

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
UYGULAMALI SANATLAR BÖLÜMÜ
SERAMİK ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

99710

SERAMİK MALZEMENİN HEYKEL SANATINDA
KULLANILMASI

DERVİŞ ERGÜN

DANIŞMAN
Prof. SEVİM ÇİZER

İZMİR

2000

**T.C.
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
UYGULAMALI SANATLAR BÖLÜMÜ
SERAMİK ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**SERAMİK MALZEMENİN HEYKEL SANATINDA
KULLANILMASI**

99710

DERVİŞ ERGÜN

**DANIŞMAN
Prof. SEVİM ÇİZER**

İZMİR

2000

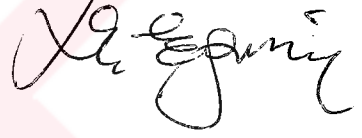
**T.C. SİYASİ CRİMİNOLOJİ
BÖLÜMÜ**

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Seramik Malzemenin Heykel Sanatında Kullanılması” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűsecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

14.1.2000

DERVİř ERGűN



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün 21 / 09 / 2000 tarih ve 20 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 27 maddesine göreSeramik.....Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Derviş Ergün'ün "Seramik Malzemenin Heykel Sanatında Kullanılması" konulu tezi incelenmiş ve aday 7 / 11 / 2000 tarihinde, saat 10.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 120 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinBaşarı..... olduğuna oyBirdiye..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Prof. Selim Ciner

ÜYE

Yrd. Doç. Halil Yalçın

ÜYE

Yrd. Doç. Sinasi Tek

ÖZET

Şamot ve kırmızı kilden oluşan çalışmaların terrakotta olarak, metal, bakır, vs. gibi farklı malzemelerle desteklenerek bir arada kullanılması ve yeni etki biçimlerinin ortaya konulması asıl amaçtır. Terrakotta olarak sunulan objelerin tarih içinde yapılmış örneklerine değinilerek, yaratıcı duygunun köklerini aramak, ve hissetmek, tamlik olgusunun ortaya çıkmasında gerekli görülmektedir. Burada sözü edilen; kilden yapılmış heykellerin kronolojik sıralaması veya tarihi bir araştırmanın yapılması söz konusu değildir. İnsanlığın kendisini toplayıcı – avcı konumdan modern topluma ulaşmasında önemli saydığı kil malzemenin içinde taşıdığı kültür ve estetik beğenin izlerini takip etmek ve sanatın temeli olan şeyleri öğrenme arzusu araştırmanın sınırlarını genişletmiştir.

Toplumun ortak duygularını veya tapınma gibi ihtiyaçlarını karşılayan objelerin üretimindeki estetik kaygı ve ifade biçimlerinin tarih içinde değişip gelişerek farklı tarz ve şekillerin denendiği bir yaratma sürecine gelindiğini gözlemlemekteyiz. Post – modern bir sürecin yaşandığı günümüzde sanatı algılama ve yorumlama biçimi değişiklik göstererek sanat için her şeyin yapılabilirliği mümkün hale gelmiştir. Sanatın etkileme gücünün zayıfladığı ve yaratma sürecinin izlemiş olduğu yolun eleştirisi yapılan çalışmalarda kendini göstermektedir.

SUMMARY

The main goal is; using together the works as terracotta that consist of grog and red clay, supported with different elements such as metal, copper and etc. and demonstrating the new impressions. In the formation of perfect fact, looking for the roots of sensation while mentioning the objects being terracotta from the examples of history and feelings are required. Here, that is mentioned, is not the cronological index of statues made of clay or is not to make a historical research. Following the tracks of cultural and aesthetic admiration which shelter in the element clay, that it is important for humanity in reaching itself from the collector – hunter location to the modern community and the desire for learning the things that are the origins of art; expanded the limits of the research.

We have watched over the experimentation of different styles and forms in the formation process, the changing and developing of the expression forms during history and the aesthetic anxiety in the production of the objects that prevent the common feels or the needs of culture like idolization. In today's life style, which post – modern development is valid, comprehension and interpretation forms of art have been changed, so all the things can have been done just for art. The fairness of art's effect power and the criticism of the way that the formation process has followed, demonstrate themselves in the works that have been done.

ÖNSÖZ

Tarih öncesinden günümüze insanlığın kültürel, sosyal ve tarihsel gelişimini incelemek, bilgi sahibi olmak, geriye tarihlenen bir bilimsel çalışmayla mümkündür. Bu çalışmalar belge niteliği taşıyan malzemelerin büyük bir dikkat ve özenle değerlendirilmesiyle tespit edilmektedir. Bir malzeme genellikle bir ihtiyacı karşılamak için ortaya çıkmıştır. Tıpkı insanoğlunun tarih öncesi çağlarda kullanmaya başladığı kilin bugün de hala önemli bir malzeme olarak kullanılması gibi. Pişirilmesiyle dayanıklılığı artan kilin, hem kolay elde edilebilir olması hem de kolay şekil verilebilir bir özelliğe sahip olması bu malzemenin tercih edilmesine neden olmuştur. Bugün tarihin farklı dönemlerine ait kilden yapılmış çanak - çömlek, figürin vs. gibi objeleri görme ve tanıma olanağımız vardır.

Kilin şekillendirilmesinde görülen değişik etki biçimleri bu objeleri üretildiği dönemin yaşam biçimini, kültürünü, tarihini yansıtmakla birlikte, sanat değeri açısından bakıldığında çok farklı disiplinler ve eğilimler görülmektedir.

İlkel insanın kili biçimlendirme eğilimi modele yaklaşmak ve canlı gibi görünmek sanısını yaratmak için çaba gösterirken geometrik bir soyutlamayla ifade edilmiş primitif eserler kolektif bir yaşamın izlerini taşır. Diğer yandan dinin yücelmesi, tanrı olgusunun betimlenmesi, savaş sahnesi, kahramanlık, yönetici sınıfa ait yaşam gibi konular sipariş verilerek orijinal olarak üretilmişlerdir. Geleneksel bir açıdan da akademik sayılan öğretiyeye dayalı sanat atölyelerinde günümüz sanat kavramlarından uzak, dönemin teknik ve estetik ölçüleriyle ele alınmış eserlerdir. İlk bakışta bu eserler bizlere tanıdık, alışılmış gibi gelebilir. Aslında bu eserler üretildiği tarih içinde değerlendirildiğinde bizlere orijinal gelmektedir. Bu orijinallik bir sanatçı için gerekli olan yaratma cesareti, yaratma duygusu, yaratma coşkusu gibi duyguları kamçılayan önemli bir etmendir.

Tarih öncesinden beri kil malzeme kullanan insanın yarattığı üç boyutlu formların yer aldığı tarihin uzun öyküsünden ziyade onun özüne inerek sunulan bu tezin yararlı bir kaynak olmasını umuyorum. Son bölümde yer alan ve kil malzeme kullanarak oluşturduğum heykellerin konuyu desteklemesinin yanı sıra kilin yapısı, özellikleri, kullanımı ve kil heykel yapım tekniklerine de yer verilmiştir.

Bir heykeltıraş olarak, seramiğin teknik inceliklerini öğrenip heykele uygulama olanağı bulduğum ve dayandığı temelini keyifle araştırdığım bu tezi hazırlarken bilgi ve kaynaklarından yararlandığım, Seramik Bölüm Başkanı Prof. Sevim ÇİZER'e, bilgi ve yardımlarından dolayı Öğr.Gör. Buket GÜREL'e teşekkür ederim.

Derviş ERGÜN



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	
KİLİN TARİHTEKİ YERİ VE GELİŞİMİ	3
1.1. TARİH ÖNCESİ UYGARLIKLARDA KİLİN HEYKEL MALZEMESİ OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI.....	4
1.2. ESKİ UYGARLIKLARDAN ENDÜSTRİ ÇAĞINA DEĞİN KİL HEYKELİN GELİŞİMİ	14
1.3. MODERN SANATTA KİL HEYKELİN YERİ	36
2. BÖLÜM	
KİL, HEYKEL YAPIMI VE TEKNİKLERİ	47
2.1. SERAMİK MALZEME OLARAK KİL.....	48
2.2. HEYKEL YAPIMINDA KİL KULLANIMI	56
2.2.1. Kil Malzemenin Hazırlanması	58
2.2.2. Heykel Yapımında Kullanılan Konstrüksiyon ve Armatürler	59
2.3. KİL HEYKEL YAPIM AŞAMALARI	63
2.4. PİŞİRİM ve PİŞİRİM TEKNİKLERİ	78
SONUÇ	83
UYGULAMALAR	99
BİBLİYOGRAFYA	132
ÖZGEÇMİŞ	135

GİRİŞ

İnsanoğlu, hemen hemen varoluşunun başlangıcından itibaren kil heykeller yapmıştır. Dünyamız üzerindeki her kültüre ait pek çok örnek dünyanın dört bir yanındaki çeşitli müze ve seramik koleksiyonlarını doldurmaktadır. Bu koleksiyonlar, insanlığın günlük ihtiyaçlarını karşılamak için ürettiği ve yaratıcılığından ve maddi gerçekliğinden sorumlu olduğu seramik eserlerin tarihi geçmişini kanıtlayan pek çok örneği kapsamaktadır.

Hem kap-kacak türü seramiklerin, hem de adak olarak yapılmış objelerin uzun tarihi, bugün bizlere çağlar boyunca yaşamış geçmiş toplumların istek ve günlük ihtiyaçlarının anlık görüntülerini bırakır. İlginçtir ki, kap/kacaklar binlerce yıl boyunca kullanılmış olsalar da kil heykel daha öteye yani geriye tarihlenir. İnsanoğlunun tarihin başlangıcından itibaren hem hayvanları hem de kendi tasvirini üç boyutlu taklit etmesi kendi varlığının dışında onların bir canlıya sahip olma isteğini gösterir. Bu, bazı erken ilkel toplumlar tarafından üretilmiş insan biçimli bereket tanrıçalarının küçük tasvirlerinde kısmen görülür. Gittikçe azalan biçim ve bezemelerden, formun çok geçmeden modeli ile arasında herhangi bir ayırım kalmadığını veya onların çok özüne indiklerini görürüz. Karşılıklı etkileşim içindeki karmaşık veya yalın formlarda kili beceriyle kullanan yaratıcı, aklın yanı sıra duyarlılığını, beceri ve sezgisini de katmıştır. Desenle biçimi, ağırlıkla espası kontrol etme, bir yüzeyin diğeriyle ilişkisi, ritim ve uyum, hemen hemen bir kil lisani içinde yer alan oldukça önemli unsurlardır. Bu eserler birlikte değerlendirildiğinde objenin günümüzde veya on bin yıl önce mi yapıldığına neredeyse karar veremeyeceğimiz estetik değerlere sahiptir.¹

Binlerce yıl önce yaşamış uygarlıkların sosyal ve kültürel şartlarında yapılmış çömleklerle, bugün dünyanın bazı bölgelerinde hala yapılmakta olan çömlekler arasında hem görünüş hem de teknik yönden belirgin farkın olmadığını anlamaktayız. Bu yer-zaman ilintisinde çömlekçiliğin farklı yerlerde ve çeşitli dönemler içinde sürdürülmesinin yanı sıra sanatsal yönü yüksek, oldukça karışık, teknik zorlukların üstesinden geldiği ve

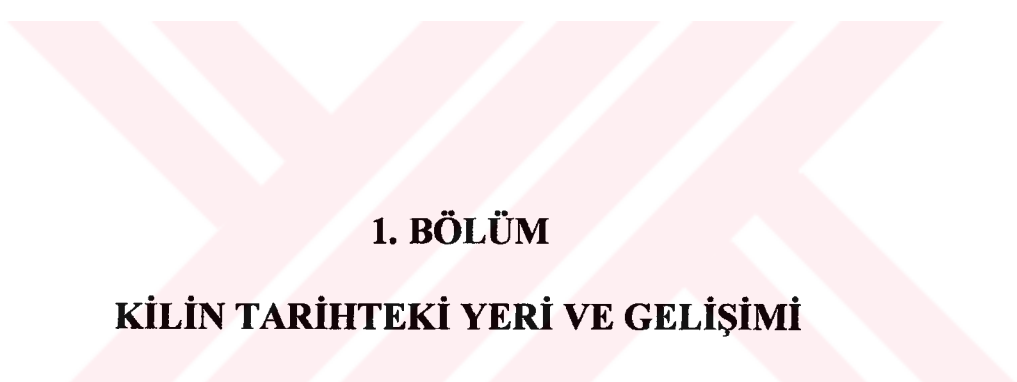
¹ Gregory Ian, "Sculptural Ceramics", s. 8.

fazla talebi karşılayabilecek çağdaş eserler yapılmaktadır. Bu yüzden onun tarihi geçmişi uzun olduğu kadar karmaşık olduğunu da gösterir.²

Gelişme her zaman bir kültürden diğerine, belirli bir örneği izlemiş, mevcut materyaller, fırın teknolojisi ve hem ürünlerdeki hem de bezemelerdeki kültürel anlayış seramik sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.³

² “World Ceramics”, s. 9.

³ Gregory Ian, “Sculptural Ceramics”, s. 8.



1. BÖLÜM

KİLİN TARİHTEKİ YERİ VE GELİŞİMİ

1.1. TARİH ÖNCESİ UYGARLIKLARDA KİLİN HEYKEL MALZEMESİ OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI

İnsanların sadece kullanım amaçlı değil, kendi ilgi ve zevkleri için objeler üretme gibi önemli bir adımı ne zaman ve nasıl attıklarını bilmiyoruz, belki de hiç bilemeyeceğiz. Ancak erken dönemlerdeki sanatsal üretime ilişkin ve hemen hemen tamamı son yüzyılda gün ışığına çıkarılan yeterli kanıta sahibiz.⁴

En az bir milyon yıl insan şu veya bu şekilde avcılık yaparak ve yiyeceğinin peşinden koşarak yaşamıştır. Bilinen tüm tarih çağlarından çok daha uzun sureyi kaplayan koca tarih öncesi çağına ait elimizde hemen hemen hiçbir anıt yoktur.⁵

Her ne kadar insan Erken Paleolitik Dönem’de Doğu Afrika’da kaba taş aletleri kullandıysa da insanın kültürel gelişimi daha çok M.Ö. 10.000’den sonra Neolitik Dönemin başlangıcından itibaren olmuştur.⁶ Bu aletler, onların ne maksatla kullanıldığını; alet yapanların düşünce ve becerilerini kısaca, kültürlerini anlatır ya da yansıtır. Aletlerin anlattığı hikayeye göre, Paleolitik insan, besinini avcılık, balıkçılık ve toplayıcılık yoluyla hazır olarak temin ediyor; kendisi üretmiyordu.⁷ (Resim 1) Avcı-toplayıcı grupların çoğu, sürekli bir göçebe hayatı izler ve bir konak yerinde uzun süreler kalamazlardı. Konaklanan çevredeki mevsimlik bitki ürünleri ve av hayvanları azalınca ya da tükenince, onlar da yer değiştirirlerdi.⁸

Paleolitik ve Mezolitik kültürleri, yiyecekleri besinleri avlayıp topladıkları halde, Neolitik kültürler hayvan ve bitkilerden bazılarını evcilleştirmeyi başarmışlardır. Avcılığın yerini hayvancılık, toplayıcılığın yerini ise tarım ya da rençperlik almıştır. Bu gerçekten büyük bir devrimdir.⁹

Tarım ve hayvan yetiştiriciliğine dayanan bu yerleşik yaşamın Neolitik gelişmelerinden çok uzun zaman önce Altamira, İspanya ve Dordogne Vadisi’nde ve

⁴ Hartt Frederich “Art-A History of Painting, Sculpture, Architecture”, s. 33.

⁵ Bronowski J. “İnsanın Yücelişi”, s. 50.

⁶ Nelson Glenn C., “Ceramics”, s. 19.

⁷ Güvenç Bozkurt, “İnsan ve Kültür”, s. 19.

⁸ Güvenç Bozkurt, a.g.e., s. 167.

⁹ Güvenç Bozkurt, a.g.e., s. 181.

Fransa’da M.Ö. 25.000 ile 15.000 civarına tarihlenen mağara resimleri, bugün bizim gıpta ile baktığımız eleştirel bir gözlem ve grafik ustalığındaki yaratıcılıklarını sergilemektedir.¹⁰



(Resim 1) Doğu İspanya’da Castellon’da Valtorta Boğazı’nda, Los Caballos barmağında kaya üstüne yapılmış geyik avı resmi. Ok ve yay, Son Buzul Çağının sonunda bulunmuştur. (Kaynak: J.Bronowski, “İnsanın Yücelişi”, s. 47.)

Mağaralardaki resimlerin her tür modelden uzak, fakat hayvanları doğal bir biçimde tam bir gerçeklikle temsil ettikleri göz önüne alınırsa bu koşullar altında çalışan sanatçıların olağanüstü görsel bir yeteneğe sahip oldukları açıktır. Yoksa böyle bir sonuca ulaşmak olanaksızdır.¹¹

¹⁰ Nelson Glenn. C, “Ceramics”, s. 19.

¹¹ Armağan İbrahim, “Sanat Toplumbilimi”, s. 47.

Öte yandan özellikle *Lascaux'daki yapıtlar gibi tarihöncesi resim sanatının örnekleri, yalnızca rastlantıların veya yansıtmanın sonucu sayılmayacak ölçüde disiplinli ve amaçlanmış gözükten ürünlerdir. Fakat bu resimler hiç kuşkusuz mağara sanatının başlangıç dönemlerinden kalma değildir ve belki bin yıllık bir gelişme sürecinin sonucudur.¹²

İspanya'daki Altamira Mağarası ilk olarak bir yüzyıl önce keşfedilmiştir, fakat otantik olduğu halde ilk zamanlar kabul edilmemiştir. Ancak bugün dikkate alınmıştır. (Resim 2) Altamira'nın tavanına yapılmış ünlü bizonun belirgin canlılığı, hayvan tasvirlerinde olduğu kadar etkilidir.

Bununla birlikte insanlık tarihinde geç dönem sanatçıları hiç de üstün olmayan Altamira hayvanlarının hem dış görünüş olarak heybetini hem de iri anatomik strüktürünü oldukça iyi çözümlemişlerdi.¹³



(Resim 2)
Bizon, M.Ö. 15.000 - 10.000,
Mağara Resmi, Altamira, İspanya.
(Kaynak: F. Hartt, "Art", s. 38.)

¹² Gombrich E. H., Sanat ve Yanılsama", s. 115.

¹³ Hartt Frederich, " Art-A History of Painting, Sculpture, Architecture", s. 37.

*Lascaux Mağarası: Fransa'da Montignas köyünde (Dordogne, Sarlat idare çevresi) Mağara Vezere'e hakim yaylanın kenarında 1940'ta bulunan mağaradaki eserler tarih öncesi sanat eserlerinin en iyi muhafaza edilmiş olanlarındandır. 30 m uzunlukta, 10 m genişlikte ve 7 m yükseklikteki en büyük bölme, dev boğalar (bunlardan biri 5 m uzunluktadır) atlar, geyikler ve yaban öküzlerinden meydana gelen bir firizle süslenmiştir.

İlkel avcıların hayvan resimleri yapacak yerde, kutsal mağaralarda hayvanları andırır biçimleri aramış olmaları, büyük bir olasılıkla bu avcıların yaşam biçimlerinden kaynaklanan bir özelliktir¹⁴. Bu nedenle tarih öncesi dönemin sanatı doğrudan doğruya avcılık uğraşısının bir yansıması niteliğindedir. Yabani hayvanların ve balıkların, işlenmiş nesneleri süslemeleri ancak bu bağlamda açıklanabilir.¹⁵ (Resim 3)



(Resim 3) Fransa'da le Tuc d'Audoubert (Ariege) Mağarasında bulunmuş iki bizon. M.Ö. 15.000. Alçak rölyef, kil malzeme. Her ikisinin de uzunluğu 24 cm'dir. (Kaynak: F.Hartt, "Art", s. 39.)

Buzul çağıının sonuna kadar insanların yiyeceklerini hazır olarak doğadan aldıklarını gördük. Yani insan yiyeceğini doğadan gasp suretiyle temin ediyordu. Fakat bu çağda insan avcıdır ve yabani meyveleri toplayarak geçinir. Taştan baltasını, ağaçtan yayını ve mızrağını, kafataslarından kap kacağını yapmaktadır. Buzul devrinde insan düşüncesi hayvanla ilgilidir.¹⁶

¹⁴ Gombrich E. H., "Sanat ve Yanılsama", s. 116.

¹⁵ Armağan İbrahim, "Sanat Toplumbilimi", s. 46.

¹⁶ Turani Adnan, "Dünya Sanat Tarihi", s. 34.

Bu çağın resimlerinde bir şey üzerinde kafa yormak olmadığı gibi, düşünülmüş, soyut anlamda ulvi bir tasarım da yoktur. Bu resimler tamamen hali gösterirler ve içinde yaşanan somut dünyanın birer aynasıdır. Demek ki, Buzul çağı insanının dünyası, soyut olmayan bir bütünlü ile ilgilidir.¹⁷ Ancak avcılık veriminin düşmesi, giderek mağara sanatını da etkilemiştir. Kaybolan hayvan resimlerinin yerini, aletler üzerine işlenmiş soyut ve geometrik desenler almıştır. Kimi sanat tarihçileri, mağara sanatındaki bu değişmeyi Ortataş (Mezolitik) kültürün çözülüşü ve gerileyişi gibi görmüşlerse de, bu pek de güvenilir bir yorum olmasa gerektir. Sanattaki değişmeye karşılık, teknolojiye büyük bir gelişme ve ilerleme vardır. Besin elde etmek ve barınmak gibi temel biyolojik sorunların çözümünde ortaya çıkan güçlükler, yeni keşif ve icatların ana kaynağı olmuştur... Böylece Ortaçağ evre, teknolojik bakımdan büyük bir keşifler ve icatlar çağı olmuştur, denilebilir. Ortaçağ kültürler, alet çantasını zenginleştirerek, insanoğlunun doğal çevre ve hayvanlar üzerindeki teknolojik kontrolünü genişletmiş ve güçlendirmiştir.¹⁸ Ancak, insan doğal ortamından çok ağır bir evrim sonunda uzaklaşmıştır. Yaptığı örneği kullanarak, onunla durmadan deneyler yaparak yavaş yavaş aracı daha yararlı ve daha etkili kılmıştır. Etkinlik amaçtan daha eskidir; insan için uzun süre beyin değil, el bulucu olmuştur.¹⁹

Kimi antropologlara göre, hayvanların ve bitkilerin evcilleştirilmesi anlamına gelen “Neolitik Devrimi” uygarlığın en büyük aşaması olmuştur.²⁰ Çağdaş uygarlıkla ilköğrenimi ayıran hemen bütün ölçüler: yazı, matematik, hukuk, madencilik, gemicilik, ticaret para ve pazar ekonomisi, örgün eğitim, işbölümü, doğal çevreden daha fazla yararlanma, yeni enerji kaynaklarının bulunup kullanılması ve kentleşme, Tarım Devrimiyle başlamış ve belli merkezlerden bütün dünyaya yayılmıştır.²¹

Mezolitik çağda uygarlık koşullarının bütün Avrupa’da benzer olmasına ve aşağı yukarı aynı gelişme düzeyinde bulunmasına karşılık, Neolitik çağda kültür ürünlerinin ve uygarlık aşamalarının-örneğin, Akdeniz çevresiyle Kuzey Avrupa karşılaştırıldığında birbirinden çok farklı olduğu görülmüştür. Mezopotamya ve Nil kıyısındaki ilk yüksek uygarlıklar gittikçe ilerleyerek kent devletleri kurarken, kuzeydeki çiftçi kabileleri

¹⁷ Turani Adnan, a.g.e., s. 21.

¹⁸ Güvenç Bozkurt, “İnsan ve Kültür”, s. 180, 181.

¹⁹ Fischer Ernst, “Sanatın Gerekliliği”, s. 21.

²⁰ Güvenç Bozkurt, “İnsan ve Kültür”, s. 184.

²¹ Güvenç Bozkurt, a.g.e., s. 197.

ancak büyük zorluklarla köy toplulukları oluşturabilirler. Güney Avrupa’da artık tarımın, hayvancılığın ve yeni yeni başlayan ticaretin arkasında kalan avcılık, kuzeyde hala bir yaşam kaynağı olarak önemini korumaktadır. Ama Neolitik çağla birlikte Kuzey Avrupa’da da yeni bir kültür atılımı izlenir. Bunun izleri ev yapımında ve hayvan yetiştirmede görülür. Dokumacılığı ve sepetçiliği de buna eklemek gerekir. Çömlekçilik yüksek bir biçim zenginliğine ulaşır. Seramik bulgularını biçimlerine bakarak bugün çeşitli komşu kültürle birbirinden ayrılabilir. ²²

Bugüne kadar ele geçen en eski örnekler M.Ö. 5000’in ilk üçte birine tarihlenir. Ama Anadolu ve daha başka yerlerdeki en yeni bulgulara bakılacak olursa, çömlekçiliğin daha eskilere kadar gittiği düşünülebilir. ²³

Neolitik sanat bir önceki eski Taş Çağı sanatından neredeyse bütünüyle farklıdır. Bu yeni sanatta hayvanların kıvrak biçimleri ve her şeyi organik bir hayat içindeymiş gibi veren görüntüler artık yok olur. Bunların yerini, başlıca seramik ve taş aletler üzerinde gördüğümüz çeşitli tipte geometrik bezeme türleri alır. ²⁴ İlk çömlekler çarkta değil fakat elle yapılmıştır. Bunların bir kısmı kuşkusuz yuvarlak formluydu, fakat daha büyük boyutlu olanları, kum ya da bir başka kalıp etrafına halat haline getirilmiş kil hamurun sarılmasıyla yapılıyor, sonra kalıptan çıkarılıyordu. Kilin birbirine kaynaştırılıp, yapıştırılması, yüzünün parlak hale getirilmesi, geometrik karakterde serbestçe şekiller yapılması ve bunu izleyerek çömlekçinin karakter olarak daha bilinçli geometrik motiflere doğru gitmiş olması mümkündür. ²⁵ (Resim 4)

²² Pischel Gina, “Sanat Tarihi Ansiklopedisi”, Cilt 1, s. 15.

²³ Pischel Gina, a.g.e., Cilt 1, s. 17.

²⁴ Read Herbert, “Sanat ve Toplum”, s. 21.

²⁵ Read Herbert, a.g.e., s. 24.



(Resim 4) İnsan biçimli kap P.T. M.Ö. 6. bin Hacılar-Burdur.
Adak heykelciği olarak kullanıldığında kuşku bulunmayan bu Tanrıça tipi,
Yalnız heykelcik olarak değil, antropomorfik kap (insan biçiminde kap)
olarak da tasvir edilmiştir. (Kaynak: Sadberk Hanım Müzesi, s. 18. 19.)

Neolitik insan, hayvan ehlileştirme ve tarım aracılığı ile doğa üstünde hakimiyet kurmayı öğrenirken, yaptığı heykelde de kutsal varlıklarının vahşi yaşam üzerindeki gücünü açık biçimde yansıtıyordu.²⁶

²⁶ Mellaart James, "Çatal Hüyük", s. 181.

Artık eskinin büyük av panoları tümüyle unutulmuş, bunun yerine üretimle ilgili olarak kadının doğurganlığı ön plana geçmişti, onları besleyen Toprak Ana gündeme gelmişti. (Resim 5) Taştan ya da topraktan yapılmış olan Ana Tanrıça heykelciklerine, ondan daha önemsiz olduğu açıkça belirtilmiş olan bir erkek sevgili ya da çocuk eklenmişti. Eskinin ortak kutsal alanları kalkmış, yerine ev kültürü gelmişti. Ölüler artık ev içlerine değil, yerleşmenin dışındaki mezarlıklara gömülmeye başlamıştı.²⁷

(Resim5) Çatal Hüyük’de.
II. düzlemdeki kümbette
bulunmuş, tahtta oturan
Ana Tanrıça figürü. Tahtı
yanında kediye benzer iki
hayvanın durduğu Tanrıça,
hayvanların dostudur ve bir
olasılıkla erkek çocuk
dünyaya getirdiğini gösterir.
Kilden yapılmış ve pişirilmiş
bu figür kümbetdeki bir tahıl
sandığı içinde bulunmuştur.
(Kaynak: James Mellaart
“Çatal Hüyük”, s. 157.)



İşte toprağa yeni yerleşmiş ve köyleşmiş topluluklar halinde oturan bu kavimlerin sanatı, son derece katı bir bütünlük arzeder. Bu kavimlerin hayat anlayışları ve açıklayışları toplumsal, kolektif tasavvurlara göredir. Yani toplumsal tasavvurlar kişilerin hayatına hükmederler ve kişilerin görüşleri yoktur.²⁸

Kişisel görüşle hareket etmeyen ve toplumsal tasavvurun dar sınırları içinde düşünen bu insanın estetik görüşü de dar ve katıdır. Bu yüzden onların eserleri, bu görüşün

²⁷ Sevin Veli, “Anadolu Arkeolojisinin ABC” si”, s. 26.

²⁸ Turani Adnan, “Dünya Sanat Tarihi”, s. 38.

bir kristalizasyonu olarak son derece katı formlu ve basit temel renkler içinde kalmaktadır.²⁹

Eşya üzerinde kendiliğinden beliren süsleme ise imalat süreci içinde ortaya çıkan bir şeydir. Örneğin böyle bir gelişme, taşın yontulması sırasında beliren izler, tahtanın yontulmasıyla beliren şekiller ve örülen sazlarda vb. üretim süreçlerde görülür. O halde geometrik sanatın ilk tipi olan tekniğin izleri insanın düşüncelerini ifade etmek gibi bir amaçtan yoksundur. Fakat normal olarak, sanat net düşüncelerin anlatımsı olayı, form, hikaye, ritm ve renkle tamamlanır.³⁰

Bu ikinci tipteki istek ve başarıma, yapım süreci içinde tamamlanmaktadır. Öteki tipte ise motifler sembolik amaçla uygulanmış olup aynı zamanda bezek işlevi görmekte hem de bir şeyler anlatmaktadır. Fakat, bunlar herhangi bir şeyi tasvir etmemekte, onlara ait özel birtakım şeyleri ya da onların kendi özelliklerini vermemektedir. Tasvirici imaj modelin canlılığını göstermezken hayat dolu olan bir yanını verebilir. Bu tipteki sanat eserleri söz konusu karakteristikleri aramayan yaratmalardır. Neolitik çömleklerde görülen bu tip süslemeler ritüelistik yahut kült amacıyla yapılmıştır. Şunu demek istiyoruz ki uygar olmayan insan doğrudan görsel belleğine başvurarak bir sanat eseri yaratmıyor, görsel duyarlılığına güvenmiyor (bu önemli bir ayrıntıdır). Altamira'daki mağara-ressamı gibi tasvir yapıyor. Onun bağlı olduğu kült veya din, bir idol, bir mask, bir totem gibi natüralist olmayan fakat sembolik olan şeyleri istiyor.³¹

Aslında bütün Neolitik kültürlerde rastlanan bereket fetişlerinin (putlarının) ya çamurun plastik doğasından dolayı figürinlere benzediği olasıdır. Resim 6'daki adak için yapılmış Suriyeli figürin bu tip bir tapınma imajının karakteristik örneğidir. Bu erken sanat yönü olan başarılar bizlere Neolitik dönemin ekonomik değişimlerinin, değişen iklimlerden etkilenen insanın kapasitesindeki doğal gelişiminden daha az gerekli olduğunu düşündürür.³²

²⁹ Turani Adnan, a.g.e., s. 38.

³⁰ Read Herbert, "Sanat ve Toplum", s. 26.

³¹ Read Herbert, a.g.e., s. 26, 27.

³² Nelson Glenn. C., "Ceramics", s. 19.



(Resim 6) Adak figürü, Suriye,
M.Ö.1400, Terracotta, New York
Metropolitan Müzesi.
(George D. Pratt'ın armağanı, 1933)
(Kaynak: Glenn C. Nelson, "Ceramics, s. 19)

Stilize edilmiş bu insan görüntüleri ile karşılaştırıldığında hayvan figürlerinin erken örnekleri çarpıcı biçimde natüralist kalır.³³

Özet olarak söyleyecek olursak biri organik ikisi geometrik olmak üzere üç ayrı tipte sanat görüyoruz. Amaçsız bezemeye teknik süreç anında beliren geometrik sanatlar birbirinden ayrılmaktadır, öteki ise sembolik sonuçların belirlediği amaçlı bir sanattır. Geometrik sanatın ilk tipinin bizim incelememizle fazlaca ilgisi yoktur, bu sanat, asıl olarak yetenek ve malzemeye bağlı olarak fonksiyonla ilgili bir sorun, ekonomik talebe karşılık veren bir üretilimdir. Fakat sembolik tipteki geometrik sanat bir toplumun ruhsal taleplerine cevap vermek üzere üretilmiş, hatta bunun da ötesinde tasvirici formlarıyla bir tür sembolik sanatı ifade etmeye daha yatkındır. Sanatla sembolizm arasındaki etkileşimi tam karşılıklarıyla kavrayabilmek için uygarlaşmamış insan toplulukları tarafından üretilen belirli tiplere yönelmemiz gerekmektedir.³⁴

³³ Hartt Frederich, "Art-A History of Painting, Sculpture, Architecture", s. 34.

