T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZELL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

ARAZİ SANATI VE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

Hazırlayan
Mehmet Ergül TEKİN

Danışman
Doç. Memduha Candan GÜNGÖR

İzmir / 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Arazi Sanatı ve Çağdaş Seramik Sanatına Etkileri" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
… / … / …
Adı SOYADI
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ..... tarih ve …… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …….. maddesine göre ……. öğrencisi Mehmet Ergül Tekin'nın Arazi Sanatı ve Çağdaş Seramik Sanatına Etkileri konulu tezi incelenmiş ve aday …… / ……. / ……... tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …….. olduğuna oy..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Bu tez, 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan Arazi Sanatı (Land Art) akımının, çağdaş seramik sanatına olan etkilerini incelemektedir. Land Art, sanatın doğa ile olan ilişkisini kökten dönüştürmüş; sanat üretimini geleneksel galeri ve müze gibi kapalı mekânlardan çıkararak doğanın kendisini bir üretim alanı ve anlatı zemini olarak değerlendirmiştir. Bu yaklaşım, eserin kalıcılığı yerine sürecini; nihai form yerine doğayla kurduğu ilişkiyi, sanatsal nesne yerine deneyimi öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Land Art'ın kavramsal ilkeleriyle çağdaş seramik sanatında gelişen doğaya yönelim, süreç odaklılık ve mekâna özgülük gibi eğilimler arasındaki paralelliği ortaya koymayı amaçlamaktadır.Tez kapsamında öncelikle Arazi Sanatı'nın tarihsel gelişimi, kavramsal çerçevesi ve malzeme tercihleri ele alınmıştır. Ardından, doğaya duyarlı sanat anlayışının seramik sanatındaki yansımaları değerlendirilmiş; özellikle toprağın, çamurun, taşın, suyun ve diğer doğal unsurların birer estetik ve anlatı malzemesi hâline gelişi tartışılmıştır. Seramik sanatında eserin üretim süreci kadar, doğayla olan etkileşimi, zaman içinde geçirdiği dönüşüm ve çevresel koşullara verdiği tepki de sanatsal bağlamda ele alınmaktadır. Bu yönüyle çağdaş seramik, sadece görsel bir sanat pratiği değil; aynı zamanda doğa, zaman ve bedenle kurulan çok katmanlı bir ilişkiler ağıdır.Tezin temel amacı, Land Art'ın çağdaş seramik sanatında yarattığı düşünsel ve estetik dönüşümü görünür kılmaktır. Bu dönüşüm, seramiği yalnızca biçimsel olarak değil; anlamsal, çevresel ve mekânsal olarak da dönüştürmüş, sanatçının doğaya müdahale etmektense onunla birlikte var olma fikrine yönelmesini sağlamıştır. Eserin yalnızca gözlemlenen değil, deneyimlenen; yalnızca yapılan değil, zaman içinde dönüşen bir yapı olarak ele alınması, seramik sanatının günümüzde kazandığı yeni yönelimleri anlamak açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışma, doğaya duyarlı ve süreç temelli çağdaş sanat yaklaşımlarını seramik sanatı bağlamında irdeleyerek, hem teorik hem görsel bir karşılaştırma sunmaktadır. Bu yönüyle, günümüzde çevreyle, zamanla ve izleyiciyle kurulan etkileşimi temel alan çağdaş seramik pratiğini anlamak isteyen araştırmacı ve sanatçılar için özgün bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Arazi Sanatı, Seramik, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

This thesis investigates the influence of the Land Art movement, which emerged in the United States during the 1960s, on contemporary ceramic art. Land Art radically transformed the relationship between art and nature by removing artistic production from traditional gallery and museum settings and positioning nature itself as both a production site and a narrative space. Rather than prioritizing permanence, it emphasizes process; instead of focusing on final form, it values the relationship with nature; and rather than treating the artwork as a static object, it centers the viewer's experience. Within this context, the study aims to reveal the parallels between the conceptual principles of Land Art and contemporary ceramic practices that exhibit nature-oriented, process-based, and site-specific tendencies.The thesis first examines the historical development, conceptual framework, and material preferences of Land Art. It then evaluates how nature-sensitive artistic approaches are reflected in ceramic art, particularly how materials such as earth, clay, stone, and water are transformed into both aesthetic and narrative elements. In contemporary ceramics, not only the act of making but also the interaction with nature, the transformation over time, and the response to environmental conditions are considered essential components of artistic expression. Thus, ceramics are interpreted not only as visual objects, but also as part of a multilayered relationship between nature, time, and the human body.The main objective of this research is to make visible the intellectual and aesthetic transformation that Land Art has initiated within contemporary ceramic art. This transformation has redefined ceramics not merely in formal terms, but also in conceptual, environmental, and spatial dimensions, encouraging artists to coexist with nature rather than impose upon it. Viewing the ceramic work as something to be experienced rather than just observed, and as something that evolves over time rather than remaining static, provides a deeper understanding of the shifting tendencies within contemporary ceramic practice.By critically analyzing process-oriented and environmentally conscious approaches within the field of ceramic art, this thesis offers both a theoretical and visual perspective. In doing so, it aims to present a unique framework for researchers and artists who seek to understand contemporary ceramics in relation to nature, time, and viewer interaction.

Keywords: Land Art, Ceramics, Contemporary Art

ÖNSÖZ

Arazi Sanatı'nın doğa ile kurduğu doğrudan ilişki, sadece sanat üretiminde değil, sanatçının düşünce dünyasında da köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Bu yaklaşımın, çağdaş seramik sanatı üzerindeki etkilerini anlamak ve iki farklı disiplini kavramsal ve estetik düzeyde bir araya getirmek amacıyla yola çıkılmıştır.

Arazi Sanatı'nın üretim sürecine, malzeme anlayışına ve doğayla kurduğu simbiyotik ilişkiye duyduğum hayranlık, bu tezin temel motivasyon kaynağını oluşturdu. Aynı şekilde, çağdaş seramik sanatının doğaya yönelimi, malzeme ile kurulan sezgisel diyalog ve süreç odaklı yaklaşımları da dikkatle incelemeye değer buldum. Bu bağlamda iki alan arasında güçlü bir etkileşim olduğunu görmek hem araştırmacı hem de bir sanat öğrencisi olarak benim için ufuk açıcı bir deneyim oldu.

Bu tezin hazırlanmasında bilgi ve tecrübesiyle yolumu aydınlatan, yönlendirmeleriyle düşünce dünyamı geliştiren değerli danışmanım Doç. Memduha Candan Güngör'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda araştırma sürecinde beni destekleyen aileme, dostlarıma ve tüm hocalarıma da minnettarım. Bu sürecin kimi zaman zorlayıcı, kimi zaman ilham verici anlarında yanımda olan herkese içtenlikle teşekkür ederim.

Sanatın, doğayla olan bağını yeniden kurmak, belki de günümüz dünyasında en anlamlı eylemlerden biri hâline gelmiştir. Bu çalışmanın hem sanat tarihine katkı sunması hem de doğayla kurulan sanatsal ilişkilere yeni pencereler açması en büyük temennimdir.

Mehmet Ergül TEKİN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ii
TUTANAK iii
ÖZET iv
ÖNSÖZ vi
ŞEKİLLER LİSTESİ ix
GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

ARAZİ SANATININ KAVRAMSAL TEMELLERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Arazi Sanatının Ortaya Çıkışı ve Kavramsal Temelleri 5
1.2. Arazi Sanatının Özellikleri ve Estetik Yaklaşımı 6
1.3. Sanatın Galeriden Doğaya Taşınması 6
1.4. Kavramsal Temeller ve Felsefi Arka Plan 7
1.5. Land Art'ta Malzeme ve Süreç 7

2. BÖLÜM

ARAZİ SANATININ ÖNCÜ SANATÇILARI VE ESERLERİ

2.1. Robert Smithson 10
2.2. Nancy Holt 13
2.3. Michael Heizer 15
2.4. Richard Long 17
2.5. Andy Goldsworthy 19
2.6. Christo ve Jeanne – Claude 23

3. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİĞİN KAVRAMSAL TEMELLERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1 Çağdaş Seramik Sanatında Doğa, Mekan ve Malzeme Anlayışı 32
3.1.1. Malzeme Olarak Toprağın Yeniden Yorumu 32
3.1.2. Mekan ile Kurulan İlişki 32
3.1.3. Süreç Odaklılık ve Geçicilik 33
3.1.4. Kavramsal Derinlik ve Anlatı 33
3.1.5. Seramikte Doğaya Dönüş: Etkilenme mi, Sezgisel Yönelim mi? 33

4. BÖLÜM

ARAZİ SANATININ ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

4.1. Doğaya Yönelimde Kavramsal Paralellik 35
4.2. Malzemenin Kavramsallaşması 35
4.3. Mekanla Kurulan Etkileşim 35
4.4. Doğal Malzeme ve Geçicilik 36
4.5. Estetik ve Etik Arasında Sanatsal Duruş 36
4.6. Arazi Sanatında Seramik Malzeme ve Kullanımı 36
4.6.5. Nalan Danabaş 41
4.6.6. Lerzan Özer 45
4.6.7. Yeşim Zümrüt 50
4.6.8. Onur Fındık 52
4.7.Türkiyeden ve Dünyadan Sanatçı ve Eserleri Üzerinden İncelemeler 56
4.7.1. Dünyadan Arazi Sanatı Sanatçıları Üzerinden Doğaya Kurulan İlişki 56
4.7.2. Türkiye'de Arazi Sanatı Kapsamında Eserler Üreten Sanatçılar 57
4.7.3. Çağdaş Seramikte Doğayla Kurulan Diyalag: Uluslararası Örnekler 57
4.7.4. Genel Değerlendirme 59
4.8. Arazi Sanatı İle Çağdaş Seramik Sanatı Arasındaki Kavramsal ve Estetik Etkileşimler 59
SONUÇ 61
KAYNAKÇA 62
ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Sun Tunnels. 5
Şekil 2. Spiral Jetty. 11
Şekil 3. Spiral Jetty. 12
Şekil 4. Spiral Jetty. 12
Şekil 5. Sun Tunnels. 13
Şekil 6. Sun Tunnels. 14
Şekil 7. Sun Tunnels. 15
Şekil 8. Double Negative. 16
Şekil 9. Double Negative. 17
Şekil 10. A Line Made by Walking, 1967. 18
Şekil 11. A Line In The Himalayas, 1975. 19
Şekil 12. Japanesse Maple Leaves, 1987. 20
Şekil 13. Hamshire, 2013. 21
Şekil 14. Red Leaf Patch, 1983 22
Şekil 15. Ice Star, 1987. 22
Şekil 16. The Floating Piers, İaeo Gölü, 2016. 23
Şekil 17. The Floating Piers, İaeo Gölü, 2016. 24
Şekil 18. The Floating Piers, İaeo Gölü, 2016. 24
Şekil 19. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995. 25
Şekil 20. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995. 26
Şekil 21. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995. 26
Şekil 22. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995. 27
Şekil 23. Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983. 28
Şekil 24. Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983. 29
Şekil 25. Ulla Viotti, Högenas'taki Kaplan Madeni, 2008 39
Şekil 26. Ulla Viotti, Hishult Sanat Salonu Parkı, 2000 39
Şekil 27. Ulla Viotti, Simrishamn'daki Cimbrianlar,1997 40
Şekil 28. Ulla Viotti, Enerji-Büyü Yüksekte Sanat 40
Şekil 29. Artventure (Likya Patika Yolu) Kaş 42
Şekil 30. Yeditepe (Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi Bahçesi) 43
Şekil 31. Döngü (Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi Bahçesi) 44
Şekil 32. Döngü (Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi Bahçesi) 45
Şekil 33. Uçurtma, düzenleme porselen, kurşun, kum, h: 2 m. 47
Şekil 34. U.R.F.C – Kalibanın Dokunulmaz Halkası 48
Şekil 35. Biz Dünyayız 49
Şekil 36. Biz Dünyayız 50
Şekil 37. Yeşim Zümrüt, Doku, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007 51

Şekil 38. Yeşim Zümrüt, Doku, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007 51
Şekil 39. İnşa sürecinden bir görünüm 53
Şekil 40. Yükseltilmeye başlanan daire duvardaki sarmal kamış dizilimi ve hacim kazandırılmış yapı yüzeyi 53
Şekil 41. Tamamlanmış projenin görünümü 53
Şekil 42. Heykelin malzemesinin oluşturulması ve inşası. 55
Şekil 43. Kerpiç fırın inşa süresi 55
Şekil 44. Heykelin önden ve arkadan görünümü 55
Şekil 45. Beginning Form – Spiral 17 58
Şekil 46. Beginning Form – Spiral 17 58

GİRİŞ

Tezin birinci bölümünde 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat alanında yaşanan kavramsal kırılmalar, estetik yaklaşımlarda ve üretim biçimlerinde köklü değişimlere yol açmıştır. Sanatçılar yalnızca ifade biçimlerini değil, sanatın doğayla, mekânla ve toplumsal gerçeklikle olan ilişkisini de yeniden sorgulamaya başlamışlardır. Bu sorgulama süreci, doğaya yönelen, süreç temelli ve mekânla bütünleşen yeni sanat pratiklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan Arazi Sanatı (Land Art), sanatın doğa ile doğrudan ilişkilenmesini temel alarak klasik galeri ve müze anlayışına karşı alternatif bir yönelim geliştirmiştir.

Tezin ikinci bölümünde Arazi Sanatı, yalnızca sanatsal bir akım değil; aynı zamanda çevresel farkındalık, sürdürülebilirlik ve doğayla kurulan etik ilişki üzerine düşünsel bir açılım sunmaktadır. Doğal malzemelerin ve mekânın bizzat sanatın bir parçası hâline geldiği bu anlayışta, eser yalnızca nihai bir obje değil; süreç, yer ve doğayla kurulan bağ üzerinden anlam kazanan bir deneyimdir. Bu yönüyle Land Art, görsel sanatların sınırlarını zorladığı gibi, diğer sanat disiplinleriyle de kavramsal ve estetik ilişkiler kurmuştur.

