

TC.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SERAMİK ANASANATDALI

1960'dan GÜNÜMÜZE ÇEVRE SANATI KAPSAMINDA YAPILAN
SERAMİK ESERLERİN ANALİZLERİ, ÇEVRE KONULU SERAMİK
ATÖLYE UYGULAMALARI VE BİR SERGİ

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

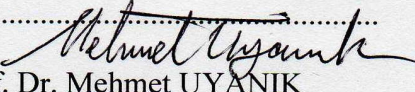
Tez Danışmanı
Prof. Mehmet UYANIK

Hazırlayan
Yeşim Zümrüt

Çanakkale – 2007


Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Yeşim Zümrüt'e ait "1960'dan Günümüze Çevre Sanatı Kapsamında Yapılan Seramik Eserlerin Analizleri, Çevre Konulu Seramik Atölye Uygulamaları Ve Bir Sergi" adlı çalışma, jürimiz tarafından Seramik Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS ESER METNİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Prof. Dr. Mehmet UYANIK
(Danışman)

Üye

Doç. Canan ATALAY AKTUĞ


Üye
Yrd. Doç. M. Fatih KARAGÜL

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Mehmet ŞAHİN

ÖZET

İnsanın var olduğu en erken dönemlerden itibaren doğayı ihtiyaçları doğrultusunda dönüştürme süreci teknolojiyi doğurmuştur. Teknoloji geçen yüzyıllar içerisinde değişmiş ve doğanın tüketilmesini hızlandıran bir dizi olumsuzluğu beraberinde getirmiştir. Tarihsel süreçte birçok sanat akımının konusu olan doğa, 1960'larda ilk örnekleri verilmeye başlayan Çevre Sanatı'nın da temelini oluşturmuştur. Bu süreçte Kavramsal Sanat, Gövde Sanatı, Oluşumlar, Performance, Yoksul Sanat, Minimalizm'in önde gelen sanatçılarının yaklaşımları ve ortaya koydukları eserler Çevre Sanatı'nın biçimlenmesini sağlamıştır.

Çevre Sanatı; doğada, şehir merkezlerinde, galerilerde, bahçelerde, denizde, nehirde aklımıza gelebilecek çevremiz olarak tanımlayabileceğimiz alanların tümünde şekillendirilen uygulamaları kapsamaktadır. Sanatçı gerektiğinde mekana eklemeler, çıkartmalar yapmış, doğada var olan malzemeleri düzenlemiş ya da belli bir mekandan aldığı malzemeleri özünü koruyacak şekilde bambaşka bir alanda değerlendirmiştir. Çoğu zaman büyük makineler ve iş gücü gerektiren bu çalışmalar; fotoğraflar, video kayıtları, eskizler ve afişler aracılığıyla izleyicisiyle buluşmuştur.

Amaç günden güne duyarsızlaşmaya başlayan toplumu çarpıcı bir şekilde uyarmak, görmeyi, düşündürmeyi ve yeniden doğaya yönlendirmeyi sağlamak olmuştur. Bu amaçlar doğrultusunda yapılan uygulamalarda, çevre kirliliği yaratacak, ekolojik dengeye zarar verecek çalışmalar yapmaktan kaçınılmıştır. Seramik; çevreye uyumlu olma özelliğinden dolayı Çevre Sanatı uygulamaları için önemli bir malzeme olmuştur.

Çevre konulu atölye çalışmalarında, mekan tespit edilerek, doğa dokusunun değiştirilmesi, tahrip edilmesine yönelik seramik çalışmalar yapılmıştır. Tasarımlar yapılırken, alanın yapısına ve çevresine uygun şekillendirme teknikleri belirlenmiştir. İki proje tasarlanmış ve uygulanmıştır.

ABSTRACT

The process of transforming the nature on the direction of the needs has led to the creation of technology since the early times when men existed. Technology has changed in the last centuries and brought about a series of adverse effects that accelerate the exploitation of the nature. Nature, which has been the subject of many art movements throughout the history, also forms the basis for the Environmental Art whose examples first emerged in 1960s. In this period, the approaches of the pioneering artists of minimalism, Art Povera, Performance, Happening, Body Art, Conceptual Art and the works they created contributed to the formation of the Environmental Art.

Environmental Art encompasses the artistic works created in all the places that we can call our environment such as rivers, sea, gardens, galleries, city centers and the nature. The artist sometimes makes additions to or extractions from the place when necessary or balances the substances which exist in the nature or utilizes the materials taken from one place in another without spoiling its original quality. These artistic works which often need big machines and great labor have been shared with their audience through photographs, video records, esquisses and posters.

The purpose is to warn the society who starts to ignore nature increasingly as well as to enable them to see, think and return to the nature. With these purposes in mind, the works that can cause damage to the ecologic balance or create environmental pollution are carefully avoided. Ceramic is an important material for the environmental art works in that it is compatible with nature.

In the workshops with environmental subjects a place is firstly determined and feasible designs in harmony with this place are created. While the designs are being created, the design techniques suitable to the environment, the structure of the field and the message aimed to be given are determined. Two projects have been designed and created.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
KISALTMALAR.....	v
RESİMLER LİSTESİ.....	vi
ÖNSÖZ.....	xv
1. GİRİŞ.....	1-3
2. DOĞANIN SANAT İÇİNDE BİÇİMLENİŞİ.....	4-12
3. ÇEVRE SANATI.....	13-16
4. 1960'DAN GÜNÜMÜZE ÇEVRE SANATININ OLUŞUMU.....	17-47
5. ÇEVRE SANATÇILARI VE ESERLERİNİN ANALİZLERİ.....	48-87
5.1. Christo.....	49-54
5.2. Richard Long.....	55-62
5.3. Robert Smithson.....	63-69
5.4. Patricia Johanson.....	70-75
5.5. Andy Goldsworthy.....	76-87
6. ÇEVRE SANATI KAPSAMINDA YAPILAN SERAMİK UYGULAMALAR.....	88-136
6.1. Ulla Viotti.....	93-95
6.2. Clare Twomey.....	96-100
6.3. Patricia Volk.....	101-102
6.4. Humberto Diaz Perez.....	103-104
6.5. Viola Frey.....	105-106
6.6. Soile Paasonen.....	107
6.7. Tiina Verajankorva.....	108
6.8. Risto Hamalainen.....	109
6.9. Riitta Mattila.....	110
6.10. Irma Weckman.....	111
6.11. Terhi Juurinen.....	112
6.12. Maro Kerassoti.....	113-114

6.13. Reiner Seliger	115-116
6.14. Gwen Heeney	117-119
6.15. Elzbieta Grosseova.....	120
6.16. Peter Hayes.....	121-122
6.17. Jean Lowe.....	123-124
6.18. Ilya Holesovsky.....	125
6.19. Waltraut Gschiel.....	126
6.20. Bilgehan Uzuner.....	127
6.21. SaadettinAygün.....	128
6.22. Sevim Çizer.....	129-130
6.23. Oya Uzuner	131
6.24. Lerzan Özer Yeltan	132-134
6.25. Nalan Danabaş Tuncer.....	135-136
7. ÇEVRE KONULU SERAMİK ATÖLYE UYGULAMALARI.....	137-146
8. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	147-150
KAYNAKÇA.....	151-162

KISALTMALAR

a.g.e: Adı Geçen Eser

a.g.m: Adı Geçen Makale

S. : Sayı

C. : Cilt

syf. : Sayfa

ev. : Çeviren

No. : Numara

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Giotto, St. Francesco Kilisesi Fresklerinden, (www.lebriz.com, Mehmet Üstünipek, Rönesans Resim Sanatı, syf. 12, 04/2004)

Resim 2. Georgione, ‘*Fırtına*’, 1508 dolayları, Venedik (<http://www.artcyclopedia.com/artists/giorgione.html>, 06 Nisan 2006)

Resim 3. Altdolfer, *Ormanda Aziz George*, 1510, Tuval Üzerine Yağlıboya, (www.Wga.hu, 11 Mart 2007)

Resim 4. Lucas Granach, *Virgin and Child*, 1525-30 Tuval Üzerine Yağlıboya, (www.Wga.hu, 11 Mart 2007)

Resim 5. Huber Wolfgang, *Landscape with Castle*, 1545-50, Kağıt üzerine mürekkep, (www.Wga.hu, 11 Mart 2007)

Resim 6. Lemberger, Aziz George Prensesi Kurtarıırken, 1520, Tuval Üzerine Yağlıboya, (www.Wga.hu, 11 Mart 2007)

Resim 7. Nicolas Poussin, *İdeal manzara*, 1645-50, Tuval Üzerine Yağlıboya, (www.Wga.hu, 11 Mart 2007)

Resim 8. Joseph Mallord William Turner, *Yağmur Sonrası Sabah*, (1775-1851), Tuval Üzerine Yağlıboya (www.Wga.hu, 11 Mart 2007)

Resim 9. John Constable, *Saman Arabası*, 1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5x185,5, National Gallery, Londra, (www.Wga.hu, 11 Mart 2007)

Resim 10. Çatalhöyük, M.Ö 6200, İlk manzara resmi, (www.staff.brad.ac.uk/mprichar/PRGCatalhoyuk.htm, 2 Nisan 2006)

Resim 11. M.Ö. 3000-1600, İngiltere, *Stonehenge Taş Anıtı*, (<http://witcombe.sbc.edu/earthmysteries/EMStonehenge.html>, 14 Haziran 2006)

Resim 12. M.Ö 1200, Eskişehir in Han ilçesi, Frigler dönemi, *Yazılıkaya Anıtı*, (Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Uluslar arası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu 2001-2003 Katoloğu, Baskı: Elma Teknik ,2003)

Resim 13. Bitlis-Ahlat, *Ahlat Mezarlığı*, (www.bitlisim.com, 06 Aralık 2006)

Resim 14. Joseph Beuys, “*Bataklıkta Aksiyon*”, 1971, (<http://www.stadt-kassel.de/cms01/stadtplan/themen/eichen/>, 20 Mayıs 2005)

Resim 15. Joseph Beuys, *7000 Meşe*, 1982, (<http://www.stadt-kassel.de/cms01/stadtplan/themen/eichen/>, 20 Mayıs 2005)

Resim 16. Mario Merz, *Fibonacci Igloo*, 1972, Galeria Giorgio Persano Galeri, Torino, (www.artnet.com, 24 Ocak 2007)

Resim 17. Walter De Maria, *New York Toprak Odası*, 1977, 335 metre karelik zeminde, 197 metre küp toprak (300 kg), New York, (KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çev. Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf.109)

Resim 18. Ana Mendieta, *İsimsiz*, Silueta serisinden, 1980, (http://americanart.si.edu/search/search_saamweb2.cfm?Saam_Collections=tms&Saam_Criteria=mendieta&header=Artworks%20from%20our%20Collection, www.the-artists.org, 18 Ocak 2007)

Resim 19. Betty Beaumont, *Ocean Landmark Installation: The Object*, 1980, (<http://www.the-artists.org/>, 18 Ocak 2007)

Resim 20. Betty Beaumont, *Cable Piece*, 1977, (KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çev. Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf.110)

Resim 21. Michael Heizer, *Çift Olumsuz 'Double Negative'*, 1960-70, Nevada, (KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çev. Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 54)

Resim 22. Hans Haacke, *Grass Grows*, (KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çev. Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 138)

Resim 23. Arman, 1960, (http://www.geocities.com/airsejin/141_150.htm, 27 Şubat 2007)

Resim 24. Michael Heizer, *Yer değiştirmiş/Yerine konmuş*, 1969, Nevada, (http://www.geocities.com/airsejin/141_150.htm, 27 Şubat 2007)

Resim 25. Christo Javacheff ve Jeanne-Claude, *Kapılar*, New York Central Park, 12 Şubat 2005, (<http://www.christojeanneclaude.net/tg.html>, 04 Mayıs 2006)

Resim 26. Christo ve Jeanne-Claude, *Reichstag Paketlendi (Wrapped Reichstag)*, Berlin 1971-95 (<http://christojeanneclaude.net/wt.html>, 19 Ocak 2007)

Resim 27. Christo, *Sarılmış Ağaçlar(Wrapped Trees)*, Fondation Beyeler and Berower Park, 1997-98. İsviçre, (<http://christojeanneclaude.net/wt.html>, 19 Ocak 2007)

Resim 28. Christo ve Jeanne-Claude, *Çevrelenmiş Adalar*, Greater Miami, Florida, 1980-83, (<http://www.christojeanneclaude.net/inseln.html>, 02 Şubat 2007)

Resim 29. Richard Long, *Taştan Çember*, (GABLIK, Suzı; **'Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları'**, Sanat Dünyamız, YKY, 2000, S. 75, syf. 207)

Resim 30. Richard Long, *Çamur El Dairesi*, New York, 1989, (<http://www.richardlong.org/exhibitions/exhibitions.html>, 22 Şubat 2007)

Resim 31. Richard Long, "Yürüyerek Yapılan Çizgi", 1967, (<http://www.richardlong.org/sculptures/1.html>, 02 Şubat 2007)

Resim 32. Richard Long, *'Rüzgar Hattı' Dartmoor'dan Kuzeye doğru 10 Mil Yürüyüş*, 1985, (ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Pres, New York, 1999, syf. 216)

Resim 33. Richard Long, *Peru'da Bir Hatta Yürümek*, 1972, (<http://architettura.supereva.com/books/2002/200212003/04.>, 14 Ekim 2006)

Resim 34. Richard Long, *Beyaz Su Çizgisi*, 1990 Londra, porselen çamuru ve su, (<http://arts.guardian.co.uk/gallery/image/0,8543,-14104774275,00.html>, 02 Şubat 2007)

Resim 35. Richard Long, *İsimsiz*, tahta üzerine kore çamuru, porselen çamuru ve Avon Nehri çamuru, 2004, (www.bangrang.org, 10 Şubat 2007)

Resim 36. Richard Long, *Duvar üzerine Kore Çamuru* 2004, (www.bangrang.org, 10 02 2007)

Resim 37. Richard Long, *El yapımı Kore kağıdının üzerine, Kore çamuru ve Avon Nehri çamuru*, 2004, (www.bangrang.org, 10 02 2007)

Resim 38. Richard Long, *255 tane Antik Kore çatı kiremidi*, 2004, (www.bangrang.org, 10 02 2007)

Resim 39. Robert Smithson, *Alan-sız (Non-sites)*, 1968, (http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm, 22 02 2007)

Resim 40. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Utah, 1969-70, (<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Artworld-examples.html>, 30 Ocak 2007)

Resim 41. Sarmal Dalgakıran'dan tuz kristalleriyle sarılı siyah kaya ve erimeyle ortaya çıkan pembe renk ile detay, (http://www.eveandersson.com/photos/photo-display?photo_path=%2Fphotos%2Fusa%2Fut%2Fspiral-jetty-floating-tumbleweed&photo_size=large, www.eveandersson.com, 30 Ocak 2007)

Resim 42. Robert Smithson, *Kısmen Gömülü Odunluk*, Kent State Üniversitesi, Kent, Ohio Jan, 1970, odunluk, 20 kamyon toprak, (www.robertsmithson.com, 14 Haziran 2006)

Resim 43. Patricia Johanson, *Cyrus Field*, New York, 1970, (http://www.denizce.com/ekoloji_leonardo.asp, bu adresteki kaynakçası Bilim ve Teknik Dergisi, S 447 Şubat-2005, Sargun A.Tont)

Resim 44. Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon (gölü)*, boyanmış beton, su, suda yaşayan bitkiler, Dallas, Texas, 1981-86, (KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çev. Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 158)

Resim 45. Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon (gölü)*, boyanmış beton, su, suda yaşayan bitkiler, Dallas, Texas, 1981-86, (<http://www.patriciajohanson.com/>, 09 02 2007)

Resim 46. Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon (gölü)*' dan detay, (<http://www.patriciajohanson.com/>, 09 02 2007)

Resim 47. Patricia Johanson, San Francisco kanalizasyon sistemi planı ve *Yok Olma Tehlikesinde Park (Endangered Garden)* projesi eskizleri, 1988, (<http://www.patriciajohanson.com/>, 09.02.2007) (ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Press, New York, 1999, syf. 159)

Resim 48. Patricia Johanson, *Yok Olma Tehlikesinde Park (Endangered Garden)*, 1988, (<http://www.patriciajohanson.com/>, 09 02 2007)

Resim 49. Andy Goldsworthy, *Arpa*, Lindsey caddesi, Amerika, 21 Haziran 2000, öğlen, (GOLDSWORTHY, Andy; **Midsummer Snowballs**, Thames&Hudson, London, 2001, ISBN 0-500-51065-2, syf. 88-89)

Resim 50. Andy Goldsworthy, *Arpa*, Lindsey caddesi, Amerika, 21-22 Haziran 2000 gece, 22 Haziran 2000 sabah, (GOLDSWORTHY, Andy; **Midsummer Snowballs**, Thames&Hudson, London, 2001, ISBN 0-500-51065-2, syf. 90-91-92)

Resim 51. Andy Goldsworthy, *Arpa*, Lindsey caddesi, Amerika, 22-23 Haziran 2000, gece, (GOLDSWORTHY, Andy; **Midsummer Snowballs**, Thames&Hudson, London, 2001, ISBN 0-500-51065-2, syf. 93)

Resim 52. Andy Goldsworthy, *Arpa*, Lindsey caddesi, Amerika, 23 Haziran 2000, sabah saatleri, (GOLDSWORTHY, Andy; **Midsummer Snowballs**, Thames&Hudson, London, 2001, ISBN 0-500-51065-2, syf. 93)

Resim 53. Andy Goldsworthy, *Çamur Kaplı Taş*, Haines Galerisi, San Fransisco, 1992, (KARAVİT, Caner; '**Arazi Sanatı ve Seramik**', Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul, Şubat, 2001, S. 13, syf. 43)

Resim 54. Andy Goldsworthy, *Beş Taş Deseni (Five Stone Drawings)*, Parker Galeri, (www.geo.umass.edu/.../goldsworthy.html, 19 02 2007)

Resim 55. Andy Goldsworthy, *Meşe anıtı ve Çamur Duvar (Oak Cairn and Clay Wall)*, (www.geo.umass.edu/.../goldsworthy.html, 19 02 2007)

Resim 56. Andy Goldsworthy, *Kil Duvarı*, Curve Galeri, 1996-2000, (www.geo.umass.edu/.../goldsworthy.html, 19 02 2007)

Resim 57. Andy Goldsworthy, *Kayada Seramik*, (www.geo.umass.edu/.../goldsworthy.html, 19 02 2007)

Resim 58. Andy Goldsworthy, *Kil Kayaları*, (www.geo.umass.edu/.../goldsworthy.html, 19 02 2007)

Resim 59. Andy Goldsworthy, *Kırmızı Kaya (Red Stone)*, Barbican Curve Galeri, 2000, (GOLDSWORTHY, Andy; **Midsummer Snowballs**, Thames&Hudson, London, 2001, syf. 144-157 ISBN 0-500-51065-2)

Resim 60. Andy Goldsworthy, *Kırmızı Kaya (Red Stone)*, Barbican Curve Galeri, 2000, (GOLDSWORTHY, Andy; **Midsummer Snowballs**, Thames&Hudson, London, 2001, syf. 144-157 ISBN 0-500-51065-2)

Resim 61. Andy Goldsworthy, *Jack'in Ağılı*, İngiltere, 1996, (ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Pres, New York, 1999, syf. 218)

Resim 62. Andy Goldsworthy'nin çalışmalarından örnekler, (www.geo.umass.edu/.../goldsworthy.html, 19 02 2007)

Resim 63. Salamis Antik Kenti, pişmiş toprak borular, Gazimagusa, Kıbrıs, (Yeşim Zümrüt arşivinden)

Resim 64. Troia IX (Roma İlion'u) Su sisteminde kullanılan pişmiş toprak borular, (Yeşim Zümrüt arşivinden)

Resim 65. Ulla Viotti'nin tuğla şekillendirme aşamaları, (VIOTTİ, Ulla; **About Brick Sculpture**, 2000, syf. 58,61,63, ISBN 91 87806-50-9)

Resim 66. Ulla Viotti, *Cimbris*, İsveç, 1997, (<http://www.viotti.se/>, 15 Mart 2007)

Resim 67. Ulla Viotti, *Waves-Winds*, Hammenhög, 1996, (Ulla Viotti'nin arşivinden)

Resim 68. Ulla Viotti, İsimsiz, Çanakkale, 2002, (45. Yıl II. Uluslararası Uygulamalı Seramik Sempozyumu, Kaleseramik Sanat Yayınları, 2002)

Resim 69. Ulla Viotti, İsimsiz, Çanakkale, 2002, (45. Yıl II. Uluslararası Uygulamalı Seramik Sempozyumu, Kaleseramik Sanat Yayınları, 2002)

Resim 70. Clare Twomey, *Bilinç/Vicdan (Consciousness/Conscience)*, 2001 Kore Dünya Seramik Bianeli, (<http://www.claretwomey.com/ClareTwomeyConsciousness.html>, 09 11 2006)

Resim 71. Clare Twomey, *Bilinç/Vicdan (Consciousness/Conscience)*, 2001 Kore Dünya Seramik Bianeli, (<http://www.claretwomey.com/ClareTwomeyConsciousness.html>, 09 11 2006)

Resim 72. Clare Twomey, *Kaybolan Değerler (Lost Rituals)*, 2003, (<http://www.claretwomey.com/ClareTwomeyConsciousness.html>, 09 11 2006)

Resim 73. Clare Twomey, *Kaybolan Değerler'den detay*, 2003, (<http://www.claretwomey.com/ClareTwomeyConsciousness.html>, 09 11 2006)

Resim 74. Patricia Volk, *Tanrı*, Hannah Peschar Heykel Bahçesi, (HESSENBERG, Karın; **Ceramics For Gardens & Landscapes**, A&C Black, London, 2000, ISBN 0 7136 4704 3, syf.114, 115)

Resim 75. Patricia Volk, *Tanrı*, Hannah Peschar Heykel Bahçesi, (HESSENBERG, Karın; **Ceramics For Gardens & Landscapes**, A&C Black, London, 2000, ISBN 0 7136 4704 3, syf.114, 115)

Resim 76. Humberto Diaz Perez, *Yeryüzü Spirali 'Spiral of Earth'*, 2002, Eskişehir, farklı açılardan çekim, (fotoğraf Esin Küçükbiçmen)

Resim 77. Humberto Diaz Perez 'Dünya Tozu' serisinden, 600 adet boru kullanarak şekillendirdiği "inter.com" isimli çalışma, VII Havana Biennial Nov, 2000, (Humberto Diaz Perez'in arşivinden)

Resim 78. Viola Frey, Adam ve Vazo, Nancy Hoffman Gallery, New York, 1996, (<http://www.artregister.com/SeavestIntroductiontoCollection/Catalogue/FreyMan.html>, 22 Mart 2007)

Resim 79. Viola Frey *Man Kicking World II*, 2004, (<http://www.cameronartmuseum.com/details.php?id=10&limit=12>, 22 Mart 2007)

- Resim 80.** Soile Paasonen, *Earthenware Dishes*, 2000, (HELLMAN, Asa; **Ceramic Art in Finland**, Thames&Hudson yayınevi, London, 2004, ISBN 0-500-51187-X, syf. 183)
- Resim 81.** Tiina Verajankorva, *Garden Excerpts*, 1998, (HELLMAN, Asa; **Ceramic Art in Finland**, Thames&Hudson yayınevi, London, 2004, ISBN 0-500-51187-X, syf. 192)
- Resim 82.** Tiina Verajankorva, “Traces of Summer”, serisinden “*The garden*”, 1997, (HELLMAN, Asa; **Ceramic Art in Finland**, Thames&Hudson yayınevi, London, 2004, ISBN 0-500-51187-X, syf. 212)
- Resim 83.** Risto Hamalainen, *Vazolar (Vases)*, 2001, (HELLMAN, Asa; **Ceramic Art in Finland**, Thames&Hudson yayınevi, London, 2004, ISBN 0-500-51187-X, syf. 221)
- Resim 84.** Riitta Mattila, *Türk Mezarlığı (Turkish Cemetery)*, 1998, (HELLMAN, Asa; **Ceramic Art in Finland**, Thames&Hudson yayınevi, London, 2004, ISBN 0-500-51187-X, syf. 229)
- Resim 85.** Irma Weckman, *Ev Özlemi (Homesick)*, 1997, (HELLMAN, Asa; **Ceramic Art in Finland**, Thames&Hudson yayınevi, London, 2004, ISBN 0-500-51187-X, syf. 240)
- Resim 86.** Terhi Juurinen, “*Wood-fired pots*” (*odun pişirimi kaplar*), 2001, (HELLMAN, Asa; **Ceramic Art in Finland**, Thames&Hudson yayınevi, London, 2004, ISBN 0-500-51187-X, syf. 240)
- Resim 87.** Maro Kerassoti, *Ormanda*, Yunanistan, (Türk-Yunan Seramik Sanatçıları Alan Çalışması’ Kataloğu, Alaçatı –İzmir, 30 Eylül-5 Ekim 1999, syf. 26)
- Resim 88.** Maro Kerassoti, *Ağaçlar*, 1998, İzmir, (İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumu Kataloğu, İzmir, 1998)
- Resim 89.** Reiner Seliger, Piazza Verde, Mannheim, Luisenpark, (<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/5261>, 20 Kasım 2006)
- Resim 90.** Andy Goldsworthy, İskoçya, *Günişığı 1*, (http://painting.about.com/od/landscapes/ss/Goldsworthy_2.htm, 19 02 2007)
- Resim 91.** Reiner Seliger, 2005, (http://www.galerie-haas.de/html/seliger_vita.htm, 03 Mart 2007)
- Resim 92.** Andy Goldsworthy, Buz, (www.dailyepiphany.net/2005/jan/14.htm, 19 02 2007)

Resim 93. Gwen Heeney, *Bid Ben Bid Bont* 'un yapım aşaması, 1999 (HEENEY, Gwen; **Brickworks**, A&C Black, London, 2003, ISBN 0-7136-4880-5, syf. 43)

Resim 94. Gwen Heeney, *Bid Ben Bid Bont*, İngiltere'nin Wales bölgesi, Llanfyllin Lisesi bahçesi, 1999, (<http://pmsa.cch.kcl.ac.uk/images/nrpAH/AHPOWYS06262.jpg>, 11.04.2007)

Resim 95. Elzbieta Grosseova, *Egenin Dalgaları*, 55-30-25 cm, 2001, İzmir, (İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumu Kataloğu, 2001)

Resim 96. Peter Hayes, *Su Heykeli*, Japon Bahçesi, Marlborough (HESSENBERG, Karın; **Ceramics For Gardens & Landscapes**, A&C Black, London, 2000, ISBN 0 7136 4704 3, syf. 120)

Resim 97. Jean Lowe, *Çakıl Taşı*, 56- 62- 48 cm, Medway Nehri, (HESSENBERG, Karın; **Ceramics For Gardens & Landscapes**, A&C Black, London, 2000, ISBN 0 7136 4704 3, syf. 128)

Resim 98. Ilya Holesovsky, *İsimsiz*, Çanakkale, 2002, (45. Yıl II. Uluslararası Uygulamalı Seramik Sempozyumu, Kaleseramik Sanat Yayınları, 2002)

Resim 99. Ilya Holesovsky, *Payamlı Sahilden*, Şamotlu Çamur, İzmir, (Dokuz Eylül Üniversitesi Uluslararası Seramik Sempozyumu Kataloğu, 1997, İzmir, syf. 22-24)

Resim 100. Waltraut Gschiel, *İsimsiz*, Porselen çamuru, Çanakkale, 2002, (Şeref Doğan'ın arşivinden, 2007)

Resim 101. Bilgehan Uzuner, *Deprem*, Eskişehir, 2001, (Yeşim Zümrüt'ün arşivinden)

Resim 102. SaadettinAygün, *İsimsiz*, Kırmızı çamur ve porselen çamuru, Çap: 30cm, 1040 °C, Çanakkale, 2002, (45. Yıl II. Uluslararası Uygulamalı Seramik Sempozyumu, Kaleseramik Sanat Yayınları, 2002)

Resim 103. Sevim Çizer, *İsimsiz*, Çanakkale, 2002, (Şeref Doğan'ın arşivinden, 2007)

Resim 104. Sevim Çizer, *Göl Kayıkları*, boy: 20-25-30cm, en: 8cm, Letonya, 2003

Resim 105. Oya Uzuner, *Denizde*, porselen, renkli astar, karışık teknik, 50-50 cm, İzmir, 2002, (Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları ve Öğrencileri Sergisi Kataloğu, Tokyo- Aoyama Green Galeri, Japonya, 2003, syf.11)

Resim 106. Lerzan Özer Yeltan, *STYX*, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, porselen, çelik, h: 2,4 m., 1992

Resim 107. Lerzan Özer Yeltan, *Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın*, “3. Sanat Fuarı, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi”, TÜYAP-İstanbul, fırın plakası, mavi toprak boya, 2 x 5 m., 1993, (Lerzan Özer Yeltan’ın arşivinden, 05 Nisan 2007)

Resim 108. Lerzan Özer Yeltan, *Uçurtma*, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, porselen, kurşun, kum, h: 2 m., 1992, İstanbul, (Lerzan Özer Yeltan’ın arşivinden, 05 Nisan 2007)

Resim 109. Lerzan Özer Yeltan, *Calıban’ın Dokunulmaz Halkası*, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, porselen, renklendirilmiş kum, 1,7 m., 1992, İstanbul, (Lerzan Özer Yeltan’ın arşivinden, 05 Nisan 2007)

Resim 110. Lerzan Özer Yeltan, *Geçit*, “Biz Dünyayız- II. Uluslararası Çağdaş Seramik Sempozyumu”, Çanakkale Seramik Fabrikası-Çan, düzenleme, porselen, kağıt porselen, h: 70x40 cm, 2002, Türkiye, Dr. İbrahim Bodur Seramik Müzesi Koleksiyonu, (Lerzan Özer Yeltan’ın arşivinden, 05 Nisan 2007)

Resim 111. Nalan Danabaş Tuncer, *Ey! Sevgili İstanbul Nereye?* çalışmasından detay, 1998, İstanbul, (Nalan Danabaş Tuncer’ın arşivinden, 18 Nisan 2007)

Resim 112. Nalan Danabaş Tuncer, *Ey! Sevgili İstanbul Nereye?*, toprak, mavi sır, transfer baskı, 1998, İstanbul, (Nalan Danabaş Tuncer’ın arşivinden, 18 Nisan 2007)

Resim 113. Nalan Danabaş Tuncer, *Yerleştirme*, şamotlu çamur, İzmir, 1998, (İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumu Kataloğu, İzmir, 1998, syf. 54, 56)

Resim 114. Şamotlu çamurla plaka açma aşaması

Resim 115. Serigraf baskı yapılan plakanın şekillendirilmesi

Resim 116. Serigraf baskı yapılmış şamotlu plakanın silindir olarak şekillendirilmesi

Resim 117. Farklı çap ve uzunluklarda şekillendirilen formlardan genel görünüm

Resim 118. Vagon fırında, 995°C de bisküvi pişirimi yapılmış formlardan genel görüntü

Resim 119. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007

Resim 120. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007

Resim 121. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007

Resim 122. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007

Resim 123. Balona sarılarak oluşturulan ve 1100°C de fırınlanan form

Resim 124. Reşat Kepenek Çiftliği, *Nefes* çalışmasının uygulanacağı ağaç

Resim 125. Yeşim Zümrüt, *Nefes*, ağaç üzerine yerleştirme ve detay, Çanakkale, 2007

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, ilk örnekleri 1960'da verilmeye başlanan, Çevre sanatının oluşmasına zemin hazırlayan birçok faktör, doğa-çevre ve çevre-sanat ilişkisi incelenmiştir. Galerilerin sınırlanmış ölçülerinden (eser) ve mekânlarından sıyrılarak, zemini yeryüzü tavanı gökyüzü olan uçsuz bucaksız alanlardaki uygulamalarla Çevre Sanatı ve bu sanatı uygulayan sanatçılar araştırılmıştır.

Çevre sanatını uygulayan sanatçının malzemesi bazen doğada kendiliğinden var olan şeylerdir. Sanatçı bazen doğaya, ekleme ve çıkarmalar yapmış, çoğu zaman da keyifli bir yürüyüş kadar belirsiz, kendiliğinden yok olan izler bırakmıştır. Bu tür çalışmalar bir galeri mekânının dışında ve doğada gerçekleştiğinden ortaya çıkan eserlerin izleyici ile buluşması çekilen fotoğraflar ve video kayıtlarıyla sağlanmıştır. Bazı uygulamalarda sanatçılar, galeri mekânını da kullanmıştır.

Seramik, Çevre Sanatı'nın değerleri arasında, doğaya karşı duyarlılık ilkesi ile en çok örtüşen malzemelerden biridir. Bu çalışma kapsamında, Çevre Sanatı'nın bu yönünden hareketle, seramik uygulamalar yapan sanatçılar ve eserleri analiz edilmiştir. Konu kapsamında seramik uygulamalar yapılmıştır.

Çalışmamın teorik ve uygulama aşamalarında, yönlendirmeleriyle desteğini esirgemeyen Doç. Canan Atalay Aktuğ'a, Yrd. Doç. Mehmet Üstünipek'e, Şeyda Üstünipek'e ve tez danışmanım sayın Prof. Mehmet Uyanık'a teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2007, Çanakkale

Yeşim ZÜMRÜT

1. GİRİŞ

Bu Yüksek Lisans eser metninde, “1960’dan Günümüze Çevre Sanatı Kapsamında Yapılan Seramik Eserlerin Analizleri, Çevre Konulu Seramik Atölye Uygulamaları Ve Bir Sergi” başlığı altında, Çevre Sanatının oluşmasına zemin hazırlayan faktörler, sanatçılar ve eserleri incelenerek, kent kültürünün doğayı etkilemesi üzerine seramik uygulamalar yapılmıştır.

Çalışmada amaçlanan, 1960’larda ilk örnekleri vermeye başlanan Çevre Sanatının öncü isimlerini ve doğa ile bütünleşen, çevreye zarar vermeyen eserlerini analiz etmek olmuştur. Günümüzde yapılan bilimsel araştırmalar; birçok yapı malzemesinin, yıllar sonra bile bünyelerinden zehirli gaz çıkarmayı sürdürdüğünü ve bu gazların insan bedenine kronik yorgunluk, kırıklık, depresyon, kanser, akut, kronik hastalıklar gibi pek çok etkileri olduğunu ispatlamıştır. Seramik, yapısında yüksek derecede oluşan değişimlerle sert, geçirimsiz, fiziksel ve kimyasal aşınmalara dayanıklı, hiçbir gaz girişine ve çıkışına izin vermeyen bir malzeme olarak birçok özelliğiyle çevreye uyumludur. Bu eser metinde Çevre Sanatı kapsamında, seramiğin kullanıldığı çalışmalar tespit edilmiş ve değerlendirilmiştir. Bütün bu veriler doğrultusunda, eser metnini destekleyen tamamlayan seramik, kopmuş ağaç dalları ve toprak malzemeler kullanarak yapılan atölye çalışmaları bir sergiyle sunulmuştur.

Tarihsel süreç içerisinde birçok sanat dalının konusu olan doğa ve doğaya dönme isteği, Çevre Sanatı’nın kökenini oluşturmaktadır. Doğanın sanat içindeki biçimlenişi, resim sanatındaki somut örnekler üzerinden hareketle ve kronolojik sırayla (Rönesans, Tuna ekolü, Barok, Rokoko, Neoklasik, Romantizm, Barbizon Okulu, Empresyonizm) incelenmiştir.

20. yüzyılın en önemli akımlarından biri olan Çevre Sanatı kaynaklarda Land Art, Çevresel Sanat, Doğa Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Arazi Sanatı olarak isimlendirilmiştir. Bu çalışmada, çevre kelimesinin hangi tanımları kapsadığı saptanarak konunun Çevre Sanatı başlığı altında incelenmesi gerekli görülmüştür.

Eser metnin, dördüncü bölümünde, ilk insanın tapınmak ya da avlanmak gibi amaçlarla ve bazen iç güdüsel olarak yaptığı erken dönem uygulamalarından örnekler verilmiştir. Bu bölümde ayrıca, Çevre Sanatı'nı biçimlendiren, kökeni, 1950'lerin sonu 1960'ların başlarında ortaya çıkan Pop Art ve Minimalizm, Kavramsal Sanat, Happening, Performance, Art Povera gibi diğer sanat akımları ve bu disiplinlerle olan ilişkisi sorgulanmıştır. Çevre Sanatının oluşumu, dönemleri, ilk sergiler, amacı ve kapsamı bu bölümde açıklanmıştır.

Beşinci bölümde, 1960'tan itibaren Çevre Sanatı kapsamında çalışmalar yapan belli başlı sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Bu sanatçılar analiz edilirken, sanatçı hakkında kısa bir ön bilgi verilmiş, kullandığı malzeme, yöntem, mekan, vermek istediği mesaj yaptığı çalışmalarla birlikte ele alınmıştır. Ayrıca, bu bölümde sanatçıların uygulamalarına ait konuyla tam örtüşen örneklerle yer verilmiştir. Sanatçıların çalışmalarına yönelik resimler, konu sonuna eklenmiştir. Seçilen örneklerde ise malzeme olarak seramik ile bağlantılı çalışmalara öncelik verilmiştir.

Altıncı bölümde, "Çevre Sanatı Kapsamında Yapılan Seramik Uygulamalar" başlığı altında seramik, seramiğin kısaca tarihçesi ve malzeme olarak Çevre Sanatı açısından önemi ele alınmıştır. Sonrasında seramik uygulamalar yapan sanatçılar hakkında kısa bir ön bilgi verilerek, kullandığı malzeme, yöntem, mekân, verilmek istenilen mesaj analiz edilmiştir.

Yedinci bölümde, "Çevre Konulu Seramik Atölye Uygulamaları" başlığı altında çalışmaların tasarımları, şekillendirilme aşamaları ve kullanılan tekniklerle ilgili ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler görsel dokümanlarla desteklenmiştir. Kaynak taraması yapıldıktan sonra, yazım aşamasında eser metni için uygulama çalışmalarının tasarımlarına başlanılmıştır. Çevre sanatçılarının yapmış olduğu eserler ve sanatsal bakış açıları, bu uygulamaların tasarımı aşamasında etkili olmuştur. Doğa dokusu, kent dokusu, zaman zaman bunların iç içe geçmesi ve çevre konuları, seramik atölye uygulamalarına yansıtılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın yöntemi içinde konuyla ilgili gerekli kaynaklara ulaşabilmek amacıyla, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin kütüphanelerine, Ankara Milli Kütüphaneye gidilmiştir. Çalışma sırasında, Yüksek Öğretim Kurumunun tez tarama sayfasından yararlanılmış, konuya yakın görülen tezler bulunarak incelenmiştir. Çevre Sanatıyla ilgili yurt dışında yayınlanmış kitaplar taranarak, tez için gerekli olan kaynaklar temin edilmiştir. Bu konu kapsamında çalışan sanatçılardan bazılarıyla, internet aracılığıyla bazılarıyla yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Görsel kaynakların yanında İnternet, özellikle konuyla ilgili resimlerin bulunmasında önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Toplanan yazılı ve görsel kaynaklar, bilimsel esaslara uygun şekilde değerlendirilerek yazım aşaması gerçekleştirilmiştir.

Araştırma sırasında kaynakça bulma aşamasında zorluklar yaşanmıştır. Özellikle konu ile ilgili Türkçe yayın olarak ancak birkaç tane makaleye ulaşılabilmiştir. Bunun dışındaki tüm bilgiler, İngilizce ve Almanca kaynaklardan çevirilerin yapılması yoluyla, yayınlanmış ve yayınlanmamış kaynaklara ulaşılarak temin edilmiştir.

“Çevre Sanatı Kapsamında Yapılan Seramik Uygulamalar” bölümünün sanatçı ve eserlerinin belirlenmesi aşamasında, yerli ve yabancı kaynaklarda yapılan detaylı aramalara rağmen, Türkiye'den çok fazla örneğe ulaşılamamıştır. Analizi yapılan çalışmalar, kişisel değerlendirmelerle veya sanatçısıyla birebir yapılan görüşmeler sonucu onaylanarak belirlenmiştir.

2. DOĞANIN SANAT İÇİNDE BİÇİMLENİŞİ

Bu bölümde ilk örnekleri 1960'lar da vermeye başlanan Çevre Sanatının daha iyi anlaşılabilmesi için kökenini oluşturan doğa ve doğaya dönme isteği ele alınmıştır. Doğa tarihsel süreçte birçok sanat dalının konusu olmuştur. Ancak çalışmadaki konu bütünlüğünü bozmamak adına bu süreç resim sanatındaki daha somut örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

İlk uygarlıkların mağara duvarlarına yaptığı resimlerden, Rönesans'ın Natüralist sanat anlayışına, 18. yy'ın Romantizminden, 19. yy'ın Empresyonizmine kadar birçok farklı yaklaşımda doğa, farklı amaçlarda ve şekillerde sanatın içinde biçimlenmiş, sanatın konusu olmuştur. Bu süreç incelendiğinde; Gotik sanatın son dönemlerinde resim sanatında, şematik anlatımların yerini doğalcı betimlerin almaya başladığı görülür. Ama hem heykelde hem de resim sanatında doğal görünümü ön plana alan örnekler ancak Rönesans döneminde ortaya çıkmaktadır.¹

Rönesans öncesinde, Ortaçağ imgelemi için doğa yalın ve önemsizdir. Gökyüzü sarı, dağlar küçük kayalar görünümünde, ağaçlar yuvarlak toplar şeklinde stilize edilmiştir. Doğanın gerçek değerlerini yakalamak gibi bir kaygı yoktur. Doğa tamamen bu dünyanın dışında betimlenmiştir. Tüm ortaçağa egemen olan skolastik düşüncede, doğayla ilişki kurulmamıştır. Dünya ile ilgili herhangi bir konu, hıristiyan görüşleri çerçevesinde ele alınmış, deney ve gözleme yer verilmemiştir.² Ortaçağda önemli olan okuma yazma oranı düşük olan halkı dini anlamda bilgilendirebilmektir. Resimde konu ön plandadır. Ancak Ortaçağın sonlarında, 14. yy'ın ilk yarısından 16.yy'ın sonuna kadar devam eden Rönesans'ın alt yapısını oluşturacak felsefi görüşler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlardan Pierre de Bloise şöyle demektedir:

¹ <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/ortacag.htm> 14 Şubat 2005

² GÖRENEK, Gülderen; **14. Yüzyıldan 17.Yüzyıla Kadar Batı Resim Sanatında Mekan Sorunu**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 2005, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, syf. 8

“Cehalet karanlıklarından bilimin ışığına ancak, eğer eskilerin eserleri her seferinde daha canlı bir şekilde yeniden okunursa geçilebilir(...) ve şafak her sabah beni onları incelerken bulacaktır.”³

Bilginin ve aklın temel alındığı bu entelektüel zemin, Abelard, Roger Bacon (1220- 1292) gibi çok sayıda düşünürü barındırmaktadır. Bacon, doğa hakkında edinilecek daha kesin ve deneye dayalı bilgilerin, Hıristiyan inancını doğrulamakta büyük değer taşıyacağını ileri sürmektedir. 13.yy’ın filozofu Bacon, Geometri perspektif ve optik bilgidен yoksun olan dini tasvirlerin yeterince gerçekçi olmadığını düşünmüş ve gelişmesi için papayı yönlendirmiştir. Bacon’ın bu çabaları, Rönesans resminin kapılarını açan devrimci sanatçı Giotto’nun Aziz Francesco’nun hayatından sahneleri içeren bir fresk dizisinde karşılığını bulmuştur.⁴ Giotto’nun resimlerinde konu olarak yaşanan dünyada ve yaşayan insanlar arasında geçer. Doğa büyük ölçüde gerçekçi resmedilmiştir.