³⁴ Read Herbert, "Sanat ve Toplum", s. 27, 28.

1.2. ESKİ UYGARLIKLARDAN ENDÜSTRİ ÇAĞI'NA DEĞİN KİL HEYKELİN GELİŞİMİ

İnsanoğlu doğaya bağımlılık durumundan kurtulmak için ilk büyük çabayı Akdeniz bölgesinde gösterdi. Siyaset, din, kültür, endüstri ve ticaret sistemleri kurarak hem pratik hem de entelektüel gelişimini önemli ölçüde genişletti.³⁵

Bu yeni endüstrinin insan düşünüy ve bilimin başlangıcı açısından önemi büyüktür. Çömlek yapımında insan kimyasal değişimi belki de bilinçli olarak ilk kez kullanmıştır. Bu yöntemin özü, kimyacının çömlekçi kiline verdiği adla alüminyum hidrat silikattan ısıtma yoluyla bazı su moleküllerinin çıkarılmasıdır. KİL parçası, ıslakken, tümenden plastiktir; suyu çok gelirse dağılır, kuruyunca da un gibi olur. Özü oluşturan su, kimyasal açıdan birleşince, ancak 600 derecenin üstünde buharlaşarak çıkar, o zaman da nesne plastikliğini tümenden yitirir; kil parçası katılaşır, ister ıslak ister kuru olsun, özellikle vurulup kırılmadıkça biçimini saklar. Çömlekçinin sanatının özü, kil parçasını istediği biçimde yoğurup, sürekli olarak bu biçimde kalması için "yakmak"tır. (yani 600 °C' nin üstünde bir ısıda tutmaktır).

İlk insanlar için nesnenin niteliğindeki bu değişim, çamur ya da tozun taşla dönüştüğü gizsel bir işlem olmalı. Belki de nesne ve değişmezlik konularında derin düşünceler esinlemiştir.³⁶ Fırınlanırken kilin yalnızca fiziksel yoğunluğu değil, rengi de değişir. Renk değişimi bir yandan nesnenin içindeki yabancı maddelerden, bir yandan da fırınlamadan ötürüdür.³⁷ Tüm uğraşlar ancak deney birikimleri ve bu deneylerden varılan sonuçların uygulanmasıyla gerçekleşmiştir. Bunların her biri ve tümü uygulamalı bilime dayanır. Ayrıca her bir zanaatın sürdürülmesi, sürekli olarak genişleyen pratik bilim bilgisi ile yönlenmiştir.³⁸

Bu uygarlıklar, kesin bir kararlılıkla ortaya koydukları zamana dayanıklı eserlerde, dünya hakkındaki düşüncelerini somutlaştırdılar. Bu eserleri yaratan çeşitli ırklar, olağanüstü bir plastik hayal gücü ile donatılmış gibiydiler; somut bir şekil ya da

³⁵ Bazin Germain, "Sanat Tarihi", s. 27.

³⁶ Childe Gordon, "Kendini Yaratın İnsan", s. 70.

³⁷ Childe Gordon, a.g.e., s. 71.

³⁸ Childe Gordon, a.g.e., s. 73.

görünüş vermedikleri hiçbir şey yoktu ve en soyut kavramları bile somut hale getirmekten geri kalmadılar...

Böylece, sihirbaz-hekim, yerini tanrı ile insan arasında ilişki kuran rahibe bıraktı. İnsanoğlunun görünür ya da görünmez dünya ile bağıntısı, öğretiler ve uygulamalarla, yani dinle, belli bir düzene bağlandı.³⁹

Dinde ve bunun sonucu olarak sanatta hayvanlara verilen önem, ilk uygarlıkları Tarihöncesi döneme bağlayan bir başka karakteristiktir. Hayvansal güç, başlangıçta, insanoğluna, tanrısal gücün bir yansıması gibi göründü. Aslan, kartal, boğa ve yılan, ilkel mitolojilerde önemli bir rol oynadı.⁴⁰ (Resim 7, 8)

Büyüsel dünya anlayışı, yerini akılsal bilgiye bırakmıştı artık; ama bu bilgi, modern zamanların temel özelliği olan bağımsızlığını ve kendine yeterliğini kazanmamıştı henüz.⁴¹

İnsanın kendini keşfi , iki aşamada , yani fizik ve manevi aşamalarda gerçekleşti. İnsan vücudunun gerçek yapısını öğrenmek üç yüzyıl aldı. Erkek anatomisi M.Ö. altıncı ve beşinci yüzyıllarda ve kadın anatomisi de dördüncü yüzyılda gerektiği gibi canlandırıldı.⁴²

Bu dönemde *Etruria yanlış bir yöneliş içersine girmiş ve klasik Yunan Sanatı'nın yaratıcı gelişiminin dışında kalmıştır. Bir diğer anlatımla, somut bir suskunluk, bir tutsaklık dönemi yaşamıştır.⁴³

³⁹ Bazin Garmain, "Sanat Tarihi", s. 27.

⁴⁰ Bazin Germain, a.g.e., s. 33.

⁴¹ Bazin Germain, a.g.e., s. 78.

⁴² Bazin Germain, a.g.e., s. 79.

⁴³ Staccioli A. Romolo, "Etrüsk Sanatını Tanıyalım" s. 38.

*Etruria: İtalya'da eski çağda eyalet, (yaklaşık olarak bugünkü Toskana'yı içini alır) Tiber'in yukarı çığırı ile deniz arasında. Etrüsk, iktidarın beşiğiydi.



(Resim 7) Pişmiş toprak hayvan biçimli kaplar. (Rhyton) Kültepe, M.Ö. 2000 yıl 2. çeyreği
(Kaynak: “Anadolu Medeniyetleri”, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi, s. 19.)



(Resim 8) Hattuşa, Büyükkale, Boğa-çifti.

(Yükseklik 90 cm) MÖ. 14 (?) yy. Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

(Kaynak: Ekrem Akurgal, “Anadolu Uygarlıkları”, R. 25a.)

Yunan sanatçılar, figüratif formlara ve anlatım kurallarına başarılı bir şekilde bağımlı kalırken, Etrüsk sanatçıları bu konuya tamamen yabancı kalmıştır.

Bu sanatçıların anatomik araştırmalar konusunda, ne denli zayıf olduklarına dikkat etmek yeterlidir. Çıplak heykellerde hep yüzeysel çizgiler ve geniş hacimler çözüm sanılmıştır. Cerveteri adlı karı-kocanın anıt mezarında olduğu gibi (Resim 9) gerek iki boyutlu, gerekse üç boyutlu büyük hacimler üzerinde inorganik girinti-çıkıntılar bu zayıflığı kanıtlar. Veio Apollosu'nda ise ender olarak ulaştıkları dinamizm gözlenir.⁴⁴ (Resim 10)

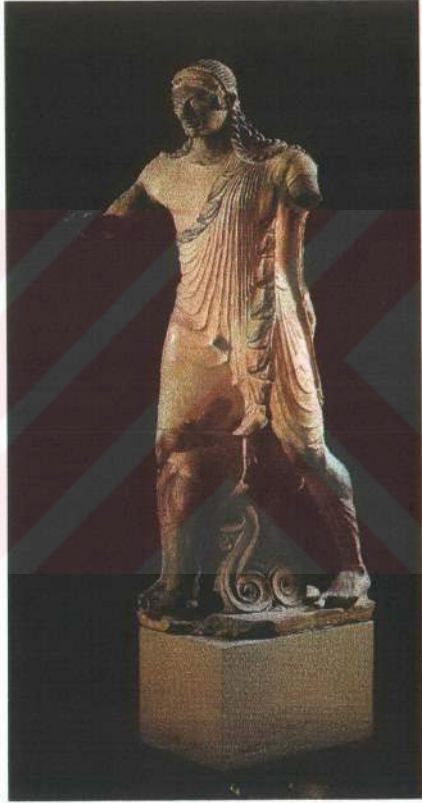


(Resim 9) Pişmiş Toprakten Evli çift Lahdi, Cerveteri (Museo di Villa Giulia, Rome)
(Kaynak: Gina Pischel, "Sanat Tarihi Ansiklopedisi", Cilt 1, s. 118.

⁴⁴ Staccioli A. Romolo, a.g.e., s. 29, 30.

Etrüsk heykel sanatında, konu mezar ve dinsel dünya olduğundan insanların olumlu olduğu savından yola çıkılmıştır.⁴⁵ Bu özellik onların dini kaynaklara ve amaçlara hizmet etmesinden gelmektedir. Esin kaynakları hiçbir zaman tarihsel olaylar, günlük yaşantıya ait kutlamalar, sportif yetenekler gibi din dışı dünyadan gelmemiştir. Tüm Etrüsk üreticiliğinde olduğu gibi, önemli olan etkinin gücü, yapımın hızı gibi unsurlardır.⁴⁶

(Resim 10)
“Veii Apollo’su”,
Boyalı Terracotta,
yük: 181 cm.
(Museo Nazionale di Villa
Giulia, Rome)
Hala orjinal boyasının bir
kısımını muhafaza eden
“Veii Apollo’su” çatılara
konan heykellerdendir.
(Kaynak: F. Hartt, “Art”,
s. 212, 213.)



⁴⁵ Staccioli A. Romolo, a.g.e., s. 29.

⁴⁶ Staccioli A. Romolo, a.g.e., s. 24.

Gerçekte bu sanatçılara heykeltraştan başka bir ad vermek gerekir. Çünkü bunların çalışmaları tamamen kilin şekillendirilmesi doğrultusundadır. Buna koroplastik (kil, çamuru işleme sanat ve tekniği) adını verebiliriz. Bu yapıtlar ya oldukları gibi kilde (terracotta şeklinde) kalıyor, ya da bronz dökülüyorlardı.⁴⁷

Kaldı ki koroplastiğin Etrüsk sanatçıları tarafından benimsenmesi nedensiz değildir. Bu yöntemle en güzel yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Sanatçılar hiç mermerle çalışmamış, üstelik, kili uygulamadaki kolaylığı elde edebilmek için seçtikleri malzemelerin hep hafif olmasına özen göstermişlerdir.⁴⁸

Yüzeysel anlayış, Helenik modellerin pasif taklidi ve arkaik dönemin yerel adetlerine sadık bir şekilde eklenmiş olması bu konuyu açıklığa kavuşturan işaretlerdir. Bu farklı gelenek ve akımların birbirine karışması, klasik formları, yönlendirişi ve eski formüllerin kalıcı kontrastının, başına buyruk, yaratıcı, gerçekçi, yani anti-klasik anlatımcılığa eklenmesi, Etruria sanatının, ileri döneminin özellikleri haline gelmiştir.⁴⁹

Çinliler, çömlekçi çarkının başına, Akdeniz havzasındaki ilk kullanılışından çok sonra, Han döneminde geçtiler. Daha önceki heykeltraşlara esin kaynağı olan sentez yeteneği uyarınca Han dönemi sanatçıları, şekillendirdikleri üzerine sarı ve yeşil cila çektikleri ve çizerek süsledikleri kil parçasına çok güzel dış çizgiler kazandırdılar. Plastik alanında aynı ölçüde yetenekli olduklarını gösteren Tang dönemi seramikçileri de aynı çizgileri taşıyan eserler verdiler, ama bunlara, parlak yeşil, sarı, kırmızımsı kahverengi, kobalt mavisi renklerde süslemeler eklediler.⁵⁰

Han döneminin mezarlarda kullanılan seramiklerindeki hayvan ve insan formları, bunları mekan içinde canlı hale getirme konusundaki yeni ve cesur bir isteğe tanıklık eder ve Çinli heykeltraş, ayrıntılar üzerinde pek fazla durmadan, sadece hacimlerinin temel öğelerini ortaya koyar.⁵¹ Qin savaşçıların hiçbirinin yüzü diğerine benzememektedir ve gözlerle ağız gibi anatomik ayrıntılar, şaşırtıcı derecede gerçek yaşamdakine yakındır. Tüm ordu gücü, canlı gömülme yerine, portrelerinin yapılması için modellik etmiş olabilir.⁵² (Resim 11, 12)

⁴⁷ Staccioli A. Romolo, a.g.e., s. 27.

⁴⁸ Staccioli A. Romolo, a.g.e., s. 28.

⁴⁹ Staccioli A. Romolo, a.g.e., s. 38.

⁵⁰ Bazin Germain, "Sanat Tarihi", s. 500.

⁵¹ Bazin Germain, a.g.e., s. 496.

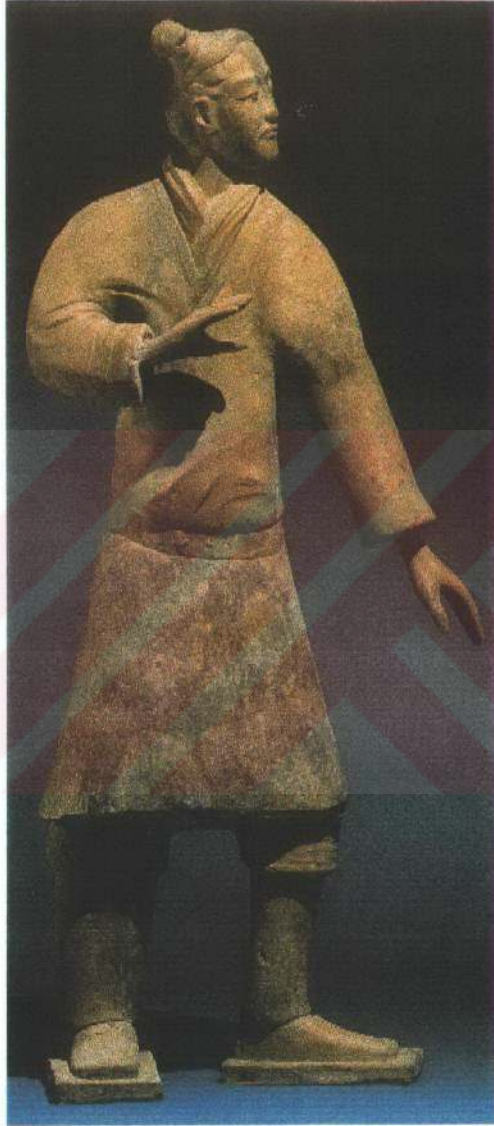
⁵² Blunden Caroline, Elvin Mark, "ÇİN", s. 87.



(Resim 11) Çin Hanedanının ilk İmparatoruna (M.Ö. 221 – 210) ölümünden sonra koruyuculuk hizmeti vermek için gerçek yaşamdaki ölçüye uygun olarak kilden yapılmış ve bronz silahlarla donatılmış 6000 asker ve at heykelinden oluşan ordu.

(Kaynak: Caroline Blunden, Mark Elvin, “ÇİN”, s. 84, 85.)

Pişirilmiş topraktan yapılmış bu ordu, kalıplardan seri bir biçimde dökülmemiş, her bir heykel, ayrı ayrı örnekleştirilmişti. Başlar, kollar ve gövdeler ayrı ayrı kalıplanmış ve kil şeritler aracılığıyla birbirlerine eklenmişti. Gövdenin içi boş olup, kıvrılmış toprak parçalarından yapılmıştı ve yekpare olarak hazırlanmış bacaklara birleştirilmişti. Kırılmış bir savaşçı heykelinin kesidi, önce kaba bir modelin yapıldığını, sonra da ince bir kil tabakanın üstüne eklendiğini ve göz, ağız, burun ve giysinin özellikleri gibi ayrıntıların, kil



(Resim 12) Gerçek ölçüsünde kilden yapılmış savaşçı heykeli.
(Kaynak: Caroline Blunden, Mark Elvin, "ÇİN", s.86.)

üzerine, yumuşaklığını yitirmeden önce oyulduğunu göstermektedir. Kulaklar, sakal ve zırh gibi sonradan eklenen parçalar, ayrı ayrı modelleştirilerek yapıştırılmıştır. Heykelin bütünü, yüksek ısıda fırınlanır ve önceden fırınlanmış kaideye takılırdı. Saçlar süslü bir biçimde yontulmaktadır ve birbirinden ayrı birçok saç biçimini ve çok değişik topuzları göstermektedir. Atlar da benzer bir tarzda yapıları. Gövdenin yanındaki büyük tıkaçlar, fırınlama sırasında hava boşluğu olarak kullanılıyordu. Her at, bronz ve dizginle donatılmıştı. Bunlardan sadece bir tanesi başarılı bir biçimde bir araya getirilerek yeniden kurulabilmiştir.⁵³

Törenler ve formalizm (biçimlilik) ile yüklü olan Çinliler'in hayatında, dinsel özelemler temel bakımından ağır basmaz. Çin tanrıbilimi, çok yüksek bir kültür düzeyine ulaştırılmış olmakla birlikte, yine de gerçek anlamda dinsel anlayıştan daha önce ortaya çıkmış olan * primitif bir görüştür.⁵⁴

Batı, bir sanat eseri konusundaki temel anlayışa, onu takdir edebilecek elit bir zümrenin az sayıdaki üyelerine hitabeden bir özgül etkinlik olarak çalışıp çabalararak ulaşmaya yönelmiştir ve dolayısıyla, sanatçı ile onun eserini seyreden arasında estetik üzerine bir diyalog söz konusudur.⁵⁵

Yunan gerçekçiliği gibi Hint natüralizmi de, canlı varlıkları, maddesel varoluşlarında, bütün öteki sanatlardan daha iyi dile getirdiği için heykeltıraşlık formlarının prestij kazanmasına ister istemez yönelmişti. Eski Yunanlıların gerçekçilik alanında yaptıkları deneyler, keskin hatları ve birbirinden farklı yüzeyleri, bu ulusun ölçü ve saptama eğilimine kolaylıkla cevap veren erkek bedeni üzerine temellenmişti. (Resim13)

Oysa Hint estetiği kadınsıydı. Kadın vücudu hacimden çok ten bakımından etkileyiciydi ve dolayısıyla canlandırılmasındaki belirsiz geçişler, dünya üzerinde belirli ve saptanmış bir şey görmeyi reddeden ya da göremeyen Hintli'nin bakışına daha uygun düşüyordu. Kadınsal nitelikleri abartan Hint sanatçıları, hayat veren ya da hayatı

⁵³ Blunden Caroline, Elvin Mark, "ÇİN", s. 84, 86.

⁵⁴ Bazin Germain, "Sanat Tarihi", s. 464.

⁵⁵ Bazin Germain, a.g.e., s. 459.

*Primitif sanat: Bu sanat, ilkel, toprağa yarı yerleşmiş ya da yerleşip devlet olamamış kavimlerin sanatıdır. Primitif halklar daima insan üstü kuvvetlere bağlı olarak yaşarlar. Bu yüzden sanatları da büyü ve dinle tayin edilmektedir.

sürdüren herşeyin üzerinde önemle durdular ve böylece görüntüledikleri vücutları, meyveyle yüklü ağaçlar gibi eğilmiş bir halde ve dolgunluğun simgeleri gibi ortaya koydular.⁵⁶



(Resim 13) Knidos’lu Aphrodite’nin Geç Hellenistik Dönem’deki Halk Sanatı yorumu.
M.Ö. 1 .yy. Çanakkale Müzesi (Kaynak: “The Anatolian Civilisations”, Turkey,
Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi Broşürü)

⁵⁶ Bazin Germain, a.g.e., s. 462,463.

26. Hanedana kadar yapılacak insan figürünün yumruğunun büyüklüğü temel ölçü olarak alınarak kare ızgaralar oluşturulurdu, vücudun diğer kısımları bununla orantılı olarak çizilirdi.⁵⁷

“Çizgi, belirgin bir eğilimle olabildiğinde kristal kanunlarına uygun bir komposition’a götürüldü; ve doğru çizgiden sapmaların kaçınılmaz olduğu yerde, bu sapmalar olabildiği kadar kanuni bir eğri haline getirildi. Bu Mısır sanat yapıtlarının güzelliği, parçaların sert orantısına ve gerekince düzenli olarak eğrilmiş, ama bölünmemiş ve kırılmamış konturların belirlediği parçalara bir birlik içinde egemen olmaya dayanır” (Riegel)⁵⁸ (Resim 14)



(Resim 14) Oturan Arslan, Parlak
Kırmızı Kaplamalı Toprak,
Yük: 42.5 cm., Oxford, Ashmolen
Müzesi. (Kaynak: John Baines,
Jaromir Malek, “Eski Mısır”, s. 74.)

⁵⁷ Baines John, Malek Jaromir, “Eski Mısır”, s. 55.

⁵⁸ Worringer Wilhelm, “Soyutlama ve Özdeşleyim”, s. 48, 49.

Mısır dilinde renk, deri ve doğa birbirleriyle ilişkili sözcüklerdir. Renksiz bir biçim tamamlanmamış demektir ve bilerek renk katılmaması çok ender rastlanan bir durumdur. Renk, üzerine uygulandığı figür kadar şekilseldir. Görüntü amacı olmadığı için ışık ve gölgeye yer yoktur. Bütün figür tek bir renktir.⁵⁹

Formların doğuşunun ve gelişiminin arkasındaki ilkeler, dünyanın her tarafında aynıdır...

Birbirinden çok uzak yerlerde ortaya çıkan formlar arasındaki benzerlikler, çeşitli şekillerde açıklanabilir. Aradaki mesafe ne kadar büyük olursa olsun, bu durum, etkileme olanaklarını tamamen ortadan kaldıramaz... Ayrıca, herhangi bir etki olasılığı söz konusu olmaksızın benzer durum ve koşulların, çok büyük zaman ve mekan farklarına rağmen, benzer sanatsal formları doğurduğu da bilinmektedir.⁶⁰

Bu benzerliklerin sık sık ortaya çıkmış olması, tarihçileri, tüm dünyadaki uygarlıkların sonsuz çeşitliliği altında çok derin birleştirici ilkeler görmeye ya da aramaya yöneltmiştir. İnsanlığın yarattığı formları, topyekün ele almaya çalışırsak, Neolitik dönemde her yerde geçerli olan ortak bir yeknesaklık evresinden sonra, dünyanın üç bölüme ayrılmış gibi olduğunu görürüz. Bu açıdan, her ikisi de Avrasya kıtasında bulunduğu için coğrafya bakımından apaçık bir şekilde saptanabilen evrilmiş uygarlıkların boy gösterdiği iki bölgenin ve Afrika, Amerika ve Polinezya'ya dağılmış arkaik uygarlıkların ortaya çıktığı üçüncü bir bölgenin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.⁶¹

Mezoamerika'nın ileri uygarlığı olan Maya⁶² Meksika'da tapınaklarını süslemek amacıyla kaligrafik (güzel yazı, hat) sembollerle karışık evcil ve yabani hayvanları betimleyen frizleri kullandılar. Bu parçalar bugün bile güçlü ve iddialı bir izlenime sahiptir.⁶³

Maya sanatı klasik dönemde daha net ve kendinden daha emindir. Alçak rölyeflerle süslü piramit tapınakları ve saray boyamaları gerçekçidir. Seramik figürinler akıcı, plastik bir nitelik taşır... Tapınaklarını fresklere benzer şekilde çok renkte astarlanmış şekiller ve hiyerogliflerle dekorlamışlardır.

⁵⁹ Baines John, Malek Jaromir, "Eski Mısır", s. 54.

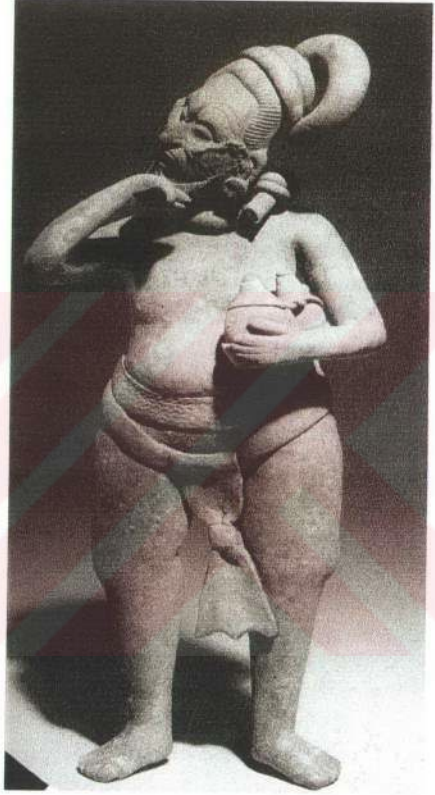
⁶⁰ Bazin Germain, "Sanat Tarihi", s. 571.

⁶¹ Bazin Germain, a.g.e., s. 572.

⁶² Nelson Glenn C., "Ceramics", s. 35.

⁶³ Gregory Ian, "Sculptural Ceramics", s. 10.

Postklasik dönemde Meksika ve Yukatan Vadisi'ne egemen olmuş ne *Toltec'ler ne de **Aztec'ler, Maya'nın doruğuna ulaşamamışlardı.⁶⁴ (Resim 15)



(Resim 15) Maya Figürü , Jaina Adası, Meksika, M.S. 900 – 1200. Terracotta
Yük: 36.83 cm. Museum of American Indian, New York. (Kaynak: Glenn C. Nelson, "Ceramics", s. 35.)

⁶⁴ Nelson Glenn C., "Ceramics", s. 35.

* Toltekler veya Toltekalar: Yarı efsanevi halk. Meksika'da medeniyeti bu halkın kurduğuna inanılır. (X.-XII. yy.) Toltek şehirleri ve özellikle Tula büyük anıtlarla (Piramit, tapınak, plato, oyun alanı) süslüdür. Heykeller büyük boyutludur. Seramik daha az önemlidir.

** Azteciler (isp: Aztecas): VIII. yy. da başladığı sanılan uzun göçlerden sonra kuzeyden inmiş eski Meksika halkı. Çok sembolik ve orijinal dini heykelticikleriyle Aztek sanatı, Amerika'nın dikkati çeken sanatlarından biridir. İlgi çekici bir gerçekliğin din dışı heykeller arasında başbuğ başları, kafatasları, porfirden ve yeşim taşlarından maskeler veya aslangiller, yılan, böcek gibi her cinsten hayvan heykelticikleri vardır.

M.S. 200 civarında başlayan, klasik dönem boyunca Kuzey kıyı üzerinde yaşayan *Mochica uygarlığı kalıba döküm yoluyla şekillendirdikleri oluk ağızlı üzengi testileri ile yaptıkları heykel ve büstlerde üstünlük göstermişlerdi. Çanak-çömlek ve düz yüzeyli üzengi testilerin dışında üzeri beyaz astarlarla kaplı zarif figürler de yaptılar. Yaklaşık aynı tarihlerde, Nazca Vadisi'nin Kuzey kıyı insanları, astarın üzerine çok karışık renkli vurgulu bezemeli ve çift ağız birbirine bağlayan bant şeklinde kulplu, baş şeklinde dairesel formlu döküm çömlekler üretmişlerdi. Ürettikleri bu çömleklerde, genellikle el yapımı ürünlere ait genel kanıyı yalanlayacak değişmez et kalınlığının yanı sıra ağırlığını da azaltmış oldukları görülür.⁶⁵ (Resim16)

Afrikalı heykeltıraşlar kabile geleneklerine göre dini törenler için yaptıkları figürleri taştan ve özellikle de ağaçtan çalışırlardı. Bunun dışında terracotta çalışan bazı heykeltıraşlar da vardı. M.Ö. 500 civarında **Nok kültürü tarafından yapılmış figür fragmanları ve gerçek boyutlarındaki başlar oldukça etkili bir gerçekçiliktedir. Kilin, heykelden ziyade taslak halindeki çalışmaları yapımında genellikle başka materyallerle birlikte kullanılmasından itibaren Benin ve ***İfe bronzlarını tanımlayan kişisel anlatım ve plastik değerlerle aynı izlenime sahip, terracotta dökümden pek çok büyük büstün yapılması sürpriz sayılmaz. (Resim 17) Bu büyük çalışmalara ilave olarak; çoğu kabile fazla biçimsel seramik heykel yerine küçük kil figürler yapmışlardı.⁶⁶

Heykel yapımı için kil gibi bilinen bir materyalle çalışan Rönesans heykeltıraşlarının pekçoğu doğal olarak mermer efektli kalay sırlı seramiklere karşı ilgi duymuştu. 15.yy' da Floransalı heykeltıraş Luca della Robia, çevresi çiçekler ve

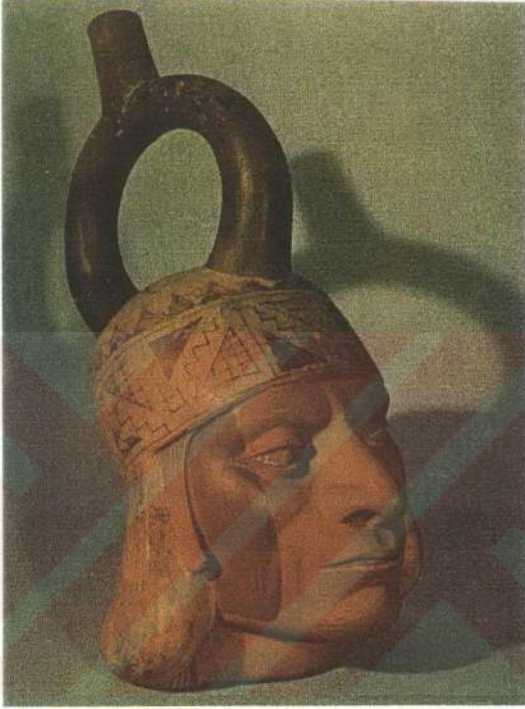
⁶⁵ Nelson Glenn C., a.g.e., s. 36. 37.

⁶⁶ Nelson Glenn C., a.g.e., s. 70.

*Mochica kültürü (Moşikalar) Kuzey Peru kıyısında Kızılderili halk. Nazca medeniyeti ile çağdaş olan medeniyetleri özellikle gerçekçi üslupta yapılmış ve bazıları boyalı olan ölü küllü kaplarıyla tanınmıştır; insan başları, savaş ve av sahneleri, günlük hayattan sahneler.

**Nok kültürü: Kuzey Nijerya'nın arkaik kültürü. (M.Ö. V.- M.S. I. yy.) Nok kültürü eserlerinden, pişmiş topraktan gerçekçi üslupta yapılmış insan, Lanus ve hayvan başları günümüze kalmıştır. Kara Afrika'nın bilinen en eski medeniyetidir.

***İfe kültürü: Nijerya'da (Batı Bölgesi) şehir, XIII.yy. dan beri Yoruba'ların dini şehridir. 1910 da burada pişmiş topraktan, tunçtan, daha ender olarak da taştan yapılmış başlar bulundu. Yukarı Nil bölgesinden geldiği sanılan Yoruba'lar Mısırlıların tunç tekniğini İfe'a sokmuşlardı; sanatları mutlak gerçekçiliği ile nitelidir.

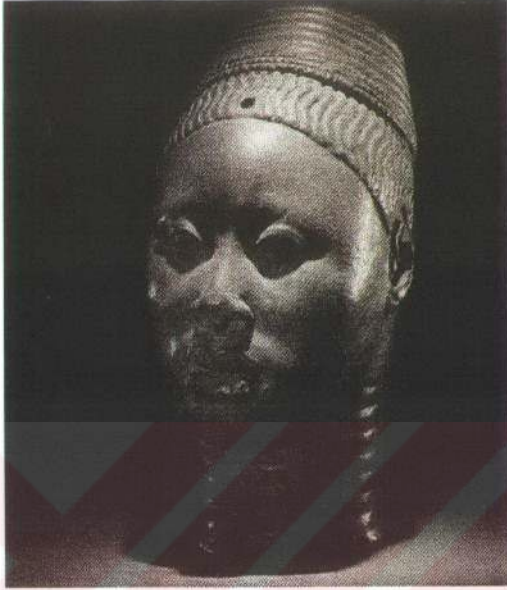


(Resim 16) Kırmızı, krem ve beyaz astarla boyanmış, insan başı formunda üzengi testi.

Mochica, Chicama Vadisi, Peru'nun Kuzey Kıyısı, Klasik Dönem, (Yük: 29.6 cm)

Bu tip testiler, şaşırtıcı bir gerçekliğe sahiptir. British Museum, London.

(Kaynak: "World Ceramics", s.336.)



(Resim 17) “Lajuva” olarak adlandırılan döküm Ife kafası, Nijerya, M.S. 1200-1300, Terracotta, Yük: 33 cm, en: 19.6 cm. American Museum of Natural History, New York. (Kaynak: Glenn C. Nelson, “Ceramics” s. 70).

süslü alçak gönüllülüğü ile, soluk mavi fon üzerine beyaz sırlı, çok ince şekillendirdiği Meryem Ana rölyefleri yapmıştı. Bu rölyef plaketter, kilise ve evlerin dekorasyonlarında olağanüstü popüler olmuştu.⁶⁷ (Resim 18)

Ünlü İtalyan heykeltıraş Gianlorenzo Bernininin terracottadan yaptığı St. Longinus’un heykeli (Resim 19) daha sonra altın yaldızla kaplanmıştı. Roma’da St. Peter’s’da bulunan St. Longinus’un mermer heykeli Bernini’nin çalıştığı küçük bir versiyondur. Bernini birbirinden çok farklı heykel malzemeleriyle çalışmıştır.⁶⁸

Ticari ilişkilerin gelişmesiyle başka ülkelerden ithal edilen ürünler, Avrupa seramik ürünlerinin gelişimi etkiledi. Muhtemelen 16., 17. ve 18. yüzyıllarda Çin seramiklerinin büyük etkisi Avrupa’da kendini göstermeye başladı. Avrupalı çömlekçiler Çin ürünlerini

⁶⁷ Nelson Glenn C., a.g.e., s. 74.

