

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI
SERAMİK TASARIMI PROGRAMI

SANATTA İFADE ARACI OLARAK SERAMİK MALZEME

Yüksek Lisans Tezi

HAZIRLAYAN:
20162306003
AYÇA UĞUR

DANIŞMAN:
PROF. SÜLEYMAN AYDAN BELEN

İSTANBUL-2020

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI
SERAMİK TASARIMI PROGRAMI

SANATTA İFADE ARACI OLARAK SERAMİK MALZEME

Yüksek Lisans Tezi

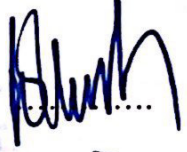
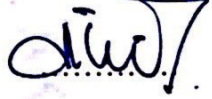

HAZIRLAYAN:
20162306003
AYÇA UĞUR

DANIŞMAN:
PROF. SÜLEYMAN AYDAN BELEN

İSTANBUL-2020

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Ayça UĞUR'un, "**SANATTA İFADE ARACI OLARAK SERAMİK MALZEME**" başlıklı Tezi 10.01.2020 tarihinde aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek, MSGSÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı Seramik Tasarımı Programı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı - Adı Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Tez Danışmanı	: Prof. Süleyman Aydan BELEN	
Üye	: Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUEK (Mar. Üni.)	
Üye	: Doç. Aygün DİNÇER KIRCA	

MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR
ÜNİVERSİTESİ


Prof. F. Refika TARCAN
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
RESİM LİSTESİ.....	VII
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	1
2. SANAT VE İFADE.....	2
2.1. Üreten ve Doğayı Biçimlendiren İnsan.....	3
2.2. İfade Biçimi Olarak Sanat.....	6
2.3. Algılama ve Sanat.....	13
2.3.1. Duyusal Kavrama.....	15
2.3.2. Duyusal Kavrama- Çağrışım.....	17
3. MALZEME VE SANAT ALANINDA KULLANIMI.....	20
3.1. Malzemenin Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi.....	23
3.2. Malzemenin İçerdiği Kavramlar ve Özelliklerinin İncelenmesi.....	35
3.3. Sanatta İfade Aracı Olarak Seramik Malzeme.....	44
4. SONUÇ.....	62
KAYNAKLAR.....	66
ÖZGEÇMİŞ.....	75

ÖNSÖZ

İfade aracı olarak ele alınan sanatta, malzemenin bu iletişimin dili ve aracısı olarak etkisinin araştırıldığı çalışmanın; araştırmacılara, sanatçılara ve bu alana ilgi duyan herkese faydalı olacağını ümit ediyorum.

İki yıllık çalışma sürecimizde zihnimde sayısız pencereler açmış olan kıymetli danışmanım ve bölüm başkanım Prof. Süleyman A. BELEN'e bu çalışmayı birlikte sürdürürken bana göstermiş olduğu sonsuz sabrı, olumlu yaklaşımı, ve yol göstericiliği için teşekkür ederim.

Öğrenim hayatımın en yoğun ve eğitici iki yılını oluşturan tez aşamamda bana destek ve anlayışla yaklaşan, her türlü tecrübe, bilgi ve kaynağı benimle paylaşan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü öğretim üyelerine, sevgili hocalarıma, tüm çalışma arkadaşlarıma ve Muharrem SUNGUR'a; kıymetli zamanlarını bana ayırıp desteklerini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Emre ZEYTİNOĞLU, Doç. Dr. Güneş DURU ve Burcu KESKİN'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte sabır ve ilgilerini benden esirgemeyen tüm aileme, arkadaşlarıma ve en yakınlarıma teşekkür ederim.

Ayça UĞUR, Aralık 2019

Noşka'ya ve her şeyi mümkün kılan Annem'e...



ÖZET

Bugün sanat olarak nitelendirdiğimiz, insanın kendini çeşitli malzemeler ve yöntemlerle ifade etme isteği her zaman var olmuştur. Sanatın tanımı ve kapsamı ise yaşanan zamanın anlayışına göre değişiklik göstermiştir. Günümüzde sanatın tanımı hala tartışmaya açık ve üzerinde pek çok söz söylenen bir konu olmakla birlikte; artık anlayış doğayı taklit etmekten uzaklaşmış, kişinin zihnindeki yansıtması için bir araç, iç dünyası ile dış dünya arasında kurulan bir köprü, bir iletişim ve ifade aracı haline gelmiştir. Sanatçı ifadesini, kullandığı malzeme ve onu işleyiş yöntemleri ile kişiselleştirmektedir.

Fikir ve üslubun aktarıcısı olan malzeme bu aşamada önemli etkenlerden biridir. Malzeme ve teknik, sanatçının düşünme, hissetme ve algılama biçimlerini aktarmak için birer araçtır. Söz konusu durum sanatçıya farklı yollar sunar. Malzemenin sınırlarında dolaşarak vermek istediği mesajı, söyleyeceği sözü bu yönde pekiştirebileceği gibi; malzeme ile birlikte düşünüp onunla hareket ederek işinde kullandığı aracın ifade ettiği bilgiyi vurgulayan ve onunla anlam kazanan çalışmalar yapma yoluna da gidebilir.

Doğayı biçimlendiren insanın hem kullanım nesnesi, hem de ilk heykelciklerden bu yana sanat üretiminde; erişebildiği malzemeler kendine yer bulmuş, ifadesini teknik ve kavramsal açıdan desteklemiştir. Bugün teknolojinin de gelişimiyle çok farklı biçimlerde karşımıza çıkan seramik malzeme bu araştırmaya konu olmaktadır. Bu çalışma malzeme ve sanatsal ifade arasındaki ilişkiyi araştırarak sanatçının fikrinin maddi bir forma dönüşmesinde malzemenin önemini sorgulamaktadır. Seramik malzemenin özgün dili, özellikleri ve üretim sürecinde sanatçıya sunduğu teknik imkanlar incelenmiş, aynı zamanda geçmişi ve belleği olması dolayısıyla taşıdığı kavramlar ve hafızası sanatçı çalışmalarından örneklerle araştırılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Görsel Sanat, Malzeme, İfade, Maddi Kültür, Seramik

ABSTRACT

One's desire to express oneself with various materials and methods, which we call art today, has always existed. The definition and scope of art changes according to the understanding of the time. Today, the definition of art is still open to debate and many issues are mentioned on it; understanding has become far from imitating nature and has become a means of reflecting one's mind, a bridge between inner and outer world, a means of communication and expression. The artists personalize their expression with the material they use and the way they process.

Material, which is the transmitter of ideas and style, is one of the important factors at this stage. Materials and techniques are tools for conveying the artist's ways of thinking, feeling and perceiving. The situation offers the artist different ways. As he can reinforce the message he wants to give by wandering around the boundaries of the material; he can also choose the way of thinking and acting with the material by making studies that emphasize the information expressed by the tool used in the work.

For human who shaped the nature; the materials he had access has always had an important role and they supported his expression technically and conceptually for production of both the functional object and art since the first figurines. Ceramic material, which can be found in many different forms today with the development of technology, is the subject of this research. This study explores the relationship between material and artistic expression and questions the importance of material in transforming the artist's idea into a material form. The original language of the ceramic material, its characteristics and the technical possibilities it presents to the artist in the production process were examined, and the conceptual meaning and memory it carries due to its history and memory were investigated with examples from the artist's works.

KEY WORDS: Visual Art, Medium, Expression, Material Culture, Ceramics

RESİM LİSTESİ

- Resim 3.1** Leonardo Da Vinci, eskiz defterinden bir görüntü, <http://www.bbc.com/culture/story/20130828-leonardo-da-vinci-the-anatomist> Erişim Tarihi 14.12.19 26
- Resim 3.2** Leonardo Da Vinci, eskiz defterinden bir görüntü, <http://www.bbc.com/culture/story/20130828-leonardo-da-vinci-the-anatomist> Erişim Tarihi 14.12.19..... 26
- Resim 3.3** Brancusi, 1964, Fish, Mermer, <https://www.beyondshipsart.com/art-review-brancusi.html> Erişim Tarihi 18.11.19 28
- Resim 3.4** Brancusi Fish bronz 1964, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brancusi-fish-t07107> Erişim Tarihi 18.11.19 29
- Resim 3.5** Frank Lloyd Wright tarafından 1935 yılında tasarlanan Şelale Evi, <https://fallingwater.org/what-is-fallingwater/> Erişim Tarihi 15.11.19 30
- Resim 3.6** Picasso, Figür, 1935, <http://www.bcn.cat/museupicasso/en/exhibitions/picasso-kitchen/exhibition-rooms.html#&gid=1&pid=1> Erişim Tarihi 27.11.19..... 31
- Resim 3.7** Picasso, “Canard Pique Fleurs” 1952, https://www.parkwestgallery.com/history-pablo-picasso-ceramics/46962/?fbclid=IwAR0peGQxZXJjqnPybgrJ6MUblBnpH_lmIKE8tIbcsyB5lmO4bkzN8S7MnS4 Erişim Tarihi 27.11.19..... 32
- Resim 3.8** Picasso, “Corrida Vert” 1949, https://www.parkwestgallery.com/history-pablo-picassoceramics/46962/?fbclid=IwAR0peGQxZXJjqnPybgrJ6MUblBnpH_lmIKE8tIbcsyB5lmO4bkzN8S7MnS4 Erişim Tarihi 27.11.19..... 32
- Resim 3.9** Marcel Duchamp “Fountain” 1917, http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_art-duchamp.shtml Erişim Tarihi 20.11.19..... 37

- Resim 3.10** David Nash merdiven Small Napa Ladders, 1990, <http://www.lalouver.com/html/gallery-history-images/large/david-nash-louver-new-york-199-01.jpg> Erişim Tarihi 30.11.19 42
- Resim 3.11** David Nash Ash Dome, 1977, <http://www.ernestjournal.co.uk/shop/print-issue-9> Erişim Tarihi 30.11.19 42
- Resim 3.12** Piet Stockmans : 2012 “Vases Die Standing” Liquid Clay Serisi, <https://pietstockmans.art/work#/artwork-2010/> Erişim Tarihi 30.11.19 47
- Resim 3.13** Stockmans, 2014, Vases with a Collar, <https://www.pietstockmans.com/en/ArtProjects-Detail.aspx?collection=cbb9506a-d0c6-4b57-a687-334ced5cb5b2&product=634f0834-fac2-4a43-9ef0-27012bf30d1b> Erişim Tarihi 30.11.19 48
- Resim 3.14** Sam Bakewell, Reader serisi, <http://www.contemporaryartsociety.org/news/artist-to-watch/sam-bakewell/> Erişim Tarihi: 29.11.19 49
- Resim 3.15** Satoru Hoshino “Beginning Form- Spiral’17, <https://www.mansfieldceramics.com/cap-articles/hoshino-saturo-at-lixil-gallery-tokyo/> Erişim Tarihi 19.04.19 51
- Resim 3.16** Karin Karinson Nilsson “She knew that anyway” 2010lar, <https://www.berggalleri.se/contemporary-exhibitions-artists-artworks/works/karin-karinson/karin-karinson-she-knew-that-anyway> Erişim Tarihi 19.04.19 52
- Resim 3.17** Jacques Kaufmann Enstelasyon, <https://www.studiopotter.org/tales-red-clay-rambler-jacques-kaufmann> Erişim Tarihi 15.10.19 54
- Resim 3.18** Henry Moore, Moon Head, 1964, Bronz, <https://hiveminer.com/Tags/1964%2Cmoon> Erişim Tarihi 30.11.19 56
- Resim 3.19** Henry Moore, Moon Head, 1964, Altın Patine, <https://www.mcmdaily.com/gallery/henry-moore-gallery/>Erişim Tarihi 30.11.19....56

- Resim 3.20** Henry Moore, Moon Head, 1964, Porselen,
<http://www.feigfotodesign.de/wp-content/uploads/2016/10/rosenthal-keyvisual-2.jpg>
Erişim Tarihi 30.11.19 56
- Resim 3.21** Sadi Diren 1994, Bronz Pano, BELEN, Süleyman (Ed.) (2009), Sadi
Diren Retrospektif 1957-2008 Sergi Kataloğu, İş Kùltür Yayınları, sf 287 58
- Resim 3.22** Sadi Diren 1994, Seramik Pano MSGSÜ, Seramik ve Cam Tasarımı
Bölüm Koleksiyonu, İstanbul..... 58
- Resim 3.23** Anders Ruhwald, Seramik, Cam ve Ahşap Form,
<https://urbanglass.org/events/detail/anders-ruhwald-one-thing-follows-another-and-you-make-it-happen>, Erişim Tarihi: 29.11.19..... 60

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bir ifade ve aktarım aracı olarak ele alınan sanatta, iletişimin dili olarak seramik malzemenin incelenmesi; yapısal ve kavramsal özellikleri irdelenerek sanata getirdiği anlatım imkanlarının örneklerle ortaya konması amaçlanmaktadır. Sanatçının malzeme seçimini hangi kriterlere göre yaptığı, bu tercihin eserin ifade gücü üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğu çalışmaya kaynaklık eden temel sorulardır. Çalışmalarında sanatçıların malzemenin dilinden nasıl faydalandıkları araştırılmış, seramik malzemenin çalışmanın anlamına katkısı sorgulanmıştır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmada insanın biçimlendirme ve üretme eğilimi araştırılmış, ardından bu süreçte malzemenin etkisi sorgulanmıştır. Malzemenin teknik özelliklerinin yanı sıra bir de geleneği dolayısıyla sahip olduğu sembolik anlamları ve metaforik anlamları; bunları kapsayan belleği vardır. Bu nedenle görsel algılama ve maddi kültür konularına da değinilmiştir.

Sanatın tanım, kapsam ve içeriğinin geçirmekte olduğu değişim göz önünde bulundurulmuş, bugünün sanat tanımlaması kapsamında seramik malzeme ile üretim yapan sanatçılar üzerinden inceleme yapılmasına karar verilmiştir. Seramik malzemenin yapısal yahut anlamsal özelliklerini çalışmalarında vurgulayan sanatçılar incelenmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada yazılı kaynaklar, internet ortamında yer alan kaynaklar ve süreli yayınlar araştırılmıştır. Sanatçılar ile yapılan röportajlara başvurulmuş ve konu ile ilgili sergi, söyleşi, konferans ve etkinlikler takip edilmiştir.

2. SANAT VE İFADE

Sanat kelimesinin karşılığı her zaman bugün anlamlandırdığımız biçimde olmamıştır. İnsanların dünyayı algılama biçimi zamanla değişmektedir. Değişen bu bakış açısı bir zamanlar katı kuralları olan sanatı da bugün çok farklı biçimde anlamamıza veya tartışmamıza neden olmaktadır. Bugünkü anlayışın nasıl bir sürecin ardından geliştiğini, bu algının ne zaman biçimlendiğini tarih üzerinden tayin etmek mümkündür. Ancak “Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz.”¹ Bu davranışın ilk sergilendiği ana gidip, o insan ile iletişim kurmamız mümkün olmadığından, bu konuda kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Açık olan gerçek, insanların dünyaya çeşitli işaretler bıraktıkları ve bugün bunların bir kısmına sanat dediğimizdir.

Sanat tarihine baktığımızda bu algının ne kadar değiştiğini görmemiz mümkün, tüm tarih sürecini bugünün sanat algısı ile yargılamak da yanlış olacaktır. Bugün etkilendiğimiz pek çok eserin, yapıldığı dönemde birer işleve sahip olduğunu ya da bir amaca hizmet ettiğini kabullenmek kolay değildir. Ancak teknik ustalığına ve ifade gücüne övgüde bulunduğumuz pek çok yapıt üretildiği dönemde, aynı günümüzdeki vesikalık fotoğraf gibi, birer bellek niteliği taşımaktaydı.² Pek çoğu sipariş üzerine üretilen ancak sanatçının kendi ifadesini yansıttığı işlerdir.

Günümüzün sanata bakış açısını kavrayabilmek için neden böyle bir faaliyette bulunduğumuzu ve bu kavramın içeriğinin nasıl bir değişimden geçtiğini incelemek gerekir “(...) çünkü sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kuralların tarihidir.”³ Kavramamız gereken nasıl bir teknik ilerleme sağladığımızdan önce, dünyaya algılama biçimimizin nasıl şekillendiğidir.

¹ Ernst GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Çev.E. Erduran, Ö. Erduran 20

² Larry SHINER, **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen

³ Bkz. (1) GOMBRICH, 44

2.1. Üreten ve Doğayı Biçimlendiren İnsan

İnsan, fiziksel özellikleri nedeniyle var olduğu şekliyle doğada hayatta kalması en zor canlılardan biridir. Hayatta kalma içgüdüğü ile, bedeninin ona sağlayamadığı korumayı çevresini kontrol ederek kazanmıştır. Yaşadığı çevreyi şekillendirme becerisi geliştirmiştir. Çevreye adapte olurken, çevresini de kendine adapte etmiştir. Kendi bedeni yetersiz kaldığında; örneğin toprağı kazarken elleri acımaya başladığında, bir araç kullanmaya başlamıştır. Benzer bir kullanım, yani ağaç dalının doğada bulunup olduğu haliyle kullanılması örneği gibi, maymunlarda da görülmektedir.⁴ İnsan kullandığı aleti de şekillendiren nadir canlılardandır.

“Başlangıçta insanın varoluşu herhangi bir memelinin var oluşuydu. İnsan memeli hayvanlardan biridir, ama memelilerden başka bir şey yapmaya başlar insan. [...]Zamanla gelişerek insan olan canlı varlığın kendine özgü bir dönüm noktasına yönelmesi için ilk bakışta önemsiz görünebilecek yepyeni bir yaşantı gerekiyordu: insanın amacını gerçekleştirebilmesi için doğanın araç olarak kullanılması yaşantısı.”⁵

Bu süreç birden bire gerçekleşmemiştir. Bugün varlığına dair kanıt bulunabilen ilk insansı canlıdan bu yana beden ve beyin yapımızda önemli değişimler tespit edilmiştir. İlk kez iki ayak üstünde yürümüş olduğu düşünülen insansı, ellerini farklı faaliyetlerde kullanabilmeye başlamıştır. Bugün bu denli ince işlerde başarı gösterebilen ellerimiz iki ayak üzerinde yürüyebilmemize bağlı olarak gelişmiştir.⁶ Ellerin gelişiminin beynin gelişimi ile paralel olduğu bilinmektedir. 1857’de Neander Vadisi’nde bulunan arkaik kafa taşı incelendiğinde: “Özellikle kaş çıkıntısının, göz çukuru üzerinde yüzü iki yay şeklinde yatay biçimde kesen kemik parçasının, normalden daha belirgin [...] Bu kemik çıkıntısının üzerinde alın kalıdı ve keskin biçimde geriye doğru eğiliyor[...]” olduğu görülmüştür.⁷ Alın siperlerinin çıkıklığı bu kafa taşı sahibinin bugünkünden farklı bir beyin yapısına sahip olduğunu

⁴ Richard SENNETT, **Zanaatkar**, Çev. Melih Pekdemir 199

⁵ Ernst FISCHER, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan 20

⁶ Yuval Noah HARARI, **Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi**, Çev. Ertuğrul Genç 21-25

⁷ A.G.K. HARARI 68

göstermektedir. Bu da frontal lob olarak adlandırılan beynin ön kısmının zaman içerisinde gelişmiş olduğunu ve insanın toplam beyin hacminin bu süreçte arttığını göstermektedir. Frontal lob korteksi; akıl yürütme, soyut düşünme, sosyal davranışlar, duyguları kontrol etme ve motor beceriler gibi işlevlerden sorumlu olan beynin ön tarafında yer alan bölgedir.⁸

Artan beyin hacminin çeşitli dezavantajları olsa da bize bugünkü hayatı tasarlamamızı sağlayan pek çok özellik ortaya çıkmıştır. Soyut düşünme, yenilik yapma, planlama derinliği ve simgelerle temsil etme gibi davranışlar modern insana aittir.⁹ Bugün, kurgu yaratma becerisinin bizim türümüz olan Homo Sapiens'e ait olduğu bilinmektedir. Homo Sapiens ile başlangıçta aynı dönemlerde var olan bir diğer insansı olan Homo Neandarthalis'e üstünlük sağlanmasının da bu sosyal beceriye bağlı olduğu düşünülür. Kalıntıları günümüze ulaşan tüm insan türlerinin konuşabildiği bilinmektedir. Ancak hayvanların da kendi arasında bir çeşit iletişim kurduğu gerçeğinin karşısında; Homo Sapiens dolaylı düşünme ve kurgulama, hikaye anlatma özelliklerine sahip olmuştur. Kültür de bunların bir sonucu olarak oluşmuştur.¹⁰

Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü'nde "İnsan, doğayı üreterek kültürünü meydana getirmiştir."¹¹ der ve "kültür"ü toplumda duyuş ve düşünme birliği sağlayan değerlerin tümü olarak tanımlar. Gelenek, görenek, düşünme ve sanat değerlerini kapsayacak her çeşit üretim kültürü oluşturur. Bu çalışmada temel alınan bakış açısı ise; insanın doğayı şekillendirerek, ona biçim vererek kültürü oluşturduğu yönündedir. "İnsanlık kendini bu dünyayı biçimlendirme işini yerine getirerek yarattı."¹² İnsanın üretimi zamanla ihtiyacını karşılayacak nesnelere üretmenin ötesine geçmiştir. Teknik beceri zamanın ve çevrenin koşullarına ve insanın el kabiliyetine bağlı olarak durakladığında aynı işleve sahip ürünlerde yüzeysel değişiklikler yapılmaya başlanmıştır. İnsanlar ürettiklerini süslemeye, kişiselleştirmeye

⁸ Bülent MADİ, **Öğrenme Beyinde Nasıl Oluşur?** 51

⁹ James David LEWIS-WILLIAMS, **Mağaradaki Zihin**, Çev. Tolga ESMER 94

¹⁰ Bkz. (6) HARARI, 21-25

¹¹ Orhan HANÇERLİOĞLU, **Felsefe Sözlüğü**, 232

¹² Bkz (9) LEWIS-WILLIAMS 50

başlamışlardır. Mülkiyet kavramının da gelişmesi ile aidiyet, sahip olma ve farklı olma istekleri, işaret bırakma davranışı ortaya çıkmıştır.