Resim 1. Giotto, St. Francesco Kilisesi Fresklerinden

Doğanın titizlikle incelenerek yeni bir duyarlılıkla ele alınmasına kaynaklık eden düşünsel anlamda böyle bir alt yapının ardından Rönesans’ta doğaya yönelik

³www.lebriz.com, 10 Mayıs 2006, (PANOFSKY, Erwin; “ ‘Rönesans’: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?”, ç: Ömer Madra, Gergedan, Mart 1988, S.13, s.23)

⁴ PANOFSKY, Erwin; a.g.e. , syf.23

yaşamın ve Rönesans düşüncesinin genel tutumu olmuştur. Rönesans insanın kendini çevresiyle ve yaşamıyla yeniden önemseydiği bir dönemdir ve bu anlayış sanata da yansımıştır. Rönesans'ta da, Ortaçağda olduğu gibi kilise için resimler yapılmıştır. Ortaçağın aksine resimde öncelikli olan konudan ziyade, doğayı ve anatomiye daha gerçekçi bir şekilde resme aktarabilmektir. Usta çırak ilişkisi içinde doğayı yorumlama gelişmiştir.

Yüksek Rönesans Venedik Ekolu sanatçılarından Giorgione'nin *Fırtına* isimli eserinin de mekanı olan doğa, resme sonradan eklenen küçük bir eleman değil, resmin konusu olmuş ve tablonun büyük bir bölümünü kaplamıştır. Sanatçı resme başladığı andan itibaren doğayı göz önünde bulundurmuş, resmi oluşturan elemanları bir bütün olarak tasarlamıştır.⁵



Resim 2. Giorgione, '*Fırtına*', 1508 dolayları, Venedik

⁵ GOMBRICH, E.H.; **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, syf. 252, ISBN 975-14-0291-3

Sonrasında öncülüğünü Altdolfer'in yaptığı Lucas Granach, Huber Wolfgang, Lemberger gibi bir grup bağımsız sanatçı tarafından Tuna Vadi'sinde yapılan resimlerde manzara ön plana çıkarılarak figür tamamen arka plana atılmıştır.

Alman ressam Altdorfer'in Aziz George adlı çalışmasında konu dini bir konu olmasına rağmen figürler resmin bütün yüzeyini kaplayan doğanın yeşili içerisinde küçük kalmışlardır. Bu yaklaşım, doğanın yüceltilmesi ve insanın doğa karşısındaki konumunun sorgulanması açısından önemlidir.⁶



Resim 3. Albrecht Altdorfer, *Ormanda Aziz George*, 1510, Tuval Üzerine Yağlıboya

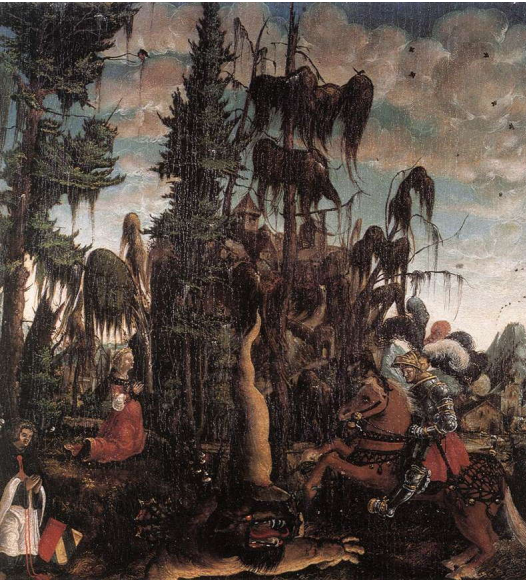
⁶ [http://www.lebriz.com/\(raswa13z13dmwhizsbyb2455\)/v3_misc/docView.aspx?doc=60&pageID=22,12/2005](http://www.lebriz.com/(raswa13z13dmwhizsbyb2455)/v3_misc/docView.aspx?doc=60&pageID=22,12/2005)



Resim 4. Lucas Granach, Virgin and Child, 1525-30 Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 5. Huber Wolfgang, *Landscape with Castle*, 1545-50, Kağıt üzerine Mürekkep



Resim 6. Lemberger, Aziz George Prensesi Kurtarıırken, 1520, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 7. Nicolas Poussin, *İdeal manzara*, 1645-50, Tuval Üzerine Yağlıboya

Barok Dönemde ise Bağımsız bir resim türü olarak manzara, tuvalin dörtte üçünü kaplamaya başlamıştır.⁷ Claude Lorrain ve Nicolas Poussin gibi Fransız barok sanatçıların manzaralarında bu gözlenmektedir. Figürler manzaranın içinde küçük bir detay gibi resmedilmiştir.

Rokoko Dönem’de ise Lorrain ve Poussin’in manzara resimlerini anımsatan “pitoresk” üslupta İngiliz Bahçeleri resmedilmiştir. Bu bahçeler Fransız bahçelerinin aksine kıvrımlı dereler, düzensiz çimenlikler, Gotik yıkıntılar, antik harabelerle hiç müdahale etmeden en doğal halleriyle resmedilmiştir. Bu resimlerde doğa kendi içinde var olan güzellikleriyle vurgulanmıştır.

1750’ler de başlayıp 19.yy da devam eden Barok ve Rokoko üsluplarının yapaylığına tepki olarak ortaya çıkan Neoklasik dönemde sanatın; akılcı, açık anlaşılır-yalın- ve evrensel gerçekleri ifade etmesi gerektiği görüşü hakimdir. Antik yapıtlardan etkilenilmiştir. Biçimler hacimden ve ışıktan arındırılmış en yalın haliyle resmedilmiştir.⁸ Fransız ressam Jean- Auguste- Dominique Ingres resimlerinde klasikçi tavrının yanı sıra doğayı da yakından incelemiş ve resmin bir ögesi olarak kullanmıştır.

18.yy sonlarından başlayarak 19.yy’a tarihlenen İngiltere, Almanya ve Fransa’yı etkisine alıp tüm Avrupa’ya yayılan Romantizm akımına⁹ kadar olan süreçte doğa figürlü konulara bir fon olarak kullanılmıştır. Manzara ve manzara öğeleri ilk kez pitoresk tarzda yapılan resimlerle kendi içinde barındırdığı güzellik ve ilginçlikleriyle vurgulanmıştır. Romantizmle birlikte bu anlayış değişmeye başlamış ve manzara bağımsız bir tür olarak resmin konusu olmuştur. Doğa izleyicinin üstündeki etkisi bakımından ele alınmıştır.

⁷ GÖRENEK, Gülderen; **14. Yüzyıldan 17.Yüzyıla Kadar Batı Resim Sanatında Mekan Sorunu**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 2005, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, syf. 108

⁸ Neoklasik dönemin kuramcısı Alman Johann Joachim Winckelmann dır. Öncüleri Alman Anton Raffael Mengs, Fransız Joseph-Marie Vien, İskoç Gavin Hamilton Fransız Jacques-Louis David , İtalyan heykeltıraş Antonio Canova dır.

⁹ İNANKUR, Zeynep; **19. yy Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yay., İstanbul, syf 28

“Manzara izleyiciyi kendi ruh durumunu incelemeye ve onun kendi duyguları üstündeki etkisini çözümlenmeye yönelten bir etkiye dönüşmüştür.”¹⁰

19.yy’ın en temel olayları olan Fransız devrimi ve Endüstri Devrimi toplumun günlük yaşantısında köklü değişikliklere neden olmuştur. Hızla artan sanayileşme, demiryolu ağı ve buharlı gemiler ulaşımın ve iletişimin artmasını sağlamıştır. Sanayi devrimiyle halkın yaşam standartları yükselmiştir. Fakat tarım düzeninden sanayileşmeye geçilmesiyle, halk köyden kente göç etmiş, makineleşmeye bağlı olarak kurulan fabrikaların çevresinde nüfus hızla artmıştır. Bu artış kentlerde elverişsiz yaşam şartlarına sebep olmuştur. Bu olumsuzluklardan birkaçı işsizlik, yeşil alanların azalması, hava kirliliğinin artması, toplumsal ve parasal eşitsizliklerin yol açtığı sosyalizm, anarşizm ve ütopyacı hareketlerdir.

Fransız devrimi ile halk Özgürlük, Kardeşlik, ve Eşitlik haklarını talep etmiş, bu kavramların savunucusu olmuştur. Bütün ulusların özgürce birbiriyle uyum içinde yaşayabileceği bir dünyanın hayali kurulmuştur. 19.yy’daki bu milliyetçilik hareketlerinin ve sanayi devriminin olumlu ve olumsuz yansımaları sanatta gözlenmektedir.

Romantizmin öncülerinden biri olan Turner’ın manzaralarının çıkış noktası Endüstri Devrimi ile birlikte doğanın tahribine yönelik olan bu gelişmelere karşı eleştirel tavidir. Sanatçının resimlerinde manzara kirli renklerle olabildiğince kasvetli ve puslu görüntülerle soyutlanmıştır.

Constable’ın manzara resimlerinin çıkış noktası ise, sanatçının yaşadığı yerlere, doğaya duyduğu özlemi, sevgi ve hayranlığıdır. Resimlerini yaparken abartıdan uzak yalın bir dil kullanmıştır. Manzaralarında doğadan anlık izlenimler yakalayabilmeyi amaçlamıştır.

¹⁰ İNANKUR, Zeynep; a.g.e., syf. 34



Resim 8. Joseph Mallord William Turner, *Yağmur Sonrası Sabah*, (1775-1851), Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 9. John Constable, *Saman Arabası*, 1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5x185,5 National Gallery, Londra

Romantizmin ruh durumunu yansıtan manzara anlayışından farklı olarak, doğaya hayran ve tutkun birer gözlemci olan İngiliz ressam Constable'ın gelişimine büyük katkıda bulunduğu Barbizon Okulu (1830) sanatçıları, ilk kez Çevre sanatçısıyla örtüşen bir tavır, doğaya kaçış gözlenir. İnankur, Barbizon Okulunun kuruluş aşamalarını ve amaçlarını, içinde buldukları ruh halini şu şekilde ifade etmiştir;

“Fransa da 1830’lardan başlayarak Fontainebleau Ormanı yakınındaki Barbizon kasabasına yerleşen bir grup sanatçı Romantik manzara okulunu oluşturmuştur. Bu küçük kasabada yalnızlığa ve doğaya karşı duydukları özlemi karşılayan rüstik bir manzara bulan bu ressamların sanat anlayışları ve yöntemleri birbirlerinden oldukça farklı olmakla birlikte hepsinin bazı ortak yönleri vardı.”¹¹

Bu ortak tavır doğaya duyulan özlem ve doğaya kaçıştır. Barbizon Okulunun temsilcileri olan Theodore Rousseau, Charles Daubigny, Narcisse Diaz de la Pena ve Jules Dupre, “(...) konularını Fontainebleau Ormanı ve çevresinden almış, doğrudan açık havada çalışma alışkanlığını başlatmış, taslakla bitmiş tablo ayırımını kaldırmış,

¹¹ İNANKUR, Zeynep; a.g.e. , syf. 39

gözlemlerine bağlı kalmış(...)'¹² lardır. Doğaya duyulan bu özlem ve hayranlık Çevre sanatçılarının da çıkış noktası olmuştur. Çevre sanatçısı da özünde yapmış olduğu çalışmalarda mekan ve konu olarak, hızla gelişen teknolojiyen, kentleşmeden, sorunlardan kaçarak doğada hayat bulmuştur. Barbizon okulu temsilcileri de izleyiciyi saf doğa ile buluşturmuştur.

Romantizm ve Barbizon okulunun sonrasında Empresyonizm¹³ akımıyla birlikte doğa farklı bir bakış açısıyla yeniden resmin konusu olmuştur. Empresyonist sanatçılar Fransa'daki Güzel Sanatlar Akademisinin sanat üzerindeki etkisinden kurtulup, doğaya yönelmişler ve önyargılarından sıyrılarak sadece doğayı gözlemleyerek algıladıkları görsel izlenimleri tuvale yansıtmayı amaçlamışlardır.¹⁴ Birebir doğada açık alanlarda çalışan sanatçılar için ışık ve renk resimlerinin en önemli öğeleri olmuştur.

Ancak zamanla manzara resmi ve manzara mimarisi gibi, insan - doğa ilişkisi yaratmanın geleneksel yöntemlerine karşı hoşnutsuzluk duyulmaya başlanmıştır. Sanatçı yeni arayışlara girmiş, minimalizm ve kavramsal sanatında etkisiyle insan-doğa konusunda, doğanın sanat içinde biçimlenişinde, daha özgün bir biçimsel ifade tarzı geliştirmeye başlamıştır.¹⁵ Bu ifade tarzı 1960'lar da ilk örnekleri verilen Çevre Sanatı olarak tanımlanır.

¹² İNANKUR, Zeynep; **a.g.e.** , syf. 40

¹³ Empresyonizm akımının öncüleri Cezanne, Guillaumin, Monet, Renoir, Sisley dir.1874 yılında gazeteci Leroy , bu akımın sanatçıları için Charivari gazetesindeki yazısında izlenimciler olarak bahseder (Bülent Özer, Plastik Sanatlarda Çağdaş Eğilimler,)

¹⁴ İNANKUR, Zeynep; **a.g.e.**, syf. 67

¹⁵ CAPASSO, Nicholas J; "Environmental Art: Stategies for Reorientation in Nature", **Art Magazine, Volume**, (Yayınlanmamış Çeviri.Mehmet Üstünipek), S.9, No:5, syf. 73-77, Jonuary, 1985

3. ÇEVRE SANATI

Bu bölümde çeşitli kaynaklarda Doğa Sanatı, Land Art, Arazi Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı başlıkları altında yer alan farklı anlatımlar incelenip aktarılmıştır. İngilizce'den birebir çeviri olarak kullanılan Çevresel Sanat (Environmental Art) ifadesi yerine Çevre Sanatı kullanılmıştır. Çevre Sanatı terimi açık arazide, ulaşılması zor alanlarda, dağlarda, vadilerde, köprülerde, ormanda, denizlerde, nehirlerde, kent merkezlerinde, galerilerde vb. (çevre tanımı içine sığdırabileceğimiz alanların tümünde) yapılan çalışmaların hepsini içinde barındıran ortak bir kavramdır.

Sözen, Tanyeli, 'Çevresel Sanat' başlığı altında "kentsel mekan ya da doğal mekan ölçeğindeki tüm yüzey, hacim ve mekan sanatı ürünlerini kapsayan sanat dalı" olarak tanımladıkları çevre sanatı uygulamalarının geleneksel uygulamalardan tek başına değil çevresiyle bir bütün olarak algılanabilirlik özelliği ile ayrıldığını vurgularlar. Doğal ya da inşa edilmiş çevre, sanat yapıtı olarak düzenlenir ya da kendi ölçeğine uygun bir yapıyla donatılır. W. De Maria'nın California'da Mojave Çölünde çizdiği yarım mil uzunluğundaki iki paralel çizgi doğal ölçekte "Earth Art" da denilebilecek bir çevresel sanat ürünü iken, O.Piense'nin 1970 de ABD'nin Pittsburg kenti üzerinde uçurduğu yüzlerce metre uzunluğundaki balon hortum, kentsel ölçekte bir çevresel sanat arayışını tanımlamaktadır.¹⁶

Herhangi bir bildirgesi veya lideri olmayan Çevre Sanatı'nı, Kedik, "...land art için bir anlamda doğanın başka bir biçimde keşfi ya da doğanın bizzat kendisinin resimsel ya da heykelsel kılınmasıdır, denilebilir"¹⁷ şeklinde tanımlamaktadır.

¹⁶ SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, syf. 58

¹⁷ KEDİK, Ayşe Sibel; "**Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art**", Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11, syf. 99-109

Beykal, ‘Arazi Sanatı’ ifadesini kullanarak “...belki de sadece bir atom zerreciği olarak insanın, zihinsel düşüncesiyle kavranabilecek bir kocaman evrende yaşadığını fark etmesinin sanatı”¹⁸olarak yorumlamaktadır.

Atakan, ‘Yeryüzü Sanatı’ başlığı altında Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Long, Walter de Maria gibi sanatçıların çalışmalarını incelemektedir.¹⁹

Karavit, Doğa Sanatı’nın alt başlığı olarak yorumladığı Arazi Sanatını, sanatsal malzeme ile doğaya uyumlu çalışma ve doğadan sanata aktarma olarak iki şekilde ele almaktadır.²⁰

Özçelik, “Land Art / Earth Art ya da ortak bir tanımla çevre sanatı” ifadesini kullanarak 1960’larda özellikle ulus devletlerin, paralelinde sınırların sorgulanması ve kapitalist ekolojik kirlenmeye tepki biçiminde fikirsel bir eylem olarak tanımlamaktadır.²¹

Çevre birçok disiplinde farklı anlamlarda kullanılır. Örneğin, matematikte; düzlem üzerindeki bir şekli sınırlayan çizgi, toplum biliminde; hayatın gelişmesinde etkili olan doğal, toplumsal, kültürel dış faktörlerin bütünlüğü, mecazi anlamda; aynı konu ile ilgisi bulunan kimselerin tümü, kişinin içinde bulunduğu toplumu oluşturan ortam, bir şeyin yakını, dolayısı, etrafı²², karşılıklı sosyal ilişkiler içinde olduğumuz sosyal çevremiz, iş çevremiz; gözümüzün alabildiği her yer çevre olarak tanımlanmaktadır.

¹⁸BEYKAL, Canan; ‘**Arazi Sanatı**’, Artist, Mas Matbaacılık, İstanbul, Haziran, 2004, S. 6/20, syf .31

¹⁹ATAKAN, Nancy; **Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Çev. Zeynep Rona, YKY, 1998, İstanbul, syf. 60-63

²⁰KARAVİT, Caner; ‘**Arazi Sanatı ve Seramik**’, Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul, Şubat, 2001, Sayı 13, s.42-46

²¹ÖZÇELİK, Özgür; ‘**Bakışın ve Mekanın Ötesinde Sanat**’, Türkiye’de Sanat, Eylül/Ekim 2004, S. 65, syf. 47

²²www.tdk.gov.tr, “çevre”, 12 Haziran 2006

“Çevre, insan tarafından oluşturulmuş fiziksel ortamın doğa ile ilişkisinden ortaya çıkan bir bütün gibi algılanabilir.” Toplumsal ve kültürel bir bütünlük içermesi adına bir çevre tanımı içinde mutlaka insan ögesini de bulundurmalıdır.²³

Şair Şükrü Erbaş çevreyi, “Doğduğumuz evlerden, yetiştiğimiz sokaklara, çarşıları, parkları, yolları, sinemaları ve diğer tüm mekanları ile yaşadığımız kentten ülkemize ve dünyaya kadar en dar ve en geniş anlamıyla çevre, bizim içine doğduğumuz ve içinden doğduğumuz ana rahmimiz.....”olarak nitelemiştir.²⁴

Çevre, yaşamın oluşturduğu ilişkiler ortamının tümüdür ve içinde bulunanlarla bütünleşen bir sistem oluşturmaktadır. “Çevrenin algılanması, onu algılayanın kişisel yaşantısına, yapılanmasına, düşünsel donanımına, toplumsal yerine, çevre içinde bulunduğu süreye, çevre hakkındaki önyargılarına bağlı olarak değişiklikler gösterir.”²⁵

Çevre sarar, çevreler. Hiçbir nesne ve kişi çevreden ayrı ve çevrenin dışında olamaz.²⁶

Sanatın, dolayısıyla sanat yapıtının insanla bütünleşeceği, toplumun fizikselde olsa sanatla iç içe olabileceği yer ‘çevre’ dir. İnsan faktörü ile sanat yapıtının bir noktada buluşabilmesi, kişinin topluma ve çevresine karşı duyarlılığını arttırmasını sağlar. Sanat yapıtının insanın çevresinde bulunması demek, onunla ister istemez ilişki kurması demektir.²⁷

²³ATASEVEN, Olcay; ‘**Sanatın Çevreye Katılımı**’, H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6 **naklen** GERMEN, Murat; 1997, “Sanat ve Çevre”, Sanat-Sanat ve Çevre-Üçüncü Dönem Sempozyum ve Etkinliklerine Hazırlık Toplantıları-Metinler, Ankara, 82.

²⁴ BENDER, Merih Tekin: ‘**Bir Büyük Tanıklık Üzerine**’ H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, syf. 28, ISBN 975 491 143 6 **naklen** ERBAŞ,Şükrü. 1996 “Yaşadığımız Dünya” Habitat II.Ankara ,E.D. Yayınları

²⁵ ATASEVEN, Olcay; **a.g.e.** , syf. 16 **naklen** ÇUBUK, M., H.KARABEY, Ü.SEYMEN, 1978, “Çevre Olgusu ve Çevre Düzenleme”, Yapı Dergisi,26.

²⁶ ERKMAN, Uğur; Mimari Tasarım İçin Bir Veri Üreten Yöntemi Olarak Çevre Analizi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, syf. 44.

²⁷ ATASEVEN, Olcay; **a.g.e.** , syf. 18

Günümüz insanı bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde birçok bahane ile sanatı yaşamından çıkarma eğilimindedir. Ayrıca sanatı reddeden de belli bir kesim vardır ki bu kişilere ulaşmanın en güçlü yolu, çevre aracılığı ile ulaştırılmasıdır.²⁸

Her gün içinde bulunduğumuz fiziksel çevremizi ‘zorunlu karşılaşma mekanları’ olarak adlandırabiliriz. Bu kavram şu şekilde açıklanabilir. Kişi evinden sokağa çıkar, benzer caddelerden, meydanlardan, duraklardan, yollardan geçer. Bu herkes için bir zorunluluktur. Çocuk okul yoluna, yetişkin işe, alışverişe....gider. Kişiler ve amaçlar farklıdır ama araçlar benzerdir. Bazen programlı bazen programsız olarak, kişi bu zorunlu karşılaşma alanlarında bir takım nesnelere yüz yüze gelir. (reklam panoları gibi) Ve ister istemez bunlar ilk anda olmasa da bilinçaltında bir yer eder, şekillenir. Bu zorunlu birliktelik, ülkemizde sanat yapıtına çokta ilgili olmayan, galerileri gezmek sanatsal olayları takip etmek için zaman ve düşünce olarak hazır olmayan belli bir kesimin buluşabildiği çoğunluğun buna zaman bulamadığı ve anlayış olarak hazır olmadığı düşünüldüğünde, kaçırılmayacak bir fırsattır. Sanat eserleri ya da sanatsal faaliyetler açık alanlarda halkla buluştuğunda, gerçek yaşamın içinde bir yer edinmiş ve istenilen hedef kitleye yaklaşmış olacaktır. Sanatın ne olduğu, ne olması gerektiği konusunda halka doğrudan bilgi verilerek yapılan eserin mesajı daha büyük kitlelere ulaşmış kapı arkasında üç beş kişinin yararlanabildiği bir etkinlik olmaktan çıkmıştır.²⁹

Albert Dürer, “Sanat doğanın içindedir, onu oradan çıkarabilen sanatçıdır” demiştir. Doğa, denilince, etrafımızı çevreleyen manzaraları, toprağı, üstündeki bitkileri, insanları, hayvanları düşünürüz. Sanatçı doğrudan doğaya yaptığı müdahalelerle ya da kendi yaptığını doğaya yerleştirerek çevresine katkıda bulunmuş olur. Doğa bir araç, çevre yaratmak ise başlı başına bir amaçtır. Doğa, çevremiz olarak nitelendirdiğimiz organik yapının sadece bir parçasıdır.³⁰ İşte bu noktada Doğa Sanatı’nı da içine alan genel tanım Çevre Sanatı ifadesi olacaktır.

²⁸ ATASEVEN, Olcay; **a.g.e.** , syf. 20

²⁹ ATASEVEN, Olcay; **a.g.e.** , syf. 16-21

³⁰ BENDER, Merih Tekin; **a.g.e.** , syf. 28

4. 1960'DAN GÜNÜMÜZE ÇEVRE SANATININ OLUŞUMU

İnsan, doğada bir figür değil doğaya şekil veren konumdadır. Fikren ve cismen doğayı keşfetme, her kıtayı evi yapma eğilimindedir. Bunun gibi özellikleriyle de diğer canlılardan ayrılır. İnsanın durumunu tanımlayan birçok ilişki arasında bireyin doğayla olan ilişkisi birincildir. Jackson Pollock'a göre; "Doğa biziz! Sanat ve sanatçı 'biz'in neresindeyse, o denli çoğaltır 'bizi', anlamlandırır, yaşamın içine ve ötesine taşır."³¹ Çevre Sanatının'da kökenini oluşturan bu ilişki insanın varoluşu ile birlikte başlamış ve özellikle İngiliz bahçelerinde gözlenen bahçe düzenlemelerine kadar dayandırılarak günümüze kadar farklı şekillerde devam etmiştir.

Birey tüm aktiviteleri ile ana çevresi olan doğaya tapmış, ondan nefret etmiş, onu kutsallaştırmış ve aynı zamanda yok etmiştir. Doğal döngü içinde doğum, ölüm ve iyi kötü arasındaki her şey rahatça kendine yer bulmuştur. Ancak insan geçiciliğinin bilincinde olmasına rağmen, zamanla hırsları ve yeteneklerini birleştirerek, sadece hayatını sürdürmekten daha çok şey istemeye başlamıştır. Tapınmak, avlanmak için kimi zaman iç güdüsel olarak, sonrasında doğa ile birlikte insanın ve tüm canlıların geçiciliğini vurgulama çabası ile doğaya ve geleceğe bir iz bırakmak istemiştir. Çevre Sanatının kökenini oluşturan bu erken dönem uygulamalar incelediğinde şaşırtıcı örneklerle karşılaşmak kaçınılmazdır.

³¹ BENDER, Merih Tekin: '**Bir Büyük Tanıklık Üzerine**' H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, syf. 28, ISBN 975 491 143 6



Resim 10. Çatalhöyük, M.Ö 6200, İlk manzara resmi

Yapılan kazılar sonucu yüksekliği 21 metre olan ve tam 16 katı saptanan Çatalhöyük evlerinin duvar resimleri incelendiğinde, yedinci katmandan çıkarılan duvar resminde, Konya Ovası'ndaki volkanik Hasan Dağı'nda meydana gelen patlamanın çok yalın ve etkileyici bir biçimde stilize edildiği gözlenir. Bu tasvir "tarihteki ilk manzara resmi" olarak Guinness Rekorlar Kitabı'na geçmiştir.³²



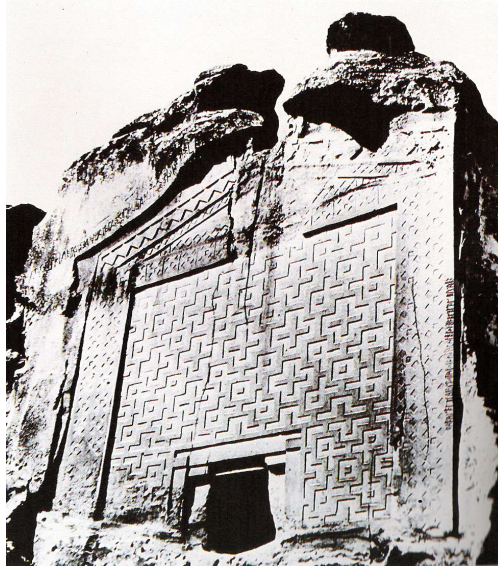
Resim 11. Stonehenge Taş Anıtı

Günümüzde de gizemini korumakta olan, İngiltere'nin güneyinde Salisbury Plain'de bulunan masif taş payanda ve sütun başlarından oluşan, 20 tonluk Stonehenge taş anıtının hangi amaçla, ne zaman ve nasıl yapıldığı net olarak bilinmemekle birlikte³³ M.Ö. 3000 ile 1600 yılları arasında yapıldığı, astronomik

³² <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2005/03/21/616974.asp> , 22 Aralık. 2006

³³ <http://witcombe.sbc.edu/earthmysteries/EMStonehenge.html> , 14 Haziran 2006

amaçla kullanıldığı ve dönemin ruhani merkezi olduğu var sayımlar arasındadır. Bu anıt 1986'da Dünya Mirası listesine girmiştir.³⁴



Resim 12. Yazılı Kaya, Eskişehir

M.Ö 1200'ler de Frigler zamanında Eskişehir'in Han ilçesinde Yazılıkaya vadisinde yapılan Yazılıkaya Anıtının üzerinde geometrik bezemeler ve ayinlerde Kibele heykelinin konulduğu düşünülen bir niş bulunur. 20 metre yüksekliğinde ve yüzeyi yaklaşık 400 metre kare olan bu büyük kaya parçası, doğaya insanoğlunun tapınma amaçlı bıraktığı ve günümüzde de varlığını koruyan örnek müdahalelerinden biridir.³⁵

Bitlis-Ahlat'ta, Orta Çağın ekonomik yönden en zengin yerleşim yerlerinden biri olmasından ötürü, burada 3-4 m yüksekliğinde mezar taşları yapılmıştır Bu taşlar Ahlat Mezarlığına uzak yerlerden getirilmişlerdir. Selçukluların mimaride çok sık uyguladığı ince ve sık işlenmiş dekoratif motifler, bazı örneklerde ise kaba motifler, kullanılmıştır. Bazı taşlarda geometrik motifler, bazılarında da bitkisel motifler bazen ikisi bir arada yer almıştır. Gölge ışık oyunları ile daha da görkemli bir duruma

³⁴ Radikal Gazetesi, "Stonhenge", 22 haziran 2005, Çarşamba, syf. 2

³⁵ Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, 2001-2003 Katoloğu, Baskı: Elma Teknik, 2003

gelmişlerdir.³⁶ Piri Reis'in haritaları, Maya Ziguratları, Nazca Platosunda İnkaların yol çizgileri, Nemrut Dağına dizilmiş devasa baş heykelleri³⁷, bu örneklerden sadece birkaçıdır.



Resim 13. Ahlat Mezarlığı, Bitlis

Tuncer, erken dönem örneklerinin ortak öge ve temalarını şu şekilde sınıflandırmıştır;

“Erken dönem uygulamalarda bulunan her temel öge bir sonraki uygulamanın önemli bir teması olmuştur. Bu öge ve temalar;

1-Toprağın varolan bir ögesini kullanan yada ona benzer bir biçimi oluşturan uygulamalar. Bunların başlıcaları mağara ve dağdır.

2-Toprağın bir niteliğini belirginleştiren yeni bir biçimin oluşturulması. Önemli bir örnek dik taşlardan oluşturulan megalitik anıtlar.

3-Toprak üzerinde belirli bir örüntü oluşturan uygulamalar. Üzerinde ya da içinde, ikinci türdeki uygulamalarda oluşturulur. Bu örüntü ister istemez geometriktir veya toprağın sağladığı yaşantının yer çekimi ile

³⁶ <http://www.kenthaber.com/IIIDetay.aspx?ID=516>, 06 Aralık 2006

³⁷ BEYKAL,Canan; ‘**Arazi Sanatı**’, Artist, Mas Matbaacılık, İstanbul, Haziran, 2004, S. 6/20, syf. 30

ilgili niteliğinden soyutlanmıştır ya da mistik dramadan soyutlanmıştır.”³⁸

Ancak çeşitli amaçlarla doğaya ve geleceğe bırakılan bu izlerin yanında Çevre Sanatının kökeninin, 1950’lerin sonu 1960’ların başlarında Happening ve Pop art’a dayandığı, sanatçılarının büyük bir çoğunluğunun Amerikan minimalizminden geldiği ya da benzer bir evrimi geçirdikleri gözlenmiştir.³⁹

Kapsadığı eser gibi, Çevre Sanatı terimi de kapsamlı bir terimdir. Birçok şekilde Amerikan sanat şekli olan, Land art olarak bilinmeye başlayan ve yeryüzünü, doğal çevreyi kapsayan Çevre Sanatının ilk belirtileri Batının terkedilmiş açık alanlarında ve New York’un Amerikan kültüründe başlamıştır. Çevre Sanatı zaman ve doğal güçlerin objeler ve davranışlar üzerinde etkili olma şekliyle ilgilidir. Alanı çeşitli savaş sonrası üretimlerini kapsar. Doğanın materyallerini veya doğal olmayan objeleri kullanarak, doğada zamana duyarlı bireysel çalışmaları; işbirlikçi, sosyal açıdan farkındalık ifade eden müdahaleleri içerir.

1960’lı yıllar ekolojik ve feminist bilincin uyandığı, teknolojinin hızla ilerlediği, daha basit ve doğal varoluşa duyulan özlemin arttığı, bireyin kişisel ve politik gücünün kabul edildiği, sosyo-kültürel gelişime karşı kararsızlıkların gözlemlendiği bir dönemdir. 1960’ların sonlarında Vietnam savaşının ve Amerika’da ve Avrupa’da insan hakları hareketlerinin ve öğrenci ayaklanmalarının destekçileri olan Martin Luther King ve Robert Kennedy suikastlarının olduğu dönemdir. İkinci dünya savaşının sonunda hala sosyal hareketin başı olarak görülen devlet prestijini kaybetmeye başlamıştır.

Politik özgürleşme, ruhsal yeniden doğuş, cinsiyet özgürlüğü, alternatif yaşam şekilleri, toplum demokrasisi, ekolojiye dayalı üretim, kurumsallaşmamış

³⁸ DANABAŞ TUNCER, Nalan; **Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 1998, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, syf. 8

³⁹ KEDİK, Ayşe Sibel; “**Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art**”, Anadolu Sanat Dergisi, Mart 2001, S.11, syf. 99-109

kuruluşlar, gibi etmenler Jonathan Miles'a göre tek bir düşünceye bağlanabilir. "Ardından gelen hareketler sanatsal harekete yön verecektir. Bu sanatsal hareketlerin en etkili ve tamamen şekillenmiş olanı ise Arazi Sanatıdır."⁴⁰

Çevre Sanatı kapsamında, Amerikanın dışında, dünyanın başka yerlerinden farklı yaklaşımlara sahip sanatçılarda çalışmıştır. Ancak geleneksel anlamda bir harekete dönüşmemiştir. Çevre Sanatı için kavramsal akrabalıkların kaygan ve iç içe girmiş şekli denilebilir. Bu kavramsal akrabalıklar ve Çevre Sanatı ilişkisi incelendiğinde⁴¹, Kavramsal Sanatın 1960'lı yılların sanat hareketlerinin kökenini oluşturduğunu gözlenir. Body Art, Happening, Performance, Art Povera, Minimalizm gibi sanat hareketlerinde biçim değil içerik ön plana çıkmaya başlamıştır.

Kavramsal Sanat düşüncenin nesneye baskın çıktığı sanattır. Yapıtın somut bir biçimde gerçekleşmesi bile gerekmez. Lynton, bu akımı şu şekilde yorumlar;

"Kavramsal Sanat; geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir...Böylece alışılmış kalıpları yıkar, ...öne sürdüğü fikirleri benimseyebiliriz; ama onu bir kağıt tutacağı gibi kullanamayız..."

Kavramsal Sanat, sanat dünyasının sevgiyle bağrına bastığı bir sanat türü değildir. Ancak kavramsal sanatçılar sanat dünyasının geleneksel adetlerine ve yöntemlerine büyük ölçüde esneklik kazandırmışlardır."⁴²

Kavramsal sanat kategorisi içinde sınıflandırılan "Çevre Sanatı"na ilişkin 1962'de Harold Rosenberg şunu söylemiştir.

⁴⁰KASTNER, Jeffrey; WALLIS,Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 33

⁴¹ KASTNER, Jeffrey; WALLIS,Brian; **a.g.e.**, syf. 39

⁴² LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul, 1991, ISBN 975-14-0222-0, syf. 341

“Bugün şans kendi başına estetik hafızalara karşı gelemmez. Sanatta fikirler materyalleştirilmiştir ve materyaller sanki onlar anlamış gibi ustalıklarla kullanılır. Bu metafizik gibi düşüncenin terkedilmiş modalarına karşı sanatın entelektüel avantajıdır.”⁴³

Bu ifade; hem Çevre Sanatı–Kavramsal Sanat arasındaki ortak noktayı, hem de Çevre Sanatı kapsamında yapılan uygulamaların sanatçısı tarafından belgelenme zorunluluğu olmasından dolayı, sanatçısı ile kurduğu fiziksel bağ nedeniyle Kavramsal sanattan farklı olan yanlarını açıklar.

Marcel Duchamp ilk kavramsal sanatçıdır. Sanatçının (ready-made) hazır yapımlarıyla sanatın anlamının ne olduğu, neyin sanat olup neyin olmadığı, sanatın gerekliliği, sanatı hangi kitlenin yaptığı kavramları tartışılmaya başlanmıştır. Sanat görsellikten çok zihinsel bir olgu ise, düşünce iletiminde kullanılan araç her şey olabilir. Bu süreci Yılmaz, şu şekilde özetlemektedir;

“Kavramsal Sanatın terim olarak yerleşmesinde Sol Le Witt in ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ adlı makalesinin payı önemlidir...Duygu yada içgüdünün yerine akıl ve düşünce konmalıdır. Le Witt, ‘düşüncenin sanat yapan bir aygıt’ olduğuna inanmaktaydı...biçim olarak, kavramsal bir sanat yapıtının başka nesnelere benzeyip benzememesi çok önemli değildir. Fiziksel bir biçimi olsa bile, bu da sıradan bir şey gibi olmalıdır. Bir sanatçı, diyelim ki belli bir birimin tekrarına dayalı bir yöntemde karar kılmışsa, genellikle basit ve elinin altındaki hazır biçimi tercih etmelidir. ...Temel biçimin karmaşık olması, bütünün birliğine zarar verir. Birbirini takip eden basit biçimleri kullanmak, çalışmanın alanını daraltır ve ilgiyi biçimin düzenine doğru çeker. Biçim anlama dönüşürken, bu düzende sonuca dönüşür. Sonuç olarak nasıl bir biçime sahip olursa olsun, yapıt öncelikle bir düşünce ile başlamalıdır. Önemli olan, sanatçının üstünde yoğunlaştığı kavram ve bunu ortaya koyuş sürecidir....Le Witt’e göre sanatçının düşüncenin

⁴³ KEDİK, Ayşe Sibel; “Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11, syf. 99-109

sürecini gösteren bütün bu aşamalar, bazen bitmiş işten bile önemlidir.”⁴⁴

Kavramsal sanatın bir diğer ismi Joseph Beuys tur. Beuys, Çevre Sanatı adına da önemli bir isimdir. 1921 yılında Batı Almanya’da Krefeld’de doğan sanatçı, 1943’te İkinci Dünya savaşında pilot olarak görev almış ve geçirdiği uçak kazasında ağır bir şekilde yaralanmıştır. Kırımında Tatarlar tarafından, iç yağı ve keçe ile vücudu iyileştirilmiştir. Beuys’un sanatının malzemeleri çok çeşitlidir. (yaşamında acı bir şekilde yüzleştiği keçe ve içyağı, kendisi, yerleştirmeler, hayvanlar, konuşmalar)

⁴⁵Yılmaz, Beuys’un malzeme seçimini etkileyen faktörleri şu şekilde açıklamıştır;

“Bir yandan bedensel bir hasardan kaynaklanan ruhsal bir eziklik, bir yandan da Nazi ordusunda görev almış olmanın getirdiği suçluluk duygusu hiç peşini bırakmadı. Yaralanma konusunun, sanatsal dilinin temel bir parçası olarak Beuys’un çalışmasında ölümüne kadar aralıksız bir şekilde sürdüğü söylenebilir.”⁴⁶

Beuys, çevre sorunları, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında modernliğin sadece ilerleme ile doğru orantılı olduğu inancı gibi birtakım düşüncelerin sorgulanmasını sağlamıştır. Endüstriyel kirlenmenin, nüfus artışının, sanayileşmenin, ekolojik yapının tahribatının, doğada el deymemiş kuşatılmamış arazilerin gündem güne azalmasının, radyasyon yayılımının, kimyasal atıkların etkisinin, sivil toplumlar ve duyarlı kişilerce gündeme getirilmesi ile yeni bir tartışmanın kapıları açılmıştır. Bu tartışma sanatın toplumsal rolünün ne olduğu ya da ne olması gerektiğidir. Sanat eserleri bu gözle değerlendirilmeye başlanmıştır.