Üçüncü bölümünde Arazi Sanatı'nın doğayla kurduğu bu özel ilişki biçiminin çağdaş seramik sanatı üzerindeki etkilerini irdelemeyi amaçlamaktadır. Seramik, tarih boyunca hem işlevsel hem de estetik bir araç olarak varlık göstermiştir; ancak çağdaş dönemde, biçimsel sınırlarını aşarak düşünsel ve kavramsal bir dile kavuşmuştur. Özellikle 20. yüzyıl sonrasında, doğaya yönelim, malzemeyle kurulan özgür ilişki ve mekânla bütünleşen anlatılar, seramik sanatını da dönüştürmüş; onu yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda doğayla temas kuran bir sanat pratiği hâline getirmiştir.

Dördüncü bölümünde Bu çalışma, bu dönüşüm sürecini Arazi Sanatı ekseninde değerlendirmekte; çağdaş seramik sanatındaki doğa temelli yaklaşımları, süreç odaklı üretimleri ve mekâna özgü yerleştirmeleri incelemektedir. Bu kapsamda tezde hem teorik bir kavramsal çerçeve sunulmuş hem de Türkiye ve dünyadan sanatçılar üzerinden

örneklemeler yapılmıştır. Böylece seramik sanatının doğayla kurduğu bağın yalnızca biçimsel değil; düşünsel, estetik ve etik bir dönüşüme işaret ettiği gösterilmiştir.

Çalışma boyunca Arazi Sanatı'nın tarihsel gelişimi, kavramsal altyapısı ve sanat tarihindeki yeri detaylı biçimde ele alınacak; ardından çağdaş seramik sanatının bu akımla nasıl etkileşime geçtiği, hangi yönlerden benzeştiği ve hangi açılardan özgünleştiği irdelenecektir. Nihayetinde amaç, çağdaş seramik sanatında doğaya yönelim gibi güncel eğilimleri daha derinlikli ve kavramsal bir bağlamda anlamlandırmaktır.

1. BÖLÜM

ARAZİ SANATININ KAVRAMSAL TEMELLERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1. BÖLÜM

ARAZİ SANATININ KAVRAMSAL TEMELLERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Arazi Sanatı (Land Art), 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nin Batı yakasında ortaya çıkan ve sanatın doğayla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlayan deneysel bir akımdır. Bu sanat anlayışı, dönemin çevresel kaygılarla şekillenen toplumsal atmosferinden etkilenmiş; doğaya dönüş, çevresel farkındalık ve modern yaşamın getirdiği yapaylaşmaya karşı bir tepki olarak doğmuştur. Arazi Sanatı'nın en önemli yönlerinden biri, sanat üretimini geleneksel galeri ve müze ortamlarından çıkararak doğrudan doğal çevreyle ilişkilendirmesidir. Bu yaklaşım, izleyiciye yalnızca görsel değil; aynı zamanda mekânsal ve düşünsel bir deneyim sunmayı amaçlar. Sanatçılar, yapıtlarını doğanın bir parçası hâline getirerek, izleyiciyi hem fiziksel hem de zihinsel olarak sanatın içine dahil eder (Kozlu, 2013, s. 360; Doğan, 2020, s. 385).

Sanatçılar bu akımda doğayı yalnızca ilham kaynağı olarak değil, doğrudan bir üretim alanı, bir malzeme kaynağı ve anlatım aracı olarak kullanmışlardır. Taş, toprak, su, çamur, yaprak gibi doğal malzemeler eserlerin temel bileşenlerini oluşturmuş; bu malzemelerle yapılan işler, zamanla değişen, bozulan, doğaya karışan yapılar olmuştur (Aydın & Zümrüt, 2021, s. 6). Bu nedenle Land Art eserleri çoğunlukla geçicidir; kalıcılık değil, sürecin kendisi önemlidir. Sanat, doğayla eşzamanlı yaşar ve yok olur.

Kavramsal olarak, bu yaklaşım sanatın anlamını, işlevini ve üretim biçimini sorgulayan bir pozisyon alır. Sanat nesnesi artık bir "mülkiyet" olmaktan çıkar, satılabilirliği önemsizleşir. Burada izleyici eseri yalnızca görmekle kalmaz; mekânla bütünleşir, yürür, hisseder, bazen katkı sunar. Bu bağlamda Land Art, bir bakıma minimalizm, performans sanatı, kavramsal sanat gibi 1960'ların öncü akımlarının bir kesişim noktasıdır (Çevik, 2019, s 86). Arazi Sanatı'nın tarihsel gelişimi, öncelikle Amerika'da başlasa da hızla Avrupa'ya yayılmış, farklı coğrafyalarda farklı sosyo-kültürel bağlamlara oturmuştur. Bu evrimsel süreçte, doğanın kültürel bir peyzaj olmaktan çıkıp sanatsal bir söylem alanı hâline gelmesi, sanat tarihindeki yerini daha da sağlamlaştırmıştır. Robert Smithson'un Spiral Jetty adlı çalışması, yalnızca estetik bir

yapı değil, doğanın entropik döngüsüne yapılan bir göndermedir. Aynı şekilde Nancy Holt'un Sun Tunnels eseri, yalnızca form değil, zamanın ışıkla kurduğu ilişki üzerinden bir mekânsal farkındalık yaratır (Athens, 2007). Land Art'ın bu gelişim süreci içinde, insan-doğa ilişkisi hem sorgulanmış hem de yeniden tanımlanmıştır. İnsan doğaya hükmeden değil, onunla birlikte var olan bir figür olarak görülmüştür. Bu düşünsel temel, doğa dostu sanat anlayışının ve çevreci estetiğin temel taşlarından birini oluşturur. Günümüzde bu yaklaşım, ekosanat, sürdürülebilir sanat ve doğa temelli çağdaş üretimler olarak çeşitli dallara ayrılarak hâlâ yaşamaktadır (Şumnu, 2024).



Şekil 1. Sun Tunnels.

https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels

1.1. Arazi Sanatının Ortaya Çıkışı ve Kavramsal Temelleri

Arazi sanatı, sadece doğa sevgisinin değil, aynı zamanda sanat kurumlarına ve kapitalist üretim anlayışına yönelik bir eleştirinin de ürünüdür. Sanatçılar bu dönemde galeri duvarları arasında üretim yapmayı reddetmiş; bunun yerine doğaya çıkarak eserlerini arazinin kendisi üzerine inşa etmeye başlamışlardır (Tandoğan & Es, 2018). Bu anlayış, sanatçının çevresel farkındalıkla hareket etmesine de zemin hazırlamıştır. Bazı

sanatçılar, doğayı bir estetik kaynak olarak değil; yaşamsal bir değer olarak ele almış ve doğadaki tahribata dikkat çekmeyi amaçlamıştır (Strewlow & Prigann, 2004, s. 90). Bana göre bu çok kıymetli bir yönelimdir. Çünkü sanat yalnızca gösteri için değil; farkındalık, karşı duruş ve sorumluluk duygusuyla da yapılabilir. Arazi sanatı bu açıdan bakıldığında, sadece bir estetik akım değil; bir düşünsel pozisyon, hatta bir yaşam biçimidir.

1.2. Arazi Sanatının Özellikleri ve Estetik Yaklaşımı

Arazi sanatı, doğayı yalnızca bir ilham kaynağı olarak değil, doğrudan üretimin alanı ve malzemesi olarak benimser. Bu sanat anlayışında taş, toprak, yaprak gibi doğal unsurlar, sanatın doğrudan yapıtaşı hâline gelir. Yani doğa artık sadece "temsil edilen" değil, "temsil eden" konumdadır (Aydın & Zümrüt, 2020, s. 53). Bu yönüyle arazi sanatı, sanat eserinin doğayla bütünleşmesini ve bu birlikteliğin bir anlatım biçimine dönüşmesini sağlar. Eserlerin doğada üretilmesi, onlara bir nevi yaşamsal döngü de kazandırır; çünkü doğa gibi bu eserler de zamanla dönüşür, değişir, hatta yok olur.

Geçicilik, arazi sanatının en ayırt edici yönlerinden biridir. Geleneksel sanatın kalıcılık ve arşivlenebilirlik gibi değerlerine karşıtlık gösteren bu yaklaşım, eserin yok olmasını da sürecin doğal bir parçası olarak görür. Bu anlamda, izleyiciyle olan ilişkisi zamanla değişir; çünkü eser zamanla iz bırakır ama kendisi ortadan kalkar. Bu kırılganlık ve doğaya teslimiyet, bana göre arazi sanatını özel kılan en önemli unsurlardandır. Çünkü bir eserin etkisi, sadece fiziksel varlığıyla sınırlı değildir (Tandoğan & Es, 2018, s. 1360).

Ayrıca bu sanat anlayışı, kapitalist sistemin sanat üzerindeki tahakkümüne bir tepki olarak doğmuştur. Sanatçılar galeri duvarları arasında üretim yapmayı reddederek doğaya yönelmişlerdir. Böylece sanat, doğrudan halka ve doğaya açılmış, mekânla kurduğu ilişkiyi özgürleştirmiştir (Avşar & Gedik, 2014, s. 5). Bu tavır, sadece estetik değil, aynı zamanda politik ve çevresel bir duruşu da yansıtır. Doğaya yönelik tahribata karşı bir farkındalık yaratmak da bu sanatın temel hedeflerinden biridir.

1.3. Sanatın Galeriden Doğaya Taşınması

Bu sanat anlayışında sanat eseri, artık galeri ve müze duvarlarına hapsedilmiş bir nesne olmaktan çıkar. Sanat doğaya taşınır; eserin bir parçası hâline gelen doğal unsurlar

(toprak, taş, kum, su, rüzgâr, zaman) üretimi biçimlendirir. Sanatçı, artık "eser" üretmekten çok, doğa ile birlikte bir **süreç** yaratır. Bu süreç içinde, zamanla bozulan, doğayla bütünleşen ya da yok olan eserler, kalıcılık yerine geçicilik fikrine vurgu yapar. Arazi Sanatı'nın önemli yönlerinden biri de budur: Eserin son hâlinden çok, **yaratım süreci** ve bu sürecin doğayla kurduğu ilişki esas alınır

1.4. Kavramsal Temeller ve Felsefi Arka Plan

Arazi Sanatı'nı diğer modern sanat akımlarından ayıran en temel unsur, onun mekânı ve zamanı birer sanat aracı olarak görmesidir. Martin Heidegger'in "mekânda varlık" düşüncesinden etkilenen bu sanatçılar, üretimin yalnızca zihinsel ya da estetik değil, **varoluşsal** bir karşılık taşıdığını savunurlar. "Yurt edinme", "yer ile özdeşleşme" ve "doğayla birlikte var olma" gibi kavramlar, bu sanatın felsefi çerçevesini oluşturur. Sanat artık tek yönlü bir ifade biçimi değil, bir deneyim alanı, bir süreçtir.

1.5. Land Art'ta Malzeme ve Süreç

Land Art, doğanın hem üretim mekânı hem de malzemesi olduğu bir sanat anlayışıyla ortaya çıkmıştır. Bu sanat biçiminde taş, toprak, su, çamur, yaprak, kum, buz gibi doğal malzemeler yalnızca bir araca değil; aynı zamanda anlatımın temel yapıtaşına dönüşür (Avşar & Gedik, 2014, s. 1358). Sanatçı, doğaya bir form verme çabasında değil; onunla birlikte üretmenin yollarını arar. Malzemenin seçimi, doğayla kurulan diyaloğun bir parçasıdır.

Bu anlayış, sürecin yalnızca sanatçının kontrolünde olmasını reddeder. Doğa, Land Art'ta sadece malzeme değil, aynı zamanda "ortak üretici" konumundadır. Rüzgârın bir taşı yerinden oynatması, güneş ışığının gölgeyi değiştirmesi ya da yağmurun toprağı şekillendirmesi tesadüfi değil, yaratımın bir parçasıdır (Öztürk, 2022, s. 103). Bu yönüyle Land Art, doğa ile sanat arasındaki sınırları belirsizleştirerek, üretimi doğanın ritmiyle birlikte var eden bir yaklaşım sunar.

Ayrıca Land Art'ta zaman önemli bir öğedir. Eserler doğada kalıcı değildir; zamanla dönüşür, bozulur ya da tamamen yok olur. Bu geçicilik, geleneksel sanatın "tamamlanmış eser" anlayışına karşı bir duruş niteliği taşır. Eser, zamanın etkisiyle evrilir

ve doğanın döngüselliği içerisinde var olur ya da yok olur (Susuz & Kınık, 2020). Bu nedenle Land Art'ta ortaya konan eserler yalnızca görsel bir deneyim sunmaz; doğanın tüm fiziksel, duygusal ve düşünsel etkileriyle birlikte izleyicinin bedensel deneyimine dönüşür.

Sanatçının burada rolü, başlatıcı olmaktır. Müdahaleci bir tavırdan ziyade, doğaya eşlik eden bir tutum benimsenir. Eser tamamlandıktan sonra sanatçı geri çekilir ve eserin geleceğini doğaya bırakır. Bu yaklaşım, doğanın sanatı şekillendirme gücünü kabul eden ve egosuz bir üretim biçimini yansıtan özgün bir bakış açısıdır (Avşar & Gedik, 2014, s. 1359).

2. BÖLÜM
ARAZİ SANATININ ÖNCÜ SANATÇILARI VE ESERLERİ

2. BÖLÜM

ARAZİ SANATININ ÖNCÜ SANATÇILARI VE ESERLERİ

Arazi sanatı, bireysel sanatçıların deneysel yaklaşımlarıyla şekillenmiş ve zamanla sanat tarihinde önemli bir konum da yerini almıştır. Bu hareketin temsilcileri, doğayı yalnızca görsel bir arka plan olarak değil; sanatın aktif bir bileşeni olarak ele almış, üretimlerini doğayla iş birliği içinde gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılar, farklı coğrafyalarda, çeşitli ölçeklerde ve özgün yaklaşımlarla doğa içinde sanat yaparak izleyiciye hem estetik hem de düşünsel bir deneyim sunmuşlardır (Aydın & Zümrüt, 2013).(Çevik, 2014, s. 88).

