

- Gazi Eğitim Fakóltesi mezunu öğretmeni ile,
- Kazanım alanı: Görsel biçimlendirme ile,
- Renk bilgisi konusunda Renk Deneyi ile,
- 3 haftada işlenen 3 ders saati ile,
- 6 öğrenci ile kapsam ve sınırlılıklar belirlenmiştir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma, Diyarbakır’da Bağlar ilçesine bağlı köy okulların birinde görsel sanatlar dersinde etkin kullanılan öğretim yollarının belirlenmesine yönelik yapılan nitel bir çalışmadır. Bu doğrultuda araştırmanın desenini “Durum (örnek olay) Çalışması” oluşturmaktadır. Durum (örnek olay) çalışması, “Bir sınıf, bir mahalle, bir örgüt gibi doğal bir çevre içinde gerçekleştirilir ve çalışmaya konu olan ortam veya olayların bütüncül bir yorumunu hedefler” (Yıldırım ve şimşek, 2008, s.277). Nitel araştırma desenlerinden bir tür durum çalışması (örnek olay) olan Eğitsel Eleştiri ise, bir günlük okul etkinliğinin daha iyi ve tam anlamıyla anlaşılabilmesi için tanımlanması, çözümlenmesi ve değerlendirilmesine yönelik araştırma işlemidir. Yöntemi geliştiren Elliot Eisner bu metodolojisini betimsel, tematik ve çözümsel (analitik) öğelerden oluşan estetik eleştiriye dayandırmaktadır. Değerlendirmeci tutumuyla Eisner, sadece okul sorunlarının çıkış nedenlerini değil, aynı zamanda bu sorunların doğurduğu sonuçları da sorgulamaktadır. Sanat eğitimcinin bu görüşleri, John Dewey’in bir çeşit ‘duyusal farkında oluş’ sürecine ve ayrıntıların ya da niteliklerin ayrıştırması olan ‘algının geliştirilmesi’ düşüncesine dayanmaktadır (Eisner, 1991’den akt., Özsoy, 2001). Durum (örnek olay) çalışmasında “Bütüncül tek durum deseni” kullanılacaktır. “İsminden de anlaşılabilieceği gibi durum çalışmasında, tek bir analiz birimi (bir birey, bir kurum, bir program, bir okul, vb.) vardır” (Yıldırım ve şimşek, 2008, s. 290).

Çalışma Grubu

Bu araştırmada, nitel araştırmalarda kullanılan amaçlı örnekleme yapılmıştır. Evrene genellemeler yapmak yerine, ele alınan olay/vaka üzerinde çalışılmıştır. Amaçlı örnekleme yöntemlerinden ise yeni bir durumu ortaya koymaya yarayan “Tipik Durum Örneklemesi” tercih edilmiştir. Yıldırım ve şimşek’e (2008) göre bu örnekleme, “Araştırmacı yeni bir uygulamayı veya bir yeniliği tanıtmak istiyorsa, bu uygulamanın yapıldığı veya yeniliğin olduğu bir dizi durum arasından, en tipik bir veya birkaç tanesini saptayarak bunları çalışabilir” (s:110). Çalışma grubuna, köy oku-

lunda, sınıfta görsel sanatlar eğitimi veren öğretmen ve 6 öğrenci dahil edilmiştir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmanın güvenilirliğini ve geçerliğini arttırmak için birden fazla veri toplama yöntemi seçilmiştir. Veri toplama yöntemlerinden video kaydı ile gözlem, yazılı ve görsel dokümanların analizi ve bunları desteklemesi bakımından öğretmene uygulanan görüşme formundan faydalanılmıştır. Elde edilen veriler betimsel ve içerik analizi ile analiz edilmiştir.

Araştırmada, video kaydı yoluyla gözlem tekniği kullanılarak elde edilen veriler için araştırmacı, bu tekniğin türlerinden olan “yapılandırılmamış alan çalışması” ile “katılımlı gözlemci” olarak sürece dahil olmuştur. Bu tekniğin güvenilirliğini arttırmak için tüm uygulama süreci video çekimi ve fotoğraflarla araştırmacı tarafından kayıt altına alınmış ve üç farklı derste yapılan üç video çekimi yorumlanmadan doğrudan yazılı dokümanlara dönüştürülmüştür. Veriler kodlanarak tablolaştırıldıktan sonra tablolar çözümlenmiştir.

Görüşme tekniği ile elde edilen veriler için görüşme soruları araştırmacı tarafından “yarı yapılandırılmış görüşme” türünde hazırlanmıştır. Bu yolla araştırmacı sorularını görüşmeye başlamadan önce hazırlar, fakat bireyler ve koşullara bakarak bazı esneklikler sağlayabilir. Çepni’ye (2007) göre, “araştırmacının soruların sırasını değiştirebilme ve soruları daha ayrıntılı olarak açıklayabilme olanağı vardır. (...) özel bir konuda derinlemesine soru sorma, cevap eksik veya açık değil ise tekrar soru sorarak durumu daha açıklayıcı hale getirip cevapları tamamlama fırsatı sunma bu teknik yardımı ile gerçekleşebilir” (s.109). Görüşme soruları, Öğretmenin özgeçmişi, eğitim kariyeri, öğretmenlik mesleği ve öğretmenin benimsediği yöntem ile eğitimde izlediği yola katkı sağlayan etmenlere veri toplamak amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanarak elde edilen veriler kullanılmıştır.

BULGULAR

Köy okullarında görsel sanatlar derslerinde etkin kullanılan öğretim yolları ile ilgili çalışmanın bulguları açıklanmıştır. Bu bölümde eğitim ortamının, eğitim ortamının içinde bulunan öğretmen ve öğrencilerin betimlenmesi yapılmıştır.

Eğitim Ortamının Bulunduğu Sosyal Çevre

Okul, Diyarbakır Bağlar ilçesine bağlı Övündüler Köyü Tokaçlı Mezrasında bulunmaktadır. Mezranın, Diyarbakır-Siverek anayolu üzerinde olması ulaşımını kolaylaştırmıştır. Öğrenciler okula farklı köylerden taşınma

servislerle gelmektedir. Okul, Őehir dışında Diyarbakır-Urfa anayolu üzerinde olduğundan fazla mesken bulunmamakla birlikte, yakın çevresinde 1 market, 1 çay ocağı ve 1 kk cami bulunmaktadır.



Şekil 1. Okul bahçesinden görünüm



Şekil 2. Okulun çevresinden görünüm

Okulun Fiziki Yapısı

Okul üç katlı, 15 derslikli tek binadan oluşmakta ve hem ilkokul hem de ortaokul öğrencilerine hizmet vermektedir. Okul bahçe alanı geniş, çevresi kısmen aęaçlandırılmıŐtır. Öğrencilerin serbest zamanlarını geçirebileceği, çeşitli oyun, yürüyüş, koŐu ve spor etkinliklerini yapabilecekleri oldukça geniş bir bahçe alanı bulunmaktadır. Bahçe içerisinde öğrencilerin oturabileceği bir kamelya vardır. Okulun dış duvarları olmamakla birlikte çevresi dış etkenlerden korunmak için tel örgülerle çevrilmiŐtir.



Şekil 3. Okul bahçesi oyun alanı



Şekil 4. Okul bahçesi

Dış Fiziki Yapısı

Tek binadan oluşan 3 katlı küçük yapı, uzun süredir boyanmamış eski bir görünüme sahip. Okul binası sıradan bir köy okulu görünümüne sahip ancak okulun sahip olduğu geniş bahçesi öğrencilerin çeşitli etkinliklerini yapmak için elverişli bir özelliكتedir. Okul zemininde su baskınları, sık yaşanan elektrik kesintileri gibi sorunları mevcuttur.



Şekil 5. Okul binası

İç Fiziki Yapısı

Okulun 15 dersliği bulunmakta. Bunlar; anasınıfı, özel eğitim sınıfı, kütüphane ve ilkokul ve ortaokul derslikleridir. Sınıflar akıllı tahtalar ile donatılmış, 25 kişilik küçük sınıflardan oluşmakta. Duvarda öğrenci işlerinin sergilendiği panolar, sınıf kitaplığı bulunmaktadır.



Şekil 6. Okul içinden görünüm

Sınıf (Sanat Dersliği)

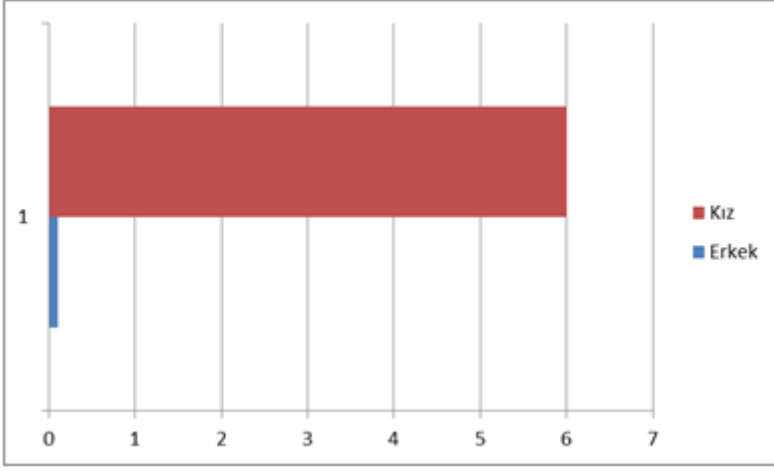
Okulda görsel sanatlar dersinin işleneceği atölye bulunmamakta. Dersler sınıf ortamında yapılmaktadır. Sınıflar ortalama 25 kişilik kapasitededir. Sınıflarda Akıllı tahta, sınıf kitaplığı bulunmaktadır. Her sınıfın duvarında yağlıboya tablolar bulunmaktadır. Duvarlar uzun süre boyanmamış durumda, sıra ve masalar ikişer kişilik, yıpranmış durumdadır. Atölyenin olmaması, sınıfların küçük olması, öğrencilerin araç-gereç eksiklikleri olmasından dolayı görsel sanatlar dersinin işlenmesi sırasında zaman zaman zorluklar yaşanabilmektedir.



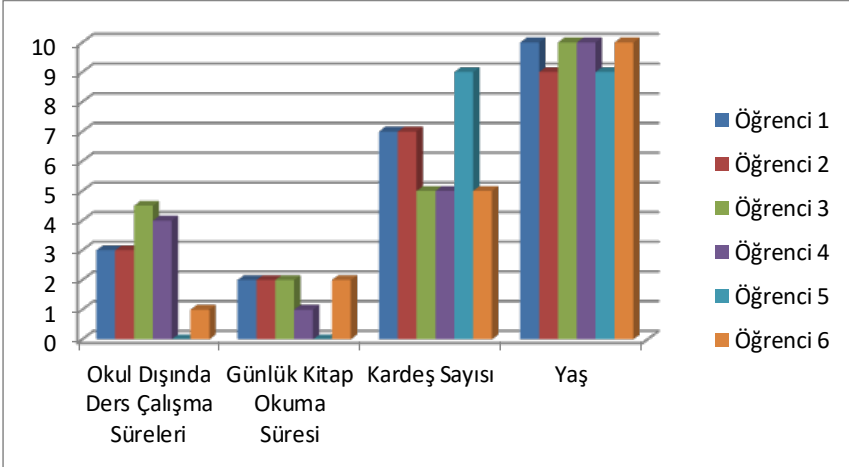
Şekil 7. Sınıflardan görünüm

Öğrenci Profili

Bu bölümde öğrencilerin genel profilini tanımak amacıyla öğrenci demografik formu ve öğrenci tanıma formu öğrencilere uygulanmıştır. Formlarda öğrencilerin genel bilgilerinin yanı sıra, okul, yetenek ve sosyal alanlardaki bilgilerine yer verilmiştir. Böylece öğrencileri daha yakından tanıma imkânı olmuştur. Uygulanan formların sonuçları grafik ve tablolar halinde açıklanmıştır. Derste bulunan öğrencilerin profilleri gözlemlere ve öğrencilerle birlikte yapılan görüşme formlarına göre yapılmıştır. Öğrenciler, okullarına farklı köylerden taşıma servislerle gelen, köy okuluna devam eden 5. Sınıf düzeyinde 6 kişiden oluşmaktadır. Bu altı öğrencinin cinsiyeti de kız öğrencilerden oluşmaktadır. Bu öğrenciler, 9-10 yaş aralığında, eğitim seviyesi orta düzeyde olan genellikle sanata karşı ilgi düzeyleri yüksek olan kişilerdir.

Grafik 1. Öğrencilerin Cinsiyet Dağılımı

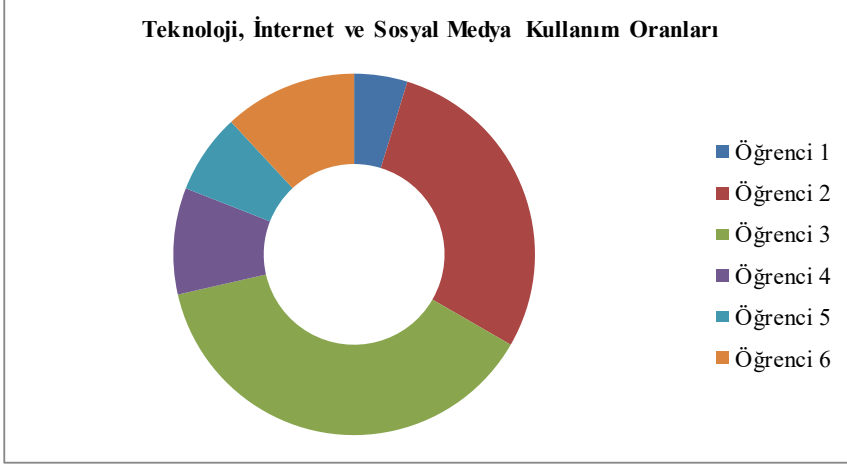
Grafik 1'e göre derse katılan 6 öğrenci cinsiyetinin tamamı kız öğrencilerden oluşmaktadır. Bunda okul öğrencilerin genelinin kız öğrencilerinden oluşmasının etkisi görülmektedir. Ayrıca bunun sebeplerinden birinin de kız öğrencilerin sosyal faaliyetlere ve kültür sanat etkinliklerine erkek öğrencilere göre daha çok ilgi göstermeleri olduğu söylenebilir.

Grafik 2. Öğrenci Bilgileri

Grafik 2'de Öğrencilerin genel bilgilerine bakıldığında; 9-10 yaş grubunda oldukları, kalabalık ailelerin olduğu, buna rağmen ders çalışma ve kitap okuma sürelerinin genellikle 2 saatten fazla olduğu, annelerinin ev hanımı, babalarının ise tarım ve hayvancılıkla uğraştığı gözlenmektedir.

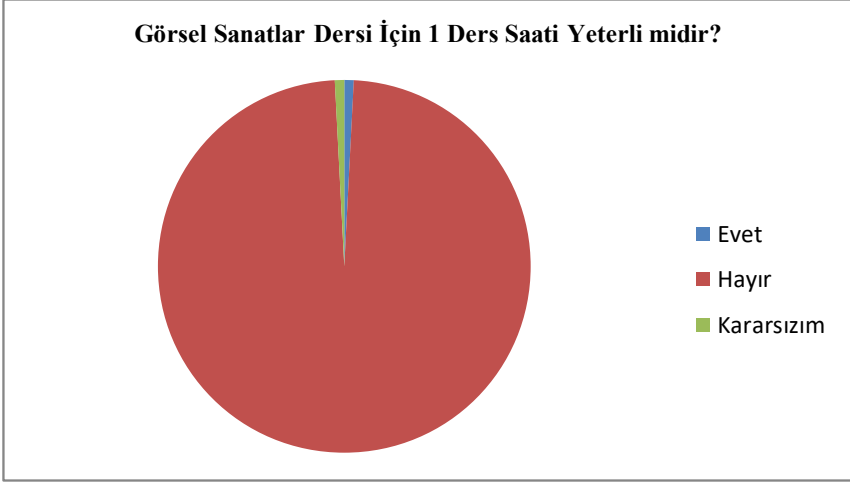
Derste gözlemlenen 6 öğrencinin tamamını kız öğrenciler oluşturmakta, köy okulunun çoğunluğunu da kız öğrenciler oluşturmaktadır. Bu öğrenciler, okulun düzenlediği kültür ve sanat etkinliklerine katılmakta, bu alanlarda aktif bir şekilde yer alarak çeşitli performans/ürünler ortaya koymaktadırlar.

Grafik 3. Öğrencilerin teknoloji ile ilişkisi



Grafik 3'teki bilgilere göre öğrencilerin teknolojiyi kullanma oranları az denebilecek kadar seviyede olmakla birlikte, öğrenci2 ve öğrenci3 teknoloji kullanımında aktif olarak ön plana çıkmaktadır. İnternet kullanımlarında daha çok dersle ilgili sanat etkinlik örneklerini inceledikleri, sosyal medya hesaplarını da arkadaşlarıyla iletişim kurmak için kullandıkları gözlemlenmektedir.

Grafik 4. Öğrencilerin görsel sanatlar ders süresi hakkındaki görüşleri



Grafik 4'te görüldüğü gibi öğrencilerin tamamı görsel sanatlar ders süresinin kendileri için yeterli olmadığı görüşündedir. Ders süresinin bir uygulama dersi için kısıtlı olması sebebiyle, ders hazırlığını ve ders içindeki görsel sanatlar etkinliklerini rahat bir şekilde yapamadıklarını belirtmektedirler.

Tablo 1. Öğrenci Bilgi Formu

Sorular	Öğrenciler					
	Öğr 1	Öğr 2	Öğr 3	Öğr 4	Öğr 5	Öğr 6
Sanat alanında yeteneğin var mı?	evet	evet	evet	evet	evet	evet
Güzel Sanatlar Lisesine gitmeyi düşünüyor musun?	evet	hayır	evet	evet	evet	evet
Renkleri ve teknikleri iyi kullanırım.	evet	evet	evet	evet	evet	evet
Ders dışında sanat etkinliği yapar mısın?	evet	evet	evet	evet	evet	evet
Kâğıt, kalem ve boya olmadan resim yapabilir misin?	evet	hayır	evet	evet	evet	hayır
Sanatla uğraşırken teknolojiyi kullanır mısın?	evet	evet	evet	evet	evet	hayır
Görsel sanatlar ders süresi yeterli midir?	hayır	hayır	hayır	hayır	hayır	hayır
Arkadaşlarına yardım eder misin?	evet	evet	hayır	evet	evet	evet
Sosyal medya kullanıyor musun?	hayır	evet	evet	hayır	hayır	hayır
En zorlandığım ders matematiktir.	hayır	hayır	hayır	evet	evet	evet
En zorlandığım ders İngilizcedir.	evet	evet	evet	hayır	hayır	hayır
En çok kitap okumaya vakit ayırırım.	evet	hayır	hayır	evet	evet	evet
En çok internette vakit harcarım	hayır	evet	evet	hayır	hayır	hayır
Günde 2 saatten fazla ders çalışırım.	evet	evet	evet	evet	hayır	hayır
Günde 2 saatten fazla kitap okurum	evet	evet	evet	hayır	hayır	evet
Okulun en sevdiğim özelliği kütüphanedir	evet	hayır	evet	hayır	evet	evet
Okulun en sevdiğim özelliği oyun alanları	hayır	evet	hayır	evet	hayır	hayır
Bildiğin bir ressam, sanatçı var mıdır?	evet	hayır	evet	hayır	evet	hayır
Tasarım ilke ve elemanlarına dikkat ederim	evet	evet	hayır	hayır	evet	evet
En sevdiğim teknik karakalem tekniğidir.	evet	evet	evet	evet	hayır	evet
Sanatsal yönden gelişmek ister misin?	evet	evet	evet	evet	evet	evet
Okul dışında bir sorumluluğun var mı?	evet	hayır	hayır	hayır	evet	evet
Gelecekte Öğretmen olmak isterim.	evet	evet	hayır	evet	hayır	evet

Öğrenciler hakkında düzenlenen tablodan yola çıkıldığında, öğrencilerin sanat alanında ilgi ve yeteneklerinin olduğu, büyük bir çoğunluğunun ortaokuldan sonra güzel sanatlar lisesine gitmek istediği görülmektedir. Ders dışında da sanat etkinliği yaptıkları, sanatsal etkinliklerini yaparken öğrencilerin çoğunluğu kâğıt, kalem ve boya olmadan da farklı etkinlikler

yapabildiklerini, sanatla uğraşırken teknolojiyi de kullanmaya çalıştıklarını, kendilerini sanatsal yönden geliştirmeyi çok istediklerini belirtmişlerdir. Öğrencilerin çalışırken renkleri ve teknikleri iyi kullandıklarını, en sevdiği tekniklerin başında ayrıntılı çalışmaya imkan verdiği için karakalem ve kuruboya tekniği olduğunu, tasarım ilke ve elemanlarına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir ancak öğrencilere bildikleri, tanıdıkları bir sanatçı olup olmadığı sorulduğunda yarısının herhangi bir ressam ya da sanatçı ismini hatırlamadıkları gözlenmiştir. Bununla birlikte en çok zorlandıkları dersin matematik ve İngilizce olduğu, öğrencilerin çoğunluğunun günde iki saatten fazla kitap okuma ve ders çalışma etkinlikleri yaptıkları, gelecekte öğretmen olmak istedikleri gözlenmiştir.

Öğrencilerin Sanatsal Eğilimleri

Gözlem yapılan 9-10 yaş grubundaki 6 öğrencinin sanatsal gelişim özelliklerine bakıldığında, çizgisel gelişim basamaklarından gerçekçilik grubu özellikleri gösterdiği belirlenmiştir. Öğrenciler, sanatın ilke ve elemanlarına dikkat ederek çalışmalarını yapmaktadır. Daha çok karakalem, kuruboya, suluboya tekniklerine ilgi göstermekte ve bunları çalışmalarında kullanmaktadırlar. Ortaokulda öğrenim gören araştırmaya dahil olan bu öğrencilerin neredeyse tamamı liselere geçiş sürecinde Anadolu Güzel Sanatlar Lisesine girmek istediklerini belirtmişlerdir.

Lowenfeld ve Brittainin Şema, Renk ve Mekan Sınıflandırmasına Göre Sanatsal Uygulamalar

Lowenfeld ve Brittain (1975:234)'e göre renk, mekân ve şema üzerinde 9-12 yaş grubu çocukların eğilimleri incelendiğinde bulgular elde edilmiştir. Araştırmaya konu olan öğrencilerin 9-10 yaş grubunda olması sebebiyle, bu bulgularla öğrencilerden elde edilen bulguları karşılaştırmayı gerekli kılmıştır. Gözlem yapılan derste renk konusunun işlenmesi sebebiyle, renk ile ilgili bulgulara değinilmiştir. Öğrenciler, renk çeşitlerini ve renk tonlarını ayırt edebilmekte, renk - nesne ilişkilerini kullanabilmektedir. Çevresinde gördükleri nesne ve varlıkların renkleri ve tonlarının farklı olduğunu ayırt etmektedirler. Örneğin; kirazın kırmızı tonuyla elmanın kırmızı tonu arasındaki farklılığı kavrayabilmektedir. Öğrenciler, katı renk ilişkisinden çıkıp artık renk kullanımı yönünü geliştirmiştir. Lowenfeld'e (1975) göre Çocuğun renge karşı reaksiyonlarını vurgulayarak ve çocukla renk arasındaki etkileşim arttırılarak, çocuk renk konusunda bilinçlendirilebilir. Çocuk renklerden zevk almaktadır ve bu yaşlarda benzerlik ve farklılıklara karşı daha duyarlıdır. Renk deneyi ile bu etkileşimin arttırılarak, çocukların renk konusunda bilinçlendirilmesi sağlamaya çalışılmıştır.

Öğretmen Profili

Bu bölümde veriler, öğretmene yöneltilen sorulardan aşağıdaki bilgiler elde edilmiştir. Dersi veren öğretmen Gazi Üniversitesi Resim İş Öğretmenliği mezunudur. Resim, grafik ve fotoğraf gibi çeşitli sanat alanlarında çalışmalarına devam etmektedir. Kişisel fotoğraf sergileri dahil olmak üzere yurt içi ve yurt dışında bir çok karma sergilere katılmıştır. Anadolu Üniversitesi Fotoğrafçılık ve Kameramanlık bölümünden mezun olan öğretmen, Dicle Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde Yüksek Lisans tamamlamış olup, araştırmanın yapıldığı sırada, Gazi üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde Doktora programına devam etmektedir.

Tablo 2. Öğretmen Formu

Eğitim Durumu (Kurum, Yer ve Yıl)

Lise: Yunus Emre Lisesi - Diyarbakır - 1999

Ön Lisans: Anadolu Üniversitesi Fotoğrafçılık ve Kameramanlık - Eskişehir - 2014

Lisans: Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi ABD Resim-İş Öğretmenliği - Ankara - 2006

Yüksek Lisans: Dicle Üniv. Eğitim Bil. Ens. Güzel San. Eğt. ABD Resim-İş Eğitimi Prog.- Diyarbakır 2018

Doktora: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Eğitimi – Ankara -

Sergiler:

- Kişisel Fotoğraf Sergisi – “Yoldakiler” Diyarbakır 2014
- Kişisel Fotoğraf Sergisi – “Yoldakiler” Mardin Müzesi 2014
- Yurtiçi ve yurtdışında farklı sanat dallarında birçok karma sergi

Eserin bulunduğu yerler: Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı Binası

Katıldığı Etkinlikler: Tübitak Sosyal Projesi – İstanbul’dan Batman’a Gönül Köprüsü

Aldığı Ödüller:

- Hasankeyf Tasarım Yarışması - Kaymakamlık Mansiyon Ödülü 2012
- Fotoiz Fotoğrafçılar Derneği - Fotoğraf Jüri Ödülü 2010

Çalıştığı Kurum: Milli Eğitim Müdürlüğü

Çalışma Süresi: 2008 yılından bu yana

Görevi: Görsel Sanatlar Öğretmeni

Uğraştığı Sanat Dalları: Grafik Tasarım, Resim, Heykel, Seramik, Özgün Baskı, Fotoğrafçılık, Cam Füzyon.

