu özellikleriyle ilkel biçimlere ve formlara sahip olan eserlerin içinde çağdaş nitelikler taşıdığı gözlemlenmiştir. Geleneksel seramiklerin tekdüze sırlamalarının aksine Cooper, kendi dönemindeki moda renkleri kullanmıştır (Resim 3.8).

Ayrıca, işlevsellikten uzak vazo formları ve soyut seramik heykelleri ile tanınan Hans Cooper, bu çalışmalarını genellikle oksitli sır ve dokulu yüzeylerle oluşturmuştur (Tuxill, 2010, S:59 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 3.9).



Resim 3.9 Hans Cooper, *İsimsiz,* Seramik, 1968

1960-69 yılları arasında Camberwell College of Arts'da ders veren Cooper, yine o yıllarda eğitmenlik yapan Ewen Henderson'dan etkilenmiştir. Henderson sadece bir döneme bağlı kalmaksızın, başka sanat akımlarıyla da ilgilenmiştir. Bu da eserlerindeki Amerikan soyutlamacılarının etkisinden anlaşılabilmektedir. Londra'daki atölyesinde ürettiği seramikleri genellikle büyük boyutlu, güçlü bir üsluba sahip ve kendine özgü formlardır (Tuxill, 2010, S:63 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 3.10).



Resim 3.10 Ewen Henderson, *İsimsiz*, Seramik, 1969

Çalışmalarının yüzeyinde değişik ve etkili yüzeyler oluşturabilmek için kağıt katkılı seramik çamurları başka tür çamurlarla karıştırmıştır. Böylece seramikleri, mercanlar ile volkanik ya da meteor parçaları gibi toprağın yapısına benzeyen formları çağrıştırmaktadır (Resim 3.11).



Resim 3.11 Ewen Henderson, *İsimsiz*, Seramik, 1970

1956 yılında Lucie Rie'nin atölyesinde çalışmalar yapmaya başlayan Ruth Duckworth, sır hazırlama alanında kendini geliştirmiştir. 1964 yılında Amerika'ya taşınarak, üslubunu da orada tanıtmıştır.

İlk çalışmalarına geleneksel etkiler hakimken, daha sonraları soyut eserler üretmeye başlamıştır. Bernard Leach'in bu zamana kadar gelen etkisinden sıyrılarak, seramik nesnelerini el işçiliğiyle birleştirerek uygulamıştır (Resim 3.12).



Resim 3.12 Ruth Duckworth, *İsimsiz*, Seramik, 1970

Avangard bir sanatçı olarak tanınan Lucio Fontana, seramiklerini genellikle biçimcilikten uzak bir şekilde oluşturmuştur. 1950'lerden sonra Fontana, İtalyan seramikçilerinin en çok esinlendiği bir isim olmuştur. Çünkü o dönemde ürettiği işler Avrupa seramiklerine göre fazlasıyla radikal kalmıştır (Resim 3.13, Resim 3.14).



Resim 3.13 Lucio Fontana, *Arlecchino (Alacalı)*, Seramik, 1948



Resim 3.14 Lucio Fontana, *Battaglia (Savaş)*, Seramik, 1947

Aynı zamanda bir eğitimci olan seramik sanatçısı Peter Voulkos, çömlekçi tornasında yaptığı formları bir araya getirerek, üzerlerine bandaj ve destek görevi gören çamur parçaları ekleyip asemblaj tarzında çalışmalar yapmıştır. Voulkos'un işlerinde genellikle delikler ve yarıklar görülmektedir. Bazen de, yine çömlekçi tornasında yaptığı formları keserek çivilerle birbirine tutturmuş ve karmaşık formlar elde etmiştir. Voulkos, çağdaş seramik sanatında çamurla yapılabilecek herşeyi yapmasının yanı sıra, kendine özgü form, doku ve sırlarıyla tanınmıştır (Tuxill, 2010, S:111-113 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 3.15).



Resim 3.15 Peter Voulkos, *İsimsiz*, Seramik, 1980

Peter Voulkos'un tarzını benimseyen Robert Arneson, Funk akımının seramik alanındaki ilklerinden biri olmuştur.

Sanatçının seramikleri burjuva sanatına karşı, halk sanatının tepkisinden yola çıkan estetik bir anlayış ortaya koymuşlardır. Bunun yanı sıra, Arneson'un bu ifade biçimi ve anlayış tarzı stüdyo çömlekçiliğinden tamamen farklı ve ayrı bir biçimde gelişimini devam ettirmiştir (Resim 3.16).



Resim 3.16 Robert Arneson, *Washington ve Mona Lisa*, Seramik, 1976

Glenys Barton, genellikle seramik çalışmalarında insan figürleriyle tanınmaktadır. Farklı düşünceleri ve ifadeleri bu tarz formlarla ortaya koymaktadır. Eserlerini yaparken daha çok döküm yöntemini tercih eden Barton, daha sonra serbest şekillendirme yöntemiyle son halini vermektedir. Seramiklerini çoğunlukla sırsız olarak sergilese de, bazı çalışmalarında raku sır pişirimleri yaptığı da görülmektedir (Resim 3.17).



Resim 3.17 Glenys Barton, *Artodyssey (Odesa Sanatı)*, Seramik, 2010

Çömlekçi tornasını ustalıkla kullanan Matthew Chambers, yaptığı formları farklı yöntemlerle üzerinde tekrar şekillendirerek ve yeni malzemelerle destekleyerek çağdaş seramik sanatının gelişiminde önemli bir yer edinmiştir (Resim 3.18).



Resim 3.18 Mattthew Chambers, *İsimsiz*, Seramik, 1990

Figüratif seramikler çalışan Michael Flynn, genellikle eserlerini hikayelerle temellendiren, mitolojiden politik olaylara kadar pek çok temayla eserlerini üretmiştir. Seramik figürlerinde hareketi ve canlılığı aktaran Flynn, yaşamdan bir kesiti üç boyutlu olarak sunmaktadır (Resim 3.19).



Resim 3.19 Michael Flynn, *Gods on the Sofa (Sedirdeki Tanrılar)*, Seramik, 1990

1950'li yıllardan itibaren önemli seramik eserleriyle tanınan Carlo Zauli, daha çok büyük ebatlı seramik heykellerini dış mekanda kalıcı olarak sergilemiştir. Seramiklerinin doğal biçimi, bulunduğu alanda farklılık yaratmıştır. Bu farklılığın kurgusunu da tasarımla hazırlayarak bir denge oluşturmuştur. Ayrıca, Zauli'nin kendi ismini taşıyan bir seramik müzesi de vardır (Resim 3.20).



Resim 3.20 Carlo Zauli, *İsimsiz*, Seramik, 1980

3.1.2. Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişim Süreci

16. yy. da Osmanlı İmparatorluğu'nda Geleneksel Türk Seramik Sanatı en parlak dönemini yaşamıştır. Fakat 17. yy. da yaşanan gerileme Türk Seramik Sanatı'nı da kötü yönde etkilemiştir. Cumhuriyet'in ilanına kadar, saraya yönelik süslemeci bir üretim gözlenmiştir. Üretilen bu seramikler sanat değeri taşımalarına rağmen daha çok mimari ve kullanıma yönelik olmuşlardır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte sosyal, ekonomik ve sanatsal ilerlemeler görülmüştür. Toplumdaki alt ve üst tabakalar arasındaki mesafenin azalması, toplumun köhneleşen zihniyetten arınması, çağdaşlaşmaya başlayan toplum düzenini olumlu yönde etkilemiştir. Bu, toplumun tüm kurum ve bireyleri üzerinde yenilikçi bir tavır oluşturmuştur.

Süregelen eğitim çabalarını iletişim araçlarının modernleşme süreci destekledi. Öte yanda sanayileşme doğrultusunda girişilen çabalar, büyük kent ölçeklerindeki kültürleşme sorununu gündeme getirdi. Eğitim ve gelir düzeyi farklı kesimlerde doğal olarak beğeni farklılıklarının sürüp gitmesine karşın, çağdaş uygarlaşmanın bir gereği olarak kültür ve sanat alanında bütünleşmeye olanak verecek ekonomik refah sorununun çözümü yolunda çabaların harcandığı bir sürece girilmiş oldu (Tansuğ, 1986, S:158).

O zamana kadar egemen olan geleneksel üretim biçimi değişerek, çağın ihtiyaçlarına cevap niteliğinde, teknik ve teknolojik anlamda kalkınmaya yönelik girişimler başlamıştır. Aynı zamanda seramik sanatı, resim ve heykel gibi plastik sanatların bir dalı olarak kabul edilmeye başlanarak, seramik malzeme bir sanat malzemesi olarak görülmüştür.

1929'da Çağdaş Türk Seramik Sanatı'nın oluşumunu başlatan ilk adım Sanay-i Nefise Alisi'nden Namık İsmail'in Akademi'ye Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü kurmasıyla gerçekleşmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında seramik eğitimi için Paris'e gönderilen İsmail Hakkı Oygar, Vedat Ar ve Hakkı İzzet'in de bu atölyeye katılımlarıyla, geleneksel seramiğin farklı ve özgün bir anlamda yeniden yorumlanması yoluna gidilmiştir. Böylece seramiğin dekor ve süsleme dışında başka anlamlarda da ifade edilebileceğini, verdikleri eğitim ve ürettikleri eserlerle de göstermişlerdir (Resim 3.21, Resim 3.22, Resim 3.23).



Resim 3.21 İsmail Hakkı Oygar, *İsimsiz*, Seramik, 1939



Resim 3.22 Vedat Ar, *Art Deco Figürü*, Seramik, 1940



Resim 3.23 Hakkı İzzet, *Bird (Kuş)*, Seramik, 1960

Daha sonraki yıllarda Ankara'da Gazi Terbiye Enstitüsü'nde de bir seramik atölyesi meydana getirilerek eğitim verilmeye başlanmıştır. Hakkı İzzet Ankara Kimya Fakültesi Seramik Bölümü'nde çalışmalar yaparken, bu enstitüde de eğitim vermiştir.

1950'lerde Füreya Koral bireysel olarak ilk özel seramik atölyesini kurmuştur. Böylece Türkiye'de Çağdaş Sanat Seramiği Dönemi başlamıştır. Koral ile birlikte seramik, sadece kullanım ve süs eşyası olarak değil, bir ifade aracı olarak toplumsal ileti niteliğinde kullanılan bir forma dönüşmüştür. Eski yazılar, el işlerimiz, halk sanatları, Mevleviler ve hareketleri, ilk basamak oldu. Batı resmi ve Anadolu geleneğinin sentezi ile bir soyutlamaya girdim. 1951'de memlekete döndüğümde Hitit uygarlığı ile karşılaştığımda, bu adeta şok

yaptı bana. Seramiği form olarak değil, duvar olarak görüyordum (Koral, 1982, S:4). (Resim 3.24).



Resim 3.24 Füreya Koral, *Kuşlar*, Seramik, 1960

Yine aynı dönemde seramiğin çağdaş gelişimine öncülük eden isimlerden biri de seramik sanatçısı ve eğitimcisi Sadi Diren olmuştur. Öğrencilik yıllarında başladığı çalışmalarını, o dönemlerde Göksu'da Hasan Usta'nın çömlekçi atölyesinde yapma olanağı bulmuştur. 1955'te yurt dışına çıkan Sadi Diren, Almanya'da kaldığı dokuz yıl boyunca yalnız sanat seramiğini değil, endüstri seramiğinin de gizlerini çözme ve çeşitli şekillerde uygulama fırsatını buldu. Yurtdışında geçen bu süre içinde, 1955-59 arası Diren'in biçimlerde sadelik, yüzeylerde süslemenin ön planda uygulandığı yapıtlarının, 1960-63 arası ise seramikte ilk duvar resimlerinin dönemleri olarak adlandırılabilir. Gene özgün, çeşitli sır tekniklerine ait buluşları, onun bu dönemlerinin yapıtlarında görülür (Esin, 1984, S:6). (Resim 3.25).



