



FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Journal of Social Sciences

p-ISSN:1300-9702 e-ISSN: 2149-3243



ÇAĞDAŞ SANAT/TASARIMDA FORM

Form in Contemporary Art/Design

Berna KARAÇALI¹

¹Doç. Dr., İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İstanbul, bernakaracali@gmail.com, orcid.org/0000-0001-5418-9687

Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Bilgisi

Geliş/Received:
18.11.2023
Kabul/Accepted:
23.01.2024

DOI:

10.18069/firatsbed.1392785

Anahtar Kelimeler

Çağdaş Sanat/Tasarım, Form,
Görsel Dil, Anlam,
Disiplinler Arasılık

Keywords

Contemporary Art/Design,
Form, Visual Language,
Meaning, Interdisciplinarity

ÖZ

Sanat/tasarım nesnesinin sunduğu bütünlüğün dilini çözümlmeye giriştiğimizde karmaşık bağlantılarla karşılaşırız. Bu karmaşık bağlantıları düzenleyip işleyen görsel dile özgü kurallar sanat/tasarım düşüncesini maddi olana, sanat/tasarım nesnesine dönüştürür. Form, bu bağlamda sanat/tasarım düşüncesinin temel gösterenlerinden biridir. En yalın anlatımıyla sınır çizerek yüzeyi ya da hacmi tanımlı kılar; düşünceyi, fikrin ya da anlamın inşası söz konusu edildiğinde sanat/tasarımın dair görsel dilin katmanlarında bu genellemeye indirgenemeyecek kadar derinlikli bir olgudur. Bir anlamda; sanatın uzlaşmaya yanaşmayan, tasarımın uzlaşma taraftarı perspektifinin sınırlarını belirleyen boyutlar ve disiplinler arası bir olgudur. Mimariden moda, sinemadan resme, grafikten animasyona, heykelden endüstriyel tasarıma, seramikten geleneksel sanatlara sanat/tasarımın kapsadığı tüm alanların ortak paydasında anlamın gösterenlerinden biri olarak konumlanır. Form olgusunu merkeze alarak anlamaya çalışan bu araştırma çağdaş sanat/tasarım odağında Form'un derinlikli katmanlarında gezinerek düşünceyi taşıyıcısı ya da göstereni olarak Form'a odaklanır. Çağdaş sanat/tasarım alanında Form bağlamında öne çıkan seçilmiş yapıtlar üzerinden Form'u okumayı önerir. Form'un söylediklerini seslendirerek Form bilincine varmayı dener. Form'un çağdaş sanat/tasarım alanında gözlemlenen baskın vurgusu ve bunu anlamlandırma çabası araştırmanın gündeme taşınmasının temel nedeni olurken sanat/tasarımın geleceğinde de bu vurgunun farklı biçimlerde ve yeni önerilerle varlığını koruyacağı açıktır.

ABSTRACT

When we attempt to decipher the language of the integrity presented by an art/design object, we encounter complex connections. The rules particular to the visual language that regulate and process these complex connections transform the idea of art/design into something tangible, the object of art/design. In this context, form is one of the fundamental indicators of the art/design idea. While in its plainest expression, it defines the surface or volume by drawing boundaries, when the construction of a thought, idea or meaning comes into question, art/design is a phenomenon so profound that it cannot be stripped down to such a generalization amongst the layers of visual language. In a sense, it is an inter-dimensional and interdisciplinary phenomenon that does not lend itself to reconciliation, and is one that determines the boundaries of reconciliatory perspective of design. It is positioned as one of the indicators of sense in the common ground of all domains covered by art/design, from architecture to fashion, from cinema to painting, from graphics to animation, from sculpture to industrial design, from ceramics to traditional arts. This study, which strives to understand the notion of form by putting it at the center, focuses on Form by wandering about its recondite layers as a carrier or indicant of thought. It recommends reading Form through selected works that come to the fore in the context of Form in the field of Contemporary art/design. This study strives to become conscious of Form by giving voice to what Form has to say. While the dominant emphasis of Form in contemporary art/design and the effort to attach meaning to that is the basis of bringing this study up to the agenda, it is obvious that this emphasis will continue to bear its existence in different manners and through new suggestions in the future of art/design.

Atıf/Citation: Karaçalı, B. (2024). Çağdaş Sanat/Tasarımda Form. *Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, 1, 97-114.

Sorumlu yazar/Corresponding author: Berna KARAÇALI, bernakaracali@gmail.com

1. Giriş

Sanat/tasarım alanlarına özgü dilin temel paradigmalarından biri olarak Form'u tartışmaya açan bu araştırma "Form nedir?" sorusuna kolektif bilincin, algının, duyumsamanın yarattığı bir bütünün sınırlarından bakmayı önerir. Geçmiş ve şimdi aralığında sanat/tasarım pratiklerinde düşüncenin ya da fikrin inşa edilmesi süreçleri sürekli aşılmış ve evrilmiştir. 'Yeni' olanın arka planda tutunduğu tarihsel, kültürel çeşitliliğin ve karmaşıklığın ardında insanın görme, düşünme, söyleme ve yapma biçimlerine bağlı kalarak dönüşen ortak bir nitelik ortaya koyabiliriz. Bu ortak nitelik sanat/tasarım alanları söz konusu edildiğinde kendine özgü dilin yadsınamaz varlığı olacaktır. Araştırma kapsamında, görsel sanat/tasarım alanlarının kendine özgü olduğunu tartışabileceğimiz çıkış noktası, görsel dilin bütününden ziyade bu dil özelinde belirgin kılınacak bir unsur olarak Form olgusunu öne alma çabasıdır. Elbette görsel dil ve algının geniş çerçevesi bu incelemenin arka planında varlığını büyük ölçüde hissettiriyor olacaktır.

Form'u görsel dil ve algı bağlamında çözümleyerek sanat/tasarım alanını görünür kılmayı denemek zihinsel bir yaklaşımla belirli ilkeleri ve ilişkileri gözlemlemek anlamına gelir. Bu bağlamda açık kurallardan bahsedemeyeceğimiz ve genelde yorum bilgisi olarak yaklaşabileceğimiz sanat/tasarım alanlarına özgü görsel dili tercüme etmek çok boyutlu ve disiplinler arası bir bakış açısı kurgulamayı gerektirir. Herhangi bir sanat/tasarım nesnesinin sunduğu bütünlüğün içinde beliren form ya da formlar düşüncenin taşıyıcısı ve göstereni olarak görsel dilin önemli araçlarıdır. Form bir gösteren olarak algıyı manipüle eden soyut bir imgedir aynı zamanda. Formun yaslandığı bu soyutluğun temelleri en derinlerde geometriye tutunur. "Anlam, anlatım ve kapsam yönünden tümüyle DOĞANIN GEOMETRİSİNE bağlı olduğu kesinlik kazanan şekillendirilmiş semboller" (Ersoy, 1990:70) farklı kültür, çağ ve uygarlıklarda stilize edilerek ortak hafızanın oluşmasını ve aktarılmasını sağlayan araçlar olmuşlardır. "Düşünceyi, düşüncenin üç büyük formunu, sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey, her zaman kaosla kapışmak, bir düzlem çekmek, kaosun üzerine bir düzlem çekmektir." (Deleuze 1993:176) Deleuze'e atıfla insanın kaosla mücadelesi felsefe, bilim ve sanatın temel kaynağı olurken "kare ilk kaosu dört unsura indirger: Toprak, su, hava, ateş." (Göle, 2000:10) Temel geometrik formlardan kare ile birlikte, daire "antik çağlardan bu yana, baş ve sonu belli olmayan özelliği ve dairesel hareketlerde gözlenen sürekli bir akışı sağladığından bir ZAMAN SEMBOLÜ" (Ersoy, 1990:71) olarak sonsuz döngüyü ve üçgen "... sağlamlık, denge ve özellikle yükseliş" i (Ersoy, 1990:77) simgeler. Burada ortak hafızanın soyut dili harekete geçer, düşünceler çeşitlenir, birikir ve kolektif bilince kazınır. Kolektif bilinç; kodlar, semboller, simgeler ve diğer tüm kültürel örüntülerle birlikte geçmiş ve bugün arasında sağlam bir köprü kurar. Yalınlık ve işlevselliğe dayanan yaklaşımıyla modern avangart tutumun mimarlık alanında önemli temsilcilerinden biri kabul edilen İsviçre asıllı Fransız mimar Le Corbusier de geometriyi temel bir dayanak olarak görür. "Geometri temeldir... O aynı zamanda, mükemmeli ve tanrısali ifade eden, üzerine yapılandırdığımız sembollerin somut bazıdır." (Soygeniş, 2015:42) Sanat, felsefe ve bilim bu somut kaynağı kullanıp evrilirken düşünceyi ve insanı dönüştürür. Geometrinin ürettiği soyut dile tutunarak varlık gösteren Form; bu bağlamda Antik Çağlardan bugüne ortak hafızada biriktirdiklerinden beslenerek farklı periyotlarda farklı biçimlerde sanatın gündeminde olmuştur. İncelemenin odağı modern ve sonrası dönem ile sınırlandırıldığı için metnin bütününde modern ve çağdaş bağlamda Form olgusu gündeme taşınarak güncel olan üzerinden bir değerlendirme sunulacaktır.

Özetle; bu araştırma temelde sanat/tasarım alanında Form bağlamında, görünürlüğün ardında yatan anlamı sorgulayarak Form üzerine düşünür. Sanat/tasarım bağlamında üretim söz konusu edildiğinde Form nasıl kavramsallaşır? problemini çağdaş sanat/tasarım ortamından seçilmiş yapıtlar üstünden ele alıp, kazıyarak Form adına içeriden bir okuma önerir. Bu noktada; belli zorluklar taşıyan bu okumayı sistemli kılabilme adına sanat/tasarım alanının disiplinler arası bütünselliğinde farklı kanalları kategorize eden özel bağlamlar arandı. Formun görünürlüğü ve ardındaki düşünceyi tartışan "Kavram ve Form", düşüncenin dolaştığı ve inşa edildiği yer olarak "Mekân ve Form", beden dönüşümüne zemin hazırlayan niteliğiyle "Beden ve Form" ile malzemenin özgürleştirilen bağlamıyla "Malzeme ve Form" başlıkları genel bir Form algısı inşa edebileceğimiz özel bölümler olarak belirlendi. Böylelikle; kavram, mekân, beden ve malzeme bağlamında Formu gündeme taşıyan çağdaş üretimler üzerinden yapılacak genel okumanın çerçevesi belirlenmiş oldu. Form üzerinden konuşan yapıtlar ve tasarım nesnelere seslendirilirken ortak sözün ne olduğunu belirlemek hedeflendi.

