



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

SERAMİK SANATINDA MİNİMALİST DÜZENLEMELER

Leman KALAY

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2013

SERAMİK SANATINDA MİNİMALİST DÜZENLEMELER

Leman KALAY

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

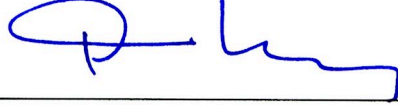
Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

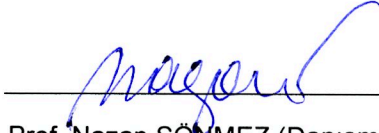
Ankara, 2013

KABUL VE ONAY


Leman KALAY tarafından hazırlanan " Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler " başlıklı bu çalışma, 25 Şubat 2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN (Başkan)



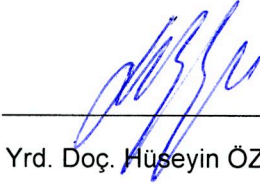
Prof. Nazan SÖNMEZ (Danışman)



Prof. Dr. Candan TERVIEL



Yrd. Doç. Dr. Olcay BORATAV



Yrd. Doç. Hüseyin ÖZÇELİK

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

25.02.2013

Leman KALAY



Değerli Ailem'e...

TEŞEKKÜR

Çalışmam süresince bana olan güveni ve sonsuz desteği için danışmanım sayın Prof. Nazan Sönmez'e, her konuda desteklerini esirgemeyen Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Hocalarıma, yıllar öncesinde Geleneksel El Sanatlarında başlamış olduğum yolda bana çok farklı bir ufuk açan Değerli Hocam Mehmet Tüzüm Kızılcın'a, üç yıl öncesinde bana yol göstererek burada Sanatta Yeterlik eğitimine başlamama vesile olan ve yolumu kaybettiğim zamanlarda bana ışık tutarak desteğini her zaman üzerimde hissettiren Sevgili Hocam Mutlu Başkaya'ya, uzakta olmalarına rağmen varlıklarını hep yanımda hissettiğim Can Dostlarım Firdevs Müjde Gökbel ve Oya Aşan Yüksel'e, teknolojinin azizliğine uğradığım anlarda kurtarıcım olarak yetişen ve sabırla çözüme ulaşan Değerli Arkadaşım İsmet Yüksel'e, her konuda yardımını esirgemeyen Sevgili Arkadaşım Mehmet Aytepe'ye, çalışmaların fikir aşamasından son noktasına kadar özgün yorumlarıyla katkıda bulunan Ömür Tokgöz ve Arzu Ataman Güngör'e, ders dönemim boyunca bana evinin kapılarını açan Berna Can ve eşi Reşat Erdoğan'a, çalışmalarım süresince Ankara'da bulunduğum zamanlarda desteklerini esirgemeyen buradaki ailem Gail O'Mailey Kiener ve Kevin Kiener'a, arkadaşım Avşar Boran'a, katkılarından dolayı Hocam ve çalışma arkadaşım Canan Sönmezdağ Zöngür'e, atölye çalışmalarım sırasında varlığıyla atölye ortamını şenlendiren Leyla Çolak'a, Ordu'da atölye çalışmalarımın her aşamasında gece gündüz demeden bana destek olan Kardeşim Gaye Seval Bektaş ve Sevgili Arkadaşım Ömer Faruk İyigün'e, zor zamanlarımda telefondaki sesiyle beni rahatlatan Sevgili Arkadaşım Begüm Cörüt ve Seyhun Yalnız'a, en zor anımda bir telefonla bana oh dedirten ve objektifiyle harikalar yaratan arkadaşım Gözde Yenipazarlı Dinler'e, atölyelerini kullanıma açan ve üretim yapma olanağı sağlayan Ordu Turavit Fabrikası Müdürü ve çalışanlarına ve son olarak bana hep inanan ve yanımda her zaman koşulsuz var olan Sevgili Ailem'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

KALAY, Leman. *Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2013.

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak ele alınan konu, kişisel sanat çalışmalarının, 'Minimalizm' ve 'Enstalasyon' kavramları doğrultusunda, değerlendirilmesi üzerine kurulmuştur. Bu iki kavramın öne çıkma sebebi, bu çalışmanın temelinde olan, indirgemeci tavır ve anlatımı güçlendirmek adına yapılan birim tekrarlarının birbiriyle olan uyumudur. Sanat tarihinin uzun geçmişi içinde birçok sanat akımı etkili olmuştur. 1960'larda ortaya çıkmış Minimalizm ve 1970'lerde kendini göstermeye başlamış olan Enstalasyon Sanatı, birçok sanat alanında olduğu gibi Seramik Sanatı'nda da etkili olan akımlardandır. Bu bağlamda, raporun birinci bölümünde Minimalizm'in ortaya çıkışı ve temel özellikleri üzerinde durularak, Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Dan Flavin ve Richard Serra gibi öncü isimlerin çalışmaları ve sanat anlayışları tartışılmıştır. İkinci bölümde ise, Enstalasyon Sanatının tarihsel süreçteki gelişimi ve temel özellikleri üzerinde durulmuş, Joseph Beuys ve aynı zamanda Land Art Sanatının da öncüsü olan, Robert Smithson, Nancy Holt, Walter De Maria, James Turrell gibi isimlerin çalışmaları ve sanat anlayışlarına değinilmiştir. Seramik Sanatının modernleşme süreci, Minimalizm ve Enstalasyon kavramlarının bu alanda kullanımının sanatçılar üzerinden değerlendirilmesi de raporun üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Dördüncü bölüm ise, kişisel sanat çalışmalarının oluşum süreçleri ve çalışmaların yorumlanmasıyla tamamlanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Minimalizm, Seramik, Enstalasyon, İndirgemeci, Tekrar.

ABSTRACT

KALAY, Leman. *Minimalist Installations in Ceramic Art*, PhD Artwork Report, Ankara, 2013.

The subject which held as an Art Work Report is based on evaluating the individual art works through the 'Minimalism' and 'Installation' concepts. The reason of focusing on these two topic is the harmony of between reductionist attitude and repetition of the units. Many art movement has been effective in the long history of the history of art. Minimalism emerged in the 1960s and in 1970s Installation Art began to show itself as well as many of art field these two concepts were effective also in Ceramic Art. In this context, the first chapter of report consists of the emergence of Minimalism and its basic properties, leading figures such as Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Dan Flavin and Richard Serra's artistic perspectives of the work are discussed. In the second chapter, focuses on the main features of the Installation Art process of the historical development, discussed of the works of Joseph Beuys as well as the artists of the Land Art such as Robert Smithson, Nancy Holt, Walter De Maria and James Turrel. The modernization process of Ceramic Art, the use of Minimalizm and Installation Art in this field are the third chapter of the report. Fourth chapter consists of the description of personal creative process and the interpretation of the works.

Key Words

Minimalism, Ceramics, Installation, Reductive, Repetition.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ADAMA	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM : MINİMALİZM	3
1.1. Minimalizmin Tanımı	3
1.2. Minimalizm Kavramının Ortaya Çıkışı ve Temel Özellikleri.....	4
1.3. Minimalist Sanat Akımının Öncü İsimleri.....	17
1.3.1. Donald Judd	18
1.3.2. Sol LeWitt.....	22
1.3.3. Carl Andre.	25
1.3.4. Dan Flavin.	28
1.3.5. Richard Serra.	31
II. BÖLÜM : ENSTALASYON-YERLEŞTİRME SANATI	36
2.1. Enstalasyon-Yerleştirme Sanatı Tanımı.....	36
2.2. Enstalasyon-Yerleştirme Sanatı Kavramının Ortaya Çıkışı ve Temel Özellikleri	36
2.3. Enstalasyon-Yerleştirme Sanatının Öncü İsimleri	51

2.1.1. Joseph Beuys.....	51
2.1.2. Robert Smithson.....	55
2.1.3. Nancy Holt.	58
2.1.4. Walter De Maria	60
2.1.5. James Turrel.	63
III. BÖLÜM : SERAMİK SANATINDA MİNİMALİZM VE ENSTALASYON	67
3.1. Seramik Sanatında Minimalizm	79
3.2. Seramik Sanatında Enstalasyon.....	83
3.3. Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler	91
3.3.1. Bodil Manz	91
3.3.2. Edmund De Waal	94
3.3.3. Gwyn Hanssen Piggot.....	96
3.3.4. Pieter Stockmans	98
3.3.5. Canan Dağdelen	101
3.3.6. Kemal Tizgöl.	104
3.3.7. Mutlu Başkaya.....	108
3.3.8. Ömür Tokgöz	110
IV. BÖLÜM : MİNİMALİST YAKLAŞIMLA OLUŞTURULMUŞ DÜZENLEMELER.....	114
4.1. Huzur	114
4.2. Duygular.	117
4.3. İyimser	119
4.4. Denge	121
4.5. Döngü.....	123

4.6. Görülmeyenler	125
4.7. Açlık Çocukları	127
4.8. Kısır Döngü I.....	129
4.9. Kısır Döngü II.....	131
4.10. Buluşma.....	132
4.11. Yönler-Yönlendirmeler.....	134
SONUÇ	137
KAYNAKÇA	140
ÖZGEÇMİŞ	143

RESİM DİZİNİ

Resim 1. 1: Kazimir Malevich, <i>Black Square</i> , 1915.....	4
Resim 1. 2: <i>Primary Structures</i> , Jewish Museum, New York, 1966	5
Resim 1. 3: Donald Judd, <i>Untitled</i> , 1963.....	6
Resim 1. 4: Tony Smith, <i>The Elevens Are Up</i> , Çelik, 1963.....	7
Resim 1. 5: Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917.....	7
Resim 1. 6: Constantin Brancusi, <i>Sonsuz Sütun</i> , 1938.....	8
Resim 1. 7: Robert Morris, <i>Green Gallery Installation</i> , 1964.....	9
Resim 1. 8: <i>Primary Structures</i> , Jewish Museum, New York, 1966.	12
Resim 1. 9: Ronald Bladen, <i>Three Elements</i> , 1965.	14
Resim 1. 10: Carl Andre, <i>The Maze and Snares of Minimalism</i> , 1993.....	16
Resim 1. 11: Donald Judd, <i>Untitled</i> , 1962.....	18
Resim 1. 12: Donald Judd, <i>Untitled</i> , Paslanmaz Çelik, Sarı Pleksiglas 1966	19
Resim 1. 13: Donald Judd, <i>Untitled</i> , 1989.....	20
Resim 1. 14: Donald Judd, <i>Untitled</i> , Galvenize Demir, Mave Lake, 1967	21
Resim 1. 15: Sol LeWitt, <i>Wall drawing #522</i> , 1987	22
Resim 1. 16: Sol LeWitt, <i>Seri Proje No: 1</i> , 1966.....	23
Resim 1. 17: Sol LeWitt, <i>Pyramid</i> , 1987.....	23
Resim 1. 18: Sol LeWitt, <i>Spotch 15</i> , 2005.....	24
Resim 1. 19: Carl Andre, 1959.....	25
Resim 1. 20: Carl Andre, <i>5x20 Altstadt Rectangle</i> , 1967	26
Resim 1. 21: Carl Andre, <i>144 Graphite Silence</i> , 2005.....	27
Resim 1. 22: Carl Andre, <i>Lever-Kaldıraç</i> , 1966.....	28
Resim 1. 23: Dan Flavin, <i>Blue Trees in Wind</i> , 1957.....	29
Resim 1. 24: Dan Flavin, <i>Icon V</i> , 1962.....	29
Resim 1. 25: Dan Flavin, <i>Diagonal of Personal Ecstas</i> , 1963	30
Resim 1. 26: Dan Flavin, <i>Monument for V. Tatlin</i> , 1964.....	31
Resim 1. 27: Richard Serra, <i>Belts</i> , 1966-67.....	32
Resim 1. 28: Richard Serra, <i>Gutter Corner Splash: Night Shift</i> , 1969/1995..	32
Resim 1. 29: Richard Serra, <i>Strike</i> , 1969-71.....	33

Resim 1. 30: Richard Serra, <i>Right Angle Prop</i> , 1969.....	33
Resim 1. 31: Richard Serra, <i>Tilted Arch</i> , 1981	34
Resim 1. 32: Richard Serra, <i>A Matter of Time</i> , 2005.....	35
Resim 2. 1: Duchamp, <i>Bicycle Wheel</i> , 1913	38
Resim 2. 2: Duchamp, <i>Porte, 11, Rue Carrey</i> , 1927	39
Resim 2. 3: Vladimir Tatlin, <i>Monument to the Third International</i> 1917	40
Resim 2. 4: El Lissitzky, <i>Proun Environment</i> , 1923.....	41
Resim 2. 5: Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> , 1920	42
Resim 2. 6: Joseph Beuys, <i>German Green Party</i> , 1983-85	43
Resim 2. 7: Blast Theory, <i>Kidnap</i> , 1998.....	45
Resim 2. 8: Stefan Bruggemann, <i>Nothing</i> , 2001	46
Resim 2. 9: Matthew Barney, <i>All in the Present Must Be Transformed</i> , 2006.....	47
Resim 2. 10: Thomas Hirschhorn, <i>Hotel Democarcy</i> , 2003	48
Resim 2. 11: Carsten Höller, Rosemarie Trockel, <i>A House for Pigs and People</i> ,1997.....	49
Resim 2. 12: Joseph Beuys, <i>Homogeneous Infiltration for Piano</i> , 1966.....	52
Resim 2. 13: Joseph Beuys, <i>How to Explain Pictures to a Dead Hare</i> , 1965.....	53
Resim 2. 14: Joseph Beuys, <i>Felt Suit</i> , 1970	54
Resim 2. 15: Joseph Beuys, <i>Fat Chair</i> , 1964.....	55
Resim 2. 16: Robert Smithson, <i>Enantiomorphic Chamber</i> , 1964.....	56
Resim 2. 17: Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970.....	56
Resim 2. 18: Robert Smithson, <i>Amarillo Ramp</i> , 1973.....	57
Resim 2. 19: Nancy Holt, <i>Sun Tunnels</i> , 1976.	58
Resim 2. 20: Nancy Holt, <i>Dark Star Park</i> , 1988.....	59
Resim 2. 21: Nancy Holt, <i>Buried Poems</i> , 1969	60
Resim 2. 22: Walter de Maria, <i>Lightning Field</i> , 1977.....	61
Resim 2. 23: Walter de Maria, <i>The Broken Kilometer</i> , 1979	62
Resim 2. 24: Walter de Maria, <i>The 2000 Sculpture</i> , 1992.....	62
Resim 2. 25: James Turrell, <i>Raemar Pink White, Shallow Space Construction</i> , 1969.....	63

Resim 2. 26: James Turrell, <i>The Light Inside</i> , 1999	64
Resim 2. 27: James Turrell, <i>Roden Crater</i> , 2000	65
Resim 3. 1: Bernard Leach, <i>'Flying Birds'</i> tabak, 1960.....	68
Resim 3. 2: Picasso, <i>Still Life</i> , 1953	69
Resim 3. 3: Jose Llorens Artigas ve Joan Miro, <i>The Wall of the Moon and The Wall of the Sun</i> , Unesco, 1957-59	69
Resim 3. 4: Fernand Leger, <i>Abstract Composition</i> , 1953.....	70
Resim 3. 5: Peter Voulkos, 1956.....	71
Resim 3. 6: David Gilhooly, <i>Hippo Pond</i> , 1967	72
Resim 3. 7: Robert Arneson, <i>Typewriter</i> , 1966	73
Resim 3. 8: Marilyn Levine, <i>Johnston Satchel</i> , 1975.....	74
Resim 3. 9: İsmail Hakkı Oygur, Seramik Tabak, 1956	76
Resim 3. 10: Füreya Koral, 1968.....	77
Resim 3. 11: Sadi Diren, 1977	77
Resim 3. 12: Mehmet Tüzüm Kızılcın, 2012	78
Resim 3. 13: Bingül Başarır, <i>Genom I</i> , 2002.....	79
Resim 3. 14: Geert Lap,1979	81
Resim 3. 15: Alev Ebüzziya Siesbye, 1984	81
Resim 3. 16: Wouter Dam, <i>Light Blue Shape</i> , 2000.....	82
Resim 3. 17: Candeğer Furtun, <i>Suskunlar</i> , 1987	82
Resim 3. 18: John Mason, Grand Rapids, 1973.....	84
Resim 3. 19: Martin Smith, <i>Binary Rotation</i> , 2011.....	85
Resim 3. 20: Clare Twomey, <i>Consciousness/Conscience</i> , 2001	86
Resim 3. 21: Sadashi Inuzuka, <i>Nature of Things</i> , 1995	86
Resim 3. 22: Anthony Gormley, <i>European Field</i> , 1993	87
Resim 3. 23: Ken Price, Zia, 2009.....	88
Resim 3. 24: Judy Chicago, The Dinner Party, 1974-79	88
Resim 3. 25: Zehra Çobanlı, <i>Tebdili Huyda Fayda Vardır</i> , 2008.....	90
Resim 3. 26: Bodil Manz, <i>Installation of Vessels in Studio</i> , 2009.....	92
Resim 3. 27: Bodil Manz, <i>The Architectural Volume</i> , 2007	93
Resim 3. 28: Bodil Manz, <i>White Samplings</i> , 2011.....	93
Resim 3. 29: Edmund De Waal, <i>Porcelain Room</i> , 2001.....	94

Resim 3. 30: Edmund De Waal, <i>Signs&Wonders</i> , 2009	94
Resim 3. 31: Edmund De Waal, <i>A Sounding Line</i> , 2007	95
Resim 3. 32: Edmund De Waal, <i>A Local History</i> , 2012.....	95
Resim 3. 33: Gwyn Hanssen Piggot, <i>At the Gates</i> , 2003.....	96
Resim 3. 34: Gwyn Hanssen Pigott, <i>Still life with five bottles</i> , 2011	96
Resim 3. 35: Gwyn Hanssen Pigott, <i>Travellers 2</i> , 2003	97
Resim 3. 36: Gwyn Hanssen Pigott, <i>Still Life</i> , 2008.	97
Resim 3. 37: Pieter Stockmans, <i>30 boxes</i> , 1991.....	98
Resim 3. 38: Piet Stockmans, <i>625 Objects in Box</i> , 1998	99
Resim 3. 39: Piet Stockmans, Administration Building De Rijp (NL), 2005.	99
Resim 3. 40: Pieter Stockmans, <i>Flying Saucers</i> , 1999	100
Resim 3. 41: Pieter Stockmans, ASLK-Bank Brussels(B), 1991.....	101
Resim 3. 42: Canan Dağdelen, <i>CANEVİNE dot</i> , 2007	102
Resim 3. 43: Canan Dağdelen, <i>Libellulidae II</i> , 2005	103
Resim 3. 44: Canan Dağdelen, <i>POET dot GARDEN dot</i> , 2003-2005.	103
Resim 3. 45: Canan Dağdelen, <i>HOMELY</i> , 2002-2003	104
Resim 3. 46: Kemal Tizgöl, <i>Covered Space</i> , 2012.....	105
Resim 3. 47: Kemal Tizgöl, <i>Prelude</i> , 2010.	106
Resim 3. 48: Kemal Tizgöl, <i>Multiple Space</i> , 2010.....	107
Resim 3. 49: Kemal Tizgöl, <i>Non Stop 2,5 Months</i> , 2010.....	107
Resim 3. 50: Mutlu Başkaya, <i>Akıl Süzgeci</i> , 2009.....	108
Resim 3. 51: Mutlu Başkaya, <i>Hope</i> , 2012	109
Resim 3. 52: Mutlu Başkaya, <i>Hope</i> , 2009	109
Resim 3. 53: Mutlu Başkaya, <i>Look and See</i> , 2012.....	110
Resim 3. 54: Ömür Tokgöz, <i>İsimsiz</i> , 2010	111
Resim 3. 55: Ömür Tokgöz, <i>Illusion of Safety</i> , 2009	112
Resim 3. 56: Ömür Tokgöz, <i>İsimsiz</i> , 2009	112
Resim 3. 57: Ömür Tokgöz, <i>Etkileşim</i> , 2009-2010.....	113
Resim 3. 58: Ömür Tokgöz, <i>Etkileşim Detay</i> , 2009-2010.....	113
Resim 4. 1: <i>Huzur</i> , Lazer Baskı, Yerleştirme, 70x70 h: 12 cm, 2012.	114
Resim 4. 2: <i>Huzur Detay</i>	115

Resim 4. 3: <i>Huzur</i> , Lazer Baskı, Yerleştirme, 66x66 h:8 cm, 40x40 h: 5 cm, 2012	116
Resim 4. 4: <i>Huzur</i> Detay	116
Resim 4. 5: <i>Duygular</i> , Mühür Baskı, Yerleştirme, 140x 70 h: 4 cm, 2012 ..	117
Resim 4. 6: <i>Duygular</i> , Mühür Baskı, 2012.....	118
Resim 4. 7: <i>Duygular</i> Detay.	118
Resim 4. 8: <i>İyimser</i> , Lazer Baskı, Yerleştirme, 110x 55 h: 18 cm, 2012	119
Resim 4. 9: <i>İyimser</i> Detay	120
Resim 4. 10: <i>İyimser</i> Detay	120
Resim 4. 11: <i>Denge</i> , Yerleştirme, 85x40 h: 9 cm, 2012	121
Resim 4. 12: <i>Denge</i> Detay	122
Resim 4. 13: <i>Denge</i> Detay.	122
Resim 4. 14: <i>Döngü</i> , Yerleştirme, 95x50 h: 8,5 cm, 2012.....	123
Resim 4. 15: <i>Döngü</i> Detay	124
Resim 4. 16: <i>Döngü</i> Detay	124
Resim 4. 17: <i>Görülmeyenler</i> , Lazer Baskı, Yerleştirme, R: 12 h: 100 cm, 2012.....	125
Resim 4. 18: <i>Görülmeyenler</i> Detay.	126
Resim 4. 19: <i>Görülmeyenler</i> Detay	127
Resim 4. 20: <i>Açlık Çocukları</i> , Lazer Baskı, Yerleştirme, 130x40 h: 15 cm, 2012.....	128
Resim 4. 21: <i>Açlık Çocukları</i> Detay	128
Resim 4. 22: <i>Açlık Çocukları</i> Detay.....	128
Resim 4. 23: <i>Kısır Döngü I</i> , Yerleştirme, 63x42 h: 7 cm, 2012.....	129
Resim 4. 24: <i>Kısır Döngü I</i> Detay.....	130
Resim 4. 25: <i>Kısır Döngü I</i> Detay.....	130
Resim 4. 26: <i>Kısır Döngü II</i> , Yerleştirme, 90x50 h: 13 cm, 2012.....	131
Resim 4. 27: <i>Kısır Döngü II</i> Detay.....	131
Resim 4. 28: <i>Kısır Döngü II</i> Detay.....	132
Resim 4. 29: <i>Buluşma</i> , Yerleştirme, 160x80 h: 12 cm, 2012.....	133
Resim 4. 30: <i>Buluşma</i> Detay.....	133
Resim 4. 31: <i>Buluşma</i> Detay.....	134

Resim 4. 32: <i>Yönlere-Yönlendirmeler</i> , Yerleştirme, 135x63 h: 4,5 cm, 2012	135
Resim 4. 33: <i>Yönlere-Yönlendirmeler</i> Detay	136
Resim 4. 34: <i>Yönlere-Yönlendirmeler</i> Detay	136

GİRİŞ

“Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler” adlı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporunda konu, günümüzde sıkça karşılaştığımız ‘Minimalizm’ ve ‘Enstalasyon’ kavramlarının, Seramik Sanatı içinde değerlendirilmesi ve kişisel sanat çalışmalarının, bu kavramlar üzerinden temellendirilmesine dayanmaktadır. Bu iki kavramın öne çıkma sebebi, bu çalışmanın temelinde olan, indirgemeci tavır ve anlatımı güçlendirmek adına yapılan birim tekrarlarının birbiriyle olan uyumudur.

Seramik Sanatı 1960’lar ve 1970’lerde, sanat hareketleri içersinde gelişen, kavramsal değişim ve modayı takip eder gibi görünse de, Seramik Sanatı’nda zaten yer alan, ancak ihmal edilmiş birçok ‘komplike ve genişletilmiş’ alanın var olduğu bilinmektedir. Zaten var olan bir şeyin varlığının fark edilmesi ise, resim ve heykel alanında oluşan, çağdaş hareketler üzerine eleştiri ve kuramlar yazılmasıyla başlamıştır (Waal, 2003, s. 184).

Günümüzde Seramik Sanatı, çok yönlü bir yapı göstermektedir. Bernard Leach Ekolü’nün devamı niteliğini taşıyan ve kullanıma yönelik üretimi baz alan eğilim ve seramikte fonksiyonu, dekoratif zihniyeti dışlayarak, heykel ve yerleştirme tarzında uygulamaların benimsendiği diğer bir eğiliminde, öne çıktığı seramik sanatında, sanatçılar kendi tercihleri doğrultusunda eserlerini üretmektedirler.

Seramik, Minimalizm ve Enstalasyon terimleri, birbirleriyle ilişkileri açısından uzak kavramlar gibi görülmektedir. Minimalizm ve Enstalasyon her ne kadar sanat hareketleri içinde gelişmiş olsa da, seramik alanında da karşımıza çıkan kavramlardandır. Bu bağlamda, Minimal Sanat ve Enstalasyon Sanatı’nın tarihsel süreçte ortaya çıkışı, bu akımların öncü isimlerinin, bu hareketler kapsamında oluşturdukları kendi bağımsız çalışmalarının incelenmesi, raporun başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu kavramların, Seramik Sanatı içindeki gelişimlerine de değinilerek, bu doğrultuda üretim yapan sanatçıların çalışmalarıyla da, Seramik, Minimalizm ve Enstalasyon ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır.

Soyut Ekspresyonizm'e karşı ortaya çıkmış olan Minimalizm, figüratif anlatımdan uzak, sembolik anlatımı reddeden ve sadece varlık olarak izleyiciyi etkilemeyi hedefleyen bir akımdır. Yüzeyi, biçimi ve seri üretimi vurgulayan Minimalizm'in katı kuralları, seramik çalışmalarında bulunan, değerli el işçiliği, özgün renk ve doku arayışları ile keskin bir kontrast taşımaktadır.1970'lere doğru Minimalizm'i takip eden Post Minimalizm'in doğuşuyla, yeni materyal kullanımlarının keşfedilmesiyle seramiğinde bu alanda ses getirmesi çok da şaşırtıcı olmamıştır.

Minimal Sanat felsefesinden etkilenen ve bu ilkeleri kendilerine yakın gören birçok seramik sanatçısı bu yönde çalışmalar üretmiştir. Dekoratifliğe karşı yalınlığı elde etmek amacıyla çalışmalarını fazlalıklardan arındırıp, düz çizgiler kullanarak dikkatleri doğrudan forma çekmeye çalışmışlardır. Öne çıkartılan form estetiği ise Minimal Sanat Akımı'nın formu yücelten tavrıyla da benzerlik göstermektedir.

Minimalizm'in birim tekrarına dayanan düzenlemeleri, Enstalasyon kavramıyla yakından ilişkisini de ortaya koyan bir nitelik taşımaktadır. Minimalist eserler, galeriyi gerçek mekân olarak ortaya çıkaran, Enstalasyon Sanatı başlığı altında değerlendirilebilmektedir.

Minimalizm ve Enstalasyon'un tarihsel geçmişi ve terimlerin çağdaş uygulama alanında genel kullanımları, günümüzde kavram olarak değişiklik gösterebilmektedir. Formda indirgemeci tavrını sürdüren sanatçılar, minimal eserler üreterek, birim tekrarlarıyla oluşturdukları düzenlemelerde, tarihsel Minimalistlerin aksine içeriğe de önem vermektedirler. Yaptıkları düzenlemelerle, kavramı da ele alan sanatçılar, geçmişte ki örneklerden izler taşımalarına rağmen, teknolojinin bize sunduklarını kullanmaktan da kendilerini alamamakta ve yeni bir anlatım dili oluşturmaktadırlar.

I. BÖLÜM

MINİMALİZM

1.1. MINİMALİZM TANIMI

Minimalizm, modern sanat ve müzikte, kökeni 1960'lara giden, sadelik ve nesnelliği ön plana çıkaran bir akımdır.

Minimalizm sözcüğü Fransızcadan gelen "minimum" sözcüğünden türemiştir. Minimum, kelime anlamı olarak "bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar" olarak tanımlanırken matematikteki ifadesi de, "değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal" şeklinde açıklanmıştır (Islakoğlu, 2005, s. 14).

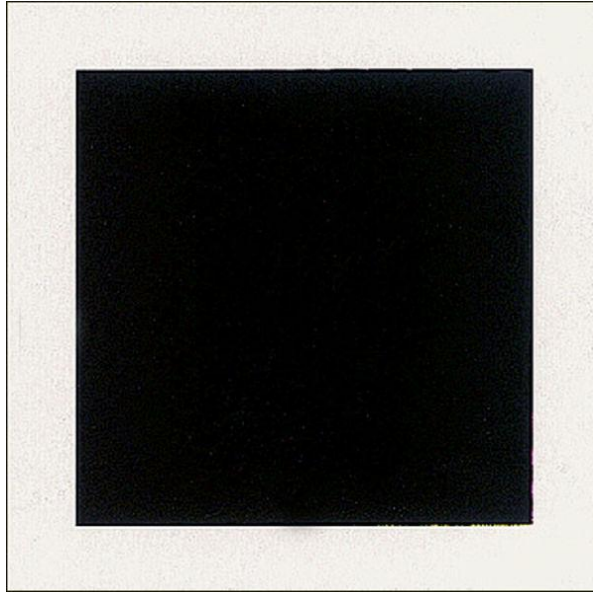
Minimalizm; bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeyerek vurgulamak olarak tanımlanabilmektedir. Kendisinden başka hiçbir obje veya deneyimi sembolize etmek ve sunmak fikrine katılmamaktadır. Çıkış noktasını gerçek mekân ve gerçek materyal anlayışının temsil ettiği Minimal Sanat, sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil etmektedir. Görsel sanatlarda geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemede madde ve renk olgusuna önem vermektedir.

İlk kez 1965'de düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" için kullanılmış olan "Minimal Sanat" terimi, daha çok üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır. Ancak, 1960'lardan başlayarak Amerika'da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de tanımlamaktadır (Erzen, 2008, s. 1069).

Minimalizm terimi, yeni bir sözcük olarak ortaya çıktığı dönemde, Amerikalı bir grup sanatçının 1960'lı yıllarda geometrik soyutlama tarzında üretmiş oldukları tek ya da seri halindeki çalışmalarını tanımlamak için kullanılmıştır.

1.2. MİNİMALİZM KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE TEMEL ÖZELLİKLERİ

Sanat sili olarak değil, bir isim hatta tarihsel bir an olarak “Minimalizm” düşüncesi, savaş sonrası Amerikan sanatında, ciddi bir düşünce ve buluş, cesurca bir ortaya çıkıştır (Baker, 1988, s. 9). Minimalist olarak bilinen birçok Amerikalı sanatçı, çağdaş sanatta minimalizm sözcüğü yeni yeni yaygınlaşmaya başlarken, yaptıkları çalışmalarla elde ettikleri başarılar ile ortak bir noktada birleşmişlerdir.



Resim 1. 1: Kazimir Malevich, *Black Square*,1915.

Çağdaş sanatta indirgemeci eğilimler ilk kez Rus ressam Kazimir Maleviç'in beyaz zemin üzerine yerleştirdiği “Siyah Kare” kompozisyonunda ifadesini buldu. Bu eğilimin doruk noktasını oluşturan Minimal Sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun bir kolu olarak 1950’lerde gelişen Hareketli Soyuta tepki olarak ortaya çıktı. Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Tony Smith, Anthony Caro, Sol Le Witt, John McCracken, Craig Kaufman, Robert Duran ve Robert Morris gibi Minimalist heykeltçiler “birincil kurgular” (primary structures), Jack Youngerman, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held ve Gene Davis gibi ressamlar da “sert kenar” (hard-edge) resimleri yaptı. Hareketli Soyutu aşırı kişisel ve hayali bulan minimalistler bir sanat yapıtının yalnızca kendisini çağrıştırmasını gerektirdiğini savundular. Bu nedenle yapıtlarını görsel olmayan her türlü çağrışımdan arındırmaya çalıştılar. İki boyutluluğu vurgulamak ve tümüyle görsel bir izlenim uyandırmak için sert kenarlar ve basit biçimlerin yanı sıra çizgisel bir anlatım geliştirdiler. Esin kaynaklarını Soyut Dışavurumcu resmin Renk Alanı kolunun sözcülerinden Barnett Newman ve Ad Reinhardt’ın donuk ve durgun yapıtlarında buldular (Aktaran: Tizgöl, 2008, s. 58).



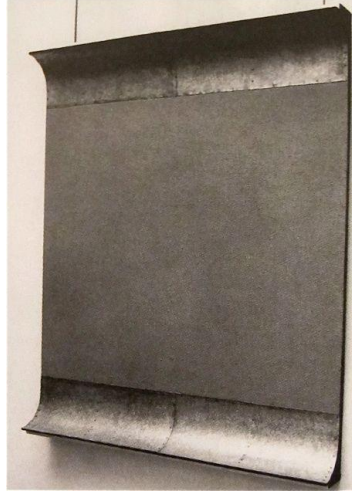
Resim 1. 2: *Primary Structures*, Jewish Museum, New York, 1966.

Terim ilk kez Richard Wollheim'in "Art Magazine" de yayımladığı "Minimal Sanat" isimli makalesinde kullanılmış ancak, Tatlin, Rodchenko, Malevich gibi Rus konstrüktivistlerinin ve Mondrian gibi De Stijl grubu ressamlarının çalışmalarında, Pop Sanat'ta "hard edge" in Frank Stella'nın önerilerinde düşünce olarak her zaman yer almıştır (Germaner, 1997, s. 41).

Maleviç kareyi doğada bulunmayan geometrik form olarak tanımlıyordu. Biçimleri en basit geometrilerine, renk kullanımını temel renklere, hatta nötrleştirerek siyah-beyaza indirgeyerek mükemmellik araması adeta tanrısal bir davranış gibiydi. Bu saf geometrik yaklaşım pozitif düşünceden metafiziğe kayan bir zemin oluşturuyordu. Maleviç beyaz üstüne beyaz çalışmalarından sonra resim yapmadı, adeta "nirvana"ya ulaşmıştı (Kazmaoğlu, 2003).

Minimalizmin ilk adımlarını atan Kazimir Malevich, 1913 yılında Alexei Kruchenykh'in, *Victory over the Sun* adlı Fütürist operası için hazırladığı dekor ve kostüm tasarımlarında temel geometrik biçimleri kullanmıştır. Aynı yıllarda, beyaz bir zemin üzerine yerleştirdiği siyah kareyle soyut sanatın ilk örneklerinden birini veren sanatçı, "Temel Suprematist Öğe" olarak tanımladığı "kare"den yola çıkarak yaptığı "Beyaz Üzerine Beyaz" dizisinde, beyaz dışındaki bütün renklerden uzaklaşarak Suprematist ilkeleri en yetkin biçimde uygulamış; yüzyıl başında devrim sayılabilecek bir sanatsal yaklaşım sergilemiştir.