Günümüze ulaşan, bilinen en eski resimler olan M.Ö. 15.000-10.000 yılları arasında tarihlenen Fransa Lascaux¹³ ve İspanya Altamira mağara resimlerini¹⁴, bugün bilinen en eski tarihli çömlekçilik örneği olan Çin'de Xianrendong Mağarası'nda 19-20.000 yıl öncesine tarihlenen seramik kapların dekorlarını¹⁵ ya da Çekya'da Dolni Vestonice bölgesinde 27-31.000 yıl öncesine ait pişmiş toprak figürinleri¹⁶ bugünün alışkanlıkları ve bakış açısı ile yargılayarak “sanat” olarak değerlendirmek doğru değildir. Bunların nasıl bir kaygı ile, ne amaç için üretilmiş olduğuna dair yeterli veriye sahip değiliz. Ernst Gombrich Sanatın Öyküsü adlı ünlü yapıtında söz konusu yapıtları sanata ‘yabansı başlangıçlar’ olarak nitelendirmektedir.

“Sanat’ diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bazı adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha bir çok başka şeyler üretiyorlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın[...]”¹⁷

Yazar bu paragrafta sanatın tanımının dönemle birlikte, insanların dünyayı algılama biçimine göre değiştiğinden bahsetmektedir. Bir döneme ait herhangi bir öge, dönemin yaşam koşulları, dünya algısı, teknolojisi göz ardı edilerek, bağlamından koparılarak değerlendirilemez. Sanat değil, sanatçılar vardır diyerek vurgulanan ise; sanat kavramının da insan tarafından üretilmiş olduğudur. Yazar da bu cümlesine sonraki baskılarda eklemiş olduğu *Sonu Olmayan Öykü* başlıklı bölümde “...söylemek istediğim, ‘sanat’ teriminin farklı zamanlarda farklı şeyleri

¹³ Bkz (9) LEWIS-WILLIAMS 55

¹⁴ Bkz (9) LEWIS-WILLIAMS 36-38

¹⁵ B BOWER, **Oldest Pottery Comes from Chinese Cave**

¹⁶ K GIBBS, **Pottery Invention and Innovation in East Asia and the Near East**

¹⁷ Bkz (1) GOMBRICH, 15

ifade ettiğiydi.”¹⁸ diyerek açıklık getirmiştir. Bir olay ve kavram, meydana geldiği günün koşullarından bağımsız ele alınırsa doğru değerlendirilemeyecektir. İnsanın üretme ve yaratıcılık kabiliyeti var oldukça sanat da insanla birlikte değişerek var olacaktır.

2.2. İfade Biçimi Olarak Sanat

Felsefe, görsel sanatlar, kültür ve felsefe tarihi alanlarında çalışan Larry Shiner (1934-), Sanatın İcadı (The Invention of Art, 2001) adlı yapıtında, bugünkü anladığımız haliyle sanatın “200 yıllık ve Avrupalı bir icat” olduğundan bahseder. 18. Yüzyıldaki bu dönüşümden önce sanat eseri belirli bir ortam ve amaç için, sipariş üzerine ve işbirliği içinde üretilmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan en büyük fark, sanatın tanımlı hale gelmesi, zanaattan ayrılması ve güzel sanatların yüceltilerek sanatçının isminin değer kazanması olmuştur.¹⁹

Bu tarihe kadar sanatçılar; toplumda el işçilikleri ve ustalıkları ile bilinen, pek çok meslek grubu gibi loncalara üye olan, atölyelerde kolektif çalışmalar yapan kişilerdir. Bir çömlekçi, heykeltıraştan, ressam, ahşap ustasından farklı olarak algılanmamaktadır. Yetenekleri ile saygı görmelerine rağmen yaptıkları iş zihinden ziyade el marifeti ile ilişkilendiğinden toplumda yüksek bir statüye erişememişlerdir.²⁰ Sanatçıların el becerisi ve ustalık ile özdeşleşen zanaat sınıfından ayrılması, Shiner’ın ifadesi ile “Leonardo’dan Velasquez’e saray ressamlarının statüsündeki yükseliş ve Fransız Akademisi’nin getirdiği itibar”²¹ ile doğrudan ilgilidir.

Rönesans’ın ortaya çıkması Medici ailesinin katkılarıyla şekillenmiştir. 13-17. yüzyıllar arasında Floransa, İtalya’da yaşamış olan Medici hanedanı; bankacılık ile güç kazanmış ve çok sayıda kraliyet mensubu yetiştirmiştir. Avrupa ekonomisini yöneterek tüccarları, diğer bankacıları desteklemiş, mimarları ve Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Giotto, Botticelli gibi sanatçıları himayeleri altına almışlardır.

¹⁸ Bkz (1) GOMBRICH, 602

¹⁹ Bkz(2) SHINER, 152-173

²⁰ Bkz(2) SHINER, 152-173

²¹ Bkz(2) SHINER, 155

“Mediciler, etkili mevkilere geldikleri Avrupa saraylarında, koleksiyon hevesinin ve modernliği hazırlayan Rönesans kültürünün yayılmasını sağlıyorlar.”²² Sanat eğitiminde akademiye geçilmesi ve lonca düzeninden uzaklaşılması konusunda da etkili olmuşlardır. “İlk sanat akademisi olarak kaydedilen Accademia dell’Arte del Disegno 1563’te, zamanın Medici prensi I. Cosimo ile Michelangelo ve Vasari’nin yönetiminde kurulur.”²³ Vasari aynı zamanda Medici ailesine ait eserlerin sergilendiği Galleria degli Uffizi’nin mimarıdır ve ilk sanat tarihi kitabı sayılan eserin de yazarıdır. Mediciler’in himayesinde çağdaş sanata öncelik ve değer verilen koleksiyonların oluşması ile sanatın özerkleşmesinin önü açılmış; sergilerin ortaya çıkması ve hayatta olmayan sanatçıların işlerinin de 1706’da ilk kez sergilenmesi ile “usta” (master) kavramı yerleşmiştir.²⁴ “Bu dönem Rönesans çağıydı; ressamlığın ve heykelticiliğin sıradan meslekler olmaktan çıkıp, diğerlerinden ayrı tutulan bir meslek olduğu çağdı.”²⁵

“‘Güzel Sanatlar’ teriminin kullanılışı sanat akademilerinin tarihi ile sıkı sıkıya bağlıdır, bunlara genellikle *güzel* sanatlar akademisi denmektedir. Bu terimin İngilizcede ilk olarak kullanılışına 1767’de *Oxford English Dictionary*’de rastlanmaktadır.”²⁶

Shiner’in ayırımına göre sanatçı ve zanaatçı kavramları birbirinden ayrı düşünölmeye başladıktan sonra sanatçı; dehaya sahip olan, esinlenme ile kendiliğindenlikle üreten, el becerisinden çok düşünme kabiliyeti ile öne çıkan, yaratıcı hayal gücüne sahip, orijinal, özgün ve biricik olanı ortaya koyandır. Zanaatçı ise kuralları olan, hesaplamalar ve bedensel beceri ile üreten, üretim esası tekrara ve yeniden-üretmeye dayanan, doğayı kopyalayan ve modelleri taklit eden, ürettiği ürünleri öncelikli olarak ticarete dönüştüren kişidir.²⁷ "Bu ikisi arasındaki fark, ilk olarak, fail tarafından yaratılıyor: Sanatın tek bir yönlendirici ya da baskın faili

²² Ali ARTUN, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, 9

²³ A.G.K 10

²⁴ A.G.K 8-12

²⁵ Bkz (1) GOMBRICH, 475

²⁶ Herbert READ, **Sanat ve Endüstri**, 24

²⁷ Bkz (2) SHINER 173

vardır, zanaat ise kolektif bir faile sahiptir."²⁸. Sanatçı kişisel ifadesini üretiminde yansıtma kaygısına sahiptir.

Sanatçı kendine ait, biricik, özgün ve ayırt edici olanı ortaya koyandır. Sanatçı, birey olarak öne çıkmaya hatta “dahi” olarak nitelendirilip yüceltmeye başladıktan sonra özgür olabilmiştir. Yaratıcı hayal gücünü çalışmalarında yansıtılmaya başlamıştır. Sanatçı ile zanaatçı kavramları birbirinden ayrıldığında, teknik beceriler zanaatçı ile özdeşleştirilirken daha önemli ve değerli bulunan düşünce ve ifade, sanatçıya mal edilmiştir. Sanatçı, artık malzemeyi işleyen değil, malzeme aracılığı ile yeni ve farklı olanı, kendi ifadesini ortaya koyandır. Zanaat ise teknik hakimiyetin var olduğu her alanda görülebilir. Richard Sennett Zanaatkar adlı çalışmasında : "[...]profesyonel sanatçılar, nüfus içinde ancak bir nokta oluştururlar oysa zanaatçılık, emeğin bütün çeşitlerine dek uzanır."²⁹ diyerek bu farkı vurgulamaktadır. Bir mobilya ustasından halı dokumacısına, cam ustasından duvar boyacısına, teknik beceri sahibi ve alanında titizlikle, ustalıkla çalışan ancak bir yenilik ve farklılık getirme, üretiminde imza taşıma kaygısında olmayan, tekrarda eş değer kalite yakalamayı hedefleyen herkes zanaatçı olabilir.

Sanatçı için ise durum farklıdır. Ondan beklenen malzemeyi ustalıkla ve en hünarlı biçimde işlemesi değil, farklı bir düşünce, çarpıcı bir bakış açısı yansıtmasıdır. Her ne kadar birinci kıstas olarak alınmasa da malzeme ve teknik hakimiyetin önemi tamamen yadsınamaz. Sanat kavramının tanımlı hale geldiği dönemde kabul gören sanatçılar aynı zamanda bir ya da bir çok alanda usta birer zanaatkardırlar. Bu teknik hakimiyet onların ifadelerine hizmet etmiştir. Sanatçının dili, malzemesi ve onu kullanım biçimidir. Bu nedenledir ki günümüzde her ne kadar sanatçı düşüncesi ve özgün ifadesi ile öne çıksa da, zihnindeki en doğru şekilde aktarabilmesi ve ifadeyi güçlü kılabilmesi için kullandığı malzeme ve onun teknik imkanlarına, malzemenin diline hakim olması önemlidir. Aynı, dili ustalıkla kullanan bir edebiyatçı gibi, kendi malzemesi aracılığı ile zihnindekileri aktarabilmelidir. Fakat yalın bir aktarım için malzeme yapının önüne geçmemelidir. Yalınlık

²⁸ Bkz (4) SENNETT, 100

²⁹ Bkz (4) SENNETT, 90

yitirildiğinde süsleme başlar ve el becerisinin öne çıktığı zanaatın alanına geçeriz. Richard Sennet "Zanaatkar" adlı yapıtında zanaat kavramını tanımlarken teknik beceri ve emeğin her türlü halini kapsadığından ve sanatta da zanaat yönü bulunduğu bahseder. Sennett aynı bir şairin şiiri oluşturmak için kelimelere ve yazıya ihtiyaç duyması gibi, sanatçının da eseri oluşturması için yalnızca düşünceden fazlasına, teknik ve malzeme hakimiyetine ihtiyaç duyduğundan bahsetmektedir.³⁰

Richard Sennett aynı çalışmasında kolektif üretim ve süreklilik içerisinde olan zanaatçının yine de çalışmalarına kendi işaretlerini bırakmak arzusunda olduklarından bahseder. "Yunan imalatçının işareti, özellikle çömlekçiler ayrıntılı sahneler boyamayı becerdikleri zaman ortaya çıktı; böylece ürünlerine artık imza atmaya başladılar, bu imzalar bazen yaşadıkları yerin adıyla bazen de kendi isimleriyle atılıyordu."³¹ Sennett'a göre insan daima mevcudiyetini göstermek, "ben mevcudum, varım" demek arzusunda olmuştur. Sanatçının imzası, düşüncesi ve onu ifade ediş biçimi de mevcudiyetinin bir ispatı ve bunu aktarmanın bir yoludur.

Ernst Gombrich de sanat ve zanaat kavramlarının ayırımına benzer bir yorum getirmiştir. Günümüz anlayışında sanatçının özgün ve farklı olanın, yeninin peşinde olduğunu ifade etmektedir ve bu anlayışın her zaman böyle olmadığını şu sözleriyle vurgular: "Batı Avrupa'nın Ortaçağlı bir sanatçısı da, eskileri amaçlarına bu kadar uygunken, bir kilise, bir ayin kadehi tasarımı için ya da kutsal bir öyküyü betimlemek için neden yeni yollar bulması gerektiğini anlayamazdı."³² Gombrich Sanatın Öyküsü'nde bugün anladığımız biçimi ile sanatın nasıl bir yolculuktan geçerek bu anlamı kazandığını, farklı dönem ve coğrafyalarda sanat üretimine nasıl bakıldığını, sanat algısının nasıl değişip biçimlendiğini anlatırken sanatın yalnızca teknik beceri olmaktan çıkıp özgün ve kişisel ifade taşıyan bir alana dönüşmesinin sanatçının birey olarak önem taşımaya başlaması, ismi ile anılmasıyla gerçekleştiğini vurgular.

³⁰ Bkz (4) SENNETT, 166

³¹ Bkz (4) SENNETT, 179

³² Bkz (1) GOMBRICH, 163

“Sanatın asıl amacının kişiliği ifade etmek olduğu düşüncesi, ancak sanatı diğer tüm amaçlarını kaybetmesi sonucu güç kazandı. Zamanla gelişen olaylar bu düşüncenin doğruluğunu ve değerini gösterdi. Sanatla ilgilenen kimselerin sergilerde ve atölyelerde aramaya başladığı şey, bundan böyle – ilgi çekmeyecek kadar sıradanlaşmış – bir beceri gösterisi değildi. Onlar, sanatın kendilerini konuşmaya değer insanlarla buluşturmasını istiyorlardı: yapıtları bozulmamı bir içtenliğin tanığı olan, ödünç alınan etkilerle tatmin olmayan ve bir sanatçı olarak kendi kimliklerine uygun düştüğüne inanmadıkları bir işe tek bir fırça bile sürmeyen insanlarla.”³³

Sanatın öyküsü teknik ilerlemenin öyküsü olmasa da; teknik beceri, malzeme hakimiyeti ve yeni malzemelerin keşfi, sanat üretiminde belirlenen konular ve kısıtlamalar bu öykünün yazılmasında, sanatçının bugünkü kimliğini ve toplumdaki yerini kazanmasında, konu ve yöntem açısından özgür bırakılması sürecinde belirleyici unsurlar olmuştur. Çağlar boyunca tanımın içeriği değişse de sanat, daima insana özgü olmuştur. Sanat tanımlı hale geldikten sonra doğayı olduğu gibi yansıtmaktan çıkarak, sanatçının gördüğünü yansıtmaya başlamıştır. “Belli ki Van Gogh, gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesi ile fazla ilgilenmemiştir. O, renkleri ve biçimleri kullanarak, resmini yaptığı şeyler hakkında hissettiklerini ve başkasının hissetmesini istediklerini iletiyordu.”³⁴ Günümüz sanatına baktığımızda teknik üstünlüğün geri planda kaldığını, hatta sanatın nesnesizleşmeye giderek, kavramsal sanatla birlikte biçimden iyice uzaklaşmakta olduğunu görürüz. Asıl olan düşüncedir, ifadedir. Sanatçının ortaya koyduğu fikir ve bunu nasıl bir yolla (malzeme, teknik, üslup) yaptığı önemlidir. Yapış biçimi, yani ifade şekli ise sanatçıyı özgün kılandır. Bu çalışma malzeme ve sanatsal ifade arasındaki ilişkiyi araştırdığı için sanatsal ifadenin doğru kavranması önemli bir noktadır.

İfade, Sözen ve Tanyeli'nin Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde "Bir sanatçının algıladığı sanat dışı gerçekliği bir sanat yapıtında somutlaştırması ve sanatsal gerçekliğe dönüştürmesi işlemi"³⁵ olarak tanımlanır. Ayla Ersoy ise Sanat Kavramlarına Giriş adlı çalışmasında ifadeyi “bireyin tavır ve hareketlerini, psikolojik canlılık ile insanın tinsel duygularını ve zekasını çeşitli yollarla dile

³³ Bkz (1) GOMBRICH, 503

³⁴ Bkz (1) GOMBRICH, 548

³⁵ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 22

getirmesi”³⁶ şeklinde açıklamıştır. Herbert Read (1893-1968) ifadenin “insanın algılarını ve zihinsel hayatını soyutlaştırarak, kendi kurduğu anlayış[...]³⁷ in bir sonucu olarak doğduğunu ve sanattaki değişken eleman olduğunu söylemiştir. İfade, yapıtta üreticiye ait olandır, kişisel yorumdur. Bu bir bakış açısı, teknik veya ikisinin birlikte kullanıldığı bir durum olabilir. İnsan kendini ifade etmek, yaşantısını aktarmak, paylaşımında bulunmak için sanatı kullanmıştır. Herbert Read farklı bir yapıtında şöyle demektedir:

“Sanat bir ifade biçimidir; dilin ifadesi için mürekkep, kağıt ve baskı makinelerinin kullanılması gibi, sanatın da faydaya yönelik eşyaları kullanan bir dili vardır ve bir anlam iletir (bununla mesaj vermeyi kast etmiyorum). Tüm temel faaliyetlerin arasında sanat, bize evren hakkında, insan hakkında veya sanatçının kendisi hakkında bir şey anlatmaya çalışır.”³⁸

Sanat Tarihi Ernst Fischer "Sanatın Gerekliliği" adlı ünlü yapıtında insanların, kendini aşmak, tüm insanlıkla bir olmak, aynı zamanda dünyanın gerçekliğinden kaçmak ve ona yabancılaşıp ondan kurtulmak için sanata yöneldiğinden bahseder. Onu reddetmek ve ondan kaçmak için yapılmış dahi olsa sanat, her zaman hayat ile yakından bağlantılı olmuştur. Gerilim ve karşılıklı çatışma sanatın özündedir.³⁹

"Sanatın varlık nedeni hiç bir zaman bütünüyle aynı kalmaz.[...]Bununla birlikte toplumsal durumlar değişse bile, sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği-yansıtırma niteliği de vardır. İşte biz 20. yüzyıl insanını tarihi öncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski ezgileri dinlerken heyecanlandıran sanatın bu niteliğidir.”⁴⁰

³⁶ A ERSOY, **Sanat Kavramlarına Giriş**, 143

³⁷ Herbert READ, **Sanatın Anlamı**, Çev. Nuşin Asgari, 17

³⁸ Herbert READ, **Sanat ve Toplum**, Çev. Elif Kök 26

³⁹ Bkz (5) FISCHER, 8-11

⁴⁰ Bkz (5) FISCHER, 11

Sanat, insana dair bir şeyi, bir anlamı, bir bakış açısını aktarmaktadır. Bu yol ile bir çeşit iletişimin sağlayıcısı olmuştur. Bu bilgi akışı, bilimsel bilgiden farklı olarak sözcüklerle aktarılması mümkün olan, somut bir bilgi değildir. Sanatçı eseri aracılığı ile yaşama dair bir deneyimi aktarmaktadır. Bu konuda Tolstoy'un yorumu şu şekildedir:

"Her sanat yapıtı, onu algılayan kişiyle o yapıtı üretmiş ya da üretmekte olan arasında, yapıttaki sanatsallığı algılamış ya da algılayacak olanlar arasında belli bir ilişki kurar.[...]Sanatın insanlar arasında kurduğu ilişkinin sözün kurduğu ilişkiden farkı, sözün insanların birbirlerine düşüncelerini, sanatın ise duyguları aktarmanın aracı olmasıdır."⁴¹

Tolstoy sanatçının yalnızca duygularını ifade etmesinin yetmediğini, aynı zamanda onları karşısındakine geçirmesi, aynı şekilde yaşatması gerektiğini söylemiştir. Ancak bu bir zorunluluk olmamalıdır. Herbert Read "Sanatın Anlamı" kitabının üçüncü ve son bölümünde Tolstoy'un da görüşünü inceledikten sonra kendi görüşünü "Sanatın esas ödevi duyguyu ifade edip anlayışı geçirmektir."⁴² olarak özetlemektedir. Bu çalışma da sanata bir ödev ve görev tanımlamakla birlikte, sanatı bir ifade biçimi olarak ele almaktadır. Sanatta kişisel ifade kaygısı güdüldüğünde, izleyicinin de öznel yargıları olduğu unutulmamalıdır. Aynı dilin konuşulduğu bir sözlü iletişimde dahi; kişinin şahsi deneyimleri doğrultusunda kelimelere yükleyebileceği yeni anlamlar vardır. Köpek tarafından ısırılmış birisi için köpek sözcüğü negatif bir anlam çağrışımı yaparken çocukluğundan beri köpek bakmakta olan başka bir kişi için bu kelime olumlu çağrışımlar yapacaktır. Bu nedenle sanat eserinin ifade gücü tartışıldığında ifade edilen duygunun herkes tarafından aynen deneyimlenmesi şart koşulmayıp, duyguya dair bir fikrin, izlenimin aktarılması önem taşımaktadır.