⁶⁸ “Sculpture, Modelling and Ceramics”, s. 12.



(Resim 18) Floransa, İtalya. Meryem ve çocuk İsa. Mat mavi fon üzerine, kalaylı-kurşunlu beyaz sırlı terracotta rölyef. Yüksek: 79,38 cm, New York Metropolitan Müzesi. (Kaynak: Glenn C. Nelson, "Ceramics", s. 75.)

taklit etmek için daima yeni yöntemleri kullanmışlar ve böylece teknolojilerini de geliştirmişlerdi. Örneğin; fevkalade ince üretilmiş porselende büyük başarı elde etmişler ve onlara yüksek değer biçmişlerdi. Öncelikle Fransızlar, Vincennes'de ürettikleri bu tip çalışmalardan dolayı üne sahip olmuşlardı. (Resim 20) Onların ince ve şık figürin çalışmaları Barok tarzıdır. Daha geç gelişmeler, duvar panosu olarak kullanılmış ve mobilya malzemesi yerine geçen son derece dekoratif panoları kapsar. Sevres ve Limoges fabrikaları hem *yumuşak porselen, hem de sert porselen üretiminde birbirleriyle rekabetinden bol miktarda süs türünden eserler üretilmiştir.⁶⁹

⁶⁹Gregory Ian, "Sculptural Ceramics", s. 11.

*Yumuşak porselen pastası: Yumuşak porselen pastası porselenin araştırılması sırasında geliştirilmiş Bone China'ya benzer. Eriyen materyallerin arasında temel farkın olması durumunda gövdeye, yarı şeffaf duruma geldiği camlaşmayı sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Ürünler genellikle 1100 °C civarında pişirilmiştir.



(Resim 19) (Kaynak: "Sculpture, Modelling and Ceramics", s.12)



676

(Resim 20) “Üzüm Yiyen Gençler”, Bisküvi grup yumuşak porselenden yapılmıştır. Vincennes veya Sevres; 1752’den sonra, Yük: 24 cm. Mark ‘B’, Oyma, Orjinal Model Boucher’e atfedilmiş olup, daha sonraki tarihlerde çok fazla çoğaltılmış olanlardan biridir. Musee National de Ceramique, Sevres. (Kaynak: “World Ceramics”, s.239.)

Alman fabrikaları, çok fazla takdir edilen yüksek pişirimli Çin porselenlerine benzer ve hayli sert bir pasta kullandılar. Gofllieb Kirchner ve başka heykeltıraşlar Meissen fabrikaları için gerçek boyutlarında kuş ve hayvan figürleri yaptılar.⁷⁰

Endüstri Devrimi'nin gelmesiyle seramik üretiminde olağanüstü bir değişim süreci başlar... Bu değişim hem yeni üretim metotlarının, hem de farklı porselen materyallerinin gelişimini sağlamıştır. Çok miktarda seramik maddesi üretilmeye başlanır. Bu, sofa eşyasından heykellere, mimari panolara ve hayli popüler çini ve dekoratif parçalara kadar giden geniş bir üretimi kapsar.⁷¹

J. Burchardt, Rönesans üzerine yazdığı ünlü kitabında yeni çağın bireysellik bilincinin uyanmasıyla başladığını söyler. Endüstri çağının ise, toplumsallık bilincinin uyanmasıyla başladığını söyleyebiliriz.⁷²

Çok daha dikkate değer bir özellik de, on sekizinci yüzyılda, heykeltıraşlık alanında, Barok estetiğin yavaş yavaş etkili olmasına rağmen klasik geleneğin varlığını sürdürmesidir.⁷³ (Resim 21, 22) Bir sanat çalışması estetik özellikler ve etkilere sahiptir ve (veya) bunun için tasarlanır. Bu çerçevede estetik, aslında, onu gösteren niteliklerin çoğu kez betimlenmiş olmasına karşın, “sanat” ve “yaratıcı sanat”ın özelleşen çağdaş genellenmesiyle doğrudan doğruya aynı çizgide hareket eden ve 18.yüzyılın sonundan itibaren böyle anlaşılmaya başlanan bir kavramdır.⁷⁴

⁷⁰ Gregory Ian, a.g.e., s. 12.

⁷¹ Gregory Ian, a.g.e., s. 12, 13.

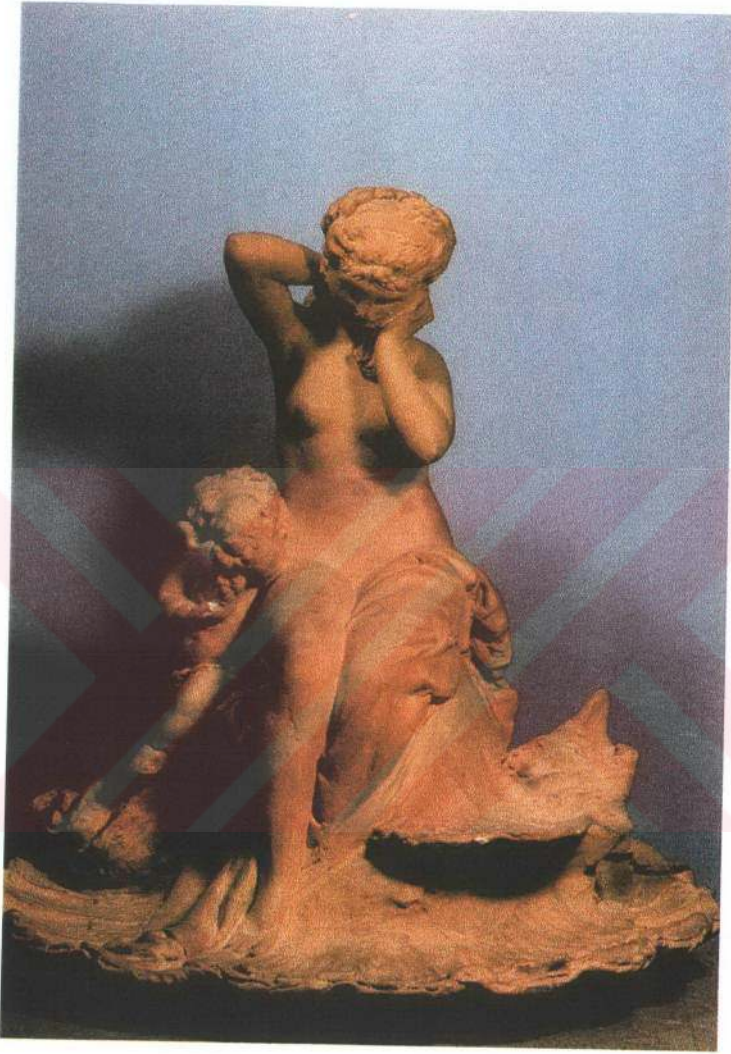
⁷² İpşiroğlu Nazan, Mazhar “Sanatta Devrim”, s. 40.

⁷³ Bazin Germain, “Sanat Tarihi”, s. 405.

⁷⁴ Williams Raymond, “Kültür”, s. 21.



(Resim 21) "Madame Cruchet", Auguste Rodin, 1865 - 1870, Terracotta, 27 x 10 x 12 Rodin Müzesi, Paris. (Kaynak: Robert Deschames, "Auguste Rodin", s. 108.)



(Resim 22) "La Source", Auguste Rodin, yaklaşık 1867, Terracotta, 45x33x35 cm, Rodin Müzesi, Paris. (Kaynak: Robert Descharnes, "Auguste Rodin", s. 111)

1.3. MODERN SANATTA KİL HEYKELİN YERİ

Modern sanat hareketinin bugüne değin grafiğinden, monarşik döneme ait nesne görüntüsü ile ilgili anlatımı sağlayan unsurların yavaş yavaş çekildiği gözlemlenmektedir. Bu bakımdan XIX. yüzyılın başından şimdiye değin oluşan plastik sanatlar, nesne ile ilgili anlatım olanaklarının terk edilmesi anlamına gelmektedir. O halde XIX. yüzyılın başından bu yana geçen zaman doğrudan doğruya yeni bir çağın anlatım unsurlarını hazırlayan bir ara dönem olmaktadır... Belki ancak bundan sonra, yani bu hazırlık döneminin bitmesinden sonra, çağımızın gerçek sentezini yapacak bir plastik sanat anlayışı söz konusu olabilecektir...⁷⁵

Eğer bir dönemin yaratıcı nitelikleri, sanattaki ifadelerin çeşitliliğine bakılarak yargılanacaksa, hiçbir dönemin, bizimki kadar zengin olmadığını söyleyebiliriz. Bilimsel gelişmede ve rekabette ortaya çıkmış olan sürekli değişiklik peşinde koşma, günümüzde sanatı da etkilemiş bulunuyor. Bu ilerleme gereksinimi, sanatçıyı, sonu gelmez üslup yenilemeleri gerçekleştirmeye mahkum etti ve birey, çağdaş sanatın öncülerinin yarattığı plastik kilden, kimi zaman geçmişten aldığı öğeleri de ekleyerek, yeni çeşitlemeler üretmeye yöneldi. (Resim 23) Bizim dönemimiz, bilimin soyutlamalarıyla kısırlaştırılmış olması şöyle dursun, (Resim 24) imgelere sınırsız susuzluk duymasıyla dikkati çeken bir dönemdir. Her gün yaratılanlar gibi geçmişin formları da, bilimsel ilerlemenin sürekli olarak erişilmez hale getirdiği geleceğin dünyasına ulaşma çabaları gösteren ve zaman da dahil olmak üzere, her şeyi hızla yiyip bitiren bir uygarlık tarafından çok büyük bir ölçüde tüketiliyor artık.⁷⁶

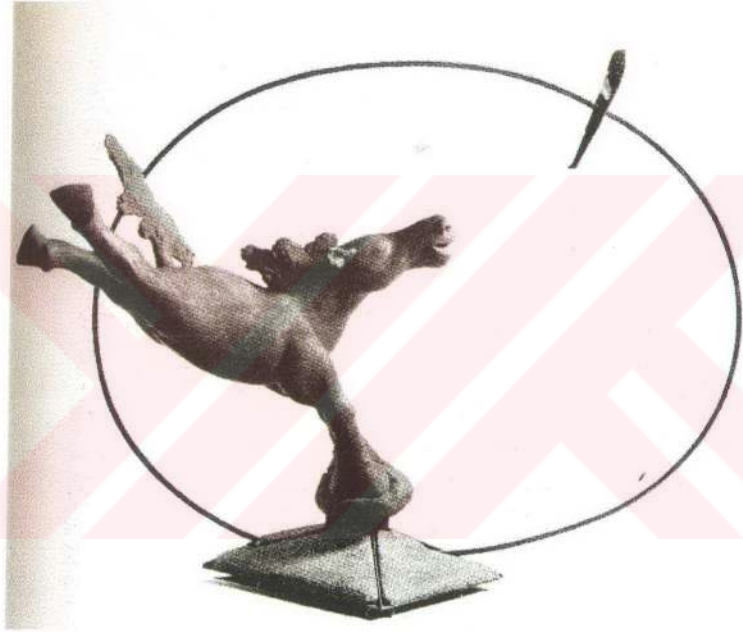
Dünyanın en eski malzemesi olan toprak, birçok sanatçıya birçok yönde kendi düşüncelerini ifade etme fırsatını vermektedir. (Resim 25)

Eğer biz Etruryalıları şahane insan heykelleriyle ya da daha önceki prehistorik döneme ait "Venus of Dolni" ile görebiliyorsak çok eski günlere uzanabiliriz, onlar da bugünkü gibi seramikçiydiler. Şimdi çoğumuz dahi ilmi usulle çalışıyoruz, fakat ilham kaynağı yine eskisi gibi. Toprak ve ateşe hala ihtiyacımız vardır. *

⁷⁵ Turani Adnan, "Çağdaş Sanat Felsefesi", s. 232, 233.

⁷⁶ Bazin Germain, "Sanat Tarihi", s. 512.

* Bu paragraf ve bunu takip eden alıntının kaynağına ulaşamadım. "Çağdaş Seramik Heykeller" başlığı altındaki mevcut metnin Belçikalı seramik sanatçısı Jo-Anne Caron'a ait olduğu bilinmektedir. (Bkz. s. 40.)



(Resim 23) "Gökyüzünde Opel", Jerry Rothman, U.S.A., Stonware. Paslanmaz çelik bir armatür üzerine inşa edilip pişirilmiştir. Kattırın uzunluğu 2m., çemberin çapı 3.04m.dir. (Kaynak: Glenn C. Nelson, "Ceramics", s. 117)



(Resim 24) "Kemer ve Figür", Sally Michener, Kanada, Terracotta, Figür gerçek boyuttadır. Kemerin yüksekliği 2. 13 m., eni 10.16 cm. dir. (Kaynak: Glenn C. Nelson, "Ceramics", s. 118.)



(Resim 25) "Savaşçı Kadın", Anette Allendorf. İçi boş olarak yapılmış 950°C'de pişirilmiştir. Yüksekliği:51 cm, en: 24 cm. (Kaynak: "Deutsche Keramik 89, Westerwaldpreis", s. 41)

Seramik heykelticiliği birçok kere geleneksel sanat ile heykelticilik arasında bağ kuran bir sanat kolu oluyor. Heykeltıraşlar topraktan daha duygusal bir şekilde etkililiyorlar ve seramik sanatçıları kendilerini başka malzemelerle tanımlamaya alışarak heykellerine çeviriyorlar...

Bütün bu inanılmaz sırlar seramiğin kusursuz güzelliğini yeniden ortaya çıkardı. Bütün bunlara paralel yeni görüşle birlikte yeni bir akım geldi, diğer malzemelerle beraber teknik ve daha değişik kil gibi hammaddeler eklendi. (Resim 26) Örneğin bugün U.S.A.'da insanları hayrete düşüren birçok şey oldu. Çoğu renkli çok büyük heykeller sırlı değil boyalıdır...(Resim 27)

Fransa'da, Daniel Pontoreau onların çalışmalarına ayna, ip, çimento gibi yeni malzemeler katarak büyük eserler yapıyor. Maire-Pierre Roubin doğal toprak hamuruyla pişirmeden açık alanlar için sanat eserleri yapıyor.

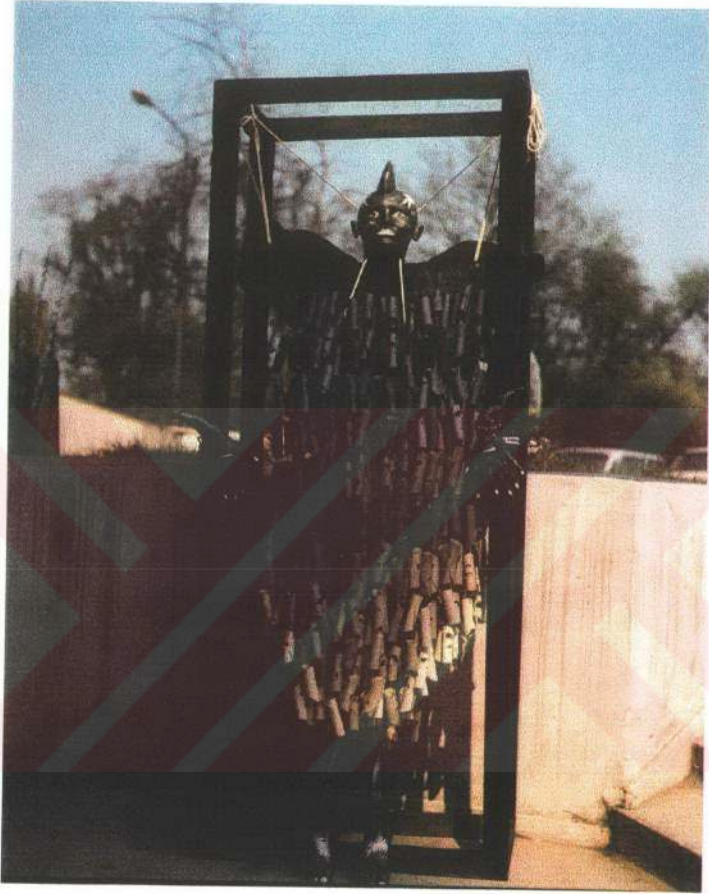
İsviçre, çok renkli heykeller yapan Elisabeth Langsch gibi birçok kıymetli sanatçıya sahiptir.^{77*}

Bugün yapılmış olan seramiklerde muazzam bir çeşitlilik ve koleksiyon vardır. Sosyal ve kültürel olayları yansıtan zengin görsel niteliğe sahip çok fazla eser üretilmiştir. (Resim 28, 29) Seramikler, evleri veya galerileri dolduran, hoşla giden küçük parçalardan, toplumun malı olmuş açık hava koleksiyonlarına ve özel olarak üretilmiş veya kişisel düşüncelerin ortaya çıktığı başkaldırıcı parçalara değin sıralanırlar. Onları yaratan sanatçıların aklını ve hayal gücünü kullandığı veya duygularını yansıttığı seramiklerin tümü el yapımıdır ve göze hitapeder. Diğerlerine göre daha çok ifadenin dışavurumu olan bütün heykeller tamamıyla üç boyutludur.

Günümüz sanatçıları kendilerini yeni ve yenilikçi tutum içerisinde ifade ettiklerinden araştırmacı ve fazla geleneksel etkilerden uzaklaşmışlardır. Onlar, ister eseri ön plana çıkarmak adına, isterse sıcaklığa ulaşmak adına olsun kilin ve sırn pişirim yöntemleri içinde kalarak ve baştan sona araştırarak yorum ve düşüncelerini kattıkları, kendilerine özgü stillerini geliştirdiler. (Resim 30) Bazen de istedikleri

⁷⁷ Caron Jo-Anne, "Çağdaş Seramik Heykeller", s. 277.

*Bu alıntı, eski bir fotokopi olduğundan kaynağına ulaşamamıştır. Ancak sanatçının kendisinden edindiğimiz bilgiye göre, yaklaşık 30 yıl önce U.S.A.'da verdiği bir slayt gösterisinin metnidir. Bu yüzden bibliyografyada yer almamaktadır.



(Resim 26) "Ayakta Duran Zenci", Malicka Zamorska Anna, Polonya. 200x70x40 cm.(Kaynak. "İstanbul 92" Dünya Seramikçilerinin Diliyle, s. 48)



(Resim 27) "Saplı Küçük Valiz", Merilyn Levine (U.S.A.) Seramik ve Karışık Malzeme 1981, (Kaynak: Robin Hooper, "The Ceramic Spectrum", s. 24)

ulaşmak için seramikleriyle birlikte karışık malzeme kullanmayı seçtiler. Sözüngelişi; bu seramiğe çok uzak olmayan bir ifade tarzıdır. Aksine eski sorunlara taze çözüm getiren veya sınırları zorlayan fikirleri geliştirmeye ve yeni arayışlara yönelmiştir. Her ne olursa olsun onun kökenine inmek veya tüm eserin kaçınılmaz surette kendi değeri üzerinde karar vermektir. İyi bir sanat, kendi çağının deneyim ya da tecrübelerini hala yansıtan ve geçmişe ait amorf folk sanatlarının kökleri sayesinde sonsuz kalır.⁷⁸

⁷⁸ Gregory Ian, "Sculptural Ceramics", s. 7.



(Resim 28) "İtalyan Kadın", Bruno Lucchesi, Terracotta, yükseklik: 45.7 cm., 1974.
(Kaynak: "B. Lucchesi / M. Malmstrom, "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton, s. 12.)



(Resim 29) "Gazete Okuyan Kadın", Bruno Lucchesi, Terracotta, 22..9 x 30..5 cm., 1975.

(Kaynak: "B. Lucchesi / M. Malmstrom, "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton, s. 12.)



(Resim 30) "Minotaur", Imre Schrammel, Bulgaristan, (Kaynak: Peter Cosentino, "The Encyclopedia of Pottery Techniques", s. 181.)

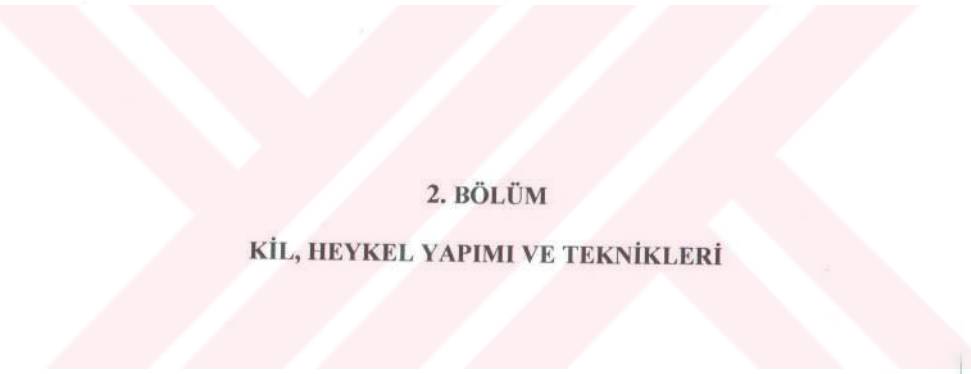
Modern sanatta endüstriyel üretim, sanat ve sanat olmayan arasındaki çizgiyi inceltmiş, ancak beğeni, biçim ölçülerinin yok olmasını sağlayarak sanatta büyük bir özgürlüğü getirmiştir. Ne varki sanatın arı varlığından, seçkini sıradan olandan ayırmaktan bahseden post-modern sanat, yaratıda özgür olmayı yeniden tartışılır hale getirmiştir. Geçmişte, kitlelerin kendi istek ve düşüncelerini sanatçıya empoze ettiği “aydınlanma” ve öncesi dönemlerde, doğaya egemen olma düşüncesinde, yaratıda özgür olmak nasıl tartışma konusu ise, bireyselliğin uç noktada olduğu modern patentli sanatçının teknoloji ve bilimsel kurama bağımlı yaratıcı edimde bulunma özgürlüğü de o denli tartışılabilen bir olgudur. Her ikisinde de bağımlılık var, ilkinde doğaya, diğerinde teknoloji ürünü medyaya bağımlılık söz konusudur. İnsan-bilimsel kuram-teknik ilişkisi her dönemde sıralamada yer değiştirerek yaratıda belirleyici rol oynamıştır.⁷⁹

Post-modern kavramın en belirgin özelliği olan bilginin satılıp satın alınabilmesi düşüncesi, bilimsel kuramın teknik ve insandan önce geldiğini, aklın varlığının ister yaşamda, ister sanatta tek temel şey olduğunu ve sanat yapıtının da bu iletişim sürecinde bir nesneye dönüştüğünü ispatlamaya çalışmaktadır. “Bugün artık ortada nesneyi yansıtan sahne ve ayna yoktur, onların yerine bir ekran ve bir yayın şebekesi vardır. Aynanın ve sahenin yansıtıcılığının yerine, yansıtıcı olmayan bir yüzey, işlemlerin tüm süreçleriyle önümüzde sergilendiği, herşeyi içerebilen bir yüzey vardır. Pürüzsüz işlemlerle dolu iletişim yüzeyi, makine ve medyanın sanat ortamına egemenliğiyle geleneksel düzen ve kompozisyon anlayışının yok olmasını sağlamıştır.

Teknoloji yaratıcı edimde bulunanı umursamaz tavırlı kılarken, öbür yanda izleyiciyi de her şeyden haberi kılmaktadır. Yüzyılın başlarında yerleşik değerlerle başkaldırıp izleyiciyi şoka uğratan avant-garde sanatçılara duyulan tepki, post-endüstriyel toplumda her türlü değişime açık, bilimsel kuramlarla donanmış, egemen olmayı istediği şeyin “bilgilenim” olduğunun bilincinde olan bireylerden gelmiyor artık. Sanatın şok etme gücü eskisi kadar yok. Sanat adına her şey olası, her şey kabul edilebilir düşüncesi hakim. Yapılanı görmeye gelenler, olanlara bakıp şaşımak yerine ne olduğunu görmek ve bunun doğru olup-olmadığını araştırmak amacındadırlar.⁸⁰

⁷⁹ Dokak Hüsnü, “Yaratıcı Edimde Post ‘Dahi’ Sanatçı”, H.Ü., G.S.F. Sanat Yazıları V, s. 51.

⁸⁰ Dokak Hüsnü, a.g.e., s. 52, 53.



2. BÖLÜM

KİL, HEYKEL YAPIMI VE TEKNİKLERİ

2.1. SERAMİK MALZEME OLARAK KİL

Eski kültürlerden zamanımıza kalan hiçbir şey, fırınlanmış kilden çeşitli insan yapımı parça kadar değer ifade etmez. Olağan dışı ve tesadüfi koşullar dışında ahşap, deri ve tekstilden yapılmış parçalar ne kadar dikkatli şekillendirilmiş olursa olsunlar 10.000 yıldan fazla yaşayanı nadirdir. Bronz ve demirden yapılmış parçalar dağılıp yok olmaya mahkumdur. Açıkta bulunan taş parçalar da aynı hızla yok olurlar. Her yerde bol miktarda bulunan kil çok kolaylıkla çeşitli formlara sokulabilme özelliğine sahiptir. Fırında veya hatta açık ateşte pişirildiğinde sert ve dayanıklı bir malzemeye dönüşür.

Pişmiş kilin bu hemen hemen yok edilememe özelliği bizim, aksi koşullarda hiçbir şekilde varlığından haberdar olamayacağımız eski kültürleri keşfedebilmemize yardımcı olmuştur.⁸¹

Basit, karmaşık olmayan çamur teknolojisini kullanan erken kültürler tamamıyla doğal kaynaklardan yaranlanmışlardı. Kil, toprak altından kazarak çıkartılır ve sertleşmesi için ateşin üzerinde veya yakınında pişirilirdi. Kil kaplar ve tören için yapılmış objeler ilk olarak cam veya metalden yapılmış objeleri taklit etmek amacıyla çoğu kez dekorlanmış veya ateşle direkt temasıyla kırmızı, siyah veya isli renkler elde edilmişti.⁸²

Metal döküm, beton, plastik reçineler, pres yoluyla şekillendirilmiş terracottalar veya alçı döküm - ya da alçı kalıba döküm yoluyla şekillendirilmiş - gibi farklı malzeme ve tekniklerin kullanıldığı türlerin modellerinin hazırlanması için güvenilir bir malzeme olan kil, doğada elde edilebilir en yaygın hammaddelerden biridir.⁸³ Ancak, dünyada bulunan her toprak kullanıma uygun kil anlamına gelmez. Genellikle, dere veya ırmak kenarları ile kumsallar üzerinde kaya ve kayalık yamaçlarda, çoğu zaman toprak yüzeyine yakın bulunurlar. Yerleri tespit edildiğinde boydan boya kazılarak elde edilirler. Etrafını kum, çakıl, toprak ve kayaların kuşatmasına rağmen yoğun ve pürüzsüz tabakalar halinde rastlanır. Bütün killer hidrotermal hareket ve hava koşullarının etkisiyle milyonlarca yıl önce feldspatik ve granit gibi kayaların ayrışmasından meydana gelmişlerdir.⁸⁴

⁸¹ Nelson Glenn C., "Ceramics", s. 18, 19.

⁸² Wechsler Susan, "Low-Fire Ceramics", s. 9.

⁸³ "Sculpture, Modelling and Ceramics", s. 20.

⁸⁴ Clark Kenneth, "The Potter's Manual", s. 8.

Kayaların ayrışmasıyla oluşan ve iki grupta toplanan killerin jeolojik terimleri Primer (birincil) veya tortu Killeri ve Sekonder (ikincil) veya Tortulu (Sedimanter) killerdir. Primer Killer bulunduğu alan içinde oluşmuş, doğal haldeyken çok fazla plastik olmayan killerdir. Bununla beraber seramik yapımında kullanılması için başka hammaddeler katılmıştır.

Pek çok çömlekçi kili, olduğu yerden taşınmış Sedimanter (Tortulu) killere aittir. Bu killerin taşınma sırasında rafineleşmiş ve plastiklik kazanmıştır. İçerdiği oksit ve minerallerin dışında taşınma sırasında katılan su ve kum parçalarının karışmasıyla renk ve bünye özellikleri değişime uğramıştır.⁸⁵

Kil, fazlasıyla yumuşak bir özdek olup en önemli özelliği plastikliğidir ve elde tutulur bir formun ortaya çıkmasına izin veren şekil verilebilir olmasıdır.⁸⁶ (Resim 31)

⁸⁵ Christy Geraldine, Pearch Sara, "Pottery", s. 22.

⁸⁶ Clark Kenneth, "The Potter's Manual", s. 8.

*Felspatik kaya: Magmatik bir kayaç olup, genellikle kuvarz ile beraber veya glimmer olarak bulunur.

**Granit: Magmanın, yeryüzünün derinliklerindeki soğuma ve sertleşmesiyle oluşan derinlik kütlelerinin en öpemli grubunu oluşturur.

***Primer killeri: Seramik yapımında kullanılan ve oluşum alanından taşınmamış nitelikte kil. Üretimde işlenebilmesi için çeşitli yöntemlerle işlenip karışımlar yapılması gerekir.

****Sekonder killeri: Oluştugu yerden doğal etkenlerle taşınıp çeşitli oksitlerle karışan, işlenmeye yatkın kil türü, özellikle çömlekçilikte kullanılır.

Kil, geleneksel olarak earthenware, stonware ve porselen gibi her birinin kendine has özellikleri, ortaklıkları ve değerleri olan üç kategoriye ayrılır. Bu kategoriler temelinde absorbe (su emme özelliği), porozite (gözeneklilik), vitrifiye (camlaşma) ve ısı derecesi gibi kelimelerle ifade edilen bilimsel özelliklere dayanır.⁸⁷ (Resim 32, 33)

Teknik açıdan bakıldığında earthenware, genellikle 1100 °C'in altında düşük bir derecede pişen, serbest moleküler yapısı ile oldukça poröz (gözenekli yapı) bir kil gövdeye sahip olduğunu gösterir. Su emme oranı - pişmiş kilin su emine oranı % 5 den % 20'e kadar değişir ve kil genellikle sinterleşmiş veya camlaşmış ya da sertleşmiş değildir. Pek çok earthenware killeri içinde bulunan kirliliklerden dolayı genellikle kilin değişmesi kaçınılmazdır; yani düşük bir derecede olgunlaşması gibi. Bu anlamda earthenware düşük derece ile eş anlamlıdır.

Camlaşma genellikle kil gövdenin küçülmesi anlamına gelen çekme payı sebebiyle earthenware killeri de fırınlama sırasında bir miktar küçülürler ve bundan dolayı yüksek derecelerde çatlamaya elverişli, büyük konstrüksiyonlu, fazla karmaşık formlar için uygundur. Earthenware killeriyle çalışma bu tip büyük heykellerin pişirimini kolaylaştırdığı gibi heykelin anlatımını destekleyen çeşitli strüktürel becerilerin kullanılması için uygundur.⁸⁸

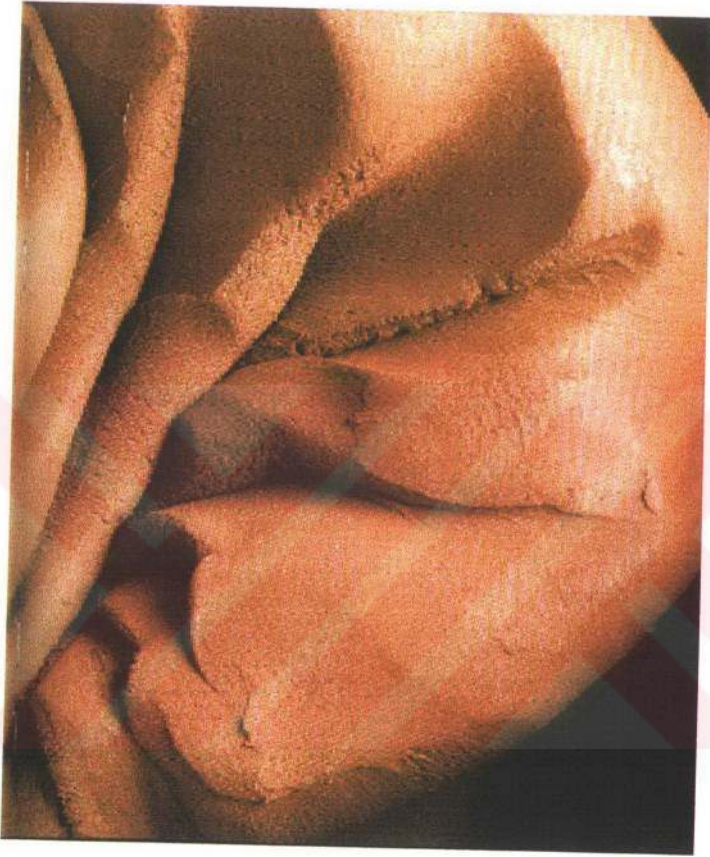
⁸⁷ Wechsler Susan, "Low-Fire Ceramics", s. 8.

⁸⁸ Wechsler Susan, a.g.e., s. 8.

