

PLASTİK SANATLAR ALANINDA GÜNCEL GELİŞMELER VE TEMATİK İNCELEMELER

Editör
Prof. Dr. Kader Sürmeli

Plastik Sanatlar Alanında Güncel Gelişmeler ve Tematik İncelemeler

Editör

Prof. Dr. Kader Sürmeli

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör

Prof. Dr. Kader Sürmeli

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım

Ekim, 2026

Yayımcı Sertifika No

45813

ISBN

978-625-91206-4-5

©copyright

Bu kitabın yayım hakkı Platanus Publishing'e aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Adres: Natoyolu Cad. Fahri Korutürk Mah. 157/B, 06480, Mamak,
Ankara, Türkiye.

Telefon: +90 312 390 1 118

web: www.platanuspublishing.com

e-mail: platanuskita@gmail.com



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1.....	5
---------------------	----------

Seramik Tasarımında Üretici ve Kullanıcı Beklentileri

Güner Dönmez

BÖLÜM 2.....	19
---------------------	-----------

1980’ler Çağdaş Türk Sanatında Nesne ve Anlam: Gündelik Olanın Estetiği

Ahmet Doksanoğlu

BÖLÜM 1

Seramik Tasarımında Üretici ve Kullanıcı Beklentileri

Güner Dönmez¹

¹ Dr. Öğr. Gör., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, 0000-0001-9328-0010

1. Giriş

Seramik, malzemenin biçimlendirilmesinden yüzeyin oluşturulmasına ve nihai ürünün kullanımına kadar çok sayıda değişkenin bir arada değerlendirildiği bir tasarım alanıdır. Özellikle endüstriyel üretimde ürün; belirli bir kullanım amacına, üretim adedine, kalite standardına ve ekonomik hedefe göre geliştirilmekte ve farklı üretim aşamalarından geçerek tekrarlanabilir biçimde elde edilmektedir. Bu nedenle seramik tasarımı yalnızca biçimin belirlenmesiyle sınırlı değildir; şekillendirme yöntemi, kalıp, kurutma, pişirme, yüzey ve dekor uygulamaları, kalite, maliyet ve kullanım koşulları aynı tasarım problemi içerisinde değerlendirilmelidir. Bu çok boyutlu yapı, tasarımın üretici ile kullanıcı arasında bir ilişki kurmasını zorunlu kılmaktadır.

Bir seramik ürünün biçimsel açıdan başarılı olması tek başına yeterli değildir. Ürünün belirlenen yöntemle üretilmesi, üretim sırasında kabul edilebilir ölçü ve deformasyon sınırları içerisinde kalması, yüzey ve dekor uygulamalarına uygun olması ve hedeflenen maliyet içerisinde üretilmesi gerekir. Bunun yanında ürünün kullanıcı açısından işlevsel, ergonomik, güvenli, dayanıklı ve kullanım amacına uygun olması beklenmektedir. Endüstriyel seramik sektöründe ürünün marka kimliğiyle ilişki kurması ve pazarda farklılaşabilmesi de bu beklentilere eklenmektedir. Türk seramik sağlık gereçleri sektöründe tasarımın rekabet içindeki rolünü ele alan bir çalışma, tasarımın ürüne katma değer kazandırmadaki önemine dikkat çekmektedir (Yavuz & Güneş, 2017).

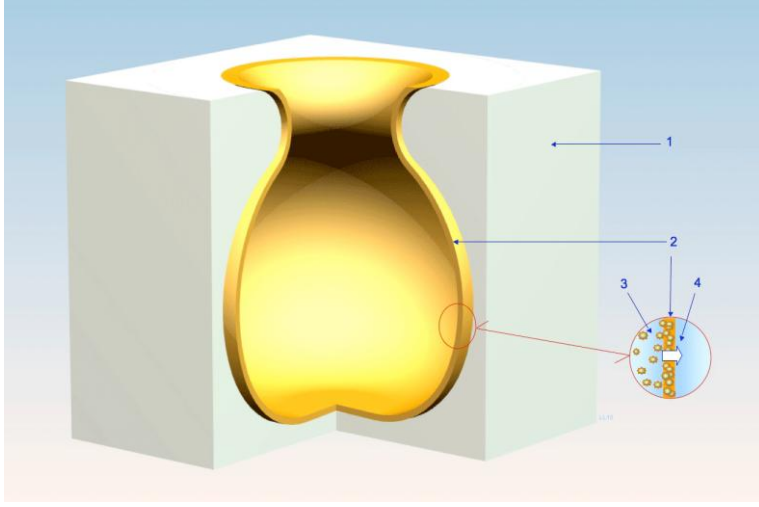
Üretici ve kullanıcı beklentileri çoğu zaman birbirini destekler; ancak her durumda aynı yönde ilerlemez. Kullanıcı yararını artıran bir tasarım kararı üretim sürecine ek işlem ve maliyet getirebilir; üretimi kolaylaştıran bir karar ise ergonomi, estetik veya temizlenebilirlik beklentilerini sınırlandırabilir.

Bu nedenle seramik tasarımında üretici ve kullanıcı beklentilerini birbirinden bağımsız iki aşama olarak düşünmek yerine, tasarım kararlarının başlangıcından itibaren birlikte değerlendirmek gerekir. Tasarımcı açısından temel mesele, üretimin olanakları ile kullanım koşullarını aynı biçim üzerinde buluşturabilmektir.

2. Üreticinin Tasarımdan Beklentileri

Üreticinin tasarımdan temel beklentisi, geliştirilen ürünün belirlenen üretim yöntemi ve mevcut üretim altyapısı içerisinde uygulanabilir olmasıdır. Ancak üretilirlik yalnızca ürünün fiziksel olarak ortaya çıkarılabilmesi anlamına gelmez. Ürünün şekillendirme, kurutma, pişirme, yüzey işlemleri, dekorlama ve kalite kontrol aşamalarının tamamında kontrollü ve tekrarlanabilir biçimde üretilmesi gerekir. Bu nedenle tasarımcı, ürünün yalnızca nihai görünüşünü değil, üretim sürecinin farklı aşamalarında göstereceği davranışı da öngörebilmelidir.

Seramikte formun geometrisi; kullanılan şekillendirme yöntemi, kalıp yapısı, malzeme özellikleri, et kalınlığı ve geometrik karmaşıklıkla doğrudan ilişkilidir. Formun kalıptan çıkarılabilmesi, kuruma sırasında aşırı gerilim oluşturmaması ve pişirme sırasında kabul edilebilir ölçüler içerisinde kalması üretilebilirlik açısından önem taşır. Özellikle büyük veya geniş yüzeyli ürünlerde deformasyon riski tasarımın erken aşamalarında dikkate alınmalıdır. Dökümle şekillendirmede kalıp yapısı ile oluşan ürün cidarı arasındaki ilişki, bu teknik bağımlılığı somutlaştırmaktadır (Şekil 1).



Şekil 1. Alçı kalıpta dökümle şekillendirmenin ilkesi. 1: Kalıp; 2: oluşan katı cidar; 3: sıvı döküm çamuru; 4: kalıbın suyu kapiler etkiyle çekmesi.
Kaynak: Laurens van Lieshout (2010), CC BY-SA 3.0.

Üretim sisteminin bir diğer temel beklentisi tekrarlanabilirliktir. Endüstriyel üretimde tek bir başarılı örneğin elde edilmesi yeterli değildir; aynı ürünün çok sayıda üretim döngüsünde benzer ölçü, biçim, yüzey ve kalite özellikleriyle elde edilmesi gerekir. Bu durum, tasarımın üretim toleranslarını ve malzemenin süreç içerisindeki değişkenliğini dikkate almasını gerektirir. Özellikle seri üretimde tasarımın küçük geometrik değişikliklere karşı nasıl tepki vereceği, ürün kalitesinin sürekliliği açısından önemlidir.