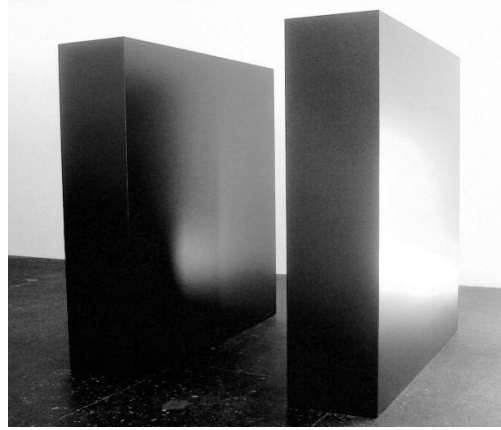
Maleviç'in başladığı bu çizgi, 1960'lı yıllarda, ABD'nde çoğu heykeltçi olan bir grup sanatçı ve düşünce adamı tarafından kavramlaştırıldı. Tony Smith, Donald Judd, Carl Andre gibi heykelt sanatçıları, Ellsworth Kelly, Frank Stella gibi ressamlar ürünleri ve anlatımlarıyla "Minimalist Sanat"ı tanımladılar. Rengi ve biçimi en aza ve temel öğelere indirgemek, hatta kullanılan malzemenin yalnızca kendi renginden yararlanmak, yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak Minimalistler'in temel tutumu oldu (Kazmaoğlu, 2003).



Resim 1. 3: Donald Judd, *Untitled*, Çelik, 1963.

"Minimal" kelimesi genel olarak sanatta stilistik bir tasarruf olarak kullanılmaktadır. "Minimalist" terimi ise sadece görsel sanatlar alanında uygulandığında kesin olarak görülebilmektedir. Terim, öncelikle 1960 sonrasında yapılmış, soyut, dekoratif detaylardan uzak, geometrik formların ağırlıklı olduğu ve anlatımcı tekniklerden kaçınılarak üretilmiş heykelt ya da üç boyutlu çalışmaları kapsamaktadır. Bu bağlamda Donald Judd, Ron Bladen ve Tony Smith gibi sanatçıların çalışmaları minimalist olarak nitelendirilmektedir.

Minimal sanat, 1950'lerin Soyut Dışavurumculuk akımının doğal bir gelişmesi olduğu kadar, mantıklı ve kavramsal düzenleme yöntemiyle, nesnellığı ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavır olarak, Soyut Dışavurumculuk'a karşı bir anlayıştır; ama Soyut Dışavurumculuk'un büyük ölçeğini, çarpıcılığını ve sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini sürdürmüştür. 1950'ler sonunda, Soyut Dışavurumculuk'un hemen ardından gelen Ard-Ressamca Soyutlama, bu akımın leke ve renk birimlerini tek bir alana büyütüp anlatımcı içeriği yok etmiş ve tüm resim yüzeyine yayılmış bir bileşimin görsel nitelikleri üzerinde durmuştu. Bu gelişmeden, Minimal Sanat'ın yalın, düşünsel ve mimariyle bütünleşen görünümü ortaya çıkmıştır. Soyut Dışavurumculuk'tan sonra, resimdeki ilk değişimler Ard-Ressamca Soyutlama akımıyla olmuşsa, heykelt sanatındaki yenilik de Minimal Sanat'ın getirdiği anlayışla gelişmiştir. Minimal Sanat'ın resmi de kapsamakla birlikte, daha çok heykelt için kullanılan bir terim olması bundan ötürüdür (Erzen, 2008, s. 1069).



Resim 1. 4: Tony Smith, *The Elevens Are Up*, Çelik, 1963.

Süprematist, DeStijl ve Konstrüktivist soyut resim ve heykelden izler taşımaktadır. Ruslardan Kazimir Malevich ve Aleksandr Rodchenko'dan Piet Modrian ve Josef Albers gibi kariyerinin son döneminde Amerika'da yaşamış olan sanatçıların çalışmalarından izler taşıyan Minimalizm, bu biçimiyle önemli olduğu kadar, Amerikan seri üretiminin de arka planda geniş bir sanat tarihsel, emsal teşkil ettiği biçimiyle de oldukça önemlidir. Judd ve Smith gibi sanatçılar endüstrinin alaycı aşırı bolluğunu, önceden tasarlanmış üretimin aksine seri üretimin verdiklerini, kendi çalışmalarında kullanmışlardır. Endüstrinin bireysel olarak sanatçıların yapamayacağı bir şekilde, objelerin estetiksel fiziklerini kontrol ettiğini fark etmişler ve endüstriyel üretime başvurmayı tercih etmişlerdir (Baker, 1988, s. 9).



Resim 1.5: Duchamp, *Fountain*, 1917.

“Minimalist” kelimesi diğer bir taraftan, Carl Andre, Dan Flavin ve Robert Morris gibi sanatçuların öncülüğünü yaptığı, görüneni olduğu gibi ya da hammadde halinden ayırt edilemeyen, minimal olarak ayırt edilebilen, saf, sanat olmayan objeleri, sanat olarak sunmak eğilimine dayanmaktadır. Bu tarz çalışmalar, her ne kadar herkes görmek istemese de sanatta yer alan algısal ve kurumsal ifadeleri rahatlatmak amacıyla ortaya atılmıştır. Bu çalışmaların tarihsel kaynakları, Marcel Duchamp’ın “readymade” çalışması ve Constantin Brancusi’nin heykelidir. Bu çalışmalar daha önce hiç yapılmamış bir şekilde sanatın limitlerini test etmişlerdir.

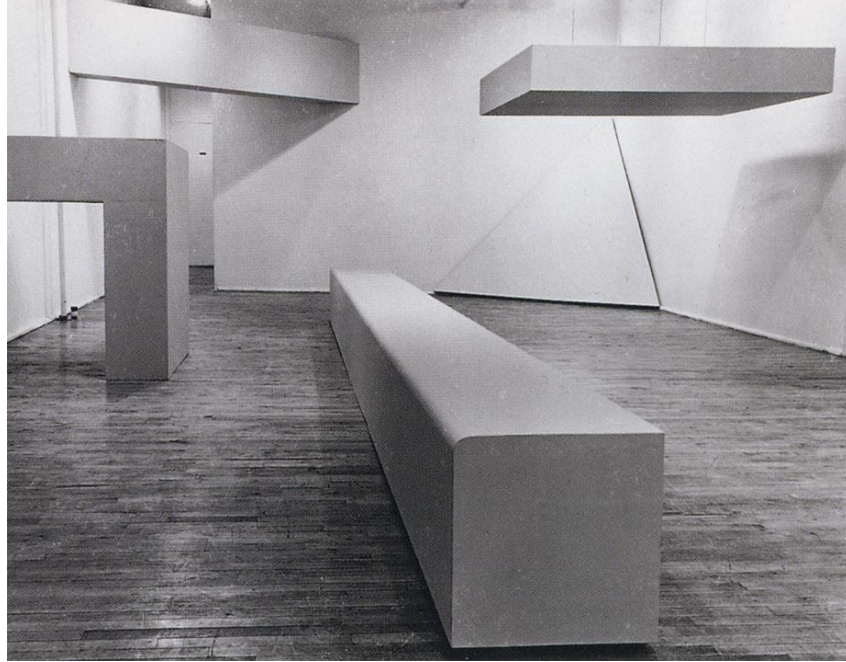


Resim 1. 6: Constantin Brancusi, *Sonsuz Sütun*, 1938.

Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Smithson, Mel Bochner, Robert Morris, Joel Shapiro, Walter De Maria, Robert Mongold, Brice Marden, Robert Ryman, Richard Serra ve Sol LeWitt akımın başlıca temsilcileridir. Yalın strüktürler, postcubist plastik anlayış ve sistematik uygulamalar “Cool Art”, “ABC Art”, “Serial Art”, “Primary Structures”, “Art in Process”, “Systemic Painting” gibi terimlerin Minimal Sanat kapsamında sık sık kullanılmasına yol açmış, ancak bunlardan hiçbiri “minimal” sözcüğü kadar açıklayıcı olmadığından onun yerine geçememiştir (Germaner, 1996, s. 41).

Minimalizm, 1960’larda birçok ülkede görsel sanatlar alanındaki çalışmalarını bağımsız bir şekilde hareketlendirmiştir. Avrupa’da Joseph Beuys, Yves Klein

ve Piero Manzoni, İngiltere’de Anthony Caro ve William Turnbull, Amerika’da Carl Andre gibi isimler geniş bir alanda “Minimalizm’in” uluslararası fenomenleri olarak tanımlanabilmektedir.



Resim 1. 7: Robert Morris, *Green Gallery Installation*, 1964.

Avrupalı, Amerikalı ve İngiliz minimalistler arasındaki fark ise; Avrupalılar yapıla gelen sanat gerçekliğini alt üst edip materyali mecazi bir fikir olarak ele almışlardır. Beuys’un çalışmalarında kullandığı gibi heykellerinde keçe ve kauçuk gibi çeşitli malzemeler kullanmışlardır. Diğer taraftan Donald Judd, Carl Andre ve Robert Morris gibi Amerikalı sanatçılar sanatta aynı zamanda kenar boşluklarını da kullanmışlar ve metaforu elemeyi amaçlamışlardır. Heykellerini mümkün olduğunca spesifik ve duru bir şekilde gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılar kendi konularına göre materyal seçme eğiliminde olmuşlardır (Baker, 1989, s. 12-13). Modern batı sanatına genel olarak bakıldığında, Amerikan minimalizmi, 1950’lerin Soyut Ekspresyonist resminin, romantik coşkısına karşı, klasik bir tepki olarak değerlendirilebilmektedir.

Minimalist hassasiyetin, bu iki akım arasındaki gerilimi –endüstriyel estetik ve sanat olanla olmayan arasındaki ayırım bulanıklığı- 1960’lardaki Amerikan sanatına, öncesinde neredeyse hiç görülmemiş felsefik bir canlılık katmıştır(Baker, 1989, s. 10).

Minimalizmin etkisi, 1950'ler edebi kültüründe Samuel Beckett'in tiyatrosunda ve Alain Robbe-Grillet'in "yeni roman"ındaki sadelikle de açık bir şekilde görülmüştür (Baker, 1989, s. 13).

ABC Sanat, birincil yapılar, literalist sanat, minimal sanat: Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra ve diğerlerinin çalışmalarına verilen isimlerin çoğu bu sanatın sadece ifadesiz değil; neredeyse çocuksu olduğunu ima eder. 1960'larda genellikle indirgemeci bulunarak dışlanan minimal sanata 1980'lerde de önem verilmez. Sanat polemiklerinden birine yöneldiği düşünülürse her iki olumsuz tavırda serttir. Minimal sanata yönelik bu saldırıların altında, sanatçı ve eleştirmenlerin sanatta insancıl idealler ve ikonografik imgelerin güvence altına alınmasındaki çıkarlarından başka iki önemli olay yatar. Bunlar; 1960'larda minimal sanatın aynı anda hem tamamladığı hem parçaladığı modernizmin biçimci modellerinden birini mükemmelleştirdiği düşüncesi ve 1980'lerde sanat ve diğer alanlarda geleneğe dönüşü savunmak için 1960'lara yönelik bir saldırıyı kullanan genel tepkidir (Foster, 1996, s. 63).

Minimal eserler ilk bakışta basit görünmelerine rağmen her eserde nesnelere algılanmasını güçleştiren bir belirsizlikte söz konusudur. Frank Stella, minimalist eserler için "Görülen, ne görüyorsanız odur" demiş olmasına rağmen eserler göründükleri kadar basit değildir.

Minimalizm terimi, hiçbir şekilde 1960'larda New York ve Los Angeles ta aniden ortaya çıkmış, avangard tarz olarak tanımlanamaz. Öncelikle heykel alanında minimal sanat, tek ya da tekrarlanan geometrik formlardan oluşmaktadır. 1940'lar ve 1950'lerden önce gelen soyut dışavurumcu resim ve heykelin aksine, sezgisel ve hissel izler kaldırıp, endüstriyel ya da sanatçının deneyimli işçileri yönlendirmesiyle eserler oluşturulmuştur. Minimal çalışmalar sözlü varoluşlarında ya da fiziksel dünyada ki varlıklarında herhangi bir şeyi ima etmemektedirler. Materyal materyal olarak görünmekte, renk şayet kullanılmışsa herhangi bir anlam ifade etmemektedir. Genellikle duvarda, köşede ya da doğrudan zemin üzerinde sergilenmektedir. Galeriye gerçek mekân olarak ortaya çıkaran bir enstelasyon sanatıdır ve izleyiciyi bilinçli olarak bu alana doğru hareket ettirmektedir. Minimal eserlerin büyük boyutlu ve yalın oluşları, sergi mekânlarının da değişmesine ve artmasına sebep olmuştur.

Mekânı kullanma isteğinden dolayı, resim kökenli sanatçılarındaki öncülüğünü yapmış olduğu bu akım doğrultusunda, Robert Rauschenberg, Brice Marden ve

Robert Ryman tarafından üretilmiş çalışmalarda üçüncü boyuta geçme isteği hissedilmektedir. Minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Üç boyutlu çalışmalara yönelen çok sayıda ressamın geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan minimalist yapıtlar ürettikleri görülmektedir (Germaner, 1997, s. 42).

Minimalizmin deneysel şaşkıncılığının yenilenmesi güç olsa da, modern sanatın aşkınsallığını (öyle değilse de dadacı hazır-yapıtlara veya kontrüktivist rölyeflere içkin olan boşluğu) ihlal eden kavramsal kışkırtıcılığı devam eder. Minimal sanat geleneksel heykel anlayışının (soyut dışavurumcu çalışmalarda hala görülebilen) insan biçimci bakışına karşı çıkmakla kalmaz, çoğu soyut heykeldeki mekansız alemini de reddeder. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur (Foster, 1996, s. 65).

“Birincil Yapılar” nelerdir? Sözlük bunları ana, esas, basit yapılar ya da öğeler olarak tanımlamaktadır. “Birincil Yapılar” ifadesi Amerikalı Kynaston McShine’in küratörlüğünde Nisan 1966’da New York Jewish Müzesinde Amerikalı ve İngiliz genç heykeltıraşların gerçekleştirdiği serginin başlığında kullanılmıştır. Bu sergi Minimal Sanat alanında açılan ilk sergi olarak addedilmiştir. “Minimal Sanat” terimi 1965 yılında iki kere kullanılmıştır. Öncelikle İngiliz felsefeci Richard Wollheim’in Ocak ayında Arts Magazine’de yayınlanan makalesiyle ve sonrasında Amerikalı eleştirmen Barbara Rose’un “ABC Art” başlıklı yazısıyla Art in Amerika Ekim/Kasım sayısında görülmüştür. Frank Stella, Anne Truitt, Richard Tuttle ve Ronald Bladen gibi genç, New York merkezli Amerikalı ressam ve heykeltıraşlar arasında görülen yeni anlayışı Rose; Rus Kazimir Malevich’in 1913 tarihli Black Square’in izinden gidilen ve aynı zamanda Duchamp ve onun hazır yapım çalışmalarının da etkisinin olduğu “indirgemeci bir eğilimle” ifadesiz, nötr, mekanik ve kişiselleştirilmemiş bir şekilde karakterize edilmiş çalışmalar olarak tarif etmektedir (Collins, 2007, s. 438).



Resim 1. 8: *Primary Structures*, Jewish Museum, New York, 1966.

Minimal Sanat'ın bu yalınlığına ve sanatçıların algıya verdikleri öneme karşın, bu sanat akımı üstünde gelişen yoğun eleştiri ve yazım, ona kavramsal değerlerde yüklemiştir. 1967'de Washington D.C.'de "İçerik Olarak Ölçek" adlı ilk kapsamlı Minimalist heykel sergisi T. Smith'in devasa küp biçimli yapıtlarını, Caro'nun yerlere serilmiş metal levhalarını, Judd'un aynı renkte prizmalardan oluşan duvara asılmış yalın heykelini, Newman'ın büyük piramit heykelini, Andre'nin birbiriyle aynı birimleri yan yana dizerek oluşturduğu yapıtını ve Ronald Bladen'in tavana kadar uzanan yalın geometrik yapıtını içeriyordu (Erzen, 2008, s. 1069).

Donad Judd'da 1965'te dikkate değer bir yazı sunmuştur. Arts Yearbook 8. de "Spesifik Objeler" adında yayınlanan yazıda Judd; Çağdaş Amerikan Sanatıyla ilgili değerlendirmesinde, son birkaç yıldır yapılan çalışmaların çoğunluğunu ne resim ne de heykel olarak tanımlamamış "üç boyutlu çalışmalar" ya da "objeler" olarak tanımlamıştır. 'Resim' ve 'Heykel' ismi yerine 'Objeler' diyerek Judd geleneksel sanat anlayışından kopmanın sinyallerini vermiş ve yeni bir şey sunmuştur. Buna rağmen yeni çalışmaların neye benzemesi gerektiğini belirtmemiştir.

Judd için Malevich'in Black Square'i gibi çalışmalar görünüşte indirgeyici ve boş olmasına rağmen sosyal, politik ve kişisel içeriklerle doludur. Judd, 'illüzyonizm

ve yalın boşluğu, boşluk etrafındaki ve içindeki lekeler ve renkleri' uygun görmemekte ve bunları Avrupa sanatının hoş olmayan kalıntıları olarak adlandırmaktadır. Bu arada 'Birincil Yapılar' sergisi 1966 baharında New York'ta açılmış ve bu şehirde yapılan bu yeni sanatı tanımlamak için birçok eleştirici, yeni kelimeler türetilmiştir. 'Rejective Art' ve 'Literalism' gibi kısa süren isimler kullanılmış 'Minimal' kelimesi kalıcı bir şekilde takılmıştır. Bu terim özenle kullanılmalı çünkü bu akımın asıl temsilcileri yaptıklarının bu şekilde belirtilmesini kabul etmemektedir (Collins, 2007, s. 438).

Alışılmışın dışında Minimal Sanatla ilgili yorumlar çarpıcı bir biçimde birbirinden ayrıdır. Savaş sonrası sanat terimlerinin periyotlanmasında Minimal Sanat bazı eleştirmenler tarafından 'Modernist İdealizmin' kutsallaştırılmasıdır. Clement Greenberg ve Michael Fried, Andre, Judd, Morris gibi sanatçılar çalışmalarını yüksek modernizmin farkı olarak değerlendirmişlerdir. Rosalind Krauss ise bir makalesinde, Minimalizm'i modernizmin bir doruk noktası olarak tanımlamış fakat ondan koparak oluşmadığını belirtmiştir. Diğer eleştirmenler ise Minimal Sanatı 'geleneksel ve düzensiz koşullara post modernist bir eleştiri' başlatmış olarak görmektedir.

Minimalizmin indirgemeci olduğunu ileri süren katı ahlakçı suçlama, bunu minimalizmin sanatı gündeliğe, faydacılığa, sanatsal olmayana yönlendirdiği eleştirisine dayanır. Clement Greenberg'e göre minimalistler ilerici olanla acayip olanı karıştırmış ve sanatın özüyle ilgilenmek yerine, konu dışı etkilerin peşine düşmüştür. Bu, üç boyutlu çalışmalarının nedenir (Greenberg bu çalışmalara "heykel" demez). Judd için belirli olanın Greenberg için belirsiz olduğu bu bölgedir: "Minimalist çalışmalar bugün herhangi bir şeyin –bir kapı, bir masa veya boş bir kağıt gibi- sanat olabileceği kadar sanattır". Greenberg bu sözü felaket olarak dile getirirse de, "Mobilya gibi bir müzik yapmalıyız" diyen John Cage gibiler için bu avangard bir çıkıştır. Bu çıkış, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Cage ve Merce Cunningham'dan geçerek, minimalist sanatta (örneğin Philip Glass), dansa (örneğin Yvonne Rainer) ve tiyatrodaki (örneğin Robert Wilson) kültür için yenilenmiş bir kullanım değeri yaratması nadiren amaçlanmıştır. Greenberg bu yeniliğin sorumlusunu sezmiştir: Muğlak ve avangard Marcel Duchamp (Foster, 1996, s. 67).



Resim 1. 9: Ronald Bladen, *Three Elements*, 1965.

Eleştirmenler 'minimal' kelimesini kullandıklarında; toplu üretim, genellikle simetrik, monokrom renklere, yüksek derecede basitleştirilmiş ve kadesiz plastik ve alaşımları gibi materyallerden yapılmış güçlü kütlelerden bahsetmektedirler. Bununla birlikte asıl sanatçıların arasında form, içerik ve işleme tarzına dair hoş ve ilginç farklılıklar bulunmaktadır. Judd, LeWitt, Andre ve Morris'in favorisi küpler ve kareler iken, Tony Smith ve Ronald Bladen, köşegenler ve birbirine kilitlemiş formları tercih etmişlerdir.

Minimal Sanat kendi başına genellikle, ılımlı kültürel bir hareket olarak değerlendirilebilir. LeWitt ya da Judd'un sıradan kübik formları ya da kutuları alışıldığı şekilde idealist, rasyonel ve klasik olarak sınıflandırılmış olmasına rağmen, bazı eleştirmenler aynı çalışmalarda tam tersi bir durum görmüşlerdir. Duygusal, mantıksız ve saplantılı olarak değerlendirmişlerdir.

Böylece minimalizmin yayılması bazıları tarafından "dünyanın dağılma olmadan kusursuz bütünlüğü" olarak örneklendirilmişken, diğerleri için minimalizm bize merkezi olmayan bir dünyayı göstermektedir. Ve bu da metafizik öznelerin açığa çıkartılmasıyla meşru kılınmaktadır. Böylelikle Minimalizm, Andre'nin kelimeleri kullanma şeklinden dolayı ve 1960'ların ateist, komünist, materyalistik kültürüyle benzer bir şekilde ele alınmıştır.

Minimalist çalışmalardaki ortak noktalara değinecek olursak; genel olarak her çalışma, karışık olmayan üç boyutlu kompozisyonlardan oluşmaktadır. Flavin'in *Monumant for V Tatlin* isimli çalışmasının haricinde hepsi kare, kübik ya da dikdörtgen formlardadır. Buna rağmen Flavin'in çalışması da düzenli ve simetriktir. Çalışmaların çoğunda temel bir birim ya da modül tekrarlanarak ana form oluşturulmuştur. Judd'un açık küpleri tek bir iş olmasına rağmen dört eşit kenarın tekrarından oluşmaktadır. Bu tekrar genellikle oldukça basit bir şekilde gerçekleşir. Judd'un da yaptığı gibi bir birimin ardından diğer bir birim gelmektedir.

Bu basit formlar karışık olmayan, dengesiz düzenlemeler olmadıkları gibi süslemeden de uzaktırlar. Herhangi bir şeyi andırmayan, yalın materyallerden oluşmaktadır. Hiçbir alışma ervelememiş ya da kaide üzerine konmamıştır. İzleyicilerin önüne engel oluşturacak herhangi bir ayırıcı malzemeyle sınırlar konulmamıştır. Genel olarak çalışmalar, direkt olarak yerde düzenlenmiştir. Flavin'in çalışmaları duvarda sergilenirken Judd ve LeWitt genel olarak üç boyutlu çalışmalarında duvarın düzlüğünü kullanmışlardır. Çalışmalarda renk kullanılmışsa şayet, kullanılan renkler bir düşünceyi ifade etmeyen sade renkler olmuştur. alışmalar el emeği ya da tasarlanmış olmaktan ziyade, hazır nesnelerin toplanarak düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Bunlar oyulmuş ya da modellenmiş değillerdir aksine basit bir şekilde vidalanarak, kaynak yapılarak ya da yapıştırılarak istiflenmişlerdir. Dışavurumcu sanatçıların izleri tamamen elenmiştir. Geleneksel artistik malzemelerin dışında daha çok endüstriyel olan ve inşaat malzemeleri satılan dkknlardan temin edilebilen elik, tuğla, kontraplak, alüminyum, florasan lamba, aynalı cam gibi malzemelerden üretim yapmışlardır.

alışmalarla ilgili bir genelleme yapıldığında; materyaller modüler btnlemeler, düzenli, simetrik ya da i içe geçmiş düzenlemeler, materyallerin kullanım ve sunumu süsten ve el yapımından yoksunluğu, formlardaki genel özelliklerdir. Fakat sanatçıların bu ortak noktaya nasıl ulaştıkları basit bir şekilde açıklanamamaktadır.



Resim 1. 10: Carl Andre, *The Maze and Snares of Minimalism*, 1993.

Carl Andre tarafından yapılmış *The Maze and Snares of Minimalism*, 1993 yılında New York galeride sergilenmiştir. Oldukça basit olan bu çalışma üç adet açık kaidenin yan yana getirilmesinden ve altı tanesinin de aralıklı olarak karşılıklı yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Andre'nin çalışması küçük galeriyi tam olarak doldurmuştur. İzlenmesi kaidelerin çıkıntılarından dolayı güç olsa da küçük oda içerisinde bir daire oluşturmaktadır. Aslında, çok iç içe geçmiş bir enstalasyon hareket ettirilmesi açısından da güçlük yaratabilmekte ve izleyiciler birbirlerinin alanlarını kapatabilmektedirler. Görünen o ki soyut heykel de, eser; bir tuzaktır (Meyer, 2000, s. 14).

The Maze and Snares of Minimalism'in galeriye yerleştirilmesi, modülerliği ve tekrar edilen parçalarıyla beraber Minimal Sanatta tam bir parodidir, 'Minimal Taşlama'. Kaidelerin kullanımı Minimalizm alanında üstü kapalı bir söylemi olan, merkezi bir yenilik niteliği taşımaktadır. Klasik heykel kaidesini ve Rönesans heykelini bir reddediş niteliği taşımaktadır. Burada kübik form artık kaide değil kendi başına bir heykeldir (Meyer, 2000, s. 15-16).

The Maze and Snares of Minimalism ile Minimalizm'in artık avangard bir stil olmadığı anlaşılmıştır. Müze tarafından kabul edilmiş ve sanat tarihinde tarihi bir olay olarak yer almıştır. 1960'lardaki Kavramsal Sanat, Avangard ve Pop Art kavramları gibi Minimalizm de 20. yüzyılın önemli bir gelişimi olarak görülmektedir. İronik olmasına rağmen, tarihsel bir hareket olarak, Minimalizm'in

kurulması yaşamda yeni bir başlangıç olmuştur. Geçmiş yüzyıllarda Felix Gonzalez-Torres, Roni Horn, Charles Ray ve Janine Antoni gibi isimlerin içinde bulunduğu genç sanatçılar, minimalizme geometriyi ve bir seri söz dizimlerinin yeni kullanımını koymuşlardır. Yaklaşık 30 yıl sonrasında Andre'nin sunduğu *Maze* bir sayfanın kapanıp diğer bir sayfanın açılması, eski minimalizimden çağdaş minimalizme bir geçiş yapılması anlamında oldukça önemli bir eserdir (Meyer, 2000, s. 16).

Minimalizm'in yüksek dönemi uzun sürmemiş olmasına rağmen, geriye bu dönemden günümüze sanatçıların çalışmalarından can alıcı örnekler kalmıştır. Birçok çağdaş sanat, hala endüstriyel işlemler aracılığıyla sıradan materyallerle yapılmaktadır. Fakat şu anda bu tarz çalışmalar minimal sanat tarihinden tatlar taşımaya rağmen sosyal ve psikolojik içeriklerle doldurulmuştur. Günümüzde Minimalizm hala geçerliliğini ve cazibesini kaybetmemiştir. Resim, heykel, müzik, mimarlık gibi sanat dallarında etkili olmasının yanı sıra edebiyat, sinema, endüstri tasarımı, web tasarımı gibi alanları da etkileyen, hatta moda kavramıyla anılmaya başlayan bir terim olarak geçmişten günümüze bir miktarda dejenere olarak aktarılmıştır.

1.3. MINİMALİST SANAT AKIMININ ÖNCÜ İSİMLERİ

Soyut dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek, ifade, tarihsel ve sembolik anlamları minimuma indirmek amacıyla ortaya çıkan minimal sanat ve bu akımın öncü sanatçıları nesnelere ve nesnellığe olan bu ilgiden dolayı daha çok heykel üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu alandaki önemli isimler arasında Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Donald Judd ve Dan Flavin sayılabilir.

1.3.1. Donald Judd

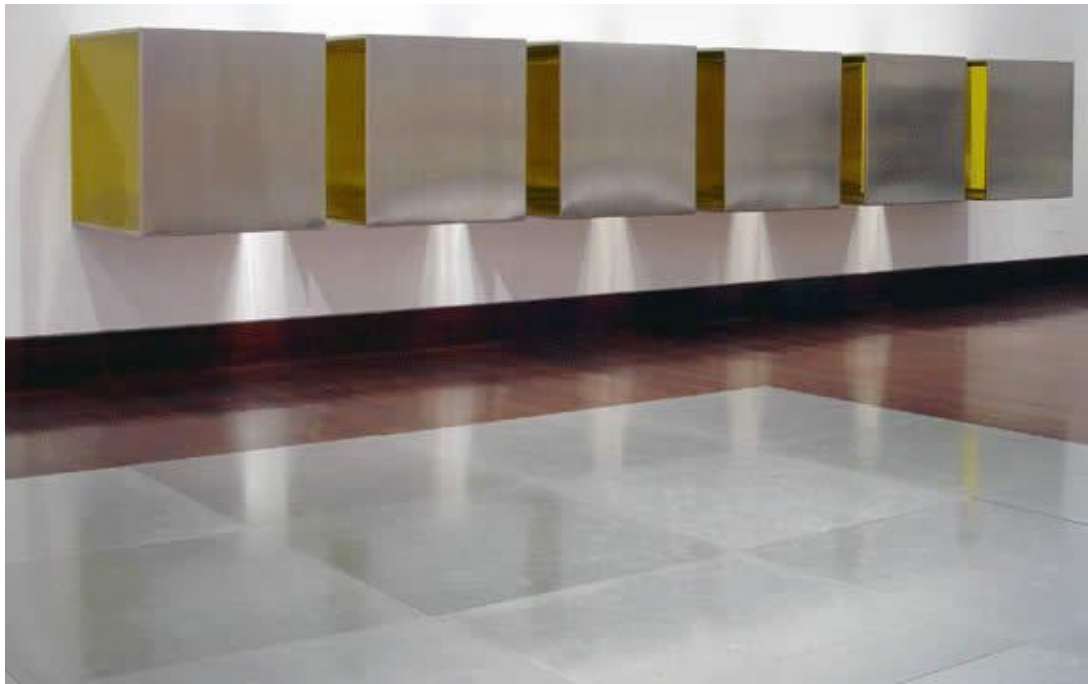
1928 yılında Missouri’de doğmuş olan Judd, 20. yüzyılın en etkili Amerikan Sanatçıları arasında yer almış ve Minimal Sanatın önde gelen temsilcisi olarak addedilmiştir. 1960’ların başında tamamen yenilikçi bir heykel anlayışı keşfetmiştir. ‘Eser’ ne olmalıdır düşüncesinden kendisini serbest bırakmış ve radikal bir kopuşla yapılan eserleri heykel olarak nitelemek yerine spesifik objeler olarak tarif etmiştir. Judd, kutularını sergide doğrudan zemin üzerine kaidesiz yerleştirmiştir. Endüstriyel materyalleri kullanmış ve indirgeyici bir yol izlemiştir. Stüdyoda üretilen işlerin yerini imalat yöntemiyle endüstriyel yöntemlerle üretilen işler almıştır. Birçok genç sanatçı için Judd esin kaynağı ve örnek model olmuştur (Cantz, 1999, s. 7).

Judd, fikirleri ve çalışmalarıyla modern heykelin rotasını değiştiren en önemli ve etkileyici sanatçılarından biridir. Kurguya verdiği önemle ön plana çıkmıştır. Judd, kabartma resimlerinin yüzeylerine çeşitli malzemeler ekleyerek ya da gömerek bir seri çalışma yaptıktan sonra ilk desteksiz duran üç boyutlu formunu 1962’de üretmiştir. Köşeli siyah bir borunun şekline ve uzunluğuna göre elde edilmiş bir çalışmadır. Borunun bitiş noktaları iki adet tahta levhanın orta noktasına monte edilmiş ve kadmiyum kırmızısına boyanmıştır. Bu çalışma sanatçının, resimle tatmin olamadığından ve ilk kez kendi isteğine bağlı olarak materyali şekillendirdiği çalışma olması anlamından önemli bir örnektir.



Resim 1. 11: Donald Judd, *Untitled*, 1962.

1962 yılında Judd spesifik objeler içersinde ana ilgi alanlarını; boşlukta açık bir şekilde tanımlanabilen canlı renklerle yapılmış objeler, renkte olduğu gibi formda da resimden türemiş dikdörtgen düzlemler ve klasik heykelden yoksunluk olarak açık bir şekilde belirlemiştir. Ressam olarak herhangi bir konuyu vurgulamamıştır. Siyah boru ile yapmış olduğu çalışma başka bir çalışmanın evrimleşmiş halidir. Bu çalışma duvara monte edilmek üzere planlanmış bir rölyefken, Judd bu şekildeki görünüşünü daha çok beğenmiştir. Kariyeri boyunca hem duvarda hem de yerde sergilenecek çalışmalar yapmıştır (Colpitt, 2006, s. 27)



Resim 1. 12: Donald Judd, *Untitled*, Paslanmaz Çelik, Sarı Pleksiglas 1966.

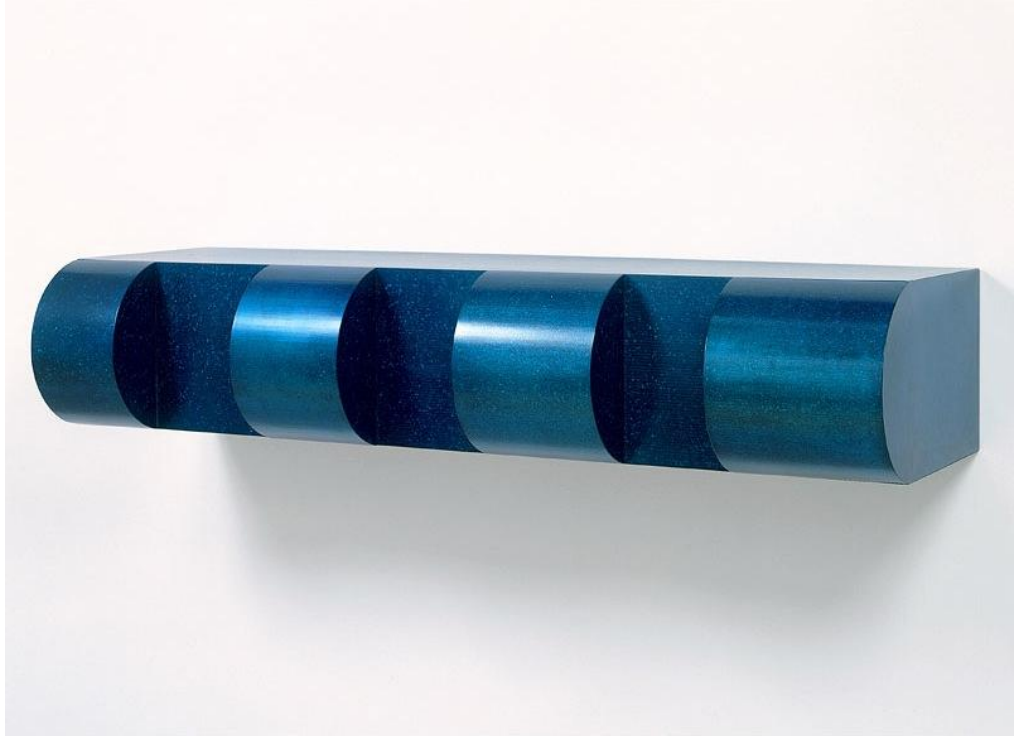
Yanılsamanın her türüne ve Dışavurumculuk'a karşı olan Judd, yalın ve anlam taşımayan biçimleri yeğlemiştir. Bugün dünyanın birçok büyük müzesinde kopyaları bulunan ve en tanınmış heykeli olan İsimsiz, dikey bir duvara 20cm aralıklarla asılmış parlak kırmızı kutulardan oluşmaktadır. Üst üste yinelemeli bir düzenle asılan, hiçbir özel düzeni ve birbiriyle ilişkisi olmayan bu parçaları, sonsuz bir yinelemeden alınmış bir kesit gibi algılanırlar. Judd bu parçaların sayılarını kurallara bağlamamış, her galeride parça sayısını duvar yüksekliğine göre değiştirmiştir. Yaklaşık 1964'ten sonra R. Morris, LeWitt, Reinhardt, Andre gibi heykel sanatçılarıyla birlikte katıldığı Sistem Sanatı, Birincil Kurgular ve Minimal Sanat sergilerinde en önemli Minimalistler'den biri olarak öne çıkmıştır (Erzen, 2008, s.801).



