



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

SERAMİK SANATINDA İŞLEV

Yüksek Lisans Tezi

SAMET AYGÜN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. YEŞİM ZÜMRÜT

Çanakkale - 2019



ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SERAMİK ANASANAT DALI**

SERAMİK SANATINDA İŞLEV

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Samet AYGÜN**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Yeşim ZÜMRÜT**

Çanakkale – 2019

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Seramik Sanatında İşlev” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir bir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

(Tarih) 19/07/2019

(İmza)

Samet AYGÜN



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Samet Aygün'e ait **Seramik Sanatında İşlev ve İşlevsizlik** adlı çalışma, jürimiz tarafından Seramik Anabilim Dalı YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

| Üyeler | İmza |
|--|------|
| Doç. Dr. Yeşim ZÜMRÜT (Danışman) | |
| Doç. Dr. Vedat KACAR | |
| Dr. Öğr. Üyesi Müjde YÜCEL COŞAR | |

Tez No :
Tez Savunma Tarihi :

ONAY

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ
Enstitü Müdürü

19.07.2019

ÖZET

SERAMİK SANATINDA İŞLEV

Neolitik dönemden Barok döneme ve Endüstri çağına kadar üretilen seramiklerde, ihtiyaca yönelik pratik işlevin yanı sıra dekoratif ve süslemeci bir tavır hakimken, 20.Yüzyılın başlarından itibaren işleve dair estetik, pratik ve sembolik olmak üzere farklı kaygıların ön plana çıktığı gözlenir.

Üretimde sadelik, estetik ve işlevsellik tavrı, mimar Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar kentinde 1919 yılında kurulan Bauhaus okulu görüşünü işaret etmektedir. Bauhaus okulunda pek çok disiplinde olduğu gibi seramik alanında da ihtiyaca yönelik işlevsel, ekonomik ve estetik ürünler tasarlanmıştır. İngiltere'deyse estetik kaygıların ön planda olduğu işlevsel ürünler, Bernard Leach öncülüğünde Leach okulunda üretilmiştir.

Seramiğin; Picasso, Miro, Duchamp gibi farklı disiplinlerden sanatçıların elinde, endüstriyel bir ürün kaygısı olmaksızın sadece yaratıcı gücün kurallarıyla özgürce tasarlanması, üretilmesi veya hazır yapım bir sanat nesnesi olarak yorumlanması, Hans Coper, Peter Voukos gibi dönemin seramik sanatçılarına yön vermiş, 1960 sonrası Postmodern süreçte, seramik sanatçılarının işlevsel kaygılardan uzak formlar üretmelerine katkı sağlamıştır. Funk hareketinin öncüsü Robert Arneson, işlevin çoğu zaman yok sayıldığı bu eserlerden etkilenerek, günlük hayattaki kullanım nesnelерinin alışıla gelmiş işlevsel niteliklerini sorgulamış ve bu nesneleri seramik malzemeyle yeniden yorumlamıştır.

İşlevsel kaygıların yerini anlatımcı bir tavrın aldığı bu dönemde, pratik ve sembolik işlevden ziyade, estetik işlevin ön plana çıktığı, kişisel, sosyal, toplumsal ve/veya politik söylemi olan seramikler üretilmiş, Harriet Lawton, Jon Almeda, Livia Marin, Paul Scott gibi sanatçılar bu yaklaşımın öncüleri olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Pratik İşlev, Sembolik İşlev, Estetik İşlev, İşlev, Seramik Sanatı.

ABSTRACT

FUNCTION IN CERAMIC ART

While the ceramics produced from the Neolithic to the Baroque period and the Industrial era, have decorative and ornamental attitude rather than the practical function towards the need, it is observed that from the beginning of the 20th century, different concerns such as aesthetics, practical and symbolic functions have come to the fore.

The attitude of simplicity, aesthetics and functionality in production points to the opinion of the Bauhaus school, established in 1919 by architect Walter Gropius in Weimar, Germany. In Bauhaus school, as in many disciplines, functional, economic and aesthetic products have been designed in the field of ceramics. In England, functional products with mainly aesthetic concerns were produced at the Leach school led by Bernard Leach.

The production of ceramics in the hands of artists from different disciplines such as Picasso, Miro, Duchamp, without the concern of an industrial product, only by the rules of creative power being produced freely, or its interpretation as a ready-made art object, directed the ceramic artists of the period such as Peter Voulkos, Hans Coper and contributed to the production of forms far from functional concerns in the post-1960 postmodern period.

Robert Arneson, the pioneer of the funk movement, was influenced by these works, where the function was often ignored, questioned the usual functional qualities of objects of everyday use and reinterpreted these objects with ceramic material.

During this period in which functional concerns were replaced by a narrative attitude rather than practical and symbolic functions, ceramics were produced with personal, social, and / or political discourse, where aesthetic function came to the fore. Artists such as Harriet Lawton, Jon Almeda, Livia Marin, Paul Scott were the pioneers of the approach.

Keywords: Practical Function, Symbolic Function, Aesthetic Function, Function, Ceramic Art.

ÖNSÖZ

Bu çalışma kapsamında, seramik özelinde işlev ve tarihi incelenmiş, fabrikasyon olarak üretilen işlevsel seramiklerin niteliklerini sorgulayan Arts and Crafts, Bauhaus vb. akımların Endüstri ile olan ilişkisi ve ayırım noktaları tespit edilmiştir. Ayrıca, 1950 sonrası seramikte işlevin yeniden sorgulandığı ve kısmen yok sayıldığı uygulamaların, çağdaş seramik sanatçıları ve uygulamalarına etkisi belirlenmiştir.

Pekçok alanda kullanılan bir sözcük olmasından dolayı ‘işlev’, konunun en net şekilde aktarılabilmesi için seramik özelinde pratik, sembolik ve estetik işlev olarak sınırlandırılmıştır. Seramik alanında literatür taramasında ‘işlev’ konulu az sayıda kaynak bulunduğu için farklı disiplinlerdeki kaynaklardan da yararlanılmıştır. Sanatçı uygulamalarının incelendiği bölüm, basılı yayınlar, internet kaynakları ve eser görselleri üzerinden değerlendirilmiştir. Yazılı yayın ve görsel kaynağın çok az olduğu konularda internet önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Çalışmanın planlanması ve sistemli bir şekilde kaleme alınmasında yol gösteren danışmanım Doç. Dr. Yeşim ZÜMRÜT’e; desteğini esirgemeyen değerli hocalarıma ve arkadaşlarıma ayrı ayrı teşekkür ederim. Ayrıca bu yoğun süreci benimle paylaşan aileme ve kız arkadaşıma da göstermiş oldukları anlayış ve destekten ötürü teşekkür ederim.

Samet AYGÜN

Çanakkale, 2019

İÇİNDEKİLER

| | |
|-------------------|------|
| ÖZET | i |
| ABSTRACT | ii |
| ÖNSÖZ | iii |
| İÇİNDEKİLER | iv |
| KISALTMALAR | v |
| TABLolar | vi |
| ŞEKİLLER | vii |
| GÖRSELLER | viii |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM İŞLEV VE TARİHİ

| | |
|-------------------------|---|
| 1. İşlevin Tarihi | 7 |
|-------------------------|---|

İKİNCİ BÖLÜM SERAMİK SANATINDA İŞLEV'İN SORGULANMASI

| | |
|----------------------------------|----|
| 2. Seramik Sanatında İşlev | 21 |
|----------------------------------|----|

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA İŞLEV

| | |
|---|----|
| 3. Çağdaş Seramik Sanatında İşlevin Sorgulandığı Eserler..... | 32 |
|---|----|

| | |
|-------------|----|
| SONUÇ | 46 |
|-------------|----|

| | |
|----------------|----|
| KAYNAKÇA | 48 |
|----------------|----|

| | |
|----------------|----|
| ÖZGEÇMİŞ | 52 |
|----------------|----|

KISALTMALAR

| | |
|-------------|-----------------|
| Böl. | : Bölüm |
| Çev. | : Çeviren |
| D. | : Dergi(si) |
| Der. | : Derleyen |
| Ed. | : Editör(ler) |
| End. | : Endüstri |
| Gzt. | : Gazete(si) |
| No. | : Numara |
| Nu. | : Number |
| p. | : Page |
| s. | : Sayfa |
| ss. | : Sayfa Aralığı |
| üni. | : Üniversite |
| yy. | : Yüzyıl |

TABLULAR

| Tablo No | Tablo Adı | Sayfa |
|-------------------|---|--------------|
| Tablo 1.1. | Tasarımda işlev ve nesneden beklenenin örneklendirilmesi, (Samet Aygün tarafından oluşturulmuş işlev-nesne ilişki tablosu). | 2 |
| Tablo 1.2. | Nuri Doğan ürün-işlev şeması, ders notları. | 5 |
| Tablo 1.3. | Bilinçsiz ve Bilinçli Üretimler, (Nigan Bayazıt, Tasarımı Anlamak, İdeal Kültür&Yayıncılık, İstanbul 2008, s.252). | 8 |



ŞEKİLLER

| Şekil No | Şekil Adı | Sayfa |
|------------|---|-------|
| Şekil 1.1. | Kullanım Şeması, https://br.noticias.yahoo.com/sete-coisas-que-voc%C3%AA-precisa-140130952/photo-p-voc%C3%AA-est%C3%A1-num-shopping-photo-140130804.html (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 4 |
| Şekil 1.2. | Walter Gropius, Dairesel şema, https://www.rdmv.lv/lv/news/aktualitates-lv/iesakam/bauhaus---sapnu-skola-i-dala (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 16 |



GÖRSELLER

| Görsel No | Görsel Adı | Sayfa |
|--------------|--|-------|
| Görsel 1.1. | Seramik Fincan, https://www.whatscooking.net.au/maxwell-and-williams-/maxwell-and-williams-white-basics-diamonds-tea-cup-and-saucer-220ml/ehagdv0028.aspx (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 3 |
| Görsel 1.2. | Asma Klozet, https://www.badshop-austria.at/bad/wc-395/dusch/Grohe/grohe-sensia-arena-dusch-wc-kompletanlage.html?language=en (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 4 |
| Görsel 1.3. | Seramik Kap, ‘Neolitik Çağ’, https://www.trocadero.com/stores/MarkMlodoch/items/1218156/Mayan-miniature-painted-bowl (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 7 |
| Görsel 1.4. | Seramik Kap, ‘Geç Neolitik Çağ’, https://www.gundemturkiye.com/tarih/uygarlik-tarihi/tarih-oncesi-uygarliklar/kalkolitik-cag/hacilar.html (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 7 |
| Görsel 1.5. | Peter Behrens, ‘AEG firması için yapılan bazı tasarımlar’, https://kitchendecor.club/files/mies-van-der-rohe-bauhaus.html (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 11 |
| Görsel 1.6. | El Lissitzk, ‘Konstrüktivizm poster’, http://www.studentshow.com/gallery/19983425/El-Lissitzky-Poster (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 14 |
| Görsel 1.7. | Vladimir Tatlin, ‘Tatlin Kulesi’, https://www.pinterest.at/pin/421086633880367420/ (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 15 |
| Görsel 1.8. | Naum Gabo, ‘Doğrusal Yapı’, https://aminoapps.com/c/historiadelarte/page/blog/quien-es-naum-gabo/IXa3_Nv2sQugdWemzmEnLR8KDaBQjbokq6 (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 15 |
| Görsel 1.9. | El Lissitzky, ‘Cloud İron’, https://www.systemichabitats.it/extra/cui-prodest/horizontal-skyscrapers/ (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 15 |
| Görsel 1.10. | Dessau dönemi Bauhaus Sandalyesi, https://www.bauhaus-dessau.de/en/exhibitions/craft-becomes-modern-the-bauhaus-in-the-making.html (Erişim Tarihi: 21.04.2019). | 18 |
| Görsel 2.1. | Bernard Leach, ‘Fruit Bowl’, 1950, https://www.tate.org.uk/art/artworks/leach-fruit-bowl-t12071 (Erişim Tarihi: 29.03.2019). | 22 |
| Görsel 2.2. | Pablo Picasso, ‘Keman’, 1915, 100x63,7x18cm, Picasso Müzesi, http://anartlovers.blogspot.com/2016/11/pablo-picasso-violin-1915.html (Erişim Tarihi: 04.04.2019). | 24 |
| Görsel 2.3. | Pablo Picasso, ‘Duck flower-holder’, 1951, https://www.masterworksfineart.com/artists/pablo-picasso/ceramic/canard-pique-fleurs-duck-flower-holder- | 25 |

- 1951/id/W-5463?sku=W-5463&redir=canonical (Erişim tarihi: 28.03.2019).
- Görsel 2.4.** Joan Miro, 'Vase', 1946, <https://successiomiro.com/catalogue/object/1078> (Erişim tarihi: 28.03.2019). 25
- Görsel 2.5.** Marcel Duchamp, 'Bisiklet Tekeri', 1913, <http://galeriaromana.ro/calendar-28-iulie-marcel-duchamp/> (Erişim Tarihi:28.03.2019). 26
- Görsel 2.6.** Marcel Duchamp, 'Çeşme', 1917, <https://astrofella.wordpress.com/2017/11/07/dali-duchamp-the-royal-academy/amp/> (Erişim Tarihi:28.03.2019). 26
- Görsel 2.7.** Ruth Duckworth, 'Cup and Blade', 1990, <https://www.artsy.net/artwork/ruth-duckworth-cup-and-blade> (Erişim Tarihi: 29.03.2019). 28
- Görsel 2.8.** Lucie Rie, 'Vase with Copper Rim', 1960-70, <https://www.artsy.net/artwork/lucie-rie-vase-with-copper-rim> (Erişim Tarihi: 29.03.2019). 28
- Görsel 2.9.** Hans Coper, 'Small Cycladic Arrow Form', 1972, <https://www.artsy.net/artwork/hans-coper-small-cycladic-arrow-form> (Erişim Tarihi: 29.03.2019). 28
- Görsel 2.10.** Peter Voulkos, 'Rocking Pot', 1956, <http://handeyemagazine.com/content/iconoclastic-ceramics> (Erişim Tarihi: 05.04.2019). 28
- Görsel 2.11.** Robert Arneson, 'Daktilo', 1965, <https://www.flickr.com/photos/rocor/27695211563> (Erişim Tarihi: 07.04.2019). 30
- Görsel 2.12.** Howard Kottler, 'Gold Hole Grabber', 1967, <https://wahooart.com/Art.nsf/O/AQTJ8U> (Erişim Tarihi: 07.04.2019). 30
- Görsel 3.1.** Harriet Lawton, 'Kintsugi Plate', 2015, 16x12cm, <https://www.mrxstitch.com/cutting-stitching-edge-harriet-lawton/> (Erişim Tarihi: 22.04.2019). 32
- Görsel 3.2.** Zoe Hillyard, 'Spring Oriental Vase', 2015, 28x17cm, <https://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/zoe-hillyard/> (Erişim Tarihi: 22.04.2019). 33
- Görsel 3.3.** Hella Jongerius, 'Embroidered Tablecloth', 1999, 120x80cm, <http://www.jongeriuslab.com/work/embroidered-tablecloth> (Erişim Tarihi: 22.04.2019). 34
- Görsel 3.4.** Diem Chau, 'Bun With Red Thread', 2006, 15cm, <http://www.diemchau.com/plates5.html> (Erişim Tarihi: 19.04.2019). 34

- Görsel 3.5.** Michelle Taylor, 'Narrative Artefact 3', 2012, 14x11cm, <http://www.michelletaylorceramicartist.com/gallery-3> (Erişim Tarihi: 22.04.2019). 35
- Görsel 3.6.** Livia Marin, 'Melting Ceramic', 2012, 26x6cm, <https://www.gessato.com/nomad-patterns-melting-ceramics-by-livia-marin/> (Erişim Tarihi: 22.04.2019). 36
- Görsel 3.7.** Yee Sookyung, 'Translated Vase', 2013, 132x73x73cm, <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/january/24/yeesookyung-why-i-create/> (Erişim Tarihi: 22.04.2019). 37
- Görsel 3.8.** Paul Scott, 'Cumbrian Blue(s) Italian Willow', 2014, 38x28cm, <http://cumbrianblues.com/portfolio/page/2/> (Erişim Tarihi: 22.04.2019). 38
- Görsel 3.9.** Kjell Rylander, 'Resistance (acoustic feedback)', 2001, 55x34x31cm, <http://www.kjellrylander.com/> (Erişim Tarihi: 22.04.2019). 39
- Görsel 3.10.** Alev Ebüzziya Siesbye, 'Lilac Bowl', 1984, 28x18cm, https://www.michelebeiny.com/en-GB/sold/alev-ebuzziya-siesbye-lilac-bowl/prod_10278#.XL7Ms3duJ14 (Erişim Tarihi: 23.04.2019). 40
- Görsel 3.11.** Clare Twomey, 'Consciousness/Conscience', 2001-2004, http://www.claretwomey.com/projects_-_consciousnessconscience.html (Erişim Tarihi: 23.04.2019). 41
- Görsel 3.12.** Clare Twomey, 'Exchange', 2013, http://www.claretwomey.com/projects_-_exchange.html (Erişim Tarihi: 23.04.2019). 41
- Görsel 3.13.** Clare Twomey, 'Humanity Is In Our Hands', 2016, http://www.claretwomey.com/projects_-_humanity_is_in_our_hands.html (Erişim Tarihi: 23.04.2019). 41
- Görsel 3.14.** Jon Almeda, 'Small yet Sturdy', 2017, 2,5x2,5cm, <https://www.asianpaints.com/colourquotient/showcase/jon-almeda-is-the-ceramicist-creating-detailed-and-coinsized-works-of-art/> (Erişim Tarihi: 28.04.2019). 42
- Görsel 3.15.** Samet Aygün, 'Demlik', 2017, 61x52x18cm. 43
- Görsel 3.16.** Samet Aygün, 'Klozet', 2018, 80x60x60cm. 43
- Görsel 3.17.** Ai Weiwei, 'Ejderhalı Mavi-Beyaz Çanak Parçaları', 1996, 20x20x8,5cm 44
- Görsel 3.18.** Ai Weiwei, 'Bambu Sırıklar ve Porselen Vazolar', 2005-2008, 3 vazo 44

GİRİŞ

Endüstri devrimi, küçük atölyelerin yerlerini büyük fabrikaların aldığı, kitlesel olarak çalışılan fakat el becerisi gerektirmeyen bir sistemi getirmiştir. El işçiliğiyle üretilen yöresel seramik ürünlerin yerini kitlesel olarak düşünülmüş imitasyon nesnelerin aldığı, tecrübe ve el becerisi gibi insana bağlı gerekliliklerin azaldığı, malzemenin doğasının dışlandığı dönemde 'işlev' yeniden sorgulanmıştır. "Seramik Sanatında İşlev" başlığı altındaki yüksek lisans tez çalışması kapsamında birinci bölümünde işlev nedir? sorusu irdelenmiş, tarihsel süreç içinde pratik, sembolik ve estetik işleve değinilmiş, Arts and Crafts, Deutscher Werkbund, Rus Konstrüktivizm ve Bauhaus gibi önemli sanat akımları incelenmiştir.