Aşağıda, Land Art hareketinin öne çıkan isimleri ve onların bu sanat akımına katkıları incelenecektir.

2.1. Robert Smithson

Yüzyılın ikinci yarısında sanatın mekânsal sınırlarını sorgulayan Land Art hareketi, doğayla kurulan yeni bir sanatsal ilişki biçimini temsil etmektedir. Bu bağlamda, **Robert Smithson**, söz konusu hareketin öncü figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Kozlu, 2013, s. 363; Parent, 2007, s. 21). Sanat pratiği yalnızca doğa malzemelerinin kullanımına dayanmakla kalmamış, aynı zamanda doğanın kendisini sanatın öznesi hâline getiren özgün bir yaklaşıma dayanmıştır (Erdem, 2020, s. 109).

Smithson'un en bilinen eseri olan **Spiral Jetty** (1970), Utah eyaletinde bulunan Büyük Tuz Gölü çevresine inşa edilmiştir. Doğal malzemelerle oluşturulan bu spiral form, yalnızca estetik bir yapı olarak değil, aynı zamanda **entropi**, doğa döngüsü ve zamanla değişim gibi kavramları sorgulayan düşünsel bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Jeogliflerden Arazi Sanatına, 2017, s. 4). Smithson'un bu eseriyle ortaya koyduğu yaklaşım, doğa ve sanat arasındaki hiyerarşik ilişkiyi tersine çevirmekte ve izleyiciyi eserin doğal çevresiyle birlikte düşünmeye davet etmektedir (Aydın, Zümrüt, 2020, s. 113).



Şekil 2. Spiral Jetty.

https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty

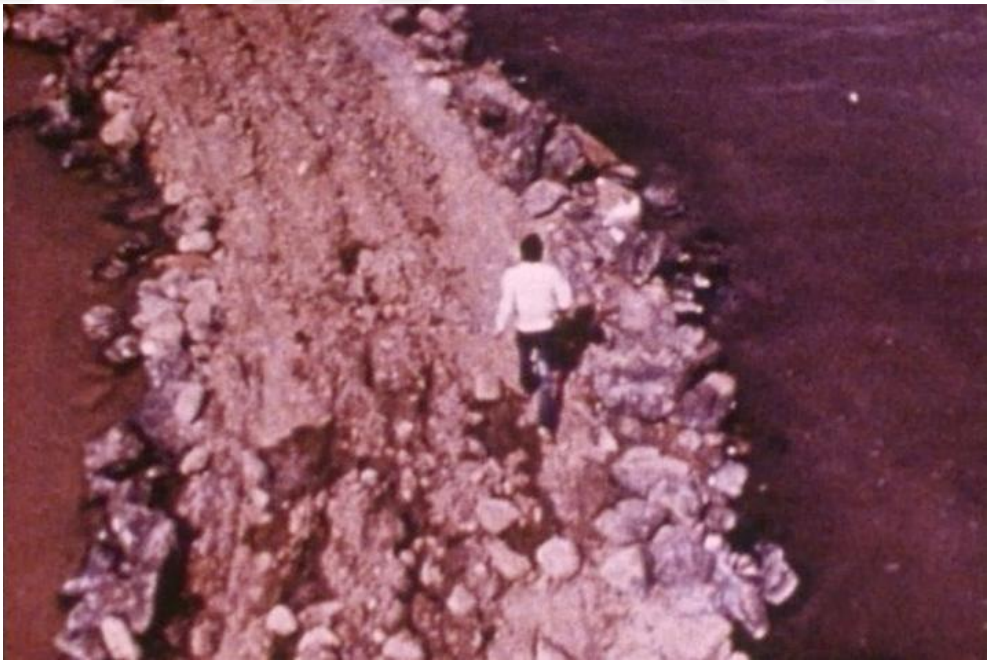
Kurumsal düzeyde de Land Art'ın gelişiminde önemli bir rol üstlenen Smithson, "site" ve "nonsite" kavramları aracılığıyla mekân, temsil ve bağlam ilişkilerine dair özgün bir tartışma alanı yaratmıştır (Parent, 2007, s. 22). "Site", eserin doğrudan yer aldığı özgül coğrafi mekânı ifade ederken; "nonsite", bu mekândan alınan materyallerin galeri gibi iç mekânlarda yeniden yapılandırılmasıyla oluşan ikinci düzey temsili yapı olarak tanımlanabilir. Bu ayrım, Smithson'un sanat anlayışının yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal bir temele dayandığını göstermektedir (Doğan, 2020, s. 385).

Sonuç olarak, Robert Smithson'un Land Art içerisindeki konumu hem sanatsal üretimi hem de kavramsal katkılarıyla hareketin biçimlenmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Doğayla kurduğu ilişki, sanatın mekânla olan bağını yeniden düşünmeye olanak tanımış ve Land Art'ın teorik zemininin oluşumunda öncülük etmiştir (Erdi & Tandoğan, 2018, s. 1358).



Şekil 3. Spiral Jetty.

https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty



Şekil 4. Spiral Jetty.

https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty

2.2. Nancy Holt

Nancy Holt, 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen Land Art hareketinin özgün ve düşünsel yönü güçlü sanatçılarından biridir. Sanat pratiğinde **mekân**, **zaman**, **yönelim** ve **izleyici deneyimi** gibi kavramları merkeze alan Holt, doğayla kurduğu ilişkiyi yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal bir düzleme de taşımıştır (Parent, 2007, s. 23; Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar, 2020, s. 114). Bu yönüyle Land Art içerisinde farklı bir yaklaşım önererek hareketin sınırlarını genişletmiştir (Kozlu, 2013, s. 364).

Sanatçının en bilinen çalışması olan Sun Tunnels (1973–1976), Utah çölünde konumlandırılmış dört büyük beton tünelden oluşmaktadır. Tüneller, yaz ve kış gün dönümlerinde güneşin belirli zamanlarda içlerinden geçerek ışığı yönlendireceği şekilde tasarlanmıştır. Bu yapı, hem **gök cisimlerinin döngüselliğine** referans verir, hem de izleyiciye doğayı gözlemleme, mekânla etkileşim kurma ve zamanı deneyimleme imkânı sunar (Jeogliflerden Arazi Sanatına, 2017, s. 6; Erdi & Tandoğan, 2018, s. 1360). Holt'un bu eseri, doğayı yalnızca bir arka plan değil, sanatın aktif bir bileşeni olarak ele alması bakımından büyük önem taşır.



Şekil 5. Sun Tunnels.

https://umfa.utah.edu/sun-tunnels

Holt’un sanatsal yaklaşımı, Land Art’ın büyük oranda erkek sanatçılarla anıldığı bir dönemde, sessiz fakat güçlü bir varlık ortaya koymuştur (Parent, 2007, s. 24). Kadın sanatçı kimliğiyle doğaya dair geliştirdiği şiirsel ve analitik dil, Land Art'ın çoğu zaman göz ardı edilen duygusal ve düşünsel boyutlarını ön plana çıkarmıştır (Jeogliflerden Arazi Sanatına, 2017, s. 7). Eserlerinde teknik kurguyu ve gözlemci duyarlılığını bir araya getiren Holt, izleyici ile çevre arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan bir sanat dili inşa etmiştir.

Sonuç olarak, Nancy Holt’un Land Art içerisindeki konumu, yalnızca ortaya koyduğu eserlerle değil, aynı zamanda bu eserler aracılığıyla sunduğu alternatif doğa, zaman ve mekân okumasıyla belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Onun üretimi, izleyiciyi doğayı yalnızca görmekle kalmayıp, aynı zamanda anlamaya ve hissetmeye de yönlendiren bir deneyime davet etmektedir (Aydın & Zümrüt, 2021).



Şekil 6. Sun Tunnels.

https://brooklynrail.org/2019/11/1by1/Nancy-Holt-Sun-Tunnels/



Şekil 7. Sun Tunnels.

https://brooklynrail.org/2019/11/1by1/Nancy-Holt-Sun-Tunnels/

2.3. Michael Heizer

Michael Heizer, 1960'lı yılların sonlarında gelişen Land Art hareketinin öncü sanatçılarından biri olarak, özellikle büyük ölçekli yerleştirme çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Heizer'ın sanatsal pratiği, doğayla kurulan fiziksel ilişkiyi merkezine alırken, mekân, boşluk ve izleyici deneyimi gibi kavramlar etrafında biçimlenmektedir. Bu yönüyle sanatçı, Land Art'ın hem biçimsel hem de düşünsel çerçevesini genişleten isimler arasında yer almaktadır (Susuz & Kınık, 2020).

Heizer'ın en bilinen eserlerinden biri olan Double Negative (1969–70), Nevada çölünde iki uçurum kenarına açılmış büyük ölçekli bir oyuntudur. Bu çalışma kapsamında yaklaşık 240.000 ton kaya ve toprak yerinden kaldırılmış, böylece doğada insan müdahalesiyle oluşmuş devasa bir negatif alan yaratılmıştır. Eser, maddi varlığından çok, yokluk ve boşluk üzerine kurulu yapısıyla dikkat çeker. Double Negative, izleyiciyi yalnızca bakmaya değil, bedensel olarak deneyimlemeye çağıran bir yerleştirme niteliği taşır (Tandoğan & Es, 2018).



Şekil 8. Double Negative.

https://landarts.org/2017/09/22/double-negative-sunrise-2/

Heizer'ın sanatsal yaklaşımı yalnızca doğal çevreye sınırlı kalmayıp, insanlık tarihinin yapılı çevrelerine de referanslar barındırır. Sanatçının uzun yıllar süren çalışması City (1972–2022), Nevada çölünün ortasında inşa edilmiş, geniş alana yayılan mimari bir yerleştirmedir. Antik uygarlıkların anıtsal yapılarından esinlenen bu proje, modern dünyada yerin ve mekânın nasıl yeniden anlamlandırılabileceğine dair güçlü bir örnek sunar (Şamnu, 2024).

Sonuç olarak, Michael Heizer, Land Art içerisinde doğa ile insan müdahalesi arasındaki sınırı tartışmaya açan, ölçek ve boşluk gibi kavramları merkeze alan özgün bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Heizer'ın çalışmaları yalnızca görsel değil, aynı zamanda kavramsal ve deneyimsel düzeyde izleyiciyle etkileşim kuran yapısıyla, Land Art'ın gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır (Susuz & Kınık, 2020).



Şekil 9. Double Negative.

https://www.flickr.com/photos/gentilcore/32136199927

2.4. Richard Long

Richard Long, Land Art hareketi içerisinde doğayla kurduğu yalın, şiirsel ve süreç temelli yaklaşımıyla öne çıkan önemli sanatçılardan biridir. Sanat pratiği, doğaya doğrudan ve kalıcı müdahalelerden ziyade, geçici izler, yürüyüş temelli eylemler ve bireysel deneyim üzerinden şekillenmektedir (Akers, Berle, & Rust, 2007) (Tandoğan & Es, 2018). Bu yönüyle Long, Land Art'ın anıtsal ve müdahaleci eğilimlerinden ayrılarak, doğayla uyum içinde bir sanat anlayışını benimsemiştir.

Long'un 1967 tarihli erken dönem çalışması A Line Made by Walking, sanatçının İngiltere kırsalında çimenlerin üzerine defalarca yürüyerek oluşturduğu geçici bir çizgiyi fotoğrafladığı bir eserdir. Bu çalışma, sanatçının doğadaki eylemini hem fiziksel bir iz hem de kavramsal bir ifade biçimi olarak değerlendirdiğini göstermesi bakımından önemlidir (Akers, Berle, & Rust, 2007) (Susuz & Kınık, 2020). Long'un eserleri

genellikle doğada gerçekleştirilmekte, ancak bu süreçler fotoğraf, metin ve harita ile belgelenerek galeri ortamına taşınmaktadır.



Şekil 10. A Line Made by Walking, 1967.

https://celluloidwickerman.com/wp-content/uploads/2016/07/xiuxiu3.jpg

Sanatçının yürüyüşleri yalnızca bir yöntem değil, aynı zamanda doğayla kurduğu bireysel ve fiziksel ilişkinin temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Long'un sanatı, doğayı bir yüzey ya da nesne olarak değil; doğrudan içinde bulunulan ve deneyimlenen yaşayan bir varlık olarak ele almaktadır (Akers, Berle, & Rust, 2007). Doğada oluşturduğu taş dizileri, spiral yollar ya da geçici işaretler, doğal çevreye zarar vermeden onunla uyum içinde şekillenen bir sanatsal dilin parçası olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, Richard Long'un Land Art içerisindeki konumu, doğayla kurulan ilişkide geçiciliği, hareketi ve kişisel deneyimi ön plana çıkaran özgün bir yaklaşımı temsil etmektedir. Long'un eserleri, izleyiciyi yalnızca çevresel farkındalığa değil, aynı zamanda zaman, mekân ve eylem arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye davet etmektedir (Susuz & Kınık, 2023, s. 378). Bu yönüyle sanatçının üretimi, Land Art'ın sessiz, içsel ve şiirsel boyutunu görünür kılar.



Şekil 11. A Line In The Himalayas, 1975.

https://hellogoodland.com/blogs/news/walking-in-line?srsltid=AfmBOorDFFwQJYzLPhenxLJ85pwAfrpAdIrlbWVOdtRlFAx3m21weE1i

2.5. Andy Goldsworthy

Andy Goldsworthy, Land Art hareketi içerisinde doğayla kurduğu hassas, geçiciliğe dayalı ve süreç odaklı sanatsal yaklaşımıyla dikkat çeken çağdaş bir sanatçıdır. Sanat pratiğinde doğanın kendi döngüselliğini ve malzemesiyle çalışmayı tercih eden (Cebrian, 2010) Goldsworthy, üretimlerinde estetikten çok süreci, kalıcılıktan çok anı ön plana çıkarmaktadır (Aydın & Zümrüt, 2020, s. 62; Parent, 2007, s. 40). Bu yönüyle Land Art'ın erken dönemindeki anıtsal ve müdahaleci yaklaşımlarından ayrılarak, doğayla uyumlu ve şiirsel bir anlayış sunmaktadır.