Form ve görsel dil sorunsalını ele aldığımızda; öncelikle, sanat/tasarım bütünlüğünde varlık gösteren tüm alanların 'uygulama/pratik' ve 'teori/kuram'ın ortak paydasında işlediğini elden bırakmamak gerekir. Modern sanatla gelişen ve çağdaş sanatın kimliğini oluşturan şeyin kendisi kuram ve sanatın iç içeliği olgusudur.

(Erzen, 2004) Modern bağlamda sanat/tasarım düşüncesini seslendiren önemli unsurlardan form ve kavram ilişkisini bir üst dil olarak belirleyip kavramsal bir eleman olarak çağdaş bağlamıyla Form'a odaklanıp bu olguyu öncelikle kavram-form boyutuyla düşünmeye başlayalım.

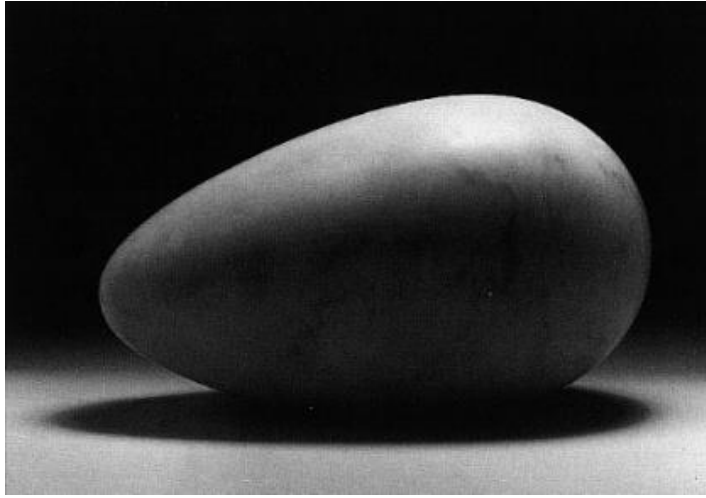
2. Kavram ve Form

Sanatın tüm zihinsel ve biçimsel katmanları insana dairdir. Sanat; bilim ve felsefeyle birlikte insanın anlam arayışının kaynağı ve sorgusunun sürdüğü temel ortamı oluşturur. Bu topyekün zeminde sanat/tasarımın tüm biçimleri çağlar boyunca değişen paradigmalarda işleyip dönüşmüştür. Değişen düşünceye bağlı olarak dönüşen üretim biçimleri sanat/tasarım alanlarını organik sorgu alanları olarak yaşatmaktadır. Burada dönüşüm vardır; düşünceler, kavramlar, renkler, biçimler, formlar sürekli bir dönüşüm ve etkileşimin sınırında hareket halindedir. Düşünce ve fikrin gösterildiği sanat/tasarım alanları ortak kültürel kodları, sembolleri, kavramları araç olarak kullanan sonsuz alternatifler sunan bir evren olarak da görülebilir. Zamana, belleğe, sembollere, kodlara ve diğer kültürel örüntülere bağlı kalarak dönüşen sanat/tasarım düşüncesi sonu gelmez yer değiştirmelerle, sonsuz bir süreklilik içinde farklı dönemlerde farklı biçimlerde gösterimdedir. Bu gösterimin kaynağında işleyen görsel dilin tüm unsurları gibi Form ve ardındaki kavram ilişkisi de modern düşünceyle keskin bir viraja girmiştir. Tam bu noktada ardında bıraktıklarını geçersiz kılan temel nitelik, görsel dilin soyutluğu içinde Form'un anlamın taşıyıcısı olarak baskın hale gelmesi olmuştur. Bundan böyle Form ve onun kavramsal boyutu görsel düşüncenin ve dilin göstereni konumundadır. Form kavramdır, kavram Form'dur.

Görsel dil bağlamında, modernizmden itibaren kavramsallaşan soyutlamanın şifreleri nelerdir? Form bu bağlamda sanat/tasarım düşüncesini nasıl eşeler? Bu ve benzeri sorulara cevap ararken, zihinsel kökenlerden önce Form'u ortaya koyan modern biçimsel kökenlerin izini Paul Cezanne'da görebiliriz. "Doğadan seçtiği motifleri kendi öğretisi doğrultusunda "üçgen, kare, silindir" gibi formlara dönüştürerek yorumlayan sanatçının bu sırada form bütünlüğünü parçalayarak onu ancak bir araya geldiğinde bir "anlama" gelecek lekelerle ayırması..." (Sönmez, 2000:34) görme ve algılama bağlamında modern dediğimiz kavramı biçimsel olarak temellendirir. Gerçeklik olgusunun soyut imgeler üzerinden okunmaya başlandığı modern süreçler Analitik Kübizmi tetiklemiş, sanatçı betimlemenin kısıtlarını aşarak sanatı ve kurduğu geometri temelli dili soyut bir kimliğe yatırmıştır. Görme statik/durağan bir çerçeveden kurtularak süreklendirilen/zamana bağlı değişken bir eylem olarak yorumlanmaya başlamıştır. (Sönmez, 2000:30-35) Soyuta evrilen bağlamın yeni çerçevesinde özgürleşen Form bundan böyle görsel dilin gösteren bağlamında temel argümanı ve düşünceyi taşıyan temel öğelerden biri olarak ortak bilincin köklerinden beslenerek anlamı görünür kılmaktadır. Kavram ve Form ilişkisinin temeli bu olguların ortak hareketinin başladığı yere tutunur. Form zihinsel bir araç olarak soyut kavramsal bir imgedir ve sanat düşüncesini görünür kılmaktadır. Enis Batur'un "Ab Ovo: Geometri, Sanat" isimli kısa metninde "son üç-dört yüzyıl önce varılmış bir eşik" (Batur, 2000:144) olarak nitelendirdiği Robert Fludd'un 1617 tarihli "Koyu Karanlıklar" isimli siyah karesi, betimlemeyi aşarak zihinsel kodlarla inşa edilen kareyi kavram olarak yüceltmıştır. Fludd; Okült felsefe, kozmoloji ve matematik üzerine çalışmalar yürüten bir düşünür olarak kavramsal bir enstrüman olan kareyi yalın bir illüstrasyonla gösterdiğinde tarihsel bağlamda "Kavram ve Form" ilişkisini ilk kez görünür kılmıştır. Fludd'dan üç yüzyıl sonra Kazimir Malevich 1915 tarihli "Siyah Kare" ve "Kırmızı Kare" isimli bilinen yapıtlarıyla, fiziksel gerçeği aşma düşüncesiyle Form'un arkasındaki sembolizmi ve kavramsal düzlemi sanat bağlamında tartışmaya açar. Geleneksel ifadede temsili olana başkaldıran zihinsel yaklaşımın ürettiği soyut geometrik formların ulaştığı sıfır-biçim, Suprematizmi kuramsallaştıran Malevich'in ve ardından gelenlerin savunduğu düşüncenin aktaranı konumundadır. Form; anlamın taşıyıcısı olarak asal formları kullanan Konstrüktivistlerden Paul Klee'ye, Piet Mondrian'dan Ben Nicholson'a, Bauhaus düşüncesinden günümüze evrilerek uzun bir yolculuğun biricik öznesi olmuştur. Bu yolculuğun yönü çağdaş bağlamın sanat/tasarımı manipüle ettiği yeni bir aşamayla kesiştiğinde Form ve kavram kopmaz bir bütünlüğün iç içe geçtiği yeni bir boyut tasarlar. Çağdaş boyutta Form kavramdır, anlamın taşıyıcısı olarak bağımsızlığını ilan etmiş ve görsel dilin kurallarını kendi lehine aşmayı başarmıştır. Bu aşamada, Form adına içerden bir okuma yaparak çağdaş bağlamı temsil eden yapıtlar ve tasarım nesnelerini belirleyip "Kavram ve Form" ilişkisini örnekler üzerinden irdeleyelim.

Sanatçının zihninde modern bağlamda Form'un kökeni nerede konumlanır? Form ve kavram ilişkisini elden bırakmadan evrenin başlangıcı ve insan yaşamının gizemlerine yönelik bir köken aradığımızda kaynak olarak 20. yüzyıl modern heykel sanatının en etkili isimlerinden Constantin Brancusi'nin soyut ve sadelikle karakterize olan öncü kavramsal yapıtlarına odaklanabiliriz. Romanya doğumlu Brancusi'nin bronz, mermer,

taş ve ahşap gibi farklı malzemelerle işlediği soyut form dili sadelikten beslenerek belli bir öze ulaşmaya çabalar. Gerçekçi betimlemeden uzaklaşarak soyut formlar aracılığıyla ortaya koyulmak istenen gerçek anlam ya da öz, yapıtların görünürlüğünde sadeliğe ve sessizliğe yatırılmıştır. Sessizliğin içinde zihinsel katmanları harekete geçiren gizemli yumurta imgesi Brancusi için anlamın kökenini temsil eden kavram yüklü bir Form'dur. 1920 tarihli "Dünyanın Başlangıcı/ Beginning of the World" (Şekil 1) isimli mermerden oyduğu mükemmel oval Form kusursuz güzelliği temsil ederken insanlığın kökenlerine ve gizlerine göndermeler yapar. Ait olduğumuz kaynak nedir? nereden geliyoruz? ve benzeri sorular felsefenin başladığı yerdir. Kavramlarla işleyen felsefenin sınırlarını çizdiği bu düşünsel evren modern sanatçının zihinsel etkinliğiyle ilişkilendirilmiş, felsefe ve sanat ortaklığında düşüncenin çıktısı Form'la belgelenmiş, bir anlamda kavram sanatçı tarafından Form'a gömülmüştür. Brancusi, evrensel bir kült olan yumurtayı anlam yüklü bir Form olarak araçsallaştırırken estetik bağlamda mükemmel olanı simgeleyen görsel bir unsur olarak işlemiştir. Doğa, insan, evren ve yaşamın dinamizmi Brancusi'nin seçtiği bu etkileyici imge aracılığıyla izleyicinin zihninde tanıdık çağrışımlar üreterek çoğalır, tıpkı yumurtadan köklenen yaşam gibi, sürekli evrilen sanat gibi yaşamın dinamik döngüsü Form aracılığıyla anımsatılmaktadır.



