



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

**DOĞAL DOKULARIN GEOMETRİK BİÇİMLİ SERAMİK
YÜZEYLERDEKİ YORUMU**

Esin Aykanat

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2014

DOĞAL DOKULARIN GEOMETRİK BİÇİMLİ SERAMİK
YÜZEYLERDEKİ YORUMU

Esin Aykanat

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

Esin Aykanat tarafından hazırlanan "Doğal Dokuların Geometrik Biçimli Seramik Yüzeylerdeki Yorumu" başlıklı bu çalışma, 20.01.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Candan DİZDAR TERVİEL (Başkan)



Prof. Nazan SÖNMEZ (Danışman)



Doç. Tuğrul Emre FEYZOĞLU



Yrd. Doç. Birsen GİDERER



Yrd. Doç. Hüseyin ÖZÇELİK

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

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 Sosyal Bilimler 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.

20.01.2014

Esin Aykanat

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım süresince bana olan tüm destekleri, paylaşımları ve güveninden dolayı sayın Prof. Nazan Sönmez'e, paylaştığı bilgi ve tavsiyelerinden dolayı değerli hocalarım Funda Susamoğlu ve Yrd. Doç. Ufuk Tolga Savaş'a, Seramik Bölümü'nde çalışmalarına başladığımdan beri ilgisini, desteğini, bilgisini ve zamanını esirgemeyen diğer tüm değerli bölüm hocalarım ve öğretim elemanlarına, sağladığı çalışma ortamı ve imkanlarından dolayı H.Ü. G.S. F. Seramik Bölümü'ne, benden uzakta da olsa manevi desteğini hep hissettiren, hayatımın her dönemini içten paylaşan sevgili arkadaşım Pelin Çoban'a, sıkıntıya düştüğüm anlarda hep yanımda olarak cesaretimi artıran sevgili arkadaşlarım Işıl Tüfekçi ve Mehtap Morkoç'a, tüm teknik destekleri ve fikir paylaşımları, özellikle sergide kullanılan müziği oluşturma sürecindeki yardımlarından dolayı arkadaşım sevgili Alican Akyüz'e, atölye çalışmalarım da sabırla yanımda olan ve destek veren tüm atölye arkadaşlarıma, son olarak da başladığım her yolda bana inanan ve destekleri ile yanımda olan, başardığım her şeyde ve şu an bulunduğum yere gelmemde en büyük paya sahip güzel ailem Hatice ve Turan Aykanat'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

AYKANAT, Esin. Doğal Dokuların Geometrik Biçimli Seramik Yüzeylerdeki Yorumu, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2014.

Bu çalışmada, kent yaşamı ve doğal yaşam arasındaki ikilik üzerine bir eleştiri sunulması amaçlanmıştır. İlk aşamada, çalışmalarda doğal yaşamın bir sembolü niteliğinde kullanılmakta olan doğal dokular konusunda bir araştırma sunulmaktadır. Bu bölümün son kısmında doğadan aldıkları dokuları taklit yöntemi ile seramik yüzeylere uygulamış sanatçılardan örnekler verilmiştir. Sonraki bölümde ise, kişisel seramik uygulamalarda, mantar dokusunun taklit edilme anlamlı bir araç olarak kullanılmakta olması sebebi ile mantar özellikleri ve dokuları üzerinde özellikle durulmuştur.

Sonraki aşamada, şehir yaşamında çokça karşılaşılan, hatta çoğunlukla yaşamın içerisinde süregelen, seramik çalışmalarda şehir yapılaşmasını sembolize etmek amacıyla kullanılan geometrik formların sanatta bir araç olarak kullanılmaya başlanması ve anlamlandırma süreci incelenmiş, çalışmalarda esin kaynağı olan ressam, Neo-Geo akımının öncüsü, Peter Halley'in eserleri ve görüşleri üzerinde özellikle durulmuştur.

Araştırmada, geometri ve doğal dokuların bir araya getirilmesinin nedeni olan modern şehir kavramı, yaşantısı ve doğa ile olan tahrip edici ilişkisi vurgulanmış, bu konuda eleştirel çalışmaları olan sanatçılardan örnekler sunulmuştur.

Son kısımda ise, açıklanan fikirler ve yapılan araştırmalar ışığında, mantar dokuları ve geometrik formların bir araya getirilmesi ile yapılan, bir şehir maketi niteliğindeki seramik uygulamalar açıklanmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Seramik, doku, geometrik biçimler, şehir.

ABSTRACT

AYKANAT, Esin. The Interpretation of Natural Textures on Geometrical Ceramic Forms, Master of Arts Thesis, Ankara, 2014.

The aim of this research is to voice criticism on the dualism between city life and natural habitat. In the first chapter, an inquiry is presented on the issue of natural textures that are used as a symbol of natural habitat in the works. At the end of the first chapter, some works of a group of artists who imitatively practice textures taken from the nature on the ceramic surfaces are exemplified. In the following chapter, the features and textures of mushrooms is particularly analyzed since the imitations of mushroom textures are used in individual works as a significant tool.

In the next chapter, an examination on the introduction of the utilization of the geometric forms that are frequently encountered in city life, and even generally exist in the life, and used in several ceramic works to symbolize the city structuring is made and their signification process is underlined. . Regarded as the pioneer of the Neo-Geo movement and being the guiding light of THE works, Peter Halles's works and ideas are principally emphasized.

In this paper, the concept of modern city, which is the reason behind the practice that collects geometry and natural textures , its dynamics and its destructive relationship with the nature are emphasized and some examples of the works of the artists who have critical practices in this area are given.

In the last chapter, the ceramic practices that have the quality of a 'city model' and are produced by assembling mushroom textures and geometric forms are explained in the light of the aforementioned ideas and surveys.

Key Words

Ceramics, Texture, Geometric Forms, City.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM:DOKU.....	7
1.1. Oluşum Özelliklerine Göre Dokular.....	9
1.1.1. Doğal Dokular.....	9
1.1.2. Yapay Dokular.....	13
1.2. Sanatta Doku.....	14
1.3. Mantarlar ve Mantar Dokuları.....	28
2.BÖLÜM: SANATTA GEOMETRİ.....	31
2.1. 20. YÜZYIL SANATINDA GEOMETRİK FORMLARIN ANLAMLANMA VE ANLAM DEĞİŞTİRME SÜRECİ.....	31
2.1.1.Peter Halley.....	52
3. BÖLÜM: ŞEHİR, ŞEHİR DOKUSU VE MODERN ŞEHİR YAŞANTISININ DOĞAYA ETKİSİ.....	58

3.1.KENT DOKUSUNU SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ OLARAK SUNAN SANATÇILARDAN ÖRNEKLER.....	68
3.1.1. Bodys Isek Kingelez.....	69
3.1.2. Till Nowak.....	71
3.1.3. Murat Germen.....	74
3.1.4. Turan Erol.....	75
4.BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR	77
4.1. UYGULAMA – 1.....	81
4.2. UYGULAMA – 2.....	82
4.3. UYGULAMA – 3 (ŞEHİR DUVARLARI).....	84
4.4. UYGULAMA – 4.....	86
4.5. UYGULAMA – 5.....	87
4.6. UYGULAMA – 6.....	90
4.7. UYGULAMA – 7.....	92
SONUÇ.....	94
KAYNAKÇA.....	96

RESİM DİZİNİ

1. BÖLÜM

Resim 1.1-1.2: Bir kuşun bir duvar köşesine toprak yığarak yuva yapması
esnasında oluşturduğu doku (inorganik doğal doku)

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2011

Resim 1.3: Salyangoz.

<http://www.naturephoto-cz.com/roman-snail-photo-1584.html>

Resim 1.4: Kaplumbağa.

<http://www.naturephoto-cz.com/mediterranean-spur-thighed-tortoise-photo-14113.html>

Resim 1.5: Kaplumbağa.

<http://www.naturephoto-cz.com/indian-star-tortoise-photo-1655.html>

Resim 1.6: Bir şapkallı mantar türünün iç kısmında kalan lamel dokusu.

http://mushroom.pro/c_galleries/a_1k/pages/Lactarius_indigo.htm

Resim 1.7: Bir şapkallı mantar türünün alt yüzeyindeki inorganik ve düzensiz doku.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2011.

Resim 1.8: Bir ağaç yüzeyinin organik ve düzensiz dokusu.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2012.

Resim 1.9: Bir mantar türünün organik ve düzensiz dokusu.

http://mushroom.pro/c_galleries/a_1k/pages/Morcella_esculenta.htm

Resim 1.10: Deniz yüzeyi ve bulutların sahip olduğu değişken doku.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2013.

Resim 1.11: Tuğlaların ve ahşabın dizilişi ve sıva ile oluşmuş yapay dokular.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2013.

Resim 1.12: Vincent Van Gogh, "Self-Portrait with Felt Hat", 1888.

<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=2081&collection=1285&lang=en>

Resim 1.13: Anselm Kiefer, "Your Age and My Age and the Age of the World", 1997.

<http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/anselm-kiefer>

Resim 1.14-1.15: Füreya Koral, Seramik Pano, 1965.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2011.

Resim 1.16: Anne Goldman, "Canyon Eall Vase".

<http://032375d.netsolhost.com/canyonwallvase.html>

Resim 1.17: Anne Goldman, "Wind Drift Vase".

<http://032375d.netsolhost.com/winddriftvase.html>

Resim 1.18: Heather Knight, "Grey Sky Small Geode

Bowl". <http://www.heatherknightceramics.com/gallery.html?sortNumber=12&gallery=Textural%20Wall%20Tile%20Collection&skipno=0>

Resim 1.19: Heather Knight, "White Micro Clam Bowl".

<http://www.heatherknightceramics.com/gallery.html?sortNumber=18&gallery=Geode%20Collection&skipno=0>

Resim 1.20-1.21: Zhao Meng.

<http://www.taowatergallery.com/artist-zm.htm>

Resim 1.22-1.23-1.24: Cary Esser, 2008.

<http://caryesser.com/portfolio/#jp-carousel-996> (04.12.2013)

Resim 1.25: George Timock. "Vessels".

<http://ereview.org/2010/09/21/new-age-of-opulence-george-timock/> (10.12.2013)

Resim 1.26: George Timock. "Vessel".

<http://indulgy.com/post/KbJpaOh612/george-timock-vessel> (10.12.2013)

Resim 1.27: Paul Donnelly, “Platter”, 2010.

http://pauldonnellyceramics.com/artwork/1500672_Platter.html

Resim 1.28: Paul Donnelly, “Flower Brick“, 2010.

http://pauldonnellyceramics.com/artwork/1500662_Flower_Brick.html
(10.12.2013)

Resim 1.29: Elizabeth DeLyria, “Driftwood Burl”

<http://edelyria.com/?action=gallery&cat=driftwood>

Resim 1.30: Elizabeth DeLyria, “Leaf Driftwood Bowl”.

<http://edelyria.com/?action=gallery&cat=driftwood&id=199>

Resim 1.31: Chad Gunderson “Memories of Huangshan and Asphalt”, 2011

<http://www.chadgundersonart.com/new%20work%20memoriesofhuangshana ndasphalt.html>

Resim 1.32-1.33: Chad Gunderson, 2011.

<http://www.chadgundersonart.com/past%20work%20Untitled%20Sculpture.html>

Resim 1.34-1.35: Kaldırım kenarlarına dikilen ağaçların diplerine yerleştirilmiş demir ızgaraların arasında kendiliğinden yetişmiş mantarlar.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2012.

Resim 1.36-1.37: Bazı mantar türlerinin şapkalarının alt kısmındaki lamel dokusu.

<http://www.naturephoto-cz.com/curry-milkcap-photo-18339.html>

2. BÖLÜM

Resim 2.1: Cezanne, “Woods with Millstone”, 1898-1900

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/land/millstone/>

Resim 2.2: Paul Cezanne. “Bathers”, 1898-1905.

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/bath/cezanne.large-bathers.jpg>

Resim 2.3: Pablo Picasso, “Les Demoiselles d’Avignon”, 1907.

<http://www.moma.org/explore/conservation/demoiselles/>

Resim 2.4: Georges Braque. “Houses at L’Estaque”, 1907,

<http://artwithhillary.blogspot.com/2011/11/perceiving-master-in-braque.html>

Resim 2.5: Pablo Picasso. “Houses on the Hill”, 1909.

<http://www.artchive.com/artchive/P/picasso/hortebro.jpg.html>

Resim 2.6: Kazimir Malevich, 1916.

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2601>

Resim 2.7: Kazimir Malevich. „Black Square and Red Square“, 1915.

http://www.russianpaintings.net/articleimg/malevich/malevich_black_red.jpg

Resim 2.8: Piet Mondrian. “Composition B (No.II) with Red”, 1935.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, Tate Modern, 2012.

Resim 2.9: Piet Mondrian. “New York City I”. 1942

<http://www.piet-mondrian.org/new-york-city.jsp>

Resim 2.10: Piet Mondrian. “Broadway Boogie-Woogie”, 1942.

<http://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp>

Resim 2.11: Bodil Manz. 2007.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, V&A Museum, 2012.

Resim 2.12: Bodil Manz. “Hexagonal Vessel”, 2011

http://www.scottish-gallery.co.uk/artist/bodil_manz

Resim 2.13: Le Corbusier. “Villa Savoye”, 1929.

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/Corbu/savoye1.jpg

Resim 2.14: Ludwig Mies van der Rohe. “Farnsworth House”, 1950

<http://www.e-architect.co.uk/architects/mies-van-der-rohe>

Resim 2.15: Donald Judd. 1908.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, Tate Modern Museum, 2012.

Resim 2.16: Soll Lewitt. "Serial Project, I (ABCD)", 1966.

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81533 (30.11.2013)

Resim 2.17: Robert Smithson, "Spiral Jetty", 1970.

<http://artwatchinternational.org/articles/restoring-spiral-jetty-what-if>
(19.12.2013)

Resim 2.18-2.19: Michael Heizer. "Double Negative", 1960-1970.

http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html (19.12.2013)

Resim 2.20: Jackie Winsor. "Burnt Piece", 1977-1978.

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80929

Resim 2.21: Allan McCollum. "Plaster Surrogates", 1982-1984

<http://allanmccollum.net/allanmcnyc/McCollum-Starke.html>

Resim 2.22: Peter Halley. 2013.

<http://www.peterhalley.com/>

Resim 2.23: John Armleder. "Furniture Sculpture", 1986.

<http://www.rfc.museum/past-exhibitions/euro-centric-part-1/artwork-images/john-armleder>

Resim 2.24: Peter Halley. "Red Cell with Conduit", 1982.

<http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/1980-84.Painting.09.htm>

Resim 2.25: Peter Halley. "White Cell with Conduit", 1982.

<http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/1980-84.Painting.06.htm>

Resim 2.26: Peter Halley. "Two Cells with Conduit & Underground Chamber", 1983.

<http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/1980-84.Painting.10.htm>

3. BÖLÜM

Resim 3.1: Çin'deki yerleşim alanlarından görünüm.

<http://www.yeniklasor.com/q-24815-cinlilerin-yasadigi-yerler--nufus-coklugundan.html>

Resim 3.2: Çin'deki yerleşim alanlarından görünüm

<http://fotogaleri.ntvmsnbc.com/cindeki-iliginc-yapilar.html?position=7>

Resim 3.3: Güney Kore'den katta bahçeye sahip bir konut.

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2072308/MVRDV-architects-reveal-plans-South-Korean-buildings-look-eerily-like-Twin-Towers-exploding.html>

Resim 3.4-3.5-3.6: Kowloon Wall City.

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2139914/A-rare-insight-Kowloon-Walled-City.html>

Resim 3.7-3.8-3.9-3.10-3.11: İstanbul, 2013.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, İstanbul, 2013.

Resim 3.12: Bodys Isek Kingelez. "Ville Fantome", 1996.

<http://www.afrikamuseum.nl/blog/inspiratie/klassieke-kunstenaars-van-de-toekomst?lang=nl>

Resim 3.13: Bodys Isek Kingelez. "Ville Fantome", 1996. (ayrıntı)

<http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?id=176&lang=en>

Resim 3.14-3.15: Till Nowak. "Delivery", 2005.

<http://www.framebox.com/delivery.htm>

Resim 3.16: Till Nowak "Dishes", 2007.

<http://www.framebox.com/creations/3d/dishes/index.htm#dishes>

Resim 3.17: Till Nowak "Girl in the Balcony".

http://www.framebox.com/creations/frau_auf_balkon/

Resim 3.18-3.19-3.20: Murat Germen. "Mutamorfoz".

<http://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/>

Resim 3.21: Murat Germen. "Facsimile".

<http://muratgermen.com/artworks/facsimile/#image-9>

Resim 3.22: Turan Erol. "Karşılaşma II", (ayrıntı)

Rh+ Art Magazine Haziran-Ağustos 2010.

4. BÖLÜM

Resim 4.1-4.2: Yeşil Alan Çalışması Sergisi genel görünüm.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2013.

Resim 4.3: 1. Uygulama, 2013

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2013.

Resim 4.4-4.5: Ayrıntı.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2013.

Resim 4.6: 2. Uygulama, 2013.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2013.

Resim 4.7: Düzenleme: Işıl Tüfekçi

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2013.

Resim 4.8: Düzenleme: Hatice Aykanat

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.9: 3. Uygulama, 2014

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.10: Ayrıntı.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.11: Ayrıntı.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.12-4.13: Ayrıntı.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.14: 5. Uygulama, 2014.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.15: Ayrıntı.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.16: 6. Uygulama, 2013.

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.17: Ayrıntı

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.18: 7. Uygulama

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

Resim 4.19: Ayrıntı

Esin Aykanat Özel Fotoğraf Arşivi, 2014.

GİRİŞ

Çocukluğumda “kırık ev” sandığım ve her gördüğümde insanların evleri kırılmış diye dehşete düştüğüm inşaatların aslında var olan evlerin yok edilme süreci değil, henüz olmayan yeni binaların hayatımıza girme süreci olduğunu anlamam birkaç yılımı aldı. Yaşım ilerlediğinde anlamaya başladım ki, üç, dört yaşlarında bir çocukken, doğduğumdan beri etrafımda görmekte olduğum binaların, doğal olarak buldukları yerde oldukları algısında idim ve yok edilmekte olduklarını düşünmek beni rahatsız ediyordu. Aslında belki de o zaman binalar makul ve yeterli sayılardı. Zamanla yaşadığım şehirde binalar akıl almaz bir hızla ve çok daha geniş bir ölçekte büyümeye ve bazen içleri boş kalması pahasına mantar gibi etrafımda çoğalmaya başladılar. Bu muazzam yeni yapılaşmanın artık hayatımı zorlaştırmaya, yaşam alanımı belirlemeye ve daraltmaya başladığını her geçen gün daha da artan sıkışmışlık duygusu neticesinde fazlasıyla hissediyorum. Bu biçimsizleştirilmiş çevre içerisinde yeniden çocuk olmak ve inşaatların yine var olan binaların yıkım süreci olduğunu sanmak istiyorum; şu an bulunduğum bilinç düzeyinde böyle bir algı, bana yalnızca umut verirdi.

19. Yüzyıl'da başlayıp 20. Yüzyıl'da devam eden modernleşme sürecindeki özellikle teknolojik gelişmelerin ve makineleşmenin bir sonucu olarak kentlerde, ihtiyacın üzerinde bir yapılaşma izlenmektedir. Doğa ile kent yaşantısı, insan eli ile birbirinden ayrılmaya başlamıştır da denebilir. Artık tamamen teknoloji tarafından yönetilen, kapalı ve suni alanlarda yaşayan insanın, yapısı gereği sürekli ihtiyaç duyduğu doğadan tamamen kopması ve yalnızca kendi yarattığı bir çevrede yaşaması mümkün değildir. Her ne kadar daha önce doğaya ait olan alanları alıp üzerlerinde çoğunlukla doğaya uygun olmayan malzemeler kullanarak kapalı yaşam alanları oluşturulsa da, insanın doğayı her şeyi ile yerle bir ederek kendi eliyle kurduğu çevrelerde yaşaması olanaksızdır denebilir. İnsan, doğaya ne kadar yabancılaşırsa da, yapısı gereği doğal kaynaklarına ihtiyaç duyacak ve doğadan beslenmek durumunda kalacaktır. İşte bu noktada, “insan eli ile kurulan yaşam alanları olan modern şehirlerde doğanın yeri nedir?” sorusuna uzun zamandır cevap aranmaktadır. Bu durum, modernleşme ve

teknolojinin gelişim sürecinde özellikle kent yaşantısının bir parçası ya da kent yaşantısına aşına olan fakat doğa ile bağının yalnızca ondan beslenmek olmadığını hisseden birçok sanatçı tarafından farklı bakış açıları ile ele alınmış ve hemen hemen her sanat alanında, ortaya çıkan ikilemin farklı formlarda yansımaları görülmüştür.

Parçası olduğumuz şehir yaşantısı, istesek de istemesek de bir alışkanlık sonucu bizim için vazgeçilmez hale gelmiştir. İçerisinde bulunduğumuz bu yapay çevreyi sürekli eleştirsek de ondan ayrılıp tamamen doğaya dönme gücünü çoğu zaman kendimizde bulamamaktayız. Şehirde yaşayan bir bireyin doğa ile ilişkisi kısa dönemler halinde doğa kaçamakları ve tatillerden öteye gitmemektedir. Zira tamamen doğal bir ortama yerleşmek için artık yeterince donanıma sahip değiliz. Doğa ile nasıl iletişim kuracağımızı ve ona nasıl uyum sağlayacağımızı unuttuğumuz söylenebilir, tamamen doğal bir ortamda yaşamımızı devam ettirmek için sahip olduğumuz yeteneklerimiz körelmiş durumda. Birçok farklı nedenden dolayı da şehir yaşantısının bize sunduklarından vazgeçememekteyiz. Fakat daha önce de belirtilmiş olduğu gibi doğaya her zaman ihtiyaç duyduğumuzun bilincindeyiz. Bu bilinç bizi doğadan alıp, yapay olarak şehir yaşantımıza uyarladığımız alanların bir köşesinde doğayı, ihtiyacımız olduğu miktarda (zaman zaman daha az) ve yine kendi yarattığımız sıkışık alanlarda yaşatmaya itmekte.

Büyük ve endüstrileşmiş kentler dendiğinde akla geometrik yapıların oluşturduğu bir silüet gelmektedir. Duvarların oluşturduğu, geometrik, kapalı ve korunaklı alanlar doğada insanların kendini daha güvende hissettikleri yapay boşluklar yaratmaktadır. İnsan eliyle oluşturulan bu yapıların buldukları alanlarda daha önce kendiliğinden var olan doğal yapı da başka bir yere taşınarak (zaman zaman sıkıştırılarak) telafi edilmeye çalışılmakta, hatta çoğunlukla telafi edilme gereği dahi duyulmayarak bu alanlara olduğu gibi sahip çıkılmaktadır. İnsanoğlu doğayı saksıların, görsel amaçla düzenlenen parkların, refüjlerin, evlerin, kafeslerin sınırları içerisine, yine kendi karar verdiği bir süre zarfı boyunca hapsetmekte; “vakti geldiğinde(!)” yok ederek, değişiklik adına

yerlerine yenilerini koymakta veya yine yok ederek yerlerine yeni yaşam alanları inşa etme yoluna gitmektedir.

Öyle ki, şehirde yaşayan insanlar olarak hayatımızda, yalnızca şehir yaşantısına ait olan “yeşil alan çalışması” şeklinde bir ifade vardır. Bu ifade adeta, insanın ihtiyaç duyduğu doğayı yok edip onu yeniden geri getirme çabasına girmesinin; çevresine uyum sağlamak yerine onu kendisine uydurmaya çalışmasının bir sembolü niteliğindedir. Yeşil alanların yaratılması, şehir için bir ihtiyaç haline getirilmekte ve insan eli değmeden önce kendiliğinden var olan doğa bozulduktan sonra, inşa edilen yapılardan arta kalan yerler, tekrar ve bu kez insan eliyle düzenlenmiş doğal alanlara, daha doğrusu bazı canlıların bir araya getirilip düzenlendiği alanlara dönüştürülmektedir. Yeşil alan çalışmaları genellikle orada yaşamasına karar verilen canlıların o ortama uyum sağlayıp sağlayamayacağı, daha önce orda bulunan doğanın özellikleri dikkate alınmaksızın, bir bina inşa edermişçesine, insana hitap edecek olan görsellik, kullanım amacı ve maddi kaygılar ön plana alınarak oluşturulmaktadır.

Doğada olmaktan büyük keyif alan fakat doğduğundan beri şehir yaşantısının içerisinde olan bir birey olarak bulunan her fırsatta şehirden uzaklaşmakta, olabildiğince uyum sağlayarak doğada vakit geçirilmekte ama yine er ya da geç belirli bir sosyal yaşantının kurulmuş olduğu şehir ortamına tekrar geri dönülmektedir. Bu durum, bir kısır döngünün içerisinde bulunduğu hissini yaratmaktadır. Yaşanılan yer ile ilgili bu kadar olumsuz düşünce içerisindeyken değişmeyen tek his, doğayla baş başa kalındığında duyulan sakinlik ve iç rahatlığı olmuştur. Çünkü ancak doğa ile birlikteyken ve ona mümkün olduğunca özenli davranırken onunla gerçek anlamda bir şeyler paylaşıldığı ve ona zarar veren bir sistemin kısa bir süreliğine dahi olsa parçası olmaktan çıkıldığı hissedilmektedir.

