

# ÇÖL TOPOĞRAFYASININ SERAMİK UYGULAMALARA YANSIMASI

İlhan Marasalı

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2009

## KABUL VE ONAY

İlhan Marasalı tarafından hazırlanan “Çöl Topoğrafyasının Seramik Uygulamalara Yansıması” başlıklı bu çalışma, 16 Aralık 2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Nazan Sönmez (Başkan)

---

Yrd. Doç. Hüseyin Özçelik (Danışman)

---

Prof. Ayşe Müge Bozdayı

---

Doç. Dr. Candan Terziel

---

Yrd. Doç. Dr. Olcay Boratav

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan Çakın  
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 Üniversiteleri yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin / Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin / raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir

16 Aralık 2009

---

İlhan Marasalı

## ÖZET

MARASALI, İlhan. *Çöl Topoğrafyasının Seramik Uygulamalara Yansıması, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu*, Ankara, 2009.

Doğa imgesi sanatın vazgeçilmez esin kaynağı olmuştur. Doğa hem bireyi etkileyerek duygu, düşünce dolayısıyla belli bir algı yaratmış hem de bilimin ve sanatın ana sorunsallarından biri olmuştur.

Bireyde etkileşim yoluyla oluşan imge zihinde işlenerek dönüşür, imgelemde yeniden kurulur ve sanat yapıtı olarak ortaya çıkar. Bireyde oluşan imge, kişisel sırlarla, geçmişle, bellekle bütünleşerek imgelemi oluşturur. Sanat yapıtı imgelemin açığa çıkartılması, var edilmesi eylemidir. Yapıtta açığa çıkan doğanın tekrar edilmesi veya doğrudan yansıtılması değil, kişisel geçmişle, bellekle bütünleştirilerek yeniden kurulan doğanın ya da imgelemde olanın yansımasıdır.

“Çöl Topoğrafyasının Seramik Uygulamalara Yansıması” adlı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu’nda, çöllerin yüzey oluşumları esin alınarak, doğa ve doğa imgelemi ile seramik tasarımlar yapılmıştır. Doğayı tanımlayan yeryüzü, deniz ve gökyüzü hayatın başlıca üç elemanı olarak kabul edilen toprak, su ve hava ile bütünleştirilmiş, doğa hayat ile ilişkilendirilmiş, ilişki çift yönlü olarak kurulmuştur. Doğanın hayatı, hayatın doğayı temsil ettiği, biçimlendirdiği görüşü benimsenmiş, araştırılmış ve yansıtılmaya çalışılmıştır.

### **Anahtar Sözcükler :**

Çöl, topoğrafya, seramik, sanat, doğa, imge, esin.

## ABSTRACT

MARASALI, İlhan. *Reflection of Desert Topography on Ceramic Applications*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2009.

The image of nature has been an indispensable source of inspiration for art. Nature, by influencing the individual, not only created a thought, emotion and in the end a certain kind of perception but it also has been one of the basic problematics of science and art.

The image, which is formed through an interaction, is transformed in human mind, reshaped in imagination thus reemerges as piece of art. The image that emerges in the individual is united with personal secrets, past and consciousness then it creates the imagination. A piece of art is exposure of imagination or act of creation. What surfaces in the work is not a mere repetition of nature or a direct reflection; but reflecting the nature that is reformed through unification with personal history and memory or reflection of what is in the imagination.

In Report of Competency of Art Work titled “Reflection of Desert Topography on Ceramic Applications”, ceramic designs have been formed with nature and nature imagination by taking inspiration from surface formation of deserts. The definers of nature-earth, sea and sky, have been unified with soil, water and air which are the three main components of life; nature is associated with life and between them a dual relation has been established. The belief which advocates that nature represents life and life represents nature has been adopted, analyzed and attempted to reflect.

### **Key Words :**

Desert, topography, ceramic, art, nature, image, inspiration.

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>BİLDİRİM</b> .....	ii
<b>ÖZET</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	v
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	vii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>I. BÖLÜM</b>	
I. 1. DOĞA ve SANAT .....	4
I. 1. 1. Doğada Güzel, Sanatta Güzel .....	4
I. 1. 2. Biçim İçerik İlişkisi .....	9
<b>II. BÖLÜM</b>	
II. 1. TOPOĞRAFYA, SANAT İLİŞKİSİ .....	13
II. 2. TOPOĞRAFİK SANAT ÖRNEKLERİ .....	15
II. 2. 1. Maya Lin .....	15
II. 2. 2. Mayumi Hamanaka .....	19
II. 3. SERAMİK SANATINDA TOPOĞRAFİK TEMA KULLANIMI .....	20

### **III. BÖLÜM**

III. 1. ÇÖL TOPOĞRAFYASI ÜZERİNE UYGULAMALAR .....	26
III. 1. 1. Esin Kaynağı Olarak Çöl .....	26
III. 1. 2. Özgün Seramik Uygulamalar .....	29
SONUÇ .....	43
KAYNAKÇA .....	46
ÖZGEÇMİŞ .....	50

## RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1** Stonehenge  
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Stonehenge>> .....13
- Resim 2** Serpent Mound  
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Stonehenge>> .....13
- Resim 3** Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran”, 1970  
<<http://www.robertsmithson.com/>> .....14
- Resim 4** Lucien den Arend, “El Lissitzky’e Saygı”, 1986  
< <http://www.denarend.com/>> .....15
- Resim 5** Maya Lin, “Sistemik Manzara”, 2009  
<<http://www.famsf.org/deyoung/exhibitions/exhibition.asp?exhibitionkey=936>> .....16
- Resim 6** Maya Lin, “Sistemik Manzara”, 2009 (Farklı açı)  
<<http://www.famsf.org/deyoung/exhibitions/exhibition.asp?exhibitionkey=936>> .....17



- Resim 7** Maya Lin, “Mavi Gölde Gezinti”, 2006  
<<http://www.corcoran.org/>> .....18
- Resim 8** Maya Lin, “Kara Deniz”, 2006  
<<http://www.gagosian.com/>> .....19
- Resim 9** Maya Lin, “Hazar Denizi”, 2006  
<<http://www.gagosian.com/>> .....19
- Resim 10** Mayumi Hamanaka, “Mutlu Dağ”, 2004  
<<http://studioislander.com/Mayumi/mayumi.htm>> .....19
- Resim 11** Lillemor Petersson, “Güneş Çarkı”, 1995  
(Mansfield 2005) .....20
- Resim 12** Jamie Suarez, “İçsel Topoğrafya”, 1992  
Dünya Seramikçilerinin Diliyle. Sergi Kataloğu .....21
- Resim 13** David Binns  
<<http://www.davidbinns ceramics.com/>> .....22
- Resim 14** Ellen Spijkstra, “Venustus”, 2007

- <<http://www.ellenspijckstra.com/>> .....23
- Resim 15** Gudrun Klix, “Göçebe Eller”, 1999  
(Mansfield 2005) .....24
- Resim 16** Tüzüm Kızılcan, “Taş Yerinde Ağırdır”, 2005  
Seramik Türkiye Dergisi, Sayı: 11, 2005.....24
- Resim 17** Bingül Başarır  
Seramik Türkiye Dergisi, Sayı: 12, 2005.....25
- Resim 18** Namib Çölü  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Namib\\_Desert](http://en.wikipedia.org/wiki/Namib_Desert)> .....26
- Resim 19** Büyük Sahra Çölü  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Great\\_Sand\\_Sea](http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Sand_Sea)> .....27
- Resim 20** David Zimmerman, “Çöl 59”, 2008  
< <http://www.davidzimmerman.com/>> .....28
- Resim 21** Frank Lloyd Wright, David Wright Konutu, 1950  
<[http://www.mcdonaldlawaz.com/aroundaz/celebrity/wright\\_franklloyd.htm](http://www.mcdonaldlawaz.com/aroundaz/celebrity/wright_franklloyd.htm)> .29

<b>Resim 22</b>	“Dalgalanma”, 2006 İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2006 .....	30
<b>Resim 23</b>	1. Uygulama, 2007 İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	32
<b>Resim 24</b>	2. Uygulama, 2009 İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	33
<b>Resim 25</b>	3. Uygulama, 2009 İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	35
<b>Resim 26</b>	4. Uygulama, 2009 İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	36
<b>Resim 27</b>	5. Uygulama, 2009 İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	37
<b>Resim 28</b>	5. Uygulama, (Farklı açıdan detay) İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	38

<b>Resim 29</b>	6. Uygulama, 2009	
	İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	39
<b>Resim 30</b>	7. Uygulama, 2009	
	İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	40
<b>Resim 31</b>	7. Uygulama, (Farklı açı)	
	İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	40
<b>Resim 32</b>	8. Uygulama, 2009	
	İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	41
<b>Resim 33</b>	9. Uygulama, 2009	
	İlhan Marasalı Özel Fotoğraf Arşivi, 2009 .....	41

## GİRİŞ

“Çöl Topoğrafyasının Seramik Uygulamalara Yansıması” adlı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporunda konu, genel olarak yeryüzünün, özel olarak ise çöllerin biçimsel özelliklerinin seramik çalışmaların üzerinde yorumlanarak yansıtılmasına dayanmaktadır. Çalışmada biçimsel anlatım ön planda tutulmuştur. Seramik üretim teknikleriyle biçimlendirilecek olan çalışmaların özünü doğa ve doğa imgelemi oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle içeriğinde ve alt metninde; doğa, hayat ile ilişkilendirilmiştir. Doğayı oluşturan yeryüzü, deniz ve gökyüzü hayatın üç temel elemanı olarak kabul edilen toprak, su ve hava ile bütünleştirilmiştir. Doğa hayat ilişkisi çift yönlü olarak kurulmuştur. Doğanın hayatı, hayatın doğayı temsil ettiği, biçimlendirdiği görüşü temel alınmıştır.