Şekil 1. Constantin Brancusi, "Dünyanın Başlangıcı/ Beginning of the World", Mermer, 1920

Mermerin sessizliğine sabitlenen sanatın düşünsel katmanları Brancusi gibi bir öncünün izinde yolculuğunu sürdürecektir. Köken olarak Brancusi'nin sadeleşmiş formlarını anımsatan Çağdaş Sanatın öncülerinden Hint asıllı İngiliz sanatçı Anish Kapoor'un doğurgan Form'ları da insanın kökeni hakkındaki Hindu ve Batı mitlerine tutunarak taşı işler. "Kapoor'un son otuz yıldır yaptığı taş heykellere -mermer, oniks, kaymaktaşı, granit, kumtaşı ve başka 'kaya'lardan yaptığı işlere- baktığımızda tarihsel zamanın gerçeklikleri ve felsefeleriyle bağlantılı birçok bakış açısı akla gelir. Bu objeler izleyiciyi, form ve özlerine gömülü zaman gizemlerini üç katmanda düşünmeye çağırır." (Rosenthal, 2013:84) Kapoor'un 2013-2014 yılları arasında Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde gerçekleşen "Anish Kapoor İstanbul'da" başlıklı kapsamlı sergisinin küratörü Norman Rosenthal, seçkideki 'Taş İşleri' kategorisini üç katmanda ele alır. İlki; Kapoor'un geliştirdiği boşluğu imgeleyen özgül soyut formların sanatçının kendini keşif yolculuğunda varlığın kökenini arayışı, ikincisi düşünceyi simgeleyen çağdaş formları ararken Kapoor'un insan eliyle ortaya konan en eski objelerin soyuna tutunarak kökene dönmeyi başarması, üçüncüsü taş'ın katmanlarına tezahür eden yeryüzü oluşumuna gönderme yapan kırıkların, oyukların ve izlerin zamana gönderme yapan çağrışımlarıdır. (Rosenthal, 2013) Bütünüyle zamanlar arası planda işleyen bu özgün Form evreni, Kapoor'un sanatını düşünsel katmanları üst üste yığarak var edilen kavramsal bir düzeye taşımaktadır. 2004 tarihli "İsimsiz/ Untitled" (Şekil 2) adlı mermer yapıtın temsil ettiği doğurganlık, yaşam ve ölüm gibi başlıca temaları işlediği soyut dil aracılığıyla düşünceyi seslendiren Kavram-Form'lar Kapoor'un düşünsel evreninin izdüşümüdür. İzleyici Kapoor'un sunduğu benzersiz Form'lara tutunarak düşünsel boyuta sızar ve kendi arayışının öznesi olur.



Şekil 2. Anish Kapoor, “İsimsiz/ Untitled”, Mermer, 2004

20. yüzyılın en etkili sanatçılarından Richard Serra'nın anıtsal heykelleri kelimelere dökülemeyeni benzer biçimde görünür kılarak Brancusi ve Kapoor'un yaklaşımına yakın durmaktadır. Serra'nın bilinmezliğe dokunan Form'ları kavramın izdüşümü olarak hareket ederken, kurduğu indirgenmiş dil Form'u belirgin kılmaktadır. Form'u göstererek ağırlık kavramı üzerine düşünen Serra "... nesnelere gerçek fiziksel ağırlığı ile bilincin duyumsadığı algısal ya da psikolojik ağırlık" (Shiff, 2000:195) arasındaki zihnin ölçülemez olanla ilişkisini görünür kılmayı sorun eder. Her biri 82 ton ağırlığında, boyutları farklı dört silindirik form ile kurduğu yerleştirme Serra'nın ağırlık kavramının algıdaki bilinmezliğini ve manipülasyonunu çarpıcı şekilde gösterir. "Dört Tur: Eşit Ağırlık, Eşit Olmayan Ölçü/ Four Rounds: Equal Weight, Unequal Measure" (Şekil 3) isimli 2017 tarihli bu işin ortaya koyduğu "imge, salt bir ağırlık değil, öykü şeklinde bir ağırlıktır." (Shiff, 2000:196) Yerleştirmedeki formlar zihinden geçirilen, zihnin dikkatine sunulmuş, algıyı ve kavramı görünür kılan imgelerdir.



Şekil 3. Richard Serra, "Dört Tur: Eşit Ağırlık, Eşit Olmayan Ölçü/ Four Rounds: Equal Weight, Unequal Measure", Dövme Çelik, 2017

Form, tasarım boyutunda gündelik nesne ile ilişkilendiğinde Serra'nın tersine hafifliğe ve harekete göndermeleri olan, aynı zamanda tasarımın aradığı uzlaşma paydasında işlevsel de olabilen bir nesne düşünülebilir mi? İngiliz tasarımcı Thomas Heatherwick'in döner sandalyeleri (Şekil 4) işlevselliğin ötesinde geometri ile kurulan minimalizme yatırılmış heykelleri anımsatır. Heatherwick'in tasarımsal boyutta Form üzerinden kurguladığı döngüsel hareketliliği bu nesne-heykeller üzerinden deneyimleyen kullanıcının devinen bilinci algılanan bu yeni boyutta uzamı ve devinimi fiziksel olarak kavramanın ötesine geçer. Algı ve duyumsamanın yarattığı düşsel izlenimin etkisinde aklın ilerleyişi düşünsel planda sürmektedir. Tasarımın ürettiği bu düşsel kurgunun temel argümanı Form olurken, hareketin yarattığı büyüye sabitlenmiş kullanıcı ya da izleyici çok kanallı bir deneyimin içinde, oyun kurgusunda kışkırtılan bir dolaşımdır.



Şekil 4. Thomas Heatherwick, “Döner Sandalye/Spun Chair”, Döndürülerek kalıplanmış polietilen plastik, 2010

Hareketin güdümünden kurtulup bir yere sabitlensek... İnsanın yer ile kurduğu ilişkinin sınırlarını çizen mimarlık, kavram ve Form ilişkisini en belirgin kılan alanlardan biridir. Mimarlık özelinde “... algılamalar, duyular, ışık, geometri, devinim vb. görünür olanın ve mekânın ortak dil içinde yer alan yönlerini anlamak hiç de kolay değil.” (De Portzamparc ve Sollers, 2014:95) Tüm zorluğa rağmen ortak belleğin kodlarını kullanan mimarlığın kendine özgü dili içinde Form’un düşünceyle, kavramla ilişkilendiği çok kuvvetli bir yön saptayabiliriz. Mimarının düşünceyle kesiştiği bu yeri belirgin kılmayı başarmış Japon mimar Tadao Ando, minimalist yaklaşımıyla Form’u dile getirir, belki de seslendirir. Modern ve minimalist bir yapı olarak tasarladığı “Işık Kilisesi/ Church of the Light” (Şekil 5) geleneksel fazlalıklardan arındırılmış minimal bir Form olarak maddi olmayana, kavramsal olanı duyumsatmak üzere tasarlanmıştır. Ando, varlığın ve varoluşun felsefi bağlamını mekâna yeniden tanımlar. Yapıya oyduğu haç şeklindeki kanallar aracılığıyla keskin brüt yapıyı ışıkla keserek yalın ve sade bir dil üretir. Yapı işlevini taşıdığı manevi boyutu ve bu boyuta yaslanan düşünceyi göstermekle kalmaz, ışığa ve minimal Form diline tutunarak uhrevi olana yaklaşır.



Şekil 5. Tadao Ando, “Işık Kilisesi/Church of the Light”, 1989, Japonya.

Buraya kadar ele aldığımız yapıtların kulağımıza fısıldadığı sesler Form ve Kavram ilişkisinin başlangıçta sergilediği muğlaklığın tetiklediği zihinsel merakı belli bir berraklık sergileyerek giderdi. Form bu noktada anlaşılır bir boyuta evrilmiş, düşünsel olanın görünürlüğünü ele geçirmiş, zihinsel olan bedenlenmiş ve Form’la bütünleşmiştir. Kavramın Form’la, Form’un kavramla kopmaz bağı düğümlenirken görsel dilin bütünlüğünün bir diğer paradigması “Mekân ve Form” bağlamını düşünmeye başlayalım.