Resim 3.25 Sadi Diren, *İsimsiz*, Seramik, 1975

1919'da kurulan, Bauhaus ekolünü örnek alan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu da 1957-58 yıllarında Gazi Terbiye Enstitüsü Seramik Bölümü eğitmenlerini bünyesine katarak, günümüz anlayış ve tekniklerine daha uygun bir seramik eğitimi vermeye başlamıştır. Bununla birlikte, Çağdaş Türk Seramik Sanatı, çağın ihtiyaçlarına çözüm arayan ve yaşamla içiçe olduğu bir sürece girmiştir. Sümerbank'ın endüstri planlamasında İstanbul ve Kütahya'yı kapsayan seramik endüstrisi etüd ve projelerine başlaması, seramik sanat ve endüstrisi kısmında bugünkü gelişmelerin temeli olmuştur (Diren, 1974, S:221).

Bu dönemlerde seramiğin endüstriyel anlamda üretim çalışmaları içerisinde yer almasıyla, Çağdaş Türk Seramik Sanatı'nın endüstriyel boyutu, çoğu sanatçıların çalışmalarını sürdürebilmeleri açısından gerekli olan ekonomik, teknik, malzeme ve araştırma olanakları sunması açısından önemli bir kaynak olmuştur. 1953'te kurulan Eczacıbaşı Sanat Atölyesi bu kurumlardan biridir.

1970'li yıllarda, Jale Yılmabaşar ve Atilla Galatalı ise mimari yapılarda kullanılan duvar panolarıyla öne çıkan isimlerdir. Bunun dışında; Hamiye Çolakoğlu, Bingül Başarır, Erdinç Bakla, Güngör Güner, ince çanaklarıyla tanınan Alev Ebüzziya gibi seramik sanatçılarını da bu dönemde saymak gerekir (Resim 3.26, Resim 3.27, Resim 3.28, Resim 3.29, Resim 3.30, Resim 3.31, Resim 3.32).



Resim 3.26 Jale Yılmabaşar, *Horozlar*, Seramik, 1962



Resim 3.27 Atilla Galatalı, *Bowl of Plenty (Saksı Kabı)*, Seramik, 1990



Resim 3.28 Hamiye Çolakoğlu, *İsimsiz*, Seramik, 1999



Resim 3.29 Bingül Başarır, *Genom I*, Seramik, 2002



Resim 3.30 Erdinç Bakla, *Çatalhöyük Figür*, Seramik, 2010



Resim 3.31 Güngör Güner, *Selçuklu Yıldızı*, Seramik, 1993



Resim 3.32 Alev Ebüzziya, *İsimsiz*, Seramik, 2003

1970'lerden sonra ise, seramik sanatında toplumsal izler görülmeye başlanmıştır. Genellikle, sanatçı ve mimar işbirliği ile yapılarda seramik ve mozaik panoların yer aldığı, sanat yarışmalarının düzenlendiği ve seramikte uluslararası ödüllerin alındığı zamanlar yaşanmıştır.

1980 ve 1990'lı yıllarda ise mimaride yeni yapı malzemelerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, seramik sanatçıları kavramsal eserler ve aynı zamanda soyut anlatımcı ifadelerin çoğunlukta olduğu seramik eserler üretmişlerdir. Bu dönemdeki sanatçılar arasında Azade Köker, İlgi Adalan, Sevim Çizer, Zehra Çobanlı, Ayfer Karamani, Candeğer Furtun, Kemal Uludağ, Canan Dağdelen sayılabilir (Resim 3.33, Resim 3.34, Resim 3.35, Resim 3.36, Resim 3.37, Resim 3.38).



Resim 3.33 Azade Köker, *İsimsiz*, Seramik, 1990



Resim 3.34 İlgi Adalan, *İsimsiz*, Seramik, 2005



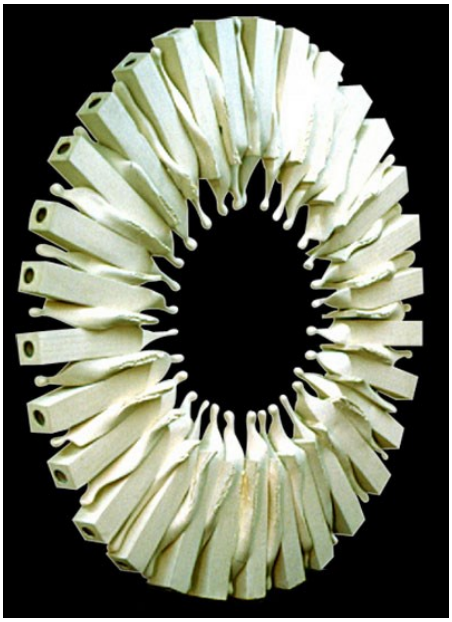
Resim 3.35 Sevim Çizer, *İsimsiz*, Seramik, 1990



Resim 3.36 Ayfer Karamani, *İsimsiz*, Seramik, 2009



Resim 3.37 Candeğer Furtun, *Suskunlar*, Seramik, 1987



Resim 3.38 Kemal Uludağ, *Çark*, Seramik, 2000

Bunların yanı sıra; Dünya Çağdaş Seramik Sanatı'nın Türk Seramik Sanatı'ndaki etkileri de göz ardı edilemez. Çağdaş Seramik Sanatı'nın ilk yıllarındaki heves ve büyük coşku yerini daha bilinçli, araştırmacı bir tavır ile yeni anlatım biçimlerine bırakmıştır. Avrupa Seramik Sanatı'na çok uzun bir süre damgasını vurmuş olan Arts and Crafts (Sanat ve El Sanatları) Hareketi'nin en önemli temsilcisi Hamada-Leach ikilisinin kavramları Türk Seramik Sanatı'nı 1970'lerin sonuna kadar etkisi altına almıştır. Sanatçılar daha sonraları bu etkilerden sıyrılarak Kavramsal Sanat alanında, özgün yapıtlar ortaya koyarak çağdaş sanat içindeki yerlerini sorgulamaya başlamışlardır. Teknik engellerin aşılmasında, kavramların değişmesinde Amerikan sanatının, Funk ve Postmodern akımının büyük rolü olmuştur. Bugün tüm sanat dallarında olduğu gibi yaratıcılığın sınırsız ifadesi, seramik eserin de belirleyici niteliğidir (Anılanmert, 1999, S:72).

Anadolu kültüründen esinlenen ve beslenen Çağdaş Türk Seramik Sanatı, 1930'lu yıllardan itibaren hem eğitim, hem endüstri, hem de sanatsal alanda gelişimini devam ettirmiştir. Pişirilerek bir sanat nesnesi haline getirilen seramik, plastik sanatlarda bir malzeme olarak yerini almıştır.

Seramik sanatçıları, Geleneksel Türk Seramik Sanatı'nı çağdaş anlamda yeniden düzenleyerek, Türk kültür ve gelenekleriyle modernliği sentezleyerek yapıtlar ortaya

koymuşlardır. Çağdaş seramik sanatçısının bugünkü amacı, çağdaş sanat tekniklerini ve seramik tarihini bilinçli bir şekilde özümleyerek özgün sanat ifadelerini yaratmaktır (Galatalı, 1985, S:70).

3.2 Çağdaş Seramik Sanatının Çağdaş Sanattaki Yeri

Farklı ifade biçimleri, akımları ve oluşumları içinde barındıran çağdaş sanat olgusu, tüm disiplinleri etkilediği gibi seramik sanatını da etkilemiş, yaşanılan çağa uyumlu olarak değiştirmiş ve geliştirmiştir.

18. yy. da yaşanan Endüstri Devrimi'ne kadar çömlekçilik olarak anılan seramik, endüstrileşmenin getirisiyle fabrikalarda üretilen, yerini tekdüzeliğe bırakan bir seri üretime dönüşmüştür. Bununla birlikte bu sürecin sanattan ve estetikten uzak olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Bu durumun önüne geçmek için, hem fonksiyonel hem de estetik tasarımların oluşturulması aynı zamanda sanatçıların seramik alanında sanatsal çalışmalar üretmesi amacıyla 1919'da Weimar'da Walter Gropius tarafından Bauhaus Tasarım Okulu kurulmuştur. Aslında mimarlık eğitimine ağırlık veren bu okulda, Walter Gropius ve Gerhard Marcks bir seramik atölyesi kurmuşlardır. Bu atölyede genellikle fonksiyonellikten çok estetik vazo formları üretilmiştir. Bauhaus ekolünde 19. yy. ın sonlarına doğru çıkan Arts and Crafts hareketinin de izlerini görmek mümkün olmuştur. Fakat seramiğin gerçek anlamda özgünleşmesi Leach ekolüyle başlamıştır.

Yüksek dereceli çamurlarla tasarımı birleştiren Leach, aslında farkında olmadan gerçek "Seramik Sanatı"nın temellerini atmaya başlamıştır. Üretilen formlar Leach'ın Japonya'dan getirdiği işlevsel çıkışlı ama estetik esaslı bir Uzakdoğu kültürüyle beslenmiştir. Dolayısıyla seramik sanatının ilk yıllarındaki heves ve büyük coşku artık yerini daha bilinçli, araştırmacı bir tavır ile yeni anlatım biçimlerine bırakmıştır. Bu durum seramik sanatında yeni bir ifade arayışı olarak görülmüştür. Artık seramik yavaş yavaş artistik özelliği ön plana çıkan bir form malzemesi durumuna gelmiştir (Özkan, 1999, S: 72).

19. yy. sonlarına doğru Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkan, özellikle mimari ve tasarım alanlarında kendisini gösteren Art Nouveau (Yeni Sanat) akımı, Arts and Crafts hareketinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Şöyle ki; mimari ve diğer görsel sanatlar bağlamında seramik malzemeler bir araya getirilerek genellikle asimetrik düzenlemeler oluşturulur. Bu düzenlemeler de çoğunlukla doğadaki formların biçimlerinden yararlanılarak veya bunlara benzetilerek üsluplaştırılmasıyla meydana getirilir. Bununla birlikte hayvan figürleri, çiçek ve dal motifleri gibi örneklere de rastlanılabilmektedir (Resim 3.39).



Resim 3.39 Max Laeguer, *İsimsiz*, Seramik, 1908

20. yy. başlarında hem görsel sanatlarda hem de endüstriyel tasarım alanında görülmeye başlanan Art Deco akımı da seramik sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Arts and Crafts hareketine ters düşen ve endüstriye dayalı olan bu akımda, geometrik özelliklere sahip gösterişli eşyaları ve sınırlı sayıdaki seri üretim işlerini görmek mümkündür. Art Deco seramikleri genellikle klasik mitoloji heykellerini içermektedir. Aynı zamanda balerin ve dansçı figürleri de kullanılabilmektedir (Resim 3.40).



Resim 3.40 Zsolnay Manufactory, *İsimsiz*, Seramik, 1920

1930'lu yıllardan itibaren çoğu sanatçının ekonomik sebeplerden dolayı da seramiğe yöneldiği gözlemlenmiştir. Çünkü seramik malzemenin hem şekillendirilmesi ve uygulanmasının olanakları daha geniştir hem de hammaddeleri daha kolay elde edilebilmekte ve satın alınabilmektedir.

Art Deco hareketinin zemin hazırladığı Fütürizm akımının etkileri de seramik sanatında görülebilmektedir. Dinamizm olgusunu tanımlandırılmış objeler üzerinden yansıtan Fütürizm, özgün ifade arayışları içinde başlamıştır. Fütürizm akımından yaklaşık 30 yıl sonra ortaya çıkan seramik fütürizmi, endüstrileşmeyle seri üretim mantığını ve hız, hareket gibi kavramların geleceği yansıttığı düşüncesini benimseyen bir anlayış sergilemiştir (Resim 3.41).



