



**ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA İFADECİ
YAKLAŞIMLAR VE FİGÜRATİF
DİŞAVURUMCULUK**

Fatma AY
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA
Şubat, 2023
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA İFADECİ YAKLAŞIMLAR VE FİĞÜRATİF DİŞAVURUMCULUK

Hazırlayan
Fatma AY

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

AFYONKARAHİSAR 2023

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Çağdaş Seramik Sanatında İfadeci Yaklaşımlar ve Figüratif Dışavurumculuk**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

17/02/2023

İmza

Fatma AY

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Fatma AY
	Numarası	170658120
	Anabilim Dalı	Sanat ve Tasarım
	Programı	Sanat ve Tasarım
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Çağdaş Seramik Sanatında İfadeci Yaklaşımlar ve Figüratif Dışavurumculuk
Tez Savunma Sınav Tarihi		17.02.2023
Tez Savunma Sınav Saati		14:00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA İFADECI YAKLAŞIMLAR VE FİGÜRATİF DİŞAVURUMCULUK

Fatma AY

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Şubat, 2023

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

İnsanlık tarihinin en eski ürünü olan seramik, yüzyıllar içinde gelişim göstererek evrensel bir dile sahip güçlü bir ifade aracı olmuştur. Tarihsel süreç içinde toplumların yaşama biçimlerini, kültürlerini etkilemiş ve kültürel olgulardan etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Dolayısıyla seramik malzeme, her çağın sanat üretiminde özel bir alanda yer bulmuştur. Sanatın ne olduğu ya da olmadığı Antik Çağ'dan itibaren tartışılmaktadır. Platon ile başlayan ve günümüzde yoğunlaşan bu tartışmalar aynı zamanda sanatın kuramsal söylemlerini doğurmuştur. Bu çalışmada, "Dışavurumcu (Anlatımcı) Sanat Kuramı" çerçevesinde çağdaş seramik sanatında figüratif dışavurumculuk incelenmektedir. Sanat eserinin subjektif görünüşleriyle ilgilenen "Dışavurumcu Sanat Kuramı"nda sanat eserinin anlatımcı niteliği önem kazanmaktadır. Bu kurama göre sanat eseri, sanatçının duygularının bir yansımasıdır. Sanatı bilişsel, yaratıcı, tinsel bir edinim olarak gören Croce'ye göre sanatçı: İçindekileri dışavuran, ifade eden kişidir. İfadeci yaklaşımlar çerçevesinde figüratif temalı eserlere yönelik bu çalışmada, Çağdaş Seramik Sanatı'nda figüratif ifadeci tavrın yeri amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenen sanat yapıtları üzerinden incelenmiştir. Araştırmanın son bölümünde kişisel yaratım sürecine değinilmiş, konu ile ilgili içerisinde üretmiş olduğum eserlerimin kuramsal temelleri metinleştirilmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Seramik Sanatı, Dışavurumculuk, Figüratif Sanat.

ABSTRACT

EXPRESSIVE APPROACHES IN CONTEMPORARY CERAMIC ART AND FIGURATIVE EXPRESSIONISM

Fatma AY

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

February, 2023

Advisor: Assist. Prof. Dr. Fevzi Nuri KARA

Ceramics, which is the oldest product of human history, has developed over the centuries and has become a powerful means of expression with a universal language. In the historical process, it has affected the lifestyles and cultures of societies and has been shaped by being influenced by cultural phenomena. Therefore, ceramic material has found a special place in the art production of every age. What art is or not has been discussed since Antiquity. These discussions, which started with Plato and intensified today, also gave birth to the theoretical discourses of art. In this study, figurative expressionism in contemporary ceramic art is examined within the framework of “Expressionist (Narrative) Art Theory”. The expressive quality of the work of art gains importance in the “Expressionist Art Theory”, which deals with the subjective appearances of the work of art. According to this theory, a work of art is a reflection of the artist's feelings. According to Croce, who sees art as a cognitive, creative and spiritual acquisition, the artist is the person who expresses and expresses the contents. In this study, which focuses on figurative themed works within the framework of expressive approaches, the place of figurative expressive attitude in Contemporary Ceramic Art has been examined through the works of art determined by purposeful sampling method. In the last part of the research, the personal creation process was mentioned, and the theoretical foundations of my works that I produced in relation to the subject were texted.

Keywords: Contemporary Art, Ceramic Art, Expressionism, Figurative Art.

ÖNSÖZ

“Çağdaş Seramik Sanatında İfadeci Yaklaşımlar ve Figüratif Dışavurumculuk” başlıklı yüksek lisans tez çalışmamda, eğitim hayatım boyunca bilgisi, yardımı ve desteğiyle hep yanımda olan değerli Dr. Öğr.Üyesi F. Nuri KARA Hoca’ma, hayatıma güneş gibi doğan sevgili minik oğlum Taylan AY’a, maddi-manevi desteğiyle yanımda olan eşime ve aileme bana olan güven ve desteklerinden dolayı sonsuz teşekkürler...

Fatma AY
2023, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ETİK VE BİLİMSSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SERAMİĞİN TANIMI, TARİHÇESİ VE SERAMİK SANATINDA ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ

1. SERAMİĞİN TANIMI VE KÜLTÜR TARİHİNDEKİ YERİ	4
2. SERAMİĞİN TARİHÇESİ VE GELİŞİM SÜRECİ.....	7
3. SERAMİK SANATININ ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ.....	16
3.1. MODERN SANAT HAREKETLERİNİN SERAMİK SANATINA ETKİSİ	18

İKİNCİ BÖLÜM

DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM) SANAT AKIMI, AKIMIN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÖZELLİKLERİ

1. SANATTA İFADECİLİK VE AKIM OLARAK DIŞAVURUMCULUK	24
2. DIŞAVURUMCU (ANLATIMCI) SANAT KURAMI	26
3. EKSPRESYONİZM AKIMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GENEL ÖZELLİKLERİ	31
3.1. AKIMIN DOĞUŞUNU HAZIRLAYAN FAKTÖRLER	31
3.2. EKSPRESYONİZMİN GENEL ÖZELLİKLERİ	32
3.3. EKSPRESYONİZMİN EVRELERİ	33
3.3.1. Ekspresyonizmin Öncüleri.....	33
3.3.2. Almanya’da Dışavurum	35
3.3.2.1. Köprü Grubu (Die Brücke)	35
3.3.2.2. Mavi Biniciler Grubu (Der Blaue Reiter)	37
3.3.3. Soyut Dışavurumculuk.....	38
3.3.4. Yeni Dışavurumculuk	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DIŞAVURUMCU ANLATIM ÖGESİ OLARAK FİĞÜR

1. SERAMİK SANATINDA FİĞÜR.....	42
2. MODERN SANAT VE SONRASI FİĞÜRATİF SERAMİK HEYKELLER, SEMBOİLİK VE İFADECİ ANLATIM	51

3. ÇAĞDAŞ FİGÜRATİF SERAMİK HEYKELLERDE DIŞAVURUMCU ETKİLER VE ÖRNEK YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ	76
3.1. BEVERLY MAYERİ.....	76
3.2. VİOLA FREY	77
3.3. MİCHAEL LUCERO.....	77
3.4. SERGEİ ISUPOV	78
3.5. MELİSA CADEL	79
3.6. GAELLE WEİSBERG.....	80
3.7. JOHNSON TSANG	81
3.8. NATHALIE GAUGLIN.....	82
3.9. RONIT BARANGA.....	84
3.10. OLGU SÜMENGİN BERKER.....	86
3.11. SOPHİE KAHN	87
3.12. ÖZGE TAN.....	88
3.13. MARY JONES.....	89
4. ÖZGÜN UYGULAMALAR.....	90
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	106

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Exekias İmzalı Siyah Figürlü Vatikan Amphorası, Achilleus ve Ajax, M.Ö. 540-530.....	5
Şekil 2. Sümer Çiviyazısı ile Yazılmış Kil Tablet, Irak-Shuruppak, İngiliz Müzesi, M.Ö. 2500.....	6
Şekil 3. Dolni Vestonice Venüsü, Çek Cumhuriyeti, M.Ö 29.000-25.000.....	7
Şekil 4. Henri Laurens, “La Lune”, 1946	8
Şekil 5. Kadın Biçimli Çömlek, Yükseklik: 28,7 cm. Genişlik: 20,4 cm. İstanbul Sadberk Hanım Müzesi, Hacılar, Kalkolitik Çağ, M.Ö. 6. Binyılın Son Çeyreği	11
Şekil 6. Bitik Vazosu, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, M.Ö. 1600	12
Şekil 7. İnandık Vazosu, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, M.Ö. 17. yüzyıl.....	12
Şekil 8. Kırmızı Figürlü Vazo, Ressam Euthymides; Kral Primaos, Hektor ve Hakabe’nin Figürleri, M.Ö. 500	14
Şekil 9. Marcel Duchamp, Fountain, 1917.....	18
Şekil 10. Margarita Heimann-Löbenstein, Cup And Saucer From A Tea Service, 1930	20
Şekil 11. Theodor Bogler, Krug Mit 2 Fächern (İki Bölmeli Sürahi), 1922.....	20
Şekil 12. Theodor Bogler, Mocha Machine (Kahve Makinesi), 1923.....	20
Şekil 13. Bernard Leach, Büyük Kase, 1945–1950.....	22
Şekil 14. Çağdaş Sanat Kuramları.....	26
Şekil 15. Edvard Munch, Çılgılık, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91 x 73,5 cm, The National Museum, Norveç, Oslo, 1893	35
Şekil 16. Çakıl Taşı Üzerinde İnsan Yüzü Tasviri, Kırmızı- Kahverengi Jasper Taşı, Ortalama Genişliği 5 cm 160 gr, Makapansgat, Güney Afrika, Yaklaşık 3.000.000	44
Şekil 17. Willendorf Venüsü, Kireçtaşı, Y:10 cm, Avusturya, Yaklaşık M.Ö. 25.000-28.000.....	44
Şekil 18. Lespugue Venüsü, Les Rideaux Mağarası, Fransa, Mamut Dişi, M.Ö. 25.000	45
Şekil 19. Brassempouy Venüsü, Brassempouy Mağarası, Mamut Dişi, M.Ö. 25.000-29.000.....	45
Şekil 20. Laussel Venüsü, Laussel Mağarası, Dordogne, Fransa, Yaklaşık M.Ö. 25.000-20.000.....	45
Şekil 21. “Oturan Kadın”, Pişmiş Toprak, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, M.Ö. 7000-5000	46
Şekil 22. Efes’li Tanrıça “Artemis” Heykeli.....	46
Şekil 23. İsis ve Horus Heykeli, Fayans, Yükseklik: 17 cm, Genişlik: 5,1 cm, Derinlik: 7,7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, M.Ö. 332–30.....	47
Şekil 24. Mısır, Memphis’teki Neferibreheb Mezarından Bir Grup Ushabti, Cenaze Hizmetçisi Figürleri, M.Ö. 500	48
Şekil 25. “Terracotta Ordusu”, Süvari Atı, Savaş Arabası Atı ve Toprak Askerler,.....	48
Şekil 26. “Terracotta Ordusu”, Süvari Atı, Savaş Arabası Atı ve Toprak Askerler, M.Ö. 210–209, (Detay)	48
Şekil 27. Tanagara Figürini, “Lady in Blue”, (Mavili Kadın), Louvre Müzesi, Paris ...	49
Şekil 28. Falluslu Priapos, Efes Archeology Museum, İzmir, Pişmiş Toprak Figür.	50
Şekil 29. Moche Kültürü, Pişmiş Toprak Figür.	50
Şekil 30. Peter Voulkos, “Notre Dame”, 2001.....	52
Şekil 31. Peter Voulkos, “Rocking Pot”, 1956	52

Şekil 32. Hans Coper, “Spade Form”, 1972.....	53
Şekil 33. Hans Coper, United Kingdom, 1920 -1981.....	54
Şekil 34. Ruth Duckworth, İsimli.....	54
Şekil 35. Ruth Duckworth, İsimli.....	54
Şekil 36. Pablo Picasso, Duck Flower-Holder, Seramik, 1951.....	55
Şekil 37. Pablo Picasso, Siyah ve Kırmızı ile Renklendirilmiş Seramik Vazo, 1963	55
Şekil 38. Joan Miro, “Baş III”, (Head III), 24.5 x 24 cm, Pişmiş Toprak, Paris, Galerie Maeght, 1945	56
Şekil 39. Joan Miro, “Baş I”, (Head I), 16 x 40 cm, Seramik, Pişmiş Toprak, Paris, Galerie Maeght, 1945.....	56
Şekil 40. Paul Gauguin, Süratli Otoportresi, Seramik, 1889.....	57
Şekil 41. Paul Gauguin, Portre Vazo, Altın Süslemeli Seramik, 1887-88.....	57
Şekil 42. Paul Gauguin, “Oviri”, 1894	58
Şekil 43. Paul Gauguin, “Oviri”, 1894, (Detay).....	58
Şekil 44. Marc Chagall, “Sevgili”, 1957.....	58
Şekil 45. Marc Chagall, “Aşıklar ve Canavar”, 1962.....	58
Şekil 46. Mo Jupp, Koltukta Oturan Kadın Figürü, 15x10x11,5 cm, 1950	60
Şekil 47. Mo Jupp, Sırsız, Diz Çökmüş Kadın Figürü, 16x12x13 cm, 2000.....	60
Şekil 48. Mo Jupp, Ayakta Duran Kadın Figürü, Y: 40.5cm, 2003	60
Şekil 49. John Maltby, “Bilge Kral”, 1965	61
Şekil 50. John Maltby, “Totem”, b.t.	61
Şekil 51. John Maltby, “Koruyucu Melek”, b.t.	61
Şekil 52. John Maltby, “Savaşçı”, b.t.	61
Şekil 53. Robert Arneson, “Single Splat”, 1976	62
Şekil 54. Robert Arneson, “Brick Bang”, 1976	62
Şekil 55. Robert Arneson, “Whiteware With Glazes”, 1971	62
Şekil 56. David James Gihooly, “Peynirli Kurbağa Sandviç”, 1976	63
Şekil 57. David James Gihooly, “Kurbağa Çiftçisi”, 1973	63
Şekil 58. Marilyn Levine, “Bob’s Cowboy Boots”, Seramik, 1973.....	64
Şekil 59. Marilyn Levine, “Bob Jacket”, Seramik, 1990	64
Şekil 60. Howard William Kottler, “Fermuarlı Bir Çift Muz Dökümü”, Porselen, b.t..	64
Şekil 61. Richard Shaw, “Bray Ayakkabı”, Sır Üstü Çıkartmalı Porselen, 2011	64
Şekil 62. Antony Gormley, “Terrakota İnsanlar”, 35.000 Figür, 8-35 cm, 1991.....	65
Şekil 63. Antony Gormley, “Terrakota İnsanlar”, 35.000 Figür, 8-35 cm, 1991, (Detay)	65
Şekil 64. Füreyya Koral, “Yürüyen İnsanlar”, 1990	67
Şekil 65. Candeğer Furtun, İsimli, 1994–1998.....	67
Şekil 66. Candeğer Furtun, İsimli, 1994-1998, (Detay)	68
Şekil 67. Carmen Dionyse, “Hades”, Schamottetonh, 54 cm, 2001	69
Şekil 68. Carmen Dionyse, “Ayakta Şekil”, 87,5 x 53 x 39 cm, 2000.....	69
Şekil 69. Gerard Möhwal, “Julian III”, Seramik, Cam, Kağıt, 1997.....	69
Şekil 70. Gerard Möhwal, “Yalan Kafa VII”, Seramik, Cam, Kağıt, 1997	69
Şekil 71. Gerard Möhwal, “Ağzı Açık Baş”, Seramik, Cam, Kağıt, 1997	69
Şekil 72. Gerard Möhwal, “Yana dönük Kadınsı”, Seramik, Cam, Kağıt, 1987	70
Şekil 73. Erdinç Bakla, Bust, Earthenware, 65x43x84 cm, 1992	70
Şekil 74. Erdinç Bakla, Bust, Earthenware, 21x20x42 cm, 1993	70
Şekil 75. Erdinç Bakla, Bust, Earthenware, 14x10x21 cm, 1990	70
Şekil 76. Patti Warashina, “Gümüş Kaşık”, Porselen, 2004.....	71
Şekil 77. Patti Warashina, “İki Günah”, Porselen Çaydanlık, 2003.....	71
Şekil 78. Jill Crowley, “Çiçek Kravatlı Adam”, Y 26 x G 32 x D 24 cm, 1977.....	72

Şekil 79. Jill Crowley, “Portre Kafa”, Y 25,5 x G 28,5 x D 16 cm, 1977	72
Şekil 80. Johan Tuhunell, “Nyllen”, Seramik, 2020	72
Şekil 81. Johan Tuhunell, “Nyllen”, Seramik, b.t.	72
Şekil 82. Akıo Takamori, “Arkadaşlarıyla Sarı Kazaklı Çocuk”, b.t.	73
Şekil 83. Akıo Takamori, “Kadın”, 1980-1990	74
Şekil 84. Akıo Takamori, “Venus Envelope”, 2013	74
Şekil 85. Elise Siegel, “Kaba Kenarlar”, Seramik, b.t.	75
Şekil 86. Elise Siegel, “Kaba Kenarlar”, Seramik, b.t.	75
Şekil 87. Beverly Mayeri, “Yeniden Hizalama”, 40x11x1, Porselen Üzerine Akrilik Boya, 1990	76
Şekil 88. Viola Frey, “İnsan ve Dünyası”, Seramik, 1994	77
Şekil 89. Michael Lucero, “Kolomb Öncesi Adam”, Seramik, 1991	78
Şekil 90. Sergei Isupov, “Humanimals Group”, Porselen, 2011	78
Şekil 91. Melisa Cadel, “She Had Always Mended”, (Daima İyiydi), Kil, Bal Mumu, İğne, İplik ve İnciler, 2014	79
Şekil 92. Melisa Cadel, “She Had Always Mended”, (Daima İyiydi), Kil, Bal Mumu, İğne, İplik ve İnciler, 2014, (Detay)	80
Şekil 93. Gaelle Weisberg, “Free Birds”, (Özgür kuşlar), H. 101cm, Ceramic, b.t.	81
Şekil 94. Gaelle Weisberg, “Women and Kangur”, (Kadın ve Kanguru), H. 80 cm, Ceramic, b.t.	81
Şekil 95. Johnson Tsang, “Lucid Dream II – Here and There”, b.t.	82
Şekil 96. Johnson Tsang, “Lucid Dream II- Here and There”, b.t., (Detay)	82
Şekil 97. Johnson Tsang, “Kissing Statue Of Face Masks”, (Öpüşen Yüz Maskeleri), Porselen, 2020	82
Şekil 98. Nathalie Gauglin, “Hand Bust”, (El Büstü),- n°24, 2010	83
Şekil 99. Nathalie Gauglin, “Girl On Oak and Smal Swift”, (Meşenin Üzerindeki Küçük Hızlı Kız),- n°26.3, 2016	83
Şekil 100. Ronit Baranga, “Breakfast”, (Kahvaltı), 2014	84
Şekil 101. Ronit Baranga, “My Artemis”, (Bereket Tanrıçası), 2015	85
Şekil 102. Ronit Baranga, “My Artemis”, (Bereket Tanrıçası), 160 cm. (Detay)	85
Şekil 103. Ronit Baranga, “The Cake”, (Kek), 2020	86
Şekil 104. Olgü Sümengen Berker “10.A” Renkli Şamot Kil, 1120 C°, 14 x 16 x 11cm, 2015	86
Şekil 105. Sophie Kahn, “Lisa”, (3D Baskıdan Seramik Döküm), L: RGB Life Size, 2012	87
Şekil 106. Özge Tan, “Bugün Gaia Gözü Yaşlı Bir Tanrıçadır”, Ahşap ve Seramik, ...	88
Şekil 107. Özge Tan, “Bugün Gaia Gözü Yaşlı Bir Tanrıçadır”, Ahşap ve Seramik, ...	88
Şekil 108. Mary Jones, “Bla, Bla, Bla” 28x25, Seramik, 2020	89
Şekil 109. Mary Jones, “Aslında Herkes Gibiyim”, 28x25, Seramik, 2020	89
Şekil 110. Fatma Ay, “Calliope”, 42x24, 32x20, 22x16 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020	95
Şekil 111. Fatma Ay, “Polymnia”, 42x24, 32x20, 22x16 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020	96
Şekil 112. Fatma Ay, “Polymnia”, 42x24, 32x20, 22x16 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020, (Detay)	96
Şekil 113. Fatma Ay, “Thalia”, 25x20, 24x19, 20x15, 18x13, 15x10, 12x8 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020	97
Şekil 114. Fatma Ay, “Thalia”, 25x20, 24x19, 15x10, 12x8 cm, Şamotlu Kil,	97
Şekil 115. Fatma Ay, “Terpsichore”, 20x20, 18x17, 17x14, 16x12, 14x10 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020	97

Şekil 116. Fatma Ay, “Terpsichore”, 20x20, 18x17, 17x14, 16x12, 14x10 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020, (Detay).....	97
Şekil 117. Fatma Ay, “Melpomene”, 8x15, 8x15 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2021	98
Şekil 118. Fatma Ay, “Melpomene”, 8x15, 8x15 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2021, (Detay)	98
Şekil 119. Fatma Ay, “Erato”, 14x25, 12x20, 10x18 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020	98
Şekil 120. Fatma Ay, “Clio”, 15x25, 12x23, 10x20, 8x15 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020	99
Şekil 121. Fatma Ay, “Euterpe”, 15x30, 14x25, 12x20, 10x18 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020	100



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AKT: Aktaran

B.T.: Bilinmeyen Tarih

Covid-19: Korona Virüs

DNA: Deoksiribo Nükleik Asit

M.Ö.: Milattan önce

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

TDK: Türk Dil Kurumu

Y.Y.: Yüzyıl

3D: 3 Boyut



GİRİŞ

En genel anlamıyla sanat; içten gelen duygunun, yaratıcılığın ve hayal gücünün görünen dünyanın ruhsal olarak içselleştirilmesinin dışavurumudur. Sanat; insanın zaman içinde yaşayıp içselleştirmiş olduğu duyguyu, başkalarının da hissetmesi için çeşitli malzeme ve yöntemlerle ifade etme ihtiyacından ortaya çıkmıştır. İnsanlık tarihi boyunca sanat, içinde bulunulan çağın koşullarına göre şekillenmiş ve farklı biçimler ile ifade edilmiştir. Dönemin özelliklerine ve şartlarına uygun olarak değişim gösteren sanat anlayışları aynı zamanda sanatçılar ve eserleri üzerinde de önemli etkiler bırakmıştır. Dolayısıyla seramik yüzeylere ifade edilmiş duygu ve düşünceler, özellikle de çeşitli figürlerle ifade edilmiş kompozisyonlar, insanoğlunun ilk sanatsal dışavurumunun vazgeçilmez unsurları olmuştur.

Sanatın geçirmiş olduğu bu tarihsel süreç içerisinde kendine özgü bir gelişim seyrine sahip olan sanat dallarından birisi de seramik sanatı olmuştur. Tarihin eski dönemlerinde insanlar genellikle yaşayış biçimlerini, savaşlarını, zaferlerini anlatmada kullandıkları kili bir ifade aracı olarak ele almışlar ve bu ifade edişi seramik çanak çömlekler üzerinde uygulamışlardır. Ateş, su ve toprağın birlikteliği içerisinde seramik, başlangıçta gereksinim kaynaklı olarak doğmuştur. Daha sonraları ise estetik arayışlara yönelen insanlar toprağı farklı şekillerde biçimlendirmeye, yeni formlar yaratmaya başlamışlardır.

Modernizm, çağdaş sanatın temellerinin atıldığı bir dönemdir. Modernizmden başlayarak dönemsel olarak pek çok gelişme ve aşama kaydeden seramik malzeme, geleneksellikten koparak farklı üslup ve tekniklerin gelişmesi sonucunda zamanla günlük yaşamın kullanım nesnesi olmaktan çıkarak sanat nesnesine dönüşmüştür. Modernizmi takiben ortaya çıkan bir başka sanat süreci ise Postmodernizm sürecidir. Özellikle Modern ve Postmodern sanat akımlarının etkisinde kalan seramik sanatçıları, disiplinler arası bir anlayışla yapıtlar ortaya koyarak diğer sanat disiplinleri ile olan ilişkisi içinde malzemenin sınırlarını zorlayıp yepyeni anlatımlar ortaya atmışlardır. Çağdaşlaşma sürecinde gelişerek değişik ifade olanaklarıyla sanatta özel bir yere sahip olan seramik, kendi içerisinde bir eğilim haline gelerek figüratif form anlayışıyla kendini gösteren sanatsal ifade haline gelmiştir.

İnsanoğlunun yaradılışından günümüze kadar resim ve heykel sanatının en önemli unsurlarından biri olan figür, tarih öncesinden modern döneme kadar geçen süreçte birçok sanatsal alana konu olmuştur. Sanat tarihinde figür, anlatılan veya ortaya konulan olayların çeşitliliği açısından son derece zengin bir durum oluşturmuştur. 19. yüzyıl sanatında figür, geleneksel biçimlerden sıyrılarak ifadeci bir üslupla çalışmalara yansıtılmıştır.

Sanat tarihi içerisinde 17. yüzyılda ortaya çıkan Rokoko, Klasisizm, Romantizm ve 19. yüzyılda gelişen Empresyonizm gibi sanat üslupları; “insan” ve “doğa”nın keşfiyle başlayan yeniçağın getirdiği tüm olanaklarla birlikte 19. yüzyılın sonlarına kadar süregelmiştir. 20. yüzyılda, endüstri ve teknoloji çağı ile sanatçılar doğalcı yansımaları reddeden ama gerçeklere de bağlı kalan yenilikçi fikirlere dayalı modern sanatı oluşturmuşlardır. Avrupa’da 20. yüzyılın ilk yarısında modern sanatın gelişimine paralel olarak bütün genç sanatçı kuşağıyla kökten değişikliklere gidilmiştir. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Simgecilik, Kübizm, Fütürizm (Gelecekçilik), Eşzamanlılık (Simultanizm), Fovizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ve Yeni Gerçekçilik 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan modern sanat akımları olmuştur.

Her biri diğerine tepki olarak ya da tamamlayıcı biçimde ortaya çıkan bu modernist sanat akımlarından “Dışavurumculuk Akımı,” Dışavurumculuk (ekspresyonizm), doğanın olduğu gibi kopyası yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yüzyıl sanat akımıdır. Politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Almanya’da Pozitivizm, Naturalizm ve Empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkan Dışavurumcu sanatın amacı; sanatçının duygularını ve iç dünyasını form, biçim bütünlüğü ve güzelliği aramadan görünen dünyanın aynısını yapmak yerine kendi bakış açısıyla ele aldığı dış dünyayı, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla kendi hisleri, duyguları ve düşünceleriyle yorumlaması ve ortaya koymasıdır. Sanatçı, izleyicinin eseri beğenip beğenmediğini düşünmeden dış dünyanın gerçeğini, kendi yorumu ve görme biçimiyle aktarmasıdır. Sanatçı; yapıtını aktarırken yaşadığı dış dünyanın iç gerçeğini, duygularını, sezgilerini; isyanlar, coşkular aracılığıyla aktarmış ve tanımlamıştır. Bu bakımdan, yukarda da belirttiğimiz gibi çağdaşlaşma döneminde ekspresyonist resamlara çok şey borçlu olan günümüz seramik sanatçılarının da seramik malzemeyi, tasarım ve teknik anlamda zenginleştirip sanatsal ifade aracı olarak figüratif anlatım biçimini oluşturduklarını görmekteyiz.

Bu çalışmada, modern sanat hareketlerine paralel olarak gelişen, çağdaş seramik sanatındaki ifadeci yaklaşımlar ve figüratif Dışavurumculuk konusu ele alınmıştır. Figürlerin seramik sanatında kullanımı tarihsel dönemler itibariyle incelenmiş amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen çağdaş seramik sanatçılarının figürleri ele alış biçimleri ve üslupları değerlendirilmiştir.

Çalışma sistematigi içerisinde, ifadeci yaklaşımların ve figürün hangi sanatçılar tarafından ne şekilde ele alındığı ortaya çıkarılmaya, sanatçıların figür kullanma nedenleri, tarih boyunca toplumdaki kültürel ve sosyal yapının seramik sanatında kullanılan figürleri ve ifadeci yaklaşımları nasıl etkilediği tesbit etmeye çalışılmıştır. Ayrıca çağdaş seramik sanatında figür uygulamalarındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Kullanılan teknik, renk, çizim stili ve formların özellikleri saptanarak, ifadeci yaklaşım ve Dışavurumcu figüratif formun çağdaş seramik sanata biçim ve içerik açısından kazandırdıkları belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışma içerisinde akım ve sanat olgusu incelenerek konuyla ilgili sanatçılar üzerinden örneklendirmelere gidilmiştir. Sanatçıların fikirleri, sanat tarihçilerinin görüşleri ve yorumlarının yanında bazı akımların teorik düzeyde çıkış nedenlerine ve manifestolarına da yer verilmiştir.

Bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, seramik sanatının çağdaşlaşma sürecinde gelişimi ele alınmıştır. İkinci bölümde Dışavurumculuk akımı ve sanatta ifadecilik yaklaşımı analiz edilmiştir. Bu çerçevede Dışavurumculuk akımının ortaya çıkışı, gelişimi, genel özellikleri ve günümüz sanata etkileri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde, çağdaş seramik sanatında Dışavurumcu anlatım ögesi olarak figür konusu işlenmiştir. Bu bağlamda seramik sanatı, Dışavurumculuk ve figür ilişkisi irdelenmiştir. Çağdaş Seramik Sanatı'nda Dışavurumcu figüratif anlatımın gelişim süreci ve özellikleri açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca günümüz seramik sanatında ifadeci yaklaşımlarla Dışavurumcu figür ortaya koyan sanatçıların amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen eserleri çözümlenmiştir. Son olarak tez kapsamında üretilen eserlerin açıklamalarına yer verildi.

BİRİNCİ BÖLÜM

SERAMİĞİN TANIMI, TARİHÇESİ VE SERAMİK SANATINDA ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ

1. SERAMİĞİN TANIMI VE KÜLTÜR TARİHİNDEKİ YERİ

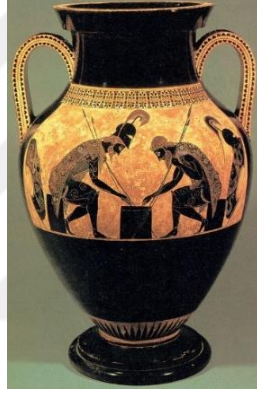
Seramik, inorganik maddelerin (metal ya da metal alaşımı olmayan) element ile birleşip, belirli üretim aşamasından geçerek (şekil verilip- kurutularak) ateş ile sertleşip, dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir (Arcasoy, 1983: 1).

Seramik, hammaddesi olan kilin doğada oldukça fazla bulunması sebebiyle kolaylıkla elde edilebilen, kolay, pratik ve sınırsız alternatiflerle şekillendirilebilir bir malzeme olmasıdır. Bu özelliğinden dolayı da insanlık tarihinin en eski sanat biçimi olup uygarlık tarihi boyunca fonksiyonellik ve sanatsal amaçlarla üretilmiş kültür nesnelerini kapsamaktadır. Günümüzde bilim, endüstri, teknoloji alanlarıyla en çok etkileşim içerisinde gelişimini sürdüren bir sanat dalıdır. Teknolojik yeniliklerin yaşandığı günümüzde seramik sanatçıları ana (temel) malzemesi kil olan uygulamalarında taş, metal, ahşap, deri, cam, kâğıt, ip, çivi, plexiglass gibi yan malzemeleri de aktif olarak kullanarak seramikte farklı bir söylem oluşturdıkları gözlenmektedir (Çevik, 2010: 35).

“Seramik” kelimesi Yunanca keramos kelimesinden gelen terim olup İngilizcede “ceramic”, Fransızcada “ceramique”, Almancada “keramik”, Rusçada “keramika” olarak adlandırılmaktadır (Arcasoy, 1983: 2). Terim Türkçeye Fransızcadan geçmiştir (Turani, 2010: 131). Fakat kelime kökeninin açıklamalarında farklı yaklaşımlarla karşılaşılmaktadır. Fikret Hacıoğlu’da (2014: 44) seramik alanında kullanılan terimler ve kavramlarla ilgili çalışmasında, seramik alanında yabancı kökenli terim ve kavramların yoğun kullanıldığına dikkat çekerek seramikle ilgili terim birliği ve dolayısıyla kavram karmaşasına dikkat çeker. Örneğin bazı kaynaklar “keramos” teriminin Yunan dilinde “boynuz” sözcüğünün karşılığı olduğunu, geleneksel tören ve şöenlerde içki kabı (kadeh, kupa) olarak kullanılan boynuzdan yapılmış malzemelerin nitelendirilmesinde kullandığı ve zaman içerisinde seramik kapların bu isimle anılmaya başlandığı bilgisi geçmektedir (Korucu, 2013: 32). Bazı kaynaklar ise kelimenin kökeninin Sanskritçeden türediğini ve “yanmak” anlamına geldiğini yazmaktadırlar (Bengisu, 2016’dan akt. Hacıoğlu, 2014: 44). Bu görüşe Watkins’ta de rastlanır. Watkins, kelimenin kökeninde “yakmak” arasında bir bağlantı olduğunu öne sürmektedir. Beeks ise kesin bir etimolojinin olmadığını yazar.

Yine kaynaklarda Antik Yunan'da seramik üreten çömlekçilere “Kerameus”, bu çömlekçilerin yaşamış oldukları yere “Keramikos” adı verildiği geçmektedir. Antik Yunan'da Atina şehrinin, akropolistin kuzeybatısındaki çömlekçilerin yerleşim yerinin ve Attika vazolarının ana üretim merkezinin adı Keramikos'tur (Iliopoulos, b.t). Kelime kökenine yönelik tartışmalar bir yana, seramik terimi 1857 yılından itibaren “kilden kalıplanmış ve fırınlanmış şeyler yapma sanatı” olarak tanımlanmıştır (etymonline, 2022). Seramik sanatı, ilk çağdan günümüze kadar yaşamın her alanında bulunmaktadır. Öncelikle günlük ihtiyaçları karşılamak amacıyla kap görevi görmüştür; sonrasında toplumların inancını, değerlerini, duygularını ve düşüncelerini yansıtan izleri taşımıştır. Öte yandan toplumun kültürel ve ekonomik alanda kendini göstermiş ve önemli bir yere sahip olmuştur.

Şekil 1. Exekias İmzalı Siyah Figürlü Vatikan Amphorası, Achilles ve Ajax, M.Ö. 540-530



Kaynak: Tekencasa Bruggertstraat, 2021.

Başlangıçta günlük yaşamda kullanılan çeşitli seramik nesneler; oyuncak, künk, çatı kiremiti ve yazı tabletleri gibi amaçlar için üretilerek, tarih boyunca çeşitli şekil ve fonksiyonlarda günlük yaşamın içinde yerini alarak tüm medeniyetlerin izlerini taşımaktadır. Günümüzde arkeolojik kazılar sonucu elde edilen seramik nesneler, insanlık tarihinin gelişimi (yerleşkelerdeki iskân tarihleri, sosyo-ekonomik durum, yaşam biçimleri, yaşam şartları, göçler, ilişkiler, savaşlar, inançlar...) hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan temel materyallerdir (Arslan, 2012'den akt. Okumuş, 2017: 4). Bu nedenle arkeologlara göre, seramik buluntular kültür tarihi ile ilgili bilgilerin kaynaklarını da içinde barındırmaktadır. İnsanlık tarihinin basamaklarını oluşturan kültürlerin ürünleri olan seramik nesnelerin kendi formları kadar, üzerlerinde yer alan resim ve semboller tarihin akışının ve sırlarının göstergelerini sunmaktadır (Şekil 1). Seramik amforalar antik ticari yolların incelenmesinde önemli yere sahip temel göstergelerdir (Okumuş, 2017: 3).

Yazının icadı ile birlikte kullanılan kil tabletler, yazı türleri, işaret ve semboller, antik dönem insanının sosyal-kültürel yaşantıları hakkında bilgiler edinmemizi sağlamaktadır (Şekil 2). Bu seramik parçalar, Eski Çağ insanların hesap, ödeme, vergi, oy ve mesaj pusulaları, ilaç malzemeleri, mutfak alış-veriş listeleri gibi günlük kullanım belgeleri için kullanılmıştır (Lang, 1956'den akt. Yıldızhan, 2005: 435). Ayrıca Antik Çağ yazarının seramik yüzeylerin üzerine kazınarak (graffito), ya da pigment boya (dipinto) ile yazılmış edebi ya da felsefi yazılarında ulaşmak mümkündür (Hunger, 1988'den akt. Yıldızhan, 2005: 435). İnsanlık tarihi ile bilgiler içeren bu tabletler arkeolojik öneme sahiptirler.

Şekil 2. Sümer Çiviyazısı ile Yazılmış Kil Tablet, Irak-Shuruppak, İngiliz Müzesi, M.Ö. 2500



Kaynak: Archaeologists, b.t.

Seramiğin gelişim basamakları, onu şekillendiren toplumların gelişimiyle paralellik gösterdiğinden, bulundukları dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik gelişim süreçlerinin bilgi ve kaynaklarını oluşturmaktadır (Erman, 2012: 19).

Geleneksel seramik üretim yöntemlerinin yanı sıra disiplinlerarası etkileşimin ve çağdaş sanatın anlatım biçimleri seramik sanatında yeni yaklaşımları ve anlatım biçimlerini doğurmuştur. Koçak Özeskici'ye (2010: 85) göre seramik sanatında geleneksel anlatım biçimlerinin yanında yeni anlatım yolları arandığı günümüzde; resim, heykel, seramik disiplinlerinde ifade biçimleri yerini postmodern söyleme bırakmakta, enstalasyon gibi çağdaş sanatın anlatım dilinde seramik önemli bir yer tutmaktadır. Günümüzde sanatçılar, seramiğin hammaddesi kilin yanı sıra farklı malzemeleri (metal, plexiglass, ahşap, cam...) kullanarak ve heykel, resim sanatı gibi disiplinlerden aldıkları deformasyon gibi ifade biçimleriyle duygu, mesaj ve kavramlarla yapıtlarını biçimlendirmektedirler.

Endüstrinin gelişimiyle, günlük ev eşyalarından mimariye (yapı seramikleri), elektrikten elektroniğe, sağlık alanında (bio seramikler), nükleer sahadan, uzay araçlarına kadar geniş bir alanda, dünyanın en çok kullandığı malzemelerden biri olarak

karşımıza çıkan (Oral, 2005) seramik, günümüzde özgün bir sanat disiplini olarak gelişimini sürdürmekle, malzeme ve teknik anlatım imkânlarıyla da çağdaş sanat içerisinde önemini artırarak korumaktadır.

2. SERAMİĞİN TARİHÇESİ VE GELİŞİM SÜRECİ

Tarih boyunca çeşitli medeniyetlerin yaşam biçimleri ile sentezlenerek şekillenen seramik; Ana tanrıça, riton (içki kabı), urne (ölü kabı), banyo kabı, lahit, tablet, mühür gibi çok çeşitli ürünlerle karşımıza çıkmaktadır. Mısır, Mezopotamya, Girit, Anadolu, Etrüsk, Miken, Yunan uygarlıkları, İndus Vadisi, Çin, Japon, Kore, İspanya ve Amerika ülkeleri, coğrafya ve kültürleriyle değişik seramik örnekleri ile günümüze kadar süre gelmiştir (Özen, 2002: 10).

Seramiğin ilk ortaya çıkışını Paleolitik Çağ'a kadar götürmek mümkündür. İnsanlık tarihinin ilk basamağı olarak kabul edilen Paleolitik Çağ'ın, yaklaşık 2.000.000 yıl önce başladığı ve 10.000 yıl önce son bulduğu tahmin edilmektedir (Erman, 2009: 60).

Şekil 3. Dolni Vestonice Venüsü, Çek Cumhuriyeti, M.Ö 29.000-25.000



Kaynak: Ertuğrul, 2015.

Bugün Çek Cumhuriyeti'nde yer alan Devín Dağı'nın eteklerindeki Paleolitik dönemden kalma Dolni Vestonice'de bulunan Vestonice Venüsü yaklaşık M.Ö. 25.000-29.000 yıllarına tarihlenmektedir (Şekil 3). Dolni Vestonice Venüsü ve yine aynı bölgede bulunan seramik figürinler ve parçalar insanlık tarihinin ilk seramik parçaları olarak kabul edilmektedir (Erman, 2019: 146). 1979'da yapılan bir kazıda, içinde ve yakınında 2300 seramik parçası bulunan kubbeli ve sıralı bir ocak ortaya çıkarılmış olması figürinlerin ve diğer seramiklerin bir kısmının bu fırınlarda pişirilmiş olabileceğini göstermektedir.

Dolni Vestonice Venüsü'nde form deformasyona uğramış, bereketi, doğurganlığı sembolize eden uzuvlar abartılarak vurgulanmıştır. Kişisel özelliklerin gösterilmediği ilkel sanat formlarında beden oranlarında deformasyonlar öne çıktığı gibi vücut parçaları,

uzuvlar plastik biçimlendirme yerine çizilerek gösterilmiştir. Bunun özünde dış gerçeği olduğu gibi betimleme kaygısı değil imge yaratma arzusu yatar. Sanatın kökenine yönelik her yeni bulgu modern sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilen primitif sanata yönelmesindeki temel etki olarak belirlenebilir. Örneğin Ekspresyonist heykel, biçimsel betimlemeler yerine soyutlamaları ve deformasyonları tercih etmiş; bu tercihiyle ilkel sanatların biçimsel tavrına yakın durmuşlardır (Özkul, 2020: 23). Kübik ve Dışavurumcu etkileriyle figürleri ilkel sanatın figürlerine benzeyen Henri Laurens'in eserleri bu bağlamda örneklenabilir (Şekil 4).