Zanaattan tasarıma işlevsellik özelliğini korumaya devam ederek güçlü bir şekilde yeniden yorumlanan seramik, 19.yy. sonunda Batı'nın Uzakdoğu seramik tekniklerini öğrenmesiyle, doğu ürünlerine ilginin arttığı 1920'lerden başlayarak, Çin ve Japon örneklerini model almaya başlamıştır. Kullanıma yönelik işlevinden çok estetik işlevleriyle ön planda olan seramiklerin incelendiği ikinci bölümde; seramiğin var olduğundan beri yüklendiği, bir amaca hizmet etme görevinden sıyrılarak kimlik değiştirdiği dönemler ve bu dönemlere öncülük eden sanatçılar tespit edilmiştir. Pablo Picasso, Joan Miro, Marcel Duchamp vb. önemli sanatçıların seramik malzemeyi kullanmalarının, seramiğin zanaattan sanata dönüşümüne sağladığı katkı ve Hans Coper, Ruth Duckworth, Lucie Rie ve Peter Voulkos gibi seramik sanatçılarına etkileri de bu bölümde ele alınmıştır.

Duchamp'ın hazır-yapım nesnelerinde ve sonraları Funk hareketinde de karşılaştığımız bazı eserlerin ortak paydası, nesnelerin pratik işlevlerinin yok sayılmasıdır. Bu bağlamda yapılan eserlerde, eserin malzemesi veya boyutlarıyla oynama, formda küçük değişiklikler yapma veya bilinen bağlamının dışında yorumlama gibi yöntemler kullanılmıştır. Sonraları kişisel, sosyal, toplumsal, politik vb. çeşitli söylemler amacıyla çağdaş seramik sanatçıları tarafından da bilinçli olarak tercih edilen bu yöntemlerin incelendiği üçüncü bölümde; işlevi bilinçli olarak sorguladığı düşünülen Paul Scott, Alev Ebüzziya Siesbye, Livia Marin, Yee Sookyung vb. sanatçı uygulamaları, basılı yayın, internet kaynakları ve görseller yardımıyla irdelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İŞLEV VE TARİHİ

İşlev insanlığın ihtiyacı doğrultusunda şekillendirdiği her bir nesnenin üretim ve tüketim sürecinde rol oynamış ve birçok farklı tanımı yapılmıştır.

Türk Dil Kurumu Sözlüğündeki tanıma göre işlev, “Bir nesne veya bir kimsenin gördüğü iş, iş görme yetisi, görev, fonksiyon” dur. Sosyolojik olarak ise “bir yapının gerçekleştirilebileceği ve onu başka yapılardan ayırt etme imkânı veren eylem türü, fonksiyon”¹ şeklinde tanımlanmıştır.

Bayazıt, tasarımda işlevi “...bir nesnenin gördüğü iş, nesneden beklenen, istenen, tayin edilen eylemler olarak tanımlanır. Tasarımda işlev, gereksinme ve amaçları nesneyle ilişkileri içinde yerine getirme ve gerçekleştirme anlamında kullanılmaktadır”² olarak ifade eder.

Kuban ise işlevi “gereksinmelerin belirlediği istekler ve onların programlaştırması anlamına gelmektedir”³ olarak belirtmektedir.

Tablo 1.1. Tasarımda işlev ve nesneden beklenenin örneklendirilmesi.

| | |
|---|--|
| Bir seramik bardak, iç boşluğa sahip olmalıdır. | Görevi, iç boşluktaki malzemeyi tutmaktır. |
| Bir seramik klozet, insan vücuduna uygun olmalıdır. | Görevi, dışkıyı kanaldan göndermek ve temizlenebilir olmaktır. |
| Bir seramik karo, çevresel koşullara uygun olmalıdır. | Görevi, kullanıldığı mekânsal özelliklere göre farklılık gösterebilmektedir. |

Bir nesnenin tasarlanmasına neden olan bütün amaçlar eylemlere dönüştüğünde işlevi ortaya koymakta ve işlev bütün yardımcı işlevlerin birleşiminden oluşmaktadır. Bu nedenle işlev bütün gerekli ilişkilerin ve parçaların birleşimidir⁴.

¹ TDK, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbc2125e64f51.35466364 (Erişim Tarihi: 21.04.2019).

² Nigan Bayazıt, Endüstri Tasarımı Temel Kavramları, İdeal Kültür&Yayıncılık, İstanbul 2011, s.93.

³ Doğan Kuban, Mimarlık Kavramları, YEM Yayın, İstanbul 2002, s.21.

⁴ Nigan Bayazıt, Tasarımı Anlamak, İdeal Kültür&Yayıncılık, İstanbul 2008, s.272.

Tasarımda işlev, ihtiyaç duyulan nesne ‘nasıl olmalı’ ve ‘nasıl bir çevrede olmalı’ sorularının cevabıdır⁵. Tasarım, özünde bu cevapları verirken tıpkı sanat gibi yıkıcı-yapıcı bir eylemdir. Tasarımın günlük hayatta sahip olduğu pratik işlev, sanat ile arasındaki temel farktır. Tasarımın temelinde Pratik (teknik) İşlev, Sembolik İşlev ve Estetik İşlevi barındırdığı kabul edilir.



Görsel 1.1. Seramik Fincan.

Fincan, insan parmak ölçülerine uygun, kullanımı rahat ve güvenli bir kulpa sahip olmalıdır. Bu, karmaşık bir sisteme sahip olan insanın çeşitli anatomik, fizyolojik ve Antropometri⁶ niteliklerini analiz etmeyi gerektirir. Nesne temel işlevi doğrultusunda bu niteliklerden bir veya birkaçını sağlamak durumundadır. Nesnenin bu özelliklere sahip olması, pratik işlev sonucudur (Görsel 1.1).

İnsan vücudu belli fiziksel nitelikleri olan bir bütündür. İnsanın kullanımı için geliştirilen her nesne belli koşullar altında bu bütünün belli parçalarıyla ilişki kurmak durumundadır. Bu ilişki bire-bir fiziksel bir ilişki olabileceği gibi uzaktan oluşturulan (görsel, işitsel, vb.) bir ilişkide olabilir. İşte bu ilişki sürecinde nesnenin fiziksel varlığının insanın fiziksel varlığına uygunluğu fizyolojik ölçütlerle gerçekleştirilir⁷.

Temel işlev bir nesnenin varlığını gerekli kılan gereksinimler ışığında doğar. Örneğin “çelikten oluşturulan bir bıçağın uzunluk ve derinliğinin, insanın kullanımına uygun tasarlanması” gerekliliğini oluşturan temel işlevi “kesmek” tir. Kesimi sağlayacak ölçütler ise bıçağın temel işleve dönük fizyolojik ölçütleridir; kesim düzlemine temas edecek bıçağın

⁵ Tasarım, insanın nesnelere kurduğu en temel iletişim kipidir (modus). Bu kip, bilgi, etik, estetik ve teknik kategorileri içinde kendini gösterir (Tunalı, 2002: 13).

⁶ Antropometri; İnsanlar tarafından kullanılmak üzere tasarlanan objelerin ölçüleri insan ölçüleriyle ilgilidir. İnsana yakın çevrenin tasarlanması, insan vücudunun strüktürünü, ölçülerini ve hareketlerinin sınırlarını bilmeyi gerektirir.

⁷ Mehmet Asatekin, “Endüstri Tasarımında Tasarım Ölçütlerine Bütünsel Bir Yaklaşım”, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, Ekim 1976, ss. 247-263, s.248.

formu ve sap kısmına eklenen çeliğe nispeten yumuşak ve kaydırmaz malzemenin tercih edilmesi “fizyolojik ölçütler” olarak tanımlanabilir.

Nesneler çevre içinde birbirleriyle ve çevre elemanlarıyla da ilişki kurmak durumundadırlar. Bu ilişkiyi kuracak “uç” noktaların uygunluğunu fiziksel çevre ölçütleri sağlar. Nesnelerin ayakları, asılma donanımları, bağlantı ayrıntıları bu tür ölçütler sonucudur⁸.



Görsel 1.2. Asma Klozet.

Şekil 1.1. Kullanım Şeması.



Asma bir klozetin asma ayaklarının duvara paralel olması gereklidir. Duvara montajı gerçekleştirilen klozette oturma kapağı ve klozet çeperinin temas noktaları fiziksel açıdan birbirleriyle örtüşmelidir. Kullanım sırasında herhangi bir sakatlık yaşanmaması için güvenli ve fiziksel özellikleri insan vücuduna uygun olmalıdır. Eğer kamuya açık bir alanda kullanılacak ise bazı talimatlar, semboller ile kullanıcıya aktarılmalıdır (Görsel 1.2).

Kullanıma yönelik tasarlanmış olan bir nesnede, tasarımcı kullanıcıya, ürünün nasıl kullanılacağını iletmelidir. Bazen bunu insanların doğal eğilimlerinden⁹ faydalanarak yapan tasarımcı, çeşitli bileşenlere sahip bazı nesnelere sembol kullanmaktadır. Çeşitli fiziksel ve çevresel bileşenlerden oluşan bir klozette, tasarımcı, kullanıcıya sembollerle kullanım talimatlarını anlatır. Bu vb. birçok nesnede kullanılan sembol, kullanıcı-nesne arasındaki iletişimi gerçekleştirir (Şekil 1.1).

⁸ Mehmet Asatekin, a.g.e., s.249.

⁹ Herhangi bir koşullanma olmaksızın, biçimlerin belli işlevleri anımsatmaları “doğal eğilimler” sonucu mümkündür. Dokulu bir yüzeye temas etme isteği, yuvarlak biçimin dairesel hareketi, derinliği olan formların kap olarak kullanılma olasılığı vb. fakat koşullanmaları, doğal eğilimlerimizden net bir şekilde ayırt edemeyiz. Tekerlekleri bulunan bir nesnenin devingen bir yapıya sahip olduğunu iletmesi veya kullanıcı tarafından öğrenilmiş olan bir nesneye karşı koşullanma durumudur.

Tasarımda, pratik ve sembolik işlevlerin gerçekleşmesi, nesneden beklenilen belli ölçüde karşılır. İnsan, nesnede bunun ötesinde bir şey arar; estetik. Bir klozetin iskeletini oluşturan temel duvarlar, insanın klozetten beklentilerini yerine getirirse de estetik kaygılarla düşünülmüş ve iskeletin dış kabuğunu oluşturan biçim, beğeniye, duygulara hitap eder ve tercih noktasında belirleyicidir.

Tablo. 1.2. Nuri Doğan ürün-işlev şeması.



Nuri Doğan'ın ürün-işlev şemasını incelediğimizde de karşımıza çıkan estetik işlevi, Tansuğ "Fonksiyon kavramı basit bir faydalılık kavramı değildir. Bunu aşan bir anlamı vardır. Çünkü bize gündelik hayatta yararlı olan eşyalar bile biçimsel fonksiyonlarını ve hayatımızın bütün derinliğine yansımak imkânını estetik ölçülerinde bulurlar"¹⁰ ifadeleriyle dile getirmiştir. Örneğin bir mimaride vücut bulan tasarım, metal ve çeşitli materyaller tarafından taşınır. Bu sanat ve teknik arasındaki ilişki, estetik işlevi anlamayı gerekli kılmaktadır.

Estetik olabilme niteliği, yine onlar arasında önemli bir ayrılığı da ortaya koyar. Şöyle ki, bir sanat yapıtının estetik olması, onun özü gereğidir. Teknik ürüne gelince, burada ilk planda gelen, teknik ürünün işlevsel (fonksiyonel) olmasıdır. İşlevsellik onun ereğini oluşturur¹¹.

Teknik bir nesne tasarımında, ölçülere bağlı kalma zorunluluğu olan tasarımcının estetik açıdan özgürlüğü kısıtlanmaktadır. İnsan, kullandığı bir tabağı veya bardağı beğenebilir fakat bu onun temel amacı değildir. Bir tabak veya bardaktan beklenen, pratik işlevini yerine getirmesidir. Tasarım ile sanat arasındaki temel farkta budur. Tasarlanan bir nesnede belirleyici olan onun işlevsel (fonksiyonel) olmasıdır. Sanatsal bir nesneden pratik ve sembolik bir işlev beklenmez. Ancak bu işlevleri doğru şekilde yerine getiren bir ürünün tercih edilmesi ve uzun ömürlü varlığını sürdürmesi noktasında estetik işlevin önemi devreye girer.

¹⁰ Sezer Tansuğ, Sanatın Görsel Dili, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.54.

¹¹ İsmail Tunah, Tasarım Felsefesine Giriş, Yem Yayın, İstanbul 2002, s.27.

İnsanın varlıkla iletişimde bir başka tasarım kipi sanattır. Bir sanat yapıtı, örneğin bir resim, bir heykel, bir müzikal kompozisyon bir tasarımdır ve bir tasarım varlığı olarak onlar real varlığı aşarlar. Ancak, estetik dünyada bu realiteyi aşma, bilgi alanındaki realiteyi aşmadan daha farklıdır ve yeni bir varlık kategorisini beraberinde getirir¹².

Herhangi bir teknik vb. sürece tabi olmayan, tinsel bir yaratı ürünü olan sanatın temelinde özgürlük yatar. Sanatın özünde bulunan bu özgür ruh, onun herhangi bir biçim veya malzeme olarak değerlendirilmesine karşı çıkar.

Sanat, fiziksel olarak kurulabilir mi? Nitekim, ne zaman bir şiirin anlamını bir yana itip onu oluşturan sözcükleri saymaya, bu sözcükleri hecelere ve harflere ayırmaya, ya da bir heykelin estetik etkisini bir yana bırakıp onu ölçmeye ve tartmaya kalksak, böyle bir işlem gerçekleştiriyoruz demektir¹³.

Tasarım ile sanat arasındaki temel farklardan biri olarak karşımıza çıkan işlev, tez kapsamında seramik sanatı özelinde eserler üzerinden incelendiğinde, işlevin sorgulandığı, dışlanarak vurgulandığı, bir noktada anlatıma dahil edilerek ifadenin kuvvetlendirildiği, farklı bakış açıları ile ele alındığı örnekler karşımıza çıkar. İnsanlık tarihiyle eş zamanlı yol alan pişmiş toprak, var oluşunun başlangıcından itibaren bir işleve hizmet etmek üzere üretilmiştir. Dinsel törenlerde tapınma amaçlı şekillendirilen figürler, temel ihtiyaçları karşılamak için şekillendirilen çanak-çömlekler, tabletler, kandiller vb. olarak insanoğlunun yaşamında kendine yer edinmiştir. Seramik, üretim teknolojilerindeki ilerlemelerle işlevsel ürün olma rolünü geliştirirken, zanaat kimliği ile sanat kimliği arasında estetik bir obje olma, duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde aracı olma görevini de görsel sanatlar arasında özel bir yer edinerek karşılamaktadır. Bu sürecin doğru algılanabilmesi ve seramik eser incelemelerinin işlevin sorgulanması özelinde doğru örnekler üzerinden yapılabilmesi için işlevin tarihsel süreçte nasıl yer aldığını detaylandırmak faydalı olacaktır.

¹² İsmail Tunalı, a.g.e., s.13.

¹³ Bedrettin Cömert, Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletim Sorunu, De Ki Basım Yayım, Ankara 2007, s.36.

1. İşlevin Tarihi

İnsan, “varoluş sürecinde diğer canlılarca eksik olan fiziksel özelliklerini aklıyla değiştirmiştir. Bu değiştirme zorunluluğu insanı, doğaya alternatif bir varlık aramaya götürmüştür”¹⁴. Varoluştan bugüne, insanlar doğaya alternatif böyle bir varlığı tasarım dünyasında bulmuştur. Bireysel el becerisiyle yaptığı taş, bıçak, balta gibi savunma aletleri, insanın ilk tasarım modelleri olarak ortaya çıkarırken, beslenme gereksinimleri sırasında kullanabilecekleri farklı hacimsel boşluklara sahip işlevsel ürünler olan su kabı, kap, kacak ve kaşık gibi ürünleri de şekillendirmiştir (Görsel 1.3).



