
PLASTİK SANATLAR

Editör: Doç. Leman KALAY

PLASTİK SANATLAR

Editör

Doç. Leman KALAY

yaz
yayınları

2024

PLASTİK SANATLAR

Editör: Doç. Leman KALAY

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-6104-54-9

Ekim 2024 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Kiki Smith Çalışmalarında Lirik Anlatı Örnekleri	1
<i>Buse KIZILIRMAK ÇEKİNMEZ, Çiğdem DOĞAN ÖZCAN</i>	
The Beautiful Flowers of Korea: Goryeo Celadons	24
<i>Leman KALAY</i>	
20.Yüzyılda Sanat ve Mahremiyet İlişkisi.....	45
<i>Aslı ASLAN SEVİNÇ</i>	
Varoluş ve Sanat İlişkisi Üzerine	66
<i>Mustafa SEVİNÇ</i>	
Küreselleşme Aynasında Sanatın Yüzü.....	85
<i>Evren SELÇUK, Seniha ÜNAY SELÇUK</i>	
Çağdaş Seramik Sanatında Şekillendirme Süreçlerinde Çok Parçalı Alçı Kalıp Kullanımı.....	101
<i>Ferda TAZEÖĞLU FİLİZ</i>	
Seramik Sanatında Çağdaş Perspektifler: Teknik Biçimsel ve Kuramsal Analiz.....	120
<i>Öznur YILDIRIM</i>	
Seramik Sanatında Parafin Uygulamaları.....	152
<i>Selim ÇINAR</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

KİKİ SMİTH ÇALIŞMALARINDA LİRİK ANLATI ÖRNEKLERİ

Buse KIZILIRMAK ÇEKİNMEZ¹

Çiğdem DOĞAN ÖZCAN²

1. GİRİŞ

1.1.Lirik Kavramı Üzerine

Lirik sözcüğü Püsküllüoğlu (1999:1055) Türkçe Sözlük kitabında, “*Lirik: Fr. 1. Esinle dolu, coşkulu, coşkun. 2. Eski Yunanlılarda lir eşliğinde söylenen (koşuk). 3. Genellikle kişisel duygulara yaslanan, çok etkileyici, coşkun, akıcı anlatımı olan yazın türü.*” şeklinde açıklamıştır. Batı edebiyatında kullanılan Fransızca lyrique (lirik) terimi, Yunanistan’da Antik Dönemde kullanılmış olan, telli ve üçgen biçimli bir müzik aletine verilen lyra adından oluşturulmuştur ve özellikle Lied (şarkı) türünde yazılmış şiir anlamına gelmektedir (Alter,1996:34). Bu kavram devamında lirik şiir, lirizm ve lirik anlatı gibi kelimeleri de beraberinde getirmiştir. Püsküllüoğlu (1999:1055), “*Lirik Şiir: 1. Yunanlılarda lir eşliğinde söylenen koşuk. 2. Ozanın kişisel, içten gelen duygularını ya da toplumun ortak duygularını yansıtan, coşkun, akıcı ve ateşli bir anlatımı olan şiir. Lirizm: Kişisel duyguların, iç dünyanın esin yoluyla, coşkulu ve etkili biçimde anlatılması.*” anlamlarında kullanılan ve görüldüğü üzere daha çok yazınsal türlerde işlenen bir kavram olarak karşımıza

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi ABD. busekizilirmak@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9407-5868.

² Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi ABD. cigdemdogan@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7897-1216.

çıkılmaktadır. Erdoğan Alkan, Şiir Sanatı (1995:46) isimli kitabında lirik şiiri şu şekilde tanımlamıştır. “*Lirik şiir hiçbir şeyi anlatmaz, zaman, sınır tanımaz, ülkelerin ve çağların üstünde uçar. Kişi yaşamın acıları ve hazları üstünde yükselirken lirik şiir bu soylu ana yeni zaman boyutları kazandırır.*” Kişi, lirik şiir aracılığıyla bireysel acı ve haz anlarını yücelterek, bu anlara evrensel bir boyut katarak onları zamanın ötesine taşımaktadır. Bu nedenle, lirik şiir hem kişisel hem de evrensel bir sanat formudur. Lirik anlatı örnekleri ise çağdaş ve modern edebiyatın gelişmesiyle birlikte ortaya çıkmış olup öykü, roman ve hatta görsel sanatlar alanında da karşılık bulmuştur. “Bu tanımlamalar bize, lirik kavramının kişiselliği ve belirleyici etmenin coşku olduğunu vurgulamaktadır. Lirikizm ile aktarılan coşkun, imgelerin duygusal durumlarla bir arada anlatımıdır” (Saraç, 2018: 27).

Sanat eserlerinde kullanılan lirik şiir ve lirik anlatı örnekleri ise 19. yüzyılda Romantizm akımı ile ilişkilendirilebilir. Romantizm akımı ile şiir yazımlarında ve diğer sanat eserlerinde bireyselleşmeler adına önemli adımlar atılmıştır. Bu akım, sanatta ve edebiyatta bireyselleşmenin temellerini atarak, sanatçıların ve yazarların kendi duygularını, hayal güçlerini ve bireysel bakış açılarını özgürce ifade etmelerine olanak tanımaktadır. Romantikler, doğa, hayal gücü ve kişisel duygular aracılığıyla bireyin kendini keşfetmesini ve ifade etmesini savunmalarından dolayı, sanatın yanı sıra edebiyatın da kişisel ve öznel bir anlatım aracı olarak yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. “Nihayetinde bireysel söylemlerin önem kazandığı lirikizmde, ben’in nesneye, iç dünyanın ise dış dünyaya karşı üstünlüğü ve gücünün hâkim olduğu sezgisel bir serüven izlenir (Ersağdıç, 2011:6).” Sanatçı ya da şair, kendi içsel dünyasını ve duygusal deneyimlerini dış dünyadaki nesnel gerçeklikten daha öncelikli ve önemli görerek eserler üretmektedir. Alışılmışın dışında olan bu etki bütün sanat dallarına da yansımıştır. “Artık yalnız soyluların yaşam öyküleri

değil, her şey şiirin konusu haline geldi ve şairler biçime değil öze ağırlık verdiler (Alkan,1995:41).” Bu süreçte, şiirin estetik değeri artık sadece biçimsel ustalığa değil, aynı zamanda içerik ve duygusal yoğunluğa da dayanmaya başlamıştır. “Romantiklerin içedönüklüğü, nesnelcilikleri liriğe o zamandan beri, bu türün özelliği olarak kabul edilen duygusal ve öznel şiir niteliğini kazandırdı. Gerçeğe uygunluk çabası uğruna vezin biçimleri önemlerini kaybetti” (Önal, 2006:4).

Romantizmden sonra lirik anlatım, Modernizm ve Postmodernizm akımlarıyla birlikte daha soyut ve karmaşık hale gelmiştir. Biçim çarpıtmaları, akıtmalar, tuval dokusundaki titreşimli yayılım, nesnel olmayan gerçeklik ile duyumsal deneylere dışavurumculuk, soyut dışavurumculuk ve lirik soyut akımlarında rastlanmaktadır (Burunsuz, 2013:40). Bu akımlar, sanatçıların içsel dünyalarını daha serbest ve deneysel biçimlerde ifade etmelerine olanak tanıyarak, duygusal yoğunluk ve bireysel özgünlüğü ön plana çıkarmaktadır. Bu akımların etkisiyle, lirik anlatım, sanatın her dalında daha çok bireysel ve soyut bir hale gelmiştir. Sanatçıların kendilerini ifade etme arayışında bu kadar keskin bir şekilde soyut sanata yönelmesindeki en önemli neden Dünya Savaşlarının kişiler üzerinde yoğun etkisinden kaynaklanmaktadır.

“I. ve II. Dünya Savaşlarının art arda yaşattığı toplumsal yıkımlar, giderek topluma ve alışılmış estetik kurallarına karşı tepkisel bir sanatsal yaratım sürecini de beraberinde getirmiştir. Sanatçılar bu tepkisel tutumlarını, bazen öfkeli ve dışavurumcu bir tavırla, bazen de kendi öznelliklerine sığındıkları bir Lirikizm ifade yoluna gitmişlerdir (Kayserili, 2012:31).”

Saldıray (2017:8), “Soyut sanatta etkili olan dışavurum, lirik etkidedir” şeklinde bir ifadesi bulunmaktadır. Bu ifade, soyut sanat eserlerinin duygusal ve içsel ifadeler taşıdığını ve bu ifadelerin yoğun, şiirsel ve duygusal bir doğaya sahip olduğunu

belirtmektedir. Sanatçılar, içsel duygularını ve düşüncelerini ifade etmek için geleneksel tekniklerin ötesine geçerek, izleyiciyi ve okuyucuyu kendi duygusal yolculuklarına davet etmektedirler. Bu süreçte, sanat eserleri, sadece estetik bir nesne olmaktan çıkarak, izleyici ve sanatçı arasında bir etkileşim alanı haline gelmiştir. Lirik Soyutlama tanımı, kendi mizacını safça ve içtenlikle ifade etmeye çalışan, hepsi de karmaşık yapıları çeşitli sanatçıları bir isim altında toplayan kullanışlı bir terimdir (Gökçek, 2019:6). Bu sanatçılar, bireysel deneyimlerini ve duygularını dışa vururken, geleneksel biçimsel kısıtlamalardan kurtularak özgün ve yenilikçi anlatım yolları bulmuşlardır. Lirik Soyutlama, bu bağlamda, sanatçıların öznel duygularını ve içsel dünyalarını daha serbest ve deneysel formlarla ifade etmelerine olanak tanımıştır. Bu akım, izleyici ve sanatçı arasında duygusal bir bağ kurmayı hedefler, böylece sanat eserleri, sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda derin bir duygusal deneyim haline gelmektedir.

Sanat, tarih boyunca insanoğlunun duygu, düşünce ve hayal dünyasını ifade etmek için kullandığı en güçlü araçlardan biri olmuştur. Lirik anlatı ise bu ifade biçimlerinin en coşkulu, duygusal ve içsel dünyayı daha geniş bir biçimiyle sunmaktadır. Lirik anlatı, sadece yazılı eserlerle sınırlı değildir; görsel sanatlarda da güçlü bir şekilde kendini gösterebilir. Resim, heykel ve diğer görsel sanat eserleri, sanatçının duygusal ve içsel dünyasını yansıtmak için lirik anlatıyı kullanabilmektedirler. Lirik eserde gerçek düşünce, duygu, keyif, heyecan yani insanın herhangi zarif duyguları ana konu olarak verilir (Aytuganova,2010:116). Bu sebeple lirik anlatı, sanatçının içsel ve samimi düşüncelerini ifade etmektedir. Lirik eserlerde bu düşünceler, doğrudan ve dürüst bir şekilde sanat eserlerine aktarılmaktadır. Bu nedenle, lirik eserler genellikle bireysel ve evrensel duyguların ifadesinde güçlü bir araç olarak kabul edilmektedir. “Lirik bir resimde sanatçı, duygularının hüznünü,

acısını, neşesini hissettirir. Değişken ruh haline bağlı olarak zihinsel ve duygusal çalkantıların oluşturduğu acı, keder, korku, dehşet, umut şeklindeki duygular yaratıcılığa zemin oluşturmaktadır. İnsanın iç dünyasının anlatımında lirizm özgürce kullanılmaktadır (Saraç, 2018: 30).” Örneğin, Edvard Munch'un "The Scream" (Çılgılık) adlı eseri, insanın varoluşsal kaygılarını ve içsel çılgınlıklarını lirik bir dille ifade etmektedir. Bu eserde, figürün yüz ifadesi, arka plandaki renklerin ve şekillerin çarpıcılığı, izleyiciye sanatçının içsel dünyasını yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Resimde lirik anlatım ise, sanatçının iç dünyasındaki fırtınaların coşkun bir dışavurumudur (Saldıray, 2017:6). Bu anlatım tarzı ile sanatçı kişisel ve duygusal deneyimlerini izleyiciye aktararak, eserle daha derin bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Sanatçının iç dünyasındaki çalkantılar ve fırtınalar, coşkun bir dışa vurumla sanat eserine yansıtılmakta ve izleyiciye duygusal bir deneyim sunmaktadır.