3. Mekân ve Form

Mimarlık tarihi, mimarlığın kültürel bağlamdaki rolü gibi alanlarda çalışmaları bulunan akademisyen Adrian Forty mekân kavramının özetle iki farklı kullanımı üzerinde durarak; “aklın bir niteliği olarak felsefi bir kategori ve fiziksel alanın somut bir özelliği olarak mimari bir kategori” olarak ayırır. (Forty, 2000; akt. Üngür, 2011:25) Sanat/tasarım alanları mekân kavramını bu iki kategoriyi ayırmadan düşünsel ve fiziksel bağlamlara tutunarak görünür kılar. Sanat/tasarım kurgusunda “mekânın kendisi gözün algıladığı formdur.” (Üngür, 2011:29) Mekân Form iken, Form mekândır. Bu dualitenin inşa ettiği nitelik düşünceyi taşımakta, algıya hükmetmektedir. Mekân bilinçaltına kuvvetli göndermeleri olan zihinsel bir kuvvet olabilir mi? Mekân, Form ile ilişkilendiğinde nereye varır? Cevapları düşünmeye çağımız dehalarından Anselm Kiefer’in gerçeküstü mekânı La Ribautte’den başlayalım. Fransa’nın güneyinde Barjac’ta yer alan 40 hektarlık bir alan olan La Ribautte çağımızın usta sanatçılarından Kiefer’in anıtsal ölçekte yapıtlarının yuvalandığı benzersiz bir ortam ya da çok boyutlu bir açık/kapalı yaşam/stüdyo/galeri alanı olarak tanımlanabilir. Yeraltı tünelleri, kuleler, arazi alanları, binalar, alandaki eski ipek fabrikasının kapalı dehlizleriyle bu alan sanatçının beslendiği ve sanata kaynaklık eden, adeta doğurgan ve çok boyutlu bir mekân olarak ayrıcalıklı konuma yerleşir. Sanatçı 1992 yılında Almanya’ya terk ederek eski ipek fabrikası ve bulunduğu arazi olan La Ribautte’yi satın alır, 2007 yılına kadar bu alanda yaşar ve üretir. Mekânın yıllara yayılan organik dönüşümü aynı zamanda Kiefer’in sanatının dönüşümünü de belgeler. Sanatın köklendiği paleolitik dönem mağaralarından Kiefer’in mabedi La Ribautte’ye sıçramak zihinsel ve fiziksel boyutta bütünlüklü bir inşa sürecinin parçası olmak anlamına gelir. Kiefer’in inşa ettiği bu ilginç ekosistem yaradılışı, zamanı ve ötesini, yaşamı ve ölümü ele geçirmiş gibidir. La Ribautte’nin geniş arazilerine konumlandığı “Die Himmelspaläste/ Göksel Saraylar” (Şekil 6) adlı enstalasyon betonarme ve kurşun gibi endüstriyel malzemeleri kullanarak inşa edilirken, çağdaş kalıntıları aklı getirir. 2003-2018 yılları arasında yapımı süren bu yapıt istiflenmiş nakliye konteynırlarıyla çağdaş kentin içinden seçilmiş tanıdık bir Form üzerinden yaratım, yıkım ve kıyamet atmosferi betimler. Kiefer’in kurduğu mimarinin temel birimi nakliye konteynırını andıran kübik Form-mekânlar denge aramaktadır ama asla dengeyi bulamayacakları izlenimi uyandırır. Herhangi bir mühendislik ve mimarlık hesabı planlanmadan örülen yüksek kulelerin ürettiği denge arayan Form örgüsü giderek yükselen küresel kentleri imlerken üretilen tekensiz atmosfer modern bireyin, modern kurgular içindeki huzursuzluğunun göstereni olmuştur.



Şekil 6. Anselm Kiefer, “Die Himmelspaläste/ Göksel Saraylar”, 2003-2018, Fransa.

Mimari olmayandan yola çıkarak çağdaş sanat bağlamında kurduğu çarpık mimariyle huzursuz Form-mekânlar yaratan Kiefer’in aksine mekân, mağara toplumunun ilkel bireyinden günümüz modern kent bireyine, düzen ve düzene bağlı gelişen güven ve huzura kaynaklık eden yerdir. Herhangi bir mekân bu tip uzlaşmacı bir algı üretmek için nasıl organize olur? “Mekân algısı, bütünsel özellikler taşıyan çok sayıda deneyimin birlikteliğinde bilinç düzeyinde oluşan bir geçektir.” (Langer, 1989:39) Bilinç düzeyinde gerçekleşen bu türden bir gerçeklik zihnin düşünen ve hisseden yönünde maddi olandan manevi olana, soyuttan somuta ortak hafızanın kapsayıcılığında hareket eder. Mimari olmayanın karşısına mimari olanı, düzensizliğin karşısına

düzeni, maddi olmayanın karşısına maddi olanı, uzlaşmayanın karşısına uzlaşmayı getirmeyi denesek, Kiefer'in görsel ve düşünsel olarak ürettiği yıkıcı etkinin karşısına kimi koyabiliriz? Mekânı görsel olarak Kiefer'in karşıtı bir bağlamda ele alarak, düzen kavramı üzerinde düşünüp inşa eden Louis Kahn kapsayıcı, akılcı ve sezgisel olana ulaşmak ister. Form'un mimarı olarak anılan Kahn yapıların görsel dilini kurgularken tasarımın etkin bir parçası olarak Form'a odaklanır. Diğer tasarım bileşenleriyle etkileşim halinde hareket eden Form mekânın organizasyonunda etkili bir unsurdur, kavram ve uygulama düzleminde biçim anlayışını düzenleyen Form mekâna ruh kazandırarak bilince hizmet eden asli bileşendir. Le Courbusier mimarlık öğrencileriyle söyleşilerinin derlendiği yayımda mimarlığın gerçek yüzünü göstermek ister. "Bu yüz, bir yanda bilincin özel bir durumundan doğan düşünsel değerlerin, bir yanda da düşüncenin maddeye dönüşmesini, yapının dayanıklılığını, kullanışlılığı, uzun ömürlülüğünü sağlayan teknik etkenlerin belirlediği bir yüz. Bilinç=yaşama nedeni=insan. Teknik=insanın, ortamıyla ilişkisi kurması. Bir çalışma ürünüdür teknik. Ötekiyse tutkudan doğar, insanın kendi kendisiyle savaşının ürünüdür." (Courbusier, 2015:35) Kahn'ın mekâna ruh kazandırma tutkusunun taşıyıcısı Form ve Form'un mekânı akılcı ve duygusal olarak dönüştürme gücüdür. En önemli yapıtlarından sayılabilecek Bangladeş'in Dakka kentinde inşa edilen ve yapımı 1982 yılında mimarın ölümü sonrasında tamamlanan Ulusal Meclis Binası (Şekil 7), Kahn'ın Mekân-Form bütünlüğünde gelişen bu düşüncesini dile getirilemeyen göstererek anlatıp özetler. Yapay bir göl üzerinde süzülen mekân-Form'lar binalar kompleksine ait organik çoğalmayı görselleştirir. Suyun yansımaları bu çoğalmaya şiirsel nitelikte katkı üretirken, dinginlik ve sessizliğe katkı üreterek tasarımı bütünleyen bir bileşen olarak işlemektedir. Yapılarda yerel ve geleneksel geometrik soyutlamalara atıfta bulunarak yükselen bu kararlı soyut Form-mekânlar eski ve yeni arasındaki sınırı yok ederken, kompleksin bütününe aşılış bir düzen kazandırır. Biçimsel olarak birbirine eklenen Form'lardan oluşan kompleks yapılar ve yapıların cephelerine de kazınan geometrik Form boşluklar, mekânın iç ve dış tasarımında ışık oyunları planlayarak görsel kurguya hükmeder ve bir oyun başlatır. Birbirine eklenen, eksilen, çoğalan Form'lar belli bir düzen içinde geleceğe uzanan düşünsel bir köprü yaratır.



Şekil 7. Louis Kahn, "Bangladeş Ulusal Meclis Binası", Bangladeş, (1964-1982).

Louis Kahn sanat/tasarımın düşünsel ve biçimsel katmanlarında bugünü aşır Form aracılığıyla geleceğe tutunurken mekânı sonsuza uzanan bir dil olarak yeniden tanımlar. Aklın ve duyumun perspektifinde Form aracılığıyla genişleyen mekân en az Kahn kadar gelecekle ilişkilendiren ve yeni bir tanım kazandıran diğer öncü isim Toronto doğumlu Frank Gehry (asıl adı Ephraim Goldberg) mimari heykeller üreten bir sanatçı olarak nitelenebilir. Kahn'ın tersine düzeni yıkıp yapıyı oluşturan bütünsel unsurları parçalayarak 1980'lerin sonuna tarihlenen Dekonstrüktivizm (Yapıbozum) düşüncesi içerisinde üreten Gehry son yıllarda kurguladığı eğri ve hareketli Form'larıyla çağımızın en etkili mimarlarından biridir. Gehry'nin Form üzerinden kurguladığı görsellik sözcüklere sığmayan özel bir kanal yaratır. Kurduğu plastik dil üzerinden bu kanala akmak ancak mekânın deneyimi aracılığıyla gerçekleşir. Kurguladığı mimariyi ele geçiren parçalanmış bütünü yarattığı akışkan gerçeklik izleyiciyi ya da "bakamı belirsiz bir okur-seyirci rolüne davet ederek ve ona düşünce-duygular sunarak (çünkü duygu, ruhu kımlıdatan ve ruhtan ruha kendiliğinden yayılan bu harektir) gösterdiği

şey, bu karmaşık, muğlak biçimde paylaşılmış düşüncelerdir.” (Foucault, 2006:341) Gehry'nin yapıtlarını muğlak kılan en önemli etken kullandığı aykırı Form ve malzemelere köklenir. Dev plakalar, ağlar, kafesler, levhalar, metaller ve kontrplaklar gibi malzemelerle eğip bükerek oluşturduğu aykırı Form'lar Gehry'nin dilini sınır koyulamaz ve denetlenemez bir boyuta taşır. Kontrol edilemez bu özel Form dili beklenen karmaşıklığın tersine bütüncül bir yaklaşım sunarak, geometri temelli, yeni ve sanata ait kurguları düzenleyen aykırı bir perspektif geliştirir. Mimarın bu perspektifini simgeleyen en önemli yapıtlardan biri olan Guggenheim Müzesi (Şekil 8) 1997 yılında, İspanya'nın Bilbao kentinde yer alan Nervion Nehri'nin kıyısında 11.000 metrekarelik bir alana kurulur. Üç boyutlu özel bir program aracılığıyla tasarlanan kavisli titanyum yüzeylerden oluşan akışkan formlarla görselleşen yapı klasik mimari tanımını Form aracılığıyla aşar. Bu yapı mekânla izleyici arasında hissedilen ve düşünülen bir bağlantı kurulmasına olanak tanır. Yapıyı deneyimlemek bir sanat eseri ile karşılaşmaya benzer, düşünce ve duyum arasında bir akış başlar. İzleyici zihinsel ve duygusal olarak gerçeğin farklı kanallarında gezinir, derinlere köklenen anlamı duyumsar.