Monroe Curtis Beardsley, Noel Carroll, Robin George Collingwood, Benedetto Croce, Susanne Langer, John Dewey, Alan Tormey, Nelson Goodman,

⁴¹ L.N. TOLSTOY, **Sanat Nedir?** Çev. Mazlum Beyhan 48-49

⁴² Bkz (37) READ 154

John Hospers, gibi çok sayıda düşünür de ifade konusunda farklı yaklaşımlar geliştiren isimlerdir. Bunlardan Croce ve Collingwood sanatsal ifadenin, maddesel üretimden bağımsız zihinde gerçekleşen bir süreç olduğunu savunurken; Dewey ifadenin düşünme boyutu ve nesnesinin birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini savunmuştur.⁴³ Croce ve Collingwood'un görüşünde ifade için sanatsal, maddi bir üretime ihtiyaç duyulmayacaktır. Dewey'in görüşüne göre ise; sanatsal ifade malzeme ile çalışma esnasında, malzemenin yönlendirmesi ile de ortaya çıkabilmektedir. Bu noktada yine kişisel tecrübeler devreye girecek ve algı konusunu gündeme getirecektir.

2.3. Algılama ve Sanat

Zamanla dünyayı algılama biçimimiz değiştikçe anlatım biçimleri de değişmeye başlamıştır. Bunlar kimi zaman 'akım', 'üslup' gibi adlarla da anılmaktadır. Bu noktada insanın doğası ile ilgili bir süreç söz konusu olur. Bizler, tek doğal ışık kaynağı olan güneşe göre kodlanmış olduğumuz için her şeyi tepeden belirli bir frekans aralığında aydınlatıldığında doğru algılamaktayız. Örneğin korku filmlerinde sıkça kullanılmış bir öge olan ışık, ters yönden verildiğinde nesnelere bize normalde alışkın olduğumuzdan farklı görünmeye başlar. Bu anlaşılabilirlik tedirginliğe, korkuya neden olur. Nesnelere onları gördüğümüz, tanıdığımız biçimlerinden farklı şekillerde karşımıza çıktıklarında onları algılamakta güçlük çekeceğimiz için ilgisimizi çekmeye, merak uyandırmaya başlarlar. Bu merak kendini korku, haz gibi farklı biçimlerde gösterebilmektedir.

“Geçmiş zamanlarda dönemin üslubu, bir işin yapılmasında, sonuca ulaşma açısından en iyi yol olduğu için benimsenmiş olan tarzı. Akıl Çağı'nda (18. Yüzyıl) insanlar üslubun ne demek olduğunu kavradılar ve değişik üslupların bilincine varmaya başladılar.”⁴⁴

⁴³Nithikul NİMKULRAT **Paperness: Expressive Material in Textile Art from an Artist's Viewpoint.** 72

⁴⁴Bkz (1) GOMBRICH 476

18. yüzyıl sonrasında sanat daha içsel ve kişisel bir hal alarak kendine yönelik, kendini tanımaya dair bir yol izlemiştir. Var olan olduğu gibi değil de, sanatçının gördüğünü, sanatçının algıladığı biçimde yansıtmaya başlamıştır. Böylece ifade biçimlerinde gözlemlenebilir değişiklikler olmuştur. İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut ve Gerçeküstüculük gibi adlarla tanımlanan ifade akımları bu yaklaşımın bir sonucudur. Bu aşamadan sonra sanatçının algısı ile izleyicinin algısı arasında bir mesafe oluşmuştur. Sanatın bir ifade biçimi olarak değerlendirilmeye başlanması da Romantizm hareketiyle birlikte bu dönemde ortaya çıkmıştır.

“Genel bir sanat teorisi şu düşünce ile başlamalıdır: İnsan, duyularının önüne konan şeylerin biçimine, yüzeyine ve kütesine göre davranır. Eşyanın biçim, yüzey ve kütesinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gider, böyle bir düzenin eksikliği ise ilgisizlik ve hatta büyük bir sıkıntı ve tiksinti verir.”⁴⁵

Konuya paralel bir yorum sanat kuramcısı ve algı psikoloğu olan Rudolf Arnheim (1904-2007) tarafından “Görsel Düşünme” adlı çalışmasında getirilmiştir. Arnheim sanatı bir görsel düşünme biçimi olarak ele almıştır:

“[...] sanata atfedilen amaçların bazıları, görsel düşünmeyi mümkün kılmanın araçlarıdır. Güzellik, mükemmellik, uyum, düzen, insan ihtiyaçlarına uygun bir dünya sunma sayesinde bir refah duygusu verir; ama bunlar, bilişsel bir ifadeyi açık, tutarlı, anlaşılabilir kılmanın da gerekli koşullarıdır.”⁴⁶

Böyle bir algı aynı zamanda yaşanan zaman ve coğrafya ile de ilgilidir. “Şekillerin ve renklerin kavranabilirliğinin türlere, kültürel gruplara, gözlemcinin eğitimine bağlı olarak değiştiğini gösteren önemli miktarda kanıt vardır.”⁴⁷ Bu

⁴⁵ Bkz.(37) READ, 14

⁴⁶ Rudolf ARNHEIM, **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül 283

⁴⁷ A.G.K. ARNHEIM 47

nedenle sanat anlayışı; teknik kabiliyetimizle olduğu kadar dönemin dünya algısı ile de daima yakından ilişkili olmuştur. Algı ve düşünme, sanatta daima iç içedir. Algılayabildiğimiz ve teknik imkanlar çerçevesinde üretebildiğimiz ölçüde ifade edebilmekteyiz.

2.3.1. Duyusal Kavrama

Algı; gerçekliğin, nesnel dünyanın duyular aracılığı ile alınıp zihne ve bilince aktarılması, bütünü kavranmasıdır. Psikolojide “Duyu organları tarafından kaydedilen uyarıcıların, beynimiz tarafından örgütlenip yorumlanarak anlamlı hale getirilmesi”⁴⁸ olarak tanımlanmaktadır. Yorum sözcüğü bu tanımda önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü algı, duyu organlarının verilerinin birebir kopyası değildir. Bu yorumu yapabilmemizi sağlayan geçmiş yaşantılar, yani konuya dair bilgilerimiz olduğu gibi beklentilerimiz de belirleyicidir. Orhan Hançerlioğlu (1916-1991) Felsefe Sözlüğü’nde bu algıyı görme duyusu üzerinden şu şekilde açıklamaktadır:

“[...] algı, arı duyumlardan, ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Örneğin görme duyumuz, her iki gözümüzde ve çeşitli planlarda beliren iki ağaç imgesi getirir. Bu iki ağaç imgesi ansal bir işlevle tekleşir. Tekleşen bu imgeye, bellekte biriken eski algılardan gerekli olanlar da çağrışım yoluyla eklendikten sonra ağaç algısı gerçekleşmiş olur.”⁴⁹

Algı, bütünü kavranmasıdır. Nesnelere, çevresindeki diğer nesnelere bağımsız olarak algılanmaz. Bu konu Gestalt psikolojisinin çalışma alanına girmektedir. Alman Gestalt psikoloğu Max Wertheimer, 20. Yüzyılda görsel birimleri çeşitli faktörler aracılığı ile birbirleri ile ilişkilendirerek algıladığımızı keşfetmiştir. Gestalt kuramının temelinde bütüncül anlayış ve algısal örgütlenme ilkeleri vardır. Buna göre zihnimiz görüntüdeki boşlukları doldurarak, tamamlamaktadır. Bu da bütünü tek tek parçalardan daha fazlasını ifade ettiği

⁴⁸ Clifford T. MORGAN, **Psikolojiye Giriş**, Çev. Sirel Karakaş, 265

⁴⁹ Bkz HANÇERLİOĞLU, 9

anlamına gelmektedir. Bir bütünü incelediğimizde, onu oluşturan öğelerin yanı sıra, birbirine yaklaşıp uzaklaşan öğelerin oluşturduğu bağları ve bir çeşit gerilimi de algılarız. Gruplandırma yaparız.⁵⁰ Bu gruplandırma zihnimizde, “Gestalt Prensipleri” adı verilmiş olan tamamlama, benzerlik, devamlılık, basitlik, yakınlık ve şekil-zemin ilişkisi ilkelerine göre gerçekleşmektedir.⁵¹

Bir nesne ile karşılaştığımızda ise; önce genel karakterini bir bütün olarak algılarız. Bütünü oluşturan ayrı ayrı parçalar beynimiz tarafından belirli kurallar yoluyla organize olarak algılanmaktadır. “Göz karmaşık görüntüleri çözümleyebilmek için onu belirli şekiller ve biçimler içinde; belirli yönler, ölçüler, geometrik şekiller, renkler ve dokular bağlamında algılar.”⁵² Karşılaştığımız nesneyi önce dış hatları ile algılar, daha sonra detaylarını fark ederiz. Yeterince incelediğimizde nesnenin taşıdığı her bir detay algımız üzerinde etkili olacaktır: Leke- silüet, renk, doku, yansıma ve saydamlık. Bu farklılıklar nesneyi tanımlar ve bizler çevremizi bunlara göre sınıflandırıp değerlendiririz.

“Şeklin algılanması, uyarıcı malzemede bulunan ya da bu malzemeye yüklenen yapısal özelliklerin kavranmasıdır. Fakat bu malzeme algılamada kazandığı şekillere nadiren tam olarak uyar. Mesela, görebildiğimiz kadarıyla dolunay gerçekten de yuvarlaktır. Fakat yuvarlak olarak gördüğümüz şeylerin çoğu, kelimenin tam anlamıyla yuvarlak değildir, sadece yaklaşımlardır. Ne var ki algılayan kişi, bunları yuvarlaklıkla karşılaştırmakla kalmaz, onlarda yuvarlaklığı da görür.”⁵³

Görsel algılama temelde ışık sayesinde gerçekleşmektedir. Farklı maddeler görsel olarak ayırt edilebilirler, çünkü ışığı belirli ve özgün bir biçimde yapılandırırılar. Bu sayede her ikisi de şeffaf olmasına rağmen cam ve jelatin arasındaki farkı algılayabiliriz. Günümüz teknolojisi ışığın farklı yüzeylerle nasıl

⁵⁰ OCVIRK, STINSON, WIGG, BONE, CAYTON, **Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama**, Çev. Nur Balkır Kuru 57-58-59

⁵¹ Sinan AVİNAL, **Seramik Eğitiminde Gözlem-Çözüm İlkeli Yeni Biçime Geçiş Yönteminin Değerlendirilmesi**, 55-62

⁵² GENÇ, SİPAHİOĞLU, **Görsel Algılama- Sanatta Yaratıcı Süreç**, 41

⁵³ Bkz (46) ARNHEIM 43-44

etkileşimlere girdiğini anlamamıza olanak verecek ölçüde gelişmiştir. Yüzeyler ışıkla temas ettikleri için görünür olurlar ve etraflarındaki diğer nesnelere için de birer ışık kaynağı haline gelirler. Bu nedenle doğal ortamdaki görsel algılama oldukça karmaşık bir yapıdır, nesnelere çevrelerinden etkilenirler. Saydamlık; malzeme ve yüzey geometrisinin ışığı nasıl dağıttığı ile ilgilidir. Yüzey yumuşaklığı yani pürüz ve renk; bir yüzeyin yansıttığı ışık miktarı ile belirlenir. Parlaklık; renk ve saydamlıktan farklı olarak ayna yansımalarıdır ve farklı boyutlarda tecrübe edilmektedir. Şekil konusu ise daha farklı algılanmakla birlikte nesnenin yapısına dair bilgiler taşımaktadır. Örneğin bir sıvının döküldüğünde aldığı şekilden yola çıkarak malzeme yapısı hakkında fikir sahibi olmak mümkündür.⁵⁴ Görsel algı dışında işiterek, dokunarak veya basınç aracılığı ile çevremizi algılarız ancak malzeme algısı görsel algı ağırlıklı olarak gerçekleşmektedir.

2.3.2. Duyusal Kavrama- Çağırışım

Duyusal algılamanın yorum içerdiğinden ve bu yorumun anılarımız ile olduğu kadar beklentilerimizle de ilişkili olduğuna değinilmişti. Ancak algıya konu olan nesnelere yalnızca gerçekliğini kavramayız. Aynı zamanda “sempati ve empati objesi olarak”⁵⁵ da onları kavramaktayızdır. “[...] biz bugün de yaşamı, insanları sadece duyulur algı ile kavramıyoruz, aynı zamanda onları bu algıyla birlikte duygusal olarak da kavriyoruz ve anlamlandırıyoruz.”⁵⁶ Bu kavrayış biçimi psikolojide çeşitli sınıflandırmalara tabii tutulmuş ve farklı şekillerde isimlendirilmiştir. Bu noktada önemli olan böyle bir tanımlama ve isimlendirmenin yapılması değil, duyuların ötesinde bir kavrama tarzının varlığının bilinmesidir. “Duyulur algı bize, var olanı bildirir. Ama biz başka bir kavrama yoluyla var olanın arkasına uzanabiliriz.”⁵⁷

⁵⁴ Barton L. ANDERSON, *Visual Perception of Materials and Surfaces*

⁵⁵ İsmail TUNALI *Estetik* 46

⁵⁶ A.G.K TUNALI 47

⁵⁷ A.G.K. TUNALI 47

Böylece duygu dünyasından bahsettiğimizde estetik konusunu ve çağrışımları incelememiz gerekecektir. Estetik; İsmail Tunalı (1923- 2015)'nın aynı adı taşıyan çalışmasında duyulur algının sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak aktarılmaktadır. Estetik genellikle güzel üzerine düşünmekle ilişkilendirilir ve duyusal bilgi alanını araştırmaktadır.⁵⁸ Estetik konusunun derinlemesine araştırılması, güzelin ve haz verenin sorgulanması bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Çağrışım ise; mantıksal bir bağ içermez, bellek gibi otomatik değildir. “Bir bilinç durumunun kendiliğinden bir ya da bir çok bilinç durumlarını uyandırması”⁵⁹ olarak tanımlanabilir. Çağrışımlar soyut düşünme ve kurgu becerimizin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

“Bir insanın, bir hayvanın simgesel çağrışımlarına başvurmadan onu çizmesi mümkün değildir, bu çağrışımlar da toplumsal olarak yaratılır ve sürdürülür. Örneğin Batı düşüncesinde aslan saltanat ve güçle ilişkilendirilir, kuzu da masumiyet ve yumuşaklıkla.”⁶⁰

Bu ilişkilendirme sanatta semboller olarak da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Batı sanatı incelendiğinde benimsenmiş sembollerin; aslanın saltanat, kuzunun masumiyet, köpeğin sadakat ve bağlılık, zeytin dalının barış simgesi olması gibi, resimde sıkça tekrar edildiğini görürüz. Sembollerle anlatım resim sanatı dışında; gündelik yaşantımızda, piktogramlar, kraliyet ve aile armaları, bayraklar, marka işaretleri gibi çok sayıda alanda karşımıza çıkar ve çağrışımdan faydalanır. Anlatımda sembolik temsil için bir nesne veya işaret kullanılabilir. Kullanılacak her türlü öge çizgisel veya üç boyutlu bir biçimden meydana gelmektedir. Yani gücü temsil etmek için bir boğa çizebiliriz, ama boğayı temsil etmek için de çizgi, renk ve dokuları kullanmaktayız. Psikoloji ve varoluşçu psikoterapi alanlarında önemli çalışmaları bulunan Rollo May (1909-1994) Yaratma Cesareti adlı kitabında yaratıcılık konusunu, insanın benliğini bulması odağında incelemiştir. *Bir Sınırlanma Olarak Biçim* adlı bölümde şöyle der:

⁵⁸ A.G.K TUNLI 13-16

⁵⁹ Bkz (11) HANÇERLİOĞLU 42

⁶⁰ Bkz (9) LEWIS-WILLIAMS 44

“Diyelim ki karatahtaya bir tavşan çiziyorum. Tahtada ‘Bir tavşan var’ diyebilirsiniz. Gerçekte tahtada benim oluşturduğum basit çizginin dışında hiç bir şey yok: ne bir çıkıntı, ne bir çentik, ne de üç-boyutlu bir şey. [...] Tavşan ortaya çıkıyor çünkü siz benim iletişimimi, yani, bu çizginin içinde bu alanı ayırma, sınırlama isteğini kabul ettiniz.”⁶¹

Sanat aracılığı ile kurulan böyle bir iletişimin dili; yukarıdaki örnekte çizgi olduğu gibi, görsel öğelerin taşıyıcısı olan malzemedir. İnsan kendini nesnelere kullanarak ifade etme yoluna gittiğinde, ifadesinin karşılığı olacak öğeleri seçecektir. Sanatçı bir yazarın dili kullandığı gibi malzemesini kullanarak zihnindekileri forma aktarır. Sanat tarihi sanatçıların çok sayıda farklı malzemeyi kullandığı ve farklı malzeme anlayışlarına yer verdiği bir tarih ortaya koyar. Bu malzemeler tuval resminden mermer heykelle, neondan insan bedenine, kullanım nesnesinden sanal veriye kadar genişleyen bir alana yayılmaktadır.

⁶¹ Rollo MAY, **Yaratma Cesareti** Çev. Alper Oysal, s.129

3. MALZEME VE SANAT ALANINDA KULLANIMI

Malzeme en temel ve basit tanımıyla bir nesneyi meydana getiren maddedir. İngilizce kaynaklarda *medium* ya da *material* olarak anılan terimlerin Türkçe'ye çevrilmesinde çeşitli kavram karmaşaları görülmektedir. *Medium*, ortam demektir. Sanat disiplini açısından baktığımızda sanatın ifade bulduğu fiziksel ortam anlamına gelerek; yağlı boya, çamur, mermer, bronz, fotoğraf, ses ve beden hareketleri gibi çeşitlendirilebilir. Aynı zamanda malzemeyi algıladığımız doku, renk, çizgi gibi öğelerle ilişkilendirilip; bunlara ait fırça darbesi, el izi gibi belirli değerler olarak da algılanabilmektedir. Malzeme kelimesini tercih ederek vurgu yapılmak istenen, sanat eserini duyularla algılanır hale getiren, fiziksel olarak var eden madde ve öğelerdir.

Joseph Margolis, Arthur Danto, Jerrold Levinson başta olmak üzere kimi yazarlar “*physical medium*” ve “*artistic medium*” arasında bir ayrım yapmayı doğru bulmuşlardır. Bu görüşe göre sanat eserinin fiziksel ortamı örneğin tuval ve yağlı boya ise onun sanatsal ortamı da fırça darbeleri renk ve çizgiler olacaktır. Burada söz konusu olan aslında sanatçının malzemesi ve o malzemenin barındırdığı ifade olanaklarıdır.⁶²

20. yüzyılın en önemli filozoflarından biri olan Alman düşünür Martin Heidegger (1889-1976) nesneyi biçimlenmiş malzeme olarak tanımlayarak, nesnenin ve özellikle sanat nesnesinin varoluşunda ve anlamlandırılmasında malzemenin önemine dikkat çekmiştir:

“Nesneye öz veya dayanıklılık veren, ayrıca onun duyusal yoğunlaşmanın tarzına yani renk, çınlama, sertlik veya kütle olmasına yol açan nesnedeki malzemesel olandır. Malzeme olarak nesnenin böyle belirleniminde biçim yer alır. Bir nesnenin dayanıklılığı, bir malzemenin belirli bir biçimde ortaya çıkmasında yatar. Nesne biçimlenmiş malzemedir. Nesnenin bu yorumu, nesnenin görünümüyle bize yakınlaştığı dolaysız bakışa dayanır. Hem doğal nesnelere ve hem de kullanımlık nesnelere uyan nesne kavramı, malzeme ve biçimin oluşturduğu sentez ile nihayet bulunmuş oldu.

⁶² Jerrold LEVINSON, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, 183

Bu nesne kavramı, bizi sanat eserindeki nesnelilik sorusunu yanıtlıyacak konuma getirdi. Eserdeki nesneliliği, açıkça oluştuğu malzeme sağlar. Malzeme sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir.”⁶³

Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni adlı çalışmasında sanat, estetik ve nesne kavramları ile sanat eserinin neyi ifade ettiği üzerine bir incelemede bulunur. Yazar, sanat eserinin kendisini meydana getiren maddelerin özellikleri ile var olduğunu, bu özellikleri taşıyıp aktardığını belirtmiştir.⁶⁴ Sanat eserinin sahip olduğu anlam ve taşıdığı kavramları algılama yoluyla ediniriz. Algılamamıza etki eden tüm duyuşal ögeler ise malzemelerle bir hacim meydana getirirler. Malzemenin kavramsal bir boyut oluşturma kapasitesi vardır.