Doğanın ve yeryüzü şekillerinin, sanatın biçimsel modelleri arasında önemli bir yeri olduğu, bireyde oluşan doğa imgesinin ise, sanatın vazgeçilmez malzemesi olarak kabul edildiği bilinmektedir. Kenneth Clark’a göre *“Eğer doğa aşkı bu kadar baskın ve güçlü ise, o zaman doğa imgesinin sanatta vazgeçilmez ve temel bir form olmaya hep devam edeceği inancına hak vermemiz gerekecektir”* (Clark 1994). Buna göre var olan doğa imgesinin, doğaya duyulan tutku ve özlemin, sanatsal yaratımdaki başlıca esin kaynağı olduğu düşünülebilir.

Sanatın yaratma evresinde, önemli bir esin kaynağı olduğu kabul edilen doğa imgesi, görsel etkileşim yoluyla oluşur. Ancak her bireyden farklı olarak, sanatçının zihninde bu imge imgeleme dönüşür. İmgelem; imgenin zihinde yeniden kurulması; kişisel sırlarla, geçmişle, bellekle, edimlerle ilişkilendirilmesi anlamını taşır. İmgeleme dönüşmüş doğa imgesi sanatçı tarafından bir yorum, bir sanatsal yaratı olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtı doğa imgeleminin açığa çıkartılması, var edilmesi eyleminin sonucudur. Sanat yapıtında biçimsel de olsa açığa çıkan doğanın tekrar edilmesi veya doğrudan

yansıtılması değil, kişisel geçmişle, bellekle ilişkilendirilmiş, bütünleştirilmiş kurgusal sonucudur. Kişisel bellek içinde yaşadığımız kültür, zaman dilimi ve daha pek çok değişken tarafından istemli ve istemsiz oluşturulmaktadır.

Franklin ve Lalande işte bu yansımayı “*Doğa imgesi keyif veren duyuların kaynağıdır ancak sanat eseri doğayı ifadeci biçimde aktarmakla salt doğa imgesinden çok daha derin bir şekilde duyularımıza yönelmektedir*” (Franklin & Lalande 1968), sözleriyle sanatçı eliyle açığa çıkarılan ve imgenin ötesine geçen imgelemenin etkisine vurgu yapmışlardır.

Doğa; sanatın en yalın biçimsel modellerinden biri olduğu kadar felsefi pek çok metaforik yoruma ve teoriye açık bir malzeme olmuştur. Örneğin bazı filozoflar doğayı, doğanın yansıması olarak yeryüzünü yaşamın ve hayatın özü olarak kabul etmişlerdir. Bu kapsamda Aristo, Platon, Descartes, Bachelard, Miliani, Kenneth Clark gibi geçmişten günümüze pek çok düşünür ve yazar, doğanın ve hayatın etkileri üzerine pek çok teori geliştirmişlerdir. “Yeryüzü ve Dinginliğin Düşselliği”, adlı kitabının önsözünde Gaston Bachelard, yeryüzü için şöyle bir tanımlama getirmektedir: “*Toprak/Yer sırlarla dolu şeyleri saklamada ve ortaya çıkarmada çok etkin bir temel elemandır*” (Bachelard 1948).

Çağlar boyu sanatla iç içe ele alınıp tartışılan doğa sanat ilişkisinde 19.yüzyıl sonrası hız kazanan yeni üretim biçimleri, toplumsal değişimler sanatın ve sanatçının tanımlarına, sınırlarına ve doğal olarak söylem ve uygulamalarına türlü yenilikler getirmişlerdir. Bu yenilikler sanatın yeni uygulama alanları ve yöntemlerin ötesinde, çağın yarattığı yeni teknolojiler ve teknolojinin insanı küçülten adeta zayıflatan yönüdür ki bu sanatçıyı sadece klasik yöntemleri kullanmaktan caydırmamış, kolektif ve kavramsal öğelere yönelişi pekiştirmiştir.

Bu süreçle karşılaşılan sanat akımları, çeşitlenerek sanatçılar müze ve galerilerin dışına taşan, çevreyi kucaklayan aykırı anlatım biçimlerine yönelebilmişlerdir. Sanatın tüm alanları kimi noktalarda birbirine karışmış, kimi noktalarda ise eski yöntemlere göndermelerle biçim bulabilmiştir.

## I. BÖLÜM

### I. 1. DOĞA ve SANAT

Doğa, insan ve sanat ortaya çıkmadan çok önce var olmuş ve insanın varoluşundan bu yana çeşitli değişimler geçirmiştir. Bu değişimler insanın doğa üzerindeki, doğanın insan üzerindeki etkisinden kaynaklanmıştır. Tarihsel gelişim süreci içinde doğanın zenginlik kaynaklarından yararlanan insan gelişip, çoğaldıkça doğayı gözlemleyerek tanımaya çalışmış, kendine yararlı olacak unsurları sayısız doğa zenginlikleri içinden çekip almıştır. Taklit, büyü ve fayda ilkesi ile hayatını biçimlendirmiş; doğayı benzetme endişesi ile nesneleştirmiş; tanımlayamadığı doğa olaylarını sembolleştirerek ilk sanatsal eylemini gerçekleştirmiştir. Benzetme endişesi ile biçimlendirdiği nesnelere zamanla değiştirmiş, geliştirmiş ve insanın doğaya üstünlük sağlamasına yarayan araçlara dönüştürmüştür.

#### I. 1. 1. Doğada Güzel, Sanatta Güzel

İnsan, amaçları bakımından doğaya ne denli bağımlı olursa olsun, araçları ile doğa üzerinde egemen olmaya çalışmıştır. Doğayla girdiği üstünlük mücadelesini zamanla doğa gerçekliği içindeki varlık ve var olanların güzelliğiyle sürdürmüş, günümüze kadar sürecek doğa sanat ilişkisini kurmuştur. Sanatın nesnesi olarak belirlediği ve doğadakinden farklı özellikler yüklediği güzelliği benimseyerek yansıtmıştır. Sanatta güzeli aramıştır. Ama sanatta aranılan ve yansıtılan güzellik bir anlayıştır ve farklıdır.

Doğaya bakan sanatçı, onu kendi bakış açısıyla algılamış çözümlenmiş ve öyle aktarmıştır. İşine yarayanı almış, yaramayanı bırakmıştır. Biçimleri, renkleri doğadan almış, onlara kendi duygularını, yorumlarını katmıştır. Düşünürler oluşan (doğa) ve yaratılan (yapıt) güzellik ilişkisi üzerine farklı görüşler ortaya



atmışlardır. Kimileri doğada güzelliğin var olmadığını güzelliğin doğayı insanlaştırmadan kaynaklandığını, kimileri doğada güzelliğin var olduğunu ancak sanattaki güzelliğin doğadaki güzellikten üstün olduğunu savunmuşlardır. Guyeu ve John Ruskin gibi bazı teorisyenler de doğada güzelliğin var olduğunu, ancak, bunun sanatın gelişmesi ile fark edilebildiğini belirtmişler ve doğaya insanın kattığı toplumsal ve insansal varlığın sanatın özünü oluşturduğunu belirtmişlerdir.

Tarih boyunca yaşananlara karşın doğa ile toplum arasındaki sınırlar kesin çizgilerle belirlenememiştir. İnsanlaştırılmış doğa yani özellikle sanatın nesnesi olan doğa, doğanın tümü anlamını taşımamaktadır. Bunun nedeni insanın doğayı bir bütün olarak kavrayamamasıyla ilgilidir. İnsan sadece soyutlamalar, kavramlar, yasalar ve bilimsel bir dünya görüşü yaratarak doğaya yaklaşmıştır. Sanatın nesnesi olan doğanın yanında, bilimin ve felsefenin nesnesi olan bir doğa daha vardır. Her iki doğa da hiç kuşkusuz gerçektir ve aynıdır. Ama bilim, sanat ve felsefe aynı gerçekliği, aynı doğayı kendi bakış açılarıyla değerlendiren, açıklamaya çalışan alanlardır.

Sanatın doğaya bakış açısı doğanın insan ile ilgisi özelindedir. Sanat, doğada var olan nesnelere olduğu gibi yansıtmak yerine, biçimlerini koruyarak, onların anlamlarını genişleterek, doğayı insanlaştırarak genel özelliklerini kavramayı amaç edinmiştir. Genel olanı bireyselde, kişiselde göstermeye çalışmıştır. Nesnelere doğada var oluşlarıyla ortaya koydukları değerleri görünür kılmaya çalışmışlardır. Sanatçıların, doğadaki nesnelere anlamlarını genişletme çabası; doğadaki nesnelere biçim olarak almasına karşın, onları aşmaya, idealleştirmeye, içselleştirmeye yönelme çabasıdır. Bunu yapabilmek için nesnenin doğadaki biçimine olmasa da var oluş nedenine bağlı kalmıştır. Sonuçta Kandinsky'nin dediği gibi "*doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır*", yaratacaktır da (Kandinsky 1993).

Sanat yapıtı gerçeklerin imgeleşmesiyle ve imgelemede yeniden kurulmasıyla doğar. Doğadaki gerçeklikte belirsizlik ve düzensizlik içinde algıladığımız nesnelere, zihinde belleğin yardımıyla imgelemede düzen ve belirlilik kazanır. Gerçekliği o birey için anlamlı kılan bir duruma yükseltir. Doğa sayısız zengin kaynaklara sahip olmasına rağmen, sanatsal açıdan tek başına yeterli değildir. Ona çeşitli anlamlar veren, onu yorumlayan, değerlendiren insandır. İnsan benliğinde, yetenekler ve içgüdüler olarak varlığını sürdüren glere işlerlik kazandıran, nesnelere dışlaştırma çabasıdır. Bunun sonucu olarak, önce düşüncede biçimlenen sanat yapıtı ortaya çıkar. Her sanatçı aynı doğa görüntüsüne başka anlamlar ekler. Delacroix'nın söylediği gibi, doğa bir sözlük gibidir. Yazar nasıl sözlükten kendine yarayan sözcüğü alırsa, sanatçı da doğadaki güzelliklerden kendi beğendiklerini seçip almakta özgürdür. Doğada gördüklerinden anlam çıkarıp, ona bireysel duygu, sezgi birikimi katarak bir sentez yapmak durumundadır. Bu, sanatçının dünya görüşü ve duyarlılığı ile ilgilidir. Sesler, kokular doğal veya yapay olarak aynı olmasına karşın, asıl farklılık sanatçı ve izleyicinin görüşüne ve düşüncesine bağlıdır.

