İDİL

# GÜNÜMÜZ YERLEŞTİRME SANATINDA TEK RENK UYGULAMALAR

**Banu YÜCEL**
Doç. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü, banuyucel22@gmail.com.tr, ORCID: 0000-0002-9859-7890

**Zeynep TUNÇEL KAHYAOĞLU**
Arş. Gör. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü, zetuncel@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1285-253X

Yücel, Banu ve Tunçel Kahyaoğlu, Zeynep. "Günümüz Yerleştirme Sanatında Tek Renk Uygulamalar". idil, 119 (2025/4): s. 576–590. doi: 10.7816/idil-14-119-01

**ÖZ**

19. yüzyıl sonlarından itibaren yaşanan birçok toplumsal yenilik sanat ortamını etkilemiştir. 1789 Fransız İhtilali ile birlikte toplumun birçok kesimi yeni sorgulamalara girmiştir. Yönetim şekillerinden bireysel hakların farkındalığına dair değişimler sanata da farklı bakış açıları kazandırmıştır. Bu yeniliklerin en başında sanatçıların yapıt üretirlerken kazandığı özgürlük alanı gelir. Sanatçı artık herhangi bir otoriteden sipariş almak yerine kendi konusunu kendisi seçme hakkına kavuşmuştur. Böylelikle sanatın sorgulama alanı genişleyerek modernizmin ilk adımları atılmaktadır. Romantizmle birlikte sanatçı, deneyimlediği duygulardan doğaya bakış açısına kadar birçok konuyu sanat yapıtlarına dahil ederek yepyeni bir anlayışın içine girmişlerdir. Modernist anlayışın başladığı 19. yüzyıl sonları sanatçı atölyesinden çıkarak doğayı gözlemleyerek resim yapmış ve izlenimcilik akımını oluşturmuştur. Işığın renk üzerindeki etkisini keşfeden sanatçı bu durumu resimlerine yansıtmayı amaçlamıştır. Bunun sonucunda sanatçı biçimi geri plana atarak nesnenin ve figürün yavaş yavaş yüzeyde belirsizleştirme eğilimine yöneltmiştir. Modernizm sanata bakış açısını değiştiren bir sürecin başlangıcı olmuştur. Bu değişen bakış açısı sanat yapıtının ve sanatçıların yüceleştirilmesiyle birçok tartışmanın zeminini de hazırlamıştır. Sanatın metalaşmasına yönelik eleştirilerin sesi yükselirken sanatın protest bir hal almasına sebep olmuştur. İki büyük dünya savaşı yaşayan Avrupa'da toplumsal hayat bir enkaza dönüşmüşken sanatın merkezi buradan Amerika'ya taşınmıştır. Sanatın özgür alanı için her imkanını sanatçılara özgürce sunan bu ortam sanat nesnesinin de başlı başına değişimine olanak tanımıştır. 1960'tan sonra hızla değişen sanata bakış açısı, Modernizmin sanatçılara, sanat mekânlarına ve yapıtlarına yüklediği anlama bir tepki olarak baş göstermiştir. Sanat mekânı, sanat nesnesi ve izleyiciyi sanat çalışmasının içine dahil ederek yeni ifadelere olanak tanımıştır. Bu yeni ifadelerden biri yerleştirme sanatıdır. Mekân ve izleyici yerleştirme sanatında sanat nesnesinin tamamlayıcılarındandır. Bu çalışmada mekân düşünülerek oluşturulan enstalasyon çalışmaları içinde tek renk birimlerden oluşan yerleştirmelerin bir kısmı incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yerleştirme Sanatı, Güncel Sanat, Tek Renk Sanat Anlayışı

*Makale Bilgisi:*
*Geliş: 03 Temmuz 2024* *Düzeltme: 12 Aralık 2024* *Kabul: 6 Ocak 2025*

**© 2025 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.**

## Giriş

Sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya taşınması 1945 sonrası döneme denk gelmektedir. Toplumsal hayatta gerçekleşen birçok değişim sanatı da etkilemiş ve bir tepki niteliği kazanmıştır. Modernist sanatın kalıcı olma zorunluluğu postmodern sanat anlayışına ters düşmüş, Dadacılardan aldıkları ilhamla hazır nesne ve bağlamından çıkarma gibi düşüncüler sanat nesnesini şekillendirmiştir. Sanat formu artık her şeyi içinde barındıran bir hal almıştır. Bu durum, nesne ve mekân ilişkisini de etkileyerek sanatçının iş üretirken mekânı da düşünmesini sağlamıştır. Mekân, izleyici ve sanat nesnesi birbirleriyle ilişki haline girerek yerleştirme sanatını meydana getirmiştir. Üretim aşaması sırasında sanatçı eş zamanlı olarak yerleştirmenin gerçekleşeceği mekânı da düşünmek durumundadır. Bu sebeple mekân, en az sanat nesnesi kadar önemli bir olgudur. Hatta bazı yerleştirme çalışmalarında mekân, sanat objesinin önüne de geçmiştir. Bazı sanatçılar mekânı da ön plana çıkarmak amacıyla tek renk objelere yönelmiştir. Bu çalışma tek renk sanat anlayışı çerçevesinde gerçekleşen yerleştirme sanatının mekân ve izleyici algısını da göz önünde bulunduran çeşitli sanat çalışmalarının çözümlemesini içermektedir.

### Sanat ve Mekân

Mekân ve sanat nesnesinin ilişkisi, sanat var olduğundan beri, sanatın temel konularından biri olmuştur. Sanata tarihsel açıdan bakıldığında sanatçıların her dönemde mekânı, farklı bakış açılarıyla da olsa, konuları arasına alması söz konusudur. Tarih öncesi dönemde mağara duvarlarına çizdikleri biçimler mekânın da bir parçasıdır. Ortaçağ'da dinsel olarak sanatı mekânla bütünleştirmişlerdir. Rönesans dönemine bakıldığında ise mekânın optik görüntüde en gerçekçi ifade biçimine kafa yorularak perspektif algısı geliştirilmiş ve mekân bu şekilde sanatın içine dahil edilmiştir. Romantizmden sonra modernizm düz bir yüzeyin derinlik algısıyla gerçekçi kılınamayacağını savunarak perspektif algısını tamamen dışlamıştır. O'Doherty (2010) bu dönemde yapılan resimlerde atmosfer ve rengin perspektifi aşındırmaya başlamasından ve çerçeveye baskı yaptıklarından bahseder (O'Doherty, 2010: 35). Romantizmden devraldığı bayrağı ileriye taşıyan izlenimciler de ışığın renk üzerindeki etkisini vurgulamak için biçimi geri plana atarak birçok perspektif öğesini eritmeye başlamışlardır. Biçimin ve dolayısıyla perspektifin yüzey üzerinden yavaş yavaş yok olması Soyut Sanatın da kapılarını ardına kadar açmıştır. Resmin en saf halini ortaya çıkarma çabası herhangi bir nesneye ve figüre yer verilemeyerek odak noktasını, zihinde var olan herhangi bir şekle çekmeden, görünmeyenin gerçekliğine çevirmiştir. Kübizm ise perspektif algısına farklı duruşla bakarak bir nesnenin ya da figürün birçok bakış açısına sahip olarak mekânın içinde yer aldığı fikrini sanata yepyeni bir düşünce biçimi olarak getirmiştir. Sanatın içinde gerçeğin ne olduğu sorusu mekânı da sanatın içine dahil ederek sanat çalışmasının bir parçası haline getirmiştir. 1945 sonrası sanata bakıldığında Amerika'da ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk akımı çerçeveyi tuvalden dışlayarak sanat çalışmasını mekân ile bütünleştirmiştir. Bu durumun bir geçiş dönemi olduğu söylenebilir. Soyut Dışavurumculuk akımının devasa boyuttaki tuvalleri sergilendikleri bir mekânın parçasıdır artık. Bu büyük boyuttaki tabloların sergilenebilmesi, ancak geniş ve yüksek boyutta duvarlara sahip mekânlarla mümkündür. Soyut Dışavurumculuk akımının sanat yapıtı kadar o yapıtın sergileneceği mekânın da önemli olduğu düşüncesine yol açtığı söylenebilir.