Bu sorunun uzun zamandır hissediliyor olması ve artık bu sorunun içinden çıkılması zor bir hal almış olması, seramik çalışmalarda, içinde bulunan yaşam alanlarının öznel olarak nasıl görüldüğünü yansıtmaya amacını doğurmuştur. Bunu yaparken; doğa için, ona yakından bakmanın tercih edilmesi

sebebiyle sahip olduğu dokular; şehir için ise ona uzaktan bakmanın tercih edilmesi sebebiyle geometrik formlar birer temsil aracı olarak alınmıştır. Çünkü doku, ancak yakından incelendiği zaman tüm ayrıntıları ile fark edilebilecek bir yüzeysel özellikken, geometrik formlar bir bütün halinde belirli bir uzaklıktan izlendiğinde tam olarak algılanabilecek bir yapıya sahiptirler. Yani, doğaya yakından bakıldığında, bir bütün olarak oluşturdukları organik formlardan çok, tek tek canlıların ve varlıkların sahip olduğu ince doku ayrıntılarını; şehre uzaktan bakıldığında ise tek tek duvarlar veya onlar tarafından yaratılmış olan alanlar yerine, geometrik formlardan oluşan silüetlerin görülüyor olması, çalışmanın yola çıkış fikrini oluşturmaktadır.

Çalışmaların oluşma aşamasında kullanılmak üzere bir doğal doku arayışı içerisine girilmiş, çekilen fotoğraflar ve yapılan araştırmalar sonucu en çok mantar dokularından etkilenilmiştir. Çalışmalarda aynı zamanda şehrin hissettirdiği tekdüzeliği yansıtmak niyeti de vardır. O yüzden mantar dokularından yalnızca bir tanesi seçilip onun üzerinde yoğunlaşmaya karar verilmiştir. Doğal onca dokudan özellikle çalışmalarda kullanılmak üzere mantar şapkalarının iç yüzey dokusunun seçilmiş olmasının nedeni, görsel açıdan etkileyici olduğunun düşünülmesinin yanı sıra, mantarların yetişmek için çok özel bir ortam ve yer gereksinimi duymamaları olmuştur. Ayrıca bu dokular mantar şapkalarının içerisinde saklı, doğrudan bir yüzeyde görülmeyen, çoğunlukla yakından incelendiğinde fark edilebilen, bir anlamda içselleşmiş dokulardır, tıpkı kişinin kendi iç dünyası gibi...

Mantarlar, şehir ya da tamamen doğal bir ortam ayırt etmeksizin yeryüzünde birçok alanda üreyebilen canlılardır. El değmemiş bir ormanda daha farklı türlerine rastlamak mümkün olsa da herkesin aşına olduğu şapkalı mantarlar, şehirde bir duvar kenarında dahi yetişebilen türlerdir. Çoğunlukla önem verilmeyen, hatta gördüğünde rahatsızlık verdiği ve gereksiz olduğu gerekçesiyle sökülüp atılan bu canlılar, dünyanın her yerinde milyonlarca türde ve sayısız olarak yaşamlarını sürdürmekte olan güçlü canlılardır; tıpkı insanlar gibi... İşte mantarların tıpkı insanoğlu gibi her ortama uyum sağlayabiliyor ve istisnasız dünyanın her yerinde çok sayıda bulunuyor olmaları, aynı zamanda

da doğada olduğu kadar şehir yaşantısında da varlıklarını tek başlarına sürdürebiliyor olmaları onların seramik çalışmalarda yüzeyler üzerinde uygulamaya karar verilmesinde diğer bir etken unsur olmuştur. Mantar dokuları çalışmalarda şehir ve doğanın ortak noktasını sembolize ederken, şehirde var olmaları ama özgürce yayılamıyor olmaları da duyulan rahatsızlığa, şehirde hissedilen, insan eliyle yaratılan mekanların doğayı ve kişiyi bir kenara sıkıştırmakta olduğu hissine bir göndermedir.

Bu dokulardan yalnızca şapkali mantarların alt yüzeylerinde sahip oldukları dokuya odaklanılmasının sebebi ise, seramik yüzeyde etkileyici bir doğal doku ve ışık gölge hissi yarattıklarının düşünülmesinin yanı sıra, gökdelenlerin, özellikle; Çin gibi nüfusu fazla olan ülkeler ve ülkemizde İstanbul gibi yine nüfusu sürekli artan metropollerdeki sıkışmış yapıların uzaktan bakıldığında camlarının çizgiler halindeki görünüşüne de benzemesidir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, çalışmalarda şehirden alınan parçaların görüntüsünün verilebilmesi amacıyla geometrik formlar kullanılmıştır. Şehirlere uzaktan bakıldığında, hem yerleşim alanları hem de tek tek yapılar yalnızca geometrik şekillerden ibaret bir görünüme sahip olurlar. Aynı zamanda geometrinin ve dokulu yüzeyler arasında kullanılan düz yüzeylerin, çalışmalarda amaçlanan beton yapısı ve kimliksiz şehir yapılaşması hissini verdiği düşünülmektedir. Ayrıca geometri, modern çağın başlangıcından ve soyut sanatın ilk ortaya çıkışından beri birçok sanatçı için de benzer konular üzerine sunulan eleştiri ve yorumlar için sık sık bir araç olmuştur.

Çalışmalar meydana getirilirken onları şekillendirme süreci de sembolik bir önem taşımaktadır. Tamamı elle şekillendirme olan çalışmalarda ilk aşamada geometrik formlar inşa edilmiş, ikinci aşamada ise seramik yüzeylere doğal dokular uygulanmıştır. Geometrik formlar oluşturulurken sürekli ayakta, hareketli ve fiziksel güç kullanmayı gerektiren bir süreç yaşanmaktadır, tıpkı bir şehrin yapılarındaki kurulma süreci gibi. Form oluştuktan sonra yüzeylerde mantar dokusunun uygulanması formun oluşum sürecinden daha uzun sürmektedir. Zaman alan bu süreçte formun oluşum sürecinden farklı olarak hep sabit bir yerde oturarak aynı yüzeyde saatlerce milimlik hareketlerle kesikler oluşturarak

çalışmak gerekmektedir. Bu, tıpkı doğanın uzun ve sessiz süren oluşum sürecine benzemekte, nazik ve dikkatli olmayı gerektirirken, zihinde tıpkı doğal ortamda yaşandığı gibi bir meditasyon etkisi yaratmaktadır.

Yapılan seramik uygulamalarda doğal dokular ile şehir yaşamında içerisinde bulunulan yapay geometri arasındaki zıtlıktan yararlanılarak doğal yaşam ve şehir yaşamı karşılaştırılmaktadır. Şehir yaşamının yapaylığı ve tekdüzeliği üzerine bir eleştiri sunulurken bunun çevre ve insan doğasını nasıl bir kenara sıkıştırdığı, önemsizmişçesine hapsettiği üzerinde durulmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda, öncelikle genel olarak doku kavramından, özellikle doğal dokular ve çalışmalarda görsel ve içerik olarak büyük yer tutan mantar dokuları ve mantar özellikleri üzerinde durularak bahsedilmektedir. Kişisel uygulama çalışmalarında ise şehir olgusunu sembolize eden geometrinin sanatta tarihsel olarak kat ettiği yol ve sanata anlamlı bir öge olarak girişi üzerinde durularak, bu iki ögeyi bir araya getirme nedeni olan şehirlerden, çalışmalarda mantar dokuları ile sembolize edilmiş olan şehirlerde insan eliyle yaratılmış doğa alanlarından, geometri ile sembolize edilen artan yapılaşmadan ve aralarındaki ilişki anlatılmaktadır. Son aşamada, içerisinde bulunduğumuz yaşam alanlarının küçük birer maketi niteliğinde geometrik formlar ve mantar dokularının bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş olan kişisel çalışmalar üzerinde durulmaktadır.

1.BÖLÜM: DOKU

Dokunun sözlük tanımını yaparak başlamak gerekirse; “1 .Bir vücudun veya bir organın yapı öğelerinden birini oluşturan hücreler bütünü, nesne. 2 .mecaz Bir bütünün yapısı ve özelliği.” (tdk.gov)

Sanatta doku ise;

Bir sanat yapısının görünümü veya hissedilmesi.Nesnenin görünümü veya hissi, düz veya parlaktan, kaba veya mata kadar çeşitlenebilir. Nesnenin karakterini anlamamızı sağlayan bu örüntü “doku” olarak tanımlanır. Doğada var olan her şeyin yüzeyi, kendi dokusu ile örtülüdür. Hem görme duyusuna hem de dokunma duyusuna hitap eden doku, nesnenin iç yapısı ve dış yapısı hakkında bilgi verir.

- 1) Resim, heykel ya da mimari biçimin yüzeyinin doğası.
- 2) Bir sanat eserindeki genel materyalin nitelikleri: örneğin bir resimdeki fırça vuruşlarının ritmi. (Keser 104)

Hem gerçek hem de mecaz anlamından da anlaşılacağı üzere, doğada var olan her şeyin bir dokusu vardır. Yıldız Teknik Üniversite Öğretim Görevlisi grafik tasarım sanatçısı Tülay Çellek’in Doku adlı makalesinde yaptığı tanım ile “Diğer bir deyişle, doğadaki tüm nesnelerin içyapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilere “DOKU” denir.” Dokunun biyolojik anlamını dışarıda bırakıp mecaz anlamına yoğunlaşılacak olursa, taşıdıkları doku, varlıkları birbirinden farklı kılar, onlara farklı yüzeysel görünüşler kazandırır ve onlarla etkileşime geçenlerin görme ve dokunma duyularını harekete geçirir. Biraz daha geniş bir açıdan bakacak olursak Tülay Çellek tarafından yine aynı metinde aşağıdaki gibi açıklanmaktadır,

- Doku, birbirine eş ya da birbirini tamamlayan birim biçimlerin belli sistemlerle yan yana gelmesinden oluşur.
- Doğal dokularda dokuyu oluşturan birim biçimleri matematik bir eşlik göstermemesine karşın bütün içinde birbirlerini tamamlayarak yapısal sistemi oluştururlar.
- Dokusal yapılar daima yüzeyseldir.
- Dokulardaki yapısal karakterler, işlevleriyle ilişkilidir. Dokusal yüzeylerin oluşumunu sağlayan birim biçimleri ve bunların yan yana

geliş sistemleri daima farklılıklar gösterirler. Bazen değişik objelerde birim biçimleri benzer olsalar da işlevsellersi ayrı ayrı olduğundan yan yana geliş sistemleri farklı olabilir. Yine birim biçimleri farklı olan objelerde birimlerin yan yana geliş sistemleri benzer olabilirler.

- Yineleme yolu ile ölçü, hep ayrı yönde, hiçbir değişikliğe uğramadan artar.
- Yönü değişmeyen bir açık-koyu değişkenliği ile doku oluşur
- Ritim artarak gelişir
- Ritim, ileri geri yer değiştirme ile, zıt yönlerde ve aynı ölçü içerisinde ya da değişik ölçüde gelişir.
- Belirli bir merkezden çıkarak dışardan içeriye ve içerden dışarıya hareket eder.
- Bir dokunun oluşması için pürüzlü bir yüzey ve uygun ışık gereklidir. Uygun bir ışık girinti ve çıkıntıları yani, dokunun derinliğini verir. Renk değişimi ise dokuya görsel karakter kazandırır.

Yukarıda yapılan tanımda genel olarak pürüzlü yüzeylerden bahsedildiğini görülmektedir. Fakat doku bölümünün giriş kısmında da bahsedildiği üzere doğada var olan her şeyin bir dokusu vardır fakat buna rağmen doğada var olan her şey pürüzlü bir yüzeye sahip değildir. Bu durum, seramik sanatçısı Lale Oransay'ın 2006 tarihli *Doku Strüktür ve Tekrar İlkelerinin Seramik Alanında Kullanım Olanakları* başlıklı tezinde şu paragraf ile açıklanmaktadır;

Genel olarak doku denildiğinde, pürüzlü, girintili, çıkıntılı, dalgalı yüzeyler kastedilir, ancak doku-dış yapı olduğuna göre her dış yapı bu özelliklere sahip olmayabilir. Örneğin, bir elma kabuğu, domatesin dış yapısı, patlıcanın dış yapısı girintili, çıkıntılı, pürüzlü ve rölyefli değildir. Pürüzlü, girintili, çıkıntılı olmayan dokular düzgün-düz dokular olarak adlandırılabilir. Örneğin dokulu seramik yüzeyler veya dokusuz seramik yüzeyler denildiğinde yüzeyi pürüzlü olan seramikler ile yüzeyi düzgün (pürüzsüz) olan seramikler kastedilmektedir. (Oransay 14)

Tabii ki dokunun kökeni doğadan gelmektedir fakat daha önce de belirtilmiş olduğu gibi etrafımızda bulunan tüm varlıklar ve nesnelere yüzeysel bir dokuya sahiptir. Etrafımızda gördüğümüz tüm nesne ve canlıların sahip olduğu doku için birçok farklı sınıflandırma yapmak mümkündür fakat bu araştırmada

çalışmaların yüzeylerinde oluşturulan bir doku ile ilişkilendirileceği için oluşum özelliklerine göre bir sınıflandırma yapmak yerinde olabilir.

1.1. OLUŞUM ÖZELLİKLERİNE GÖRE DOKULAR:

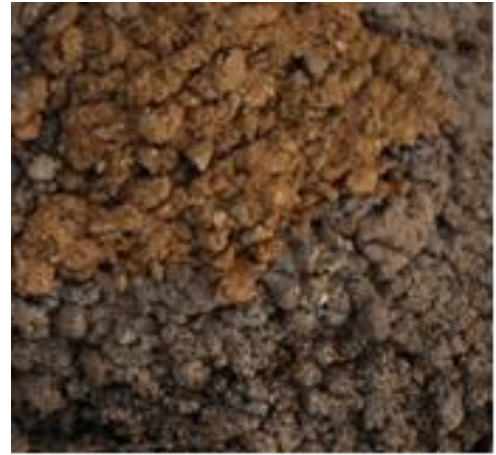
Lale Oransay tezinde, dokuları oluşum özelliklerine göre doğal ve yapay dokular olmak üzere iki başlık altında incelemektedir. Verilen isimlerden de anlaşılacağı üzere, doğal doku doğada bulunan varlıkların sahip olduğu yüzey özellikleridir ve varlıkların içyapısıyla uyumlu olabilecekleri gibi işlevsel özelliklere de sahip oldukları görülmektedir. Yani bu dokuların dekoratif olmaktan daha önemli görevleri, bir oluşum nedenleri vardır. Doğal dokulara, doğada rastlayabileceğimiz; taş, kaya, bitki yüzeyleri, hayvan derileri gibi örnekler verilebilir. Yapay dokular ise birimlerden, yüzeye yapılan bir müdahale sonucu oluşturulan bir sistemdir, matematiksel bir düzene sahiptirler. Dekoratif olabileceği gibi işlevsel amaçlı da olabilirler veya tamamen doğal dokuların bir taklidi niteliğindedirler. Yapay dokulara ise, beton, alçı, cam, kağıt ve bunlardan oluşturulan yüzeyler örnek verilebilir.

1.1.1. Doğal Dokular:

Doğal dokular daha yakından incelenecek olursa, yine Lale Oransay'a göre organik ve inorganik olmak üzere ikiye ayrılabilirler. "Taşlar, madenler ve kayalar bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bu oluşumlarda, dış yapı yani dokusal görüntü, içyapının dışa yansımasıdır." (Oransay 16) Bu açıklamaya örnek olarak bir taş parçalara ayrıldığında ile dış yüzeyinde görülen yüzey özelliklerinin benzer bir şekilde içyapısında da görülüyor, devam ediyor olması örnek olarak verilmektedir. Ayrıca toprak yüzeyi ve doğada toprakla oluşan bazı oluşumlar da inorganik doğal dokular için belirgin bir örnek teşkil eder.



Resim 1.1



Resim 1.2

Kırlangıç kuşunun bir duvar köşesine toprak yığarak yuva yapması esnasında oluşturduğu doku (inorganik doğal doku)

Fakat organik, yani yaşayan doğal varlıklarda dokuların genellikle bir işlevi vardır, canlıyı korumak ya da onun yaşamını kolaylaştırmak üzere tasarlanmıştır. Buna verilebilecek en belirgin örnekler hayvan derileri ve kabukları olsa gerek. Lale Oransay, kaplumbağa, midye, salyangoz gibi canlıların kabuk yüzeylerini bu işlevselliğe örnek olarak göstermektedir.



Resim 1.3 Salyangoz.



Resim 1.4 Kaplumbağa.



Resim 1.5 Kaplumbağa.

Ayrıca, yine aynı metnin devamında doğal dokular, düzenli dokular, düzensiz dokular ve değişken dokular olmak üzere üç alt başlıkta incelenmektedir. Düzenli dokular, isminden de anlaşılacağı gibi, birim biçimleri birbirine eşit olan, birbirini tam olarak tekrarlayan dokulardır. Buna, yine kaplumbağanın birbirini tekrar eden ve belirli bir sistem ile büyüüp küçülen kabuk dokusu ve şapkalı mantarların alt yüzeylerinde karşılaşılan, gövdeye doğru birbirine yakınlaşıp sıklaşan, gövdeden uzaklaştıkça birbirlerinden uzaklaşan dokuları örnek olarak gösterilebilir.



Resim 1.6 Bir şapkalı mantar türünün iç kısmında kalan lamel dokusu.

Düzensiz dokularda ise birimler arasında düzensiz bir diziliş vardır, hepsi bir araya gelerek bir bütün oluştururlar. Örneğin, bir ağacın kabuğu, çizgisel görünümüne sahip olmayan mantar dokuları gibi...



Resim 1.7 Bir şapkalı mantar türünün alt yüzeyindeki inorganik ve düzensiz doku.



Resim 1.8 Bir ağaç yüzeyinin organik ve düzensiz dokusu.



Resim 1.9 Bir mantar türünün organik ve düzensiz dokusu.

Değişken dokular da Lale Oransay tarafından, zamanla doğada meydana gelen büyümeye, küçülmeye veya bazı dış etmenlere bağlı olarak doğal yüzeylerde ve yüzey dokularında değişiklikler meydana getirebilir şeklinde açıklanmaktadır. Örneğin rüzgar nedeniyle deniz yüzeyi ve bulutların sahip olduğu doku her an ve gözle görülür şekilde değişim göstermektedir.



Resim 1.10 Deniz yüzeyi ve bulutların sahip olduğu değişken doku.

1.1.2. Yapay Dokular

Yapay dokular ise doğal yollardan zaman içerisinde oluşan dokulardan farklı olarak insan eli ile bazı tasarımlar veya doğada bulunan dokuların taklit edilmesi sonucu oluşturulmuş dokulardır. Bu dokular, üretim esnasında oluşabileceği gibi zaman zaman işlev gereği yapılan bazı düzenlemeler sonucu da oluşturulmuş olabilirler. Bunlara inşaatlarda tuğla, kiremit ve ahşap dizilimleri ile oluşan dokuları örnek verilebilir.



Resim 1.11 Tuğlaların ve ahşabın dizilişi ve sıva ile oluşmuş yapay dokular.

Yapay dokuların sık sık sanatsal tasarım ve dekorasyon amaçlı olarak tasarlandıkları ve uygulandıkları görülmektedir. Sanatsal dokular, devam eden “Sanatta Doku” başlığı altında incelenecektir.

1.2. SANATTA DOKU

Amerikalı sanatçı Lucy Lamp’ın yaptığı bir tanım ile, “Sanatta doku, bir işin yüzey kalitesi ya da görünüşü anlamına gelir; yüzeyin verdiği his ya da vereceği hissin görünümüdür.” Doku, bir temel sanat unsurudur ve yine görme ve dokunma duyuları ile algılanır. Sanatçı şöyle devam etmektedir, “Bunun sayesinde de sanatçı tarafından taklit edilebilir, örneğin bir şey sertmiş gibi, ya da aslı gibi gösterilebilir.”

Fakat doku, sadece görsel bir unsur olarak algılanmamalıdır; çünkü sanatın her dalında doku ile karşılaşmak mümkündür. Sıtkı Erinç, *Resmin Eleştirisi Üzerine* adlı kitabında şöyle bir sanat sınıflandırması yapar; Müzik Sanatı, Yazın Sanatı, Plastik Sanatlar, Gösteri Sanatları, Anlıksal Sanatlar. (Erinç 28) Tüm bu sanat dallarında sanatçı, elindeki malzemeler arasında bir uyum ve tekrar oluşturarak doku elde etme şansına sahiptir. Bu, zaman zaman dokunarak hissedilebilecek ve görsel olarak algılanabilecek somut bir yüzeysel doku, zaman zaman da beş duyu organından yalnızca birine hitap ederek iki boyutlu bir yüzeyden, bir

melodiden, bilimsel bir yazıdan daha fazlasını düşündürecek, farklı unsurların kullanılması ile yaratılmış bir doku olabilir. Örneğin müzik sanatında notaların ve ezgilerin tekrarı, ses düzeylerinin alçalıp yükselmesi ile oluşan bir ritim ve işitsel doku ile karşılmaktadır. Yazın sanatında ise doku örneğin şiirde kafiye ve düz yazıda kullanılan metaforlar ve betimlemeler ile verilmekte ve zihnimize hitap etmektedir. Gösteri sanatlarında sanatçı zaman örgüsü, kullandığı geri ve ileri dönüşler ve göndermeler ile bir doku oluşturabilir. Anlıksal sanatlarda ise kullanılan malzemenin ya da öğelerin niteliğine göre değişen farklı duyu organlarımıza hitap edecek doku özellikleri ile karşılaşılabılır. Fakat dokunun en gözle görünür olduğu sanat sınıfı plastik sanatlar olsa gerek. Örneğin, bir tabloda fırça darbeleri ve zemin özellikleri gibi elemanların etkileri ile elde edilen dokular ve bir heykelde malzemenin özellikleri ve malzemeye yapılan müdahaleler ile elde edilen dokular, bir mimarın yapı üzerinde kullandığı öğeleri tekrar ederek elde ettiği bir doku ilk bakışta dikkati çekecek, yapıtı izlerken izleyicinin hislerini yönlendirecektir. Doku sayesinde yatılan kontrast ile esere derinlik ve hareket katıldığı söylenebilir.

Sanatta doku yaratımına verilebilecek ilk ve en belirgin örnekler; kendine özgü fırça darbeleri ile tuval üzerinde etkileyici ve belirgin dokular oluşturan Vincent Van Gogh'un tabloları ve fırça darbelerine ek olarak işin içerisine kum, kil, kül gibi farklı malzemeleri de katarak üst üste tabakalardan oluşan dokular yaratmış olan Alman resim ve heykel sanatçısı Anselm Kiefer'in çalışmaları olsa gerek.



Resim 1.12 Vincent Van Gogh," Self-Portrait with Felt Hat", 1888



Resim 1.13 Anselm Kiefer, "Your Age and My Age and the Age of the World", 1997.

Plastik sanatlarda çok geniş yer tutan doku öğesi, şüphesiz seramik sanatının da en çok kullandığı etkili unsurlardan biri olagelmiştir. Seramik sanatında doku ve bazı elde etme yöntemlerinden bahsedilecek olursa; seramik çamurunun, hem form hem de yüzey açısından kullanışlı ve özgür bir malzeme olduğunu, özellikle yüzeysel müdahaleler için elverişli bir yapıya sahip olduğunu söylenebilir. Sanatçı, bir seramik form yüzeyinde oluşturacağı dokulu yüzey ile izleyicide farklı hisler yaratmayı, aynı seramik formda farklı yüzey uygulamaları ile her defasında farklı duyu ve duyguları harekete geçirmeyi başarabilir. Bunu yaparken de, seramik çamurunu mühürleme, oyma, kesme, delme, çamur yüzeyinde rölyef oluşturma, sırların renklerinden ve pişirim esnasında toplanma, çatlama gibi özelliklerinden yararlanma, yüzeye, örneğin sirke gibi maddeler uygulanarak bu maddeler sayesinde değişen yüzeyden yararlanarak doku elde etme gibi çok çeşitli yöntemler kullanılabilir. Tabii ki bu doku elde etme yöntemlerini böyle bir liste ile sınırlamak mümkün değildir, sanatçıların elde etmek istedikleri dokunun niteliğine göre çalışma süreci esnasında geliştirebilecekleri birçok farklı kişisel yöntem de olabilir.



Resim 1.14 Füreyâ Koral, Seramik Pano, 1965



Resim 1.15 Ayrıntı.

