

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERAMİĞİN PLASTİK OLARAK
İÇERDİĞİ KAVRAMLARIN
GÜNCEL SANAT İLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Hazırlayan
Behçet AKTAŞ

Danışman
Prof. Sevim ÇİZER

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Seramiğin Plastik Olarak İçerdiği Kavramların Güncel Sanat İle İlişkilendirilmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01.06.2011

Behçet AKTAŞ

İmza 

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 02/06/2011 tarih ve 11 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 13 maddesine göre Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Behçet AKTAŞ'ın "Seramiğin Plastik Olarak İçerdiği Kavramların Güncel Sanat İle İlişkilendirilmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday 24/06/2011 tarihinde, saat 10:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 20 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Başarılı olduğuna oy birleşik ile karar verildi.


BAŞKAN
Prof. Servim Çiner


ÜYE
Yrd. Doç. Candan Güngör


ÜYE
Yrd. Doç. Dr. Feyzi Korur

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: AKTAŞ

Adı: Behçet

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Seramiğin Plastik Olarak İçerdiği Kavramların Güncel Sanat İle İlişkilendirilmesi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Relation Between The Concepts Of Cermics And Contemporary Art

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 97

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 33

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Sevim

Soyadı: ÇİZER

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Seramik

2- Güncel

3- Postmodernizm

4- Kavramlar

5- Plastik

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Ceramic

2- Contemporary

3- Postmodernism

4- Concepts

5- Plastic

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

☐

Hayır

☒

ÖZET

Sanat 18. yy.dan itibaren başlayan süreçte kendini tanımlamaya ve bu yapının bileşenlerini ayrıştırmaya başlamıştır. Sadece kendisine değil hayata dair her şeye ilişkin bir sorgulamanın yaşandığı bir diyalog süreci söz konusudur. Sanat ve yaşam arasındaki ayırıcı çizginin yaşam lehine ortadan kalkmasıyla biricik ve tikel sanat nesnesinin çözüldüğü geniş çaplı ve kapsamlı bir sorgulamadır bu.

Picasso'nun Modernist Dönem'i başlattığı süreçte sanat, doğanın taklidi olmaktan kendi gerçekliğine kavuşur. Bu gerçekliği irdeleyen birçok akım içinde Dadaist Duchamp icadı hazır-nesne hayatın içinden anti-estetik bir saldırı ile yeni bir bakış açısı getirir. Avangardlar'ın formalizmi farklı bir biçimde Minimalizm'in içinde malzeme ve nesnenin hayatın suskun gerçekliği ile buluşsa da sonunda Kavramsal Sanat'ın söylem ağırlık içeriğine teslim olur. Minimalizm öncesi Pop Sanat bir gerçeği tüketim toplumunun hazır-imgesini pazarlamıştır. Ekonomik anlamda gelişmiş toplumların sorunlarına karşı söylemler geliştiren sanat sonunda küresel sermayenin bir sözcüsü olmaktan kurtulamaz. Yine de sanat hiçbir zaman o eski ortak üretim bilincini yakalayamasa da bireysel çabalarla ve disiplinlerarası sanat anlayışını yeni anlatım olanaklarını kullanarak Post-Modern yapının izleyiciyi medya aracılığı ile nasıl tüketim toplumuna dönüştürdüğünü göstermeye çalışmıştır. Ondan önce ise kendi pazarını yıkmaya çalışır. Bazen karşı olduğu medyanın kendi argümanları ile etkin bir saldırıda bulunur ya da kavramlar dünyasının kodlarını ifşa eder. Günümüz sanatının dönemsel olarak ikinci meselesi kimlik sorunlarıdır. Ötekileştirilmiş karşıtlar ile kurulan diyalog/monolog daha çok ayrışmacı bir farkındalık yaratır.

İlk bakışta seramik bütün bu yapının oldukça uzağında görünse de yaşam ile sanatın sınırındadır. Tarihsel olarak 1960'lara kadar hep yaşamın içinden bir nesneyken sanatın alanına geçmiştir. Oysa günümüz sanatı tersi bir dönüşün içindedir. Seramik bu bakımdan başlangıcından beri hep hayatın argümanlarına sahiptir. Belki bu tarihsel süreci günümüzün disiplinler arası değerleri ile tekrardan okumak gerekir. İçinde günümüz sanatına hitap edecek pek çok kavram tespit edilecektir.

ABSTRACT

Around the 18th century, a process of self-definition and differentiation began in art. It has been a process through which art has questioned not only itself but also everything that relates to life. It was a comprehensive and wide-scope questioning in which art as a unique and particular object has dissolved with the disappearance of the line separating life and art in favor of life.

In the modernist era, art ceases to be the imitation of nature finding its own reality. Among many styles exploring this reality, the ready made invented by Dadaist Duchamp brings a new perspective with an anti-aesthetic attack from within life. Though the formalism of the Avant-garde finds in a peculiar way the silent reality of life within the Minimalist object and material, it eventually submits to the discursive content of the Conceptual art. Before Pop Art, Minimalism has marketed the ready-image of the consumer society. Art developing rhetoric's against the problems of economically developed countries cannot evade being the representative of the global capital. However, though art cannot again achieve the old collaborative conscious of the former times, it tries to show through individual attempts and using the new means of expression of interdisciplinary approaches, how through the media the postmodernist society has turned the viewer into a consumer. Before that, it tries to subvert its own market. Sometimes it launches effective attacks using the means of the media it opposes, or it reveals the codes of the world of concepts. Another issue dealt with in contemporary art is that of identity. The dialogue/monologue with the other creates mostly a separative consciousness.

Though ceramic art seems, prima facie, away from this structure, it exists on the border separating life and art. Historically always an object of use, ceramics poses to the sphere of art around the 1960s as ironically art goes the other way wanting not to be differentiated from the world. In this sense ceramics has always been a part of the world. Perhaps we need to reconsider this historical process from an interdisciplinary perspective so that we can find many concepts that would be of use in contemporary art.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bana yol gösteren ve destek veren tez danışmanım ve bölüm başkanımız Prof. Sevim Çizere içtenlikle teşekkür ederim. Günümüz sanatını daha iyi değerlendirmemi sağlayan değerli fikirleri ve önerileri için Yrd. Doç. Feyzi Korur' a, uygulamalarımnda teknik destekleri için Yrd. Doç. Alp Çam'a ve yine tez hazırlık aşamasında her türlü desteğini veren Arş. Gör. Temel Köşeler' e, arkadaşlarım; Serpil ve Aslı Gördes ile Nursen Caner'e teşekkürü bir borç bilirim. Benden her zaman maddi ve manevi yardımlarını esirgemeyen aileme ayarınca sevgi ve saygılarımı sunarım.

Behçet Aktaş

İÇİNDEKİLER

SERAMİĞİN PLASTİK OLARAK İÇERDİĞİ KAVRAMLARIN GÜNCEL SANAT İLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ.....	xi
FOTOĞRAF LİSTESİ	xii
EKLER.....	xvii
SÖZLÜK	xviii

GİRİŞ	01
-------------	----

1.BÖLÜM:

GÜNCEL SANAT

1.1.Güncel Sanat Tarihi.....	02
------------------------------	----

2.BÖLÜM

SERAMİK KAVRAMLARI

2.1. Kavramlara Dair	19
2.2. İç Boşluk	20
2.3. Kabuk	29
2.4. Strüktür (Yapı)	32
2.5. Konteynır (Saklama Kabı)	36
2.6. Doku	39
2.7. Renk	44
2.8. Taklit	46
2.9. İzolasyon (Yalıtım)	48
2.10. Kırılgenlık	51
2.11. Fabrikasyon (Seri Üretim)	54

2.12. Deformasyon (Biçimbozumu).....	58
2.13. Reformasyon (Yeniden Biçimlendirme).....	62
2.14. Dekoratif (Süsleyici)	63
2.15. Nostalji (Geçmişe Özlem).....	67
2.16. Kitsch	70

3.BÖLÜM:

UYGULAMALAR

3.1. Balonlar	74
3.2. Adak Çubuğu	81
3.3. Mahrum Mahrem Masum	84
3.4. Yara Bandı	87
3.5. Kahve Falı	90

SONUÇ	93
--------------------	----

KAYNAKÇA	95
-----------------------	----

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil-1**, Hande Kura, Endüstriyel Seramik Tasarımında Biçim ve Üretim Yöntemleri, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1989, 99 s.....**55 s.**
- Şekil-2**, Hande Kura, Endüstriyel Seramik Tasarımında Biçim ve Üretim Yöntemleri, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1989, 111 s.....**56 s.**
- Şekil-3**, Hande Kura, Endüstriyel Seramik Tasarımında Biçim ve Üretim Yöntemleri, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1989, 113 s.....**56 s.**
- Şekil-4**, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Mukavemet>**60 s.**

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo-1, Seramik Kavramları, Behçet Aktaş **19 s.**

Tablo-2, Emet Egemen Aslan, “M.Ö. 6-4.yy. Arasında Yunan Seramik Sanatında Görülen Bazı Seramik Yağ
Şişelerinin Tasarım Analiz”, Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi Sayı 28, Sayfa 75 -90, 2009
..... **37 s.**

Tablo-3, Özlem Demirhan, Mimarlık Strüktür ve Süsleme İlişkisinin İrdelemesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006, 8 s..... **66 s.**

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Resim-1 , http://www.likecool.com/Kate_Macdowell--Projects--Gear.html 02.02.2011	21 s.
Resim-2 , “Transparent Series” , http://www.susanhellerceramics.com/portfolio.html 02.02.2011	21 s.
Resim-3 , “Monolith Series” , http://www.susanhellerceramics.com/portfolio.html , 02.02.2011	21 s.
Resim-4 , “Cut-Out Tea Sets” - Edyta Cieloch Ceramics are Intricately Pretty http://www.trendhunter.com/mobile-trends/edyta-cieloch-ceramics 30.01.2011	21 s.
Resim-5 , http://www.ceramicvision.net/2010/02/alfredo-gioventus-5.html&usg 14.02.2011.....	23 s.
Resim-6 , “At Large” 2005, 150 x 19 cm, sırlı stoneware, petrol yakıtı ile indirgeme, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 359 s	23 s.
Resim-7 , http://www.utexas.edu/courses/classicalarch/images1/catalbasket.jpg 18.12.2010.....	24 s.
Resim-8 , http://www.minicity.antalyanet.de/show2.php?s=1&t=31&L=2&w=1 18.12.2010	25 s.
Resim-9 , http://www.turkcebilgi.com/ev/resimleri/catal-huyuk-restauration-b 18.12.2010.....	25 s.
Resim-10, 11 , Mehmet Özdoğan, Nezih Başgelen, Türkiye’de Neolitik Dönem, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2007, 347 ve 348 s	26 s.
Resim-12 , http://www.flickr.com/photos/ggnyc/1405094026/in/photostream/ 25.11.2010	27 s.
Resim-13 , http://www.flickr.com/photos/mharrsch/243912207/ 25.11.2010.....	27 s.
Resim-14, 15, 16 , Mehmet Özdoğan, Nezih Başgelen, Türkiye’de Neolitik Dönem, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2007, 220 ve 222 s.....	27 s.
Resim-17 , http://en.wikipedia.org/wiki/File:Buddha_in_the_Stupa_Borobudur.jpg 24.10.2010.....	29 s.
Resim-18 , http://mblog.manager.co.th/leknuaoon/th-69487/ 24.10.2010	29 s.
Resim-19 , “Generation”, 2007, 7 x 7 cm, porselen, slip döküm, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 358 s	31 s.
Resim-20 , “Family” 2005, 71 x 61 x 17, 8 cm, el yapımı ve levha kil tekniği, elektrikli fırın, sıratlı ve sır, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 166 s	31 s.
Resim-21 , “Topolino”, 2003-2004, 183 x 117 x 246 cm, fırınlanmamış kil, ahşap, tel, çimento, tutkal, tuz, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 331 s	31 s.
Resim-22 , “Hidden Spaces”, 2007, 140 × 140 × 60 cm, porselen, sırsız, gaz fırın, 1300°C, http://www.ceramics.tpc.gov.tw/biennale2008/en/w002.html	34 s.

- Resim-23**, "Migration Grid # 6" 2006, 35 x 274 x 30 cm, porselen ve stoneware karışımı kil, sırsız, indirgeme fırını, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 302 s **34 s.**
- Resim-24**, "Metabolic Fusion", 2007, 38 x 25 x 25 cm, stoneware, terra cotta, el yapımı, elektrik fırını, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 179 s **36 s.**
- Resim-25**, "Memory" 2006, 47 x 47 x 47 cm, stoneware, porselen, el yapımı, odun fırını- 1300° C, elektrik fırını- 1260° C, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 10 **36 s.**
- Resim-26**, Accession Number: 1974.171a-b, www.mfa.org/collections/object/oval-hut-urn-262859 16.12.2010 **38 s.**
- Resim-27**, <http://www.flickr.com/photos/mharrsch/249066764/> 16.12.2010 **38 s.**
- Resim-28**, <http://sevimcizer.net/22-3.html> 16.05.2011 **39 s.**
- Resim-29**, "Box", 25 x 25 x 18 cm, seramik-raku, <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=5&image=tablolar/sevim-cizer-1.jpg&w=458,33333333333333&h=550> 16.05.2011 **39 s.**
- Resim-30**, "Cover/Recover", 2005, 30 x 115 x 12 cm, porselen plaka-odun fırını, çıkartma-elektrik fırını, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 307 s **40 s.**
- Resim-31**, "Choutou" <http://www.core77.com/gallery/design-miamiart-basel-2010/82.asp> 29.01.2011 **42 s.**
- Resim-32**, "Convuluted Trigreen Pentaform" http://www.ceramicvision.net/2009_09_01_archive.html&usg=__X32iqSKQXeHNpSOFECSC1mMogY=&h=340&w=478&z=44&hl=tr&start=57&zoom=1&tbid=cB 26.01.2011 **42 s.**
- Resim-33**, "Striated Blue Grey Vertical Quadraform" http://www.ceramicvision.net/2009_09_01_archive.html&usg=__X32iqSKQXeHNpSOFECSC1mMogY=&h=340&w=478&z=44&hl=tr&start=57&zoom=1&tbid=cB 26.01.2011 **42 s.**
- Resim-34**, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/14.30.9> 27.01.2011 **43 s.**
- Resim-35**, "Painter's Apprenice" 2007, 31 x 31 x 36 cm, beyaz vakumlu kil, el yapımı, elektrik fırını, sıraltı ve sır, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 278 s **45 s.**
- Resim-36**, "Dreamscape" 2007, 20 x 30 x 10 cm, döküm, el yapımı, düşük dereceli kil, elektrik fırını, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 106 s **45 s.**
- Resim-37**, Staffordshire, İngiltere, 1740 <http://www.lhconklin.com/images/publications/agateware/Agatefig2.jpg> 22.02.2011 **47 s.**
- Resim-38**, <http://www.earthdancespottery.com/Images/Green%20marbled%20vase.jpg> 22.02.2011 **47 s.**
- Resim-39**, The Metropolitan Museum www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1997.158#ixzz1GKglAocq, 10.03.2011 25.11.2010 **47 s.**

Resim-40 , Lourve Museum, http://faculty.etsu.edu/kortumr/06archaicgreece/htmdescriptionpages/06winejug.htm 25.11.2010	47 s.
Resim-41 , http://4.bp.blogspot.com/_9K7WTFqcvx0/TH4l-Nm3-cI/AAAAAAAAADH4/1rqujNwk3ug/s1600/winkhurst%2520move%2520020417%25200009%2520wattle%2520and%2520dau b.jpg 18.03.2011	48 s.
Resim-42 , http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pergamonmuseum_Inanna_01.jpg 18.03.2011	50 s.
Resim-43 , http://www.flickr.com/photos/youngrobv/2332153923/in/photostream/ 18.03.2011	50 s.
Resim-44 , http://www.flickr.com/photos/youngrobv/2333136342/in/photostream/ 18.03.2011	50 s.
Resim-45 , "Traffic Patterns" http://www.gharts.org/_blog/Greenwich_House_Pottery_News/post/Kathy_Erteman_Traffic_Patterns/ 19.03.2011	51 s.
Resim-46 , "Blue Freze", 2007, http://arttattler.com/archivekoshoito.html 19.03.2011	51 s.
Resim-47 , "Corridor" 2000, 230 x 210 x 630 cm, porselen, kalıp, elektrik fırını, 800°C, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 215 s	51 s.
Resim-48, 49 , http://mikeangelotti.blogspot.com/2010/01/kosho-ito.html 27.01.2011	52 s.
Resim-50 , "Daphne" 2007, 44 x 135 x 103 cm, porselen, el yapımı, elektrikli fırın, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 259 s	53 s.
Resim-51 , "Shotgun II", http://blogs.homelife.com.au/insideout/category/phoebe-mcevoy/P6/ 23.01.2011	53 s.
Resim-52 , "Tulip Fields" 2006, 105 x 400 x 8 cm, kırmızı kil, ahşap, çivi, elektrik fırını, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 306 s	57 s.
Resim-53 , "Insensible Order" 1989, 100 x 100 x 200 cm, döküm çamuru, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 389 s	57 s.
Resim-54 , http://www.flickr.com/photos/timothyevans/3988974943/ 27.01.2011	59 s.
Resim-55 , "Applianca- Form and Process" 2004, 20 x 15 x 5 cm, porselen, stoneware kalıp baskı, gaz fırını, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 284 s	59 s.
Resim-56 , b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 284 s	59 s.
Resim-57, 58 , "The Thought-provoking Machine", The Economist Plaza, http://www.flickr.com/photos/simon_p_white/2550317659/sizes/z/in/photostream/ 27.01.2011	61 s.
Resim-59 , Elif Ağatekin, Artistik Seramik Biçimlendirmede Doku, Yüksek Lisan Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2002, 31 s	62 s.
Resim-60, 61 , www.ceramicvision.net/2010/03/birds-in-park-christy-hengst.html&usg 26.01.2011	63 s.

Resim-62, 63 “doll-sized rococo theaters of murder and domestic mayhem” http://xaxor.com/creative/26900-Beth-Katleman--porcelain-sculptures-art.html 17.02.2011	64 s.
Resim-64 , Neck-amphora (jar) [Greek, Attributed to the Diosphos Painter] (56.171.25) Heilbrunn Timeline of Art History The Metropolitan Museum of Art 12.04.2011	67 s.
Resim-65 , http://www.odysseyadventures.ca/articles/delphi/articleDelphi02a.html 12.04.2011	67 s.
Resim-66 , “Tee trinken”, 2007, porselen, http://www.detterer.de/xue.htm 10.05.2011	69 s.
Resim-67 , “TV Set” 2007, seramik, 38 x 27 x 25 cm, http://worldfamousdesignjunkies.com/hand-writing/porcelina-the-soda-can/ 10.05.2011	69 s.
Resim-68 , “I Had a Little Pony” 2007, 53 x 61 x 12 cm, beyaz vakumlu çamurla kalıba baskı, elektrik fırını, sır, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 337 s	71 s.
Resim-69 , “Hungry for Love Party Shoes” 1993, 40 x 36 x 21 cm, el yapımı seramik, multi-medya, b. edit. Suzanne J. E. Tourtillott, 500 Ceramic Sculptures, Lark Books, New York, 2009, 148 s	71 s.
Resim-70 , “Distract Me, Love and Leisure series”, 2006, http://asuartmuseum.asu.edu/2007/renegade/ 28.02.2011	72 s.
Resim-71 , “For Your General Bliss” http://www.mindysolomon.com/exhibits/ex_alt_uni_press.php 28.02.2011	71 s.
Resim-72 , http://purplisms.blogspot.com/2010/11/charles-krafft.html 21.02.2011	73 s.
Resim-73 , http://hypebeast.com/2008/11/the-disasterware-of-charles-krafft/ 21.02.2011	73 s.
Resim-74 , “Balonlar” Behçet Aktaş	75 s.
Resim-75 , “Balonlar” Behçet Aktaş, detay	76 s.
Resim-76 , “Balonlar” Behçet Aktaş, detay	77 s.
Resim-77 , “Balonlar” Behçet Aktaş, detay	78 s.
Resim-78 , “Balonlar” Behçet Aktaş, detay	79 s.
Resim-79 , “Balonlar” Behçet Aktaş, detay	80 s.
Resim-80 , “Adak Çubuğu” Behçet Aktaş	82 s.
Resim-81 , “Adak Çubuğu” Behçet Aktaş, detay	83 s.
Resim-82 , “Mahrum Mahrem Masum” Behçet Aktaş, taslak	84 s.
Resim-83 , “Mahrum Mahrem Masum” Behçet Aktaş	85 s.
Resim-84 , “Mahrum Mahrem Masum” Behçet Aktaş	85 s.
Resim-85 , “Mahrum Mahrem Masum” Behçet Aktaş, detay	86 s.
Resim-86 , “Yara Bandı” Behçet Aktaş	88 s.
Resim-87 , “Yara Bandı” Behçet Aktaş, taslak	88 s.

Resim-88 , “Yara Bandı” Behçet Aktaş	89 s.
Resim-89 , “Kahve Falı” Behçet Aktaş.....	90 s.
Resim-90 , “Kahve Falı” Behçet Aktaş.....	91 s.
Resim-91 , “Kahve Falı” Behçet Aktaş.....	92 s.

EKLER

SÖZLÜK

Ajite etmek Kışkırtmak, duygu sömürüsü yapmak

Aksiyon Bir oyuncunun sahne üzerindeki hareketi; bu hareketten ortaya çıkan gelişim.

Aksiyon Resmi Resim yüzeyine anında ve dikkatsizce dökülen, damlatılan veya sürülen boya yoluyla fiziksel hareketi vurgulayan bir resim üslubudur. Harold Rosenberg'in bu terimi 1952'de kullanmaya başlamasıyla soyut dışavurumculuk ile atılan adım ileri götürülerek resim objesi arka plana itilmiş, hareket öne çıkmıştır.

Akümülayon Birikme.

Amorf Düzensiz biçim veya yapı. Kristal yapıda olmayan

Argüman 1. Kanıt. 2. Tez, iddia, sav.

Asamblaj İlk defa Jean Dubuffet tarafından 1953'te doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bazı eleştirmenler bu terimin, iki boyutlu olan kolajdan ayrı olarak sadece üç boyutlu nesneler için kullanılması gerektiğini ifade etseler de konuda ulaşılmış bir fikir birliği yoktur. Genel anlamıyla asamblajın, fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerini kapsadığı söylenebilir.

Aura Bir kişi veya nesneye dair ayırt edici fakat doğrudan algılanamayan özellik, atmosfer. Sanat bağlamında ilk olarak Walter Benjamin tarafından 1936'da "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" isimli makalede; özgün, el yapımı sanat eserlerinin eşsizliğini dile getirmek için kullanılmıştır.

Avangard Terim anlamı öncüdür. Peter Brüger' göre sanatın kurumlaşmasına karşı bir saldırdır. Ancak sonunda sanat bu yapıya yenik düşmüştür.

Bariyer Engel

Boyasal Alan Resmi Genelde kompozisyon, büyük alanların tek ve düz bir renkle kapatılmasıyla oluşturulur. Amaç, resmi duygu, mitoloji ve inançlardan arındırmaktır.

Büyük Ustalar Rönesans ve sonrası Modernist dönemde kadar uzanan önemli ressamaları içeren bir terim.

Dekalkomani Tuvale kalın bir boya tabakası sürüldükten sonra boya hala kurumamış iken, üstü folyo türü malzemeyle kaplanır. Malzeme kaldırıldıktan sonra, tuvalde kalan kısım resmin iskeletini oluşturur.

Dezavantajı Avantajlı olmama durumu

Dijital kolaj Yeni Medya Sanatı içerisinde bilgisayarda yapılan kolajlar

Efekt Normalde var olan ama o an olması istenen bir anı dijital ortamda hazırlayarak yorumlama işidir. Sırlı seramik bir objenin dokusuz yüzeyi renk efekti gibi sadece özneyi görsel yönden uyarır.

Ekolojik Çevresel

Entelektüel Bilim, teknik ve kültürün değişik dallarında özel öğrenim görmüş (kimse), aydın, münevver. 2. Fikir sorunlarıyla ilgili: Entelektüel bir çalışma.

Enstalasyon Yerleştirme sanatı (ya da enstalasyon sanatı), geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür.

Enteraktif Genellikle bilgisayar tabanlı “izleyicinin” aktif müdahil olduğu sanat türünün açıklayan kavramdır.

Environment Çevre

Espas Resim sanatında, formların birbirleriyle kurdukları on arka ilişkisini tanımlamak için kullanılır.

Etimoloji Köken bilimi

Evrilme Tutum sürekliliğini ölçen bir ölçekte olumlu ya da olumsuz uçların birbiri yerine geçebilmesi.

Farkındalık Kendini tanıma

Fiberglas Çok ince cam telciklerinden üretilen bir maddedir.

Figüratif 1.Betili 2.Soyut gerçek taraftarı, gerçeğin soyut olarak canlandırmasından yana sanat görüşü.

Fonksiyonel İşlevsel

Formalist Biçimci, formaliteci, şekilci

Fotografik gerçekçilik Fotoğraf makinasının dolaysız görüntü aktarımı

Frotaj Bu teknikte, bir yüzeyin dokusu, üzerine kalem (veya başka resim malzemesi) sürtülerek kâğıda geçirilir.

Gestalt Psikolojik olayların bir bütün veya biçim olduğunu savunan görüş

Getto 1. Avrupa ülkelerinde Yahudilerin gönüllü olarak veya zorlanarak yerleştirildikleri ve her türlü gereksinimini başka yere gitmeden karşılayabildikleri mahalle, Yahudi mahallesi. 2. Bir yerleşim bölgesinin, aynı şehirden gelen insanların yerleştiği bölümü.

Happening Tiyatro alanında kısmen ve irticalen sahneye konan, seyircilerin oyuna katılımını sağlamak ve onları şaşırtmak amacını taşıyan eğlendirici nitelikteki oyun

İçtepi Bir işi yapmak, harekete geçmek için duyulan ve bireyin engelleyemeyeceği kadar güçlü istek.

İllüzyon Yanılsama.

İmitasyon Taklit

Kaos Evrenin, düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz ve karışık durumu

Klişe Basmakalıp (söz, görüş vb.)

Kod 1. Harf. 2. Şifre.

Kolaj Fransızca ‘yapıştırma’ anlamına gelen kolaj, yüzey üzerine cam, kağıt, basılı malzemeler, ayna, duvar kağıdı gibi nesnelerin yapıştırılmasıyla elde edilen resimsel bir kompozisyon tekniğidir.

Kolektif Birçok kimseyi veya nesneyi içine alan, birçok kişi ve nesnenin bir araya gelmesi sonucu olan:

Kompresyon 1. Sıkıştırma; bir oluşum üzerine onu sıkıştıracak biçimde dışarıdan baskı yapma. 2. Sıkışma; dışarıdan baskı sonucu sıkışma; tazyik altında kalma.

Kontrplak Genellikle mobilya işlerinde kullanılan, en az üç kaplamanın üst üste tutkallanmasından oluşan, ince, esnek tahta:

Kotarmak 2. Hazırlamak. 3. Bir işi tamamlamak, bitirmek. 4. Üstesinden gelmek

Küratör Müze, kütüphane, sergi, hayvanat bahçesi vb.ni yöneten ve etkinliklerini düzenleyen yetkili kimse

Manipülâtör 1. Manipleyi kullanan kimse. 2. Maniple. 3. Yönlendirici.

Marjinal Aykırı

Mekamorjik Makine estetiğini öven anlayış

Meta Mal, ticaret malı

Metafor Mecaz

Minör Daha küçük

Mimesis Doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsilidir. Aristoteles tarafından sanatın rolünün “doğanın taklidi” olduğunu ileri sürerken kullanılmıştır. Yunanca taklit anlamına gelir.

Modüler 1. Parçalı. 2. Belli bir ölçüye dayanarak oluşturulan (tasarım, yapı).