Kalıp ve üretim araçlarının tasarımıyla uyumu da üreticinin önemli beklentilerindendir. Keramik ürünün şekillendirilmesinde kalıp, formun nihai geometrisini belirleyen temel üretim aracıdır; bu nedenle tasarımın kalıp yapısıyla birlikte düşünülmesi gerekir. Karmaşık geometriler kalıp parçalarının sayısını artırabilir, kalıp üretimini zorlaştırabilir veya ürünün kalıptan çıkarılması sırasında sorun yaratabilir. Özellikle girinti ve çıkıntılar, dar boşluklar ya da kalıp yönüne ters kalan bölgeler, ürünün zarar görmeden kalıptan ayrılmasını güçleştirebilir. Kalıp ayırma hatlarının formun görünür yüzeylerinde kalması da yüzey düzeltme işlemi gerektirebilir ve ürünün estetik bütünlüğünü etkileyebilir. Kalıp sayısının ve parça adedinin artması ayrıca kalıp maliyetini, kalıp bakımını

ve üretim sırasındaki işlem sayısını yükseltir; bu durum ürünün birim maliyetine doğrudan yansır. Bu nedenle tasarımın üretilebilirliği kadar, ürün yapısının sade tutulması ve üretim sürecinin kontrol edilebilirliği de önem kazanmaktadır. Tasarımcının formu belirlerken kalıbın nasıl bölüneceğini, ürünün kalıptan nasıl çıkarılacağını ve kalıbın seri üretimde ne kadar dayanıklı olacağını önceden öngörebilmesi, sonradan yapılacak form değişikliklerini ve üretim aksaklıklarını azaltır. Çok parçalı bir çaydanlık kalıbı, form geometrisinin kalıp düzenine nasıl yansıdığını göstermektedir (Şekil 2).



Şekil 2. Gladstone Pottery Museum’da çaydanlık üretimi için kullanılan çok parçalı alçı kalıp.

Kaynak: Rutter (2014), CC BY-SA 3.0.

Malzeme kullanımı ve maliyet de üretici açısından tasarımın temel değerlendirme ölçütlerindendir. Gereğinden fazla malzeme kullanımı ürün ağırlığını, hammadde tüketimini, kuruma süresini ve pişirme maliyetini artırabilir. Buna karşılık aşırı ince bölgeler kırılma ve deformasyon riskini yükseltebilir. Dolayısıyla tasarımın malzeme miktarı, dayanım, üretim süresi ve maliyet arasında dengeli bir ilişki kurması beklenir.

Bununla birlikte üretim koşullarının tasarımı belirleyen değişmez sınırlar olarak görülmesi doğru değildir. Bazı tasarımlar mevcut üretim yöntemlerini zorlayabilir ve yeni şekillendirme veya kalıp çözümlerinin geliştirilmesine neden olabilir. Özellikle firmanın tasarım kimliğini temsil eden prestij ürünlerinde yüksek üretim adedi veya en düşük birim maliyet her zaman temel hedef olmayabilir. Bu ürünler, firmanın tasarım kapasitesini, teknolojik yetkinliğini ve yenilikçi yaklaşımını göstermek amacıyla geliştirilebilir. Üretim sürecinde daha fazla işçilik, daha karmaşık kalıp çözümleri veya özel şekillendirme yöntemleri gerekmesi, ürünün marka açısından taşıdığı değer nedeniyle kabul edilebilir. Bu

durum, üretilebilirliğin bütün ürünler için aynı ekonomik ve teknik ölçütlerle değerlendirilmemesi gerektiğini göstermektedir. Yüksek adetli seri üretime yönelik bir ürün ile sınırlı sayıda üretilen ve markanın tasarım kimliğini temsil eden bir ürünün üretim kriterleri aynı olmayabilir. Tasarımın üretim teknolojisini zorlaması, bazı durumlarda üretim sisteminin geliştirilmesine de katkı sağlayabilir. Aksi durumda üretim sisteminden yalnızca mevcut yöntemlerle gerçekleştirilebilen, birbirine benzer veya tekrarlayan tasarımlar beklenir; bu durum tasarımın yenilikçi niteliğini sınırlar.

3. Kullanıcının Tasarımdan Beklentileri

Kullanıcı açısından seramik ürünün başarısı yalnızca biçimsel beğeni veya temel işlevin yerine getirilmesiyle açıklanamaz. Ürünün kullanım amacına uygunluğu, ergonomisi, güvenliği, dayanıklılığı, bakım kolaylığı, temizlenebilirliği ve yüzey özellikleri kullanıcı deneyimini doğrudan etkiler. Kullanım alanına bağlı olarak bu beklentilere hijyen de eklenmektedir. Özellikle banyo ve sağlık gereçleri, mutfak ürünleri ve gıda ile temas eden sofa seramiklerinde ürünün yüzey ve birleşim detaylarının kullanım sırasında hijyen koşullarını nasıl etkilediği tasarım açısından önem taşır.

Hijyen gereksinimi, seramik tasarımında biçim ile kullanım arasındaki ilişkinin açık biçimde görüldüğü alanlardan biridir. Kullanıcı için kolay temizlenebilen bir ürün, yalnızca uygun bir yüzey malzemesine sahip ürün değildir. Yüzey geometrisi, köşeler, birleşim noktaları, girinti ve çıkıntılar ile kullanım sırasında erişilebilen bölgeler de temizlenebilirliği belirler. Bu nedenle hijyen, yalnızca malzeme seçimiyle çözülebilecek bir teknik özellik değil; biçim, yüzey, üretim yöntemi ve kullanıcı davranışının birlikte değerlendirilmesini gerektiren bir tasarım problemidir. Klozetlerde seramik gövde ile oturak arasındaki geçiş ve erişilebilirlik de bu kapsamda değerlendirilebilir (Şekil 3).



Şekil 3. Klozetin seramik gövdesi ile oturağının birleşim çevresi. Fotoğraf, temizlenebilirlik bakımından değerlendirilebilecek bir ürün detayını göstermektedir.

Kaynak: Jeuwre (2018), CC BY-SA 4.0.

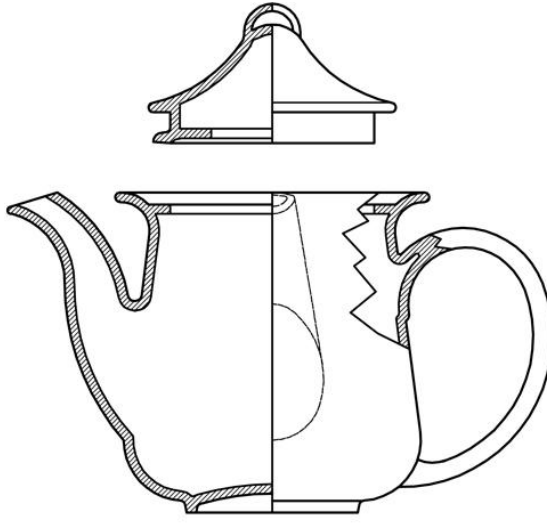
Bu durum özellikle klozet, lavabo ve diğer banyo ekipmanlarında belirginleşmektedir. Geleneksel tasarım anlayışlarında dış yüzeyde görülen montaj elemanları, girinti ve çıkıntılar ile ulaşılması güç bölgeler, temizlik sırasında kullanıcı için güçlük oluşturabilir. Güncel tasarım yaklaşımlarında dış yüzeylerin daha bütüncül biçimde ele alınması, gereksiz girinti ve çıkıntıların azaltılması ve montaj detaylarının mümkün olduğunca yüzey karmaşasını artırmayacak biçimde çözülmesi hem görsel bütünlüğü hem de temizlenebilirliği geliştirebilmektedir. Böylece estetik sadeleşme, aynı zamanda hijyen ve bakım kolaylığı sağlayan işlevsel bir tasarım kararına dönüşmektedir.

Karo sektöründe porselen seramiklerin yaygınlaşması da kullanıcı beklentileri açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Porselen seramiklerin yoğun ve düşük gözenekli yapısı, kullanım koşullarına bağlı olarak su ve kir tutulumunu azaltma ve yüzey bakımını kolaylaştırma açısından avantaj sağlayabilmektedir. Burada malzeme teknolojisinin gelişimi doğrudan tasarım olanaklarını etkilemektedir. Kullanıcı açısından daha kolay temizlenebilen ve kullanım performansı yüksek bir yüzey, tasarımın yalnızca görünüşüne değil, malzemenin teknik özelliklerine de bağlıdır.