Şekil 4. Henri Laurens, “La Lune”, 1946



Kaynak: Mutual Art, 2028.

2012 yılında Çin'in Xianrendong Mağarası'nda bulunan çanak çömlekler ise M.Ö. 20.000-19.000'lere tarihlenmektedir. Çanak çömlekler üzerinde yanık izlerinin olması bunların yemek pişirim amaçlı da kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Güney Çin'de Hunan eyaletinde yer alan Yuchanyan Mağarası'nda da yaklaşık 18.300-17.500 yıllık seramikler elde edilmiştir. Ele geçen farklı et kalınlıklarına sahip parçaların çamur bünyelerine bakıldığında, açık ateşte pişirimden kaynaklanan kırılğan yapıya ve düzensiz, heterojen kırmızımsı kahverengi bir renge sahip oldukları görülür. Bu da tarihin ilk çömleklerinin üretiminde kullanılan çamurun içerisine kırmızı pişme rengine sahip bir kilin karıştırıldığının ipuçlarını verir (Hirst, 2019'den akt. Balyemez ve Başkırkan, 2012: 92).

Yeni kullanılan tekniklerle yapılan testlerde Japonya'nın Aomoriindeki Odaiyamamoto I bölgesinde keşfedilen Jomon seramiğinin ise 12.500 yıl öncesine dayandığını göstermektedir (Vandiver, 1990'dan akt. Çakı, 1999: 44). Yine, PLOS One'da yayınlanan bir jeokimyasal analiz, Tanegashima Adası'ndaki bulunan kilden üretilmiş kapları yaklaşık 14.000 yıl öncesine tarihlendirmektedir. Tüm bu bulgular seramiğin tarihinin Neolitik Dönem öncesinde başladığını göstermektedir. Pleistosen sonuna güvenle tarihlenen çanak çömlekler, Kuzeydoğu Asya'daki Amur Nehri

havzasında, Rusya'nın Uzak Doğu'sunda ve Japon takımadalarında bulunuyor (Ertuğrul, 2022).

Ana malzemesi toprak ve suyun çamur haline getirilip elde biçimlendirildikten sonra ateşte pişirilerek dayanıklı seramiklerin üretimi ise M.Ö. 8000'in sonlarına tarihlenmektedir. Bu dönemi içeren önemli seramik buluntulara Türkistan'ın Aşkava bölgesinde (M.Ö. 8000), Filistin'in Jericho bölgesinde (M.Ö. 7000), Anadolu'nun çeşitli höyüklerinde (örneğin Hacılar, M.Ö. 6000) ve Mezopotamya olarak adlandırılan Dicle-Fırat nehirlerinin arasında kalan bölgede rastlanmıştır (Arcasoy, 1983: 1). Çeşitli takı ve süs eşyalarının üretilmesi, kilden yapılan kullanım nesnelerinin dönemin kültür imgelerinin kazınarak ya da kabartı şeklinde betimlenerek aktarılmaya başlanması, resimlenmesi sanatsal anlamda seramiğin kullanılmaya başladığı ilk örnekler olarak değerlendirilmektedir (Uğur, 2019: 27).

Anadolu; tarih boyunca Lidya, Hitit, Urartu, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı gibi tarihin önemli devletlerine ev sahipliği yapmış, onların zengin kültürel medeniyetlerini içinde barındırmıştır.

Anadolu Neolitik Çağ'ın ilk kültür dönemlerine ev sahipliği yapmış bir coğrafyadır. Değişen iklim sonucunda avcı toplayıcı insan gruplarının verimli topraklara sahip deniz, göl, akarsu ve kıyılarına yerleşmeye başladıkları ilk köy toplulukları dönemi Neolitik Çağ (M.Ö. 8000-5500) olarak adlandırılmaktadır. Neolitik Dönem, çanak çömlekli ve çanak çömleksiz olmak üzere iki evreye ayrılmaktadır (Acartürk, 2012: 2). Neolitik Dönem'de, majik yani büyü ile ilgili olduğu düşünülen mağara resimlerinin yerini, konstruktif bir düzende mekân yaratıcı ve doğa süsleyici bir sanata bırakır. Kerpiç evlerin duvarlarını süsleyen renkli duvar resimleri yer alır (Temizsoy, 2002'den akt. Erman 2009: 64).

Henüz ateşin kontrol edilemediği bu dönemde topraktan yapılan kapların pişirim uygulamasıyla sertlik kazandırılmaya başlanmadığı dönem, "Akeramik" yani Seramiksiz Neolitik Çağ ismiyle adlandırılmaktadır. Akeramik Dönem'de besinlerin saklanması ve taşınmasında ağaç kök ve dallarından yapılan sepetler, taştan ya da balçık kilden yapılan ilkel kapların kullanıldığı tahmin edilmektedir (Erman, 2009: 64). Balçıkla sıvanmış sepetlerin ateşle sertleştirilmeleri sonrasında balçığa karıştırılan daha az özlü toprak ve nehir kumları ile çamurun özsüzleştirilmesi ile ateşten daha iyi sonuç alındı. Ateşin kontrol edilmesi, elle biçim verilen kilin pişirilerek mukavemet kazandırılması,

Neolitik Çağ insanı için büyük bir adım olmuş ve bu durum günlük hayatı kolaylaştıran pek çok yeniliği de beraberinde getirmiştir (Uğur, 2019: 27). Bir diğer önemli gelişme ise yaklaşık M.Ö. 5000-6000’lerde odun ve benzeri organik maddelerin küllerinin seramik çamurunun üzerindeki etkilerinin gözlenmesi sonucu seramik eşyaların sırlanmasının keşfidir (Arcasoy, 1983: 1).

Neolitik Dönem insanının inanç düşüncesine göre ölümler evlerin içinde taban altına açılan çukurlara gömülmüştür. Dolayısıyla evlerin içine açılan özel alanlara, ölümleri eşyalarıyla gömmeye ve ölümlerin yanına hediye bırakma geleneğiyle pek çok buluntulara rastlanılmıştır. Neolitik Dönem yapıları birbirine bitişik halde ve ihtiyaç halinde sürekli olarak yeni yapılar eklenmesiyle kurulmuştur. Dolayısıyla bu dönemde sokak kavramı oluşmamıştı. Evlere giriş çıkışlar damlar üzerinden sağlanıyordu. Bu dönemde inşa edilen yapılar; yaşam düzeni, yaşam süresi ve yaşam koşullarına göre değişiklik göstermekteydi. Sanatsal üretimler evlerin iç mekanlarında yer aldığından, yapılan duvar resimleri, rölyefler, heykeller ve pek çok sanatsal buluntu günümüze kadar gelebilmiştir. Anadolu’da bulunan ortak kullanıma yönelik özel yapılar ve kült alanları Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem’de; Göbekli Tepe, Çayönü, Hallan Çemi, Körtik Tepe, Çanak Çömlekli Neolitik Dönem’de ise Hacılar, Çatalhöyük, Çayönü, Nevalı Çöri, Aşıklı Höyük vb. en önemli yerleşim merkezleridir.

Neolitik Çağ’ın Çanak Çömlekli Neolitik Dönemi’nde fonksiyonel kaplara (yiyecek-içecek, taşıma, depolama, pişirme kapları) çokça rastlanıldığı gibi, özellikle Çatalhöyükte, “Ana Tanrıça” kültürünün oluştuğunu gösteren çok sayıda pişmiş topraktan yapılan figürinler bulunmuştur. Kalkolitik Çağ’da Burdur iline ait Hacılar yerleşkesinde pek çok seramik kap ve figür örneklerine rastlanmaktadır. Görseldeki kullanım gereçlerinden kadın biçimli çömlek (Antropomorfik Kap) örneğinde, genellikle kil heykelciklerin kadın figürlerden oluştuğu görülmektedir (Şekil 5).

Hacılar yerleşkesinde bulunan Ana Tanrıça heykelcikleri genellikle: ayakta, oturarak, uzanarak, bebeği kucağında, bebeğini emzirir durumda, başka bir figürle sarılıp kucaklaşır durumda, yaban hayvanları kucağında, hayvanların üzerinde oturur durumda veya tahtında oturur pozisyonlarda tasvirlenmiştir. Heykelciklerin genellikle gençlik döneminden başlayarak çeşitli yaşlarının çıplak olarak tasviri görülmektedir. Bazı figürler, ciltlerinde dövme desenleri ya da giysileri üzerinde dokuma desenleri ile tasvirlenmiştir. Figürinlerin şişman, abartılı vücut yapısı zamanla değişerek şematik formlara dönüşmüştür (Uysal, 2019: 23). Hacılar kadınının kıyafetleri, takıları gibi dış

görünümlerini gösteren olgular, günlük yaşamdaki uğraşlarının yansıtıldığını düşünülmektedir. İnsanların günlük yaşamını sürdürdükleri mekânlar, kullandıkları araç-gereçler, giydikleri elbiseler, kullandıkları takılar yalnız kullanım amaçlı olmadığı, estetik kaygı ve simgesel görevler taşıdığı bilinmektedir. Bugün müzelerde sanat eseri olarak görülen bu eserlerin, geçmişteki tarihin toplumsal yapısının ruhsal dışavurumu olarak betimlemeleridir denebilir (Uysal, 2019: 6).

Şekil 5. Kadın Biçimli Çömlek, Yükseklik: 28,7 cm. Genişlik: 20,4 cm. İstanbul Sadberk Hanım Müzesi, Hacılar, Kalkolitik Çağ, M.Ö. 6. Binyılın Son Çeyreği



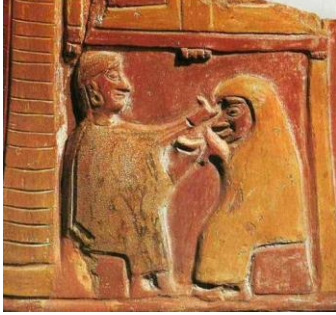
Kaynak: Tahberer, 2006.

Anadolu’da Neolitik Dönem’de; Çayönü, Can Hasan, Fikirtepe, Burdur Bölgesi höyükleri, Kalkolitik Dönemde; Kahramanmaraş Domuztepe, Malatya Değirmentepe, Hacılar, İznik Ilıpınar ve Menteş, Kırıkkale Aşağıpınar vb. kazı alanlarında ortaya çıkarılan seramiklerle birlikte Troya Uygarlığı, Hitit Uygarlığı ve yine takip eden dönemlerde Anadolu toprakları üzerinde yaşamış olan Urartu, Frig ve Lidya uygarlıklarına ait seramikler, bu toprakların kültürel zenginliğinde önemli bir yer tutmaktadırlar (Şahbaz, 2006: 9).

Anadolu Antik Çağ uygarlıklarında seramik üretimi aralıksız devam etmiştir. Hititler, damga mühürleri geliştirmişler ve çok sayıda tabletler kullanmışlardır. Tarihi aydınlatan pişmiş toprak yazıtlarının yanında çeşitli dini motiflerle bezeli dini olayları anlatan firizler halinde kabartmalı iri vazolar üretmişlerdir. Bitik ve İnandık vazoları dönemin önemli örneklerindendir (Şekil 6, Şekil 7). Hititler den sonra Frigler seramikte, Geometrik desen ve stilize hayvan motifleri ile süslü bir üslup geliştirmişler; tapınaklarının dış cephelerini genellikle rölyefli seramiklerle süslemişlerdir. Friglerden sonra Batı Anadolu’da hüküm sürmüş olan Lidyalılar (M.Ö. 7. yüzyıl ile M.Ö. 550 yılları arası) zenginlikleri ile tanınmaktaydılar. Dönemin Ege bölgesi ticaretinde Lidyalıların, Lydion isimli seramik vazolarda parfüm ve kremler sattıkları bilinmektedir. Urartular da

ise seramik sanatı, daha çok saray ve üst yönetimin kullanabilmesi için üretilen kırmızı perdahlı, özel işçilik gösteren kaplarla tanınır (Acartürk, 2012: 9-11).

Şekil 6. Bitik Vazosu, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, M.Ö. 1600



Kaynak: Büyükyıldırım, 2020.

Şekil 7. İnandık Vazosu, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, M.Ö. 17. yüzyıl



Kaynak: T.C. Çankırı Valiliği, b.t.

Ankara'nın Bitik Höyüğü'nde bulunan Bitik vazosunda "kutsal evlenme" töreni anlatılmaktadır. Hitit Devleti'nin Hanhana "Çankırı'ya yakın İnandık Köyü" kült merkezinde bulunan İnandık vazosu da Eski Hitit sanatının seçkin örneklerinden biridir. Astarı koyu kırmızı renkte olan bu kült vazosu, kutsal bir evlilik törenini betimlemektedir. Firizler halinde kabartma biçimlerin yer aldığı her iki vazo; dönemin tarihinin, halkın yaşam ve inançlarının göstergelerini içermesi bakımından önemli buluntulardır.

M.Ö. 5500 ile 3000 yılları arasında yaşanmış olan Kalkolitik Çağ; Erken Kalkolitik Dönem (M.Ö. 5500-4500), Orta Kalkolitik Dönem (M.Ö. 4500-4000), Geç Kalkolitik Dönem (M.Ö. 4000-3000) olmak üzere üç dönemde incelenmektedir (Saltuk, 1997'den akt. Atak, 2012: 3). Erken Kalkolitik Dönem'de Halaf Kültürü egemendir ve bu dönemi, Obeid Kültürü izlemiştir (Atak, 2012: 4).

Yaklaşık M.Ö. 5600-5500'lere tarihlenen ve adını Halaf Höyüğü'nden (Suriye sınırındaki Resül-Ayn yakınında bulunmaktadır) alan Halaf Kültürü Yakın Doğu'nun en gelişmiş boyalı çömlekçilik geleneğine sahip kültürlerinden biridir. Bu kültürde çok ve tek renkli çanak çömlekler ve hayvan biçimli kapların yapımı sürdürülmüştür. Bu dönemde Anadolu'da ise; Hacılar, Canhasan I, Batı Çatalhöyük, Kırklareli-Aşağıpınar Höyüğü, Ilıpınar, Kuruçay, Çavi Tarlası, Nevali Çori'nin geç tabakaları, Turluhöyük, Korucutepe, Tülintepe, Samsat, Yumuktepe, Değirmentepe öne çıkan başlıca merkezlerdir.

Orta Kalkolitik Dönem'de Obeid kültürü (M.Ö. 5500-4000) ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, çanak çömlek yapımında kullanılan hamur, açık renkli kilin bitki, kum ve kireçle karışımından meydana gelmiştir (Harmankaya, 1998'den akt. Atak, 2012: 6). Genellikle elde şekillendirilmiş olan bu seramikler çoğunlukla yeşilimsi daha az olarak

kırmızımsı ve devetüyü renklerinden yapılmıştır. Dönemin sonuna doğru bazı biçimlerin çarkta yapıldıkları, çanakların içindeki muntazam izlerden anlaşılmaktadır (Harmankaya, 1998'den akt. Atak, 2012: 6). Geç Kalkolitik Dönem'de, çömlekçi çarkının kullanıma girmesi ile birlikte çömlekçilikte canlı ve çok renkli bezeme anlayışı son bulmuş; yerine tek renkli, yalnızca mutfak araç gereçleri için işlev amacı taşıyan kaplar ortaya çıkmıştır (Sevin 2003'ten akt. Atak, 2012: 8). Buradan anlaşılabileceği üzere, üretim işlevinin düzeninin değişmesi Obeid Dönemi'nde başlamış ve bu değişimle, süslemeciliğin yerini hızlı yapıma, biçimlerin fonksiyonelliğine uygun biçimler ortaya çıkartılmıştır (Frangipane 2002'den akt. Atak, 2012: 8-9).

M.Ö. 5000 –M.Ö. 3000 yılları arasında kapsayan Kalkolitik Çağ (Maden Taş Çağı) ve sonrasında yaşanan Tunç Çağı (M.Ö.300-M.Ö. 1000) ve Demir Çağı (M.Ö.1200-M.Ö.500) kültür aşamalarında seramik gelişerek varlığını sürdürmüştür. Mezopotamya uygarlıkları Orta Tunç Çağı'nda kabartma figürlerle bezeli vazoların biçimlerindeki ve üzerlerinde yer alan kabartmaların üslubundaki gelişim açıkça izlenebilmektedir (Özgüç, 1988'den akt. Uğur, 1919: 31).

Ege uygarlıklarında ise; Minos sanatının başlangıcı olan seramiğin birinci evresinde ritmik çizgisel öğelere rastlanır. İkinci evresi çok renklidir. Kapların zemini kahverengi olup, yüzey renkli çizgiler, çemberler, helezonlar ve akıcı formlarla süslenmiştir. Az da olsa bitkisel formlara rastlanmaktadır. Üçüncü evresinde ise Natüralizm başlar. Seramik formlar hayvan ve bitki motifleriyle bezenmiştir. Miken sanatında ise Erken Geometrik üslup (M.Ö. 900-850), Orta Geometrik üslup (M.Ö. 850-760) ve Geç Geometrik üslup (M.Ö. 760-700) dönemleri gözlenmektedir. Genelde figür resmine rastlanmayan Erken Geometrik üslubu, geometrik düzenli motifler arasına bir şerit içine yerleştirilen figür resimleri ile Orta Geometrik üslup izlemektedir. Figürlerde optik bir gözlemin başladığı Geç Geometrik üslup ise Grek anıtsal vücut anlayışının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. M.Ö. 700-490 yıllarında ise açık zemin üzerine siyah figürler şeritler arasına yerleştirilmiştir. M.Ö. 490-320 yılları arasında seramik kaplar üzerinde güçlü bir çizimin kullanıldığı görülür. Bu dönemde, figürlerin doğal görünümü üzerine araştırmalar sonucu figürlerin durumuna göre betimlenmesi başarılmıştır. Resim sanatının en büyük keşfi olan kısaltım gerçekleştirilmiştir. Örneğin Truva Savaşı'nda Hektör'ün zırh giymesini konu alan bu resimde figürün sol ayağı önden görülmüş ve kısaltım kullanılmıştır. Sanatçı saç ve giysi ayrıntılarına yer vermiştir (Gombrich, 2007: 81). (Şekil 8).

Şekil 8. Kırmızı Figürlü Vazo, Ressam Euthymides; Kral Primaos, Hektor ve Hakabe'nin Figürleri, M.Ö. 500



Kaynak: Vikipedi, 2021.

Hellenistik Dönem’de zirveye ulaşan bu seramikler, çok özel örnekler olarak günümüze ulaşmışlardır. Atina mallarını çekici kılan çömleğin ve üzerindeki parlak boyanın kalitesi ve üzerindeki figürlü sahnelerin eğlenceli anlatımlarıdır (Boardman, 2002’den akt. Çakır, 2011: 35). Helenistik Dönem, Yunan kültürünün Akdeniz ve Ön Asya’da Doğu kültürleriyle karışması ve kaynaşması sonucunda evrensel bir kültürün ortaya çıktığı bir dönemdir (Mansel, 1974’te akt. Uğurlu, 1999: 146). Erken Helenistik Dönem’de, çok yaygın olarak kullanılan boyalı bezemenin azaldığı ve buna bağlı olarak tekniğin de değiştiği görülmektedir. Kapın tüm yüzeyini alacak şekilde siyah bir astar üstüne boyayı kalınca sürmüşlerdir. Kapların üzerine palmet, rozet ve bunlara benzer Naturalistik motifler işlenmiştir. Süslemede, figürlü bezemeler daha az kullanılırken damarlı yapraklar, meyve ve çiçek çelenkleri daha çok kullanılmıştır (Uğurlu, 1999: 147).

Bizans Dönemi’nde sırlı seramikler, hamur renkleri bakımından iki ayrı grup olarak ortaya çıkmıştır. Hamur renkleri çoğunlukla beyaz olan VII-XI. yüzyıllar arasında yapılan seramikler “Beyaz Sırlı Seramikler”, hamur rengi çoğunlukla kırmızı olan XII-XIII. yüzyıllar arasında yapılan seramikler ise “Kırmızı Hamurlu Sırlı Seramikler” olarak adlandırılmıştır (Korucu, 2013: 46).

Bizans seramiklerinin kapların üzerinde genellikle, bitkisel ve geometrik süslemelere, insan ve hayvan figürlerine veya bu bezemelerin birlikte kullanıldığı karışık tarz kompozisyonlara rastlanılmaktadır. Bizans seramik sanatında, gerçekçi üslupla bitki hayvan motiflerine, dini içerikli tasvirler, günlük sosyal yaşamı konu alan betimlemelere raslanıldığı gibi ütöpik varlıklara ve birçok konusu geleneğe bağlı kutsal tasvircilik ve günlük sosyal yaşam detayları dışında hayal ürünü ütöpik varlıklara ve fantastik kurgulu betimlere de yer verilmiştir. Bizans seramiklerinde açıkça görülen bu betimlerin arkasında bazen gizli anlatımlarda olabilir. Bu tarzın gelişiminde Hristiyan sanatında yer alan sembol, işaret ve monogram gibi uygulamaların etkisini görmek mümkündür

(Korucu, 2013: 140). Toplumsal yaşantı ve dini inanış ile birlikte var olan doğanın tasvirlerini sembolik ifadelerle örnekleyen kompozisyonlar, Hristiyan tasvir sanatının en önemli konularından birini oluşturmuştur (Korucu, 2013: 145).

Anadolu seramik tarihinde Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri önemli bir yer tutmaktadır. Selçuklularla birlikte, Orta Asya’da seramik sanatının bir kolu olarak gelişen çinicilik Anadolu’ya girmiştir. Beylikler döneminde geleneksel üretim yöntemleri ile varlığını sürdüren seramik, Anadolu Selçukluları Dönemi’nde önemli gelişmeler gösterir. Anadolu Selçuklu Devleti’nin yıkılmasından sonra kurulan “İkinci Dönem Beylikler” olarak geçen dönemi, Selçuklu Devri çini mozaik tekniği ile Osmanlıların renkli sır tekniğinin birleştiği bir geçiş dönemi olmuştur. Mozaik çini sanatının mimari ile organik bir bütünlük sağlayan teknik ve dekoratif yanı erken Osmanlı çini sanatında da devam etmiştir (Acartürk, 2012: 9-12). Geriye dönüp bakıldığında onlarca medeniyetin kültürel katmanlarıyla ve tüm yaşanmışlıkları ile adeta Anadolu topraklarının daha sonraki dönemlerindeki ev sahipliğini üstlenen Selçuklu Devleti’yle başlayan geleneksel Türk Seramik Sanatı, çoğunlukla dini mimarinin bir parçası olarak yapıların iç ve dış bezemelerinde gelişim göstermiştir. Erman’a (2009: 52) göre, bu dönemde çini mozaikler üzerine işlenen çeşitli motiflerde ve seramik üzerine uygulanan bezemelerde figürsel anlam taşıyan öğelerdir.

Osmanlı Dönemi’nde de mimari yapılarda Selçuklu Seramik Sanatı geleneği devam ettirilmiş, sayısız külliye ve yapılarda çininin kullanılmasıyla gelişimini sürdürmüştür. Bursa’daki Yeşil Külliye ve İznik Yeşil Cami bu geleneğin uygulandığı en iyi örneklerdir. Osmanlı Dönemi’nde seramik üretim merkezleri İznik ve Kütahya’dır. Osmanlı Dönemi seramiklerinin üretimi, ilk olarak İznik’te başlamış, daha sonra Kütahya’da devam etmiş, en son üretim merkezi ise 19. yy ortalarında figüratif üslubu ve akıtmalı sır yöntemi ile Çanakkale seramikleri özgün üsluba sahip olmuştur (Şahbaz, 2006: 13).

Anadolu’da olduğu gibi seramik dünyasındaki gelişmeler Avrupa’da günlük yaşamın içinde yer alarak kendini göstermiştir. Almanya’da Ren Bölgesi, İtalya’da Mayolika tekniğinin sıkça uygulandığı Florensa, Faenza ve İspanya’da özellikle Valencia ve Barcelona (Lüster tekniği) Avrupa seramiğine yön veren bölgeler olmuştur. İspanya’da seramik Endülüs Emeviler Dönemi’nde büyük gelişme göstererek 13.yy’ın ortalarından sonra en verimli dönemini yaşamıştır. İran ve Mezopotamya’dan taşınan

Lüster tekniğinin merkezi Malaga olmuş ve burada üretilen kaplar önceleri Sicilya, Mısır ve daha sonrada 1300'lerden itibaren İngiltere'ye ihraç edilmiştir (Şahbaz, 2006: 13).

Dünya üzerindeki seramik üretiminin gelişimi, arkeolojik açıdan bölgelere ve bu bölgeler arası ticari, sosyal, kültürel ve günlük yaşam içerisindeki insan ihtiyacının gereksinimlerine bağlı olarak değişiklik göstermektedir.

Dünyanın en eski seramik üretimi ile ilgili geleneklere sahip üretim merkezlerinden birisi ise Çin'dir. Seramik üretiminde kendine özgü yeni pişirim ve sırlama teknikleri geliştiren Çinli ustalar, seramik üretimini asırlar boyunca yaşatmışlardır. Bu gelişmelere bağlı olarak Çin'de hem seramik üretim merkezleri çoğalmış hem de seramik eşya kullanımı yaygınlaşmıştır (Tizgöl, 2009: 21).

3. SERAMİK SANATININ ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ

İlkel dönemlerden bu yana insanın günlük yaşamında kullanıma yönelik üretmiş olduğu çanak çömlek ve heykelcikler; kötü güçlerden arınma, korunma, insanın inanç ve sığınma ihtiyacının bir parçası olmuştur. Tapınaklarda ve evlerde bereket ve ibadet nesnesi olarak yer alan figürinler, eski çağlarda dini ritüeller, ayinler ve tapınma nesneleri gibi pek çok amaca hizmet etmiştir. Neolitik Dönem'de insanın, üretici toplum modeline geçmesiyle birlikte seramik ürünler, teknik olarak geliştirilmiş kilden şekillendirilen çanak çömleklerin pişirilmesi çağın en önemli yeniliklerinden biri olmuştur.

Seramik sanatı, makine üretiminin hâkim olduğu Sanayi Devrimi'ne kadar, "Çömlekçilik" olarak adlandırılmaktaydı. Sanayileşmeyle birlikte, küçük atölyelerde elle imal edilen seramik üretimi azalarak yavaş yavaş yerini fabrikalarda seri üretime bırakır. 18. yüzyılda buhar gücüyle çalışan makinelerin yaşama girmesiyle başlayan Sanayi Devrimi başta Batı olmak üzere toplumsal sınıfların yapısında köklü değişikliklere neden olurken üretim süreçlerindeki deyiştirme ve kitle toplumunun tarih sahnesine çıkmasına etki etmişti. Bu süreç makinelerin devreye girmesiyle seramik üretiminide etkiler. El işçiliğine dayanan üretimin ihtiyaçları karşılayamayacak duruma gelmesi ile seramik üretiminde seri üretim teknikleri kullanılmaya başlanır. Çevik'e göre (2010: 37) bu süreçte endüstriyel seramik sanatı, hızlı, seri ve ucuz maliyetle, iyi kazanç sağlamış; ancak seramik ürünler özgünlükten uzaklaşarak, el sanatlarının taklit ürünlerine dönüşmüştür.

Sanayi Devrimi sonrasında seramik sanatı, yeni üretim teknolojilerinin paralelliğinde günlük kullanım aracı olmasının yanında estetik sanat değeri çerçevesinde

bir yapı kazanarak sanat alanı olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle 19. yüzyıl modern ve modern sonrası sanat akımlarının etkisinde kalarak sadece kullanım aracı değil sanat nesnesi haline dönüşmüştür. 20. yüzyıl içerisinde seramiğin kendini “Sanat Seramiği” olarak kabul ettirmesi diğer plastik sanat dallarına göre yeni bir disiplin olarak nitelendirilen bir sanat üslubu olmuştur. Heykel sanatının biçim ve içeriği, resim sanatının renk ögesini de bünyesinde barındıran “Sanat Seramiği” geleneksel işlevinden sıyrılarak diğer sanat dallarında olduğu gibi özgünlük ve yaratıcılık sorunu olarak anlaşılır (Sönmez, 2002).

Atilla Galatalı’nın “Soyut Seramik Sanatı” olarak adlandırdığı bu sanata, ortak bir isimlendirme yapılamamıştır. Nitekim; “Soyut Seramik Sanatı”, “Çağdaş Seramik Sanatı”, “Artistik Seramik Sanatı”, “Modern Seramik Sanatı” ve “Sanat Seramiği” bu sanat dalına verilen isimlerden bazılarıdır (Uludağ, 1998: 37). Çağdaş seramik sanatçısı, seramik sanatının tarih içindeki yapısına yönelteceği eleştirim ile sanatı, el sanatı ve kullanıma açık kap olgusundan soyutlayabilen çağdaş görsel sanat yapısını geleceğe de ışık tutabilecek şekilde evrimsel koşullarla ortaya koyabilen kişilerdir (Uludağ, 1998: 38). Çağdaş Seramik Sanatı’nın, Klasik ve Endüstriyel Seramik Sanatı’ndan ayrılan en önemli özelliği, geleneksel üretim işlevini dışlaması olmuştur. Bu yönelimin ilk örneklerine bakıldığında, ilk olarak resim ve heykel sanatçıları tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Picasso, Matisse, Miro ve Chagall gibi ressamalar, seramiğin geleneksel süslemeci tavrının dışına çıkarak malzemeye öznel, düşünsel ve biçimsel yorumlamalar getirmişlerdir. Seramik malzemenin sanatçıya sağlamış olduğu özgür ifade imkânlarıyla sanat seramiğinin diğer disiplinlerden olan ayrımını da göstermişlerdir (Uğur, 2019: 64).

Günlük hayatımızdaki nesneleri kullanım amacından uzaklaştırarak, alaycı bir ifadeyle sanat nesnesi olarak izleyiciye sunan Marcel Duchamp, Fountain (çeşme) isimli hazır nesnesiyle, “Sanatçı, Sanat Nesnesi ve İzleyici” üçlüsünün etkileşimini sorgulamıştır (Şekil 9). Duchamp’ın ele aldığı sıradan bir pisuarın, sanat nesnesinin algılanmasındaki amacını biçimsel olarak değerlendirme eğilimini yıkmak ve nesnenin ötesindeki anlamını çözmeye, izleyiciyi sorgulamaya ve düşünmeye itme eylemi olarak yorumlamak mümkündür. Sanatçı çeşme isimli ortaya koyduğu yapıtıyla, sanatı felsefi ve düşünsel bir boyuta taşımıştır (Sevim ve Boz, 2011: 116).

Şekil 9. Marcel Duchamp, Fountain, 1917



Kaynak: Akay, 2019.

Çağdaş sanatın en temel sorunu, geleneksel sanat kavramına ve buna dayalı sanat ürünlerine yönelik bir sorgudur (Erinç, 2004'ten akt. Sevim ve Boz, 2011: 122). Seramik alanında da aynı kaygı yaşanmakta, seramik sanatı hem işlevsel nesne olgusundan hemde diğer sanat disiplinlerinin baskın etkisinden kurtularak pür anlatım dili olarak özerkleşmek istemektedir. Fakat burada ifade edilmek istenilen şey disiplinlerarasılığa karşı bir duruş değil, tam aksine disiplinler arası ilişki içerisinde özgünlüktür.

3.1. MODERN SANAT HAREKETLERİNİN SERAMİK SANATINA ETKİSİ

19. yüzyılın sonunda modern sanat hareketlerinin oluşmaya başlaması ile belirli bir çizgiden çıkış, yenilenme ve modern dünyaya uyum sağlama isteği önemli rol oynamıştır. Bu yenilenme sürecinde seramik sanatının gelişimi pek çok önemli isimle gerçekleşmiştir. Bu isimlerden en önemli seramik sanatçısı olan Bernard Leach, kendine özgü ürettiği eserlerle çağdaş sanatçı kimliği kazanarak seramikte yeni bir dönem başlatmıştır. Modern seramiğin gelişiminde Bauhaus Okulu'nun da önemli katkıları olmuştur. Bauhaus Okulu'nun amacı, endüstriyel olarak üretilen ürünlere sanatsal birtakım öğeler kazandırmak ve bu konuda eğitim almış sanatçılar yetiştirmek olmuştur. Bauhaus Okulu'nda üretilen seramik ürünler, bilinen kullanım amaçlarının yanı sıra, sanatsal boyut kazanmış ve seramik, sanat nesnesi olarak bilinmeye başlamıştır (Doğan, 2019: 3).

18. yüzyılda İngiltere'de başlayan Endüstri Devrimi kısa bir sürede Avrupa ve bütün dünyada etkisini göstermiştir. Günlük kullanım gereçlerinin yoğun bir şekilde üretildiği bu dönemde hızla gelişen dünyada geleneksel üretim yöntemlerinin yerini makineler almıştır. Üretimin insan emeğinden makineye geçiş sürecinde köklü değişimi, ekonomik ve toplumsal yapıyı değiştirmiş, köylerden şehirlere göçlere neden olmuştur. Atölyelerin yerini fabrikaların almaya başlamasıyla hammaddeye en yakın yerlere

fabrikalar kurulmuştur. Bu dönemde nüfus artışıyla birlikte ortaya çıkan talep artışı seri üretimle karşılanmıştır. Makinenin insan hayatına girmesiyle üretim süresinin kısılması, maliyetlerin daha az olmasını sağlamıştır. Makineleşme üretimde kolaylık gösterse de insan emeğinin değersizleşmesine ve el sanatlarının gerilemesine sebep olmuştur. Bu durum diğer endüstriyel üretim alanlarında olduğu gibi seramik endüstrisinde de etkisini göstermiştir (Arın, 2022: 7). Kaliteden uzak ve estetikten yoksun seri üretim ile tek tip, ürünlerin ortaya çıkması sonucunda el emeği ve işçiliğinden yoksun ürünlerin üretilmesine tepki; İngiltere’de William Morris önderliğinde ortaya çıkan Sanat ve Zanaat hareketi (Arts & Crafts-1850) ile başlayıp Art Nouveau (1880-1910), Bauhaus (1919) ve Art Deco (1920) hareketleri ile devam etmiştir (Canbolat, 2016: 6).

Temelleri İngiliz sanat eleştirmeni John Ruskin tarafından İngiltere’de atılan Arts & Crafts hareketi, kendinden sonra doğacak birçok sanat hareketinde temellerini oluşturmuştur. Ruskin; toplumsal yönden sanat ve el sanatlarının önemini vurgulayarak el sanatlarının öneminin ve tasarlanma süreçlerinin üzerinde durmuş, kolay geleneksel yöntem ve tekniklerle sanatsal eserlerin nasıl tasarlanıp üretilmesi gerektiğinin altını önemle çizmiştir. Ayrıca sanayileşme ile başlayan makineleşme sürecinde sanat ve el sanatları ile arasındaki bağın zayıfladığını söyleyerek bu bağın güçlendirilmesi konusunda birtakım önerilerde bulunmuştur. Ruskin’in tarafından ortaya konulan bu düşünceler birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bu düşünceleri benimseyen William Morris’e göre, sanayileşme, kullanıma yönelik ürünlerin çok sayıda üretimine olanak sağlamış olsa da geleneksel şekillendirme yöntem ve teknikleriyle üretim sağlanması, ayrıca biçim-işlev ilişkisi açısından doğru tasarlanması gerektiği fikrini ortaya atmıştır. Sanatçının ortaya attığı amaç, maddeye doğru yaklaşmak ve insan emeğine saygılı olma fikri olmuştur. Ayrıca geleneksel sanat ve el sanatlarına yönelik yapılan çalışmalar temel sanat ve tasarım ilkelerinin temellerinin atılmasını sağlamıştır (Aslan, 2014: 9).

Arts & Crafts hareketinden etkilenen Bauhaus Tasarım Okulu, 19. yüzyılın sonuna doğru Alman Mimar “Walter Gropius” önderliğinde 1919’da Weimar’da kurulmuştur. Walter Gropius, geleneksel sanatsal değerleri ve teknolojik gelişmeleri birleştirmeye çalışmıştır. Radikal bir şekilde basitleştirilmiş biçimleri, akılcılık ve işlevselliğin yanı sıra seri üretimin bireysel ve sanatsal ruhla birleştirilebileceği fikrini ortaya atmıştır (Pek, 2021: 206). Margarita Heimann gibi günlük kullanım nesneleri üreten yeni nesil sanatçılar, seramik tasarımına yenilikçi bir tavırla seramik ürünü alçı kalıp yöntemiyle çoğaltarak ana modeller haline gelen “kap yapılarını” geliştirmişlerdi (Şekil 10).

Şekil 10. Margarita Heimann-Löbenstein, Cup And Saucer From A Tea Service, 1930



Kaynak: Mia, b.t.

Bauhaus Okulu'nda, Johannes Itten, Vasili Kandinski, Paul Klee ve Walter Gropius tarafından yapılan eğitimlerle geliştirilen seramik formlar, üç ana geometrik şekil olarak belirlendi. Bunlar; daire, kare ve üçgenlerden oluşmaktaydı. Bu temel geometrik formlarla çalışan seramikçiler, deneysel modeller kurgulayarak temel geometrik nesnelerin kombinasyonunu oluşturdular. Tasarlanan ürünün estetikliğinin yanında tamamen kullanıma yönelik işlevselliğini ön planda tuttular (Pek, 2021: 222).

Şekil 11. Theodor Bogler, Krug Mit 2 Fächern (İki Bölmeli Sürahi), 1922



Kaynak: Schmitt, 2016.

Şekil 12. Theodor Bogler, Mocha Machine (Kahve Makinesi), 1923



Kaynak: Gmk, b.t.

Bauhaus Tasarım Okulu, kullanıma yönelik el sanatlarının yeniden canlanmasında ve bunun yanında sanatçıların seramik malzeme ile sanatsal eserler üretmeye teşvik edilmesinde etkili olmuştur. Bauhaus Tasarım Okulu kendine özgü bir gelişme göstermiş ve sanatsal projeler üreten müstakil bir bölüm haline gelmiştir. Ürünler genellikle vazo fonksiyonunu gören hassas formlar ve heykel tarzında nesnelerdir. Bu nesneler her ne kadar tamamen fonksiyonel anlamda yapılmış görünseler de artistik fonksiyonları daha öncelikliydi (Kaytan, 2009: 35). (Şekil 11, Şekil 12). Bauhaus Tasarım Okulu, 1933 yılında kapatılmasına rağmen düşünce ve yöntemleriyle seramik sanatçılarını etkilemiştir.

Fransa'da ortaya çıkan Art Nouveau sanat akımı, Avrupa'daki tüm ülkelere yayılan diğer kısa ömürlü akımlardan biridir. 19. yüzyılın Elektisizm'ine ve endüstrinin

sanatı öldüren monotonluğuna bir tepki olarak doğan Art Nouveau sanat akımı, “Yeni Sanat” ya da kısaca “Stil 1900” olarak da bilinir (Eczacıbaşı, 1997: 141). Fransa ve Belçika’da “Art Nouveau”, İngiltere ve Amerika’da “Modern Style”, Almanya’da “Jugendstil”, İtalya’da “Stile Floreale”, İspanya’da “Modernismo”, Avusturya’da “Secessionsstil”, Hollanda’da “Nieuwe Kunst” olarak adlandırılan (Pelichet, 1976’dan akt. Turan, 2017: 7) akımın birçok farklı isme sahip olmasının sebebi ortaya çıktığı dönemden giderek önem kazanan ulusal bilinç gibi kavramlardan kaynaklandığı söylenebilir (Turan, 2017: 7).

El sanatları hareketinin diğer bir uzantısı sayılan ve köklerini Arts & Crafts hareketinden alan Art Nouveau sanat hareketinde ise, daha çok dekoratif süslemelerin öne çıktığı mimari, iç dekorasyon ve çeşitli tasarım alanlarında etkisini göstermiştir. Bitkisel ve geometrik olmak üzere iki türlü eğilimi olan bu akımda, mimarlık ve diğer disiplinler bir araya getirilerek, cam ve seramik gibi malzemeler kullanılarak, çoğunlukla simetrik olmayan düzenlemeler oluşturulmuştur. Art Nouveau sanatçıları; uçuşan saçlı kadın ve hayvan figürleri, çiçek ve dal gibi bitki motiflerden ilham alarak doğadan alınan biçimleri stilize etmişlerdir (Kaytan, 2009: 37). Seramikte olduğu gibi mimaride, heykelde, resimde ve tüm uygulamalı sanatlarda modern gelişmeler sağlamıştır. Temelde Arts & Crafts hareketindeki sanatların bütünlüğünü savunmuş; ancak Arts & Crafts’da ki herkes için güzel tasarım fikrinden vazgeçip daha seçkin ve daha pahalı tasarım anlayışını benimseyerek öncelikli olarak el yapımı üretimine önem vermiştir. Bauhaus Tasarım Okulu ilkesindeki mimari dekorasyonlarda kullanılan geometrik şekilleri terk ederek, düz çizgiler kullanmıştır. Bu akım, tasarımlarını seri üretimle nasıl birleştireceği konusunda çözüm bulamamıştır (Aslıtürk, 2009’dan akt. Pek, 2021: 207).