Öğretmen Tipleri ve Öğretim Tarzları

Bir uyarıcı ve ortam hazırlayıcı olması gereken sanat eğitimi öğretmeni aslında diktatör ve bırakınız yapsınlar adıyla iki uçtaki ve bunların arasında yer alan tiplere göre belirlenmektedir. Bunlar:





1. Otoriter/Diktatör Tip ve Öğretim Tarzı; Bu tip bir öğretmen öğrenciye neyi vermeyi plânlamışsa onu söyler, anlatır, bilgilendirir, tam olarak dikte ettirir, ne yapılacağını onlara adım adım açıklayarak her adımda direktif verir. Bunlar, iyi bir gelenekçi olup yaratıcılığı öne çıkarmazlar, sorumluluk esastır, sanatın temel kavramları ve tarihsel gelişimi onlar için önemlidir. Bütünüyle otoriter/diktatör tiplerde her şey, ortam, fikirler, sanat çalışmaları organizasyonu, gelişim oranları gibi her şey kontrol edilir. Olumsuz eleştiriler genellikle daha iyi olmaları için bir meydan okuma şeklinde yapılır. Bu yöntem öğrenciyi kendini anlatma ve yeteneklerini geliştirme yerine, ne verilirse onun istendiği bir atıl duruma itmektir.
2. Belirlenmiş Konu ve Öğrenci Merkezli Öğretim Tarzı; Öğrenci merkezli yöntem, öğrenciyi eğitimin merkezine alır ve öğrenciye kendine güven, yaratıcılık, algısal duyarlılık, estetik bilinç ve uyanıklık, el becerisi ve diğer davranışları kazandıracak şekilde eğitir. Bu yaklaşımda öğretmen ya da öğrenci, kitap, konu, düşünce ve ikinci dereceden önemli olan ortama ortaklaşa karar verebilirler. Bu olaylarda öğrenci ya özgürdür ya da kişilik durumuna göre organize olabilecek yapıdadır. Başarılı öğretmenler, konuyla ilgili olarak gerekli tüm hazırlıklarını önceden yaparlar. Yaratıcı öğretmenler konuları işlerken öğrencileri düşüncelerini zorlayıcı yollara da başvurabilirler. Aynı yaklaşım sanat tarihi uygulamalarında da kullanılmaktadır.
3. Araç-Gereç ve Ortam Merkezli Öğretim Tarzı; Bu yöntemde öğretmen konuyu ikinci plâna atıp öğretimi sanat malzemesine dayalı tutmaktadır. Bu yöntemi kullanan öğretmenin temel ilgisi belirli sanat malzemeleri ve bu malzemelerle eserler oluşturanlara dönüktür. Malzeme ile becerileri, elişiliği, malzemenin yaratıcı kullanımı, malzemenin estetik düşündürücülüğü, malzeme ve ortam aracılığı ile kişiliğin açıklanması bu tarzın tipik özellikleridir. Örneğin bu tarzda öğretmenler, seramik, yağlı boya, deri, metaller ve suluboya gibi malzemeleri, bununla ilgili işlemleri, bazen de üretime bağlı medya yaklaşımını öğrencileri tetiklemek ve onların ilgilerini çekmek için kullanmaktadırlar. Öğrenciler de bu yolla öğrenmeye dönük gerekli güdülemeye yönlendirilmektedirler. Ayrıca bu yolla sanat tarihi de etkinliklerle işlenebilir ve özellikle de o materyali bolca kullanan sanatçılar öğrenilebilir.

4. **Yol Gösterici / Kolaylaştırıcı Öğretim Tarzı**; Bu yaklaşımda ideal olarak öğrenciler, konuyu, fikri, kitabı ve kendi sanat ortamı/malzemesini seçmektedirler. Kendi çalışma alanlarını plânlamakta, sanat çalışmalarını tasarlamakta, kendilerini bu yollarla ifade etmektedirler. Öğretmen bütün bu faaliyetlerde hep yol gösteren, destekleyen, yardım edendir. Başarı genellikle öğretmenin sanat deneyimine ve öğrencilerin gereksinimlerine duyarlılıklarına bağlıdır. Bu yaklaşım daha çok küçük gruplarda kullanılmaktadır. Geleneksel yöntemleri kullanan öğretmenler için bu şaşırtıcıdır.
5. **Tasasız Öğretim Tarzı (Bırakınız Yapsınlar)**; Bu bütünüyle bir yapılandırılmamış yöntemdir. Her şeyi öğrenci hazırlamakta ve yapmakta, öğretmen yalnızca öneride bulunabilir, öğrenci isterse öğretmen bilgi vermektedir. Öğrencinin ihtiyaç duyduğu malzemeleri vs. de öğretmen sağlamaktadır. Öğrenci, diktatör tip yöntemin tam karşıtı olarak, özgürdür. Bu yöntemde uyarma, zamanlama, liderlik gibi hususlar göz ardı edilir (Katıranıcı, 2004, s.93-97).

Genellikle öğretmenlerin çoğunluğu bu yöntemlerden birine, hepsinden daha çok yakındır. Ancak bir bölümü tüm yöntemleri de kullanabilir. Bu açıklamalardan hareketle öğretmenin öğretim tarzı, yol gösterici kolaylaştırıcı öğretim tarzı olarak tanımlanabilir.

Kullanılan Öğretim Tarzları

Tablo 3. İlk Ders Öğretim Yolları Analiz Tablosu

Genel Kodlar	Öğretim Yolları	Süre	Oran
	Temel Bilgi Aktarımı	12 dk 15 sn	31
	Yönetsel	1 dk 10 sn	7
	Süreç içinde İletişimsel	21 dk 24 sn	48
	İşlevsiz	5 dk 11 sn	14
	Toplam	40dk	%100

Tablo 3'te görüldüğü gibi öğretmenin bir ders (40dk) boyunca kullandığı öğretim yolu, 21 dakika devam eden ve dersin toplan süresinin %48'ini kapsayan "Süreç içerisinde iletişimsel"dir. Bunu 12 dakika ile ders süresinin %30'unu kapsayan "Temel bilgi aktarımı" öğretim yolu, 5 dakika ile %14'ünü kapsayan "İşlevsiz" öğretim yolu, 1 dakika ile ders süresinin %7'sini kapsayan "Yönetsel" öğretim yolu takip etmektedir.

Tablo 4. *İlk Ders Kodların Çözümlemesi*





Süre	Kodlar	Öğretim Yolları
4 dk 15sn	Dikkat çekme	Temel bilgi aktarımı
2 dk	Açıklama	Temel bilgi aktarımı
1 dk 10sn	Uyarı	Yönetsel
21 dk 24sn	Gösteri, Deney	Süreç içinde iletişimsel
3 dk	Soru sorma	Temel bilgi aktarımı
46 sn	Esprî	İşlevsiz
3 dk	Yeniden ifade etme	Temel bilgi aktarımı
4 dk 25sn	Sessizlik	İşlevsiz

Tablo 4'te gözlemlenen ilk dersin kodları ve kullanılan öğretim yolları süreleriyle birlikte verilmiştir. Öğretim süreci içerisinde temel bilgi aktarımını belirlemek için kullanılan kodlar; dikkat çekme, gösteri, deney yapma, soru sorma, yeniden ifade etme, hatırlatma, yanıt verme, onaylama, anlatım ve açıklama kodları yer almaktadır. Süreç içinde iletişimsel öğretim yönteminin belirlenmesinde kullanılan kodlamalar; gösteri, deney ve bu ders saati içerisinde 21 dakika 24 saniye ile en yoğun kullanılan gösteri bulunur. İşlevsiz öğretim yolunun belirlenmesinde kodlamalar; esprî yapma ve sessizlik, yönetsel öğretim yolunda ise uyarı ve açıklama şeklinde yer almıştır.

Araştırımcı tarafından gözlemlenen birinci derste öğretmenin benimsediği öğretim yolu, en yüksek süre ve oranla süreç içerisinde iletişimsel olup, ikinci sırada temel bilgi aktarımı öğretim yoludur. 5 dakikalık işlevsiz görülen sürede de ders zamanın boşa geçmediği, dersle ilgili öğrencilerin sessizce dersin akışını izlediği ya da konu ile ilgili esprilerin olduğu düşünölmelidir.

İlk derste renk bilgisi konusunda öğrencilerin dikkatini çekmek ve konunun daha iyi kavranmasını sağlamak için renk deneyi hazırlığı yapılmıştır. Renk deneyi ile ilgili gösteri yapılarak, öğrencilerin deney tüplerinde bulunan ana renkleri gördükten sonra bu tüplerin içinde bulunan renkli sıvıların yeni tüpler içerisinde karışımının sağlanmasıyla birlikte ara renklerin nasıl oluştuğunu sınıf içerisinde ders esnasında gözlemlenmeleri sağlanmıştır. Renklerin birbiriyle karışımında değişime uğrayarak farklı bir renge dönüşmesi öğrencilerin oldukça dikkatini çekmeyi başarmıştır. Ayrıca derste ana renkler, ara renkler, zıt renkler, sıcak ve soğuk renkler gibi konulara da değinilerek öğrencilerin renk bilgisi konusunu kavramaları sağlanmıştır.

Tablo 5. İkinci Ders Öğretim Yolları Analiz Tablosu

Genel Kodlar	Öğretim Yolları	Süre	Oran
	Temel Bilgi Aktarımı	6 dk 30 sn	16
	Yönetsel	1 dk	1
	Süreç içinde İletişimsel	28 dk 5 sn	70
	İşlevsiz	5 dk 35 sn	13
Toplam		40dk	%100

Tablo 5’te görüldüğü gibi öğretmenin bir ders (40dk) boyunca kullandığı öğretim yolu 28 dakika 5 saniye devam eden ve dersin toplan süresinin %70’ini kapsayan “Süreç içinde iletişimsel”dir. Bunu 6 dakika 30 saniye ile ders süresinin %16’sını kapsayan “Temel bilgi aktarımı” öğretim yolu, 5 dakika 35 saniye ile %13’ünü kapsayan “İşlevsiz” öğretim yolu, yaklaşık 1 dakika ile ders süresinin %1’ini kapsayan “Yönetsel” öğretim yolu takip etmektedir.

Tablo 6. İkinci Ders Kodların Çözümlemesi

Süre	Kodlar	Öğretim Yolları
1 dk 15 sn	Dikkat çekme	Temel bilgi aktarımı
3 dk	Yönlendirme	Süreç içinde iletişimsel
25 dk 5 sn	Yaparak Açıklama	Süreç içinde iletişimsel
3 dk	Soru sorma	Temel bilgi aktarımı
35 sn	Hatırlatma	Temel bilgi aktarımı
40 sn	Yanıt verme	Temel bilgi aktarımı
35 sn	Esprî yapma	İşlevsiz
5 dk	Sessizlik	İşlevsiz
35 sn	Uyarı	Yönetsel
1 dk	Açıklama	Temel bilgi aktarımı


Tablo 6’da gözlemlenen ikinci dersin kodları ve kullanılan öğretim yolları süreleriyle birlikte verilmiştir. Öğretim süreci içerisinde temel bilgi aktarımını belirlemek için kullanılan kodlar; dikkat çekme, soru sorma, hatırlatma, yanıt verme, onaylama ve açıklamadır. Süreç içinde iletişimsel öğretim yönteminin belirlenmesinde kullanılan kodlamalar; yönlendirme ve yaparak açıklama bu ders saati içerisinde 28 dakika 5 saniye ile en yo-

ęun kullanılan öğretim yoludur. İşlevsiz öğretim yolunun belirlenmesinde kodlamalar; espri yapma ve sessizlik, yönetsel öğretim yolunda ise uyarı şeklinde yer almıştır.

Öğretmen tarafından ikinci derste benimsenen ağırlıklı öğretim yolu, süreç içinde iletişimsel olup, onu ikinci sırada yer alan temel bilgi aktarımı öğretim yolu takip etmektedir. İşlevsiz öğretim yolu da en az temel bilgi aktarımı kadar bir oranla dikkat çekmekte ve en az kullanılan öğretim yolunun ise % 1 ile yönetsel öğretim yolunun olduğu gözlenmektedir.

Öğrenciler ikinci derste öğrendikleri renk bilgisini pekiştirmek amacıyla ana renkler, ara renkler, zıt renkler, sıcak ve soğuk renkler gibi renk gruplarını defterlerine renk gruplarını ellerindeki boyalarla uygulayarak notlar almışlardır. Renk karışımlarını deney sonrası bir kez daha ancak bu defa resim kâğıtları üzerinde ana renklerde olan boya birbiriyle karıştırarak ara renkleri oluşturmuşlardır. Daha sonra ise diğer renk gruplarına çeşitli örnekler vererek konu somutlaştırılmış, örneğin sıcak renklerinden oluşan bunların da sıcak renkler oldukları anlatılmıştır. Bir öğrencinin “Hocam ılık renkleri de ben açıklayayım” diye başlayan sözleri derse ayrı bir renk katmıştır. Böylece öğrencilerin konuyu somutlaştırarak daha iyi kavradıkları gözlenmiştir.

Tablo 7. Üçüncü Ders Öğretim Yolları Analiz Tablosu

Genel Kodlar	Öğretim Yolları	Süre	Oran
	Temel Bilgi Aktarımı	4 dk 45 sn	11
	Yönetsel	3 dk 20 sn	9
	Süreç İçinde İletişimsel	30 dk 20 sn	75
	İşlevsiz	1 dk 35 sn	5
	Toplam	40dk	%100

Tablo 7’de görüldüğü gibi öğretmenin bir ders (40dk) boyunca kullandığı öğretim yolu 30 dakika 20 saniye devam eden ve dersin toplan süresinin %75’ini kapsayan “Süreç içinde iletişimsel”dir. Bunu 4 dakika 45 saniye ile ders süresinin %11’ini kapsayan “Temel bilgi aktarımı” öğretim yolu, 3 dakika 20 saniye ile %9’unu kapsayan “Yönetsel” öğretim yolu, 1dakika 35 saniye ile ders süresinin %5’ini kapsayan “İşlevsiz” öğretim yolu takip etmektedir.

Tablo 8. Üçüncü Ders Kodların Çözümlemesi

Süre	Kodlar	Öğretim Yolları
50 sn	Dikkat çekme	Temel bilgi aktarımı
2 dk 10 sn	Açıklama	Temel bilgi aktarımı
35 sn	Soru sorma	Temel bilgi aktarımı
25 sn	Hatırlatma	Temel bilgi aktarımı
45 sn	Yanıt verme	Temel bilgi aktarımı
30 dk 20 sn	Uygulama	Süreç içinde iletişimsel
1 dk 35 sn	Sessizlik	İşlevsiz
3 dk 20 sn	Uyarı	Yönetmel

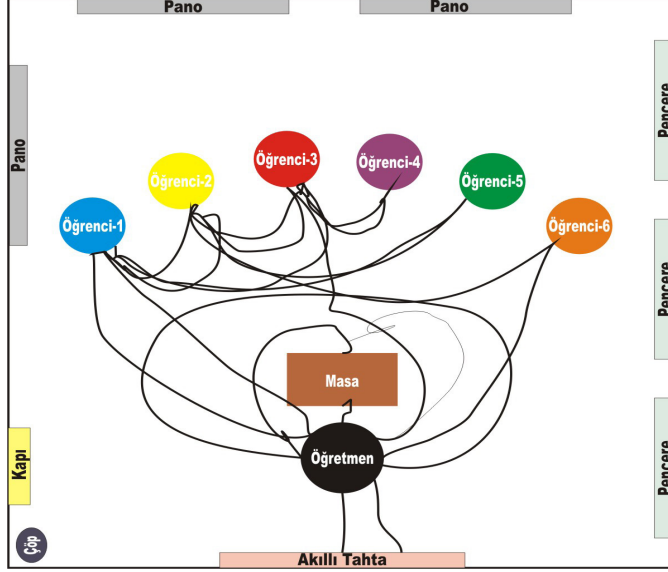
Tablo 8’de gözlemlenen üçüncü dersin kodları ve kullanılan öğretim yolları süreleriyle birlikte verilmiştir. Öğretim süreci içerisinde temel bilgi aktarımını belirlemek için kullanılan kodlar; dikkat çekme, soru sorma, hatırlatma, yanıt verme ve açıklamadır. Süreç içinde iletişimsel için uygulama kodu, işlevsiz için sessizlik, yönetmel için ise uyarı kodu kullanılmıştır.

Öğretmen tarafından üçüncü derste benimsenen öğretim yolunun %75 gibi yüksek bir oranla süreç içinde iletişimsel olduğu gözlenmektedir. Bu durumun derste uygulama çalışması yapıldığından kaynaklandığı düşünülebilir. Üçüncü derste renk bilgisiyle ilgili öğrenilenleri uygulama adına öğrencilere bir uygulama çalışması etkinliği yaptırmıştır. Bir ders boyunca öğrenciler doğa manzara konusunu içeren bir çalışma yapmışlardır. Bu çalışma ile öğrenciler çeşitli renkleri birbiriyle karıştırarak farklı tonlar elde etmiş. Doğadaki gözlemlerinden yola çıkarak renkleri buna uygun bir şekilde kullanmaya çalışmışlardır.

Genel olarak renk bilgisini deney ve uygulama çalışmalarıyla işlenen üç derste de öğretim yolları analiz tablolarına bakıldığında, öğretmenin yoğun olarak kullandığı öğretim yolu, “süreç içinde iletişimsel” öğretim yoludur. Temel bilgi aktarımı öğretim yolu ise ikinci sırada yer almaktadır. Yönetmel öğretim yolu kullanılan öğretim yolları arasında son sırada yer almaktadır. İşlevsiz öğretim yolu ise yönetmel öğretim yoluna göre iki kat fazla oranda olduğu gözlenmektedir.

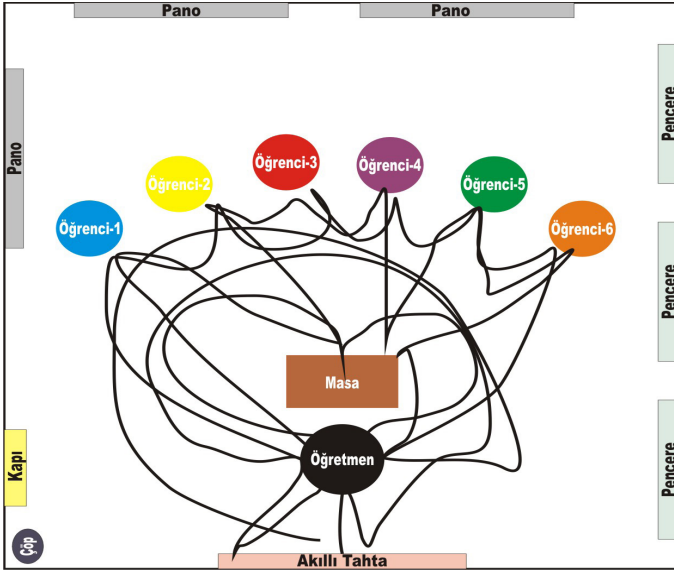
Öğretmenin Hareket Güzergâhı

Bu bölümde gözlemlenen her ders için ayrı ayrı hazırlanan sınıf kroki-leri üzerinde öğretmenin hareket güzergâhları çizilmiş, krokiler tanımlanmış ve çözümlenerek yorumlanmıştır.

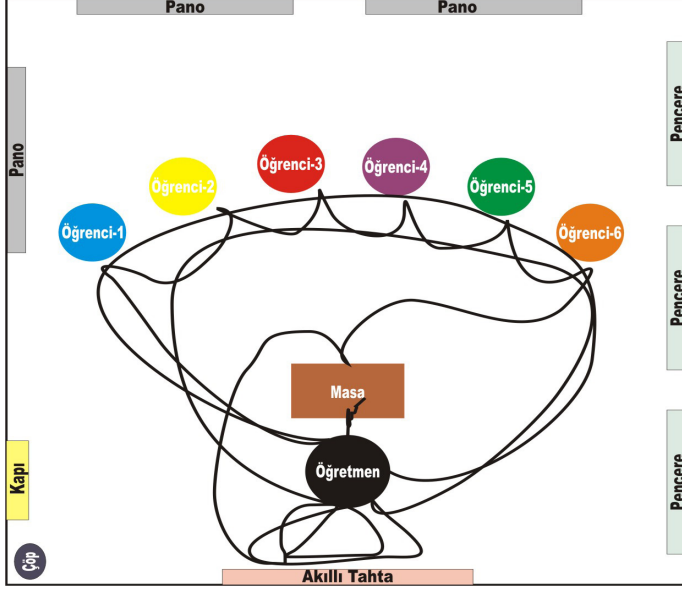
Şekil 8: İlk Ders Sınıf Krokisi ve Öğretmen Hareket Güzergâhı

Şekil 8’de renk bilgisi konusunun işlendiği ilk dersin sınıf krokisi üzerinde öğretmenin hareket güzergahı görölmektedir. Öğretmen Akıllı tahtanın önünde derse başlamış, renk deneyi öncesi öğrencilere tahta önünde bilgilendirme yapmıştır. Sonra öğretmen masası üzerinde olan renk deneyi ile ilgili araç gereçleri tanıtmış ardından öğrencilere her kişiye 1 deney tüpü gelecek şekilde dağıtmıştır. Zaman zaman deney ile ilgili ve renklerle ilgili bilgilendirmeler yaparak öğrencilerin yanına uğramış ve ellerindeki renk tüplerine renkli sıvı ile doldurmuştur. Önce ana renkler olan mavi, sarı ve kırmızı renkleri içeren sıvıları üç ayrı öğrencinin elinde bulunan üç tüpe doldurarak bunların ana renkler olduğunu. Birazdan kalan üç boş tüpte bu ana renklerin karıştırılarak üç farklı renk oluşacağını, bunların ise ara renkler olacağından bahsedilmiştir öğrencilere. Hareket güzergâhında öğretmenin ana renkleri taşıyan öğrencilerin yanına daha fazla uğradığı gözlenmektedir. Bu durumun sebebinin ana renkleri taşıyan ilk üç öğrencinin ellerindeki tüplerde bulunan renkli sıvıların alınıp diğer üç öğrencinin ellerinde bulunan boş deney tüplerine aktarılması sırasında ana renkleri taşıyan bu üç öğrencinin yanına ister istemez daha fazla gidilmesinin gerekmiş olduğu düşünölmektedir. Öğretmen dersin sonunda son tekrar ve özetini yapmak üzere masanın önüne geldiği gözlenmektedir.

Şekil 9: İkinci Ders Sınıf Krokisi ve Öğretmen Hareket Güzergahı



İkinci dersin işlendiği sınıf krokisi ve öğretmen hareket güzergâhını Şekil 9’da görüyoruz. Bu derste öğretmenin aktif olarak sınıf içerisinde dolaştığı gözlenmektedir. Ayrıca öğretmenin hareket güzergâhına bakıldığında neredeyse bütün öğrencilere eşit sayıda uğradığı ve sınıftaki alanı orantılı bir şekilde kullandığı gözlenmektedir. Bu derste renk bilgisine dayalı renk alıştırmaları ve ana renkler, ara renkler, zıt renkler, soğuk ve sıcak renk gruplarının öğrenciler tarafından resim kâğıtları üzerine renkleri karıştırarak uyguladığı ve öğrenmelerini pekiştirdiği bir derstir.

Şekil 10: Üçüncü Ders Sınıf Krokisi ve Öğretmen Hareket Güzergâhı

Şekil 10'da üçüncü dersin sınıf krokisi üzerinde öğretmenin hareket güzergâhı görülmektedir. Öğretmenin diğer derslere göre daha az aktif olduğu gözlenmekte, bunun sebebinin de bu derste öğrencilerin uygulama çalışması yapmasının olduğu düşünölmektedir. Öğrenciler bu derste renk bilgisini pekiştirmek için doğa manzarası konulu renklerin uygulanmasına dayalı bir etkinlik yaptığı bilinmektedir. Hareket güzergâhına bakıldığında, öğretmenin eşit sayıda öğrencilerin yanına uğradığı, bunun da öğrencilere konu ile ilgili dönütler vermek üzere olduğu düşünölmektedir. Ayrıca öğretmenin zaman zaman masa ve tahtanın önüne geldiği gözlenmekte, buradan renk bilgisiyle ilgili öğrenciler hatırlatmalar ve dönütler verdiği düşünölmektedir.