“Nesnenin yorumlanış tarzının yansıması olan resimde sanatçı ve izleyici arasındaki iletişim ve paylaşımın yoğunluğu resimdeki lirik ifadenin gücünü vurgular. Yapıtın estetik değeri, kişinin özgün ve evrensel ifadesinden ve izleyiciyle olan paylaşımdaki zenginlikten kaynaklanır. Ancak lirizmde aktarılan şey salt coşku değil; imgelerin duygusal durumlarla bir arada anlatımıdır. Hayal edilen bir durumun, hareketin veya düşüncenin duygusallıkla tasvir edilmesidir. Sanatçının özümseyerek oluşturduğu resimsel aktarımı da özgün ifadesinin biçimlenmiş halidir. Bir ressam için lirik bir sanat eserinin yaratılmasında, duygunun ifadesi kâğıt veya tuval üzerinde çizgi, renk, konu, doku içerik veya tasarım olarak biçimlenir (Saraç, 2018: 30)”

Lirik ifade, sanatçının duygularını ve içsel dünyasını özgün ve estetik bir biçimde eserine yansıtmasını sağlamaktadır. Sanatçı ile izleyici arasındaki iletişim ve paylaşım, eserin estetik değerini belirlerken, lirik ifade bu iletişimde duygusal yoğunluk

ve derinlik sağlamaktadır. Lirik eserlerde, imgeler ve duygusal durumlar bir arada ele alınır ve bu birleşim de, eserin lirik niteliğini pekiştirmektedir. Sanatçının özgün ifadesi, çeşitli sanat elemanları ve tasarım unsurları aracılığıyla somut bir biçim kazanmakta ve bu da eserin izleyiciye duygusal ve estetik bir deneyim sunmasını sağlamaktadır. Bu kitap bölümünde ise ele alınan sanatçı Kiki Smith'tir. Kiki Smith günümüz sanatının önemli isimlerindendir ve yapıtları çok katmanlı malzeme yelpazesine ve konulara dayanmaktadır. Yapıtlarına bakıldığında toplumsal ve kişisel konuları derin bir duyarlılıkla oldukça güçlü bir şekilde ele aldığı görülmektedir.

1.2. Kiki Smith Eserlerinde Lirik Anlatı Örnekleri

Çağdaş sanatın önemli isimlerinden olan Kiki Smith, 1954 yılında Almanya'nın Nurnberg şehrinde dünyaya gelmiştir. Babası Amerikalı heykeltıraş Tony Smith, annesi ise oyuncu ve opera sanatçısı Jane Lawrence'tır (Doğan, 2013, :46). Sanatçı bir aileye sahip olan Smith, küçük yaşlarda iki kız kardeşiyle birlikte babasına atölyesinde yardım etmiştir. 1974'te Connecticut'taki Hartford Sanat Okuluna başlayan sanatçı üç dönem sonra okulu bırakmış (Cohen, 2019), 1978 yılında, Collaborative Projects, Inc.'e (Colab) adında bir sanatçı topluluğuna katılmıştır. Bu topluluk sanatçı için önemlidir çünkü çalışmalarındaki malzeme zenginliğinde bu grubun etkisi büyüktür. Siri Engberg bu sergi ve grubun Kiki Smith'e olan katkısını şu şekilde ifade etmektedir;

“CoLab'ın en bilinen projesi ise 1980 yılında eski bir otobüs terminalinde ve masaj salonunda düzenlenen ve yüzden fazla sanatçının farklı mecralardan eserlerini sergilediği "Times Square Show" oldu. Smith'in bu sergiye katkısı, "Gray's Anatomy" (Anatomi Atlası) kitabına dayanan bir dizi resimdi. Aynı yıl, alçı ve boya kullanarak sigara paketleri ve "kesik" parmaklar gibi küçük nesneler yaparak heykeltıraşa ilk adımlarını attı (Engberg, 2005, : 20).”

Sanatçının temaları geniş bir yelpazeye sahiptir; cinsiyet ve beden, doğum ve ölüm, doğa, kozmos, mitoloji, İncil betimlemeleri ve masallar bunlardan bazılarıdır. Sanatçı, 1980 yılında babasının ölümünün ardından 1988 yılında tüm dünyayı etkisi altına alan AIDS'ten dolayı kız kardeşini ve birçok arkadaşını kaybetmiştir. Bunun ardından sanatçının bedene olan ilgisi artmıştır. Sanat yazarı Dimitris Lempesis, “İzler: Kiki Smith” isimli internet yazısında bu konuda fikrini şu şekilde ifade etmiştir. “1985'te, beden hakkında pratik bilgi edinme ilgisiyle hareket eden Smith, acil tıp teknisyeni olmak için eğitim almıştır. Bu deneyimin çalışmaları üzerinde derin etkileri olmuştur” (<https://www.dreamideamachine.com/?p=54073>). Sanatçının ilk çalışmaları beden üzerinedir ancak bu durum 1990'lı yıllarda değişmiştir. Bu değişim sanatçının 1994 yılında bir bilim adamı ile karşılaşması ile gerçekleşmiştir. Bu bilim adamı sanatçıya 40 yıl içinde kaç tane memelinin neslinin tükeneceğinin tahmin edildiğini söylemiş ve sanatçı bu konuya değinmesi ve dikkat çekmesi gerektiğini düşünmüştür (Timoty Taylor Galery). Böylece doğa imgeleri ve gök cisimleri sanatçının yapıtlarına girmiştir.

Sanatçının en dikkat çekici özelliği ise çok farklı malzemelerle ve tekniklerle çalışıyor olmasıdır; Alçı, bronz, kâğıt, cam, porselen, balmumu gibi malzemelerle yapılmış heykeller; enstalasyon, baskı, çizim, fotoğraf ve video çalışmaları gibi teknikler bunlardan bir kaçıdır. Sanatçı bir röportajında çalışmalarına güvendiğini belirttikten sonra yaptığı işin materyaller ile yapılan bir iş birliği olduğunu ve görüldükten sonra aynı zamanda dünya ile yapılan bir iş birliğine dönüştüğünü belirtmektedir (Enberg, 2005, :19) Smith, malzemenin sanatçı ile dünya arasında kurduğu ilişkiden bahsetmektedir. Aslında malzemenin, sanatçı ve dünya arasında bir tür iletişim aracına dönüştüğü söylenebilir.

Kiki Smith'e göre sanat; “merak, sezgi ve deneyimle ilgilidir. Malzemelerin doğal niteliklerini benimsemek, onları manipüle etmek ve onlara yeni bir hayat vermekle ilgilidir. Sanat formları ve konular arasında dolaşmak, yapma sürecinden zevk almakla ilgilidir. Hayatın sanatın dışında kalan yönlerini bulmakla ilgilidir. Çoğu zaman, bu sadece ‘bir şeyler yapmaya yönelik zorlayıcı bir ihtiyaçtır’ (Engberg, 2005, :19).”

Smith, sanatın üç temel bileşeninden bahsetmektedir. Ona göre sanat, sanatçının merak duygusu ve sezgileri doğrultusunda, kişisel deneyimleri ile gelişen bir süreçtir. Bunun ise sanatçının dünyayı keşfetme ve anlamlandırma çabasının bir göstergesi olduğu söylenebilir. Smith, malzemenin doğasına derin bir saygı duymaktadır çünkü malzeme yaratıcı sürecin temel parçalarından biridir. Sanatçının hayatı anlamlandırma aracı olarak sanatı kullandığını belirten Smith, bunun kaçınılmaz bir ihtiyaç olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçı bir röportajında, sanatın duygusal olarak, kendini ifade edebileceği kendisi gibi hissedebileceği bir yer verdiğini düşünmektedir. Smith’in kendisini güvende, iyi hissettiği ve keyif aldığı bir yerdir. Ona göre sanatçı olmak bir ayrıcalıktır ve kendisi de bir sanatçı olmaktan büyük bir ayrıcalık duymaktadır (Schumann, 2018).

Sanatın ve hayatın birbirine karıştığı sanatçının çalışmalarında, duygusal yoğunluk oldukça fazladır. Bu duygusal yoğunluk, resimsel bir lirik anlatıyı ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı bu duygusallığı çeşitli metaforlar, semboller ve şiirsel bir dil kullanarak gerçekleştirmektedir. Çalışmaları, insan bedeninin kırılganlığı ve gücü, ölüm ve yeniden doğuş gibi evrensel temaları içermektedir. Smith'in eserlerinin, izleyiciyi duygusal ve düşünsel düzeyde etkileyen güçlü bir şiirsellığe sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca Zeynep Serdar'ın “Resimsel lirizmin içeriğinde, savaş gibi toplumsal olgular, dini yansıtan kaligraflar, doğanın hissedildiği işlenebildiği görülmüştür. Bu konularda öznel duygular göz önüne getiriliyorsa konuların işleniş şekli lirik

anlayışı yansıtır” (1997, s. 73) sözü sanatçının yapıtlarının temalarını yansıtmaktadır. Toplumsal olgular, dini yansıtan temalar, doğanın hissedildiği motifler Smith’in kendine özgü yorumlayışı ile yapıtlarında sıklıkla kendine yer bulmaktadır.

Görsel 1. Kiki Smith, Untitled (Hair), Litografi, 1990.



Kaynak: URL 1

Görsel 1 de yer alan yapıt, ilk bakıldığında soyut bir resim gibi görülmektedir. Ancak iyice bakıldığında bunun saç tutamları olduğu anlaşılmaktadır. Wendy Weitman’a göre, sanatçı saçı güçlü bir kadın imgesi ve Katolik bir kalıntı bir ruhun fiziksel hatırası olarak görmektedir (Weitman, 2003, s. 12). Bu litografide (Görsel 1) sanatçı kendi saçını, yüzünü ve boynunun bazı kısımlarını kullanmıştır. “Smith bunları gerçekten litografi plakalarına, peruk ve mısır püskülleri gibi diğer alışılmadık malzemelerle birlikte yerleştirmiştir. Yanak ve kulak izleri üç köşede görülebilir, bu da bu çağrışım yapan, duyuşal görüntüyü yaparken fiziksel eylemleri ortaya koymaktadır” (Weitman, 2003, :11). Saç, sanat tarihinde genellikle kadınsılığın ve güzelliğin simgesidir. Smith’in saçı ise iki farklı şekilde okunabilir. Yapıtlarında sıklıkla bedenin ve doğanın kırılğanlığını

işleyen sanatçı saçın bedenden çıkan ve dökülen yanı ile yaşlanma ve ölümü temsiliyeti üzerinden kırılğan, ancak saçın kesildikten sonra tekrar uzama kapasitesi ile dayanaklılığın sembolü olduğu söylenebilir.

Karol Berger (2000), ‘Bir Sanat Teorisi’ başlıklı kitabında, anlatının ve lirik olanın şiirsel, özsel doğasını açıkladığını ve bu iki biçimin sadece edebiyatta değil aynı zamanda resim ve müzik alanında nasıl işlediğini göstermektedir. Ona göre, anlatı zamansal, lirik ise zamansız bir formdur. Bu iki biçim iki tür içerikle ilişkilidir:

“Anlatı, insan eylemlerini temsil etmeye uygun bir biçimdir, lirik ise zihin hallerini temsil etmeye uygundur. Anlatı ve liriğin etkileşimi, yalnızca sanatsal biçimlerin değil, aynı zamanda insanın dünyada olma biçimlerinin, yani sanatı insanın kendini ifşa etme aracı olarak ele aldığı sanatta temsil edilmek istenebilecek her şeyin tam alanını haritalandırır (Berger, 2000, : 204-205).”

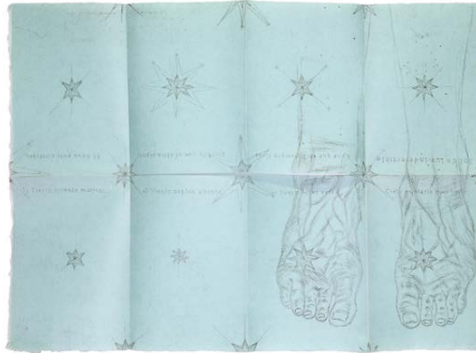
Kiki Smith’in eserlerinde görülen anlatı ve lirik formun iç içe geçmesi, sanatsal formların alanını ve aynı zamanda dünyada insan olma yollarını yansıtmaktadır. Smith’in yapıtlarında anlatı ve lirik formun bir arada olduğunu söyleyebiliriz. Yapıtlarında, anlatı ile insan deneyiminin dışsal eylemlerini, lirik ile insan deneyiminin içsel ve duygusal durumlarını ele almaktadır. Bu durum yapıtlarının hem görsel yanını hem de anlamsal yanını güçlendirmekte ve derinleştirmektedir. Sanatçının birçok yapıtında metin ile görsel bir aradadır. Bunlardan biri, 1994 yılına ait “I Saw” adlı yapıtıdır; “mürekkep, airbrush, Xerox transferi ve kolajla yapılan bir çalışmadır ve daha lirik bir metin içerir: "I saw her celestial body glowing in the dark / and her friend told her friend and she told me (Karanlıkta parlayan göksel bedenini gördüm / ve arkadaşı arkadaşına söyledi ve o da bana söyledi) " Bu birkaç kelimede, sahneyi işten aşka çevirirken kişisel

ilişkilerin karmaşıklığını ele alan bir melankoli tonu vardır” (Katz, 2004, :8).

