

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

Çağdaş Seramik Sanatında Figüratif Anlatım Uygulamaları

Hazırlayan

Hayati ÇİL

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Ali Temel KÖSELER

İZMİR - 2021

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Seramik Sanatında Figüratif Anlatım Uygulamaları” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış, olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....08.2021

Hayati ÇİL



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre sanatta yeterlik öğrencisi Hayati Çil'in "Çağdaş Seramik Sanatında Figüratif Anlatım Uygulamaları" konulu tezi incelenmiş ve adaytarihinde, saat..... jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonradakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Sanatta Yeterlik tezi olarak ele alınan bu çalışmada çağdaş seramik sanatı adına temelinde işlevsellik olan hazır seramik ürünler ile figüratif biçimin objeyi dönüştürmesi süreci araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Seramik, medeniyet sürecinde üretilen sanat ve zanaat üretiminin belki de başını çekmektedir. Bu anlamda izleyici belleğinde köklüce tamamlanmış bir anlama sahiptir. Bu anlam, seramiğin ilk andan beri varlığının amacı olan eşya statüsünden ileri gelir.

Çalışmanın amacı çağdaş seramik sanatında figüratif uygulamaların özellikle çömlek ile sentezinde nasıl bir karşılık bulduğunun araştırılmasıyla ilgilidir. Araştırma kapsamında çağdaş sanat konusu tarihsel kronolojisiyle ele alınmış, 1960 sonrası sanatta fikir değişiminin altı çizilmiştir.

Figüratif anlatım gerek iki boyutlu düzlem, gerekse üç boyutlu formlarda primitiften günümüze betimsel oluşu ve basit temsil diliyle biçimlendirmenin yegane unsuru olmuştur. Bu bağlamda heykel ve seramik sanatı figüratif anlatım noktasında biçimlendirmedeki paydaşlığı güncelliğini sürdürmektedir. Figüratif anlatım günümüzde sadece geleneksel betimci bir biçimlendirme yöntemiyle münhasır değil, aynı zamanda gerçek vücutları anımsatmaktan çok geçmiş kodlara dayanan bir temsil dili haline gelmiştir ve güncelliğini sürdürmektedir.

Figüratif anlatım olgusu heykel sanatı ve seramik sanatı bağlamında başlıklar altında açıklanmış, çağdaş seramik sanatında figüratif anlatım konusu tezin amacına paralel olarak ele alınmıştır.

Ele alınan “Çağdaş Seramik Sanatında Figüratif Anlatım Uygulamaları” kapsamında üretilen uygulamalar araştırmalar bağlamında oluşturulmuş ve bu yönde şekillendirilmiştir.

ABSTRACT

In this study, transforming the object of the figurative forms with ready-made ceramic product forms the basis of the research on the name of contemporary ceramic art.

Ceramics is perhaps outnumbered by art and craft items produced in the civilization process. In this sense, it has a radically completed meaning in the memory of the audience. This meaning stems from the status of goods which has been the purpose of the existence of ceramics from the very first moment.

The study aims to investigate how figurative practices in contemporary ceramic art, especially in its synthesis with pottery. Within the scope of the research, the subject of contemporary art was discussed with its historical chronology and the change of opinion in the art after 1960 was underlined.

The figurative expression has been the only element of shaping as descriptive and simple representation language from primitive to the present in two-dimensional and in three-dimensional forms. Concordantly, its partnership in shaping sculpture and ceramic art at the point of figurative expression continues to be current. Figurative expression is exclusive with a traditional descriptive formatting method and a representation language based on its past codes rather than reflecting of the body.

The phenomenon of figurative expression is explained under the headings in the context of sculpture art and ceramic art, and the subject of figurative expression in contemporary ceramic art is discussed in parallel with the purpose of the thesis.

The applications produced within the scope of the "Figurative Expression Practices in Contemporary Ceramic Art" were created in the context of research and shaped in this direction.

ÖNSÖZ

“Çağdaş Seramik Sanatında Figüratif Anlatım Uygulamaları” adı altında yapılan bu çalışmada çağdaş sanat olgusu tarihsel izlek ile ortaya konulmuş, çağdaş sanat kavramı üzerinden figüratif uygulamalar ve hazır nesne ile sentezi incelenmiştir. Bireysel çıkarım doğrultusunda belirli bir model gözetmeksizin yalnızca çağdaş sanat yaklaşımıyla seramik figüratif ve hazır seramik nesneyi birleştiren uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmanın oluşum sürecinde yardımları ve desteğinden dolayı danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ali Temel Köşeler’e, Prof. Halil Yoleri’ne ve Doç. Arzu Atıl’a teşekkürlerimi sunarım.

Hayati ÇİL



İÇİNDEKİLER

Sayfa

YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
RESİM LİSTESİ.....	IX
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ DÖNEMDE SERAMİK SANATI

1.1. Çağdaş Sanat.....	1
1.2. Çağdaş Seramik Sanatı.....	10

2. BÖLÜM

FIGÜRATİF ANLATIM

2.1 Heykel Sanatında Figüratif Anlatım.....	25
2.2. Seramik Sanatında Figüratif Anlatım.....	33
2.3. Çağdaş Seramik Sanatında Figüratif Anlatım	36

3. BÖLÜM

ARAŞTIRMA SÜRECİNDE GELİŞTİRİLEN UYGULAMALAR

3.1. Uygulamalar	42
3.1.1. Christian Boltanski.....	48
3.1.2. Uygulama I	51
3.1.3. Leda ve Kuğu	53
3.1.4. Uygulama II	56
3.1.5. Uygulama III	58
3.1.6. Uygulama IV.....	60
 SONUÇ.....	 62
KAYNAKÇA.....	63
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, vitrifye pisuvar.

Resim 2. Joseph Kosuth, Bir ve Üç sandalye, 1965, MoMA, New York

Resim 3. Sherrie Levine, Çeşme (Marcel Duchamp'tan sonra), 1991 bronz, ahşap altlık, Whitney Amerikan Sanat müzesi, New York.

Resim 4. Damien Hirst, Evim evim güzel evim, galeri tarafından yeniden birleştirme, 2001, Eyestorm galeri, Londra.

Resim 5. Ai Weiwei, Neolithic Pottery with Coca Cola Logo, 2007. Paint, Neolithic ceramic urn, 27.94 x 24.89 cm. Private collection. Image courtesy Ai Weiwei Studio.

Resim 6. Ai Weiwei, “Yolculuk kanunu (Law of journey)” sergisinden bir nesne, 2017, Prag Ulusal galerisi.

Resim 7. Pablo Picasso, *Balık*, 1952.

Resim 8. Walter Gropius, Rosenthal Tac çay takımı, 1883-1969.

Resim 9. Nikolai Suetin, Suprematist tabak, 1923 , porselen, Rus Devlet Müzesi, Moskova.

Resim 10. Roy Lichtenstein ve Ka Kwong Hui iş birliği, Yemek takımı, 1967, stoneware.

Resim 11. Peter Voulkos, Mimbres, 2000, Kaliforniya Üniversitesi Sanat Enstitü ve Müzesi.

Resim 12. Mutsuo Yanagihara, heykelsi çiçek vazo, 1971.

Resim 13. Ewen Henderson, Kompleks serisinden form, karışık katmanlı kil ve sır, 1988.

Resim 14. Ewen Henderson, Kompleks serisinden form, karışık katmanlı kil ve sır, 1988.

Resim 15. Alev Ebüzziya Siesbye, İsimsiz, 1987

Resim 16. Wayne Higby – Mirage Lake, 1984 – Gift of Mary-Louise Meyer in memory

Resim 17. Jeff Koons, Michael Jackson ve Bubbles, 1988, SFMOMA, San Francisco.

Resim 18. Clare Twomey, Consciousness/Conscience , Tate galeri Liverpool, 2001.

Resim 19. Antony Gormley, Alan, 1989 – 2003, yerleştirme - 'Field' (1989-2003). Field for the British Isles, 1993. Terracotta, farklı ölçülerde: tahmini 40000 parça, her biri 8-26 cm ölçüde, Tate galeri.

Resim 20. Kritios Oğlanı, Mermer, MÖ 480. Akropolis Müzesi, Atina.

Resim 21. Riace bronzları, MÖ 460-450, Magna Grecia Ulusal Müzesi, İtalya.

Resim 22. Marcus Aurelius heykeli, Campidoglio meydanı, Roma.

Resim 23. Michelangelo, Pieta, 1498-99, San Pietro Katedrali, Vatikan.

Resim 24. Antonio Canova, Psyche ve kupit, Louvre müzesi

Resim 25. Auguste Rodin, Calais Eşrafları, 1880, Calais, Fransa.

Resim 26. Duane Hanson, Turistler II, 1988, Van de Weghe Fine Art Galeri, New York.

Resim 27. Dolní Věstonice Venüsü, MÖ. 29,000–25,000, Moravya müzesi, Çekya.

Resim 28. Terrakotta Ordusu, MÖ 210, Çin.

Resim 29. Josiah Wedgwood, Portland Vazo, 1790, The British Museum, Londra.

Resim 30. Ernst Barlach, figür grup, 1909-1913, porselen, The Curtain Foundation Galeri, Londra.

Resim 31. Robert Arneson, Kaliforniyalı Sanatçı, 1982, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, Kaliforniya.

Resim 32. Viola Frey, Gözlemleyen adam, seri III, Kaliforniya Oakland Müzesi.

Resim 33. Charlotte Mary Pack, Türler Çömlekleri

Resim 34. Sergei Isupov, Deneyimler Koleksiyonu, 2012, porselen.

Resim 35. Jessica Harrison, “Karen” (2013), Found ceramic, epoxy resin putty, enamel paint

Resim 36. Candeğer Furtun, İsimsiz, 1994-1996, İstanbul Modern Müzesi,

Resim 37. Andy Warhol, *Brillo sabun kutusu*, 1968, kutu üzerine serigrafi, New York

Resim 38. Michelangelo BUONARROTI, Asi köle, mermer, Louvre müzesi, Paris

Resim 39. Carl Andre, Eşdeğer V, 1966-69, MoMA, New York

Resim 40. Paul Scott, Cumbrian Blue(s) Foot and Mouth No:5, Royal Worcester bone china tabak üzerine ipek baskı 2003/2012

GİRİŞ

Çağdaş seramik sanatı adına üretilen seramik sanat nesneleri de yalnızca malzeme olarak döneme ait üretimler değil, aynı zamanda geçmişten günümüze kültürel birikimlere dayanan anlamsal bir nitelik, detaylı ve deneyim gerektiren üretim süreciyle de biçimsel bir disiplin kimliği taşımaktadır.

Çağdaş sanat düzleminde üretilen nesneler anlam ve biçimi, sanatçının üslup ve yordamıyla dönüşüme uğrar. Bu anlamda çağdaş dönemde seramik malzemeyle üretilen sanat nesnesi malzeme üstü bir duruma taşınmış olur. Kavramsal sanat gibi günümüz sanatını biçimlendiren, sanat objesinin geleneksel varlığını dönüştürerek sanatçının fikrî yaklaşımının önemini üretim sürecine dahil eden önemli devinimlerle sanat nesnesinin sadece biçim olarak değil, sanatçının fikrî tavrının da objeye etkisini beraberinde getirerek objeyi yaratan erki öne almıştır.