TARTIŞMA ve SONUÇ

Araştırma kapsamında gözlenen derste, renk deneyinin işlendiği dersin verimli geçtiği, öğrencilerin renk bilgisi konusunda yapılan renk deneyine ilgi gösterdikleri ve eğlenerek öğrendikleri gözlenmiştir. Görsel sanatlar dersinde yapılan etkinliklerin farklı yöntemlerle öğrencilere sunulması, dersin işlenişinde önemli farklar ortaya çıkarmakta, öğrencilerin derse karşı motivasyonunu artırarak dersin daha ilgi çekici getirmekte ve konunun daha rahat kavranması sağlanmaktadır. Bu nedenle her konuya farklı yöntem ve tekniklerle yaklaşmak dersin verimli ve etkin geçmesi açısından oldukça önem arz etmektedir.

Köy okullarında, özellikle görsel sanatlar dersinin işlenmesi açısından yaşanan maddi sorunlar, imkânsızlıklar, okulun ve sınıfların fiziki durumu,

araç-gereç eksiklikleri gibi karşılaşılan zorluklar nedeniyle öğretmenin bu konularda tedbir alması gerekmektedir. Bu tedbirlerden bazıları, yapılacak olan her etkinlikte öğrencilerin rahatlıkla ulaşabileceği malzeme ve araç-gereç ile uygulamaların yaptırılması ve en önemlisi her etkinliğe göre farklı ve özgün öğretim yolları geliştirerek öğrencilerin ilgisini çekebilecek, çağın gereklerine uygun bir yöntemle dersin işlenmesi olacaktır.

Araştırma konusu olan köy okulunda görsel sanatlar dersinin işleneceği bir atölyenin olmaması, fiziki yetersizliğin dersleri olumsuz etkilediği görülmektedir. Ayrıca öğrencilerin maddi imkânsızlıklarından doğan araç-gereç yetersizliği gibi durumlarda öğretim yollarının etkin ve verimli bir şekilde kullanıldığında, mevcut olumsuzlukların derse yansımalarının en aza indirgenmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir.

Köy okulunda görsel sanatlar dersinde öğretmenin sınıfta işlediği üç ders gözlemlendiğinde, öğretmenin ağırlıklı olarak kullandığı öğretim yolunun “süreç içinde iletişimsel öğretim yolu” olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Temel bilgi aktarımı öğretim yolu ise ikinci sırada yer almaktadır. Yönetsel öğretim yolu kullanılan öğretim yolları arasında son sırada yer almaktadır. İşlevsiz öğretim yolu ise yönetsel öğretim yoluna göre iki kat fazla oranda olduğu gözlenmiştir.

KAYNAKLAR

- Çepni, S. (2007). Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş. (3. baskı). Trabzon: Celepler Matbaacılık.
- Eisner, E. (1972). *Educating Artistic Vision*, Collier Mcmillen Publishers, Mcmillen Publishing Co., London.
- Eğitim ve Bilim/ Education and Science, 26, (122), 41-51.
- Katıranrı, M. (2004). *İlköğretim Resim-İş (Sanat) derslerinde Tekstil Kollarının Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemi ile Uygulanması*, G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Keser, N. (2009). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kırışoğlu, O.T. (1997). Orta Öğretim Sanat Öğretimi, Yök-Dünya Bankası Milli Eğitimi Geliştirme Projesi Hizmet Öncesi Öğretmen Eğitimi, Ankara.
- Kırışoğlu, O.T. (2005). *Sanatta Eğitim Görmek Öğrenmek Yaratmak*. (3.baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Özsoy, V. (2001). Sanat (Resim) Eğitiminde Bir Nitel Araştırma Yöntemi: *Eğitsel Eleştiri*,
- Özsoy, V. (2007). *Görsel Sanatlar Eğitimi*. (2.baskı). Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık
- San, İ. (2008). Sanat ve Eğitim, Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları. (4.baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2009). *İmgelem*. (Çevirmen Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Yıldırım, A., şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, (6.baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık

BÖLÜM 2

TALAŞ SOBASINDA İSLİ SERAMİK PİŞİRİMİ

Mutlu KÖPÜKLÜ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi. Hitit Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü. Asst. Prof. Hitit University, Vocational School Of Technical Sciences, Department of Handicrafts. mutlukopuklu@hitit.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6184-677X>

Giriş

‘Güzel Sanatlar Temel Alanı’ kapsamında ‘Plastik Sanatlar’ içerisinde yer alan ‘Seramik Sanatı’, bünyesinde barındırdığı çok çeşitli teknik ve yöntemlerle uygulanabilen, kilin doğallığı ve plastikliği sayesinde özgün ve estetik değeri yüksek eserler ortaya koyabilmeyi mümkün kılan bir alandır. Seramiğin sunduğu bu çeşitlilik sadece şekillendirme ve dekorlama teknikleri ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda seramiğin pişirilmesi sürecinde de kendini göstermektedir. Pişirme prosesi seramik üretiminin olmazsa olmaz bir aşamasıdır. Belirli bir sıcaklık karşısında sinterleşerek yapısında önemli ve kalıcı değişimler meydana gelen seramik, böylece hem mukavemet hem de yüzeyine uygulanan çeşitli sır veya astar kaplamaları sayesinde su geçirmezlik, asit ve bazlara dayanım, hijyeniklik gibi özellikler kazanır. Yaklaşık 1000 C° de çamur sert, geçirgen olmayan bir maddeye dönüşür ve toprak molekülleri arasında kaynaşma başlar. 1100 C° ve üstünde ise toprak camlaşmaya başlar ve çok daha sert ve geçirgen olmayan bir malzemeye dönüşür (Cooper, 1978 s.12). Bir diğer deyişle pişirme aynı zamanda seramiğin artık toprak olmaktan çıkıp taş olmasıdır.

Pişirme aşaması ‘Endüstriyel Seramik Üretimi’ ve ‘Seramik Sanatı’ kapsamında farklılıklar göstermektedir. Endüstriyel seramik pişirimi, inşaat, sağlık, elektrik ve ev eşyaları gibi sektörlerde seri üretime dayalı yapılan, önceden tespit edilmiş optimum¹ sır reçetelerinin stabil ve standart olarak uygulanması şeklinde ortaya konulurken, artistik (sanatsal) seramik pişirimleri çok daha farklı sır veya astar reçeteleri ile tatbik edilebilir. Bu farklılıklar sadece sır veya astar uygulamaları açısından değil aynı zamanda pişirme türü ve teknikleri kapsamında da kendini göstermektedir. Raku, lüster, sagar, obvara, tuz pişirimi vb. alternatif pişirim teknikleri ile çok daha efektif ve görsel açıdan güçlü eserler elde edilmesi amaçlanır. İndirgenmiş ortamda yapılan pişirimler sanatsal nitelikli seramik ürün (eser) üretiminde seramik sanatçıları tarafından tercih edilen, farklı ve özgün eserler ortaya koyabilmeyi mümkün kılan bir pişirim türüdür. Başlangıçta bu pişirim yöntemlerinin kullanım amacı çömlek pişirimi iken günümüzde bu tür alternatif pişirim yöntemleri, artistik uygulamalarda tercih edilmektedir (Kılıç, 2023).

Basit tanımı ile seramikte indirgenme, yanma havasının az olduğu ortamda, pişirimin yapılması ve yüksek değerlikli oksitlerin düşük değeriğe indirgenmesidir. İndirgenmenin kimyasal anlatımı ise, oksijen iyonunun azaltılması veya genel olarak değerinin azaltılması şeklinde adlandırılır (Arcasoy, 1983, 101). Bu tür pişirimleri cazip kılan bir diğer etkende her pişirimde farklı sonuç ve sürprizler elde edebilmeyi mümkün kılmasıdır. Kullanılan malzemeler aynı bile olsa sonuçlar her zaman değişkendir. Pişi-

1 Optimum: En elverişli, en iyi, en uygun olan anlamına gelmektedir. (Kaynak: URL1.)

rim sonrası elde edilen seramikler, tekrarlanan her pişirimde farklı sonuçlar oluşturur (URL 2).

Bu amaçla yapılan artistik (sanatsal) pişirim tekniklerinden biri de “*isli pişirim*” dir. İslı pişirim adından da anlaşılacağı gibi, çeşitli organik malzeme veya kırıntılarının seramik eser üzerine veya etrafına konularak, yanma esnasında oluşan dumanın ürün yüzeyine is oluşturmasıyla uygulanan bir pişirim türüdür. Yanma atmosferinin belirli oranda *reducte* (indirgeme) edilmesi veya belirli oksidasyon oranının kontrollü verilmesi neticesinde seramik yüzey üzerinde is görünümlü farklı tonlarda leke ve karartmalar elde edilir. Tam indirgenmiş (redükte) veya kısmı indirgenmiş ortamlarda yapılabilir.

Seramik yüzeyinde is lekelerinin tercih edilme durumunun zamana göre değişkenlik kazandığını söylemek mümkündür. Bünye üzerinde oluşan is lekeleri geçmişte tercih edilmemekteydi ancak günümüzde, isli pişirim sırasında oluşan bu rastlantısal, özgün ve yumuşak geçişli lekeler artistik amaçla kullanılmaktadır (Timurkaan 2019,34).

Basit bir tanımla is, yanıcı malzemenin 400 C° ve altında tam olarak oksitlenememesidir. Bünyesinde tam yanma gerçekteşmeyen yanıcı malzeme is üretir. İis dediğimiz aslında karbonmonoksit (CO)’ tir. Yani tek oksijen almış karbon atomudur (Kendir, 2024). Pişirim esnasında ortamda daha fazla karbonmonoksit oluşumu daha iyi is elde etmek anlamına gelir. Bu nedenle isli pişirimde kullanılan malzemelerin başında, kolay ulaşılabilir, ucuz ve etkili sonuçlar elde edebilmeyi mümkün kılmasından dolayı odun talařı² veya yongası³ gelmektedir.

Talaşlı pişirim (isli pişirim) yönteminin sanatsal amaçlarla seramik üzerinde kullanımının öncesinde geleneksel bir geçmişi olduğunu da belirtmek gerekir. (Aslan, 2024), bu duruma řu sözlerle değinmiştir;

Eskiden ölkemizde geleneksel seramik kap-kacak pişirimin açık alanlarda veya çukurlarda yapıldığı bölgelerde pişirimi yapılacak kap - kacakların (genellikle güveç denilen çömlekler) alt kısımlarına veya kenarlarına ısınmayı ve yanmayı kolaylaştırmak amacıyla talaş serpilirdi. Bazı bölgelerde zeytin çekirdeği, ceviz kabuğu vb. malzemelerinde kullanıldığı bilinmektedir. Bu işlem mamullere görsel bir artı kazandırmaktan ziyade sadece pişirmeyi kolaylaştırmak amacıyla yapılıyordu. Ayrıca ürün üzerinde oluşan bu is, kaptaki doğal toprak kokusunu da gideriyordu.

2 Talaş: Çeşitli kesme ve yontma aletleri ile işlenen malzemelerden dökülen küçük çaplı kırıntılardır.

3 Yonga: İşlenen malzemelerden çıkan, talaş parçalarına göre daha irice parçalardır.



Görsel 1. I. Ulusal Ardahan Alternatif Seramik Pişirim Çalıştayı'ndan isli pişirimi yapılmış eser örnekleri (Kılıç, 2023 s.367). (Fotoğraf: Filiz Öztürk 2022)

İşletmelerde İsli Pişirim

Kırmızı toprak üzerine çömlek üretimi yapılan işletmelerde “isleme” işlemini genellikle elektrikli fırınlarda, sadece sır kullanılmayan ateş toprağından⁴ mamul ürünlere uygulanır. Pişirim ortalama 5 - 6 saat sürmektedir. İçlerine ince öğütülmüş talaşın serpildiği kaplar, birbiri üstüne kapatılarak tam redükte bir ortamda pişirilmeleri sağlanır. Elektrikli fırının oksidasyon ortamında, kapların birbiri üstüne kapatılmasıyla, kaplar içinde indirgenmiş (redükte edilmiş) bir ortam oluşur ve bu şekilde yanma sağlanır. Yağlı yapısından ve daha iyi is oluşturmasından dolayı isli pişirimlerde özellikle çam talaşı tercih edilmektedir. Pişirim sıcaklığı 400 C° yi geçmez. Çünkü bu derecenin üstündeki pişirimlerde talaş tamamen yanıp yok olmakta ve kaplar içerisinde is yerine beyazlık oluşmaktadır.

İşletmelerde isli pişirim özellikle halk arasında güveç olarak bilen çömlerlerde ve çeşitli toprak tepsilerde uygulanır. Bu ürünler sırlanmadığı için, hem görsel olarak ürüne bir artı katması, hem de bünyenin barındırdığı toprak kokusunun giderilmesi amacıyla geleneksel olarak işletmelerde günümüzde de bu işlem sürdürülmektedir (Bkz. Görsel 2-3). Ayrıca isleme

4 Ateş toprağı tanımı, ateşe doğrudan maruz kalabilen, (ocağa konulabilen) dolayısıyla ateşe dayanımlı kil anlamında kullanılmaktadır. Çeşitli reçete çalışmaları ile farklı bölge killerinin karıştırılması, içlerine belirli oranda şamot ve katkı malzemelerinin reçeteye eklenmesi ile hazırlanırlar.

işlemi, isli mamullerin bünyesinin ateş toprağından mamul olduğunun da bir göstergesidir.



Görsel 2. Kaplar içerisine ince öğütölmüş am talaşının serpilmesi ve kapların birbiri üstüne kapatılması.



Görsel 3. Birbiri üstüne kapatılan içi talaşlı kapların elektrikli fırına yerleştirilmesi.



Görsel 4. Pişirim sonrası isli kaplardan örnekler.

Kişisel Uygulama

Talaş sobaları, sanayide genellikle marangoz atölyeleri gibi ahşap işleri yapılan yerlerde kullanılan, tamamen saçtan mamul, odun pişirim sobalardır. Marangoz atölyelerinde ahşap işlendiği için çok miktarda talaş çıkar. Bu talaşlar kışın bu sobalarda yakılarak hem ısınma sağlanır hem de talaşlar değerlendirilmiş olur.

Talaş sobaları işletmenin büyüklüğüne göre ortalama 150-200 lt hacminde ve 2,5 - 3 mm'lik saçlardan üretilirler. Geleneksel ev sobalarından temel farkı, özellikle talaş yakılmasına uygun olarak üretilmeleri ve tamamen saçtan yapılmalarıdır. İçinde tuğla bulunmaz. Soba içinde alt kısımda yuvarlak bir hava kanalı bulunur. Yanma için gerekli hava bu kanaldan ve baca girişinden sağlanır. Sobaya talaş basma esnasında zeminde bulunan bu delik, bir sopa veya demir boru yardımıyla kapatılır. Talaş basıldıktan sonra bu boru alınır ve soba yakılır (Bkz. Görsel 5).



Görsel 5. Talaş sobası (150lt.)

Odun talaşının yanma süresi oduna göre -odun cinsine göre değişmekle birlikte- daha uzundur. Sabah ağzına kadar talaş basılan bir soba ortalama 4-5 saat kadar yanabilmektedir. Odun talaşı, 'için için' ve daha yavaş yandığı için odun yakmaya göre daha uzun süre ısınma sağlar.

Uygulamada ilk olarak sobaya talaş/yonga basma işlemi yapılmıştır. Sobanın zemin hava kanalının kapatılması için ortaya demir boru yerleştirildikten sonra sobaya talaş basma işlemine başlanmıştır. Soba zeminine yeterince talaş konulmasının ardından, şekillendirme işlemi önceden yapılmış seramik form⁵ orta kısma yerleştirilmiş, üzerine tekrar talaş ilave

5 Form, tornada şekillendirilmiş, zemin çapı 12 cm, yüksekliği 58 cm ölçülerinde beyaz pişen kilden mamuldür. İslî pişirim öncesi bisküvi pişirimi 850 C° de yapılmıştır.

edilerek seramik formun tamamen talaş içerisinde kalması sağlanmıştır (Bkz. Görsel 6-7).



Görsel 6. İşleme yapılacak seramik form, kullanılacak talaşlar; seramik formun sobaya yerleştirilerek üzerine talaş serpilmesi.



Görsel 7. Talaş basma işlemi, sobanın tamamen doldurulması ve sobanın tutuşturulması.

Sobaya talaş basma işlemi tamamladıktan sonra havalandırma borusu alınmış ve soba ateşlenmiştir. Soba yakıldıktan sonra üst kapak kapatılmış-

tır. Talaş sobasında ortalama sıcaklık 350- 400 C° arasındadır. Sobadaki talaşın tamamen yanıp sobanın sönməsi yaklaşık 6 saat kadar sürmüştür. Pişirme işleminin tamamlanmasının ardından soba içindeki seramik form alınarak üzerindeki küller temizlenmiş ve yüzeydeki is oluşumları gözlenmiştir. Son olarak form yüzeyine tek kat su bazlı vernik atılarak yüzeyin daha parlak olması sağlanmıştır.



Görsel 8. Seramik formun talaş sobasından alınması ve yüzeyde oluşan isli yapının detayları.



Görsel 9. Nihai eser.

Sonuç

Seramiğin pişirim süreci sadece seramiğin taşlaşarak sert ve mukavim bir malzemeye dđnüşmesi değil aynı zamanda ona, sadece kendine özgü sanatsal nitelikli bir görünüm kazandırmanın da bir yoludur. Seramiğin pişirim türleri ve teknikleri üretilen seramiğin temel nitelikleri ile paraleldir. Endüstriyel seramik üretiminde kullanılan standart pişirim türleri ve aşamalarına nazaran sanatsal nitelikli seramik pişirimleri bünyesinde çok daha çeşitli pişirim türleri ve yöntemleri barındırır.

Bu çalışma kapsamında günümüzde sanatsal nitelikli seramik pişirim tekniklerinden biri olarak uygulanan ‘isli pişirim’ tekniğinin, standart bir seramik fırını yerine sanayilerde kullanılan talaş sobasında uygulaması yapılarak neticeleri değerlendirilmiştir. Odun talaşının yakılmasıyla isli pişirim yapılması için gerekli olan tam redükte bir ortama nazaran, talaş sobası içerisinde *kısmi* oluşabilecek bir indirgemenin seramik form yüzeyinde ne

gibi bir yüzey özellikleri ortaya koyabileceği fikri üzerine uygulanan çalışma neticesinde başarılı bir sonuç elde edilmiştir.

Çalışma neticesinde yüzey üzerinde yer yer oluşan is etkileri -alacalı- bir görsel oluşturmuştur. Bu is noktalarındaki koyuluk değerlerinin değişkenliği bünyenin açık tonlarıyla belirli derecede kontrast oluşturarak çalışmaya estetik açıdan başarılı bir görünüm kazandırmıştır. Pişirim esnasında formun gövde ve kapak kısımları sobanın farklı bölgelerine yerleştirilmiştir. Kapak kısmının formdan ayrı olarak pişirilmesine rağmen, kapak ve gövdedeki is lekelerinin birbirini tamamlayıcı nitelikte bir desen ortaya çıkarması çalışmada elde edilen sürpriz kazanımlardan biridir.

Farklı pişirim teknikleri ve bu pişirimlerde denemesi yapılan farklı malzemelerin kullanımı, bizlere oldukça geniş bir tatbik ve eser geliştirme alanı sunan seramik sanatını çok daha cazip hale getiren faktörlerden biri olarak belirtilebilir. Bu anlamda bu çalışmadaki gibi gerçekleştirilen yeni denemelerin seramik sanatına önemli katkılar sunacağı ve bu alanda çalışmak isteyen kişiler için yeni fikirlerin ortaya çıkarılması ve tatbik edilmesi açısından destek sunacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Arcasoy A. (1983). "Seramik Teknolojisi." Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Anasanat Dalı Yayınları. No:2. Marmara Ün. Yayın No:457. İstanbul. s.101
- Cooper, Emmanuel. (1978). "Seramik ve Çömlekçilik." Remzi Kitabevi Yayınları. (Çeviren: Dr. Ömür Bakırer) İstanbul, s:12
- Timurkaan R. (2019). " Alternatif Pişirim Tekniklerinde Organik Malzeme Kullanımı: Obvara." Sakarya Üniversitesi S.B.E. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya. s.34
- Kılıç, A.C. (2023). "İndirgen (Redüksiyon) Ortamda Sırsız Seramik Pişirim Teknikleri ve Uygulama Yöntemleri." Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 5(1), 360- 378. <https://doi.org/10.58608/augsfd.1224148> .

İnternet Kaynakları

- URL1. <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/optimum> Erişim Tarihi: 24.01.2024
- URL 2. <http://mfkaragul.blogspot.com/p/kimyasallar-malzemeler-ve-alternatif.html> Erişim Tarihi: 26.01.2024

Sözlü Kaynaklar

- Ali Aslan. Hitit Terra Çömlek Fabrikası İşletme Müdürü. Çorum. (Görüşme Tarihi: 06.02.2024)
- İhsan Kendir. Hitit Üniversitesi MYO, El Sanatları Bölümü, Öğr. Gör. (Görüşme Tarihi: 14.02.2024)

BÖLÜM 3

ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂN BAĞLAMINDA DENGE TEMASI ÜZERİNE OKUMALAR¹

Tuğbars DAĞLI²

¹ Bu makale, danışmanlığı Prof. Dr. Naile Çevik tarafından yapılan “Çağdaş Sanatta Mekân Bağlamında Denge Teması Üzerine Okumalar ve Kişisel Yorumlamalar” başlıklı Yüksek Lisans Tezi’nden üretilmiştir.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, <https://orcid.org/0000-0003-4025-5457>

Giriş

Denge, tarih boyunca organik/inorganik her şeyde var olan ve olmayı sürdüren bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Denge içerisinde birlik, uyum, zıtlık, ritim, ölçek, oran/orantı, benzerlik gibi birçok temayı kapsayabilmektedir. Büyük-küçük, kısa-uzun, kalın-ince, açık-koyu, yatay-dik, köşeli-yuvarlak gibi unsurlar aracılığıyla da ifade edilebilir. Ayrıca denge, doğanın kendisiyle uyumlu olarak var olan bir kavramdır.

Tabiatın kendisi, sanatın özü ve temel ilkesi olan denge teması üzerine inşa edilmiştir. Denge, sanatta önemli kavramlardan biridir ve heykel sanatında da önemli bir etkiye sahiptir. Sanatın farklı dallarında denge farklı şekillerde ifade edilebilir. Resim sanatında, renklerin, formların ve ışığın uyumu, bir tablonun dengesi için önemlidir. Heykel sanatında, bir heykelin ağırlık merkezi ve şekli, denge hissiyatını belirleyebilir. Müzik sanatında, seslerin ritmik ve melodik düzenlenmesi, bir bestecinin dengesine bağlıdır.

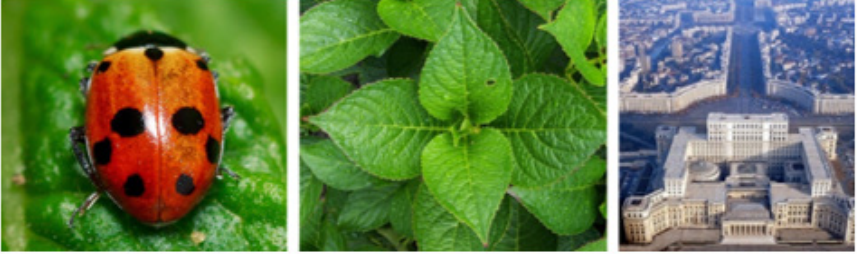
Denge konusu sadece sanatla sınırlı değildir, hayatımızın hemen hemen her yerinde denge mevcuttur. Denge kavramını hemen hemen her alanda fark etmemizin yanı sıra plastik sanatlar alanında da bu kavramdan sıklıkla söz edebilmek mümkündür. Sanatın her alanı yaşanan dönemin içinde bulunduğu koşullardan doğrudan etkilenmektedir. Bu koşulların yorumlanması bakımından çağdaş sanatlar alanında denge kavramı sanatçılar tarafından öznel bir ifade biçimi olarak kullanılmaktadır.

Denge Kavramı ve Çeşitleri Üzerine

İnsanlığın varoluşundan bugüne kadar her şey madde ve enerjiden oluşmaktadır. Çevremizde sürekli olarak dengeli bir enerji aktarımı olması durumu canlı/cansız varlıkların tümünü etkilemektedir. Denge kavramı, organik/inorganik tüm canlılarda olduğu gibi, yaşamın bir parçası olan insanın bedeninde ve zihninde dolayısıyla hayatında da var olmayı sürdürmektedir (Boztaş ve Düz, 2013: 3). Bu durum birey olarak da sanatçının üretimlerinde de gözlemlenmektedir. Sanatçılar yapıtlarında hem kavramsal hem de fiziksel olarak denge temasına yer vermiştir. Özellikle denge teması açısından değerlendirildiğinde sanatçılar denge kavramını bir konu ve kavram olarak yaygın kullanmışlardır. Örneğin; plastik sanatlar alanında bir deha olarak değerlendirilen Leonardo da Vinci'nin denge üzerine yaptığı çalışmaları bu konu özelinde dikkat çekicidir. Sanatçılar sadece biçim ve form olarak değil, kavram olarak da dengeyi sanatsal söylemlerinde de kullanmışlardır. Denge, sanatta ve estetik kavramlarıyla oldukça bağlantılıdır ve bu bağlantı durumu imge, biçim, form, doku gibi tüm karşıtlıkların yan yana olmaları olarak da değerlendirilebilir (Yardımcı ve Arı Güvenç, 2016: 126).