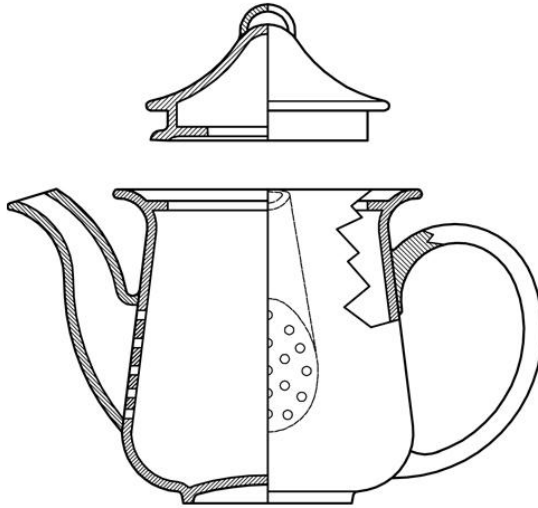
Karo yüzeylerinde dijital baskı teknolojilerinin gelişmesi, kullanıcıların farklı estetik tercihlerine yanıt verebilecek yüzey tasarımlarının oluşturulmasına olanak sağlamaktadır. İnkjet dijital baskı sayesinde doğal taş, mermer, ahşap ve tekstil gibi malzemelerin renk ve desen özellikleri seramik karo yüzeylerine aktarılabilir. Bu teknolojinin yalnızca doğal malzeme görünümlerinin elde edilmesinde değil, sanat eserlerinden hareketle özgün karo tasarımlarının geliştirilmesinde de kullanılabileceği deneysel uygulamalarla gösterilmiştir (Koçak Özeskici ve diğerleri, 2019). Böylece karo tasarımında hem doğal malzemelerin görsel karakterinden yararlanılabilmekte hem de farklı grafik

kompozisyonlar oluşturulabilmektedir. Dijital baskının kaplama seramiklerinde estetik seçenekleri genişlettiği ve bu malzemelerin mimari yapılara görsel ve işlevsel katkı sağladığı belirtilmektedir (Dönmez, 2024). Bu bağlamda dijital baskı, tasarımcının karonun renk, desen ve görsel doku özelliklerini birlikte ele almasını sağlayarak mekânın kullanımına ve kullanıcının estetik tercihlerine uygun yüzeylerin geliştirilmesini desteklemektedir.

Sofra seramiklerinde fincan, kupa ve çaydanlık kulpları, kullanıcı beklentileri ile üretim gereksinimleri arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Kullanıcı açısından kulpun ergonomik, güvenli ve kolay temizlenebilir olması beklenirken üretici açısından kalıp ihtiyacı, işlem sayısı ve işçilik maliyeti önem taşımaktadır. Şekil 4'te sunulan çaydanlık tasarımında kulpun gövdeyle birlikte şekillendirilmesi, ayrı bir kulp kalıbına duyulan ihtiyacı ortadan kaldırarak kalıp sayısını azaltmakta ve üretim sırasında ek bir yapıştırma işlemi gerektirmemektedir. Bununla birlikte, kulpun iç boşluğunun çaydanlığın iç hacmiyle bağlantılı olması, çay kalıntılarının ve diğer birikintilerin ulaşılması güç bölgelerde tutulmasına neden olabilmektedir. Bu boşluğun tam olarak temizlenmesinin güç olması, hijyen açısından bir dezavantaj oluşturmaktadır. Şekil 5'te sunulan tasarımda ise kulpun ayrı şekillendirilerek gövdeye birleştirilmesi, ek bir kalıp veya kalıp parçasının yanı sıra yapıştırma, birleşim kontrolü ve yüzey düzeltme gibi üretim işlemleri gerektirmekte; dolayısıyla işçilik ve maliyeti artırabilmektedir. Ancak bu tasarımda kulp bağlantısının iç yüzeyde herhangi bir boşluk veya girinti oluşturmaması, yüzeyin daha kolay ve etkili temizlenmesine olanak sağlayarak hijyen açısından avantaj sunmaktadır. Bu avantaj, yalnızca kulpun ayrı üretilmesinden değil, iç yüzeyin kesintisiz ve erişilebilir biçimde tasarlanmasından kaynaklanmaktadır. Her iki tasarım, kulp ve gövde birleşiminin üretim kolaylığı, maliyet ve kullanıcıların temizlik beklentileri açısından birlikte değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.



Şekil 4. Gövdeyle bütünleşik, içi boş kulplu çaydanlık kesiti.
Kaynak: Yazarın kendi arşivi.



Şekil 5. Gövdeye sonradan birleştirilen, dolu kulplu çaydanlık kesiti.
Kaynak: Yazarın kendi arşivi.

4. Üretici ve Kullanıcı Beklentilerinin Kesişim Noktası

Üretici ve kullanıcı beklentileri, birbirinden bağımsız iki değerlendirme alanı değildir. Üretici ürünün üretilebilir, tekrarlanabilir, ekonomik ve kalite açısından kontrol edilebilir olmasını isterken kullanıcı ürünün işlevsel, ergonomik, güvenli, dayanıklı, estetik, hijyenik ve kolay temizlenebilir olmasını beklemektedir. Tasarımın temel sorunsalı, bu farklı gereksinimleri aynı ürün üzerinde birbirini mümkün olduğunca destekleyecek biçimde bir araya getirmektir.

Bu kesişimin en önemli noktalarından biri, kullanıcı yararı ile üretim maliyeti arasındaki ilişkidir. Daha hijyenik bir birleşim detayı üretimde ilave işçilik gerektirebilir; daha ergonomik bir form kalıp geometrisinin değiştirilmesini zorunlu kılabilir; daha özgün bir yüzey ise dekorlama sürecinde ek kontrol gerektirebilir. Buna karşılık üretim sürecini kolaylaştıran bir tasarım kararı, kullanıcının ergonomi, estetik veya temizlenebilirlik beklentilerini sınırlayabilir. Bu nedenle tasarım kararlarının yalnızca tek bir ölçüt üzerinden değerlendirilmesi yeterli değildir.

Klozet ve lavabo örneklerinde yüzeylerin sadeleştirilmesi, kullanıcı açısından temizlik ve hijyen kolaylığı sağlarken üretim açısından kalıp, şekillendirme ve montaj detaylarının yeniden ele alınmasını gerektirebilir. Porselen karo ve dijital baskı örneğinde ise malzemenin teknik özellikleri ile kullanıcının estetik beklentileri aynı ürün üzerinde birleşmektedir. Kullanıcı doğal taş görünümü gibi gerçekçi bir yüzey isterken, üretici bu görsel karakteri dijital baskı teknolojisiyle tekrarlanabilir biçimde oluşturabilmektedir. Böylece üretim teknolojisi yalnızca üretimi gerçekleştiren bir araç olmaktan çıkarak kullanıcı beklentisinin tasarıma aktarılmasını sağlayan bir tasarım olanağına dönüşmektedir.

Fincan ve çaydanlık kulplarında ise aynı tasarım kararı hem kullanıcı hem üretici açısından farklı sonuçlar doğurabilmektedir. Aynı şekillendirme ve birleştirme yöntemi, uygun yüzey ve birleşim tasarımıyla birlikte temizlenebilirliğe katkı sağlayabilir; ancak üretim sürecine ek işçilik ve maliyet getirir. Tasarımcının görevi burada yalnızca iki beklentiden birini seçmek değil, ürünün kullanım amacı, üretim adedi, hedef maliyet ve marka konumu gibi koşulları değerlendirerek hangi çözümün daha anlamlı olduğunu belirlemektir.

Bu yaklaşım, üretilebilirlik kavramının da yeniden değerlendirilmesini gerektirir. Üretilebilirlik, tasarımın yaratıcılığını sınırlayan değişmez bir kural değildir. Ürünün üretim adedi, hedef pazarı, marka konumu ve tasarımın üstlendiği iletişim işlevi, üretim kriterlerini değiştirebilir. Özellikle prestij ürünlerinde tasarımın üretim sınırlarını zorlaması, yeni üretim ve şekillendirme yöntemlerinin geliştirilmesini teşvik edebilir. Bu tür ürünlerde tasarımın doğrudan satış miktarından daha geniş bir işlev üstlenerek markanın tasarım kimliğini ve teknolojik kapasitesini temsil etmesi mümkündür.