Yukarıda, Türk seramik sanatçısı Füreyâ Koral'ın (1910-1997) geniş bir seramik yüzeye yaptığı müdahale sonucu elde ettiği doku ile kullandığı renkler arasında ekstra bir ışık gölge etkisi yarattığı görülmektedir.

Doğal dokular, çeşitlilikleri ve seramik yüzeyde oluşturdukları güçlü etki nedeniyle seramik sanatçılarınin sık sık ilgisini çekmiş ve çamur malzemesinin

doku kazanmaya yatkınlığından da olsa gerek sık sık çalışmaların yüzeylerinde taklit edici bir tavırla kullanılagelmiştir.

Kişisel seramik çalışmalarda da amaçlandığı üzere, doğada karşılaşılan ve etkilenilen dokuları seramik yüzeylerde taklit ederek uygulamış olan birçok seramik sanatçısından bahsetmek mümkündür.

Uzun yıllardır seramik sanatı ile iç içe olan Amerikalı ünlü seramik sanatçısı Anne Goldman, tornada oluşturduğu seramik formlar üzerine doğadan esinlendiği dokuları; oyma, yontma, delme gibi yöntemlerle taklit ederek uygulamaktadır. Sanatçının doğadan alınıp formlar üzerine direkt olarak formlar üzerine yerleştirilmiş hissi veren gerçeklikte bir görselliğe sahip olan dokularının her biri için doğadan görsel bir esinlenme anı vardır ve bunları onların ortaya çıkış hikayeleri olarak her biri için ayrı ayrı belirtmektedir;



Resim 1.16 Anne Goldman, “Canyon Wall Vase”. **Resim 1.17** Anne Goldman, “Wind Drift

Vase”.

Sanatçı yukarıda yer alan, *Canyon Wall Vase* adlı eseri için “Büyük Kanyon’un bir uzantısı olan Havasu Kanyonu’nda yürüyüş yaparken, çok şiddetli yağmur yağmaya başladı. Su, kanyonun duvarlarından aşağı dökülüyordu, harika bir görüntüydü. Bu olay bana bu dokunun esin kaynağı olmuştur.” şeklinde bir açıklama sunmakta. Hemen yanında görmekte olduğumuz *Wind Drift Vase* adlı eserinden ise; “Utah çölleri ziyaretim esnasında, yüzyıllar boyunca rüzgar ve

yağmur ile oluşmuş sarmal kum fırtınası oluşumlarından etkilendim. Sanki kayalar bale yapıyor gibiydiler.” şeklinde bahsetmekte.

Her bir eserinde etkilendiği doğal görüntüyü açıklıyor olması ve izleyiciye doğal ortamda yaşadığı aynı hissi eserleri ile yansıtabiliyor olması, doğa ile ne kadar iç içe ve doğal dokular konusunda ne kadar usta ve yaratıcı olduğunu göstermektedir.

Anne Goldman, doğa ve seramik sanatını nasıl bağdaştırdığını da bize şu sözleri ile açıklamaktadır; “Doğa mükemmeldir. Oluşumlar, mağaralar, taşlar – orada, buldukları yerdedirler. İfade etmeye çalıştığım şey, yeryüzünün güzelliğine duyduğum sevgi ve saygıdır. Kil ise benim dilimdir.” Sanatçının çalışmaları, doğaya duyduğu yakınlık, bu duyguyu eserlerinde yansıtmaya isteği ve etrafında gördüğü dokuları bire bir taklit ederek uygulaması yönünden kişisel seramik çalışmalar ile yakınlık göstermektedir.

Doğada karşılaştığı dokuları taklit kaygısı ile seramik yüzeylerde uygulayan diğer bir Amerikalı sanatçı Heather Knight, çalışmalarının tamamını elle şekillendirme ile oluşturmakta, seri üretimden özellikle uzak durduğunu belirtmektedir ve bu yaklaşımı ile kişisel seramik çalışmalar ile yakınlık göstermektedir.



Resim 1.18 Heather Knight, “Grey Sky Small Geode Bowl”.



Resim 1.19 Heather Knight, "White Micro Clam Bowl".

Yukarıda porselen çamuru ile kristal kayalar ve deniz kabuklarının dokularını taklit ederek meydana getirdiği çalışmalarından örnekler sunulan sanatçı, çalışmalarından şu sözler ile bahsetmektedir; "Seramik çalışmalarımı, nesnelerin özünü, tekrarlayan dokuya ve temel forma indirgeyerek modern tasarım ve doğal dünya arasında bir köprü kurmayı amaçlıyorum." İşlerinin büyük bir çoğunluğunu renklendirmeyerek porselen çamurunun beyazlığında bırakan sanatçı bu yaklaşımındaki amacını şu şekilde açıklamaktadır; "Neredeyse tamamen beyaz olan sınırlı bir renk paletine yoğunlaşmak, benim için dokuya ve yüzeye daha fazla yoğunlaşma olanağı sağlıyor ve dikkati çamurun kendi göz alıcılığına çekiyor." Sanatçının çalışmaları, kilin dokuyla olan etkileyici ilişkisini öne çıkartmak için olan bu çabası da kişisel çalışmaların uygulama aşamasındaki amaçla bire bir benzerlik göstermektedir.

Sanatçı, işlerinde taklit ettiği doğal dokular ile karşılaşma ve deneyim süreci için ise; "Yaptığım orman yürüyüşlerinde, sahilde geçirdiğim zamanlarda ve makro fotoğraf çekimleri aracılığı ile sürekli olarak esinlenebileceğim yeni ipuçları arayışındayım. Doğal dünya, benim süzgeçten geçirerek bu çalışmaları oluşturduğum bir görsel kaynak zenginliğini içerisinde barındırıyor". Bu sözleri, sanatçının doğaya olan samimi yaklaşımını tanımlar nitelikte denebilir.

Yapıtlarında doğadan aldığı kaya formlarını ve dokularını kullanarak çalışmalarını doğa ile yakından ilişkilendiren başka bir seramik sanatçısı ise Çinli Zhao Meng'dir. Seramik kayalar yapmasında etkili olan iki nedeni şöyle belirtmektedir; birincisi, "çok güzel ve doğal formlara sahipler çünkü onlar doğanın bir parçası." ikincisi ise, "Temsil edici olmaktan çok soyut olduklarından çok modernler, Henry Moore'un soyut heykellerinden kalır yanları yok." (wordpress.com) Sanatçı, seramik yüzeylerde yarattığı kaya dokularına doğal olanı ile aynı hissi yaratmak için uzun ve sabırlı bir süreçte çok ince ve dikkatli çalışmaktadır ve bu tutumu ile yine kişisel seramik çalışmalar ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.



Resim 1.20 Zhao Meng.



Resim 1.21 Zhao Meng.

Sadece doğal dokular konu alınarak oluşturulmuş sergilerden de bahsetmek mümkündür. Amerikalı seramik sanatçıları Cary Esser, Paul donelly ve George

Timock'un doğal dokular kullanarak meydana getirdikleri çalışmaları izleyiciye sundukları sergi, *Lay of the Land (Çevrenin Yapısı)* buna verilecek iyi bir örnek olsa gerek.

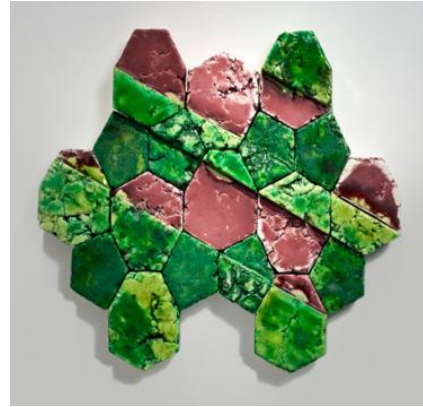
Amerikalı seramik sanatçısı Cary Esser'in toprağın yüzey özelliklerinden esinlenerek oluşturduğu serisi, modüler ve aynı zamanda yüzeysel bir yaklaşımla meydana getirilen doğal dokulara sahip yapılardan oluşmaktadır. Sanatçının modüler ve yüzeysel yaklaşımı ve kompozisyona verdiği önem, kişisel seramik uygulamaların oluşum süreci ile yakınlık göstermektedir.



Resim 1.22 Cary Esser, 2008



Resim 1.23 Cary Esser, Ayrıntı, 2008



Resim 1.24 Cary Esser, Ayrıntı, 2008

Esser, çalışmalarının yüzeyinde gördüğümüz dokuları ve çalışmalarını oluşturan kompozisyonları, toprağın özelliklerinden, yüzey görünümünden yola çıkarak meydana getirmiştir. Amerikalı bir sanat tarihi profesörü olan Glen R. Brown; Cary Esser'in tıpkı kendisi gibi çalışmalarında toprak yüzeyinden esinlenen diğer iki Amerikalı seramik sanatçısı George Timock ve Paul Donnelly ile birlikte açtığı *Lay of the Land* (Toprağın Özellikleri) adlı sergi ile ilgili yazdığı makalesinde sanatçıların çalışmalarından şöyle bahsetmektedir;

Çevrenin yapısı, aynı zamanda, jeoloji ve peyzaj ile de yakından ilgili bir deyimdir – peyzaj sonuçta akılda tutulması gereken üretken bir kelimedir, özellikle de eğer kişi onun doğal çevre oluşumları kadar yapay, inşa edilmiş çevreyi de içermesine izin veriyorsa. Sonuç olarak, Esser'in, Timock'un ve Donnelly'nin çalışmalarını çok güçlü bir unsur birleştirmektedir. O da, mimari, ufuk ve topografi arasındaki ilişkiye karşı olan belirli bir duyarlılıktan oluşmaktadır.

Esser'in *Topo* serisinde Brown, doğanın aslında, yatay olarak düzenlenen birimlerin bir şehir silueti oluşturduğu, sahil boyunca uzanan yüksek binalarla yüksekliği artan ve azalan mimari çizgilere dönüştüğünü belirtmektedir. Sanatçının, tıpkı kişisel uygulamalarda da amaçlanmış olduğu gibi doğal çevre ve yapay çevreyi bir araya getirme çabasında olduğu görülmektedir.

Yine aynı metinde Esser'in çalışmalarındaki eskimiş kaya görünümü ve yarıkları, fritli sırlar ve geometrik biçimlerin bir araya getirilmesi ile yakaladığı belirtilmektedir.

Brown, porselen, altın ve gümüş lüsterler ile çalışan Timock'un çalışmalarından ise şöyle bahsetmektedir;

Timock'un esin kaynağı da özellikle Budapeşte'nin klasik, ortaçağ, art-nouveau ve sosyalist mimariden seçmeleri harmanlayan mimarisi ve aynı şehirdeki Saint Stephen's Bazilikası'nın gösterişli iç yapısını kapsamaktadır. Fakat, yeniden çarpıcı bir biçimde şekillendirilmiş sütun destekli kenar aşıntılarının serpiştirilmesi ile *Vessel BBB* gibi çalışmalarında altın mozaikler ve alınlık süslemelerine daha pürüzlü, düzensiz ve - yapı referanslarını zemine bağlayan, bununla birlikte rölyef bileşenlerini, mimari üzerinde eşzamanlı yansımalar ve soyut doğal topografik şekiller halinde kullanılan – daha jeolojik bir doku haline gelecek şekilde eğim verilmiştir.

Timock'un çalışmalarında yine topraktan yola çıkarak, yüzey üzerinde mimariden ve doğadan esinlenerek meydana getirdiği doku ile daha geometrik bir kurulu düzen oluşturduğunu görmekteyiz. Sanatçının doğa ve yapay çevre arasındaki zıtlıktan da yararlanmakta olduğu söylenebilir.



Resim 1.25 George Timock. "Vessels".



Resim 1.26 George Timock. "Vessel".

Aynı sergide yer alan diğer bir seramik sanatçısı Paul Donnelly'nin toprak özelliklerini kullanarak çalışmalarına kattığı yorum ise çok daha farklıdır. Brown tarafından, "Toprak özellikleri, Donnelly'nin çalışmalarında çok daha kolay fark edilmektedir ve o da aynı şekilde, soyut olarak toprak ve ufuğa göndermelerde

bulunurken mimariden esinlenmektedir. Bu yalnızca – kendisinin, içerisinde işlevsel seramiğin işlemekte olduğu peyzaj olarak tanımladığı - evsel iç mekanı çağrıştırmakla kalmaz, geometrik ve organik arasındaki taraflı yapısal ilişkiye de yol açar. ... Donnelly'nin yer yer düz yer yer oyuklara sahip tabakları, soyut bir organiklik ve insan yapımı çevre işaretleri arasında, çoğunlukla çimen ve kaldırımın birleşimini gösteren benzer bir kontrast oluşturur” şeklinde açıklanmaktadır. Tıpkı kişisel seramik uygulamalarda da amaçlandığı gibi, Donnelly'nin düz yüzeyler ve dokulu yüzeyleri bilinçli olarak yan yana getirip doğa ile yapay çevre arasındaki zıtlığı daha belirgin bir şekilde göstermekte olduğu görülmektedir.



Resim 1.27 Paul Donnelly, “Platter”, 2010.



Resim 1.28 Paul Donnelly, “Flower Brick”, 2010.

Sanatçı, çalışmalarında, günlük yaşamda hep yan yana görülen doğal olan ile yapay olanın çakışma noktasına göndermede bulunmakta, belki de aralarındaki çatışmayı izleyiciye hissettirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmalarında düz yüzeylerden daha fazla alan ayırdığı dokulu yüzeyler, kişisel seramik uygulamalarda da amaçlandığı gibi doğanın yapay olan üzerindeki gizli baskınlığın belirgin hale getirme çabasının bir işareti olarak algılanabilir.

Çalışmalarında doğadan esinlenen ve doğal dokuları ön plana çıkaran bir diğer seramik sanatçısı ise Elizabeth DeLyria'dır. Çalışmalarında Michigan Gölü sahillerinden etkilenen sanatçı esin kaynağını şöyle açıklamaktadır; “Benim çalışmalarım, kişinin suyla karanın birleşim noktasında bulunduğu değişimlerin bir

yansımalarıdır; ilk bakışta sahilde bulabileceğiniz nesnelere gibi görünen, daha yakından incelendiğinde, izleyicinin çalışmanın tamamen bir sanatçı eliyle meydana getirildiğini gördüğü, tahta, su ve taşın bir araya gelmesiyle oluşan heykellerdir.” Sanat hayatına resim yaparak başlayan sanatçı, tutkusu olan doğal çevre ve dokuları daha iyi yansıtabileceğini düşündüğü için daha sonra seramik alanında uzmanlaşmıştır. Sanatçının çalışmalarında suyla karanın birleştiği noktaya yaptığı vurgu, yapay olan ile doğal olan arasındaki zıtlığı yansıtmada farklı bir bakış açısı kullandığını düşündürmektedir.



Resim 1.29 Elizabeth DeLyria, “Driftwood Burl”.



Resim 1.30 Elizabeth DeLyria, “Leaf Driftwood Bowl”.

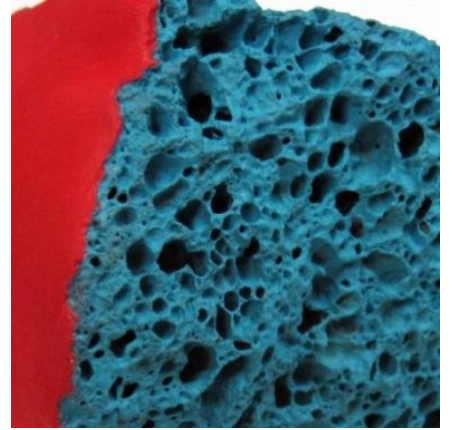
Amerikalı sanatçı Chad Gunderson'un çalışmalarında da yine büyük oranda doğadan esinlendiği ve doğal dokuların büyük yer tuttuğu görülmektedir. Dokuları parlak renkler ve farklı tasarımlar ile de birleştiriyor olması, çalışmalarına daha farklı ve dikkat çekici bir görünüm katmakta. Gunderson çalışmalarında seramik yüzeyi oyarak taklit ettiği kaya dokularından yararlanmaktadır.



Resim 1.31 Chad Gunderson "Memories of Huangshan and Asphalt", 2011



Resim 1.32 Chad Gunderson, 2011.



Resim 1.33 Chad Gunderson, Ayrıntı.

Gunderson, çalışmalarından 'doğal' olarak bahsetmekte ve bu ifadesi ile de neyi kast ettiğini şu şekilde açıklamaktadır;

Doğal' terimi tarifi zor ve belirsiz olabilir. Zevk, renk ve dokuyu artırmak için yapılacak bir girişimde bazı katkı malzemeleri kullanılabilir. Yarattığım heykeller, birbirlerine benzer bir şekilde yanlıcıdır; organik formlar içerisinde, onları tamamen başka bir şeye dönüştüren renk tasarımları ve ticari nesnelere yüzeyler enjekte edilmiştir.

Gunderson'un çalışmalarında doğal olan ile yapay olanın bu kez form-doku ilişkisinden başka bir yöntem ile, yapay renkler kullanarak bir araya getirildiğini ve bu yolla bir zıtlık yaratıldığı görülmektedir..

1.3. Mantarlar ve Mantar Dokuları

Mantar, Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğünde şu şekilde tanımlanmaktadır; "1. isim, bitki bilimi Mantarlardan, içinde zehirli de bulunan, silindir bir gövde ve üst tarafı şapka biçiminde olan ilkel canlıların genel adı (Fungi)" (tdk.gov)

Dünyanın neresine gidersek gidelim, karşılaşmanın hiç zor olmadığı mantarlar, tek hücreli ve çok hücreli halde doğada bulunabilen canlılardır. Nemin fazla olduğu yerlerde daha kolay ve çok sayıda bulunurlar. Çoğumuzun bitki sandığı fakat bazı kaynaklarda, kendi besinlerini üretmedikleri için tam olarak bir bitki sınıflandırmasına tabi olmadıkları hakkında bilgiler vardır. Ayrıca, yeryüzünde milyonlarca türü olduğu bilinmektedir.

Çalışmalarda özellikle mantar dokularının kullanmasına karar verilmesinin nedeni, yukarıda da bahsedildiği üzere mantarların dünyanın istisnasız her yerinde bulunması, yetişmek için çok da özel bir ortama ihtiyaç duymamaları (çok büyük bir ormanda görülebilecekleri gibi şehirde her gün arabaların gelip geçtiği bir yol kenarında ya da bir duvar dibinde de rahatlıkla izlenebilirler) ve kendilerine has bir tür olmalarıdır. Bu durum, mantarların kendilerine has bir dünyası olduğunu ve aynı zamanda doğanın da çok büyük ve önemli bir parçası olan, çok dikkat çekmese ve ne kadar nazik bir yapıya sahip olsa da inatla her yerde kendiliğinden yetişen inatçı bir canlı olduğunu göstermektedir. Ayrıca doğada bulunan tüm canlılar gibi mantarlar da sebepsiz yere etrafta yetişmemekte, döngüye büyük katkıda bulunmaktadır. Ölü dokuların çürüyüp

yok olması onlar olmadan mümkün değildir. Yani, Dr. Atilla Günay'ın Mantar Yetiştiriciliği adlı kitabında da belirttiği gibi "Eğer mantarlar olmasaydı, canlıların ölmesi halinde çok büyük bir artık yeryüzünde yığılacak ve dünyada yaşanacak yer kalmayacaktı. Oysa mantarlar, canlıların artıkları üzerinde yaşadıklarından, onların parçalanmasına ve çevrenin temizlenmesine yardımcı olur." (Günay 31) Yani doğa insanoğluna sürekli mantarlar aracılığı ile yaşanacak alanlar açmakta, insanoğlu ise açılan bu alanları doğanın elinden sorumsuzca almakta, doğanın kendi eliyle yarattığı alanda doğayı dışlamakta, bir kenara sıkıştırmaktadır. Yine de mantarlar ürettikleri karbondioksit ile etrafındaki bitkileri besleyerek onların da varlıklarını sürdürmesine, dolayısıyla onlar ile beslenen tüm canlıların varlıklarını sürdürmesine destek olmaktadır.

Çalışmalarda; soyut şehir maketleri, beton orman görünüşleri oluşturularak aralarında doğal dokuların kullanılması, onların sıkıştırılmaya çalışılmasına rağmen ne kadar güçlü olduğunun, hiçbir dikkat çekici tarafı olmayan düz duvarlı bir geometrik şekil üzerinde ne kadar güçlü bir etkiye sahip olabileceğinin, dikkat çekebileceğinin, onu nasıl bir değişime uğratabileceğinin ve tek başına nasıl estetik bir görünüme kavuşturabileceğinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Mantarlar yeryüzündeki çoğalması en kolay ve devamlılığı en yüksek organizmalardandır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, doğadaki varlığının yanı sıra, yapaylık üzerine kurulu bir şehrin ortasında, kendi haline bırakılmış birçok farklı ortamda kendi kendilerine çoğalabilen mucize canlılardır.



Resim 1.34



Resim 1.35

Kaldırım kenarlarına dikilen ağaçların diplerine yerleştirilmiş demir ızgaraların arasında kendiliğinden yetişmiş mantarlar

Seramik çalışmaların yüzeylerinde de uygulanan, mantarların şapkalarının iç yüzeyinde oluşan lamel adı verilen oluklu dokular, üzerlerinde mantarların üremesini sağlayan sporları barındırırlar, yani mantarların devamlılığını sağlayan en önemli bölümleridir.



Resim 1.36



Resim 1.37

Bazı mantar türlerinin şapkalarının alt kısmındaki lamel dokusu.

Şehirlerde, doğanın sürekli çoğalttığı mantarlara karşılık insan eliyle çoğaltılan (burada mantar gibi çoğaltılan deyimini de kullanmak yerinde olur) bir başka şey daha vardır ki o da beton binalardır. O yüzden ikisini bir araya getirerek ne olursa olsun hangisinin ağır basacağını, doğanın ne kadar bertaraf etmeye çalışırsak çalışalım, onu ne kadar paraya çevirmeye çalışırsak çalışalım, ne kadar görmezden gelirsek gelelim, bir gün istediklerini geri alacağını, asla görünmez kılınamayacağını, her yerde her zaman ve hatta istediği zaman istediği yerde tekrar kendini var edebileceğini ve var olduğu her yere kendine özgü bir estetik güzellik kazandıracağını göstermektir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, çalışmalarda lamel adı verilen mantarların iç yüzey dokusu kullanılmaktadır ki bu canlılığın devamlılığını sağlayan bölümdür. Ölü, sıkıcı geometrik formlar üzerinde canlı ve sürekliliği sağlayan bir doku kullanma ihtiyacına tam olarak karşılık vermekte, hatta bu yaşam belirtisi göstermeyen yapıların zamanla nasıl yok olup tekrar doğaya karışacağı hissini izleyiciye yaşatmaktadır.

2.BÖLÜM: SANATTA GEOMETRİ

Görsel sanatların her alanında geometri ile karşılaşmak mümkündür. Fakat bu araştırmada sanatta geometriden kasıt tüm bu geometrik öğeleri incelemek değil, tıpkı kişisel çalışmalarda bir mimari göndermede bulunma amacıyla kullanılmış olduğu gibi sanatta geometriyi anlamlı bir öge olarak, biçimin ve görseelliğin yanı sıra bir anlam ve amaç yükleyerek, bazen hiçbir anlam ve amaç yüklemeyip geometriyi tam da işin ana sadelik unsuru olarak kullanan veya kullanmayı amaçlayan sanatçıları ve yapıtlarını incelemektir. Tabii ki sanatta geometri bu anlamı ile ilk olarak Kübizm akımı ile karşımıza çıkmakta, minimalizm ve neo-geo akımları ile çeşitli değişimlere uğrayarak devam etmektedir. Bu sebeple özellikle bu akımlara ağırlık verilerek 20. Yüzyıl sanatına genel bir bakışta bulunulacak, günümüzden örnekler ve kişisel uygulamalar ile devam edilecektir.