Resim 1. 13: Donald Judd, *Untitled*, 1989.

Judd'un heykelleri, 1960'larda Avrupa'nın hiyerarşik denge içerisinde düzensel yapıya gelişlerine karşı ortaya çıkmış ve Amerikan sanatına örnek teşkil etmiştir. İndirgemeci geometrik formları, yüzyılın ortalarına damgasını vurmuş modernist zorunluluktan medyanın arındırılması yönünde örnek olmuştur (Haskell, 1988, s. 17).

En önemli modern heykeltıraşlardan biri olarak değerlendirilen Judd, heykel ile kendi çalışmaları arasında fark olduğunu ısrarla vurgulamaktadır. 1960'ların sonlarına kadar heykel çalışmaları genel olarak hala klasik heykel formunda, tipik ayakta duran figüratif ya da en azından insan formu benzerindedir. Bir ressam olarak kariyerine başlamış olan Judd'un çalışmaları heykel kategorisini günümüzde de bildiğimiz üsluba getirmiştir. Çalışmaları 1960'larda şekillenmeye başlayan sanatçı kendisi ve diğer genç sanatçıların ortaklaşa olarak "Specific Object" olarak adlandırdığı alternatif heykel ve resim oluşturduklarını belirtmiştir. Meşhur makalesi 1965'te "Arts Yearbook" ta yayınlanmış ve vurgulananın aksine kişisel bir manifesto değil, güncel sanat akımını gözden geçirmektedir. Makalesinde, Yves Klein, Kenneth Price, Ed Kienholz, George Brecht, Lee Bontecou, Yayoi Kusama ve Richard Morris'in yanı sıra, gelecek minimalistlerden, Dan Flavin ve Robert Morris gibi siteden hiç benzeşmeyen sanatçılara da değinmiştir. Daha önceki resim ve heykelin aksine spesifik objeler üç boyutlu, ama figüratif olmayan, tek parça ve illüzyon olmayan gerçek mekânı içeren çalışmalardır. Resimlerindeki içten ve bütüncül kompozisyonlarıyla Jackson Pollock Judd'un hayranı olduğu en önemli esin kaynağıdır (Colpitt, 2006, s. 27).



Resim 1. 14: Donald Judd, *Untitled*, Galvenize Demir, Mavi Lake, 1967.

Çalışmalarının spesifik olduğunu ve herhangi bir şey ima etmediğini belirten Judd, bu tavrını kullandığı materyallerle de açıkça ortaya koymaktadır. Mavi pleksiglas mavi pleksiglastır ve ardında herhangi anlam içermemektedir. Üç boyutun kullanımı da oldukça spesiftir. İki boyutlu resim kaçınılmaz bir biçimde ilüzyonistken, üç boyutlu obje boşluğu dolduran gerçek bir şeydir.

Çalışmalarını basit bir sanat olarak değerlendiren ve sahne süsü olmadığını belirten Judd; sanatsal üretimlerinin yanı sıra çeşitli malzemeler kullanarak mobilya tasarımı da yapmıştır.

Donald Judd, kendi adına bir dernek kurmuştur. Bu derneğin kurulma amacı, kendi çalışmalarını ve diğer sanatçıların çalışmalarını koruma altına alıp sahiplenme isteğidir. Judd, yaptığı düzenlemelerin kötü şekilde ve kısa süreli sergilenmesinden de rahatsızlık duymuştur. Bundan dolayı çalışmalarının daha iyi ve sürekli sergilenebileceği bir mekân arayışına girmiş ve derneği oluşturmuştur.

1.3.2. Sol LeWitt

“Fikirlerin karmaşık olması gerekmez. Başarılı olan pek çok fikir gülünç derecede basittir. Başarılı fikirler, genellikle karşı konulamaz sadelikte bir görünüme sahiptir.” Sol LeWitt (1967)



Resim 1. 15: Sol LeWitt, *Wall Drawing #522*, 1987.

1928 yılında Hartford, Connecticut'ta doğan LeWitt, Modern Sanat Müzesi Okulunda ve Cooper Union Okulunda öğretmenlik yapmış, 1960'ların başında tamamen soyut ve nesnel bir yaklaşımla düzenlemeler ve heykeller üreten sanatçılar arasında 'kavram' sözcüğünü yeni bir sanat türü üretmek ve sanata karşı yeni bir yaklaşım geliştirmek üzere kullanan ilk kişi olmuştur (Erzen, 2008, s. 949).



Resim 1. 16: Sol LeWitt, *Seri Proje No: 1*, 1966.

LeWitt, 1960'larda tanınmaya başlanmış en derinlikli sanatçılardan biri olarak nitelendirilmektedir. Yalın ve geometrik formları, yan yana getirip iç içe yerleştirerek sistematik bir biçimde üretimler yapmıştır. Algı kavramından hareketle gerçekleştirdiği çalışmalarını çizim, grafik, duvar resimleri ve heykeller biçiminde sunmaktadır. 1960'lı yıllarda ilk olarak büyük boyutlu duvar resimleriyle ünlenmiştir.



Resim 1. 17: Sol LeWitt, *Pyramid*, 1987.

1965 yılında ilk modüler küp yapısını gerçekleştirmiştir. İlk yapmış olduğu yapılardan tatmin olmayan LeWitt, daha sonrasında yapıların, iskeletinin önceden planlanması gerekliliğini fark etmiştir. Eşit ve kare modüller yapıyı oluşturmak için kullanılmıştır. Doğal çizgisel ve iskelet yapıyı vurgulamak yerine modüller siyaha boyanmışlardır. LeWitt yüzeyin sert ve endüstriyel görünmesini istemiştir. 1965 sonunda önceki siyah çalışmalarının etkileyciliğini azaltmak için yapılarını beyaza boyamıştır.

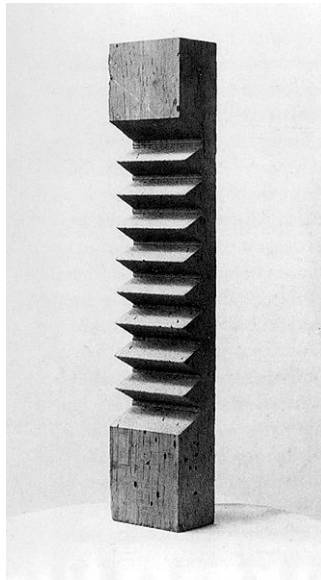
Birçok farklı alanda üretimler gerçekleştiren LeWitt, sanatı en temel şekil ve renklere indirgeyerek çizimler ve strüktürler yapmıştır. Kare ve küp formlarını kullanarak, kendi sanatını yaratmaya çalışmıştır. Tek düze bir biçimde birbiri ardına sıralanmış küpler oldukça yalın bir düzenleme olmasına rağmen gerçek düzeyinde mekân ve perspektif olgusu bu yalın biçimlemeleri, algılanması ve anlaşılması güç bir biçime sokmaktadır. LeWitt, kare ve küp formlarını farklı malzeme ve mekân kurgusuyla iç ve dış mekânlarda değişik şekillerde düzenlemiştir. Üç boyutlu çalışmaları bilimsel bir gelişmeyi ve hemen hemen matematiksel bir kuramı görselleştirir niteliktedir.



Resim 1. 18: Sol LeWitt, *Spotch 15*, 2005.

LeWitt kullandığı yalın geometrik formlar açısından minimalist sanatçılar arasında değerlendirilmesine rağmen tüm çalışmalarında yer alan sistem anlayışı onu aynı zamanda sistem sanatı içine de almaktadır. Heykelleri diğer minimalistlerde de olduğu gibi genellikle endüstri şirketleri tarafından üretilmektedir. LeWitt yalnızca minimalizm alanında değil Kavramsal Sanat, Toprak Sanatı ve Yerleştirme alanlarında da çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kavramsal Sanat üzerine makalelerde yazmıştır. 1967 yılında “Pragraphs on Conceptual Art”, 1969’da ise “Sentences on Conceptual Art” yazdığı makalelerdendir.

1.3.3. Carl Andre



Resim 1. 19: Carl Andre, 1959.

1935 Quincy, Massachuestts doğumlu Andre, 1958-60 yılları arasında Stella ile aynı atölyeyi paylaşmış ve onunla olan diyalogları sanatsal gelişiminde büyük bir etki yaratmıştır. Bu dönem içerisinde *Radial Arm Saw* gibi ahşabı radyal testereyle keserek şekillendirdiği bir seri ahşap heykel üretmiştir. Uzun yıllar çalışmalarında Stella ve Brancusi'nin etkisi gözlenmiştir. Andre'nin 1960-64 yılları arasında demiryollarında çalışmış olması onun artistik kişiliğinde ve heykel sanatında da önemli bir etki yaratmıştır.

Andre, 1960'larda Amerika'da yaygınlaşmaya başlayan ve sanat eleştirmenlerinin de yazılarıyla büyük bir ivme kazanan, Minimal Sanat akımı içinde tek çeşit biçim tekrarıyla, genellikle yatay düzlemler üstünde heykellerini düzenleyerek, heykelin hacimsel özelliğini en aza indiren sanatçıların başında gelmektedir (Erzen, 2008, s. 99). Andre'nin, zemin üzerine düzenlediği ve üzerinde yürünebilen, karo benzeri metal plakalardan oluşan çalışması, Minimalizmin uç noktadaki ilk örneklerindendir. Bu çalışma, sanat eserinin şahsa özel olmadığını elle dokunmanın ötesinde üzerinde yürünmesiyle heykelin insan vücuduyla olan ilişkisindeki radikal değişimi de gözler önüne sermektedir.



Resim 1. 20: Carl Andre, *5x20 Altstadt Rectangle*, 1967.

1958-59 yılları arasında Andre farklı büyüklüklerde genellikle tek bir bölümden oluşan, bağımsız bir şekilde duran ahşap heykeller yapmıştır. Judd ve Morris gibi sanatçıların aksine ilk çalışmaları ne resimden ne de parçaların bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Çalışmalarında Brancusi'nin etkisi görülen Andre, onun yaptığı gibi aksine, tekrarı olan standart birimlerin çizgisel bir biçimde birleşiminden oluşan çalışmalar yapmak yerine, erken dönem çalışmalarını tek

bir bloktan oluşan materyallerden üretmiştir. 1960'da Brancusi ve Stella'nın hayranı olan Andre aynı prensiplerle fakat kendine özgü kompozisyon ve çalışma metotlarıyla bir seri resim ve heykel çalışmaları yapmıştır (Batchelor, 1998, s. 27).

1965 yılında Henry Geldzahler küratörlüğünde Tibor de Nagy Gallery'de "Shape and Structure" isimli ilk ulusal sergisini gerçekleştirmiştir. Sanatçının heykellerindeki yalınlığın yanı sıra eserlerindeki modüllerin eşitliği ve keskin hatları dikkat çeken özelliklerdendir. Heykellerinde ahşabın yanı sıra metal plakalar ve tuğla bloklar kullanarak yerde düzenlemeler oluşturan sanatçı izleyiciyle ve çevreyle ilişkilendirdiği çalışmalar üretmiştir. Andre'nin tek biçim olarak algılanan heykelleri dikkati kendilerine çekmekten ziyade buldukları mekâna müdahale ederek mekânı anlatmaktadır.



Resim 1. 21: Carl Andre, *144 Graphite Silence*, 2005.

Andre'nin 1966'da 139 tuğla parçasını yan yana getirerek oluşturduğu ince bir bant halindeki heykeli *Kaldıraç*, New York'taki BİRİNCİL KURGULAR sergisinde yer aldığı anda tüm öteki Minimalist çalışmalar içinde en AVANT-GARDE ve yalını olarak nitelendirilmiştir (Erzen, 2008, s. 99)



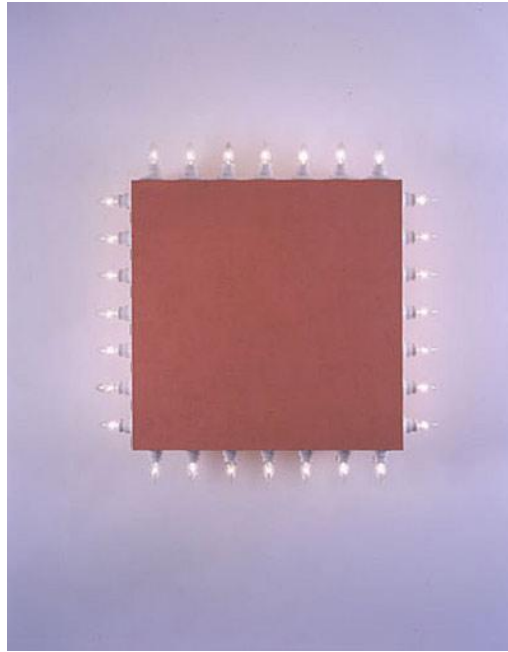
Resim 1. 22: Carl Andre, *Lever*, 1966.

1.3.4. Dan Flavin

1933 yılında New York'ta doğan Flavin'in ilk çalışmaları, Soyut Dışavurumculuktan izler taşıyan resimlerden oluşmaktadır. 1959 yılında dışarıdan bulduğu çeşitli atık malzemelerle birleştirmeler yapmaya başlayan sanatçının, almış olduğu teknik eğitim sanatsal anlamda gelişimine katkı sağlamıştır. Flavin, ışığı ilk olarak *Icons* isimli bir seri çalışmasında kullanmıştır. 1961'de açtığı ilk kişisel sergisinde yer alan bu çalışmalar, ahşap, masonit gibi çeşitli malzemelerden yapılmış formların kenarlarına lambaların monte edilmesiyle gerçekleştirilmiştir.



Resim 1. 23: Dan Flavin, *Blue Trees in Wind*, 1957.



Resim 1. 24: Dan Flavin, *Icon V*, 1962.

1963'ten beri mekânı strüktüre etmek için farklı boyutlarda ve farklı renklerde floresan çalışmalar yapan Flavin, bu çalışmalarıyla mekânın sınırlarını belirlemeye çalışırken aynı zamanda mekânı örgütlemekte ya da görsel bir olgu yaratmaktadır. Diğer minimal sanatçılarındaki yaptığı gibi Flavin'de hazır yapım malzemelerle tasarımlarını gerçekleştirmiş ve uygulamalarını elektrik teknisyenlerine yaptırarak kendisi geri planda kalmıştır(Germaner, 1996, s. 43)

Flavin'in 1963'te gerçekleştirdiği ve Constantin Brancusi'ye ithaf ettiği çalışması *Diagonal of Personal Ecstasy (The Diagonal of May 25, 1963)* kolayca bulunabilen bir malzeme olan floresan lambasını bir araç olarak kullandığı ilk çalışmasıdır. Işık, verev bir şekilde yerleştirilmiş floresan lambasından geniş bir şekilde yayılmaktadır. Flavin, bu eserinin ardından floresan ışığını çalışmalarında temel araç olarak kullanmıştır. Çalışmalarında renkli ışığı adeta boya gibi kullanarak resim ve heykeli bir arada sunmaktadır. Farklı boyutlarda yan yana, üçgen ya da dikdörtgen gibi çeşitli şekillerde yerleştirdiği düzenlemelerle yalın bir tarz sergileyen sanatçı, minimal sanat alanında önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir.



Resim 1.25: Dan Flavin, *Diagonal of Personal Ecstasy*, 1963.

Flavin'in birçok çalışması isimsizdir, sadece bir kısmı bazı arkadaşlarına, sanatçılara ya da eleştirmenlere ithaf edilmiştir. *Monuments* olarak adlandırdığı ve Rus Konstrüktivist Vladimir Tatlin'e ithaf ettiği çalışmada bunlardan biridir. Bu tavrı da Flavin'i diğer minimalistlerden ayıran bir özellik teşkil etmektedir.



Resim 1.26: Dan Flavin, *Monument for V. Tatlin*, 1964.

1.3.5. Richard Serra

Serra 1939 yılında San Francisco'da doğmuştur. Çok yönlü bir sanat geçmişine sahip olan Serra, birkaç farklı sanat hareketinin de içinde yer almıştır. İtalya'da eğitim aldığı dönemlerde etkisinde kaldığı Arte Povera-Yoksul Sanat onu bu alanda malzeme kullanımına yönlendirmiş ve bu bağlamda *Belts* isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında sanatçı kauçuk kemerleri ve neon ışıklarını bir arada kullanmıştır. İlerleyen zamanlarda duvar dibine fırlattığı sıcak kurşunun donmasıyla oluşturduğu çalışmalar ise Süreç Sanatı'nın özgün bir örneği olarak kabul edilmektedir.

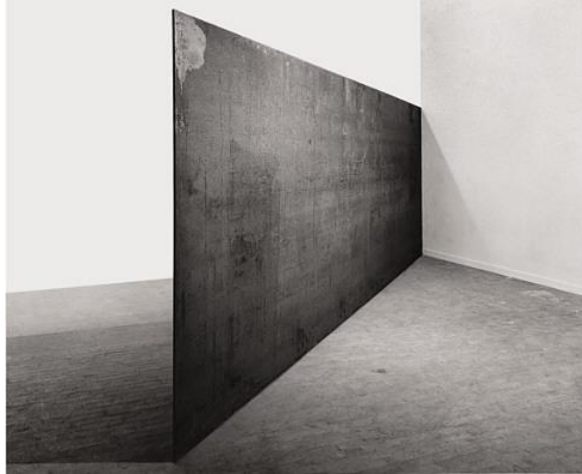


Resim 1.27: Richard Serra, *Belts*, 1966-67.



Resim 1. 28: Richard Serra, *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969/1995.

Serra, bu çalışmasıyla duvarla yer arasındaki bağlantının tek başına kurşun levhayı taşıyabildiğini fark etmiş ve aynı şekilde çelik levhayı da taşıyabileceğini düşünmüştür. Bir yıl sonra New York Lo Giudice Galleri'de *Strike* isimli çalışmasını 246.4 x 731.5 x 3.8 cm boyutunda çelik levhayı galerinin köşesine hiçbir destek olmadan yerleştirerek gerçekleştirmiştir (Krauss, 1986, s. 11)



Resim 1.29: Richard Serra, *Strike*, 1969-71.

Serra, geçişli fiillerle, çalışmaları arasında bir bağ kurmuş ve bu bağlamda heykeller üretmiştir. 1967-1968 yılları arasındaki çalışmalarını geçişli fiillerle derlediği bir liste oluşturmuştur. 'Fırlatmak' fiili, sıcak kurşunu fırlatarak oluşturduğu eserle, 'Dayamak' fiili *Right Angle Prop* isimli kurşun levhaların birbirine dayanarak durduğu düzenlemeyle ilişkilendirilmektedir.



Resim 1. 30: Richard Serra, *Right Angle Prop*, 1969.

Serra, yerçekimi ve denge konusuna ilgi duymuş, ayakta düşecekmiş gibi duran ancak sağlam bir şekilde yerleştirilmiş olan büyük boyutlu metal heykeller üretmiştir. Ağır levhaları birbirine dayayarak elde ettiği *Bir Tonluk Destek (İskambil Kartlarından Ev, 1968-69)* yapıtında, yerçekimi ve denge kavramlarını irdelemiştir.

Serra'nın çalışmaları, yaratıcı ve araştırmacı süreçte izleyiciyi de içine almaktadır. Algısal farkındalıkları artırmakta ve adeta karşılıklı etkileşime zorlamaktadır. Eserlerin büyüklüğü yalnızca mekânda hâkimiyet ve baskı oluşturmamakta aynı baskı izleyiciye de yansımaktadır. Sanatçı bu sayede izleyicinin kendi ile alan arasında bir iletişim oluşturmasını sağlamakta ve her izleyicinin heykelin etrafında ya da içinde dolanarak kendi heykelini oluşturduğuna inanmaktadır.

Serra, mekân içine uyguladığı mekânı daraltan ya da bölen nitelikteki çalışmalarını, daha büyük ölçekli bir şekilde dış mekâna da taşıma ihtiyacı duymuş ve büyük alanları ikiye bölen metrelerce uzunluğunda eğriler yapmıştır. 1960'larda bu tavrı büyük ilgi görmüş ve bu amaçla kentsel plazalar ve bahçelere uygulama yapmaları için Alexander Calder, Isamu Noguchi gibi eski ustalara da danışılmıştır. 1981'de New York Federal Meydanı için yaklaşık 3,5 metre uzunluğunda *Tilted Arch* isimli çelikten bir yapıt gerçekleştirmiş ancak yapıt meydandaki geçidi engellediği gerekçesiyle 1985 yılında halk arasında bir oylama yapıldıktan sonra, 1989 yılında kaldırılmıştır.



Resim 1. 31: Richard Serra, *Tilted Arch*, 1981.

Serra, elikten buyk boyutlu işler yapmaya devam etmiş ve dünyanın birçok yerinden heykel yapması için davet edilmiştir. Anıtsal kemerler, spiraller ve elipslerle kendi tarzını oluşturmuştur.



Resim 1. 32: Richard Serra, *A Matter of Time*, 2005.

II. BÖLÜM

ENSTALASYON-YERLEŞTİRME SANATI

2.1. ENSTALASYON-YERLEŞTİRME SANATI TANIMI

Yerleştirme veya enstalasyon sanatına dair sanatçılar ve sanat eleőtirmenleri tarafından yapılmış birçok tanımlama mevcuttur.

Enstalasyon genel bir terim olarak, çağdaş sanat bünyesinde geniş bir uygulama ve inceleme alanına sahiptir. Günümüzde diğer sanat yapma yöntemleri gibi, geniş bir alana yayılmış fiili aktivitenin 'Sergi' ya da 'Görüntüleme' eğilimiyle anlamlı bir şekilde sunulmasıdır (Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 11).

Yerleştirme veya Enstalasyon olarak karşımıza çıkan sanat türü, başlangıcı kavramsal sanata uzanan, diğer sanat eserlerinden nitelik ve sergileniő biçimleri ile ayrılan, özellikle belirli bir mekan için tasarlanmış, izleyicisinin de katılımıyla oluşumunu tamamlayan bir sanat türüdür.

Fransızca "Enstalasyon" kelimesinden dilimize geçen tesis etme, döőeme, yerleştirme anlamalarına gelen Enstalasyon sanatı, geleneksel sanat eserlerinin tersine çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. Kapalı ya da açık mekânlarda gerçekleştirilebilir.

2.2. ENSTALASYON-YERLEŞTİRME SANATI KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE TEMEL ÖZELLİKLERİ

Enstalasyon teriminin görsel sanatlar alanında yer alan bir kelime olduğu kesin olarak belirlenmiştir. Birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından Gesamthunstwerk konseptinin bir yansıması olarak deđerlendirilmiőtir.

Enstalasyon ve sanal gerçeklik sanatı, mimari, heykel ve performans sanatlarının alanlarında doğmuştur. Müzelerle galeriler henüz genel sanat eserlerini sergilemeye başlamadan önce, sıradan insanların sanat eserleriyle yüz yüze gelmelerine tek fırsatı kiliseler ve kamusal meydanlar

gibi toplanma yerleri sunuyordu. Varlıklı kişilerin sarayları ve kocaman evlerinin mimarileri de sanatçıların son derece estetik ortamlar yaratmalarına uygun ilk yerlerdi.

Ancak, gerçek anlamıyla enstalasyon sanatının kökleri yirminci yüzyılın başlarına, özellikle de Fütürizm ve Dada hareketlerine kadar uzanır. 1909'da İtalya'da ortaya çıkan Fütürizm, Sanayi Devrimi'nin ürünlerini -gürültü, hız, makineler ve teknoloji-benimsiyor ve değişime, yeniliğe ve özgünlüğe kucak açıyordu. Fütüristlerin sanat ile bilimi birleştirme, iletişim araçlarını bütünleştirme çağrısı, dijital enstalasyon sanatının temel taşlarından bazılarını oluşturmaktaydı. Dada sanatçılarının felsefesi ve yenilikleri, dijital enstalasyonun ve sanal gerçeklik sanatının öncüleri olarak daha da etkiliydi. Dadaizm, farklı sanat formlarını birbirinden ve gündelik hayattan ayıran sınırları yıkmıştı ve kendine mal etme, performans sanatı ve izleyici katılımı kavramlarının habercisi olarak, izleyiciyi sürece dâhil eden deneyimlere sahneyi hazırlamıştı. Bu dönemde, sanat nesnesinin doğası da köklü bir değişim geçirmekteydi. Marcel Duchamp'ın 'hazır-yapımlar'ı, 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 suretiyle sanat olarak nesnelere el konmasını, hem de izleyicinin sürece katılımının benimsenmesini getirmektedir (Wands, 2006, s. 98-99).

1960'lı yıllarda ABD ve Avrupa'da 'asamblaj' (assemblage) ve çevre terimleri, sanatçılar tarafından belli bir mekânda bir araya getirdikleri malzemeler için kullanılmaktaydı. Yerleştirme terimi sadece eserlerin sergilenme şeklini ifade etmek için kullanılıyordu. Eserin hangi düzende, ne şekilde asılacağı gibi soruların yanıtlanması biçimiydi. İlerleyen dönemlerde ise galeri mekânının farkındalığı ve sanat eserinin mekândan bağımsız gözlenemeyeceği, tecrübe edilemeyeceği fikriyle yerleştirme şekli ve mekân ön plana çıkarılmaya başlanmıştır. Bu dönemde 'bir çevre olarak sanat eseri' fikri, izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde 'yaşaması', hatta zaman zaman onun bir parçası olması beklentisini getirmiştir.

Görsel Sanatlar'daki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde buldukları MEKAN'la ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesidir. Bu tanım, genel anlamıyla, kimi zaman resim ve heykel türleri için de kullanılmasına karşın, daha yaygın kullanımı, çağdaş sanatta 1960 sonrasında etkinlik kazanan Minimal Sanat, Kavramsal Sanat ve Nesne Sanatı ile yakından ilişkilidir. Ayrıca 20.yy'ın ikinci yarısındaki sanatların hemen hepsi (Video Sanatı, Süreç Sanatı, Yoksul Sanat, Pop Sanat Ve Hatta Gösteri Sanatı) özel mekânlara gereksinim duymuş ve yeni bir biçim olarak yerleştirme bu arayışlara da seçenek oluşturmuştur (Özayten, 2008, s. 1634, 1635).

Enstalasyon Sanatı, 1970'lerde herkes tarafından bilinen bir akım olmasına rağmen başlangıcı 20. yüzyılda benzer formlarda karşımıza çıkan belli akımlara dayandırılabilir. Fütürizmi kapsadığı gibi Kübist kolâjlar; Duchamp'ın ready-made çalışmaları; Dada ve Kurt Schwitters'in ve Johannes Baader'in yapıları; El Lissitzky'nin ve konstruktivistlerin boşluğa dair yaklaşımları; yine Duchamp'ın 1938 ve 1942 yıllarında katkıda bulunduğu sürrealist sergiler; Lucio Fontana'nın 'Spatialism' i; assemblaj; 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 ve diğerleri, 1994, s. 9).

Duchamp'ın ready-made'leri –seri üretim objeler herhangi bir estetik açılarından seçilmemiş ve galeriye 'sanat çalışması' olarak getirilmiştir- bizim dünyada sanat olarak gördüğümüz temel üzerinde, bir mücadeleyi simgelemektedir. Duchamp'ın 1913'te 'Bicycle Wheel' çalışması; öncelikle hazır yapımdır, galerinin girişine konularak çevreyle etkileşim ile titreşim sonucunda hafif bir şekilde tekerleğin dönüşü sağlanmıştır. 14 yıl sonra 1927 yılında Duchamp'ın çalışması Porte, 11, Rue Carrey ülkeyi karıştırmıştır. Bu çalışmada birbirine bitişik iki kapı çerçevesine, monte edilmiş kapı, aynı anda açık ve kapalı olabilmektedir. 1960 ve bugün arasında birçok sanat alanı post modern olarak anılabilmektedir. Duchamp'ın hareketleri de enstalasyon sanatının gelişmesinde büyük örnek oluşturmaktadır (Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 11).



Resim 2. 1: Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913.



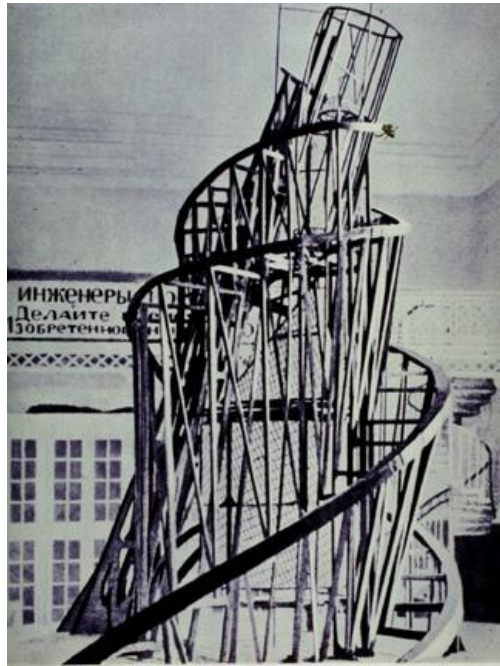
Resim 2. 2: Duchamp, *Porte, 11, Rue Carrey*, 1927.

Bugün Enstalasyon olarak adlandırılan akımın kökleri modernizmin zengin sanat tarihsel bereketli topraklarına kadar uzanmaktadır. Şapel, ev ya da bahçe gibi mekânlar Çağdaş Enstalasyon Sanatı'nda alan anlamında büyük rol oynamışlardır.

Enstalasyon sanatında dikkat edilmesi gereken husus materyallerin yapısının; alan, mekân, mekân özgünlüğü, galeri, halk, çevre, boşluk, zaman, süreç gibi terimlerle olan bağlantılarını anlamaktır. Bu nedenle Enstalasyon açıklaması aynı zamanda bu kelimelere de ışık tutmalıdır. Bu biçimsel uyum, modernist bir kavram olan ve her şeyi içeren Çağdaş Enstalasyon terimi olan ve tam sanat eseri olarak tanımlanan Gesamtkunstwerk kavramıyla kıyaslandığında yeterli ve doğru bir açıklama olmamaktadır. Richard Wagner'in hayali; şiiri, müziği görsel ve dinamik çerçevede opera ile ilgili bir sahnede yaratıcı bir şekilde çağdaş bir enstalasyon olarak bir araya getirmektir (Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 14).

Bununla birlikte Gesamtkunstwerk ve enstalasyon arasında kavramsal anlamda önemli farklılıklarda bulunmaktadır. Bunların başında yorumcuların aşırı abartılı tavırları gelmektedir. Enstalasyon da, Gesamtkunstwerk gibi benzer tarzları kapsamakta, Fütürizm, Dada, Konstrüktivizm gibi 20. yüzyıl örneklerinden izler taşımaktadır.

Duchamppla birlikte kullanılmaya başlanan hazır nesnelerin 1960'lar sonrasının Nesne Sanatı'na ardından 1970'ler sonrasının nesne yerleştirmelerine dönüşmesinde birçok faktör etkili olmuştur. Nesne yerleştirmesinde, seçilen nesnelerin belirli kaygılarla bir mekânda sergilenmesinden ziyade, mekânın da dâhil edilerek çalışmaya bir yaşam alanı oluşturulması amaçlanmaktadır. Burada önemli olan nokta, seçilmiş mekân ve içinde yapılan düzenlemenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamının ötesine geçebilmesidir. Bu bağlamda eser ne tek başına sergilenen malzeme ne de mekân değil, bütün olarak eserin, mekânın işlevi, anlamı, belki de tarihi ile ilişkiye girdiği algısal boyuttur. Anlatım dili olarak nesne yerleştirmesini seçen sanatçı, mekânı ve nesnelere araç olarak kullanarak düşünsel, estetik ve kavramsal düzlemlerde bir olguyu irdelemektedir. Bu sebeple 20. yüzyılda sanatta oluşan çeşitlilik ve birikimin yanı sıra yaşamın karmaşasını en iyi ifade eden sanat biçimi yerleştirme olmuştur (Özayten, 2008, s. 1635).



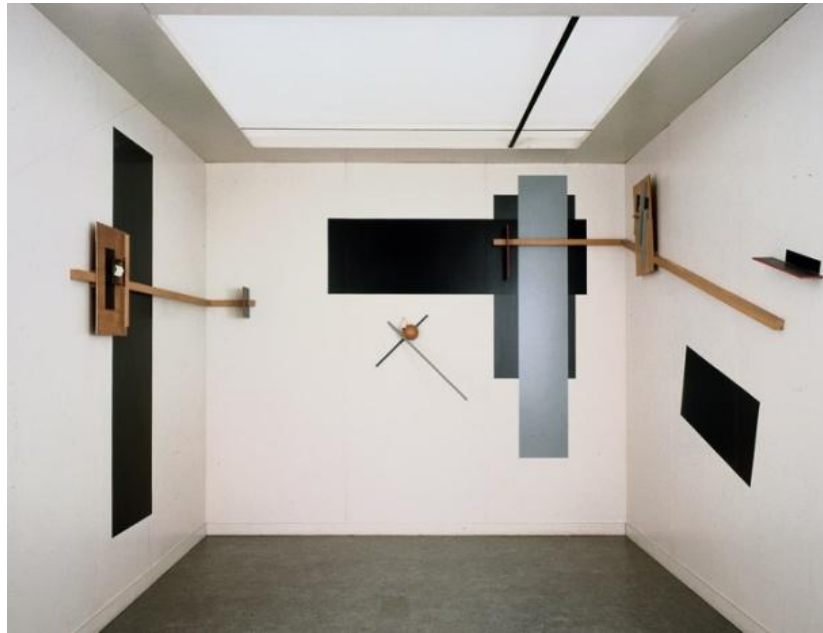
Resim 2. 3: Vladimir Tatlin, *Monument to the Third International*, 1917.

Tarihsel açıdan yaklaşıldığında çoğu sanatçının yaşadığı coğrafyaya ve döneme ait çeşitli baskıları üzerlerinde hissederek eser verdikleri şüphesizdir. Bu baskılar hem sosyo-kültürel, siyasi hem de dönemlerinin mevcut akım ve tekniklerine dair zorunluluklar olmuştur. Dolayısıyla birçok sanatçı söz konusu

zorunluluklar ve öznel görsel deneyimlerinin özerkliği arasında görece bir dengenin kurulmuş olduğu koşullarda çalışmışlardır.

Devrim süresince Rusya ve çevresinde sanatsal aktiviteler, kısa süreli de olsa 'saf' sanat arayışı ve sanatın görsel potansiyelini daha çok iletişimsel kullanım olarak görme arzusu arasında yararlı bir gerilim oluşturmuştur. Vladimir Tatlin'in *Monument to the Third International* isimli çalışması 1917 yılında saf olarak, artistik formların (resim, heykel ve mimari) işlevsel kullanım için bir araya gelmesiyle tasarlanmıştır. Spiral formu bu yapı, durmak ya da oturmak yerine, sürekli hareketi ve çağın dinamizmini yansıtmaktadır (Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 16).