Dolayısıyla tasarımcı, üretim ile kullanıcı arasında yalnızca bir uzlaştırıcı değil, farklı gereksinimleri biçime ve ürüne dönüştüren bir karar verici konumundadır. Malzeme özellikleri, şekillendirme yöntemi, kalıp, yüzey işlemleri, pişirme ve maliyet ile ergonomi, hijyen, estetik, kullanım kolaylığı ve dayanıklılık aynı tasarım sürecinde birlikte değerlendirilmelidir. (Yüksel, 2018)'in problem-çözüm odaklı yaklaşımı bu açıdan önemlidir; bu yaklaşımda tasarımın başlangıç noktası doğrudan biçim üretmek değil, problemin ve koşulların tanımlanmasıdır. (Raif, Anwar, Noordin, & Noordin, 2022) de

endüstriyel seramik ürün geliştirmede tasarımcı algısı ve tasarım düşüncesini inceleyerek bu karar sürecinin tasarım boyutunu ele almaktadır.

Bu ilişkinin kurulabilmesi için tasarımcının üretim teknolojisini mühendislik düzeyinde uygulaması gerekmekle birlikte, tasarım kararlarının sonuçlarını okuyabilecek düzeyde üretim bilgisine sahip olması önemlidir. Karmaşık bir formun kalıp maliyetini artırabileceğini, ince bir bölgenin kuruma sırasında sorun yaratabileceğini, geniş ve desteksiz bir yüzeyin deformasyon riski taşıyabileceğini veya belirli bir dekorun üretim hattına uyum sağlamayabileceğini öngörebilmek, üretici beklentisini tasarım sürecine dâhil etmenin temel yollarındandır. Aynı şekilde kullanıcı açısından bir ürünün neden daha kolay temizlendiğini, neden daha ergonomik olduğunu veya neden belirli bir yüzeyin daha uygun olduğunu değerlendirebilmek, tasarım kararlarının kullanım bağlamıyla ilişkilendirilmesini sağlar. Seramik sektörünün beklentileri bağlamında eğitim programlarını inceleyerek, üretim sürecindeki teknoloji bilgisine ilişkin gereksinimleri tartışmaktadır (Pek & Katıracı, 2021).

Günümüzde dijital araçlar, üretici ve kullanıcı beklentilerinin tasarımın erken aşamalarında değerlendirilmesine yardımcı olabilmektedir. Üç boyutlu modelleme, prototipleme ve dijital yüzey uygulamaları, farklı tasarım seçeneklerinin üretim öncesinde karşılaştırılmasına ve biçim, ölçü, yüzey gibi özelliklere ilişkin kararların daha erken gözden geçirilmesine olanak verebilir. Sofra seramiklerinde 3B yazıcılar, tasarımın somutlaştırılması ve farklı biçim seçeneklerinin sınanması amacıyla kullanılabilir. Böylece ürünün oranları, kavrama biçimi ve parçalar arasındaki ilişkiler, üretim ve kullanım beklentileriyle birlikte değerlendirilebilir. Burada temel amaç, teknolojiyi tasarımın merkezine yerleştirmek değil, tasarım kararlarının olası sonuçlarını görünür hâle getirmektir. Seramikte eklemeli üretim de geleneksel şekillendirme yöntemleriyle birlikte değerlendirilen ve farklı biçimlerin üretilmesine olanak sağlayan bir yaklaşım olarak ele alınmaktadır (Zocca, Colombo, Gomes, & Günster, 2015). Bu araçların kullanımı, tasarımın geliştirilmesinin yanı sıra kalıp ve üretim hazırlıklarının planlanması açısından da değerlendirilebilir. Kalıp üretimine yönelik dijital laboratuvar ortamı, tasarım ile üretime hazırlık arasındaki bu ilişkiyi örneklemektedir (Şekil 6).



Şekil 6. Boise State University’de döküm kalıpları üretimine yönelik dijital seramik laboratuvarı.

Kaynak: BSUELK (2024), CC0 1.0.

5. Sonuç

Seramik tasarımında üretici ve kullanıcı beklentileri, ürünün biçimsel özelliklerinden bağımsız olarak değerlendirilebilecek iki ayrı alan değildir. Üretilebilirlik, tekrarlanabilirlik, kalite, maliyet, malzeme verimliliği ve üretim altyapısıyla uyumluluk üretici açısından temel ölçütleri oluştururken; işlevsellik, ergonomi, güvenlik, dayanıklılık, estetik, hijyen ve temizlenebilirlik kullanıcı açısından belirleyici olmaktadır. Tasarımın niteliği, bu ölçütlerin her birini ayrı ayrı karşılamasından çok, aralarındaki ilişkileri doğru kurabilmesine bağlıdır.

Hijyen bu ilişkinin özellikle görünür olduğu tasarım problemlerinden biridir. Klozet ve lavabolarda dış yüzeylerin sadeleştirilmesi, montaj detaylarının yüzey karmaşasını azaltacak biçimde çözülmesi, porselen karolarda yoğun ve düşük gözenekli yüzeylerin kullanılması, dijital baskı ile gerçekçi yüzeylerin oluşturulması ve sofr seramiklerinde kulp birleşimlerinin temizlenebilirlik açısından yeniden düşünülmesi, kullanıcı beklentilerinin tasarım kararlarına nasıl dönüştüğünü göstermektedir. Bu çözümlerin bazıları üretim sürecini kolaylaştırırken bazıları ek işçilik, maliyet veya teknik geliştirme gerektirebilmektedir.

Aynı zamanda üretim koşulları da tasarımın yaratıcılığını yalnızca sınırlayan bir çerçeve değildir. Karmaşık ve üretimi zor tasarımlar, özellikle prestij ürünlerinde, yeni üretim ve şekillendirme yöntemlerinin geliştirilmesine katkıda bulunabilir. Bu tür ürünlerin marka kimliğini temsil etmesi, fuar ve sergi ortamlarında firmanın tasarım kapasitesini görünür kılması veya yeni teknolojilerin araştırılmasını teşvik etmesi, üretim zorluğunun belirli koşullarda

kabul edilebilir olmasını sağlayabilir. Aksi durumda üretim sisteminden yalnızca mevcut yöntemlerle kolayca gerçekleştirilebilen, birbirine benzer tasarımlar beklenmesi kaçınılmaz olur.

Sonuç olarak seramik tasarımında temel yaklaşım, üreticinin ve kullanıcının beklentilerinden birini diğerine üstün kılmak değil, ürünün amacı ve üretim koşulları doğrultusunda bu beklentileri birlikte değerlendirmektir. Tasarımcı; malzeme, biçim, üretim, maliyet, kullanıcı davranışı, hijyen, ergonomi, estetik ve marka değerini aynı tasarım problemi içerisinde ilişkilendirebildiği ölçüde daha kapsamlı bir tasarım yaklaşımı geliştirebilir. Bu yaklaşım, seramik ürünün yalnızca üretilebilir veya kullanılabilir olmasını değil, aynı zamanda kullanım değerine, üretim gerçekliğine ve ürünün taşıdığı tasarım kimliğine birlikte cevap vermesini mümkün kılar.

KAYNAKÇA

- Dönmez, G. (2024). Kaplama seramikleri'nin geçmişten günümüze mimari yapılarda kullanımı. *Akademik Sanat*. doi:10.34189/asd.2024.23.007
- Koçak Özescici, Ş., Avcıoğlu, C., & Nükte, M. (2019). Inkjet dijital baskı teknolojisi ile deneysel seramik karo tasarımı ve uygulaması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(Özel Sayı), 67-80. 2026 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/article/525033> adresinden alındı
- Pek, E., & Katırcı, M. (2021). Seramik sektörünün beklentileri bağlamında güzel sanatlar fakülteleri seramik bölümleri eğitim programlarına ilişkin görüşler. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3), s. 1522-1561. doi:10.29299/kefad.956939
- Raif, M., Anwar, R., Noordin, Z., & Noordin, S. (2022). Designer perception and design thinking in industrial ceramic product development. *Environment-Behaviour Proceedings Journal*, 7(19), s. 159-167. doi:DOI: 10.21834/ebpj.v7iSI9.4260
- Yavuz , M., & Güneş, S. (2017). The role of design in competitive strategies of Turkish ceramic sanitary ware industry. 4. Research Journal of Business and Management. doi:10.17261/Pressacademia.2017.468
- Yüksel, İ. (2018). Endüstriyel seramik tasarımı ve üretimi sürecinde problem-çözüm odaklı yaklaşımlar. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(28), s. 1247-1258. doi:10.7816/ulakbilge-06-28-09
- Zocca, A., Colombo, P., Gomes, C., & Günster, J. (2015). Additive manufacturing of ceramics: Issues, potentialities, and opportunities. *Journal of the American Ceramic Society*, 98(7), s. 1983-2001. doi:10.1111/jace.13700

ŞEKİL KAYNAKÇASI

- Şekil 1: LaurensvanLieshout. (2010, 25 Şubat). *Slip casting principle*.https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Slip_casting_principle.png. Erişim tarihi: 30 Eylül 2026.
- Şekil 2: Rutter, C. (2014, 22 Kasım). *Gladstone mould making tea pot 3839* [Fotoğraf]. <https://www.teatechnique.org/posts/editorial-conversation-slip-casting-yixing-teapots/> . Erişim tarihi: 30 Eylül 2026.
- Şekil 3: Jewre. (2018, 17 Kasım). *Toilet seat 001* [Fotoğraf]. <https://tr.euronews.com/2020/03/25/koronaviruse-meydan-okuyarak-klozet-yalayan-sosyal-medya-fenomeni-covid-19-a-yakaland-g-nhttps://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/> Erişim tarihi: 30 Eylül 2026.
- Şekil 4: Yazarın kendi arşivi.
- Şekil 5: Yazarın kendi arşivi.