Şekil 8. Frank Gehry, “Guggenheim Müzesi”, Bilbao-İspanya, 1997.

Biçimsel olan etrafında gelişen bu düşünsel mücadele, Form ve mekân ilişkisini görme, söyleme ve yapma biçimlerinin dönüşümünde keskinleştirerek varlığın anlam arayışının parçası olmaktadır. Bu bağlamda sanat formunda sunulan mekân Formlar şaşırtıcı bir hikâyenin öznesi konumundadır. Biçimlerin mücadelesi fikirlerin ve düşüncenin mücadelesiyle eş güdümlü hareket ederek yeni bir eşige dayanır. Bu eşikte beliren aralıkta zihinsel ve duygusal olanı ele geçiren dekonstrüktif (yapıbozum) tavrıdır. Jacques Derrida'nın yapıbozum düşüncesi 1960 sonrası modern ve postmodern kırılmalardan geçen sanat/tasarım alanına 1970'ler sonrası güçlü biçimde yansır. Sanat ve gerçeklik ayırımında estetik olan-olmayan, yerleşik olan-olmayan gibi çelişkilerle kurulan yapıbozum düşüncesi görsel dile eksiltme, silme, yok etme eylemleriyle yansyarak, çağdaş sanatı yapısal olarak geleneksel olanın karşısına alır. Bu bağlamda gelişen soyut mekân kavrayışıyla Form'ların dönüşümü geleneksel olanı kırarak dilde parçalanma yaratmış ve geleneksel olana mesafe giderek açılmıştır. Gehry gibi dekonstrüktif usluba yaslı mekânlar yaratan Zaha Hadid de benzeri biçimde yapıbozum tavrın önemli temsilcilerinden biri olarak kurduğu yapıları parçalara ayırıp yapıbozuma uğratarak düşüncüyü nesnelleştiren melez bir görsellik üretir. Bilinmeyen ve yeni olanı arayan tavrıyla Hadid dinamik kurgularında uyumsuzluğun uyumu, düzen ve konstrüksiyonu ele alarak yalın ve düzenli Form'larıyla yapıbozum düşüncesine yaslanan aykırı bir mimardır. Gündelik yaşamı gerçekleştirmek üzere bireysel ve kolektif olanı kapsayacak biçimde uzlaşmacı ve faydacı düşünerek mimarının temel işlevinden sapmadan fantastik mekânlar kurgulayan Hadid'in temel bileşeni Form ve Form'ların etkileşimi olmuştur. Kıvrımlı, bükümlü Formlar üretmedeki ustalığının yanında küçük Form'larla kurguladığı bütünsel yaklaşım aykırı bir çizgide ustalıklı hareket eder. Hadid'in 2017 yılında Suudi Arabistan'da gerçekleştirdiği “Kral Abdullah Petrol Araştırmaları Merkezi (KAPSARC)” (Şekil 9-10) yaşayan, organik hücreler gibi büyüyen ve çoğalan modüler bir yapı olarak mimarın Form-mekân etkileşiminde gelişen olağanüstü tasarım gücünü simgeler. 70.000 metrekare alanda yükselen beş ana bina değişen boyut ve organizasyon farklılıklarıyla değişen kullanım ihtiyaçlarına uygun inşa edilmiştir. Modüler tasarımı oluşturan altıgen ve dikdörtgen hücreler tutarlı, örgütsel, yapısal ve mekânsal stratejiler üretirken ilave hücreler kompleksin gelecekteki olası gereksinimlerini karşılayacak biçimde organize

olur. Işığın kontrollü olarak içeriye alan özel altıgen hücrelerle oluşan açık avlular, zorlu dış hava koşullarına karşı dirençli cepheleriyle yaşayan bir organizma gibi hareket eden kompleks mimari ihtiyaçları gözetirken düşünsel bir boyut da kurgulamaktadır. Yapıyı deneyimleyen kullanıcı Form’la kurulmuş bir evrende Form-Mekân’da hareket ederek soyut bilgiyi somut deneyimle ilişkilendirmektedir. Gerçeğin içinde ama gerçeküstü bir algı boyutunda gerçekliği aşan birey Form aracılığıyla yeni bir mekân ve duyum deneyimlemektedir. Hadid’in ürettiği sonsuz devinim mimarlığının saf halini işaret ettiği gibi düşünceyi tetikleyen keskin bir yön de içermektedir.



Şekil 9. Zaha Hadid, “Kral Abdullah Petrol Araştırmaları Merkezi (KAPSARC)”, Suudi Arabistan, 2017.



Şekil 10. Zaha Hadid, “KAPSARC”, Suudi Arabistan, 2017.

Mekânı Form üzerinden yeniden tanımlayan bu örnekler estetik ve faydacılık gibi temel kavramları aşarak sonsuz devinime yönelen bir kapı aralamışlardır. Zihinsel boyutta gelişen kavram ve fikirleri yeni teknolojiler aracılığıyla somut olarak ortaya koyan sanatçı/tasarımcılar için Form zihinsel bir enstrüman olduğu gibi uygulama boyutunda da işlevi olan temel bir argümandır. Form modern ve postmodern süreçlerde aşılarak mekânı yeniden tanımlarken, mekânın kendisi olarak varlık göstermiş, mekân Form üzerinden bedenlenmiştir. Bu kopmaz bütünlüğün ortaya koyduğu Form Mekân / Mekân Form sınırından uzaklaşmadan, bedeni ilk mekân olarak kabul edip, bedeni aracılığıyla dünya ile etkileşimde olan varlıklar olarak bedeni inşa etme süreçlerinde Form ile kurulan ilişkilene biçimlerini düşünelim.

4. Beden ve Form

“Arkaik, güncel olmayan anlamına gelmiyor kesinlikle. Bedenlerimiz de çok arkaik ve aynı zamanda pekâla güncel biçimlerdir. Kaynak biçimler.” (De Portzamparc ve Sollers, 2014:83) Bu kaynak biçim, ortak bellekten beslenerek antik çağlardan bugüne, modern ve postmodern kırılmalarla birlikte bireyin görünür olmaya ilişkin bakışını dönüştürür. Arkaik Form’lardan günümüz çok boyutlu Form’larına bu temel kaynak kökenlerinden

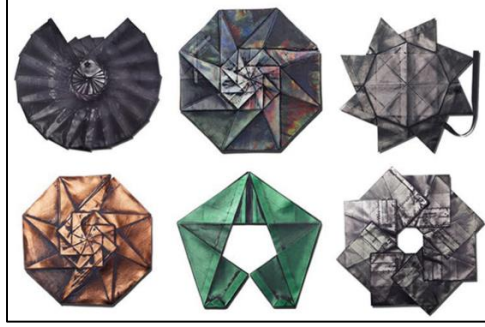
beslenerek günümüzde bir gelecek imgesine dönüşmüştür. Ortak hafızadan etkiler olarak dönüştürülen şimdi kavramı geçmiş ve gelecek aralığında anlaşılması zor bir tanım üretirken sanat/tasarım boyutu soyut olanı Form aracılığıyla somut kılarak her alanda olduğu gibi beden üzerinde de teorik ve uygulama boyutlarında işlediğinin kanıtlarını sunmayı sürdürmektedir. Çarpıcı bir örnek olarak, sanatın güncel formlarından performans bağlamı içinde, hareket aracılığıyla geometrik Form'ları kaydetmek üzere bedenini kullanan Amerikalı Tony Orrico'ya odaklanabiliriz. Orrico, kavramsal boyutta yakaladığı düşüncüyü görselleştirmenin peşinde Beden-Form aralığında şaşırtıcı işler üretmektedir. Kendi bedenini bir araç olarak kullanıp canlı performanslar aracılığıyla ürettiği büyük ölçekli çizimler, sanatçının bedeni aracılığıyla ürettiği Form'ların imlediği eşsiz manzaraların sunumu şeklinde örgütlenir. (Şekil 11) Orrico'nun sanat düşüncesi Form aracılığıyla görünür kılınırken, bedensel devinimin çıktısı daire Formu üzerinden gösterilir. "Daire, bir düzlem içerisinde belirli bir noktadan sabit mesafede hareket eden bir yayın yörüngesidir. Karenin gündeme getirdiği keskin ve agresif hareket duygusuna zıt olarak daire, bir rahatlama ve pürüzsüz hareket duygusu yaratır. Kendi içerisinde hareket eden ruhun sembolüdür." (Itten, 1973:120) Orrico'nun sürece yayılan beden devinimi dairenin döngüsüyle eşleşirken izleyici zihinsel olarak kuşatılır ve döngünün girdabına kapılır. Çizimlerin sürece yayılarak yavaş yavaş görselleşmesi izleyici açısından zamanda devinimin döngüsel Form'lar aracılığıyla somutlaşmasıdır. Sanat düşüncesi performans aracılığıyla aşılırken, yaratıcı süreç sonunda bedenin hareketi nihai çıktılarla somutlaşır. Orrico'nun performansları en yalın haliyle beden ve hareketinin izdüşümünü Form aracılığıyla görselleştirirken koreografi, zihinsel ve fiziksel dayanıklılık, devinim, başlangıç, bitiş, varoluş, yok oluş gibi çelişkilerle örülen kavramsal düzlemi tek bir noktadan hareketle, hemen her şeyi bütünlük içinde, yeni bir uyum süzgecinde hissettirmeyi başarır.



Şekil 11. Tony Orrico, "Performans Çizimleri".