Resim 3.41 Bertold Löfller, *İsimsiz*, Seramik, 1940

Marinetti'nin savaş estetiğine dair temel ilkelerinin seramik sanatındaki en güçlü temsilleri Aeroceramica seramikleridir. Tullio d'Albisola (1891-1971), Frafa diye tanınan Vittorio Tommasini (1881-1964) ve Fillia diye tanınan Luigi Colombo (1904-1936) aeroceramica grubunun başı çeken kurucularıdır (Öztürk, 2010, S:61).

Fütürist seramikler aero (boşluk) kavramıyla ilişkilendirilerek boşluktaki nesne olarak biçimlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, deneyselliğin ön planda olduğu, bir kalıba bağlı kalınmayan, sınırları olmayan formlar üretilmiştir. Şöyle ki; sözcüklerden yararlanılan, geometrik desen veya kabartmalı, hız ve hareket ifadesinin dinamik renklerle anlatılmak

istendiği örnekleri görmek mümkün olmuştur (Resim 3.42).



Resim 3.42 Charles Catteau, *İsimsiz*, Seramik, 1925

1960'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan Funk Art (Dehşet Sanatı), düzene karşı olan tavırların sanatsal bağlamda ortaya konulmasını amaçlamıştır. Seramik sanatı Funk Art ile birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Estetik ifadeden çok, politik bir anlayışa dayandırılan Funk seramikler, genellikle figüratif çalışmalardan oluşmaktadır (Resim 3.43).



Resim 3.43 Peter Voulkos, *İsimsiz*, Seramik, 1960

Funk Sanatı Sergisi'yle Voulkos'u takip eden David Gilhooly ve Robert Arneson, karşı duruş ve dışa vurma eğilimleri ile 1966'da ön plana çıkmışlardır. Funk kelimesi o dönem çok popüler olan Funky'den üretilmiştir. Dadaizm ve Sürrealizm'in yanı sıra Pop Art'tan da etkilenmişlerdir. Arneson'un sanatsal tarihi de Dadacılarla büyük parallelikler gösteriyordu.

1917'de New York Bağımsız Sanatçılar Derneği'ne Marchel Duchamp'ın gönderdiği The Fountain (Çeşme) isimli R. Mutt imzalı pisuar da tıpkı Arneson'un gönderdiği Funk John isimli eserde olduğu gibi yakışıksız bulunmuş ve refüze edilmişti. Bu karşı durma eylemi seramik sanatında yeni bir ekol oluşturmuştur (İnal, 2006, S:105). (Resim 3.44).



Resim 3.44 Robert Arneson, *Funk John (Korkak John)*, Seramik, 1968

1900'lü yıllardan günümüze kadar süregelen, Kinetik Sanat, Minimalizm ve Enstalasyon gibi akımlarda da kendisini gösteren Konstrüktivizm, malzemenin kendisini olası bir mekanda sergileme esasına dayanmaktadır. Konstrüktivizm, 1980 sonrasında seramik sanatı içinde yer almaya başlamıştır. Şöyle ki; çoğu seramik sanatçısını, eserlerini büyük ebatlarda yapısal bağlamda üretmelerine yöneltmiştir. Aynı zamanda mimari ve yapı malzemesi olan seramik, Konstrüktivizm'le birlikte hem fonksiyonellik hem de görsellik açısından yeniden yorumlanmıştır (Resim 3.45).



Resim 3.45 Ulla Viotti, *İsimsiz*, Seramik, 1970

1970'li yıllarda etkili olmaya başlayan ve sanatın yalınlığını ifade eden Minimalizm'in seramikteki geleneksel çömlek anlayışıyla örtüşmesi, bu iki olgunun birbiriyle kesişmesine olanak tanımıştır. Seramik yapımında kullanılan doğal ve öz unsurlar, Minimalizm'in temel felsefesini oluşturmaktadır. Aşırılıktan uzak, sade anlatım biçimi ve bunların bir denge halinde olması, minimal seramiğin oluşumundaki etkenler olmuşlardır.



Resim 3.46 Jason Mason, *Spear Form (Mızrak Formu)*, Seramik, 1975

Yine 1970'li yıllarda gittikçe dışlanmaya başlanan geleneksel seramik yerini tamamen Çağdaş Seramik Sanatı'na bırakmaya başlamıştır. Bu dönemlerde ortaya çıkan Kavramsal Sanat, Land Art, Performans Sanatı, Enstalasyon gibi yeni ifade biçimleriyle başka bir anlam kazanmaya başlayan seramik sanatı, artık dekoratiflikten kurtularak seramik malzemenin sağladığı anlatım olanaklarıyla yeni bir anlam ve boyut kazanmaya başlamıştır (Resim 3.46).

Günümüz sanatının birinci kuralı olan düşünsel üretim, bünyesinde barındırdığı yeni kriterleri de büyük bir hız ile ortaya çıkartıp, tartışmaya açmaktadır. Ancak sanatçılar, dünyayı yeni koşullarıyla değerlendirirken, yapıtlarında yer alan, ideolojik yaklaşım, toplumsal bildiri, geleneğe gönderme, teknik beceri, vb. etkenleri bir daha gözden geçirmek durumundadırlar. Eski kriterlerin yapıttan arındırılması ve objenin kavram boyutunda ele alınması, yeni sorunlara ve ardından yeni önerilere yol açmaktadır. Bu, biçimin değişime zorlanması demektir. Biçimin değişme aşamasında, sanatçının özgün olma çabasını verdiği sınırın da başkalaşması, yeni düşünsel tavırların gereksinimini doğurmaktadır (Zeytinoğlu, 1992, S:60).

Çağdaş sanat sürecinin başlamasındaki önemli bir etken olan Kavramsal Sanat, renk ve biçim açısından seramik sanatının farklı bir boyuta ulaşmasına sebep olmuştur. 1960'lı yıllardan başlayarak seramik sanatçılarının eserlerinde baş gösteren Kavramsal yorumlarla birlikte geleneksel çömlek anlayışı gittikçe kaybolarak yerini düşünsel seramik eserlere bırakmıştır. Böylece, süregelen seramik sanatı tarihindeki kuralcı ve belli kalıpların dışına çıkmayan eserleri bir kenara bırakarak çağdaş sanat anlayışında özgün, tek ve yeni eserlerle kendini göstermiştir.

Kavramsal Sanat alanında seramik çalışmalarına örnek olarak Karen Ryan'ın bir eseri verilebilir. Ryan, dilbilimsel olarak kavramsallaştırdığı seramik çalışmalarında görsel bir form yaratmak yerine sözcüklerle düşünsel açıdan bir yaklaşım sağlamayı tercih etmiştir. Kullanım amaçlı olan seramik objelerin üzerine yaptığı bu sözcükler, onun obje olmaktan çıkarak, alıcıyı sözcüklerin anlamını ve tasarımını düşündürmeye itmiştir (Resim 3.47).



Resim 3. 47 Karen Ryan, *Beauty Platter (Güzellik Tabağı)*, Seramik, 1970

Bir diğer kavramsal seramik sanatçısı olan Xue Lie'nin 5 isimli çalışmasında ise, emperyalist bir ülkeye ait içecek firmasının kutularını kille şekillendirerek, üzerine sömürge olan bir ülkenin geleneksel motiflerini uygulamış; böylece alıcıya o firmanın eleştirisini ironik olarak aktarmak istemiştir (Resim 3.48).



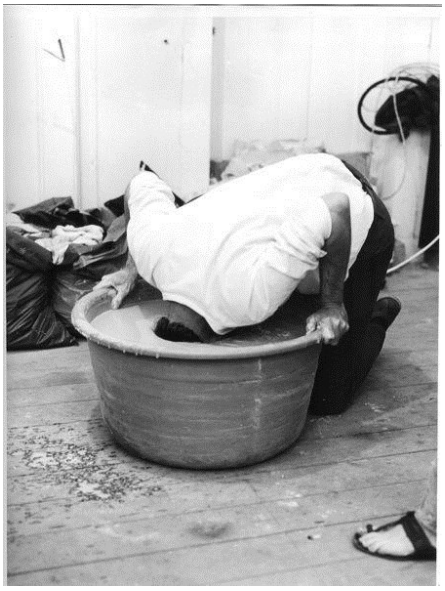
Resim 3.48 Xue Lie, *5*, Seramik, 1980

Kavramsal Sanat içinde incelenen Land Art akımı da seramik sanatında yerini almıştır. Şöyle ki; 2009 yılında düzenlenen İngiltere Bienali'nde Pekka Paikkari'nin "Clay Words" (Kil Sözcükleri) isimli Land Art çalışması, sıvı çamurla dış mekandaki bir yüzeye yazılan ve seramik yapımına ait olan Bagwall, Bisque Fire, Body ve Bone Dry sözcüklerini yarım bir şekilde yazarak seramik malzemenin alışılagelen fiziksel yapısını sorgulamıştır (Resim 3.49).



Resim 3.49 Pekka Paikkari, *Clay Words (Kil Sözcükleri)*, Çamur, 2009

Seramiğin Performans Sanatı alanındaki çalışmalarında ise genellikle çamurun yapısı irdelenmiştir. Bu konudaki performans eserlerine örnek olarak Jim Melchert'in 1972'de Amsterdam'da yapmış olduğu "Changes: A Performance With Drying Slip" (Değişiklik: Akıtma Slip Döküm ile Bir Performans) isimli çalışması gösterilebilir. Bu performansta, alıcılar kafalarını sıvı çamura sokup, kuruyana kadar beklemişlerdir. Böylece sanatçı, bedenin bir objeye dönüşmesini anlatmak istemiştir (Resim 3.50).



Resim 3.50 Jim Melchert, *Changes: A Performance With Drying Slip (Değişiklik: Akıtma Slip Döküm ile Bir Performans),* Çamur, 1972

Başka bir seramik performansına örnek olarak ise Nina Hole ve Tom Barnett'in çalışmaları verilebilir. Seramiğin yapım aşamalarından oluşan "Free Sculpture" (Serbest Heykel) isimli performans çalışmasında çamurla şekillendirilen form, hızlı kurutularak refrakter bir kumaştan yapılan battaniye ile çevrilerek alıcılar önünde pişirilmiş ve performans sonunda da olduğu yerde sabit bırakılarak sergilenmiştir (Resim 3.51).



Resim 3.51 Nina Hole ve Tom Barnett, *Free Sculpture (Serbest Heykel)*, Seramik Fırını, Refrakter Nesne, 2011

4. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ENSTALASYON

Çağdaş sanat sürecinde yaşanan değişimler ve gelişimlerle birlikte farklı bir yöne kaymaya başlayan seramik sanatının 1960 ve 70'li yıllardan itibaren enstalasyon sanatıyla da bütünleşerek farklı sanat ortamları yarattığı bilinmektedir.

Çoğu sanatçı, eğitmen ve küratörler enstalasyon terimini ayrıştırıp sınıflandırma yoluna gitmişler ve eserleri bu şekilde sergilemişlerdir. Böylece seramik enstalasyon terimi gün geçtikçe yaygınlaşmaya başlamıştır. Çağdaş sanata bağlı kalınarak oluşturulan seramik çalışmalar, genellikle geleneksel şekillendirme yöntemleriyle meydana getirilen seramik objeler veya heykellerin, daha önceleri göz önünde bulındurulmayan bir mekan kaygısıyla isminin enstalasyonla birlikte anılmasına sebep olmuştur.

Şöyle ki; seramik hem üretim hem de tasarım açısından çok geniş yöntemlere sahip olmakla birlikte, malzeme olarak da her alanda kullanılabilen bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle geleneksel kullanımlarının yanı sıra, kavramsal boyutta da kendini göstermeye başlayan Çağdaş Seramik Sanatı, mekansal yerleştirmelerle bütünleşerek, enstalasyon sanatı dahilinde yeni bir anlam kazanmaya başlamıştır.