Sanatı bir düşünme alanı olarak ele alan Fransız düşünür Gilles Deleuze (1925 – 1995) sanatın işaretler yaratarak algılamaya dair alışkanlıklarımızın, olağan düzenin ötesini sorgulatması gerektiğini savunur. Deleuze ve Fransız psikoanalist Felix Guattari (1930 - 1992) birlikte yürüttükleri çalışmaların sonuçlarından biri olarak Felsefe Nedir? (*Qu'est-ce que la Philosophie*) adlı kitabı yayınlamışlardır. Felsefeyi zaman akışı içerisinde ve tarihsel odakla, önce-sonralık ilişkisine bağlı incelemenin doğru olmadığını savunmuşlardır. Kitap, felsefenin mantık bilimi ve sanatla ilişkilerini de inceler ve şöyle der: “Sanat saklar, ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir.”⁶⁵. Deleuze ve Guattari'nin kastettiği saklama, eserin maddesel olarak zamana karşı koymasının ötesinde; duyumlardır. “Duyumsama, ressamın yaşadığı bir deneyim, izleyicinin resimde yaşadığı bir deneyimden öte resmedilen, yüzeyde olanın kendisidir.”⁶⁶

“Duyumlarla resim, yontu, beste yapılır, yazı yazılır.[...]Ve malzeme her durumda öylesine çeşitlidir ki (tuvalin taşıyıcısı, fırçaların kullanıcısı, tüpteki boya), aslında, duyumun nerede bittiğini, nerede başladığını söylemek zordur; tuvalin hazırlanışı, fırçanın kılının bıraktığı iz, ve bunların berisinde daha başka

⁶³ Martin HEIDEGGER, **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev Fatih Tepebaşı 20-21

⁶⁴ A.G.K HEIDEGGER 41

⁶⁵ Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, **Felsefe Nedir?** Çev. Turhan Ilgaz 146

⁶⁶ Engin ÜMER, **Gilles Deleuze'ün Sanatı ve Francis Bacon ya da Duyumsamann Mantığı**

bir çok şey, elbette duyumun parçalarıdır. Duyum, kalıcılık yeteneğine sahip bir malzeme olmaksızın, ve zaman, ne kadar kısa olursa olsun bir süre olarak düşünüldüğünde, kendisini nasıl saklayabilir[...]Ve yine de duyum malzemeyle aynı şey değildir.[...] Malzemenin kalıcılığı birkaç saniyelik bile olsa, bu kısa süreyle birlikte var olan sonsuzluk içinde, duyuma, var olmak ve kendisinde kendini saklamak gücünü verecektir.[...]”⁶⁷

Bu durumda algılama esnasında malzeme de devreye girmekte, ifadenin taşıyıcısı olmaktadır. Yani denize bakıyor olmanın algısı ile bir tuvale resmedilmiş olan denize bakıyor olmak birbirlerinden farklıdır. Bu esnada malzeme de algıda bir etken, bir anlam iletkeni haline gelir. Tuvaldeki denize baktığımızda denizi görürüz, ama onun boyanın mavisıyla elde edilmiş bir deniz olduğunu, tuval üzerindeki boya olduğunu biliriz, “resimdeki suyu” görürüz. Baktığımızda hem denizi, hem de tuval ve boyayı algılarız. Böylece yalnızca deniz ve yalnızca boya olmaktan farklı, bunların ötesinde bir şey görmekteyizdir. Düşünce malzemeyle birleşir ve ortaya saf düşünce ya da saf malzemenin ötesinde bir şey koyar.

“Bir malzemeden ötekine, tıpkı kemandan piyanoya, ince fırçadan kalınına, yağlıboyadan pastele geçildiği gibi, ancak duyumların bileşimi buna zorladığı ölçüde geçilir.[...] Sanatın, malzemenin olanakları içinde hedefi, algılamı nesne algılamalarından ve algılayan bir öznenin durumlarından, duygulamı da bir durumdan ötekine geçiş olarak duygulanımlardan çekip almaktır.”⁶⁸

Sanat tarihi boyunca malzeme konusuna bakış farklılık göstermiştir. Kimi dönemlerde sanat malzemeyi ne kadar iyi işleyebildiğinizle değerlendirilmiş, kimi dönem malzemesi üzerinden tasnif edilirken, kimi dönemlerde hangi malzemelerle sanat üretilebileceğine dair kurallar konmuş, kimi dönemi ise kullandığı farklı malzemeler şekillendirmiştir. Bugün ise sanat eserinin kendisinin malzeme ve konu olduğu bir sürecin içindeyiz. Bir ifade biçimi olarak farklı sanatçıların eserlerinin bir kavram etrafında bir araya getirilmesi ile oluşturulan sergilerde, ifade serginin kendisi, malzemeler de tek tek eserler haline gelmektedir.

⁶⁷ Bkz (65) DELEUZE, GUATTARI 148-149

⁶⁸ A.G.K. DELEUZE, GUATTARI 149

Bu çalışmada, süreci dönemlere ayırarak ve bu dönemleri isimlendirerek incelemek tercih edilmemiştir. Her ne kadar bir zaman akışı içerisinde gerçekleşse de, bakış açılarının ve eğilimlerin ortaya çıktığı ve kesin olarak sona erdiği tarihler bulunmamaktadır. Benzer bir sınıflandırma, tarihin çağlara bölünüp incelenmesi konusunda da görülür. Oysa her bir çağ her toplumda yaşanmamıştır. Çoğunlukla “taş devri”, “yontma taş devri” “cılalı taş devri” biçiminde isimlendirmelerde yapılan çalışmalarda sıklıkla rastlanan malzemenin döneme isim verdiğini görmekteyiz. Ancak bu çağlar birbirini düzenli biçimde takip etmezler. Konunun daha iyi anlatılabilmesi için bir çeşit sınıflandırma faydalı görülmüş olmasına rağmen, bu zamanlar birbiri ardından kesin çizgilerle devam etmezler. Örneğin volkanik kaynaklara yakın yerleşkesi olan bir topluluk volkanik bir kayaç olan obsidyene erişebilecek ve bu elverişli malzemeyi işleyecektir. Bu toplum “cılalı taş devri” olarak adlandırılan obsidyen kullanılan devri yaşayarak hayatına başlarken bu kaynağa hiç sahip olmayan başka bir toplum, daha az elverişli taşı yontup kullanılır hale getirme çabasına devam edecektir. Benzer şekilde aynı tarihlerde, farklı bölgelerde, farklı yaklaşımlar görüldüğü gibi bir düşünce akımı kesin olarak sona ermemektedir. Bugün Anadolu’nun pek çok köyünde insanların buğdayı öğütmek için hala taş değirmenler kullandığı görülmektedir. Bu alet taş devrinden beri kullanılmaktadır. Bu da bize bir devrin kesin olarak kapanıp, o özellikleri taşıyan her nesnenin ve yaşam şeklinin silinip gitmediğini, zamanın iç içe sürdüğünü göstermektedir. Kronolojik sıralama göz önünde bulundurularak konu akışının sağlanması ise neden sonuç ilişkilerinin kurulmasına yardımcı olacaktır.

3.1. Malzemenin Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi

Malzemeyi değerlendirmeye, onun nasıl seçildiğine ve üretilen işi nasıl etkilediğine baktığımızda öncelikle duyuşsal algımız devreye girecektir. Algılama sürecindeki aşamalar olan silüet (leke), renk, doku, yansıma ve saydamlık malzeme aracılığı ile hacim bulur, var olur. Her malzemenin kendine ait yapısal özellikleri vardır. Bu özellikler ona özgün bir dil kazandırır.

“Mesela dilde ifade edilen herhangi bir şey, dil tarafından verilen biçimleri taşır. Aslolarak İngilizcede yazılmış bir şiir, Fransız dilinin zarif müziğine, ya da Alman dilinin derin ve güçlü duygululuğuna çevrildiğinde kulakta ne kadar da farklı çınlar!”⁶⁹

Aynı şekilde boya ile üç boyutlu, elle tutulur bir vazo yapmak, mermer ile resim yapmak mümkün değildir. Bunlar malzemenin karakteristiklerinden, olanakları ve sınırlarından ileri gelir. Her malzeme özgün nitelikler barındırmaktadır ve sanatçı ifadesi için en uygun malzemeyi arar, ya da kullandığı malzeme yeni ifade olanakları ortaya koyar. En temelde malzeme tercihi etkili olan unsurlar; sanatçının malzemeye erişimi, malzemenin işlenebilirliği, kalıcılığı, üretilebilirlik açısından boyut, ağırlık, süre, taşıma ve sergileme koşullarıdır.

Sanatçı ve akademisyen Ayşe Kurşuncu (1981-) Seramik Eğitiminde Sınırlar ve Yaratıcılık adlı makalesinde bu konuyu seramik malzeme özelinde incelemektedir. Malzemenin kendine yapısal veya kavramsal anlamda tanımladığı alanı sınırlar olarak ifade eder ve bunları fiziksel, teknik ve anlamla ilişkili sınırlar olmak üzere üç grupta inceler. Fiziksel sınırlar malzemenin direkt olarak kendi yapı bütünlüğü içinde barındırmadığı, çevresel etkenlerle birlikte tanımlanan; üretim, boyut, depolama, maddiyat ve sergileme ile ilgili sınırlardır. Teknik sınırlar; üretim aşamaları ve bu esnada karşılaşılabileceğimiz çalışmanın gidişatını etkileyen durumlar, süre, ağırlık, sergileme gibi sınırlardır. Son olarak anlamla ilişkili sınırlar ise; gelenek, teknik, içerik, kişi ve toplum ile ilişkilendirilir. Temelde bu sınırları birbirinden kopartarak ele almak mümkün değildir. Kurşuncu'nun çalışması incelendiğinde de kavramların iç içe geçmiş olduğu, örneğin boyutun hem fiziksel hem de yapısal sınırlar altında incelendiği görülmektedir. Sanatçı bu sınırlar karşısında verdiği tepkilerle üretim pratiğini ve kendi dilini oluşturur.⁷⁰

“İnsan bilinci varoluşumuzun ayırt edici yanıdır; sınırlamalar olmasaydı onu asla geliştiremezdik. Bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik

⁶⁹ Bkz (61) MAY, 131

⁷⁰ Ayşe KURŞUNCU, **Seramik Eğitiminde Sınırlar ve Yaratıcılık**

gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır[...] yaratıcı edim insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı ortaya çıkar.”⁷¹

Bu çalışmada malzemenin yapısal özellikleri başlığı altında incelenmek istenen; malzemenin duyular aracılığı ile algılanabilir olan sahip olduğu görsel özellikler, üretim süreci ve bu aşamadaki malzeme davranışı; malzemenin çeşitli tekniklerle işlenmeye elverişliliği, ağırlığı, yumuşaklığı, hacmi gibi temel fiziksel özellikleridir. Malzemelerin bu özellikleri sanatçıları kendilerine yönelten etkenler olabildiği gibi, üretim esnasında da keşfedilerek, kendisi ile çalışan sanatçının kişisel üslubunu oluşturmasında yön verici olmuşlardır.

Malzemenin yapısal özelliklerinin kullanımdan söz ettiğimizde “usta” (master) olarak anılan çok yönlü iki ismi incelemek faydalı olacaktır; Leonardo ve Michelangelo. Leonardo da Vinci (1452-1519) 15-16. yüzyıl İtalya’ında yaşamış mucit, sanatçı, mimar, mühendistir. İlgi alanları bunlarla sınırlı olmayıp astronomi, müzik, jeoloji, botanik gibi çok sayıda alanı kapsar. Bugün bulunan notları ve günümüze ulaşan çalışmaları aracılığıyla biliyoruz ki Leonardo bir araştırmacı ve dehadır. (Resim 3.1 ve 3.2) “[...]Leonardo’nun bir bilim adamı olarak kabul görme arzusunda olmadığını söyleyebiliriz. Onun için doğanın araştırılması, öncelikle sanatı için gerek gördüğü bilgilere ulaşmanın yoluydu.”⁷² Leonardo yaptığı gözlemleri, atölyede çıraktan yetişmiş bir sanatçı olmasının getirdiği teknik beceri ile birleştirerek etkileyici eserlerini yaratmıştır. Konularını araştırdığı gibi kullandığı malzemeleri ve onların ifade olanaklarını da araştıran Leonardo, yağlı boya ile yapılan resimde figürlerin dış hatlarının erimekte gibi çizildiği, keskin bitişlere yer vermeyen *sfumato*⁷³ tekniği gibi kendi özgün tekniklerini geliştirmiştir.

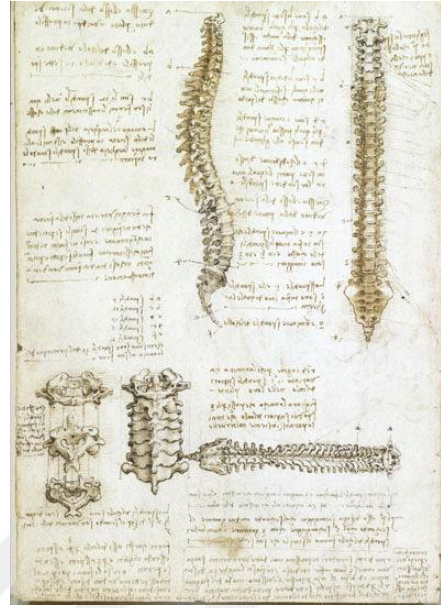
⁷¹ Bkz (61) MAY 126

⁷² Bkz (1) GOMBRICH, 294

⁷³ Bkz (1) GOMBRICH, 302



Resim 3.1 Leonardo Da Vinci, eskiz defterinden bir görüntü



Resim 3.2 Leonardo Da Vinci, eskiz defterinden bir görüntü

Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) Leonardo ile aynı tarihlerde İtalya'da yaşamış Floransalı heykeltıraş, ressam, mimar ve şairdir. Atölye çırağı olarak başladığı sanat öğreniminde kendi araştırmaları ona ışık tutmuş, anatomiye olan ilgisi onu antik heykellere ve gerçek modellere yönlendirmiştir. Michelangelo'nun heykellerinde etkileyici bir ifade vardır. "Bu etkinin nedeni, Michelangelo'nun figürlerini, işlediği mermer kütesinin içinde saklanmış olarak görmesindedir. Bir heykeltıraş olarak görevinin, bu figürleri örten taşı kaldırmak olduğunu düşünmüştür. Bu yüzden heykellerinin dış çizgileri, yola çıktığı taş bloğun basit çizgilerini yansıtır hep."⁷⁴ Çok yönlü sanatçının heykellerinde izlediği bu yol nedeniyle, detaycılığına rağmen çalışmalarının zorlamadan ne kadar uzak, ne kadar etkileyici oldukları görülmektedir. Michelangelo, taşı yapısına en uygun biçimde işlerken anatomiye olan ilgisini ve bu alandaki bilgisini de çalışmalarında göstermiştir.

⁷⁴ Bkz(1) GOMBRICH, 313

Farklı malzemeler ile kendilerini ifade etmeye açık olan sanatçılar her zaman bu kadar farklı disiplinlerde aktif olmamıştır. Sanatçının konu özgürlüğünü kazandığı bir dönemde yaşamış olan heykeltıraş Constantin Brancusi(1876-1957), heykellerinde istediği etkiyi yaratmak için farkı malzemeleri deneyimlemiş, zihnindeki form için en uygun malzemeyi aramıştır. Brancusi model hazırlamadan doğrudan malzeme ile çalışmış ve çalıştığı malzemelerin kendine ait yaşamları olduğuna ve benzersiz bir öz barındırdıklarına inanmıştır. Sanatçının yaklaşımına göre malzemenin içinde barındırdığı formu açığa çıkartmak için bu öz kavranmalıdır.

Brancusi'nin malzeme form ilişkisi anlayışını açıklamak için *Fish* (balık) adlı çalışmaları incelenebilir. Sanatçının ilk Fish heykeli damarlı beyaz mermerden yapılmış elips bir formun, cam aynadan bir diskin üzerine yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Sanatçı, takip eden yıllar içerisinde aynı heykelin altı bronz versiyonunu daha yapmıştır. Bu versiyonlar incelendiğinde, onların yalnızca orijinal eserin birer bronz kopyası olmadığı, her birinin ayrı birer sanat eseri olduğu, sanatçının malzemeye yaklaşımı ve biçim kaygısından okunabilmektedir. Seriyi, 1930 yılında mavi gri mermerden yaptığı bir versiyon ile tamamlamıştır. Brancusi bu seride, balığın yaşam alanı olan suyu çağrıştıran malzemeleri tercih etmiş, böylece suda yüzmekte olan balığın görüntüsünü izleyici zihninde canlandırmayı amaçlamıştır (Resim 3.3).⁷⁵

⁷⁵ Jackie HEUMAN, **Material Matters**, 43-45



Resim 3.3 Brancusi, 1930, Fish, Mermer

Zihnindeki etkiye ulaşana kadar sanatçı, mermeri ve bronzu perdahlayıp parlatarak kaygan ve hareketli bir görünüm almalarını sağlamış, alta yerleştirdiği metal yahut cam aynalı diskin yansıma ve görüntüyü deforme etme özelliklerinden faydalanarak balığın suda hareket ettiği algısını artırmıştır (Resim 3.4).⁷⁶ Söz konusu seride Brancusi'nin malzeme tercihi ve bu malzemelere yaklaşımı büyük önem taşımaktadır çünkü tercih ettiği formlar oldukça basit ve geometriktir. Sanatçı balığı tüm detayları ile yansıtan gerçekçi bir üslup yerine malzeme tercihi ile konunun okunurluğunu artırmış, kendini malzemesi aracılığı ifade etmiştir. Malzemeye yaklaşımında bir hassasiyet göstergesi olacak şekilde, yapay bir parlaklık verip algıda farklılık yaratacağından, bronz versiyonları cilalamak yerine çok hassas bir çalışma ile bizzat perdahlamayı seçmiştir. Bronz bir kaplama malzemesine ihtiyaç duymadan da parlatılabilen bir malzemedir.

⁷⁶ A.G.K, 46-49



Resim 3.4_Brancusi Fish bronz 1930

Brancusi'nin malzeme anlayışına paralel bir anlayış, aynı yıllarda yaşamış olan Frank Lloyd Wright (1867-1959) tarafından mimarlık alanında geliştirilmiştir. Modern mimarlığın önde gelen isimlerinden Frank Lloyd Wright, her malzemenin kendine has bir doğası olduğunu söyler. Tasarımcının malzemeyi biçim almak için zorlamaması gerektiğini, eğer kişi gerçek bir ustaysa malzemeyi kendi doğasına uygun biçimlere kavuşturacağını, malzemenin kendi görünüm ve plan şemasını ortaya çıkaracağını savunmuştur.⁷⁷ Wright, mimarlık için savunduğu bu görüşle, biçimi malzemenin doğası tarafından belirlenen ve bu şekilde her biri özgün olan yapılar inşa edileceğine inanmıştır.

“Tasarımlarınızda ahşabın, alçının, tuğlanın veya taşın doğasını ortaya çıkarın... Bu doğal niteliklerin veya doğaların yok sayıldığı veya bunlara aykırı geldiği hiç bir uygulama bir güzel sanat meselesi olamaz”⁷⁸ Frank Lloyd Wright doğa kavramı ile bir şeyin yapısını oluşturan, görüntüsünü kazandıran özellikleri,

⁷⁷ Frank Lloyd WRIGHT, *In the Cause of Architecture*, 193

⁷⁸ A.G.K. 55

onun “yaşam ilkesi”ni tanımlamaktadır.⁷⁹ Malzemenin doğasını onun “içsel yapı”sı olarak açıklamış ve eğitilmiş bir hayal gücü tarafından işlendiğinde malzemenin karakterinin ortaya çıkarılmış olacağını öne sürmüştür.⁸⁰



Resim 3.5 Frank Lloyd Wright tarafından 1935 yılında tasarlanan Şelale Evi

Wright’in mimarlıkta malzeme görüşü kısaca şu şekilde özetlenebilir “her malzeme içinde kendi planı, düzeni ve görünümüyle birlikte gelmektedir. Tasarım, bu doğal, kesin ve evrensel malzeme bilgisine itaat etmeli, malzeme değişince yapı da tümüyle değişmelidir.”⁸¹ Frank Lloyd Wright, mimari tasarımların malzemenin yapı ve niteliklerine göre şekillenmesi gerektiğini savunmuştur. Ancak bu anlayışla benzersiz ve nitelikli eserler ortaya konabileceğini ifade eder.

Sanatçıların malzeme tercihleri ve malzemeyi kullanım biçimleri daha önce söz edildiği gibi yaşadıkları dönem ve çevre koşulları ile daima ilişkili olmuştur. 1940 ve 50’lerin savaş ve savaş sonrası döneminde sınırlı malzeme bulunması ile sanatçılar erişebildikleri her malzeme ile üretmeye başlamışlardır. “[...]savaş yıllarında, sanatçılar pek çok yeni malzemelere, lehim ve kaynakçılığa ilgi duyuyorlar, hatta işi, atölyelerindeki her tür materyali monte etmeye kadar ileri

⁷⁹ Frank Lloyd WRIGHT, *Frank Lloyd Wright Collected Writings Volume 5*, 61

⁸⁰ Bkz (77) WRIGHT, 169

⁸¹ Esra ŞAHİN BURA “Taşı Taş Gibi, Ahşabı Ahşap Gibi Göstermek”: Frank Lloyd Wright’ın Malzeme Teorisi

götürüyorlardı.”⁸² Bu dönemin en etkili ve üretken isimlerinden biri de Pablo Ruiz Picasso(1881-1973)’dur. Picasso İspanyol bir sanatçıdır ve sanatın resim, heykel, seramik, şiir ve oyun yazımı gibi pek çok kolunda aktif olmuştur. Tek bir sanat anlayışına bağlı kalmayarak farklı ifade biçimlerini deneyimleyen Picasso, asıl disiplini resim olmasına rağmen farklı malzemeler ile de üretim yapmış, kendini sınırlamamıştır. Picasso’nun üç boyutlu çalışmaları arasında, döneminde yaygın olmamasına ve henüz kabul görmemesine rağmen, hazır nesnelere de kullandığı çalışmaları bilinmektedir (Resim 3.6).