Doğada bulduğumuz güzellik ile sanatta bulduğumuz güzellik arasında bir ilişki kurulması doğru değildir. Böyle bir ilişki doğada güzel veya çirkin bulduğumuz bir Őeyi sanatta da zorunlu olarak güzel veya çirkin bulmamızı gerektirirdi. Oysa ki doğada çirkin olan sanatta güzel olabildiği gibi, doğada güzel olan sanatta çirkin olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bunun nedeni, her iki güzelliğin birbirinden farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Doğa kolayca eleştirilmez ve sorgulanmaz güzelse güzeldir değilse değil. Ama sanatçı ortaya koyduğu yapıtın sorumluluğunu taşımış ve eleştirilmiştir. Doğa güzelliğinde nesnelere varlığı, canlılığı, hareketi bir etken olduğu halde, sanattaki güzel, nesnelere form özelliğine dayanan bambaşka bir değerle ilgili olmuş ve hem sanatçı hem de izleyen için yoruma açık bırakılmıştır. Sanatçının doğayı gözlemlerken, onu anlama sezgisi "güzellik" kavramını ortaya koyar. Çünkü sanatçı sezgisinin etkisinde kalır veya onu lmlemekten vazgeçmek gücünü kendinde bulabilir.

Diğer bir yandan güzellik, bunu fark edende bir duyuşsal etkilenme oluşturabiliyorsa, hem doğada hem de sanatta güzellik söz konusudur. Ancak, hem doğa hem sanat güzelliiğini fark edebilmek için estetik bir duyum, bir tavır gereklidir.

18.yüzyıldan başlayarak sanatta ve toplumda değişen anlayışın getirileriyle yapıt doğa güzelliiğinin bir yansıması olmaktan çıkmıştır. Sanat ne egemen ya da ruhban sınıfının himayesi dışına çıkıp özgürlüğünü kazanmıştır. Sanatçı artık doğanın gerçekliğine, görünüşüne değil, tersine kendi içindeki gerçekliğe, ikelliğe yönelmiştir. Kendi için kendi içinden geldiği gibi yapıtlarını biçimlendirmeye başlamıştır.

Sanatta ortaya çıkan her yeni akım aslında yeni bir doğa anlayışı, yeni bir doğa yorumudur. Doğa bazen çizgi, renk bazen ışık ile yorumlanır, bazen de hiç değiştirilemeyecek bir örnek olarak değerlendirilir. Bütün naturalist anlayışların temelinde, doğanın güzel bir varlık olduğu, bu güzelliiği ile sanata örnek olacağı, onu değiştirmenin gereksiz olduğu düşünçesi yer almıştır. Onlara göre sanat güzel olan doğayı yansıtmalıdır. Zamanla bu anlayış değişmiş, Delacroix'nın "*biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti*" sözündeki gibi sanat güzelliiğini kavramada, doğa güzelliiğinin önderlik ettiği görüşü savunulmaya başlanmıştır. Sanatta doğaya uygunluk ilk kez Giotto'nun çalışmalarında görülmüş olmasına karşın doğadaki güzellik ile sanattaki güzelliiğın birbirinden farklı değerler olduğu 19. yüzyıl sanatçıları tarafından özellikle de İzlenimcilik tarafından ortaya konmuş ve birçok İzlenimci ressam, çöp ya da saman yığırlarının resimlerini yapmışlardır.

*"Doğa kendiliğinden ne güzel ne de çirkindir, doğa nesnelarini güzelleştiren, onu değiştiren, fantezi ve hayal gücü katarak tinselleştiren sanattır..."* diyen Croce gibi Hegel de, doğa ve sanat güzelliiğini birbirinden ayırır. O sanat güzelliiğinin mutlak tıne dayandığını savunur (Tunalı 1996)

Cezanne: "*Gördüğümüz, algıladığımız her şey dağınıktır, akıp geçicidir. Doğa hep aynıdır. Ama onun görünen görünüşü daima değişir. Bizim sanatımız, bu değişen görünüşlere bir süreklilik, yücelik vermektir. Sanat onlara tasavvurumuzda bir ölümsüzlük vermelidir*" (Klee 1966).

Görüşü ile yapıtlar ortaya koymuştur. Ancak; yaşanan süreçteki değişimi tam olarak ifadelendiren hiç kuşkusuz, Mondrian'dır;

*"Sanat, ancak maddi olmayı ifade ettiği sürece bir anlam taşır. Zira sanat ancak bu şekilde, insanı kendi bulunduğu düzeyin üstüne yükseltmek olanağına sahip olur"* (Klee 1966).

Sanatçının doğayla ilişkisinin, görsellikten uzaklaşması sanat yapıtındaki güzellik anlayışını da değiştirmiştir. 19. yüzyılın ortalarına doğru büyük bir hızla endüstrileşme ve kentleşme, toplumun her bireyi gibi sanatçıyı da içine almıştır. Endüstrileşmenin getirileri olan seri icatlar büyük bir hızla gelişerek insanoğlunun hizmetine girmiştir. Tüm bu gelişmeler sanatta, bilimde ve toplumun her kesiminde farklı anlamlarda parçalanmalara neden olmuştur. Bilimde ortaya konan değerler bilim alanlarının parçalanmasına ve yeni bilim alanları doğmasına neden olurken, milliyetçilik toplumlari, sanayileşme bireyleri ayırmaya başlamıştır.

Sanatta Kübizm ve Ekspresyonizm, doğanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir. Ardından doğanın gerçek görünüşünü veya yansımalarını anlatım aracı olmaktan çıkararak yapıtlarından atan materyalistler "*doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır*" (Kandinsky 1993) görüşünü benimsemiş ve yapıtlarına yansıtılmışlardır. Onlar; sanatta doğanın gerçek görünüş biçimlerinin

olduğu gibi kullanılması; özgürlüğün kısıtlanması anlamını taşımaktadır. Onları izleyen ise; soyut sanat olmuştur.

Soyut sanatta ise sanatçının doğa ile ilişkisi, var olan görüntüyü yansıtmaya eyleminin yerine doğa ile iç içe geçmiş varlığının yansması olarak ortaya çıkarak yapıta dönüşmüştür. Gerçek doğadan imgesel doğaya dönen sanatçı, kendini anlatırken, dolaylı olarak doğayı da anlatmaktadır. Sanatın, doğanın yalın görsel anlatımından çok sanatçının kendi dünyasını kattığı imgeleme yönelmesi hiç şüphesiz çağın kendisiyle de ilişkilidir. Günümüz sanatı insanın içine insanın içindeki sonsuzluğa yönelmiştir. Artık doğanın var olan görünümü, görsel anlatımı hem sanatçı hem de izleyici için etkisini kaybetmiştir.

*“Şu anki biçimi bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir. Bu nedenle doğanın önüne yerleştirdiği bitmiş biçimleri irdeleyici gözlerle inceler.” (Klee 1966)*

Sanatçı için doğanın anlatımı, yansıtılması veya yorumunun biçimsel ilişkisinde seçilen malzemenin büyük önemi vardır. Soyut Sanata kadar yapıtı somutlaştıran, biçimsel anlatımda kullanılan malzeme, doğa görünüşlerinin biçim ve renkleriyle ilişkilendirilerek belirlenmiştir. Diğer bir değişle malzeme yaşanılmış, görülmüş bir gerçekliğin doğrudan canlandırılması için bir araç olarak kullanılmıştır. Soyut Sanatla başlayan süreçte yapıtın somutlaştırılması için kullanılan her türlü malzeme kendi varlığıyla kabul görmüş ve değerlendirilmiştir.

## **I. 1. 2 Biçim İçerik İlişkisi**

Sanatın bir sanatçı, bir izleyici (süje) ve her ikisini bağlayan bir yapıt (obje) arasındaki ilişkilerden ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu ilişkilerin

halkalar halinde birbirinden uzaklaşan birbirine yaklaşan ama her zaman aynı ortak merkez çevresinde hareket eden bir yapısı vardır. Sürekliliğe dayanan bu yapı, zamana ve mekâna göre değişen anlayışlardan, değerlerden ve sistemlerden oluşmaktadır. Temel olarak ele alınan yapıt ve yapıta dair biçimsel ilişki açısından bakıldığında, hem sanatçı hem de izleyici için sahip olduğu değerlerle yapıtı yaratma eylemi sancılı bir süreçtir ve sanatsal eylemin ilk adımı sayılmaktadır. Sancılı bir süreç olarak adlandırma, sanatçının soyut değeri somut hale getirmesi ya da içeriği biçime dönüştürmesi işlemi ile izleyicinin yapıtı kendisiyle ilişkilendirebilmesi anlamını taşımaktadır. Ancak psikolojik ve felsefi değerleri oluşturan, değiştiren, geliştiren ve başkalaştıran kültürün etkisi her zaman karşımıza çıkmaktadır. Kişisel olanla toplumsal olan arasındaki diyalektik bağlantıyı, gerçek sanatsal faaliyetin kendi yasası olarak vurgulayan Kagan'a göre; *“Sanattaki yaşam deneyimleri, sanat algısı ister istemez o kişinin gerçek yaşamdan edinmiş olduğu kendi deneyimleriyle düğümleşir, onunla ölçülüp biçilir”* (Kagan 2001).

*“Sanatta biçim, özgül bir işaret sistemi işlevi gördüğünden, kendi içinde barınan, “kodlaştırılmış” bir sanatsal bildirim topluma iletmek zorunda olduğundan, yine, insanların toplumsal olarak karşılıklı ilişki ve alış veriş koşullarının sürekli şekildeki değişmesine ve her gelişme evresi içinde toplumdaki iletişim araçlarının durumuna bağlıdır”* (Timuçin 2000).

Sürekli değişen ve aynılığın sağlanamamasını sağlayan bu durum izleyici ile obje/yapıt arasında kurulan ilişkinin çözümlenmesini güçleştirmektedir. Bu nedenle izleyicinin geldiği sosyo-ekonomik ve psikolojik yapıyı ve değerleri arka plana atmaya çalışarak yapıtı/objeyi yaratma eyleminin anlatımını, biçim içerik ilişkisi üzerinden sanatçı özelinde yapmak daha faydalı olacaktır.