Geleneksel seramiğin belleklerde tamamlanmış obje varlığı, bu objelerle sentezlenen figür heykelle anlam dönüşümü kazanır. Çağdaş sanat üretim sürecine evirilen bu düzenlemede eşya, izleyici adına farklı bir kimliğe bürünür; böylelikle sorgulanması ve yeniden değerlendirilmesi amaçlanır. Figüratif müdahaleyle gelen bu dönüşümü örneklerle ortaya koymak ve uygulama süreciyle betimlemek tezin başat çıktısıdır.

Figüratif anlatım, tasvirin ve betimlemenin biçimlendirmeye yansımada anlatıcılığıyla en basit ve en hızlı uygulama olmuştur. İzleyici adına sağladığı kolaycılığıyla da iletişimi yüksek bir yöntemdir. Bu anlamda figüratif anlatım, ilkel dönemden günümüze biçimlendirme dilinin sık rastlanan örneklerini oluşturmuştur.

Üslupsal açıdan kişisel tavır ve bir çağdaş sanat pratiği olarak seramik işlevsel nesnelerin figüratif modelaj birleşimiyle formda ve anlamda maruz kaldığı biçimsel ve kavramsal değişim, uygulamalar kısmındaki eserlerle örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Sanatta Yeterlik Programı içinde gerçekleştirilen çalışmanın birinci bölümde çağdaş sanat konusuna değinilmiş, bu anlamda çağdaş seramik sanatı zemininden kısaca bahsedilmiş, örnek sanatçılar ve eserleriyle konu genel hatlarıyla tarif edilmeye

alışılmıştır. İkinci bölümde ise çalışmanın merkezine alınan üç boyutlu biçimlendirmede figüratif anlatım betimlenmiş, heykel sanatı ve seramik sanatı bağlamında değinilerek genel anlamda açıklanmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümdeyse kişisel sanat üretiminin kavramsal alt yapısına ve deneyimlemelerden oluşan uygulama fotoğraflarına yer verilmiştir.

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ DÖNEMDE SERAMİK SANATI

1.1. ÇAĞDAŞ SANAT

Sanat üretiminin günümüz örneklerini oluşturan çağdaş sanatın evrimini özellikle 20.yy'da 1960 öncesi ve sonrası sanat adına oluşan, harekete geçen fikirleri anlamak gerekir.

19.yy Modernizm gibi sanattan kamusal alana, mimariden kent mekânına ve sosyal yaşama kadar hayata dair her alanı etkileyen bir akımla, bir hareketle yoğunlaşmıştır. Modern sanat biçimi öne alan konuyu, anlatımı çalışma alanının dışına alan, sanat pratiğinde disiplinlerin kendi iç problemlerine döndüğü bir ortam yaratmıştır. Shiner bu bağlamda modernizmin ve modernist kuramcılarının güzel sanat sisteminin temel inançlarını kökünden değiştirmekten ziyade bunlardaki vurgu kaymalarını teşvik ettiğini, yaratıcı vizyon idealinin açıkça temsilin, işlevin ve güzelliğin karşısı olduğunu belirtir (Shiner, 2018:346).

Özellikle 1960 sonrası değişen sanatsal anlatım ve iyiden iyiye parçalanan geleneksel sanat anlayışı karşısında, izleyici algısını oluşan diyaloga daha çok katan bir ortam oluşturulmuştur. Antmen konu hakkında şöyle der:

“20. yüzyılın başında malzeme/teknik/anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yapıtlarla bir diyalog içindedir. Picasso'nun 1913 tarihli “Gitar”ı veya Vladimir Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği 1914 tarihli rölyefleri, bu anlamda getirilecek önemli örneklerdir. Bu gibi yapıtlar, heykelle özdeşleştirilen taş, ahşap, metal gibi geleneksel malzemelerden alternatif malzemelere yönelen dönüşümü hızlandırırken, Marcel Duchamp'ın aynı tarihlerden itibaren sanat yapıtı olarak önerdiği hazır-nesneleri de bilindiği gibi 1960'lardan sonraki sanatsal üretim üzerinde ciddi bir biçimde etkili olmuştur.”(Antmen, 2010: 289)

Modernizmde sanatçıların objeyi ele alış biçimi ve yaratışı salt görünenle ilgili değil, aynı zamanda us ile ilgili olmuştur. Bu dönemde malzemenin bir araç, fikrinse asıl nesne olduğunun öne çıktığı görülür. Yılmaz bu konuyu şöyle alıntılar: ”Bu Rönesans'ın dindarlarının durumunu andırıyor. Boya onları ilgilendirmiyordu. Onları ilgilendiren

kutsallıkla ilgili fikirlerin şu ya da bu biçim aracılığıyla açığa çıkarmaktı. O halde benim de daha önce yapılmış bir şeyi yeniden yapmaya kalkmaksızın, saf resmi amaç olarak görmenin ilgi çekici bir tarafı olmadığını düşündüğüm söylenebilir.”(Duchamp’tan aktaran Paz, 2000; akt.Yılmaz, 2006:125).

Bu bağlamda en sık verilen örnek Duchamp’ın “Çeşme”si olagelmıştır. Shiner’in altını çizdiği Modernizmin “vurgu kaymalarını teşvik ettiği” bu dönemde, eser üretiminde hazır nesne kullanımı gibi *avant garde* bir tavır, oluşan yeni atmosferi tanımlamakta yine önemli bir örnektir. Bu örnek ayrıca Modernizm sonrası çağdaş sanatın obje yaratımı ve dili konusunda kodlarını oluşturması açısından ve sözü edilen vurgu kaymalarının sanat objesini us’u öne alarak ele alış biçimini belirlemesi adına da güncelliğini sürdürmüştür(Resim1).

Fonksiyon ve onun getirisi kullanılabilirlik bağlamından koparılarak, önceden belirlenmiş-kanıksanmış durumunun dışında bir kullanımla sanatta hazır nesne kullanımı, geleneksel sanat nesnesi yaratımını sorgulayan Modernizm sonrası harekete dair iyi bir örnektir. Duchamp’ın “Çeşme”sindeki gibi belki de milyonlarca kopyası olan insanın temel bir gereksinimini edinmede kullandığı vitrifiye bir ürünü, üstelik harcıalem bir tasarımı galeriye taşımak ve kendisine mal etmek Post-Modernizmin sanat nesnesi tutumuna iyi bir örnek teşkil eder. “Duchamp’ın eylemi, sanat olgusunu değiştirmeye yönelik yeni bir önerme olarak, 20. yüzyıl avangard ruhunun bir simgesi niteliğindedir.(Antmen, 2010: 194)

Marcel Duchamp’ın “Çeşme” hakkında söylediği gibi Bay Mutt o nesneyi *seçti*. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı (Yılmaz, 2009: 70).

Duchamp’ın objeye bu şekilde anlam kazandırması tam da nesnenin izleyici belleğindeki sıradanlaşmış ve kanıksanmış orijin anlamını sanatsal yaratının bir parçası haline getirmektedir. İzleyicinin belleğinde nesneye ait hali hazırdaki bu ön kabul artık

boşluk-doluluk, form, renk gibi kompozisyon öğelerinden farksızdır; bunlar gibi bir yapıt elemanı olmuştur.



Resim 1. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, vitrifye pisuvar.
(t.ly/t98A)

“Hazır nesneler, buluntu nesne’lerin (foundobject) “güzellik” ya da “teklik” (unicum) gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleriydi. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist bir nitelikle yeni bir “varoluşçu” kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. Aynı zamanda readymade’lerin estetik değeri yoktu. Bu nitelikleriyle gerçeküstücü bir kavram olan buluntu nesne’den (objettrouv  ) ayrımlanıyordu.        buluntu nesne (found object) rastlantısal estetik değeri için seçiliyordu. Duchamp’ın kullandığı nesnelerde ve readymade’lerde duygu ve sanatçının yeteneği yadsınıyordu. Duchamp i  lerine estetiği karıştırmaktan özellikle ka  ını  tır. “G  rsel aldırılmazlık” (visual indifference) olarak nitelenen Duchamp nesneleri, Sürrealistlerin rastlantı yasalarıyla ya da bilinçaltını harekete geçirerek gerçekleştirdikleri estetize unsurlarla benze  mek bir yana, neredeyse bilinçli bir şoke etkisi yaratmak amacıyla sıradana yönelmiştir. Bu sıradanlığın ve aldırılmazlığın temel gerekçesi; sanat denen kurumu kökten sorgularken, sanatçının rolünü de büsbütün değiştirmektir.”(  ahiner, 2011)

Duchamp’ın “  e  me”sini bir   ağda   Seramik sanatı ögesi olarak değil işlevsel bir seramik objenin estetik objeye sanatçı müdahalesiyle d  n    m   ve hazır nesne kullanımının mihenk taşı olarak değerlendirmek gerekir. Bu noktada sanatçının obje yaratımındaki rolü   ne çıkmaktadır. Sanatçı disiplin fark etmeksizin malzemeyi ya da bir nesneyi estetik objeye dönüştüren sanatsal erktir. Geleneksel ve işlevsel bir     lek  ilik

ürününü sanat nesnesine dönüştüren bu mekanizma günümüz çağdaş sanat tavrına bir örnek teşkil eder. Tıpkı Duchamp örneğinde olduğu gibi sanatçı ele aldığı herhangi bir objeyi dönüştürerek, yeniden yaratarak bağlamından koparır; yeni bir “şey” ortaya koyar.

“Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniyi şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir.”(Antmen, 2010: 194).

Modern sonrası dönemde sanat pratiğinin problemleri arasında biçimden çok fikre yoğunlaştığı, obje yaratımının düşünce aktarımında yalnızca fiziksel bir araç olduğu kavramsal sanat öne çıkar. Bu anlamda Yılmaz kavramsal sanat hakkında şöyle der: “Kavramsal sanat, modernizmin erken tarihlerdeki en önemli savlarından olan ‘sanat için sanat’ düşüncesine sadık kalmıştır. Ne var ki, klasik modernizmin kesinlikle yasakladığı figür ve nesneyi, üstelik *fotoğrafik bakış* kullanmakta hiç tereddüt etmemiştir.”(Yılmaz, 2006: 434).

Kavramsal sanatın modernizmin telkininin aksine, düşünceyi başat alan hareketiyle fotoğraf, figür gibi öğeleri sanat üretimine katan bir tutum izlemiştir. Bu anlamda Joseph Kosuth özellikle “*Bir ve Üç sandalye*” adlı işiyle öne çıkan sanatçılardan olmuştur(Resim 2).



Resim 2. Joseph Kosuth, Bir ve Üç sandalye, 1965, MoMA, New York

(t.ly/cTgL)

Kosuth bu işinde sandalyenin nesnel halini, fotoğrafını ve sözlük anlamını bir arada kullanarak izleyicilere nesneyi bildikleri, anladıkları her haliyle sunmuştur. Kosuth gibi fikir sanatı üreten sanatçılar, ürettiği nesneyi belli bir kavrama/konsepte bağlar ve izleyiciyi deneyime maruz bırakır, dahil eder.