Düşüncelerini sadece bir kaide üzerindeki objeyle ifade etmek istemeyen birçok seramik sanatçısı hem farklı malzemeler ve objeler kullanarak hem de mekanla birlikte bir anlam bütünlüğü oluşturarak eserlerini düzenleme ve sergileme yoluna gitmişlerdir. Böylece alıcının algı yetisini deneyim süreciyle kazanması ve içinde bulundukları mekanla birlikte o anı yaşaması amaçlanarak daha etkili bir izlenim oluşturulması sağlanmıştır. Ayrıca, enstalasyon kavramının Çağdaş Seramik Sanatı'na yerleşmesi ile birlikte, daha özgün ve serbest çalışmalar üretilmeye başlanmıştır.

4.1 Seramik Malzemenin Enstalasyon Sanatında Kullanımı

Çağdaş seramik eserlerin enstalasyonun en önemli öğesi olan mekanla birlikte sergilenmesi bazı süreçler gerektirmektedir. Çünkü her seramik eser bir mekanda sergilendiğinde enstalasyon sayılamayacağı gibi, ancak birtakım niteliklerle bütünleşerek seramik

enstalasyon olarak tanımlandırılmaktadır. Bu özellikler de, renk, estetik, mekan, işlev, öz, özgünlük ve kavram ile ilişkilendirilebilir.

Renk, bütün sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatında da önemli bir yere sahiptir. Işığın kendi öz yapısına ve formlar üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir (Sözen, 1996, S:200). Renkle birlikte biçimin tamamlanması, rengin alıcıda yaşattığı psikolojik etkileri ve estetik haz uyandırması seramik eserlerde de kendini göstermektedir. Rengin seramikte kullanımı konunun ve formun birbiriyle olan bağlantısı ile uygun olmalıdır. Renk form üzerinde kullanılırken, orana, ritme ve hacim ölçüsüne yardımcı olmalı, formdaki özellikleri ortaya çıkartmalıdır. Karmaşıklığa yol açmamalıdır (Özer, 1997, S:60). Bunun yanı sıra, renk mekanla da bir bütünlük yaratmalı ve hem mekanı hem de formu doğru yansıtarak seramik esere bir anlam yüklemeli, bu anlamı da alıcıya iletmelidir.

Estetik açıdan bakıldığında, seramik eserlerde gözlemlenen renk ve ton geçişleri, varsa çizgilerin hareketi, önde veya geride olduğunu uyandırma hissi veya kompozisyon ilişkisi önemlidir. Ayrıca lekesel çalışmalar, dokulu yüzeyler, geometrik veya organik formlar gibi görsel hazlar yaratmak da mekana göre uygulandığında ve bu, dengeli bir şekilde sunulduğunda enstalasyon olarak anlam kazanmaktadır.

Mekanın içinde yer alan seramik eser işlevsellik yönüne de sahipse, alıcıya bir deneyim yaşatma durumu da söz konusudur. Ayrıca işlevi olan bir seramik eser, aynı zamanda sanatsal yönden de farklı olabilir. Şöyle ki; işlevselliğinin yanı sıra sanatsal bir tarafı da olan çağdaş seramik eser, özgünlüğüne kavuşur. İşlev, insanların eylemine bağlı bir olgudur. Bu da enstalasyon için; işlevsel seramik eserin mekana bağlı kalınarak sergilenmesiyle, alıcının bu süreci eylemleriyle tamamlaması anlamına gelmektedir.

Bununla birlikte seramik enstalasyonun bir kavrama yönelik olması, bir anlamı ya da olguyu ifade etmesi, öze bağlıdır. Öz, bir sanat eserinin bu boyutu, sanatçının eseriyle alıcılarına vermek istediğinden çok, alıcılarının o eserden edindiklerini tanımlar. Bu boyut, deyiş yerinde ise alıcının o eserden elde ettiği kıssadan hissedir (Erinç, 1998, S:22). Bu bağlamda, seramik enstalasyonun bir özü olmalı, alıcıyı da esere dahil ederek, alıcının hem aklında hem de duygularında yer edinmeli ve vermek istediği iletiyi karşısındakine aktarabilmelidir.

Tüm sanat eserlerinde aranması gereken önemli özelliklerden biri olan özgünlük kavramı da hem enstalasyon, hem seramik, hem de mekanın kurgulanmasında önemli bir yere sahiptir. Doğru form, doğru yerleştirme ve doğru mekan oluşturulurken özgünlük ilkesinden yola çıkılması gerekmektedir. Özgünlük, enstalasyonu meydana getirecek olan mekanın, seramik formun ya da formların özünü ve kökünü değiştirmeden sanatçının içindeki yaratıcılık ve tasarı olgusunu ortaya çıkarmasıyla meydana gelir.

Bu olgu, sanatçının aldığı eğitime, yaşadığı çevreye ve onun tarihine bağlı olarak gelişen düşünce tarzıyla ilişkilidir. Ayrıca, özgünlükten bahsedilebilmesi için ne kadar geçmişte yapılırsa yapılsın, günümüzde çağdaş bağlamda da hala etkisini sürdürmesi ve hakkında konuşulması kıstas olarak alınır.

Bunun yanında, içerdiği kavramlarla, yüklenilen anlamlarla, alıcı ve nesne arasında kurulan estetik olguyla ve belki de toplumu bilinçlendirme amacıyla üretilen özgün seramik enstalasyonlar, yine özgün olarak mekanla bütünleştiğinde sanatsal bir ifade kazanmaktadır.

4.2 Seramik Malzemeyle Çalışan Enstalayon Sanatçıları

4.2.1 Uluslararası Sanatçılar

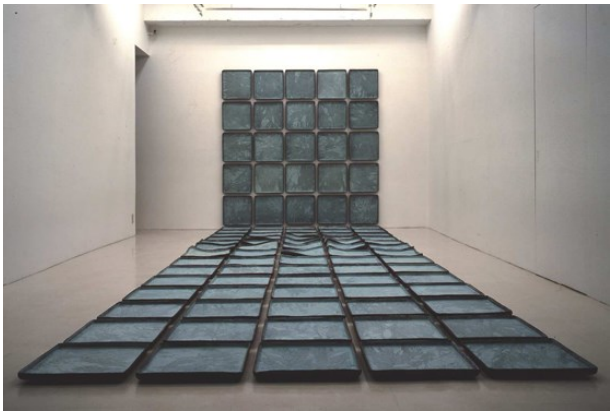
Kosho Ito, Japonya'da seramik endüstrisi için geliştirilen fırınlama tekniklerini kullanarak büyük ebatlı seramik enstalasyonlar oluşturan deneysel bir seramik sanatçısı olarak tanınmaktadır. 1970 yılından itibaren yaptığı seramik enstalasyonlarını, genellikle koza ve tohum gibi yaşam formlarından esinlenerek, onları kavisli ve dokulu şekillerle sınırsız bir şekilde düzenleyerek, farklı görünüşlerde ve belirli konumlarda yerleştirerek oluşturmuştur.

Genellikle mekanı, duvarı ve zemini birleştirerek seramik enstalasyona dördüncü bir boyut kazandıran ve aynı zamanda seramik sanatçıları Bernard Leach ve Shoji Hamada'nın çağdaş seramiğe geçiş sürecine uyum sağlayan Ito, deneysel yaklaşımlarıyla önemli bir yer edinmiştir. Seramik enstalasyonlarında çeşitli çamur türleri kullanan Ito, genellikle demir oksit içeren plastik çamurlarla çalışmıştır. Plaka halindeki çamura elle kendiliğinden rastgele şekiller verip deformasyona uğrattığı gibi, çamuru eşit olarak kesip, uyguladığı da

gözlemlenmiştir. Ayrıca çoğunlukla fayans sırlarında görülen fritli sırları kullanarak daha düşük sıcaklıkta ve daha hızlı pişirimlerle daha pürüzsüz görünümde formlar oluşturmuştur (Keay, 2011, S:67 ve Tuxill, 2010, S:161-204 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.1, Resim 4.2, Resim 4.3).



Resim 4.1 Kosho Ito, *Eros of Alumina (Alüminyum Erosu)*, Seramik, 1984

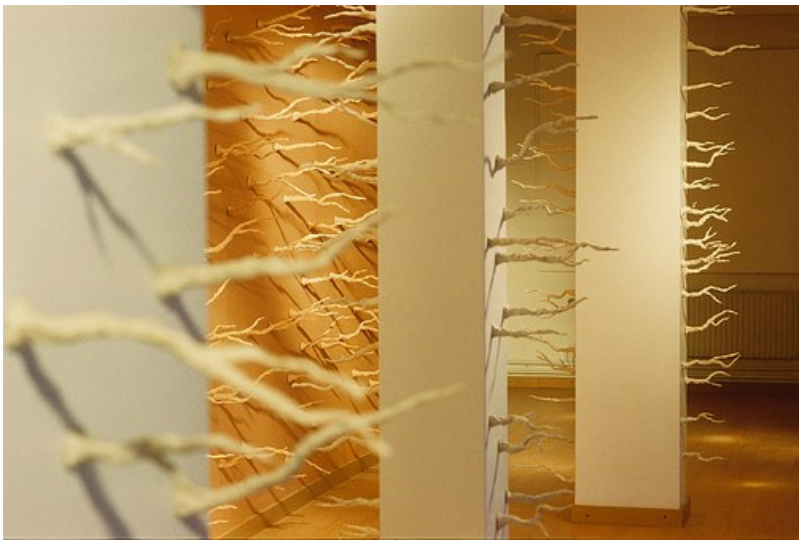


Resim 4.2 Kosho Ito, *Folds of Clay (Kıvrımlı Kil)*, Seramik Fayans, 2007

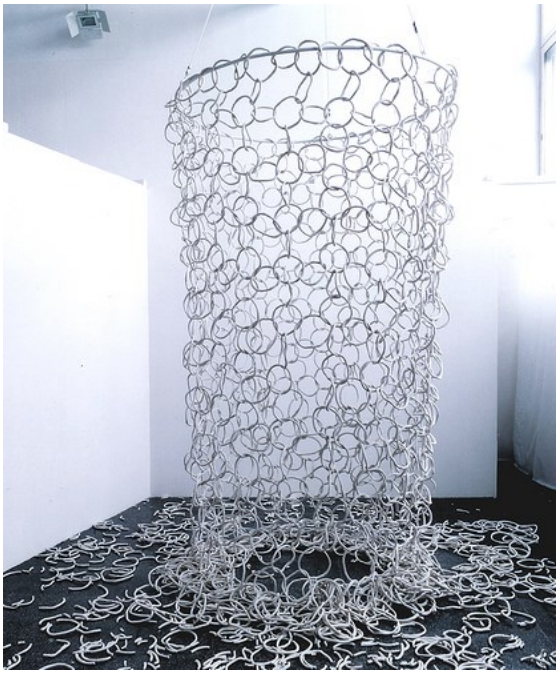


Resim 4.3 Kosho Ito, *Feldspar Terrain (Feldspat Arazisi)*, Seramik, 2000

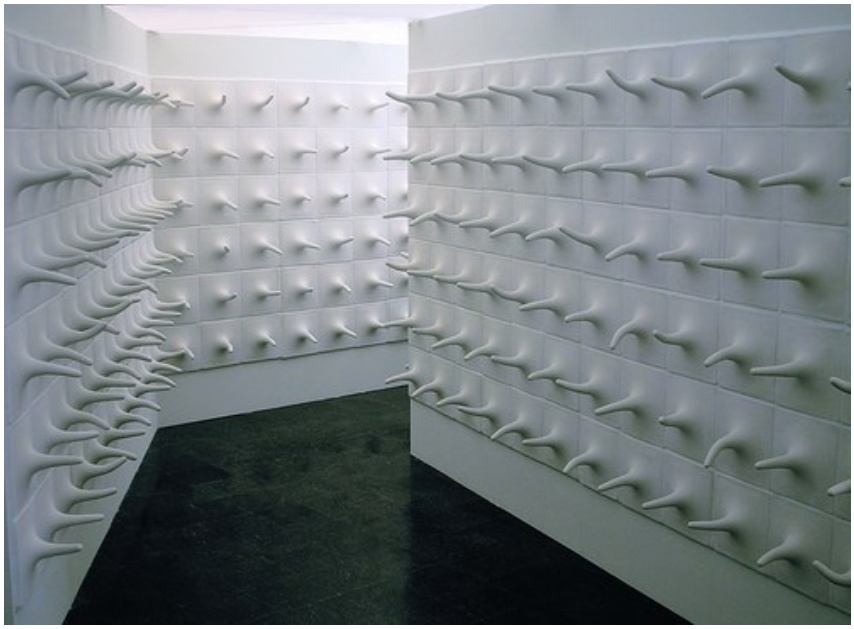
Seramik enstalasyonlarını genellikle sırsız seramik yüzeylerle oluşturan Backa Carin Ivarsdotter, kalıp kullanmadan elde şekillendirme yöntemini seçmiştir. Dal parçaları, terracota toprağı veya taş parçaları gibi doğadan esinlendiği amorf formları seramik malzemeyle yeniden oluşturan sanatçı, onları mekana uygun bir şekilde düzenleyerek yerleştirmelerini sergilemiştir (Eternity, 2009, S:5-6 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.4, Resim 4.5, Resim 4.6).