Görsel 1.3. Seramik Kap, ‘Neolitik Çağ’.



Görsel 1.4. Seramik Kap, ‘Geç Neolitik Çağ’.

Neolitik çağ’ da ilk örneklerine rastladığımız seramik kap kacaklar çoğunlukla oval formlara sahip basit geometrik formlardır. Sıvı veya katı malzemeleri haznesinde tutabilmesi için üretilmiş olan bu kaplardaki biçimsel özellikler yalnızca ihtiyaca yanıt verirken Neolitik geç dönemde karşımıza çıkan geometrik motif bezemeleri, insanların ihtiyacın ötesinde bir anlatım amacı olduğunu göstermektedir (Görsel 1.4).

Yaşanılan bölgeler farklı olsa da ihtiyaçlar benzerlik gösterdiğinden nesnelerin hizmet ettiği temel işlev her daim aynıdır. Fakat farklı bölgelerde üretilmiş olan nesnelerin üzerlerindeki çizimler veya biçimsel bazı değişiklikler o bölgelerin kültürlerindeki farklılıkları göstermektedir.

Genellikle “Neolitik Çağ’dan Endüstri devrimine kadar, yöresel farklılıklar ve bilinçli bir üretim sistemine geçilmediğinden...”¹⁵ bugün anladığımız gibi bir yaratıcılıkla ortaya konulmuş seramiklerle karşılaşmak oldukça zordur.

¹⁴ İsmail Tunalı, a.g.e., s.56.

¹⁵ Önder Küçükerman, Endüstri Tasarımı Endüstri İçin Ürün Tasarımında Yaratıcılık, Yem Yayın, İstanbul 1996, s.42.

Tablo 1.3. Bilinçsiz ve Bilinçli Üretimler.

| Bilinçsiz | Bilinçli |
|--|------------------------|
| Yöresel zanaat | Yöresel olmayan zanaat |
| Halk müziği | Bestelenmiş müzik |
| Halk sanatı | Modern sanat |
| Köylü geleneği, zanaat | Endüstriyel yaklaşım |
| Usta dülgerler, duvar ustaları, zanaatkârlar | Eğitilmiş uzmanlar |

Endüstri devrimi sonrası üretim sistemlerindeki gelişmeler toplumsal bir değişimin habercisi olmuştur. Köy veya kasabalarda yaşayan halk, büyük kentlere göç etmiş ve değişen üretim sistemlerinin birer çalışanı olmuştur. Nigan Bayazıt, yaşanan bu toplumsal üretim değişikliğini bilinçsiz ve bilinçli olmak üzere ele almıştır (Tablo 1.3).

16.yy. İtalya'sında teknik kitapların artışı ve 18.yy'da üretilen tekstil ve buhar makinelerinin seri üretim sistemlerinde kullanılmaya başlanması sonrası yöresel üretimlerin yerlerini daha büyük kütle üretim sistemleri almıştır. Bu dönemde değerini kaybetmeye başlayan el becerisinin yerini standartlaştırılmış sistemler almış, farklı disiplinlerin bir arada tasarladıkları formlarda anlatımsal özellikler yok sayılarak temel ihtiyaca yönelik işlevsel seramikler üretilmiştir.

18.yy.da İngiltere'de yapılan üretim sistemlerindeki reformlar, üretim sistemlerindeki gelişmelerden geri kalmaması gerektiğini düşünen pek çok ülke tarafından takip edilmiştir. Bunlardan birisi de Endüstri devriminin baş aktörlerinden biri olan Almanya olmuştur.

Muthesius, Prusya Ticaret Bakanlığı tarafından, Britanya'da gözlemlendiği reformları, çağdaş kültürel politikaları, Wilhelm Almanya'sında üretimi zanaattan endüstriye dönüştürecek atılımlara uyarlamakla yetkilendirilir. 1904 yılında çıkarılan bir yasayla, ilk aşamada altmış bir uygulamalı sanatlar okulunda atölyeler kurulur ve böylelikle, malzemeyi, işlevselliği, imalat sürecini temel almayan geleneksel eğitime son verilir. Üretimin endüstrileşmesini ve piyasanın kapitalistleşmesini hesaba katan modern tasarım pedagojisine geçilir¹⁶.

Endüstrinin ihtiyaç duyduğu, üretim sistemlerine hâkim çalışanlar yetiştirmek amacıyla sanat okullarında köklü değişimler yapılmıştır. Disiplinler arası çalışacak olan mezunlar, bu ihtiyaca karşılık verebilmek amacıyla aldıkları eğitimlerde, tasarım sürecinde içerik-işlev bütünlüğünden ziyade biçim-işlev bütünlüğüne önem vermişlerdir.

¹⁶ Ali Artun ve Esra Açıvavoşlu, Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s.188.

Endüstriyel üretim sistemlerinin verimli olarak çalışmaya başladığı 19.yüzyıla gelindiğindeyse, orta tabakadan insanlar aristokrasinin sahip olduğu değerli zanaat ürünlerinin fabrikasyon taklitlerine yönelmiştir. “Gelişen kentlerde yaşayan insanlar, her geçen gün kar etmek amacıyla yeni ürünler üreten fabrikaların yol açtığı stil karmaşıklığına maruz kalmıştır”¹⁷. Aynı dönemde artan ticaret ortamında fabrikalar zarar etmeye başlamış, işlev, biçim ve içerik önce İngiltere’de, sonra Almanya’da yeniden sorgulanmıştır.

19.yüzyılda üretilmiş Endüstriyel ürünlerde, zanaat ve doğadan uzak, aristokrasinin sahip olduğu değerli nesnelerin taklit ediliyor olması, dönemin yazarlarından John Ruskin tarafından da tepki görmüştür.

Ruskin’e göre, teknoloji ve endüstrileşme sanatı toplumdaki kopartmış; tasarım, estetik ve yaratıcılıktan yoksun mekanik düzene hâkim bir sanat alanı oluşmuştur. John Ruskin ve William Morris bu düzene karşı Arts and Crafts hareketini başlatmıştır¹⁸.

Endüstri devrimi, küçük atölyelerin yerlerini büyük fabrikaların aldığı, insanların toplu olarak çalıştığı fakat üretimdeki etkilerinin azaldığı bir sistemi getirmiştir. Devrimin el sanatlarına olan olumsuz etkileri seramik sanatında da kendini göstermiştir. Tecrübe ve el becerisi gibi insana bağlı gerekliliklerin azaldığı, malzemenin doğasının dışlandığı, kitlesel olarak düşünülmüş imitasyon nesnelerin ön plana çıktığı bu döneme tepki olarak ortaya çıkan Arts and Crafts’ın, insan tinine ve doğaya dönme önerisi, birçok disiplin tarafından benimsenmiş ve hareketin yaygınlaşmasına sebep olmuştur.

Arts and Crafts’ın, yine Endüstri devriminin gerçekleştiği İngiltere’de ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Artun, Arts and Crafts hareketini “Bu, zanaat kalitesine, malzeme gerçekliğine ve basit formlara dönüşü talep eden bir harekettir”¹⁹ sözleriyle tanımlar.

Endüstriyel mimarlığın çirkin ve gayri insani olduğunu, geçmiş üsluplarına insanların evlerinde neye ihtiyaç duyduğundan çok gösterişle ilgilendiğini savunuyordu. Bu yaklaşımlar yerine niye sıradan taşralı inşaatçıların geçmişte nasıl çalıştıklarına bakmıyorduk? Onlar zanaat becerilerini nesiller boyu geliştirerek hem aletler hem malzemelerde ustalık kazanmışlardı. Kullandıkları malzemeler yereldi ve kullanımı basitti – bu yolla yapılan evlerin döşemeleri yalın ahşap, iç duvarları ise badanalıydı. Fakat insanların

¹⁷ Nigan Bayazit, 2011, a.g.e., s.26.

¹⁸ Netvent, <https://netvent.com/arts-and-crafts-akimi/> (Erişim Tarihi: 06.04.2019).

¹⁹ Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, a.g.e., s.188.

ihtiyaçlarını gayet iyi görüyor ve üstelik zanaatkârın maharetinden ve evin bulunduğu yere kök salmış olmasından ileri gelen bir güzellik taşıyordu²⁰.

Ahşap, metal, taş, tuğla vb. çeşitli malzemeleri bir arada kullanan ve malzemeye özen gösteren, Arts and Crafts sanatçıları ve üyeleri tarafından malzemeye sadakat önemlidir. Özenle işlenmiş demirler, el işçiliği tuğlalar gibi malzemeler tüm çıplaklıklarıyla sergilenir. Böylelikle binanın yapısını oluşturan malzemelerin ‘dürüst’ olduğu görüşü Arts and Crafts hareketi ve sonraları kurulacak olan modern hareketlerde de görülen bir ifade biçimi olacaktır.

19.yüzyılın son otuz yılı İngiltere’de gerek pratik gerekse düşünsel açıdan birçok disiplinde güçlü reformların altyapısını hazırlayan Arts and Crafts hareketinin etkileri Avrupa ve bilhassa ABD’de hissedilecektir.

Bu hareketin önemli kurucularından William Morris’in “Evlerinizde yararlı olduğunu bilmediğiniz veya güzel olduğuna inanmadığınız hiçbir şey bulundurmayın”²¹ ifadesi hareketin amacını ve sonraki dönemlerde ortaya çıkacak olan yeni hareketlerin fikir altyapısını oluşturacak olduğundan önemlidir.

Arts and Crafts hareketi, nesnelerdeki estetik ve işlevsel sorunların çözümü için gereksiz bütün yapıları bünyeden çıkartmak gerektiğini, ikisinin bir bütün olduğunu belirtir. Endüstri devriminin büyük aktörlerinden Almanya’da İngiltere’deki Arts and Crafts hareketini takip etmiş, tasarım ve eğitim konusunda reformlar yapmıştır.

Devrimin baş aktörlerinden Almanya’da ortaya çıkan Deutscher Werkbund hareketi, geleneksel üretim sistemlerinin bırakılmasını ve modern üretim sistemleriyle üreten bir sistemin yerine konmasını savunmuştur.

Muthesius, 1907’de, Berlin Ticaret Koleji’nin açılışında yaptığı “Uygulamalı Sanatların Önemi” başlıklı tartışmalı konuşmasında, geleneksel uygulamalı sanat üreticilerine meydan okumuş, ulusal ve modern bir uygulamalı sanat üretimi sistemi oluşturma çağrısında bulunmuştu. Bu çağrı, dört yıl sürecek yoğun, devlet destekli tasarım reformlarına yol açmış, uygulamalı sanat alanındaki muhafazakâr güçler ile kendilerini ilerici ilan edenler arasında yaşanan bölünme, aynı yılın Ekim ayında Werkbund’un kurulmasıyla sonuçlanmıştır²².

²⁰ Philip Wilkinson, Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Mimarlık Fikri, (Çev. Volkan Atmaca), BKZ Yayıncılık, İstanbul 2018, ss.80-81

²¹ Philip Wilkinson, a.g.e., s.82.

²² Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, a.g.e., s.43.

Werkbund, endüstriyel üretim sistemlerini benimsemesinden dolayı, üretim ile estetik arasındaki ilişkiyle ilgilenen diğer hareketlerden ayrılmaktadır. Werkbund, Alman ürünlerinin uluslararası piyasada rekabeti için ulusal sanatçı, tasarımcı, siyasi ve iş adamlarının bir arada çalışmasını gerekli bulmuştur.

Dönemin sanatsal/sosyal yenilenme çabaları çoğunlukla bireysel ve dağınık olarak yürütülürken bu çabaları bir federasyon çatısı altında birleştirmek ve kurumsallaştırmak amacıyla, 1907 yılında Münih'te kurulmuş olan Deutscher Werkbund'un kurucuları arasında sanatçılar, mimarlar, zanaatkârlar, sanayiciler, yayıncılar vb. vardır. Ortak bir ulusal beğeni oluşturma amacıyla Ticaret Bakanlığı'nın himayesinde Muthesius'un önderliğinde örgütlenen Werkbund, "...kuruluş amacını endüstri üretimini sanat, endüstri ve zanaatın ortak etkileşimiyle eğitim ve propaganda yoluyla iyileştirmek olarak"²³ açıklar.

Peter Behrens'in 1907-1914 yılları arasında AEG firması için tasarladığı afiş, vantilatör ve şirket binası gibi çeşitli tasarımlar, Werkbund'un endüstri, sanat ve tasarımcıları birleştirme fikriyle özdeşleşmektedir. Bu fikir, iyi tasarımcı ve sanatçılar ile başarılı, ufku açık sanayicileri bir araya getirmektir. Peter Behrens'in AEG firmasının baş tasarımcısı olarak yaptığı tasarımlar buna iyi bir örnek teşkil etmektedir (Görsel 1.5).



Görsel 1.5. Peter Behrens, 'AEG firması için yapılan bazı tasarımlar'.

Werkbund, ulusal ekonominin güçlenmesi ve yeni ürünlerin ihraç edilmesi gibi kaygılarından ve bünyesinde bulunan çeşitli disiplinlerdeki üyelerin konumlarından dolayı Alman hükümeti tarafından desteklenmiş ve 20. Yüzyıl Alman mimarisi ve tasarımı üzerine önemli reformların temelini oluşturmuştur. Werkbund her yıl düzenlemekte olduğu konferans ve sergilerle yüzyılın tasarımlarına yeni önermeler getirirken, Werkbund çatısı

²³ Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, a.g.e., s.171.

altında birbirine zıt iki görüşün var olduğunu da bizlere gösterir²⁴. Bu görüşlerden biri Henry van de Velde'nin savunduğu sanatsal bireysellik iken bir diğeri ise Hermann Muthesius'un endüstriyel standartlaşmasıdır.

1914 yılına gelindiğinde, Köln'de düzenlenen Birinci Werkbund Sergisi sırasında Muthesius ve Van de Velde karşı karşıya gelecektir. Sergiye katılan Alman mimarlar, sanatçılar, zanaatkârlar ve hafif sanayi üreticilerinin de katılacakları tartışma Muthesius'un 'tipler' ilkesi ile Van de Velde'nin 'bireysel özgürlük' çağrısı arasında olacaktır.

Muthesius, iddialı bir dille kaleme aldığı on "kılavuz ilke" de, mimaride, endüstride ve uygulamalı sanatlarda endüstriyel ve ekonomik standartlaşmayla Alman üretiminde ciddi bir artış sağlanacağını savunurken Van de Velde "karşı-ilke" ile sanatçıların mutlak bireysel özgürlük haklarını savunuyor, endüstriyel ve ekonomik dayatmalarla bireysel özgürlüğün ayaklar altına alınacağını savunuyordu.

Muthesius'un başını çektiği "endüstriyel tipler" in tasarımıyla ilgili kuram, malzeme+işlev+form+teknolojinin, konstrüktif, tektonik uyumunu öngörür. "Tipler" kuramı, bireysel, sıradışı –atipik- yaratılar yerine, çağdaş hayatın stilini kuracak bir "düzen estetiğinin olanaklarını araştırır." Werkbund, biçim ile içerik arasında bir uyum öngörür... Bir toplumun varoluşuna ait formların onu var eden ilkeyi dışa vurmasını ister... 'Tipler' yeni bir hayata biçim veren ilkelerdir...²⁵.

Muthesius'un 'tipler' ilkesi temelinde Werkbund'un yeni bir yola girmesini, faaliyet alanını genişletmesini önermektedir. Endüstri ve devletle sürekli iletişim içerisinde, bünyesindeki firmaların ürünlerinin diğer firmaların ürünlerinden ayırt edilebilir standart ve işlevsel bir çizgiye sahip olması gerektiğini düşünmektedir.

Muthesius bu düşüncesini endüstriye entegre etmek istiyordu. Ayrıca, Muthesius'un makine üretiminin gerçekliğinin yanı sıra makineyle birlikte gelen estetik olanakların da farkında olduğunu şu ifadelerden anlamaktayız.

Tarih geri dönüşü olmayan bir süreçtir. Makine, endüstrileşme sürecinde zanaatı geçmiştir. Ve mühendis sanatçının yerini almıştır. Makine üretimi süs, bir yanılıdır. Düz, parlak, faydalıya indirgenmiş biçimler bizim makine üretiminden beklentilerimizdir²⁶.

²⁴ Muthesius'un endüstriyel standartlaşma ile uluslararası rekabette Werkbund çatısı altındaki bütün firmaların ürünleri tek bir bakışla diğerlerinden ayırt edilebilecek bir biçime sahip olmalıdır fikri, Velde'nin, standartlaşma özgür estetik yaratıyı yok eder fikriyle karşı karşıya gelmiştir.

²⁵ Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, a.g.e., s.189.

²⁶ A.g.e., s.172.

1914 yılında Birinci Dünya savaşının başlamasıyla Werkbund'un hedefleri gerçekleşmeyecek fakat malzeme+işlev+form+teknolojinin, konstrüktif, tektonik uyumu temelindeki Werkbund düşüncesi Almanya'da William Morris ile kurulacak Bauhaus düşüncesinde kendini tekrar gösterecektir.

Sonraları Bauhaus'uda etkileyecek olan Rus Konstrüktivizminde ise 'yeni bir dünyanın inşası' fikri, sanatın yeniden sorgulanması ve diğer disiplinlerle bir bütün halinde olması gerekliliği vurgulanmıştır.