Bu tutum, heykelin kendi başına alandaki olanaklarını göstermiş ve El Lissitzky tarafından Konstruktivistzmin daha da ileri bir zamana geçişi olarak ele alınmıştır. Lissitzky tartışmaya açık bir şekilde, 1923 yılında Berlin'de *Proun Environment* isimli ilk enstalasyonu tasarlamıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla üstü kapalı bir şekilde alan kavramının tahta ya da taş gibi fiziksel bir materyal olduğu mesajını vermektedir. Bu bağlamda, alan bir forma dönüşebilmekte ve yine de açık bir şekilde Çağdaş Enstalasyon Sanatı içinde belirgin olabilmektedir (Oliveira ve diğerleri, 1993, s. 7).



Resim 2. 4: El Lissitzky, *Proun Environment*, 1923.

Kurt Schwitters'in aktiviteleri de şu anda Enstalasyon olarak adlandırılabilir. *Merzbau* isimli çalışması 1920 yılında Hanover'daki evinin farklı odalarına inşa edilerek oluşturulmuş ve 1936'da Almanya'dan taşınmaya kadar burada kalmıştır. Daha sonra Schwitters, ilk iş olarak *Merzbühne* fikrini Merz tiyatrosunda detaylandırmaya başlamıştır.



Resim 2. 5: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1920.

Schwitters, Joseph Beuys'un enstalasyon çalışmaya başlamasında önemli bir etken olmuştur. Beuys, enstalasyon alanında ilginç bir figürdür ve bu alandaki önemi tartışmasız bir gerçektir ve bu yüksek modern sanatın teknik ve stratejilerine basit bir ara verilmesi sonucundan kaynaklanmamaktadır. 1960'lar boyunca performans ve aksiyon içeren Fluxus'a geçişi, şu anda Land Art olarak sınıflandırabileceğimiz *German Green Party* 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 readymade çalışmalarının hassasiyetini kendi çalışmalarında en aza indirgeyerek objenin yeniden geleneksel naif içerikle bütünleşmesini sağlamaya çalışmıştır. İdealist metafor: obje bir fikir için durmakta ve o fikirde obje içinde temsil edilmektedir (Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 20).



Resim 2. 6: Joseph Beuys, *German Green Party*, 1983-85.

'Mekân özgünlüğü' konsepti birçok yeni çalışmayla desteklenmiş ve 1960'lardan itibaren süregelen 'Land Art' aktivitelerinin izinden gitmiştir. Çağdaş enstalasyon sanatçıları öncelikle kentsel, tarihsel ve sosyal konulara eğilimli olmalarına rağmen ilk 'Earthworks' ile açıklanmış idealleştirilmiş kavramlar konusunda çalışmalar göstermişlerdir. Joseph Kosuth, Tadashi Kawamata ve Per Barclay gibi sanatçılar çevrenin, formları içinde barındırdığını ve birbirine bağımlı olduğunu düşünerek çalışmalar meydana getirmişlerdir. Enstalasyon bu bağlamda diğer sanat formları gibi, geleneksel görsel sanatlar dışında işgal edilmiş alan olarak görülmektedir (Oliveira ve diğerleri, 1993, s. 7).

Enstalasyon Sanatı, 20. yüzyılın son on yılında göreceli, sıra dışı bir sanat pratiği olmaktan çıkarak çağdaş sanatın merkezine yerleşmiş durumdadır. Amerikalı bir eleştirmen olan Roberta Smith, 1993 yılında "Günümüzde yerleştirme sanatı, herkesin en çok benimsediği araç olmaya aday görünüyor,"

diye yazmıştır. Böylelikle yerleştirmenin bir dizi uzlaşım halini aldığına dikkat çekmeye çalışarak eleştirel bir tavır sergilemiştir (Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 13-14).

Günümüz yerleştirmelerinde, günlük ve doğal malzemelerin yanı sıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve internet gibi olgular da yer almaktadır. İlk çıktığı dönemlerde radikal bir sanat yaratımı biçimi olarak görülen Enstalasyon Sanatı; 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul edilmiştir.

Amerikalı sanat teorisyeni Hal Foster'ın enstalasyonu, araç odaklı olarak nitelendirdiği şeyden geleneksel bir araç ekseninde değil de hangi araç kullanılırsa kullanılsın taşıdığı mesaj ekseninde tanımlanan, bir sanat formu olan tartışma odaklı haline doğru bir değişim geçirmiştir. Görüldüğü üzere enstalasyon sanatının sadece araç ile tanımlanması çabaları başarısız olmuştur. Bunun temel nedeni de uygulamanın doğası gereği kendi sınırlarına meydan okumasıdır. Bu nedendir ki yerleştirme sanatı, sanatçıları geleneksel olarak görsel sanatlarla beraber anılmayan malzemeler ve metodolojilerle çalışmaya yönlendiren bu süreç aracılığı ile tanımlanmaktadır (Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 14).

Roberta Smith'in yayınlanan makalesinde yer alan, Enstalasyon'a uzlaşımın yön verdiği şeklindeki fikri büyük tartışmalara yol açmıştır. Günümüzde Enstalasyon sanatını araçla ilişkilendirmeye yönelik uzlaşımardan ziyade daha akışkan ve açık bir yaklaşımın öne çıktığı görülmektedir.

Rus sanatçı İlya Kabakov, Enstalasyon Sanatı'nın ikon, fresk ve resim sanatının yerini alacağına değinmiştir. Kendisine göre Enstalasyon, sanatta bir hareket, yeni ya da moda bir tarz değil, bilakis, gelişmesinin henüz bir başlangıç evresinde olan yeni bir türdür (Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 15). İzleyicinin tepkisi sanatçı tarafından öngörülmektedir ancak Kabakov yine de enstalasyonun tamamen izleyiciyi hedef aldığı vurgulamaktadır. Sanatçı eserlerinde izleyicileri kendi gündelik deneyimlerine yoğunlaşmaya yönlendirir. Böylelikle bu durum da izleyiciye aşinalık duygusu aşılır.

Amerikalı bir küratör olan Robert Storr, 1992'de Modern Sanat Müzesi'nde bir sergi gerçekleştirmiştir. *Dislocations* isimli enstalasyonu, yerleştirme sanatının bir ana akım disiplini olarak tanınmasının temellerini oluşturması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca Storr'un yazmış olduğu 1999 yılında yayımlanan "Sahnesiz, Aktörsüz, Ama Bu Tiyatrodur (ve Sanattır)" isimli makalesi, enstalasyon eserlerinin bütünüyle dahil edici ortamlar haline geldiğinin altını çizmiştir. Storr'a göre perde önü kemeri ortadan kalkmış ve aktörler ile seyirciler arasındaki sınır belirginliğini yitirmiştir. Önceleri izleyicileri eğlendirmeye dayalı olduğu için zayıflık gibi görülen eserin tiyatrallığı erdem haline gelmiştir. Tiyatro düşüncesi günümüz enstalasyonlarına uygun değerleri sunmakta ancak onun söylevciliğinin yerini başka kaygılar almaktadır (Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 18).



Resim 2. 7: Blast Theory, *Kidnap*, 1998.

İlerleyen teknoloji sanatçılara çok farklı imkânlar sunmuştur. Örneğin İngiliz kolektifi Blast Theory, yeni teknolojilerin sunduğu imkânları benimsemiş ve böylelikle geleneksel mekân kısıtlamalarından kurtulmuştur. Katılımcısı olduğu 1998 tarihli *Kidnap* projesi buna örnek verilebilir. Reality TV'nin sunmuş olduğu bir yarışma programı bu formata uygundur. Yarışmada katılımcılar kendilerinin kaçırılması için davet edilmektedirler. Kaçırılma olayı canlı olarak internet

aracılığı ile izlenebilmektedir. Bu proje ile durağan mekân ve kurallardan sıyrılarak çoklu mekânlara ve eşzamanlı olaylara yönelinmiştir. Böylelikle telematik medya denilen kavram ile ses ve görüntüyü anında ve eşzamanlı olarak istenildiği kadar farklı yere ulaştırabilen bir oluşum meydana gelmiştir. Mekân ve zaman olarak yön duygusunu kaybettiren bu eşzamanlılık yerleştirme sanatında önemli bir sorun haline gelmiştir. Medya ile kalmayıp sanal dünyanın, dijital teknolojinin de ortaya çıkarak gelişmesi sanatçılara sanal stüdyo ve yeni çalışma araçları sunmuştur. Meksikalı bir sanatçı olan Stefan Bruggemann'ın "Kimin bir stüdyoya ihtiyacı var ki? Bugün bir sanatçının ihtiyacı olan, bir bilgisayar ve bir telefon hattıdır." sözleri söz konusu durumu açıklamaktadır. Sonuç olarak teknolojik imkânlar sanatçıları kendine özgü ve temel malzemelerle çalışmaları durumundan uzaklaştırmış ve var olan kültürel nesnelerin yeni alanlara yerleştirilmesinde bir editör olma durumunu yaratmıştır (Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 21).



Resim 2. 8: Stefan Bruggemann, *Nothing*, 2001.

İngiliz yazar J.G. Ballard, teknoloji ile ortaya çıkan yeni duruma uyum sağlarken bir taraftan kültürel deneyimde meydana gelen değişim ve kaymaları derinliğiyle sorgulamıştır. Bir röportajında bu durumu " Evlerimiz yavaş yavaş, bizi kendi sürekli mini-dramımızın yıldızı, senaristi ve yönetmeni yapmaya göre

tasarlanmış elektronik cihazlarla dolu TV stüdyolarına dönüşüyor. Gerçeklik, kendimizin çocuklaştırılmış bir versiyonunun bir yapay çim bahçesinde koşuşturduğu birey filmi halini alıyor.” diyerek açıklamıştır (Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 22).

Sinema, temel kültürel deneyim açısından Enstalasyon’un muhakkak araştırıp incelemesi gereken bir alandır. Enstalasyon, sinema tekniklerinden yararlanarak film deneyimini aktarırken aynı zamanda onu yapı söküme uğratmıştır. Amerikalı Sanatçı Matthew Barney, çalışmalarında film, enstalasyon, tiyatro ve set tasarımını birbiri ile kaynaştırmaktadır. Bu da disiplinler arasındaki sınırların birbirine karışmasının tipik örneklerindedir.



Resim 2. 9: Matthew Barney, *All in the Present Must Be Transformed*, 2006.

Enstalasyon yeni ortaya çıkan bir pratik olarak görülmektedir. Yerleştirme Sanatı'nın git gide büyümekte olan etki alanını tanımlamaya yönelik olarak pek çok girişimde bulunulmuştur. Yerleştirme Sanatı birçok terimi bünyesinde taşımaya başlamıştır. “Müdahale, etkileşim, iç mekân sanatı, atmosfer

oluşturma, etkinlik ve proje” gibi terimler yerleştirme sanatı ile ilintilidir. Tüm bu terimler eşit konumdadırlar ve birbirlerinin yerine de kullanılabilirler. Sanatçılar ve küratörler eserlerinin tanımlamasını yaparlarken bu terimlerden faydalanırlar.

Enstalasyonların galerilerde korunaklı ve dâhili mekânlarda sergilenmesine yönelik tartışmalar etkileyicidir. Bununla beraber enstalasyonların kamusal alanlarla olan bağı da göz ardı edilemez.



Resim 2. 10: Thomas Hirschhorn, *Hotel Democracy*, 2003.

Enstalasyonun mekânla ilgili olan ilişkisi üzerine Amerikalı teorisyen Hal Foster, sanatçıların uluslararası düzlemde sürekli yer değiştirmelerini etnografik faaliyetlere benzetmiştir. Foster’a göre; bir alan seçilerek o yerin kültürüne girilip dili öğrenilir. Daha sonra orada bir proje tasarlanıp sunulur ve ondan sonra da aynı döngü tekrar edilmek üzere başka bir yere gidilir. İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn ise yer sorununa daha farklı yaklaşmaktadır. Ona göre eserin sergilendiği yer geçici bir mahaldir. Çünkü sergi bitiminde inşa edilmiş olan kurgu sökülecektir. Tarihini, insanların hiç tanımayarak gittiği söz konusu şehirde Hirschhorn’un tek dileği heykeller yapma ve onları insanlara göstermektir. Hirschhorn, bir yerin veya alanın ortaya koyduğu dahil olma olgusunu doğru bir şekilde tespit etmiştir. Hirschhorn’un yaklaşımı çağdaş sanatçılar arasında benzersiz bir konumda bulunmamakla birlikte yerel alışkanlıklardan, tarihten ve aynı zamanda siyasetten uzak durmak sanatçıların

nesnel bilgiden öznel ve kişisel bilgiye geçebilmelerine olanak sağlamıştır. Böylelikle öznelliğe dayanmak da sanatçıların sergi bağlamı algısını ciddi bir şekilde etkilemiştir (Oliveira ve diğerleri, 2005, s.30-31).

20. yüzyıl boyunca karşımıza çıkan öznel mekân modellerinin görsel sanatlarda çok önemli bir yere sahip oldukları görülmektedir. Önemli örnekler arasında Piet Mondrian'ın stüdyosu, Kurt Schwitter'in evi, Marcel Duchamp'ın sergi düzenlemeleri ve eserleri bulunmaktadır. Yukarıda adı geçen tüm enstalasyonlar mekânsal kavram olgusuna ilişkin önemli örneklerdir.

Sanatçı Carsten Höller ile Rosemarie Trockel'in ortak ürünü *A House for Pigs and People*, izleyicinin kendi varlığını, algılayışını sorgulayan bir enstalasyon örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserde, sanatçılar minimalist bir binayı domuz ahırıyla bir araya getirmişlerdir. Bina, cam bir perde ile ikiye bölünerek izleyiciden ayrılmıştır. Seyirciler cam perdenin arkasından ahır izlemektedirler. Çalışmanın mimarisi ile verilmek istenen olgu, hayvanlar ile insanların genetik açıdan bir arada oluşlarının ironik bir modelidir.



Resim 2. 11: Carsten Höller, Rosemarie Trockel, *A House for Pigs and People*, 1997.

Enstalasyon'un algılanabilmesi ve aynı zamanda ondan keyif alınması için muhakkak mekânın içine girilmesi gerekmektedir. Hollandalı bir sanatçı olan Maurice van Tellingen ölçek modelin geleneksel bir tür olmasına karşılık izleyicilerin mekân algısını sorgulayan minyatür yerleştirmelerin olabileceğini iddia etmiştir. Bunun paralelinde Belçikalı sanatçı Hans Op duruma şöyle yaklaşmaktadır. Ona göre bilgisayar ve sanat bir araya getirildiği zaman mevcut eserin en kötü yanlarını ortaya çıkarabilir. Bunun nedeni ise makinenin baskınlığının fazlalığıdır. Bilgisayara özgül birtakım temel nitelikler eserin vermeye çalıştığı sinyalleri zayıflatabilmektedir. Bu sebeple sanatçıların teknolojiden faydalanırken muhakkak çok dikkatli olmaları, mevcut teknolojik sistemi çok iyi kavrayarak idare edebilmeleri gerekmektedir. Önemli olan söz konusu sanatçıların teknolojik ilerlemeleri kendilerine göre nasıl yorumladıklarıdır.

Yeni Enstalasyon biçimleri ana akıma doğru ilerlerken, kaçınılmaz bir şekilde sorular ortaya atılmış ve sorgulama süreci başlamıştır. Büyük ölçekli sergiler ile birlikte sanatçı, küratör ve koleksiyoncu arasındaki ilişki de değişim geçirmiştir. Sergileme yöntemlerinin sorgulanmasının yanı sıra kurumlar da sergileme ve koleksiyon hazırlarken takındıkları tutum farklılaşmıştır. Marla Lind'e göre Enstalasyon aynı anda şüphecilik, heves, olumlama ve eleştiriyle ilintilidir. Yerleştirme Sanatı, izleyicisi ile etkileşim ve tartışma halinde olmakla birlikte sergilemede esnek bir tavır göstermektedir (Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 44).

Kimi zaman enstalasyonun sergileme tekniklerinden de müzelerin yararlandığı görülmektedir. Örneğin Rusya Penza'da yer alan Tek Resim Galerisi sergileme yöntemi ile dikkat çekmektedir. Söz konusu galeride enstalasyon bulunmamaktadır. Her sergide tek bir resim gösterilmektedir. İzleyiciler resmi görmeden önce eserin bağlamı ile ilgili bir slayt gösterisi izlemektedir. Sonrasında ise eserin kendisi ile buluşmaktadır. Bu çalışmada sahne önü kemeri denilen çerçeve ile eser izleyiciye ulaştırılmıştır. Müze sadece tek bir resmi sergiliyor olsa bile eser için öncesinde bir ortam oluşturması sebebiyle enstalasyon tekniklerinden faydalanmış olmaktadır. Bu sergileme yöntemi ile de aynı zamanda genellikle müzelerde gözlenen çok fazla sayıdaki eserin bir

arada oluşu ve algılanışlarının bu sebeple güç olduğu, dikkat dağınıklığı probleminin var olduğuna dikkat çekilmektedir (Oliveira ve diğerleri, 2005, s. 47).

2.3. ENSTALASYON-YERLEŞTİRME SANATININ ÖNCÜ İSİMLERİ

Geçmişten bugüne Enstalasyon, geniş bir alanda kabul görmüş ve bir sanat üretme yöntemi olarak geleneksel bir hal almıştır. Çeşitli akımlar ve sanatçılar Enstalasyon Sanatı'nın şekillenmesinde ve günümüzdeki duruma gelmesinde çalışmaları ve yazılarıyla önemli rol oynamışlardır.

'Mekân Özgünlüğü' konseptinin birçok çalışmayla desteklendiği, Enstalasyon Sanatı, 'Land Art' aktivitelerinin izinden gitmiştir. Çağdaş Enstalasyon sanatçıları, öncelikle kentsel, tarihsel ve sosyal konulara eğilimli olmalarına rağmen, ilk olarak 'Earthworks' ile açıklanmış, idealleştirilmiş kavramlar konusunda çalışmalar göstermişlerdir. Birçok sanatçı, çevrenin formları içinde barındırdığı ve birbirine bağımlı olduğu düşüncesiyle çalışmalar meydana getirmişlerdir (Oliveira ve diğerleri, 1993, s. 7)

Bu bağlamda, Land Art akımının önde gelen sanatçıları aynı zamanda Enstalasyon Sanatı içinde de yer almakta ve bu alana da çalışmalarıyla katkıda bulunmaktadır. Birçok Land Art sanatçısı, galeri alanı ve çevre arasındaki ilişkiyi aydınlatmaya yönelik bir düşünce şekli sağlamaya çalışmaktadır.

2.3.1. Joseph Beuys

1921 Krefeld doğumlu Beuys, 1936'da Hitler Gençliği adlı bir gruba katılmıştır. Savaşın patlak vermesiyle Alman Hava Kuvvetlerine katılan Beuys, uçağının düşmesi sonucu ağır bir şekilde yaralanmıştır. Bu olayın sanatında önemli yeri olduğunu vurgulayan Beuys, yaşamını uçağın düştüğü yerde yaşayan Tatarlara borçluğu olduğunu her fırsatta vurgulamaktadır. Vücudunu öncelikle hayvan yağıyla kaplayıp daha sonra keçeyle sarmalayan Tatarlar soğuktan donmasını

engellemiş ve kırıklarla dolu vücudunu iyileştirmişlerdir. Buradaki deneyim sanatçının ilerde kullanacağı materyaller üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Daha sonra Batı Almanya'da paraşütçü olarak başarılı bir şekilde görev yapan Beuys, belli bir dönem İngilizler tarafından esir alınmış ve daha sonra serbest bırakılarak Kleve'deki ailesinin yanına dönmüştür.

Kleve'ye dönüşünün ardından, heykeltıraş Walter Brūx ve ressam Hanns Lamers'la tanışmış ve onların cesaretlendirmesiyle önce sanatçılar derneğine katılmış ardından, 1946'da Düsseldorf Sanat Akademisi, Heykel Bölümü'nde eğitime başlamıştır. Spritüel bilim konusuna ilgi duyan Beuys, bu dönemde Rudolf Steiner'in yapıtlarını okumaya başlamıştır. Spritüel bilimin önermeleri, Beuys'un demokratik, sanatsal ve spritüel olarak motive edilen toplum teorisini etkilemiştir. Beuys, toplumun tek büyük sanatsal bütün olduğuna inanmış ve sanatçının bu bütüne anlam ve spritüel bir derinlik verme rolü olduğu sonucuna varmıştır. Bu dönemde küçük boyutlu resim çalışmaları yapmış ve sanatçı arkadaşlarıyla sergiler, konserler ve etkinlikler düzenlemek adına bir grup oluşturmuştur.



Resim 2. 12: Joseph Beuys, *Homogeneous Infiltration for Piano*, 1966.

1953 yılında eğitimini tamamlayan Beuys, resim ve heykel yaparak kendi başına bir şeyler yapmayı denemiş ancak sıkıntılı ve depresif bir süreç geçirmiştir. 1961 yılında Kunstakademie Düsseldorf'ta profesörlük yapmaya

başlamıştır. Akademide bulunduğu süre içerisinde sınıfların herkese açık olması gerekliliğini savunan Beuys bu ısrarı nedeniyle tepki alarak akademiden uzaklaştırılmıştır. Öğrencilerin bu duruma isyanından sonra Beuys'un atölyesi açık bırakılmış ancak eğitmenlik görevi hususunda herhangi bir geri adım atılmamıştır. Beuys tüm bu olaylara rağmen Alman politikasında aktif olarak kendi fikirlerini sunmaya devam etmiş ve birçok akademide davetli profesör olarak çalışmıştır.

1962 yılında Nam June Paik ve George Maciunas gibi Fluxus Hareketinin öncü isimleriyle tanışmasının ardından bu hareket içerisinde *Homogeneous Infiltration for Piano* isimli ilk çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu hareket kapsamında, birçok etkinliğe katılan ve çeşitli çalışmalar gerçekleştiren Beuys yakın bir zamanda bu tavrın kendi bakış açısıyla çokta örtüşmediğini fark etmiştir.



Resim 2. 13: Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965.

Beuys'un ilk kişisel sergisi oldukça ilgi uyandıran, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* isimli performans çalışmasıyla, 1965 Kasım ayında özel bir galeride gerçekleştirilmiştir. Beuys bu performansında; galeri kapısını içeriden kilitlemiş ve galeriye gelenleri dışarıda bırakmıştır. Dışarıda kalanlar sahneyi

pencerelerden izleyebilmişlerdir. Beuys kafasını balla ve altın varakla kaplamış ve ölü bir tavşana resimleri anlatmaya başlamıştır. Bu performans Beuys'un geliştirmiş olduğu sanatın genişletilmiş bir açıklaması niteliğindedir. Beuys 'sanatı açıklama' ritüelini ironik olarak izleyicileriyle sessiz bir şekilde paylaşmıştır. Kullandığı malzemelerde, Beuys için sembolik bir değer taşımaktadır. Örneğin; bal arıların üretimi ve onun için sıcaklığı ve arkadaşlığı çağrıştırmaktadır. Altın; simya, demir ve Mars'ın metali, onun için erkekliğe dair güç ve prensipleri ve dünyayla olan bağı simgelemektedir.

Beuys, sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlamaktadır. Dünya, çağın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunmalı görüşünü savunmaktadır. İnsan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığa ve kısıtlayıcılığa karşı bir savaş açmaktadır.

Beuys'un keçe ve yağ kullanarak yapmış olduğu enstalasyonlar en çok ses getiren çalışmalarından olmuştur. Hayvan yağı ve keçe hem doğal hem de endüstriyel bir arada olması anlamında, ortak özellik taşıyan materyallerin günlük hayatta, ayrılmaz bir bütün oldukları mesajını da vermektedir.



Resim 2. 14: Joseph Beuys, *Felt Suit*, 1970.

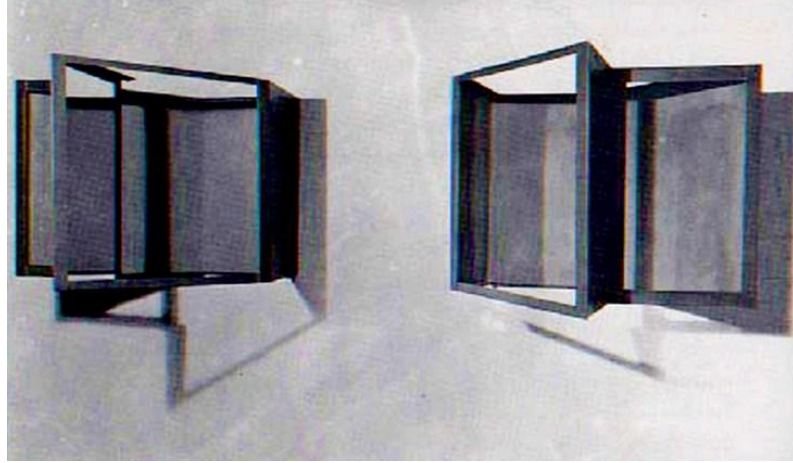


Resim 2. 15: Joseph Beuys, *Fat Chair*, 1964.

2.3.2. Robert Smithson

Savaş sonrası Amerikası'nda çok önemli bir yere sahip olan Robert Smithson, 1938'de Rutherford, New Jersey'de doğmuştur. Smithson, yapmış olduğu çevre düzenlemeleri, fotoğraf, sanat eleştirisi ve yerleştirmeleri ile radikal yeni bakış açıları getirmiştir (L.Roberts, 2004).

Erken dönem çalışmalarında çeşitli kolajlar yapan sanatçı, o dönemlerde kendisini ressam olarak nitelendirirken, 1964 yılında Minimalist Sanat hareketinin savunucularından olmuştur. İlk çalışmalarındaki gövde kaygısından uzaklaşmış onun yerine *Enantiomorphic Chambers* isimli heykelinde de kullandığı gibi cam plakalar, neon ışık tüpleri gibi malzemeler kullanmaya başlamıştır.



Resim 2. 16: Robert Smithson, *Enantiomorphic Chamber*, 1964.

Amerikalı sanatçı, jeoloji, kristallografi, endüstriyel atıklar ve bilim kurgu gibi birçok alanla ilgili araştırmalar yapıp çalışmalar sunmuştur. 1960'larda üretmeye başladığı modüler birimleri ile çoğunlukla kristal yüzeyleri anımsatan minimalist çelik heykelleri ile dikkat çeken sanatçı, sonraki çalışmalarında özellikle yere atma ve dökme gibi işlemleri işin içine katarak yer çekimi kavramını sorgulayan heykeller yapmıştır.

Sanatçı eserlerinde seçtiği farklı materyaller ve onları kullanım şekli ile kendi sınırlarını zorlamıştır (Sobieszek, 1993, s. 7). Sanatçının en ünlü eseri ise; 1970 yılının Nisan ayında Utah'taki Büyük Tuz Gölü'nün kuzeydoğu kıyısına inşa ettiği *Spiral Jetty*'dir.



Resim 2. 17: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Spiral Jetty, 6,650 ton ağırlığında kaya ve toprak örtüsü ile çeyrek mil uzunluğunda şekillendirilmiştir. Kendi etrafında sarmalanmış ve bir çıkmazla sonlandırılmıştır. Mevsimsel değişimlerle birlikte su yosunlarının varlıkları ve miktarları, ayrıca değişen tuz tabakalarına maruz kalan kayalar sebebiyle suyun rengi devamlı olarak değişmektedir.

Smithson'ın, *Spiral Jetty* isimli çalışmasını önemli kılan en büyük özelliklerden biri, petrol avcıları yüzünden mahvedilerek terk edilmiş, bugün bile neredeyse ayak basılmayan köşelerinin olduğu dağınık şekilde nüfuslanmış ve tek yerleşimcilerinin göl sinekleri olduğu uzak bir yer olan Utah'a konumlandırılmış olmasıdır. Ama burayı önemli kılan en büyük özellik, bir yüzyıl öncesinde Mayıs 1896'da Promontory Summit'e 17 mil uzaklıktaki noktada, kıtalar ötesi demir yolunun son bağlantısı yapılmıştır. Bu ise tren raylarının evliliği olarak adlandırılmıştır (L.Roberts, 2004, s. 1).

Robert Smithson, 'tersine evrim' yani kendi kendini yok etmeden ve bunun yanı sıra doğanın kendini yeniden doğuran süreçleriyle ilgilenmiştir. Bu bağlamda doğayla ilişkilendirdiği çeşitli çalışmalar üretmiştir. *Spiral Jetty'de* bu temadan yola çıkılarak oluşmuş bir çalışmadır.

Robert Smithson, 20 Temmuz 1973'te çevre keşfi yapmak üzere profesyonel bir fotoğrafçı ile birlikte havalandıkları uçağının düşmesi sonucunda içindeki diğer iki kişi ile birlikte hayatını kaybetmiştir. Otuz beş yaşında vefat eden sanatçının yarım kalan işi *Amarillo Ramp*, eşi Nancy Holt tarafından tamamlanmıştır.



Resim 2. 18: Robert Smithson, *Amarillo Ramp*, 1973.

2.3.3. Nancy Holt

1938 Worcester doğumlu Holt, kariyerinne fotoğraf ve video sanatçısı olarak başlamıştır. Bu oluşumun daha sonraları sanatçının gerçekleştirmiş olduğu yeryüzü sanatı(land-art) eserlerini etkilemiş olduğu düşünülmektedir. Günümüzde Holt yaygın olarak büyük ölçekli çevre çalışmalarının yanı sıra halka açık mekânlardaki eserleri ile de tanınmaktadır. En önemli eserleri arasında *Sun Tunnels* ve *Dark Star Park* yer almaktadır. Hakkında birçok makale vb. yayınlar yazılmış olan Holt'un kendisinin de yazdığı birkaç kitabı bulunmaktadır. Halen çalışmakta olan sanatçı, Galisteo, New Mexico'da yaşamaktadır.



Resim 2. 19: Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1976.



Resim 2. 20: Nancy Holt, *Dark Star Park*, 1988.

Holt, Çağdaş arazi sanatı alanındaki ilk sergisini, 1968 yılında New York'ta Virginia Dwan Galerisi'nde açmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan diğer önemli sanatçılar, Robert Smithson, James Turrell, Walter De Maria, Michael Heizer ve Dennis Oppenheim gibi isimlerdir.

Nancy Holt, eserlerinde genellikle insanların zaman ve mekân olgusunu nasıl algıladıkları üzerinde durmaktadır. Yaşadığımız evrene dair farkındalığı arttıran eserleri ile Holt, günümüz enstalasyon sanatında önemli bir yere sahiptir.

Holt, çalışmalarında şiirsel ve bilimsel model arasındaki ilişkiyi faydalanmayı sürdürmektedir. Amerika'nın batısındaki çölleri, eşi Robert Smithson'la beraber 1963 yılında gerçekleştirdiği seyahatleri sırasında keşfetmiştir. 1969 yılında seçmiş olduğu belli alanlara şiirler gömmüştür (Tiberghien, 1993, s.146). Holt, Michael Heizer, Philip Leider, Carl Andre, John Perrault ve Robert Smithson olmak üzere 5 kişiye, gömülmüş şiirleri bulmak için, içinde gerekli bilgilerin olduğu paketler vermiştir. Her şiir, sanatçının kişisel özellikleriyle ilişkilendirilmiş alanlara gömülmüştür. Paketin içerisinde, fotoğraflar ve şiirin olduğu alanı bulmaya yönelik detaylı tüm bilgiler bulunmaktadır. Şiirlerin hepsi vakumlu paketlerle uzun süreli gömülü kalabilecek şekilde yerleştirilmişlerdir.



Resim 2. 21: Nancy Holt, *Buried Poems*, 1969.

1973 yılında *Amarillo Ramp* için eşiyle alan araştırması yaptıkları bir dönemde Holt *Sun Tunnels* projesini tam anlamıyla oluşturmuştur. Sanatçının en önemli eserlerinden biri olan *Sun Tunnels* Lucin, Utah hayalet şehrinin dışındaki Büyük Havza Çölü'nde yer almaktadır. Şehre vuran güneşe göre çöldeki güneşin yoğunluğu Holt için oldukça ilgi çekicidir.

Sun Tunnels çalışmasının mevcut bulunduğu yer, ıssız olmasıyla birlikte aynı zamanda tamamen erişilebilir ve ziyaret edilebilir bir konumdadır. Çalışma, 86 fit (26 m) uzunluğunda toplam bir "X" konfigürasyonunda düzenlenmiş dört masif beton tünellerden (18 metre uzunluğunda ve çapı dokuz metre), oluşmaktadır. Her tünel, her mevsimde değişen görünümler sunmaktadır. Bir buçuk kilometre uzaklıktan görülmeye başlanan esere yaklaşıırken, izleyicinin uzay algısını devamlı değiştirmekte ve bu da kişilerin zaman ve mekân gibi olguları sorgulamasına sebep olmaktadır.

2.3.4. Walter De Maria

Amerikalı bir heykeltıraş ve besteci olan De Maria, 1 Ekim 1935 tarihinde Albany, Kaliforniya'da doğmuştur. Sanatçı, ressam olarak eğitilmiş olsa da kısa bir süre sonra heykelle yönelmiştir. De Maria ve arkadaşı avangard besteci La Monte Young, San Francisco bölgesindeki sanatsal aktivitelere ve tiyatro projelerine katılmışlardır.

1960 yılında, De Maria New York'a taşınmıştır. 1960'larda yaptığı heykellerde sanatçının Dada ve diğer modern sanat hareketlerinden etkilenmiş olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum De Maria'nın basit geometrik şekiller kullanmasının yanı sıra onu paslanmaz çelik ve alüminyum gibi endüstriyel olarak üretilen malzemeler kullanmaya da yönlendirmiştir. Koleksiyoner Robert C. Scull'un desteği ile De Maria 1965 yılında metal eserler yapmaya başlamıştır.



Resim 2. 22: Walter de Maria, *Lightning Field*, 1977.

1968 yılında, De Maria Minimalist heykeller ve enstalasyonlarda yapmıştır. Sanatçı, manzara, doğa, ışık ve havanın yoğun bir şekilde bir araya geldiğini fark ettiği Amerika'nın güneybatı çöllerinde sanat projeleri gerçekleştirmiştir. Daha sonraları sanatçı, izleyiciye evren ve toprak ilişkisini düşündürmek amacıyla eserler meydana getirmiştir.

1977'de yaptığı *Lightning Field* isimli yapıtı, De Maria'nın en ünlü eseridir. Günün değişen saatlerinin ve havanın optik etkilerini sürekli olarak değiştirdiği bu eser, 1 km × 1 km'lik bir alana yerleştirilmiş 400 paslanmaz çelik parçalardan oluşmaktadır.



Resim 2. 23: Walter de Maria, *The Broken Kilometer*, 1979.