Denge hayatın bir yaşam unsuru da olduğundan sanatın bütün kollarında var olmuştur. Ancak fonetik, dramatik sanatlarda soyut halde buldukları için yer verilmemiş, plastik sanatlarda somut örnekleri bulunduğundan plastik sanatlarda yer verilmiştir. Denge; tasarımda kesin net bir bilgiye sahip olamamakla beraber en güzel örnekleri yaşamda görölmektedir (Güvenç, 2014: 1).

İngilizce karşılığı “balance”, Almanca karşılığı “gleichgewicht”, Fransızca karşılığı “balancement” olan denge kelimesinin sözlük anlamı; birbirine karşıt iki gücün, iki ağırlığın eşitliğiyle elde edilen yerleşik konum ve durma halidir. Ayrıca bir teraziyi, terazinin kefelerini denge durumuna getirmektir (Anonim, 1986: 3020). Güvenç’e göre (2014); dengenin birçok tanımı vardır. Ancak tüm bu tanımların özü tasarımda dengenin vazgeçilmez olarak kullanılmasına odaklanır. Denge ilkesi aynı zamanda karşıtlıkla da ilişkilidir. Ayrıca denge, tasarım öğelerini bir araya getirip belirli bir düzende sunmaktan daha fazlasıdır ve büyük/küçük, kısa/uzun, kalın/ince, açık/koyu, yatay/dikey, köşeli/yuvarlak gibi unsurlarla da gösterilebilir (Güvenç, 2014: 34). Denge teması matematiksel ve fiziksel bir görüngü olmasının yanı sıra bir hayat olgusu olarak canlı/cansız her alanda onu gözlemleyebilmek mümkündür. Örneğin, insan vücudunda (yüz, kollar, bacaklar vb.), meyvelerde, mobilyalarda, mimari unsurlar gibi denge bu denli her şeyde olduğu için, göz bunu istemsiz olarak her yerde aramaktadır.



Görsel 1-2-3: Simetrik dengeye canlılardan bir örnek; Simetrik dengeye doğadan bir örnek ve Simetrik dengeye mimariden bir örnek

Yılmaz’a göre (2005); denge; doğanın bir ilkesidir. Görsel sanatlarda da kullanılması bir zorunluluktur. Denge, karşıt iki gücün birbirlerine denk gelmelerinden oluşan durum olarak tanımlanabilir veya bir kompozisyonda renk, ölçü, yön, biçim gibi değerlerin kendi içerisindeki karşıt değerlerini birbirine yaklaştıran ya da bir bütün içinde algılatan bir tasarım sonunda elde edilmiş olan nitelik denilebilir (Yılmaz, 2005: 36’dan Aktr. Fil, 2011: 53). Denge, türleri açısından değerlendirildiğinde “Öğeler, biçim, renk, değer, doku, yön, aralık ve ölçülerin dengeli bir şekilde düzenlenmesi kendi aralarında karşılaştırma yapma zorunluluğu yaratır. Bu öğeler ortaya çıkan değerleri açısından tartıldıklarında genel bir denge duygusu vermeli, her-

hangi bir biçim ya da bir grup ağır basarak düzenlemenin ağırlık merkezini kendine kaydırmamalıdır” (Yardımcı ve Arı Güvenç, 2016: 126). Başarılı bir düzenlemede kullanılan öğeler birbirleriyle karşılaştırıldıklarından genelde bir denge hissedilmektedir. Görsel ağırlıklı olan öğelerin eşit dağılımının bir türü olan denge, tasarım ilkelerinden biridir (Fil, 2011: 53). Güvenç’e göre (2014); denge; simetrik, asimetrik ve radyal denge olmak üzere üç alana ayrılır fakat radyal denge, genellikle kitaplarda çok fazla yer almamaktadır (Güvenç, 2014: 35).

Simetrik denge, orta eksene yakın parçaların şekil, motif ve renksel olarak aynı olacak şekilde düzenlenmesi sonucu birbirinin iki yarısının yansması veya her iki taraftaki şekil ve motiflerin aynı dağılımı üzerinden kavramsal olarak açıklanabilir (Görsel 1,2,3). Kısacası simetrik denge, öğelerin bir eksen etrafında yerleştirilmesi durumudur. Bu eksen, dikey, yatay veya eğik olabilir. Bu bağlamda doğru ve istikrarlı bir kompozisyon oluşturur ancak hızla sıkıcı hale gelebilir ve zaman içinde izleyicinin konuya olan ilgisini kaybetmesine yani monotonluğa yol açabilir (Güvenç, 2014: 35).

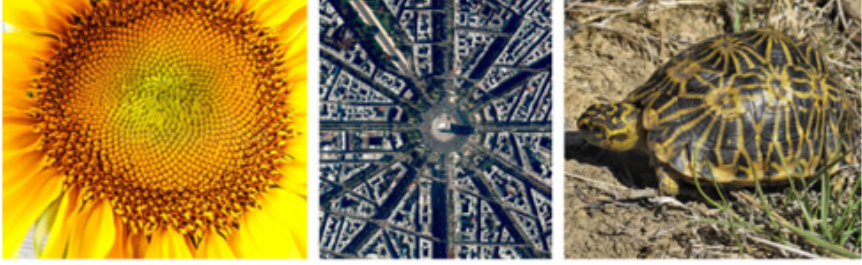
Kızıltepe’ye göre (2011), simetri, düşünüldüğünden çok daha geniş bir alanda, hem kavramsal hem de pratik açıdan ortaya çıkan bir fenomendir. Benzerlik kavramı, simetriye dayanarak bir nesnenin veya sistemin genel formunu koruduğu dönüşümleri tanımladığında, bu koruyucu dönüşümlere benzerlik dönüşümleri denilebilir. Bu perspektifle bakıldığında, simetri umulmadık mekanizmalarda da ortaya çıkabilir ve daha geniş bir anlam kazanabilmektedir (Kızıltepe, 2011: 5 ve 17).



Görsel 4-5-6: Asimetrik dengeye mimariden bir örnek; Asimetrik dengeye doğadan bir örnek ve Asimetrik dengeye modadan bir örnek.

Dengenin bir diğer alanı olan asimetrik dengeyi ise, objelerin görsel algılama sırasında, eşit görsel ağırlığı ya da eşit göz dikkatini yaratabilecek tasarımlardır biçiminde ifade etmek mümkündür. Bu açıdan değerlendirildiğinde bir kompozisyonun her iki tarafındaki görsel ağırlık eşit olduğunda, benzeşmeyen objelerin birbirlerini tamamlamasında asimetrik denge sağlanır. Asimetrik kompozisyonlar, izleyicinin algısını hareketlendirmesinin yanı sıra aynı zamanda onun merak ögesini de harekete geçirir

(Öztuna, 2008: 27'den Aktr. Güvenç, 2014: 37). Bu açıdan değerlendirildiğinde asimetrik dengede neden ve nasıl söylemleri izleyici tarafından sıklıkla sorulan sorular arasındadır. Çünkü asimetride bir zıtlık, karşıtlık ve bozukluk vardır. Asimetrik dengeyi, plastik sanatlar kadar birçok mimari yapıda (Görsel 4), tekstil sanatında (Görsel 5) ve doğada (Görsel 6) görebilmek mümkündür.



Görsel 7-8-9: Radyal dengeye doğadan bir örnek; Radyal dengeye mimariden bir örnek ve Radyal dengeye canlılardan bir örnek.

Dengenin asimetrikliği duygu yüklü ve dışavurumcudur. Simetride, durağanlık ve kasılma, asimetride de hareket ve gevşeme duygusu vardır. Simetride düzen ve kural, asimetride rastlantı ve keyfilik söz konusudur (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 77-78'den Aktr. Çoban, 2014: 28). Bu açıdan değerlendirildiğinde, asimetri; herhangi bir eksenle ikiye bölünen herhangi bir kümenin, eksenin her iki tarafında kalan bölümleri bakımından eşdeğer olmaması veya simetrik olmaması durumu olarak açıklanabilir (Kızıltepe, 2011: 18). Genel bir ifade şekli ile asimetrik denge fiilen simetrisinin zıttı olarak tanımlansa da kendi içerisinde estetik bir dengeyi de yakalamaktadır.

Dengenin son alanı olan radyal dengede de simetri esastır. Kuvvetler bir merkezden etrafına dağılarak, bu denge sağlanır. Bir çarkı andıran kompozisyonda, karakterce aynı olan iki ya da daha fazla kuvvetleri bir merkez etrafında toplamak esasına dayanır. Bu kompozisyon ve denge düzeni, resmin yüzeyinde gözle görülür ve hissedilebilir çembersel hareketler oluşturur (Görsel 7, 8, 9). Bu tür denge dekoratif anlamda da oldukça çok kullanılmaktadır (Bigalı, 1976: 197'den Aktr. Güvenç, 2014: 39).

Denge Teması İle İlgili Üretimlerde Bulunan Sanatçılar Üzerine Okumalar

Sanat eserinin üretiminde, mekân ile deneyim büyük rol oynamaktadır. Zamanla plastik sanatlarda sanat eserinin kendine has öğeleri kendini aşmış, üretilen eserler artık kendi mekânlarını yaratmaya başlamıştır ve sanat-mekân ayrı düşünülememektedir (Demirci, 2019: 43). Sanat ve mekân

arasındaki ilişki postmodern süreçte asamblaj ve enstalasyonlar ile birlikte yeni bir görünüm ve anlam kazanmıştır. Bu süreçte sanatçılar mekânı bir sanat eserine dönüştürebildikleri gibi, aynı zamanda fiziksel olarak mekânı sanatsal yaklaşımlarına dâhil ederek bireyin zihninde farklı izler bırakabilmektedirler (Kocakaya, 2015: 121). Mekânın çok katmanlı yapısı nedeniyle, aidiyet ve kimlik unsurları da sonsuz bir alternatif tekrarlarla yaşamın içinde yer almaktadır (Çevik ve Silav, 2019: 15).

Postmodern dönemde mekân kavramı sanatçılar tarafından bir arka plan yerine bir sanat eseri olarak ele alınmaya başlamıştır. Mekânın fiziksel özelliği kadar kavramsal anlamı da eserlere yansıtılmaktadır. İzleyicilerin mekânda özgürce dolaşması, eserin anlamını şekillendirmekte ve dışarıdan bakan rolü değiştirmektedir. Teknoloji ve disiplinler arası etkileşimler, mekân kavramında yeni bir dönemi başlatmaktadır (Çevik, 2018: 53-54). Ancak insan sanatta dönüştürülmüş bir mekân olgusu yarattığı ve onu sürekli bir değişim içinde görüp algıladığı için, bilinçsel bir evrim ve yaratıcı varoluş gerçekliği söz konusudur (Gezgin, 2006: 78). Günümüz sanatı, sanatçıların farklı üretim pratiklerine yönelmelerine neden olan küresel değişimlerin bir sonucudur. Günümüzde kavramsal sanat, eserlerin mekânla bağlantılı olarak ele alınma fikrini ortaya çıkarmıştır. Günümüzde heykel sanatında, farklı malzemeler kullanılarak geleneksel kalıpların dışına çıkılmış ve anlam derinlikleri oluşturabilmiştir. İzleyiciler, yapıtların anlattığı konu bağlamına göre eserin bir parçası veya içinde gezip tecrübe edebileceği bir sanat eseri olarak karşılıklarına çıkabilirler. Enstalasyonlar, klasik sergileme mantığının dışına çıkarken, sanatın alınıp satılabilen bir nesne olduğu anlayışı da sorgulanmaya başlanmıştır. Günümüzde, sanatçılar farklı alanların birlikteliğini yansıtan ve sınırsız malzeme olanakları ile farklı ifade yollarının deneyimlendiği sanat üretimleri gerçekleştirmektedirler. Heykeller, kamusal alanlarda da sergilenebilmekte ve gelişen teknoloji ile birlikte sanat anlayışı sürekli değişebilmektedir (Kayahan ve Çevik, 2021: 244 ve 245). Geleneksel sergileme dışına çıkan günümüz sanatında, doğada eser üreten sanatçılar, doğadaki değişimlere karşı yapıtlarının fotoğraflarını ve videolarını çekerek bu yolla kalıcı bir yapıya dönüştürmektedirler. Teknoloji sanata eserin geleceğe aktarım aşamasında destek olabilirken, bir yandan da gelişen teknolojiler sonucunda doğanın tahrip olup, zarar gördüğüne de şahitlik edilebilmektedir. Sanatçılar bu noktalara da dikkat çekebilmek adına doğal dengenin bozulmasına ilişkin bir farkındalık yaratabilmek üzere kimi zaman doğayı da sanat mekânı olarak değerlendirmekte ve doğanın kendisini de bir esere dönüştürebilmektedirler (Pazarlıoğlu Bingöl, 2023: 138). “Güncel sanat, içerisinde çok farklı katmanlara sahip olan okumaların yapıldığı bir bilinçle kendisine yeni bir alan açarken bu süreçte büyük gelişme gösteren teknolojinin öncül kabul

edildiği yeni medya temelli aktif bir yaşam dizgesinde kendisini hissettirmektedir” (Kırmızıgöl, 2021:534).

Sanatçıların müzelerin dışında ürettikleri eserler farklı malzemeler, kurgular ve mekân anlamlarıyla toplum belleğine etkileyici bir müdahale yapar. Sanatçıların yerleştirme çalışmaları ise mekânsal ve zamansal bağlamda şekillenir ve sanatçının malzeme kullanımı da önemli bir rol oynar. Bu nedenle yerleştirmeler, izleyicinin algısını değiştirerek yeni anlamlar üretme potansiyeline sahiptir (Çevik ve Kayahan, 2018: 238). Çağımızda bilimsel ve teknolojik gelişmeler çağdaş sanat alanında sanatçıların üretimlerini çeşitlendirmekte ve çoğunlukla eserlerin konusu da olabilir-mektedir. Disiplinlerarası süreçte, sanat-bilim-teknoloji yakınlaşmaları doğrultusunda teknik, malzeme, biçim, yöntem vb. sınırların ortadan kalktığı görölmektedir. Bu çerçevede doğanın denge içeren bütünsel yapısı ve insana dair düzenekler arasındaki iletişim-etkileşimin karşılıklı ve devingen yapısı sanatçıları da üretimlerinde etkilemiş ve bundan sonra da etkilemeye devam edecektir (Çevik ve Bingöl, 2019: 53). “Günümüz sanatı artık melez bir ifade çeşitliliği ile sayısal olarak varlık alanını sanal ortamlara taşıyarak internet ve buna bağlı bileşenler üzerinden kavramsal genişlemesini gerçekleştirmiştir” (Kırmızıgöl, 2020:179).

Bu çalışma kapsamında, plastik sanatlarda heykelin mekânla kurduğu dengesi de ele alınmaktadır. Denge; simetrik denge, asimetrik denge ve radyal denge olmak üzere üç bölüme ayrılmaktadır. Malzemeye bağlı denge unsurları, rengi, dokusu, ebadı gibi faktörlerle değerlendirilmiştir. Bu çalışma çağdaş sanatlarda denge kavramını derinlemesine inceleyerek simetrik asimetrik ve radyal dengeye odaklanmıştır. Sanatçıların eserleri üzerinden yapılan okumalar, denge kavramının plastik sanatlardaki çeşitli kullanımlarını ve ifade biçimlerini açıklamaktadır.



Görsel 10-11: Daniel Firman, *Würsa Dünyadan 18.000 km*, 2006-08, 570 x 250 x 140 cm, *Fil Tahniti*, Fransa

Paul Gauguin, “Sanat ya çalıntıdır ya da devrim” ifadesi ile sanatçının daha önceden dayatılan yöntemleri ve yapılanları tekrar etmek yerine, farklı bakış açıları ve yenilik yaratma arayışı içinde olması gerektiğini vurgulamaktadır (Yıldız ve Aslan, 2019:3154). Daniel Firman, 1966 yılında Fransa’nın Nice şehrinde doğmuştur. Kendine özgü heykel çalışmaları ile tanınmaktadır ve bu çalışmalar genellikle günlük hayatın nesnelere sıra dışı yerleştirmelerle birleştirmektedir. Firman’ın çalışmaları, yerleştirme sanatı, heykel sanatı ve performans sanatı gibi farklı disiplinleri bir araya getirerek izleyiciyi şaşırtan ve düşündürten yapıtlardır.

Firman’ın Würsa Dünyadan 18.000 km heykelini incelediğimiz zaman baş aşağı hortumları üzerinde duran bir fil görmekteyiz. Sanatçı bu heykelinde gerçek fil kullanmıştır ve gerçek fili uzun süre sergileyebilmek için tahnit yöntemi uygulamıştır. Tahnit; bir cesedin bozulmaması için yapılan işlemdir. Cesedin iç organları çıkarılır ve çeşitli kimyasallar uygulanır, bu işlem cesedin uzun süre bozulmadan kalabilmesini sağlayan bir çeşit mumyalama yöntemidir. Uygulanan tahnit cesedi 5 yıla kadar koruyabilmektedir. Daniel Firman’da fil cesedini tahnit yöntemi ile mumyalamış ve 2 yıla kadar bozulmadan sergileme imkânı bulabilmiştir. Sanatçının bu çalışmasını, 2 sene içerisinde farklı mekânlarda sergilendiğini görmekteyiz.

Ai Weiwei, 1957 yılında Çin’in Pekin şehrinde doğmuştur. Weiwei, günümüzün jeopolitik dünyasında güncel olaylarla yankı uyandıran güçlü estetik açıklamalar yapmasıyla ünlüdür. Sanatçı, mimariden enstalasyonlara, sosyal medyadan belgesellere kadar çok çeşitli araçları, izleyicilerinin toplumu ve değerlerini incelemeleri için yeni yolların ifadeleri olarak kullanmaktadır.

Weiwei, farklı sanat disiplinlerinde üretimler yapmaktadır. Sanatının temelini, Çin tarihinin kültürel ve politik konuları oluşturmaktadır. Sanatçının sanatının özellikle etkili olduğu alanlardan biri de, kamusal alanlardaki sanat eserleridir. Bu eserler, toplumun bir araya geldiği mekânlarda sergilenir. Weiwei, bu tür eserlerle toplumu harekete geçirmeyi, insanların bir araya gelmesini ve ortak bir amaç doğrultusunda mücadele etmelerini hedeflemektedir.



Görsel 12-13: Ai Weiwei, Kabarcık, 2008, porselen, Miami

Her bir heykel orijinal olarak bulunduğu yerde hedef kitlesine, onların iyiliği için, doğru yerde ve doğru zamanda bilgi aktarımı yapmaktadır (Yaban, 2022: 2016). Ai Weiwei'nin Kabarcık (Görsel 12-13) adlı çalışmasını Watson Adası üzerinde, yaklaşık 185 metrekarelik bir alana simetrik şekilde yaklaşık 3 metre aralıklarla yerleştirilmiştir. Her biri 48 cm yüksekliğinde mavi renkte porselen baloncuktan 100 adet üretilmiştir. Sanatçı, üretimini yaklaşık iki senede tamamlamıştır (Özsu, 2016: 32). Miami'nin farklı yerlerinde halka açık yerlerde sergilenen Kabarcık enstalasyonu, her biri eşit aralıklarla dizilen seramik malzemesinden oluşmaktadır. Sanatçının eşit aralıklarla yerleştirmesi ve birbirine aynı seramik kütleler yapması, simetrik dengeye örnek olarak gösterilebilmektedir. Sanatçının Kabarcık çalışmasında, mavi porselen kabarcıkların aralarında mesafe olması ve geniş bir alana yayılması sayesinde izleyiciye etrafından ve içerisinden gezebilme, dokunabilme gibi fırsatlar sunabilmektedir. Kayahan ve Çevik'e göre (2021); Sanatçının amaçlarıyla örtüşen bu yaklaşım aynı zamanda Çin seramik geleneğinin çağdaş bir dışavurumunu yansıtmaktadır. İzleyici aynı anda hem bir geleneğin yansımalarını hem de çağdaş bir sanat eserini tecrübe edebilmektedir (Kayahan ve Çevik, 2021: 250).



Görsel 14: El Seed, Deklarasyon, 2014, üç boyutlu kaligrafiti.

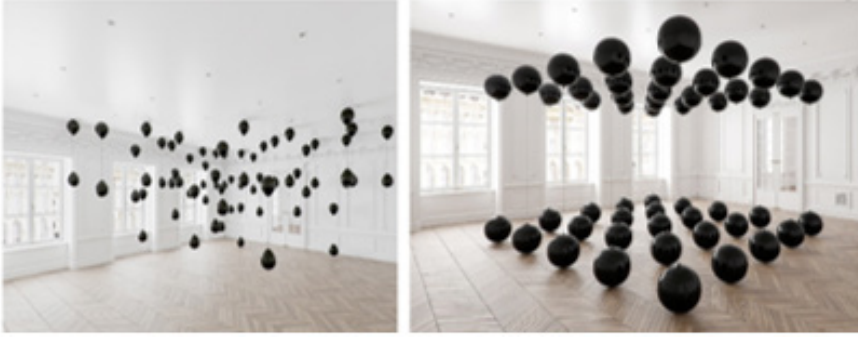
Görsel 15: El Seed, Deklarasyon, 2014, Dubai, United Arab Emirates

El Seed, çağdaş sanatın sınırlarını zorlayan ve izleyicileri etkileyen bir sanatçıdır. Mısır kökenli olan Seed 1981 yılında Paris'te doğmuştur. Sanatçı hat sanatı ve grafiti sanatını birleştirerek benzersiz eserler ortaya çıkarmaktadır. Seed'in işleri, büyük ölçekli duvar resimleri ve binaların dış cephelerinde gerçekteştirilen göz alıcı yazılarla tanınmaktadır.

El Seed, kültürler arası hoşgörüyü teşvik eden bir çağdaş sanatçıdır ve sanatıyla güncel olaylar, siyasi gelişmeler ve farklı kültürler konusunda oldukça duyarlıdır. Sanatçının genel sanatsal ifadesi, Arap kaligrafisini modern grafiti sanatıyla birleştirerek insanlar arasında hoşgörüyü artırmayı hedeflemektedir (Kınay, 2019: 126). Sanatçının çalışmaları mekânlarla ilgili yerleştirmeler ve grafiksel enstalasyonlar olarak değerlendirilebilir (Bilirdönmez ve Çevik, 2020: 81). Seed'in eserlerini incelediğimiz zaman, tamamen üç boyutlu kaligrafik yapılar görmekteyiz. Ayrıca sanatçı,

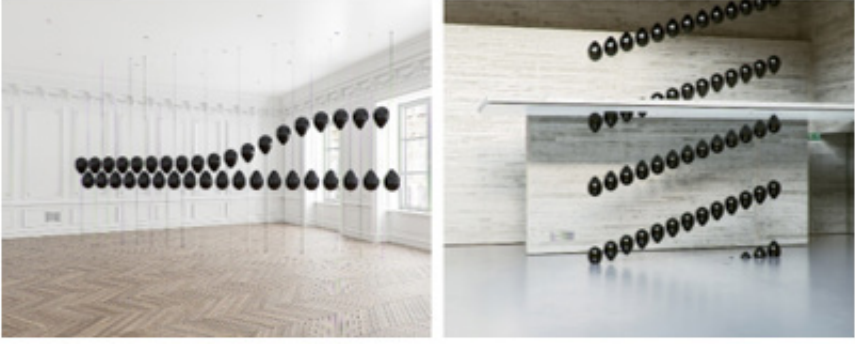
üretimlerinin odağına ritim ve dinamizmi de eklemektedir. Sanatçı enstasyonlarının formunu ve duruşununu asimetrik biçimde tasarımlamakta ve sergilenmektedir. Bu sebeple sanatçının çalışmaları asimetrik dengeye örnek olarak gösterilebilir.

Tadao Cern, 1983 yılında Litvanya’da doğmuştur. 2010 yılında Vilnius’ta mimarlık eğitimi almıştır ve sanatsal fotoğrafçılığa olan tutkusunu mesleğe dönüştürmeyi başarabilmiştir. Cern, fotoğrafçı ve çağdaş sanatçı olarak tanınmaktadır. Cern’in diğer çalışmaları da genellikle insan figürlerini ve insan davranışlarını keşfetmeye odaklanmaktadır. İnsan bedeninin doğal güzelliği ve hareketiyle oynar, fotoğrafın sınırlarını zorlar ve klasik portreleri farklı bir bakış açısıyla yeniden oluşturmuştur. Tadao Cern’in sanatında simetri ve asimetri arasında bir denge kurabilmesi, çalışmalarının çarpıcı ve etkileyici olmasını sağlayabilmiştir.



Görsel 16-17: Tadao Cern, Siyah Balonlar, 2016, Lateks

Tasarım kavramı genel itibariyle çok kapsamlı bir düşünce biçimini ifade etmektedir. Görme-Görsel algılama, belleğin/duygunun/düşüncenin/hayalin değerlendirilmesi, önceki deneyimler doğrultusunda özgün olana ulaşabilme kaygısı gibi çeşitli aşamalar tasarım sürecinde kritik belirleyicilerdir (Döl, Bingöl ve Çevik, 2021: 1201) Bu bağlamda her ne kadar sanatçının belirlediği sanat projesi içerik-biçim ilişkisi bağlamında değerlendirilse de izleyicinin bu anlamlandırma sürecine katkısı onun görsel algılama biçimi ile doğrudan ilişkili diğer bir önemli süreci tanımlamaktadır.