Şekil 6: BSUELK. (2024, 29 Şubat). *Digital Ceramics Printing Lab* [Fotoğraf].
Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:
Digital_Ceramics_Printing_Lab.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Digital_Ceramics_Printing_Lab.jpg) Erişim tarihi: 30 Eylül 2026.

BÖLÜM 2

1980’ler Çağdaş Türk Sanatında Nesne ve Anlam: Gündelik Olanın Estetiği*

Ahmet Doksanoğlu¹

* Bu bölüm, 19. Uluslararası Değişen Dünyada Sosyal, Beşeri, İdari ve Eğitim Bilimleri Kongresi’nde sunulan “1980’ler Türkiye Çağdaş Sanatında Nesne ve Anlamın Dönüşümü: Postmodern Kırılma ve Gündelik Olanın Estetiği” konulu bildiri özetinin kavramsal olarak genişletilip örneklerle sunulmuş halidir.

¹ Dr.Öğr.Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ORCID ID: 0000-0003-2328-3253

1980’li yıllar, dünya sanatında yaşanan birçok siyasal, ekonomik ve toplumsal kırılmaların etkisiyle, modernizmin ilerleme ve evrensellik iddialarının sorgulandığı bir döneme işaret eder. Bu süreçte hem Batı sanatında hem de Türkiye’de sanat, modernist anlatıların yerine çoğulculuğu, yerelliği ve gündelik yaşamın parçalanmış gerçekliğini öne çıkaran yeni ifade biçimlerine yönelmiştir. Türkiye’de 12 Eylül sonrası oluşan toplumsal atmosferle birlikte sanat, doğrudan politik ve kültürel gerilimlerle ilişkilenen eleştirel bir zemine taşınmıştır. Dünya sanatında ise postmodern eğilimler, temsilin sabitliğini kırarak anlamın sürekli yeniden kurulduğu bir yapı ortaya çıkarmıştır. Böylelikle sanat, yeniyi üretme iddiasından çok, mevcut olanı sorgulayan ve kendi çağının dinamikleriyle hesaplaşan özgürleştirici bir düşünme alanına dönüşmüştür.

1980’ler Türkiye’inde sanat ideolojik temsil yaklaşımından uzaklaşarak bireysel deneyim, gündelik pratikler ve nesne üzerinden yeni bir estetik dil üretmiştir. Klasik anlatıya, formalist sanat anlayışı, kavram ve teorilere karşı çıkan seslerin batıda etkin olduğu, fluxus, happening, kavramsal sanat gibi hareketlerin/oluşumların başı çektiği 1950’li ve 1960’lı yılların sanata yeni bir boyut getiren anlayışın ardından, bu duruma paralel olarak seksenlerde Türkiye’de çağdaş sanatta paradoksal bir özgürleşmeden söz edilebilir (Duben, 2008,s.20). Bu açıdan bakıldığında Türkiye sanat ortamında seksenlerden sonra başlayan ve 2000’li yıllara doğru daha da hızlanan bir özgürleşme ortamının oluşmaya başladığı görülmektedir. Kurumsal veya alternatif duruşlar çerçevesinde gerçekleşen bu özgürleşme boyunca; geleneksel anlatı yöntemlerinin askıya alındığı, yeni arayışların cesurca ortaya koyulduğu birçok çağdaş sanat sergisi düzenlenmiştir. Türkiye’de ilk defa uluslararası etkinlik düşüncesi iki bienal ile uygulanmaya başlamıştır. Bunlardan ilki Asya- Avrupa Sanat Bienali olan devlet bienali, ikincisi ise Uluslararası İstanbul Bienali yani bir özel kuruluş bienalidir (Madra, 2003, s.44).

1960–1980 yılları arasında Türkiye’de sanat ortamı, özgürleşme, yenilenme ve değişim arayışlarının belirginleştiği dinamik bir sürece girmiştir. Ancak bu dönemde üretilen sanatsal çalışmaların ne ölçüde modern ya da avangart bir nitelik taşıdığı tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Biçimsel yenilikler ve yeni malzeme kullanımları dikkat çekse de bu üretimlerin özgün bir düşünsel paradigma geliştirmekten çok Batı’da ortaya çıkan modern sanat eğilimlerini yerel bağlama uyarladığı yönünde eleştiriler yapılmıştır. Bu nedenle, dönemin sanatı modernleşme isteğini yansıtırken, modernliğin kuramsal ve eleştirel boyutunu ne ölçüde içselleştirdiği sorusu açık kalmıştır. Bu dönemde sanatçıların sanatsal tutumu; biçimsel ve estetik yaklaşımdan ziyade yeni malzeme ve teknik olanaklar ile şekillenen kavramsal bir yaklaşım içinde olmuştur. Sorunlara tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevaplar üretmeye çalışılan sanatçılar, kültürün farklı alanları ile sanat arasındaki ilişkinin yörüngesinde duran çoğulculuk ve çeşitliliği hem birey hem de kimlik ölçeğinde irdelemişlerdir (Okur, Bozdoğan,2017, s.3308). “I. Yeni Eğilimler” sergisi gibi etkinliklerde

ortaya çıkan kavramsal ve yeni nesnel arayışlar, “Atagök, Taktak, Beykal, Baykam, Kiraz, Karamustafa, Çekil, Dinç, Saray, Aksel gibi sanatçıların yer aldığı ” Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerine yönelik olarak Beral Madra “ toplanmış, bulunmuş nesneler, figür üstüne çok yönlü araştırmalar kapsamı, düşünsel altyapıyı ve etkin davranışı ortaya koyması açısından” bu sergilerin yenilik, öncülük ve özgünlüğünün Türkiye sınırları içinde geçerli olduğunu, fakat “öncü” bir düşüncenin varlığından söz edilemeyeceğini belirtiyordu (Duben, 2008,s.22). Ali Akay (2006:72)’ın Edward Luice-Smith ile gerçekleştirdiği röportajda Smith:” Türkiye’nin gerek geleneksel gerek coğrafi konumuna bakıldığında Türk sanatının Avrupa’nın tamamen dışında olduğunu söylemek çok anlamsız, Türk sanatıyla ilgili sorun, henüz “dışarı” dan mı “içeri” den mi bir sanat olduğuna karar verilmemiş olması.” diye ifade eder. Türkiye’de çağdaş sanatın gelişimine ilişkin bu iki değerlendirme, ortak olarak sanatın yalnızca biçimsel yeniliklerle değil, ait olduğu düşünsel ve kültürel zeminle anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Smith’e göre Türk sanatının temel sorununun Avrupa tarafından dışlanması değil, kendi konumunu "içeriden" mi yoksa "dışarıdan" mı tanımlayacağına ilişkin kimlik belirsizliği olduğu vurgulanırken; Beral Madra’nın değerlendirmesi bu kimlik sorununun sanatsal üretimde düşünsel bir öncülüğe dönüşemediğine işaret etmektedir. Dolayısıyla her iki yaklaşım da Türkiye’deki çağdaş sanatın özgünlüğünün yalnızca yeni ifade biçimlerine değil, kendi kültürel ve kuramsal zeminini üretebilmesine bağlı olduğunu ortaya koymaktadır.