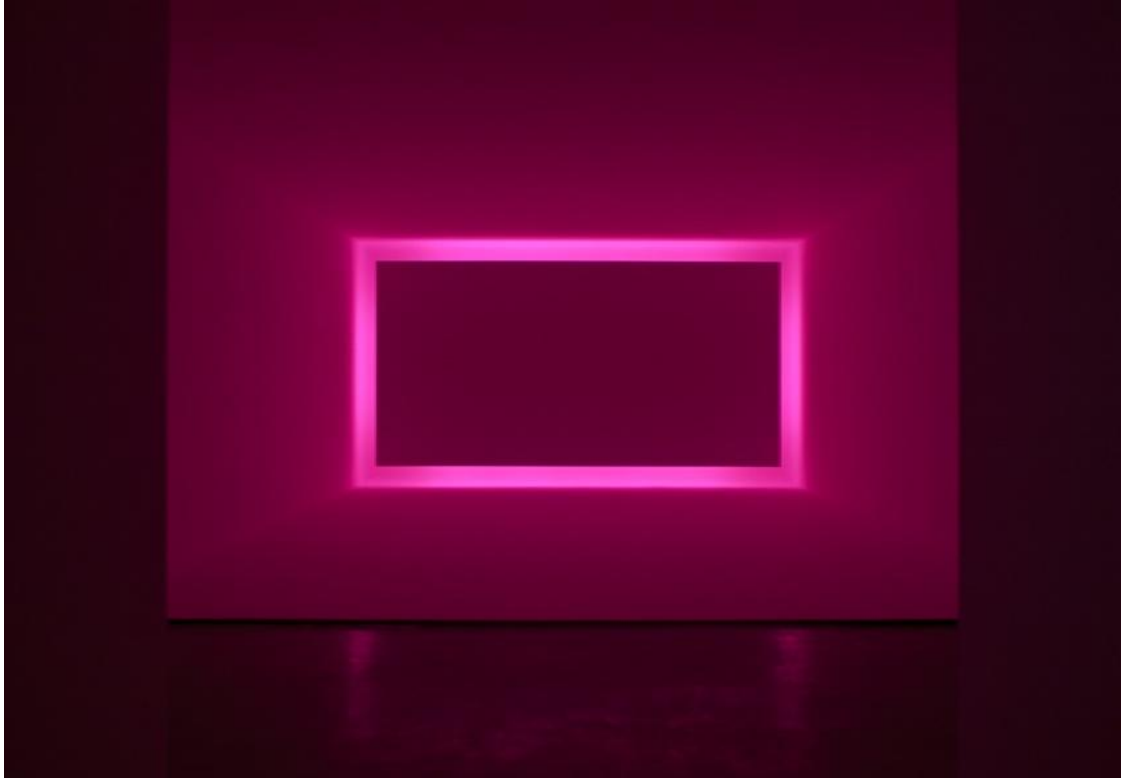
1960 ve 1970'lerde *Vertical Earth Kilometer* ve *The Broken Kilometer* gibi kalıcı kentsel projeler üretmiştir. *Vertical Earth Kilometer* 1 kilometre uzunluğunda, 5 santim çapındaki pirinç çubuklardan meydana gelen bir düzenlemedir. De Maria *The Broken Kilometer* için ise 500 adet pirinç çubuk kullanmıştır. Sanatçının bu şekilde gerçekleştirdiği birçok düzenlemesi bulunmaktadır.



Resim 2. 24: Walter de Maria, *The 2000 Sculpture*, 1992.

2.3.5. James Turrell

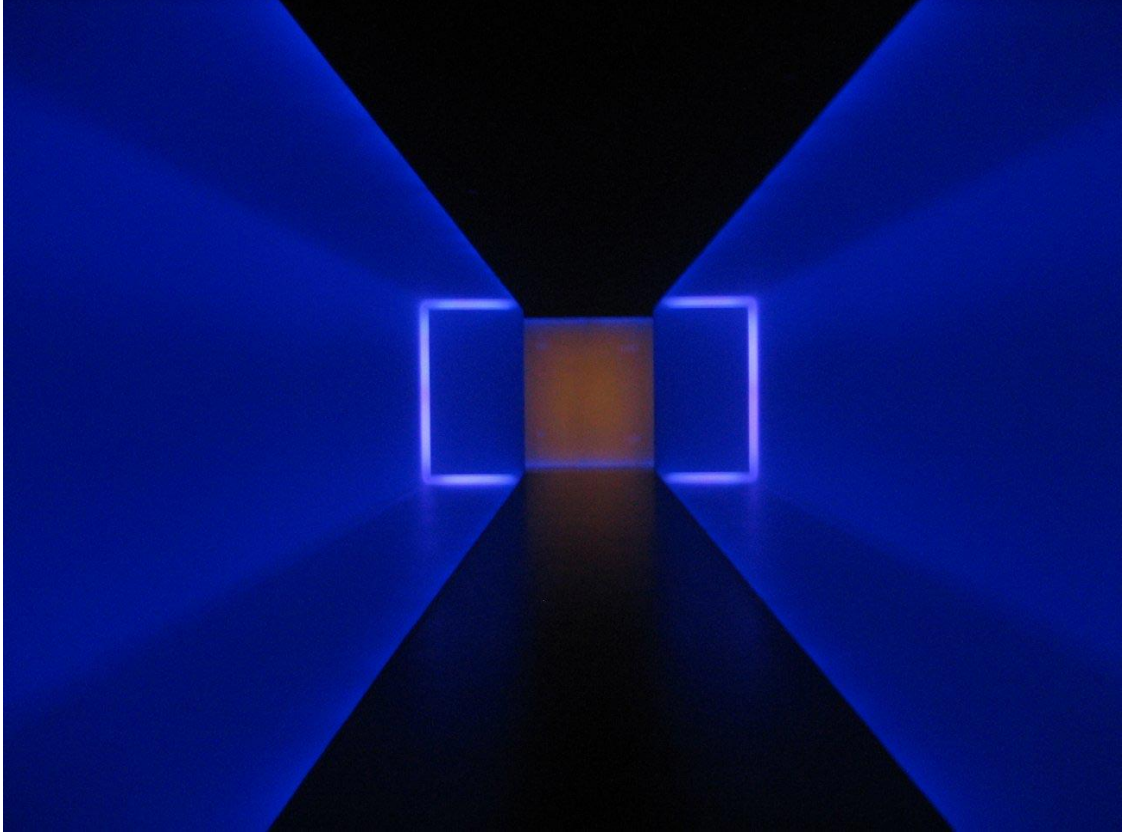
1943 yılında Los Angeles'ta doğmuştur. 1966 yılında Santa Monica'daki stüdyosunda ışıkla ilgili deneysel çalışmalar yapmaya başlamıştır.



Resim 2. 25: James Turrell, *Raemar Pink White, Shallow Space Construction*, 1969.

Claremont Graduate School'da master eğitimini tamamlayan Turrell, ilk ışık projeksiyon sergisini pencereleri kaplayarak içeriye sokaktan az bir miktar ışık girmesine olanak sağlayarak, 1967-1968 yıllarında iki genç sanatçıyla beraber gerçekleştirmiştir. Douglas Wheeler ve Robert Irwin ile Los Angeles'ta açtığı sergide eleştirmenler Kaliforniya'da ortaya çıkan 'ışık ve alan' hareketini yazmaya başlamışlardır (Farrow, t.y. s. 43). *Shallow Space Constructions* isimli bu çalışmasında Turrell, sahnelenmiş bölmeler kullanmış, saklı ışığın yayılmasına olanak sağlayarak verilen alanda yapay düzleştirilmiş bir efekt oluşturmaya çalışmıştır. Aynı yıl Los Angeles County Müzesi'nin düzenlemiş olduğu, sanatçılar ve bilim adamlarının işbirliğini desteklemek amacıyla oluşturulmuş Sanat ve Teknoloji Programına kayıt yaptırmıştır. Böylece Beuys

Garrett Hava Araştırma Merkezinde sanatçı Robert Irwin ve psikolog Edward Wortz ile beraber çalışma imkânı bulmuştur. 1969 yılında Sam Francis ile beraber ilk gökyüzü çizimini gerçekleştirmiştir.



Resim 2. 26: James Turrell, *The Light Inside*, 1999.

Turrell çalışmalarını ışık ve boşlukla ilişkili olarak açıklamakta ve şöyle devam etmektedir; “Tüm her şey boşlukla ışığı nasıl bir araya getirip derine indirmekle alakalıdır. Ve bu da sizlerin bakış açılarıyla bağlantılıdır. Bu çalışmalar için özne ve materyal aynıdır ‘Işık ve Boşluk’. Işık güçlü bir cisimdir ve biz ışıkla temel bir bağlantı içersindeyiz. Fakat daha güçlü bir şeyler oluşturmak için ışığın yapısı oldukça kırılmalıdır. Materyali izin verdiği ölçüde şekillendiriyorum. Işıkla çalışmayı seviyorum, böylece onu fiziksel olarak hissediyor ve boşlukla olan varoluşunu da kavrayabiliyorum. Yalnızca gözle görülmeyen, hissedilebilir varoluşunu hissetmeyi seviyorum. Doğadan deneyimlenerek oluşturulmuş bir şeyi sanata dönüştürmede her zaman bir şüphe söz konusudur. Benim arzum sizi içine aldığım ve görmenizi sağladığım durumu sizin deneyiminize dönüştürmektir.” (Andrews, 1992, s. 10).



Resim 2. 27: James Turrell, *Roden Crater*, 2000.

Turrell, 1969 yılında klasik sivil uçaklarını restore etme işine başlamış ve bunları koleksiyonerlere satmıştır. 1973 yılında İtalyan koleksiyoner Giuseppe Panza ile tanışmış ve onun Milano yakınlarındaki evine kalıcı enstalasyonlar yapmıştır. Turrell'in ışık ve boşlukla ilgili olan anlatımları, doğal ve yapay ışıkların kullanıldığı çeşitli çalışmalar üretmesine sebep olmuştur. Yapmış olduğu çalışmaları çeşitli şehirlerde sergilemiştir. Ancak 1979'da yılında yapmış olduğu *Roden Crater* Turrell'in en çok tanınan çalışması birçok galeri ve şehirden uzak bir mekâna konumlandırılmıştır. Kuzey Arizona'da gerçekleştirdiği çalışma, 389,000 yaşında olan Roden Crater'inin yeniden şekillendirilmesiyle oluşturulmuştur. Çeşitli kurumlarında desteğiyle sönmüş olan volkanı 1979 yılında satın alan Turrell projesini 2000 yılında tamamlamıştır (Farrow, t.y. s. 43).

Turrell, gerçekteştirdiği çalışmalarda mekân seçimini, toprak ve gökyüzü ilişkisine göre yapmaktadır. Bazı çalışmalarını da su içine uygulayarak gökyüzünün suya yansımasını kullanmıştır. Gökyüzünü de çevreye dahil etme isteğinden yola çıkarak mekan belirlemiştir. Bu sebeple, lokal materyallere, kumun rengine, çöldeki gökyüzünün görüntüsüne varıncaya kadar araştırmalar yapmıştır. Arizona'daki gökyüzünün parlaklığı ve açıklığı ve kumun kırmızılığı onu bu alanda çalışmaya iten faktörlerden olmuştur.

III. BÖLÜM

SERAMİK SANATINDA MİNİMALİZM VE ENSTALASYON

Seramik Sanatı'nın, günümüzdeki durumuna, yüzyıllarca devam etmiş bir sürecin ardından ulaşılmıştır. Diğer sanat disiplinleri arasında, oldukça eski bir geçmişe ve geleneğe dayanan Seramik Sanatı, neredeyse insanlık tarihiyle eş zamanlı bir gelişime sahiptir. İnsanoğlunun günlük yaşantısı içinde her daim yer almış olan seramik, günlük kullanım eşyası olmaktan çıkarak bir sanat nesnesi olma yolunda hızlı bir ilerleme göstermiştir. Günümüz sanat anlayışı içerisinde, tuval resminin yeniden sorgulandığı, heykelin biçim değiştirdiği ve yeni sanat yapılanmalarının olduğu bu ortamda her türlü ifade aracı, kolaylıkla kullanılabilir olmuş ve Seramik Sanatı kendine özgü üretim olanakları ve anlatım dili ile görsel sanatlar içerisinde özel bir yer edinmiştir.

Bugünkü Seramik Sanatı'nın oluşumunda, bir tür gelenekten kopuş, yenilenme ve modern çağa uyum sağlama süreci dikkati çekmektedir. 18. yüzyılın sonlarında tüm el sanatlarını olumsuz yönde etkileyen Endüstri Devrimi, Seramik Sanatı'nda da fazlasıyla etkili olmuştur. Endüstri Devrimi'yle gerilemeye başlayan el sanatları öncelikle Arts and Crafts ardından da Bauhaus okuluyla yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır. 19. yüzyıl sonunda Batı'nın, Uzakdoğu seramik tekniklerini öğrenmesiyle Uzakdoğu seramiklerine ilgi artmış ve 1920'lerden itibaren Seramik Sanatı'nın, Çin ve Japon seramiklerinin örneklerini model aldığı gözlenmiştir (Anılanmert ve Rona, 2008 s. 1391).

Modern Seramik Sanatı'na bakıldığı zaman teori ve uygulama açısından ön plana çıkan, İngiliz Bernard Leach (1887-1979) İngiltere ve Avrupa'da Modern Seramik Sanatı'nın temellerini atarken, Amerikalı Peter Voulkos (1924-2002) ise Amerika'da bu görevi başarıyla gerçekleştirmiştir.

Seramiğe, uzun süre yaşamını sürdürdüğü Japonya'da başlamış olan ve geliştirdiği sanatçı-çömlekçi kavramıyla, bir okul oluşturan Leach, çömlekçilik sanatına estetik bir anlayış getirmiş ve çamurun topraktan elde edilmesinden,

kendi yaptığı fırınlarda pişirilmesine kadar bütün aşamaları kendisi yürütmüştür. William Morris ve Arts and Crafts hareketinin ilkelerini benimsemiş olan Leach, Japonya'da birlikte seramik çalışmaları yaptığı, Shoji Hamada ile birlikte İngiltere'ye dönüşünde St. Ives Cornwall'da Leach Pottery isimli kendi seramik atölyesini açmış ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. Michael Cardew, Norah Braden, Katherine Pleydell-Bouverie, Harry Davies ve William Murray, Leach okulunun en önemli temsilcileri olmuştur. Leach okulu olarak bilinen üslup, Japon sert ya da pekişmiş çinileriyle (stoneware) erken dönem İngiliz angoplu seramiklerin devamı niteliğindedir (Anılanmert ve Rona, 2008, s. 1391).

Leach, 1940 ve 1950'lerin el yapımı seramiğinde önemli bir isim olmuş ve Avrupa'nın birçok ülkesinde etkisi hissedilmiştir. Amerika'da da Avrupa'daki kadar etkili olmuştur. Seramik Sanatı'nın temellerinin atıldığı 20. yüzyılın ilk çeyreğinde görsel sanatların farklı dallarında da birçok akım ve sanatçı yeni söylemleriyle kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. Bu aktif dönem içerisinde sanatçılar hem söylemleri hem de ortaya koydukları eserleri ile birbirleri üzerinde etkili olmuşlardır.



Resim 3. 1: Bernard Leach, '*Flying Birds*' tabak, 1960.

Bu dönem içerisinde birçok ressamın seramik yapımına yönelmesi, bu sanat dalına farklı bir bakış açısı da getirmiştir. Bir çömlekçi kasabasında yaşayan Picasso'nun seramik çalışmaları, Avrupa'da bu ilgiyi fazlasıyla artırmış ve Joan Miro, Jean Cocteau, Georges Braque, Antoni Tapies gibi birçok ismin seramik üretmesinde de etkili olmuştur. Birçok ressamın seramik yapmaya başlamasıyla, bu kavram farklı bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır.

Geleneksel bir çömlek malzemesi olan 'kil', modern sanatın özgün formlarının yapılmasında kullanılan yeni bir malzeme haline dönüşmüştür. Ressam ve seramikçi işbirliğinin gerektiği bu tarz çalışmalar, Gauguin'in Ernest Chaplet ile Redon, Rouault, Vlaminck ve Denis'in seramikçi Andre Methey ile birlikte yaptığı çalışmalar sonucunda oluşmuştur.



Resim 3. 2: Picasso, *Still Life*, 1953.

Bu ortak çalışmalardan en önemlileri arasında, İspanyol-Katalan seramik sanatçısı Jose Llorens Artigas'ın 1923 yılında Raoul Dufy ile Paris'te, daha sonra Georges Braque, ardından da 1948-49 yılları boyunca 1912'de tanıştığı ve daha sonra çok yakın arkadaşı olan Joan Miro ile yapmış olduğu seramikler yer almaktadır. Miro ile birlikte çeşitli üretimler yapan sanatçı, Paris'teki Unesco binasına yaptıkları seramik pano ile çeşitli kurumlardan ödüle layık görülmüştür (Campbell, 2006, s. 45)



Resim 3. 3: Jose Llorens Artigas ve Joan Miro, *The Wall of the Moon and The Wall of the Sun*, Unesco, 1957-59.

Fernand Leger'da birçok seramik rölyef çalışmış ancak hiçbiri Picasso'nun 1947 yılında Vallauris'deki atölyesinde yapmayı sürdürdüğü seramikler kadar etkili olamamıştır. Picasso seramik sanatına işlev dışı bir yaklaşımla yeni bir yorum getirmiş ve bu sanatı farklı bir gelişmeye yönlendirmiştir.



Resim 3. 4: Fernand Leger, *Abstract Composition*, 1953.

İtalya'da 20. yy başında Guido Gambone, Leach üslubunun tam tersi, canlı, ifadeci çalışmalar yapmış, 1940 ve 50'lerde de Leoncillo Leonardi, R. Rui, A. Fabbri ve A. Diato mimari bezeme ve heykel dalında ürün vermişlerdir. Almanya'da ise sanatçılar daha çok teknik ve malzeme üzerinde yoğunlaşmışlar, kristal sırlarda ustalık göstermişlerdir. Erken ürünlerde, 1920'lerdeki Bauhaus etkisinin devamı görülmekte, daha sonraları ise Leach'in etkisi izlenmektedir. 1920'lerden 1960 sonlarına kadar J.B. van Beek, R. Bampi, E. Balzar-Kopp, H. Griemert ve Otto Holt figüratif panolar yapmış, Rolf Weber ise mimari seramikler üretmiştir. Dönemin öbür Alman seramikçileri Ingeborg (d.1919) ve Bruno (d.1914) Asshoff ile Karl (d.1929) ve Ursula (d.1932) Scheid'dir. İsviçre'de Eduard ve Andre Chapallaz, 1950 ve 60'ların en önemli adlarıdır. Ancak bu seramikçilerin ürünlerinde de geleneksel tavır egemendir. Avusturya'da ise Kurt Ohnsorg yine 1960'larda en çok sözü edilen sanatçıdır. Macar Istvan Gador ve Margit Kovacs, Çek Otto Eckert (1910-95), Finli Kyllikki Salmenhaara'da (1915-81) önde gelen öbür Avrupalı sanatçılardır (Anılanmert ve Rona, 2008, s. 1391).

Geleneksel çömlekçilik, içinde bulunduğu toplumun ihtiyaçlarına hizmet etmek ve günlük kullanıma yönelik eşyalar üretmek temeline dayanmaktadır. Geleneksel seramiğin bu temeli, II. Dünya Savaşı'nın ardından Hans Coper, Lucie Rie ve Ruth Duckworth gibi sanatçılar için yetersiz kalmış ve bu sanatçılar

Bernard Leach'in üslubunun ve İngiliz-Japon geleneksel sanatının güçlü etkisini dışlamışlardır. Bu sanatçılar, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti ve Henry Moore gibi isimlerden etkilenerek İngiltere'de modernist bir çerçevede çağdaş üretimler yapmışlardır. Amerika'da ise yüzyılın başında yapılan işlerde Bauhaus-Leach, Uzakdoğu ve değişik Avrupa ülkelerinin etkileriyle Zen Budist etkileri egemendir. Peter Voulkos ve Jason Mason 1950'lerde Soyut Ekspresyonist Seramik olarak adlandırılan bir hareketin başlamasına sebep olmuş ve Robert Turner, Karen Karnes, David Weinrib, Ruth Duckworth, Richard DeVore gibi çeşitli akademilerde bulunan isimler tarafından da takip edilmişlerdir. Modernist Hareketin sonunda bir araya gelmiş olmalarına rağmen, bu hareketin değerlerini paylaşmışlar, materyal gerçekliği, konseptteki saflık, süslemeciliği reddediş ve bunlar gibi birçok farklı ilkeler, onları bu karargâhın üyeleri yapmıştır (Del Vecchio, 2001, s. 9-10).



Resim 3. 5: Peter Voulkos, 1956.

Soyut Ekspresyonist Seramik sanatçıları, yapıtlarında işlevselliği bir reddediş sergileyerek bu yönde kendi ifade biçimlerini geliştirmişlerdir. Soyut Ekspresyonist tavrına karşın, Pop Art'la aynı zamanda Amerika'nın Batı

Kıyı'sında ortaya çıkan Funk Art doğrultusunda oluşan seramikler, oyun oynayan, eğlenen ve renk kullanımından zevk alan sanatçı kimliğine işaret etmektedir. 1967'de Berkley'deki California Üniversitesi'nde açılan 'Funk Art' isimli sergide David Gilhooly ve Robert Arneson en çok dikkati çeken seramik sanatçıları olmuşlardır. Toplumdaki geleneksel düşünce ve biçimlere karşı inançsızlıktan dolayı bir tepki olarak ortaya çıkan, Dadacılık ve Ekspresyonizm'den izler taşıyan Funk Art, her sanatçının kendine özgü bir yorum getirdiği, görsel bir anlatımdan çok, bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. Robert Arneson'ın öncülüğünde gelişmiş olan bu akım genç kuşak seramikçiler için, Pop Sanat ve Soyut Ekspresyonist akımlar doğrultusunda üretilen seramiklere bir alternatif olarak önem kazanmıştır.



Resim 3. 6: David Gilhooly, *Hippo Pond*, 1967.

Funk Hareketinin kralı olarak nitelendirilen Arneson, yapmış olduğu çalışmalarla post modern süreci başlatmış ve seramik sanatının özgürleşmesinde etkili bir rol oynamıştır. Arneson, 1961 yılında tornada şekillendirdiği şişeye kendi yaptığı kapağı yerleştirerek, üzerine *No Deposit, No Return* yazmış ve aynı dönemde Peter Voulkos'ın da yaptığı gibi, seramik sanatçısının kullanıma yönelik olmayan bir şişe yapabileceğini ve sanatla zanaat arasında yapay bir ayırım olduğunu vurgulamak istemiştir. Bu çalışmasıyla birçok eleştirmen tarafından

tepki alan Arneson, *Tele Kız* (1967) ve *Daktilo* (1966) gibi Pop-Dada karışımı sanat nesneleri üretirken, 1967-68'de Dadacı nesnelere uzaklaşarak *Batı Uygarlığının Parçaları* (1972) ve *Yüzme Havuzu* (1977) gibi heykelsi seramikler yapmaya başlamıştır. Aynı yıllarda David Gilhooly, hayvanları özellikle de kurbağaları konu alan seramikler, Clayton Barley ise insanı şaşırtan yapıtlar gerçekleştirmiştir. San Francisco dolaylarında etkin olan bu sanatçılar, seramiği orta sınıf evlerinde şömine üzerine süsleyen bir obje olmaktan çıkartarak alaycı ve eleştirici bir tavırla ele almışlardır (Anılanmert ve Rona, 2008, s. 1391).



Resim 3. 7: Robert Arneson, *Typewriter*, 1966.

Aynı yıllarda Los Angeles'ta Kenneth Price, Robert Irwin, Ron Davis ve Craig Kauffman gibi seramik sanatçıları, Funk Art'ın kaba anlatımına karşılık Super-Object olarak adlandırdıkları daha temiz ve ustalıkla işlenmiş çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Super-Object, nesnenin pişmiş kilden olduğuna inanmak için dokunma gerekliliği hissettiren nitelikte, yüksek bir el işçiliğine dayanan çalışmaları içermektedir. Marilyn Levine'in çalışmaları bu hareketin en önemli örneklerindedir. Yüksek derecede pişirilmiş deri objeleri üretirken, tüm aksesuarları da seramikten gerçekleştiren sanatçı, yaptığı çalışmalarla her

şeyin görüldüğü gibi olamayacağı mesajını verirken izleyiciye büyük bir göz yanılması da yaşatmaktadır.



Resim 3. 8: Marilyn Levine, *Johnston Satchel*, 1975.

1970'lerde geleneksel kullanım seramikleri ile seramik heykel net bir ayrımaya kavuşmuş ve bu dönemde tüm dünyada yankı bulan Kavramsal Sanat, Land Art, Performance Art gibi Anti-Formalist yaklaşımlar ve Enstalasyon gibi yeni anlatım biçimleri Seramik Sanatı'nı da etkilemiş ve yeni boyutlar kazanmasına sebep olmuştur. Bu anlatım biçimlerini kullanarak üretim yapan sanatçıların başında Gilhooly, Anderson, Victor Cicansky, Jim Melchert, Sharon Hare, Dough Humble ve Joe Soldate gibi isimler gelmektedir. 1980'lerde sanat alanında yaşanan post modernist çeşitlilik içinde seramik sanatçıları seramik heykel alanında daha ciddileşmiş ve malzemenin gereğine uygun olarak daha geleneksel biçimlendirme yöntemlerini benimsemişlerdir.

Seramik sanatının modernleşme sürecindeki en belirleyici ve ayırıcı özellik geleneksel seramik sanatının işlevinin dışlanmaya çalışılmasıdır. Bu tavrın oluşumu sırasındaki ilk örneklere bakıldığında öncü isimlerin ressam ya da

heykeltıraş olmaları oldukça dikkat çekici bir durumdur. Picasso, Matisse ve Miro gibi isimler seramiğin geleneksel kullanıma yönelik ve dekoratif mantığını göz ardı ederek, seramik malzemenin sanatçıya sağladığı ifade imkânını keşfetmişler ve bu malzemenin ayrıcalığını kullanarak yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Bu önemli isimlerin uygulamalarıyla Seramik Sanatı modern bir şekilde biçimlenerek yeni bir anlatım diline kavuşmuştur.

Günümüz seramik sanatının daha iyi anlaşılıp kavranabilmesi için, seramiğin genel olarak tüm dünyada geleneksel kimliğinden sıyrılıp başlı başına bir sanatsal anlatım haline gelmesi doğrultusunda izlediği süreç iyi çözümlenmelidir. 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 durumundadır. 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).

Uzunca bir süre Arts and Crafts hareketi içinde ele alınmış ve bu değerlerin etkisi ve baskısı altında kalmış olan Seramik Sanatı, malzeme, teknik ve sezgiselliğin aşırı uygulanmasıyla zanaat olarak ön plana çıkmıştır. Günümüzde ise, 1940'lardan başlayarak Soyut Ekspresyonist ve Funk hareketlerinin etkisiyle oluşan farklı yorumlar, malzeme kısıtlamalarının aşıldığı, işlevsel endişeden ve süslemecilikten uzak, kavramların ağırlıkta olduğu özgün bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Bu bağlamda seramik, sadece malzeme olarak değil bir anlatım biçimi olarak plastik sanatlar içersindeki yerini almış ve sanatsal bir meta olarak, farklı tasarımlar, çevre düzenlemeleri ve plastik yönelimlerle günümüz sanatının ayrılmaz bir parçası olmayı başarmıştır.

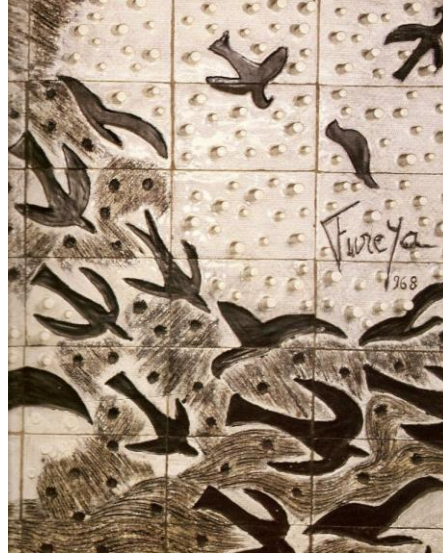
Ülkemizde Seramik Sanatı'nın günümüzde ki durumuna gelişi, Batı sanatında da olduğu gibi modernleşme sürecinin izlenmesi ve geleneksel kimliğin sorgulanmasıyla gerçekleşmiştir. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de seramik, yüzyıllar boyunca geleneksel anlayışla ele alınan çanak-çömlek sanatı olmaktan çıkarak, sanatçıların kendilerini ifade etmek için kullanmaya başladıkları bir malzemeye dönüşmüştür.

Cumhuriyet'in ilanına kadar, saltanatın hüküm sürmesinden dolayı saraya yönelik süslemeci bir üretim hakim olmuş, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, Batılılaşma amaçlı faaliyetler sonucunda seramikte de bu yönde bir değişim başlamıştır. Batı'dan alınan modern etkilerle oluşan biçim değişimleri Türk Seramik Sanatı'nın çağdaşlaşma serüveninin de önemli bir zemin oluşturmuştur.



Resim 3. 9: İsmail Hakkı Oygur, Seramik Tabak, 1956.

Tüm dünyada etkisini gösteren yeni sanat oluşumları, yurtdışına gidip ülkemize dönen sanatçılarımız aracılığıyla ülkemizde de yansımaları göstermiş ve sanatçıların seramik malzemenin niteliklerini ve olanaklarını keşfetmelerini sağlamıştır. Türk Seramik Sanatı'nın oluşumunda ilk önemli adım Sanayi Nefise Mektebi'nden Namık İsmail'in, Akademiye Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü eklemesiyle gerçekleşmiştir. 1920'lerin sonunda çinicilik atölyesinin açılmasıyla başına İsmail Hakkı Oygur getirilmiş ve daha sonra Paris'ten dönen Vedat Ar ve Hakkı İzzet'inde katılımıyla atölye çalışmaları bu değerli hocalar önderliğinde sürdürülmüştür (Ağatekin,1993, s. 15). Bu hocalar sayesinde, geleneksel seramik anlayışından uzaklaşıp çağdaş ve özgün bir anlatıma yönelinmiştir. Oygur, geleneksel sanata göndermeler yaptığı çalışmalarında, yüzey değerlendirmelerine ağırlık verirken, İzzet ise, Bauhaus etkisinde hayvan figürü soyutlamaları kullanmıştır. Vedat Ar'ın çalışmalarında ise Art Deco akımının yansımaları gözlenmiştir.



Resim 3. 10: Füreyâ Koral, 1968.

Türk Seramik Sanatı özellikle, 1960'ların son dönemlerinde büyük bir değişim ve gelişim göstermeye başlamıştır. Bu dönemde, seramiğin sanat değerine dikkat çekerek Türk Seramik Sanatı'nın oluşumuna, özgün bir bakış açısı getiren Füreyâ Koral ve Sadi Diren, önemli iki isim olmuştur. Koral yapmış olduğu kuş, duvar panosu, tabak gibi çalışmalarıyla hem endüstriyel hem de sanat çalışmaları üretirken, Diren Anadolu uygarlıklarından esinlenerek oluşturduğu figüratif heykelleri ile Türk Seramik Sanatının modernleşme sürecine katkıda bulunmuştur.



Resim 3. 11: Sadi Diren, 1977.

Koral ve Diren'in Seramik Sanatı'na bu şekilde yaklaşımı bu sanat dalını popüler bir hale getirmiş ve ilginin artmasına sebep olmuştur. Yurt içi ve yurt dışında eğitimlerini tamamlamış olan birçok seramik sanatçımız ulusal ve uluslararası etkinlikleri ve özverili çalışmalarıyla günümüz Seramik Sanatı'nın oluşmasında önemli katkılar sağlamışlardır. Yapıtlarında Doğu ve Batı sanatını başarılı bir biçimde birleştiren, soyuttan gerçeküstüne uzanan ve zaman zaman yerelliğe ağırlık veren bir anlatım çeşitliliği içinde seramik üreten Füreya Koral, Anadolu Uygarlıklarından esinlenerek figüratif çalışmalar yapan Sadi Diren, doğadan etkilenecek çeşitli soyutlamalar ve figüratif çalışmalar üreten Ayfer Karamani, Koral'ın atölyesinde seramik hayatına başlayan Alev Ebüzziya Siesbye, Mehmet Tüzüm Kızılcın ve Bingül Başarır gibi isimler seramik sanatının modernleşmesinde katkısı olan ilk kuşak seramik sanatçılarımızdandır. 1970'li yıllarda ise Hamiye Çolakoğlu, Candeğer Furtun, Atilla Galatalı, Güngör Güner, İlgı Adalan, Mustafa Tunçalp, Erdinç Bakla, Jale Yılmabaşar gibi birçok sanatçı eserleriyle seramik sanatına hareket katmışlardır.



Resim 3. 12: Mehmet Tüzüm Kızılcın, 2012.



Resim 3. 13: Bingül Başarır, *Genom I*, 2002.

1980 sonrası teknolojinin gelişmesiyle iletişim imkânları artmış ve uluslararası faaliyetlerin de etkisiyle, Çağdaş Türk Seramiğinde yaşanan açılım ve özgürleşme hareketi çok sesli bir sanat ortamı oluşturmuştur. Bu dönemde yeni kuşak sanatçıların ifade biçimi daha çok kavramsal bir biçim alırken, soyut anlayışın eski ustalar tarafından sürdürüldüğü gözlenmiştir. Günümüzde de kavrama yönelik tavır hala sürdürülmekte, Pop, Pop-Modernist, Enstalasyon, Minimal yaklaşımlar gibi çeşitli oluşumlar çerçevesinde, yeni anlatım biçimlerinden yararlanılarak üretim yapıldığı gözlenmektedir.

3.1. SERAMİK SANATINDA MİNİMALİZM

Minimalizm, her ne kadar sanat içinde bir hareket olsa da, Saf Minimalizm 1960-1967 yılları boyunca var olmuştur. Amerika'da Soyut Ekspresyonizm'e karşı ortaya çıkmış olan Minimalizm, figüratif anlatımdan uzak, sembolik anlatımı reddeden ve sadece varlık olarak izleyiciyi etkilemeyi hedefleyen bir akımdır. Minimalist heykel, sergilendiği alanla bir bütün oluşturan ve bu nedenle de spesifik bir alana yönlendirilmiş çalışmalardır. Sanatçıların ilgisi içerikte değil saf biçimdedir. Materyal için talep edilen, sonuç olarak ortaya konulan eserde, herhangi bir limit olmamasıdır. Bu nedenle demir ve tahta gibi malzemeler tercih edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, içinde fiziksel ve kimyasal simgeler

bulunduran çamur gibi bir materyalin Saf Minimalizm içersinde aslında pek de yeri yoktur. Yüzeyi, biçimi ve seri üretimi vurgulayan Minimalizm'in katı kuralları, seramik çalışmalarında bulunan, değerli el işçiliği, özgün renk ve doku arayışları ile keskin bir kontrast taşımaktadır.