Türkçe'de 'yapımcılık' anlamına gelmekte olan Konstrüktivizm, Rusya'nın Petrograd kentinde 1915 yılında Süprematizm ile düzenlenen bir ortak sergide ilk kez karşımıza çıkmaktadır. Bu sergi öncesi Kazimir Maleviç ve Vladimir Tatlin arasında yaşanan kavga Süprematizm ve Konstrüktivizm arasındaki farklılıkları göstermektedir. Süprematist soyutlama gerçek dünyadan vazgeçmelidir der. Fakat Konstrüktivizmin ideolojisi gerçek dünyayı kucaklamak ister. İşlevsel strüktürler ve teknolojiden faydalanan Konstrüktivizm akımında karşımıza çıkmakta olan soyutlamalarda, işlev amaç edinilmiştir.

Rus Konstrüktivizmi, her ne kadar Maleviç'in (biçimsel sadelik) ve Picasso'nun (kolaj, asemblaj) işlevsellikten uzak sanat yaklaşımlarından beslense de 1917 Devrimi'yle kurulacak yeni topluma inananların öncülüğünde geliştiği için özünde 'biçimi belirleyen işlevdir' düşüncesiyle şekillenmiştir²⁷.

Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışıl gelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim ön görmüştür. Bu değişimin anahtar sözcüğü gerek Rus Konstrüktivistleri gerekse Bauhaus sanatçıları için, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon' dur²⁸.

Soyutlamayı 'bireysel' ifade için değil 'toplumsal' ihtiyaçları gidermek için kullanan Konstrüktivistler, Süprematizm ve diğer öncü sanat akımlarından farklıdırlar. Gereksiz buldukları bütün ayrıntıları tasarımlarından atarak, sade bir görsel dile yönelmiş, toplumun fiziksel ve kültürel ihtiyaçlarının sanat aracılığıyla giderilebileceğini düşünmüşlerdir. Toplumsal ve ortak ruha sahip yaşam alanlarının oluşturulmasında katkıda bulunmak ve yeni

²⁷ Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s.104.

²⁸ Ahu Antmen, a.g.e., s.103.

bir toplumun tamamıyla yeni bir ‘görünüm’ kazanmasını sağlamak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir.

Konstrüktivizm ile Bauhaus Okulu arasında benzerlikler kurulabilir. İkisi de halka yönelik bir ütopayı barındırıyordu. Bireysel ifadenin yerine topluma karşı nesnel bir yaklaşım söz konusuydu. Sanat aracılığıyla toplumda bir şeylerin değiştirilebileceğine dair inanç ikisinin de temelinde yatıyordu. Bu, saf sanattan ziyade tasarıma önem verilmesine yol açtı. El Lissitzky’nin 1920’lerde gerçekleştirdiği poster tasarımları tamamen işlevsel bir anlayışla yapılmış, halka bir şeyler anlatma kaygısı taşıymıştı²⁹ (Görsel 1.6).



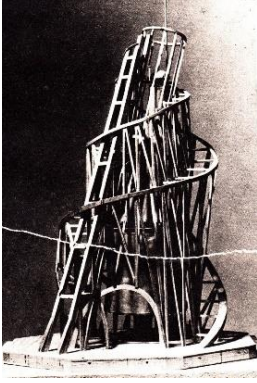
Görsel 1.6. El Lissitzky, ‘Konstrüktivizm poster’.

Konstrüktivist sanatçılardan Aleksandr Rodçenko “Sloganlar”ındaki (1920-21) “Her şeyin ortasında ve herkesle çalışmak gerek; manastırlar, enstitüler, atölyeler ve adalar olmaz olsun. Farkındalık, deneyim, amaç, konstrüksiyon, teknik ve matematik – çağdaş sanata eşlik eden işte bunlardır”³⁰ ifadeleriyle sanatın yeni bir biçim ‘işlev’ kazandığını bizlere anlatmaktadır.

Bu bağlamda üretilen üç boyutlu, yapısalci nesnelere temel biçimsel öğeler kullanılmış, geometrik bir sadelik oluşturulmuştur. Vladamir Tatlin ve Naum Gabo’nun heykellerinde görmekte olduğumuz ‘imal edilmişlik’ durumu bizlere endüstriyel nesnelere çağrıştırmaktadır.

²⁹ Osman Erden, Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey, (Ed. İlhan Demiriz, Ayşegül Savur, Cemal Subaşı, Murat Kars), TEMPO, İstanbul 2012, s.90.

³⁰ Ahu Antmen, a.g.e., s.105.



Görsel 1.7. Vladimir Tatlin
'Tatlin Kulesi'.



Görsel 1.8. Naum Gabo
'Doğrusal Yapı'.



Görsel 1.9. El Lissitzky
'Cloud Iron'.

1921 yılında Moskova'da Genç Sanatçılar Birliği'nin düzenlediği bir sergide yer alan soyut metal heykellerin birer 'sanat yapıtı' değil, birer 'laboratuvar nesnesi' olarak sunumu, Rus Konstrüktivistleri nin devrimci tavrına önemli bir ipucu oluşturur³¹.

Bu sergide yer alan üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı önerisi oluşturmaktadır.

Somut yapıtların kurgulanmasında Komünist ifadeyi herkes selamlasın! Saf sanat uygulamalarının sonu gelmiştir. Toplumsal yararlılığın öne geçtiği bir dönem başlamıştır. Yalnızca işlevsel değeri olan ve herkese yararlı nesnelere üretmenin zamanı gelmiştir. Artık hiçbir şey rastlantıyla, hesaplanmadan, kör bir beğeniden ve estetik keyfiyetten yola çıkmayacaktır. Her şey, teknik ve işlevsel olarak yönlenecektir³².

Konstrüksiyon, malzemenin işleve yönelik kullanımının düzenlenmesi için gereken modern gereksinimdir³³.

Josef Stalin'in 1928'de ekonomik kaygılardan dolayı toplumsal gerçekçiliğe yönelmesi ve Sovyet sanat politikasının değişmesi üzerine, yenilikçi ve avangart yaklaşımlara sahip olan Konstrüktivizm, kısa ömürlü ve belirli bir yerde sınırlı kalan bir akım olmuştur.

De Stijl grubu ile Rus Konstrüktivistleri nin estetik bakış açıları ve düşünceleri, sanat eserlerinden kullanım objelerine, endüstri tasarımlarından şehirlere kadar her şeyi etkileyen Bauhaus fikrinin şekillenmesinde de etkili olmuştur. 20.yy'ın en önemli tasarım enstitülerinden birisi olan Bauhaus, Birinci Dünya Savaşında cephe subay olarak görev

³¹ Ahu Antmen, a.g.e., s.105.

³² Ahu Antmen, a.g.e., s.111.

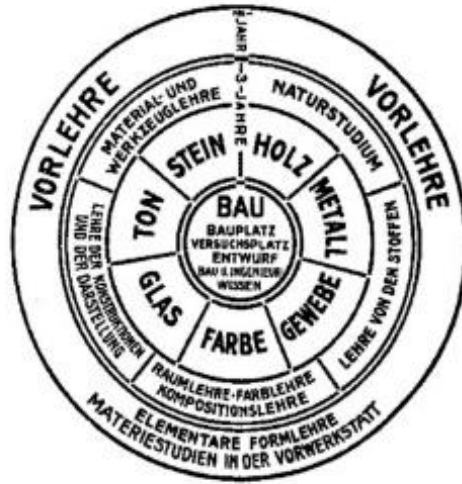
³³ Aleksandr Rodçenko** Sloganlar (1920-21).

yapan ve dünyayı değiştirmeye yardımcı olacak bir tasarım ve sanat okulu hayal eden Alman mimar Walter Gropius tarafından, Avrupa'nın felaketler içinde olduğu bir zamanda 1919 yılında kurulmuştur.

'Geleceği kurmak' idealiyle açılan Bauhaus Okulu'da Rus Konstrüktivistleri gibi, estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulmuştur. Sanat ve zanaatı buluşturmaya ve dönüştürmeye amaçlayan Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesinin çok uzağında olduğu inancı vardı³⁴.

Walter Gropius tarafından mimarlık okulu olarak tasarlanmış olan yapı, bünyesinde bulunduğu atölyeler ile aynı zamanda bir sanat okuluydu fakat tasarım ile uygulama, sanat ile zanaat, bireysel ifade ile sınai standartları arasındaki farklılıkları ortadan kaldırarak estetik ile işlevin i içe olduğu retilabilir nesnelere tasarlama amacı onu dönemin diğer okullarından ayırıyordu.

şekil 1.2. Walter Gropius, Dairesel şema.



Bauhaus bünyesinde, Endüstri Devrimi sonrası keşfedilen yeni materyallere ve yeni tekniklere hâkim bireyler yetiştirmek hedeflenmiş, geleneksel işgücünün, modern meslek ve uzmanlığa dönüşümü düzenlenmiş, işlevsiz ve ss amaçlı kullanılan her şey tasarımdan atılmış, yalın ve işlevsel olanın güzelliği vurgulanmıştır.

³⁴ Ahu Antmen, a.g.e., s.107.

Nitekim okul tıpkı Van de Velde'nin ki gibi esas olarak cam, metal, baskı, çömlekçilik, dokuma gibi geleneksel iş kollarını esas alan atölyeler üzerine inşa edilmişti. Ancak bunların yanı sıra sahne ve duvar resmi gibi, zanaat ile sanat arasında salınan atölyeler de mevcuttu. Form ve renk bilgisi gibi kurslar ise, Van de Velde'nin klasik resim ve perspektif öğretilerine oranla deneye, soyutlamaya ve dışavuruma daha açık alanlara işaret ediyordu. Yeni okulun önemli farklılığı ise –sarmal da olsa- kademeli bir sistem ön görmesiydi: “Vorlehre-Werklehre-Baulehre” (Temel form/malzeme bilgisi – Atölye eğitimi – Şantiye eğitimi) Ancak Gropius'un iyi bilinen dairesel şemasının da açıkça işaret ettiği gibi, hiyerarşik ve üst üste binen değil, birbirine kenetlenen sarmal bir süreçti kastedilen³⁵.

Ekspresyonist etkilerin görüldüğü temel form/malzeme bilgisi öğretilerinde, Johannes Itten'in altı aylık ön kursundan geçtikten sonra atölye eğitimi başladı. Bauhaus'un gündelik yaşantısına giren, Itten'in 'oyunun partiye, partinin işe, işin oyuna dönüşmesi' ilkesi 1922 yılına dek sürdü. 1919 ve 1922 yılları arasındaki 3 yıllık eğitim süresinde öğrencilerin yaratıcılıklarını desteklemek amacıyla tiyatro gösterileri, maskeli balolar vb. çeşitli etkinlikler yapıldı.

Okulun kurucusu Walter Gropius'un endüstri ile uyum içinde olma isteği Johannes Itten'in 1923 yılında okulu terk etmesine yol açtı. Piyasaya yönelik üretim gibi Gropius'un önem verdiği ilkelerin yanında Itten yalnızca sanatsal yaratıyı önemsiyordu. Bauhaus'un bu ilk dönemi öğrencilerin bireysel yaratıcılığına önem verilmesi nedeniyle ekspresyonist dönem olarak nitelendirilir. 1923-1933 arasındaki dönemde ise bireysellikten ziyade işlevci kaygılar ön plandadır³⁶.

Küçük bir kesime 'lüks' üretmek yerine geniş bir kesime 'kullanışlı' nesne üretmek düşüncesiyle kurulmuş olan Bauhaus felsefesi, planlamış olduğu çok miktarda nesne üretme hedefine ulaşmak amacıyla, 1914 Werkbund kongresinin ana tartışma konusu olan ve Muthesius'un 'tipler ilkesi' kavramı altındaki standartlaşma fikriyle özdeşleşen yeni bir yapılanma sürecine girecektir.

Her ikisi de konuk öğretmen olan Yeni Plastisist Theo van Doesburg ve Rus Soyutlamacı El Lissitzky'nin etkisiyle Gropius, Konstrüktivizme benzer ilkelerle yeni bir aşama başlattı. Okul sanatçı-zanaatkâr yerine, hazırladıkları prototiplerin seri üretimini yapacak olan tasarımcılar ve mühendisler yetiştirmeyi hedefledi³⁷.

Bauhaus'un sanat ve tasarım ürünlerinde; azaltılmış bir estetik, temel geometrik biçimler (iki ve üç boyutlu), temel renkler, teknik işlev/biçim ilişkisi belirleyicidir. Ayrıca, bunların yanı sıra; geniş yığınlara tasarım

³⁵ Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, a.g.e., s.104.

³⁶ Osman Erden, a.g.e., s.112.

³⁷ Sam Phillips, ...izimler Modern Sanatı Anlamak, (Çev. Derya Nüket Özer), YEM Yayın, İstanbul 2016, s.56.

yapma düşüncesi, sosyal sorumluluk, sanatı/tasarımı toplumsal değişimin bir enstrümanı gibi algılamak kriterleri ile, bunun sonucu olarak, ne olduğunu, nasıl kullanılacağını, üretim ve malzeme ilişkilerini açıkça ortaya koyan net ve dürüst tasarımlar üretmişlerdir. Bu tasarım düşüncesi sonraki yıllarda Alman tasarımının önemli özelliklerinden olacaktır³⁸.

Bauhaus anlayışının şekillendiği Weimar da var olan geleneksel seramik üretme anlayışının ve deneysel çalışmaya katkı sağlayacak ticari fırınların yeterli olmaması nedeni ile Gropius ve Gerhard Marcks seramik eğitimi verilecek atölyeler için yer arayışına girmişlerdir. Weimar'dan 25 kilometre uzaklıkta, karayolu veya trenle ulaşımın zor, yaşam ve çalışma koşullarının ilkel olduğu ancak uzun süreli bir seramik geleneğine ve teknik olanaklara sahip olan Dornburg on the Saale uygun bulunmuş, bölgedeki Max Krehan'a ait imalathane 1920 yılında satın alınarak 7 öğrenci ile eğitime başlanmıştır. Seramik ustası olan Krehan basit malzemelerin ve çömlekçi çarkının kullanılmasını, temel formların şekillendirilmesini ve fırınların yakılmasını öğretmiştir. Yetenekleri birbirini tamamlayan ve güçlü bir iş birliği yakalayan Krehan ve Marcks geleneksel formları yeniden yorumlamış, dekorlu vazolar, testiler üretmişlerdir. Atölyenin sanayi ile bağlantısında porselen üretimi eğitimi almış deneyimli bir heykeltıraş olan ve endüstriyel üretime uygun basit formlar üzerinde çalışan Otto Lindig'in büyük katkısı olmuştur. Lindig, Theodore Bogler ile birlikte Bauhaus'un kurumsal özelliğine uygun olarak seri üretimi kolaylıkla yapılabilecek kaplar, kaseler, çay setleri, vazolar, yağ ve sirke kapları gibi çok sayıda işlevsel seramik tasarımlara imza atmıştır.



Görsel 1.10. Dessau dönemi Bauhaus Sandalyesi.

1919-1933 yılları arasında Weimar Cumhuriyet'i dönemi Almanya'sında savaşın etkileri sonucu bir türlü bitmek bilmeyen sorunlar, dönemin kentlerinde sağcı ve solcu olmak üzere kutuplar oluşturmuştur. 1925 yılına gelindiğinde Bauhaus, Dessau'ya taşınmıştır.

³⁸ Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, a.g.e., s.175.

Seramik atölyeleri Dessau'ya taşınmayıp kapatılmış, atölye hocaları seramik üretmek ve öğretmek amacıyla farklı ülkelere gitmişlerdir. 1925 sonrası Dessau dönemi olarak adlandırılan dönemde seramik olmasa da işlevsel, geometrik formlara indirgenmiş ve endüstriyel üretime uygun nesnelere üretilmeye devam etmiştir (Görsel 1.10).

Bu dönem, işlev kavramının teorik ve pratik olarak geliştirildiği, endüstrinin ve sosyal yaşam koşullarının dikkate alındığı ve kısıtlı da olsa endüstriden ve özel kişilerden tasarım projelerinin talep edildiği, tipikleştirme, normlaştırma, seri üretim kavramlarının önem kazandığı yıllardır (Werkbund ilkeleri). Mobilya tasarımı, kullanım eşyaları tasarımı örnekleri bu bağlamda öne çıkan üretimlerdir³⁹.

Dessau yıllarından sonra deneyden sisteme, ekspresyondan konstrüksiyona, sanat ve zanaattan endüstriye yönelen Bauhaus yapısı 20.yy. boyunca gerçekleştirilecek üretim sistemlerinin habercisi ve hazırlayıcılarından biri olacaktır.

1930'a gelindiğindeyse Bauhaus Okulu'nun yeni müdürü Mies van der Rohe olacaktır. Bu dönemde, okul sanatsal tüm içeriklerinden ayrılarak tamamıyla bir mimarlık okulu olmuştur. Bu durumun sonucu olarak, Paul Klee istifasını vermiş, Kandinsky ise üretimin neredeyse tamamen durduğu atölyelerde arzu ettiği eğitim ortamından uzak bir şekilde çalışmalarına devam etmiştir.

1933'e geldiğinde Nazi baskısı sonucu kapatılan Bauhaus, özetle bir okul, bir eğitim bilimi, bir estetik, öncü bir akım vs. görünmesine karşın, o bir kavrayış, anlayış ve anlamlandırma stilidir.