Bedenin ve deviniminin Form üzerinden portresini çizen Orrico'nun biyoloji ve geometri aralığında okunabilecek özel yaklaşımı Beden-Form ilişkisini geometri üzerinden yeniden okumak için bir çıkış noktası belirliyor. Diğer taraftan Antik Çağlardan günümüze değişen beden algısı ve bedenin inşa süreçleri, bedenin Form aracılığıyla dönüşümünün izlerini sürmemize de olanak tanır. Bu bağlamda Form üzerinden kısmi bir kısıtlama getirerek okuyabileceğimiz geniş çerçeve nerede başlar? nerede sonlanır? Elbette bu bağlamı görünür kılmak üzere antik köklerden evrilerek şimdiye uzanan hareketli bir zemin saptamak mümkün. Geleneğin reddi, karşı koymalar, müdahalelerle karşı şoklar üreterek ilerleyen sanat/tasarım düşüncesi bedeni bu zeminde yeniden inşa etmeyi bugün de sürdürüyor. Kavram ve uygulama boyutunda kendini gösteren bu inşa sürecini geleneğe tutunarak karşı teze dönüştüren önemli bir beden mimarı Japon Issey Miyake Beden-Form ilişkisini minimal bir tartışma zemininde sorgular. Geleneksel Japon minimalizminin yüksek teknoloji ürünü modern yaklaşımla sentezine düğümlenen benzersiz yorumuyla Miyake bedeni Form aracılığıyla dönüştüren bir mimar olarak görülebilir. "Miyake'nin zamanımızın biçime yönelik buluşlarının en büyüleyici olanları arasında sayılan kreasyonları, hayat ve sanatla sürekli bir diyalog içinde özgün sanatsal anlatımlar oluşturan biçimlerin, maddelerin, hacimlerin ve mimarinin bir tarihi olarak okunabilirler." (Edgü, 1988:46) Geleneksel origami/kâğıt katlama sanatından etkilenecek ürettiği "132 5" isimli koleksiyonu (Şekil 12-13) Form ve beden ilişkisini mimari olarak dokuyan çok ilginç bir projedir. 10 temel geometrik Form üzerine kurulan proje, bu on Form'un farklı ölçek ve biçimlerle gelişen varyasyonlarından oluşur. Kumaşları katlayarak kavisli yüzeylere sahip üç

boyutlu yapılar oluşturulmasına olanak sağlayan özel bir bilgisayar programı aracılığıyla geleneksel olanın güncel yorumunu sunan Miyake Form aracılığıyla bekleneni aşarak karşı şok üretir. Tekstil mühendisi Manabu Kikuchi ve desen mühendisi Sachiko Yamamoto'nun başı çektiği bir proje ekibi ile ARGE çalışmalarını yürüttüğü "Reality Lab. /Gerçeklik Laboratuvarı"nda projenin tüm aşamalarını yürütür ve 2011 yılında bu özel koleksiyonu hayata geçirir. 132 5'te Miyake'nin matematikle kurguladığı oyun bedeni Form'la dönüştürmenin somut yöntemi olur. Form bedeni yeniden inşa sürecine sokmuş, bedeni mimari bir bileşen gibi ele alıp dönüştürmüştür. Koleksiyonun bileşeni kumaşlar atık plastiklerden geri dönüştürülebilir polyester tabanlı yüksek teknoloji ürünü kâğıt-kumaş arası özel malzemeler olarak dikkat çekerken, Miyake bedeni bir mimar gibi yeniden inşa edip bilinen Formların yerine çağdaş varyasyonlarını koyup Beden-Form aralığında geleceğe göndermeler tasarlayarak bedeni tekrar ve tekrar yorumlar.



Şekil 12. Issey Miyake, "132 5", 2011



Şekil 13. Issey Miyake, "132 5", 2011

"Düşünce ne basit bir beceri ne de katıksız teori olmak zorundaysa, yapılan şeyde düşüncenin rolü nedir? Boulez bunu gösteriyordu: Kuralları işleten edimin içinde bu kuralları kırabilme gücü vermek." (Foucault, 2006:334) Michel Foucault'un kitapları ve dersleri dışındaki metinlerini bir araya getiren "Sonsuza Giden Dil" isimli seçkide Fransız besteci ve müzisyen Pierre Boulez'i tanımlarken kullandığı bu ifade sanatçının kuralları yıktığı ölçüde, oyunun kurallarını yeniden yazdığı ölçüde özgün olabildiğine ilişkin bir çıkarımdır. Kavgacı ve doğurgan pratiğiyle klasik tavrı aşmayı başaran Boulez "...şimdiki zamanın da geçmişin de birbirleri karşısında sürekli hareket içinde olmasını istiyordu, verili bir eserin iyice yakınına yaklaştığında, eserin mümkün olduğunca incelikli çözülmesinden yola çıkarak onun dinamik ilkesini bulduğunda, yapmak istediği şey bir anıt oluşturmak değildir; eseri katetmeye, "eserin arasından geçmeye", şimdiye dek kendisinin kimliatabildiği türden bir hareket içinde onu bozmaya çalışır." (Foucault, 2006:333) Boulez'in bu yok edici tavrı yeni olanın arkasındaki gizemli doku olmaktadır. Kavram-mekân ve beden bağlamlarında dolaşırken buraya kadar incelenen tüm örnekler her durumda sanatçı tarafından aşılın eşiklerin ardında özgün yeni söylemler biriktirdi. Bu birikime özgünlüğüyle katkı üreten beden-Form olgusunu yeni bir eşikten atlatan İngiliz tasarımcı Gareth Pugh'ın tasarım düşüncesine odaklanalım. Meydan okuyan, yok edici ve saldırgan bir zeminde yeninin doğumuna kaynaklık eden tavrıyla dünya dışı bir beden-Form okuması öneren Pugh'ın senaryosu bilinmeyece aittir. Pugh'ın 13 ikonik şarkıdan ilham alarak yarattığı 13 ikonik görünümle kurguladığı 2020 tarihli "The Reconstruction/ Yeniden İnşa" (Şekil 14) isimli proje Boulez'in yaklaşımını bir kez daha görünür kılar. Pugh müzik alanından 13 esere yaklaşmış, eserin dinamik ilkesini yakalayıp eseri katederek eserin içinden geçmiş

ve onu yok ederek eserin ölümünün öte tarafına geçip, gerçeğin ötesine Form aracılığıyla ulaşım yeni ve özgün olana varmıştır. Disiplinler arası ilişkiler üzerinden imkânsız olanı gösteren Pugh geçmişi yok ederek yeniyi yakalamış, geleceğe göndermesi olan fütüristik düşünceye erişmiştir.



Şekil 14. Gareth Pugh, “The Reconstruction/ Yeniden İnşa”, 2020

Pugh’ın zihni ve bedeni Form üzerinden aşan tasarım vizyonunun ekseninde hareket edip, var olana ait kuralları yıkarak yeniden inşa eden bir başka önemli tasarımcı Hollanda kökenli Iris Van Herpen’dir. Tasarımcının farklı disiplinlerden beslenerek kurduğu özgün tavır, zanaat ve geleceğe dönük teknolojiler arasında örülen ve bugünü aşan dinamik bir temel üzerinde yükselir. Van Herpen doğa, mimari, dans, moda ve bilim aralığında gelişen geniş perspektifli tasarım düşüncesiyle beklenmedik, ani, şok edici biçimde farklı ve özgündür. Doğadan aldığı detayları bir anlamda yapı bozuma uğratarak beden üzerinde yeniden kurgulayan Van Herpen gerçek dışı olanı tasarımlarında somutlaştırmayı başararak bedeni Form bağlamında dönüştüren öncü tasarımcılardan bir diğeri olmaktadır. Bedeni var olan doğal formlarla ilişkilendirerek yeni, farklı ve melez Form’lara ulaşan Van Herpen, beden üzerinden Form aracılığıyla özgün bir dil üreterek beden algısını kökten dönüştürür. (Şekil 15) Beden, bilinen biçimsel sınırlarını aşarak özgürleşip yeniden bedenlenmiştir. Bu yeni beden, yeni bir düşünsel zeminin öznesi olarak, yepyeni hikayelerin karakterlerini canlandırdığında, güncel mitolojileri sadece anlatmakla kalmayıp bireyi bu mitolojileri yaşayan ve yaşatan boyuta taşır. Zihnin mekânı olarak beden özgürleşerek ele avuca sığmaz biçimde çok renkli, çok sesli ve sürprizli bir kurgunun öznesidir bundan böyle.



Şekil 15. Iris Van Herpen, “Capriole/Sıçrama”, Sonbahar/Kış Koleksiyonu, 2011-2012.

Buraya kadar teorik ve pratik köklerden beslenerek farklı kanallara sızan sanat/tasarım düşüncesinin geçirdiği dönüşüm kavram, mekân, beden ve Form arasında etkileşimli ve yeni olana zemin hazırlayan yaratıcı yapıyı büyük ölçüde görünür kıldı. Bu yapı içinde son olarak malzemenin çağdaş bağlamı da özel bir koridor açıp Form ile ilişkilenecek metnin bütününde aranan anlamın görünürlüğü açısından arda kalana işaret ediyor. Büyük resmin okunmasını sağlayacak son bölüm olarak Malzeme ve Form ilişkisini ele alıp özgürleşen dilin bu özgün dinamiğini gösterelim.

5. Malzeme ve Form

Çağdaş sanat/tasarımın kurduğu büyük resme yaklaştığımızda öne çıkan kaynaklardan biri malzemenin keşfi olur. Avangart yaklaşımın öne sürdüğü malzeme ve malzeme ile ilişkilene biçimleri oyunun kurallarını sonu gelmez biçimde değiştirir. Malzeme temelde boş bir gösterge iken sanat/tasarım düşüncesinin çağdaş bağlamı odağında düşüncenin taşıyıcısı konumuna yerleşir. Bu noktadan itibaren Form ve malzeme ortaklığında inşa olan görsel dil görünmeyeni gösteren, soyut olanı somuta gömen, önceden söylenmemiş olanı dile getiren özgün bir boyut yaratır. Bu yeni boyutun sırrını açmak, zamana uyarlamak sanat/tasarım düşüncesini sonu gelmez bir devinime bırakır. Bu devinimi şeffaflığa yatırarak bildiğimiz bir Form üzerinden geçiren malzemelerle şaşırtıcı işler üreten Alman sanatçı Luka Fineisen'in projeleri ısı, sıcaklık ve bunların aktarımı ile ilgili termodinamik yasalar üzerine kuruludur. Genel olarak plastik olarak bilinen termoplastik maddenin ısı ile ilişkisini denetleyerek oluşturduğu baloncuk biçiminde heykeller Form'un şeffaflığında yeni bir okuma önerir. (Şekil 16) Her şeyi içine girmeye zorlayan şeffaf Form'lar görünmeyeni temsil ederek izleyicisini deneyimin şeffaf akışına bırakır. Fineisen'in tanıdık ve cazip izlenimler sunan kabarcık Form heykelleri izleyiciyi bir çeşit oyunun içine alırken, zihnin katmanları şeffaflığın güdümünde hafızaya tutunarak deneyim ve anıları görünür kılmaya başlar.