Smith’in çalışmalarında metin ve görsel imgenin birbirine paralel olarak yer alması, insan deneyimlerinin bu iki boyutunu bütüncül bir şekilde ele almaktadır. Örneğin, bir eserdeki metin, bir anlatıyı veya düşünce akışını temsil ederken, görsel imge aynı anda bir duyguyu veya durumu ifade edebilir. Bu ikili yaklaşım, izleyiciyi sadece görsel bir estetik deneyimle sınırlamaz, aynı zamanda daha derin, duygusal ve düşünsel bir bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Smith’in sanatında metin ve imgenin bu şekilde iç içe geçmesi, sanatın sadece bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda insan doğasını keşfetme ve yansıtma aracı olarak kullanılmasını da sağlamaktadır.

Sanatçı birden çok eserinde şiirleri kullanarak yapıtlar üretmiştir. Smith, şiirin poetik, resmin görsel gücünü bir arada kullanarak yapıtlarında poetik-ögeyi görünür kılmaktadır. Cevad Memduh Altar’a göre, “Sanat yaratıcılığına yönelik uğraşlarda, güzel sanatların tümü için ilk itici güç olmanın önemini taşıyan Poetik-Öge, edebi sanatlar ve özellikle bu türün en eskisi olan Lirik Şiir ile ilişkisi bakımından olağanüstü önem taşımaktadır (Alter,1996 :28).”

Görsel 2. Kiki Smith, The Blue Feet, 2003.



Kaynak: URL 2

Görsel 2’de yer alan ‘The Blue Feet/Mavi Ayak’ yapıtı, 17. Yüzyılda yaşamış olan Meksika’lı rahibe Juana Ines de la Cruz’un bir şiirinden alıntılara dayanmaktadır.

“Smith, onun yıldızlı bir gökyüzü ve bir çift çıplak ayakla ilişkilendirdiği dört elementin birliği üzerine yazdığı şiirlerinden birini yeniden üretiyor. Ayrıca Meryem Ana’ya ve mavi pelerinine de atıfta bulunuyor. Bu motifler, bir yükselişi değilse bile, en azından etten kemikten bir bedenin doğal ve göksel çevresiyle bir araya gelişini akla getirmektedir (MCBA-Musée cantonal des Beaux-Arts).”

Sanatçı bu yapıtı Fransız kıvrımı olarak tanımlanan, katlanabilen sekiz sayfalık, açıldığında tek bir kompozisyon olabilen, bir kitap şeklinde tasarlamıştır. Smith muhtemelen şairin “Primero Sueño/İlk Rüya” adlı şiirinden etkilendiği söylenebilir. Kadınsı bir sesin yükseldiği yapıtın her sayfasında bir dize yer almaktadır. Bu dizeler şöyledir;

La Tierra ostente matices,	Dünya tonlar taşır,
el Viento soplos aliente,	Rüzgâr nefesler verir,
el Fuego luces avive,	Ateş ışıkları canlandırır,
Cielo es Maria mas bello,	Gökyüzü Meryem'dir daha güzel,
Sol de Luz in defectible,	Güneş, hatasız ışıkla dolu,
Luna que esta sempre,	Ay her zaman orada,
Estrella que el alma sigue	Ruhun peşinden giden Yıldız,
El Aqua pula cristales.	Su kristalleri parlatır.

Smith, sanat hayatı boyunca birden fazla şairle ortak çalışmalar yapmıştır. Bunlardan biri Amerikalı şair ve yazar

Leslie Scalapino ile yaptığı “The Animal is in the World Like Water in Water/ Hayvan Su İçindeki Su Gibi Dünyadadır” başlıklı çalışmadır. Smith bu proje için 43 adet her biri elle renklendirilmiş resim dijital baskılar olarak çoğaltılıp yayınlanmıştır.

Görsel 3. Kiki Smith and Leslie Scalapino, The Animal is in the World Like Water in Water, 2010.



Kaynak: URL 3

Görsel 4. Kiki Smith and Leslie Scalapino, The Animal is in the World Like Water in Water, 2010.



Kaynak: (Scalapino, 2010)

Leslie Scalapino, bir röportajında bu iş birliği için Kiki Smith'in kadınların hayvanlar tarafından yendiği, 43 çizimin renkli fotokopilerini kendisine gönderdiğini söylemekte ve bu çalışmalar için şunları ifade etmektedir;

"Bir kız çocuğu, görünüşe göre aynı kız, benzer varyasyonlarla tekrarlanan görüntülerde, leopar benzeri, aslan benzeri bir hayvan tarafından ısırılıp tırmalanır. Hem kişi hem de hayvan soyutlanmış özelliklere sahiptir, bu da masumiyet veya opaklık izlenimi verir. Benzer eylemlerin rüyasında ya da tek, zamansız bir eylemin rüyasında olduğu gibi, hayvanın dokunuşuyla

değişmeyen, kanla lekelenmiş kızın figürleri, sayfa üzerinde uzayda süzülen bir hareketsizlik dışında hiçbir hareket temsil edilmez. Ne kız ne de hayvan bir ifade dile getirir, sanki duygu fenomenleri mevcut değilmiş gibi... (Staff, 2013).”

Resimlere bakıldığında, bir leopar genç bir kızı ısırmaktadır ancak herhangi bir acı görülmemekte ve çığlık duyulmamaktadır. Hayvanın ve kızın yüzünde herhangi bir jest görülmemekte sanki her şey çok normalmiş gibi aktarılmaktadır. Smith bu iş birliği hakkında yaptığı bir röportajında şu şekilde ifade etmektedir;

“Hayvanlar hakkında çok karmaşık şekillerde düşünüyorum, ancak bunun bir kısmı insanların ya hayvan gibi davrandığı ya da hayvanlara çağrışımsal nitelikler kazandırdığı ya da hayvanları antropomorfize ettiği bir tür şamanistik alan. (...) Hiçbiri rahatsız edici değil. Aynı zamanda evrenin geri kalanından ayrı olmamamız, özerklik fikrine sahip olmamız ama gerçekte biz bir bütünün parçası olmamızdır (Schwartz, 2012).”

Bu çalışmada farklı olarak resimler önce çizilmiş ve şair buna özgü dizeler yaratmıştır. Sanatçının yapmış olduğu bu iş birlikleri bir kitaba yapılan illüstrasyonlardan ayıran özellik yapılan resim ve şiirin ortak duyguları paylaşıyor olmasıdır. Sanatçı, şair veya yazarla yapacağı bu ortak çalışma için uzun soluklu bir diyaloga geçmektedir. Smith kelime ve görüntü arasındaki ilişkiden şöyle bahsetmektedir;

“İşimle ilgili kelimeleri periyodik olarak kullanmayı seviyorum. Muhtemelen tarihsel olarak dil ve imgenin nasıl bir araya geldiği çok ilginç olduğundan. Zengin bir tarih ön kitabı var: resimde ve sonra taşta. Sümerler ya da Mısırlılar gibi, resim ve dilin aynı anda olduğu ya da azizlerin ağızlarından sözlerden çıkan sunak resimleri (...) gibi (Schwartz, 2012).”

Sanatçı burada kelimelerin ve görüntülerinin semiyotik ilişkisinden bahsettiğini söyleyebiliriz.

Smith, Publius Ovidius Naso'un "Metamorfozlar" adlı ilk kitabında yer alan Daphne ve Apollon hikayesinden yola çıkarak Daphne eserini üretmiştir. Ovidious'un bu eseri birçok sanatçı tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Ovidious'un Metamorfozlar kitabının çevirisini yapan Asuman Coşkun Abuagla "Destan türüne özgü bir vezin olan heksametron ile yazılan ve on beş kitaptan oluşan Metamorphoses'te mitolojiyle iç içe geçerek anlatılan" (Naso, 2019, s.20) öykülerin yer aldığını belirtmektedir. Eser içerik olarak Yunan ve Roma tanrı ve tanrıçalarının dönüşümlerini ele almaktadır. Daphne ve Apollon efsanesi ilk kitapta yer almaktadır.

**Görsel 5. Kiki Smith, Daphne, 1993, glass, plaster, and steel,
83 x 32 x 17 in. (210.8 x 81.3 x 43.2 cm), Private collection.**



Kaynak: (Warner, 2005: 45)

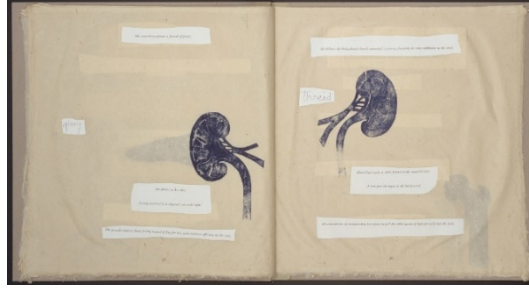
Yapıtta, Daphne'nin ağaca dönüşme anı tasvir edilmektedir. Kiki Smith, bu dönüşüm sürecini, kadının hem kırılganlığını hem de gücünü vurgulayan bir biçimde

işlemektedir. Eser, izleyiciyi mitolojik bir anlatının ötesinde, insan doğası ve kimlik üzerine düşünmeye davet etmektedir. Aleksandra Giełdoń-Paszek, makalesinde sanatçının yapıtını, “Çağdaş sanatçıların yorumunda Metamorfozlar çoğu zaman oldukça radikal şekillere bürünür. Kiki Smith’in Daphne heykeli acımasız formuyla şok edici: artık bir kadın ağacı değil, bir vücut parçası, bir gövde, kolları ve bacakları yerine kuru dalları çıkan bir kişinin izi” (Paszek, 2022, :77) olarak değerlendirmektedir. Burada Paszek, sanat tarihinde sıklıkla işlenen konunun eski ustaların aksine çağdaş sanatçıların dönemin belirgin sorunlarını dile getirdiklerini belirtmektedir. Smith yapıtlarında güncel konulara kafa yormaktadır. Marina Warner’a göre, bu konulara kafa yorarken tıpkı hikâye anlatıcısının veya fabl yazarının sanatı gibi davranmaktadır. Ona göre sanatçı;

“Kendisini veya başkalarını yaratma ve bozma sürecinde anlatıyı büyümlü bir şekilde kullanır. Ovidius'un büyük anlatı şiiri Metamorfozlar'da olduğu gibi, olguların değişkenliği Smith'i dünyanın maddesini ve çeşitli yaratıklarını incelemeye çekmiştir ve Ovidius gibi, konularına verdiği yoğun dikkat onları dönüştürür. Doğal yaşam döngüsü üzerine güncel düşüncelerde fiziksel entropi baskın olabilir ve bu varoluşsal bir tembelliğe yol açabilirken, Smith'in sanatı yenilenme enerjisiyle dolup taşar (Warner, 2005, : 44).”

Sanatçının hayal gücü bir konu üzerinde yoğunlaşır ve konuyu dönüştürürken anlamını ve değerini de kendine has yöntemleriyle değiştirir. Tıpkı Daphne/Defne yapıtında olduğu gibi vücut parçalarını ve anlatı parçalarını bir araya getirerek parçalardan bir bütün oluşturmaktadır. Yapıtın, alçı ve kırık dallarla tamamlanmış beden imgesi, anlatıda kadının hem güçlü yanına hem de kırılgan yapısına göndermede bulunmaktadır.

Görsel 6. Berssenbrugge and Smith, Endocrinology, 1997.