60 sonları ve 70’ler de, Greenber, Fried gibi modernist sanat eleştirmenlerinin sanat eserinin biçim ve konu yönünden sadece kendine odaklanması gerektiğine dair görüşleri geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Beuys, çeşitli oluşumlar ve bireysel

⁴⁴ YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, ISBN 975-6361-34-4, syf. 220

⁴⁵ Joseph Beuys-Aslolan Çizgidir, Kazım Taşkent Sanat Galerisi Sergi Katoloğu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2005, ISBN 975-08-0910-6

⁴⁶ YILMAZ, Mehmet; **Sanatçıları Okumak Yada Hayali Söyleşiler**, Ütopya yayınları, syf. 273

çıkışlar, çevre sorunları konusunda sanatın değişen işlevine yönelik olarak, sanat eserinin içinde bulunduğu ortamı değiştirme gücü hakkında, taraflı bir mesaj iletmeye çalışmıştır.⁴⁷ Çevre sorunları ve toplumsal değişimlerin yaşandığı bu noktada Joseph Beuys'un sanat dünyasındaki yeri önemlidir. Yeryüzü ve insanlığın iyileştirilmesi, olumlu yönde değiştirilmesi doğrultusunda çalışan, mücadeleci bir kişiliğe sahip olan Beuys'un yaşamı boyunca yapmış olduğu performanslar ve çizimler birbirinden beslenmiş ve gelişmiştir. Çevre sorunlarına yönelik koymuş olduğu tavır kendisinden sonra gelecek olan Çevre Sanatçıları da etkilemiştir. Beuys yaşam ile sanatı bir bütün olarak görmüş ve savaşını her iki kulvarda da paralel olarak yürütmüştür. Yaşamda yapmış olduğu her şey siyaset ile olan yakın ilişkisi, seminerleri, dersleri, resimleri, aksiyonları, çizimleri sanatının bir parçasıdır. Hayvanlara ve bitkilere duyduğu ilgi ilk dönem çizimlerinden, performanslarına hep kendini göstermiştir.

Rose Lee Goldberg, 20. yy'ın performans sanatını; sanatçıların, sanatlarını toplumla birebir paylaşma ihtiyacından doğan, değişime açık, anarşik temele oturan bir sanatın tarihi olarak görmüştür. Performansın anarşik kökeninden beslenen Beuys kendi çalışmalarında çevre sorunlarını sürekli ele almıştır. Bunların sorumlusu olarak gördüğü gerek kurumları gerek bu anlayışı eleştirmiştir. Beuys çalışmalarına halkın desteğini de dahil etmiş onların katılımıyla daha da üretken bir hale gelmiştir.

1983'te Elbe'nin güneyindeki Spülfeld Altenwerder bölgesinde, çöp depolamadan kaynaklanan toprakta oluşan tahribatı gidermek için bölgede bitki kullanımını önermiştir. Ancak bu tasarı Hamburg Belediye Başkanı tarafından engellenmiştir.

1971'de Grafenberger Ormanın'daki ağaçların kesilmesini engellemek amacıyla halkın ve öğrencilerinin desteğini alan Beuys "Overcome Party Dictatorship Now" isimli performansında başarılı olmuştur. Rudolf Steiner'in "Arılar

⁴⁷ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 27

Hakkında Ders” inde, işçi, erkek ve kraliçe arının kovandaki işbölümü, Beuys’un sanatı sanatçının tekeline kurtarıp halkı da sanat yapıtının içine dahil eden bir anlayışı edinmesinde, sanatın toplumsal rolüne ilişkin düşüncelerini geliştirmesinde etkili olmuştur.



Resim 14. Joseph Beuys, “Bataklıkta Aksiyon”, 1971, (Eine Aktion in Moor)

1973 yılından itibaren (Doğanın Korunması) “Difesa della Natura” isimli eylemlerine başlamış bu eylemler ağaç ekimi, şarap ve zeytinyağı yapımı, tartışma düzenleme vb. lerini içermiştir.

1982 yılında kendi sanat tanımına yönelik fikirlerini gerçekleştirme olanağı bulduğu heykeli, 7. Documenta Paneli için tasarladığı 7000 Eichen (7000 Meşe) projesidir. Bu çalışmanın amacı endüstrileşmenin etkisiyle ekolojik yapısı bozulan Kassel şehrini yeniden ağaçlandırmaktır. Ekolojik sorunlara duyarlılığı arttırmaya büyük ölçüde katkısı olan bu çalışma “Sosyal Heykel” kavramının en büyük çaptaki uygulamasıdır. Sanatçı tüm Kassel halkını da bu çalışmaya dahil ederek sosyal heykel kavramını hayata geçirmiştir.. Ayrıca sanatçı 7000 Meşe projesindeki dikilen her ağacın yavaş yavaş büyümesiyle, günden güne heykelde oluşan değişimlerle, zamanın beslediği bu projeye Çevre Sanatçılarına örnek teşkil etmiştir. Burada sürekli olarak kendini yenileyen bir heykel vardır.



Resim 15. Joseph Beuys, *7000 Meşe*, 1982 ⁴⁸

Sanatın toplumsal işlevini göz ardı etmeyen Beuys, sistemin yarattıklarıyla, çevre sorunlarıyla tüm yaşamı boyunca mücadele etmiştir. Ona göre herkes sosyal yapının zorunlu yaratıcısı olmuştur.⁴⁹

Önceden tasarlanmamış, anlık dürtülerle yönlendirilen ve bir toplulukça gerçekleştirilen sanatsal eylem olarak tanımladığımız Happening⁵⁰ 1959’da Alan Kaprov’un bir dizi eylemi ile başlamış ve Pop Art la birlikte başlı başına sanatsal bir biçim olarak hızla yayılmıştır.⁵¹ 1960’lardan itibaren Avrupa, Fluxus ve Beuys’un Happening hareketini kabullenmiştir. Tuncer, Happening’i şöyle yorumlar;

“Kimi kaynaklarda Performance, Happening (Olay), Body Art (Gövdesel Sanat) ayrı başlıklar altında belirlenir, kimisi ise her üçünü performans başlığında toplar ki, bu da yanlış bir adlandırma olmaz. Başlangıçta daha yaygın

⁴⁸ <http://www.stadt-kassel.de/cms01/stadtplan/themen/eichen/> , 20 Mayıs 2005

⁴⁹ YILDIZ, Esra; “Jouseph Beuys”, Radikal Gazetesi, 13 Mart 2005 Pazar

⁵⁰ SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, syf. 100

⁵¹ KEDİK, Ayşe Sibel; “**Sanat ve İzleyici İlişkinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art**”, Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11, syf. 99-109

kullanılan Happening, günümüzde rahatlıkla Performans olarak da adlandırılıyor.”⁵²

Bir çok sanat hareketiyle iç içe olan Happening’in kaynağını oluşturan eylemlerin Kedik’e göre asıl amacı;

“ ...halkı irkiltmek, harekete geçirmek, insanların içinde bir kıpırtı yaratmak, şaşırtmak, düşündürmek, sanata ve sanatçıya atfedilen o yüce değerler üzerine düşünülmesini sağlamak olmakla birlikte temelde vurgulanmak, iletilmek istenilen sanatsal üretimin orijinalliğinin ve dahilik görüşünün yıkılarak sanatın topluma, insanlara yakın olması gerektiğidir”⁵³

Happening’in ilk uygulamaları 1961’de New York’ta, çoğu Soyut Dışavurumculuk, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat akımlarına bağlı olan Amerikalı sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Üç boyutlu bir mekan içinde ses, gürültü ve bazen koku kullanarak, çevresel ve yapay malzemeleri de nesnel ve rastlantısal bir yaklaşımla bir araya getiren sunumlardır. 1960’lar da happeninglerin sanatsal ortama getirmiş olduğu kapsamlılık resim ve heykel sanatlarına, Kavramsal ve Çevre Sanatına yeni özgürlükler sağlamıştır.⁵⁴

Happening ve Çevre Sanatı’nın ilişkisi, ortak noktası; sanatçının ortaya koyduğu çalışmanın kalıcı olmaması, ancak fotoğraf ve filmlerle belgelenmesi, izleyici izleyen kişi olmaktan çıkarak olaya dahil etmesidir. Çalışmalar satın alınabilir niteliğe sahip değildir.

Sanat eleştirmeni Germano Celant; Gilberto Zorio, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto gibi İtalyan sanatçıların ip, çimento, gazete kağıdı gibi basit malzemeler kullanarak oluşturdukları çalışmaları Yoksul Sanat (Arte

⁵² DANABAŞ TUNCER, Nalan; **Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 1998, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **naklen** Lischka, Gerhard Johann, Performance und Performance Art, Kunstforum 96, August-October, 1988, syf. 68

⁵³ KEDİK, Ayşe Sibel; **a.g.e.**, syf.100

⁵⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. cilt, syf. 1366

Povera (1967-71) olarak isimlendirmiştir. Doğaya, tarihe ya da çağdaş yaşama göndermeler yapan bir anlatım seçen sanatçılar malzeme açısından sınırsız bir özgürlüğe sahiptirler. Kullanılan nesnelere kavramsal sanattan farklı olarak hiçbir müdahalede bulunulmadan bir araya getirilmiştir. Hans Haake, Eva Hesse, Robert Morris gibi isimlerinde doğa ve kültür üzerine mesajlar veren çalışmaları bu akım içinde değerlendirilebilir.⁵⁵

Sanatçı doğayı tanımlamak ve yeniden sunabilmek için basit malzemelerle birlikte doğanın kendi elementleri olan bakır, çinko, toprak, su, ırmaklar, kara, kar, ateş, çim, hava, taş, elektrik, gökyüzü, ağırlık, yerçekimi, yükseklik v.b. da kullanır. Doğada da var olan en küçük detaylarda kendini gösteren olağanüstü denge (yağmurun yağışı, toprakla ilişkisi toprakla bir bitkinin, güneşin ilişkisi) sanatçı için kendini bulmakta vazgeçilmez bir rehberdir. Bu tanıklık galeri mekanından, müzelerden çıkarak kamu alanlarına, ormana, çöllere, denizlere, tarlalara, gökyüzüne taşar. Kendi bireysel deneyimlerine öncelik veren sanatçı, kendini nefes alan bir canlı olarak anlamaya çalışır. Varlığının geçiciliğini ve bu denge içindeki küçüklüğünü anlar. Deneyimlerini bu malzemeler ile yaşamın içinde değerlendirerek sanatını icra eder.⁵⁶ Anselmo'nun çalışması bunlara bir örnektir.

“Giovanni Anselmo ...1968 de bir direk ve bir granit arasında ezilmiş bir salatalık sergilemiştir. Salatalığın çürümesi, düzenli olarak değiştirilmesini gerektirmektedir, bu da sanat eserini bir organizma gibi yaşar durumda tutmanın gerektiğini göstermektedir.”⁵⁷

Sanatçı Mario Merz, matematikçi Fibonacci'nin keşfettiği sayı dizisinden yola çıkarak kil, cam, metal, dallar, neon gibi malzemeler kullanarak iglolar (eskimo kulübesi) inşa etmiştir. Bu yapılar insanlara yurt olan, tahrip edilemeyen bir gezegen sistemini yansıtır. Var olan kültürün cam fanuslarla koruma altına alınmış halidir. Mario Merz'in kili kullanımı ile Andy Goldsworthy'nin kili kullanma şekli benzer

⁵⁵ DANABAŞ TUNCER, Nalan; **a.g.e.** , syf. 127

⁵⁶ DANABAŞ TUNCER, Nalan; **a.g.e.**, syf. 131 **naklen** Germano Celant, Arte Povera, Earthworks-Impossible Art, Actual Art- Coceptual Art, Praege Publishers, New York, Washington, 1969, 225-227

⁵⁷ DANABAŞ TUNCER, Nalan; **a.g.e.** , syf. 136

özellikler taşır. İkisi de balçık halde sıvadıkları çamurda meydana gelen kuruma ile birlikte oluşan çatlakları yer yer dökülmeleri gösteren süreci seyirci ile paylaşmışlardır.



Resim 16. Mario Merz, *Fibonacci Igloo*, 1972, Galeria Giorgio Persano Galeri, Torino

Yoksul Sanat (Art Povera) sonrası Minimalizm, hem Modernist sürecin formalist çizgisine hem de düşüncenin en az ile iletimini sağlamak adına kavramsal sanata yeni imkanlar sağlamıştır. Minimalizm figürsüzdür; formda geometri ve birleştirme hakimdir.

Klasik sanat anlayışı, 1968 yılında Çevre Sanatının ani bir şekilde hayatımıza girmesini Minimalizmin bir zaferi olarak görmüştür. Ancak bunu, Owen'ın sanatta köklü bir yer değişikliği diye tanımladığı alan kullanımının bir parçası olarak görmek daha doğru olacaktır. Böylece (Kavramsal Sanat (Conceptual Art), sanat eserlerini fiziksel bir formu olmayan fikirlere veya oranlara indirgediği için) sanat objesinin fiziksel formundan sıyrılışını elde etmekle kalmayıp aynı zamanda coğrafik ya da ekonomik merkezinden uzaklaşmak suretiyle çeşitli kavramsal projeler de ortaya çıkmıştır. Ayrıca şehir yaşamına, günlük yaşama ve yaşam alanlarının kullanımına

odaklanmış, Happinings, Fluxus, Kavramsal Sanat gibi sanat akımlarının da bazı ifadelerine yer vermiştir.⁵⁸

Ancak Çevre Sanatında sanatçının minimalizm de olduğu gibi hazır malzemeyi çok fazla müdahale etmeden, yine malzemenin kendi dengesini göz önüne alarak bütünü oluşturma çabaları, yapılan çalışmanın kişileştirilmemesi, açık alanlarda benzer formların tekrarı şeklinde bir ifade biçimini tercih etmeleri açısından Minimalizmin Çevre Sanatı için bir çıkış noktası oluşturduğu söylenebilir. Öte yandan Minimalizmin en az ile en çok olanı verme, bütünü oluşturma çabasına karşılık, Çevre Sanatı ifadenin minimalden ziyade maksimal biçimi olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda minimalizmin açıkça anlaşılabilen ifade tarzının aksine, çevresel işler oldukça karmaşık ve anlamlarla yüklüdür. Bu karmaşıklığın içinde benzer çaba, insanı doğaya yönlendirmektir.⁵⁹

İnsanı doğaya yönlendirebilmenin farklı yolları bulunmuştur. Bunlardan ilki 1970’li yıllarda tartışma konusu olan; Amerikan kentsel, teknolojik, modern, maddeci, özünde yabancılaşmanın yaşandığı toplum olgusundan uzaklaşmadır. Bu uzaklaşma Alvin Toffler’in Future Shock⁶⁰ (Gelecek Şoku) adlı yazısında özellikle vurgulanmıştır. Sürekli değişen günümüz koşullarında, insanların gün içindeki deneyimleri sürekli bir değişim içindedir. Bu farklılık beraberinde geçiciliği, fiziksel ve psikolojik çabaları getirir ki bu Future Shock’tur. Bu durumu gözlemleyen ve birebir yaşayan sanatçılar buna bir çözüm arayışı içine girerek doğaya yönelmişlerdir.⁶¹ Doğa bir kurtuluş simgesi olmuştur. Fakat teknolojinin insan-doğa arasındaki ilişkiye verdiği zararda büyüktür. Doğaya egemen olma isteği, doğadan ve

⁵⁸KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 27,28

⁵⁹GERMANER, Semra; **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997

⁶⁰CAPASSO, Nicholas J; “Environmental Art: Strategies for Reorientation in Nature”, **Art Magazine, Volume**, (Yayınlanmamış Çev. Mehmet Üstünipek), S.9, No:5, syf. 73-77, January, 1985 **naklen**

Alvin Toffler, Future Shock (Gelecek Şoku), Rondon House, New York, 1970 Sanatsal anlamda bu konuya değinen daha kısa makaleler; Rene Dubos, “The Perils of Adaptation “ (Uyumun Tehlikeleri), Arts of the Environment’(Çevrenin sanatları) da, ed. Gyorgy Kepes, “ Art and Ecological Consciousness” (Sanat ve Ekolojik Bilinç), Art of The Environment (Çevrenin Sanatları) da , sf. 1-12; “Editorial” (Başyazı), Studio International , S.193, Mart- Nisan, 1977, sf.82

⁶¹ CAPASSO, Nicholas J; **a.g.e.**, syf. 74

kaynaklarından yararlanma onu keşfetme, ona hakim olma isteği ile atılan her adım beraberinde gezegenimizin ekosisteminin bozulmasına, kısırlığa, kuraklığa, ozon tabakasının delinmesine, bitki ve hayvan türlerinin hızla yok olmasına, buzulların erimesine yol açmıştır. İnsanoğlu bir yandan hızla geliştiğini ve ilerlediğini düşünürken diğer yandan bu değişimin ortaya çıkardığı yeni sorunlarla, ölümcül hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmıştır.

1780- 1840 yılları arası ilk Sanayi Devrimi (buhar gücü), 1860-1910 yılları arası ikinci (petrol, elektrik gibi enerji biçimleri) ve 1950 sonrası üçüncü Sanayi Devrimiyle (bilgisayar, mikroçip vb.) birlikte endüstrileşme ile dünyada roller değişmiş hükmeden insan hükmedilen doğa olmuştur. İlkel insan doğayla birlikte yaşadığı için kendini doğadan ayrı düşünemezken, modern insan kendini doğanın hakimi olarak görmüş, doğanın yasalarını keşfettiğini, kendini ondan koruyabileceğini ve denetleyebileceğini düşünmüştür. Bu süreç insan ve doğa ilişkisini öylesine sarsmıştır ki, insanın bu üstünlüğü sorgulamaya başlamasıyla, sanatçılar doğaya yönelmiştir.

Bazen yumuşak bazen şiddetli bazen de unutkan olan doğal çevrenin çekiciliğine zarar vermek, onu idealleştirmek veya belgelemek için oluşturulan çeşitli görüntüler yaratılmıştır. Bu projeler temel olarak üç boyutlu ve/veya performansa dayalıdır.⁶² Fakat bu durum özellikle Amerika ve Avrupa’da yapılmış olan Çevre Sanatı uygulamalarına farklı şekillerde yansımıştır.

Amerika’da yapılan çalışmalarda birazda olsa insanın üstünlüğünü vurgulama çabası sezilmektedir. Bu yapılırken insan doğa ilişkisi de korunmaya devam edilmiştir. Kalıcılığı olan, anıtsal ve pazarlanabilir çalışmaların yanında, ancak fotoğraflarla, video kayıtlarıyla vb. belgelenebilen kalıcılığı olmayan uygulamalar da yapılmıştır. Gerektiğinde büyük makineler ve insan gücünden yararlanılmıştır.⁶³

⁶² KASTNER, Jeffrey; WALLIS,Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 41

⁶³KEDİK, Ayşe Sibel; “**Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art**”, Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11, syf. 99-109

Farklı tekniklerle çalışmayı tercih eden, farklı akımlara yakınlık duyan sanatçılar ortak bir paydada buluşarak doğada çalışmışlardır. M. Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Walter de Maria gibi sanatçılar zamanın sosyo-kültürel akımlarından büyük ölçüde etkilenerek, sanatçının dış dünyadaki kurumlardan uzakta değişken ve organik yerleşimlerle değişikliğe uğramış bir yaşama sahip olabileceklerine dair düşünceyi paylaşmışlardır.

1955’li yıllarda Herbert Bayer Apsen, Colorado’da *Earth Mound*’u (Yeryüzü Tümeşği) kurmuş, De Maria 1961’de boş şehir alanını harekete geçirmek için sanat eserlerini kullanmayı önermiştir. Carl Andre, arazinin yataylığına tepki olarak heykeltıraşın dikeylik nosyonunu sorgulamıştır. Fakat zamanla doğa içinde çalışma planları veya birkaç dağılmış ifadeler olarak başlayan çalışmalar yön değiştirerek birleşmeye başlamıştır. Morris ve Smithson 1968’de toprak projeleri önermişler, 1967’de Heizer Nevada çölünde eserler yaratmış, o ve De Maria 1968’de Kaliforniya’nın Mojave çölünde Maria’nın *Mile Long Drawing* çalışması üzerinde birlikte çalışmaya başlamışlardır. Heizer 1968’de yeni ufuklar açan *Nine Nevada Depressions* eserini yarattığında Smithson ve eşi Nancy ona katılmıştır. Dennis Oppenheim 1967 yılında *Oakland Cut* eserini üretmek için körfez bölgesine dönmüş. 1968’de *Annual Rings*, *Time Pocket* ve *One Hour Run* dahil Maine’de bir dizi kar projesini uygulamıştır.

Çevre çalışmalarından oluşan birçok önemli serginin ilki olan *Yeryüzü Çalışmaları (Earthworks)*, 1968’de New York’taki Dwan Gallery’de Virginia Dwan tarafından toplanmıştır. Amerikalı sanatçıların yanı sıra İngiltere’den Richard Long, Hollanda’dan Jan Dibbets ve Almanya’dan Günther Uecker ve Hans Haacke gibi sanatçılarda bu sergiye ve 1969’daki gösteriye katılmıştır. Serginin adını Robert Smithson’un 1967’de yayınlanan, sanayi arazisini tasvir eden bir makalesinden aldığı düşünülmektedir. Eserlerin çoğu serginin geleneksel yapısına ve satışlara tehdit oluşturacak niteliktedir. Bu sergide toprak ve taştan meydana gelen enstelasyonlar, toplanamayacak kadar büyük ya da çok ağır, genelde mekana özgü çalışmalar

olduğundan sadece fotoğraflarla temsil edilmişlerdir.⁶⁴ Galeri mekanında sadece fotoğraflar dan oluşan bir sergi geleneksel pazarlama umutlarını azaltmış, sanat eserini oluşturan şey hakkında uyumsuzluk yaratmıştır. Bu atmosfer izleyicide garip bir yokluk hatta kayıp duygusu uyandırmıştır. Örneklendirmek gerekirse;

“Oldenburg’un ‘*Wurm-Erd-Stück*’ adlı yapıtı humuslu toprak ve kurtçuklarla doldurulmuş bir küpten oluşuyordu. Robert Morris topraktan, bataklık yosunundan, donmuş makine yağı, borular ve keçeden bir yapı oluşturuyordu”.⁶⁵

Dennis Oppenheim buğday tarlasında halka kesikler açmış, Carl Andrea ormana bir dizi tahta blok yerleştirmiş, Michael Heizer ormanda kanallar açmıştır.

Walter De Maria, Dwan sergisiyle benzer zamanda, Heiner Friedrich Münih Galerisinde sergilediği enstalasyonunda zemine yaydığı 45 metreküp toprağı⁶⁶, galerinin giriş kısmına yerleştirdiği, yaklaşık bir metre yüksekliğindeki cam levha ile izleyicinin görmesini sağlamıştır. Şok edici yanı ise, inşa ettiğimiz ikiliklere (sanat ve doğa) bağlı olan değer ve anlamların izleyicinin içinde çarpışması ve çatışmasına yol açmasıdır. Bu çalışmasıyla;

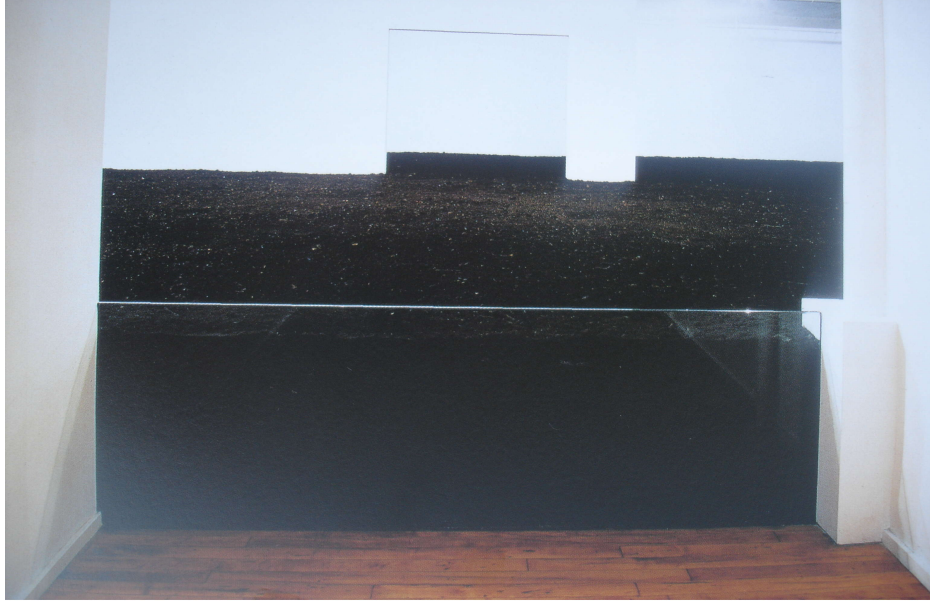
“Malzemeyi minimalist anlamda tek bir maddeye indirgiyordu; bu, izleyenin malzemeyle olan ilişkisini sorguluyor; sergiyi sorunsallaştırıyor, galeride artık yürünemiyor; bir meta olan satın alınabilir sanat nesnesi ilkesine karşı çıkıyor; sonuçta enstalasyon, kentsel galeriyi saran her şey ve işlenmemiş elemanter malzeme arasında kontrast, doğa-kültür kontrastının konulaştırılması olarak da yorumlanabilir.”⁶⁷

⁶⁴ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; a.g.e., syf. 32

⁶⁵ ⁶⁵ DANABAŞ TUNCER, Nalan; **Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 1998, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, syf. 87.

⁶⁶ 250 kübik toprak avludan oluşmaktadır, avluların derinliği iki feet (0.61 m) ve 3.600 feet kare (334.45 metre kare)lik bir galeri tabanına yayılmıştır.

⁶⁷ DANABAŞ TUNCER, Nalan; **Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 1998, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, syf. 87



Resim 17. Walter De Maria, *New York Toprak Odası*, 1977, 335 m² zeminde, 197 m³ toprak (300 kg), New York

Ayrıca Andrew Dickson White Müzesinin iç ve dış mekanlarında kendi çalışmalarını sunmak üzere davet edilen sanatçılar ilk olarak projelerini uygulayacakları yer, malzeme, ve çalışmanın oluşma biçimini belirtiyorlardı. Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Günther Uecker gibi isimlerin katıldığı bu sergide gerçekleştirilen projeler çok çeşitli şekillerde yorumlanabilecek özellikteydi. Sanatçıların geleneksel anlamda bir sanat nesnesi ortaya koymak gibi bir kaygıları yoktu.

“Varolan sosyo-politik otoriteyi ayırmak için yapılan kültür karşıtı projeler sanat dünyasının otoritesini bozuyordu. Müzeler ve koleksiyonlar doluydu ancak gerçek boşluklar vardı. Galeriden ayrılmak gelenekleşirden uzaklaşma, bir çeşit otorite karşıtı davranışı simgeliyordu. Sanatçıların çoğu çağdaş sanat dünyasının kaynaklarına erişimi olan galerilerin simgelediği, patronların desteklediği tanınmış simalardı.”⁶⁸

Savaş sonrası sanatın bir diğer önemli konusu, feminizmin etkisiyle kadın sanatçıların artan etkinliği olmuştur. Lucy R. Lippard bir makalesinde (‘yetmişlerin sanatına feminizmin katkısı’-1980-) sanatın aynı anda hem estetik hem de sosyal

⁶⁸KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; a.g.e., syf. 37

olarak etkili olabileceği fikrini kabul etmiş, diğerlerinden daha istekli olduğunu ileri sürmüştür. Bu faydacı hırsların çağdaş sanat uygulamalarında yer bulması, çevre tarihi ve mitolojik kimlikle paralel fakat erkek benzerliğinden açıkça farklı çalışmalar yapılmasını sağlamıştır.



Resim 18. Ana Mendieta, İsimsiz, Silueta serisinden, 1980

Savaş sonrası sanat programlarının en baskını olduğu düşünülen Çevre Sanatının ilk örneklerinde kimliklerini kültürel merkezin rahatlığından alan erkek sanatçılar, çukurlar kazmış, dik bölgelerde patlamalarla alanlar açmış ve bu alanları yeniden şekillendirmişlerdir. Ancak bu varolan sanat dünyası güç yapılarına bir tepki olarak düşünülürse, çok sayıda gruplar için, özellikle kadınlar için, güçten uzaklaşmak neredeyse hiç efor gerektirmemiştir. Aksine sanata içgüdüsel olarak bağlı olan kadınların marjinalleşmesi daha donanımlı hale gelmelerini ve kurumsal güçlerin etkisinden uzaklaşarak sunulan fırsatlardan yararlanmalarını sağlamıştır.

Bir çok kadın sanatçı yeni tarzlar bularak çeşitli çalışmalar ortaya koymuştur. Ana Mendieta veya Mierle Laderman Ukeles gibi kadın sanatçıların ve Josep Beuys

gibi önemli erkek istisnaların işbirliğiyle, topluluk kültürel kimlik alanlarında etkileyici değişimlere doğru yönelmeye başlamıştır.

Kadınların eserleri, savaş, istila, keşif gibi geleneksel tarihin sosyal devrimin önlerine yerleştirdiği önemli olayların dışındakiler olarak görülmüştür. Kadın sanatçılar, geleneksel kadın rollerinin sınırlılıklarını ve gücünü eserleriyle birleştirip sorgulamaya başladıklarında, sanat uygulamalarının temelini değiştirmeye başlamışlardır. Dikkatlerini açık havaya çeviren kadın sanatçıların eserlerinde (Ukeles, Betty Beaumont, Helen Mayer Harrison, Agnes Denes v.b) sanatsal çalışmalar için hammadde oluşturan yıkanma, temizlik, bahçe işleri, yetiştirme gibi konular yer almıştır. Zamanın önde gelen kadın sanatçıları, bir sanat eserinden beklenebilecekleri değiştirerek savaş sonrası kültürel yapı ve uygulamalarını büyük ölçüde değiştirmişlerdir.

Açık alanda üretilmeye başlayan, geleneksel olmayan değişken projeler biçimsel kanunları da etkilemiştir. Fiziksel boşlukta üç boyutlu materyallerin denemeleri olarak ilk projelerin bir çoğu heykeldir. Günlük sosyal olaylarla entegre olmaya ve kişisel düşünce davranışlarına olan ilginin büyümesiyle, Çevre Sanatı savaş sonrası akımların en güçlü sosyo adalet mekanizmalarından biri olmuştur. Eserler, modernist eleştirmen Michael Fried'in bir çeşit karmaşa olarak tanımladığı şeyi göstermiştir.⁶⁹ Aynı zamanda daha önce sınırsız olan sosyoloji, bilim, tarih ve sanat arasındaki boşluklara doğru genişlemiştir. Estetik değeri nesneden nesnenin algılandığı çevreye, obje olmadan estetik deneyim üretmeye ve izleyiciye çekerek sanatın geleneksel yapı alanını büyük ölçüde değiştirmiştir. Galeri mekanının kalıcı ve ayrıcalıklı alanlarından çıkarak açık alanlarda çoğu zaman geçici, farklı malzemelerle oluşturulan ilk çevre çalışmalarında sanatçı ve seyirci doğanın gözlemcisi durumundan çıkıp ona dahil olan konumda olmuştur.

⁶⁹ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford Univ. Pres, New York, 1999, syf. 42



Resim 19. Betty Beaumont, *Ocean Landmark Installation: The Object*, 1980



Resim 20. Betty Beaumont, *Cable Piece*, 1977

Bu katılım zamanla duyuşal takdirinde ötesine gitmiştir. Thoure ile Amerika'da başlayan ve Muir tarafından geliştirilen çevreselcilik kavramı hızlı bir yükseliş geçmiştir, 1960'larda da olgunlaşmıştır. 1962'de basılan *Silent Spring*, Rachel Carson'un ekolojik çağrısı ve 1970 teklik dünya günü kutlamalarıyla çevresel bilinç değişmiştir. Çevre Sanatı'nın bir çok alanda gelişmesi, savaş sonrası ekodüşünce kavramının da gelişmesine yol açmıştır.

İlk nesil Amerikan çevre sanatçılarının doğayı kontrol altına alma çabaları, endüstriyel dönemi karakterize eden istila ve sömürü fikirleriyle paralellikler taşımaktadır. Birçok sanatçı, içinde bulunduğu şartları özetleyen ve bireyin sorunlarının çözümünde kendini yetkili görmeye başladığı katılımcı bir ortam sağlayan, endüstri öncesi hayata özlemle bakmaktadır. Böyle bir ortamda üç farklı yaklaşım gösteren sanatçılar ilk olarak doğa ile duyuşal ve ruhsal ilişkimizi değiştirmeye çalışmış, ikinci olarak büyük buldozerler ve iş gücüyle doğal dünyayı düzenlemeye çalışmışlardır. Sonrasında üçüncü bir yaklaşım üreterek açık alana geri

dönme uygulamaları yapmışlardır. Ancak bu kez amaç, doğayı şirselleştirmekten ziyade ona verilen zararı kapatmak olmuştur.

1992 yılı çevre için önemli bir yıldır. Bu tarihte ortak bir uluslararası çevre politikası ortaya koyabilmek amacıyla Birleşmiş Milletler (179 ülkenin delegeleri) Rio de Janerio’da dünya zirvesinde bir araya gelmiştir. Kamuoyunun yeteri kadar bilgilendirildiği bu zirvede, uluslararası gözlemciler temkinli bir olumluluğun yanında belirgin bir şüphe duygusuyla konferanstan ayrılmışlardır. Ortaya atılan fikirlerin çeşitliliği bir uzlaşma sağlamayı zorlaştırmıştır. Vurgulanan mesaj ise ‘Bütün insanların ekonomik şartlarını iyileştirirken doğaya zarar vermek zorunda mıyız?’ dir.⁷⁰

Bir çok kişi bu zirvenin büyük bir halkla ilişkiler çalışması olduğunu düşünmüştür. Gittikçe kötüleşen küresel çevre krizine sebep olan endüstriyel ve kurumsal kirletici faktörleri kontrol altına almanın imkansız olduğu düşünülmüştür. Sürdürülebilir kalkınma sloganıyla yola çıkılmış olsa da hedefler ulaşılamazlık hissi vermiştir.

Delegeler jeopolitik ve mekansal haritaları yeniden şekillendirmek için uğraşırken, dışarıda iki farklı ekoloji imgesi sunulmuştur. İlki, medyanın büyük ilgisini çekmiştir. Bu Greenpeace üyelerinin Rio Limanına hakim Sugar Loaf dağının zirvesinden açtığı pankarttır. Yalnızca güney yarımkürenin resmedildiği pankartın üzerinde satılmıştır yazısı (İngilizce ‘SOLD’, İspanyolca olarak da ‘Vendido’) bulunmaktadır. Kısa ama öz olan bu ifade konferansın önemli noktalarından birine ışık tutmuştur. Vurgulanmak istenilen düşünce; ekonomik gücü yüksek kuzey yarım küre ülkelerinin, fakir güney yarım küre ülkelerinin kaynaklarını yok ediyor olmasıdır. Konferansa eleştirisel bakan çevreci gruplarında belirttiği gibi ortaya konan ekonomik ve siyasi normlar, kapitalist ve Amerikancı kalkınma modelini

⁷⁰A.TİBERGHİEN, Gilles; **Land Art**, Princeton Architectural Press, 1993, New York , ISBN- 1-56898-040-X, syf. 55

kendine esas almıştır. Asıl sorun çevrenin nasıl yönetileceği değil, kimin yöneteceği sorunudur.

Bu zirveden, belki de istenmeden çıkan bir sonuç da düşmanlıkların, soğuk savaşın, Doğu-Batı birlikteliğinden Kuzey-Güney karşıtlığına doğru yer değiştirmesidir. Greenpeace üyelerinin astığı bu pankart sömürgecilik sonrası küresel şekillenme fikrini ve bunun hakimiyet kavramıyla olan ilişkisini de yankılandırmıştır.

Dünya zirvesiyle aynı zamanda, Rio Modern Sanatlar Müzesinde, Amerikalı sanatçı Marc Dion'un '*A meter of Jungle*' adlı çalışması sergilenmiştir. Dion, bu çalışmada gezgin bir doğa severin yaklaşımını benimsemiş ve bir orman kesitini alarak müzeye taşımıştır. Bu çalışma, Robert Smithson'un *Non-sites* çalışmasıyla benzerlikler taşımaktadır.

1960'ların sonlarında Batı Amerikanın çöllerinde birkaç sanatçının yapmış olduğu çevre uygulamaları, 1992 Dünya Zirvesinin büyük tutkularıyla karşılaştırıldığında zayıf kalmaktadır. Ancak Robert Smithson'un "Duvardaki çatlaklara yakından bakmak lazım. Neden her biri büyük birer kanyon olmasın.⁷¹" ifadesinde olduğu gibi, olayları değiştirip yoğuran, bazen büyüklük değil çapımız olmuştur.

Mekansal şartların kullanımı, çevre sanatçıları için büyük öneme sahip olmuştur. Eserler, mekanı farklılaştırır da çevre ortamına uygun sosyal ve tarihi özelliklerini korumuşlardır. Bölgenin ekolojisine uygun olarak tarihsel ve sosyal konuları da yansıtmışlardır. Ancak çevreye duyarlılığın hızla artmasıyla, doğa üzerine yapılan bazı çalışmalar protestoların hedefi haline gelmiştir. Örneğin; Smithson'un (1970) 'Island of Broken Glass' projesi önerisi (iki ton camın ortadaki bir kayanın üzerine dökülmesi) kuş yuvalarına ve ayı balıklarına zarar vereceği gerekçesiyle büyük bir ekolojik tartışmaya yol açmış ve proje durdurulmuştur.

⁷¹KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 30



Resim 21. Michael Heizer, *Çift Olumsuz 'Double Negative'*, 1960-70, Nevada

Aynı şekilde Heizer'in 'Çift Olumsuz (Double Negative)'⁷² eserinde olduğu gibi büyük değişiklikler gerektiren çalışmalar çevresel tehdit olarak görülmüş, birkaç istisna dışında çevre uygulamalarının doğanın gelişimini engelleyerek onu yok ettiği sonucuna varılmıştır. Smithson bu eleştirilere karşı duyarlı olunması gerektiğini, yıkıma uğramış endüstri bölgelerinin gelişiminde ve ıslahında sanatçıların rolünün büyük olduğunu ifade etmiştir. Sanatçı minerallerin yok edilmesi, maden atıkları çukurlarının ıslahı için birçok proje hazırlamıştır. Smithson'a göre

“Sanatçılar, ekologların ve endüstricilerin karşısına çıkan gerçek problemlerle ilgilenmeli, onları kabul etmelidir. Sanat sadece bir lüks olarak görülmemeli, gerçek üretim ve ıslah süreçlerinde aktif görevler alınmalıdır.”⁷³

⁷² Nevada Çölünde 240,000 tonluk bir 'riyolit ve kumtaşının yer değiştirmesi' (asıl niyeti bu olmasa da) bazı açılardan 'anti-peyzaj' çalışması olarak görülebilir. Doğal bir uşurum yüzeyi kıyısında çöl tabanının içine doğru iki derin kesik 'peyzajı' koşullu oluşturan doğal olarak şekillenmiş bir kabuk halini almakta. Bu 'olumsuz heykel' çalışması izleyiciyi yerin 15 metre altında soğuk, topraktan yapılmış güçlü dikey ve yataylar odasına götürmekte. Bu yontulmuş, soyut kesikler geometrisi ve jeofizik ilgi geleneksel peyzaj estetiğinden uzaklaşmayı vurgulamaktadır. Heizer'in materyal olarak toprağa ve özellikle çöl alanlara sanatsal yönelimi ailesinin Nevada ile olan köklü bağları daha da çok babasının Great Basin bölgesine duyduğu antropolojik ilgi ile açıklanabilir. (ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Press, New York, 1999)

⁷³ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **a.g.e.** syf. 26

Smithson ve Heizer gibi sanatçıların yapmış olduğu büyük ebatlardaki çevre uygulamalarının yarattığı tartışmalar sonrasında doğal alanların korunduğu, yaralar ve izlerin olmadığı, toprağın taşınmadığı çalışmalar yapılmıştır.



Resim 22. Hans Haacke, *Çimen Büyür (Grass Grows)*

Hans Haacke 1969 da Cornell Üniversitesinde ‘Grass Grows’ adını verdiği çimenlerle örtülü bir toprak tümsek sergilemiştir. Haacke yaptığı çalışmaların özelliğini kendi ifadeleriyle anlatmıştır;

“Öyle bir şey yap ki doğayla karışsın, sabit kalmasın yerinde, çevresindeki değişikliklere tepki versin...ısıya, sıcaklık değişikliklerine duyarlı bir şeyler yarat, hava akımlarına maruz kalsın yerçekimi gücüne dayansın işleyişi doğal bir şeyler anlatsın.”⁷⁴

1970’ler de birçok sanatçı, artarak popülerleşen çevresel harekete ayak uydurarak, yeryüzünü değiştirmekten ve ona zarar vermekten kaçınan yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bunların çoğu şehirdeki mekansal uygulamalardır. Yürümeyi, işaret etmeyi, yada bazı doğal elementlerin geçici yer değiştirmelerini içeren daha

⁷⁴ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; a.g.e., syf. 40

basit mimiksel eserler ve çevreye duyarlı eserlerdir. Bu basit müdahaleler de bile aranılması gereken ortak özellik Ataseven'e göre;

“.....çevreye eklenen sanata ait oluşumlar, ister heykel yada resim gibi geleneksel sanat disiplinlerinin ürünleri olsun, ister performans özelliği gösteren yapıtlar olsun, isterse yeni anlatım biçimleri ortaya koyan öncü sanat yapıtları olsun, etkisi irkiltici, karşı çıkan, tepkisel özellikte olmalıdır.....Ancak çarpıcı bir etki taşıdığı sürece yapıt, çevrede –alanda- mekanda bulunan insanları izleyiciyi – alıcıyı içine alan, yapıtı içine dahil eden, onun bir paçası haline dönüştürebilen bir özellik...”⁷⁵ göstermesidir.