Pasifize etmek Çekingen, durgun duruma getirmek

Perforasyon Delinme

Performans Başarım

Pleksiglas Bir polimetil-2-metilpropenoat plastiğinin ticari adı.

Popülasyon 1. Varlık. 2. Nüfus.

Prototip 1. İlk örnek. 2. Model.

Psikanaliz Ruhsal çözümleme

Reaksiyon Tepki, tepkime, herhangi bir olaya karşı tepki, cevap

Referans 1. Tavsiye mektubu. 2. Kaynak. 3. Tavsiye.

Reklam estetiği

Ritüel 1. Ayin. 2. Adet haline gelmiş.

Ruhsal otomatizm(apriorik psikanaliz) Freud’un bilinçaltına yönelik çalışmalarından Dışavurumculuk akımı içinde kullanılan bir yöntem.

Serigrafi İpek baskı.

Sitüasyonizm 1957’de Guy Debord’un hazırladığı bir rapor ile Situasyonist hareket başlar. Anarşist felsefecilerin 68 olaylarının arka planında önemli bir rolleri vardır. Fütürizm, Dada, Gerçeküstücülük, Letrizm, Letrist Enternasyonal’e hesaplaşır ve Cobra, İmib ve Nükleer Sanat gibi Avrupa’nın birkaç küçük Avantgard grubuyla ortak bir platformda anlaşarak kurulmuştur. Situasyonistlerin 15 yıl süren serüvenin, sanat, mimari, şehircilik, politika ve görsel kültür içinde bugün de etkileri devam eden sonuçları olmuştur.

Stereo-Kimya Kimyada bir moleküldeki atomlarının bağlanış şekillerini ve atomların uzayda diziliş şekillerini inceleyen alt daldır.

Stereotip Basmakalıp (düşünce).

Stilizasyon Biçemleme

Topoloji Geometrik cisimlerin nitelikleriyle ilgili özelliklerini ve bağıl konumlarını, biçim ve büyüklüklerinden ayrı olarak alıp inceleyen geometri dalı

Totaliter Düzeni sağlamak için baskı ve şiddet kullanmaktan çekinmeyen, anti-demokratik olan.

Yapısökümü Esas olarak Jacques Derrida tarafından geliştirilmiş olan ve Yapısalcılık'ın eleştirilmesi ve aşılmasıyla temellendirilen metin okuma ya da değerlendirme yönteminin adıdır. Bu yöntemin kullanılmasıyla yaygınlaşan eğilime de Yapısökümcülük denilmektedir. Deconstruction terimi Türkçede farklı şekillerde karşılanabilir olmakla beraber, yapısökümcülük, hem yaygın olarak kullanılmakta hem de uygulanan metin okuma yöntemine daha uygun görünmektedir. Yapısalcı yöntemin aksine burada yapının ya da merkezleştirilmesi söz konusudur.

GİRİŞ

Seramik Uygarlık Tarihi başlangıcından günümüze çeşitlenerek ve yaygınlaşarak her zaman önemini korumuştur. İnsan zihnin ve aşkınlığının metaforik sözcüsüdür. Sadece bir nesne gözüyle bakmak eksik bir değerlendirmedir. Doğanın dahası yeryüzünün ve insan bedeninin temel bileşenlerini bünyesinde barındırır. Bu bilgi insan doğasını gerçek anlamda çığır açacak ilk bilimsel çalışması seramiğin bulunuşu ile başlar. Vücut bulmuş çanak-çömlekler uygarlığın ilk adımlarının eseridir. Onlara yüklenen anlam hem hayatın içinden hem de düşsel dünyanın kendisindendir. Sanatın yaşam ile sınırlarının ayrışmadığı dönemde seramik insan ihtiyaçlarına cevap veren fonksiyonel kullanımı ötesinde biçimsel form ve sembolik taşıyıcı yüzeyi uygarlığın yayılımında önemli katkılar yapmıştır. Üzerine işlenen çeşitli görsel yaratımlar ticari ilişkilerle kültürel etkileşimleri hızlandırmıştır. Beğeni gereksinimlerin ötesine geçtiği dönemde başlayan sanatın yaşamdan ayrışması seramik anlamında benzer bir yol izler. Geleneksel ve fonksiyonel ihtiyaçların ötesinde tarihsel süreç içerisinde birikmiş geniş ve çeşitli tecrübeler seramiği güzel sanatların içinde ayrı bir branş içinde ele alınmasını sağlar. Günümüze uzanan süreçte sanatın kendi gerçekliğinin yanılması terk edip hayatın içinde yer almayı seçmesi seramik açısından yeni aynı zamanda da eski bir süreci değerlendirilmeye zorlar. Seramiği en soyut hali ele almak hayatın çeşitli katmanları ile hesaplaşmaya girmiş günümüz sanatı için durağan bir alandır. Oysa seramik zaten hep hayat ile sanatın o yıkıldığı çizgisinin üzerinde yer almıştır. Belki sanatın erişmiş olduğu noktada günümüzde yeterince anlaşılamayan ve kullanılamayan seramiği kendi dilinden tekrar ele almayı gerektirecektir. Uygulama kadar birbirinden ayrı duran Modern Sanat'tan Güncel Sanat'a uzanan sanatın serüveni ve Seramiğin tarihsel gelişim evrelerinden kendini açık eden kavramaları görmek yeni bir dilin oluşmasına fırsat olacaktır.

1.BÖLÜM: GÜNCEL SANAT

1.1.Güncel Sanat Tarihçesi

Sanatın sanat olarak bir disiplin kabul edilmesinin Romantizm ile başlaması tesadüf değildir. Günümüzden üç yüz yıl öncesine uzanan bu süreç aslında insanlık tarihine eş bir geçmişi barındırır. Sanatı antropolojik yönden irdeleyen bu temellendirme çabası bir zamanlar din, ritüel ve dansın geçişken bir bütün halinde mevcudiyetine işaret eder. Bu üç unsurda belirgin olmayan gizli bir sanat dürtüsü yer alır. Tezde insan fizyolojik evrimi gibi düşünsel evrimini de gerçekleştirir. Tarih öncesi insan hayatta kalmak için kullandığı fiziksel gücünü aynı dürtülerle farkındalık yaratmak içinde çabalar ve inancın temellerini atar. İnanç kuvvetli uyaranlarla donatılmıştır. Bu uyaranlar sanatın farkındalık yaratma gücüdür. Bu yapı zamanla çeşitlenerek ve evrilerek çeşitli alanlarda küçük el sanatlarında, toplumsal yapı örgütlenmesinde, geleneklerde ve nihayet sanatın arı halinde kendisi olarak var olur.

Farkındalık yaratma Aristoteles'ten başlayıp Platon'la devam eden görüş bütün Orta Çağ Sanat Tarihi'ni etkilemiştir. Bu doğa taklidi sanat pek tabi Platon'un “İdealar Dünyası”, “Devlet” ütopyasında yer bulamaz. Sanatçılar (heykeltıraşlar) vasıfsız birer işçidir. Grek sanatı figüratif natüralizmden, idealizme ve barok üsluba uzanan çizgisinde sürekli taklit ettikleri gerçekliğin mükemmelliğini arzulamıştır.

Hegel Yunan sanatının tam bu noktada içerik ve biçim açısından bire bir örtüştüğünü söyler. Geriye doğru gidildiğinde biçim içeriği baskılar. Oysa Yunan sonrası süreçte biçim içeriğin gerisinde kalmaya başlar. Romantizm bu görüş içerisinde bir kırılma noktasıdır. İçerik biçim ilişkisinde içeriğin ağır bastığı ve daha ileri gidilemeyen bir sanatın sonunu belirtir. Artık bundan sonrasında sadece Felsefe vardır. Hegel'in sanatın sonunu getirdiği noktada Modern Sanat'ın temelleri atılır. Romantizm sonrası deformasyon ya da yenilikçilerin gözüyle akademiye karşı başkaldırı yeni anlatım yollarını doğurmuştur. Baskılanamayan arayışların yoğun

içerik kaygısı yeni bir stratejiyi belirlemiştir. Avangard, sanatın kendi özüne dönmesini hedefleyen ve yalnızca çizgi, renk, doku, form, gibi kendi elemanlarının kullanıldığı bir yapı önerir. Çok geçmeden bu yeni yüksek sanat görüşüne karşıda tepkiler belirir. “Avangart ve Kitsch” tartışmasında kitsch ilan edilen her şey bu defa Avangardın içerisinde anlamını boşaltır ve yerini alır. Kitsch ilan edilen her şey Avangarddır. Sanatçıların ve akımların bu yöntemle tükettiği her şey sonunda estetik nesne ya da yanılısamanın kendisini de ortadan kaldırmaya varır.

Öncelikle 20. y.y.’ın akımları Figüratif ve Formalist tecrübeler üzerinden yaratıla gelen geleneği farklı açılardan çözümlerler. Çağın teknik ve teknolojik gelişimleri fotoğraf ve sonrasında sinemanın icadı, Sanat’a kurulmuş olan dengeyi sarsar ve biriciklik kavramı içerisinde beliren sanatçıyı ayrıcalıklı kılan yapabilmeyi değersizleştirir. Aslında sanatçı olma ve zanaatçı olma arasındaki ayrımın derinleşmesini hızlandırır. İnsanların Orta Çağ sonrası yapılan resim ve heykellerin hayranlık duyduğu “Büyük Ustalar” ifadesi durumu açıklar çünkü plastik sanatlar o dönem içerisinde sanat olarak görülmez.

Kübizm sanatının yüzyıllarca süren temsil sistemini temelden sarsar. Üçboyutlu bir yanılısama yerine resmin kendisindeki iki boyutluluğa değinir. Artık doğanın bir tasviri yoktur kavramsal bir çerçeve içerisinde resmedilen bir resim vardır. 19.y.y.’dan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan değişim bu dönemde patlama yapar. Zaman- mekan ilişkisi sorgulanır. Modern Sanat’ın da ilk adımı kabul edilen Picasso’nun “Avignonlu Kızlar” 1907 tablosu bu akımın başlangıcıdır. Sentetik Kübizm döneminde kolaj tekniği ve atık malzeme kullanımı ile ilk asemblaj tekniği ortaya çıkar. Yapılan çalışmalarda kitle kültürüne özgü basılı malzemelerin seçilmesinin amacı yalnızca biçimsel kaygılar olmayıp kavramsal yönden dönemin politik ve kültürel mesajlarını irdelemesi de yatar. Bu teknikler Pop kolaj ve günümüzde kullanılan dijital kolajların temelidir.¹

¹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 45-50 s.

Soyut Sanat Modernizm'in temel ifade biçimidir. İzlenimcilik'le başlayan soyutlama diğer akımların farklı yönlerden irdeledikleri bir sorun olsa da bu akımın eriştiği saf bir soyutlamaya varılmaz. Oysa diğer akımlar gerçeklikten kopmak için biçimsel çözümlemeyi denemişlerdir. İfade edilmesi mümkün görünmeyen dış gerçeklik yerine sanatın kendi öz gerçekliğini renk, çizgi, şekil ve espas gibi biçimsel öğeleri kullanır. Soyutlama iki koldan Cezanne, Kübizm, Malevich ve Mondrian'ın dahil olduğu Yapısal/ Geometrik Kol ve Gauguin, Matisse ve Kandinsky'den oluşan Dışavurumcu/ Geometrik Olmayan Kol'dan devam eder. Kandinsky (1880-1916) temsili gerçeklikten koparıp renk ve şekillere odaklanan özünde soyut resimsel bir ifadeyi başka bir deyişle sanatı doğadan ayırıp kendi gerçekliğinde arayan ilk sanatçıdır. Soyutlamadan ziyade soyut ifadenin peşinden koşan bir başka öncü Malevich (1878-1935) "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" gibi çalışmaları Süpermatizm akımını yaratır. Her iki sanatçı da Platon'un "İdealar Dünyası" gibi sanatı taklit ve biçimin boyunduruğundan kurtarıp kozmik bir tür aşkınlığa ulaşmaya çalışırlar. Soyutlama üç boyutlu sanatlarda Konstrüktivizm akımı ile belirir. En erken örnek Tatlin'in "Köşe Rölyefleri"dir. Brancusi (1876-1957) ise heykele kendinden sonra Minimalizm'in öncülerinden Carl Andre (1935-) gibi sanatçıları da etkileyecek yeni bir soluk getirir. Soyut Sanat Modernizm ile eşanlamalı hale gelir ve bütün kültürel farklılıkları kaldıran evrensel bir dile dönüşür.²

Konstrüktivizm ve Bauhaus Okulu (1913-1930) farklı koşullarla üretim yapsalar da "toplum için sanat" söylemi içinde tasarım ve işlevin önem verildiği yeni bir dünyayı hedefler. Dönem heykellerinde biçimsel öğeler indirgenir ve geometrik ile endüstriyel öğeleri kullanılır. Sanatçının tasarladığı seri, standart, sistem ve denetim kavramlarını içeren modernist bir anlayış vardır. Sanatçının öznel ve soyut dili yerine toplumsal gereksinim ve entelektüel ihtiyaçları doğrultusunda kolektif bir ruha bırakır. Mimarlık, mühendislik, kitle iletişim araçları, fotoğraf ve afiş devrime en iyi hizmet eden araçlar olur. Endüstriyel malzeme ve yöntemleri

² Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 79-85 s.

geleneksel resim ve heykeli geçersiz kılar. Bu dili bireysel bir sanat anlayışı olarak kabul eden sanatçılara “Ütopyacı” denmiştir.³

1916’da Zurih’in arka mahallesinde yer alan Cabaret Voltaire’de sanatın kendisine karşı başlayan Dada hareketi sanat ile yaşam arasındaki çizgiyi yok etmeye çalışır ve bunun için sanata saldırır. Yeni bir sıfır noktası ve yıkıcı bir eylemdir. Mantığı daha doğrusu I. Dünya Savaşı’na götüren ve onu yıkımının arkasındaki burjuva hegemonyasına doğrudan yapılan yıkıcı bir saldırdır. Kullanılan kuralsız dil ve metinler gelecekteki yeni sanat anlayışını temelleri atılır. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır ve zıtların birliğini, grotesk şeyleri, tutarsızlıkları destekler. İnsan aklının sürüklediği tükenişi göz önüne getirir. Kolajları Kübizmle, doğaçlama performanslar Fütürizmle, ket vurulmuş doğrudan ifadeye dönük ilgi Dışavurumculukla ilişkilendirilse de hiç birinde var olmayan Dadadaki radikal sanat karşıtlığıdır. Duchamp (1887-1968) bir bakıma icadı hazır-nesnesi Kübist kolajın bıraktığı anti-estetik noktadan devam eder fakat yapıtta yaşamdan bir sahne yerine sıradan bir nesne sanat eseri olarak önerilir. Görsel bir haz nesnesi yerine sanat ile yaşam arasındaki sınırların eridiği sanat eserinin yetenek ve beceriden öte düşünsel bir eyleme dönüşür. Makine estetiğini ifade eden “mekamorjik” imge de Dada ile başlar. Makine ve uygarlığı yok edici gücünü gösterir.⁴

Gerçeküstücülük 1920’lerde Dada’nın sonunda kendini de yok eden gücünün ardından kalan küllerinden doğar. Dada’nın dağınık ve anarşik yapısı kurumsallaşır. Bu akımın manifestosunda dış etkenlerin etkin olmadığı doğal bir eylem diye tanımlanır. Dada ile paylaştığı karşı çıkışı sanatın geleneksel formlarına, burjuva değerlerine, ahlakın iflas ettiği düşünülen bir dünyanın kültürel ve toplumsal yapısının ötesine ulaşmak için bilinçaltı ve rüyalara yönelir. Bu yüzden Psikanalize ve Marksizm’e ilgi duyar. Ruhsal otomatizm (apriorik psikanaliz) doğaçlaması, biçim bozma, hazır-nesne, frotaj (kazıma tekniği), otomatik desen ve dekalkomani

³ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 103-107 s.

⁴ Antmen, a.g.e. 121-126 s.

(bir çeşit rastlantısal boya kullanımı) gibi teknikleri kullanır. Gerçeküstücülük'te iki ayrı yaklaşım; çağrışımsal soyut dışavurumculuk ile hayali atmosferde gerçekçi figüratif kullanımı belirir. İlkine dahil olan Andre Mason, daha sonra Amerikan Soyut Dışavurumcu Resmi'ne köprü olur. Ayrıca II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'dan Amerika'ya giden pek çok sanatçı aynı şekilde Pop Art akımını da beslerler. Akımın bir diğer önemli unsuru "Gerçeküstü Nesne"leridir. Gündelik yaşamın sıradan akışı içerisinde ve gereksinimlerin dışında alışkanlıklara dönüşmüş nesneler yeni bir bakış açısı ile sunulur. Dali'nin "İstakoz Telefon"u ve Oppenheim'in "Tüylü Kahvaltı"sı pek çok örnekten birkaçıdır.⁵

II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası dünyada sanat merkezi olma vasfı Paris'ten New York'a kayar. Avrupa'daki totaliter rejimlerin ve patlak veren savaşın aksine Amerikan ekonomisi hızla büyür ve eski kıtadan göç eden sanatçılarla büyük bir sanat havuzu meydana gelir. Yeni açılan çeşitli buluşma mekanları sanatçıları, eleştirmenleri, gazetecileri, küratörleri ve sanat tüccarlarını bir araya getirir. Savaş öncesi Amerikan sanatı yerel temaları işleyen figüratif bir çizgide ilerlerken savaş sonrası Sovyetlere karşı yürütülen politika doğrultusunda "Sanat toplum içindir." anlayışına karşı Marksizm'in Troçkist yorumu "Sanat sanat içindir." görüşü benimsenir. Ayrıca 1935'li yıllarda beliren ekonomik bunalım sırasında birçok sanatçı için yürütülen Federal Sanat Projesi kurtarıcı olur. Bir bakıma sanat politikası kamusal alanda da yaygınlaşıp kabul görür. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu savaş öncesi birçok akımdan beslenir. Kandinsky'nin soyut dışavurumdan, Matisse'nin saf renk alanlarından, Miro'nun organik formlarından ve Van Gogh'un ham dışavurumundan etkilenir. Bu akımın özgün tarafı espasın renk ve biçim bütünlüğü ile yakalanması farklı bir kompozisyon anlayışı yaratır. Kompozisyonu oluşturan öğeler artık bir birleriyle ilişkisel değil tümünden yüzeyi kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanlardır. Bu akımın önde gelen kuramcısı ve sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-1994) sanatın kendi saf haline dönmesi için formalist bir anlayışla dış gerçeklikten uzaklaşarak espas, renk, biçim gibi öğelerin kullanılması

⁵ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 135-139 s.

gerektiğini savunur. Bu çerçevede resim yapan New York Okulu ressamlarından Jackson Pollock “Aksiyon Resmi” ve bir diğer sanatçı Mark Rothko “Boyasal Alan Resmi” diye ayrılan iki kolu temsil eder. Heykel alanında en dikkat çeken sanatçısı David Smith’tir (1906-1965). Kübizm’in, Konstrüktivizm’in ve Gerçeküstücülük’ün biçimsel birikimini içselleştirerek kendi birleşimine varır. Erken dönem yapıtları Amerikan Soyut Dışavurumcu Resmin etkilerini barındıran açık ve yassı metal heykeller yapar ve bunlara “üç boyutlu metalik kaligrafi”ye benzetir. Metalik malzemeye simgesel bir anlam yükler ve çağımızın ilerleme hırısı ve tahribatının kanıtları olarak düşünür.⁶

1965’de Londra’da açılan bir sergide yer alan “ Bugünün Evlerini Bu Denli Ferah, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” adlı kolaj “pop” türünde ilk sanat eseri sayılır. “Pop Sanat” terimi ise ilk kez eleştirmen Lawrence Alloway (1926-1990) bir dergide yayınlanan “Sanat ve Kitle İletişimi” başlıklı makalesinde kullanılmıştır. Aynı dönemde Amerika’da egemen Soyut Dışavurumculuk’a karşı duran bir grup genç sanatçı pop kültüre ilgi duyar. Bir kesim bu akımı konu ve malzeme yönünden Neo-Dadacı olarak isimlendirir de başta Duchamp olmak üzere eski Dadacılar buna karşı çıkar. Duchamp hazır-nesneyi estetik olgusunu yok etmek için kullandığını oysa bu gün hazır-nesneyi estetik bulan bir kesimin var olduğunu söyler. Öte yandan 1920’lerde Amerika yeni bir gerçeklik üzerinde yükselir. Bu mirasın içinde “fotografik gerçekçilikle” resmedilmiş endüstriyel alanlar, yabancılaşmış bir gözle bakılan kent yaşamından sokaklar, oteller ve barlar ve bunu değerlendirmiş Andy Warhol (1928-1987), Ros Liechtenstein (1923-1997) ve Claes Oldenburg (1931-1987) gibi önemli sanatçılar vardır. Amerikalı için gelişen ekonomi ve artan tüketim ile değişen zihniyet içinde gelişen Pop Sanat’ın kolay anlaşılabilirliği ve kullandığı güzel sanatları dışlayan “reklam estetiği” nin eleştirilmesinin bir önemi yoktur. Pop kültürü ve reklam adeta yüceltilir ve İmgeler alt/üst kültür ayırt edilmeksizin kullanılır. Elit yüksek kültür ile alt kültürün tüketim biçimleri arasındaki ayrım yok edilir ve bunu

⁶ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 143-152 s.

içinde öncelikle “hazır-imge”den yararlanılır. Yaşama ait parçalar bu yöntemle ikiboyutlu yüzeye aktarılır. Özellikle Hollywood endüstrisinin afişleri, filmleri ve aktörleri seçilmiş ve film yıldızları cinsel bir obje gibi sunulmuştur. Andy Warhol fotografik imgeyi kullandığı gibi serigrafi gibi mekanik çoğaltmaları el becerisine karşı olan duruşu için kullanır ve ancak bu sonuçların üzerinde müdahalelerde bulunur. Claes Oldenburg üçboyutlu nesne anlamında yiyecek ve giyecek malzemeleri sünmüş ve pörsümüş görünen bezden heykellere dönüştürür. Yüksek sanat ve kitle kültürü arasındaki kaybolan sınırlar Greenberg’in formalist modernizminin sonunu getirir ve Pop Sanat’ın uzantısı Foto-Gerçekçilik, Süper-Gerçekçilik ve Hiper-Gerçekçilik gibi akımlar belirir.⁷

Fransa’da 1960’larda bir grup genç sanatçının öncülüğünde Neo-Dadacı akımlardan biri Yeni Gerçekçilik etkili olur. Batı dünyasının modern tüketim kültürü ve bunun değiştirilemeyeceği gerçeği üzerine gelişmiştir. Bu manifestonun sözcüsü Pierre Restany (1930-2003) tüm üslup ve dillerin tüketildiği ve kendilerinin de bir alternatif olmadıklarını söyler. Sadece dünyanın kendi resminden önemli görülen kesitler sanatçı tarafından kendine mahal edilir. Dada’nın ret ve sıfır noktası olumlanır. Modernin organik yapısı kentler, sokaklar ve fabrikalar kitlesel üretimin doğrudan ifadesidir. Bu doğrultuda hazır-nesne yeni bir ifade biçimidir ve genelde atık ile buluntu nesneler kullanılır. Benzer bir yöntemle Yves Klein (1928-1962) “Uluslararası Yves Klein Mavisii” olarak tanımladığı tek renk resim ve heykeller gerçekleştirir. 1958 yılında Paris’te sanat dünyasının işleyişini gözler önüne seren boş bir galeriyi sergiler ve büyük bir yankı yaratır. Aynı galeri bu defa Arman (1928) tamamen çöple doldurur ve yine aynı etkiyi yaratır. Cesar ise (1921-1999) atık malzemeleri özellikle de otomobil hurdalarını preslediği “kompresyon” heykelleri ile tanınır.⁸

⁷ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 159-168 s.

⁸ Antmen, a.g.e. 175-178 s.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na karşı Pop Sanat ile alternatif bir duruş sergileyen Minimalizm 1950'lerde rağbet görmese de 1970'de ana akım olur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğun bireysel dışavurumcu ve derin öznelliğine karşın Minimalizm nesnel bir sessizlik içindedir. Resim ve heykel içinde değerlendirilemeyecek üçboyutlu nesne üretimi için tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas ve pleksiglas gibi endüstriyel malzemeler kullanır. Minimalizm'in mekan kullanımı espasın yarattığı duygudan daha gerçekçidir. Minimalistler kompozisyon kaygısı taşımazlar ve öğelerin dizgesel tekrarına dayanan Gestalcı bir mantıkla simetrik bir düzenle sağlanan bütüne önem verir. Duchamp'ın hazır-nesnesi en yalın hali ile algılanır ve sanat karşıtı duruşu ile gündelik nesneyi yücelten tavrı önemsenmez. Bu açıdan Minimalistler nesneleri kişisel bir dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem verir. Üç boyutluluğa ilişkin her türlü geleneksel yöntem; yontmak, modle etmek ve yapıştırmak gibi eylemler reddedilir. Malzeme nasıl kullanılacağı tasarlandıktan sonra üretim teknisyene bırakılır. 1959 yılında bu akıma giden yolu New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan "10 Amerikalı Sanatçı" sergisinde Frank Stella'nın simetrik şeritli siyah resimleri açar. Minimalizm açısından "spesifik nesne"yi önerirken Malevich'in sanatı salt kendi içinde algılaması ile başlar ve Konstrüktivistlerin malzemeyi ham hali ile kullanıp kendinden başka bir şeymiş gibi gösterilmesine karşı tavrından etkilenir. Konstrüktivizm'den ayrılan yönü ise deneysel bir sürecin olmamasıdır. Carl Andre İngiltere'de 1972 yılında 120 adet ateş tuğlasından oluşan "Eşdeğer" adlı yapıtı Tate Müzesi tarafından satın alınması sanatın ne olup olmadığı üzerine büyük bir tartışmaya yol açmıştır. Don Flovin (1933-1996) ışıklı mekan düzenlemesi, Donald Judd (1928-1994) tekrar eden birimlerin bütüncül mekan algısı, Richard Serra (1839-) büyük metal levhaların mekanı yeniden tanımlaması ile öne çıkan isimlerdir. Sol Lewitt (1928-) indirgeme ile zihinsel tasarım sürecini geometrik olarak mekanda algılanabilir kılar.⁹

1960'lar sonrası sanatın en büyük dönüşümü nesneye olan ihtiyacın kalmamasıdır. Düşüncenin ön plana çıktığı bir ortamda sanat nesnesi önemini yitirir.

⁹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 181-185 s.