Görsel 18-19: Tadao Cern, *Siyah Balonlar*, 2016, *Kâğıt*.

Cern'in siyah balonları ile oluşturduğu denge içeren kompozisyonları izleyicilerin dokunuşları ile yeni bir dinamik alan oluştururken ilişkisel bir süreçte eser-görsel algı-izleyici birlikteliğinde anlamlar çoğalmakta ve eserin biçim-içerik yapısı çeşitlenmektedir. Cern, siyah balonların mekân ile ilişkileri arasında bir denge kurmuştur. Kurulan bu denge ile boşluk, gerçek bir ifade kazanabilmiştir (Kavrukcu, 2012: 82). Simetrik denge-nin sanata yansması bağlamında plastik sanatlar alanında da simetrik dengeden söz etmek mümkündür. Bir tercih unsuru olarak bazı sanatçılar ve mimarlar en iyi ifade tarzını simetrik dengenin oluşturduğunu düşünmektedirler. Simetrik denge, tekrarlama yoluyla dengeyi sağlamaktadır ve bu nedenle çok istikrarlı görünür. Bu istikrar bir düzenli dizilimi de beraberinde getirmektedir. Cern'in Siyah Balonlar serileri incelendiği zaman, bazı enstalasyonların simetrik dengeye sahip olduğu, bazı çalışmalarının da asimetrik dengeye örnek olabileceğini görebilmekteyiz.

Claudia Comte'nin çalışmaları heykel, resim ve enstalasyon alanlarına odaklanmaktadır. Minimalizm ve geometrik soyutlama gibi sanat hareketlerinden ilham alan sanatçının çalışmaları doğa ve çevre etkileşimlerinden ilham almaktadır. Sanatçının özellikle mekânlara özgü enstalasyonlarıyla dikkat çekmektedir.

20.yüzyılda sanatın ifade ve sunuş biçimlerindeki değişim, izleyici katılımının ve yapıt ile izleyici arasındaki ilişkinin önemini artırmıştır. Her bir eleman, ışık, ses, video gibi unsurlar, alıcının katılımıyla anlam üretimine hizmet etmektedir (Okumuş, 2016: 1-2 ve 8). Çağdaş sanat pratiklerinde izleyicinin de etkileşime girebileceği çalışmalar yaygınlaşmıştır ve bu dâhil olma sürecinde yeni anlamlar ortaya çıkmıştır. Enstalasyon sanatında kullanılan malzemelerin sınırsızlığı, kavramsal sanatçılar için sınırsız ifade biçimleri sunabilmektedir (Kayahan ve Çevik, 2021: 246).



Görsel 20-21: Claudia Comte, *Çöl ve Alalula*, 2022, Arabistan

Bu genel değerlendirme ile Comte'nin *Çöl ve Alalula* (Görsel 20-21) çalışması incelendiğinde, çölde açık alanda eşit aralıklarla yerleştirilen büyük boyutlarda plakalar dikkat çekmektedir. Sanatçı birbirlerine paralel duran siyah çizgiler aracılığı ile plastik bir dil oluşturmaktadır. Görsel 20-21'de yer alan çalışmada, çizgilerin aralıkları her plakada gittikçe artarken, plakanın koyuluk-açıklık dengesini değiştirmektedir. Çizgilerin birbirine olan mesafesi azalıp kalınlığı arttıkça görüntüsel olarak koyulaşmaktadır. Mesafesi artıp incelidikçe de görüntüsel olarak koyuluğu azalmaktadır. Oluşturulan siyah çizgiler, bir ritim ve uyum sergilediği söylenebilmektedir. Plakalar eşit uzaklıklarda dizilmiş olduğu ve aynı düzlemde yerleştirildiği için, simetrik bir dengeden de söz etmek mümkündür. Siyah çizgiler kendi aralarında da simetrik dengeye sahiptir fakat plakalar arasında çizgilerin ton, kalınlık ve aralık farkının olması nedeni ile asimetrik dengenin de varlığı söz konusudur. Comte, çalışmalarını Arabistan'ın bir çölünde sergiler. Oldukça dikkat çeken sanatçının mekân seçimi, alışılmıştan dışındadır. *Çöl ve Alalula*, açık alanda sergilenmektedir ve herhangi bir aydınlatma kullanılmadığı için günün belirli saatlerinde hava aydınlıkken ziyaret edilebilir.

Parlakalay'a göre (2020); kamusal alandaki sanatın bireyler arasındaki iletişimi ve çevre ile birey arasındaki etkileşimi olumlu yönde etkilediği bilinmektedir. Sanat yapıtları, ortak yaşam alanlarını daha etkin bir şekilde kullanmamıza ve mutlu, üretken bir ortam oluşturmamıza yardımcı olabilir. Sanat eserleri, insanlar arasındaki iletişimi güçlendirirken aynı zamanda mekâna estetik bir nitelik ve yeni bir kimlik kazandırabilir. Görsel iletişim aracılığıyla etkili bir şekilde iletişim sağlanır ve bireyler psikolojik olarak rahatlayabilirler (Parlakalay, 2020: 1158). Bu bağlamda bakıldığı zaman *Çöl ve Alalula*'nın çalışmasında, izleyicinin yapıtla, yapıtın çevreyle, çevrenin izleyiciyle bir iletişim/etkileşim içerisinde olduğu ve bu etkileşimin, izleyici üzerinde olumlu etkiler oluşturduğu söylenebilmektedir.

Sonuç ve Değerlendirmeler

Çağdaş sanat, malzeme ve tekniğin geniş çapta kullanıldığı bir alan olarak dikkat çekmektedir. Özellikle fikir ve düşünce temelli yaklaşımların önemi artmıştır. 1960 sonrasında mekân algısının değişmesiyle birlikte mekâna yönelik alternatif projeler ve performanslar gibi çeşitli dinamik sanatçı üretimleri ortaya çıkmıştır. Bu yeni algı biçimleri izleyiciyi çağdaş sanat deneyimlerinin birer parçası haline getirmektedir. Mekân, kendi geçmişi, bugünü ve geleceğiyle bir kimliğe sahip olup, izleyiciyle birleştiğinde yeni kimliklere doğru ilerlemektedir.

Çağdaş sanat, geniş bir malzeme, teknik ve kurgu yelpazesine açıktır. Disiplinler arası bir karaktere sahip olan çağdaş sanat dinamikleri, günümüz sanatçılarına geniş ifade olanakları sunar. Mekânsal olarak da değişim ve dönüşüme uğrayan çağdaş sanat, galeri ve müzelerin işlevlerinde de değişikliklere yol açmıştır. Sanatçılar, eserlerinin kurgusu, malzeme çeşitliliği ve mekânsal anlamlarıyla toplum belleğinde etkileyici bir iz bırakırlar. İzleyici, sanatçının eserini mekânın içine çekerek yeni bir perspektif kazanır.

Sanat tarihi sürecinde konu edilen akımlar, hareketler ya da güncel sanat pratikleri genel olarak yaşanılan çağın ve içinde bulunulan toplumun bir yansımasıdır. Sanatçılar toplumun ya da kültürün izlerine eserlerinde cesaretli bir tavırla ele alabilmekte ve özgün yorumlarla görsele dönüştürebilmektedirler. Bu noktada önemli olan sanatçı tarafından izleyiciye sunulandır. Bu sunu, kültürel, ekonomik, bireysel, sosyal, politik ya da biçimsel düşünceler olabilir. İzleyicinin eserler buluştuğu an, kritik olan zihinsel süreçlerin aktif olduğu değerlendirmede izleyici tarafından eklenen kültürel birikimdeki anlama düzeyi, sanatçının anlatma düzeyi ile birleşerek yeni bir gerçeklikte belirlemektedir (Pazarlıoğlu Bingöl ve Keskin, 2023: 142).

Sanatçılar özellikle mekânların kurgusal olarak yeniden düzenlenmesi üzerine çalışmalar yapmışlardır. Sanat yapıtı olarak değerlendirilen mekân, ekonomik, politik ve kültürel bir kavram olarak ele alınmıştır. Küreselleşmeyle birlikte teknoloji, çevre ve insan ilişkileri, sanatta çoğulcu bir ortamın oluşmasına katkı sağlamıştır. Sanat nesnesi, dinamik bir yapıda varlığını sürdürürken, izleyiciyi de dâhil eden bir olguya dönüşmüştür. Sanatçı, eserlerinde geçmiş, şimdi ve gelecek bağlamını kullanarak mekânda deneyimsel bir süreç yaşar. Mekâna kavramsal bir yaklaşımı benimseyen sanatçılar, mekânı yeniden üretme veya kurgulama amacıyla fikirler ve projeler geliştirir.

Çoğu zaman eserle bütünleşen mekânlar sanatçının kurguladığı daha iyi ve daha ideal olanın tanımını niteliğindedir (Bingöl ve Çevik, 2020: 325). Mekânın geçmişte sınırlı algılandığı bir gerçeklik olmaktan çıkıp, sanatta anlamlı ve katmanlı bir yapıya dönüşmüştür. Sanatçılar, mekânı bireysel

ve toplumsal anlamda yeniden anlamlandırarak nesnelere daha yakın ve karmaşık bir ilişkiye girmiştir. Bu ilişki sayesinde mekân kavramı, kimlik ve kişilik kazanan bir birey gibi anlamını kazanmıştır. Tüm bu gelişmeler, enstalasyon kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Araştırma konusu, çağdaş sanat pratiklerinde dengeyi mekân bağlamında ve dengenin çeşitlerinin incelenmesidir. Dengenin tanımı, yapısı ve öğeleri ele alınarak örneklerle desteklenmiştir. Denge, yapıdaki birbirine zıt güçlerin bir araya gelmesi ve birbirlerinden üstün olmama durumudur. Denge, merkezi olan bir eksen etrafında düzenlenen tasarımlarla görsel olarak ifade edilir. Denge kavramı, zıtlıkla ilişkilidir ve farklı öğelerin uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Heykel sanatında denge, simetrik, asimetrik ve radyal dengeye göre incelenmiştir. Ayrıca malzemeye bağlı denge unsurları ve üretim yöntemleri de ele alınmıştır.

Kaynakça

- ANONİM. (1986). *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*. Milliyet Yayınları.
- BİGALİ, Ş. (1976). *Resim Sanatı*. İstanbul: Yayılcılık Matbaası.
- BİLİRDÖNMEZ, K. ve ÇEVİK, Ç. (2020). Çağdaş Sanatta Mekânla İlişkili Tasarımlar ve Jean Dubuffet'in Grafiksel Heykelleri. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (6) , 73-100.
- BİNGÖL, M. ve ÇEVİK, N. (2020). Çağdaş Sanatta Özel Bir Deneyim; Ütop-yaların Bireysel Yansımaları. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 26, 309-329.
- BOZTAŞ, E. ve DÜZ, N. (2013). Sanatta Denge Unsurunun Sanat Yapıtına Kazandırdığı Estetik Değerler. *Akademik Bakış Dergisi*, (39), 1-14.
- ÇEVİK, N. (2018). Çağdaş Sanatlarda Mekânsal Sınırları-Sınırlılıkları Aşan Kurgusal Düzenlemeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (78), 49-60.
- ÇEVİK, N. ve BİNGÖL, M. (2019). Çağdaş Sanatta Gökyüzü Suretlerinin Kozmik Yansımaları. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 23, 33-57.
- ÇEVİK, N. ve KAYAHAN, Z. (2018). *Christo ve Jeanne Claude İle Yerleştirme Sanatına Farklı Bir Bakış: "Mekâna Özgü Yapıtlar"*. Çukurova Üniversitesi II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu, Adana, 230-241.
- ÇEVİK, N. ve SİLAV, M. (2019), Bir Esin Kaynağı Olarak Çatalhöyük Mimarisinin Ev/ Yuva Kavramı Özelinde Mekân-Bellek Açısından Değerlendirilmesi ve Bireysel Söylemler. *ASOS Journal*, 92, 1-18.
- ÇOBAN, M. (2014). *Geleneksel Heykel Sanatında Denge*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- DEMİRCİ, A. (2019). *Plastik Sanatlarda Mekân Algısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- DÖL, A., BİNGÖL, M. ve ÇEVİK, N. (2021). Çağdaş Sanatta Bir Görme/ Düşünme Biçimi Olarak Kolajın Görsel Sanatlar Eğitiminde Kullanılması ve Deneysel Süreç. *Atlas Journal*, 7 (37), 1201-1214.
- FİL, E. (2011). *Mimari-Resim İlişkisi: Mekânsal Modüler Koordinasyon*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- GENÇ, A. ve SİPAHİOĞLU, A. (1990). *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*. İzmir: Sergi Yayınevi.
- GEZGİN, Ü. (2006). Mekân Yaratıcı Bir Bilinç Gerçekliği Olarak Sanat. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi*, (17), 77-79.

- GÜVENÇ, D. (2014). Bir Tasarım İlkesi Olan Dengenin Seramik Sanatında İncelenmesi ve Kişisel Yorumlar. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.
- KAVRUKCU, E. (2012). Minimal Bir Yaklaşımla Çözümsel Bir Arayış; Yalınlaştırma, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Erzurum.
- KAYAHAN, Z. ve ÇEVİK, N. (2021). Çağdaş Sanatta Enstalasyon Kavramı Üzerine Okumalar, 3. Ulusal Başkent Disiplinler Arası Bilimsel Çalışmalar Kongresi, Editörler: Ayşegül Türk ve Ayşegül Taş, 244-253.
- KINAY, S. (2019). Kaligrafide Çağdaş Yorumlar, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- KIRMIZIGÜL, F. (2020). Bir Bilinç alanı Olarak Trabzon Kent Merkezinin Güncel ve Bireysel İfadeler Üzerinden Yorumlanması, Fine Arts, Cilt:15, Sayı:3, 172-185.
- KIRMIZIGÜL, F. (2021). Sosyal Bir Kimlik Arketipi Olarak KKTC Kapalı Maraş Bölgesinin Mekânsal Yalınlığı Üzerine Kurgusal Denemeler. Tarih ve Gelecek Dergisi, Haz. 2021, Cilt 7, Sayı: 2, 520-544.
- KIZILTEPE, F. (2011). Matematikte Simetri Kavramının Bir Yöntem Olarak Görsel ve Plastik Sanatlar Alanındaki Yansımaları, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- KOCAKAYA, S. (2015). Mekânsal İlişki Bağlamında Ruhsal Durumlar ve Sanattaki Etkileşimi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- OKUMUŞ, S. (2016). *Eser ve Manifestosu Bağlamında Kamusal Alanda Enstalasyon*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- ÖZSU, V. (2016). Çoğaltılmış Elemanlarla Enstalasyon. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- ÖZTUNA, H. Y. (2008). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- PARLAKKALAY, H. (2020). Kamusal Alanda Sanat ve Sanat Eserleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (4), 1157-1172.
- PAZARLIOĞLU BİNGÖL, M. (2023). Çağdaş Sanatta Doğanın İzlerine Dair Bireysel Söylemler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 13 (1), 136-154. ISSN: 2146-5193.
- PAZARLIOĞLU BİNGÖL, M. ve KESKİN, B. (2023). Sanattan Temel Tasarıma Nesne-Anlam Üzerine Yorumlamalar. *Akademik Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Akademik Sanat (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü) ISSN-2458-9796. Doi: 10.34189/asd.2023.19.011, Sayı 19. 140-156.

- YABAN, N. T., (2022). Halkla İlişkilerde Etik Bir Uygulama Alanı Olarak Heykel Sanatı. Global Media Journal , vol.12, no.24, 195-219.
- YARDIMCI, İ. ve ARI GÜVENÇ, D. (2016). Bir Tasarım İlkesi Olan Dengenin Seramik Sanatındaki Yeri, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9 (3), 124-139.
- YILDIZ, E. M. & Aslan, M. (2019). Disiplinlerarası Etkileşimlerin Baskiresim Sanatına Yansımaları. Journal of Social and Humanities Sciences Research, 6(43): 3153-3161.
- YILMAZ, M. (2005). Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: <http://yazicienis.blogspot.com/2014/09/simetri.html>
- Görsel 2: <https://blogs.baruch.cuny.edu/symmetries/2013/05/22/symmetry-in-plant-growth/>
- Görsel 3: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cavuseskunun-sarayi-millet-askina/2184>
- Görsel 4: <https://www.playbuzz.com/gruporeforma/a-arquitectura-con-asimetr-a-sorpredente>
- Görsel 5: <https://owlcation.com/stem/Why-do-trees-die>
- Görsel 6: <https://acelemder.org/asimetrik-elbise-kesimi>
- Görsel 7: <https://es.dreamstime.com/hermoso-girasol-cerca-hermosa-vista-de-y-superior-image1900-53500>
- Görsel 8: <https://www.archdaily.com/951587/radial-city-plan-nine-examples-around-the-worldseen-from-above>
- Görsel 9: <https://www.rainforesttrust.org/urgent-projects/protection-for-south-african-rarest-tortoises/>
- Görsel 10-11: <https://littleaesthete.com/daniel-firman-how-to-balance-an-elephant/>
- Görsel 12: <https://www.artforum.com/interviews/ai-weiwei-discusses-his-new-projects-at-art-basel-miami-beach-21558>
- Görsel 13: <https://saciart.wordpress.com/2013/01/25/ai-weiwei-at-the-gallery-a-continua-in-san-gim-ignano/>
- Görsel 14: <https://www.theculturist.com/home/declaration-by-el-seed-at-tashkeel.html>
- Görsel 15: <https://elseed-art.com/projects/declaration-dubai/>
- Görsel 16-17-18-19: <http://www.tadaocern.com/art-project/black-balloons/>

Görsel 20-21: [https://www.koeniggalerie.com/blogs/public-projects/claudia-com-
te-dark-suns-bright-wa ves](https://www.koeniggalerie.com/blogs/public-projects/claudia-com-
te-dark-suns-bright-wa-ves)

BÖLÜM 4

DOĞA-İNSAN İŞ BİRLİĞİ BAĞLAMINDA OLUŞTURULAN SANATSAL DİL VE "OLASILIKLAR" TEMALİ BİR SERGİ ÖNERİSİ¹

Furkan Mert KAYA²

¹ Bu makale, danışmanlığı Prof. Dr. Naile Çevik tarafından yapılan “Doğa-İnsan İş Birliği Bağlamında Oluşturulan Sanatsal Dil ve Olasılıklar Temalı Bir Sergi Önerisi” başlıklı Yüksek Lisans Tez çalışmasından üretilmiştir.

² Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, <https://orcid.org/0000-0002-6256-6646>

Giriş

Geçmişten günümüze doğa her zaman insanlığın bir parçası olmuştur. İnsanlık doğadan esinlenerek ve doğanın kaynaklarını kullanarak bireysel/toplumsal değişimlere yönelmiştir. Doğa aynı zamanda sanatın vazgeçilmez bir parçası olarak da değerlendirilmektedir. İlk insanların doğayı ve yaşamı mağara duvarlarına resmetmesi ile başlayan sanat günümüze kadar birçok değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra başlayan bu süreçte, sanatçılar temsilden uzaklaşıp kavrama öncelik vermişlerdir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, endüstriyel sistemin doğal kaynakları sorumsuz ve sorgusuzca kullanması sebebi ile küresel ısınma, ozon tabakasının incelmeye, denizlerde ve karada verimliliğin azalması gibi dünya çapında yaşanan sorunlar ortaya çıkmıştır. Bu problemleri göz ardı etmeyen bireyler olarak sanatçılar, çevre bilinci bağlamında insan-doğa ilişkisi üzerine yaptığı üretimler aracılığı ile izleyicilerin farkındalık kazanmasını hedeflemektedirler.

Genel bir değerlendirme ile insan, doğada var olan ve yaşamını sürdürebilmek için de doğa ile ilişki kurmak zorunda olan bir canlıdır. Doğa, beslenme barınma ve adeta bir “anne” rolünde insanın doğadaki varlığının amacını bulmasına ve anlamasına yardımcı olan onun ayrılmaz bir parçasıdır (Aydın ve Zümrüt, 2013: 54). İnsanlık geçmiş dönemlerde doğa ile iç içe yaşadığı için doğadan ilham alarak sanatsal üretimlerde bulunmuştur. Aynı zamanda insanlık amaçları doğrultusunda doğayı kullanmış ve elde ettiği bilgi birikimi ve teknik ilerlemeyi kullanarak doğayı kontrol etmeye çalışmıştır (Tomsuk, 2018: 2).

Dünya kaynaklarının bilinçsiz tüketilmesinin sonuçları olarak iklim değişikliği ve küresel ısınma gibi ekolojik problemler ortaya çıkmıştır. Bu olumsuzluklar insan sağlığını tehlikeye sokmakta ve birçok hastalığı da beraberinde getirmektedir. Bütün bu olumsuzluklara 19. yüzyıldan itibaren maruz kalmaya başlayan insan 20. yüzyılın sonlarına doğru bu durumu fark etmiş, fakat yapılması gerekenleri büyük bir ivedilikle uygulayamadığından doğanın yok oluşunu izlemek zorunda kalmıştır. Oysa doğa ve insan birbirini tamamlayan bir bütün gibidir. Son yüzyılda sanayileşme ve teknolojinin getirdiği olumsuzluklar insanın doğadan uzaklaşmasına ve doğaya yabancılaşmasına neden olmuştur. İnsanın doğadan uzaklaşmasının bir nevi doğayı tüketmesinin bir sonucu olduğu söylenebilir. Bu olumsuzluklardan etkilenen sanatçılar, 1960'ların sonlarına doğru doğaya direkt müdahalede bulunarak sanatsal çalışmalar yapmaya başlamışlardır (Demirörs, 2019: 1).

Çağdaş Sanatta İnsan-Doğa İlişkisi ve İş Birliği Bağlamında Oluşturulan Sanatsal İfade Üzerine Değerlendirmeler

Post bir hareket uzamı olarak 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra pek çok kavram multidisipliner sanat anlayışına göre melez bir betimleme ile güncel olarak dünya sorunlarına karşı farkındalık oluşturarak bir anlayışta şekillenmeye başlamıştır (Kırmızıgöl, 2020: 217). 20. yüzyılın sonlarında çağdaş sanat olarak tanımlanmış ve günümüz sanatını da kapsayan sanatın temelleri 1960'larda ortaya çıkan sanat akımlarından oluşmaktadır. 1960'larda sıra dışı görünümlere bürünen sanat, teknolojiyi de kullanarak izleyicinin karşısına farklı biçimlerde çıkmıştır (Bulut, 2014: 119). Postmoderniteye bağlı gelişim gösteren güncel sanat da bu değişimlerden payına düşeni fazlasıyla alarak kendini dönemin teknolojik koşullarına göre kendini hızla güncellemeye başlamıştır. Bu durum coğrafi açıdan ülkelerin gelişmişlik düzeyine göre gelişme arz ederken özellikle 80'lerden sonra tüm dünyada ülkeler arasındaki diyalog eř zamanlı olmasa da küresel bir şekilde birbirlerinden etkilenen bir yapıya doğru geçmeye başlamıştır (Kırmızıgöl, 2019: 209). Sanat, tarihte daha önce görölmemiş bir yönde ilerleyerek sanatçıların doğa içerisinde ya da sadece doğal malzeme ile üretimde bulunması sonucu geleneklerin dışına doğru bir yönelim oluşturmaktadır. Ekolojik problemlerin neden olduğu sorunlar, yeni bir sanatsal yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde çevre meselelerine karşı toplumda daha büyük bir değişim ve bilinç başlar. Bu değişimle birlikte sanat çalışmalarının anlamı, mekân, araçlar ve yöntemler değişir. 1970'lerin başındaki bir çok sanatçı, artarak popölerleşen çevresel harekete ayak uydurarak, yeryüzünü değiştirmekten ve ona zarar vermekten kaçınan üretimler ortaya koymuştur (Okan, 2020: 44).

Bu durum, 1960'lı yıllara gelindiğinde sanayi devriminin neden olduğu çevre problemleri küresel çapta hissedilmeye başlanmıştır. İnsanlığın doğaya verdiği zarardan etkilenen sanatçılar geleceğimizi kurtarmak ve toplumu bilinçlendirmek için geniş çapta üretimlerde bulunmuşlardır. Sanatçılar ve üretimleri bakımından incelendiğinde, bireysel, toplumsal veya küresel çapta çevre bilincini oluşurmaya ve geliştirmeye yönelik eylemlerin başında doğaya duyarlı olan malzeme seçimi ve sürdürülebilirlik konuları gelmektedir (Kayahan ve Çevik, 2021:3). Meydana gelen sanat akımları ile birlikte sanat şekil değiştirmeye başlamasının yanı sıra üretim, tüketim, toplum bilinci gibi çeşitli unsurlardan da etkilenmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, sanatın tanımı ve konumu değişerek daha çok toplumun içinde yaşayan dinamik bir hal almıştır (Demirci, 2019: 7).