Çevre sanatı özünde 20.yy'ın temel özelliği olan maddiyata önem veren kent kökenli tüketici kültüre, inşa etmeye ve yıkmaya, doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı çarpıcı bir tepkidir.⁷⁶ Çağımızda insanların sadece kendilerine dönük yaşamaları, çıkar kavgası gütmeleri, çevrelerine ve bağlantılı olarak kendilerine olan güvensizlikleri, onları büyük bir umarsızlığa yıkıcılığa sürüklemiştir. Bu yıkıcı tavır en çok doğada kendini gösterir. Bugün sürekli şikayet ettiğimiz fakat içinde bulunduğumuz birebir soluduğumuz bu kent dokusu, trafik, gürültü, hava kirliliği bizim eserimizdir. Her gün doğada milyonlarca canlının yok olması da aynı şekilde. Bu noktada Çevre Sanatı gereksinim duyulan bir olgudur. Bizi doğa ile ilişki kurmaya, bireysel bir silkelenmeye davet eder. Doğada bakmaya alışık olduğumuz fakat doğrudan önümüze koyulmadığı, bizi şaşırtmadığı sürece göremediğimiz gerçekleri görmemizi sağlar. Çevre Sanatının sınırları yoktur. Ortaya çıkan eserler sanatçının çevresiyle iletişiminin çevreyi algılayışının bir ürünüdür. Bu eserler izleyicisiyle, doğayla, beslenir ve gelişir.

1960-70'de ortaya çıkan soyut ve yapay olan bu dünyadan doğaya dönme isteği bu haykırış sanatçıları dört duvar ile sınırlı olan galeri mekanlarından açık alanlara itmiştir. Yaşamı sanatla etkilemek ve değiştirmek, çevre yaratmak ve

⁷⁵ ATASEVEN, Olcay; ‘**Sanatın Çevreye Katılımı**’, H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6, syf. 18

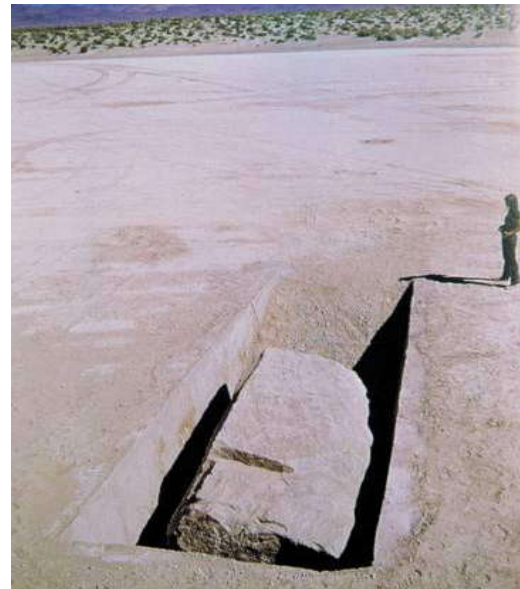
⁷⁶LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul, 1991, ISBN 975-14-0222-0, syf. 286

etkilemekle olacaktır. Çevre; sanatın çıkarları doğrultusunda değerlendirilerek insanları sanat eseriyle buluşturabilmek amacıyla kullanılmıştır. Kentte veya galerilerde yapılan çalışmalar da bile uygulanan mekanın varlığına bir meydan okuma vardır. İç mekanda yapılan çalışmalar, dış mekanda yapılan çalışmaları destekler niteliktedir ve çalışmanın bellek yönünü kuvvetlendirir. Özellikle Long, buna çok önem vermiştir.⁷⁷

New York'ta bir araba parkının fırıncı tuzu ile doldurulması, Fransız heykeltıraş Arman'ın 1960 yılında Paris'teki bir resim galerisini iki kamyon dolusu çöple doldurması, en uç noktada Fransız Yves Klein'in bir Paris resim galerisinin mobilyalarını boşaltarak galeriyi beyaza boyayıp boş mekanı sanat şeklinde sergilemesi böylece hiçlik olarak sanat fikrini sunması bunlardan sadece birkaçıdır. Bu tür yapıtlar sanatın doğasını değiştirmek, yapı, kalıcılık, dayanıklılık ve sınırlara ilişkin görüşlerimizde temel bir yenilenmeye yol açmıştır.



Resim 23. Arman, 1960



Resim 24. Michael Heizer, *Yer Değiştirmiş/Yerine Konmuş*, 1969, Nevada

⁷⁷ KEDİK, Ayşe Sibel; “Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11, syf. 99-109

R. Smithson'ın 1970'de tonlarca taşı Utah Büyük Tuz Gölüne taşıyarak (doğaya eklemeler yaparak) oluşturduğu yapay 'Spiral Jetty' (Resim.48) çalışmasında olduğu gibi bazı sanatçılar yeryüzünü bir resim yüzeyi gibi düşünmüşler ve sadece kuşbakışı kavranabilecek çalışmalar yapmışlardır.

M. Heizer, doğadan çıkarmalar yaptığı ve izleyiciyi bir merkez bakış açısına ve çevreselliğe zorladığı devasa boyutlardaki çalışmalarını doğanın bakir alanlarında yapmıştır. W.De Maria ise dokümantasyona karşıdır. Ona göre izleyici bizzat işi gidip görmeli ve katılmalıdır. Oppenheim ise toprak üzerine inşalar değil resimler yapmıştır.⁷⁸ Bu çalışmalarla ilgili olarak eleştirmenler çeşitli yorumlar yapmışlardır;

“...izleyiciyi fiziksel olarak manzaranın içinde yönlendirmeye yardım ettiğini işaret etseler de daha geniş, daha evrensel anlamıyla çalışmalar, yaradılışın ana hareketi için metafor görevi yaparlar, yani, kaosta yönlendirme. Bu yönlendirme iki aşamada kavranabilir. İlki, çalışmaların doğrudan tecrübe edilmesi yoluyla, onların doğrultusunda, onlardan uzaklaşarak, çölde aralarında yürüyerek. İkincisi, dolaylı olan, fotoğraflar yoluyla. Çöl çoğunluk için erişilmez kalacağına göre fotoğraf daha çok tercih edilen yoldur. Her ne kadar bu dolaylı yol gerçek fiziksel yüzleşmeden daha az etkileyiciyse de, çalışmaların yönlendirici etkisi yinede kavranabilir.”⁷⁹

Çevreye karşı duyarlılık, çevreyi etkilemek isteyen sanatçıların hepsinde vardır. Avusturyalı ressam Hundertwasser, 1958'de kaleme aldığı Rasyonel mimariye karşı küflendirme manifestosunda şematize bir çevreye şiddetle saldırmıştır. Faydacı konstrüksiyon veya kafes konstrüksiyon diye adlandırdığı modern yapıların, bu yapıyla ilgili üç insan kategorisine, mimara, yapı işçisine, yapıyı kullanacak olana, yabancı kaldığını ileri sürmüştür. Fonksiyonel denen mimariyi bir ahlak harabesinden kurtarmak için temiz cam ve duvarları küflendirmek gerektiğini savunmuştur. Hundertwasser'e göre, bir duvarın küflenmeye başlaması,

⁷⁸ KEDİK, Ayşe Sibel; “Sanat ve İzleyici İlişkinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11, syf. 99-109

⁷⁹ CAPASSO, Nicholas J; “Environmental Art: Stategies for Reorientation in Nature”, Art Magazine, Volume, (Yayınlanmamış Çev. .Mehmet Üstünipek), S.9, No:5, syf. 73-77, Jonuary, 1985

odanın köşesinde yosunlanmanın başlaması ve geometrik açıların keskinliğinin hızla silinmesi olumlu bir gelişmedir. Mikrop ve mantarlarla evlerimize canlılık ve yaşam girmesi sevindiricidir. Mimaride cetvelin kullanılması bir suçtur. Mimari bütünlüğün çöküşünün aracıdır.

Bir başka örnek Vito Acconci'nin 'Anılar Kutusu' isimli çalışmasıdır. İnsanı kendisi ile baş başa bırakan, bunu mağaraya benzer bir mekân yaratarak gerçekleştiren sanatçı, kişinin ilk fiziksel çevresinin yalınlığıyla bir anılar çevresi oluşturmuştur. Bu çevre özünde hepimizin beraberimizde taşıdığımız bir çevredir. Acconci çalışmasını şu şekilde anlatır:

“Fiziksel görüntüm olmadan varlığımı duyurmak istedim. Bir çeşit depo – mekân, girip anı toplayabileceğim bir yer, Strüktür hep aynıydı. Ufak kapalı mekân, karanlık, bir yatak ve arkasında bir teyp. Sesim anlatır.... Teyp bandı her defasında yenilenir, çünkü ‘şimdi’ler ‘o vakitler’ olur...”⁸⁰

Anılar kutusu taşınıp istenilen yere kurulabilir özelliindedir. Sanatçı sergi salonunun duvarlarından da yararlanmıştı. Tahta panolar, duvardan ileri çıkan bir tavan ve bir yan duvar oluştururlar. Önünü bir perde kapatır. Panolar duvara içeride bir huni gibi daralan bir boşluk meydana gelmek üzere bitişir. Yatak ve teyp ancak sığar. Panoların içi gri, dışı galeri duvarları rengindedir. Acconci bu mekâna girmeyi < mağaraya kapanmak > olarak adlandırır ve devam eder:

“Tavanla zeminin bitiştiği yerdeki yatağa doğru perdeyi yana itmek gibi basit bir hareketle girersin. İki yönden slaytlar aksettirilir, keşirler, tavana yayılırlar. Slaytlarla birlikte git, onlara karşı, içlerine süzül. Burada yatabilirim: kafamdan imgeler çıkar, başıma doğru görüntüler gelir. Bunlardan kurtulamam. Sesim beni çağırır, kulaklarımda çınlar, geçmişe dalarım. Ama sende burada olabilirsin, benim anılarıma sahip çıkabilirsin, geçmişin sana aktarılır....yolun üstünde bir şey gibidir bu kutu, daima karşına çıkıverir, aklından çıkaramazsın..bandı doldururken bunu hatırlamalı, sana unutamayacağın bir şeyler vermeliyim.”⁸¹

⁸⁰ ÖGEL, Semra; **Çevresel Sanat**, İ.T.Ü.M.M.F Yayınları, Genel Yayın No:121, İstanbul, 1977, s. 91

⁸¹ ÖGEL, Semra; **a.g.e.**, syf. 91

Hundertwasser'in ve Acconci'nin farklı sunumlarının yanında birçok çevre sanatçısı kendilerine en uygun olan yolla ifade etmek istedikleri düşünceleri ortaya koymuşlardır. Kimi zaman sanatsal malzeme ile doğaya uygun çalışmalar yapmışlardır. Kimi zamanda doğadan sanata aktarmışlardır. Gerektiğinde galerileri kent merkezlerini kullanmışlardır. Daha ekolojik bir yaklaşıma ilgi duyan çevre sanatçıları ise sanat eseri üretmek için yerçekimini, rastlantıyı, kayaları, suyu hatta yürümeyi birer malzeme olarak kullanmışlardır. Sanat dünyasının yapay çevresinden kurtulmak için yapıtlarına uzak yerler seçmişlerdir. Doğanın yöntemleriyle çalışmayı tercih etmek çok masraflı ve yorucu olduğu kadar, zamana boyun eğmeyi, bu süreçte bazı şeylerin geçici olduğunun bilincinde olmayı da gerektirir. Kullanılan malzemenin etrafındaki enerji ve mekan kendi içindeki enerji ve mekan kadar önemlidir. Enerjiyi görünür kılmamanın en güçlü ve etkili sembolüğü, yoğun aracı ışıktır. Gün ışığının çevremizdeki etkisi, renkleri yaratma ve değiştirme etkinliği eskiden beri süregelen araştırmaların konusu olmuştur. Goethe'nin bu konudaki gözlemleri ve renk teorisi hala geçerliliğini korumaktadır. Yapay ışık güneş ışığı ile ancak onun yokluğunda yarışabilir veya yerini alabilir. Bu bağlamda sanatçı bir işe başlarken hava şartlarını, yağmuru, rüzgarı, malzemenin bünyesindeki değişimleri, gün ışığının yadsınamaz etkisini göz önüne almalıdır. Bu değişimler işe yüklenen düşünceyi de beraberinde taşımaktadır. Bu etkiler sonucu ortaya çıkan biçimler izleyicide, beklenmeyen, alışılmıştın dışında bir etki yaratmalıdır. Çevre Sanatı kapsamında çeşitli mekanlarda uygulama yapmayı tasarlayan sanatçı, mekanın ve işleyen zamanın getirdiği bunun gibi birçok detayı da göz önünde bulundurmalıdır. Bu durum zorlu ve detaylı bir tasarım sürecini gerektirmektedir. Sanatçı için malzeme, teknik, ve mekan seçimi çalışmayı besleyen en önemli faktörlerdir.

Çevre sanatının bu önemli detaylarını göz önünde bulundurarak, genelde farklı malzemeler ve teknikler kullanmalarına rağmen benzer kaygılarla çalışan belli başlı isimlerini inceleyecek olursak Walter De Maria, Peter Fend, Nancy Holt, Michael Heizer, Richard Serra, Robert Morris, Mary Miss, Alice Aycock, Herbert Bayer, Dennis Oppenheim, Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Christo, Richard Long gibi sayısız örnek ile karşılaşırız.

5. ÇEVRE SANATÇILARI VE ESERLERİNİN ANALİZLERİ

Bu bölümde, 1960'tan itibaren Çevre Sanatı kapsamında doğanın tahribine karşı duyarlı uygulamalar yapmayı tercih eden önemli sanatçıların eserleri incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken, sanatçı hakkında kısa bir ön bilgi verilmiştir. Sonrasında kullandığı malzeme, yöntem, mekan, vermek istediği mesaj, yaptığı çalışmalarla birlikte ele alınmıştır. Sanatçıların; sanatı ve eserleri hakkında, ulaşılabilen söylemlerinden birebir alıntılar yapılmış ve çalışmaları ilgili görsel malzemeyle desteklenmiştir. Seçilen örneklerde malzeme olarak seramik ile bağlantılı çalışmalara öncelik verilmiştir.

5.1 Christo Javacheff ve Jeanne-Claude



Resim 25. Christo Javacheff ve Jeanne-Claude, *Kapılar*, New York Central Park, 12 02 2005

1935 Bulgaristan doğumlu sanatçı Christo Javacheff ve Fransa doğumlu sanatçı Jeanne-Claude, 1964 tarihinden itibaren beraber çalışarak büyük çapta heykellere, sarıp sarmalanmış birtakım arazi ve yapılara, imza atmışlardır.

Başlangıçta şişe ve fiçî gibi küçük ebatlarda nesnelere saran çift, daha büyük boyutlarda paketlemeler yaptıklarında izleyicide uyandırmak istedikleri etkininde daha kuvvetli olacağını düşünmüş ve çeşitli binaların fotoğrafları üzerinde oynayarak resmi makamlara ne yapmak istediklerini anlatmışlardır. İlk olarak 1968’de gerekli izni alarak, Kassel 4. Documenta sergisinde ‘5.600 Metreküp Helyum Paketi’ adlı çalışmayı, 1969’da Avustralya’da ‘Sarılıp Sarmalanmış Kıyı’ adlı çalışmayı yapmışlardır. Çok yüksek maliyetler gerektiren bu projeler, çeşitli kurumları rahatsız etmiş, bu paraların daha verimli işler için harcanması gerektiği görüşü gündeme gelmiştir. Christo ve Jeanne-Claude tepkileri değerlendirerek, eskiden yapmış oldukları projelerin fotoğraflarını, çizim ve taslaklarını satışa sunarak buradan elde ettikleri gelire yeni projeler üretmişlerdir.⁸²

Christo ve Jeanne-Claude malzeme olarak geri dönüşümü olan kumaş ve halatlar kullanarak, doğaya zarar vermeyen geçici çalışmalar yapmışlardır. Çalışmaların çok büyük boyutlarda olması dikkati daha fazla çekmelerini sağlamış ve doğadaki her şey gibi kalıcılığının olmaması ölüm gerçeğini izleyiciye tüm çıplaklığıyla hissettirmiştir. Bronz, çelik, taş gibi malzemelerdeki durağanlık yerini, rüzgarın, yağmurun, güneşin etkilerini taşıyan daha canlı bir sürece bırakmıştır. Bu eserlerde örtme, göstermenin bir başka yolu olmuştur.⁸³

Sanatçıların 1979 yılında tasarladıkları Manhattan adasında bulunan New York Central Park projesi 22 Ocak 2003’te New York Belediye Başkanı Micheal Bloomberg tarafından onaylanarak, 12 Şubat 2005 tarihinde hayata geçirilmiştir. 37 kilometrelik, 5 metre yüksekliğinde, 3 metrelik kumaşlardan, 7 bin 500 kapıdan oluşan bu çalışmayla; eseri anlayabilmek için onu yaşamak ve ona dahil olmak

⁸²YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, ISBN 975-6361-34-4, syf. 244

⁸³<http://www.christojeanneclaude.net/tg.html>, 4 Mayıs 2006

gerektiğine inan Christo, parkın tüm yürüyüş yollarını kaplamıştır. Böylece izleyici evden işe, işten eve gidebilmek için veya dolaşmak için yaptığı basit yürüme eylemi ile ister istemez çalışmanın bir parçası olmuştur.

Sanatçının bu çalışmada kapılar konusunda yoğunlaşmasının ve çalışmaya bu ismi vermesinin nedeni; 150 yıl önce mimar Vaux ve Olmstead'ın park içinden geçen yollar ile dış çeperi oluşturan taş duvarların kesiştiği noktada tasarladıkları hayali boşluktan esinlenmesidir.⁸⁴

Kapılar (Gates) enstelasyonu havaya ve ışığa göre farklı görsel özelliklere sahiptir. Bazen gün ışığında yakından parlak ve diğer zamanlarda kar ile örtüldüğünde canlı heykeller gibidir. Kapıların yapımında kullanılan malzemeler söküldüğünde geri dönüşümü olan, yeniden kullanılabilir özellikte malzemelerdir. Projenin amacı; şehrin sakinlerinin iyiliği ve sağlığı için New York'un doğasının ne kadar önemli olduğunun fark edilmesini sağlamaktır. Christo özellikle ağaçların yapraklarını döktüğü ve parkın en renksiz olduğu ay olan Şubat ayını seçmiştir. Böylece izleyici safran rengi kapıları bir bütün olarak algılayabilmiş ve amaçlanan etki oluşmuştur.

21 milyon dolara mal olan Central Park Kapıları çalışması 16 gün devam etmiştir. Yıllar süren çabanın ardından serginin bu kadar kısa süreli olmasının nedeni, sanatçının önceki çalışmalarında da var olan bir düşüncesinden kaynaklanmıştır. Her insanda var olan kaybetme ve kaçırma korkusu, merak gibi dürtüler süre sınırlı olduğunda gün yüzüne çıkmakta, kişinin ilgisi artmaktadır. Jeanne Claude bu düşüncüyü "kimse 'bak gökkuşağı çıkmış ' dediğinizde 'yarın bakarım' demez" şeklinde yorumlamıştır.⁸⁵

Christo ve Jeanne Claude, önceki çalışmalarından elde ettikleri gelirle gerçekleştirdikleri Kapılar çalışmasıyla New York halkı için iş imkanı

⁸⁴ AKALIN, Ekin; "CHRISTO ve KAPILARI", rh+ Sanat Dergisi, Nisan, 2005, S.17, syf. 55-57

⁸⁵ SAYEK, Aylin; "Bizi de sar Christo!", Maison Française Dergisi, Mart, 2005, S. 118, syf. 45, ISSN 1300-5529

sağlamışlardır.⁸⁶ Bu çalışmanın resimleri, afişleri, vb. satışından elde ettikleri geliri de Nurture New York's Nature'e bağışlamışlardır.⁸⁷

Christo klasik sanat anlayışını ve sanatın “kalıcılık” misyonunu eleştiren ve bu doğrultuda çalışmalar üreten bir sanatçıdır. Alman tarihinde demokrasinin sembolü olan Reichstag binasını, restore edilen binalarda olduğu gibi plastik bir kumaşla kaplayarak bir anlamda “sanatın değerini” sorgulamıştır. Bir diğer örnek ise 18. yy da yapılan, Paris'in en eski yapılarından biri ve klasik sanat içerisinde önemli bir yeri olan Pont Neuf köprüsüdür. Sanatçı köprüyü çok pahalı bir kumaş olan şifonla, 300 kişilik bir ekiple paketlemiştir. Paketlemenin altında yatan mesaj geçiciliği vurgulamaktır. Bir nesne örtülür sarılır sarmalanır ve götürülür, kalıcı bir şey değildir paketlemek. O nesneye görsel ve zihinsel olarak yüklenen değerleri kaplar “anti estetik” bir anlayış geliştirir.



Resim.26. Christo ve Jeanne-Claude, *Reichstag Paketlendi (Wrapped Reichstag)*, Berlin 1971-95

“Kapılar” çalışmasında ise tam tersine klasik sanat anlayışına daha yakın, görselliğin ön planda olduğu farklı bir tavır sergilemiştir. Central Park'ın atmosferini yumuşatan, romantik, hoş bir hava katan, izleyiciyi rahatlatan, huzur veren bir hava,

⁸⁶ www.the-gates-at-central-park.com, 05 Mayıs 2005

⁸⁷ <http://www.nnyn.org/websites3.html>, 05 Mayıs 2005

bembeyaz bir zeminde turuncu esintilerle görsel bir şov hakimdir. Christo kumaş türü ve rengini izleyicide uyandırmak istediği duygu ve düşünceye, eser ile vermek istediği mesaja göre belirlemiştir. Kapılar çalışmasında amaç Pont Neuf Köprüsü ve Reichstag binasının da olduğundan çok farklıdır. Sonuçta söz konusu olan doğadır. Onun güzelliğini ve önemini vurgulamak adına yapılan çalışmada bir o kadar yumuşak ve etkileyici ya da 22 Kasım 1998’de yaptığı “Sarılmış Ağaçlar” projesinde olduğu gibi sarsıcı olmalıdır. İsviçre’de 55.000 metre kare, ağacı ön plana çıkaran renksiz ve yarı saydam polyester kumaş ile 178 ağacı paketlediği bu çalışmada sanatçı izleyiciyi sarsan sert bir ifade tarzını tercih etmiştir. Ekolojik dengenin bel kemiklerinden birini oluşturan ve sayıları gün geçtikçe azalan ağaçların paketlenmesi, bir anlamda bizlere ve tüm canlılara sağladığı oksijenin koruma altına alınması depolanmasıdır. Yarı saydam örtüye çarparak ışık ve gölgenin dinamik hacimlerini yaratan, yeni yüzeyler ve formlar oluşturan, can çekişen dalları ile her bir ağaç sıkıştırılmış oksijen torbalarıdır aslında.⁸⁸



Resim 27. Christo, *Sarılmış Ağaçlar* (*Wrapped Trees*), Fondation Beyeler and Berower Park, 1997-98. İsviçre

⁸⁸ www.the-gates-at-central-park.com., 05 Mayıs 2005



Resim 28. Christo ve Jeanne-Claude, *Çevrelenmiş Adalar*, Greater Miami, Florida, 1980-83

Christo ve Jeanne Claude'un hem ölçek hem de tasarım bağlamında bir diğer hayranlık uyandıran çalışması, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida'da (1980-83) bulunan 'Çevrelenmiş Adalar' dır. Greater Miami koyunda bulunan on bir ada, her adanın 200 feet açığından itibaren, dış çevresi adanın şeklini alacak biçimde, toplamda 60 hektarlık pembe kumaşla kaplanmıştır. Kuşbakışı bakıldığında, pembe yapraklı adaların ışıldayan güzelliği acımasız kentleşmeye ve isli bulanık çevreye karşı estetik bir haykırıştır. Christo ve Jeanne Claude bu projeye Monet'in nilüfer çiçekleri bahçesinin, metropol merkezine taşınmış versiyonunu hayata geçirmişlerdir. Şehrin görünümünün de büyük değişikliklere sebep olan çalışma iki hafta süreyle sergilenmiştir.⁸⁹

⁸⁹ ANDREWS, Malcolm; *Landscape and Western Art*, Oxford University Pres, New York, 1999, syf. 214

5.2 Richard Long



Resim 29. Richard Long, *Taştan Çember*,

İngiliz sanatçı Richard Long, sanayi malzemelerini kullanarak, uzun ömürlü, dev boyutlu heykeller yapmayı tercih eden sanatçıların aksine, açık ve alışılmadık mekanlarda doğadan malzemeler ile de çalışmıştır. Galerilerde sergilenebilen ve satılabilen bazı yapıtlarının And Dağlarında⁹⁰ uyguladığı ‘Taştan Çember’, orada bulunan malzemelerin sistemli bir şekilde yeniden düzenlenmesinden oluşmaktadır. Long’a göre sanatı “geniş anlamıyla dünyada iş görmektir, nerede olursa, yeryüzü de, dağlar da, galeriler de kendi açılarından ideal çalışma yerleridir.”⁹¹ Sanatçı yapmış olduğu çalışmalarda önceliklerinin neler olduğunu, bakış açısını şu sözlerle açıklamıştır;

“Altmışlı yıllarda, sanatın dünyayı dolduracak daha çok nesne üreten bir üretim hattı olmaması gerektiği görüşü egemendi. Benim ilgilendiğim nokta, sanatı ve doğayı daha felsefi bir bakışla görmek, sanatı hem görülür hem görülmez kılmak, fikirleri, yürüyüşü, kayaları, yolları, suyu, zamanı, vb. esnek bir biçimde kullanmaktı...Amerikan “Manzara Sanatı” adı verilen şeyin tam tersiydi bu; o sanat akımına

⁹⁰Güney Amerika'nın bütün batı kıyısı boyunca uzanan, 7500 km lik, dünya'nın en uzun sıradağlar zinciridir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/And_Da%C4%9Flar%C4%B1, 24 Ocak 2005)

⁹¹GABLIK, Suzi; a.g.e. , syf. 207

göre sanatçının sanatçı olması için parasının olması, manzaraya sahip olduğunu iddia etmek için araziyi satın alması ve çeşitli araçlar kullanması gerekiyordu. Kelimenin tam anlamıyla kapitalist sanat. Himalayalar'da yürümek...toprağa hafifçe dokunmaktır...büyük bir toprak set tasarlayan sonra bu setin yapılması için buldozerlerden yararlanan bir sanatçıya oranla daha fazla kişisel, fiziksel katılımı gerektirir. Amerikan Kızılderililerin anlayışına çağdaş manzara sanatçılarından çok daha fazla hayranlık duyuyorum. Doğayı sömüren birisi değil, doğayı koruyan birisi olmayı yeğlerim. Konumum, Yeşillerin konumudur. Nükleer silahları devre dışı bırakmak istiyorum, bu silahların etkisine dayanıklı sanat yapıtları üretmek değil (Michael Heizer gibi). Bu tür sanat, hiçbir biçimde siyasal olmayan şeylerle uğraşsa da sonuçta siyasaldır.”⁹²

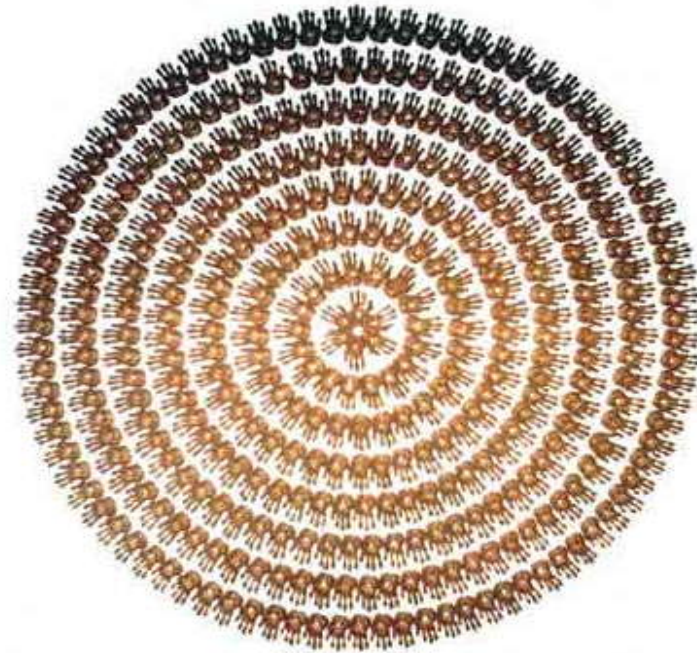
Long'un 'kapitalist sanat' tanımlaması, 1960'lardan bu yana gelen solcu, koloni sonrası ve 'yeşil' İngiliz düşünce tarzını ifade etmektedir. Sanatçı 'toprağı' ona sahip olmadan kullanmayı tercih eder. Yaptığı dış mekan uygulamalarında mülkiyet ya da sahiplik söz konusu değildir. Siyasi ve kültürel endişeler, doğal kaynakların kullanımı, endüstrinin giderek azalan doğal yaşama tercih edilmesi ve çevresel kaygılar ile çalışmaları paralellik taşımaktadır. Long'a göre, çöl ve vahşi doğanın hakim olduğu bir ülkede büyüyen Amerikan toprak sanatçıları gibi bir yaklaşımının olması söz konusu değildir. Heykeltıraş Carl André'nin (1935) gözlemlediği gibi, İngiliz peyzajı zaten 'engin bir toprak çalışmasıdır'.⁹³

Richard Long'un çalışmalarında doğayla kurduğu silik ama kuvvetli bağ göze çarpmaktadır. Long, doğaya çok fazla müdahale etmeden, vermek istediği mesajı en yalın şekilde izleyicisine ulaştırmıştır. Malzemesi doğanın kendisidir ve doğa kalıcılığı olmayan bu izleri zaman içinde kendi zaman süzgecinden geçirecek, yeniden ve yeniden şekillendirecektir. Bu nedenle Long çalışmalarını fotoğraflarla belgeleme yoluna gitmiştir. Long doğanın alışlagelmiş düzenine küçük müdahaleler yapmış, kimi zaman kendi doğasında yerde savrulmuş bir şekilde bulunan taşların, kayaların bazılarının yönünü, konumunu değiştirerek, düzenleyerek, izleyicinin

⁹²GABLIK, Suzi; a.g.e. , syf. 207

⁹³ ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Pres, New York, 1999, syf. 215 **naklen** Andre, Carl, interviewed in December 1968, Avalanche, Fall 1970

dikkatini yaşam içindeki sürece çekmiştir. Kimi zamanda doğada bir gezgin bir bahçıvan gibi yol olarak adeta dünya için doğa için dinsel bir saygı töreni yaratmıştır. Ancak fotoğraflarla sabitlenebilen kalıcılığı olmayan bu çalışmalar aslında yapılarından başka bir gerçekliğe sahip değillerdir. Çevre Sanatı 'an'ın sanatıdır. Long doğada yaptığı yürüyüşlerde işin bir parçası, an'ı kaydeden, işin kendisi olan, bir konumdur. Bu tavır yapılan uygulamaları efsaneleştirmiştir.⁹⁴



Resim 30. Richard Long, *Çamur El Dairesi*, New York, 1989

Bu tarz çalışmalarının deneyimini izleyiciye aktarabilmek için galeriye taşıdığı uzun metin parçalarından, fotoğraflardan, kimi zaman yürüyüş yapılan bölgeden alınmış doğal malzemelerden, el ve ayak izlerinden yararlanmıştır. Bu malzemeler doğa deneyiminin bir kısmını simgeleyebilseler de bu bir doğa sunumu, o anın eğlenceli bir anısı değildir. Smithson'un sanat-doğa diyalektiğini⁹⁵ dramatize eden alan ve alan-sız (1968 Non-Site) çalışmaları, Long'un galeri duvarlarındaki elle

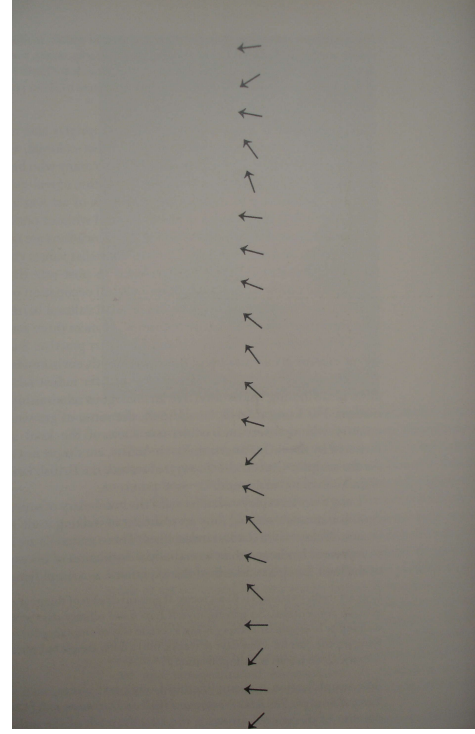
⁹⁴ KEDİK, Ayşe Sibel; "Sanat ve İzleyici İlişisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art", Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11, syf. 99-109

⁹⁵ Gerçekliği ve onun çelişmelerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeleri aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi, eytişim T.D.K (<http://www.tdk.gov.tr/> , 18 Nisan 2006)

çizilmiş çamur çemberleri ve galeri tabanındaki taş ya da tahta yığınları galerinin içermeyeceği şeye-manzaraya, doğaya dikkati çekmektedir. Bir kaya tepsisi ya da duvardaki bir çamur sıçramasının bir galeriye ait olmadığı fikri iç ve dış mekanlar üzerine önyargıların yeniden değerlendirilmesini teşvik etmektedir.⁹⁶



Resim 31. Richard Long, *Yürüyerek Yapılan Çizgi*, 1967



Resim 32. Richard Long, *'Rüzgar Hattı' Dartmoor'dan Kuzeye doğru 10 Mil Yürüyüş*, 1985

Sanatçının ilk yürüyüş çalışması (A Line Made by Walking) 1967 Yürüyerek Yapılan Çizgi'dir. Long bu çalışmada, ayak izi açıkça görülebilen bir yol oluşturana kadar tarlada yürümeye devam etmiştir. Bir yıl sonra, 1968'de, "Kasım'da On Mil Yürümek" (A Ten Mile Walk on November) adlı çalışmayı gerçekleştirmiştir. Bu yürüyüş sonrasında arkada bırakılmış ayak izi yoktur. Gözlemciye verilen estetik

⁹⁶ANDREWS, Malcolm; *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, New York, 1999, syf. 217

deneyim yalnızca bütün alanı çapraz geçen çizgi halinde bir düzlük olarak işaretlenen yürüyüşün rotası ve manzara formatında bir haritadır.⁹⁷

Galerilerin dışında yeni çalışma alanları ihtiyacının doğmasıyla birlikte böyle geniş çapta, uçsuz bucaksız alanlarda yapılan çalışmaların izleyici ile nasıl buluşturulacağı problemine farklı sanatçılar farklı çözümler bulmuştur. Bazıları daha geleneksel, bazıları daha çizgi dışı bir yol izlemiştir. Fakat sonuçlar genellikle Long'un 10 mil yürüyüşü kadar kavramsal ve kırılğan değildir. Sanat tarihçi Antje von Graevenitz 'gerçek çalışmayı' belgeler arasında yer alan olarak tanımlamıştır. Eserin izleyicinin hayalinde yeniden yapılandırılmak zorunda olduğu görüşünü savunmuştur.⁹⁸

Long, sanatının özü olan yürüme, rüzgar, taşlar, tahtalar, su, yollar, daireler, çizgiler kullanarak yaptığı çalışmalarını, evrensel bir dil kullanarak yaşamın basitleştirilmesi olarak görmüştür. Kendi ifadesiyle:

“Sanat gibi, yürüme de bir odak gibidir. Pek çok şeyi başından atar ve sen o anda konsantre olursun. Bu nedenle, kendimi bu yalnız tekrarlayan yürüyüş günlerine ya da boş peyzajlara vermem sadece çok basit ama yoğun bir faaliyet sayesinde yaşamımı boşaltma ya da sadeleştirmenin bir yolu... Yani benim sanatım bir basitleştirmedir.”⁹⁹

“Benim amacım sanat ve doğa üzerine daha düşünceli bir görüş açısına sahip olmak, fikirleri, taşları, suyu, zamanı vb. esnek bir şekilde kullanarak sanatı hem görünür hem de görünmez yapabilmek... Sanatçının sanatçı olabilmek için, toprak sahibi olabilmek ve makineleri kullanabilmek için paraya ihtiyaç duyduğu Amerikan 'Toprak Sanatı' olarak adlandırılanın tam bir antitezi.”¹⁰⁰

⁹⁷ RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, FRICKE, Christiane, HONNEF, Klaus; **Art Of The 20th Century**, Taschen, Spain, 2000, syf. 591-592

⁹⁸ RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, FRICKE, Christiane, HONNEF, Klaus; **a.g.e.**, syf. 591-592

⁹⁹ ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Pres, New York, 1999, syf. 215'ten **naklen** LONG, Richard, quoted in William Malpas, Land Art, Earthworks, Installations, Environments, Sculptures (Worcestershire: Crescent Moon Publishing, 1997), p.90

¹⁰⁰ ANDREWS, Malcolm; **a.g.e.**, syf. 215'ten **naklen** LONG, Richard, quoted in Suzi Gablick, Has Modernism Failed? (London: Thames&Hudson, 1984), p.44

Long, Beuys gibi sanatçıların aksine insanı, doğanın bir uzantısı olarak görmüş ve varlığını yokluğu ile ortaya koymuştur. Long'a göre çalışmaları illüzyon veya kavramsal değil gerçek heykellerdir.¹⁰¹ Sanatçı heykellerindeki mekan, malzeme, düşünce ilişkisini şöyle ifade etmiştir;

“Benim heykellerim dış mekanlardadır. Materyal ve düşünce, mekandır; heykel ve mekan tek ve aynıdır. Mekan gözün görebildiği kadarıyla heykeldendir. Bu heykelin mekanı yürüyerek bulunur. Bazı çalışmalar bir yürüyüş boyunca belirli mekanlar dizisidir, örneğin kilometre taşlarıdır. Çalışmalarında yürüyüş, mekanlar ve taşlar eşit öneme sahiptirler...”¹⁰²

Long'un çalışmalarının bir diğer önemli teması, odak noktası boşaltma fikridir. Bu tema Rüzgar Hattı eserinde kolaylıkla gözlenmektedir. Yazılı metin üzerinde, yürüyüş yolunun her iki yanında metinsel bir sessizliğin hakim olduğu beyaz bir boşluk vardır. Bazı çalışmalarında yürüyüş arazisinde çektiği resimler bu boşluğu daha temsili şekilde ortaya koymaktadır. Sanatçı burada yürüyüş deneyiminin yalnızca bir özelliğini taşıyacak basit, standart rüzgar yön işaretlerini kullanmaktadır Long'un yürüyüşünün bir meyvesi olarak gördüğü konsantrasyon, bu metinde grafiksel olarak canlandırılmaktadır.¹⁰³



Resim 33. Richard Long, *Peru'da Bir Hattı Yürümek*, 1972

¹⁰¹ DANABAŞ TUNCER, Nalan; **Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 1998, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, syf. 194 **naklen** Long, Richard, *Walking In Circles, Themes and Hudson*, London, 1994, s.7-34

¹⁰² DANABAŞ TUNCER, Nalan; **a.g.e.**, syf. 202, **naklen**, Smith, Edward Luce, *Sculpture Since 1945*, New York, 1987, syf. 120

¹⁰³ ANDREWS, Malcolm; **a.g.e.**, syf. 215

Peru'da Bir Hattta Yürümek (Walking a Line in Peru), Rüzgar Hattı eseri ile paralellikler taşımaktadır; yüzey üzerindeki yürüyüş yolu fotoğrafta kompozisyonu tam iki parçaya bölen bir yara gibi durmaktadır. Bu engin boşlukta algılanan tek insan yapımı unsur çizgidir. Ve bu çizgi Long'un Toprak Sanatı çalışmalarında öne çıkan basitlik ve konsantrasyon temalarını simgelemektedir.¹⁰⁴

Long'un taşlar, yürüyüş vb. kullanarak yaptığı çalışmalarının dışında, farklı bölgelere ait seramik çamuru kullanarak yaptığı örneklerde gözlenmektedir. Bir bölgeyi tanımlayabilecek en belirgin doğa kesitlerinden biri olan toprak, sanatçı içinde önemli olmuştur. Ancak yapılan araştırmalarda bu eserlerin fotoğrafları dışında bir bilgiye ulaşılamamıştır.



Resim 34. Richard Long, *Beyaz Su Çizgisi*, 1990 Londra, porselen çamuru ve su

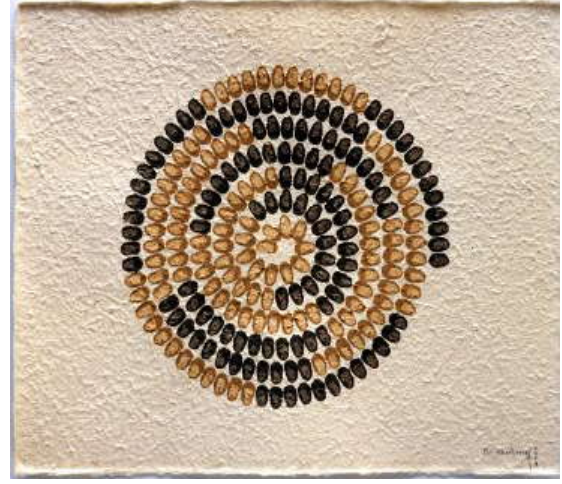
¹⁰⁴ANDREWS, Malcolm; a.g.e.,syf. 217



Resim 35. Richard Long, *İsimsiz*, tahta üzerine kore çamuru, porselen çamuru ve Avon Nehri çamuru, 2004



Resim 36. Richard Long, Duvar üzerine Kore Çamuru 2004



Resim 37. Richard Long, El yapımı Kore kağıdı üzerine, Kore ve Avon Nehri çamuru, 2004



Resim 38. Richard Long, 255 tane Antik Kore çatı kiremidi, 2004

5.3 Robert Smithson

İlk gerçek arazi çalışmalarını 1970'ten itibaren gerçekleştiren Amerikalı sanatçı (1938-73) Robert Smithson'da, Richard Long gibi projelerini hayata geçirmek için, izleyicinin kolayca ulaşamayacağı, doğanın daha bakir alanlarını tercih etmiştir.¹⁰⁵ Ancak galeri içerisinde yaptığı bazı çalışmalar bu sürecin başlamasına öncülük etmiştir.