2.1. 20. YÜZYIL SANATINDA GEOMETRİK FORMLARIN KAZANMA VE ANLAM DEĞİŞTİRME SÜRECİ:

20. yüzyıl sanatı dendiğinde akla, 19. Yüzyıl sonlarında artık günlük hayattan alınan konuların sanata girmesi ile başlayan Modernizm gelmektedir. Fransız Devrimi sonrasında da endüstri ve teknoloji alanında meydana gelen gelişmeler doğrultusunda bireylerinin yaşamlarının değişmesi sonucu, sanatçıların bakış açıları ve dolayısıyla yapıtları da değişim göstermiş, daha özgür ve deneysel bir sürece girilmiştir. Bu değişim, bize kapsamlı bir modern sanat araştırması sunan *Modern Art* adlı geniş araştırmada şu şekilde açıklanmaktadır;

Tamamıyla doğadan ayrılmış olarak kurulan bu dünyada bireyler kendilerini ortak geleneklerden tamamen azat edilmiş fakat daha önce hiç karşılaşmamış oldukları bir kitle bütünlüğü ile baş etmek, aynı zamanda ona uyum sağlamak mecburiyetinde bulmuşlardır. Sanatçılar, bu daha önce benzeri görülmemiş durumu araştırmak ve ifade etmek için, özellikle, Klasik Rönesans düzeni kadar hem form hem anlam açısından sonsuz işlenebilir ve yenileyici bir gelenek oluşturana kadar artık gündelik dünyadan estetik değeri olan görüntüler, nesnelere, tarzlar, teknikler, sosyal olduğu gibi fiziksel bakış açıları da kullanmayı içerdiğinden yeniliğin kendisini büyük

oranda sembolik bulmuşlardır. Çok hızlı bir şekilde, eski piramitsel hiyerarşiler – uzamsal, kavramsal, toplumsal – isimsiz ortaya çıkan çağdaş görünüm kadar dağınık bir görsel alana indirgenmiş fakat rekabet heyecanı ile, bireysel özgürlükler kadar çaba gerektiren rastlantısal ilgi alanlarının sözü, gelecekteki eşitlikçi toplum tarafından verilmiştir.” (Hunter, Jacobus, Wheeler 10)

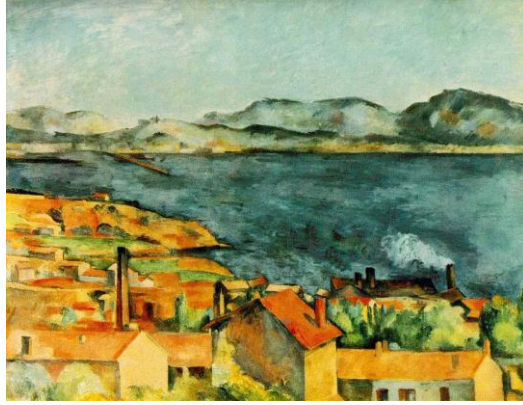
Bu yeni yaklaşım artık algısal olmaktan çok kavramsal olmaya doğru bir yol izlemektedir. Bu aşamada, artık içgüdülerin yanı sıra sanatçılar arasında bilimsel ve akılcı bir yaklaşımın da ortaya çıktığı görülmektedir. Dilek Kuyrukçu, *Geometrik Biçimlerden Sanat Formlarına* adlı araştırma çalışmasında bu yaklaşımdan şöyle bahseder;

Batı sanat anlayışlarının temelinde Antik Yunan’a ait olan mimesis yani taklit etme, yansıtma kuramı olduğu bilinmektedir. Bu kuram Modern sanatın oluşumuna kadar bütün sanat tarihi içinde kabul görmüş ve çeşitli sanat üsluplarının oluşumunda en önemli etken olmuştur. Fakat modern çağla birlikte mimesizm önemini kaybetmiş ve sanatta soyutlamaya doğru hızlı bir değişim başlamış, başta resim sanatı olmak üzere plastik sanatların tamamını etkilemiştir. (7)

Fransız filozof Baudrillard aynı durumu şu sözleri ile açıklar; “...bu aşamada yeniden yapılandırma süreci yapısal açıdan paramparça edilmiş, nesne ortadan kaybolmuş, özne ise yok olmakla var olmak arasındaki sınır çizgisi üzerinde gidip gelmiştir.” (Adanır’dan 206)

Yapıtlarını bu akılcı yaklaşıma dayanarak meydana getiren ilk ve en önemli sanatçılardan biri olarak Fransız resim sanatçısı Paul Cezanne (1839-1906) örnek verilebilir. Bu yeni yaklaşımın sanatçının çalışmalarındaki yansımalarından *Modern Art* adlı kitapta şöyle bahsedilmektedir;

Nesnelerin somut olarak varoluşlarına karşı başlayan yeni ilgi, ve doğanın daha kalıcı ve formal yönlerine karşı olan daha derin bir alaka, Paul Cezanne’ın devrimsel ve derin etkili resimlerinde daha da çarpıcı bir biçimde gösterilmiştir. Deneyimlerinin 20. Yüzyıl sürecinde büyük etki yaratması nedeniyle Cezanne, hak ettiği üzere “modern sanatın babası” olarak anılmaktadır. (Hunter Jacobus Wheeler 28)



Resim 2.1 Cezanne, "Woods with Millstone", 1898-1900.

Sanatçı doğada bulunan tüm varlıkları geometrik formlar olarak görmeyi önerirken "...klasik formun düzenliliği ve doğanın rastlantısallığı, bir taraftan yapay olanla diğer taraftan taklit olanı, sabit olan ile anlık olan gibi bir dizi karşıt durumu..." (Hunter, Jacobus, Wheeler 28) denk bir düzlemde birleştirmektedir. Aynı zamanda sanatında "doğanın organik niteliğini" taşıyan bazı şeyleri de barındırmayı amaçlar. "Empresyonist olduğu söylenen dönemde Cezanne, heyecanlı hayal gücüne daha az, dışarıdaki görsel dünyaya daha fazla odaklanmıştır." (Hunter, Jacobus, Wheeler 29) Cezanne'ın tüm bu yaklaşımları sanata karşı yeni yeni gelişen bu akılcı bakış açısının ilk ışıkları olarak kabul edilebilir, zaten sanatçı kendi deyimiyle, "yeni bir sanatın ilk insanı"dır.

Cezanne'ın doğada geometriyi arama önerisi, Picasso ve Braque için 1900'lerin başında Kübizm adıyla yeni bir sanatsal yaklaşımın kapılarını açmıştır. Şöyle de denebilir ki, "Öyleyse, tanınması kolay konulara daima bağlı kalırken yine de Cezanne'ın resmi, eski 19. Yüzyıl algısal sanatı ile 20. Yüzyıl'ın sade, geometrik olarak soyutlamaya dayalı ya da temsili olmayan sanatı arasında bir bağlantı görevi görmüştür." (Hunter, Jacobus, Wheeler 33) Bu dönemde sanatçının nesneye olan yaklaşımı Dilek Kuyrukçu'nun şu sözleri ile açıklanabilir;

Bilim doğayı açıklayabilmek ve maddenin özüne ulaşabilmek için nasıl nesneyi parçalara ayırıyor ise, sanatçılar da eserlerinde nesneyi parçalayarak nesnenin yüzeysel görünüşlerinden kendilerini kurtarıp; nesnenin özüne ulaşabilmeyi amaçlamışlar yavaş yavaş nesneyi

eserlerinden tamamen çıkarmışlar, yerine renk, çizgi ve geometrik biçimleri koymuşlardır. (13)

Geometrinin Leonardo Da Vinci ile ilk kez Rönesans döneminde bilinçli olarak sanatla ilişkilendirilmesine rağmen teknik işlevinin yanı sıra anlamsal bir işlev ile sanata dahil edilmesi 20. Yüzyılda ortaya çıkan Kübizm akımı ile olmuştur. Akımla beraber geometri olgusu sanata bilinçli bir öge olarak sokulmaya, bir anlatım aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Paul Cezanne'ın izinden giden İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ve Fransız ressam Georges Braque'ı öncüleri sayabileceğimiz Kübizm, resim sanatı alanında yukarıda da bahsedildiği gibi 20. Yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır. Pablo Picasso'nun Les Demoiselles d'Avignon (Avignon'lu Kadınlar) (1907) adlı eseri, birçok kaynakta Kübizm akımının, tarihten kopup sanat ve gerçeklik arasındaki dengeyi bozarak ilk eseri olduğu kabul edilir". ("20th Century Art" 86)



Resim 2.2 Paul Cezanne. "Bathers", 1898-1905.



Resim 2.3 Pablo Picasso, "Les Femmes d'Alger (O.J.)", 1911-1914.

Esin kaynağı, Cezanne'ın Bathers (Yıkananlar) adlı eseri ve Afrika sanatında çokça yer tutan masklar olan Avignon'lu Kadınlar, Picasso'nun tamamen geometrik öğelerle oluşturduğu ilk kompozisyonudur. Resimdeki beş figürün de vücutlarının üçgenlerden oluşuyor olmasının yanı sıra, en sağdaki iki figürün yüzleri, her iki profilden ve önden aynı anda görülmektedir ki, bu da yukarıda belirtildiği gibi Kübizm'in en belirgin özelliklerindedir. Kübizm'in doğuşunu simgeleyişi ise şu sözler ile belirtilmektedir;

Özellikle geometrikleştirilmiş ve karşıdan görünen yüzlerde profilden gördüğümüz burunların olması, anatomik deformasyonları, düzlüklerin ve köşelerin kırılmış cam parçalarına benzeyen genel örgüsü nedeni ile resim birçokları tarafından uzun zamandır, çelişki ve aykırılıkları arasında Kübizm'in doğduğu büyük bir dönüm noktası olarak görülmüştür. (Hunter, Jacobus, Wheeler 137)

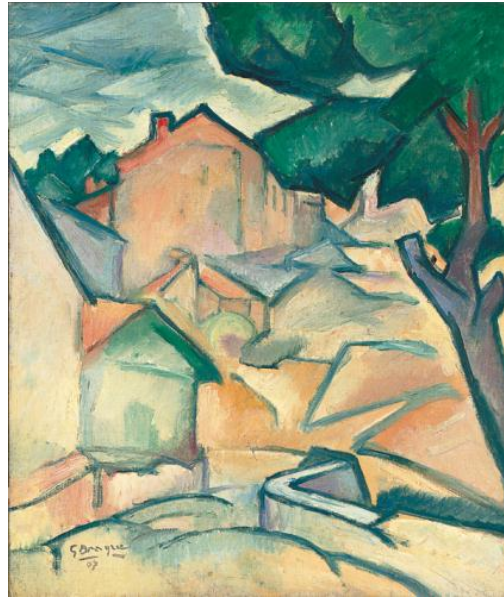
Kübizm akımına dahil edilen yapıtların mizacı ve kaynağı şu şekilde açıklanabilir;

Rehberleri yalnızca Cezanne değil aynı zamanda örneğin orta çağ ve Mısır sanatı gibi antik sanatlar da olan Kübistler, bilimsel, sabit ve bencillik odaklı Rönesans perspektifinin yerine, çoklu ve karma bir perspektif önererek konuyu aynı anda birçok yönü ile sunarlar. Kübist bir resimde, bir kafa her iki profilden de aynı anda tüm yüzüyle görünüyorsa olabilir, bir natür mort ya da bir peyzaj hem karşıdan hem de tepeden görünüyorsa olabilir. Karma bir yapıya sahip olduğu için bu şekilde gösterilen bir imge, yeni, insan algısının tek ve her şeyi kapsayan bir bakıştan değil de, birbirini izleyen alıntılardan, akılda kalan deneyimlerden ve zihnin formu kavramsallaştırma kapasitesinden türettiği bilimsel bilgiye uyum gösterir. (Hunter, Jacobus, Wheeler 132-133)

Picasso, Kübizm ile ilgili ilk fikirlerini Gauguin ile geçirdiği yıllarda ilkel sanatı ve Afrika Sanatı'nı incelerken geliştirmeye başlamıştır. Bu yıllarda; "Çok basit öğelerle bir yüzün veya bir nesnenin imgesini kurmanın nasıl olanaklı olduğunu..." (Gombrich 453) ilk kez görmüştür. Burada kullanılan "kurmak" kelimesi önemlidir, çünkü bu kelime, bizi taklit etme eyleminden uzaklaştırmakta, nesneyi geometrik şekillerle daha basite, tek bir düzleme indirgeyerek sanatçı tarafından tekrar kurmayı önermektedir. Bu fikir de Cezanne'ın genç bir ressama "doğaya, küre, koni ve silindir açısından bakmayı"

öğütlemesi ve bu öğüdün Picasso ve arkadaşları tarafından gerçek anlamı ile uygulanmasına karar verilmesinden kaynaklı olsa gerek.” (Gombrich 454).

İşin içerisine geometri girdiğinde ister istemez mimari çağrışımlar akla gelmektedir ki, Braque'ın, Picasso'nun *Avignon'lu Kızlar* resmini yapmasını takip eden yıllarda ortaya koyduğu yapıtı *Landscape with Houses (Manzara ve Evler)*, bu çağrışımın ilk örneklerinden biri olarak gösterilebilir.



Resim 2.4 Georges Braque. “Houses at L’Estaque”, 1907,

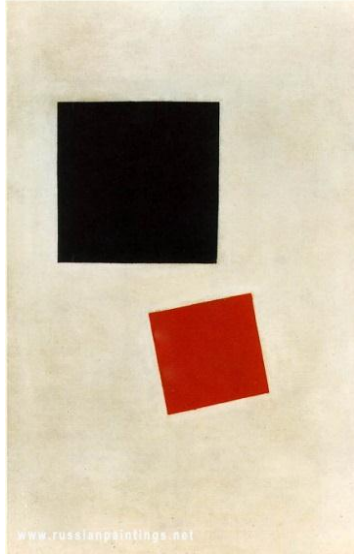
Yine Hunter, Jacobus ve Wheeler, bu yapıtta daha sade bir geometrik görünüm adına resimsel uyumu pekiştirenin kapıların ve camların yok edilmesi ve gökyüzünün ve ağaç yapraklarının sadeleştirilmiş mimari formların bir uzantısıymış gibi stilize edilmesi olduğundan bahsetmektedir. (139)

Kübizm'in öncelikli olarak form ile ilgilenen bir sanat olduğunu belirten Picasso'da Braque'ın mimariden esinlenen yeni geometrik eserlerinin izinden giderek tamamen Kübist olan ilk eseri sayabileceğimiz *Houses on the Hill (Tepedeki Evler)* adlı yapıtı ortaya koyduğu görülür.



Resim 2.5 Pablo Picasso. "Houses on the Hill", 1909.

Braque, Kübizm'in büyük ölçüde sembolik anlatımını biraz Rönesans'ın aldatıcı özelliği ile yan yana getirerek sanatın yapay bir dünya olduğunu ve form dili ne olursa olsun, yapay bir dünya olduğu ve Kübizm'in bu özelliği görünen dünyanın bir imgesi olmaktan başka bir şey olmayı reddetmesi ile kazandığını söylemeye çalışmaktadır denebilir. (Hunter, Jacobus, Wheeler 140) Bu söylem, Kübizm'in soyut sanata yaktığı ilk ışığın fark edilmesini sağlamaktadır. Bu aşamada, yine 1900'lerin başında manifestolarında taklit yerine özgünlüğü yüceltmeyi, yaşamı tüm yönleri ile gösterebilmek adına daha önceki konuları bir kenara bırakmayı, samimi ve sade olmayı öneren Fütüristler karşımıza çıkmaktadır. Rusya'da yine 1910-1920 yılları arasında ortaya çıkan Soyut Sanat akımında özellikle, Kübizm'den etkilenerek geometrik formlar ile farklı bir bakış açısı ile ilgilenmeye başlayan Kazimir Malevich'den (1878-1935) bahsedilebilir. Hunter, Jacobus ve Wheeler, Kübizm'den esinlenerek çıktığı yolda nasıl bir değişim izlediğinden şöyle bahsetmektedir; "Malevich için, Kübizm derin bir esin kaynağı olmuştur, daha sonra şaşırtıcı bir şekilde yarı yolda materyalizmi ve nesnel dünyayı kesin olarak reddetmeye doğru yol almaya başlamıştır. ..., Doku özelliklerinden ve nesne tanımından yoksun renkli kareleri ve dikdörtgenleri, bütünüyle soyut bir sanatın temeli olmuştur." (158)



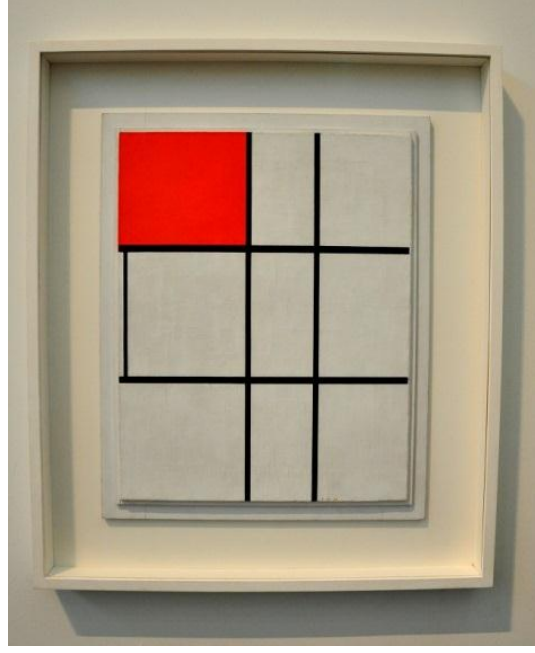
Resim 2.6. Kazimir Malevich, 1916.



Resim 2.7 Kazimir Malevich. „Black Square and Red Square“, 1915.

Oluşmaya başlayan bu düşsel dünyada, bir sonraki adımda De Stijl (The Style) akımı ile ve tam bu noktada yapıtlarında geometriye geniş yer veren Hollandalı sanatçı Piet Mondrian (1872-1944) ile karşılaşmakta. Mondrian yola Kübizm ile çıkmış olsa da Kübizm onun için fazla natüralistti. 1917’de “...Mondrian yalnızca renkten oluşan düz alanları geometri ile birleştirmeye başladı...” (Hunter, Jacobus, Wheeler 160) 1930'lara kadar olan süreçte Mondrian'ın resimlerinde beyaz zemin üzerine yerleştirilmiş mükemmel kareler görülmeye başlanır. Sanatta karşılaşılan bu yeni oluşumlar o zamanın koşullarına göre Modern Art'ın şu satırlarında kendine bir açıklama bulabilir; “...Mondrian, bireyci ve makineleşen çağ ile uyum içerisinde bireycilik üstü bir ifade yaratmıştır. Modern dünyada, kitle toplum ve üretim, son zamanlarda post-modernizmin gelişi ile makine çağı sanatı ve mimarisi üzerinde hala egemen olan ortak ifadeli bir sanatı, ‘yapısalcı’ bir ruhu desteklemiştir.” (Hunter, Jacobus, Wheeler 162) Mondrian'ın dönem sanatı ile ilgili “kişinin kendini estetik olarak ifade etmesi” ve “evrensel güzelliğin doğrudan yaratımı”¹ iki önemli tanımı vardır.

¹ Tate Modern Arts Museum Articles. “Structure and Clarity”



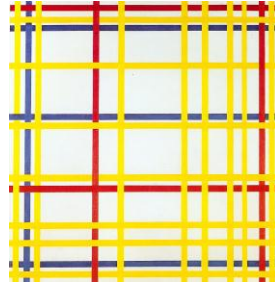
Resim 2.8 Piet Mondrian. “Composition B (No.II) with Red”, 1935.

Resmin yanında düşülen notta,

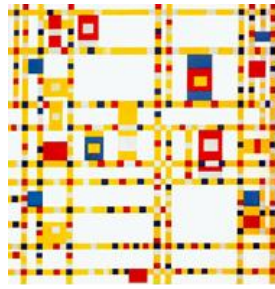
Kompozisyonlarını çok dikkatli bir şekilde yaptığı resimlerini kusursuz bir dengenin sanattaki küçük evrenleri olarak görmüş ve bu unsurların gelecekteki bir ideal toplumun temelini oluşturacağını ümit etmiştir. ... Kompozisyona az oranda kattığı denge, simetrimin verdiği sahte rahatlığa, gerçek hayatın dinamik dengesi adına karşı oluşuna bir göndermedir.

Sözleri ile Mondrian'ın bu kusursuz geometrik kompozisyonları oluşturmaktaki amacı özetlenmektedir. Savaş sonrası geçirilen karmaşık dönemde Mondrian ve çağdaşlarının bireycilikten uzaklaştığı ve geometrinin kurallarına dayanan düzenli ilişkilere yöneldikleri belirtilmektedir.² Yani yeni dünya, kusursuz bir geometri ve düzen ile tanımlanmaktadır. Ayrıca Mondrian'ın birçok çalışmasını meydana getirirken sanayileşmekte olan şehrin ritminden de etkilenmiş olduğu söylenmektedir.

² Tate Modern Arts Museum Articles. “Structure and Clarity”.



Resim 2.9 Piet Mondrian. "New York City I". 1942.



Resim 2.10 Piet Mondrian. "Broadway Boogie-Woogie", 1942.

Dönemin Rus soyut resminin ilerleyen dönemde tüm diğer plastik sanatlar dallarında etkilerini görmek mümkündür. Örneğin, Danimarkalı seramik sanatçısı Bodil Manz (1943-), çalışmalarında modern mimari, Malevich ve Mondrian'dan esinlenmiştir.



Resim 2.11 Bodil Manz. 2007.



Resim 2.12 Bodil Manz. "Hexagonal Vessel", 2011.

Aynı dönemdeki mimari sanatından da kısaca söz edilecek olursa, I. Dünya Savaşı sonrasında yeni şehirlerin kurulmasına olan büyük ihtiyaçtan da kaynaklı olarak mimarlar ideal şehirler kurma çabasına girmişlerdir. 1918'den başlayarak yeni bir mimari döneme girildiği söylenebilir.

Savaş öncesi dönemde tasarımın akademik yöntemlerini reddetmekten çok değiştirmeye ve dönüştürmeye çalışan Ludwig Mies van der Rohe ve Le Corbusier gibi mimarlar, birden 180 derece dönerek tamamen farklı amaç ve varsayımlara dayalı özgün tarzlar geliştirmişlerdi. Daha önceki yapıtlarında etkisi azalan klasik gelenekten etkilenirken, sonraki amaçları, izi bulunabilecek tarihi köklerden yoksun, bir yandan mühendislik ve teknoloji ve diğer yandan resim ve heykel sanatları kadar birbirinden farklı alanlardan fikirleri birleştirerek tamamen yeni ve akla gelmedik bir mimari yaratmaktı. (Hunter, Jacobus, Wheeler 196)

Mimarların bu güzel sanatlar ile teknoloji ve mühendislik alanlarını harmanlama fikri, onların da ister istemez 1900'lerin başından beri süre gelen özellikle Kübizm gibi akımlardan etkilenmelerine neden olmuştur. Buna verilecek en iyi örnek Fransız Mimar Le Corbusier'in (1887-1965) *Villa Savoye* adlı mimari eseri olsa gerek.



Resim 2.13 Le Corbusier. "Villa Savoye", 1929.

"Villa Savoye, uzaktan bakıldığında, sade, hiçbir süsü olmayan, bulunduğu arazinin üzerinde dikkat çekecek derecede ince sütunlar üzerinde yükseltilmiş dikdörtgen bir küp şeklinde görünür." (Hunter, Jacobus, Wheeler 196)

Ludwig Mies van der Rohe'nin de aşağıda örneklendirilmiş olduğu gibi benzer nitelikte mimari eserleri bulunmaktadır.



Resim 2.14 Ludwig Mies van der Rohe. "Farnsworth House", 1950.

I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı arasında kalan süreçte, soyutlama, “estetik idealizm ve daha mükemmel bir toplum görüntüsüne dayanan”³ sanatın tüm dallarında kullanılan ana dil haline gelmiştir. Başlangıçtaki sadeliğini farklı akımlar ile bir miktar yitirmeye başlayan soyut sanat, 1960’lı yıllarda Amerika’da aksiyon resmine karşı ortaya çıkan Minimalizm ile birlikte, geometrinin ve tekrar sadeliğin en üst noktada öne çıktığı bir sürece girilmiştir.

James Meyer, kapsamlı bir Minimalizm araştırması sunduğu kitabına şöyle bir Minimalizm tanımı ile giriş yapar; “Hiçbir zaman tam olarak tanımlanamamakla beraber ‘Minimalizm’ (veya ‘Minimal sanat’), 1960’larda New York ve Los Angeles’ta ortaya çıkan, genellikle Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt ve Robert Morris ve avangard eğilimli başka sanatçılar ile ilişkilendirilen bir avangard tarz anlamına gelir.” (15) ve şöyle devam eder; “Ağırlıklı olarak heykel olmak üzere Minimal sanat, tek ya da tekrarlanan geometrik formlardan oluşma eğilimindedir.” (15)

Minimal sanat dendiğinde akla gelen en önemli özellik belki de sadeliktir. Minimal Sanat’ın öncülerinden Amerikalı sanatçı Donald Judd (1928-1994), sadelik unsuru ile ilgili şöyle bir açıklamada bulunur; “Bir eserde bakılacak, karşılaştırılacak, tek tek incelenecek, kafa yoracak birçok şeyin olması gerekmez. İlginç olan, varlığın ve varlığın niteliğinin tümüdür. Ana varlıklar yalnızdır, daha etkileyici, açık ve güçlüdür.” (Meyer’den 14) Aşağıda Donald Judd’un “stacks” (yığınlar) ismini verdiği serisinden bir çalışma görülmektedir. Çalışma yalnızca çok sıkı bir geometrik düzenle üst üste yerleştirilmiş geometrik birimlerden oluşmaktadır.

³ Tate Modern Arts Museum Articles. “Structure and Clarity”.