“1935 tarihli *Figür*, tuval germe sopaları olarak kullanılan tahtaların, uzun saplı bir kepçenin ve bir çift bahçe tırmığının ipele birbirine bağlanmasıyla oluşturulmuştur.[...]Picasso bu nesnelere, insan vücudu parçalarının benzetmeleri olarak görüyordu.”⁸³



Resim 3.6 Picasso, Figür, 1935

Picasso erişebildiği her malzeme ile çalışmayı denemiş, bu şekilde kendi yaratıcılığının sınırlarını zorlamıştır. Sanatçı 1946 yılında Güney Fransa’da Vallaruis Şehrinde, Madaura adlı bir çömlekçi atölyesinde geçirdiği süreç içerisinde,

⁸² Nilgün BİLGE, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu**, 74

⁸³ A.G.K 74

seramikçiler Georges ve Suzanne Remie'nin tornada ürettiği formlara müdahale ederek yeni formlar yaratmıştır (Resim 3.7).⁸⁴ Sanatçının işlevsel formlar ile oynayarak ürettiği biçimsel müdahalelerinin dışında yüzey olarak değerlendirdiği, boyadığı seramik tabaklar da mevcuttur (Resim 3.8). Bu çalışmalarını esnasında Picasso kendisi için yeni olan bu malzemenin ve üretim yönteminin ifade olanaklarını araştırmıştır. Seramik malzemenin sanat alanında kullanılmaya başlanması Picasso'nun seramiklerinden sonra tanımlı hale gelmiştir. Önceki süreçte seramik zanaat alanına dair bir malzeme olarak kabul görmekte veya sanat üretiminde modelleme ve maket yapma aracı olarak kullanılmaktadır. Picasso kendini bir malzemeye hapsetmediği gibi, zihnindekini yansıtmak için her türlü malzemeye başvurmuş ve bu malzemelerin özgün dilini araştırmıştır.



Resim 3.7 Picasso, "Canard Pique Fleurs" 1952



Resim 3.8 Picasso, "Corrida Vert" 1949

Bugün geliştirmiş olduğumuz teknoloji, yapay malzemelerin üretimini mümkün kılmaktadır. Malzemenin doğasına müdahale edebilmekte veya tamamen yapay malzemeler ile hedefe yönelik çözümler üretebilmekteyiz. Aynı zamanda gelişen teknoloji malzemeye fiziksel teması da etkilemektedir. Bugün üç boyutlu yazıcılarla el üretiminde imkansız olabilecek seramik formlar yapılmakta, lazer

⁸⁴ <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/picassonun-seramikleri/> Erişim Tarihi:12.12.19

kesim ile pek çok malzemede mükemmel işçiliğe ulaşılmaktadır. Tüm bu süreç içerisinde ortaya çıkacak olan yeni malzeme ve teknikler yeni anlatım biçimlerinin doğmasına imkan verecektir.

Günümüze ait başka bir anlatım biçimi olarak küratörlü sergiler incelenmelidir. Söz konusu sergilerde eserlerin seçimi, mekana yerleştirilmesi, sıralaması, serginin konusunun belirlenmesi ve bu konunun çeşitli verilerle açıklanması küratör görevindeki kişi veya kişilerin sorumluluğundadır. Küratör kelimesi; bugün bir sergiyi düzenleyen, bu sergide yer alacak sanatçı ve çalışmaları seçen, onları belirli bir düzen içinde bir araya getirerek sergileme biçimlerine karar veren ve bu sergiyi belirli bir kavram, metin çerçevesinde gerçekleştiren kişi olarak kullanılmaktadır. Vesna Madzowski, daha sonra kitaplaştırılan doktora tezinde küratörlük kavramını, kökenini ve bugününü araştırmaktadır. Yazar mesleğin kökenine dair şu şekilde bir veri paylaşmaktadır:

“Küratörler, Roma İmparatorluğu devrinde, kendi işlerini idare edemeyecek durumdaki insanlara –reşit olmayanlara, akıl hastalarına, savurganlara– vekil tayin edilen devlet memurlarıydı. Görevleri onları dünyadan ve aslında daha çok kendilerinden korumaktı. Aradan geçen bin yılda küratörlük mesleğinin tanımı kökten bir değişime uğradı: Artık sanat sergisi yapan insanlara küratör diyoruz.”⁸⁵

Bugün sergileri düzenleyen kişiler olarak algılanan küratörlerin görevlerine dair bir tanımlama, *Thinking About Exhibitions* adlı yayının eleştirmen ve küratör Lawrence Alloway (1926-1990) tarafından yazılan kısmında şöyle geçmektedir:

"Küratörün rolü müzeden müzeye değişmektedir. Fakat küratör hiçbir zaman[...] 'müzeden sorumlu kişi' değildir; çoğunlukla, sorumlu olan yöneticiye yakın bir kademedeki yer almaktadır. Küratörün görevleri, (1) müze için eser satın almayı, (2) depoda korunmasını denetlemeyi ve (3) onu sergilemeyi, sergiye koymayı kapsamaktadır. Bu geleneksel görevler sürekli serginin idaresine ve ek olarak, geçici sergiler düzenleme işine dayanırlar. Aslında bu, kendini modern sanata adanmış küratörlerin temel görevidir. Bu alanda yaratıcı

⁸⁵ Vesna MADZOSKI, **Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**, Çev. Mine Haydaroglu, Kitap Arkası

bir çaba göstermek ve sergileyeceklerine karar verirken gerekli araştırmayı yapmak zorundadırlar.”⁸⁶

Bu aşamada, sanat eserinin kendisi malzemeye dönüşüp, tüm sergi yeni bir anlam taşımaya, yeni bir ifadeye sahip olmaya başlamaktadır. Üreten ve izleyen kişilerin algıları arasına dönüştürücü ve kontrol edici olarak küratörün algısı girmeye başlar. Algımız, bir aracı tarafından yönlendirilmekte, bize yeni bir anlam işaret edilmektedir. Sanat eserlerinin bir arada bir kavram etrafında ve belirli bir mekanda sergilenmesi konusunda malzeme sanat eseri olarak ele alınırsa teknik, sergileme biçimleri ve bu üretimlerin bir arada konumlandırma şekli olacaktır.

Malzemeye sadakat, dürüst tasarım, malzeme odaklı çalışmalar olarak da anılan konularda süregelen tartışmalarda bir görüş de tasarım teorisyeni David Pye (1914-1993)'a aittir. Pye her maddenin- malzemenin, kullanım esnasında ifade edilebilecek yahut baskılanabilecek içkin özellikleri olduğundan bahseder. Bu düşünce sanat ve zanaat alanlarında malzeme ile çalışan kişilerin “malzemenin doğasına sadık kalmak“ olarak özetlenebilecek yaklaşımlarına paralellik gösterir. Malzemeye ait her teknik özellik sanat alanında kullanılabilir değildir, radyoaktivite, zehirlilik ve elektrik akımına dayanıklılık bunlardan bazılarıdır. Ayrıca malzemeye ait özellikleri sıraladığımızda bazı özelliklerin maddenin belli hallerinde, üretim sürecinin belirli aşamalarında ve ancak tanımlı koşullar altında karşımıza çıktığını görürüz.⁸⁷ Örneğin, pek çok metal ısıtıldığında akışkanlık ve esneklik kazanır. Demir ile çalışan biri balmumundan hazırladığı modeli demirden dökmek istediğinde, belirli bir dereceye ısıtılan demirin kazandığı akışkanlık ve yumuşaklık özelliğinden faydalanacaktır. Eriyik haldeki demir, istenilen biçimi alır. Ancak döküm bitip demir yeniden soğuduğunda, katı ve esnekliğini yitirmiş bir malzeme ile karşılaşırız. Bu, başta demire içkin kabul edilip faydalanılan, eriyik haldeki demirin sahip olduğu belirgin özelliklerini yansıtmamakta, ondan oldukça uzak görünmektedir. Benzer biçimde seramikçi, torna adı verilen çömlekçi çarkında, ıslak kilin plastik özelliğinden faydalanarak, malzemenin bu haldeki yapısına uygun silindir bir form

⁸⁶ GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE (ed.), **Thinking About Exhibitions**, IV-12

⁸⁷ David PYE, **The Nature of Art and Workmanship**, 47

üretir. Kilin kurduğunda ve fırında pişirim sonrası kazanacağı, belirgin bir özelliği olan kırılabilirlik özelliğini, şekillendirme aşamasında dışlamış olur. Yani malzemeler farklı durumlarda ve üretim süreci içerisinde farklı özellikler gösterebilirler ve bu belirli koşullar altında ortaya çıkan özellikleri malzemenin onunla bütünleşik özellikleri olarak listelemek kafa karıştırıcı olacaktır.

Bu örneklerin ışığında Pye malzeme ile çalışan kişinin ifade etmek istediklerinin malzemenin ölçülebilir nesnel özellikleri (property) değil, keşfedilmesi gereken öznel nitelikleri (quality) olduğunu vurgular. Yani bu nitelikler fiziki olarak duyu organları ile anlaşılmanın ötesinde zihinde kavranırlar. Pye'ın ayırımında nesnenin sahip olduğu maddi özellikler o maddeye aitken, nitelikler zihnimiz tarafından o maddelerin üzerine yansıtılır, onları nasıl algıladığımız ile ilgilidir.⁸⁸ Bu şekilde nesnel ve malzemeyi yalnızca yapısal özelliklerine göre inceleyemeyeceğimizi, bunların aynı zamanda kavramların da taşıyıcısı olduklarını, duygusal kavramın yanı sıra duygusal kavramın da var olduğunu görmekteyiz. Sanatçı için yaratıcı süreçte malzemenin fiziksel özelliklerinin ötesinde, ifade gücü önem taşıyacaktır.

3.2. Malzemenin İçerdiği Kavramlar ve Özelliklerinin İncelenmesi

Malzeme odaklı anlayışı aktarırken malzemenin somut olarak saptanabilecek görsel nitelikleri ve özellikle o malzeme ile çalışırken görebileceğimiz, biçimlendirilmesinde etkili olan teknik özelliklerinin yanı sıra o malzemenin anlamsal özelliklerinden de söz etmek gerekir. Sanatçı düşüncesini aktarırken dili olan malzemeyi teknik açıdan en uygun şekilde kullanacağı gibi, malzemenin hali hazırda sahip olduğu içkin anlamından ve aktardığı kavramlardan da kaçınmaz ve bunları ifadeyi destekleyici unsurlar olarak kullanma yoluna gidebilir.

Algı konusu incelenirken bahsedildiği gibi duygusal kavrama yani; nesnelere ve kavramların zihnimizde oluşturduğu çağrışımlar mevcuttur. Malzemenin sahip

⁸⁸ INGOLD, Tim, **Materials Against Materiality**

olduğu yapısal özelliklerin bizdeki duygu karşılıkları ahşabın “sıcak” metalin “soğuk” seramiğin “doğal” olması gibi örneklenebilir. Aslında söz konusu olan bir metafordur. Ahşabın sıcaklığı, ısı ile ilgili olan fiziksel bir özelliği değil, onun bizim üzerimizde yarattığı duygusal algıdır.

"Modernist döneme damgasını vuran soyutlama, malzemeye girilen saf alışveriş, bugün kendini yeni bilgi alanlarına açmıştır. Postmodern dönemde malzemenin beraberinde taşıdığı anlam, tarihi ve sosyal bağlamları, o malzeme ile yapılacak üretimden soyutlanamayacak bir bilgi olarak görülmektedir."⁸⁹ Akademisyen ve Sanatçı Funda Susamoğlu (1978-), *Modernizm Sonrası Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat* başlıklı yayınında malzemenin sembolik anlam ve çağrışımlarından bahsederek, malzeme tercihinin bir alanda teknik ustalaşma olarak değil de, o malzemenin içerdiği anlamlar ve kavramı nedeniyle gerçekleştirildiği anlayışı vurgular. Bir sanat nesnesi ile karşılaştığımızda onu, meydana geldiği malzemenin belleğimizdeki yeri ve yarattığı önyargılardan, işlevsel, sembolik ve kültürel anlamından bağımsız olarak kavramak, idrak etmek mümkün değildir.

“Bir gerecin bir-şey-içinliği ortadan kalktığında, yani o-şey-için kullanılamaz hale geldiğinde, kullanım olanağına yönelik gönderiminin gerçekleşebilme olasılığının yarattığı fiziksel tansiyon da ortadan kalkar. Bu, sanat düzleminde, sanatçı tarafından bilinçli olarak kullanılacak bir yöntemdir; bu yöntem doğrultusunda kullanılan nesnenin kendisi değil de esasen bilgisi ve imgesinin olduğu söylenebilir.”⁹⁰

Görsel- plastik sanatlarda hazır nesne kullanımını üzerine sunulan bu bakış açısı sanatın el becerisi ile olan ilişkisini de yeniden tanımlamaktadır. Nesne için geçerli olan bu bakış açısı, onu meydana getiren malzeme için de kullanılabilir. “Bir malzeme veya teknikte özelleşme, bu beceri ve bilginin ötesinde, alanların yarattığı

⁸⁹ Funda SUSAMOĞLU, *Modernizm Sonrası Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat*

⁹⁰ E. OKŞİN, *Kültürel Nesnenin Coğrafi İlişkisinin Sanat Bağlamında İrdelenişi*, 27-28

kültürün ve geleneğin, sosyal bağlamlarını, malzeme kavrayışlarının merkezine alarak üretim pratiği gelişmektedir.”⁹¹

Hazır nesne kullanımından söz ettiğimizde, 1917 yılında *Fountain* (Çeşme) adlı bilinen ilk örneği sunan Marcel Duchamp(1887- 1968)’tan bahsetmek gereklidir (Resim 3.9). Fransız sanatçı, New York’ta bir imalatçıdan almış olduğu pisuarı, baş aşağı çevirip üzerine kendisine ait olmayan bir imza atmak dışında hiç bir müdahalede bulunmadan sergilemiştir. Duchamp, burada var olan ve tanımlı bir işleve sahip olan bir nesneyi ait olduğu bağlamından koparmış ve işlevinden soyutlamıştır. Ancak zihnimizde oluşan “bu sanat mıdır?” sorusunun kaynağı da tam olarak nesnenin sahip olduğu işlev, daha doğrusu onun bir kullanım nesnesi olmasıdır.⁹² Amacı, sanat nesnesinin algılanmasındaki biçimsel değerlendirmeyi yıkarak, izleyiciyi nesnenin anlamını çözmek için sorgulamaya itmektir. Sanatçı üzerine bir isim yazmak ve pisuarı baş aşağı koymak dışında bu nesneye her hangi bir müdahalede bulunmamıştır. Duchamp’ın görselliğe hitap eden sanat üzerine, sanatçının el işçiliği üzerine olan söylemi ve kavramsal sanat, hazır nesne manifestosu bu tezin kapsamı dışında kalmaktadır. Ancak söz konusu hazır nesne kullanımı eyleminde belirtilmesi gereken bir unsur vardır ki o da sanatçının bu nesneyi kullanırken onun sahip olduğu anlam ve çağrışımlardan, nesnenin pratik değerinden faydalanmış olduğu gerçeğidir.



Resim 3.9 Marcel Duchamp “Fountain” 1917

⁹¹ Funda SUSAMOĞLU, **Görsel Sanatlarda Malzemeyle Düşünme ve Sözel Olmayan Bilgi**

⁹² Francis NAUMANN, **The Recurrent Haunting Ghost**

Bu bakış açısı ve malzemeyi ele alış biçimi maddi kültür çalışmaları ile ilişkilendirilmektedir. Maddi kültür insanlar ve objeler arasındaki çok yönlü ilişkiyi ele alan bir araştırma alanıdır. Maddi kültür alanında önemli çalışmaları bulunan sanat tarihçi Jules Prown (1930), maddi kültürü geçmiş ve bugüne ait tüm insan yapımı ve insan müdahalesine uğramış formları inceleyen bir alan olarak açıklar.

“Maddi kültür, belirli bir toplum ya da topluluğun, tanımlı bir zaman içindeki inançlarının, değer, fikir, tavır ve davranışlarının, insan üretimi (yahut insan müdahalesine uğramış) nesnelere üzerinden incelenmesi ve araştırılması alanıdır. (...) ve doğal nesnelere dışarıda bırakır. Ancak insan müdahalesine uğramış (işlenmiş) doğal nesnelere kapsama içine alır ve sanat nesnelere kültürel verinin aktarıcısı olmak hususunda, doğal gereği önemli bir yer tutmaktadırlar.”⁹³

Ian Woodward(1941-) Maddi Kültürü Anlamak adlı çalışmasında, nesnelere sergiledikleri pratik işlevlerle sınırlı olmayıp sembolik işaretler olarak da işlev gösterdiklerinden bahseder. Bir nesne sahip olduğu birincil işlevin yanı sıra başka bir toplumsal anlamın da taşıyıcısıdır. Bu özellik belleğimizde edindiği yerden ileri gelir. Pek çok nesne bilindik ve ortak kabule girmiş sembolik anlamlar taşıyabileceği gibi bu anlam bakan kişinin ait olduğu kültür ve pek çok kişisel deneyim neticesinde farklılaşabilir. Dolayısıyla gösterge ile gösterilen arasında doğrudan, basit bir ilişki olduğunu varsayamayız. Bu ilişki oldukça karmaşıktır.⁹⁴ Nesne üzerindeki öznel yargılar, tespit edilmesi güç olduğundan ve başka bir araştırma konusunu oluşturacağından bu tezin kapsamı dışında bırakılmıştır.

Arkeoloji, maddi kültür ve sanat alanında çalışmalarını sürdüren bir başka isim de akademisyen ve yazar Carl Knappett'tir. Knappett “Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective” adlı çalışmasında maddi kültürü inceler; obje ve eylemlerin anlamlarının yalnızca pratik ve sembolik değerleri ile şekillenmediğini, bunun ötesinde kolektif düşünce ve anlayış, sosyal, kültürel ilişkiler ve öznel veriler ile bağlantılı pek çok anlam taşıdıklarından bahseder.

⁹³ Jules PROWN, **Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method**

⁹⁴ Ian WOODWARD, **Maddi Kültürü Anlamak**, 82-117

Örneğin balık tutma eylemi, cenaze töreninin taşıdığı türden bir sembolik mesaj yahut inancı aktarmamaktadır, böyle bir ritüele sahip değildir. Ancak sembolik bir anlam taşıması onun herhangi bir anlam içermediği anlamına da gelmemektedir.⁹⁵

Yazar, aynı yayında bilgi türlerini incelerken arkeolog, akademisyen ve yazar Ian Hodder (1948)'in “dilsel bilgi” (yani sembolik-iletişimsel bilgi) ve “pratik bilgi” (yani pratiğin içinde yer alan bilgi) olarak ayrıştırdığı bilgi türlerini aktarır ve bisiklete binme örneğini kullanır. Knappett şöyle açıklamaktadır; bisiklete binme eylemi, bisiklet kullanmayı bilmeyen birine detaylı olarak açıklanıp kavratılabilir. Bu kişinin teoride bisikleti kullanma eyleminin nasıl işlediğini, bu eylemi uygulama becerisi kazandırılmadan, tüm detayları ile anlaması sağlanabilir. Bu zihinde işlenen ve tutulan, dilsel bir bilgidir. Ancak bisiklet kullanabilir hale gelmek ve bu eylemi uygulama becerisi kazanmak pratik bilginin alanına girmektedir, bedende saklanır ve sözcüklerle tam olarak aktarılması mümkün değildir, tecrübe ve bizzat deneyim yoluyla edinilir.⁹⁶

Knappett'in söz ettiği pratik bilgi, Polanyi'nin “örtük bilgi” kavramına benzerlik göstermektedir. Fiziksel kimya, ekonomi ve felsefe alanlarına mühim teorik katkılarda bulunmuş Michael Polanyi (1891-1976) “anlatabildiklerimizden daha fazlasını bilebiliriz” deyişiyle bilinmektedir. Polanyi bilgi türleri üzerine çalışmalar yapmış ve bilgiyi odaksal bilgi ve örtük bilgi (örtük kavrayış) olmak üzere iki boyutta incelemiştir. Örtük bilgi (tacit knowledge) sözcüklere dökülemeyen, aktarılması ve öğretilmesi zor olan, deneyimsel, yaşamsal olan bilgidir, tecrübeyle edinilir.⁹⁷ Cambridge sözlüğünde “Öğretilerek ya da örneğin kitaplar aracılığı ile edinemeyeceğimiz ancak kişisel tecrübeler yoluyla edineceğimiz (...) bilgidir.”⁹⁸ şeklinde tanımlanmaktadır. Polanyi tarafından ortaya atılan bu terim, kavramanın bir boyutuna işaret eder. Sözcükler aracılığı ile ifade edilemeyen ve aktarılması zor olan bu bilginin, örneğin espri anlayışı, estetik duyum, liderlik vasıfları, belirli bir kurumda çalışmanın kazandırdığı deneyimsel bilgi (know-how) ve bedensel

⁹⁵ Karl KNAPPETT, **Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective** 1-10

⁹⁶ A.G.K, KNAPPETT 1-10

⁹⁷ Micheal POLANYI, **Tacit Dimention**

⁹⁸ **Cambridge Dictionary**, online

kabiliyetler gibi, idrak etme olmadan gerçekleşmeyeceğini ve ilgi, özveri, merak gibi maneviyat boyutları ile yakından ilişkilendiğini savunur.⁹⁹

Funda Susamoğlu, Görsel Sanatlarda Malzemeyle Düşünme ve Sözel Olmayan Bilgi adlı makalesinde, Polanyi'nin örtük bilgi kavramından faydalanarak malzemenin içeriğinde aktarılan ve sözel olmayan bilginin yapısını incelemiştir. Malzeme merkezli bakış açısı ile şekillenen çalışmasında, sözcüklerle aktarılamayan ve bir süreç sonucunda ortaya çıkan bu bilginin malzeme ve teknik aracılığıyla taşındığından bahseder, "malzeme ile düşünme" kavramına vurgu yapar. "Malzemenin içeriğindeki bilgi, duyuşsal olanaklar sunması yanı sıra, kalıcılık ömrü, tarihsel bağları, ilişkilendiği kültür, tekniğiyle insanları eyleme geçirme şekli ve dolaşıma girme biçimiyle katmanlaşmaktadır."¹⁰⁰ "Yaparak düşünme" olarak açıkladığı bu düşünce biçimi, kullanılan malzeme ve tekniğin sunduğu olanaklar ve meydana getirdiği problemler üzerine bir içerik geliştirerek sanatın pratik ile şekillenmesidir.¹⁰¹ Savunmuş olduğu görüş, mimar Frank Lloyd Wright ve heykeltıraş Constantin Brancusi'nin malzemeye yaklaşımları ile paralellik göstermektedir.