Resim 4.4 Backa Carin Ivarsdotter, *Branches (Dallar) I*, Seramik, 2003



Resim 4.5 Backa Carin Ivarsdotter, *Self Destructing Porcelain Net (Porselen Ağının İntiharı),* Porselen, İp, 2003



Resim 4.6 Backa Carin Ivarsdotter, *Corridor (Koridor)*, Seramik, 2000

Kate MacDowell'ın seramik enstalasyonlarında da çevreci bir yaklaşım gözlemlenmektedir. İnsanların hayvan veya bitki katliamlarını tema edindiği yerleştirmelerinin yanı sıra diğer çalışmalarında genellikle porselen çamuruyla ifade etmek istediği kırılganlık hissini yansıtmaktadır (Koplos, 2013, S:70-75 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.7, Resim 4.8, Resim 4.9).



Resim 4.7 Kate MacDowell, *Daphne*, Porselen, 2007



Resim 4.8 Kate MacDowell, *Clay Pigeons (Kilden Güvercinler)*, Seramik, Toprak, 2010



Resim 4.9 Kate MacDowell, *Clay Pigeons (Field) (Yeşil Alandaki Kilden Güvercinler)*, Seramik, 2010

Bai Ming, Çin'de geleneksel üslupları çağdaş bir ifadeyle yeniden oluşturduğu ve düzenlediği seramik enstalasyonlarıyla bilinmektedir. Sırüstü dekor uygulama tekniğiyle geçmişten bu yana süregelen desenleri, deformasyona uğrattığı kütlesel formların veya kendi yorumladığı hazır biçimlerin üzerinde deneyerek farklı bir ifade biçimi oluşturmuştur. Bunları da uygun mekanlarda sergileyerek dengeli bir yerleştirme üslubunu tercih etmiştir (Hang, 2005, S:90-93 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.10, Resim 4.11).



Resim 4.10 Bai Ming, *İsimsiz*, Seramik, 2008



Resim 4.11 Bai Ming, *Appicance Form and Process (Form ve İşlem)*, Porselen, 2004

Christy Hengst, genellikle kamusal alanlarda sergilediği site-specific (o mekana, o yere özgü) seramik enstalasyonlarıyla tanınmaktadır. Buna en iyi örnek 2008'de mekan olarak geçici, form olarak kalıcı yerleştirmeleri gösterilebilir. Şöyle ki; form olarak seçtiği hem yeri hem de yüksekliği ifade eden porselen kuş figürlerini farklı kamusal alanlarda sergilemiştir. Central Park, New York, Santa Fe, California, Fransa, Washington DC, Chartres Katedrali, National Mall ve silah geliştirme sanayisi olan Peenemünde sahili, bu sürekliliği olan enstalasyonun geçici mekanları olmuştur.

Gazete yazılarını kobalt mavi sırla desenleştirdiği, ayrıca üzerinde şeffaf sır da kullanmış olduğu kuş figürlerini özellikle savaş ve barışın çevrelediği insanlığın yönelimini sorgulamak amacıyla oluşturmuştur (Hengst, 2012, S:12 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.12, Resim 4.13, Resim 4.14).



Resim 4.12 Christy Hengst, *Birds in the Park (Parktaki Kuşlar)*, Seramik, 2008



Resim 4.13 Christy Hengst, *Birds in the Park (Parktaki Kuşlar) II*, Seramik, 2008



Resim 4.14 Christy Hengst, *Birds in the Park (Parktaki Kuşlar) III*, Seramik, 2008

Marek Cecula daha çok doğal ve gelenekselliği modernlikle birleştirdiği seramik enstalasyonlarıyla ön plana çıkmıştır. İsrailli sanatçı, yaptığı endüstriyel seramiklerini kavramsallık ve estetik bağlamda özdeşleştirerek tasarlamış, aynı zamanda geleneksel seramik objelerde kültürel değerleri sorgulamaya yönelik çalışmalar yapmıştır.

Yüzden fazla tabakla oluşturduğu ve Washington'da Seramik Heykelde Post-modern Dalgalar Sergisi için düzenlediği "Porcelain Carpet" (Porselen Halı) isimli seramik enstalasyonu, her biri İran halısının seramik replikası olan porselen tabakları içerir. Yanyana yerleştirildiğinde büyük ebatlı bir halı izlenimi verilen bu tabaklardan ne yemek yenilebilmekte ne de halının üzerinde yürünebilmektedir. Böylece, her iki sanat nesnesi de işlevsizleştirilmiş, fakat bir arada kullanıldığında farklı bir sanat nesnesi meydana getirilmiştir (Resim 4.15).

Cecula, New York'ta bulunan Katonh Sanat Müzesi'nde, tuğla kili toprağını yarım metre kalınlığındaki tabakalar halinde zemine dökerek "Klepisko" (Harman Yeri) isimli seramik enstalasyonunu oluşturmuştur. Bu toprak tabakasını kırsal konutlar biçiminde şekillendirmiş ve yer altında gizli bir şehrin ortaya çıkışını tasvir etmiştir. Aynı zamanda, kültür geçmişindeki unsurların ayaklar altına alındığını da ifade etmek istemiştir (Elder, 2010, S:107-110 ve Neuman, 2009, S:32-33 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.16).



Resim 4.15 Marek Cecula, *Porcelain Carpet (Porselen Halı)*, Porselen, 2002



Resim 4.16 Marek Cecula, *Klepisko (Harman Yeri)*, Tuğla Kili, 2008

Antony Gormley, yalnızca seramik enstalasyonlarında değil, neredeyse bütün çalışmlarında insan bedeninin mekanda ya da boşlukta zaman içindeki anlarını araştırmıştır. Kendi bedeninden yola çıkarak yaptığı büyük ebatlı seramik enstalasyonları ve geniş bir mekanı küçük figürlerle doldurduğu mekan yerleştirmeleri ile bilinmektedir. Sanatçı, insanlığın varoluşundaki ortak kimliği açıklamak için, bedenin sadece bir nesneden ibaret olmadığını, bir mekanı veya boşluktaki parçaları tamamladığını, böylece yaşanılan görüntünün başka bir yandan ele alınışını tanımlamaktadır. Gormley'in çalışmaları sembolik olarak nitelendirilmekten çok, bağımsız bir şekilde yorumlamaya daha uygundur (Gormley, 1994, S:76-80 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.17).



Resim 4.17 Antony Gormley, *Field for The British Isles (İngiliz Adaları için Bir Alan)*, Seramik, 2004

Amerikalı sanatçı Jenchi Wu, çağdaş sanatın merkezinde seramiğin büyük bir rol oynadığını savunmaktadır. Sanatçının eserleriyle meydan okuması ve bu bağlamda yarattığı farkındalık ile insanların seramiği farklı açılardan ele almasını sağlamaktadır.

Fonksiyonel objeleri, geleneksel ve modern anlamda sentezleyen Wu, seramik enstalasyonlarında devamlı bir algı yaratarak, seramik malzemenin insanlar tarafından keşfedilmesine olanak tanımaktadır. Sanatçı, aslının bilerek değiştirildiği, mekanın içinin ele alındığı, çevrenin, fiziksel güçlerin, ağırlığın ve doğanın etkisi altında eserlerine bir donanım yüklemektedir (D'Amore, 2013, S:22-24 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.18, Resim 4.19).



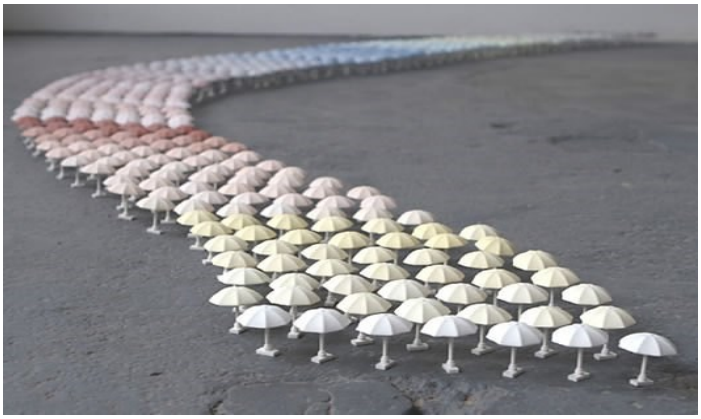
Resim 4.18 Jenchi Wu, *Duality and Prop (İkilik ve Pervane)*, Seramik, 2011



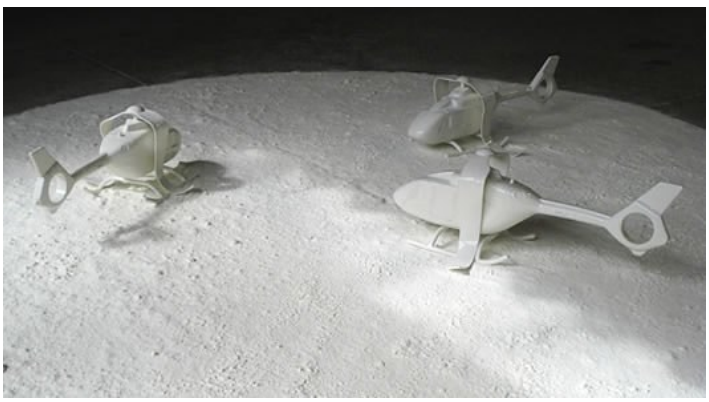
Resim 4.19 Jenchi Wu, *Cluster (Demet)*, Seramik, İp, 2011

Eserlerinde hayatın sıradanlığını, yaşamın tekdüzeliğini sorgulayan Maude Schneider, Cenevre'de Espace Kugler Çağdaş Sanat Galerisi'nde sergilediği "Rainbow" (Gökkuşağı) isimli seramik enstalasyonunda, şematik olarak tasarladığı deniz kıyısını kuşbakışı görünüşünde düzenlemiştir. Renkli porselenden yapılmış 1176 adet şemsiye, kurulumları ve birbirleriyle olan uyumları dahilinde bir ritüelin oluşumu, sistematik yerleştirme ile ifade edilmek istenmiştir (Resim 4.20).

Schneider'in Carouge'deki Halles Sanat Galerisi'nde sergilediği "Switch" (Dönüşüm) isimli seramik enstalasyonunda ise sıradanlığın saçmalığını vurgulamak istemiştir. Porselenden yapılan helikopterlerin pervane kısımları yumuşatılmış, böylece nesnenin işlevi ile kullanımı arasında bir ilişki ortaya çıkmıştır. Hassaslığı, kırılganlığı, kusursuzluğu ve parlaklığı porselen malzemeyle ifade eden sanatçı, helikopter ve anahtarı bir nesneden başka bir nesneye dönüşüm hareketi olarak tanımlamıştır (Hartly, 2009, S:24-28 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.21).