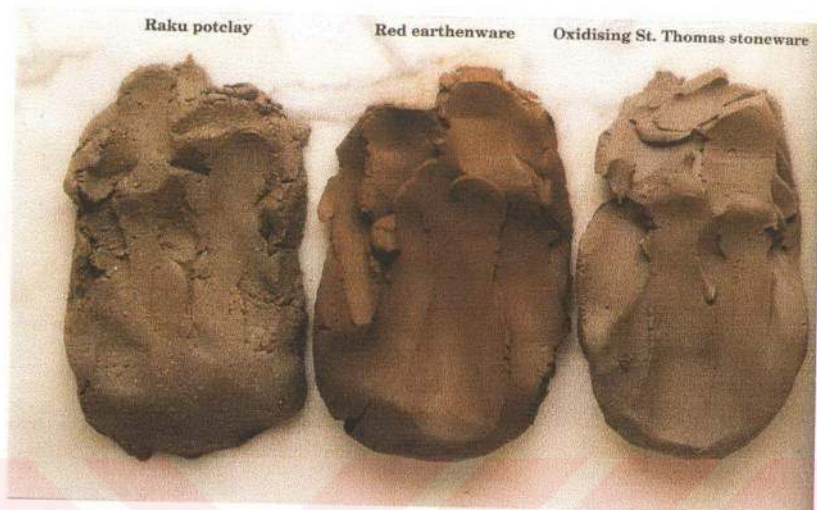
*Earthenware: Earthenware ya toprak yüzeyine yakın, ya da üzerinde bulunan killerden olup, genellikle 1100 °C nin altında düşük bir derecede pişirilmiş ürünlere verilen addır.

**Stonware: Genellikle 1150 ile 1300 °C arasında pişirilmiş başlıca ürünlere verilen addır. Taşa benzerliğinden dolayı bu ismi almıştır. Normal pişirim derecesinde, sert, dayanıklı, su ve hava geçirmez olan stonware termal şoka karşı yüksek dirence sahip olup, stonware surlarıyla iyi uyum sağlar.

***Porselen: Porselen, beyaz pişen killeri, slika ve feldspat karışımından imal edilmiş kil gövdedir. Onun bütününi oluşturan unsurlara bağlı olarak, genellikle 1250 ile 1400 °C arasında pişirilirler. Onun genel özellikleri, beyazlığı, sertliği, dayanıklılığı ve çoğu zaman -ama her zaman değil - yarı şeffaflığıdır. Porselen, Latince'de bir tür kabuklu deniz hayvanının (istridye) kabuğunun "Porsella" olan adıdır. Son bulgular ile, porselen olarak adlandırılacak ürünlerin Çin'de M.Ö. 1122-770 yılları arasında üretildiği saptanmıştır. En kaliteli ürünler 15.-17. yy. arasında yapılmış, sonra gerileme devri başlamıştır.



(Resim 31) (Kaynak: Geraldine Christy-Sara Pearch, "Pottery-A complete step-by-step Guide", s.25.)



(Resim 32, 33) (Kaynak: Geraldine Christy, Sara Pearch, "Pottery, A Complete Step-By-Step Guide, s. 22, 23.

Earthenware, tarih boyunca ev ürünlerinde, bununla birlikte ufak oyuncak, biblolar, figürinlerde ve bağlayıcı nesnelerde, hatta dini törenler için üretilmiş seramik parçalarda kullanılmıştır. Bugün hem dekoratif olarak hem de fonksiyonel seramiklerde kullanılmaktadır. Gövde genellikle beyaz, deve tüyü renginde, pembe veya kırmızıdır ve 900 °C ile 1060 °C'da (1650 °F – 1940 °F) pişme aralığı vardır.⁸⁹

Düşük derecede pişen özellikle kırmızı earthenware killeri Terracotta killeri olarak bilinir. İtalyan kökenli bu sözcüğün basit olarak anlamı pişmiş toprak olmasına karşın pekçok kişi yalnız “Kırmızı Kil” terimini benimsemiştir. Bu kil dünyanın pekçok yerinde geniş yataklar halinde bulunur ve tuğla, atık su boruları, kiremit, saksı, bahçe seramikleri ve ev eşyaları yapımında yaygın olarak kullanılmıştır. Bunlardan bazıları döküm olmakla beraber kullanım açısından hayli elverişlidir. Fakat döküm olmayan ürünler için oldukça dikkatli bir pişirim zorunludur. Pişirildiğinde içindeki nemi buharlaştığı gibi, içindeki çökelti kireç tuzları çözünerek önemli yüzeyler üzerinde istenmeyen beyaz lekelerle sebep olabilir. Bu, çamurun hazırlanması sırasında karışıma yaklaşık %1 baryum karbonat katılmasıyla önenebilir. Küçük kireç yumruları çamurun Filter Pres'den geçirilmesiyle veya teknelerin içinde kuruyan çamuru suyla ıslatarak karıştırdıktan sonra elekten geçirilmesiyle temizlenebilir. Kırmızı killeri 1000-1080 °C (1830-1980 °F) gibi düşük bir pişme derecesiyle sınırlı olup %8 ile % 10 arasında demir oksit içerirler. Kum ve su katılmasıyla 1200-1300 °C'da (2190-2370 °F) stonware derecesinde pişirilebilirler.

Kırmızı terracotta ucuz çamurlardan biridir. Başlangıç için bu çamurlardan satın alınması daha uygun olduğu gibi torna çalışmaları için idealdir. Bununla beraber dekorlanacağı zaman bütün ürün tiplerinde mutlaka renk veya renkli sır kullanılması şart değildir. Opak bir sır veya açık renkli bir astarla kaplamanın yerine kilin doğal koyu kırmızı özelliğinden yararlanılarak iyi efektler elde edilebilir.

Pekçok kişi, figüratif model veya heykel yapımı için, kullanımı saksıdan, tuğla, kiremit gibi mimari öğelere kadar uzanan kırmızı earthenware kilinin yanı sıra terracotta kilini tercih eder. Ayrıca hem dekoratif anlamda, hem de fonksiyonel ürünler açısından kullanımı daima yaygın olmuştur.⁹⁰

⁸⁹ Clark Kenneth, “The Potter's Manual”, s. 16.

⁹⁰ Clark Kenneth, a.g.e., s. 14.

Ancak bugün kil heykellerin büyük bir bölümü geçirgen olmayan opak kilden de yapılmaktadır. Bunlar daha sert, tipik olarak açık renkli bazen çok açık sarı olup çok daha yüksek derecelerde fırınlanırlar. Çok az sayıda uzmanlaşmış heykeltıraş da heykel yapımında beyaz porselen kili ve *Bone China kullanmaktadır.⁹¹

Stonware ve porselen gibi yüzeyi olmayan, sert görünümlü ve dokunma özelliğinden yoksun heykelin gövdesindeki yoğunluğun eksik olması durumunda daha yumuşak bir görünüm ya da izlenim vermek de mümkündür. Kil yüksek sıcaklıkta pişirildiğinde, kil gövdeyi kaynaştıran veya bütünleyen ve onu kaplayan **sır olur. Boyanın bir tuval üzerindeki tanzimi gibi, planları öne çıkarmak ve dayanımı artırmak için boyanmış yüzey üzerine düşük derecede pişebilen bir sır uygulanır.

Boyanın yüksek avantajı düşük derecelerde pişiriliyor olmasıdır. Canlı renkler, mat ve toprak rengi yüzeylerde düşük derecelerde parlamaya eğilimlidir. Daha düşük derecelerde pişirim, seramikçilerin seçkin bir renk paleti kullanmasına olanak tanır. 1950'den sonra stonware estetiğinin dönüşüne öncülük eden çoğu seramikçi ***beyaz ürünleri ve earthenware gövdelerini kapsayan düşük pişirim sınırlarını denedikleri seramiklerde fazla renk kullanmayı arzu etmişlerdi. Kille çalışan pek çok kişi Japon seramik estetiği ile rekabet etmek için stonware'e dönüş yaptı. Ve bunun sonucunda koyu demir lekeli çalışmalar yaygınlaştı. Seramikçilerin altmışlı yıllardan önce fonksiyonelliğin dışında kavram fikri taşıyan çalışmalara tepkilerin artmasıyla stonware tekniği ve teknolojik özelliklerinin öğrenilmesinde azalma görülür. Buna rağmen

⁹¹ "Sculpture, Modelling and Ceramics", s. 30.

*Bone China. Bone China eriticiliğinden dolayı kaolin, feldspat ve kalsilen edilmiş hayvan kemiklerinden imal edilmiş bir kil gövdedir. 1280 °C'deki ilk yada bisküvi pişirimini çoğunlukla 1080 °C nin altında bir sır pişirimi izler. Bone China porselen sırnın araştırılması sırasında ilk olarak Avrupa'da geliştirilmiş., daha sonra endüstrinin başlıca ürünlerinden biri haline gelmiş.

**Sır: Pişirilmiş toprak çşya veya yapı malzemesi üzerine sürülerek fırınlanan ve bunların üzerine saydam bir katmanla örterek su ve benzeri sıvılardan etkilenmemesini sağlayan konuyucu malzeme.

***Beyaz ürünler: Beyaz pişen killerden yapılmış ürünleri kapsar. Porselen türleri, sağlık gereçleri, yer karoları, mutfak çşyası ve elektronik ve yüksek refrakter özel seramik ürünler bu guruba girer.

seramikçiler kavramsal sanatla bağlantı kurma çabalarını sürdürürler; *Konstrüktivizm forma yeni yaklaşımlar getirdi, görünüşle ilgili **Abstract Expresyonizmle (soyut ekspresyonizm) doku ve renk canlandı ve ***Pop Art'la yeni bir kültürel kimlik oluştu. Formda ve kişisel imgenin bütününde ses oluşturma arzusu, hikaye ve sembolik ifadeleri dahi harekete geçiren ritm vasıtasıyla başarıldı.⁹²

Pek çok yeni materyalin kullanımı yeni Expresyon heykellerin çıkmasına olanak tanınmasıyla birlikte gerek formda, gerekse dış yüzeyinde veya pişirim tekniğinde tarihi earthenware geleneğini yansıtan çalışmalar da yapıldı.⁹³

⁹² Wechsler Susan, "Low – Fire Ceramics", s. 8.

⁹³ Wechsler Susan, a.g.e., s. 9.

*Konstrüktivizm: 1920 li yıllarda Rusya'da ortaya çıkmış bir sanat akımı. Resim, heykel ve mimarlık alanlarında egemen olmuş, sosyalist gerçekçilik resmi tutum olarak benimsenince ortadan kalkmış, yandaşlarının bir bölümü Batı'ya göçmüştür. Genelde çağdaş malzemeleri kullanan ve geometrik bir kompozisyon anlayışını benimseyen bir tutumdur.

**Abstract Expresyonizm (Soyut Expresyonizm) : Soyut sanatın 1940 ile 1950'ler arasındaki dönemi. Anlık kararlara dayanan spontane bir yaratma sürecini öngören bir eğilim olarak değerlendirilebilir. Dünya çapında yaygınlaşmakla birlikte, merkezi New York kentiydi. Kendi içinden iki ayrı eğilim çıkmıştır: Action painting ve Soyut İmge Resmi. 1970' lerde beliren Lirik Soyutlama anlayışını da soyut ekspresyonizmin bir uzantısı saymak olanaklıdır.

***Pop Art: 1950' lerin sonunda İngiltere'de ortaya çıkıp 1960' larda Avrupa ve Amerika'ya yayılan bir sanat akımıdır. Genellikle resim ve az sayıda heykel ürünü vermiştir. Temel yönelim endüstri toplumunun günlük tüketim eşyalarını, kitlesel iletişim çağının teknikleriyle betimlemektedir.

2.2 HEYKEL YAPIMINDA KİL KULLANIMI

Killer çok eski tarihlerden beri heykel yapımında yontu malzemeleriyle ortaklaşa kullanılmışlardır. Pek çok kültür heykel yapımında seramik tekniklerini benimsemiştir. Oyma heykel objeler genellikle daha sonra pişirilmesi düşünüldüğünden sucuk ve plaka şeklinde veya içi boş borulardan yapılmışlardır. Zaman zaman dış yüzeyler ya kille şekil verilerek, ya da boya ve sırlarla dekorlanmışlardır. Kil heykeller, önceden pişirilmiş kil kalıplar içine plastik kil basarak uygulanan pres tekniği ile de şekillendirilmişlerdir. Hangi teknik kullanılmış olursa olsun eserin materyali kesin olarak kildir ve bu yolla şekillendirilmiş objeler “Terracotta” eserleri kapsamaktadır.⁹⁴

Terracotta, en yalın tanımlamayla pişmiş kil anlamına gelir ve çoğu heykeltraş tarafından da pişirilerek kalıcılığı sağlanan kilin nihai malzeme olarak kullanıldığı her tür heykel olarak adlandırılır. Terracotta’nın diğer bir ihtisaslaşmış kullanımı da, spesifik olarak pişirilmiş kil heykel olmasıdır. Bu heykellerin karakteristik özelliği, kırmızı geçirgen kilden yapılmaları, göreceli olarak yumuşak olmaları ve genellikle fırınlama sıcaklığının 1277 °C’i geçmemesidir.⁹⁵

Terracotta heykelde kullanılan kil, çömlekçilikte kullanılanla aynı olup, kırmızı, geçirgen, düşük derecede pişirilen opak kilden, biraz daha yüksek derecelerde pişirilebilen somon rengi veya pembe kile, ondan da daha açık renkli, opak ve yüksek ısılarda pişirilebilen kile kadar geniş bir yelpazede bulunabilir. Bunların hepsinin %25’e kadar kum ve cam suyu ilavesiyle yapısını değiştirmek mümkündür. Bunun sonucunda da kuruma ve fırınlama sırasında her tür kilde görülen küçülme ve şekil bozulmalarının etkisi azaltılabilir. Kaba yapıyı önlemek için yoğrulma sırasında kile çok ince elekten geçirilmiş kum ve cam suyu eklenerek oldukça ince yapıya sahip kilin dahi stabilitesi artırılabilir. Bu işlemin plastisiteyi azaltması kilin rafine olmaması anlamına gelmez. Bunun dışında kile bazı özel texture (doku) malzemesi ve renk veren oksitler ekleyerek çeşitlerinin geniş bir yelpazeye yayılması teknik yönü ağır basan kişilere çok cazip gelen bir konudur.

⁹⁴ “Sculpture, Modelling and Ceramics”, s. 18.

⁹⁵ a.g.e., s. 30.

Heykel yapımında kullanılan seramik materyal ve teknikler artistik olanakların belki de en çeşitli ve en geniş yelpazesini sunar. Ancak heykel yapmak için gerekli teknik olanakların tam anlamıyla kullanılabilmesi yolunda yeterli deneyim kazanıncaya kadar bir heykeltraşın amacı sadelik ve detaya inmeden çalışmaktır.

Başlangıçta, ince bir yapıya sahip, düşük ısılı gövde kili veya düşük ısılı heykel kili olarak da adlandırılır çömlekçi kili veya iri taneli, yüksek ısılı gövde kili olarak bilinen şamot kullanılarak yapılacak en akıllıca iştir.

Hangi tür kilin kullanılacağına karar verirken kişisel tercihin önemli rolü olmasının yanı sıra fırınlanmış örneklerle bakarak karar vermek yararlıdır. Kil normal olarak olgunlaşması, sinterleşmesi ve dayanım kazanması için fırınlanmalıdır ve bazı fırınlar diğerlerine göre daha yüksek derecelerde çalışılabilecek şekilde dizayn edilmiştir. Fırınlarda iki temel tip vardır. Bunlardan bir oksidasyon fırınları, diğeri de redüksiyon (indirgen) fırınlardır. Her birinin fırınlanan kil ve sırn rengi üzerinde karakteristik etkisi vardır.⁹⁶

Bununla beraber bütün çamur tiplerinin fiziksel özellikleri daima kullanıma ve sonunda estetik bir görünüşü elde etmeye elverişlidir. Ron Nagle'in dediği gibi; "düşük dereceli bir pişirim yönteme göre bir kategoridir ve yönteme dayanarak çeşitli görsel sonuçlar elde edilebilir." Seramikçilerin sözcük bilgisi teknik anlamdadır; hakkında ne kadar teknik bilgiye sahip olurlarsa olsunlar, kilin doğal karışımı seramikçileri daima şaşırtmış ve hayal kırıklığına uğratmıştır. Kil kullanım biçimine bağlıdır; eğer çok kuru çalışılırsa kırılır, eğer çok yaşsa çöker ve yaş plastiklikten sabit bir dayanıklılık elde etmek için uygulanan pişirme aşamasına kadar çoğu kez istenmeyen bir şekle, bir renge ve dokuya dönüşebilir. Bir hayli bilimsel yaklaşmayı gerektiren bütün bu teknik zorluklar kesin sonuçların bulunması doğrultusunda çömlekçileri büyük çaba sarfetmeye yöneltir.⁹⁷

İster şekillendirme teknikleri, ister dış yüzey uygulamaları, renklendirme, sırlama veya fırınlama olsun, toprak heykel tekniğinin sahası seramiğin kendisi kadar geniş olup, bu konuya bir heykeltraşın bakış açısından yaklaşacak olanların ya deneyimli bir çömlekçi ile arkadaşlığı iletlemeleri ya da kendilerinin çömlekçiliği öğrenmeleri önerilir.⁹⁸

⁹⁶ a.g.c., s. 30.

⁹⁷ Wechsler Susan, "Low – Fire Ceramics", s. 8.

⁹⁸ "Sculpture, Modelling and Ceramics", s. 30.

2.2.1. KİL MALZEMENİN HAZIRLANMASI

Mevcut doğal kil yataklarının heykel yapımı için uygun plastikliğe ve ince bir yapıya sahip, olabildiğince değişmeyen killeri sağlamalarına karşın pekçok heykeltraş çömlekçilerin ihtiyaçlarına göre piyasada hazır bulunan ucuz çamur çeşitlerinden satın almayı tercih ederler. Killer yumuşak veya sert olabilir. Bu, killerin kum veya pişirildikten sonra öğütülerek içine katılan taneleri içerip içermediğine bağlıdır. Seramik parçalardan ziyade model yapmak için malzeme seçiminde kişisel tercih önemlidir. Yumuşak, pürüzsüz çeşitler, küçük, ince detaylı çalışmalar için daha iyidir. Buna karşın katışıklı killer çoğaltmak için kolaylıktır. Bu yüzden bu killer pürüzlü, fazlaca gözenekli bir yapıya ve mevcut bir sertlik ve mukavemete sahip killerdir.

Bunlar kuru tozdan ziyade, su katılmış olarak ve naylon torbalar içinde satılan oldukça elverişli killerdir ve satın alındıktan sonra yine hava geçirmeyen naylon torbalar içinde muhafaza etmek koşulu ile uzun süre saklanabilirler. Pekçok heykeltraş satın aldıkları kili doğrudan kullandığından fazla miktarlardaki çamuru saklamak için hava geçirmeyen örtülerle büyük galvanizden sandık veya tekneleri kullanırlar. Yığın halindeki çamur çok fazla sertleşmeden tekerlekli bir taşıyıcı veya el arabasıyla az miktarlarda çalışılan yere taşınır. Ayrı bir çamur teknesi de sertleşen çamurları yenilemek için faydalıdır. Yenilenecek çamur küçük topaklar halinde koparılıp parçalanarak tekneye atılır ve çamurun yarısına kadar su ile ıslatılır.

Model yapımı için en uygun çamur, kolay şekillendirilebilen, yeterince plastik ve ıslatılmadan yapışkan halde olan çamurdur. Bu durumdaki çamuru muhafaza etmek için alçıdan bir plaka hazırlanır. Bu yöntem çömlekçiler tarafından çamurun iyi yoğrulabilmesi için kullanılır. Bu plakaların ebatları genellikle 50 x 50 x 10 cm.⁹⁹ dir. Alçı plaka kuru iken gözenekli yapısından dolayı ıslak çamurun fazla suyunu emerek onun yüzeyden ayrılmasını ve kolaylıkla yoğurulabilmesini sağlar. Islak çamurun alçı plakalar üzerinde uzun süre yapışmamasına kadar yoğrulması plastik çamur elde edilmesinde faydalıdır. Ayrıca plakalar su emme özelliğinden dolayı ıslanacağından tekrar kullanımı için 5 - 7.5 cm. dar uzun tahtalar üzerinde kurumaya bırakılır.⁹⁹

⁹⁹ a.g.c., s. 20, 21.

Çalışılan dönemler süresince çamurun nemini muhafaza etmek için en kolay yöntem evde kullanılan bir su püskürtücüsüyle ıslatmaktır. Oturumlar arasında heykel nemli bir havlu veya bir keten bezi ile örtülüp üzeri naylonla sıkıca sarılmalıdır.¹⁰⁰

2.2.2. HEYKEL YAPIMINDA KULLANILAN KONSTRÜKSİYON VE ARMATÜRLER

Biçimin türüne ve büyüklüğüne göre yükselebilen model sehpaları, çamurla yapılan çalışmalar için önemlidir. Sehpa genellikle dönebilen tabla veya kafaya bağlıdır. Bazen aşağı-yukarı hareket edebilen üç ayaklı sehpalara monte edilen platformlar da küçük rölyef ve büst çalışmaları için uygundur.¹⁰¹ (Resim 34)

Elde çalışılan işe göre değişen birkaç pratik yöntem vardır. En basit tip büst askısı (kancası) olarak adlandırılan ve baş veya büstler için kullanılandır. (Resim 35) Bir diğer basit armatür ise rölyef model yapımı için kullanılan türdür. Onun için sadece yuvarlak kafalı galvanizden çivilerle eğilmeyen iri başlı bir çivinin tahtaya sık aralıklar ile çakılmasından ibaret bir düzenek gereklidir. Büyük rölyefler için daha fazla çamur yığılacağından çivilerle daha iyi desteklenmesi, bir çivi başından diğerine aralıksız galvaniz teller çekerek kesişen dikey ve yatay hatlar sisteminin kurulması uygundur.

Başlıca figür armatürleri ilke olarak benzer prensiplere dayanır ve büyük işlerin sağlamlığı açısından metal dayanaklar kullanılmalıdır. Bu armatürler için genellikle heykelin oturduğu alana göre büyük, deforme olmayan tahtadan sağlam bir kaide gereklidir.

¹⁰⁰ a.g.e., s. 21.

¹⁰¹ a.g.e., s. 21.

Kaidenin rahat kullanımını sağlamak amacıyla alt yüzeyin iki tarafına karşılıklı takoz çekilmiştir ve eğer mümkünse takozların mesafeleri üstüne gelecek olan model sehpasının büyüklüğüne ve yapılacak modelin ağırlığına göre ayarlanır. Kurulmuş bu

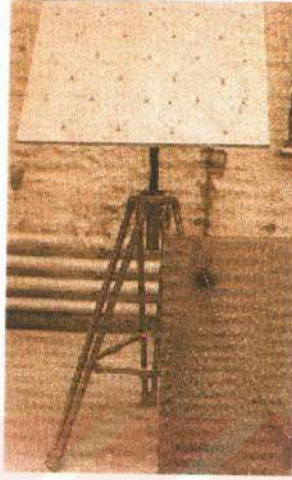


(Resim 34) (Kaynak: "Sculpture, Modelling and Ceramics", s. 21.)

tabanın üzerine heykeli ayakta tutacak burkulmuş halkalarla donatılmış, bir dayanak demir veya hafif çelik çubuklar vidalanmış veya cıvatayla bağlanmıştır. Asıl dayanak tüm kilin yığılmasından sonra tamamen sertleşmiş kalıntılardan dolayı yeterince sağlam olmalıdır. Ayrıca armatürün ana profilleri ya vidalanmış borulardan veya kaynakla birleştirilmiş çeliklerden yapılabilir. Donatılan tellerin kilin yığılmasından önce kalın bir yağla yağlanması bir avantaj olmasının yanı sıra bu işlem kaynak yapılmış konstrüksiyonlar için daha uygundur.

(Resim 35)

(Kaynak: 'Sculpture, Modelling
and Ceramics', s.2 1.)



Ana destek, bükülebilir, esnek materyallerden yapılmış ikincil dayanaklarla birleştirilmiştir. Muhtelif hacimlerde, mevcut olan kare kesitli alüminyum boruların kullanımı oldukça yaygındır. Bükülmeyen ana demirlere sabitlenen ikinci dayanakların bir diğzerinin etrafında dönen armatür parçalardan olması kullanışlı değildir. Çamura sabit bir destek sağlamayan ve dönmesi muhtemel armatürlerden kaçınmak için desteklerin kolları aşağıdan sağlamlaştırılmalıdır.

Taslak halindeki armatürlerin deneyim ve genel kanının yerini alması doğru değildir. Heykel yapımında ancak bir süre sonra hem sağlamlığı hem de esnekliği gerektiren sezgili bir duyarlığa sahip olunabilir.

Bu sebeple heykelerde güvenli tellerle bağlanabilen iskeletin üstündeki havaleli materyallerden dolayı armatürün işlevselliklerinden birisi şarttır. Bunlar ahşap kütüklerden, polyester köpüğünden, veya mantar gibi emici olmayan uygun bir materyalden olabilir. Çamurun bu materyallere yapışmasını sağlamak için dış yüzeyini galvanizden iri başlı çivilerle donatmak veya etrafını bir kat kümes teli ile kuşatmak yardımcı olur. Ana armatürün organları arasındaki çamurun

ağırlığına yardımcı olacak olan keleşi anımsatan yararlı bir alettir. Bu X biçiminde küçük bir objedir, genellikle tahtadan iki kısa tirizin (ince tahta çıta), kenarlarının tutturulması veya çapraz hale getirilmesiyle yapılmıştır. Keleş, armatürün bitişik ucundan itibaren bir tel ile asılmıştır. Büyük bir iş üzerinde çalışıldığında çamurun çökme eğiliminden dolayı her zamankinden biraz daha sert bir çamurla formun merkezinden başlamak ve dıştaki tabaka için daha yumuşak bir çamurla ilerlemek daha yararlıdır.

Çamurla model yapımını öğrenmek, çamurun kendine özgü mukavemetsizliğinden dolayı zor olabilir ve iş bozulabilir. Çünkü çökme eğilimi formun çarpıklığına veya bozulmasına sebep olabilir. Bazen meydana gelen çökme veya yarılmalar sizin amaçladığınızın dışında meydana gelen keyifli etkilere sebep olabilir. Bunun gibi yerinde tesadüfleri değerlendirmek, kontrollü ilerlemeyi öğrenmek, formu çözmek ve beceride deneyim kazanmak için materyali iyi tanımak gerekmektedir. Çamuru kontrollü işlemek için çözüm yollarından biri, oldukça ince şekillendirilmiş rulolarla, çamur parçaları veya şeritlerle yavaş yavaş armatürün dış yüzeyine doğru inşa etme pratiğidir.

Model yapımında kullanılan en baş alet el ve parmaklardır. Ancak model yapımında ihtisas sahibi olmak kadar model aletlerini de tanımayı gerektirir. Alet seçiminde veya yapımında az ve öz olmak iyi bir yoldur. İyi bir alet seçimi, bir çeşit tahta veya metalden yapılmış modelaj aletleri ile telden ilmik şeklinde kıvrılmış aletlerden, büyük kütleleri pekiştirmek için tokaç veya kütüklere kadar sınıflandırılır. (Resim 36) Büyük çamur topaklarını bölen kesici bir alet, bir telin iki ucunun kısa bir çubuğa bağlanması veya kısı gibi sıkıştırmasıyla veya iki ince pirinç telin bükülmesiyle yapılabilir. Modelaj aletleri çoğunlukla tahtadan yapılmıştır fakat metal olanlar genellikle yumuşak çelikten yapılmış olup çeşitli özelliklere sahiptir. En iyi tahta aletler sandık ağacından veya çoban püskülünden yapılmıştır fakat, pek çok heykeltraş ince damarlı sert ağaç - özellikle elma, armut ağacı - veya diğer meyve ağaçlarından kendilerine özel olarak hazırlarlar. Ağaç veya metal aletleri denemek, sizin işinize yarayıp yaramadığını görmek açısından gerekli olabilir.¹⁰²

¹⁰² a.g.e., s. 22, 24.



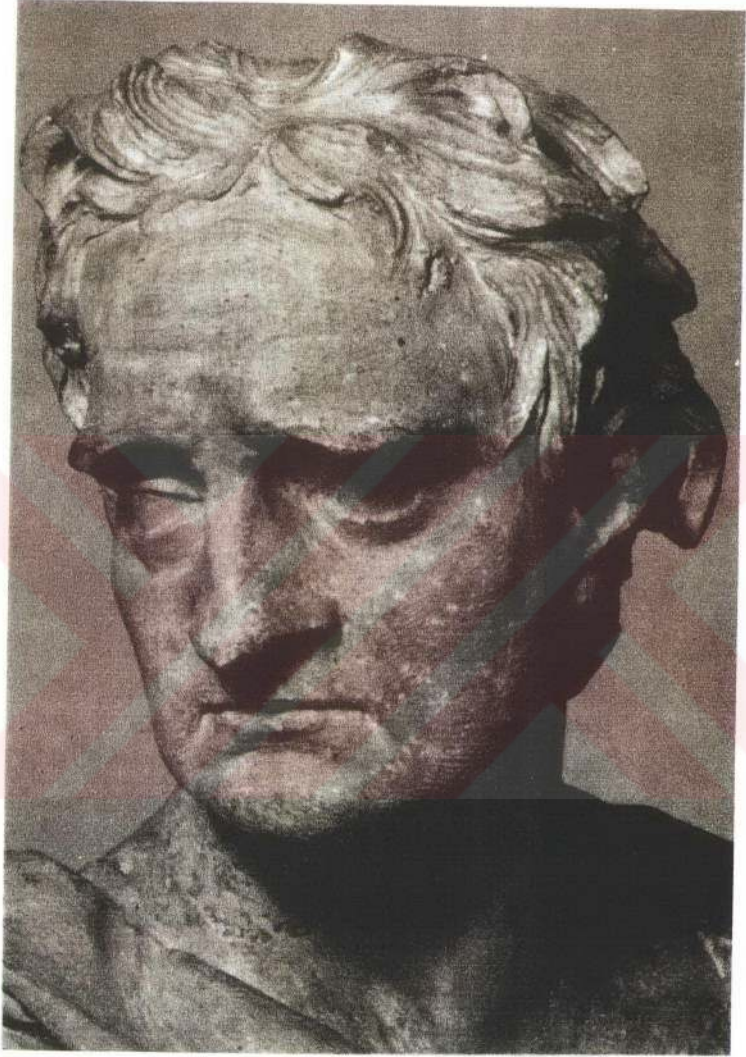
(Resim 36) (Kaynak: Bruno Lucchesi, Margit Malmstrom, "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton", s. 31.)

2.3. KİL HEYKEL YAPIM AŞAMALARI

Oyma sanat eserinin aksine model yapımı bütünlüyci bir prosedürdür. (Resim 37) Heykelin dış görünüşüne varmak için dıştan içe doğru yontulan blok taş ve ağaca karşılık çamurun doğal yapısından dolayı içten dışa doğru bir çalışma prosedürü gereklidir. Heykeltraş düşüncesinde bir dereceye kadar esnekliğe izin verir ki bu yontuda her zaman mümkün değildir. Fakat yontu da olsa model yapımı da olsa tasarlanmış bir objeyi çalışmaya başlamadan önce heykeltraşın, düşüncesinde oldukça

kararlı olmayı gerektirir. Elbette esnekliğin derecesi heykeltraşa göre değişecektir, çoğunlukla heykel tasarımının türüne, eskizlerine, maket veya küçük ölçekli çalışmaların sonucuna göre. Büyük ölçek kullanıldığında çamurun, heykeltraşın düşüncesindeki esnekliğin derecesine göre belli limitlerin ortaya konulduğu sağlam iç desteklere ihtiyacı vardır. Çalışmanın son aşamasına gelindiği zaman bazı noktalarda önemli bir değişiklik yapmak elbette mümkündür. Ancak, heykeli parçalara ayırmak, armatürü değiştirmek ve yeniden başlamak anlamına gelir ki bu hiç de ekonomik olmayan bir işlemdir.¹⁰³

¹⁰³ "Sculpture, Modelling and Ceramics", s. 24, 25.



(Resim 37) Newton'un, John Rysbrack tarafından yapılmış toprak büstü.

(Kaynak: J. Bronowski, "İnsanın Yükselişi, s. 235.)

Ele alınan formun ve dış görünüşünün son özelliklerinin çözülebilmesi deneyim ister. Bununla beraber akılda tutulması gereken birkaç faktör vardır. İlk olarak; şimdiye kadar başarıyla tamamlanmış pek çok örneğin yer aldığı bilgilere sahip olmak yararlıdır. İkinci olarak; formun anlamının dış görünüşüne yansımaları sağlarken formun belli özelliklerini de göz önünde tutmak gereklidir. Görsel açıdan döküm heykelin hangi materyal ile yapılması gerektiği dahi göz önünde tutulmalıdır. Bundan başka önemli bir faktör de hem suje (tema) hem de heykeltraşın kendi anlayışının (duyarlılığının) önemli olduğudur. Her şeyden önce sanatçı özel çalışmalarını veya ilginç heykellerini olgunlaştırdığı süre içinde her zaman yeni olanakları değerlendirmeye açık olmalıdır.