*“Sanat yapıtı, insanı çevreleyen gerçekler dünyasının âdeta süzgeçten geçirilmiş bir yansımasıdır denebilir. Fakat hiçbir zaman sanat yapıtı,*

*yansıması olduğu gerçeklerin kendisi, hatta bazen benzeri bile olmaz. Böylece sanatsal içerik adına doğal ve toplumsal gerçeklerin tarihsel ya da güncel dökümüne girmek olanaksızdır. Biçim-içerik ilişkisinin bütünlüğü saymaca sınıflandırmalara sığmaz.” (Tansuğ 1982)*

Sanatta, ister müzik gibi işitsel sanatlarla olsun, ister resim, heykel gibi görsel sanatlarla olsun, her şey biçimsel algıyla başlamaktadır. İçeriğin açığa çıkmasıyla da derinleşmektedir. Bireyde biçimsel algının sağlanabilmesi için düşünceleri hoşla giden uyumlar, oranlar ve bağlantılarla ilişkilendirebilme yaratıcılığı ve becerisi ile bireydeki hoşlanma duygusunun eser üzerinde yoğunlaşması ve çakışması gerekliliği vardır. Yapıtta/Objede ise, biçim içerik ilişkisinin tam ve doğru olmasına dayanan düzenin sağlanmış olması gereklidir.

*“Sanat, insani değer alanının modellendirilmesinin şekli ve tarzıdır” (Kagan 2001)* İnsan iyi, doğru, güzel değerlerini doğaya yüklemiş ve doğayı insansallaştırmıştır. Sanatta aranan güzellik anlayışı doğadaki gerçeklikte değil, doğa imgelemine dayanan sanatsal yaratıdaki, insanlaştırılmış doğadaki güzelle ilgilidir. İçsellik ve öznellik taşıyan içeriğin nesnelleşmesi, öznel durumunun, imgelemin dışsallaştırılmasıyla olur.

Sanatta içerik gerçekte var olanla, oluşmuş imgelemin somutlaştırılması, yani biçimlendirmesi eylemidir. İçeriksiz sanatın savunucuları da olmuştur (süprematizm, nihilizm gibi) ancak, içerik tek başına düşünsel ve sanatsal bir değere sahip olmamıştır. İçeriği oluşturan yorumun ne olduğu değil, yorumun neyle, nasıl, hangi malzemeyle, hangi mekânda, ne derece bütünleştirilebildiği ya da bireysel duyarlılıkla ortaya konduğu da önem taşımaktadır. Biçim ile içerik birliği bir denge ortaya koyarak bütünü uyumunu oluşturur ki estetik değeri veren bütünsellik ve dengeye ilişkin tutarlılıktır. Bu sayede, ortaya konan yapıt izleyicide önce yapı, renk, hacim ve sözlerle (hareket ve müzik de olmak üzere)

biçimsel algının kurulmasına, ardından derinde yatan içeriğin kavranması yoluyla içselleştirilmesine yardımcı olmaktadır.

“İnsan neyi nasıl yaşıyorsa, neyi nasıl görüyorsa yapıtta o vardır. Her yapıt özel olarak yaratıcısını, genel olarak bütün insanı içerir. Yaratmak kendini yarattığına katmaktır. Bir yapıt simgeleriyle ve ritimleriyle olduğu kadar toplumsal-tarihsel özellikleriyle de yapıttır” (Timuçin 2000)

Düşünsel ve biçimsel süreç sanatsal yaratının iki önemli etmenidir. Sanatsal yaratı için sadece biçimsellik yani teknik yeterli değildir. Sanatta biçimin oluşturulması için teknik çok önemlidir ama kastedilen öğrenilen bir şey olarak salt ustalık yeterli değildir. Ustalık becerisi olmasa da sanat eseri ortaya koyan sanatçılar olduğu gibi çok iyi usta olup da sanatçı düzeyine çıkamamışlar da vardır. Sanatçı içten gelen yaratıcılığında kaynaklanan etmenlerle somut anlamda beceri, meleke ve bilgiye sahip olmasıyla malzemenin biçim kazanmasını sağlayacaktır.



## II. BÖLÜM

### II. 1. TOPOĞRAFYA, SANAT İLİŞKİSİ

En genel tanımı ile bir arazi yüzeyini engebelerini belirtecek şekilde kağıt üzerinde çizgilerle gösterme işine topoğrafya denilmektedir. Topoğrafya bilimsel yöntem ve teknikleri olan bir alandır. Sanatçıların topoğrafyadan yararlanarak ürün vermeleri ilk olarak 1960'larda toprak veya yeryüzü sanatı olarak dilimize çevrilen “*Land Art*” ile başlamıştır. Belli bir bölgedeki doğal ya da çeşitli yapay malzemenin, o doğal çevreye yerleştirilerek entegre edilmesi ile yeni bir yeryüzü şekli yaratmayı amaçlayan bu sanatçıları, İngiltere Wiltshire’da bulunan prehistorik taş abideler (*Stonehenge*) (Resim 1) ve Kuzey Amerika Yerlilerinin Ohio’da 950 -1200 yılları arasında meydana getirdiği dev yılan görüntüsünü andıran yeryüzü şekli (*Serpent Mound*) (Resim 2) gibi, insanoğlunun doğallığa zarar vermeden doğaya ekledikleri etkilemiştir.



**Resim 1.** Stonehenge.



**Resim 2.** Serpent Mound.

İlk sergilerini 1968 yılında New York’taki Dwan Galeri’de açan yeryüzü sanatçılarından, bu sergiye de katılmış olan Robert Smithson’ın 1970’de Utah’daki büyük Tuz Gölü’nün kıyısına inşa ettiği “Spiral Dalgakıran” (*Spiral Jetty*) en etkileyici örnek olarak sanat tarihindeki yerini almıştır (Resim 3).



**Resim 3.** Robert Smithson, "Spiral Dalgakıran", 1970.

Göl üzerinde bazalt kayaların taşınıp yığılmasıyla yaklaşık 4,5 metre (*15 feet*) genişliğindeki bir hattın spiral bir şekil ortaya çıkarmasıyla gerçekleştirilen dalgakıran genç yaşta ölen sanatçının da en önemli eseridir.

Yeryüzü sanatında mekan doğanın kendisidir ve malzeme ağırlıklı olarak doğaldır. Bu nedenle çalışmanın yıpranması veya yok olması sadece zamanla ilgilidir. Rüzgar, yağmur, kar ve buz gibi doğanın yıpratıcı etkileri zamanla bu eserlerin yalnızca fotoğraf üzerinde kalmalarına neden olur. 1943 Hollanda Dordrecht doğumlu yeryüzü sanatçısı Lucien den Arend'in 1986 yılında tamamladığı "El Lissitzky'e Saygı" isimli çalışma 100 x 200 x 7,5 metre boyutlarında ve kırmızı çelik bir plaka ile tasarlanmıştır. Otoyol kenarındaki arazi kullanılarak inşa edilen çalışma doksanların başında tamamen yok olmuştur (Resim 4).



**Resim 4.** Lucien den Arend, “El Lissitzky'e Saygı”, 1986.

Doğa ya da dış mekanda ağırlıklı olarak doğal malzeme kullanılarak gerçekleştirilen bu çalışmalardan, malzeme ve mekan açısından farklı bir sanat üretim tarzı, Topoğrafik Sanat (*Topographic Art*) olarak nitelendirilmeye başlamıştır. Bu çalışmalarda doğal malzeme ya çok az ya da hiç kullanılmamakta, sergi salonları veya kapalı alanlar ise mekan olarak seçilmektedir.

## II. 2. TOPOĞRAFİK SANAT ÖRNEKLERİ

### II. 2. 1. Maya Lin

Maya Lin, 1949 yılında Çin devlet yönetiminin komünist rejim eline geçmesinden sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş, Ohio Üniversitesi'nde akademisyen olan anne ve babanın kızı olarak 1959 yılında Atina Ohio'da doğmuştur. Mimar ve sanatçı olan Lin, adını ilk olarak, henüz Yale Üniversitesi'nde öğrenciyken, Washington DC'de Vietnam Şehitleri onuruna yapılması düşünülen anıt projesi yarışmasındaki tasarımı ile duyurmuştur. Bu anıt Lin'in en önemli mimari eseri olarak kabul edilmektedir.

Anıtın 11 Kasım 1982 yılında açılışı sırasında milliyetçi tepkiler nedeniyle mimarından hiç söz edilmemiş, ancak daha sonra en çok ziyaret edilen yerlerden biri haline gelmesi, Lin'in hak ettiği saygıyı görmesine neden olmuştur.

New York'ta kendi adıyla (*Maya Lin Studio*) bir tasarım stüdyosu kuran sanatçı, kariyeri boyunca sanat ve mimari arasında çarpıcı bir denge kurarak, sergiler için büyük ölçekli yerleştirmeler (*installation*) yaratmanın yanında, anıt ve mimari projeleri de gerçekleştirmektedir. Lin için yeryüzü şekilleri başlıca ilham kaynağıdır. İdeal olanla reel olan arasında bir bağ kurarken, her yerleştirme eserini tek bir malzemeden yaratmaktadır.



**Resim 5.** Maya Lin, "Sistematiske Landship", 2009.

25 Ekim 2008 – 18 Ocak 2009 tarihleri arasında, San Fransisco Güzel Sanatlar Müzesi'nde (*De Young Museum*) sergilenen “Sistemantik Manzara” (*Sytematic Landscape*) isimli eserini görenler, Maya Lin'in yeryüzü şekillerine olan ilgisinin en yakın tanığı olmuştur (Resim 5). Bu yerleştirme 65 bin adet, 2 x 4 kalınlığında ahşap blokların dizilmesi ile oluşmaktadır. Bu blokların meydana çıkardığı tepenin en yüksek noktası, yer seviyesinden yaklaşık 3 metreye kadar uzanmaktadır (*10 feet*) (Resim 6).