Minimalist sanatçı Sol Lewitt 1967 yılında Artforum dergisinde çalışmalarının düşünsel yönünü anlatmak için kaleme aldığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” makalesi sonradan Kavramsal Sanat içinde değerlendirilmiştir. Kavramsal Sanat hem bir akımı hem de sanatçının bedenini kullandığı Happening (Oluşum) ya da Performans, Enstalasyon ya da Environment (Çevre) türünde galeri mekanın aşan ve irdeleyen, Landart ve Ekolojik Sanat gibi geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve metasal değeri üzerine tepkide bulunan bir anlatım biçimidir. Bu yüzden belgelerin, fotoğrafların, haritaların, taslakların, videoların vb. taşıyıcı araçların kullanıldığı bir devrim gerçekleştirir. Ancak bu dönüşüm 1960’larda Duchamp’ın daha önce ortaya attığı “Hazır-Nesne” kavramına borçludur. Seramik bir pisuarı sahte bir imza ile katılımcıların paralı girdiği bir sergiye göndermesi ile başlayan süreçte sanat yapıtı kriterlerini, kurumların bundaki rolünü ve izleyici beklentisini sorgular. Duchamp sonrası ve Kavramsalculuk öncesi ara dönemde Willem de Kooning’in Robert Rauschenberg’e ait bir deseni 40 adet silgi ile silmesi, Yves Klein boş galeriyi sergilemesi, Stanley Brouwn Amsterdam’daki tüm ayakkabı mağazası vitrinlerini kendi yapıtının bir parçası sayması ve Pietro Monzonin’in kendi dışkısını konserve kutusuna koyması gibi çalışmalar dikkat çekicidir. Kavramsalculuk dönemin karşıt-kültür söylemleri ile beslenir ve estetik sorunların ötesinde politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik sorunları ele alır. Mei Bachner ideal bir kavramsal sanat yapıtını iki nokta üzerinde değerlendirmiştir. İlki yapıtın tam bir dilsel karşılığı olması, ikincisi ise hiçbir şekilde aurasının ya da tekilliğinin olmaması. Joseph Kosuth görsel deneyim ve estetik hazzı dışlar. Ona göre sanatı sanat yapan kavramdır ve dil olmadan sanatın olamayacağını belirtir.¹⁰

Amerikalı sanatçı George Maciunas (1931-78) yazdığı Fluxus Manifestosu’nda 1960’ların en radikal söylemlerden biri olarak burjuvanın hastalıklı ölü sanatından arınmayı amaçlar. Dönemin toplumsal muhalefetine eklenir. Almanya’da çıkıp uluslararası çapta yayılmıştır. Dada ile benzerlikler kurulsa da Fluxus Modern Sanat’ın katı formalizminden kurtulduklarını savunur. Fluxus sanatçıları hazır-nesneyi hazır-eyleme dönüştürmüşlerdir. John Cage (1912-1992)

¹⁰ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 193-197s.

hazır-ses kullanarak hazır-nesneyi genişletir. Dada'nın devamı görünmek istemezler ve sosyo-politik söylemlerinden vazgeçerlerse Dada'nın durumuna düşeceklerini söylemişlerdir. Maddi kaynakların tüketilmesine, sanatın işlevsel bir nesne olmasına ve bir meta gibi alıp satılmasına karşı gelmişler ve mücadelenin sanatın yok olup sanatçıların başka bir işler bulmasına kadar devam edeceklerini söylemişlerdir. Elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gibi deneysel etkinlikler aynı zamanda 1960'lı yılların genç kuşağının yıkıcı ruhuna tercüman olur. Nam June Paik "Televizyon Budası" adlı çalışmasında ilk kez televizyon ekranını malzeme olarak kullanır. Sanatçı ve izleyici arasındaki sınırı yok etmeye yönelik performansında Yoko Ono izleyicileri pasif konumdan çıkartarak üzerindeki giysileri makas ile kesmelerini istemiştir. Ünü ile Fluxus sınırlarını aşan Josep Beuys sanatın iyileştirici gücüne inanır ve yaratıcılığın dünyayı dönüştüreceğini söyler. Berlin'de 1972 yılında 1 Mayıs gösterileri sonrası arta kalanları çöpçülerle sokakları süpürme eylemi buna örnek gösterilebilir.¹¹

Yoksul Sanat (Arte Povera) 1960'larda kavramsal temelli özgürlükçü ve diğer neo-avangart sanatlar gibi piyasanın ticari çarkına başkaldırı olarak İtalya kolunu oluşturur. Başlıca özelliği gelip geçici, atık ve organik malzemelerin kullanımıdır. Küratör ve yazar Germano Celant (1940-) tarafından dönemin akımlarını tanımlamak için kullanılan terim zamanla bu akımı tanımlar. Sanatçı bir simyacı gibi fiziksel, kimyasal ve biyolojik süreçleri izleyici ile buluşturur. Canlı hayvanlar, sebzeler ve kristaller sanatın içine dahil edilir. En çarpıcı çalışma Kounellis'in 1969'da bir galeriye "12 At" bağlamasıdır. Enstalasyonun alıp-satılan bir meta olmasına yönelik bir tepkidir. Allghiero Boetti (1940-1994) Afganistan ve Pakistan'daki köylülere dokuttuğu halıda siyasi dünya haritasında her ülkenin sınırlarını kendi bayrağı ile tanımlamıştır. Çalışmada kültürel sınıflamadan, doğal olmayan ülke sınırlarından ve bunların devam eden değişkenliğine kadar hala günceliğini sürdüren bir dizi durumu göz önüne serer.¹²

¹¹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 203-207 s.

¹² Antmen, a.g.e. 213-216 s.

20. yy. disiplinler arası özelliği olan Performans ancak 1970’lerde bir akım olarak kabul edilir. Ayrıca Beden Sanatı (Body Art), Happening (Oluşum) ve Aksiyon gibi başlıklar altında da bilinir. Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat ve Arazi Sanatı (Landart) gibi farklı akımlarda da kullanılmıştır. Tiyatro ile ilişkilendirilir fakat Görsel Sanatlara daha yakındır. Tiyatro unsurlarını sınırsızca kullanılacağı gibi izleyiciden uzak ya da önünde, süre sınırlaması olmaksızın ayrıca video ve fotoğrafla belgelenip sergilenebilir. 1950’lerde Alla Kaprow (1927-2006) ve Jim Dine (1935-) gibi Amerikalı sanatçılar happeningleri ile dikkat çeker. Ancak performansın geçmiş Fütürizm’e, Dada’ya ve Gerçeküstülük’e kadar uzanır. Performans temelde Kavramsal Sanat’ın bir kolu gibidir. Kavramsal Sanat’a yönelen sanatçılar için Performans kendilerini beden ile ifade etme imkanı sağlar. Öncesi ikiboyutlu bir yüzeyde temsil edilen beden doğrudan sergilenen bir sanat malzemesine dönüşmüştür. Akıl-beden ikileminde sanatçılar doğaçlamayı seçerek bedeni deneyimlemiştir. Bu tavır izleyicide gerçek bir deneyim yaşatmayı hedefler ve ancak yaşanarak anlaşılacak yaşam-ölüm, sadizm-mazoşizm, izlenme-izleme, hastalık-sağlatım gibi ikilemleri kullanır. 1950’lerde John Cage (1912-1992) “4’33” adlı happeningte bu süre boyunca piyanosunun başında bekler ve seyircileri hayat ile yaşam arasındaki sınırı tekrar düşünmeye sevk eder. Allan Kaprow “Happening” adını veren sanatçı olmanın yanında farklı türde resim, müzik, tiyatro ve çevre düzenlemesini bir araya getirmesi Enstalasyon Sanatı’nın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. “Sanatçı Bedeni” adlı kitapta Performans Sanatı eğilimlere göre; Tuval Bedenler, Eylemci Beden, Ritüalistik ve Aşkın Beden, Sınırları Aşan Beden, Kimliği Sahneleyen Beden, Yok Beden ve Teknolojik Beden diye yedi başlık altında toplanır. Bu sınıflandırma özellikle 1960’tan sonra gerçekleşen performansları kapsar. Fransız kuramcı ve küratör Nicolas Bourriaud (1965-) tarafından “İlişkisel Estetik” başlığı altında ele alınan kitapta günümüz performanslarının izleyiciyi birer “katılımcı” ya dönüştürdüğü anlatılır. Kurgulanan “sosyal ortam” izleyiciyi sanatçı ile işbirliği yapmaya iter. Bu anlayış katılım ve paylaşımı sağlayarak sosyal etkileşim için yeni bir araç haline gelirken yine de belli bir oranda sanatçının izleyiciyi pasifize ettiği konusunda eleştirilmiştir.¹³

¹³ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 219-226 s.

Yine 1960’larda Amerika’da bir grup sanatçı, sanat tarihçisi ve eleştirmen kadının sanat içinde temsil eksikliğine ve dışlanmasına bir hareket başlatır. Dönemin toplumsal önyargıların kırılmasında ve eşitlik hareketleri içinde kabul görür. Bu sayede Kadın Hakları mücadelesinde önemli adımlar atılır. Sanat tarihi göz ardı edilmiş kadın sanatçılar tekrar gündeme gelir ve sanat camiasında sayısal olarak kadın sanatçı artışı yaşanır. Linda Nachlin (1931-) 1971’de yayınladığı “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı yazısı büyük yankı uyandırır. Yazıda hiçbir zaman bir kadının bir erkek kadar eğitim alamadığı ve eşit haklara sahip olamadığı ifade edilir. Dünyanın erkek egemen kurgulandığı hatta yetenek ve dahillik gibi kavramların bile erkeklerin beklentileri içinde tanımladığı belirtilir. 1950’lerde Modernist yapı içerisinde kadın sanatçılar kendi kimliklerini ortaya koymak yerine yapıya dahil olmak için kimliksizleşmişlerdir. 1970’lerde kadınlar örgütlenirler ve dışlandıkları için kendi sergilerini açar ve galerilerini kurarlar. 1960-70 ilk Feminist kuşak sanatçı üretim biçimini kadınlığı ayırıcı biyolojik özellikler üzerinde kurar ve öte yandan da kadınla özdeşleşmiş dekoratif, küçük, minör, duygusal ve amatör gibi kavramları ele alır. İkinci kuşak sanatçılar kadın bedeninden çok onu kuşatan kültürel kodların eleştirisini yapar. Çeşitli üretim seçenekleri arasında sanatın geleneksel dalları resim ve heykelin yanında karşı duruşun bir ifadesi olarak performans da kullanılır. Sanatta minör görülen ve kadın üretimi ile özdeşleşen dikiş, nakış ve örgü gibi el sanatları bilinçli bir tercihle Modern kalıpların dışına çıkılır. Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz (1930-) liflerle dokuma heykeller yapar.¹⁴

1960’lı yıllarda Amerika’nın geniş arazileri enstalasyon çıkışlı ve yine geleneksel bir resim türü olan manzaranın gerçek bir mekana dönüştüğü projelerle Arazi Sanatı doğar. Bu akım benzeri Çevreci Sanat, Yeryüzü Sanatı ve Torak Sanatı gibi adlarla anılan pek çok hareket temelde 20.yy. ikinci yarısı başlayan insan kaynaklı doğa tahribatı ve olumsuz etkilerine karşı çevreci bir tepkide bulunmaktadır. Bu bilincin oluşması gayretleri içinde hiçbir zaman doğal yaşamı tehdit edecek

¹⁴ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 239-244 s.

müdahaleler yapılmaz. Arazi Sanatı pek çok akımın izlerini taşır. Geometrik şekillerin arazide uygulanması açısından Minimalizm ile, doğal malzeme kullanımı ve süreçselli bakımından Yoksul Sanat ile, yapıtların genelde gelip geçici olması Happening ile, bazen sanatçıların bizzat müdahalesi Performans Sanatı ile, çalışmanın bazen fotoğraf, harita ve malzemelin sergilenmesi Kavramsal Sanat ile, benzeşir. Bu akımın çıktığı dönemde Hippi kültürünün doğaya dönme ve orada yaşamayı istemek kadar Tarihöncesi Dönemlere ait kalıntılara duyula merakın da etkisi vardır. Galeri mantığını değiştiren bu tarz projelere müzeler de sergilenemez durum karşısında mali destek vermek durumunda kalmışlardır. Arazi Sanatı'nda görsel odak bir manzara, Ekolojik Sanat bu konuyu göz ardı eden doğrudan doğayı iyileştirici müdahale ve Toprak Sanatı'nda ise daha çok galeri içi sergiye uygun doğal malzemeler vardır. Bu akımın başta gelen sanatçısı Robert Smithson (1938-1973) 1970'lerde gerçekleştirdiği "Sarmal Dalgakıran" en ünlü projesidir. ABD'nin Utah eyaletindeki Tuz Gölü kıyısına yaklaşık 7000 ton toprak ve kaya dev bir spiral meydana getirmek için yığılmıştır. Bir dönem petrol çıkarılan bölgede yapılan projenin gölün merkezinde olduğu söylenen girdaba da gönderme yapar. Ayrıca yapıtta yaşam-ölüm döngüsünün bir yansıması entropi fikri işlenir ve dalgakıran özellikli yapı sanayi bölgesine inşa edilmesi ile de insan doğa dengesini sorgular. Walter De Maria (1935-) Toprak Sanatı'na örnek gösterilebilecek çalışmasında 1977 yılında Dia Sanat Merkezi'nde bir odayı toprak ile doldurur. Yalnız kapı aralığından izlenen çalışmada kentlinin normal şartlarda göremeyeceği doğadan uzak düşmenin sesiz bir mesajı vardır. Alan Sofin'in (1946-) 1993 yılında New York'ta kimyasal atık alanında uyguladığı toprak iyileştirmesi ve ağaçlandırma çalışmaları ise Ekolojik Sanat alanına girer.¹⁵

Yeni Dışavurumculuk 1970'lerden itibaren ABD ve Avrupa'da son derece genelleyici Kavramsal Sanat'a karşı bir tepkidir. Reddedilenler üzerinden yeniden bir boya, resim, figür, anlatı gibi geri dönüşler yapılır. Birbirinden oldukça farklı kimliklerdeki sanatçıların ortak yanı dışavurumculuğun açılımı bireysellik ve öznellik ile figüratif eğilimlerdir. Eleştirmen Hilton Kramer (1928-) resim sanatına

¹⁵ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 251-256 s.

karşı olan bu aşırı ilginin temelde 1970’li yıllarda görülen ekonomik durgunluğun ardından iyileşen ekonomi içinde sanatın iyi bir yatırım aracı olarak görülmeye başlamasına bağlar.¹⁶

1970’lerin sonlarında kullanılmaya başlanan “Postmodernizm” aslında bugün de sınırları tanımlanamamış bir kavramdır. Charles Jencks bunu Modernizm’in aşılması aynı zamanda devam etmesi olarak görür. Günümüz sanatında gelişen teknoloji ve iletişim araçlarının sağladığı imkanlar bir “medya toplumu” yaratır. Soğuk Savaş sonrası küreselleşme yeni duygu ve düşünce kısacası değerler sistemi oluşturur. Artık bireyin ön planda olduğu bir sistemde ortak aklın oluşturulması ne kadar zorsa aynı şekilde sanatçıları ortak bir üslup ve akımda değerlendirmek o kadar imkansızdır. Steven Connor’un, Hall Foster, Rosalind Krauss, ve Douglas Crimp gibi postmodern kuramcılarının bu duruma yönelik ortak görüşlerini şu şekilde özetler; “İktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtlarının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye çalışır.” Buna göre tek-değerlik yerine çok-değerliliğe, saflık yerine karışıklığı, yapıtın tekliği karşısına metinler arasını koyar. Sanat tek bir sanat dalına bağlı kalmaksızın disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayışla genişletilmiş ifade biçimleri ile yeni bir kavramsal sanat modeli önerir. 1980’li yıllarda, postmodernin yaygınlaşmasıyla Yeni Kavramsal sanat nesnesi yerine toplumsal sorunlara; cinsiyet ve ırk ayrımcılığına, medya ve sanat kurumları eleştirisine ve güç ilişkilerinin şekillendiği toplumsal kodları irdelemeye yönelir. Stereotipiler, klişeler, alışkanlıklar ve değer yargılarında gizlenen anlamlar çözümlenerek, oynanarak, dönüştürülerek ve yok edilerek sorgulanır. Hal Foster için postmodern sanatçı bu nedenle “gösterge manipülatörü”dür. Bu irdeleme yapısökümcü bir anlayışa kapitalist toplumlarda ekonomik düzenin nasıl iletişim araçları ile kitleleri ele geçirip yaşam biçimini şekillendirdiği gösterilmeye çalışılır. Bu çabalar içinde “dil” kilit noktadadır. İnsana dair her şey dil üzerinden kurgulanır.

¹⁶ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 263-274 s

Dil de sonuçta bir metafor olduğu için gerçekliği yansıtmayıp insan doğasını kültürden yana reddettiği düşüncesi gündeme gelir. Bu çerçevede “doğru” ve “mantık” sorgulanır ve “kişisel” in toplumdan ayrılamayacağı yargısına varılır.

1967 tarihli Guy Debord’un “Gösteri Toplumu” adlı kitabı, aynı konuyu sanatçıları tüketim ve gösteri toplumu açısından bakmasını sağlar. Kapitalist toplum düzenin ileri aşamasında üretim yerine tüketimin aldığı ve kitlelerin güçlü mekanizmalarla kontrol edildiğini söyler. Pasifize edilmiş birey kitle iletişim araçları bir tür “gösteri toplumu”na dönüştürüldüğünü belirtir. Pompalanan yapay arzular tüketiciye sonu gelmeyen sahte bir mutluluk verirken aslında bunun gerçekte yaşanılan yabancılaşma ve sıkıntıyı örten bir yanılsamadan başka bir şey olmadığı belirtilir. Başlangıçta sanatın burada iyileştirici rolü olabileceğini görmekle birlikte sanatında nasıl bir tüketim nesnesine dönüştüğüne tanıklık eder. Bu tespiti, kapitalist sistemin ileri aşamasında sanatın direnç göstermeyen bir tüketim nesnesi olduğunu Jean Baudrillard da söyler. Yanılsamanın kendisin kalktığı ve toplumun ve yaşamın adeta bir “hipergerçek”liğe büründüğünü savunur. 1980’lerin Yeni Kavramsal sanatçıları 1960’lı yılların kavramsal sanatçılarından ayıran bu bilinçtir. Pek çok sanatçı kitle iletişim araçlarının yaydığı imge bombardımanının içindeki toplumsal düzen stratejilerini belgesel, drama, popüler müzik, komedi gibi farklı ifade biçimlerini sentezleyerek kurgu ile gerçeğin iç içe geçmiş yaşamı irdemişlerdir. Amerikalı sanatçı Thomas Lawson, ironik bir biçimde medyanın temsil biçimlerini taklit eder ve izleyiciye görsel stereotiplerin ne kadar güçlü olduğunu açık eder. Cindy Sherman bu düzenin özellikle cinsiyet rollerini belirlemedeki etkisini fotoğrafları ile yapı sökümüne uğratar. Fotoğraf postmodernizmin başlıca ifadesi olduğu gibi resmin yerini aldığı söylenir. Louise Lawler ünlü Amerikan sanatçılarına ait yapıtların ticari dolaşım içerisinde galeri ve koleksiyonerlerin evinde çektiği fotoğrafları sergiler. Galerilerinin aurasından yoksun sergilenen yapıtlar izleyicide etki yitimi yaratarak galeri mekanlarının otoritesini sorgular. Resim, heykel, enstalasyon, video ve performans gibi geniş bir ifade biçimi sergileyen Genç İngiliz Sanatçıları’ndan Damien Hirst (1965-) hayvan ölümlerini kullanarak gerçekleştirdiği enstalasyonlarında ölüm temasını günümüze özgü bir natürmort gibi irdeler. Yine aynı grubun sanatçısı Michael Landy (1963-) varlık/yokluk olgusunun günümüzde yalnızca maddiyatla ölçüldüğünü performans ve enstalasyonla göstermek istemiştir.

Aralarında sanat yapıtlarının da bulunduğu tüm mal varlığını parçalayarak yok etmiştir.¹⁷

1980’li yılların ortasında kendini 20. yy. boyunca temsil etme olanağı bulamayan kesimler “kimlik” olgusu içinde Batı sanatında yer edinmeye başlar. Dönemin “çok-kültürcü” eğiliminin bir devamı olan dönüşümde farklı kültürlerin sanatsal ifadeleri geniş bir kesime ulaşır. Kavramsal Sanatın stratejisini sürdüren bu eğilim sanatı kimlik stratejisinin bir aracı gibi görür. Irk, sınıf, kültür, cinsiyet gibi başlıkların karşıtları ile kodlanmış toplumsal yapı içerisindeki deneyimleri nasıl “öteki”leştirdiğini gösterir. Batı dünyasının o güne kadar “öteki”ne ancak bir “numune” gibi gördüğü konusunda eleştirilir. Yine de 1990’lı yıllarda beyaz sanatçı ve küratörlerin başlattığı uluslararası bienaller sanat coğrafyasını genişletir ve farklı kültürlerin kendini ifade etme olanağı tanır. Bu düzen gerçekte giderek küreselleşen ekonomik yapının bir yansımasıdır. 1989 yılında Jean-Hubert Martin ve Mark Francis’in küratörlüğünde gerçekleşen “Yeryüzü Sihirbazları” sergisi küresel bir vizyonla tüm kültürlere açık olduğunu iddia etse de Batılı ve Batılı olmayan kültürlerin birlikteliği yinede ötekini bir egzotik numune gibi sunduğu eleştirisi yapılmıştır. Hatta genel anlamda Üçüncü Dünya Ülkeleri’ne yönelik ilginin aslında yeni bir sömürge düzeni olduğu öne sürülmüştür. Kızılderili melezi Amerikan sanatçı James Luna 1987’de San Diego Uygurlık Müzesi’nde yedi gün boyunca ziyaret saatlerinde Kızılderililer için ayrılmış bölümde canlı Kızılderili örneği olarak beklemiştir. Kendini sergileyen sanatçı bu canlı enstalasyonu ile Batı’nın yok ettiği bir kültürün nasıl bir turistik ve ticari bir ranta dönüştüğünü göstermiştir. Afro-Amerikalı sanatçı David Hammons saç, fil dışkısı ve zenci gettolarından topladığı atık malzemelerle heykeller yaparak Amerikan zenci toplumunun yoksulluğunu gözler önüne sermek ister. Sanat içinde güdülen kimlik kavramı aynı zamanda sansürlere uğrayan marjinal kesimlere de söz hakkı tanır. Mapplethorpe ve Gonzales-Torres gibi sanatçılar ölüm sebebi de AIDS hastalığını çeşitli boyutlarda irdelemişlerdir. 1990’lardan günümüze çok geniş üretim alanlarını sunan “kimlik”

¹⁷ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 275-281 s.

kuramcı Hal Foster’e göre politik sanatın günümüzdeki yansımasıdır. Sınıf farklılıkları yerine toplumda yaygınlaşmış “temsiller” irdelenerek toplumsal ayrımcılığı ön plana çıkarılıp yapı sökümüne uğratılmaktadır.¹⁸

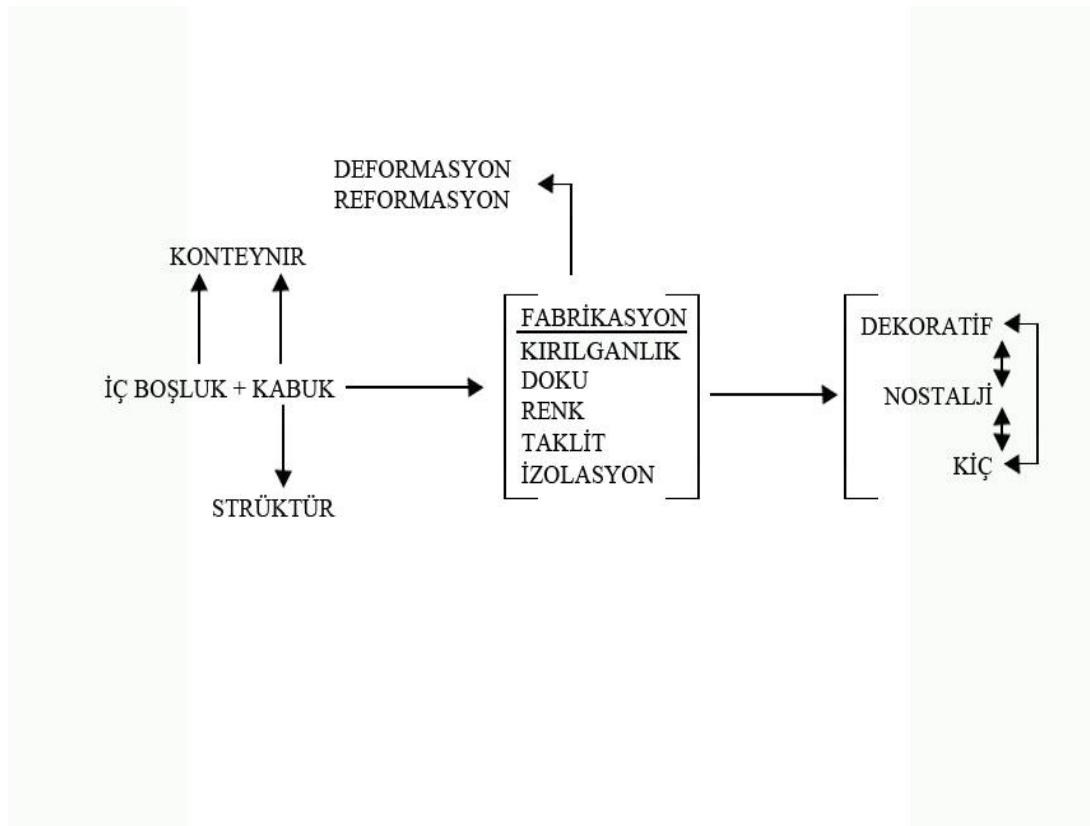
¹⁸Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 295-298 s.

2.BÖLÜM

SERAMİK KAVRAMLARI

2.1 Kavramlara Dair

Seramiği daha iyi tanımlamak üzere ve günümüz sanatının düşünsel değer sistemine eklemesi hedeflenen bu branşın doğrudan tarif eden kavramlar ile belirlenmesi çalışılmıştır. (**Tablo-1**) İlk bakışta bu kavramlar oldukça geniş ve genel bir çerçeve içinde görülür. Oysa hepsi seramik için özelleşmiş yönleri ile değerlendirilmiştir. Eşzamanlı birçok kavram olarak bir çalışmada yer alabilir. Sanatçı inisiyatifi ile bir veya birkaç kavram ön plana çıkarılıp çalışmanın düşünsel temeli için zemin oluşturabilir.



Tablo-1, Seramik kavramlarının bir birleriyle olan ilişkisini açıklayan şema

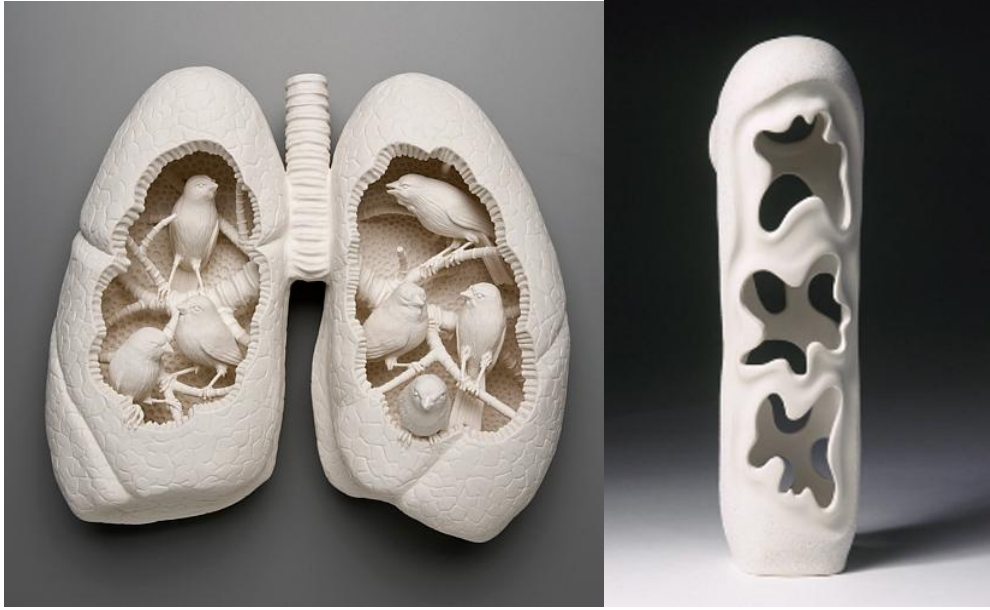
“İç Boşluk” ve “Kabuk” Seramiği seramik yapan kavramlardır ve birbirinden bağımsız düşünülemez. “Konteynır” iki kavramın fonksiyonel birlikteliğidir. “Strüktür” “Kabuk”tan ayrılmaz bir kavramdır. “Doku”, “Renk”, “Taklit”, “İzolasyon”, “Kırılgenlik” ve “Fabrikasyon” kavramları kabuk üzerinde belirir ya da etki eder. “Deformasyon” ve “Reformasyon” kavramları seramikte “Fabrikasyon” kavramı ile özelleşmiş bir durumu vardır. “Dekoratif”, “Nostalji” ve “Kitsch” kavramları ikincil kavramlardır. Kendilerinden önce sıralanmış kavramların birlikteliği ile belirir ve kendi içlerinde ilişkisel bir konumları olabilir.