Kısaca kavramsal sanatçılar dünyada yeterince nesne olduğu için yeni nesneler üretmek istemezler. Onlar için sanat sadece yapılmış bir nesneyi değil, bir kavram ve düşünceyi de içerir(Aslan, 2010: 50).

20.yy ortaları ve sonlarına doğru Postmodernizme gelindiğinde sanat nesnesinin anlamda biçim değiştirdiği, modernizmin tüm baskınlığına karşıt bir eylem sergilenen ortam doğmuştur. Modernizm formda, malzemede ve renkte sadelik, soyutlama gibi üretimde disiplinin getirisi problemlerle ilgilenmiş, Postmodern ise renk, parlaklık, figür, kişiselliğin vurgusu ve bireysel fikre odaklanmıştır.

Postmodernizm ve modernizm çatışmasının öne çıkardığı ‘şey’lerin başında bireysellik gelmiştir. Günümüz sanatına bakıldığında sanatçının yarattığı nesnenin varlığına artık arka planda değil, önde, bizatihi katıldığı görülmektedir. Bu yeni tavırda

kişisellik “yapı bozum” ile beraber tepe noktasına ulaşmıştır. Sherrie Levine’ın Walker Evans, Rodchenko ve Mondrian gibi sanatçıların orijinal eserlerinin fotoğraflarını çekip altına imza atarak kendine mâl etmesi, Duchamp’ın ‘çeşme’sini yeniden üretmesi gibi geçmişe dönük, kişisel radikal eleştirilerin sanat nesnesine dönüşümü yapı bozumcu tavra bir örnektir (Şahiner,2008: 199). (Resim 3)



Resim 3. Sherrie Levine, Çeşme (Marcel Duchamp’tan sonra), 1991 bronz, ahşap altlık, Whitney Amerikan Sanat müzesi, New York.

(t.ly/CWzF)

Postmodern dönemde üretilen nesneler ya da şeyler sanatın varlığı veya tanımı hakkında birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Bunlardan öne çıkan örneklerden biri ise Damien Hirst’ün “Evim evim güzel evim” adlı çalışmasıdır.(Resim 4)

Sanatçı Eyestorm galerisinin vitrininde sergilenen yerleştirme (sigara izmaritleri dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet ve fırçalar, şövale, merdiven, yiyecek ambalajları ve yere yayılmış gazeteler) galerinin temizlik emekçisinin çöp sanarak yok etmesiyle son bulmuştur. Kuspit Hirst’ün durum üzerine tepkisini şöyle aktarır. “...Hirst, sanatsal çalışmalarında sanatın günlük yaşamla ilişkisi üzerinde durduğu için olaya herkesten çok güldü.”(Kuspit, 2006: 14).



Resim 4. Damien Hirst, Evim evim güzel evim, galeri tarafından yeniden birleştirme, 2001, Eyestorm galeri, Londra.

(t.ly/nKpu)

Hirst örneğinde olduğu gibi postmodern ve devamında günümüz sanatında üretim veren çağdaş sanatçılar sosyal yaşama, çevreye ve topluma dair politik de bir duruş sergilerler.

Günümüzde üretimine devam eden ve ait olduğu milletin kültürel mirasını bu üretimine taşıyan Çin Halk Cumhuriyeti vatandaşı çağdaş sanatçı Ai WeiWei, bu araştırmanın odaklandığı nokta olarak çağdaş sanat pratiği adına önemli bir örnektir.

Coca Cola Logolu Neolitik çömlek objede sanatçı kültürel ve anonim bir seramik kabı kapitalist sermayenin büyük şirketlerinden birisinin markasıyla dekore etmiştir. Burada tipografinin kütleye etkisinden, renkten ve kompozisyonundan bahsetmek elbette mümkündür fakat bundan öte, kültürel bir nesneyi popüler bir tüketim imgesiyle sentezlemesi ve bunu yeni bir nesneye dönüştürmesi, buradan politik ve tüketim toplumuna gönderme taşıması itibariyle bir çağdaş sanat eseri örneği sunmuştur.



Resim 5. Ai Weiwei, Coca Cola Logolu Neolitik çömlek, 2007. Paint, Neolithic ceramic urn, 27.94 x 24.89 cm.Private collection. Image courtesy Ai Weiwei Studio.

(t.ly/xEmV)

Ai Weiwei bu üretim serisinde antik seramik objeleri Coca Cola logosuyla dekorlayıp, endüstriyel boyalarla renklendirdikten sonra yere çarparak, parçalayarak toz haline getirdiği bir performans ortaya koymuştur. Bu anlamda mesaj oldukça açıktır; sanatçı antik ve kapitalist sembollerden oluşan bir kulte ikonoklazm¹ uygular.

Ai Weiwei gibi son dönemde özellikle Avrupa üzerine göç ve mültecilik konularını ele alan sanatçılar söylemlerini toplumsal duyarlılıktan yana kullanmış ve bu yönde sanat üretimi yapmıştır.(Resim 5, 6)

¹ **İkonoklazm**, bir kültürün kendi dini ikona ve diğer sembollerine ya da anıtlarına dini ya da politik güdülerle planlı saldırısıdır. Sıklıkla iç politik ya da dini değişimlerin ana parçasıdır(tr.wikipedia.org/wiki/İkonoklazm).



Resim 6. Ai Weiwei, “Yolculuk kanunu (Law of journey)” sergisinden bir nesne, 2017, Prag Ulusal galerisi.

(t.ly/AMMG)

Çağdaş sanat pratiğinde üretilen her nesne kavramsal, bireysel ya da toplumsal mesaj ve göndermeler barındıran politik duruşlar sergiler. Bunun sonucu olarak izleyici adına bilişsel farkındalıklar gerektirir. Bu bakımdan seçkin sanat olarak ve postmodern ile postsanat kavramı üzerinden sanatın sonunun geldiği eleştirileriyle günümüz sanatı, çevre, toplumsal veya bireysel özgürlükler, politika gibi konularda üzerine çoklu disiplin ve çeşitli medyumlarla üretim vermeye devam etmektedir.

1.2. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATI

İngiliz seramik sanatçısı Aaron Angell:

“Seramik öyle bir malzemedir ki, son on yılda deneyim sahibi olmayanların manipüle etmesini kolaylaştıran bir ortama imkân tanır - daha yaygın, çok yönlü ve üzerindeki sır perdesi aralanmış; belki de geniş heykel tarihi içinde açıklığa kavuşturulmuş bir konumu daha çok hak etmektedir.” (Lesser, 2017)

Tarihsel olarak seramiğin karakteristiği ve anlamı temel ilkel ihtiyaçlarla şekillenen, hayata yardımcı malzemelere, dolayısıyla biçim olarak genellikle eşyaya dönüşen bir süreç olmuştur. Kültürel fark gözetmeksizin kolektif bellekte seramiğin ilişkilendirildiği eşya durumu da bu birikimle bir ön kabule dönüşmüştür.

Endüstriyel dönemde metalürjinin henüz alternatifler sunmadığı üretim ortamında malzeme olarak seramik hayatın her alanında binlerce yıldır varlığını sürdürmüştür. Kültürel objelerden sofralara, primitif sanat objelerinden ikonlara, obje yaratımının paydaşı olduğu geniş bir paydadır.

Çağdaş sanat öncesinde, çağdaş sanat pratiğinin dili konusunda Modernizm’in önemli kodları ortaya koyduğu gerçeğiyle, bu dönemde obje yaratımında malzeme olarak seramiği tercih edenlerin arasında Picasso önemli bir örnek oluşturur.



Resim 7. Pablo Picasso, *Balık*, 1952.

(t.ly/SI30)

Pablo Picasso'nun 1940'lı yılların sonunda seramik üretim yapmaya başlamıştır. Bu üretimde sanatçının payı, çoğunlukla bir çömlekçi tarafından biçimlendirilmiş objeyi kendi biçimlendirmesine tâbi tutmasıyla gerçekleşmiştir. *Madoura* seramik atölyesinde Suzanne ve Georges Ramié isimli yerel çömlekçilerle çalışmış; basit tabak, kase gibi faydacı nesnelerle başladığı seramik üretimi tamamıyla figür biçimli vazo, sürahi gibi objelerle devam etmiştir.(Lakoubay ve Williams, 2013).(Resim 7)

Bu anlamda formu yeniden ele alış biçimiyle ve sanatçının yerel kökenleriyle birlikte Picasso'nun seramik üretimi bu araştırmanın ortaya koymaya çalıştığı nesnenin dönüşümünü durumunu da bir bakıma örneklemektedir. Bu dönüşümde Picasso yerel, kültürel seramik formları kendi sanat anlayışıyla modernizme paralel bir form ve renk odaklı bir üretime odaklanmıştır.



Resim 8. Walter Gropius, Rosenthal Tac çay takımı, 1883-1969.
(t.ly/Xlcs)

Modernizm döneminde seramik sanatı adına üretim ve endüstriyelizm anlamında sanatı tasarım ile kullanım alanına ve eşyaya indirgemeyi amaçlayan Bauhaus okulu önemli örnekler vermiştir. Tasarlanan eşyalarda formda soyut biçimlendirmeye, sadeliğe odaklanıldığı görülür. (Resim 8) Bu anlamda mimar ve Bauhaus okulunun kurucularından olan Walter Gropius kendilerine rehberlik eden prensibin, tasarımın entelektüel ya da materyal ilişkili değil, salt yaşamın içsel bir parçası, medenî toplumda herkes için bir ihtiyaç olduğunu söylemiştir(Gropius, 2009).

Bu dönemde özellikle Nikolai Suetin gibi süprematistlerin dekorladığı porselen tabaklar seramik malzeme ile üretilen nesnenin kullanım amacının ötesine geçtiği, dönüştüğü örneklerdendir. Burada sanatçı ele aldığı biçime paralel soyut geometrici, nesnesiz bir kompozisyonla dekorda süprematist yoruma odaklanmıştır ve fonksiyonel nesneyi bir gereç edinmiştir.(Resim 9)



Resim 9. Nikolai Suetin, Suprematist tabak, 1923 , porselen, Rus Devlet Müzesi, Moskova.
(t.ly/aeW2)

1960 sonrası dönemde, Modernizm etki-tepki ilkesiyle Postmodernizmi seramik sanatı adına modernizm döneminde onu eşyaya bağlı kılan endüstriyelizm tavrından sıyrıldığı görülmüştür. Postmodernizmin getirisi disiplinlerin ve malzeme kullanımının serbestlik yarattığı ortamda seramik nesne üretiminde sanatçıya sağladığı zengin imkân ve içerik ile öne çıkmıştır.

Pop Art akımının öncülerinden olan Roy Lichtenstein'ın Hui Ka Kwong ile iş birliğinden doğan “yemek takımı” isimli çalışmasında seramiği sadece bir medyum olarak kullanmamış, görüldüğü üzere seramiğin işlevselliğine de bir gönderme yaparak eserin içine katmıştır. Bu göndermede artık seramik obje bir eşya olarak kullanılamaz niteliktedir ve bağlamından koparılmıştır. Eserde bu durum renk ve dekor, kavramsal olarak işlevselliğin sorgulanması durumu gibi temel tasarım elemanlarının oluşturduğu bir kompozisyon olarak vücut bulmuştur. Seramik olarak ele aldığımızda kompozisyonda

görülen fincan, sütlük ve tabak gibi nesneler artık fincan, sütlük ve tabak değil, onların temsili olagelmıştır. (Resim 10)



Resim 10. Roy Lichtenstein ve Ka Kwong Hui iş birliği, Yemek takımı, 1967, stoneware.
(t.ly/ktRv)

Pop Art, 60’larda oluşan avangart yaklaşımlarda “yeni obje yaratısı”nı ve Warhol sayesinde sanat objesi yaratımında endüstriyellemeyi öne çıkarmıştır. New York’taki atölyesinin adı “The Factory (Fabrika)” olan Warhol, asistanlarından fabrikada çalışan üretim bandı işçileri olarak bahsetmiştir(De Waal, 2003: 165).