Batıda toplumsal ve siyasal konuların ağırlıklı olduğu 1960 sonrası sanat hareketleri bir durum karşısında tavır alan, gündelik gerçeklikle, toplumla ilişki kuran sosyal, siyasal ve kültürel olgularla yoğun biçimde uğraşan çağdaş sanat, Türkiye’de seksenli yıllarda yaygınlaştı (Duben,2008,s.24). 1980’ler Türkiye’inde çağdaş sanat, modernist temsil sisteminin çözülmesiyle birlikte nesneyi estetik bir “temsil aracı” olmaktan çıkarak, Lefebvreci anlamda gündelik hayatın içine yerleşen, Barthesçi anlamda çoğullaşan ve Derridacı anlamda sabitliği çözülen bir ‘anlam alanı ’na dönüştürmüştür. 1980’li yıllarda Çağdaş Türk sanatında nesne, mekân ve temsil ilişkisi üzerinden gelişen yeni eğilimler, belirli sanatçı pratiklerinde somutlaşmıştır.

Cengiz Çekil gündelik nesne ve belge estetiği üzerinden hafıza ve iz bırakma pratiklerini öne çıkarırken, Sarkis hafıza ve mekân arasındaki ilişkiyi kavramsal bir süreklilik içinde ele almıştır. Gülsün Karamustafa göç, kimlik ve nesne üzerinden toplumsal kırılmaları görünür kılan bir estetik dil geliştirirken, Ayşe Erkmen mekânsal müdahaleler aracılığıyla izleyicinin algı ve deneyim alanını yeniden kurmuştur. Benzer şekilde Erdağ Aksel kavramsal nesne dili üzerinden gündelik olanı yeniden anlamlandıran bir üslup geliştirmiştir.

Bu sanatçı pratikleri, 1980’ler Türkiye sanatında nesnenin yalnızca temsil edilen bir öge olmaktan çıkarak, düşünsel ve deneyimsel bir yapı taşı hâline

geldiğini göstermektedir. Türk sanatındaki bu dönüşüm, postmodernizmin Batı merkezli teorik tartışmalarının doğrudan bir aktarımı olmaktan ziyade, 1980 sonrası toplumsal kırılmaların, kimlik tartışmalarının ve kültürel olarak yeniden konumlanma süreçlerinin ürettiği özgül bir estetik deneyim olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu dönüşümün gündelik yaşam alanında nasıl karşılık bulduğunu ve sanatın bu değişen deneyim alanıyla kurduğu ilişkiyi anlamak açısından Henri Lefebvre'nin gündelik hayat kuramı önemli bir kavramsal zemin sunmaktadır. Lefebvre'ye göre gündelik yaşam, yalnızca bireyin sıradan deneyimlerinden oluşan nötr bir alan değil; iktidar ilişkilerinin, ekonomik sistemlerin ve kültürel üretimin sürekli yeniden şekillendiği dinamik bir toplumsal alandır. "Burada, gündelik yaşam, insan edimlerinin kayıtsız bütünlüğüdür. Yani her şey, her edim, bir stile göredir. Üretici emek, organik olarak gündelik yaşama, doğal dünyanın döngülerine ve ritimlerine bağlıdır ve nesneler öncelikle kullanım değerine göre anamlanır. En önemlisi burada çalışma ya da iş için ayrılmış bir mekân ya da zaman da yoktur" (Lefebvre, 1991, s.30). Lefebvre, bu yaklaşımıyla modern kapitalist üretim öncesinde nesnenin gündelik yaşamın doğal akışı içerisinde, öncelikle işlevi ve kullanım değeri üzerinden anlam kazandığını ifade etmektedir. Ancak modernleşme ve kapitalist üretim ilişkilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte nesne, yalnızca işlevsel bir araç olmaktan çıkarak ekonomik, kültürel ve ideolojik anlamların taşıyıcısı hâline gelmiştir. Böylece nesneler, üretim ve tüketim ilişkilerinin yanı sıra bireysel kimliklerin, toplumsal aidiyetlerin ve iktidar biçimlerinin görünür olduğu göstergelere dönüşmüştür.

Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımı ise bu nesnelerin anlam üretme biçimlerini açıklamaya olanak tanımaktadır. "Göstergeyi kullananın ondan anladığı 'şey'dir gösterilen. Böylece salt işlevsel bir tanıma ulaşmış oluruz: Gösterilen, göstergenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır" (Barthes, 1979,s.35). Bu tanımlamadan hareketle Barthes, göstergenin yalnızca nesnel bir temsil mekanizması olmadığını, anlamın gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki üzerinden üretildiğini ortaya koymaktadır. Gösteren, anlamın iletilmesini sağlayan maddi ya da algılanabilir biçimi ifade ederken; gösterilen, bu biçimin alımlayıcıda uyandırdığı kavramsal karşılıktır. Bu bağlamda 1980 sonrası Türk sanatında kullanılan bavullar, sandalyeler, kumaşlar, belgeler, eski ev eşyaları ya da endüstriyel malzemeler yalnızca fiziksel varlıklar olarak değil; göçün, belleğin, kaybın, aidiyetin ve toplumsal değişimin göstergeleri olarak yeniden okunmaktadır. Sanat yapıtı böylece tekil bir anlamı aktaran kapalı bir temsil sistemi olmaktan çıkar ve izleyicinin kültürel deneyimi doğrultusunda sürekli yeniden üretilen çoğul anlamlara açılır.

Jacques Derrida'nın "yapıbozum" düşüncesi ise bu çoğulluğun sabitlenemeyeceğini ortaya koymaktadır. Derrida'ya göre hiçbir gösterge tek ve kesin bir anlama sahip değildir; anlam sürekli ertelenir, başka göstergelerle ilişki içerisinde yeniden oluşur. Diğer taraftan gösterge kavramının iki yönünü

oluşturan gösteren ve gösterilene karşı geliştirilen çözümleme post-modern bir dil durumu olarak yorumlanmaktadır. Post-modern dil durumunda gösterge kavramı, metafizik bir soruna işaret etmektedir; yani duyulur olanla düşünülür olan arasındaki karşıtlıktan hareketle ve bu karşıtlığa dayanarak bir anlayış ortaya koyulmaktadır. Post-modern bakışın problematiği gösterilenin kendisi ile özdeşliğinin, daima gösterenini kendi dışına sürmüş olmasıdır(Altuğ, 2001,s.216). Bu nedenle çağdaş sanatta kullanılan nesne, geçmişi doğrudan temsil eden bir belge olmaktan çok, farklı zaman katmanlarını, eksiklikleri, izleri ve bellek kırılmalarını görünür kılan açık bir metin niteliği taşımaktadır. Özellikle arşivsel malzemelerin, kişisel eşyaların ve gündelik objelerin sanat yapıtına dönüşmesi, temsil edilen gerçekliğin yeniden kurulmasından çok, anlamın sürekli yeniden müzakere edildiği bir düşünsel alan yaratmaktadır. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi Derrida yapıbozum yöntemi ile yeni bir boyuta taşır. Karşıtlık ilkesi hem bir oyun hem de tüketme çabasının hakim olduğu bir ilişki ve ilişkisizlik hâlini almıştır(Güneş,2004,s.141).

Bu kuramsal çerçeve, 1980'li yıllarda Türkiye çağdaş sanatında öne çıkan birçok sanatçının üretiminde somut biçimde izlenmektedir. Bu sanatçılardan biri Cengiz Çekil 'dir. Çekil, gündelik nesneler, belgeler ve zaman kavramı üzerinden geliştirdiği üretimlerinde bireysel hafızayı toplumsal bellekle ilişkilendirirken, nesnenin sessiz tanıklığını görünür hâle getirmiştir. Kullanılmış belgeler, mühürler, takvimler ve sıradan eşyalar, sanatçının çalışmalarında yalnızca geçmişe ait kalıntılar değil; belleğin sürekliliğini kuran ve izleyiciyi geçmiş ile bugün arasında düşünmeye davet eden göstergelere dönüşmektedir. Cengiz Çekil'in 1982–1985 yılları arasında ürettiği “EVET” dizisi, 12 Eylül sonrası Türkiye'nin siyasal ve toplumsal atmosferini gündelik bir sözcüğün gösterge değerini dönüştürerek sorgular. 1982 tarihli çalışmalarla başlayan dizide “EVET”, basit bir onay ifadesi olmaktan çıkarak itaat, zorunlu rıza ve siyasal otorite bağlamında yeniden anlamlandırılır. Çekil'in yazı, resim ve tabela estetiğini bir araya getiren yaklaşımı, geleneksel resim anlayışının sınırlarını aşarken gündelik görsel kültür ile sanat arasındaki ayrımı da problematize eder.