Sanatçının çalışmaları çoğunlukla doğada, doğal malzemeler kullanılarak ve yerinde gerçekleştirilmektedir. Yaprak, taş, buz, çamur gibi geçici unsurlarla oluşturduğu yapılar zamanla erimekte, dağılmakta ya da doğaya geri karışmaktadır (Aydın & Zümrüt, 2020, s. 63). Bu yaklaşım Goldsworthy'nin doğayı bir üretim nesnesi olarak değil, birlikte var olunan bir ortam olarak değerlendirdiğini gösterir. Sanatçının amacı doğaya

hükmetmek ya da onu biçimlendirmek değil, onunla birlikte var olan geçici fakat yoğun bir deneyimi görünür kılmaktır (Parent, 2007, s. 42).



Şekil 12. Japanesse Maple Leaves, 1987.

https://prettisculpture.typepad.com/photos/other_artists_3/goldsworthy_1.html

Goldsworthy'nin üretimleri çoğunlukla fotoğraf ve video aracılığıyla belgelenir. Bu belgeler, doğada gerçekleşen geçici eylemin izleri olarak, sanatçının doğayla kurduğu etkileşimin zamansal bir kaydını sunar (Tandoğan, Es, 2018, s. 1362). Bu bağlamda izleyiciye yalnızca estetik bir görüntü değil, aynı zamanda doğal süreçlere duyulan dikkat ve saygının bir ifadesi sunulmaktadır.

Sonuç olarak, Andy Goldsworthy'nin Land Art içerisindeki konumu; geçiciliği, doğayla kurulan uyumu, ilişkiyi ve sürece odaklanan sanat anlayışıyla özgün bir yerde durmaktadır. Sanatçının doğayla kurduğu bu kısa süreli ama yoğun bağ, izleyiciyi zaman, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye davet ederken, Land Art'ın şiirsel ve deneyimsel boyutunu güçlü biçimde yansıtmaktadır (Aydın & Zümrüt, 2020, s. 64).



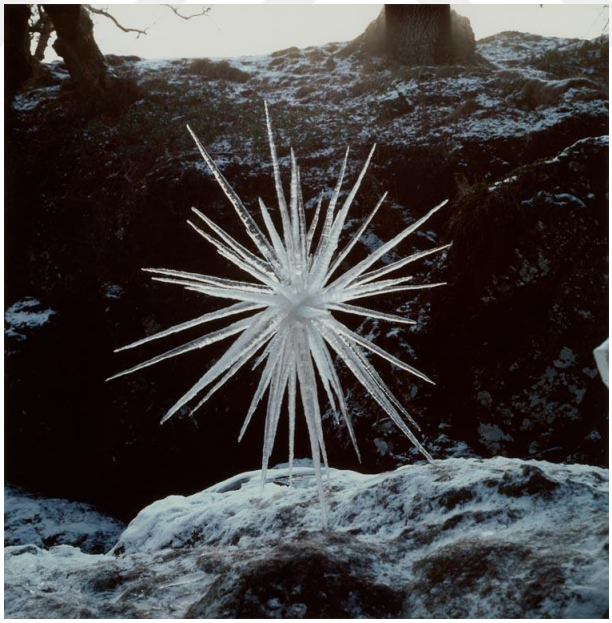
Şekil 13. Hamshire, 2013.

https://artmakingwiththelandunca.wordpress.com/2017/02/16/andy-goldsworthy-2/



Şekil 14. Red Leaf Patch, 1983.

https://andygoldsworthystudio.com/dock-nettle-oak/



Şekil 15. Ice Star, 1987.

https://andygoldsworthystudio.com/dock-nettle-oak/

2.6. Christo ve Jeanne – Claude

Christo Vladimirov Javacheff (1935–2020) ve Jeanne-Claude Denat de Guillebon (1935–2009), 20. yüzyılın ikinci yarısında sanat dünyasında özgün yaklaşımlarıyla iz bırakan sanatçı çiftlerden biridir. Her ikisi de aynı gün doğmuştur ve sanatlarında ortak bir imza oluşturarak, sınırları zorlayan kamusal enstalasyonlarıyla tanınmıştır. Çalışmaları, çevreye müdahale eden ama aynı zamanda doğayla diyalog kuran büyük ölçekli projeleriyle dikkat çekmiştir (Christo & Jeanne-Claude, 2010, s. 2). Christo'nun Bulgaristan'daki sanatsal eğitimi ve Jeanne-Claude'un Fransız kültürüyle harmanlanmış eğitimi, ikilinin disiplinler arası yaklaşımını pekiştirmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren birlikte çalışmaya başlayan çift, ilk dönem işlerinde endüstriyel objeleri kumaşla kaplayarak sıradan olanı görünmez hâle getirip, izleyicinin algısını yeniden şekillendirmeyi amaçlamışlardır (Christo & Jeanne-Claude, 2010, s. 5).

Sanat üretimlerinde esas olan yalnızca "sonuç" değil, sürecin kendisidir. Aylar, hatta yıllar süren bürokratik izinler, planlamalar ve halkla ilişkiler, sanatın hem maddi hem de kavramsal yönünü vurgular. Christo ve Jeanne-Claude'un bu yönüyle işleri, yalnızca görsel birer enstalasyon değil, aynı zamanda sosyal, politik ve ekonomik birer yorumdur (Christo & Jeanne-Claude, 2010, s. 9).



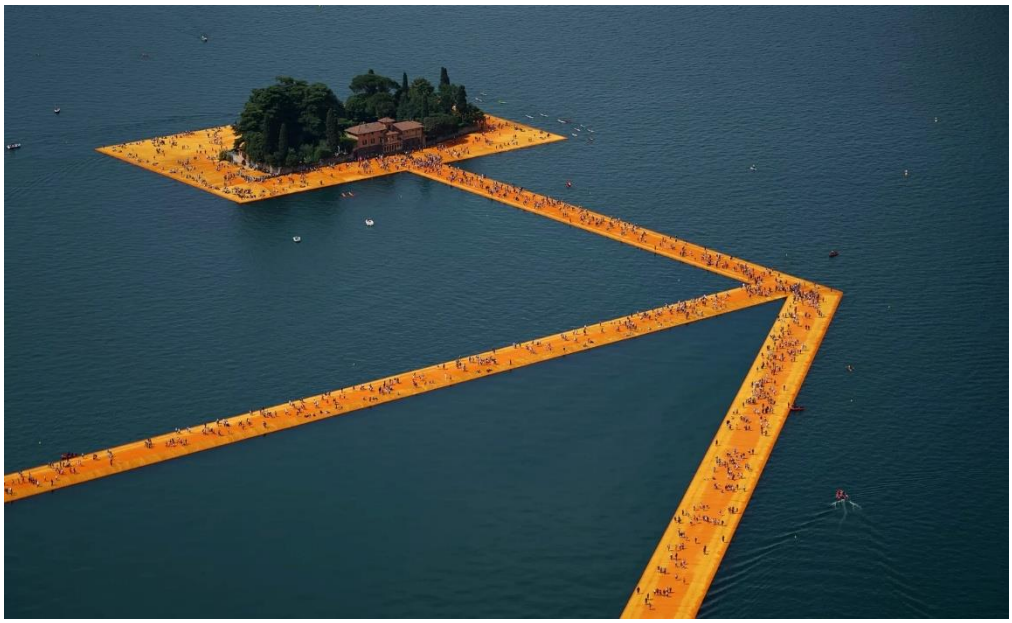
Şekil 16. The Floating Piers, İaeo Gölü, 2016.

https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers



Şekil 17. The Floating Piers, İaeo Gölü, 2016.

https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/



Şekil 18. The Floating Piers, İaeo Gölü, 2016.

https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/

İkilinin en bilinen eserlerinden biri olan “Wrapped Reichstag” (1995), Almanya’nın birleşmesini simgeleyen tarihi Parlamento binasının kumaşla sarılması projesidir. Bu eser yalnızca görsel bir müdahale değil; aynı zamanda tarih, güç, şeffaflık ve dönüşüm üzerine bir yorumdur. Reichstag binasının geçici olarak görünmez kılınması, geçmişin ağırlığını sembolik olarak örterken, izleyiciyi tarihle yeni bir bağ kurmaya davet eder (Christo & Jeanne-Claude, 2010, s. 11).



Şekil 19. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995.

https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/



Şekil 20. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995.

https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/



Şekil 21. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995.

https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/



Şekil 22. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995.

https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/

Bir diğer çarpıcı çalışma, “The Gates” (2005), New York Central Park’taki yürüyüş yollarına yerleştirilen 7500 adet safran renkli kumaşlı kapıdan oluşur. Bu proje, doğayla iç içe geçmiş bir ritüel deneyimi sunar ve izleyicinin sıradan şehir ortamında şiirsel bir yolculuk yaşamasına olanak tanır. “The Gates”, sabit bir formdan çok bir akış, devinim ve geçicilik üzerine kuruludur; bu yönüyle zamanın kendisini bir malzeme olarak kullanır (Christo & Jeanne-Claude, 2010, s. 13).

İkilinin eserlerinde dikkat çeken bir diğer yön, tamamen kendi finanse ettikleri projelerdir. Bu yaklaşım, sanatsal özgürlüklerine duydukları bağlılığı ve herhangi bir kurumsal müdahale olmaksızın üretim yapma kararlılıklarını gösterir. Hiçbir sponsor ya da devlet desteği kabul etmeden, eserlerini kendi birikimleriyle hayata geçirmiş olmaları, onları çağdaş sanat tarihinde benzersiz kılar (Christo & Jeanne-Claude, 2010, s. 6).

Christo ve Jeanne-Claude'un işleri yalnızca görsellikten ibaret değildir; geçiciliğin kalıcılığı, anın zamansal genişliği ve doğayla olan etkileşimleri sanatın merkezine yerleştirmeleri, onları postmodern dönemin en özgün isimlerinden biri hâline getirmiştir. Eserleri, izleyiciyi yalnızca bakmaya değil, düşünmeye ve sorgulamaya yönlendiren çok katmanlı yapılar sunar.

Bu çerçevede çiftin üretimi hem estetik hem de kavramsal düzeyde çağdaş sanatın önemli bir yüzü olarak değerlendirilmektedir. Onların işleri, çağdaş sanatın yalnızca nesne üretimine indirgenemeyeceğini; aksine, sanatın bir deneyim, bir süreç ve bir toplumsal diyalog biçimi olduğunu güçlü biçimde vurgular (Christo & Jeanne-Claude, 2010, s. 17).



Şekil 23. Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983.

https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/



Şekil 24. Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983.

https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/

3. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİĞİN KAVRAMSAL TEMELLERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

3. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİĞİN KAVRAMSAL TEMELLERİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Çağdaş seramik sanatı, tarihsel süreç içerisinde yalnızca bir zanaat biçimi olmaktan çıkarak, bireysel anlatım, kavramsal sorgulama ve disiplinlerarası etkileşimlerle şekillenen özgün bir sanat alanı hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren geleneksel seramik tekniklerinin yeniden yorumlanmasıyla başlamış; seramiğin hem malzeme olarak hem de kavramsal bağlamda sanatın merkezine taşınmasını sağlamıştır (Tetik, 2017, s. 117).

Seramiğin tarihsel kökenleri, işlevsellik odaklı üretimle şekillenmiş olsa da, modern dönemle birlikte bu üretim biçimi yerini estetik, düşünsel ve deneyimsel yaklaşımlara bırakmıştır. Japon Mingei akımı, Bauhaus'taki materyal estetiği ve sonrasında Batı'daki deneysel stüdyolar, seramiğin sanatçı merkezli bir pratik olarak yeniden ele alınmasının önünü açmıştır. Bu süreçte seramik artık sadece "üretilecek nesne" değil, aynı zamanda "kavramsal üretimin taşıyıcısı" olmuştur (Çelebi, 2021, s. 45).

Çağdaş seramiğin kavramsal temellerinden biri, malzemenin doğasına sadık kalma yaklaşımıdır. Sanatçılar, özellikle kil gibi doğal malzemeleri şekillendirirken bu malzemenin fiziksel ve kimyasal tepkimelerini üretimin bir parçası olarak değerlendirirler. Seramikte çatlak, deformasyon, akış ya da yanma gibi süreçler, sanatçının müdahalesi kadar doğanın da katkısıyla oluşur. Bu anlayış, sanatçının sadece üretici değil, aynı zamanda sürecin tanığı ve ortağı olduğunu gösterir (Erdem, 2020, s. 108).

Kavramsal olarak seramik, yalnızca üç boyutlu bir nesne olmaktan çıkarak, zaman, mekân, hafıza ve toplumsal bağlam gibi unsurlarla ilişkilenen çok katmanlı bir anlatım diline dönüşmüştür. Çağdaş seramik sanatçıları, eserlerinde çevre, doğa, birey, kimlik, kadınlık, aidiyet gibi kavramlara yer vererek seramiği bir söylem alanına dönüştürmektedir. Bu durum, seramiğin artık sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda eleştirel bir düşünme aracı olarak konumlandığını göstermektedir (Tetik, 2017, s. 119).

Tarihsel gelişim sürecinde seramiğin, resim ve heykel gibi geleneksel sanat formlarına entegre olması, onu disiplinlerarası üretimin önemli bir aktörü hâline getirmiştir. Enstalasyon, performans sanatı ve mekâna özgü üretimler gibi alanlarda kullanılan seramik, bu yeni ortamlar içinde kendini dönüştürmüş; böylece klasik seramik biçimlerinin sınırlarını aşan özgür üretimlere zemin hazırlamıştır (Parent, 2007, s. 42).