Bu anlamda seramik malzeme sanatçılara yeni obje yaratımında renk, doku, sırlama ve dekor, endüstriyel kolaylık gibi geniş kapsamlı bir imkân sunmuştur. Aynı dönemde sıradan olan objenin sanat eseri olarak sunulmasıyla ilgili sanatçı Richard Artschwager düşünsel bir çerçeve kuramı, bir taslak öne sürmüştür ki çoğu seramik sanatçısı bu taslağı başat alarak üretimlerine taşımıştır. Bu taslak sıradan objelerin yeniden temsil ile heykel olarak sunulmasını öğütlemiştir(De Waal, 2003: 166).

Artschwager sanat pratiğinin bir tür işgal(objeye dair) olduğunu tarif eder ve şöyle ekler: “işlev dışı objeler yapıyorum: işlev derken kastım içmek için bardak, karıştırmak için kaşık. İşlev kısmını öldürdüğünde, işlevsiz olan kısımlar boşlukta yaşama devam eder... Natürmort resimdeki şeyler anıtsallık kazanabilir”(De Waal, 2003: 165).

Artschwager şüphesiz bireysel sanat yaklaşımını ve üretimdeki üslubunu yansıttığı objeye dair bu görüşle ve ortaya koyduğu taslak ile seramik sanatında işlevselliğin ötesinde, biçimsel uygulamaları işaret eder.

Biçimde işlevin dışlandığı, modernist anlayışla oluşan tasvirin, betimin, anlatımın tüm plastik sanatlarda yerini disiplinlerin biçimsel kaygı ve problemlerine yoğunlaştığı modern sanat zeminine paralel seramik sanatında işlevselin biçimsel değişimi günümüz seramik sanatının da biçim ve obje yaratımı adına temelleri oluşturmuştur. Bu bakımdan etkileri postmodern ve çağdaş sanata uzanan, süreklilik arz eden bir etki doğurmuştur. Bu noktada Peter Voulkos gibi sanatçılar işlevselliği özellikle müdahale ile bozarak biçimsel bir tutum izlemiştir. Voulkos'un soyut dışavurumcu çıkışla ürettiği objeleri, genellikle çömlek gibi işlevsel seramik ürünlerini andıran, imajlarını barındıran bir temada işlemiştir. Sanatçının biçimde uyguladığı kesme, ekleme, delme, asamblaj gibi işlevi ortadan kaldıran sezgisel biçimlendirme anlayışıyla soyut dışavurumcu tavrı hakkında Taşpınar şöyle der:

“Peter Voulkos'un benimsediği anlayışa bakıldığında politik, estetik, ahlaki yada geleneksel değerlere bağlı kalmayıp; bu değerleri bir kenara bırakarak özgürleşerek seramiği bir sanat disiplini olarak ortaya çıkardığı görülebilir. Sanatçı, bir konuşmasında, “Jackson Pollock'tan ve eski sanat geleneklerini yıkmanın efsanevi yönünden çok etkilendim...Resimde bile dokunaklı bir dönemdi ve seramiklerimin resimlerle paralel olduğunu hissettim“ demiştir (Sanal 3). Çamurun plastikliğine; resmin enerjisi ile Soyut Dışavurumculuk'un doğaçlama ve sezgiselliğini katmıştır.”(Taşpınar, 2019: 73). (Resim 11)



Resim 11. Peter Voulkos, Mimbres, 2000, Kaliforniya Üniversitesi Sanat Enstitü ve Müzesi.

(t.ly/OrBX)

Mutsuo Yanagihara gibi aynı dönem seramik sanatçıları bu tarz bir biçimciliği işlerine yansıtmıştır ki Yanagihara erken dönem işleri Japon modern seramik akımı olan, Japon çağdaş seramik sanatının başlangıcı olarak kabul edilen Sōdeisha ile tanımlanmıştır. (Resim 12)



Resim 12. Mutsuo Yanagihara, heykelsi çiçek vazo, 1971.
(t.ly/B3d2)

Seramik obje yaratımında postmodern dönemde endüstriyel ve el işçiliği arasında çatışmalı bir yaratım süreci göze çarpar. Ewen Henderson gibi sanatçılar neolitik taşları andıran vazolarında rastlantısal biçimlendirmeye taş anıt gibi toteme benzer objeler üretmiştir. Wouter Dam ise işlerinde kadifemsi kusursuzlukta yüzeyler hedefleyen, makine parçasına öykünen fakat aynı zamanda insan biçimini andıran, organik imaja sahip objeler tasarlamıştır(De Waal, 2003: 185). (Resim 13)

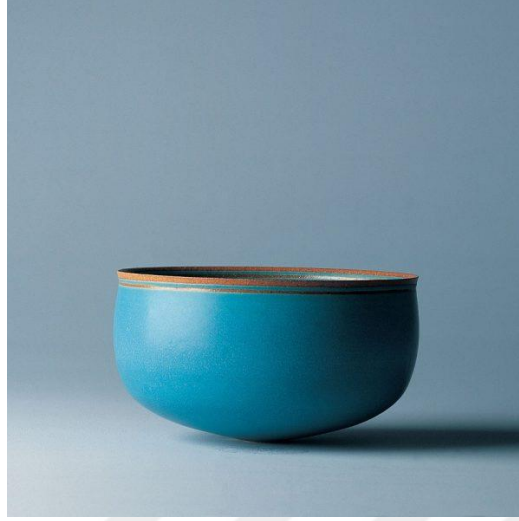


Resim 13. Wouter Dam, Kırmızı biçim, 2000.
(t.ly/ZTqD)



Resim 14. Ewen Henderson, Kompleks serisinden form, karışık katmanlı kil ve sır, 1988.
(t.ly/YELx)

Dam ve Henderson gibi sanatçıların seramik üretiminde biçim arayışı ve yeni form yaratımının yanı sıra post sanat bağlamında Alev Ebuzziya Siesbye gibi sanatçılar klasik çömlek formları üzerinden de üretimine devam etmiştir. Post minimalist objelerinde çömlek kabın dudak kısmına yakın ya da gövdede ince çizgi dekorla evrensel ve anonim bir formu bireyselleştirmiş, dolayısıyla bir üsluplaşma yaratmıştır. Bu üslupsal dekorlama aynı zamanda malzemenin ham, etkileyici kalitesinin de hissiyatını yüceltir (Del Vecchio, 2001: 42).(Resim 15)



Resim 15. Alev Ebüzziya Siesbye, İsimsiz, 1987
(t.ly/i25t)

Modernizm ve postmodernizm sonrası çağdaş sanat döneminde disiplinler arası çizgilerin keskinliğini yitirdiğini anlamak zor değildir. Böylesi bir üretim zemininde disiplinlerin paydaş olduğu malzeme kullanımları da bunun bir getirisi olmuştur.

Fakat seramik sanatı bağlamında seramik malzemeyi yalnızca biçimlendirmede alternatif bir malzeme olarak değerlendirmek onun köklü varoluşunu ve özünü ıskalamak demektir. Wayne Higby gibi çağdaş seramik sanatçıları işlevsel çömlek formlarını üretimlerinin temel parçası olarak kullanmaya devam etmiştir.

A.B.D.'li seramik sanatçısı Higby'nin kase formlarında izleyiciye aktardığı form ve yüzey dekorlarına yansıtılan panoramik manzaralardır. İzleyici karşısında elbette yine işlevsel bir seramik, çömlekçilik üretimi durmaktadır fakat istençli ya da istençsiz tüm izleyiciye formun buradaki maksadının sadece bir araç olduğu ve sanatçının bireysel üslubu sayılan, alametifarıkası dekorun optik yanılsamayla üç boyutlu algıdan rol çalarak gerçekleştirdiği şaşırtıcı illüzyondur. (Resim 16)

Higby 70'lerde form ve yüzey dekorunun füzyonunu keşfetmiş, kullandığı bu manzaralı formlarda çocukluğundaki sade Kolorado peyzajının imgesel anlamda tekrar yorumlanmasıdır (Held, 2013).



Resim 16. Wayne Higby – Mirage Lake, 1984 – Gift of Mary-Louise Meyer in memory of Norman Meyer
(t.ly/xviN)

Postmodern dönemde seramik malzemenin etkisi Jeff Koons gibi popüler kültür imgelerinden heykeller üreten sanatçıların kullandığı bir araç olmuştur. Koons kült çalışması olan “Michael Jackson ve Bubbles” adlı işinde parlak yüzeyli ve canlı renklere sahip heykeller üretmekte seramik malzemeyi tercih etmiştir.(Resim 17) Bu noktada seramik malzemenin, özellikle bu obje üzerinde kullanımıyla ilgili yaklaşımı da kavramak gerekmektedir. Koons dönemin en popüler kimliklerinden Michael Jackson’ı “kitch” bir biçimde tasvir etmeyi, ikonlaştırmayı amaçlamıştır. Bayağı, bilinen porselen figürlere öykünen bu heykelde seramik sadece bir malzeme değil, onun dekoratif geçmişine göndermede bulunan kavramsal içerik olarak da varlık bulmuştur.



Resim 17. Jeff Koons, Michael Jackson ve Bubbles, 1988, SFMOMA, San Francisco.
(t.ly/vfrX)

Günümüz sanatında seramik, malzeme olarak dekoratif kimliğinden ve bağlamından sıyrılmıştır. Bunu yanı sıra seramik, zanaat kullanıma mahsus durumunu da aşmıştır.

Shiner bu durumun 1950’lerin sonlarında zanaat araçlarının güzel sanatlara asimilasyonu ile olduğundan, zanaatla özdeşleşen malzemelere yönelmeye başlayan sanatçılar ve güzel sanatın üsluplarını ve işlevsel olmayan amaçlarını benimsemeye başlayan zanaatçılar olarak iki doğrultuda gerçekleştiğinden bahseder.

“Peter Voulkos gibi kimi seramikçiler de sırlı yüzeylerinde soyut dışavurumcu üsluplar kullanmaya ve çanak çömleklerin üzerine memeler ve tuhaf çıkıntılar koymaya ya da bunları “kap” olarak kullanışsız hale getirmek için üzerlerinde delikler açmaya başlıyorlardır. Çok geçmeden Voulkos ve takipçileri “çömlekçi” yahut “zanaatçı” olarak değil “ seramik heykeltisi” olarak anılmaya başlıyorlardı” (Slikva 1978, aktaran: Shiner, 2018: 383).