Kaynak: URL 5

“Kendi şiirimde biçimsel değişiklikler yapmanın yollarını keşfetmek için diğer sanatlardaki deneyimimi kullandım” (Hinton, 2003) diyen şair Mei-Mei Berssenbrugge Kiki Smith’in birlikte ürettikleri “Endocrinology” (Görsel 6) başlıklı kitap 1997 yılında yayınlanmıştır. Bu kitap endokrin sistemindeki organların baskıları ve metin parçalarının birleşmesi ile oluşturulmuştur. Bu proje ile iki sanatçı arasında yakın bir dostluk kurulmuş ve süreç boyunca diyalog halinde çalışmışlardır. Berssenbrugge röportajında, Kiki Smith’in vücudun endokrin sistemine ilgi duyduğundan bahsetmektedir. İki sanatçı konu üzerine bilimsel metinler incelemiş ve konuyu derinlemesine araştırmışlardır. Berssenbrugge, tanımların analitik yönünü ve dilini beğendiğini ve onları şiirin yoğun duygusallığıyla eş zamanlı şekilde kullandığından bahsetmektedir (Hinton, 2003). Berssenbrugge beş kıtadan oluşan şiir yazmıştır. Kiki Smith ile birlikte kıtaları dizelere ayırarak kolaj (Görsel 6) mantığıyla hazırlanan maket kitaba eklenmiştir. Smith ise baskının en basit yöntemlerinden olan mono baskıyı kullanmıştır. Sanatçı Moma (Museum Of Modern Art) röportajında bu baskı türü üzerinde çalıştığını ve bir kâğıt parçasını kesip mürekkepleyerek bastığını söylemektedir. Berssenbrugge Lessly Hinton ile yaptığı röportajında çalışmalarının çok soyut olduğundan ve daha somut bir anlatı yolunu bulmak için Kiki Smith ile diyalog kurduğundan bahsetmektedir (Hinton, 2003). Smith’in görsel dili, insan

bedeninin içsel dünyasını açığa çıkarırken, Berssenbrugge'nin şiirsel ifadeleri, bu dünyayı dilsel bir düzleme taşımaktadır. Böylece sanatçılar, bedensel süreçlerin şiirsel ve görsel temsilleri aracılığıyla, insan doğasının hem somut hem de soyut yönlerini ele almaktadır. Beden ve beden parçaları Kiki Smith'in yapıtlarında sıklıkla işlediği konulardandır. Bu kitap formatlı yapıt beden üzerine yeniden düşünmeyi teşvik etmektedir.

“Berssenbrugge ve Smith'in Endokrinoloji'sinde birçok beden belirir: bir kadının, bir erkeğin, bir çocuğun; hayvanların, bitkilerin, nehirlerin, mikroskobik organizmaların; ışık ve karanlığın bedenleri. Kitapta, "beden" her zaman insandan başka veya insandan daha fazlasıdır. Kitabın kendisi, anatomik resimlerle birlikte metin parçaları ve katmanlarından oluşan bir kolaj, aynı zamanda bir bedendir (Hume, 2015, :830).”

Smith'in bedene olan merakı ile bedenin evrensel formu, onun sanat dilinde sembolik bir söyleme dönüşmüştür. Kiki Smith, “Çalışmalarında bedenin içinden dışarıya, insanın doğal dünyayla olan bağlantısından, varlıkları birbirine bağlayan kozmolojik alana uzanan bir gezgin olmuştur (Engberg, 2005, s.).” Eser, bedenin en küçük yapısının bile insan vücudundaki büyük değişimleri nasıl tetikleyebileceğini göstererek, maddi olanla maddi olmayan arasındaki ince çizgiyi ifade etmektedir. Bu bağlamda, endokrin sistemi, bedenin kimyasal süreçlerinden çok daha fazlasını ifade eden bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. SONUÇ

Lirik anlatı, sanatçının duygusal ve içsel dünyasını yoğun bir şekilde yansıtan, bireysel ve evrensel duyguları samimi bir biçimde ifade eden bir sanat formudur. Bu anlatı biçimi, yalnızca edebiyatla sınırlı kalmaz; görsel sanatlarda da derin bir etki

yaratmaktadır. Kiki Smith'in eserleri de bu lirik anlatının etkileyici örneklerinden biridir. Sanatçı, eserlerinde hem kişisel hem de evrensel temaları işlerken, lirik anlatının güçlü ifade biçimini kullanarak izleyiciye duygusal ve içsel bir yolculuk deneyimi yaşatmaktadır. Sanatçı, duygusal yoğunluk ve sembolik imgeler aracılığıyla, izleyiciye derin bir duygusal deneyim sunmaktadır. Smith, edebiyatla kendi sanatı arasında güçlü bir ilişki kurmuştur. Sanatçı farklı ebedi türlerden ilham almıştır. Yapıtlarında şiir, mitoloji ve masal gibi edebi türler kendini göstermektedir. Özellikle şairlerle yapmış olduğu iş birlikleri, sanatına çok katmanlı, düşündürücü ve anlam bakımından zengin bir ifade alanı yaratmaktadır.

Bu bölümde Smith'in eserlerinde lirik anlatının nasıl işlendiği ve izleyiciyle nasıl bir iletişim kurduğu eserleri üzerinden incelenmiştir. Smith'in sanatında lirik anlatı, sanatçının içsel dünyasını ve evrensel temaları keşfetme çabasıyla biçimlenmiştir. Bu bağlamda, Smith'in eserleri, çağdaş sanatta lirik anlatımın özgün ve etkili bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Alkan, E. (1995). Şiir Sanatı: Dünyada ve Türkiye'de Şiir Akımları, Şiirin Temel Sorunları Kavramları. Yön Yayınları.
- Alter, C. M. (1996). Sanat Felsefesi Üzerine, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aytuganova, S. Ş. (2010). Lirik Nesrin Tanımı. Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, 2(2), 115-122.
- Berger, K. (2000). A Theory Of Art. Oxford University Press. Newyork
- Burunsuz, M. (2013). Günümüz Sanatında İfadeci Yaklaşımlar Bağlamında Belirginleşen Desen Olgusu. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir
- Cohen, A. (2019). Inside Kiki Smith's Magical World. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-magical-relentlessly-creative-beloved-artist-kiki-smith>
- Doğan, Ç. (2013). İlkokul 4. Sınıf Çocuklarının Resimsel Anlatımlarına Kurgusal Metinlerin Katkısının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Engberg, S. (2005). "Introduction: Making Thinks" Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005. İçinde (18-29). Michelle Piranio (Ed.). Walker Art Center.
- Ersağdıç, Y. (2011). Lirik Soyut Söylem Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.
- Gökçek, G. (2019). Türkiye'de lirik soyut sanatın 1940-1980'lerdeki örnekleri üzerinden sanatçı psikolojisi ve renk kullanımı Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Hinton, L. (2003). Three Conversations with Mei-mei Berssenbrugge. Jacket Interview. <http://jacketmagazine.com/27/hint-bers.html>
- Hume, A. (2015). BeyondtheThreshold:Unlimiting Risk in Mei-mei Berssenbrugge and Kiki Smith's Endocrinology. Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, Autumn 2015, Vol. 22, No. 4 (Autumn 2015), pp. 820-845.
- Katz, V. (2004). Kiki Smith's Logophilia. Parkett Vol. 71. 2004.<https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5eda6720110bd62dfa03ae39/1591371558037/Parkett+Vol.+71+Kiki+Smith+by+Vincent+Katz.pdf>
- Kayserili, M. E. (2012). *Modern resimde doku lirizmi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum.
- Lempesis, D. Traces: Kiki Smith, Erişim Tarihi: 14.08.2024. Erişim Adresi: <https://www.dreamideamachine.com/?p=54073>
- MCBA-Musée cantonal des Beaux-Arts). Kiki Smith. Hearing You with My Eyes. Erişim Tarihi: 15.08.2024. Erişim Adresi:https://www.mcba.ch/wpcontent/uploads/2020/11/200928_MCBA_KIKI_SMITH_guide_EN_WEB.pdf
- Moma. Kiki Smith. Endocrinology. 1997. <https://www.moma.org/audio/playlist/251/3235>
- Naso P. O. (2019). Dönüşümler I-XV. Asuman Coşkun Abuagla (Çev.). Yapı Kredi Yayınları
- Önal, A. (2006). Lirik ve Epik Bağlamda Resim Sanatında Bireyselleşme Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

- Paszek, A. G. (2022). Graphic illustrations of Ovid's Metamorphoses-A Selection Of The Most Important Executions. DOI: <https://doi.org/10.11588/quart.2022.2.94067>
<https://journals.ub.uniheidelberg.de/index.php/quart/article/view/94067>
- Püsküllüoğlu, A. (1999) "Türkçe Sözlük", Doğan Kitap, İstanbul.
- Saldıray, M. (2017). Yaşam Alanı Resimleri Bağlamında Lirik Anlatımlar Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Saraç, N. (2018). 19. Yüzyıl Resim Sanatında Lirik İfade Aracı Olarak Pastel Boya Uygulamaları Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Scalapino, L. (2010). The Animal is in the World Like Water in Water. Erişim Tarihi: 15.08.2024 Erişim Adresi: https://www.granarybooks.com/pages/books/GB_147/leslie-scalapino-kiki-smith/the-animal-is-in-the-world-like-water-in-water?soldItem=true
- Schumann U.J. (2018). Kiki Smith: "I Just Try To Follow It". <https://the-talks.com/interview/kiki-smith/>
- Schwartz, L. (2012). Coinciding in the same space Kiki Smith with Leonard Schwartz on Cross Cultural Poetics in 2011. <https://jacket2.org/interviews/coinciding-same-space>
- Serdar, Z. (2015). Dışavurumculuğun Coşkun Hali: Lirikizm Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Staff, H. (2013) Compline Reissues Leslie Scalapino/Kiki Smith Collaborative Animal. <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2013/06/compline-reissues-leslie-scalapino-kiki-smith-collaborative-animal>

Timoty Taylor Galery. Kiki Smith: Autumn 15 Bolton Street,
London 2 October – 14 November.
[https://static.frieze.com/files/event/press/Kiki%20Smith
%20Autumn.pdf](https://static.frieze.com/files/event/press/Kiki%20Smith%20Autumn.pdf)

URL 1: <https://www.artsy.net/artwork/kiki-smith-untitled-hair-1>

URL 2: [https://www.krakowwittinggallery.com/artwork/the-blue-
feet-2/](https://www.krakowwittinggallery.com/artwork/the-blue-feet-2/)

URL 4: <https://www.pinterest.co.uk/pin/547750373427775237/>

URL 5: <https://www.moma.org/audio/playlist/251/3235>

URL3:[https://rdc.reed.edu/c/artbooks/s/r?_pp=20&s=4749e1338
2d62bd35d81c4f1ee80cd3554e3ba00&p=11&pp=1](https://rdc.reed.edu/c/artbooks/s/r?_pp=20&s=4749e13382d62bd35d81c4f1ee80cd3554e3ba00&p=11&pp=1)

Warner, M. (2005). “Wolf-girl, Soul-bird: The Mortal Art of Kiki Smith.” Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005 içinde (42-53) Michelle Piranio (Ed.). Walker Art Center.

Weitman, W. (2003). Kiki Smith: Prints, Books & Things. The Museum of Modern Art.

THE BEAUTIFUL FLOWERS OF KOREA: GORYEO CELADONS

Leman KALAY¹

1. INTRODUCTION

The earliest artifacts crafted from clay following the discovery of fire were ceramics. Since the dawn of civilization, ceramics have been integral to human life. In Korea, ceramics hold significant cultural importance and are renowned globally for their beauty and distinctive characteristics.

While China is recognized as the pioneer in ceramic advancements, Korea also holds a significant place in the history and development of ceramics. Through continuous mutual exchanges with China, Korea developed a ceramic style that genuinely embodies the Korean essence. Korean ceramics exhibit distinct characteristics across various periods: natural and abstract forms in the prehistoric era, simplicity and balance during the Three Kingdoms period, clarity in the Goryeo Dynasty, and a blend of boldness and restraint in the Joseon Dynasty.

Bernard Leach, who regards ceramics as the cultural heritage of nations, made the following observation upon seeing Joseon ceramics:

These Korean pots blossom like flowers. Their inherent abstractions and formalizations emerge from a distinct approach to life, one that stands in stark contrast to our own self-awareness and calculation. The Koreans and their ceramics are characterized

¹ Doçent, Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, lemankalay@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8119-0798.

by a childlike spontaneity and trustfulness (Koehler, 2012, p.123).

In a country that has experienced various historical periods, the policies, religion, economy, science and technology, international relations, and living conditions shaped by the preferences of its people manifest their influence in numerous ways. This is clearly evident in the culture, where ceramics hold significant heritage value, demonstrating how different forms evolved over time. These influences are reflected in everything from daily wares to ornaments and architectural details.