Minimalizm'i 1960'ların sonlarından 70'lere doğru Post Minimalizm takip etmiştir. Minimalizm ile özdeşleştirilmiş olan indirgemeci tavır, yeni materyallerin kullanımının keşfedilmesiyle Eva Hesse, Richard Serra ve Robert Morris'in çalışmalarında da görüldüğü gibi genişletilmiş ve derinleştirilmiştir. Tekrarın ve sert geometrinin yerini kişisel dokunuşlar ve otobiyografik ifadeler almıştır. Bu nedenle seramiğinde bu alanda ses getirmesi çok da şaşırtıcı olmamıştır. John Mason, Soyut Ekspresyonizmden Post Minimalizm'e dönüştürdüğü çalışmalarıyla önemli bir örnek olmuştur. Mason, 1978 yılında yapmış olduğu "Hudson River" isimli serisinde endüstriyel tuğlalar kullanarak aynı objeleri monoton bir şekilde tekrarlayarak bir düzen içersinde sunmuştur. Bu konsept, seramik alanında merkezlenmiş olan çömlekçilik tarzının yıkılmasında ve oluşturulan düzenlemede her birimin eşit olduğuna odaklanılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Minimalist eğilimlerden ve Minimal Sanat felsefesinden etkilenen ve bu ilkeleri kendilerine yakın gören birçok seramik sanatçısı bu yönde çalışmalar üretmiştir. Minimalizm doğrultusunda üretilmiş seramik çalışmalarda, akımın temelinde de olduğu gibi, monokrom renkler ve yüzeylerde bezemeden uzak düz zemin arayışları dikkati çekmektedir. Birçok seramik sanatçısı, dekoratifiğe karşı yalınlığı elde etmek amacıyla çalışmalarını fazlalıklardan arındırıp, düz çizgiler kullanarak dikkatleri doğrudan forma çekmeye çalışmışlardır. Öne çıkartılan form estetiği ise Minimal Sanat Akımı'nın formu yücelten tavrıyla da benzerlik göstermektedir.

Gerçek bir Minimalist olarak değerlendirilen, Geert Lap'in çalışmalarında dikkat doğrudan forma yönlendirilmektedir. Uzaktan bakıldığında fabrika üretimi gibi duran çalışmalar, yakından bakıldığında, yüksek sert bir zarafetin ürünüdürler. Lap'in çalışmalarındaki bu sert zarafet insan müdahalesini dışlayan, Minimalist Heykel anlayışına yakın bir tavır olarak değerlendirilebilmektedir. Lap

çalışmalarında kaliteyi arttırmak amacıyla homojen renkleri kullanmayı tercih etmiştir.



Resim 3. 14: Geert Lap,1979.

Minimal bir tavır sergileyen seramik sanatçıları, Minimalizm'in ölküsü haline gelmiş Mies Van Der Rohe'nin "Less is More" yaklaşımının izinden gitmişlerdir. Minimal Sanat'ın renk anlayışı, pürüzsüz yüzey kullanımları ve birim tekrarlarıyla eserlerin kurgulanması mantığı, seramik sanatçıları tarafından da sürdürülmüştür. Minimal seramiklerin, tek başına sunulması yalınlıklarından dolayı pasif bir görüntü oluşturduğundan, çoklu sunumları tercih edilmiştir. Bu da eseri güçlendirerek yeni bir anlam kazandırmaktadır. İlk bakışta biçimin tekrar edildiği düşüncesi yaratan minimalist seramikçiler, aslında formların görünüşleri ve sınırları ile biçimsel vurgularını arttırmayı hedeflemişlerdir.



Resim 3. 15: Alev Ebüzziya Siesbye, 1984.

Günümüzde de oldukça yaygın olan, bu minimal yaklaşımla oluşturulan seramik çalışmalarda, öne çıkan ilk sanatçılarımızdan biri olan Alev Ebüzziya Siesbye, binlerce yıllık geleneksel seramik sanatının en bilindik formu olan çanak ile klasik ve modern bir sentez yaratmış ve 20. yüzyılın yalınlaştırılmış kap formunun en önemli ustalarından biri olmuştur. Ebüzziya ile aynı yöntemleri kullanan Hollandalı sanatçı Wouter Dam ve Alman sanatçı Thomas Naethe'de geleneksel çömlekçi tornasını kullanarak minimal üretim yapan sanatçılar arasında önemli isimlerdendir. Soyut ve özgün tarzıyla Barbara Kaas, Michael Cleff, Sueharu Fukami, Martin Smith gibi birçok isim Minimalist seramikçilere örnek olarak verilebilir. Candeğer Furtun ve Vladimir Tsivin gibi isimler ise seramik heykel alanında figüratif minimal çalışmalarıyla dikkat çeken sanatçılardandır.



Resim 3. 16: Wouter Dam, *Light Blue Shape*, 2000.



Resim 3. 17: Candeğer Furtun, *Suskunlar*, 1987.

3.2. SERAMİK SANATINDA ENSTALASYON

'Seramik Enstalasyon' terimi belirgin bir biçimde uygulamalı sanatlar alanında aniden ortaya çıkmış bir kelimedir. Sanatçılar, eğitimciler, yazarlar ve galeri sahipleri 'Enstalasyon' terimine dayanan çalışmalarını belirleyip kategorize etmişler ve sergilemişlerdir.

Birçok çağdaş seramik sanatçısı, enstalasyon sanatına, temelleri geleneksel yöntemlerle yerleştirilerek inşa edilmiş, seramik objenin varlığına dayanan, uygulamalı sanatlar perspektifinden yaklaşmıştır. Seramik Sanatı 1960'lar ve 1970'lerde, sanat hareketleri içerisinde gelişen, kavramsal değişim ve modayı takip eder gibi görünse de, Seramik Sanatı'nda zaten yer alan, ancak ihmal edilmiş birçok 'komplike ve genişletilmiş' alanın var olduğu bilinmektedir. Zaten var olan bir şeyin varlığının fark edilmesi ise, resim ve heykel alanında oluşan, çağdaş hareketler üzerine eleştiri ve kuramlar yazılmasıyla başlamıştır. Bu, seramik ile mimarlık arasında canlı bir ilişki olduğu, çalışmaların önemli bir biçimde uyumlu ve yenilikçi bir yaklaşımla sunulduğu, Viyana ve Almanya'da var olmuş ve dağılmış olan Bauhaus döneminde ki mimariyle olan ilişkiye bakıldığında da doğru bir yaklaşım olarak görülmektedir. Seramik için arzu edilen, modern galeri ve müzelerin 'the white cube- beyaz küp' içerisinde heykel ile eşitliğinin sağlanmasıdır. Objenin, kaide üzerine yerleştirilmesi, neyin mümkün olabileceğinin daha az sorgulanmasına sebep olmaktadır. Bu alanlar şunu ortaya koymaktadır; galeriler, geleneksel ve demode, heykel ve resimler için addedilen mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Rosalind Krauss, 1979 yılında yazdığı ufuk açan "Sculpture in the Expanded Field" isimli makalesinde, önceden sanat alanı içerisinde yasaklanmış, 'tabiat ve mimari' terimlerinin kullanımının artık mümkün olduğuna değinmiştir. Tabiat ve Mimari, seramik için tedarik edilmiş güçlü alanlardır (Waal, 2003, s. 184)

Seramik Enstalasyon alanında en iyi örnek, Minimalizm'de de değindiğimiz John Mason ve sanatçının 1978 yılında yapmış olduğu *Hudson River Series* isimli çalışmadır. Mason, ekspresyonist yüzeylerden çıkarak, üzerinde herhangi bir el işçiliği olmayan, endüstriyel tuğlaların kalınlık ve opaklıklarını kendi çalışmalarında kullanmıştır. Bunların hepsi, aynı olan seri üretim ürünü ve

herhangi bir vurgu olmadan tekrarlanabilir elementlerdir. Formun ya da düzenlemenin merkezine odaklanma fikrinden uzaklaşmaktadır. Krauss'un Carl Andre'nin çalışmaları için söylediği gibi hiçbir bölüm diğer bir bölümden daha önemli değildir, her bir parça kendi çapında önem taşımaktadır. Mason bu seri çalışmasında 6 müze için 12 farklı düzenleme gerçekleştirmiştir. Düzenlemelerinde ateş tuğlası kullanan sanatçı bunları herhangi bir harç malzemesi kullanmadan matematiksel bir düzen içerisinde bir araya getirmiştir.



Resim 3. 18: John Mason, *Grand Rapids*, 1973.

Mason'ın düzenlemeleri, Greenberg'in vurguladığı ve sanatçılardan talep ettiği, diğer sanat dallarının kullandığı araçları ve etkileri eleyerek, özeleştirici yapma fikrine de oldukça yakın çalışmalardır. Seramik sanatında bu tarz bir yaklaşım, Fontana ya da Miro'nun aktarmacılığının aksine, diğer araçların kullanımını yok etmeye yönelik bir odaklanmadır. Bu tarz sanatçılar arasında Almanya'dan Doris Kaiser, Kanada'dan Rosaline Delisle, Danimarka'dan Martin Bodilsen Kaldahl, Hollanda'dan Wouter Dam ve Geert Lap ve İngiltere'den Martin Smith örnek olarak gösterilebilmektedir. Tüm bu sanatçılar Minimalist olarak tanımlanabilecek, duyguları gizleyen, oranda ve hacimde, tonlamada ki durulukla, kusursuz yüzeylere sahip formlar oluşturmuşlardır. Yüzeydeki bu kusursuz görünüm, onlar için oldukça önemlidir. Oryantalist kap estetiğinde

bulunan, doku ya da tonlama çeşitliliği, izleyici üzerinde oluşturulmaya çalışılan, doğal formlarla ya da süreçlerle bağın aksine, 'özeleştir' yapılan Minimalist çalışmalarda bağ, endüstriyel süreçlere yöneliktir. Aslında Kaiser, Kaldahl, Lap ve Smith'in çalışmalarında genellikle mimarlıkla ilgili temaların açığa çıktığı da görülebilmektedir (Waal, 2003, s. 186).



Resim 3. 19: Martin Smith, *Binary Rotation*, 2011.

Sanat deneyimini, daha karmaşık hale getirmek için, farklı ve güç stratejiler bulunmaktadır. Bazıları, galeri alanını doldurmaya yönelik ilerlemeyle çelişmektedir, o kadar ki izleyici mimarinin resmiyetinin ve onun etkisinin farkına varmak zorundadır. Bu da genel olarak ana madde olan çamurun renginin, düzensizliğinin ve biçimsizliğinin, galerinin, beyazlık, saflık ve dokusuyla yer değiştirmesini sağlamaktadır. İngiliz seramik sanatçısı Clare Twomey, 2001' de gerçekleştirdiği, *Consciousness/Conscience* isimli çalışmasında, galeri zeminini yüzlerce kırılğan bone china kutuyla kaplayarak, izleyicinin her adımıyla çalışmanın kırılmasını sağlamıştır. Hareket etme bilinciyle alanda beklenmedik yıkımlar oluşturulmaktadır.



Resim 3. 20: Clare Twomey, *Consciousness/Conscience*, 2001.

Kanada'da çalışmalarını sürdüren Japon sanatçı Sadashi Inuzuka, galerilerin güvenli olarak nitelendirilen anlayışını tersine çevirecek birçok Enstalasyon gerçekleştirmiştir. 1995 yılında yaptığı, *Nature of Things* isimli çalışmasında 6,7 metre çapında pişmemiş beyaz astarı 400 adet terracotta koniyle çevreleyerek bir daire oluşturmuş ve Kanada Müzesinde tavan penceresinin altına denk gelen bir alana yerleştirmiştir. 1996 yılında ise British Columbia'da bulunan bir galerinin tüm zeminini astarla kaplamış ve kuruyarak çatlamasına izin vermiştir.



Resim 3. 21: Sadashi Inuzuka, *Nature of Things*, 1995.

İngiliz sanatçı Richard Long ve Andy Goldsorthy'de pişmemiş çamuru enstalasyon yapmak için çeşitli müze ve galerilerde kullanmışlardır. Anthony Gormley, 1993 yılında *European Field* ve *Host* isimli, biçimsizlik ve biçim, spesifik ve genel gibi terimleri birbirine uydurarak, Almanya'da iki paralel enstalasyon gerçekleştirmiştir. 35.000 terracotta figürden oluşan *European Field* üretim aşamasında, sanatçının davet ettiği yerel halkın katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. Ayakta durabilen ve iki gözü olan figürler, basit bir işçilikle çamurdan üretilmiştir.

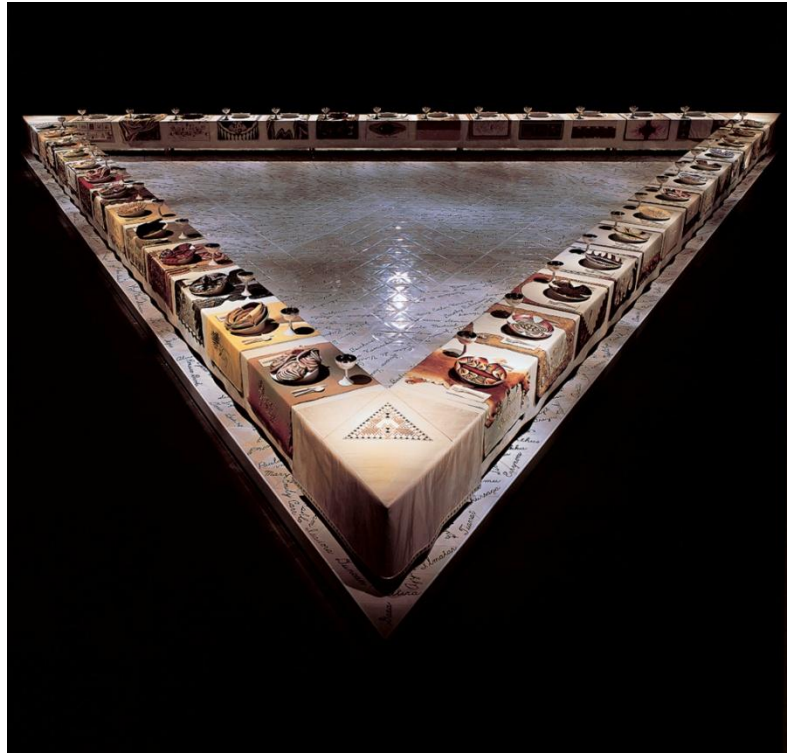


Resim 3. 22: Anthony Gormley, *European Field*, 1993.

Ken Price 1978 yılında, Los Angeles County Museum of Art'ta gerçekleştirdiği, *Ken Price: Happy's Curios* isimli enstalasyonu savaş sonrası yapılan sergiler arasında en çok ilgi uyandıran çalışmalardan olmuştur. *In Twentieth- Eight Pitchers* çalışmasıyla Alman sanatçı Cecile Johnson Soliz, *In Fragments* isimli düzenleme ile Susan Hiller, feminist bir sanatçı olan ve kadının önemine dikkat çekmek adına gerçekleştirdiği *The Dinner Party* isimli çalışmasıyla Judy Chicago, bu alanda oldukça ses getiren önemli sanatçılardandır.



Resim 3. 23: Ken Price, *Zia*, 2009.



Resim 3. 24: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79.

Enstalasyonun temelinde yatan fikirlerden biri geçiciliktir. Müzenin çevresini bozarak ya da bir şeyin kısa süreli deneyimlenebileceğini göstererek izleyiciyi ana taşımaktadır. Bu açık bir şekilde bazı kavramsal heykeltıraşlar tarafından da olduğu gibi, kap üreten seramik sanatçıları tarafından keşfedilmiş bir

yaklaşımıdır. 1969 yılında Carl Andre'nin çalışmasında da gözlenen izleyicinin çalışmayla fiziksel etkileşimi, 21. yüzyıla gelindiğinde etkisini kaybetmeye başlamıştır. Bu da büyük bir ihtimalle, çağdaş sanat pazarında eserin fiyatlanması sonucunda ortaya çıkan bir sonuçtur. Eser, Enstalasyon olarak görünmesine rağmen, fiziksel etkileşimin olmadığı galeri ortamına yerleştirilmiş heykel sınırlarıyla çatışmaktadır. Bu gözlem seramik alanında, galeriye yerleştirilmiş ve fiziksel etkileşimin olmadığı çalışmalarda da görülebilmektedir. Twomey'in çalışması bu genellemenin dışında kalmaktadır. Birçok Seramik Enstalasyon, diğer duyguları kışkırtan görsel etkileşime dayanmaktadır. Bu da, izleyicinin seramik alanında ki gelişmelere yakın olması ve kaide üzerinde sergilenmesinin dışında, farklı alternatif methodların varlığını biliyor olmasından dolayı, Enstalasyon Sanatı ve eserin enstalasyonu arasında ki ayrımı oldukça zorlaştırmaktadır.

Genişletilmiş terminolojide, çalışmaların sınırlarının da genişlemesinden dolayı eserleri kategorize etmek oldukça zor bir hale gelmiş ve karışıklık ortaya çıkmıştır. Sınırlardaki bulanıklık, seramik çalışmaların toplu olarak ve Enstalasyon başlığı altında sergilenmesiyle, çok belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Enstalasyon olarak sunulmuş çalışmada, her bir parçayı ayrı ayrı ya da toplu olarak somutlaştırmak neredeyse imkansız hale gelmektedir.

Enstalasyon'un önemli geçmişi ve terimin çağdaş uygulama alanında genel kullanımı, galeri, müze ve sergilemenin, tamamlayıcı bir parçası olarak tanımlanmasını güçleştirse de, bir sanat formu olarak belirlenmiştir. Terim olarak Enstalasyon, geniş bir alanda kullanılmakta ve tarifi de kavram olarak değişmeye devam etmektedir. Enstalasyon sanatı ve sanatın enstalasyonu arasında ki farkı görmek, neredeyse imkânsız bir hal almıştır. Enstalasyon günümüzde, daha esnek ve zaman içinde herkesi kapsayan bir şekilde gelişmiştir. 21. yüzyıl Seramik Enstalasyon'u bağlamında, seramik sanatçıları en nihayetinde çamurla olan bağlılık ve birliklerini sergilemektedirler. Uygulamalı sanatlar alanında oluşan gelişimler, Seramik Enstalasyon'unda da kendisini göstermektedir. Oluşturulan Enstalasyonlar da çamurun, video ve yeni dijital teknolojiler gibi farklı materyallerle yan yana getirildiği gözlenmektedir.

Enstalasyon çamurla birçok farklı formatta birleştirilmiştir. Yerleştirmelerde, çamur pişmemiş halde kullanıldığı gibi pişmiş şekliyle de kullanılmıştır. Günümüzde Enstalasyon, diğer sanat alanlarında olduğu gibi seramik alanında da birçok sanatçının tercih ettiği bir ifade dili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de oldukça yaygın olan Enstalasyon kavramı, diğer sanat alanlarında kullanımının yanı sıra seramik sanatçılarımız tarafından da tercih edilen bir anlatım şekli olmuştur. Sanatçılarımızdan Zehra Çobanlı, bu kavramı kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarıyla ülkemizde önemli bir örnektir. 2008 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Tebdili Huyda Fayda Vardır* isimli çalışmasına ilişkin sanatçı şunları dile getirmektedir;

Küreselleşen dünya, yerel ve ulusal değerleri eritmektedir. Etik nedir? Sorusu kafaları karıştırmaktadır. Aile, çevre, iş ve sosyal yaşam da bazen başkalaşım ötekileşiyoruz. Bu eser, kişinin kendisini ve davranışlarını sorgulaması ve sorunlar üzerinde düşünmesini, neden, nasıl ve çözüm arama biçimlerine dikkat çekmektedir (Z. Çobanlı ile kişisel iletişim, 05 Şubat 2013).

Stoneware ile döküm tekniği kullanılarak çoğaltılan çalışma, geleneksel değerlere dikkat çekmek açısından geleneksel çini desenleri ile bezenmiştir. Bugün ilaç kutularının kenarlarında bulunan, sanatçının adının var olduğu barkot ile vurgulanmaktadır. Sanatçı için umudun rengi olan yarı mat görünümlü, beyaz sır kullanılmıştır. Gösteriş, başkası olmaya özentisi, kavramları altın yıldız kullanılarak belirtmeye çalışılmıştır.



Resim 3. 25: Zehra Çobanlı, *Tebdili Huyda Fayda Vardır*, 2008.

Şeyma Reisoğlu Nalça, Deniz Toraman, Deniz Pireci gibi sanatçılarda bu anlatım dilini çalışmalarında kullanmaktadır. Birçok sanatçı, yapıtlarındaki anlatımı güçlendirmek için, birim tekrarlarının yanı sıra seramiği farklı malzemelerle birleştirerek Çağdaş Türk Seramiğinde yenilikçi bir yaklaşım sergilemektedirler.

3.3. SERAMİK SANATINDA MİNİMALİST DÜZENLEMELER

Günümüzde bir yaşam sitili haline gelmiş olan Minimalizm, seramik sanatında sadece sanatsal alanda değil endüstriyel alanda da büyük bir ilerleme göstermektedir. Sanatçılar, kendilerine özgü ifade biçimleri ve teknik uygulamalarla konuyu farklı şekillerde ele almaktadırlar. Gerek formlarıyla gerekse sunum şekilleriyle kendilerine özgü ifade dili geliştirmiş olan Seramik Sanatçıları günümüzde birçok sanat alanında oldukça yaygın olan Enstalasyon Sanatını bir anlatım dili olarak tercih etmiş ve çalışmalarına aktarmışlardır.

3.3.1. Bodil Manz

1943 yılında Kopenhag'da doğan sanatçı, 'Eggshell Porselen' olarak adlandırılan yumurta kabuğu inceliğindeki porselenlerin ustası olarak tanınmaktadır. Çalışmalarında oldukça indirgemeci bir tavır sergileyen sanatçı, porselenin inceliğini ve transparanlığını minimal bir yaklaşımla ortaya koymaktadır. Döküm tekniğiyle ürettiği silindir formlarının yanı sıra Manz çay ve sofra takımları da üretmiş aynı zamanda büyük boyutlarda mimari projeler ve düzenlemelerde gerçekleştirmiştir. Oldukça güçlü eserler yaratan Manz, dekorlama tekniğiyle de dikkat çekmektedir. Dekal kullanarak oluşturduğu geometrik dekorlarla, formun içinde kullandığı dekorun formun dışından hayali bir şekilde gölgesel olarak görünmesini sağlayarak izleyicinin ilgisini dıştan içe doğru yöneltmektedir.



Resim 3. 26: Bodil Manz, *Installation of Vessels in Studio*, 2009.

Manz'ın çalışmalarında biçimler yüzeyin hareketinden dolayı kompleks bir hal alabilmektedir. Modernist ressamlardan Mondrian ve Malevich'ten etkilenen sanatçı, çalışmalarını resimsel görünümlerden uzak, çizgisel ve geometrik öğeleri, siyah ve beyazın ağırlıkta olduğu ana renkleri kullanarak gerçekleştirmektedir.

Manz, Kopenhag, Brüksel, Amsterdam, Londra ve New York'ta birçok sergi açmış ve 2008 yılında Kunstindustrimusset Kopenhag'da retrospektif sergi ile onurlandırılmıştır. Los Angeles County Museum of Art, Fransa The Musee de Sevres, Japonya The Museum of Modern Ceramic Art gibi birçok kurumun koleksiyonlarında çalışmaları bulunmaktadır. 2007 yılında *The Architectural Volume* isimli çalışmasıyla, Kore'de düzenlenen dünya çapındaki bir Bienal'de ödüle layık görülmüştür.



Resim 3. 27: Bodil Manz, *The Architectural Volume*, 2007.



Resim 3. 28: Bodil Manz, *White Samplings*, 2011.

3.3.2. Edmund De Waal

1964 İngiltere, Nottingham'da doğan De Waal'ın çalışmaları, Minimalizm, ses ve alan ile bir iletişim içersindedir. Bu da The Victoria & Albert Museum'da bulunan *Signs&Wonders* ve Chatsworth House'daki *Sounding Line* isimli düzenlemelerinde açıkça görülmektedir. 2012'nin Eylül ayında ilk kamusal enstalasyon çalışmasını *A Local History* ismini verdiği eseriyle, Cambridge Üniversitesi Alison Richards binasında gerçekleştirmiştir.



Resim 3. 29: Edmund De Waal, *Porcelain Room*, 2001.



Resim 3. 30: Edmund De Waal, *Signs&Wonders*, 2009.

De Waal, seramik çalışmalarının yanı sıra yazdığı kitaplarıyla da tanınan bir sanatçidir. 2010 yılında basılan ve Uluslararası alanda en iyi satış yapan kitabı *The Hare with Amber Eyes*, yaklaşık 23 dile çevrilmiş ve birçok ödüle layık görülmüştür. Bunun yanı sıra, 2011'de yayınlanan *The Pot Book*, 1997'de

yayınlanan *Bernard Leach* ve 2003 yılında yayınlanan *20th Century Ceramics* sanatçının önemli kitaplarındandır.

Edmund de Waal bugün dünyanın önde gelen seramik sanatçılarından biridir. Waddesdon Manor, The Victoria & Albert Museum, Tate Britain ve MIMA gibi kurumlardaki, porselen kaplardan oluşan büyük boyutlu enstalasyonlarıyla bilinmektedir. Birçok yeni çalışması, 'toplama ve koleksiyon fikirleri ile nesnelerin nasıl bir arada tutulması, kayıp, çalınmış ya da dağınık' gibi endişelerle oluşturulmuştur.



Resim 3. 31: Edmund De Waal, *A Sounding Line*, 2007.



Resim 3. 32: Edmund De Waal, *A Local History*, 2012.

3.3.3. Gwyn Hanssen Pigott

1935 yılında Ballarat, Victoria'da doğan Avustralyalı sanatçının çalışmaları, tekrarların oluşturduğu birimlerin dengeli bir düzen içinde sunulmasından oluşmaktadır. Modernist seramik sanatçıları, Bernard Leach ve Hans Coper'dan etkilenen Pigott aynı zamanda ressam Giorgio Morandi'den de etkilenmiştir. 1980'lerde transparan porselen formlarla dinamik düzenlemeler yapmaya başlamış olan sanatçı, Tate St Ives için sıra dışı 55 adet *Still Life* isimli enstalasyon gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasıyla klasik çanak formunun fiziksel ve psikolojik potansiyelinin tam potansiyelini ifade etmeye çalışmıştır.



Resim 3. 33: Gwyn Hanssen Pigott, *At the Gates*, 2003.



Resim 3. 34: Gwyn Hanssen Pigott, *Still Life with Five Bottles*, 2011.

Pigott, günlük hayatımızda yer alan çanak, çaydanlık, şişe gibi biçimleri basitleştirip indirgeyerek, sade bir renk skalası kullanarak üretimler yapmıştır.

Tekrarlanan formların, birbirini hem renk hem de form olarak destekleyici özellik taşıması, güçlü ve zengin bir görüntü oluşturmaktadır. Pigott, düzenlemelerinde geleneksel seramik sanatının temel formlarını kendi anlatım biçimiyle yeniden yapılandırmaktadır.



Resim 3. 35: Gwyn Hanssen Pigott, *Travellers 2*, 2003.

Pigott, Avustralya, Amerika, Avrupa ve Asya'da birçok sergiye katılmış ve ödüle layık görülmüştür. Çalışmalarının bir kısmı özel ve kamusal koleksiyonlarda yer almaktadır. 2002 yılında Seramik Sanatçısı ve öğretmeni olarak hizmetlerinden dolayı Avustralya hükümeti tarafından ödüllendirilmiştir.



Resim 3. 36: Gwyn Hanssen Pigott, *Still Life*, 2008.

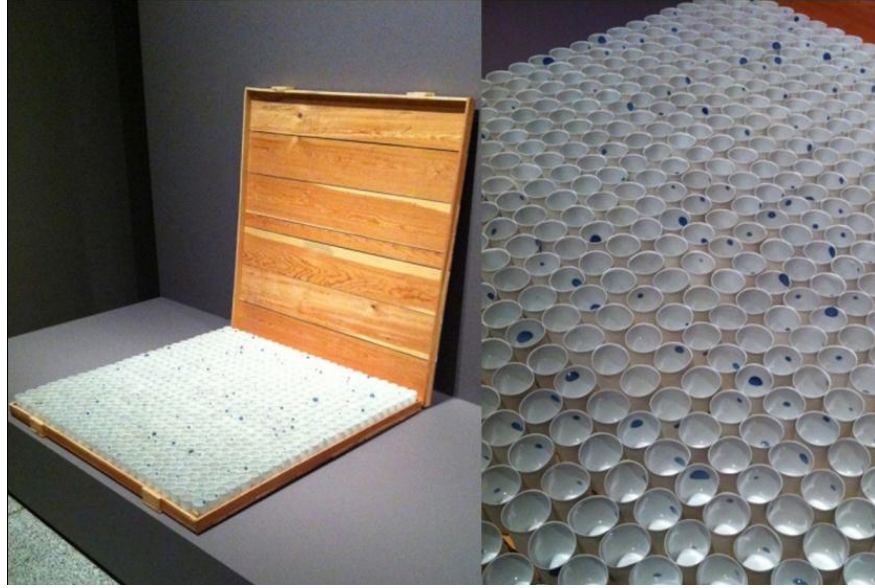
3.3.4. Pieter Stockmans

1940 yılında Leopoldsburg'da doğan Stockmans, Belçika'nın belki de en ünlü seramik sanatçısıdır. Stockmans, oldukça üretken bir sanatçıdır. Sanatsal çalışmalarının yanı sıra endüstriyel tasarımlar ve stüdyo porselenler de üretmektedir. Eserlerinin birçoğu yıllar boyunca malzemenin sınırlarından ötürü egzersiz niteliğinde olmuştur. Seramiğin kendisi başlı başına zahmetli ve uzun teknik süreçler gerektiren bir sanattır. Fakat Stockmans, seramiği tüm zorluklarına rağmen tercih etmiş ve onun sınırlarını kullandığı malzeme ve renklerle daha dar bir hale sokmuştur. Genel olarak iki ana malzeme ile çalışmaktadır; porselen ve sanatçıyla özdeşleşmiş ve hatta 'Stockmans Blue' olarak anılan mavi renk çalışmalarının temelini oluşturmaktadır.



Resim 3. 37: Pieter Stockmans, *30 Boxes*, 1991.

Stockmans, yaratıcı ve imgesel zihnin açığa çıkartılması durumunda malzemenin doğasında hiçbir sınırın olmadığını vurgulamak istemiştir. 1967 yılında porselenle yapmaya başladığı denemeler sonucunda malzemenin limitlerini ve olanaklarını keşfetmiştir. Stockmans, porseleni kullanarak öncelikle malzemeyi geleneksel kullanımdan uzaklaştırmayı ve onun gizemini ortaya çıkarmayı hedeflemiştir.



Resim 3. 38: Piet Stockmans, *625 Objects in Box*, 1998.



Resim 3. 39: Piet Stockmans, *Administration Building De Rijp (NL)*, 2005.

Sanatçının, endüstriyel servis takımlarından, açık alan enstalasyonlarına kadar yapmış olduğu çalışmalar geniş bir yelpaze içersinde çeşitlilik göstermektedir. Çok yönlü sanatçı kimliğini doğada gerçekleştirdiği düzenlemelerle de ortaya koyan Stockmans, çalışmalarını doğaya yerleştirmek için en minimal ve organik yolu bulmaya çalıştığını belirtmektedir.



Resim 3. 40: Pieter Stockmans, *Flying Saucers*, 1999.

Sadece renk ya da materyal seçiminde değil, sanatçının tasarımları ve enstalasyonlarında da dikkati çeken bir tekrar durumu da söz konusudur. Aynı şeyleri tekrarlamayı sakinleştirici bulan Stockmans, bu durumu insanların tespih kullanarak dua etmelerine benzetmektedir. Bu durumu, bilincin farklı açılımlar sonucunda yeni fikirler doğurması olarak değerlendirmektedir. Elbette ki sonunda kutsal ayin gerçekleştirilip herhangi bir gerilimin oluşmadığı şu ana dönüş söz konusudur. Ve sanatçı tekrar harekete geçme gerekliliği hisseder ve böylece yeni bir süreç daha başlar ve bu da tekrarı ve kutsal ayini gerektirmektedir.



Resim 3. 41: Pieter Stockmans, ASLK-Bank Brussels(B), 1991.

3.3.5. Canan Dağdelen

1960 İstanbul doğumlu olan Dağdelen, çalışmalarını Viyana’da sürdürmektedir. Dağdelen, yurtdışında yaşayan Türk bir sanatçı olarak çalışmalarında aidiyet, yerleşik düzen, yer edinme, kayıp, mekân, mimari ve bellek gibi çeşitli konuları irdelemektedir. Eserlerinde mekân ilişkisini ön plana alan sanatçı, minimalist bir yaklaşımla oluşturulmuş düzenlemeler gerçekleştirmektedir (C. Dağdelen ile kişisel iletişim, 4 Şubat 2013).



Resim 3. 42: Canan Dağdelen, *CANEVİNE dot*, 2007.

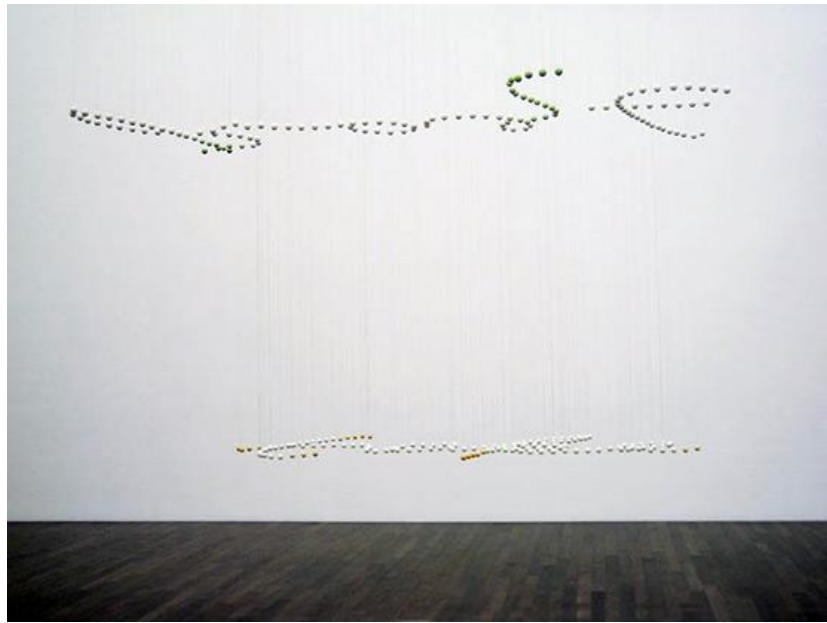
Dağdelen, irdelediği konuları mimari üzerinden tanımlayarak sorgulamaktadır. Moleküler Biyoloji uzmanı Eric Kandel'in bellek ve uzamsal bellek üzerine yapmış olduğu araştırmalardan etkilenen sanatçı, 2012 yılında Amerikan Hastanesi Operation Room Galerisinde, *Uzamsal Bellek* isimli bir sergi de gerçekleştirmiştir.

Dağdelen'in işlerinde yorumladığı Kandel'e duyduğu yakınlığın asıl nedeni, kendi çalışmalarının da Türkiye'nin, yani çocukluğunu geçirdiği dünyanın, uzamsal ve mimari belleği hakkında olması. İşlerinde yeniden ele aldığı bu anılar otobiyografik nitelikte, ama aynı zamanda sanatçının bir bütün olarak Türk kültürüne ait gördüğü tipik özellikleri yansıtmasıyla ortak belleğe aittir. Giderek daha fazla küreselleşen dünyada, hayatlarımızda daha da önem kazanan bir mesele bu. İşte bu nedenle, İslami mimarinin temel formu olarak gördüğü bu kubbeli yapı formuyla bu kadar çok ilgileniyor. Dağdelen'in işlerinde, ister dot formunda ister minyatür somut yapılar olarak, ama her iki durumda da uzamda kaybolmuş halde beliren bu temel form, dünyada bir yer arama eylemini temsil eder (Lefavre, 2012).