Bir anlamda çamur kişisel bilgiyi gerektiren bir değişim materyali olmakla beraber, nasıl kullanılacağına da rehberlik etmiştir. Bunun dışında heykeltraşın son döküm materyalinin özelliklerini - bronz, kurşun veya plastik reçinelerden olup olmayacağına - unutmaması gerekir.¹⁰⁴

Yeterli bir kurutma işleminin yapılması ve oldukça yavaş yükseltelen bir fırınlamanın göz önünde tutulması şartı ile kaba bir kil gövdeden yapılmış masif bir heykel içi boşaltılmadan pişirilebilir. Burada önemli olan heykelin ağırlığı ve uzun bir kurutma süresidir, aksi halde risk oluşturabilir. Asıl risk iri cüsseli formlarda kalın kısımlarla, ince kısımlar arasındaki farkın yaratacağı çatlama tehlikesidir. Böyle bir form, muhtemelen kurutma esnasında çatlayacaktır. Genel bir kural olmamakla beraber, sonuç olarak terracotta heykelin et kalınlığı mümkün olduğu kadar eşit tutulmalıdır.

Diğer bir kural çamurun içinde hava boşluklarının kalmamasıdır. Özellikle pürüzsüz düzgün bir yüzeye sahip çamurlarda. Bu nedenle de heykel yapımında kullanılacak olan çamurun eşit yoğunlukta olması gerekir. Dış yüzeyini pekiştirmek için bir sopa veya tahta parçasını kullanan çömlekçilerin uyguladığı bu yöntemle çamuru sıkıştırmak veya pekiştirmek gereklidir.¹⁰⁵

Dibi düz büyük bir form doğrudan şekillendirilir, daha sonra herhangi bir çarpıklık ya da bozukluk olmadığından emin olduğunda ve çamur deri sertliğine geldiğinde spiral ya da ilmik şeklindeki telli bir alet yardımıyla içi boşaltılır. Diğer formlar tümüyle plaka şeklinde çamurla oluşturulup daha sonra plakalar kil astar veya balçıkla birleştirilir. Kil astar veya balçık, toz haline getirilmiş kil ile suyu koyu bir çorba kıvamına gelinceye dek karıştırmak suretiyle elde edilir. Bir diğer yöntem, modeli

¹⁰⁴ a.g.e., s. 25.

¹⁰⁵ a.g.e., s. 26.

doğrudan basit bir armatürün üstünde yapmak ve çamur deri sertliğine geldiğinde kama şeklinde bir tel ile keserek parçalara bölmek ve armatürden ayırmaktır. Armatür, çamurun sert malzemelere yapışmaması için itina ile tasarlanmalıdır. Gazete gibi hafif bir materyalle ağırlığı azaltılan bir armatürün üzerine yığılan çamuru bastırmak kolay olabileceği gibi model yapımının tamamlanmasına kadar geçen süre içinde meydana gelen küçülmeden dolayı çamurun çekme payı iyi hesaplanmalıdır. (Resim 38.....41) Heykel kesilip armatürden ayrıldıktan sonra parçalar astar sürülüp yüzeyler kabaca kavuşturulur ve bitişirilir. (Resim 42, 43, 44, 45) Astar, heykelin kurumaya başlamasından itibaren, diğer kısımlardan daha süratli kuruyarak eşit kuruluğa gelmesinden itibaren sarılarak sistemli bir şekilde kurutulur. Etrafı çamur plakayla kuşatılmış içi boş heykelin fırınlanması sırasında zarar görmesine neden olacağından havanın çıkartılması için bir delik açılmalıdır. Sonuç olarak çamur plakaların et kalınlığı 6 mm ile 2.5 mm (veya daha fazla) arasında değişebilir. Bu, heykelin büyüklüğüne ve gövdenin ağırlığına bağlıdır. Ancak heykeltraş, çamurun kuruma ve pişirim aşamasında karşılaşacağı problemleri minimuma indirmek için çözüm yolunun düzenli et kalınlığı olduğunu unutmamalıdır.

Diğer önemli faktör içi boş formlarla çalışmada zamanlamadır. Çamurun, işin her bir aşamasında uygun nemlilik koşullarında saklamalıdır. Ve deri sertliğine geldiği bir önceki aşamada heykelin tamamen kurumasına izin verilmez. Hayli büyük formların çalışma sisteminde dipten başlayıp yukarı doğru yükseltilmesi kaçınılmaz gibi görünse de bazı sakıncaları olabileceğinden dikkatli çalışılmalıdır. Daha alçak parçalar bir sonraki aşamaya gelecek veya parçanın ağırlığını taşıyacak sağlamlıkta olsa da ani kurutmadan kaçınılmalıdır. Parça ile arasındaki farktan dolayı ek yerleri parçayı taşımak için yeterli olmayabilir. Daha alçak bir parça eğer üstü kağıt veya kumaşla nemliliği muhafaza edilmiş ise tehlikesiz çok az kurumasına izin verilir.

İçi boş heykeller genellikle çalışıldığı sehpa üzerinde veya bir fırın rafında rahatlıkla kuruyup küçüldüğü gibi bir kum veya su yatağı da aynı işlemi görür ve daha



(Resim 38, 39) (Kaynak: Bruno Lucchesi, Margit Malmstrom, "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton", s. 83.)



(Resim 40, 41) (Kaynak: Bruno Lucchesi, Margit Malmstrom, "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton", s. 84, 85.)



(Resim 42, 43) (Kaynak: Bruno Lucchesi, Margit Malmstrom, "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton", s. 90, 93.)



(Resim 44) (Kaynak: Bruno Lucchesi, Margit Malmstrom. "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton", s. 91.)

sonra pişirilir. Formun tamamlanmasından kurumasına ve pişirimine kadar, bir terracotta %10 küçülür. Eğer ölçü hassas ise bu, başlangıçtan bir miktar büyük ölçekte çalışılmasıyla giderilebilir. Eğer heykel büyükse ve rahat kuruyabilmesi için yer değiştirmesi isteniyorsa elde taşınması sırasında herhangi bir beceriksizliğe meydan vermemek için önceden oluklu veya delikli bir fırın rafına alınır ve kuruduktan sonra rafla birlikte fırına yerleştirilir.¹⁰⁶

¹⁰⁶ a.g.e., s. 26, 27, 29.



(Resim 45) (Kaynak: Bruno Lucchesi, Margit Malmstrom, "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton", s. 83.)

Tasarlanan terracotta heykeller ölçülerinde bazı sınırlamaları gerektirir. Zaman ve çaba harcanmış büyük formların pişiriminin yanı sıra taşınma problemi olacağından bu sorun heykelin etrafına geçici bir fırın inşa etmekle çözümlenebilir. Bununla beraber kullanılacak fırınların boyutları enine boyuna düşünülüp hesaplanmalıdır. Bu sorun heykeli deri sertliğinde iken parçalara ayırmakla giderilemez. Çünkü parçalar daha sonra küçülecek ve deforme olacaktır. Bu nedenle formu yönlendiren küçülmenin yanı sıra et kalınlıklarının da göz önünde tutulması gerekir. Diğer bir faktör de fırınlamadan sonra tekrar birleştirme işleminin kullandığımız tutkal veya yapıştırıcılar ile yapılmasıdır. Ancak ek yerlerinin az da olsa daima görünebileceği unutulmamalıdır.

Genellikle seramik tekniğinin heykelden ayrı önemli bir özelliği vardır. Bu da doğal olarak seramik objelerin çok miktarda yapılmasıdır. Dolayısıyla da çoğu yerde defolu mallara rastlamak mümkündür. Heykeltraş bundan muafır. İyi bir kişisel deneyim sayesinde tek bir heykelden daha çok yapmak veya en azından bir tema üzerinde pek çok varyasyon üretmek iyi bir fikirdir.¹⁰⁷

Kalıp yapımı genellikle endüstriyel bir teknik olarak kabul edilmiştir ve en çok stüdyo çömlükçileri tarafından askarî bir düzine özdeş parça gerekli olması halinde ve zamandan tasarruf etmek amacıyla kullanılmıştır. Üretim kalıplarına ek olarak zanaatçının hayal gücünü ortaya koyduğu değişik, başka bir deyişle enteresan formların üretiminde de bu tip kalıplar kullanmasına karşın, bu gereğinden az değer verilen bir tekniktir.

Kalıp yapımı için temel materyal alçıdır.¹⁰⁸ Alçı tabiatı bol miktarda bulunan, kolay kalıp haline getirilebilen ve porları nedeni ile iyi bir su emici ve suyu verici olması nedenleri ile tercih edilmektedir.

Alçı doğada Gips (alçı taşı) adı ile bol miktarda bulunan kalsiyum silikattır. $(CaSO_4 \cdot 2H_2O)$ Gips doğada bünyesinde 2 mol kristal H_2O ile beraber bulunur. Gips beyaz kayalar halinde ocaklardan çıkartılıp bildiğimiz toz alçı haline getirilmek üzere alçı fabrikasına getirilir. Kırılıp toz haline getirildikten sonra özel kızdırma fırınlarında yaklaşık $120^\circ C - 140^\circ C$ 'ye kadar kızdırılır. Bu kızdırma sırasında bünyesindeki kristal suyun % 75'ni kaybederek yarı hidrat hale gelir.

¹⁰⁷ a.g.c., s. 29.

¹⁰⁸ a.g.c., s. 48.

Alçı fabrikasında yarı hidrat haline gelmiş bulunan toz alçı torba veya dökme olarak seramik üretici kuruluşlarına sevk edilir. Üretici kuruluşlar şekillendirmek istedikleri ürün cinsine göre tasarımıladıkları form ve ana kalıpları hazırlar ve toz alçıyı su ile karıştırıp elde ettikleri alçı bulamacı ana kalıplara dökerek seri halde iş kalıbı üretilebilir. Toz alçının su ile karışması sırasında kaybetmiş bulunduğu 1 1/2 mol kristal suyu tekrar bünyesine alarak sert ve poröz alçı özelliğini kazanır.

Su ile karıştırma sırasında suyun bir kısmı alçının donması sırasında kristal su haline dönüşürken bir kısmı da serbest su halinde kalıbın bünyesinde kalır. Kalıpların istenilen şekilde su emmesini sağlayabilmek için bu serbest suyun kalıptan uzaklaştırılması gerekmektedir. Bu amaçla 50°C sıcaklığı geçmeyen ve hava sirkülasyonu bulunan kurutma odalarında kalıpların serbest suyu buharlaştırılana kadar kurutma yapılır.¹⁰⁹

Alçı kuruduktan sonra emici özelliğini taşır. Şekli model veya silindirik kapsamlı bir obje kalıbının yapılmasında, alçının dökülebilmesi için modelin etrafında belli bir boşluk bırakmak zorunludur. Bu, alçıdan kolay ayrılabilcek plastik, ahşap veya arap sabunu sürülmüş alçı plaka gibi poröz olmayan dayanıklı bir materyalin modelden belli bir uzaklıkta kurumasıyla sağlanır.

Alçı, döküm amaçlı formlar veya plastik kille şekillendirilecek biçimli model kalıplarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Modeller genellikle masiftir ve çamurun küçülme payı göz önünde tutularak bitmiş ölçüsünden daha büyük çalışmalıdır. Modeller çoğu zaman kil veya alçıdan yapılmakla birlikte hemen hemen her şeyden veya herhangi bir materyalden yapılabilir. Tasarlanmış silindirik formlar ya bir çömlekçi tornasında kille ya da elektrikli bir alçı tornası üzerinde blok bir alçının döndürülerek ve çeşitli özelliklere sahip alçı bıçaklarıyla yontarak müdahale edilmesiyle oluşturulabilir. Bununla birlikte plastik kil kullanarak basit bir model yapılmasıyla işe başlamak bir acemi için daha uygundur. Çamur modellerin dışında bütün bu modellerin kalıbı alınırken alçının modele yapışmasını önlemek amacıyla mutlaka bir ayırıcı sürülmesi zorunludur. Yaygın olarak kullanılan ayırıcılar, alçı için arap sabunu, ahşap için vernik veya balmumdur.

En basit ve en yaygın kalıp türü, kalıbı parçalara ayırmaya gerek duymadan formu serbest bırakan tek parçalı kalıp çeşididir. Bununla birlikte daha karmaşık modeller,

¹⁰⁹ Güner Yüksel, "Seramik", s. 58, 59.

çok parçalı veya birleşik kalıpları gerektirir. Bu parçaların model ayrıldığında bir araya getirilmesini sağlayan kalıba açılmış kilitler olduğu gibi yiv veya çentiklerin açılması da aynı işlevi sağlayabilir.¹¹⁰

Alçıdan yapılmış bir patlatma kalıbı yalnız orjinal bir kil modelden birden fazla döküm gerekmediği zamanlarda kullanılmıştır, bunun nedeni kalıba döküm yapıldığında küçük alçı parçalarının çamura karışmasıdır. Döküm, alçıdan olduğu gibi, fiber glas ile reçine ve mat fiber glas'a kadar giden pek çok farklı materyalden yapılabilir.

Bu tür kalıpları yapmak için ilk olarak kil heykeli ikiye bölmek ve ek yerleri boyunca tercihen ince parlak pirinç - bir tür pirinç - folyo levha ile heykelin dışına bir set oluşturmaktır. Bu genellikle büyük bir parçadır, örneğin, figürün tamamen ön kısmı olduğu gibi tek parça, arka kısmı çok parçalı olabilir ve bu son döküm materyalinin seçimine bağlıdır. Eğer masif alçı bir dökümün kalıbı iki parçadan yapılması isteniyorsa bu yeterli gelmeyebilir ve model zarar görebilir.

Heykeli bölen set, pirinç levhadan olduğu zaman kalıbın büyük kısımlarında onun yerine alçıdan bir plaka yapılır. Bu ilk alçı plaka çoğunlukla toz boylarla renklendirilir. Bunun nedeni, kalıbın içindeki döküm ve boya tabakası ile dışta kalan alçı arasındaki ayrılığın kolay fark edilebilmesi içindir. Ek yerleri belirlenmiş bir kalıba uygulanacak bir alçı karışımı her zaman temiz olmalıdır. Alçıyı karıştırmak için eski bir kaşık idealdir. Yaklaşık 6 mm renk tabakası uygulanır ve sertleşmeye bırakılır. Sonuç olarak parçasının yüksek kısımları çamur bulaşığı ile kaplanmıştır. Bulamaç çamur suyla doyurulmuş yumuşak bir çamurun parmakla sıkıştırılmasıyla yapılır. Parçaların üzerini kaplayan bu çamur, fırçayla uygulanan kil astara benzer şekilde yapılmış bir özdektir. Bu çamur bulaşığı gerideki alçıyı renkli kısımdan ayırdığı gibi, son döküm materyalinin kalıptan çıkartılmasında kolay bir ayırıcı olması nedeniyle tercih edilir

Daha sonra yaklaşık 2.5 - 3.8 cm kalınlığa gelene kadar biraz alçı ile desteklenir. Kalıbın direncini artırmak için üstüne haricen demir parçaları konulur. Demir parçaları dıştaki kalıp yüzeyine bir tür keten bezi veya çuval bezi ile bağlanır ve alçının keten bezi veya diğer takviyelerle birlikte ek çizgilerini aşmamasına özen gösterilir. Direnci sağlayan demirlerin az olması halinde dıştaki alçıyı aşmak gerekir ve kullanılacak fiber glas veya diğer materyallerin hazırlanması esnasında kurumaya bırakmak kalıp parçalarının hareketini engeller.¹¹¹

¹¹⁰ "Sculpture, Modelling and Ceramics", s. 48.

¹¹¹ a.g.e., s. 66, 67.

Parçalı kalıpların yerini bugün çoğaltma kalıplarında kullanılmak üzere silikon almıştır. Bununla birlikte bazı sanatçılar tarafından yeni yeni uygulanmakta olan silikon kalıplar seramik repröduksiyonlarında yaygın olarak kullanılmaktadır.¹¹²

Her türlü üretimin önemli basamaklarından biri hatta en önemlisi şekillendirilmedir. Çünkü insanların kullanımına uygun bir biçim verilmemiş yani şekillendirilmemiş hiç bir şey üretilmiş değildir.

Seramiğe şekil vermenin oluşumu çamura verilen basit şekillendirilmeden doğmuştur. Bu işlem, basit şekil vermeden başlayarak makinalar ile hiç bir yardıma gerek duymadan şekil vermeye kadar ilerletilmiştir.¹¹³

Seramik çamurunun şekillendirilmesinde çeşitli yöntemler uygulanır. Şekillendirme yönteminin seçiminde rol oynayan önemli faktörler vardır. Örneğin, seramik ürünün çamurunun bileşim ve yapısı, kullanma alanı ve amacı, üretiminin sayısal verimliliği, yani çamur teknolojilerinden yararlanma olanakları, ürünün biçimsel yapısı.¹¹⁴

Seri üretimi gerektirmeyen parçalar elle şekillendirilebilir. Pano, heykel, bahçe seramiği v.b. gibi parçalar, plastik çamur ve bazı yardımcı aletler kullanarak elle şekillendirilebilirler.¹¹⁵

Pres veya plastik çamuru kalıba basma yoluyla şekillendirme çeşitli şekilde yapılabilir, ancak oldukça yaygın bu kullanım, tamamiyle bir merdaneyle açılmış veya silindire yüzeyi düzeltilmiş kil plakaların kalıbın içine ya da dışına basarak yapılmaktadır. Bir çuval veya keten bezi üzerinde silindirden geçirilen kil plakaları kalıbın içine yatırmakla veya doğrudan yığılarak havası alınmış kil topakların kalıp içine elle sıkıştırma ile yapılan bu şekillendirme yönteminde alçının emme özelliğinden yararlanılarak çamurun bir süre sonra kalıptan kolayca ayrılması amaçlanır. Kalıp içindeki çamur oldukça kararlı daralmıştır. Kalıptan çıkartılan çamur deri sertliğine geldiğinde bir bıçakla istenmeyen kısımları kesilip düzeltilir ve temizlenir.

¹¹² a.g.c., s. 67.

¹¹³ Tanışan H. Hüseyin, Mete Zeliha, "Seramik Teknolojisi ve Uygulaması", s. 79.

¹¹⁴ Arcasoy Ateş, "Seramik Teknolojisi", s. 65.

¹¹⁵ Arcasoy Ateş, a.g.c., s. 67.

Eğer çamur kalıp üstüne basarak şekillendirilecekse çamurun kururken gösterdiği daralma nedeniyle formda hem çatlayacağı, hem de sıkışmadan dolayı serbest kalmasını engelleyeceği için dikkat edilmesi gereken, çamuru kendi haline bırakmaktan kaçınmaktır. Bu tekniğin pek çok çeşidi vardır. Çok karmaşık formları yapmak için parçalı kalıplardan yararlanılmasının yanı sıra buradaki prosedür her kalıp parçasına basılan plastik çamurun kendi ağırlığını taşıyacak sertliğe ulaştığında kalıp içinden çıkartılıp parçaların birleşeceği yüzeylere çentikler açarak kil astar sürülüp eklenmesidir. Deri sertliğine gelen parçaların ek yerlerinde oluşan fazla çamurlar temizlenip rötuş yapılarak kurumaya bırakılır.¹¹⁶

Döküm yoluyla şekillendirmede de presle şekillendirmede olduğu gibi, formları çoğaltmak için kalıplar kullanılmıştır.¹¹⁷

Bu yöntemde kullanılan çamur, “döküm çamuru” adı verilen akışkan bir çamurdur.¹¹⁸ Çamur, plastik kilin veya kurumuş parçaların su ile karıştırılmasıyla yapılır ve belli oranda cam suyu (sodyum silikat, deflocant) katılır. Cam suyu genellikle elektrolize olduğu gibi sodyum silikat veya soda külünden ibarettir. Bu, çamur parçalarını birbirinden ayırmasından başka çamurun akıcılığını da muhafaza etmeye yarar.¹¹⁹

Döküm yoluyla şekillendirme, en çok kullanılan bir şekillendirme yöntemidir. Diğer şekillendirme yöntemleri ile üretilemeyen her türlü parça dökümle şekillendirilebilir.

Yaş yöntemle şekillendirmede kalıp olarak, alçıdan yapılan, tek veya çok parçalı alçı kalıplar kullanılır. Kalıp şekline getirilmiş alçı maddesinin gözenekli oluşu nedeni ile, kalıpta oluşan su emme yeteneği, kalıbın içine dökülen döküm çamurunun suyunu emerek, şekillendirme işlemini, herhangi bir yardımcı alet olmaksızın sürdürür. Kalıpta şekillendirme için gerekli kalınlık sağlandığı zaman, kalıp içinde çamur geri boşaltılır. Böylelikle kalınlık alma işlemi durmuş olur, kalıp içinde henüz yaş ve belli bir yumuşaklığa sahip olan çamurun, kalıp tarafından sürekli suyu emildiğinden, şekillendirilen parça bir süre sonra kalıptan alınacak kadar sertleşir.

¹¹⁶ “Sculpture, Modelling and Ceramics”, s. 48.

¹¹⁷ a.g.e., s. 49.

¹¹⁸ Arcasoy Ateş, “Seramik Teknolojisi”, s. 74.

¹¹⁹ “Sculpture, Modelling and Ceramics”, s. 49.

Alışılmış yöntemlerle, döküm yapıldığı zaman, döküm çamuru alçı kalıba, maça başı denilen ağızdan dökülür. Şekillendirme sona erdikten sonra fazla çamurun boşaltılması, küçük kalıplarda kalıbın ters çevrilmesi, büyük kalıplarda ise alttan boşaltma deliğinin mantarının açılması ile olur.¹²⁰ Döküm çamuru biçimini koruyacak sertliğe geldiğinde kalıptan çıkartılır. Eklmeler, bu aşamada, kullanılan döküm çamuru veya su ile yapılabilir. Deri sertliğine geldiğinde ek yerleri veya istenmeyen kısımlar temizlenir veya kazıyarak yok edilir ve süngerle silinir. Artık, çamur fırınlamaya hazırdır.¹²¹

2.4. PİŞİRİM VE PİŞİRİM TEKNİKLERİ

Seramik ürünlerin pek çok türünde kullanılmış pişirme metotları başlıca 2 çeşittir. Bisküvi pişirimi sır uygulamasından önce yapılan bir işlemdir. Sır pişirimi ise bundan sonra gelen aşamadır.

Bisküvi pişirimi ürünün sırlanmasından önce yapılan ilk pişirmedir. Pişirim çamurun kimyasal yapısını değiştirdiği gibi ürüne dayanıklılık kazandırır. Pişirim sırasında çamurun içindeki organik maddelerin yanması ve bünyesindeki az suyun tamamen buharlaşmasıyla birlikte oluşan gözenekli yapı (poröz) üzerine uygulanacak sıran emilmesini (absorbe) sağlar Buna karşın pek çok seramik formun bisküvi ve sır pişirimi birlikte yapılır. Bu, hem zamandan, hem de maliyetten tasarruf edilmesini sağlar. Bu uygulama stoneware ve dekorlu earthenware formları veya desensiz basit formların üretiminde kullanılmaktadır. Bahçe seramikleri ve belirli bazı pişirim kapları gibi sırsız ürünlerde yalnız bisküvi pişirimi gereklidir veya yarı vitrifiye bir pişirim yapılır.

¹²⁰ Arcasoy Ateş, "Seramik Teknolojisi", s. 74, 75.

¹²¹ "Sculpture, Modelling and Ceramics", s. 49.

Sırsız vitrifiye tuğla, kiremitler eskiden saman yığını içinde pişirilmişti ve dekorlu ve sırlı fayanslar ilk defa bir saman yığını içinde ince olduklarından dolayı yan yana dikkatle istiflenerek pişirilmiştir. Bisküvi pişirimi, sonradan gelecek sırlı pişiriminden daha yüksek bir derecede yapılmıştır. Bu daha düşük sırlı pişiriminin nedeni sırlı uygulamasından önce dayanıklı bir gövdeyi oluşturmak içindir (Pratik olduğundan tüm sırlı fayanslar bu yolla pişirilmiştir.)

Çok detaylı ve ince işlenmiş dekor tekniklerinin kullanıldığı daha karmaşık seramik ürünlerin kullanıma uygunluğu ve korunması açısından gerekli olan sırlama işleminden önce bir bisküvi pişirimi zorunludur. Eğer ürün ilk pişirimi yapılmadan sırlanmış ise elle tutulduğunda kırılma sorunu ortaya çıkabilir. Seramik ürünler, fırına yerleştirilmeden önce sıcak bir atmosferde veya havadar bir yerde tamamen kurutulmuş olmalıdır.¹²² Fırın doldurmada birinci koşul fırının temiz olmasıdır ve fırında kullanılacak malzemenin başarılı olup olmadığı kontrol edilmelidir. Bisküvi fırınlarını istifleme, nesnelerin fırın içine üst üste istiflenmesi veya ürünlerin ağız ağıza gelecek şekilde yerleştirilmesiyle birlikte olabildiğince sık olması pişirmede ekonomiklik sağlar. Kapaklı bir ürünün kapağı, fırınlama esnasında herhangi bir sallantıdan düşmeyecek şekilde, yerleştirilen ürünün üstünde, birlikte pişirilebilir. Tümü bu şekilde yükseltilmiş ve birbirine oldukça iyi desteklenmiş çanak-çömlek veya nesnelerle ağırlığın eşit dağıtıldığı bir istifleme güvenlidir... Tamamen kurumuş çömlekler, büyük ve ağır olsa da bisküvi pişirimi yapıldığı sırada, fırının aşırı yüklenmesine karşı oldukça dayanıklıdır.

Bisküvi pişirimi, ürünün kimyasal bileşimindeki suyun uzaklaşmasını sağlamak amacıyla başlangıçta çok yavaş yapılmalıdır. Eğer pişirim çok hızlı başlarsa veya derecede ani bir yükselme olursa buhar ani bir basınçla ürünün duvarlarından çıkmak isteyecek ve patlamasına sebep olacaktır. Buharın bu değişimi 450 °C (840 °F) ile fırının sönük bir kırmızı renk almaya başladığı 600 °C (1110 °F) arasında yer alır.

¹²² Clark Kenneth, "The Potter's Manual", s. 182.

200 °C ile 400 °C arası (390 °F, 750 °F) çamurun içindeki organik maddelerin ayrışmaya başladığı ve yandığı aşamadır. Florine gibi diğer kirlilikler ve sülfür trioksit (nem ile sülfürik asit bileşimi) 900 °C (1650 °F) bir sıcaklığa kadar yanmaya başlamaz veya daha yüksek bir sıcaklığa vardığında yanar.¹²³

Bugün kullanılan başlıca iki tip fırın olmasına karşın, seramiğin form ve dekor gelişimini daha iyi anlamak için ilk fırın tasarımlarıyla ilgili bilgilere sahip olmamızda yarar vardır.

İlk çanak-çömlekler ve figürinler yakılan küçük bir ateşte pişirilmişti. Genellikle bir çukur kazılır ve kuru ince dallar veya kaba otlarla doldurulurdu. (Resim 46, 47) Bu yatak üzerine güneşte kurutulmuş ürünler konulur ve üzeri fazlaca kuru dallar ve odun parçalarıyla örtülürdü. Yiğın ateşlendikten sonra ürünün üzerini kaplayan kıızıl alev rengi kömür tabakasının kor haline dönüşmesine değin yanan ateşe küçük odun parçaları ilave edilirdi. Birkaç saat sonra kül tabakasına dönüşen yığının içindeki çömleklerin ve ısınan toprağın çok yavaş soğuması için kendi haline bırakılırdı.

Yalnız, bunun gibi bir prosedür için düşük pişirim çamuru kullanılmıştı. Sadece 800 °C (1500 °F) civarında pişen ürün aslında olgunlaşmamıştı ama kullanım amacına hizmet etmeye elverişliydi. Çünkü gözenekli gövde henüz sıcakken ona su geçirmez ince bir tabaka sağlayan yapışkan bitki yapraklarıyla çoğu zaman parlatılmıştı. Oldukça düşük bir sıcaklıkta pişen çamurlar yüksek oranda demir oksit içerirler. Külle yoğun duman altında kaldığında, kil gövde içindeki doğal kırmızı oksit (Fe_2O_3) oksijenin yetersizliğinden dolayı siyah oksit (FeO) şekline dönüşür. Karbon ürünün yüzeyine işlemiş olsa da çukur açılarak pişirilmiş bu tip çömleğin koyu rengini vermeye katkıda bulunur. Uzun zaman sonra bu özellikleri verebilecek oksidasyon fırınları geliştirildi; pek çok kültür hemen hemen oksijensiz atmosferde pişen siyah ürün yapmayı sürdürdü. Bunlar kaptan kaba geçen ince bir astarla kaplanmış ilk parçalar olup parlak bir yüzey elde etmek amacıyla perdahlanmışlardı. Daha geç Çin "Lung-Shan" ürünleri ile Etrüsk "bucchero" ürünleri gelişmiş siyah ürün örneklerindendir.¹²⁴

¹²³ Clark Kenneth, a.g.e., s. 182.

¹²⁴ Nelson Glenn C., "Ceramics", s. 21.



(Resim 46) Nijerya'da alevli ateşte pişirme. Yöresel çamurdan yapılan çömlekler pişirilmeden önce tamamen kurutulmalıdır. Eğer bu yapılmazsa ısının birden artışı çanakların kırılmasına yol açar. Bazen içlerinde kuru otlar yakılarak iyice kurumaları sağlanır. Çömlekler kuru odunlar üzerine dizilir. Odunlar yanınca çömleklerin birbiri üzerine düşüp kırılmayacakları biçimde istifleme yapılır. İstiflenen çömlekler üzerine kuru otlar konduktan sonra ateşlenir. (Kaynak: Emmanuel Cooper, "Seramik ve Çömlekçilik, s. 13.)



(Resim 47) Ateş çok çabuk söner. Çömlekler henüz sıcakken bir kanca ile küllerin arasından çıkarılır.

(Kaynak: Emmanuel Cooper, "Seramik ve Çömlekçilik", s. 13)

Çin'in güneyinde MÖ. 1000 kadar erken bir tarihte üretilen çanak-çömlekler yüksek pişirimli ilk stoneware parçalarıdır. Stoneware tamamen Han Hanedanlığı (M.Ö. 206 - M.S. 220) ve Sung Hanedanlığı (M.S. 960 - 1279) zamanında üretilmiş porselenlerle benzer. Yüksek pişirimli bu ürünlerin erken gelişimi, kaolin ve feldspatik kayalara sahip Çin'in porselene göre oldukça yumuşak stoneware killeri elde etmesiyle açıklanmıştır. Asıl benzerlik, Çin'in güneyindeki dağlık bölgelerde, yamaçlara veya nehir, göl kenarlarına kurulmuş fırınların, bayır yukarı veya eğimli fırınlardan olmasıdır.¹²⁵ İtalya'da Rönesans'ın sürdüğü 15 .yy' da üretimin dışında çok miktarda çanak çömleği pişirmek için dikdörtgen şeklinde büyük bir fırın geliştirilmiştir. Bütün bu Grek - Roma ve İslam seramikleri ve Ortaçağ'daki pek çok seramik ve Avrupa Rönesans'ında nadiren 1093°C'i (2000 °F) aşan bir derecede pişmiş earthenware'dir. Stoneware killeri Rhine Vadisi'nde yaklaşık 14.yy'da çömlekçilerin pişirimi sürdürmek ya da yükseltmek amacıyla kullandıkları bol miktarda oduna rastlanmıştır ve hava akımı aşağı doğru giden dikdörtgen fırınlarda yüksek pişirimli stoneware yapmaya başlamışlardır.¹²⁶ Sanayi devrimi fırın tasarımı ve yapımına büyük yararlar getirdi ve 19.yy başında Avrupa'da Çin'dekilerle kıyaslanabilecek fırınlar kullanıldı.

18.yy Avrupa'sında porselen üretmek için ilk başarılı girişimler, 1300 dereceye kadar yükseltilebilen bir fırının geliştirilmesi ile kısmen gerçekleştirildi...

Bugün birçok fırınlar mazot, gaz veya elektrikle ısıtılır. Eski çömlekçilerin fırını ateşlemek için çektikleri eziyet ve duman artık tamamen yok olmuştur.¹²⁷

¹²⁵ Nelson Glenn C., "Ceramics", s. 23.

¹²⁶ Nelson Glenn C., a.g.e., s. 23.

¹²⁷ Cooper Emmanuel, "Seramik ve Çömlekçilik", s. 15.

SONUÇ

Modern sanatçı, tekniği, ifade tarzı, uslubu ne olursa olsun herşeyden önce kendisini, iç hayatını ve dünya anlayışını ifade etmek ister. Modern sanatta sanat şekilleri, ifade tarzları değişmiş, sanatçının kendisini anlatmak, duygu ve düşüncelerini başkalarına sunmak arzusu değişmemiştir. *Sanatın bütünü, kaynağını gördüğün dünyanın kendisinde değil, ama insanın ruhunda ve dış dünya karşısındaki tepkilerinde bulmaktadır.*¹²⁸

*Herhangi bir sanatçının hiçbir peşin düşüncesi olmadan doğanın karşısında geçmiş olabileceğini düşünmek pek acemice bir tasarımdır. Onun benimsemiş olduğu tasvir kavramları ve bu kavramların onda aldığı şekiller, sanatçının doğrudan doğruya gözlemlerden edindiklerinin tümünden çok daha önemlidir. (Hiç değilse sanatın, bilimsel analizi değil, dekoratif-yaratıcı olduğu sürece.*¹²⁹

Modern sanatçı doğayı taklit etmekten kaçınarak yaratmaya ait artistik niteliklere ve plastik şekillerin şartlarına önem vermektedir. Doğal bir objenin varlığı içinde canlılığa sadık kalarak tasvir etmek veya canlı sanısını vermeyi istemek amaç değildir. Buradaki doğaya yaklaşma eylemi minimalist, geometrik soyutlamaya dayanır. Planlar arasındaki bütünlüğün korunması, asıl yaratılması istenen formun yapısını etkilemez. Formun proporsiyon dengesi, doğal örneğinden soyutlanarak, geometrik bir düzen içinde şekillenmiştir. Çözümsel (Analitik) bir yaklaşımla ele alınan çalışmaların tamlık olgusuna ulaşması, matematiksel bir hesap yardımıyla değil, salt yaratıcı olgunun, yani ortaya çıkan duygu yükünü ve kavram bütünlüğünü sunabilme kapasitesiyle ilgilidir.