Bilgi türleri ve malzeme aracılığı ile aktarılan bilgi üzerine Cameron Tonkinwise'nin çalışmaları ve örnekleri açıklayıcı olmaktadır. Sürdürülebilir tasarım alanında çalışmalarını sürdüren akademisyen Tonkinwise, araştırmalarını tasarımcıların yapım-üretim felsefesi, maddi kültür, teknoloji ve sosyoloji alanlarından neler öğrenebileceği üzerine odaklar. Asıl (gerçek) bilme ve yapma eylemiyle edinilen bilgi arasındaki temel farkın evrensellik ve aktarılabilirlik olduğundan bahseder. Yapma yolu ile edinilen bilgi maddi (malzeme) bağlamına özgü olduğundan koparılamaz. Yapma eylemi, malzeme ile çalışmayı içerir ki bu da malzeme biliminden farklı olarak maddeyi tanımayı, yapabileceklerine ve kısıtlamalarına, yönelimlerine hakim olmayı gerektirir. Bu bilgi materyali analiz ederek değil de onu tecrübe ederek edinilir. Elbette ki maddenin bir eğilimi, niyeti

⁹⁹ M.K. Smith, 'Michael Polanyi And Tacit Knowledge', *The Encyclopedia Of Informal Education*

¹⁰⁰ Bkz (91) SUSAMOĞLU

¹⁰¹ A.G.M SUSAMOĞLU

yoktur. Burada söz konusu olan hakim olduğumuz bir aracı kullanırken onu bir uzvumuz, adeta bedenimizin parçası olarak hissetmemize benzer bir durumdur. Kaynamakta olan tencereyi bir kaşıkla karıştırmaya başladığımızda, kıvamlı sıvıyı ve dibinin tutmakta olduğunu o kaşık aracılığı ile –adeta yemeğin kendisine dokunuyormuş gibi- hissettiğimiz biçimde, çalıştığımız malzeme ile de benzer bir bütünleşme yakalayarak, yapma eylemi aracılığıyla, o maddenin bilgisini edinmek, onunla birlikte hareket ederek özüne ulaşmak mümkün olur.¹⁰²

Bu aşamada maddeye ve malzemesine olan bakış açımızın sorgulanması gerekir. Antropoloji ve maddi kültür üzerine çalışan araştırmacı Tim Ingold(1948-); malzemeyi bir şeyin üretildiği madde olarak değil de, o üretim ve yaratıma sebep olan, kaynak olan, onu meydana getiren şey olarak ele alır. Maddi kültür incelemelerinde odak noktasının üretilmiş - müdahaleye uğramış nesneden, o nesnenin malzemesi olan maddenin kendisine alınması gerektiğini vurgular. Alışlagelen bakış açısında örneğin ahşap bir merdivenin malzemesi olan ahşap, cansız ve etkisiz gibidir. Merdivenin üretiminde araç olarak işlevini tamamlamış ve hareketsiz hale çekilmiştir. Ingold ise “Maddeselliğe Karşı Madde(malzeme)” olarak çevirilebilecek *Materials Against Materiality* adlı yayınında sunduğu bakış açısıyla, malzemenin rolünü edilgen olmaktan çıkarıp, onu etken biçimde ele alır. Bu yayınında bu yaklaşıma örnek olarak İngiliz sanatçı, heykeltıraş David Nash’in çalışmalarını gösterir (Resim 3.10).¹⁰³

1945 Birleşik Krallık doğumlu David Nash, çoğunlukla ahşap gibi doğal malzemeler ve canlı ağaçlar ile çalışmaktadır. Sanatçı, hazırladığı çalışmaları doğaya bırakarak biçim alma sürecinin devam etmesine izin verir. Ahşap, doğası gereği yosun tutar ve sanatçının belirli bir düzenleme içerisinde diktiği fidanlar büyümeye devam ederek canlı heykeller oluştururlar (Resim 3.11).¹⁰⁴

“Örnek olarak Nash’in merdivenlerinden birini incelersek, fabrikasyon olan ve satışta görebileceğimiz herhangi bir muadilindeki, malzemenin gösterdiği sahne

¹⁰² Cameron TONKINWISE, **Knowing by Being-There Making: Explicating the Tacit Post-Subject in Use**

¹⁰³ Tim INGOLD, **Materials Against Materiality**

¹⁰⁴ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/02/david-nash-exhibition-opens-at-national-museum-cardiff> Erişim tarihi: 10.05.19

arkasında kalma tavrının aksine, ahşap burada kendisinden üretilen (vücut bulan) şeye şekil vermektedir. Ahşaptan yapılmış bir merdiven yerine, merdiven haline getirilmiş ahşap görürüz. (...) ahşaba cansız bir madde değil de hayat veren bir malzeme gibi davranarak Nash, atalarımızın malzemeye (İngilizce material) Latince anne anlamına gelen ‘mater’ sözcüğünden türetilmiş ‘material’ ismini verirken hali hazırda bildiği bir gerçeğe dikkatimizi çekmektedir¹⁰⁵



Resim 3.10 David Nash merdiven Small Napa Ladders, 1990



Resim 3.11 David Nash Ash Dome, 1977

¹⁰⁵ Bkz (103) INGOLD

Tüm bu yaklaşımları incelediğimizde farklı disiplinlerden gelen bu düşünürlerin malzemenin sahip olduğu nitelikler, taşıdığı anlam ve değerlerinin olduğu, bunları kavramış olan ellerde özgün biçimlere yön vereceği konusunda birleştiklerini görmekteyiz. Malzemenin içeriğindeki bu bilgi, teorik değil pratik bir bilgi türüdür. Analiz edilerek saptanması ve sözcüklerde aktarılması söz konusu değildir. Malzemenin nitelikleri ve karakteri tecrübe edinilerek öğrenilmekte, malzeme ile diyalog kuran kişiye bağlı olarak da her defasında farklı bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Malzemeyi kullanım biçimini ve malzeme tercihi açılarından görsel sanatlar alanında üretim yapan sanatçılara baktığımızda; malzemeyle düşünme ve zihnindeki imgeyi aktaracak en uygun malzemeyi seçme şeklinde yaklaşımlar olduğu görülmektedir. Aynı söz tasarım –ve mimari tasarım- alanı için de söylenebilir. “Tasarımcının[...]malzemeyi zorlayarak yaratıcı bir biçimde yeni biçim ve teknikler ortaya çıkarması ve böylece malzemeyi sürekli dönüştürmesi; ikincisi ise bizzat malzemenin talepte bulunması, sorunlar ortaya atması ve tasarımcının da elinden geldiğince yanıtlar üretmeye çalışması, olarak görülebilir.”¹⁰⁶ Her iki yaklaşım için de malzemenin teknik açıdan sunduğu imkan ve sınırların yanı sıra taşıdığı kavramlar, sosyal, sembolik anlamlar ve malzemenin belleği yani maddi kültürü ifade üzerindeki en etkili öğeleri oluşturmaktadır.

Bir sanat eserinin algılanması sanatçının diğer çalışmalarını, üslup, tür ve kültürlerarası etkileşimleri çözümleyerek gelenek ile olan bağlarını açığa çıkartabilir. Aynı zamanda bu durum etkileşimin gerçekleştiği kültür ve tarihle de ilişkilidir.¹⁰⁷ Her ne kadar tarihsel, kültürel ve kavramsal etkileşimlerden söz etsek de algılama ve çağrışım konularında izleyicinin şahsi yorumunu ve bakış açısını göz ardı edemeyiz. Ancak izleyicinin zihninde nasıl çağrışımlar oluştuğunu tek tek tespit etmek mümkün değildir. Bu, başka bir çalışmanın konusunu oluşturacaktır. Sanatçıların bakış açısı ise; üslupları ve teknikleri üzerinden yorumlanabilir.

¹⁰⁶ Osman ARAYICI, **Mekan ve Tasarım Üzerine Tanımlar** 49

¹⁰⁷ Nazan İPŞİROĞLU, **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**, 16

3.3. Sanatta İfade Aracı Olarak Seramik Malzeme

Kil, insanın binlerce yıldır kullanımında olan bir malzemedir. İnsan doğayı kendi ihtiyaçları doğrultusunda kullanmaya başlayıp kendine araçlar yaptığında daima elinin altında olan toprağa, kile yönelmiştir. Her zaman ulaşılabilir olması ve şekil alma özelliği, kalıpla şekillendirilebilir olması, hava ve ateş ile dayanım kazanması onu tercih edilebilir kılmıştır.¹⁰⁸ Bu malzeme insanın elinde hem ihtiyaçların karşılanması hem de kültürün taşınması için bir araç olmuştur. Ateşin bulunması ile kimyasal dönüşüm geçiren kil, dayanım kazanmış ve kullanım alanı çeşitliliği artmıştır. İnsanlar kili ve pişmiş toprak olan seramiği yapı, kap kakak, oyuncak, mezar, kültürel ve kutsal anlam taşıyan nesnelere yapıyı gibi çok sayıda alanda kullanmışlardır.

Bugün bilinen en eski tarihli çömlekçilik örneği, Çin'de Xianrendong Mağarası'nda 19-20.000 yıl öncesine tarihlenen seramik kap parçalarıdır ki bu tarih bölgede tarımın başlamasından 10.000 yıl öncesini göstermektedir. Bu parçalar üzerlerinde doğrudan ateş ile temastan kaynaklanan yanık izleri taşımaktadır.¹⁰⁹ Doğu Asya'da çömlekçilik öncesi kil kullanımına dair çok az kanıt mevcutken, Yakın Doğu'da kilin çeşitli objeler üretmek için kullanımının çömlekçiliğin gelişiminden önce olduğu bilinmektedir. Örneğin mimari amaçlı pişmemiş çamur tuğlalar üretilmiştir. Çekya'da Dolni Vestonice bölgesinden bulunan pişmiş toprak figürinler ise 27-31.000 yıl öncesine tarihlenmektedir. Bu nesnelere ateş ile temasının, dayanıklılık kazandırmak amacıyla bilerek mi yoksa tesadüfen mi gerçekleştiği ise bilinmemektedir. Yiyecek saklamak ve pişirmek amaçlarını yapılan araştırmalar sonucu tespit edebildiğimiz çanak çömleklerin aynı zamanda üretildiği ve kullanımda olduğu tarihlerde sembolik ve sosyal açıdan farklı işlevlere de sahip olup olmadığını açık olarak bilememekteyiz.¹¹⁰

¹⁰⁸ Matthias OSTERMAN, *The Ceramic Surface*, 186

¹⁰⁹ Bkz (17) BOWER

¹¹⁰ Bkz (16) GIBBS

Kültürel etoloji ve politika alanlarında çalışmalar yapmış akademisyen Otto Koenig (1914-1992) nesnelere kullanım işlevlerini kayb ettiklerinde sembolik, dekoratif alanlara geçtiklerini ya da prestij nesnesi olduklarından bahseder. Yani orijinal fonksiyonunu kaybeden nesnelere kültür içerisinde kendilerine yeni bir yer ve hayat bulurlar. Böylece malzeme, biçim ve renk çeşitlilikleri de artmış olur. Bu durum seramiğin asıl alışıl gelen amaçlarından sanat alanına geçmesi sürecinde de açıkça görülmektedir.¹¹¹

Bugün seramik; arkeoloji alanında önemli bir veri kaynağı olması ve pişirme, saklama ve yemek kapları, yapı ve kaplama malzemesi, sağlık gereçleri, teknoloji ve mühendislik alanı gibi pek çok alanda kullanılmasıyla, endüstri ve zanaat yönüyle çeşitli alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Seramik çamuru (kil) bir ara malzeme olarak sanat üretiminde kullanılabilirdiği gibi, seramik malzeme ile yapılmış üretim de sanat nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Endüstrisi, malzeme üzerinde kurulan teknik hakimiyetin gelişmesine destek olmuştur, malzemenin sahip olduğu bu teknik odaklı gelenek, seramik malzeme aracılığıyla ifade edilen sanata bakışımızı ve algımızı da etkilemektedir.

Malzeme kendisi ile çalışmak ve dilini anlamak isteyen kişileri, tecrübe edinmek ve onu teknik açıdan iyi tanımak durumunda bırakmaktadır. Ancak bu durum sanat çalışmalarında el işçiliği ve teknik becerinin, süslemenin ön plana çıkması riskini taşımaktadır. Seramik malzeme ile ifade biçimlerinde malzemenin çok fazla öge (renk, doku, yansıma...) taşıyor olması ifadenin anlamında kaymalar yaşanmasına neden olabilir. Beral Madra, seramik malzeme üzerine “Seramik, sanatçıyı işlevsellik ve kavramsallık arasında seçim yapmaya zorlayan bir malzemedir. Eğer sanatçı orta yolu seçip seramik sanatının dekoratif ve güzel sanatlar yönüyle çalışırsa sonuç daha az doyurucudur”¹¹² şeklinde bir yorumda bulunarak malzemenin zanaat geçmişi ve belleğimizdeki ön kabullerinin sanatçıyı nasıl etkileyebileceğini örneklemiştir.

¹¹¹ Gustav WEISS, **Laws of Change in Creativity**

¹¹² Beral MADRA ”Şeyma R. Nalça'nın Sanatı Üzerine”, 4.ULUSLARARASI SANAT BİENALİ(Katalog)

Seramik malzemenin karakteristik özellikleri ve kültürel değerlerini incelediğimizde kendisini tercih eden sanatçıya çok çeşitli ifade olanakları sunduğu görülmektedir. Her bir sanatçı kendi kültürü, öznel yaşantısı ve malzeme ile kurduğu diyalog sonucunda onun farklı niteliklerinden faydalanan kişisel üsluplarını geliştirmişlerdir.

Bu konuda sanatçı ve tasarımcı Piet Stockmans (1940, Belçika) önemli bir örnektir. Kırk yılı aşkın zamandır yalnızca porselen ile çalışmakta olan sanatçının işlerinde malzemeye hakimiyet ve üstün teknik bilgi okunabilmektedir. Stockmans 1966-1989 yılları arasında Royal Mosa adlı Hollanda firmasında tasarımcı olarak görev almıştır. Bu süreçte firmanın ve endüstrinin tasarım ilkelerinin baskısı altında kalan sanatçının kendi atölyesi olan Studio Piet Stockmans'ı kurduktan sonraki sanat çalışmalarında bir karşı duruş okunmaktadır. Atölyesinde sanat çalışmalarında yine endüstriyel nesnelere yorumlayan sanatçı, endüstriyel tasarım çalışmalarını da kendi markası altında sürdürmektedir.¹¹³ Derslerinde sıkça andığı “Endüstriyel çalışmalarım, kafam (zihnim) tarafından üretilirken serbest çalışmalarım bedenimden çıkagelir.”¹¹⁴ deyişi ile yaparak düşünme, malzeme ile birlikte düşünme kavramlarına vurgu yapmaktadır. Sanatçı çok iyi tanıdığı porselen malzemenin karakteristik özelliklerini yansıtan; klişeleşmiş geleneksel anlayış ve bakışı aşan ve malzemenin gizemlerini açıklığa kavuşturan işler üretmektedir.¹¹⁵

¹¹³<https://www.luminaire.com/illuminate/the-stockmans-blue-master-piet-stockmans/> Erişim tarihi: 16.05.19

¹¹⁴<https://www.luminaire.com/designers/piet-stockmans/> Erişim tarihi: 16.05.19

¹¹⁵<http://www.pulsceramics.com/exhibitions/piet-stockmans-2004/> Erişim tarihi: 16.05.19



Resim 3.12 Piet Stockmans : 2012 “Vases Die Standing” Liquid Clay Serisi

Çalışmaları arasında yumurta kabuğu inceliğinde kaplar, porselen kullanım nesnelere referans veren, dekoratif öğelerden arındırılmış formlar, işlevsiz hale getirilmiş çay ve kahve takımları, sıvı porselen çamuru ile yaptığı mekânsal yerleştirmeler bulunmaktadır (Resim 3.12).

Piet Stockmans, eserlerinde kullanmakta olduğu kobalt mavisi renk ile bilinmektedir. Çalışmalarında porseleni yalın, beyaz hali ile kullanırken renk olarak sıkça kobalt maviyi tercih eder (Resim 3.13). Bu mavi beyaz çalışmalar Çin ve Avrupa porselenlerindeki mavi-beyaz geleneğine bir göndermeymiş gibi algılansa da durum aslında bundan farklıdır. Piet Stockmans 2015 yılında İstanbul’da Mimar

Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Vitra Sanat Atölyesi Misafir Sanatçı Programı kapsamında gerçekleştirmiş olduğu sunumunda, kendisine yöneltilen neden mavi rengi tercih ettiği sorusuna bu rengin porselen pişirimi yaptığı 1200 derece ve üzerine çıkan sıcaklıklarda en iyi sonuç veren pigment olduğunu ifade etmiştir. Bu durum, sanatçının tercihinin teknik yani malzemeye dair yapısal bir sebebe bağlı olduğunu göstermektedir. Nitekim Asya ve Avrupa'da etkili olmuş “mavi-beyaz” porselen geleneklerinde mavi rengin kullanılmış olması benzer bir nedenle olabilir. Kobalt, bu sıcaklıkta en iyi renk veren pigmenttir. Ancak bu kültürel bağ, izleyicinin zihninde kurulmaktadır.



Resim 3.13 Stockmans, 2014, “Vases with a Collar”

Kimi sanatçılar, malzemenin taşıyıcısı olduğu kavramları malzemenin yapısal özellikleri ile birlikte ele almışlardır. Bu tavır, bahsi geçen “malzeme ile düşünme” tanımına da uygun düşecektir. Malzemenin önerdiği form ve hareketleri, malzemenin dilini yakalamaya odaklı çalışan isimlerden biri de 1983 İngiltere doğumlu Sam Bakewell'dir. Küçük yaşta evinin arka bahçesinden çıkardığı kil ile babasıyla birlikte sürdürdüğü çalışmalardan beri seramik malzemeye odaklanan Bakewell

“malzemenin biçimsel açıdan geniş olasılıklarını derinlemesine araştırıyor.”¹¹⁶ 2011 yılında Royal College of Art’tan mezun olan sanatçı 2015 yılında British Ceramic Biennial’da ödül kazanmıştır. “Sanatçı, kilin yeraltı dünyasına ait niteliğiyle değerlendirildiği bir okumaya sıkça yer açan özeleştiril otobiyografik pratiği vasıtasıyla üreticinin rolü, üretilen nesnelere ve onlara yüklenen kültürel/estetik değer sistemlerini detaylı bir şekilde incelemeye devam ediyor.”¹¹⁷ Bakewell’in çalışmalarında hem seramik malzemenin yapısal, fiziksel özelliklerini öne çıkaran bir üretim pratiğine sahip olduğu hem de malzemenin sahip olduğu metaforik anlamlar ile ilişki kurduğu okunabilmektedir.