Şekil 16. Luka Fineisen, "Kabarcık Heykeller"

Fineisen'in yaklaşımından ve metinde örneklenen çoğu yapıttan yola çıkarak hafıza, bilinç ve benlik ilişkisine odaklandığımızda bireyin iç dünyası ile ilişkilenen biyolojik hafızanın ve öznel deneyimin sanat/tasarım alanı için sürekli bir kazı alanı gibi eşelendiği aşikâr. Hafıza deneyimden beslenir. Sanatçı izleyicisini içinden geçmediği deneyimlere sürükleyerek hafızayı kat etmek ister. Çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden Olafur Eliasson'un çevreci eleştirilerini görünür kılan projelerinden "Your Waste of Time/Zaman Kaybınız" (Şekil 17) bildik bir Form'u bilinmeyen tarafıyla galeri mekânına bırakır. Eliasson izleyiciyi sanatın gösterimi için alışılmadık bir malzemeyle karşı karşıya bırakmıştır. İzlanda'nın en büyük buzulu Vatnajökull'dan kopan ve 800 yaşında olduğu tahmin edilen buz parçalarını Berlin'de bir galeri mekânında sunarak malzemeyle kurulan ilişkiyi aşılması güç bir çizgiye taşır. İzleyenin etrafında dolaşıp, izleyebileceği heykeller gibi sunulan buzdan Form'ların yaşamını sürdürmesi için mekânın ısısı donma noktasının altında tutulur. Keskin soğğun fiziksel deneyimiyle gündeme getirilen bireyin kendini koruma ve ısıtma güdüsü, insan yaşamının ötesine uzanan 'varlığın mekânı= çevre'nin korunması güdüsünü harekete geçirmeyi hedefler. Buz Form'ların beklenmeyen biçimde galeri mekânında gösterilmesi sanatın kurduğu dili malzeme ve Form bağlamında şaşırtıcı bir bağlama

oturtur. Form, geometrinin katı sınırını aşmış doğal ve organik biçimde malzemenin en doğal haliyle birleşerek sanatı hafızada katedilen zihinsel ve duyuşsal bir algıya bırakmıştır.



Şekil 17. Olafur Eliasson, “Your Waste of Time/Zaman Kaybınız”, 2006, Berlin.

Malzemeyle yeni bir nitelik kazanarak bağlamı genişleyen Form bu ortaklıkta bir kaleydoskop gibi işlemeye başlar. Karışımlar, melezleşmeler, üst üste bindirmelerle hareket ettikçe bütünün içinde yeniden kurgulanan Form’lar sanat/tasarım dilini malzemeye tutunarak sınır konulamaz biçimde yeniden organize eder. Düşünce Form ve malzeme yoluyla sürekli katedilir. Bu bağlamı şaşırtıcı biçimde görünür kılan Amerikalı tasarımcı Paul Evans’ın farklı malzemelerle ürettiği nesnelere Form’u belirgin biçimde öne çekerek radikal ve özgün bir boyut yaratırken, yapıtların her biri, bir bütünün parçaları gibi hareket eder. Bu özel Form evreninde hayat bulan tasarımların tümü kopmaz biçimde birbirlerine bağlı gibidir. Bu bağa tutunarak metal, emaye, çelik, krom, ahşap, cam, ayna gibi farklı malzemelerle inşa olan biyomorfik ve geometrik çeşitlilikteki Form’lar Evans’ın inşa ettiği tasarım dilini sofistike bir boyuta taşır. 1970 tarihli “Cityscape/Şehir Manzarası” (Şekil 18) isimli seri kapsamında üretilen dolap tasarımları modern şehrin manzaralarını kendi diliyle yeniden çizmektedir. Üst üste yığılmış Form’larla inşa edilen serinin tüm bileşenleri şehrin sunduğu manzaralara atıfta bulunur. Cam, krom, çelik gibi modern mimarlığın öne çıkan malzemeleriyle inşa olan bu özel tasarımlar şehrin manzaralarını betimleyerek modern olanı tekrarlayıp yüceltir. Farklı açılarla bir araya gelen yansımaları yüzeyler nesnenin bulunduğu mekânı kırılmaya uğratarak çoğaltarak izleyene ve kullanıcıya yeni bir okuma önerir. Form ve malzeme aracılığıyla modernin ötesini işaret ederek geleceğe yönelen tasarım dili kendini dönüştürürken gerçeğin sınırları aşmaktadır.



Şekil 18. Paul Evans, “Dolap-Şehir Manzarası Serisi’nden”, Krom, fırçalanmış çelik, lake, 1970.

Gerçeğin sınırlarını malzeme aracılığıyla aşmayı başaran bir başka öne çıkan İngiliz mimar ve tasarımcı Ron Arad çelik, alüminyum, poliamid, silikon, akrilik ve benzeri yeni nesil malzemelerin olasılıkları üzerine deneysel çalışmalar yürütür. Arad'ın deneyselliğe temellenen tasarım dili Form bağlamını radikal ve sınır konulamayan bir seviyeye taşır. Tasarım süreçlerinde Form ve malzeme aracılığıyla yanlısamlar yaratarak ilerleyen Arad, geleneksel üretim biçimlerinden yeni nesil hızlı prototipleme teknolojilerine uzanan araştırma, deneme ve üretim süreçlerine bağlı kalarak Form ve malzemeyi birlikte işler ve dönüştürür. Malzemenin Form'u zamansız bir boyuta taşıyabileceğini gösteren Arad, sanat/tasarım düşüncesini benzersiz biçimde görselleştirmeyi başarır. 2000'li yıllarda renk ve şeffaflık unsurlarını arayarak geliştirdiği akrilik ve silikon malzemeyle ürettiği "Acrylic Oh-Void" (Şekil 19) isimli sandalyeler Form ve malzeme ilişkisini çok güçlü biçimde yansıtmaktadır. Şeffaflık kavramını belirgin kılan akrilik malzeme aracılığıyla görselleşen sandalyelerin iç yapısı tamamen görünürdür. Şeffaf akrilik malzemenin içinde beliren mavi akrilik lamine levhalarla iç yapısı bilinçli olarak görünür kılan tasarımın boşluklu yapısı ağırlıksız bir Form izlenimi uyandırır. Malzemenin şeffaflığına tutunarak tümüyle apaçık ve geçirgen bir yapıya bürünen Form bu niteliğiyle ardında olanı görünür kılarak katmanlar arası hareketini sürdürür. Tasarımın şeffaf, sıvı Form'u akışkan ve geçirgen doğasıyla şimdi olanı katederek gelecek çağrışımı üretmektedir.



Şekil 19. Ron Arad, "Acrylic Oh Void 2/ Akrilik Boşluk 2", 2004.

Bu bölümde incelen tüm örnekler sanat/tasarım alanlarının malzemeyle geliştirdikleri yeni ilişkilene biçimlerinin Form adına gelişen yeni eğilimleri belirlediğini vurguluyor. Form malzeme aracılığıyla dinamik, esnek ve güncel bir kimliğe bürünerek çağdaş bağlamda dönüştürücü bir kimlik kazanmaya başlıyor. Bu noktadan itibaren Form çok katmanlı bir deneyimin kapılarını aralayarak sanat/tasarım alanlarının gösterimi ve algılama süreçlerini malzeme özelinde de farklı boyutlara taşımayı başarıyor.

6. Sonuç

Ortak kültürel kodlar, semboller, kavramlar ve akımlar üzerinden anlamaya çalıştığımız görsel dili algılamak derinlikli, farklı disiplin ve bilgi türlerini filtreleyerek aşılacak karmaşık bir konudur. Bu karmaşık düzlemde görsel dilin temel bileşenlerinden Form olgusuna odaklanan bu araştırma, Form adına kapsamlı bir okuma gerçekleştirerek Form'u anlamayı ve görsel dil içinde üstlendiği rolü belirlemeyi hedefledi. 19.yy.'da estetik ve kavramsal bir problem olarak ele alınıp 20.yy. soyut sanat akımlarıyla dönüşen Form algısı bu kırılmalardan itibaren görsel düşüncenin ve dilin göstereni konumunda devinimini sürdürdü. Modern süreçlerle soyuta evrilen bağlamın güdümünde anlamı görünür kılan Form, çağdaş bağlamda görsel dilin kurallarını kendi lehine aşp özgürleşerek, anlamı görünür kılan temel bir bileşen olarak hareket etmeye başladı. Bu kırılmadan hareketle, modern ve çağdaş bağlamda Form olgusunu gündeme alarak tartışmaya açan bu araştırma genelinde bilinçli şekilde öne çekilerek ele alınan 'kavram, mekân, beden ve malzeme' bağlamları ve bu özel bağlamlarla kurulan ilişkilene biçimlerine odaklanılarak, Form adına yapıtlar ve tasarım nesnelere aracılığıyla içeriden bir okuma gerçekleştirildi. Bu okuma kapsamında; kuramdan pratiğe sanat/tasarım alanının ortak paydasında

farklı biçimlerde varlık gösteren Form; düşünsel olanı görünür kılıp zihinsel olanı nesnel gerçekliğe taşıyarak ‘Kavram-Form’, mekânı yeniden tanımlayıp dönüştürerek ‘Mekân-Form’, varlığın temel göstereni, kaynağı olarak bedeni inşa ederek ‘Beden-Form’ ve malzemenin dönüştürücü gücüne tutunarak ‘Malzeme-Form’ odağında incelendi. Farklı bağlamların ortak paydasında, etkileşimli bir ortamda üretilen öncü yapıtların ortaya koyduğu gerçeklik, sanat/tasarım alanlarının ifade düzleminde izlediğimiz karmaşık bütünlüğün içinde Form olgusunun giderek belirginleşen varlığını ortaya koydu.