In Korea, which boasts a ceramic history spanning 12,000 years, ceramics were created in harmony with the natural environment and personal tastes, maintaining their purity and natural essence even through interactions with different cultures. The entire corpus of Korean ceramic work has consistently been produced within a unified and powerful tradition. The distinctiveness of Korean ceramics arises from the austere humility of earthen ware, the jade green hue of Goryeo celadon, the playful charm of Joseon buncheong ware, and the refined elegance of Joseon white porcelain.

2. GORYEO CELADON

During the Goryeo Dynasty, Korea developed sanggam celadon by uniquely combining the inlay technique (sanggam) with celadon. This tradition evolved significantly during the Joseon Dynasty, giving rise to a distinct style known as buncheong ware. Sanggam celadon and buncheong ware represent unique innovations in Korean ceramics with no precedent even in China, high-lighting Korea's distinctive contributions to the field.

Yi Gyubo (1168-1241), a distinguished literary figure and scholar of the Goryeo Dynasty, praised the aesthetic beauty of Goryeo celadon in his writings. Goryeo celadon is renowned for its enigmatic allure, characterized by its iconic jade green color and impeccably balanced form. By integrating the traditions of the Three Kingdoms period with the technological and stylistic innovations of Chinese ceramics, the Goryeo Dynasty (918-1392) achieved the creation of distinctive wares that gained international acclaim in the latter half of the 12th century.

Despite facing numerous invasions and conflicts, the Goryeo Dynasty is renowned for its sophisticated culture. From its founding in 918 until its fall in 1392, the dynasty placed great emphasis on Buddhism, maintained an aristocratic political system, and managed intricate relationships with various Chinese dynasties, including the Five Dynasties, Northern Song, Southern Song, Khitan, Jin, and Yuan (Khan Academy).

Goryeo maintained particularly close ties with China, especially with the culturally advanced Song Dynasty. This relationship illustrates how Goryeo, despite political instability, managed to achieve a high level of cultural sophistication admired even by the Song Dynasty. This period saw the creation of significant cultural achievements, including the world's first movable metal printing type, the woodblock Tripitaka Koreana, jade green celadons, and Buddhist paintings, all of which contributed to establishing Korea's rich cultural heritage (Choo, 2016, p.45).

Ceramics produced during the Goryeo Dynasty, especially celadons, are highly esteemed for their beauty and distinctiveness. The profound influence of Chinese ceramics, combined with Goryeo's exceptional technological advancements, rendered Goryeo ceramics highly coveted, even among the Chinese.

Compared to the extensive celadon production in China from the 4th to the 18th century, Goryeo celadon was produced over a relatively short period. Despite this, Goryeo celadon holds a unique and distinguished position in the history of world ceramics. Other countries in Asia attempted to replicate the production of greenware, but none could match the unique qualities of Goryeo ceramics. Goryeo celadons are classified based on their decorative techniques, including plain celadon (mumun cheongja), inlaid celadon (sanggam cheongja), celadon painted with underglaze iron-brown (cheolhwa cheongja), iron-painted celadon (cheolchae cheongja), gold-painted celadon (hwageum cheongja), and celadon painted with underglaze copperred (donghwa cheongja).

Goryeo celadon is renowned for its use of inlay techniques, the harmony of its decorative patterns, the shapes of its vessels, and most importantly, its legendary jade green color. Goryeo potters initially learned their craft from Chinese potters believed to have come from the Yue Kilns area on the coast of Lake Shangling in the Zhejiang region. These Chinese potters introduced efficient kiln construction techniques and precise firing technologies, which the Goryeo potters then adapted and refined to create their distinctive styles.

3. DEVELOPMENT OF GORYEO CELADON

According to many experts, celadon production in Korea began in the 9th century, although its official inception is typically dated to the 10th century, coinciding with the start of the Goryeo Dynasty. Wang Geon (Taejo), the founder of Goryeo, established strong connections with the Wuyue Kingdom in the Zhejiang region of China, which had been a center of Chinese celadon production since the 3rd century. It is believed that

celadon production in Korea commenced with the onset of this relationship.

Initially, celadon production in Korea focused on brick manufacturing. These bricks, produced in Siheung Bangsandong in the Gyeonggi-do region, were distributed to specific parts of the country. The production of these bricks was relatively short-lived, and they were primarily found in the western regions of Korea during the early Goryeo Dynasty period without spreading extensively.

A wide range of celadon kilns found in Yuezhou in the Zhejiang Province of China consisted of brick kilns, particularly prevalent in the Shangling Lake area in Shangyu County during the Tang, Five Dynasties, and Northern Song periods. Many of the celadons produced in these kilns were exported globally. The presence of similar brick kilns in western Korea provides evidence of the transfer of celadon-making technology from Yuezhou kilns. Archaeological remains of celadon vessels in Bangsandong and Wonsanri brick kilns show similarities with Yuezhou celadon remnants in terms of color and form (Mowry, 2013, p.27).

Image 1. Celadon Ritual Vessel Inscribed “3rd Year of Chunhua”, Goryeo Dynasty, 10th century.



Source: (URL1)

An earthenware kiln was located nearby, dating to a time before celadon production began in the area, and it is believed that the earthenware potters joined with the new group of celadon craftsmen. Evidence of a similar progression from earthenware to celadon can be found at the Wonsanri kiln in Baecheon.

The shards excavated from the Bangсандong kiln come from various vessels such as dishes, bowls, flower-shaped dishes, bottles, drums, and inscribed wares. Of the three celadon brick kilns and one earthenware kiln at the Wonsanri kiln site, one shares similar dimensions with the kiln in Bangсандong. The inscription on the foot of a ritual vessel found there reads “3rd year of Chunhua,” providing a clue about the precise production date of the vessel. Similarly, the inscription on a celadon jar in Ewha Woman University Museum reads “4th year of Chunhua,” indicating it was produced in Wonsanri. This form, with a wide lid and curled sides, was covered with a yellowish, brownish, and greenish glaze. Initially, this form was not classified as celadon but was later included due to the greenish splash on the sides. Judging by its condition, it dates to a period when celadon making technology was still relatively unrefined.

Image 2. Celadon Jar Inscribed “4th Year of Chunhua”, Goryeo Dynasty, 10th century.



Source: (URL2)

The 11th century marks the growth period for Goryeo ceramics. Earthenware kilns replaced brick kilns, and the jade green color was perfected, leading to the advent of inlaid celadon. A celadon lidded bowl with the inscription “27th Tonghe year Giyu” located with a memorial stone at the Seongbongsa Temple site is documented as a production of 1007. This provides insight into celadon examples from that time. The bowl is similar to 10th-century celadon in its color, foot structure, and lid form.

Image 3. Celadon Lidded Bowl and Memorial Stone, Goryeo Dynasty, 11th century.



Source: (URL3)

A tile shard labeled “Taiping Imsul” was found in a celadon kiln located in Jeollabuk-do Province, Yonggye-ri, Gochang. This shard corresponds to the year 1022, indicating that the kiln was active around this time. The works found at the excavation site include bowls, dishes, flower-shaped dishes, bottles, lids, cups, cup stands, and saggars. The most significant piece discovered is a celadon dish with a ring foot and a clear circle carved on the underside, showcasing Goryeo characteristics. A ring foot, which has a wide ring around the base, was popular in China during the 8th and 9th centuries but disappeared in the 10th century. This type of ring-footed form

persisted in Goryeo until the 12th century and was generally used for tea bowls.

The active cultural exchange with the Northern Song and Liao in China continued to influence Goryeo celadons. Celadon wares with molded designs made using clay molds began to appear in the latter half of the 11th century and were manufactured through mass production. Experts confirmed a strong connection between the Chinese kilns producing Goryeo and molded celadon wares.

Image 4. Dish with Ring Foot, Goryeo Dynasty, 11th century,



Source: (Kang, 2012, p. 100).

The Daeguso and Chilyangso celadon factories in Gangjin, the celadon production center during the Goryeo period, were managed by the central government. Daeguso, where hundreds of celadon kilns were present, is now located in Daegumyeon, Chilyangso, and Ghilyangmyeon. Celadon

production centers were classified as private management areas in the 11th century.

From the 12th century, Goryeo potters became highly skilled at celadon production, creating bisaek cheongja characterized by a perfectly smooth glaze and a deep jade green color. During this period, the most significant and unique innovation by Korean potters was the development of forms using the sanggam inlay technique. These forms featured inlaid designs that utilized the striking contrast of black and white against a grayish-green background. Although the origin of this technique is unclear, it had been substantially developed by the mid-12th century. Additionally, Goryeo potters analyzed inlay techniques used in popular metal crafts and adapted them to their materials, creating distinctly Korean products. This process demanded the highest level of skill available at the time. With inlaid celadon, Korean potters transcended the traditional jade color celadon, marking a new chapter in the history of world pottery.

The decline of Goryeo celadon began in 1231 with the onset of the Mongol invasion, which dealt a significant blow to Goryeo. The renowned quality of its ceramics quickly began to deteriorate. Potters were forced to migrate to different parts of the country due to the Mongol conflict. Repeated invasions by Japan also led potters to establish kilns in new locations, thereby spreading their techniques. Consequently, this final stage is historically significant as it marked the first-time common people throughout the nation gained access to celadon wares (Pak, 2002, p.83).

4. CHARACTERISTICS OF GORYEO CELADON

Goryeo celadons exhibit several distinctive characteristics that set them apart from other celadons. These include their unique jade green hue, graceful shapes, varied designs, and

innovative techniques such as sanggam inlay and underglaze iron painting. Goryeo celadon is particularly notable for its translucent blue-green glaze, which imparts a gem-like aura, and its elegantly curved forms.

The most exemplary work showcasing the unique and original forms of Goryeo celadons is the Melon Shaped Vase. This piece represents the high quality of both color and shape of 12th-century Goryeo celadon, making it an essential artifact for studying the celadon ware of the period. Designated as National Treasure No. 94, it is considered a masterpiece of Goryeo ceramic art.

Image 5. Melon Shaped Vase, Goryeo Dynasty, 12th Century, Seoul National Museum.



Source: (URL4)

Another notable characteristic of Goryeo celadons is the development of various designs that harmonize with their shape and color. The delicate designs incised or carved in relief are in perfect harmony with the glaze, while the intricate black and white inlay designs are magnificent.

The designs used on these forms are generally geometric or pictorial, clearly reflecting the philosophy and tastes of the Goryeo people. Major motifs include dragons, lotus flowers, peonies, chrysanthemums, floral scrolls, bosanghwa, and grasses. Pictorial designs often feature clouds and cranes, willow and fowl, a musician scholar under a pine tree, and a child monk playing in grapevines. Many forms also feature figurative details of animals like lions, turtles, dragons, and ducks, as well as plants such as bamboo, melon, pomegranate, peach, or lotus petals, which were common during the Goryeo period.

Another unique celadon example from this period is the use of underglaze copper painting. Using copper oxide as a pigment requires significant technical skill. A notable example of this technique, a celadon dish with a copper oxide painted scroll design, is part of the British Museum's collection. The use of copper oxide by Goryeo potters to achieve a scarlet color is regarded as the first in the world, showcasing the advanced metal smelting techniques of the Goryeo people. A gourd-shaped wine pot decorated with lotus petals produced in 1257, now housed in the Leeum Museum, is another magnificent example from that period.

Image 6. Celadon Gourd Shaped Ewer, Goryeo Dynasty, Copper painting, 13th Century, Leeum Museum.



Source: (URL5)

Image 7. Celadon Iron Painting, First Pattern Bottle, Goryeo Dynasty, 12th Century, Leeum Museum.



Source: (URL6)

From the latter half of the 13th century, two short-lived but notable trends emerged: ceramic vessels became larger, and the designs more complex and extravagant, with some celadon vessels even being painted in gold for the palace (Pak, 2002, p.83)

5. SANGGAM (INLAY) AND JADE COLOR

The inlay technique, considered the greatest achievement of Goryeo potters, holds a distinct place in the history of Goryeo celadon. This technique, unique not only to Korea but also recognized internationally, presents a different world to us. It is believed that the advent of the inlay technique provided a decisive impetus for the development and preservation of Korea's ceramic culture, which continued to flourish into the Joseon Dynasty.

Creating celadon with inlaid designs that had been fired at high temperatures without developing cracks or fissures was challenging even with homogeneous clay. Therefore, the sanggam inlay technique, in which designs were incised and filled

with heterogeneous clay, was a significant achievement of the time. Achieving the sanggam technique required complete mastery over the nature of clay and strict control of the deoxidizing flame.

Image 8. Celadon Sanggam Bowl with Peony Design, Goryeo Dynasty, 12th Century, Seoul National Museum.