Resim1. Cengiz ÇEKİL, Soldan Sağa: *EVET No. 2*, tuval üzerine yağlıboya, 64,5 × 89 cm, Sevgi Avcı Koleksiyonu; *EVET No. 5*, tuval üzerine akrilik, 81 × 116 cm, Fazlı Özcan Koleksiyonu; *EVET No. 7*, tuval üzerine akrilik, 100 × 140 cm. 1982, 1984, 1985.

Özellikle sonraki çalışmalarda belirginleşen göz imgeleri, “EVET” göstergesini gözetim ve denetim kavramlarıyla ilişkilendirerek bireyin iktidar karşısındaki konumunu görünür kılar. “EVET” dizisi, yalnızca dönemin siyasal koşullarına gönderme yapan bir üretim değil; aynı zamanda dilin, gündelik hayatın ve görsel temsilin iktidar tarafından nasıl anlamlandırıldığını sorgulayan kavramsal bir müdahale olarak değerlendirilebilir. Cengiz çekil başından beri toplumsal belleğe referansla siyasi olaylar etrafında katmanlı anlamları olan kavram yüklü işler yaptı. Bu işlerin hepsinde zaman, ölüm, anımsama meseleleri etrafında yoğunlaştı. Sosyal ve toplumsal olaylara tepkilerini, kendi içsel duyarlılıklarıyla sanata dönüştürebilirken her türlü malzemeyi kullandı. (Sağır, 2008,s.123)

Sarkis'in üretimleri ise bellek, mekân ve zaman arasındaki ilişkiyi sürekli yeniden kuran bir estetik anlayış geliştirmektedir. Sanatçının kullandığı buluntu nesneler, tarihsel objeler ve kişisel arşiv parçaları geçmişini temsil etmekten çok, Derrida'nın ifade ettiği anlamda “sürekli ertelenen ve yeniden kurulan bir hafıza” alanı oluşturmaktadır. Bu nedenle Sarkis'in işleri, izleyiciyi belirli bir tarih anlatısına yönlendirmek yerine, belleğin parçalı yapısını deneyimlemeye davet eden açık yapılar olarak değerlendirilebilir.



Resim 2.Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995, 4. Uluslararası İstanbul Bienali Yerleştirme

1980'li yıllarda üretilen “Pilav ve Tartışma Yeri”, izleyiciyi yalnızca bir sanat eserini seyretmeye değil, bir araya gelmeye, paylaşmaya ve düşünmeye davet eder. Pilav, gündelik yaşamı ve ortak sofrayı simgelerken; "tartışma yeri" kamusal diyalog, farklı görüşlerin bir aradalığı ve toplumsal iletişim fikrini öne çıkarmaktadır. Eser, 12 Eylül sonrası bastırılan kamusal alan ve ifade özgürlüğüne dolaylı bir gönderme yaparak, birlikte düşünme ve kolektif hafızanın yeniden kurulması üzerine kavramsal bir öneri sunar. Sanatçı; 4. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında gündelik yaşamın temel pratiklerinden biri olan yemek yeme eylemini, karşılaşma ve iletişim alanına dönüştürmüştür. Mekânın merkezindeki geleneksel kazan ve çevresindeki dairesel oturma düzeni, hiyerarşik masa düzeninin aksine katılımcıları eşit bir konumda bir araya getirirken, neonla yazılmış “pilav ve tartışma yeri” ifadesi gündelik olan ile sanat alanı arasındaki sınırı belirsizleştirmektedir. 1995'te 4. Uluslararası İstanbul Bienali için Antrepo'da hazırladığı Pilav ve Tartışma Yeri'nde Sarkis 1994'te Çukurcuma'dan satın aldığı büyük bir kazan çevresinde dairesel bir oturma düzeni kurmuş, kazanın tam üzerine de neon ışıklarla “pilav ve tartışma yeri” yazılı bir aydınlatma elemanı asmıştır. Sarkis bienalin hazırlığı sırasında burada sanatçıların, sergi düzenleyicilerinin, çalışanların, öğle vakti bir araya gelerek, hem nohutlu pilav yemelerini, hem de dinlenmelerini istemiştir. Serginin açık olduğu sürede pilav servisi yapılarak izleyiciler burada bir arada sergiyi tartışmıştır (Atakan, 2008, s.98).

Pilav, burada yalnızca kültürel bir nesne değil; paylaşma, karşılaşma ve kolektif belleğin taşıyıcısı olarak işlev görür. Böylece eser, sanat yapıtını tamamlanmış ve yalnızca izlenen bir nesne olmaktan çıkarak katılımı üretilen bir ilişki ve iletişim alanına dönüştürür. Bu yönüyle Sarkis, gündelik hayatın sıradan bir edimini sanatın merkezine taşıyarak mekân, bellek, toplumsal ilişki ve katılım arasındaki ilişkileri görünür kılmaya çalışmıştır.



Resim 3. Gülsün Karamustafa Sevsem uyanmaz, 1983.

Gülsün Karamustafa'nın üretimlerinde ise gündelik yaşamın nesneleri toplumsal kimliklerin ve göç deneyiminin taşıyıcılarına dönüşmektedir. Kumaşlar, içerisinde sürekli yeniden kurulan bir yapı olarak ortaya koyar. Bu bağlamda *Leftovers*, gündelik bir nesnenin sanat alanına taşınmasından çok, nesnenin mekânsal bağlam aracılığıyla yeniden anlamlandırılma sürecini görünür kılan bir müdahale olarak değerlendirilebilir.

Yorganlar, bavullar, ev içi eşyalar ve tekstil malzemeleri yalnızca kullanım nesneleri değil; yer değiştirme, aidiyet, kadınlık deneyimi ve kültürel hafıza gibi katmanları görünür kılan estetik araçlardır. Lefebvre'nin gündelik yaşam kuramı doğrultusunda değerlendirildiğinde bu nesneler, toplumsal dönüşümlerin bireyin yaşam pratiklerinde bıraktığı izleri görünür kılmaktadır. Gülsün Karamustafa, 1970'lerden 1980'lerin başına uzanan süreçte kırsaldan kente yönelen yoğun göçün Türkiye'nin gündelik ve görsel kültüründe yarattığı dönüşümü insan figürü, mekân ve popüler kültür göstergeleri üzerinden ele alır. Özellikle 1980'lerin başındaki resim, kolaj ve baskılarında arabesk, göçle birlikte değişen toplumsal yapının ve yeni kentli duyarlılığın belirgin bir göstergesine dönüşmüştür.

Eserde yatakta uyuyan kadın ile uyanık erkek figürünün aynı mekânda fakat farklı duygusal konumlarda yer alması, arabeskin belirgin aşk, ulaşamama, yalnızlık ve kadercilik temalarını gündelik hayatın mahrem alanına taşır. Yatak örtüsündeki yoğun desen, dantel ve süsleme unsurları ise dönemin gecekondu ve yeni kentli yaşamına ait melez estetik anlayışın göstergelerine dönüşür. Eserin arabesk bir şarkı sözünden türeyen başlığı, popüler kültür ile sanat arasındaki sınırı belirsizleştirirken, Karamustafa'nın yüksek sanatın dışında bırakılan gündelik nesne, estetik ve duygulanımları sanat alanına taşıma tavrını ortaya koyar. (Demir, 2013, www.saltonline.org). Bu bağlamda “Sevsem Uyanmaz”,

göçün yalnızca fiziksel bir yer değiştirme olmadığını; gündelik hayatın, duyguların ve estetik beğenilerin de dönüşerek yeni bir kültürel kimlik ürettiğini gösteren önemli bir çalışma olarak ele alınabilir.

