Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

SERAMİK SANATINDA “SIRSIZ” YÜZEYLER

Senem Feyzoğlu

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara,2010

SERAMİK SANATINDA “SIRSIZ” YÜZEYLER

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

Senem Feyzoğlu

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2010

KABUL VE ONAY

Senem AKER FEYZOĞLU tarafından hazırlanan "Seramik Sanatında "Sırsız" Yüzeyler" başlıklı bu çalışma, 23 Haziran 2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN (Başkan)

Prof. Ayşe Müge BOZDAYI

Prof. Nazan SÖNMEZ

Doç. Dr. Candan Dizdar TERVİEL (Danışman)

Yrd. Doç. Hüseyin ÖZÇELİK

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☑ Tezimin/Raporumun ...2... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

23 Haziran 2010

Senem Feyzoğlu

Hayatımın Kahramanı

Sevgili Annem Dervişe Aker' e…

TEŞEKKÜR

Öğrencisi olduğum H.Ü. G.S.F Seramik Bölümü'ne sağladığı çalışma ortamı için; tüm hoşgörüsü ve desteği için bölüm başkanımız sayın Prof. Nazan Sönmez'e; tüm öğrenciliğim boyunca sonsuz desteğiyle yanımda olarak bana olan inancını ve güvenini daima hissettiren değerli danışmanım sayın Doç. Dr. Candan Terviel'e; çalışmanın her aşamasında olanca sabrı ve desteği ile yanımda olan, hem insani hem de mesleki açıdan kendisinden çok şey öğrendiğim değerli eşim, hocam sayın T.Emre Feyzoğlu'na, cömertlikle paylaştığı mesleki birikimleri ve yaklaşımları ile raporun içeriğine büyük katkılar sağlamasının yanı sıra, özellikle seramik sanatına ilişkin bana farklı bakış açıları kazandıran değerli arkadaşım, hocam Sayın Ödül Işıtman'a; maddi ve manevi destekleri ile daima yanımda olduklarını bilmenin/görmenin verdiği olağanüstü güven duygusunun yanı sıra bir üyesi olmaktan gurur duyduğum Feyzoğlu, Aker ve Yılmaz ailelerine; hayata ve mesleğe dair tüm paylaşımlarımız sonucunda bana çok değerli an'lardan oluşan anılar bıraktıkları için Sayın Perihan Şan Aslan'a, Sayın Birsen Giderer'e, Sayın, A.Sibel Kedik'e, Sayın Funda Susamoğlu'na; her konuda olduğu gibi mesleki alandaki sağduyulu yaklaşımları için Sayın Mutlu Başkaya ve Sayın Burcu Karabey'e; yoğun çalışma temposuna rağmen uygulama fotoğraflarının üzerinde titizlikle çalışan değerli arkadaşım sayın M. Burcu Codur'a; tüm içtenlikleri, sonsuz desteği ve ilgisi ile benim için önemli bir yere sahip olan Pehlivan, Ensari, İnaltekin ve Bayık ailelerine;" çok sıkıcısınız" isimli uygulamanın renklendirme aşamasında kendi işi gibi sahiplenerek, titizlikle takipçisi olan Sayın Cengiz Ulu'ya; sergi kurulumundaki sabrı ve desteği için Sayın Yavuz Selim'e ve yardımları için Sayın Melda Genç'e, Sevinç Nergiz'e, Eda Özmen'e, Esin Aykanat'a, Leyla Yaşar'a, Gizem Yağcı'ya ve Özgül Durmazlar'a teşekkürü bir borç bilim.

Onlar olmasaydı bu çalışma gerçekleşemezdi.

ÖZET

FEYZOĞLU, Senem. *Seramik Sanatında "Sırsız"Yüzeyler*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2010.

"Seramik Sanatında "Sırsız" Yüzeyler" başlıklı sanatta yeterlik çalışması raporunun ilk bölümü, çağdaş seramik sanatının tarihsel gelişimi ve bu tarihin içinde yer alan bazı sanatçıların seramik sanatı ve malzemesine ilişkin yaklaşımlarının irdelendiği bir temel üzerine kurulmuştur. Çağdaş seramik sanatı, tüm teknik, teknolojik, estetik bireşimlerinin yanı sıra onu meydana getiren her türlü nesnel ve görsel öğelerin bir bütünü olarak ele alınmalıdır. Bu bütün, seramiği oluşturan tüm aşamaları içine almaktadır. Burada sözü geçen 'aşama' kavramı seramiğin oluşum sürecini içine alan basamakların yanı sıra tüm düşünsel alt yapıyı, tasarım sürecini, gelişim etkenlerini, sonuca götüren ve sonucu oluşturan öğeleri de kapsamaktadır. Sanatçının özgür yaratı sürecini oluşturan zaman dilimi, onun anlatı dilini oluşturan her türlü malzemeyi, tekniği ve biçimlendirme olasılıklarını denediği ve sonuca ulaşmak için çabaladığı bir dönemdir. Raporun ikinci bölümünde ise seramik sanatı özelinde yaratıcı sürece değinilmiş ve bazı seramik sanatçılarının geliştirdikleri özgün tekniklere yer verilerek, bu tekniklerin sanatsal biçemleri üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir. Bu teknikleri oluşturan temel yaklaşım ; seramik sanatının vazgeçilmez bir öğesi olarak düşünülen "sır" yerine; uygulamalarında salt kil kullanan veya geliştirdikleri kil bünyeler ile çalışan sanatçıların sanatsal bir yaklaşımla estetik yapılara dönüştürdüğü örnekler ile anlatılmaktadır. İkinci bölümde yer alan diğer bir başlıkta ise kil üzerinde farklı pişirim teknikleri ile elde edilen renk-doku özelliklerine dayalı sanatsal bir dil oluşturan sanatçılar incelenmiştir. Burada sözü edilen teknikler; raporun başlığı, içeriği ve rapor kapsamında gerçekleştirilen uygulamaların teknik özellikleri ile paydaş bir yapıya sahiptir. Ancak uygulamaların düşünsel alt yapısı teknoloji-doğa ve insan ilişkisine dayanmaktadır. Rapor kapsamında gerçekleştirilen çalışmalarda da, gelişen endüstriyle birlikte duyarlılık anlamında gerileyen toplumu oluşturan

bireylerin yaşadığı kimlik karmaşalarına değinilmiş, teknolojinin insan ve doğa üzerindeki olumsuz etkileri konu edilerek plastik bir biçim dili ile ifadelendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler : Seramik,Teknoloji, Kil, Pişirim, Sırsız Yüzey.

ABSTRACT

FEYZOĞLU, Senem. This is the report of Art in Proficiency Titled “Unglazed Surfaces in the Ceramic Art”

The first chapter of the report of this art in proficiency work titled “Unglazed Surfaces in the Ceramic Art“ is structured on a basis which elaborates the historical development of the contemporary ceramic art and the approaches of some artists towards the ceramic art and materials. The contemporary ceramic art should not only be considered as the combination of all kind of technical, technological and aesthetic components but also as the totality of all visual and objective elements that form the ceramic art itself. This complement involves the all phases that bring out a ceramic art work. Here the concept of ‘phase’ mentioned above as well as the all steps that cover the formation process of ceramic, it covers the all cognitive infrastructure, design process, evolution factors and the all elements that lead us to the final product. The period of time which configures the creative process of artist is the term that he or she tries the possibility of material, technique and formation, and struggles to bring out a final product. The second part of the report focuses the creative process in the frame of ceramic art and takes account of special techniques that developed by some artists and furthermore evaluates the impacts of those techniques on artistic forms. This basic approach that configures those techniques; instead of “glazing” which is considered as the indispensable component of the ceramic art, is explained by the examples by the artists who uses the only clay in his/her applications or works with the special clays develops by themselves. In the second part of the work, under the other title the artists who form an unusual artistic expression based on different color and textures gained by different firing techniques of clay. Here the mentioned techniques; has the same structure with the title of the report and its content and the technical features of the applications that created in the frame of this report. However the conceptual basis of the applications is structured on the relation between

technology, human and nature. In the applications which created in the content of the report, it is emphasized individuals who experience the identity paradox together with the developing industry that causes them regression in the regard of sensitivity and furthermore this is expressed through plastic formations by contending the negative impacts of the technological developments on human being.

Key Words : Ceramics, Technologie, Clay, Firing, Unglazed Surface.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY i
BİLDİRİM ii
ADAMA iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZET v
ABSTRACT vii
İÇİNDEKİLER ix
RESİMLER DİZİNİ xi
GİRİŞ 1

I. BÖLÜM : ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ GELİŞİM SÜRECİ 5

I.1. Çağdaş Seramik Tarihi 5
I.2. Modernizm'in Seramik Sanatına Etkileri 14
I.3. Postmodernizm'in Çağdaş Seramik Sanatına Etkileri 22

II. BÖLÜM : SERAMİK SANATINDA "SIRSIZ" YÜZEYLER 24

II.1. Çağdaş Seramik Sanatında Yaratıcı Süreç 24
II.2. Seramik Sanatında "Çıplak Kil" Yaklaşımı 28
II.3. Sırsız Yüzeylerle Çalışan Seramik Sanatçılarından Örnekler 31
II.3.1. Kilin Olanaklarını Geliştirerek Organik Yapılar Elde Eden Sanatçılar 31
II.3.1.1. David Binss 31
II.3.1.2. Jane Jermyn 36
II.3.1.3. Claudi Casanovas 39
II.3.2. 'Çıplak Kil'i Özgün Şekillendirme Yöntemleriyle Çalışan Sanatçılar 41
II.3.2.1. Sandor Kecskemeti 41
II.3.2.2. Lawson Oyekan 44
II.3.2.3. Saturo Hoshino 46

II.3.2.4. Philippe Barde 49
II.3.3. Sırsız Bünye Üzerinde Pişirim Tekniği Özelliklerine Dayalı Olarak Renk Elde Eden Sanatçılar 52
II.3.3.1. Tüzüm Kızılcan 52
II.3.3.2. Jane Perryman 54
II.3.3.3. Sebastian Blackie 57
II.3.3.4. TjokDessauvage 59

III. BÖLÜM : KİŞİSEL UYGULAMALAR 62

III.1. "Kontrol Paneli" 62
III.2. "Hükümsüz Hükümdar" 65
III.3. "Mobil Düşler" 68
III.4. "Psikomotor" 70
III.5. "Motorself" 72
III.6. "Gece" 74
III.7. "Sürdürülebilir Yaşamlar" 75
III.8. "Tektabanca I-Tektabanca II" 78
III.9. "TECHNETechno" 80
III.10. "Çok Sıkıcısınız" 82
III.11. "Mobil Benlikler" 84
III.12. "OpikapBupikapŞupikap" 87
III.13. "Sıkıştırılmış Anılar" 89
III.14. "Öneriler" 91
III.15. "Mobil Maceralar" 93

SONUÇ 96

KAYNAKÇA 98

ÖZGEÇMİŞ 99

RESİMLER DİZİNİ

I. BÖLÜM

Resim 1.1 : The Arts & Crafts Movement in Europe and America.....8
<http://www.tfaoi.com/aa/5aa/5aa211.htm>.

Resim 1.2 : Bernard Leach "Astarlı Tabak"……...10
<http://www.mingeikan.or.jp>.

Resim 1.3 : Lucie Rie "Sgrafitto"……..…12
<http://cathyofcalifornia.typepad.com.

Resim 1.4 : Hans Coper…….……....14
<http://www.ceramicstoday.com/articles/coper.htm>.

Resim 1.5 : Ruth Duckworth…….....14
<http://upload.wikimedia.org/>.

Resim 1.6 : Peter Voulkos……..……...16
<www.artnet.com>.

Resim 1.7 : Robert Arneson- "John with Art"……..…..…18
< http://employees.oneonta.edu>.

Resim 1.8 : Robert Arneson " No Deposit"……..……18
< www.davidgilhooly.com.**>.**

Resim 1.9 : Marilyn Levine……..……19
< www.marilynlevine.com>.

Resim 1.10 : Richard Shaw'a ait bir çalışma……20
<http://www.bquayartgallery.com>.

II. BÖLÜM

Resim 2.10: Kilin yoğurulması ve tornada şekillendirilmesi……..…24
(Birks,1998,s. 14).

Resim 2.11: Kilin yoğurulması ve tornada şekillendirilmesi……..…24
(Birks,1998,s. 14).

Resim 2.12 : David Binns ……..……..……33
< www. davidbinns.com.uk>.
Resim 2.13 : David Binns…….....35
<www. davidbinns.com.uk>.
Resim 2. 14 : Jane Jermyn……..39
(Surface Tension" Karma Sergi Kitapçığı, 2004,s.32).
Resim 2. 15 : Jane Jermyn…….……39
(Surface Tension" Karma Sergi Kitapçığı,2004, s. 32).
Resim 2. 16 : Claudi Casanovas……..….40
<www.ceramicvision.net/2009_05_01_archive.html>
Resim 2. 17 : Claudi Casanovas…….……..……41
<www.ceramicvision.net/2009_05_01_archive.html>
Resim 2. 18 : Sandor Kecskemeti……..……...43
(Wehner,2002,s.72).
Resim 2. 19 : Sandor Kecskemeti…….……..……44
(Wehner,2002,s.47).
Resim 2. 20 : Sandor Kecskemeti……..…44
(Wehner,2002,s.75).
Resim 2. 21: Lawson Oyekan……..….46
< http://www.galeriebesson.co.uk/
Resim 2. 22: Saturo Hoshino……...…..48
(Perryman,2004,s.105)
Resim 2. 23: Philippe Barde……50
(Perryman,2004,s.114)
Resim 2. 24 : Philippe Barde……51
(Philippe Barde Kişisel Fotoğraf Arşivinden Temin Edilmiştir.)
Resim 2. 25 : M. Tüzüm Kızılcan……52
(Tüzüm Kızılcan Kişisel Arşivi).
Resim 2. 26 : M. Tüzüm Kızılcan……52
(Tüzüm Kızılcan Kişisel Arşivi).
Resim 2. 27 : M. Tüzüm Kızılcan……53
(Tüzüm Kızılcan Kişisel Arşivi).

Resim 2. 28 : Jane Perryman……..…...55
< www.ceramics-aberystwyth.com/jane-perryman.html>.

Resim 2. 29 : Jane Perryman'ın sagar uygulaması…….56
(Perryman,2004,s.83)

Resim 2. 30 : Sebastian Blackie……..…….58
< http://www.galeriebesson.co.uk/blackie_SB124.jpg>.

Resim 2. 31 : Tjok Dessauvage……..……59
<http://www.denheeck.be/HANDEL_FOTO__en_TXT/stock/Dessauvage/pot%20tjok.jpg>.

Resim 2. 32 : Tjok Dessauvage……..……60
<http://www.artmajeur.com/0/images/images_expos/galerie-capazza_58717_vide_versus_volume_web.jpg >.

III. BÖLÜM

Resim 3. 1: "Kontrol Paneli Birimleri"……..……63
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3. 2: "Kontrol Paneli Birimleri"……..…..63
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3.3 : " Kontrol Paneli"……...64
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3.4 : "Kontrol Paneli"……...65
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3.5 :"Hükümsüz Hükümdar"……....66
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3.6: "Hükümsüz Hükümdar"……67
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3.7:"Hükümsüz Hükümdar"……..67
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3.8 :"Mobil Düşler"……69
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3.9 : “ Mobil Düşler”…….....69
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.10. “ Psikomotor”……..…..…..71
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.11: “ Psikomotor”……..……..71
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.12: “Motorself”……..……..73
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.13: “Motorself” ……73
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.14 : “Gece”……74
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.15 :“Sürdürülebilir Yaşamlar I”……76
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.16 : “Sürdürülebilir Yaşamlar I”……76
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 17 :“Sürdürülebilir Yaşamlar II”……..……77
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 18. “Sürdürülebilir Yaşamlar II”……..……77
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 19: “TekTabanca I”……...……78
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 20:“TekTabanca II”……...79
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 21:“TekTabanca II Detay”…….……79
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 22: “ TechneTekno”……..81
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 23: “ TechneTekno”…….……..81
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3. 24: “ Çok Sıkıcınız”…….……..83
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 25: “ Çok Sıkıcınız”…….……..……...83
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.26: “ Mobil Benlikler I”……85
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.27: “ Mobil Benlikler I”……85
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.28: “ Mobil Benlikler II”……86
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.29: “ Mobil Benlikler II”……86
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.30: “Opikap”……..…87
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.31. “Bupikap”…….……..……....88
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.32: “Şupikap”…….……..88
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.33.“OpikapBupikapŞupikap”……..……...……..…..88
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.34: “Sıkıştırılmış Anılar”…….……..…..89
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.35: “Sıkıştırılmış Anılar”(Detay)…….……..…..90
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.36 :“Sıkıştırılmış Anılar”(Detay)…….……..…..90
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.37: “Öneriler I”…….……..…..92
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.38: “Öneriler II”……..……..……..…..92
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3.39: “Öneriler III”…….……...…..92
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Resim 3.40: "Öneriler IV"……..……..…..92
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 41: "Mobil Maceralar I"……..94
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 42: "Mobil Maceralar I"……..94
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 43 :"Mobil Maceralar II"……...……..95
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).
Resim 3. 44 : "Mobil Maceralar II"……..……...……..95
(Senem Feyzoğlu Kişisel Fotoğraf Arşivi).

GİRİŞ

Yaşam daha mekanik, duygu ve düşünceden yoksun bir rutin içinde ilerlerken bir zamanlar iki kişi arasında kurulan ilişkideki ikinci kişi yerini günlük yaşamda hayatı kolaylaştıran düğmeler ve tuşlara bıraktı. Bu rutini yaratan ve insanlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olarak bilimsel, siyasal ve kültürel olguların değişimlere uğradığı bir çağın başlangıcı kabul edilen Endüstri Devrimi, 1800'lerin sonunda başlamıştı. Endüstri Devrimi ile yaşanan olumlu değişimler çok kısa bir zamanda hızlı nüfus artışı, kentleşme olgusu, toplumsal sınıf yapısı ve sanayileşen ülkeler arasında rekabetin yol açtığı savaşlar gibi olumsuz gelişmelere de neden olmuştur. Hızla gelişen teknoloji yaşamı kolaylaştırır ve geliştirirken değişimin hızına ayak uyduramayan birey toplumla yabancılaşmış, kendisini izole etmiş ve yozlaşmıştır. Endüstri Devrimi sonrası yaşananlar karşısında Wright'ın söylediği gibi "Otomatizasyon sürdükçe insanın tüm organları kuruyup gidecektir-düğmeye basan parmağı dışında" [1].

Bugün Endüstri Devriminin getirilerini ve en önemlisi teknolojinin sağladığı kolaylıkları reddetmenin olanağı yoktur. Ancak yaşanan kolaylıkların birey üzerindeki etkisi ve topluma yansıması öyle kolay kolay kabul edilecek gibi de gözükmemektedir. Kabile toplumlarında geçerli olan doğruluk, eşitlik, cesaret, doğaya ve insana saygı gibi değerler günümüz modern toplumlarında geçerliliğini yitirmeye başlamış, değerler değişmiştir. Manevi doyuma ulaşamayan bireyler kendi sınırladıkları küçücük dünyalarında benliklerini yitirdiklerinin bilincinde olmaksızın yaşamlarına devam etmektedirler.

XIX.Yüzyılda Endüstri Devrimi'nin bireyde neden olduğu değer yitimi, yalnızlık duygusu ve makine karşısındaki çaresizlik sanatta da sert tartışmaların yaşandığı düşünsel bir hareket olarak açığa çıkmıştır. Özellikle üretimin insan için değil makine için öne çıkmasına, üretim biçimlerinin nesnelerde özgünlüğü ve özeni yok etmesine, bireyin değersizleştirilmesine tepki olarak 1850'de

[1] Vassaf,2009,s.198.

İngiltere'de William Morris ve John Ruskin'in önderlik ettiği *Arts & Crafts* (Sanat ve (Zanaat) El Sanatları) hareketi başlamış ve özellikle sanatta bireysel ve özgür tavır alma yaklaşımı, çağdaş seramik sanatının temelinin atılmasında önemli rol oynamıştır. Bu gelişmeyi izleyen dönemde seramik sanatı, birçok ülkede plastik sanatlar çerçevesinde enstitü ve/ veya üniversitelerde bölüm ya da ders niteliğinde sanat eğitimi kapsamına alınmıştır. Özellikle XX. Yüzyılın ilk yarısında Uzak Doğu kültürünün etkileri, ilkel şekillendirme ve pişirme tekniklerinin geliştirilmesi ve günümüze uyarlanması, elektrik enerjisinin yaşam alanlarına kadar ulaştırılması ve bireysel atölyelerin daha rahat kurulabilir hale gelmesi gibi nedenlerle seramik sanatında o zamana kadar görülmemiş gelişmelerin yaşanmasına olanak sağlayacak ortamlar oluşturulabilmiştir. Bütün bu ve benzeri gelişmeler, seramik sanatçılarına özgürlük kazandıran ve sanatçıyı öne çıkaran bir sürecin habercisi olmuştur. Bu gelişmelerin ışığında sanatçı şekillendirme, pişirme, renklendirme gibi seramik yapıya özgü teknik konularda önemli adımlar atarak uzmanlaşmışlardır. Teknik alanda uzmanlaşma ile sanatçılar kimi zaman çok farklı teknikleri bir arada deneyerek, kimi zaman tek bir konu üzerinde yoğunlaşarak, kimi zaman da bilinen tüm sınırlandırmaları reddederek kendi ifade biçimlerini ortaya koymuşlardır. XX. Yüzyılda Gauguin, Leger, Miro, Chagall ve Picasso gibi dönemin yenilikçi sanatçıları tuvalin yanı sıra kil malzemeyi keşfetmiş, kendi anlayışları doğrultusunda biçimlendirmiş ve ifade aracı olarak kullanmışlardır. Böylece tüm dünyada sanatçılar tarafından yeni bir ifade aracı olarak kabul görmüş ve plastik sanatların bir disiplini haline gelmiştir.

"Seramik Sanatında "Sırsız" Yüzeyler" başlıklı Sanatta Yeterlik Eseri Raporu; teknoloji ve birey arasında yaşandığı düşünülen ikilem üzerine yapılmıştır. Bu ikilem; teknolojinin vazgeçemeyeceğimiz varlığı ile bu vazgeçilmezliğin yozlaştırdığı birey arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Uygulamalarda ortaya konan değer, verilmek istenen ifade sırsız yüzeylerle özdeşleştirilmiştir. Sırsız Yüzey kullanımıyla bütünleştirilen örneklerde kil malzeme kendine has doğal ve yumuşak yapısı nedeniyle bireye ait tüm değerleri temsil ederken, biçimsel yaklaşım teknolojinin bireye sunduğu olanaklar ile ilişkilendirilmiştir. Buna

karşılık biçimlerde kullanılan köşeli yapılar ise her yönüyle mekanikleşen insanın “ego ve hırsları”nı, doğadan kopuşunu, yabancılaşmasını, yozlaşmasını yansıtmak amacıyla yapılmıştır.

Yapılan uygulamalarda tercih edilen teknik için birinci bölümünde Çağdaş Seramik Sanatı tarihi; ele alınmış ve sırsız seramikler özelinde anlatılmıştır. Sanatçının malzemeyle kurduğu ilişkinin kendine özgü olduğu, kendi bakış açısına dayandığı bilinmektedir. Bu nedenle ele alınan konu bireysellikten uzaklaştırılmak amacıyla özellikle tercih edilen sırsız yüzey teknikleri ön planda tutularak tarihsel ve teknik bilginin anlatımı yapılmıştır. Modernizm ile postmodernizmin çağdaş seramik sanatına etkileri incelenmiştir. Günümüz seramik sanatçılarına yeni bir bakış açısı kazandırdıkları düşünülen Hans Coper, Marilyn Levine, Lucie Rie gibi bazı sanatçıların sırlı seramik uygulamalarının yanı sıra farklı yöntemler kullanarak oluşturdukları sırsız sanat seramiklerinden örnekler verilmiştir.

Çağdaş Seramik Sanatında Yaratıcı Sürecin incelendiği ikinci bölümde günümüz seramik sanatı anlayışında sanatçının bir ifade aracı olarak tercih ettiği sırsız yüzey kullanımı ele alınmıştır. Konunun çok geniş olması ve değerlendirilebilme kolaylığının sağlaması amacıyla günümüz seramik sanatı anlayışındaki sırsız yüzey çalışmalarının yapımındaki teknik farklılıklar ön planda tutularak gruplandırılmış, örneklerle desteklenmiştir. Gruplandırmayı desteklemek amacıyla seçilen örnekler sırsız yüzey kullanımını tercih eden bazı sanatçıların geliştirdiği yöntemler ve uygulamaları ile sanatçının ifade biçimi olarak tercih etmesine neden olan anlayışlarına dayanmaktadır. En genel yapı içinde ele alınan Gruplandırmaya göre; 1.Kilin olanaklarını geliştirerek organik yapılar elde eden sanatçılar; 2. Sırsız yüzey (naked clay) özgün şekillendirme teknikleriyle çalışan sanatçılar; 3. Fırınlama tekniği özelliklerine dayalı renk elde eden sanatçılar olarak incelenmiştir.