Source: (URL7)

The most commonly used patterns on inlaid celadons are the crane and cloud designs. The crane was a complimentary design symbolizing a person who had reached the highest levels in bureaucracy and enjoyed wealth, rank, and welfare. A crane flies higher than other birds, thus symbolizing high ideals and longevity.

With the discovery of the Sanggam inlay technique, Goryeo celadons completely moved away from the effects of China and reached an utterly different dimension. Goryeo celadons, whose beauty and uniqueness were accepted by Chinese potters, appeared in tomb remnants in Songue Yuan China.

According to the results of scientific analysis, contrary to what is believed, the inlays used by Goryeo potters are not iron containing black and white clay; instead, it was observed that the particles of magnetite are black in color and quartz particles are white in color.

Image 9. Sanggam Celadon Kundika, Goryeo Dynasty, 12th Century, Seoul National Museum.



Source: (URL8)

Inlaid celadons are created by filling the empty spaces with black or white clay after the engraving of desired designs on clay bodies with the use of special tools. Inlaid wares were produced in the Tang Dynasty, but Goryeo took the inlay technique to new heights of refinement and originality. It is observed that there is similarity between the inlay technique on ceramics and mother-of-pearl inlay in lacquered works and silver inlay metal works, and this similarity also attracts attention through the similar patterns in this work. Celadon kundika, which is in the Seoul National Museum's collection, has an inlaid willow and fowl design very similar to the bronze kundika with a silver inlaid willow and fowl design. The two are not only similar in overall design but also in the use of a monochrome design. This might be proof that these Buddhist water sprinklers are relatively early inlaid works.

Clay used in the production of celadon forms turns from brown to a light gray color with bisque firing. A major production center of famous jade green celadons from the Goryeo period is located in Gangjin, Jeollanam-do Province. This center uses

natural clay in their production without the necessity of mixing it with other clays. This clay, which has high viscosity and pure whiteness, became convenient for the production of celadon after one or two rounds of iron matter removal. Celadon produced with this clay is fired at 1200°C.

The celadon glaze, characterized by its unique jade green color, can include a greenish or grayish tint. The glaze contains about three percent iron, and the color is determined by the ratio of manganese to titanium. Jade green celadon is produced when the manganese content slightly exceeds that of titanium. This feature distinguishes it from the celadon of Song China. The clear, translucent color of jade green celadon represents the pinnacle of the advanced color aesthetics of the Goryeo people.

The history of Goryeo celadon can be categorized into four periods from the founding period to the period of transition. Initially, Goryeo celadon was heavily influenced by the celadon ware of the Yuezhou kilns in China. However, the Goryeo people developed their originality, creating a beautiful jade green color. Sanggam celadons, often featuring crane and cloud designs, reflect the noble ideals of the Goryeo people who expressed their aspirations of the heavens. The refined aesthetic of jade green celadon ware was deeply rooted in Buddhism, the official faith of the nation, and in the Goryeo intellectuals dedicated to a true appreciation of culture (Kang, 2012, p.40)

The production of extraordinary Goryeo celadon, which ceased following the Mongol and Japanese invasions, is still pursued in certain regions today with efforts to preserve its originality. The most significant production center remains Gangjin, which was also a key site during the Goryeo period. This location, favored for its coastal position and tranquil environment, continues to produce jade green celadon.

The primary production site in Gangjin today is the ceramics workshop at the Goryeo Celadon Museum, established at the historical Goryeo Kiln Site. While production continues at various other workshops, large-scale celadon production predominantly occurs at the museum's facilities. The Goryeo Celadon Museum, inaugurated in 1997, aims to preserve and perpetuate the cultural heritage and relics of Goryeo celadon and its kiln sites in Gangjin. It serves as a center for research into Goryeo celadon, offering various exhibits and educational programs.

The most notable kiln around the Goryeo Kiln Site is the Yongunri No. 10-4 Celadon Kiln, believed to have been used in the 11th and 12th centuries. This kiln, where saggars were preserved, was excavated by the National Museum of Korea in 1980. Celadon forms and pieces excavated from this, and other kilns are classified and kept according to their production periods in the museum archive and displayed for visitors' enjoyment in different time periods.

Image 10. Yongun-ri No10-4 Celadon Kiln, Goryeo Kiln Site, Gangjin,



Source: (Leman Kalay, 2015).

In addition to the celadon kilns, remnants of studios were discovered in the 1960s during excavations performed by the

National Museum of Korea around the museum. During these excavations, clay and basic celadon-making materials were found in the area. The workshop adjacent to this site today provides an understanding of the production stages of Goryeo celadon. Works produced in these studios aim to replicate celadon works from the Goryeo period accurately. The production style in these studios, where some Korean potters work, adheres strictly to traditional methods, with materials sourced from the Gangjin district as in the past.

Although production is conducted under modern technological conditions in this center, which has departments for clay preparation, formation, decoration, molding, glazing, and firing, traditional methods are followed. Each department is managed by a different master who is responsible for their respective department.

Masters obtain the clay from the source and prepare it in the studios, forming the clay on the wheel or sometimes in a mold. After the formation process is completed, the forms are kept in special waiting rooms to achieve the desired consistency, then decorated using the inlay technique. Patterns carved on the surfaces with special tools are filled with black and white slips and left to set. The surface is then cleaned with special tools to reveal the pattern. The slip, which appears red before firing, turns black after the second firing. Inlaid forms, once decorated, are kept in special rooms for the first firing on dried works.

After the first firing, the pieces are glazed using the dipping method, placed in saggar boxes, and subjected to 1250°C reduction firing. The workshop department has four gas kilns and three electric kilns, with a traditional wood kiln outside the museum. Forms undergoing the second firing need to cool in the kilns for 3-4 days. Once the kiln is opened, the results are evaluated, and pieces with undesired outcomes are disposed of by

breaking, as done traditionally. Pieces with the desired results are displayed in the museum shop for visitors.

6. CONCLUSION

Goryeo celadon, celebrated for its mysterious jade green color and perfectly balanced shape, holds a unique and distinguished position in the history of world ceramics. The Goryeo Dynasty, known for its refined culture, produced celadons that remain highly valued for their beauty and uniqueness. These celadons, renowned for their use of inlay techniques, harmonious decorative patterns, and elegant shapes, continue to inspire admiration worldwide. The jade green celadon, with its distinctive hues and advanced aesthetic appeal, epitomizes the pinnacle of Goryeo craftsmanship and reflects the sophisticated cultural achievements of the Goryeo era.

The legacy of Goryeo celadon is preserved and actively continued through the efforts of dedicated Korean potters who maintain high standards and the unique beauty associated with Goryeo celadon. These artisans are committed to ensuring that this tradition will continue to be appreciated by future generations. Through workshops, exhibitions, and educational programs, they share their knowledge and skills, fostering a deep appreciation for this ancient art form. The role of these individual potters is crucial, as they pass down the rich tradition of their craft, ensuring that the exquisite artistry of Goryeo celadon remains a living practice.

The cultural and historical significance of Goryeo celadon is recognized both domestically and internationally. Scholars and artists continue to explore its rich heritage, and this ceramic tradition is expected to play an increasingly prominent role in global ceramic art. The unique features and techniques of Goryeo celadon, rooted in the everyday experiences of the Korean people,

serve as a testament to the enduring beauty and cultural significance of Korea's pottery heritage. The jade green celadon not only showcases the technical prowess of Goryeo artisans but also reflects the philosophical and aesthetic values of the time, making it a symbol of Korean identity and pride.

In addition to its historical importance, Goryeo celadon continues to influence contemporary ceramic practices. The revival and reinterpretation of traditional techniques in modern contexts highlight the timeless appeal of this art form. Museums and cultural institutions play a pivotal role in this preservation effort, with places like the Celadon Museum in Gangjin serving as both custodians of historically significant pieces and active production centers for new creations. This dual role ensures that the legacy of Goryeo celadon is both preserved and continually revitalized.

In conclusion, the remarkable legacy of Goryeo celadon, marked by its distinctive jade green color, elegant forms, and innovative inlay techniques, continues to be a source of national pride and international acclaim. The ongoing efforts to preserve and perpetuate this heritage ensure that the art of Goryeo celadon re-mains a vital and vibrant part of Korea's cultural identity. As modern technology and traditional methods converge, the timeless beauty of Goryeo celadon is poised to inspire future generations of artisans and art enthusiasts alike, ensuring its place in the annals of world ceramic history.

REFERENCES

Text References

- Choo, Carolyn Kyongshin Koh. (2016). *Traditional Korean ceramics: A look by a scientist*. Seoul: Designnanoom.
- Kang, Kyung-Sook. (2012). *Korean ceramics* [Electronic Version]. Seoul: The Korea Foundation.
- Koehler, Robert. (2012). *Korean ceramics: The beauty of natural forms* [Electronic Version]. Korea Essentials No:11. Seoul: The Korea Foundation.
- Mowry, Robert. (2013). Korean Ceramics: 'First Under Heaven' [Electronic Version]. The World & I Online.
- Pak, Y., Whitfield, R. (2002). *Handbook of Korean Art: Earthenware and Celadon*. Seoul: Yekyong Publishing Co.

Web References

- Khan Academy. (n.d.). The Goryeo Dynasty (918-1392). Retrieved June 30, 2024, from <https://www.khanacademy.org/humanities/art-asia/korea-japan/goryeo-dynasty/a/the-goryeo-dynasty-9181392>

Visual References

- Image 1: Celadon Ritual Vessel. Retrieved from <http://terms.naver.com/imageDetail.nhn?docId=2808439&imageUrl>
- Image 2: Celadon Jar. Retrieved from <https://www.celadon.go.kr/contentsView.do?menuId=celadon0101000000>
- Image 3: Celadon Lidded Bowl and Memorial Stone. Retrieved from

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=976083&cid=46704&categoryId=46704>

Image 4:Dish with Ring Foot. Retrieved from Kang, K. (2012), Korean Ceramics. Seoul: The Korea Foundation

Image 5:Melon Shaped Vase. Retrieved from <https://www.museum.go.kr/site/eng/showroom/757/view?relicId=27127>

Image 6:Celadon Gourd Shaped Ewer. Retrieved from <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/654?params=Y>

Image 7:Celadon Iron Painting, First Pattern Bottle, Goryeo Dynasty, 12th Century, Leeum Museum, <https://www.leeumhoam.org/leeum/collection/traditional/679?params=Y>

Image 8:Celadon Flower-shaped Bowl. Retrieved from <https://www.museum.go.kr/site/eng/showroom/757/view?relicId=27155>

Image 9:Sanggam Celadon. Retrieved from <https://www.museum.go.kr/site/eng/showroom/757/view?relicId=27160>

Image 10:Yongun-ri No10-4 Celadon Kiln. Photo by Leman KALAY.

20. YÜZYILDA SANAT VE MAHREMİYET İLİŞKİSİ¹

Aslı ASLAN SEVİNÇ²

1. GİRİŞ

Mahremiyet kavramının özellikle 1960'lı yıllardan sonra hukuk ve sosyal bilimler alanında ilgi uyandırmaya başlaması, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknolojinin yavaş yavaş yaşam içerisinde yer alması ve kullanım olanaklarının artmasıyla ilişkilidir. Mahremiyet ihtiyacının toplum hayatında yazılı olmayan yeni kurallar getirmesi, kimi davranış ya da düşünceleri tutarlı ve açıklanabilir bir nedene bağlama isteğinin doğmasına sebep olmuştur. Bu yeni hayat tarzı bir yandan özgürleşen bir toplum yaratırken bir yandan da yeni kısıtlamalar getirdiği için, toplumsal huzursuzluğun ortaya çıkışına kaynak teşkil etmiştir. Bu bağlamda mahremiyet kavramı öncelikle toplumun huzursuzluğunu gidermek için bireysel hak ve özgürlük kapsamında ele alınmıştır. Zaman ilerledikçe mahremiyet hakkı, olanakları fiziksel ve psikolojik bağlamda irdelenmiş, kavram disiplinler arası birçok alanda incelenmiştir.

Mahremiyet, farklı coğrafi koşullarda ve kültürlerde farklı şekilde algılanmaktadır. Günlük hayat pratiği içerisinde insanların alışkanlıklarıyla kimlik kazanan mekân ve eşyalar, insanların mahremiyete olan yaklaşımını da belirlemektedir.

¹ Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı'nda Prof. Turhan Çetin danışmanlığında Haziran 2018'de tamamlanan "Sanatta Mahremiyet" başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu'ndan üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, a.asliaslan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3903-397X.