Resim 39. Robert Smithson, *Alan-sız (Non-sites)*, 1968

Sanatçı 1967'de iç mekan, dış mekan kavramları üzerine düşünceler üretmiş ve 'Non-sites' (alan-sız) adını verdiği bir peyzaj sanatı şekli geliştirmiştir. Bu yaklaşımını da şu ifadelerle açıklamıştır:

“İç ve dış mekan arasındaki diyalog ile bir şekilde
ilgiliydim ve...benim alan ve alan-sız olarak isimlendirdiğim

¹⁰⁵KEDİK, Ayşe Sibel; “Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11, syf. 99-109

tanımları içeren bir yöntem ya da bir diyalektik geliştirdim. Alan, bir anlamda, fiziksel, ham gerçeklik-herhangi bir odanın, stüdyonun ya da benzeri bir mekanın içinde olduğumuzda gerçekten farkında olmadığımız zemin ya da toprak- ve böylece bu diyalog bağlamında limitler koymam gerektiği kanısına vardım (bu iç ve dış mekanlar arasında ileri ve geri giden bir ritm), ve sonuç olarak gittim ve peyzaj üzerine bir şey koymak yerine toprağı, araziyi iç mekana, alansız yere yani soyut konteynıra, taşımanın daha ilgi çekici olacağına karar verdim.”¹⁰⁶

Sanatçı bu düşünceler çerçevesinde 1968’de ‘alan-sız’ adını verdiği çalışmayı yapmıştır. Bu çalışma, galeri duvarında sergilenen belli bir bölgeden çekilmiş hava fotoğrafları ve içinde toprak, taş ya da çakıl bulunan ikizkenar yamuk biçimindeki kutulardan oluşmaktadır. Bu çalışma ile Long’un ve Goldsworthy’nin galeride yaptığı uygulamalar arasında ortak bir tavır gözlenmektedir. Kendi doğasından koparılan malzeme zaman zaman o doğayı çağrıştıran farklı malzemelerle de desteklenerek kapalı bir mekanda sergilenmiştir. Bu uygulamalarda tepkili bir mesaj vardır. İçeride olan bu çalışmalar, özünde dışarıya ait olandır.

Smithson’un Alan-sız’ları (Non-sites) kazılardan, uzak madenlerden kurtarılan tuz, çakıl ve kaya gibi ham madde içeren boyalı ya da galvanizli çelik konteynırlar olarak sunuluyorlardı. Bu konteynırlarla birlikte sergilenen haritalarda çalışma için önemliydi. Çünkü haritalar hem izleyiciyi esas bölgeye yönlendiriyor hem alan ve alan-sız arasındaki ilişkiyi görmesini sağlıyordu. Böylece çalışma sadece alanın kendisini galeriye taşımakla kalmıyor, aynı zamanda tüm kavram ve uygulama sürecinin haritasını da çiziyordu. Basitçe gösterilse de iki bölge arasındaki geçit, zaman, süreç, fiziksel katılım ve alan uygulamalarına yeni özellikler kazandırıyor. Alan (site) ve alan-sız (non-site) ile sağlanan kavramsal ve mekansal özellikler de Marchel Duchamp’ın hazır yapım düşüncesi gibi çağdaş sanatın teorik yönleri için önemlidir. Her ikisinde de ortak nokta, yer değiştirmedir. Yani bir objenin yerinin değiştirilmesinin o objenin anlamında yarattığı değişiklik. Ancak, hazır yapım (readymade)’ın aksine Alan-sız, kendisine eşlik eden belgeleme ve onun

¹⁰⁶ ANDREWS, Malcolm; a.g.e.,syf. 207 **naklen** Smithson,Robert, ‘Earth’ (Symposium at White Museum, Cornell University, 1970); reprinted in Holt, op.cit., p.160

bıraktığı izlenim ile orijinal Alan’la olan bağlantısını sürdürür. Böylece müzenin temelini oluşturan arşivleme veya toplama şartlarını yansıtan içerik, uzaklaştırma ve yeniden birleştirmeye ilişkin bir diyalog kurulmuş olur. Smithson Alan ve Alan-sız’ı karşılaştırdığı yazısında ‘bir alan dağınık bilgi hakkındadır’ (ziyaret edilebilen ve özellik olarak ta seyahat gerektiren) der. Öte yandan Alan-sız’ı ise, toplanmış veya dahil edilmiş bilgi ve manzaraya bir şey eklemekten çok, kapılar ardındaki alanı kapalı mekana taşımak olarak yorumlar. Bu taşınılan kapalı mekanı da soyut konteynır olarak tanımlar.¹⁰⁷

Smithson, yapmış olduğu bu çalışmaların sonrasında hem kültürel hem fiziksel bir hapishane olduğu düşüncesiyle galeri mekanının sınırlı çerçevesinden olabildiğince dışarıya çıkmaya karar vermiştir. Yaptığı çevre uygulamalarında özellikle sanatın ticari değerini sorgulamış, doğal kirlenmeye karşı bir tavır sergilemiştir.¹⁰⁸

Sanat malzemesi olarak, galeri içine alınamayacak kadar büyük ya da satılamayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmasının temel amacı, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktır.¹⁰⁹

Smithson son teknolojinin bize sunduğu işlenmiş çelik, alüminyum gibi malzemeleri değil teknolojinin kötü kullanıldığında bizleri nerelere götürebileceğini göstermek amacıyla paslanmış, yıpranmış malzemeleri, hava ile karışma (oksidasyon), su ile karışma (hidrasyon), kömürleşme ve erime süreçlerini kullanmayı tercih etmiştir.¹¹⁰

¹⁰⁷KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 31

¹⁰⁸ YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, ISBN 975-6361-34-4, sayfa 233-282

¹⁰⁹ http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=61&pageID=23&lang=TR, 24.01.07 (ATAKAN, Nancy, “Yeryüzü Sanatı”, Arayışlar-Resim’e ve Heykel’e Alternatifler, s.31-32)

¹¹⁰ http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=61&pageID=23&lang=TR, 24.01.07 (ATAKAN, Nancy, “Yeryüzü Sanatı”, Arayışlar-Resim’e ve Heykel’e Alternatifler, s.31-32)



Resim 40. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Utah, 1969-70

Sanatçı parkların, doğanın idealize edilmiş hali olduğunu, özünde doğanın ideal ve kusursuz olmadığını savunur. Doğa keyfi bir şekilde ilerler, yayılır sınırlara ya da müdahalelere açık değildir. Günümüzde ise bunun tam tersine bir uygulama vardır. Sınırladığımız, müdahale ettiğimiz, değiştirmeye, dönüştürmeye, hakimi olmaya çalıştığımız doğa artık isyandadır. Yapılan çalışmalarla olumlu ya da olumsuz katkı sınırı çok ince bir noktadadır. Çevreye katacağımız katmayı planladığımız görsel bir zenginlik, bir mesaj her an o çevre için bir kirliliğe, tehdiye dönüşebilir. Smithson tüm bu faktörleri göz önüne almaya çalışan, sanatı insan duyarlılığını harekete geçirmek için kullandığı bir sanatçıdır. Utah'ta karadan Büyük Tuz Gölüne doğru uzanan 1969 sonları 1970 baharı sürecinde yaptığı, 'Sarmal Dalgakıran' (Spiral Jetty) adını verdiği çalışması, Amerika'da Çevre Sanatının ilk ve en iyi örneklerinden biri olarak bilinir. Smithson çalışmayı yapabilmek için bu bölgeyi 20 yıllığına kiralamıştır.¹¹¹

¹¹¹ ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Press, New York, 1999, syf. 207

Sanatçı bu çalışmayı yapmaya başlamadan önce büyük göller bölgesi (Great Salt Lake) diye bilinen bölgenin, tarihini, jeolojisini, biyolojisini, mitolojisini araştırmış bu bilgileri eserine nasıl yansıtılabileceğini tasarlamıştır. Ayrıca 1.500 feet (457.2 m) uzunluğunda bir spiral oluşturmaya yetecek, 6.500 tonluk toprak, siyah kaya, tuz kristalleri ve kıvılcık yosundan oluşan malzemenin bölgeye nasıl taşınacağını da tasarlamıştır. Sanatçı bu çalışmayı yapmaya karar verme aşamasını şöyle ifade etmiştir:

“Alana baktığımda, ufka doğru yansiyarak hareketsiz bir siklonu hatırlattığını düşündüm çünkü titreyen ışık tüm peyzajı sarsıntı halinde gösteriyordu. Çırpınan bir durgunluğun, hareketsiz bir bükülme hissini içine doğru yayılan, uyuyan bir yer sarsıntısı. Sarmal Dalgakıran fikri bu dönen boşluktan mı ortaya çıktı?”¹¹²

Sarmal Dalgakıran, kıvrımlı şekliyle çok boyutlu bir eser görüntüsü vermektedir. Göle doğru uzanan sarmal yapı, gölü okyanusa bağladığı söylenen mitolojik anafora gönderme yapmaktadır. Eser göl suyunun doğal hareketi ile bozulmadan önce ancak bir kaç kişi tarafından görülebilmıştır. İzleyici ile buluşması ise sanatçı tarafından çekilen fotoğraflar ve yaratı sürecini betimlediği filmle sağlanmıştır. Smithson, bu esere ilişkin bir makalesinde, bölgenin maden arayıcıları, madenciler, petrol çıkarma araçlarınınca nasıl yerle bir edildiğine değinmiştir. Bölgeden değerli şeyler çıkarmaya çalışırken Sarmal Dalgakıran'ın yapıldığı alanın çevresinin nasıl harap edildiğine, bu uyumsuz yapıları görmekten duyduğu memnuniyete ilişkin ifadelerinde bu alanın “sonu gelmez umutların içine saplanıp kalmış insan yapımı bir başarının kanıtı” olduğuna değinmiştir.

Smithson doğayı canlandırmaya ve gözlemcilerin dikkatini mekansal, tarihsel, jeolojik ve kültürel boyutlara çekmeye çalışmıştır. Ekolojik bir ıslah çalışması olarak gördüğü Sarmal Dalgakıran örneğinde olduğu gibi yıkıma uğramış endüstriyel bölgelerin gelişiminde ve ıslahında sanatçıların bir bütün olabileceklerini

¹¹² ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Press, New York, 1999 syf. 208 **naklen** Smithson, Robert, ‘The Spiral Jetty’, in Gyorgy Kepes (ed.), *Arts of the Environment* (England: Aidan Ellis, 1972); reprinted in Holt, op. cit., p. III.

ve faydalı çalışmalar yapabileceklerini vurgulamıştır.¹¹³ Sarmal Dalgakıran içinde çevrildiği peyzaja, yapılanışı, garip ışığı ve belirgin renklenmesi ile cevap verir niteliktedir.



Resim 41. Sarmal Dalgakıran'dan tuz kristalleriyle sarılı siyah kaya ve erimeyle ortaya çıkan pembe renk ile detay



Resim 42. Robert Smithson, *Kısmen Gömülü Odunluk*, Kent State Üniversitesi, Kent, Ohio Jan, 1970, odunluk, 20 kamyon toprak,

¹¹³ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 31

Smithson'un bir zamanlar terk edilen ve viraneye dönüştürülen alanları canlandırıp yararlı hale dönüştürme arzusu ile yaptığı bir diğer eseri (Partially Buried Woodshed) *Kısmen Gömülü Odunluk*'tur (1970). Bu eser Kent Devlet Üniversitesi'nin kampüsünde yapılan anıt karşıtı bir çalışmadır. Ana çatısını kaplayana kadar, toprağı terk edilen odunluğun çatısı toprakla doldurulmuştur. Smithson bu eseri yaparken doğal olarak bozulmasına izin verilmesi gerektiğini ve bu bozulmasının eserin bir parçası olmasını şart koşmuştur. Ancak eserin yıkımına yönelik bilinçli saldırılar yapılmıştır. 1984'te, 4 öğrenci protestocunun, 4 Mayıs 1970'te üniversite kampüsünde National Guardmen (Milli Koruyucular) tarafından öldürülmesi üzerine yapılışından 4 ay sonra ekstra anlamlar kazanmıştır. Eser sprey boyayla 'Mayıs 4 Kent 70' şeklinde boyandıktan sonra olayın hatırası olarak kalmıştır. Smithson sonradan eklenen bu anlamı kabul etmiş ve College of Indisnation (kolejde öfke) için bu eserin resmini birleştirerek savaş karşıtı bir poster hazırlamıştır.¹¹⁴ Bu örnekte de olduğu gibi politikadan çok uzak olduğu düşünülen Çevre Sanatı ve sanatçıları ister istemez kendilerini politikanın içinde bulmuşlardır.

¹¹⁴ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1, syf. 32

5.4 Patricia Johanson

Amerikalı sanatçı Patricia Johanson¹¹⁵ yapmış olduğu projelerde öncelikle doğayı, doğanın dengesini ve ekolojik dengeyi, korumayı amaçlamıştır. Özünde ortak sorumluluğumuz olan bu amaç için yaptığı uygulamalarda, mühendislerle, şehir plancılarıyla, bilim adamları ve topluluklarla işbirliği içinde çalışmıştır.¹¹⁶ Bu yaklaşımı; sanat eleştirmeni William Zimmer'ın sanatçı için "günümüzün Leonardo de Vinci'si", Tont'un¹¹⁷ ise; Johanson "en azından ekolojinin Leonardo'sudur."¹¹⁸ yorumunu yapmasına neden olmuştur.

Resim 43. Patricia Johanson, *Cyrus Field*, New York, 1970

Johanson'ın sanat dünyasında kendine özgü bir yer bulmasını sağlayan ilk önemli çalışması *Cyrus Field* (1970) dir. Bu eser New York Buskirk yakınlarında,

¹¹⁵ 1940'ta New York'ta doğmuş ve bu eyalette ki Benington Üniversitesi'nin sanat ve müzik dallarını bitirmiştir. 1960'lar boyunca büyük ölçüde minimal veya soyut resimler ve heykeller yapmıştır. Kişisel sergileri "Manzara için Bazı Yaklaşımlar- some approaches to landscape-, Mimari ve Şehir-Architecture and the City-", Montclair State College , New Jersey 1974 ve "Public Landscapes", Painted Bride Art Centre, Philadelphia 1991, 'Kamusal Alanlar için Heykeller', Marisa del Re Gallery, New York 1986 da ve 'Farklı Doğalar', La Defense Art Galleries , Paris 1993, (KASTNER, Jeffrey; WALLIS,Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1),

¹¹⁶ <http://www.patriciajohanson.com/> 18.12.2006

¹¹⁷ ODTÜ'de öğretim görevlisi ekolog

¹¹⁸ http://www.denizce.com/ekoloji_leonardo.asp , 18.12.2006

mermer, kızılâğaç ve beton olmak üzere üç ayrı bölümden oluşur. İki kilometre uzunluğunda bir patika şeklindedir. Sanatçı bu çalışmayı yapmaktaki amacını ve eseri şöyle açıklamaktadır;

“Cyrus Field’i yaparken doğanın yerine konabilecek bir şeyden ziyade doğayla bütünleşecek dahil olacak bir şeyler yapmak istedim. Projenin büyüklüğünden dolayı yaşayan dünya ile birebir ilişkisini kavrayabilmek için, ormanı gezerken adım adım keşfetmek zorundasınız.”¹¹⁹

Birçok Çevre Sanatı eserinin aksine, sanatçı doğaya müdahale etmeden, yapmış olduğu çalışmayı doğanın bir parçası gibi düşünmüş ve toprakla kaynaştırmıştır. Bunu şu şekilde anlatır;

"Bütün hayvanlar hâlâ orada, hatta çoğu bu projeyi kullanıyor. Yılanlar mermerin üstünde güneşleniyor, gelengiller kızılâğacın altında yuva yapıyor ve küçük memeli hayvanlar beton boyunca tünel açıyor." ¹²⁰

Cyrus Field’te de olduğu gibi sanatçının, karayolu, kanalizasyon, çöp ve su arıtma ünitesi gibi çalışmalarının karakteristik özelliği, kamusal heykeli işlevsel altyapı ile uyum içinde kullanıyor olmasıdır.

Resim 44. Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon (gölü)*, boyanmış beton, su, suda yaşayan bitkiler, Dallas, Texas, 1981-86

¹¹⁹ <http://www.patriciajohanson.com/> 18.12.2006

¹²⁰ http://www.denizce.com/ekoloji_leonardo.asp 18.12.2006



Resim 45. Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon (gölü)*, boyanmış beton, su, suda yaşayan bitkiler, Dallas, Texas, 1981-86

Sanatçının bir diğer çalışması 1981-86 tarihleri arasında hayata geçirdiği 'Fair Park Lagoon' dur. Bu çalışma, çevre bilim-ekoloji ve işlevsel sanat birlikteliğinin başarılı bir örneğidir. Bu eserde sanat ve ekoloji tam anlamıyla kaynaşmıştır. Johanson'ın yarı bataklık, kirletilmiş sığ bir göl olan Fair Park hakkındaki ilk izlenimi;

"İlk gördüğümde, gölün üstü pis bir balçıkla kaplıydı. Besin zinciri diye bir şey kalmamıştı. Bitki, hayvan veya balık neredeyse hiç yoktu. Aslında, göl ölmüştü. Ben birçok bitki ve hayvanı barındıran, fonksiyonel bir ekosistem yapmak istedim " şeklindedir.

Sanatçı ilk iş olarak sulak alan canlılarının geliştiği bir alan bulmuş, yosunların tıkadığı gölün temizlenmesini sağlamış ve projeyi inşa etmeye başlamıştır. Johanson bu projeyi hazırlarken konuyla ilgili uzmanlarla sık sık fikir alışverişinde bulunmuş;

"Bir sürü çevre problemini çözmemin yanısıra yaptıklarımın bilim insanları, mühendisler ve şehir plancıları tarafından kabul edilebilmesi gerektiğinin bilincindeydim."¹²¹

¹²¹ http://www.denizce.com/ekoloji_leonardo.asp, 10 Şubat 2006

şeklinde de bu konudaki görüşünü ifade etmiştir. Ziyaretçilerin gölün bir tarafından öbür tarafına geçebilmeleri için tasarladığı patika, aynı zamanda erozyonu da önlemekte yardımcı olacaktır. Sanatçı tıpkı profesyonel bir ekolog gibi bölgeye uyumlu, doğru bir şekilde seçilen bitki türlerinin bölgedeki yaban hayatın canlanmasını da sağlayacağını düşünerek, ne tür bitkilerin büyüebileceği hakkında da kapsamlı bir araştırma yapmıştır. Kısacası amaç, orijinal ekosistemi mümkün olduğu kadar geriye getirebilmektir.

Heykel, Texas'a özgü bir çiçek olan *Sagittaria Platyphylla*'yı model olarak betondan inşa edilmiştir. Heykelin ayakları balık, kaplumbağa ve kuşlara ev sahipliği yapmaktadır. (bkz. Resim 55) Gölün diğer tarafında *Pteris Multffida*'dan (bir tür eğreltiotu) esinlenerek yapılan heykel, bir çeşit köprü görevi görmektedir.¹²²

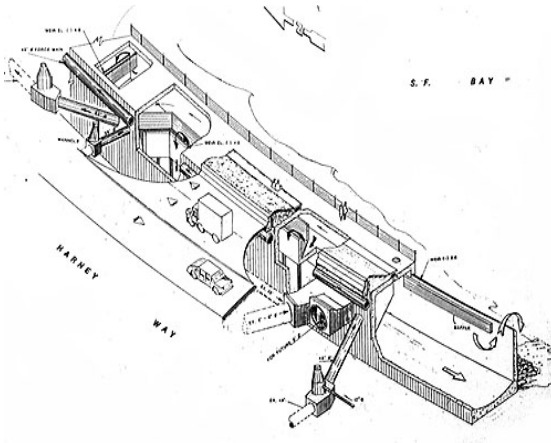


Resim 46. Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon (gölü)*'dan detay

Heykelsi yollar ve köprüler, sel kontrollü bir alan geliştirilmesini ve erozyondan korunmayı sağlamış, vahşi hayat ve doğal yaşam ortamı oluşturmuştur. Daha sonraki projeler 'Nairobi River Park' ve 'Korean Dragon Park'ta da olduğu gibi yerli kültür ve çevreler ile kamusal alanların bütünleşmesi sağlanmıştır. Kısa

¹²² http://www.denizce.com/ekoloji_leonardo.asp, 10 Şubat 2006, (Bilim ve Teknik Dergisi, S,447 Şubat-2005 , Sargun A.Tont)

zamanda çocuklar bu yolları ve köprüleri oyun alanına çevirmişlerdir. Bu proje kapsamında yapılmış olan yollar arasında kirli suyu temizlemek için sulak alan bitkileri yetiştirilmiştir. Johanson, Dallas Sanat Müzesi tarafından görevlendirildiği bu projede Fair Park Lagoon'u yeniden hayata geçirmeyi tasarlamış ve bölgenin besin zincirini yeniden canlandırarak, balık, sürüngen ve bitki örtüsünün oluşmasını sağlamıştır. Doğa ile bütünleşmiş, doğanın sarmaşık kolları, kökleri görünümünde ki bu heykel izleyicide bıraktığı izlenim açısından ve işlevsel olarak son derece etkileyici bir çalışma olarak sonuçlanmıştır.



Resim 47. Patricia Johanson, San Francisco kanalizasyon sistemi planı ve *Yok Olma Tehlikesinde Park (Endangered Garden)*, projesi eskizleri 1988

Yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan farklı bitki ve hayvanlar için yaşam alanı ve yiyecek sağlamayı amaçladığı bir başka çalışması da 1988'de uyguladığı “Yok Olma Tehlikesinde Park” (Endangered Garden) dir.¹²³

San Francisco Sanat Vakfı, San Francisco Körfezi için yeni bir kanalizasyon çıkışına ihtiyaç duyulması üzerine, Johanson'a bu konu üzerine çalışması için teklifte bulunmuştur. Johanson'un bu çalışmadaki amacı sadece uygun bir kanalizasyon çıkışı yapmak değil aynı zamanda estetik ve çevresel mesajı olan bir projeye ortaya koyabilmektir. Sanatçı diğer projelerinde de olduğu gibi kapsamlı bir ön hazırlık yaparak öncelikle büyük bir çoğunluğu yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan

¹²³ <http://www.patriciajohanson.com/>, 09.02.2007

türlerin korunduğu alanı tespit etmiştir. Ve bu türlerin hayatta kalması için uygun doğal dengenin korunmasını sağlamaya yardımcı olmuştur. Görsel form olarak, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan bir yılan türünü seçmiştir. Renkleri ve desenleri bu yılan türüne göre belirlemiştir.¹²⁴



Resim 48. Patricia Johanson, *Yok Olma Tehlikesinde Park*, 1988

Sanatçı, son yıllarda sadece parklar ve çeşmeler tasarlamaktadır. Bunun nedenini ise “.....kültürleriyle ilgili ne kadar ne yaptıkları hakkında kendilerini takdir edici gevezelikler ile karmaşık açık arttırma yerleri, koleksiyonerler ve müzelerden sıkılmamdır”¹²⁵ şeklinde açıklamıştır.

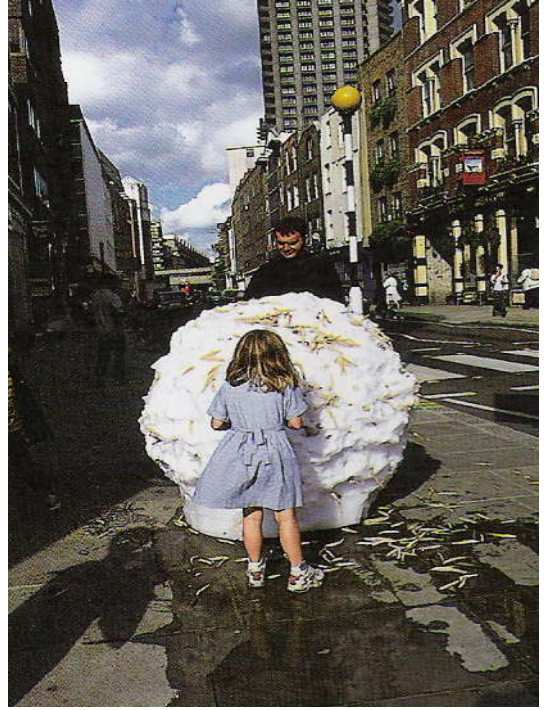
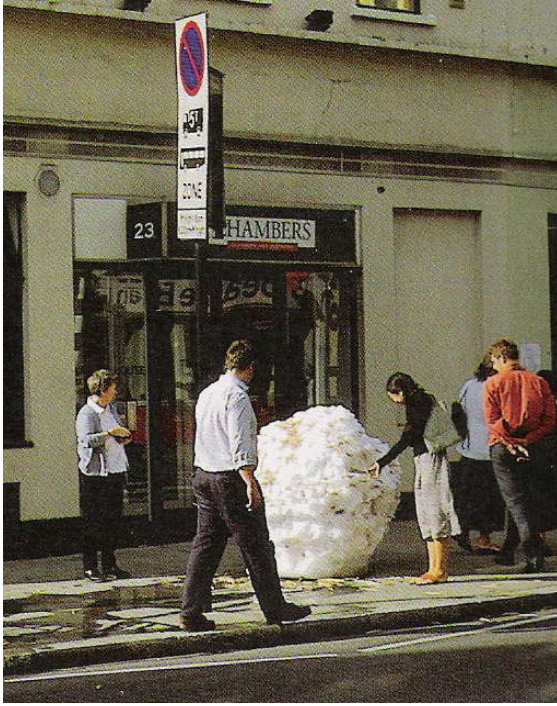
¹²⁴ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çeviri Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, syf. 159, ISBN 0-7148-4519-1

¹²⁵ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; a.g.e., syf. 158

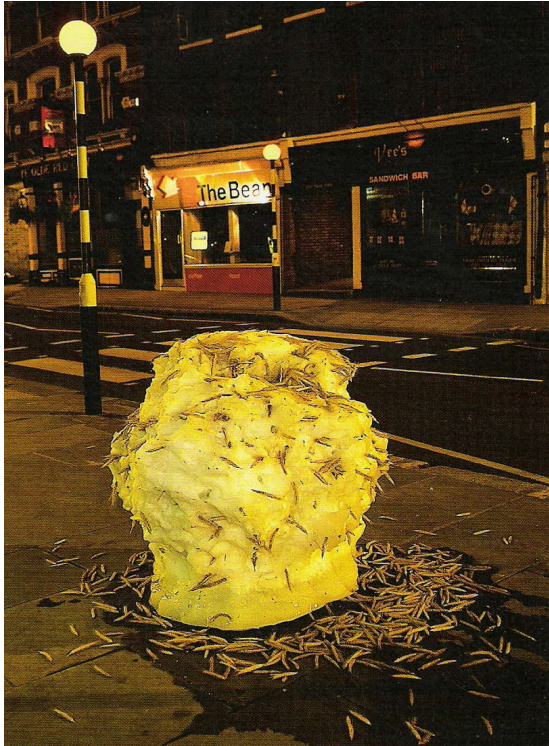
5.5 Andy Goldsworthy

1956 yılında İngiltere'nin Cheshire kentinde doğan Andy Goldsworthy, içlerine doğal malzemeler katarak oluşturduğu devasa kar toplarını, İskoçya'nın Dumfriesshire bölgesindeki dağlarda biçimlendirmiştir. Sanatçı, çeşitli malzemeler karıştırarak hazırladığı bu kar toplarını, şehir merkezlerine, gün içinde halkın en çok bir araya geldiği, gelip geçtiği yollara yerleştirmiştir. Halkın heykelle bire bir yüzleşmesini sağlamış ve tepkilerini gözlemlemiş, günün farklı saatlerinde heykeldeki değişimleri çevresiyle bir bütün olarak fotoğraflamıştır. Günlük koşturmalarının arasında, hayatın sıradan akışı içinde işe giden, okula giden, caddeleri süpüren, evsiz ve işsiz sokakta yaşayan insanları, başı boş dolaşan köpekleri, gök yüzünde umarsızca uçan ve çöplüklerde yiyecek bulmaya çalışan, gerçek doğasından uzak kuşları, bu monotonlukta çağımızın programlanmış yaşamlarında, şehrin sıcaklığında buz gibi kocaman bir kar topu ile karşılaştırmıştır. Sanatçı doğa ile beklenmedik bir an da gerçekleşen bu yüzleşmeyi, kaybolmuşluklarını fark edip silkinmelerini, ister istemez bir heyecan duyup işin seyrini amacını algılamaya çalışmalarını, dokunmalarını, belki de bir parça kopartıp koklama isteklerini, gülüşlerini, oturup resmini çizme, fotoğraflama eğilimlerini belgelemiştir. İlerleyen saatlerde ve/veya günlerde heykelde meydana gelen erimeyle birlikte kar topunun içindeki malzemeler etrafına birikmiş, dağılmış yepyeni formlar oluşturmuştur. Doğanın gücünü, muhteşem sadeliğini ve enerjisini ortaya koyan her bir form, izleyici için hayranlık uyandırıcı olmuştur. doğanın gücü, karların erimesiyle, sürekli bir değişimin gözlendiği (çürüme, bozulma) küçük bir kesit olan bu heykellerde kendini göstermiştir.

Doğa ile yüzleşmede farkında olmadan koruma kalkanları inmiş, maskeler düşmüş, insan tüm sadeliği ile refleksleri ile doğa karşısında kendi doğasına dönmüştür. Örnekte (Resim 60-63) olduğu gibi bembeyaz kocaman bir kütlelerin su olup akması, buharlaşıp yok olması, her aşamada içinde bulunan başaklarla birlikte bambaşka bir forma dönüşmesi, formun etrafına dağılan başakların ilerleyen saatlerde kuşlar tarafından yenmesi bu süreç, izleyici adına etkileyici olmuştur.



Resim 49. Andy Goldsworthy, *Arpa*, Lindsey caddesi, Amerika, 21 Haziran 2000, öğlen



Resim 50. 21-22 Haziran 2000 gece, 22 Haziran 2000 sabah



Resim 51. 22-23 Haziran 2000 gece



Resim 52. 23 Haziran 2000 sabah



Resim 53. Andy Goldsworthy, *Çamur Kaplı Taş*, Haines Galerisi, San Fransisco, 1992

Andy Goldsworthy'nin "Çamur Kaplı Taş" düzenlemesinde ise kişi ilk anda farklı büyüklüklerde, değişik formlarda, çamurdan kütleler ile yüzleşmiştir. Zaman içinde hava şartlarının da etkisi ile çamur kurumaya ve formların farklı gerilim noktalarının etkisiyle farklı şekillerde çatlamaya başlamıştır. Bu kadar plastik ve sıcak bir malzeme olan kilin altından hiç beklenmedik bir şekilde çok özsüz ve sert bir malzeme olan taşın çıkması şaşırtıcıdır. Zaman içinde daha fazla çatlayıp dökülmeye başlayan çamur parçaları taşın etrafına dağılarak taş ile birlikte her aşamada farklı bir etki farklı bir form oluşturmuştur.

Sanatçı çamurun plastikliği ve taş'ın sertliği zıtlığını bir çok kez çalışmalarında kullanmıştır. "Beş Taş Deseni" ve "Meşe Anıtı ve Çamur Duvar" adını verdiği çalışmalar bunlara örnektir.

Resim 54. Andy Goldsworthy, *Beş Taş Deseni (Five Stone Drawings)*, Parker Galeri

Goldsworthy “Beş Taş Deseni” çalışmasında benzer büyüklüklerde seçtiği taşları, kalın bir çamur tabakasıyla kaplamıştır. Bu taşları galeri duvarları boyunca çeşitli pozisyonlarda zemine yerleştirmiştir. Sergi süresince müzenin kontrollü atmosferinde, düşük nemde, taş yüzeyine sarılmış olan çamur yavaşça kurumaya, büzülüp çatlamağa başlamıştır. Çamur canlı hareketli bir yüzey, bir süreç sunmaktadır. Çatlakların arasından gözüken taş olabildiğince durağandır. Galeri duvarı boyunca zeminde uzanan farklı formlardaki taşlar, üzerlerinde oluşan çatlaklar, ince çizgilerle birbiriyle bağlantı kurmakta bir bütün oluşturmaktadır. Sanatçı, çamurda meydana gelen (arının çiçeğın etrafında bıraktığı sarmal çizgiler gibi) bu çizgisel etkilerle, zamanın ve sürecin etkilerini direk gözlemleyerek, varlığımızın geçiciliğini vurgulamaktadır. Goldsworthy’nin ifade ettiğı gibi, müze içinde yaptığı bazı çalışmaları, açık alanlardaki anıtsal çalışmalarından çok daha cesur ve açıkça anlaşılır ifadeler içermektedir. “Beş Taş Deseni” eseri de bunlara iyi bir örnektir.



Resim 55. Andy Goldsworthy, *Meşe anıtı ve Çamur Duvar (Oak Cairn and Clay Wall)*

Sanatçı “Beş Kaya Çizimi” çalışmasında kullandığı gibi çamur kullanarak ve İskoç fırtınası sonrası kırılan meşe dallarını düzenleyerek yaptığı “Meşe anıtı ve Çamur Duvar” isimli çalışmasında galeri duvarını boydan boya yaş çamur ile kaplamıştır. Ve yine çamur yaşken, orta noktada yüzeyin içine doğru geniş bir daire oluşturmuştur. Zamanla kuruyan çamur da çatlaklar oluşmaya başlamış ve dairenin sınırlarında gözle görülür bir gerilme hissedilmiştir. Bu çalışma sanatçının sayısız doğa çalışmalarından, müzeye adapte edilmiş yapay bir versiyondur. Düşünülduğünde doğada yatay bir şekilde var olan çalışmalar müze duvarında dikey bir şekilde biçimlendirildiğinde izleyiciye bambaşka bir görüntü sunmaktadır. Bölgesel malzemeleri kullanmayı tercih eden sanatçı İskoç fırtınasında kırılmış meşe dallarını düzenleyerek oluşturduğu anıtsal formu da galeri mekanında göl çamuru ile sıvalı duvarın önünde zeminde değerlendirmiştir. İkisi de doğanın kendi malzemeleridir ve kendi içinde bir süreci simgelerler.

Sanatçının çamur kullanarak yaptığı Kil Duvarı, Kayada Seramik, Kil Kayaları isimini verdiği diğer çalışmalarının fotoğraflarına ulaşılmış ancak çalışmalar hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.



Resim 56. Andy Goldsworthy, *Kil Duvarı*, Curve Galeri, 1996-2000



Resim 57. Andy Goldsworthy, *Kayada Seramik*



Resim 58. Andy Goldsworthy, *Kil Kayaları*

Andy Goldsworthy, Kırmızı Kaya (Red Stone) adını verdiği bir başka çalışmasında, Barbican'da Curve galerisinin odalarının her birine, sürekli kullandığı bir imge olan dev kar toplarından on üç tane yerleştirmiştir. Spot ışıklar altında erimeye başlayan kar toplarının sularının birbirine akması için galeride bekleyerek, suyun yönünü değiştirmiş ve böylece her biri bulunduğu ortamda ayrı bir heykel olan işin kendi seyrinde sonuçlanmasını sağlamıştır. Sanatçıya göre, bir başka kar topundan gelen enerji bir diğerini etkilememelidir. İçlerinde bulunan kırmızı renkli kil -taş karışımı ile yavaş yavaş erimeye başlayan kar topları, kırmızının şiddeti, toprağın kahvesi ve kar topunun beyazı ile her aşamada, sanatçı tarafından görüntülenmiştir. İzleyici açısından şaşırtıcı ve etkileyici olan sadece çalışmanın seyri değil, ilk anda fark edilemeyen, kırmızının şiddetini arttıran, kille kaplı galeri duvarları olmuştur. Oysa, ilk gün gözlenen bembeyaz kocaman kar topları ve arkada koyu kahve kil ile kaplanmış dümdüz pürüzsüz bir fondur.

Yapay ışıklar altında bile doğa kendi seyrinde ilerlemeye çalışır ve ilerleyen saatler de günler de kar topu erir, kırmızılar kahveler fişkirir, çevresiyle bütün yepyeni formlar oluşturur. Arka fondaki kil kaplı duvar, çatlamaya, kabuk kabuk kalkmaya, içinde barındırdığı suyu bıraktıkça koyu kahveden açık kahveye tonlar sunmaya başlar. Artık alıştığımız duvar imgesi sarsılmış, duvar canlanmaya başlamıştır.¹²⁶

¹²⁶ GOLDSWORTHY, Andy; **Midsummer Snowballs**, Thames&Hudson, London, 2001, ISBN 0-500-51065-2, syf.141-143



Resim 59. Andy Goldsworthy, *Kırmızı Kaya*, Barbican Curve Galeri, 2000





Resim 60. Andy Goldsworthy, *Kırmızı Kaya (Red Stone)*, Barbican Curve Galeri, 2000



Resim 61. Andy Goldsworthy, *Jack'in Ağılı*, İngiltere, 1996

Andy Goldsworthy, 1996'da güney doğu İngiltere'de Margaret Harvey Galleri'de yaptığı Jack'in Ağılı adlı eserinde, galeriye ait olmama ve iç/dış mekan üzerine önyargıların yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu çalışma İngiltere Cumbria Bölge Konseyinin 1993 yılında başlattığı Koyun Ağılları isimli büyük peyzaj projesinin bir sonucu olmuştur. Orijinal tasarımında proje genelde kalıntılara rastlanan tarihi Koyun Ağıllarının üzerine ya da yakınına taştan 100 adet Koyun Ağılı inşasını öngörmektedir. Bu kısmen restorasyon, kısmen Çevre Sanatı, kısmen zanaat canlandırması olarak sınıflandırılabilir. Özünde çevre ile bağlantılı tarihsel bir yeniden canlandırma girişimidir.

Andy Goldsworthy, Jack'in Ağılı eserini inşa etmek için galeri mekanına, Cumbria'da ki bir sınır duvarından taşlar getirmiştir. (sergileme sonrasında bu taşlar yerine geri götürülmüştür) Ağıl kısmen galeri içine inşa edilmiş ve sonra dışarıda

bitişik çim bir alan üzerinde devam etmiştir. Galerilerde, Smithson, De Maria ve Long tarafından yer değiştirmiş bir halde sergilenen; kum, kayrak çentikleri, tuğlalar ve toprağın tersine, Jack'in Ağılı materyalleri içinden geldikleri doğa ile bağdaşan işlevsel bir amaç göstermek için toplanmışlardır. Goldsworthy, galeriyi enstalasyona geçme sürecinde sadece bir duraklama mekanı olarak görmektedir ve çalışmasını şu şekilde anlatmaktadır:

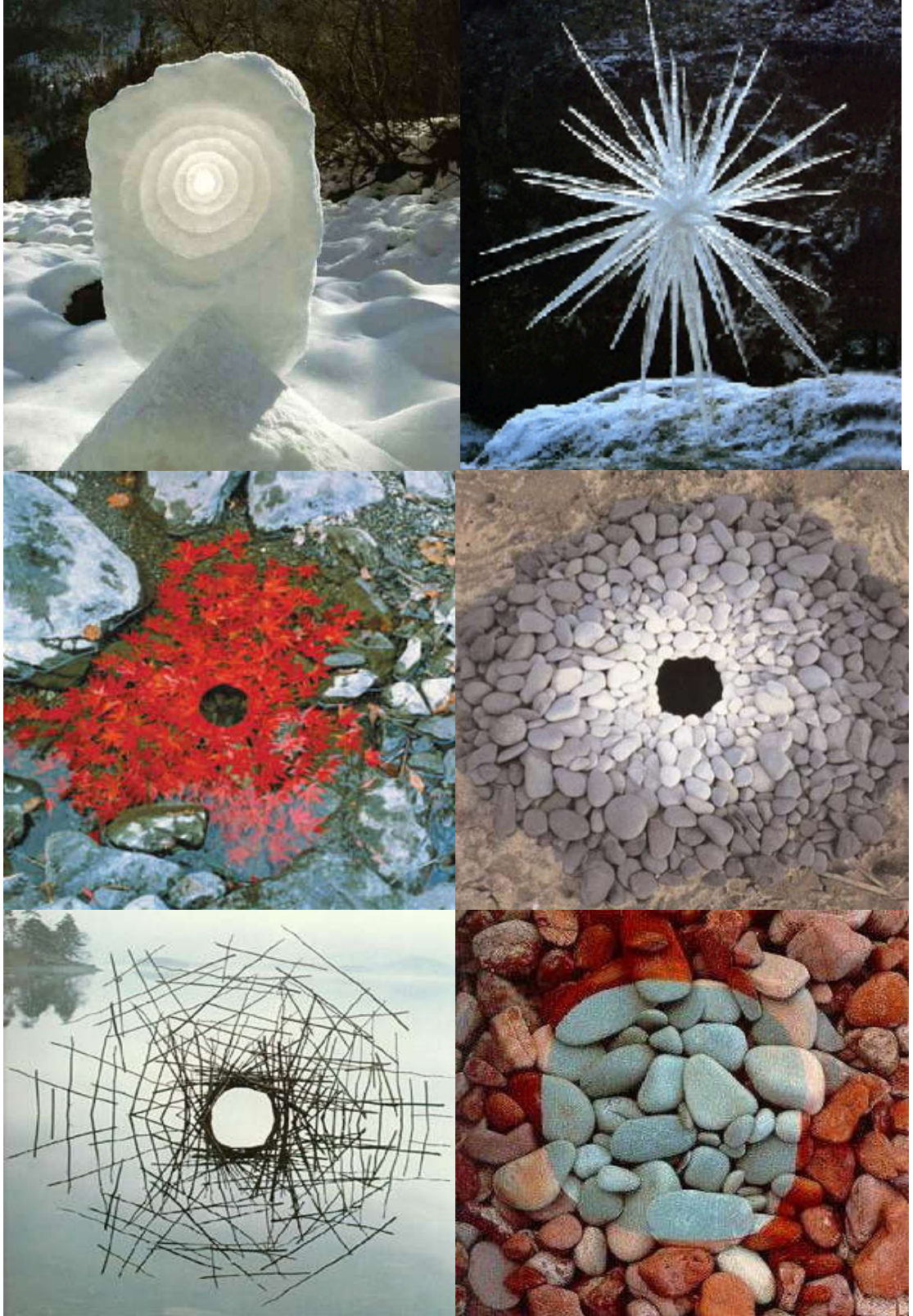
“Bu özel koyun ağılının belli ki bu bağlamda pratik bir kullanımı olmayacaktır, bu nedenle burada kullanılması burada daha önceden neler olduğu üzerinde fikir ve duygular oluşturma amaçlıdır... Koyun ağılının ağır ağır aşınması şeylerin değişebileceği temasının küçük ölçekli aktarımıdır. Nesnelere sürekli bir değişim hali içindedirler ve her şey, taş bile içinde bir hareket hissi barındırır.”¹²⁷

Goldsworthy'nin değişimi vurgulaması bize sanatta peyzajın, kentsel yaşamın rahatsız edici duraklamalarının tersine, görünüşte zamansız bir dünyayı aktarma işlevi olduğunu hatırlatmaktadır.