Uygulamaların anlatıldığı üçüncü bölümünde ise; sanatta yeterlik eseri raporuna temel olan teknoloji ve birey arasında olduğu öne sürülen ikilem üzerine bireysel

görüşün yansıtıldığı uygulamalar eleştirel bir yaklaşımla yapılmıştır. Uygulamalarda ifadenin vurgulanmasında önemli olduğu düşünülen primitif bir yapı oluşturmak amacıyla sırsız seramik yüzeyler kullanılmıştır. Sırsız seramik yüzeyler günümüz toplumlarının benmerkezci bireyleri ve ileri derece teknolojiye bağımlı yaşam biçimlerine karşı bir tavır niteliğindedir.

I. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SERAMİK TARİHİNİN GELİŞİM SÜRECİ

I.1. Çağdaş Seramik Tarihi

1800'lerin sonunda başlayan ve insanlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen Endüstri Devrimi, bilimsel, siyasal ve kültürel olguların değişimlere uğradığı bir çağın başlangıcıdır. Endüstri Devrimi, mekanikleşme ve çoğul üretim gibi teknolojik gelişmelerin yanı sıra etkilerinin günümüze kadar yansıdığı nüfus artışı, toplumsal sınıf yapısında değişmeler ve sanayileşen ülkeler arasında rekabetin yol açtığı savaşlar gibi olumsuz birçok gelişmeyi de beraberinde getirmiştir.

> "Endüstri Devrimi zamanla insana verilen değerin azalmasına neden olurken, öne çıkan insan için üretilenden çok, üreten makine olmuştur. Ürün değil makinenin yüceltilmesi, makinenin karşısında bireylerin değersizleşmesi, kentleşme olgusu, tarımdan uzaklaşma, sosyal adaletsizlik gibi Endüstri Devriminin olumsuzluklarının neden olduğu John Ruskin ve William Morris'in önderlik ettiği ve önce edebiyatta başlayan akım Endüstri Devriminin doğduğu, devrimin kalbi İngiltere'de başlamış ve Avrupa'ya yayılmıştır. Yaşananların reddedilişi hızla benimsenmiş her ülkede kendi diliyle anılan *New-Style, Art-Nouveau, Jugen-Stijl, Modern Style, Yellow Book Style, Fin de Siecle Style, Jugendstil, Secession Stil gibi bölgesel olarak adlandırılan akımların temeli olmuştur*"[1] .

XIX.Yüzyılda Endüstri Devrimi'nin bireyde neden olduğu değer yitimi, yalnızlık duygusu ve makine karşısındaki çaresizlik sanatta sert tartışmaların yaşandığı düşünsel bir hareket olarak açığa çıkmıştır. Özellikle üretimin insan için değil makine için öne çıkmasına, üretim biçimlerinin nesnelerde özgünlüğü ve özeni yok etmesine, bireyin değersizleştirilmesine tepki olarak 1850'de İngiltere'de William Morris ve John Ruskin'in önderlik ettiği *Arts & Crafts* (Sanat ve (Zanaat) El Sanatları) hareketi başlamıştır. Önce edebiyatta başlayan hareketin öncüsü Morris, dönemin insanı değersizleştiren mekanik ve özensiz üretim anlayışına tepki olarak insanın üretim yapmasının gerekliliğini, bunun ancak sanatın ve

[2] Bkz. " Art Nouveau ". Vikipedi Özgür Ansiklopedi. 22.10. 2009.
< http://tr.wikipedia.org/wiki/Art_nouveau>.

zanaatın bir arada tutulmasıyla olanaklı olacağını savunmuştur. Ortaçağ zanaat geleneğine öykünen ve bu geleneği yeniden canlandırmayı hedefleyen Sanat ve (Zanaat) El Sanatları hareketi, estetiğin el emeği ile gelişebileceğine, bu sayede sanat ve zanaaatin harmanlanabileceğine inanan bir üretim anlayışı benimsemiştir. Morris (2002)'e göre Sanat ve Zanaat hareketiyle üretilen nesneler ne pahalı bir ev süsü ne de ticari bir üründür. Bu nesnelerin her şeyden önce bir kuramı vardır ve bir ürün oldukları kadar bir söylemin de öznesi haline gelmişlerdir (s. 19).

> "Sanat ve Zanaat-*Arts & Crafts* hareketi; Endüstri Devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak doğmuştur. Ortaçağ gotik sanatını savunan İngiliz estetikçi ve tarihçi den etkilenen; bu hareketin önderi Praeraphaelit grubu üyesi mutluluğun el emeğiyle elde edilebileceği, işçi kesiminin yaşama sevincine bu tür çalışma ile ulaşabileceği inancındaydı. İnsan ile maddenin arasına giren makinenin, dolayısıyla endüstriyel gelişimin güzelliği yok ettiği görüşündeydi. Yalnız ve yalnız insan elinin maddeye can verebileceği, Ortaçağ sanatçılarının eserlerinin mükemmelliğinden aldıkları zevkle özgür ve mutlu olduklarını savunuyordu. döneminin ucuz ve kötü seri üretim mallarının niteliksizliğini vurgulayarak, geçmişin el sanatlarına dönmeyi amaçlamış, ancak sonuçta geleceğe yön veren tasarım atılımları geliştirmiştir. El sanatlarını yeniden canlandırma çağrısı, malzemeye sadık kalmak, işlevsel nesneleri güzel yapmak, tasarımın işleve uygun olması gibi ilkeler, sonraki nesillerce sanat ve el sanatları değil, sanat ve endüstriyi birleştirme adına uyarlanmıştır. Sosyalist fikirlere sahip W. Morris, sanatı, el emeği niteliğiyle geniş halk topluluklarına mal etmek suretiyle demokratlaştırmak istemiş, sanat kurumlarının yanı sıra imal ve satışın bir arada gerçekleştiği atölye-mağazası Morris Company'i açmıştır (günümüz meslek okulları niteliğinde). Doğruluğu tartışıla dursun W. Morris'in bakış açısı birçok sanatçı tarafından benimsenmiş, desteklenmiş ; bu yolla el sanatlarına dayalı bir sanat akımı oluşmuştur. Endüstriyel gelişmelerle ev yapımı ürünlerin pahalı kalmasıyla fakir işçi kesim yerine zengin koleksiyoncular dan rağbet görmüştür. Kısaca endüstriye yenilmiştir"[1].

İngiltere'de Sanat ve Zanaat hareketiyle başlayan, 1880'lerde önce Avrupa'ya oradan Amerika'ya hızla yayılan anlayış, ard arda pek çok özel atölye açılmasına neden olmuştur. Endüstri Devrimi'nin getirilerinden olan hızlı

[3] Bkz. " ArtsandCrafts ". Vikipedi Özgür Ansiklopedi. 19.10. 2009.
< http://tr.wikipedia.org/wiki/Arts_and_Crafts>.

sanayileşme ve ithalat, ihracata dayalı ticaret sistemi farklı ülkelerin atölye üretimlerinin tanınmasına da katkı sağlamıştır. Bu sayede gerek biçimsel gerek teknolojik olarak Avrupa ve Amerika'dan çok farklı olan Çin ve Japon yüksek pişirim seramikleri (gre) tanınmıştır. Uzak Doğu çömlek zanaatının biçimsel özellikleri ve zengin gre sırları Avrupa, Amerika ve İngiltere çömlekçileri tarafından benimsenmiş, kullanılan yüksek pişirim teknik özelliklerinin çözümlenmesi, geliştirilmesi ve yenilerinin üretilebilmesi için çalışmışlardır. Sanat ve Zanaat hareketinin savunduğu geleneksel yöntemleri kullanarak basit, günlük eşyalar yapmayı amaçlayan usta sanatçıların yapıtlarını sergilemek üzere 1888'de Sanat ve Zanaat Sergileme Derneği (Arts&Crafts Exhibition Society) kurulmuş (Cooper,1978, s. 31), yapılan çalışmalar, gelişen biçimsel anlatım, ürünleri zanaat üretimi dışında kabul edilir hale getirmiştir. ''İngiltere ve Amerika'da *Sanat ve Zanaat* hareketi ile yeniden canlanan atölye zanaatları ve çömlekçilik, özellikle seramik alanında hem sırlama teknolojisine hem de sanatsal anlayışa önemli katkılarda bulunmuştur" (Shiner, 2004,s.362). Özellikle Fransa'da, 1896 yılında Arts & Crafts hareketinin etkisiyle gelişen Art Nouveau akımı sanatçılarının seramikleri, resim ve heykellerle birlikte sergilenmeye başlanmıştır. Morris'in Sanat ve Zanaat hareketinin doğruluğu tartışılmaya başlanması ve endüstri karşısında yenik düştüğü inancı 1919 yılında Almanya'da yeni bir anlayışın doğmasına da neden olmuştur. Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulun'da;

> "…ilk hedef kombine bir mimarlık okulu, zanaat okulu ve güzel sanatlar akademisi yaratmaktı. Savaş sonrası Gropius'a göre yeni bir mimari stil başlamalıydı. Daha fonksiyonel, ucuz ve kalıcı ürünlerin üretildiği bir stil…Bauhaus mimaride olduğu kadar endüstriyel tasarım ve şehir planlama gibi konularda yenilikler getirmiş, yeni bir mimari akım yaratarak, sanatın tüm dallarını etkilemiştir…mimarlık, ressamlık, heykeltraşlık ve zanaatkarlık içiçe olmalıydı. Bauhaus'un en temelinde sanatsal ve uygulamalı öğretim yatıyordu. Her öğrenci kendi seçtiği çalışma atölyesine katılıp bitirdikten sonra, mecburi hazırlık kursunu tamamlamak zorundaydı. Böylelikle temel zanaat bilgisi, tasarım parametreleri ve uygulama bir araya getirilmişti…(Bauhaus kapatıldıktan sonra Bauhaus öğretmenlerinin çoğu Amerika'ya gitmiş ve Bauhaus ekolünü tüm dünyaya yaymıştır"[1] .

[4] Bkz. " Bauhaus ". Vikipedi Özgür Ansiklopedi. 12.10. 2009.
< http://tr.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>.

Gropius da Sanat ve (Zanaat) El Sanatları- Arts & Crafts hareketinde olduğu gibi; “sanat ve zanaatı birleştirerek, fonksiyonel ve sanatsal ürünler yaratmak istiyordu. Sanatçıyı, zanaatkarın yücesi [1] olarak gören Gropius; Bauhaus Okulu’nda, sanatçıyı işlevsel ürüne yönelik bir tasarımcı olarak geliştirmeyi amaçlarken; nesnelerin öncelikle sanat ve endüstri arasında ilişkilendirilerek üretilmesini, estetiğe dayalı seri üretime kalite kazandırmayı, farklı sanat disiplinlerinin bir arada bulunmasını sağlayacak usta-çırak ilişkisine dayanan atölyeler oluşturmuştur. Öğrencilerin bu atölyelerde farklı malzemeleri tanımaları, tasarımlarını buna göre yapmaları ve bu sayede farklı disiplinlerde de yetkinlik kazanmaları sağlanmıştır.



Resim 1.1. Vazo, 1906.

Bauhaus, sanatçının ne kadar çok malzeme tanırsa o kadar özgür tasarım yapabileceği görüşüyle; sınıflandırılmış bir sanat anlayışından çok plastik sanatlara dahil tüm disiplinleri bütünlemeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Arts & Crafts ve Bauhaus hareketlerinin sonucunda oluşan atölye sanatlarının amacı sanat ve zanaatı birleştirmekti ve bu amaçla pek çok seramik atölyesi kuruldu. Bu atölyelerin el emeğini ve özgün yaratının benimsendiği bir üretim anlayışı ile

---

[5] Bkz. “ Bauhaus ”. Vikipedi Özgür Ansiklopedi. 12.10. 2009.
< http://www.tr.wikipedia.org/wiki/Bauhaus >.

ortaya koyduğu ürünler sayesinde, bugün seramiğin bir sanat dalına dönüşebilmesine olanak sağladığı söylenebilir.

İngiltere'de W. Morris'in etkisiyle Sanat ve Zanaat hareketi anlayışındaki ilk seramik atölyesini kuran Bernard Leach, Seramik Sanatı tarihinde önemli yere sahiptir. 1887-1979 yılları arasında yaşayan İngiliz seramikçi Bernard Leach; sanatçı-zanatkar modelinin en önemli örneklerindendir. Leach, Londra'da Slade Sanat Okulunu bitirdikten sonra 1909'da hayatını bir ressam olarak geçirmek ve baskı tekniklerini öğretmek için Japonya'ya dönmeye karar verdi. Leach Japonya'da 'Shirakaba Hareketi' adlı, ressam, yazar ve çömlekçilerden oluşan bir sanat grubu ile tanıştı. Seramikle ilk tanışması da bu grubun düzenlediği bir çay partisinde yapılan Raku pişirimi sayesinde oldu. Bu sanat ortamında Raku pişirim tekniği, bir Avrupalı'nın suluboya yapması veya piyano çalması gibi herkesin bildiği ve ilgilendiği bir alandı. Leach, Japon çömlekçi ustalarından Kenzan IV (Urano Shigekicki) ile çalışmaya başladı. Kenzan IV, Leach'e çömlek üzerine kaligrafik semboller ve resimsel uygulamalarla dekor tekniklerini öğretti. Leach'in ilk çömlekleri Çin seramiklerinin kopyası niteliğindeydi. Daha sonraları Leach, Doğu izleri taşıyan dekoratif bitkisel ve hayvansal semboller geliştirerek seramiklerinin yüzeyinde kullandı. Raku tekniğinin ustası Ogata Konzan ile Raku pişirim tekniği üzerinde Konzan Çömlekçilik ve sanat okulunda çalışmalar yaptı. Morris'in Arts & Crafts hareketi doğrultusunda 1920 yılında Cornwall St. Ives'da Japon çömlekçi Shoji Hamada ile birlikte kendi adını taşıyan seramik atölyesini kurdu. Bu atölye, İngiliz stüdyo çömlekçiliğinin doğum yeri olarak kabul edilmektedir[1]. Bernard Leach İngiltere'ye dönüşünde Shirakaba hareketi dergisinin editörü Soetsu Yanagi'nin yardımlarıyla üstlendiği bir misyonu yerine getirmeye çalışır. Leach'in misyonu; doğu'nun oryantal izlerini taşıyan yalın formları ile üretim tekniklerini batıya tanıtarak seramikte yeni bir anlayışı endüstriyel seramiklere taşımaktır. (Resim 1.1).

---

[6] Bkz. "LeachPottery",Kişisel Web Sayfası, 9.10.2009.
< www.leachpottery.com>.

Leach'e göre bir çömleğin etkisi, el izlerinin başarılı bir şekilde silinmesinde değil, kilde ve sırda çömlekçinin el izlerinin duyumsatılabilmesine veya görünürlüğüne bağlıdır. Bernard Leach "Bir Çömlekçinin El Kitabı" isimli kitabında sırlanmamış kil yüzeyler ile çıplak bedenleriyle barışık eski çağ insanlarını özdeşleştiren bir ifade kullanmıştır:

> "Kıyafetler insan vücudu için neyse, sırlar da çömlekler için aynı şeyi ifade ederler. İlkel insanlar tarafından yapılmış çömlekler, onların kendi çıplaklıklarına paralel bir şekilde sırlanmıyorlardı. Sırlanmamış çömlekler yapma isteği de uygunsuz karşılanmıyordu. Kıyafetlerimizdeki çeşitlilik arttıkça bizler de daha sofistike hale geldik ve vücutlarımızdan utanmaya başladık; buna paralel olarak da çömleklerimizi sırlamaya başladık" (Perryman , 2004, s .1).



Resim 1. 2 . Bernard Leach " Kazıma Tabak"

Leach, seramik uygulamalarında özellikle Sung hanedanlığı döneminde üretilen seramiklerden esinlenmiştir. Sung hanedanlığı dönemi seramikleri estetiğin ön planda tutulduğu yalın bir yaklaşımla üretilen, ince cidarlı ve genellikle monokrom renklerde sırlanan ürünlerdir. Bu seramiklerin en belirgin

özelliği seladon[7] sırlı olmasıdır. Leach aynı zamanda , ortaçağa ait mitolojik ejderha betimlemeleri ve hanedanlığa özgü sembollerden esinlendiği biçimleri kil yüzeylere uyguladığı astarların üzerine kazıma tekniği ile yansıtmıştır. (Resim 1.2).

Leach 1940 yılında basılan *Bir Çömlekçinin Kitabı* isimli çalışmasının "Standarta Doğru" adlı birinci bölümünde çömlekçilikte Batı'da benzer bir örneği olmadığından Doğu'ya bakılması ve çömlekçilerin Sung Standartını ölçü alması gerektiğini belirtmiştir. Garth Clark, *Post Modern Seramikler* isimli kitabında Leach'in 700 yıl önce yapılmış Sung Hanedanlığına ait seramiklerin kopyasını yaptığını belirtmektedir (Clark, 2001, s. 14). David Whiting, 'Seramik Dekor' kitabının giriş metninde Leach'in gelenekçi anlayışı ön planda tutan seramikleri ele alındığında biçime yönelik yeni ve özgün yaklaşımlar ortaya koymadığı görüşünü savunarak O'nun çalışmalarını kısaca şöyle değerlendirmiştir;

> "…Bu, gösterişsiz, koyu renk seramiklerin ve doğudan esinlenilmiş geleneksel formların üzerindeki oymaların oluşturduğu bir dünyadır. Az ve öz bir süslemedir-bazen kişinin kendi içinden gelen bir şekilde, sanatsal bir yön arayışı içerisinde olan sayısız takipçileri tarafından tekrarlanan bir tarzdır. Leach ekolünün, etkisi, Amerika'da, Kanada'da, İskandinavya'da, Avustralya ve Yeni Zelanda'da hissedilmiştir. Oldukça dar bir bakış açısına sahiptir denebilir. Unutmamalıdır ki fikirlerinin çoğunu seramiğin kendi tarihinden almıştır" (Whiting, 2000,s.11).

Leach ekolünün en yakın takipçileri arasında sayılabilecek Michael Cardew, Norah Braden ve William Murray de Doğu seramiğinin mistisizminden etkilenmiş ve bu doğrultuda örnekler vermişlerdir. Edmund De Waal "XX. Yüzyıl Seramikleri" isimli kitabında, Leach'in oryantal geleneğe olan bağlılığından bahsederken, yeniye karşı olan tutucu ve kuralcı yaklaşımının sıklıkla eleştirildiğini de belirtmektedir (De Waal, 2003, ss : 91-92).

---

[7] Bkz. Arcasoy, 1983, s, 238.

Sanat eleştirmeni Garth Clark'a göre, modernist anlayışta çalışan Lucie Rie ve Hans Coper, Doğu seramiğinin mistisizmi ile modern anlayışı ilişkilendirmeye çalışmışlardır. [8]

Bernard Leach gibi çağdaş seramik sanatı tarihinin yapı taşlarından olan bir diğer sanatçı Lucie Rie'dir. Rie, Kunstgewerbeschule Uygulamalı Sanatlar okulu'ndan mezun olarak 1938'de Londra'ya yerleşmiştir. Burada seramik stüdyosu açmış ve dönemin oryantalist eğilimli seramiklerinden farklı olarak çalışmalarında yeni bir Avrupa estetiği yakalamaya çalışmıştır.



Resim 1.3. Lucie Rie- Sigrafitto (kazıma)

İkinci Dünya Savaşı sonrasında seramik düğme, toka ve takı yapan Lucie Rie, Neolitik ve Bronz çağ çömleklerinden etkilenmiş[9] ve bu çağa özgü biçimlerden

[8] Bkz. De Waal, 2003. ss : 151-153.
[9] Bkz . " VADS: free art and design images for education" 11.10.2009.
< http://www.vads.ac.uk/learning/csc/rie/essay.html>.

esinlenerek oluşturduğu seramiklerine astar uygulayarak sigrafitto[10] tekniği uygulamıştır (Resim 1.3). Rie, sofra takımlarında kullandığı sigrafitto tekniği ile modern biçimlerinde arkaik bağlantılar kurmaya çalışmıştır. Minimalist yaklaşımla şekillendirdiği çay takımlarında koyu kahve, siyah ve beyaz parlak sırlar kullanmış ve Avrupa estetiğinin farklı ürünleri olarak ticari başarı kazanmıştır. İngiliz atölye geleneğine farklı bir eksen kazandıran Rie'nin çalışmaları, Bernard Leach tarafından "zayıf ve feminen" ifadesi ile eleştirilmiştir. Genç bir mühendis olan Hans Coper 1946'da moda endüstrisine seramik düğmeler üreten Rie'nin stüdyosunda çalışmaya başlamıştır. Mimar ve sanatçılar için buluşma noktası olan bu stüdyoda Coper, seramik şekillendirme tekniklerini öğrendikten sonra Bernard Leach ve Lucie Rie'den farklı olarak kendine özgü yeni bir biçim dili geliştirmiştir. Bu farklılık aynı zamanda Coper'ın seramik objelerde fonksiyonelliği dışlaması ile kendini göstermiştir. Coper'ın seramiklerine yön veren Klasik Çağ Çömlekçiliğine örneklenebilecek olan Ege Uygarlıklarından Girit Uygarlığının yumurta kabuğu inceliğinde çömlekleri ve Kiklad uygarlığına ait heykellerdir. Coper, bunların yanı sıra erken dönem Mısır Uygarlığı seramiklerinin biçimsel dilinden de etkilenmiştir**.** Coper'ın bir veya birkaç biçimin kompozisyonu ile oluşturulan silindirik formları, Girit çömleklerini anımsatmasının yanı sıra aynı zamanda totemsel etkiler taşıdığı düşünülmektedir. Seramik formlarında modern ile geleneğin güçlü birlikteliğini hissettiren Coper, seramik yüzeylerde kullandığı dokuları daha belirgin hale getirmek için özellikle mangan oksit kullanmıştır[11].

Birks, Coper'ın geleneksel seramiklerden ayrılan biçim anlayışı ve kil malzeme ile olan ilişkisini " Kilin renk, yüzey ve dokusunu kullanarak kendine has bir kelime hazinesi ve biçim dili geliştirdi" ifadesi ile özetlemektedir.(Bırks,1998,s.38).

---

[10] Bkz . Clark, 1993, s. 132).
[11] Bkz. " About Ceramic Today". 11.10.2009.
http://www.ceramicstoday.com/articles/coper.htm



Resim 1.4. Hans Coper



Resim 1.5. Ruth Duckworth

Ruth Duckworth, çağdaşlarından farklı olarak Alberto Giacometti ve Henry Moore'un çalışmalarından etkilenmiştir (Del Vecchio,2001,s.9). Duckworth anıtsal nitelik taşıyan yalın bir biçim anlayışı ile oluşturduğu sırsız porselen heykeller ve kamu alanlarına tasarladığı porselen birimlerden oluşan duvar uygulamaları yapmıştır. (Resim 1.5.).

I.2. Modernizmin Çağdaş Seramik Sanatına Etkileri

Shiner'ın 1890-1930 yılları arasında sınırlandırdığı modernizm, (Shiner,2004, ss. 369-374) gelenek ve yenilik üzerindeki karşıtlık temelinde ilerlemiştir (Habermas,1994, s.31). Sanat eleştirmeni Garth Clark, "Postmodern Seramikler" isimli kitabın giriş bölümünde modernizmin geleneği dışlayan yapısına paralel olarak seramikte yalnızca dekoratif anlayışın öne çıkmasına neden olduğunu belirtmektedir. Clark, geleneksel biçimler ile ilişkilendirerek seramiğin Modernist sanat eğilimleri arasında kendine yer edinemeyişini şöyle ifade etmiştir: "Seramik yüksek sanattan ziyade alçak sanattan türemiştir. Onun iki temel biçimi; kap ve figürün pagan etkinliklerinde süsleme ve dekor olarak kullanılması, modernist düzenle uyum gösterememesine neden olmuştur. Kap formu değişik bir sorunu da ortaya koymuştur; karmaşıklığı, fazla

domestik olması, geçmiş ve bugünle ilgili fazla çağrışıma neden olan yapısı, Modernizm'le bir sanat formu olarak ilişki kurmasını zorlaştırmıştır" (Vecchio, 2001, s.8). Clark, modernist dönemde seramiğin çağdaş bir kimlik edinemediğini ve aynı zamanda gelişiminin de engellediğini düşünmektedir:

> "İki dünya savaşı arasında Modernist topluluğun dışında kalmanın seramik üzerinde olumsuz etkileri olmuştur. Bu, seramiği gelişmeye kapalı ve sanatsal yönü göz ardı eden bir seramik anlayışı ile çalışan Bernard Leach gibilerin kucağına itmiş ve seramiğin on yıllar boyunca topallamasına neden olmuştur. Şaşırtıcı bir şekilde bu anlayışın etkileri günümüzde de görülmektedir. Bu aynı zamanda Fransız Art-Deco çömlekçiliğinden kaynaklanan süslemeci anlayışı da canlandırmış; etkileyici ama nihayetinde yüzeysel, süslemeci çömlek, figür, biblo gibi üretimleri cesaretlendirmiştir. Seramik akımında, 1920 ve 1950 arasında çok az sayıda yüksek sanat yapılmıştır. Bu ambargo seramiği tüm zamanların en önemli sanat hareketi içinde büyüyüp onun bir parçası olmaktan alıkoymuştur"(Vecchio, 2001,s. 9).

İkinci Dünya Savaşından sonra Amerika'da özellikle sanat alanında başlayan eklektik (seçmeci) eğilim post modern sanat olarak adlandırılmış, (Yılmaz, 2006,ss: 12-13) bu eğilimle birlikte seramik de çağdaş sanatta özgün ifadelere aracılık eden bir malzeme olmasının yanı sıra kendine özgü sorunsalları ve arayışları ile sanat disiplinleri arasında belirmeye başlamıştır.

