



ÇEVRESEL SANAT VE SERAMİK UYGULAMALAR ENVIRONMENTAL ART AND CERAMIC APPLICATIONS

Doç Dr. Yeşim ZÜMRÜT

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü,

Çanakkale/TÜRKİYE, E-Mail: zumrutyesim@gmail.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş: 15 Şubat 2018 Kabul: 1 Mayıs 2018</p>	<p>1960'lar da ilk örnekleri verilmeye başlanan Çevresel Sanat kapsamında şehir merkezlerinde, doğada, galerilerde, bahçelerde, denizde, nehirde aklımıza gelebilecek çevremiz olarak da tanımlayabileceğimiz pek çok mekanda projeler üretilmiştir. Amaç doğaya karşı günden güne duyarsızlaşmaya başlayan toplumu çarpıcı bir şekilde uyarmak, görmeyi, düşündürmeyi ve yeniden doğaya yönlendirmeyi sağlamaktır. Yapılan eserler ya da performanslar; fotoğraflar, video kayıtları, eskizler ve afişler aracılığıyla izleyicisiyle buluşmuştur. Birçok proje bu amaca doğru bir şekilde hizmet etmiş ve çevreye zarar vermeyen duyarlı sanat eserleri ortaya konmuştur. Ancak çıkış noktasıyla çelişen ve çevresel sorunlara farkındalık sağlamayı amaçlarken sorunun kendisi haline gelen örneklerde görmek mümkündür. Bu olumsuz örnekler kendinden sonraki farklı yaklaşımlara, akıllara zemin hazırlamıştır.</p> <p>Bu çalışma kapsamında, Çevresel Sanat üst başlığı altında çevreci bir yaklaşımla yapılan seramik uygulamalardan bazıları, çalışmayı yapan sanatçı, kullandığı malzeme, yöntem ve vermek istediği mesaj doğrultusunda incelenecektir.</p>
<p>Anahtar Kelimeler: Çevre, Çevresel Sanat, Seramik</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242270</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 15 February 2018 Accepted: 1 May 2018</p>	<p>Within the scope of Environmental Art of which first samples were put out in 1960s, projects have been produced in many venues that can be defined as 'the whole environment we can think of around us' like nature, galleries, gardens, sea, river... The purpose is to warn the society dramatically which is getting insensitive to nature day by day and to make people see, think and redirect to nature. Works produced or performances have reached the audience through photographs, video recordings, sketches and posters. Many projects have served this purpose in the right way and environmentally safely, sensitive artworks have been put out. But it is also possible to see examples contradicting their starting point and being the problem themselves while trying to raise awareness about environmental problems. These negative examples prepared the grounds for different approaches and trends coming after them.</p> <p>Within the scope of this study, some of ceramic applications approach to environmental done under the upper title of Environmental Art will be studied considering the artist, the material, method and the message it conveys.</p>
<p>Keywords: Environment, Environmental Art, Ceramic</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242270</p>	

1. ÇEVRESEL SANAT

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, sosyokültürel gelişime karşı kararsızlıkların gözlemlendiği 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, temelini doğa ve doğaya dönme isteği oluşturan Çevresel Sanat; Kavramsal Sanatın, Happening'in, Performance Sanatı'nın, Yoksul Sanat'ın (Art Povera), Minimalizm'in önde gelen isimlerinin yaptığı uygulamalar ve geliştirdikleri düşüncelerle beslenmiştir.

Çevresel Sanat 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. Çevresel Sanat'ın sınırları yoktur ortaya çıkan işler sanatçının çevresiyle iletişiminin çevreyi algılayışının bir ürünüdür. Bu işler izleyicisiyle, doğayla, beslenir ve gelişir. Sanatçı ve seyirci doğanın gözlemcisi durumundan çıkıp ona dahil olan konumundadır.

Sözen, Tanyeli, 'Çevresel Sanat' başlığı altında "kentsel mekan ya da doğal mekan ölçeğindeki tüm yüzey, hacim ve mekan sanatı ürünlerini kapsayan sanat dalı" olarak tanımladığı Çevresel Sanat uygulamalarının geleneksel uygulamalardan tek başına değil çevresiyle bir bütün olarak algılanabilirlik özelliği ile ayrıldığını vurgular. Doğal ya da inşa edilmiş çevre, sanat yapıtı olarak düzenlenir ya da kendi ölçeğine uygun bir yapıyla donatılır.