Sonuç olarak çağdaş seramik sanatı, tarihsel köklerinden beslenmekle birlikte, güncel düşünsel ve estetik arayışlar doğrultusunda sürekli olarak dönüşmekte; doğayla, zamanla ve izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden özgün bir ifade alanı yaratmaktadır. Bu dönüşüm, seramiği hem malzeme hem de düşünce düzleminde çağdaş sanatın vazgeçilmez aktörlerinden biri hâline getirmiştir.

3.1 Çağdaş Seramik Sanatında Doğa, Mekan ve Malzeme Anlayışı

3.1.1. Malzeme Olarak Toprağın Yeniden Yorumu

Toprak, insanlık tarihindeki en eski sanat malzemelerinden biridir. Ancak çağdaş seramik sanatında toprak artık yalnızca bir biçimlendirme aracı değil, aynı zamanda anlam, hafıza ve eleştiri yüklenebilen kavramsal bir malzeme hâline gelmiştir (Doğan, 2020, s. 386). Seramik sanatçısı, toprağı şekillendirirken aynı zamanda doğayla bir tür diyaloğa girer. Bu durum yalnızca estetik bir süreç değildir; doğayla kurulan felsefi, kültürel ve hatta politik bir karşılaşmadır. Benim düşünceme göre bu yaklaşım, izleyiciyle de başka bir ilişki biçimi kurar. İzleyici artık sadece “eser”e bakmaz; onunla birlikte doğanın izini, “toprağın sesini” de duyar. Bu durum, seramiği yalnızca teknik bir uzmanlık alanı olmaktan çıkararak, felsefi bir deneyime dönüştürür.

3.1.2. Mekan ile Kurulan İlişki

Günümüz seramik sanatçılarının pek çoğu için eser, yalnızca bir nesne değil; bir mekânsal önermedir. Bu yaklaşımda mekân, nötr bir arka plan değil; eserin içerik ve etkisini doğrudan belirleyen bir faktördür (Yıldırım, 2021, s. 392). Seramik yerleştirmeler, izleyiciyi çevreleyen, içine alan ve bedenle ilişkiye geçen yapılardır. Burada özellikle vurgulanması gereken konu, mekânın artık sadece fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve kavramsal bir alan hâline gelmesidir. Bir seramik yerleştirme

izleyiciye yalnızca estetik bir deneyim değil, zihinsel ve bedensel bir farkındalık da yaşatır. Bu, çağdaş sanatın diğer disiplinleriyle kurduğu etkileşimin güçlü bir göstergesidir.

3.1.3. Süreç Odaklılık ve Geçicilik

Çağdaş seramik sanatında en dikkat çeken özelliklerden biri de sürecin ön plana çıkmasıdır. Sanatçılar artık "tamamlanmış bir nesne" üretme fikrinden uzaklaşıp, yaratım sürecinin kendisini görünür kılmayı tercih etmektedirler (Doğan, 2020, s. 393). Bu bağlamda geçicilik, yalnızca fiziksel bir özellik değil; aynı zamanda bir kavramsal tercihtir. Bana göre bu yaklaşım, günümüz dünyasının hızla değişen, dönüşen ve kırılgan yapısını da yansıtır. Kalıcılığa duyulan güvensizlik, kontrol edilemeyen doğa olayları ve çevresel krizler, sanatçıyı da "süreç" odaklı düşünmeye zorlamıştır. Seramik artık sadece el emeği değil, zamanla sınanan bir düşünce alanıdır.

3.1.4. Kavramsal Derinlik ve Anlatı

Bugünün seramik eserleri bir nesne değil, çoğu zaman bir anlatı yapısıdır. Kimlik, göç, hafıza, kadın bedeni, doğa ile ilişki gibi temalar, seramik formlar aracılığıyla ifade edilmektedir (Çetinkaya, 2021, s. 46). Malzemenin yüzeyinde kalan her çatlak, her iz, yalnızca fiziksel değil; psikolojik ve sosyolojik bir katmandır. Bu noktada seramik, başka hiçbir sanat dalının başaramadığı kadar güçlü bir "anlatı ve duygu aktarımı" sunar.

3.1.5. Seramikte Doğaya Dönüş: Etkilenme mi, Sezgisel Yönelim mi?

Seramik sanatının doğaya yönelişi, çoğu zaman Arazi Sanatı'nın etkisiyle açıklanır. Ancak bana göre bu ilişki tek yönlü bir etkilenme değil, çok daha derin bir sezgisel yönelimdir. Çünkü seramik sanatçısı doğayı dışarıdan gözlemlenen bir manzara olarak değil, içten gelen bir varoluş alanı olarak ele alır (Doğan, 2020, s. 387; Çetinkaya, 2021, s. 52). Bu bağlamda doğaya dönüş, yalnızca biçimsel bir eğilim değil; sanatçının dünyayı algılama biçiminde köklü bir dönüşümün yansımasıdır.

4. BÖLÜM

ARAZİ SANATININ ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

4. BÖLÜM

ARAZİ SANATININ ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

4.1. Doğaya Yönelimde Kavramsal Paralellik

Arazi sanatı ile çağdaş seramik sanatı ilk bakışta farklı disiplinler gibi görünse de her iki yaklaşım da doğayla kurdukları güçlü ilişki sayesinde kavramsal olarak birbirine çok yakındır. Arazi sanatı, 1960'lı yıllarda sanatın galeri duvarlarından çıkarak doğrudan toprağa, taşa, rüzgâra ve zamana yönelmesini temsil ederken; seramik sanatı da doğanın içinden gelen malzemeleri şekillendirme pratiği üzerinden doğayla birebir temas hâlindedir (Erdi & Tandoğan, 2018, s. 1356). Arazi sanatında doğa yalnızca bir mekân değil, üretimin öznesidir. Benim gözümde bu, çağdaş seramikte de açıkça görülür. Toprak yalnızca şekil verilen bir madde değil, anlam taşıyan bir varlıktır. Her iki yaklaşım da doğayı temsil etmekten çok onunla birlikte üretmeyi amaçlar (Doğan, 2020, s. 386; Kozlu, 2013, s. 361).

4.2. Malzemenin Kavramsallaşması

Çağdaş seramik sanatçıları için toprak, çamur, kül gibi doğal malzemeler yalnızca biçim verme araçları değil; doğa, zaman, bellek ve kırılganlık gibi kavramlarla yüklü metaforlardır. Özellikle pişmemiş çamurla yapılan çalışmaların doğaya bırakılması ve zamanla yok olması, Arazi Sanatı'nda da sıkça rastladığımız süreç odaklı yaklaşımı çağrıştırır (Yıldırım, 2021, s. 391). Bu kavramsallaşma, seramiği dekoratif zanaatkâr pratiğinden uzaklaştırarak çağdaş sanat bağlamına taşır. Sanatçılar artık yalnızca biçim değil; süreç, kırılganlık ve geçicilik üzerine de üretim yapar (Çetinkaya, 2021, s. 47). Bence bu dönüşüm seramiğe entelektüel bir derinlik kazandırdığı gibi, onu doğa temelli düşünsel akımlarla da güçlü biçimde ilişkilendirir.

4.3. Mekanla Kurulan Etkileşim

Arazi sanatı mekânı bir "tuval" değil, üretimin bir parçası olarak görür. Aynı şekilde çağdaş seramik sanatçıları da eserlerini mekânla bütünleştirir; duvardan ayrılarak yere, peyzaja, boşluğa yayılan formlar kullanır (Çevik, 2014, s. 88). Seramik artık sadece

bakılan bir nesne değil, izleyicinin içine girdiği, etrafında dolaştığı, etkileşim kurduğu bir deneyime dönüşür. Benim düşünceme göre bu, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda kavramsal bir duruştur. Çünkü doğa ile yeniden bağ kurmak, onun içinde ve onunla birlikte var olmak artık çağdaş sanatın en önemli gündemlerinden biri. Seramiğin mekânla birleşen bu hali, doğaya geri dönüşün hem bedensel hem zihinsel bir ifadesi hâline gelir (Özdemir, 2017, s. 35).

4.4. Doğal Malzeme ve Geçicilik

Arazi Sanatı'nın en temel ilkelerinden biri olan geçicilik, çağdaş seramikte de önemli bir yer tutar. Özellikle fırınlanmamış, doğada kurutulmuş ya da pişirilmeden yerleştirilmiş seramik formlar, zamanla çatlar, dağılır ya da tamamen yok olabilir. Bu, sanatçının esere değil sürece odaklanmasının açık bir göstergesidir (Doğan, 2020, s. 393; Erdem, 2020, s. 110). Benim için bu yaklaşım hem estetik hem etik bir farkındalık barındırır. Sanatın kalıcı olmak zorunda olmadığını, bazen sadece "iz bırakmak" için var olduğunu gösterir. Doğanın döngüsüne saygı duyan bu üretim biçimi, izleyiciye yalnızca görsel değil; düşünsel bir deneyim de sunar.

4.5. Estetik ve Etik Arasında Sanatsal Duruş

Hem arazi sanatı hem çağdaş seramik sanatı doğayı bir kaynak değil, bir ortak olarak görür. Bu da estetik olduğu kadar etik bir duruşu da beraberinde getirir. Sanatçı artık yalnızca bir üretici değil; doğayla diyalog kuran, ondan öğrenen, onun ritmine uyan bir özneye dönüşür (Kozlu, 2013, s. 364; Parent, 2007, s. 28). Benim yorumumla bu, bugünün dünyasında çok kıymetli bir yaklaşımdır. Çünkü doğayla kurduğumuz ilişki çoğu zaman sömürüye dayanırken; bu tür sanat pratikleri bizlere birlikte yaşamanın, birlikte üretmenin yollarını hatırlatır.

4.6. Arazi Sanatında Seramik Malzeme ve Kullanımı

Arazi sanatı, başlangıç dönemlerinde malzeme ve teknik çeşitliliği açısından oldukça sınırlı bir yapıya sahipken, günümüzde farklı sanat disiplinlerinden gelen yaratıcıların katkısıyla bu durum büyük ölçüde değişmiştir. Malzeme kullanımındaki bu

çeşitlenme, yalnızca görsel farklılıklar yaratmakla kalmaz; aynı zamanda sanatçının bireysel söylemini ve sanat anlayışını yansıtması açısından da belirleyici bir rol üstlenir. Özellikle çoklu malzeme kullanımına olanak tanıyan çağdaş yaklaşımlar, sanat eserinin sokakla kurduğu ilişkiyi daha dinamik ve çok katmanlı hale getirmiştir (Tonza, 2016, s.92)

Sokak sanatında artık yalnızca sprey boyalar ya da stencil teknikleri değil; afişleme, kolaj, hazır nesnelerden yararlanma, kent mobilyalarına müdahaleler gibi çok çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Bu yöntemlerin birçoğu, mekânla geçici ya da kalıcı bir ilişki kurma kaygısı gütmeksizin uygulanmakta, böylece sanatçı için kent dokusu bir tuval niteliği kazanmaktadır (Tonza, 2016, s.92).

Bu çeşitlilik içerisinde dikkat çeken önemli bir gelişme ise seramik malzemenin sokakta sanatın bir parçası olarak kullanılmaya başlanmasıdır. Seramik, tarihsel olarak mimaride ve dış mekân uygulamalarında uzun yıllardır kullanılan dayanıklı bir malzeme olması nedeniyle, kamusal alanlarda sanat üretimi için elverişli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel seramik süslemelerinin ötesinde, seramik artık sokak sanatında kavramsal derinlik taşıyan işler üretmek için de tercih edilmektedir (Tonza, 2016, s.92).

Sokak sanatı, belirli sınırlar içerisinde tanımlanması güç bir alan olmakla birlikte, çoğu zaman bir başkaldırış biçimi ya da popüler kültür içerisinde karşılık bulan bir ifade biçimi olarak şekillenmektedir. Kimliksiz ya da anonim olarak çalışan sanatçılardan, galerilerle iş birliği yapan sanatçılara kadar uzanan geniş bir yelpazede, sokak sanatı hem bireysel hem kolektif yaklaşımlar içerebilir. Bu yönüyle, neyin sokak sanatı sayıldığı ya da hangi üretimlerin bu çerçevede değerlendirilebileceği konusu hâlâ tartışmalı bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır (Tonza, 2016, s.92).

Sokak sanatının illegal bir doğaya sahip olması, politik göndermeler barındırması, kamusal alanla doğrudan ilişki kurması, kentle ve oradan geçen insanlarla etkileşime açık olması gibi özellikleri; bu sanat formunun diğer sanatsal disiplinlerden ayrışmasında önemli rol oynar. Bununla birlikte, günümüzde birçok sokak sanatçısı hem açık alanlarda hem de müze ve galeri gibi kurumsal ortamlarda eser üretmeye başlamış; böylece

başlangıçta eleştirdikleri sistemin bir parçası hâline gelerek bu ikili yapının içinde kendilerine özgü bir konum oluşturmuşlardır (Tonza, 2016, s.92).

4.6.3. Ulla Viotti

İsveçli seramik sanatçısı Ulla Viotti, çevresel sanat ve seramik arasındaki ilişkiye getirdiği özgün yaklaşımla tanınmaktadır. Sanatçının 1966–1967 yıllarında gerçekleştirdiği yurtdışı gözlem ve araştırmaları, sanat pratiğinde önemli bir kırılma noktası oluşturmuş; bu süreç sonrasında mimari ölçekli seramik yapılar üzerine yoğunlaştığı görülmüştür. Viotti'nin çalışmaları, geleneksel seramik anlayışının ötesine geçerek, tuğla gibi mimari malzemeleri doğal mekânlarla bütünleştirdiği çevresel sanat eserlerine dönüşmüştür (Zümrüt, 2021, s. 96).

Sanatçının 1997 yılında gerçekleştirdiği Cimbris adlı açık alan yerleştirmesi, onun doğa ile kurduğu yapıcı ve simbiyotik ilişkinin belirgin bir örneğidir. Bu eser, yalnızca mimari bir yapı değil, aynı zamanda çevresel farkındalık yaratan bir sanat nesnesi olarak değerlendirilmelidir. Viotti'nin eserlerinde kullanılan tuğla malzemesi, doğayla uyumlu bir yapı dili kurmakla kalmaz; aynı zamanda mekânla fiziksel ve kavramsal bir bütünlük sağlar. Sanatçı, eserlerini kalıcılık temelinde değil; süreç, mekân ve izleyiciyle etkileşim üzerinden değerlendirir. Bu yönüyle onun sanatı, Land Art kavramına yakın duran, geçici fakat güçlü deneyimler üreten bir biçim kazanır (Zümrüt, 2021, s. 96).