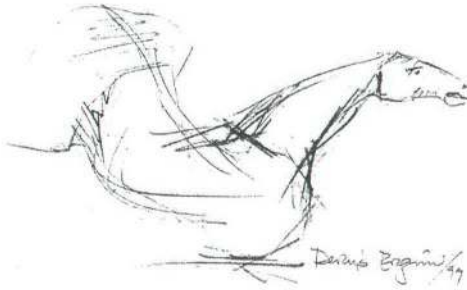
Eserin imge olarak ilk ortaya çıkışı ve sanat objesi olarak estetik beğeniye sunulması bağımsız bir yaratma eyleminin ürünüdür. Yaratma sürecinde aranan kişilik ve sanatsal formasyon eserin tanımlanması için önemlidir. İmge-obje arasındaki bağın içtenlikli olması yaratma sürecini heyecanlı ve coşkulu kılmaktadır. Bu heyecanın sonuca yansımaları objede aranan etki biçimidir. Ancak çoğu zaman samimi olunduğu halde imgeden uzaklaşılarak malzemenin doğasına uygun ya da hiçbir peşin düşünce olmadan malzemenin fırsat ve sürprizlerine dayanarak ortaya çıkmış objeler de üretilmektedir.

¹²⁸ Gombrich E. H., "Sanat ve Yanılsama", s. 97.

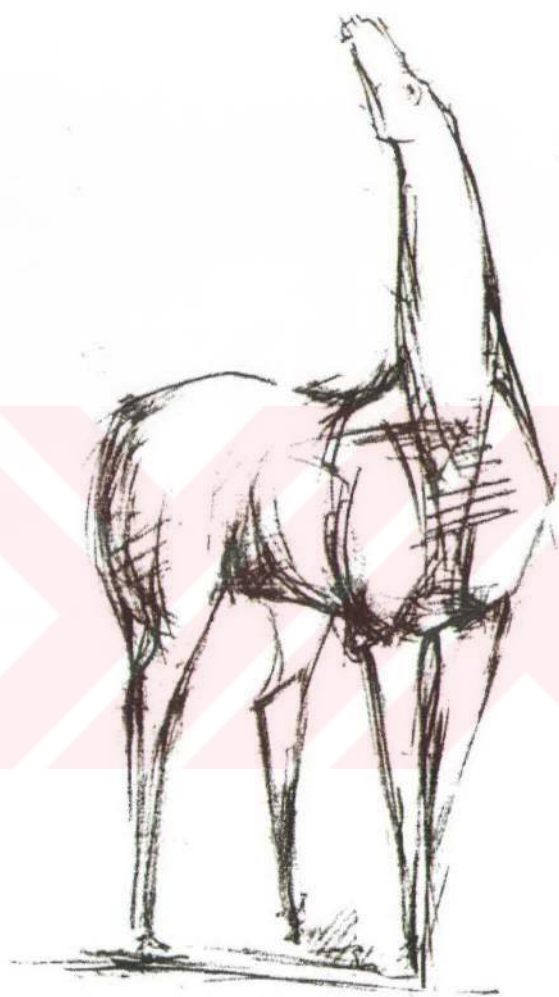
¹²⁹ Wölfflin Heinrich, "Sanat Tarihinin Temel Kavramları", s. 272.

Sanat değeri yüksek kalıcı bir eserin yaratılması, sanatsal olgunluğa ulaşmış bir sanat formasyonu ile ortaya çıkmaktadır. Estetik beğeni sanat nesnesinin değerlendirilmesinde önemli bir kriterdir. Fakat uzun bir zaman aralığında estetik beğeni yerini akılda kalan imgeye bırakmaktadır. Ve bu etki biçiminin de eserin fiziksel algısından daha uzun yaşadığı görülmektedir.

Eserin içeriği ve ifade tarzının anlaşılır olması, sanatçının yapmak istediğinin netleşmesiyle ilgilidir. Plastik etkinin doğru kullanılması ve estetik beğeniyi ateşleyen strüktürel değerlerin eser içinde verilmesiyle oluşan etkinin, tüketici tarafından benimsenmesi ortak dilin oluştuğu anlamına gelmektedir. Eserin vermek istediği mesajın ya da hiçliğin anlaşılması eserin yaşama şansını artırır. Ortaya çıkan esere ortak olmak ve bu güzelliği tüketmek, insanın hoşlanma dürtüsü gerçeğidir. Belki de yaratıcı sanatçı kendisini bu güzelliğin yaratılması için görevli hissetmekte ve görevini ciddiye almaktadır. Aslında elindeki malzemeye isteyerek, bilinçli bir şekilde yaklaşarak, estetik birikim ve deneyimini yaratıcı duyguyla birleştirerek güzelliğin ortaya çıkması için verdiği çabadır. Gözün, aklın ve duyguların birlikte hareket etmesiyle gelişen ortak yeti üretilen eserin anlayışında, mantığında ve her safhasında devreye girerek bir sanat tavrının oluşmasına yardımcı olmaktadır. Kimliği olan bir çalışmanın ortaya çıkması bir dizi pratiğin, eskiz, taslak, kroki gibi ön çalışmaların sık tekrar edilmesi gibi yaratma eylemindeki endişelerin tatmin olmasına ve sanatsal eleştirinin oluşturduğu genel doğruların kişisel doğruya dönüşmesine bağlıdır.



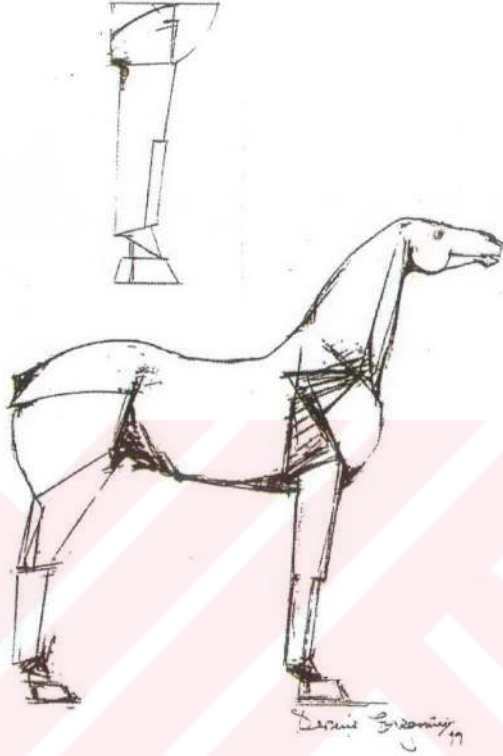




Derwiz Zreim 27



2000 2000



Aslında orijinal ve tek olan obje karşısındaki bu haz; objenin sanatsal ve estetik ölçülerinin doğru tespit edildiği anlatım ve kavram bütünlüğünü yansıtabilme özelliğindeki başarıdandır. Alıcıyla eser arasındaki alışverişin kurulması o eserin değerli olduğu anlamına gelmediği gibi değerli olabileceğini de işaret edebilir. Buradaki özdeklik ve etkilenim olgusunu doğru tesbit edebilmek için sanat tüketicisinin sanat kültürüne ve bilgisine bakmak gerekmektedir. Diğer yandan alıcıya ulaşmadan yok olan eserin değerlendirilmesi tarih içinde daha doğru anlaşılabilmektedir. Bazen de eserin sahibinden başka alıcısı bulunmadığından eserin alıcıya ulaşması güçleşmektedir. Alıcısı bulunmayan sanatın da yaşaması olanaksızdır. Tarih içinde anlaşılamayan ve hiçbir zaman da anlaşılamayacak olan eserlerin sahipleriyle başbaşa kaldığını ve sanat çöplüğünde yerini aldığını bilmekteyiz.

İfade biçimi ve estetik değerleri destekleyen, aynı zamanda bütünleyicilik rolü olan malzemenin tercihinde orijinallğin uzun süre korunması istenilen bir sonuçtur. Bu açıdan oluşturulan malzemenin diriliğı ve sağlamlık etkisi önemlidir. Malzeme ve teknik arasındaki bağı kontrol altına alınması, oluşturulacak eserin seyrini etkilemektedir. Malzeme verilerinin keşfiyle artan ustalığın olumlu etkisi; yaratıcı-coşku ve heyecanın harekete geçmesini sağlamaktadır. Ustalığın iyi kullanılması eserin tamlık olgusunu ortaya koymak için gereklidir. Ancak ustalığın iyi kullanılması ayrıca eserin değerini artırmaz. Ustalığın yaratıcı edimdeki rolü çoğu zaman kişiselleşmeyi ortaya çıkarmak ve usluplaşmayı destekleyerek bir sanat dilinin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Malzemeyi sanat objesine dönüştürmek bilgi birikimine, teknik ve beceri gibi özelliklerin birarada iyi kullanımına bağılı olmakla birlikte istenilen etki biçimini yakalama çabası ve endişesi, gerçek sanat üretmek isteyen her sanatçının samimi arzusudur. Bir sanat tavrının oluşmasına yardımcı olmaktadır.

Diğer yandan üretilecek eserin patentine sahip olan sanatçı eserini bir kişi ya da kuruma sipariş ederek üretimini sağlamakta ya da orjinal bir eserden yola çıkarak yeni adına yeniden bir eser üretmekte sakınca görmediğı gibi daha birçok sanat aktivitesinin sanat tüketimine sunulduğu görülmektedir. Burada asıl olan o eserin sadece var olma özelliğidir. Eserin tamlık olgusu ve onun arkasındaki sanat tavrı, sanatçının sanata bakışı ve yeni değerlerin kabul görmesiyle ilgilidir. Post-modern anlayışla karşılık bulan yeni değerler geniş kitleleri etkilemeye devam etmektedir. Temel sanat formasyonundaki usta-çırak öğretisi günümüzde öğretişim olarak ele alınmalıdır.

İletişim çağındaki bilgilenmenin kapsamı genişlemiş, öğrenme şekli bireyselleşmiştir. Örgün eğitimin kurumsallaştığı ve statünün oluştuğı günümüzde öğretişimin önemi bir kat daha artmıştır. Burada temel olan, eğitim programının uygulanış biçimi değil, asıl olan; bireyin yaratıcı duygusunun ortaya çıkması, sanat kuram ve kavramlarının öğretisi, deneyim ve tekniğın kazanılması için yapılan çalışmaların aktarılmasındaki anlayış farkıdır. Eskinin öğretisinde var olan öğrenme tutkusu, yaratma isteğı ve çalışma pirenslilerindeki çaba ve özveri, günümüz anlayışında sanal bilgilenmeye doğru kaymakta ve birey, erişim ve iletişim teknolojilerindeki bilgi doğrultusunda şekillenmektedir. İzleme ve okumaya dayalı yeni sanal üretimler; birebir yaşanırılığın uzağında yapılan deney ve pratiğın, dokunmayı, görmeyi, koklamayı, aynı havayı teneffüs etmeyi ve aynı mekanı paylaşmayı ortadan

kaldırmaktadır. Bir ideolojiyi veya felsefeyi sahiplenmeyen post-modernizm, sanal-gerçek dünya ikileminin yaşanmasının önünü açmıştır.

Sanal bilginin hazır paket olarak sunulması, yaratma sürecinde bireyi bağımlı ve tembel kılmaktadır. Bilgilenmenin kolaycılığı ve avantajı, detayların geçiştirilmesine, bazı değerlerin aşınmasına neden olabilecek riski taşımaktadır. Coşku ve heyecanın uzun zaman diliminde oluşturduğu değerler hissetmeyi gerektirir. Anlık bilgi alışverişiyle objektif bir değerlendirmenin yapılabilmesi oldukça zor ve aynı zamanda yanlış karar ve bilgilenmeye neden olabilir. Yaratma dürtüsünün coşkusu ve heyecanının yaşanılan anı nasıl etkilediğini Etruryalıların şahane insan heykellerinde veya Prehistorik dönemin “Venüs of Dolni”si gibi (bkz: s. 36) eserlerinde ve diğer taraftan çevresinden nasıl etkilendiğine Lascaux’daki mağara resimlerinde rahatlıkla görmekteyiz.

Yaşama sanatı; ilk insanlar için inorganik kavrama yetisiyle, doğanın organik yapısına göre şekil almış, üretim ve tüketim modeli kollektif, toplumsal tasavvurlara göre (bkz: s. 12) kitle estetiğinin dar kalıpları içersinde üretilen eserler günümüzde post-modernizmi yaşayan bireyin kendi duygu ve heyecanının köklerini görmesi açısından önemlidir. Aslında insan, hoşlanma ve yaratma duygusunu beraberinde getirmektedir; birisi yaratır, diğeri yaratılandan hoşlanır. Bu iki olgunun arasına giren sanal tüketim, yeni dünyanın anlayışı olan liberal ekonomi-politika doğrultusunda kitle-sosyolojisi programının desteği ile gerçekleşmektedir. Küreselleşme ile şekil alan oluşum; sınırların kalkmasını, ulus devletin çözülmesini, kültürlerin kaynaşıp zenginleşmesini, paranın serbest dolaşmasını istemekte, üretim ve tüketimin tek elden planlanması gibi yatayda geniş, dikeyde kısa, iletişim teknolojisi ve bilgisi ile donatılmış bir köy tasarlanmaktadır. Bu programdaki asıl sorun, sanatçının büyük hayal dünyasının bu köye nasıl sığacak olmasıdır.

Bu anlayışın temelleri aslında 1950’ lerde atılmıştır. “Dünya birgün informatik bir köy haline dönüşecektir.” fikri yeni anlayışın özünü oluşturmaktadır. Kollektivizm’e karşı bireyi ön planda tutan, tüketimi artırmak ve buna bağlı özgürlükleri destekleyen anlayış, rekabete dayanan yaşam modelini dünyaya kabul ettirmek istemektedir. Bu tez günümüzde küreselleşme olarak devam etmekte, baş döndürücü bir hızla gelişen bilgi ve teknolojik yapı yeni sorunları da beraberinde taşımaktadır. Geliştirilmiş demokraside birey tüketici olarak kabul edilmiş ve özel bir statüye kavuşmuştur. “İnsan Hakları”

kavramı üretebildiği ve tüketebildiği kadar değer biçilen bir başka statüyü de onaylamış durumdadır. Dünyayı sadece ekonomik bir pencereden gören bu anlayış, bireyin içsel dünyasını hesaba katmayı unutmamıştır. İlkel yaşamda dahi var olma savaşı, yaratma cesareti ve coşkusu doğaya karşı ayakta kalabilme mücadelesine bağlıdır ve özünde ekonomik bir mücadeledir. Üretim ve tüketim bir mücadele değil, aksine yaşam gerçeğidir ve birey bu gerçeğin içinde baş aktördür. Günümüzde uygulamaya konulan ekonomik-model bireyin prototip bir şekil almasını arzulamaktadır. Ve olaylar kendisinin dışında geliştiği halde sonuçtan sorumlu bırakılması, hiçlik duygusunun yaşanmasına ve bireyi giderek mutsuz, huzursuz, duyarsız, sorumsuz bir kişiliği içinde barındırır hale getirmektedir. Kant'ın "Açlık en büyük terbiyesizliktir." sözü giderek kendisinden uzaklaşan bireyin içinde bulunduğu tatminsizliği açıklaması açısından önemlidir. Açlık çeken bireyin istek ve arzuları dışsallaşmıştır. İçsel estetik tatminin yerini sentetik bir estetik almıştır. Sanatla, sanat olmayanın ayırımına varmanın gereksizliği ve aynı anda tüketilmesinde bir sakınca görmeyen anlayış, özgün ve orijinal olanı aramayı bırakmıştır. Ve böylece sanat değeri yüksek eserlerin ayrıca kabul görmeleri ve insanı şok eden etkileme gücünün artık ortadan kalktığına tanık olmaktayız. Bireyselliğin sıradanlaştığı ve yaratmada kitle estetiğinin hakim kılındığı bu yeni ortamda özgür kalan sanatçının, aslında özgürlüklüğü tartışmaya açıktır.

Post-modern hareket çoğunluğu kapsamaktadır. Bu nedenle kendisine "olabilir" yakıştırmıştır. Kaynağını Modernizm'den alırken aynı zamanda tepki de duymaktadır ve bu tepkiyi kendisini Modernizm'den ayırarak göstermez. Aslında yine Modernizm'i temel almaktadır. Onu reddedse bile yine ondan ayrılarak değil, onun devamı gibi bir reddir. Yeni peşinde koşturmayan, yeniden ortaya sunmanın artık yeni olmadığını, dolayısıyla aynı olmayanın artık eskisi gibi olmayacağını savunmaktadır.

Çünkü eser, toplumsal, kültürel ve sosyal yapısıyla doğrudan doğruya ait olduğu dönemi yansıtır. Tarihin derinliklerine ışık tutan eserler, bizim için hala orijinaldir. Geleneksel malzemenin sıcaklığı doğrultusunda orijinelliğin korunması ve yeni etki biçimlerinin ortaya konması tercih sebebidir.

Estetik kuramlara bağlı olmadan yaratılmaya çalışılan plastik etki biçimi bağımsız bir yaratma duygusu ile ortaya çıkmıştır. Gelir geçen sanat görüşlerine, sanat akımlarına fazlaca ilgi duymam söz konusu değildir. Post-modern bir kültürün yaşandığı dünyayı aynı kültür anlayışı ile karşılamak samimi bir duyguyu açıklamaz. Yeni adına

üretileen sanat etkinliklerine karşı önyargılı davranmak, mevcut olan sanat tavrından değil, sanat eserine eleştirel baktığından kaynaklanmaktadır. Yeni adına herşeyin üretildiğı ve savunmasında bir tavrın gösterilmediğı günümüzde, yapılabiliirliğin özgürlüğü yaşanmaktadır. Yeni adına üretildiğı halde yeni olmayan, çok şeyin denenmesi ve üretebille kolaylığı beraberinde taşıdığı olumlu ve olumsuz etkileme gücüyle, bazen avangad sayılabilecek bir çalışmanın da fazla itibar görmeden rahatlıkla gözden kaçıdığı görülmektedir.

*Modern sanat eserinin sanat felsefesine ve estetik doktrinlere göre incelenmesi ve değeriendirilmesi yanlış ve eksik hükümlere götürür... Bütün basmakalıp felsefi ve estetik kuralları reddetmek suretiyle, orijinal ve biricik bir eser yaratmayı amaç edindiğı ve özellikle plastik değeriilere önem verdiğı için, onun eserini ancak sanat felsefesinin ve estetik doktrinlerin açısından yorumlamak soyut ve genel hükümlere götürebilir. Diğer yandan, modern sanat eserinin, onun ayırt edici özelliklerinden birisine, örneğinin gerçek duygusuna aşırı ve hatta yanlış bir değeri vermek suretiyle yorumlanması da, onun plastik ve artistik özelliklerinin ve aynı zamanda sanatçının kendine özgü dünya ve insan anlayışının tahrif edilmesine neden olabilir. Çünkü, bu gerçek duygusu, bu suretle felsefi ve metafizik bir anlam kazanmış olur. Oysa ki, modern sanatçı, klasik sanatçının tersine, genel olarak doğa ve hayat gerçeğinin karşısında, sınırlı ve kişisel bir tavır takınır.*¹³⁰

Organik canlılık gerçeğine dayanan plastik şeklin uyandırdığı etki biçimi; benzetme kaygısından uzak geometrik soyutlamaya dayanan kil, metal vb. gibi geleneksel malzemelerle birlikte bir sanat eseri ortaya koymaktır ve kapalı form anlayışı ile ele alınan çalışmalar hareketli detaylardan uzaktır. Dondurulmuş durağan yapı aslında hareket edecekmiş gibidir. Yumuşatılmış planların formun merkezine doğru hareket etmesi enerjinin merkezden dışa doğru, yüzeye dağılması sağlanmıştır. Yüzeydeki enerjinin güneş ışığıyla buluşması formun anıtsal (Monumental) bir yapıya dönüşmesine olanak tanır. Yuvarlatılan planların formun merkezine bir düzen içinde yönelmesine engel olmak ve karşıt bir planla yüzeydeki gerilimi artırmak gereklidir. Aksi bir durumda estetik değeri azalan objelerin dekoratif bir yapıya dönüşme ihtimali vardır. Dekoratif etki biçiminin yerinde ve gerekli olduğunda kullanılmaması objenin biblo gibi süs eşyasına dönüşme riskini artırır. Buradaki amaç sanat değeri yüksek eser

¹³⁰ Müller Joseph - Emile, "Modern Sanat", s. 9.

retmektir. Ancak durağan bir formun plastik verileri kısırdır ve bu objeyi canlandırmak zor bir iştir.

Form yüzeyindeki güneş işığı hareketinin saptanması, istenilen şekilde ylendirilmesi ve kesintisiz bir şekilde dağılmasını sağlamak eserde görmek istediğim etki biçimidir. Deri sertliğindeki kil malzemenin gözenekli dokusunu sıklaştırmak, pürüzsüz bir yüzey elde etmek suretiyle güneş işığının rahat dağılımı sağlanmıştır. Blok yüzeydeki bu işık, yapıyı diri ve canlı tutmakta aynı zamanda dokusal bir istek uyandırmaktadır. Eseri ayakta tutan ve formun omurgasını oluşturan genel hareket, kütlenin içinde eriyerek genel yapıyı oluşturmuştur. Bu yapının hareketliliğini artırmak ve organik bir canlılık kazandırmak için ritmik harekete ihtiyaç vardır. Simetrik olarak tekrarlanan bu hareketler, sezgisel duygudan uzak bilinçli bir yaratma eylemidir.

Malzeme ve teknik, duyguları harekete geçirmek için yeterlidir. Doğanın ortaya çıkardığı güzellik karşısında kendini ifade etmek isteyen sanatçı, malzemeye müdahale ederek kendi iç dünyasını yansıtmayı dşunmektedir. Malzemenin organik bir yapıya dönüşmesi ve bu yapının değer görmesi malzemeye yapılan müdahale sonucu ortaya çıkan estetik değerden çok malzeme karşısında elde edilen estetik başarının takdir edilmesinden kaynaklanmaktadır Aslında estetik haz, belli bir sanat kültürünün arkasındaki estetik kaygıda yatmaktadır. Yani ortaya çıkan duygu yükünü ve kavram bütünlüğünü algılayabilme kapasitesidir

Kil çok eski tarihlerden bu yana heykel yapımında yontu malzemeleriyle birlikte kullanılmıştır. Yontma işlemi dıştan içeri doğru bir çalışmayı gerektirirken kil malzemeyle içten dışa doğru bir çalışma gerekir. Yontma işlemi sırasında yapılacak bir hatanın telafi şansı yoktur. Bu nedenle kontrollü ilerlemeyi öğrenmek, formu çözmek ve deneyim kazanmak için kilden yapılmış heykellerin üretimi sürmekte ve çoğu zaman da bu heykeller pişirilmektedir. Geleneksel malzeme olan kil heykel yapımında önemi bir malzemedir Biçimlendirme ve tasvir işlemi tamamlanan kilin, polyester, alçı beton, metal vs. gibi kalıcı malzemelere aktarılması hala söz konusudur. Geleneksel heykel malzemesi karşısında kendini zgr hisseden heykeltraş seramik malzemeyi şekillendirme sırasında aynı serbestliği bulamadığından şikayetçidir. Malzemenin sorun çıkarmadan sanatçının emrinde olması, sanatçıyı sadece yaratma eylemiyle uğraşmasını sağlarken, seramik bir obje üretmek için seramik teknolojisi ve şekillendirme metodlarını doğru ve eksiksiz kullanması şartı, heykel sanatçısını çalışma prensiplerini

değiştirmek zorunda bırakmıştır. Sanatçı bu gerçeği hesaba katarak sanat üretmek zorundadır. Biçimlendirme ve pişirim işlemleriyle, renk, doku ve strüktürel değerleri sabitlenmiş seramik bir objenin, üzerinde yapılacak değışikliklere tekrar müdahale şansı yoktur. Bu gerçek seramik heykelin var olma özelliğidir; seramik sanatçısı, teknoloji ve yaratma eylemini aynı anda ve birlikte, kendiliğinden, içkin bir duygu olarak tasarlamakta ve bağımsız düşüncenin çıkış noktasında biçimlendirmeye başlamaktaadır. Bu nedenle seramik sanatçısının ayrıca teknoloji ve şekillendirme metodlarını göz önünde bulundurarak bir eser ürettiğini düşünmek doğru bir yaklaşım sayılamaz.

Modern sanat içinde başarıyla tamamlanmış pek çok örneğin incelenmesi ve mevcut bilgiler ışığında teracotta heykeller üretmek, üzerinde durulan asıl konudur. Eski sorunlara yeni çözümler getirmek tanıdık formların sınırlarını zorlayarak düşünce ve arayışlara yönelerek farklı malzemelerle çözümlenmesi amaç edinilmiştir. Bilim ve teknolojideki gelişme karşısında değışim gösteren hayatın yeniden şekillenmesi ve bu ilerleme karşısındaki etkileşim sanatçıyı sonu gelmez üslup ve deneyci yapıtları ortaya koymaya zorlamaktadır. Her türlü değışime açık ve her şeyin olabilir olması karşısında duyulan tepki, sanatın değışmeyen plastik değerlerine sahip çıkarak yeni objeler üretmek şeklindedir. Bilimsel ilerleme ve teknoloji karşısında gelişmenin yavaş seyrettiği buna karşılık değışmenin daha hızlı oluştuğuna tanık olmaktayız. Değişiklik, cazibe merkezidir, merak ve heyecını içinde barındırır bu nedenle tüketim daha çabuk gerçekteşir. Arzu edilen gelişmenin gerçekteşmesidir. Buna karşılık her şeyin hızla tüketildiği bir ortamda orijinal bir eserin sindirilmeden tüketilmesine karşı ısrarcı davranmak geçmişe duyulan hayranlık değil yeni ve orijinal olananın farkına varılmasını, değerin anlaşılmasını sağlamaktadır.

Pişmiş topraktan yapılmış çalışmaların terrocotta olarak kalması istenmekte, ancak sırlı malzemelerin estetik ve dekoratif özelliklerine de değinmek gerekli görölmektedir. Buradaki asıl konu, sır'ın insan üzerinde yapmış olduğu estetik değeri incelemek ya da bir teori geliştirmek değildir. Sır'lı malzemenin objeye sağlamış olduğu şıklık ve gösterişli etkisini, estetik bilincin ortaya konmasıyla sanat değeri daha yüksek bir etkiye dönüşebilecekęi düşünölmektedir. Sır'lı malzemeye olan talep bu malzemenin dekoratif yapısından kaynaklanmaktadır. Sır'ın renklilik derecesinin yüksek oluşu, kromatik ve ton değerlerinin çeşitliliği, malzemeyi cazip hale getirmekte, pişirim sırasında olgunlaşan sır,ın derinlik etkisi, camsı yapısı ve dokunsal istek uyarması gibi

özellikleri bu malzemeye olan ilginin artmasına neden olmuştur. Formun dış yüzeyinde ince bir zar gibi oluşan etki biçimi çoğu zaman formun fiziksel değerinin önüne geçerek yarışını sürdürmektedir. Bu yapının öne çıkması, objenin seyirlik yanının artmasını sağladığı ve daha çok optik algılamayı tatmin ettiği görülür. Gözenekli yapısı ile renklilik derecesi düşük, ışık değerinin zayıf olduğu pişmiş toprağın estetik değerini artırmak daha güç bir iştir.

Kişisel deneyim gerektiren kil, kullanım biçimine bağlıdır. Sabit bir dayanıklılık elde etmek için pişirilmesi gerekir. Pişirilme aşamasına kadar çoğu kez istenmeyen bir şekle, bir renge veya dokuya dönüşebilme riski mevcuttur. Şamot ve kil, yardımcı malzemelerle birlikte kullanılması asıl amaktır. Ortaya konulan eserin, tasarımında farklı malzemelerin bir arada kullanılmasıyla daha farklı etki biçimlerinin yakalanacağı düşünülmektedir. Demirin sert ve diri yapısı, sağlamlık etkisi, pişmiş toprağın sıcak ve kırılgan yapısıyla kontrast bir görünüm oluşturmaktadır. Demir malzemenin, formun ayakta durmasını, eserin ifade biçimini sınırlı algılanmasını sağlayacak sembolik etki biçimini karşılaması için, kullanılıyor olması formun tamamlanmasını hızlandırmaktadır. Teknik olarak çözümü sağlanan ve birlikte bir etki biçiminin oluşması için çalışan bu malzemeler, renk, doku, biçimlendirme gibi özellikleriyle, formun bütününe ilgilendirmektedir.

Kendisini saran mekandan bağımsız bir kontur çizgisiyle ayrılan ve boşlukta kararlılık gösteren terrocotta çalışmaların üretimi, sanki yontma ve aşındırmaya dayalı sert malzemenin şekillendirilmesi gibidir. Bu plastik yapıyı çamura aktarmak için, heykeltıraş benzer bir yol izlemektedir. Çamur kabaca istenilen yapıya dönüştürüldükten sonra alçı malzemeye aktarılarak, şekillendirmeye devam edilmektedir. Kaba dokunun temizlenip kesme, delme, yapıştırma gibi ilavelerin yapılması, törpü, tarak, zımpara fırça, polisaj, vs aletler yardımıyla yüzey inceltilip cilalanarak objenin ışık alması, mekansal ve espas değerlerin ortaya çıkmasına dikkat edilmiştir. Polisaj işlemiyle parlatılan formun çoğaltma kalıplarının alınması ve silindirden geçirilmiş kil plakaların, bu kalıpların iç yüzeyine yatırılmasıyla kalıptan etkilenmesi sağlanmaktadır. Burada önemli olan husus plakaların yüzeyi iyi kavraması, potluk ve iyi oturmaması gibi olumsuzlukların önüne geçilmesidir. Karmaşık ve dar yüzeylerde havası alınmış kil topaklarını kalıp içine elle sıkıştırmak suretiyle modelin şekillendirilmesi sağlanmıştır. Alçının su emme özelliğinden dolayı kalıp içindeki çamurun bir miktar

küçülmesi ve alçı yüzeyden kısmen ayrılması kalıptan rahatça çıkmasını sağlamaktadır. Bu plakalar kendi ağırlığını taşıyacak sertlikte olmalıdır ve aynı zamanda birbiriyle birleşmesi için gerekli olan nemlilik derecesi korunmalıdır. Ve bundan sonraki işlemler gerekli ön hazırlık ve temizliğin yapılması, hazırlanan balçık veya kil astarın plakaların birleşecek yüzeylerine açılan çentikler üzerine sürülmesi ve parçaların tam oturacak şekilde formun sıkıştırılarak bütün hale getirilmesidir. Araya sürülen kil astar veya balçığın biraz nemini atması beklenerek kenarlardan taşan fazla çamurların temizlenip, rötüş işlemleri bitirildikten sonra formun sistemli bir şekilde kuruması sağlanmaktadır. (Resim 48)



(Resim 48) MÖ. 1550 ile 1450'ye tarihlenen, Doğu Girit Pseira'dan boğa formunda gerçek benzeri terracotta rhyton, (içki kadehi) ve benzerlerindeki dikkati çeken şey, sadece dikkatli gözlem ve iyi işçilik ürünü olmalarında değil aynı zamanda kalıpta şekillendirilmiş olmalarıdır. Bu, dünyanın bu bölgesinde terracotta heykel yapımında, kalıp kullanıldığını kanıtlayan ilk buluntu olup aynı zamanda, takip eden altı yüzyıl veya daha uzun zaman sürecinde de son olarak kalmıştır. Kısa bir tutkudan sonra bu uygulama MÖ. 7. yy'da tekrar ele alınana kadar unutulmuştur.¹³¹ (Kaynak: Reynold Higgins, "Minoan and Mycenaean Art", s. 124.)

¹³¹ Higgins Reynold, "Minoan and Mycenaean Art", s. 124.

Kalıp yapımı genellikle endüstriyel bir teknik olarak kabul edilmiştir.....¹³² Sanatçı bu teknikleri az da olsa kendi uygulamalarında kullanmaktadır. Kalıp yapımı için en uygun malzeme alçıdır. (bkz. s. 73) Doğada bol miktarda bulunan alçı, istenilen şeklin biçimini çok kolay alır. Su emici ve suyu geri vermesi gibi özellikleri bu malzemeyi kalıp için önemli kılmaktadır. Alçı malzeme üzerindeki çalışmaların kontrollü ilerlemesi, gerekli değişikliklerin istenilen zaman aralığında rahatça yapılması, malzemeye olan tercihi artırmaktadır. Fazla parçalara ayırmadan formu serbest bırakan tek parçalı kalıplar uygulamada istenilen sonucu vermiştir. Modelden ayrıldıktan sonra tekrar biraraya gelebilmesi ve parçaların tam oturması için kilit sistemi denilen yiv ve çentiklerin açılması kalıpların sağlıklı çalışması için iyi bir yöntemdir.