> "1920'li yıllardan 70'lere uzanan süreçte içinde sergilenen sanatın tarihi kadar kendine özgü bir galeri tarihi vardır. Bu süreçte sanata baktığımızda bir değişim üçgeninin yeni bir tanrıyı da beraberinde getirdiğini görürüz. Kaidenin yok oluşu, izleyicinin beline kadar duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır Çerçevenin düşüşüyle duvarlar mekân olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hale gelmiştir. Kolaj, resimden dışarı fırlayarak, olduğu yere çöken yaşlı bir kadın gibi kendini mekâna bırakıvermiştir. Yeni tanrı, yani o geniş homojen mekân, galerinin her bir köşesine kolayca sızmaya başlamıştır. "Sanat" dışındaki her türlü engel ortadan kalkmıştır" (O'Doherty, 2010: 109).

Sanat yapıtı bu anlayışla birlikte mekânın belli bir yerine hapsedilen bir nesne olmaktan çıkmıştır. Modernizmin sunduğu sanat ortamı kurallarının dışına çıkarak sanat nesnesinin bir parçası haline gelmiştir. Amerika'da Soyut Dışavurumculuk'un dışında hâkim olan diğer bir akım da Minimalizm'dir. Minimalizm sanat ve mekânı bir arada düşünerek çalışma üreten ilk akımdır denilebilir. Sanat nesnesinin sergilendiği mekânı ve izleyiciyi çalışmanın içine alarak tamamlayan minimalist sanatçılar, mekânın da sanat çalışmasının bir parçası olduğunu savunurlar. Örneğin bir galerinin duvarı yerine zeminini kullanarak sanat işini sergileyen Carl Andre, izleyiciyi de sanat çalışmasının karşısında değil üstten bakan bir konumda

tutmuştur. Modernist dönem, hem toplumsal yaşama hem de sanat ortamına birçok yenilikçi bakış açısı sunan bir süreçtir. Sanatçıların ortaya çıkardığı her yeni ifade biçimi, sanatın gerçekliği yansıtma çabasını değiştirerek izleyicinin algısını geri planda tutmuştur. Sanat yapıtı, modernist anlayışta optik görüntüdeki gerçekliği yansıtmanın gereksiz olduğunu ortaya atmış ve izleyeni düşünmeye itmiştir. Kısacası sanatçı, izleyiciye yönelik değil kendi içsel zorunluluğu doğrultusunda yapıt üretmiştir. Bu durum, izleyicinin ikinci plana atılmasına sebep olmuştur. Postmodern anlayış bu duruma tamamen karşı çıkarak daha yapıtın üretim aşamasında sanat çalışmasının sergileneceği ya da gösterileceği mekâna göre çalışarak izleyiciyi de bu çalışmaya dahil etme yolları bulmuştur. Yerleştirme sanatı tam olarak bu sebeplerle ortaya çıkmıştır. İzleyici sanat nesnesinin karşısında herhangi bir rolü bulunmayan biri değil, ona kimi zaman üstten bakan, ona dokunabilen ve hatta ona müdahale edebilen bir karaktere dönüşmüştür. Foster (2009) 1960 sanatının iki zıt istek arasında kaldığından bahseder. Bu taraflarından birinde geç modernizmin özerk sanata ulaşma isteği, diğer tarafında ise bu özerkliğin sınırlarını yıkıp kültürün geniş ve kendinden metinsel alanına yayılma isteği vardır. Bu durum kavramsal sanatın metine dayalı ifade biçimi ile ortam odaklı sanatın genelinde bulunan özne ve nesnenin merkezde olmasıdır (Foster, 2009: 103). Merkezde bulunan özne ve nesneye bir de izleyici eklenerek sanat çalışmasının interaktif olması durumu ortaya çıkmıştır. Derya Yücel (2012) ilk Avangard sanat hareketleriyle müzenin özerk rolünün sorgulandığından şu şekilde bahseder:

> 1960'larda sanat kurumlarına yönelik eleştiri etrafında eserler üreten sanatçıların faaliyetleri arasında sürekliliğin varlığı izlenebilmektedir. Bu yılların başında Flavin, Andre, Judd, Morris, sonrasında da Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke gibi sanatçılar, dadaistlerin ve konstrüktivistlerin ve diğer "Tarihsel Avangard" ların yerleşmiş sanat kalıplarına karşı eleştirilerini geliştirmişlerdir. 1960'lar, büyük bir sanatsal verimlilik dönemidir: Pop Sanat, Happening, Fluxus, Kavramsal Sanat ve Minimalizm hemen hemen aynı dönemlerde başlamıştır. Bu yaklaşımlar, sanatçıların atölyelerinde üretim yapan yaratıcı deha imajlarının yerine popüler kültüre, gündelik malzemelere, gündelik yaşamın bir parçası olarak çalışan bir sanatçı imajına odaklanan, tamamen yeni bir yaratıcılık kavramına kucak açmıştır (Yücel, 2012: 15).

Bu durum, sanatçıların galeri mekânlarına karşı tepkilerinden çok bu mekânların sadece resim sanatına kucak açmasına bir tepki getirdiği söylenebilir. Minimalistler nesneleri olduğu gibi kullanarak sanat olanla olmayan arasındaki ayrıma dikkat çekmişlerdir (Yücel, 2012: 15). Sanat yapıtının değişmesiyle sanatın sergilendiği mekânın kullanımı da değişmiştir. Sanatçılar artık galeri mekânının ön görülen yerlerinden çok ürettikleri çalışmaya göre bir sorgulamaya gitmişlerdir.

**Tek Renk Sanat Anlayışı**

Resim sanatının tarihine bakıldığında tek renk sanat anlayışının 20. yüzyılın başlarına denk geldiği görülmektedir. Maleviç 1910'lu yıllarda beyaz üzerine yaptığı siyah karesiyle, resimde nesneyi, figürü ve hatta rengi dışlayarak sanatın en saf halini yani 'süprematizm' fikrini ortaya atmıştır. Bu fikirle birlikte Maleviç, resmin optik görüntüdeki gerçeği yansıtma görevinin olmadığını açıkça ifade etmiştir. Bu durumu, en keskin biçimde, izleyiciye doğada gördüğü herhangi bir şeyi çağrıştırmayacak şekillerle ortaya koymuştur. "Soyut sanat tartışmalarının yapıldığı 1910'lu yıllarda Maleviç tarafından sanatsal bir biçim olarak önerilen kare, doğada bulunmayan en temel -süprematist- elamandı" (Yılmaz, 2006: 198). Resim yüzeyinden hem biçimi hem de rengi dışlaması Modernizmin sorguladığı gerçek kavramını açıklamaktadır. Sanata artık" güzel nedir?" sorusu yerine "gerçek olan nedir?" sorusu yöneltilmiştir. Maleviç de tam bu sorgulamadan yola çıkarak Süprematizm'i oluşturmuştur. Maleviç: "Sergilemiş olduğum 'boş bir kare' değil, nesnesizliğin hissiyatıydı. 'Nesnelerin' ve 'kavramların' hislerin yerine geçtiğini fark ettim ve istenç ve idea dünyasının sahteliğini kavradım" (Maleviç, 2013: 79) diyerek duyguları ön plana çıkarmış ve gerçek olanın nesne değil hissiyat olduğunu vurgulamıştır.