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 çalışmalarınıdır.

Çevresel Sanat kapsamında çeşitli mekanlarda uygulama yapmayı tasarlayan sanatçı, mekanın ve işleyen zamanın getirdiği 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. Çevresel Sanat'ın 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.

2. ÇEVRECİ YAKLAŞIMLA YAPILAN SERAMİK UYGULAMALAR

Tarım devrimi ile beraber yerleşik düzene geçilmesi, Mezopotamya (M.Ö. 8000) ve Anadolu (M.Ö. 7000)] da toprak malzemenin mimaride yer almaya başlamasıyla seramik açık alanlarda kullanılmaya başlanmıştır. 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 künklerle"(Özer, 2001: 5 naklen Kruz, 2000: 5) 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. 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.(Korfmann, 2004: 76) Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir.

Seramiğin yapı çevre kompleksi içerisinde yapı ile birlikte tasarlanmasına ise İspanyol Antonio Gaudi'nin 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.(Eczacıbaşı, Cilt 1: 6) 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 bağlı 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. 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 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.(Özer, 2001: 65). 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."(Uyar: 39).

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 sağlıklı olanı doğayla ve çevreyle uyumlu bir sistem kurabilmektir. Bu noktada gerek endüstriyel anlamda gerekse sanatsal çalışmalarda seramik malzeme önem kazanmaktadır. 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.(Özer, 2001: 66) 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,

ultraviole ışınlarına ve çevre zehirlerine geçirimsiz seramik malzemeler yapılmış ve bu hiçbir sıradan boya veya yapı malzemesinin ulaşamayacağı bir noktaya ulaşmıştır.

Bu amaçlarla, 1960'lerden itibaren Çevresel Sanat 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 Trumpie ve Jacques van Galen tarafından, seramik sanatçısı, mimar ve heykeltıraşların çalışabileceği 'Struktur 68' adı altında bağımsız bir stüdyo kurulmasıdır. Çevresel Sanat 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. (Özer, 2001:44,45)

2.1. Ulla Viotti (İsveç)

Heykeller, mimari seramikler, performanslar ve düzenlemeler yapan Viotti'nin sanat yaşamındaki dönüm noktası 1966-67 yılları arasında İsrail'de katıldığı uluslararası bir 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. Çevresel Sanat kapsamında çim heykeller yapmış ve 90'lı yıllarda tuğla çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Şekil 1. Ulla Viotti' nin tuğla şekillendirme aşamaları



"Ulla Viotti tarih ile doğa arasında anlaşma yapmış olan bir sanatçıdır."(Viotti, 2000: 39,41,43,45,47,49,51) 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 Çevresel Sanattan ilham almıştır. Birçok 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.

Şekil 2. Ulla Viotti, *Cimbris*, İsveç, 1997

Şekil 3. Ulla Viotti, *Waves- Winds*, Hammenhög, 1996



Sanatçının bataklık kömürü (turba) ve çimenden yapmış olduğu 'Waves Winds' isimli 200 metre karelik bir alanı kaplayan, çimen heykeli 1996'dan günümüze doğanın güçlerine maruz kalmış fakat hala orada varlığını korumaktadır. 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'i çevreleyen dairesel çim setler oluşturmuş ve bunların öğrencilerin gelip oturabileceği, çizimler yapabileceği yaşanan alanlar olmasını tasarlamıştır.(Viotti, 2000: 47,49,51).

Şekil 4. 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 yansımaları üç boyutlu olarak yükselmektedir.

2.2. Clare Twomey (İngiltere)

İnsanların doğayı bozması ve grup olarak yıkım hareketleri, insan ilişkileri ve politik davranışa ilişkin gözlemler eserlerinin başlıca konusunu oluşturan Clare Twomey, sanatsal çalışmalarında öncelikle doğaya önem vermiştir. Şekillendirilebilir ve dönüştürülebilir olduğu için malzeme olarak kili tercih eden sanatçı World Ceramic Exposition 2001 Korea (2001 Dünya Seramik Bienali) kapsamında tasarladığı *Bilinç/Vicdan (Consciousness/Conscience)* başlıklı çalışmasında da bu konuları ele almıştır.