Taşıyıcı iskelet üzerine inşaa edilen çamurun biçimlendirme işlemleriyle pişirim tekniklerini aynı anda uyguluyor olması heykeltıraşın konsantrasyonunu olumsuz etkilemektedir. Deyintinin kolaylıkla bozulması karşısında yoğun uğraş vermek zorunda kalan sanatçı, formun girinti ve çıkıntısını traşlamak ve tesviye etmek için tahta veya metalden yapılmış modelaj aletlerini kullanarak malzemenin yorulmasını önlemiştir. Üretilmek istenen içi boş formun şekillendirilmesinde izlenmesi gereken metod ve tekniğin kusursuz yapılması, objenin akıbeti için önemli sayılırken, gerekli özen ve dikkatin gösterilmesini yerine getiren heykeltıraş yinede arzu edilen plastik etkiyi yakalayamama endişesi taşımaktadır.

Aslında en sağlıklı üretim, eşit et kalınlığında, içi boş formların üretilmesidir. İçi boş gövdenin kuruma ve pişirim aşamasında karşılaşılan çökme, çatlama vs. gibi problemlerinin en aza indirilmesi için formun et kalınlığının mümkün olduğu kadar eşit tutulması gereklidir. Bunun için döküm yoluyla şekillendirme yönteminden yararlanmak suretiyle, karışık ve detaylı objelerin daha kolay ve daha seri şekillendirilmesi mümkün olmuştur. Diğer şekillendirme yöntemleriyle üretilemeyen objelerin, dökümle şekillendirilmesi daha kolay yapılabilir. Alçı kalıba dökülen döküm çamuru ve içinde mevcut olan suyun alçı tarafından belli bir zaman aralığında emilmesiyle bir et kalınlığı oluşturulması işlemidir. Tamamen alçı malzemenin emme özelliğine dayanan bu işlem, şekillendirme sırasında dışardan herhangi bir müdahale olmaksızın sürmektedir. Yeterli et kalınlığı sağlandıktan sonra, kalıp içindeki çamur geri boşaltılarak elde edilen kalınlık sabitlenmiş olmaktadır. Boşaltma işlemi küçük

¹³² "Sculpture, Modelling and Ceramics", s. 29.

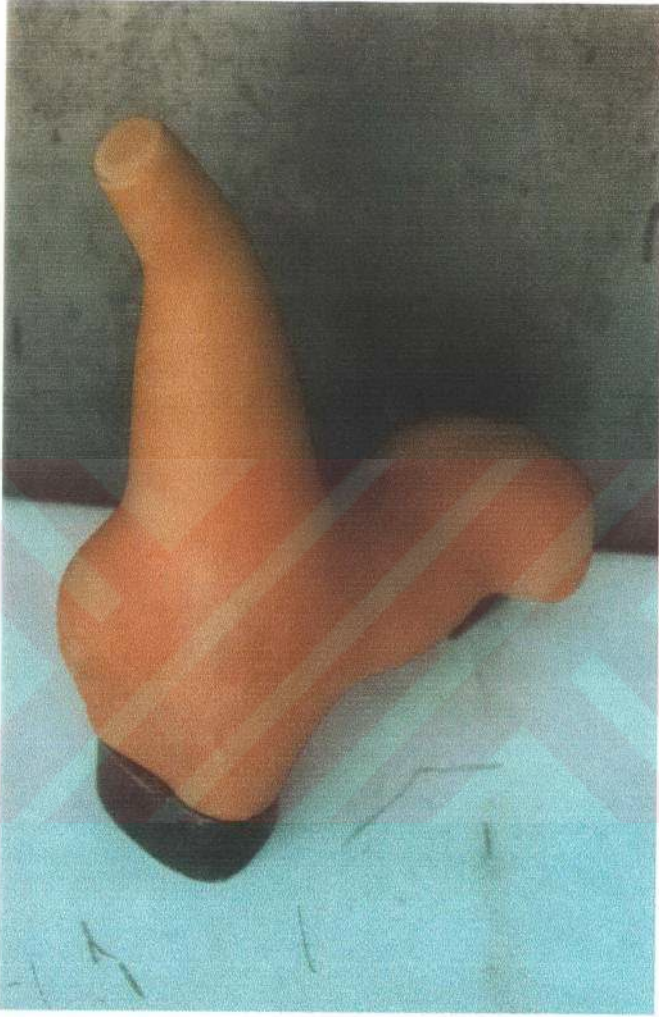
formlarda kalıbın ters çevrilmesiyle, büyük formlarda ise kalıbın altındaki boşaltma deliğinden sağlanmaktadır. Burada dikkat edilecek nokta döküm sırasında kalıp içinde çöken çamurun sürekli ilave edilerek aynı seviyede tutulması ve böylece et kalınlığının sağlıklı kontrol edilmesi sağlanmaktadır. Su emme işleminin sürmesinden dolayı bir süre sonra çamur kalıptan ayrılmaya başlamaktadır. Plastik çamur kendini taşıyabilecek hale geldiğinde, kalıp parçaları dikkatle açılarak dışarı alınır. Kalıptan dışarı alınan parçalar üzerindeki mevcut kalıp parçalarının izleri bir bıçakla temizlenerek rötüşlenir, kırmızı terracotta kili görünümünün sağlanması amaçlandığından deri sertliğine gelen parçalar üzerine kırmızı astar (Kırmızı kilin sulandırılarak elekten geçirilmesi ile oluşturulmuştur.) uygulanmıştır.

Kaba kil gövdeden yapılmış masif bir heykel, yeterli kurutma işleminden sonra oldukça yavaş yükseltilecek bir fırınlamayla içi boşaltılmadan pişirilebilir. Burada dikkat edilecek husus, kalın ve ince parçalar arasındaki farkın yaratacağı çatlama tehlikesidir. İnce parçalar yapım aşamasında uygun nem ortamında saklanmalı, kendi ağırlığını taşıyacak sağlamlıkta olsa dahi ani kurutmadan kaçınılmalıdır. İçi dolu gövdenin sorun çıkarmadan pişiriminin gerçekleşmesi her zaman olanaklı değildir.

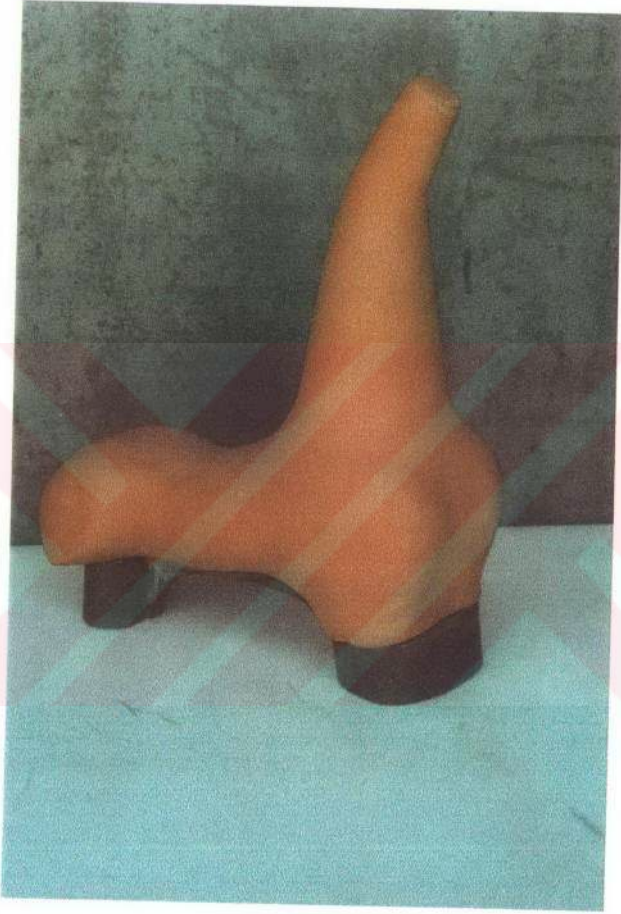
Sağlıklı bir ürün elde etmek için pişirim işleminin dikkatli yapılması gerekir. Pişirme sırasında gövde içinde sıkışan havanın dışarı çıkması için ayrıca bir hava deliği açılmalıdır. Malzemenin bünyesindeki kimyasal bileşimde bulunan suyun uzaklaşması için pişirimin çok yavaş yapılması gerekir. Eğer pişirim çok hızlı, ya da derecede ani yükselmeler olursa bünye içinde oluşan buhar ani bir basınçla objenin duvarlarından dışarıya çıkmak isteyecek ve buna bağlı olarak malzemenin patlamasına neden olacaktır. Kırmızı kil ile yapılan formlar 950 °C'de, döküm ve şamot çamurları ile yapılan formlar ise 1000 °C'de pişirilmiştir.



UYGULAMALAR



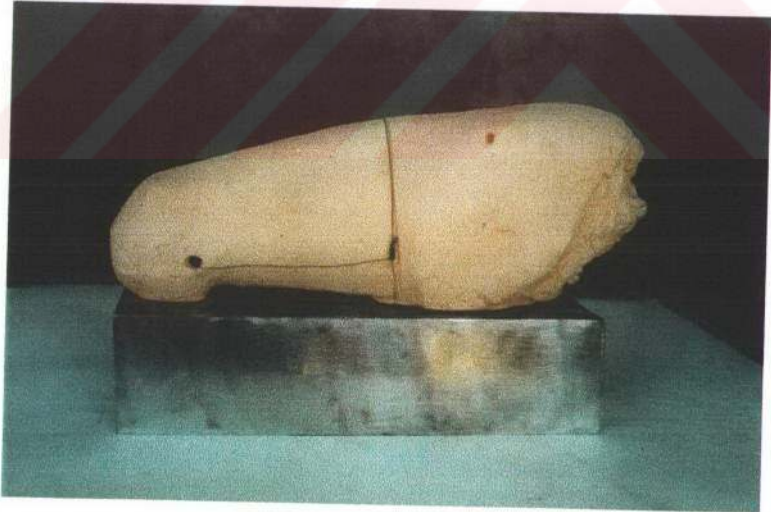
“Terracotta Form”, Döküm – Kırmızı Astar, 34 x 30 x 12 cm.



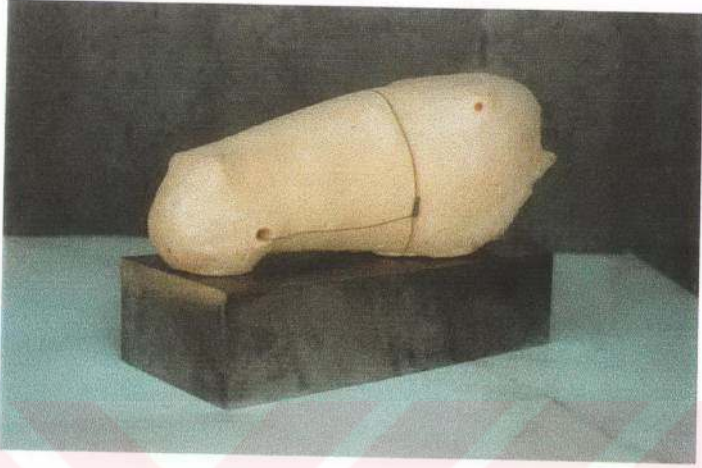
“Terracotta Form”, Farklı açıdan görünüşü.



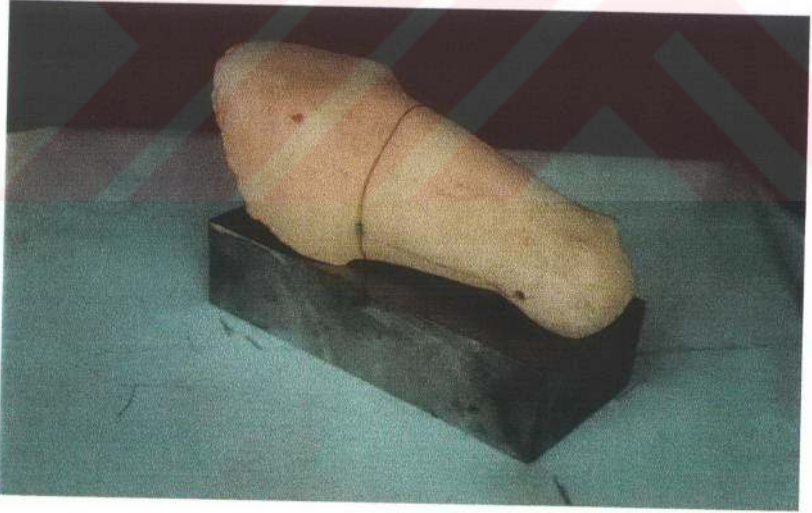
"Terracotta Form", Farklı açıdan görünüşü.



"Terracotta At Başı", Kalıpta şekillendirme, Şamot çamuru, 38 x 20 x 14 cm.



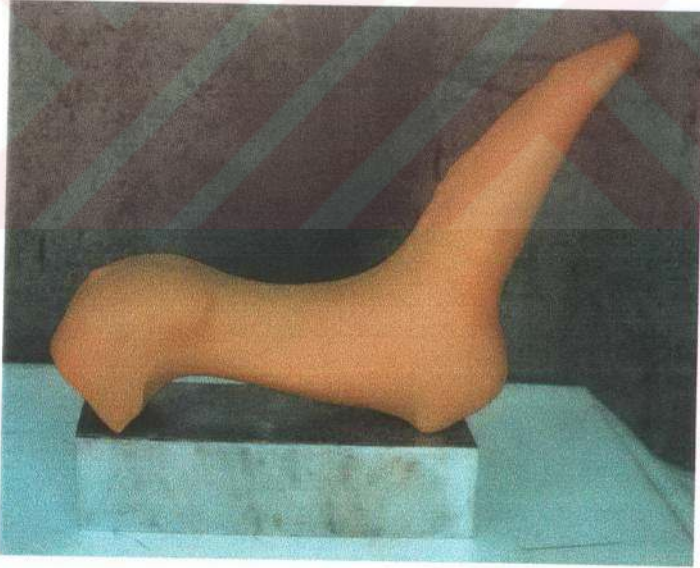
"Terracotta At Başı", Farklı açıdan görünüşü.



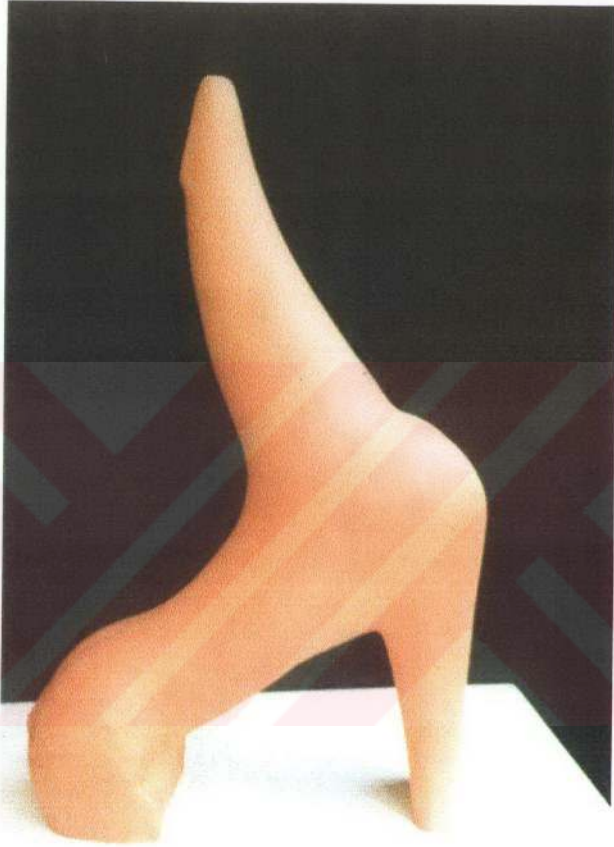
"Terracota At Başı", Farklı açıdan görünüşü.



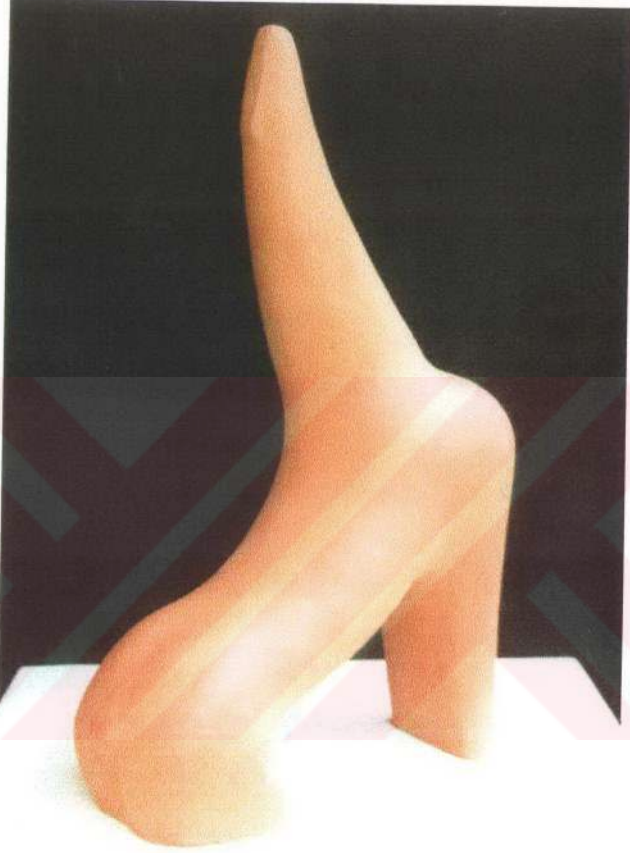
“Terracotta At Başı”, Farklı açıdan görünüşü.



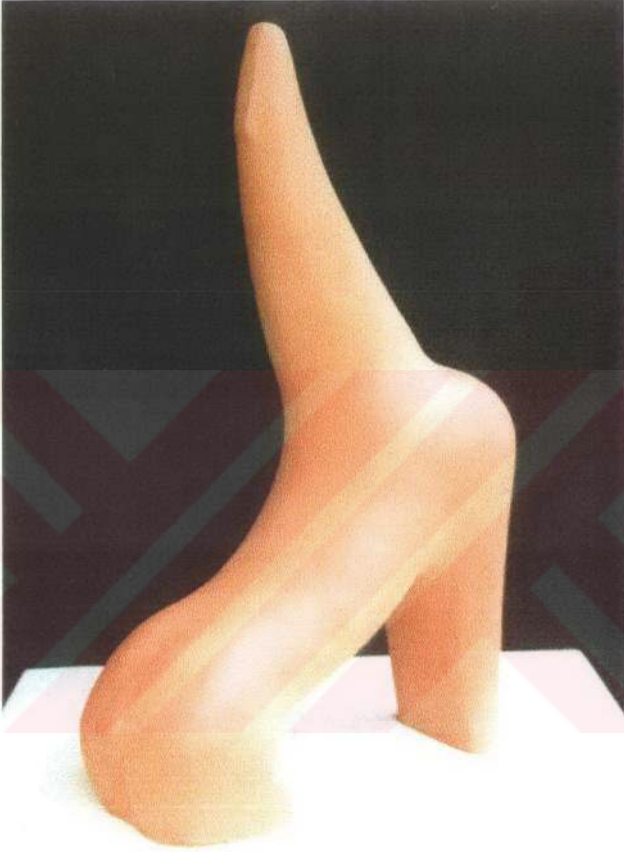
“Terracotta Form”, Döküm – Kırmızı Astar, 40 x 30 x 11 cm.



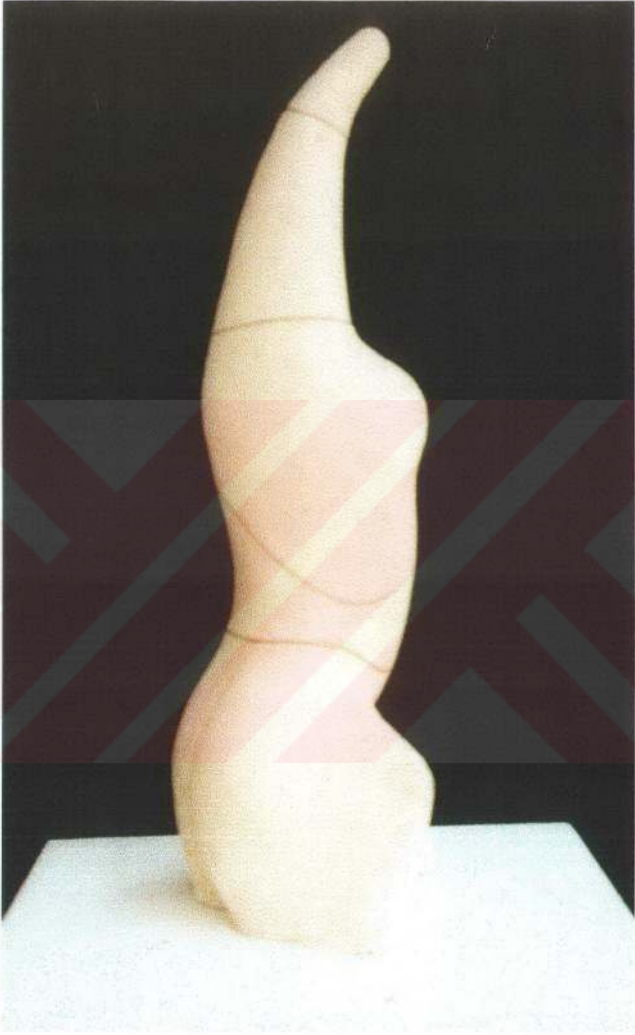
“Terracotta Ayaklı Form”, Döküm – Kırmızı Astar, 46 x 26 x 13 cm.



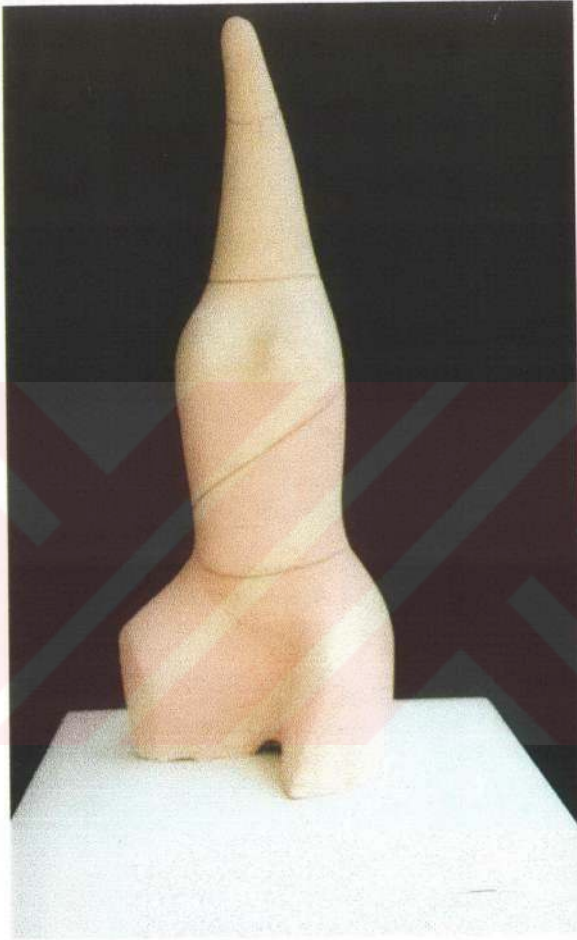
"Terracotta Ayaklı Form", Farklı açıdan görünüşü.



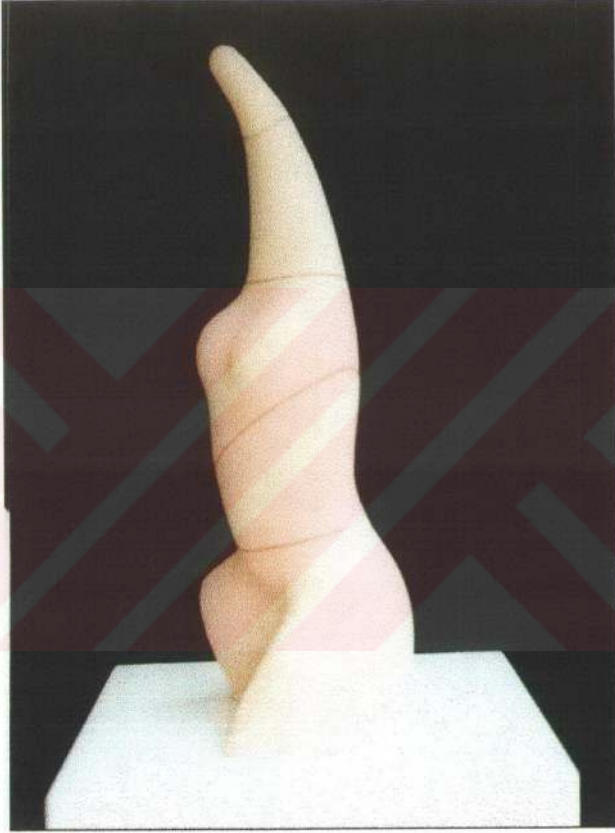
"Terracotta Ayaklı Form", Farklı açıdan görünüşü.



"Terracotta Tors", Elde şekillendirme, Şamot çamuru, 57 x 23 x 20 cm.



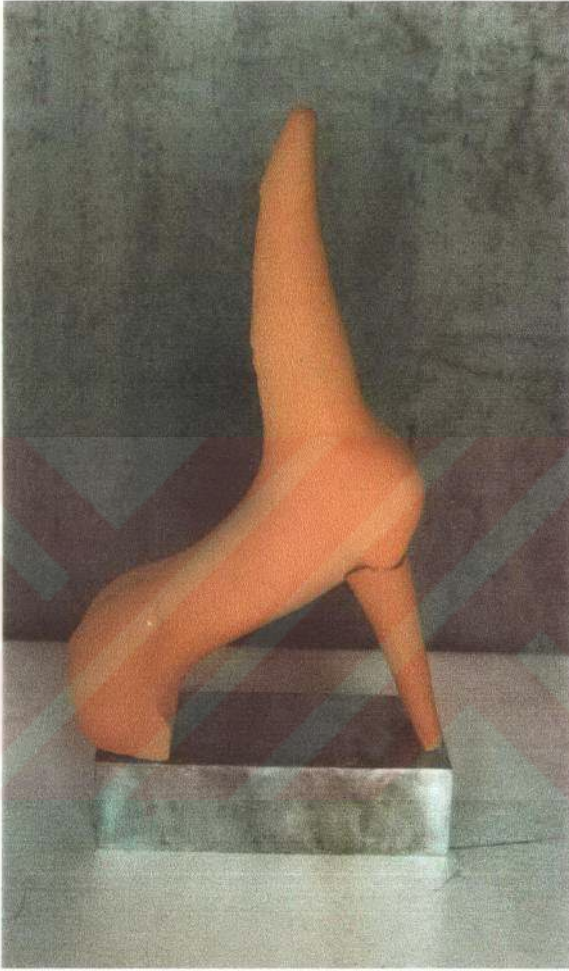
"Terracotta Tors", Farklı açıdan görünüşü.



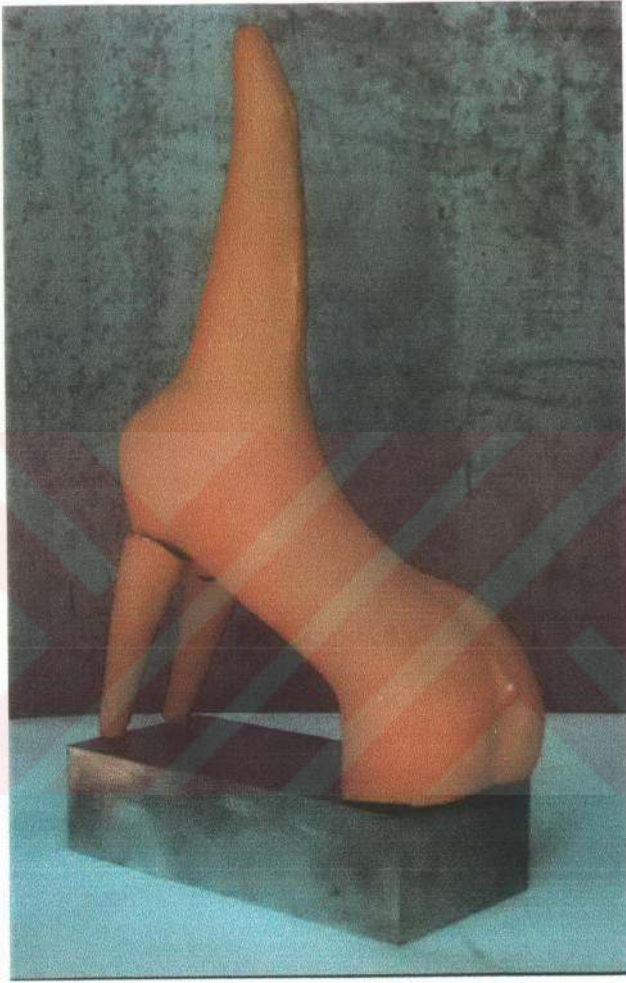
"Terracotta Tors", Farklı açidan görünüşü.



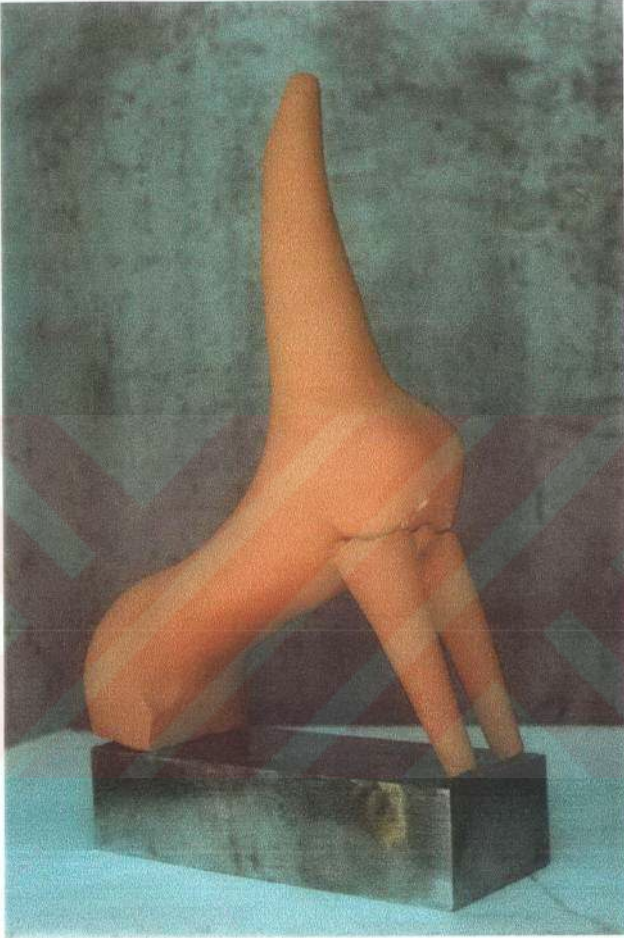
"Terracotta Form", Kalıpta şekillendirme, Şamot çamuru, 40 x 30 x 11 cm.



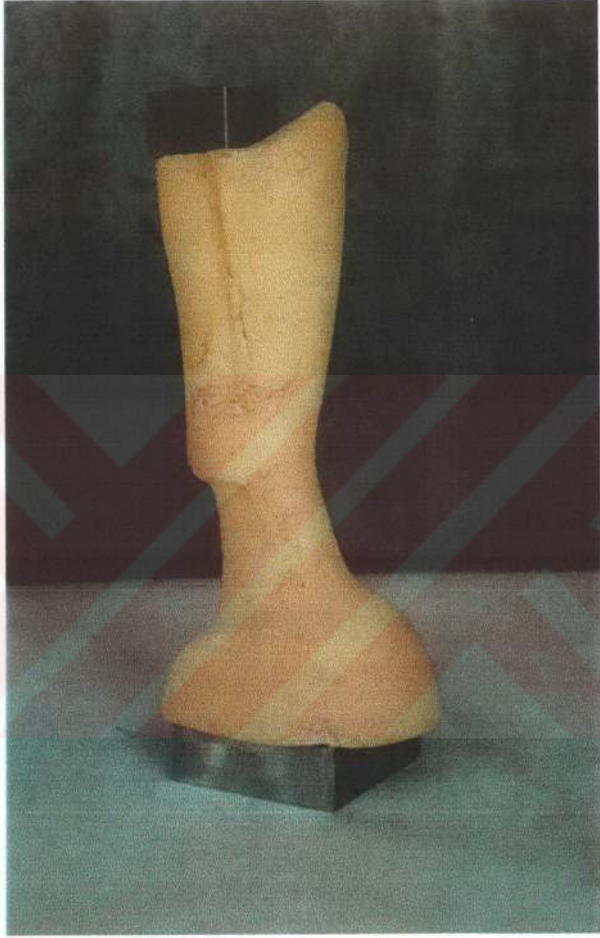
“Terracotta Form”, Döküm – Kırmızı Astar, 45 x 25 x 12 cm.