> "Dormer'a göre; Amerika'daki seramik dünyası,- seramiği resmin veya heykelin kategorileri olmakla suçlayan anlayışı- çoğu ülkeden önce fark ederek, bu hatalı yaklaşımı seramik sanatına belirgin bir yer vererek gidermiştir. Bu dönemde seramik dünyası Modernizmin güçlerinin, Bauhaus'un, Modern Sanatlar Müzesi'nin, New York'un ve de sanat pazarının sürgününden kurtulmaya çalışmıştır (Karabey, 2004 ,s. 63).

Başlangıcı 1900'lü yıllara dayanan Çağdaş Seramik örnekleri, 1940'lı yıllarda sanatın bir çok alanında etkisini gösteren Soyut Ekspresyonizm[12] akımı ile birlikte anlatım dili yönünden çeşitlenerek çoğalmıştır. Bu akımın öncülerinden olan Jackson Pollock ve Franz Kline gibi bazı ressamlar malzemelerini olabildiğince kontrolsüz kullandıkları deneysel ve doğaçlama sonuçlar elde

[12] Bkz. "Soyut Dışavurumculuk" Vikipedi Özgür Ansiklopedi. 13.10.2009. < http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut_d%C4%B1%C5%9Favurumculuk>.

etmeye yönelik bir anlayışla çalışıyorlardı. Soyut Ekspresyonist tavırla çalışan seramik sanatçısı Amerikalı Peter Voulkos, seramiğin işlevsel ve dekoratif yönünü reddetmiş, çalışmalarında kilin doğası ile barışık deneysel bir yaklaşım sergilemiştir. Voulkos, tornada çekmiş olduğu çömlekleri kil şeritler ile birbirine eklemenin yanı sıra doğaçlama bir şekilde parçalanmış çömlek formlarını kompozisyon birimleri olarak kullanmış ve soyut bağlantı noktaları olan plastik yapılar oluşturmuştur.



Resim 1. 6. Peter Voulkos

Biçimlerin yüzeylerine kalın fırça darbeleriyle uyguladığı sır, kilin doğal görümüne zıtlık oluşturmayan naif bir bütünlük sağlamaktadır. Voulkos'un seramiklerinde Kline veya Motherwell'in kompozisyonlarında hissedilen anlamların metamorfoza uğratılması ve izleyiciyi şaşırtmaya yönelik ani patlamalar görülmektedir. Agresif ve dinamik olarak yorumlanan Voulkos'un seramik formlarının dışında bronz heykelleri ve resimleri de bulunmaktadır[13]. Bununla birlikte Dormer'e göre "Voulkos heykelsi objeler üreten ancak daha çok stüdyo seramikçiliği geleneğine büyük katkılar sağlamış bir sanatçıdır"(Dormer, 1994, ss. 21-22).

Seramik sanatına Peter Voulkos ile aynı perspektiften bakan ancak Soyut İzlenimcilik akımına karşı çıkan Robert Arneson, 1960'larda Amerika

[13] Bkz : "Peter Voulkos" Vikipedi Özgür Ansiklopedi. 13.10.2009. <http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Voulkos>

Kaliforniya'da etkisini gösteren Funk (Dehşet) sanatının en önemli temsilcilerindendir. Aynı yıllarda Soyut izlenimciliğe tepki olarak ortaya çıkan diğer bir sanat akımı olan Pop Sanat'ın Funk Sanat ile benzeşen ortak noktası popüler kültür imgelerini kullanmaları ve tüketim toplumunu sorunsallaştırmalarıdır.

> "Gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, doğrudan yasamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeye ilişkindir. Pop yapıtlarda bu tüketim dünyası ve onun yapay, geçici varsıllığı eleştirisiz, olduğu gibi kabullenilmiştir. Tüketim dünyası olduğu gibi gözler önüne serilir ama bu dünyanın gerçekliğini ya da bozukluğunu anlatma işini kimse üstlenmez" (Germaner,1997,s. 18).

Robert Arneson, "No deposit" isimli çalışmasında tornada şekillendirdikten sonra deforme ettiği şişelerine el yapımı kapaklar yaparak endüstri ürünlerine yönelik eleştirel göndermeler yapmıştır.(Resim 1.6.)Seramiği dünyanın en heyecanlı hobisi olarak gören Arneson'un tuvaletleri ise, izleyicisine tiksinme duygusu hissettirebilmek amacıyla gelişigüzel bir şekilde biçimlendirilmiş ve hazır sırların üst üste ve özensiz izlenimi verecek şekilde uygulanması ile renklendirilmiştir. Arneson, "John ile Sanat" isimli bu çalışması için "bir tuvalet yaptım ve bu tuvaletin yüzeyine bütün saplantılı, pis düşüncelerimi özgürce akıttım" ifadesinde bulunmuştur. (De Waal, 2003,s. 167).(Resim 1.6). Dormer' in ifadesine göre büyük, hantal ve biçimsiz Funk seramikler kovboyların aralarındaki şakaların görsel karşılığı niteliğindedir. Arneson'un öncüsü olduğu Funk akımı, çağdaş seramik sanatına konvansiyonel olmayan dinamik bir boyut getirmesinin yanı sıra politik, sosyal ve sanatsal bir ayaklanma olarak görülmektedir[14]. Dada, sürrealizm ve pop sanatının bir sentezi olan Funk akımının ilk sergisi Berkeley, Kaliforniya Üniversitesi sanat müzesinde sergilenmiştir. Hareketin öncüleri arasında sayılan David Gilhooly, Ken Price, Jim Melchert'in seramik eserleri de bu sergide yer almıştır.

[14] Bkz. Dormer, 1994,s. 22-24.



Resim 1.6. Robert Arneson



Resim 1.7. Robert Arneson, "No deposit"

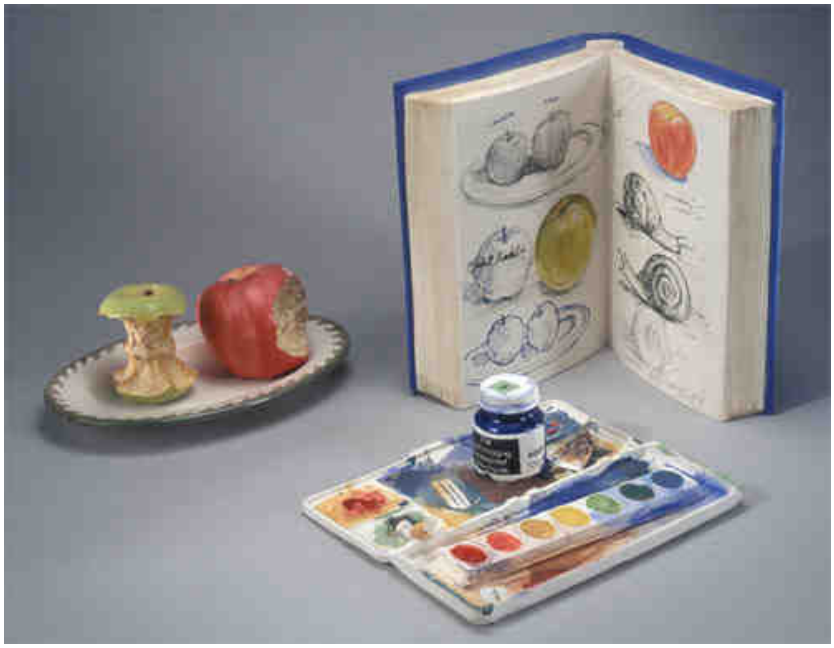
Peter Voulkos'un öğrencisi Marilyn Levine, 1960'ların sonunda Pop sanat ve Süper gerçekçi sanat akımlarının bireşimi denebilecek farklı bir üslup yaratmış, seramik malzeme ile deri, taş, tahta ve benzeri nesnelerin –mış gibi yapılabilme becerisini büyük bir ustalıkla çalışmalarına yansıtmıştır. Levine'ın çanta, ceket, cüzdan biçimli seramikleri gerçeğinden ayırt edilemeyecek ölçüde, süper gerçekçi bir yaklaşımla ve kendisinin geliştirdiği özel bir teknikle üretilmişlerdir. Levine, stoneware kilinin içine %1 - %2 oranlarında öğütülmüş naylon fiber ve cam elyafı karıştırarak yansıtmak istediği gerçekçi görünümlere uygun bir kil bünye elde etmiş, seramik yüzeylerini ise sır yerine astar ile renklendirmiştir.[15] Levine'ın çalışmaları Harold Rosenberg tarafından; "Esasen kavramsal sanat olarak, doğada bulunmayanı gösteren ama izleyiciye nesnelerin göründüğü gibi olmadığını gösteren…" ifadesi ile değerlendirilmiştir. Levine ise seramikten yaptığı yıpranmış ceketlerin ve çantaların hızla seyreden yaşam döngüsünde insanın farkına varmadığı 'an'ların ve anlamların görsel karşılığı olduğunu belirtmiştir (De Waal, 2003, s.172).



Resim 1. 8. Marilyn Levine

[15] Bkz. " About Ceramic Today". 11.10.2009.
http://www.ceramicstoday.com/potw/levine.htm

1970'lerin sonunda Levine gibi nesneleri kil malzeme ile birebir taklit ederek süper gerçekçi bir yaklaşım doğrultusunda örnekler veren Richard Shaw, Ah Leon, Stefano Della Porta'nın eserleri sanat eleştirmeni Garth Clark tarafından "süper obje "olarak adlandırmıştır (Del Vecchio, 2001,s. 96). Hazır nesnelerin kalıbını alarak, porselen döküm yaptığı parçalara sır üstü baskı tekniğini uygulayan Richard Shaw, aynı anlayışla çalışan Levine'dan, çalışmalarında kullandığı farklı tekniği ile ayrılmaktadır.



Resim 1.9. Richard Shaw

Richard Shaw, bir komedyenin hassasiyetiyle mizah duygusunu incelikle kullandığı seramiklerinde gerçeküstü şiirsel bir dil yaratmıştır[16]. Levine ve Shaw'ın süper gerçekçi çalışmaları, kavramsal bir sanat objesi yaparken zanaatın önemini de doğrular niteliktedir. "1982 yılında New York'ta Whitney Müzesi'nde Richard Shaw, John Mason, Peter Voulkos, Kenneth Price, Robert Arneson ve David Gilhooly'nin de çalışmalarının yer aldığı "Seramik Heykel" Sergisi düzenlenmiştir. Amerikan 'sanat seramiğinin yirmi yıllık geçmişinin özeti

[16] Bkz." Franklloyd Gallery ". 14.8..2009.
<http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=26 >.

sayılabilecek bu sergide Funk, gerçekçi, soyut ve enstelasyon gibi çeşitli yaklaşımlarla ortaya konan "Seramik Heykel" kavramının önemli örnekleri bir arada sergilenmiştir" (Karabey, 2004, s. 62). Seramik sanatı XX.Yüzyılın ilk yarısından itibaren sanatsal bir ifade aracı olarak kabul görmeye başlamıştır. Peterson "Seramik Yapıyoruz" isimli kitabında geçmişten günümüze seramiğin gelişimini şöyle değerlendirmiştir:

> "Çamurun; yüzey, renk, boyut ve biçim çeşitliliği açısından dikkat çeker ölçüde değerlendirilmesi, son elli yılda, ve inanılmaz bir patlama biçiminde gerçekleşmiştir. Seramikten heykel her çeşit malzemeden heykele göre öne çıkmış, duvarda iki boyutlu resimle yarışır olmuş ve işlevsel eşyalar çoğu durumda birer sanat nesnesi haline gelmiştir. Bu günün sanatında, artık, tarihsel seramik nesnelere, tüm kültürlerin olağanüstü katkılarının ayrımına vararak bakıyoruz (Peterson, 2009, s.179).

Peterson, seramik sanatının yakın geçmişte hızlı bir gelişim sürecine girdiği ve seramiğin melez yapısı sayesinde sanatçılara yeni ifade olanakları sağladığı düşünmektedir. Seramiğin -özellikle Postmodern dönem de- kendi içinde birbirinden farklı eğilimleri ile özerk bir sanat dalı haline geldiği düşünülmektedir.

> "Çamurun; yüzey, renk, boyut ve biçim çeşitliliği açısından dikkat çeker ölçüde değerlendirilmesi, son elli yılda, ve inanılmaz bir patlama biçiminde gerçekleşmiştir. Seramikten heykel her çeşit malzemeden heykele göre öne çıkmış, duvarda iki boyutlu resimle yarışır olmuş ve işlevsel eşyalar çoğu durumda birer sanat nesnesi haline gelmiştir. Bu günün sanatında, artık, tarihsel seramik nesnelere, tüm kültürlerin olağanüstü katkılarının ayrımına vararak bakıyoruz"(Peterson, 2009, s.179).

Peterson, seramik sanatının yakın geçmişte hızlı bir gelişim sürecine girdiği ve seramiğin melez yapısı sayesinde sanatçılara yeni ifade olanakları sağladığı düşünmektedir. Seramiğin -özellikle Postmodern dönem de- kendi içinde birbirinden farklı eğilimleri ile özerk bir sanat dalı haline geldiği düşünülmektedir.

I.3. Postmodernizmin Çağdaş Seramik Sanatına Etkileri

Modernizmde birbirinden ayrı tutulan sanat disiplinleri yerine Postmodernizm, getirdiği eklektik ve çoğulcu anlayış sayesinde etkileşime girmiş, sanatın ifade olanakları genişlemiştir. Seramiğin, malzeme olarak kendi sanat kültürü içinde devinimi ve Postmodernizm ile kurmuş olduğu bağ sayesinde yakaladığı: sanatsal ifadenin iyi bir aracı olma fırsatını (Bingöl,2009,s.5), Clark'ın; "postmodernizm seramiğin sanat dünyası ile yaptığı evliliktir" cümlesi açıklayabilir (Vecchio, 2001,s.1) .

Seramik teknolojisinin gelişimiyle, biçimlendirme tekniklerinin, malzemeye ilişkin özgün buluşların çeşitlenerek çoğalmasının yanı sıra seramiğin uygulama alanları da genişlemiştir. Buna göre bazı çağdaş seramik sanatı tarihini irdeleyen ve kaynaklık eden kitaplarda teknik ve yaklaşım farklılıklarına göre seramik sanatçılarının ve yapıtlarının sınıflandırıldığı gözlemlenmiştir. Buna örnek olarak gösterilebilecek olan Mark Del Vecchio'nun "Postmodern Seramikler" isimli kitabında çağdaş seramik sanatının gelişim sürecinin yanı sıra bireysel bakış açılarının değişkenliğine bağlı olarak seramik malzemeye yönelik farklı yaklaşımların da ele alındığı bölümler bulunmaktadır. Vecchio bu bölümlerde seramik sanatına postmodern bakış, post-minimalizm, organik soyutlama, kap formunun imaj olarak değeri, figüratif seramik heykeller, soyut seramik heykeller ve post endüstrileşme adı altında endüstrileşmenin seramik sanatına etkileri ve benzeri konuları incelemiştir.

Seramiğin önemli öğelerinden olan 'sır'ın sanatsal uygulamalarda anlatım diline etkisinin önemi bilinmektedir. Buna karşılık sır kullanmadan gerçekleştirilen ve özel pişirim teknikleri ile de doğal izlenimler bırakan renkli yüzeyler elde etmek mümkün olabilmektedir. XX. Yüzyılın ikinci yarısında seramik teknolojisinin de gelişimiyle, biçimlendirme teknikleri ve malzemeye ilişkin özgün buluşlar çeşitlenerek çoğalmıştır. "Seramik Sanatında "Sırsız" Yüzeylerle Uygulamalar" adlı bu Sanatta Yeterlik Eseri Raporu'nun ilk bölümünde Çağdaş Seramik Sanatının gelişim süreçleri anlatılırken, ikinci

bölümde “salt kil” malzemeyi kullanan, bununla birlikte kil bünyenin yapısını farklı yöntemlerle değiştirerek estetik görünümler elde eden ve kullandıkları tekniklerle ön plana çıkan günümüz seramik sanatçılarından bazıları ve yapıtları öznel bir bakış açısıyla gruplandırılarak değerlendirilmiştir. Bu gruplandırmayı belirleyen farklı teknik yaklaşımları değerlendirebilmek açısından “Çağdaş Seramik Sanatında Yaratıcı Süreç” başlığı altında yaratıcı süreçte seramik malzemenin anlatım diline etki eden yapısı irdelenmeye çalışılmıştır.

II. BÖLÜM : SERAMİK SANATINDA "SIRSIZ" YÜZEYLER

II.1. Çağdaş Seramik Sanatında Yaratıcı Süreç

"Seramik Sanatında "Sırsız" Yüzeyler" başlıklı bu rapor kapsamında gerçekleştirilen uygulamaların biçimlendirme sürecinde kilin plastik yapısının sağladığı doğaçlama edinimlerin yanı sıra sırlanmamış yüzeylerin estetik değer üreten yapılara dönüşmesi amaçlanmıştır. Bu süreci irdeleyebilmek açısından seramik sanatında kullanılan malzeme ve tekniklerin yanı sıra genel olarak yaratıcı sürece değinmenin faydalı olacağı düşünülmüştür.

Sanatsal yaratıma ev sahipliği yapan zihindir. Gerçekliğe ilişkin imgeler algılar yoluyla bireyin zihninde yer eder. Zihinde sanatsal yaratımın oluşması için imgelerin imgeleme dönüşmesi gerekir. Sanatçı bu imgeleri imgeleme dönüştürerek zihninde imgeleşen yansıtmak istediği biricik gerçekliğini arar ve imgesel düşünce sistemi ile rafine ettiği duygu ve düşüncelerini maddi bir yapı kazandırma yansıtma dürtüsüne sahiptir. İnsanın psikolojik dürtülerini paylaşabilmek için sanatı bir iletişim aracı olarak kullandığını düşünen Kagan, yaratıcı süreci şöyle açıklamaktadır:

> "Bunun için iki olasılık vardır. Birincisi, yaşamdan alınan belli bir olay, ilk yaşamsal pırıltı belli bir etkilenim dolayısıyla, düşünce olarak belirir; sanatçının duygu ve düşünceleri üstünde bir etki uyandırarak, yaratıcılık sürecini başlatır. İkincisi, bir düşünce, daha önceki bir etkilenmeyle ta baştaki bağıntısı belirsiz bir biçimde, bir sanatçının, belli bir zihinsel, ruhsal durumu anlatabilmek için birdenbire bilincine vardığı bir gereksinimden kendiliğinden de ortaya çıkabilir. Bu iki durumda da, nesnel-olan ile öznel-olanın bilgice koşullandırılmış olan ile değerce koşullandırılmış-olanın kendi içinde kapalı bir birliği vardır, nitekim sanatsal içeriğin varlığını belli eden şey de budur. Bu iki durumda da, yaratıcılık sürecindeki çıkış noktası, böyle bir iç kıpırtıyı dile getirip başkalarına iletmek üzere duyulan psikolojik bir gereksinimdir" (Kagan,2008, ss. 389-390).

Kagan'a göre; "Düşünce, zihinsel bir oluşumdur…Yani, etsiz kemiksizdir düşünce; sanatçının tasarımında oluşup yaşar. İlerdeki yapıta ilişkin bir tasarımdır, yaratıcının bilincinde yüzer" (Kagan, 2008,s.380). Sanatsal

yaratımlarda düşünce, biçimle tam ve doğru bir ilişki kurularak somutlaştırılmalıdır. O düşüncenin biçimi bulunmalı, biçim düşünceyi yansıtmalıdır. Yaratıcı sürecin en önemli basamaklarından biri olan biçimlendirme; zihinde tasarlanmış bir yapıtın istendik ifadeye uygun anlayışla, malzeme ve tekniklerle yapılandırılarak görselleştirilmesidir. Biçimlendirme süreci, ayrıntılarıyla önceden kesinleştirilmiş düşünsel bir tasarımın sergilenişi değil, biçimlenen düşüncenin tamamlanmasına kadar dönüş yapabilen, az ya da çok değişime yol açan bir bütünlüğü açıklamaktadır.(Çalışlar,1983, ss.33-35). Alain, bu noktada sanatçının aynı zamanda doğmakta olan yapıtının izleyicisi olduğunu düşünmektedir. Buna neden olan iki etken vardır. İlki; biçim verme eyleminde kullanılan malzemenin yasalarının baskın etkisi, bir diğeri ise yapıtın yasalarının oluşum süreci içinde direncidir. Alain; karşıt kuvvetler olarak nitelendirdiği bu biçimlendirme yasalarını sanatçının ancak yapma eyleminde duyumsayabildiğini, önceden planlayamadığını düşünmektedir (Lenoir, 2004,s.101).Yapıtta kullanılmak istenen malzeme ve biçimlendirme tekniklerinin içeriğe katkısı büyüktür. Bununla birlikte Alain'in malzeme yasaları olarak bahsettiği; kullanılan malzemenin fiziksel özelliklerinin yapıtın oluşum aşamasında sanatçı üzerindeki etkin rolüdür. Sanatta malzeme ve teknik bilgisi, sanat dilinin öğrenilip anlaşılması için bir gereklilik gösterir.

> "Bu sorun en az tıpkı tüm sanat dallarında olduğu kadar, adını, malzemesi ve üretimindeki teknik sürecin bütününden alan seramik sanatı için de önemlidir. Seramik sanatçısı bilinçli bir kullanımla diğer sanat dallarının da yararlandığı sanatın ortak dilini, malzemesine ve tekniğine paydaş kılarak seramik eserin ifadesini güçlendirmekte, kimi durumlarda malzeme ve tekniğin kendisi bir ifade aracı olabilmektedir" (Güler,2006,s. 3).

Sanatsal biçimlendirmede kullanılan diğer malzemeler gibi (ahşap, metal, mermer,taş,vb) seramik sanatını oluşturan malzeme ve biçimlendirme tekniklerinin de yaratıcı süreçteki yönlendirici etkisi büyüktür. Seramik malzemenin sanatsal ifadeye etkisi biçimlendirme tekniklerinin yanı sıra fiziksel ve kimyasal özellikleri ile mümkün olabilmektedir. Malzemenin görsel etkileri kullanılan hammaddelere, kilin yapısına (tane iriliği, dokusu, plastikliği) , pişirim derecesi ve türüne göre değişebilmektedir. Uygulanan sırın

kimyasal yapısından kaynaklanan (akışkanlık , matlık, şeffaflık, opaklık) renk özellikleri de oluşturulan biçimlerin estetik bütünlüğüne katkı sağlamaktadır. Bu noktada seramik malzemenin etkinliğine hakim olabilmenin, ifade edilmek isteneni nesnelleştirme sürecinde etkisi büyüktür. Karabey "Seramik Uygulamaların Plastik Düşünce Sistemi İçinde Yapılandırılma Süreci" adlı Sanatta Yeterlik Eseri Raporunda "kil malzemenin doğasından kaynaklanan esneklik ve değişkenliğinden dolayı, kili nesne olmaktan uzaklaştırarak özne olan bir yapıya dönüştürdüğünü ve yaratıcı süreci etkileyebilecek özelliği ile kendi doğal sürecini yaşamak istediğini belirtmektedir" (Karabey, 2004, s. 91).

Ergür (2006,ss.11-12-13), Reisoğlu'nun, yaratma ve biçimlendirme sürecindeki dönüşümleri seramik sanatı özelinde şöyle açıklamakta olduğunu belirtir:

> " Her yaratma süreci, bir anlama anlamlandırma çabasıdır ki, işin başına geçtiğimizde bu çabanın bile terk edildiği bir yerde buluruz kendimizi. Artık sezgidir iş başında olan. Burada tanıdığımız ne bilgilerimiz, ne de yalnızca duygularımızdır. Hepsinin unutulduğu bir yer burası…Dışsallaşan burada "iç"tir. Belki de baştan aşağı bir tanıklıktır yaratma süreci; kendini " kendi" ne terk ettiği alanlardaki duyarlılığın tekrar duyular önüne çıkışıdır… Seramik sözcük olarak zaten içinde bir amacı barındırır. Kilin oluşması ve hangi kilin kullanılacağının seçimi, şekillendirme, şekillendirilen biçimin boşaltılması ve tekrar kurma, kurutma, pişirme, sırlanma ve sırla tekrar pişme gibi (insana dair bir sürecin betimlenmesi benzeri) organik bir süreci vardır seramiğin. Yani onun amacı kendidir. Bu onun biçimidir. Şimdi hedef, onu " kendi düşünsel biçimimize" içerik olarak katmaktır, onun biçimi sizde içeriktir ve unutmamalı ki, onun biçimi ile sınırlısınız… Her malzeme bir enstrüman olarak, kendi açılımları ile biçimine ulaşır ve bütün bu biçimler, düşüncenin hizmetine girdiklerinde, yani üst bir biçimde, içerik olarak varolurlar…".

Kil, plastik yapısından dolayı rastlantılara açık bir malzemedir. Başka bir deyişle sanatçının her dokunuşunda farklı biçimlere girebilen kil, sanatçının estetik yaklaşımlarına yeni açılımlar getirebilmektedir. Söz edilen bu açılımları Karasu'nun 'yaratılan yaratıcı' ifadesi açıklayabilir (Karasu, 1994,ss. 214-215).

> "Malzeme yoğrulur, biçim alır boşlukta biçimleri sayısız görüngülerle sunarken seramikçiyi de çoğaltır, bu karşılıklı etkileşim, Karasu'nun diliyle 'yaratılan yaratıcı' durumuna girmesiyle tatlıya bağlanır" (Güler, 2006,s. 7).