2.2.İç Boşluk

“İç boşluk” nesneyi çevreleyen uzayın iç doğru uzantısı durumundadır. Başka bir deyişle seramik nesnede kabuğu sınırlar ve tarif eder. Malzeme ile özgünleşmiş bir sanat dalı olan seramik, vazgeçilmez iki unsuru “kabuk” ve “iç boşluğu” barındırır. Yapılacak çalışmanın fırınlama dayanıklılığı açısından sağlıklı bir sonuç elde edilebilmesi için özellikle üç boyutlu nesnelerin masif yapısı çeşitli yöntemlerle eşzamanlı ya da çalışmanın sonunda “iç boşluk”u sınırlayan bir kabuğa indirgenir. Bu yapı seramiğe özgü diyebileceğimiz kavram üretimini besler. Kabuk üzerinden açılan delik(ler) iç boşluğu uzaya bağlar ve izleyici açısından görünür kılar. **(Resim-1)** Sanatçı bu durumu çalışmasının bir parçası haline de getirebilir. Ayrıca kabuk üzerine açılan bu deliklerin bilinçli olarak üst üste doğrusal bakışla örtüştürülmesi “delip geçme” **(Resim-2, 3)** hissi uyandırır ve izleyiciyi “uzay” (boşluk) ile yüz yüze bırakır. **(Resim-4)** Normal şartlarda varlığına her zaman maruz kalınan, sıradan bir durumu tanımlayan “boşluk” çalışma ile özelleşir. Bir bakıma mekanın nesne için gördüğü işlevi bu defa nesnenin kendisi onu çevreleyen uzayı soyutlayarak, görünür kılar.

“İç boşluk” un, “mekan” kavramında farkı izleyiciye fiziksel olarak içinde bulunma imkanı vermemesidir. Yalnızca “ideal mekan” imgesi yaratır. “İç boşluk” ile “İç mekan” arasındaki sınır öznenin içinde olup olmamasına göre çizilebilir. Fonksiyonel bir görevi vardır ve izleyicinin içinde dolaşımına yönelik tasarlanmıştır.

Bedenin orada bulunması zaman kavramının devreye girmesi için yeterlidir ve bu yüzden bile “ideal mekan” boşluktan uzaklaşır.



Resim-1 Kate Mac Dowell çalışmasında ciğerleri dolduran hava ve nefesin çıkardığı sesi akciğerlerin iç boşluğuna yerleştirdiği kuşlarla ifade etmiştir.

Resim-2 Susan Bleckner Heller, kabuk üzerine açtığı deliklerle iç boşluğu çalışmanın bir ögesi haline getirmiştir.



Resim-3 Susan Bleckner Heller bu çalışmasında ise delikleri bire bir karşılaştırarak arka zemini sonsuzluk ifadesi olarak hissettirmiştir.

Resim-4 Kesilmiş Çay Seti’nde, fonksiyonelliğin ötesinde sonsuzluk ile kurduğu ilişki öne çıkar.

. “İdeal mekan”ın gerçek bir zamanı yoktur. O ancak mitlerin yaratılış zamanları gibi tarihten bağımsız ve öznel bir hissedıştır.¹⁹ Öte yanda bir mekan olan ancak özel amaç ve şartlar düzenlenmiş bir sergi salonu durumu itibari ile izleyicinin içinde dolaşırken; dünyanın olabildiğince tüm verilerinden uzaklaştırılması bakımından büyük benzerlikler gösterir.

“Bir ortaçağ kilisesi inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekanın inşası için uygulanan kurallar da aynı özene sahiptir. Dış dünyayla her türlü temas engellenmelidir, dolayısı ile pencereler genellikle yok edilir. Duvarlar beyazdır. Ana ışık kaynağı tavadır. Ahşap parkeler kendi ayak seslerinizi duyabileceğiniz kadar cilalıdır ya da sessizce adım atabileceğiniz şekilde halı kaplıdır, gözler duvarlardadır. Sanat, hani derler ya, “kendi dünyasında” bir olgudur. O mekanda görebileceğiniz tek eşya belki bir masadır. Böyle bir bağlamda ayaklı bir küll tablası bile kutsal bir nesne statüsü kazanır.”²⁰

Tek farkla “Beyaz küp genellikle sanatçının toplumla arasındaki mesafenin bir simgesi, ama aynı zamanda o toplumla ilişkiyi sağlayan mekandır. Bir tür gettodur, kurtarılmış alandır, sonsuzluğa doğrudan hattı olan bir tür müze öncesi müzedir, bir tavırdır, bir yerdir ama değildir, boş duvarların bir yansımasıdır, büyümlü bir odadır, odaklaşmış bir zihin ve belki de bir yanılsamadır. Sanatın sanat olma olasılığını içinde barındırmakla birlikte, o olasılığını karmaşıklaştıran da bir mekandır.”²¹

¹⁹ Joseph Campbell, **Yaratıcı Mitoloji- Tanrının Maskeleri**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, 631-632 s.

²⁰ Brian O’ Doherty, **Beyaz Küpün İçinde- Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev: Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 31 s.

²¹ O’ Doherty, a.g.e. 101 s.

Oysa “iç boşluk”u izleyicinin dolaşabilmesi bir yana görmesi bile gerekmebilir. Birçok çalışmadan bunu görebiliriz. **(Resim-5, 6)** Özetle temelde bu gereksinim yapılan çalışma ya da ürünün fırınlama öncesi, kurutma ve fırınlama sürecinde çatlamaması için gereklidir. Buna göre ya kütle oyularak boşaltılır ya da çalışma buna uygun bir biçimde kabuk strüktür olarak devam edilir. Her iki durumda da içinde meydana gelecek boşluk kabuğun dış yüzeyini çevreleyen uzaydan ayrılmış ve kabuğun iç yüzeyi ile sınırlanmış bir “iç boşluk” yaratır. Düşünsel anlamda fiziksel zorunlulukların ötesinde; bu sürekliliğin tekrarı bilinçaltında seramiği tarif eden en önemli kavramlardan birini “iç boşluğu” öznenin belleğine yerleştirir.



Resim-5, Alfredo Gioventu, seramik ve sırta taklit edilen taşları sadece su içinde içindeki iç boşluktan batmadıkları zaman gerçek olmadıkları anlaşılır.

Resim-6, Sara Mills, renkli sırta aynı zamanda da suya karşı izole edilmiş seramik koniler içindeki iç boşluk sayesinde batmadan gölün üstünde görünmektedir.

Konu seramiğin tarihsel etimolojisi içinde incelenirse Neolitik Çanak Çömleksiz Dönem tahta, kemik, taş ve bunları tekrardan en kolay üretilebilecek kilden yapılmış ilk seramik ürünler idolleri görürüz. Dinsel ihtiyaçlarla üreme ve doğurganlığı temsil ettiği düşünülmektedir.²² Nitekim Neolitik’in başlangıcında yerleşik hayata geçip göçebeliği terk eden ve toplumsal bir örgütlenmeye sahip ilk

²² Gordon Childe, **Kendini Yaratan İnsan (İnsanın Çağlar Boyunca Gelişimi)**, Çev: Filiz Ofloğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, 2010, 77- 78 s.

yerleşimlerin kurulduğu görülür. Tabi tarımın keşfedilmesi en büyük etkidir. Toprak aynı zamanda yapı inşasında Orta Enlemlerin en önemli malzemesidir.²³

Sonraki süreçte kil bir başka ihtiyaca cevap vermek üzere katı ve sıvı maddelerin saklanması taşınması ve pişirilmesi için çanak çömleğin icadında da kullanılır. Çıkışı tam olarak nasıl olduğu bilinmese de bulgular durumun gerekliliğini gösterir. Kenya'daki Eski Taş Çağından kalma olduğu varsayılan küçük çömlek parçaları istisna tutulursa büyük çapta çömlek yapımı Neolitiğin Çanak Çömlekli Dönem'inde başlamıştır. Bu döneme ait en eski çömlek parçaları Filistin'de yaşamış Natfiyanlar'a aittir. Toplanan mahsullerin özellikle de buğdayın uzun süreli saklanması ve pişmiş aş yapıla bilmesi için evlerde depolanması gerekmiştir. Eş zamanlı olarak sepet örgücülüğünün gelişmesi önemlidir. **(Resim-7)** İlk seramik kabın, bir sepetin su geçirmemesi için etrafının kille kaplanması ile bulunduğu varsayılır.²⁴



Resim-7 M.Ö. 7-6 bine tarihlene Çatal Höyük kazılarında bulunmuş örme bir sepetin kil üzerine çıkmış izidir.

²³ Doğan Kuban, **Mimarlık Kavramları**, YEM Yayın, İstanbul, 2007, 37 s.

²⁴ Gordon Childe, **Kendini Yaratın İnsan (İnsanın Çağlar Boyunca Gelişimi)**, Çev: Filiz Ofluoğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, 2010, 70 s.

Aynı malzeme evin duvarlarını oluşturan kilin arasında da yer alması dikkat çeker (wattle-and-daub). Ev bir bakıma sepet bir örgüye ya da kapalı bir kaba benzetilebilir. **(Resim-8)** O dönem evleri güvenlik gerekçesiyle dört tarafı kapalı ve girişi yalnızca çatıda yer alan bir açıklıktan merdiven ile sağlanmaktadır.²⁵ **(Resim-9)** Bütün bu gelişmelerin merkezinde kadın önemli bir figürdür. Bu gün Güney Amerika ve bazı günümüz yaşam biçiminin henüz daha nüfuz edemediği İlkel topluluklarda bu zanaatı kadınlar üstlenir ve Neolitik Dönem’de de aynı biçimde geliştiği düşünülür.²⁶



Resim-8 Çatal Höyük evlerinin temsili maketinden bir kesit

Resim-9 Çatal Höyük Restorasyon B, merdiven iç mekanı tavandan çıkışa bağlanır.

²⁵ Mehmet Özdoğan, Nezih Başgelen, **Türkiye’de Neolitik Dönem (Metinler)**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2007, 313- 326 s.

²⁶ Aladdin Şenol, **İnsanlık Tarihi-Kemirgenlerden Sömürgenlere**, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, 272 s.

Erkek tarım ve hayvancılık ile uğraşırken kadın evin sorumluluğunu üstlenir. Muhtemel hayatının büyük bölümü büyük bir toprak kabı hatırlatan bu evin iç boşluğunda geçirirdi. O dönemin şartlarında kadının anaerkil gücü yanında ataerkil toplumun tohumları atılmıştır ve soyun devamı için kadının bir şekilde dış dünyanın tehlikelerinden uzaklaştırılması gerekirdi. Pişirilen kil sertleşerek seramiğe dönüşür. Bu süreç içerisinde arkaik prototipi olan idollerin sahip olduğu düşünsel anlam her ne kadar fonksiyonel amaçlarla üretilmiş olsa da yeni biçime belli bir oranda taşınır. **(Resim-10, 11)** Özellikle dinsel törenler için üretilmiş kapların (rython) insan biçimli (anthropomorphic) **(Resim-12)** ve hayvan biçimli (zoomorphic) **(Resim-13)** formları vardır. Aynı şekilde sade bir formun yüzeyinde ya da kulpunda bu tarz motif ve kabartmalar görülebilir. **(Resim-14, 15, 16)** Bir bakıma figürlerin sahip olduğu dinsel kozmos kapların içindeki boşlukta vücut bulur ve artık içine konan şey yalnızca o madde değildir.



Resim- 10, 11 Ulucak'tan çıkan kaplardan örnekleri.



Resim-12 Kadın biçiminde terakota bir rhyton, M.Ö. geç 7 yy.-6 yy. Anadolu’da bulunmuştur. Metropolitan Müzesi, New York

Resim-13 Aslan biçimli terakota bir rhyton. Kaniş’te bulunmuştur. the Legion of Honor Museum, San Francisco, Kaliforniya .



Resim-14, 15, 16 Köşk Höyük’ten çıkan kaplardan örnekler.

“İç boşluk” kavramı fonksiyonel ihtiyaçların önceliği ile 1960’lara kadar “konteynır” kavramının arkasında kalmıştır. Bu yılların en büyük özelliği heykelin geleneksel malzeme ve mantığında koparak yaratılan özgürlük ortamında yeni

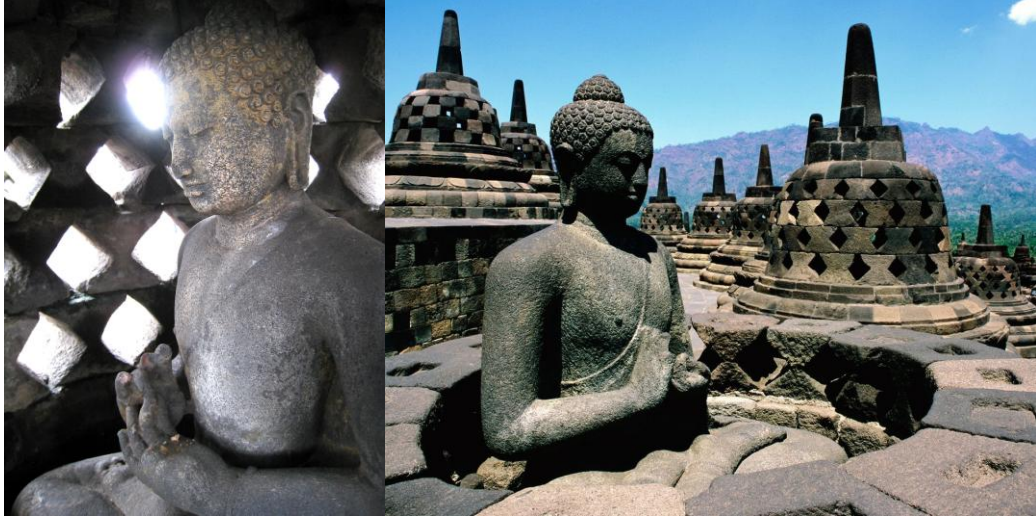
anlatım yollarını denemesidir.²⁷ Eş zamanlı olarak bu malzemelerden biri seramik kendi branşında günümüze kadar süregelen anlayışın temellerini atar. Seramik heykel ve seramiğin yalnızca sanata dair bir anlatım dili olarak gelişimi ile “iç boşluk” yeniden belirir.

Sanatsal anlamda insan bedeninin dolaşımına imkan veren çalışmalarla da karşılaşırız. Genelde bu kategoriye sanatsal anlamda enstalasyon ya da gündelik hayattan stant, otobüs gibi kısa süreli yada geçici hizmet sağlayan küçük mekanlar örnek gösterilebilir.

Yine “mekan” kavramına dönülürse; “İç boşluk” “mekan” ile benzeşir fakat önemli farkları da barındırır. “Mekan” daha çok mimari ile özdeşleşmiş ve bu dalın soruları çerçevesinde ele alınmıştır, fakat Güzel Sanatlar’ın tümünde farklı biçimlerde de olsa ele alınmış ve kullanılmıştır. “Mekanı” tarif ederken oldukça fazla şekilde tanımlayabiliriz. Temelde doğal olarak var olan ve onun içinde doğal ve yapay elemanları barındıran ya da bu elemanlarla sınırlanan uzaydır. Mimari anlamda bu yapı insanın fiziksel varlığı ile belirir. Bu anlamda “dış ve iç mekan” olarak da tarif edilir. “Mekanı” için ayrıca nesnelerin belli bir ilişki içerisinde olması ve hata olması bile gerekemeyebilir. Yağmurun ıslatmadığı bir alan, karanlıkta ışığın sınırladığı alan ya da futbol sahası gibi...²⁸ Tekrarlamak gerekirse, seramiğin iç boşluğuna “ideal mekan” da diyebiliriz çünkü orada olmak içinde yer almayı gerektirmez düşünmek yeterlidir. Mitsel bir hissedıştır. Mit dizgelerinin vücut bulduğu bir yerdir. Dahası insanlığın inanç dünyalarının bir ürünü olarak da tezahür eder. **(Resim-17, 18)** Bu hikayeler aslında insanın fiziksel zaman algısından farklıdır. Kendi gerçekliği içerisinde var olur ve sonlanmaz. Her seferinde o an tekrar tekrar yaşanabilir ya da hissedilebilir. Soyut bir zaman kavramı fiziksel bir mekana ya da en azından gerçekliğin sınırlamasına ihtiyaç duymaz.

²⁷ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 287- 292 s.

²⁸ Sema Soygeniş, **Mimarlık Düşünmek Düşlemek**, YEM Yayın, İstanbul, 2009, 33- 35 s.



Resim 17-18 Endonezya'nın Cava Adası'nda bulunan Borobudur Tapınağı'nın piramidal yapısının son katlarında bir çok stupa bulunur. Bu Budist yapıları ayrıcalıklı kılan adet bu dünyaya ait olmadıkları hissedilen Buda heykellerini yalnızca etrafındaki boşluklardan görülebilmesidir.

2.3.Kabuk

İnsan tarif edilmiş gözle sınırlanmış mekanlardan hoşlanır. İçgüdüleri doğası gereği orada güvende olacağını söyler.²⁹ Duvarlar her zaman engel, bir şeyin sınırı değildir. Seramikte olduğu gibi estetiğin topolojisine varır. Plastik sanatlar üç boyutlu ise seramik boyutlar arası hatta boyutsuzluk denebilecek geçişler yapar. Fiziksel mevcudiyetinin yanında tarihsel geçmişi de buna meyillidir. İnsanın sanat yaparken sakladığı gizem kabukla mühürlenmiş bir sonuca erişir. O orada değildir ve sadece vücut bulamayacak bir şeyde, kendi gibi boyut dışı kabukla özdeşleşir. Kabuk günümüz fizik teorilerinin evrenin boşluklarını bölen ve onları yaratan o kaotik yapısının yegane unsurudur. Kabuk yaşamdır. Yeryüzü, insanoğlunun doğuran ve

²⁹ Sema Soygeniş, **Mimarlık Düşünmek Düşlemek**, YEM Yayın, İstanbul, 2009, 100 s.

beşeri süreçlerini koruyan evidir. Kabuk duvar eşleşmesinde; benzeşen işlevler, şu şekilde sıralanabilir.³⁰

“Koruma İşlevi”: İçeriği dışarının etkilerinden ya da dışarıyı iç etkilerden korur. **(Resim-19)**

“Konfor Sağlama İşlevi”: Yaşam standardını artır. Enerji ve zaman tasarrufu ve çoğalmayı artırır.

“İçeridekini engelleme İşlevi”: İçeridekinin dışarı çıkmasını, dışarıdakini içeri girmesini engeller. Hapishaneler ve Berlin duvarı gibi...

“İletişim Sağlama (Yarı Geçirgenlik) İşlevi”: Genelde soluk alıp verecek biçimde iç ile dış ortam insan hücrelerine benzer şekilde yarı geçirgenliği sağlayan boşluklar mevcuttur.

“Sözsüz İletişim İşlevi”: Fonksiyonelliğin dışında statü ve güç gösterisi için ikincil amaçları iletmeyi sağlar.³¹

“Kültür Sergileme İşlevi”: Kültürün aynasıdır. Her türlü kültürel değeri taşıya bilir.³² Seramik sanatında estetik eylem ve sonuç kabuk üzerinde gerçekleşir. **(Resim-20)**

“...Eski uygar ulusların sanat istemi, onları sanat tasvirini yüzeye yaklaştırmaya zorlar, çünkü yüzeyde taktik (dokunma duyusu ile ilgili) bağlam en sert bir şekilde korunmuş ve bundan ötürü de yüzey içinde dış

³⁰ Üstün Dökmen, **İnsanın Korunakları- 1 Deriden Kültüre**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, 151- 153 s.

³¹ Dökmen, a.g.e. 140- 142 s.

³² Dökmen, a.g.e. 153 s.

dünyaya ait nesnelerin arzulanan tasviri kapalı maddi bireylikleri içinde en erken dile gelmiştir.”³³

Bu söylem plastik sanatların yüzey ile olan ilişkisinin ne kadar önem taşıdığını göstermesi bakımından önemlidir. Seramik mantığının ayrıcalıklı durumu anlatımın dilinin soyutluğu ya da gerçeğin taklidinden kurtulmanın ötesinde en tabii iki kavramı barındırır. “İç boşluk” sanat eyleminin içtepsel göstergesidir. “Kabuk” daha çok bunu vücut bulduğu dış dünyanın gösterenidir. (**Resim-21**)



Resim-19 Adriana Hartley, havuzun içine koyduğu kaseleri tersi bir amaçla içini kaselerin yüzdüğü sudan korumak için kullanmıştır.

Resim-20 Anita D. Powell, Elbiseyi bir kültürel simge kabuk olarak değerlendirip yüzeyine kimlik ile ilişkilendirdiği sahneleri resmetmiştir.

Resim-21 Kristen L. Morgan, Kabuk burada aracı var edenin ne olduğunu anlatır.

Yazının devamında özellikle rölyefin heykelden biçimsel sanat değerinin üstünlüğü ile Antik Yunan Arkaik örneğinin Klasik dönem çalışmalardan öncelikli durumu belirtilir. Çelişkili görünen bu durumda daha sanatın özüne değinenin, yani; ışık-gölge ve perspektif kaygılarını taşıyan klasik dönem rölyeflerinden farklı olarak, arkaik rölyeflerin daha çok sanatın içsellğine sahip olduğu vurgulanır. Özetle tasvir yüzeye yaklaştıkça gerçeklikle bağı artar. İkinci bir nokta da yüzeyin genişliği hacmi

³³ Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 86 s.

aleyhinde artıkça ya da kabuk kırıldıkça özün gerçeklik karşısındaki gücü de kırılır. Özellikle üç boyutlu plastik nesnelerde, dışı etmenler kabuğa ya da yüzeye hakim olduğu ölçüde, çalışma, gerçekliğin parçası olmaya başlar.³⁴

2.4.Strüktür (Yapı)

“Biçim meydana gelmeden önce bir taslak olarak vardır. Bir su kabının biçimi, hangi malzeme ve hangi teknikle yapılırsa yapılsın- ister cam üfleyerek, isterse tahtayı oyarak- bunlardan bağımsız bir tasarım olarak vardır. Biçim malzemeyi, salt malzeme olmaktan kurtarıp ayağa kaldıran bir düzendir. Bu düzen kendini yaşatacak ayakta durmasını sağlayacak bir iskelete gerek duyar. İşte bu iskelete, yani biçimi ayakta tutacak sisteme, strüktür adını veriyoruz.”³⁵

Biçimi ayakta tutabilecek sistemin parçalarının birleştirilme şekli “strüktür”ün niteliğini değiştirmez.

“Böylece strüktürün biçimin genel tasarımıyla ilgili bir kavram olduğunu görürüz. Ona biçimden bağımsız olmayan, bir çeşit biçim kalıbı diyebiliriz. Biçim bir tümel düzense, strüktür bir alt düzendir. Bazı durumlarda ikisi birbiriyle çakışabilir. Bir cam bardağın biçimi ve strüktürü arasında bir fark saptamak zordur. Fakat daha karmaşık düzenlerde strüktür bir soyut sistem olarak belirleme olanağı vardır. Strüktürün soyut niteliği, onu, malzeme ve yapım yöntemlerinden bağımsız bir kavram olarak kabul

³⁴ Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 86- 108 s.

³⁵ Doğan Kuban, **Mimarlık Kavramları**, YEM Yayın, İstanbul, 2007, 12 s.

etmemizi gerektirmez. Strüktür, yapım yöntemleri ve malzeme ile sınırlıdır; betonarme ya da çelikten yapılan bir strüktür kerpiç ile tekrar edilemez.”³⁶

Mimarlık tarihinin Gotik Öncesi Dönemi seramiğin “strüktür” anlayışı ile büyük ölçüde benzeşir. Erken dönem yapıların birçoğunda duvarlar sınırlayıcı olmanın yanında taşıyıcı özelliğe sahiptir. Yeni gelişen üslupla beliren taşıyıcı öğeler kemer, tonoz ve kubbe ağırlığını duvarlardan alıp bu birimler üzerinde dengelemiştir. Sürekli taşıyıcı olan duvar artık örtüden gelen yükü temele iletme zorunda kalmaz.³⁷ Malzemenin karakteri ile beliren kütsel mimari günümüz inşa tekniklerinin verdiği olanaklarla seramiğin karakterini yansıtan özelliklerinden uzaklaşır. Tek parça seramik bir objede ise bu durum yine boyutları itibari ile kabuğu hem taşıyıcı hem de kendi içinde, iki boşluğu ayırıcı, estetik bir bariyer olur.

Endüstriyel ürünlerde görülen bazı strüktürler mimari kaynaklı tanımlardan yola çıkılarak derlense de eserlerin boyutları ve uygulanabilirliği açısından seramiğe daha yakın durur. **(Resim-22)** Seramiğe en uygun görünenler: “Plaka strüktür”, “Çerçeve strüktür”, “Kabuk strüktür” ve “Karma strüktür”dür. Bunun dışında kalanlar: Katlanmış plaka strüktür, Şişme strüktür, Asma-gergi strüktür, Uzay kafes strüktür ve Membrandır.

Buna göre,³⁸

“Plak strüktür”: Belli bir kesit kalınlığını geçmeyen yüzeyler oluşturur. Geniş yüzeylerin elde edilmesinde ve üretim kolaylığı bakımından avantajları vardır. Sandalye, metal raf sistemi, sehpa ve ahşap dolap plak strüktürü olan ürünler olarak tasarlanmıştır.

³⁶ Doğan Kuban, **Mimarlık Kavramları**, YEM Yayın, İstanbul, 2007,12-13 s.

³⁷ Kuban, a. g. e. 40- 42 s.

³⁸ Demet Günel Ertaş, Nigan Bayazıt, “**Strüktür ve Malzeme Özelliklerinin Endüstriyel Ürün Tasarımına Etkisi**”, 3-10 s.

“Çerçeve Strüktür”: (**Resim-23**) Çubuk, çerçeve gibi parçaların oluşturduğu iskelet yapı olarak tanımlanabilir. Örnek; alışveriş arabası, masif ve tüp kesitli metal çubuklardan oluşur. Tasarımda belli aralıklarla tekrarlanan çubuklar ürünü hafif bir görüntü verir. Az malzeme ile daha büyük bir hacim oluşturulabilir. Ayrıca bükülen çubuklar değişik formların elde edilmesine olanak sağlar.



Resim-22 Chun-Bok Lee, endüstriyel bir dille biçimlendirilmiş strüktürün ana kavram olduğu bir çalışma

Resim-23 Stanton Hunter, mimari strüktür çizgileri taşıyan seramik çubuklu bir çalışma

“Kabuk Strüktür”: En çok görünen strüktür tiplerindendir. Ayrıca Seramik için en önem taşıyanıdır. Adından da anlaşıldığı gibi seramiğin vazgeçilmez nesnesi kabuk ile ayrılmaz bir birlikteliği vardır. İçinin boş olmasına rağmen yekpare bir görüntü elde edilir. Aynı boyuttaki masif bir nesneden daha hafif olur. Masaüstü objelerinde, aydınlatma armatürlerinde dekoratif ürünlerde, mutfak eşyalarında, mobilyalarda, sağlık donatım gereçlerinde, elektronik araçlarda ve birçok farklı aksesuarda kabuk strüktür görülebilmektedir. Kabuk strüktürü olan ürünlerde seramik de sık kullanılmaktadır. Seramik malzemeden yapılan endüstri ürünleri arasında ise masa üstü ürünler, yemek takımları, farklı kullanımlara yönelik objeler, mutfakla ilgili tuzluk, baharatlık, bardak gibi ürünler ve dekoratif ürünler, lavabo klozet gibi sağlık donatım gereçleri sayılabilir.