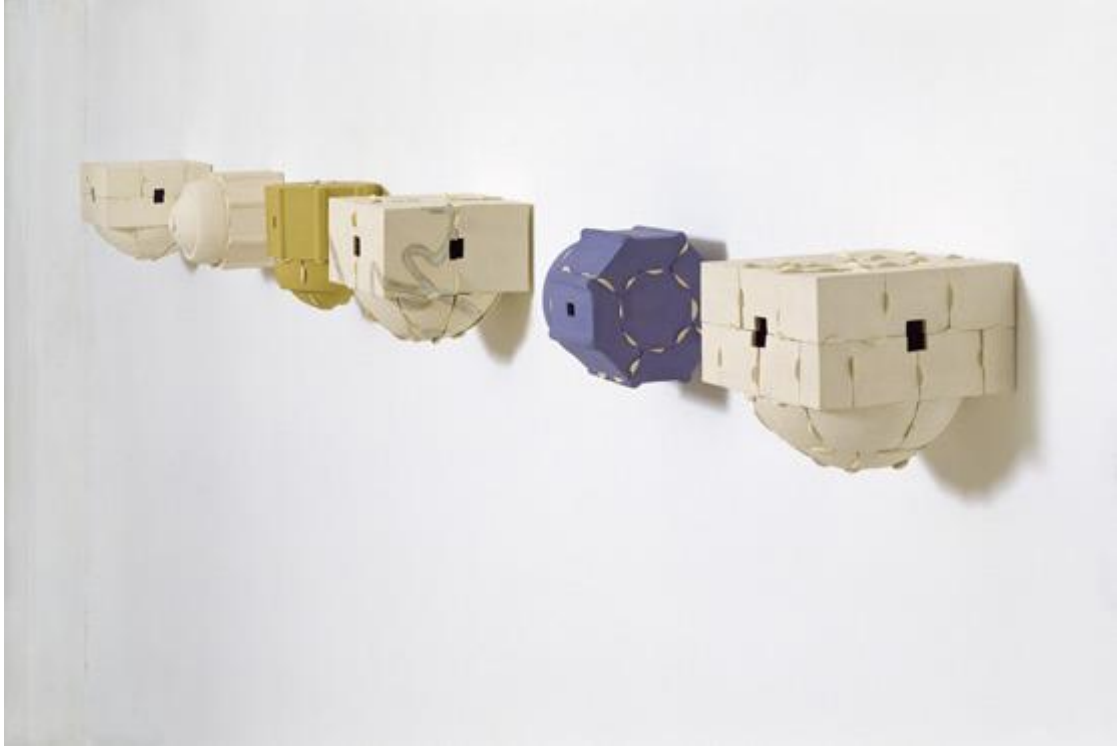


Resim 3. 43: Canan Dağdelen, *Libellulidae II*, 2005.

Küreselleşen dünyada, kendi kültüründen izlerin açıkça görüldüğü Dağdelen'in çalışmaları, kültürel bir geleneğe aidiyeti de simgelemektedir. Çalışmalarının çoğu yurt dışında birçok kurumun koleksiyonlarında yer alan sanatçı, seramik malzemenin yanı sıra çelik ve ayna gibi farklı malzemeleri de kullanmaktadır.



Resim 3. 44: Canan Dağdelen, *POET dot GARDEN dot*, 2003-2005.



Resim 3. 45: Canan Dağdelen, *HOMELY*, 2002-2003.

3.3.6. Kemal Tizgöl

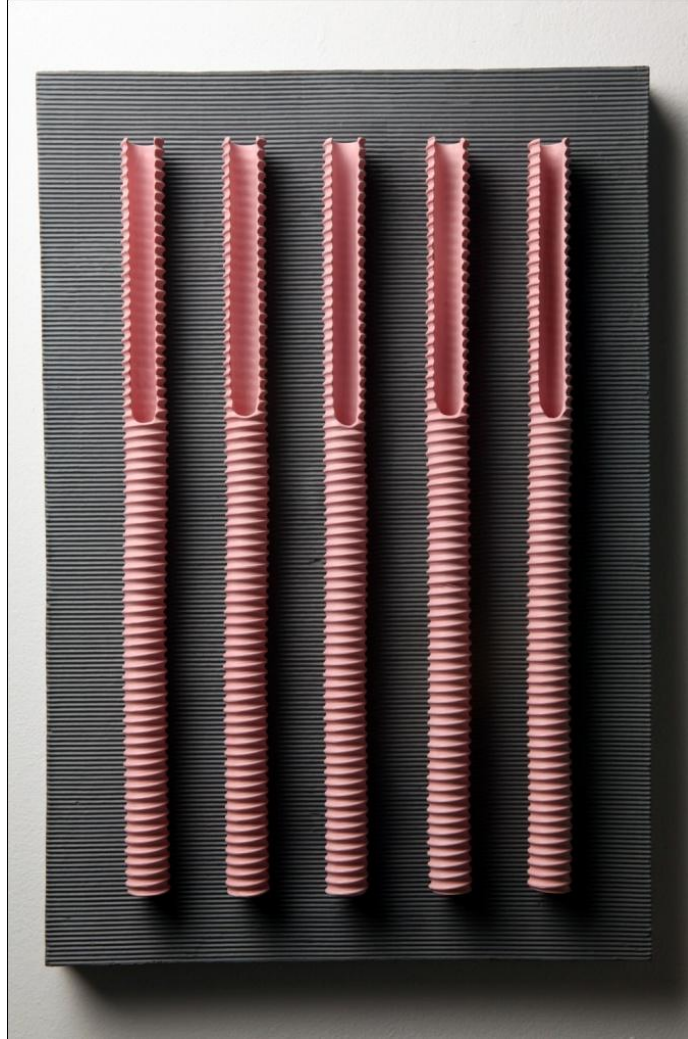
1973 Balıkesir doğumlu olan Tizgöl'ün çalışmalarında, minimalizmin etkisi oldukça net bir şekilde gözlenmektedir. Yalın düzenlemeleriyle dikkat çeken genç kuşak seramik sanatçılarımızdandır. Eserlerinde kullandığı renk skalası ve formlarda ki kaliteli işçilikle, teknik bilgisinin sınırlarını zorlayan sanatçı, nesnelige ve nesnelere ardında görünen anlamlara oldukça başarılı bir şekilde değinmekte, adeta onların ruhunu açığa çıkartmaktadır.



Resim 3. 46: Kemal Tizgöl, *Covered Space*, 2012.

Çalışmalarıyla seramiğin sanatta kullanım olanaklarının sınırlarını yok etmeyi hedefleyen sanatçı, Minimalizmin de temelinde olan, geometrik birimlerin tekrarıyla oluşturduğu düzenlemelerinde mükemmeliyetçi bir tavır sergilemektedir. Burcu Öztürk Karabey, Tizgöl'ün bu tavrını şu sözleriyle değerlendirmektedir;

'Şeylerin ruhu'na dokunabilen sanatçı için zor olanı seçiyormuş gibi görünse de eserleri yakından izlendiğinde onun için başka bir alternatifin olmadığını sezmemek hiç de zor olmuyor. Duyarlılıkla ve titizlikle biçimlenmiş formlarında renk kullanımı da yalınlığa ve arınmışlığa hizmet ediyor. Eserlerinin çatışmadan uzak bütünleştirici, bir yaklaşımla ele alındığı görülmekte. Seçtiği ve oluşturduğu biçimler, biçimlerle oynayışı, düzenleyişi; yeniden oluşturması ve çoğaltım ile dingin bir şekilde sunması bu yargıyı doğrular nitelikte (Karabey, 2012).



Resim 3. 47: Kemal Tizgöl, *Prelude*, 2010.

Eserlerinde ki mükemmel işçiliğinin yanı sıra renk kullanımıyla da ön plana çıkan Tizgöl, deneysel bir sürecin ardından ulaştığı bu renkleri, oldukça başarılı bir şekilde, seramik malzemeyle kurgulayarak görsel bir şölen oluşturmaktadır. İlk dönem çalışmalarından itibaren, pirinç, bakır, çinko gibi metal levhalar, plastik ve çelik gibi endüstriyel malzemeler, elektrik kablosu sinek teli ve özellikle son sergisinde de dikkatimizi çeken, hurdalıktan bulunmuş 'junk' objeler kullanan sanatçı, minimalizm ve malzeme ilişkisi açısından da önemli bir duruş sergilemektedir (K. Tizgöl ile kişisel iletişim, 3 Şubat 2013). Minimalist tavrını neredeyse tüm çalışmalarında gözlediğimiz Tizgöl, yeni nesil seramik sanatçılarına da yol gösterici bir figür olarak, eğitimlik misyonunu başarıyla devam ettirmektedir.



Resim 3. 48: Kemal Tizgöl, *Multiple Space*, 2010.



Resim 3. 49: Kemal Tizgöl, *Non Stop 2,5 Months*, 2010.

3.3.7. Mutlu Başkaya

1969 Aydın doğumlu olan Başkaya, farklı malzemeleri seramikle birleştirerek çalışmalar yapmaktadır. Bu konuyla ilgili Sanatta Yeterlik çalışması da gerçekleştiren sanatçı kendi eserlerini şu şekilde değerlendirmektedir;

Geleneksel tekniklerden yararlanarak çağdaş bir ifade dilini yakalama sürecinde sezgisel bilgiyle başlayan deneysel tarzdaki yaklaşımlarım, seramik ve karışık malzeme arasındaki zıtlık ve tamamlayıcılığı keşfetmeme yardımcı olmaktadır. Formlarımda, farklı malzemelerin zaman zaman rastlantısal ilişkileri ve sıra dışı birliktelikleri gözlemlenmektedir. Örneğin fırınlama öncesinde seramikle birlikteliği tasarlanan malzeme, fırınlama sonrasında malzemenin niteliği doğrultusunda seramikle reaksiyona girer ve biçim istenilen ölçüde değişir. Bazen de edinilen tecrübe ve bilgi bile aynı biçimin fırından çıkması için yeterli olmayabilir. Tasarlanan biçimin ötesinde bir değişim gözlemlenir ki bu rastlantısal durum yeni yapıtlar için esin kaynağıdır (Başkaya, 2008, s. 130).



Resim 3. 50: Mutlu Başkaya, *Akıl Süzgeci*, 2009.

Başkaya, form ve kavramı birleştiren çalışmalarıyla ön plana çıkmaktadır. Özellikle toplumsal eleştiri ve taşlamalarıyla, çalışmalarına farklı bir boyut kazandıran sanatçı, 'Umut' isimli bir seri çalışmasıyla, günlük politikaların, insanlar üzerinde oluşturduğu, mutsuzluk, karamsarlık gibi olumsuzlukların, küçük hayallerle umuda dönüşebileceğini vurgulamıştır. Bu kavramdan yola çıkarak, oluşturduğu düzenlemelerinde kullandığı merdiveni umudun ve karanlıktan aydınlığa doğru gidişin sembolü olarak kullandığını ifade etmektedir.¹

¹http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2528 (01.02.2013)



Resim 3. 51: Mutlu Başkaya, *Hope*, 2012.



Resim 3. 52: Mutlu Başkaya, *Hope*, 2009.

Başkaya, *Look and See* isimli çalışmasıyla, önemli olduğunu bildiğimiz ancak önemsemediğimiz konulara olan duyarsızlığımızı vurgulamak istediğini ifade etmektedir. İzleyicinin dikkatini çekmek için, kapalı bir kutu içine kırık bir süzgeç yerleştirmiş ve içerden led ışık ile aydınlatılmış kutuya yerleştirdiği lens ile izleyicinin ilgisini çekmeyi amaçlamıştır. Minimalist ve çokta dikkat çekmeyen bir form içindeki ışık, çay süzgeci ve mavi renkli mısır pastasının görüntüsü, izleyiciye merak duygusu uyandırarak kendisine çekmektedir.



Resim 3. 53: Mutlu Başkaya, *Look and See*, 2012.

Çalışmalarında kavramı; farklı malzemeler kullanarak oldukça başarılı bir şekilde vurgulayan sanatçı, minimalist yaklaşımla oluşturduğu eserleriyle öğrencilerine de yeni ufuklar açmaktadır. Uluslararası alanda da oldukça aktif olan sanatçı birçok etkinlikte ülkemizi başarılı bir şekilde temsil etmektedir.

3.3.8. Ömür Tokgöz

1966'da Afyon'da doğan sanatçı, 1988 yılında Ege Üniversitesi Tekstil Mühendisliği bölümünden mezun olmuştur. Tokgöz'ün tekstil mühendisliğinden seramiğe geçişi, 2003 yılında Tüzüm Kızılcın Atölyesi ile başlamıştır. Seramiğin

temel aşamalarını burada öğrenen sanatçı, sanat malzemesi olarak Porselen çamurunu kullanma isteği ile 2006 yılında kendi atölyesini kurmuştur. Tokgöz, çalışmalarında porselenin ışık geçirgenliğini çok iyi bir şekilde ortaya çıkarmaktadır.



Resim 3. 54: Ömür Tokgöz, *İsimsiz*, 2010.

Tokgöz'ün almış olduğu tekstil mühendisliği eğitimi bilinçli ve kendi isteği ile yapılmış bir tercih olmamıştır. Bu eğitimi almış olmaktan da oldukça memnun olan sanatçı, mühendislik eğitiminde edindiği bilgileri, porselenin teknik zorluklarını çözmede ustalıkla kullanmıştır.

Tokgöz, seramiğe başladığı ilk yıllarda kendisini ifade etmeye yönelik yeni bir yol bulma amacındaydı ve o dönemlerde kullandığı malzemenin çokta önemli olmadığı düşüncesindeydi. Bu yaklaşımı, dille de benzeştiren sanatçı, hangi dili konuştuğun değil ne söylediğin önemlidir düşüncesiyle, üç yıllık süreç içerisinde, kendisini ifade etmek için seçtiği seramiğin dilini öğrenmeye çalışmıştır. Üç yıl sonrasında ise transparan ürünler görmeyi hayal eden Tokgöz, ışık ve gölgeyle oynamak istemiştir. Bu amacını gerçekleştirmek üzere porselen ile ilgili en ufak bir fikre bile sahip değilken, bu malzemeyle çalışmaya karar vermiş ve yaklaşık

bir yıl kendi çabalarıyla porselenin dilini çözmeye çalışmıştır. Bu sürecin ardından oldukça başarılı çalışmalar ortaya çıkaran sanatçı, yeni teknikler deneyerek çalışmalarında çok farklı bir noktaya ulaşmıştır.



Resim 3. 55: Ömür Tokgöz, *Illusion of Safety*, 2009.

Çamurla ilişkisi hiç bitmeyen Tokgöz, yurtdışındaki atölyelerde misafir sanatçı olarak davetli olduğu süre içerisinde, farklı porselen türleriyle çalışma imkânı bulmuş ve porselenin farklı özelliklerini keşfederek çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır.



Resim 3. 56: Ömür Tokgöz, *İsimsiz*, 2009.

Çalışmalarının ne anlattığına değinmeyi pek sevmeyen Tokgöz, bunun bireysel olduğunu belirtmektedir. Eserlerin ne anlattığının onun izleyicisiyle ilişkisinde olduğunu vurgulamaktadır.

Eserleriyle ilgili zorunlu bir açıklama istendiğinde ise kendisi şunları belirtmektedir;

Genel olarak renk, sır kullanmayıp yalın çanak formları yapıyorum. Ama transparan ve kırılabilir olmaları çalışmaların önemli özellikleri diyebilirim. Sanırım bu da günlük yaşantımızdaki görüntü kirliliğinden dolayı tercih ettiğim bir yol oldu. Televizyonda, internette, sokakta her yerde.... Algıda aynılaştıran ve değersizleşen her şey...Bu yüzden binlerce yıldır küçük değişimlere uğrayan çanak formu gibi yalın formlar tercih ediyorum. Tekrarı olan ürünler yapmayı seviyorum ve ilk bakışta, hepsi birbirinin aynı gibi görünse de hepsi birbirinden farklı ürünler. Bu da 'etkileşim' ve 'kopyalama' kelimelerinin anlamlarının karşılaştırılması olarak düşünülebilir. Ama en önemlisi de kimsenin satın alarak sahip olmak istemeyeceği kadar kırılabilir ve bu da belki tüketim toplumuna bir ironi (Ö. Tokgöz ile kişisel iletişim, 31 Ocak 2013).

Bu sözlerle sanatsal yaklaşımını özetleyen sanatçı, ortaya çıkardığı eserlerle ülkemiz de porseleni başarılı bir şekilde kullanan sanatçılar arasında yer almaktadır.



Resim 3. 57: Ömür Tokgöz, *Etkileşim*, 2009-2010.



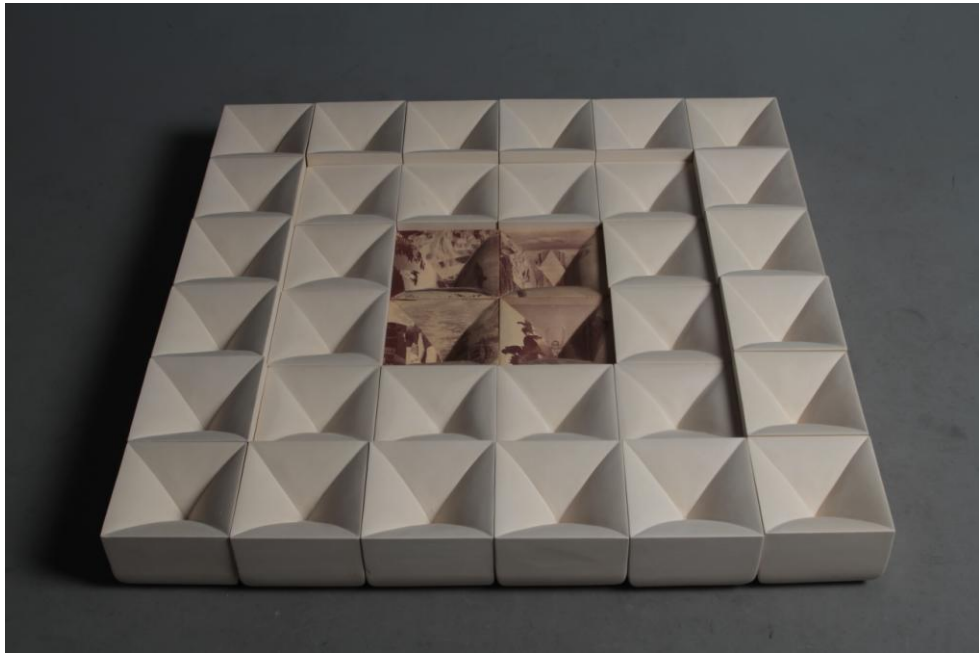
Resim 3. 58: Ömür Tokgöz, *Etkileşim Detay*, 2009-2010

IV. BÖLÜM

MİNİMALİST YAKLAŞIMLA OLUŞTURULMUŞ DÜZENLEMELER

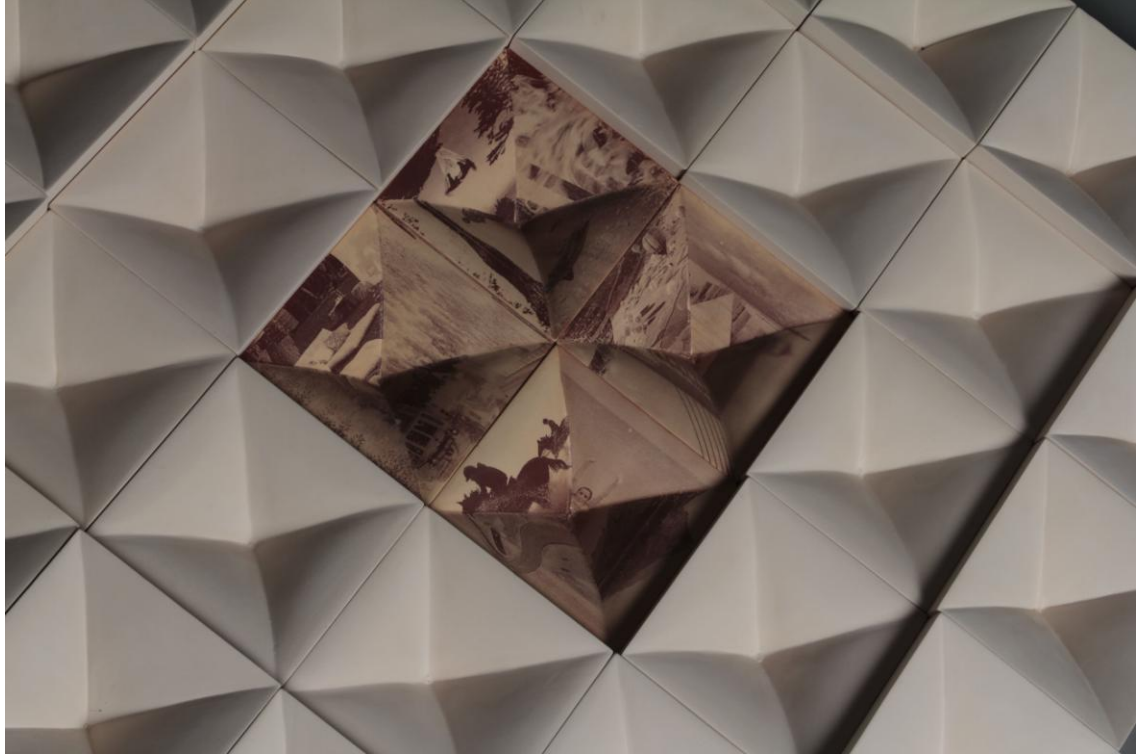
4.1. HUZUR

Dirlik, baş dinçliği, gönül rahatlığı gibi kelime karşılıkları bulunan huzur, hayatımız içersinde yer alan önemli bir olgudur. Rahat ve dingin olma durumu olarak da tanımlanan 'Huzur' kelimesi, kişiden kişiye değişiklik gösterebilmektedir. Huzur nedir? diye sorduğumda kendime, aklıma ilk olarak, İzmir'de evimin bahçesinde hamakta kitap okuduğum günler gelir. Hamakta ki keyifli an mıdır benim için huzur? Yoksa ailemin yanında hissettiğim o tarifi olmayan duygu mudur? Bilinmez. Ama şu bir gerçektir ki huzur farklıdır herkes için, kimisi için yalnız kalıp sessizliğin tadını çıkarmakken, bir başkası için kalabalık içinde yalnız olmaktır belki de. Sevgiliye sarılarak uyumakken bazısı için, bazısı içinde çocuğunu kucaklamaktır huzur. Bu bağlamda oluşturulan çalışmada, huzuru çağrıştıran farklı fotoğraf kareleri, seramik yüzey üzerine lazer baskı tekniğiyle aktarılmıştır.



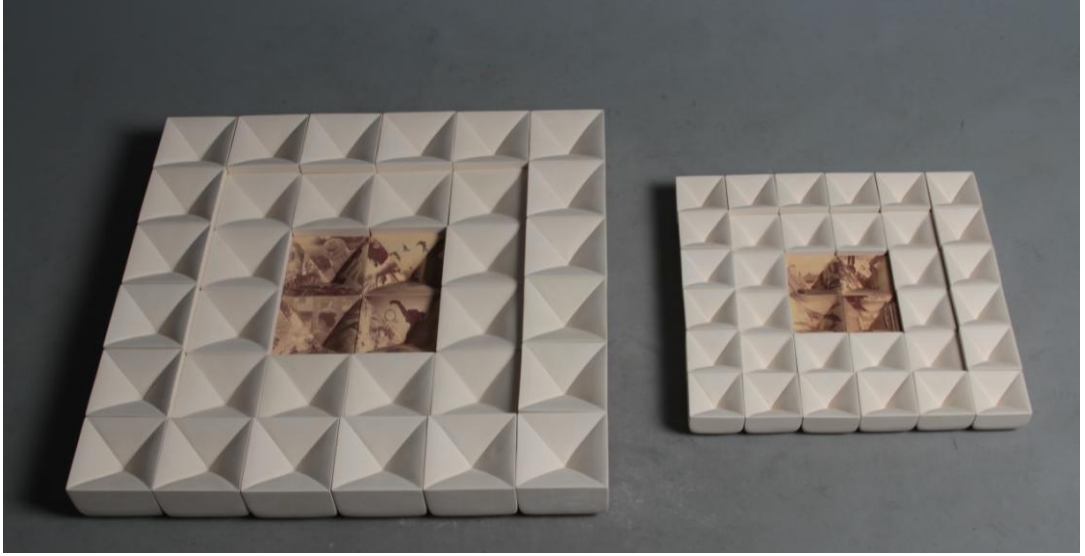
Resim 4. 1: *Huzur*, Lazer Baskı, Yerleştirme, 70x70 h: 12 cm, 2012.

Lazer Baskı, zengin bir demir içeriğine sahip olan lazer toner yazıcılar ve lazer toner fotokopi makinelerinden alınan görüntülerle elde edilebilmektedir. Lazer baskı ile tonerlerinde bulunan demir oksit sebebi ile sadece sepya tonlarda sonuçlar alınmaktadır. Sırlı bünye üzerine, dekal kâğıtları kullanılarak baskı yapılabileceği gibi deri sertliğinde ki bünye üzerine de görüntü aktarmak mümkündür.



Resim 4. 2: Huzur Detay.

Geometrik küp formundan yola çıkılarak, içe doğru bir hareket yüzeye taşınmış ve birim tekrarıyla 3 farklı boyutta kare bir düzenleme oluşturulmuştur. En büyüğü 70x70 cm, orta boyu 66x66 cm ve küçük boyu 40x40 cm olan düzenleme, kalıp yöntemiyle vitrikiye döküm kili kullanılarak şekillendirilmiş ve 1080°C derecede pişirilmiştir. Dıştan içe doğru 3 kademeli olarak alçalan düzenleme, izleyiciyi de merkezinde bulunan fotoğraflardan dolayı içine çekmektedir. Zaten çalışmanın kademeli olarak alçalmasında ki amaçta budur.



Resim 4. 3: *Huzur*, Lazer Baskı, Yerleştirme, 66x66 h: 8 cm, 40x40 h: 5 cm, 2012.



Resim 4. 4: *Huzur* Detay.

4.2. DUYGULAR

“...atma vaktidir keşkeleri denize bir taş misali, uzaklaşma vaktidir tüm korkulardan, tüm gereksiz duygulardan...taşı atma vaktidir en derine, dibe doğru ve dönüp gitme vaktidir ait olunan huzura...”



Resim 4. 5: *Duygular*, Mühür Baskı, Yerleştirme, 140x 70 h: 4 cm, 2012.

Ne çok duygu varmış meğer hayatımızda, yazana kadar farkında olmadığım, aslında bildiğimiz, hissettiğimiz ama belki de dile getirmediklerimiz. Sahilde otururken elime aldığım bir taşın, bana hissettirdiği duyguyla başladı bu çalışma, sahilde ki taşların hepsi aslında birer duygu değil midir? Taşı alıpta denize fırlatırken ne hisseder insan, duygularını mı gönderir denize, nedir bu eylemde ki amaç? Rahatlamaksa şayet amaç, bir şeyleri mi atıyoruz içimizden, her fırlattığımız taşla, biraz daha hafifliyor muyuz gerçekleştirilen bu eylemle? İşte öyle bir duygudan sonra oluştu bu taşlar, belki de yazarken bile içimde ki duyguları aktardığım, yüze yakın taşla.



Resim 4. 6: *Duygular, Mühür Baskı, 2012.*

Taşlardan yola çıkılarak şekillendirilen ve vitrifiye döküm kili kullanılarak üretilen çalışmada, duygular taşlara harf mühürlerle aktarılmış ve 1150°C derecede pişirilmiştir. Minimalizm, Enstalasyon ve Land Art ilişkisinden yola çıkılarak, yerleştirme sahilde fotoğraflanmıştır. Land Art akımının öncü isimleri olmasına rağmen birçok sanatçı Enstalasyon kavramıyla da ilişkilendirilmiş ve aslında bu kavramların birbirleriyle olan yakın ilişkisini de vurgulamışlardır. Bu bağlamda, doğal bir formdan yola çıkılarak oluşturulan çalışma, yine doğal bir alan da düzenlenmiştir.



Resim 4. 7: *Duygular Detay.*

4.3. İYİMSER

2006 yılında Yüksek Lisans Seramik Tasarım dersi, proje konusu olarak verilen 'İyimserlik' le başladı belki de kötümserliğim. O an itibariyle, ne var ki iyimser olacak bu hayatta, savaş, açlık, ölüm, vs. gibi bir gerçeklik varken, nasıl iyimser olunabilir, düşüncesiyle bir seri 'Kötümser' çalışma ortaya çıktı.



Resim 4. 8: *İyimser*, Lazer Baskı, Yerleştirme, 110x 55 h: 18 cm, 2012.

2010 yılında Slovenya'da bulunduğum süre içerisinde, arkadaşımın huzur evinde kalan büyükbabasını ziyaretim sırasında, gördüm o portre fotoğrafını, 'Yaşlı bir Gülümseme' içten, mutlu, umut dolu... İyimserlik fışkırıyordu yüzündeki her bir çizgiden, o yaşlı bayanın. Huzur evindeki herkes, oldukça mutlu ve tüm yaşanmışlıklara rağmen gülerek bakıyorlardı etrafa. İşte o an karar verdim bu gülen insanların gülüşlerini kalıcı kılmaya ve iyimser olmaya.

Dünyada olup biten her şeye rağmen, bu derin ve etkileyici anın, üzerimde yaratmış olduğu duygu sonucu gerçekleştirdiğim çalışmada, gülümseyen yaşlı insan portreleri, lazer baskı tekniği kullanılarak, farklı yüksekliklerdeki silindir formlar üzerine aktarılmış ve 1070°C derecede pişirilmiştir.



Resim 4. 9: İyimser Detaş.



Resim 4. 10: İyimser Detaş.

4.4. DENGİ

'Denge' kelimesi, bir nesnenin veya bir insanın devrilmeden durma hali olarak açıklanabilmektedir. Evren de mükemmel bir denge sistemi üzerine kuruludur. Evrende her şey denge içinde ve birbirine bağlıdır hiçbir şey birbirinden ayrı değildir.



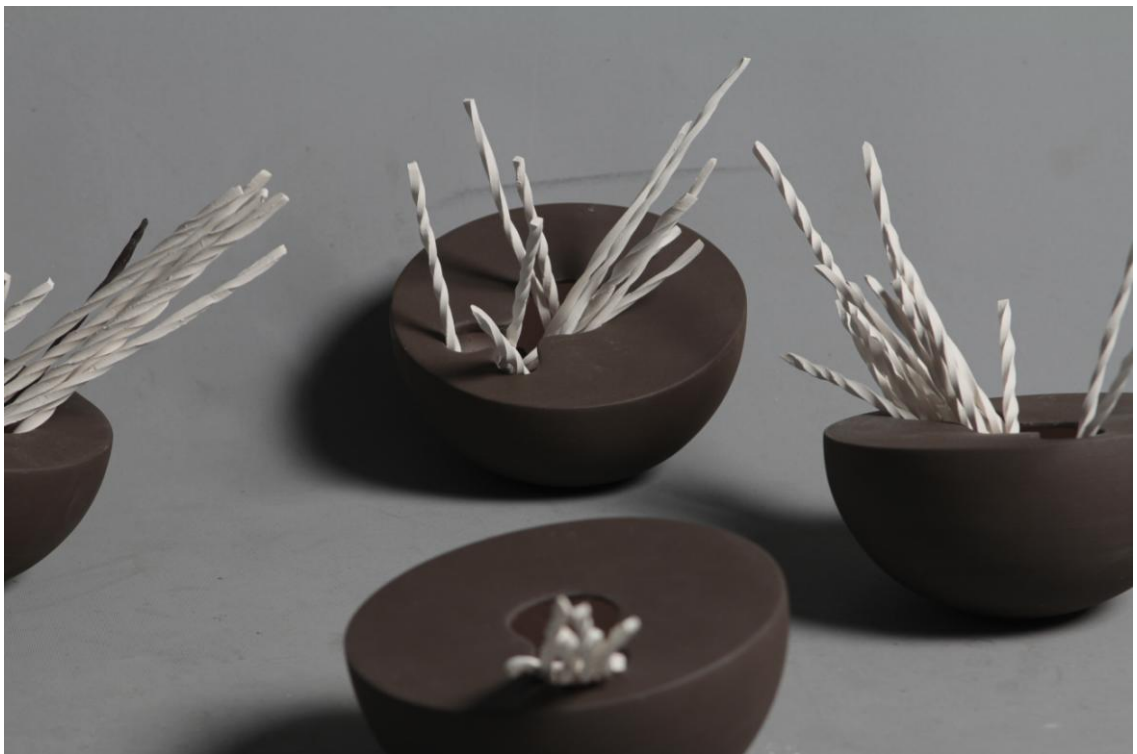
Resim 4. 11: *Denge*, Yerleşirme, 85x40 h: 9 cm, 2012.

Dengesizmiş gibi görünen çalışma aslında kendi içersinde bir dengeye sahiptir. Hareket ettirildiği anda düşecekmiş hissi uyandıran formlar, belli bir süre yalpaladıktan sonra dengesine kavuşmaktadır. İnsanoğlu da böyle değil midir aslında, zaman zaman yalpalayıp tekrar dengeyi bulmaz mıyız bizde? Kargaşa içersinde kaybolup tekrar özümüze dönmez miyiz? İnsan bedeni ve ruhu birbirlerinden soyutlanamayacak, mutlak bir denge içersinde uyumlu bir birliktelik oluşturmaktadır. Her ne kadar yalpalasa da insanoğlu dengeyi bulacaktır sonunda. Dengesizlik içinde var olan denge halini arayıp, bulma halidir bu düzenleme.

Kalıpla şekillendirilen form, kahverengi astarla renklendirilmiş, 1070°C pişirilerek elle şekillendirilen spiral çubuklarla düzenleme tamamlanmıştır. Bu çubuklar insanı temsil etmektedir. Dengeyi sağlamaya çalışan insanları.



Resim 4. 12: Denge Deday.



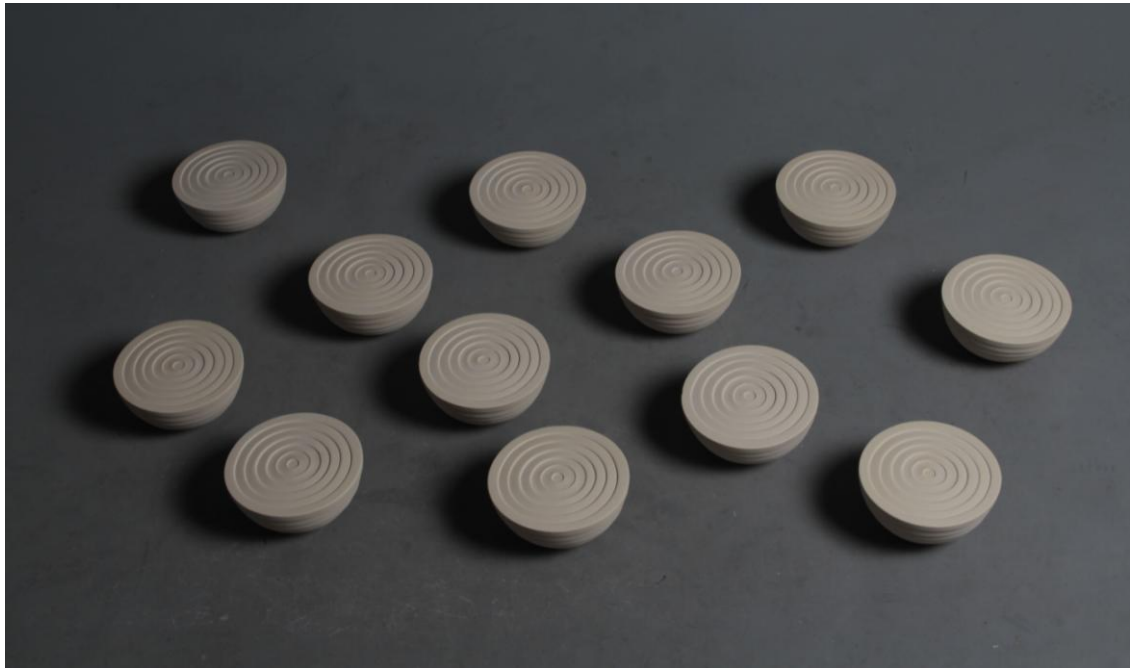
Resim 4. 13: Denge Deday.