**Resim 6.** Maya Lin, “Sistemantik Manzara”, 2009 (Farklı açı).

Lin'in 2006 “Mavi Gölde Gezinti” (*Blue Lake Pass*) isimli yerleştirme çalışması yine topografik sanat ürünü örneğidir (Resim 7). Çalışma 20 adet kare tabanlı prizmanın dizilmesi ile oluşmaktadır. Bir kenarı 76,2 cm (*30 inch*) olan bu prizmalar, üst kısımları farklı şekilde kesilmiş eşit kalınlıktaki ahşap tabakaların

(*sunta*) birbirine yapıştırılması ile meydana getirilmiş, sonucunda bir yeryüzü heykeli galeri mekanına yerleştirilmiştir.



**Resim 7.** Maya Lin, "Mavi Gölde Gezinti", 2006.

Lin 2006 yılında göremediğimiz bir manzarayı bir dizi çalışma ile vücutlaştırmıştır, "Suyun Bedenleri" (*Bodies of Water*) isimli çalışmalar "Kara Deniz" (Resim 8), "Kızıl Deniz" ve "Hazar Denizi"nden (Resim 9) oluşmaktadır. Gittikçe daralan kontrplak tabakaların üst üste bindirilmesiyle yapılmış bu çalışmalar tersine bir izohips (*eş yükselti eğrisi*) haritasının üç boyutlu hale getirilmesi gibidir. Gerçekte izohips eğrileri, deniz seviyesinden eşit yükseklikteki noktaları birleştiren çizgilerdir. Aralıkları giderek daralan ya da açılan ve yer yer üst üste binen bu eğriler, bir arazi yapısının şeklini iki boyuta indirerek, profilin kağıt üzerine çizilmesini sağlarlar.



**Resim 8.** Lin, "Kara Deniz", 2006



**Resim 9.** Lin, "Hazar Denizi", 2006

## II. 2. 2. Mayumi Hamanaka

Japon Mayumi Hamanaka, 1996 yılında Tokyo'da Sanat Tarihi, 1999 yılında ise Şikago'da Güzel Sanatlar Eğitimi almış, Kaliforniya Sanat Koleji'nde 2004 yılında Fotoğraf alanında lisans üstü eğitimini tamamlamış genç bir sanatçıdır. Hamanaka'nın 2004 yılında polyester, keçe ve toplu iğne kullanarak yapmış olduğu "Mutlu Dağ" (*Happy Mountain*) Japonya'da bulunan Fuji Dağı'nın topoğrafyasına dayanmaktadır (Resim 10).



**Resim 10.** Mayumi Hamanaka, "Mutlu Dağ", 2004.

Hamanaka bu çalışmasında, Japon askeri kamuflajının, dağı gizlediğini kurguladığını ve çalışmasının askeri gücün ulusal kimliği “nasıl olur da hiçe sayar?” sorusunu sorduğunu söylemektedir. Çalışma 84 x 488 x 365 cm boyutlarındadır.

### II. 3. SERAMİK SANATINDA TOPOĞRAFİK TEMA KULLANIMI

Seramik, kilin fırınlanması nedeniyle doğanın yıpratıcı etkisine dirençli bir malzemedir. Özellikle yüksek pişirime girmiş parçalarda sinterleşme (*camsılaşıma*) başladığından su emme azalmakta, buzlanmanın yarattığı yıpratıcı etki ortadan kalmaktadır. Bu nedenle dış mekanda ya da doğa içinde büyük boyutlu seramik heykel uygulamalarına zaman geçtikçe daha fazla rastlanmaktadır.



**Resim 11.** Lillemor Petersson, “Güneş Çarkı”, 1995.

İsveçli Seramik Sanatçısı Lillemor Petersson İsveç’in kuzeyindeki Ostersund’da ormanlık arazi içinde, 1995 yılında inşa ettiği, 11 metre (36 feet) genişliğindeki “Güneş Çarkı” (*Sun Wheel*), yaklaşık 1300 °C’de fırınlanmış tuğlalardan



yapılmıştır (Resim 11). Bu derecede pişirilmiş sert (*stoneware*) parçaların doğal yıpratıcılardan etkilenmesi pek mümkün değildir.

Porto Riko'lu bir seramik sanatçısı olan Jaime Suarez, 1946 yılında San Juan'da doğmuş, 1969 yılında Washington DC Katolik Amerikan Üniversitesi'nde mimarlık eğitimini tamamlamıştır. Suarez'in bilinen en önemli eseri yine bir dış mekan heykelidir. Bu, Porto Riko'da Kristof Kolomb'un yeni kıtayı keşfinin 500. Yıldönümü anısına 1992 yılında yaptırılan, yaklaşık 12 metre (*40 feet*) yüksekliğinde ve sütun şeklindeki seramik kaplama anıttır.



**Resim 12.** Jaime Suarez, "İçsel Topoğrafya", 1992.

Ancak Suarez'in, çok bilindik bu dış mekan heykelinin dışında bir dizi çalışması doğrudan topoğrafya ile ilgilidir. 1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nin Uluslararası Seramik Akademisi (*IAC*) ile beraber İstanbul'da düzenlediği "Dünya Seramikçilerinin Diliyle" adlı sergiye 1988 tarihli çalışması "İçsel Topoğrafya: Kurtarmak IX" (*Topografia Interior: Esfera IX*) ile katılmıştır (Resim

12 ). 35 cm yüksekliğinde 53 cm genişliğinde olan çanak biçimli çalışmanın üst yüzeyi kayalık bir arazi yüzeyini çağrıştırmaktadır.

İngiliz Sanatçı David Binns ise prizmatik biçimler yaparken, plastik kil bünye içine farklı üç kaynaktan topladığı tanecikli malzemeleri ilave etmektedir. Bu malzemeler ısıya dayanıklı refrakter ve kum veya granit tozudur. Daha sonra kalıp içine preslediği bu karışımı 1200 °C'de pişirerek sertleştirmekte ve el taşlamaları ile silerek parlatmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan doku jeolojik yapılardan, kaya yüzeylerine kadar çeşitlilik göstermektedir (Resim 13).



**Resim 13.** David Binns.

Ellen Spijkstra, Hollanda Groningen'deki Minerva Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini tamamladıktan sonra, 1980 yılından beri Venezuela'nın kuzey sahilinin açıklarına bulunan Curaçao Adası'nda yaşamaktadır. Son dönem çalışmalarında, yaşadığı adadaki özellikli taşları veya doğal malzemeleri araştırarak yüzey ile gerçekliğin arkasındaki kutsal, tabusal bağlantıyı esin kaynağı olarak kullanmakta, çalışmalarını Ada üzerindeki doğal mekanlar içinde

fotoğraflamaktadır. Örneğin Ada'ya ait plajlardan birinde taşlık bir arazi üzerine yerleştirdiği porselen kakmalı 2007 tarihli "Venüs" (*Venustus*) isimli çalışmasını kendi kamerasıyla fotoğrafını çekerek tamamlamıştır (Resim 14).



**Resim 14.** Ellen Spijkstra, "Venustus", 2007.

Gudrun Klix, çocukluk yıllarından itibaren birçok defa yaşadığı ülkeyi değiştirmiş bir sanatçıdır. Önce Silesia'dan Almanya'ya, daha sonra Birleşik Devletler'e ve nihayet sanatçı olarak Avustralya'ya yerleşmiştir. Klix 1999 yılında Sidney'de bulunan Object Galerisi'nde sergilediği yerleştirmesinde, aylarca yağmurun düşmemesi sonucu oluşan Avustralya çöllerini betimlemek amacıyla, zemine sulandırılmış kırmızı kili ince bir tabaka halinde serdikten sonra üzerine sırsız porselen formları koymuştur. Sergi boyunca kurumanın etkisiyle kırmızı kil tabaka çatlayarak çöl dokusunu galeri mekanında gerçekleştirmiştir. "Göçebe Eller" (*Wandering Hands*) isimli çalışma 3,6 x 7,2 metre boyutlarında yapılmış ve kırmızı kil tabakanın üzerine sırsız porselen nesnelere yerleştirilmiştir. Göçebe hayatı anlatan bu nesnelere, buldukları noktayı hemen terk etmek amacıyla olduklarından, çok çabuk hareket ediyormuş, izlenimi uyandırmaktadır (Resim 15).



**Resim 15.** Gudrun Klix, "Göçebe Eller", 1999.

Ülkemiz Seramik Sanatçılarından çok tanınmış iki isim, Tüzüm Kızılcın ile Bingül Başarır'a ait iki çalışma, tam topoğrafik örnek olmamakla beraber burada sözü edilmesi yerinde olacaktır.



**Resim 16.** Tüzüm Kızılcın, "Taş Yerinde Ağırır", 2005.

Tüzüm Kızılcın'ın 2005 yılı çalışması "Taş Yerinde Ağırdır", doğal bir malzeme olan taşın seramik biçimlere dönüşmesi ve bir ifadenin farklı bir dille anlatılmasıdır (Resim 16). Kil ile üretilen taş şeklindeki parçalar sagnar pişirimi ile çok doğal bir görünüm kazanmışlardır. Sagnar, refrakter kilden yapılmış kapaklı bir kutunun içinde, çeşitli metal tuzlarının çözeltilerine batırılmış bez ya da ip parçaları ile sarılmış seramik ürünün, yanıcı her türlü organik malzeme ile fırına konulup pişirilmesi tekniğidir.

Bingül Başarır'ın bir dönem çalışmaları da yine doğal malzemelerin seramik teknolojisiyle yeniden üretilmelerine dayanmaktadır (Resim 17). Bingül Başarır refrakter kil, yanmış kömür ve cam kullanarak volkanik taşlara benzer formlar üretmiştir.



**Resim 17.** Bingül Başarır.

### III. BÖLÜM

#### III. 1. ÇÖL TOPOĞRAFYASI ÜZERİNE UYGULAMALAR

##### III. 1. 1. Esin Kaynağı Olarak Çöl

Çöllere Dünya'nın yağmur almayan bölgelerinde oluşmakla beraber, çok az yağış alan bölgelerde ise esen sıcak rüzgarların yüzeydeki suyu hızla kurutması ya da yağışın kumlu ve çakıllı topraktan hızla süzülerek bitki köklerinin ulaşamayacağı derinliğe sızmasıyla da oluşurlar. Bu nedenle çöllere canlı organizma türlerinin çok az olduğu doğal ortamlardan biridir. Çöl ortamına adapte olabilmiş bitki ve hayvan türlerinin sayısı oldukça azdır, ancak çöl yüzeyinin özellikle kumla kaplı olanlarının kendisi adeta canlıdır.