> Dört yüz yıllık derinlik yanılsamasını ve idealizmi yok edip resim düzleminden kovan güçler, derin boşluğu yüzey gerilimine dönüştürmüştür. Bu yüzey, kendine özgü bir alan olarak, üzerine konan herhangi bir ize tepki verir. Bir tek iz bile boş tuvalin estetik ve ideolojik iktidarla ilişkiye girmesine yeter. Dolayısıyla modernizm geliştikçe, boş tuvalin içeriği de artmıştır (O'Doherty,2010: 53).

Modernizmin sanat anlayışına göre optik görüntüdeki gerçekliğin yüzeye yansıtılması gereksizdi. Çünkü perspektif de bir algı yanılsaması olduğu için gerçek değildi. Algıdaki görüntü her ne kadar gerçeği yansıtıyor olsa da sonuç olarak resim hala düz bir yüzeydi. Maleviç sanatın saf halini yansıtırken bu sebeple yüzeyden insan algısındaki her şeyi dışlamıştır.

Maleviç'ten sonra resim yüzeyinden her şeyi dışlayarak resmin özüne ulaşma çabası içine giren birçok sanatçı sanat tarihi içerisinde yer almaktadır. Bunlardan ilk akla gelen isimlerden biri Ad Reinhardt'tır. Reinhardt, Maleviç'ten farklı olarak birçok inançtan etkilenmiş ve yaşamının sonlarına doğru sadece siyah renkle ve kare biçiminde aynı boyuttaki tuvallerle çalışmış bir sanatçıdır.

Barbara Rose (2006) Ad Reinhardt'ın siyah karelerinin 32 boya katmanından oluştuğunu söyleyerek herhangi bir kopyasının mümkün olamayacağından bahseder (Rose, 2006: 14). Reinhardt'ın resimlerine bakıldığında göze çarpan ilk şey sadece siyah bir kare olmasıdır. Oysa birbiri üzerine uygulanmış birçok boya katmanı kendi içerisinde tinsel bir hissiyat ortaya çıkarır.

Michael Corris'e göre sanatçı bu uç seçimleri yaşamın ve sanatın bilişsel deneyimlerinin ötesine geçmek için yapar. Siyah resimleri üzerine kaleme aldığı basılmamış notlarında belirttiği gibi "resmi düşünülebilir, görülebilir ve hissedilebilir seviyelerin ötesine itme"ye çalışır (Aktaran: Okkalı, Küçükosman, 2020: 213).

Tek renk sanat anlayışı ile ilgilenen birçok sanatçının ortak özellikleri doğu sanatlarından etkilenmiş olmalarıdır. Tobey de bu sanatçılardan biridir. Schmied (2015) "Zero Hakkında Notlar" isimli makalesinde Mark Tobey'in 1934 senesinde Çin'de uzun süre kaldıktan sonra bir Zen manastırında inzivaya çekildiğinde kendisini karşılayan keşişlerin elinde üzerine bir çember çizili kağıdı duvarına asmasını ve karşısında meditasyon yapmasını söylediğinde bahseder. Tobey dediklerini yapmasından ve bu deneyimle onun 'beyaz yazılar' olarak bilinen çalışmalarına yönlendirdiğinden söz eder (Schmied, 2015: 23).

Tek renk sanat anlayışını benimseyen diğer bir sanatçı da Barnett Newman'dır. Lynton (2004) Newman'ın 'güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat' sözü için Edmund Burke'ün iki yüzyıl önce söylediği güzel ve yüce anlayışından ilham aldığını ima eder (Lynton, 2004: 238). Soyut Dışavurumcuların devasa boyuttaki resimlerinin sebebi bu yüce hissiyatı ile anlatılabilir. Sonuçta yüce hissiyatına erişmek romantizmden beri sanatçıların hissettirmek istediği bir durumdur.

Clement Greenberg "modernist resmin, tanınabilir nesneleri terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terkedilen şey, tanınabilir, üç-boyutlu nesnelerin yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir. (…) Üç boyutluluk, heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır (Aktaran: Antmen, 2008: 149).

Modernist sanat anlayışı 1950'lere kadar varlığını korumuştur. Dolayısıyla disiplinlerin özerkliği bu döneme kadar en önemli özellik olmuştur. Modernizme göre hiçbir disiplin başka bir disiplinin alanına giremez. İzleyici sanat yapıtı karşısında etkisizdir ve sanat yapıtının izleyicisiyle buluşması belli bir mekânda ve belli bir zamanda mümkündür. 1950'lerden sonra sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya taşınması birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Postmodernist sürecin en başta tepki gösterdiği durum disiplinlerin özerkliği olmuştur. Dadacıların araladığı kapıyı ardına kadar açan Postmodernizm onlardan aldıkları ilhamla sanata yepyeni bir boyut getirmişlerdir. Modernizmin belirlediği keskin kuralları alaşağı eden bu anlayış öncelikle sanatın malzemesini değiştirmiş ve disiplinlerarası bir anlayış ile yola çıkmışlardır. Hopkins (2018) Duchamp'ın fikirlerinin Amerika'da yayılmasında John Cage'in payı olduğundan bahseder. Duchamp ile ilk kez 1942 yılında tanışmış olan sanatçı aynı tarihte 'hazırlanmış piyano'suyla öncü kimliğini kabul ettirmeye başlamıştı. Zen Budizmi ile tanışması, Duchamp'ın yersiz espri anlayışını dizginleyip, sanat ve hayat arasındaki farkı ortadan kaldırmaya daha hararetli bir yerden faydalanmasına olanak tanıdı (Hopkins, 2018: 50). Sonuçta Duchamp alaycı bir tavırla sanatın ciddiyetine bir tepki sunarken, Cage, Zen öğretilerinin kendisine kattığı ciddiyetle hayat ve sanat arasındaki ilişkiyi sorgulama ve iletme yoluna girdi. Sessizliği ve dinginliği en üst mertebede tutan bu öğretiler, Cage'in birçok çalışmasına ilham oldu. 1933 yılında Amerika'da açılan Black Mountain College'in öğrencileri arasında bulunan ressam Robert Rauschenberg'in, John Cage'in 1952 yılında açtığı ilk kişisel sergisini gördüğünde, okulun diğer mensuplarının da bulunduğu bir' happening'in gelişmesine ilham olmuştur. Performans sanatının öncüsü niteliğinde olan disiplinlerarası bu etkinlik eşzamanlı eylemler gerçekleştiren katılımcılardan ibaretti. John Cage bir merdivenin üzerinde Amerikan İnsan Hakları bildirgesi gibi metinler okudu. Robert Rauschenberg cızırtılı Edith Piaf plakları çaldı, dansçı Merce Cummingham kare ya da daire sel şekilde düzenlenen oturma yerlerine yerleştirilen izleyicilerin etrafında ve aralarında dans etti. Bunların dışında Robert Rauschenberg'in mekânın bir parçası olarak tavandan aşağı doğru astığı Beyaz Resimler'i Cage'in Zen estetiğini görsel/performansa dayalı sanat bağlamına taşınmasının en kesin göstergeleriydi (Hopkins, 2018: 51).