Art Nouveau’dan izler taşıyan Art Deco hareketi ise 1920’lerde başlayarak 1930’lara kadar devam etmiştir. Art Deco hareketini, Modernizmin modaya dönüştürülmüş biçimi olarak kabul edenler de bulunmaktadır. Görsel sanatlar, mimarlık ve endüstriyel tasarım alanlarında etkisini gösteren bu hareket, seramik sanatını da etkilemiştir. Endüstriye dayalı olan bu hareket içerisinde, üretilen lüks eşyaların yanında az sayıda seri şekilde üretilen ve çoğunlukla geometrik unsurları içeren seramik ürünlere rastlanır. Klasik bir tarzı yansıtarak mitolojiyi konu alır. Genellikle balerin ve dansçı figür heykeller işlenmiştir. 1930 ve 1940’lı yıllarda çok sayıda heykeltıraş, mermer veya bronz göre seramik malzemenin daha ucuz maliyetle ve daha ulaşılabilir durumda olmasından dolayı seramik malzemeyle çalışmıştır. Joan Miro, Jean Cocteau, Georges

Braque, Antoni Tapies, Henri Matisse ve Marc Chagall gibi pek çok farklı disiplinlerdeki sanatçı, malzemenin sanatçıya verdiği sınırsız ifade imkanını değerlendirerek seramik malzemeyle çalışmışlardır (Uğur, 2019: 68).

20. yüzyılın başlarında Japonya’da doğup büyüyen Bernard Leach, Uzakdoğu kültürünün de etkisiyle seramik sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmak istemiş ve çömlekçiliği seramik sanatı içinde konumlandırmıştır. Leach Ekolü ile başlayan ve diğer sanatçıların da katılımıyla hızlı bir gelişim ivmesine giren seramik sanatı, başta Avrupa olmak üzere birçok sanatçıyı etkilemiş ve seramik sanatının çağdaşlaşma sürecine önemli katkılar sağlamıştır. W. Morris’in başlattığı Arts & Crafts ile başlayan “Bauhaus” Okulu ile gelişen ve ilerleyen tarihlerde Art Nouveau ve devamında Art Deco ile ilerleme kaydeden seramik sanatı, tüm Avrupa ülkelerindeki hem seramik atölyeleri hem de seramik sanatçıları bazında gelişmeler göstermiştir. Özellikle W. Morris’in girişimleriyle kurulan tasarım şirketi ve Bauhaus Okulu’nun da etkileriyle sanatçılar, form, fonksiyon, tasarım, üretim konularında yeni sorgulamaların içine girmişlerdir (Şahbaz, 2006: 23).

Bernard Leach, Japonya’da seramik alanında çalışmalar yaparak İngiltere’ye döndüğünde Uzakdoğu seramiklerinin anlam ve değerini batıya taşımıştır (Uğur, 2019: 66). Sanatçının işleri, işlevsel formlarıyla Batı’nın tüketim esaslı ürünlerin kullanım işlevinden çok estetik yönleri beğeni kazanır. Uzakdoğu seramiğindeki yalnlık, dinginlik ve mükemmeliyetçilik gibi ifadelerin yeni bir tarzı başlatabileceğinin işaretleri ortaya çıkmaya başlar (İnal, 2006’dan akt. Akçe, 2015: 144). Leach’in atölyesi adeta bir okul niteliğini kazanmış ve birçok sanatçı burada seramik eğitimi almıştır. Sanatçının atölyesi, seramik literatüründe stüdyo çömlekçiliği kavramıyla başlayıp çömlekçi-sanatçı yetiştirmeyi amaç edinen bir okul olmuştur. Leach, bu okulda estetik özelliği ön plana çıkan kaliteli, zengin eserlerin ortaya çıkmasını sağlamış, seramiğin sanat nesnesi olmasına önemli katkılar sunmuştur (Şekil 13).

Şekil 13. Bernard Leach, Büyük Kase, 1945–1950



Kaynak: Lark, 2013.

Leach Okulu ile sanatçılar, geleneksellikten uzaklaşarak yeni form arayışlarına yönelmişlerdir. Bauahus'un 1923-1932 yılları arası dönemi ile aynı zamanlara denk gelen Leach okulu, seramiğe modern anlayış ve yönelimlerle devam etmişlerdir. Atölyenin ilk öğrencileri, Michael Cardew, Norah Braden, Katherine Pleydell Bouverie, Harry Davies ve William Murray form, dekor ve sırlama yönünden geleneksellikten çok fazla sıyrılamamışlardır (Doğan, 2019: 5). 1950'lere gelindiğinde Leach ekolünde birbirinin aynı seri üretim mantığında klişeleşmiş çömlekler yapılmıştır. Fakat yine aynı ekolden gelen iki isim Lucie Rie ve Hans Coper kendilerine özgü biçim anlayışları ve sır teknikleriyle bu ekolden kolayca sıyrılıp yine bu ekolün önde gelen isimleri olmuşlardır (Şahbaz, 2006: 20). Bu okulun öğrencileri olan Hans Cooper, Lucie Rie ve Ruth Duckworth gibi sanatçılar, soyut ve Dışavurumcu üsluba yönelmişlerdi (Şölenay ve Özer, 2013: 35).

1950 ve sonrası seramik, tüm dünya ülkelerinde sağlam modern çizginin temellerini oluşturmuş seramik endüstrisinde ve sanatında artık hızlı bir gelişim dönemi başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında seramik sanatının göstermiş olduğu bu hızlı gelişimin birçok etkeni vardı. Bu etkenler; Endüstri Devrimi'nin başlaması, Uzak Doğu'nun (Japonya, Çin, Kore) seramik sırlarının çözülmesi, el sanatlarına verilen önem ve değerin artması, sanatçı ve desinatörlerin yetişmesi, endüstriyel fuar ve pazarların çoğalması, seramiğe talebin artması, seramik yayınlarının çoğalması, teknolojinin ilerlemesi, Picasso ve Miro gibi sanatçıların uzun süre seramik eserler yapmaları ve Konstrüktivizm, Pop Sanatı, Soyut Dışavurum gibi sanat akımlarının seramik sanatçıları üzerinde etkili olmaya başlamasıdır (Akçe, 2015: 146). Bir üslup olarak 1960'lı yıllara kadar etkisini gösteren Modernizm, bu yıllardan itibaren ilerlemeci yönüyle yerini Postmodernizme bırakmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM) SANAT AKIMI, AKIMIN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÖZELLİKLERİ

1. SANATTA İFADECİLİK VE AKIM OLARAK DIŞAVURUMCULUK

Almanya’da ortaya çıkan Ekspresyonizm’in Türkçe kelime karşılığı anlatımcılık veya ifadecilik olarak da adlandırılmaktadır. Kişinin iç dünyasında yaşadığı heyecanları, sevinçleri ve üzüntüleri sanat yoluyla dışavurarak aktarması olayıdır.

Felsefe sözlüğünde Dışavurumculuk, “izlenimcilik ve doğalcılığın karşıtı olan” modern sanat akımı olarak tanımlanmaktadır. Bu akım; temel olarak, duyulur olarak algılanan nesnel doğayı veya Empresyonist yaklaşımda olduğu gibi öznel doğa izlenimlerini yansıtmak istemez; onun dile getirmek istediği, ruhsal yaşantının içerikleri ve tinsel içeriklerdir (Akarsu, 1975: 49).

Dışavurumculuk, Batı sanatında Rönesans’tan beri egemen olan doğaya uygun betimleme anlayışından kopuştur. Dışavurumculukta sanatın amacı dış gerçekliğin yansıtılması değil; sanatçının duygularının ve iç dünyasının renk, biçim, çizgi, kütle ve düzlem aracılığıyla ifadesidir. Duygu ve iç dünyanın daha güçlü ifadesi için sanatçılar geleneksel anlatım yöntemleri ve denge ya da güzellik anlayışları gibi kompozisyon kurallarının dışına çıkarak hatta reddederek biçim bozma yöntemini yaygınlıkla uygulamışlardır (Eczacıbaşı, 1997: 451).

Sanatçılar; iç dünyalarını tüm gerçekliğiyle ifade etmeye, o andaki ruh dünyalarını hiçbir kısıtlamaya gerek duymadan dışarıya aktarmaya çalışmışlardır. Bu sebeple her bir sanatçının kendine ait duygu ve düşüncelerinin aktarımı, sanatçının bir dışavurumu olarak görülür (Taşkesen, 2018: 7).

Dışavurumculuk öznel bir anlatım tarzı içerdiğinden, Dışavurumcu eserler tarz ve anlatım biçimi olarak birbirlerinden farklı görsel ve ifadesel değerlere sahiptirler. Fakat her ne kadar Dışavurumculuk’ta her bir sanatçının “kendine özgü” yaklaşımlarından bahsedilse de biçim bozmalar, rengin simgesel anlatımı, boyanın yüzeyde yoğun olarak kullanımı, perspektifin dışına çıkılması çizgi ve desendeki güçlü anlatım ve abartılı biçim algısı ortak noktalar olarak belirginleşmektedir. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve sanatçının o anki ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Dolayısıyla sanatçı ve izleyici arasında sağlanan bu etkileşim, izleyicinin sezgiselliğine bağlı olarak zenginleşir (Antmen, 2016: 35).

Herman Bahr (akt. Batur, 2003: 224) Dışavurumculuğu şöyle anlatır: “Dışavurumculuğa ilişkin söz ve iddiaların çoğunun bize anlattığı tek şey, Dışavurumcuların peşinde oldukları şeyin geçmişle hiçbir paralellik taşımadığıdır. Dışavurumcu sanat, yeni bir ifade biçimi ve yeniden doğan anlatı biçimidir. Bu yeni grupların yapıtlarındaki üzerindeki durdukları ortak nokta, hepsinin de izlenimciliğe yüz çevirerek karşı durmalarıdır.” Gelenekçiler ve yenilikçiler arasında çekişmelerin ve tartışmaların yaşandığı Rönesans sonrasında ressam ve eleştirmenler; var olan gerçekliğin peşinde koşup gerçeğin taklidini, tekrarını, kopyasını yapmak yerine doğanın taklitçiliğine karşı bu görüşü dışlayarak sanatı yeniden yorumlamışlar ve şimdiye kadar hiç denenmemiş bir şeyin peşine düşmüşlerdi. Taklidin gerçek sanat olmadığını iddia eden Dışavurumcular tam tersine var olan gerçeğin olağandışılığını ön planda tutarak nesnenin tinsel yorumunu öne çıkarmışlardır.

Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir (Batur, 2003: 224). Dışavurumculuk hareketinin ortaya çıktığı dönemde sosyal dramlar ve trajedilerin sürmesine neden olan I. Dünya Savaşı’nın karamsar ortamının etkisini devam ettirdiği görülmektedir. Bu dönemde makineleşme, endüstrileşme, militarizm ve kapitalizm gibi insanları bunalıma sürükleyen anlayışların hâkim olmaya başladığı görülmektedir. Dışavurumculuk akımı, Sanayi Devrimi sonrası ve savaşın arifesinde bunalan Avrupa’nın yenilik arayışındaki huzursuzluk sonucunda ortaya çıkmıştır. Yeni bir dünya ve insan özlemini içinde taşır. Bu akımla milliyetçi düşünceden insancıl, yani bireysel düşünceye geçilmiştir (Irak, 2015: 16).

“Sanayi Çağı” sonrası kurulan fabrikalarla birlikte üretim süreçleri ile birlikte tüketim alışkanlıkları da değişmiştir. Kırsaldan kentlere artan yoğun göç, endüstri toplumunun ortaya çıkardığı yeni toplumsal sınıflar, yabancılaşma, varoş yaşamın sorunları, savaşların yıkımı, tüketim kültürü çağın bireyini çepeçevre kuşatan sorunlardı. Böyle bir çağın sanatçıları tüm bu sürece, yabancılaşmaya, tüketime, savaşlara ve otoriteye tepkiyle yaklaştılar.

Dışavurumculuk sanatçının iç dünyasının bir ifadesi olduğundan, 19. yy sonunda psikanaliz alanında gerçekleşen gelişmelerinde katkısı belirlenebilir. Her ne kadar psikanaliz zihinsel süreçlerin bilinçdışı unsurları arası bağlantıları temel alsa da çağın kaos görünümünde Dışavurumcu sanatçı kendi iç gerçekliğinin çatışmalarını ifade

etmekteydi. Irak'a göre (2015: 16) Dışavurumcuların Freud'a yaklaştıkları konu, insanı felakete götüren temel faktördür. İnsanın geleceğine yönelik kuşkuları, güvensizlikleri ve iç kaygılarıdır.

Bayl'a (1997:269) göre Freud'un ortaya konduğu psikanalitik yaklaşım; insan ruhunun derinliklerine, karanlık dürtülerine, özlemlerine, insanın öznelliğini tanımlaması açısından bir yoldu. Marks ve Nietzsche; dine, töreye, toplum değerlerine, aristokratlara, burjuvaya savaş açıyorlardı. Onların en büyük derdi insanlığın geleceğiydi.

Dışavurumcularda burjuva toplumuna, kentsoyluluğa, kapitalizme karşıydılar. Makineleşen dünyada kapitalist kurumların insan zihnini ve iradesini metanın üretim hizmetine sunduğuna ve ruhu, duyguları, imgelemi hiçe saydığına dolayısıyla insan doğasını mahvettiğine inanıyorlardı (Yaşar, 2017: 5). Bir akım olmaktan ziyade, bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk; Naturalist ve izlenimci sanat hareketlerini duyulur olana bağlılığını yıkarak sanatçının ve toplumun iç dünyasını, yaşadığı acıları sanat eserlerine yansıtmıştır. Bu anlamıyla da yeni estetik ve sanat anlayışının da en önemli belirleyicisi olmuştur.

2. DIŞAVURUMCU (ANLATIMCI) SANAT KURAMI

Şekil 14. Çağdaş Sanat Kuramları



Kaynak: Kara, 2020.

Sanat kuramları dört temel yapı üzerinde gruplandırılmaktadır. Bunlar eser merkezli yaklaşım olan Biçimci Sanat Kuramı; dış çevre-toplum merkezli yaklaşım olan Yansıtmacı Sanat Kuramı; alımlayıcı-izleyici merkezli yaklaşım olan Duygusal Etki Kuramı ve Sanatçı Merkezli olan Anlatımcı Sanat Kuramıdır (Şekil 14).

Biçimci Sanat Kuramı'nda sanat ürünü (görsel nitelikler) öne çıkmaktadır. Sanatta önemli olan sanat elemanlarının kompozisyon ilkeleriyle estetik bir kompozisyonla

düzenlenmesidir (Boydaş, 2007: 11). Kübizm, Konsruktivizm, Yapısalcılık gibi sanat akımları bu kurama örnek gösterilebilir. Önemli temsilcileri CliveBell ve RogerFry'dır.

Yansıtmacı Sanat Kuramı'nda ise konu (gerçekçi nitelikler), dolayısıyla dış dünya (fiziksel ve toplumsal çevre – doğa, toplum) öne çıkmaktadır. Bu kuram, sanatı bir benzetme, yansıtma, taklit olarak görür. Sanatçı, dış dünyayı (doğal ve toplumsal dünyayı) doğayı taklit ve temsil etmek suretiyle bir ayna gibi yansıtmaktadır. Sanatı sanat yapan özellikler, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde yatar. Yansıtmacılık, bir sanat eserinin vazgeçilmez ilk tamamlayıcısı olan “konu” ile ilgilenir (Boydaş, 2007: 11).

Yansıtmacı Sanat Kuramı'nda genellikle üç tip eğilimle karşılaşmaktadır. Bunlar: Görüneni Olduğu Gibi Yansıtma Olarak Sanat; Tümüli, Özü Yansıtma Olarak Sanat ve İdeal Gerçekliği Yansıtma Olarak Sanat anlayışlarıdır. Natüralizm, Realizm, Empresyonizm gibi akımlar bu kurama örnek gösterilebilir.

Rönesans'ta din-felsefe ilişkisi birbirinden ayırmaya başlamasıyla bireysellik önem kazanmıştır. Bununla birlikte Rönesans'ta bireycilik hareketinin ortamının oluşmasına rağmen, sanatçının iç dünyasına ve duygularına yönelimi ancak Neoklasizm sonrası 19. yüzyılda Romantizm sanat akımıyla gerçekleşmiştir. Burada 1789 Fransız Devrimi sonrası bireyin özgürlüğünü kazanmasının da etkisi büyüktür. Romantizmle birlikte sanatta konu dış gerçeklikten sanatçının iç gerçekliğine kaymış, sanat nesnesi sanatçının duygularının bir ifadesi olarak varlık kazanmış, sanatçının zihninde tasarlayarak aktardığı anlatı önemszenmeye başlanmış ve sanat eserinin asıl özelliğinin sanatçının duygularının ifadesi olduğu düşünölmeye başlanmıştır (San, 2004: 79).

Anlatımcı (İfadeci) Sanat Kuramında içerik (anlatımcı nitelikler) öne çıkmaktadır. Gerçekliğin yansıtılmasına karşı çıkar. Anlatımcılığa göre sanat eseri sanatçının duygularının anlatımıdır. Buna göre sanat eseri, dış gerçekliği yansıtan bir “ayna” değildir artık. Sanat eseri, sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir “pencere” olmuştur (San, 2004: 79). Önemli olan dış gerçeklik değil dış gerçekliğin sanatçı sujesi üzerinde bıraktığı bireysel izlenimler, duygular, hislerdir. Bu bağlamda bu teori sanat eserinin Natüralizmde olduğu gibi objektif özellikleriyle değil tam tersi sübjektif özellikleriyle ilgilenir.

Anlatımcı Sanat Kuramı'nda iki farklı anlayışla karşılaşmaktadır. İlki, başlıca temsilcileri Croce ve Collingwood'un olduğu Duyguların Anlatım Olarak Sanat anlayışıdır. Diğerisi ise en önemli temsilcisi Tolstoy olan Aktarım Olarak Sanat Anlayışıdır. Tolstoy'a göre sanat, sanatçının duygularını başkalarına aktardığı,

başkalarının da bu duygulardan etkilendiği bir etkinliktir. Sanatı bilişsel, yaratıcı, tinsel bir edinim olarak gören Croce’a göre de sanatçı, içindekileri dışavuran; ifade eden kişidir. Croce, ifadeyi sezgi olarak kullanır.

19. yüzyılda modern sanatın alt yapısını oluşturan Romantizm akımı içinde sanatçının duygularını dışa aktarabilmesi ile “Anlatımcı Kuram,” ortaya çıkmıştır. Anlatımcı Kuram, sanatçının hiçbir kurala bağlı olmadan kendini ifade etmesidir. Anlatımcılık bir paylaşma mantığı içinde coşkudan hareketle izleyicisine örtülü olarak kendi gerçeklerini hiçbir kurala bağlı olmadan ortaya koyabilmesidir. Sanatta anlatılan dış gerçeklikten daha çok, dış gerçekliği kavrayan sanatçı süjesinin duyulur olarak algıladığı bu gerçeğin yorumudur. Dış görünüşü aşan sanatçı; hayal gücünün imkânlarıyla, kendi benliğiyle baş başa kalarak eserlerini üretmektedir (Dilaveroğlu, 2017: 43).

Sanat yapıtında doğa artık sanatçının iç gözüyle kavradığı doğanın duygu ve hayalleriyle değişime uğrattığı yeni bir doğadır. Önemli olanda sanatçının sanat eserinde dış gerçeği olduğu gibi yansıtması değil, dış gerçekliğin sanatçı süjesinde uyandırdığı duyguların dile getirilmesi, ifadesidir. Başka sanat kuramlarına göre de örneğin neo-klasik anlayışta da sanatçı duyguları anlatır ancak bu duygular, herkeste ortak olan duygulardır. Anlatımcı kuramda ön plana çıkan ise sanatçının özel duyarlılığıdır (San, 2004: 79). Moran’a (2007: 12) göre de Neo-klasizmde de sanatçı duygularını anlatır fakat anlatılan duygular herkesin duyduğu ve duyabileceği ortak duygulardır.

Sanatı değerlendirmede, sanatçının duygularını, iç devinimlerini, hislerini, sanatçıyı merkeze alan yaklaşımlar; yapıta sanatçının olağan üstü yaratıcılığını ön plana çıkaran “yaratma ilkesi” ile yaklaşır. Bu bağlamda Romantizm aynı zamanda “Aydınlanma”nın temelinde yer alan Rasyonalizme, aklın hâkimiyetine ve dolayısıyla aklın yaratıcılık üzerindeki baskısına ilk eleştiridir (Ötgün, 2009: 161).

Doğanın gerçekliğini belli kurallarla betimlemenin dışına çıkan Romantik sanatçı, alımlayıcısı ile de bağını büyük oranda koparmıştır. Sanatçı artık algılamış olduğu dünyayı kendisinde uyandırdığı birtakım duygular, sezgiler, rüyalar ve yaşantılar aracılığıyla ifade etmek istemektedir. Sanatçının duygularının, hayal gücünün her şeyden daha önem kazandığı Romantizmde gerek hayal gücünün gerek duyguların bireysel tavırla özgürce ifade edilmesi, Fransız İhtilali sonrası özgürlüğünü elde eden bireyle ilgili olduğundan Modern sanatın çıkışı da bu özgürlük hareketiyle ilişkilidir (Ötgün, 2009:

161). Adnan Turani'ye göre de, 1789 Fransız Devrimi sonrası kişi özgürlüğü ve hukukun yasalaşması modern sanatı yaratan temel etkenlerden biridir.

Hauser'e göre (1984: 141) sanat artık nesnel ve konvansiyonel ölçütlere göre yönetilen toplumsal etkinlik olmaktan çıkmış, kendi standartlarını yaratan bir Dışavurumculuk etkinliği durumuna gelmiştir. Sanatçılar; kilise ve aristokrasi gibi herhangi bir topluluğun siparişi ve isteklerinin dışına çıkarak kendi duygularını önemsemişler, bu durum ise sanatta toplumsal kurumların eğilimleri arasında çatışmalara neden olmuştur. Artık sorgulayan, kendi yaratıcılığını ve duygularını öne alan, her türlü geleneksel yaklaşıma ve dayatmaya karşı gelen bir sanatçı vardır. Sanat yapıtlarını topluma karşı sürekli bir karşıtlık içinde oluşturmuşlardır. Dolayısıyla sanatçı eserini üretirken, herhangi bir dönemin etkisinde, sanatın sınırlayıcı ilkelerine bağlı kalmadan tamamiyle duygularına, duyularına ve düş gücüne odaklanarak çalışmıştır. Sanatçı; bireysel kavrayış ve yaklaşımını öne çıkarmış ve duygularını, hayallerini sınırlamadan yaratıcı bir ifadeyle görselleştirmiştir. Bu anlamda duyguları ön plana çıkaran anlatımcılık, öznelcilik açısından yeni bir atılım olmuştur.

Öznel ve subjektif bir tavırla duygularını dile getiren sanatçı, duygularını ortaya koyarken iç dünyası ile baş başadır. Önemli olan asıl şey sanatçının duygularıdır ve zamanla sanatçının kişiliği ve ruh hali eserde aranır olmaya başlanır. Sanatçı yaşadığı duyguları, alımlayıcılara aktarır. Eugene Veron bu anlatımı, “duygunun dile getirilmesi” olarak tanımlar. Veron için sanatçı, bir dahi niteliğindedir. Ortaya çıkartmış olduğu eserin güçlü etkisinin, sanatçının kişiliğinden kaynaklandığını belirtir ve şu sonuca varır: “Kısacası eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Eser, sanatçının sahip olduğu özelliklerinin izlerini taşıdığı için kendine çekerek büyüler.” Bundan dolayı anlatımcılık kuramını, Croce ve Collingwood gibi düşünürlerin sanat felsefesinden yararlanarak incelemek gerekir (Moran, 2002: 103).

Anlatımcılık kuramcısı olarak Croce (1866-1952) ve Collingwood (1889-1943) önemli isimlerdir. Anlatımcı Sanat Kuramı'ndaki “Sanat Duyguların Anlatımıdır” başlığındaki bu açıklamaya baktığımızda Aristo'nun Katharsis'inden izler taşıdığı söylenebilir. Ünlü Grek düşünürü Aristoteles'in “Poetica” adlı eserinden gelen bu sözcük ruhun kötülüklerden arınması anlamına gelmektedir. Aristo'ya göre, katharsis ile sanatçı; acıma, korku ve dehşet uyandıran bir dizi olaylar aracılığıyla içimizi yatıştırır, bizi tutkularımızdan ve duygulardan arıtır (Sunar, 2019: 16). Anlatımcılığa göre de sanatçı duygularını dışavurarak bir çeşit rahatlama içindedir. Tüm çağsal olgu ve olayların insan

ruhunda uyandırdığı kötücül ve olumsuz duygulardan arınma izleyiciyi de içine alarak genişlediğine yönelik düşünceler bir anlamda, Aristo'daki katharsis düşüncesine yaklaşmaktadırlar (San, 2004: 84). Böylelikle izleyicide bazı duyguların uyandırılması ve harcatılması sonrasında sanat yapıtıyla karşılaşan alımlayıcı bir çeşit katharsis yaşayarak psikolojik yönden o eserde rahatlayacaktır. Burada da katharsisin Anlatımcı Sanat Kuramı'nda izleyiciden sanatçıya yöneldiği anlaşılmaktadır (Yıldızhan, 2020: 8). Fakat Croce ve Collingwood'a göre sanatçı, her şeyden önce kendi duygularının bilincine varır; onları anlar ve dile getirir. Sanatçının izleyicide birtakım duygular uyandırması önemli değildir, hatta sanatçının amacı asla bu olmamalıdır (Yıldızhan, 2020: 8).

Sanatçı merkezli anlatım türünde “ruhsal eleştiri” ve “psikanalist eleştiri” önemli bir yere sahiptir. 19. yüzyılın sonlarında Sigmund Freud tarafından geliştirilen Psikanalist eleştiri, sanatçının bilinçdışı yönlerine yönelir, bu kurama göre sanat eseri onu üreten sanatçı varlığının psikolojik ve bilinçaltı yapısıyla ilgi içindedir. Freud sanatı hayal kurmanın bir ürünü olarak görmektedir. Freud'a göre “İnsanın yaşadığı hayatta bazı istekleri vardır. Fakat yaşadığı topluma uymak zorunluluğu duyduğu için bu isteklerini gerçekleştiremeyip duygularını bastırır. Dolayısıyla birey ulaşamadığı tüm bu isteklerini hayal kurarak arzu ettiği isteklerini hayal dünyasında tatmin eder. Böylece sanatçı, eseri aracılığıyla izleyicisine düşüncelerini aktarır” (Ötgün, 2009: 163).

Buradan anlaşılacağı üzere Freud, sanatı hayal kurmakla ilişkilendirmiştir. Ona göre yaşadıkları dış gerçekliğe uymak zorunda olan sanatçının da gerçekleştiremediği birtakım istek ve ilintileri vardır. Sanatçı, bu istek ve ilintileri dürtü ve arzularını hayal kurma yolu ile yapıtına aktarır. Hayal dünyasında en gizli arzularını tatmin eder ve yapıtları yoluyla kendini ele verir. Sanatçı, içini yansıttığı ağırlığı dışarı atarak bilinçaltının bir gölgesi durumundaki yükten kurtulmuş olur (Moran, 2002: 151).

Psikanalist eleştiriyle birçok yönden benzerlik gösteren Ruhsal eleştiri ise sanatçının eserinde yer alan imgelere yönelerek ve bu imgeleri çözümleyerek sanatçının karakterine ve kişiliğini ortaya çıkarmaya yönelmektedir. Sanatçının eserinin, kişiliğiyle arasında mutlaka bir bağ olduğu savunulmaktadır (Ötgün, 2009: 164).

Anlatımcı kuram ile sanatçı; sanat eserinde doğayı, dış dünyayı, dış gerçekliği anlatmış olsa bile eserde yansıtılan doğa, sanatçının duygularıyla kavranılan ve değişime uğramış olan farklı bir doğa, farklı bir gerçekliktir. Sanatçının dış gerçeklik kavrayışının duygularda oluşturduğu bu yansıması, aynı zamanda toplumun kendi çıkmaz ve

bunalımlarının alımlayıcıya eleştirel bir dille iletilen bir mesajı ve bu sorunlara karşı farkındalık amaçlarını da içermektedir. Bu sanatın temsilcileri, dönemlerinin siyasal ve ekonomik sıkıntılarını tepkisel ve propaganda niteliğinde yaptıkları çalışmalarıyla iletme istediklerini izleyiciye aktarmışlardır (Tekin, 2014'ten akt. Yıldızhan, 2020: 9).

3. EKSPRESYONİZM AKIMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GENEL ÖZELLİKLERİ

Birçok yazar, ekspresyonizm kelimesinin ilk kez Almanya'da Wilhelm Worringer tarafından 1905 yılında kullanıldığını ileri sürmektedir. Bazı kaynaklar ise kelimenin ilk kez Walter Hegmann'ın 1911 yılında Almanya'da yayımlanan "Der Sturm" (fırtına) adlı dergide kullanıldığını, bazı sanatçılar ise kelimenin Paul Cassirer'in bir şakası ile gündeme geldiğini ifade etmektedirler. Armin Arnold ise "Charles Howley'in 1980 tarihinde Manchester'da modern ressamları konu alan bir konuşmasında terimi duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan sanatçıları tanımlamak için kullandığını" ifade etmektedir (Richard, 1984: 7). Arnold ayrıca: "1878'lerde ABD'de Charles de Kay'ın "Bohemler" adlı romanında kendilerini Ekspresyonistler olarak adlandıran bir grup yazarın adının geçtiğini" belirtmektedir (Richard, 1984: 7).

Theodor Daubler ise, ekspresyonizmin lideri olarak Henri Matisse'nin "Sanat ve Sanatçı" adlı dergide "Her şeyin üzerinde kendime dışavurum (ekspression) için bir yol arıyorum" dediğini söylemektedir (Richard, 1984: 8).

3.1. AKIMIN DOĞUŞUNU HAZIRLAYAN FAKTÖRLER

Dışavurumculuğun ortaya çıkmasına sebep olan etkenler arasında en önemlisi, o dönemde yaşanan sosyo-politik şartlardır. Sosyolojik açıdan bakıldığında Dünya Savaşı'nın toplumu her yönden olumsuz etkilediği ortamda (politik istikrarsızlık, makineleşme ve sanayi toplumunun bunalımları) sanatta eleştirel bireysel ifade anlatıları öne çıkmıştır. Bu tepki sanatı bir isyan sanatı olarak da okunabilir.

Bu süreçte dünyayı metalaştıran endüstrileşme, makineleşme vb. gibi sistemin dayattığı unsurlara; sosyalizm, pozitivizm gibi fikir akımları karşı durmuştur. Molzahn'a göre, "Almanya'da I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve buhranın ertesinde gerçekleşen Kasım Devrimi ve bir yıl önce Rusya'da yaşanan Ekim Devrimi, sanatçıların radikal bir toplumsal dönüşümün ön saflarında birleşmelerine yol açan hareketlere esin kaynağı olmuştur" (Artun, 2015: 106).

Ekspresyonizmin ortaya çıkışında etkili olan bir diğer faktör, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler olmuştur. Sanatçılar bu dönemde teknolojinin gelişmesiyle birlikte

ortaya çıkan makineleşen toplum yapısına karşı çıkmışlar, mekanik olanı reddetmişlerdir. İnsanların otomatikleşmesini, aşırı düzenli ve standartlaşmış bir hayat yaşamalarını eleştirmişlerdir (Gombrich, 2007: 613). Endüstriyel yaşamın oluşturduğu dünyada sanatçılar kendi iç dünyalarına kapanmış, ekspresyonizmle birlikte bir tepkiye dönüşmüştür. Bu, insanın içeriye dönük yaşamasına karşı bir isyandır (Richard, 1984: 19).

Bu dönemde ortaya çıkan felsefi söylemler de Dışavurumculuğun ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Henri Bergson ve Friedrich Nietzsche Ekspresyonizmi etkileyen iki önemli düşünür olmuştur. Filozofların doğasıyla eş değer tutarak sanata temel bir rol yükleyen Nietzsche'ye göre sanat, farklı yaşam biçimlerinin işlevi ve temel belirtisidir. Bergson ise iç dünyamızda ne denli derinlere ulaşırsak yüzeye fırlatılışımız o denli güçlü olacaktır derken sanatta iç duyguların gücünü vurgulamaktaydı (Eroğlu, 2018: 35-39).

3.2. EKSPRESYONİZMİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Genel itibarıyla 20. yüzyıl, sanatta zirve niteliğine sahiptir. Romantizm akımından itibaren sanatta, subjektif anlatılar, duyguların ifadesi önem kazandı. Sanatta doğa bir görünüş değil bir duygunun ifade yüklenmiş haliydi. Önemli olan görünenin dışındaki görünmeyen, sanatçının esere yüklediği anlamdı (Kayapınar, 2017: 1256). Dünya Savaşı'nın etkileri, hızla gelişen sanayileşme ortamının yarattığı bunalım ve geleceğe yönelik umutsuzluk, Turani'ye göre sanatçının kendi iç dünyasına sığınmasına neden olmuş; psikolojik rahatlama isteği sanatta acının, hüznün resmini ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, doğanın ve nesnenin güzelliğinden öte, onun ardındaki anlamını aramaya başlamıştır (Turani, 1998: 84).

Dışavurumculuk yalnız resim alanında değil sinema, edebiyat, tiyatro gibi sanat dallarda da etkisini göstermiştir. Sinemada Doktor Kaligari'nin Odası (1919) ve Sabahtan Geceye (1920) adlı filmler dışavurumsal eserlerdir. Ancak yine de Ekspresyonizm akımı resim sanatında daha fazla yaygınlaşmıştır (Richard, 1984: 10).

1905 yılından itibaren Fransa'da Fovizm, Almanya'da ise Die Brücke sanat hareketleri ile sanat dünyasında etkisini gösteren Dışavurumculuk, kısa zamanda tüm Avrupa'yı oradan tüm dünya sanatını etkiledi. Fransa'da Van Gogh Ekspresyonizm'in öncüsü kabul edilirken Belçikalı James Ensor ve İsviçreli Ferdinand Hodler ilk Dışavurumcu sanatçılar olarak kabul edilmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 452).

Dışavurum akımı Empresyonist sanata karşı bir duruştur. Her ne kadar Empresyonist sanatçılar doğanın görünümüne değil, doğanın sanatçı üzerindeki etkisine

yönelmeler de Dışavurumcular sanatı bir varoluş sorunsalı olarak görmekte ve bu nedenle doğanın görünüşünden koparak farklı farklı anlatım yollarına yönelmekteydiler.

Fransa’da Fovlar, kompozisyonda renk ve tasarım önemini korurken, Alman Dışavurumcu sanatçılarda sarsıcı renk kullanımları, biçim deformasyonları, simgesel ve psikolojik anlamlar yükleyerek var olan düzene karşı durmuşlardır. Dışavurumculukta resmin konusu olan nesne değil, nesnenin hissettirdikleri, nesne aracılığıyla iç dünyanın ifadesi önemlidir.

Sanatçı, yapıtlarında yalnız yaşadığı çağı yansıtmıyordu, görünen konunun altında evrensel bir insanlık gerçeği yatmaktaydı (Richard, 1984: 17). Sanayileşmenin, toplum üzerinde yaratmış olduğu bunalım ve gelecek kaygısı duygu birikimlerine sebep olmuştu. İç huzuru kendi dünyalarına kapanarak arayan sanatçılar, psişik duygularını biçim ve renklerin anlatım olanaklarıyla dışavurmuşlardır.

Dışavurumcu sanatta da her ne kadar konu önceki sanat hareketlerinde olduğu gibi gündelik, sosyal yaşamı içerse de Ekspresyonistler nesnel anlatımı terk ederek yaşamın gerginliklerini sanatın diliyle dışavurmuşlardır. Ayrıca Ekspresyonist sanatta nesne idealleştirilmemiş, güzelleştirilmeye çalışılmamış tam aksine deformasyonlara uğratarak adeta çirkinleştirilmiştir. Bunun nedeni savaşlarla, yıkımlarla çökmüş bir dünyanın asıl gerçek yüzünü göstermeye yönelik bir tavır alıştı. Bu nedenle bu akımın sanatçıları; yapay duygulardan ve görüntülerden uzak durmuş, süslü çizgileri kendilerine düşman gibi görmüşlerdir (Akalin, 2008: 165).

3.3. EKSPRESYONİZMİN EVRELERİ

Dışavurumcu anlatım sanat tarihi içerisinde; Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk olarak adlandırılan aşamalardan geçerek günümüze ulaşmıştır.

3.3.1. Ekspresyonizmin Öncüleri

Dışavurumculuk, terim olarak kullanılmadan önce, Maniyerist Dönem (Üslupçuluk, yaklaşık 1520-1580) sanatçılarından El Greco (1541-1614), Matthias Grünewald (1470-1528) gibi sanatçıların eserlerinde ifadeci bir anlatımın ortaya koyduğu dışavurumcu öğelere rastlanmaktadır.

Wilhelm Worringer ise, Ekspresyonistlerin Vincent Van Gogh, Paul Cezanne ve Henri Matisse’den etkilenmiş olduklarını söylemektedir. Özellikle bu sanatçıların boya

yüklü fırça vuruşları, cesur renk paletleri, renk karşıtlıkları, rengin ve biçimin psişik dili Ekspresyonistlerin üzerinde önemli bir etkiye neden olur.

Worringer, 1908 yılında soyutlama ve özdeşleyim başlıklı tezinde Ekspresyonizmin kuramsal temeline yönelik sanayileşme ve makineleşme çağının özdeşleşme olanağını ortadan kaldırdığını ve olanaklı olan tek sanatsal tutumun estetik soyutlama olduğunu savunur. Ona göre estetik soyutlama, dış dünyanın kaosunu yenmede tek sanatsal yoldur (Worringer, 1908'den akt. Yılmaz 2022: 8).

Yine Edvard Munch, Georges Seurat, Ferdinand Hodler, Paul Gauguin, James Ensor Ekspresyonizmin gelişmesine öncülük eden sanatçılar olarak kabul edilmektedir.

Özellikle sanatçının son yıllardan Ekspresyonizmin doğa yansıtmacılığından uzaklaşarak ruhsal durumunu ve coşkularını renk ve çizgilerle resme aktarması Van Gogh'u Dışavurumculuğun bir öncüsü yapar. Van Gogh gördüğü nesneler aracılığıyla kendi iç dünyasını resmeder. Sanatçının paletindeki renk ise dış görünüşün optik saptamasının bir aracı değil, artık kendi başına bir ifade aracıdır.

Paul Gauguin ise sentetizm (Synthetisme) dediği anlayışa göre doğanın olduğu gibi kopya edilmesi insanın düşünce ve duygusunu hiçe saymak anlamını taşıdığını söylemektedir. Onun için düşüncenin duyguyla algılanabilecek bir biçime sokulması gerekiyordu. Renklerin herbiri bir duygunun, bir düşüncenin simgesiydi. Gerçek bir dışavuruma ulaşmak amacıyla ilkel sanata yönelen Gauguin, sembolik anlatıları resme sokmuştur. Ekspresyonistlerin optik renk anlayışını terk ederek, resimdeki renk tonlarını müzikteki ses uyumuna benzetmiştir (Richard, 1984: 23-24). Sanatçının renkçi anlayışı Arthur Frank Mathews başta olmak üzere kendisinden sonra renkçiliği temel alan ressamaları etkilemiştir.

Belçika doğumlu James Ensor ise Dışavurumculuğun ve Gerçeküstücülüğün öncü sanatçılarından sayılmaktadır. Resimlerinde maskeleri, iskeletleri kullanan Ensor'un eserleri korkunç öge ve figürlerle iğneleyici toplumsal hicivler içermektedir. Kendi hayal gücünü ve ruhsal durumunu resimlerine yansıtan Ensor, Ekspresyonizmin öncü sanatçılarından biridir.

Şekil 15. Edvard Munch, Çılgılık, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91 x 73,5 cm, The National Museum, Norveç, Oslo, 1893



Kaynak: Vikipedi, b.t.

Bir diğer önemli sanatçı, “Çılgılık” adlı yapıtıyla 20. yüzyıl sanatına damga vuran ismiyle Edward Munch’dır (Şekil 15). Çılgılık bir duygunun ifade biçimidir. Çılgılık resmi, modern çağda hayvanların ve insanların hissettiği psikolojik acıyı yansıtmaktadır.

Rihard’a (1984: 29) göre de “Munch’un sanatının hem duruluk hem de acılıkla yoğrulmuş olan bu içten gelen çılgılığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi”. “Özellikle Van Gogh ve Munch’un Kuzeyli Modern Eserleri, Ekspresyonist üslubun meydana gelmesinde etkili olmuştur” (Turani, 2012: 578).

3.3.2. Almanya’da Dışavurum

Alman Ekspresyonizmi, Alman Friedrich Nietzsche (1844- 1900) ve Fransız Henri Bergson (1859-1941) gibi düşünürlerden etkilenmiştir. Bergson’un Alman Dışavurumcularına yakın durması ve Nietzsche’nin halk yığınlarını kastederek, antidemokratik sıfatlandırmalar yapması, Dışavurumculuk akımının yayılışını hızlandırmıştır. Alman Ekspresyonizmi etkileyen diğer önemli unsur özellikle savaşın sonunda Almanya’nın düştüğü sosyo-ekonomik kriz ortamıdır.

3.3.2.1. Köprü Grubu (Die Brücke)

Köprü Grubu, 1905 yılında Almanya’nın Dresden kentinde mimarlık öğrenimi gören Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fritsz Bleyl (1880-1966), Karl Schmidt Rottluff (1884-1976) tarafından kurulan bir gruptur. Gruba daha sonradan Emil Nolde (1867-1956), Otto Mueller (1874-1930), Max Pechstein (1881-1955), 1906’da Cuno Amiet, Finli Axel Gallen, 1911’de Bohumil Kubista gibi isimler de katılmıştır. Grubun adı, Nietzsche’nin “hedef değil, köprü olmak gerek” sözünden çıkışla, eski ve yeni sanat arasında köprü kurmak anlamına gelmektedir.

Grubun amacı yeni bir sanat arayışını bir tür misyona dönüştürmek olmuştur (Antmen, 2016: 37).