Resim 18. Namib Çölü.

Rüzgar kurumanın etkisiyle ufalan yüzeyi, tutacak bitki örtüsünün de bulunmaması nedeniyle yeniden şekillendirmekte, Namibya'daki Namib Çölü gibi kum çöllerde ise bunu çok daha hızlı ve etkin yapmaktadır (Resim 18). Kuvvetli rüzgarın yığıldığı kum tepelerine kumul adı verilir ve oluşan bu kumullar rüzgarın kuvvetlenmesi ile şekil değiştirirler. Rüzgarın yeryüzü oluşumlarındaki etkisi çok bilinen bir durumdur. Ancak zaman açısından bakıldığında, kum gibi hafif ve ince tanecikli bir malzemeyi taşıyıp yığması veya şeklini değiştirmesi çok kısa sürmektedir. Rüzgarın durması ile ortaya çıkan görüntü son derece plastiktir (Resim 19). Sonuç olarak çöller değişken ve görsel açıdan estetik bir topoğrafyaya sahiptir.



**Resim 19.** Büyük Sahra Çölü.

1955 doğumlu Amerikalı fotoğraf sanatçısı David Zimmerman, içinde beyaz kumdan oluşan ve "Ulusal Beyaz Kum Anıtı" adı verilen çölün bulunduğu New Mexico Eyaletinde yaşamaktadır. 2008 tarihli "İsimsiz, çöl 59" (*Untitled, desert 59*) Sanatçının bu çölden çektiği bir dizi fotoğraf çalışmasından biridir (Resim 20).



**Resim 20.** David Zimmerman, “Çöl 59”, 2008

Çöl yapısına yorum katan bu fotoğraf, siyah rengin ve tonlarının meydana getirdiği hacimsellikle çok özgün durmakta, çöl yüzeyi tamamen plastik bir değer olarak ele alınmaktadır.

David Zimmerman'ın olduğu gibi çöller bazı insan topluluklarının yaşam alanlarına ya çok yakın ya da tam ortasında yer almaktadır. Zorunlu olmadıkça çöl içinde yaşam yerleri kurulmamıştır, ancak bireysel olarak, çöl ortamının da tercih edildiği olmuştur. 20. yüzyılın önemli mimarlarından ve organik mimarinin öncü isimlerinden birisi olan Frank Lloyd Wright (1867-1959), doğal çevreyle yapının bütünleşmesini savunmuştur. Ünlü Mimarın ilk evliliğinden olma dördüncü çocuğu olan David Wright'ın konutu babası tarafından 1950 yılında tasarlanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin, çölleri ile ünlü Güney Batı kesiminde Phoenix, Arizona'da bulunan ev dairesel planlıdır. Sıcaklığın içeriye yayılmasını önlemek amacıyla yüzey taş kaplıdır. Çatıya, kule biçimindeki bölümden spiral bir rampa ile çıkmak mümkündür ve yapı doğal çevreyle uyum içindedir (Resim 21).





**Resim 21.** Frank Llyod Wright, David Wright Konutu, 1950.

### III. 1. 2. Özgün Seramik Uygulamalar

Bu çalışma kapsamında üretilen seramik uygulamaların esin kaynağı olan çöl topoğrafyası, “doğanın dokusu” temasından hareketle bir dizi çalışma yapma kararının sonucudur. “Çölün Dokusu” bu dizinin ilk örneği olacaktı, ancak çöl yüzeyindeki artistik yapılaşmalar sadece çöl topoğrafyası ile ilgili yeni bir dizi çalışmaya olanak vermiştir. Çöl kumullarının rüzgarın etkisiyle almış oldukları şekillerden esinlenilerek bu çalışma kapsamında oluşturulan ilk uygulama 2005 yılında tasarlanmıştır. 57 x 33 x 33 cm boyutlarında olan “Çölün Dokusu” isimli çalışma çanak formunda inşa edilmiş, sonradan yapılan diğer bütün çalışmalarda olduğu gibi keskin dalgalı tepecikler ile ağzı kapatılmıştır. Bu dalga hareketlerinin olduğu üst yüzey tamamen dolana kadar, ince uçlu ahşap bir kalem doku oluşturacak şekilde batırılmıştır. Ancak çalışma bisküvi pişiriminden sonra, yetkin görülmeyerek, sırlama yapılmadan kırılmıştır.

Bu çalışmanın ardından 2006 yılında 34 x 20 x 20 cm boyutlarında “Dalgalanma” isimli yeni bir çalışma yapılmıştır. “Çölün Dokusu” isimli

çalışmanın adeta tekrarı gibidir, ancak daha küçük olmasının yanı sıra bu kez üst yüzeyde doku kullanılmamıştır (Resim 22).



**Resim 22.** “Dalgalanma”, 2006.

Bilecik Kınık Köyü yataklarından elde edilmiş çömlekçi kili kullanılarak yapılan “Dalgalanma” isimli çalışmanın sadece üst yüzeyinde yarı mat beyaz bir sır kullanılmış, diğer bölümleri sırsız bırakılarak pişirim sonrasında zımpara ile alt yüzeydeki pürüzlülük giderilmiştir Pişirme derecesi hem bisküvi, hem de sır için 1000 °C’dir.

Çalışmanın genel biçimi yüksek kenarlı çanaktır, çöldeki kumullardan esinlenen dalga hareketleri bu çanağın üstünü kapatacak şekilde tasarlanmış, oradan adapte edilmiş gibidir. Yüzeyle arasındaki ayırım ilk çalışma “Çölün Dokusu”nda olduğu gibi doku ile değil, sırlı yüzey – sırsız yüzey ve beyaz renk - çamurun doğal pişme rengi kırmızı renk karşıtlıkları ile verilmiştir. Ayrıca çalışmanın bütün hareket ögesi sadece üst kısımda kullanılarak, alt kısımlar sessizliğin ve dinginliğin göstergeleri olarak bir zıtlık yaratması amaçlanmıştır.

Hem “Çölün Dokusu” (2005), hem de “Dalgalanma” (2006) isimli çalışmalar bu “Çöl Topoğrafyasının Seramik Uygulamalara Yansıması” başlıklı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu için tasarlanan uygulamaların ilk adımları olmuşlardır. Bu çalışma kapsamında oluşturulan ilk uygulama 2007 tarihli 43 x 10 x 10 cm boyutlarında silindirik formdur (Resim 23). Yine Kınık Köyü çömlekçi kili kullanılmış, üst bölüm beyaz sirlanmıştır. Bisküvi ve sırn pişirim dereceleri 1000 °C'dir. Ancak çalışma, gövdenin düz bölümüne kurşun oksit (*sülyen*) püskürtülerek yine 1000 °C'de üçüncü bir pişirime sokulmuştur. Yüzeye püskürtülen kurşun oksit üst kısımdaki beyaz sırn da erime noktasını düşürerek yarı matlığını bozmuş parlama yapmasına neden olmuştur. Ayrıca bu üçüncü pişirim çalışmanın gövdesi üstünde büyük bir çatlama yol açmış, fırından çatlama olarak çıkarılmıştır. Ağaç tutkalı ve pişmiş Kınık çömlekçi kili tozu karıştırılıp dolgu yaparak bu çatlak tamir edilmeye çalışılmıştır. Aslında Kınık Çömlekçi Kilinin pişirilmesi için 1000 °C yüksek bir sıcaklıktır ve bu derecenin üstüne çıkıldığında çatlama ve deformasyon kaçınılmazdır. Ancak arzu edilen canlı kırmızı renk ise bu derecede elde edilmektedir. Çalışmanın üçüncü kez bu derecede fırına girmesi Kilin dayanımını zayıflatmış olmalıdır.



**Resim 23.** I. Uygulama, 2007.

Kırmızı pişen Kınık Köyü Çömlekçi kilinde, elde şekillendirme yöntemi ile üretimde karşılaşılan bu ve benzeri sorunlar, kalıp ile şekillendirme veya döküm tekniği üretim yöntemlerinin kullanılmasına neden olmuştur. İkinci ve üçüncü uygulamalar aynı modelden yapılmış kalıptan, dökümle üretilmişlerdir. ESC-1 döküm kili ile 16 x 13 x 13 cm boyutlarında üretilen uygulamalardan biri 1000 °C'de bisküvi pişirimi yapıldıktan, sonra çukur pişirimi (*pit-firing*) ile renklendirilmiştir (Resim 24).



**Resim 24. 2.** Uygulama, 2009.

Çukur pişirimi seramik tarihinin en eski ve en evrensel fırınlama biçimidir. Açık alan pişirimlerine karşıt olarak kapalı bir fırın ortamı yaratması bakımından, kamara tipi odun fırınlarının inşa edilmesine kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür. Çağlar boyunca meydana gelen teknolojik gelişmeler sayesinde seramik çamurunun sertleştirilmesi için artık çukurlara ihtiyaç duyulmamakla beraber katı yakıtların yanma sırasında, gözenekli bir yapısı olan, seramik yüzeylerde karbon lekelerinin yarattığı renk etkileri, günümüz seramik sanatçıları bu tür pişirimler yapmaya yöneltmektedir.

Bu çalışma 04-06 Haziran 2009 tarihlerinde ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü tarafından düzenlenen "III. Ateş ve Duman, Çukur İçinde Seramik Pişirimi Çalıştayı" kapsamında açılan çukurlardan birinde fırınlanmıştır. Çalışmanın pişirildiği çukurun boyutları 100 x 150 cm ve derinlik 90 cm'dir. Çukur tabanına talaş, tuz ve mangal kömüründen oluşan dip karışımı serildikten

sonra, metal tuzlarına batırılmış ip veya bez parçaları ile paketlenmiş bisküvi çalışmaları yerleştirilmiştir. Buruşturulmuş gazete kağıtları ile desteklenerek koruma altına alınan çalışmaların üzerine inceden kalına doğru odun yerleştirilmesine geçilmiş, çukur ağzına kadar odunla doldurulmuş ve üstten ateşlenmiştir. Ateş çukurun tüm yüzeyini kaplayana kadar beklenilmiş, bu bekleme sırasında çukura odun takviyesi yapılmıştır. Ateş yüzeye yayıldıktan sonra metal levhalarla çukurun üstü örtülmüş, rüzgar yönüne paralel açılmış çukurun iki tarafından daha önce çukur içine uzatılmış iki metal boru ile pişirim 48 saate yakın bir süre devam ettirilmiştir. Rüzgarın estiği yönden fırın içine temiz hava girerken diğer taraftan yanma gazları fırın içinden dışarıya atılmıştır.