Hopkins'in (2018) Beyaz resimleri Soyut Dışavurumculardan farklı olarak duyguların ifadesinden çok olayların gelişmesini bekleyen basit reseptörler olarak tanımlamıştır (Hopkins, 2018, 51). Bomboş devasa tuvaller olan Beyaz Resimler aslında tam olarak boş değildi. Önünden geçen bir kişinin ya da mekânın ışığına göre nesnelerin gölgesini kabul eden değişken bir yüzeydi. Bu resimlerden ilham aldığı bilinen Cage aynı düşünceyi 4'33'' isimli performansıyla müziğe yansıtmıştı. Tıpkı Beyaz Resimlerin üzerinde hareket eden gölgeler gibi Cage de tamamen sessiz bir ortam olamayacağını göstermek istemişti.

**Yerleştirme Sanatında Tek Renk Anlayışın Mekân ve Biçim Üzerine Etkisi**

Hopkins (2018) Ad Reinhardt ve Frank Stella'dan bahsederken 1960'lı yılların başında yaptıkları çalışmaların Modernist sanat anlayışıyla 'çarpıcı anlam bulanıklıkları'ndan bahseder. Reinhardt bir yandan 'siyah resimleri' ile modernist anlayışta bir sanatçı olmasından diğer yandan da Modernizm'in simgelerine ve Soyut Dışavurumcularla ilgilenmediğini belirtir. 1950'li yıllarda sanat dünyasına saldıran karikatürlerinden birinde 'Bir Yhung Mandalası Olarak Sanatçının Belirmesi' başlıklı karikatüründe bu sanatçıların Jung'a duydukları sempatiyle alay ediyordu (Hopkins, 2018: 148). Bu alaycılık modernizmin ciddiyetine bir karşı duruş özelliğidir. Bu durum da postmodernist sanat anlayışının temel sebeplerinden biridir. Reinhardt ortaya çıktığı süreç itibariyle modernizmin yücelttiği 'sanat için sanat' anlayışını benimseyemeyerek sanatın tekelci dokunulmazlığına bir tepki niteliği getirmek istemesinin söz konusu olduğu söylenebilir.

Lucâs, sonraları kitle üretimine dayanan tekelci kapitalizmin kuşattığı nesnenin, özellikle montaj hattında şeyleştirilmesi ve parçalanması konusuna eğilir. Bugün seri üretime dayanan gelişmiş kapitalizm tarafından sarılan bizler daha ileri bir şeyleştirme ve parçalanma olan göstergenin şeyleştirilmesi ve parçalanmasına tanıklık ediyoruz (Foster, 2009: 105).

Biçimciliğin görüşüyle hemfikir olduğumuz yer, herhangi bir nesne gibi sanat eserine de büyük oranda, onu çevreleyen şeylerle ilişkisini kesen özerk bir nesne muamelesi yapılmak zorunda olmasıdır (Harman, 2022: 63).

Antmen (2008) 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan "16 Amerikalı Sanatçı" isimli sergiden bahsederken Soyut Dışavurumculuk ve Pop Sanat'tan farklı yeni bir sanat anlayışının ortaya çıktığını belirtir. Frank Stella bu sergide simetrik şekilli siyah resimleriyle dikkat çekmiştir. Neredeyse aynı tarihlerde, yalınlığı itibariyle 'minimalist' bir anlayış benimseyen ancak hiçbir zaman minimalizm içinde yer almayan sanatçılardan söz eder. Bunlardan biri Barnett Newman'dır. Newman'ın devasa boyutta ki tek renk resimleri, yine aynı anlayışta olan Ad Reinhardt'ın siyah resimleri ve Pop Sanat'ın öncüleri arasında yer alan Rauschenberg'in Beyaz Resimleri bu sanatçılara örnek olarak vermiştir. Minimalizm'in içinde yer alan Frank Stella'nın yapıtlarını bu çalışmalardan ayıran özelliğinin boyasallığı/renkselliği reddetmesi kendi değimiyle ressamın değil, geleneksel "boyacı"nın araçlarını ve yöntemlerini benimsemesidir (Antmen, 2018: 183). Stella'nın bu anlayışı onun geleneksel tuval şeklini değiştirmesine yol açarak minimalist anlayışı benimseyen sanatçılara birçok fikir vermiştir.

> (…) sanatçının 1960-62 yıllarında resim çerçevesinin geleneksel şeklinde müdahalede bulunan, böylece resmin bir tür üç-boyutlu bağımsız nesne gibi algılanmasına yol açan "Şekilli Tuvaller"i Minimalizmin ne resim ne heykel olan, ama her ikisinin de gündeme getirdiği geleneksel sorunlara yeni çözümlerin aranmasıyla şekillenen 'spesifik nesne' sine varılmasında önemli bir aşama oluşturmuştur (Antmen, 2018: 183).

Maleviç'den Soyut Dışavurumcu sanatçılara bakıldığında tinsel bir temadan söz etmek mümkündür. Bu sanatçılar bu tinselliği vurgulamak adına özellikle biçimden vazgeçerek ön plana bu tinsel algıyı koymuşlardır. Minimalistler ise farklı olarak biçim üzerinden yol aldıkları anlayışlarında Antmen'in söylemiyle (2018: 183) Maleviç'e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmaları söz konusudur.

Günümüz sanatına bakıldığında bu anlayışlarından etkilenerek iş üreten birçok sanatçıdan söz edilebilir.

**Yerleştirme Sanatında Tek Renk Uygulamalara Güncel Örnekler**

Yerleştirme sanatının uygulandığı mekânda yarattığı etkiler yapıtın oluşturulma biçimlerine göre farklılık göstermektedir. Günümüzde oluşturulmuş olan yerleştirme sanatından bu bölümde yer verilen yapıtlar, tek bir malzeme ile mekâna yayılan ve tek renkle meydana getirilmiş yapıtlardır. Bu yapıtlar, mekâna yerleştirildiğinde, içinde bulunduğu mekânı ele geçirmiş gibi bir etki uyandırmaktadır ve yücelik duygusunu izleyiciye

yansıtmaktadır. Devasa boyutlarda üretilmiş olan bu yapıtlar, mekânın neredeyse her noktasına etki etmektedir ve içinde bulundukları alana adeta hükmetmektedir. Böylece, uygulandıkları mekânın yapıları, yapıta göre adeta evrim geçirip, farklı mekânlara dönüşmektedir. John Mason, yapıtlarında ölçü, aralık gibi ögelere kafa yorarak oluşturduğu düzenlemelerinde, içerisinde bulunduğu mekânın büyük bir bölümünü kullanarak, yapıtlarının anıtsallığını da gözler önüne sermektedir. Sanatçı, tek bir malzemenin tekrarı ile oluşturduğu 1973 tarihli yerleştirmesinde (Görsel 1.), yaklaşık 4500 adet ateş tuğlasına yer vermiştir. Yapıtlarını, ateş tuğlası ile oluşturduğu yerleştirmelerinde renk, doku ve düzenlemelerindeki değişkenlikler üzerinden sonsuz sayıda olasılığın etkisinden yola çıkarak meydana getirmektedir. Yerleştirmesinde bakış noktasının değiştikçe izleyicinin yapıtla ilgili bilgisinin de çeşitleneceği düşüncesinde olan sanatçı, izleyicinin yapıtlara uzun süreli bakmaya odaklanmasına teşvik etme amacındadır. (Mason, 2018).