Proje porselenden şekillendirilmiş iç boşluklu 7000 adet yer karosundan 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 kırılmaması için Kore'de yapılmasına karar veren sanatçı, bir üretici bulmak ve projenin kendi yapacağı kısmını tamamlamak amacıyla uzun bir araştırma yapmıştır. Bu sürecin sonunda asıl işi su soğutma ünitelerinin üretimi ve ihracatı olan Mr. Woody Chang ile iletişim kurmuş ve Mr. Woody, Royal Crown Derby şirketinden seramik üreticisi Peter Alan ile görüşerek projeyi desteklemesini 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 boyutlarına titizlikle karar vermiş bazı karoları pişme derecesinin uygun olup olmadığını denemek amacıyla ezerek kırmıştır. Bu eylem fabrika çalışanları ve Mr. Woody tarafından şaşkınlık ve korkuyla karşılanmıştır.

Şekil 5. Clare Twomey , “Bilinç/Vicdan”, Kore, 2001-2004



Gazetelerle paketlenerek, polyester kutulara yerleştirilen seramik karolar, arkası açık bir yük arabasıyla galeriye taşınmış ve 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.

Besteyi yapan sanatçıdır ama yorumlamak ve şekillendirmek izleyicinin elindedir. Kırılan her bir karo pişmanlık anının sembolüdür. Sanatçı eserin gelip geçicilik özelliğinden heyecanlanmış, kırılmalıktan zevk duymuştur. (Ceramic Review, 2002: 34-37) 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. “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.

Şekil 6. Clare Twomey ,“Trophy”,

Victoria & Albert Müzesi, Eylül 2006



Sanatçı “Trophy” adını verdiği bir başka çalışmasında, Wedgwood, V&A(Victoria and Albert Museum, London) ile Clare’in imzasını taşıyacak, meşhur Jasper Conran ürünlerinde kullanılan, Wedgwood fabrikasının porselen çamuru ile şekillendirilmiş 4000 adet mavi kuşan oluşan bir proje tasarlamıştır. Kuşlar sanki tesadüfen galeriye bırakılmış izlenimi

uyandıracak şekilde yerleştirilmiş ve izleyicilerin bu güzellik karşısındaki tepkileri gözlenmiştir. Koleksiyonun parçası olan ve her biri kendi içinde tek olan bu kuşlardan 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 kalmışlardır. (http://www.claretwomey.com/trophy_info.html, 2013-04-26)

Sanatçıya göre; “İnsanlar bütünlüğü bozma pahasına da olsa tarihten bir parça çalabilirler. Tüm koleksiyonlar için sorulabilecek ortak sorudur bu ‘bir parçasını almalı mıyız?’” (Sanatçıyla e- mail aracılığı ile görüşme, Temmuz 2006)

Şekil 7. Irma Weckman, *Ev Özlemi (Homesick)*, 1997



2.3. Irma Weckman (Finlandiya)

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 kırılabilirliğini vurgulayan büyük düzenlemelerinde önemli rol oynamıştır. “*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 koparılıp 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 vurgulanmıştır. (Hermann, 2004: 229)

2.4. Maro Kerassoti (Yunanistan)

Çalışmalarının konusunu; doğa, şiir, müzik, tarih ve mitoloji oluşturan sanatçı tasarımlarında temel malzemesi olan toprağın imkanlarını gözeterik, 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 patine (sür-sil) tekniği uygulanmıştır. Ağaç gövdelerini gerçeklerinden ayırt edebilmek oldukça zordur. Fark edildiğinde ise izleyiciyi gerçek ağaç gövdeleri ile eser arasında karşılaştırma yapmaya, bakmaya değil görmeye sevk etmektedir. (Seramik sanatçısı Tüzüm Kızılcın'ınarşivinden yayınlanlanmış eser)

Şekil 8. Maro Kerassioti, *Ormanda*, 250 cm, Yunanistan



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 arada bağlayıcı kullanmadan formu yükseltmiştir. Bu çalışma tekniği her aşamada çamura hakim olmayı ve sabırlı olmayı gerektiren zor bir tekniktir.