Kavramsal sanatı oluşturarak ilk kıvılcımı ateşleyen çalışma Duchamp'ın Pisuvan'ı, sanat eserinin burjuva değersizliğine bir saldırı olması anlamında oldukça ses getiren yeni bir anlayış başlatmıştır (Yıldız, 2016: 141). 1960'lı yıllar sanatın, sanat nesnesinin, galeri ve müzelerin anlam-

larının ve işlevlerinin sorgulandığı bir dönemdir. Sanatın ve sanatçıların da geleneksel sanat anlayışını bırakmasıyla birlikte kavramsal sanatın önü açılmıştır. Yaşadıkları dönemde gerçekleşen çevre problemlerinden etkilenen sanatçılar bu duruma dikkat çekmeye çalışmışlardır. Yeryüzü Sanatı da böyle bir dönemde hem sanat piyasasına hem de sanat eserlerine eleştirel bir açıdan yaklaşmıştır. Yeryüzü Sanatı adı altında üretimde bulunan sanatçılar tüm bu konuları doğa içerisinde yaptıkları çalışmalarla tartışmaya açmışlardır. 1970’lerde çevre sorunlarının etkilerinin görülmesi ile birlikte bu problem giderek önem kazanmıştır. Sanayi devrimi ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte kopmuş olan insan ve doğa ilişkisi sanatçıları etkilemiştir. Bu sebepten dolayı kopan bağın onarılması için sanatçılarda geniş topluluklarda çevre bilinci oluşturmak için üretimlerinde doğayı konu almışlardır. Tüm bu sürecin sonunda Ekolojik Sanat, Doğa Sanatı, Çevresel Sanat gibi Yeryüzü Sanatının alt başlıkları ortaya çıkmış ve üretilen eserlerde kavramsal yapı daha çevreci bir yaklaşıma bürünmüştür (Tomsuk, 2018: 2-3). Bu sanat akımları adı altında üretimde bulunan sanatçılar hem bireysel hem de evrensel ölçekte çevre bilinci oluşturmayı amaçlamaktadırlar.

Sanatçılar, yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş mecralar içinde sunarken, 1960’lardan itibaren “manzara” gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır. Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket de vardır (Antmen, 2017: 251). Sanatçılar bu dönemde geleneksel üretim yöntemlerini bırakarak çalışmanın kavramına uygun malzemeler kullanmaya başlamışlardır (Bingöl, 2019: 88). Sanatta çeşitli malzeme kullanımının yanı sıra sanatçılar eserlerini bir mekânda sunarlarken kimi zaman mekânı da yapıt olarak izleyici ile buluşturabilmektedirler. Mekânı da şekillendiren sanatçı, belirlediği nesnelere aracılığıyla özgün alanlar oluştururlar. Çoğu enstalasyon, performans ya da yeni medya çalışması izleyici ile bütünleşen eserin süreç içinde değişip dönüşebileceği üretimlerde varlıklarını sergilemektedir (Bingöl, Çevik ve Kayahan: 2020: 383).

Ayrıca arazi sanatçıları, dünyanın el değmemiş bir bölgesine gidip yeryüzü üzerine birtakım izler bırakarak üretimlerinin gerçekleştirilmektedirler. Sanatçılar, çölde çukurlar kazarak, soğuk bölgelerdeki donmuş su kaynaklarından belirli şekillerde buz parçaları keserek ya da sahillerin kumaş ile sarılması gibi çeşitlerle karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların bu üretimleri galeri ve sergi salonlarına taşınamayacağı için krokileri çizilerek, harita üzerine işaretlenerek ve/veya fotoğraflarla belgelenerek izleyici ile buluşabilmektedirler (Şentürk, 2003: 158-159). Bu bağlamda, Arazi Sa-

natı'nın en temel özelliği, malzemesinden tekniğine, sunumundan sergilemesine kadar seçilen ve uygulanan her şeyin doğal ve doğada olmasıdır. Sanatçı alışıl gelmiş heykel malzeme ve teknikleri ile değil, doğa içerisinde yer alan toprak, su, ağaç dallar gibi malzemelerle çalışarak eserlerini üretmekte ve sergilemektedir (Öztürk, 2011: 31-32). Sanatçıların galeri mekânlarını terk etme ve sanat nesnesi anlayışını değiştirmek için çıktıkları bu yolda daha sonra doğayı gözlemele, ona saygı duyma ve farkındalık yaratmayı hedeflemişlerdir. Tüm bu girişimler aracılığıyla sanatçılar doğaya verilen zararları iyileştirip, onarmayı amaçlayan geri dönüşümcü üretimlerde bulunarak disiplinler arası bir akım olan Ekolojik sanatın doğmasını da sağlamışlardır (Ayдын ve Zümrüt, 2013: 56).



Görsel 1: Robert Smithson, Kırmızı Kumtaşı Köşesi/Red Sandstone Corner Piece, aynalar ve kumtaşı, 121.9 x121.9x121.9 cm, Amerika Birleşik Devletleri, 1968

Görsel 2: Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran / Spiral Jetty, bazalt kaya, tuz kristalleri, toprak ve su, Büyük Tuz Gölü, Amerika Birleşik Devletleri, 1970

Ekolojik Sanat, çevre sorunlarının altını çizerek, çevreci bir metodolojiye odaklanan çağdaş bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Bu sanat hareketi doğayı merkezine alan işbirlikçi ve sürdürülebilir üretimlerde bulunarak çözüm odaklı teknikler içermektedir (Çınar, 2019: 205). Sürdürülebilir şekilde doğanın dengesini bozmadan üretilen Ekolojik Sanat çalışmaları geleneksel sanat tekniklerini ve ticari sınırların ötesinde yaşayan bir ekosisteme odaklanır. Sanatçılar, bilim insanları, biyologlar, botanikçiler vb. topluluklar ile iş birliği içinde çalışarak projeler oluşturmaktadırlar (Kayahan ve Çevik, 2020: 36). Bu dönemde sanatçılar mekân odaklı projeler ve performanslar başta olmak üzere çeşitli üretimlerde bulunmuşlardır. Bu dönemden önce sanatta pasif olan izleyici, sanatçının üretiminin bir parçası olmuş ve eser ile direkt etkileşime girmiştir (Bilirdönmez ve Çevik, 2020: 76-95). Sanatçıların üretimlerini gerçekleştirmek için seçtiği mekânların taşıdığı bilgi, tarihi geçmişi ve coğrafî konumu yerleştirmeye yeni bir anlam ve boyut kazandırmıştır (Kınam, 2010: 38).

Arazi sanatının öncülerinden olan Robert Smithson'a göre sanatın anlatım biçimi, izole edilmiş bir görüntü değildir ve her zaman gelişme/eleştiriye açık bir yapıya sahiptir. Sanatçının malzemesi de atölyesi de sergi mekânı da yeryüzüdür. Çünkü galerilerin kapalılığından çıkıp doğayla, bireyle direkt ve duyarlı bir ilişki içinde olmalıdır (Kıyar, 2010: 91). Robert Smithson, zarar görmüş endüstriyel atık bölgelerinin doğaya geri kazandırılmasında sanatçıların kritik rol oynadığını, bu yüzden eleştirilerin dikkate alınıp duyarlı olunması gerektiğini belirtmiştir. Sanatçı Görsel 2'deki "Spiral Jetty" (Sarmal Dalgakıran) isimli çalışmasını eskiden petrol çıkartılmış olan Utah bölgesinde yer alan Tuz Gölü'nde gerçekleştirmiştir. Göle doğru uzanan burgaç şeklindeki çalışmayı oluşturmak için 6650 ton çakıl taşı ve toprağın taşınması gerekmiştir. Bu çalışma 460 metre uzunluğunda, 15 metre derinliğinde ve 10 metre genişliğindedir. Petrol çıkartılması sebebiyle zarar görmüş bölgenin ekolojik olarak iyileştirilmesi için yapılan bu çalışma aracılığıyla Smithson, sanatın sadece estetik kaygılardan ibaret olmadığını ve onun doğayı iyileştirebilme gücüne de sahip olmasının mümkün olabildiğine de vurgu yapmıştır (Yılmaz, 2005: 242).



Görsel 3: Richard Long, *Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi/A Line Made by Walking*, İngiltere, 1967

Görsel 4: Richard Long, *İrlanda'da Bir Çizgi/A Line In Ireland*, İrlanda, 1974

Entropi yasasını sarmal biçimlerle çalışmalarında kullanan Smithson'un üretimleri zamanla doğal yapının bir parçası haline dönüşebilir (Bingöl ve Bingöl, 2018: 116). Böylece sanatçı insanlığın doğada yaptığı tahribata göndermede bulunarak insan-doğa ilişkisine dikkat çekmektedir. Smithson, Görsel 1'deki yerleştirmesinde aynaları kullanarak izleyicinin çalışma etrafında gezerken kireçtaşlarının galeri salonundaki varlıklarının bakış açısına göre değişmesini sağlamıştır (Kurtaran, 2019: 98).

Teknolojiye karşı doğayı savunan, doğanın gücü ve kutsallığına dair bir bilinç oluşturmak için ortaya çıkan arazi sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Richard Long, çalışmalarını doğa ile uyum içerisinde üretmektedir. Sanatçının doğada yaptığı bir yürüyüş bile bir sanat yapıtı olarak çalışmaları arasında yer almaktadır. Long bu yürüyüşlerinde doğa-

ya herhangi bir nesne eklememekte, sadece belirli bir alanda yürüyerek iz oluşturmaktadır (Selçuk, 2020: 17). Sanatçının doğaya yaptığı müdahaleler kalıcı olmadığı gibi herhangi bir zarar da vermemektedir (Görsel 3-4). Doğal malzemelerle çalışan sanatçı, yürüyüşlerini haritalar ve/veya fotoğraflar ve/veya metinler aracılığıyla kayda alarak yapıtlar üretmektedir (Kara, 2012: 5-6). Long, doğada bulduğu doğal malzemelerle; taş, kaya, çamur, su, bitki, ağaç, hayvan kemikleri ile daire, elips, spiral, çizgi gibi geometrik unsurlarla oluşturmuş olduğu enstalasyon çalışmaları da bulunmaktadır (Güneş, 2019: 22).



Görsel 5: Hans Haacke, Çim Küpü/Grass Cube, Plexiglass ve Çim, 76.2x76.2x76.2 cm, ABD, 1967

Görsel 6: Hans Haacke, Çim Büyür/Grass Grows, ABD, 1967-69

Doğayı çalışmalarının merkezine alan bir diğer sanatçı da Hans Haacke'dir. Sanatçı, 1969 yılında Cornell Üniversitesi'nin organize ettiği Toprak Sanatı sergisinde kapalı bir alanda bir toprak kümesi içerisinde böcek ilacı kullanmadan çimen yetiştirmiştir (Aydın ve Zümrüt, 2013: 58). Sanatçının Görsel 6'daki Çim Büyür isimli çalışmasında sanatçı izleyiciye ortak bir amaca hizmet eden bir grup materyalin etkileşimini göstermektedir. Çalışmadaki çimlerin, izleyici ile etkileşime girebileceği gibi aynı zamanda büyüyen ve bulunduğu ortamdan etkilenen bir canlı olması açaşından da kendi içinde etkileşimlidir (Karaca, 2018: 235).

Çalışmalarında kullanacakları mekânı özellikle seçen Christo and Jeanne-Claude çifti mekânın tarihi ve konumu ile direkt bağlantılı üretimlerde bulunmaktadır. 1958'den itibaren birtakım nesnelere veya mekânları sarma işlemiyle paketleyerek nesnelere formlarını geçici olarak değiştirmişlerdir (Karavit 2008: 69). Bu üretimlerde, paketlenmiş alanlar gizlenmemiş, aksine dikkat çekerek görünürlük kazanmışlar ve gizemli bir havaya bürünmüşlerdir (Hiçyılmaz 2018: 103-104).



Görsel 7: Christo and Jeanne-Claude, Sarılmış Sahil / Wrapped Coast, Little Bay, Sydney, Avustralya, 1969

Görsel 8: Christo and Jeanne-Claude, Koşan Çit / Running Fence, San Francisco, ABD, 1972-76

Görsel 7’de yer alan Sarılmış Sahil isimli çalışmasını Güney Pasifik Okyanusu’ndaki uçurumlarla kaplı kıyı bölgesini kaplamıştır. Yaklaşık 2,4 kilometre uzunluğunda 46-244 metre genişliğindedir, kuzey kısmını 26 metre yüksekliğinde draperileri beyaz dokunmuş polipropilene kaplayıp ve iple germiştir. Kayalıklı topografiyi düz olarak birleştiren kumaşla sarmalamakla, onu kendi boyutunda hemen hemen bir sanrı gibi algılanan gerçeküstü bir düzenlemeye çevirmiştir. Sanatçının Görsel 8’deki Koşan Çit isimli çalışması 1972-1976 yılları arasında üretmiştir. Kaliforniya’da gerçekleştirdiği 5,5 metre yüksekliğinde ve yaklaşık 40 kilometre uzunluğundaki bu çalışma, iki ay boyunca 65 işçinin haftada 60 saat çalışması sonucu ortaya çıkmış; maliyeti 2 milyon dolar olan bir projedir (Karavit 2008: 69).



Görsel 9: Andy Goldsworthy, Kuma Batan Taşlar / Stones Sinking In Sand, Birleşik Krallık, 1976

Görsel 10: Andy Goldsworthy, Kar Açık Bir Günde Kış Işığını Yakalamak İçin Bir Kenara Geldi / Snow Brought To an Edge To Catch Winter Light On A Clear Day, İngiltere, 1984

Çalışmalarında doğal malzemeleri doğal mekânlarda kullanarak üretimde bulunan Land Art sanatçılarından biri de Andy Goldsworthy'dir. Doğanın geniş ve açık alanlarında çalışmalar yapan sanatçı, başlangıçta sahildeki kumsalı tual gibi kullanarak desenler oluşturmuştur (Büyükköz, 2019: 78). Daha sonraları Goldsworthy, uzun doğa yürüyüşleri yaparak arazide bulduğu malzemeleri eserlerini oluşturmak için kullanır (Görsel 9-10). Doğaya saygı duyarak doğadan elde ettiği malzemeler olan taş, dal, yaprak ve buz gibi doğal malzemelerle üretimlerini gerçekleştirir (Ünal, 2019: 33).

Arazi sanatının öne çıkan isimlerinden biri olan Michael Heizer üretimlerini çöl gibi ıssız bölgelerde gerçekleştirdiği için çoğu çalışması yalnızca fotoğrafları aracılığı ile görülebilmektedir. Sanatçı, doğadaki mekânlara özgü düzenlemeler gerçekleştirerek sahaya özgü yapıtlar ortaya koymuştur (Fineberg, 2014: 309-310). Heizer, çöl içerisinde doğaya yönelik tasarımlar ve devasa boyutlarda mimari yapılar inşa ederek yeni mekânlar oluşturmaktadır. Sanatçı, doğanın kendisinden mekânlar üreterek eserlerinde doğanın kalıcılığını ön plana çıkarmıştır (Görsel 11-12). Sanatçının çölde gerçekleştirdiği üretimleri satılamaz, satın alınmaz, herhangi bir kişi ya da kuruluşa ait değildir. Genel bir değerlendirme ile bu çalışmalar doğa içerisinde herkese aittir. Heizer'in topluma mal ettiği çalışmaları zamansız olarak doğada yerini almıştır ve doğa izin verdiği sürece var olmaya devam edecektir (Pazarlıoğlu, Çevik ve Demirci, 2020: 162-163).



Görsel 11: Micheal Heizer, Çift Negatif / Double Negative, 15 m x 457 m, Nevada, Amerika Birleşik Devletleri, 1967-1972

Görsel 12: Michael Heizer, Őehir / City, 400 m x 2.000 m, Nevada, Amerika Birleşik Devletleri, 1972

Michael Heizer'in üretimleri her ne kadar doğanın önemini vurgulamayı amaçlasa da sanatçının Görsel 11'deki Double Negative projesi çok büyük kütlelerin kaldırılması sebebiyle çevresel bir tehdit olarak algılanmıştır. Nevada Çölü'nde, 460 metre uzunluğunda, 15 metre derinliğinde, 10 metre genişliğinde açılmış bir yarık olan bu projede iki dikdörtgen oluğu birbirine bağlayabilmek için 240.000 ton riyolit ve kumtaşı çıkartılmıştır (Türkdoğan, 2017: 35).



Görsel 13: Walter De Maria, Yıldırım Tarlası / Lightning Field, 400 adet paslanmaz çelik direk, New Mexico, ABD, 1977

Görsel 14: Walter De Maria, Toprak Odası / The Earth Room, 197 m3, 355 m2, 56 cm derinliğinde, 127.300 kg, New York, ABD, 1977

Doğada büyük ölçekli üretimlerde bulunmakla birlikte doğayı galeri salonuna da taşıyan önemli kavramsal sanatçılardan biri de Walter De Maria'dır. Sanatçı, görünmez olana ilgisi sebebiyle farklı çalışmalara yönelerek, görünmez olanı görünür kılmayı hedeflemiştir. Maria, Meksika da gerçekleştirdiği "Yıldırım Tarlası" adlı buna bir örnektir (Hizmetli, 2009: 94). Maria, Görsel 13'deki Yıldırım Tarlası isimli çalışmasında çok kısa bir anda gözükken yıldırımları daha uzun süre görünür kılmak için yıldırımları üstüne çeken 400 adet paslanmaz çelik direk yerleştirmiştir. Böylece sanatçı yıldırımların sürekli düşmesini sağlayarak daha rahat gözlemlenebilir olmalarını sağlamıştır. Maria'nın bu eseri, uzaydan bakıldığında da görülebilmektedir (Yazıcı, 2018: 23).

İzleyicinin sadece kapı eşiğinden deneyimleyebildiği Görsel 14'de yer alan Toprak Odası çalışmasında ise sanatçı insanların doğadan ne kadar uzaklaştığını ama bir o kadar da yakın olduklarını anlatmaktadır. Çalışmanın görüntüsü betimlenebilecek ya da resimlerle anlaşılabilir gibi değildir, birinci elden deneyim etmek gerekmektedir. İzleyiciler merdivenlerden çıktıkça yavaş yavaş nemi hissetmeye ve toprak kokusunu duymaya başlarlar (Emmungil, 2007: 32).

Çağdaş Heykel Sanatında Doğal Malzeme Kullanımı Üzerine Sanatçı Okumaları

Doğa temelli çalışan sanatçıların amacı günden güne duyarsızlaşan toplumun çarpıcı bir şekilde sarsmakla birlikte onları çevre problemleri hakkında uyarak, düşündürerek ve yeniden doğaya yöneltmek olmuştur. Bu amaçlar doğrultusunda çoğu sanatçı çalışmalarında ekolojik duyarlılık prensibi ile üretimlerde bulunmaktadır (Şentürk, 2003: 158-159). Bu sebeple sanatçıların çalışmaları zamanla doğanın bir parçası haline gelmekte ve doğanın döngüselliğine göndermede bulunurken ekolojik sisteme de dahil olmaktadır. Sonuçta bu üretimler genellikle kısa ömürlü olmakta ve geriye sadece fotoğraflar/

metinler kalmaktadır (Brown, 2014: 72). Bu genel değerlendirme kapsamında üretimlerde bulunan Andy Goldsworthy'nin çalışmalarında mevsimin değişen koşullarına göre üretim biçimleri de değişmektedir. Ayrıca sanatçı yağmurun bir özne ya da nesne etrafında bıraktığı lekeden, kayan yapraklar, ağaç dalları gibi çeşitli doğal malzemeleri kullanarak düzenlemeler de gerçekleştirmektedir. Doğanın içinde olan nesnelere doğanın canlılığı bağlamında değerlendirerek oluşum sürecine sis, kar, yağmur, rzgr gibi dinamizm hatlarını dâhil etmekte ve sanatını doğa-sanat birlikteliğinde ortaya koymaktadır (Pazarlıoğlu Bingöl, 2023: 138).

Ancak günümüzde insanlar sadece kendilerini dşunerek yaşamalarının bir nedeni olarak gün geçtikçe doğadan uzaklaşmışlardır. Bu bağlamda doğa üzerinde büyük tahribatlar gerçekleşmiştir. Sanatçıların evre Sanatı adı altında üretimlerde bulunması bizleri doğa ile ilişki kurmaya ve bireysel olarak kent yaşamından sıyrılmamıza yardımcı olur (Zümrüt, 2007: 43).



Görsel 15-16: Fabian Knecht, *İzolasyon/ Isolation*, Almanya, 2019

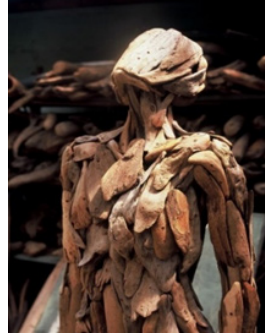
İnsanların Őehir yaşamıyla birlikte doğadan kopmasını eleştiren sanatçı Fabian Knecht, el değmemiş bir manzarayı galeri salonuna dönüştürerek ya da galeri salonuna doğayı taşıyarak hem sanat galerisi hem de sanat eserinin rollerini tersine eviren üretimlerde bulunmaktadır (Görsel 15-16) (Brandy, 2019).

Ayrıca Knecht'in bu çalışması 180 metrekarelik bir alanı kapsayacak Şekilde inşa etmiştir. Sanatçı bu izole edilmiş bölgede düz beyaz renkte duvarlar ve beyaz floresan işık kullanarak doğa ile insan yapımı mekân arasında keskin bir ayırım olmasını sağlamıştır. Knecht bu izole edilmiş ortamda her gün görülen sıradanlaşmış doğayı ön plana çıkartarak izleyicide ekolojik denge ve evre kirliliği hakkında farkındalık yaratmayı hedeflemektedir (Morkoç, 2019: 3).



Görsel 17-18: Olafur Eliasson, *Nehir Yatağı / River Bed*, taş, toprak ve su, Danimarka, 2014

Heykellerin üretilme amacının kalıcı olmak üzere bir kişi ya da olayı temsil etmek ya da o kişi ya da olayı insanlarla, kitlelerle veya kamu ile buluşturmak olduğu söylenebilir. Çeşitli malzemelerle üretilen heykellerin en uzun ömürlü olanları taş, mermer, altın, gümüş, bronz vb. madenlerden üretilmişlerdir (Yaban, 2022: 203). İzlanda ve Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson heykellerinde ışık, su ve doğa gibi temel malzemeleri kullanarak izleyicinin sıradan deneyimlerini zenginleştiren büyük ölçekte enstalasyonlar üretmektedir (Raz-Russo, 2024). Eliasson, çalışmalarında doğal malzemeleri kullanarak izleyicinin çevre kirliliği üzerine düşünmesi için teşvik edici üretimlerde bulunmaktadır. Sanatçı bu üretimlerinde izleyiciye daha temiz daha çevreci bir dünyaya ait kesitler sunmaktadır. Sanatçının Görsel 17-18'deki Nehir Yatağı isimli çalışmasında doğal dünya ile insan yapımı arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında galeri salonu içerisine kayalardan, toprak ve nehir yatağından oluşan engebeli bir arazi oluşturmuştur. Eliasson bu yerleştirmesinde müzelerin, galeri salonlarının anlamını, sanatçı, bina ve izleyici arasındaki karmaşık ilişkiyi sorgulamaktadır. Sanatçı doğada görülebilecek bir manzarayı galeri salonuna taşıyarak izleyicinin galeri salonuna dair standart beklentilerini altüst etmektedir (Quddus, 2014).



Görsel 19-20: Nagato Iwasaki, *Gövde / Torso, Su ile aşınmış tahta parçaları, 1995-1997*

Üretimlerinde suyun aşındırıcı gücünden faydalanan Nagato Iwasaki, su ile aşınmış tahta parçalarından insan figürü şeklinde heykeller üretmektedir. Sanatçı bu figürleri doğanın içerisine yerleştirerek sergilemekte, böylece izleyicinin doğa ile insan arasındaki ilişkisini sorgulamaktadır (Vareikaite, 2017). Çalışmalarını tamamen doğal malzemeler oluşturan Iwasaki, su ile aşınmış odun parçalarını bir arada tutmak için ahşaptan başka bir malzeme kullanmamaktadır. Sanatçı bu sebeple çevreye herhangi bir zarar vermeden doğada bulunduğu ahşapları geri dönüştürerek onlara yeni bir amaç kazandırmaktadır (Connelly, 2017).



Görsel 21: Arthur Bordalo, Yarım Tavşan/Half Rabbit, geri dönüştürülmüş plastik ve metal, Portekiz, 2017

Görsel 22: Arthur Bordalo, Yarım Şempanze/Half Chimp, geri dönüştürülmüş plastik ve metal, Portekiz, 2017

Sanatın en büyük kaynağı yaşamın kendisidir. Günümüz sanatçıları bu anlayış içerisinde eserlerini yaşama dâhil etme, izleyicinin kendisinden bir parça bulabileceği anlayışı ile şekillendirmektedir (Çevik ve Kayahan, 2021: 38). Bu genel değerlendirme ile çalışmalarında doğal olmayan atık malzemeleri kullanarak hayvan figürleri oluşturan Arthur Bordalo evreci üretimlerde bulunmaktadır. Sanatçı, kullandığı atık malzemeler ile mekânları birleştirerek hem fiziksel hem kavramsal boyutta bütünlüğü sağlamaktadır. Bordalo, hurda, eski lastikler, araba karkasları, bozuk elektronik aletler, plastik nesnelere ve alüminyum tenekeler gibi her şehirde bulabileceği çeşitli atılmış nesnelere üretimler yapmaktadır. 2012’den bu yana sanatçı, 60 tondan fazla atık malzemeyi sanatsal üretimlerinde kullanarak yaklaşık iki yüz adet hayvan heykeli oluşturmuştur (Streetartbio.com, 2022).