Bu ifade ile kilin sanatçıyla birlikte yoğrularak karşılıklı etkileşim içerisinde birbirini var ettiği bir süreç anlatılmaktadır (Resim 2.10-11).



Resim 2.10-11. Kilin yoğurulması ve tornada şekillendirilmesi

Diğer sanat alanlarında olduğu gibi seramik sanatında da düşüncenin sanatsal ifadeye dönüşümünde kullanılan malzemeye ait bilgi ve deneyime sahip olmak şarttır. Güner ' in de söylediği gibi "seramiğin üstesinden gelinmesi gereken teknik boyutu"[17] vardır. Seramik üretiminde kullanılan üç temel hammaddenin kil, kuvars ve feldspatların mineralojik bileşimleri, uygulanan sırın kimyasal yapısı biçimlendirme ve pişirim süreçlerini etkileyen faktörleri oluşturmaktadır. Kullanılan malzemeye bağlı olarak yapıtlarda oluşan görsel etkilerin anlatım diline katkısı da değişmektedir. Seramik malzemenin temel şekillendirme yöntemleri ise plaka, şerit, torna ve kalıp ile şekillendirme olarak sıralanabilir. Sanatçı biçimlendirme sürecinde tasarımına uygun yöntem veya yöntemleri bir arada kullanabilmektedir. Sanat eleştirmeni Garth Clark, seramikte biçimlendirme yöntemlerinin sanat eserine yansıyan etkisini, tornada ve elde şekillendirilen çanak arasındaki farkı anlatarak Alev Ebuzziya'nın seramik çanakları aracılığıyla şöyle değerlendirmektedir:

[17] Bkz. Sönmez,2001,s.52.

> "Tornada biçimlendirilen çanaklar sanki onlara yaşam kazandıran merkezkaç gücün belleklere kaydetmişçesine yanılsamalı dönme duygusu verir. Aslında kilin gerçektende bir belleği vardır ve yapım sürecindeki her müdahalenin izini taşır. Sarmal tekniğin yavaşlığı, tornada elde edilmesi mümkün olmayan belli belirsiz bir form ve yüzey yumuşaklığı kazandırır. Sanatçının eli -kili yoğurması, vurarak biçimlendirmesi, tıraşlaması- çanağın bütününe yansır" (Clark, 1999,s. 8).

Seramiğin ana malzemelerinden olan kil, şekil alabilen ve aldığı şekli koruyabilen plastik bir özelliğe sahiptir. Kille birlikte seramiği oluşturan en önemli iki öğe renk ve dokudur. Kilin doku oluşturabilme potansiyeli farkı yöntemlerle sağlanabilmektedir. Doku, yumuşak kil yüzeye doğal veya yapay araçlarla alçak- yüksek rölyef ilişkisi göz önünde bulundurularak uygulanması ile veya seramik yüzeye uygun hammaddelerin bileşiminden oluşan (krakle, toplanmalı krakle,deri krakle vb) sırların uygulanması ile gerçekleştirilebilir. Bu temel yöntemlerin yanı sıra bazı seramik sanatçılarının kil bünyelerine belli oranlarda kattıkları organik malzemelerin pişirim sonrası yanması ile seramik yüzeyde oluşan dokular, oluşturulan esere estetik bir anlatım bütünlüğü sağlayabilmektedir.

II. 2. Seramik Sanatında "Çıplak Kil" Yaklaşımı

Seramik yüzeye uygulanan veya bünyeye renk veren; farklı bileşimlerden oluşan sırlar, metal oksitler, pigmentler ve boyalardır. Pigmentler öğütülüp toz haline getirilmiş mineral ya da mineral karışımlarıdır. Bu renklendiriciler seramik yüzeye uygulanacak sırın veya astarın renklendirilmesine yardımcı olmakta ve görsel etkileri uygulanan pişirim türüne göre değişebilmektedir. Sır: " seramik ürünlerin kullanma yüzeylerini dış etkenlere daha dayanıklı hale getirilmesi ve seramik yüzeye renk, estetik kazandırılması amacı ile, seramik yüzeylerin kaplandığı ince bir cam tabakasıdır". [18] Arcasoy ise sırın tanımını şöyle yapmaktadır; "seramik çamurunu ince bir tabaka şeklinde kaplayarak onun üzerinde eriyen cam veya camsı bir oluşumdur" (Arcasoy 1983:162). Seramik sırlarının görsel ve dokunsal etkileri sırı oluşturan hammadde bileşenlerine,

[18] Bkz. Güner,1987, s.112.

üretim türüne ve pişirim tekniğine göre değişmektedir. Seramikte fırın atmosferine göre pişirim türleri ikiye ayrılır. Pişirim sırasında fırın iç atmosferinin oksijen ile ilişkisinin kesilmesiyle indirgen fırın ortamı (redüksiyon) oluşturulur. Redüksiyon sırasında bir indirgeyici (redükleyici) maddenin varlığı gereklidir. Bu madde reaksiyon sırasında oksijenle birleşir ve okside olur. İndirgen pişirimlerin yakıt tipleri gaz, odun, kömür vb. çeşitlilik göstermektedir. Raku, odun, tuz, soda ve çukur pişirimleri indirgen ortam pişirimlerine örnek olarak gösterilebilir. Oksidasyon pişirimi ise; "Pişme sonrası fırında yanabilir yakıt artığı gazların bulunmadığı oksitleyici pişirim adını alır. Yanma havası olarak çevreden emilen ve içinde oksijen bulunan hava, onların renk değişimlerine uğramalarını sağlar [19]. Seramik uygulamalarda sır, oluşturulan biçimde dokusu ve rengiyle bütünleyici bir öğe olmaktadır. Ancak rapor kapsamında yer alan uygulamalarda -seramik malzemeye ilişkin kişisel yaklaşımın bir sonucu olarak- sır kullanılmamış; anlatım dilinde amaçlanan etkiye kilin doğal dokusunun ve renginin ön plana çıkarılması ile ulaşılması sağlanmıştır.

Seramiğin var olan sınırsız pişirim ve biçimlendirme tekniklerinden sanatsal ifadesine en uygun olanını seçen seramikçi, aynı zamanda kendine özgü yeni yöntemler de geliştirerek sanatsal bir "üslup" oluşturabilmektedir. Üslup kelimesi, TDK sözlüğünde : Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil olarak tanımlanmaktadır.

> "Sanatların klasik malzeme ve araç gereçleri dışında, biçimlendirme yolları,biçimlendirmede-anlamlandırma teknik ve metotları (üslup) teknik olanakların kullanılış tarzı, " sanat tekniği" kavramı içine girer, her sanatçıya göre değişkenlik arz eder. Çünkü , sanat eseri bir kişiliğin ürünüdür. Sanatçının tekniği, malzemesinden, araç gereçlerinden ziyade, yetkinliğine, organlarını kullanma ustalığına bağlı, subjektif bir niteliktir (Atalayer,1994,s.21).

Çeşitli hammadde, pigment boya ve oksitleri kullanarak çok farklı pişirim teknikleriyle seramik üzerinde renkli sır uygulamaları yapan sanatçıların yanı sıra, bu yaklaşımı reddederek seramik bünyenin kendi renk olasılıklarını, ya da kullanılan kile organik- inorganik eklentiler yaparak bünye ve bünye rengi

[19] Bkz. Arcasoy, 1983,ss.101-102.

geliştirme çabası gösteren çok sayıda sanatçı da XX. Yüzyılın ve günümüzün seramik sanatında önemli bir yere sahip olmuşlardır. İsviçreli seramik sanatçısı Philippe Barde'ın, "Çıplak kil ile süreci görebilirsiniz. Sır ile neler olduğunu saklarsınız" sözü, bu yolla çalışan sanatçıların düşüncelerini özetleyecek niteliktedir. Sırsız yüzeylerle çalışmayı ilke edinen sanatçılardan Jane Perryman da;

> "Sırlanmamış kilin temel özeliği, kilin elementleri ve sır arasındaki bir ayrılık yerine, biçim ve yüzey arasında bir birlik sağlamasıdır. Fiziksel bir sır bariyeri olmaksızın, bir dizi doğrudan estetik ve dokunsal özellikleri gözler önüne sererek ani bir tepki oluşturabiliyor. Sır temelde camdır ve soğuktur, parlaktır, kırıldığında kesebilir. Geçirgen değildir, bu nedenle ışığı yansıtır. Sırlanmamış yüzey, kile nefes alma olanağı sağlar" (Perryman, 2004, s. 1).

sözleriyle sırlı ve sırsız yüzeyler arasındaki farklılıklara işaret etmektedir. Perryman'a göre "sırlanmamış seramiklerin ilkel bir cazibesi vardır. Perryman,seramik sanatçılarını harekete geçiren dürtüyü Japon sanatçı Yo Akiyama'nın; "yapma ve fırınlama sürecine girdiğimde, yerçekimi bileşeninin farkına varıyorum. Toprak her şeyi kendine doğru çekiyor. Ancak ben cennete dokunmayı umut ediyorum." sözleriyle ifade etmekte ve seramik sanatçısının kile yaklaşımındaki duyarlı ve duygusal yaklaşıma dikkat çekmektedir" (Perryman,2004,s.1.). "Çıplak Kil" ile kurulan bu bağın; kili kendi olanakları içinde değerlendirme, bu olanakları çeşitli farklı eklentilerle geliştirme ya da pişirim türlerinin getirdiği görsel zenginlikleri kullanma gibi yolları deneyen sanatçıların çalışmalarıyla pekiştiği görülmektedir. Bu araştırmanın temelini oluşturan düşünce de, kilin herhangi bir sır ya da renk uygulamasına tabi tutulmadan, kendi olanakları çerçevesinde kullanılarak görsel bir algı oluşturulmasıdır. Bu nedenle çalışma sürecinde ortaya konan kişisel uygulamalar, bu yolla çalışan birçok sanatçının deneyimlerinden faydalanılarak şekillendirilmiştir. Rapor kapsamında gerçekleştirilen uygulamaların biçimlendirme sürecinde kilin plastik yapısının sağladığı doğaçlama edinimlerin yanı sıra sırlanmamış yüzeylerin estetik değer üreten yapılara dönüşmesi amaçlanmış, uygulamalarda teknoloji-insan ve doğa arasındaki ilişki değerlendirilerek yaratım sürecinde öznel bir yaklaşımla aktarılmaya

çalışılmıştır. Çağdaş seramik örnekleri incelendiğinde bilinen malzeme ve tekniklerin yanı sıra geliştirilen bazı yaratıcı yöntemlerin; biçim diline etkisi olduğu ve buna bağlı olarak sanatçıya özgü bir ifade biçimi sağladığı gözlemlenmiştir. Rapor kapsamında değerlendirilen seramik sanatçılarının kil malzemeye olan yaklaşımları, yaratıcı yöntem ve teknikleri ve bu tekniklerin biçimsel dile etkisi irdelenmiş, öznel bir bakış açısıyla belirlenerek, gruplandırılmıştır. Birinci grupta; kilin olanaklarını geliştirerek organik yapılar elde eden Claudia Casanovas, David Binns, Jane Jermyn gibi sanatçıların yapıtları ve yaklaşımları , ikinci grupta kili kendine özgü biçimlendirme teknikleri ile çalışan sanatçılar (Sandor Kecskemeti, Lawson Oyekan, Saturo Hoshino), üçüncü grupta ise kil bünyeye sır uygulamadan farklı pişirim teknikleri uygulayarak bir dil oluşturan sanatçılar (Tüzüm Kızılcan, Jane Perryman, Sebastian Blackie, Tjok Dessauvage) örnek olarak belirlenmiş ve incelenmiştir. Bu alanda çalışan, dünya seramik literatürüne girmiş ya da girmemiş çok sayıda seramik sanatçısı bulunmaktadır. Bu bölümde belirlenen ve tanıtılan sanatçıların bir kısmı, rapor kapsamında gerçekleştirilen uygulamalara esin kaynağı olacak nitelikte çalışmalar yaptıkları, bir kısmı da sırsız seramikler konusunda ortaya koydukları teknik çözümlemelerle ön plana çıktıkları için seçilmişlerdir.

II. 3. Sırsız Yüzeylerle Çalışan Seramik Sanatçılarından Örnekler

II.3.1. Kilin Olanaklarını Geliştirerek Organik Yapılar Elde Eden Sanatçılar

II.3.1.1. David Binss

David Binns, çağdaş İngiliz seramik sanatının son yıllardaki önemli temsilcilerinden biridir. Manchester Polytechnic Okulu Ahşap, Metal ve Seramik Bölümü'nden 1982 yılında mezun olan sanatçı bu dönemlerde özellikle Japon seramik sanatından ve bu kültürün estetik duyarlığından etkilenerek çalışmalarına yön vermiş, bu nedenle öğrencilik yılları ve bunu takip eden

dönemde özellikle Raku tekniğini kullanarak çalışmalar yapmıştır. Dünyaca ünlü seramik sanatçısı, sanat eleştirmeni ve yazar Emmanuel Cooper, David Binns'in raku tekniğiyle yaptığı çalışmalar için;

> "Batıda Raku tekniği büyük bir serbestlik ve konvansiyonel (alışılagelmiş) metodlardan kurtuluş olarak görünmüştür. Raku tekniği, geniş çaplı bir kontrol ve kendiliğinden oluşum ilkesi ile de bağlantılıdır. Raku'nun bu yaratıcı potansiyeli David Binns'in Manchester Metropolitan Üniversitesi'nde öğrencilik yıllarında hayallerini süslemiştir. Aslında Binns, ağaç tasarımcılığı ve yapımı üzerine konsantre olmaya niyetlenmiş ama çamurla tanıştıktan sonra onun olanaklarını kovalamaya devam etmiş ve çamurun özelliği tarafından kandırılmıştır. Mezuniyetinin ardından Binns ve Yorkshire'dan üstün nitelikli seramikçi David Roberts, raku fırınında büyük ölçülü biçimlerde pişirim ve doku olasılıklarının değerlendirilmesi üzerine bir seneyi aşkın çalıştılar. Binns'in favori tekniklerinden birisi kilin kururken çatlamasından sonra, pişme sırasında bu çatlaklara is girmesiyle yumuşak hatlı dokuma etkisi sağlayacak sisli satıhlı bir görünüm elde edilmesidir.
>
> Bu kışkırtıcı olarak şekillendirilmiş ve pişirilmiş formlardan daha çok Binns dikkatini mimari bir ruhla hazırlanmış parçalara, onların düzenli tarzına ve sıcak görünümlerine, çamurun dünyevi görünüşüne dair daha yumuşak, daha belirgin olarak kendi düşüncelerini kabul ettirmek çabasına çevirdi" (Cooper,2000,s. 11).

yorumunda bulunmuştur. Binns'i seramik sanatında özellikli kılan etkenler, tasarım anlayışındaki akılcı soyut ifade arayışı ve yapıtlarındaki özgün tarz olarak ön plana çıkar. Binns için seramik; yüksek bir estetik ve maddesel kalite anlayışıdır. Bu anlayış o'nun çağdaş ve ileriye dönük bir sanatçı olarak tanınmasını sağlamıştır. Binns son yıllarda yapısal kütleler ve matematiksel tekrarlardan yola çıkarak duygu ve deneyimlerin karmaşık bileşimlerini yansıtan bir form anlayışını benimsemiştir. Öyle ki bu formlar başlıca 'yaratmak' ve kullandığı malzemelerin imkanlarını zorlayarak onlara yeni ve yüksek değer katacak bir 'kalite' çizgisine ulaşmak ülküsüyle bütünleşmiştir (Resim 2.12).



Resim 2.12. David Binns

Bunun için çalışmalarını, onların oluşumuna ışık tutacak, değişmeyen ama sürekli gelişen sistem ve kurallar yaratarak sürdürmüştür. Bu yoğun süreç o'nun yalın form anlayışının gelişmesindeki en önemli etken olmuştur. Aynı süreç içinde sanatsal kavramları da sorgulayan sanatçı, biçimde detaydan uzaklaşmaya, anlatıda en az yardımcı elemanı kullanarak ifade etmek istediklerini en yalın biçimde şekillendirmeye başlamıştır. Bütün bu düşüncelerin ışığında Binns, çalışmalarını sırın 'deri'si altında gizleme ihtiyacından uzaklaşarak, yeni görsel ilgi ve algı alanlarına yönelir. Artık yüzey ve doku Binns'in derinlemesine ilgilendiği bir konu haline gelmiştir. 1999 yılı Haziran ayında Prag'daki Çek Teknik Üniversitesi'nde yapılan I. Uluslararası Yüksek Tasarım Mühendisliği Konferansı'nda yayınladığı bildirisinde, dokunun seramik mühendisliğinde olduğu gibi birçok sanat dalında da önemli olduğunu belirtmiş, ayrıca bildiriyi izleyen seramik mühendislerine endüstride kullanılan yöntemlerin estetik bir biçime dönüşünü aşama aşama göstermiştir.

Binns, doğadaki kaya biçimlenmeleri ve deniz kıyılarındaki incelmiş çakıl taşlarından etkilenmiş, bu esinle çalışmalarını özenli bir mimari ve mekanik yapıya dönüştürmeye gayret etmiştir. Çamur bünyeye yüzeyi zenginleştirecek farklı renk ve pişme özelliklerine sahip elemanlar katan Binns, pişirilmiş yüzeyi

yontarak ve zımparalayarak seramiğin içte kalan gizli güzelliğini açığa çıkarmayı başarmış, böylece doku ve rengin zengin bütünlüğünü sergileme imkanı bulmuştur.

> "Binns'in çalışmak için seçtiği formlar, fonksiyon ile mimari ihtişamın birleşen görünüşlerinin boşluk dolu şaşırtıcılığıdır. Uzun, düzeltilmiş silindirik formlu kule uzantıları, onların abidevi çizgileri güçlülüğün simgeleri gibi ayaktadırlar. Şaşırtıcı yüzeyleri tarafından yumuşatılmış hareketi, klasik sadeliklerinin sonsuz dayanıklılık rolünü üstlenirler. Büyüklük duygusu, sırın yüzeyinin yumuşak parlaklığı tarafından sessizlik duygusuna eklenerek ışığı yansıtmadan ziyade emilerek çoğalmıştır. Bu konuda Binns, Zen Budist estetikleri içinde de ilgili nitelikleri bulunan, şiir sanatında da ilk başvurulan kavram olan Japon Wabi kavramının farkındadır. Tam olarak ingilizceye tercümesi mümkün olmayan Wabi kavramı, genel olarak sessizlikle büyük sadeliğin bağlantılı olarak kabul edilmesidir. Mükemmel olmanın olanağı, keza enerji ve gücün sunumu, duygular arasında olduğundan çok, büyük zekanın kıymetinin takdir edilmesi özellikleri olarak kabul edilir.
>
> Binns tarafından yapılan diğer şekiller, asıl formla referans yapılanlara eşit olarak göze çarpan bir tarzda, ya ışığı tutan ve zapteden tıkız tabak şekilli kaplar olarak ya da incelikle kavisleştirilen kayık gibi, yavaşça hareket edecekmiş izlenimi hakim olan formlardır. Hemen hemen kaçınılmaz surette parmaklarımızı bu doyum olmaz yüzeylerde çalıştırmak isteriz. Hala kendi ışığında bu nesnelere gözümüzü dikip bakar, vücudun ve ruhun, birbirinin nasıl ayrılmaz bir parçası olduklarını hatırlattıklarını anlamaya çalışırız" (Cooper 2000: 11).

David Binns'in seramik tekniği, farklı renklerdeki killerin bir arada kullanılarak pişirim sonrası zımparalanarak parlak bir yüzey elde edilmesi esasına dayalıdır. Bu teknikte öncelikle yapılması düşünülen formun yüzey şeklini alacağı model ve kalıp hazırlanır. Burada amaç, hazırlanacak olan balçık halindeki kilin kalıp üzerine serilerek yüzeyin şeklini alması ve eşit kalınlıkta bir satıh elde edilmesidir. Farklı renklerdeki killere kimi zaman değişik yüzde oranlarında metal oksitlerin eklenmesiyle zengin bir renk skalası geliştirme olanağı mümkün olmaktadır. Mangan, demir, kobalt ve benzeri metal oksitlerin farklı yüzdeler halinde eklenip karıştırılmasıyla elde edilen killer, küçük parçacıklar haline getirilerek kurumaya bırakılır. Daha sonra, yapılacak olan çalışmanın niteliğine göre 1000ºC ilâ 1200ºC sıcaklıklarda pişirimi yapılan bu renkli kil parçaları iyice ezilerek ve dövülerek küçük boyutlara getirilir. Hazırlanan bu pişmiş renkli kil

parçaları, bünyenin mukavemetini artırmak için kullanılan ‘grog’ (pişmiş refrakter kil tanecikleri) olarak da düşünülebilir. Değişik ölçülerde eleklerden geçirilerek boyutlarına göre sınıflara ayrılan parçacıklar (groglar), uygulanacak çalışmanın iyice balçık haline getirilerek yüksek miktarda selülozla karıştırılmış olan kiline eklenir.



Resim 2.13. David Binns

Formlara kimi zaman tek bir renk ve boyda renkli grog eklenirken kimi zaman da çok sayıda çeşitlilikte ve boyda grog eklenebilmektedir. Böylece görsel anlamda çeşitlilik ve zengin bir renk armonisi elde edilebilmektedir.

> “Binns çalışmalarını minimal yaklaşımı ile gereksiz olanı dışlayarak oluşturduğunu vurgular. Sanatçı sadeliğe ulaşırken, tüm görsel ilgiyi kil bünyenin kendisine çekmek istemektedir.” (Karabey,Altundağ 2007,s. 6).

Binns, %50 oranında kağıt katkısı ekleyerek karıştırdıktan sonra ve kili homojen hale gelinceye dek yoğurmaktadır. Daha sonra kili, eşit cidar kalınlığı oluşturacak şekilde alçı kalıplara yatırarak suyunu kaybetmesini sağlamaktadır. Karabey ve Altundağ (2007,s. 4), seramik sanatında kağıt katkısının diğer yanıcı (organik) malzemelere kıyasla daha yaygın kullanımı olduğunun görülmekte olduğunu

belirterek; selüloz liflerinin birbirlerine bağlanması ile oluşan kağıdın, bünye ile birlikte kullanımını -Zehra Çobanlı'nın ifadesi ile- şöyle açıklamaktadırlar;

> 'Birbirinden gerek kullanım alanları, gerekse yapısal özellikleri açısından farklı malzemeler olan kağıt ve seramik bünyeler, çeşitli aşamalardan geçirilip, değişen oranlarda birleştirilir ve İngilizce 'Paperclay' olarak isimlendirilen, Türkçe 'Kağıt Katkılı Seramik Bünye' olarak tanımlanan, farklı bir yapıya sahip, yeni bir seramik bünye oluşturulur.'" (Karabey,Altundağ 2007,s.4).

Bu yöntemle bir çeşit kağıt katkılı seramik bünyesi haline getirilen kille oluşturulan ve alçı kalıp üzerinde belirgin bir deri sertliğine ulaşan biçim, kalıptan ayrılarak gerekli düzenlemeleri yapılır. Parça, son şekillendirme ve düzenlemelerin ardından kontrollü bir şekilde kurumaya bırakılır. Tamamen kuruma sağlandıktan sonra elektrikli fırında oldukça yavaş bir pişirime tabi tutulur. Buna göre ilk 400ºC'lik ısıya yaklaşık iki ya da üç günde ulaşılır. Bu aşamadan sonra gene kontrollü olarak 1200ºC'ye kadar toplamda 4 ya da 5 günde ulaşılır. Soğuma tamamlandıktan sonra fırından alınan çalışmalar elmas uçlu sulu taşlama makinesiyle yüzeylerinde tamamen parlak bir yüzey elde edilene kadar büyük bir dikkat ve sabırla zımparalanır. Böylece sır kullanmadan sadece renkli killerle parlak bir yüzey elde edilebilmektedir. Binns'in uyguladığı bu zor ve sıradışı çalışma tekniği, meydana getirdiği minimalist biçimlerle özgün bir tarz yaratmasına yardımcı olmuştur.

II.3.1.2. Jane Jermyn

Günümüzde İrlanda seramik sanatının önde gelen sanatçılarından biri olarak tanınan Jane Jermyn aynı zamanda uluslar arası düzeyde de tanınan ve bilinen bir sanatçıdır. Sanatçı, Grennan Mill Craft School'da geç yaşta başladığı sanat eğitimini başarıyla tamamlamıştır. İlk yıllarda torna ve elle şekillendirme çalışmalarıyla seramik üretiminde bulunan ve bu dönemini "fonksiyonalist dönem" olarak tanımlayan Jermyn, daha sonra "Islak Seramik" adını verdiği bir teknik geliştirmiş ve bu teknikle dünya çapında tanınan bir sanatçı olmuştur. Jermyn, kendisini en çok etkileyen ve ilgilendiren konuların seramiğin ve kilin doğal yapısı, şekillendirme aşamaları ve pişirim süreci olduğunu belirtmektedir.

Sanatçı kili ve kilin olanaklarını araştırmaya başladıktan sonra “fonksiyon”a yönelik çalışmayı tamamen terk ederek yeteneğinin ve geliştirdiği uygulama yöntemlerinin kendisini seramik sanatında farklı bir boyuta ulaştırdığını fark etmiştir. Çalışmalarında doğa ayrıntılarından, coğrafik oluşumlardan, yeryüzü dokusu ve katmanlarından etkilenen sanatçı doğanın özünü taklit etmekten ziyade ondan fikir almayı tercih ettiğini vurgulamaktadır. Eski çalışmaların yeni fikir ve bitmiş biçimlere ulaşmada sistemli bir ilerlemeyle öncülük ettiğine inanan sanatçı, entellektüel bir konsept oluşturmak yerine anlık gelişimler yaşayabileceği “sezgilerle çalışma”yı tercih etmektedir. Böylece “tesadüflere bağlı olarak iyi sonuçlar almış olma” fikri de çalışmalarına yön vermektedir.