Şekil 9. Maro Kerassioti, *Ağaçlar*, 1998, İzmir



2.5. Lerzan Özer (Türkiye)

Çalışmalarında porselen kullanmayı tercih eden ve düzenlemeleriyle tanınan sanatçı, “*Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın*” adını verdiği çalışmasında çevre kirliliğine ve duyarsızlığa karşı bir gönderme yapmayı amaçlamıştır. Turizmi geliştirmek amacıyla yapılan yanlış uygulamaları, kuş cenneti yerine havaalanı, kurşunlu benzin kullanımına karşı vurdumduymazlığın devam etmesini ve bunun gibi birçok örneği eleştirmiştir. Her plakada doğal hayatı koruma derneğinin yayınlarından cümlelere yer vermiştir. Plakaların üzerinde yazıları ve içerdikleri mesajları kapatamayan mavi ayak izleri dolaşmaktadır.

Şekil 10. Lerzan Özer, “*Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın- Leave only footprints on the beach*”, İstanbul, 1993



Çalışmalarında porselen kullanmayı tercih eden ve düzenlemeleriyle tanınan sanatçı, “Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın” adını verdiği çalışmasında çevre kirliliğine ve duyarsızlığa karşı bir gönderme yapmayı amaçlamıştır. Turizmi geliştirmek amacıyla yapılan yanlış uygulamaları, kuş cenneti yerine havaalanı, kurşunlu benzin kullanımına karşı vurdumduymazlığın devam etmesini ve bunun gibi birçok örneği eleştirmiştir. Her plakada doğal hayatı koruma derneğinin yayınlarından cümlelere yer vermiştir. Plakaların üzerinde yazıları ve içerdikleri mesajları kapatamayan mavi ayak izleri dolaşmaktadır.

2.6. Peter Hayes (İngiltere)

Peter Hayes’in üç metre yüksekliğe ulaşan formlarının çıkış noktasını, daha önce yapmış olduğu çalışmalar oluşturmaktadır. Sanatçı, ‘Ok’ olarak tanımladığı incelemelerle 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 tasarlamış ve aralarını bakır oksitle doldürmüştür. Raku pişirim tekniğini kullanarak pişirdiği formlarını, kıyısında yaşadığı Avon nehri suları altında aylarca bekleterek istediği yüzey efektlerini yakalamıştır. Bakıra doyurulmuş 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 etkilenerek 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. (HESSENBERG,2000;120)

Şekil 11. Peter Hayes, *Su Heykeli*, Japon Bahçesi, Marlborough



2.7. Jean Lowe (İngiltere)

Medway Nehri yakınlarında yaşayan 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.

Şekil 12. Jean Lowe, “Çakıl Taşı- Pebble”, 56X62X48 cm, Medway Nehri



Heykelleri, çıkış noktası olan 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 inşaaya 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. (HESSENBERG,2000;120)

3. UYGULAMALAR

Konu kapsamında yapılan “Doku” adlı düzenlemenin çıkış noktasında ve tasarlanmasında seçilen mekan etkili olmuştur. Yıllar önce kent merkezinin tamamen dışında olan çiftlik, günümüzde yer sahiplerinin duyarlılığı ve imara açık olmamasından dolayı yarı bakir bir alan olarak korunabilmiştir. Kent dokusunun ve doğa dokusunun kimi zaman kaynaştığı, kimi zaman tamamen koparak kent dokusunun her şeyi yerle bir ederek ön plana çıktığı bir zamanda, uçsuz bucaksız yeşil alanı, içinde bulunan birkaç taş binası ve sahiplerinin anlarıyla adeta zamana meydan okumaktadır.

Formların şekillendirilmesi aşamasında 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 formlar kurumaya bırakılmıştır.

Şekil 13. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007



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 ikinci pişirimleri yapılmıştır. Ekolojik duyarlılıkla üretilen çalışmalara bir diğer örnek kırk ton değerli maden için 17 bin 400 dekar alanda kesilecek olan ağaçlara dikkati çekme amacıyla olan “Nefes” çalışmasıdır. Düzenleme mekanı olarak Troya Ören Yerinde bulunan en yaşlı

ağaçlardan biri (meşe ağacı) seçilmiş seramik malzemenin kırılabilirliği ve doğadaki süreçler çalışmaya dahil edilmiştir. Porselen çamuru ile 3- 4mm kalınlığında açılan plakalar üst kısımları açık kalacak şekilde balonlara sararak şekillendirilmiş ve formlar 1100°C de fırınlanmıştır.