Shiner’in bahsettiği sözü geçen doğrultulardan güzel sanatlar kısmında özellikle çağdaş dönemde seramik, yerleştirme ve multimedya gibi birçok yöntemde sanat üretimine katılmıştır. Clare Twomey, Antony Gormley gibi çağdaş sanatçılar seramiği değil zanaat, malzemenin de ötesinde bir boyutta, kavramsal olarak faydalanmışlardır.



Resim 18. Clare Twomey, Consciousness/Conscience , Tate galeri Liverpool, 2001.

(t.ly/IJ7N)

Seramik sanatçısı Twomey “Consciousness/Conscience” isimli enstalasyonunda mekan zeminine yüzlerce porselen döküm kutu yerleştirmiş ve izleyicilerin mecburen üzerlerinde yürümelerini sağlayan, tekinsiz bir deneyime sürüklemiştir.(Resim 18)

Heykeltıraş Gormley ise “European field” isimli yerleştirmesinde galeri alanını dolduran ve lokal toplulukla ürettiği otuzbeşbin seramik figür kullanmıştır(De Waal, 2003: 188). (Resim 19)



Resim 19. Antony Gormley, Alan, 1989 – 2003, yerleştirme - 'Field' (1989-2003). Field for the British Isles, 1993. Terracotta, farklı ölçülerde: tahmini 40000 parça, her biri 8-26 cm ölçüde, Tate galeri.

(t.ly/IJ7N)

2. BÖLÜM

FIGÜRATİF ANLATIM

2.1. Heykel Sanatında Figüratif Anlatım

Figür seçimi temsil ve taşıdığı imgesel okuma bakımından anlamsal, biçimlendirme bakımından ise heykel sanatının konusu olan üretim pratikleri ve modelaj gibi plastik uygulama esaslarını kapsar.

Günümüze değin figüratif nesne üretimi sanatın görüneni, var olanı temsil yönteminin temel çıktısı olagelmıştır. Bunda insanın kendi fiziksel formunu betimlemesi ya da tekrar etmesi gibi psikolojik bağlamda bir altyapının rol oynaması da muhtemel ve anlaşılır bir durum oluşturmuştur.

Din, politika gibi kamusal ve toplumsal alanı şekillendiren ve temelden etkileyen sosyal alanlar, sanat üretiminde resim ya da heykel fark etmeksizin, ideolojik ve propaganda gibi amaçlar doğrultusunda figürü kullanmışlardır.

Figür yaratımında heykel sanatı, üç boyutlu betimlemenin izleyici açısından etkisinin yoğunluğu düşünüldüğünde öne çıkmıştır. Antik Mısır'da taş yontu ustalığının gelişmesiyle batı sanatının, Antik Yunan'ın devralacağı bir heykel olgusundan bahsedilebilir. Fakat bu örnekler fazlasıyla statik duruşlardan oluşmaktadır. Antik Yunan betimleme konusunda ve mermer yontu ustalığında bugünkü Avrupa heykel sanatının temellerini oluşturan bir dönem yaratmıştır.



Resim 20. Kritios Oğlanı, Mermer, MÖ 480. Akropolis Müzesi, Atina.

(<https://t.ly/CIKG>)

Avrupa heykel sanatının kökeni Yunan heykel sanatında figüratif temsil betimlemenin gerçekçiliği üzerine kaygıların ve bu kaygıların biçimlendirme üzerine etkisini de belirleyen bir süreç izlemiştir. Bu süreç figüratif anlatım olgusunu betimleme ve taklit etmekten, yoruma ve anlatıma varan yönleriyle ele almak için de önemli örnekler sunar. Örneğin Antik Yunan heykelinde erken klasik döneme ait olan Kritios Oğlanı adlı boyut ve anatomik olarak çok gerçekçi amaçla üretilmiş bir figür şehir meydanına konulduğunda izleyicilerin heykeli dışladığı ve kabullenmediği görülmüştür.(Resim 20)

Bu anlamda figürün biçimlendirilmesi pratiği temsil noktasında abartı gibi gerçeğin, hali hazırda olanın dışında manipülasyona uğraması figür biçimlendirmesi adına kabul görmüştür. İtalya güneyinde bulunan Riace bronzları, dönemin figüratif betimleme uygulamalarında figürün sadece görüneni betimlemek değil, aynı zamanda abartı yönünde yoruma da tabii tutulduğunu göstermiştir. Bu figürlerde olağan dışı kas formları ve ölçeklendirme gibi yorumlar mevcuttur.(Spivey, 2006: bölüm 1) (Resim 21)



Resim 21. Riace bronzları, MÖ 460-450, Magna Grecia Ulusal Müzesi, İtalya.

(<https://t.ly/ZCOZ>)

Klasik dönem sonrası Yunan heykelinden biçimlendirme, materyal gibi disiplin araçlarını devralan Roma döneminde figür kamusal alan heykelinde ve propaganda amaçlı uygulamalarda sıkça kullanılmıştır. Bu anlamda hem kamusal alan heykeli hem de heykel ve çevre konularında figüratif heykel olarak öne çıkan örneklerden Marcus Aurelius heykeli ve meydanı en önemlilerindendir. Figür atının sırtında rahat bir duruş ve jest ile betimlenmiş, açıkça güçlü bir hükümdar imgesi çizilmiştir. Temel anlamda madeni para basımı üzerine olan Roma dönemi resmi propagandası, çok sayıda imparatorluk heykellerinin yaygınlaştırılması şekline dönüşmüştür(Guillot, 2006: 156).

Kamusal alanda figür kullanımı Roma döneminden günümüze iktidarın gücünü ve propagandasını yansıtması amacıyla figüratif anlatım olarak ortak bir temsil dili olagelmıştır.(Resim 22)

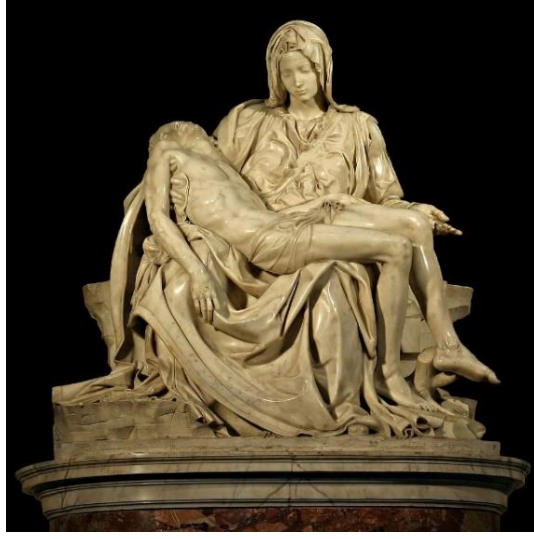


Resim 22. Marcus Aurelius heykeli, Campidoglio meydanı, Roma.

(<https://t.ly/lure>)

Figüratif anlatım özellikle Avrupa heykel sanatında inanç temelli temsil olarak da fazlasıyla kullanılmıştır. Gerek iki düzlem gerekse üç boyutlu üretimde din amaçlı imge anlam bakımından belki de en çok betimlenen sahne olarak “çarmıhtan indiriliş” gibi Mesih ve kutsal kimliklerden oluşan zengin figüratif anlatım buna örnek verilebilir. Bunda Hristiyanlığın mekân ve metinlerde mesajını aktarmada imgeleri kullanırken figüratif anlatım gücünü etkin bir dil olarak seçmiş olması etkili olmuştur. Gélis konu hakkında şöyle der: “Mesih’in bedeni Hristiyanlığın mesajının merkezindedir ve Hristiyanlık, Tanrı’nın insan şekline bürünerek tarihe geçtiği tek dindir(Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 19).”

Örneğin Michelangelo’nun Pieta’sında ele alınan konuda figüratif anlatım jest, mimik ile biçimlendirmeye etki eden bir betimle izleyici adına acı ve yas gibi ortak duygulanım oluşturması açısından evrensel bir temsil yansıtmıştır.(Resim 23)



Resim 23. Michelangelo, Pietà, 1498-99, San Pietro Katedrali, Vatikan.

(<https://t.ly/MM0a>)

Barok dönemin oldukça anlatımcı, teatral sahnelerinde figürün yoğun biçimde duygu aktaran ve dramatik kullanımı sonrası Antonio Canova ile heykelde figürün neo klasik anlayışla özellikle poz ve duruşta biçim değiştirdiği görülür.

“Canova’nın işlerinde üzerinde durulması gereken iki özellik vardır. Birisi sahne oluşturma ya da figürün duruşu ve pozu, diğeri ise yüzeyin işlenmesidir. Her iki durumda da heykel formunun hareketi çoğu çağdaşı olan püristleri hoşnutsuz eder şekilde dikey şekilde itilir, bu durum Canova’nın rolü adına bir bilince tanıklık eder; güncel koşullarda bir heykel ölü ve uyusuk görünebilir, ta ki onun izleyicinin ilişkisini sert biçimde canlandırana dek.”(Potts, 2009: 39)



Resim 24. Antonio Canova, Psyche ve kupit, Louvre müzesi, Paris.

(<https://www.louvre.fr/en>)

19.yy'a gelindiğinde modernizme giden yolda biçim adına değişim resim sanatında yoğun biçimde yaşanırken heykel, özellikle figüratif heykel adına Rodin ile etki ve yön bulmuştur. Heykel sanatında izlenimci üreten Rodin figürü ele alışı üslupsal olduğu kadar formu ele alışı, tuşeler içeren modelajıyla kütleyi biçimlendirmesi heykelde izlenimciliğin önemli örneklerini oluşturmuştur. Tucker Rodin'in biçimlendirme anlayışı hakkında şöyle der: “ Canova'da yüzey ince, yıpranmış, olmamış, oyup çıkarılmış fakat hafif, bir yüzey oluşturmuş, bir deri gibi. Rodin'de hissedilense iç kuvvet ile dıştan gelen bir kimlik: kil esas malzeme olarak hissediliyor, yalnızca yüzeyde değil, aynı zamanda hacmin her santimetre kübünde.”(Tucker, 1998: 21).

Rodin'in heykeli ele alış tarzı yalnızca biçimde değil figür anlatımındaki seçimlerinde de kendini göstermiştir. Dekoratif sanatlar okulu kapısı için tasarladığı proje parçaları olan retorik figürler Adem ve Düşünen Adam figürleri sonrası Calais Eşrafları adlı grup kamusal alan heykelinde figürlerin biçimlendirilmesinde doğalcılığı olabildiğince heykele taşıdığı görülür(Tucker, 1998: 35). Bu anıtta figürler Cehennem kapısı'ndaki Michelangelovari biçimlendirme ötesinde jest ve mimiklerde duygu yüklüdür.(Resim 25)



Resim 25. Auguste Rodin, Calais Eşrafları, 1880, Calais, Fransa.

(<https://t.ly/IMV8>)

Özellikle 1960 sonrası sanatın biçimde ve düşünsel anlatımda geçirdiği dönüşümde figüratif anlatım bağlamında figür tasvirinin klasik anlayıştan ve geçmişten kopulmasına rağmen güncelliğini sürdürdüğü görülür. Collins 90’lardan sonra figürasyonda ikinci bir yükselişten bahseder.