4.5. DÖNGÜ

'Döngü' kelime anlamı olarak herhangi bir olayın birden fazla tekrarlanması durumudur. Hayatımızın bazı anlarını, daha önce de yaşamış olma hissine kapılırız ya bazen, işte öyle bir anı simgelemektedir döngü. Bazıları dejavu der bu olaya. Yaşanılan bir olayı daha önceden yaşamışlık veya görülen bir yeri daha önceden görmüş olma duygusudur. Hepimizin hayatında böyle anlar mutlaka olmuştur. Bir çemberin etrafında dolanma hissi ve o çemberin giderek daralması. Yaşam akıp gitmekte ve hayatta yol aldıkça, yaşımız ilerledikçe de zamanımız azalmaktadır. Çemberde ki her halka yaşamı, başlangıçtan sona doğru daralarak gidişi temsil etmektedir. Murathan Mungan'ın satırlarında dediği gibi;

Ya dışındasındır çemberin,

Ya da içinde yer alacaksın... (Mungan, 2004)



Resim 4. 14: *Döngü*, Yerleştirme, 95x50 h: 8,5 cm, 2012.

Döngü isimli bu çalışma, vitrifiye döküm kili kullanılarak kalıpla şekillendirilmiş ve 1110°C derecede pişirilmiştir.



Resim 4. 15: Döngü, 2012.



Resim 4. 16: Döngü Detay.

4.6. GÖRÜLMEYENLER

2011 yılında Hırvatistan'da bulunduğum süre içerisinde, dolaştığım sokaklarda dikkatimi çekmişti seramik borular. Dış görüntü itibariyle plastik borulardan daha estetik duran seramik borular, plastik borulara oranla daha temizmiş izlenimi uyandırmaktaydı. Plastik ya da seramik, bina dışında her gün gördüğümüz borular, bizi irrite edici herhangi bir görüntü sergilememektedir. Aksine pekte dikkatimizi çekmeyen detaylardır. Ancak seramikten üretilen borular, üzerine yerleştirilen hamam böceği ve sinek görüntüleri ile insanların fazlasıyla dikkatini çekmekte ve normal koşullarda rahatsız olmadıkları bu materyalden rahatsız olmaktadır.



Resim 4.17: *Görülmeyenler*, Lazer Baskı, Yerleştirme, R: 12 h: 100 cm, 2012.

Çalışma, plastik borulardan kalıbı alınarak, vitrikiye döküm kili ile gerçekleştirilmiş ve üzerine lazer baskı ile görüntüler transfer edildikten sonra, 1070°C derecede pişirilmiştir. Borular, normal koşullarda pis su borusu olmasına rağmen, basit plastik halleriyle kimseyi rahatsız etmeyen birimlerken, üzerine içindeki pisliği yansıtan böcek ve sinek gibi görüntüler yerleştirildiğinde gerçek işlevlerini yansıtmaktadırlar. Aslında hayatımızda her konuda böyle bir gerçek söz konusudur. Görmediğimiz kim bilir ne kadar çok şey var hayatta, normalde bizi rahatsız etmeyen, ancak içindekini bilipte rahatsız olacağımız birçok şey. Görsel algıda, psikolojik süreçlerin algılamada etkili olduğu bilinen bir gerçektir. Bakmaya ve görmeye hazır olmamız gerekiyor belki de gerçeği algılamamız için. Neyi görmek istediğimiz, bizi kuşatan görüntüler içersinden, neyi görmeye gerek duyduğumuz ve neyi göz ardı ettiğimiz tamamen bizim psikolojik durumumuza bağlıdır. Kendimizi mutsuz ve karamsar hissettiğimiz anlarda gökyüzünün mavisi, güneşin ışıltısı bile dikkatimizi çekmezken, mutlu ve iyimser olduğumuz anlarda bu renkler bizim için daha çekicidir mesela. Bu bağlamda, gerçekleri görme durumumuz da bununla ilişkilidir beklide, duygusal yapımıza göre algılamamızda değişiklikler gösterebilmektedir.



Resim 4. 18: Görülmeyenler Detay.



Resim 4. 19: Görülmeyenler Detay.

4.7. AÇLIK ÇOCUKLARI

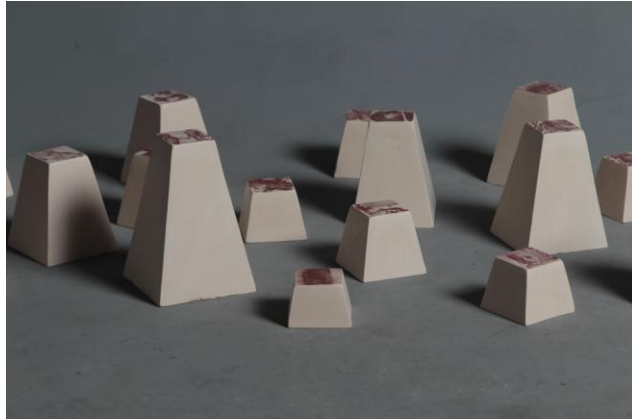
“Saatte 300, yılda yaklaşık 2 milyon çocuk açlıktan ölüyor.” CNN Türk’te okumuş olduğum bu haberle sarsılmış ve bu konuyla ilgili bir çalışma yapmaya karar vermiştim. Küreselleşen dünyada, acı bir gerçek olan açlık, birçok ülkede yüzlerce can alırken, bir şeyler yapamamak, buna bir dur diyememek çok can sıkıcı.

Savaş Çocukları’ndan yola çıkarak daha önce yapmış olduğum bir seri çalışmanın ardından, açlık konulu çalışmada da çocuk fotoğraflarını kullanmak istedim. Çocuklar haksızlıkla, savaşlarla ve yoklukla meydana gelen her olayda olduğu gibi olumsuz yönde en çok etkilenenler oluyor ne yazık ki. Savaş, aile içi şiddet, açlık aklınıza gelebilecek birçok sebep çocukları daha derinden etkiliyor. Bu nedenle, açlıkta da en çok etkilenenler yine çocuklar oluyor haliyle.

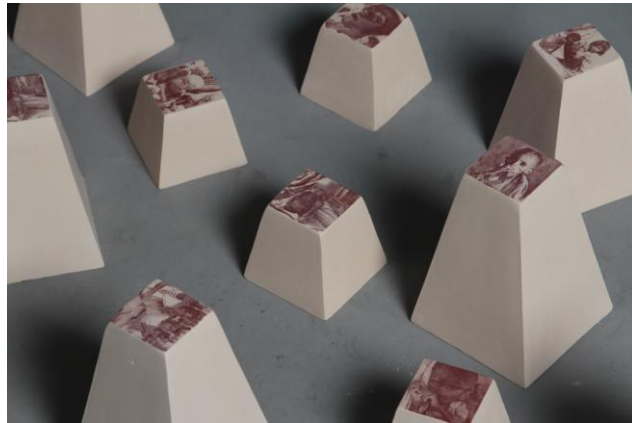


Resim 4. 20: *Açlık Çocukları*, Lazer Baskı, Yerleştirme, 130x40 h: 15 cm, 2012.

Çalışmada, geometrik form kalıpla vitrifiye döküm kili kullanılarak şekillendirilmiş, açlık ve çocuklarla ilgili olan fotoğraflar lazer baskı tekniğiyle aktarılarak 1070°C derecede pişirilmiştir.



Resim 4. 21: *Açlık Çocukları* Detay.

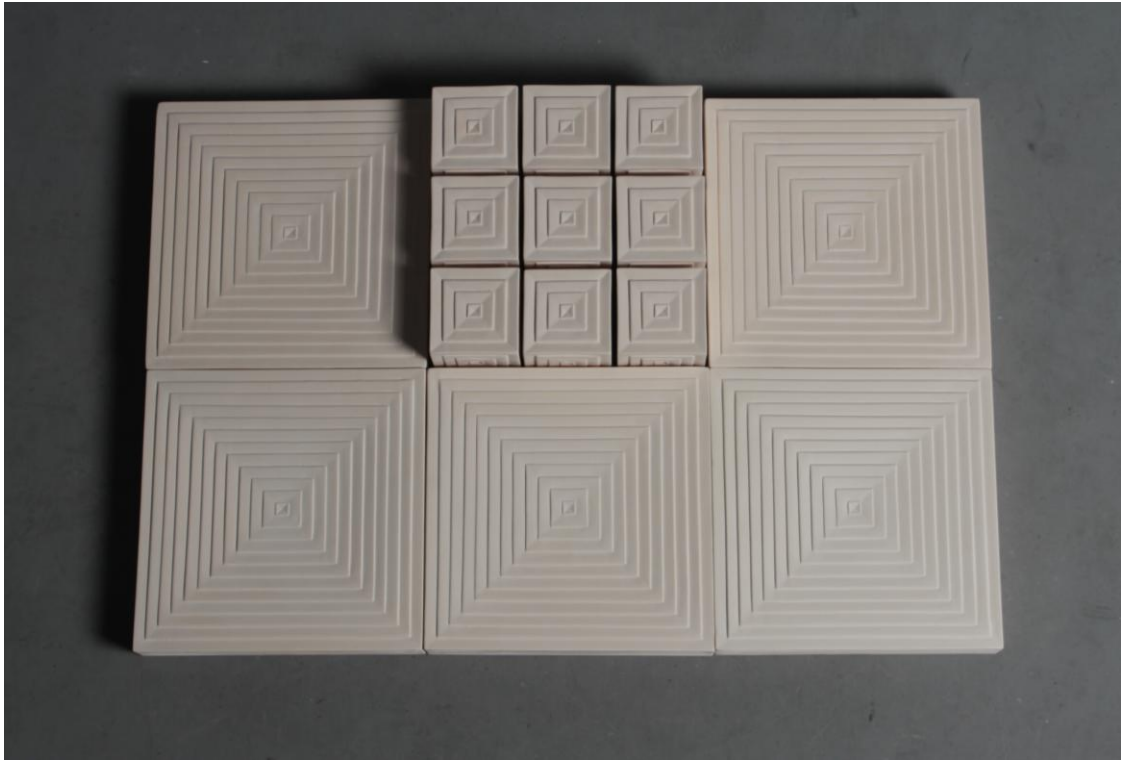


Resim 4. 22: *Açlık Çocukları* Detay.

4.8. KISIR DÖNGÜ I

'Kısır Döngü' çözüm getirmeyen durumların tekrarlanması halidir. Hayatımızın her döneminde çözüme ulaşamadığımız anlar mutlaka olmuştur ve olmaya da devam edecektir. Aynı olumsuzluklar farklı boyutlarda, çoğalarak karşımıza çıkabilmekte ve bize farklı deneyimler yaşatabilmektedir. 'Kısır döngü I' isimli eserde yüzeydeki tekrar ve tek birimin bölünerek çoğalması, altında bu mesajı barındırmaktadır.

Bu çalışmada, beş adet kare form ve tek bir karenin dokuz bölünmüş küp formu, kalıpla şekillendirilerek 1110°C derece pişirilmiş ve düzenlemesi yapılmıştır.



Resim 4. 23: *Kısır Döngü I*, Yerleştirme, 63x42 h: 7 cm, 2012.



Resim 4. 24: Kısır Döngü I Detay.



Resim 4. 25: Kısır Döngü I Detay.

4.9. KISIR DÖNGÜ II

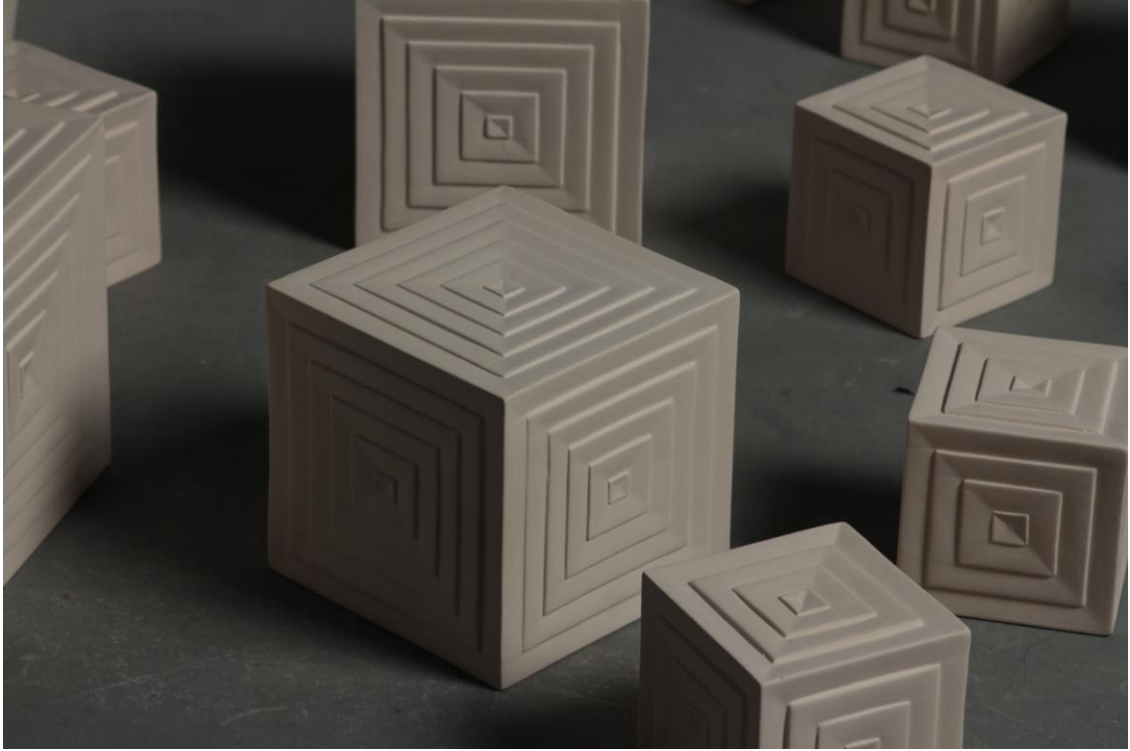
'Kısır Döngü II' isimli çalışma 'Kısır Döngü I' isimli çalışmanın devamıdır. Aynı felsefi temele dayanan bu çalışmada, farklı boyutlarda küp formları kullanılarak, yüzeyde daha önceki çalışmada da olduğu gibi tekrarı simgeleyen doku kullanılmış ve kalıpla şekillendirildikten sonra 1110°C derece pişirilerek düzenlemesi yapılmıştır.



Resim 4. 26: *Kısır Döngü II*, Yerleştirme, 90x50 h: 13 cm, 2012.



Resim 4. 27: *Kısır Döngü II* Detay.



Resim 4. 28: Kısır Döngü II Detay.

4.10. BULUŞMA

Buluşma kelimesi; karşılaşmak, aynı görüşü paylaşmak, kavuşmak gibi anlamları içersinde barındırmaktadır. Biçimli ile amorfun buluşmasıdır bu çalışma da. Bir tarafta düzenli bir gidiş varken, diğer tarafta, yüzeyde amorf şekiller mevcuttur. İki farklı karakter de insanın buluşması gibidir aslında, birbirine zıt ama birbirini tamamlayan iki farklı yapı. Ne çok durum vardır buna benzeyen hayatta, birbirinden uzak gibi görünmesine rağmen bir o kadar yakın olan ve bir araya geldiğinde kaynaşıp uyum sağlayan. Buluşma da böyledir, çok farklı iki yaklaşımın bir araya gelip, uyum sağlayabileceğini gösterir bir nitelik taşımaktadır. Dengedir burada var olanda, evrende ki her şey bir denge içersindedir ya, işte burada da bu denge söz konudur.

Konik formlardan oluşan düzenleme, kalıpla şekillendirilerek kahverengi astarla renklendirilmiş ve 1070°C derecede pişirilmiştir.



Resim 4. 29: *Buluşma*, Yerleşirme, 160x80 h: 12 cm, 2012.



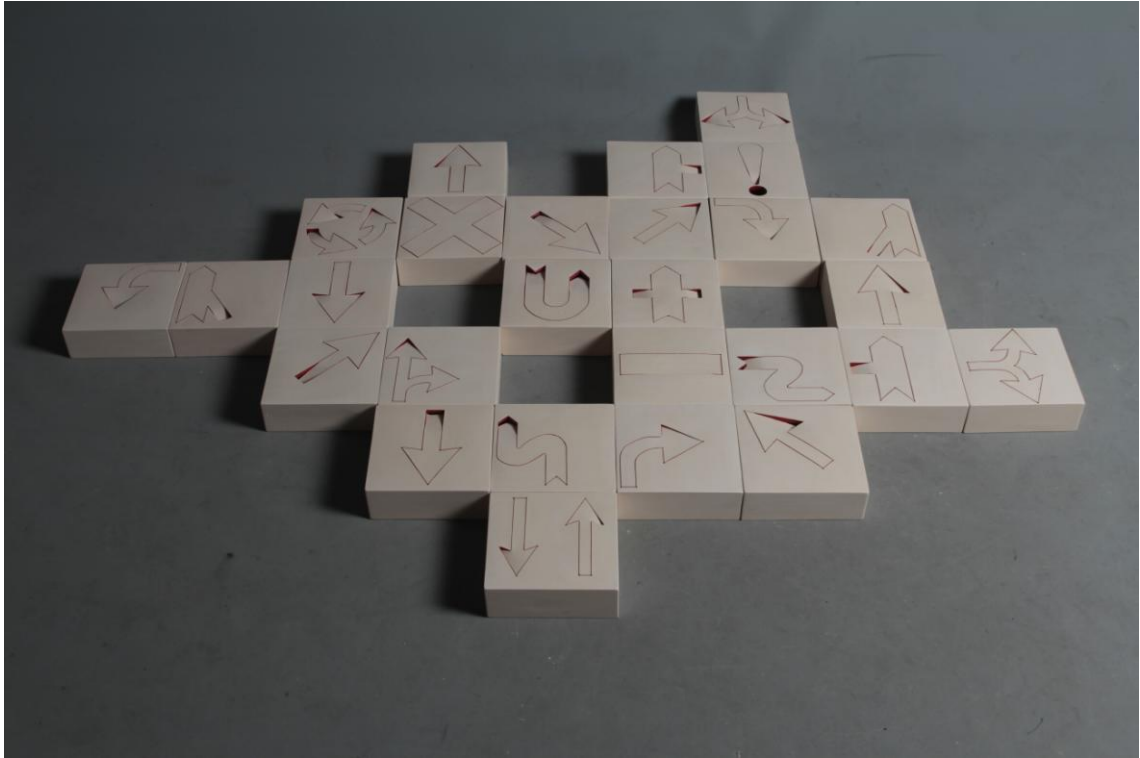
Resim 4. 30: *Buluşma* Detay.



Resim 4. 31: Buluşma Detay.

4.11. YÖNLER-YÖNLENDİRMELER

Hayatımız işaretlerle dolu. İnternet üzerinden edinilen bilgilere göre, 1879 yılında, İngiltere’de bisiklet kulüpleri tarafından, karayollarının kimi bölümlerine ilk işaretin konulmasıyla başlamıştır bu durum. Arabalar içinse, yine İngiltere’de 1901 yılında kullanılmaya başlayan işaretler, 1949 yılında ise halen tüm dünyada kullanılan haliyle Cenevre’de yapılan Birleşmiş Milletler Karayolu Ulaşımı Konferansı’nda saptanmıştır. Kimse bilmiyor mu ne yapacağını ya da nereye gideceğini? Neden ihtiyaç duyulur ki işaretlere kayıp mıyız yoksa? Günlük yaşantımız da her daim karşımıza çıkan işaretler, hep soru işareti uyandırmıştır kafamda, İşaretler olmasa ne olur? Yanıt olarak tek bir kelime geliyor ‘Kargaşa’. Ardından yeni bir soru, Şu an her şey çok mu düzenli?



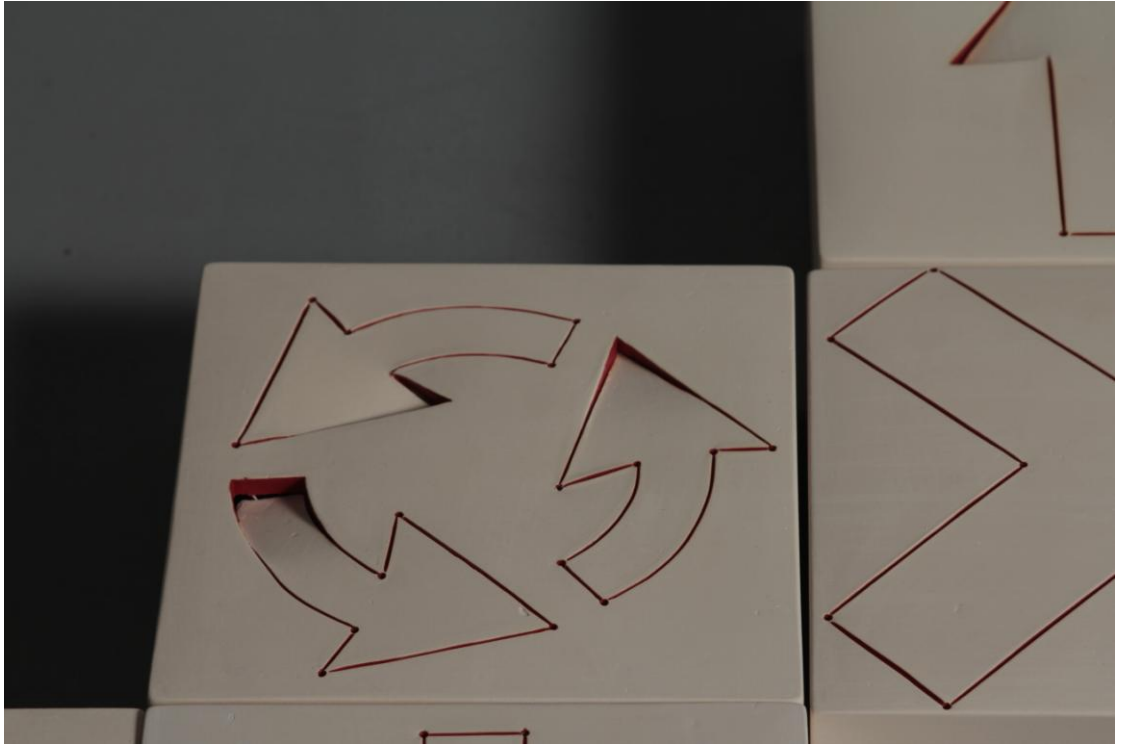
Resim 4. 32: *Yönler-Yönlendirmeler, Yerleştirme*, 135x63 h: 4,5 cm, 2012.

Aslında bir yönlendirme, bir yaptırım hissi uyandırır bana bu işaretler. Bizleri kontrol etmek isteyen sistemin ve onu yöneten insanların, yönlendirmesi değil midir bu durum? Hayatımızın tam ortasında ve her yerde olan, birçoğumuzun belki de farkında bile olmadığı yönler-yönlendirmeler. Sağa Mecburi Yön, Sola Mecburi Yön, Sağa ve Sola Mecburi Yön, Dikkat gibi birçok yönlendirme, yaptırım belki de.

Kalıpla vitrifiye döküm kili kullanılarak şekillendirilmiş çalışma, yer yer kesilerek yüzeyde hareket oluşturulmuştur. Dikkat çekici bir renk olan kırmızı Duncan boya ile renklendirildikten sonra, 1070°C derecede pişirilmiştir.



Resim 4. 33: Yönlendirme-Detay.



Resim 4. 34: Yönlendirme-Detay.

SONUÇ

Sanat eseri oluşturma sürecinde, sanatçı içinde yaşamış olduğu dünyanın onun üzerindeki etkilerini eserine yansıtmaktadır. Sanat tarihi içerisinde gelişen tüm akımlar incelendiğinde devrim sayılabilecek bir gelişmenin gerçekleşmiş olduğuda açıkça görülebilmektedir. Birbirini takip eder nitelikte gelişen akımlar, bir önceki akımın yerine geçmekte ve birbirini tamamlayan bir özellik ortaya çıkmaktadır. 1960'lar ve 1970'ler de ortaya çıkmış olmasına rağmen Minimalizm ve Enstalasyon kavramları günümüzde hala popüler olarak varlığını sürdürmeye devam eden akımlardandır.

Seramik yıllardır insanlık tarihinde varlığını sürdürmüş ve çeşitli amaçlarla kullanılarak günümüzdeki halini almıştır. Ağırlıklı olarak kullanıma yönelik ihtiyaçları karşılamak üzere üretilen seramik, zamanla sanatsal bir malzeme olarak bu alanda kabul görmüştür. Uzun bir sürecin ardından gerçekleşen bu olgu artık dünyanın her yerinde kabul görmüş bir gerçektir. Seramik kendine özgü malzeme yapısıyla, sanatçının kontrolü doğrultusunda, yeni bakış açıları ve yorumlamalarla gerek tek başına gerekse farklı malzeme kullanımıyla, sanatçıların kendilerini ifade ettikleri bir araç halini almıştır.

Modern Seramik Sanatı içerisinde, son zamanlarda karşımıza sıkça çıkan ve kullanımı tüm dünyada oldukça yaygın olan 'Seramik Enstalasyon' terimi, plastik sanatlar içerisinde, malzeme niteliğiyle de kabul görmüş ve görsel sanatlar alanında da oldukça başarılı bir şekilde uygulama alanı bulan bir kavram olmuştur. 'Seramik Enstalasyon' tek başına, malzemeye bir iletişim aracı olarak kullanılmasının yanı sıra, anlatımın niteliklerine bağlı olarak farklı materyallerle birlikte de kullanılmış ve anlatım güçlendirilmiştir.

Sanatsal disiplinlere bakıldığında, kavramların hepsi birbirleriyle bir bütün içerisinde görülmektedir. Birbirinden ayrı düşünülemez bir bağ içerisinde olan bunca disiplinde birbiriyle etkileşim içinde olması, malzemenin kavramla bütünlük sağlayarak karşımıza çıkması da hiç şaşırtıcı değildir. Seramik, Minimalizm ve Enstalasyon, farklı disiplinler olmasına rağmen, geçmişten

günümüze teknolojinin ve zamanın getirdiği diğer tüm yeniliklerinde etkisiyle değişiklik göstererek ulaşmış ve günümüzdeki halini almıştır.

Oldukça yaygın bir şekilde Seramik Sanatı içerisinde yer alan, Minimalizm ve Enstalasyon, bu çalışmada da sanat içerisinde bulunduğu hali ile ele alınmaya çalışılmış, ancak eski minimalistlerin aksine günümüzde birçok sanatçısında uzak durmadığı, 'Kavram' olgusu tüm çalışmalarda kendini göstermiştir. Kavramı reddeden minimalistlerin yanı sıra, günümüzde bu yaklaşımla oluşturulmuş çalışmaların birçoğu bir kavramı da özünde barındırmakta ve izleyicisine mesajlar vermektedir. Yapılan kişisel çalışmalarda, minimalizmin temelinde olan geometrik formlar ve birim tekrarları uygulanmış olmasına rağmen, kavramın işin içine girmesi ilk bölümün sonunda da belirtildiği gibi Minimalizm'in günümüzdeki dejenarasyonunu gösterir niteliktedir.

Minimalizm'in temelindeki birim tekrarları ve yapılan çalışmaların yerleştirme biçimi Enstalasyon Sanatı ile yakından ilişkiyi de vurgulamaya yönelik bir yaklaşımdır. Anlatım dili olarak seçilen nesne yerleştirmesi, mekanı ve nesnelere araç olarak kullanarak, düşünsel, estetik ve kavramsal düzlemlerde bir olguyu irdelemektedir. Bu nedenle içinde bulunduğumuz yüzyılda sanatta oluşan çeşitlilik ve birikimin yanı sıra, yaşamın karmaşasını da en iyi ifade eden sanat biçimi 'Yerleştirmedir.'

Yaşanılan coğrafyaya ve döneme ait baskıların hissedilmesiyle oluşturulan eserler hem günümüzdeki durumlara dikkat çekmek hem de geleceğe ışık tutmak açısından oldukça önem taşımaktadır. Kavramsal sanatın devamı niteliğinde olan Enstalasyon Sanatı, bu bağlamda düşüncelerin ifade edilmesinde önemli bir akımdır. Oluşturulan eserlerde minimalizmin sert kenar geometrisi kullanılmış, birim tekrarlarıyla güçlendirilen düzenlemeler ile kavramlar vurgulanmaya çalışılmıştır. Ortaya çıkan bu eserler, zamanın dikkat çeken ya da üzerinde durulması gereken konularını izleyiciyle buluşturduğu gibi gelecekte gerçekleştirilecek olan çalışmalara da zemin oluşturmaktadır.

Gerek yalın haliyle gerekse farklı materyallerin seramikle kullanımıyla oluşturulabilecek olan Minimalist Yerleştirmeler, gelecekte bu çalışmanın

devamı niteliğinde olabileceği gibi teknolojinin getirdiği imkanlarla geliştirilerek de uygulanabilecektir. Günümüzde birçok seramik sanatçısı tarafından kabul görmüş olan 'Seramik Enstalasyon' kavramı farklı disiplinlerle birleşerek karşımıza çıkmaktadır. Geçmişten bugüne içerik ve uygulama açısından değişerek ulaşan kavramlar ve bu kavramlara bağlı oluşan üretimler gün geçtikçe değişmeye de devam etmekte ve sürekliliğini korumaktadır.

Sonuç olarak, bu iki kavram doğrultusunda oluşturulmuş olan çalışmalar geçmişteki uygulama yöntemine paralel yeni bir öneri niteliği taşımaktadır. Yüksek el işçiliğine sahip çalışmalarda, endüstriyel hazır yapım nesnelerin dışında, sanatçının birebir üretimde bulunduğu ve üretimin oldukça uzun bir süreçte gerçekleştiği, ancak renk ve formda indirgemeci tavrın hakim olduğu yerleştirmelerle, seramik sanatı içerisinde bu kavramların bu biçimde kullanımının mümkün olduğu ve yayılarak devam ettiği ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Adcock, C. (1990). *James Turrell: The Art of Light and Space*. Kaliforniya; University of California Press.
- Ağatekin, M. (1993). *Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Yönünden Değerlendirilmesi*. Eskişehir; Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı.
- Andrews, R. Turrell, J. Bruce, C. (1992). *James Turrell: Sensing Space*. Seattle; Henry art Gallery.
- Archer, M. (2002). *Art Since 1960*. Londra: Thames&Hudson.
- Art&Design Magazine (1993). No: 30, Londra: Academy Editions.
- Baker, G. Phillips, B. Reynolds, A. Shaw, L. Smithson, R. Thater, D. (2005). *Robert Smithson: Spiral Jetty*. Kaliforniya: University California Press.
- Baker, K. (1989). *Minimalism Art of Circumstance*. New York: Abbeville Press.
- Batchelor, D. (1998). *Minimalism Movements in Modern Art*. Londra: Tate Gallery Publishing.
- Başkaya, M. (2008). Seramik Türkiye Temmuz-Eylül No: 26. İstanbul.
- Campbell, G. (2006). *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. Amerika: Oxford University Press.
- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*. Londra; Phaidon Press.
- Del Vecchio, M. (2001). *Postmodern Ceramics*. Londra: Thames&Hudson.
- Dormer, P. (1986). *The New Ceramics Trends+Traditions*. Londra: Thames&Hudson.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1-2-3 (2008). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Elger, D. Judd, D. (2000). *Donald Judd: Colorist*. HatjeCantz Publishers.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fuchs, R. (2004). *Donald Judd: Large Scale Works*. PaceWildenstein; exhib. cat. Edition.

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

Haskell, B. (1989). *Donald Judd*. New York; Whitney Museum of Art.

Herbert, L. Lienhardt, J. Mcgehee, J. P. Riley, T. (1998). *James Turrell: Sıpirit and Light*. Houston; Contemporary Art Museum.

Hubermann, G. (2001). *James Turrell: The Other Horizon*. Almanya; Hatje Cantz Publishers.

Islakoglu, P. M. (2005). *Egemimarlık No: 55*, İzmir: Mimarlar Odası İzmir Şubesi.

Kazmaoğlu, A. (1997). *Minimalizm; Sanat, Tasarım, Mimarlık*.

<http://www.arkitera.com/v1/diyalog/adnankazmaoglu/yazi3.htm>

Keçeci, E. (2003). *Seramik Uygulamalarıyla Düşüncenin Biçimlendirilmesinde Anlatım Dili Olarak Enstalasyon*. Ankara; Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı.

Krauss, R. (1986). *Richard Serra: Sculpture*. New York; The Museum of Modern Art.

Judd, D. F. Coplans, J. Judd, R. F. (2006). *Donald Judd: Selected Works From the Judd Foundation*. New York: Christie's.

Lefairve, L. *Canan Dağdelen, Uzam ve Bellek Üzerine*.

<http://canandagdelen.com/texts/liane-lefairve-vienna-2012/canan-dagdelen-uzam-ve-bellek-uezerine/>

Mccready, K. (1995). *Art Deco and Modernist Ceramics*. Londra: Thames&Hudson.

Meyer, J. (2000). *Minimalism*. Londra; Phaidon Press Limited.

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

Oliveira, N. D. Petry, M. Oxley, N. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. İstanbul; Akbank.

Reinartz, D. Serra, R. (1997). *Richard Serra: La Mormaire*. Almanya; Richard Verlag.

Roberts, J. L. (2004). *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*. Londra; Yale University Press.

Serra, R. Sylvester, D. Serrota, N. (1995). *Richard Serra: Weight and Measure 1992: 30 September 1992-15 January 1993*. Londra; Tate Gallery Publications.

Sobieszek, R. A. (1993). *Robert Smithson: Photo Works*. Los Angeles; Los Angeles County Museum of Art.

Strickland, E. (1993). *Minimalism: Origins*. Bloomington ve Indianapolis; Indiana University Press.

Şahbaz, H. (2006). *Modern Seramik Sanatında Minimalizm*. Eskişehir; Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı.

Tiberghien, G. A. (1993). *Land Art*. New York; Princeton Architectural Press.

Tizgöl, K. (2008). *Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları*. İzmir; Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı.

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

Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*. İstanbul; Akbank.

Zeytinoğlu, E. (1992). *Şeyma Reisoğlu Nalça'nın Seramik Dünyası*. Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı 139.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Leman KALAY

Doğum Yeri ve Tarihi : İzmir,1981

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : D.E.Ü. G.S.F. Eski Çini Onarımları Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Öğrenimi : D.E.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri : Yurt içi ve yurt dışında çok sayıda karma sergi ve bienale katılmış. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli sempozyumlarda bildiriler sunmuştur.

İş Deneyimi

Stajlar : Atilla Cengiz Kılıç Seramik Atölyesi, 2003

M. Tüzüm Kızılcan Seramik Atölyesi, 2005

Projeler : Ordu Üniversitesi G.S.F. Seramik ve Cam Bölümü için geliştirilen alt yapı projelerinde çalışmıştır.

Çalıştığı Kurumlar : Ordu Üniversitesi G.S.F. Seramik ve Cam Bölümü

İletişim

E-Posta Adresi : lemankalay@gmail.com

Tarih : 24.02.2013