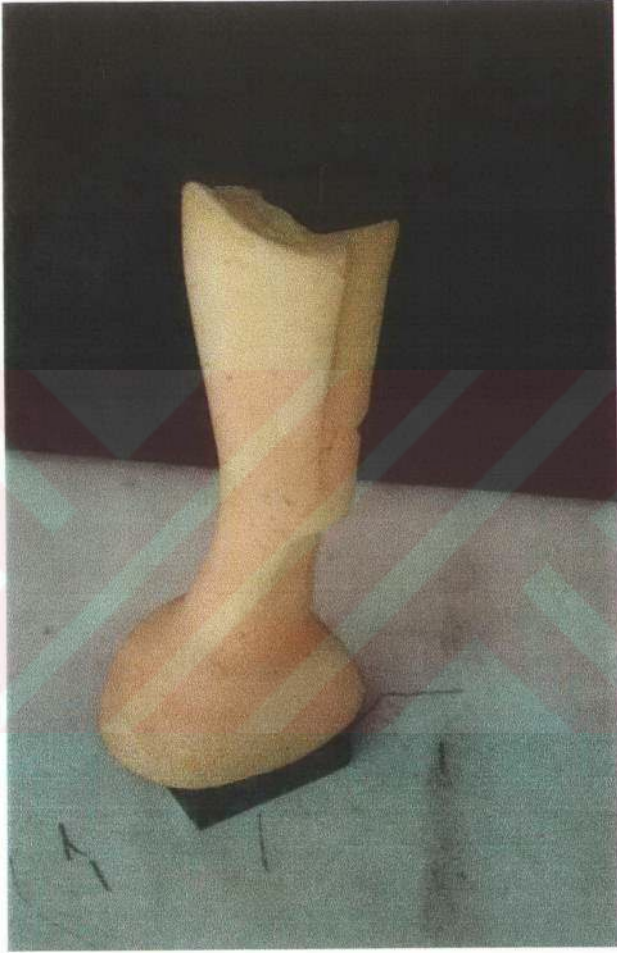
"Terracotta Form", Farklı açıdan görünüşü.



"Terracotta Form", Farklı açıdan görünüşü.



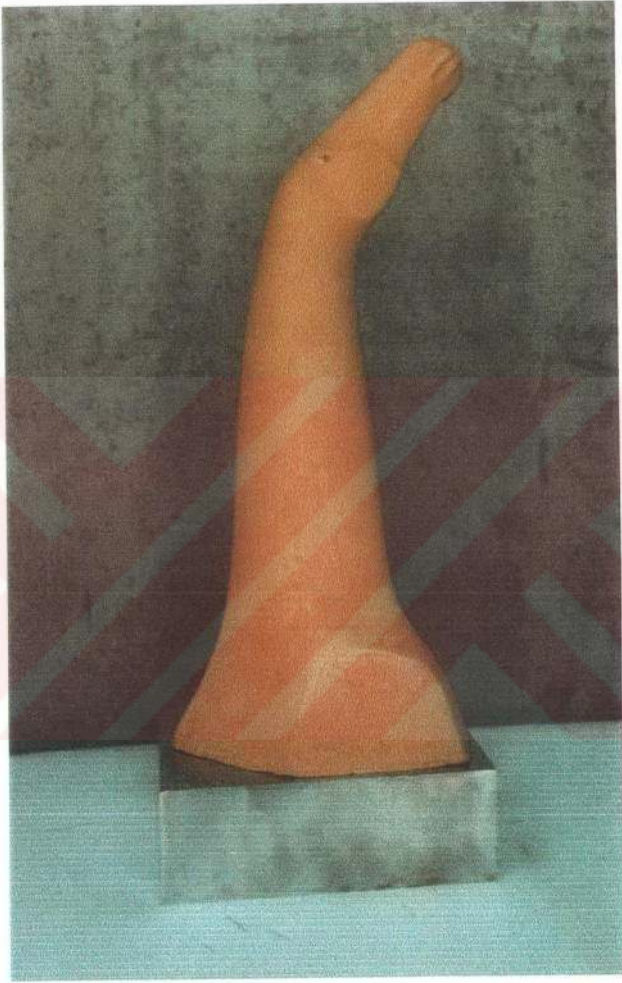
“Terracotta Ayak”, Elde şekillendirme, Şamot çamuru 35 x 10 x 12 cm.



“Terracotta Ayak”, Farklı açıdan görünüşü.



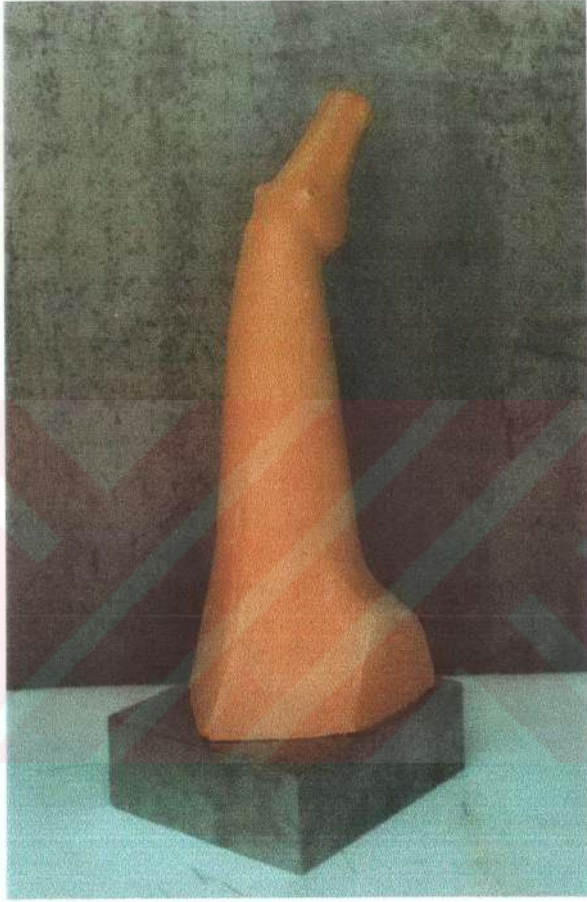
"Terracotta Form", Farklı açidan görünüşü.



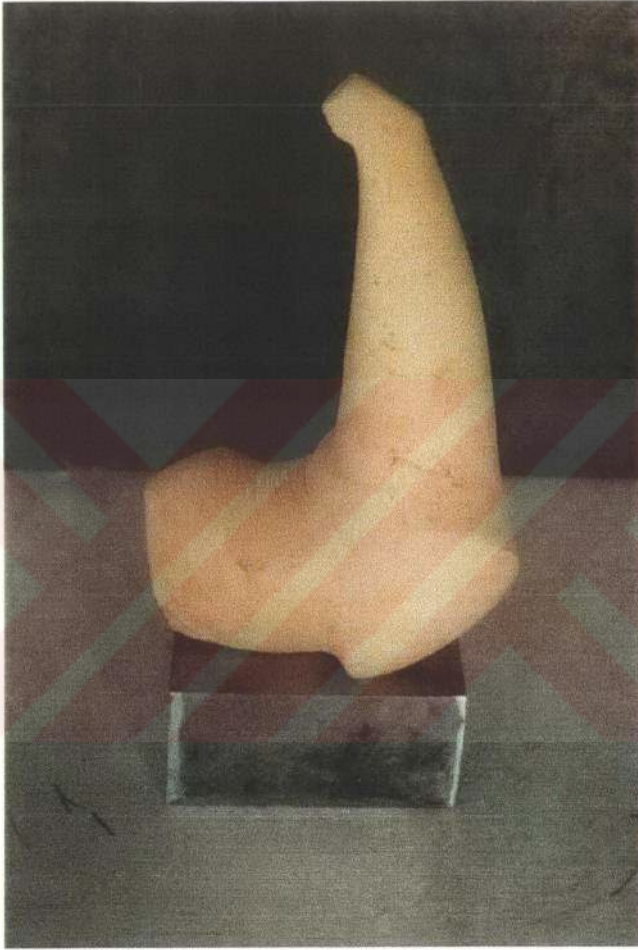
“Terracotta B st”, Kalıpta  ekillendirme, Kırmızı  amur, 50 x 17 x 15 cm.



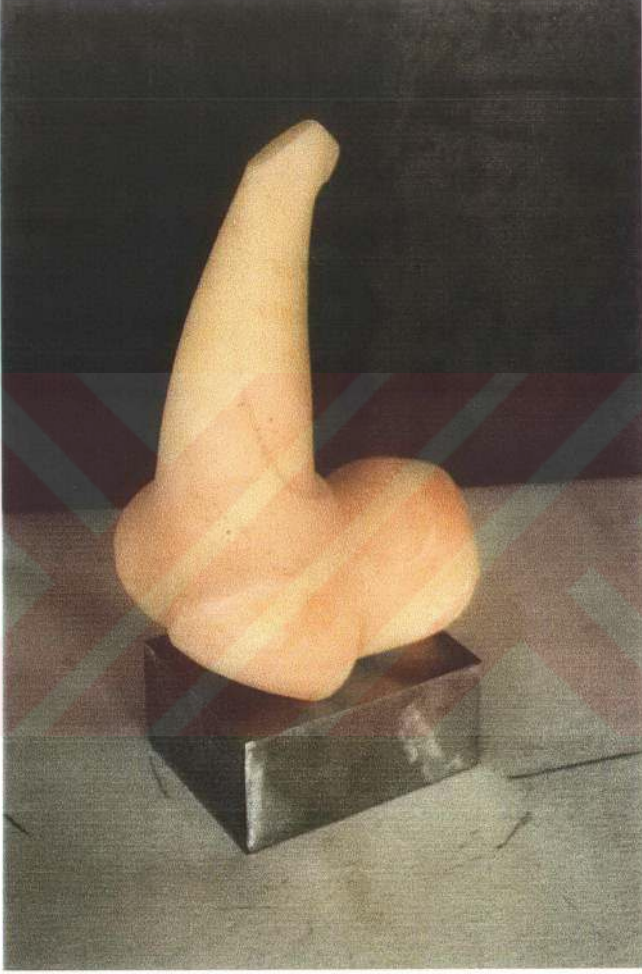
"Terracotta B st", Farklı a ıdan g r n    .



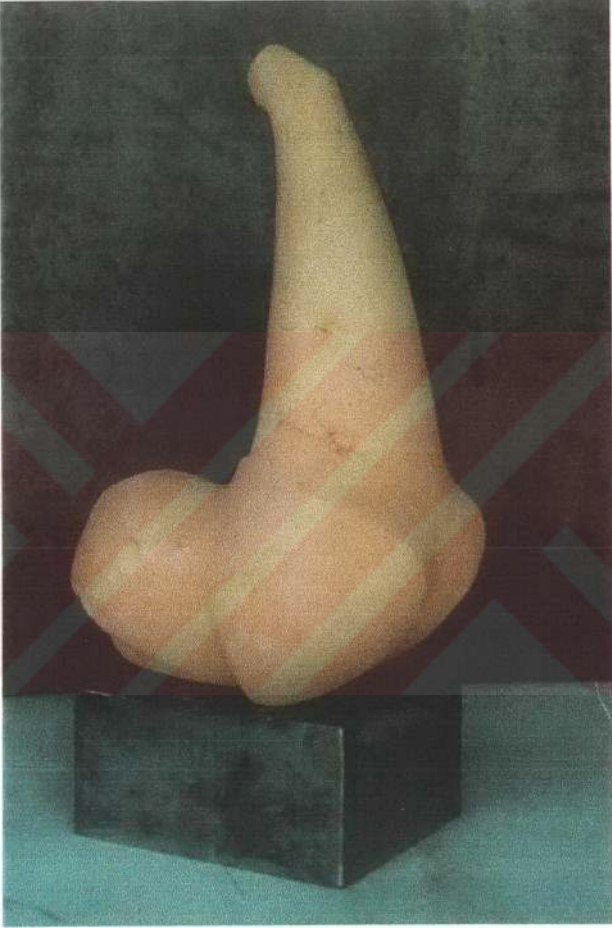
“Terraçotta Büst”, Farklı açıdan görünüşü.



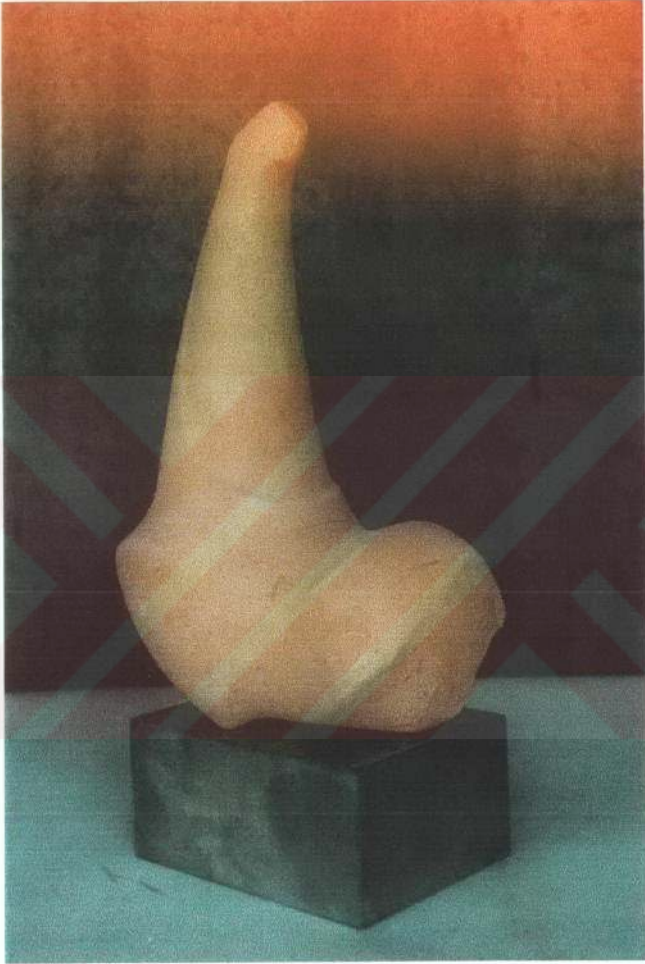
"Terracotta Form", Kalıpta şekillendirme, Şamot çamuru, 35 x 18 x 12 cm.



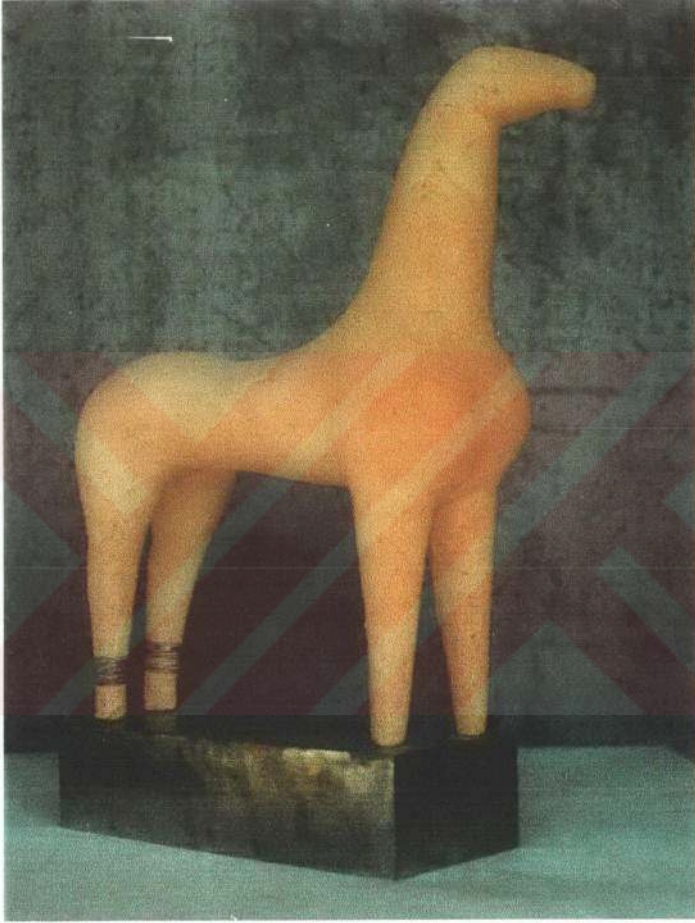
“Terracotta Form”, Farklı açıdan görünüşü.



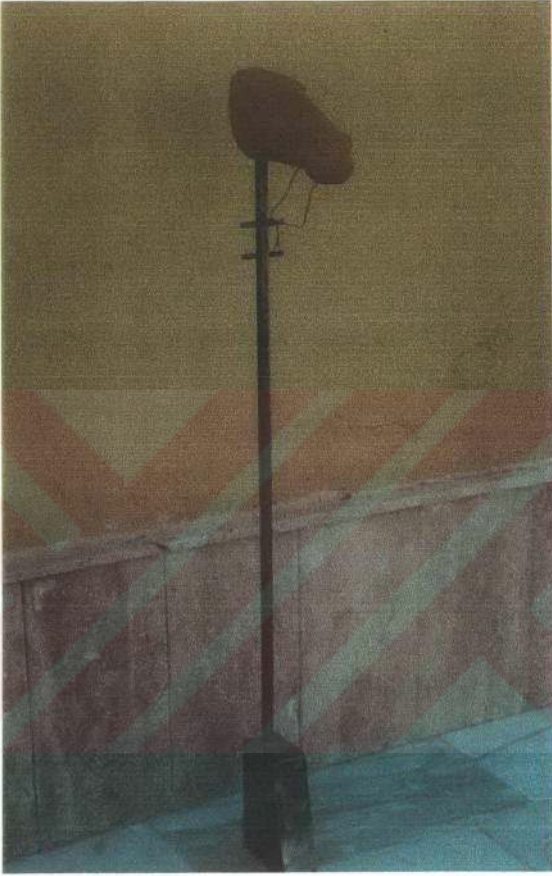
"Terracotta Form", Farklı açıdan görünüşü.



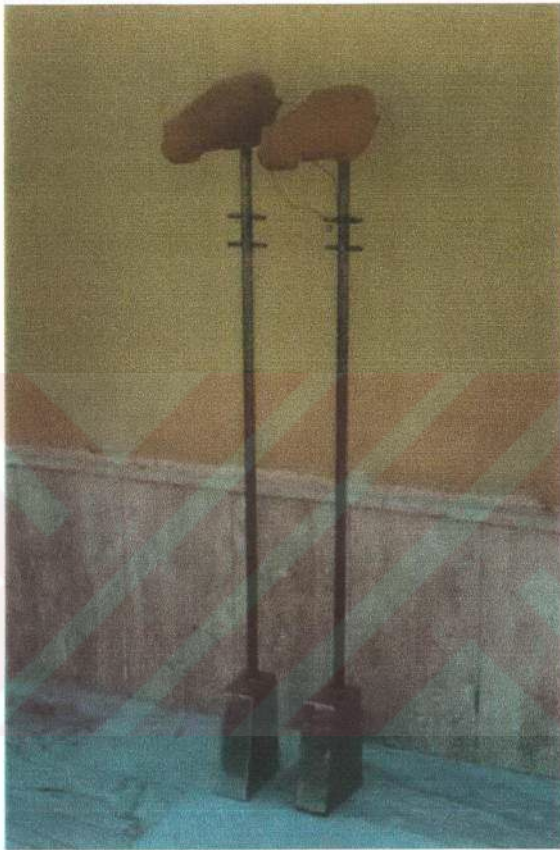
"Terracotta Form", Farklı açıdan görünüşü.



“Terracotta Figür” Elde şekillendirme, şamot çamuru, 40 x 38 x 12



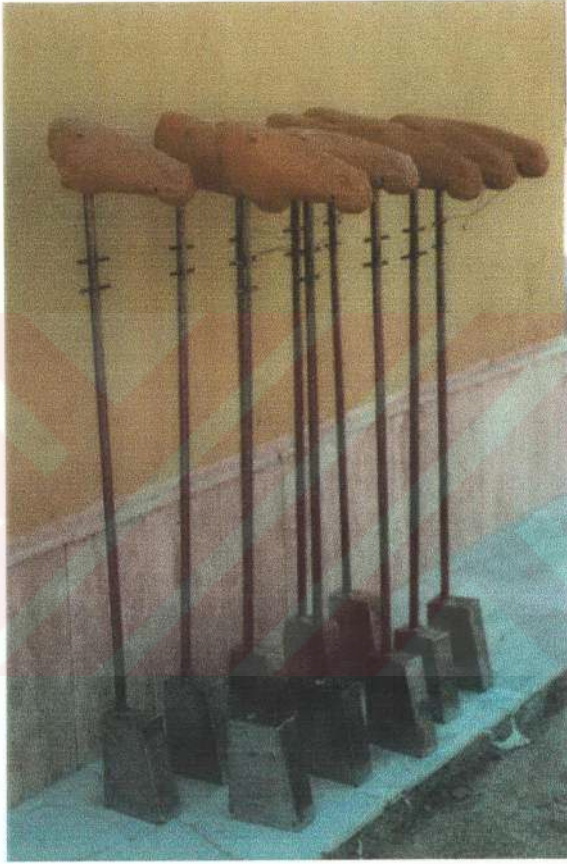
“Terracotta At Başı”, Kalıpta şekillendirme, Kırmızı çamur,
135 x 12 x 11 cm.



“Terracotta At Başı”, Farklı açıdan görünüşü.



"Terracotta At Başı", Farklı açıdan görünüşü.



“Terracotta At Başı”, Farklı açıdan görünüşü.



“Terracotta At Başı”, Farklı açıdan görüşleri.

BİBLİYOGRAFYA

- 1) AKURGAL Ekrem, "Anadolu Uygarlıkları", Net Tristik Yayınlar Sanayi ve Ticaret A.Ş., 1. Baskı, İstanbul, 1988.
- 2) "Anadolu Medeniyetleri", Avrupa Konseyi, 18. Avrupa Sanat Sergisi, İstanbul, 22 Mayıs – 30 Ekim 1983, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 1983.
- 3) ARCASOY Ateş, "Seramik Teknolojisi", Marmara Üniversitesi Yayın No: 457, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No : 2 , G.S.F. Seramik Anasanat Dalı Yayınları No: 1 , İstanbul, 1983.
- 4) ARMAĞAN İbrahim, "Sanat Toplumbilimi – Demokrasi Kültürüne Giriş", İleri Kitabevi , İzmir, 1992.
- 5) BAINES John, MALEK Jaromir, "Eski Mısır", Türkçeye Çevirenler: Zeynep Aruoba, Oruç Aruoba, İletişim Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi II. Cilt, İletişim Yayınları A.Ş., İstanbul, 1986.
- 6) BAZİN Germain, "Sanat Tarihi", Başlangıçtan Günümüze Kadar , Çeviren : Üzra Nural, Sosyal Yayınlar, 1. Basım , İstanbul ,1998.
- 7) BLUNDEN Caraoline, ELVİN Mark, "Çin", İletişim Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi, VII. Cilt, Çevirenler : Selçuk Esenbol , Levent Köker, İletişim Yayınları A.Ş., İstanbul , 1989.
- 8) BRONOWSKI J., "İnsanın Yücelişi", Türkçesi: Filiz Ofluoğlu, Milliyet Yayınları LTD. ŞTİ., Büyük Yapıtlar Dizisi 1, 1. Baskı, 1975.
- 9) CHİLDE Gordon, "Kendini Yaratan İnsan", (İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi), Bilgi Dizisi : 24, Varlık Yayınları : 423, 5. Basım, Varlık Yayınları A.Ş., İstanbul, 1996.
- 10) CHRISTY Geraldine, PEARCH Sara, "Pottery, A Complete step - by - step Guide", Chancellor Press, an imprint of Reed Consumer Book Limited , London , 1997.
- 11) CLARK Kenneth, "The Potter's Manual", Little, Brown and Company, London , 1998.
- 12) COOPER Emmanuel, "Seramik ve Çömlekçilik", Çeviren: Ömür Bakırer, Remiz Kitabevi Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1978.
- 13) COSENTINO Peter, "The Encyclopedia of Pottery Techniques", Headline Book Publishing PLG, London, 1997.
- 14) DESCHARNES Robert, "Auguste Rodin", Texte de Serge George, Une Production Edita – Lausanne, Paris, 1996.

15) "Deutsche Keramik 89 Westerwaldpreis", Keramikmuseum Westerwald Deutsche Sammlung für historische und zeitgenössische Keramik 5410 Höhr – Grenzhäusen, 1989.

16) DOKAK Hüsnü, "Sanat Yazıları V", 10. Yıl Özel Sayısı, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 13, Ankara.

17) "Dünya Seramikçilerinin Diliyle", Uluslararası Seramik Akademisi Üyesi Sergi Kataloğu, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1992.

18) FİSCHER Ernst, "Sanatın Gerekliği", Çeviren: Cevat Çapan, Kuzey Yayınları: Kuramsal Dizi: 6, 5. Baskı, Kuzey Yayınları Remka LTD. ŞTİ., Ankara, 1985.

19) GOMBRICH E. H., "Sanat ve Yanılsama – Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi", Çeviren: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

20) GREGORY Ian, "Sculptural Ceramics", A & Black (Publishers) Limited, First Published in Great Britain, 1992.

21) GÜNER Yüksel, "Seramik", Gençlik Kitabevi A.Ş., İstanbul, 1987.

22) GÜVENÇ Bozkurt, "İnsan ve Kültür", Remzi Kitabevi Yayınları, Büyük Fikir Kitapları Dizisi 20, 2. Basım, İstanbul, 1974.

23) HARTT Frederick, "ART – A History of Painting, Sculpture, Architecture", Prentice - Hall, Inc., Abrams, Inc., New York, 1989. Printed and Bound in Japan, 1989.

24) HIGGINS Reynold, "Minoan and Mycenaean Art", Revised Edition, World of Art Series, 1967 and 1981 Thames Hudson Ltd., London, Reprinted 1992.

25) HOPPER Robin, "The Ceramics Spectrum", A Simplified Approach to Glaze & Color Develop – Ment, Krause Publications, Wirconsin, 1984.

26) İPŞİROĞLU Nazan, İPŞİROĞLU Mazhar, "Sanatta Devrim", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

27) LUCCHESI Bruno, MALMSTROM Margit, "Terrakotten Modellieren von Kleinplastiken aus Ton", Bauverlag GmbH, Wiesbaden und Berlin, 1982.

28) MELLAART James, "Çatal Hüyük", A Neolithic Town in Anatolia, Thames and Hudson, Text Printed in Great Britain by the Camelot Press Ltd., London and Southampton, 1967.

29) MULLER Joseph – Emile, "Modern Sanat", Çeviren : Mehmet Toprak, Kültür Serisi : 52, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

30) NELSON Glenn C., "Ceramics", Fifth Edition, CBS College Publishing, Printed and Binding by Von Hoffman Press, Inc., st. Louis., New York, 1984.

- 31) PISCHEL Gina, "Sanat Tarihi Ansiklopedisi", Cilt 1, Çevirmenler: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsac, Görsel Yayınlar, 1981.
- 32) READ Herbert, "Sanat ve Toplum", Çeviren : Selçuk Mülâyim, Ümran Yayınları 5, Batı Düşüncesi Sanat Dizisi: 1, Ankara, 1981.
- 33) "Sadberk Hanım Müzesi", Aksoy Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1989.
- 34) "Sculpture , Modelling and Ceramics", Consultant Editor: Barry Midgley, Published by Phaidon Press Limited, Oxford, 1982.
- 35) SEVİN Veli, "Anadolu Arkeolojisinin ABC'si", Simavi Yayınları ABC Dizisi.4, İstanbul, 1991.
- 36) STACCIOLI A. Romolo, "Etrüsk Sanatını Tanıyalım" , Çeviren: Ceyhan Çalıkırlar, İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş., İstanbul, 1995.
- 37) TANIŞAN H. Hüseyin, METE Zeliha, "Seramik Teknolojisi ve Uygulaması" Birlik Matbaası, Söğüt, 1988.
- 38) TURANİ Adnan, "Çağdaş Sanat Felsefesi", Faydalı Kitaplar. 142, Varlık Yayınları, sayı: 1768, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1974.
- 39) TURANİ Adnan, "Dünya Sanat Tarihi", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 99, Sanat Dizisi: 5, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2. Baskı, Ankara, 1979.
- 40) WECHSLER Susan, "Low Fire Ceramics", Watson – Guptill Publications, New York, 1981.
- 41) WILLIAMS Raymond, "Kültür", Çeviren : Suavi Aydın, İmge Kitabevi Yayınları: 66, Ankara , 1963.
- 42) "World Ceramics", An Illustrated History from Earliest Times, Edited by Robert J. Charleston, The Hamlyn Publishing Group Limited, First Softback Edition England, 1985.
- 43) WORRINGER Wilhelm, "Soyutlama ve Özdeşleyim", Çeviren : İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- 44) WÖLFFLİN Heinrich, "Sanat Tarihinin Temel Kavramları", Çeviren : Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

DERVİŞ ERGÜN (Çivril, Denizli, 1960)

ÖZGEÇMİŞ

1988’de Hacettepe Üniversitesi, G.S.F. Heykel Bölümünden Prof. Dr. İhsan Doğramacı, Bölüm Birinciliği Üstün Başarı Ödülü ile mezun oldu. 1990’da aynı Fakültenin Heykel Bölümü’nde Yüksek Lisansını tamamladı. 1991 –1999 D.E.Ü. G.S.F.’nde Öğretim Görevlisi olarak Temel Eğitim Programını yürüttü.

KATILDIĞI SERGİLER ve ÖDÜLLERİ

- 1984 Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Yarışması MANSİYON ÖDÜLÜ.
- 1985 Uluslararası Gençlik Sergisi, Paris.
- 1986 Üniversitelerarası Heykel Yarışması BAŞARI ÖDÜLÜ.
- 1987 H.Ü., G.S.F. Heykel Yarışması BAŞARI ÖDÜLÜ.
- 1988 Prof. Dr. İhsan Doğramacı, Bölüm Birinciliği ÜSTÜN BAŞARI ÖDÜLÜ.
- 1988 DEVLET RESİM ve HEYKEL YARIŞMASI ÖDÜLÜ.
- 1992 D.E.Ü., G.S.F., Öğretim Elemanları Sergisi.
- 1995 “Uğur Mumcu’yu Anma” Karma Sergi.
- 1995 D.E.Ü., G.S.F. Öğretim Elemanları Sergisi.
- 1997 D.E.Ü., G.S.F., Seramik Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi.

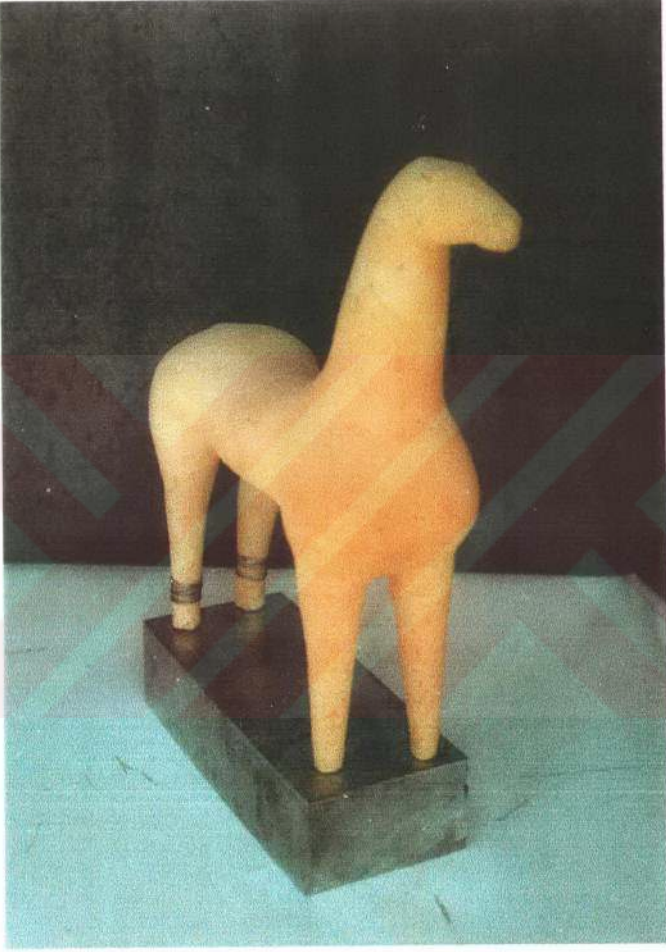
DİĞER UYGULAMALARI

- 1989 9. Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel’in Büstü (Bronz), Ankara.
- 1992 Soyut Heykel (Metal), İzmir.
- 1995 Figüratif Heykel (Bronz), Urla.
- 1996 Atatürk Anıtı (Fiber), Denizli.
- 1998 Figüratif Rölyef ve Anıt, (Fiber) İnciraltı, İzmir.
- 1998 “Kuşlar Cenneti”, Anıt – Heykel (Bronz), İnciraltı, İzmir.
- 1999 “Güvercinler”, Anıt – Heykel (Bronz – Fiber), Kuşadası.
- 2000 Mesut Yılmaz’ın Büstü (Bronz), Ankara.

Çeşitli Özel Kurum ve Kuruluşlarda Heykel ve Rölyefleri bulunan Sanatçı halen kendi atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.







“Terracotta Figür” Farklı açıdan görünüşü.



“Terracotta Figür” Farklı açıdan görünüşü