Resim 4.20 Maude Schineder, *Rainbow (Gökkuşağı)*, Renkli Porselen, 2008



Resim 4.21 Maude Schineder, *Switch (Dönüşüm)*, Porselen, Emaye, 2008

Geleneksel formları modern yorumlarla ifade eden Jeanne Quinn'in Philadelphia Sanat Galerisi'nde sergilediği "A Thousand Tiny Deaths" (Bin Küçük Kayıp) isimli seramik enstalasyonunda, postmodernizmle alakasız bir melezlik söz konusudur. İplerle sarkıtılmış pembe, kırmızı ve turuncu balonlar, bazıları elle şekillendirilmiş siyah amforaların ağız kısmından doğru ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, her çeşit nesnenin depolanması veya saklanması için kullanılan işlevsel Roma amforalarından yararlanmaktadır (Resim 4.22).

Quinn'in duvarları kırmızı renge boyanmış Greenwich'teki Jane Hartsook Galerisi'nin tamamını kaplayan "Everything Is Not As It Seems" (Hiçbirşey Göründüğü Gibi Değildir) isimli seramik enstalasyonu, beyaz porselen incilerle süslenmiş ve akıcı bir kompozisyon oluşturularak sergilenmiştir. İnsanın iç organlarını çıplak ampul ışıklarıyla, kalbin rengini kırmızı duvarlarla betimleyen sanatçı, organizmanın sistemini ve işleyişini ifade etmek istemiştir. Avizeden esinlenen Quinn, bu enstalasyonun rastgele dizilişinde, iskelet sisteminin simetrik olmasından kaynaklanan bir ironi yaratmıştır (Kemper Museum Brochure, 2011, S:4-8 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.23).



Resim 4.22 Jeanne Quinn, *A Thousand Tiny Deaths (Bin Küçük Kayıp)*, Siyah Porselen, Balon, İp, 2009



Resim 4.23 Jeanne Quinn, *Everything Is Not As It Seems (Hiçbirşey Göründüğü Gibi Değildir)*, Porselen, 2009

Ilya Utkin ve Alexander Brodsky, aslında mimar olmalarının yanı sıra hem ayrı ayrı hem de ortak olarak seramik enstalasyon alanında örnekler vermişlerdir. Bunlardan en önemlisi 1992 yılında Hollanda'da eski bir kahve kavurma tesisi olan Avrupa Seramik Çalışma Merkezi'ne (EKWC) yaptıkları "The Portal" (Geniş Kapı) isimli çatıyı andıran seramik enstalasyondur. Bu merkez, aynı zamanda seramiğin malzeme alanında görsel sanatların gelişiminde kullanılmasını teşvik eden uluslararası bir atölye niteliğine de sahiptir. Yakınında bulunan liman, bu merkezin mimarisini ve kuruluş amacını olumsuz yönde etkilemekte ve gün geçtikçe de büyümüktedir.

Utkin ve Brodsky'in klasik yapı geleneğini yıkma amaçlı yaptığı bu fütüristik seramik enstalasyon, kare çelik bir tabandan, saçaklardan ve boğa kafatası ile şişe gibi 300 adet seramik üründen yapılmış olup, 72 adet delinmiş çelik borudan üretilmiştir. Üzerindeki tüm parçalar bir seri numarası taşımaktadır. Ancak, bunların çoğu bulanık görünmekte, tanınabilir bir bütün haline gelmesi de imkansız olmaktadır (Bunschoten ve Coen, 1994, S:25 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.24).



Resim 4.24 Ilya Utkin - Alexander Brodsky, *The Portal (Geniş Kapı),* Seramik, Çelik, 1992

Stella Bataksi, seramik heykel çalışmalarının yanı sıra enstalasyonlarıyla ön plana çıkan bir sanatçı olmuştur. 2007 yılında Atina'da bir galeride "The Flow of Life" (Hayatın Akışı) isimli bir sergi açmış ve büyük ebatlı soyut seramik heykelleriyle enstalasyonlar oluşturmuştur. Dikey ve yatay olarak oluşturduğu bu çalışmaları tesbih boncukları gibi iplere dizerek, moleküler veya mikroskobik hücreleri betimleme yoluna gitmiştir. Sanatçının çalışmalarında herbirinin sanki gizli bir öyküsü olduğu hissi uyandırılmıştır. Bir anlamda da hayattaki anların sayılması gibi derin bir ifade yüklenen bu enstalasyonlarda verilen iletiyi alıcının kendisinin belirlemesi sağlanmıştır.

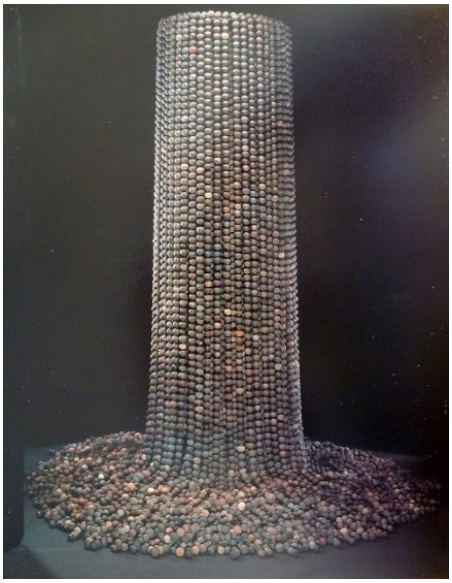
Zihni ve vücudu iç ve dış olarak nitelendiren Bataksi, eserlerini gençlikten yaşanılan en son ana kadar yaşamın bir parçasına odaklanarak oluşturmuştur. Önce düşüncelerine şekil veren sanatçı, malzeme olarak vücudu nitelendirirken seramiği, zihni nitelendirirken de ipliği kullanmıştır.

Bir seri halinde olan Bataksi'nin bu seramik enstalasyonlarından ilki "Youth" (Gençlik) isimli çalışmasıdır. Dış güzelliğin doruk noktasında olduğu yaşamın gençlik anı, çok fazla renk kullanılarak ve içindeki manevi taraf gizlenerek betimlenmiştir (Resim 4.25).

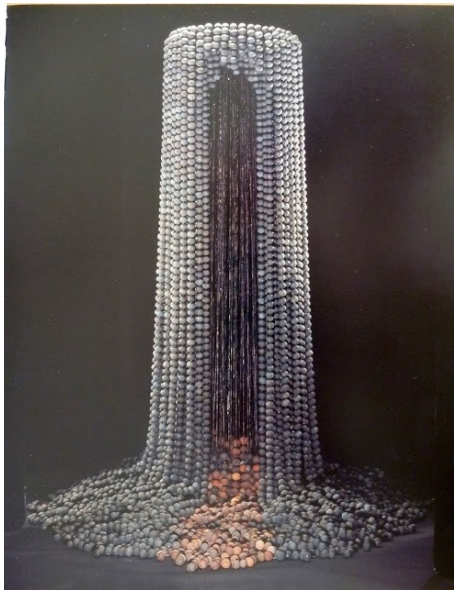
"Maturity" (Olgunluk) isimli enstalasyonunda bedenin güzelliğini yitirmeye başladığı, renklerin azalmasından anlaşılmakta, iç güzelliğin yani manevi tarafın da yavaş yavaş belirmeye başladığını da enerji akışını simgelemek için canlı renklerin kullanılmasıyla belirtilmektedir (Resim 4.26).

“At The Turning Point”de (Dönüm Noktasında) zihin için daha fazla alan oluşturulmasıyla bedenin giderek yıpranmaya başlaması ve yokolmaya yüz tuttuğu evresi anlatılmak istenmiştir (Resim 4.27).

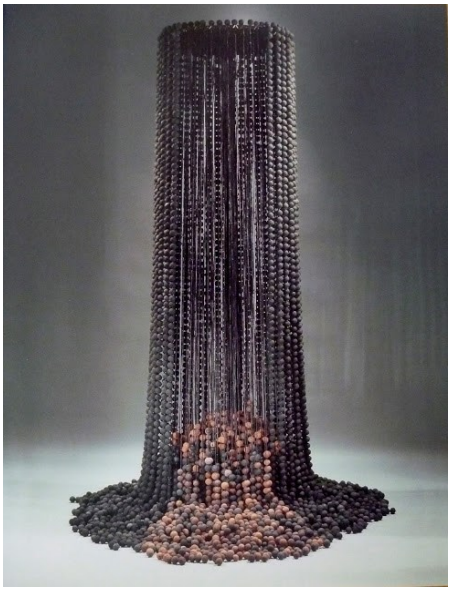
“The Ultimate Moment”da (Son An) ise yaşamla ölüm arasındaki yalnızca tek bir anı ima ettiği bedenin tamamen kaybolduğu, içteki ruhun tamamen görünür olduğu son hali ifade edilmiştir (Resim 4.28). (Bakatsi, 2007, S:18-25 çeviri yapılarak yorumlanmıştır).



Resim 4.25 Stella Bataksi, *Youth (Gençlik)*, Seramik, İp, 1997



Resim 4.26 Stella Bataksi, *Maturity (Olgunluk)*, Seramik, İp, 1997



Resim 4. 27 Stella Bataksi, *At The Turning Point (Dönüm Noktasında)*, Seramik, İp, 1997



Resim 4.28 Stella Bataksi, *The Ultimate Moment (Son An)*, Seramik, İp, 2000

Finlandiyalı seramik sanatçısı Pekka Paikkari, fonksiyonel seramikleri, özgün tasarımları ve kamu alanları için yapmış olduğu seramik enstalasyonlarıyla tanınmaktadır. Bu enstalasyonlarında genellikle kil, tuğla ve kiremit gibi seramik malzemeler kullanmaktadır. Geçmişten bugüne uzanan uzun bir sürecin izlenimini aktarmaya yönelik çalışmalar yapan sanatçı, aynı zamanda çamurun üzerinde dokunma hissi yaratacak dokular denemiştir (Rominger-Czako, 2004, S:74-78 çeviri yapılarak yorumlanmıştır). (Resim 4.29, Resim 4.30, Resim 4.31).



Resim 4.29 Pekka Paikkari, *The Iglo (Eskimo Kulübesi)*, Seramik Üzerine Krakle Sır, 2011



Resim 4.30 Pekka Paikkari, *İsimsiz*, Seramik, 2002



Resim 4.31 Pekka Paikkari, *White Oval (Beyaz Oval)*, Seramik, 2002

Edmund De Waal, porseleni malzeme olarak verimli kullanan seramik sanatçılarındandır. Porseleni celadon sır ile sırlamayı tercih eden De Waal, seri üretimle oluşturduğu birbirine benzeyen seramik formlarını belli ve düzenli bir kompozisyon dahilinde mekana uygun düzenleyerek seramik enstalasyonlarını sergilemiştir. Sanatçı, bu seri üretimleriyle seramiklerini keskin hatlardan kurtararak, onlara plastik bir görünüm yüklemiştir (Resim 4.33, Resim 4.34).

En çok da 2001 yılında gerçekleştirmiş olduğu ve Londra'daki Geffrye Müzesi'nde sergilediği "Porcelain Room" (Porselen Odası) isimli seramik enstalasyonuyla bilinen De Waal, bu çalışmasında iç mekandaki bir duvarı tamamen porselen kaplarla doldurmuş, tavanda bir asma kat hazırlayarak, oraya da porselen kaplar yerleştirmiş, ayrıca zeminde yatay olarak düzenlediği bir bölüme de yine porselen kaplar koymuştur (Resim 4.32). (Gerritsen, 2015, S:124-125 çeviri yapılarak yorumlanmıştır).