Yüksek oranda demir oksit ya da tuz içeren işlenmemiş yöresel killerle çalışmayı tercih eden Jermyn, bunları kuru ot ya da samanla karıştırıp kerpiç kıvamında iken şekillendirmekte ve pişirim uygulamasını form henüz ıslakken yapmaktadır. Bu teknik, erken dönem çömlekçiliğine tarihlenen çanakların temelini oluşturan, çeşitli ağaç tiplerine (söğüt, fındık ağacı vb..) ait dalların sepetlere sarılıp çamurla sıvanmasına atıf yapmaktadır. Sanatçı geçmişe yönelik bu atıfla modern teknolojinin birleşimi bir teknik yaratmış olduğunu düşünmenin kendisine seramik sanatında yeni boyutlar yaratmak anlamında cesaret verdiğini düşünmektedir.

> “Jane Jermyn’in çalışmalarının esin kaynağı jeolojik oluşumlar, dokular ve katmanlardır. Sanatçı geliştirmiş olduğu ıslak pişirim metodunu şöyle uygular; öncelikle bir dal parçasını oluklu mukavva ve gazete ile sararak şablon oluşturur, üzerine kağıt katkılı bünyeyi, sonra kil saman karışımı uygular. Son aşamada porselen astar ve diğer katkılar (bakır tel, deniz kabukları veya kuarz çakılları gibi) ile formu oluşturup parçanın kolay taşınabilmesi için plastik naylon ile sarar ve ıslak olarak pişirimlerini tamamlar. Ortaya çıkan sonuç tamamen rastlantısallıkla ilintilidir; kil, oksitler ve pişirim etkilerine dayalıdır ” (Karabey, Altundağ ,2008,s. 7).

Çalıştığı kile kuvarz çakılları, bakır parçaları, mürekkep balığı kemiği, deniz kabukları ve porselen döküme daldırılmış kumaş parçaları ekleyen sanatçı böylece farklı boyutlarda yüzeysel çatlamalar ve dokusal nitelikler elde etmektedir. Jermyn’in bu tekniğinde kalın porselen astar genellikle işlenmemiş

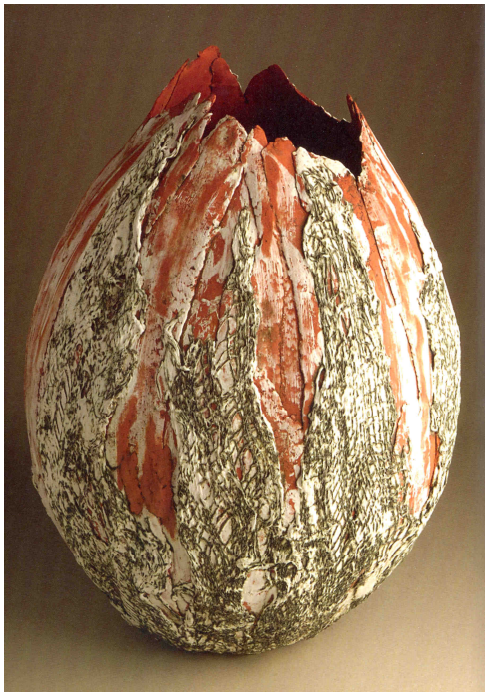
kilin yüzey kısmında kullanılmakta ve bu kontrast özellikle koyu renkli killerin üzerinde ilginç, kendi deyimiyle ‘dramatik’ sonuçlar vermektedir. Jermyn’in bu yönteminde seramik çalışma genellikle pişirimin yapılacağı fırın rafının üzerinde şekillendirilmektedir. Böylece yumuşak ve hassas olan biçimin fırına yerleştirme sırasında herhangi bir deformasyona uğramasının engellenmesi amaçlanmaktadır. Bu tip uygulamalarda kilin içindeki organik ve organik olmayan maddelerin yanıcı özellikleri düşünülerek açık hava pişirimleri tercih edilmektedir. Bu durumda öncelikle fırın tabanı oluşturulmakta ve çalışmanın üzerinde şekillendirildiği fırın rafı konumunu almaktadır.

Farklı uygulama deneyleri yapan Jermyn, bu çalışmalarından bazılarında formun etrafını plastik bir kurguyla çevrelemekte ve üst kısımda oluşan boşluktan formun üstüne porselen astar eklemektedir. Daha sonra fiber yün ve metal aksam kullanılarak hazırlanan fırın çalışmanın üzerine örtülmektedir. İki ayrı gaz brülörü kullanılarak yapılan pişirim kısa sürede (4- 6 saat) 1200ºC-1250ºC aralığına kadar çıkılmasıyla son bulmaktadır. Soğumanın tamamlanmasının ardından formlarda oluşan çatlakların arasına özellikle bakır karbonat ya da çeşitli oksitler sürülmesiyle ikinci pişirim hazırlıkları tamamlanmakta ve bu pişirim 1000ºC’de gerçekleştirilmektedir. Bu ikinci pişirim, fırında oluşan oksidasyon ortamının soğuma sürecinde form üzerinde ve çatlakların arasında harika renkler oluşturması ve dolayısıyla vurgunun artması, başlarda tek pişirim olarak denediği tekniğin daha da gelişmesine olanak vermiştir. Jermyn’in seramik çalışmalarında yoğun bir doğal doku izlenmektedir. Seramik bünyenin içine katılan çeşitli organik maddeler, biçime etki edebilecek esneklik ve dokusal nitelikte yanıcı ve yapay malzemeler bu doğal doku izlenimini kuvvetlendirmektedir. Bu birleşimin üzerine parçaları bir arada tutacak porselen döküm kili eklenmesi de, dokunun ve rengin gelişme ve değer kazanmasına yardımcı olmaktadır. Pişirim sırasında yanıcı maddelerin tamamen kaybolmasıyla bünye tamamen hafiflemekte ve kırılgan bir yapı meydana gelmektedir. Pişirim tekniğinin özelliğine bağlı olarak ikinci bir pişirime gerek duyulmayan bu çalışma sisteminde çeşitli metal oksitler ve metal

karbonatlar renklendirme için kullanılabilmekte ve oluşan indirgemenin etkisiyle parlak ve canlı renk geçişleri yakalanabilmektedir.



Resim 2.14 -Jane Jermyn



Resim 2.15. Jane Jermyn

II. 3. 1. 3. Claudi Casanovas

Seramik heykel çalışmalarında kilin özünü ve enerjisini ortaya çıkarmayı amaç edinen Katalanya'lı (İspanya) Claudi Casanovas, malzemeyi kullanırken ortaya koyduğu yenilikçi ve farklı yaklaşımlarla ön plana çıkmaktadır. Çalışma hayatına tiyatroda sahne düzenlemesiyle başlayan Casanovas, daha sonra çömlekçi tornasında yapılan uygulamaları izlemeye başlamış ve kilin olanaklarını fark etmiştir. Çömlekçi tornasıyla çeşitli çalışmalar yaptıktan sonra farklı yöntemler de deneyen sanatçı, kille elde edebileceği doğal görünümler için alçı döküm uygulamaları, bünye üzerinde polyester sıvama teknikleri, bünye içinde poliüretan parçalar, pişmiş parçalar üzerine sprey yöntemiyle çeşitli kumlama teknikleri, kil üzerine kil sıvama gibi ile çatlaklar yaratma gibi tekniklerle sonuca ulaşmaktadır. Casanovas'a göre; "bütün bu yöntemler torna

üzerinde keşfedilen ilkel talimata uymaktadır. Parça dokunulmamış olmalı; sanki kendisinden yapılmış gibi içinden büyümesine izin verilmelidir…" (Perryman, 2004,s. 177).



Resim 2.16. Claudi Casanovas

Casanovas, geleneksel olmayan, kimi zaman ağır makinaları da içeren bilimsel deneylere dayalı geniş bir uygulama yelpazesi ile, yanıcı maddeleri de kille karıştırarak, çok farklı bünye çeşitleri elde etmektedir. Elde ettiği blok halindeki kütleleri alçı kalıplarla saran ve dökümle ikinci bir kil tabakasıyla sararak büyük bir dondurucuda bekletmek suretiyle yüzeyler üzerinde derin çatlaklar oluşturan sanatçı, böylece ulaşmayı amaçladığı volkanik görümleri elde etmektedir. Karabey ve Altundağ, "Seramik Sanatında Kil Bünye İçerisinde Kullanılan Katkı Maddelerinin Sanatsal Etkileri" başlıklı bidiri metninde Casanovas'ın tekniğine şöyle değinmişlerdir:

> "Claudi Casanovas da çalışmalarında organik malzemeler, metaller ve metal oksitleri kullanır. Böylece kil hem fiziksel, kimyasal hem de estetik deneyimlere maruz kalır. Pişirim sonucunda gözenekli ve renkli bir yapı elde eder. Çalışma tekniği de oldukça farklı olan sanatçı 'Beyaz Taşlar' adlı serisinde toz porselen bünye içine

feldspat ya da volkanik çakılları karıştırmış, hazırladığı bünyeyi ahşap kalıp içine sıkıştırmış ve -30°C'de dondurmuştur. Dondurucudan çıkarıp onun için ilginç olan çatlaklar ve biçimleri kullanmıştır. Çözünen kili önce kurutur sonra 1300°C'de pişirir. Pişirim sonrasında parçaları çekiç ve keski ile şekillendirir" (Karabey, Altundağ. 2008, s. 7).



Resim 2.17. Claudi Casanovas

II.3.2. 'Çıplak Kil'i Özgün Şekillendirme Yöntemleriyle Çalışan Sanatçılar

II. 3. 2. 1. Sandor Kecskemeti

Çağdaş Macar Seramik Sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Sandor Kecskemeti, özellikle 1960'lı yılların sonundan itibaren çalışmalarıyla tanınmaya başlanmıştır. Gençlik yıllarında, doğduğu şehir olan Kaposvar'ın yetiştirdiği iki önemli ressam Jozsef Rippl- Ronai ve Janos Vaszary'den oldukça etkilenen Kecskemeti, Budapeşte'deki Macar Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndan mezun olurken o dönemde bilinen teknikler ve materyaller hakkında uzmanlık derecesinde bilgiye sahip olmuştur. Çok çeşitli duvar panoları ve iki boyutlu uygulamalarla başlayan sanat serüveni zamanla üç boyutlu seramik heykellerin üretimiyle daha da yol almıştır. Kecskemeti'nin sürekli üretimde bulunduğu bu

yoğun dönem aynı zamanda Macar seramik sanatı açısından da birçok yeniliğin ve farklılığın ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde özellikle Sosyalist sistemle yönetilen Doğu Bloğu ülkelerinde, bu yönetim şeklinin katı, kuralcı ve kısıtlamacı yapısına karşı sanatçılar direniş gösterme çabasına girişmiştir. Seramik üretiminin oldukça ileri boyutta olduğu Macaristan'da da sanatçılar, bu sanatın sadece klasik form, dekorlu çanak ve kullanım eşyası olarak sınıflandırılmaması gerektiği anlayışıyla malzemeyi sonuna kadar zorlamayı ve anıtsal boyutlu seramik heykeller yapmayı denemişlerdir. Böylece özellikle kamu alanlarının iç cephelerine yönelik uygulamalar ortaya çıkarılmıştır. Kecskemeti'nin de özellikle 60'lı yılların sonu ve 70'li yıllarda duvar uygulamalarına yönelik olan ilgisi, zamanla açık mekan anıt heykel çalışmalarına dönmüştür. 1977 yılında Budapeşte'de gerçekleştirdiği sergide tam bir seramik heykeltıraşlık ustalığı sergileyen Kecskemeti için öğretmeni Gyorgy Z. Gacs; "Çömlekçilikle ilgili her şeyi iyi bilen Kecskemeti çoğu seramik sanatçısı gibi sadece sırlı seramikler sergilemedi çünkü kendi dünyasına uygun ifade şeklinin arayışındaydı. Onun sanatının iki önemli yanı vardır: tutuculuk derecesinde sadelik ve romantik hayallerin çarpışması…" yorumunda bulunmuştur (Wehner, 2002, s.87). Bu yorumdan da anlaşılacağı gibi sanatçı bu dönemde kendi çizgisini bulma yönünde adımlar atmış, soyut seramik heykellerinin gizemli şekilleri ve yüzeylerinde kendine özgü dokular yaratmaya başlamıştır. Başlarda rölyefler, daha sonraları büstler olarak ortaya çıkan çalışmalarında geleneksel üretim tekniklerine de yer vermiştir. Ancak çömlekçi tornasını klasik anlamda kullanmak yerine biçimleri deforme etmeyi tercih etmiş, böylece dinamik hareketleri olan minimalist formlar yaratmaya başlamıştır (Resim 2.18).



Resim 2. 18: Sandor Kecskemeti

> "Sanatçının aynı dönemde ortaya çıkardığı bir başka çalışma grubu, tuğla formundan esinlenerek yapılandırdığı seramik formlarıdır. Bu formlar eski bina kalıntılarını çağrıştıran seramik heykellerdir. Standart veya minyatür boyutta Kecskemeti'nin imgesindeki tuğlaları içerir. Tek bir kompozisyonda farklı ebatlarda örüntülenen ve yıkılmış duvar unsurlarıyla desteklenen iki şeklin birleştirilmesiyle sanatçı sadece heykel düzenlemesinin sistemini değil ayın zamanda kavramsal açıdan anlaşılabilir çalışmalar yaratmıştır. Bu çalışmalarda gözlemlenen en önemli özellik Kecskemeti'nin formu oluşturan her tuğla parçasını ustalıkla bir araya getiren bağlayıcı-tamamlayıcı bir eleman kullanmasıdır. Durağanlığı gösterme çabası görülse de formlar tam tersine dinamik bir yapıya sahiptir. Kecskemeti'nin sanat hayatında önemli bir dönemi işaret eden bu çalışmalardaki en önemli özellik; küçük ile büyük arasındaki tezattır. Bunlar, zamanın karşı konulmaz hızında bozulmayı, yıpranmayı anlatmak için değil, fantastik bir şekilde sağlam kalmak için gereken yaşamsal dürtüyü ifade etmektedirler. Bu genel mesajın ötesinde tuğlaların Doğu Bloğunun bölgesel tarihinin belli bir dönemiyle ilişkili etkileri vardır. Kaba, künt yapılı formları rejimin bireysel yaşantılar üzerindeki baskıcı ağırlığını temsil eder ve dolayısıyla sanatçının yaşadığı dönemdeki politik konumu ortaya koyar" (Wehner 2002, ss. 87-88).

Sandor Kecskemeti'yi tanımlayan biçimlerin başında misina ya da metal teller kullanarak şekillendirdiği doğaçlama rölyef ve dokulu seramik formlar gelir. Bazı çalışmalarında 15 santimetreyi bile geçmeyen boyutlarda oluşturduğu anıtsal biçimlerinde Kecskemeti, kimi zaman ilk insanların dolmen ya da megaron biçimli ev yapılarına atıflarda bulunmuş, Stonehenge'deki anıtsal taş kütleleri

anımsatan formlar yaratmış, kimi zaman da doğal hareketlerin üzerinde sonsuz bir denge oluşturan asimetrik biçimlerin birlikteliğinden faydalanmıştır.



Resim 2.19.:Sandor Kecskemeti



Resim 2.20: Sandor Kecskemeti

Misina ya da tellerle yüzeyde derin ya da sığ dokular oluşturan sanatçı, ışık-gölge değerlerinin etkisinden faydalanmış, açık- kapalı değerlerin de etkisiyle izleyici üzerinde iz bırakacak biçimlere ulaşmıştır. Seramiği özellikle dolu kütleler halinde çalışan sanatçı, pişirim olarak farklı teknikleri kullanmış, özellikle gazlı pişirim ile indirgen ortamın farklı seramik bünyelerin sırsız yüzeylerindeki sonuçlarından faydalanmıştır.

II. 3. 2. 2. Lawson Oyekan

Kendisini bir 'animist'[20] olarak tanımlayan Nijeryalı seramik sanatçısı Lawson Oyekan, bu yaklaşımıyla aynı zamanda çalışmalarında; "insanların çektiği acıların geçici olduğu ve giderilebileceği" temel düşüncesini ifade etme ve bu konuda izleyiciler için iç rahatlatıcı bir mesaj verme çabası taşımaktadır. Afrika'da çok yaygın olan 'çömleklerle düşünme'[21] yaklaşımının bir uzantısı olarak çalışmalarını, materyal ile güçlü ve ruhani bir ilişki içinde, 'insanlığın

[20] Bkz..Perryman, 2004,s. 123.
[21] Bkz..Perryman 2004,s. 120.

mücadeleleri ve insan durumunun paradoksları' konularını işleyecek bir biçimde şekillendirmektedir. Sanatçı kendi çalışmalarını;

> "Çalışmam, havanın açığa çıkmasının dinamik deneyiminin fiziksel bir temsili ve insanın yok edilmezliğinin, hayatta kalmasının bir sembolüdür. Her parça, hayatta kalmanın katılığını cisimleştiren elementlerin bir kurulumudur. Her şeyin bir diğeri ile ilişkili olduğu bir çeşit dramadır. Delikler dokusal betimlemelerle, levhalar şeklin bütünüyle ilişkilidir. Perforasyonlar (delikler) arasından ışık girmektedir ve rüzgarın ıslık çalışı duyulmaktadır. Bu durum, benim bir insan olarak deneyimimle ilgili bir dramadır.
>
> Parçalar birer öz portredir. İnsan olmanın ne olduğu konusunda tasvirler içermektedirler. Parçalardaki farklı elementler deneyim anlarını ifade ediyor – kaos fragmanları, ele geçirdiğim ve bir bütün oluşturmak için bir araya koyduğum; bir yeniden doğma ve iyileşme deneyiminin yaratılması... Delikler, keskin iğne batırma deneyimlerini temsil ediyor, parça üzerinde, parçanın kalbine hayati ışık ve havanın girmesine izin veriyor."[22]

şeklinde tanımlamaktadır. Perryman (2004,s.122) de Oyekan'ın çalışmaları hakkında;

> "Oyekan'ın işlerini ilk kez görmek bizzat görmek ani bir tepkiye neden oluyor- anıtsal ölçek ve fikir verici çağrışımların zenginliğinin etkili bir mevcudiyetleri var. Yekpare kilden 2- 3 metre yüksekliğindeki kuleleri, kolsuz- bacaksız gövdelere benziyorlar, cinsiyetleri şekil ve profilleri ile ifade ediyorlar"

yorumunda bulunmaktadır. Perryman'ın da belirttiği gibi; Oyekan'ın çalışmalarında oluşturulan biçimlerde, insan cinsiyetini çağrıştıracak nitelikler bulunmaktadır. Ayrıca bu biçimlerle, Afrika'daki çamurdan yapılmış kulübelere, çeşitli kuş türlerinin oluşturduğu yuvalara, dev karıncaların yaptığı kumdan sığınaklara da atıflar yapılmaktadır. %50 kil, % 50 grog karışımına % 8 oranında pamuk elyaf katarak kullanacağı bünyeyi oluşturan sanatçı, çökmeyi engellemek için oldukça yavaş bir hızda çalışmaktadır. Parçaları üst üste ekleyerek, herhangi bir harç (barbüton) kullanmadan, kil yumuşak kıvamda iken birleştiren Oyekan, bir bıçağı yüzey üzerine batırıp döndürerek çeşitli biçimlerde delikler elde etmektedir. Bu delikler Oyekan için; 'keskin acı deneyimlerini ve bu deneyimlerin iyileştirilebileceğine olan inancını' ifade etmektedir. Kili

[22] Bkz..Perryman, 2004,s. 120

anlamasının ve onunla çalışmak için kendisini özgür hissetmesinin uzun yıllarını aldığı ifade eden sanatçı, kilin öz ifadesinden uzaklaşmamak için sır ve astar kullanmamaktadır.



Resim 2.21: Lawson Oyekan

II. 3. 2. 3. Saturo Hoshino

Akademik çalışmaları, kazanmış olduğu ödüller ve dünyanın birçok yerindeki müzelerde sergilenen çalışmalarıyla tanınan ve seramik dünyasında önemli bir yere sahip olan Satoru Hoshino, yaşadığı bir toprak kayması felaketi sonucu atölyesini kaybetmesi üzerine, daha önceleri sanatsal, iyi huylu bir malzeme olarak ona hizmet ettiğine inandığı kile yaklaşımını değiştirmiş, onu 'evrensel bir enerji ve yıkım için bir metafor' olarak görmeye başlamıştır. Bu süreçten önce, kendi 'erken dönem'i olarak adlandırılabilecek olan 70'ler ve 80'li yılların ilk yarısını kapsayan dönemdeki çalışmalarında Japon Minimalizminin etkileri görülmekte, ikilik prensibine dayalı hassaslık/ sertlik, yüzeysellik/ derinlik gibi

kavramlar araştırılmaktadır. 80'li yılların ikinci yarısında amorf biçimler üzerinde çalışmaya başlayan Hoshino, kendi çalışmalarını;

> "Benim çalışmalarım, kili sadece bir sanat veya el sanatı materyali olarak gören düşüncenin aksine, ona temel madde veya doğa olarak bakan geniş bir bakış açısına dayanmaktadır. Kil önümde yumuşak, esnek bir malzeme olarak otururken, ben kil ile bir diyalog içine giriyorum. Bu diyalog bir çeşit vücut dili ile gerçekleşiyor: vücudumun bazı bölümlerinin (parmaklarımı) kilin vücuduna bastırıyorum. Kil yumuşaklığını ortaya çıkararak bana cevap veriyor. Konuşmaya ilk ben başlasam da bu benim aktif, kilinse pasif olduğu bir ilişki değil. Eğer ben kendimi kabaca ifade edersem, kil biçim çökebilir veya çatlayabilir, benim isteklerimi reddedebilir. Kil de aktif. Diyalog sadece beni kil ile empati kurabilirsem, kendimi kilin zamanına ve doğasındaki ritme ayarlayabilirsem gerçekleşiyor. Tekrarlanan çabaların ardından, bir şekil ortaya çıkıyor ve bir sanat çalışmasına doğru gelişim gösteriyor. Bu ortak bir çabanın sonucu, üç ayaklı bir yarıştaki iki kişi gibi, ben ve kil arasındaki ortak çaba. Ortaya çıkan biçim kilin fiziksel özelliklerine dikkati çekmiyor, aksine kilin içindeki yaşamı, kil ile benim paylaştığım o andaki hayatı ortaya çıkarıyor. Bu nedenle, ortaya çıkan biçim izleyene duyusal bir deneyim yaşatmalı, bir tene dokunma gibi, görme duyusunun ötesinde bir algı oluşmalı." (Perryman/ 2004: 103- 104)

yorumunda bulunmaktadır. Hoshino'ya göre sanatçı kile karşı baskıcı bir yaklaşım göstermemeli, onunla diyaloğa geçmeyi tercih etmelidir. Kili parlak ve göz alıcı renklere boyayarak çalışan sanatçıları eleştiren Hoshino, bu yaklaşımla ortaya çıkan ürünlerin sadece zevke hizmet etme amacı güttüğünü düşünmektedir.

> "Diğer yandan, seramik dünyasında seramikçilerin sadece günlük yaşamda kullanılmak üzere kaplar yapmaları gerektiğine inanan insanlar vardır ve gerçekten de sadece aşırı bir arzuyu somutlaştıran seramik objeler de vardır. Ancak, antik zamanlardan beri, kilden yapılmış objeler dini ayinlerde kullanılarak, kil ruhlar dünyasına dahil edilmiş ve dua etmede, tanrılara şükranlar sunmada kullanılmıştır. Ben, bugün insan ruhuna hitap eden objelere ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum, çağdaş totemler: insanların yeniden diğer türlerle ortak bir yaşam kurmasını sağlayacak, diğer yaşam formlarıyla ve doğa ile uyum içinde bir yaşamı gerçekleştirecek totemler. Ben yerine getirilmesi gereken görevin bu olduğuna inanıyorum. Uygun bir yaşam tipinin restorasyonu için bir yön gerekli. Doğal şeyleri sanki fiziksel birey objeymişler gibi kullanmamalıyız. Madde ile ilişkimizi yeniden gözden geçirmeliyiz. Sanat yapma sürecinde madde bize, doğa ile uyum içinde yaşamayı öğretmişti. Her materyalin bir evreni ve insan

> –madde arasında değiş tokuş yapma olasılığı vardır, bu da insan ruhunu besler. İşte bu ruh kültürün doğmasını sağlamıştır. Kil toprağın bir parçasıdır, hayatın ve ölümün annesidir ve hayat ve ölümün içinde sürdüğü bir halkadır. ” (Perryman,2004,s. 106).

Yaptığı çalışmaların, bir çamur denizinden ortaya çıkan yeni bir yaşam formu, yeni bir evren olmasını isteyen sanatçı, önceden planlamış, tasarlanmış biçimlerin montajı ile ilgilenmediğini; aksine kil ile kendi vücudu arasındaki titreşimler sonucu ortaya çıkan şekilleri tercih ettiğini belirtmektedir.