İnsan, mekân ve nesne bağlamında mahremiyetin zaman içerisinde geçirdiği değişimin sanata yansması tarihsel süreç içerisinde eserler aracılığıyla görünürlük kazanmıştır. Bu bağlamda toplumun mahremiyete olan yaklaşımının izlerinin sanat eserleri aracılığıyla açığa çıktığı söylenebilir.

‘20. Yüzyılda Sanat ve Mahremiyet İlişkisi’ isimli bu çalışmada sosyal ilişkiler çerçevesinde ele alınan mahremiyet; yalnızlık, güven, alansallık, yer kimliği, mekânsal roller gibi konuyla ilişkili kavramlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın başında kavramın genel tanımına dair kısa bir açıklamaya yer verilmiştir. Devamında ise kişisel yaşam ve kamusal alan kavramlarıyla birlikte, değişen mahremiyet algısı, mahremiyete dair yaklaşımlar ve kuramlardan bahsedilmiştir. Son bölümde, bu yaklaşımların ışığında 20.yy sanat ortamında mahremiyet ve sanat ilişkisi eser örnekleriyle incelenmiştir.

2. MAHREMİYET

Günümüz dünyasında önemli bir yer tutan ve sıklıkla ele alınan konulardan birisi olan mahremiyet Mazhar Bağlı’ya göre; “...bir şeyin gizli hali, bir şeyin gizli yönü” (Bağlı, 2011, s.184-185) anlamına gelmektedir. Mehmet Yüksel’e göre ise; “...mahremiyet bizim başkaları tarafından ne ölçüde tanınıp bilindiğimiz, başkalarının fiziksel olarak bize ne ölçüde ulaşabilir oldukları, bizim başkalarının ilgi ve dikkatinin ne ölçüde nesnesi haline geldiğimizle yakından ilgilidir” (Yüksel’den aktaran Yılmaz, 2011, s. 133). Bir toplum parçası olan bireyin diğer insanlardan sakladığı ve kendisine özel olan mekânı, eşyası, kişiye özel bilgileri gibi konular o bireyin mahremiyetini oluşturmaktadır. Ayrıca bireylerin sözlü ve sözsüz iletişim yollarını kullanarak kendi istediği kadarını diğer insanlarla paylaşması mahremiyet tercihiyle alakalıdır. Evindeki perde ya da panjurları açık tutmak ya da kapatmak, diğer insanlarla göz

teması kurmak ya da bu temastan kaçınmak, örtünerek ya da örtünmeden giyinmek vb. durumlar bireylerin mahremiyet tercihlerini gösterir. Mahremiyet algısı çok kültürlü toplumlarda bireylerin eğitim durumu, cinsiyeti, yerleşim bölgesi gibi sosyal ve fiziksel şartlara göre değişkenlik gösterdiği için mahremiyetin tek ve kesin bir tanımını yapmak doğru değildir.

Mahremiyetin 20.yy. ikinci yarısından sonra sıklıkla sosyal bilimler alanının merceğine takılması, kavramın modern döneme ait bir ihtiyaç olduğu yanılsamasına neden olmuştur. Bu durumun aksini savunan ve mahremiyet ihtiyacının modern bir algıyla alakası olmadığını belirten Hans Peter Duerr “Çıplaklık ve Utanç” isimli kitabında, ilkel topluluklarda da ihtiyaç duyulan mahremiyet alanının ‘hayali duvar’ örülerek ya da birbirini ‘görmezden gelerek’ sağlandığından bahseder (Duerr’den aktaran Yılmaz, 2011, s. 132-133). Farklı coğrafyalarda farklı davranış kalıplarıyla karşılık bulan mahremiyet ihtiyacı zamanın zihniyetini içinde barındırmış ve dönemin bakış açılarına göre toplum içerisindeki davranışların şekil almasına önayak olmuştur.

3. MAHREMİYET KAVRAMINA DAİR TEMEL YAKLAŞIMLAR

20.yüzyılın ikinci yarısından sonra kültürün tüketilebilir bir pazarlama unsuru olarak kullanılması, gelişen teknolojik imkanlarla birlikte özel sınırların aşılmasına neden olmuştur. Popüler kültürün sanat, medya, piyasa, pazarlama gibi alanlardaki yükselişi, mahremiyet ihlallerine dair yapılan eleştirilerin de birer unsur olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla bu unsurların bir parçası olmak istemeyen ve mahremiyetlerini korumak isteyen bireyler, günlük hayat içerisinde kendilerine ait bir zamanda özel bir mekânda istedikleri gibi davranabilmek için bu alanları kamusal alanlardan ayırmak zorunda kalmışlardır. Hannah Arendt, "kamusallığın tarihinin kentleşme ile birlikte

başladığını söylemekte, özellikle yabancılarla birlikte olma, başka bir dünyadan meçhul olan kişilerle zorunlu olarak kentte kurulan ilişkinin söz konusu alanların ayrışmasına neden olduğunu belirtmektedir" (Arendt'den aktaran Uğurlu, 2011, s. 251-252).

Özel alanlarında kendi isteği doğrultusunda hareket edebilen birey, kent hayatı içinde yabancılarla birlikte yaşamak zorunda olduğu için diğer insanların mahremine saygı duymalıdır. Tıpkı yaşam alanlarındaki mekanların ihtiyaç doğrultusunda belli sınırlarla birbirinden ayrıldığı gibi, insanların da kişisel sınırları vardır. Ancak kent hayatının kalabalık yapısı bu sınırların bazen esnetilmesine neden olabilir. 1966 yılında antropolog Edward T. Hall, mekânsal mesafenin kişiler arası iletişimdeki rolü üzerine incelemelerde bulunmuş ve bu etkileşimi Proksemi kavramı ile açıklamıştır.

Hall'ın (1974) kullandığı “Proksemi” kavramı, genel olarak sosyal etkileşimlerin, insanların arasındaki mesafe tarafından belirlendiğini vurgular. Kim olduğunuz değil, nerede -ne kadar uzakta, ne mesafede olduğunuz, sizi nasıl algıladığımı belirleyecektir. (...) Hall, mesafeyi bir iletişim aracı olarak görür; insanların çeşitli çevrelerde ve çeşitli insan ilişkilerinde duygusal durumlarıyla ilişkili olarak farklı mesafeler kullandıklarını vurgular. (...) Hall dört tip mesafe bölgesi belirlemiştir. Bu mesafelerin her biri, farklı seviyede duygusal bilgi taşımakta ve mesafeyi yöneten kurallar, ilişkinin niteliğine göre değişmektedir. Yakın mesafe, kişisel mesafe, sosyal mesafe, genel mesafe (Göregenli, 2015, s. 99).

Bireyi merkeze yerleştirerek proksemi kavramını açıklayan Hall, kişinin bedeninden 45 cm. uzaklığa kadar olan alanı ‘Mahrem Alan/Yakın Mesafe’ olarak tanımlar ve bu alana yakın ilişkideki insanların girebileceğinden bahseder. Bu bölgeye yabancıların girmesi durumunda huzursuzluk oluşacağını ve

oluşan rahatsızlık hissinden kurtulmak için bireylerin göz temasından kaçınmak gibi davranışlara yönelineceğini ekler. Bedenden 45 cm-120 cm arasındaki alan ise ‘Kişisel Alan/Kişisel Mesafe’ olarak tanımlanır ve bu alana da dost, arkadaş gibi yakın ilişkideki insanların girmesine müsaade edilir. ‘Sosyal Alan/Sosyal Mesafe’ ise kişilerle araya konulan 120 cm-360 cm arası mesafeyi tanımlar ve iş arkadaşı gibi resmi iletişim içerisinde olunan kişileri kapsar. Bedenden itibaren 360 cm ve ötesi ise ‘Kamusal Alan/Genel Mesafe’ olarak adlandırılır ve bu alanda birbirini tanımayan insanların bulunduğunu söyler. Proksemi kavramıyla insanların iletişim yollarını açıklamaya çalışan Hall, kişilerin bu mesafelere göre birbiriyle iletişime geçtiğini hatta yakınlık derecelerini de bu mesafeleri kullanarak belirlediğini söylemiştir.

Bir siyaset bilimcisi olan Alan Westin, 1970 yılında çıkardığı "Mahremiyet ve Özgürlük" isimli kitabında çevre psikolojisi etkisinin de göz önünde tutulduğu kapsamlı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Westin'e göre mahremiyet; "Bireylerin, grupların ve kurumların kendileriyle ilgili bilgilerin hangilerinin, hangi koşullarda ve ne zaman başkalarına ileteceğini belirleme hakkı"dır (Göregenli, 2015, s.62). Westin dört farklı mahremiyet durumundan bahseder:

(...)Bir kişinin tek başına, gruptan ayrı ve başka insanların gözleyişlerinden uzakta olduğu *kendi başına olma, inziva* durumu. ...*Yakınlık, teklifsizlik* durumu bireyin veya grubun daha yakın kişisel ilişki düzeyine çıkma arzularıyla ilgili olan mahremiyet durumudur. ...Bireyin toplum içinde ilgi odağı olmadan veya fark edilmeden dolaşabilmesinin mümkün olduğu *anonimlik* durumu. ...*Ayrı tutma, kendine saklama* durumu ise, istenmeyen etkileşimlere karşı, geri çekilerek fiziksel ve psikolojik engellerin yaratılmasıdır (Göregenli, 2015, s.64-65).

Sosyal psikolog Irwin Altman ve psikoloji profesörü Dalmas Taylor 1973 yılında ‘Sosyal Girme-Sızma Kuramı’ını geliştirmişlerdir. Etkileşim haline giren insanların birbirine karşı olan davranışlarının bir bütünü oluşturduğunu ve bu bütünü oluşturan parçaların bir sistem şeklinde işlediğini savunan kuram, bu ilişkileri düzenlemek için tek tek bireylere değil birden fazla insanı barındıran sosyal yapılara odaklanmıştır. Bu kuramdan ayrı olarak Irwin Altman 1976 yılında “Mahremiyeti Düzenleme Kuramı”ını geliştirmiştir. Bu kuramda çevresel mahremiyet mekanizmaları üzerinde duran Altman, insanların evlerini düzenleme ve eşyalarını kullanma şekilleri gibi çevresiyle girdiği etkileşimi anlayabilmek için; kişisel mekân, alansallık, kalabalık ve mahremiyet gibi dört süreçten bahsetmiş ve mahremiyetin bu süreçler arasında merkezi bir konumda olduğunu söylemiştir.

Mahremiyetin çevre psikolojisi ile kurduğu ilişki, kavramın kimsenin doğrudan müdahalede bulunmadığı ev ile ilişkilendirilmesine olanak tanır. Gelişen teknoloji ve elektronik iletişim yöntemlerinin artmasıyla yaşam tarzları da değişmiş, yeni düşünme biçimleri kişisel yaşam alanı tanımının da dönüşmesini sağlamıştır. Giddens'a göre; "Günümüzde "kişisel ilişkiler" terimiyle ifade ettiğimiz "alan" mahremiyet ve kendini ifade etme için çok daha geleneksel ortamlarda bulunmayan bir imkân sunar" (Giddens, 2014, s.26). Giddens’ın bahsettiği bu imkân, insanların fiziksel olmasa da teknik imkanlar vasıtasıyla sosyalleşebildiği, diğer insanlarla bağ kurabildiği ortamları vurgular. Bu noktada günümüzde artık özel ya da kamusal alanda bulunmanın iletişim için bir zorunluluk olmadığı gerçeği, kalabalık içerisinde yalıtılmış ve mahrem hayatları görünür kılar. Bu anlamda mahremiyete sahip olmak için evde olma ya da sosyalleşmek için kamusal alanda bulunma düşüncesi anlamsızlaşır, zira kamusal ve özel alan tanımları geçirgen hale gelmiştir. "Özellikle iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle Sennet’e (2010: 450) göre; kamusal alan hızla özelleşirken;

Giddens'a (2010: 284) göre özel alan zaman içinde kamusallaşmaktadır" (Çaycı ve Karagülle, 2014, s.190).