Mies van der Rohe'nin 1957'de söylediği, "Bauhaus bir fikirdi. Onun dünyadaki tüm ilerici okullar üzerindeki büyük etkisinin temelinde onun bir fikir olması yatar. Böyle bir etkiye ne bir organizasyonla ne de propagandayla ulaşılabilir. Yalnızca bir fikrin böyle bir etki yapma gücü vardır"⁴⁰ cümleleri, bu olguyu en iyi özetleyen ifadelerdir.

Bauhaus ile birlikte zanaattan tasarıma işlevsellik özelliğini korumaya devam ederek güçlü bir şekilde yeniden yorumlanan seramik, 19.yy. sonunda Batı'nın Uzakdoğu seramik tekniklerini öğrenmesiyle, doğu ürünlerine bir kez daha ilginin arttığı 1920'lerden başlayarak, Çin ve Japon örneklerini model almaya başlamıştır. Zamanla seramiğin var olduğundan beri yüklendiği işlev görevinden sıyrılarak kimlik değiştirdiği, buna öncülük eden sanatçı ve dönemleri ele almak, seramik sanatında 'işlev'in nasıl yer aldığını,

³⁹ Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, a.g.e., s.176.

⁴⁰ Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, a.g.e., s.181.

sanatçıların bilinçli veya bilinçsiz olarak bunu nasıl sorguladığını anlamak açısından incelememiz gereken seramik alanındaki gelişmeler, seramiğin çağdaş sanata öncelikli malzeme olarak girmesiyle sonuçlanmıştır. Seramiğin zanaattan sanata gerçekleştirdiği bu serüveni incelemek, çağdaş bir ifade dilini bünyesinde barındıran seramik sanatını anlamak açısından önem arz etmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

SERAMİK SANATINDA İŞLEVİN SORGULANMASI

Seramik malzeme tarih boyunca bir işleve hizmet etmek üzere kullanılırken, 20.yy. başlarından itibaren farklı disiplinlerden sanatçılar tarafından işlevin farklı şekillerde yorumlandığı ancak estetik kaygıların ön planda olduğu bir sanat malzemesi olarak kullanılmıştır. Öncesinde sorgulanmaya başlanan seramikte işlev, 20.yy. ortalarına gelindiğinde neredeyse yok sayılmış, zanaattan sanata dönüşümün gözlemlendiği bu süreçte işlevin ardıl ifadenin öncül olduğu yeni bir yapıya evrim gerçekleşmiştir.

2. Seramik Sanatında İşlev

Endüstri devrimi öncesi, kullanıma yönelik üretilen ve bir işleve hizmet eden seramik, I. Dünya savaşı ve sonrasında ortaya çıkan sanat akımlarınca sanat eserlerinin malzemesi olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Seramikte işlevin yadsındığı ve bir sanat nesnesine dönüştüğü 20.yy. başlarında yaşanan disiplinler arası ilişkiler ve sanatın dönüşümünün incelemesi seramik sanatını anlamak açısından faydalı olacaktır.

19.yy.da Endüstri Devrimi'yle gerilemeye başlayan el sanatları önce ARTS AND CRAFTS, ardından BAUHAUS okuluyla yeniden canlandırılmıştır. 19.yy. sonunda Batı'nın Uzakdoğu seramik tekniklerini öğrenmesiyle Doğu ürünlerine bir kez daha ilginin arttığı ve 1920'lerden başlayarak seramik sanatının Çin ve Japon örneklerini model aldığı görülür⁴¹.

Yaşanan bu süreçte seramiğin kendine özgü üretim tekniği, fırınlanma süreci, iki ve üç boyutlu kullanım olanakları, 19.yy.ın ilk çeyreğinde Japonya'ya resim eğitimi almak amacıyla giden Bernard Leach'i etkilemiştir. Japonya'da (1909-20) uzun yıllar kalan Leach, seramik sanatçısı Hamada SHOJI ile çalışmış, Japonya'da Uzakdoğu seramik üretim yöntemlerini öğrenmiştir.

İki genç adam, birisi İngiliz, diğeri Japon, 1920'de Tokyo'da karşılaştı ve o zamanlar için atölye çömlekçiliğinde izlenen yolu değiştirdi. Bernard Leach, Çin'in geliştirilmiş raku tekniği ve yüksek dereceli çömlek üretimini Japonya'da öğrendi. Genç bir Japon çömlekçi olan Hamada ile karşılaşan Leach, birlikte, sanatta olduğu gibi seramiğin de teknik anlamda olanaklarını denediler⁴².

⁴¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, İstanbul 1997, 3.Cilt, s.1640.

⁴² Susan Peterson, Comtemporary Ceramics, Watson-Guption Publications, New York 2000, s.9.

Leach, İngiltere'ye geri geldiğinde, kalitesiz ve pahalı fabrikasyon seramik ürünlerle karşılaşır. Bu durum Leach'ın, bir okul kurmasıyla sonuçlanır. Bu okul, seramiğin topraktan elde edilmesinden, fırın yapımına kadar tüm aşamaları tekrar ele alınarak seramik üretiminin yeniden sorgulandığı, Leach tarafından kullanıma yönelik geliştirilen özgün formların yüksek dereceli çamur ve porselenler ile üretildiği bir yerdir.



Görsel 2.1. Bernard Leach, 'Fruit Bowl', 1950.

Aslında Leach, kap kacak sanatını öğretiyordu. Fakat o zamanlarda çok da farkedilmeyen bir şeyin temellerini atıyordu; "Seramik Sanatı"nın. İşlevsel çıkışlı fakat estetik esaslı bu Uzakdoğu kültürüyle beslenen formlar, batının tüketim esaslı devamlı yorulan kitlesine çok iyi gelmiş, kullanım işlevinden çok estetik işlevleriyle bahsedilir olmuşlardı⁴³ (Görsel 2.1).

20.yy. başlarında Leach seramik sanatının temellerini atarken, birçok disiplinden sanatçılar yeni söylemler geliştiriyor ve sanatı yeniden sorguluyordu. Bu dönem sanatın geleneksel malzeme algısı yıkılıyor ve disiplinler arası duvarlar aşınıyor, seramik üreten ressam, ressamlardan etkilenen seramikçiler meydana çıkıyordu. Bu dönem Picasso ve Duchamp gibi sanatçıların seramikte işlevselliği yok saydığı, sonrasında Coper, Duckworth gibi seramik sanatçıların etkileyeceği bir dönemdir.

İngiltere'de seramik sanatının gelişim gösterdiği bu dönemde, Amerika'da da seramik üretimi gelişim göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı döneminde Amerika'ya göç eden çeşitli seramik ustaları burada üretimin gelişimine yardımcı olmuş, farklı disiplinlerden sanatçılar ile birlikte çalışmışlardır.

Amerika'da seramiğin bir zanaat olarak aktif bir şekilde yapılmasının yanı sıra sanat olarak gelişme göstermesi 1950 sonrasında görülmektedir. Bu gelişmede payı olan İngiliz seramik sanatçısı Bernard Leach, İngiltere'de ve dünyada oluşturduğu Studio Pottery (Atölye Çömlekçiliği) kavramı ile tanınmıştır. Leach, Amerika'ya Japon usta Shoji Hamada ve Japon el

⁴³ İnel İnal, 20.Yüzyıl'da Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı, Seramik Federasyonu Dergisi Seramik Türkiye, Ocak-Şubat 2006/ No.13, ISSN 1304-6578, ss.106-113, s.108.

sanatları hareketi Mingei'nin kurucularından Soetsu Yanagi ile gitmiştir. Amerika da, Kuzey Karoline- Black Mountain College, Montana- Archie Bray Foundation ve Los Angeles da; Leach, St. Ives çömlekçiliği hakkında, Yanagi estetik, Hamada ise; tornada şekillendirdiği ve dekor uyguladığı formlarla Amerikalı izleyicileri kendine hayran bırakmıştır⁴⁴.

Leach ve ekibi, gösterdikleri teknikler ile Amerika'da seramik sanatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. 1950 sonrası gelişim gösteren seramik sanatını anlamamızda, tarihte biraz geriye giderek Picasso ve Duchamp'ın seramik sanatındaki etkilerini incelememiz faydalı olacaktır.

20.yüzyılda hızla gelişen modernizm ile birlikte sanatın bütün kuralları değişmiş, modern çağın sanatçıları malzeme odaklı kısır döngüden sıyrılıp, özgün, yaratıcı, güçlü ve zengin bir ifade gücüne doğru yol alarak yeni açılımlar yapmışlardır. Bu şartlar altında daha hür ve yenilikçi olan ressamların, sanatsal ifadelerini ortaya koymalarında, disiplinler arası bir yaklaşım söz konusu olmaya başlamıştır. Kendine özgü üretme teknikleri, yüzeysel ve üç boyutlu kullanım olanakları, insan doğasına yakın olan, bir anlamda yaşayan bir malzeme olması ile seramik, modern sanata öncelikli malzeme olarak girmiştir. Plastikliği, son sözü fırının söylemesi ve bu bekleyiş esnasında her seferinde yaşanan heyecanlar bu malzemeyi çekici kılan diğer özellikleridir⁴⁵.

20.yy.da değişen toplum yapısı ve bilgiye ulaşımın daha kolay olması, sanatın⁴⁶ yapısını da etkilemiştir. 19.yy. sonlarında gerçeği yansıtmaktan öteye geçemeyen Empresyonist sanatın yeniden sorgulanmasını ön gören, Post-Empresyonist sanatçı Paul Cézanne, sonraları Empresyonist akıma tepki olarak doğacak Kübizm'in kurucuları Pablo Picasso ve Georges Braque'ı etkilemiştir. Picasso ve Braque'nin öncülüğünü yaptığı Kübizm'de "sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşuyor ve evrene açılıyor. Verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, yeni biçimler oluşturuyor. "Yeni gerçek'in" yaratıcısı oluyor. Paul Klee'nin bir sözüyle, bu sanat görüneni vermiyor, bir düşünceyi görselleştiriyor."⁴⁷ Sanatta bir devrim sayılabilecek Kübizm, görünenden ziyade nesnenin özünü arıyordu.

Braque ve Picasso'nun 1912-1914 (sentetik kübizm) yıllarındaki eserleri çeşitli materyalleri çıplak bir şekilde tuval üzerinde kullandıkları yıllardır. "Yeni gelişimin

⁴⁴ Edmund De Wall, 20th Century Ceramics, Thames & Hudson, New York 2003, ss. 157-158. Akt Ayse Canbolat s.6-7.

⁴⁵ Evren Karayel Gökkaya, Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler- Seramikçi Ressamlar, Sanat Dergisi, Sayı 24, ss.25-40, s.25.

⁴⁶ "Sanat, amaçsız bir yaratma işi değildir". Sanat insan ruhunun gelişmesine ve zarafet kazanmasına katkı verir. Sanat, ruhlara kendine ait bir üslupla cevap veren bir dildir (Eroğlu, 2017: 73).

⁴⁷ Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim Yansıtıcılıktan Oluşturmaya Doğru, Ada Yayınları, İstanbul 1978, ss.19-20.

başlangıcını Picasso'nun karton, teneke, tel, boyanmış tahta ve çeşitli metal parçalarıyla yaptığı bir müzik aletler dizisi olan yapımları belirledi"⁴⁸. İpşiroğlu'na göre "Resme yabancı kalan bu öğeler seyircinin dikkatini -öke gibi- resme mihlamaya yarıyorlardı."⁴⁹ Picasso'nun 1915'te yaptığı Keman bu bağlamda iyi bir örnektir (Görsel 2.2).



Görsel 2.2. Pablo Picasso, 'Keman', 1915, 100x63,7x18cm, Picasso Müzesi.

Braque ve Picasso'nun bu dönemki eserleri sanat eseri olarak kullanılan geleneksel malzeme algısını yıkararak, malzemenin ardıl, düşüncenin öncül olduğu bir dönemin habercisi olmuştur. "Sanatı yüzyıl boyunca etkileyecek bu devrim, günlük hayatın bir parçası olan ve her an kullandığımız nesnelerin gerek felsefi gerekse mizahi ve hicivsel yanı ile sanat ürünlerine yeni bir anlayış kazandırmıştır"⁵⁰. Bu dönem de Picasso, Miro gibi sanatçılar tarafından seramik, bir sanat malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Picasso "...önceleri YUNAN ve MİKEN seramiklerinin etkilerini yansıtan tabaklar vb. geleneksel biçimler üzerinde yoğunlaşmış, ama bir süre sonra bu kapları insan başı ya da figürüne dönüştürerek ayakta duran ya da diz çökmüş kadın biçiminde vazolar yapmıştır"⁵¹.

Seramik sanatı, disiplinlerarası ilişki çerçevesinde düşünüldüğünde de üretim çeşitliliği ve çekiciliği ile plastik sanatlar içerisinde özel bir yere sahip olmuştur. Seramik, diğer sanat disiplinlerinden sanatçıların ilgisini çekmiş ve birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Seramiğin kendine özgü üretme teknikleri, sürprizlere açık olan sonuçları, yüzeysel ve üç boyutlu kullanım

⁴⁸ Ingo F. Walther, Pablo Picasso 1881-1973 Yüzyılın Dâhisi, (Çev. Ahu Antmen), TASCHEN / Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s.46.

⁴⁹ Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, ss.170-171.

⁵⁰ Gamze Boz, Hazır-Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması, Sanat & Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, 111-135, s.112.

⁵¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., s.1473.

olanakları, yaşamı boyunca insanla iç içe ve ilişkili oluşu gibi özellikleri çekiciliğinin birkaç nedeni olarak gösterilebilir⁵².

1940'lı yıllarda seramik atölyelerinde “Joan Miro (1944’de), Pablo Picasso (1946’da) başta olmak üzere Marc Chagall, Raoul Dufy, Fernand Leger, Lucio Fontana gibi resim kökenli sanatçıların seramik çalışmalar yapmaları”⁵³ kalıplaşmış seramik algısını değiştirerek atölye seramikçilerine ilham vermiştir. Ayrıca, o yıllarda seramik yüzeyin çeşitli ressamlar tarafından kullanılmasına karşın Picasso’nun seramikte işlevselliği reddederek onu başlı başına bir anlatım aracı olarak kullanımını, sonraları bazı seramik sanatçıları da etkilemiştir.



Görsel 2.3. Pablo Picasso, ‘Duck flower-holder’,1951.



Görsel 2.4. Joan Miro, ‘Vase’, 1946.

Raoul Dufy, Lucio Fontana, Fernand Leger, Vladamir Tatlin, Kasimir Malevic, Salvador Dali, Wassily Kandinsky, Georges Braque ve pek çok sanatçının, anlatım aracı olarak seramik malzemeyi tercih etmesi, seramik sır teknolojisinde yaşanan gelişmelerle de bağlantılıdır. Seramik yüzeye uyguladıkları boyaların, malzemeyle bütünleşmesi ve fırın sonrası çıkacak renklerin verdiği heyecan, seramik malzemeyi çekici kılan bir diğer etmendir.

20.yy. başlarında Kübizm akımının popülerliğini sürdürdüğü ve sanatta keşiflerin arandığı bir dönemde, Picasso’nun “aramak bir şey ifade etmez; önemli olan bulmaktır”⁵⁴ ifadelerine karşılık Duchamp Hazır-Yapım’ı bulmuştur.

⁵² Veysel Özel, Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansıması, Eskişehir 2007, ss.131-132.

⁵³ Lerzan Özer, Türk Seramik Sanatında Eğilimler, TSE Dergisi, (Mart 2012), Sayı 598, s.57.

⁵⁴ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s.115.

Marcel Duchamp'ın 1913 yılında ilk defa hazır yapım nesne kullanarak ortaya koyduğu 'bisiklet tekeri' adlı eseri ve 1917 yılında bir pisuvarı ters çevirip üzerine imzasını atarak 'çeşme' adıyla sergilemesi, sanatın yeniden sorgulanmasına sebep olmuştur. Ayrıca Duchamp'ın 'Çeşme'si; seramiğe o güne değin yüklenen işlevsel olma ve yoğunluklu karakteri zanaat ürünü olan rolünün dışında, bir sanat eseri de olabileceğini göstermiştir (Görsel 2.5, Görsel 2.6).



Görsel 2.5. Marcel Duchamp, 'Bisiklet Tekerleri', 1913.



Görsel 2.6. Marcel Duchamp, 'Çeşme', 1917.

“(…) Bir kere, bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı⁵⁵.

Farklı malzemeler ilk defa Sentetik Kübizm döneminde, Picasso tarafından kullanılmasına rağmen Duchamp nesneyi ilk defa tamamıyla ortaya çıkarttı hatta onu sanatın kendisi olarak sundu. Duchamp, Pisuvanı bağlamından kopartıp işlevsizleştirirken, sanata yeni bir teknik getiriyor, bütün nesnelere sanat nesnesi olabilmenin yolunu açıyordu.

Kavramsal sanatın ne olduğunu, kökleri ve sınırlarının nerelere uzandığını, bu bağlamda iş üreten sanatçıların kimler olduğunu kesin olarak saptamak oldukça zor. Ancak görünen o ki, kavramsal sanatın kaynağının Marcel Duchamp olduğu konusunda hemen herkes hemfikir. Duchamp’dan etkilenerek geleneksel yöntem ve malzemeler dışında çalışan hemen herkesin sanatına şu ya da bu ölçüde bir kavramsallık sıfatı verilmesi de bir alışkanlığı olmuş durumda. O günden beri, ‘sanatta artık önemli olan

⁵⁵ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.105.

düşüncedir; emek, biçim ya da biçem değil' diyen bir kesim ortaya çıkmıştır⁵⁶.