“Olasılıklar” Temalı Bir Sergi Önerisi ve Kişisel Uygulamalar

20. yüzyılda, sanat disiplinleri arasındaki etkileşim sonucu sanatlar arasında bağlar gelişmiştir. Gelişen teknolojiyle birlikte günümüz sanat anlayışının da değiştiğini söyleyebiliriz (Aslan ve Akalın, 2020: 1346). Her bir sanat dalı kendi arasında disiplinlerarası bir etkileşim içinde birbirini etkileyerek zenginleştirmiştir. İnsanlık hep zamanı anlamlandırmaya çalışmış ve ne olduğu sorusuna cevap aramıştır; fakat teorilerden öteye gidememiştir. Günümüzde de zaman, varsayımlara dayanan tanımlamalarla açıklanmaktadır. Bazen “saat ölçüsü” bazen de “dönem, devir” olarak tanımlanmaktadır (Yüksel, 2018: 3). Bilim insanlarına göre zamanın farklı tanımları yapılabilmektedir. Bu tanımlardan en yaygın olanı; atılmış bir ok gibi olayların geçmişten bugüne, bugünden geleceğe doğru birbirini takip ettiği, bireyin kontrolü dışında kesintisiz devam eden bir süreçtir (Smith, 1998: 24).

İnsanların zamanı ölçmek ya da belirlemek amacıyla yaptığı zaman ölçerlerin ilk kez Mısır ve Mezopotamya’da kullanıldığı belgeler ve buluntular yardımı ile ortaya çıkmıştır (Korkmaz, 2010: 1). Bu bağlamda, geçmişten günümüze kadar zamanı ölçmek için birçok yöntem geliştirilmiştir; fakat en yaygın ve kabul gören araç saat olmuştur. Bununla ilgili ilk tasarımlar ise güneş saatiyle başlamıştır. Güneş saatleri, zamanı ölçmek için çağlar boyunca kullanılan en yaygın araçlar olmuşlardır. İnsanlığın yaşamında önemli bir yere sahip olan saatler zamanla kullanıldıkları toplumların kültürlerini yansıtmışlardır. Bu sayede estetik bir görünüm kazanan saatler tarih dönemlerini, toplumsal yapıları yansıtan bir kültür ögesi haline dönüşmüşlerdir (Aydoğan, 2015: 94-95).

Bu bölümde zamanın insanlık tarihindeki öneminden yola çıkılarak saat formu kullanılan kişisel uygulamalar yapılmış ve yorumlanmıştır. Uygulamalarda görülen saat formunun çıkış noktasını, insanlığın kum saati, mum saati vb. Saat türevlerine kıyasla yuvarlak saat formunu daha genel kabul görmüş olması ve güncel olarak da kullanılmaya devam etmesi oluşturmaktadır. Bu saat formlarının oluşturulmasında seramiğin biçim verilebilme özelliği ve farklı teknikleri uygulayabilme imkânı önemli bir unsur olmuştur. Bu bölümde şekillendirilen formlarda vakumlu beyaz kil ve sarı şamotlu kil kullanılmıştır. Yapılan uygulamalarda oyma, elle ve kalıpla şekillendirme yöntemleri uygulanmıştır. 1000 derecede bisküvi fırınlanmasının ardından artistik sarı, mavi ve turuncu sırlar kullanılarak 1040 derecede de sır pişirimi yapılmıştır.



Görsel 23. Furkan Mert Kaya, Zamana Bakış Serisi, seramik, elle ve kalıpla şekillendirme, daire formu için genişlik 30 cm., figürler yükseklik 30 cm., 2022

Görsel 23’deki çalışmalar üzerinde eskimiş bir görüntü elde edilmeye çalışılarak insanlık tarihinin yüzlerce yıllık geçmişini temsil etmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Zamana Bakış Serisi’nde eskimiş saat formları aracılığıyla doğa sömürsünün, çevre kirliliğinin ve iklim değişikliğinin önüne geçilmesi için insanlığın elinde kalan zamanın hızla tükenmesini sembolize etmektedir. Çalışmadaki insan figürleri stilize edilerek her bireyin kolaylıkla empati kurmasını sağlanmaya çalışılmıştır. Ahşap bir kutu içe-

risinde sıkışık bir biçimde sergilenen insan figürleri günümüzdeki dünya nüfusunun gezezenimiz ve birbirimiz üzerindeki kalabalıklık ve sıkışıklık etkisini de ifade etmektedir. Görsel 24'deki canlı mavi ve turkuaz renkleriyle sırlanan saat formları, sürdürülebilir bir geleceğin dünya üzerindeki etkisinden esinlenilerek üretilmiştir. Bu formların merkezinde bulunan mavi yuvarlak yapı ile saat formları zeminden ayrı tutularak çalışmaya boyut kazandırılmıştır.



Görsel 24: Furkan Mert Kaya, An'da Zaman, Zaman'da An Serisi, seramik, elle ve kalıpla şekillendirme, daire formu için genişlik 30 cm., daire formunun ortasındaki silindirik form için yükseklik 30 cm., 2022

Görsel 25: Furkan Mert Kaya, Zamanın Kıyısında Serisi, seramik, elle ve kalıpla şekillendirme, daire formu için genişlik 30 cm., seramik figürler için yükseklik 5 cm., 2022

Görsel 25'deki Zamanın Kıyısında isimli bu çalışmanın odak noktasını küçük insan figürleri oluşturmaktadır. İki saatin birbirleriyle keşişen köşelerine yerleştirilmiş bu figürler aracılığıyla zamanın iki farklı noktasındaki insanlığı temsil etmektedir. Çalışmanın sol tarafındaki saat günümüzdeki, sağ tarafındaki ise gelecekteki insanlığı ve dünyamızı sembolize etmektedir. Günümüzde yaşanan evre problemlerinin önüne geçilmediği takdirde, gelecekteki insanlığın çok büyük bir kısmının yok olduğu anlatılmaya çalışılmıştır.



Görsel 26-27-28: Furkan Mert Kaya, Göz'e Dair Serisi, seramik, elle ve kalıpla şekillendirme, ereve boyutları: 45x45 cm., seramik figürler için yükseklik 5 cm., 2022

Görsel 26-27-28'deki Göz'e Dair Serisinde kullanılan seramiklerde göz desenlerini oluşturmak için beyaz kavak ağaçlarından yararlanılmış-

tır. Bu ağaçlardaki göze benzeyen desenlerin negatifteri kil kullanılarak alınmış ve daha sonra alçı kalıpları oluşturulmuştur. Oluşturulan bu alçı kalıplardan vakumlu beyaz kil ile farklı boyutlarda seramik parçalar üretilmiştir. Beyaz kavak ağaçları üzerinde farklı boyutlarda ve şekillerde ortaya çıkan bu göz desenleri bir anlamda insanlar üzerinde izleniyormuş hissi uyandırabilmektedir. Görsel 26'daki *Göz'e Dair* serisinde de bu desenlerden faydalanarak şablonlar oluşturulmuştur. İnsan psikolojisi üzerine yapılmış testlere göre insanlar herhangi bir göz şekli gördüğünde davranışları pozitif yönde değişmektedir. Bu çalışmada da izleyicinin doğa tarafından izleniyormuş gibi hissetmesi sağlanmaya çalışılarak insanların doğaya zarar vermesi bir anlamda engellenmeye çalışılmıştır. Çalışma içerisine belirli noktalara yerleştirilen küçük insan figürleri de günümüzde doğanın korunmasına yönelik duyarlı toplulukları temsil etmektedir.

Sonuç ve Değerlendirmeler

Kentleşmenin ve sanayileşmenin bir sonucu olarak nüfus orantısız biçimde artmış, kaynakların kontrolsüz tüketimi sebebiyle ciddi boyutta atık problemi ortaya çıkmış, doğadaki canlıların yaşam alanları yok olmuş ve birçok canlı türünün soyu ya tehlikeye girmiş ya da tükenmiştir. Bu sebepten dolayı sanat ve bilim alanlarında insanlığın doğa ile olan ilişkisi sorgulanmakta ve bu ilişkinin onarılması için çalışmalar yapılmaktadır. Sanatçılar yaşanan bu çevre problemlerinden etkilenerek insan ve ekosistem arasındaki ilişkiyi sorgulayan çalışmalar oluşturmuşlardır. Sanatçılar doğayı üretimlerinin öznesi konumuna getirerek öncelikle doğa ile ilgili olan ve/veya doğa içinde var olan üretimlerde bulunmuşlardır. Doğanın içerisinde çalışan sanatçılar hem üç boyutlu projeler hem de performans temelli üretimlerle çevrenin korunmasına dikkat çekmişlerdir. Ayrıca bu çalışma, "Olasılıklar" Temalı Bir Sergi Önerisi ve Kişisel Uygulamalar bölümünde, doğanın insanlığı izlemesine, çevrenin yok oluşuna ve bu duruma engel olabileceğimiz zamanımızın hızla tükenmesi kavramlarına odaklanarak saat formundan esinlenerek iki ve üç boyutlu özgün seramik üretimlerde bulunulmuştur.

Kaynakça

- ANTMEN, A. (2017). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla)*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ASLAN, M. ve AKALAN, G. (2020), Özgün Baskıresim Derslerinde Disiplinlerarası Yaklaşımların Akademik Başarıya Etkisi, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40 (3), 1343-1359.
- AYDIN, İ ve ZÜMRÜT, Y. (2013), Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4 (4), 53-78.
- AYDOĞAN, Y. (2015). *Kültür varlığı niteliği taşıyan saat görünümlerinin yüksek baskı resim tekniğiyle çözümlenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- BİLİRDÖNMEZ, K. ve ÇEVİK, Ç. (2020), Çağdaş Sanatta Mekânla İlişkili Tasarımlar ve Jean Dubuffet'in Grafiksel Heykelleri, *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 0 (6), 73- 100.
- BİNGÖL, M. (2019). Temel Tasarımda Bir Farkındalık Süreci Olarak Metafor/Form İlişkisi, A. Tepecik içinde, *Uygarlık Tarihinde Sanat ve Tasarım*, (s. 80-98), Ankara: Sistem Ofset Bas. Yay. San. Detay Yayıncılık.
- BİNGÖL, M. ve BİNGÖL, F. (2018), Bilimsel ve Teknolojik Gelişmelerden İlham Alan Sanatlar, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (84), 106-127.
- BİNGÖL, M., ÇEVİK, N. ve KAYAHAN, Z. (2020), Çağdaş Sanatta Değişen Mekan Algısı ve Sanatçı-İzleyici Etkileşimleri, *ASOS Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (108), 379-393.
- BRANDY, K. (2019). *Isolation by fabian knecht transforms landscape into a figural 'great indoors'*, 03.06.2022 tarihinde, <https://www.designboom.com/art/isolation-fabian-knecht-great-indoors-buckow-germany-09-22-19/> adresinden alındı.
- BROWN, A. (2014). *Art and ecology now*, London.
- BULUT, İ. (2014), 21. Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı Sanat Anlayışları ve Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programlarındaki Yeri, *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), 117-132.
- BÜYÜKKOZ, E. (2019). *Doğanın işleyiş mantığını kendi yaratıcılığı için kullanan bir sanatçı: Andy Goldsworthy*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.
- CONNELLY, L. (2017). *Twisted wooden figures by artist Nagato Iwasaki silently stalk picturesque forestland*, tarihinde 07.06.2022, <https://www.creativeboom.com/inspiration/twisted-wooden-figures-by-artist-nagato-iwasaki-silently-stalk-picturesque-forestland/> adresinden alındı.

ÇEVİK, N. ve KAYAHAN, Z. (2021). Çağdaş Sanatta Labirent Kavramı Özelinde Yaratılan Çevre. A. Ayaç ve F. Geçen içinde, **Özel Konular İle A'dan Z'ye Sanat**, (s. 25-42), Ankara: Gece Kitablığı.

DEMİRCİ, A. (2019). *Plastik sanatlarda mekân algısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

DEMİRÖRS SARIOĞLU, A. (2019). *Doğa ve ekolojik sanatın bütünlük ilişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

EMMUNGİL, S. (2007). *DeneySEL peyzaj biçimleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

FINEBERG, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Güneş, M. M. (2019). *Land Art ve Eco-Art yaklaşımları kapsamında bir sanat projesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

HİÇYILMAZ, G. (2018). *Heykel sanatında değişen malzeme tutumları bağlamında 1960 sonrası heykelde yumuşak malzemelerin ortaya koyduğu yeni olanaklar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

HİZMETLİ, S. (2009). *Land Art akımı ve bir uygulama önerisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

KARA, D. (2012). *Richard Long'un yapıtlarında doğaya karşı ambivalent eğilim*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

KARACA, G. (2018). *Etkileşimli ve Katılımcı Sanat Bağlamında Sanat ve Ekoloji İlişkisi*. **Türkiye Lisans Üstü Çalışmalar Kongresi Bildiri Kitabı**, 234-235.

KARAVİT, C. (2008). *Doğadaki İz Yeryüzü Sanatı*, İstanbul: Telos Yayıncılık.

KAYAHAN, Z. ve ÇEVİK, N. (2020), Çağdaş Sanatlarda “Doğa” Ekseninde Mekâna Özgü Müdahaleler, **Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları e-Dergisi**, 7 (1), 32-46.

KAYAHAN, Z. ve ÇEVİK, N. (2021), Çevre Bilinci Bağlamında Sürdürülebilir Sanatsal Dil, *Akademik Sanat*, (14) , 1-11.

KINAM, B. (2010). *1980 Sonrası grafik tasarımda enstalasyonun yeri ve önemi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

KIRMIZIGÜL, F. (2019), İnternet ve Sosyal Medyanın Sanattaki Etkin Rolü ve Buna Bağlı Değişen Dinamikler, *AHBV Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23, 205-221.

- KIRMIZIGÜL, F. (2020), Eko – Dijital Uzamda Tüketim Odaklı Sanatçı Okumaları, *AHBV Sanat ve Tasarım Dergisi*, 25, 215 -235.
- KIYAR, N. (2010). *20. Yüzyıl sanatını algılama sorunsalı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- KORKMAZ, A. (2010). *Zamanı ölçen tasarım araçları ve kişisel saatler*: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- KURTARAN, E. (2019). **İnsan-doğa ilişkisi bağlamında güncel sanat**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- MORKOÇ, M. (2019). *Sanat deneyiminde eser aracılığıyla sanatçı-izleyici yapılanışı: mekânsal eskizler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- OKAN, B. (2020), Land Art’da Yeni Yönelimler: Eco Art, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10 (1), 42-50.
- ÖZTÜRK, C. A. (2011)**. *1960 Sonrası heykelin sunumu ve sergileme tasarımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- PAZARLIOĞLU BİNGÖL, M. 2023. Çağdaş Sanatta Doğanın İzlerine Dair Bireysel Söylemler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC*. 13 (1), 136-154.
- PAZARLIOĞLU, B. M., ÇEVİK, N. ve DEMİRCİ, Ş. A. (2020), Çağdaş Sanatta Doğanın Manipüle Edilmesi Üzerine Sanatçı Söylemleri, *Fine Arts Dergisi*, 15 (3), 154-171.
- QUDDUS, S. (2014). *Olafur Eliasson Creates an Indoor Riverbed at Danish Museum*, 07.06.2022 tarihinde <https://www.archdaily.com/540338/olafur-eliasson-creates-an-indoor-riverbed-at-danish-museum> adresinden alındı.
- RAZ-RUSSO, M. (2024). *Olafur Eliasson*, 03.06.2022 tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Olafur-Eliasson> adresinden alındı.
- SELÇUK, E. (2020), **İçerideki Doğa, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi**, 6 (1), 14-26.
- STREETARTBİO.com, (2022), *Bordalo II*, 03.06.2022 tarihinde <https://www.streetartbio.com/artists/bordalo-ii/> adresinden alındı.
- ŞENTÜRK, L. V. (2003)**. **Çevrenin sanata getirdiği yeni bir bakış açısı olarak Land Art**. 7. Ulusal Sanat Sempozyumu; Sanat ve Çevre, Ankara.
- TOMSUK E. E. (2018). *Sanatta doğayla işbirliği eylemleri bağlamında doğa sanatı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- TÜRKDOĞAN, G. (2017). **İnsan doğa ilişkisi bağlamında 1960 sonrası sanatta doğaya yönelimler**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- ÜNAL, H. (2019). *Arazi sanatında zaman, mekân ve form*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- VAREİKAİTE, V. (2017). *Haunting Driftwood Sculptures By Japanese Artist Nagato Iwasaki*, 06.06.2022 tarihinde https://www.boredpanda.com/driftwood-sculptures-nagato-iwasaki/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic adresinden alındı.
- YABAN, N. T., (2022), Halkla İlişkilerde Etik Bir Uygulama Alanı Olarak Heykel Sanatı, *Global Media Journal*, 12 (24), 195-219.
- YAZICI, M. L. (2018). *Sanat eyleminde özne/bellek - nesne/mekân ilişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- YILDIZ, B. (2016), Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-Made'lerindeki Anti-Topografi, *Art-Sanat Dergisi*, 0 (6), 133-146.
- YILMAZ, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YÜKSEL, H. (2018). *14. Yüzyıldan günümüze resim sanatında tema olarak saat kuleleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- ZÜMRÜT, Y. (2007). 1960'dan günümüze çevre sanatı kapsamında yapılan seramik eserlerin analizleri, çevre konulu seramik atölye uygulamaları ve bir sergi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: <https://philamuseum.org/collection/object/84137> (Erişim Tarihi: 07.06.2022)
- Görsel 2: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty> (Erişim Tarihi: 04.06.2022)
- Görsel 3: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149> (Erişim Tarihi: 06.06.2022)
- Görsel 4: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineireland.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2022)
- Görsel 5:** <https://www.artsy.net/artwork/hans-haacke-grass-cube> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)

- Görsel 6: https://www.artantiquessmag.com/land-art-earthworks-postwar-american-art/201204_landart_02/ (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 7: <https://www.gildensarts.com/artwork/wrapped-coast-little-bay-australia/> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 8: <https://www.sangallofineart.it/en/artworks/christo-javacheff-running-fence/> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 9: https://goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_02850&t=1 (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 10: https://goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_00003&t=1 (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 11: <https://www.flickr.com/photos/gentilcore/32136199927> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 12: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 13: <https://publicdelivery.org/walter-de-maria-lightning-field/> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 14: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artist-masterpiece-involved-filling-apartment-140-tons-dirt> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 15 ve Görsel 16: <https://www.designboom.com/art/isolation-fabian-knecht-great-indoors-buckow-germany-09-22-19/> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 17 ve Görsel 18: <https://www.archdaily.com/540338/olafur-eliasson-creates-an-indoor-riverbed-at-danish-museum> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 19 ve Görsel 20: https://www.boredpanda.com/driftwood-sculptures-nagato-iwasaki/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 21 ve Görsel 22: <https://www.asrolhas.com/en/from-trash-to-art-bordalo-ii/> (Erişim Tarihi: 05.06.2022)
- Görsel 23-24-25-26-27-28: Furkan Mert Kaya Arşivi, 2022.

BÖLÜM 5

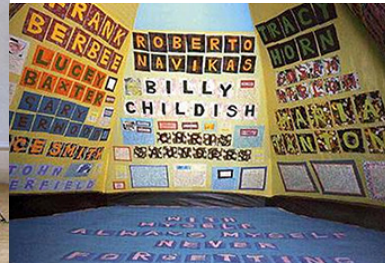
SANAL GERÇEKLİK VE YOK-YER İLİŞKİSİ

Nazif GÜR¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi; Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü. ngur_@hotmail.com. ORCID No: 0000-0003-3245-2581

GİRİŞ

Doğası gereği kapsayıcı ve eklektik olan çağdaş sanat pek çok disiplini de bünyesinde barındırmaktadır. Postmodern dönemde hızla değişen imgeler dünyasına maruz kalan öznenin, gerçeklik sorgulamaları ivme kazanmıştır. Bu durum medya sanatı olan video ve animasyonu takiben etkileşimli ve sanal sanatla birlikte sanatın biçimlerini hâkimiyeti altına alması da kaçınılmaz olmuştur. Tıpkı fotoğrafın ve sinemanın icadı gibi bir sonraki teknolojik atılım olan sanal gerçeklik (VR) de sanat çehresinin büyümesini olumlu yönde desteklemektedir. Eserin görüntüsünü, biçimini doğrudan veya dolaylı olarak etkileyen ve sanattan bağımsız olarak düşünemeyen mekân olgusu da özellikle 1990'lı yıllarda kurgunun içerisine sanallığın dâhil edilmesiyle yeni sorgulamalara kapı aralamıştır. Elbet mekânın eserde özneleşmesinin yankılarını sanal gerçeklik öncesinde de görülmektedir.



Görsel 1. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Görsel 2. Barbara Kruger, *İsimsiz*, 1991.

Görsel 3. Tracey Emin, *Everyone I Have Slept With*, 1995.

Robert Smithson'un *Spiral Jetty* (1970) isimli eseri, Barbara Kruger'in 1991'de yapmış olduğu *İsimsiz* eserinde, Tracey Emin'in *Everyone I Have Slept With* (1995) isimli eserinde bu yankıyı görmek hiç de zor değildir. Ancak son yirmi yıldır sanal gerçeklikle birlikte sanal ve gerçek mekân arasında sınır erimeye başlayarak imgelerin üretilme biçimleri ve imajların manipülasyonu hiç olmadığı kadar temelden değişmiştir. Sanal mekânlar özünde kişinin içinde bulunduğu yer olmaktan ziyade içine girdiği (daldır-

ma¹), nesne, benlik, yer ve gerçeklik arasında diyalog kurduğu ancak burada geçici olarak kaldığı uzamlardır. Bu anlamda böylesi alanlar Auge'nin bahsettiği üstmodernitenin kipi olan yok yerleri aklı getirmektedir. Auge (2021)'e göre yok yer, kimliksel, tarihsel ve ilişkisel olarak tanımlanan antropolojik yerin zıt kutbudur. Bu kutupsallıkta yerin tamamen silinmesi mümkün değilken yok yer, asla bütünüyle tamamlanamamaktadır. Yok yer kullanıcısının kimliği ve ilişkileri, devinim halinde sürekli yeniden yazılan parşömenler gibidir. Yok yer, günlük hayatta sıklıkla kullanılan coğrafya ve doğaya izole geçiş yerleridir. Ulaşım araçları, oteller, sinemalar, eğlence parkları, hipermarketler ve kablosuz ağ bağlantılarıyla sınır ötesi iletişime geçilen uzamlar, kimlik vermeme, ilişkisel olmama(havalanında onlarca kişi birbiriyle iletişim kurmadan beklemektedir) ve tarihsel bir karaktere sahip olmama eğilimindedir (Auge, 2021, s.90,91). Benzer şekilde HMD ve benzer teknolojilerle (giyilebilir eşyalar, kontrol cihazları, yürüme ve koşma cihazları) dijital ortamda yaratılan sanal mekânın içerisine giren öznenin gerçek dünyanın coğrafyası ve doğasından bağı büyük ölçüde izole edilerek, kimlik, tarih ve ilişkisellikten yoksundur.

Auge(1935)'e göre yok yerin kullanıcısı bir yok yerin içinden geçer ancak onu yaşayamaz. Hatta bazı durumlarda rahatsızlığa(aidiyetsizlik) neden oldukları için bu alanlar çabucak terk edilmeye çalışılır (Augé, 1935, 2). Yok yerlerde kimlikler anonimleşmekte, yok yerin kullanıcısı burada bir münferit bir sözleşme ilişkisi içindedir. Özne sırası geldiğinde bu sözleşme şartlarına uymakla yükümlüdür (Auge, 2021, s.112,113). Örneğin sinema kişi, salonunda telefonunu sessiz konuma getirmeli, verilen numaranın olduğu koltuğa oturmalı, salonda dolaşmamalıdır. Burada dış dünyadan tamamen tecrit edilen kişilerin sinema salonu dışındaki kimliklerinin artık bir önemi yoktur, kimlik film bitene, salondan çıkana kadar anonimdir. Auge (2016)'nin üstmodernliğin kipi olan yok yerlerin üç aşırılığı olan zaman, mekân ve ego fazlalığından kaynaklı olduğunu öne sürmektedir (s. 2016, 94). Sanal mekânlarda bilimsel ve teknolojinin gelişimiyle ivme kazandığı görülmektedir. Chesher'e göre, "Sanal Gerçeklik, 1984'te kurgudan, 1992'de zengin bir söyleme ve pazarlanan bir teknolojiye dönüşmüştür" (Chesher, 2002, s.3).