Resim 4.32 Edmund De Waal, *Porcelain Room (Porselen Odası)*, Porselen, Celadon Sır, 2001



Resim 4.33 Edmund De Waal, *Breathturn (Solunum)*, Porselen Kap, Alüminyum, Pleksiglas, 2013



Resim 4.34 Edmund De Waal, *Porcelain Wall (Porselen Duvar)*, Porselen, Şeffaf Sır, 2005

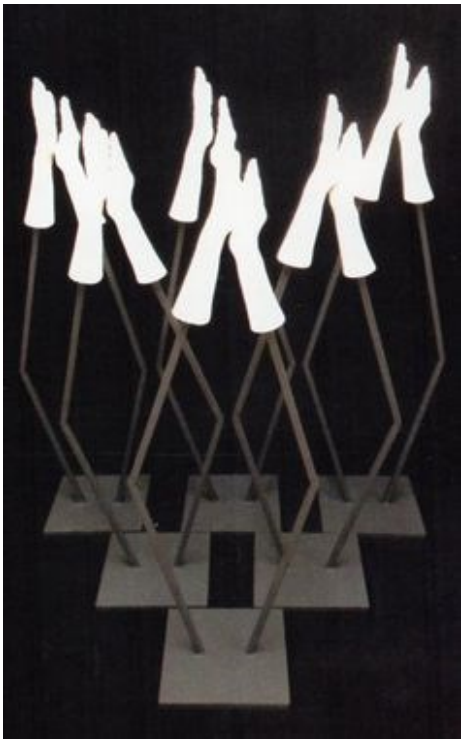
4.2.2. Ulusal Sanatçılar

Seramik eserlerinde bedeni ve beden parçalarını kullanan ve bunlara rölyef uygulayarak sunan Candeğer Furtun, aynı zamanda insana ait bu uzuvları gerçekçi bir yaklaşımla ele almıştır. Furtun, bunların çoklu düzenlemeleri ile yapmış olduğu seramik enstalasyonlarında sınırlı renkler kullanarak, daha çok kabartmalı olarak yapmış olduğu objelerinin ışık ve gölge yansımalarıyla etki yaratmayı tercih etmiştir (Resim 4.36).

Candeğer Furtun'un insan bedeninden ayırarak soyutladığı, oturma pozisyonundaki seramik bacak figürünü çoğaltarak ve yanyana dizerek oluşturduğu dizide, çoğaltmanın getirdiği tekrar nedeniyle bir tür soyut motife dönüşüyor. Yerleştirme, figüratifin uyandırdığı anlatı ile soyutun kavramsallığı arasında soyunuyor (Modern ve Ötesi, 2007, S: 59). (Resim 4.35).



Resim 4.35 Candeğer Furtun, *İsimsiz*, Seramik, 1994



Resim 4.36 Candeğer Furtun, *Alkışlar*, Seramik, Metal, Pleksiglas, 2011

3. Uluslararası Çanakkale Bienali'ne tasarladığı "Çanakkale Geçilmez" isimli seramik enstalasyonuyla katılan İnsel İnal, kırılganlığı ve saflığı sembolize eden porselen malzemeyle oluşturduğu bin adet bıçağı dairesel olarak yerleştirmiştir. Böylece, bir yandan içindekini koruyan bir siper gibi, diğer yandan da yeni tehlikelerin her an oluşabileceğini ifade etmek istemiştir (Resim 4.37).



Resim 4.37 İnsel İnal, *Çanakkale Geçilmez*, Porselen, 2011

İnal'ın 4. Sinop Bienali kapsamında yapmış olduğu yaklaşık üçbin adet seramikten uyguladığı tabancayı, Sinop Çocuk Islah Evi'ndeki 5-12 yaş arası çocuklarla birlikte boyama etkinliği düzenlemiştir. Bu tabancaları da Islah Evi'ndeki bir duvara yerleştirerek, seramik enstalasyonunu toplumsal bir soruna değinerek oluşturmuştur (Resim 4.38).



Resim 4.38 İnsel İnal, *Islah Evi*, Seramik, 2012

Çalışmalarında genellikle nokta formundan esinlenen Canan Dağdelen, Ankara'da bulunan Nev Sanat Galerisi'nde sergilemiş olduğu "Canevine Dot" (Canevine Nokta) isimli seramik enstalasyonunda, sarı renkle sırladığı ve metal telllerle tavana montelediği çeşitli boyutlarda seramik küreler kullanmıştır. Enstalasyonlarında mekan içinde mekan prensibini benimseyen sanatçı, düzenlediği bu seramik noktalarla, mekan içinde mimari bir dil oluşturma yoluna gitmiştir (Resim 4.39).



Resim 4.39 Canan Dağdelen, *Canevine Dot (Canevine Nokta)*, Porselen, İnce Çelik Sicim, 2007

Güngör Güner, ürettiği geleneksel seramik formlarını modern ve canlı renklerle sırlamsıyla tanınmaktadır. Ayrıca, daha çok kavramsal boyutlu seramik enstalasyonlar oluşturan sanatçı, yardımcı malzemelerle birlikte düzenlediği ve Çanakkale Seramik Müzesi'nde sergilediği "Toprak-Su İlişkisi" isimli enstalasyonunda renkli poşetlerin içine su doldurmuş ve bunların ortasına yaptığı seramik formlarını yerleştirmiştir. Bununla, su kaynaklarının zamanla azalıp, en sonunda galerilerde veya sergi mekanlarında sergilenebilir hale dönüşeceklerini ifade etmek istemiştir (Resim 4.40).



Resim 4.40 Güngör Güner, *Suyu Sergiliyorum-Toprak Su İlişkisi*, Seramik, Toprak, Su, Plastik, 1990

Daha çok kadınların toplumsal sorunlarıyla ilgilenen Zehra Çobanlı, seramik enstalasyonlarında bu temayı işlemeyi tercih etmiştir. Kalıp yöntemiyle seramik nesneleri çoğaltma tekniğini kullanan sanatçı, birim tekrarından oluşan yerleştirmeleriyle ön plana çıkmıştır. Çobanlı'nın Eskişehir'de iş yaşamında başarılı kadınların ellerinin kalıplarını alarak oluşturduğu "Aşka Giden Yol Mideden Geçer" isimli seramik enstalasyonunda bu ifade tarzı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte, bu kadınlardan ailelerindeki sorumluluklarını ifade eden sözcükler yazmalarını istemiştir (Resim 4.41, Resim 4.42).



Resim 4.41 Zehra Çobanlı, *Aşka Giden Yol Mideden Geçer*, Seramik, 2008



Resim 4.42 Zehra Çobanlı, *Lale Devri*, Porselen, 2008

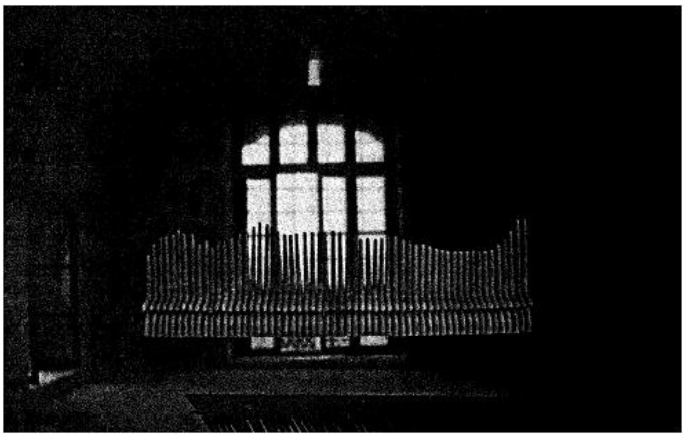
Yerebatan Sarnıcı'nı mekan olarak kullanmayı seçen seramik sanatçısı Mehmet Kutlu, sarnıcın sütunlarından esinlenerek oluşturduğu porselen formlarıyla bir seramik enstalasyon oluşturmuştur. Berlin Duvarı'nın ekonomik nedenlerle yıkıldığı düşüncesinde olan Kutlu, bu nedenle porselenden yaptığı bu sütunlarda lüsterli sır kullanarak sarnıcın sütunlarıyla bir bütünlük oluşturmuştur (Resim 4.43).



Resim 4.43 Mehmet Kutlu, *Sudan Bahaneler*, Porselen, Lüsterli Sır, 2001

Tarihi yapıları mekan olarak tercih eden bir diğer seramik sanatçısı olan Eser Keçeci de, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde bulunan Büyük Han'da eserlerini sergilemiştir. "Uyuyan Bizler Kaybolmaya Yüz Tutmuş Geçmişimiz" isimli seramik enstalasyonunda 63 adet seramik kadın heykelciğini arka arkaya yerleştiren sanatçı, bu parçaların bütün olarak görünümünü uyuyan kadın figürü olarak tasarlamıştır. Böylece, doğurganlığı ve bereketi

simgeleyen kadın heykelciklerini çağdaş bağlamda yeniden düzenleyen sanatçı, aynı zamanda bütündeki uyuyan kadın figürüyle de geleneksel değerlerini zaman içinde kaybetmeye başlayan toplumun eleştirisini, bu seramik enstalasyonuyla yansıtmaya çalışmıştır (Resim 4.44).



Resim 4.44 Eser Keçeci, *Uyuyan Bizler Kyabolmaya Yüz Tutmuş Gençliğimiz*, Seramik, 2003

Farklı malzemeleri seramikle birleştirip enstalasyon olarak sergileyen Mutlu Başkaya, seramikteki alışılagelmiş tekniklerle çağdaş bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Deneysel olarak çalıştığı seramik ve farklı malzeme birlikteliğini hem birbirinden çok ayrı hem de birbirlerini tamamlayıcı nitelikte üretme yoluna gitmiştir. Bu şekilde oluşturduğu seramik formlarıyla kavramları birebir yoğuran Başkaya, toplumsal nitelikte ve çeşitli göndermelerde bulunarak enstalasyonlarına farklı bir boyut kazandırmıştır (Resim 4.45).



Resim 4.45 Mutlu Başkaya, *Akıl Süzgeci*, Porselen, Mısır Pastası, Raku, 2001

5. SONUÇ

Enstalasyon, tanımında da belirtildiği gibi; bireylerin algısını, algılama sürecini yansıtan, mekanı kurgularken aynı zamanda onu her yönüyle ele alıp, sanat yapıtı olarak kullanılması gibi sınırsız ifade arayışlarına olanak tanıyan bir olgudur.

Yerleştirme ve düzenleme sözcüklerini içinde barındıran enstalasyon, mekanın sanat yapıtıyla, sanat yapıtının alıcıyla ve mekanın alıcıyla olan etkileşimini kurar. Böylece, bu süreci zaman faktörüyle çözümleyerek tamamen alıcının algısına yönelik bir deneyim hazırlar. Aynı zamanda, mekanın kendisini de sanat eseri olarak kurgularken, işlevsellikten de uzaklaştırır. Yeni bir yaşam alanı tasarlayan, mekanı sınırlardan kurtaran ve bunları destekleyici nitelikte örnekler de görmek mümkündür.

Asıl tanımını 60'lı yıllardan sonra kazanmaya başlayan enstalasyon, öncelikle Kavramsal Sanat olmak üzere, Minimalizm, Yoksul Sanat, Performans Sanatı, Fluxus, Arazi Sanatı gibi sonuç değil süreç gerektiren ifade biçimlerinde yeni bir dil olarak kullanılmaya başlanır. Böylece enstalasyonun tanımı, kullanımı ve kavramının hem dünyadaki hem de ülkemizdeki çağdaş sanat ortamında değerlendirilip, etkileri araştırılarak; yine 20. yy. da gelenekselliğini bir kenara bırakıp çağdaş sanatta bir yer edinmeye başlayan seramik sanatıyla bütünleştiği alanların ortaya çıktığı görülür.

Çağdaş seramik yapıtının bir mekanda, kaide üzerinde sergilenmesinden çok, onun işlevselleştirilmesi ve o mekanla bütünleşme gereği gibi gereksinimleri dolayısıyla, enstalasyonla bu yönde bağdaşır. Bununla birlikte, sadece bu gereksinimlerle yetinmeyip, hem bir kavrama ve düşünceye eşlik etme hem de alıcıya bir deneyim yaşatabilme durumunu da beraberinde getirir.