Söz konusu çalışma çukura yerleştirilmeden önce, Bakır Karbonat ve tuzlu su karışımı içine batırılan üstübüler, üst dalgalı bölüme galvaniz tel ile sabitlenmişlerdir. Oluşan renk etkilerinin gövdenin alt yüzeylerine de yayılmasının nedeni bisküvinin üstübü üzerindeki bakır karbonatlı karışımı emmesidir. Çalışma çukurun tabanına hafif eğimli bir şekilde yerleştirilmiş ve zemine basan yüzey üzerinde siyah bir leke oluşmuştur. Bu çukur zeminine serilmiş olan dip karışımı içindeki mangal kömürünün yanması sırasında açığa çıkardığı karbon gazının sıkışmasından meydana gelmiştir. Mangal kömürü, çukur içinde odunların yanmasıyla ulaşılan sıcaklığın korunabilmesi için gereklidir. Kömür konulmadan yapılan bir pişirimin süresi yarı yarıya azalmakta, yüzeyde oluşan renk etkileri zayıf kalmaktadır. Çalıştay kapsamında yakılan fırınlarda net bir ölçüm yapamamakla beraber çukur içindeki sıcaklığın 900-950 °C'ye ulaştığı tahmin edilmiştir. Çukurdan çıkarılan çalışma yıkanıp, su içinde zımpara ile temizlendikten sonra kuruması beklenilmiş, kurumanın ardından sprey halinde satılan mat cila ile yüzeyi koruma altına alınmıştır.

Aynı kalıba ESC-1 döküm kili dökülerek üretilen üçüncü uygulama üçlü bir düzenlemedir. Çalışmada yer alan üç parçanın üst kısımları parlak kırmızı, mat

yeşil ve metalik koyu gri renk ile sırlanmışlardır (Resim 25). Yine bisküvi ve sır elektrikli fırında 1000 °C'de yapılmış, sırsız bırakılan gövdeleri zımparalanmıştır.



**Resim 25.** 3. Uygulama, 2009.

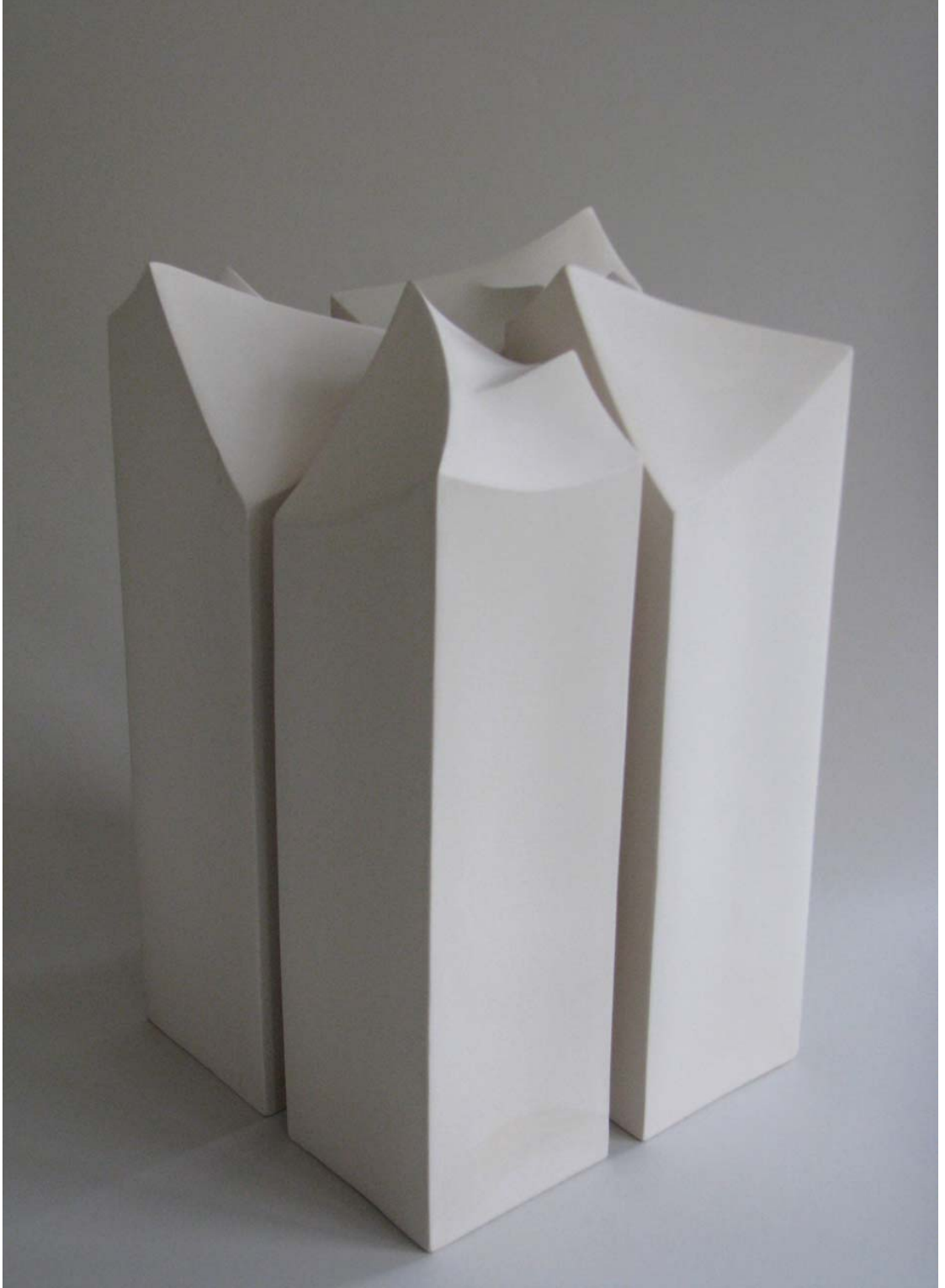
Dördüncü uygulama için yeni bir model oluşturularak, üretilen kalıptan hem ESC-1 (1000-1040 °C), hem de ESC-3 (1200 °C) döküm kili ile çalışmalar yapılmıştır. ESC-1 ile üretilen çalışmaların boyutları 22 x 13 x 13 cm, ESC-3 kullanılarak üretilenlerin ise 20 x 11 x 11 cm'dir (ESC-3 döküm kilindeki küçülme yaklaşık % 17 olarak gerçekleşmiştir). ESC-1 kullanılan çalışmalar elektrikli fırında pişirim derecesi 1000 °C olan parlak kırmızı ve mat beyaz sır ile renklendirilmişlerdir (Resim 26).



**Resim 26.** 4. Uygulama, 2009.

Beşinci uygulama, döküm tekniği ile üretilen son çalışmadır. Çalışma aynı birimden dört adet üretilerek gerçekleştirilmiştir. Kare tabanlı prizma biçimindeki parçalar 38 x 10 x 10 cm boyutlarındadır. ESC-3 döküm kili ile üretilen parçalar 1200 °C'de pişirilmiş ve sır kullanılmamıştır. Dört parça, kare planda yan yana yerleştirilerek kompoze edilmiştir. Pişirim sırasında deformasyon olabilmeleri endişesiyle, çalışmalar refrakter ızgaralar üzerinde yatay konumda fırına yerleştirilmiş olmalarına karşın az da olsa bir deformasyon söz konusudur (Resim 27).





**Resim 27. 5.** Uygulama, 2009.



**Resim 28.** 5. Uygulama (Farklı açıdan detay).

Bu uygulamada, ışık ve gölgenin aynı planlar üzerinde oluşturduğu farklı tonlar ile hareket vurgulandığı için sır düşünülmemiştir (Resim 28).

Altıncı uygulama şamot kullanılarak üretilmiştir. 25 x 14 x 14 cm boyutlarındaki çalışmanın ana gövdesi kalıp içine çamur basarak, üst yüzeyi ise serbest şekillendirilmiştir. Üst yüzeyinde şimdiye kadar yapılan uygulamalardan farklı olarak doku kullanılmıştır. Deri sertliğindeki çalışmanın üst bölümü demir testeresi ile tıraşlanarak dokulu hale getirilmiş, oluşan doku içine kurşun, mangan ve bakır oksit karışımı sürülüp silindikten sonra çalışmanın tamamına 2 kat şeffaf sır püskürtülmüştür. Fırına girmeden önce hareketin olduğu üst yüzeydeki ham sır kuru sünger ile silinmiş, bu arada dokuların içine işleyebilen şeffaf sır, pişirim sonrasında küçük noktasal parlamalara yol açmıştır. Uygulamanın bisküvi ve sır pişirimleri elektrikli fırında 1000 °C'de yapılmıştır (Resim 29).



**Resim 29. 6.** Uygulama, 2009.

Yedinci uygulamada da şekillendirme malzemesi olarak şamot kullanılmıştır. 9 x 44 x 44 cm boyutlarında, dairesel planlı duvar üzerinde sergilemek amacıyla tasarlanmış bir çalışmadır. Üst yüzeyi mat yeşil renk ile sırlanmıştır. Bisküvi ve sır pişirimleri elektrikli fırında 1000 °C'de yapılmıştır. Çalışmanın odak noktası merkezden kaymış bir biçimde şekillendirilmiştir (Resim 30 ve 31).



**Resim 30.** 7. Uygulama, 2009.

Sekizinci ve dokuzuncu uygulamalar yine Kınık Köyü çömlekçi kili ile üretilmişlerdir. Ancak daha önce serbest şekillendirmede yaşanan zorluklar göz önüne alınarak, ana gövdeler kalıp içine sıvama yöntemi ile üretilmiştir.