> “Materyal tarafından oluşturulan zamanı dinlerken, ahenkli bir dünya arayışındayım ve vücut ritmini de buna göre ayarlıyorum. Bu süreç aynı zamanda bireysel ve evrensel zamanla da örtüşüyor, geçmişten geliyor, bu günü ve yarını da kapsıyor. Bu süreç sonucunda ortaya çıkan imaj, doğanın cömertliğini andırmalı ve antik zamanlardaki ormanların muhteşem sürekliliğine de sahip olmalı. Geldiği zamandan beri bir dünya imajı olmalı.
>
> Şu anki çalışmamda amacım, fiziksel vücut bazında madde veya doğa ile olan ilişkiyi yeniden düşünmek. Amacım, aynı zamanda maddelerde bulunacak işsel gerçeğin araştırılmasına kadar uzanıyor. Bu çalışma “şu anda seramikte ne yapılabilir?” sorusuna karşılık belirsiz bir cevaptır” (Perryman, 2004,s.106).



Resim 2.22: Saturo Hoshino

Hoshino'nun çalışmalarının büyük bir bölümü kırmızı 'earthenware' kilinden ve geleneksel Japon tarzı olan 'siyah' renklidir. Siyah, Hoshino için kaosun rengidir. Sanatçı, teknik olarak yaklaşık 10 cm. kalınlığında rulolar haline getirdiği kili üst üste sararak ve parmaklarıyla derin izler bırakacak şekilde sıkıştırmakta ve fırın içi isleme uygulamaları yaparak, sır kullanmadan çalışmaktadır. İlk dönemlerinde alçak derecelerle (850ºC) çalışmayı tercih eden Hoshino, son yıllarda siyah 'stoneware' kili de kullanarak 1150ºC- 1235ºC aralığında da çalışmalar üretmeye başlamıştır. Sanatçının son dönem çalışmaları hakkında bir yorumda bulunan "L'Ariana Direktörü Roland Blaettler; "Çoğunlukla anıtsal olan Hoshino eserleri (seramikleri) izleyiciyi sessiz, bir çeşit olası coşkunluğa, meditasyona elverişli bir atmosfere sürükler" [23] sözüyle Hoshino'ya ait çalışmaların izleyici üzerinde bıraktığı etkiye işaret etmektedir.

II. 3. 2. 4. Philippe Barde

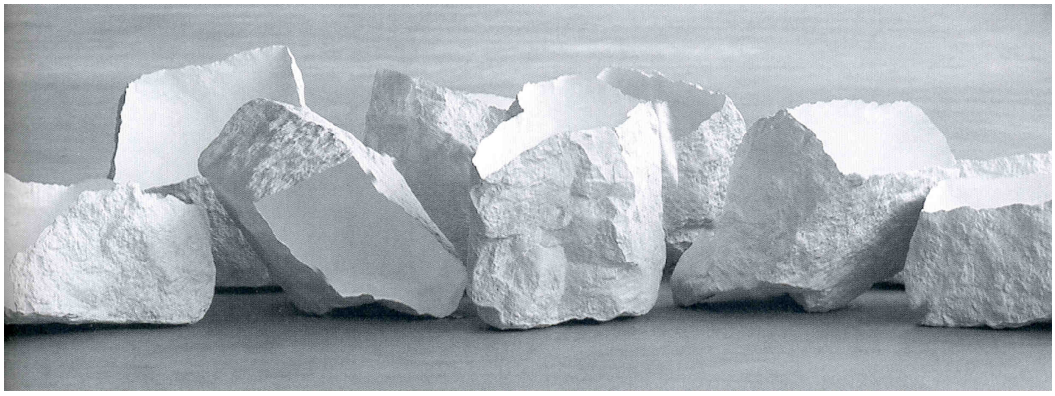
Uzun yıllar Cenevre Sanat ve Tasarım Yüksek Okulu yöneticiliği görevi yapan Philippe Barde, İsviçre'de çağdaş seramik sanatının en önde gelen isimlerinin başında gelir. Çalışmalarında serebral (duygusal olmayan) bir yaklaşım gösteren sanatçının bu eğilimi daha çok yetiştiği çevre ve aldığı eğitime dayandırılmaktadır. Bu durum aynı zamanda sezgisel olmak yerine matematiksel bir düzenliliği de beraberinde getirmektedir. Cenevre Sanat ve Tasarım Okulu'nda eğitim aldığı sıralarda dönemin en önemli seramik sanatçısı ve eğitmeni olan Philippe Lambercy ile çalışmış olması ve aynı yıllarda (1974-78) Japon sanatçı Setsago Nagasawa'nın bu okulda ders veriyor olmasıyla seramik kilinin olanaklarını keşfetmiş ve sırsız yüzeylerle çalışma fikrini benimsemiştir. Bu sanatçılar Barde'ın aynı zamanda düşünsel anlamda da gelişimine büyük katkı sağlamış, özellikle Lambercy'nin Steiner'in doğanın ,bütünlüğü inancına dayalı Holistik felsefeyle ilgili yaklaşımları sanatçıyı yönlendiren en önemli etken olmuştur. Nagasawa'nın kilin yalınlığı üzerine yaptığı konuşmalar da sanatçının seramik serüveninde belirleyici olmuş ve o günden bugüne sır ve renk kullanmaksızın çalışmalarını sürdürmüştür.

---

[23] Bkz. " Contemporary art, Art contemporain". 14.10.2009.
< www.karaart.servers.ch/hoshino/>.

Barde bu durumu; “çıplak kil ile süreci görebilirsiniz, sırla neler olduğunu saklarsınız” sözleriyle açıklamaktadır. Cenevre Sanat ve Tasarım Okulu’ndan mezun olduktan sonraki ilk yıllarını kilin ve pişirim tekniklerinin simyasını araştırarak ve deneyler yaparak geçiren Barde, bu dönemde iyice yerleşen seramik sanatı hakkındaki görüşlerini de şu sözlerle açıklamaktadır:

> “Seramik Latin ve Yunan’a benzemektedir- size yaşam için temel yetenek ve kelime haznesini sunar. Onu ayakta tutabilmek için her nesil bazı şeyleri değiştirmek zorundadır. Bizler yeni bir şeyler yapmak, meydan okunmak zorundayız. Seramiği öğrendiğinizde bunun zor bir şey olduğunu görürsünüz- bu nedenle size bu durumu başka bir şekle çevirme olanağı verir.”[24]



Resim 2.24: Philippe Barde

Çalışmalarının büyük bir kısmı ‘düzenleme’ olarak ele alınabilecek olan Barde, kendisine özellikle porselen döküm tekniğini uygun bulmuştur. 1990’lı yılların başlarından itibaren yaşam alanı olarak seçtiği Jura bölgesinin dağlık ve çam ormanlarıyla dolu ortamı çalışmalarının çıkış noktalarını belirlemede önemli rol oynamıştır. Barde, buradaki kaya şekillerinden faydalanarak çeşitli kalıp yöntemleri geliştirmiştir. Sanatçı geliştirdiği bu teknikle izleyiciye kayanın sadece katı hacmini değil, aynı zamanda oluşturduğu yarı saydam porselen duvarların içindeki pürüzsüz beyaz iç yapıya bakarak zıtlıkların belirsizliğini görme olanağını sunmaktadır.

[24] Bkz..Perryman, 2004,s. 114.

> “Bu iki materyali ilişkilendirmesinin altında gerilim ve risk duyguları yatmaktadır; porselenin kırılganlığı ile kayanın yoğunluğu ve güvenilirliği çelişmektedir. Bu temadaki bir diğer doğaçlama, kayanın orijinal biçiminin yanında içinin kalıbını almaktır; bu şekilde iç kalıplar alınarak, boyut giderek küçülmektedir, bu küçülme ufacık bir kırıntı ile bitirilmiştir – ‘kayanın ruhu’” (Perryman, 2004,s.116).



Resim 2.23. Philippe Barde

Barde’ın çalışmalarının özünü, bir fikir bulmak ve bu fikri porselen dökümün çok özel sınırlılıkları ile ifade etme yaklaşımı oluşturmaktadır. Çalıştığı materyalin felsefi bir mistik bir yanı olduğunu düşünen sanatçı, seramik sanatında kendisine en fazla, ‘çok gelişmiş bir gözlem yeteneğine gereksinim duyulması ve ne istediğinizi soru sormadan ortaya çıkarma zorunluluğuyla karşı karşıya olma fikrinin’ cazip geldiğini belirtmektedir. Bu düşünceyle, bir eserin üretim (ortaya çıkış) sürecini kavramak ve onun uzaysal fonksiyonunu belirlemek amaçlı olarak geliştirdiği öneri niteliğindeki tekniğiyle heykelsi ya da biçimci kuralların bütünüyle dışında hacimsel yapılar ortaya çıkarmıştır. Barde’ın eserleri doğanın sınırlarını zorlamaya, estetik duruşuysa, biçim ve imgelerin bir süreklilik içinde belirme, kaybolma ve yeniden oluşumları gibi tasarım olgusunun güncel anlamına yöneliktir.

II. 3. 3. Sırsız Bünye Üzerinde Pişirim Tekniği Özelliklerine Dayalı Olarak Renk Elde Eden Sanatçılar

II. 3. 3. 1. Tüzüm Kızılcan

Türk Seramik Sanatının yapı taşlarından biri olan Mehmet Tüzüm Kızılcan, 1959'da Füreya Koral'ın yanında başladığı seramik serüvenini günümüzde de yaşayan ve yaşatan önemli sanatçılarımızdan biridir. Kızılcan, Füreya Koral'ın atölyesinde günümüzün bir diğer önemli seramik sanatçısı Bingül Başarır ile aldıkları eğitimin, Alev Ebüzziya ile Eczacıbaşı'nda çalışma fırsatı bulmanın, Göksu'da Hasan Usta'nın yanında aldığı çömlekçilik derslerinin yaşamına yön verdiğini belirtmektedir. Bu dönemi ve sonrasını;

> "O zaman malzemeyi anladım. Ben niye seramik yapmak istiyorum. Bizim işimiz çok farklı, ciddi bir teknolojiye ihtiyaç var. Tasarladığım şeyi üretebilmek için onu o hale getirebileceğim tüm malzemeyi analiz etmek zorundayım. İşimin bitmiş halini kafamda toparlıyorum. Ona gelebilmem için olması gereken şeyleri çözümleyerek başa dönerim. Ondan sonra hangi çamuru kullanmam lazım, hangi derecede pişirmem lazım, hangi yöntemle üretmem, neyi kullanmam lazım hepsini yaparım" (Kızılcan,2005,ss.84-90). şeklinde özetlemektedir.



Resim 2.25: M. Tüzüm Kızılcan



Resim 2.26:M. Tüzüm Kızılcan

Sanat yaşamı boyunca pek çok kişisel sergi açan, çok sayıda ulusal ve uluslar arası karma sergiye katılan Kızılcan, seramiğin estetik ve plastik özellikleriyle ilgilendiği kadar pişirim teknikleri ve alternatif pişirimler üzerinde de yoğunlaşmıştır. Çalışmalarında kimi zaman oksidasyon ortamında elde edilmiş üstün nitelikli sırlı yüzeyler görülürken, kimi zaman da redüksiyon ortamlarında elde edilmiş eşsiz sonuçlara ulaştığı izlenmiştir. Son yıllarda, öğrencilik döneminden kalma bir ilginin sonucu



Resim 2.27: M. Tüzüm Kızılcan

Kızılcan sagar pişirimi ile elde ettiği sonuçlar ve veriler hakkında;

> "Karşılaştığım sonuç, görmekten hoşlandığım bir sonuçtu. Sırlı yüzeylerden farklı bir yüzey elde edebiliyordum. Raku veya isleme yöntemiyle elde ettiğim kontrolsüz yüzeyler yerine daha çok kontrol edebildiğim sonuçlara ulaşma olasılığım fazlalaşmıştı.
>
> Sagar kutularını iki amaçlı kullanmaktayım. Biri isleme, diğeri redüksiyon; Birinci pişirimi yapılmış veya sırlanmış objeleri reaksiyona girmesini istediğim malzeme ile istifleyerek özel bir çamurdan yapılmış kapaklı kutular içine yerleştirip ön gördüğüm derecede elektrikli fırında fırınlayarak işlemi tamamlıyorum. Sırlı yüzeylerde elde edebildiğim neticeler beni tatmin etmediğinden sırsız yüzeylerden bahsetmek istiyorum. Yüzeylere tatbik ettiğimiz silikat tabakaları ana malzemelerin

> kendine özgü tadını ve dokusunu kapadığından bana hep giysi tadı vermiştir. Malzemenin doğasındaki içten gelen dışa vurum make- up (yüzeyi tamamen kaplayarak, ana bünyenin üzerinde oluşturulan yeni kimlik) gibi üstü örtülerek kaybolmaktadır. Bu hali doğadaki hoşluğu betimlemek için sırsız yüzeylere ve sagar kutularına başvurdum. Düşük derecede yaptığım birinci pişirimden sonra (molekül yapısı tam sıkışmadan gözeneklerden faydalanarak kimyasal işlemin bünye içinden gelmesini sağlamak için) renklendirici olarak kullandığımız metalleri (metal oksit, metal karbonat, metal sülfat) kontrollü biçimde bünyeye taşımanın yollarını aradım" (Kızılcan,2005, ss.84-90). ifadesinde bulunmuştur.

Kızılcan, elde etmek istediği renk geçişleri için birçok deney yapmakta ve ulaştığı sonuçlara göre uygulamalarını şekillendirmektedir. Çalışmalarında ulaşmayı hedeflediği renkler için özellikle metal, metal oksit, metal karbonat ve sülfatlarla elde edilen tuzların bünyeye taşınması gerektiği sonucuna varan sanatçı, gerekli durumlarda karışımları astar halinde uygulamakta olduğunu ve daha net sonuçlar aldığını belirtmektedir.

II.3. 3. 2. Jane Perryman

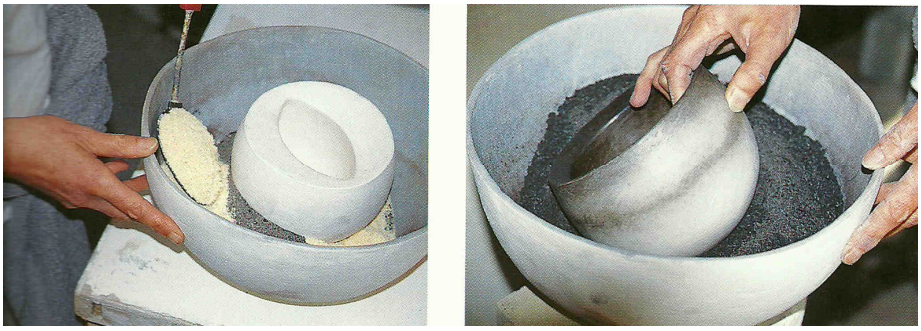
Kalıp ve döküm gibi endüstriyel seramik konuları üzerine eğitim alarak uzmanlaşmış olan Jane Perryman, meslek hayatına da böyle bir çalışma ortamı içinde atılmıştır. Daha sonra ünlü seramik sanatçısı Hans Coper'ın bir retrospektif sergisini izleme fırsatı bulan sanatçı, bu sergideki çalışmaların anıtsallığından ve sırlanmamış yüzeylerdeki derinlikten çok etkilenmiş ve kendine yeni bir yol çizme arayışına girişmiştir. Galler'de geleneksel olarak her yıl gerçekleştirilen Aberyswyth Seramik Festivali'nde İngiltere'de yaşayan Sudan'lı seramik sanatçısı Siddig El Nigoumi'nin isli pişirim tekniğini gören ve bu tekniğin detaylarını İngiliz sanatçı Elspeth Owen'dan öğrenen Perryman, böylece çalışmalarında kullanacağı yöntemi keşfetmiştir. Çağdaş şehir yapılanmalarındaki binalar, duvarlar ve köprüler gibi detaylardan esinlenen sanatçı, bu biçimlerden aldığı referansları heykelsi formlarda denge ve gerilim yaratacak şekilde kullanmaktadır.



Resim 2. 28. Jane Perryman

Perryman'a göre farklı biçimlerin oluşturduğu bu tip karma çalışmalarda bütünü oluşturan elemanlar, yeni kompozisyon ve düzenlemelerin oluşmasında bir etkileşim meydana getirmektedir. Çalışmalarının hemen hemen tamamını elle şekillendiren sanatçı, porselen ve stoneware killerinden oluşan bir karma bünye kullanmaktadır. Fitil tekniği, pres döküm ve plaka yöntemlerini sıklıkla kullanan Perryman, kimi zaman bünyenin içine çeşitli organik maddeler katarak biçime ve pişirim sonunda elde edilecek olan isli renk etkisine katkıda bulunmaya çalışmaktadır. İlk yıllarda sırlamanın simyasıyla büyük mücadele verdiğini belirten Perryman, daha sonra tanıştığı sagar ve açık isleme yöntemleriyle, pişirme sırasında yüzeyde oluşan derin is dokularının bünye içine nüfus etmesinden ve derinlik hissi uyandırmasından etkilenmiştir. Pierre Bayle'ın; "Mineraller beni soğutmuşlardır. Bu nedenle hiçbir zaman sır yapmam. Cam keser, kaskatıdır, eğilmez. Camın buzlu güzelliğine rağmen hiçbir zaman onunla ilerlemek istemem" sözünü benimseyen sanatçı, böylece sırlı yüzey arayışlarını tamamen sonlandırarak kilin ve kullandığı pişirim tekniklerinin olasılıklarını araştırmaya yönelmiştir. Aynı dönemlerde arkeolojik ve antropolojik araştırmalara da yönelen sanatçı, geçmişten kalan örneklerdeki sırsız yüzeyleri de kendisine örnek olarak seçmiştir. Yaşadığı şehir ve fiziksel

olarak yetersiz sayılabilecek bir atölye ortamında ciddi bir kısıtlama içinde kalan Perryman, yanıcı maddeleri yakarken en az miktarda duman oluşturmak için çeşitli pişirme ve renklendirme sistemleri geliştirerek, olumsuz gibi düşünülen bu durumu lehine çevirmiştir.



Resim 2.29: Jane Perryman'ın sagar uygulaması

Michael Cardew'in; "Çömlek (seramik) sanatının teknik yönlerinin ortaya koyduğu zorluklar ve doğal engeller, bu sanat için güçlü birer ilham kaynağı olmuşlardır" sözüyle işaret ettiği fikri kendisine yakın bulan Perryman, seramik sanatçısının temel yetenekleri geliştirdiğinde, biçim, yüzey, içerik gibi konuları keşfetmeye başlayabileceğini, çünkü fikirler, kısıtlamalar ve olasılıklar arasında sürekli bir ilişki bulunduğunu düşünmektedir. Çalışmalarına temel olarak sezgisel bir yaklaşım gösteren sanatçı, uygulamalarında rehber olarak "formal planlar ve çizimler" kullandığını ve iki boyutlu fikirlerinin üç boyutlu bir aktarıma uyarlanmaya gereksinim duyduklarını düşündüğünü belirtmektedir. Çalışmalarında belirsizlik konusunu işleyen sanatçı ayrıca simetri- asimetri, iç-dış, düz- kıvrık, düşey- yatay, kadınsı- erkeksi zıtlıkları ve bunların dinamikliğini kullanmaktadır. Porselen ve stoneware bünyeleri ½ oranında karıştırarak fitil, plaka, alçı kalıp gibi şekillendirme teknikleriyle çalışmalarını gerçekleştiren Perryman, 1000ºC'lik ilk pişirim öncesi yüzeyde porselen astar uygulaması gerçekleştirir. Bazı çalışmalarında da bünyeye balmumu, kağıt ve benzeri yanıcı maddeler katan sanatçı, 700ºC'de tahta talaşı kullanarak sagar pişirimi uygular. Perryman'ın açık havada yağ bidonları ya da tuğla kutular içinde

gerçekleştirdiği isli pişirimlerde ise, kısmi oksidasyon nedeniyle sagar pişirimine göre daha fazla renk kontrastları elde edildiği görülmektedir.

II. 3. 3. 3. Sebastian Blackie

Seramik yaparken başlıca arzusu temel malzemelerle ve süreçlerle çalışmak, bunları keşif ve icat etmenin heyecanı ile birleştirmek olan Sebastian Blackie, seramik dünyasında fırın içinde gazete ruloları kullanarak kil hazneleri sarmak suretiyle oluşturduğu ikinci fırın modeliyle tanınmaktadır. Bu tekniği İngiltere Farnharm'da eğitim verdiği dönemlerde öğrencileriyle birlikte geliştiren Blackie, bu yolla "seramiğin değerinin aktivite ve süreç ile nasıl iletişime geçirileceğini araştırdığını" belirtmekte ve böylece kağıt fırınların yapılması ve yakılmasının, içlerinde pişirilen kaplar kadar önem kazandığını vurgulamaktadır. Perryman, Blackie'nin seramikleri hakkında;

> "Blackie'nin seramikleri, dünya hakkındaki felsefesi ve fikirleri hakkındadır, bu nedenle çalışmaları bu bağlamda incelemek gerekmektedir. Çalışmaları heykel, dekoratif veya fonksiyonel olarak sınıflandırılamaz, ancak bir fikir veya deneyimi ifade eden yapılar olarak görülebilirler. Şunları söylemektedir: "yapan kişiler olarak bizler, çalışmalarımızın anlaşılmasını istiyorsak, fikirlerimizin sadece kuvvetli bir şekilde hissedilmesini değil, açık bir şekilde açıklanmasını garanti etmeliyiz" (Perryman, 2004,s. 73).

yorumunda bulunmaktadır. Blackie'nin seramiklerini inceleyen bir başka yazar Paul Vincent da Studio Pottery dergisinde yayınlanan makalesinde Blackie'nin çalışmalarının ham ve ilkel, ancak aynı zamanda kibar karakterli ve dikkatli bir şekilde kontrol edilmiş ve ticari dünyanın bir sanatçısının ürünleri olmak yerine, zeki bir araştırmacının çalışmaları olduklarını vurgulamaktadır (Vincent ,1993,s. 94).

Blackie'nin çalışmalarında, tekniğin ortaya konduğu süreçlerin 'drama'sı etkilidir. Bu etki, ıslak kilin duyarlılığı ve pişirme sırasında alevin hareketi ile sağlanmaktadır. Bitirilmiş çalışma fırın içindeki alevlerin oluşturduğu hareketleri üzerinde taşımaktadır. Kendi çalışmalarının; "zihnini meşgul eden iç ve dış

hayatlarımız arasındaki paradokslar ve gerilimlere olan ilgi"sinin bir ürünü olduğunu belirten sanatçı "Millenium Mug" adlı çalışması hakkında da şu yorumu getirmiştir:

> "Millenium Mug, erkek umumi genel tuvalet protokolleri ile ilgilidir. Ben banyo seramikleri ile ilgileniyorum. Duchamp'nın pisuarı 20. yüzyılın sonunda yapıldı, bu pisuar 21. yüzyılda hala bize meydan okumaya devam ediyor. Pisuar heyecan verici bir insan eseri; şekli kadın cinsel organını hatırlatıyor, ancak erkeklik organını saklıyor. Erkeklik haznesi, yine de, biri yanlış anlaşıldığında güçlü heteroseksüel yorum gerektiren bir arkadaşlık kuruyor/cinsel ilişkiye giriyor.
>
> Benim mug/pisuarım el yapımı, eşsiz ve çekici. İç yüzeyine sayısız işaretler kazınmış, işaretler o kadar yoğun ki artık okunamıyor-eserin sahibi kaybolmuş-tuvalet duvar yazısı güçsüzlüğün sığınağı. Bu milenyum için çok uygunsuz bir mug (kulplu bardak) yapmak istedim".(Blackie,2004,ss. 74-75).



Resim 2. 30: Sebastian Blackie İç Fırın yöntemiyle Sagar Pişirimi

Son dönemlerde işlenmemiş ham kil kullanan Blackie, yüksek sıcaklıkta 1280ºC ya da sagar pişirimlerinde 760- 900ºC aralığını tercih etmektedir. Pişirim sırasında meydana gelen oksitlenme sonucunda renk ve tonlar meydana gelmekte, sanatçı bunun dışında herhangi bir renk arayışına girmemekte ve çalışmasını sagar pişiriminin doğal sonuçlarına bırakmaktadır.

II. 3. 3. 4. Tjok Dessauvage

Antik Terra Sigillata tekniğinin günümüzdeki en önemli uygulayıcılarından biri olan Tjok Dessauvage çalışmalarını kendi geliştirdiği bir teknikle, tornada gerçekleştirir. Bu teknik, formu ters bir biçimde, çift cidarlı olarak çalışmaya dayalıdır. Başlangıçta masif görünümlü parçalar yapmayı hedefleyen Dessauvage, daha sonra yarıküreler, konik biçimler, silindirler ve değirmen taşlarından türetilen düz biçimlerle çalışmalarını sınırlandırmıştır. Sanatçıya göre; yaptığı her kapalı çanak formu, sertlik ve yalnızlık hissini artırmak için kusursuz bir biçimde bitirilmeye çalışılmış ve enerjik bir modeli kapsayan küçük ölçekli bir evren olarak düşünülmüştür.



Resim 2. 31: Tjok Dessauvage

Dessauvage, genelde çalışmalarının üst yüzeyini düz ve kapalı olarak tasarlamakta ve bu alana vermek istediği mesajı, geliştirdiği piktografik ve grafiksel çizimlerle uygulamakta böylece parçaya canlılık kazandırmaktadır.