“Bu kez sanatçılar geleneksel sembolizm, mit ya da izlenimcilikten ne alabiliriz ya da dönüştürebiliriz diye geçmişe bakmadılar. Şimdilerde bunların yağmalandığı dünyalar popüler kültür ve kitle iletişim dünyaları. Figürasyon eskiden olduğu gibi asıl mesele olmaktan çıktı; artık sadece bir tercih. Çağdaş heykeltıraşlar insan bedenini tarif ederken acayip materyaller kullanır oldular.”(Collins, 2018: 16)

Örneğin tüketim kültürü, kentli gibi kavramları yeren, kentli insan betimini gerçekçiliğiyle betimleyerek öne çıkaran ve böylelikle izleyiciyi tekinsiz bir deneyime maruz bırakan hiperrealist figürleriyle Duane Hanson gibi sanatçılar figürasyonu 19.yy’daki kullanımın aksine bir araç olarak kullanmışlardır. Daval konu hakkında “Bu heykel, ki tekrar gerçekçi hale gelmiştir, 19.yy figüratif temsilinin zıt kutbunda yerini alır. Fonksiyonu yüceltmek değil irdelemek olmuştur.”(Daval, 2006: 1080) (Resim 26)



Resim 26. Duane Hanson, Turistler II, 1988, Van de Weghe Fine Art Galeri, New York.

(<https://t.ly/vJJy>)

Figürasyonun bugün geldiği nokta, erk sahibi olan sanatçının figürü yeniden ele alış biçimi ve özellikle buna yüklendiği anlamla açıklanabilir. Bu anlamda figüratif betimleme çağdaş sanatta da betimsel ve düşünsel varyasyonlarla varlığını sürdürmektedir.

2.2. Seramik Sanatında Figüratif Anlatım

Sanat ve zanaat üretimlerinde ortaya konan objede kültür gözetmeksizin estetize etmek güdüsü etkili olmuştur. İlkel zamanlardan bu yana figür gibi kutsal, manevi simge anlam bakımından idol yaratımında kullanılan objeler çoğunlukla seramik gibi biçimi kalıcı kılan malzemeden üretilmişlerdir. (Resim 27) Figüratif biçimlendirmenin varlığı primitif objelerden, kap dekorlarından, herhangi bir objeye yedeklenmemiş seramik heykel formlarına kadar, geçmişten çağdaş olana değin betimsel anlatımın başını çekmiştir.



Resim 27. Dolní Věstonice Venüsü, MÖ. 29,000–25,000, Moravya müzesi, Çekya.

(<https://t.ly/MVN8>)

Temsili yansıtmada yegâne aracın figürü betimlemek olduğu düşünüldüğünde özellikle antik dönem inanç ve ölü kültü geleneklerine de seramik birikimi fazla olan Çin önemli bir örneğe ev sahipliği yapar. Dünya mirası sayılan Çin imparatoru Qin Shi Huang'ın gömü alanı insan ve hayvan figürlerinin birebir ölçekte biçimlendirildiği çok sayıda seramik heykel içerir. Buradaki figüratif anlam temsil edilen şeyin ikâmesini sonsuz kılmakla birlikte, gömüye eşlik amaçlanmıştır.



Resim 28. Terrakotta Ordusu, MÖ 210, Çin.

(<https://t.ly/MwFp>)

Figüratif anlatım olgusu endüstrileşmeyle beraber modern zamanlarda seramikte dekoratif bir rol üstlenmiştir. Wedgewood seramikleri bu anlamda önemli örnekler oluşturmuştur. Vazo üzerindeki dekorlar yüksek kabartmalarla işlenmiş figürlerden oluşur. Bu anlamda güzel seramik işleri üreten bir sanayici olan Josiah Wedgewood'un genel beğeniye yakalayacak ve kabul görecektir neoklasik üslup ve figüratif bir araya getirmesi objenin başarısında etkili olmuştur. Shiner Wedgewood'un en büyük başarılarından biri, güzel sanatlarda neoklasik akımı yakalayan Etrüsk ve Portland vazoları olduğunu söyler.(Shiner, 2018: 177)



Resim 29. Josiah Wedgwood, Portland Vazo, 1790, The British Museum, Londra.

(<https://t.ly/7BLI>)

Seramik sanatında ister işlevsel isterse işlevsiz olarak yaratılan obje biçimlendirmelerinde figüratif betimleme primitif dönemden bu yana belirgin şekilde varlık sürdürmüştür.

2.3. Çağdaş Seramik Sanatında Figüratif Anlatım

“Seramik sanatının bin yıllık tarihi içinde uzanan iki altın sütun vardır. Bunlar çanak ve figürdür.”(Del Vecchio, 2001: 148)

Bugüne değin insan yaratısının çıktısı olan tüm objeler değerlendirildiğinde figür veya figüratifin ağırlığı belirgin bir varlık gösterir. İlk resimlerden, ilk yontu olarak değerlendirilen Willendorf Venüs’üne, bu anlatımlar hem fizikseli yansılayan bir tasvir hem de tinsel ve kültürel içerik barındıran temsil olarak kavramlara hizmet eder olmuştur. Böylelikle figür, gerek iki düzlem gerekse üç boyutlu sanat üretiminde biçimlendirme veya resmetme ustalığının sergilendiği güçlü bir ifade aracı olarak başı çeker.



Resim 30. Ernst Barlach, figür grup, 1909-1913, porselen, The Curtain Foundation Galeri, Londra.

(<https://t.ly/vh1S>)

1930’lar ve 40’larda, ABD’deki büyük depresyon ve sonrası savaş İkinci dünya savaşı sonrası bazı büyük heykeltıraşların mermer ve bronz döküme nazaran, ulaşılabilirliği ve düşük maliyetiyle seramik malzemeye dönmelerine sebep olmuştur.

Fakat bu gelenek modernizmin figüratif olan karşıtlığıyla ortadan kaybolmuştur (Del Vecchio, 2001: 148). Yalnızca ekonomik oluşu ve ulaşılabilirlik gibi sebeplerden değil, ayrıca gerek çoğaltılabilir olması gibi üretim pratiği, gerekse malzemenin plastik etkisiyle Ersnt Barlch gibi figüratif çalışan heykeltıraşlar seramik malzemeden üretim vermişlerdir.(Resim 30)

Del Vecchio 1960’larda seramik sanatında figüratif hareketin tekrar canlandığını söyler. Bu dönem, özellikle sanatın merkezini Avrupa’dan kendisine çeken, sanatta modernizmle bir hesaplaşmanın ve karşıtlığın yaşandığı postmodern sanatın ABD’de güç kazanmasına da denk düştüğü gözlemlenir.

Figüratif seramik hareket bağlamında sanatçı Robert Arneson içerik ve formda devrim niteliğinde bir öncülük üstlenmiştir. Dekoratif figür geleneğini ve kendiyle çelişen, ham, nahoş ana fikriyle modernist soyutlamayı reddetmiştir. Arneson’un tarzı bazı seramikçiler tarafından kopyalanırken, en büyük katkısı sanat terimlerinde kilden figürün anlamına dair keskin bir kanıya imkân sağlamıştır(a..g.e s. 149). (Resim 31)



Resim 31. Robert Arneson, Kaliforniyalı Sanatçı, 1982, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, Kaliforniya.

(<https://t.ly/9VXx>)

Arneson'un figürü ele alış biçimini kendisi gibi San Francisco merkezli bir sanatçı olan seramik heykeltıraş Viola Frey işlerine taşımıştır. Büyük boyutlu figürlerinde çağdaş toplumsal kimlik rollerine göndermelerle renkli seramik heykeller üretmiştir. Sanatçı hakkında artnews için kaleme aldığı makalesinde eleştirmen Hirsch, Frey'in figür anlatımında kavram olarak yöntemini şöyle tanımlar: "Sahiplerini büyüklük, nicelik veya her ikisiyle birden bunaltmakla tehdit eden insanlar ve malları arasındaki huzursuz ilişki Frey için değişmez bir temaydı."(Hirsch, 2010)



Resim 32. Viola Frey, Gözlemleyen adam, seri III, Kaliforniya Oakland Müzesi.

(<https://t.ly/rUpZ>)

Çağdaş sanat, figür kullanımının sanatçı tarafından sunulduğu ve izleyici tarafından anlamlandırılması gibi iki ayaklı bir yorumlanış olarak denklem oluşturur. Bu noktada genel anlamda çağdaş sanatın dilini, özel anlamda da sanatçının üretim tavrına hâkim olmak, bilmek gerekliliği doğar. Bu biliş izleyici-obje denkleminde üretilen eserin sunduğu-sunmak istediği anlatımın çözücüsü olmuştur.

Temsil ya da betimsel olarak figürün çağdaş sanat üretimindeki yeri hakkında Rugoff konu hakkında şöyle der:

“Bu sanatçılar [çağdaş sanatçıları kasıtlı] için -diğer çağdaşlarına benzer şekilde- figür, anlam olarak ne maddî ya da

varoluşsal bir deneyimin problem tecrübesi, ne de betimsel için bir araçtı. Aksine, figüre yaklaşımları tarihî ve sosyal gelenekle tarif edilen bir kültürle kodlanmış temsildi. Bir başka deyişle, heykellerindeki figürler gerçek vücutları anımsatmaktan çok retoriğin figürüydüler(Rugoff, 2014: 9)”

Bu anlamda çağdaş sanat üretiminde figürün rolü ve kullanımı, araştırmanın uygulamalar kısmında da ortaya koyulmaya çalışılan biçimde sanatçının mesajının, bir başka deyişle politikasının yansımadır.



Resim 33. Charlotte Mary Pack, Türler Çömlekleri

(<https://www.charlottesmarypack.com>)

Çağdaş sanat nesnesi olarak eser, sanatçının bireysel görüşünü-mesajını paylaştığı objedir. Bu anlamda Charlotte Mary Pack çanak ve figürü bir araya getirdiği işlerinde sayısı azalan vahşi yaşama ve doğaya dikkat çekmek adına hayvan figürlerini işlemektedir. Form olarak minimal ve detaysız kaplar üzerine betimlenen figürleri renkli olarak sunar ve bu pratik ile araştırmanın uygulamalar kısmındaki örneklerle paralellik taşır.

Çanak, figür ve dekor gibi uygulama elemanlarını işlevsel seramik formlar ile bir araya getirmesiyle Sergei Isupov seramik figüratif uygulamalar arasında öne çıkmıştır. Üç boyutlu figür formları üzerinde resmettiği imgeler ile biçimde algı farklılıkları yaratmıştır. (Resim 34)



Resim 34. Sergei Isupov, Deneyimler Koleksiyonu, 2012, porselen.

(<https://t.ly/F7UA>)



Resim 35. Jessica Harrison, “Karen” (2013), buluntu seramik obje, epoksi reçine yapıştırıcı, emaye boya.