**Resim 31.** 7. Uygulama, (Faklı açı)



**Resim 32.** 8. Uygulama, 2009.

25 x 14 x 14 cm boyutlarında olan sekizinci uygulamanın üst yüzeyindeki hareketli bölüm yarı şeffaf beyaz sır ile renklendirilmiş, sır kullanılmayan gövde zımparalanmıştır (Resim 32).



**Resim 33.** 9. Uygulama, 2009

24 x 14 x 14 cm boyutlarındaki son uygulamada üst yüzeyin kapatılması için kullanılan plakalar hazırlanmadan önce kilin içine % 40 oranında grog katılmıştır. Grog Kilin plastikliğini azaltan bir katkı olmasına karşın, pişirim sonrasında yapılacak zımpara ile yüzey üzerinde bir doku oluşturulması tasarlanmıştır (Resim 33). Gerçekten de üretim aşamasında üst bölümü kapatan plakaları eğmekte güçlük çekilmiş, yer yer çatlayan yüzey üstten tamir edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca groglu parça ile grogsuz kil gövde arasında kuruma küçülmelerinden doğabilecek çatlamları önlemek için, kurutma aşaması diğer uygulamalara oranla daha uzun tutulmuştur.

## SONUÇ

Her sanatçı için kendi özgün anlatımını oluşturma çabası ve bu çabanın bir sonucu olan eser ortaya koyma süreci; malzeme, teknik donanım ve asıl ortaya konmak istenen tasarımın biçime dönüşmesinden meydana gelir. Bu, sanatçı ve ortaya konan esere göre farklılık gösterir.

Akademik çalışmalar için yapılan planlama ve süreç ise belirli kurallara uyulması zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Belirgin bir konu odağında hem özgürce hem de özgün eserler üretmek gibi sınırlamalar, olumlu yanları da içinde barındırabilmektedir. Belirli bir süre, konu çerçevesine bağımlılık, teknik seçeneklerde konuya uygun kısıtlamalara gitmek gibi.

“Çöl Topoğrafyasının Seramik Uygulamalara Yansıması” konulu bu çalışma, doğadan esinlenmenin bir sonucu olarak seramik malzeme ve yöntemleri ile anlatıma dönüştürülmüştür. Doğa aslında çağlar boyu sanatın başlıca konularından biri olmakla beraber, halen günümüz sanat anlayışları ve gelişen dijital teknolojilerin verdiği olanaklarla yepyeni anlatım biçimlerine dönüşebilen bir konu olmaya da devam etmektedir. Bu geniş kavram içerisinde bu çalışmaya yön veren ana konu ise coğrafya ile ilişkilendirilebilen çöl topoğrafyası olmuştur. Yeryüzü Sanatı (Land Art) ya da Topoğrafik Sanat gibi çağdaş sanat akımları içinde yer bulan oluşumlarla, çöl topoğrafyası arasında oldukça yakın bir ilişki kurulmuş bu ilişkiden de yararlanılarak seramik biçimlerin kurgulanması sağlanmıştır.

Çöl olgusu ve çölün rüzgar ile ilişkisinin bir sonucu olarak, ışığın etkisiyle doğada kendiliğinden beliren çizgi, gölge ve mistik anlatım diye özetlenebilecek büyüleyici görüntülerin, seramik yüzeylerde sonsuza varan sabitliği bu oluşuma

malzeme ve teknikle bir durma anı kazandırmıştır. Esinlenen çöl olgusundan bambaşka bir anlatım dili taşıyan seramik sanatının yarattığı bir başka gerçeklik olgusu ile çalışmalar ortaya konmuştur.

Çağdaş seramik sanatı da yeni gelişen teknik ve malzemelerle önceden denenmemiş yeniliklerle buluşabilmektedir. Geleneksel teknik ve uygulamaların da değerinden kaybetmeden varlık bulabildiği günümüz sanatında özellikle bu çalışmada seçilen biçim, son derece alışkın olduğumuz ve geleneksel sayılabilecek bir alt yapı ve bu alt yapının üzerine çöl topoğrafyasının sır ve dokularla değişerek yansımaları şeklidir. Oluşturulan biçimlerde birbirine zıt iki parça tek bir gövdeyi meydana getirmekte, bu zıtlık; aslında geleneksel olanla tıpkı çöl dokusunu sürekli değiştiren rüzgarın etkisinde olduğu gibi değişimin vurgusu biçiminde ele alınmaktadır.

Çağdaş sanatın tüm disiplinlerindeki sanatçılar, bu çöl temasını kendi yöntem ve ifade biçimleri ile ele alıp kendi kişisel edinimleri ile oluşacak yorumlarını ortaya koyabilirler. Plastik sanatların bir kolu olan seramikte bu konunun işlenmesinin avantajları olduğu kadar dezavantajları da vardır. Ancak ifade açısından seramiğin bir hacim sanatı ve temel malzemesinin doğadan gelen plastik kil çamuru olması çok önemli bir avantajdır.

Rüzgar çöle şekil veren en temel doğa olayıdır. Hafif olan kum tanelerini tonlarca ağırlıkta tepeler oluşturacak şekilde bir araya getirip, son derece plastik görünümler yaratır. Kolay şekillendirilebilen seramik çamuru ile bu görüntülere yakın yüzeyler yaratmak mümkündür. Ancak seramik teknolojisinin bazı üretim kurallarını zorunlu kılması ve malzemenin kil dışına fazla çıkamaması bu alanın dezavantajıdır. Yine de bu zorluk ve zorunluluklardan seramik üretimi kendi adına soyut bir dili geliştirmiştir.



Sonuç olarak; sanatın konuları ve tüm alanlarda anlatımlarının yanı sıra seramik malzeme ve teknikleriyle ortaya koyulan bu çalışmaların istenildiğinde bambaşka biçimlerde yeniden çeşitlenebileceği ve sadece doğa değil, doğanın parçası olan salt çöl topoğrafyasının daha pek çok çalışma için sonsuz bir esin kaynağı olabileceği düşünülmektedir. Bu araştırmanın daha sonra yapılacak başka çalışmalar için bir kaynak olması umulmaktadır.

## KAYNAKÇA

Arend, Lucien den. Home page. 20 November 2009

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

BACHELARD, Gaston. *Yeryüzü ve Dinginliğin Düşselliği*. 1948.

BAŞKAYA, Mutlu. "Tasarımcıya ve Sanatçıya Esin Veren Malzeme ve Nesnelere". *Seramik Türkiye Dergisi*, 26. Sayı, 2008: 124-131.

Binns, David. Home page. 25 November 2009

<<http://www.davidbinns ceramics.com/>>

CLARK, Kenneth. "Manzara Sanatı". Gérard Monfort, 1994:145.

CLAUDON, Francis. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.

Corcoran Art Gallery Page 16 November 2009

<<http://www.corcoran.org/>>

Dünya Seramikçilerinin Diliyle. Sergi Kataloğu. İstanbul, Mas Matbaacılık, 1992.

FISCHER, Ernst. *Sanatın Gerekliği*. (Çev. Cevat Çapan), Ankara: İmge Kitabevi, 1990.

Fine Arts Museums of San Fransisco Page. 17 November 2009

<<http://www.famsf.org/deyoung/exhibitions/exhibition.asp?exhibitionkey=936>>

FRANKLIN, B ve A. LALANDE. *Fransız Estetik Tarihi*. Ayer Yayınevi, 1968.

Frank Llyod Wright. 21 December 2009

<[http://www.mcdonaldlawaz.com/aroundaz/celebrity/wright\\_franklloyd.htm](http://www.mcdonaldlawaz.com/aroundaz/celebrity/wright_franklloyd.htm)>

Gagosian Gallery Page. 16 November 2009

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

İŞİTMAN, Ö. ve İ. MARASALI. "Ateş ve Duman". *Seramik Türkiye Dergisi*, 28. Sayı, 2009: 100-105.

KANDINSKY, Wassily. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Çev. Gülin Ekinci), Ankara: Altıkırkbeş Yayınları; 70, 1993.

KLEE, Paul. *Modern Sanat Üzerine*. (Çev. Rahmi G. Öğdül), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1995.

MANSFIELD, Janet. *Ceramics in The Environment*. London, A&C Black (publishers) Limited, 2005.

MEYER, Scot. "Ellen Spijkstra's Quiet Search". *Ceramics, Art and Perception*, Issue; 76, 2009: 28-30.

KAGAN, Moissej. *Estetik ve Sanat*. Ankara: İmge Kitabevi, 2001.

LYNTON, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.

Lin, Maya. Home page. 17 November 2009

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

Smithson, Robert. Home page. 18 November 2009

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

Spijkstra, Ellen. Home page. 01 December 2009

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

Studio Islander Page. 23 November 2009

<<http://studioislander.com/Mayumi/mayumi.htm>>

TANSUĞ, Sezer. *İnsan ve Sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar, 1982.

TİMUÇİN, Afşar. *Estetik*. Genişletilmiş 4. Baskı, İstanbul: Bulut Yayınları, 2000.

TIPTON, Barbara. *Answers to Potters' Questions*. Ohio (USA):Professional Publications, 1990.

TUNALI, İsmail. *Estetik*. 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

WORRINGER, Wilhelm. *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

Zimmerman, David. Home page. 21 December 2009

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

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : İlhan Marasalı  
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 29. 06. 1969

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : H.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü  
Yüksek Lisans Öğrenimi : H.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce  
Sanatsal Faaliyetleri : Yurtiçinde bir kişisel sergi, yurtiçi ve dışında çok sayıda karma sergiye katılmış, çeşitli çalıştaylarda hem düzenleme kurulu üyesi hem de katılımcı sanatçı olmuştur.

### İş Deneyimi

Stajlar : Kendi stüdyosunu kurmuştur, 2006  
Projeler : H.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü için hazırlanan alt yapı projelerinde görev almıştır.  
Çalıştığı Kurumlar : H.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü

### İletişim

E-posta Adresi : marasali@hacettepe.edu.tr

Tarih : 16 Aralık 2009