Resim 2.15 Donald Judd. 1908

Minimal sanat akımına ait sanat nesnelere, genellikle bir sanat eseri izlerken duymayı beklediğimiz farklı duyguları bizde yaratmamaktadır, ki bu Meyer'in yine şu sözleri ile açıklanmaktadır,

Minimal eser gerçek anlamı ile kendi mevcudiyeti ya da fiziksel dünyadaki varoluşu dışında hiçbir şey ima etmez. Malzemeler malzeme olarak görünür; renk (tabii eğer kullanıldıysa) hiçbir şey ima etmez. Genellikle duvarlarda, köşelerde ya da doğrudan yerde konumlandırılır; izleyiciyi galeride gezdiğinin farkında olmasını sağlayarak galeriyi asıl mekan olarak gösteren bir enstalasyon (yerleştirme) sanatıdır." (15)

Belki de yarattığı bu farkındalık ve eserle izleyici arasında kurulan bağ sonucu ortaya çıkacak duyguların en aza indirgenmiş olması Minimal sanatı tarifi zor bir akım haline getirmektedir. Fakat 20. Yüzyıl'ın özellikle teknoloji nedeni ile insani ve doğal hislerini kaybetme ve tek tipleşme sürecine en uygun sanat akımlarından biri oluşu da su götürmez bir gerçektir; zaten Minimalizm akımının beklendiği gibi bir manifestosu da yoktur, akım bazı fikirlere karşı ve bazı fikirlerin değiştirilmesi üzerine ilerlemiştir. Bu özellik de Minimalizm'e günümüzde birçok alanda olduğu gibi bir arayış içerisinde olma, ihtiyaca göre değişkenlik gösterme ve belirli bir tanıma ve kalıba oturmaktan uzaklaşma özellikleri katmıştır.

Minimalizm hakkında söylenecek en belirgin şey; “çok az şey sunan bir sanat hakkında söyleyecek çok şey vardır” (Meyer, 18) ve Carl Andre'nin sözü ile, ‘Sanat gereksiz olanı dışlar.’dır (Meyer'den 18).

Dünya savaşlarının ardından, Güney-Doğu Asya'da soğuk savaş patlak vermiştir. Bu esnada Minimalizm'in fazla sadeleşmiş ve belki de insanlıktan çıkmış yapısına bir karşı çıkış başlamış ve insani hisler yavaş yavaş tekrar sanatın içerisine girmeye başlamıştır. Alman Bauhaus mimarlarından Mies van der Rohe'nin 1920 yılında söylediği “az çoktur” ifadesi genç çağdaş sanatçılar tarafından “az çok değil, sıkıcıdır” (Hunter, Jacobus, Wheeler 357) olarak değiştirilmiştir. Bunun üzerine amaç artık “...sanatı tekrar teknoloji ve bilimle daha az; felsefe, dil, şiir, nazım, tiyatro ve doğa, dünya ve onların organik süreçleri ile daha fazla bir araya getirerek yaşamla tekrar bütünleştirip tekrar canlandırmak.” olmuştur. Önde gelen Minimalist sanatçılardan Amerikalı Sol Lewitt'in (1928-2007) de 1967 yılında *Artforum*'da yayımlanan “Paragraphs on Conceptual Art” (Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar) adlı yazısında bu yeni anlayıştan şöyle bahsettiğini görürüz “...fikir ya da kavram, yapıtın en önemli yönüdür. ... Fikir, yapıtı meydana getiren bir makine haline dönüşür.” Lewitt'in, her yanı kapalı Minimalist küplerin yerine koyduğu duvarları olmayan küp iskeletlerinden oluşan düzenlemesi, kavramsalığa göndermede bulunan bu söylemine örnek gösterilebilir.



Resim 2.16 Sol Lewitt. “Serial Project, I (ABCD)”, 1966.

1960'lar itibariyle başlayan bu yeni sanat anlayışında anlamın artık sanatçının niyetinden ziyade çalışmanın kendi yapısından çıktığını, form, anlatım, doku gibi imleyenlerin ve sembollerin ön plana çıktığını görmekteyiz. Sol Lewitt'in yine "Paragraphs on Conceptual Art" (Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar) adlı yazısında bu dönemdeki kavramsal sanattan bahsederken; "gözlerinden ve hislerinden çok izleyicinin zihnini meşgul etmek amacıyla yapılmıştır." şeklinde bahseder. Bu yeni anlayış zamanla yerini fiziksel olarak var olmayan fakat yazılar, fotoğraflar gibi belgelerini gördüğümüz yapıtlara bırakmıştır. Kavramsal Sanat'ın öncülerinden Amerikalı sanatçı Douglas Heubler'in (1924-1997) bu fikre "Dünya iyi kötü ilginç nesnelere dolu; ben daha fazla nesne eklemek istemiyorum. Ben yalnızca, nesnelere zaman ya da mekan açısından varoluşlarını ifade etmeyi tercih ediyorum." (Hunter, Jacobus, Wheeler 361) sözleri ile bir açıklama getirdiğini ve katkıda bulunduğu görülmektedir. Bu aşamada çalışmalarda doğrudan dil kullanımı ve sembolik anlatımlar ile çokça karşılaşmaktadır. 1960'ların sonuna doğru ise sürecin ve performansın sanatta büyük yer tutmaya başladığı görülmektedir.

Yine aynı yıllarda artık neredeyse resimden ve dolayısıyla stüdyodan tamamen uzaklaşan peyzaj artık var olduğu yerde ve çevresel kaygılar nedeniyle sanatçıların çalışmalarında yer almaya başlamıştır ki bu yeni yaklaşıma Arazi Sanatı ismi verilmiştir. Bu yeni yaklaşımın da Minimalizm ile yakından ilgili olduğunu ve geometriyi sıkça kullandığını söylemek yanlış olmaz. Hunter, Jacobus ve Wheeler, "Arazi Sanatı, Robert Smithson (1938-73), Great Salt Lake (Büyük Tuz Gölü)'nde boş bir kıyıyı entropiye olan hayranlığı için devasa ve fazlasıyla romantik bir metafora dönüştürmesi ile yer yüzünü bir başyapıtla süslemiştir ..." (371) şeklinde belirtir.



Resim 2.17 Robert Smithson, "Spiral Jetty", 1970.

"Spiral Jetty, dışa doğru açılıyor ve içe doğru ise ölü merkezine doğru eksiliyor gibi görüldüğü için eser, hayatın eş zamanlı olarak kendini yenileyen ve kendini yok eden sürecinin bir sembolü olarak okunabilir." (Hunter, Jacobus, Wheeler 371) Çalışmalarında geometriye sıkça yer veren bir diğer arazi sanatçısı ise Amerikalı Michael Heizer'dır (1924 --)



Resim 2.18 Michael Heizer. "Double Negative". **Resim 2.19** Ayrıntı. 1960-1970.

Heizer'in Nevada Çölü'nden 240.000 ton granit çıkartarak meydana getirdiği çalışması *Double Negative*, çölün ortasında dar bir kanyon oluşturan, birbirine bakan iki devasa kütteden oluşur ve "19. Yüzyıl Amerikan peyzaj resminin yüceliğini çağrıştıırken bu devasa iş, daha güçlü olarak, eski Mısırlılar tarafından Nil Vadisi boyunca uzanan büyük faraonik kaya mezarlarında

erişilen doğal olan ile yapay olan arasındaki sembolik ilişkiyi çağrıştırmaktadır.” (Hunter, Jacobus, Wheeler 372)

1970’lerin sonlarına doğru sanatta bir karmaşa ortamı yaşandığı görülür. Tam bu dönemde aralarında Jenniffer Batlett, Neil Jenney, Robert Moskowitz ve Susan Rothenberg’in bulunduğu bir grup sanatçı, *New Image Painting (Yeni Resim)* adıyla bir sergi açmışlardır. Böylece Minimalizm ve Kavramsal sanatın içinden geçerek ilerleyen yeni bir anlatım şekli ortaya çıkmıştır. Bu dönemden itibaren “neo-“ (yeni) sıfatı ile başlayan akımlar karşımıza çıkmaktadır.

Aynı dönemdeki heykel sanatından kısaca bahsedilecek olursa, Minimalizm’in formal kaygılar üzerinde yine etki sahibi olduğu görülmektedir. Kanadalı sanatçı Jackie Winsor’un çalışmaları bu etkinin devam ettiğine dair etkili bir örnektir. “Minimalistler’in yapmış olduğu gibi seriler şeklinde çalışan Kanada doğumlu Winsor, Ana Formlar’ı – kareler, çizgiler, daireler ve hepsinden de daha fazla olarak küpler – onları eskiden olduğu gibi en öznel şekilde, yoğun bir işçilikle işleyerek tekrar insancillaştırmıştır.” (Hunter, Jacobus, Wheeler 400)



Resim 2.20 Jackie Winsor. “Burnt Piece”, 1977-1978.



Resim 2.21 Allan McCollum. "Plaster Surrogates", 1982-1984.

Yukarıda görülen Allan McCollum'a ait düzenleme ise, hepsi birer küçük tabloya benzeyen çalışmaların aslında yakından incelendiğinde alçı döküm oldukları fark edilmektedir. Çalışmanın ortaya çıkış amacı, Trevor Starke tarafından yazılan bir makalede şöyle açıklanmaktadır;

Alçıdan yapılmış bu modellerin sanat nesnelerini izleme deneyimini yeni bir çerçeveye oturtuyor olmasındaki büsbütün gariplik, ortaya sayısız soru çıkartmaktadır: Tüm içeriği boşaltılmış ve formlar çeşitliliğin minimal farklılıklara indirildiği "tablolar" ile nasıl bağlantı kuracağız? Orijinal olan ile yapılmış olanı, gerçek olan ile yapay olanı birbirinden nasıl ayırt edeceğiz? Ve eğer bu nesnelere diğerlerinin yerine geçiyorsa, neyin yerini tutmaktalar?

Geldiği bu son indirgenmiş noktada 1980'lerin sonuna doğru artık bu şekilde sorgulanmaya başlaması şaşırtıcı olmasa gerek. Hunter, Jacobus ve Wheeler, bu dönemde karşımıza çıkan sanat tarzı için; "...sanat eski ruhundan sıyrılmış, tamamen kendi parçalarının bir özetidir. ...fakat önemsiz bir şekilde bireyselleştirilen birimlerin tekrarlanması içerisinde hümanist bir alt metin taşır." (408) şeklinde de bir yorum yamaktadır.

Akımların değişmeye ve yenilenmeye başladığı bu dönemde, sanatta kullanılan geometri öğesinin de yeni bir boyut kazandığı görülür. Amerikalı resim sanatçısı

Peter Halley (1953 --), Neo-Geo adıyla, direkt olarak geometrik unsurlar ile özdeşleştirdiği bir akım sunmuştur. İmgenin çokça öne çıktığı bu dönemde Peter Halley'e göre "soyut olan gerçek olana aittir... ." (Hunter, Jacobus, Wheeler 408) Her ne kadar Halley'in çalışmaları Minimal dönem eserlerini bire bir çağırırsa da kendisi, "...çalışmaların kendisini özerk hale dönüştürmediği, aksine, insanların içerisinde yaşadığı ve çalıştığı borular ve kablolar ile dolu bölmeleri temsil ya da taklit ettiği konusunda ısrar etmektedir." (Hunter, Jacobus, Wheeler 408)



Resim 2.22 Peter Halley. 2013.

Yani, başlangıçta sadeliği temsil etmek, hatta hiçbir şeyi temsil etmemek için, indirgemeci bir yaklaşım ile kullanılmakta olan geometrik formların artık gelişen dünyada etrafımızda gördüğümüz, içerisinde yaşadığımız, her gün görmeye ve kullanmaya alışkın olduğumuz mekan ve nesnelere birer modeli olduğu görülür. Halley, artık 60'larda gelişen Minimal anlayışta olduğu gibi yalnızca dış bir göz olarak kalınamayacağını altını çizmektedir. Ayrıca Malevich ve Mondrian zamanında kusursuz olarak düşünülen ve ele alınan geometri, artık çevremizde gördüğümüz ve bizi rahatsız eden kusurların bir sembolü niteliğinde kullanılmaya başlamıştır. Bu bağlamda, geometrinin sembolik ve anlamlı bir unsur olarak sanatta yer almasında ilk ve en önemli adımları atan ve

çalışmalarından etkilenilen sanatçı Peter Halley'in, bu noktaya geliş sürecinden, geometriyi doğrudan şehir yaşamında kurulan yapay alanlar ile ilişkilendirmekte olduğu ve kişisel çalışmalar ile benzerlik gösteriyor olması açısından da büyük önem taşıması nedeni ile ayrı bir alt başlıkta geniş olarak bahsedilecektir.

Fakat bu noktada Neo-Geo akımını biraz daha açmak gerekir. Bedri Baykam, 1987 tarihli *Dünya Piyasasının Yeni Gözdesi: Geometrik Sanat* adlı yazısında bu yeni akımın "Yeni Abstarction", "NeoMinimalism", "Neo-Conceptualism", "Poptometry" ve "Super Mannerism" gibi son döneme damgasını vuran akımlar ile bağlantılı olarak geliştiğini belirtmektedir. Bu yeni geometrik dönem resimleri, geleneksel resim anlayışı bir kenara bırakıyor, "bildiğimiz anlamda soyut resimlerin yalnız ve yalnız bir parodisini, "bir nevi basit taklidini" yapıyorlar (simulacrum)." demektedir. (Baykam 62) Aynı metnin devamında Baykam şöyle belirtmektedir; "Bu yeni sanatın ilginç anlatımlarından biri de, eserlerin, tabiatın, kapitalist, sosyal alanın, sibernetik dillerin, görüntü üretiminin, bilimsel örneklerin, teknolojik kontrol ve işlem yöntemlerinin, çağdaş bilimsel dillerin birey yüzeysel soyutlamaları oluşları." (62) Bu dönemin diğer bir özelliği ise artık yapılan soyutlamaların elektronik aletler kullanılarak da meydana getirilmeye başlanmasıdır. Var olan bir nesneden ya da düşünceden soyutlamaya gitmekten çok, işaretlerin bir araya gelmesiyle oluşan kompozisyonlar karşımıza çıkmakta. Baykam, Neo-Geo akımının her ne kadar görünüşte Minimalizm ve Kavramsal Sanat ile çok büyük benzerlik gösterse de, bu akımların ciddi ve soğuk havasından uzak daha mizahi bir içeriğe sahip olduğunu da eklemektedir. (64)



Resim 2.23 John Armleder. "Furniture Sculpture", 1986.

Geometri, sanat alanında çıktığı yolculukta, görsel sanatlara hem çok fazla form hem de çok fazla anlam kazandırmıştır. Geometrinin sanat içerisinde kat ettiği bu yola günümüzde de devam ettiğini söylemek mümkündür.

2.1.1. Peter Halley

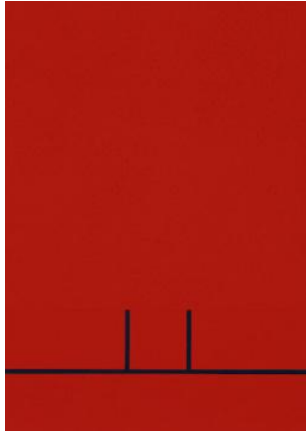
Peter Halley, 1953 New York doğumlu bir soyut resim sanatçısıdır. Çalışmalarında geometrik şekilleri yoğun ve baskın bir unsur olarak kullanmakta ve çalışmalarını Minimalizm ve Neo-Geo akımları ile özdeşleştirmektedir. Kişisel çalışmalarının yanı sıra, çalışmalarında geometriyi direkt olarak şehir yaşantısı ile ilişkilendiren ve şehir yaşantısı üzerine yaptığı yorum esnasında ana bir araç olarak kullanan Peter Halley'in çalışma süreci ve düşünceleri, kişisel çalışmalar ile yakınlık göstermesi ve kişisel çalışmalarda etkilenilmiş olması açısından daha yakından incelenmiştir. Ayrıca, sanat ve şehir yaşamı konusunda yakın teorilerin sahibi olan ve Peter Halley'in de fikirlerini şekillendirirken etkilenmiş olduğu Fransız düşünürler Michel Foucault (1926-1984) ve Jean Baudrillard'ın (1929-2007) öne sürdüğü sanat ve modern şehir yaşamı ile ilgili teoriler ile de bir bağ kurulmuştur.

Kathryn Hixson'a verdiği bir röportajında, kendisine yöneltilen, çocukluk deneyimlerinin alan hakkındaki düşüncelerini etkileyip etkilemediği sorusuna şöyle bir yanıt vermektedir;

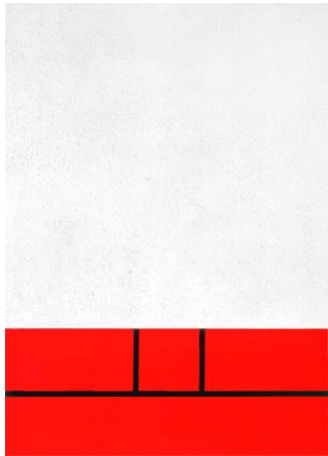
Ben, büyüme sürecimde, bir yerleşim bölgesiyken, ofis kuleleriyle dolmaya başlayan Manhattan şehir merkezinde doğa ile nerdeyse hiçbir bağım olmadan büyüdüm. Orada yalnızca bu devasa, oldukça soyut, büyük ölçekli, birbirinden farkı olmayan kafesler vardı. Büyüdüğüm bina ise 40'lı yıllarda neo-Georgian ayrıntılara sahip koyu kahverengi tuğlalarla inşa edilmişti. Ürkütücü, bahsettiğim detayların üzerine tutuşturulmuş olduğu Stalinist bir yapıydı; bina ile çevrelenmiş dikdörtgen bir avlusu vardı. Yaşadığım daire çok ufaktı ve hangi pencereden dışarı bakarsanız bakın, tek gördüğünüz tuğla duvarlar ve diğer pencerelerdi. Gökyüzü ya da değişiklikten yoksun klostrofobik bir ortamdı, ki üzerimden etkisi hiç kaybolmadı. (9)

Böyle bir ortamda yetişen, etrafına duyarlı bir kişiliğin çalışmalarında neden sürekli hücrelerden oluşan şehir kompozisyonları oluşturduğunu anlamak güç olmasa gerek.

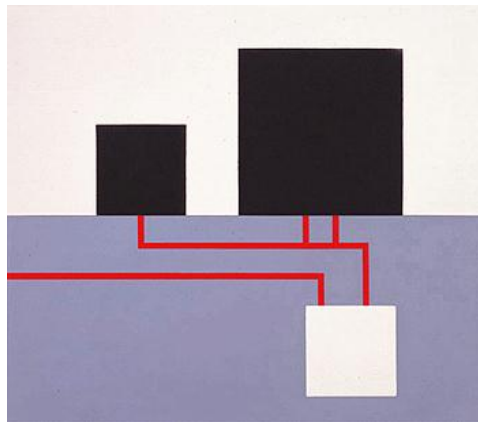
Halley yine aynı röportajda çalışmaları ile ilgili araştırmalar yaptığı ilk zamanlarda, formal kaygıları ile ilgili olarak Henrie Matisse ve Pablo Picasso'dan etkilendiğini belirtmektedir; "...Matisse ile olan ortak yönüm, resmin formal yönünü sembolik içeriği ile birleştirme isteğimdir." (13) Ayrıca iki sanatçının da "bir şeylerin resmini yapıyor olmaları" fikrine kendini yakın hissettiğini söyleyerek "...Kendi çalışmalarımı, şu ya da bu şekilde hep bir şeylerin resimleri olarak düşündüm. Hiçbir zaman soyutlamanın ne olduğunu tam olarak anlamamışımdır." (13) Erken dönem çalışmalarını, özellikle Picasso'nun Mondrian hicivleri yaptığı dönem ile ilişkilendirerek "neo-Picassoid" olarak tanımlamaktadır. Fakat zamanla, New York'ta yaşamaya başladığı süreçte, erken dönem çalışmalarında geometrik formlar ile oluşturduğu insan figürleri anlamsız gelmeye başlamıştır. Bunun nedenini Hixson'a şu sözler ile açıklamaktadır; "Çünkü makine, et ve kandan oluşan bedenlerden çok daha baskın bir güçtü." (14) Bu dönemde Halley'in figürlerden uzaklaşarak şehir yaşantısında, duvarlarda ve yapılarda gördüğü bir geometriye yöneldiği görülmektedir. Bunu yaparken de Minimalizm ve Pop Sanat'tan etkilendiğini özellikle belirtmektedir. Yine de Minimalizm'in aşırı soğukluğunu ve tüm anlamları reddeden tavrını, çalışmalarında geometri üzerinden söylemler geliştirmiş olan Halley'in sanatında görmek mümkün değildir. Bu fikrini ise aynı söyleşide şu sözleri ile açıklığa kavuşturmaktadır; "...bir karenin yalnızca bir kare olmadığını, bir hapisane olabileceğini söylemek özgürlük vermekteydi. Gerçekte var olan bir şey olabilir, bir anlam taşıyabilir." (16)



Resim 2.24 Peter Halley. "Red Cell with Conduit", 1982.



Resim 2.25 Peter Halley. "White Cell with Conduit", 1982.



Resim 2.26 Peter Halley. "Two Cells with Conduit & Underground Chamber", 1983.

“Two Cells with Conduit & Underground Chamber” (Borulu İki Hücre & Yeraltı Odası) adlı bu eser, Halley’in *Crisis in Geometry* adlı makalesinde, “taklitin simülasyon içerisindeki yerini vurgulamaktadır.” şeklinde tanımlanır ve devam eder;

Benim işimde boşluk yalnızca sahte sıva dokulu, içlerinden ışınlanmış “boruların” geçtiği “hücrelerin” konumlandırıldığı dijital alanlardır. Bu boşluk, video oyunlarının, mikroçipin ve ofis kulesinin sahte boşluğuna benzer – belirli bir gerçekliği olmayan, aksine “sibernetikleştirilmiş sosyal değişim”in temellendirildiği “hücrel boşluğun” sahte bir modeli olan, “sosyal varlığı işleyiş devresi ile aydınlatan” bir boşluk. Burada, “binaların istatistiksel bir grafik içerisindeki sütunlar gibi” gösterildiği, şekli, “piramitten delikli karta geçen” bir sistem gösterilmektedir.

Daha belirgin bir açıklama yapmak gerekirse Halley, yaşadığımız modern hayatın parçalarını, kanallar (kablolar, yollar, borular) ile birbirine bağlanmakta ve birbirleri ile iletişimini sağlamakta olan, yaratılmış boşluklardan oluşan bir sisteme indirgemektedir. Halley’in yarattığı iletişim araçlarını da içeren şehir simülasyonlarında, Baudrillard’ın şu fikrinden etkilenmiş olduğu söylenebilir;

İletişim araçlarının bütününde, imgelere özgü bu kusursuz süreklilik, bu göstergeler ve mesajlar arasındaki suç ortaklığı, zaman ve mekanın tasfiyesi, izleyenle izlenen arasındaki ilişki ve karşılıklılığa kısa devre yaptırılarak aniden ortadan kaybolma yöntemiyle yok etme vardır. (Adanır’dan 201)

Peter Halley, Haziran 1984 tarihli “Crisis in Geometry” (Geometride Kriz) adlı makalesinde geometri ile ilgili felsefi düşüncelerinden ve bu düşüncelerinin oluşmasında etkili olan felsefecilerden ve onların eserlerinden bahsetmektedir. Metne şöyle bir öneri ile giriş yapar ve bizi geometrinin, Euclid geometrisinin reddedilmesi ile başlayarak anlam yönünden değişen sürecinin içerisine sokar; “Bir zamanlar durağanlık, düzen ve orantı belirtileri gösteren geometri, günümüzde, değişen imgeleyiciler (signifiers), hapsoluş ve engel simgelerinden oluşan bir düzen sunmaktadır.” Halley’e göre “Geometri krizi bir imlenen krizidir.” Geometriye uygulanan formalist yaklaşım artık ilgi görmemekte, geometriye yalnızca bir form olarak bakan bakış açısı değişmekte, imleyici özelliği ön plana çıkmaya başlamaktadır. Halley de, Mondrian ve Malevich döneminde ideal olarak gösterilen geometriye eleştirel bir bakış açısı

benimsemektedir. Halley, bu yeni yaklaşım biçimi ile şu sorulara cevap aranmaya başlandığını belirtir;

Geometrik form ne amaçla kültürümüze sokulmaktadır? En azından son iki asırdır modern toplum neden geometrik formu takıntı haline getirmiştir ki sürekli karmaşıklığı ve koruması artan geometrik alanlar inşa etmeye ve onların içerisinde yaşamaya çabalıyoruz? Bulduğumuz yüzyılda neden geometrik sanat genel bir kabul görmekte ve neden geometrik imgeler halk ikonografimizde benzeri görülmemiş bir önem kazandı?