Form bilincine varmak amacıyla kurgulanan bu metin farklı eksenlerde hareket ederek sonuçta ortak bir ufuk yaratmayı hedefledi. Bilinçlenmek ayırdına varmaktır. Form adına filtrelenmiş ve ayırdına varılmış bir gerçeklik ortaya koyan bu inceleme, çağdaş sanat/tasarım alanlarının ürettiği çoğulluğun içinde genellemeye direnen karmaşık bir unsur olarak Form bilincine varmamızı sağladı. Metnin konuya ilişkin çarpıcı örnekleri öne çıkaran seçkisi, Form’un sanat/tasarım alanlarının kurduğu çağdaş dil bağlamında dönüşen ve dönüştüren bir araç olarak teori ve uygulama boyutlarında nasıl köklendiğini, evrildiğini ve ortak bir ufuk yarattığını gösterdi.

Kendi yaratımlarıyla tanımlanan bütün farklı disiplinler ortak bir ufukta Form aracılığıyla birleştiğinde; kavramdan malzemeye, bedenden mekâna çizginin rengin, hareketin, zamanın ve diğer tüm görsel, işitsel, teknolojik ve kültürel katmanların süzgecinden geçip yapılanarak bir araya gelmenin hikayesini yazdılar. Bir araya gelerek üretilen bu çoğul evren, çağdaş olanın dönüşümünde beliren yenilenme gücünün ve düşünsel olanın ortak paydasında Form aracılığıyla anlatıldı. Sanat/tasarım alanlarında Form üzerinden yürütülen teorik ve pratik mücadeleler çağdaş olanın ana çizgisinin belirleyenlerinden biri olarak bu zemini sürekli dönüştürme gücüne sahip olduğunu gösterdi. Form; mekânı, kavramı, bedeni ve malzemeyi işleyip kendi döngüsünde ilerlerken sanat/tasarım dilini düz bir çizginin dışına çekerek farklı kanallara akabilen devingen, akışkan bir çizgiye sabitledi. Bu akışkan çizginin kuvvetlenerek ördüğü merkez ağ, çevresinde dolaşımda olan unsurları yörüngesine oturtup gelecek bağlamında bir noktadan diğerine, yeni deneyimden ötekine, güncel olana farklı kanallardan varılabileceğini kanıtlarken, Form’un gelecek bağlamında dönüşümün kilit noktası olarak işlevini sürdüreceği açıkça gösterildi. Form, teori ve uygulama boyutunda bünyesinde sakladığı potansiyeli gelecekte de kendi zamanına uyarlayıp açığa çıkartarak varlığını koruyacağını kanıtladı.

Kaynaklar

- Ando, T. (2023, 10 Kasım). *Işık kilisesi/ Church of the light, 1989* [Mimari Tasarım]. <https://www.arkitektuel.com/isik-kilisesi/>
- Arad, R. (2024, 05 Ocak). *Acrylic oh void 2/ Akrilik boşluk 2, 2004* [Tasarım Nesnesi]. <https://artblart.files.wordpress.com/2008/11/ron-arad.jpg>
- Batur, E. (2000). Ab Ovo: Geometri, Sanat. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 76 (Yaz), 144.
- Brancusi, C. (2023, 29 Ekim). *Dünyanın başlangıcı/ Beginning of the World, 1920* [Heykel]. <http://www.derki.net/tr/product/598/modern-heykelin-avangardi-constantin-brancusi#gallery-1>
- Courbusier, L. (2015) *Mimarlık öğrencileriyle söyleşi*, (Çev. S. Rifat). Yapı Kredi Yayınları.
- De Portzampark, C. and Sollers, P. (2014). Bir mimar ile bir yazar tartışıyor: Görmek ve yazmak, (Çev. C. İleri). Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1993). *Felsefe nedir?* (Çev. T. Ilgaz). Yapı Kredi Yayınları.
- Edgü, F. (1988). Issey Miyake “Making Things”. *P/ Sanat Kültür ve Antika Dergisi*, 12, 46-53.
- Eliasson, O. (2023, 14 Kasım). *Your waste of time/ Zaman kaybınız, 2006* [Enstalasyon]. <https://olafureliasson.net/artwork/your-waste-of-time-2006/>
- Ersoy, N. (1990). *Semboller ve yorumlarla görünenden görünmeyene*. Zafer ve Sena Ofset Matbaası.
- Erzen, J. (2004). Doğa ve Teknoloji İkileminde Sanat Kuramları. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 92 (Yaz), 105-117.
- Evans, P. (2024, 05 Ocak). *Dolap-Şehir Manzarası Serisi, 1970* [Tasarım Nesnesi]. <https://portuondo.com/collection/sold-items/paul-evans-3?id=9851>
- Fineisens, L. (2023, 14 Kasım). *Kabarcık heykeller*, [Enstalasyon]. <https://art-sheep.com/luka-fineisens-delicate-bubble-sculptures/>
- Foucault, M. (2006). *Sonsuza giden dil*, (Çev. I. Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin yaşamı*, (Çev. A. Tümertekin). Janus Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi, 1934)
- Forty, A. (2000) *Words of buildings: A vocabulary of modern architecture*. Thames & Hudson Ltd.
- Gehry, F. (2023, 12 Kasım). *Guggenheim müzesi, 1997* [Mimari Tasarım]. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/20-jahre-guggenheim-in-bilbao-kunst-ohne-ruecksicht-auf-100.html>
- Göle, M. (2000). Rüzgâr Güülü. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 76 (Yaz), 10-11.

- Hadid, Z. (2023, 12 Kasım). *Kral Abdullah petrol araştırmaları merkezi (KAPSARC), 2017* [Mimari Tasarım]. <https://ww.eko-ses.com/video/zaha-hadid-architects-king-abdullah-petroleum-studies-and-research-center>
- Hadid, Z. (2023, 12 Kasım). *Kral Abdullah petrol araştırmaları merkezi (KAPSARC), 2017* [Mimari Tasarım]. <https://www.commercialinteriordesign.com/gallery/in-pictures-king-abdullah-petroleum-research-centre-by-zaha-hadid-architects>
- Heatherwick, T. (2023, 05 Kasım). *Döner sandalye/Spun chair, 2010* [Tasarım Nesnesi]. <https://www.dezeen.com/2010/04/29/spun-seat-by-thomas-heatherwick-for-magis/>
- Itten, J. (1973). *The art of color*. John Wiley& Sons, Inc. Hoboken.
- Kahn, L. (2023, 11 Kasım), *Bangledeř ulusal meclis binası, 1964-1982* [Mimari Tasarım]. <https://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=21250&month=5&year=2011>
- Kapoor, A. (2023, 04 Kasım). *İsimsiz/ Untitled, 2004* [Heykel]. <https://www.sothebys.com/en/articles/kapoor-munch-and-the-distorted-fjord>
- Kiefer, A. (2023, 10 Kasım). *Die himmelspaläste/ Göksel saraylar, 2013-2018* [Enstalasyon]. <https://www.theartnewspaper.com/2022/05/30/anselm-kiefers-40-hectare-human-ant-hill-in-southern-france>
- Langer, M.M. (1989) *Merleau-Ponty's "phenomemology of perception*. Palgrave Macmillan.
- Miyake, I. (2023, 12 Kasım). *'132 5', 2011* [Tasarım]. <http://teagantall.blogspot.com/2010/10/132-5-issey-miyake-origami-fashion.html>
- Miyake, I. (2023, 12 Kasım). *'132 5', 2011* [Tasarım]. <https://www.pinterest.fr/pin/227572587393595124/>
- Orrico, T. (2023, 12 Kasım). *Performans çizimleri* [Performans]. <https://www.ignant.com/2019/01/21/meditative-large-scale-performance-drawings-by-tony-orrico/>
- Pugh, G. (2023, 12 Kasım). *Reconstruction/ Yeniden inşa, 2020* [Tasarım]. <https://www.wonderlandmagazine.com/2020/09/16/gareth-pugh-reconstruction-rina-sawayama-iamddb/#4>
- Rosenthal, P. (2013). Taş İşleri. *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Anish Kapoor İstanbul'da Sergi Katalođu*, 83-90.
- Serra, R. (2023, 05 Kasım). *Dört tur: Eşit ağırlık, eşit olmayan ölçü/ Four rounds: Equal weight, unequal measure, 2017* [Enstalasyon]. <https://www.glenstone.org/monumental-richard-serra-sculpture-in-custom-designed-building-by-thomas-phifer-to-go-on-view-at-glenstone-museum-beginning-june-23/>
- Shiff, R. (2000). Kalın Çizgiler: Serra'nın Siyahı. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 76 (Yaz), 195-203.
- Soygeniş, S. (2015). *Mimarlık düşünmek düşünmek*. YEM Yayın.
- Sönmez, N. (2000). Form Bütünlüğünün Parçalanışı ve Renklerin Özgürleřmesi. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 76 (Yaz), 30-35.
- Üngür, E. (2011). *Mekân kavramının disiplinler arası tarihsel değişimi üzerinden mimarlık& mekân ilişkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Van Herpen, I. (2023, 12 Kasım). *Capriole/ Sıçrama, 2011-2012* [Tasarım]. <https://cakeheadlovesevil.co.uk/2011/10/22/iris-van-herpen/>
- Wong, W. (1993). *Principles of form and design*. John Willey&Sons,Inc.

Etik, Beyan ve Açıklamalar

1. Etik Kurul izni ile ilgili;

Bu çalışmanın yazar/yazarları, Etik Kurul İznine gerek olmadığını beyan etmektedir.

2. Bu çalışmanın yazar/yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedir.

3. Bu çalışmanın yazar/yazarları kullanmış oldukları resim, şekil, fotoğraf ve benzeri belgelerin kullanımında tüm sorumlulukları kabul etmektedir.

4. Bu çalışmanın benzerlik raporu bulunmaktadır.