Görsel 1. John Mason, Irvine, 1973, yaklaşık 4500 adet ateş tuğlası

"The New York Earth Room" (Görsel 2.), Walter de Maria tarafından yapılmış bir iç mekân yerleştirmesidir. 1977 yılında oluşturulan yapıt, 3600 metre karelik bir alana yayılan, yaklaşık 55 cm derinliğinde 250 metre küp topraktan oluşmaktadır. Bu yapıt, sanatçının üçüncü Toprak Oda heykelidir ve 1980 yılından bu yana halka açık olarak sergilenmektedir. Toprak Oda heykellerinin ilki 1968 yılında Münih'te, ikincisi de 1974 yılında Darmstadt, Almanya'da kurulmuştur. (Walter de Maria, t.y.).

Görsel 2. Walter de Maria, The New York Earth Room, 1977

Walter De Maria'nın çalışmalarının hem zaman hem de mekân açısından devasa ölçeklerle ilgili olduğunu belirten Chayka (2017), De Maria'nın, 1977 yılında üçüncü kez yeniden oluşturduğu "The New York Earth Room" isimli yapıtını "minimal yatay bir iç mekân toprak heykeli" olarak tanımladığını söylemiştir. Yazar, yerleştirme oluşturulduğundan beri aynı olan toprağın sabit tutulmaya özen gösterilse de mantarların ve çimlerin filizlenmiş yeraltı yuvalarından yusufçuklar çıktığını, bir defasında da bir ziyaretçinin toprağın üzerine bir kutu fasulye attığını ifade etmiştir. Bu yapıt ile 1989 yılından beri ilgilenen Bill Dilworth, "The Earth Room"un değişmez olması gerektiğini yine de toprağın dokusunun da etkisiyle evrim geçirdiğini ve çalışmanın bağlamının her zaman değiştiğini söylemiştir. (Chayka, 2017). Magdalena Jetelova, "Domestication of Pyramids" (Piramitlerin Evcilleştirilmesi) adlı yerleştirmesinde (Görsel 3.), iç mekâna yığdığı toprağa, bir piramidin köşesini andıran bir form vererek oluşturmuştur. Piramidin içeriden başlayıp dışarıda devam ettiği düşünüldüğünde, oluşacak tüm piramit devasa boyutlara ulaşacak şekilde hayal edilebilmektedir.

Görsel 3. Magdalena Jetelova, Domestication of Pyramids, Vienna, 1992

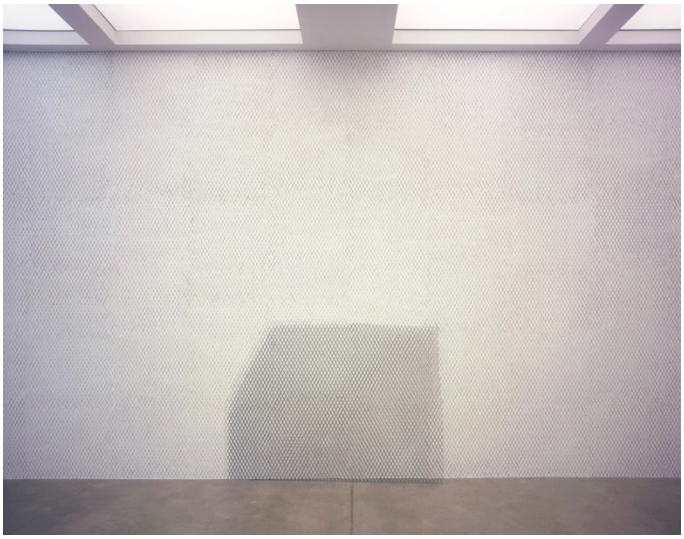
Bu yerleştirmenin tarihin önemli parçalarını alıp müzelere yerleştiren Batı zihniyetine bir gönderme yapan görsel bir metafor olduğu ifade edilmektedir. Sanatçı, piramitlerin parçalarını galeri binalarına yerleştirerek formlar ve kültürler arasında karşıt bir uyum hissi uyandırmaktadır. (Artists & Creators, 2015). Antony Gormley tarafından gerçekleştirilmiş olan "Field" (Görsel 4.) benzer büyüklüklerde seramik figürlerin yan yana yerleştirilmesiyle büyük alanlara yayılan bir yerleştirmedir. "Field" dünyanın dört bir yanından altı ile altmış yaş arasında değişen yaklaşık altmış erkek, kadın ve çocuk tarafından yapılmış otuz beş bin figürden oluşmaktadır. Katılımcıların uymasının istendiği birkaç talimata göre boyları 8-26 santimetre arasında değişen bu figürlerin yapımında yirmi beş ton çamur kullanılmıştır. Bu yerleştirme, bir istila ya da enfeksiyon gibi bir izlenim yaratmaktadır. Yerleştirildiği alanın mimarisi tarafından geçici olarak sınırlandırılmış, ancak görebileceğimizden daha uzağa kolayca uzanabilecek sonsuz bir kütle olarak algılanabilmektedir. (Antony Gormley, 2004)

Görsel 4. Antony Gormley, Field, 1993, yaklaşık kırk bin adet seramik figür, değişken boyutlar, Tate Liverpool

Clare Twomey'nin yerleştirmesi (Görsel 5.), seramik çini karolarının kalıptan çıktığı haliyle doğrudan mekâna yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Seramiğin ham olarak kullanıldığında sahip olduğu kırılganlık, bu yerleştirmenin en temel özelliklerindendir. Aynı zamanda izleyicinin dahil olmasıyla etkileşimli bir yapıt olma özelliği taşıyan yerleştirme, üzerinde yüründüğü zaman basılan alanlarından kırılmakta, böylece sanatçının bu yapıtı oluştururken odaklandığı üretilme ve yok edilme süreçlerini de gerçekleştirerek amacına ulaşmaktadır.

Görsel 5. Clare Twomey, ham porselen karo yerleştirme, 2004, Tate

Sanatçının odaklandığı nokta, dikkati yapıtın kendisinden, izleyicinin yapıta verdiği tepkiye kaydırmaktır. Yerleştirmenin yer aldığı alanın dışında kalmak mümkündür, ancak o alanın içine girildiği anda ve seramik izleyicilerin ayaklarının altında kırıldığı anda, izleyicinin durumu değişip bir katılımcı haline gelmektedir. Bu durum yapıtı harekete geçirmekte, verilen kararlar yerleştirmenin fiziksel yapısını ve görünümünü etkilemeye başlamaktadır. Twomey, malzemenin geçici doğasına karşı heyecan duymakta, kırılganlığından keyif almakta ve bu malzemenin kırılmasına kar üzerinde yürürken karşılaşılan aynı heyecan verici olasılıkları vermektedir (Currah, 2003). Doris Salcedo'nun "Neither" (Görsel 6.) isimli yerleştirmesi, tüm alanı kaplamış ve bir bütün haline gelmiştir. Yerleştirmede kullanılan alçı levha ve üzerine uygulanan kafes yapısındaki teller, mekânda belli belirsiz bir doku meydana getirmiştir. Bu dokunun belli belirsiz oluşu, mekânda yalnızca bir iz olarak da algılanabilmektedir.