Cevabı aranan bu sorular tekrar göstermektedir ki, geometri artık bir kompozisyon ögesi ya da anlamsız bir form olmaktan öteye gitmiş, günlük yaşantının ve kültürün bir parçası haline gelmiştir. Halley'in "karmaşıklığı ve koruması artan geometrik alanlar" ibaresinden yola çıkarak hayatımıza müdahale ettiği, yer yer kısıtladığı ve negatif bir algıya da neden olmaya başladığı söylenebilir. Geometriyi modern şehir hayatının kendisine hissettirdiği klostrfobi ile hücreler ile oluşturduğu çalışmaları ile nasıl ilişkilendirdiğini de yine şu sözleri ile anlatmaktadır;

Hepsi birer kareydi. Geometrinin gerçek çevrede var olan bir şey olduğunu söylemek istedim. Bu idealist kare fikri, pragmatik, şematik mimari varlık olarak görülebilirdi. Kareye parmaklıklar ekleyerek, geometrinin bir hapisane olduğunu dile getirmek istedim. Bina ve geometri, hapisaneye benziyordu ve Malevich ve Mondrian'da olduğu gibi kusursuz değildi.

Halley'in bu düşüncelerini şekillendirirken, aynı dönemlerde okumuş olduğu Fransız filozoflar Michel Foucault'un "Discipline and Punish" (Disiplin ve Ceza) ve Jean Baudrillard'ın "Simulations" (Simulasyonlar) adlı metinlerden etkilendiği görülmektedir. Halley, Foucault'un kendine ilham veren Crisis in Geometry'de eserini şöyle özetler;

Disiplin ve Ceza'da endüstriyel toplumun muazzam geometrik düzenlemelerinin bozulduğunu görürüz. Geometrik yapıların, şehirlerin, fabrikaların ve okulların, evlerin, ulaşımın ve hastanelerin hepsinde birden var oluşu, eylem ve hareketi (ve tüm davranışları) yönlendiren, ölçen ve normalleştiren yeni bir mekanizma ve yükselen endüstriyel çağın benzeri görülmemiş nüfusunun kontrol edilebileceği ve üretimin maksimum düzeye ulaştırılabileceği bir araç olarak ortaya konulmuştur.

Foucault'un Disiplin ve Ceza'da "aydınlanma geleneğinin geometrik anıtları, sadomazoşistik hapsoluş ve işkence araçlarına dönüştürülmüştür." diyecek kadar ileri giderek anlattığı mekanların endüstriyel amaçlarla nasıl bölümlere ayrıldığını, insanların okul, fabrika, hastane, hapishane, ev gibi farklı yaşam alanlarında nasıl birbirlerinden yabancılaşarak ve nasıl kontrol altında tutularak yaşadıklarını ve istenilen doğrultuda yönlendirildiklerini anlatan "Panoptisizm" teorisi ve Jean Baudrillard'ın "Simulacra and Simulacrum" adlı kitabında "Simülasyon, taklidin, tüm taklitlerin en küçük hakikatin etrafındaki devinimleridir." şeklinde belirtilir. Simulacrum, "gerçeğin taklitle karıştırıldığı" yerde devreye girer; "tamamen bir taklitler evrenidir", bir "dijital boşluk", bir "aydınlık kod alanıdır" olarak açıkladığı teorileri, Halley'in bazı eserlerine doğrudan esin kaynağı olmuştur.

3. BÖLÜM: ŞEHİR VE ŞEHİR DOKUSU, DOĞA VE MODERN ŞEHİR YAŞANTISININ DOĞAYA ETKİSİ

Çalışmanın bu bölümünde doğal dokuların ve geometrik formların bir araya getirilmesindeki amaç olan modern kentleşmeden, betonlaşan kentlerin doğa ile ilişkisinden bahsedilmektedir.

Şehir, sözlük anlamı ile, “Nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı, kent, site”dir. (tdk.gov)

Şehir, belirli bir düzen ve yaşam biçimi üzerine kurulmuş, doğadan uzak fakat doğayı yapay bir parçası olarak, ihtiyaç duyduğu, mecbur olduğu için içerisinde barındırmaya çalışan, sürekli olarak değişim gösteren, toplu yaşam alanı görünümünde bir beton yığındır denebilir. Daha büyük şehirlerde daha gözle görülür olan bu özellikler tüm şehir yapılarında mevcuttur.

Kent dokusu ise “Bir kentin, anayollar ve ikincil yollarla bölünmüş, oturma, çalışma, alım satım, işleyim, dinlenme yerlerini kapsayan yer bölümlerden, adacıklardan ve komşuluk birimlerinden oluşan toprak kullanım biçimi.” (anlambilim.net) şeklinde tanımlanmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere şehirde sistematik bir yapı mevcuttur. İnsanların yukarıda belirtilen oturma, çalışma, alım satım, dinlenme gibi ihtiyaçlarına göre düzenlenmiş bu yaşam alanları, eski çağlardan bu yana “gelişerek(!)” doğadan uzaklaşmıştır. Yapay alanlar oluşturmak, maddi gelir sağlamak amacıyla tahrip edilen doğa, şehre süs ve biraz da insani ihtiyaçları karşılaması amacıyla tekrar yine yapay olarak, kendine uygun ve doğası gereği geliştiği yerlerde değil, artık insanların kendi isteklerine göre şehre tekrar sokulmaya ve hatta dar alanlara sıkıştırılmaya çalışılmıştır. Bu durum doğal ortamlarda var olan sayısız canlının da yaşamına olumsuz etkide bulunmakta, onların yaşam alanlarını sınırlamakta, doğal ihtiyaçlarını doğanın sunduğu imkanlar ile karşılama şansını azaltmakta, yok etmektedir. İmre Azem’in yönetmenliğinde hazırlanan bir İstanbul kentleşme eleştirisi niteliğinde belgesel Ekümenopolis’te yapılan bir söyleşi esnasında şehir yaşantısı içerisinde doğaya yaklaşımımız şu sözler ile açıklık bulmaktadır;

Parsel tamamında toprağı yitirip balkona ağaç dikmeyi ekolojik mimari zannediyoruz. Orman alanlarında bina yapıp oradaki memba sularından yapay göletler yapmayı ve orada 1 santimetre kare toprak bırakmadan 30 santim toprakta tavşan yetiştirmeyi doğal hayat zannediyoruz.

Tabii ki burada bahsedilmekte olan, 18. Yüzyılda gerçekleşen Fransız Devrimi ardından dünyada meydana gelen büyük değişimler ile, endüstrileşme ve makineleşmenin etkisi sonucu zamanla gelişen, akıl almaz ölçüde büyüyen, köyde alıştıkları yaşamlarını artık sürdüremez olan köy sakinlerinin de iş bulmak amacıyla sanayileşen şehirlere gelmesi ile durmadan kalabalıklaşan ve maddi açıdan doyumsuzlaşan modern şehir sistemleridir. Biraz daha somutlaştırmak gerekirse bu şehirlere görsel olarak verilecek en çarpıcı örnekler Çin gibi nüfusu aşırı derecede artmış ülkelerin şehir yapılaşmaları olacaktır.



Resim 3.1



Resim 3.2

Çin'deki yerleşim alanlarından görünüm

Doğa ise sözlükte “1. Kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların hepsi, tabiat, natür. 2. İnsan eliyle büyük değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat. 3. mec. Bir kimsenin eğilimlerinin, içgüdülerinin hepsi, huy.” (tdk.gov) şeklinde tanımlanmaktadır.

Doğada da bir düzen mevcuttur, bu düzenin şehirdekinden farkı, yapay olmayışı, kendi kendine işleme yeteneğine sahip oluşu ve canlıları tehdit etmek yerine onları beslemesi ve bu düzene bağlı bir uyum içerisinde devamlılığını

sağlamasıdır. Şehirdeki zorlama düzen çabası ile meydana getirilen şehir dokusu, yapay düzen, yapay yaşam alanları ve hatta yapay yaşamlar, canlı yaşamına görünürde olduğu gibi uyum sağlamak ve devamlılık kazandırmaktan çok onu olumsuz yönde etkileyerek bozulmasına ve sürekliliğini yitirmesine yol açar. Şehir yaşantısı her şeyde olduğu gibi doğayı ve doğada yaşayan canlıları da birer keyfi tüketim nesnesi haline dönüştürmektedir. Artık yaşamımızı sürdürülebilmek amacıyla değil, zevk ve tatmin amacıyla tüketmekteyiz ve işin kötü tarafı buna o kadar alışkın hale geldik ki bunu hiç yadırgamadan, sanki doğalmış gibi yapmaktayız.

Kentin belli bölgeleri üzerinde gizli planlamalar yapılarak, insanların yaşam alanları önce değersizleştirilip sonra tecrit edilmiş bir yapıya dönüştürülmektedir. Kentin belleği niteliğindeki bu mekanlar el değiştirerek, ekonomik açıdan değersiz görülürken, birden kentin gözde mekanlarına dönüştürülmektedir. Sadece ekonomik çıkarların ön planda olduğu bu dönüşüm sürecinde, içinde yaşayanların boşaltıldığı, kimliksiz şehirler yaratılmakta ve bu alanların gelecek zaman içerisinde rant alanlarına dönüştürülmesi beklenmektedir. (Uysal 2)

Bundan daha da önemlisi, diğer canlıların da benimsemiş oldukları yaşam alanları da betonlaştırılmakta, dışarıdaki yaşamla bağlantısı pencerelerle sağlanan binaların köşelerine yuvalanmaları dahi artık bizi rahatsız etmektedir. Biz artık doğal bir tepkiymiş ve sanki elde ettiğimiz bu yer hep bizimmiş, yalnızca bizim hakkımızmış gibi onları büyük bir çabayla kovalamaktayız. Onlar da beton yığınlarının bir köşesinde kendilerine uygun bir yaşam ve üreme alanı söküp alabilmek için direnmekteler. Asıl kim, kim tarafından rahatsız edilmekte buna karar vermek dahi güç artık.

Teoride kent, en azından insanlığın toplumsallaşmayla ilgili temel yaratımlarına kaynaklık eden tamamen insan ürünü toplumsal töz, sahici kültür alanı olarak saygı görür. Bu gelenekte kent, doğadan ayrılmış toplum, kan bağından ayrılmış toprak parçası, adetler ve mitlerden ayrılmış rasyonalite, kardeşlik yemininin bir arada tuttuğu arkaik gruptan ayrılmış bireyler olarak görülür. (Bookchin 128)

Şu anda içerisinde bulunduğumuz şehir yaşantısı, insana vakit geçirebileceği doğal ortamlar (paklar, bahçeler, ormanlık alanlar, dağlar) sunuyor olsa bile doğa ile eksiksiz ve kesintisiz bir iletişim içerisinde olabilme imkanı sunmaz.

Doğayı böler, doğanın içerisinde anlamsız ve kimliksiz boşluklar oluşturur ve bireyleri bu alanlar içerisine hapseder. Doğaya ait elemanlar ise ihtiyaç duyulan yerlerde ihtiyaç duyulduğu miktarda ve yapıların yer ve sayılarına öncelik verilerek düzenlenen alanlarda var olur. Biz ise bu duruma artık alışkınız, rahatsızlık duysak bile kendi yarattığımız boşlukların içerisinden çıkıp kendi özümüzün tekrar bir parçası haline gelmekten korkarız, çünkü orada diğer canlılarla ve onların kurallarına göre nasıl yaşayacağımızı, onlarla nasıl iletişim kuracağımızı artık unuttuk, doğal yeteneklerimizi ve içgüdülerimizi körelttik. Tek yapmaya çalıştığımız, bu kapalı alanlara kimlikler, işlevler, anlamlar yüklemeye çalışmak ve onları hayatlarımız için vazgeçilmez kılmaktır.

Görünmez Komite adlı, dünyanın son geldiği noktadan sosyal, iş yaşamı, ekonomi, kent yaşantısı ve çevrenin yeri açısından büyük rahatsızlık duyan bir Fransız grup tarafından yazılarak 2008 yılında yayımlanmış olan Yaklaşan İsyân adlı kitapta, modern yaşamda çevrenin şehir ile olan ilişkisi ve şehir yaşantısının görünümü şu paragrafta çarpıcı olarak gözler önüne serilmektedir;

Çevre olarak somutlaştırılan şey işletmeye, başka bir deyişle yabancılaştırmaya dayalı bir dünyayla kurulan ilişkidir. Hışırdayan ağaçlar, binalardan yükselen kızartma kokusu, köpürerek akan su, dersliklerden gelen curcuna ve yaz akşamlarının boğuculuğu ile bir olamadığımız bir dünyayla ilişki. İçinde yaşadığım ve hemen yanı başımda beni çevreleyen ama beni gerçek anlamda oluşturmayan bir dünyayla ilişki. (54)

Ve şöyle devam eder;

Hiçbir dekor baştan sona bu kadar ruhsuz olmayı başaramamıştır. Hiçbir ortam daha otomatik olmamıştır. Hiçbir bağlam bu kadar duygusuz olmamış ve yaşamımızı devam ettirmenin karşılığında aynı ölçüde duygusuz olmamızı talep etmemiştir. Sonuç olarak çevre dünyayla kurulan, metropole uygun düşen bir ilişkiden başka bir şey değildir. (55)

Bu noktada tarihte insanın doğa ile daha fazla iletişim içerisinde olmasını ve kentlerin doğaya verdiği zararı azaltmayı hedefleyen ütopya şehir planlarının da yapıldığı görülmektedir. Buna verilebilecek en belirgin örnek İngiliz stenograf ve kent bilimci Sir Ebenezer Howard'ın 1898'de yayımladığı *Yarın: Gerçek Reforma Barışçı Bir Yol* (daha sonra *Yarının Bahçe Kentleri* adı ile basılmıştır)

adlı kitabında bahsettiği Bahçe Kent projesi olsa gerek. Bahçe Kentler Bookchin'in *Ekolojik Bir Topluma Doğru* adlı kitabında bahsedildiği üzere; yaklaşık otuz bin kişiden oluşan, insani boyutlarda ve eğlence ve tarımsal amaçlarla açık alanlar sağlayan ve büyümeyi sınırlayan yeşil bir kuşakla çevrili derli toplu bir kent birimidir. Uygun yeşil kuşak alanlarına çiftçiler yerleşecektir (Howard bu tarımsal nüfusu iki bin ile sınırlamıştır); otuz binlik büyük kent nüfusu imalat, ticaret ve hizmetlerle ilgilenecektir. Tüm topraklar bir kuruluşun elinde tutulacak ve kiralama esasına göre iskan edenlere verilecektir. (148) İlk bakışta, megapolis olarak bahsedilen sınırsız büyüme ve betonlaşma gösteren kapitalist düzenin pazar alanlarından çok farklı ve bir çok soruna çözüm kaynağıymış gibi görünse de Bookchin bu algıyı, yöre sınırlarının organik toplumsal ilişki ve karşılıklı yardım olarak, cicili bicili parkların insanlığın doğa ile bir ahenk tutturması olarak, iş yerlerinin yakınlığının, yeni bir çalışma tarzının geliştirilmesi ve bunun oyunla bütünleştirilmesi olarak, banliyö evlerinin eklektik bir karışımı, mezar gibi blok apartmanlar ve bekar işi dairelerin kendiliğinden mimari çeşitlenme olarak, büyük alışveriş merkezlerinin ve göz alabildiğine uzanan çimenliklerin agora olarak, konferans salonları, kültür merkezleri, hobi sınıflarının meslek çeşitliliği olarak, yardım kuruluşları ya da belediye meclislerinin öz yönetim olarak alınmış olduğunu ve bunun büyük bir hata olduğunu belirterek yıkar. (150) Yani böyle bir ütopya kent planının dahi yakından bakıldığında hiçbir samimiyeti olmayacak, yine insanları kapalı alanlara hapseden yaşam planları ile oluşturduğu yapay doğa içerisinde vakit geçirmeye ve bir nevi rahatlamaya zorlayacaktır. Bu yapılaşmaların hepsi de ticari kaygılarını gütmeye ve sürdürülmeye devam edecektir.

Öyle ki, “yeşil alan” ismi altında yaratılan bu alanlar dahi bir inşa mantığı ile meydana getirilmekte, parkların ve bahçelerin kurulduğu alanların doğal bitki örtüsü ya da doğal yaşam şartları dikkate alınmaksızın görsel kaygılar ile üretilmektedir. Şehrin ortasında doğal bir alan yaratmak, günümüzde büyük pazarlar haline gelen şehirlerde başlı başına bir sektör yaratmaktadır.

Bookchin, kentin kapitalizmin etkisiyle büyük bir pazar haline getirilmesinden ve amacının insana hizmet eden bir barınma ve ihtiyaç alanı olmaktan çıkmasından şöyle bahseder;

Burjuvazinin düsturu “büyü ya da öl”, kapitalizmin yaşam kuralı haline gelir. Bu dur durak bilmez yayılmanın kent üzerindeki kaçınılmaz etkisi tam olarak hem sonu gelmez bir meta üretimi hem de bunların satışının sağlandığı birer arena olarak modern megapolislerin sınırsız genişlemesinden sonra, ancak günümüzde değerlendirilebilir. Yunanlılar Pazar yerini kente tabi kılmışlarsa, boy veren burjuvazi de kenti piyasaya tabi kılmıştır; aslında giderek bizzat kenti bir pazar yerine dönüştürmüştür.” (139)

Bu durum kentlerin insani ve doğal boyutlarını giderek kaybetmelerine, insanların bu pazara hizmet etmeye başladığı bir ortamın oluşmasına ve sonu gelmez bir üretim, tüketim ve yapılaşma döngüsünün oluşmasına neden olmuştur. Yine Bookchin’in şu sözleri bu durumu çok daha net ortaya koymaktadır;

Üretim adına üretim, kentsel terimlerle ifade edildiğinde, özel herhangi bir kentsel ölçüt ya da bu büyümeyi kontrol altına alacak insani bir ölçüt olmaksızın, kentin kendi adına büyümesi anlamına gelir. Sınır büyümenin düşmanı haline gelir; insani ölçüt, ticari ölçütün düşmanı; nitelik, niceliğin düşmanı; ikiliğin sentezlenmesi ise alıcı satıcı ikiliğinin düşmanı haline gelir. (139)

Bunun sonucu; rant ve para uğruna sınır tanımayan, plansız bir alım satımın sürekli devam ettiği, kimliksiz, zaman zaman hiçbir hizmet amacı olmayan ihtiyaç dışı, hiçbir amaca hizmet etmeden yıkılan yapılarla, maddi getirisinden başka yönleri düşünülmeden tasarlanmış ve yapılmış metalarla donatılmış, her gün içerisinde bulunduğumuz, yaşamımızı sürdürdüğümüz yaşam alanlarıdır.

Kent şimdiye kadar insani ölçüden ve insan kontrolünden kaçan bir boyut kazanır ki, artık bireyin barınabileceği bir yer olmaktan çıkar. Kent uzamı, yalnızca topraklar üzerinde yatay değil, aynı zamanda kırsal çevreyi olduğu kadar ufkumuzu da karartacak biçimde gökyüzüne doğru dikey olarak da yayılır. Gökyüzünü yırtan gökdelenlerin ve devasa büyüklükte konutların biçimsiz geometrik mimarisi insanüstü kişilerin değil, insanüstü bürokratik kurumların otoritelerini yansıtan bir anıtsallık sergiler. Hiçbir doğal ya da insani biçim bu yapıları, insan tahayyülünü korku ve çaresizliğe sürükleyen bu biçimleri gizleyemez. Soğuk geometrileri ve işlevsel tasarımları kent sakinlerinde insanın bir anlamının olduğunu engelleyen bir

güçsüzlük duygusu uyandırır, zira bu yapılar atık insanın değil, kurumların eseri olarak görülürler. (Bookchin 140)

Bir anlamda kent, bizi bir özgürlük yanılması eşliğinde sürekli bir sahip olma ve kazanma duygusu ile çevreleyen duvarlardan oluşur. Kentte kendi emeğimizle kazandığımız ve sahip olduğumuzu düşündüğümüz tüm öğeler aslında yaşam tarzımızı, kararlarımızı ve kişiliğimizi yönetmektedir denebilir.

Bu döngü bu şekilde devam ededursun, durumun farkında ve rahatsız olan insanlar, çevreyi korumak için artan bir duyarlılık ve çaba içerisine girmektedirler. Dünyayı korumak ve şehri bir nebze daha yaşanabilir bir yer haline getirmek için bir sosyal sorumluluk olarak yayılan bu bilinç aslında derinlemesine bakıldığında, bu duyarlı insanların da, geri dönüşüm, tasarruf organik üretim gibi yöntemler ile dünyayı tedavi ettiklerini düşünürken aslında tahribatın süresini uzatarak sürdürülebilirliğini sağlamak suretiyle var olan bu sistemin birer parçası haline getirilmekte oldukları söylenebilir. Yaklaşan İsyân'da bu düşünce şu sözler ile açıklanmaktadır; "Adı sürdürülebilirlik. Alternatif çözümler, bir de bu var. Gezegenin sağlığı için gerekli bu. Onun yemyeşil bir manzara olduğu konusunda artık kimsenin kuşkusu kalmadı; çevre 21. Yüzyıl politik ekonomisinin en önemli konusu olacak." (56) ve "Tüketimi sürdürebilmek için biraz daha az tüketmeliyiz. Üretmeye devam edebilmek için organik üretim yapmalıyız. Kontrol etmeyi sürdürebilmek için kendimizi kontrol etmeliyiz." (57-58) Aynı metinde, kendi doğasına bu şekilde zarar vermekte olan bir sistemin devamlılığını sağlayan bir parçası olmaktansa kontrolün kaybedilmesinin, tüm sistemin çökmesine izin verilmesinin dahi daha samimi ve kesin bir çözüm olacağı öne sürülmektedir. Aşırı bir teklif gibi görünse de, verilen tahribatın artık geri dönüşünün olmaması bunu daha samimi bir yaklaşım haline getirmektedir.

Kentleşmenin acımasız ve aşırı boyutlara ulaştığını, doğa gibi yaşamakta olan bir olguyu kendine bir araç haline getirdiğini gösteren birçok yaşam alanı ve yapılaşma örneği vermek mümkündür. Yeryüzünden metrelerce yukarıda yaşamaya başlayan insanoğlu, kendi kuracağı yeşil alanları da metrelerce yükseğe taşımakta, bir ufuktan ve alandan yoksun zevk köşeleri haline

getirmektedir. Tıpkı son yıllarda etrafımızda yükselen katta bahçelere sahip yüksek gökdelen konutları gibi...



Resim 3.3 Güney Kore'den katta bahçeye sahip bir konut.

Ayrıca yeryüzünde öyle yapılaşmalar meydana gelmiştir ki, uzaktan bakıldığında insanı dehşete düşürmektedir. Bunlardan en çarpıcı olanı, Çin'de Kowloon Walled City veya Hak Nam (Kowloon Duvarlı Şehir) ismiyle alınan, şu an bir parka dönüştürülmüş olan fakat yirmi yıl kadar önce 26.305 metre karelik bir alanda nerdeyse 50.000 nüfusu içerisinde barındırmış dünyanın en yoğun nüfusa sahip, şehri olsa gerek. Şehir, kanunsuz olarak kurulmuş ve hayatını kanunsuz meslekler ile kazanmakta olan insanlara ev sahipliği yapmıştır. Buradaki yaşam, yönetim ve güvenlik gibi devlet yapısı içerisindeki hiçbir teşkilatı içerisinde barındırmamaktadır. Hiçbir mimari tasarım ya da destek alınmadan yapılan şehrin zemin kısmına binaların sıklığı ve yüksekliği sebebi ile ışık girmedeği söylenmektedir.



Resim 3.4 Kowloon Wall City



Resim 3.5 Ayrıntı.



Resim 3.6 Ayrıntı.

Şu anda bize şaşırtıcı gelen bu eski yapılaşma aslında içerisinde yaşamakta olduğumuz şehirlerin daha sıkıştırılmış bir görüntüsünden farklı olmadığı söylenebilir. Yaşadığımız çevredeki yapıların bu kadar gözle görülür oranda birbirine yakınlaştırılması insanlara rahatsızlık vermiş, kentteki sürdürülebilirlik amacına hiçbir katkı sağlamadığı da düşünülmüş olsa gerek ki bu alan yıkılarak yerine bir park “inşa edilmiştir”.

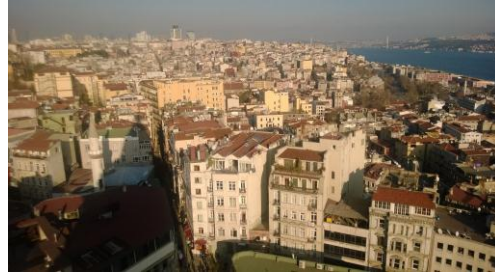
Aslında kentleşmenin bu kadar aşırı boyutlara ulaştığını görmek için fazla uzağa gitmeye de gerek yoktur.



Resim 3.7 İstanbul, 2013.



Resim 3.8 İstanbul, 2013.



Resim 3.9 İstanbul, 2013.



Resim 3.10 İstanbul, 2013.



Resim 3.11 İstanbul, 2013.

İstanbul Galata Kulesi ve Beşiktaş semtinden görüntüler.

Yukarıda görülen fotoğraflar Türkiye'nin en büyük şehri İstanbul'un arka sokaklarında değil tam da göbeğinde çekilmiş fotoğraflardır ve tepeden bakıldığında geniş bir alana yayılmış ve nüfusu kat kat daha fazla olan bir duvarlı şehir izlenimi yaratmaktadır denebilir.