İlkel (primitif) sanat, Die Brücke sanatçıları için ilham kaynağı olmuştur. Konularını genellikle günlük yaşamdan alan grup üyeleri aynı atölyede birlikte çalışmışlar fakat kişisel tavırlarındaki farkları eserlerinde korumuşlardır. 20. yüzyılın başlarında Almanya’da yaşanan hızlı kentleşme, sanayileşme, bunların sonucu oluşan toplumsal statüleşme, sınıf farklılıkları, işçi sınıfının sorunları gibi konular yalın çizgiler, parlak renk ve ilkel biçimlerle ifadeci bir anlatıma dönüşmüştür.

Resimler sanatçıların kendi yaşam ve deneyimlerinin bir ürünüydü. “Yaşam ve sanatı bir uyum içine sokmak için tümüyle naif ve saflığı bozulmamış bir gereksinimden” (Richard, 1984: 32) hareket ediyorlardı.

Grubun kurucusu olarak kabul edilen Kirchner’in sanat anlayışında ifade önem kazandığından insan figürü sanatının merkezindedir. Yaşadığı çağdan, çevreden yani günlük yaşamın gerçekliğinden konuları resimlerine taşıyan Nolde, saf renkler, yalın ve belirgin çizgiler kullanmıştır. Kirchner’in eserleri, Naziler tarafından dejenere (yoz sanat) olarak ilan edilmiş ve resimlerine el konulmuştur. Bu durumdan derinlemesine etkilenen sanatçı 1938 yılında Davas’ta intihar etmiştir. Grubun diğer bir üyesi olan Karl Schmidt Rottluff’un resimlerinde insan figürü ve ölü doğa resimleri öne çıkmaktadır. Kuvvetli fırça vuruşlarının nesne aracılığıyla duyguların ifadesine dönüşen eserlerinde Rottluff’un eserleri de Naziler tarafından “yoz sanat” ilan edilmiştir.

Eric Heckel’in eserlerinde ise özellikle 1911 İtalya gezisi sonrası Van Gogh’un etkileri görülmektedir. Resimlerinde yoğun renk geçişleri ve renklerin belirlediği keskin çizgiler, uzama eğilimi içinde abartılı figür formları öne çıkmaktadır. Kullanmış olduğu parlak renklerde fovların izleri görülmektedir (Richard, 1984: 60-61). Sanatçının doğa temalı resimlerinde iç huzur ifade kazanırken figür temalı resimlerinde savaş öncesinin huzursuzluğu söz konusudur. Grafik uzmanı olan Fritz Bleyl ise grubun tüm etkinliklerine katılmakla birlikte 1907’de gruptan ayrılmıştır. Grubun bir diğer üyesi de Emil Nolde’dır. Nolde’nin 1911’deki Belçika gezisi, Van Gogh’un ve Ensor’un etkisinde kalmasıyla sonuçlanır. Parlak renklerin ve güçlü fırça darbeleri ile resimlerini boyayan Nolde, resimlerinde kontür kullanmamaktadır. Daha sonraları Yeni Sezession ve Münih Mavi atlı grubu üyelerinin sergilerine katılmıştır (Turani, 2012: 581).

1910 yılında köprü grubuna katılan Otto Müller'in resimlerinde daha çok çingenelerin yaşamı konu olarak yer almaktadır. Çıplak figür imgelerinin öne çıktığı resimlerinde form, kontur ve renklerin sadeliğiyle grubun diğer üyelerinden ayrılan Müller'in ana teması figür ve doğanın iç içe birlikteliği yani insan ve doğa birlikteliğidir.

Figüratif bir üslup anlayışının öne çıktığı Die Brücke sanatçılarının eserlerinde yaşamın karmaşasının acı dolu duygularının ifadesi ön plana çıkmaktadır. Antmen'e göre (2016: 37) sanatçıların resimlerinde parlak ve canlı renkleri tercih etmeleri, sembol ve duygusal olan tarafı abartarak ön plana çıkarmıştır.

Die Brücke hareketi içerisinde bulundukları zaman sürecinde sanatçılar tavırlarını kişiliklerini geliştirmişler ve bir süre sonra grup adı altında birleşmenin içsel olarak gereğinin kalmadığını düşünmüşlerdir. Altı yıl beraber çalıştıktan sonra 1913 yılında Die Brücke grubu dağılmıştır. Turani (2012: 578) ise; 1913'te Kirchner'in Brücke'nin tarihçesi üzerine yazdığı bir yazıdan çıkan anlaşmazlıktan dolayı grubun dağıldığını belirtmektedir.

3.3.2.2. Mavi Biniciler Grubu (Der Blaue Reiter)

1909 yılında Münih'de Vassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Adolf Erbslöh, Gabriele Münter ve Alexander Kanoldt'un beraberliğinde uluslararası bir sanat hareketinin olma amacını taşıyan “Yeni Sanatçılar Birliği” adlı bir grup kurulur. Ancak diğer sanatçıların Kandinsky gibi soyut resme sıcak bakmamaları sonucu grup 1911'de dağıldı. Ardından Kandinsky, Franz Marc ve August Macke ile bir araya gelerek Der Blaue Reiter grubunu kurdular. Grup adını “Kandinsky'nin atlara olan sevgisinden, Marc'ın da ruhani bir renk olarak nitelendirdiği maviye duyduğu sevgiden almıştır” (Antmen, 2016: 38).

Der Blaue Reiter, müzik ve resim arasındaki ilişkinin farkına vararak özellikle renklerin müzikal nitelikleriyle resim sanatına odaklanmışlardır. Renklerin müzikalitesi Kandinsky'nin Soyut Dışavurumcu nitelikteki kompozisyonlardaki temel sorunlardan biri olarak belirlenebilir. Grup Natüralizm, Gerçekçilik ve İzlenimcilik gibi akımlara karşı figür resminden daha çok Soyut Dışavurumcu bir anlatıma yönelmesiyle Köprü Grubu'ndan da ayrılır (Richard, 1984: 34).

Kandinsky'e göre resmin dış nesnelere değil soyut çizgi ve renksel ifadelere ihtiyacı vardır. İnsan ruhunun yansımaları olan renkler bu bağlamda müzikteki notalara benzemekteydi (Richard, 1984: 65). Resimde nesnel anlatımın yerine müzik gibi özgür

bir anlatım dili ortaya koyan Kandinsky bu nedenle soyut resmin öncüsü olarak kabul edilmektedir. Hodge'ye göre (2013: 57) Kandinsky “Hareket eden nesneleri betimlemeksizin bilinçli bir hareket izlenimi yaratan ilk sanatçılardan biriydi.” Yine Hodge'ye (2013: 56) göre “sanatçının yapıtları renk, çizgi ve formla ifade edilen içsel duyguları ve gerilimleri de içeren, çeşitli karmaşık meseleleri çağrıştıran sayısız entelektüel, mistik ve ruhani çağrışımlar da içeriyordu.”

Grubun diğer önemli bir üyesi olan Franz Marc'ın resimlerinde ise doğa ve hayvanlar dünyası önde gelen konudur. Sanatçı, 1912 yılından sonra ise soyut kompozisyonlara yönelir. Sade formlara ve renklerin sembolik anlatımına önem veren “sanatçıya göre mavi sertliği ve akıl yanlılığını yansıtmayla erkeklik prensibini, sarı neşeyi ve yumuşaklığı yansıtmayla dişil prensibi ve kırmızı tüm taşıdığı ağırlığıyla hayvancıl prensibi ileri sürmektedir” (Eroğlu, 2018: 67).

August Macke ise 1911 yılında gruba katılmıştır. Sanatçının eserlerinde doğa manzaraları ve hayvanlar dünyası konu olarak öne çıkmaktadır. Resimlerinde daha çok parlak ve doygun renkleri tercih eden Macke için ışığın etkisini resmedebilmek en önemli şeydir. 1914'de gerçekleştirdiği Tunus gezisi sonrası Macke'nin resimlerinde, biçimlerinin renkle olan bütünlüğü öne çıkmaktadır.

Der Blaue Reiter grubu 1911-1914 yılları iki sergi açmıştır. 4 Mart 1916 tarihinde Franz Marc'ın, ardından 26 Eylül 1914 yılında cepheye gönderilen August Macke'in ölmesiyle grup son bulmuş; fakat Kandinsky Soyut Dışavurumcu eserler üretmeyi sürdürmüştür.

3.3.3. Soyut Dışavurumculuk

20. yüzyıl sosyo-politik, ekonomik, bilimsel ve teknolojik alanlarda çok yönlü gelişmelerin yaşandığı bir çağdır. Modern sanatla birlikte doğanın nesnel görüntüsünün anlamını çözmek yerine yeni anlayışların, değişen, gelişen endüstri ve dünya politikasında yaşanan dönüşümler sonrasında insanoğlunun hayata bakış açısı, soyut Dışavurumculuğa zemin oluşturmuştur. II. Dünya Savaşı yıllarında kendilerini Nazizm tehdidi karşısında hisseden birçok Avrupalı sanatçının Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmesi ile beraber, Paris merkezli sanat dünyası New York'a taşınmıştır. Özellikle Avrupalı sanatçıların göçü Amerika'da New York Okulu ile Soyut Dışavurumculuğun doğmasını sağlamıştır. 1940'larda Amerika'da gelişen Soyut Dışavurumculuk akımı veya eleştirmen Clement Greenberg'in tabiriyle resimsel soyutlama, Materyalizmin

doğurduğu huzursuzluk karşısında nesnenin parçalanmasıyla ortaya konan bir tepkinin sonucu olarak da görülebilmektedir.

Eleştirmenler; Soyut Ekspresyonizmi Modern sanatı kısıtlayabilecek her türlü geleneklerden koparak sanatçının kendini ifade edebilmesi hatta bunun için tüm bedeni ve gücüyle sürece katılması olarak tanımlamışlardır. Amerika kökenli bu akımın kuramcıları Clement Greenberg ve Harold Rosenberg'tir. Soyut Dışavurumculuk için Rosenberg "Aksiyon Resmi", Greenberg ise "Resimsel Soyutlama" tanımını kullanmıştır.

Resimsel Soyutlama veya Renk Alanı Resmi (Colour Field Paintings), 1960'larda Mark Rothko, Clifford Still, Barnett Newman, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Morris Louis ve Hans Hofmann gibi sanatçıların temsil ettiği sanat hareketinin adı olup Soyut Ekspresyonizmin ikinci evresini oluşturmaktadır. Renk Alanı Resmi içerisinde yer alan sanatçıların ortak genel özelliklerinden biri resim anlayışlarının daha sade ve betimlemeye yönelik kavramlardan arınarak yüzeyde geniş boya katmanları kullandıkları yalın anlatımdır.

Aksiyon Resmi ise Rosenberg'in ifadesiyle tuval yüzeyini sanatçının aksiyon, eylem alanı olarak saptar. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların yer aldığı, soyut biçimlerin değil fiziksel hareketin vurguladığı sanat hareketidir. Hareketin öne çıktığı Aksiyon Resminde sanatçı tıpkı Taşizmde olduğu gibi doğaçlamayla beden hareketlerini kullanarak yüzeye sıçratılan, dökülen boya lekeleriyle resmini yapmaktadır. Yapıtın üretim sürecinin, eylemin önem kazandığı bu anlatım biçimi; Fluxus, Happening, Kavramsal Sanat hareketlerindeki etkilemiştir.

3.3.4. Yeni Dışavurumculuk

Yeni Dışavurumculuk ABD ve Avrupa'da eş zamanlı olarak gündeme gelen bir yeni resimsel yaklaşımları tanımlayan genel bir terimdir. Soyut Dışavurumculukla birlikte Batı sanatında gözlemlenen en büyük değişiklik resim sanatında konunun önemini yitirmesi ve biçimin önem kazanmasıydı. Aslında soyut Dışavurumculuğa ilk tepki 1950'lerde Pop Art ile gelmiş ve figür resmi geri dönmüştü. 1970'li yılların sanatına egemen olan Postmodernist akımlara (Multimedya, Video Art, Minimalizm, Uluslararası Üslup ve Kavramsal Sanat) tepki ise Yeni Dışavurumculuk akımı ile gelmiştir. Yeni Dışavurumculuk, nesne ve kavram temelli anlatıların karşısında tuval resmine, figüratif anlatıya bir dönüşü temsil etmiştir. Bu bağlamda Modernizm'in ve kavramsal

eğilimlerin dışladığı geleneksel sanat anlatı ve biçimlerinin (figür, boya resmi, objektivizm, psikoloji, sembolizm, edebiyat ve anlatıyı) resme geri dönüşüdür. Başta Ekspresyonizm olmak üzere, Post Ekspresyonizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, İnförmel Sanat ve Pop Sanat'tan etkilenmiştir. Ayrıca Yeni Dışavurumculuk'un Alman Dışavurumculuk, Romantizm ve Sembolizmin kültürel sanatsal birikimlerinden yararlandığı söylenebilir. Fakat her ne kadar Yeni Dışavurumculuğun geleneksel ifade biçimleri yeniden (tuval resmi) gündeme getirmiş olduğu söylensedey, akım özde gelenekselleşmeye ve otoriteye bir tepkiyi içermekte, Modernizm'e hâkim olan biçimsel kaygıları geri plana ittiği gibi modernizmin sorgulamasını ortaya koymaktadır.

Yeni Dışavurumculukta üslupsal özgürlükler ve bireysellikler ön planda olup genel olarak seçilen konular kişisel bellek, yakın geçmiş, kolektif tarihle ilişki kuran alegorik ve sembolik öğelerin öne çıktığı anlatımlardır. Teknik ve biçimsel dil olarak ise özellikle malzemelerin dokusal değery ve etkileri öne çıkmakta, malzeme duygusal bir dil ifade aracı olarak resme taşınmaktaydı.

Almanya'da Yeni Dışavurumculuk “Yeni Fovlar” (Neue Wilden) adıyla tanınmıştır. Yeni Dışavurumculuk 1963 yılında Georg Bazelitzy'in Almanya'da açtığı bir sergiyle tartışmalı bir şekilde gündeme oturmuştur. İkonik karakterleri olan Dışavurumcu figürasyon kullanımının öne çıktığı Bazelitzy'in resimlerinde, resimlerin ters olarak boyanması savaş sonrası toplumsal alt üst oluşa göndermeler yapmaktadır. Çoğu eleştirmen ise Bazelitzyin bedenlerini şiddet alanları olarak tanımlamaktadır. Markus Lupertz, A.R. Penck, Anselm Kiefer ve Jorg Immendorff Alman Yeni Dışavurumculuk hareketinin diğery önemli temsilcileridir. Bu sanatçılar eserlerinde 1933-45 yılları arasında II. Dünya Savaşı'nın insan üzerinde yarattığı yıkımı aynı şiddetle ifade etmişlerdir. Anselm Kiefer eserleriyle Almanya'nın yakın tarihiyle hesaplaşırken Jorg Immendorff'un çalışmalarında da Almanya'nın sorunlarına politik nitelikli göndermeler öne çıkmaktaydı. Örneğın Immendorff'un 16 eserinden oluşan “Kafe Deutschland” serisindeki mekân parçalanmaları 1980'lerin Almanya'sındaki bölünmüşlüğey gönderme yapmaktadır. Kiefer'in yapıtlarında da biçimler de olduğu kadar malzemenin sembolik bir ifadesi vardır. Örneğın sanatçının yapıtlarında sıkça kullandığı kurşun, II. Dünya Savaşı'nın bıraktığı travma ve acıya işaret etmektedir.

Neo-Ekspresyonizm'in İtalya'daki yansıması ise 1979'da İtalyan Eleştirmen Achille Bonito Olivia'nın tanımıyla Trans-Avangarde (Avangardın Ötesinde) olarak tanımlanır. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino önemli

temsilcilerindendir. Bu sanatçılar Alman sanatçıların şiddetinden ziyade tema içerisinde daha şiirsel ve lirik kavramlara yönelmişlerdir. İngiltere’de Alman doğumlu İngiliz sanatçı Frank Auerbach, Yeni Dışavurumculuğun bu ülkenin sanatında gelişmesine olanak sağlamıştır (Antmen, 2016: 266). İngiltere’de Christopher Le Brun ve Paula Rego diğer önemli temsilcileridir. 1981 yılında Robert Combas, Remi Blanchard, Francois Boisrond ve Herve de Rosa tarafından kurulan Figuration Libre grubu ise Fransa’da Yeni Dışavurumculuğun ayağını temsil etmektedir.

ABD’de ise Philip Guston ve özellikle Leon Golub Yeni Dışavurumculuğun öncüleri olarak kabul edilmektedirler. Leon Golub resimlerinde Amerika’daki sosyal ve politik çalkantıları kaba ve duygusal bir üslupta yansıtır. Yine özellikle Eric Fischl, Julian Schnabel, David Salle, Jean-Michel Basquiat önemli temsilciler arasında geçmektedir.

Yeni Dışavurumculukla ilgili eleştiri ise gerçeği kurcalamak yerine, dünyayı yalnızca çirkinlikleriyle yansıttıkları üzerinedir. Yanlış ve çirkin olanın resme taşınması ise resmin değeri ve amacı hakkında tartışmalara yol açtı. Yine diğer bir eleştiri; New York çağdaş sanat pazarının büyüdüğü ve hatta tüketime dönüştüğü yıllar olan 1980’lerde, Basquiat ve Schnabel gibi birçok Soyut Dışavurumcunun bu metalaştırma ortamını reddetmek ya da kendilerini sanat dünyasından soyutlamak yerine, parıltıyı ve gürültüyü benimsedikleri üzerinedir. 1980 sonrası pazarın çöküşüyle de akım etkisini yitirmiştir. Bazı eleştirmenler Yeni Dışavurumculuğu modernizmin bir tür geç tezahürü olarak görürken diğerleri onu modernizmin sonu olarak görmekteydi. Arthur Danto ve Frederic Jameson gibi eleştirmenler ise Postmodernizm bağlamına yerleştirdiler.

Yeni Dışavurumculuk akımının en çok resim sanatı üzerinde etkili olması o dönemdeki sanatçıların yoğun üretimiyle resmin yeniden canlandığına işaret etmiştir. Yeni Dışavurumculukla Modernizmin biçimsel kaygıları, yerini öznel anlatımlara bırakmıştır (Lynton, 2009: 355). Yeni Dışavurumculuğun heykel sanatındaki temsilcileri arasında, Charles Simonds, Rachel Whiteread, Anish Kapoor, Antony Gormley, Magdalena Jetelova, Magdalena Abakanowicz ve Isa Genzken sayılabilir. Bu sanatçıların çalışmalarında; soyut, soyut figüratif, küçük boyutta veya anıtsal birçok farklı anlatımlarla karşılaşılsa da ortak özellik hepsinde duygusal bir yoğunluğun yer aldığı ekspresyonist özelliklerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DIŞAVURUMCU ANLATIM ÖĞESİ OLARAK FİGÜR

1. SERAMİK SANATINDA FİGÜR

Uzun bir geçmişe sahip olan seramik, özünde geleneksellik ve fonksiyonellik barındıran özelliğiyle antik dönemden bu yana üç boyutlu figür ve idollerle başlayıp günümüzde sanatçılar için vazgeçilmez bir ifade aracı olmuştur. Figürün insanın var oluşundan itibaren günümüze kadar sanatta farklı disiplinlere konu olması geçmişle paralellik gösteren en önemli anlatı simgesidir. Bu bakımdan geçmişten günümüze, sanat seramiğinde ve plastik sanat dallarında sanatçının yaratıcılığı ve özgünlüğü çerçevesinde figürden kopamadığını görmekteyiz. Farklı boyutlara taşınarak birçok farklı disiplinlerdeki etkileşimi ile karşımıza çıkan seramik figür, sanatsal ifade biçimiyle çok fazla tercih edilen anlatımlardan biri olmuştur.

İlk çağlardan bu yana köklü bir geleneğe sahip olan figür, heykel üsluplarını içinde barındırmasıyla soyut ve figüratif yorumlamalarla insanın kendisini ve etrafındakileri ifade edebilmesine olanak sağlayan en güçlü anlatı örneklerindendir. Sanat nesnesi kimliği kazanan figüratif seramik heykeller; günümüzde popülerliğini daha da duyurarak pek çok sanatçının farklı üslup ve biçimle yorumladığı, bazı periyotlarda kimi sanatçılar için özel bir biçim ifade ederken bazen de artık aşılması gereken bir gelenek olarak kabul görmüştür (Eskikan, 2019: 17).

Figür, genellikle doğanın bir parçası olan insan ve doğada rastlanan her tür canlı ve gerçeklik için kullanılmış betimlemelerdir. TDK'ye göre "Figür kelimesi, resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi olarak verilmiştir ve Fransızca 'figure' isminden dilimize geçmiştir. Görsel sanatlarda, doğal ya da doğaüstü betimlenen varlıklardır. Örnek olarak insanlar, hayvanlar, ağaçlar verilebilir. İlk çağlardan beri sanatın temel ögesini oluşturan insan figürü, çağlar boyu doğal durumundan başka tanrısal ve bitkisel, fantastikten olağanüstüne kadar nice yaklaşımlar içinde tasvirlenmiş ve ileri kültürlerde değer ve oran ölçülerine göre değişen bir gelişim yaşamıştır" (Kanaç, 2018: 9).

İnsan ve hayvan figürleri, en belirgin ve en göze çarpan örnek olmasının yanı sıra 'figür' sadece bununla sınırlandırılmamalıdır. Bir masa, sandalye, ağaç veya kitap bile aslında bir figürdür. Gerçek yaşamda eşya olarak nitelendirilirler fakat bir sanat nesnesi olarak düşünüldüğünde veya bir tabloda yer aldıklarında figüratif kavramının içine

girerler. İlk seramik figüratif buluntular sıkıştırılmış kil ile yapılmış hayvan ve insan biçimlendirmeleridir. Eski çağlardan beri özellikle en fazla şekillendirilen ve vurgulanan insan ve hayvan figürü olduğu için ön planda tutulmuş ve zamanla vazgeçilmez bir sanat unsuru haline gelmiştir (Kaytan, 2009: 6).

Figür, yazıdan önce ortaya çıkan en eski iletişim aracıdır. Dolayısıyla figür; doğayla ilişkilendirilerek insanın kendini gösterme, kanıtlama, korunma ve hayatta kalabilmek için iletişim kurma çabasından doğan bir tür iz, işaret, güç simgesi olarak kabul edilir.

Gombrich'in (2007: 40) Sanatın Öyküsü kitabında ilkel çağlardaki toplulukların sanatından bahsedilirken, "Biz bu topluluklara, bizden daha basit oldukları için değil- çünkü onların düşünme biçimleri bizimkinden çoğu zaman çok daha karışıktır- tüm insanlığın geldiği ilk koşullara daha yakın oldukları için "ilkel" diyoruz. İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan güneşten korurlar; imgeler ise onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle ilkel çağlarda resim ve heykellerin büyüselsel işlevleri vardır."

Tarih öncesi çağlar (Prehistorya), tarihin en uzun zamanını kapsamakta olup insanlığın doğadaki yaşam şartlarındaki değişimlere ve kullanmış oldukları araç-gerece göre sıralanır. Bu sıralama ilkel insanın gelişim sürecine göre Yontma Taş Çağı (Paleolitik Çağ), Orta Taş Çağı (Mezolitik Çağ), Cilalı Taş Çağı (Neolitik Çağ), Kalkolitik Çağ ve Eski Tunç Çağı olarak adlandırılır.

Yontma Taş Çağı'nda, üçüncü ve dördüncü Buzul Devri'nde mağara duvarlarında çok başarılı duvar resimlerine rastlanıldığı gibi taştan ve fildişinden oyularak şekil verilmiş figürinler bulunmuş ve kayıtlara geçirilmiştir.

Figürinler, tüm toplumlarda dinsel seremoniler, ritüeller veya ayinlerde kullanılmak için yapılmıştır. Tapınaklarda ve evlerde bereket ve ibadet nesnesi olarak yer almıştır. Figürlerin insanlar tarafından somut bir varlık biçiminde kullanılması "figürin" kavramını ortaya çıkarmaktadır. Figürin; tarih öncesi dönemlerinin öğreti ve gözlemleri ile yapmış oldukları insan ve hayvan anatomisinin betimlendiği küçük heykelciklerdir (Uğur, 2019: 6).

Şekil 16. Çakıl Taşı Üzerinde İnsan Yüzü Tasviri, Kırmızı- Kahverengi Jasper Taşı, Ortalama Genişliği 5 cm 160 gr, Makapansgat, Güney Afrika, Yaklaşık 3.000.000



Kaynak: Bursalı, 2015.

Güney Afrika Makapansgat'ta bulunmuş kırmızı-kahverengi Jasper taşı üzerine oyulmuş insan yüzü tasviri, Jeologların yapmış olduğu analizlere göre bugüne kadar ele geçen en erken örneklerden biridir (Şekil 16). Ortalama 5 cm genişliğinde olan bu tasvir yaklaşık 3 milyon yıl öncesine tarihlenmektedir. Anlam ve belge olarak çok önemli bir değere sahip olan bu örnekte iki yuvarlak girinti gözleri, her iki gözün dış çizgilerinin uzantılarına kadar olan hizadaki yatay girintili bölge ağız kısmını göstermektedir. Şeklin alın bölgesi üzerindeki girinti ve sol ağız kısmı özellikle elle şekil verildiği ve taşın tesadüfi bir metaryal olmadığını bize kanıtlamaktadır.

İlk heykellerin çoğunluğunun konu olarak Venüs'ü işlemiş olması tarih öncesi çağların ilginç özelliğidir. Kadın imgesinin abartılı uzuvlarının işlenmesi; bereket, verimlilik, doğum gibi konularda insanlara yardımcı olmak amacıyla yapıldıklarına dair ortak bir kanı yer almaktadır. Özellikle, Anaerki toplumlara ait ilk heykelciliklerde yüzler belirsiz ve küçük boyutlardadır (Huntürk, 2016'dan akt. Vatan, 2020: 90).

Şekil 17. Willendorf Venüsü, Kireçtaşı, Y:10 cm, Avusturya, Yaklaşık M.Ö. 25.000-28.000



Kaynak: Bursalı, 2017.

Üst Paleolitik Çağ'a ait, Avusturya'da 1908'de bulunan Willendorf Venüsü, yaklaşık 30.000 yaşındadır. Bulunduğu yere ithafen Willendorf Venüsü olarak adlandırılan heykelcik, kireçtaşıdan oyularak yapılmıştır (Şekil 17). Kırmızı aşiboyası pigmentinin izlerini taşıyan figür, abartılı vücut hatları ile birçok bilim insanı tarafından heykelin doğurganlık tanrıçasını temsil ettiği savunulmaktadır (Kayahan, 2019: 618).

Şekil 18. Lespugue Venüsü, Les Rideaux Mağarası, Fransa, Mamut Dişi, M.Ö. 25.000



Kaynak: Ertuğrul, 2015.

Şekil 19. Brassempouy Venüsü, Brassempouy Mağarası, Mamut Dişi, M.Ö. 25.000-29.000



Kaynak: Ertuğrul, 2015.

Şekil 20. Laussel Venüsü, Laussel Mağarası, Dordogne, Fransa, Yaklaşık M.Ö. 25.000-20.000



Kaynak: Ertuğrul, 2015.

Paleolitik Dönem'e ait mamut dişinden yapılan Lespugue Venüsü bilinen en eski insan yüzü betimlemelerinden olan Brassempouy Venüsü ve kaya bloğu üzerine kazınan insan tasvirli Lausel Venüsü, en eski rölyef örnekleri arasındadır (Şekil 18, Şekil 19, Şekil 20). Tüm bu Venüs heykelcikleri seramik malzemenin dışında malzemelerden üretilmiş olsalar bile, bu figürler daha sonraki seramik heykellerin öncüleri olmaları bakımından önemlidir.

İnsanoğlu kilin kolayca şekillendirilebilir yapısını öğrenip ateşte pişirildiğinde kazandığı mukavemetinin farkına varıp kili, hem kullanım amaçlı fonksiyonel araç gereç üretiminde kullanmış hem de çamurdan heykel yapımının yaygınlaşması sağlanmıştır. “İnsanlar kilin, biçimlendirilebilme ve kurutulduğu ya da ısıtıldığı zaman verilen biçimi koruyabilme gibi teknik özelliklerini daha Üst Paleolitik Çağ'da M.Ö. 20 bin yıllarında öğrenmişlerdi; bu dönemde kil daha çok küçük heykelciklerin yapımında kullanılmıştır” (Eczacıbaşı, 1997: 330). Böylece seramik malzemeyi kullanarak figüratif anlatımlarla kompozisyonlar oluşturarak törenlerde kullanılmak veya mezarlara konmak üzere birtakım dinsel objeler üretmişlerdir.

Şekil 21. “Oturan Kadın”, Pişmiş Toprak, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, M.Ö. 7000-5000



Kaynak: Wikipedi, b.t.

Çatalhöyük'te bulunan “Oturan Kadın” heykelciğinin, iki vahşi hayvanın arasında oturur durumda tasvir edilmesi, güçlü bir kişiliği temsil ettiği düşündürmektedir (Şekil 21).

Anadolu’da “Kubaba-Kibele” olarak bilinen ana tanrıçanın Hitit’de adı “Arinna”, Mısır’da “İsis”, Efes’te “Artemis”, Roma’da Venüs, Sümer’de “İnanna”, Babil-Asur mitolojisinde “İştär” (Kuşcan, 2015’ten akt. Erman, 2019: 148), Suriye’de “Astarte”, Filistin’de “Anat”, Girit’te “Rhea”, Yunan’da “Afrodit”tir (Erman, 2019: 152). Hayatın devamlılığı için beslenmeyi, doğumu ve çoğalmayı ifade eden Ana Tanrıça ikonografisi, farklı zaman ve dönemlerde Ana Tanrıçaya eşlik eden hayvanların, giysili şekil ve sembollerin, mitolojik hikâyelerin ve kompozisyonların benzer betimleri değişiklik gösterse de tanrıçaların yüklendiği anlamlar yakındır. Fakat bir sonraki dönemde insan tasvirlerinin anatomisi daha gelişmiş şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 22. Efes’li Tanrıça “Artemis” Heykeli



Kaynak: Marksist.org, 2016.

Kibele'nin çeşitli evreler geçirerek Artemis haline geldiği kabul edilen Efes Artemis'i; bir doğa tanrıçasıdır (Şekil 22). Artemis, vücudunda bulunan onlarca memesiyle bolluk ve bereket anlamına gelir. Heykelin başına üç katlı kule biçimli tapınağın işlenmesi, şehirlerin koruyucusu olduğunun sembolüdür. Ensesinde dolunay biçiminde diskle çevrili biçim onun bakireliğinin, alnındaki hilal ise ay tanrıçası olduğunun simgesidir. Heykeldeki diskin iki yanında beşer grifon, yani kartal başlı aslan bulunur. Altı kat görünümündeki eteği; dörtgen biçimli plakalara bölünerek her bir dörtgenin içinde aslanlar, boğalar, keçiler, arılar ve ayrıca grifonlar ve sfenksler de kabartma olarak monte edilmiştir. Heykeli donatan tüm bu tasvirler, Artemis'in doğaüstündeki egemenliğini sembolize etmektedir (Marksist, 2016).

Şekil 23. İsis ve Horus Heykeli, Fayans, Yükseklik: 17 cm, Genişlik: 5,1 cm, Derinlik: 7,7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, M.Ö. 332–30



Kaynak: Eski Mısır Sanatı, b.t.

Mısır Uygarlığında, görselde oğlu Horus'u kucağında emzirirken tasvirlenen İsis, büyü yaparak şifa dağıtan bir anne olarak hastaları iyileştirme ve ölüleri hayata döndürme gibi çok sayıda yeteneği olan bir tanrıçadır. Başındaki boynuzlu ve akbaba başlığı ise İsis'in hem bir anne hem ana tanrıça olduğunun simgesidir. İsis'in başındaki akbaba başlığında, adını simgeleyen taht hiyeroglifi bulunmaktadır. Turkuaz renkteki bu sırlı seramik figür, Mısır Firavun geleneğinin Ptolemaik dönemi sanatsal tarzını yansıtan en önemli örneklerdendir (Şen, 2017: 464). (Şekil 23).

Eski Mısır sanatında yapılmış olan Terrakotta Ordusu olarak bilinen Ushabtiler küçük figürinler olarak ölülerin mezarlarına birtakım eşyalarla birlikte yerleştirilen ölenler için hizmetkâr veya köle olarak refakat etmeleri amaçlanan figürinlerdir. Mezarlara yerleştirilen bu ushabti figürleri, omuzlarında birer çapa, sırtlarında da birer sepet taşımaktadırlar. Taşıdıkları bu eşyalarla ölen kişiler için çiftçilik yapma niyetinde

olduklarını ifade etmektedir. Bacaklarında bulunan hiyeroglifler, görev çağrısına cevap vermeye hazır olduklarını belirten yazıtlar taşımaktadır (Wikipedia, 2023). (Şekil 24).

Şekil 24. Mısır, Memphis'teki Neferibreheb Mezarından Bir Grup Ushabti, Cenaze Hizmetçisi Figürleri, M.Ö. 500



Kaynak: Ushabti, b.t.

1974'te ilk Çin İmparatoru Qin Shi Huang'ın mezarında bulunan Terracotta Ordusu heykelleri, imparatoru sonsuza kadar koruyacağına ve ölümünden sonra bile hizmet edeceklerine inanılmıştır. Çin'in Shaanxi eyaletinin Xi'an kenti yakınlarındaki kazı alanında 8 bin askerin, 130 atlı savaş arabası ve 150 süvari atıyla birlikte bulunduğu tahmin edilmektedir (Şekil 25, Şekil 26). Seramik sanat tarihi açısından çok önemli yere sahip olan binlerce gerçek boyutlu pişmiş toprak asker kil figürlerin her birinin özgün yüzleri birbirinden farklı ifadelerle şekillendirilmiştir (Öztürk, 2021).

Şekil 25. "Terracotta Ordusu", Süvari Atı, Savaş Arabası Atı ve Toprak Askerler, M.Ö. 210-209



Kaynak: Diken, 2014.

Şekil 26. "Terracotta Ordusu", Süvari Atı, Savaş Arabası Atı ve Toprak Askerler, M.Ö. 210-209, (Detay)



Kaynak: Öztürk, 2021.

O dönemlerde hükümdar öldüğünde eşleri, hizmetkarları, özel eşyaları, savaş malzemeleri ve askerleriyle birlikte gömüldüğü geçmektedir. Fakat Huang, asker ve hizmetkarlarının ölmesini istemediğinden öteki dünyada eşlik etmek üzere pişmiş toprak asker ve at cenaze heykellerinin hazırlanmasını istemiştir (Uzun Aydın, 2014'ten akt. Vatan, 2020: 90).

Eski Mısır’da heykeltıraşlar, “yaşamı koruyan” anlamına gelmekteydi. Heykel sanatında Mısır sanatı önemli bir yere sahipti. Genel olarak oldukça abartılı ve büyük boyutlarda yapılan heykeller gücü simgelemekteydi. Temel prensipleri ise anıtsallıktı. Geometrik ve sağlam bir denge duruşuna sahip heykeller oturaklı, durgun ifade yapılarıyla betimlenmişlerdir. Her bir dönem uygarlığının birbirinden etkilenecek ve öğrenerek geliştirdikleri heykel sanatı üslûbunda olduğu gibi Yunanlılarda, heykel sanatını Mısırlılardan öğrenerek dinsel amaçla ve inanışla tanrı ve tanrıçalarını ölümsüzleştirmişlerdir. Tanrılar genellikle gerçeğe yakın insan şekliyle idealize güzelliği simgelemekteydi. Yunan heykeli olduğundan daha fazlasını ve güzel olanı yansıtmaya çalışmaktaydı (Şenyapılı, 2003’ten akt. Vatan, 2020: 93).

“Tanagra heykelcikleri”, Yunanistan’ın Boeotia bölgesinde üretilmiş seramik heykelciklerdir. ‘Tanagra’, Antik Yunan sanatı ürünlerinden; pişmiş topraktan (terracotta) yapılmış küçük tanrı ve tanrıça heykelciklerine verilen genel addır. Tanagra, aynı zamanda, heykellerinin estetiğinin güzelliği nedeniyle, zarafeti ve inceliği ile dikkat çeken genç bir kadınla da eş anlamlıdır. Yunanistan’da, Antik Boeotia bölgesinde bir kent olan Tanagra Antik Kenti, adını M.Ö. 4. yüzyılda varlığını sürdürdüğü belirlenen kentten almıştır. Tanagra figürinleri, antik çağın en seçkin örneklerindendir. Genellikle kalıp tekniğiyle yapılan Tanagara figürinleri, fırınlanmadan önce ince beyaz astarla ile boyanır, pişirildikten sonra ise üzerlerine farklı renklerde doğal boyalar sürülürdü. Bunlardan en ünlüsü “Mavili Kadın” heykelciğidir (Şekil 27). Tanagra heykelciklerinde betimlenen insan figürleri, gündelik yaşamdan ve doğal, yöresel kostümler içinde ve çeşitli aksesuarlar taşırlar (Vikipedi, 2021).

Şekil 27. Tanagara Figürini, “Lady in Blue”, (Mavili Kadın), Louvre Müzesi, Paris



Kaynak: Vikipedi, 2021.

Arkaik ve Klasik Dönemler boyunca tapınma alanlarına adak eşyası olarak bırakılan pişmiş toprak heykelcikler, Hellenistik Dönem ile birlikte çok fazla gömü geleneği olarak öteki dünya inancına dayalı mezar eşyası olarak kullanılmaktaydı. Bu figürinlerin yaygın kullanımını kanıtlayan yerleşmelere göre en fazla sırayı 10.000' e yakın eser ile Tanagra kenti ilk sırayı alır (Işın, 2007: 109).

Şekil 28. Falluslu Priapos, Efes Archeology Museum, İzmir, Pişmiş Toprak Figür.



Kaynak: Güner, 2019.

Şekil 29. Moche Kültürü, Pişmiş Toprak Figür.



Kaynak: Propsources, b.t.

Antik Yunan ve Roma döneminde, insanların tanrıdan cinsel ve fiziksel güç, iktidar, maddi bolluk ve bereket beklentileri amacıyla üretilmiş olan Priapus kültü; erkeklik, cinsellik, güç, üreme ve doğurganlığın tanrısı olarak kabul edilmiştir. Priapus figürlerinin betimlemeleri küçük ve çirkin bir adam olarak ifade edilirken üreme organı figürün kendi büyüklüğünde betimlenmiştir (Şekil 28).

Moche Uygarlığı' na ait cinselliğin en sık işlendiği figüratif örnekler Peru kültüründe görülmektedir (Şekil 29). Peru'da M.Ö. 600'den 16. yüzyıla kadar kesintisiz bir erotik seramik üretimlerini sıvı kullanımları için delikli hazneleri olan abartılı büyüklükte penis şeklinde ibrikleri olan işlevli çömlekler oldukları söylenebilir (Er ve Çizer, 2013: 81).

Romalılar için Yunan sanatı oldukça önemli bir yere sahipti ve heykellerdeki kişilerin betimlemeleri karakter özelliklerini taşımaktaydı. Yunan uygarlığında tapınaklar için yapılan heykeller, Roma uygarlığında tapınakların yanı sıra mimari yapıları, sokakları, meydanları süslemek için yapılmıştır. Romalılar heykel sanatında özellikle cumhuriyet ve imparatorluk dönemlerinde Helenistik ve Yunan heykel sanatının özelliklerini taşıyan çeşitli büstlere rastlanmaktadır (Huntürk, 2016'dan akt. Vatan, 2020: 95). Heykeller genellikle güçlü, kuvvetli, kudretli, zengin ve savaşçı yapıda tasvir edilmekteydi. Dolayısıyla sanatçılar da bu gücü kutsamakla görevli olarak eserler ortaya

çıkarmışlardır (Mülayim, 2006'dan akt. Vatan, 2020: 95). Modern sanatın ortaya çıktığı 19. ve 20. yüzyılda bile sanatçılar, Yunan ve Roma heykel üslûbundan etkilenecek ilham almayı sürdürmüşlerdir. Modern heykelde kütle, form, hareket kavramı, plastik açıdan, benzerliğin ve biçimin önüne geçmiştir. Günümüze gelene kadar farkı akımlar ortaya atılarak 1. Dünya Savaşı'nın ruhundan etkilenen Kübizm, Ekspresyonizm ve Fütürizm gibi akımlarla soyutlamalara gidilmiştir. Özellikle kübizm akımında nesneler görünen yapısından koparak parçalanmıştır. Sanatçılar, doğada var olmayan bir biçimi ortaya atma konusunda birbirleriyle yarışarak çeşitli teknikler geliştirip farklı malzemeler kullanmışlardır. Dolayısıyla, seramik malzeme de geleneksel yapısından oldukça farklılık göstererek sanatta özel bir alanda yer bulmuştur. Seramik gerek form arayışı, gerek figüratif yorumlamalarıyla yaşamdan kesitler olarak sentezlenmiş bambaşka anlamların yüklendiği, Dışavurumun bir gerçeği olmuştur. Figüratif seramik geleneği tarihin her döneminde varlığını korumaya devam etmiştir.

2. MODERN SANAT VE SONRASI FİGÜRATİF SERAMİK HEYKELLER, SEMBOLİK VE İFADECİ ANLATIM

Endüstri Devrimi'yle birlikte siyasi sistemler ve sosyal kurumlar evrim geçirerek insanların dünyayla etkileşimlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini ve hatta kendilerine bakış açılarını da değiştirmiştir. Fakat Endüstri Devrimi'nin el sanatlarının üzerindeki etkisi seri üretime yönelik olduğundan ilk başlarda olumsuzdur. 19. yy'da sanayileşmenin yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte Sanayi Devrimi'ne kadar küçük atölyelerde elle imal edilen seramik ürünlerin üretimi azalarak yerini ucuz maliyetle, iyi kazanç sağlayacak nitelikte fakat özgünlükten uzak, sanat özelliği taşımayan fabrikalardaki ürünlere bırakmıştır.