Ayşe Erkmen ise nesneyi tek başına anlam taşıyan bir unsur olarak değil, mekânla birlikte yeniden üretilen ilişkisel bir yapı içerisinde ele almaktadır. Sanatçının mekâna yönelik müdahaleleri, izleyicinin alışılmış mekân algısını dönüştürerek gündelik deneyimin yeniden kurulmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle Erkmen'in çalışmaları hem Lefebvre'nin mekânın toplumsal üretimi yaklaşımıyla hem de Derrida'nın sabit anlamı çözüme uğratan yapıbozumcu düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Sanatçının “Shipped Ships” isimli yerleştirmesine baktığımızda bu düşünsel yaklaşımın somutlanışına tanık oluruz. İstanbul, Japonya ve İtalya'dan getirilen üç farklı vapurun Frankfurt'daki main Nehri'ne yerleştirilmesiyle nehir fiziksel bir mekan olmaktan çıkıp kültürel başkalaşım, aidiyet ve gündelik olanın dönüşümüne tanıklık edilen bir deneyimsel mekana dönüştürür. Erkmen'de mekân içerisindeki bilgiyi ondan çekip çıkarmanın tek yolu bu aralığı ve iç içe geçen mekânlar arasındaki çarpışmayı görünür kılmaktan geçer. Ancak bu çarpışmadan sanat yapıtının bilgisine ulaşabiliriz. Mekânda gerçekleşen bu çarpışma mekânı içine oturduğu tüm düzenle görünür kılarak aynı zamanda yeni bir bilgiyi üretir ve mekândaki bilgiyi açığa çıkarır. Dolayısıyla Erkmen'de sanat yapıtının bilgisine mekânın tüm anlam alanları, fiziksel verileri ve düzeniyle ele alındığı sağlam zemini üzerinde ulaşabiliriz (Özdemir, 2014, s.38).

Erkmen'in *Leftovers* (1983) adlı çalışması da bu yaklaşım doğrultusunda değerlendirilebilir. Farklı biçim ve renkteki otuz taşın üzerlerine “AE” işaretinin basılarak iplerle duvara asılması, doğal ve gündelik bir nesnenin alışıldık bağlamından çıkarılarak yeni bir mekânsal ve anlamsal ilişki içerisinde yeniden konumlandırılmasını sağlar. Taşın üzerine eklenen “AE” işareti, nesnenin maddi varlığını değiştirmeksizin onun statüsünü ve anlamını dönüştürürken, duvara asılma biçimi de nesnenin gündelik kullanım alanıyla olan ilişkisini keserek onu sergileme düzeninin bir parçası haline getirir. Böylece Erkmen, nesnenin anlamını sabitlemek yerine, onu işaret, mekân ve sergileme ilişkileri



Resim 4. Ayşe ERKMEN, Leftovers, 1983.

1980 sonrası Çağdaş türk sanatına yön veren diğer bir önemli sanatçı Erdağ AKSEL'dir. Bu bağlamda Erdağ Aksel'in *Gerilim Nesneleri* başlığı altında ele alınabilecek çalışmaları, gündelik nesnenin yalnızca estetik bir malzeme olarak kullanılmasından ziyade, nesnenin gündelik yaşam içerisindeki anlamının sorgulanmasına yönelik bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Aksel'in nesnelerinde gündelik yaşamın sıradan ve işlevsel unsurları, alışılmış kullanım bağlamlarından uzaklaştırılarak farklı ilişkiler içerisinde yeniden konumlandırılır. Böylece nesne, yalnızca maddi varlığıyla değil, taşıdığı toplumsal, kültürel ve psikolojik çağrışımlarla birlikte görünür hâle gelir. Nesnenin tanıdık işlevi ile sanat yapıtı içerisindeki yeni konumu arasındaki mesafe ise bir tür gerilim üretir. Bu gerilim, izleyicinin nesneyle kurduğu alışılmış ilişkiyi kesintiye uğratarak gündelik olanın yeniden düşünülmesine olanak sağlar. Aksel'in "Gerilim Nesneleri" dizisinde kravat, daktilo, telefon, dolmakalem gibi ilk öğretiler (ya da son gerçekler) sanatçının kurumlaşma, bürokrasi ve iş dünyası sistemleri üstündeki düşüncelerinin ayıklanmasını gösterirken, bunların uzun, dikey taşıyıcı parçalardan oluşan iskeletlerle birleştirilmesi, birleşme yerlerinin eklemlerden oluşması, dahası bütün bu parçalar arasına madenin sağlamlığı ile çelişen kırılabilirliği yüksek cam öğelerin yerleştirilmesi, sanatçının ayıklayarak geldiği yolu, bütün sakıncaları, sorunları, ikilemleri ve karmaşası ile birlikte geriye dönmesidir. Ancak bu geriye dönüşte bütün gerçekler gerçeğin işaretlerine dönüşmüştür (<https://www.beralmadra.net/articles/other-articles/erdap-aksel/>)



Resim 5. Yarım Kalmış Mektuplar Üzerine, 1989, pirinç, bakır okside demir, h. 160 cm.

Nesnenin sıradanlığı burada bir başlangıç noktasıdır; ancak sanat yapıtı içerisinde yeniden düzenlenmesiyle bu sıradanlık bozulur ve nesnenin gündelik yaşam içerisindeki konumu sorgulanabilir hâle gelir. Dolayısıyla Aksel'in "*Gerilim Nesneleri*", gündelik olanı temsil etmekten çok, gündelik yaşamın nesneler aracılığıyla nasıl kurulduğunu ve bu nesnelere yüklenen anlamların nasıl dönüştürülebileceğini açığa çıkarır.

Sonuç olarak 1980 sonrası Türkiye çağdaş sanatında nesne, temsil edilen gerçekliğin pasif bir bileşeni olmaktan çıkmış; gündelik yaşamın toplumsal üretimini görünür kılan, belleği yeniden kuran ve anlamın sürekli çoğullaştığı eleştirel bir düşünme alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, Batı merkezli postmodern kuramların doğrudan bir aktarımı olarak değil; Türkiye'nin 1980 sonrasında yaşadığı siyasal, ekonomik ve kültürel kırılmaların ürettiği özgün tarihsel koşullar içerisinde biçimlenmiştir. Dolayısıyla Cengiz Çekil, Sarkis, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen'in üretimleri, yalnızca çağdaş sanatın estetik yönelimlerini değil; aynı zamanda Türkiye'nin yakın dönem toplumsal belleğini, gündelik yaşamını ve kimlik tartışmalarını nesne üzerinden yeniden düşünmeye imkân veren özgün kuramsal örnekler olarak değerlendirilmelidir. Bu

araştırma;1980 sonrası Türkiye aėdař sanatında nesne kullanımını yalnızca biçimsel ya da malzemeye dayalı bir yenilik olarak değil, toplumsal dönüşümlerle şekillenen özgün bir düşünsel ve estetik paradigma olarak değerlendirmekte ve aėdař Türk sanatının postmodern tartışmalar içindeki özgül konumunu nesne eksenli bir okuma önerisiyle yeniden yorumlamaktadır.

KAYNAKLAR

- Akay, A. (2006). *Sanat tarihi: Sıra dışı bir disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altuğ, T. (2001). *Dile gelen felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, Nancy, (2008), *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (B. Vardar & M. Rifat, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Demir Güneş, C. (2004). Jacques Derrida'da yapıbozum ve iz ilişkisi üzerine. *Felsefe Dünyası*, (40), 140–154.
- Demir, D. (t.y.). Gülsün Karamustafa ve arabesk. *Salt*.
- Duben, İ., & Yıldız, E. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat*:
- Lefebvre, H. (1991). *Critique of everyday life: Volume 1* (J. Moore, Trans.). London: Verso.
- Madra, B. (2003). *İki yılda bir sanat: Yazıları 1987–2003*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Okur, A., & Bozdoğan, N. (2017). Türk sanat ortamı ve İstanbul bienalleri. *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 6(39), [sayfa bilgisi eksik]. <https://doi.org/10.7816/idil-06-39-19>
- Özdemir, S. (2014). *Ayşe Erkmen: Çağdaş sanat pratiklerinde mekân, kavram ve biçim ilişkisi* [Yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Sağır, Ç. (2008). Cengiz Çekil. İçinde İ. Duben & E. Yıldız (Ed.), *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

İnternet kaynakları

- Yeni açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- <https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk?blog>
- Madra, B. (t.y.). Erdağ Aksel: 26 Şubat–19 Mart 1991 sergi kataloğu metni. *Beral Madra*. <https://www.beralmadra.net/articles/other-articles/erdap-aksel/>