Goldsworthy, geleneksel el sanatlarının sürekliliği, eski Cumberland kültürü ile günümüz arasındaki süreklilik ve mekan sürekliliğini ortaya koymak için bu projeyi tasarlamıştır. Koyun ağılı, Cumbria'yı İngiltere'nin güney doğusuna taşımaktadır. Daha sonra sökülüp 'güneyde olmanın anısıyla' tekrar kuzeye dönecektir. Bu hem el yapımı ile çevre arasındaki hem de farklı çevrelerin birbirleriyle olan ilişkileri üzerindeki farkındalığı canlandırmak için tasarlanmış bilinçli bir kültürel yön değiştirme hareketidir. Bu galeri ziyaretçisinin koyun ağılını gerçekten görmesini sağlama yoludur. Goldsworthy ağılı oldukça yüksek inşa etmiş, bu şekilde oda içinde başka bir oda havası yaratmıştır, böylece galerinin içinden başka bir iç mekana yürüne bilinmiştir.¹²⁸

¹²⁷ ANDREWS, Malcolm; a.g.e., syf. 220 **naklen** Goldsworthy, Andy, interview with Matthew Shaul, in Andy Goldsworthy 'Jack's Fold' (University of Hertfordshire, 1996), p.10

¹²⁸ ANDREWS, Malcolm; a.g.e., syf. 220



Resim 62. Andy Goldsworthy'nin çalışmalarından örnekler

6. ÇEVRE SANATI KAPSAMINDA YAPILAN SERAMİK UYGULAMALAR

Arcasoy, seramiği; “Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir” olarak tanımlamıştır.¹²⁹

Seramiğin açık alanlarda kullanılmaya başlanması; tarım devrimi ile beraber yerleşik düzene geçilmesi ve Mezopotamya (M.Ö. 8000) ve Anadolu (M.Ö. 7000)] da toprak malzemenin mimaride yer almaya başlamasıyla olmuştur.



Resim.63 Salamis Antik Kenti, pişmiş toprak borular, Gazimagusa, Kıbrıs

Sonrasında M.Ö. 4000’ler de Mezopotamya’da Sümerler şehrin altyapısını oluşturmakta açık ateşte pişirme yöntemi ile toprak malzeme kullanmışlardır. Bu şebeke “...yerin yedi metre altına döşenmiş 90cm çapında pişmiş toprak

¹²⁹ ARCASOY, Ateş; **Seramik Teknolojisi**, MÜ. GSF. Seramik Anasanat Dalı Yayınları No: 2, 1983, syf. 1

künklerle¹³⁰ sağlanmıştır. Romalılar da kaplıcalardaki sıcak su dağıtım şebekeleri için pişmiş toprak künkler kullanmışlardır.

Kıbrıs'ta Salamis Krallığına (M.Ö. 707) ait pişmiş toprak borularla sağlanan su giderleri, yetersizde olsa yapılmış olan kazılar sonucunda günümüzde de görülebilmektedir.



Resim. 64 Troia IX (Roma İlion'u) Su sisteminde kullanılan pişmiş toprak borular

Troia antik kentinde de, Romalı yazar Vitruvius'un tanımlamalarına ve Roma İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerinden elde edilen buluntulara uyan kil borular ortaya çıkarılmıştır. Roma döneminde ayrıca kurşun ve taştan borularda kullanılmıştır. Ancak kil borular hafifliği, daha ucuza mal ediliyor olması ve sağlığa zararlı olmamasından dolayı tercih edilmiştir. Birbirinin içine sıkıca geçen borular, bağlantı noktalarından söndürülmüş kireç ve yağdan oluşan bir karışımla kapatılmıştır.¹³¹ Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir.

¹³⁰ ÖZER-YELTAN, Lerzan; **Seramik Malzemenin Şehir Dokusu İçinde Yer Alış Sorunları ve Çözüm Önerileri**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 2001, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, syf. 5 **naklen**, KURZ, Jakob,; **“Glorius Ceramics”**, B&K Offsetdruck GmbH, Almanya, 2000, syf. 5

¹³¹ KORFMANN, Manfred O. ; **Troia/Wilusa Gezi Rehberi**, Çev. Rüstem Aslan, Ege Yayınları, 2004, ISBN 975-807-091-6, syf. 76

Seramiğin yapı çevre kompleksi içerisinde yapı ile birlikte tasarlanmasına ise İspanyol Antonio Gaudi'nin (20.yy'ın başında geçmişi reddeden Art-Nouveau'nun temsilcilerinden.) Barselona'da 1880'li yıllarda yaptığı ütöpik yaşam alanları, apartmanlar ve günümüzde park olarak kullanılan Güell'de amorf çatı ve balkon detayları ile baca görevi gören heykeller örnek gösterilebilir.¹³² Sonrasında 1915-1950 yılları arasında mimar Adolf Loos'un "süsleme cinayettir" ve Mies Van der Rohe'nin "az çoktur" söylemleri seramik malzemenin dış cephelerde kullanımının azalmasında etkili olmuştur.

1950 sonrasında mimari akımlara bağılı olarak seramik malzeme dış cephelerde kısmen de olsa yer almıştır. 1954 yılında mimar Paulo Soleri'nin İtalya'da yaptığı Solimene Seramik Fabrikası duvarlarındaki silindirik seramik kaplamalar ve seramik kırık parçalardan oluşan yol döşemeleri buna bir örnektir.¹³³

1970 sonrası seramik malzeme kullanım yerleri ve formları açısından köklü değişimler geçirmiştir. Bu değişimlere yerel yönetimlerin, yasal düzenlemelerin katkısı, malzemenin kimyasal ve fiziksel özelliklerinin bilinmesi ve bilimsel olarak ekolojik uyumunun kanıtlanması zemin hazırlamıştır.

1950 ve 1960'lı yıllarda plastik, laminant ve alaşımları teknoloji harikası 'modern' malzemeler olarak değer görmüştür. 1970'de yaşanan ekonomik kriz ve ekolojik dengenin korunması üzerine yapılan çalışmalarla bu malzemelerin doğal olmayan, soğuk ve insan doğasına aykırı malzemeler oldukları tespit edilmiş, enerji tasarrufu sağlayan, doğal ve temiz üretim aşamaları olan malzemelere yönelinmiştir. 1960'lar da nüfus yoğunluğunun belli bölgelerde toplanması üretim ve tüketim kirliliğini, su ve hava kirliliğini de beraberinde getirmiştir.

1972'de Stockholm'de toplanan Birleşmiş Milletler Konferansında çevre korumanın tüm dünya ülkeleri için önemli bir konu olduğu görüşü benimsenmiş ve

¹³² Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, 1.cilt, 644

¹³³ ÖZER-YELTAN, Lerzan; **a.g.e.**, syf. 32 **naklen** Claudio Piersanti , 1989-No:12, 20-22

Çevre Bakanlıkları kurulmuştur. 1970’li yıllardaki bir diğer önemli gelişme ise yapıların, içinde oturanlara fiziksel, düşünsel, ruhsal etkilerini, hava, su, toprak gibi büyük sistemlere olan etkisini inceleyen yapı biyolojisi bilim dalının verileridir.¹³⁴ Birçok yapı malzemesinin yıllar sonra bile bünyelerinden zehirli gaz çıkışının devam ettiğinin ve bu gazların insan bedenine kronik yorgunluk, kırıklık, depresyon, kanser, akut, kronik hastalıklar gibi pek çok şekilde etkileri olduğu bilimsel araştırmalar sonucu ispatlanmıştır. Diğer malzemelerin aksine kil bünyesindeki sınırsız plastiklik sayesinde ısı değişimlerine karşı fazlasıyla duyarlıdır. Her değişimi hızla dönüştürebilir. Uyar, bunu şöyle ifade etmiştir;

“...yapı biyolojisine göre, hiçbir sentetik malzemenin sağlayamayacağı kadar rahat oturma iklimi sağlayan biyolojik malzemelerden ..., tuğla ile kerpiç ısı, nem, kozmik ışınlar ve havadaki elektrik akımı konusunda her zaman dengeleyici rol oynamaktadır.”¹³⁵

Granit ya da metamorfik bir kaya iken zamanın aşındırmaları ile fiziksel ve kimyasal yapısı bozulmuş toz haline dönüşmüş olan kil, yine insanoğlunun müdahaleleri ile biçimlendirilmiş ve pişirilerek tarih öncesindeki forma taş dönüşmüş buda seramik olarak adlandırılmıştır.¹³⁶ Seramik, yüksek derecede yapısında oluşan değişimlerle sert, geçirimsiz, fiziksel ve kimyasal aşınmalara dayanıklı bünyesine hiçbir gaz girişine ve çıkışına izin vermeyen, dış mekanda kullanılabilen, çevreye uyumlu bir malzemedir. Modern sırlama teknolojisi sayesinde soğuğa, sıcağa, ultraviyole ışınlarına ve çevre zehirlerine geçirimsiz seramik malzemeler yapılmış ve bu hiçbir sıradan boya veya yapı malzemesinin ulaşamayacağı bir noktaya ulaşmıştır.

Tarih boyunca toplumlar kentler kurarken fiziksel çevrenin verilerini değerlendirmekte; çevreye, doğaya hakim olma, onunla bütünleşme yada hakimiyetini kabul etme gibi farklı tutumlar geliştirmişlerdir. Bu tutumlardan en

¹³⁴ ÖZER-YELTAN Lerzan; **a.g.e.**, syf. 65

¹³⁵ UYAR, Handan; “**Sağlıklı Yaşam Sağlıklı Yapı- Yapı Biyolojisi**”, Yapı Dergisi, N.79, Yapı End. Merkezi, İstanbul, syf. 39

¹³⁶ ÖZER-YELTAN, Lerzan; **a.g.e.**, syf. 66

sağlıklı olanı doğayla ve çevreyle uyumlu bir sistem kurabilmektir. Bu noktada gerek endüstriyel anlamda gerekse sanatsal çalışmalarda seramik malzeme önem kazanmaktadır. Fonksiyonel çevrenin boğucu baskısına karşın, insanın özgür, yaratıcı yeteneğine bırakılmış, programlanmamış serbest alanlar da çalışmayı tercih eden birçok sanatçı malzeme olarak kendilerine toprağı seçmişlerdir. Bunun çok net bir sebebi vardır toprak, renk ve doku olarak doğa ile bütün olan, doğadan gelen ve yeniden doğaya karışabilen bir malzemedir ve bu özelliğiyle de sanatçının tepkisini dile getirmekte yararlanabileceği en iyi araçtır. Bu amaçlarla, 1960'lardan itibaren Çevre Sanatı kapsamında çalışmalar yapan sanatçılara, açık alanlarda seramik malzemeyle çalışma imkanı sağlayan birçok gelişme olmuştur.

Bunlardan en önemlisi, şehir mekanlarında anıtsal heykeller yapmak amacıyla 1968 yılında Hollanda'nın The Hague şehrinde Henk Trumppie ve Jacques van Galen tarafından, seramik sanatçısı, mimar ve heykeltıraşların çalışabileceği 'Struktur 68' adı altında bağımsız bir stüdyo kurulmasıdır. Çevre sanatı adına dönüm noktası oluşturacak bir diğer gelişme, bu projenin çok başarılı olması üzerine Hollanda hükümetinin, 1988 yılında, Avrupa'da görsel sanatlar ve mimarinin gelişmesi için bir hareket başlatmak amacıyla s-Hertogenbosch şehrinde 'European Ceramic Work Centre – EKWC' adı altında uluslararası bir merkez oluşturmasıdır. Seramik sanatçıları ve seramik kökenli olmayan sanatçıların çalıştığı bu merkezde sanatçılar, sınırsız teknik olanaklara ve her türlü deneysel uygulama özgürlüğüne sahiptir. Ayrıca kişilerin yaşadıkları çevreyi benimsemeleri, korumaları adına birçok ülkede özellikle 68-70'lerden sonra uluslararası sempozyumlar, workshop'lar, festivaller düzenlenmeye başlanmıştır. Son yıllarda ülkemizde de gözlenen bu organizasyonlarda bu amaç etrafında sanatçılar ile toplumun her kesiminden insanın aktif veya izleyici olarak birlikteliği sağlanabilmiştir.¹³⁷

Eser metnin bu bölümü oluşturulurken, özellikle bu tür etkinlikler kapsamında yapılan seramik çalışmalara öncelik verilmiştir.

¹³⁷ YELTAN, Lerzan Özer; 'Seramiğin Kent Kuşatması', Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul, Haziran, 2001, S. 15, syf. 44,45

6.1. Ulla Viotti

1933 İsveç doğumlu olan sanatçı, heykeller, mimari seramikler, performanslar ve enstalasyonlar (düzenlemeler) yapmıştır. Viotti'nin sanat yaşamındaki dönüm noktası 1966-67 yılları arasında İsrail'de katıldığı uluslararası sempozyumdur. Bu sempozyumla birlikte mimari eserlerle sanatsal seramiği birleştirmeyi denemiş bu tekniği uygulayan sanatçıları birebir gözleme imkanı bulmuştur. 1967'de çevresel işler yapmaya başlamış ve tamamen çömlekçilikten uzaklaşmıştır.

Çevre Sanatı kapsamında çim heykeller yapmış ve 90'lı yıllarda tuğla çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sanatında vermeye çalıştığı fikir, sınırların aşılma üzere var olduğudur. Ulla Viotti, tuğla mimarisinin güzelliğini ilk kez 1973 yılında Polonya Gdansk'daki bir tuğla fabrikasında düzenlenen uluslararası sanat sempozyumunda keşfetmiştir. Sanatsal bir malzeme olarak değerlendirdiği tuğlanın tarihsel geçmişini ele almış, kilin kömürde kızdırılmasıyla elde edilen bu doğal çeşitliliği, güzelliği, şiirsel gücü çalışmalarında kullanmıştır.

“Ulla Viotti tarih ile doğa arasında anlaşma yapmış olan bir sanatçıdır.”¹³⁸

Orta yaşlardan itibaren doğayla iç içe yaşamayı tercih eden, doğal bir malzeme olan tuğlayı kullanan ve yaptığı çalışmalarını çevresiyle birlikte değişimlere gelişimlere bırakan tarzda çalışan bir sanatçı olarak Çevre Sanatından ilham almıştır. Bir çok çevre sanatçısı gibi, çalışmalarında sınırların dışına çıkan, birey ve doğa arasındaki güçlü tutkuyu vurgulayan bir anlayışı yansıtmıştır. Günümüzde pek çok alanda kullanılan soğuk, donuk, can sıkıcı ve makinelerle yapılmış beton gibi malzemelerin aksine Ulla Viotti, istediği biçimlerde, kontrplak kalıplara dökerek şekillendirdiği kilde, pişirme aşamasında farklı kömürde kızdırma dereceleri sonucu oluşan göz alıcı renk değişimlerini özellikle tercih etmiştir. Tuğlaları yaparken Petersen tuğla fabrikasıyla çalışmıştır. (Petersen tuğla fabrikası eski tip tuğla üretiminde uzmanlaşmış bir fabrikadır.)

¹³⁸ VIOTTİ, Ulla; **About Brick Sculpture**, 2000, syf. 39,41,43,45,47,49,51



Resim 65. Ulla Viotti' nin tuğla şekillendirme aşamaları

Ulla Viotti, 1990'lar boyunca güney İsveç'deki Hammenhög'de İsveç heykeltıraşlar birliği ve Svalöf Weibull ortaklığı ile yılda bir kez düzenlenen Çevre Sanatı Sergisine katılmıştır. Bölgesel olarak inşa edilen bu heykellerin çoğunu bataklık kömürü (turba) ve çimenden yapmıştır. 1996 yazında doğal olarak doğanın güçlerine maruz kalan fakat hala orada olan 'Waves Winds' isimli 200 metre karelik bir alanı kaplayan, çimen heykeli yapmıştır.



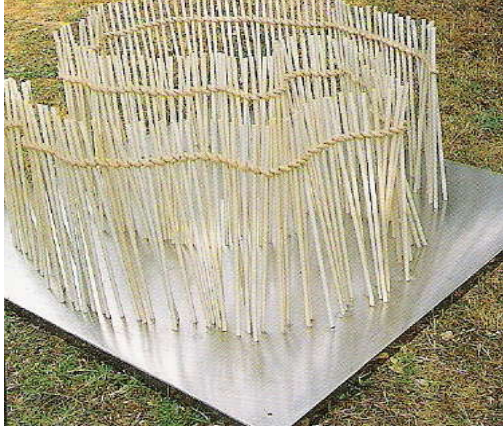
Resim 66. Ulla Viotti, *Cimbris*, İsveç, 1997



Resim 67. Ulla Viotti, *Waves-Winds*, 1996, Hammenhög

Ulla Viotti'den, 19.yy'ın sonlarına doğru çok sayıda tuğla fabrikası olan, Simrishamn'de (İsveç'in Skane ilinde) eski tuğla fabrikalarının anısına bir heykel yapması talep edilmiştir. Sanatçı bunun üzerine hepsi farklı pişme rengine sahip el yapımı tuğlaları kullanarak Cimbris heykelini yapmıştır. Eski zamanlardaki tuğla fabrikalarının bacası şeklinde tasarlanan yapının ana kapısı ve destekleyici sütunları yine eskiden kullanılan tünel fırınları çağrıştırmaktadır. Yapı çok uzak mesafelerden görülebilecek bir noktadadır. Gece içinde yakılan ateşle fırın etkisi artırılmıştır. Sanatçı ayrıca Cimbris'ı çevreleyen dairesel çim setler oluşturmuş ve bunların

öğrencilerin gelip oturabileceği, çizimler yapabileceği yaşanan alanlar olmasını tasarlamıştır.¹³⁹



Resim 68. Ulla Viotti, *İsimsiz*, Çanakkale



Resim 69. Ulla Viotti, *İsimsiz*, Çanakkale, 2002

Sanatçı, 2002 yılında Çanakkale Seramik Fabrikasında, Uluslararası Seramik Sempozyumu Kapsamında yapmış olduğu çalışmalarda ise malzeme olarak porselen çamurunu ve preslenmiş duvar karolarını kullanmıştır. İnce uzun çubuklardan ve halkalardan düzenlemeler yapmıştır. *Cimbris*'da, ve *Waves-Winds* çalışmasında da kullandığı çimenleri, bu uygulamalarında görüntü olarak kullanmıştır. Çalıştığı alanda bulunan çimenlerden çektiği fotoğraflardan hazırladığı elekler ile serigraf baskı tekniğini kullanarak, siyah beyaz bir düzenleme yapmıştır. Viotti'nin çalışmalarında, doğanın yansıması üç boyutlu olarak yükselmektedir.

¹³⁹ VIOTTİ, Ulla; **About Brick Sculpture**, 2000, ISBN 91 87806-50-9, syf. 47,49,51

6.2. Clare Twomey



Resim 70. Clare Twomey, *Bilinç/Vicdan (Consciousness/Conscience)*, 2001 Kore Dünya Seramik BIANELİ

Clare Twomey, sanatsal çalışmalarında öncelikle doğaya önem vermiştir. Şekillendirilebilir ve dönüştürülebilir olduğu için malzeme olarak kili tercih etmiştir. İnsanların doğayı bozması ve grup olarak yıkım hareketleri, insan ilişkileri ve politik davranışa ilişkin gözlemler eserlerinin başlıca konusunu oluşturmaktadır. World Ceramic Exposition 2001 Korea (2001 Kore Dünya Seramik BIANELİ) kapsamında yaptığı *Bilinç/Vicdan (Consciousness/Conscience)* başlıklı çalışmasında da bu konular ele alınmıştır. Clare, Ağustos 2000’de aldığı, bianel başvuru formunu değerlendirerek, on iki aylık detaylı bir çalışmadan sonra yarışmaya başvurmuştur. BIANEL için değerlendirmeye alınan 4206 çalışmanın 2019’u arasından seçilen 300 sanatçı arasında Clare’de bulunmaktadır. Sanatçının *Bilinç/Vicdan (Consciousness/Conscience)* adını verdiği ve bu kavram çerçevesinde tasarladığı projede kullanacağı, iç boşluğu olan kemik porselenden şekillendirilmiş yer karoları, galeri zeminini tamamen kaplayacak 7000 parçadan oluşmaktadır. Bu kadar büyük ölçekli bir projeyi hayata geçirebilmek için uygun bir mekana ve bütçeye ihtiyaç duyulmuştur. Üzerine basıldığında kırılması tasarlanan ve deniz yoluyla getirilmesi gereken düşük derecede fırınlanacak olan porselen karoların, taşıma esnasında meydana gelebilecek hasardan dolayı, Kore’de yapılması zorunluluk arz etmiştir.

Sanatçı bir üretici bulmak ve projenin kendi yapacağı kısmını tamamlamak amacıyla Kore’de bir ay araştırma yapmıştır. Bu sürecin sonunda asıl işi su soğutma ünitelerinin üretimi ve ihracatı olan Mr. Woody Chang ile iletişim kurmuştur. Mr. Woody, Royal Crown Derby şirketinden seramik üreticisi Peter Alan ile görüşerek projeye sponsor olmasını sağlamıştır. Döküm tekniği ile üretilen karoların yapım aşaması ve 300 derecede pişirilme süreci Mr. Woody tarafından takip edilmiştir. Clare Twomey karoların kırılmasını sağlayacak pişme derecesi, et kalınlığı, seramik tipi, malzemenin yapısı ve boyutlarını araştırmak için çok zaman harcamıştır. Bazı karoları pişme derecesinin uygun olup olmadığını denemek amacıyla ezerek kırmıştır. Bu eylem fabrika çalışanları ve Mr. Woody tarafından şaşkınlık ve korkuyla karşılanmıştır

Marc Currah bu çalışma için “İnsan üzerinde yürüneceği ve yok edileceği umudunu taşıyarak neden gece gündüz durmadan bir heykel üzerinde çalışır”¹⁴⁰ yorumunu yapmıştır.

Gazetelerle paketlenerek, polyester kutulara yerleştirilen seramik karolar, arkası açık bir yük arabasıyla galeriye taşınmıştır. Taşınan karolar 5 günde galeri zeminine döşenmiştir. Galeri koridorunun sonunda, üç metrelik alana düzenli bir çizgi halinde monte edilen, zemindekilerin aynısı, el yapımı bir karoyu gösteren 22 adet fotoğraf bulunmaktadır. Bu fotoğrafları görebilmenin tek yolu seramik kutularla kaplı yerden yürümektir. Resimlere bakma merakının sonucu ise yerdeki karoları kırmaktır. İlerleme sonucu ortaya çıkan yıkım anı Bilinç-lilik-şuur-idrak/Vicdan kavramlarının ortaya çıktığı andır. Bu an seramikler içinde izleyici ve sanatçı içinde büyük bir şoktur. Her bir izleyici bu seramik çevre üretimiyle etkileşiminden kişisel, zamanla bozulan çevreyi oluşturmakta da ortak bir deneyim edinmektedir. Sanatçı kırılan seramikleri zaman zaman yenileriyle değiştirerek dikkati eserden izleyicinin esere verdiği tepkiye çekmiştir. İzleyici yürüdüğü anda ayaklarının altında kırılan seramik karolar ile eserin görünümünü ve bütünlüğünü etkileyerek çalışmaya dahil olmaya başlamıştır. Sanatçının rolünde ise gözle görülür bir değişim gözlenmektedir.

¹⁴⁰ <http://www.claretwomey.com/ClareTwomeyConsciousness.html>, 09.11.2006

Besteyi yapan sanatçıdır ama yorumlamak ve şekillendirmek izleyicinin elindedir. Kırılan her bir karo pişmanlık anının sembolüdür. Sanatçı eserin gelip geçicilik özelliğinden heyecanlanmış, kırılğanlığından zevk duymuştur.¹⁴¹ Eser; yoğun bir kar yağışı sonrası oluşan bembeyaz pürüzsüz yüzey üzerinde yürürken çıkan ayak izini, sesi, ilk olma, kirletme, bozma, geri dönüşü olmayan bir iz bırakma duygusunu anımsatır.



Resim 71. Clare Twomey, *Bilinç/Vicdan (Consciousness/Conscience)*, 2001 Kore Dünya Seramik Bienniali

Bilinç/ Vicdan, çalışmanın kendisini yaratması ve yıkması üzerine odaklanmıştır. Bu yıkım hareketi, insan merakı vasıtasıyla daha geniş çapta bir tartışmadan bahseder bu tartışma; bizim doğal çevremiz üzerinde sahip olduğumuz insan faaliyetlerini ve bizim doğa üzerindeki hareketlerimizin etkilerinin bütünü de almamız gereken sorumluluktur.

¹⁴¹ Ceramic Review; “**Conscious Endeavours**”, January/February,2002, S.193, syf. 34-37



Resim 72. Clare Twomey, *Kaybolan Değerler (Lost Rituals)*, 2003,



Resim 73. Clare Twomey, *Kaybolan Değerler'den detay*, 2003

Clare'in, 2003'te yaptığı bir başka çalışması olan *Kaybolan Değerler (Lost Rituals)*'de de benzer kaygılar göze çarpar. Sanatçı, ağaçlar ve yeşilliklerle kaplı büyük bir arazinin içinde, yaşanmışlık izlerini taşıyan, tarihi ve görkemli bir bina dan yola çıkarak projesini gerçekleştirmiştir. Geçmişin güzelliklerine karşı modern insanın yaşam standartlarında, beğenilerinde, taleplerinde meydana gelen değişimlerle birlikte yalnızlığa terkedilmiş olan bu bina, zaferin son gününe ait bir heykeli simgelemektedir. Sanatçı zamanla eriyen, günden güne yok olmaya meyilli, kırılgan zayıf bir çalışma yapmıştır. Bu kırılganlığı yaratmak için binaların üzüntü

verici geçiciliği ile empati kuracak, pişmemiş porselen çamurundan oluşturduğu birimleri kullanmıştır. Bu birimler binanın pencere ve kapılarını yansıtan şekillere bölünerek binanın önündeki çimlere, boş, dilsiz, sessiz bir ayna görevi görecek, üzerindeki binanın yansımaları, üç boyutluluk izlenimi verecek biçimde yerleştirilmiştir. Bu uygulamayla yapıda, kendini aşağıdan yukarıya doğru itiyormuş yansıması yaratılmıştır. Pişmemiş porselen çamuru içine gömmek üzere özellikle bu çalışma için bir zamanlar kapı ve pencerelerden dışarıya akan tarih bilgisini yansıtan objeler seçilmiştir. Bunlar; görsel bağlantının ve ilişkilerin dili olan, porselen günlük kullanım eşyaları, at nalları, aletler, fincanlar, sürahiler, kolluklar, çizmeler gibi objelerdir. Balçık haldeki çamura gömülen birimler, hava şartlarıyla birlikte toprak ayrıştıkça açığa çıkar ve binanın önceki yaşanmışlığına ilişkin hikayeler oluşturmuşlardır. Kişisel tarihe ilişkin objelerin tamamen açığa çıkmasıyla, binanın gözle görülür bir yansıması da kendiliğinden oluşmuştur.¹⁴²

Sanatçı ile Temmuz 2006'da e-mail aracılığı ile yapılan görüşmede Eylül 2007'de, V&A (Victoria and Albert Museum, London) da açacağı sergide yapacağı çalışmayla ilgili bilgi edinilmiştir. Bu çalışmada özel olarak hazırlanmış, Wedgwood, V&A ile Clare'in imzasını taşıyacak, meşhur Jasper Conran ürünlerinde kullanılan, Wedgwood fabrikasının porselen çamuru ile şekillendirilmiş 4000 adet mavi kuş tan oluşan bir proje tasarlanmaktadır. Kuşlar sanki tesadüfen galeriye bırakılmış izlenimi uyandıracak şekilde yerleştirilecek ve izleyicilerin bu güzellik karşısındaki tepkileri gözlenecektir. Koleksiyonun parçası olan ve her biri kendi içinde tek olan bu kuşlar dan birinin alınması tüm serinin bozulmasına neden olacaktır. İzleyiciler, koleksiyondan bir parça eksilmesiyle birlikte tüm serinin bozulmasıyla, tarihin akışına müdahale etmiş olmak arasında vicdani bir iç hesaplaşmayla karşı karşıya kalacaklardır. Sanatçıya göre, insanlar bütünlüğü bozma pahasına da olsa tarihten bir parça çalabilirler. Tüm koleksiyonlar için sorulabilecek ortak sorudur bu 'bir parçasını almalı mıyız?'¹⁴³

¹⁴² www.claretwomey.com, 08.11.2006

¹⁴³ Sanatçıyla e- mail aracılığı ile görüşme, Temmuz 2006

6.3. Patricia Volk



Resim 74. Patricia Volk, *Tanrı*, Hannah Peschar Heykel Bahçesi

Patricia Volk seramik çalışmalarını yaparken eski Mısır sanatından ve Brancusi'nin sanatından etkilenmiştir. Brancusi'nin "Sadelik sanatta son değildir fakat kendisine rağmen sadeliğe ulaşan kişi, şeylerin gerçek anlamına yaklaşmak yolundadır."¹⁴⁴ söyleminden yola çıkarak Brancusi'nin "...en kalıcı amaçlarından birinin heykelin yapıldığı malzemenin özünü açığa çıkarmak olduğunu görürüz."¹⁴⁵ Bu bağlamda Volk'un çalışmalarını yaparken hangi noktada Brancusi'yi örnek aldığına dair bir sonuca varabiliriz.

Volk'un Hannah Peschar heykel bahçesinde yapmış olduğu "Tanrı" adlı çalışmasında formlar yalın, düz ve pürüzsüzdür. Volk, kafa formunun saf yapısını yakalamayı amaçlamış ve duyguyu vermek için mimikleri kullanmıştır. "Tanrı"

¹⁴⁴ NAUMANN, Francis, çev. Mehmet Üstünipek ; '**Kökenden Etkiye ve Ötesine :Brancusi'nin "Sonsuz Sütunu"**', Türkiye'de Sanat Dergisi, Mayıs/Ağustos 2005, S. 69, syf.48 **naklen** "Props by Brancusi", Brancusi'de (New York: Brummer Gallery 17 November -15 December, 1926), n.p.

¹⁴⁵ NAUMANN, Francis, **a.g.e.**, syf.48

çalışmasına bakıldığında ilk anda her bir formun benzer temel biçimlere sahip olduğu ancak her birinin farklı bir duruşu, bakışı ve yüz ifadesini barındırdığı gözlenir. Volk, heykellerinde anlaşılabilir bir ruhsal durum yaratmaya çalışmıştır. Kafa formlarının bazıları gözlerinin ve dudaklarının vurgusu ile üzüntülü, kederli bazıları dalgın ve endişeli, bir kısmı da sakin bir görüntü sergiler. Aynı içinde yaşadığımız kalabalık gibi bir yüzde bulunan benzer elemanlar ama herkesin ifadesindeki, duruşundaki, mimiklerindeki farklılık bu çalışmada da vurgulanmıştır. Açık alanda sergilenen bu başlar insanın doğa karşısında güçsüzlüğünü ve acizliğini, topraktan geldiğimiz ve toprağa döneceğimiz gerçeğini hatırlatmaktadır.



Resim 75. Patricia Volk, *Tanrı* çalışmasından detay, Hannah Peschar Heykel Bahçesi

Doğa- insan- tanrı- ölüm ilişkilerini kullanılan renklerle ve figürlerin biçimlendirilişi ile ifadelendirmektedir. Sanatçı elde biçimlendirdiği formları, birleştirildiğinde belli olmayacak şekilde uygun noktalardan bölerek, 1160°C de elektrikli fırında iki günde yavaş yavaş pişirmiştir. Daha sonra silikonla yapıştırarak altın gümüş, bakır renklerde, yeryüzünü simgeleyen kahverengi ve suyu çağrıştıran mavi akrilik boya ile boyamıştır. Özellikle başın duruşu ve yüzün ifadesi parlak bir şekilde renklendirmiştir. Üstüne güneşin zararlı ışınlarından korumak için alkolle çözülebilen MSA akrilik vernik sürülmüştür. Başlar toprak zeminin üstünde düzenlenmiştir. İzleyici isterse aralarında ve etrafında dolaşabilir.¹⁴⁶

¹⁴⁶ HESSENBERG, Karin; **Ceramics For Gardens & Landscapes**, A&C Black, London, 2000, ISBN 0 7136 4704 3, syf.114,115

6.4. Humberto Diaz Perez

Kişilerin yaşadıkları çevreyi benimsemeleri, korumaları adına birçok ülkede özellikle 68-70'lerden sonra ulusal-uluslararası sempozyumlar, workshop'lar, festivaller düzenlenmeye başlanmıştır. Son yıllarda ülkemizde de gözlenen bu organizasyonlarda bu amaç etrafında sanatçılar ile toplumun her kesiminden insanın aktif veya izleyici olarak birlikteliği sağlanabilmiştir.



Resim 76. Humberto Diaz Perez, *Yeryüzü Spirali 'Spiral of Earth'*, 2002, Eskişehir

1999 Aralık ayında, Eskişehir Tepebaşı Belediyesinin koordinatörlüğünde başlatılan, 2001-2002-2003 yıllarında, beş uluslararası, beş ulusal sanatçı katılımı ile gerçekleştirilen, Eskişehir Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu bu gibi uygulamalara iyi bir örnek teşkil eder. Seramik, resim, heykel, fotoğraf gibi farklı branşlardan sanatçıların bir arada çalışma ve seramik uygulamalar yapma imkanı bulunduğu bu sempozyumda sanat eğitimi alan öğrencilerde asistanlık yapmıştır. Seramik malzeme için oldukça büyük boyutlardaki uygulamaları, halka açık bir alanda, halkla iç içe, gerektiğinde hazır malzeme olan tuğlayı kullanarak, hayata

geçirmişlerdir. Çevre sanatı adına ülkemizde çok az rastladığımız uygulamalara, halkı da dahil ederek, yenilerini ekleyebilmek sevindirici bir gelişmedir.

Sempozyum kapsamında 2002 yılında asistanlığını yaptığım Küba'lı sanatçı Humberto Diaz Perez'de 'Spiral of Earth' adını taşıyan çalışmasında; iniş ve çıkışları ile birçok pencereden baktığımız bu dünyaya, varoluşumuzun başlangıcı olan topraktan geldiğimizi, fakat doğanın doğal dönüşümünün kaçınılmazlığı ile yeniden toprakla buluşacağımızı vurgulamıştır. Proje yaklaşık 3000 tuğlanın kare bir spiral şeklinde düzenlenmesinden meydana gelmiştir. Sanatçının 1999'dan beri geliştirmekte olduğu "Dünya Tozundan" (Del polvo de la tierra) isimli serisinin bir parçasıdır. Spiral; bir noktadan başlayıp sürekli genişleyerek evrenin biçimlenişini, kare formu ise belli başlı dört noktasıyla dünyayı ve dünyevi olanı sembolize eder.



Resim 77. Humberto Diaz Perez 'Dünya Tozu' serisinden, 600 adet boru kullanarak şekillendirdiği "inter.com" isimli çalışma, VII Havana Biennial Nov, 2000

Sanatçı geleneksel seramik teknikleriyle çalışmanın yanı sıra endüstriyel seramik malzemelerle (kiremit, tuğla, boru, seramik kaplar, izalatörler ve tabaklar gibi) gündelik yaşamda, kilin sınırsız kullanım alanına sahip bir malzeme olduğunu vurgulayan çalışmalar da yapmıştır.¹⁴⁷

¹⁴⁷Sanatçı ile birebir görüşme.2004

6.5. Viola Frey



Resim 78. Viola Frey, *Adam ve Vazo*, Nancy Hoffman Gallery, New York, 1996



Resim 79. Viola Frey, *Man Kicking World II*, 2004

1933 yılında California’da dünyaya gelen sanatçı (1952-53) Stockton Delta Collage’de sanat çalışmalarına başlamıştır. 1953-56’da Richard Diebenkorn’dan resim dersleri alan ve 1954’te Japon seramikçi Rosanjin’den aldığı seçmeli seramik derslerinden çok etkilenen sanatçı resim bölümünden seramik bölümüne geçiş yapmıştır. 1957 yılında resim ve seramik alanlarında New Orleans Tulane Üniversitesinde yüksek lisans yapmıştır.

Sanatçının ilk çalışmaları ürkütücü, rahatsız edici ve şaşırtıcı hayvan heykelleridir. Sanatçının iç dünyasını ve iletmek istediği mesajları taşıyan bu figürler komik görünümleri içinde izleyenin keyfini kaçıran rahatsız edici bir etkiye sahiptir. Postmodern bir sanatçı olan Viola Frey'in atölyesi; büyük boyutlardaki heykellerine uygun olarak fırınları, vinçleri ve iskeleleriyle bir fabrikayı andırmaktadır. Sanatçı çalışmalarında, 1975-1980 yılları arasında evinin bahçesinde, ışıktaki, karanlıkta, bulutlu veya yağmurlu havada, kışta, baharda, her koşulda test ederek bulduğu, %30'u pişmiş kırığı ve talktan oluşan düşük pişirimli, şamotlu çamura benzeyen bir bünye kullanmıştır. Şekillendirdiği formları fırça ile bir tuvalmişçesine renklendirmiş, keserek küçük parçalara bölmüş ve bu birimleri numaralandırmıştır. Sanatçı, sır altı ve sır üstü tekniklerini bir arada kullandığı bu çalışmalarda çift pişirim uygular.

Aldığı resim eğitiminin etkileri, yaklaşık üç metreyi bulan, kırmızı, yeşil, sarı, mavilerle çok renkli olan, dev boyutlu figürlerinde hemen kendini göstermektedir. Viola için renkler ile vermek istediği etkiyi, ışık ve gölge ile doğru vurgulayabilmek önemli olmuştur. Kullandığı renkler, yapıtlarındaki beden dilini ve yüz ifadelerindeki izleyiciyi ürküten, şaşırtan aynı zaman da hayran bırakan etkileri, daha da ön plana çıkararak, formun izleyici ile daha sıcak ve anlaşılır bir diyalog kurmasını sağlamıştır.

Viola Frey'in figürleri hepimizin her gün karşılaştığı veya birebir yaşadığı rol olan, orta sınıf, pamuklu elbiseler içinde, karmaşık duygular içinde, kendini, çevresini, yaşamın anlamını sorgulayan figürlerdir. Özellikle 1980 sonrasındaki orta yaş üstü figürlerinde, içinde bulunduğu çağa isyan eden, hızla akıp giden zamanın geçiciliğini fark eden insanlar karikatürize edilmiştir. Kapalı veya açık alanlarda, zaman ve mekan ilişkisi ile daha da kuvvetlenen çalışmalar da, kimi zaman bir erkek figürü ve ayağı ile tekmelediği dünya, sırtını döndüğü dünya ve dünya üzerindeki gölgesi ile sanatçı dünü, bugünü, geleceği ve özellikle insanı sorgulamaktadır.¹⁴⁸

¹⁴⁸ TÜREDİ ÖZEN, Ayşegül; "Eğitimci Yönü ve Seramik Figürleriyle: Viola Frey", Seramik Türkiye Dergisi, Uniform Matbaası, İstanbul, Ocak/Mart 2004, S.3, syf. 47-53, ISSN 1304-6578

6.6. Soile Lydia Paasonen



Resim 80. Soile Paasonen, *Earthenware Dishes*, 2000

Helsinki yakınında bir ada olan Suomenlinna'nın tarihi bir bölgesinde yaşayan sanatçı, çalışmalarını doğaya ve denize yakın Pot Viapori grup atölyesinde yapmaktadır. Tornada şekillendirme tekniği, alçı kalıp tekniğini kullanarak bir dizi fonksiyonel birimler ve daha büyük heykeller oluşturmuştur. Sanatçının çalışmaları genelde sınırsız veya kısmen sırlanmıştır. Basit formlar yapmayı tercih eden sanatçı, formlarını dış etmenlere karşı direnç kazanması için çoğunlukla kırmızı balmumu ile kaplamıştır. İkebana çiçek süslemelerinden edindiği izlenimler, geleneksel çay seremonilerinde kullanılan kaplar, Japon kültürüne olan ilgisi, çalışmalarını etkilemiştir. Sanatçının son dönem çevre uygulamalarında, iç içe yaşadığı doğanın izleri gözlenmektedir.