Sanayi Devrimi sonrasında seramik sanatı, yeni üretim teknolojilerinin paralelliğinde günlük kullanım aracı olmasının yanında estetik sanat değeri çerçevesinde bir yapı kazanarak sanat alanı olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle 19. yüzyıl modern ve modern sonrası sanat akımlarının etkisinde kalarak sadece kullanım aracı değil sanat nesnesi haline dönüşmüştür. Seramik, 1960 sonrası gelişen sanat hareketleriyle de gerçek kimliğine kavuşmuştur (Doğan, 2019: iii).

Endüstrinin niteliksiz tüketim döngüsünü daha nitelikli hale getirmek ve endüstriyel ürünlere sanatsal nitelik kazandırmak girişimi ilk olarak İngiltere'de William Morris'in öncülüğünde Arts & Crafts hareketi ile başlamıştır (Ağatekin, 1993: 7). 19.yy

sonunda Batı'nın Uzakdoğu Seramik teknikleri'ni öğrenmesi sonucu Doğu ürünlerine olan ilginin artmasıyla 1920'lerden başlayarak seramik sanatının Çin ve Japon örneklerini model aldığı görülmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1640). 20. yy'a gelindiğinde Arts & Craft, Art Nouveau, Art Deco ve Bauhaus Tasarım Okulu gibi hareketler seramiğin 20. yüzyıldaki gidişatını değiştiren önemli gelişmeler olmuştur. Batı seramiğinde yaşanan tüm bu gelişmeler farklı tekniklerin incelenerek araştırılması ve geliştirilmesi sonucunda daha nitelikli ürünlerin ortaya çıkmasıyla devam etmiştir. Uzakdoğu seramiklerinin ve tekniklerinin batıya taşınmasına öncülük eden ve böylece Modern Seramik Sanatı'nın temellerini atan iki önemli sanatçı öne çıkmaktadır. Bu sanatçılardan en önemli isim Bernard Leach, (1887-1979) İngiltere ve Avrupa'da Modern Seramik Sanatı'nın temellerini atarken Amerika'da ise Peter Voulkos (1924-2002) önemli gelişmeler göstermişlerdir.

Şekil 30. Peter Voulkos, “Notre Dame”,
2001



Kaynak: Snite Art, b.t.

Şekil 31. Peter Voulkos, “Rocking Pot”,
1956



Kaynak: Artsy, b.t.

Peter Voulkos, torna disiplini ile şekillendirdiği formların yüzeylerine çamur kütlelerini ekleyip çıkartarak, kopartıp delerek büyük boyutta heykeller yapmaktaydı (Şekil 30, Şekil 31). Üretmiş olduğu yeni biçimlerle çalışmalarında Soyut Dışavurumcu hareketle dönemin akımlarına paralel olarak sanat akımlarından izler taşımaktaydı. Böylece sanatçı, seramik sanatına yeni bir yönelim olarak “Seraamik Heykel” kavramını getirmiştir.

Japonya'da (1909-1920) tarihleri arasında ünlü seramik sanatçısı Shoji Hamada ile tanışarak farklı form ve teknik bilgi öğrenerek Uzakdoğu seramiğini batıya taşıyan Bernard Leach, çağdaş sanatçı kimliği kazanmıştır. Avrupa'daki Sanayi Devrimi'yle yaşanan endüstriyel süreç, Japonya'da da etkili olmuş ve ürünlerin kalitesinin düşmeye başlamasıyla Japon filozof Soetsu Yanagi ve arkadaşı Hamada Shoji sanatsal üretimi faaliyete geçirmek için Mingei hareketini (Japon Halk Sanatı) başlatmışlardır. Bernard

Leach İngiltere'ye döndüğünde arkadaşı Hamada Shoji ile kendi seramik atölyesini açarak geleneksel Japon seramiğinden etkilenerek öğrendiği tekniklerle yeni form, dekor ve sır anlayışı ile yeni seramikler üreterek pek çok sanatçıya seramik eğitimi vermiştir. Leach Okulunun en önemli temsilcileri, “Michael Cardew (1901-1983), Norah Braden (1901-2001), Katherine Pleydell-Bouverie, Harry Davies ve William Murray (1881-1961), üslup ve kavram olarak Japon sert ya da pekişmiş çinileriyle (stoneware) erken dönem İngiliz angoplu işlerinin bir devamı niteliğinde daha natürel biçim ve az oranda renklerle çalışmışlardır. Bu sanatçılar geleneksel seramik biçimlerinden kopamazken Hans Coper (1920-1981), Lucie Rie (1902-1995) ve Ruth Duckworth (1919-2009) gibi sanatçılar, Bernard Leach'in İngiliz-Japon geleneksel üslubunun dışında kalarak soyut, ifadeci tavrıla çalışmalar üretmişlerdir” (Eczacıbaşı, 1997: 1640).

Şekil 32. Hans Coper, “Spade Form”, 1972



Kaynak: Offer Waterman, b.t.

Studio Pottery hareketinin önemli öncülerinden biri olan Hans Cooper, çömlekçi tornasında ürettiği silindirler üzerine oturttuğu formlarıyla çömlekçi tornasında ürettiği parçaları birleştirerek farklı bir form arayışına girmiştir (Şekil 32, Şekil 33). Leach Ekolünün oryantalist tavrını reddederek ortaya koyduğu biçimlerle, işlevsel kimlikten tamamen uzaklaşarak modernist bir anlayışla dönemin seramikçileri arasından sıyrılıp yeni farklı bir dil oluşturmasının temelinde dönemin avangart sanat akımlarının etkisinde kalmasıydı (Şahbaz, 2006: 20).

Fakat Coper'ın eski kültürlerle olan bağlılığı, özellikle de Neolitik, Kalkolitik ve Mısır dönemlerin eserlerine olan ilgisini yenilikçi bir tavrıla eserlerine yansıtmıştır. Coper ayrıca Brancusi'nin heykellerinden, Picasso, Gabo, Matisse gibi ressamların yapıtlarından etkilenmiştir (Şahbaz, 2006: 20). Cooper, disiplinli bir şekilde çalışarak sanatsal üslubuyla kendine has soyut bir tarz geliştirerek geleneksel ve fonksiyonelliğin dışına çıkıp dairesel formları yassı formlarla birleştirerek soyut heykel formlarıyla yeni

bir tarz oluşturmuştur. Böylece 1950’li yılların sanat ortamında, seramik heykel anlayışı ortaya çıkmıştır.

şekil 33. Hans Coper, United Kingdom, 1920 -1981



Kaynak: Zlatkov, 2013.

Diğer önemli stüdyo mlekilerinden Lucie Rie ve Ruth Duckworth gibi isimler, ikinci dünya savaşından sonraki yıllarda Hans Coper’ın seramik form ve figürleri gibi aynı yaklaşımla seramikte ağdaş bir stil yaratmışlardır. Duckworth’un biçimsel yönelimi de Coper gibi seramiğe daha heykelimsi bir kimlik kazandırmıştır (şekil 34, şekil 35). Picasso ve Miro’nun da seramiği aynı yaklaşımla biçimlendirdikleri görülmektedir. Bunun gibi çok sayıda ressam seramiğe ilgi duyarak seramik malzemeyle çalışmalar gerçekleştirerek dsiplinler arası yakın iletişim ve etkileşimle, seramiğin mlekilikten çıkıp ressamların elinde bir tuval gibi konumlanmasını sağlayarak artistik seramiğin hızla değişimine ve gelişimine katkı sağlamıştır (Altınkılı, 2019: 11).

şekil 34. Ruth Duckworth, İsimsiz



Kaynak: Ruth Duckworth, b.t.

şekil 35. Ruth Duckworth, İsimsiz



Kaynak: Daum Mu Contemporai, 2005.

20.yy başlarında Leach Ekolü’nn etkisi ve misafir sanatçıların katılımlarıyla da hızlı bir ilerleme kazanan Modern Seramik Sanatı, Avrupa’da etkisini göstermiştir. Avrupalı ressamlar, Picasso, Matisse, Leger, Gauguin, Chagall, Miro, Artıgas, amurla uzun süreli yoğun denemeler yapmışlardır. Picasso ve arkasından Dutch De Stijl hareketi ve Kasimir Malevi, Vladimir Tatlin ve Wassiliy Kandinsky gibi sanat tarihinde en

heyecan verici seramik tasarım üretimleri yapan sanatçılar olmuştur (Peterson, 2000'den akt. Şahbaz, 2006: 21).

20. yüzyıl, bilimsel anlamda hız kazanan endüstrileşmesiyle birlikte modern çağ, sanatçıya farklı teknik ve malzeme imkanları sunmuş ve sanatçılar, tüm bu yeni olanaklarla sanatın bütün kurallarını değiştirmişlerdir. Böylece daha özgür ve yenilikçi olan ressamların ifade olanakları disiplinlerarası bir yaklaşım söz konusu olmaya başlamıştır. Seramik, modern sanata öncelikle malzeme olarak girmiştir. Seramik malzemenin yüzeysel ve üç boyutlu kullanım olanakları, kendine özgü üretme teknikleri, kendi içinde süreçleri olan insan doğasına yakın bir malzeme olması, plastiklik özelliği, son kararı fırının belirlemesi ve bu bekleyiş sürecinde her defasında yaşanan heyecanlar seramiğin oluşumundaki önemli nedenlerini oluşturmaktadır (Gökkaya, 2013: 26). Farklı sanat disiplinindeki sanatçı; teknik anlamdaki birikiminden de yararlanarak seramik malzemenin sanatçıya sağladığı ifade imkanlarıyla eleştirel, biçimsel ve içerik yönüyle kendine özgü anlatım dili ile özgün bir yaratı boyutu oluşturmuştur. “Seramik sanatı; disiplinlerarası etkileşimiyle üretim çeşitliliği ile plastik sanatlar içerisinde özel bir yere sahip olması, seramiğin üç boyutlu kullanım olanakları, kendine has üretim boyutları, sürprizlerle dolu sonuçları, insanla etkileşim içinde ve ilişkili oluşu gibi özellikleri seramiği çekici kılan nedenleri olduğundan diğer sanat disiplinlerindeki sanatçılar tarafından da kullanılarak denenmiştir” (Özel, 2007: 131).

Şekil 36. Pablo Picasso, Duck Flower-Holder, Seramik, 1951



Kaynak: Mountain Folkcraft, 2014.

Şekil 37. Pablo Picasso, Siyah ve Kırmızı ile Renklendirilmiş Seramik Vazo, 1963



Kaynak: Brugioni, 2020.

Resim sanatçısı olan Pablo Picasso'nun 3200 civarında seramik çalışmasıyla dünyada en çok seramik eser üreten resim sanatçısı olduğu bilinmektedir. Sanatçı, önceleri Yunan ve Miken geleneksel seramik tabak ve form biçimleri üzerinde yoğunlaşmış bir süre sonra çömlekçi tornasıyla ürettiği bu fonksiyonel kaplara yeni boyut ve form kazandırarak insan ya da hayvan figürüne dönüştürerek ayakta duran diz çökmüş

vs. şekillerde kadın biçiminde formlar oluşturmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 1473). Yüzey üzerine yapmış olduğu resimler, seramik formun şeklini alarak ilk bakışta çocuk elinden çıkmış gibi görünse de eserlerdeki imgeler sanatçının iç dünyasını yansıtmaktaydı. Picasso'nun resim sanatının en parlak döneminde seramik malzemeye çalışmaya başlaması, seramik sanatını modern sanata yaklaştırması açısından önem kazandırmıştır. Seramiğin teknik olanaklarının bir sonucu olarak yüzeylere aktarılan resimlerin uzun yıllar bozulmadan kalmış olması, Picasso'nun özellikle resimlerini seramik form ve yüzeylerde uygulamasına olanak tanımıştır (Şekil 36, Şekil 37).

Joan Miro; çalışmalarında geleneksel yapıyı bozarak basit renk, çizgi ve şekiller kullanarak serbest ve rahat üslubuyla, figür ve nesneleri deforme ederek formlar elde etmiştir. Miro, soyut figürlerinde her zaman gerçeküstücülük ilkelerine bağlı kalarak kendi iç dünyasının kompozisyonlarını somutlaştırmıştır.

Şekil 38. Joan Miro, “Baş III”, (Head III), 24.5 x 24 cm, Pişmiş Toprak, Paris, Galerie Maeght, 1945



Kaynak: Joan Miro Online İmgebank, b.t.

Şekil 39. Joan Miro, “Baş I”, (Head I), 16 x 40 cm, Seramik, Pişmiş Toprak, Paris, Galerie Maeght, 1945



Kaynak: Joan Miro Online İmgebank, b.t.

Sanatçının çalışmalarının hemen hepsinde ruhsal bir otomatizmle dışsal gerçekliği bir kenara atıp nesnel gerçekliğini yitirmiş soyut simgesel biçimler oluşturmuştur. Böylece bilinçaltının simgesel yönündeki yoğunluğuyla çalışmalarını form ve ifadeye dönüştürmüştür. Sanatçı, psikolojik bir bakış açısıyla formları kendi gördüğü biçimde ele almıştır. Sanatçının yaptığı figüratif nitelikleri taşıyan eserler, basit geometrik formlara benzer kütlelere, ikonik biçimler ekleyerek düşsel etkiler yaratan ifadeler içermektedir (Şekil 38, Şekil 39). Görselde radyoya benzer bir kullanım nesnesini andıran figür, kendi iç dünyasında çocukluğuna duyduğu özlemi yansıtan bir çocuk suratını andıran, anlaşılır olmayan görünümünden uzak formu son derece serbest ve rahat bir biçimde betimlemiştir (Geçen, 2020: 63).

Paul Gauguin, tuvallerinde cilasız mat yüzeyler çalışmayı sevdiği gibi seramik form yüzeylerde de kaba, mat ve düzensiz bir yapı oluşturmuştur. Gauguin, üretmiş olduğu asimetrik, eğimli form ve şekillerle oluşturduğu yüzeyleri genellikle koyu kahverengi renklerle oluşturur. Form ve yüzeylerde kullandığı bitki motifleri gibi dekoratif unsurları hayvan betimlemeleriyle birleştirdiği genel tipik örnekleridir. Formların üzerine uyguladığı bitki kabartmaları çiçekten ziyade yaprakların yerine dikildiği bir ağaçtır. Gauguin'in model olarak kullandığı ağaçlar ve dallar Orta Çağ sanatında olduğu gibi Java'daki Borobudur Budist tapınağının kabartmalarına benzemektedir.

Şekil 40. Paul Gauguin, Sürahi Otoportresi, Seramik, 1889



Kaynak: Jtwalther, b.t.

Şekil 41. Paul Gauguin, Portre Vazo, Altın Süslemeli Seramik, 1887-88



Kaynak: Antiques, 2019.

Gauguin'in seramik eserlerinde, genellikle eski Roma mimari yapılarında bulunan bitki, hayvan ve insan figürlerinin ilginç kombinasyonları biçimindeki yoğun süsleme tarzı groteski andırmaktadır. Gauguin'in eserleri yabancı ve bitkisel dekoratif öğeleri harmanlayarak betimlemesi doğanın bozulması mantıksız, saçma, düzensiz, kararsız gibi kavramları ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca ürettiği fonksiyonel formlar bize Antik Dönem Riton ve Antropomorfik kap olgusunu da çağrıştırmaktadır. Sanatçı, Fransa'da arkadaşı Van Gogh ile birkaç ay birlikte yaşadığı süre zarfında ruhsal çalkantılarla dolu bir hayat süren Van Gogh'un kendi kulağının bir kısmını kestiğine, birkaç gün sonra da Paris'te bir mahkûmun kafasının kesildiğine tanık olur. Bunun üzerine Gauguin, 1889'un başlarında yaşadığı bu iki travmatik olayı seramik eserlerinde işler. Üretmiş olduğu kupanın üzerindeki otoportresinin tabanına uygulamış olduğu kan rengindeki koyu kırmızı sır, tanık olduğu olayı temsil etmektedir (Şekil 40). (Jtwalther, 2021).

Gauguin'in seramik heykellerinin temel karakteristik özelliklerinden biri de insan ve hayvan birleşiminin yorumlamasıdır (Şekil 41). Canavarsı betimlemelerine fantastik hava katarak ilkel sanatın etkisinde Orta Çağ'ın duygusal ve acı veren yanlarını işlemiştir.

Gauguin'in heykelleri, ilkelerin küçümsenmişçesine kaba insan yüzlerinin ve vücutlarının yüzeylerini amorf ve garip biçimlerle birleştirerek ideal güzelliğin dışında birleştirilmiş kavramları göze çarpmaktadır (Şekil 42). Heykel, sembolik olarak vahşi kabilelerin fetişlerini hatırlatan kadını ifade etmektedir. Bazı kaynaklara göre Oviri isimli heykelin arkası incelendiğinde heykelin kafa hizasına denk gelen boşluk bir bakıma ifşa edilmiş, kadın vajinasını ortaya koyan yorumlamalara gidilmiştir (Şekil 43).

Şekil 42. Paul Gauguin, “Oviri”, 1894



Kaynak: Cfile.Capsule, b.t.

Şekil 43. Paul Gauguin, “Oviri”, 1894, (Detay)



Kaynak: Pascalepetit. Blogspot, b.t.

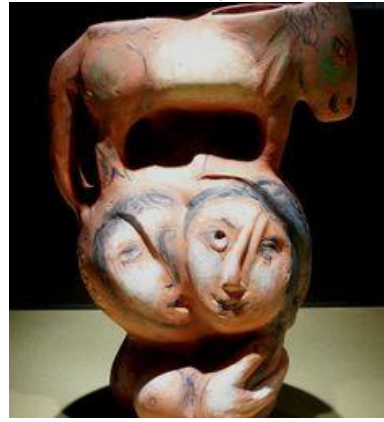
Fransa’da pek çok ressam, seramik çalışmalara yönelerek bu sanat dalına farklı yorumlamalar getirmişlerdir. Bu ressamın seramik sanatçılarıyla iş birliği içinde çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Gauguin’in Ernest Chaplet ile Redon, Rouault, Vuillard, Bonnard, Friesz, Derain, Vlaminck ve Dennis’ in de seramikçi Andre Methey (1871-1920) ile birlikte beş yıl kadar süren ortak çalışmaları görülmektedir (Eczacıbaşı, 1997: 1640).

Şekil 44. Marc Chagall, “Sevgili”, 1957



Kaynak: Art Blog, b.t.

Şekil 45. Marc Chagall, “Aşıklar ve Canavar”, 1962



Kaynak: Pinterest, b.t.

Marc Chagall, Hristiyan dininin konularından da uzak kalmamış, temelinde Yahudi yaşamını ve dinsel konularını barındırmıştır. Sanatçı; eserlerinde genellikle özel

günlerini ve anılarını işleyerek iyimserliği, mutluluğu, aşkı, tutkuyu, heyecanı, sevinci yansıtmıştır (Şekil 44, Şekil 45). Chagall'a göre inek yaşamın mükemmelliği, ağaç yaşamı, horoz sevgiyi ve verimliliği, kemancı Yahudilerin özel günlerini, sirk insandaki yaratıcılığı, at özgürlüğü, vitebsk evleri çocukluğunun anılarını ve mutlu günlerini temsil etmektedir (Forestier, 1990'dan akt. İnan, 2018: 18).

Seramiğin teknik olanaklarının bir sonucu olarak yüzeylere aktarılan resimlerin uzun yıllar bozulmadan kalmış olması, resim sanatçıların özellikle seramik form ve yüzeyleri tercih etmelerine olanak tanımıştır. Yukarıda belirttiğimiz tüm bu önemli ressamlar; modernizmle başlayan çağdaşlaşma döneminde seramik malzemeyi, tasarım ve teknik anlamda zenginleştirerek seramik sanatını modern sanata yaklaştırmaları açısından pek çok sanatçıya ilham olmuşlar ve çok sayıda sanatçının yetişmesine olanak tanımışlardır.

Modern seramikte teknik becerilerini geliştirerek form yetkinliği ve sanatsal ifade aracı olarak figüratif anlatımlarıyla öne çıkan seramik sanatçıları arasında İngiliz Peter Hayes (1946-), Richard Slee (1946-), Macar sanatçı, Margit Kovacs (1902–1977), İsveçli Britt-İngred (1938-), Alman Gertraud Möhvald (1929-2002), Belçikalı Carmen Dionyse (1921-2013), Muys Hermann (1946-), Fransız Jean-Claude Georges (1833-1997), İrlandalı Clare Curneen (1968-), Çinli Yong-Kang Yao (1942-), Pin-Chang Lu (1962-), ABD'li Rudy Autio (1926-2007), Robert Arneson (1930-1992), Howard Kottler (1930-1989), Betty Woodman (1930-2018), Viola Frey (1933-2004), Victor Cicansky (1935-), Marilyn Levine (1935-2005), Ken Price (1935-2012), Ralph Bacerra (1938-2008), Patti Warashina (1940-), Richard Shaw (1941-), David Gilhooly (1943-2013), Marilyn Lysohir (1950-), Akio Takamori (1950-2017), Kurt Weiser (1950-), Judy Moonelis (1953-), Beverly Mayeri (1940-), Kenneth Price (1935-2012) gibi sanatçılar figüratif seramik sanatçılarına örneklenabilir.

1950'lerin sonlarına gelindiğinde kendi form ve sır teknikleriyle, geleneksel form anlayışı dışına çıkıp önceleri Leach Ekolüne bağlı seramik eserler üretirken son dönem çalışmalarıyla Mo Jupp (1938-2018) ve John Maltby (1936-2020) gibi sanatçılar, seramik figürleriyle önemli isimler olduğu bilinmektedir (Şahbaz, 2016: 25).

Hans Coper, Bryan Newman ve Colin Persa gibi sanatçılardan ders alan İngiltereli sanatçı Mo Jupp, genellikle kili heykelsi eğilimle işleyerek kadının cinsel niteliğine ilişkin eserlerini özgürce soyutlayarak modellemiştir (Şekil 46, Şekil 47, Şekil 48).

Çalıştığı çıplak kadın figürlerinin, göğüs hatları düzgün ve küçüktür. Tors biçiminde çalıştığı heykellerin başı, kolu ya da dizlerinden öte bacaklarının olmaması daha çok kadının cinsel niteliğini vurgulamaktadır. Boyutları genellikle 10 cm ile insan bedeni boyutları arasında değişen çeşitlilikte çalıştığı kadınlar, geniş kalçalara, kalın ve uzun bacaklara ve ince bele sahip kadın figürleridir. İki metre uzunluğuna kadar ince çubuklara dönüşen figürler, minik göğüsleri ve ağaç kabuğunu andıran yapılarıyla karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının zarif bir biçimde betimlediği kadın figürleri yoğun bir duygusal dışavurumun soyut ifadesidir (Korkmaz, 2006: 52).

Şekil 46. Mo Jupp, Koltukta Oturan Kadın Figürü, 15x10x11,5 cm, 1950



Kaynak: A Place Called Space, b.t.

Şekil 47. Mo Jupp, Sırsız, Diz Çökmüş Kadın Figürü, 16x12x13 cm, 2000



Kaynak: Freeforms, b.t.

Şekil 48. Mo Jupp, Ayakta Duran Kadın Figürü, Y: 40.5cm, 2003



Kaynak: Mutual Art, b.t.

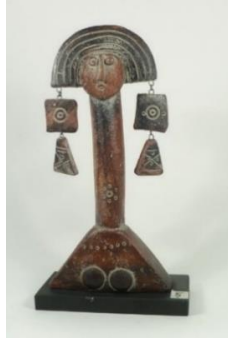
John Maltby (1936–2020), İngiltere’nin en seçkin, en ünlü seramik sanatçısı olmasının yanında ünlü bir koleksiyonerdir. Sanatçı, Picasso, Klee, Moore, Nicholson ve Alfred Wallis gibi sanatçıların ilkel tablolarından ilham alarak ilkel kaplardan başlayarak daha bireysel ve ikonik figürlerini soyut bir üslupla betimlemektedir. Sanatçı genellikle “Tanagra heykelciklerinden”, esinlenerek yapmış olduğu figürlerini çılgın kralları, cesur savaşçı denizcileri, kaplanları, baykuşları, bekleyen kadınları, yaşanmış deneyimlerini soyutlayarak tek renkli ve küçük ebatlı heykel çalışmalarıyla bilinmektedir (Şekil 49, Şekil 50, Şekil 51, Şekil 52). Bu heykelcikler; yüzleri peçeli, şapkalı, bedenlerini sıkıca saran giysili, ellerinde ayna ya da yelpaze tutan kadın heykelcikler veya ellerinde mızrak, kalkan tutan savaşçılardır. Giysiler pembe, kırmızı, mavi, mor, sarı ve kahverengi renkle boyanmıştır. Dudaklar kırmızı, gözler mavidir; saçlar kızıl ve kestanedir. Tanagra heykelciklerinde betimlenen insan figürleri, gündelik yaşamdan ve doğal formunda, yöresel kostümler içindedirler (Ceramıc Review, 2023).

Şekil 49. John Maltby, “Bilge Kral”, 1965



Kaynak: New Craftsman Gallery, b.t.

Şekil 50. John Maltby, “Totem”, b.t.



Kaynak: New Craftsman Gallery, b.t.

Şekil 51. John Maltby, “Koruyucu Melek”, b.t.



Kaynak: New Craftsman Gallery, b.t.

Şekil 52. John Maltby, “Savaşçı”, b.t.



Kaynak: New Craftsman Gallery, b.t.

1960’lı yıllardan itibaren modern düşünceye ait temel kavramların bakış açısı irdelenerek sorunsallaştırılmasıyla birlikte yeni bir döneme girildi. Bu dönem modernizmden radikal bir kopuş olarak değerlendirilen “Postmodernizm” dir. 21. yüzyılın dinamikleri ile beslenen ve sürekli bir evrim süreci içinde olan postmodernizm, ‘Modernizm Sonrası veya Ötesi’ olarak tanımlanmaktadır. Modernizmle temelleri atılan Posmodernizm, geçmişte yaşanan tüm akım ve hareketlerde olduğu gibi yaşam şartlarının getirdiği düşünce biçiminin iç deviniminin enerjisinden ortaya çıkan bir tür değişimdir. Postmodernizm, belirli bir inanca sahip olmadan herhangi bir kültüre bağlı kalmadan çeşitli fikir ve üslûpları karıştırıp sentezleyerek edebiyatta, mimaride, görsel sanatlarda ve hemen hemen tüm sanat dallarında biçimleri değiştirip kaldırıp yeniden kurup kurgulamak anlamına gelmektedir.

Postmodernizmle sanat alanında kavram ve uygulamaların yeni baştan ele alınıp yaygınlaştırıldığı bu süreç, modernizmin bittiği yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemle birlikte sanatçılar, ortaya koydukları yeni form anlayışı ve figürlerle Postmodern Seramik Sanatı’nın özgürlüğe kavuşmasını sağlamışlardır. Dolayısıyla geleneksel anlayışla üretilen bir form, kullanılabilir fonksiyonları içermek zorunda değildi. Formu oluşturan kütle yırtılabilir, amorf parçalarla yapıştırılabilir, delinebilir, oyulabilir, kesilebilir ve parçalanıp yeniden düzenlenip biçimlendirilebilirdi (Şahbaz, 2016: 45).

1950’li yılların sonlarında hız kazanan Postmodernizm, seramik sanatının gelişiminde etki etmiştir. Bu dönem seramik sanatçıları olan Peter Voulkos, Robert Arneson, David James Gilhooly, Betty Woodman, Rudy Autio, Ken Price, Beverly Mayeri, Viola Frey, Michael Lucero ve Sergei Isupov gibi isimler öncü isimlerdi.

1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde Peter Voulkos ve arkadaşlarının çalışmalarıyla seramik, görsel anlatım malzemesinden çok bir tavır olarak gelişmiş ve Funk hareketi ortaya çıkmıştır. Funk hareketinin öncüsü olan Peter Voulkos'u takiben Robert Arneson ve David Gilhooly dışavurma eğilimleri ile öne çıkmışlardır. Voulkos, seramik sanatında yeni bir hareketlenme başlatmıştı. Arneson, kendi otoportreleri ve seramik figürleri ile hep itici bulunmuştu ve sanat camiasından büyük tepkiler almıştı. Funk kelimesi o dönem çok popüler olan “dehşete düşmek” anlamına gelen “Funky” kelimesinden türetilmiştir. Dadaizm ve Sürrealizm'in yanı sıra Pop Art'tan da etkilenmişlerdir (İnal, 2007'den akt. Saydan 2009: 32).

“Arneson'un daha sonra yapmış olduğu seramik göğüsler, vajinalar, penisler ve yüzler ile kaplı tuvalet ve pisuarlardan sonra daha ehlileştirilmiş görünse de bu küçük tahrik bile o dönem için bir provokasyondur. Arneson'un kendini kısıtlamadan özgürce ifade ettiği bu eylemler hem modernistleri hem de anti-modernistleri öfkelenlendirmeyi başarmıştı” (Vecchio, 2001'den akt. Şahbaz, 2006: 47).

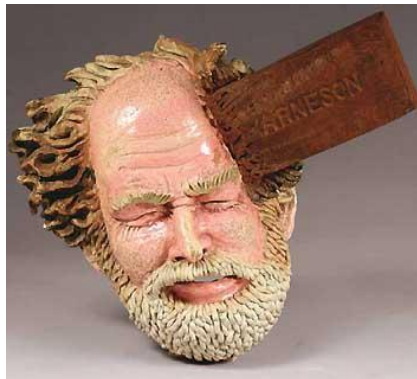
Peter Voulkos gibi geleneksel üretim yöntemlerini dışlayarak seramiğe yön veren bir isim olan Arneson; Pop Art ve Funk Art çerçevesinde oluşturduğu çalışmaları ile daha çok Funk Art'ın öncü isimlerinden biri olarak bilinmektedir (Canbolat, 2016: 8). Amerikan Funk Art Seramiği'nin öncü isimlerinden biri olarak o dönemki sanat ortamı için önemli ve ilgi çekici anlatım biçimiyle seramiğe yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Atay, 2017: 51).

Şekil 53. Robert Arneson, “Single Splat”, 1976



Kaynak: The Napkin, 2015.

Şekil 54. Robert Arneson, “Brick Bang”, 1976



Kaynak: Johnson Museum Of Art, 2020.

Şekil 55. Robert Arneson, “Whiteware With Glazes”, 1971



Kaynak: Alchetron, b.t.

Voulkos'un deneyerek elde ettiği üretimler sonucunda Soyut Dışavurumcu tavırla seramiğe getirdiği yeniliğin ardından, Robert Arneson'un öncülüğünü ettiği Funk Sanatı ve benzer eğilimdeki Pop Sanatı ve ardından “Super Obje” kavramının gelmesiyle

seramik sanatının Postmodern sürecin dönüşümüne büyük bir zemin hazırlamış ve Postmodern süreçle yeni ifade olanaklarıyla seramik sanatının yeni bir başlangıcı olmuştur. Pop-Art ve Funk Art beraber gelişme gösteren bir yapıya sahip gibi görünse de aynı imgeleri kullanmalarına rağmen farklı anlatımlara sahiptirler. Pop-Art daha çok grafiksel yöntemlerle düzenli, ironik, net ve tarafsızdır. Funk Art ise kıyaslayıcı, agresif, saldırgan, eleştirel ve açık sözlü bir ifadeyi vurgulamaktadır (Şekil 53, Şekil 54, Şekil 55). Bu farklılıklar Robert Arneson ve heykeltıraş Claes Oldenburg’un eserleri karşılaştırıldığında ortaya çıkmaktadır (Atay, 2017: 51).

Robert Arneson dönemin en dikkat çeken sanatçısı olmasının yanı sıra David Gilhooly, Clayton Barley ve Richard Shaw gibi sanatçılar, alaycı ve eleştirel tavırla şaşırtıcı hatta tiksindirici yapıtlar üretmişlerdir. Robert Arneson’un öğrencisi olan David Gilhooly, gündelik nesnelerin absürt görüntülerini oluşturarak dış dünyanın ciddiyetine karşı mizahi tarzıyla funk sanatının önde gelen savunucularından biriydi. Aynı zamanda Soyut Dışavurumcu Claes Oldenburg’un figüratif eserlerinden de ilham alarak heykeller üretmiştir. 1983 yılına kadar eski uygarlıkların, dinin, siyasetin ve kültürün parodisini ve doğal afetleri hicvetmek için hayvanlar, bitkiler, kurbağalar ve yiyecekleri merkeze alan bir dizi komik mizahi konulara sahip heykeller üretmiştir (Şekil 56, Şekil 57). Genellikle Funk Art yaklaşımıyla daha çok kurbağalardan oluşan figürleriyle Amerikan toplumunun hızlı ve aşırı tüketimine yönelik eleştirel çalışmalar yapmıştır (Levin, 1988’den akt. Canbolat, 2016: 9).

Şekil 56. David James Gilhooly, “Peynirli Kurbağa Sandviç”, 1976



Kaynak: Artsy, b.t.

Şekil 57. David James Gilhooly, “Kurbağa Çiftçisi”, 1973



Kaynak: Artsy, b.t.

70’li yıllarda Funk Art’ın ardından Arneson’nun öğrencileri tarafından geliştirilen “Süper-Obje” kavramıyla gerçeğe yakın hatta gerçek zannedilen daha ince işçilikli seramik eserler üreilmeye başlanmıştır (Doğan, 2019: 43).

Süper-Obje kavramıyla benimsenen yeni anlatım dili hızla yayılmaya başlamış ve Funk Art’a göre daha nitelikli eserler ön plana çıkmıştır.

Şekil 58. Marilyn Levine, “Bob’s Cowboy Boots”, Seramik, 1973



Kaynak: Pinterest, b.t.

Şekil 59. Marilyn Levine, “Bob Jacket”, Seramik, 1990



Kaynak: Ws Wagner’s Classes, b.t.

Funk Art’ı takip eden dönemin ardından deri, ahşap, metal gibi malzemeler, kille mükemmel bir biçimde taklit edilerek daha detaylı el işçiliğiyle yapılmıştır. Mizahi bir yaklaşımla ortaya koyulan bu eserler, Funk Art’a göre daha titizlikle işlenmesi ve dokunulmadan anlaşılamayacak derecede gerçekçi görünmesi sebebiyle “Super-Object” olarak adlandırılmıştır. Ayrıntılı bir şekilde ortaya çıkartılan eserler, gerçek olduğuna inanmak için izleyicide dokunma hissi uyandırarak izleyicide algı yanılsaması yaratmıştır. Ayrıntılı ve detaylı bir üslupla çalışan Super Object tekniğinin en önemli isimlerinden Marilyn Levine; ayakkabı, çanta, ceket, deri gibi nesneleri tüm ince ayrıntılarıyla seramik malzemeye çalışarak eserlerinde gerçeklik hissi uyandırır (Şekil 58, Şekil 59).

Şekil 60. Howard William Kottler, “Fermuarlı Bir Çift Muz Dökümü”, Porselen, b.t.



Kaynak: İnvaluable, b.t.

Şekil 61. Richard Shaw, “Bray Ayakkabı”, Sır Üstü Çıkartmalı Porselen, 2011



Kaynak: Bivinsgallery, b.t.

Dönemin süper nesne sanatçılarından Howard Kottler, Fred Bauer, Mark Burns, Michael Lucero Patti Warashina, Paul Dresang, Stefana Della Porta gibi isimler ince

işçilik gerektiren yapıtlar üretmişlerdir (Tizgöl, 2008: 96). Richard Shaw, eserleriyle tüketim toplumuna alaycı biçimde eleştiri getirmiştir (Şekil 60, Şekil 61).

1960’larda ABD’de 1970’lerde ikinci bir güç olarak İngiltere’de devam eden Postmodern sürecin etkisi olarak İngiltere’de Birleşik Krallık’ın başkenti olan Londra’da yer alan Royal College of Art Sanat Okulu, öğrencilerin el sanatlarını geliştirmesinin yanında endüstri sektörüne yaratıcı tasarımcıların yetiştirilmesi amacıyla kurulmuştu (Del Vecchio, 2001’ den akt. Şahbaz, 2006: 50). 1970’lerde dönemin Postmodern seramiğinin yükselişinde etkili olan Londra’da Royal College of Art Sanat Okulu’nun yanı sıra Londra Central St. Martins School of Art and Design olan bir diğer sanat okulundan mezun olan ve Andrew Lord ve Richard Slee daha pek çok seramikçi Postmodern seramiğin etkin sanatçılarıydı. Özellikle Andrew Lord’un figüratif tarzdaki çalışmaları dönemin yeni eleştirmenlerinin de yolunu açmıştı.

Antony Gormley, sanat eğitimi için kendi koleji olan St. Martins School of Art’a katıldıktan sonra Goldsmith College’de sanat eğitimine devam etmeyi tercih etmiş ve okul değişikliğini de sanat eğitiminin yeni başlangıcı olarak nitelendirmiştir (Smith, 2010’dan akt. Tekin 2016: 84). 1980’li yıllarda, Goldsmith Kolej’de sanat eğitimi tamamlayan Antony Gormley, Daha çok kendi çıplak vücudunun kalıplarından yarattığı insan formlarıyla tanınan İngiliz Heykeltıraş, insan vücudunu çeşitli biçimlerde değerlendirerek insanlığın çevreyle ilgili sorularını ve insan varlığının yönlerini inceleyerek kapalı bir mekânda ya da açık ortamlarda sergilediği enstelasyonlarıyla bilinmektedir.

Şekil 62. Antony Gormley, “Terrakota İnsanlar”, 35.000 Figür, 8-35 cm, 1991



Kaynak: Antony Gormley, 2005.

Şekil 63. Antony Gormley, “Terrakota İnsanlar”, 35.000 Figür, 8-35 cm, 1991, (Detay)



Kaynak: Antony Gormley, 2005.

Görselde (Şekil 62, Şekil 63), Gormley’in “Field” adlı yerleştirmesinin her biri, 8 ila 35 cm yüksekliğinde kapalı büyük bir mekânın zeminine yerleştirilmiş 35.000

figürden oluşmaktadır. Enstelasyonlarının her biri, galeri ziyaretçisinin durduğu girişte izleyiciyi dışlayarak her bir figürün izleyiciye bakmasıyla dikkatleri çekmektedir (Lincheap, b.t).

1970’li yıllarda “fonksiyonel obje” temelli yaklaşımla diğer sanat akımlarının da etkileriyle seramik heykel daha net bir ayrıma kavuşmuş ve kavramsal nitelikli düzenlemeler yapılmıştır. Yeni oluşumlar çerçevesinde de diğer sanat disiplinlerinde alternatif bir anlatım yolu olarak seramik malzemeden yararlanılmıştır. Son yıllarda özellikle ilgi çeken seramik enstalasyon kapsamında sıkça uygulamalar yapılmıştır (Şahbaz, 2016: 36). Kavramsal Sanat, Land Art, Enstalasyon, Performance Art gibi Anti-Formalist yaklaşımlar; 1970’lerin ortasından itibaren tüm dünyada ses getiren kavramlar olmuş ve postmodernizm bünyesinde seramik sanatının yeni boyutlar kazanmasına olanak sağlamıştır (Tizgöl, 2008: 98).

Türkiyede ise, 1930’larda üniversitelerde seramik eğitiminin temelleri atılmış, 1950’lerde Füreyya Koral’ın öncülüğünde başlayan çağdaş sanat seramiğinin sanat boyutu, 1970’lerde sanatçılarımızın verdikleri eğitim ve ortaya koydukları özgün çalışmaları ile günümüze denk gelişerek devam etmiştir. Cumhuriyetin ilk senelerinde eğitim için yurt dışına gönderilen İsmail Hakkı Oygur, Hakkı İzzet ve Vedat Ar gibi seramik sanatçıları Türkiye’ye döndüklerinde süslemeye yönelik dekoratif unsurları geri plana iterek seramiği farklı bir bakış açısıyla yeniden yorumlamışlardır. Cumhuriyetten sonra 1950’lerden başlayarak yeni biçim ve arayış dönemi 1970’lerde gelişerek devam etmiştir (Oral, 2005).

Füreyya Koral, Türkiye’nin ilk kadın seramik sanatçısı olmasının yanı sıra 50’li yıllarda sanatsal seramik faaliyeti olarak ilk özel seramik atölyesini açan kişidir (Çelik, 2021). Dönemin okul görevi gören Koral’ın atölyesi, sanat dünyasının seçkin kişilerinin uğrak yeri ve söyleşilerin yapıldığı sanat mekânına dönüşmüştür. Eserleriyle yaratıcılığın sınırsız ifadesi olarak soyut ve anlatımcı ifade biçimini ortaya koyan öncü sanatçılardan biri olan Koral, seramik malzeme ile dış dünyayı ve kendi dünyasını ifade etmektedir. 1990’lı yıllarda yapmış olduğu “Yürüyen İnsanlar” adlı çalışmasıyla boş gözlerle bakan, nereye ve niçin gittiğini bilmeyen, kişiliğini yitirmiş, çevresine hatta kendine yabancılaşmış insan tipleriyle karşılaştığını söyleyen sanatçı; çalışmalarıyla gövdeyi anımsatacak şekilde vücutlar ve yüz ayrıntısına girmeden soyutlanmış insan figürleriyle kendi iç dünyasının ruhsal durumunu izleyiciye aktarmaktadır (Uludağ, 1998: 171). (Şekil 64).

Şekil 64. Füreyya Koral, “Yürüyen İnsanlar”, 1990



Kaynak: Oggusto, 2019.