Resim 3.14 Sam Bakewell, “Reader” serisi

Sanatçının 2010 yılından beri üzerinde çalışmakta olduğu “Reader” adlı serisinde bu eğilim açıkça görülmektedir (Resim 3.14). Bu seriyi oluşturan her bir parça, büyük bir çamur öbeğinden oluşmaktadır. Her bir öbek, Parian isimli porselen

¹¹⁶ Nilüfer ŞAŞMAZER (Ed), **Kalıpları Aşınca: Mit, Efsane ve Masallarla Avrupa’da Çağdaş Seramik**, Sergi Kataloğu, 44

¹¹⁷ A.G.K 44

bazlı özel bir çamurdan üretilmiştir. Bu çamur İngiltere Staffordshire porselen fabrikaları tarafından Yunan mermerini taklit etmek üzere geliştirilmiş, kendinden sırlı ve renkli bir bünyedir. “Zihin hayal etmeye ve dolaşmaya başlayana kadar geniş bir çamur (kil) hacmini ayrıntılı bir şekilde çalıştırarak katlayarak, Bakewell yarattığı ölü alandan keyif almaktadır. Böylece malzemenin geri itme ve ‘kendi adına düşünmesi’ için bir şansı olmaktadır.”¹¹⁸ Bu seriye ait işlerden bir kısmı 2019 yılında İstanbul’da Meşher adlı sanat mekanında “Kalıpları Aşınca: Mit, Efsane ve Masallarla Avrupa’dan Çağdaş Seramik” adlı sergide de gösterilmiştir.

Malzemenin karakteristiklerini incelediğimizde sanatçıya geniş ifade imkanları sunan tarihsel bağları, endüstrisi ve zanaati ile sahip olduğu belleğin yanı sıra seramik malzemenin kendi belleğinin de olduğunu görürüz. Seramik malzeme yoğurulduktan sonra, örneğin plaka açma makinası ile ince bir katman haline getirildiğinde, kurutma ve pişirim süreçlerinde ilk formunu hafızasında tutarak ona dönme isteği gösterir. Bu eğilimin yanında seramik çamuru biçimlendirme aşamasındaki her türlü müdahaleyi de yansıtır. Kalıp izleri rötuşlansa da pişirim sırasında görünür olacaktır. Bunlardan en önemlisi sanatçının el izidir. Japon sanatçı Satoru Hoshino, seramik çamurunun en ufak bir temasta alacağı izleri, el izine bilinçli olarak yer vererek kullanmaktadır.

Satoru Hoshino’nun (1945, Japonya) malzemeye yaklaşımı, halihazırda on beş yıldır seramik ile çalışıyor olmasına rağmen, 1986 yılında atölyesini yıkan bir toprak kayması felaketinin ardından doğanın gücünü ve toprağın kendi hareketliliğini fark etmesinin ardından değişmiştir. Sanatçı malzeme ile olan etkileşiminin kendi yönlendirmesi doğrultusunda değil, bir iş birliği içerisinde gerçekleştiğini ifade eder. Seramik çamuru ile kurduğu diyalogun, parmakları aracılığı ile, beden dili ile kurulduğunu, kökeni toprak olan bu malzeme her temas ettiğinde ondan bir yanıt aldığını aktarmaktadır.¹¹⁹ Bu yanıt malzemenin içkin niteliklerini ve özünü göstermesidir. Malzemeye sadakat olarak ifade edilen görüş, Hoshino’nun çalışmalarında görülmektedir. Tornanın bulunmasından önce kullanılmış olan,

¹¹⁸ <http://www.contemporaryartsociety.org/news/artist-to-watch/sam-bakewell/> Erişim Tarihi 29.11.19

¹¹⁹ http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=53 Erişim tarihi: 16.05.19

geleneksel çömlekçiliğe ait fitil gibi teknikleri kullanarak seramik çamurunu şekillendirmektedir. Bu şekilde bilinçli olarak parmak izini malzemenin üzerinde bırakmaktadır. Sanatçı çalışmalarında seramik çamurunu doğal haline en yakın şekilde, en az müdahale ile göstermek istemektedir. Konu ve üretim süreci olarak doğadan ilham alan, biçimsel olarak geleneksel formlardan yola çıkan işleri bu formları aşarak, mekana yayılan yerleştirmeler olarak seyirci ile buluşur. (Resim 3.15) Doğanın gücünü ve yaşantısını aktardığı çalışmalarında doğanın, toprağın kendisi olarak gördüğü seramik malzemeyi kullanmaktadır.¹²⁰



Resim 3.15 Satoru Hoshino “Beginning Form- Spiral’17”

Seramik malzemenin farklı alanlardaki varlığı önyargılar ve olumsuz sonuçlar doğurabileceği gibi, bu çok yönlü temsiliyet, malzeme ile çalışan sanatçıya referanslar sunar. Sanatçı malzemenin tarihi yönüne, zanaatine, endüstrisine ve bunlar dolayısıyla sahip olduğu sembolik, kültürel anlamlara göndermelerde bulunmayı seçebilir. Bu yönüyle seramik kavramsal açıdan sanatçıya yeni ifade olanakları sunacaktır.

¹²⁰ <https://cfileonline.org/online-publications/satoru-hashino/> Erişim tarihi: 16.05.19

Sanatçı Karin Karinson Nilsson (1970, İsveç) çalışmalarında yaşamakta olduğumuz materyal- maddesel dünyada nesnelere karşılıklı ilişkilere vurgu yapar. Kullandığımız nesnelere bizim hayatımızı şekillendirirken bizler de onları kullanırken yüklediğimiz anlamlar ve semboller ile, yahut nesnenin bağlamını, aidiyetini değiştirerek onu uyarlar, uyumlandırırız. Nilsson çalışmaları ile aktarmak istediği düşünceleri şu şekilde açıklar:

“İnsanlar ve çevrelerinin arasındaki ilişkide, çevrenin insan ihtiyaçları ve değerlerinden etkilendiği süregelen bir karşılıklı etkileşim vardır. Bu süreçte karşılıklı olarak çevreleri insanları uyaran, güvenlik ve rahatlık sunarak etkiler. Dünyadaki küresel finansal yapı kriz içerisinde ve bizim tüketim alışkanlıklarımız değişiyor. Sürekli artan tüketim gerektiren bir sistem çatırdatıyor ve bu psikolojik ve duygusal yer değiştirmeler aracılığı ile görünür kılınmış halde. Benim işlerim bu değişimin bir yansıması.”¹²¹



Resim 3.16 Karin Karinson Nilsson “She knew that anyway” 2010lar

¹²¹ <http://www.karinson.com/about/> Erişim tarihi: 16.05.19

Karinson seramik malzemenin bulunduğu farklı formlar olan hazır nesnelere, kendi biçimlendirdiği heykel formları ve seramik enkaz parçalarını yine seramik çamuru ve sırtın farklı bileşenleri ile birleştirerek fırınlar. Pişirim ve sırt aracılığı ile kalıcı olarak birleşerek son formunu kazanan bu formlar, nesnenin değişik biçimleri olan endüstriyel ve el üretimi elemanlar, soyut formlar, atıklar ve gerçek nesnelere bir birleşimdir.¹²² Sanatçı farklı biçimlerde karşımıza çıkan seramik malzemenin temsiliyetlerinden ve fırınlanarak geçirdiği kalıcı değişimden faydalanarak “Objects of Desire” adlı serisini oluşturmuştur (Resim 3.16).

Jacques Kaufmann (1954, Fransa) ise çalışmalarında, kendi başına köklü bir geçmişe sahip yapı malzemesi olan tuğlayı kullanmaktadır. Kimi zaman kendi ürettiği kimi zaman ise hazır olarak aldığı veya müdahale ettiği tuğlalar ile mekânsal çalışmalar üretir. Sanatçı Zen felsefesinden etkilenmiştir ve malzemesinin imkanlarının ve temsil ettiklerinin çalışmalarını yönlendirdiğini belirtmektedir. Malzemenin sanata dönüşümünde esas olanın üreticinin el emeği değil aktarılan fikir ve bağlam olduğunu düşünmektedir.¹²³ Malzemenin taşıdığı enerjiden faydalanarak insan ve mekan arasındaki ilişkiyi yansıtan çalışmalar üretmektedir.

“[...]Jacques Kaufmann’a göre eserleri, süreç, malzeme ve mekan olarak üç bölümden oluşur. Yaratıcı kişinin özneliğini, felsefesini malzemesine özgün biçimde aktarmasını önemseyen sanatçı, bu üç öğeden birinin değişmesi durumunda tüm yaratının değişeceğine inanır.[...]Hayal, malzemedan gelir ve onun niteliklerinden, şiirsel enerjisinden kaynaklanır.”¹²⁴

Tuğla ve seramik malzemeye çalışmalarında yer veren Kaufmann, bu malzemelerin ilişkilendiği kavramlara, metaforik anlamlarına ve kültürel değerlerine göndermelerde bulunur.

¹²² <http://www.karinson.com/about/> Erişim tarihi: 16.05.19

¹²³ <https://www.studiopotter.org/tales-red-clay-rambler-jacques-kaufmann> Erişim tarihi: 16.05.19

¹²⁴ Pınar Baklan ÖNAL, **Sanatta Seramik Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı**



Resim 3.17 Jacques Kaufmann Enstelasyon

Malzemelerin karakteristik özellikleri ve kültürel değerlerini incelediğimizde kendisini tercih eden sanatçıya çok çeşitli ifade olanakları sunduğu görülmektedir. Her bir sanatçı kendi kültürü, öznel yaşantısı ve malzeme ile kurduğu diyalog sonucunda onun farklı niteliklerinden faydalanan kişisel üsluplarını geliştirmişlerdir. Sanatçı, zihnindekiyi aktarmak için en uygun olan malzemeyi arama yoluna gidebilir. Bu arayış yapısal özelliklerle ilişkili olabileceği gibi, malzeme konuyu kavramsal açıdan da destekliyor olabilir.

Londra Royal College of Art'ta eğitim almış olan Henry Moore (1898-1986) her malzemenin kendine özgü nitelikleri olduğunu belirtmiş, "*truth to materials*" (*malzemeye sadakat*) olarak adlandırılan görüşü savunmuştur. Moore, ancak malzeme ile direkt temas ederek çalışıldığında, malzemenin fikrin şekil alması sürecinde aktif rol oynayacağına inanmaktadır. Sert ve yoğun bir malzeme olan taşın yumuşak et gibi, ten gibi görünmeye zorlandığında yapıcı, yaratıcı gücünü kaybederek ifade gücünün zayıflayacağını savunmaktadır. Heykelde, yalnız başına malzemenin kişiyi saf taklitten uzaklaştırarak soyutlamaya zorlayacağını

belirtmiştir.¹²⁵ Malzeme bunu sahip olduğu özgün nitelikler ile, kendine ait diliyle yapacaktır.

“Heykeltraş malzemesini anladığında, olasılıkları ve yapısal inşası hakkında bilgi sahibi olduğunda, malzemenin sınırlamaları dahilinde kalmak ve yine de bir bloğu, farklı büyüklükte ve kesitli kütlelere sahip, mekânsal ilişkide birbirleriyle gerilerek, zorlayarak, birbirlerini ezerek ve onlara karşı koyarak bütünlük içinde algılanan - ağırlık merkezini temel alarak (ve düşüyor veya aşağı doğru hareket ediyor gibi görünmeden) statik olan- ancak parçaları arasında uyarıcı bir dinamik gerilime sahip olan bir kompozisyona dönüştürmek mümkündür.”¹²⁶

Moore “Moon Head” adlı 1964 tarihli heykelinin farklı malzemeler ile tekrarlarını üretmiştir (Resim 3.18). Bu heykel yan yana gelmiş iki ince ve düzensiz formdaki, birbirlerine paralel ve bir kaç santimetre mesafe ile duran diskten oluşmaktadır. Her iki disk de silindir benzeri birer parça tarafından ayakta tutulmakta, aşağıda bulunan dikdörtgen tabana bağlanmaktadır. İki disk tam olarak aynı hizalanmadığından hangi açıdan bakılırsa bakılsın bir diğeri daima görünmektedir. Disklerin yüzeyi düz değildir ve heykel bir açıdan bakıldığında daire formunda algılanırken başka bir açıdan paralel diskler U harfine benzer bir biçim oluşturmaktadır.

“Bu heykelin daha büyük bir bronz versiyonunu yaratmak için, Moore tam ölçekli bir modelini öncelikle alçıdan, tel veya ahşaptan yapılmış bir destek üzerinde yapmış olmalıdır[...] Moore alçının ne adar yaş veya kuru olduğuna bağlı olarak, finaldeki bronz versiyonda tekrarlanacak farklı dokular yaratabilirdi.”¹²⁷

Moore, malzemeye sadakat görüşünü benimsemiş olsa da bronz malzeme direkt çalışmaya elverişli değildir. Öncelikle farklı bir malzeme ile model hazırlanır,

¹²⁵ Herbert READ (ed.), **Unit One: The Modern Movement in English Architecture** 29-30.

¹²⁶ A.G.K 29

¹²⁷ <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-moon-head-r1171987> Erişim tarihi 29.11.19

ardından kalıbı alınarak bronz döküm yapılır. Dolayısıyla form, bu ara malzemenin imkanları doğrultusunda gelişecektir. Moore, bronz malzemenin karakteristiğinin, neredeyse her formu ve dokuyu döküm aracılığıyla yeniden üretebilmesi olduğunu belirtmiştir. Moon Head adlı çalışmanın bronz döküm versiyonlarının yanı sıra ayın ışığı ve parlaklığını daha çok çağrıştıracak biçimde altın patine yapılmış bir versiyonu (Resim 3.19)) ve Henry Moore vakfına ait porselen bir versiyonu (Resim 3.20) bulunmaktadır.¹²⁸



Resim 3.18 Henry Moore, Moon Head, 1964, Bronz

Resim 3.19 Henry Moore, Moon Head, 1964, Altın Patine



Resim 3.20 Henry Moore, Moon Head, 1964, Porselen

¹²⁸<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-moon-head-r1171987> Erişim Tarihi: 29.11.19

Bu üç versiyon incelendiğinde eserin ismi ile uyumu yakalayacak farklı etkiler arandığı ve bu nedenle farklı malzemeler denendiği görülebilmektedir. Patine edilmiş versiyonunda parlaklık ve yansıma, zihnimizdeki ay algısına daha yakın bir vurgu yaparken porselen versiyon; beyaz rengi, ışık geçirgenliği ve dokusuyla bu algıya en yakın duran malzemelerden biri olmuştur. Sanatçı, ifadesini malzemesi ile desteklemiştir.

Uzun yıllar hem endüstride hem de akademide sanat alanında çalışmalarda bulunmuş Sadi Diren (1927-2018, Türkiye) çalışmalarında toprağın dilini kullanmakta, arkeolojiye referanslar vermektedir. Diren, çalışmalarını zaman zaman farklı malzeme versiyonları ile gerçekleştirmiştir. Bunlara örnek olarak sanatçının bronz bir versiyonu da bulunan seramik rölyef panosu verilebilir. Sadi Diren, aynı panonun bronz döküm bir versiyonunu da çalışmıştır. (Resim 3.21) İki farklı malzeme ile çalışılmış aynı form kıyaslandığında, malzemelerin yapısal özelliklerinin algıyı nasıl etkiledikleri, bronzun parlaklığı karşısında seramik malzemenin sıcaklığı görülür. Ancak malzeme özelliklerinde renk ve parlaklık dışında ciddi bir fark görülmemektedir. Sanatçı, bronz versiyonda yakaladığı etkiyi seramik üzerine bronz renkte metalik efektli bir sır kullanarak da elde edebilirdi. Malzemenin maddi kültürü dolayısıyla taşımakta olduğu kavramlar ve izleyicinin kişisel algısı bir yana bırakılıp daha nesnel bir bakış açısı ile incelendiğinde, buradaki temel faktörün kalıcılık olduğu görülecektir. Seramik malzeme kırılmaya yatkınken bronz dayanıklılığı ve kalıcılığı ile bilinmektedir. Sanatçının tercihinin malzemenin yapısal bir özelliğinden kaynaklanmış olma ihtimali daha yüksektir.



Resim 3.21 Sadi Diren 1994, Bronz Pano



Resim 3.22 Sadi Diren 1994, Seramik Pano

Aynı formun farklı malzemeler ile tekrar edilmesi algıda da farklılık yaratmaktadır. 1971 Danimarka doğumlu, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamakta olan sanatçı ve akademisyen Anders Ruhwald, özellikle sembolik anlamlar verilmiş nesnelere ile çalışmaktadır. Bu nesnelere asıllarından farklı bir malzeme ile üreterek bu durumun onların statüsünde kültürel nesne yahut sanat nesnesi olma yolunda nasıl bir değişikliğe yol açtığını sorgulamaktadır.¹²⁹ “On beş yaşından beri seramik malzeme ile çalışmakta olan Ruhwald, bu malzemeyi adeta bedeninin bir uzvu gibi, bir düşünme aracı olarak görmektedir. Seramik malzemenin çalışmaları üzerinde yönlendirici olmasına izin veren Anders Ruhwald, sanat eserinin üretildiği malzemenin onun algılanmasında nasıl bir etkiye sahip olduğunu araştırmaktadır.

“Bu fikir ile şekillenen “One Thing Follows Another” (Bir Şey Bir Diğerini Takip Eder) adlı 2013 tarihli projesinde seramik malzeme ile üretmiş olduğu formları, sanat öğrencilerine ahşap ve cam malzemeden yeniden ürettirmiş, bu üretimleri bir arada sergileyerek izleyicilerin zihninde malzemenin eser diline etkisi ve üretim yapılan malzemenin teknik imkanları konusunda yeni pencereler açmıştır. Aynı formun, farklı materyaller aracılığı ile ve farklı insanların ellerinde şekillenerek üretildiğinde nasıl anlamlar ifade ettiğini, içerik ve bağlamının nasıl değiştiğini sorgulamaktadır”¹³⁰

Sanatçı bu sergide seramik malzemeden üreteceği formları seçerken, malzemenin tarihinde yer alan seramik vazolar, küp ve geleneksel formlardan oluşturduğu totemler hazırlamıştır.¹³¹ Üç farklı malzemeden üretilmiş neredeyse aynı görünen bu formlar incelendiğinde her malzemenin kendi dili ile farklı bir ifadeye sahip olduğu görülmektedir. (Resim3.23) Aynı formu birebir olarak farklı malzeme ve teknikler ile üretmek mümkün olmamıştır. Ahşap, tornada hazırlanıp keskin kenarlara izin verip doğal dokusunu gösterirken, üfleme tekniği ile hazırlanan cam formlar şeffaflık ve yansıtma özellikleri ile ayrılmış, bu formlara keskin kenarlar verilememiştir. Son olarak seramik formları incelediğimizde elle şekillendirme

¹²⁹ Bkz (126) UĞUR

¹³⁰ Bkz (126) UĞUR

¹³¹ <https://cfileonline.org/exhibition-anders-ruhwald-one-thing-follows-another/> Erişim tarihi: 18.03.2018

yöntemi ile fitil tekniğiyle üretilmiş, dolayısıyla sanatçının el izini taşıyan kütleli, geçirgen olmayan ve mat formlar olduklarını görürüz.



Resim 3.23 Anders Ruhwald, Seramik, Cam ve Ahşap Form

Sanatçı bu sergide seramik malzemeden üreteceği formları seçerken, malzemenin tarihinde yer alan seramik vazolar, küp ve geleneksel formlardan oluşturduğu totemler hazırlamıştır.¹³² Üç farklı malzemeden üretilmiş neredeyse aynı görünen bu formlar incelendiğinde her malzemenin kendi dili ile farklı bir ifadeye sahip olduğu görülmektedir. Aynı formu birebir olarak farklı malzeme ve teknikler ile üretmek mümkün olmamıştır. Ahşap, tornada hazırlanıp, keskin kenarlara izin verip, doğal dokusunu gösterirken; üfleme tekniği ile hazırlanan cam formlar şeffaflık ve yansıtma özellikleri ile ayrılmış, bu formlara keskin kenarlar verilememiştir. Son olarak seramik formları incelediğimizde elle şekillendirme yöntemi ile fitil tekniğiyle üretilmiş, dolayısıyla sanatçının el izini taşıyan kütleli, geçirgen olmayan ve mat formlar olduklarını görürüz.

Sanatçı, bu sergide seramik malzemenin herhangi farklı bir malzeme kullanılarak taklit edilmesi güç olan bir formunu tercih etmiştir. Sanatçının el izi,

¹³² <https://cfileonline.org/exhibition-anders-ruhwald-one-thing-follows-another/> Erişim tarihi: 18.03.2018

malzemenin karakteristik yapısı, biçimler üzerinden okunabilmektedir. Bu durum ne cam ne de ahşap ile taklit edilememiştir. Ancak camın geçirgenlik özelliği haricinde, bu sergideki ahşap ve cam formların aynısını seramik malzeme kullanarak üretmek mümkündür. Camın parlaklığı sır ile, ahşabı dokusu dekor teknikleri ile taklit edilebilir. Seramik malzeme, kilin kolay şekil alma özelliği, geri dönüşlere izin vermesi, yaşken doku alabilmesi, sır ve boyalarla renklenebilmesi ve yüzeyine baskı yapılabilmesi gibi çeşitli özellikleri dolayısıyla çağlar boyu mermer, metal, yeşim taşı gibi farklı malzemeleri taklit etmek için kullanılmıştır.