Şekil 14: Yeşim Zümrüt, “Nefes”, Troya Ören Yeri, Çanakkale, 2008



Pişirim sonrasında seramik formlar, ağız kısımlarından geçirilerek şişirilen balonlardan misina yardımıyla sembolik olarak seçilen ağaç dallarına farklı yüksekliklerde asılmıştır. Seramik formları taşıyan balonların içindeki havanın miktarı zamanla azalmış, iki haftalık sergi sürecinin sonunda tüm formlar yavaş yavaş sönen balonlardan sıyrılarak yere düşmüş ve kırılmıştır. Troya Ören Yeri alanındaki görevliler tarafından “çalışmalarınız kırılıyor” uyarısı ve düşme anına tanık olmak adına oturup kırılmasını bekleyen izleyiciler için bu süreç çalışmanın tamamlayıcı bir parçası olmuştur. Seramik formların altlarında transfer tekniği ile uygulanan 4 kuşak aile resimleri gerçek hayatta yaşanan süreçlere, ağaçlar sayesinde doğa ile birlikte aldığımız nefese onu kaybettikçe birer birer dağılacığımızı vurgu yapmaktadır. Yere düşen her form tekrar toprağa karışacaktır.

Şekil 15. Yeşim Zümrüt, “Bedenime Dar Gelen”, Troya Ören Yeri, Çanakkale, 2012



Bir diğer örnekte 2012 yılında aynı kavram çerçevesinde doğa-altın ikilemine vurgu yapan “Bedenime Dar Gelen” çalışmasıdır. Bu çalışma kapsamında birebir ölçülerde döküm tekniğiyle şekillendirilen trafik konileri ve parlak altın renginde kumaş kullanılmıştır. Kent dokusu içinde görmeye alışkın olduğumuz ve çevrelediği alanı sınırlayan özel alan haline getiren kırmızı- beyaz sırlı koniler, gövdesi ve dalları sarı renkli parlak kumaşla sarılmış altın değerinde olan doğa parçasına vurgu yapmaktadır.

4. SONUÇLAR

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. 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. Formunu tasarlayan, malzemeyi yönlendiren, fonksiyonel çevrenin boğucu baskısına karşın, insanın özgür, yaratıcı yeteneğine bırakılmış, programlanmamış serbest alanlar da çalışmayı tercih eden birçok sanatçı doğanın kendi malzemesi olan seramiği seçmiştir. Bunun çok net sebepleri vardır; kilin ısı değişimlerine karşı duyarlı olması, bünyesine hiçbir gaz girişine ve çıkışına izin vermemesi, renk ve doku olarak doğa ile bütün olması, doğadan gelen ve yeniden doğaya karışabilen bir malzeme olması sadece birkaçıdır. Önemli olan çalışmada kullanılan çamur ile sır ve tekniğin uyumlu olması, pişirim derecesi ve yer alacağı mekanla bütünleşmesidir.

Pek çok çevre sorunlarıyla karşı karşıya olduğumuz günümüzde bu konuda çıkan yayınlar, haberler ve belgesellerin yanında, plastik sanatlar aracılığıyla da söylenecek çok söz olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- A.TIBERGHIE, Gilles, 1993, *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York, ISBN- 1-56898-040-X
- Ceramic Review; 2002, “Conscious Endeavours”, January/February, , S.193, 34-37, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.cilt
- HELLMAN, 2004, Asa; *Ceramic Art in Finland*, Thames&Hudson yayınevi, London,, ISBN 0-500-51187-X,
- HESSENBERG, Karin, 2000, *Ceramics For Gardens & Landscapes*, A&C Black, London
- KORFMANN, Manfred O., 2004, *Troia/Wilusa Gezi Rehberi*, Çev. Rüstem Aslan, Ege Yayınları, ISBN 975-807-091-6
- ÖZER, Lerzan, 2001, ‘Seramiğin Kent Kuşatması’, Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul
- ÖZER, Lerzan, 2001, *Seramik Malzemenin Şehir Dokusu İçinde Yer Alış Sorunları ve Çözüm Önerileri*, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- UYAR, Handan; “Sağlıklı Yaşam Sağlıklı Yapı- Yapı Biyolojisi”, Yapı Dergisi, N.79, Yapı End. Merkezi, İstanbul
- VIOTTI, Ulla, 2000, *About Brick Sculpture*, , ISBN 91 87806-50-9
- http://www.claretwomey.com/trophy_-info.html, 2013-04-26