Viotti'nin Türkiye'de 2002 yılında düzenlenen Çanakkale Seramik Sempozyumu kapsamında sergilediği çalışmaları da bu anlayışın bir devamı niteliğindedir. Açık alanda gerçekleştirilen bu üretimler, sanatçının çevreyle bütünleşme hedefini ve mekâna özgü yaklaşımını bir kez daha ortaya koyar. Viotti'nin bu eserleri, izleyiciyle kurulan doğrudan ilişki ve doğaya duyarlı malzeme kullanımıyla, çağdaş seramiğin doğa temelli yönelimi içinde değerlendirilmelidir (Zümrüt, 2021, s. 96).



Şekil 25. Ulla Viotti, Högenas'taki Kaplan Madeni, 2008

https://sv.wikipedia.org/wiki/Ulla_Viotti



Şekil 26. Ulla Viotti, Hishult Sanat Salonu Parkı, 2000

https://sv.wikipedia.org/wiki/Ulla_Viotti



Şekil 27. Ulla Viotti, Simrishamn'daki Cimbrianlar,1997

https://sv.wikipedia.org/wiki/Ulla_Viotti



Şekil 28. Ulla Viotti, Enerji-Büyü Yüksekte Sanat

https://sv.wikipedia.org/wiki/Ulla_Viotti

4.6.5. Nalan Danabaş

Sanatçı, 1993 yılından itibaren yaşadığı yer olan İstanbul'u konu alan çalışmalar yapmaktadır. Esrelerinde ortak bir dil hakimdir. Tuncer düşüncelerini, "İstanbul'un bugünkü kimliği zaman ve mekan içerisinde oluşan bir kavramdır

ARTVENTURE

Likya, mitolojiyle, kayıp uygarlıklarla, kalıntılarla dolu bir geçmişi simgeler. İstanbul ise, günümüzde hem bir medeniyet merkezi hem de parçalanmış bir kent belleği olarak durmaktadır. Yerleştirme, bu iki göstergeyi bir araya getirerek hem medeniyetin döngüsünü hem de insanın tarih içindeki izini işaret etmektedir.

Yerleştirme, Likya patika yolunda 2.5 km. lik bir alana yayılmakla beraber, 242 adet el izi olan, beyaz kil taşı parçalarından oluşmakta ve tüm patika yolunu kaplamaktadır. Sadece 34 adet kil taşında mercekler yardımıyla İstanbul görselleri bulunmaktadır. Likya Patika Yolu, doğa ile iç içe, tarihsel katmanlara sahip ve yürüyerek keşfedilen bir antik rotadır. İstanbul ise tarihsel zenginliğine rağmen günümüzde hızlı kentleşme, kalabalık ve modern yaşamın kaosu ile tanımlanmaktadır. Yerleştirme, bu iki uç noktayı bir araya getirerek: Yavaşlık ve hız, Doğa ve kent, Geçmişin izleri ve bugünün baskısı, Fiziksel yürüyüş ve zihinsel yolculuk arasındaki çatışma ve ilişkileri sorgulamaktadır. Likya Yolu'ndan İstanbul'a bakmak, zamanın başka bir kesitinden günümüz metropolüne uzanan bir hafıza, geçmişten günümüze akan medeniyetleri gözlemleme çabası, seyahat eden bedenin İstanbul gibi bir merkeze dışarıdan ve tarihsel bir bilinçle bakışı ve bir tür "tarihi yeniden yazma" veya "tarihi yeniden duyumsama" önerisi taşıyabilir. Bu bakış, kişisel bir arınma, doğayla yüzleşme veya toplumla hesaplaşma biçiminde ele alınabilir. İzleyiciye "sen bu yolda yürürken şehir sana ne anlatıyor?" sorusunu sorgulatmaktadır. Likya Patika Yolu'ndan İstanbul'a Bakmak", medeniyetin sessiz ayak seslerinin yankılandığı bir doğa yolundan, zamanla kuşatılmış bir metropole yapılan metaforik bir bakıştır. Doğa ile şehir, geçmiş ile şimdi, yürüyüş ile yerleşiklik arasında kurulan bu görsel ve düşünsel bağ, izleyiciyi kendi tarihsel hafızasında bir yolculuğa çıkarır (Danabaş, Akt. Tekin, kişisel görüşme, 2025).



Şekil 29.Artventure (Likya Patika Yolu) Kaş

2.5 km. (Patika Yolu Boyunca) Beyaz kil, mercek, fotoğraf (elle şekillendirme)

2004

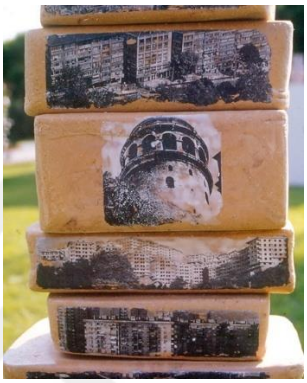
YEDİTEPE

Yeryüzü üzerinde insan yerleşimlerinde, bugün yaşanan bunalımlar, karşımıza kimlik arayışını çıkartmaktadır. Bu arayış zaman ve mekân içerisinde toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal benliği ile ilgilidir. İstanbul'un bu günkü kimliği zaman ve mekân içerisinde oluşan bir kavramdır. Bu kent, her anlamda bir kimliksizlik süreci yaşamaktadır. Bir kente kimliksizlik damgası vurmak o kentin her anlamda nüfus patlaması ile doğru orantılıdır. Kimliksizlik 1950 yılında köyden kente göç eden ve içerisinde birçok olumsuzluğu beraberinde taşıyan nüfus ile başlamıştır. Yaşanan olumsuzluklar kent yönetimine ilişkin kuralları oluşturan yasalara uyulmamasından kaynaklanmaktadır.

Bu durum mekânları her anlamda değişime uğratmış ve İstanbul bu yapılanması ile Türkiye'den daha hızlı büyümüştür. Tarihi ve kültürel kimlik tamamen yok olup, aşınma süreci ile birlikte yerini kimliksizlik sürecine bırakmıştır. Toplum, homojen yapısından sıyrılıp, heterojen yani ayrışmış bir boyuta geçmiştir. Dolayısı ile doğduğumuz ve yaşadığımız kent hem değişime uğramış hem de bizleri değişime uğratmıştır. Bu bağlamda yerleştirme, yere bastığımız ve varlığımızı sürdürdüğümüz coğrafyada, İstanbul'un bu günkü durumuna bakılarak oluşturulmuştur (Danabaş, Akt. Tekin, kişisel görüşme, 2025).







Şekil 30. Yeditepe (Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi Bahçesi)
700x600x210 cm. Şamotlu kil, baskı (Elle Şekillendirme)1998

DÖNGÜ

Tekerlek döner, yol alınır; Dünya döner, zaman geçer. Her ikisi de hareketin, dönüşümün ve sürekliliğin simgesidir. Tekerlek nasıl bir aracın ilerlemesini mümkün kılıyorsa, Dünya'nın dönüşü de yaşamın akışını sağlar. Bu iki dönüş biçimi, insanın hem fiziksel yolculuğunu hem de varoluşsal serüvenini anlatır. Dönen her şey hem bir başlangıca hem bir sona dokunur. Her tur, bir tekrar gibi görünse de aslında her defasında yeni bir anlam taşır. Her iki döngü de: başlangıç ve bitişin iç içe geçtiği bir akışı temsil eder. Süreklilik fikrini somutlaştırır. İlerleme ve değişim kavramlarını aynı anda barındırır. İnsan, tekerlekle yeryüzünde yol alırken, Dünya'nın dönüşüyle evrensel zaman içinde yol alır. Her iki dönüş de insanın kendi ekseni etrafındaki yolculuğuna aynadır. Her dönüş, kendisini yeniden başlatan bir sonu içerir. Tekerlek, insanın dünyaya müdahalesinin en yalın göstergelerinden biridir hem bir yörünge çizer hem de sürekli ilerler. Ancak bu hareket, Dünya'nın varoluşsal dönüşüne içkin olan o sonsuz döngüyü yankılar gibidir. İkisi de bir merkez etrafında hareket eder: biri kozmosun yasalarına bağlı, diğeri insan aklının icadı. Yine de her ikisinin ortak kaderi, dönüşlerinde zaman ve

anlam yaratmalarıdır. Tekerlek yalnızca işlevsel bir nesne değil, varlığın dünyaya açıklık kazandırma biçimidir. Buna karşılık, Dünya'nın kendi dönüşü, zamanın fenomenal olarak deneyimlenmesini mümkün kılar. İnsan, tekerlek aracılığıyla mekânda yön bulurken; Dünya'nın dönüşü, insana zamanı sezdirir. Bu bağlamda tekerleğin hareketi ile Dünya'nın dönüşü, insanın varoluşsal yönelimiyle örtüşen iki paralel döngü olarak okunabilir. Tekerleğin döngüsü, insan aklının ilerlemeyi nasıl kavramsallaştırdığını gösterirken; Dünya'nın dönüşü, varlığın zaman içindeki konumlanışını belirler. Her ikisi de döngüsellik fikrini hem deneyimsel hem kavramsal düzlemde inşa eder (Danabaş, Akt. Tekin, kişisel görüşme, 2025).



Şekil 31.Döngü (Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi Bahçesi)

Çap:3.5 m., Kil, toprak (elle şekillendirme, kahverengi astar)

1994



Şekil 32. Döngü (Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi Bahçesi)

450x100x100 cm.

Seramik (elle şekillendirme, mavi sır)

1994

4.6.6. Lerzan Özer

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümünde Yrd. Doç. Olarak görev yapan sanatçının uzmanlık alanları çağdaş seramikler ve kent seramiğidir. Sanatçıyla yapılan birebir görüşme ile elde edilen bilgiler ışığında çalışmaları değerlendirilmiştir

Uçurtma - The Kıte / 1992

1988 yılında yaklaşık 3 hafta süren ve Çin'i bir uçtan bir uca geçen kah tren ile kah otobüs ile gerçekleşen bir deneyimim olmuştur. Bu süreçte (grup dünyanın farklı yerlerinden gelen yaklaşık 15 seramikçi) ilginç seramik üretim merkezlerine özellikle nokta atış uğramalar ve izlemeler hakimdi. Özer için porselenin / yüksek pişirim malzemenin her zaman hayatımda öncelikli olması bölgelerdeki ejderha fırınlarda, kil yataklarına, ilginç yöresel üretim detaylarına kadar boyut değiştirten bir deneyim idi. 20'li yaşlarda yaşadığı bu deneyim tüm hayatını etkileyen / ilginç bir dinginlik / anı yaşama / koşmama / zamanın durduğu anlar gibi. İskandinav ülkeleri ve Avrupa'da birçok

noktaya önceki yıllarına gitme fırsatı olmuştu ancak Uzak Doğu ve özellikle Çin / seramiği hayatının odağına almış biri için Özer'i derinden etkiledi. Bu seyahat Hong Kong'dan başlanıp, Pekin'de finallenmiştir. Ara geçiş rotasındaki Tongchuan bölgesinde geniş tarım arazilerinin sınırlarında ara ara seyrek kimi yerde yoğun kimisi yeni kimisi yıpranmış uzun sopalar takılmış uçurtmalar Özerin dikkatini çekti. Görüntü Özer'e Anadolu'daki ekin koruma amaçlı korkulukları çağrıştırdı. Ancak bunu aktardığı yerel rehber oradaki adetin farklı olduğunu onların mezar taşı olarak konulduğunu söyledi. (Uçurtma, rüzgar tarafından dağıtıldıktan sonra, ruh özgürlüğüne kavuşur.) Ürpertici bilgi aslında doğada ki çok anlamlı bir süreç tamamlamayı anlatıyordu. Özer'i çok derinden etkileyen bu görseli bir anlamda tek bireyin ruhsal yolculuğu olarak 1992 yılında İstanbul'da Yeşilköy semtini sahilindeki kumsalda kurgulamıştır. Uçurtmayı oluşturan birimler ince saman kâğıtlarına dökülmüş porselen ile oluşturuldu, kah mektup, kah pipo, kah anı objesi vb. Farklı açılarda fotoğraflandı, toplam 2 veya 3 gün sahilde o noktada koruduk. Akşam toplayıp sabah tekrar kümbete saplandı. Sonrasında ilk kişisel sergisi olan "Porselen Enstalasyon "adı altında Çanakkale Seramik Sanat Galerisinde fotoğraflar ile diğer 2 çalışma ile birlikte sergilenmiştir. Çin kültüründe ölümlerin arkada bıraktığı uçurtmalara bir saygı ve Özer'in bireysel yolculuğuna bir geçit olmuştu bu eylemler (Özer, Akt. Tekin, kişisel görüşme, 2025).





Şekil 33. Uçurtma, düzenleme porselen, kurşun, kum, h: 2 m.