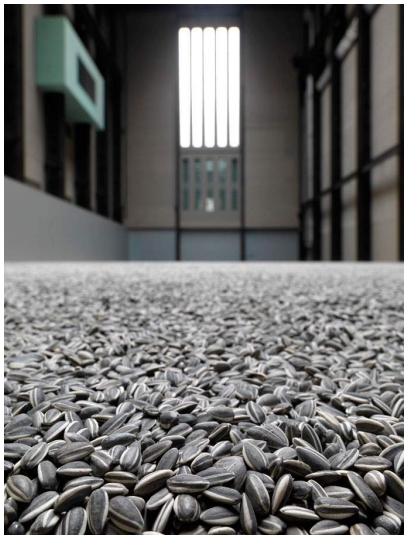


Görsel 6. Doris Salcedo, Neither, alçı panel ve çelik, 494 x 740 x 1500 cm, 2004, White Cube Gallery

Çalışmalarını iç mekân-dış mekân yapıtları ve kamusal-özel siparişler üzerine üretilmiş mimari projeler olarak sınıflandıran Maya Lin, yapıtlarında izleyicinin manzaralara, özellikle de müdahalelerle değiştirilmiş manzaralara bakma deneyimine odaklanmaktadır. 2006 yılında Seattle'daki Henry Art Gallery'de açılan "Maya Lin: Sistematik Manzaralar" adlı sergide yer alan yerleştirmelerden biri olan 2x4 Manzara (Görsel 7.), köknar ve sedirden üretilmiş farklı yüksekliklerdeki elli binden fazla keresteden oluşmaktadır (Wilson, 2015: 234).

Görsel 7. Maya Lin, 2 x 4 Manzara, odun parçaları, 300 x 1600 x 1000 cm, 2006

Maya Lin'in "2 x 4 Manzara" adlı yerleştirmesi, uç uca yerleştirilmiş binlerce inşaat sınıfı ikiye dört santimetre kalınlığındaki tahtalardan üretilmiştir. Yukarıdan bakıldığında bir manzarayı piksel benzeri bir tepe görüntüsüne dönüştürmektedir ve tepeyi oluşturmak için yüksekliği giderek artmaktadır. Hayali ama bilinçli olarak şekillendirilmiş formu, kara ve su arasındaki sınırı belirsizleştirmiştir. Hem bir yeryüzü şeklini hem de bir su dalgasını anımsatan bu şeklin ikiliği, etrafında yürüdükçe fark edilmektedir. Biçim, mekânda öyle bir şekilde yönlendirilmiştir ki, bir taraftan basit bir tepe olarak görünürken, diğer taraflardan akışkan ve şekilsiz, tepeye çıkmak üzere olan bir dalga gibi görünmektedir. (Lin, 2009). Aynı kalınlıktaki tahtaları, yükseklik farkı vererek bir araya getirip farklı yapıları anımsatan, bakış yönüne göre değişkenlik gösteren formu oluşturan sanatçının yerleştirmesinin, görünüşü dolayısıyla bir manzara maketiyle gerçek manzara arasında tuhaf bir yerde konumlandığını belirten Wilson (2015), bu yerleştirmenin kırıklı, parçalı yüzeyinin lav akıntılarıyla oluşmuş tepeleri andırdığını, doğal malzemeler ve asırlık tekniklerle yapılmış gibi dursa da aynı zamanda dijital bir imgeye de benzediğini ifade etmiştir (Wilson, 2015: 234).



Görsel 8. Ai Weiwei, Sunflower Seeds, 2010

Ai Weiwei'nin 2010 yılında ortaya koyduğu "Sunflower Seeds" (Ayçekirdekleri) adlı yerleştirmesi (Görsel 8.), Çin'in Jingdezhen kasabasındaki zanaatkarlar tarafından gerçek ayçekirdeklerine birebir benzeyecek biçimde elle boyanmış yüz milyon adet porselen çekirdekten oluşmaktadır. Sanatçı, yerleştirmesi Londra'daki Tate Modern'in Türbin Salonu'nda sergilediğinde, izleyicilerin bu yerleştirmenin üzerinde yürüyerek yapıtı tam anlamıyla deneyimlemelerini istemiştir. Ayçekirdekleri, nüfusun aşırılığı, aşırı üretim sorunları, beden işçilerinin görünmezliği gibi konuları görünür kılmaya yöneliktir. Bu yerleştirme ayrıca "Çin işi üretim" fenomeninin yanı sıra insanların geleneksel zanaatlar ile ilgili ustalıklarının ve uzman olunması gereken becerilerinin geri planda tutulması ya da hafife alınmasının da ne anlama geldiğini sorgulamaya yöneliktir (Wilson, 2015: 22)

Kohei Nawa'nın "Foam" (Köpük) isimli yerleştirmesi (Görsel 9.), sıvının köpürerek mekânın tamamına zaman içerisinde yayılması ile meydana gelmektedir. Sanatçının yerleştirmesi, küçük köpüklerin bir sıvının hafif salınımıyla durmaksızın kabararak bir araya gelmesi ile organik bir yapıya sahip hücre kümelerinin oluşturmasıyla sağlanmaktadır. Sıvıyı kaplayarak yükselen köpükler birbirine bağlanıp doygunluğa ulaştıkça şişmeye devam etmekte, zaman zaman da canlılığını yitirip zemine yayılmaktadır (Nawa, 2019).

Görsel 9. Kohei Nawa, Foam, Aichi Triennale 2013, Aichi, Japan

Tokujin Yoshioka'nın iki milyonun üzerinde yarı saydam pipetleri kullanarak oluşturduğu "Tornado" isimli yerleştirmesi (Görsel 10.), sanatçının 2007 yılında Miami'de inşa ettiği yerleştirmesinin 2015 yılında Kyushu

adasında bulunan Saga Prefectural Sanat Müzesi'nde açılan kişisel sergisi için yeniden ürettiği halidir. Bu yerleştirme ile ilgili olarak Howarth (2015), pipetlerin bir kasırgaya benzeyecek şekilde yerleştirildiğini ve sergi alanına yayılan girdaplı formlara sahip olduğunu ifade etmiştir. Bu yerleştirmenin sanatçının retrospektif sergisine ortam sağladığını belirten yazar, üst üste yığılmış pipetlerden arındırılarak oluşturulan ince patikaların ise izleyicinin sergi boyunca yürümesine ve diğer yapıtları bulmalarına olanak tanıdığını söylemiştir (Howarth, 2015).

Görsel 10. Tokujin Yoshioka, Tornado, 2015

Hoshino Satoru'nun "Beginning Form – Spiral" adlı yerleştirmesi (Görsel 11.), sanatçının siyah rengi elde ederek tek bir renk ile ortaya hortumu andıran bir yapıyı konumlandırması ve etrafındaki duvarlara da benzer biçimlerdeki küçük parçalı seramikleri uygulaması sonucu oluşturduğu bir yapıttır. Bu yerleştirme, uygulandığı mekânın üç büyük duvarına yayılmış, zemine yerleştirdiği büyük formla birlikte içinde bulunduğu mekânı tamamen kendine göre uyarlamıştır.

Görsel 11. Hoshino Satoru, Beginning Form – Spiral, 2017

Hoshino Satoru, seramiklerinde siyah rengi elde etmek için "kokotou" adı verilen ve yanan çam iğnelerinin dumanının çamura işlediği eski bir tekniği kullanmaktadır. Şiddetli bir yağmur sonucu ani bir toprak kaymasıyla evinin yarısını ve atölyesinin tamamını yitiren sanatçı, o günden sonra dünyaya farklı bir gözle bakmaya başlamış ve bu durum yapıtlarıyla olan ilişkisini doğrudan etkilemiştir. Sanatçı, kendi fikirlerini kile dayatmak yerine, kille yüzleşmek ve onunla sohbet etmek olarak tanımladığı dönüm noktasını, avuç içlerini ve parmak uçlarını kullanarak

kili itip şekillendirerek oluşturduğu biçimlerle, izleyiciye kil ile sanatçının elleri arasında beliren bir şey olarak iletmeye çalışmaktadır. (Peyton, t.y.).