Leach öncülüğünde geliştirilen Atölye Çömlekçiliği, Picasso'nun disiplinler arası çalışmaları, Duchamp'ın hazır-yapım nesnelere gibi eserler, seramik sanatının gelişimine katkı sağlamışlardır. Fakat bu süreçte Seramik Sanatı işlevsel kimliğini üzerinden atamamıştır. 1950'lere kadar süren bu durum II. Dünya savaşı sonrası değişim göstermiştir. Leach, okulunda "geleneksel temelli özgün formlar üretmeyi öğretse de, öğrencileri Hans Cooper, Lucie Rie ve Ruth Duckworth gibi sanatçılar daha sonrasında soyut ve dışavurumcu tavırlarıyla dikkat çekeceklerdir"⁵⁷. Üç göçmen sanatçı tarafından işlevselliğin reddedildiği çalışmalar İngiltere'de seramik sanatına yeni bir ivme kazandırmıştır. Aynı yıllarda Amerika'da da seramiğin işlevsel kimliğini yıkacak olan Peter Voulkos'dur. 1950 sonrası yaşanan bu gelişmeler, seramik işlevsel olmalı algısını yıkarak yerine sanat seramiği kimliğini koymuştur.

Duckworth, eklemeler ile yaptığı biçimlerinde işlevi yok saymış, seramiğin sınırsız bünye rengini kullanmıştır. Rie, bu dönemde geleneksel biçimlerin işlevlerini bozmamıştır. Coper, döneminin biçim anlayışını sarsacak, seramik sanatında yeni bir çizgi olarak kabul edilebilecek formlar üretmiştir. Voulkos, seramik malzemenin olanaklarını zorlamış, bünyede yırtıklar oluşturmuş ve eklemeler yapmıştır. Soyut heykel formlarının temel dinamiklerini içerisinde barındıran Duckworth, Coper ve Voulkos'un formları, seramikte işlevi, tam anlamıyla yok saymaktadır. Ayrıca Coper formlarını, astarlarla zenginleştirdiği dokularla bütünleştirerek antik uygarlıklara gönderme yapmaktadır.

Seramikte işlevin zorunlu olmadığını kanıtlayan bu sanatçılar, geleneksel yöntemlerle üretilen bir formun pratik ve sembolik işlevi barındırmak zorunda olmadığını bir anlamda seramik sanatının özgürlüğünü ilan etmişlerdir. 1950 sonrası yaşanan gelişmeler, Modernizmin bittiği ve Post-Modern dönemin başladığı yıllardır.

⁵⁶ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.215.

⁵⁷ İnsel İnal, a.g.e., s.108.



Görsel 2.7. Ruth Duckworth, 'Cup and Blade', 1990.



Görsel 2.8. Lucie Rie, 'Vase with Copper Rim', 1960-70.



Görsel 2.9. Hans Coper, 'Small Cycladic Arrow Form', 1972.



Görsel 2.10. Peter Voulkos, 'Rocking Pot', 1956.

Küreselleşme ile dünyada değişmeyen tek şeyin değişim olduğu olgusu insanlar tarafından benimsenmiştir. Bu olgu yaşamın tüm alanlarına ve özellikle de sanata postmodern bir söylem getirmiştir. Postmodern hareketle birlikte "Sanat eseri artık nesne olarak anlamını yitirmektedir, nesnenin otoritesi sarsılmaktadır belki, ama sanatın anlamı nesneden bağımsızlaşmakta ve kavramsal bir nitelik kazanarak kitleselleşmektedir"⁵⁸.

Bir dizi ekonomik, toplumsal ve kültürel problemlerin yaşandığı bir ortamda ortaya çıkan postmodernizm, sanat alanında da köklü değişimlere sahne olmuştur. 1950 sonrası taval resminin sorgulandığı ve heykel kavramının değiştiği süreçte, yüzyıllar boyunca işlevsel yönüyle insanların yaşam alanlarında bulunan seramik, artık bir ifade aracı olarak kullanılmıştır.

Postmodern seramikler köklerini 1960'larda Amerika'da ve 1970'lerde İngiltere'de bulur. Bu, Modernizmin tutuculuğuna karşı, uzun süredir kaynayan isyanın patladığı noktadır. Yıllarca geri planda kalan seramik, postmodern hareketin başlangıcından itibaren varlığını gösterdi, bu sıradışı

⁵⁸ Sibel Sevim ve Öznur Yıldırım, Çağdaş Türk Seramik Sanatında Resimsel Anlatım, Sanat & Tasarım Dergisi, sayı 7, s.66.

malzeme serin kanlı bir şekilde devrimden daha çok evrim'e güvenerek hareket etmekteydi⁵⁹.

Postmodernizm kavramı "1950'lerin sonlarından itibaren kapitalist kültürün her alanında ortaya çıkan eğilim ve akımları kuşatan kavramsal bir çerçeve -üst başlık- olarak"⁶⁰ kullanılmıştır. Bu durum, kavram içerisinde birçok tanımın barınmasına sebep olmaktadır. 21.yy.ın dinamiklerinden beslenen ve içerdiği geniş anlamlarla Postmodernizm'i, Modernizm sonrası dönem olarak tanımlamak yeterli olmayacaktır.

Sanat çevrelerinde 1970'li yılların son yarısında yaygınlık kazanmaya başlayan "Postmodernizm" teriminin kapsamı ve sınırları, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görünmüyor. "Postmodernizm Nedir?" adlı kitabında Charles Jencks, "...modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır" diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, David Harvey "yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle" bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, 'söylem' tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur⁶¹.

Barrett, Postmodernizmi "...bir sanat kuramı olarak özgünlük olasılığı, sanatçının eşsizliği, "yüksek sanat" ve "aşağı sanat" arasındaki farklar gibi biçimci doktrinleri reddetmek"⁶² olarak tanımlarken, Antmen "...postmodernizm 'orjinallik' ve 'özgünlük' gibi belli başlı Modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar"⁶³ şeklinde tanımlamaktadır. Bu durumdan da anlaşılabilceği gibi Postmodernizmin bir tanımını yapmak zordur. Öte yandan Postmodernizmin görsel sanatlardaki yansıması Eklektisizm olmuştur.

Sanatta ve üslupta seçmecilik (eklektisizm): Belirli bir inanca sahip olmayarak, çeşitli fikirler ve üslûplar içinde kendine uygun geleni seçmek, formları ve cinsleri melezleştirmek, farklı kültürlerde veya zaman periyotlarındaki tarzları karıştırmak, mimarideki, görsel sanatlardaki ve edebiyattaki biçimleri değiştirmek, kaldırmak ve yeniden kurmak anlamında kullanılmaktadır⁶⁴.

⁵⁹ Mark Del Vecchio, Postmodern Ceramics, Thames & Hudson, London 2001, s.10.

⁶⁰ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.339.

⁶¹ Ahu Antmen, a.g.e., s.275.

⁶² Terry Barrett, Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri, (Çev. Esra Ermert), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015, s.338.

⁶³ Ahu Antmen, a.g.e., s.277.

⁶⁴ Mehmet Cüneyt Birkök, Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler, Yeni Türkiye, Sayı 4, 1998, ss.525-536, s.526.

Postmodern dönemde ortaya çıkan sanatsal yaklaşımlarda belli bir mecraya bağlılık yoktur, resim, heykel, enstalasyon, video sanatı gibi çeşitli sanat alanlarından oluşan çoğulcu anlayış ‘yüksek sanat’ ve ‘aşağı sanat’ farkını ortadan kaldırarak bütün sanat dallarını eşitlemiştir.

Seramik Sanatı açısından bakıldığında 1920’lerden itibaren Bernard Leach ile İngiltere’de başlayan hareketlenme II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika’da Peter Voulkos ve Robert Arneson ile devam etmiştir. Leach’in ortaya çıkardığı atölye çömlekçiliğinin çok ötesinde bir gelişim izleyen seramik sanatı, geleneksel kabuğundan sıyrılarak sanatsal alanda kendi kimliğini oluşturmuştur. Seramik sanatının kimlik kazanmasında özellikle Voulkos ve Arneson gibi sanatçılar, seramiğin günlük kullanım gereci olmasının ötesinde, bir sanat eseri olarak galeri, fuar ve müzayedelerde yer almasını sağlamışlardır⁶⁵.

Peter Voulkos ve ekibinin sanat dünyası içerisinde yer edinmeye çalıştıkları 1960’lı yıllarda Robert Arneson, bilindik nesnelere bilinmedik durumlara sokarak bir seri Funk seramik eser üretti. Seramik Funk Hareketi’nin babası sayılan Arneson, soyut dışavurumcuların aksine temiz ve pürüzsüz yüzeyleri tercih ettiği seramik eserlerinde cinsellik, aşırılık ve tasvir gibi konuları ele almıştır. Funk Hareketi’nin üyelerinden Howard Kottler ise “...bildik imgelerin özgün anlamlarını değiştirmek veya altüst etmek üzere onları yeni bir bağlamda tekrar ortaya koyma yöntemini”⁶⁶ kullanıyordu (Görsel 2.11, Görsel 2.12).



Görsel 2.11. Robert Arneson, ‘Daktilo’, 1965.



Görsel 2.12. Howard Kottler, ‘Gold Hole Grabber’, 1967.

⁶⁵ Ayse Canbolat, Amerika’da Çağdaş Seramik Sanatının Gelişiminde Etkili Olan Akımlar, Sanat Dergisi, 2016, 29, 5-14.

⁶⁶ Caroline Levitt vd., Tarih Boyunca Sanat Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar, (Çev. Dilek Şendil ve Süreyya Evren), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.29.

Duchamp'ın hazır-yapım nesnelerinde rastladığımız ve sonraları Funk Hareketinde de karşımıza çıkan bazı eserlerde ki ortak nokta nesnenin pratik işlevinin yadsınmasıdır. İşlevi yadsımak için dört temel yol olduğu varsayılabilir “Nesnenin yapıldığı malzemeyi değiştirmek, Nesnenin boyutlarını değiştirmek, Nesnenin bağlamını değiştirmek ve endüstri ürünün özünü değiştirmeden, şeklinde küçük değişiklikler yaparak yeni bir nesne yaratmaktır”⁶⁷.



⁶⁷ Ufuk Tolga Savaş, Endüstri ürünü nesneden sanata, Hacettepe Üni. GSF. Sanat Yazıları 17, 2007 Güz, Ankara, ss.53-56.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA İŞLEV

Seramik, 20. yüzyıla kadar olan süreçte pratik, sembolik ve estetik işlevi bünyesinde barındırırken, 20.yy. ortalarından itibaren kişisel, sosyal, toplumsal, politik vb. çeşitli söylemlere aracı olan bir sanat nesnesi olarak da kullanılmıştır. Sanatçılar, öncelikli amacı işlev olan seramiği yeni bir ifade aracı olarak kullanırken; malzeme ve boyutlarıyla oynama, bünyesinde küçük değişiklikler yapma veya bilinen bağlamını dışlama gibi yöntemleri kullanmışlardır.

İşleve dair sorgulamalara temel oluşturan bu yöntemleri bilinçli bir şekilde seramik eserlerinde kullanan Harriet Lawton, Jon Almeda, Livia Marin ve Paul Scott gibi sanatçıların yanı sıra yapılan literatür araştırmalarında eserlerinde malzemenin kendisiyle boyutlarıyla oynayan ancak böyle bir kaygı taşımayan çok sayıda örneğe de rastlanmıştır. Tez konusu kapsamında çağdaş seramik sanatında işlevi bilinçli olarak sorgulayabildiğimiz sanatçıların eserleri seçilmiştir.

3. Çağdaş Seramik Sanatında İşlevin Sorgulandığı Eserler



Görsel 3.1. Harriet Lawton, 'Kintsugi Plate', 2015, 16x12cm.

Nakış eğitimi aldıktan sonra farklı dönem ve kültürlere ait seramik parçaları, birer tekstil ürünü gibi gören ve onları dikerek yeniden birleştiren İngiliz sanatçı Harriet Lawton, eserlerinde geleneksel seramik formlarını referans almaktadır. Lawton tarafından farklı malzemeler kullanılarak oluşturulan eserlerde, geleneksel seramik ürünlere çağrışım yapılırken, malzemesi değiştirilmiş olan seramik ürün işlevsizleştirilmektedir. Eserlerinde

“nesnelerin anlık işlevlerini keşfetmeye çalışan”⁶⁸ sanatçı, bu bağlamda oluşturduğu ‘Kintsugi Plate’ isimli çalışmasında, seramik malzemeyle farklı özelliklere sahip tekstil malzemeyi bir arada kullanmıştır. Malzemesi değiştikten sonra işlevsiz kalan seramikler, zıt malzemelerin birlikte kullanılması sonrası “...bir kumaş gibi kesilmişlik hissi uyandırır ve üç boyutlu nesne iki boyutlu bir yüzey algısı oluşturmaktadır. Seramikler tüm sertliklerine rağmen dokunulabilecek kadar yumuşak gözükmedirler”⁶⁹ (Görsel 3.1).



Görsel 3.2. Zoe Hillyard, ‘Spring Oriental Vase’, 2015, 28x17cm.

Seramik parçaları el dikişi ve patchwork tekniğiyle birleştirerek çağdaş bir ifade dili yakalayan bir diğer kişiye, İngiliz sanatçı Zoe Hillyard’dır. Sanatçı kırık seramik parçalarını kumaş parçalarıyla kapladıktan sonra, onları birer kumaş parçası gibi dikerek geleneksel seramik formlarına çağrışım yaptırır. Eserlerinde parça eksiltmelerine karşın bütünde temel seramik form algısını koruyan sanatçı, çoğunlukla kullandığı tekstil yardımcı malzemesiyle birlikte oluşturduğu yeni seramik formlarda, formun öncesinde barındırdığı işlev niteliğini yok saymaktadır. Birey ve nesne arasında ki ilişkiye inanan ve bu bağlamda yüzyıllar boyunca üretilmiş fonksiyonel seramiklerden ilham alan Hillyard, Moğolistan’da göçebe ailelerle geçirdiği bir yılın ona beceri ve mülkiyet konusunda çok farklı bir bakış açısı kattığını belirtmektedir (Görsel 3.2).

Seramik Patchwork, kırık çanak çömleklerin dikiş tekniğiyle onarımı konusundaki bir düşünceden doğmuştur. Parçalarda çoğunlukla kumaşın yumuşak dokusunun hissedilmesine ve bir araya getirilmiş kumaş kaplı

⁶⁸ <https://harrietlawton.co.uk/> (Erişim Tarihi: 16.04.2019).

⁶⁹ <https://harrietlawton.co.uk/> (Erişim Tarihi: 16.04.2019).

seramik parçaların hafif bükülmesine karşın insanların seramik bir nesne gördükleri deneyimlenir⁷⁰.



Görsel 3.3. Hella Jongerius, 'Embroidered Tablecloth', 1999, 120x80cm.

Hollandalı sanatçı Hella Jongerius, ilkel ile ileri teknolojinin birlikte kullanıldığı, geleneksel ile çağdaşın harmanlandığı eserler üretir. 1999 yılında yaptığı 'Embroidered Tablecloth' adlı eserinde seramik yüzeyi bir makina yardımıyla deldikten sonra seramik yüzeyden başlayarak, kumaş yüzeyinde devam eden geleneksel bir motif işlediği seramiğin yüzeyinde kontrollü olarak yaptığı küçük değişiklikler sonrası seramik ürünü işlevsiz kılmış, bağlamından koparmıştır. Artık masa örtüsüyle bir bütün haline gelen seramik ürün, bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Gördüğümüz şeylerde farklı anlamlar arayan Jongerius, "Tek bir ürün oluştururken, insanların genel olarak ürünler hakkında düşünme şeklini değiştirebilirsiniz"⁷¹ sözleriyle bir anlamda amacını belirtmektedir (Görsel 3.3).



Görsel 3.4. Diem Chau, 'Bun With Red Thread', 2006, 15cm.

⁷⁰ Made in the Middle³⁰ <http://madeinthemiddle.org/makers/zoe-hillyard/72.html> (Erişim Tarihi: 16.04.2019).

⁷¹ <http://www.jongeriuslab.com/images/uploads/pressbox/Frame,-issue-28,-September-2002.pdf> (Erişim Tarihi: 18.04.2019).

Vietnam asıllı Diem Chau, endüstriyel standartlaşma sonrası oluşturulan tek tip seramik ürünlerin yüzeylerine, toplumsal farklılıklar gösteren mitleri işleyerek kimliksiz bu formlara kimlik kazandırmakta, endüstri ürününün özünü değiştirmeden, şeklinde küçük değişiklikler yaparak yeni bir eser yaratmaktadır. Seramik ürünlerin yüzeylerini tuval gibi algılayan ve üzerlerine iplik ile işlediği anlatımları yapıştıran sanatçı, ‘Bun With Red Thread’ eserinde de görüldüğü gibi öncesinde fonksiyonel olan bir ürünü bağlamından kopartmış, taşıdığı işlevsel kaygıları yok saymıştır (Görsel 3.4).

Chau, bilinen nesnelere ile geçici bellekte hassas skeçler oluştururken anlatı ve formu birleştirir. Eşitliğin önemsendiği bu çalışmalarda, sade ve anlatımcı bir tutum sergilenir. Çalışmalarında anlatımı önemseyen Chau, mitler ve onların özellikleri vasıtasıyla her birimizin kültürel ve insani benzerliklerine dokunmayı amaçlar⁷².