Sanatçı, çalışmalarına yön veren imgeleri şöyle özetlemektedir : “İlham kaynaklarım; manzaraların, doğanın elementleri veya uzaysal yörüngelerin soyutlamaları gibi konulardan türemektedir. İlkel dekorlama, çömlekçilik teknikleri ya da arkeolojik fragmanların kullanılması gibi; elektronik şemalar gibi kodlar, mimari yapılar hatta dikiş nakış desenleri başlangıç noktaları olarak görülür” (Dessauvage, 2004, s.84).

Çalışmalarının uygulamasında çok çeşitli kil bünyeler deneyen Dessauvage, özellikle yüksek ısıya dayanıklı ‘stoneware’ ve alçak ısı sınırlamalı ‘earthenware’ bünyelere yönelmiştir.



Resim 2.32: Tjok Dessauvage

Bu bünyelere heykelsi bir yüzey elde etmek için cam tozu, perlit, ve vermiculite (magnezyum mikası) gibi maddeler ekleyen sanatçı özgün baskı tekniklerinde kullanılan asit indirgeme yöntemleri gibi teknikler uygulayarak çizgisel desenler ya da sigrafitto benzeri kazımalar elde etmektedir. Termal aşındırma adı verdiği bu teknikle deri sertliğindeki kil üzerinden bek geçirerek ısı yardımıyla dökülmeler elde eden Dessauvage, bir başka yöntem olarak da sirke kullanarak

bünye üzerinde aşındırma yapmakta ve böylece volkanik bir görüntü elde etmektedir. Çalışmalarının şekillendirme aşamasını tamamladıktan sonra astarlayarak renklendiren sanatçı daha sonra perdahlama uygulaması gerçekleştirmektedir. Yaptığı çizgisel ve kazıma desenler, uyguladığı astar ve perdahlamalarla oluşturduğu yüzey görüntüsü, bir mesaj ortaya koymakta ve yarattığı sanat objesine kimlik ve özgürlük kazandırmaktadır. Kendi yaşam çevresindeki alışılagelmiş objelerden de esinlenen Dessauvage'ın çalışmalarında çoğu zaman 'sihirli' bir dışavurum ve günümüzün dünyasının yansımaları bulunmaktadır.[25] Dessauvage çeşitli pişirim teknikleri ve dereceleri kullanarak farklı etkiler yaratmaktadır. Temel olarak, 900 ºC ile 1150 ºC arasında değişen ısılar kullanan sanatçı oksidasyon pişiriminin ardından talaş ve benzeri yanıcılar kullanarak yoğun bir indirgen ortam meydana getirilen ve renkli astarlarda ilginç sonuçlar elde edilen terra sigillata tekniğini ustalıkla uygulamaktadır. Çalışma sonucunda elde edilen sırsız yüzey üzerine kimi zaman kemik parçaları, porselen kırıkları ya da altın gibi malzemeler kullanarak kompozisyonu tamamlayan Dessauvage, kimi zaman da sadece farklı renklerde astarlar uygulayarak kademeli geçişler elde etmektedir.

[25] Bkz. "Puls Contemporary Ceramics" 9.7.2010.
< http://www.pulsceramics.com/tjokdessauvage.html>.

III. BÖLÜM : KİŞİSEL UYGULAMALAR

III. 1. "Kontrol Paneli"

" Trik trak tak tak makinalaşmak istiyorum". Nazım Hikmet

Teknoloji çağı olarak adlandırabileceğimiz içinde bulunduğumuz yirmi birinci yüzyılda insanın hemen her türlü gereksinimine cevap veren ve insan hayatını daha kolay ve güvenli hale getiren makineler üretilmektedir. Artık bir tuş ile dünyanın her yerine ulaşabiliyor, alışveriş yapabiliyor, çay makinelerinden bir düğme ile insana gereksinim duymadan çay alınabiliniyor. Bir zamanlar iki kişi arasında kurulan ilişki yerine ikinci kişinin yerini günlük yaşamda hayatı kolaylaştıran düğmeler ve tuşlar aldı. Yaşamlar artık daha mekanik, duygu ve düşünceden yoksun bir rutine girdi. Wright'ında söylediği gibi "Otomatizasyon sürdükçe insanın tüm organları kuruyup gidecektir-düğmeye basan parmağı dışında" [26]. Makineler görünürde sunduğu sonsuz alternatiflerinin tersine insanın yaratıcılığının, özgünlüğünün kısırlaştırıldığı deneyimlerden ve heyecanlardan uzak sınırlı dünyalar sunmaktadır. Makineleşmiş yaşamların bir sonucu olarak insan davranışlarının denetimini yitirmeye başlaması ile toplumsal etik değerler silinmeye yüz tutmaya başlamıştır. Yukarıda sözü edilen makine düğmeleri bir imge olarak bu çalışmanın gerçekleşmesinde çıkış noktası oluşturmuştur. Uygulama, renkli çamurların sistemsiz bir şekilde yoğrulduktan sonra kalıplara sıkıştırılması yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmayı oluşturan 15 cm çapındaki her birimde - alışılagelmiş mekanik kontrol düğmelerinin tersine- ilkel bir biçimsel dile ulaşılmaya çalışılmıştır. Kilin doğal yapısı sayesinde oluşan dokular uygulamada istenen biçimsel ifadeyle örtüşmektedir. 1150 C oksidasyon pişirimi uygulanan eserin ölçüleri 100x 275 cm' dir. (Resim 3.1,3.2,3.3,3.4).

.

[26] Bkz. Vassaf,2009,s.198.



Resim 3.1: Kontrol Paneli Birimleri



Resim 3.2: Kontrol Paneli Birimleri



Resim 3.3: Kontrol Paneli



Resim 3.4: Kontrol Paneli

III. 2. "Hükümsüz Hükümdar"

Son ağaç kesildiğinde
Son nehir zehirlendiğinde
Son balık yakalandığında
Banknotlarınızın karın doyuramayacağını anlayacaksınız.[27]

Kendisini gelişiminin doruğunda gören insan, kendi türünün yaşamına hükmetmesinin yanı sıra başka yaşam formlarını da kontrolü altına almaya çalışmaktadır. Türünün yaşam değerini tüm canlıların üzerinde gören bu egosantrik varlık, mutlak üstünlüğünü O'na ev sahipliği yapan gezegene de zarar vererek ispatlamaya çalışmaktadır. Motorlu taşıtların fosil yakıtlarının atmosfere yaydığı karbon salınımı, nükleer santraller, kontrolsüzce kullanılan plastikler ve daha sayısız bir çok nedenden dolayı doğanın ekolojik dengesi bozulmuş ve kendini yenileyemeyecek duruma gelmiştir. Bir çok canlı türünü kontrolsüzce tüketerek başka bir deyişle nesillerine soykırım yapan insan, kendi türüne zarar verenleri ise -içinde bulunduğumuz yüzyılda bile- idam cezasına çarptırarak cezalandırmaktadır. Bilimde ve teknolojide "insanlık" adına yapılan pek çok çalışma "ötekilerin " yok oluşuna neden olmaktadır. Küresel Isınma günümüzde dünya gezegeni ve üzerinde yaşayan tüm canlıların yaşamını tehdit eden en önemli sorunların başında gelmektedir ve buna neden olan yine insandır.

> "Küresel ısınmaya neden olan sera gazları, doğrudan kömür, petrol gibi "fosil yakıtlara" dayanmaktadır. Bu nedenle başta petrol ve nükleer olmak üzere bu enerjileri satan karteller tedbir alınmasına karşı çıkmaktalar. Dünya enerji piyasasını ellerinde tutan enerji kartelleridir ve onlar her türlü olumlu gelişmeyi engellemek için para harcıyorlar. Birçok bilim insanını satın alabiliyor , dünya çapında yaygın karlı tezleri savunabiliyorlar. Ama iş, küresel ısınmayı önlemeye gelince değişiyor, tatlı karlarından vazgeçmiyorlar. Dünyanın geleceği umurlarında bile değil" (Göksu, 2007,s.11).

[27] Bkz. Şef Seattle, " Ekşi Sözlük", 8.5.2010.
<www. eksisozluk.com>.

Hükümsüz Hükümdar isimli bu uygulamada pek çok inanca göre topraktan geldiği kabul edilen insan, kullanılan kil malzeme ile özdeşleştirilmiş, buna karşılık biçimi oluşturan köşeli yapılar ise her yönüyle mekanikleşen insanın "ego ve hırsları"nı temsil etmektedir.(Resim 3.5,3.6,3.7). Formun fiziksel olarak taşıyıcı öğelerinden biri olan tekerlek imgesi ise doğanın çöküşüne "hız kazandıran" bazı bilimsel ve teknolojik buluşlara bir gönderme olarak düşünülmüştür. 1260°C oksidasyon pişirimi yapılan bu çalışmanın ölçüleri 17x17x30 cm'dir.



Resim 3.5: Hükümsüz Hükümdar



Resim 3.6: Hükümsüz Hükümdar



Resim 3.7: Hükümsüz Hükümdar

III. 3. "Mobil Düşler"

Teknolojinin beraberinde getirdiği konfor ve "kısa yoldan" yaşam biçimleri "kendi kendine yeten" ve yalnız bireylerden oluşan toplumlar yaratmıştır. İnsanın, gereksinimleri doğrultusunda ortaya çıkardığı teknoloji ürünleri sonucunda yaşamını sıkıştırıp (kompakt)! ve taşınabilir (mobil)! hale getirerek kendi türüne hiç ihtiyaç duymadan yaşayabildiği görülmektedir. Naisbitte; "Teknolojiyi kucaklamak isterken insanlığımızı unuttuğumuzu ve teknolojinin anlam arayışımızı hızlandıran ve özlemlerimizi şiddetlendiren içi boş bir ilerleme olduğunu düşünmektedir." [28]

Özetle teknoloji insan yaşamını destekler ve geliştirirken aynı zamanda birbirine yabancılaştırmış, izole etmiş ve yozlaştırmıştır. İnternet ortamındaki sanal dünyalar insanların en yalın düşlerini gerçekleştirebildikleri sayısız alternatifler sunmaktadır. Yakın bir geçmişte bitki yetiştirmek, müzik enstrümanı çalmak, akvaryumda balık beslemek gibi insana dünyevi zevkler veren ve yaşamın bir parçası olan bir çok aktivite, günümüzde elektronik ortama taşınmış ve sanal olarak gündelik hayatımıza girmiştir. Yaşamda bu etkinlikleri gerçekleştirebilmek- emek ve zaman gerektirdiğinden- ulaşılması güç bir durum olarak görülmektedir. Zihnin bir kenarına ötelenen hayaller ironik bir biçimde "sanal" boyuta zaten ulaşmıştır. " Sanal düşler" tek tuşla gerçekleştirilebilir, kolaylıkla bir yenisi ile değiştirilebilir, üstelik deneyim olarak da yaşama olumlu-olumsuz en ufak bir katkısı yoktur. Kişisel uygulamada "düşler" anlatılanların aksine kavramsal bir yaklaşımla yastığın içine doldurulmuş, tekerlekleri sayesinde her yere taşınabilir duruma getirilmiştir. Sırası ile gerçekleştirilmesi planlanan Mobil Düş'lerde "hayal kırıklığı" yaşanmaması için 1200°C'de oksidasyon pişirimi yapılmıştır. Çalışmanın ölçüleri 14x24x26 cm'dir. (Resim 3.8,3.9)

---

[28] Bkz.Naisbitt,1999,s. xix.



Resim 3.8 : Mobil Düşler



Resim 3.9 : Mobil Düşler

III. 4. “Psikomotor”

Modern toplumun yalnızlaşan bireyleri iç dünyalarında adlandıramadıkları manevi-ruhani boşlukları doldurma dürtüsü içindedir. Mutlu olabilmek için hızlı ve etkili çözüm arayışında olan pek çok insan, rehber kitaplardan, bazı Tv programlarından ve hatta internet aracılığıyla psikolojik danışma yardımı almaktadır. Özellikle bazı rehber kitapların kısa yoldan insanda iç aydınlanma! ve huzur sağladığı! görüşü sıklıkla kabul edildiğinden bu yayınlar hızla yayılmakta ve kullanımı artmaktadır. Sağlıktan, dine kadar uzanan ve çeşitlenen bu yayınlara Sekiz Dakikada Mutlu Olma, Ruhani Uyanışın on bir Genetik Anahtarı, Evlilik Kurtaran Dörtlü, Çok Başarılı Ailelerin Yedi Alışkanlığı, Tanrıya Ulaşmanın Yedi Yolu, İki Dakikada Sağlık Kontrolü ,Güçlü Kemiklere Sahip Olmanın on iki yolu gibi başlıklar altında kitapçılarda ve elektronik ortamda rastlanılabilir. Konservelenmiş medya ürünleri olarak nitelendirilebilecek bu yayınlar stresten kurtarma, yaşamları kolaylaştırma vaadleri ile insanın duygu ve davranışlarını denetim altına alarak , her insanın kendine özgü mizacını baskılamaktadır. İçinde bulunduğumuz çağın zamanı çok değerli olan insanı için ; ilişkilerde karşılıklı empati kurmak yerine bu yayınların yaşama dair önermelerini davranış şekli haline getirmektedir. İnsanın kendine ve ötekilere yabancılaştığı 21. yüzyılda mutlu olabilmek için başvurduğu bu yayınlar “makine kullanım klavuzlarına” benzetilebilir. Bu düşünceden hareketle oluşturulan “Psiko’motor” insanın denetim altına aldığı ve otomatize ettiği duygu ve davranışlarının sonucu olarak yaşadığı ruhsal boşluklar yansıtılmaya çalışılmıştır. Seramik uygulamanın arka tarafında oluşturulan iç boşluğu anlamca içi boşaltılmış duyguları simgelemektedir. Ölçüleri uygulamanın ölçüleri 17x37x24 cm’dir. Bisküvi pişirimi 1180C’de yapılmıştır. (Resim 3.10, Resim 3.11).



Resim 3.10: Psikomotor



Resim 3.11: Psikomotor

III. 5. "Motorself"

Robert M. Pirsig "Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı" isimli kitabı bu uygulamanın oluşmasına esin verirken, diğer uygulamaların da düşünsel alt yapısını oluşturan insanın teknoloji ile olan ilişkisini farklı bir bakış açısıyla irdeleme imkanı sağlamıştır. "Kitap bir adamın oğlu ve iki arkadaşıyla birlikte yaptığı uzun bir motosiklet yolculuğundan oluşuyor. Yolcular, metalik-plastik yalnızlıkların hüküm sürdüğü, özdeki çirkinliklerin yapay bir "stil " cilasıyla kapatılmaya çalışıldığı, "stilize" nesneler, "stilize" insanlar ve ilişkilerle dolu bir hayatın yaşandığı Amerikan kentlerinden ,sapa dağ yollarından, uçsuz bucaksız düzlüklerden geçer, bir ağa tırmanır ve en sonunda okyanusa varırlar. Adam yolculuk boyunca bir de iç yolculuk yaşamakta, başka doruklarda gezinmektedir. Kendi " deli" geçmişine , aklın ötesine yolculuk yapmaktadır. " Akılcılık" dediği hayaletin peşinde antik Greklerden modern bilim felsefesine kadar bütün Batı düşüncesini kat eder. Etrafındaki bütün çirkinliğin, sahteliğin sebebi olduğu söylenen teknolojiyi suçlamaz. Sorun, teknoloji üreten insanlarla ürettikleri nesneler arasındaki ilişkidedir. Bununda temelinde gerçekliği, özne ve nesne diye uzlaşmaz karşı koyutlayarak kavramaya çalışan Akıl anlayışındaki " genetik bir bozukluk" yatar.

Bu anlayış, Nitelik sorunuyla hesaplaşamaz. Bir sanatçının yapıtını oluşturduğu, bir tamircinin bir motosikleti özenle tamir ettiği saf Nitelik anlarında özen ve nesne özdeştir. Bir yanda insan, bir yana dünya/ nesne yoktur. Değer yoksa olgu da olamaz. " İyi" gerçekliğin bir biçimi değildir, kendisidir. Pirsig'e göre ; Dünyayı düzeltmenin yeri önce kendi yüreğimiz, kafamız, ellerimiz ve onlardan çıkan iştir. " Bu yüzden de insanoğlunun yazgısını düzeltmekten değil, motosikletin nasıl onarılacağından bahsedilen bu kitapta Gerçek motosikletin "kendimiz" olduğu düşüncesi vurgulanmaktadır.[29] Elle şekillendirilen Motorself'in ölçüleri 27x 14x 15 cm' dir. (Resim 3.12, Resim 3.13)

[29] Bkz. PIRSIG,1995,arka kapak.



Resim 3. 12: Motorself



Resim 3.13 : Motorself

III. 6. “Gece”

Kurumsal kimliklerimizden arınabildiğimiz zaman gece’dir. Geceleri yaşamda üzerimize giydiğimiz tüm rollerden soyunarak sadece varlığımıza odaklanabiliriz. “Yaşamın anlamı geceleri duyumsanır. Yaşam gecenin konusudur”.[30] Yaşam döngüsünde kendi varlığının farkındalığını kaybeden insan “ Gece “ isimli bu uygulama da nesnelleştirilmeye çalışılmıştır. Biçimde oluşturulan pencere insanın içsel aydınlanma yaşadığı anları temsil etmektedir. Uygulamayı oluştururken -biçim-İçerik ilişkisini bütünleyici bir öge olarak- siyah renkli kil kullanılmıştır. Pişirimi 1180C ‘de gerçekleştirilen Gece’nin ölçüleri 14x12x42’ dir. (Resim 3.14).



Resim 3.14 : Gece

[30] Bkz. Vassaf, 2010,s. 22.

III. 7. "Sürdürülebilir Yaşamlar"

Bu uygulama; teknoloji ve enformasyon çağı olarak adlandırılan içinde bulunduğumuz çağda kendiliğindenliğini ve doğallığını hala yaşayabilen toplayıcı-avlayıcı ilkel insan topluluklarına ve yaşamlarına öykünerek oluşturulmuştur. Kabile toplumlarında geçerli olan doğruluk, şitlik, cesaret, doğaya ve insana saygı gibi değerler günümüz modern toplumlarında geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. "Sürdürülebilir Yaşamlar" isimli seramik uygulamada bugünün modern insanının "ilkeleşmek" adına mecaz anlamda "ilkelleştiği" düşüncesi kişisel olarak sorgulanarak biçimsel bir dille yansıtılmaya çalışılmıştır.

Kişisel bir yaklaşım olarak "ilkel olan"ın koruduğu değerleri ve inançları ile "ilkeleşen"! den daha üstün bir uygarlık seviyesinde olduğu düşünülmektedir. "Sürdürülebilir Yaşamlar" da taşıyıcı öğe olarak kullanılan "bidon kapağı" imgesi biçimsel yakınlığı ile ilişki kurulan tekerlek imgesi yerine kullanılmıştır. Bu çalışmada kullanılan bidon kapağı imgesi ile insanlığın ilk icadlarından biri olarak kabul edilen "tekerlek" arasında biçimsel ve kavramsal anlamda ironik bir ilişki kurulmuştur. "Sürdürülebilir Yaşamlar"da çağımızda yaşayan ilkel insan gruplarının; teknoloji ürünleri olmaksızın yalın ve basit yöntemlerle "sürdürebildikleri yaşamları" yansıtılmaya çalışılmıştır. İlk uygulamada İlkel ve amorf bir görünüme ulaşabilmek için; kalıba kil basıldıktan sonra çıkarılan bidon kapağı deforme edilmiş, kilin plastik yapısı sayesinde parça üzerinde oluşan doğal dokulara da müdahale edilmemiştir. Elle şekillendirme yöntemi ile oluşturulan seramik uygulamaya eklenen bidon kapakları, fiziksel niteliğinin yanı sıra yansıtılmak istenen kavramsal bütünlüğe de katkı sağlamaktadır. Seramik uygulamanın ölçüleri 14x15x42 cm'dir. "Sürdürülebilir Yaşamlar II" nin ölçüleri ise 12x18x23 cm'dir.(Resim 3.15, Resim 3.16).(Resim 3.17, 3.18).



Resim 3. 15: Sürdürülebilir Yaşamlar I



Resim 3.16: Sürdürülebilir Yaşamlar I(Detay)



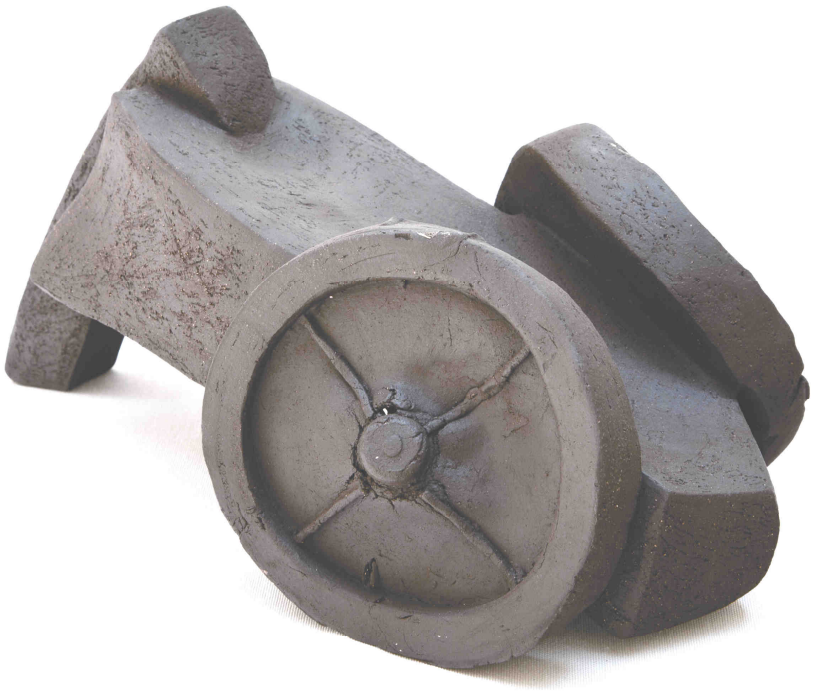
Resim 3.17: Sürdürülebilir Yaşamlar II



Resim 3.18: Sürdürülebilir Yaşamlar II

III. 8. “Tektabanca I- Tektabanca II”

Hükümsüz Hükümdar isimli uygulamanın oluşumuna kaynaklık eden “insanın içsel yapısına dayalı olan baskın ve rekabetçi doğası” bu uygulama da farklı biçimsel bir dil ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Tektabanca1 isimli uygulamada insanoğlunun doğaya egemen olmak isteyen dominant yapısı; biçimin ön yüzeyinde tasarlanan taşıyıcı öğe ile kavramsal bir imgeye dönüştürülmüştür. Birinci uygulamanın ölçüleri 20x35x14 cm, ikinci uygulamanın ölçüleri ise 37x30x23 cm’ dir. Elle şekillendirilen uygulamaların pişirimi 1180°C’ de gerçekleştirilmiştir. (Resim 3.19, Resim 3.20, resim 3.21).



Resim 3.19 : Tek Tabanca I



Resim 3.20: Tek Tabanca II



Resim 3.21: Tek Tabanca II(Detay).

III.9. "TECHNETekno"

> *"Techne* adını tek başına teknolojinin taşımadığı zamanlar olmuştu. Bir zamanlar saçılan ışığın göz kamaştıran görüntüsündeki hakikatin ortaya serilmesine de *techne* deniliyordu…Hakikatin/ doğrunun güzelde vücut bulmasına techne dendiği zamanlar vardı. Güzel sanatların *poiesis*'ine de *techne* deniyordu….Ve sanata basitçe *techne* deniyordu".[31]

Heidegger "The Question Concerning Technology" isimli makalesinde insan-teknoloji ilişkisini irdelerken, bu konuya ilişkin farklı yaklaşımlarda bulunmaktadır. Heidegger'e göre; "teknoloji bir poiesis bir vücuda getirme" hatta "bir şeyin kendisinden doğması" dır (Heidegger,1977,s.293). Sartwell ise; "teknoloji şeyleri meydana getirmenin bir yolu değil, şeylerin bizim aracılığımızla ve bizim içimizde kendilerini ortaya çıkarmalarının yoludur[32]" olarak açıklamaktadır. Bu tanımlamalardan sonra -kişisel bir yaklaşım doğrultusunda- sanatla teknoloji arasında ortak noktalar olduğu düşünülmektedir. Teknoloji ile sanatın "insanın dürtüsel gereksinimlerine hizmet eden oluşlar" olarak değerlendirildiğinde salt bu yönde benzerlikler taşıdıkları düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle oluşturulan "Technetekno" isimli seramik uygulama içsel yolculuğumuzda mecazi olarak kendimize ulaşımımızı sağlayan bir araç olarak düşünülmüştür. Mekanik biçimsel ögeler taşıyan bu araç aslında anlamsal olarak tinsel bir boyut taşımaktadır. Elle şekillendirilen Technetekno'nun pişirimi 1180°C'de yapılmıştır. Ölçüleri 11x31x26 cm'dir. (Resim 3.22,3.23).

---

[31] Bkz. Heidegger, 1977,s.293.
[32] Bkz. Sartwell,2000,s.155.