“Karma Strüktür”: Farklı strüktürel özellikler taşıyan elemanları bir arada içeren sistemler karma strüktür olarak tanımlanabilir. Farklı yapıların belli bir sistem içinde beraber kullanılmaları tasarıma zenginlik ve estetik katar.³⁹

Sanatsal anlamda üretilen seramik objeler temelde boyut bakımından mimarinin sorunlarıyla yüzleşmek zorunda kalmaz. Salt seramik kullanımı küçük objelerde malzemenin direnci üzerinde fazla bir sorun yaratmayacağı için mimari üslup açısından Gotik öncesi dönemin çizgisini taşır. Zaten bu boyutlarda yapılan bir tasarıma mimarideki gibi taşıyıcı öğelerin eklenmesi fonksiyonellikten öte dekoratif bir katkı sağlar. Malzemenin sanat dalı olarak belirleyen doğasının değişmezliği ve hedefteki farklılık sanatçıyı “strüktür”ü yalnızca bir kavram olarak değerlendirmesi için yeterlidir. Bu kavram her nesnenin bir şekilde sahip olduğu bir özellikken seramiğin kabuk yapısı “strüktür” kavramının üzerinde daha güçlü durulmasını sağlar ve seramikte taşıyıcı özelliği vurgulandıkça belirir. Anlatıma uygun olarak kabuk üzerinde açılan ya da kesilen alanlar yüzeyi parçalar (perforasyon).⁴⁰ Bu deliklerin biçim üzerindeki ağırlığı ve sayısı artıkça objenin ayakta kalabilmek için yerçekimine karşı gösterdiği direnç artar ve seramiğin kendi doğasına has bir biçimde “strüktür” kavramı gözle görünür kılar. Deliklerin belli bir düzen ile tekrarlanması “perde etkisi” (**Resim-24**) yaratarak iç boşluğu da görünür kılar. Boşluğun içerisinde sergilenme imkanı yaratır. (**Resim-25**) Kabuktan bağımsız ikinci bir nesne camın yarattığı etkiye benzer artık görünür ancak dokunulamazdır. Müzede cam fanuslar içinde sergilenen nesneler gibi özel ve değerli kılınır.

³⁹ Demet Günel Ertaş, Nigan Bayazıt, “Strüktür ve Malzeme Özelliklerinin Endüstriyel Ürün Tasarımına Etkisi”, 3-10 s.

⁴⁰ Dolores Ros, Yukiko Murata, **Seramik-Dekoratif Teknikler**, çev: Feza Altuniç, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2006, 74- 76 s

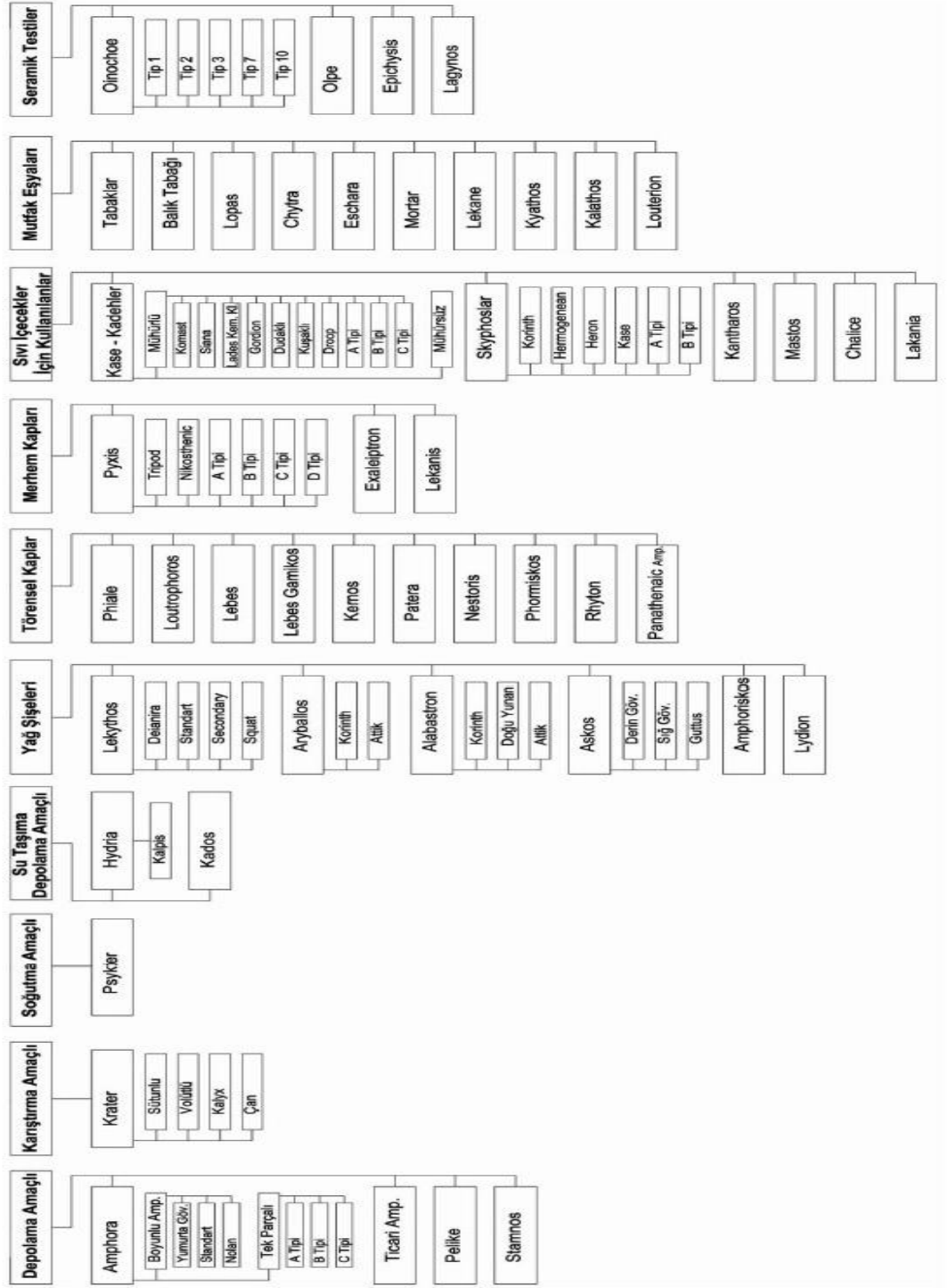


Resim-24 Helen Otterson, belli bir ritimle devam eden delikler iç boşluğu yarı aydınlık gizemli bir yer yapar.

Resim-25 Kylli Kovi, içindeki ikinci nesne hem bir delikli kabuk içine alınmış hem de renk farkı ile vurgulanmıştır.

2.5.Konteynır (Saklama Kabı)

Kilin doğada bulunan bir hammadde olmaktan çıkıp insanın hayatta kalmak için geliştirdiği seramiğe uzanan serüveni temelde yiyeceklerin pişirilmesi ve saklanması için gereken “konteynır” ihtiyacından başlar. “Konteynır” “kabuk” ve “iç boşluk” kavramlarının fonksiyonel amaçla birlikteliğidir. Tarih içerisinde tüketilen besinlerin daha sağlıklı ve lezzetli olması için çeşitli boyutlar ve şekillerde üretilen kaplar zaman geçtikçe çeşitlenir. **(Tablo-2)** Artık sadece temel ihtiyaçlar doğrultusunda bir üretim süreci yoktur. Gelişen damak tadı ve mutfak kültürü aslında insanın dış dünyayı algılamak için kullandığı beş duyusundan biri tadı almanın fizyolojik olarak beyin ile en dolaysız ilişkisini de açığa çıkarır. Katı ya da sıvının lezzeti görsel yönden içine konan kabın estetiği ile de doyurulur. İç boşluğu dolduran şey artık onu sınırlayan kabuk ile özelleşir ve kabuğun büründüğü form yalnızca içindekini tanımlar. Musluktan akan su “su bardağına” dolar. İçindekinin su olduğunu bilinmesi için suyun görünmesi gerekmez.



Tablo-2 MÖ. 6-4. yy.'lar arasında görülen Yunan seramik kap tipleri ve işlev grupları

Kapların gelişimi tarih içerisinde estetik kaygılarla birlikte fonksiyonel gereksinimlerine göre de evrilmiştir. İnce uzun, kısa dar ya da yayvan, geniş ağızlı da olabilir. Hepsi bir gereksinime cevap vermek üzere tasarlanmıştır. Katı genelde de tahılın saklanması için kolay çıkarılıp tekrar doldurulması için geniş bir ağız tercih edilir. Sıvıların rahat dökülebilmesi için geniş bir ağız dışı doğru inceliyor yonca ağız denilen formu alır. Parfüm ve kozmetik yağlar gibi daha değerli ve az bulunan şeylerin saklanması için küçük şişeler tercih edilir. Ayrıca kaza ile fazla dökülmesini engellemek için ağzına ek parçalar eklenmiştir. Sıradan bir durum gibi görünen bir çorba kasesinin yemek tabağına göre daha dar ve derin olması uzun bir deneme yanılma sürecinin ürünüdür. Aynı zamanda kabın kullanım amacına göre değişik tür ve boyutlarda kulplarda eklenmiştir. “Konteynır” seramik üretiminde bazı özel gereksinimler için de kullanılır. (Resim- 26, 27) “Konteynır” yine de sanat içinde kavram olarak sanatçıların anlatım dili olarak varlığını sürdürür. (Resim-28, 29)



Resim- 26 Villanovan kültürüne ait ölü küllerinin saklandığı oval terracotta bir kül kabı (Hut Um). M.Ö. 9. yy. Boston Müzesi

Resim- 27 Song ya da Ming Hanedanlığı'na ait Taocu figürlerle süslenmiş sırlı mezar vazoları, Asian Art of Museum of San Francisco



Resim- 28, 29 Sevım Çizer, sanatçının eserleri herhangi bir fonksiyonelliğe sahip olmasa da seçmiş olduğu nesnelerin imgesi iç boşluktan bağımsız olarak konteynır kavramını duyumsatır.

2.6.Doku

“Eş formların ya da birbirleriyle sık bağlantılı, benzer formların iki ya da üç boyut üzerinde tekrarlanmasından strüktür doğar. Başka bir deyişle strüktür, birimlerin bir araya gelmesiyle oluşan sistemler bütünüdür. Herhangi bir objenin içyapısal dokusu anlamındadır.”⁴¹

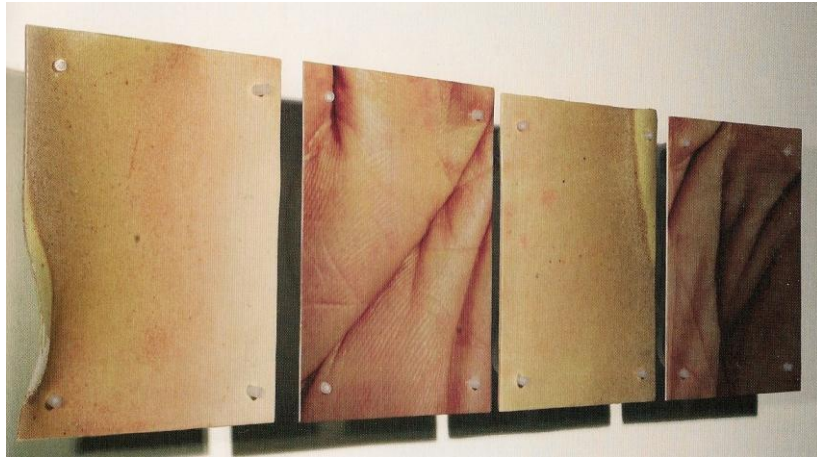
Bu tanım daha çok maddeyi oluşturan temel bileşenlerin atom ve atom gruplarının birbirleri ile bağlanma olasılıklarını inceleyen stereo-kimya doğal strüktür denebilecek bir tanım olabilir. Pek tabi sanatın en temel esin kaynağı doğanın yapısını açıklayan bu bilgi pek çok eserde de kullanılmıştır. Bu mimari anlamda bir strüktür anlayışının yansıması olabilir, çünkü; maddenin kendisini oluşturan doğal strüktür üçboyutlu ya da iki boyutlu bir benzeri, ancak doğal strüktürün taklidinin yapıldığı rölyef ya da heykel olabilir. Oysa başta yapılan tanımlama plastik anlamda ya da en azından seramik sanatı anlamında “doku”nun bir

⁴¹ **Strüktür-** Grafik ve Fotoğraf, MEGEP, Ankara, 2008, 3 s.

açıklamasıdır. Aynı kaynağı “Doku” başlığındaki modülü belki daha sağlıklı bir tanım olabilir;

*“Doğadaki tüm nesnelerin ve varlıkların görme, dokunma duyularıyla kavranabilen, içyapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilerine “Doku” (Tekstür) denir. İçi sınırlayan varlıkların dış yapı durumudur. Bu, doğanın yapısal bir özelliğidir. Her varlığın karakteristik bir dış yapı oluşumu vardır. Objelerin dış görünüşlerindeki ayrıcalıklarını sağlayan dokusal yapı farklılıklarıdır. Doku yüzeylerin oluşumunu ve tanınip ayırt edilmesini sağlar. Örneğin; çeşitli ağaçlar dokusal yapılarındaki, karakteristik farkları nedeniyle tanınip ayırt edilmektedir.”*⁴²

Seramik, “dokunsal” yönü kuvvetli bir sanattır. **(Resim-30)** Malzemeyi kullanan öncelikle onu tercih ettiği kıvamda hazırlar ve sonra tasarımının biçimsel yönden sonuçlandırana kadar büyük ölçüde ellerini kullanır ve onu hisseder.



Resim-30 Brian Boldon, Seramiğin dokunsal etkisi ile insan teni arasında düşünsel bir ilişki kurmuştur.

Doku kilin çeşidi ile yakından ilintilidir. Kilin karakteri çalışmanın biçimlendirilmesinde ve çalışma sürecinde önemli bir etkindir. Şamotlu bir çamur yüzeyin detaylanmasında kısıtlayıcı bir malzemedir. Kırmızı çamur daha plastik

⁴² **Doku**, Temel Sanat Eğitimi, MEGEP, Ankara, 2007, 9 s.

olmasına rağmen pişirim sırasında bünyede kalabilecek hava boşluklarına karşı daha dayanıksızdır ve çabuk kurur.

Buna benzer bir durum yontmada kullanılan iki taş malzeme arasında da görülebilir. Traverten gevrek ve gözenekli bir yapıya sahip olduğu için kırılındır ve detayları göstermez. Yapılan çalışmalarda ortak özellikler düz-geniş yüzeyli ve yuvarlak hatlı olmasıdır. Daha detaylı çalışmalar içinse sık dokulu ve ince kristal yapısına sahip mermer çeşitleri tercih edilir. Hatta çıkan sonuçta taşın kitlesel etkisi bile yok edilebilir.

Kil yüzeyine yapılan çeşitli müdahaleler öncelikle sanatsal anlamda “doku efektleri” yaratır. Yüzey üzerinde tekrar eden ekleme ya da çıkarmalar ve çeşitli alet ya da yüzey örneklerinin kile bastırarak oluşturulan etkileri de buna örnek gösterebiliriz. **(Resim-31)** Su birleştiricidir ve plastikliği sağlar. Miktarı azaldıkça elastikiyet azalır ve yüzeysel çatlaklar ile kırıklar meydana gelir. **(Resim-32, 33)** Kuru ya da pişirilmiş bünye üzerinde yontusal müdahaleler süreçleri görselleştirir. Bu durumda “doğal doku”ları organik ve inorganik ayırdıktan sonra “iz” diyebileceğimiz öznenin müdahalesi ile seramiğin plastik ve yüzeysel kırılma mekaniğine göre sonuçlar “yapay dokular” oluşur.

Bunlar insan zihninin ürünleri olabileceği gibi doğanın taklidi dokular da kullanılabilir. Süreçsel etkiye bağlı olarak ortaya çıkan aşınmalar taşların rüzgar ve suyla aşınması gibi yeni doku yapıları belirir. Aynı etki kimyasal olarak hızlandırılıp yeni bir anlatım dili kazandırılabilir. Döküm çamuru üzerine bisküvi pişirimi öncesi kurutulmuş çalışmaya sürülen asit veya sirke yüzey katmanlarının aşınmasına neden olur.⁴³

⁴³ Elif Ağatekin, **Artistik Seramik Biçimlendirmede Doku**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2002, 33 s.



Resim-31 Takayuki Sakiyama, Japon sanatçının dönen formları denizin hareketleri gibi etkiler bırakmayı hedefliyor.



Resim-32, 33 Kate Haywood, iki çalışmasında da doğal doku ve renk farklılıkları göze çarpar.

Oysa bezeme, tekrar, stilizasyon, motif vb... şeyler dokuya örnek verilemez. Malzemenin saf halini yani plastik müdahale ile ortaya çıkan etkileri işin bir parçası olarak kullanmayı seçen sanatçıların çalışmaları, “doku” anlamında daha ideal sonuçlar verir. Sade formu indirgeyen sanatçılar minimal üsluba yönelir.

Sır kullanımı doku elde etmede ikinci bir etmendir. Çeşitli sır formülleri ile görsel olduğu kadar “dokunsal” sonuçlarda elde edilebilir. Parlak-mat, düz- krakleli ya da kristalize...

Özetle doku başlığı altında birçok kaynaktan farklı tanımlar ve sınıflandırmaların yapıldığı görülür. Pratikte sanatta uygulanabilirlik açısından sınıflandırma yapılması gerekirse “doğal dokular” organik ve inorganik olarak ikiye ayrılır. “İnorganik doku”ya sahip kil, taş, metal ve “organik doku”ya sahip ahşap gibi malzemeler doğrudan çalışmanın plastik dokusunu oluşturur. Oysa sanatçının biçim vermek için bulunduğu müdahaleler ve bilinçli tekrarlara doku demek en azından malzemelerin kendi doku tanımı ile çelişir. Zira “doku”(tekstür) “içyapının”(strüktür) dışa yansımaları ise dışarıdan yapılacak müdahaleler ancak taklit doku ya da sanat çerçevesinde bakarsak bu özelliği kullanarak aktarmaya çalışılan ya da yeni arayışları yansıtan “artistik doku” denebilir. Bu tanım yine de malzemenin temel yapısının verdiği olanaklarla sınırlıdır. Renk odaklı efektlerin (**Resim-34**) dokunsal yoksunluğu doku tanımı ile çelişir. Bu sebeple renkli dokular demek akıl karıştırıcıdır. Bu tarz etkilere bezeme, motif, “efekt”, demek daha doğru olacaktır.



Resim-34 M.Ö. 6. yy. ortası, Sardes kazılarında bulunmuş emzikli bir kap, Metropolitan Müzesi

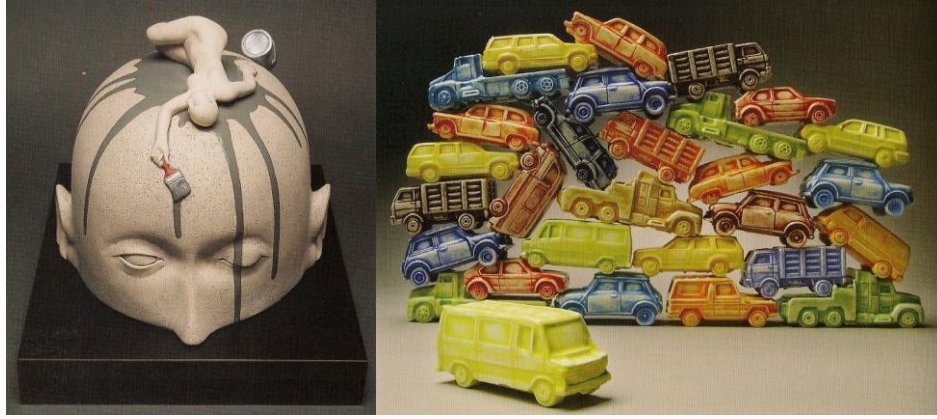
2.7.Renk

Dünyayı büyük bir oranda görsel verilerle algılarız. Işığın form üzerinde yarattığı ışık-gölge etkisi yanında bir diğer önemli rolü renklerin ortaya çıkmasında oynar. Malzemenin içyapısı yüzey üzerine gelen ışık tayfını farklı açılarda kırar ya da soğurur ve rengi oluşturur.

Her nesne gibi seramik bünyelerin kil çeşidine göre renkleri vardır. Seramikte ilk renk aynı zamanda biliminde başlangıcı ve kimyasal değişimin bilinçli kullanıldığı fırınlama ile başlar. Islakken plastik olan kil kurutulunca un gibi ufalanabilir. Teknik olarak ancak 600°C üstünde tutulduğunda su buharlaşarak çıkar ve bünye sertleşir. İlk zamanlar Neolitik dönemde seramik üretimi yerel koşullara bağlıdır ve kil ile yakıt türü doğrudan çömleğin rengini belirlemiştir. Sulak yörelerde bol dumanlı odun ateşinde pişen kaplar kara ya da pis boz renk alırdı. Daha kuru iklimlerde al ve toprak rengi kaplar elde edilmiştir. Akdeniz ve çöl bitkisinin hakim olduğu bölgelerde yakılan ateş açık pembemsi ve yeşilimsi renkler vermiştir. Astarla birden fazla renk uygulaması Yakın Doğu’da çıkmıştır. Bu bir tesadüften çok ılıman bölgelerin kullandığı dumanlı yakıttan kaynaklanır. Yapılan uygulamaların daha canlı çıkması için yeni bir gelişme ve buluş gerekliydi; sıcaklık 900- 1000°C çıkmalı ve dumanı tamamen uzaklaştıracak bir fırın kurulmalıydı. Bu gelişme Neolitik dönemde görülmez; fırın, Orta ve Batı Avrupa’da en erken Demir çağı ile kullanılmaya başlar.⁴⁴

Plastik sanatlar içinde resmin temel aracı renktir. Yüzey, hazırlanan renk pigmentleri ile kaplanır. Oysa seramiğin biraz daha teknik aşamaları olan karmaşık bir sistematiği vardır. Esas rengi oluşturan sırdır. Sır yüksek bir ısıda kendi içinde ve yüzeyde bünye ile reaksiyona girebilen örtücü bir katman oluşturur. **(Resim-35, 36)**

⁴⁴Gordon Childe, **Kendini Yaratan İnsan (İnsanın Çağlar Boyunca Gelişimi)**, Çev: Filiz Ofluoğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, 2010, 71 s.



Resim-35 Verne Funk, Sırın örtücü ve akışkan özelliğın anlatım dili ile daha da vurgulamıştır.

Resim-36 Irianna Kanellopoulou, Seri üretimle çoğaltılmış nesneleri bir birinden farklı kılan renkleri olmuştur.

Camsı katman derinliğı olan canlı bir renk meydana getirir. Temelde ışığın renkleri resim için hazırlanmış pigment boyaları ile yakalanamaz. Fakat seramiğın özel bir durumu vardır. Süreçsel bu işlemin sürprizlere açık olması fiziki ve teknik şartlara rağmen sonuç doğa ile boy ölçüşecek canlılıkta olur. Hem sanatın yapaylığını içeren bir yönü hem de doğanın bir parçası mevcuttur. Üç boyutlu bir renk ile karşılaşırız. Yine İngilizcede sır anlamına gelen “glaze” resimde bu etkiyi yakalamak için tuvalin üzerine boyanın ince ve şeffaf katlar halinde vernik ile sürülmesi tekniğidir.⁴⁵ Sır akışkan bir plastik oluşturur. Dezavantajı kullanılacak sırrın ya da yöntemin resim gibi hazır bir renk seçeneğinin olmaması uygulamanın kotarılmasını zorlaştırır. Daha önceden teknik bir birikim ve numune alımı gerektirir.

⁴⁵ “Glaze” [http://en.wikipedia.org/wiki/Glaze_\(painting_technique\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Glaze_(painting_technique))

2.8.Taklit

“Taklit” insan doğasının zihinsel aktivitesini tetikleyen ve uygarlığı açıklayan önemli bir kavramdır. Neredeyse bütün uygarlık taklit kavramı üzerine kurulmuştur. İnsanın dinsel, teknik ve sanatsal eylem ve ihtiyaçları, belli doğal ve kurgusal yapıların sağladığı kılavuzlarla geliştirmiştir. Kökeni ihtiyaç gibi görünse de dinsel bir motif ile tetiklendiği anlaşılır. O gün için fenomen gibi görünen deneyimler zamanla o gücün ehlileştirilmesi ya da ele geçirilmesi için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Gücü elde etmek, öncelikle onun gibi olmakla ya da onu temsil eden bir benzerini bulundurmakla eşlenmiştir. Teknik gelişmeler bile törensel ritüelin devam ettirilmesinde engel değildir. Temelde güce duyulan saygı, şükran ve gücün paylaşılması karşılığı ödenecek bedel için düzenlenir.

Sanatın mimetik doğası o dönemin bakış açısıyla Platon’un “Devlet”inde sanatçı gereksiz görür. Oysa şiire karşı duyulan saygınlığın temelinde dilin metaforik yapısının kullanılmasıyla elde edilen estetik hissedişin plastik sanatlarda da uygulanmasıyla durum değişir. Sanat sadece taklit olmaktan çıkar. Seramik açısından farklı bir süreç vardır. Teknik kolaylıklar her zaman seramiği alternatif bir malzeme yapmıştır. Kendi anlatım dili yanında tarih boyunca orijinali farklı malzemeden olan ya da eşdeğer nitelikte bir birine göre kopyası sayılabilecek örneklerle doludur. Göreceli olarak seramik üretiminde boyutları bakımından büyük çalışmaların daha küçük kopyaları ile karşılaşılır.

Teknik imkanların yanında amaca uygunluk da önemli bir sebeptir. Antik dönemin ünlü mermer heykelleri günün modasına uygun olarak orijinallerine yakın kil heykelcikler (figürin) üretilmiştir. Bu aynı zamanda yeni bir üretim tarzını da doğurmuştur. İkinci bir yöntem de örneğin mermer bir kabın biçimsel olduğu kadar malzeme karakterini imitasyonunun yapılmasıdır. Bu yönteme “ Mermer Tekniği” (Marbling- Agateware) denir. Birden fazla renklendirilmiş çamur üst üste konularak yoğurulur ve genelde mermer ile akit dokusuna benzetilmeye çalışılır. **(Resim-37,**

38)⁴⁶ Ayrıca Grek Sanatının önemli bir yere sahip figürlü vazolarının taş ve metalden yapılmış örneklerine rastlanır. (Resim-39, 40) Bunların ortak yönleri; biçimleri ve kullanılan motiflerin benzerliğidir. Oysa hangisinin ilk örnek olduğunu tespit etmek zordur çünkü bu ortak yönler kullanılmış malzemenin doğası ile tekrardan yorumlanmıştır.



Resim-37, 38 Mermer Tekniği yapılmış iki örnek. İlki agateye ikincisi ise mermere benzetilmiştir.



Resim 39-40 M.Ö. 6. yy. ait iki Oinochoe, biri bronz diğeri seramikten üretilmiştir.

⁴⁶ Çiğdem Önder Er, **Seramik Sanatında Mermer Tekniği**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2004, 1- 3 s.

2.9.İzolasyon (Yalıtım)

İnsanın en temel dürtülerinden hayatta kalmanın ikincil aşaması barınma doğal imkanların verdiği olanaklarla mağara ve ağaç kavukları gibi yerlerde başlayan yaşam savaşı bir süre sonra deneme yanılma ve zihinsel gelişimin sonucunda doğadan temin edilen malzeme kullanılarak özgü tasarımlarını ortaya çıkması ile önemli bir aşama kaydedilir. İlk yapılar muhtemelen saz ve ağaç dalları kullanılarak yapılmış barakalardır. Gerçek bir konut tipinde sazlar belirli bir düzenle yerleştirilip üzeri çamur ile sıvanır (wattel-and-daub) (Resim-41). İlk örnekleri Mezopotamya’da görülür.