Çağdaş Seramik Sanatı'nın da hem dünyadaki hem de ülkemizdeki öncülerinden bahsedilerek, kavrama yönelik çalışmaların bu süreçte gözlemlendiği kanısına ulaşılır. Aynı zamanda, seramiğin çağdaş sanattaki yeri sorgulanarak, Kavramsal Sanat'la birlikte ortaya çıkan şekilsellikten çok bir düşünceye hizmet eden tarafı da vurgulanır. Enstalasyonun da bu bağlamda, Kavramsal Sanat dahilinde incelenmesi Çağdaş Seramik Sanatı'nın ve

enstalasyonun ortak yönlerini belirler.

Farklı sanat ortamları arayışlarıyla oluşan ve giderek enstalasyonun bir malzemesi haline gelmeye başlayan seramik, mekan kurgu ve çözümlemelerindeki yerini alır. Seramiğin yanında farklı malzemelerin veya objelerin de kullanımı ile mekanla birlikte bir anlam kazanmasına yönelik düzenleme ve yerleştirmelerle, alıcının o anı yaşaması ve algılama sürecini başlatması amaçlanır. Böylece seramik ve enstalasyon, çağdaş sanat kapsamında birbirinden ayrı tanım ve kavram olarak değerlendirilirken, zamanla birlikte kullanılmaya ve seramik enstalasyon olarak yepyeni bir ifade biçimi oluşturulmaya başlanır. Bu bağlamda, daha özgün ve daha özgür yapıtlar meydana çıkar.

Diğer bir yandan, bir seramik eserin herhangi bir mekanda sergilenmesi enstalasyon sayılabilmesi için yetmediği gibi, ancak birtakım öğelerin göz önünde bulundurulması gerektiği saptanır. Bununla beraber, seramik enstalasyonlara bir kavram bütünlüğü, anlam birliği, alıcının estetik algısı ve toplumun bilinçlendirilmesi gibi nitelikler yüklenir. Ayrıca, seramik enstalasyonlar bu nitelikleriyle özgün mekanlarda yerini alarak sanatsal ifade gücüne sahip olurlar. Böylece, hem uluslararası hem de ulusal sanatçıların seramik enstalasyon çalışmalarından örneklerle, seramik malzemenin enstalasyonda kullanımı mekan, zaman, alıcı ve kavram bütünlüğünde değerlendirilir.

Tüm bu edinilen bilgiler yardımıyla, genel itibariyle Çağdaş Seramik Sanatı'nın düşünsel boyutu ile beraber enstalasyonun en önemli öğesi olan mekanla, yapıtın bir anlam çerçevesinde birlikte sergilenmesi dolayısıyla, çağdaş seramiğin enstalasyon kavramıyla olan yakın ve ortak ilişkisini aktarma yoluna gidilir.

KAYNAKLAR

Ağatekin, M., (1993), *Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ana Britannica Ansiklopedisi., (1990), Cilt: 13, İstanbul: Ana Yayıncılık.

Anılanmert, B., (1999), *Seramik Sanatı, Endüstrisi ve Eğitimi, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Antmen, A., (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arcasoy, A., (1983), *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Atakan, N., (1998), *Arayışlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydın, M. Ç., (2002), *Sanatta Eleştirellik*, İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım.

Bakatsi, S., (2007), *The Flow of Life*, Atina: Red Gallery Ltd.

Barnett, L., (1980), *Evren ve Einstein*, İstanbul: Varlık Yayınları, Çev: Nail Bezel.

Beykal, C., (1994), "Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere", *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (165), Ağustos, 38-44.

Bunschoten, R., ve Coen, L., (1994), *The Portal*, Hollanda: European Ceramics Work Centre Ltd.

Cogito., (1997), "Zaman: 12'ye 1 Var", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (11), 65-68.

Çalıkoğlu, L., (2008), *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

D'Amore, N., (2013), "Artistic Touch: Ceramic Artist Shares Passion Through Teaching", *Ventura County Star*, USA, Temmuz, 22-24.

Dastarlı, E., (2006), *1970-1990 Yılları Arasında Türkiye'de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar, ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur'un Bu süreç İçindeki Yer ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dempsey, A., (2007), *Modern Çağda Sanat: Üsluplar Ekoller Hareketler*, İstanbul: Akbank Sanat, çev: Osman Ahınkay.

Diren, S., (1974), "50 Yılda Seramik 50 Yılda Cumhuriyet 50 Yılda Plastik Sanatlar", İstanbul: İ.D.G.S.A. Yayınları, (8), 220-223

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi., (1997), İstanbul:Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları.

Elder, A., C., (2010), "Industrial Ceramics, or Ceramics at Home? Object Factory: The Art of Industrial Ceramics", *The Journal of Modern Craft*, (3), 1, 107-110.

Erdemci, F., Germaner, S., ve Koçak O., (2007), *Modern ve Ötesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Çev: Liz Amado, Nazım Dikbaş ve Victoria Holbrook.

Erinç, S., M., (1998), *Sanatın Boyutları*, İstanbul: Çınar Yayınları.

Erinç, S., M., (2004), *Kültür Sanat Sanat Kültür*, Ankara: Ütopya Yayınları.

Erzen, J., (1982), "Füsun Onur'un Yeniliği ve Türk Heykel Sanatı İçindeki Yeri", *Yeni Boyut Dergisi*, 1 (5), Eylül, 9-10.

Esin, U., (1984), "Sadi Diren ve Seramik", *Sanat Çevresi*, İstanbul, (63), Ocak, 6-11.

Eternity, M., (2009), "Introducing:Ivarsdotter", *Art Digital Magazine*, (3), Şubat, 5-6.

Galatalı, A., (1985), "Eleştirim", *Sanat Çevresi*, İstanbul, (79), Mayıs, 69-72.

Germaner, S., (1997), *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gerritsen, A., (2015), "Potter's Progress: Anne Gerritsen Follows Edmund De Waal As He Goes in Search of The History of Porcelain", *Apollo Magazine*, (182), 635, 124-125.

Gezer, H., (2008), "Mekan ve Mekanın Algılanması", *Mimarlıkta Malzeme Dergisi*, İstanbul, (7), 33-42.

Gombrich, E., H., (2011), *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran.

Gormley, A., (1994), *Fields for The British Isles*, Llandudno: Oriel Mostyn Gallery Ltd.

Güner, E., Gökçen, M., (2016), "Kavramsal Sanatta Seramik Arayışlar", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Antalya, 9, (18), 12-17.

Güzelgün, P., (2013), "1960 Sonrası Mekan Algısı: Enstalasyon Sanatı ve Kaarina Kaikonnen Örneği", *Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Sakarya, Kasım, 293-298.

Hançerlioğlu, O., (2015), *Felsefe Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hang, J., (2005), "Bai Ming: Ceramic Artist as Ceramic Scholar", *Ceramic Art and Perception,* (61), Ocak, 90-93.

Hartly, A., (2009), "Swiss Ceramics 1959-2009: The New Generation", *Ceramic Monthly,* USA, Ekim, 24-28.

Hengst, C., (2012), *Landings: Birds in The Park*, Meksika: Axle Contemporary Gallery Ltd.

İnal, İ., (2006), "20. Yüzyılda Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı", *Türkiye Seramik Federasyonu Dergisi*, İstanbul, (13), Ocak-Şubat, 103-106.

Kahraman, H., B., (2002), *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, İstanbul: Everest Yayınları.

Kavalcı, F., (1998), "Türkiye'de Seramik Sanatı", *Türkiye'de Sanat*, İstanbul: Asır Matbaası, (33), Mart-Nisan, 39-42.

Keay, C., (2011), *Unforseen Outcomes: The Ride of Aleatory and Rhizemic Processes in Sculptural Form and Text Equivalents*, Doktora Tezi, Newcastle: Newcastle University.

Keçeci, E., (2006), "Enstalasyon", *Emaa Sanat Dergisi*, İstanbul, (5), 68-70.

Kemper Museum Brochure., (2011), "Jeanne Quinn Ceramic In(ter)ventions", *Kemper at The Crossroads,* Kansas.

Koplos, J., (2013), “Earth and Alchemy”, *Ceramics Art and Perception,* (93), S:70-75.

Koral, F., (1982), “Füreya Koral Sanatını Anlatıyor”, *Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul: Yeni Boyut, (6), 4-8.

Kosuth, J., (1980), *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı*, Sanat Olarak Betik, İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayınları.

Kuspit, D., (2014), *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayıncılık, çev: Yasemin Tezgiden

Madra, B., (2003), *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Madra, B., (1991), “Mekan-Eşya-Nesne’ye Karşı Yerleştirme-Enstalâsyon”, *Arkitekt Dergisi*, İstanbul, (8), Ekim-Kasım, 7-13.

Mert, V., (2007), *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatında Mekan Mekan Anlayışı ve Bakış*, Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Neuman, U., I., (2009), “Klepisko”, *Ceramic Art,* USA, Mayıs, 32-33.

Norbert, L., (19982), *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş.

Oliveira, N. D., Petry M., ve Oxley, N., (1994), *Installation Art*, Londra: Thames and Hudson Ltd.

Oliveria, N. D., (2005), *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, çev: Osman Ahınkay.

Ögel, S., (1977), *Çevresel Sanat*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Özayten, N., (2008), *Türkiye’de Obje Sanatı Kavramsal Sanat Post Kavramsal Sanat Eğilimleri Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat*, İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık.

Özer, Ö., (1997), *Günümüzde Özgün İşlevsel Seramik Sanat Objeleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özkaya, Y., (2007), *1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Öztuna, Y., (2007), "Temel Tasarım Öğeleri Mekan", *Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, İstanbul (9), 84-87.

Özturanlı, G., (1998), "Modern Türk Seramik Sanatına Bir Bakış", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, İstanbul: Asır Matbaası, (33), Mart-Nisan, 32-35.

Öztürk, A., (2010), *Modern Sanat Hareketleri Etkisinde Seramik Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ponty, M. M., (2005), *Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Çev: Yusuf Yıldırım.

Rominger-Czako, R., (2004), "Shapes in Time and Space-Finnish Sculptor Pekka Paikkari", *Ceramics Art and Perception,* (56), 74-78.

Sarıkartal, Z., (2007), "Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi (16), 141-144.

Sözen, M., ve Tanyeli, U., (1996), *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Stallabrass, J., (2009), *Sanat Algısı Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İstanbul: İletişim Yayınları, çev: Esin Soğancılar.

Süzen, N., (2010), "Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneklemi", Ankara*: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Aralık, (6), 147-161.

Şentürer, A., Ural, Ş., Berber, Ö., ve Sönmez, F. U., (2008), *Zaman ve Mekan*, İstanbul: Yem Yayınları.

Tansuğ, S., (1986), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tuxill, W. P., (2010), *A Re-Conceptualisation of Contemporary Sculptural Ceramics Practice From A Post-Minimalist Perspective,* Doktora Tezi, Londra: University of Hertfordshire.

Uludağ, K., (1998), "Seramik Sanatının Kimlik Sorunu", *Türkiye'de Sanat Dergisi*, İstanbul, Mart-Nisan (33), 36-38.

Waal, E. D., (2003), *20th Century Ceramics*, Londra: Thames and Hudson Ltd.

Wands, B., (2006), *Dijital Çağın Sanatı*, İstanbul: Akbank Yayınları, çev: Osman Akınhay.

Yılmaz, M., (2009), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zeytinoğlu, E., (1992), "Şeyma Reisoğlu Nalça'nın Seramik Dünyası", *Hürriyet Gösteri Dergisi*, İstanbul, (139), 60-62.

Zeytinoğlu, E., (2008), *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Zeytinoğlu, E., (2009), "Dosya: Enstalasyon", *Rh+ Sanart Dergisi*, İstanbul, (63), Ağustos-Eylül, 10-12.

http://www.academia.edu/6221389/Sanatin_Izlendigi_Mekanin_Degisimi
Yazar: Derya Yücel (05.07.2016)

ÖZGEÇMİŞ

Burcu Çetintürk 1987 yılında Isparta'da doğdu. İlköğretim ve liseyi İstanbul'da okudu. Lisans eğitimini Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde 2012 yılında tamamladı. 2013 yılında Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans eğitimine başladı.