Soile Paasonen, 'Earthenware Dishes' projesinde, silindirlere dikdörtgen tabak formunda kestiği birimleri, Suomenlinna adasında deniz kıyısında bulunan kayalıklar üzerine tekli, ikili ve üçlü sıralar halinde dizmiştir. Böylece denize, maviliğe, sonsuzluğa bir yol çizmiştir. Bu çalışma izleyenler ve sanat otoriteleri tarafından büyük beğeni toplamıştır.¹⁴⁹

¹⁴⁹HELLMAN, Asa; *Ceramic Art in Finland*, Thames&Hudson Yayınevi, London, 2004, syf. 183

6.7. Tiina Verajankorva

Sanatçı Çevre Sanatı uygulamalarında genelde seramiği; kum, çim, toprak gibi doğal elementlerle ya da fotoğraflarla birleştirmiştir. Doğa da hayat bulan bu heykeller mevsimlerle birlikte yaşamış ve değişmişlerdir. Kışın üzeri karlarla, sonbaharda yapraklarla örtülen çalışmalar, her mevsim farklı bir heykelmiş izlenimi uyandırmıştır. Sanatçı eserlerinde daha çok dış mimari elementlerini ve bahçe yollarını sembolize etmiştir. Heykellerindeki ve yerleştirmelerindeki malzemeler genelde yüksek pişirim seramiklerdir. Büyük formları yada elle biçimlendirilen, çevreye uyumlu basit şekilleri tercih etmiştir. Son dönem çalışmalarında ise insanın doğayla olan ilişkisini, çevreyle ilgilenerak incelemiş, bu doğrultuda insan ve çevresini içine alan seramik çalışmalar yapmıştır.¹⁵⁰



Resim 81. Tiina Verajankorva, *Garden Excerpts*, 1998



Resim 82. Tiina Verajankorva, “Traces of Summer”, serisinden “*The garden*”, 1997

¹⁵⁰ HELLMAN, Asa; a.g.e., syf. 192

6.8. Risto Hamalainen



Resim 83. Risto Hamalainen, *Vazolar (Vases)*, 2001

Sanatçı, sanatsal çalışmalarını stresten uzak doğayla iç içe yaşamayı tercih ettiği ormanda yapmaktadır. Yüksek dereceli çamur kullandığı seramiklerini, Fransız seramikçi Bernard Dejongh'un tasarımını yaptığı ve inşa ettiği büyük odun fırınında pişirmektedir. Torna tekniği ve fitil tekniğini kullanarak boyu 170 cm'e varan heykel vazolar şekillendirmiştir. Bu formların yüzeylerini bakırlı sırla sırlayarak indirgen atmosferde mavi ve turkuvaz efektler yakalamıştır. Doğayla iç içe şekillendirdiği formları yine açık alanlarda doğa ile bütünleyerek veya ton kontrastları oluşturarak sergilemiştir. Örnekte görüldüğü gibi yatay, gri beyaz durağan bir boşlukta, dikeyler ve mavi yeşillerle kontrastlar oluşturmuştur.¹⁵¹

¹⁵¹ HELLMAN, Asa; **a.g.e.**, syf. 212

6.9. Riitta Mattila



Resim 84. Riitta Mattila, *Türk Mezarlığı (Turkish Cemetery)*, 1998

Sanatçı, cam vb. malzemelerle birlikte, yüksek dereceli (stoneware) çamur kullanarak seramik heykeller yapmıştır. Pişirim tekniği olarak, isli pişirim ve raku tekniklerini kullanmıştır. Çalışmaları daha çok çevresel parçalar ve doğa yerleştirmelerinden oluşturmuştur. Mekan olarak doğayı ve kırsal bölgeleri seçmiştir. Sanatçı aynı zamanda, kendini Çevre Sanatına adayan Nomad-ryhma grubunun (1998) kurucularından biridir. Türk Mezarlığı adını verdiği çalışmasında, raku pişirim tekniğini kullanmıştır. Eski Türk mezar taşlarından çıkışlı bir uygulamadır.¹⁵²

¹⁵² HELLMAN, Asa; a.g.e., syf. 221

6.10. Irma Weckman



Resim 85. Irma Weckman, *Ev Özlemi (Homesick)*, 1997

Irma Weckman, birçok malzeme ve teknikte uzmanlaşmış bir sanatçıdır. Düşük derece ve yüksek dereceli çalışmalarında, hem elektrikli hem de odunlu fırında pişirim yapmıştır. Sanatçı en çok soğan şeklinde uzayan vazoları ve etkileyici bakır ve kırmızı sırlı tabak ve çanaklarıyla tanınmaktadır. Sanatçının çalışmalarının esin kaynağı, ölü küllerini saklamak için ilkel fırınlarda pişirilerek kullanılan vazo formudur. Bu form yaşamın sınırlılıkları ve çevrenin kırılganlığını vurgulayan büyük düzenlemelerinde önemli rol oynamıştır. Irma, aynı zamanda 1990'da Helsinki'de eski bir kablo fabrikası binasında kurulan, Septaria Seramik Merkezinde de çalışmalarına devam etmektedir. *Ev Özlemi* adını verdiği çalışmasında mekan yerden tavana kadar uzanan soğan formundaki vazolarla doldurulmuştur. Odaya açılan pencere sınırlanmış doğa parçası ile mekan arasındaki zıtlığı daha çarpıcı hale getirmektedir. Sonsuzmuş izlenimi veren ince, uzun, ağaç gövdelerini çağrıştıran, doğanın koparılp sıkıştırılmış kesiti, izleyicinin gerçek evi olan doğaya dönme özlemini harekete geçirmektedir. Selvi ağaçları ile dolu bir ormanda gezerken yaşanan duygu galeri mekanında küçük bir oda da daha çarpıcı bir şekilde vurgulanmaktadır.¹⁵³

¹⁵³ HELLMAN, Asa; a.g.e., syf. 229

6.11. Terhi Juurinen



Resim 86. Terhi Juurinen, *Odun Pişirimi Kaplar (Wood-fired pots)*, 2001

1976'da Helsinki sanat ve tasarım atölyesinden mezun olan Terhi Juurine, amaçları dökümle veya presle şekillendirilmiş sınırlı sayıda fonksiyonel eşyalar üretmek olan, Seenat atölyesini kurmuştur. Üretimleri Japonya dan ilham alınan kare tabak ve çay setlerini içerir. Terhi Juurinen, çalışmalarında klasik kırmızı, seledon sırlarını ve 2000 yılından itibaren de odunlu fırında pişirim tekniğini kullanmıştır. Yapmış olduğu birimlerin her birine redüksiyon işlemiyle, farklı renk tonlarında yapısal etkiler kazandırmıştır. Sanatçı, seramiklerinin sunumunda kullandığı tahta temelleri ve kutuları sağlamak için, marangoz Markku Tonttila ile birlikte çalışmaktadır. Seramiklerinin pişirim aşamasında kullandığı, çalışmasının hayata geçmesine yardımcı olan, doğal bir malzeme olan odun parçaları aynı zamanda açık alanlarda sergilediği çalışmalarının da tamamlayıcısı olmuştur.¹⁵⁴

¹⁵⁴ HELLMAN, Asa; a.g.e., syf. 240

6.12. Maro Kerassoti



Resim 87. Maro Kerassoti, *Ormanda*, 250 cm, Yunanistan

1939 Atina doğumlu olan sanatçının çalışmalarının konusunu; doğa, şiir, müzik, tarih ve mitoloji oluşturmaktadır.¹⁵⁵ Tasarımlarında temel malzemesi olan toprağın imkanlarını gözeterek, form-teknik uyumuna önem vermiştir. Sanatçının *Ormanda* adlı çalışmasının ilham kaynağı çevrenin genel yıkımı ve evinin yakınlarına kadar gelen orman yangınıdır. Çam ağaçları ile bir arada sergilenen yanmış, kurumuş izlenimi veren ağaç gövdeleri, şamotlu çamur ile elde şekillendirilmiştir. Renk veren oksitlerle patina (sür-sil) tekniği uygulanmıştır.

¹⁵⁵ Sanatçının üç şiir kitabı ve bir romanı yayımlanmıştır.

Ağaç gövdelerini gerçeklerinden ayırt edebilmek oldukça zordur. Fark edildiğinde ise izleyiciyi gerçek ağaç gövdeleri (içinde bulunduğu doğa elemanlarını) ile eser arasında karşılaştırma yapmaya, bakmaya değil görmeye sevk etmektedir.¹⁵⁶



Resim 88. Maro Kerassioti, *Ağaçlar*, 1998, İzmir

Sanatçı 1998 yılında İzmir’de düzenlenen Uluslararası Seramik Sempozyumu kapsamında da kurumuş çam ağacı gövdeleri şekillendirmiştir. Herhangi bir iç konstruksiyon kullanmadan, çeşitli malzemelerle ağaç dokuları oluşturduğu şerit plakaları üst üste ekleyerek formu oluşturmuştur. Fırınlama aşamasında parçaların kolayca birbirinden ayrılabilmesi içinde yüksekliklerde arada bağlayıcı kullanmadan formu yükseltmiştir. Bu çalışma tekniği her aşamada çamura hakim olmayı ve sabırlı olmayı gerektiren zor bir tekniktir.

¹⁵⁶Seramik sanatçısı Tüzüm Kızılcan’ın arşivinden yayınlanmış eser.

6.13. Reiner Seliger



Resim 89. Reiner Seliger, *Piazza Verde*, Mannheim, Luisenpark

Alman sanatçı Reiner Seliger büyük boyutlarda tuğla heykeller şekillendirmiştir. Teknik olarak, ortadan kırarak kullandığı pişmiş tuğlaları, kırık kısımları dışa gelecek şekilde simetrik koza veya yumurta biçiminde dizmiştir. Aralarda bağlayıcı olarak naylon ve kumaş şeritler kullanmış ve bu şeritleri karşılıklı tuğlalar arasında çapraz şekilde kullanarak ta çalışmanın mukavemetini arttırmıştır. Sanatçı, farklı pişirim rengine sahip tuğlaları ya da tek renk olanları bir araya getirmiş ayrıca koruyucu bir sır tabakası veya renklendirici kullanmamıştır. Galeri mekanının da veya açık alanlarda sergilediği heykelleri, form olarak doğadan çıkışıdır. Açık alanlarda ki uygulamaları doğa şartlarına tamamıyla açık, doğa ile bir bütün olmuş, doğadaki canlıların özellikle arıların yuvası olmuştur.

Seliger'ın çalışmalarıyla, Andy Goldsworthy'nin, İskoçya Penpont'ta yapmış olduğu 'Güneşli 1' isimli taş heykeli ve 'Buz' isimli çalışması, form ve anlayış olarak benzer özellikler göstermektedir. Malzeme olarak farklı olmasına rağmen her ikisi de doğada geri dönüşümü olabilen doğal malzemelerden oluşmaktadır.



Resim 90. Andy Goldsworthy,
Güneşli 1, İskoçya



Resim 91. Reiner Seliger, 2005



Resim 92. Andy Goldsworthy, Buz

6.14. Gwen Heeney

İngiliz sanatçı Gwen Heeney, çoğunlukla anıtsal ölçülerde ve fonksiyonel sanatsal çalışmalar yapmaktadır. 1988 yılında, Ulla Viotti ile yaptığı üç aylık bir çalışma sonrasında, yaklaşık olarak on beş yıldır heykellerinde malzeme olarak tuğlayı kullanmaktadır. Konularını, çok çeşitli sembolleri içinde barındıran mitolojiden seçmektedir.

Sanatçı çalışmalarında, yoğunluğu test edilmiş Ibstock Tuğla fabrikasının, Dennis Ruabon kırmızısı, sarısı veya Etruria kireçli toprağını tercih etmektedir. Genellikle mukavemeti yüksek, 45×45×10.2 cm ebatlarında ve formun gerektirdiği özel ölçülerde mimari bloklar kullanmıştır. Kesim açısını ve tuğla ebatlarını önceden bildirdiği fabrika da, gerektiğinde üretim aşamasında direk müdahale ederek tuğlaların ebatlarını bir metreye kadar büyütülmektedir. Özel şekilli birimler içinse masrafları azaltabilmek için ahşap kalıplar kullanmıştır.

Sanatçı, çalışmaya öncelikle heykeli yapacağı alanı ziyaret ederek ve mekana göre tasarımını yaparak başlar. Bu tasarımı, uygulayacağı zemine birebir çizer ve oradan çalışacağı stüdyoya veya fabrika zeminine beyaz bir bulamaçla aktarır. Beton zeminde sınırları belirlenmiş olan şekle göre, ham tuğlaları sağlam bir yapı oluşturacak ve birbiriyle bağlantı kuracak şekilde üst üste ve yan yana ihtiyacı olandan daha geniş olarak dizer. Aralardaki bağlantılar eserin son estetik görünüşü açısından önemli bir detaydır. Dairesel alanlar için, önceden bazı açılardan keserek hazırladığı tuğlaları kullanır. Çıkmaları ise tuğlaları her katmanda biraz dışa taşıyacak şekilde dizerek oluşturur. Tuğlaların arasında bağlayıcı olarak hiçbir şey kullanmaz. Üretimden çıkarken üzerlerini kaplayan makine yağı hem birbirlerine tutunmalarını hem de kuruma sonrası rahatça birbirlerinden ayrılmalarını sağlar. Genel hatlarıyla yığıldığı bütüne bahçe malzemelerinden biri olan sivriltilmiş bel'i kullanarak kabaca ilk şekli verir. Sonrasında keskin bir aletle bütünün üstüne eserin şekli ve içeriği ile ilgili ipuçları verecek kılavuz çizgilerini çizer. Büyük bir spiralle yontmaya başlar.

Şekillendirmenin her aşamasında silinen kılavuz çizgilerini tekrarlar. Detaylar içinse çapları 0.5 ten 5 cm'e kadar değişen küçük ve keskin aletleri, keskin bıçakları, tel kesicileri ve spatulları kullanır. Tuğlaları biraz içeriye itmek veya şekillendirmek için gerektiğinde lastik tokmakta kullanır. Şekillendirmesi çok uzun zaman gerektiren çalışmada her aşamada tuğlaların belli bir nemde kalması önemlidir. Sanatçı spreyle su sıkarak ve üzerinde çalışılmayan bölgeleri sert plastik örtülerle örterek bunu sağlamaktadır. Kuruma da, fazla su da çalışmanın dengesini bozacak etmenlerdir.



Resim 93. Gwen Heeney, *Bid Ben Bid Bont* 'un yapım aşaması, 1999

Yontma işlemi bittiğinde, tuğlalar arasındaki çizgilerin kaybolmasıyla oluşan kadifemsi pürüzsüz doku sanatçı tarafından çok beğenilmektedir. Ancak üzerine ince plastik bir örtü atılarak birkaç gün bekletilen sonrasında açılarak kurumaya bırakılan çalışmada kurudukça tuğlalar arasındaki çizgiler belirmeye başlar. Belli bir sertliğe geldiğinde tek tek tuğlalar alınarak çalışma sökülür. Sökülen her bir tuğlanın üzerine katmanını belirleyen harf ve numarası yazılır. Bu aşama heykelin sorunsuz bir şekilde yeniden toparlanabilmesi için çok önemlidir. Sanatçı harf ve sayıları yazmak için 50 ye 50 oranda karıştırdığı porselen çamuru ve ball çamurundan oluşan astarı kullanır. En son katmanı sökmeden etrafından beyaz bir çizgiyle geçerek heykelin

sınırlarını zeminde belirler. Bu çizgiyi şeffaf bir plastiğe kopyalar. Bunu yapmaktaki amacı, kuruma ve fırınlama aşaması uzun süren parçaların montajı yapılırken zemine bu görüntüyü aktarabilmektir. Sanatçı ayrıca montajda karışıklık olmaması için her katmanla ilgili harf ve numaralı dizilimi gösteren çizimler yapar. Sonra daha çabuk kuruması ve fırında patlamaması için tuğlaların içlerini boşaltır. Bu işlem çok uzun zaman aldığı için ortalarda kalan tuğlaları fabrikadan getirterek zamandan kazanır.

Her bir tuğla ızgaralarda iki üç hafta doğal atmosferinde yavaşça, sonrasında kurutma kabinlerinde hızlı bir şekilde kurutulur. Pişirme süresi fırınlara bağlı olarak 48 saatten 4-5 güne kadar değişir. Sonrasında alana taşınan pişmiş tuğlaların montajı yapılır.¹⁵⁷



Resim 94. Gwen Heeney, *Bid Ben Bid Bont*, 175 cm × 1.320 cm, İngiltere'nin Galler bölgesi, Llanfyllin Lisesi bahçesi, 1999,

Sanatçı, 1999 yılında yaptığı *Bid Ben Bid Bont* adını verdiği çalışması, bu tekniğin başarıyla uygulanmış örneklerinden biridir. Galler'lilerin¹⁵⁸ bir deyişi olan Bid Ben Bid Bont; "Lider olmak isteyen adam bir köprü olmalıdır" anlamına gelir. Sanatçı iki başlı Kelt tanrısından esinlenerek şekillendirdiği formda, iki baş arasından akan sembolik bir göbek bağı kullanmıştır.

¹⁵⁷ HEENEY, Gwen; **Brickworks**, A&C Black, London, 2003, ISBN 0-7136-4880-5, syf. 38-49

¹⁵⁸ İngiltere'nin Gal bölgesinde yaşayanlara verilen ad.

6.15. Elzbieta Grosseova

Polonyalı sanatçı Grosseova, 2001 yılında Dokuz Eylül Üniversitesinin düzenlediği Uluslararası Seramik Sempozyumu kapsamında yapmış olduğu *Ege'nin Dalgaları* ve *Kozalak* isimli çalışmalarıyla açık alanda bir sunum gerçekleştirmiştir. Sanatçı, dalgaların kırılma noktalarından hareketle ve doğa gözlemleri sonucu, şamotlu çamur kullanarak şekillendirdiği formlar da renk veren oksitleri ve terra sigilata¹⁵⁹ tekniğini kullanmıştır.¹⁶⁰



Resim 95. Elzbieta Grosseova, *Ege'nin Dalgaları*, 55-30-25 cm, 2001, İzmir

Sakin bir günde kıyıya yavaşça vuran dalgaları güçlü ve dinamik bir şekilde karşılayan form, rüzgarlı bir günde kıyıya vuran azgın dalgaların yanında küçük bir çakıl taşı kadar zayıf ve itaatkar gözükmektedir.

¹⁵⁹ Deri sertliğindeki ürünün üzerini kaplayan ve sır yerine kullanılan ince tanecikli kil astarları olarak tanımlanır. (SEVİM, S.Sibel; **Seramik Dekorları**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2003, syf. 240

¹⁶⁰ İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumu Kataloğu, 2001

6.16. Peter Hayes



Resim 96. Peter Hayes, *Su Heykeli*, Japon Bahçesi, Marlborough

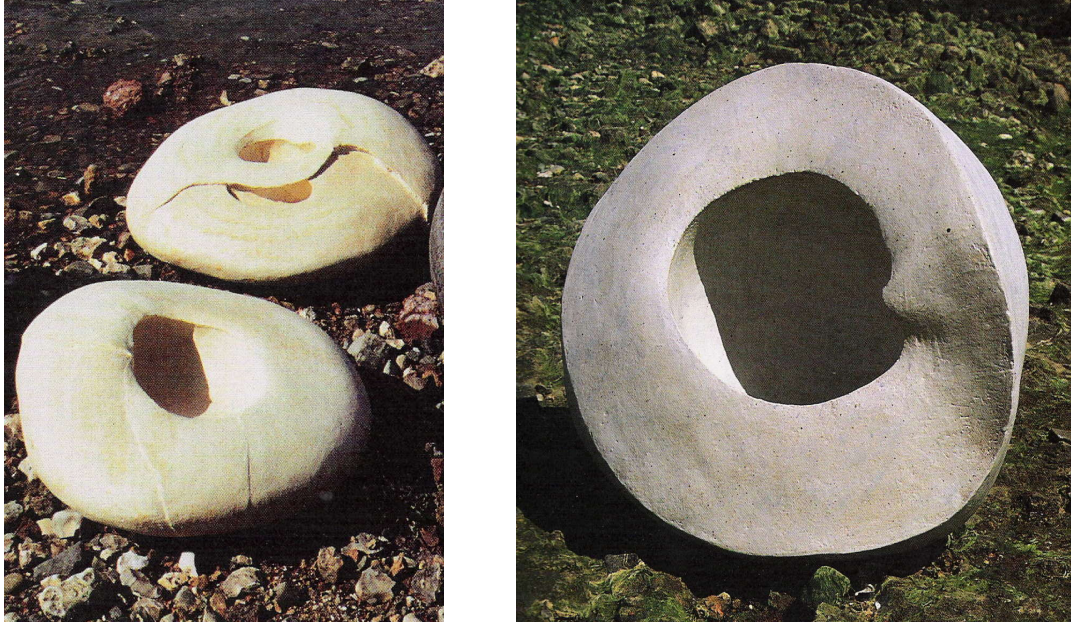
İngiliz sanatçı Peter Hayes'in üç metre yüksekliğe ulaşan formlarının çıkış noktasını, daha önce yapmış olduğu çalışmalar oluşturmaktadır. Sanatçı, 'Ok' olarak tanımladığı incelerle zeminle birleşen şişeleri ve 'Anahtar Deliği' gibi karakteristik formlarını, plaka tekniğini kullanarak şekillendirmiştir. Forma uygun olarak kesilen preslenmiş plakalar çift kat çamurdan oluşmaktadır. Kuvvetli bir alt zeminin üstünü, pürüzsüz, perdahlanabilecek, renkleri daha net gösterebilecek özellikte beyaz çamurla kaplamıştır. Katmanlar halinde hazırlanan plakalarda oluşan çatlaklar ve

yarıkları sanatçı özellikle tasarlamıştır. Bu çatlakların arasını bakır oksitle dolduran Hayes, kendini “çatlak yöneticisi sanatçı” olarak adlandırmaktadır. Raku pişirim tekniğini kullanarak pişirdiği formlarını, kıyısında yaşadığı Avon nehri suları altında aylarca bekleterek istediği yüzey efektlerini yakalamıştır. Bakıra doyrulmuş çatlaklar metalik çizgiler olarak ortaya çıkmış ve yine bakırın suyla reaksiyona girmesiyle, yeşiller, maviler oluşmuştur. Sanatçı son dönem çalışmalarında neredeyse hiç sır kullanmadan sadece bakır oksit kullanmaktadır. İtalya’da gördüğü mermer heykellerdeki pirinç vidaların zamanla yağmurdan etkilenecek yeşil, mavi ve kahverengi izler oluşturması, beyaz kilin içine bakır karıştırma tekniğini keşfetmesini sağlamıştır.

Formlar, sanatçının bilinçli olarak tasarladığı çatlaklarla, doğadaki her canlı gibi doğanın sunduğu şartlarda sürekli bir değişime ve gelişime sahiptir. İzleyiciye sunulan şaşırtıcı, kendini sürekli yenileyen bir süreçtir.¹⁶¹

¹⁶¹ HESSENBERG, Karin; **Ceramics For Gardens & Landscapes**, A&C Black, London, 2000, syf.120,121,122

6.17. Jean Lowe



Resim 97. Jean Lowe, *Çakıl Taşı*, 56- 62- 48 cm, Medway Nehri

Medway Nehri yakınlarında yaşayan, İngiliz sanatçı Jean Lowe'un çalışmalarında özellikle nehrin hareketlerinin, kıyıda bıraktığı izlerin, yüzeyinde oluşan ışık oyunlarının, bulutların hareketlerinin etkisi gözlenmektedir. Doğa onun için vazgeçilmez bir kaynaktır. Nehrin kıyısından topladığı pürüzsüz çakıl taşları ve girintili çıkıntılı çakmak taşı parçaları formlarının temelini oluşturur. Çakıl taşlarının koyu camsı iç yüzeyleri ve kaygan kireçli yüzeyleri onun formlarının renk ve doku özelliklerini belirler.

Heykelleri, çıkış noktası olan doğal orijinallerinin basitleştirilmiş, biçimleri üzerinde oynanmış, büyük soyut yorumlarıdır. Sanatçı ortalarını boşluklu olarak şekillendirdiği formlarında fonksiyonelliği tasarlamamış olmasına rağmen, zaman zaman biriken yağmur sularında kuşlar yıkanıp su içmiş, çeşitli hayvanlar yuva yapmıştır. En büyük çalışmaları 90-120 cm yüksekliğinde ve 60-70 cm çapındadır. Bunlar pürüzlü yüzeyleriyle büyük kaya formundadırlar. 80 cm genişliğinde, 30 cm yüksekliğindeki pürüzsüz kaygan yüzeye sahip çalışmaları ise çakıl taşı formundadır.

Lowe, insanda sakinlik, derin düşünme hissi ve keyfi yaşatan objeler kullanmayı tercih etmiştir. Çalışmalarına *Çakıllar*, *İri Kaya Parçası*, *Kaya Havuzu* gibi isimler vermiştir.

Sanatçı tasarımlarını yaparken öncelikle küçük maketler üzerinde çalışmış, sonrasında uygulama aşamasında formu geliştirerek, tamamen biçimlendirmiştir. Öncelikle, zemine açtığı 60-90 cm çapındaki plakayı (birbirine kaynaştırıp düzelterek incelttiği) sucuk tekniğini kullanarak yükseltmiştir. Gerektiğinde içten uyguladığı dikine sucuklarla formu güçlendirmiştir. Formlarının karakteristik özelliği olan boşluk oluşana kadar inşaya devam etmiş, bu kısım işi taşıyabilecek kadar kurduğunda sünger veya tahta bloklarla destekleyerek çalışmayı ters çevirmiş, ayak kısmını da şekillendirerek, et kalınlığı 15-20 mm kadar olan çift cidarlı (duvarlı) formlarını tamamlamıştır.

Lowe, oluşabilecek çatlakları önlemek için tüm çalışmalarını iki ay gibi uzun sürelerde yavaş yavaş kurutmaktadır. Deri sertliğine ulaştığında yüzeye birkaç kat astar sürüp, kazır ve tekrar astarlar bu işlemi birkaç kez tekrarlamaktadır. Lowe, pişirim sonrası ağırlığı 60 kg.'ı bulan tek parça çalışmalarla, sucuk tekniğinin sınırlarını başarılı bir şekilde zorlamaktadır.¹⁶²

¹⁶² HESSENBERG, Karin; **Ceramics For Gardens & Landscapes**, A&C Black, London, 2000, syf.129,130,140

6.18. Ilya Holesovsky



Resim 98. Ilya Holesovsky, *İsimsiz*, Çanakkale, 2002



Resim 99. Ilya Holesovsky, *Payamlı Sahilden*, Şamotlu Çamur, İzmir

Çekoslovakyalı sanatçı Holesovsky, yurtiçi ve yurt dışında birçok sempozyum ve seminerlere katılmış olan bir sanatçıdır. Ülkemizde de İzmir ve Çanakkale’de yapılan sempozyumlar kapsamında uygulamalar yapmıştır. Çevre kirliliği ve doğa başlıca konuları arasında yer alır. Çeşitli alçı kalıplara bastığı çamurlarla oluşturduğu formlarda çevre kirliliğini vurgulamaktadır. Yapmış olduğu düzenlemelerdeki iniş çıkışlarla izleyicilere, yeryüzünden bir detay sunmaktadır. 1997 yılında İzmir’de yapmış olduğu *Payamlı Sahilden* ismini verdiği çalışmasında da aynı tekniği kullanmıştır. Deniz kıyısından aldığı alçı kalıplara bastığı şamotlu çamurla oluşturduğu birimlerini sır ve oksitlerle renklendirmiştir. Bu çalışmaların yüzeyinde, kurşundan sigara paketine kadar çevreye atılmış birçok çöp çeşidini görmek mümkündür.

6.19. Waltraut Gschiel



Resim 100. Waltraut Gschiel, *İsimsiz*, Porselen çamuru, Çanakkale, 2002

Avusturyalı sanatçı Gschiel, Linz şehrinde bulunan Endüstri Sanatları Yüksek Okulunun Metal Heykel bölümünde (Hochschule für Industrielle Gestaltung Abteiluna Metal Bildhauerei) Prof. Helmut Gsöllpointner'in yanında eğitim görmüştür. Önceleri takı tasarımı üzerine çalışmalar yapan sanatçı daha sonra büyük ebatlarda metal heykeller yapmaya başlamış ve 1977 yılından itibaren de seramik malzemeye çalışmalarını sürdürmektedir.

2002 yılında Çanakkale Seramik Fabrikasının düzenlemiş olduğu Uluslararası Seramik Sempozyumuna katılmış, burada porselen çamurunu kullanarak, ince demir ayaklar üzerinde duran porselen halkalarla, doğanın içinde sürüyü andıran bir düzenleme yapmıştır. Tek başına bir birim olarak oldukça basit olan halka formu, küçük büyük kullanımıyla ve farklı yönlere bakacak şekilde yapılan sık seyrek bir düzenlemeyle, yeşilin içinde oldukça etkileyici bir çalışma olarak sonuçlanmıştır.

6.20. Bilgehan Uzuner

Tatbiki Güzel Sanatlar yüksek okulunda eğitime başlayan Uzuner daha sonra isim değişikliğine uğrayan Marmara Üniversitesinden mezun olmuştur. Alman ve Türk eğitimci hocalardan yararlanan sanatçı eğitim sürecinde en çok Ali İsmail Türemen'den etkilenmiş onun "Sanat bir felsefedir, ortak bir ele alıştır, onun dışındakiler tekniklerden ibarettir" sözü sanat yaşamında yol gösterici olmuştur. Çok yönlü disiplinleri bir arada kullanmaktan yana tavır belirleyen Uzuner, seramik kökenli olup resim alanında birçok ödül almasıyla da çok disiplinli çalışma yönteminin geçerliliğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda seramik, cam, resim, özgün baskı resim alanlarında özgün örneklemeleri bulunmaktadır.

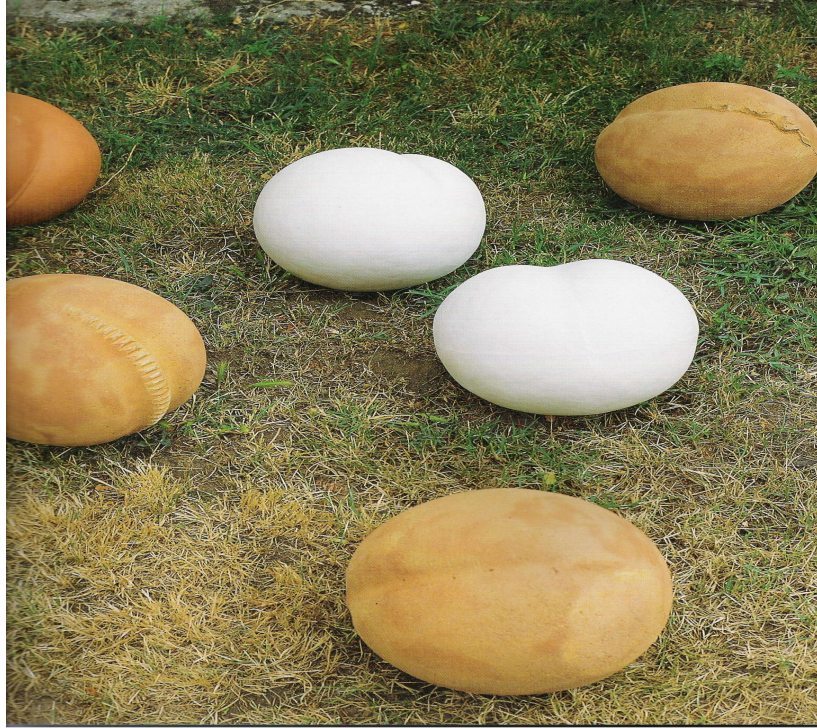


Resim 101. Bilgehan Uzuner, *Deprem*, Eskişehir, 2001

2001 Eskişehir Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumunda yaptığı projede, Kılıçoğlu Tuğla Fabrikasında üretilen, farklı renklerde, sırlı ve sırsız tuğlaları kullanmıştır. 17 Ağustos 1999 depreminin izlerini taşıyan bu çalışma, Eskişehir'in karasal ikliminde günden güne renk ve doku olarak değişime uğramaktadır. 2006 yılında çekilmiş fotoğrafında bu değişim izlenmektedir. Çalışma kendi içinde bir süreci tamamlamaktadır. Ve taşıdığı mesaj bu değişimle özdeşleşmektedir.

6.21. SaadettinAygün

1954 yılında Eskişehir' de doğan sanatçı, 1981 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Seramik Bölümü' nden mezun olmuştur. 1989 yılında Dokuz Eylül Üniversitesinden Sanatta Yeterlik almıştır. Halen Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünde Öğretim Üyesi (Yrd.Doç) olarak görev yapmaktadır.¹⁶³



Resim 102. Saadettin Aygün, *İsimsiz*, Çap: 30cm, Çanakkale, 2002

Sanatçı, Çanakkale'nin Çan ilçesinde gerçekleştirilen Uluslararası Uygulamalı Seramik Sempozyumu kapsamında yaptığı çalışmasında kırmızı çamur ve porselen çamurunu kullanarak açık alanda bir düzenleme yapmıştır. İçleri boş olarak şekillendirilen plastik formlarda yüzey gerilimleri önemslenmiş ve formlar dinamik bir şekilde vurgulanmıştır.

¹⁶³ <http://www.karehost.net/eskisehir/sasergi.html>, 14 Nisan 2007

6.22. Sevim Çizer

1951 Muğla doğumlu olan sanatçı, 1987’de Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümünün kuruluşunu gerçekleştirmiştir. Akademik kariyerine başladığı ve 1996 yılında Profesör unvanını aldığı bu üniversitede halen öğretim üyesi ve bölüm başkanı olarak görevini sürdürmektedir. Lüster ve Terra Sigillata zinter astarı konularında araştırma ve yayınları bulunmaktadır. 1996 yılından itibaren de birçok uluslararası sempozyum, workshop ve bienallere katılmıştır. 1997 yılından buyana her yıl İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumlarını düzenlemiştir.¹⁶⁴



Resim 103. Sevim Çizer, *Merdiven Basamakları*, 400 × 80 cm, 10 cm, Çanakkale, 2002

Sanatçı 2002 yılında Çanakkale’nin Çan ilçesinde düzenlenen, Uluslararası Uygulamalı Seramik Sempozyumuna katılmıştır. Kırmızı çamur kullanarak şekillendirdiği formlarla doğa ile uyumlu bir düzenleme yapmayı tasarlamıştır. Kullandığı renkler, rahat fırça darbeleri ve düzenlemedeki ritimle de bunu

¹⁶⁴ <http://sevimcizer.net/index.htm>, Haziran 2007

desteklemiştir. Çalışma basit bir birimin küçük büyük tekrarlarından oluşmaktadır. Arka fonda görülen yürüyüş yolundaki düzenli dizilimle, formların ince et kalınlığı arasındaki kafesler arasındaki görsel uyum çalışmayı kuvvetlendirmiştir. Benzer paralellikte ve yönde ancak inişli çıkışlı ve zikzaklı bir yol alternatifini izlenimi uyandırmaktadır.



Resim 104. Sevim Çizer, *Göl Kayıkları*, boy: 20-25-30cm, en: 8cm, Letonya, 2003

2003 yılında Letonya’da katıldığı Uluslararası seramik sempozyumunda Göl Kayıkları veya Nehir Kayıkları olarak adlandırılan eserleri, odun fırınlarında kül sırları kullanarak fırınlamıştır. Bu zarif, kırılğan, duyarlı kayak formları, sanatçıların kullanımına sunulan neoklasik bir şatonun bahçesinde düzenlenerek sergilenmiştir.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Sevim Çizerle sözlü görüşme, Haziran 2007

6.23. Oya Uzuner



Resim 105. Oya Uzuner, *Denizde*, porselen, karışık teknik, 50-50 cm, İzmir, 2002

1966 Ankara doğumlu sanatçı sanatını “ Seramik malzemenin teknik alternatiflerini bir arada kullanarak yüzey, boyut, doku, renk, oran, orantı, ritim gibi temel öğeleri ve geleneği çağdaş boyutta sorgulamak” olarak tanımlamaktadır. halen Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünde, Yardımcı Doçent olarak görev yapmaktadır.¹⁶⁶

Sanatçı 2002 yılında İzmir’de sergilediği *Denizde* isimli çalışmasında, deniz kıyısında yürürken çoğu zaman basıp geçtiğimiz yada yıkılan binaların kalıntılarında bile karşımıza çıkan deniz minareleri ve kabuklarından etkilenmiştir. Porselen çamuru kullanarak şekillendirdiği formlarında, ebru tekniği, renklendirilmiş çamur, raku tekniği gibi birçok tekniği kaynaştırmıştır. Bu çalışmasıyla, doğadan seçtiği formlarla yeniden doğaya eklemeye bulunan Uzuner, görsel zenginlikleriyle hayranlık uyandıran deniz kabuklarını yine aynı zenginlikle izleyicilere sunmuştur.

¹⁶⁶ http://www.chocuk.net/troupe/o_uzuner1.htm, Haziran 2007

6.24. Lerzan Özer Yeltan



Resim 106. Lerzan Özer Yeltan, *STYX*, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, porselen, çelik, h: 2,4 m., 1992



Resim 107. Lerzan Özer Yeltan, *Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın*, İstanbul, fırın plakası, mavi toprak boya, 2 x 5 m., 1993

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümünde Yrd. Doç. Olarak görev yapan sanatçının uzmanlık alanları çağdaş seramikler ve kent seramiğidir. Sanatçıyla yapılan birebir görüşme ile elde edilen bilgiler ışığında çalışmaları değerlendirilmiştir. 1988 yılında Çin'in Kaolin Hills bölgesinde tasarladığı *STYX* adını verdiği çalışmasını 1992'de İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmayla Borges'in ¹⁶⁷“Ölüm ve Pusula” kitabındaki yaşam kurgusuna gönderme yapmıştır.

Bir başka çalışması *Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın*'da ise çevre kirliliğine ve duyarsızlığa karşı bir gönderme yapmayı amaçlamıştır. Turizmi geliştirmek amacıyla yapılan yanlış uygulamaları, kuş cenneti yerine havaalanı,

¹⁶⁷ 1899 Arjantin doğumlu yazar Jorge Luis Borges

kurşunlu benzin kullanımına karşı vurdumduymazlığın devam etmesini ve bunun gibi birçok örneği eleştirmiştir. Her plakada doğal hayatı koruma derneğinin yayınlardan cümlelere yer vermiştir. Plakaların üzerinde yazıları ve içerdikleri mesajları kapatamayan mavi ayak izleri dolaşmaktadır.



Resim 108. Lerzan Özer Yeltan, *Uçurtma*, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, porselen, kurşun, kum, h: 2 m., 1992, İstanbul

Sanatçı *Uçurtma* çalışmasını, 1988 yılında Çin'in Tongchuan bölgesinde tasarlamış ve 1992 yılında İstanbul'da uygulanmıştır. Çin kültüründe ölen kişilerin mezarlarının başına dikilen uçurtmaların rüzgarın etkisiyle dağılıp uçmasıyla ruhların özgürlüğüne kavuşacağı inancı, bu proje için esin kaynağı olmuştur. Kurşun, porselen çamuru ve kum kullanarak oluşturulan çalışmayla, ölümlerin arkada bıraktığı izlere yer verilmiştir.



Resim 109. Lerzan Özer Yeltan, *Calıban'ın Dokunulmaz Halkası*, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, porselen, renklendirilmiş kum, 1,7 m., 1992, İstanbul

Yeltan, *Caliban'ın Dokunulmaz Halkası* ismini verdiği çalışmasında birim tekrarından hareketle bir düzenleme yapmıştır. Uygulandığı zeminle ve porselenin beyazlığı ile zıtlık oluşturacak kırmızıya boyanmış kumlardan bir halka çizmiştir. Halkanın üzerinde yer alan her bir form birbirinden farklıdır. Birey olmanın sorgulandığı düzenlemede, tekrarlanan roller dizisine yer vermiştir.



Resim 110. Lerzan Özer Yeltan, *Geçit*, “Biz Dünyayız- II. Uluslararası Çağdaş Seramik Sempozyumu”, Çanakkale Seramik Fabrikası-Çan, porselen, kağıt porselen, h: 1.80 x 3.00 m, 2002, Dr. İbrahim Bodur Seramik Müzesi Koleksiyonu

Sanatçı'nın *Geçit* adını verdiği çalışması, Fransa'da yapmış olduğu “Ateşi Sıcak Tut” isimli çalışmasının devamı niteliğindedir. Porselen çamuru kullanılarak şekillendirilen formların içlerinde, kağıt seramikten plakalar üzerine izleme mühürleri kullanılarak diller ve dinler arası geçişler vurgulanmıştır.

6.25. Nalan Danabaş Tuncer

Sanatçı, 1993 yılından itibaren yaşadığı yer olan İstanbul'u konu alan çalışmalar yapmaktadır. Esrelerinde ortak bir dil hakimdir. Tuncer düşüncelerini, "İstanbul'un bugünkü kimliği zaman ve mekan içerisinde oluşan bir kavramdır. Bu kent bana göre her anlamda bir kimliksizlik süreci yaşamaktadır." şeklinde ifade etmiştir. Sanatçıya göre, 1950'lerde köyden kente göçün artmasıyla, İstanbul'un nüfusu hızla artmış bu durum, kötü yaşam koşulları, çarpık kentleşme, tarihi ve kültürel dokuya verilen zararın artması gibi olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir.



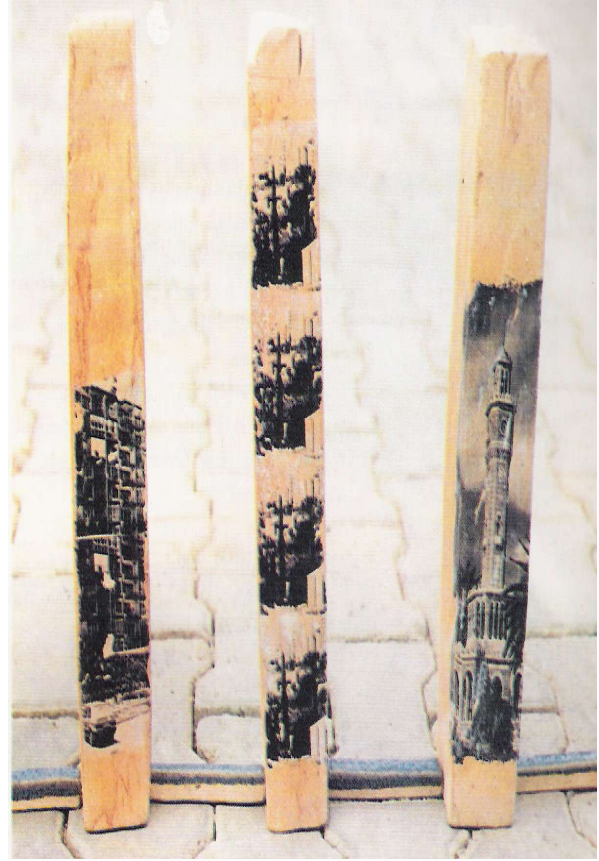
Resim 111. Nalan Danabaş Tuncer, *Ey! Sevgili İstanbul Nereye?* detay, 1998, İstanbul

Çalışmalarının çıkış noktasını oluşturan bu düşüncelerle, 1998 yılında "Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi" adını verdiği sanatta yeterlilik tezi kapsamında 'Yeditepe' ve 'Ey! Sevgili İstanbul Nereye?' isimli projeleri uygulamıştır. Amacı, doğduğu ve yaşadığı kentin bugünkü durumunu izleyici ile paylaşarak, kişilerin hayatın içinde, daha sistemli, bilinçli,

doğaya ve ekolojiye sadık, kalan kimliğe saygılı bir şekilde davranmalarını sağlamaktır.¹⁶⁸



Resim 112. Nalan Danabaş Tuncer, *Ey! Sevgili İstanbul Nereye?*, toprak, mavi sır, transfer baskı, 1998, İstanbul



Resim 113. Nalan Danabaş Tuncer, *Yerleştirme*, şamotlu çamur, İzmir, 1998

Tuncer, 1998 yılında İzmir'de Uluslararası Seramik Sempozyumu kapsamında yaptığı, dikdörtgen prizmalar dan oluşan düzenlemesinde, yüzeylere transfer tekniğini kullanarak çeşitli kent görüntülerini aktarmıştır. Sanatçının farklı bir formda, *Ey! Sevgili İstanbul Nereye?* adını verdiği çalışmasıyla benzer kaygılar içerisinde olduğu gözlenmektedir.