Görsel 12. Tanabe Chikuunsai IV, The Life Cycles, bambu, 2022, Japan House, Los Angeles

Tanabe Chikuunsai IV, bambu çubuklarını kullanarak büyük ölçekli yerleştirmeler meydana getiren dördüncü kuşak bambu sanatçısıdır. Ailesinin bambu çiçek sepetleri dokuma geleneğini ve daha küçük heykel çalışmalarını da sürdüren sanatçının, büyük bambu yerleştirmeleri, dünyanın birçok yerindeki müzelerde ve farklı mekânlarda yer almaktadır. "Life Cycles" sergisinde (Görsel 12.) Chikuunsai sanatsal soyunu, Tanabe Chikuunsai IV'ün yaratıcı sürecini ve Japonya'nın bambu ormanlarının yaşamını incelemektedir. Sanatçı bambu şeritlerini örerken, insanlar ve doğa, şimdiki ve geçmiş nesiller ve yerleştirmeleri aracılığıyla bir araya getirdiği kültürler arasındaki bağlantılar üzerinde durmaktadır. Bir sergi kapandığında, her yerleştirmeyi söküp bambu şeritlerini bir sonraki çalışmasında kullanmak üzere saklayan Chikuunsai IV, bu sayede hem eserleri arasında nesiller arası bir bağ kurmakta, hem de israftan bilinçli olarak kaçınarak bambunun yaşam döngüsünü uzatmaktadır. (Life Cycles, 2022). Chiharu Shiota'nın ilham kaynağı genellikle kişisel bir deneyim ya da duygudan ortaya çıkmaktadır ve bunu yaşam, ölüm ve ilişkiler gibi evrensel insani kaygılara doğru genişletmektedir. Ayakkabılar, anahtarlar, yataklar, sandalyeler ve elbiseler gibi sıradan nesneleri toplayıp, onları muazzam iplik yapıları içine alarak hafıza ve bilinç kavramlarını yeniden tanımlamaktadır. Sanatçı, yerleştirmelerinde yoklukta varlık hissini araştırmaktadır. (Shiota, 2024).

Görsel 13. Chiharu Shiota, Everyone, A Universe, iplik ve sandalye, 2024

Shiota'nın "Everyone, A Universe" adlı yerleştirmesinde de (Görsel 13.) sandalyelerin üzerinden tavana doğru yoğun kırmızı bir iplik yığını yer almaktadır. İçinde bulunduğu mekânı tamamen kaplamış ve ipliklerin bir araya gelişiyle oluşan derinlikli alan, mekânın sınırlarını adeta yok etmiş ve izleyiciyi uçsuz bucaksız bir evrenin içerisine almıştır.

## Sonuç

Mekân, çağlar boyu sanatın içine dahil olmuş, sanat nesnelerinin üretiminde bir şekilde kendine yer bulmuştur. Soyut dışavurumculuk akımının etkisi ile devasa boyutlara ulaşan resimlerde, çerçevelerin tuvalin bir parçası olmaktan çıkmasıyla sanat nesnesinin mekânın sınırlı bir alanında sıkışıp kalmadan, sergilenen mekânla bir bütün olarak algılanmaya başlaması, mekân-yapıt ilişkisini artırmış ve bir bütün halinde algılanmaya başlamıştır. Böylelikle sanatçıların ifade alanının genişlediği görülmüştür. Sanat nesnesinin sergilendiği mekân ve izleyicinin de çalışmaya dahil oluşu tüm bu unsurların bir bütün olarak görülmeye başlanmasının önemli göstergelerinden olmuştur. Postmodern anlayışla birlikte yapıtların üretim aşamasından itibaren mekâna uygun olacak biçimde oluşturulması yerleştirme sanatının ortaya çıkma sebeplerinden olmuş, izleyicinin de sürece dahil edilmeye başlanması ile izleyicinin rolü de genişlemiş, sanat nesnesinin sergilendikten sonraki sürecinde ona müdahale dahi edebileceği bir konuma getirmiştir. Sanat üretiminin tüm bu unsurların üzerine eklenerek zenginleşmesi, tek bir disipline bağlı kalmadan, disiplinlerarası bir anlayışla üretme sürecine de olanak sağlamıştır. Bu durum da mekânın kullanımını da dönüştürmüş, özellikle yerleştirme sanatında mekânın daha da önemli bir konuma gelmesine yol açmıştır. Minimalizmin etkilerinin oldukça yoğun bir biçimde görüldüğü tek renkle yerleştirme uygulamaları üzerine günümüz sanatında ortaya konmuş olan yapıtlarda da mekânın yapıt üzerindeki etkisi azımsanamayacak bir yoğunlukta görülebilmektedir. İncelenen yapıtlarda, mekân-yapıt ilişkisi çerçevesinde oluşan etki birbirini tamamlayan niteliktedir. Yapıtlar, uygulanan mekânın neredeyse her noktasına etki etmekte ve mekân yapıt sayesinde, yapıt da mekân sayesinde neredeyse evrim geçirmiş, bir birliktelik içerisinde dönüşüm geçirmiştir. İzleyici, yapıtların sergilendiği mekâna girdiği anda, oluşan bütünlüğü algılayabilmekte, biri olmadan diğerinin anlamının azalacağını gözlemleyebilmektedir. Modernist dönemde statükonun simgesi olan sanat galerileri, 1950'lerden itibaren evrilerek günümüzde esere göre şekillenen mekânlar haline gelmiştir. Bu durum, izleyiciyi mekânın baskın gücünden kopararak ona galeri mekânının sınırlarını zorlayan ilginç bir deneyimle farklı bir pencere açmıştır. Değişen sanat pratiği, modernizmin ciddiyetinden sıyrılarak izleyicinin sanat çalışması etrafında özgürce hareket edebildiği bir konuma getirmiştir. Kutsal ihtişamından basit nesnelerle sıyrılan sanat nesnesi, sergilendiği mekânla alışılmışın dışında bir deneyimle, dokunulmaz galeri duvarlarından kurtulmuştur. Bu çalışma literatür tarama yöntemi ile gerçekleştirilmiş ve günümüz yerleştirme sanatında galeri mekânının, tek renk birimlerden oluşturulan sanat nesnesi ile kurduğu ilişkiyi, izleyiciyle paylaşan işlerin bir kısmı ile sınırlandırılmıştır. Bu açıdan galeri mekânı ve sanat nesnesi üzerine çalışan araştırmacılara güncel örnekler sunan bir kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır.

## Kaynaklar

Antmen, Ahu. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Foster, Hal. Gerçeğin Geri Dönüşü. Yüzyılın Sonunda Avangard. (Çev. E. Hoşucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

Harman G. Sanat ve Nesneler (Çev. Oğuz Karayemiş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022.

Hopkins, David. Modern Sanattan Sonra 1945-2017 (Çev. Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018.

Malevich, Kazimir. Nesnesiz Dünya. "Süprematizm Manifestosu". (Çev. C. Tapan). İstanbul: Dedaluskitap, 2013.

Okkalı, İ. C., & Küçükosman, A. Yavaş Sanat: Ad Reinhardt'ın Siyah Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme. Sanat Tarihi Dergisi, 29(1), 209-227. https://doi.org/10.29135/std.661754, 2020.