(<https://jessicaharrison.studio>)

Çağdaş dönemde seramik sanatında terk edilen figürde dekoratif anlayışı bilhassa kullanan Harrison bunu yalnız biçim olarak değil, ayrıca kavram olarak da ürettiği nesnenin merkezine koymuştur. Kitch, koleksiyonluk porselen figürlere

gönderme taşıyan işlerinde sanatçı mutlu ve neşeli mimiklere sahip kadın figürlerini bedenlerinden bağırsaklar, kalp gibi organlarını çıkarır, dehşet verici bir şekilde betimlemiştir. Sanatçı burada duygu zıtlığıyla nesneyi izleyici için bir çatışmaya çekmiştir.(Resim 35)



Resim 36. Candeğer Fürtun, İsimsiz, 1994-1996, İstanbul Modern Müzesi,

(<https://t.ly/T59y>)

Candeğer Fürtun geleneksel seramik malzemeyi çağdaş sanat üretiminde kullanan, Çağdaş Türkiye seramik sanatına yön veren sanatçıların başında gelmektedir. Sanat üretiminde biçimlendirdiği insan figürüne ait parçalarla düzenlemeler ve yerleştirmelerden oluşturmuştur. 15. İstanbul Biëanalinde sergilenen eserinde seramik yüzeyli yapı üzerine yerleştirilmiş bacaklar ve ellerden oluşmuştur. Figür kullanımı hamam kültürüne ya da erkek egemen bir jest sayılan “manspreading²” durumuna eleştirel bir göndermede bulunmuştur.

² * **manspreading**: özellikle kamusal alanda ve toplu taşıma araçlarında erkek bireylerin bacaklarını ayırarak oturması eylemi.

3. BÖLÜM

ARAŞTIRMA SÜRECİNDE GELİŞTİRİLEN UYGULAMALAR

3.1. Uygulamalar

Çağdaş sanat tavrı olarak nesne yaratımına eşlik eden, o nesnenin arkasındaki fikrin ya da hikâyenin varlığı 20.yy başlarında filizlenen ve nesne ötesinde, fikrin öne çıktığı “kavramsal sanat” olgusu günümüzde aktüel sanat üretiminin merkezini oluşturmaya devam etmektedir. Bu anlayışa paralel, uygulamalar kısmında ortaya koyulan eserler de, nesne her ne kadar seramik kap ve figür heykel gibi bilindik, kabul edilmiş imajlara sahip olsa da fikrî alt yapısıyla ele alındığında ancak anlam kazanmış olacaktır. Bu noktada anlam bakımından çağdaş sanatın mirasını devraldığı kavramsal sanat üzerine, yine bir kavramsal sanatçı olan Joseph Kosuth şöyle der: “Bir insanın kavramsal sanatı anlaması ve değerlendirmesi için hem sanat hem de sanatçı hakkında mâlumat sahibi olması gerekmektedir (Yılmaz, 2006: 225).”

Kuspit “kavramsalcılar sanat nesnede değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesneler bu anlayışa boyun eğmek zorundadır” derken yine sanat üretiminde nesne ötesi bir tavrın altını çizmiştir(Kuspit, 2006: 197).

Pop art sanatçısı Andy Warhol’un Brillo kutuları ya da Campbell’s çorba konservelerini üretiminde tıpkısının tasvirlerini yeniden yaratması bu paradokstan yararlanmıştır.(Resim 37)

Sanatçı gündelik yaşama dair anonim nesneleri orijinal ve yeni bir imaja dönüştürerek izleyiciye yeniden sunar; ele alınan konu üzerine yeniden düşünmesini sağlar. Elbette burada salt imaj anlamında sürprizler yaratmak ve şaşırtmak nesne ve özne ilişkisi çıktılarından birisidir; fakat asıl çıktı, ele alınan örneklerin neredeyse tümünün halk tarafından sıklıkla tüketilen birer “tüketim malzemesi” olmasıdır. Bu bakımdan tavrı toplum adına politik de bir sanat tavrı taşımaktadır.



Resim 37. Andy Warhol, *Brillo sabun kutusu*, 1968, kutu üzerine serigrafi, New York

(<https://t.ly/P83B>)

İşlevsel bir ürün mü, yoksa heykel mi gibi obje ve izleyici arasındaki paradoks ve çatışma kuramsal olarak kavramsal sanat sürecine, dil olaraksa aktüel sanat yaratımına benzer yolu izler. Oysa sanatın kuramsal yanını çözümlemeyi, yeniden tanımlamayı amaçlayan kavramsal sanat, mantık ve felsefeyle yakından ilişkilidir(Koca, 2017: 97). Bu anlamda kavramsal sanatın obje üretim süreci, obje izleyici ilişkisi gibi oluşturduğu tüm çıktılar -düşünsel olarak benzer şekilde- aktüel sanat pratiğinde varlığını sürdürür.

Özellikle plastik sanatlar başı çekse de sanat disiplini fark etmeksizin, imge/imelem yaratımı konusunda sözü edilen paradoks veya çatışmanın obje ve izleyici alışverişi ve sanat-kuram noktasında önemi yadsınamaz. Ziss “Sanat imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesidir.” der(Ziss, 2016: 61). Bu noktada çağdaş sanatı tanımlarken arkasındaki itici birikim, 1960 sonrası oluşan post sanat tavrını da kuram bakımından örneklendirir veya tanımlayabilir. Warhol’un “Brillo kutuları” ya da -her ne kadar fazla avangard olsa da- Manzoni’nin “Sanatçının Dışkısı (Artist's Shit)” bu “gerçekliğin sorgulanması, yeniden yaratılması” dayanağından güç alır.

İmge, gerçekliğin sanatsal çağrıştırmıdır, sanatçının bilincinde olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel (ideal) bir tablosudur ve bunun sonucu olarak, okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır(Ziss, 2016: 63).

Bu anlamda uygulamaların figüratif biçimler barındırması itibariyle klasik sanattan bir imge yaratımı örneği vermek yerinde olacaktır. Barok dönem sanatçısı Michelangelo Buonarroti'nin "Asi köle" heykeli bir mezar heykeli düzenlemesi için tasarlanmıştır. Fakat burada görülen mermerden iyi bir işçilikle yontulmuş bir erkek figüründen daha fazlasıdır. İmge yaratımında klasik dönemde görmeye alışık olunan ikonik ya da mitolojik figürlerin dışında, bu figür bir duygunun ve aynı zamanda sanatçının kendisine ait politik fikrin bir temsilidir. (Resim 38)



Resim 38. Michelangelo BUONARROTI, Asi köle, mermer, Louvre müzesi, Paris
(<https://www.louvre.fr/en>)

Minimalizmle sanat bu ima ve göndermeleri terketmiştir ki bu hareketin özünde hiçbir şeyi temsil etmemek yatmaktadır. Andre bir röportajda bu durumu özetleyen bir

açıklama yapmıştır: “Taklitler dünyasında yaşıyoruz ve ben umutsuzca bu taklitler dünyasında hiçbir şeyin taklidi olmayan şeyler üretmeye çalışıyorum.”(Andre, 2005: 142)



Resim 39. Carl Andre, Eşdeğer V, 1966-69, MoMA, New York

(<https://t.ly/vAXW>)

Tezin uygulama kısmında seramik objenin işlevli, yarı işlevli veya işlevsiz sanatsal objeye dönüşümüne ya da anlam kazanımına örneklem oluşturan eserler bu dönüşümü net şekilde ortaya koymaktadır. Araştırma kapsamının uygulama örneklerinde kişisel üretim tavrı olarak çeşitli işlevlere sahip seri üretilmiş hazır seramik objeler kullanılmıştır. Bu objelerin kullanımında sadece objeye müdahale değil, biçimlendirmesi yapılan figüratif öğelerle birleştirilmesiyle oluşan form bütününe bir müdahale amaçlanmıştır.

Hazır nesnenin dönüşümünde, işlevini yitirme bağlamında obje olarak işlevsizleştirilen bir çaydanlık artık kanıksandığı nitelikten dönüşmüş, farklılaşmıştır. Bu tür bir işlevsizleştirme içinde bir ironi barındırır, nesne gündelik işlevinden sanat nesnesi işlevine yani yeni bir fonksiyona kavuşur. Bu bağlamda Kant'ın estetiğindeki tertibata bakmak gerekir. “Auto Telos (Amacı kendinde olma)” durumu estetik özne-estetik nesne arasında başka bir işleve, duruma yol vermeden salt estetik hazzı hedefleyen bir çıktı öne sürer.

Bu anlamda işlevsellikle var olan seramik eşya (örneğin table ware) işlevselliğini yitirmeli ve sanatçı tarafından manipüle edilmeli sonucu ortaya çıkmaktadır. Paul Scott bu manipülasyonu üslupsal biçimde ortaya koyan örnekler sunar. Ürettiği objeler fiziksel anlamda işlevseldir fakat sanatçının alametifarıkası, klasik İngiliz seramik tabaklarına (bunlar Foot and Mouth eserindeki gibi çoğunlukla hazır objelerdir) güncel göndermeler taşıyan kobalt transfer baskılarıyla objeyi dekorlaması, onu fonksiyonel nesnellikten sıyrıp özel bir anlam kazandırır(Resim 40). Bu özel durum, sanatçının müdahalesiyle ve üslupla, örneğin sade bir tabaktan mesaj veren konuma yani sanatsal objeye dönüşüdür.



Resim 40. Paul Scott, Cumbrian Blue(s) Foot and Mouth No:5, Royal Worcester bone china tabak üzerine ipek baskı 2003/2012

(www.oxfordceramics.com)

Scott'un "Foot and Mouth" hakkında açıklaması şu şekildedir:

"Bu görünen bone china bir tabak, tabağın kendisi kalsine inek kemiğinden imal edildi. Ayrıca elbette rosto servis etmek için yayvan bir tabak olarak görülebilir."(BBC, Ceramics a Fragile History belgeseli, 2011)

Hazır nesne karşısında izleyicinin tepkisi hali hazırda dönüşümü kabullenmeye yatkın olması beklenmiştir. Çünkü artık nesne ne bilindiği yerdedir, ne de bilindiği

haldedir; gerçek dünyadaki bağlamından koparılmıştır. Carrol nesnenin bu anlamdaki durumundan şöyle söz eder:

“Öyleyse, hazır nesneler ile onların ayırt edilemez gerçek dünyadaki benzerleriyle yüzleşmekteki davranışımız kökten farklıdır. Hazır nesneler üzerine onları yorumlamanın doğru ve uygun olduğunu varsayarsınız - onların bir şey hakkında olduklarını ve onlara uygun bir yanıtın, ne hakkında olduklarını "söylemeleri" veya neyi ima ettiklerini belirlemek olduğunu varsayıyoruz. Bu, sıradan pisuarlara ve küreklere uygun bir tepki olmaz. Neden olmasın? Çünkü ikincisi sanat eseri değildir ve bu nedenle hiçbir şeyle ilgili değildir.”(Carroll, 1999: 28)

Uygulamalarda figüratif biçimin objelerle düzenlenmesinde işlevsel seramik ürünün durumu çoğu zaman kaideye benzerlikle örtüşmektedir. Bu durum işlevsel objeye yeni bir işlev verme ve anlamlandırma olarak değerlendirilebilir. Seramik obje bu düzenleme sonrası da bir sıvıyı ya da gıdayı barındırabilir, üretilme amacını devam ettirebilir durumdadır; parça eksiltme, delme, kırma gibi işlevsel bütünlüğü yıkacak bir müdahale yoktur.

Uygulamalar kısmında hazır seramik objeye eklenmiş, elle biçimlendirilen tüm figürler rastlantısal seçilmiştir. Bu durum işlerin alt metnindeki yani kavramsal durumunun da bir çıktısıdır. Amaç sıradan, sadece biçimlendirme kaygılarıyla (form, boşluk-doluluk, doku, kütle ve ölçek ilişkileri) ele alınmış figürlerin hazır objeler ile kompozisyonudur.