Resim-41 Bu tarz bir inşaya güncel bir örnek

Sonraki aşamada saman ve kilin karışımından kerpiç elde edilir. İlk dönem kerpiçler şekilsizdir ve arası çamur ile doldurularak birleştirilir. Kalıpla yapılan kerpiç, üretimi artırdığı gibi yapı kalitesini ve tasarım imkanlarını da genişletir. Her iki kerpiç üretiminde duvarlar sıvanarak düzleştirilir ve üzerleri o dönem seramik kap motiflerine benzer tarzda süslendiği görülür. Seramiğin icadı ve gelişen yerleşim

birimlerindeki özel ve büyük yapıların gereksinimi M.Ö.3500 dolaylarında yine Mezopotamya’da mimariye yeni bir inşa aracı tuğlayı kazandırır. Artık yapılar doğal şartlara daha dayanıklı olabilmektedir. Bu süreçler birbirini takip eden aşamalar olmakla birlikte, uygulamada eş zamanlılık görülür. Eski alışkanlıklar artı maliyet ve teknik sorunlar tümünden bir tuğla kullanımı yerine sadece gerek görülen yerler tuğla ile örülür.⁴⁷ İçi kerpiç dış yüzeyi tuğla ile kaplama taş kullanılan yapılarda da görülen bir özelliktir. Gerekli görülen yerler düzgün kesilmiş taş bloklarla örülürken geri kalan kısımda moloz taş kullanılmıştır.⁴⁸

M.Ö. 3200’den sonra kerpiç duvarların dayanıklı, sağlam olması ve dekoratif amaçlarla yeni yüzey kaplamaları kullanılmıştır. **(Resim-42)** Sırlı tuğla birimlerinde günlük hayat, av ve savaş temaları görülür. **(Resim-43)** Seramiğin mimari ile yakından ilişkisi yapının ana inşa birimi tuğlanın yanında seramik sanatı için önemli bir kavramı “izolasyonu” barındıran çininin icadını sağlar. Babil uyarlığının yarattığı sırlı ve kabartmalı tuğla yapılar İran’daki Akamanişlar’ı etkiler ve Susa şehri Babil’den getirtilen aynı ustalarla tekrardan inşa edilir.⁴⁹ **(Resim-44)**

Mısır’da M.Ö. XIII. yy. ve M.Ö. XII. yy.da yapılan saray ve tapınakların duvarları renkli sırlı levhalarla kaplıdır.⁵⁰ Anadolu’da yapıları süsleyen Frig ve Lidya döneminden kalma figürlü, renkli astarlı ve pişmiş topraktan levhalar bulunmuştur. İslam çiniciliği Sasaniler’in kullandığı sırlı tuğla ve stuko süsleme etkisi ile başlar.

⁴⁷ Ercan Bıyıklıoğlu, **Yapı Malzemesi Olarak Tuğlanın Geçmişten Günümüze Tarihsel ve Teknolojik Gelişimi (Araştırma)** İzmir 1993 Lisans Tezi 1- 4 s.

⁴⁸ R. E. Wycherley, **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?** , Çev: Nur Nirven-Neziha Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1993, 32- 44 s.

⁴⁹ Bıyıklıoğlu, a.g.e. 5- 8 s.

⁵⁰ “Çini”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Gazetecilik, 6.cilt (24), 2739 s.

Abbasiler döneminde İran ve Irak'ta gelişen ve biçimsel özelliklerine kavuşan çinicilik tüm İslam coğrafyasına yayılır.⁵¹



Resim-42 İnanna' da bulunmuş koni mozakiler, Pergamon Müzesi, Berlin

Resim-43 İhtar Kapısı, Babil, M.Ö. 6 bin, Pergamon Müzesi, Berlin

Resim-44 Darius I, Akamenid Sarayı'ndan bir duvar, Susa, Pergamon Müzesi, Berlin

Bundan sonraki örnekler mimaride özellikle de iç mimaride duvar yüzeylerin sadece estetik kaygılarla çini ya da karolarla kaplandığı görülür. Gelişen son biçimin yapı strüktürü içinde doğrudan bir ilişkisi yoktur. Bu, seramiğe içinde yeni bir anlatım dili kazandırmıştır.

Çini ile yapılan birimsel yüzey kaplaması o yapının duvarlarını dönüştürerek yeni bir algı yaratır. Tarihsel kullanımına özellikle de İslam coğrafyasına baktığımızda dinsel anlatıma uygun olarak mekanın yeniden kurgulanmak istendiği görülür. Çininin verdiği soyut görsel değer yine stilize edilmiş motiflerle desteklenerek adeta Cennet'ten bir mekan yaratılır. Dış dünyanın ritminden düzenli ve dingin bir atmosfere girilir. Çini kullanımı mekan duyumu ve yaratımı için özel bir yöntemdir. İç mekan tanımlarken insan algısının yarattığı bu dünyayı mekanın kendisini bir sanat eserine dönüştürür. **(Resim-45)** Çağdaş sanatta geleneksel “beyaz küpü” çalışmanın kendisi olarak gösterme çabaları yani günümüz algı dünyasının bir

⁵¹ “Çini” a.g.e. 2739 s.

yansıması olan enstalasyon fikri çininin kullanım amacı ile örtüşür. Kaplama malzemesi karo ve sıranın yarattığı görsel imkanlar bir yüzey oluşturma yanında bir mekanı tarif eder ve o mekanın zaman ile uzam yani dördüncü boyutunda duyumsatır. **(Resim-46, 47)** Başka bir deyişle, mimarın mekana kattığı tüm tasarruflar ile seramiğin etimolojik gelişimi günümüz sanat çizgisinde birleşir.



Resim-45 Kathy Erteman, duvar karolarından yola çıkarak yapılmış renkli sırlı bir pano

Resim-46 Kosho Ito, Mekanı, duvar ve zemini birleştirilmiş dördüncü boyutu çağrıştıran bir enstalasyon

Resim-47 Backa Carin Ivarsdotter, Mekan bir anlamda bu enstalasyonla izleyici ile etkileşime geçer

2.10.Kırılma

“Kırılma mekaniği, mühendislik yapılarda kullanılan malzemelerdeki çatlak, boşluk ve enklozyon şeklindeki hataların yük taşıma kapasitesine etkisini ve kırılmayla belirlenen hasarları inceler. Kırılma mekaniği, kırılmayla belirlenen hasarları incelemekte iki türlü yaklaşım öngörmektedir. Bunlardan birincisi Griffith Enerji Dengesi Yaklaşımı (1920), diğeri de Irwin Teoremidir (1956).”⁵²

⁵² Asım Özdemir, **Seramik Malzemelerin Kırılma Tokluğu Değerlerinin Üç Boyutlu Sonlu Elemanlar Yöntemi ile Teorik Olarak Belirlenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2006, 10 s.

“Kırılma, malzemelerin gerilme altında birden fazla parçalara ayrılmasıdır. Kırılmanın karakteri malzemeden malzemeye değişir ve genellikle tatbik edilen gerilmeye, sıcaklığa ve deformasyon hızına bağlıdır. Kırılma başlıca iki safhadan oluşur. Birinci safha “çatlak teşekkülü”, ikinci safha ise “çatlağın ilerlemesi”dir.”⁵³

Seramik üretiminde de bir hatayı tanımlayan bu kavram temelde istenmeyen bir durumun sonucudur. Malzemenin bir özelliği olarak ortaya çıkar. Birçok avantajı sayesinde yeryüzünde insan uygarlığının en çok izine rastlanan nesnesi seramik, birçok yerde kırılmış parçalar yani buluntular olarak karşımıza çıkar. Belki de onu bu kadar tercih edilebilir yapanda bu özelliğidir. Toprakta mekanik olarak çıkartılıp biçimlendirilen kil estetik bir süzgeçle fırınlama sonrası seramiğe dönüşür ve yine yok olmak için başladığı noktaya gelir. (Resim-48, 49)



Resim-48, 49 Koshiro Ito, kütsel kil bloklarını fırınlarak doğal kırılmaların oluştuğu büyük enstasyonlar yapmıştır.

Kırılıp parçalara ayrılan seramik uygarlık süreçlerinin kanıtları olarak toprak katmanları altında bekler. Her parça onu tamamlayacak ve tanımlayacak bir uzam gibi ötekinin üstünde istiflenir. Kırılmak aynı zamanda ayrılıp ayrı bir sürecin içinde

⁵³ Asım Özdemir, **Seramik Malzemelerin Kırılma Tokluğu Değerlerinin Üç Boyutlu Sonlu Elemanlar Yöntemi ile Teorik Olarak Belirlenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2006, 17 s.

yer almaktır. Bütünün kaosudur. Sürecin etkileri zamansal olduğu kadar da mekansaldır.

Kırılma eylemi seramikte daha çok fırınlama ve sonrasında ifade eder. Seramik pişirim öncesi amorf bir katıdır fakat katıların sınıflanmasında kendi adını taşıyan ayrı bir kategoride yer alır. Sertleşen malzemenin yani ısı ile reaksiyona giren bünye geri dönüşü olmayan bir forma kavuşur ya da teknik yönden kullanılan kilin cinsine göre maksimum kalınlığın aşılması ve fırının ısı değerlerinin yersizliği formun daha fırınlamada parçalanmasına sebep olabilir. Böyle bir durum ancak nesne ile özne ilişkisinde öznenin nesneye uyguladığı eylemi gösterir. **(Resim-50)**

Eylem anı değildir ama eylemin nesne üzerinde uyguladığı kuvvetin kanıtları belirir. Gerçek anlamda bir arkeoloğun buluntu bulması kadar onu nasıl bulduğu da önemlidir. **(Resim-51)**



Resim-50 Kate MacDowell, Seramiğin kırılganlığını çevreci bir yaklaşımla ağaç kesimini mitolojik bir hikayeyi referans alarak kullanmıştır.

Resim-51 Mel Robson, Silahın şiddetini kırılmış seramik parçaları ile duyumsatır.

Üçboyutlu bir nesnede iç boşluğu uzaydan ayıran kırık bir kabuk tasarımının biçimsel anlatımına uygun olarak umut, özgürlük, doğum ya da olumsuz anlamlar içeren acı, hüznün, kayıp gibi kavramlarla birlikte belirebilir.

2.11. Fabrikasyon (Seri Üretim)

“Fabrikasyon” kavramını gerçek anlamda seramik, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze ihtiyaç ve teknolojinin imkanlarını kullanarak içini doldurmuştur. Geleneksel ve Endüstriyel Seramik sınıflandırmasına dahil olan üretim ve seri üretim teknikleri Güncel Sanat içerisinde farklı olanaklar sunar. “Fabrikasyon” kavramına karşılık gelen seri üretim seramik içerisinde “Elle Üretim”, “Torna ile üretim”, “Kalıp ile üretim” ve gerçek anlamda günümüzde fabrikalarda yapılan üretimler dahil edilir.

En temel üretim elle ve basit aletlerle gerçekleştirilmiştir. Bu üretim şeklinde seramiğin kolaylığı olsa da seçilen biçimin aynısını üretmek olası değildir. Ancak bir benzeri yapılabilir. Seri üretim içinde başlangıcın el yapımı (hand-made) olması bakımından önemini korur. Bu üretim biçiminde küçük figürler ya da tornasız bir kap için elinde tahta bir patpat ve diğer elinde çamuru döverken altından biçimini vermesi için kullandığı küremsi bir obje vardır.

Torna ile biçimlendirme çok eski bir yöntemdir. Bilinen ilk örnekler Mısır’da bulunmuştur. Benzerliği yönünden torna çarkı devrilmiş bir ata arabası tekerleğinden bulunduğu söylenir. Bu çanak- çömlek üretimi biçimi devrim niteliğindedir. Üretim daha hızlanmış ve zaman ile emek tasarrufu sağlanmıştır. Düşen maliyet daha çok insana ulaşan konfor ve hijyen sağlar. Bir bakıma bu gün ile karşılaştırılmayacak düzeyde insan popülasyonunda artış olmuştur. Üretimde insan faktörü hala önemli ise de teknik alet kullanımının geliştiği görülür. Kap formları daha ince, düzgün ve kullanışlıdır.

“Döndürerek Şekillendirme Yöntemi, kil hamurunun bir eksen etrafında döndürülerek el ya da alet yardımıyla şekillendirilmesi ilkesine dayanan bir yöntemdir.”⁵⁴

⁵⁴ Hande Kura, **Endüstriyel Seramik Tasarımında Biçim ve Üretim Yöntemleri**, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1989, 96 s.

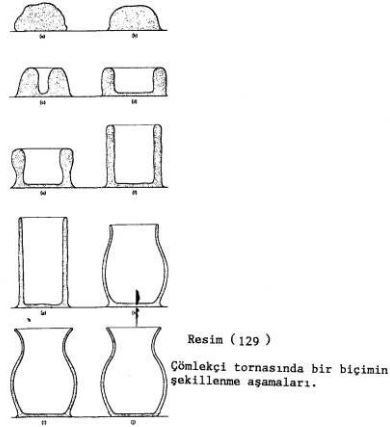
Döndürerek şekillendirme yönteminde kil hamuru deri sertliğinde ve plastik kıvamda çeşitli yöntemlerle kullanılır⁵⁵;

Çömlek tornasında şekillendirme (**Şekil-1**)

Şablon tornasında şekillendirme

Otomatik tornada şekillendirme

Kesici ve kazıyıcı şekillendirme



Şekil-1 Tornada kilin şekillendirme süreci

Üçüncü üretim biçimi kalıp ya da alçı kalıp ile yapılan üretimdir. İlk kalıplar yine aynı malzemeden pişmiş seramikten üretilmiştir. Plastik kil genelde elle içine bastırılarak ürün alınmaktaydı. Başlangıçta küçük boyutlu objeler görülür.

Gerçek anlamda üretim alçının kalıp üretiminde kullanılması ve döküm çamurunun geliştirilmesi ile başlar. Kalıba döküm çeşitleri⁵⁶;

⁵⁵ Kura, Hande Kura, **Endüstriyel Seramik Tasarımında Biçim ve Üretim Yöntemleri**, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1989,96 s.

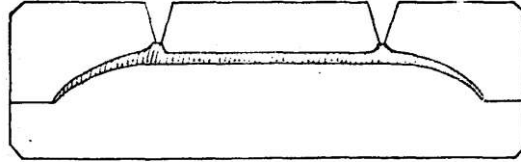
⁵⁶ Kura, a.g.e. 110 s.

Dolu dökümle (Şekil-2)

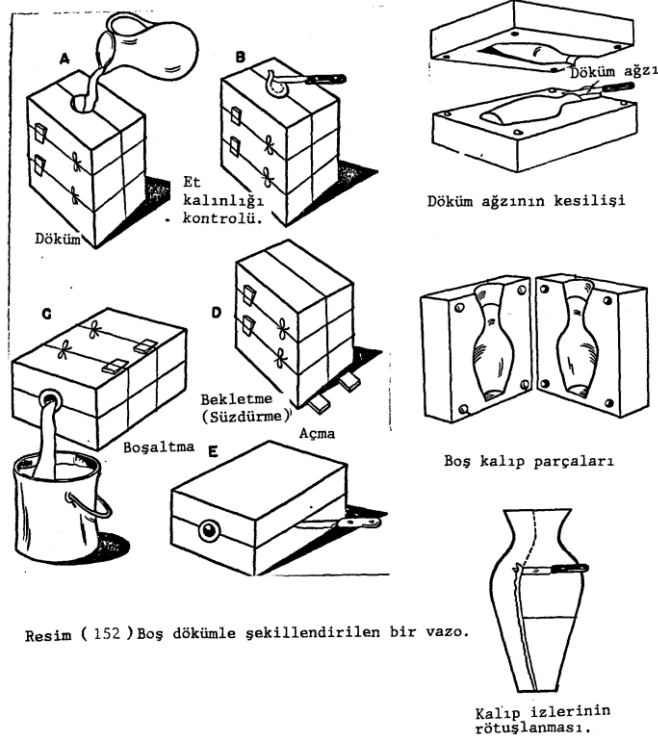
Boş dökümle (Şekil-3)

Dolu-boş dökümle

Basıncılı döküm



(Şekil-2) Dolu dökümle tabak kesiti



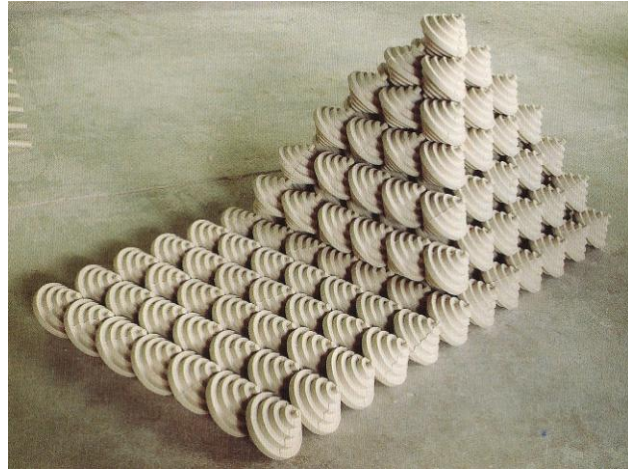
(Şekil-3) Boş döküm süreci

Çoğaltma Güncel Sanata uzanan birçok kavramı da beraberinde getirir. Pop sanatın önünü açtığı ve değersizleşme üzerine tekrarları, sanatın biricikliği ve aurasını kırmıştır. (Resim-52) Bazıları, Yeni Gerçekçiliğin akümülyasyonlarına, Minimalizmin modüler tekrar ve enstalasyonlarına dönüşmüştür.



Resim-52 Brigitte Bouquet, renkle hareketlendirilmiş bir seri üretim çalışması

Yeni Gerçekçiliğin güçlü enstrümanı akümülyasyonda bir nesne birim olarak kabul edilir ve yığılarak tekrarlardan oluşan bir bütün meydana getirilir. Minimalizm kendisi biçim en arı hale indirgemekle kalmaz izleyiciyi estetik nesnenin yanılsamasından uzaklaştırmak için bazı sanatçılar yalın geometrik formları tekrarlar. Tekrar sergilemenin bir diğer biçimi enstalasyondur. Birimsel olarak çoğaltılan nesneler sergilemede mekan fikrini destekler. (**Resim-53**)



Resim-53 Roderick Bamford, Birim tekrarları ile oluşturulmuş bir enstalasyon

2.12.Deformasyon (Biçimbozumu)

Bir malzemeye yeterli kuvvetin uygulanması, malzemede şekil değişikliğine sebep olur. Bu şekil değişikliğine “deformasyon” denir. Kuvvet etkisini yitirince şekli değişikliğine uğrayan cisim tekrar özgün formuna geri dönerse buna da “elastik deformasyon” denir. Bağlar gerilir; fakat atomlar birbiri üzerinde kaymaz.

Gerilme, malzemede kalıcı şekil değişikliğine sebep olursa buna da “plastik deformasyon” denir.⁵⁷

Bu tanımlardan, seramik kilinin elastik olmayıp plastik özelliklere sahip olduğu görülür. Günlük kullanımda pek çok çeşide sahip petrokimya ürünü plastikler ile benzeşen kili ayıran temel farklılık da budur. Plastik her ne kadar adı ile özdeşleşen plastik özelliği ile karıştırılsa da elastik bir malzemedir. Kile sanat anlamında kullanım imkanı yaratan plastikliği yani müdahale sonrası biçimini korumasıdır. “Deformasyon” kavramı pek çok branşta ve dalda kullanılır fakat seramik için özel bir durumdur. Belki en temel anlamı ile örtüşen sanat branşıdır. Bir plaka ya da döküm çamuru ile elde edilmiş kapalı bir form, su bünyeden çekilmeden deforme olması için yeterli esnekliğe sahiptir. **(Resim-54, 55, 56)** Kastedilen kuvvet insan gücünü zorlamayacağı bir müdahaledir yoksa bütün malzemelerin farklı oranlarda esneme durumu vardır.

⁵⁷ “Elastik /Plastik Deformasyon”,

http://makinecim.com/bilgi_1435_Elastik---Plastik-Deformasyon



Resim-54 Kosho Ito, deformasyonun kendisini bir iş olarak kullanmıştır.

Resim-55 Bai Ming, seramik kapları deforme ederek teneke kutulara gönderme yapmıştır.

Resim-56 Ivan Albrecht, ten ve kabuğu düşünsel anlamda elbise gibi deforme etmiştir.

Seramik bir çalışmanın kabuk ve iç boşluklu yapısı kotarılmış forma çeşitli yöntemlerle deforme etmeye imkan sağlar.⁵⁸

Gerilme

Eksenel Yüklemede Gerilme Şekil Değiştirme

Burulma

Burkulma

Kırılma

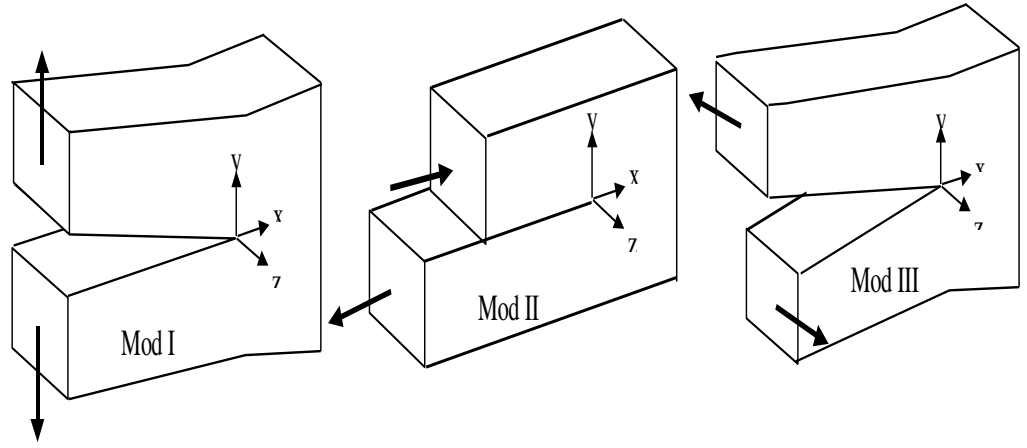
Basit Eğilme

Enine Yükleme

“ Elastik cisimlerdeki gerilme analizi için kırılma mekaniği çatlak tiplerini üç kısma ayırmıştır. Mod I de deplasmanlar x-y ve x-z düzlemlerine göre simetrik olup açılma modu olarak adlandırılır. Çatlağın karşılıklı yüzeyleri birbirine ters yönde hareket ederler. Kayma modu olarak

⁵⁸ “**Mukavemet**”, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Mukavemet>

adlandırılan Mode II de ise deplasmanlar z-y düzlemine göre simetrik x-z düzlemine göre ise vida simetrisine sahiptir. Yüzeyler ters yönde yanlara doğru birbiri üzerinde kayarak hareket ederler. Mode III yırtılma modu olup her iki düzleme göre vida simetrisine sahiptir. Yüzeyler çatlak ucu çizgisine paralel olarak hareket ederler. Her çatlak modu farklı bir gerilme alanına karşılık gelmektedir.⁵⁹” (Şekil-4)



Şekil-4

İlk Avangard ve Kitsch tartışmasının yapıldığı yıllarda Avangard görüşün savunduğu sanatın kendi elemanlarına dönme isteğinden yola çıkar. Bu ifade biçiminde renk, çizgi, doku, form vb. kullanılır. Aynı zamanda bu arınma isteği mümkün olduğunca biçim harici doğal etkileri taşır. Biçimden ziyade bu etkilerin sergilendiği ve sanatçının sadece süreç anlamında hissedildiği bir dil gelişir. Biçim dışlayıcı ekspresif ve soyutlayıcı bir tavidir. (Resim-57, 58)

⁵⁹ “Onbirinci Bölüm Özel Konular Bölüm 11-2121”,

<http://www.belgeler.com/blg/1joi/11-ozel-konular>

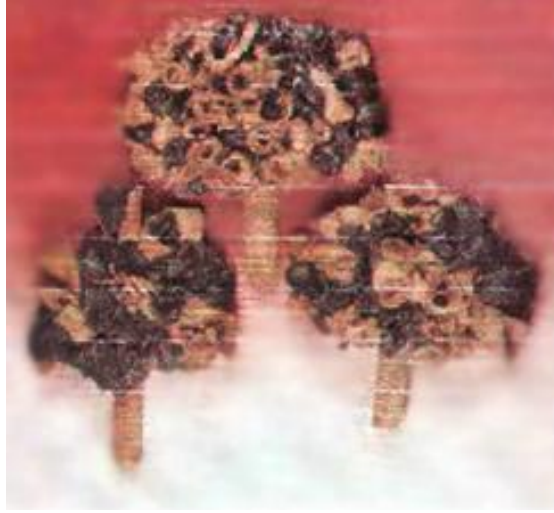


Resim- 57, 58 Fernando Casasempere, kompresyon çalışmalarının seramikteki örneği olarak düşünülebilir.

Günümüz sanatında deformasyon önemli ve güncelliğini koruyan bir tartışmayı tanımlar. Güncel Sanat'ın kendi doğası geleneksel sanatın dışlayıcı deformasyonu üzerine kurulmuştur. Düşünsel açılımları kadar seramiğin yapı bozumu anlamında da örtüşür. Seramikten yapılmış estetik bir form kolayca anti-estetik duruma dönüşebilir. Bu olanağı sağlayan özellikle kalıp yöntemi ile çoğaltılmış amorf yapısıdır. Amorf katılar kararlı bir kristal sahip olmayan katıları tanımlar.⁶⁰

“Deformasyon” kavramını dolduracak ikinci bir yöntemde fırınlama aşamasında gerçekleşir. Kırmızı kil normal şartlarda bünyesindeki % 8-10 demir oksit içerdiği için düşük bir sıcaklıkta 900°C- 1000°C arasında pişer. Daha yüksek bir sıcaklıkta ise kil bünye formunu koruyamaz ve deformasyona uğrar. Normal şartlarda bir hata olarak kabul edilen bu durum plastik bir anlatım diline dönüşebilir. Yüksek sıcaklıklar dayanabilen şamotlu kil ile birlikte kullanıldıklarında bu malzeme zemin ve birleştirici işlevi görür. Ayrıca renk ve doku anlamında da zıtlık yaratır. (Resim-59)

⁶⁰ “**Amorf katılar**” http://tr.wikipedia.org/wiki/Amorf_kat%C4%B1



Resim-59 Ayşegül Türedi Özen, düşük viskoziteli kil yüksek sıcaklıkta deforme edilip bu durum çalışmanın bir parçası haline getirilmiştir.

2.13.Reformasyon (Yeniden Biçimlendirme)

Biçimin temsil ettiği içerikten deforme olup ya da olmadan yeni bir biçimi ile içeriğe dönüşmesidir. Genelde “reformasyon” kavramı belirgin hale getiren çıkış noktasını bir biçimde hala üzerinde taşımasıdır. Doğada da örnekleri görülen “metamorfoz” kavramı ile benzeşir. Seramikte “reformasyon” şeklinde adlandırılması “deformasyon” gibi seramiğe özgün yanların olması ve bu kavramla süren ilişkisidir. Alçı kalıptan yeni çıkartılan içi boş ve kabuk nesne çok rahat bir biçimde deforme edilip ya da edilmeden yeni bir nesneye dönüşebilir. (**Resim-60, 61**) Başka bir deyişle seramiğe özgü bir “metamorfoz” gerçekleşir. “Metamorfoz”, bir imgenin görünüşünü, karakterini, koşullarını, fonksiyonunu başka bir imgeye dönüştürmektir. Canlıların, cansızların kısacası her an her yerde gözlemlenebilir. Bir mermer kireç bloğundan “başkalaşır”. İnsanın kendisi bebeklikten yaşlılığa kadar kadar kendi “metafor”unu yaşar. En çarpıcı örnek bir tırtılın kelebeğe dönüşmesidir.