O'Doherty, Brian. Beyaz Küpün İçinde. Galeri Mekânının İdeolojisi. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

Rose, Barbara. Monochromes From Malevich to Present. California :University of California Press, 2006.

Schmied, W. Zero Hakkında Notlar. M. Visser ve T. Zell. (Editörler). Zero. Geleceğe Geri Sayım. (Çev. A. Anadol, F. Artunkal, T. Belge, N. Berktay, T. Noyan, Z. Rona). İstanbul: Kitap Yayınevi, s.23-30, 2015

Wilson, M. Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak. (Çev. F.C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.

## İnternet Kaynakları

Antony Gormley: Field, (April 2004). Web: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/antony-gormley-field erişim tarihi: 26.05.2024

Artists & Creators, Domestication of a Pyramid, (December, 2015). Web: https://www.designgallerist.com/blog/domestication-of-a-pyramid-magdalena-jetelova/ erişim tarihi: 04.06.2024

Chayka, K., (2 November 2017), The Unchanging, Ever-Changing Earth Room. Web: https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/02/the-un-changing-ever-changing-earth-room/ erişim tarihi: 04.06.2024

Currah, M., (2003), Consciousness/Conscience. Web: http://www.claretwomey.com/projects - _consciousnessconscience.html erişim tarihi: 03.06.2024

Howarth, D., (7 July 2015). Tokujin Yoshioka uses millions of straw to recreate Tornado installation in Japan. Web: https://www.dezeen.com/2015/07/07/tokujin-yoshioka-tornado-installation-japan-millions-straws/ erişim tarihi: 04.06.2024

John Mason: Meditation on Material, (October, 2018). Web: https://rcwg.scrippscollege.edu/blog/exhibitions/john-mason-aug-25-oct-21/ erişim tarihi: 25.05.2024

Life Cycles: A Bamboo Exploration with Tanabe Chikuunsai IV, (2022). Web: https://www.japanhousela.com/exhibitions/tanabe-chikuunsai-bamboo-life-cycles/ erişim tarihi: 28.05.2024

Lin M., (2009). Web: https://www.mayalinstudio.com/art/systematic-landscapes erişim tarihi: 16.06.2024.

Nawa, K., (2019), Foam. Web: http://kohei-nawa.net/projects_category/foam/ erişim tarihi: 25.05.2024

Peyton, A., B., (t.y.), Unconventional Collaborations. Web: https://harn.ufl.edu/resources/unconventional-collaborations/ erişim tarihi: 03.06.2024

Shiota, C., (2024), Web: https://www.chiharu-shiota.com/profile erişim tarihi: 28.05.2024

Walter De Maria, The New York Earth Room, 1977, (t.y.). Web: https://www.diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-the-new-york-earth-room-1977-1980-135/ erişim tarihi: 29.05.2024

## Görsel Kaynakları

Görsel 1. John Mason, Irvine, 1973, yaklaşık 4500 adet ateş tuğlası. Web: https://www.scrippscollege.edu/news/features/the-ruth-chandler-williamson-gallery-john-mason-exhibition-offers-a-meditation-on-material erişim tarihi: 26.05.2024

Görsel 2. Walter de Maria, The New York Earth Room, 1977. Web: https://www.diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-the-new-york-earth-room-1977-1980-135/ erişim tarihi: 29.05.2024

Görsel 3. Magdalena Jetelova, Domestication of Pyramids, Vienna, 1992. Web: https://www.jetelova.de/artworks/pyramid/pyramid._vienna.htm erişim tarihi: 31.05.2024

Görsel 4. Antony Gormley, Field, 1993, yaklaşık kırk bin adet seramik figür, değişken boyutlar, Tate Liverpool. Web: https://publicdelivery.org/antony-gormley-field/ erişim tarihi: 26.05.2024

Görsel 5. Clare Twomey, ham porselen karo yerleştirme, 2004, Tate. Web: http://www.claretwomey.com/projects_-_consciousnessconscience.html erişim tarihi: 03.06.2024

Görsel 6. Doris Salcedo, Neither, alçı panel ve çelik, 494 x 740 x 1500 cm, 2004, White Cube Gallery. Web: https://www.whitecube.com/artworks/neither?edition erişim tarihi: 26.05.2024

Görsel 7. Maya Lin, 2 x 4 Manzara, odun parçaları, 300 x 1600 x 1000 cm, 2006. Web: https://www.mayalinstudio.com/art/systematic-landscapes erişim tarihi: 16.06.2024

Görsel 8. Ai Weiwei, Sunflower Seeds, 2010. Web: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds erişim tarihi: 25.05.2024

Görsel 9. Kohei Nawa, Foam, Aichi Triennale 2013, Aichi, Japan. Web: http://kohei-nawa.net/projects_category/foam/ erişim tarihi: 25.05.2024

Görsel 10. Tokujin Yoshioka, Tornado, 2015. Web: https://www.tokujin.com/works/2015-tokujin-yoshioka-tornado/ erişim tarihi: 31.05.2024

Görsel 11. Hoshino Satoru, Beginning Form – Spiral, 2017. Web: https://www.mansfieldceramics.com/cap-articles/hoshino-saturo-at-lixil-gallery-tokyo/ erişim tarihi: 03.06.2024

Görsel 12. Tanabe Chikuunsai IV, The Life Cycles, bambu, 2022, Japan House, Los Angeles. Web: https://www.timeout.com/los-angeles/art/life-cycles-a-bamboo-exploration-with-tanabe-chikuunsai-iv erişim tarihi: 28.05.2024

Görsel 13. Chiharu Shiota, Everyone, A Universe, iplik ve sandalye, 2024. Web: https://www.chiharu-shiota.com/everyone-a-universe erişim tarihi: 28.05.2024

# MONOCHROME APPLICATIONS IN CONTEMPORARY INSTALLATION ART

**Banu YÜCEL, Zeynep TUNÇEL KAHYAOĞLU**

**ABSTRACT**

Since the late 19th century, many social innovations have affected the art scene. With the 1789 French Revolution, many segments of society entered into new inquiries. Changes from forms of governance to the awareness of individual rights brought different perspectives to art. The most important of these innovations is the freedom that artists gained while producing works. The artist now has the right to choose his or her own subject matter instead of receiving orders from any authority. In this way, the field of questioning of art expanded and the first steps of modernism were taken. With Romanticism, the artist entered into a brand new understanding by incorporating many subjects into their works of art, from the emotions they experienced to their perspective on nature. At the end of the 19th century, when the modernist understanding began, the artist left his studio and painted by observing nature and formed the impressionism movement. The artist, who discovered the effect of light on color, aimed to reflect this situation in his paintings. As a result, the artist put the form in the background and gradually led the object and the figure to the tendency to obscure on the surface. Modernism was the beginning of a process that changed the perspective on art. This changing perspective also prepared the ground for many debates with the glorification of the work of art and artists. While the voice of criticism against the commodification of art was raised, it caused art to become a protest state. While social life in Europe, which experienced two major world wars, turned into a wreck, the center of art moved from there to America. This environment, which freely offered artists every opportunity for the free space of art, allowed the art object to change on its own. The rapidly changing perspective on art after 1960 emerged as a reaction to the meaning Modernism attributed to artists, art spaces and artworks. By including the art space, the art object and the viewer in the artwork, it allowed for new expressions. One of these new expressions is installation art. Space and audience are complementary to the art object in installation art. In this study, some of the installations consisting of single color units in installation works created with space in mind were examined.

**Keywords:** Installation Art, Contemporary Art, The Concept of Monochrome Art