Çağdaş Türk Seramik Sanatçıları’nın bir diğer önemli isimlerinden Candeğer Furtun, diğer bahsettiğimiz Türk seramik sanatçıları gibi yurt dışında eğitim alarak Türkiye’ye döndüğünde 1964’te kendi atölyesini açarak 1980’lerde figürü andıran işlevsel çalışmalar üretmiştir. 1980’lerin sonlarına doğru figürlerine hacim kazandırarak değişime uğrattığı çalışmalarının ardından 1990’larda serbest biçim anlayışıyla figüratif kavramsal nitelikli, değişik mekân düzenlemeleri ile insan bedeni uzuvları: kol, bacak ve el tekrarlarından oluşan kompozisyonlar gerçekleştirmiştir (Rona 2008’den akt. Akdere 2019: 65).

Furtun’ un görseldeki figüratif yerleştirmeleri, bedenin herhangi bir uzvundan yola çıkarak birim tekrarıyla oluşturmuş olduğu enstelasyonu, yan yana dizilmiş dokuz çift çıplak erkek bacaklarından oluşmaktadır (Şekil 65, Şekil 66).

Şekil 65. Candeğer Furtun, İsimsiz, 1994–1998



Kaynak: Unlimited, 2017.

Furtun’un bu yerleştirmesi, bazı kaynaklara göre erkeklerin herhangi bir mekânda dinlenmek veya şifa bulmak için gittikleri hamamlarda, banklarda, toplu taşıma

araçlarında, bekleme salonlarında vs. alanlarda erkeklerin oturuş biçimini hatırlatmaktadır. Ayrıca iki yana açılmış bu erkek bacakları; erkeklerin toplantılar da yaptıkları gizli koşullu anlaşmaları, attıkları imzaları, erkek gücünün gizli kapaklılığına ve erkek gücünün dışlayıcı taktiklerine sessizce hitap ediyor.

Şekil 66. Candeğer Furtun, İsimsiz, 1994-1998, (Detay)



Kaynak: Unlimited, 2017.

Sanatçı, erkek iktidarının maço dışavurumunu ifade etme düşüncesi ile yapıtlarını oluşturmuştur. Bacak, vücut için hareket etme aracıken burada hareketsiz ve işlevsizdir. Furtun, bu soyutlama yoluyla insan bedenlerinin bireyselliğini temsilleriyle örneklenip karşılaştırma yaparak yapaylık ve serilik kavramlarıyla erkek gücünün sert ve dışlayıcı tavırlarına gönderme yapmaktadır. Furtun, birim tekrarıyla eril gücü simgeleyen bacakları bir anlamda soyutlayıp, tek başına bir iktidar sembolüne dönüştürerek seramiğin kırılğanlığıyla özdeşleştirir ve erksizleştirir (Arter, 2022).

Carmen Dionyse, çocukluk yıllarında yaşamış olduğu yalnızlığı, mutsuzluğu ve ruhunda açtığı derin yaraları eserlerine yansıtmıştır. Bundan dolayı eserlerinde; gerçeklik hissinden uzak, yalnız kadınları betimlemektedir. Dionyse, “Ben yalnız bir çocuktum, annem tarafından istenmeyen bir şekilde dünyaya geldim. Bana defalarca ‘Sen kimsesizsin ve hiçbir zaman da olmayacaksın’ dedi. Bu, kendime biri olduğumu kanıtlama işini bana bıraktı. Bunu hep sessizce izleyerek, dinleyerek ve okuyarak yaptım. Tüm hayatım boyunca tarih ve mitolojiyi okudum.” diyen sanatçı özellikle Yunan mitolojisinden ilham alarak mitolojik figürler arasında kahramanlardan ziyade kurbanları, kurtuluş arayan yalnız ve izole insanları işleyerek kendi evrenini, kendi dünyasını sadece kendisi için yaratmıştır.

Şekil 67. Carmen Dionyse, “Hades”,
Schamottetonh, 54 cm, 2001



Kaynak: Capriolus, 2020.

Şekil 68. Carmen Dionyse, “Ayakta Şekil”,
87,5 x 53 x 39 cm, 2000



Kaynak: Mutual Art, 2017.

Carmen Dionyse'nin çocukluk ruhunda bıraktığı yara, yalnızlık hissi figürlerin söyleyecek tek bir kelimesi yokmuş gibi nutku tutulmuş bir ifadeyi anımsatmaktadır (Şekil 67, Şekil 68). Bu yüzden ruhumuzda hissedebileceğimiz anlatımların karşılığı onların bu sessizlikleridir. Figürlerin dış yüzeyleri küt bir şekilde bir tür ıslak kil parçaları hissini vermektedir. Gözlerdeki ifadeler belirgin bir biçimde karşıya odaklanmış ve gerçeklik hissinden uzaktırlar (Korkmaz, 2006: 43).

Şekil 69. Gerard Möhwald,
“Julian III”, Seramik, Cam,
Kağıt, 1997



Kaynak: Artnet, b.t.

Şekil 70. Gerard Möhwald,
“Yalan Kafa VII”, Seramik,
Cam, Kağıt, 1997



Kaynak: Artnet, b.t.

Şekil 71. Gerard Möhwald,
“Ağız Açık Baş”, Seramik,
Cam, Kağıt, 1997



Kaynak: Artnet, b.t.

Alman Sanatçı Gertraud Möhwald (1929–2002), eserlerinde cam, kağıt ve porselen parçacıkları kullanarak matlık ve parlaklık dengeleriyle kurguladığı hareketli seramik figürlerini katı, sert ve melankolik ifadeleri ile dikkat çekmektedir (Şekil 69, Şekil 70, Şekil 71, Şekil 72).

Şekil 72. Gerard Möhwald, “Yana dönük Kadını”, Seramik, Cam, Kağıt, 1987



Kaynak: Artnet, b.t.

Sanatçı, kendine has geliştirdiği tekniğiyle renkli kırık seramik parçaların kullanımıyla ölümü, yaşamı ve insanların sosyal yaşamdaki devinimlerini sembolize ederek dışavurumcu anlatımını güçlendirdiği görülmektedir. Eserlerin anlatımı, kırık parçalarla antik çağdan günümüze, insana ait serüveni hatırlatarak eski ile yeni arasında bağ kurmaktadır (Gürel, 2015: 88).

Şekil 73. Erdinç Bakla, Bust, Earthenware, 65x43x84 cm, 1992



Kaynak: Pinterest, b.t.

Şekil 74. Erdinç Bakla, Bust, Earthenware, 21x20x42 cm, 1993



Kaynak: Pinterest, b.t.

Şekil 75. Erdinç Bakla, Bust, Earthenware, 14x10x21 cm, 1990



Kaynak: Pinterest, b.t.

Genellikle insan figürü çalışan Erdinç Bakla ise yüzeylerde sır kullanmayı pek tercih etmez. Bakla, çamurun doğal dokusundan yararlanarak figürlerini büst şeklinde çalışmıştır (Şekil 73, Şekil 74, Şekil 75). Sanatçı, soyutlamacı bir ifade biçimiyle, seramik heykellerinde sürrealiste yakın özgün gerçeküstü yönelimleriyle eserlerine ekspresyonist-dışavurumcu bir yorum getirmektedir. Sanatçının soyut-amorf kütle yapısı uyandıran seramik figürleri, kendi yaşadığı toprakların izlerini taşımaktadır.

Çalışmaları, birçok kültürün yeşerdiği medeniyet olan Anadolu'nun kültürel mirasını ifade eden bu idolleri, geçmiş uygarlıkların izlerini barındırarak çağdaş ve estetik kaygı taşımaktadırlar. Bundan dolayı Bakla'nın yorumlamaları, aynı zamanda modern insanın estetik algısına da hitap eden çağdaş idolleri temsil eden figürlerdir. Sanatçının estetik idolleri geçmiş ile günümüz arasında kültürel bir bağ niteliği ile dikkatleri çekmektedir (Önal ve Asmaz, 2022: 129-130).

Şekil 76. Patti Warashina, “Gümüş Kaşık”, Porselen, 2004



Kaynak: Walumni, b.t.

Şekil 77. Patti Warashina, “İki Günah”, Porselen Çaydanlık, 2003



Kaynak: Walumni, b.t.

Amerikalı Sanatçı Patti Warashina, yaratıcı figüratif seramik heykelleriyle tanınmaktadır. Sanatçı, çalışmalarında genellikle canlı renkler kullanarak figürlerini hareketlendirir. Feminizmin ve diğer politik, sosyal konuların yanı sıra insan doğasının saçmalıklarını ve zayıflıklarını araştıran hicivli ve esprili figüratif heykeller üreterek toplum baskısı ve insanın hayal kırıklıklarından bir kurtuluş olarak tasvir ettiği insan davranışlarını ironi ve mizahi bir dille anlatır (Walumni, 2020). (Şekil 76, Şekil 77). Patti, fantezi hikayeler anlatan kompozisyonları ile betimlediği kadın figürlerini kendi deneyimlerinden ortaya çıkartırken tam olarak kendisi ya da kendi hayatı olmadığını, sadece merak ettiklerini temsil ettiklerini söylemektedir (John Natsoulas Center For The Art, b.t).

Hans Coper'ın öğrencisi olan Jill Crowley, İngiliz Seramik Sanatı'nın gelenekselliğinden kopmadan resim ve heykelde de portre sanatına modern eğilime yakın tutuculukla ve son derece kişisel ifadelerle yaklaşmıştır. Crowley, bir kişinin başka bir kişinin dış özelliklerini gözlemleyerek nasıl ve neden kaydetmesi gerektiğini sorgulayarak portreciliğe merak salmıştır. Betimlediği kişilikler bir dizi iş adamlarının belirli benzerliklerle tek düzeliğin somutlaştırılmış örnekleriydi.

Şekil 78. Jill Crowley, “Çiçek Kravatlı Adam”, Y 26 x G 32 x D 24 cm, 1977



Kaynak: Crafts Council Collections Online, b.t.

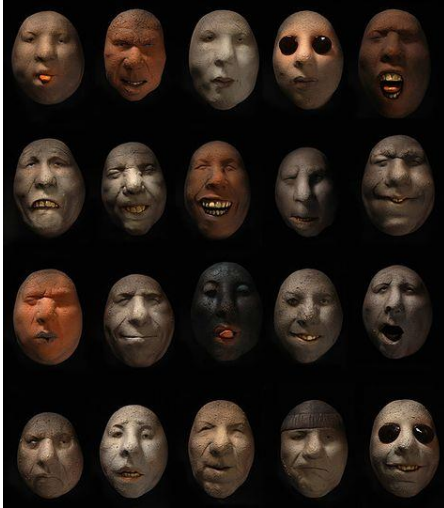
Şekil 79. Jill Crowley, “Portre Kafa”, Y 25,5 x G 28,5 x D 16 cm, 1977



Kaynak: Artuk, b.t.

Crowley, aç gözlü aynı zamanda hayal kırıklığına uğramış yalnızlık çeken varoluşsal kimlikleri canlandırmıştır. Katı bir kil yığınınından modellenen yaşlı ve yalnız iş adamları, sert ve ciddi yapılarıyla mizahi anlatıma sahiptirler (Şekil 78, Şekil 79). Ancak Crowley’e göre mizahi anlatım ikinci plandadır çünkü figürlerin ciddi ve sert görüntüsünün altında sıcak, samimi ve yalnızlık çeken iş insanlarının acı bir gerçeğini dışavurmaktadır. Çalışmalarına uyguladığı çeşitli sır altı boya ve astar yöntemiyle figürlerin yüzlerinde siğili anımsatan etkiler bırakmıştır. Gözler, takım elbise ve kravat çizilerek boyanmıştır. Yüzeylerdeki çatlamları özellikle oluşturmuştur (Briers, b.t).

Şekil 80. Johan Tuhunell, “Nyllen”, Seramik, 2020



Kaynak: Villa Del Arte Galleries, b.t.

Şekil 81. Johan Tuhunell, “Nyllen”, Seramik, b.t.



Kaynak: Galleri Final, b.t.

Johan Tuhunell, Japonya ve İngiltere’den esinlenerek ağırlıklı olarak evde kullanım için porselen ürünlerin üretiminden sonraki yıllarda figüratif çalışmalara yöneldi. Sanatçı, figüratif eserlerine kişinin karakterinin veya kişiliğinin dış görünüşünü değerlendirerek insan fizyonomisine odaklanarak çalıştı (Bruno Dahl Gallery, 2017).

Sanatçı, raku tekniğiyle ateşli yüzlerden oluşturduğu canavar ve insan karışımı karakterlerine sözsüz iletişimin en önemli unsurlarından biri olan mimik hareketlerini figürlerinde kaş, göz, ağız, diş, dil gibi uzuvlarla adeta bir duyguyu düşünceyi güçlü bir şekilde işlemiştir (Şekil 80).

Sanatçı, her bir suratı farklı mimik ve ifadelerle işlemiştir. Genel olarak bakıldığında ifadelerde sanki bir duyguyu, düşünceyi veya hissi gizlemek ya da bastırmak isterken yaptıkları istem dışı ani yüz hareketlerini (mikro-mimikler) ortaya koymuştur. Mikro ifadeler araştırmalara göre sadece insanlarda değil hayvanlarda da ortaya çıkabilen ani hareket ve mimiklerdir. Saldırıya geçmeye hazırlanan insanlar ve hayvanlarda saldırı öncesi farklı yüz ifadeleri, ani değişimlere uğrayabilmektedir. Bundan dolayı sanatçı; yüzlerdeki gelişen mimik tepkilerini öfke, suçluluk, utanma, yalan söyleme, alay etme, küçümseme, pişkin surat ifadeleri gibi mimiklerle karakterlerini betimlemiştir. İnsan ve hayvan karışımı ateşli suratlardan oluşturduğu binlerce canavara benzeyen insan tasvirleri yerleştirmeleriyle yaptığı başarılı düzenlemelerle sanatçı kendi otoportresini oluşturmuştur (Şekil 81).

Şekil 82. Akio Takamori, “Arkadaşlarıyla Sarı Kazaklı Çocuk”, b.t.



Kaynak: Takamori, Akio (Japon/Amerikan), b.t.

Japonya doğumlu Takamori, (1950-2017) büyük figüratif çalışmalarıyla seramik dünyasının önde gelen isimlerinden biri olarak geçmektedir. 1994 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden sanatçı, yapıtlarında kültürel engelleri yıkmak ve her insanın birbirinden olan farklılıklarını göstermek için yapıtlarını ürettiğini savunmaktadır. Peter Bruegel'in resimlerinden etkilenecek Japon mirasından güçlü bir şekilde esinlenen sanatçı, Bruegel'in resimlerinden etkilenecek üç boyutlu ayakta duran porselen heykeller oluşturdu. Takamori, Japonya'daki çocukluğundaki hatırladığı çağdaş toplumu ve kırsal köylüleri betimleyerek genellikle çocukken

yaşamış olduğu coğrafyadaki insanların anılarının yanı sıra mitolojik temalara da atıfta bulunan cesur çalışmalarıyla bilinmektedir. Sanatçı; genellikle köylüleri, okul çocuklarını, esnafları ve bebek formlarını işlemiştir (Şekil 82). Çalışmalarını hafızasında şekillendirerek tek renk boya kullanan Takamori, çocukluğundan yola çıkarak oluşturduğu farklı kimliklere sahip bireysel parçalardan oluşan figürleriyle, başıboş, dağınık topluluklar yaratmıştır.

Şekil 83. Akio Takamori, “Kadın”,
1980-1990



Kaynak: Live Auctioneers, b.t.

Şekil 84. Akio Takamori, “Venus Envelope”,
2013



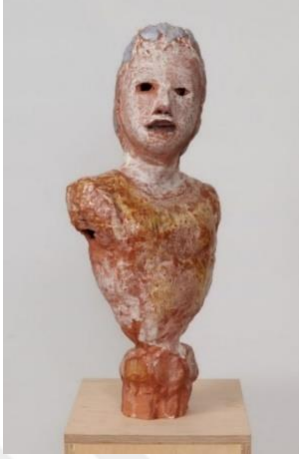
Kaynak: Live Auctioneers, b.t.

Takamori, son yıllarda, 1980’li yılların sonu 90’lı yılların başlarında, kap formu ile çalışmalarına devam etmiştir. Takamori, kapların üzerlerine samimi kucaklamalarla kilitlenmiş dramatik, sessiz, düşünceli ve cinsel tasvirli figürlerini, iki boyutu bir tür üç boyutlu forma dönüştürerek heykel ve resim arasındaki etkileşimi keşfetmiştir. Seramik kapların iç ve dış kısmına işlediği figürlerin, forma bakıldığında figürü veya arkasındaki başka bir figürü gösteren örnekleri ile dikkat çekmektedir. Eserleri, insan bedenine dayanan insan duygularını ve duygusallığını çağrıştıran figürler olmuştur (Takamori, Akio (Japon/Amerikan), b.t). (Şekil 83, Şekil 84).

Elise Siegel, kendini şöyle ifade etmektedir: “Her bir büst oldukça farklı bir ifade, renk ve duruşa sahip belirli bir kimseyi veya herhangi bir şeyi temsil etmeseler bile içlerinde çok güçlü bir his uyandıran şeyler var. Figüratif heykellerimin, bedenselliği nedeniyle müstehcen bir belirsizliğe rağmen, onlara verdiğim ifadeler tam olarak tarafsız değil. Çalışmalarımda kesinlikle bir bireyi, spesifik bir duyguyu veya deneyimi tasvir etmeye çalışmıyorum. Göstermek istediğim şey, heykellerimin anlamlı ama belirsiz olmasına izin vermek; izleyiciyle karşı karşıya geldiğinde izleyicinin izlediğini içine çekmesi ve izleyici sıkılmasa bile izleyicinin biraz olsa sersemlemiş duyarlılığını görmek. Aynı mekândaki heykelle anında fiziksel ve duygusal bir şekilde bağlantı kurup tepki

verme kapasitesine sahip olduğumuzu düşünüyorum. Aynı dünyadayız ve onlardan ayrı değiliz” (Wayne, 2019). (Şekil 85, Şekil 86).

Şekil 85. Elise Siegel, “Kaba Kenarlar”,
Seramik, b.t.



Kaynak: Boyle & Nichols, 2019.

Şekil 86. Elise Siegel, “Kaba Kenarlar”,
Seramik, b.t.



Kaynak: Boyle & Nichols, 2019.

Seramik Funk hareketinin öncüsü olan Peter Voulkos ve Amerikan Sanatçı Pop Akımı Sanatçısı Robert Arneson, seramik sanatında ciddi hareketlenmeler başlatarak klasik form anlayışının ötesinde form ve figürler üreterek 20. yüzyılın Seramik Sanatı’nın Modern Sanattan Postmodern sürece geçiş döneminin en etkin rollerini oynamışlardır. Seramik sanatçıların figüratif çalışmaları yanında farklı disiplinlerden olan Picasso, Isamu Noguchi, Luciano Fontona, Louise Nevelson gibi sanatçılar, seramik figür yaklaşımını cesaretlendiren girişimciler olmuşlardır. Glenys Barton, Carol Mc Nicol, Jacqueline Poncelet, Margeret Israel, Peter Vanden Berge ve Patti Warashina gibi isimler figüratif anlamdaki çalışmalarıyla 1980’lere kadar devam etmişlerdir. Postmodern Figüratif Seramik yaklaşımının popüler isimleri arasında Beverly Mayeri, Viola Frey, Michael Lucero, Sergei Isupov, gibi isimler olmuştur.

Seramik, figüratif yorumlamalarıyla yaşamdan kesitler alarak sentezlenmiş bambaşka anlamların yüklendiği, dışavurumun bir gerçeği olmuştur. Tarihin her döneminde varlığını korumaya devam eden figüratif heykel geleneğini sanatçılar yapıtlarında hiç bıkmadan, yorulmadan heyecanla işlemişlerdir. Tarihin zamansal etkileriyle birlikte amorf yapılara dönüşen figüratif heykeller, biçimsel olarak sınır tanımayan ifade olgusudur. Tüm bunların sebebi, insan yaşamının sürekli devinim halinde devam etmesi ve yaşam farklılıkları arayışlarıdır. Diğer bir alternatif olarak düşünülen soyutlama konsepti; figürasyonun tersine, biçim ve renklerin temsili olmayan öznel bir kullanımı olarak ifade edilir (Eskikan, 2019: 34).

19. yüzyılda Sanayi Devrimi'yle başlayan değişimler sonucunda din olgusunun sanat dalları üzerindeki olumsuz etkisi hafiflemeye başlayarak sanatta büyük değişimler ve gelişmeler kaydedilmiştir. Bu sayede sanatçı, kendini özgürce ifade etme olanağı göstermiştir. Sanatçı, kendini ifade ederken yaşam içerisinde yer alan insanı temel alarak yaşanan olay ve olgularla sanata konu olan ve en göze çarpan insan figürünü betimleyerek kendini anlatmıştır.

3. ÇAĞDAŞ FIGÜRATİF SERAMİK HEYKELLERDE DIŞAVURUMCU ETKİLER VE ÖRNEK YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ

21. yüzyıl günümüz sanat ortamında Postmodernizm'den başlayarak Dışavurumcu ve figüratif anlamda çok sayıda sanatçımız güçlü ve zengin anlatımlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Seramik heykelleriyle bilinen kimi sanatçılar köklü uygarlıkların kültürlerinden beslenerek hala geçmişin izlerini sürmekte ve ilham vermeye devam etmekteyken kimi sanatçılarda konularını gündelik yaşamdan ve kendi deneyimlerinden seçmektedirler. Çağımızda bilim ve teknolojinin ilerlemesinin de bir katkısıyla günümüz sanatçıları, özgün eserleri ve anlatım dilleriyle kendilerini ifade ederek düşündürücü, başarılı yapıtlar ortaya koymuşlardır.

3.1. BEVERLY MAYERİ

Şekil 87. Beverly Mayeri, “Yeniden Hizalama”, 40x11x1, Porselen Üzerine Akrilik Boya, 1990



Kaynak: The Virginia a Groot Foundation, b.t.

“Kilin yüzeyini, figürlerin ve olayların kile boyandığı, oyulduğu veya çizildiği bir tuval olarak kullanmayı seviyorum.” diyen sanatçı korkularımızı, özlemlerimizi, güçlü yanlarımızı, insanların kendisi ve çevresiyle olan ilişkilerini anlatmaktadır (Amoca, b.t).

Mayeri'nin eserlerini diğer Postmodern eserlerden ayıran en önemli özellik, temelde deforme edilmiş insan formlarının yüzeylerinin çok düzgün ve pürüzsüz

olmasıdır. Form yüzeylerine akrilik boya kullanarak ince ve değişik bir etki elde eden sanatçının eserleri, gerçekdışı duruşlarıyla sanki farklı bir dünyadan gelen figürlerin her biri apayrı bir ruh halini yansıtmaktadır (Atay, 2017: 54). (Şekil 87).

3.2. VİOLA FREY

Şekil 88. Viola Frey, “İnsan ve Dünyası”, Seramik, 1994



Kaynak: Cfile.Capsule, b.t.

Figüratif seramiğin bir diğer popüler ismi olan Viola Frey, California'daki Funk Akımı içinde yer alarak Postmodern seramik örnekleriyle, ilk görünüşte ürkütücü görünen daha sonra komik izlenimi veren hayvan heykelleri çalışmıştır. 1970'li yılların sonlarında Postmodernizm Dönemi anlayışıyla çalışmalarına figüratif ifade biçimiyle devam etmiştir. Frey, büyük ölçekli çalıştığı eserlerinde resim ve heykeli birleştirerek seramiğin tüm olanaklarından yararlanmaktadır (Şekil 88). Sosyal yaşantı bağlamında çevresi ve doğa ile ilişkisini anlatan sanatçı, figürlerinde çağdaş toplumsal kimlik rollerine göndermeler yaparak insanın zihinsel ve ruhsal yapısını vurgulamış olduğu ifade anlayışıyla dikkat çekmektedir (Eskikan, 2019: 20)

3.3. MİCHAEL LUCERO

Lucero, 1978'de kırık parçalarla seramik heykeller üretmeye başlamıştır. Sanatçı, 1980'lerde çalışmalarını ilerleterek kırık parçalarla oluşturduğu formların yüzeylerine uyguladığı canlı ve parlak renklerle “çömlek kırığı figürleri” serisiyle hayvan ve insan figürleriyle çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı, çalışmalarında formun yüzeylerine yaşam, doğa ve manzara resimlerini parlak renklerle işlemiştir. Lucero, formların yığıldığı ve birlikte bir bütün oluşturduğu yüzeylere, bireysel nesnelerden oluşan “Totemler” serisini hem antik hem de modern kültürlere olan ilgisini harmanlayarak yansıtmıştır. Daha sonra “Kolombiya Öncesi İnsan” serisini, ardından “Yeni Dünya”

serisi için usta çömlekçi Chris Daniels ile çalışmıştır. Daniels ve Lucero, kişisel bir ifadeden ziyade genel bir kap mantığında ürettikleri formları birleştirerek heykeller oluşturdular. Sanatçı, ürettiği figürleriyle seramiğin geleneksel yapısını referans alarak dönemin kültürel ikonlarını açığa çıkartıp izleyiciye renkli bir hayat sunmuştur (Leach, 2008). (Şekil 89).

Şekil 89. Michael Lucero, “Kolomb Öncesi Adam”, Seramik, 1991



Kaynak: Artnet, b.t.

3.4. SERGEİ ISUPOV

Sergei Isupov, Lucero'nun eserlerinde olduğu gibi benzer şekilde insan veya fantastik hayvan formlarına simgesel desenler uygulamıştır. Kili, hem üç boyutlu ifade için bir malzeme hem de illüstrasyonları için bir tuval olarak kullanan Isupov, elle şekillendirerek yaptığı porselen heykellerin üzerine fırça tekniği kullanarak desenlerini renklendirir. Isupov'un çalışmaları Lucero'nun çalışmalarına göre daha koyu ton özelliklerine sahiptir (Kaytan, 2009: 47).

Şekil 90. Sergei Isupov, “Humanimals Group”, Porselen, 2011



Kaynak: Art Kaleidoscope, b.t.

İki ve üç boyutu bir arada kullanan sanatçı, eserlerini çizmeye başladığı anda süslemeyi formun kendisinin belirlediğini ve görüntülerin günlük hayatından, özellikle de hayatında olup bitenlerden ortaya çıktığını belirtmektedir. Isupov, anlık ortaya çıkardığı çalışmalarında figür üzerine figür görüntüsü vererek çok yönlü figürleriyle gizli düşünce, karmaşık duygu ve ilişkileri ifade etmektedir. Figürler, gizemli ve neredeyse çok az duygu veren donuk ve soğuk görünümde izleyiciyle arasına belli bir mesafe koymaktadır. Isupov, eserlerine, sanatçı merkezli yorumlama getirerek varlığın, psikolojik hallerine yönelik gönderme yaparak B. Croce, R. G. Collingwood ve J. Ducasse gibi düşünürlerin, yaratma olarak anlatımcılık kuramı ile eserlerin incelenmesi gerektiği duyarlılık ve yaklaşımla yapıtlarını üretmiştir. Genel olarak iç dünyasının bilinçaltını yansıtan ve ilk bakışta itici bir hava veren figürler, detaylara indikçe izleyiciyi içine çekerek anlam arayışlarına itmektedir (Yıldırım ve Çınar, 2022: 72). (Şekil 90).

3.5. MELİSA CADEL

Şekil 91. Melisa Cadel, “She Had Always Mended”, (Daima İyiydi), Kil, Bal Mumu, İğne, İplik ve İnciler, 2014

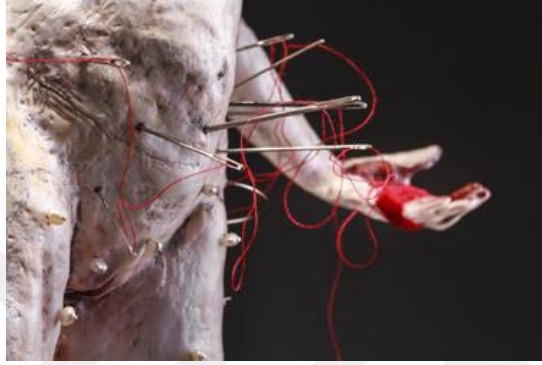


Kaynak: Melisa Cadel, b.t.

Melisa Cadel, genellikle hasta olan insanları çalışmalarında konu almıştır. Görselde incelediğimiz yapıt, hasta bir kadının iyileşmek için artık mücadelesini yitirdiğini ve acısını vücuduna monte ettiği incilerle vücudu estetik bir yapıya büründürerek hafızalarda güzel bir iz bırakmak istemiştir. Melisa Cadel, bitki ve hayvanların genetik yapısıyla oynanabildiği gibi insanlar üzerinde de DNA yapısını düzelterek ve inceleyerek tedavisi olmayan Alzheimer ve inme gibi hastalıklarını göz önünde bulundurarak insan DNA'sı üzerinde de çeşitli türler oluşturup bunu karbondioksit maruz kalmadan Mars'ta yaşamak için yeni türler, yeni canlıların

olabileceği fikrini ortaya atmıştır. Fakat genetiğin bize sunduğu olanaklar tarafından hem büyülendiğini hem de korktuğunu belirtmektedir (Şekil 91). Sanatçı, genellikle abartılı, belirgin anatomi ve kas yapılarına sahip figürler çalışmıştır. Eserlerine mum, iğne, iplik, inci gibi bazı materyalleri ekleyerek yapıtlarını zenginleştirmiş ve çalışmalarına kattığı materyallerle uyumu ve dengeyi yakalayarak yapıtlarını estetik bir hale getirmeyi başarmıştır (Melisa Cadel, b.t). (Şekil 92).

Şekil 92. Melisa Cadel, “She Had Always Mended”, (Daima İyiydi), Kil, Bal Mumu, İğne, İplik ve İnciler, 2014, (Detay)



Kaynak: Melisa Cadel, b.t.

3.6. GAELLE WEISBERG

Antropolojiye olan ilgisiyle insan bilimi eğitimi alan Yeni Zellandalı Heykeltıraş Gaelle Weisberg, yerli halkların büyüleyici çeşitindeki insan gerçekliğimizi kavramanın sayısız yolu olduğunu doğrulamaktadır. Yerlilerin felsefelerine ve kültürlerine olan bağlılıkları sanatçıyı etkilemektedir. Yerlilerin tüketici toplumlarından daha az gelişmiş olan insanlar olarak daha az ilerlemelerinden dolayı bize öğretecek hiçbir şeye sahip olmamaları, sanatçıya göre doğru bir yaşam biçimi olmamaktadır. Fakat yine de teknolojik olarak daha az gelişmiş ve geride kalmış kültürlerin birbirleriyle etkileşime geçerek aydınlanmaları gerektiği fikrindedir. Sanatçı; fantastik türümüze, paylaşımcı ve iyimser bir bakış açısıyla gerçek bir kardeşliğin mümkün olabileceğini ummaktadır. Her bir eserinin kendine özgün anlatımları izleyicide hayranlık bırakmıştır (Artsper, b.t). Dolayısıyla yapıtlarında ilkel enerji ile bilimsel akılcılık arasında dengeleyici bir eylem bulunmaktadır. Sanatçı, dünyadaki çeşitli yerli kabilelerin tüm farklı yaratılışlarından model alarak yerlilerin ilkel hallerini fütüristik bir şekilde yorumlamıştır (Bartoux, b.t). (Şekil 93, Şekil 94). Dünya çapında birçok müzede sergilenen çalışmaları, olağanüstü tekillik ve özgünlüktedir. Weisberg, gerçekçi yapıtlarında çizgisel, geometrik ve doğal dokular kullanmaktadır. Eserlerindeki geometrik, çizgisel ve doğal doku uyumunu

dengeli bir şekilde yakalamıştır. Farklı renk ve doku örnekleriyle eserlerine hareket ve dinamik bir hava katmıştır.

Şekil 93. Gaelle Weisberg, “Free Birds”, (Özgür kuşlar), H. 101cm, Ceramic, b.t.



Kaynak: Bartoux, b.t.

Şekil 94. Gaelle Weisberg, “Women and Kangur”, (Kadın ve Kanguru), H. 80 cm, Ceramic, b.t.



Kaynak: Bartoux, b.t.

3.7. JOHNSON TSANG

Çin'in dünya çapında tanınan sayılı heykeltıraşlarından biri olan Hong Kong'lu Sanatçı Johnson Tsang, çalışmalarında genellikle beyaz porselen kullanarak eserlerinde gerçekçi heykel teknikleriyle insani unsurları nesnelerle birleştirmeyi tercih etmiştir. Sanatçı, geliştirdiği teknikle çamurun sıçrama hareketinin anını yakalamayı başarmış, hareketli ve dinamik heykeller üretmiştir. Figüratif heykel tekniklerini, çoğunlukla garip bir şekle dönüştürerek insan kafalarından oluşan gerçeküstü tasvirlerle ustaca birleştiren istisnai bir sanatçıdır. İzleyiciyi, tuhaf durumların yaratımlarıyla etkilemektedir. Tsang; bebeklerin yüzlerine mutlu, üzgün, korkusuz ya da korkmuş farklı ifadelerle her eserine farklı bir bakış açısı uyandırmıştır. Johnson Tsang, Lucid Dream II porselen heykel serisini; kendi hayallerinden, meditasyonlarından ilham alarak ve garip rüyalarını fikirlere çevirerek çalışmalarını oluşturmuştur (Şekil 95, Şekil 96).

Sanatçı, “Eserlerime farklı izleyicilerden pek çok farklı bakış açısıyla eleştirilmem gerektiğini düşünüyorum. Aslında işim hakkında ne düşündükleri umrumda değil; fakat çalışmalarımın etkileşim kurmaları, işlerimi kendi tarzlarında görmeleri kendi hikayeleri olabilir.”

Sanatçı, insanın bilinçaltını araştırıyor ve bize dış görünüşümüzün kolayca parçalanabilen ve deforme edilebilen kırılgan bir koruyucu tabakadan başka bir şey olmadığını hatırlatıyor. Tsang'ın heykelleri, yaratıcı ve kışkırtıcı porselen parçaları, insanı büyüleyerek hayal gücünün sınırlarını aşmaktadır (Bantmag, 2016).

Şekil 95. Johnson Tsang, “Lucid Dream II – Here and There”, b.t.



Kaynak: Tsang, J. 2018.

Şekil 96. Johnson Tsang, “Lucid Dream II- Here and There”, b.t., (Detay)



Kaynak: Tsang, J. 2018.

Tsang, Çin’de başlayan ve tüm dünyayı olumsuz şekilde etkileyerek ölümle tehdit eden Covid-19 adı verilen günümüz küresel salgını, öpüşen maske çalışmasıyla içinde bulunduğumuz çağın ve koşullarının anlatımını etkin bir biçimde yorumlayarak kısa ve öz bir şekilde dışavurumunu aktarmıştır (Şekil 97). Sanatçı, çalışmalarıyla dış dünyayı gözlemleyerek düşünce kalıplarını kelimelerle ifade etmekten ziyade kendi eserlerinin yorumunu izleyiciye bırakmayı tercih etmiştir (Stewart, 2020).

Şekil 97. Johnson Tsang, “Kissing Statue Of Face Masks”, (Öpüşen Yüz Maskeleri), Porselen, 2020



Kaynak: Bantmag, 2020.

3.8. NATHALIE GAUGLIN

Fransız Sanatçı Nathalie Gauglin’in çalışmalarında genellikle gözleri ön planda tutarak gözlerdeki delik ve karartıları ile dikkat çekmektedir (Şekil 98). Sanatçıya göre ilk temasta dikkat çeken organlarımız gözlerdir. Gözlerimizle iletişim kurup gözlerimizle konuşabiliriz. Bazen konuşamamakta gözlerimizle pek çok şeyi anlatabiliriz. Sanatçının karakterleri genellikle durgun, donuk, dalgın, şaşkın, üzgün, umutsuz, mutsuz, karamsar ve eğik başlarıyla dikkat çekmektedir.

Şekil 98. Nathalie Gauglin, “Hand Bust”, (El Büstü),- n°24, 2010



Kaynak: N. Gauglin, b.t.

Gauglin, karakterlerini oldukça kırılgan, masum, duygusal ve dokunaklı görünümüleriyle betimlemiştir. Duygu dünyası ile yaşamak, Nathalie Gauglin için duyarlıların dünyasına açık kocaman bir penceredir. Gauglin’e göre insan, Dışavurumcu yaratımının merkezindedir. Ortaya çıkardığı varlık, aynı zamanda ilham, temsil ve yorumdur. Olağanüstü saflık içeren eserleriyle yüzleşmek, maddenin bir yaşamı tam olarak yeniden şekillendirdiği bir evrene yeniden adım atmaktır (Dubus, b.t).

Şekil 99. Nathalie Gauglin, “Girl On Oak and Smal Swift”, (Meşenin Üzerindeki Küçük Hızlı Kız),- n°26.3, 2016



Kaynak: N. Gauglin, b.t.

Sanatçı, seramik karakterlerini taş, bronz veya ahşap gibi malzemelerle birleştirir. Bazı karakterler tahta kütüklerin üzerinde yer bulur, bazıları atölyede bir parçayla birleşmeden önce birkaç yıl kalabilir. Doğa, sanatçı için büyük bir ilham kaynağıdır. Ahşap, çalışmalarıyla birleştirdiği eserlerinin ayrıntılarını ana hatlarıyla belirterek esere güçlü bir hava katar (Şekil 99).

3.9. RONIT BARANGA

Plastik Sanatlar'dan mezun olan Ronit Baranga, Sanat Tarihi, Psikoloji ve İbranice edebiyatında uzmanlaştıktan sonra güçlü ve donanımlı bir şekilde seramik çalışmalarına odaklanmıştır. Baranga, çalışmalarında insan yaşamı ile cansız nesneler arasında karşıt duygular veya kavramlar arasındaki gerilimi ele alan figüratif heykeller üretmektedir. Sanatçı, günlük kullanıma ait nesnelere insani özellikler vererek kendi amaçlarını bulabileceklerini öne sürmektedir. Çalışmalarına genel olarak gündelik, sosyal ve duygusal yönde yorumlamalar getirir ve eserlerine kattığı anlamların içeriğini ilişkilendirirken hep bir zıtlık ilişkisi kullanmaktadır (Pg Art Gallery, b.t).

Porselen çamuru kullanarak ürkütücü heykelleriyle bilinen Baranga, gerçekçi ağız ve parmaklarla mutfak eşyalarını da ürpertici yaratıklara dönüştürmeyi başarmıştır. Sanatçı, çalışmalarında parmakları hareket halindeyken ve elleri ağza aktarır gibi tasvirlemiştir. Parmak ve ağızların insanın sahip olduğu en aktif organlarının olmasından dolayı çalışmalarında sofrta takımlarından çıkan insan ağızları ve parmakları kullanmıştır. Barangaya göre “Ağız, iç dünyanın dış dünyaya açılan kapısıdır.” Ağzımız, dokunup tat almak için kullanılan vücudun iç kısmına açılan fiziksel ve ruhsal alanda kullanılan duygusal bir organımızdır. Ağızlarımızla gıdaları yutuyor, nefes alıyor, konuşuyor, bağırıp, gülüyor, içiyor ve öpüşüyoruz. Parmaklarımızda dudaklarımız gibi aktif birer organımızdır. Parmak uçlarının algılanması insan vücudunun en güçlü yeteneklerinden biridir. Çevremizle olan etkileşimimizin çoğunu parmaklarımızla yaparız: okşamak, çimdiklemek, yazmak, çizmek, kaşımak, tokatlamak (Lodos, 2015). ...

Şekil 100. Ronit Baranga, “Breakfast”, (Kahvaltı), 2014



Kaynak: Ronit Baranga, 2020.

Bu yüzden duygularımızı ifade edebildiğimiz en önemli organlarımızdır. Yararlı ve pasif olarak kullanılan sofrta takımları artık kendisinin ve çevresinin farkında olan aktif

birer nesne olarak algılanabilir ve kendi başına nasıl davranacağına artık kendisi karar verir ve kendisinin kullanılmasına ve hafife alınmasına asla izin vermez (Şekil 100). Bundan dolayı sanatçı canlı olan uzuvları ve cansız olan nesneyi birlikte kullanarak zıtlık ilişkisi içinde eserlerine ironik ve metaforik bir ifade katmıştır (Plain, 2017).

Baranga, Tanrıça Artemis'in figürünü, ıslak kil rengi vererek izleyicinin heykele dokunduğunda üzerinde şekil verilebileceği ve değiştirilebileceği hissini vermeyi amaçlamıştır. Heykel, etrafındaki göğüslere benzeyen küçük sırlı figürlere bağlı ipleri elleriyle sıkıca tutmaktadır. Geleneksel Tanrıça Artemis Heykeli'nden esinlenerek yaptığı yeni Artemis'i, özgürce ayakta ve kendinden geçmiş bir neşe içinde betimlemiştir (Şekil 101, Şekil 102). Baranga, Artemis'in tarihini araştırırken farklı dönemlerde farklı karakter olarak algılandığını öğrenmiştir. Anaerkil Dönem'den bir tanrıça olarak kabul edilen güçlü bir besleme tanrısı olarak bilinen bir diğer karakteri de bekaretini koruyan bakire tanrıçasıdır.

Şekil 101. Ronit Baranga, “My Artemis”,
(Bereket Tanrıçası), 2015



Kaynak: Ronit Baranga, b.t.

Şekil 102. Ronit Baranga, “My Artemis”,
(Bereket Tanrıçası), 160 cm. (Detay)



Kaynak: Ronit Baranga, b.t.

Tüm bu karmaşanın sonucu olarak sanatçının yorumu şöyledir; Artemis'in üst bölgesindeki ağızlı memeler bolluğu sembolize eden anneyi temsil ederken zemine dökülen yuvarlak ağızlı figürlerin ise göğüs olmadığını boğa testislerinden oluşmuş yuvarlak formların aynı zamanda kolye olduğunu öne sürmüştür. Yerdeki testisleri sembolize eden ağızlar sanki yiyecek bir şeyler arıyormuşçasına artık göğüslerden beslenmedikleri kesindir ve izleyici tarafından yoruma açık bırakılmıştır (Ronit Baranga, 2015).