Resim-60, 61 Christy Hengst, mektubu temsil eden seramik plaka ve üzerindeki baskı yazı haberleşmeyle ilişkilendirilen güvercine dönüşmüştür.

Yunancada “metamorfoz” (meta-) dönüşüm ve (morphe) form kelimelerinden türetilmiştir.⁶¹

Sanata içinde M. C. Eschers, İslam bezeme sanatında etkilenerkek gerçekleştirdiği çalışmalarında belli aralıklarla tekrarladığı figürlerin dış çizgiler biçimi zeminden ayırmaktan çıkar ve yer yer zemini biçime dönüştüren illüzyonlar yaratır. İki boyuttan üç boyuta geçen ve bir birinin yerini alan düzenler görülür.⁶²

2.14.Dekoratif (Süsleyici)

Birincil anlamıyla mekanı süsleme ya da “dekoratif” özelliğe sahip objeleri tanımlar. Temelde her şey bir dekorun parçası olabilir ayrıca her şey zaten bir “dekor”un unsurudur. Burada açıklanmaya çalışılan bu gerçeklikten çok kültürel ve sanatsal alana giren yapısına değinmek olacaktır. “Süsleme” (ornament), “bezeme” ve benzeri kavramlar yalından karmaşık yapılara giden estetik kavrayışın ve dolayısıyla sanatın önceleyenidir. Mağara duvarları, açık hava tapınakları, dinsel

⁶¹ “**Metamorphosis**”, <http://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis>

⁶²Elif Şengül, Çağdan Çağa Değişen Sanatın Tanımları ve Selçuklu Çehresindeki Anlamı, Yüksek Lisan Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, 50 s.

objeler ve gündelik eşyalardan başlayıp hayatın her alanına ve katmanına yayılmıştır. Genelde Yüksek Sanatın, alt kültür ürünleri olarak gördüğü “dekoratif” kavramı içine sığdırılacak her şey günümüz sanatı içinde tekrar eski saygınlığına kavuşmuş gibi görünmektedir. (Resim- 62, 63)



Resim- 62, 63 Beth Kettleman, duvar kağıdını üçboyutlu bir dekora dönüştürmüş gibidir ve her birim kendi başına küçük bir biblodur.

Geometrik ve Bitkisel süsleme ya da İnorganik ve Organik temeli kanunlar birbirini öncelemeden var olur. Her iki örnekte özellikle belirtilmesi gereken bitkisel süsleme aslında bitkinin kendisini temsil etmez yalnızca dış biçimine yani kavramına gönderme yapar. Bitkisel süslemede gördüğümüz merkez etrafında dairesel bir harekettir. Her iki süsleme biçimi aslında sonradan doğanın taklidi bir natüralizme yönelirler. Özetle karşıtlık şuradadır doğal obje sonran stilize edilmez, sonradan stilizasyon bozularak doğal bir görünüme kavuşur.

Hayvan motifi uygarlıkların hepsinde sık rastlanır. Aynı durum hayvan motiflerinde de görülür çizgisel bir soyutlama mevcuttur. Bu soyutlama ihtiyacı içtepiseldir ve insanın özü gereği düzen arayışı ile açıklanır; tekrarlar, biri birini takip eden çizgiler gibi.⁶³

⁶³ Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 57- 71 s.

Debra Schafer süslemeyi işlevine göre dörde ayırır⁶⁴;

“Amblem olarak işlevlenen süsleme” (Yansıtıcı amblemler): Doğayı temsil eden fakat ondan bağımsız olarak anlamını dönüştürür. İkonografik anlamda bir süslemedir.

“İşaret (Sign) olarak işlevlenen süsleme” (Doğanın strüktürel işaretleri): Doğal formlar işaret ve insan yaratım sürecinde farklılaşır. Bu türde motifler yine de özelliklerini doğanın düzeninden(oran, denge, işlev) alır.

“Simge (Symbol) olarak işlevlenen süsleme” (Yaratıcı gelişimin işlevsel sembolleri): Doğa görüntüsünü ve strüktürünü yansıtmaz. İşlevsel olarak sanatsal çalışmanın parçaları ile bütün arasında birleştirici bir rol oynar. Simgeler nesneden çok içeriğe gönderme yapar.

“Algısal gösterge olarak işlevlenen süsleme”: İzleyicinin haz duygularını tetikleyen bir objenin özelliklerini taşıyabilir. Dokunma ve görme duyuları uyarılır ve belleksel bir tetikleme yapar.

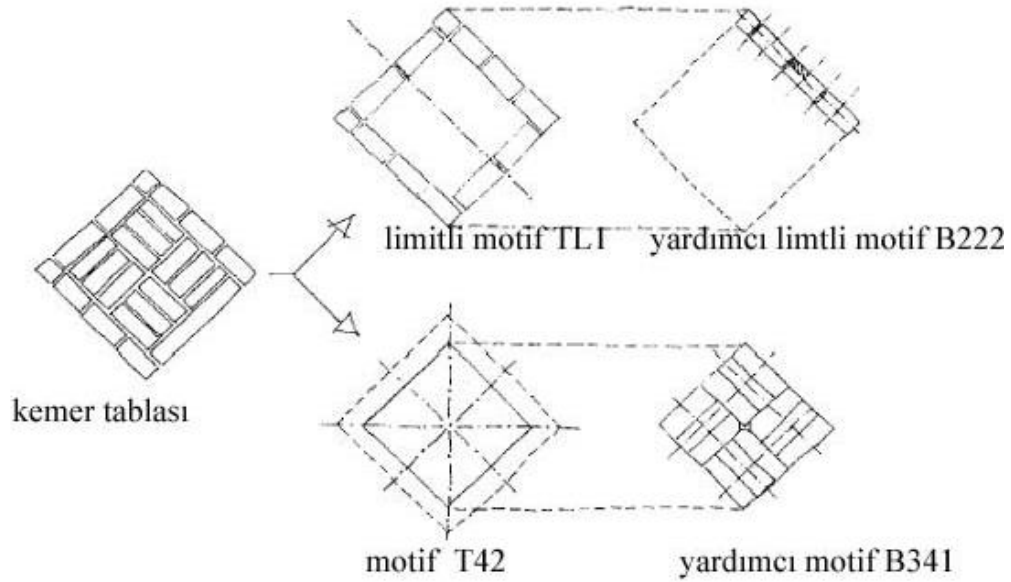
*“Naomi S. Neumann da Schafer gibi süsleme konusunda çalışan kuramcılardan biridir. Göstergebilim ve süsleme üzerine çalışmış süslemenin okunması için bir çözümleme yöntemi ortaya koymuştur. Bu çözümleme yönteminde araçlar simetri grupları ve doğrusal grafiklerdir.”*⁶⁵

“Grafikler her elemanın gerçek biçimsel anlamını sunmaktadır. Neumann bu çalışmasında motifleri; motifler, limitli motifler, yardımcı limitli motifler olmak üzere üçe ayırmaktadır. Motif bir elemanın dış hatları kapı kasaları gibi, limitli motifler ise ana parçayı meydana getirmeyen

⁶⁴ Özlem Demirkan, **Mimarlık Strüktür ve Süsleme İlişkisinin İrdelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006, 2-3 s.

⁶⁵ Demirkan, a.g.e. 4 s.

*yardımcı motiflerdir. Yardımcı limitli motifler de motif ve limitli motiflerin daha küçük parçalarıdır.*⁶⁶ (Tablo-3)



Tablo-3

Bezeme bir bakıma insanın metaforik dünya algısının yarattığı şeyler görselleştirir. Yanılsamalı durum pisişik fenomenleri doğanın karşısında insan ürünü kültür paradigmasını yaratır. Sanat sanat olmadan önce sembolik dili bu mecrada kurulmuştur. Bu yönü ile seramik ürünler bu dilin yaygınlaşması ve vücut bulması için önemli bir görev üstlenmişlerdir. Günlük kullanımın vazgeçilmezi çanak çömlekler fonksiyonel kullanımları yanında görünen yüzeyleri günümüz grafiti duvarları gibi dış mekan sergilerine zemin oluştururlar. Bezemeli bir kap bütün artıların yanında iç boşluk kavramını da içeren bir bütüne varır. Bu ikili yapı bir Grek tapınağının dinsel normların yapıyı nasıl biçimlendirdiği ile benzeşir. İç mekan ruhban sınıfı için ayrılmış tanrının evidir ve sıradan insanların girmesi

⁶⁶ Özlem Demirkan, **Mimarlık Strüktür ve Süsleme İlişkisinin İrdelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006, 8 s.

yasaklanmıştır. Dolayısı ile ziyaretçilerin görsel yönden doyurulması için dış duvarlar olabildiğince süslenmiş ve hikayeleştirilmiştir. Bu konulu anlatımın neden Grek vazo sanatında da yaygın bir biçimde görüldüğünü açıklamak kolaylaşır. (Resim-64, 65)



Resim-64 M.Ö. 500 siyah figürlü bir Atik vazosu, Metropolitan Müzesi

Resim-65, M.Ö. 525 Arkaik bir friz, Delphi Müzesi

2.15.Nostalji (Geçmişe Özlem)

Geçmişe özlem bu genel anlamı ile pek çoklarına nostaljiyi hatırlatır. Gelişmelerin olumsuz gittiği fikri, istenmeyen bir durum ve olaydan kurtulma isteği ya da çok daha masumca belleğimizde bir iz bırakmış anının dış bir uyararla tekrardan hatırlanması diye de sıralanabilir.

“Nostalji” Yunancada “eve dönüş” veya “birisinin anavatanın dönüşü” anlamına gelen “nostos” ile “acı, keder” veya “ızdırap çekmek” anlamındaki “algos”un birleşiminden türetilmiştir. Holbrook ve Shindler “nostaljiyi” şöyle tanımlar: “Nostalji, bir kişinin daha gençken çok popüler ya da moda olan insanlarla, yerlerle ve objelerle bağlantılı olan tecrübeleriyle pozitif yönde oluşan bir

tercihtir.”⁶⁷ Bu kavramı üç başlık altında toplayabiliriz: “Gerçek Nostalji”, “Canlandırılmış Nostalji” ve “Toplu Nostalji”.⁶⁸

“Gerçek Nostalji”, deneyimlenmiş geçmiş duygusal ve acı-tatlı bir özlemle duyumsamadır. Özne ile nesne arasındaki ilişkinin seviyesi hakikatini güçlendirir. Bu tanım ancak kişinin olayı yaşadığı takdirde tecrübe edilebilir. Tekrardan anının canlanması için uyaranların belirgin olması gerekebilir. Bu nedenle örnek temelli gerçekliği hissettirecek fotoğraf gibi enstrümanlar daha etkilidir.

“Canlandırılmış Nostalji”, öznenin yaşayamadığıdır. Geçmişe yönelik duygusal veya acı-tatlı bir özlemi ifade eder. Direkt tecrübe edilmeyen bir tarihi nostalji içselleştirilir ve olumlanır. Antika ve koleksiyonların uyandırdığı his iyi bir örnek olabilir. Objenin temsil ettiği olay hiç yaşanmamışken de nostaljik gelebilir ve o nesneye sembolik bir anlam eklenir.

“Toplu Nostalji”, ortak değerleri paylaşan bireylerin geçmişe duyduğu özlemdir. Ortak paydada birleşmek bireyler arasında daha tutarlı toplumcu bir amaç oluşturur. Aynı model arabayı ya da müzik türünü beğenmek gibi...

Postmodern çağı kavramı olan nostalji gerek sanat gerekse tüketim pazarının zor bir o kadar da önemli bir argümanıdır. Pozitif ve negatif duyguların ironik birlikteliğini sunar. Şefkat ve mutluluk (sanat) nesne bazında olumlu düşünceleri, kayıp duygusu ve olumsuz ruh hali ise tam tersi bir etki yapar. Sanat anlamında ele alınan tema sonucu itibari ile bu iki zıtlık arasında istenilen etki bakımından dengelenir. Bu bakımdan pazarlama stratejisinde üreticileri tüketicilerin ürüne karşı en az negatif duygular beslemesine dikkat ettikleri bilinir. Ürün, kayıp duygusunun altında ezilmede mutluluk ve şefkat ile tüketici doyurulmalıdır. Deneyimin pozitif

⁶⁷ Zeliha Eser, Nostaljinin Pazar Bölümleme Değişkeni Olarak Kullanılması Üzerine Kavramsal Bir Çalışma, Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi Yıl: 2007 Sayı: 1, 116 s.

⁶⁸ Eser, y.a.g.e. 117-119 s.

etkileri fazlasıyla varsa sanılanın aksine olumsuz bir sonuç verebilir. (**Resim-66, 67**)
Objenin kendisi nostalji olursa melankolik duygular gelişir.⁶⁹



Resim-66, 67 Lei Xue, her iki çalışmada da ironik bir biçimde günümüz değerlerini sembolize eden nesneler geleneksel bir teknikle ve geleneksel bezenlerle süslenmiştir.

Günümüz değer yargıları ve küresel ağın insanları bir yerden bir yere sürüklemesi, mekana olan bağlılığı daha önemsizleştirdiği görülür. Aynı şekilde hızlı tüketim kısa süreli bir nesne talebi yaratıp yine aynı şekilde yenisini satın almayı teşvik ettiği içindir; nesnelerle kurulabilecek bellek ilişkilendirmesini azaltmaktadır.

Seramik için nostaljinin önemi insanlık tarihi içerisinde çok yoğun kullanılmış ve günümüzde teknoloji ile yerini kaybetmesidir. Alternatif ürünler ve malzemeler seramiğin yerini almıştır. Seramik daha çok geçmişe dair artık sık bulunmayan değerli bir nesneyi ifade eder.

⁶⁹ Zeliha Eser, **Nostaljinin Pazar Bölümleme Değişkeni Olarak Kullanılması Üzerine Kavramsal Bir Çalışma**, Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi Yıl: 2007 Sayı: 1, 119- 120 s.

2.16.Kitsch

İngilizce ‘sketch’ (taslak)sözcüğünün bozulmuşudur kitsch. Münih’te İngiliz ve Amerikalı alıcılar için piyasaya sürülen ucuz resimleri gösterirdi. Genel olarak sanatsal değeri olmayan, ucuza satın alınabilen genel beğeni düzeyine uydurulmuş nesneleri dile getirir.”⁷⁰ “Kitsch entelektüel ve yeni olmayan, kahverengi, içli, aşırı duygusal ve acıklı olan her şey...”⁷¹ Umberto Eco 1964 yılında “Kitsch kendisini sanatsal bir ifade olarak takdim eder. Ancak temel proje etkin bir biçimi de yeni bir keşfetmemesi için okuyucuyu dışarıda bırakmak, sadece çok etkilemek ya da bu duygular içinde estetik zevk bulunduğuna okuyucuyu ikna eden özel bir etkiyi teşvik etmektir. Kitsch sanatsal bir yalan olarak etki eder.”⁷²

Seramik görsel estetik elemanlar ile tarihsel geleneği güçlü argümanlara sahiptir. Bu gücün çeşitliliği aynı zamanda zayıf tarafını da barındırır. Kolay bulunan ve işlenebilen bu malzeme insan zihni ile sınırlı üretim olanakları sunar. Çok çabuk çoğaltılabilir. Gerek el ile üretim gerekse kalıp ile çoğaltma kullanılabilir. Bu kolaylıkları günlük hayatın hemen her alanında kullanılabilecek ürünleri tasarlanmasını sağlamıştır. Seramik tarihsel yönden de sağladığı imkanlar ile pişirilmiş ilk örneklerinde taş ve mermer idol ve figürinlerin bu malzemeden kopyalanması ile başlar. Esas özerkliğini ilk çanak çömleklerin üretimi sağlar. Kap formunu yine taş ve ahşaptan yontulmuş örneklerinin olduğu unutulmamalıdır. Tarihsel süreç içerisinde zanaat ve “dekoratif” ağırlık üretimi seramiği sürekli “kitsch” kavramı ile yakın tutmuştur. Geçmişinden gelen bu özellikler günümüzde hala özellikle hediyelik eşya üretiminde plastik kadar değersizleşmeyen bir pazarın hammaddesi olmayı sürdürür. Pazarlama kaygısı ile “dekoratif” kaygıların ötesinde

⁷⁰ Zeliha Eser, **Nostaljinin Pazar Bölümleme Değişkeni Olarak Kullanılması Üzerine Kavramsal Bir Çalışma**, Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi Yıl: 2007 Sayı: 1, 119- 120 s.

⁷¹ Odd Nerdrum, **Kitsch Üzerine**, çev: A. Fevzi Korur, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 2010, 11 s.

⁷² Nerdrum, a.g.e. 18 s.

olabildiğince kitlelerin duygularını ajite eden konuların süslü ve bezemeli örneklerini hemen her yerde görülebilir. “Kitsch” kitlesel beğenisini hemen kazanır, yüzeysel, derinliği yoktur ve hemen tüketilir. İkinci bir etken kullanılan sıran görsel etkisinden kaynaklanır. Basit ve alt kültüre hitap edecek biçimde ticari kaygılarla üretilmiş seramik bir obje sırlandıktan sonra kolayca talep görmektedir. Sırın yanlış seçimi sanat kaygısıyla üretilmiş seramikleri de “kitsch” durumuna düşürebilir. Günümüz sanatı içinde bu kavram üzerinden seramiği incelediğimizde bu negatif durum bir plastik dile dönüşür. (Resim-68, 69) Yüksek Sanat “Avangard ve Kitsch” tartışmasında reddettiği şeyler Güncel Sanata tersi kabul görür.



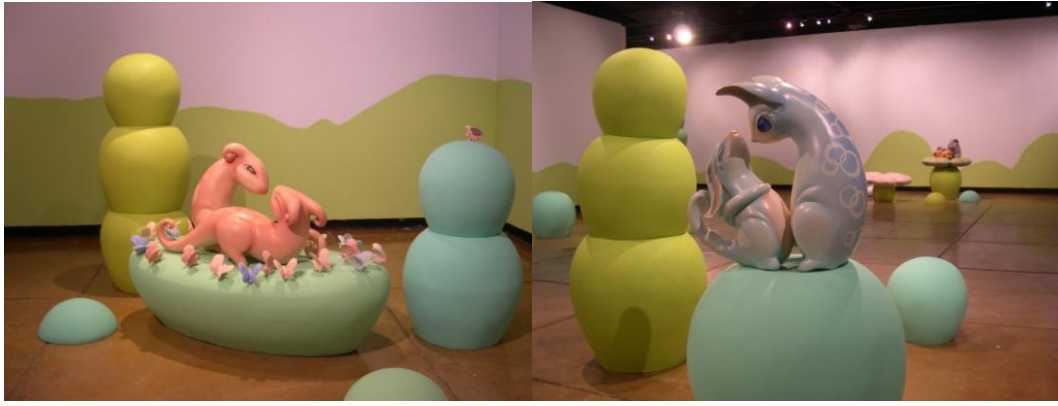
Resim- 68, 69 Wendy Walgate ve Toby Buonagurio, İki örnekte küçük ve renkli bibloların kendi mantıkları içinde nasıl bir çalışmaya dönüşebileceklerini gösterir.

Estetik nesnenin tamamen reddi ve ya nesnenin estetik dışı kullanım dillerinden biri “kitsch”i ön plana çıkarmaktadır. Asıl dikkat çekici nokta seramiği oldukça zahmetli ve teknik özelliği ile hala kabul görüyor olmasıdır. Oysa Güncel Sanat’ın bir diğer reddettiği konu zanaattır. Tabi bunu dile getirirken sanat olarak kabul edilen çalışmalarını göz önünde bulundurulduğu belirtilir. Yoksa kötü taklitlerin ve basit formların süslenip bayağı bir biçimde sırlanması “kitsch” alt tabanı oluşturur.

Broch ve Adorno gibi yazarlar “kitsch”i kitle zihniyeti ile bir tutar. Ondan korkarlar çünkü insanları düşünmeye sevk etmeksizin etkilediğine inanırlar.⁷³

⁷³ Odd Nerdrum, **Kitsch Üzerine**, çev: A. Fevzi Korur, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 2010, 19 s.

“Kitsch ve Avangad” makalesi ile başlayan tartışmayı yeren Nerdrum, günümüz sanat anlayışının beklentisini sıralar *“İronik bir mesafe koymamız; şeyleri ikili bir perspektiften görmemiz ve ikili anlamlar aramamız öğretiliyor.”*⁷⁴ Günümüze geliş serüveninde “kitsch”e karşı çıkan modernistlerin bu zıtlığından beslenen Pop Art 60’larda popüler kültür öğelerini sanat dünyasına dahil eder. Yüksek Sanatın savunduğu ideolojinin seçici ve yukardan bakan tavrına karşı anti-estetik bir protestoyla hali hazırda etkileri devam eden bir çıkış gerçekleştirir. Başka bir deyişle yerine “kitsch”in de kullanıldığı “camp”i tarif eder. (Resim-70, 71)



Resim- 70, 71 Rebeka Bogard, buradaki yanılsama bir estetik durumdan farklıdır ve daha çok bir Disneyland’a benzer.

“Camp” estetik bir dil olarak kabul edilir; marifetlilik, ciddiyetsizlik, naif orta sınıf gösterişçiliği ve şok edici fazlalıktır.⁷⁵ Tahmin edilenin ötesinde bu anlayış hayatın içine ve sanata o kadar nüfuz etmiş ve normal karşılanır olmuştur ki çoğu zaman ayırt edilmez. (Resim-72, 73)

⁷⁴ Odd Nerdrum, **Kitsch Üzerine**, çev: A. Fevzi Korur, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 2010, 18 s.

⁷⁵ Susan Sontag, Notes On “Camp”, 1964



Resim-72, 73 Charles Krafft, İki çalışma da gerçek birer camp

Nedrum için “camp” sanatçı ve izleyenin güldüğü alaycılıktır oysa kendini de dahil ettiği “kitsch” duyguların yaşandığı gerçeğin kendisidir. Orada gülünecek gerçekler yoktur yalnızca gerçek vardır.

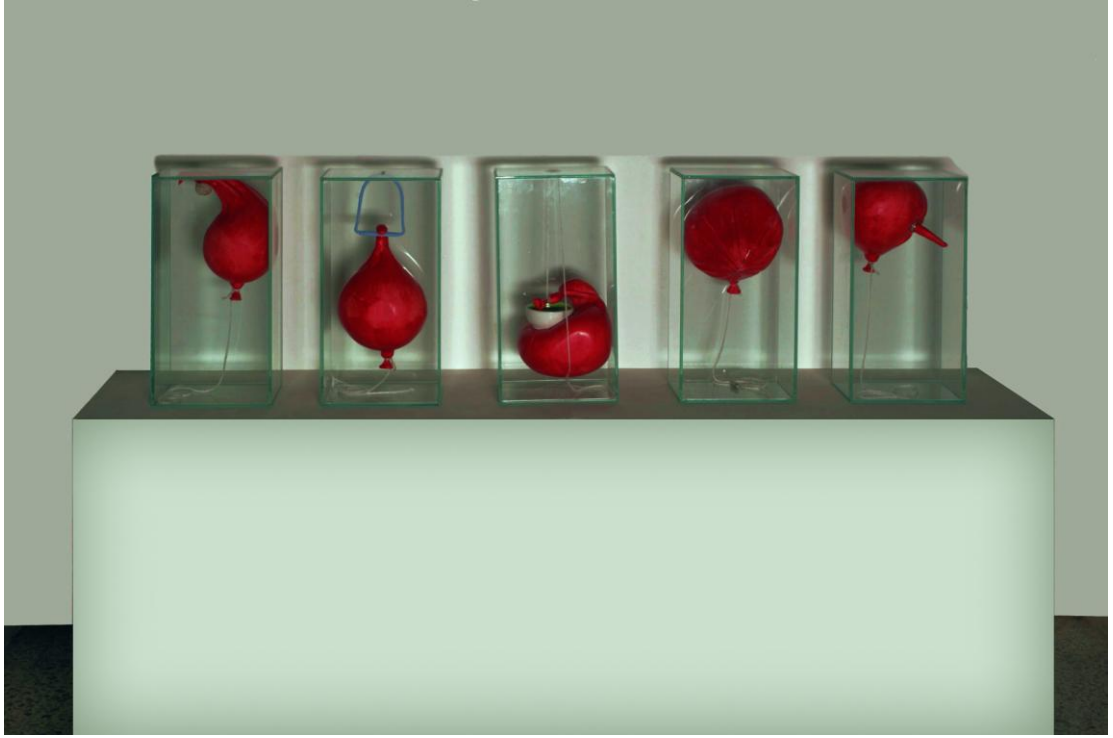
Seramik eksenli bakış açısında yüksek dozlu duygusal içerik aynı şiddette plastik dille birleşince “kitsch” en alt tabanına yerleşir. Daha doğrusu tercih yapılmalıdır. Aynı durum içeriğin diğer “kitsch” kriterlerini de barındırsa geçerli olur.

3.BÖLÜM: UYGULAMALAR

3.1. Balonlar

İnce katmanlı kauçuk ve bunun hava basıncı ile şişirilmesine uygun formda tasarlanan balon yitip gitmişlere uzanan bir fanteziyi çağrıştırır. Balon uzun süreli hacmini koruyamaz sadece anlık bir çağrışımdır. Uçan balon o çocuğun dikkatsiz ellerinde uçup gitmek için bekler. Her kaçış sadece sonun maskesidir. Yükseldikçe yükselen ve gözden ırak kaybolan bir sondur. Herkesin bildiği ama özgürlük hissi verdiği ya da zaten kendine bile itiraf edemediği bir sondur. Her şey bir gün sonlanacak ama yine o kırmızı balonu çocuğun ellerine vermeye değerdir. İster en güzel hiç bitmesin denilen anlar isterse hiç bitmeyecek gibi gelen acıların kendisi olsun yine de bir gün vücudun hakikati ile kucaklaştığı bir son nefes olacaktır. Yaşamış olmak için değil ciğerlerin çıkardığı anıların kokusunu son kez sözcüklere dökmek için.

Balon yapısı itibari ile kapalı formdaki seramik bir objeye benzer. Seramikten yapılmış bir balon “taklit” kavramı ötesinde “kabuk” ve özellikle “iç boşluk” kavramları ile düşünsel anlamda örtüşür. Seramik bir balonun uçamayacağı bilinse de yanılmanın etkisine girilir çünkü bu kapalı formun “iç boşluk”u vardır. Renk efekti, renk seçimi kadar önemlidir. Sır bu bakımdan doyurucu sonuçlar verir. Kırmızı ipeksi mat bir sır hayaldeki balon imgesini tamamlar. Gerçek bir balonun kararsız formu çalışmada metamorfik imgelerin vücut bulmasını kolaylaştır. Örneğin balonun bir ucunun salyangoza dönüşmesi için gerilerek katlanan ve kıvrılan gerçekçi geçişler kullanılır. Aslında seçilen bütün nesnelerin kendisi ya da etkisinin yumuşak doku olması tesadüf değildir. Bu iki unsurlu estetik bünye bir şekilde anlatımı tamamlayan hazır-nesne ile ilişkilendirilir. Sanat tarihi için bir birini reddeden iki görüşün birlikteliği içeriği izleyici açısından sürekli bir uyarana dönüşür. Hazır-nesne sürecini tamamlamıştır. Ona yapılabilecek bir müdahale yoktur. Böyle bir şey onu bir malzeme ya da buluntuya dönüştürür. Estetik bünye ise canlı gibi değişmeye devam eder.



Resim-74 Behçet Aktaş, “Balonlar” 2009, seramik heykel enstalasyonu, 40 x 20 x 15 cm-5 adet, beyaz döküm çamuru, el ile şekillendirme, kalıp döküm, renkli ipeksi mat sır, hazır-nesne, pencere camı



Resim-75 Detay, bu birimde balonun elastik yapısı salyangoza dönüşen bir metamorfoz olarak düşünülmüştür. Gerçek bir salyangoz kabuğu kullanılmıştır. Arkasında gizli olan kavram “ anı”dır.