Görsel 3.5. Michelle Taylor, ‘Narrative Artefact 3’, 2012, 14x11cm.

İngiliz sanatçı Michelle Taylor, kırılmış ve kullanılamaz hale gelmiş geleneksel seramikleri, ilkel yöntem ve ileri teknolojiyi kullanarak onarır. Kuşlama, delme, parçalama gibi sert işlemlerle birlikte, elle dikiş gibi narin teknikleri de kullandığı ‘Narrative Artefact 3’ isimli eserinde sanatçı hafıza ve kayıpla ilgili duygusal temaları işlemektedir. Seramikleri çoğu zaman geleneksel motifli kumaş parçalarıyla onaran sanatçı, geçmişe göndermelerde bulunurken, kullandığı farklı malzemeler sonucu seramikleri işlevsizleştirir. Sanatçı, bu bağlamda ürettiği eserlerde “...kırık seramikleri, porselen eşyaları ve boş parçaları bir araya getirip öreerek, hatıra eşyalarını tamir ederek, genç yaşta vefat eden annesiyle yeniden bağlantı kurmanın bir yolunu”⁷³ aramaktadır (Görsel 3.5).

⁷² <http://www.diemchau.com/about.html> (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

⁷³ <https://inhabitat.com/michelle-taylor-knits-and-sews-together-broken-ceramic-tea-sets-anew/> (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

İşim, bulduğum nesnelere yeni anlamlar kazandırmak için onları değiştirmek ve onlara yeniden hayat vermekten ibarettir. Endüstriyel teknikler kullanarak seramik parçaları işliyor ve daha sonra tekstil, baskı, örgü, nakış ve dikiş gibi çelişkili malzemeler kullanarak onları ‘geri alıyorum’⁷⁴.



Görsel 3.6. Livia Marin, ‘Melting Ceramic’, 2012, 26x6cm.

Sanat kariyerini Londra’da sürdüren Şilili sanatçı Livia Marin, küreselleşmenin egemenliğini sürdürdüğü bir dönemde, madde-insan ilişkisini araştırmak için özellikle seramik ürünlerde küçük değişiklikler yapmaktadır. Sanatçının yaptığı değişiklikler sonrasında form işlevselliğini kaybederken, bireyle ürün arasında kurulan ilişkiye dikkat çekilmektedir. İşlevsel olma özelliğiyle yaşantımıza nüfuz eden seramik ürünler ile geliştirdiğimiz ilişkiyi gözler önüne seren Marin, bir ürünün “kullanım dışı kaldığında atılabileceğini ancak sahibinin güçlü bir bağa sahip olması durumunda yeni bir ifade şekline”⁷⁵ girebileceğini belirtmektedir (Görsel 3.6).

Daha geniş bir ifadeyle, sanat eserimde tanıdık olanın seri, tekrarı ve tanzimi gibi temaları kullanıyorum. Bu anlamda her gün, özellikle ona şekil veren maddi nesnelere özel bir ilgi duyuyorum. Gündelik nesnelere beni büyüleyen şey, içlerinde bulunan ve sanatta öne çıkmasının mümkün olduğu insanlığın izleri. Bu izler hem tasarım hem de yapım süreçlerini ve onlarla kurduğumuz günlük kullanım ilişkisini benimser⁷⁶.

⁷⁴ <http://www.michelletaylorceramicartist.com/about> (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

⁷⁵ <https://www.itsnicethat.com/articles/2084-livia-marin-broken-things> (Erişim Tarihi: 20.04.2019).

⁷⁶ <https://www.itsnicethat.com/articles/2084-livia-marin-broken-things> (Erişim Tarihi: 20.04.2019).



Görsel 3.7. Yee Sookyung, 'Translated Vase', 2013, 132x73x73cm.

Döneminin ustaları tarafından üretilmiş olan muhteşem Kore seramiklerinin sayısının günümüzde azalmasıyla, Koreli seramik ustalar bu formları yeniden üretmeye karar vermişlerdir. Kültürel miraslarından referans olarak aldıkları seramiklerin hiç hatasız örnekler olmasından dolayı günümüz ustaları geçmişe duydukları saygı ve minnet duyguları ile yeni ürettikleri seramik vazolarda küçük bir hata olsa dahi onları ıskartaya ayırmışlardır.

Koreli seramik sanatçısı Yee Sookyung, ıskartaya ayrılan ve tahrip olan bu seramikleri, çoğu kez bağlamlarından kopartıp işlevsizleştirerek eserlerinde kullanmıştır. Sookyung'un seramik ustaları tarafından işlevsel birer ürün olarak tasarlanan ancak deforme olmuş, çatlaklı, kırılmış durumda olan vazoları, altın yaldız, alüminyum çubuk ve epoksi malzemeleriyle yeniden birleştirerek oluşturduğu seriden 'Translated Vase' adlı eseri, bu bağlamda iyi bir örnek olacaktır (Görsel 3.7).

Kırık seramik parçaların, üç boyutlu bulmacanın parçalarıyla eşleştirilmesi ve altın ile parçaların arasındaki boşlukların kapatılmasıyla oluşturulan bu çalışmalar, porselenlerin kırıldığı andan itibaren çalışmaya müdahale etme fırsatı veriyor. Hikâye ve anlamı tamamlayan işte bu süreç oluyor⁷⁷.

⁷⁷ <https://www.yeesookyung.com/translated-vase-> (Erişim Tarihi:19.04.2019).



Görsel 3.8. Paul Scott, 'Cumbrian Blue(s) Italian Willow', 2014, 38x28cm.

Endüstri devrimi sonrası üretilen mavi beyaz dekorlu seramikler üzerinde yirmi yılı aşkın süredir çalışmakta olan İngiliz sanatçı Paul Scott, kullanıma yönelik üretilmiş bu seramiklerin bağlamlarını dışlayarak, onları yeni bir mecraya taşır. Bu kültürel eserlerin yeniden incelenmesini sağlayan Scott, çalışmalarında çağdaş, sosyal ve politik temaları ustalıkla işler. Sanatçı, geleneksel mavi ve beyaz dekorlu "...yerel ürünlerdeki, karmaşık ayrıntılara sahip sahneleri ve desenleri yeni görüntülerle değiştirir, ekler ve siler, böylece görüntüleri çağdaş bir dünya için parçalanır ve yeniden ayarlanır..."⁷⁸ kılarken, yaptığı küçük değişikliklerle ürünlerin işlevlerini de bilinçli olarak yok eder. Oluşturduğu yeni eserlerde yine geleneksel mavi beyaz dekor tekniğini kullanan sanatçı, "...aynı zamanda nesnelerin kendi üretimini ve sanayileşmiş bir kapitalist toplumda oynadıkları rolü de göz önünde"⁷⁹ bulundurmaktadır. Ayrıca, Scott tarafından seçilen seramiklerin çok iyi biliniyor olması, bağlamından koparttığı bu ürünlerin neredeyse görünmez hale gelmesini sağlayarak sanatçının söylemini güçlendirir (Görsel 3.8).

Staffordshire ve Spode gibi endüstriyel seramik arşivlerinden basılmış motiflerden, desenlerden ve görüntülerden ilham alarak seramik ve basılı biçimde çağdaş sanat eserleri yaratır. Çalışmaları sadece tasarımları ve imajları içinde bir anlam sözlüğünü araştırmakla kalmaz, aynı zamanda nesnelerin kendi üretimini ve sanayileşmiş bir toplumda oynadıkları rolü de göz önünde bulundurur. Scott'ın çalışması, malzemelerin, medyaların, kültürlerin, politikaların, tarihlerin ve coğrafyaların beklenmedik hareketlerini araştıran hikayeleri anlatarak el sanatları ve tasarım arasındaki sınırları bulanıklaştırır⁸⁰.

⁷⁸ <http://www.pearuk.org/archive/#/paul-scott> (Erişim: 20.04.2019).

⁷⁹ <https://cumbrianblues.com/tag/contemporary-ceramics/> (Erişim Tarihi: 20.04.2019).

⁸⁰ Paul Scott, Taste Contemporary Craft, İsviçre, Eylül 2017, ss.1-11, s.1.



Görsel 3.9. Kjell Rylander, 'Resistance (acoustic feedback)', 2001, 55x34x31cm.

İsveçli sanatçı Kjell Rylander, aldığı seramik eğitimi sonrası mezuniyet projesinde, birçok seramikçinin yaptığı gibi malzemeyi geleneksel yöntemlerle şekillendirmekten vazgeçer ve hazır-yapım nesnelere yönelir. Mezuniyet sonrası hayatına bir marangoz olarak devam eden Rylander, bu süreci kontrollü, hesaplı ve sonuç odaklı bulur ve anı yakalamanın çok zor olduğunu farkeder. Bu deneyim onun sanatçı kimliğinin temel yapı taşı oluşturur. Genelde ikinci el olarak satın aldığı işlevsel seramik kapların ve tabakların yüzeylerinde daha çok küçük değişiklikler yaparak onları işlevsiz kılan Rylander, bu durumu “Seramik eğitimimde öğrendiklerimi yeniden değerlendirerek yeni bir dil buldum; Eşsiz nesnelere ile seri üretilenler arasındaki çatışmaları yıkmayı amaçlayan bir dil”⁸¹ sözleriyle ifade eder (Görsel 3.9).

Çoğunlukla ikinci el eşyalarla, zamanla işaretlenmiş ve çoğu zaman isimsiz, seri üretim mallar olan nesnelere çalışıyorum. Bu çalışma şekli sadece kendimle ve eğitimimle mücadele etmekten ibaret değil, aynı zamanda el sanatlarının neler olabileceğini de sorgular. Toplum ve sonsuzluk, birey ve an gibi konularla ilgilenmek. Bu terimler görkemli gelebilir ama yaklaşımım çalışma ve insan varlığına yönelik tutumlarla ilgilidir⁸².

⁸¹ <http://www.kjellrylander.com/> (Erişim Tarihi: 21.04.2019).

⁸² <http://www.pulsceramics.com/exhibitions/kjell-rylander-2009/> (Erişim Tarihi: 21.04.2019).



Görsel 3.10. Alev Ebüzziya Siesbye, 'Lilac Bowl', 1984, 28x18cm.

Türk seramik sanatçısı Alev Ebüzziya Siesbye, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldığı heykel eğitimi sonrası çalıştığı seramik ve porselen fabrikalarında işlevsel çıkışlı seramik ürünler üretmiştir. 1969 yılında Kopenhag'da kendi atölyesini kuran ve 1987'de Paris'e taşınan Ebüzziya, burada ürettiği çanaklar aracılığıyla sanatçı kimliğini oluşturmuştur. Gövde kısmını geniş tutup formun ayağını gizleyerek uçuyormuş hissi uyandırdığı ve iç boşluğuyla çanak formundan beklenen işlevsellik özelliğini koruduğu çanaklarında, form işleve dair sorgulamalar yapmaksızın bir sanat nesnesi olarak seramik sanatında yer bulmuştur (Görsel 3.10).

Bu boşluğun yapılandırılması üzerinde düşünüldüğünde endüstriyel bir nesne olarak ön görülebilen Ebüzziya çanakları için atfedilen endüstriyel biçim-içerik ilişkisi tamamen yıkılır. Aslında burada oluşturulmuş olan biçim-içerik ilişkisinin tamamen sanatsal temellere dayandığı gerçeği ortaya çıkar ki sanatçının yaratıcı dehası da bu noktada kendini belli eder⁸³.

Ebüzziya tarafından bilinçli olarak şekillenen boşluk sonrası eserler, işlevsel kaygılar taşımamasına karşın işlevsel bir ürün gibi algılanır. "Tutkulu Bir İncelik: Yalınlaştırılmış Seramikler" başlığı altında Ebüzziya'nın çanaklarını inceleyen ABD'li sanat eleştirmeni Garth Clark, çanaklar için yaptığı açıklamada şu ifadelerle yer vermektedir;

Alev Ebüzziya'nın çanakları insana olağanüstü duygular aktarır. Bu çanaklarda hacim öylesine hafifletilmiştir ki, kaplar sanki boşlukta asılı gibi durur. Bu hafiflik iki yolla elde edilmiştir. Birincisi, sanatçının daha sanat yaşamının başlarında estetik olarak çanağın tabanını odak noktası olmaktan çıkarması ve tabanı çanağın şişkin gövdesinin altında yok etmesidir. Ancak onun çanaklarına hafiflik duygusu veren yalnızca bu değildir. Çanakların dış

⁸³ Ufuk Tolga Savaş, Seramik Sanatında Boşluk, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2009, 1(3), ss.105-116, s.110.

çizgisini ya da silüetini yukarı doğru, doruk noktası olan ağıza çekmesi de çok önemli bir etkidir⁸⁴.



Görsel 3.11. Clare Twomey, 'Consciousness/Conscience', 2001-2004.



Görsel 3.12. Clare Twomey, 'Exchange', 2013.



Görsel 3.13. Clare Twomey, 'Humanity Is In Our Hands', 2016.

Araştırmacı ve gözlemci tavrı ile ön plana çıkan İngiliz sanatçı Clare Twomey, büyük ölçekli kurum ve mekânlarda yaptığı performanslarda, seri üretim seramik nesnelere küçük değişikliklerle kullanmaktadır. Çoğunlukla izleyicinin de dahil edildiği bu performanslarda, gözlemci rolünü üstlenen Twomey, 2003 yılında düzenlediği 'Consciousness/Conscience' adlı sergisinde, giriş yoluna kapladığı düşük dereceli, içi boş 1000 adet karonun, sergiye giriş yapan bireyler tarafından basılarak kırılması sonrası karoları işlevsiz kılarken bireylerin bu durumlara karşı verdiği tepkiler gözlemlenmiştir (Görsel 3.11).

Sosyal sorumluluk projelerine de destek vermekte olan sanatçı, 2013 yılında gerçekleştirdiği 'Exchange' adlı performansta 1000'den fazla seramik fincan ve tabağın belli bölümlerine toplum için olumlu sözler yazarak bunları büyük bir mekânda sergiler ve davet edilen bireylerin çocuk hayır kurumuna destek vermeleri durumunda sergilenen seramik fincanlardan birisini alabileceklerini belirtir. Yine seramik bir kaşığın üzerine yazmış olduğu 'insanlık bizim ellerimizde' ifadesi, Twomey'in seri üretim nesnelere kullandığı ifadeci dili bizlere göstermektedir (Görsel 3.12, Görsel 3.13).

Seri üretim sistemleriyle üretilmiş birbirinin aynı pek çok üründe, özellikle yaptığı küçük değişiklikler sonrası gerek verdiği mesajlar ile gerekse onların kırılmalarına izin vererek gerçekleştirdiği performanslarında Twomey, seramik nesnelere vasıtasıyla sosyal ve toplumsal olaylara değinirken, işlevi geri planda tutmaktadır.

⁸⁴ https://www.sanatilan.com/blog?journal_blog_post_id=150 (Erişim Tarihi: 23.04.2019).



Görsel 3.14. Jon Almeda, ‘Small yet Sturdy’, 2017, 2,5x2,5cm.

Amerikalı seramik sanatçısı Jon Almeda'nın minyatür seramikler üretmesinde ‘Minyatür Seramik Yaratmak’ isimli kitap rol oynamaktadır. Kitabı inceledikten sonra büyük ebatlı eserler üretmekten vazgeçen sanatçının bakış açısıyla birlikte seramik malzemeye yaklaşımı değişmiş, minyatür seramikler üretmek için yeni aletler ve ‘Antika Tekerlek’ adını verdiği küçük ebatlı bir çömlekçi tornası da üretmiştir. Fakat ebatları ortalama 2.5cm olan bu formları üretmek için bunların yeterli olmadığını vurgulayan sanatçı, “daha yüksek konsantrasyon hissine, daha yumuşak bir ele ve detaylara dikkat etmeye ihtiyaç”⁸⁵ duymuştur. Bulutları izlemeyi seven ve yaşadıkları tüm boyutsal değişikliklere karşın hala bir bulut olduklarını belirten sanatçı, ilham aldığı bu durumu minyatür eserlere yansıtmıştır. Çoğunlukla formların boyutları değiştirmesine karşın izleyicinin onları hala seramik bir ürün olarak algıladığını ifade eden sanatçı, işlevsel seramikleri taklit ettiği minyatür eserleriyle işlevsel bir ürün algısı oluşturmaktadır. Fakat değişen boyutlar sonrası ürünler işlevsizleşmektedir. Günümüzde birçok zanaatkâr ve sanatçı tarafından minyatür seramikler üretilmesine karşın sanatçının referans aldığı ve yeni bir söylem geliştirdiği bu özel durum onun eserlerini diğerlerinden ayırmaktadır (Görsel 3.14).

⁸⁵ <https://www.asianpaints.com/colourquotient/showcase/jon-almeda-is-the-ceramicist-creating-detailed-and-coinsized-works-of-art/> (Erişim Tarihi: 29.04.2019).



Görsel 3.15. Samet Aygün, 'Demlik', 2017, 61x52x18cm.



Görsel 3.16. Samet Aygün, 'Klozet', 2018, 80x60x60cm.