"Porselen Enstalasyon"

Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, İstanbul, 199

U.R.F.C – Kalibanın Dokunulmaz Halkası – Untouchable Ring For Caliban / 1992

Uçurtma çalışmasının sergilendiği mekanda yer alan ikinci çalışma; Kalibanın Dokunulmaz Halkası isimli çalışmadır. Halka şeklinde bir şablon ile sprey boya ile kırmızı 3 metre çapında yaklaşık 25 cm genişliğinde kırmızı alan işaretlenmiştir. Bu ayrımlanmış alanın üzerine en büyüğü 30 cm boyutlarında olan pişirim deformasyonları korunan konik porselen formlar yerleştirilmiştir. Porselen koniler, ince tülbentlere ve sargı bezlerine döküm çamuru emdirilerek oluşturulan kağıt iç modeller üzerinde kurutulmuştur ve fırın içi deformasyona açık bırakılmıştır. Bu çalışmalar, Uzak Doğu kültürünün Özer'de bıraktığı izlerin devamıdır. Çalışmanın ana vurgusu; "kimse bulunmaz değil, herkesin yerine yenisi gelir ve bu çember sonsuza kadar döngü olarak devam eder" dip anlamını barındırıyor. (Shakespeare'in Fırtına oyununda yer alan Caliban'a atıf / kibir ve farkında olmama hali) Dokunulmaz halkanın olduğu düzenlemede, tekrarlanan roller dizisine yer verildi, sprey boya ile renklendirilmiş kum ve porselen kullanılarak İstanbul'da Yeşilköy sahilinde kurgulanan bu çalışma da Uçurtma çalışması gibi birkaç gün aynı sahilde porselen birimler gece toplanarak bekletildi. Galeri mekanına taşınırken renkli kum üzerinde birkaç birim bırakılarak doğal yok oluşu vurgulandı (Özer, Akt. Tekin, kişisel görüşme, 2025).



Şekil 34. U.R.F.C – Kalibanın Dokunulmaz Halkası

düzenleme, porselen, renklendirilmiş kum, 1,7 m.

Biz Dünyayız / 2002

2002 yılında Çanakkale-Çan'da Çanakkale Seramik Fabrikası tarafından düzenlenen- II. Uluslararası Çağdaş Seramik Sempozyumu'na davetli sanatçı arasında yer alan Özer farklı ülkelerden gelen seramik sanatçıları ile birlikte iki haftaya yakın bir sürede çalışma imkanı bulmuştur.

Sempozyum ile aynı ismi taşıyan "Biz Dünyayız" açık alan düzenlemesini fabrikanın günlük üretim bandında yer alan izolatör üretim bölümünün kullandığı kalın, ortası delik porselen ekstruder blokları kullanarak şekillendirmiştir. 2001 yılında Fransa'da düzenlenen Jean-Pierre VIOT ve Philippe GODDIER'in manifestosunu hazırladığı "Amiensterrefeu" sergisinde kullanmak üzere hazırladığı silikon el büyüklüğündeki yapraklar bu çalışmada da kendisine yer buldu. Metinlerde farklı etnik kimliklere sahip ilk ve orta okul arkadaşlarının isimleri ve onlar ile paylaştığı anlar anılıyordu.

Farklı yüksekliklerde aldığı birimleri yontarak, alan eksilterek ve üzerlerine silikon mühürler ile baskılar yaparak şekillendirilmiştir. Renklendirme işini yıllar içinde oluşturduğu ve çoğu çalışmasında kullandığı renklendirilmiş sulu kağıt porselen angopvari kıvamlı malzemeleri ile tamamlamıştır. Üst üste dizilerek farklı kompozisyonlar oluşturularak fotoğraflanan çalışma hala merkez bünyesindeki yerinde görülebilir durumdadır (Özer, Akt. Tekin, kişisel görüşme, 2025).



Şekil 35. Biz Dünyayız



Şekil 36. Biz Dünyayız

II. Uluslararası Çağdaş Seramik Sempozyumu, Çanakkale Seramik Fabrikası

Çanakkale-Çan, 2002

4.6.7. Yeşim Zümrüt

Sanatçı deneysel süreçte şamot katkılı çamur ve porselen çamuru malzeme olarak tercih etmiş; biçimlendirme aşamalarında ise plaka tekniği, transfer uygulamaları ve serigraf baskı yöntemlerinden yararlanmıştır. Üretilen formlar, 1000 °C ve 1100 °C sıcaklıklarda fırınlanarak son haline getirilmiştir. Uygulamalar, çevreyle bütünleşik düşünülmüş iki ayrı proje etrafında tasarlanmıştır. Bu projeler için mekân tercihi, Çanakkale il sınırlarında yer alan Karacaören Ovası'ndaki Reşat Kepenek Çiftliği olmuştur. Söz konusu çiftlik, bir zamanlar kent merkezinin oldukça dışında konumlanmışken; günümüzde şehirleşmenin kıyısında, ancak sahiplerinin gösterdiği çevresel duyarlılık ve alanın imara açılmamış oluşu sayesinde büyük ölçüde doğal dokusunu koruyabilmiştir. Geniş yeşil alanları, içindeki taş yapıları ve mekâna ruh kazandıran geçmişe dair anılarıyla çiftlik, adeta zamana direnç gösteren bir hafıza mekânı niteliğindedir (Zümrüt, 2007, s 138-139).

Kentleşmenin doğayla çatıştığı; kimi zaman iki dokunun iç içe geçtiği, kimi zamansa kent dokusunun doğayı tamamen dışlayarak egemenliğini kurduğu bir dönemde, bu yarı bakir alan çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Projeler, yalnızca çevre temasını değil; aynı zamanda doğa, hafıza, mekân ve insan ilişkisini de irdelemeye yönelik bir arayışın sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Zümrüt, 2007, s 138-139).



Şekil 37. Yeşim Zümrüt, Doku, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007 (Zümrüt, 2007, s 146).



Şekil 38. Yeşim Zümrüt, Doku, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007 (Zümrüt, 2007, s 146).file:///C:/Users/memot/Desktop/land%20art/__EVRESEL%20SANAT%20VE%20SERAM__K%20UYGULAMALAR[%23461228]-537803.pdf

4.6.8. Onur Fındık

Akademisyen ve seramik sanatçısı Onur Fındık, seramik sanatında hem teorik hem uygulamalı çalışmalarıyla öne çıkan, toprak ve kerpiç temalı heykel projeleri geliştirmektedir.

Kerpiç Malzeme İle Bir Sanatsal Proje Uygulaması / 2017

Bu çalışmada, insanlığın toprakla olan kadim ilişkisi, James G. Frazer'ın ilkel atalara dair düşüncesinden ve Gustav Jung'un arketip kuramından yola çıkılarak ele alınmıştır. Toprağın yapı malzemesi olarak kullanılması, hem kültürel bir miras hem de insanın içgüdüsel güdüleriyle ilişkili bir davranış biçimi olarak değerlendirilmiştir. Jung'un arketip tanımı, bilinçdışının biçimlenmesinde doğaya dayalı sezgisel yapıları vurgularken, bu çalışmada da doğayla uyumlu, içsel yönelimleri harekete geçiren bir tasarım anlayışı benimsenmiştir.

Projenin temelini oluşturan daire formu, yaşamın bütünlüğünü ve döngüselliğini simgelerken, çevresine yerleştirilen on iki adet silindirik form, hem mitolojik hem de bilinçaltına yönelik anlam katmanları içermektedir. Bu sayı tercihi, Pisagorcu düşüncede kutsallıkla ilişkilendirilmiş ve arkaik bir düzen kurma amacı taşımıştır.

Çalışma, kentsel sınırlar içinde ama kentten uzak bir algı yaratarak doğayla iç içe bir atmosferde gerçekleştirilmiştir. Doğal yöntemlerle ve kolektif bir emekle hayata geçirilen projede, Batı Afrika'daki kerpiç mimari geleneklerinden esinle anıtsal bir heykel formu oluşturulmuştur. Yapının merkezinde yer alan hatıl sarmal, kompozisyona hareket kazandırırken; çevresindeki durağan küçük formlar döngüsel bir yapıyı ve ritmi vurgular. Bu biçimsel kurguyla izleyicide çok yönlü algı ve yorumlara açık bir deneyim alanı yaratılması hedeflenmiştir(Fındık,2017)



Şekil 39. İnşa sürecinden bir görünüm





Şekil 40. Yükseltilmeye başlanan daire duvardaki sarmal kamış dizilimi ve hacim kazandırılmış yapı yüzeyi



Şekil 41. Tamamlanmış projenin görünümü

Performatif Toprak Yapı Heykel Projesi / 2024

Bu proje, doğa, gelenek ve çağdaş sanat pratikleri arasında bir köprü kurmayı amaçlayan, kolektif ve yerinde üretim temelli bir sanat çalışmasıdır. 1950'li yıllardan itibaren bilinen Kızıldere ve Bulkaz bölgelerindeki kil yatakları, bölgenin hafızasında önemli bir yere sahiptir. Eski çömlek ustası Hüseyin Gündüz'ün rehberliğinde gerçekleştirilen saha araştırması, yerel bilgi ve deneyimin çağdaş sanat üretimine dahil edilmesini sağlamıştır.

Doğal kilin, geleneksel tekniklerle işlenerek heykel formuna dönüştürülmesi süreci, hem bölgesel malzeme kültürünü hem de yüzyıllardır süre gelen inşa yöntemlerini yeniden yorumlamaktadır. Açık alanda inşa edilen formun dayanıklılığını artırmak amacıyla, kile saman ve çakıl taşı gibi katkı maddeleri eklenmiş; yığma çamur (cob construction) tekniği ile kütle formu oluşturulmuştur.

Heykelin nihai biçime ulaşmasından sonra, çevresine örülen kerpiç fırınla yerinde (in-situ) pişirim gerçekleştirilmiştir. Çam ve kavak odunlarıyla yapılan ateşleme, hem geleneksel pişirim yöntemlerini hem de topluluk katılımını ön plana çıkaran bir etkinlik niteliği taşımıştır. Bu süreç, yalnızca bir sanat üretimi değil, aynı zamanda deneysel arkeoloji bağlamında bir araştırma pratiğine dönüşmüştür.

Bölge halkının bilgi ve katkıları, projenin her aşamasında yol gösterici olmuş; üretim süreci, yerel zanaatkârlığın ve kültürel mirasın çağdaş sanatla yeniden buluşmasına vesile olmuştur. Yüksekliği iki metreye ulaşan, iç boşluğun vurgulandığı, simetrik çıkıntılarla hacimsel etkisi güçlendirilen bu soyut form; ön ve arka yüz arasındaki yön ilişkisini ortadan kaldırarak çoklu bakış açıları sunan bir mekânsal heykel olarak kurgulanmıştır.(Fındık,2024)



Şekil 42. Heykelin malzemesinin oluşturulması ve inşası.



Şekil 43. Kerpiç fırın inşa süresi



Şekil 44. Heykelin önden ve arkadan görünümü

file:///C:/Users/memot/Downloads/onur%20f%C4%B1nd%C4%B1k%202.pdf

4.7.Türkiyeden ve Dünyadan Sanatçı ve Eserleri Üzerinden İncelemeler

4.7.1. Dünyadan Arazi Sanatı Sanatçıları Üzerinden Doğaya Kurulan İlişki

Arazi sanatı, doğayı yalnızca bir fon değil; yaratıcı sürecin aktif bir parçası olarak gören bir sanat anlayışını temsil eder. Bu yönüyle, sanatçının doğayla kurduğu ilişki yalnızca biçimsel bir müdahaleyi değil; aynı zamanda doğa ile kurulan düşünsel ve duygusal bir teması da içerir. 1960'ların sonlarında ortaya çıkan bu yaklaşım, geleneksel galeri ve müze mekanlarının dışına taşarak, sanatın doğrudan çevreyle kurduğu bağı vurgulamayı amaçlamıştır. Bu anlayışın güçlü temsilcilerinden biri olan Michael Heizer, 1969 yılında gerçekleştirdiği Double Negative adlı çalışmasında, Nevada Çölü'ne devasa hendekler kazmış ve yaklaşık 240.000 ton toprağı yerinden kaldırmıştır. Bu eylem, yalnızca fiziksel bir iz bırakmakla kalmaz, aynı zamanda mekânın boşlukla yeniden tanımlandığı bir deneyime dönüşür. Heizer'in bu müdahalesi, doğanın kendisiyle doğrudan diyaloğa giren bir sanat pratiğini temsil eder (Antmen, 2014, s. 251).

Heizer gibi sanatçılar, sanatın sabit ve kalıcı bir nesne olması gerektiği düşüncesini sorgular. Onların gözünde doğa, hem tuval hem de fırçadır; yani hem alanı hem de malzemeyi temsil eder. Arazi sanatı, bu bağlamda, modernizmin kutsal sanat eseri anlayışını kırar ve doğayla birlikte var olan bir sanatsal süreci benimser. Bu yaklaşım, hem estetik hem de ontolojik bir tavırdır: sanat artık sadece izlenen değil, yaşanan ve doğayla birlikte dönüşen bir olgudur (Antmen, 2014, s. 253–255).

Buna karşılık Richard Long, doğayla ilişkiyi daha hafif ve şiirsel bir biçimde kurar. "A Line Made by Walking" (1967) adlı eseri, yalnızca çimlerin üzerine yürüyerek oluşturduğu izden ibarettir. Ancak bu iz, doğaya yapılan müdahalenin en zarif hâlidir. Benim için Long'un yürüyüşleri birer meditasyon gibi. Doğaya iz bırakmak ama zarar vermeden, onunla bir ritim yakalayarak... Bu yaklaşım, sanatta neyin "eser" sayıldığına dair tüm sınırları yeniden çizer (Erdi & Tandoğan, 2018).

Andy Goldsworthy ise doğanın geçiciliğine ve sürekli dönüşümüne dikkat çeker. Buzla, yaprakla, çamurla yaptığı yerleştirmeler sadece görsel değil; aynı zamanda felsefi anlamlar içerir. Bu işleriyle bana şunu düşündürüyor: Sanatın kalıcılığı mı önemlidir

yoksa iz bıraktığı an mı? Goldsworthy'nin yaklaşımıyla doğa, sadece malzeme değil; zamanın ve sabrın ta kendisidir (Aydın & Zümrüt, 2013).

4.7.2. Türkiye'de Arazi Sanatı Kapsamında Eserler Üreten Sanatçılar

Türkiye'de Arazi Sanatı'na birebir bağlı örnekler sayıca az olsa da bu ruha yakın işler üreten sanatçılar mevcuttur. Mehmet Ali Uysal bunlardan biridir. "Clothespin" adlı çalışması, toprağı adeta bir çamaşır mandalıyla tutturulmuş gibi göstererek hem doğaya müdahaleyi hem de onun üzerindeki baskıyı ironik bir şekilde ele alır. Bu işi ilk gördüğümde hem gülümsedim hem de düşündüm; çünkü bu eser bana doğanın nasıl "sıkıştırıldığını", nasıl "büküldüğünü" gösterdi (Erdi & Tandoğan, 2018, s. 1363).