Şekil 103. Ronit Baranga, “The Cake”, (Kek), 2020



Kaynak: Ronit Baranga, 2020.

Görselde Baranga, iki çıplak kız çocuklarını pastayı incelerken tasvir ediyor (Şekil 103). Sanatçı, pastanın üzerine yerleştirdiği ağızları tehditkâr bir unsur olarak betimlemiştir. Lezzetli ve iştah açıcı görünümdeki tehditkâr pasta, belki de kendini tüketecektir. Görünüşteki saf bir durum, beki de yaygın düşünce kalıplarıyla yeni rasyonalite biçimlerine yol açarak korku ve arzuya dönüşür (Ronit Baranga, 2020). Baranga, dünyanın herhangi yerindeki herhangi bir kişinin ya da nesnenin evrensel nitelikteki fikirlerini sanatı yoluyla yorumlamıştır. Sanatçının dışavurumunu, kilin plastikliği sayesinde özgür ve özgün bir tavırla gösterdiğini görmekteyiz.

3.10. OLGU SÜMENGİN BERKER

Şekil 104. Olgu Sümengin Berker “10.A” Renkli Şamot Kil, 1120 C°, 14 x 16 x 11cm, 2015



Kaynak: Studio Potter, b.t.

Kadının toplumsal cinsiyet rollerinin yükü altında ezilmesine feminist bir bakışla çalışmalarına yön veren Olgu Sümengin Berker, kadına karşı uygulanan her türlü şiddetin ve her geçen gün daha da artmasının isyanını figürlerine işlemiş olduğunu sayılarla anlatarak dikkatleri çekmiştir. Sanatçı, figürlerini deforme edip yapı bozumuna uğratarak sembollerle anlatım dili oluşturmuştur (Şekil 104).

Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığına ait Türkiye’deki son dönem kadına yönelik şiddet araştırma verilerinden faydalanarak edindiği bilgilerle kadınların sırtlarına simgesel olarak işlediği numaralandırmaları, insanlığın taşıması gereken kara bir leke ve ağır bir yük olarak izleyiciye sunmaktadır (Batu, 2020: 504).

Berker, ifade ettiği sosyal mesajıyla “Türkiye’de kadın olmak sayılarla ne anlama gelir, bu araştırmalarda yapılan görüşmeler kadın kimliği, toplumun her kesiminden kadın için nasıl ifade edilebilir?” gibi soruları ile figürlerinde bu soruların ifadesini bulmaya çalışmaktadır (Berker, 2015’ten akt. Korkmaz, 2017: 1309).

3.11. SOPHIE KAHN

Heykel sanatçısı olan Sophie Kahn, 3D lazer tarama teknolojisi tekniğiyle heykeller üretmektedir. Kahn, malzeme olarak genellikle plastik, bronz ve seramik kullanmaktadır. Çalışmalarında durağan görünümde ölüm rezonanslarını ele alan sanatçı, görüntüleme teknolojisi ile parçalanmış vücutların estetiğini çağrıştırmaktadır. Kullandığı hassas 3D tarama tekniğiyle, hareket halindeki vücudu yakalamak için kullanılan teknolojik aletler, bir cisimle karşı karşıya geldiğinde, üç boyutlu hareket bulanıklığı yaratan çakışan ve uzamsal koordinatları alarak hasarlı 3D verileriyle inşa edilmiş anıtları andıran heykeller üretmektedir.

Şekil 105. Sophie Kahn, “Lisa”, (3D Baskıdan Seramik Döküm), L: RGB Life Size, 2012



Kaynak: Sophie Kahn, 2022.

Bu taramalardan elde edilen heykeller dijital süreçte vücudun rengini ve hareketini engeller sadece formun izlerini bırakır. Tarayıcının göremediği bazı kör noktalarla yıpranmış kenarlar ve boşluklarla ortaya çıkan yüz ve vücutlar ölü maskesi ve ölü bedenini anımsatır (Şekil 105). Cenaze ve anma törenlerinden ilham alan 3D tarama yöntemiyle ürettiği heykelleri tıpkı bir fotoğraf karesi gibi hayatın sınırlı bir

perspektifinden yaşanan bir anı yakalar. Kahn, çılgınlığı yakalamak ve kodlamak için fotoğraf teknolojisini kullanmanın büyüünden etkilenmiştir.

Paristeki Salpetriere Hastanesi’nde alınan belgeleri, 3D tarayıcı pozları ile bir grup dansçının kareografisini canlandırmak için kullanan Kahn, ortaya çıkan parçalanmış 3D taramalarıyla insanı düşündüren ruhsal bir yıkım sürecini konu alan anlaşılması güç kadın bedeni yapı iskelerini betimlemektedir. Paris’teki Salpetriere Akıl Hastanesi’nde çoğunlukla kadınlara uygulanan tıbbi teşhis olan kadın histerisine yönelik devam eden araştırmasında, Salpetriere Hastanesi’nde binlerce histeri hastasının haftalık yapılan nöbetlerini kapsamlı bir şekilde fotoğraflayan sanatçı, histeri hastalığının kadın üzerindeki ruhsal etkilerini incelemektedir. Kahn’ın çalışmalarının psikolojik temelleri, sanatçının kendi kişisel kronik hastalık ve sakatlık geçmişine dayanmaktadır. Sanatçı, tıp tarihinin merceğinden bakarak eskiye dayanan fotoğrafçılık teknolojisiyle yeni teknoloji olan 3D tarama teknolojisini birleştirerek kadın bedeninin, histeri hastalığından kaynaklı psikosomatik bozukluklardan kaynaklanan fiziksel deliliklerinin önemli ve sancılı anlarını yakalamaktadır (Sophie Kahn, 2022).

3.12. ÖZGE TAN

Şekil 106. Özge Tan, “Bugün Gaia Gözü Yaşlı Bir Tanrıçadır”, Ahşap ve Seramik, 40 x 30 x 23 cm, 2018



Kaynak: Büyük Dere 35, b.t.

Şekil 107. Özge Tan, “Bugün Gaia Gözü Yaşlı Bir Tanrıçadır”, Ahşap ve Seramik, 40 x 30 x 23 cm, 2018, (Detay)



Kaynak: Büyük Dere 35, b.t.

Figüratif anlatımı formla birleştiren Özge Tan, antik inanışa göre ve mitlerin hemen hepsinde bütün tanrı ve tanrıçalardan önce var olduğu ve onları kendinin var ettiğinden söz edilen Doğa Ana, Toprak Tanrıçası olan Yunan mitolojisindeki adıyla Gaia’nın bugününü tasvir etmektedir. Gaia, kesilmiş bir ağacın üzerinden saçlarıyla yeniden kök salarak büyüyen ve parlıtlı gözyaşlarının damladığı yerden yeniden çiçek

açmaktadır (Şekil 106, Şekil 107). Eser, “Gaia bugün kim bilir ne halde?” sorusuna sanatçının verdiği cevap Gaia’nın temsil ettiği hem kadına hem de doğaya özgü değerlerin insan türü tarafından incitilmiş ve incitilmeye devam edilmekte olduğu; bu yüzden de Gaia’nın bugün olsa olsa gözü yaşlı bir tanrıça olacağı cevabı üzerine yorumudur. Gaia, üzüntüsüne rağmen doğanın her koşulda yaptığı gibi yeniden köklerinden çıkıp yeniden yeşermek için yeni yollar aramaya, bulmaya ve denemeye devam etmektedir (Sevim ve Tan, 2020: 920).

3.13. MARY JONES

Şekil 108. Mary Jones, “Bla, Bla, Bla”
28x25, Seramik, 2020



Kaynak: Kellie Miller Art, 2020.

Şekil 109. Mary Jones, “Aslında Herkes Gibiyim”, 28x25, Seramik, 2020



Kaynak: Kellie Miller Art, 2020.

Mary Jones, canlı renkli figüratif çalışmalarıyla, ağırlıklı olarak insan duygularına vurgu yaparak her bir parçaya birer varlık kazandırmayı amaçlamıştır. Sanatçı, yüz ifadeleriyle duygu devinimlerini iletme için farklı yollar bulmayı hedeflemektedir. Günlük yaşamındaki insanlarla yaptığı iletişimlerden yola çıkarak oluşturduğu yontulmuş kil yüzeylere kırık çanak çömlek parçalarını bastırarak yüzlerdeki ifadeleri vurgular. Bu parçalar anıları temsil ederek insan kişiliğine gömülü duyguları ortaya çıkartır.

Sanatçı, çalışmalarında sır altı boya ve oksitler kullanarak canlı tonlarla çalışmalarını keyifli hale getirir (Şekil 108, Şekil 109). Canlı renkler Mary için işinin en önemli kısmıdır. Mary, renkli kimlikler yaratarak kim olduğumuzun özünü yakalamaya ve iç dünyalarımızı açığa çıkarmaya çalışır. Gertraud Mohwald’ın çalışmalarından ilham alan sanatçı, Mohwald’ın yapmış olduğu teknikle çalışmalarına yön vermektedir (Kellie Miller Art, b.t.).

4. ÖZGÜN UYGULAMALAR

Sanatta dışavurum, nesnelliğin duyusal algısına karşı, sanatçının duygu, izlenim ve sezgilerini nesne aracılığıyla yansıtan bir tavidir. Dışavurumcu anlatımda nesneye dayalı anlatımın yerini sanatçı süjesine, onun duygu ve düşüncelerinin ifadesine dayalı bir dil alır. Dışavurumcu anlatımın yanı sıra yapıtlardaki figüratif dil, sembolik metaforları da içermektedir. Transavanguardia üyesi Enzo Cucchi; “Bugünün resmi, büyük bir otopsi masasının resmi” (Cucchi, 2000’den akt. Sunar, 2019: 46) olarak tanımlayarak sanatçının çağın getirdiği sosyal olgulara yabancı olmadığını ve yapıtlarında adeta nesneleri parçalayarak, iç dış ederek, deformasyona uğratarak çok yönlü bir eleştirinin ve içsel kavrayışın dışavurumu olduğunu ifade etmektedir. Figürlerde dış formun yanı sıra iç formun gösterilme ihtiyacı belki de insan bedenini iç dış ederek sorgulamaya yönelik sanatçı tavrından kaynaklanmaktadır. Bu ise iç gerçekliğin bir yansıması olarak, yani içgüdüsel ve duygusal çağrışımlar, biçim bozmaları olarak bedenlere yansımaktadır.

Çalışmalarında her ne kadar kavramsal düzlem öne çıksada, kavramın yanı sıra sanat yapıtındaki ifadelerde tinsellik, duygu önemsenmiştir. İfade, yapıtlarının olmazsa olmazıdır. Çünkü ifade yaşanan dünyayı gözlemleyen zihinsel, tinsel ve fiziksel varlık olarak benin hem düşün hem ruhsal yansımalarıyla yüklüdür. Bu nedenle üretim sürecinde biçim bozmaları, toplum psikolojisinin birey üzerindeki yansımaları, yabancılaşma, yalnızlaşma sorunsallığı, içsel duyguların imgelere dönüşerek dışsallaşması önem kazanmaktadır. Yani, düşünsel öge, seramik figür heykellere yansırken sanatçı iç gerçekliğinin ve bilinçaltının imgeleriyle harmanlanarak figürlerde dışsallaşır. Bu nedenle kadın beden heykelleri, insan psikolojisinin bir yansıması olarak varlık kazanır.

Buradan da anlaşılacağı üzere, konu kapsamında ki çalışmalar kadın bedeni imgesi üzerinedir. Kadın bedeni imgesi ise cinsel kimlik kavramına gönderme yapmaktadır. Yani, çalışmalar çağsal, toplumsal olgu ve kavramlarla ilgi kurmakta, özellikle bu dönem işlerinde cinsel kimlik kavramı öne çıkmaktadır. Figürlerde öne çıkan yoğun ifadeci biçim ise gerçekte konu olarak ele alınan kadına yönelik toplumsal olguların, cinsel kimlik kavramının hem sonucu hem tepkisel dışavurumudur. Bu kadın figürlerinde bedenler taklit öğeleri değildirler, tam aksine sanatçının iç gerçekliğinin, toplumsal çıkarımlarının, duygularının bedenlere yüklenen sembolik temsiliyetidirler.

Çağımızın en önemli sorunlarından biri olan toplumsal cinsiyet eşitsizliği, ataerkil toplumların yarattığı erkek egemenliği himayesindeki kadın sorunu, günümüz toplumsal gerçekliğinin en önemli konularından biridir. Bu çerçevede felsefik yaklaşım ve söylemler eleştirel bakış açısıyla kadınlara öngörülen olumsuz roller çerçevesine karşı durmuş kadın sorunlarına çözüm getirmeye çalışmıştır.

19. yüzyıldan beri kadınların erkek egemenliğine karşı eşit statü ve eşit hak verilmesi yönündeki mücadelelerle normatif olarak temellendirilen haklarının birçoğunu kazanılmış fakat her şeye rağmen geçmişe kıyasla baskı kurmaya devam eden erkek egemen toplum, sosyal otorite, biçim ve iktidar yaklaşımı günümüzde hala geçerliliğini korumaktadır.

Geleneksel toplumsal yapıdan bugünkü modern toplumsal yapıda bile hala ataerkil yapının varlığını koruması bir gerçektir. Bu bağlamda erkek egemen otoritesi, alt kültürlerden başlayarak en ileri demokrasilerde bile bugün kadının önünde çözüm bulunamamış en büyük engeldir. Bu engellere karşı çözüm bulmaya çalışan kadınlarımız ikincil planda kalan, ezilen, edilgen, güçsüz ve eksik kabul edilmelerine karşı çıkarak ataerkil düzene karşı savaşıyorlar mücadele etmişlerdir.

Dolayısıyla kadınlar, sosyolojik alanlardaki var olan konumlarında cinsiyete dayalı erkek egemen dayatması alanında kalan kadın imgesiyle sınırlandırılmaktadır. Aslında tüm bu edimlerin altında toplum tarafından kadının nasıl tanımlandığı gerçeği yatmaktadır. Kadının konumu kamusal ve özel alanlarda bazı değişimlere uğramasına karşın geleneksel toplumsal yapı, cinsiyete dayalı olarak kadının sorumluluk sınırlarını belirleyip yaşam alanlarını kısıtlayıp sınırlandırmaktadır.

Öte yandan tarih boyunca erkek egemen kontrolü altındaki kadının sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda yaşam alanlarının kısıtlanması, kadının erkeğe oranla daha az sosyal statü daha az maddi kaynak, güç ve kendilerini gerçekleştirme olanağına sahip olmaları kadınlar tarafından sembolik mücadelenin çıkış noktası olmuştur.

Antmen, (2009: 239) “1960’lardan itibaren ABD’de bir grup feminist sanatçı tarafından sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlatıldı. Bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan bütün sanatçıların üretimlerini, “Feminist Sanat” başlığı altında değerlendirmek mümkündür. 1960’lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü

ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır.”

Antmen’e göre (2009: 246) “Kadınlar, erkek egemen toplumdan kurtulmak için toplumsal mücadele ile ilerleme kaydetmeleri adına tüm olanaklardan yararlanmalıdırlar. Kadın bunu binlerce yıldır erkeğin erotizm, cinsellik ve güzellik konusunda, heykelde, resimlerde, romanlarda, filmlerde, tiyatrodan vs. gayret, enerji ve sertlik adına tümüyle kendi değerlerini yansıttığını bilerek sanat alanında da mücadele vermeli ve böylece bilincimiz etki altına alınmalıdır. Kadınlar; sanatı bir ifade biçimi olarak kullanmalı, fikirlerini toplumsal gerçeklik kurgularıyla kendi gerçekliklerini yapıtlarına yansıtmalıdırlar. Erkekler; hayatın konularını, duygusal yaşamın sorunlarını, kendi anlatımlarına göre yanıtları ve çözümlerine kendi bakış açılarından yer vermişlerdir. Şimdi ise artık bizim kendi iddialarımızı öne sürmemiz gerekmektedir. Erkeklerin bize dayattığı sanatı değiştirmek, erkek tarafından yaratılan kadının özelliklerini yok etmek demektir. Kadınların sanata getirdiği ve getireceği değerler, uygarlaşma sürecinde kadınlara yönelik yeni değerler yaratacaktır. Kadınların sanattaki özgürlüğü, geleceği belirleyebilmesinin bir gücüdür.” Kadınların sanata ne verebileceği ve sanattan ne alabileceği yolundaki soru şöyle yanıtlanabilir: “Kadının özel durumunun sanatsal bağlama taşınması, yeni sanatsal ifadeleri yaratacak göstergeleri ve işaretleri oluşturacak, öte yandan kadınların geçmişten bugüne uzanan kaderlerini değiştirebilecektir.”

19. yüzyılda kadın imgesi, sanatsal açıdan günümüze gelene kadar çok büyük olumsuzluklarla beraber değişim ve gelişim yaşamıştır. 19. yüzyılın toplum yapısı ve ahlak anlayışına göre kadının, sosyal hayatta var olması ve kendi bağımsızlığıyla hareket edebilme özgürlüğünün kısıtlanmış olması bağlamında sadece kadın olmak bile zorken kadın sanatçı olmak ve bu alanda kariyer sahibi olmak daha da zordu. Bu zorluklar günümüzde büyük oranda aşılmış olsa da cinsiyete dayalı ayrımcılık hala var olan bir gerçektir. 19. yüzyılda ortaya çıkan yeni düşünce ve fikir akımlarıyla birlikte kadın sanatçılar, eserlerini dönemin sosyal ahlak anlayışı doğrultusunda ve yaşam alanlarına uygun konuları seçip işlemişlerdi (Can, 2019: 392). Feminist Sanat ve Sanat Tarihi’nin gelişim sürecinde Amerikalı Sanat Tarihçisi Linda Nochlin’in, 1971’de yayımladığı kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir (Antmen, 2016: 239).

Antik Yunan yaşantısında genel olarak eril hakimiyet söz konusuydu ve kadın ötekileştirilmiş olarak karşımıza çıkmaktaydı. Klasik Dönem filozofları olan Sokrates, Platon ve Aristoteles'in bile kadın hakkındaki görüşleri pek olumlu olmamıştır. Platon'a göre kadın imgeleri doğa temsillerinin kadına atfedildiğini bu yaklaşımla bereket gibi anlamlar yüklenerek doğurganlığı vurgulayan Antik Dönem bulgularından Kybele ikonografisi Antik Yunan'da kadınların çocuk doğurmasını kadına özgü özel bir yetenek, kabiliyet, olarak değerlendirmiş ve bu noktada doğurganlık-bereket ilişkisini doğa ile ilişkilendirmiştir. Platon'a göre doğanın bir temsili olarak tasvirlenen kadın figürü, abartılı üreme organlarıyla asırlar boyunca bu anlayış korunarak mitolojik anlatılardan bu yana toplumsal yaşamla bağdaştırarak doğurganlığın çocuk yetiştirmenin evliliğin, ailenin önemi gibi konular, kadını ilgilendiren sorumluluklar olmuştur. Bu nedenle bu filozoflara göre kadının yerinin, doğurganlık özelliği sebebiyle ev yaşamıyla sınırlandırılmıştır (Özdemir ve Iltar, 2020: 95).

17. ve 18. yüzyıllarda eski geleneksel varsayım ve ideolojilerden kurtulup akıl ve bilime yönelik gelişimi amaçlayan eşitlik ve özgürlüğün hâkim olduğu Aydınlanma Çağı'nda bile kadınların toplumsal hayattaki konumlarının çok iyi olduğu söylenemez. Aydınlanma Çağı filozofları olan, Kant, Schopenhauer ve Rousseau'nun da, kadına karşı geleneksel bakış ačíısıyla yaklaşmaları olduğça şaşırtıcı bir durumdur. Sözüünü ettiğimiz bu filozoflar da kadına karşı geleneksel bir anlayışla yaklaşarak kadın ikonunu toplumsal ve bilimsel alandan dışlayarak inřa ettikleri yeni felsefi ve toplumsal düzende kadına yer vermemişlerdir. Bu filozofların özel yaşamlarında da bu konuyla ilgili düşüncelerinin paralellik gösterdiğini söylemek mümkündür (Baktemur, 2019: 10).

Görünen o ki bu filozoflar; kadınların, erkeklerle aynı haklara sahip olamayacağı düşüncesini savunmuşlardır. Tarihi süreç içerisinde kadın, bazen haksız muamelelere maruz kalmış ve hatta şeytani ruhları içerisinde barındıran bir varlık olarak da görölmüştür. Fakat ister tanrısal bir varlık isterse şeytani bir varlık olarak görölmüş olmasına rağmen kadın, geğmişten günümüze bir sanat nesnesinin parçası olarak sanatçılara her zaman ilham kaynağı olmuştur. Değişen toplum yapısına paralel olarak kadın, bir sanat nesnesi veya sanat eserinin plastik elemanıyken şimdilerde kendisi sanat eseri veya nesnesini ortaya koyan sanatçı konumundadır (Gulacti, 2012: 76).

Bu bağlamda ideal kadın, Yunan mitolojisinde ataerkil normların Zeusa bağlılık yemini eden bakire tanrıçalara (ideal tanrıçalara) benzer nitelikte "Patriyarka" örneğini

toplumsal hayat içerisindeki davranış kalıplarında gerekse edebiyattan sanata, sanattan felsefeye kadar birçok alanda kendini göstermiştir (Kualia, 2020).

Bu çerçevede eserlerimde, Zeus'un bilim ve güzel sanatları temsil eden ilham perileri olan kızlarının isimlerine atıfta bulunulmuştur. Zeus ve Mnemosyne'nin kızları olan bu dokuz ilham perileri "Müzler" şu şekilde adlandırılır: Kalliope, destan şairi ya da lirik şiiir; Kleio, tarih; Polhymnia, pantomim; Euterpe, flüt (müzik); Terpsikhore, dans; Erato, korolu şiiir; Melpomene, tragedya; Thalia, komedya; Urania, gökbilimi.

Başlangıçta yalnızca şiiir tanrıçalarıyken zamanla bilim ve diğer sanatlarla da ilişkilendirilmişlerdir. Zeus ve Mnemosyn'nin çocukları olan bu dokuz ilham perisi Yunanca "Mousa", Latince "Musa" diye de adlandırılırlar. "Mousa" Yunanca akıl, düşünce, yaratıcılık gücü kavramlarını içeren "men" kökünden gelmektedir. Bu kavramlar Zeus'un eşi olan Titan Tanrıça Mnemosyne'nin adında bulunmaktadır.

İlham perileri "Mousalar" kendi egemenliklerini kurabilmek için kötü güçleri yenmişler, yaratıcı olan güçleri benimseyerek kendi güçlerinin bir ürününü ve simgesini yaratmışlardır. Bu güç, insana yaklaşmayı amaç edindikleri bir güçtür ve bu gücü insanüstü doğa güçlerinden uzaklaşarak ortaya çıkarmışlardır. Mousalar, böylece insan ve tanrı arası birer varlık olarak düşünülebilir; insanı tanrı, tanrıyı insan yapan Mousalar; duygularını, hislerini heyecanlarını sanatlarıyla dışavururlar. Şairler, yazarlar, ozanlar ise Mousaları, "insana yaşamının asıl zevki ve güzelliğini bağışlayan bu tanrısal varlıkları her alanda özellikle de sanat alanında İlk Çağ düşüncesinin bir ışıltısı" olarak söz ederler. Mousaların kendilerine özgü efsaneleri yoktur, tanrıların bütün şenliklerinde ezgi söylerler ve dans ederler (Erhat, 1996: 208).

Platon; tüm bu mitolojik anlatıları gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş, komik bir masal (Erhat, 1996: 1) diye tanımlasa da gerçek şu ki aklın, bilimin, sanatın, bir çıkış noktası bir hikayesi vardır. Her ne kadar Platon, kadın hümanizmasını ikincil bir konuma yerleştirse de mitolojik örneklerde de görüldüğü gibi kadının üstün yeteneklere sahip olduğu bir gerçektir. Kadın imgesi sanatta özel konumuyla güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmış tarihsel süreç içerisinde her dönemde sanatçılar için tükenmez, vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuştur.

Şekil 110. Fatma Ay, “Calliope”, 42x24, 32x20, 22x16 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020



Kaynak: Kişisel Arşiv

Dış dünyanın gerçeğiyle yüzleşince ölümlüyü sevmek ne korkulu, hayatın eksikliği, tüm yaşanmış acıların gerçeği, sessiz bir çılgınlıkla yarım kalmışlığın hikayesi, şimdi tüm anlamlar susmak, işte o; Mausaların başı Calliope’nin sessiz hikayesinin ifadesi (Şekil 110) ...

Yapısı bozulmuş figürlerin belirli bir alanla sınırları çevrelenen siyah renge hakim çukurlukları nesnenin ötesinde düşünmeye ait boş yüzey, gizil ifadelerle gizlilik, gizem, derin düşünme, gibi kavramlara gönderme yapılmaktadır. Çukurlukların özellikle siyaha boyanması gizil ifadenin yanı sıra algılanan ve içselleştirilen hisleri, yaşanan somut olayların soyutlaştırılmasıdır. Bunun sonucu olarak soyutlaşan tüm bu hisler, somut bir şekilde varlığı tamamlayarak varlığın dışavurumu yansıtılmaktadır.

Doğu felsefelerinin hemen hepsinde boşluk varlık kadar önemli bir değere ve yere sahiptir. Lao Tse şöyle der: “Bir kap ancak boşluğu sayesinde yararlı olabilir. Pencere olarak işe yarayan şey duvarda açılan boşluktur. Nesneleri işe yarar kılan şey onlarda var olmayandır.” Taocu öğretide yoğunlaşma boşluk üzerine olduğunda anlamlıdır. Zen Budizm’e hâkim olan düşünce “form boşluktur, boşlukta formdur.” dolu olmak boş, boş olmak dolu olmaktır (Kara, b.t).

“Çamurdan yapılan çanak, işlevini çevrelediği boşlukla görür. Bir odanın duvarına kapı ve pencereler yapılır. Fakat asıl işi gören pencerenin boşluğudur. Bütün bileşen öğelerin yararı vardır. Fakat işlevi gören boşluktur” (Kuban, 2013’den akt. Topala, 2018: 7). Taoizm’e göre nesnelerin var olması için boşluğa ihtiyaç vardır. Boşluk hiçlik anlamına gelmemektedir. Tersine asıl gerçeklik tam olarak boşluk sayesinde ortaya

çıkılmaktadır. “Bir vazo, içi boş olmadan düşünülemez” (Jullien, 2014’ten akt. Topala, 2018: 7). Objeler boşluk sayesinde var olmaktadır ve insan bedeni de boşluk içinde devinim halindedir. Tüm evren objelerle kaplı olsaydı ve hiç boşluk olmasaydı hiçbir şey olmazdı. Tao felsefesinde evren bir boşluk olarak kavranmaktadır (Topala, 2018: 6).

Figürdeki boş-çukur alan “yok olana” vurgu yapmaktadır. Yin Yang felsefesine göre: boşluğun ve doluluğun birbirinin tamamlayıcısı olduklarını bu bağlamda boşluk olmadan doluluk, doluluk olmadan boşluktan söz edilemediğini vurgulamaktadır. Figürü bir bütün olarak değerlendirecek olursak boşluğun içinde soyutlaşan tüm hisler, somut olarak kendini tamamlar. Nesnel olarak nitelendirildiği alan, insanı saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımıdır.

Şekil 111. Fatma Ay, “Polymnia”, 42x24, 32x20, 22x16 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020



Kaynak: Kişisel Arşiv

Şekil 112. Fatma Ay, “Polymnia”, 42x24, 32x20, 22x16 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020, (Detay)



Kaynak: Kişisel Arşiv

Figürdeki boşluk, aslında kişinin kendisinde hissettiği boşluk hissini gerçeğidir. Bilinçaltına yerleşen tüm yaşanmışlıkların, bastırılan duygu, düşünce ve hislerin, yarım kalmışlık, eksiklik hissi boşlukla verilerek yapıtın izleyiciyle karşı karşıya kalmasıyla izleyicinin de kendinde bastırdığı duygularla yüzleşmesi sağlanılmıştır.

Figürün önü, arkası, sağ ve solu ile olan tüm bağlantısını var olanın ardını irdelerek çevresi ile olan ilişkisi incelenip durağanlığın ve devinimin dengesini yakalamayı amaçlayarak figürlerdeki bedensel kıvrımlar ve mimiklerle içsel duygular yeniden yorumlandı.

Şekil 113. Fatma Ay, “Thalia”, 25x20, 24x19, 20x15, 18x13, 15x10, 12x8 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020



Kaynak: Kişisel Arşiv

Şekil 114. Fatma Ay, “Thalia”, 25x20, 24x19, 15x10, 12x8 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020, (Detay)



Kaynak: Kişisel Arşiv

“İnsanın dış dünyayla ilişkisinde kavramaya yöneldiği her nesne, duyu verileri süzgecinden geçirilmeye çalışılsa da asıl olanın nesnenin diğer nesnelerden bağımsız olarak mekân içerisinde nasıl ve ne sebeple konumlandığıdır” (Arıç, 2015: 16).

Şekil 115. Fatma Ay, “Terpsichore”, 20x20, 18x17, 17x14, 16x12, 14x10 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020



Kaynak: Kişisel Arşiv

Şekil 116. Fatma Ay, “Terpsichore”, 20x20, 18x17, 17x14, 16x12, 14x10 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020, (Detay)



Kaynak: Kişisel Arşiv

Figürlerin zaman ve mekân olgusuyla birleşen hareketinin dışavurumunu, insanın zihnindeki duygu süreciyle birleştirip tamamlamasıdır. Bu süreçte ise figüre verilen siyah boşluklar, bize sonsuz bir evreni hatırlatarak soyut bir devinimin tamamlayıcısı olur. Figürlerdeki boşluk, yalnızca yüzey imgesi gibi dursa da tinsel yaklaşımıyla oluşan varlığın uzamsal halini, doluluğun içinde barınan sonsuzluğuyla yaşamdan daha geniş

sonsuzluğu izleyiciye hissettirmek amaçlandı. Eserler; duyguların, hissedilenlerin, hayal gücünün ve bilinçaltının vurgusu dışavurumun en çarpıcı halini belgelemektedir.

Şekil 117. Fatma Ay, “Melpomene”, 8x15, 8x15 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2021



Kaynak: Kişisel Arşiv

Şekil 118. Fatma Ay, “Melpomene”, 8x15, 8x15 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2021, (Detay)



Kaynak: Kişisel Arşiv

Eserlerde kulağı olmayan ve gözleri kapalı olan figürlerin zaman, mekan ve dış dünya olgusuna kendini kapatarak görmeme, algılamama ve sessiz kalma biçimiyle var olan düzene ve dış dünyanın tüm olumsuzluklarına karşı protest bir tavidir.

Seramik malzeme ile figürde ifade edilen tavır, tümel olarak kendini var etme isteği olmakla beraber denetiminden kurtulmuş figürler, çıplaklık ile ilişkilendirilerek ortaya çıkan gerçekliğin boşluğu giderme ile kendini tamamlama çabasıdır. Sanatçı, kendini tamamlama çabasının boşluğunu sanat nesnesi imgesindeki ilişkide arar. Eserlerde kendi kimliğinin görülmeyen taraflarını ortaya koymaya çalışılması Dışavurum kuramıyla gerçekleştirilmiştir. Eserlerde, görülen kimliğinin dışındaki görülmeyen kimlikler ortaya çıkartılarak boşluk kavramı ile tamamlanamama duygusu hissedilmektedir. Figürlerin bu obresif tutumu, içe kapalı bir tavırla dışavurulmuştur.

Şekil 119. Fatma Ay, “Erato”, 14x25, 12x20, 10x18 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020



Kaynak: Kişisel Arşiv

Figürlere verilen kahkahalar, boşluk kavramıyla zıtlık ilişkisi içinde gücü temsil etmektedir. Tüm bu abartılı kahkalar içe bastırılmış duyguların yankısı olmakla beraber bazen bir haykırışın bazen bir öfkenin bastırılması, hayata karşı dik durmanın çabasıdır. Figürlerin tüm bu eylemleri ekspresif bir tutum barındırır.

Şekil 120. Fatma Ay, “Clio”, 15x25, 12x23, 10x20, 8x15 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020



Kaynak: Kişisel Arşiv

Demokritos, “Benim gülüşümün hedefi; kötülüklerin, cimriliklerin, doymazlıkların, kinciliklerin, kurulan tuzakların, fesatların, hasetliklerin kefarecini ödemeye mahkûm ettiğim sağduyudan yoksun insanlardır.” sözleriyle toplumsal eleştirisini yansıtmaktadır (Hippokrates, 1997’den akt. Fırat, 2016: 644) Mutluluğun görsel bir şekilde dışavurumu olan kahkaha, insanlarda bastırılmış ya da gizli kalmış şiddet eğilimi gülme yolu ile açığa çıkmaktadır. Daha çok baskıcı rejimlerde ortaya çıkan bu durum, kişilerin gülme yoluyla otoriteden intikam alacağını ifade etmektedir. Freud, gülme ile engellenen enerjinin ortaya çıkmasının düşünce enerjisini açığa çıkaracağını vurgulamaktadır (Fırat, 2016: 645). Platon, insanın hem haz hem de acı ile beslenmesi gerektiğini ancak bunları belirli ve aynı miktarda yaşayarak mutluluğa ulaşılacağını belirtmiştir (Topala, 2018: 11). Anlatımcılık, insanın coşkudan hareketle hiçbir kurala bağlı kalmadan kendini ifade etmesidir. Anlatılan duygu durumları dış gerçeklikten çok, ‘ben’in iç gerçekliğini yorumlama şekli ve yöntemidir. Anlatımcılığın sanatçıya sunmuş olduğu fırsat ve olanakla kendi benini inceleyip ortaya koyarak yüzleşmesidir. Böylece dış dünyada gördüğü taklitin yerine hayal gücünün imkânlarıyla, kendi benliğiyle baş başa kalarak kendini çözümlemesi ve anlatmasıdır. (Dilaveroğlu, 2017: 43).

Şekil 121. Fatma Ay, “Euterpe”, 15x30, 14x25, 12x20, 10x18 cm, Şamotlu Kil, 1040 C°, 2020



Kaynak: Kişisel Arşiv

Eserlerimde, bilinçaltında yatan kimliğin görünmeyen taraflarına ulaşılma isteği çabasıyla gerçekte görülen kimliğin “ben”in dışında ki var olan “ben” gerçektışı anlatımla ortaya çıkarıldı. Figürlerdeki dudaklarla verilen mimikler yaşamın karmaşasının acı dolu duygularının ifadesi olarak abartılı kahkahaları, bazen ağlayan ifadeleri, bazende şaşkınlık barındıran bir tutumu yansıtmaktadır. Tüm yorgunluklarına rağmen içe bastırılmış duygularıyla ayakta durmaya çalışan ve mücadele etmekten vazgeçmeyen kadın figürlerdeki tüm bu içsel kaygılar, izleyicinin yorumuna bırakılmıştır. Figürlere verilen kahkahalar, boşluk kavramıyla zıtlık ilişkisi içerisinde olması tüm gerçekliğinin ve kimliğinin bir bütün olarak açığa çıkması yarım kalmış, tamamlanamayan figürlerin var olma isteği ile ilişkilendirilmiştir. Tüm bu edinimlerin altında görülen kimliğinin dışında görülmeyen kimliğinin olduğu ifade edilerek tamamlanamama duygusu hisseden figürlerin kendini tamamlama, kendini var etme ve bulma eğilimiyle yarattığı boşluğu gidermeye çalıştığı görülmektedir. Tüm bu çabaların devinimi olarak figürlerin kendini keşfetmesinin, kendisiyle yüzleşmesi ve kimliğine bütün olarak erişebilmesinin, bilinçdışı ile bilincin arasındaki çatışmaların bir çabası olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

SONUÇ

İnsanlık tarihinin en eski sanat biçimi olan seramik; fonksiyonel ve sanatsal amaçlarla günlük yaşamın içinde bilimsel, endüstriyel ve teknolojik alanda etkileşim içinde gelişimini sürdüren sanat dalıdır. Bu anlamda seramiğin sayısız amacı ve niteliği olduğunu gösteren sanatsal malzeme, zamanla dekoratif ve geleneksel kimliğinden uzaklaşarak çağdaşlaşma süreci ile sanatçıların alışılmışın dışında sınırsız çalışmalar üreterek izleyiciyi düşündürmeye zorlayan yapıtlar ortaya koymalarını sağlamıştır. Seramik malzemenin kolay elde edilebilmesi, pratik kullanımı ve plastiklik özelliği ile sınırsız alternatifle şekillendirilebilir üç boyutluluğuyla sanatçıların özgün ve özgürce seramiği kullandıkları gözlemlenmektedir. İlk zamanlardan günümüze kadar yaşamın her alanında öncelikli olarak günlük ihtiyaç ve gereksinimleri karşılamak amacıyla işlevsel amaçla kap görevi görmüş sonrasında da toplumların inançlarını, değerlerini, duygularını ve düşüncelerini yansıtan sanatsal özel bir üslup olmuştur.

19. yüzyılda sanayinin yaygınlaşmaya başlaması sonucu geleneksel üretim yöntemlerinin yerini makinelerin almasıyla endüstrileşen ürünlere sanatsal öğeler kazandırılmak amacı ile ilk olarak İngiltere’de ortaya çıkan (Arts & Crafts-1850) ile başlayıp devamında Art Nouveau (1880-1910), Bauhaus (1919) ve Art Deco (1920) hareketleriyle özellikle de “Leach” ekolüyle ortaya çıkan modern sanat hareketleri, seramiğe çağdaş sanat kimliği kazandırmıştır.

Bu hareketlenmelerin ortaya çıkmasıyla modern sanat sürecinde el sanatlarına yönelik sanat ve tasarım ilkelerinin temellerinin atılması sağlanmıştır. Geleneksel sanatsal değerler, teknolojinin katkısıyla seramik biçimleri akılcılık ve işlevselliği sanatsal ruhla birleştirilebileceği fikri ortaya atılmıştır. Seramik tasarımını yenilikçi bir tavırla seramik ürünü alçı kalıp yöntemi ile çoğaltılarak ana modeller haline gelen artistik fonksiyonlar öncelikli olarak kap yapıları ve değişik formlar geliştirilmiştir. Seramik sanatçıları form, fonksiyon, tasarım, üretim konularıyla yeni sorgulamalar içine girerek estetik özelliği ön plana çıkan kaliteli zengin eserlerin ortaya konulmasını sağlayarak seramiğin sanat nesnesi olmasına önemli katkılar sunmuşlardır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası seramik sanatının göstermiş olduğu gelişimle el sanatlarına verilen değer ve önemle seramiğe talebin artması, sanatçı ve destinatörlerin yetişmesine ve seramik yayınlarının çoğalmasına olanak sağlamıştır. 1930 ve 1940’lı yıllarda figür heykeller işlenmiş, çok sayıda heykeltıraş, mermer veya bronzla göre

seramik malzemenin daha ucuz maliyetle ve daha ulaşılabilir durumda olmasından dolayı seramik malzemeyle çalışmışlardır. Joan Miro, Jean Cocteau, Georges Braque, Antoni Tapies, Henri Matisse ve Marc Chagall gibi pek çok farklı disiplinlerdeki sanatçı, malzemenin sanatçıya verdiği sınırsız ifade imkanını değerlendirmişlerdir. Picasso, Miro gibi resim sanatçılarının uzun süre seramik eserler üretmesiyle Konstiktivizm, Post Sanat, Soyut Dışavurum gibi akımların seramik sanatçıları üzerinde etkili olmaya başlamıştır. Çağdaş sanatın temellerinin atıldığı Modernizmden başlayarak dönemsel olarak pek çok gelişme ve aşama kaydeden seramik malzeme, Modernizm süreci içerisinde sanat nesnesine dönüşmüştür. 1960'lı yıllara kadar etkisini gösteren Modernizmin ardından Post Modernizm ile seramik farklı yönelimiyle sanatçıların elinde dışavurum nesnesi haline gelmiştir. Özellikle de Postmodern sanat akımlarının etkisiyle sanat seramiği, sanatçının malzemeyi özgürce kullanarak malzemenin sınırlarını zorlamasıyla yeni fikirler, yeni tekniklerle biçimsel ve düşünsel anlamda zengin bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postmodern sanatçıların savaş sonrası yaptıkları çalışmalar ve ortak girişimlerle seramik gelişme göstermeye başlamıştır. Tüm bu ortak girişimlerle seramik sanatının Postmodern süreçte gelişimi sıradışı girişimlerle hız kazanmıştır. Postmodernizm ile birlikte kavram ve uygulamalar yeni baştan ele alınarak sanatçıların ortaya koydukları yeni form ve figür anlayışıyla seramik sanatı daha serbest ve özgürce yorumlanmıştır. Modern sonrası bu süreçte geleneksel anlayışla üretilen formlar işlevsel fonksiyonları içermek zorunda değildi. Ortaya çıkan formu oluşturan kütle yırtılabilir, amorf parçalarla yapıştırılabilir, delinebilir, oyulabilir, kesilebilir ve parçalanıp yeniden düzenlenip biçimlendirmelere gidilerek yeniden yorumlanarak dönemin pek çok sanatçısı çok sayıda zengin form ve figür çeşitliliğiyle bilinmektedir. 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde seramik sanatçıları; Dadaizm, Sürrealizm, Soyut Dışavurum, Funk Art ve Pop Art gibi sanat akımlarının etkisinde kalarak eserlerini görsel anlatım malzemesinden çok bir tavır olarak ortaya koymuşlardır. Sanatçılar, seramiğe yeni bir bakış açısı getirerek önemli ve ilgi çekici anlatım biçimi kazandırmışlardır. Özellikle Funk Art hareketinin etkisiyle dış dünyanın ciddiyetine karşı mizahi, kıyaslayıcı, agresif, saldırgan, tahrik edici, tiksindirici, absürt, komik, eleştirel ve açık sözlü ifadeleri vurgulayan provokatif yapıtlar vermişlerdir.