Sanal Gerçeklik ve Yok Yerler

Günümüzde sanal gerçeklik teknolojileri kullanılarak etkileşimli sanat eserleri üretilmesi oldukça yaygın hale gelmiştir. Kullanıcı kısa süreli olarak bu eserlerle etkileşiminde, gerçek mekân ile sanal mekan algılarının

1 William R. Sherman ve Alan B. Craig (2003), sanal gerçeklik ortamı deneyimlemeyi, sanal bir dünya, daldırma, duyuşsal geri bildirim ve etkileşim olmak üzere dört temel unsuru birleştirerek tanımlamaktadır. Daldırma sanal ortama kullanıcının duyularıyla adapte olmasıdır (Sherman, Craig, 2003, s.13). Bu anlamda çalışma boyunca sanal gerçeklik kullanıcısı için daldırılan terimi kullanılmıştır.

daki sınırların eridiği imgeler kozasında sarmalanmaktadır. Böylesi geçiş alanları akla Fransız antropolog Marc Auge'in tasnif ettiği *yok yerleri* (Fr. non-place) getirmektedir. Yok-yerler kısa süreli geçiş alanları olarak antropolojik yerin zıt kutbunda yer almakta ve kimlik, tarih, ilişkisellik yönünden oldukça zayıftırlar. Çalışmanın amacı da Auge'un genellikle tüketim odaklı olan havalanı, istasyon, kafe, restoran, otel, sinema salonu, süpermarket gibi alanları yok yer olarak nitelendirmesine alternatif olarak sanal mekânı önermektir. Yok-yeri tanımlayan kilit noktaların sanal gerçeklikle tasarlanan sanal mekânlarla örtüşmesi dikkate değerdir. Nitekim sanal mekânların kullanıcıları da bu mekânları kısa süreli kullanmakta dolayısıyla da kimlik, tarih, ilişkisellik yönünden kuvvetli bağlar kuramamaktadır. Bu anlamda sanal gerçeklik teknolojileriyle üretilmiş mekânları da yok-yer olarak tasnif etmek olası görünmektedir. Bu kapsamda sanal gerçeklik teknolojileriyle üretilen etkileşimli sanat eserlerinde Sanatta bu örtüşmeyi görünür kılmak adına Myron Krueger'in, *Videoplace* (1975), Char Davies'in, *Osmose*, (1995), Jeffrey Shaw'ın *The Legible City* (1989) Tamiko Thiel ve Zara Houshmand'ın, *Manzanar'ın Ötesinde* (2000), Harun Farocki'nin *Daldırma* (2009), Marina Abramovic'in *Yükselen*, 2018, Adrien Mondot ve Claire Bardainne şirketinin tasarımcılarıyla kolektif olarak hazırladığı, *Fauna Kutusu* (2022) isimli çalışmalar yok-yerler kavramı dikkate alınarak betimsel analizi yapılmıştır.

Sanal gerçekliğin kullanımında sanat ve bilimin ittifak halinde oluşu yeni bir sanatçı türünü de koşullamaktadır. VR sanatçıları teknolojiyi sadece estetik bir unsur aracı olarak kullanmamakta aynı zamanda VR'de kullanılan arayüz teknolojisini araştıran ve geliştiren konumunda yer almaktadır.



Görsel 4. Myron Krueger, *Videoplace* Enstalasyonu, 1975.

Myron Krueger, 1975 yılında *Videoplace* adlı (Görsel 4) bir yapay gerçeklik laboratuvarı kurmuştur. *Videoplace*, aynı ya da farklı mekanda olabilecek iki odadan oluşmakta ve kullanıcıya 20 farklı deneyim sunmaktadır. Bu deneyimler arasına, basit grafiklerden oluşan Critter isimli kuş benzeri bir karakter ile oynamakta, katılımcı parmaklarını kullanarak

Çizim yapabilmekte, ateş edebilmektedir. Byylece katılımcı eserde aktif bir rol slenmektedir. Katılımcı dijital üretime girdiğinde hemen önlerindeki ekrana yansıtılmakta ve diğer odadaki kullanıcının yansıtıldığını görmektedir. Her iki katılımcı da eşzamanlı olarak aynı görüntüyü görmektedir. Katılımcının her hareketini algılayan takip cihazı görüntüyü hemen ekrana iletmektedir. Byylece bilgisayara konut vermek için kullanılan geleneksel araçların (klavye, mouse) yerine katılımcının bedeni arayüz olarak kullanılmış olmaktadır. Videoplace, aynı zamanda diğer katılımcının avatarıyla da etkileşim kurabilme olanağı da sağlamaktadır. Katılımcılar, avatarlarının boyut, renk ve biçimlerinde değişiklikler yapabilir ve bu yok yerdeki (sanal mekan) neslelerle etkileşime girebilmektedir (Krueger, 1991, s.43-46). Bu anlamda Krueger, bedenin sanat yaratmada bir aracı haline geldiğini ifade etmektedir. Videoplace, yalnızca insan-bilgisayar etkileşiminde hem yeni bir bakış açısı önermekte hem de sanal gerçeklikle oluşturulan sanat eserlerine ilham devrim niteliğinde ilk adımı atan bir sanat eseridir (Krueger, 1991, s.48). Nitekim ilerleyen zamanlarda HMD²'lerin kullanımıyla insan-bilgisayar etkileşiminde katılımcı sanal mekana daha fazla uyararla daha kapsayıcı bir adaptasyona erişecektir.



Görsel 5. Sanal Irak Teknolojisini Kullanan Asker Ve Askeri Psikolog, 2009.

Yönetmen, yazar ve teorisyen olan Harun Farocki'nin İmmersian (2009) isimli eseri (Görsel 5), ABD ordusunda sanatsal ve araştırma amaçlı kullanılan dört VR'den ncsdr. Birinci alışması genç bir askerin öldürüldüğü simülasyonu konu almakta ikincisi, sanal mekanda savaş tatbikatı yapılan eğitsel bir kurguyu canlandırmakta ncs savaş sahnesini canlandırmakta ve terapi niyetli kullanılmakta, sonucusu ise savaş öncesi ve sonrası simüle edilmiş ortamları yan yana getirmektedir. Sanal irak meknlarının simüle edildiği İmmersian, temelde kuzey Amerika travmasını merkeze alması çatışmada zarar gören karşı tarafı yok saymasıyla

² Daldırılanın başına monte edilen ve adaptasyonunu arttırmada önemli bir etken olan ekrandır.

politik bir yaklaşım niteliği de taşımaktadır (Eves, 2018, s.165). İmmer-sian’da VR’ye daldırılan Amerikalı asker, Irak savaşında genç bir askerin ölümüne şahit olmuştur. simülasyonda Irak’ın bir köyünde gezdiği esnada sanal gerçekliğe öylesine adapte olmuştur ki, terapistine “bunu yapamam artık” demiştir (Grinberg, 2023).

Sanal Irak, görev gezilerinden sonra görev yapan askeri personeli tedavi etmek için kullanılsa da, savaş eğitimi simülasyonlarına olan yakın benzerliği, bazı eleştirmenler için bir tartışma konusu haline gelmiştir. Joram ten Brink ve Joshua Oppenheimer’a göre, Bireylerin savaşın travmasını unutmalarına yardımcı olmak için kullanılan VR simülasyonun aynı zamanda eğitim amaçlı kullanılması onları savaş makinaları haline getirmektedir. Aynı zamanda şiddeti unutmak için yapılan terapinin şiddet sahneleri olmasını da ironik bulmaktadır (Grinberg, 2023).



Görsel 6. Tamiko Thiel ve Zara Houshmand, 3b Tasarım, *Manzaranın Ötesinde*, 2000.

Tamiko Thiel ve Zara Houshmand tarafından 3b teknolojisiyle tasarlanan *Manzaranın Ötesinde* (2000) isimli eserde (Görsel 6), II. Dünya Savaşı sırasında Japon asıllı Amerikalıların etnik kökenleri nedeniyle eser kamplarında tutulmaları konu alınmıştır. Kampın etrafı çitlerle çevrili olduğundan izleyici bu alanın dışarısına çıkamamakta böylece kampta esir olma ve kapalı kalma hissinin perçinlenmesine neden olunmaktadır. İzleyicinin kampta gördüğü sahneler arasında, sadece penceresinden bakılabilen bir kampın penceresinde siyah beyaz bir fotoğraf yer almaktadır. Fotoğrafta hasta ve yaşlı bir Japon Amerikalı yatağında uzanmakta hemen yanında bulunan doktor onu muayene etmektedir. Kamp alanlarının dışarısında hiç kimse bulunmamakta, bazı kampların içerisinde siyah beyaz insanlar, arşiv belgeleri, hatıra fotoğrafları, dönemin rejimi içerikli haberler silikleşmiş olarak yer almaktadır. Bu da muhtemelen sanatçıların, hafızanın silikleşmesine ve bu trajedinin unutulmasına yönelik bir tutumdur.



Görsel 7. Jeffrey Shaw, *The Legible City*, 1989.

Jeffrey Shaw'ın *The Legible City* (1989) isimli etkileşimli enstalasyonunda (Görsel 7) izleyici, dev bir ekran karşısında yere sabitlenmiş bisikletle temsili şehrin sokaklarında dolaşmaktadır. Kullanıcı, pedal çevirme temposuna paralel olarak hızını, gidonla da yönünü kontrol edebilmektedir. Bisikletçinin seyahat edebileceği görüntü alanı, Manhattan, Amsterdam, New York'un mevcut mimarisi tamamen üç boyutlu harflerle ve metinlerle manipüle edilmiştir. Metinler, Manhattan'la özel bir ilişkisi olan sekiz ayrı hikâye olarak yazılmıştır. Örneğin, Belediye Başkanı Koch, Frank Lloyd Wright, Donald Trump, Noah Webster, bir taksi şoförü, bir tur rehberi, bir büyükelçi vb. tarafından konuşulan monologlara yer verilmiştir. Sanatçı bu kelimeler şehirde dolaşmanın bir okuma yolculuğu olduğunu belirtmektedir. Yönü ve nereye döneceğinin seçilmesi, aynı zamanda olay örgüsünün de seçimidir. Bisikletçi aynı zamanda belirli bir anlatımın yolunu izlemek için yazı renginden de faydalanabilmektedir. Nitekim her hikaye satırı ayrı renklerden oluşmaktadır. *The Legible City*, her yöne okunabilen ve her izleyicinin kendi seçtikleri yolda bisiklet sürerken kendi metin ve anlam birleşimini oluşturduğu bir tür üç boyutlu kitaptır (Shaw, 1990, s.2).

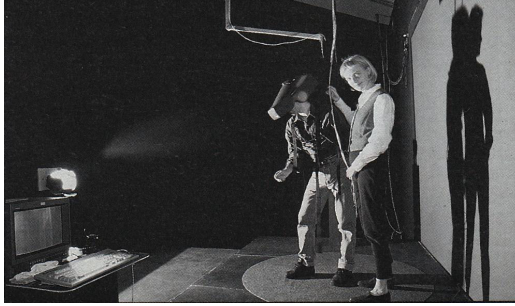


Görsel 8. Maurice Benayoun *World Skin*, 1998.

Maurice Benayoun *World Skin* (1998) isimli CAVA enstalasyonunda (Görsel 8) moloz yığınları, yıkılan binalar, tank ve toplar, boş mermi ko-

vanları, yaralılar ve askerlerle sıcak savaşın kaotik ve acımasız doğasını tasvir etmiştir. Daldırılan (izleyici) bu kaosu izlemekte kalmayıp aynı zamanda fotoğraf makinesiyle istediği bir an ya da anları çekerek belgelemektedir. Deklanşöre tıklayarak bu kaotik anlara öznenin yaptığı her müdahaleyle geriye, çektiği anın beyaz silueti kalmaktadır. Ne var ki bu alan her ne kadar beyaz da olsa ürkütücü bir gölge etkisi yaratmaktadır.

Benayoun, sanatı ve savaşı ciddi bir oyun olarak görmektedir. Savaş bedeninin riske atıldığı bir oyundur ve World Skin’de izleyici ve savaş sahnesinde yaşayanlar ölümün turistleridir. Daldırılan için vicdan ve anı fotoğraflayarak hafızaya alması arasında çelişki yaşamaktadır. Sanatçıya göre savaş sahnesinde izleyicinin bakışına dünya kurban gitmekte ve herkes onun yok oluşuna ortak olmaktadır. Burada daldırılan, Benayoun’un deyimiyle turist çektiği sahneyi kamuya sunarak acının, dramının trajik boyutunun büyümesine katkı sağlamaktadır. Nitekim beyaz silüete dönüşen alanlar (yok-yer) aynı zamanda bastırılabilir. Fotoğraf çekilerek hem ana tanıklık edilmekte hem de acının mahremiyeti manipüle edilmektedir. Aynı zamanda fotoğrafın çekilmesiyle yapılan müdahaleyle anın sahneden çıkarılması bir anlamda da trajik anı söndürme silahı gibidir (Benayoun, 1998, s.70, 71).



Görsel 9. Char Davies, *Osmose*, 1995.

Char Davies’in yapmış tasarlamış olduğu *Osmose*’de (Görsel 9.10.) süreç, başa takılan bir ekran (HMD) ve hareketi algılayan sensörlü yeleğin giyilerek sanal mekân olan yok yere dalınarak başlanır. Medya teorisini ve eleştirmeni Lev Manoviç (2001)’e göre *Osmose* terimi zarın bir tarafından diğerine geçişi içeren biyolojik bir süreç anlamına gelmektedir (Manoviç, 2001, s.261). Bu süreçte Davies’in simülasyonu, doğanın arketipsel yönlerini tezahür etmektedir. Sanatçı, iç ve dış arasındaki sınırları bulanıklaştırmak için yarı saydam dokulara ve soyutlamalara başvurmuştur. Simülasyon her ne kadar alışılmış foto gerçek, sert kenarlı, 3b grafiklerin aksine olsa da daldırılan, görme ve işitme cihazları sayesinde gerçek ve sanal arasındaki ayrımı yapmakta zorlanmaktadır. Daldırma küçük bir oda da gerçekleşmekte fakat eşzamanlı olarak da kamuya açık bir alanda

projeksiyonla daldırılanın silüeti ifşa edilmektedir. *Osmose*'de hareket etmek tüplü dalış kontrol mekanizmasından esinlenerek tasarlanmıştır. Daldırılanın düzenli nefes alması sakin ve dengeli bir görüş sağlamaktadır. Daldırılan nefes alarak hafifleşir ve yukarıya doğru süzülür, nefes vererek ise ağırlaşarak aşağıya doğru hareket etmektedir.



Görsel 10. Char Davies, *Osmose*, 1995.

Yok yerin kullanıcısı bu havada süzülme kontrolü sayesinde belirsiz geçiş alanlarında gezinmektedir. *Osmose*'de müzik, kuş cıvıltıları, kurbağa vıraklamaları gibi sesler daldırılanın tam adaptasyonu ve duygusallığını arttırmak adına düşünölmüş ince detaylardır. Gezilen alanlarda opak bulutlar, parlayan çiy damlaları, ateş böcekleri, yılanlar, okyanus ve ağaçlar yer almaktadır. Grau'e göre, çoğu dönem ve kültürde yaşamın, bereketin ve yenilenmenin simgesi olan ağaç ikonografisi şimdi gerçekte olmayan bir yerde(sanal dünyada) büyümektedir. *Osmose*'de dikkat çeken bir diğer unsur ise yok yerlerin çoğunun Bachelard, Heidegger ve Rilke gibi düşünürlerin doğa beden ve teknoloji sorgulamalarından oluşan metinlerle donatılmış olmasıdır (Grau, 2003, s.196,198).



Görsel 11. Marina Abramovic, *Yükselen*, 2018.

Marina Abramovic'in *Yükselen* (2018) isimli eseriyle (Görsel 11) küresel ısınmaya dikkat çekmeye çalışmaktadır. Tankın içerisinde sanatçıya birebir benzeyen avatarı yer almaktadır. İzleyici teknolojik cihazlarla

yok yer olan sanal mekana girmekte ve etkileşimli sanat gerçekleşmeye başlamaktadır. Cam tankın içerisi suyla dolmaya başlamakta ve izleyici sanatçının avatarıyla yüzyüze gelmektedir. İzleyici Kuzey Kutbu'nun eriyen buzulları arasında kendini görür. Tanka dolan su sanatçının avatarını boğmak üzeredir ve izleyicinin onu kurtarmak için yapabileceği tek bir şey vardır: çevreye karşı duyarlı olacağına dair söz vermek. Böylece avatar kurtulacaktır.



Görsel 12. Adrien M, Claire B. Şirketi, Fauna-Box, 2022.

Ekonomi, ulaşım ve zaman, sergilere katılım sayısını etkileyen önemli faktörlerdir. Son yıllarda popülerliği artan sanal sergiler ve kamusal alanda halka açık olan arttırılmış gerçeklik enstalasyonları bu anlamda fiziksel mekânın ötesine geçerek bu üç unsurun etkilerini ortadan kaldırmaktadır. *Fauna-Box* (Görsel 12) Adrien M, Claire B. şirketi ile grafik tasarım kolektiflerinin işbirlikli yapmış olduğu on görüntüden oluşan arttırılmış gerçeklik serisi de bu üç unsuru ortadan kaldırarak galeriye gitmeden aynı deneyimi yaşatmaktadır. Arttırılmış gerçeklik, ekrandan izlendiğinde sanal bir animasyona dönüşmektedir. Her görüntü manzarasında küçük siyah yaratıklar canlanarak zıplayıp hareket etmekte hatta manzaranın dışına çıkmaktadır. Böylece gerçekliği saran teatral bir deneyim süreci de başlamaktadır. Siyah iki boyutlu yaratıklar gözetlendiğinin farkında olmadan etrafı dikizlemektedir. Sanatçılar manzaranın boşluklarına yuvalayan bu yaratıkları *komşularımız, şehrimizin sakinleri* olarak nitelendirmektedir (Adrien, Claire, 2021, s.2, 7-11).

SONUÇ

Günümüzde kapsayıcılığıyla tanımlanması gitgide zorlaşan çağdaş sanat, değişen dünyaya uyum sağlamaya çalışmakta bu anlamda da teknolojinin ve bilimin tüm olanaklarını çehresine dâhil etmektedir.

Krueger *Videoplace* isimli eserinde insan bilgisayar etkileşiminin alternatif bir modu olarak insan bedenini kullanarak simüle edilmiş bir ortam(yok yer) yaratmaktadır. *Osmose*'yi diğer sanal gerçekliklerden ayıran en belirgin özellikler, biçimi göstermek yerine hatırlatmaya yönelik oluşu, alanlar arası geçişlerdeki yumuşaklığı, zemin, mekân ve nesnelere eriyen sınırlarıdır. Bu anlamda benlik ve dünya arasında sınırları yok yerde yeniden keşfetmeye davet eder. *Faune-Box*, arttırılmış gerçeklik teknolojisiyle çalışmanın manzarasındaki statik görüntü dinamik hal almaktadır. Özne gerçek mekânda sanal mekânı deneyimlemekte böylece yer, yok yere dönüşmektedir. Harun Farocki'nin *Immersion* (2009), Tamiko Thiel ve Zara Houshmand'ın *Manzaranın Ötesinde* (2000), isimli çalışmalarında ortak payda savaşın trajik ve acı boyutunun sanal imitasyonunun yapılmış olmasıdır. Kurgulanan bu sanal mekânlara daldırılan, kısa süreli deneyim yaşamaktadır. Marina Abramovic'in *Yükselen* (2018) isimli eserinde daldırılarda, insanların çevreye karşı duyarsız olmalarından kaynaklı felakete yol açabilecek iklim değişikliklerine dikkat çekmek istenilmektedir.

Sonuç olarak yok yerleri tanımlayan beř önemli unsur sanal mekânlarda da görölmektedir. Bunlardan ilki Auge'nin üstmodernliğin üç aşırılığı olan zaman, mekân ve ego fazlalığından kaynaklı olduğunu öne sürmektedir. Sanal mekânlarda bilimsel ve teknolojinin gelişimiyle ivme kazandığı görölmektedir. Örneğin *Videoplace* isimli eserde kullanıcı için sanal mekana tam adaptasyon olunduğu söylemek doğru değildir. Ancak ilerleyen zamanlarda 3d gözlüklerin, HMD'lerin, sensörlü kostümlerin kullanımıyla kullanıcı için daha hızlı, konforlu, lüks ve sanal mekâna neredeyse tam adaptasyonu sağlayarak daldırılabilir. İkincisi öznenin bir yok yerin içinden geçebilmesi ancak orada yaşayamamasıdır. Auge'e göre, hatta bazı durumlarda rahatsızlığa(aidiyetsizlik) neden oldukları için bu alanlar çabucak terk edilmeye çalışılır. Bunun en belirgin örneği Harun Farocki'nin *Immersion* (2009) isimli eserinde daldırılan askerin “bunu artık yapamam” ifadesinde görölmektedir. Daldırılan simülasyona öylesine adapte olmuştur ki bu sanal mekânı hemen terk etmek istemiştir. Üçüncü unsur Augé'nin bahsettiği yok yerin kullanıcısının yok yerlerde uymakla yükümlü olduğu bir sözleşme ilişkisi içinde olduğudur. Sanal gerçeklik kullanıcısı içinde geçerli olan bu sözleşme ilişkisi, HMD, 3b gözlük, özel kıyafetler gibi ekipmanların kullanımına riayet etmek zorundadır.

Dördüncü unsur, yok yerlerde kimliklerin anonimleşmesidir. Benzer şekilde ele alınan eserlerde daldırılanların kimlikleri anonimleşmektedir. Gerçek hayatta belki de öğretmen, doktor, memur, iş adamı, esnaf olan öznelere daldırıldıkları sanal gerçeklikte artık bu kimliklerinin bir önemi kalmamaktadır. Son ve belki de en önemli unsur olan yok yerlerin tarih, kimlik ve ilişkisel olarak zayıf olmasının sanal mekânlarda da olmasıdır. Sanal mekânlar, antropolojik yer gibi içine doğulan yerler olmamakla beraber

burada kalıcı olarak ne bir tarih ne kimlik ne de ilişkisellikten bahsetmek mümkün değildir. Sanal gerçeklik her ne kadar “orada olma” deneyimi yaşatsa da varlık olarak orada kalıcı bulunmak günümüz için mümkün değildir. Yok yeri tanımlayan bu kilit noktaların sanal gerçeklikle tasarlanan sanal mekanlarla örtüşmesi dikkate değerdir. Bu anlamda sanal gerçeklik teknolojileriyle üretilmiş mekânları da yok yer olarak tasnif etmek olası görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Adrien, M., Claire B., (2021). Fauna Augmented posters for the public space, https://ifdigital.institutfrancais.com/sites/default/files/media/AMCB-FAU-NA-Overview_0.pdf adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Augé, M., (1935). Notas Sobre Los No Lugares De Marc Augé http://www.alcoberro.info/assets/01auge01no_lugares.pdf adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Auge, M., (2016). Yok Yerler, Çev: Turhan Ilgaz, İstanbul: Daimon Yayınları.
- Auge, M., (2021) Yer-Değiller, Bir Üst-Modernite Antropolojisine Giriş, Çev: Ömer Kemal Buhari, İnsan Yayınları, İst.
- Benayoun, M., (1998). Catalogue CyberArt98, Prix Ars electronica, editors Hannes Leopoldseeder, Christine Schöpf, English, German, Publisher: Springer, pp. 70-75, Germany, 1998. ISBN 9783211831359
- Chesher, C., (2002). Cultronix, Colonizing Virtual Reality Construction of the Discourse of Virtual Reality, 1984-1992. https://www.academia.edu/300645/Colonizing_Virtual_Reality_Construction_of_the_Discourse_of_Virtual_Reality_1984_1992
- Eves, N., (2018). Harun Farocki, Serious Games III (Immersion) (Review), November Refract An Open Access Visual Studies Journal 1(1) DOI:10.5070/R71141461
- Grau, O., (2003). Charlotte Davies: Osmose, In Virtual Art, From Illusion to Immersion [Revised and expanded edition] Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. 193-204.
- Grinberg, D., Virtual battlegrounds: the multiple realisms of Harun Farocki's Immersion <https://www.ejumpcut.org/archive/jc57.2016/-GrinbergFarocki/index.html> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Krueger, M. W. (1991). Artificial Reality II. Reading, Mass: Addison-Wesley. ISBN: 9780201522600
- Manovich, L. (2001). The language of new media. Cambridge, Mass: MIT press. (s. 261)
- Shaw, J., (1989). Virtual World voyaging, Javastraat 126, Amsterdam, Holland. <https://www.jeffreyshawcompendium.com/wp-content/uploads/2017/07/01.33.004.00.021.pdf> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Sherman, W. R., & Craig, A. B. (2003). Understanding virtual reality: Interface, application, and design. Amsterdam: Morgan Kaufmann

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Taylor, R., *Spiral Jetty*, <https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.

- Görsel 2. Barbara Kruger, *İsimsiz*, <https://art21.org/gallery/barbara-kruger-art-work-survey-1990s/> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3. Tracey Emin, *Everyone I Have Slept With*, <https://mammothmemory.net/art/projects/remembering-artists/tracey-emin.html> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4. Myron Krueger, *Videoplace* Enstalasyonu, <https://zhuanlan.zhihu.com/p/22423080> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5. *Sanal Irak teknolojisini kullanan bir asker ve askeri psikolog*, <https://www.fact.co.uk/artwork/immersion-2009> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 6. Tamiko Thiel ve Zara Houshmand, 3b Tasarım, *Manazar'ın Ötesinde*, <https://sjmusart.org/event/creative-minds-tamiko-thiel-and-zara-houshmand-susan-hayase> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 7. Jeffrey Shaw, *The Legible City*, <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 8. Maurice Benayoun *World Skin*, <https://www.lepixelblanc.co/world-skin> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 9. 10. Jeffrey Shaw, *The Legible City* <http://www.medienkunstnetz.de/works/ephemere/> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 11. Marina Abramovic, *Yükselen*, <https://news.artnet.com/art-world/antony-gormley-lunatic-1508542> adresinden 12 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 12. Adrien M, Claire B. Şirketi, *Fauna- Box*, <https://www.am-cb.net/en/projets/faune-coffret> adresinden 21 Eylül 2024 tarihinde alınmıştır.