Resim 3.22: TECHNETekno



Resim 3.23 : TECHNETekno

III.10. “Çok Sıkıcısınız”

Teknoloji beraberinde yaşamın pek çok alanında standartlaşma getirmiştir. Bu standarizasyon toplumsal kuralları da içermekte, bireyler toplumda var olabilmek için kendi özgün kişiliklerini bertaraf ederek, sistemin bir parçası haline gelmektedirler. Kendilerine özgü duygu ve düşünceleri baskılayan kişiler, toplumun onayladığı, kabul gördüğü davranış biçimlerini benimserler. Bu davranış biçimleri bir süre sonra normalleşerek bireylerin kimliğini oluşturur. Böylece yaşam duygudan yoksun, robotlaşmış insanlarla dolup, taşar. Modern yaşamın hızlı temposunda kültüre özgü örf, adet ve gelenekler de gereksiz etkinlikler olarak düşünülmektedir. Bir zamanlar insanları bir araya getiren, manevi doyum sağlayan bu ritüeller hızla elimine olmaya başlamıştır. Manevi doyuma ulaşamayan bireyler kendi sınırladıkları küçücük dünyalarında benliklerini yitirdiklerinin bilincinde olmaksızın yaşamlarına devam etmektedirler. Bu uygulamada popüler kültürün değiştirdiği toplum yapısının bir sonucu olarak benlik sorunsalı yaşayan veya benzerleşen bireyler vurgulanmak istenmiştir. Eserin üretiminde kalıpla şekillendirme yöntemi kullanılarak birimler elde edilmiştir. Yüzeylerinde kullanılan çeşitli renklerde boyalar ile aynı birimlerde farklılık yaratılmaya çalışılmıştır. Bu yöntemle sözü edilen standartlaşmış bireyler yansıtılmaya çalışılmıştır. Düzenlemenin 90x90 cm olup, bisküvisi 1200° C’de pişirilmiştir. Birim ölçüsü ise 14.5 cm’dir. Uygulama selülozik oto boyası ile renklendirilmiştir (Resim 3. 24, 3.25).



Resim 3.24: Çok Sıkıcısınız



Resim 3.25: Çok Sıkıcısınız

III. 11. "Mobil Benlikler-I", "Mobil Benlikler-II"

"İleride herkes on beş dakika için meşhur olacak" Andy Warhol[33]

Mobil benlikler-1, Mobil Benlikler-2 isimli bu uygulama enformasyon (bilgi) çağında hızla ve değişen haber, fikir ve düşünce akışında silinmeye yüz tutan kolektif benliğimiz yansıtılmaya çalışılmıştır. Günümüz kitle iletişim araçları her gün bir öncekini çürüten bilgi ve haber ağları ile insan algısını tekdüzeleştirerek duyarsızlaştırmaktadır. Sıklıkla değişen gündem konuları geriye dönük düşünce biçimini yok ederek, insanın tarihsel bilincini de ortadan kaldırmaktadır. Anlık haberler, insan algısının bugün ve geçmiş ile bağlantısını koparark anlık değerlendirmeler yapmasına dolayısıyla da kolektif benliğini yitirmesine neden olmaktadır. Enformasyon çağındaki hızlı bilgi akışı ve değişkenliği (Medya araçlarının içerikten yoksun, nitelik yerine niceliğe önem veren bilgi yayımı) insan belleğinde gelenek, tarih ve bugün arasındaki bağlantılarını koparmış, günlük sorunları irdeleyen hafızası silik bireyler yaratmıştır. Mobil Benlikler, kapalı biçimsel yapısı, kolektif bilinci ile bu gün arasında ilişki kuramayan insan belleğini ifade etmektedir. Mobil benliklerin devinimselliği ise içi boş olarak şekillendirilen tekerlek imgeleri aracılığıyla kavramsal bir dille yansıtılmaya çalışılmıştır. Mobil Benlikler-I'in ölçüleri 19x18x28 cm, Mobil Benlikler-II'nin ise 14x40x19 cm'dir.(Resim 3.26, Resim 3.27), (Resim 3.28, Resim 3.29).

[33] Bkz. Vassaf,2009,s.90.



Resim 3.26 : Mobil Benlikler I



Resim 3.27: Mobil Benlikler I



Resim 3 .28 : Mobil Benlikler II



Resim 3. 29 : Mobil Benlikler II

III.12. “OpikapBupikapŞupikap”

“Ben eski zaman aşığıyım” Oktay Rıfat.

Popüler kültürün tüketime dayalı yapısı müzik alanında da kendini göstermektedir. Günümüzde popüler müzik, müzisyenler tarafından kendi içinde formülüze edilerek standartlaştırılmış bir üretim biçimi haline gelmiştir. Öyle ki bugün tinsellikten yoksun, elektronik müzik sistemleri ile üretilen ve kısa sürede tüketilen müzik albümleri piyasaya çıkmaktadır. Bir zamanlar dünyevi duyguları besleyen biricik müzik yapıtları plaklara kaydediliyor, analog müzik sistemleri ile canlısını aratmayan bir gerçeklik hissi ile dinlenebiliyordu. Günümüzde nostalji özlemi duyan bazı kişiler plaklar (uzunçalar) ve pikapların koleksiyonunu yapmaktadır. Bu uygulamada geçmişin müzik yapıtları ve araçlarının değerinin yanı sıra dünyevi duyguları harekete geçiren müziksel ve tinsel anlamda doyum yapısı görsel bir imgeye dönüştürülmeye çalışılmıştır. Plak ve pikap imgesi belli bir yükseklikle sınırlandırılmış yüzeylerin ortasına yerleştirilen dairesel biçimler ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Dört ayrı parçadan oluşan çalışma elle şekillendirme yöntemi ile oluşturulmuş, beyaz pikapların pişirimi 1280°C , kırmızı renk pikapların pişirimi ise 1220°C ‘de gerçekleştirilmiştir. Uygulamaların ölçüleri; “Opikap” 15x21x10 cm, “ Bupikap” 16x20x8 cm, “Şupikap” 16x20x8, “Opikapbupikapşupikap”’ın ölçüleri cm’ dir.(Resim 3.30,3.31,3.32,3.33,3.34).



Resim 3.30: Opikap



Resim 3.31: Bupikap



Resim 3.32: Şupikap



Resim 3.33: Opikapbupikapşupikap

III. 13. “Sıkıştırılmış Anılar”

Günümüzde üretilen fotoğraf makineleri , milyonlarca görseli küçücük hafıza kartlarına sığdırabilen, sayısız özelliklerine dayalı model alternatifleri ile insanların “an’larını anılaştıran”! en önemli araçlardan biridir. Bugünün tersine geçmişte fotoğraf makinelerinde poz sayısı sınırlı filmler kullanılır, daha sonra heyecan içinde fotoğrafların nasıl çıktığı beklenir ve uygun fotoğraf kağıtlarına basılırdı. Böylece anıları anımsatan imajlar fotoğraf albümlerinde tarih sırasıyla düzenlenir, ve birer “günlük “niteliği taşırdı. Bugün dijital fotoğraf makineleri aracılığıyla hayatı görselleyen binlerce fotoğraf, bilgisayarlara, taşınabilir belleklere veya kompakt disklere yüklenerek arşivlenmektedir. Böylece kompakt diskler için üretilmiş albümler, basılı fotoğraf albümlerinin yerini almıştır. Anılar isimli bu çalışma da anılarımızı yaşamdan koparark dijital dünyaya taşıyan teknoloji; eleştirel bir bakış açısıyla sanat imgesine dönüştürülmeye çalışılmıştır. Anılar’da yan malzeme olarak kullanılan kompakt diskler , farklı renklerde şekillendirilen kil yapılar ile çerçevelenmiştir. Beş parçadan oluşan çalışmanın birim ölçüsü 15 cmolup, pişirimi 1180°C de yapılmıştır (Resim 3.34, Resim 3.35, Resim 3.36).



Resim 3.34: Sıkıştırılmış Anılar



Resim 3.35: Sıkıştırılmış Anılar (Detay)



Resim 3.36: Sıkıştırılmış Anılar (Detay)

III. 14. “Öneriler”

Bugün insan ulaşımını kolaylaştıran en önemli araçlar motosikletler, otomobiller ve benzeri motorlu taşıtlardır. Motorlu taşıtlar endüstrisi; güvenlik, konfor, hız ve model özellikleri ile kişilerin bu konuya ilişkin gereksinimlerini karşılayan çağdaş ulaşım araçları üretmektedir. Sözü edilen bu araçların – özellikle ülkemizde- sosyal statü belirleyen! bir yönü de bulunmaktadır. Öyle ki geçmişte sadece arazilerde veya askeri alanlarda kullanılan devasa jipler, bugün metropol insanının en önemli “sınıf “göstergelerinden biri haline gelmiştir. Jip ve benzeri büyük motorlu araçlar, azami ölçüde fosil yakıt tükettiğinden atmosfere saldığı karbon oranı da buna paralel olarak çok fazladır. Ülkemizde böyle bir örnek yaşanırken; dünyada nüfus yoğunluğunun en fazla olduğu Çin’de ise ulaşımda sıklıkla bisiklet ve motosiklet kullanılmakta, böylece aşırı trafik yükünü ve fosil yakıtların neden olduğu sera gazlarını da en aza indirgenmesine çalışılmaktadır.

Gezegene ve üzerinde yaşayanlara duyulan saygı ve buna bağlı tutumlar uygarlık seviyesinin bir göstergesidir. Motorlu taşıtlar endüstrisi, su ile çalışan otomobiller üretmek üzere hareket geçmiş durumda. Ancak küresel ısınmanın - kontrol edilemez bir boyuta hızla yaklaştığı düşünülecek olursa-kuraklık kaçınılmaz olacaktır. Böylece insanlığın yeni icadlarından olan su ile çalışan otomobiller, susuzluk nedeni ile hareket edemeyecek noktaya gelecektir. Kentlerde bisikletlere ve motosikletlere uygun yollar planlandığı ve bu tarz ulaşım yaygınlaştırılması ile küresel ısınmanın zararları geciktirilebilir.

Öneriler isimli çalışmada iki boyutlu ve farklı biçimlerden oluşan motosiklet ve bisikletlerden imgeleri iki boyutlu kil yüzeyler ile görselleştirilmeye çalışılmıştır. Pişirimleri 1220°C ve 1280°C ‘de gerçekleştirilen çalışmaların “Öneriler I”in 28x32x4 cm, “Öneriler II” 27x27x3, “Öneriler III” 31x33.5x3.5, ““Öneriler IV”ün ölçüleri ise 29x35x5 cm’dir. (Resim 3.37, Resim 3.38, Resim 3.39, Resim 3.40).



Resim 3.37: Öneriler I



Resim 3.38: Öneriler II



Resim 3.39: Öneriler III



Resim 3.40 : Öneriler IV

III. 15. “Mobil Maceralar I”, “Mobil Maceralar II”

Seyahat şirketlerinin insanı doğa ile buluşturan ve daha çok maceraya dayalı organizasyonları insanları kentlerden ve teknolojiden kaçma dürtüsü yaratmaktadır. Medya kanalları bu doğrultuda yayınladıkları reklamlar ile insanları harekete geçirmektedir. Örneğin; L.L. Bean reklamında kano kullanan bir çift sakin bir nehirde usulca süzülmektedir. Reklam metninde ise “ en yakın Televizyona 10 kilometre, 70 ekran yerine 360 derece su ve gökyüzünü seçtiniz, şimdi tek istediğiniz uygun bir akımdır” [34] gibi özendirici ifadeler kullanılmaktadır.

1996 yılında on iki kişinin vefat ettiği Everest dağına yapılan rehberli yolculukta, bir kişinin yanında iki diz üstü bilgisayar, bir yazıcı, bir video kamera götürdüğü belirlenmiştir. Bu dramatik örneği “teknolojinin insan üzerinde yarattığı bağımlılık ve bunun bilincinde olmayan insan” ifadesi ile açıklamak mümkündür. Başka bir deyişle teknolojinin insan hayatını denetim altına aldığı söylenebilir. Mobil maceralar isimli seramik uygulama da; teknolojinin yön verdiği, hakimiyet kurduğu hayatlar motosiklet formu ile kavramsal bir imgeye dönüştürülmüştür.Mobil Maceralar 1’in ölçüleri 12x19x16, Mobil Maceralar 2’nin ise 11x21x13 cm’dir. (Resim 3.41, Resim 3.42, Resim 3.43, Resim 3.44).

[34] Naisbitt, 1999,s.64.



Resim 3.41: Mobil Maceralar I



Resim 3.42: Mobil Maceralar I



Resim 3.43 : Mobil Maceralar II



Resim 3.44: Mobil Maceralar II

SONUÇ

“Seramik Sanatında “Sırsız” Yüzeyler” başlıklı Sanatta Yeterlik Eseri Raporu; teknoloji ve birey arasında yaşandığı düşünülen ikilem üzerine yapılmıştır. Bu ikilem; teknolojinin vazgeçemeyeceğimiz varlığı ile bu vazgeçilmezliğin yozlaştırdığı birey arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Uygulamalarda ortaya konan değer, verilmek istenen ifade sırsız yüzeylerle özdeşleştirilmiştir. Özdeşlik Seramik Sanatının yegane malzemesi olan doğal ve yumuşak kilin seramiğe dönüşürken geçirdiği değişim ile bireye ait tüm değerlerin değişimi arasında kurulmuştur. Diğer yandan ‘sırsız’ kelimesi seramik sanatında kullanılan anlamın dışında sır-sız, açık olan anlamına da karşılık gelmektedir. Her iki durumda da ortaya konan biçim, ürün veya çalışma bireye ait olması düşünülen tüm değerleri yansıtması açısından önemlidir. Sırsız Yüzey kullanımıyla bütünleştirilen örneklerde kil malzeme kendine has doğal ve yumuşak yapısı nedeniyle bireye ait tüm değerleri temsil ederken, biçimsel yaklaşım teknolojinin bireye sunduğu olanaklar ile ilişkilendirilmiştir. İnsanlığın değişiminde önemi büyük olan teknoloji biçimsel anlatımda tekerlek biçimiyle simgelenmiş ve/veya bugün gündelik hayatta karşılaştığımız nesnelere göndermeler yapılmıştır. Buna karşılık biçimlerde kullanılan köşeli yapılar ise belli bir kırılma, yön değiştirme gibi her yönüyle mekanikleşen insanın “ego ve hırsları”nı, doğadan kopuşunu, yabancılaşmasını, yozlaşmasını yansıtmak amacıyla yapılmıştır.

Seramik bir malzeme olarak, kendine özgü teknolojisi, biçimlendirme yöntemleri ve fırınlama teknikleri ile sanatçısına sayısız anlatım olanakları sunan sanatsal ifade araçlarından biridir. “Seramik Sanatında Sırsız Yüzeyler” başlıklı Sanatta Yeterlik Eseri Raporu Çalışmasında 1100-1280 C sıcaklık aralığında fırınlanan çeşitli bölgelere ait killerin kullanımıyla oluşturulan örneklerdeki salt kilin algılandığı sırsız yüzeylerin yanı sıra farklı yöntemlerle değiştirilen ve geliştirilen kil bünyelerle oluşturulan örneklerdeki ifade ve anlatım olanakları incelenmiştir.

Diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi seramik sanatında da sanatçı, görselleştirmek istediği duygu ve düşüncesini yansıtabileceği en uygun

malzemeyi ve tekniği seçebilmektedir. Bu rapor kapsamında sırsız kil yapıların kendine özgü görsel, dokusal özelliklerinden dolayı izleyicisinde ve yaratıcısında bıraktığı psişik etkiyi konu edinen bazı sanatçılara yer verilmiş, kişisel uygulamalar da salt kil bünyeler ile gerçekleştirilmiştir.

Rapor kapsamında yapılan seramik uygulamaların düşünsel alt yapısını içinde yaşadığımız teknolojik uygarlık ve buna bağlı olarak değişen, yüzeyselleşen yaşam biçimleri oluşturmaktadır. Maneviyatın yerini maddenin alması ile birlikte bireysel ilişkilerin de duygusal derinliği azalmıştır. Bu noktada doğal kil malzeme, pür yapısı ile yalın ve arınmış duyguları yansıtabilecek bir ifade aracı olarak görülmektedir. Sırsız seramik yüzeyler, bir başka deyişle çıplak kil, kendine has estetiksel görüngülerinin yanı sıra izleyicide dokunma duygusunu da harekete geçirmektedir. Kişisel bir bakış açısı ile sırlı seramiklerin kırılgan, camsı, soğuk yapısının izleyicide tedirgin edici bir etki bıraktığından söz edilebilir. Kendine has teknolojisi ve endüstrisiyle geçmişten günümüze değin gelişip çeşitlenen sır, rapor kapsamında teknoloji karşıtı düşüncelerin yapılandırdığı seramik uygulamalar ile anlamsal olarak da örtüşmemektedir. Bütün bu ve benzeri nedenlerden dolayı uygulamalarda sırsız kil bünyelerin primitif görüntüsünden ve bu yolla çalışan sanatçıların deneyimlerinden faydalanılmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma raporunun bu yönde yapılacak yeni çalışmalara kaynak olması temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

About Ceramic Today. (2009),Erişim : 11 Ekim 2009. <http://www.ceramicstoday.com/articles/coper.htm>.

Arcasoy, Ateş.(1983).*Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Atalayer, Faruk.(1994). *Temel Sanat Eğitimi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No:5.

Atalayer, Faruk.(1994).*Görsel Sanatlarda Estetik İletişim*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No:6.

Birks, Tony. (1998). *The Complete Potter's Companion*, London : ISBN 1 85029 917 X, Conran Octopus Limited.

Bingöl,Burçak.(2008). *Mekan- Seramik İlişkisinde Plastik Sanatlar Ve Dekorasyon Kavramlarının İncelenmesi*, Sanatta Yeterlik Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Ceramic Today. (2009) Erişim : 5.10.2009, <http://www.ceramicstoday.com/articles/coper.htm>

Clark, Garth. (1999). *Alev Ebuzziya Siesbye*, İstanbul : Çanakkale Seramik Sanat Yayınları.

Çalışlar, Aziz. (1983). *Kültür Sözlüğü*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.

Clark, Kenneth.(1993). *The Potter's Manual,* Little, Brown and Company.

Çobanlı, Zehra, ALKAN, Dilek, (2003). Kağıt Katkılı Seramik Bünyeler Ve Tarihsel Gelişimi. *III. Uluslar arası Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Bildiriler (s:58-63).

Cooper, Emmanuel. (2004). David Binns Kişisel Sergi Kataloğu London : London Publishing.

Diren, Sadi.(22 Ocak 1988).Seramik'te Çeyrek Asır. *Cumhuriyet Gazetesi.* syf :16 .

Dormer, Peter.(1996). *The New Ceramics: Trends+Traditions*, London : Thames And Hudson Ltd, Revised Edition.

Ekşi Sözlük. (2010), Erişim : 8 Mayıs 2010. <www. eksisozluk.com>.

Ergür, Özlem. (Nisan 2006). Şeyma Reisoğlu ile Sanatta Yaratma Süreci Üzerine, *Art Boya Sanat Dergisi ALTAMİRA,* Sayı:8, s.11-12-13.

Germaner, Semra. (1997). *1960 sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Güner, Yüksel.(1997). *Seramik*, İstanbul: Gençlik Kitapevi.

Güneşer, Birsen.(2008). *Geleneksel Uzakdoğu Sırlarının Araştırılarak, Özgün Porselen Tasarımlarına Uygulanması*,Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.

Bingöl, Burçak. (2008). *Mekan- Seramik İlişkisinde Plastik Sanatlar Ve Dekorasyon Kavramlarının İncelenmesi*, Sanatta Yeterlik Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Ceramic Today. (2009), Erişim : 20.12.2010,
<http://www.ceramicstoday.com/articles/coper.htm>.

Ceramic Today. (2009), Erişim : 20.12.2002,
<http://www.ceramicstoday.com/potw/levine.htm>.

Frank Lloyd Gallery, (2008), Erişim : 22 Ekim 2009,
< http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=26 >.

Güler, Ayşe. (2006). *Seramik Malzeme ile Hazırlanan Birimlerde Ritm İlkesi*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Göksu, Çetin. (2007). *Küresel Isınma ve Türkiyenin Güneş Projeleri*, İstanbul : Güncel Yayıncılık.

Heıdegger, Martin. (1977). *The Question Concerning Tecnology,* Martin Heidegger: Basic Writings,der.David Farrel Krell,New York : Harper& Row.

Johnson, Jean.(2002). *Exploring Contemporary Craft*, Canada: Coach House Boks and Harbourfront Centre.

Kabaş, Özer. (Aralık 1988). Candeğer Furtun ve Seramik Üzerine Düşünceler, *Sanat Çevresi*, 122, 6,7.

Kagan, S.MOISSEJ.(2008). *Estetik ve Sanat Notları*, İzmir: Karakalem Kitabevi.

Karabey, Öztürk, Burcu. (2004). *Seramik Uygulamaların Plastik Düşünce Sistemi İçinde Yapılandırma Süreci*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Karabey ,Burcu. Altundağ ,Melahat.(2007). *Seramik Sanatında Kil Bünye İçerisinde Kullanılan Katkı Maddelerinin Sanatsal Etkileri*, *XIII. Ulusal Kil Sempozyumu* : Isparta :Bildiriler (s. 676-691).Isparta.

Karasu, Bilge.(1993).*Kısmet Büfesi*, İstanbul : Metis Edebiyat Yayınları, No:49.

Karasu, Bilge. (1994). *Göçmüş Kediler Bahçesi,* İstanbul : Metis Edebiyat Yayınları, No:71.

Leach Pottery.(2009), Erişim : 9 Ekim 2009,
< www.leachpottery.com>.

Martinez , Rosa (1998). *Mediterranea,* İstanbul : Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayını.

Naisbitt, John.(1999). *İnsan ve Teknoloji,* London : Nicholas Brealy Publishing.

Peterson, Susan.(2000). *Contemporary Ceramic*, USA : Laurence King Publishing.

Probstner, Janos. (2002). *International Ceramics Studio Kecskemet*, Hungary : ICS Publishing.

Sartwell, Crispin. (2000). *Yaşama Sanatı*, İstanbul : Ayrıntı Yayıntıları.

Sönmez, Nazan.(2001). *Seramik Sanatında Resimsel Etkiler*, *Seramik Sanatı ve Sorunları*, *II. Uluslar arası Avanos Seramik Sempozyumu* Ankara: Bildiriler : s.51-52.

Karabey,Burcu. Altundağ ,Melahat.(2007). *Seramik Sanatında Kil Bünye İçerisinde Kullanılan Katkı Maddelerinin Sanatsal Etkileri*, *XIII. Ulusal Kil Sempozyumu* : Isparta :Bildiriler (s. 676-691).Isparta.

Karart, (2008), Erişim : 13. Eylül, 2009,
< www.karaart.com/hoshino/blaetler.html.>

Sözen, M., U. Tanyeli.(1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul : Remzi Kitabevi.

Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara : Ütopya Yayınevi.

Lenoir , Béatrice.(2004). *Sanat Yapıtı* , İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.

Osterman, Matthias.(2002). *The Ceramic Surface*, London : A&C Black .

Perryman, Jane.(2004). *Naked Clay*, USA : A&C Black.

Peterson, Susan.(2000) . *Contemporary Ceramic*, USA : Laurence King Publishing.

Peterson, Susan-Jan.(2009). *Seramik Yapıyoruz*. (Çev: Sevim Çizer), İzmir : Karakalem Kitabevi Yayınları.

Pirsig ,M.Robert.(1995).*Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı.* İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

*Puls Contemporary Ceramics.(*2010),Erişim : 9 Mayıs 2010. < http://www.pulsceramics.com/tjokdessauvage.html>.

Türk Dil Kurumu Elektronik Sözlüğü.(2009). Erişim : 2 Ekim 2009, <www. tdk.gov.tr>.

Wikipedia Özgür Ansiklopedi Web Sayfası. (2009). Erişim: 13 Ekim 2009, http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut_d%C4%B1%C5%9Favurumculuk>.

Wikipedia Özgür Ansiklopedi Web Sayfası. (2009). Erişim: 22 Ekim 2009 , <http://tr.wikipedia.org/wiki/Art_nouveau>.

Wikipedia Özgür Ansiklopedi Web Sayfası. (2009), Erişim : 12 Ekim 2009, < http://tr.wikipedia.org/wiki/Arts_and_Crafts>.

Wikipedia Özgür Ansiklopedi Web Sayfası. (2009), Erişim :12 Ekim 2009, < http://tr.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>.

Wikipedia Özgür Ansiklopedi Web Sayfası. (2009), Erişim :13.10.2009, <http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Voulkos>

Vads: free art and design images for education.(2009), Erişim : 11 Ekim 2009, <http://www.vads.ac.uk/learning/csc/rie/essay.html>

Vassaf, Gündüz. (2009). *Cehenneme Övgü*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

Vecchio, Marc Del.(2001). *Postmodern Ceramics.* London : British Library Cataloguing-in- Publication.

Vincent, Paul.(1993). *Sebastian Blackie*. London : Studio Pottery Publishing.

De Waal, Edmund. (1999). *Modern Kerameik*, Holland : New Holland Publishers.

De Waal, Edmund. (2003). *20th Century Ceramics*, London: Thames&Hudson.

Wehner, Tibor. (2002). *Kecskemeti:* Germany : Gemeinde Gundremmingen.

Yüksel, Güner. (1987). *Seramik*. İstanbul : Gençlik Kitabevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Senem Feyzoğlu

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 01/ 01/ 1977

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : H.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : H.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Sanatsal Faaliyetleri :Yurtiçinde iki kişisel sergi açmış, yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda karma sergi, çalıştay ve sempozyumlara katılmıştır.

Projeler : H.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü için geliştirilen alt yapı projelerinde çalışmıştır.

Çalıştığı Kurumlar : H.Ü. G.S.F. Seramik Bölümü

İletişim : senemaker2000@yahoo.com,

Tarih : 23 Haziran 2010