Seramik malzeme üretimin her aşamasında müdahaleye açık olsa da tamamen kontrol edilebilir değildir. Fırına sağlam yerleştirilen bir formun deforme olması, parçalanmış biçimde çıkması, yüzeyini kaplayan sırn uygulama rengi ile pişirim renklerinin tamamen farklı olması, kururken ve pişirim esnasında küçülmesi malzemenin barındırdığı sürprizlere örnek gösterilebilir. “Kil bünyelerde, hammadde yapılarının değişken oluşu ve ürünün tamamlanıncaya kadar bir çok kademelerden geçmesi nedeniyle hataların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bunlardan başka kurutma ve pişirme sırasında oluşan küçülmeler ekstra olarak deformasyonları da beraber getirir.”¹³³ Seramik ile çalışırken malzeme üzerinde teknik hakimiyet kurulmaz ise hatalarla karşılaşma olasılığı çok yüksektir. Ancak hedeflenenin teknik kusursuzluk olmadığı sanat alanında, teknik açıdan hata olarak kabul edilen pek çok durumun, sanatçılar tarafından ifadelerini pekiştirmek için bilinçli olarak kullanıldığını görürüz. Bu durum malzemenin sunmakta olduğu olanakları da genişletmektedir.

Seramik malzeme özelinde baktığımızda; elle veya kalıp ile kolay şekil alabiliyor olması, ısı işleme tabii tutulan ve çok sayıda pişirime imkan veren bir malzeme olması, pek çok aşamada renklendirilebilmesi, ısı yardımı ile farklı malzemelerle kalıcı olarak kaplanabiliyor olması, mekanik müdahaleye de uygun olması ve ısı işleme tabii tutulana kadar geri dönüşlere de izin verme özellikleri belirleyicidir. Bu süreçler içerisinde çeşitli değişimler meydana gelmektedir ki bu aşamada Pye'in *quality* olarak tanımladığı malzemenin öznel nitelikleri ile karşılaşıyoruz. Sanatçı ifadesini destekleyecek biçimde bu karakteristikleri kullanabilir.

¹³³ Harry FRASER, Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri, Çev. Zeliha Mete, İlker Özkan,

4. SONUÇ

İnsan yaşadığı çevreye adapte olduğu gibi, çevresini de düzenleyerek kendine adapte etmiştir. Bugün bu yaşam şekli çok daha gelişmiş halde sürdürülmektedir. Günümüzde doğal kaynakların yetersiz kalması nedeniyle, doğala özdeş ya da doğalın yerine geçecek malzemelerin üretimi ağırlık kazanmıştır. Bu durum beslenmemize kadar yansımıştır.

Araç kullanma davranışı farklı canlılarda görülse de; bu aracı biçimlendirme ve kendi amacına hizmet edecek şekilde geliştirme davranışı ağırlıklı olarak insana özgüdür. Bugün, bilinen ilk aleti üreten insansı türden günümüze, gelişen tek şey teknik beceri olmamıştır. Hepsinden önemlisi insanda bu üretme becerisinin gelişimini sağlayan insan beynidir. Yüzyıllar içerisinde bilinçli düşünmeden sorumlu olan frontal lob gelişmiş; bu karşılıklı etkileşim insan türüne problem karşısında yaratıcı çözüm getirme özelliği kazandırmıştır. Kurgusal düşünme, soyutlama, öyküleme gibi yeteneklerimiz buna paralel olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla insan temel ihtiyaçlarını gidermenin dışında da üretim yapmaya başlayıp, kültür oluşturmuştur.

Bilinen ilk aletten bu yana insan doğayı malzeme haline getirerek kendisi için manipüle etmektedir. Bugün ‘sanat’ adını verdiğimiz eylem bu sürecin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kullanmakta olduğumuz her kavram gibi ‘sanat’ sözcüğünün de anlamı ve kapsamı her zaman aynı kalmamıştır. Başta ihtiyaçlarını karşılamak için üretim yapan insan, zamanla farklı işaretler bırakmaya başlamıştır. Bu işaret veya yeni üretimler artık hayati ihtiyaçları karşılamamanın ötesinde işlev görürler. Bugün Lascaux¹³⁴ mağarasının duvarlarındaki çizimlerin, Xianrendong¹³⁵ mağarasında bulunan seramiklerin yüzeyindeki sembollerin ya da bir Neandarthal mezarında bulunan çeşitli nesne ve boyaların neden yapılmış olduğu konusunda kesin bir sonuca varmak, yeterli veri olmadığından mümkün değildir. İnsan davranışlarının yaşanılan zamana, coğrafyaya, hangi toplum ve canlılar ile

¹³⁴ Bkz(9) LEWIS-WILLIAMS, 55

¹³⁵ Bkz(15) BOWER

etkileşimde olduğuna bağlı olarak değişim gösterdiği bilinmektedir. O gün bu eylemde bulunan kişinin bunu ne amaçla yaptığını; bir anlatı, öğreti mi paylaştığını yoksa dini bir ritüele mi hizmet ettiğini, yani ne düşünmüş olduğunu bilmiyoruz. Ancak bu insanların dünya üzerinde bir işaret bıraktıkları bir gerçektir.

İnsan çevresini biçimlendirerek dünya üzerindeki varlığını işaretlemiştir. İnsanın yaşadığı çevredeki malzeme ve onu işleyebilme kabiliyeti kazanması gelişmedeki en önemli faktör olmuştur. Zamanla ihtiyacın artması nedeniyle üretim de artmıştır ve organize olmaya, kategorize edilmeye başlamıştır. Bilgi, tecrübe ve beceriye dayanan meslekler oluşmuş ve bunlar zanaat kavramının temelini oluşturmuştur. Bu gelişme bir yandan endüstriye dönüşürken bir yandan sanat üretimi de var olmuştur. Bu noktada farklılık, bireysellik ve düşünce ön plana çıkmıştır. Tekniğin ve malzemeye hükmedişin insan için giderek daha kolay olması ve bireyselliğin önem kazanması ile sanatta nasıl yaptığınız değil, ne aktardığınız önem taşımaya başlamıştır; ifade. İnsan doğayı yalnızca ihtiyaçları için değil, kendini gerçekleştirme ve ifade etmek için de manipüle etmekte, kullanmaktadır.

İfadeden söz ettiğimiz zaman anlatımın ne kadar yalın ve anlaşılabilir olduğu önem taşımaya başlar. Düşünceyi aktarmanın aracı olan malzeme bu noktada yeniden gündeme gelir. Malzemenin tercih edilmesi ve nasıl işlendiği konularında yine en başta olduğu gibi psikolojik, kültürel ve coğrafi etkenler devreye girecektir. En temelde insan algısı ve düşünme biçimleri bu etkenler ile şekillenmektedir.

Bu noktada kişi malzemenin ona sundukları ile şekil alma veya malzemeyi kendi zihnindeki forma göre biçimlendirme yollarına gidebilir. İkinci yol seçildiğinde, aynı biçimi çok daha kolay alabilecek bir başka malzeme var olabilir. Yani sanatçı mermeri kumaş gibi göstermeye, işlemeye çalışmak yerine gerçek kumaş kullanabilir. Bu aşamada söz edebileceğimiz bir doğru tercihin ifadeyi yalınlaştırıp, rahatlatacağı unutulmamalıdır. Bu nedenle sanatçı kullanacağı aracı bilir ve onun taşıdığı kavramları, ona dair olan üstü kapalı, deneyimsel bilgiyi de kavrar ise onun sunacağı özellikleri, yani malzemenin özgün dilini, ifadesini destekleyecek biçimde kullanır.

Her malzemenin yapısından kaynaklı kendine özgü bir dili vardır. Cam geçirgendir, ahşap dokulu, tekstil yumuşak ve hafiftir. Sahip olduğu plastik ve görsel özellikler, kültürel değer ve sembolik anlamları ile sanatçının ifadesine katkıda bulunur, kimi zaman onu doğrudan yönlendirir. Bu etkileşim malzemeyi bağlamından soyutlayıp katı bir tavırla araştırmak yerine, sanatçı tarafından malzeme ile çalışırken kurulur ve malzemenin içeriğinde aktarılan deneyimsel bilgi de bu süreçte açığa çıkar. Bu ilişki her sanatçının şahsi tecrübesi ile yeniden şekillenir. Malzemeye dair bir kullanım kılavuzu oluşturmak doğru veya mümkün değildir. Bu araştırmada yapılan da; seramik malzemenin teknik ve kavramsal özelliklerinin tek tek saptanması değil, sunduğu anlam ve biçim çeşitliliğine dikkat çekerek sanatçının zihnindekileri aktarmada etkili bir ifade aracı oluşunun vurgulanmasıdır.

Malzemenin kendi doğasına uygun ve karakteristiklerini vurgulayacak biçimde kullanılmasının ifadeye ve etkileyciliğe katkıları örneklerle görünür kılınsa da, tek bir doğru belirlemek ve onu kurallara bağlı kılmak, demokratik bir alan olan ve değişim içinde olan sanatın doğasına aykırı olacağından bu konuda tek ve kesin bir yargı bildirmek doğru olmayacaktır.

Bu çalışmada bugünün sanatı için savunulan görüş malzemenin kendine ait, özgün bir dili olduğudur. Ancak bu görüşü “malzemeye sadakat” bakış açısı ile sınırlandırmak doğru olmaz. Yaşadığımız dönemin ifade biçimlerine baktığımızda malzeme ve teknik konusunda ciddi bir çeşitlilik görmekteyiz. Yapısal özelliklerin yanı sıra, Malzemenin Taşıdığı Kavramlar Ve Özelliklerinin İncelenmesi adlı bölümde sözü geçen, malzemenin, tekniğin ve nesnenin ötesindeki kavramlardan söz etmek durumundayız. İfade yalnızca maddesel olanla, duyuşsal algıyla taşınmamaktadır; metaforik, sembolik, kavramsal ve kültürel bir yönü de mevcuttur. Sanatçı kendine seçtiği malzemenin bu özelliklerinden bilinçli olarak faydalanabileceği gibi, bu ilişkiler sonradan izleyici tarafından da kurulabilmektedir.

Seramik insanın tarih öncesi zamanlardan beri kullanımında olan, uzun ömürlü ve dayanıklı, şekillendirmeye elverişli bir malzemedir. İnsanın tarihinde büyük bir yer tutup geçmişimize şahitlik eden bir maddi kültür unsuru olması bakımından da önem taşımaktadır. Her malzeme gibi teknik bir takım kısıtlamalara

sahip olan seramik malzeme; sanat, zanaat, endüstri ve teknoloji alanlarında insanın hala kullanımındadır. Seramiğin çok aşamalı üretim süreci, malzemeye doğrudan müdahale imkanı sunan teknolojisi, teknik özellikleri, endüstriyel geleneği ve sanatçıya tek başına esin kaynağı olabilen kültürel ve kavramsal özellikleri özgün ifade biçimleri için sayısız olanak sağlamaktadır.



KAYNAKLAR

Kitaplar:

ARAYICI, Osman(2015), **Mekan ve Tasarım Üzerine Tanımlar**, Ege Reklam ve Basım Sanatları, İstanbul

ARNHEIM, Rudolf (2015), **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul

ARTUN, Ali (2015), **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul

BİLGE, Nilgün(1997), **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

DELEUZE, G- GUATTARI, F (1993), **Felsefe Nedir?** Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ERSOY, Ayla (2016), **Sanat Kavramlarına Giriş**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

FISCHER, Ernst (1979), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, E Yayınları, İstanbul

FRASER, Harry (2010), **Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri**, Çev. Zeliha Mete, İlker Özkan, KarakalemKitabevi Yayınlar, İzmir

GENÇ, A- SİPAHİOĞLU, A(1990), **Görsel Algılama- Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi Yayınevi, İzmir

GREENBERG, R- FERGUSON, B.W- NAIRNE S(ed.), (1996) , **Thinking About Exhibitions**, Routledge, New York

GOMBRICH, Ernst (2011), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran. Ömer Erduran, 7. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2012), **Felsefe Sözlüğü**, 20. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul

HARARI, Yuval Noah (2015), **Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi**, Çev. Ertuğrul Genç, 6. Baskı, Kolektif Kitap, İstanbul

HEIDEGGER, Martin(2011), **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Fatih Tepebaşı, De Ki Basım Yayım, Ankara

HEUMAN, Jackie (Ed) (1999), **Material Matters**, Tate Gallery Publishing, Londra

İPŞİROĞLU, Nazan (2000), **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

KNAPPETT, Karl (2005), **Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective**, University of Pannsylvania Press, Philadelphia

LEVINSON, Jerrold (2005), **The Oxford Handbook of Aesthetics**, Oxford University Press, New York

LEWIS-WILLIAMS, James David (2019), **Mağaradaki Zihin**, Çev. Tolga ESMER, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Beral MADRA(1992) “**Şeyma R. Nalça'nın Sanatı Üzerine**”, 4.ULUSLARARASI SANAT BİENALİ(Katalog), Kültür Bakanlığı Yay. Ankara

MADİ, Bülent(2014), **Öğrenme Beyinde Nasıl Oluşur?**, 3. Baskı, Efil Yayınevi, Ankara

MADZOSKI, Vesna(2016), **Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**, Çev. Mine Haydaroğlu, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul

MAY, Rollo(2018), **Yaratma Cesareti**, Çev. Alper Oysal, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul

MORGAN, Clifford T. (2011), **Psikolojiye Giriş**, Çev. Rükzan Eski, Sirel Karakaş, 19. Baskı, Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya

NAUMANN, Francis(2012), **The Recurrent Haunting Ghost**, Essays on the Art, Life, Legacy of Marcel Duchamp, Readymade Press

NİMKULRAT, Nithikul (2009) **Paperness: Expressive Material in Textile Art from an Artist's Viewpoint**, Publication Series of the University of Art and Design Helsinki, Keuruu <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-60-3661-8> Erişim Tarihi 02.11.19

OCVIRK, STINSON, WIGG,BONE,CAYTON (2015), **Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama**, Çev. Nur Balkır Kuru, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir

OSTERMANN, Mathias (2002), **The Ceramic Surface**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia

POLANYI, Micheal (2009), **Tacit Dimention**, The University of Chicago Press, Chicago

PYE, David(1995), **The Nature of Art and Worksmanship**, 2. Baskı, Cambridge University Press – The Herbert Press, Londra

READ (ed.), Herbert(1934), **Unit One: The Modern Movement in English Architecture**, Londra

READ, Herbert (1973), **Sanat ve Endüstri: Endüstriyel Tasarımın İlkeleri**, Çev Nigan Bayazıt, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul

READ, Herbert (2017), **Sanatın Anlamı**, Çev. Nuşin Asgari, 2. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

READ, Herbert (2018), **Sanat ve Toplum**, Çev. Elif Kök, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

SENNETT, Richard (2013), **Zanaatkar**, Çev. Melih Pekdemir, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

SHINER, Larry (2018), **Sanatın İcadı; Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, 5. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

SÖZEN, M- TANYELİ, U (2014) **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 13. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul

ŞAŞMAZER, Nilüfer(Ed) (2019), **Kalıpları Aşınca: Mit, Efsane ve Masallarla Avrupa'da Çağdaş Seramik Sergi Kataloğu**, Meşher Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul

TOLSTOY, L.N. (2013), **Sanat Nedir?** Çev. Mazlum Beyhan, 5. Baskı, İş Bankası Yayınları, İstanbul

TUNALI, İsmail (2018), **Estetik**, 18. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul

WOODWARD, Ian(2016), **Maddi Kültürü Anlamak**, Çev. Ferit Burak Aydar, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

WRIGHT, Frank Lloyd (1975), **In the Cause of Architecture**, Architectural Record Books, New York

WRIGHT, F. L. (1995) **Frank Lloyd Wright Collected Writings Voume 5: 1949-1959**, Der. B. B. Pfeiffer, Rizzoli, New York

Makaleler ve Süreli Yayınlar:

ANDERSON, Barton L (2011), “Visual Perception of Materials and Surfaces”, **Current Biology**, Vol21 Issue 24 R:978-983

BOWER, B (2012), “Oldest Pottery Comes from Chinese Cave”, **Science News**, Haziran

GIBBS, Ken(2015), “Pottery Invention and Innovation in East Asia and the Near East”, **Cambridge Archeological Journal**, 25(1) :339-351

INGOLD, Tim (2007), “Materials Against Materiality”, **Archaeological Dialogues** Cambridge University Press, 14 (1) 1–16

KURŞUNCU, Ayşe (2018), “Seramik Eğitiminde Sınırlar ve Yaratıcılık”, **Journal of Arts**, Cilt1, Sayı1:1-12

PROWN, Jules (1982), “Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method”, **Winterthur Portfolio, The University of Chicago Press**, Vol. 17, No. 1. :1-19.

SMITH, M. K. (2003) “Michael Polanyi and Tacit Knowledge”, **The Encyclopedia Of Informal Education**, www.infed.org/thinkers/polanyi.htm Erişim Tarihi: 11.12.19

SUSAMOĞLU, Funda (2018), “Görsel Sanatlarda Malzemeye Düşünme ve Sözel Olmayan Bilgi”, **Sanat ve Tasarım Dergisi :191-203**

SUSAMOĞLU, Funda (2014), “Modernizm Sonrası Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat”, **Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Aralık 2014, s. 121-129.

ŞAHİN BURA, Esra(2012) “Taşı Taş Gibi, Ahşabı Ahşap Gibi Göstermek”: Frank Lloyd Wright’ın Malzeme Teorisi, (29:1) **METU JFA:321-338**

TONKINWISE, Cameron (2008), “Knowing by Being-There Making: Explicating the Tacit Post-Subject in Use”, **Studies in Material Thinking Vol1 No.2**

ÜMER, Engin(2016), “Gilles Deleuze’ün Sanatı ve Francis Bacon ya da Duyumsamanın Mantığı”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı:15:185-192,(<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/203800> Erişim tarihi: 26.11.19)

WEISS Gustav(2016), Laws of Change in Creativity, **New Ceramics: The European Ceramics Magazine** 1/2016

Bildiriler:

AKGÜN,T- KOMAN,A- AKLEMAN, E(2006) Developable Sculptural Forms of İlhan Koman, **In Bridges’2006, Mathematical Connections in Art, Music and Science, Londra** :343–350

<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.84.8459&rep=rep1&type=pdf> Erişim tarihi: 30.11.19

UĞUR, Ayça (2019), Seramik Malzemenin Olanakları: Takuro Kuwata ve Anders Ruhwald Örneği, **12. Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitapçığı**, Eskişehir :25-42 <http://pismistoprak.tepebasi.bel.tr/bildiriler/bildiri12.pdf> Erişim Tarihi: 20.05.19

Tezler:

AVİNAL, Sinan(2018) **Seramik Eğitiminde Gözlem-Çözüm İkelili Yeni Biçime Geçiş Yönteminin Değerlendirilmesi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSGSÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul

BAKLAN ÖNAL, Pınar(2018), **Sanatta Seramik Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi , Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara

OKŞİN, Ezgi Ecem (2017) **Kültürel Nesnenin Coğrafi İlişkisinin Sanat Bağlamında İrdelenişi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi , Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara

İnternet Adresleri:

Cambridge Dictionary, online <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/tacit> Erişim Tarihi 10.06.19

Henry Moore: Stone Methods and Materials <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/sebastiano-barassi-and-james-copper-henry-moore-and-stone-methods-and-materials-r1151462> Erişim tarihi 29.11.19

Henry Moore: Moon Head <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-moon-head-r1171987> Erişim tarihi 29.11.19

David Nash: Exhibition Opening at National Museum

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/02/david-nash-exhibition-opens-at-national-museum-cardiff> Erişim tarihi: 10.05.19

The Stockmans Blue <https://www.luminaire.com/illuminate/the-stockmans-blue-master-piet-stockmans/> Erişim tarihi: 16.05.19

Piet Stockmans <https://www.luminaire.com/designers/piet-stockmans/> Erişim tarihi: 16.05.19

Exhibition: Piet Stockmans <http://www.pulsceramics.com/exhibitions/piet-stockmans-2004/> Erişim tarihi: 16.05.19

Pera Müzesi'nde Picasso Seramikleri

<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/picassonun-seramikleri/> Erişim tarihi: 12.12.19

Karin Karinson Nilsson <http://www.karinson.com/about/> Erişim tarihi: 16.05.19

Jacques Kaufmann <https://www.studiopotter.org/tales-red-clay-rambler-jacques-kaufmann> Erişim tarihi: 16.05.19

Why I Create: Anders Ruhwald

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/october/26/andersruhwald-why-i-create/> Erişim tarihi: 18.03.2018

C- File Ceramics <https://cfileonline.org/exhibition-anders-ruhwald-one-thing-follows-another/> Erişim tarihi: 18.03.2018

Contemporary Art Society <http://www.contemporaryartsociety.org/news/artist-to-watch/sam-bakewell/> Erişim tarihi: 29.11.19

Satoru Hoshino <https://cfileonline.org/online-publications/satoru-hashino/> Erişim tarihi: 16.05.19

Satoru Hoshino http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=53 Erişim tarihi: 16.05.19

ÖZGEÇMİŞ

Ayça UĞUR 1993'te İstanbul'da doğdu. Lise öğrenimini 2007-2012 yılları arasında Kadıköy Anadolu Lisesi'nde tamamladı. 2012 yılında başladığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü'nden 2016 yılında mezun oldu. Lisans eğitimi dahilinde 2015 yılında Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördü. 2016- 2017 yıllarında çeşitli kültür sanat kurumlarında güzel sanatlar ve sanat yönetimi alanlarında görev yaptı. 2017 yılında başladığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Tasarımı Yüksek Lisans Programı'na ve İstanbul Üniversitesi, Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, Felsefe Lisans Programı'nda öğrenimine halen devam etmektedir. Ulusal ve uluslararası sergi ve atölye çalışmalarına katılan Uğur, 2017 yılından beri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.