Resim-76 Detay, bu birimde balonun elastik yapısı işaret parmağına dönüşen bir metamorfoz olarak düşünülmüştür. Parmak gerçek bir kuş salıncağına tutunmaya çalışır. Arkasında gizli olan kavram “umut”tur.



Resim-77 Detay, bu birimde balonun elastik yapısı paketli bir şekere dönüşen bir metamorfoz olarak düşünülmüştür. Şeker gerçek bir kaseinin içinde sunulur. Arkasında gizli olan kavram “ödül”dür.



Resim-78 Detay, bu birimde balonun elastik yapısı içine mermi çekirdeği girmiş bir nesneye dönüşen bir metamorfoz olarak düşünülmüştür. Gerçek bir mermi kovani cam fanusun içine anlatımı belirginleştirmek için bırakılmıştır. Arkasında gizli olan kavram “hırs”tır.

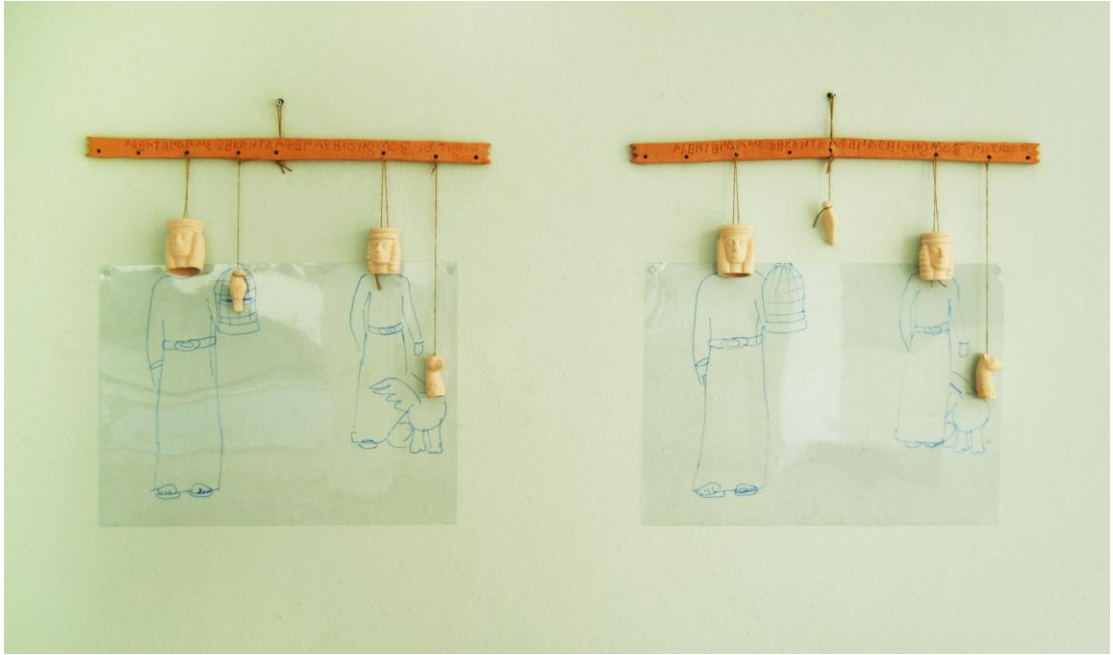


Resim-79 Detay, bu birimde balonun elastik yapısı işaret parmağına dönüşen bir metamorfoz olarak düşünülmüştür. Parmağa gerçek bir yüzük takılmıştır. Arkasında gizli olan kavram “mutluluk”tur.

3.2. Adak Çubuğu

İzmir Bayraklı Kazıları'nda bulunmuş ve bugün İzmir Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen “adak çubuğu” bir dönemin inanç sisteminde ipuçları verir. Kaynaklarda uygulamasına dair bilgiler bulunduğu yer ile örtüşür. Athena Tapınağı içinde bulunan “adak çubuğu”nda Athena adına adandığı ve adayanın adı yer alır. Üzerindeki deliklere bağlanan adak objeleri yine aynı mekanda ve çağdaşı olan yerle de sıkça bulunmuştur. Pek çoğu günümüze sağlam ve eksiksiz ulaşmasa da insan zihni için tamamlayıcı yeni pratikler yaratır. Proje tam bu noktada arkeolojik verileri ve nesneleri de değerlendiren ve yeniden yorumlayan yeni kavram üretimine dayanır.

Çubuk ve asma eylemi bir bakıma insanın geleceğe dair umutlarını ve beklentilerinin bir sahnesidir. Kırılmış nesneler ve çubuk gerçeğine uygun büyütülerek yeniden üretilmiştir. Modelaj sonrası objeler kalıpla çoğaltılarak ikişer adet döküm yapılmıştır. Aynı şekilde şablonla çubuklar da çoğaltılır. Amaç en azından iki örneği yanana sergilemektir. Her iki örnekte aynı objeler sergilense de adak objelerin bazıları küçük yer değiştirmeler ve rastlantısal görüle aç farkları ile asılmıştır. Arka zemine birer adet asetat monte edilir. Sanatçı tarafından yapılan asetat kalemi ile tamamlamalar için espas görevi görür. Seçilen malzeme aslında izleyiciye bu tamamlamanın geçiciliğini vurgular. Bir bakıma izleyiciye bu nesneler arası ilişkilendirmeyi kendi özlemlerini açığa çıkartan tamamlamalarla da yeniden yapabilecekleri hissettirilir. İki adet olması nesnelerin yer değiştirebilme özelliğini açık eder. Post-yapısalcı bir dille üretilen projede nesneler oldukları geçmiş belleği korurken yeni anlam üretimi için yeniden güdülenir.



Resim-80 Behçet Aktaş,“ Adak Çubuğu” 2010, seramik heykel duvar enstalasyonu, 80 x 100 X 2 adet, beyaz döküm çamuru ve şamotlu kil, el ile şekillendirme, kalıp döküm, asetat, asetat kalemi, çizim



Resim-81 Detay

3.3. Mahrum Mahrem Masum

Üç kelime “mahrum-mahrem-masum” ilk bakışta rahatsız edici bir birliktelik gibi görünür. Üç kelimenin kafiyeli birlikteliği yanında ortak özelliği doğrudan bireyin öznelliğine yönelen tanımlamaları sorgulamasıdır. Enteraktif ve dokunsal düzeneği olan projede sanatçı tarafından üretilmiş çoklu etkileşime açık bir cümle vardır. Reklam mantığını çağrıştıran slogan alçı kalıba basılmış harflerin duvara dizilmesi ile tamamlanmıştır. İlginç olan “mahrum-mahrem-masum” kelimelerini seramik borular üzerine izleyicinin isteğine göre döndürüldüğünde değişebilecek şekilde yazılmasıdır. Aynı düzenek cümle içinde üç defa kullanılmıştır ve bir birbirleriyle olan olasılıkları düşünüldüğünde birinden farklı anlamlar içeren cümle üretimleri yapılır. Seramik boruların üzerindeki harflerin içi boşaltılarak iç boşluğa ışıklandırma düzeneği yerleştirilmiştir. Bu sayede izleyicinin istenilen yere daha iyi odaklanması hedeflenir. Bu tür boruları düşünsel anlamda da projeyi destekleyen örnekleri Uzakdoğu’da Budist tapınaklarının etrafında görülebilir. İnanlar tapınağın etrafını dolaşırken bu “dua çarklarına” dokunarak çevirirler. Her dokunuşta üzerinde yazan “Kursal Lotus Çiçeğine Selam” duası tekrarlanmış olur. Lotus çiçeği bataklığın pisliğine bulaşmadan temiz kalması çalışmadaki gibi içselliğin dokunulmaz saflığı ile özdeşleştirilmiştir. İnan ya da izleyici her dokunuşu o saflığa elini uzatır.

MASUM MASUM MASUM
YOKSA MAHREM OLAN MAHREM BIRAKTIĞIMIZ MAHREM DÜŞÜNCELERİMİZ Mİ?
MAHRUM MAHRUM MAHRUM



Resim-82 Fotoshop’ta hazırlanmış açıklayıcı proje taslağı



Resim-83, 84 Behçet Aktaş, “Mahrum Mahrem Masum” 2010, seramik heykel duvar enstalasyonu, 890 x 28 x 19 cm, beyaz döküm çamuru ve şamotlu kil, el ile şekillendirme, kalıp döküm, ışıklandırma düzeneği

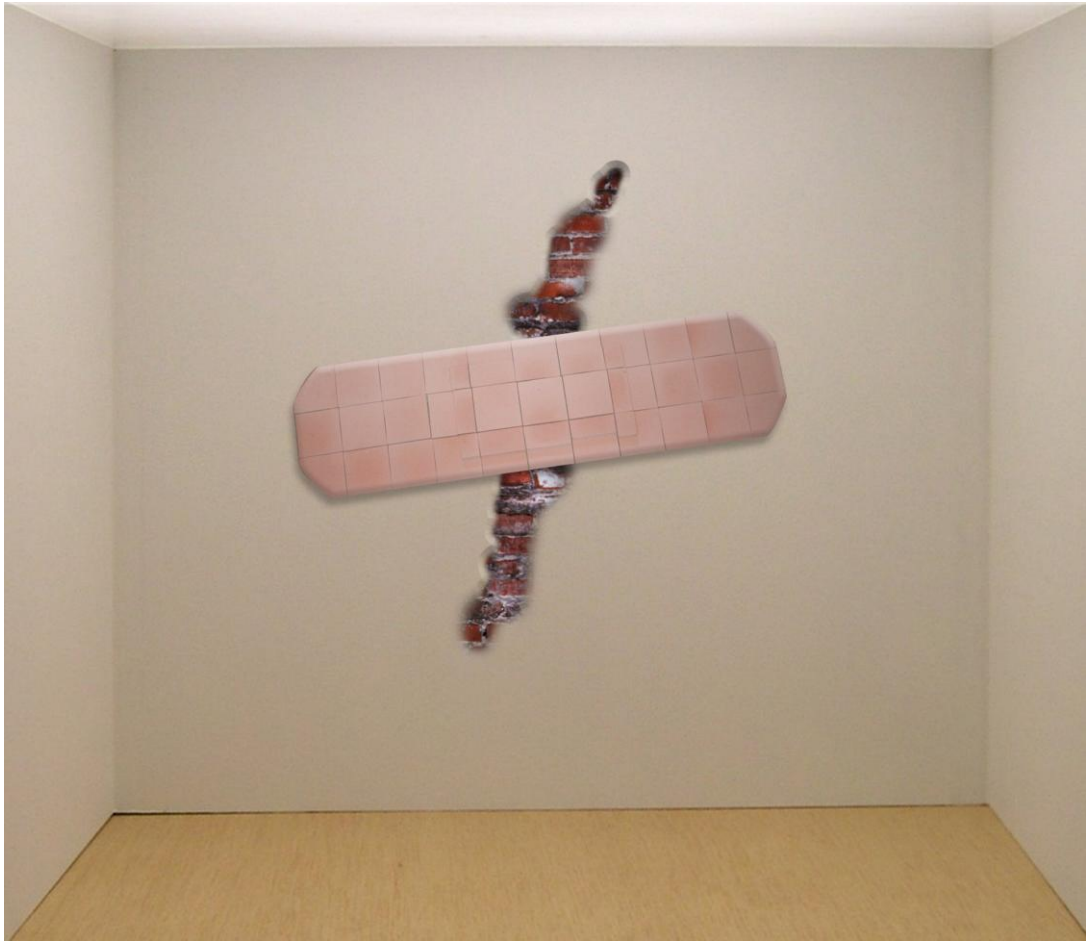
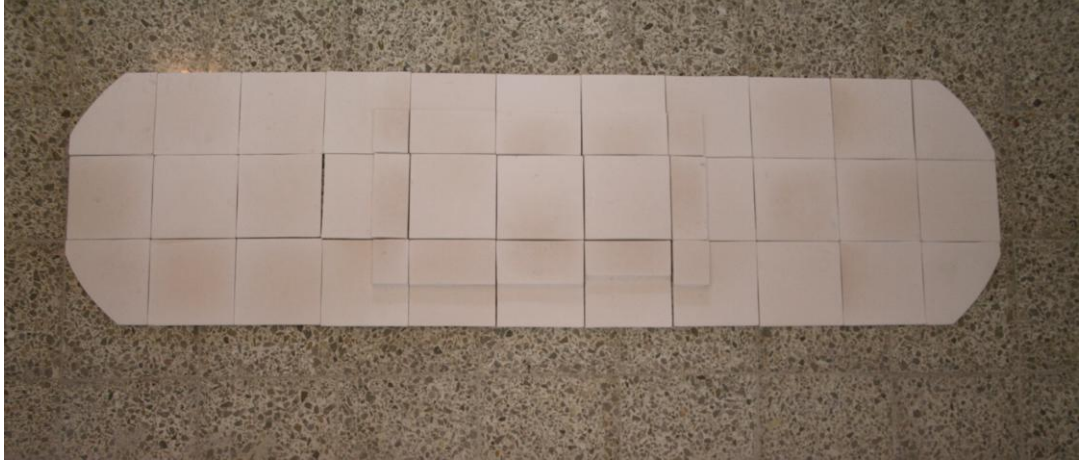


Resim-85 Detay, izleyicinin enteraktif olarak müdahalesi ile seramik borular üzerinde değişebilen kelimeler

3.4. Yara Bandı

Yara bandı işlevsel olarak zarar görmüş yüzeyi izole etmek için kullanılır. Aynı amaçlarla kullanılan karolarda duvar ya da zeminin kaba sıvasını kapatmak ve daha estetik bir mekan yaratmak için faydalanılır. Projede duvar karoları birim alınarak dev boyutta bir bant tasarlanmıştır. Uçlar yara bandına uygun bir biçimde kesilmiştir. Ayrıca kalıptan çıkartılan karoların bazıları sonradan üst üste yapıştırılarak daha gerçekçi bir etki için orta kısmın yükseltilmesinde kullanılmıştır. Hazır karolardan kalıp alınırken arka yüzeyinin doku etkisi yine yara bandına daha çok benzemesi için ön yüzüne gelecek şekilde alçı dökülmüştür. Bu aynı zamanda hazır-nesne kullanımı farklı bir açıdan irdeler ve normal şartlarda karonun harca daha iyi tutturulması için kullanılan dokulu arka yüzeyi çalışmanın bir parçası yapar.

Proje zemin ve duvarda sergilenmeye uygundur. Duvar monte edildiği yerde ortadan dikine kesecek yeterli bir alanda boya ve sıvanın kazınması çalışmaya yeni bir boyut kazandıracaktır. Hem karonun fonksiyonel amacını açık eder hem de izleyiciye bandın duvardaki yarayı kapatırken duvar ve mekana dair sorgulamalar yöneltir. Mekanın ne oldu? Ne için kullanıldı?... Farklı bir dille bilinçaltına kazınmış korkuları ve hala devam eden tehditleri de açığa çıkartabilir. Toplumsal deprem felaketleri ve hala devam eden deprem riski gibi...



Resim-86 Behçet Aktaş,“Yara Bandı” 2011, seramik duvar enstalasyonu, 207 x 56,5 cm, beyaz döküm çamuru, el ile şekillendirme, kalıp döküm

Resim-87 Çalışmanın öngörülen sergileme biçimini gösteren Fotoshop’ta hazırlanmış örnek



Resim-88 Farklı bir açıdan görünüm

3.5. Kahve Falı

Dev boyutta üretilmiş fincan ve tabağı şaşırtıcı bir etkisi vardır. Artık fonksiyonel bir nesneden çıkmıştır. Fincan, Türk Kahvesi için üretilmiş formu ile kültürel bir hazzın ve sosyalleşmenin parçası Kahve Falı'nı da beraberinde çağırıştırır. Bu kültürel kodlar proje üretimi için temel kaynaklardandır. Seramiğin önemli öğelerinden birisi olan sır bir bakıma fincanın üzerindeki telve gibidir. Renkli ve örtücü bir yüzey derinliği olan yanılsamalar yaratır. Kum ve aynı renkteki mat bir sır kahvenin fal bakılma penceresi verir. Tek fark bu kalıcı bir faldır ve bu yüzden sanatçı tarafından en azından dileklerin kadere bırakılmaması için bazı müdahalelerde bulunulmuştur. Yaşam kadere bırakılmayacak kadar değerlidir. Projede güzel gelen belki de bu taklidin ötesinde büyük beklentilerin arandığı küçük kahve fincanları yerine daha büyüklerin görsel yönden de olsa dile gelmesidir.



Resim-89 Görsel yönden çalışmanın boyutlarını karşılaştırma olanağı veren bir fotoğraf



Resim-90 Behçet Aktaş, “Kahve Falı” 2011, seramik heykel, fincan: 18 x 23 cm (çap) , tabak: 3cm x 37cm (çap), beyaz döküm çamuru, el ile şekillendirme, kalıp döküm, koyu kahve mat sır, kum



Resim-91 Farklı bir açıdan görünüm

SONUÇ

Romantizm sonrası içeriğin biçime ağır basmaya başladığı ilk değişimden, Modernizm'e oradan da Post-Modernizm'e başka bir değişle bu güne Güncel Sanat'a uzanan süreçte Sanat Tarihi kavramları açık eden bir yaklaşımla özetlendi. Aynı yaklaşım araştırmanın ana eksenini Seramik Tarihi içerisinde arandı ve onu tarif eden kavramlar ekseninde disiplinler arası bir anlayışla derlendi.

Günümüz sanatı ile seramiğin ilişkilendirilmesi daha çok seramiğin geçmişinde ki süreçlerde başladığı görüldü. Sanatın hayat ile yıktığı sınırların ötesinde zaten seramik vardı. 1960'ların özgürlükler ortamında sanatın tanımı ve anlatım yolları içinde yaşanan üretim zenginliğinde Seramik Heykel'i doğurdu. Bu yeni tanım ilk bakışta pozitif yönde bir sürecin başlangıcıydı, fakat sanatın günümüz sanatına yönelen sürecinde estetik nesnenin reddi ve hatta nesnenin içerik lehinde kaldırılması en azından Seramik Sanatı'na kendini adanmış sanatçıları yeni bir bakış açısına zorlamalıydı.

Seramiği yalnızca bir teknik ve teknolojik uygulama alanı içinde tutmak Günümüz Sanatı'nın içinde yer alamayan Avangard'ın formalizminden başka bir şey değildi. Seramiğin sanat ile yaşam arasındaki çizgide ve ötesinde ona büyük avantajlar sağladığı görüldü. Başlangıcında var olan fonksiyonel ihtiyaçlar doğrultusundaki teknik gelişimlerin yanında tarihsel süreç içerisinde insanın yaşamına yön veren kültürel bir birikim yaratmıştı. İşte bu birikim içerisinde günümüz sanatı içinde hedeflenen kavram temelli yaratıma dahil olabilecek argümanların mevcut olduğu görüldü. Belki seramik hiç bu açıdan ele alınmadı. Geleneksel dili ve formalizmi bir yana geleneksel süreci içerisinde okunan günceliğini koruyan kavramlar üzerinden bir çalışma tekrar seramiği Güncel Sanat'ın içine dahil olabileceğini duyumsattı.

İkinci bir çıkış noktası da daha fazla disiplinlerarası bir anlayışın benimsenmesiydi. Güzel Sanatlar içinde yer alan branşlar arası etkileşimin kuvvetlenmesi için tarifler ile sınırlanmış bu tanımların zayıflatılması gerektiği

görüldü. Yoksa bu sınırların kendi içinde gereğinden fazla belirtilmesi sanatın oynamaya çalıştığı ilerici rolün tam tersine tutucu bir noktaya çekmekteydi. Nitekim Modernizm'den Güncel Sanat'a süreç bu başkaldırının sonuçlarıdır. Seramiği dışında bırakmış gibi algılanan süreç yaşamın içinde yer alırken sanat dışı disiplinlere de yöneldiği görüldü. Okuyucuya direkt iki tarihçe arasındaki ilişkiye yöneltip kavramların etkisini sınırlamak yerine ancak okundukça ilişkilendirilen ve genişletilebilecek bir yaklaşım izlendi.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 3.baskı 2010 (2008), 333 s.
- Aladdin Şenol, **İnsanlık Tarihi-Kemirgenlerden Sömürgenlere**, İmge Kitabevi, Ankara, 2.baskı 2009 (2006), 1108 s.
- Brian O' Doherty, **Beyaz Küpün İçinde- Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev: Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 136 s.
- Doğan Kuban, **Mimarlık Kavramları**, YEM Yayın, İstanbul, 7.baskı 2007 (1974), 113 s.
- Dolors Ros, Yukiko Murata, **Seramik-Dekoratif Teknikler**, çev: Feza Altuniç, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2006, 143 s.
- F. Gonca İlbeyi Demir, **Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2009, 109 s.
- Gordon Childe, **Kendini Yaratan İnsan (İnsanın Çağlar Boyunca Gelişimi)**, Çev: Filiz Ofluoglu, Varlık Yayınları, İstanbul, 11.baskı 2010, 168 s.
- Joseph Campbell, **Yaratıcı Mitoloji- Tanrının Maskeleri**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, 719 s.
- Mehmet Özdoğan, Nezir Başgelen, **Türkiye'de Neolitik Dönem (Metinler)**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2007, 458 s.
- Odd Nerdrum, **Kitsch Üzerine**, çev: A. Fevzi Korur, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 2010, 104 s.
- R. E. Wycherley, **Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?**, Çev: Nur Nirven- Neziha Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 3.baskı 1993 (1986), 215 s.
- Sema Soygeniş, **Mimarlık Düşünmek Düşlemek**, YEM Yayın, İstanbul, 3.baskı 2009 (2006), 137 s.
- Üstün Dökmen, **İnsanın Korunakları- 1 Deriden Kültüre**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, 219 s.
- Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 140 s.

TEZ

- Asım Özdemir, **Seramik Malzemelerin Kırılma Tokluğu Değerlerinin Üç Boyutlu Sonlu Elemanlar Yöntemi ile Teorik Olarak Belirlenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2006, 65 s.
- Çiğdem Önder Er, **Seramik Sanatında Mermer Tekniği, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2004, 98 s.
- Elif Ağatekin, **Artistik Keramik Biçimlendirmede Doku**, Yüksek Lisan Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2002, 127 s.
- Elif Şengül, **Çağdan Çağa Değişen Sanatın Tanımları ve Selçuklu Çehresindeki Anlamı**, Yüksek Lisan Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, 85 s.
- Ercan Bıyıklıoğlu, **Yapı Malzemesi Olarak Tuğlanın Geçmişten Günümüze Tarihsel ve Teknolojik Gelişimi (Araştırma)** İzmir 1993 Lisans Tezi
- Hande Kura, **Endüstriyel Keramik Tasarımında Biçim ve Üretim Yöntemleri**, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Mimar Sinan Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1989, 188 s.
- Özlem Demirkan, **Mimarlık Strüktür ve Süsleme İlişkisinin İrdelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006, 187 s.

MAKALE

- Zeliha Eser, **“Nostaljinin Pazar Bölümleme Değişkeni Olarak Kullanılması Üzerine Kavramsal Bir Çalışma”**, Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi Yıl: 2007 Sayı: 1, 14 s.
<http://www.ttefdergi.gazi.edu.tr/makaleler/2007/Sayi1/115-130.pdf>, 30.04.2011
- Strüktür-** Grafik ve Fotoğraf, MEGEP, Ankara, 2008, 3 s.
<http://cygm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/grafik/moduller/s-truktur.pdf>, 42s. 13.12.2010
- Doku**, Temel Sanat Eğitimi, MEGEP, 9 s., Ankara, 2007,
http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/modul_pdf/211GS0005.pdf, 70 s. 13.12.2010
- Onbirinci Bölüm Özel Konular Bölüm 11-2121**,
<http://www.belgeler.com/blg/1joi/11-ozel-konular>, 12.02.2011

Demet Günel Ertaş, Nigan Bayazıt, **Strüktür ve Malzeme Özelliklerinin Endüstriyel Ürün Tasarımına Etkisi**, 11 s.
<http://www.yapkat.com/images/Malzeme/Dosya/70722597837447471386194229.pdf>10.12.2010

Susan Sontag, **Notes On “Camp”**, 1964,
<http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf>
09.02.2011

SÖZLÜK

“**Çini**”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet Gazetecilik, 6.cilt (24), 2739 s.

“**Amorf katı**”, http://tr.wikipedia.org/wiki/Amorf_kat%C4%B1, 19.11.2010

“**Elastik /Plastik Deformasyon**”, http://makinecim.com/bilgi_1435_Elastik---Plastik-Deformasyon, 03.02.2011

“**Glaze**”, [http://en.wikipedia.org/wiki/Glaze_\(painting_technique\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Glaze_(painting_technique)), 19.03.2011

“**Metamorphosis**”, <http://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis>, 20.01.2011

“**Mukavemet**”, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Mukavemet>, 03.02.2011

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyadı: Behçet Aktaş

Doğum yeri ve yılı: Şumnu-Bulgaristan, 1980

Yabancı Dili: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 1999-2003, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Lise: 1995-1999, İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

Dernek Üyeliği : 2006- K2 Çağdaş Sanat Merkezi

Alınan Burs: Özel Koç Vakfı

Alınan Ödüller:

- 2010- “ Artist in Residence”2011-Kultur Kontakt Austria- Viyana, Avusturya
- 1999- Resim Yarışması- Jüri Özel Ödülü (Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri)- Eskişehir
- 1998- Resim Yarışması- 3.lük Ödülü (Çevre Bakanlığı)-İzmir
- 1997- Resim Yarışması- 2.lük Ödülü (Devlet Bakanlığı)-İstanbul
- 1995- Resim Yarışması- 2.lük Ödülü (İzmir Anadolu Lisesi)-İzmir

Sergiler:

- 2010- Karma Sergi-İzmir Swiss Grand Hotel (İyi Sanat Galerisi-Alaçatı Port)-İzmir
- 2010- Ulusal Güncel Cam Sanatçıları Buluşması- Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanat Merkezi- Ankara
- 2010- Ortak Sergi- “Kentın İzdüşümünde Kukla ve Fotoğraf Sergisi”- İzmir Resim ve Heykel Müzesi- Uluslararası Kukula Günleri
- 2007- “Konak Eski İç Liman Bölgesi” Portizmir’07 Çağdaş Sanat Trienali- İzmir
- 2006- Grup Sergisi- Endora Sanat Galerisi- İzmir
- 2003- Grup Sergisi- Aliaga-İzmir
- 2003- Kişisel Sergi- Eski Belediye Binası- İzmir
- 2002- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Sergisi- İzmir Resim ve Heykel Müzesi-İzmir
- 1999- Grup Sergisi- Endora Sanat Galerisi- İzmir

Workshoplar:

2006-Workshop-Yunanlı Sanatçı Lita Mavrogeni ile- Urla- İzmir

2003-Workshop – (Söktaş) Söke – Aydın

2001-Workshop- Alman Sanatçı Artist Thomas P. Kausel ile – DEÜ GSF –
İzmir

Koleksiyonlardaki Eserler:

2010- “Balonlar” -Murat Vargı Özel Koleksiyonu- İstanbul

2006-“ Kamuflaj” -Ely Flidis Özel Koleksiyonu- İzmir

2003-“ isimsiz” -Muharrem Hilmi Kayhan Özel Koleksiyonu- Aydın

2003- “Hayat Ağacı” -Ayşegül Kurtel Özel Koleksiyonu- İzmir

Adının Geçtiği Yayınlar:

2010- “Advendkalender”-Artnmagazine cc -Ihre online Kunstzeitung (Şubat)

2007-“ Port İzmir’07” Sergisi ve Kent Belleğinin Sorgulanması-Necmi
Sönmez 104. sayı Sanatdünyamız (YKY)