Ayşe Erkmen ise doğayla, tarih ve mimariyle kurduğu bağlar sayesinde bu alanda özel bir yer edinmiştir. Mekâna özgü yerleştirmeleriyle tanınan sanatçı, su altına borular döşeyerek suyu galerilere taşıdığı "Plan B" projesiyle, doğayı hem görünür hem de akışkan bir unsur olarak yeniden tanımlar. Bu iş bana şunu düşündürüyor: Doğa her zaman oradadır ama biz onu ne zaman gerçekten "duyar" ve "görürüz"? Erkmen'in işleri bu duyarlılığı tetikler (Antmen, 2014, s. 253).

4.7.3. Çağdaş Seramikte Doğayla Kurulan Diyalag: Uluslararası Örnekler

Seramik sanatında doğayla kurulan bağ, kimi zaman malzemeyle, kimi zaman biçimle, kimi zaman da felsefi altyapıyla ifade edilir. Bu alanda en etkileyici sanatçılardan biri Satoru Hoshino'dur. Japon sanatçı, toprağın hareketini, yer kabuğunun kırılgan yapısını formlarında yansıtır. "Beginning Form – Spiral 17" adlı çalışması adeta bir doğal afetin izidir. Seramikte bu kadar güçlü bir doğa duygusunun olması, hem doğanın gücüne saygı hem de insanın sınırlarını kabullenmek anlamına gelir (Tatlı, 2022, s. 34).



Şekil 45. Beginning Form – Spiral 17

https://www.mansfieldceramics.com/cap-articles/hoshino-saturo-at-lixil-gallery-tokyo/



Şekil 46. Beginning Form – Spiral 17

https://www.tokyoartbeat.com/en/events/-/2017%2FF1DF

4.7.4. Genel Değerlendirme

Sonuç olarak; Arazi Sanatı'nın doğayla birlikte üretim anlayışı, sürece ve geçiciliğe verdiği önem, mekâna yaklaşımı ve disiplinlerarası yapısı, çağdaş seramik sanatında açıkça izlenebilmektedir. Bu iki disiplinin kesiştiği yer, sadece estetikte değil; üretim etiğinde, malzeme felsefesinde ve mekânsal duyarlılıkta da birleşmektedir (Çevik, 2014, s. 90; Erdi & Tandoğan, 2018, s. 1360). Bu buluşma, sanatın geleceği için umut verici bir yön taşıyor. Çünkü hem doğaya hem insana karşı daha dikkatli, daha duyarlı bir sanat anlayışı oluşturuyor.

4.8. Arazi Sanatı İle Çağdaş Seramik Sanatı Arasındaki Kavramsal ve Estetik Etkileşimler

Arazi sanatı ve çağdaş seramik sanatı, ilk bakışta farklı zeminlerde gelişen iki ayrı disiplin gibi görünse de, doğayla kurdukları derin ilişki, süreç odaklı yaklaşımları ve estetik arayışları bakımından birbirine oldukça yakın bir kavramsal ve düşünsel zemin üzerinde buluşmaktadır. Her iki sanat formu da sadece doğayı konu edinmekle kalmayıp, doğayı üretim süreçlerinin etkin ve dönüştürücü bir parçası olarak benimser (Çevik, 2022, s. 135).

Arazi sanatı, 1960'ların sonlarında sanatın geleneksel galeri ortamından çıkarak doğaya, toprağa ve mekâna taşınmasını temsil eder. Bu sanat anlayışında amaç, doğayı yalnızca bir "sahne" olarak kullanmak değil; onunla birlikte üretmek, onunla birlikte dönüşmektir. Bu düşünce biçimi, çağdaş seramik sanatında da karşılık bulur. Seramik sanatçılarının üretiminde kil, çamur, taş gibi doğal malzemeler yalnızca birer araç değil, aynı zamanda doğa ile kurulan diyalogun fiziksel temsilleridir. Özellikle malzemeye sadakat, süreç ve zaman vurgusu, iki alanı birbirine yakınlaştıran temel kavramsal etkileşimler arasında yer almaktadır (Tandoğan & ES, 2018)

Estetik açıdan bakıldığında, arazi sanatının doğaya müdahalesiz, geçici ve zamanla değişen yapılarına benzer şekilde, çağdaş seramikte de geçicilik, doğal dönüşüm ve boşluk algısı önemli rol oynar. Seramik formlar yalnızca biçimsel birer ifade değil, aynı zamanda doğadaki döngüselliği, zamanın izlerini ve materyalin kendi iç

dinamiklerini taşıyan estetik yapılardır. Özellikle seramikte “boşluk” kavramının bir form yaratma aracı olarak kullanılması, doğadaki fiziksel boşlukların yorumlanmasına benzer bir estetik düzey ortaya koyar (Çelebi, 2021, s. 47).

Çağdaş seramik sanatçıları, doğayla kurdukları bu ilişki sayesinde yalnızca biçimsel değil, kavramsal bir üretim pratiği geliştirirler. Tıpkı Land Art sanatçılarının eserlerinde mekâna özgülük, süreç ve bağlam gibi kavramları ön plana çıkarmaları gibi; çağdaş seramik sanatında da izleyiciyle kurulan ilişki, seramiğin mekânla bütünleşmesi ve doğadan ilham alınarak yaratılan anlatı zenginliği dikkat çeker (Şendal, 2019)

Bu kavramsal ve estetik etkileşimlerin en önemli yönlerinden biri de süreç odaklılıktır. Her iki sanat anlayışında da nihai ürün değil, üretim süreci ön plandadır. Sanatçı doğayla birlikte var olur; rüzgâr, su, erozyon gibi doğal etkiler sanatın aktif bileşeni hâline gelir. Aynı durum seramikte de geçerlidir; çamurun kuruması, pişmesi, çatlaması ya da formunun bozulması da eserin bir parçası olarak kabul edilir (Yıldırım, 2021)

Sonuç olarak, Arazi Sanatı ile çağdaş seramik sanatı arasında kurulan kavramsal ve estetik bağlar, doğayla kurulan ilişkide ortak bir dil üretir. Her iki sanat disiplini de doğayı yalnızca bir üretim sahnesi olarak değil; anlamların oluştuğu, dönüşümün yaşandığı ve estetik deneyimin yeniden şekillendiği bir alan olarak görür. Bu ortaklık, sanatın doğayla olan ilişkisini yeniden tanımlayan, çağdaş bir düşünsel ve estetik zeminin ifadesidir (Çevik, 2022, s. 137).

Bu ilişki, sadece sanatçı-doğa ikiliğiyle değil, aynı zamanda sanatın tanımıyla da doğrudan bağlantılıdır. Çünkü artık sanat, kapalı bir sistem içinde üretilen bir “ürün” değil; açık, geçici, değişken ve bağlamsal bir “süreçtir.”

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında incelenen Arazi Sanatı ve onun çağdaş seramik sanatı üzerindeki etkileri, sanatın doğa ile kurduğu ilişki biçimlerinin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren nasıl köklü bir dönüşüme uğradığını açıkça ortaya koymaktadır. Arazi Sanatı, yalnızca estetik bir yönelim değil, aynı zamanda doğaya yönelik düşünsel, etik ve deneyimsel bir açılım sunarak sanat üretiminde yeni bir zemin oluşturmuştur. Bu bağlamda, çağdaş seramik sanatı ile Arazi Sanatı arasında kurulan paralellikler, yüzeyin ve malzemenin ötesinde bir kavrayışla, doğayla kurulan etkileşimsel bir pratiğe dönüşmektedir. Çalışma boyunca analiz edilen sanatçı örnekleri ve kavramsal çerçeve, seramik sanatının geleneksel formlarından uzaklaşıp, doğa ile iç içe, süreç odaklı, geçici ve kavramsal üretimlere yöneldiğini göstermektedir. Arazi Sanatı'nın sanatçıyı doğanın bir parçası hâline getiren yaklaşımı; seramik sanatında da sanatçının sadece biçimlendirici değil, aynı zamanda çevresiyle duyusal ve kavramsal bağ kuran bir özneye dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle Richard Long, Andy Goldsworthy ve Robert Smithson gibi sanatçılar doğayla müdahalesiz, şiirsel ve zamana açık üretimleriyle yalnızca Land Art'ı değil, doğa merkezli sanat düşüncesinin tamamını etkilemiştir. Benzer biçimde Alev Ebüzziya'nın üretiminde de görülen malzemeye sadakat, formda sadelik ve anlamda derinlik; çağdaş seramikte doğaya yönelişi sembolize eden bir başka boyut olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Land Art'ın yalnızca bir arazi uygulaması değil, kavramsal bir yönelim olduğunu ve seramiğe de bu yolla sirayet ettiğini ortaya koymaktadır. Bireysel olarak bu çalışmayı yürütürken, sanatın yalnızca görsel bir anlatı değil, aynı zamanda doğayla kurulan bir diyalog biçimi olabileceğini fark ettim. Seramik gibi köklü bir pratiğin bile, doğayla temas ettiğinde nasıl dönüştüğünü; sabitlikten geçiciliğe, nesnellikten deneyimselliğe doğru bir yönelime açık olduğunu gözlemlemek oldukça değerliydi. Sonuç olarak, Arazi Sanatı'nın çağdaş seramik sanatı üzerindeki etkisi yalnızca biçimsel düzeyde değil; kavramsal, etik ve duyusal düzeyde de güçlü bir dönüşüm yaratmaktadır. Bu ilişki, doğa ile insan arasında yeniden kurulmaya çalışılan dengenin sanattaki karşılığını temsil etmektedir. Bu doğrultuda, çağdaş seramik sanatı doğanın bir parçası olarak üretim yapmaya devam ettikçe, hem estetik hem de düşünsel düzeyde derinleşmeye açık bir alan olarak gelişecektir.

KAYNAKÇA

Ağatekin, E. (2012). SERAMİK SANATINDA ALTERNATİF BİR İFADE ARACI OLARAK ATIK SERAMİK KULLANIMI.

Akers, M. A., Berle, D., & Rust, B. (2007). LAND ART AND ITS CONNECTION TO LANDSCAPE ARCHITECTURE .

Antemen, A. (2014). 2. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR. s. 251.

Antmen, A. (tarih yok). *20. YÜZYIL BATI SANATINDA AKIMLAR*.

ATHENS, G. (2007). LAND ART AND ITS CONNECTION TO LANDSCAPE ARCHITECTURE .

AVŞAR, P., & GEDİK, T. (2014). A Section from the 1960s to the Modern Day: The Place of Nature in the . s. 5.

Aydın, İ., & Zümrüt, Y. (2021). DOĞA VE SANAT EKSENİNDE FARKLI YAKLAŞIMLAR. *Sanat ve Tasarım Dergisi*.

CEBRIAN, J. B. (2010). CHRISTO JAVACHEFF & JEANNE- CLAUDE.

Çevik, N. (2021). ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDA KABUK DEĞİŞTİRME SÜRECİ. s. 47.

Fındık, O. (2017). PİŞMEMİŞ TOPRAK MALZEME İLE FORM ÜRETİMİ VE BİR UYGULAMA.

Fındık, O. (2024). PİŞMİŞ TOPRAK İLE İLKEL PRATİKLERİN GÜNCEL YORUMLARI.

Jackson, I. (2007). *Nek Chand's Rock Garden and Le Corbusier in Chandigarh:*.

Jackson, I., & Bandyopadhyay, S. (tarih yok). Nek Chand's Rock Garden and Le Corbusier in Chandigarh: reconsidering the primitive.

Özer, L. (2001). SERAMİK MALZEMENİN ŞEHİR DOKUSU İÇİNDE YER ALIŞ SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ. s. 8.

SERAMİK SANAT, BİLİM VE TEKNOLOJİ. (2022).

Susuz, M., & Kınık, M. (2020). JEOGLİFLERDEN ARAZİ SANATINA: ARAZİ SANATININ KAVRAMSAL YAPISINA YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME. s. 110.

Susuz, M., & Kınık, M. (2023). JEOGLİFLERDEN ARAZİ SANATINA: ARAZİ SANATININ KAVRAMSAL YAPISINA YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME. s. 378.

Şendal, E. (2019). KENT VE ARAZİ OLGUSUNUN ÇAĞDAŞ SERAMİK FORMLARDA YANSIMALARI. s. 120.

ŞUMNU, E. A. (2024). YER VE GÖK ARASINDA ARAZİ SANATI.

TANDOĞAN, O., & ES, B. E. (2018). DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE ARAZİ SANATI .

Tatlı, Ö. (2022). Installation Samples Created With Ceramic Material in Contemporary Art. s. 34.

TONZA, F. (2016). *SOKAK SANATININ SERAMİK MALZEME İLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ.*

Yıldırım, B. (2017). GWEN HEENEY VE BRICKWORKS UYGULAMA TEKNİĞİ.

Yıldırım, B. (2021). ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA FARKLI MALZEME KULLANIMI.

Zümrüt, Y. (200). 1960'dan GÜNÜMÜZE ÇEVRE SANATI KAPSAMINDA YAPILAN SERAMİK ESERLERİN ANALİZLERİ, ÇEVRE KONULU SERAMİK ATÖLYE UYGULAMALARI VE BİR SERGİ.

Zümrüt, Y. (2021). ÇEVRESEL SANAT VE SERAMİK UYGULAMALAR. s. 96.

(Yıldırım, GWEN HEENEY VE BRICKWORKS UYGULAMA TEKNİĞİ, 2017)

ÖZER, Akt. Tekin, kişisel görüşme, 2025

DANABAŞ, Akt. Tekin, kişisel görüşme, 2025

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Mehmet Ergül TEKİN

Eğitimi:

Lisans: 2022, Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Tasarım Bölümü

Lise: 2018, Alper Günbayram Anadolu Lisesi