Özetle anlatmak gerekirse, şu anda içinde bulunduğumuz şehir yaşantısında yeşil alanlar olarak inşa edilen ve bize nefes aldığımızı düşündüğümüz alanlar, yerle bir edilen doğanın insan eli ile bir miktar yerine konmaya, aynen bir bina kurar gibi tekrar inşa edilmeye çalışılmasından öteye gitmemektedir. Yeniden inşa edilen bu alanlar, bizim zevklerimize hitap ederken, bazı ticari kaygılara da karşılık vermektedir. Bu yaklaşımın doğaya verilen tahribatın geri alınması açısından bir faydası olduğu söylenemez. Ama biz her ne kadar bu sistemin sürdürülebilirliği için çalışsak da, her ne kadar onu kontrol altında tutmayı denesek de doğa zaman zaman yine kendi gücünü göstermekte, onun dilinden anlamayan bizleri ve kurduğumuz suni alanları yerle bir etmekte, sularının içerisine geri almaktadır.

3.1. KENT DOKUSUNU SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ OLARAK SUNAN SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

Tıpkı özlemine duydukları ve hayranlıkla baktıkları doğa gibi içerisinde yaşadıkları endüstrileşmiş modern kentsel ortamlar, bu ortamlarda kente ait birçok öğenin bir araya gelerek oluşturduğu dokular, yarattıkları görsellik ve zaman zaman bu ortam içerisindeki yaşantının samimiyetsizliğinin verdiği rahatsızlık ve sosyal kaygılar da birçok sanatçının çalışmalarına konu olmuştur. Tüm bu gelişme ve büyüme ile ilgili toplum ve sanatçılar arasında farklı görüşler olsa da çoğunlukla olumsuz yanlar ön plana çıkmıştır. “Bazı insanlar bunun harika bir gelişme olduğuna inanırken, bazı insanlar da insanlığı önemsizleştireceğini düşünmekteydiler. Ressamlar, fotoğrafçılar, tasarımcılar ve mimarlar için şehir, bu çarpıcı değişimi kaydetmenin önemli yollarını buldukça önemli bir konu haline geldi.” (moma.org) Kent dokusu üzerine çalışmaları olan bazı sanatçılardan örnekler sunulacak olan bu bölüme; içerisinde yaşadığımız çevre ile ilgili farkındalığın ilk ışıklarını yakan ve kişisel görüş ve çalışmaların oluşum sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebilecek Amerikalı şair Allen Ginsberg’ün (1926-1997) 1956 yılında yayımladığı *Howl and The Other Poems* (Uluma ve Giğer Şiirler) adlı kitabında yer alan Howl adlı ünlü şiirinin şu

dizelerinden bir alıntı yaparak edebiyat sanatından bir örnek ile giriş yapmak anlamlı olacaktır;

...

Kutsal Gökdelen ve kaldırımların ıssızlığı!

Milyonlarla dolan kafeteryalar kutsal!

Sokakların aşağısındaki gizemli gözyaşı nehirleri kutsal

Doyumsuz yalnızlık kutsal! Orta sınıfın

büyük kuzusu, isyanın çılgın çobanı

kutsal! Kim Los Angeles'ı Los Angeles yapan!

Kutsal New York & Seattle kutsal Paris

Kutsal Tanca Kutsal Moskova

Kutsal İstanbul. (Ginsberg 46-47)

3.1.1. Bodys Isek Kingelez

Bodys Isek Kingeles, 1948 doğumlu Afrikalı bir çağdaş heykel sanatçısıdır. Asya'daki büyük kozmopolit şehirlerden etkilenerek bazı şehir modelleri yaratmaktadır. Çalışmalarından heykel değil "mimari simülasyonlar" ("Art Now" 256) olarak söz etmektedir.



Resim 3.12 Bodys Isek Kingelez. "Ville Fantome", 1996.

“Çizginin etkileyici sadeliğini, doğunun kitsch ile, modern ütopyacılığı postmodernizm, zihinlerdeki şehir ve hayal edilen şehir peyzajı ile birleştirir.” (“Art Now” 236) Çalışmalarının kültürel alt yapısına değinecek olursak, ülkesi Kongo’da General Mobutu diktatörlüğü döneminde yetişmiş olan sanatçının bu dönemi çalışmalarına yansıttığı görülmektedir;

Çalışmaları, General Mobutu’nun özgün bir Afrika kültürünü teşvik etme ve sömürgecilik kokan her şeyin yasaklama çabalarını yıkmaktadır. Kingelez, kendi geçmişi ve Afrika’nın dünya ekonomisindeki rolü üzerine eleştirel bir bakış açısı sunar. Tarihi sistemli bir şekilde reddedilmiş ve sömürgeci güç mücadeleleri ile bastırılmış bu kıta, kendi kimliğini bulma ya da yaratma ve yerli sanatının özgünlüğünün farkına varma konusunda çok büyük problemler ile karşı karşıya kalmıştır. Kingelez, “Birinci” ve “Üçüncü” Dünyalar arasında bir paralel dünya, politik ve sosyal varsayımlardan arındırılmış bir alan yaratmaktadır. Hepsinden önemlisi ise, Batılı vizyonerlerin tecrübesiz ve kendini beğenmiş yaklaşımlarına ve sözde “ilkel”e doğru yönelen şehir tasarımcılarına karşı olan eleştirel tavrıdır. (“Art Now” 236)



Resim 3.13 Bodys Isek Kingelez. “Ville Fantome”, 1996. (ayrıntı)

Kurduğu şehir modelleri yoluyla Afrika üzerindeki Batı baskısını ve asimilasyon çabasını eleştiren sanatçının çalışmaları aynı zamanda çağdaş Afrika sanatının kitsch görünüşüne de bir eleştiri niteliğindedir. Burada şehir dokusunun daha çok kültürel anlamı ile karşımıza çıktığı görülmektedir.

3.1.2. Till Nowak

Almanya doğumlu dijital sanatçı Till Nowak, çalışmalarında şehir elemanlarına ve yaşantısına çokça yer vermiş bir diğer sanatçıdır. Yukarıda da bahsedilmiş olduğu gibi sanatçılar değişen yaşam tarzı ve çevreyi yorumlamanın farklı yollarını bulmuşlardır ve film de bu amaç için iyi bir araç olmuştur. Şehir yaşantısı hakkındaki görüşlerini, Bak Dergisi'ne verdiği bir röportajında şu şekilde açıklamaktadır;

Bana göre bu, fiziksel olmanın ötesinde tamamen psikolojik bir şey. Çünkü ben, şu an yaptığım her şeyi bir ormanda da yapabilirim. Bizim için şehir, en normal yaşam alanı, çünkü ona alışmışız. Ancak bir adım daha ileri gidip, onu soyut bir kavram olarak görmeye çalıştığınızda, hayatınızda ilk kez şehir gördüğünüzü hayal ettiğinizde, aklınıza, bu dünyada büyüyen en tuhaf görünümlü ve en uçuk, inanılmaz akıllı bitki gelmiyor mu?

Till Nowak'ın en bilindik çalışması 2005 yapımı *Delivery*⁴ (Dağıtım) adlı kısa filmidir. Film sürreal bir hikaye üzerinden oldukça naif ve çarpıcı bir dille şehir yaşantısını gösterir ve sonunda da yaşantıdaki keşmekeşe basit bir çözüm sunar.



Resim 3.14 Till Nowak. "Delivery", 2005

⁴ Kısa filmin tamamı <http://www.youtube.com/watch?v=RI1lwFgSAnw> adresinden izlenebilir.



Resim 3.15 Till Nowak. "Delivery", 2005

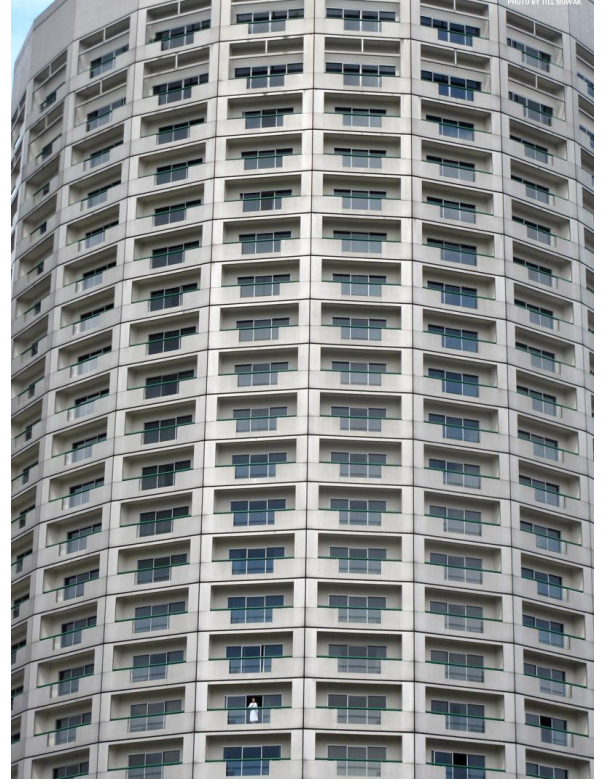
Film, teknolojinin uçan arabalar gibi çok ileri boyutlara ulaştığı bir metropolün sokaklarında izleyiciyi dolaştırarak başlar. Fakat şehir karanlık ve duman içerisindedir, tam ortasında bacaları tüten bir fabrika yine yerini almıştır. Daha sonra, fabrikanın tam karşısındaki küçük apartman dairesinin balkonunda çiçek yetiştirmeye çalışan filmin kahramanının evine esrarengiz bir kutu bırakılır. Hikayenin ilginç kısmı burada başlayacaktır; adam kutuyu açtığında ona yaptığı bütün müdahalelerin pencerenin dışındaki dünyada gerçekleştiğini görür. Yani yaşadığı çevre artık elinin altındadır ve ona istediği gibi müdahale edebilme hakkı vardır. Uzun bir düşünme sürecinden sonra ne yapacağına karar verir. Evinin tam karşısında tüten fabrikayı alıp, balkonundaki saksıda fabrika yüzünden bir türlü büyütemediği çiçeğini onun yerine diker, ve fabrikayı da balkonundaki saksıya... Sonra hiç düşünmeden kutunun kapağını kapatır. Etraf daha aydınlık ve temizdir artık.

Filmin başındaki sahnede kocaman bir şehir ve şu an belki sadece hayal edebileceğimiz bir teknoloji ve gelişmişlik görürken bacaları son hız tüten kocaman bir fabrikanın havayı şu anda olduğundan daha fazla kirletmekte olduğunu görmek gerçekten ironiktir. Belki de bu, insanoğlunun gelişmekte ve ilerlemekteki amacı yaşamını iyileştirmek değil her şeyin daha fazlasını elde etmek olduğuna bir gönderme olarak düşünülebilir. Dünyaya gerçek anlamda müdahale etme şansı eline verilen karakter ise verdiği kararlar hala bu bakış açısından ve yaşam tarzından gerçekten rahatsız olan ve bir şeyleri değiştirmek isteyen insanların var olduğuna dair bir ışık sayılabilir. Till Nowak'ın kısa filmler

ve animasyonların yanı sıra bazı şehir elemanlarına yaptığı dijital müdahaleler ve fotoğraf çalışmaları da mevcuttur;



Resim 3.16 Till Nowak “Dishes”, 2007.



Resim 3.17. Till Nowak “Girl in the Balcony”.

Sanatçı, yukarıda gördüğümüz dijital ortamda yaptığı uyarılama ile bir gökdelenin tepesine dijital ortamda sayısız çanak anten monte edilerek neredeyse çanak antenler arasında kaybolmuş gibi görünen “Dishes” (Çanak Antenler) adlı çalışmasından, *Pots Magazine* adlı bir dergide Lynette Clee'ye verdiği bir röportajda şöyle bahsetmektedir; “Dishes, benim de bir parçası olduğum ve eleştirdiğimden çok keyif aldığım elektronik medya tarafından istilaya uğramış toplumumuzun ironik bir portresidir.” Bu yolla, şehirdeki modern yaşantımız içerisinde her gün eleştirdiğimiz şeylerin aslında ne kadar içerisinde olduğumuzu ve zamanla bundan keyif de aldığımızı yüzümüze vurmaktadır.

3.1.3. Murat Germen

Murat Germen, şu anda İstanbul Sabancı Üniversitesi'nde görev yapan fotoğraf ve yeni medya üzerine dersler vermekte olan, mimarlık geçmişine de sahip bir fotoğraf sanatçısıdır. Germen, Muta-Morfoz ve Facsmile v.2. adlı serilerinde aşırı ve çarpık kentleşme konusu üzerine fotoğrafları aracılığı ile bir yorum ve eleştiri sunarken şehirlerin geçirmekte olduğu değişim üzerine fotoğraf sanatı aracılığı ile bir araştırma sunmaktadır. Zaten kendini bir şehir ve mimari fotoğrafçısı olarak tanımlamaktadır. Belgin Balanoğlu Alagöz'ün Rh+ Sanat Dergisi'nde yayımlanan bir yazısında sanatçının çalışmalarından şöyle bahsedilmektedir;

İstanbul'da yaşayan Murat Germen fotoğraflarında, üst üste yığılmış, soluk almakta güçlük çeken plazalar ve arka sokaklarındaki doğal kent görüntüleri arasında yaşanan çelişik gelişmeyi izleneye sunuyor. Hala devam etmekte olan plazaların inşaat vinçlerini kadrainin içine alarak fotoğraflarının tepki göndermelerindeki dili, trajikomik bir anlatıma ulaştırıyor. (33)



Resim . 3.18 Murat Germen. "Mutamorfoz".



Resim 3.19 Murat Germen. "Mutamorfoz"



Resim 3.20 Murat Germen. "Mutamorfoz".

Germen bu görüntüleri, birçok farklı açıdan çektiği fotoğrafları üst üste birleştirerek ya da çektiği fotoğraflara farklı müdahalelerde bulunarak elde etmektedir. Mutamorfoz serisinde daha çok şehirdeki mimari sıkışıklık üzerinde dururken Facsmile v.2. serisinde daha çok doğaya döndüğünü belirtmektedir. Bu serideki çalışmalarından, Antoine Remise ve Merve Arkunlar'ın 2013 yılında kendisi ile yaptığı bir röportajda şöyle bahsetmektedir; “Bu çalışmalar, finans grafiklerine benziyor. Fotoğraflarda, şehir endeksi aşağı doğru giderken, doğa endeksi yukarı doğru çıkıyor. Bu benim için bir hayal gibi. O kadar çok inşa ettik ki şimdi doğayı daha fazla düşünme zamanı.”



Resin 3.21 Murat Germen. “Facsmile”.

3.1.4. Turan Erol

Turan Erol, 1927 doğumlu bir resim sanatçısıdır. Ankara’da yaşamakta olan sanatçı, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Ankara Altındağ’da bulunan gecekondü bölgelerinin görünümünü kompozisyonlarında sık sık kullanmıştır. Son yıllarda kentsel dönüşüm adı altında yıkılıp yerlerine gökdelen konutlar yapılarak rant unsuru haline getirilen bu alanlar, onun çarpık kentleşme ve son yıllardaki bu büyük betonlaşma konusunda bir eleştiri niteliği taşıyan resimlerine konu olmuştur. Daha önceki çalışmalarını tekrar ele alarak, yaptığı gecekondü görünümünün arasına bu sefer gökdelenleri eklemeye başlamıştır. Resimleri de şehirle paralel bir doğrultuda değişmiştir denebilir.

Hürriyet Gazetesi'nde Uğur Ergan'a verdiği bir röportajında resimlerinin yola çıkış ve vermekte olduğu sosyal mesajın öyküsünü şu şekilde özetlemektedir; "Örneğin, köyden çıkış benim ünlü temalarımın birisidir. Diyarbakır'da öğretmen iken ele aldığım, insanların köyü terk edip şehirlere doğru göç etmek istediğini ortaya koyan resim serisi. Köyden kente göçün getirdiği çarpık kentleşme, gecekondu arasında yükselen gökdelenler de aynı doğrultudadır."

Erol, bu çalışmalarını "Karşılaşma" başlığı altında toplamıştır.



Resim 3.22 Turan Erol. "Karşılaşma II", (ayrıntı)

4. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR (YEŞİL ALAN ÇALIŞMASI)

Kişisel uygulamaların hepsi birden “Yeşil Alan Çalışması” başlığı altında toplanmıştır. Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi, yeşil alan çalışması ifadesi yalnızca şehir insanların hayatında olan ve şehirleşmiş alanlarda anlam kazanmış bir ifadedir. Bu ifade, kırsal bölgelerde ya da doğada bir anlam taşımamaktadır. Doğası onarılmaz zararlara uğratılmamış bu gibi alanlarda yeryüzü hala kendi renklerine sahiptir. Yeşil, sarı, kahverengi, turuncu, kırmızı... Yeşil alan, doğası bozulan şehirlere dayatılmış bir doğayı bilinçsizce tekrar yerine koyma, bir kenara sıkıştırma, varmış, bozulanın yerine yenisi konuyormuş gibi gösterme çabasıdır denebilir ve illa yeşil olmalıdır; yeryüzünün o kısmının doğası, toprak yapısı, iklimi göz önüne alınmaksızın herhangi bir yeşil olmalıdır çünkü yeşil doğa gibi görünür.

Çalışmalarda kurulan yeşil alanlar, yani şehrin içerisine hapsedilen ve bir köşesinden sokulmaya çalışılan fakat yine menfaatler söz konusu olduğunda tahribatından çekinilmeyen doğa, mantar dokuları ile sembolize edilmektedir. Düz yüzeyler, dokulu alanlarla bir zıtlık oluşturmakta, tekdüze bir beton görüntüsünü çağrıştırmaktadır. Ayrıca tekrar unsuru, şehir yaşantısındaki aynılığa, sıkışıklığa ve kalabalığa gönderme niteliğindedir. Çalışmaların hepsinde kullanılan dokunun aynı olması ise, şehirlerde yapılan yeşil alan çalışmalarının mantığının aynılığı ve görünülerinin birbirine çok benzemesinden kaynaklanmaktadır.

Çalışmalarda sır kullanılması tercih edilmemiştir. Dokunun baskın bir unsur olarak, çok ufak bir yüzeyde olsa dahi öne çıkması anlam açısından önemlidir ve bu etki başka bir baskın unsur ile kaybedilmek istenmemiştir. Ayrıca dokusuz bırakılan alanlardaki pürüzlü yüzey, özensizce bırakılmış sıvalı beton duvar izlenimi yaratmaktadır. Zira modern şehir ne kadar süslenmeye çalışılırsa çalışılırsa temelinde genel olarak bu özensiz düz yüzeyler ve geometriden oluştuğu bir gerçektir. Çalışmalarda, beyaz olması ve inşa etmeye uygun olması açısından beyaz şamotlu kil kullanılması tercih edilmiştir. Üzerinde herhangi bir sır uygulanmamış beyaz duvarlar ise şehirdeki beton yapılarının kimliksizliği ile ilişkilendirilmiştir.

Çalışmaların tümü elle şekillendirme yöntemi ile meydana getirilmiş, hiçbir endüstriyel üretim aracı kullanılmamıştır. Bu süreç, şehirler kurulurken genellikle göz ardı ettiğimiz, görmezden geldiğimiz insan emeğine bir göndermedir. Dışarıdan ne kadar kusursuz ve teknolojik görünürse görünsün, binalar yine insan fikri ve insan gücü kullanılarak meydana getirilmektedirler. O yüzden aslında hiçbir zaman mükemmel değildirler. En basitinden, içerisinde yaşadığımız evlerin tavanları ya da zeminleri çoğunlukla eğimlidir ve bu konuda çoğunlukla içerisinde yaşayanlara sorun yaratır.

Çalışmaların sergileniş şekli de sembolik bir önem taşımaktadır ve Michel Foucault'un Disiplin ve Ceza adlı kitabında bahsettiği Panoptisizm teorisinden esinlenilmiştir. Panoptisizm, İngiliz filozof Jeremy Bentham (1748-1832) tarafından, Panoptikon adı ile oluşturulmuş bir hapisane planından yola çıkılarak geliştirilen bir teoridir. Foucault, Disiplin ve Ceza adlı kitabında Panoptikon'u şöyle tanımlamaktadır;

...çevresel olarak dairesel bir binadır; merkezinde bir kule bulunmaktadır; bu kule, halkanın iç tarafına doğru açılan geniş pencerelerle delinmiştir; bu periferik bina, her biri binanın genişliği boyunca uzanan hücrelere ayrılmıştır; hücrelerin iki penceresi vardır, biri iç kısımda, kulenin pencerelerine denk gelir; diğeri ise dışarıdadır ve ışığın hücre içerisinden bir taraftan diğeri tarafa geçişini sağlar. İhtiyaç duyulan tek şey, merkezdeki kuleye bir gözetmen yerleştirmek ve her bir hücreye bir deli, bir hasta, bir mahkum bir işçi veya bir öğrenci yerleştirmektir. Arkadan ışıklandırma sayesinde, kişi, ışığın tam karşısında durarak, çevresel binanın hücrelerindeki tutsakların gölgelerini göreceklerdir. Bunlar, her birinde yalnız bir oyuncunun olduğu, tam anlamıyla bireyselleştirilmiş ve sürekli görülebilir bir çok kafes veya tiyatro sahnesi gibidir. (200)

Foucault, şehirlerdeki okulların, hastanelerin, çalışma alanlarının da insanları birbirinden ayıran ve bireyselleştiren, birbirlerine yabancılaştıran yapıları olduğunu öne sürmekte, o sebeple Panoptikon ile ilgili tanımında, mahkumların yanı sıra hastaların, öğrencilerin ve işçilerin de bu hücrelerde yer alabileceğini belirtmektedir. Hücrelere kapatılan insanlar, izlenip izlenmedikleri, ne zaman izleniyor oldukları ve kim tarafından izleniyor oldukları hakkında bir fikirleri yoktur. Bu bilinç, Foucault'un da bahsettiği gibi onları ağır kilitler altında olmadan da oldukları yerde kalmaya ve belirli bir şekilde davranmaya

zorlamaktadır; işte Panoptisizm, bu hapisane planının şehir yaşantısı ile bağdaştırıldığı noktada devreye girer. Şehir insanları zincirlere vurmaz. Özgür hissettirir, kendi seçimlerini yapabildiğini, her şeye sahip olabildiğini ya da olabileceğini düşündürür. Ne var ki hepimiz sürekli gözetim altında olduğumuzun ve yönetildiğimizin bilincindeyiz ve ona göre hareket ederiz. İşte sergide kullanılmış olan ışık, böyle bir algı yaratmayı amaçlamaktadır. Çalışmalar, şehirden alınmış öğeler ya da parçalar niteliğindedir ve bize şehre dışarıdan bakma imkanı tanımaktadır. Şehir sakini, içerisinde yaşadığı sistemin o kadar çok parçası olmuştur ki, kendi hayatını sürdürmekteyken ona dışarıdan bakması mümkün olmamaktadır. Bu dışarıdan bakışı sağlayabilmek için izleyici, şehir öğelerini izlerken, hiyerarşinin yerinde konumlandırılmış, yaşam alanlarını gözetleme yetkisi izleyiciye sunulmuştur. İzleyici, ışık ile çalışmalar arasına girdiği andan itibaren yine şehir tarafından izlenen ve kontrol altında olan kişi konumuna gelecektir.

Aynı zamanda, sergi ortamında konumlandırılan ışığın çalışmalara geliş açısından yararlanılarak bir şehir silueti de oluşturulması amaçlanmıştır.

Sergileme aşamasında kullanılan bu yöntemler, çalışmaların izlenmesi esnasında izleyicinin belki de artık alışkanlık ile farkında bile olmadığı sıkıntılı şehir ortamını hissetmesini sağlamak amacı ile geliştirilmiştir.



Resim 4.1 Yeşil Alan Çalışması Sergisi genel görünüm



Resim 4.2 Yeşil Alan Çalışması Sergisi genel görünüm

4.1 UYGULAMA – 1

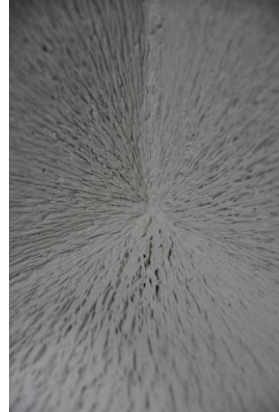


Resim 4.3 1. Uygulama, 2013

Düz duvarların seramik yüzeyde uygulanan doğal dokuya sahip alanlar ile oluşturduğu zıtlıktan yararlanılan bu çalışmada, doğayı sembolize etmekte olan dokular, zaman zaman dört duvar içerisinde, dışarıya açık olanlar ise yine bir sınır içerisinde kalmakta ve düz duvarlar ile birbirinden ayrılmaktadır. Bu durum ile şehirlerde doğanın özgür bırakılmayıp alanlara sıkıştırılmakta olmasına göndermede bulunmaktadır. Ayrıca, parçaların sıkışık düzeni yine şehir dokusunun yarattığı kapalılık ve sıkışıklık hissine bir göndermedir.