Postmodern sürecin en önemli etkilerinden biri olarak günümüzde varlığını koruyan pek çok sanat okulunun öncüsü olan İngiltere'nin başkenti Londra'da Royal

College of Art sanat enstitüsünün yanı sıra Londra Central St. Martins School of Art and Design olan bir diğer sanat okulu açılarak öğrencilerin el sanatlarını geliştirmesinin yanında, endüstri sektörüne yaratıcı tasarımcıların yetiştirilmesine olanak tanınmış, açılan bu okullar pek çok etkin seramik sanatçıların yetişmesini sağlamıştır. 1970'li yıllarda fonksiyonel obje temelli yaklaşımla diğer sanat akımlarının da etkileriyle seramik heykel daha net bir ayrıma kavuşarak kavramsal nitelikli düzenlemelerle seramik malzemeden yararlanılmıştır. Postmodernizm bünyesinde Kavramsal Sanat, Land Art, Enstalasyon, Performance Art gibi yaklaşımlar özellikle son yıllarda ilgi çeken seramik enstalasyon kapsamında seramik sanatına yeni boyutlar kazandıran sıkça yapılan uygulamalar olmuştur.

Araştırma kapsamında ele alınan Dışavurumcu (Anlatımcı) sanat kuramı, sanat ve sanatla ilgili kavramlar ve kuramlar günümüze düşün alanında sürekli yer etmiş ve sanat alanını belirlemeye yönelik sanat eserinin içeriğine önem kazandırmıştır. Sanat eserinin subjektif görünüşleriyle ilgilenen sanatçı merkezli Dışavurumcu (Anlatımcı) sanat kuramı, anlatımcı niteliği ile her sanat disiplininde olduğu gibi seramik sanatında da figürü imge olarak ele alarak figüratif ifade biçimleriyle sanatçıların yaratıcılıkta belli başlı kalıpların dışına çıkmasıyla özgür bir sürecin doğmasını sağlamıştır.

Öznel ve subjektif bir tavırla duygularını dile getiren sanatçı, duygularıyla baş başa kalarak her türlü öğeden bağımsız bir şekilde iç dünyasını ortaya koyarak, sanatçının ruh halini eserlerine yansıtarak, yaşadığı duygularla farklı yaşamlara dokunur ve izleyicilere aktarır; izleyicide bu aktarımla farklı yaşamlara, farklı dünyalara sahne olur ve sanatçının hislerini anlar. Kısacası sanatçının duygularını, sahip olduğu yeteneklerini, özelliklerini ve izlerini taşıdığı eserinin değeriyle izleyiciyi kendine çekerek büyülemektedir. Sanatçı, kendini rahatsız eden duygularını dışavurma gereksinimi yoğunluğuyla eserini yarattıktan sonra rahatlar. Tüm bu duyguların sonucunda sanatçının yanısıra izleyicinin de bu duygu yoğunluğunu yaşayıp, kendisiyle içselleştirip, özdeşleştirerek rahatlamasıdır. Sanatçı, izleyicinin eseri beğenip beğenmediğini düşünmeden dış dünyanın gerçeğini, kendi yorumuyla izleyiciye aktarmasıdır.

Sanatçı yapıtını aktarırken yaşadığı dış dünyanın iç gerçeğini, duygularını, sezgilerini isyanlar, coşkular aracılığıyla aktarmış ve tanımlamıştır. Sanat eserinde doğa, dış dünya, dış gerçeklik anlaşılabilirse bile bu, sanatçının duyguları ile değişime uğramış bir dünyadır ve önemli olan sanat yoluyla gerçekliğin doğru olarak yansıtılması değil; gerçekliğin sanatçıda uyandırdığı kişinin iç dünyasında yaşadığı heyecanları, sevinçleri

ve üzüntüleri dışavurarak aktarması ve dile getirmesidir. Sanatçı, eserinde dış gerçekliği aktarmış olsa bile sanatçının duyguları ile değişime uğramış farklı bir dünya, farklı bir gerçeklik var olmuştur. Sanatçının dış dünya karşısında oluşan duygularının yansıması, eleştirel gerçekçilik ve toplum yaşamı içindeki sorunları izleyicisiyle paylaşarak mesaj şeklinde ileterek bu sorunları değiştirme ve çözüme kavuşturma isteği uyandırmayı sağlayan bir sanattır. Bu sanatın temsilcileri; dönemlerinin siyasal, sosyal ve ekonomik sıkıntılarını, tepkisel ve propaganda niteliğindeki yapıtlarıyla iletmek istediklerini izleyiciye sunmuşlardır.

Avrupa’da 20. yüzyılın ilk yarısında modern sanatın gelişimine paralel olarak gelişen dışavurum kuramının pek çok farklı versiyonu ortaya çıkmıştır. Temel olarak ortaya atılan tüm bu ifade teorilerinin iddia ettiği şey, sanatın tam anlamıyla duyguları yüzeye çıkarmak olduğudur.

Dışavurum kuramı, belirli değişimlere uğramış ve sanatçılar artık özgürce nesneden bağımsız şekilde yapıtlarına bedenlerini de dahil ederek yapıtlar üretmişlerdir. Sanatçıların amacı nesneden bağımsız, içselleşerek, izleyicinin de hislerinin farkında olmalarını sağlayarak sanat eseri ile izleyici arasındaki mesafeyi yok etmek istemişlerdir. Bunun sonucunda dış dünyanın etkilerine maruz kalınan olgular içselleştirilerek aktarılan soyutlamalar somut bir şekilde yorumlanmıştır.

Figüratif anlamda pek çok sanatçının kendini ifade ettiği bir eğilim haline gelen Dışavurumcu (Anlatımcı) sanat kuramı bağlamında seramik sanatçıları, eserleriyle sosyal yaşamdan kesitler alarak sanatçıların figüratif yorumlamalarına anlam yüklemeleriyle izleyiciye sonsuz anlatım dili sunmuşlardır.

Dışavurumcu kuram bağlamında çağdaşlaşma sürecinde kendi içerisinde bir eğilim haline gelerek dışavurum nesnesi olarak kendini gösteren sanatsal ifade haline gelen figür, 19. yüzyıl sanatında ifadeci üslup ve anlayışla çalışmalara yansıtılmıştır. İnsanoğlunun yaratılışından günümüze kadar resim ve heykel sanatının en önemli unsurlarından biri olan figür, tarih öncesinden modern döneme kadar geçen süreçte birçok sanatsal alana konu olmuştur.

Sanat tarihinde figür, anlatılan veya ortaya konulan olayların çeşitliliği açısından son derece zengin bir durum oluşturmuştur. Çağdaşlaşma döneminde Ekspresyonist resamlara çok şey borçlu olan günümüz seramik sanatçılarının da seramik malzemeyi, tasarım ve teknik anlamda zenginleştirip sanatsal ifade aracı olarak figüratif anlatım

biçimini oluşturdıklarını görmekteyiz. Çağdaş sanat kimliği kazanan seramik sanatı, duygu iletişimlerini Dışavurumcu anlayış ve tavırla eserden izleyiciye ulaştırarak hislerini, heyecanlarını, duygu devinimlerini sıra dışı anlatımlarıyla anlamlandırmışlardır.

21. yüzyıla kadar sanatçılar, klasik anlayışın ötesinde sanat hareketlerinde etkisiyle seramik malzeme ile ciddi hareketlenmeler başlatarak form ve figürler üretmişlerdir. Günümüz sanatçıları; geçmişin birikimi olarak özgün, özgür ve yenilikçi anlatım dilleriyle kendilerini ifade ederek düşündürücü, başarılı yapıtlar ortaya koymuşlardır.

Araştırma kapsamında kişisel arşivden eklenen çalışmalarla yaşamı anlamlandırmaya yönelik işlediğim eserlerimle figürlerdeki siyah çukurluklarla boşluk kavramı ifade edilerek verilen boşluk hissinin boşluk imgesiyle tamamlanabileceği mümkün kılınmıştır. Figürlerdeki boşluk kavramı; eksiklik, yoksunluk, gerçekleşmeyen, yok olma, boş olma, yarım kalma, durumunun anlatımıdır. Figürlere verilen kahkahalar, boşluk kavramıyla zıtlık ilişkisi içerisinde ilişki kurularak gücü temsil eden ifadelere dönüşmüştür. Denetiminden kurtulmuş figürlerin, var olma isteği, tüm gerçekliğinin ve kimliğinin bir bütün olarak açığa çıkması çıplaklıkla ilişkilendirilmiştir.

Tüm bu çabaların devinimi olarak figürlerin, bilinçdışı ile bilincin arasındaki çatışmaların bir sonucu olarak görülen kimliğinin dışında görünmeyen kimliğinin olduğu ifade edilerek kendini tamamlama duygusu hisseden figürlerin, kendini keşfetmesinin, kendisiyle yüzleşmesi ve kimliğine bütün olarak erişebilmesinin çabası ortaya çıktığı görülmektedir. Tüm bu edinimlerinin altında tamamlanamama duygusu hisseden figürlerin, kendini var etme ve bulma eğilimiyle yarattığı boşluğu gidermeye çalıştığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

- A Place Called Space, (2016). "Mo Jupp- latest work", <http://a-place-called-space.blogspot.com/2016/02/mo-jupp-latest-work.html> (Erişim Tarihi: 16.01.2023).
- Acartürk, B. (2012). Toprağın Binlerce Yıllık Macerası, *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4(1), 1-17.
- Ağatekin, M. (1993). *Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Akalın, T. (2008). Avrupa'da Ortaya Çıkan Dışavurum Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(8), 173-177.
- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. (408). Ankara Üniversitesi Basım Evi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akay, B. T. Y. (2019). "Marcel Duchamp kimdir?", <https://10layn.com/marcel-duchamp/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022).
- Akçe, H. (2015). *Çağdaş Seramik Sanatında Saf Biçimsel İfade Arayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdere, B. (2019). *Seramik Malzeme ile Enstalasyonun Seramik Sanatındaki Yeri ve Kişisel Uygulamalar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.
- Alchetron, (2022). "Robert Arneson", <https://alchetron.com/Robert-Arneson> (Erişim Tarihi: 25.01.2023).
- Altıncılık, A. E. (2019). *Çağdaş Artistik Seramikte Alternatif Malzemeler ve Alternatif Yüzeylerde Resimsel Dokular*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Amoca, (2012). "Beverly Mayeri", <https://www.amoca.org/blogs/beverly-mayeri/> (Erişim Tarihi: 07.12.2022).
- Antiques, (2019). "Her Şeye Cesaret Etme Hakkı: 'Paul Gauguin: İcat Sanatı'", <https://www.antiquesandthearts.com/the-right-to-dare-everything-paul-gauguin-the-art-of-invention/> (Erişim Tarihi: 11.01.2023).
- Antmen, A. (2016). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. (7. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antony Gormley, (2005). "Asya Tarlası, ICA Singapur, Singapur", <https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/asian-field-singapore> (Erişim Tarihi: 02.02.2023).
- Arcasoy, A. (1983). *Seramik Teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Anasanat Dalı Yayınları.
- Archaeologists, (b.t). "Shuruppak", <https://www.archaeologists.com/w/shuruppak/tr> (Erişim Tarihi: 02.12.2023).
- Ariğ, T. (2015). *Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Arın, M. (2022). *Hazır Endüstriyel Seramik Ürünlerin Sanat Objesi Olarak Kullanımı: Seramik Bebekler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Art Blog, (2018). "Chagall Enstalasyonları Seramik Tekstiller", <https://artblog.kathrynkaiser.ca/chagall-installations-ceramics-textiles/> (Erişim Tarihi: 14.02.2023).

- Art Kaleidoscope, (b.t). “*Harmonic chaos-sculpture by Sergei Isupov*”, <https://vsemart.com/harmonic-chaos-sculpture-sergei-isupov/> (Erişim Tarihi: 30.02.2023).
- Arter, (2022). “*Candeğer Furtun*”, https://www.arter.org.tr/Upload/Documents/CANDEGER_FURTUN_Sergi_Rehberi.pdf (Erişim Tarihi: 10.12.2022).
- Artnet, (2023). “*Gertraud Möhwald*”, <https://www.artnet.com/artists/getraud-m%C3%B6hwald/> (Erişim Tarihi: 09.02.2023).
- Artnet, (2023). “*Michael Lucero*”, <https://www.artnet.com/artists/michael-lucero/> (Erişim Tarihi: 28.02.2023).
- Artuk, (b.t). “*Jill Crowley*”, <https://artuk.org/discover/artworks/portrait-head-285331/tagger/add> (Erişim Tarihi: 19.02.2023).
- Artsper, (b.t). “*Gaelle Weissberg*”, <https://www.artsper.com/lu/artistes-contemporains/nouvelle-zelande/4541/gaelle-weissberg> (Erişim Tarihi: 03.12.2022).
- Artsy, (b.t). “*Peter Voulkos*”, [artsy.net/artwork/peter-voulkos-rocking-pot](https://www.artsy.net/artwork/peter-voulkos-rocking-pot) (Erişim Tarihi: 01.01.2023).
- Artsy, (b.t). “*David Gilhooly*”, <https://www.artsy.net/artist/david-gilhooly/works-for-sale> (Erişim Tarihi: 26.01.2023).
- Artun, A. (2015). *Sanat Manifestoları* (4. Baskı). (Çev: E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Aslan, E. E. (2014). Arts & Crafts (Sanat&El Sanatları) Hareketi ve Çağdaş Türk Seramik Sanatı Başyazarları. *Erciyes Sanat Erciyes Üniversitesi Enstitü Dergisi*, (2), 8-18.
- Atak, K. (2012). *Anadolu’da Kalkolitik Çağ Kabartma Bezemeli Seramik Geleneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Atay, İ. C. (2017). *1945 Sonrası Toplumsal Olayların Etkisindeki Sanat Ortamı ve Seramik Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İzmir.
- Baktemur, Z. (2019). Aydınlanma Çağı Filozoflarına Göre Kadın: Schopenhauer, Kant ve Rousseau Örneği. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1(18), 1-12.
- Balyemez, M. A. ve Başkıran, H. (2021). Seramikte Kırmızı Renk: Kültürel Kökenleri ve Teknolojisi. *Journal of Arts*, 4(2), 87-103.
- Bantmag, (2016). “*Arşivden: Seramikle dans etmek, rüyaları hayata gecirmek- Johnson Tsang*”, <https://bantmag.com/arsivden-seramikle-dans-etmek-ruyalari-hayata-gecirmek-johnson-tsang/> (Erişim Tarihi: 07.03.2023).
- Bartoux, (b.t). “*Gaelle Weissberg*”, <https://www.galleries-bartoux.com/en/artists/weissberg-gaelle/> (Erişim Tarihi: 03.03.2022).
- Batu, T. (2020). Toprak-Kadın İlişkisi ve Türkiye’de Seramik Sanatında Kadının Yeri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(67), 497–506.
- Batur, E. (2003). “*Dışavurumculuk*” *Modernizmin Serüveni*. Hermann Bahr, (Doğan şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayl, F. (1997). *Modernizmin Serüveni*, Enis Batur, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bivinsgallery, (b.t). “*Richard Shaw*”, <http://www.bivinsgallery.com/artists/richard-shaw/featured-works> (Erişim Tarihi: 01.02.2023).
- Boardman, J. (2002). *Kırmızı Figürlü Atina Vazoları*, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Boydăș, N. (2007). *Sanat Eleřtirisine Giriř,  rneklerle Sanat Eleřtirisi* (2. Baskı). Ankara: Gündüz Eęitim ve Yayıncılık.

- Boyle, F. & Nichols, J. (2019). “*Elise Siegel*”, <https://www.romanovgrave.com/studio-visits/elise-siegel> (Erişim Tarihi: 25.02.2023).
- Briers, D. (b.t). “*Jill Crowley*”, <http://www.ceramics-aberystwyth.com/documents/CrowleyJillCS9.pdf> (Erişim Tarihi: 03.12.2022).
- Bruno Dahl Gallery, (2017). “*Johan Thunell*”, <http://brunodahl.dk/produkt/johan-thunell/> (Erişim Tarihi: 12.12.2022).
- Brugioni, D. (2020). “*Picasso ve seramiğin meydan okuması*”, <https://www.artearti.net/mostre/picasso-e-la-sfida-della-ceramica> (Erişim Tarihi: 07.01.2023).
- Bursalı, A. (2015). “*Arkeofili*”, <https://arkeofili.com/insanin-sefkat-duygusu-zekasindan-cok-daha-once-gelismis/> (Erişim Tarihi: 16.12.2022).
- Bursalı, A. (2017). “*Sanatta Venüs*”, <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sanatta-venus/1427> (Erişim Tarihi: 17.12.2022).
- Büyük Dere 35, (2018). “*Bugün Gaia Gözü Yaşlı Bir Tanrıçadır*”, <https://buyukdere35.com/artwork/bugun-gaia-gozu-yasli-bir-tanricadir/> (Erişim Tarihi: 15.03.2023).
- Büyükyıldırım, O. (2020). “*Arkeonews*”, <https://arkeonews.com/hitit-toplumunda-ensest-iliskiye-nasil-bakiliyordu/> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Can, A. (2019). 19. Yüzyılda Kadın Sanatçı Olmak: Rosa Bonheur. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(6), 386-407.
- Canbolat, A. (2016). Amerika’da Çağdaş Seramik Sanatının Gelişiminde Etkili Olan Akımlar. *Sanat Dergisi*, 29, 5-14.
- Capriolus, (2020). “*Dionyse Carmen*”, <http://www.capriolus.nl/en/content/dionyse-carmen> (Erişim Tarihi: 07.02.2023).
- Ceramic Review, (2023). “*Oluşmakta olan bir hayat*”, <https://www.ceramicreview.com/articles/a-life-in-the-making/> (Erişim Tarihi: 18.12.2022).
- Cfile.Capsule, (2014). “*Sergi | MOMA’da Gauguin: Daha Fazla Seramik Yüzey*”, <https://cfileonline.org/exhibition-gauguin-moma-ceramics-surface/> (Erişim Tarihi: 01.12.2023).
- Cfile. Capsule, (b.t). “*Sergi | İnsan Durumu: Stephen ve Pamela Hootkin Çağdaş Seramik Heykel Koleksiyonu*”, https://cfileonline.org/exhibition-human-condition-stephen-pamela-hootkin-collection-contemporary-ceramic-sculpture/?mc_cid=5c1bba6600&mc_eid=15c7070e28 (Erişim Tarihi: 28.02.2023).
- Crafts Council Collections Online, (b.t). “*Çiçekli Kravatlı Adam*”, <https://collections.craftscouncil.org.uk/object-p74> (Erişim Tarihi: 18.02.2023).
- Çakı, M. (1999). *Neolitik Dönemden İlk Çağa Seramiğin Kültürel Nesne Olarak İnsan Yaşamındaki Yeri*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Çakır, İ. H. (2011). *Arkaik Dönem Yunan Seramiklerinin İncelenmesi ve Günümüz Yorumlamaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Afyon.
- Çelik, F. (2021). “*Türkiye’nin İlk Kadın Seramikçisi: Füreya Koral*”, <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fureya-koral-kimdir-hayati-ve-eserleri> (Erişim Tarihi: 11.12.2022).
- Çevik, N. (2010). Çağdaş Seramik Sanatında Resimsel Yönelimler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), 35-45.
- Daum Mu Contempo1, (2005). “*Ruth Duckworth: Modernist Heykeltıraş*”, <https://www.daummuseum.org/event/ruth-duckworth/> (Erişim Tarihi: 05.01.2023).

- Diken, (2014). “Çin’in meşhur Toprak Askerler’inin her birinin gerçeği varmış!”, <https://www.diken.com.tr/terracota-askerlerin-birinin-gercegi-varmis/> (Erişim Tarihi: 25.12.2022).
- Dilaveroğlu, R. (2017). *Sanatı “Ben” İle Kurgulamak; Sanatçının İç Bakışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğan, A. (2019). *Sanat Akımlarının Seramik Sanat Yapıtlarına Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Dubus, L. (b.t). “Nathalie Gauglin”, <https://www.nathaliegauclin.com/en/texts> (Erişim Tarihi: 02.12.2022).
- Eczacıbaşı, N. F. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt (2. Baskı). İstanbul: YEM Yayınları.
- Er, A. C. ve Çizer, S. (2013). Seramik Sanatında İşlevsel Simge Biçim Kavramı. *Akdeniz Sanat*, 6(12).
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. (6). İstanbul: Remzi kitabevi.
- Erman, D. O. (2012). Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı. *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), 18-33.
- Erman, D. O. (2009). *Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Kişisel Uygulamalar*. (Sanatta Yeterlik Eseri). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erman, D. O. (2019). Antik Çağdan Günümüze Seramik Kültürü ve Sanatında Doğurganlık Kavramı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 143-169.
- Eroğlu, Ö. (2018). *Ekspresyonizm* (1. Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ertuğrul, E. (2015). “Arkeofili”, <https://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus> (Erişim Tarihi: 03.12.2022).
- Ertuğrul, E. (2022). “İlk Çömlek Nerede Yapıldı? Japonya’da Avcı Toplayıcı Çömlekçilik”, <https://arkeofili.com/ilk-comlek-nerede-yapildi-japonyada-avci-toplayici-comlekcilik/> (Erişim Tarihi:07.01.2023).
- Eski Mısır Sanatı*. (b.t). Aralık 23, 2022, https://stringfixer.com/tr/Ancient_Egyptian_art
- Eskikan, M. E. (2019). *Özel Seramik-Heykel Figürlerin, Kent Bağlamında Nesne-Mekan İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Fırat, T. E. (2016). Dijital Mizahın Biçimbozumu: Bobiler. Org Örneği. *Tarih Okulu Dergisi*, 9(28), 641-655.
- Freeforms, (2023). “Mo Jupp”, https://freeformsnyc.com/collections/artist_mo-jupp (Erişim Tarihi: 17.01.2022).
- Galleri Final. (b.t). “Johan Thunell”, <https://gallerifinal.se/johan-thunell/> (Erişim Tarihi: 21.02.2023).
- Geçen, F. (2020). Joan Miro’nun Kişisel ve Ruhsal Halinin Eserlerine Yansıması. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(10), 57-66.
- Gmk, (b.t). “Bauhaus Ruhü”, <https://gmk.org.tr/news/dunyadan/bauhaus-ruhu%20> (Erişim Tarihi: 12.12.2022).
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü* (16. Baskı). (Çev: E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökkaya, E. K. (2013) Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler-Seramikçi Ressamlar. *Sanat Dergisi*, (24), 25-40.
- Gulacti, N. (2012). Sanatsal Bir Objeye Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(02), 76-91.

- Güner, E. (2019). “İthifallık Tanrılar ve İfade Ettikleri”, https://jag.journalagent.com/androloji/pdfs/AND_21_4_155_160.pdf (Erişim Tarihi: 28.12.2022).
- Gürel, A. A. (2015). *Seramik Sanatında Figüratif Form Olanakları Bağlamında Amiguruminin Kullanımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Hacızade, F. (2014). Seramik Alanında Kullanılan Terim ve Kavramlarda Türkçenin Durumu. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(35), 39-54.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1. Basım). Çev: Y. Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Iliopoulos, T. (b.t). “Kerameikos”, http://odysseus.culture.gr/h/3/eh351.jsp?obj_id=2392 (Erişim Tarihi: 01.12.2022).
- Irak, M. (2015). *1980 Sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin Etkileri*. (Sanatta Yeterlik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Işın, G. (2007). *Patara Terrakottaları* (1. Basım). Hellenistik ve Erken Roma Dönemleri. İstanbul: Ege Yayınları.
- İnan, H. B. (2018). *Seramik Form ve Yüzeylerde Resimsel Anlatımlar Ve İmgeler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.
- Invaluable, (b.t). “Howard William Kotler”, <https://www.invaluable.com/auction-lot/attributed-to-howard-kottler-1930-1989-washington-158a-c-5a444a1ae3>
- Joan Miro Online Imagebank. (b.t). Ocak 08, 2023, <https://successiomiro.com/catalogue/object/1081>
- Joan Miro Online Imagebank. (b.t). Ocak 09, 2023, <https://successiomiro.com/catalogue/object/1088>
- John Natsoulas Center For The Art, (2023). “Patti Warashina”, <https://www.natsoulas.com/artist/patti-warashina/> (Erişim Tarihi: 06.12.2022).
- Johnson Museum Of Art, (2020). “Robert Arneson”, <https://emuseum.cornell.edu/people/733/robert-arneson/objects> (Erişim Tarihi: 24.01.2023).
- Jtwalther, (2021). “Paul Gauguin Seramikleri”, <https://jtwceramics.com/2021/07/01/paul-gauguin-ceramics/> (Erişim Tarihi: 17.12.2022).
- Kanaç, A. R. (2018). *Resimde Manipülasyon Bağlamında Mekân ve Figür*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kara, D. (b.t). “Boşluğun Anlamlılığı”, <http://devabilkara.com/boslugun-anlamliligi/> (Erişim Tarihi: 30.01.2023).
- Kara, D. (2020). *Görme Biçimleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açık Öğretim Yayını.
- Kayahan, Z. (2019). Resimsel Bir Unsur Olarak Kadın İmgesi ve Çok Katmanlı Kurgusal Dil Bağlamında Bireysel Söylemler. *Atlas Dergisi*, 5(21), 617-632.
- Kayapınar, U. (2017). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Dışavurumsal Etkileşimler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(32), 1253-1267. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1490880186.pdf> (Erişim Tarihi:07.01.2023).
- Kaytan, E. (2009). *Modern Sanatta Figüratif Seramik Heykeller*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Kellie Miller Art, (2020). “Mary Jones ile Soru-Cevap”, <https://www.kelliemillerarts.com/blog/2020/6/3/qanda-with-mary-jones> (Erişim Tarihi: 07.12.2022).
- Korkmaz, T. (2006). *Günümüz Seramik Sanatında Kadın Figürlü Seramiklerin Araştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Korkmaz, T. (2017). Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Çağdaş Seramik Sanatı İle İlişkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(14), 1301-1314.
- Korucu, F. (2013). *Anadolu ve Yakın Çevresinde Üretilmiş Orta Bizans Dönemi (XI.-XIII. Yüzyıl) Sırlı Seramiklerinde Görülen Figür ve Desen Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kualia, (2020). “Feminist Felsefe (Stanford Felsefe Ansiklopedisi)”, <https://kualiafelsefedergisi.com/2020/08/feminist-felsefestanford-felsefe-ansiklopedisi/> (Erişim Tarihi: 13.12.2022).
- Lark, Y. (2013). “widewalls”, <https://www.widewalls.ch/artists/bernard-leach> (Erişim Tarihi: 13.12.2022).
- Leach, M. R. (2008). “Michael Lucero-(1953-)”, https://asuartmuseum.asu.edu/sites/default/files/lucero_michael_biography.pdf (Erişim Tarihi:07.01.2023).
- Linceap, (b.t). “Antony Gormley Kimdir?”, <https://www.lincheap.com/blog-antony-gormley-kimdir/>
- Live Auctioneers, (2021). “Akio Takamori: Kalıbı kıran seramik sanatçısı”, <https://www.liveauctioneers.com/news/be-smart/akio-takamori-seminal-figure-in-ceramic-art/>
- Lodos, (2015). “Kendi Kendini Yiyip Bitiren Tabaklar”, <https://www.lodoshaber.com/gundem/kendi-kendini-yiyip-bitiren-tabaklar-14465> (Erişim Tarihi: 14.12.2022).
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (4. Baskı). (Çev: C. Çapan ve S. Özış). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marksist.org, (2016). “18 Eylül 1956: Efes kazılarında Artemis’in ünlü heykeli bulundu”, <https://marksist.org/icerik/Yazar/5457/mobileRedirect> (Erişim Tarihi: 22.12.2022).
- Mia. (b.t). Aralık 10, 2022, <https://collections.artsmia.org/art/40599/covered-sugar-bowl-from-a-tea-service-margarete-heyman-marks-loebenstien>
- Melisa Cadel. (b.t). Mart 01, 2023, <https://www.melisacadell.com/clay-sculpture.html>
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (7. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Mountain Folkcraft, (2014). “Picasso Ceramics”, <https://mountainfolkcraft.com/2014/10/29/picasso-ceramics/> (Erişim Tarihi: 06.01.2023).
- Mutual Art, (b.t). “Mo Jupp”, <https://www.mutualart.com/Artwork/standing-female/62D9AEEB29BA68C19DEDF23A701E13F5/Similar?fromAuction=1> (Erişim Tarihi:18.01.2023).
- Mutual Art, (b.t). “La Lune”, <https://www.mutualart.com/Artwork/La-Lune/D17C7AD9437EAE20> (Erişim Tarihi: 04.12.2022).
- Mutual Art, (2017). “Carmen Dionyse”, <https://www.mutualart.com/Artwork/Standing-figure/CF276FACD01DD3CC> (Erişim Tarihi: 08.02.2023).
- N. Gauglin. (b.t). Mart 08, 2023, <https://www.nathaliegauglin.com/en/sculptures>
- New Craftsman Gallery. (b.t). Ocak 19, 2023, <https://www.newcraftsmanstives.com/artists/john-maltby/wise-king/102331-477652>

- Offer Waterman, (b.t). “*Hans Coper*”, <https://www.waterman.co.uk/artists/69-hans-coper/works/> (Erişim Tarihi: 02.01.2023).
- Oggusto, (2019). “*Füreye Sergisi ile Füreye Koral’ın İç Dünyasına Yolculuk*”, <https://www.oggusto.com/sanat/sergi/fureya-sergisi-ile-fureya-koralin-ic-dunyasina-yolculuk> (Erişim Tarihi: 04.02.2023).
- Oral, E. M. (2005). Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/897/266964.pdf?sequ> (Erişim Tarihi:07.01.2023).
- Okumuş, H. (2017). Geçmişte ve Günümüzde Seramiğin Kullanım Alanları. *Farkındalık Dergisi*, 2(3), 1-14.
- Online Etymology Dictionary, (2022). “*Ceramic*”, <https://www.etymonline.com/word/ceramic> (Erişim Tarihi: 02.12.2022).
- Önal, N. O. ve Asmaz, A. C. (2022). Kültürel Mirasın Çağdaş Sanat Yorumları: Erdinç Bakla’nın Seramik Heykelleri. *Social Sciences Studies Journal*. 8(93) 128-131.
- Ötgün, C. (2009). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 159-178.
- Özel, V. (2007). *Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansıması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Özen, A. T. (2002). *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Seramik Temel Sanat Eğitimi II*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Özescici, Koçak. Ş. (2020). Çağdaş Türk Seramik Sanatında Yeni Yaklaşım Biçimleri: Yerleştirme, İfade, Kavram. *Arts: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (3), 84-98.
- Özdemir, F. T. A ve İltar, E. K. (2020). Sokrates, Platon ve Aristoteles’in Kadın Söylemleri Üzerine Bir Değerlendirme. “*Arkhe-Logos*” *Felsefe Dergisi*, (9), 94-108.
- Özkul, D.T. (2020). Primitif/İlkel Sanatın Çağdaş Heykel Sanatına Yansımaları. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(1), 21-40.
- Öztürk, Ö. (2021). “*Toprak Askerler (Terrakotta Ordusu)*”, <https://ozhanozturk.com/2021/05/09/toprak-askerler-terrakotta-ordusu/> (Erişim Tarihi: 07.01.2022).
- Pascalepetit. Blogspot, (2010). “*Art Sonbahar 2010’dan Şiir: Gauguin ve Joan Jonas*”, <http://pascalepetit.blogspot.com/2010/11/poetry-from-art-autumn-2010-gauguin.html> (Erişim Tarihi: 13.01.2023).
- Pek, E. (2021). Bauhaus Tasarım Okulu Yaklaşımında Seramik Tasarımı. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (53), 203-234.
- Pg Art Gallery, (b.t). “*Ronit Baranga*”, <https://pgartgallery.com/artists/ronit-baranga/> (Erişim Tarihi: 09.12.2022).
- Pinterest. (b.t). Ocak 15, 2023, <https://nl.pinterest.com/pin/353532639471593887/>
- Pinterest. (b.t). Ocak 28, 2023, <https://tr.pinterest.com/pin/486529565974689211/>
- Pinterest. (b.t). Şubat 13, 2023, <https://tr.pinterest.com/pin/548102217123332039/>
- Pinterest. (b.t). Şubat 14, 2023, <https://tr.pinterest.com/pin/548102217123309880/>
- Pinterest. (b.t). Şubat 15, 2023, <https://tr.pinterest.com/pin/18999629653991984/>
- Plain, (2017). “*Ronit Baranga’nınPorselen Sofra Takımı Rahatsız Edici Derecede Canlı Görünüyor*”, <https://plainmagazine.com/ronit-baranga-sculpts-tableware-appear-alive-you-d-prefer/> (Erişim Tarihi: 15.12.2022).
- Propsource. (b.t). Ocak 28, 2022, <https://gapropsource.com/itemdetail/ps034022/sculpture-statue-pipe-incense-burner-made-in-peru-penis-phallis>

- Richard, L. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (1. Baskı). (Çev: B. Madra, S. Gürsoy ve İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ronit Baranga. (2015). “My Artemis, The Idea Behind the Work”, <https://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogArtemis> (Erişim Tarihi: 11.03.2023).
- Ronit Baranga, (2020). “Kek”, <https://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogBienalle2020> (Erişim Tarihi: 16.12.2022).
- Ronit Baranga, (2020). “Between Four Walls”, <https://www.ronitbaranga.com/> (Erişim Tarihi: 10.03.2023).
- Ruth Duckworth. (b.t). Ocak 04, 2023, https://stringfixer.com/tr/Ruth_Duckworth
- San, İ. (2004). “Sanat ve Eğitim” *Yaratıcılık Temel Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları* (3. Baskı). Ankara: Ütopya.
- Saydan, Y. (2009). *Postmodernizmin Seramik Sanatına Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Schmitt, P. (2016). “pixelcreation.fr”, <https://www.pixelcreation.fr/graphismeart-design/design-architecture/lesprit-du-bauhaus-en-5-lecons/> (Erişim Tarihi: 11.12.2022).
- Sevim, C. ve Boz, G. (2011). Hazır-Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 111-135.
- Sevim, S. S. ve Tan, Ö. (2020). Çağdaş Seramik Sanatında İllüstratif Anlatım. *İdil*, 70, 910-927.
- Snite Art, (b.t). “Peter Voulkos”, <https://sniteartmuseum.nd.edu/learn/multimedia/our-collection-your-inbox/peter-voulkos/> (Erişim Tarihi: 30.12.2022).
- Sophie Kahn. (2022). Mart 14, 2023, <https://www.sophiekahnn.net/>
- Sönmez, N. (2002). Nesne, Sanatçı ve Seramik Sanatı İlişkisi. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1005/172757.pdf> (Erişim Tarihi: 07.01.2023).
- Stewart, (2020). “Surreal Sculpture of Face Masks Kissing Explores Ideas of Intimacy Amid a Pandemic”, <https://mymodernmet.com/mask-sculpture-johnson-tsang/> (Erişim Tarihi: 08.12.2022).
- Studio Potter, (b.t). “Aynı Pencereden İki Farklı Görünüm: Biri İçeriye, Diğeri Dışarıya”, <https://studiopotter.org/two-different-views-same-window-one-inside-and-other-outside> (Erişim Tarihi: 13.03.2023).
- Sunar, S. (2019). *Yeni Dışavurumculuğun 1970 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Şahbaz, H. (2006). *Modern Seramik Sanatında Minimalizm*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Şen, V. I. (2017). Isis ve Horus’tan Meryem ve Çocuk’a. *Farkındalık Dergisi*, (JoA), 2 (Özel Sayı), 463-470.
- Şölenay, E. ve Özer, G. (2013). Peter Osborne’nin Kavramsal Sanat Açılımı Doğrultusunda Çağdaş Seramik Sanatında Kavramsal Çalışmaların İncelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 33-52.
- T.C. Çankırı Valiliği, (b.t). “İnandık Vazosu”, <http://cankiri.gov.tr/inandik-vazosu> (Erişim Tarihi: 07.12.2022).
- Tahberer, S. (2006). “Nabonidus”, https://arkeologer.blogspot.com/2016/03/erken-anadolu-uygarliklari-ve_16.html (Erişim Tarihi: 05.12.2022).
- Takamori, Akio (Japon/Amerikan). (b.t). Şubat 22, 2023, <https://blogs.massart.edu/earthandalchemy/artists/akio-takamori-japanese-american/>

- Taşkesen, S. (2018). Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması. *Sanat Dergisi*, (31), 6-18.
- Tekencasa Bruggertstraat, (2021). “*Grieken*”, <https://tekencasa.nl/grieken/> (Erişim Tarihi: 01.12.2022).
- The Napkin*. (b.t). Ocak 23, 2023, <https://www.napkindad.com/2015/02/16/robert-arneson-artists-i-love/>
- The Virginia a Groot Foundation, (b.t). “*Beverly Mayeri*”, <https://www.virginiaagrootfoundation.org/winners/beverly-mayeri/> (Erişim Tarihi: 27.02.2023)
- Tsang, J. (2018). “*Lucid Dream II series*”, <https://johnsontsang.wordpress.com/2018/09/30/lucid-dream-ii-series/> (Erişim Tarihi: 05.03.2023).
- Tekin, O. (2016). Antony Gormley’e Yakınlaşabilmek. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 2(1).
- Tizgöl, K. (2008). *Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, İzmir.
- Tizgöl, K. (2009). Dönemsel Gelişimleriyle Çin seramikleri. *Sanat Dergisi*, (16), 21-29.
- Topala, G. E. (2018). *Boşluk ve Devinim Üzerine İçsel Yorumlamalar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Turan, N. (2017). *Art Nouveau Akımı’nın Seramik ve Cam Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Turani, A. (2010). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (13. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2012). *Dünya Sanat Tarihi*. (16. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uğur, B. (2019). *Çağdaş Seramik Sanatındaki Figüratif Eğilimlerin Plastik Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Uğurlu, E. (1999). “*Batı Yamacı seramiği*”, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1243/141080.pdf?sequence=1> (Erişim Tarihi:07.01.2023).
- Uludağ, K. (1998). Seramik Sanatının Kimlik Sorunu. *Türkiye’de Sanat Dergisi*, (33), 36–38.
- Uludağ, K. (1998). “*Füreyâ Koral ve Muammer Çakı’nın Seramik İnsan Tiplmeleri*”, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/956/130314.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi:07.01.2023).
- Unlimited, (2017). “*Toprağın direncinden varoluşun sessiz direnişine*”, <https://www.unlimitedrag.com/post/varolusun-sessiz-direnisi> (Erişim Tarihi: 05.02.2023).
- Ushabti*. (b.t). Aralık 24, 2022, <https://wikipredia.net/tr/Shabti>
- Uysal, Ş. (2019). *Anadolu Heykel Sanatının Gelişim Süreci ve Frig Dönemi Heykel Sanatının Günümüz Heykel Sanatına Etkisi ile Uygulama Örnekleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kütahya.
- Vatan A. (2020). *Turizm ve Sanat* (1. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- Vikipedi, (b.t). “Çılgılık”, [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_(tablo)) (Erişim Tarihi: 15.12.2022).
- Vikipedi, (2021). “*Hekabe*”, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Hekabe> (Erişim Tarihi: 08.12.2022).
- Vikipedi, (2021). “*Tanagra heykelcikleri*”, https://tr.wikipedia.org/wiki/Tanagra_heykelcikleri (Erişim Tarihi: 27.12.2022).
- Villa Del Arte Galleries, (2020). “*Johan Thunell*”, <https://villadelarte.com/johanthunell/> (Erişim Tarihi: 20.02.2023).
- Walumni, (2020). “*Patti Warashina'nın harikası*”, <https://magazine.washington.edu/feature/the-wonder-of-patti-warashina/> (Erişim Tarihi: 16.02.2023).
- Wayne, L. (2019). “*Ani, fiziksel, duygusal: Elise Siegel ile stüdyo ziyareti*”, <https://twocoatsofpaint.com/2019/01/immediate-physical-emotional-studio-visit-elise-siegel.html> (Erişim Tarihi: 16.12.2022).
- Wikipedi, (2020). “*Oturmuş Tanrıça*”, https://tr.wikipedia.org/wiki/Oturmu%C5%9F_Tanr%C4%B1%C3%A7a (Erişim Tarihi: 21.12.2022).
- Wikipedia, (2023). “*Ushabti*”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Ushabti> (Erişim Tarihi: 02.12.2022).
- Ws Wagner's Classes, (2014). “*Ceramics 3*”, <https://wagnerclasses.weebly.com/ceramics-3.html> (Erişim Tarihi: 28.01.2023).
- Yaşar, E. (2017). *Pina Bausch ve Dışavurumculuk*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım ve Çınar, (2022). Seramik Sanatında İfade Biçimi Olarak Erotizm: Sergei Isupov'un Sürrealist Heykel Örnekleri. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(1), 65-76.
- Yıldızhan, G. (2020). *Anlatımcı Kuram*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Karabük.
- Yıldızhan, H. (2005). “*Antik çağda seramiğin bir yazı aracı olarak kullanımı.*”, <http://acikerisim.nevsehir.edu.tr/handle/20.500.11787/6980> (Erişim Tarihi: 07.01.2023).
- Yılmaz, S. (2022). Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm Sanat Akımının Tiyatro Sanatına Etkisinin Oyun Yazımı ve Sahneleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi. *Konservatoryum*, 9(1), 1-24.
- Zlatkov, B. (2013). “*Hans Coper*”, <https://www.widewalls.ch/artists/hans-coper> (Erişim Tarihi: 03.01.2023).