3.1.1. Christian Boltanski



Resim 41. Hayati Çil, Christian Boltanski, 41x27x25cm, seramik, 2021

Uygulamada tezin amacı doğrultusunda ele alınan anonim ve çoklu üretim işlevsel seramik ürünlerinden porselen çorba tenceresi üzerine figüratif biçimlendirme yerleştirilmiştir. Figür olarak Christian Boltanski model alınmıştır; fotoğraf enstalasyonları ve çağdaş Fransız Kavramsal tarzı ile tanınan bir Fransız heykeltıraş, fotoğrafçı, ressam ve film yapımcısıdır (<https://g.co/kgs/5x96b7>).



Resim 42. Hayati Çil, Christian Boltanski, detay

Figür elle şekillendirilmiş olup altındaki hazır obje ile ölçeği bilhassa objeyi baskılayacak şekilde belirlenmiştir. Ölçek bir objenin kendisi ya da ilişkili boyutlarının veya parçalarının bir diğeriyle ilişkisidir(George, 2014: 78).

Tasarımda birimler arası olan ilişkisine dayanan ölçek, tasarımda algıya doğrudan etki eder. Biçimde birimlerin nasıl rol oynayacağına karar verir ve bu anlamda objenin izleyiciyle olan diyalogunu manipüle etmeye yarar.



Resim 43. Hayati Çil, Christian Boltanski, 41x27x25cm, seramik, 2021

3.1.2. Uygulama I



Resim 44. Hayati Çil, Uygulama I, 29x2x25cm, seramik, 2021

Uygulamada parlak renkli dekorlarıyla öne çıkan hazır obje üzerine bir kız çocuğu biçimlendirilmiş, modelaj gerçekçi bir şekilde uygulanmıştır. Jest ve mimikte donuk bir betim uygulanmış, modelajda detaycı bir anlatım değil bütünlük oluşturmaya çalışılmıştır.



Resim 45. Hayati Çil, Uygulama I, detay

Figür jesti mekân derinliği oluşturmak açısından geometrik bir eşyayla desteklenmiş, oluşan boşluk-doluluk ile mekân algısı oluşturmaya yönelik kompoze edilmiştir.

3.1.3. Leda ve Kuğu



Resim 46. Hayati Çil, Leda ve Kuğu, 30x25x28cm, seramik, 2019

Hazır nesnenin formuna uygun, yatay ve yuvarlak bir kompozisyon tercih edilmiştir. Leda ve Kuğu gibi mitolojik bir anlatıdan esinlenilen kurguda kütle ilişkilerini gözeterek biçimlendirme ve formun benzer ritimde hacimli olması sağlanmıştır.



Resim 47. Hayati il, Leda ve Kuğu, detay

Figüratif biçimlendirmenin hacimli duruşu genel bütünlükte baskın bir tavır taşır. Burada tercih edilen anlatımcı bir tema olmasından hareketle formun genelinde odağın figüre kayması amaçlanmıştır.



Resim 48. Hayati Çil, Leda ve Kuğu, detay

3.1.4. Uygulama II



Resim 49. Hayati Çil, Uygulama II, 30x25x27cm, seramik, 2020

Dikey figür yerleşimine sahip bu uygulamada yalın şekilde betimlenmiş, uzuvları olmayan Afrika kökenli erkek bir figür biçimlendirilmiştir. Uzuvların eksiltilmesi, mimik ve jest, figürün köle tanımlanmasına yönelik özellikleri öne çıkarmayı amaçlamaktadır.



Resim 50. Hayati il, Uygulama II, 30x25x27cm, seramik, 2020

Detaycı bir biçimlendirme uygulanmıştır. Bu anlamda kontrast olması açısından gerek figürle bir araya getirilen hazır nesne gerekse form bütünüünün yalın olması amaçlanmıştır.

3.1.5. Uygulama III



Resim 51. Hayati Çil, Uygulama III, 32x25x25cm, seramik, 2021

Figüratif uygulama kendisiyle kompoze edilen hazır nesneye yakın, bütünleşik şekilde biçimlendirilmiştir. Figür modelajda boşluksuz, kapalı ve hacimli bir form oluşturulmuştur. Böylelikle iki biçimin de form bütünlüğünü desteklemesi amaçlanmıştır.



Resim 52. Hayati Çil, Uygulama III, detay

Figürde özellikle portrede mimik detaycı şekilde biçimlendirilmiş, kapalı, durağan bütünde yalın, gülümser bir mimikle portreye vurgu yapılmaya çalışılmıştır.

3.1.6. Uygulama IV



Resim 53. Hayati Çil, Uygulama IV, 41x27x25cm, seramik, 2021

Form bütününde dikey bir kompozisyon oluşturulmuştur. Figür uygulamada uzun biçimlendirilmiş, figürü örten drape hareketiyle ile bu dikey hareket desteklenmiştir.

Figürün boşluksuz kütlesiyle yalın bir form oluşturulmuştur. Buna paralel figürün portresi durağan fakat detaylı şekilde biçimlendirilmiştir.



Resim 54. Hayati il, Uygulama IV, detay

SONUÇ

Seramik kap formu, Dünya'da herhangi bir karşılığı ya da benzeri olmaksızın tamamen ilkel ve işlevsel hareketle yaratılması bakımından önemli biçimlerdir. Bu gibi sadece insan eliyle dünyaya gelmiş, tasvir olmayan biçimler nadirdir.

Hazır seramik ve figüratif anlatım sentezinden oluşan eserler bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Uygulamalar neticesinde ortaya çıkan hazır seramik işlevsel nesne ve figüratif seramik biçim birleşiminde tutum, hali hazırdaki anonim seramik objeyi dönüştürmektir. Araştırmanın bütünsel anlamda bir amacı da hazır seramik objeyle bütünleştirilen seramik figürlerin süslemeci tavırda geçmişten gelen “değer” kavramını eleştirmek adına önemli değil sıradan ve rastlantısal figürleri ele almak, onları yeniden oluşturulan biçime katmaktır. Bu başlı başına yaratıya etki eden hem kavramsal hem de üslupsal bir duruştur.

Çağdaş sanatın öz dinamiği sanat ve kuram, sanat ve dildir. Figür ve kap seramik düzlemde paydaştır fakat üretim biçimleri ve süreçleri ele alındığında farklılıkları form anlamında bir zıtlık oluşturur. Bu durum form bütününde figür ve kap arasında diyalektiğe zemin doğurur. Figür ve kabı bütünleştirmemek, kaynaştırmamak da ayrıştırmayı ve hazırdaki bu diyalektiği pekiştirmek amacı güder. Obje oluşan diyalektikle bir iç çatışma sergiler; bu, hazır-endüstriyel kap ve sıradan figüratif modelajın bütünlüğüdür.

Çalışmanın bütünü dikkate alındığında, yapılmış olan uygulamalarda figüratif anlatımın ve seramik eşyanın objeyi oluşturan birer eleman olduğunu ve ayrı ayrı alt metinler barındırarak biçimde olduğu kadar yine bütüne kavramsal olarak da katkıda bulunmasının amaçlandığını kavramak gerekmektedir.

KAYNAKÇA

ASLAN, Perihan Şan (2010), **Çağdaş Sanatta Nesne ve Kişisel Uygulamalar**, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

ANDRE, Carl (2005), **Cuts: Texts**, 1959–2004, ed. by James Meyer, MIT: Cambridge, MA, 2005, p.142.

ARTUN, Ali (2014). **Sanat Emeği Kültür İşçiliği ve Prekarite**, İstanbul: İletişim Yayınları.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (2008). Çev. Saadet Özen, **Bedenin Tarihi 1**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DAVAL, Jean-Luc (2006). **The Space of Representation, Sculpture Part II**, Köln: Taschen.

Del VECCHIO, Mark (2001). **Postmodern Ceramics**. London: Thames&Hudson.

GEORGE, Herbert (2014). **The Elements of Sculpture**, Londra: Phaidon.

GOMBRICH, E. H. (2002). **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie (2006). **Sculpture Part I**, Köln: Taschen.

KOCA, Binnaz (2017). **Kavramsal Sanat**, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 2 (2017): 97-103

POTTS, Alex (2009). **The Sculptural Imagination Figurative, Modernist, Minimalist**, New Haven and London: Yale University Press.

RUGOFF, Ralph (2014). **The Human Factor**, Londra: Hayward Publishing.

SHINER, Larry (2018). Çev. İsmail Türkmen, **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, İstanbul: Ayrıntı yayınları.

ŞAHİNER, Rıfat (2006). **NeoAvangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?, bildiri**, Hacettepe Üniversitesi G.S.F.’nin düzenlediği “Sanat ve” Sempozyumu, Ankara, 18-20 Ekim 2006.

YILMAZ, Mehmet (2009). **Sanatçıları okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, Ankara: Ütopya Yayınevi.

YILMAZ, Mehmet (2006). **Modernizmden Posmodernizme Sanat** (1. Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.

ZISS, Avner, (2016), **Estetik gerçeği sanatsal özümsemenin bilimi**, İstanbul: Hayalbaz Kitap

VIDEO KAYNAKÇA

British Broadcasting Corporation (BBC), (2011), **Ceramics: A Fragile History Bölüm 1**, İngiltere

SPIVEY, Nigel,(Haziran 22, 2006), **How Art Made The World** (belgesel, 5 bölüm) , A KCET / BBC Co-Production ©2006 Community Television of Southern California (A KCET)

İNTERNET KAYNAKÇASI

GROPIUS, Walter (2009), <https://www.dailyicon.net/2009/02/icon-tac-tea-pot-by-walter-gropius-for-rosenthal/> (erişim tarihi: 20/06/2020)

HELD, Peter (2013) <https://americanart.si.edu/exhibitions/higby> (erişim tarihi: 26/10/2020)

HIRSCH, Faye (2010), <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/viola-frey-60567/> (erişim tarihi: 14/07/2020)

LESSER, Casey (2017), **These 20 Artists Are Shaping the Future of Ceramics**, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-20-artists-shaping-future-ceramics> (erişim tarihi: 12/07/2020)

LAKOUBAY, Fanny ve WILLIAMS, Conner (2013), **The Story Behind Picasso Ceramics**, News Artnet: <https://goo.gl/25UId6> (erişim tarihi: 12/05/2020)

şAHİNER, Rıfat (2011). **POSTAVANGART VE HAZIR YAPIM SANAT**, <https://pangorselkultur.wordpress.com/postavangart-ve-hazir-yapim-sanat/> (erişim tarihi: 23.08.2020)

TAşPINAR şentürk, Özlem. “**Seramik Sanatında Peter Voulkos Etkisi**”. ulakbilge, 44 (2020 Ocak): s. 72-78. doi: 10.7816/ulakbilge-08-44-07 (erişim tarihi: 28/09/2020)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Hayati ÇİL

Yabancı Dil: İngilizce

Öğrenim Geçmişi:

2003-2007 – Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü Lisans Programı

2007-2010 - Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı

2011-2021 – Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı

Akademik Ünvanlar:

2013-2021 – Öğretim Görevlisi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Soma Meslek Yüksekokulu