Resim 4.4 Ayrıntı.



Resim 4.5 Ayrıntı.

4.2. UYGULAMA – 2



Resim 4.6 2.Uygulama, 2013.



Resim 4.7 Düzenleme: Işıl Tüfekçi



Resim 4.8 Düzenleme: Hatice
Aykanat

Bu çalışma, bir önceki çalışmada gördüğümüz modüllerin minyatür hallerinden oluşmaktadır. Bir masa üzerinde dağınık halde bırakılan modüllerden farklı kişilerin, bu modülleri birer şehir ögesi olarak düşünerek kendi kafalarında bulunan şehir dokusuna uygun birer düzenleme yapmaları istenmiştir. Modüller, yine bir önceki çalışmada olduğu gibi düz duvarlar ve dokulu kısımlardan oluşmaktadır.

Diğer tüm çalışmalar ile, kişisel bir bakış açısı sunulurken, bu interaktif çalışmanın oluşumunda, şehirde birbirinden farklı hayatlar sürmekte ve şehrin sunduğu birbirinden ayrılmış alanlarda bireysel, korunaklı yaşamlar sürmekte

olan tüm bireylerin aklında farklı bir şehir yapısının ve görüntüsünün olduğu fikrinden yola çıkılmış, dokulu kısımları ile doğayı, düz duvarları ile de beton şehir dokusunu sembolize etmekte olan modüllerin izleyicinin kendi bakış açısına ve isteğine uygun olarak düzenlenmesi ve her defasında o kişi tarafından karar verilen farklı şekillere bürünmesi, doğaya ve şehir dokusuna insan eli ile yapılmakta olan müdahalenin bir simülasyonu niteliğindedir.

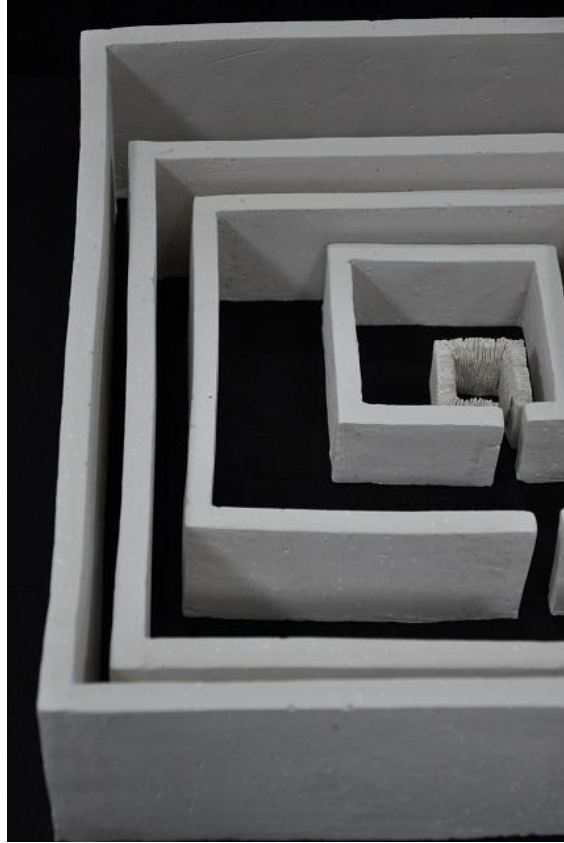
4.3. UYGULAMA – 3 (ŞEHİR DUVARLARI)



Resim 4.9 3. Uygulama, 2014

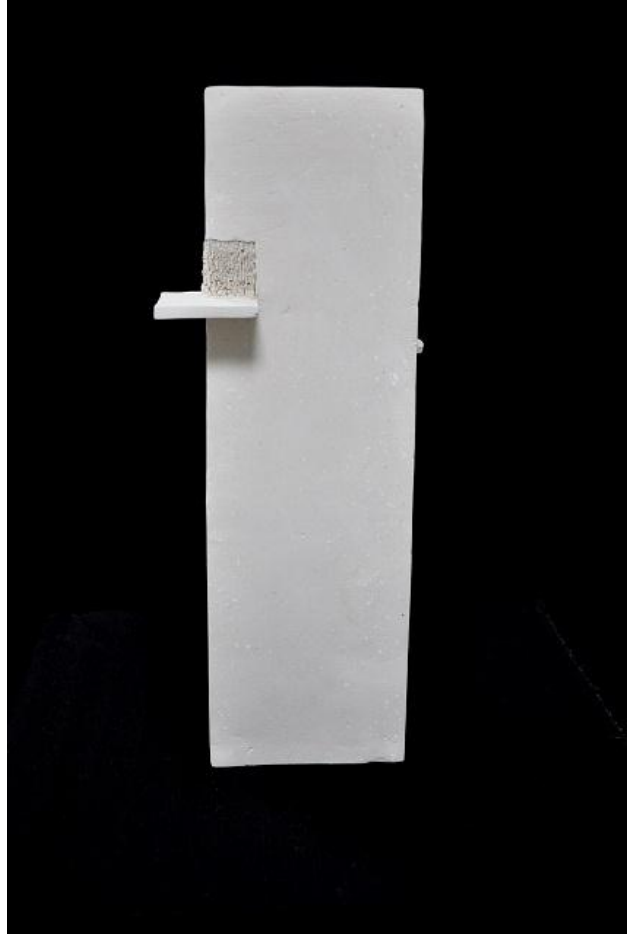
Şehir duvarları isimli bu çalışma, yaşadığımız binalarda özel alanlarımıza ulaşana kadar geçmek zorunda olduğumuz kapılardan ve duvarlardan esinlenerek tasarlanmıştır. En dışta, şehir sınırları, onun içerisinde binaların bahçelerinin ya da sokaklarının sınırları, onun içerisinde binaların sınırları, onun içerisinde dairelerin sınırları ve onun içerisinde kendi yaşam alanımız olarak düşünülen, boyutça hepsinden küçük bir oda olarak düşünülmüştür. Duvarların birbirine olan yakınlığı, merkezi bir hareket ile her köşede birbirinden farklılaşmaktadır. Bu durum, şehrin devinimine ve hareketine bir gönderme niteliğinde olup, çoğu zaman bize yeterince yaşam alanı bırakmayan sıkışıklığını da vurgulaması amaçlanmıştır. Hepsinden aynı hizada dar bir kapı, ortadaki özel yaşam alanına ulaşmaktadır. Tüm duvarlar yine üzerlerine hiçbir şey uygulanmadan, düz bırakılırken, en içeride kişinin kendi ile kaldığı küçük

bölümün iç yüzeyine yine mantar dokusu uygulanmıştır. Burada vurgulanmak istenen, insanın şehirden kendini soyutladığında ve kendi ile baş başa kaldığında daha doğal bir varlık olarak davranma eğiliminde olabileceğidir; tıpkı kalabalıktan uzaklaşıp doğa ile baş başa kaldığı zamanki gibi... Fakat buradaki kendine dönüş çabası yine yapay bir düzeyde kalacak, kişi açık kapılardan tekrar şehir yaşantısının bir parçası olmak üzere sürekli bir çıkış ve geri dönüş halinde olacaktır.



Resim 4.10 Ayrıntı.

4.4. UYGULAMA – 4:



Resim 4.11 4. Uygulama, 2014

Bu çalışmada, geniş yüzeye sahip düz duvarlar üzerinde ufak bir yer kaplayan ve şehirdeki sıkıcı gökdelenleri çağrıştıran bir dikdörtgen prizmanın yere değil de üst kısmına yakın olan kısımlarında uygulanmış mantar dokuları ile, yerden metrelerce yükseklikte yaşamaya başlayan insanların, yer yüzünde, toprağa dokunarak yaşayan doğayla aynı düzeyde ve uyumlu kalmak yerine, onu da kendini koyduğu metrelerce yüksekliğe çıkartma çabasını betimlemektedir. Kendi ile beraber onu kendince uygun gördüğü dar alanlara hapsedmektedir.



Resim 4.12 Ayrıntı



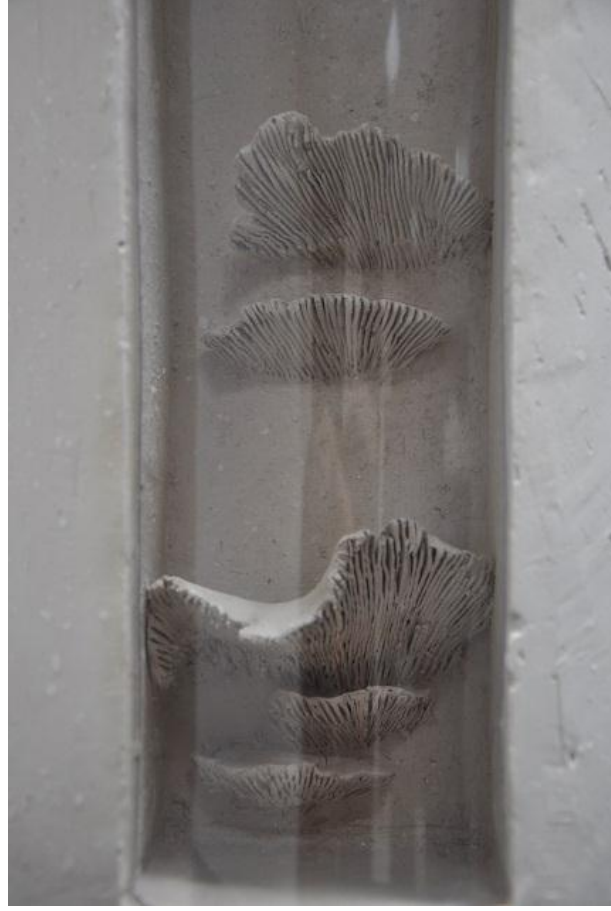
Resim 4.13 Ayrıntı

4.5. UYGULAMA – 5



Resim 4.14 5. Uygulama, 2014.

Bu çalışmada, şehir yapılaşmasında önemli yer tutmakta olan ve şehir merkezlerinde çokça karşılaştığımız vitrinlerden yola çıkılmıştır. Çalışmada, cam bir kafes arkasına yerleştirilmiş ağaç mantarları görülmektedir. Amaç, insanın modern şehir ortamında kendi yarattığı alanlarda metalaştırdığı doğayı doğal gelişim alanlarından nasıl uzaklaştırdığına bir göndermede bulunmaktır. Doğadan aldığı alanlara kurmuş olduğu yüksek binaların bir köşesinde sergilenmekte olan bir süs gibi...



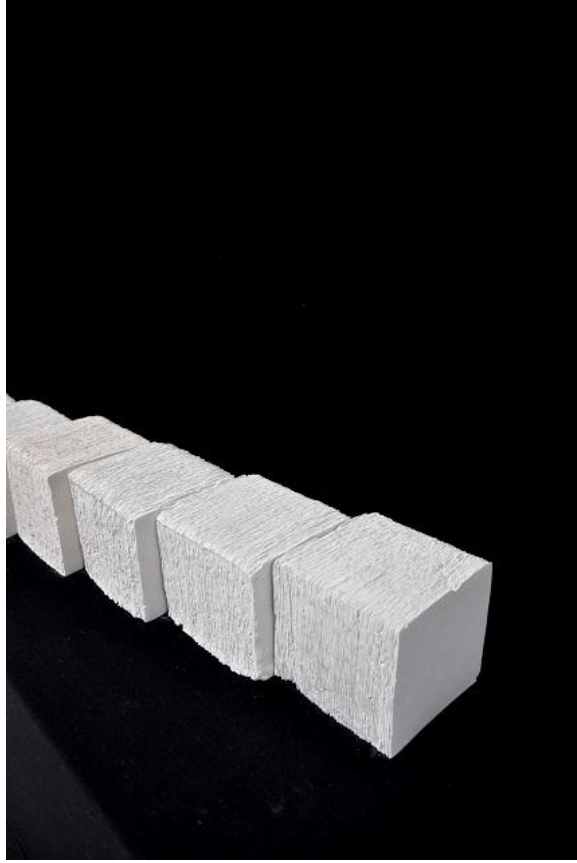
Resim 4.15 Ayrıntı

4.6 UYGULAMA – 6



Resim 4.16 6. Uygulama, 2013

Dokuz, birbiri ile aynı boyutlarda parçadan ve yan duvarları düz yüzeyler olarak bırakılmış küplerden oluşan bu çalışmada ise boş duvarlar ile şehir mimarisindeki beton yapı sembolize edilmek istenmiştir. Tekrar unsuru ve yerleştirmenin duvar duvara, sık sık yapılmış olması ise, şehirde birbirinin aynı olan binaların bir araya gelmesi ile oluşturulan şehir dokusuna ve dokunun sıkıcılığına ve yarattığı sıkışıklık hissine bir göndermedir. Dokular ise şehir yaşantısına sokulmaya çalışılan doğayı sembolize etmektedir. Önceki çalışmalarda daha sıkışık ve kapalı alanlarda uygulanmış olan doku, bu çalışmada daha fazla yer kaplamakta, düz duvarların genişliği azalmaktadır. Bu durum, sürekli sıkıştırmaya çalıştığımız ve yenileme adı altında yaptığımız müdahalelerle dahi zarar vermekte olduğumuz doğanın, elinden aldıklarımızı tekrar geri alma çabasına ve doğal afetler ile bunu başardığı durumlara bir göndermedir.



Resim 4.17 Ayrıntı

4.7 UYGULAMA – 7



Resim 4.18 7. Uygulama

Bu çalışmanın esin kaynağı, günümüzde ihtiyacın çok üzerinde inşa edilen konut ve kullanım alanlarının alıcı bulamaması sonucu yıllarca kullanılmadan çürümeyi beklemesi, büyük bir doyumsuzlukla projelerin ilerleyeceğinin düşünülmesi sebebi ile aralarında inşa edilen yolların yeni yerleşim alanlarına doğru ilerletilmesi, projelerin ilerleyememesi sonucu ise bu yolların anlamsız bir yerde sona ererek hiçbir yere gitmeyen yollar olarak kalmasıdır.

Ayrıca yollar, insanoğlunun doğayı kenarına köşesine sıkıştırmayı sevdiği başka bir şehir yapısıdır. Özellikle Türkiye’de çokça rastladığımız refüj ağaçlandırma ve çiçeklendirme çalışmaları bunun en belirgin örneğidir. İnsanın yine kendine bir kullanım alanı oluşturmak için tahrip ettiği doğayı yerli yerine koyuyormuş gibi gösterme çabasının en belirgin ve en acımasız örneklerinden biridir de denebilir. Refüjlerde yaşayan canlılar, alanları kısıtlanmak ve uygunsuz

alanlarda yetişmek ile kalmayıp 24 saat boyunca arabaların egzozlarını solumak zorunda kalırlar. Çok geçmeden soldukları için de bir süre sonra sökülüp yerlerine insan gözüne güzel görünecek yenileri ve parlak renkleri dikilir.

Çalışmada, birbirini kesen ve farklı boyutlarda bir araya getirilen dikdörtgen formlar, artık şehirde birbirinin altından ve üstünden geçmeye başlayarak katmanlar yaratan yolları, uçlarının zeminde çakılıp kalması hiçbir yere gitmemekte olduklarını ve üzerlerinde kullanılan dokulu seramik şeritler ise aralarına sıkıştırılmakta olan canlıları sembolize etmektedir.

Çalışma, tahtadan yapılan bir kurulum üzerinde yine mantar dokuları uygulanan ve bisküvi pişirimine tabi tutulan farklı boyutlardaki seramik şeritlerin uygulanması ile meydana getirilmiştir.



Resim 4.19 Ayrıntı

SONUÇ

İçerisinde bulunan şehir yaşantısı ile doğaya duyulan özlem hissinden çıkan bu yolda, yapılan araştırmalar esnasında şehir ile ilgili aynı doğrultuda eleştiriler ortaya koymuş bir çok sanatçı ve düşünür ile karşılaşmış, farklı görüşler ışığında çalışma şekillenmiş ve zenginleşmiştir.

Bu süreçte, şehir yaşantısında her gün görmekte olduğumuz ve alışkın olduğumuz, çoğu zaman artık fark etmediğimiz durumlara ve oluşumlara daha eleştirel gözle bakma imkanı bulunmuş, daha derin bir farkındalığın geliştiği hissedilmiştir. Ortaya çıkan çalışmalar, farkındalığın arttığı ve bakış açısının derinleştiği bu dönemdeki bir yaratım sürecinin sonucudur. Çalışmalar, bir bütün olarak, şehir yaşantısının ne ifade ettiği, özlemi duyulan doğaya nasıl bir etkide bulunduğu konularının kişisel bir bakış açısı ve algı ile vücut bulmuş halidir.

Bu süreç içerisinde tıpkı şehirde olduğu gibi doğada vakit geçirilirken de neler hissedildiğine daha derin bir dikkat verilmiştir. Doğada hissedilen içsel huzur, şehir hayatına alışkın olunması, doğada nasıl yaşanacağını, daha önce hiç karşılaşılmayan durumlarla karşılaşılması halinde ne yapılacağını tam olarak bilinmemesi nedeniyle zaman zaman yerini endişeye bırakmıştır. Şehir ile doğada hissedilen duyguların birbirine zıt olduğu, fakat alışkın olunan şehir yaşantısının insan ile doğa arasında bir duvar oluşturmakta olduğu görülmüştür. Bahsedilen bu duygu ve fikirlerden yola çıkılarak doğanın şehir ile birleştirildiği noktaya, geometrik formlar ve bir doğal doku olan mantar dokularının taklit edilmesi araç olarak kullanılarak olumsuz bir bakış açısı sunulmuştur.

Çalışmaların meydana getiriliş sürecinde, şehir yaşantısının bir parçası olan inşa süreci fiziksel olarak yaşanmak istendiği ve hiç insan eli değmemiş gibi görünen, seri üretim geometrik şekiller amaçlanmadığı için tüm çalışmalar elle şekillendirme yöntemi ile meydana getirilmiştir. Çalışmalarda yalnızca bisküvi pişirimi ile elde edilecek sıvalı duvar görünümü sağlayacak beyaz bir görünüm elde etmek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda hem elle şekillendirmeye ve dokuların rahatlıkla uygulanabileceği kalın zeminler oluşturmaya elverişli beyaz şamotlu kil kullanılması tercih edilmiştir. Kullanılan kil, zaman zaman kuruma süreci ile

ilgili olarak zorluklar ile karşılaşılmamasına neden olsa da, bu durum inşa sürecinin bir parçası olarak alınmıştır.

Dokuların uygulanma aşamasında ise, inşa sürecindeki gibi hareket gerektirmeyen fakat her defasında, sabit bir şekilde durarak sürekli bir fiziksel güç uygulamayı gerektiren bir süreç yaşanmıştır. Bu sürecin ise doğanın zihinde yarattığı dinginlik ve yavaş yavaş, zor ve nazik oluşum sürecine özdeş bir nitelik taşıdığı görülmüştür.

Tabii ki doku unsuru sanatta her zaman var olacaktır ve seramik sanatında da dokunun form, elle şekillendirme, döküm, pişirim gibi birçok yöntem ile sayısız farklı görünümde elde edilmesi mümkündür. Bu çalışmada, anlama bağlı olarak doku ve form kısıtlı bir çerçevede uygulanmış, şehirdeki tekdüzelik ve sıkıcılık hissi bu yolla verilmek istenmiştir. Ayrıca, çalışmalar oluşturulurken, renk kullanımından kaçınarak dokunun ön plana çıkması ve düz bir yüzeyin sıkıcı görünüm özelliğinden yararlanılması amaçlanmıştır.

Devam eden süreçte ise seramiğin farklı yüzey özellikleri ve teknikleri incelenerek renk kullanımına gidilmesi ve bu sefer etrafta görülen somut oluşumların yansıtılması fikrinden çok, zihinde yaratılan bir yaşam tarzının yine doğa ile ilişkili olarak ele alınması planlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Adanir, Oğuz, *Baudrillard*. İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Alagöz, Belgin Balanoğlu. "Sanatı Dört Dörtlük Sunan Bir Müze; Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesinden İzlenimler." *Rh+ Art Magazine* Haziran-Ağustos 2010: 30-33.

Baykam, Bedri. "Dünya Piyasasının Yeni Gözdesi: Geometrik Sanat." *Hürriyet Gösteri* Şubat 1987: 62-64.

Bookchin, Murray. *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Eriñç, Sıtkı. *Resmin Eleştirisi Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayın Evi, 2004.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of The Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage-Random House, 1995.

Ginsberg, Allen. *Uluma*. Trans. Melis Oflaz. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi, 2012.

Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü* Çev. Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1976.

Görünmez Komite. *Yaklaşan İsyân*. Trans. Işık Güngör. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012.

Grosenick Uta, and Burkhard Riemschneider. *Art Now*. Ed. Cologne and Berlin: Tachen, 2002

Günay, Atilla. *Mantar Yetiştiriciliği*. Ankara: İlke Kitabevi yayınları

Dunoff, I. Michael, and Debora Leveton. *Peter Halley: Paintings*. Exhibition Curated by I. Des Moines Art Center. Michel Danoff. October 3, 1992-January 10, 1993.

Hixson, Kathryn. "Interview with Peter Halley." *Peter Halley*. Bordeaux: 1991.

Hunter, Sam, and John Jacobus, and Daniel Wheeler. *Modern Art*. Prentice Hall Publisher, 2005.

Keser, Nimet. *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları, 2009.

Kuyrukçu, Dilek. Geometrik Biçimlerden Sanat Formlarına. Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu. Ankara: 2003.

Meyer, James. *Minimalism*. Phaidon Press, 2010.

Oransay, LALE. *Doku, Strüktür ve Tekrar İlkelerinin Seramik Alanında Kullanım Olanakları*. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: 2006.

Schwarz, Arturo. *Peter Halley Utopia'a Diagrams*. Milano: Gabrius Multimedia, 1999.

Tate Modern Arts Museum Museum Articles. London.

Uysal, Mehmet Ali. "Boş Evlerden Şehir Olmaz". *Boş Evlerden Şehir Olmaz Sergi Kataloğu*. Ankara: 21 Nisan-21 Mayıs 2013.

20th Century Art. Trans. Johanna Kreiner. China: Scala, 2009

İnternet Kaynakları:

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük. 8 Nisan 2013

<http://www.tdk.gov.tr/>

Çellek, Tülay. *Doku* Tülay Çellek Kişisel Web Sitesi. 14 Nisan 2013

<http://tulaycellek.com/tulay/yazdir.asp?id=249>

Lamp, Lucy. Elements of Art: Texture 14 Nisan 2013

<http://www.sophia.org/tutorials/elements-of-art-texture>

Goldman, Anne. *Anne Goldman Ceramics*. Anne Goldman Kişisel Web Sitesi. 23 Kasım 2013

<http://032375d.netsolhost.com/altprofile.html>

Knight, Heather. Heather Knight Kişisel Web Sitesi. 15 Kasım 2013

<http://www.heatherknightceramics.com/content.html?page=6>

Chinese Scholar's Rock: Ceramic Artist Meng Zhao. 28 Kasım 2013

<http://wildcraneblog.wordpress.com/2010/10/15/chinese-scholars-rock-ceramic-artist-meng-zhao-1/>

Brown, R. Glen. *Lay of the Land: George Timock, Cary Esser, and Paul Donnelly*. 5 Aralık 2013.

http://caryesser.files.wordpress.com/2010/10/layofland_feb11_cm.pdf

DeLyria, Elizabeth. *Artist Statement*. Elizabeth DeLyria Resmi Web Sitesi. 5 Aralık 2013.

<http://edelyria.com/?action=artist>

Gunderson, Chad. *Artist Statement*. Chad Gunderson Resmi Web Sitesi. 1 Kasım 2013

<http://www.chadgundersonart.com/statement.html>

Lewitt, Soll. *Paragraphs on Conceptual Art*. Tufts University Resmi Web sitesi 29 Ekim 2013

http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm

Starke, Trevor. *Allan McCollum*. Allan McCollum Resmi Web Sitesi. 10 Aralık 2013.

<http://allanmccollum.net/allanmcnyc//McCollum-Starke.html>

Halley, Peter. *Crisis in Geometry*. Peter Halley Resmi Web Sitesi. 18 Mart 2013

<http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/Crisis%20in%20Geometry.FR2.htm>

Kent Dokusu. 30 Kasım 2013.

http://nedir.anlambilim.net/ne_demek/kent_dokusu

What is Modern Art?. MOMA Resmi Web Sitesi. 3 Aralık 2013.

http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/what-is-modern-art/rise-of-the-modern-city

Bak Mobil. *Röportaj Till Nowak*. 25 Aralık 2013

<http://www.bakdergisi.com/mobile/roportajlar/till-nowak>

Clee, Lynette. *The Art of Independence*. 3D Artist Magazine. 25 Aralık 2013.

http://www.framebox.com/images_content/press/3d_artist.pdf

Ergan, Uğur. Turan Erol'la Anılar. HürriyetGazetesi Resmi Web Sayfası. 1 Ocak 2013.

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/22674945.asp>

Ekümenopolis. 11. Aralık 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=maEcPKBXVOM>