¹⁶⁸ DANABAŞ TUNCER, Nalan; **Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 1998, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

7. ÇEVRE KONULU SERAMİK ATÖLYE UYGULAMALARI

Bu bölümde yapılan uygulama çalışmaları, ‘çevre’ konusunu temel almaktadır. Uygulamalarda şamotlu çamur, porselen çamuru, plaka tekniği, transfer tekniği ve serigraf baskı tekniği kullanılmıştır. Pişirimler, 1000 ve 1100 °C de yapılmıştır. Konu kapsamında iki ayrı proje tasarlanmıştır. Bu projeler mekanla birlikte düşünülerek oluşturulmuştur. Çalışmaların düzenleneceği mekan olarak, Çanakkale-Karacaören Ovasında bulunan Reşat Kepenek Çiftliği uygun görülmüştür. Yıllar önce kent merkezinin tamamen dışında olan çiftlik, günümüzde yer sahiplerinin duyarlılığı ve imara açık olmamasından dolayı yarı bakir bir alan olarak korunabilmiştir. Uçsuz bucaksız yeşil alan, içinde bulunan birkaç taş bina ve sahiplerinin anılarıyla adeta zamana meydan okumaktadır. Kent dokusunun ve doğa dokusunun kimi zaman kaynaştığı, kimi zaman tamamen koparak kent dokusunun her şeyi yerle bir ederek ön plana çıktığı bir zamanda bu mekan çalışmanın çıkış noktası olarak etkili olmuştur. Aynı zamanda Le Witt’in ;

“Bir sanatçı, diyelim ki belli bir birimin tekrarına dayalı bir yöntemde karar kılmışsa, genellikle basit ve elinin altındaki hazır biçimi tercih etmelidir...Temel biçimin karmaşık olması, bütünü birliğine zarar verir. Birbirini takip eden basit biçimleri kullanmak, çalışmanın alanını daraltır ve ilgiyi biçimin düzenine doğru çeker. Biçim anlama dönüşürken, bu düzende sonuca dönüşür. Sonuç olarak nasıl bir biçime sahip olursa olsun, yapıt öncelikle bir düşünce ile başlamalıdır.”¹⁶⁹

ifadeleri çalışmanın şekillenmesinde dikkat edilen temel ilkeler olarak benimsenmiştir. Arazide bir köşeye yığılmış olarak duran pimaj borular elimizin altındaki hazır malzeme olarak ve yalın silindirik formuyla verilmek istenilen düşünce için uygun bulunmuştur. Seçilen mekanın arka fonunda silindirik gövdeleri ile sıralanan kavak ağaçları ve onlarında arkasında gözükten huzur evi binası verilmek istenilen mesajı desteklemiş tek bir bakış açısıyla tüm dokuları sunmuştur.

¹⁶⁹ YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, ISBN 975-6361-34-4, sayfa 220

Proje I' e adını veren 'doku' sözcüğünü ve türlerini Tülay Çellek şu şekilde açıklamaktadır;

“Bir cismin yüzeyi dokunulduğunda sert ya da yumuşak pürüzler içerir, bu pürüzlere o cismin dokusu denir. Görsel doku, dokusal doku, derin doku, yüzeysel doku, düzenli doku, düzensiz doku, yapay doku, doğal doku gibi sınıflandırılabilir. Tüm görsel nesnelere karakteristik birer dış yapıları vardır. Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif etkileri dokuyu (tekstür) oluşturur. Diğer bir deyişle, doğadaki tüm nesnelere iç yapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilere “DOKU” denir. Bu, doğanın yapısal bir özelliğidir. Objelerin dış görünüşlerindeki ayrıcalıkları sağlayan üzerlerindeki dokusal yapı farklılıklarıdır. Yani doku, yüzeyleri oluşturur. Bir yüzey değerlendirmesidir. Gözün gördüğü her şey özel bir dış yüzey yapısına sahiptir. Tasarımcı, yaşayan doğadaki dokusal oluşumlardan yararlanarak yeni yaratım olanakları elde edebilir. Yüzey ne tipten olursa olsun parça ile bütün arasında bir takım temel bağlantılar bulunabilir. Doku, birbirine eş yada birbirini tamamlayan birim biçimlerin belli sistemlerle yanyana gelmesinden oluşur”¹⁷⁰

Proje II'nin çıkış noktasını ise, arazide soluduğumuz temiz hava ve bol oksijen deposu ağaçlar oluşturmuştur. Şiddetli Çanakkale rüzgarında, günden güne değeri artan, soluduğumuz her havanın, aldığımız her nefesin önemini haykırırcasına savrulan dallar bu proje için kaynak oluşturmuştur. Projeye uygun olarak tasarlanan formlarda, taşıdıkları manevi değeri de destekleyecek şekilde kırılma ön plana çıkarılmıştır. Türk Dil Kurumu çalışmaya adını veren 'Nefes' sözcüğünü şu şekilde tanımlamaktadır;

“Sigara, pipo içilirken içe çekilen duman, soluk canlılık, hayat belirtisi, şifa amacıyla hastaya okunan dua, bir bütünü yapısı ve özelliği, bir vücudun veya bir organın yapı öğelerinden birini oluşturan hücreler bütünü, nesne.”¹⁷¹

¹⁷⁰ <http://www.tulaycellek.com/tulay/eserlistesi.asp?alttur=dersnot2>, 17 Haziran 2007

¹⁷¹ www.tdk.gov.tr, 17.Mayıs 2007

7.1. Proje I: “Doku”

İlk olarak internetten temin edilen doğa ve gökdelen görüntüleri ve birebir çekilen fotoğraflar bilgisayar ortamına aktarılarak, görüntülerin üzerinde corel draw programının verdiği olanaklarla renk ve ışık düzenlemeleri yapılmıştır. Sonrasında, her bir görüntü için negatif ve pozitif olmak üzere, farklı ebatlarda 45 adet elek hazırlanmıştır.

Şamotlu çamur ve porselen çamurdan açılan plakalar üzerine düşük derece seramik boyaları ve renk veren oksitler kullanılarak serigraf baskı tekniği ile görüntüler aktarılmıştır. Plaka, deri sertliğine ulaştığında, farklı çaplarda pimaj ve karton borular üzerine, kontrollü bir şekilde sarılarak şekillendirilen silindir formları, kurumaya bırakılmıştır. Doğa dokusu ve kent dokusunun kimi zaman formun bütününde, kimi zaman belli alanlarında kullanıldığı çalışmalar tamamen kurduğunda, 985°C de bisküvi pişirimleri yapılmıştır. Bisküvi pişirimi sonrası, fırça kullanılarak formlar şeffaf sır ile sırlanmış, 1000°C de pişirilmiştir.



Resim 114. Şamotlu çamurla plaka açma aşaması



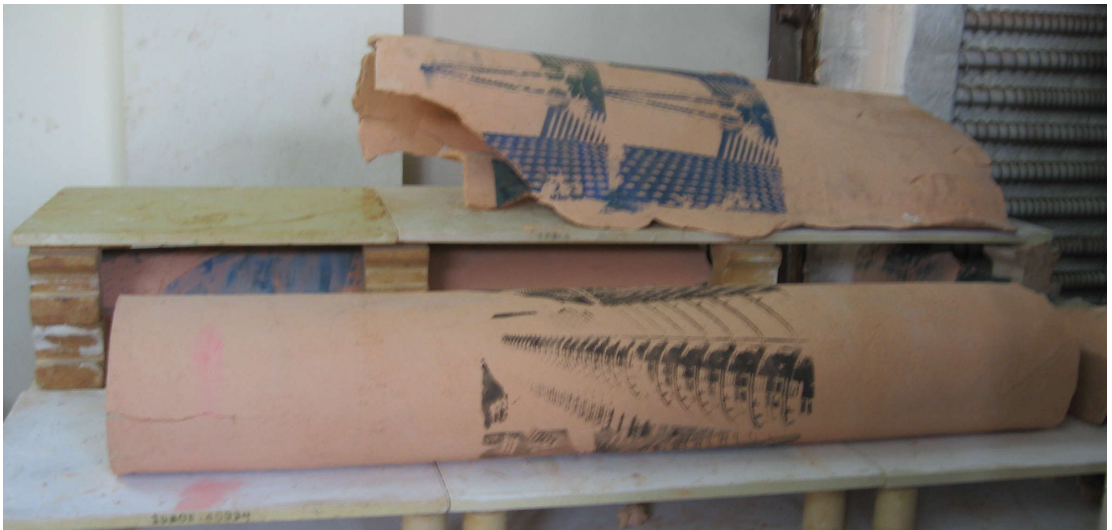
Resim 115. Serigraf baskı yapılan plakanın şekillendirilmesi



Resim 116. Serigraf baskı yapılmış şamotlu plakanın silindir olarak şekillendirilmesi



Resim 117. Farklı çap ve uzunluklarda şekillendirilen formlardan genel görünüm



Resim 118. Vagon fırında, 995°C de bisküvi pişirimi yapılmış formlardan genel görüntü



Resim 119. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007



Resim 120. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007



Resim 121. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007

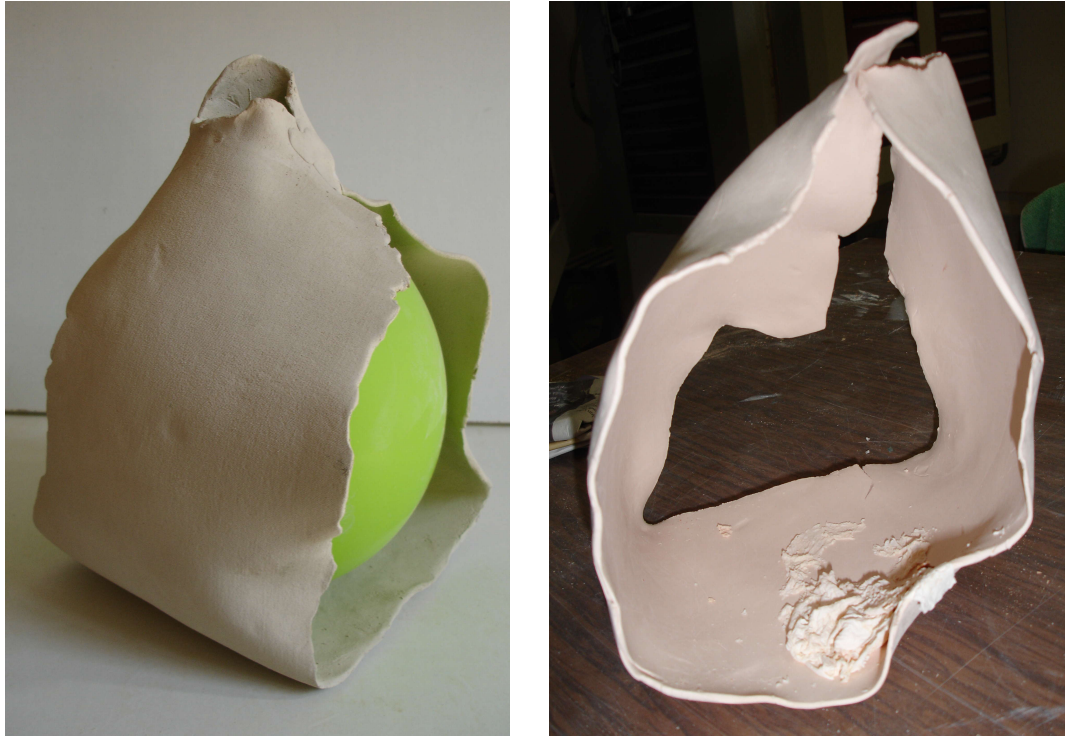
Farklı uzunluklar da ve çaplarda şekillendirilen silindirik formlar yeşil çimenler üzerinde farklı açılarda düzenlenmiştir. Bu düzenlemelerde formların içerisinde konstrüksiyon olarak kurumuş ağaç dalları ve metal profiller yerleştirilerek toprağa sabitlenmiştir. Formların açılı yerleştirilmesi, zaman süreci içerisindeki değişimi vurgulamak amacıyla yapılmıştır.



Resim 122. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007

7.2. Proje II: “Nefes”

Porselen çamuru kullanarak, iki bez arasında 3-4 mm kalınlığında açılan plaka farklı büyüklüklerde şişirilen balonlara sarılmıştır. Yavaş ve kontrollü kurutma aşamasından sonra balonlar çıkarılarak formlar 1100°C de pişirilmiştir. Pişirim sonrası formların alt yüzeylerine, transfer tekniği kullanılarak, kapıda paslanmış bir tabelada okuduğumuz Reşat Kepenek Çiftliği sahiplerinin aile fotoğrafları aktarılmıştır. Farklı büyüklüklerdeki formlar, ağız kısmından geçirilerek yeniden şişirilen balonlardan bir misina yardımıyla ağaç dallarına farklı yüksekliklerde asılmıştır. Zaman faktörü bu proje için tamamlayıcı rol oynamaktadır. Seramik formları taşıyan balonların içindeki havanın miktarı, her dakika azalıyor olması çalışmanın seyrini oluşturmaktadır. Balonlardan sıyrılarak yere düşen ve paramparça olan formlar bütününde taşıdıkları ve onlara yüklenen değerlerle birlikte yeniden toprağa karışacaklardır.



Resim 123. Balona sarılarak oluşturulan ve 1100°C de fırınlanan form



Resim 124. Reşat Kepenek Çiftliği, *Nefes* çalışmasının uygulanacağı ağaç



Resim 125. Yeşim Zümrüt, *Nefes*, ağaç üzerine yerleştirme ve detay, Çanakkale, 2007

8. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çevre Sanatının temelini doğa ve doğaya dönme isteği oluşturmaktadır. Bu istek, tarihsel süreçte birçok sanat dalının da konusu olmuştur. Resim sanatında Rönesans ile başlayan doğaya yöneliş, Tuna ekolü sanatçısının yaklaşımıyla daha da ön plana çıkmıştır. Barok dönemde tuvalin dörtte üçünü kaplayan manzara, Rokoko dönemde kendi içinde varolan güzellikleriyle, en doğal şekilde resmedilmiştir. Romantizm'e kadar olan bu süreçte doğa, figürlü konular için sadece bir fon olarak kullanılmıştır. Romantizmle birlikte bu anlayış deyişmiş, manzara bağımsız bir tür olarak resmin konusu olmuştur. 1830'lar da Fransa'da Fontainebleau Ormanı yakınındaki Barbizon kasabasına yerleşen Barbizon Okulu sanatçıları, Çevre sanatçısıyla örtüşen bir tavır, doğaya özlem ve kaçış gözlenmiştir. Empresyonizmin renk ve ışık kaygılarıyla birlikte doğa farklı şekillerde ve farklı bakış açılarıyla sanatın konusu olmaya devam etmiştir. Ancak zaman geçtikçe sanatçıların insan-doğa ilişkisi yaratma konusunda farklı arayışlara yöneldiği saptanmıştır.

Çevre Sanatı kavramsal akrabalıkların iç içe girmiş şeklidir. Bu kavramsal akrabalıklar ve Çevre Sanatı ilişkisi incelendiğinde, Kavramsal Sanatın 1960'lı yılların sanat hareketlerinin kökenini oluşturduğu gözlenmiştir. Gövde Sanatı, Oluşumlar, Performance, Yoksul Sanat, Minimalizm gibi sanat hareketlerinin etkisiyle biçim değil içerik ön plana çıkmaya başlamış, bu süreçte Çevre Sanatı için zemin hazırlamıştır.

Çevre Sanatının ilk örnekleri 1960'da verilmiştir. 1960'lı yıllar ekolojik ve feminist bilincin uyandığı, teknolojinin hızla ilerlediği, daha basit ve doğal varoluşa duyulan özlemin arttığı, bireyin kişisel ve politik gücünün kabul edildiği, sosyo-kültürel gelişime karşı kararsızlıkların gözlendiği bir dönemdir. Hızla artan çevre sorunları özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında modernliğin sadece ilerleme ile doğru orantılı olduğu inancının sorgulanmasını sağlamıştır. Nüfus artışıyla, sanayileşmeyle birlikte her alanda büyüyen sorunlar, sivil toplum örgütleri ve duyarlı kişilerce dile getirilmiştir. Sanatın toplumsal rolünün ne olduğu ya da ne olması gerektiği

tartışılmaya başlanmıştır. Böyle bir ortamda şekillenen Çevre Sanatı; Kavramsal Sanatın, Happening'in, Performance Sanatı'nın, Yoksul Sanat'ın (Art Povera), Minimalizm'in önde gelen isimlerinin yaptığı uygulamalar ve geliştirdikleri düşüncelerle beslenmiştir.

Kendini doğanın hakimi olarak gören modern çağ insanı, doğanın yasalarını keşfettiğini, kendini ondan koruyabileceğini ve denetleyebileceğini düşünmektedir. Bu yanılgı insan ve doğa ilişkisini öylesine sarsmıştır ki, sonunda insan bu üstünlüğü sorgulamaya başlamıştır. Bu da beraberinde sanatçıları doğaya yönelmiştir. Çevre sanatçıları, temel olarak üç boyutlu ve/veya performansa dayalı çalışmalar yapmışlardır. Amerika'da ve Avrupa'da yapılan Çevre Sanatı uygulamalarında farklı yaklaşımlar gözlenmiştir. Amerika'da ki çalışmalar incelendiğinde, bir yandan insan ve doğa ilişkisi korunmaya çalışılırken, diğer yandan insanın üstünlüğünün de vurgulanmaya çalışıldığı görülmüştür. Bunun gibi amaç farklılıklarının yanında, farklı tekniklerle çalışmayı tercih eden ve farklı akımlara yakınlık duyan sanatçılar özünde ortak bir paydada buluşmuş, doğada çalışmalar yapmışlardır. İlk önemli sergi, Amerika'dan, Hollanda'dan, İngiltere'den, Almanya'dan sanatçıların katılımıyla 1968'de New York'taki Dwan Gallery'de açılmıştır. Serginin adı *Yeryüzü Çalışmaları (Earthworks)* olarak belirlenmiştir. Genelde büyük boyutlarda, malzeme olarak toprak ve taştan, mekana özgü yapılan çalışmalar sadece fotoğraflarla temsil edilmişlerdir. Galeri mekanında sadece fotoğraflardan oluşan bir sergi geleneksel pazarlama şekline ve sanat eseri olarak tanımlanan şablona uyumsuzluk yaratmıştır. Bu atmosfer izleyicide garip bir yokluk hatta kayıp duygusu uyandırmıştır. Karşılaşılan bu durum şaşırtıcı ve düşündürücü olmuştur. Bu sergi, kapitalizmin aracı olarak gördükleri galerilerin ve yapılan çalışmalara yüklenen değerlerin sorgulanmasını amaçlayan çevre sanatçıları adına başarılı bir başlangıç olmuştur. Sanat objesi olmadan estetik deneyim üretme çabasının, sanatın geleneksel yapısını büyük ölçüde değiştirdiği gözlenmiştir. Kimi zaman doğanın malzemelerini kullanarak ya da doğaya ilaveler yaparak gerçekleştirilen çalışmalar, seyircinin sanat eseri karşısındaki konumunda da değişiklikler sağlamıştır. Seyirci sadece doğanın ve eserin gözlemcisi konumundan çıkmış onun parçası olmuştur.

1970'ler de birçok sanatçı, artarak popülerleşen çevresel harekete ayak uydurarak, yeryüzünü değiştirmekten ve ona zarar vermekten kaçınan yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bunların çoğu şehirdeki mekansal uygulamalardır. Yürümeyi, işaret etmeyi, ya da bazı doğal elementlerin geçici yer değiştirmelerini içeren daha basit mimiksel eserler ve çevreye duyarlı eserlerdir.

1992 yılında Birleşmiş Milletler delegeleri (179 ülkenin) Rio de Janerio'da dünya zirvesinde bir araya gelerek 'Bütün insanların ekonomik şartlarını iyileştirirken doğaya zarar vermek zorunda mıyız?' sorusu üzerinde tartışmışlardır. Bu tartışma hızla kötüye giden küresel çevre sorunları için çok umut verici olmamıştır. Dünya zirvesiyle, çevre sanatçılarının çabaları karşılaştırıldığında çevre uygulamalarının çok zayıf kaldığı düşünülse de sanatın toplumlar üzerindeki etkileri tartışılmazdır.

Çevre sanatçılarında temelde üç farklı yaklaşım görülmektedir. İlk olarak; doğa ile duygusal ve ruhsal ilişki kurmayı öngören yaklaşım. İkinci olarak; bunu sağlayabilmek için büyük buldozerlerle ve iş gücüyle doğal dünyayı düzenlemeye çalışan yaklaşım ve üçüncü olarak da açık alanlara geri dönmeye yönlendiren çalışmalardır.

Çevre Sanatı özünde 20.yy'ın temel özelliği olan maddiyata önem veren kent kökenli tüketici kültüre, inşa etmeye ve yıkmaya, doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı tepkidir. Çevre Sanatı'nın sınırları yoktur ortaya çıkan işler sanatçının çevresiyle iletişiminin çevreyi algılayışının bir ürünüdür. Bu işler izleyicisiyle, doğayla, beslenir ve gelişir.

Yapılan uygulamalar incelendiğinde; sanatçının açık alanlarda, kent merkezlerinde ve galerilerde yaptığı uygulamalarda, mekanın ve işleyen zamanın getireceği birçok detayı göz önünde bulundurması gerektiği belirlenmiştir. Bu da zorlu bir süreci gerektirmektedir. Çevre sanatçısının yaptığı çalışmayı besleyecek olan en önemli faktörlerin malzeme, teknik, ve mekan seçimi olduğu tespit

edilmiştir. Çevre sanatçısının doğaya yönlendirme, doğanın tahribini eleştirme ve geçiciliğimizi vurgulama adına yapacağı çalışmalarda dikkat etmesi gereken çok önemli bir nokta vardır. Oda bir dönem büyük eleştirilere de neden olan, yapılan uygulamaların doğanın gelişimini engelleyerek yok olmasını hızlandırabileceği gerçeğini unutmamasıdır. İncelendiğinde birçok proje çevresel tehdit olarak yorumlanabilir. Bu nedenle konu kapsamında bu olasılığın göz ardı edilmediği çalışmalar seçilerek incelenmiştir. Çevre sanatçısına düşen rol doğaya ve yaşamın gerçeklerine duyarlı çalışmalar ortaya koymaktır. Doğal bir kirlilik yaratmakla estetik bir zenginlik katmak arasında çok ince bir çizgi bulunmaktadır.

Seramik malzeme olarak bu noktada önem kazanmaktadır. Doğanın kendi malzemesi olan çamura biçim veren, formunu tasarlayan, malzemeyi yönlendiren sanatçıdır. Kullanılan çamur ile sır ve tekniğin uyumlu olması, pişirim derecesi ve uygulanacak mekanla bütünleşmesi en önemli unsurlardır. Yapılan çalışma da bunlar göz ardı edildiğinde, çevrede görsel bir kirlilik yaratmakta kaçınılmaz olacaktır. Son yıllarda yapılan bilimsel araştırmaların da ışığında kilin ısı değişimlerine karşı duyarlı, bünyesine hiçbir gaz girişine ve çıkışına izin vermeyen bir malzeme olduğu ispatlanmıştır. Doğadan gelen ve yeniden doğaya karışabilecek, doğaya özdeş bir malzeme olarak seramik Çevre Sanatı çalışmaları için en uygun malzemelerden biridir.

Tez kapsamında konu hakkında edinilen bilgiler ve çevreye karşı duyarlı örnekler üzerinde yapılan incelemeler ışığında, “Çevre Konulu Seramik Atölye Uygulamaları” yapılmıştır. Konu olarak, günlük yaşamlarımız da ancak ince bir çizgi ile ayırt edebildiğimiz, birbiriyle yarışan doğa dokusu ve kent dokusu ele alınmış, hava kirliliği ve bunun yaratacağı sonuçlar vurgulanmıştır. Pek çok çevre sorunlarıyla karşı karşıya olduğumuz bir dönemde, bu konuda çıkan yayınlar, haberler, belgesellerin yanında, plastik sanatlar alanında da Çevre Sanatı uygulamaları bizler için iyi bir yönlendirici olacaktır. Kuramsal araştırma ve uygulama çalışmalarıyla ortaya çıkarılan bu tezin , plastik sanatlar alanında çalışma yapmak isteyen araştırmacı ve sanatçılar için de katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

AKALIN, Ekin; “**Christo Ve Kapıları**”, rh+ Sanat Dergisi, Nisan, 2005, S.17

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları ve Öğrencileri Sergisi Kataloğu, Tokyo- Aoyama Green Galeri, Japonya, 2003

ANDREWS, Malcolm; **Landscape and Western Art**, Oxford University Pres, New York, 1999

ARCASOY, Ateş; **Seramik Teknolojisi**, MÜ. GSF. Seramik Anasanat Dalı Yayınları No: 2, 1983,

ATAKAN, Nancy; **Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Çev. Zeynep Rona, YKY, 1998, İstanbul

ATALAY, Canan; ‘**Kent ve Doğa Sanatı: Andy Goldsworthy**’, H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6

ATASEVEN, Olcay; ‘**Sanatın Çevreye Katılımı**’, H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6

A.TİBERGHİEN, Gilles; **Land Art**, Princeton Architectural Press, New York, 1993, ISBN- 1-56898-040-X

BACHELARD, Gaston; **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1996, ISBN 975-8008-02-1

BAYTUĞ, Tülay; **'Kent Seramiği'**, Seramik Dünyası, Atlan Matbaacılık, İstanbul, Mart-Nisan, 1996, S. 17

BENDER, Merih Tekin; **'Bir Büyük Tanıklık Üzerine'**, H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6

BEYKAL,Canan; **'Arazi Sanatı'**, Artist, Mas Matbaacılık, İstanbul, Haziran, 2004, S. 6/20

BİGWOOD, Carol; **Earth Muse,Feminism, Nature and Art**, Temple Üniv. Press, Philadelphia, 1993, ISBN 0-87722-987-2,

BUREN, Daniel; **'Kente Yerleşmek'**, Sanat Dünyamız, YKY, 2000, S. 77, ISSN 1300-2740

CAPASSO, Nicholas J; "Environmental Art: Stategies for Reorientation in Nature", **Art Magazine, Volume**, (Yayınlanmamış Çev. .Mehmet Üstünipek), S.9, No:5, Jonuary, 1985

Ceramic Review; **"Conscious Endeavours"**, January/February 2002, S.193

Ceramic Review, **'Andy Goldsworthy'**, Mart/Nisan, 2001, S. 188, syf. 74

COLLİNGWOOD, R.George; **Doğa Tasarımı**, Çev. Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi, Ankara, 1999, ISBN 975-533-277-4

DANABAŞ TUNCER, Nalan; **Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 1998, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

DANABAŞ TUNCER, Nalan; **‘Topraktaki İz’**, Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul, Nisan, 2001, S. 14

DEMİRKALP, Mümtaz; **‘Çevre Sanat’**, , H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6

Dokuz Eylül Üniversitesi Uluslararası Seramik Sempozyumu Kataloğu, 1997, İzmir

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, C.1,2,3

ERKMAN, Uğur; **“Mimari Tasarım İçin Bir Veri Üreten Yöntemi Olarak Çevre Analizi”**, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası

ERZEN, Jale; **‘Doğa ve Teknoloji İnkileminde Sanat kuramları’**, Sanat Dünyamız, YKY, 2004, S. 92, ISSN 1300-2740

Eskişehir Tepebaşı Belediyesi, I.Uluslar arası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Eskişehir, 2001,

Eskişehir Tepebaşı Belediyesi, Uluslar arası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, 2001-2003 Kataloğu, Elma Teknik, Eskişehir, 2003

GABLIK, Suzı; **‘Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları’**, Sanat Dünyamız, YKY, 2000, S.75

GERMANER, Semra; **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997

GOLDSWORTHY, Andy; **Midsummer Snowballs**, Thames&Hudson, London, 2001, ISBN 0-500-51065-2

GÖRENEK, Gülderen; **14. Yüzyıldan 17.Yüzyıla Kadar Batı Resim Sanatında Mekan Sorunu**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale, 2005, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

GREENBERG Reesa, W.FERGUSON Bruce, NARRNE Sandy; **Thinking About Exhibitions**, 1996, ISBN 0415-11589-2,

HALLEY, Peter; **‘Doğa ve Kültür’**, Sanat Dünyamız, YKY, 1999, S. 70, ISSN 1300-2740

HEENEY, Gwen; **Brickworks**, A&C Black, London, 2003, ISBN 0-7136-4880-5

HELLMAN, Asa; **Ceramic Art in Finland**, Thames&Hudson yayınevi, London, 2004, ISBN 0-500-51187-X,

HESENBERG, Karin; **Ceramics For Gardens & Landscapes**, A&C Black, London, 2000, ISBN 0 7136 4704 3,

Humberto Diaz Perez’in arşivi

İNANKUR, Zeynep; **19. yy Avrupa’ında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, ISBN 975-7942-80-4

İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumu Kataloğu, İzmir, 2001

İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumu Kataloğu, İzmir, 1998

Joseph Beuys-Aslolan Çizgidir, Kazım Taşkent Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2005, ISBN 975-08-0910-6

KARAVİT, Caner; '**Arazi Sanatı ve Seramik**', Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul, Şubat, 2001, S. 13

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; **Land and Environmental Art**, (Yayınlanmamış Çev. Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, 2005, ISBN 0-7148-4519-1

KEDİK, Ayşe Sibel; "**Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art**", Anadolu Sanat Dergisi, Mart, 2001, S.11

KORFMANN, Manfred O. ; **Troia/Wilusa Gezi Rehberi**, Çev. Rüstem Aslan, Ege Yayınları, 2004, ISBN 975-807-091-6

KRAUSS, Rosalind; '**Mekana Yayılan Heykel**', Sanat Dünyamız, YKY, 2002, S. 82, ISSN 1300-2740

KURA, Hande; "**Beyaz Dünyada Mavi Vurgular: Piet Stockmans**", Seramik Türkiye Dergisi, Temmuz-Eylül 2004, ISSN 1304-6578

LIPPARD, Lucy; **Overlay**, The New Press, New York, 1983, ISBN 1-56584-213-8

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul, 1991, ISBN 975-14-0222-0

MİMAROĞLU, İlhan; **New York Kapı Dışı Sanat**, YKY, 1.Baskı, İstanbul, Temmuz, 2002

NAUMANN, Francis, Çev. Mehmet Üstünipek ; '**Kökenden Etkiye ve Ötesine :Brancusi'nin "Sonsuz Sütunu"**', Türkiye'de Sanat Dergisi, Mayıs/Ağustos 2005, S. 69

NOYAN, Meltem; **“Sanat malzemesi olan doğa/ zaman mekan değirmeninde öğütülen sanat LAND ART; ARAZİDE SANAT”**, Art Dekor Dergisi, S.94, İstanbul, Asır Matbaacılık, Ocak 2001, ISSN 1300-5936

ÖGEL, Semra; **Çevresel Sanat**, İ.T.Ü.M.M.F Yayınları, Genel Yayın No:121, İstanbul, 1977

ÖZBUDUN, Haldun; **‘Sanatçının Varlığı İle Yokluğu Arasındaki Fark: Yaşanması Güzellikte Yada Yaşanılmaması Özellikte Bir Çevre’**, H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6

ÖZÇELİK, Özgür; **“Bakışın ve Mekanın Ötesinde Sanat”**, Türkiye’de Sanat Dergisi, Eylül-Ekim 2004, S. 65

ÖZER, Bülent; **Yorumlar**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul, 1986

ÖZER-YELTAN, Lerzan; **Seramik Malzemenin Şehir Dokusu İçinde Yer Alış Sorunları ve Çözüm Önerileri**, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul, 2001, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

PEKTAŞ, Nazlı; **“Kaidersiz Heykel”**, Artist Dergisi, Haziran, 2006, S. 6/68, ISSN 1303-7471

P.Sanat Kültür Antika, **“Yirminci Yüzyıl Sanatı”**, S: 16, 2000

Radikal Gazetesi, **“Stonhenge”**, 22 Haziran 2005, Çarşamba

R.H.FUCHS; **Richard Long**, Thames and Hudson Ltd., New York , 1986,

RONA, Zeynep; ANTMEN, Ahu; **Türkiye Sanat Yıllığı 2001**, İstanbul, Ocak, 2002, ISBN 975-93588-1-6

RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, FRÍCKE, Christiane, HONNEF, Klaus; **Art Of The 20th Century**, Taschen, Spain, 2000

SAKIZCI, Mehmet; **'Yeşili Sev Ormanı Korum'**, H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6

SARI, Hasan Fuat; **'Dennis Oppenheim Sergileri'**, Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs/Ağustos 1993, S. 9

SAYEK, Aylin; **"Bizi de Sar Christo!"**, Maison Française Dergisi, Mart, 2005, S. 118, ISSN 1300-5529

SCHELLMANN, Jörg, BENECKE, Josephine; **Christo Prints and Objects**, 1963-1987, Abbwille Press, New York,

SEVİM, Cemalettin; **'Seramikte Tasarım ve Kirlilik'**, Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul, Ağustos, 2001, S. 16

SEVİM, S. Sibel; **Seramik Dekorları**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2003,

SMITH, Edward Lucie; **Art Today**, Phaidon, London, 2004, ISBN 0-7148-3888-8,

SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, ISBN 975-14-0343-X,

ŞENTÜRK, Levent; **“Topolojik Mimarlıklar: Yeni Barok, Transmodernite ve Ötesi”**, Sanat Dünyamız, 2004, S.90

TANYELİ, Uğur; **“Sanat ve Tasarımda Disiplin Sınırlarının Yıkılışı”**, Tasarım ve Kültür Dergisi, Arredamento Mimarlık, Boyut Yayın Grubu, Şubat 2006, S.100+88, ISSN 1300-3801

TÜREDİ ÖZEN, Ayşegül; **“Eğitimci Yönü ve Seramik Figürleriyle: Viola Frey”**, Seramik Türkiye Dergisi, Uniform Matbaası, İstanbul, Ocak/Mart 2004, S.3, ISSN 1304-6578

TÜRKDOĞAN, Tansel; **Çağdaş Sanat**, Piramit Yayıncılık, Ankara, 2004, ISBN 975-8854-24-0

Türk-Yunan Seramik Sanatçıları Alan Çalışması Katalogu, Alaçatı –İzmir, 30 Eylül-5 Ekim 1999

Tüzüm Kızılcın kitaplığı

UYAR, Handan; **“Sağlıklı Yaşam Sağlıklı Yapı- Yapı Biyolojisi”**, Yapı Dergisi, N.79, Yapı End. Merkezi, İstanbul,

VARLIK ŞENTÜRK, Leyla; **‘Çevrenin Sanata Getirdiği Yeni Bir Bakış Açısı Olarak Land Art’**, H.Ü.G.S.F 7. Ulusal Sanat Sempozyumu Sanat ve Çevre, Alp Ofset Matbaacılık, 1.Baskı, Ankara, Mayıs, 2003, ISBN 975 491 143 6

VIOTTİ, Ulla; **About Brick Sculpture**, 2000, ISBN 91 87806-50-9

YELTAN, Lerzan Özer; **‘Seramiğin Kent Kuşatması’**, Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul, Haziran, 2001, S. 15

YILDIZ, Esra; “**Joseph Beuys**”, Radikal Gazetesi, 13 Mart 2005, Pazar

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, ISBN 975-6361-34-4,

YILMAZ, Mehmet; **Sanatçıları Okumak yada Hayali Söyleşiler**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2001, ISBN 975-8382-65-9

45. Yıl II. Uluslararası Uygulamalı Seramik Sempozyumu, Kaleseramik Sanat Yayınları, 2002

www.staff.brad.ac.uk/~mprichar/PRGCatalhoyuk.htm, 2 Nisan 2006

[http://www.lebriz.com/\(raswa13zl3dmwhizsbyb2455\)/v3_misc/docView.aspx?doc=60&pageID=22](http://www.lebriz.com/(raswa13zl3dmwhizsbyb2455)/v3_misc/docView.aspx?doc=60&pageID=22), 22 Mart 2006

http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=61&pageID=23&lang=TR, 24. 01. 07 (ATAKAN, Nancy; ‘Yeryüzü Sanatı’, Arayışlar-Resim’e ve Heykel’e Alternatifler, s.31-32)

www.lebriz.com, ‘Rönesans’, 10 Mayıs 2006, (PANOFSKY, Erwin; “ ‘Rönesans’: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?”, ç: Ömer Madra, Gergedan, Mart 1988, S.13, s.23)

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/ortacag.htm>, 8 Mart 2006

<http://witcombe.sbc.edu/earthmysteries/EMStonehenge.html> , 14 haziran 2006

<http://www.christojeanneclaude.net/tg.html>, 4 Mayıs 2006

www.the-gates-at-central-park.com, 01. 02. 2007

<http://www.whileseated.org/photo/002239.shtml>, 22.02.2007

<http://www.nnyn.org/websites3.html>, 04. 03. 2005

<http://www.christojeanneclaude.net/tg.html>, 04.Mayıs.2006

<http://www.kenthaber.com/IIIDetay.aspx?ID=516>, 06 Aralık 2006

www.bitlisim.com, 06 Aralık 2006

http://www.galerie-haas.de/html/seliger_vita.htm, 21. Kasım. 2006

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/5261>, 04. Ocak. 2006

www.claretwomey.com, 08.11.2006

<http://www.claretwomey.com/ClareTwomeyConsciousness.html>, 09.11.2006

http://www.denizce.com/ekoloji_leonardo.asp 18.12.2006

<http://www.patriciajohanson.com/> 18.12.2006

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/5261> , 20 Kasım 2006

http://www.galerie-haas.de/html/seliger_vita.htm , 20 Kasım 2006

<http://www.viotti.se/huvud/13.htm>, 20 Kasım 2006

<http://www.viotti.se/huvud/08.html>, 20 Kasım 2006

www.tdk.gov.tr, 18 Nisan 2006

<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2005/03/21/616974.asp> 22 Ara. 06

<http://www.stadt-kassel.de/cms01/stadtplan/themen/eichen/>, 02.04.2006

http://www.geocities.com/airsejin/141_150.htm, 27 Şubat 2007

<http://www.scultura-italiana.com/Biografie/Merz.htm> ,24 Ocak 2007

www.artnet.com, 24 Ocak 2007

<http://christojeanneclaude.net/wt.html> 19.01.2007

<http://www.the-artists.org/> 18.01.2007

http://americanart.si.edu/search/search_saamweb2.cfm?Saam_Collections=tms&Saam_Criteria=mendieta&header=Artworks%20from%20our%20Collection, www.the-artists.org, 18.01.2007

http://www.eveandersson.com/photos/photo-display?photo_path=%2Fphotos%2Fusa%2Fut%2Fspiral-jetty-floating-tumbleweed&photo_size=large, www.eveandersson.com , 31.01.07

<http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/796.html>, 30 Ocak 2007

<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Artworld-examples.html>, 30 Ocak 07

www.speronewestwater.com , 30 Ocak 07

<http://www.christojeanneclaude.net/inseln.html>, 02.02.2007

<http://www.richardlong.org/sculptures/1.html> , 02.02.07

<http://arts.guardian.co.uk/gallery/image/0,8543,-14104774275,00.html>, 02.02.07

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp119.asp>, 02.02.07

www.writedesignonline.com/.../overview.htm, 14.02.2007

www.geo.umass.edu/.../goldsworthy.html, 14.02.2007

http://painting.about.com/od/landscapes/ss/Goldsworthy_2.htm , 14.02.2007

www.dailyepiphany.net/2005/jan/14.htm , 14.02.2007

www.bangrang.org , 10.02.2007

<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Artworld-examples.html> , 30 Ocak 07

<http://architettura.supereva.com/books/2002/200212003/04.jpg>, 14 Ekim 2006

http://tr.wikipedia.org/wiki/And_Da%C4%9Flar%C4%B1, 24 Ocak 2005

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/ortacag.htm> 14 Şubat 2005

<http://www.artcyclopedia.com/artists/giorgione.html>, 06 Nisan 2006

www.lebriz.com, (Mehmet Üstünipek, Rönesans Resim Sanatı), 04/2004

<http://pmsa.cch.kcl.ac.uk/images/nrpAH/AHPOWYS06262.jpg>, 11.04.2007

<http://www.iletisim.com.tr/iletisim/person.aspx?pid=14>, 07.05.2007

<http://sevimecizer.net/index.htm>, Haziran 2007

http://www.chocuk.net/troupe/o_uzuner1.htm, Haziran 2007

<http://www.karehost.net/eskisehir/sasergi.html>, 14 Nisan 2007

<http://www.tulaycellek.com/tulay/eserlistesi.asp?alttur=dersnot2>, 17 Haziran 2007

www.tdk.gov.tr, 'Nefes', 17 Haziran 2007