Seramikte endüstriyel tasarım ve üretim yöntemleri hakkında aldığı eğitim sürecinde birey-nesne ilişkisini kavrayan ve sonrası kayıt olduğu yüksek lisans eğitimi sırasında seramikte işlevselliği sorgulayan Samet Aygün, ürettiği eserler ile endüstriyel seramiklere göndermelerde bulunur. 'Demlik' isimli çalışmasında, endüstriyel üretim yöntemlerini gerektiren standart bir çay setini, elle şekillendirme yöntemiyle şekillendirerek üretim süreçlerine dikkat çekmiş, yaptığı boyutsal değişiklikler sonrası ürünün işlevini sorgulamıştır. Bir diğer 'Klozet' isimli çalışmasındaysa genel bir klozet imgesini tercih eden sanatçı, tuvalet kullanımını anlatan sembollerle dolu bir mekâna yerleştirdiği klozet ile izleyiciye mesajlar verirken, bilinçli olarak yaptığı 1/3 oranındaki boyut küçültmeyle de klozeti işlevsizleştirmiştir (Görsel 3.15, Görsel 3.16).



Görsel 3.17. Ai Weiwei, 'Ejderhalı Mavi-Beyaz Çanak Parçaları', 1996, 20x20x8,5cm.



Görsel 3.18. Ai Weiwei, 'Bambu Sırıklar ve Porselen Vazolar', 2005-2008, 3 vazo.

1957'de Pekin'de dünyaya gelen Ai Weiwei, heykel, enstalasyon, küratörlük ve film alanlarının dışında siyasal, sosyal ve kültürel bir eleştirmenlikte yapan Çin asıllı modern bir sanatçıdır. Sanatçının, 2008'de meydana gelen Siçuan Depremi sonrası gittiği bölgede devletin yurttaşlara deprem hakkında yanlış bilgiler aktardığını fark etmesi sonrası, 'Yurttaş Soruşturması' başlığı altında yaptığı paylaşımların bulunduğu internet sitesi devlet kararıyla kapatılmıştır. Sanatçı, 2010-11 dönemi yaşadığı politik problemler nedeniyle üç aylık bir süreci hapiste geçirmiştir. Bu süreç sonrası Berlin'de kurduğu sanat stüdyosunda çalışmalarını sürdüren Weiwei, 2015'ten beri Ortadoğu'dan Avrupa'ya göçlere dair yaptığı çalışmalarıyla mültecilerin yaşadıkları zorlukları gözler önüne sermektedir. Çeşitli disiplinlerden teknikleri ustalıkla kullanan Ai Weiwei, en bilinen eserleri de dahil sanatında seramiğe çokça yer vermektedir. Eserlerinde, kişisel yaşantısından izleri de yansıtan sanatçı ikonoklastik (put kırıcı) eylemler için gerçekleştirdiği, 'Ejderhalı Mavi-Beyaz Çanak Parçaları' isimli eserle, "...peşin hükümlü değer yargılarımıza ve kültür eserlerinin korunması konusundaki tutumumuza meydan..."⁸⁶ okurken bir diğer 'Bambu Sırıklar ve Porselen Vazolar' isimli çalışmasıyla da vazoları bağlamının dışında kullanarak, "...galerinin mimari espasını eserin bir ögesine dönüştürmektedir. Bambu sıriklar, porselen vazoları tavana ve yere bastırır, böylece çalışmanın tekil bileşenlerinin kabul görmüş işlevlerini olumsuzlar"⁸⁷.

⁸⁶ <https://gorebildiklerim.wordpress.com/2017/11/05/ai-weiwei/> (Erişim Tarihi:09.05.2019).

⁸⁷ SSM, Ai Weiwei Porselene Dair, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2017, s.86.

Ai Weiwei kültürü ve tarihi bir hazır nesne olarak ele alır ve verili malzemenin sunduğu olanakları genişletir. İlk porselen çalışması olan Kuş Motifli Tabak'tan daha sonraki eserlerine kadar uzanan parçalar, Ai'in, verili malzemenin sınırlarını hem bağlam hem de uygulama olarak nasıl zorlayıp yeni bir dil yarattığını gösterir⁸⁸.



⁸⁸ SSM, Ai Weiwei Porselene Dair, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2017, s.45.

SONUÇ

20.yüzyılın başlarından itibaren ön plana çıkan işlevsellik temelinde, sembolik, pratik ve estetik işlev olmak üzere üç ayrı işlevi barındırır. Sembolik işlevin, kullanıcı-nesne arasındaki iletişimi gerçekleştirdiği noktada pratik işlev, teknik ve fizyolojik beklentilere karşılık vermektedir. Fakat sembolik ve pratik işlev, teknik beklentilere karşılık verdiğinden insan, nesnede bunun ötesinde bir şey arar; estetik. Bir nesnede estetik işlev, beğeniye, duygulara hitap eder ve tercih noktasında belirleyicidir. Aynı zamanda estetik, teknik ürün ile sanat yapıtı arasında ayırım yapma noktasında da önemlidir. Tasarlanan teknik bir üründe pratik işlev (fonksiyon) onun ereğini oluştururken, sanatsal bir nesnede böyle bir beklenti söz konusu değildir.

Teknolojik gelişmeler sonrası pratik işlev özelliği gelişen seramik, zanaat kimliği ile sanat kimliği arasında duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde estetik bir obje olarak, görsel sanatlar arasında özel bir yer edinmiştir. Neolitik dönemden Endüstri çağına işlevin tarihsel süreci, Arts and Crafts, Deutscher Werkbund, Rus Konstrüktivizm ve Bauhaus gibi akımlar özelinde işlevin rolü incelendiğinde, Arts and Crafts akımının süslemeci tavra karşı olduğu ve sadeliği ön planda tuttuğu, Deutscher Werkbund'un geleneksel üretime karşı, tasarımla endüstrinin birleştirildiği bir üretime destek verdiği tespit edilmiştir. Rus Konstrüktivistlerin 'toplumsal' ihtiyaçları gidermenin yolunu soyutlamada buldukları, Bauhaus okulunda ise tasarım ile uygulama, sanat ile zanaat, bireysel ifade ile sınıai standartları arasındaki farklılıkları ortadan kaldırarak estetik ile işlevin iç içe olduğu üretilebilir nesnelere tasarladıkları anlaşılmıştır. Ayrıca, Batı'da Uzakdoğu seramiklerine karşı ilginin arttığı 20.yy. başlarında Bernard Leach tarafından Leach okulu kurulmuş, burada Uzakdoğu seramiklerinin estetik kaygılarını bünyesinde barındıran işlevsel formlar üretilmiştir.

Teknik anlamda yaşanan bu gelişmeler sonrası seramik, farklı disiplinlerden sanatçılar tarafından gerek teknolojik gelişiminden gerekse malzemenin sağladığı çeşitli olanaklardan dolayı tercih edilmiştir. Seramik malzemenin farklı disiplinlerden sanatçılar tarafından tercih edildiği bu sürece öncülük eden isimlerden Marcel Duchamp, bir klozeti 'Çeşme' adıyla sergilemiş, Joan Miro bir seramik ustası tarafından şekillendirilmiş formun yüzeyine çizimler yapmış, Pablo Picasso ise seramik alanında ürettiği formlar ile işlevi kısmen yok saymıştır. Yeni bir tarzın yakalandığı, düşüncenin önem kazandığı bu seramiklerde işlev ve işlevsizlik arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Hans Coper, Ruth Duckworth, Lucie Rie, Peter Voulkos gibi seramik sanatçıları ise yaptıkları eserler ile

seramikte işlevin zorunlu olmadığını kanıtlamışlardır. 1960 sonrası Postmodern süreçte, çoğu zaman işlevsel kaygılardan uzak üretilen seramiklerden etkilenen Funk hareketinin öncüsü Robert Arneson, gündelik kullanım nesnelerini seramik malzemeyle titiz bir şekilde yeniden yorumlamıştır.

Tarihsel süreçteki tüm bu gelişmeler sonrası 21.yüzyılda beğeni kavramı hızla değişim göstermeye başlamış, basit endüstriyel ürünlere talep azalmıştır. Seramik endüstrisi, tasarım gücü yüksek, günümüz estetik anlayışına uygun ürünler üretmek için sanatçı ve tasarımcılarla birlikte çalışmak durumunda kalmış, estetik kaygıların ön planda olduğu fonksiyonel ürünlere yer vermiştir. Disiplinler arası farklılıkların azaldığı, endüstri ve sanat arasındaki duvarların yıkıldığı bu dönemde, sanatçılar kullanıma yönelik olarak üretilmiş endüstriyel ürünleri kullanmış, ürünün barındırdığı fonksiyonu kısmen veya tamamen yok sayarak, yeni söylemler geliştirmişlerdir.

Günlük kullanıma yönelik seramik objeler gerektiğinde işlevi de bünyesini barındırarak farklı bir bakış açısıyla artık birer sanat nesnesi olarak izleyiciyle buluşmaktadır. Seramikte işlevi yok saymak için temelde dört yöntem kullanılır; nesnenin malzemesi veya boyutunu değiştirmek, bağlamından kopartmak ya da şeklinde küçük değişiklikler yaparak yeni bir nesne oluşturmaktır. Kişisel, sosyal, toplumsal, politik vb. söylemler amacıyla kullanılan gündelik seramik nesnelere, genellikle bu dört temel yöntem aracılığıyla işlev sorgulanır. Ayrıca, yapılan literatür araştırmalarında, eserlerinde malzemenin kendisiyle veya boyutlarıyla oynayan ancak işleve dair böyle bir kaygı taşımayan çok sayıda örneğe de rastlanmıştır. Tez konusu kapsamında işlevi bilinçli olarak sorgulayan ve bu bağlamda gündelik seramik nesnelere bir ifade aracı olarak kullanan, çağdaş seramik sanatçılarının eserleri incelenmiştir.

Kuramsal araştırma ve uygulama örnekleriyle ortaya çıkarılan bu tezin, plastik sanatlar alanında araştırma yapacak olan kişilere farklı bir bakış açısı sunacağı ve katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu (2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, Ali; Aliçavuşoğlu, Esra (2009). Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Asatekin, Mehmet (1976). Endüstri Tasarımında Tasarım Ölçütlerine Bütünsel Bir Yaklaşım. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, 247-263.
- Barrett, Terry (2015). Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri. (Çev. Esra Ermert), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bayazıt, Nigan (2008). Tasarımı Anlamak. İstanbul: İdeal Kültür&Yayıncılık.
- Bayazıt, Prof. Dr. Nigan (2011). Endüstri Tasarımı Temel Kavramları. İstanbul: İdeal Kültür&Yayıncılık.
- Birkök, M. Cüneyt (1998). Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler. Yeni Türkiye. 4, 525-536.
- Boz, Gamze (2011). Hazır-Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması. Sanat&Tasarım Dergisi, 1(1), 111-135.
- Canbolat, Ayşe (2016). Amerika'da Çağdaş Seramik Sanatının Gelişiminde Etkili Olan Akımlar. Sanat Dergisi, 29, 5-14.
- Cömert, Bedrettin (2007). Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletim Sorunu. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- De Wall, Edmund (2003). 20th Century Ceramics. New York: Thames & Hudson.
- Del Vecchio, Mark (2001). Postmodern Ceramics. London: Thames & Hudson.
- Erden, Osman (2012). Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey. (Ed.: İlhan Demiriz, Ayşegül Savur, Cemal Subaşı, Murat Kars), İstanbul: TEMPO.
- İnal, İnel (2006). 20.Yüzyıl'da Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı. Seramik Federasyonu Dergisi Seramik Türkiye, ISSN 1304-6578(13), 106-113.
- İpşiroğlu, Nazan; İpşiroğlu, Mazhar (1978). Sanatta Devrim Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru. İstanbul: Ada Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan; İpşiroğlu, Mazhar (2012). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Kahn, I. Louis (2014). Öğrencilerle Söyleşiler. (Çev. Nazım Dikbaş), İstanbul: Yapı End. Merkezi Yem Yayın.
- Kandinsky, Wassily (2017). Sanatta Tinsellik Üzerine. (Çev. Özkan Eroğlu), İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Karayel, G. Evren (2013). Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler – Seramikçi Ressamlar. Sanat Dergisi, 0(24), 25-40.
- Kuban, Doğan (2002). Mimarlık Kavramları. İstanbul: YEM Yayın.
- Küçükerman, Önder (1996). Endüstri Tasarımı Endüstri İçin Ürün Tasarımında Yaratıcılık. İstanbul: Yem Yayın.
- Levitt, Caroline (2015). Tarih Boyunca Sanat Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar. (Çev. Dilek Şendil ve Süreyya Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özel, Veysel (2007). Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansıması. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Özer, Lerzan (2012). Türk Seramik Sanatında Eğilimler. TSE Dergisi, 51(598), 56-61.
- Peterson, Susan (2000). Comtemporary Ceramics. New York: Watson-Guption Publications.
- Phillips, Sam (2016). ...izimler Modern Sanatı Anlamak. (Çev. Derya Nüket Özer), İstanbul: Yapı End. Merkezi Yem Yayın.
- Sagocak, Dr.A. Mehtap (2003). Tasarım Tarihi End. Ürün Tasarımında 250 Yıl. Bursa: Vipaş Yayın.
- Savaş, T. Ufuk (2007). Endüstri Ürünü Nesneden Sanata. Hacettepe Üni. GSF. Sanat Yazıları, 17, 53-56.
- Savaş, T. Ufuk (2009). Seramik Sanatında Boşluk. Sanat&Tasarım Dergisi, 1(3), 105-116.
- Scott, Paul (2017). Taste Comtemporary Craft, 1, 1-11.
- Sevim, Sibel; Yıldırım, Öznur (2014). Çağdaş Türk Seramik Sanatında Resimsel Anlatım. Sanat & Tasarım Dergisi, 7(7), 61-74.
- Tansuğ, Sezer (1993). Sanatın Görsel Dili. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İsmail (2002). Tasarım Felsefesine Giriş. İstanbul: Yem Yayın.

- Umberto Eco, Das Offene Kunstwerk, Frankfurt, 1977, ss.245'den aktaran İsmail Tunalı, Tasarım Felsefesine Giriş, Yem Yayın, İstanbul 2002, s.48.
- Walther, F. Ingo (2005). Pablo Picasso 1881-1973 Yüzyılın Dâhisi. (Çev. Ahu Antmen), İstanbul: TASCHEN / Remzi Kitabevi.
- Wilkinson, Philip (2018). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Mimarlık Fikri. (Çev. Volkan Atmaca), İstanbul: Bkz Yayıncılık.
- Yılmaz, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- <http://www.diemchau.com/about.html>, (Erişim Tarihi: 19.04.2019).
- <http://www.jongeriuslab.com/images/uploads/pressbox/Frame,-issue-28,-September-2002.pdf>, (Erişim Tarihi: 18.04.2019).
- <http://www.kjellrylander.com/> (Erişim Tarihi: 21.04.2019).
- <http://www.michelletaylorceramicartist.com/about> (Erişim Tarihi: 19.04.2019).
- <http://www.michelletaylorceramicartist.com/about> (Erişim Tarihi: 19.04.2019).
- <http://www.peeruk.org/archive/#/paul-scott> (Erişim: 20.04.2019).
- <http://www.pulsceramics.com/exhibitions/kjell-rylander-2009/> (Erişim Tarihi: 21.04.2019).
- <https://cumbrianblues.com/tag/contemporary-ceramics/> (Erişim Tarihi: 20.04.2019).
- <https://gorebildiklerim.wordpress.com/2017/11/05/ai-weiwei/> (Erişim Tarihi:09.05.2019).
- <https://inhabitat.com/michelle-taylor-knits-and-sews-together-broken-ceramic-tea-sets-again/> (Erişim Tarihi: 19.04.2019).
- <https://www.itsnicethat.com/articles/2084-livia-marin-broken-things> (Erişim Tarihi: 20.04.2019).
- https://www.sanatilan.com/blog?journal_blog_post_id=150 (Erişim Tarihi: 23.04.2019).
- <https://www.yeesookyung.com/translated-vase-> (Erişim Tarihi:19.04.2019).
- Made in the Middie'30, <http://madeinthemiddle.org/makers/zoe-hillyard/72.html>, (Erişim Tarihi: 16.04.2019).
- Netvent, <https://netvent.com/arts-and-crafts-akimi/>, (Erişim Tarihi: 06.04.2019).

TDK. T.C. Atatürk Kùltür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu,
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbc2125e64f51.35466364, (Erişim Tarihi: 21.04.2019).

Diğer Kaynaklar

SSM (2017). Ai Weiwei Porselene Dair. İstanbul: SÜ Sakıp Sabancı Müzesi.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). İstanbul: YEM Yayın.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : AYGÜN, Samet
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum Tarihi ve Yeri : 07.04.1994 / İSTANBUL
Telefon : +90 531 381 0323
Faks :
E-mail : sametaygun@outlook.com

Eğitim

| <i>Derece</i> | <i>Eğitim Birimi</i> | <i>Mezuniyet Tarihi</i> |
|---------------|---|-------------------------|
| Yüksek lisans | ÇOMÜ SBE Seramik Ana Sanat Dalı | |
| Lisans | ÇOMÜ GSF Seramik Bölümü | 2016 |
| Lise | Nuh Kuşçulu Seramik ve Cam Anadolu Meslek Lisesi | 2012 |

İş Deneyimi

| <i>Yıl</i> | <i>Yer</i> | <i>Görev</i> |
|------------|---|---------------------|
| 2011-2011 | Decorium Kutaş Cam Tasarım Sanayi | Serigrafi |
| 2011-2012 | Tamcam Oto Cam Sanayi | Fırınlama (Stajyer) |
| 2014-2014 | Kale Seramik Çanakkale Kale Bodur Seramik | ARGE (Stajyer) |
| 2015-2016 | Yorsan Seramik | Kalıp Üretimi |

Yabancı Dil

İngilizce