Kamusal ve özel alan kavramlarına dair değişen yeni düşünce şekilleri zamanla ifşa, merak ve gözetleme gibi farklı anlamlarda mahremiyet tehditlerinin oluşmasına neden olmuştur. Başka bir insanın hayatına dair duyulan merak, bu merakın giderilmesi için onu gözetlemek ve özel bilgilerin ya da hayatın ifşa edilmesi, geçmişte mahremiyet ihlali olarak algılanan davranışlar olsa da günümüzde bu davranışlar bir nevi yaşam tarzı haline gelmiştir. 1785 yılında Jeremy Bentham tarafından tasarlanan Panopticon hapishane modelinden etkilenen sosyolog Michel Foucault, günlük hayatımızda izlendiğimizi ve gözetim mekanizmasının günümüz gerçeği olduğunu belirtir. Mehmet Yüksel ise gözetim ve temel sosyal kontrol araçları ile ilgili şunları söyler: "Ana-babalar çocuklarını, öğretmenler öğrencilerini, ustabaşılar çalışanlarını, dinsel önderler müritlerini, polisler sokakları ve diğer mekanları, devlet kuruluşları vatandaşların mevcut düzene uyumlarını izler" (Yüksel, 2003, s. 186). Gözetim ve sosyal kontrolün mahremiyet durumunun ötesine geçmesi günümüz insanların iletişim yöntemini de etkilemiştir.

2002 yılında 'İletişim Mahremiyetinin Yönetimi Teorisi'ni açıklayan iletişim bilimleri profesörü Sandra Petronio, insanların mahremiyet sınırlarını belirleme yöntemlerine odaklanmıştır. Petronio, kişilerin mahrem bilgilerini mülkiyet ile ilişkilendirdiklerini belirtmiştir.

Bu teoride, mahremiyetin sınırları tamamen açıklık ve tamamen kapalılık arasında farklılaşan bir yapıdadır. Açık bir sınır, kendini açmaya ya da başkasına kendi ile ilgili bilgiyi görme izni vererek, özel bilgiyi erişime sunmaya dair bir isteği ifade etmektedir. Kapalı bir sınır ise bilginin özel olduğunu ve erişiminin şart olmadığını ifade etmektedir. Mahremiyetin yahut ifşanın istenilen

düzeyi, mahremiyet kurallarının kullanılmasıyla elde edilmektedir. Özel bilginin ifşasına karar verildiğinde, izin verilen sınırın düzeyini ayarlayan, kimin bilgiyi bilmesinin istenildiğini belirleyen ve diğerleriyle paylaşılan mülkiyetin dozunu yöneten, mahremiyet kurallarına dayalı bir yönetim uygulanmaktadır (Margulis'den aktaran Yıldırım, 2016, s.573).

20. yüzyıl değişen yaşam koşulları ve yeni imkanlarla, insanların geleneksel davranış kalıplarının dışına çıktığı ve çevre ile olan bağlarının farklı bakış açılarıyla irdelendiği bir dönem olmuştur. Teknolojik yöntemlerin bilgi toplayan mekanizmalara dönüşmesi, yüzyıl yarısında güven verici görünse de ilerleyen süreçlerde bu mekanizmaların insanların hak ve özgürlüklerini kısıtlayıcı ortamlar yarattığı düşünülmüştür. Özellikle 1980 sonrası mahremiyet ihlallerine karşı çeşitli önlemler alınmıştır. Ancak 1990 sonrası bilgisayar teknolojisinin hızla gelişmesi, bilgi alışveriş yöntemini değiştirmiş ve bir araya gelmeden kurulan iletişimin yollarını açmıştır. Bu yeni iletişim şekli günümüz insanı için özel alan kavramının değişmesine ve yeni bir kamusal alan içerisinde diğer insanlarla etkileşime girmesine neden olmuştur.

4. 20.YÜZYIL SANATINDA MAHREMİYET SORUNU

Mahremiyetin sanatla ilişkisine dair ilk örnekler düşünüldüğünde sanatın başlangıç noktasına gitmek gerekir. Derin ve ulaşılması güç alanlara yapılan mağara resimleri bulundukları özel alanlarla resmin mahremiyetinin korunmasını sağlamıştır. Mahremiyet tanım olarak ilk çağ insanının hayatında yer almasa da kavram koruma içgüdüğü ile günlük hayatta karşılığını bulmuştur. Mahremiyetin insan bedeniyle kurduğu ilişki sanatın ilk örnekleri olan figürinlerde kendini gösterir. İlk çağlardan beri çıplak tasvir edilen figürinlerin zamanla giysi ile

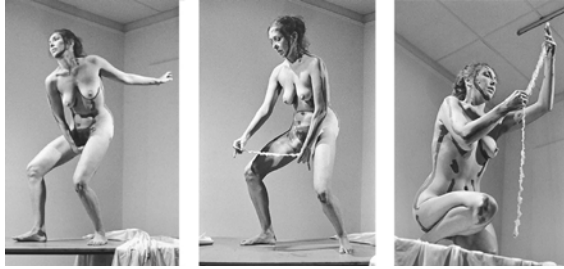
örtüldükleri görülür. Bu değişim zamanın düşünüş şeklinin eserlere de yansıdığına bir göstergesidir. Aynı dönüşüm çağlar boyunca sanat eserlerinde de açığa çıkmıştır. Antik Çağ'da bedenin tanrısalılığı, gücü, güzelliğini aktarmak için bedenin en ahenkli hali çıplak ya da giysili olarak betimlenmiş, Orta Çağ'da yükselen Hristiyanlık inancı ile acı çeken çileci bedenin çıplak tasvirleri yapılmıştır. Ancak bu dönemde günlük hayatın konu edildiği eserlerde çıplaklık toplumsal değerlerin izin verdiği ölçüde gösterilmiştir. Rönesans Dönemi'nde insan vücudunun parçalarının nasıl çalıştığı sorusu odak noktası olmuş ve bedenin anatomik incelemeleri yapılmıştır. Yine de bu dönemde çıplak tasvir edilen bedenlerin cinsel organları gibi mahrem alanları örtüyle kapatılmıştır. Bu dönemden itibaren sadece bedenden değil, bedenin bulunduğu mekanların da mahrem özelliğinin vurgulandığından bahsedebiliriz. Banyo, hamam, ameliyathane gibi kişinin mahremiyetinin korunması gereken mekanların sanatta sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Modern sanatın beden temsilleri bedenin en doğal hali olan çıplaklığını ortaya koyarken, modern dönem sonrası ise sanatçılar sanat ortamında bedeni bir sanat nesnesi haline getirmiş ve performatif eylemlerini beden üzerinde gerçekleştirmişlerdir. Bu döneme ait sanat çalışmalarında artık sadece beden ve mekân mahremiyetinden değil, eşyalara atfedilen mahremiyet özelliklerinden de bahsedilebilir.

Sanatın mahremiyet ile ilişkisi dönemin sosyal yapısına göre biçim almıştır. Toplumun yaşayış şekilleri değiştikçe mahremiyetin sanat alanında görünüş şekilleri de değişir. Yeni fikirler ve olanaklar toplumsal kuralların sınırlarının değişmesine neden olmuş, dolayısıyla değişen bu yeni algıya göre de mahremiyetin sanattaki yansımaları farklılık göstermiştir.

Mahremiyetin sanat aracılığıyla görünürlüğü çağlar boyunca özellikle beden mahremiyeti söylemiyle ilişki kurmuştur. Bedenin sanat eseri ile kurduğu diyalog, özellikle

kadınların seyirlik bir nesne olarak sanat eserinde yer bulmasına neden olmuştur. Ancak 20.yy. sanatında, beden sadece güzelliğe ait bir izleni nesnesi olarak ele alınmamış, en doğal haliyle ve tüm yönleriyle temsil edilmiştir. 1970’lerden sonra artan performatif eylemlerle beden, sanat izleyicisiyle bir nevi yüzleşme içerisinde olmuştur. Carolee Schneemann’ın 1975 yılında gerçekleştirdiği “İçteki Tomar” isimli performansı (Görsel 1) ve Gilbert&George’un 1994 yılında ürettiği “Naked Suits (Çıplak Takımlar)” (Görsel 2) isimli çalışması beden mahremiyeti için örnek olarak gösterilebilir. Schneemann, performansının bir bölümünde vücudunun belli yerlerini boyadığı çıplak bedeni ile bir masa üzerine çıkmış ve vajinasına sıkıştırdığı bir kâğıt rulosunu çekerek üzerindeki okumuştur. Sanatçı bu performansında sadece kadın bedeninin dışına ait bir mahremiyeti değil, içine ait olanı da sergilemiştir. Ayrıca performansın isminde yer alan ‘İnterior’ kelimesi ile de bedeninde mekânsal bir özel alana göndermede bulunmuştur.

Görsel 1. Carolee Schneemann, İçteki Tomar, 1975

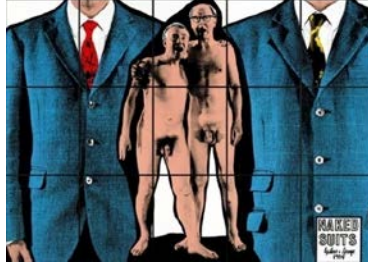


Kaynak: <https://goo.gl/srMMrd> Erişim: 08.04.2018.

1970’lerden beri eşcinsel ilişkilerini açıkça dile getiren Gilbert ve George’un kendi bedenlerini ve aralarındaki mahrem ilişkiyi sergiledikleri birçok çalışmaları mevcuttur. Naked Suits isimli çalışmalarında toplum baskısına rağmen birbirine sarılmış, hiçbir tanımlayıcı kıyafet giymemiş iki çıplak erkek yer almaktadır. Arka plandaki başsız, robotik, takım elbiseli figürlere kıyasla sanatçılar samimi bir şekilde özgürce poz vermiştir.

Bedenin mahremiyetinin ihlal edilip sergilendiği bu poz, izleyicide herhangi bir cinsel çağrışıma neden olmaz, burada izleyicinin gördüğü çıplaklık değil, baskılara karşı duran iki özgür bedendir.

Görsel 2. Gilbert ve George, Naked Suits, 1994.



Kaynak: <https://goo.gl/nijxo5>Erişim: 09.04.2018.

Mahremiyet denilince akla beden mahremiyeti ve cinselliğin gelmesi toplumsal değerlerle alakalıdır. Sosyolojik açıdan olduğu kadar inançla da ilişkili olan beden mahremiyetinin örtünmeyle olan ilişkisi Adem ve Havva tasvirlerine kadar geçmişe uzanır. İşledikleri günah sonucu mahrem bölgeleri açığa çıkan Adem ve Havva'nın, kendilerini cennet yaprağıyla örttüklerinin tasvir edilmesi, insanın örtme eylemiyle birlikte mahremiyetini koruduğu algısının eski çağlardan beri var olduğunu gösterir. Doğru kültürlerinde özellikle İslam inancında kadın ile ilişkilendirilen beden mahremiyeti örtme eylemi ile görünmezlik üzerinden anlam bulmuştur. Modern dönemde kadınların günlük hayat içerisinde görünürlüğünün artması, kadın ve kadının toplum içerisindeki yerine dair çalışmaların üretilmesine neden olmuştur. Samer Barkaoui'nin 2004 yılında yaptığı "Poster" isimli çalışması burka giymiş 3 kadının sırayla poz vererek fotoğraf çekildiği kısa bir video çalışmasıdır (Görsel 3). Yer değiştireler bile yüzleri kapalı olduğu için birbirinin aynısı gibi görünen fotoğraflarda, mahrem olanın yani kadının kimliğine dair hiçbir belirti bulunamaz. Kimliklerine dair herhangi bir izin bulunmadığı bu çalışma ile Barkaoui, baskı

altında yaşamak zorunda olan kadınların toplum içindeki konumlarına ve yok sayılan kimliklerine dair eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur.

Görsel 3. Samer Barkaoui, Poster, 2004.



Kaynak: <https://goo.gl/W2M6Nf> Erişim: 05.04.2018.

Bedenin mahrem olanı korumak için örtü ile kurduğu ilişki elbette sadece İslam inancı ile ilişkilendirilerek sınırlandırılmaz. Tıpkı bir mekânın mahremiyetini sağlamak için kapısının kapatılıp perdelerinin örtüldüğü gibi, insanlar da bedensel mahremiyetlerini giyinerek sağlamışlardır. Ayrıca çocuklar oyun oynarken örtüleri kullanarak kendilerine özel mekanlar yaratırlar ve dış dünyadan izole olduğunu varsayarak kendilerinin mahrem bir ortam içerisinde olduklarını hayal ederler. Zihinde oluşan bu mahremiyet algısının bir benzerini Berlinde De Bruyckere'nin “Konuşmak” isimli çalışmasında görebiliriz (Görsel 4). Bir battaniye altında kafa kafaya vermiş gizlenen iki figür birbirlerine o kadar yakın mesafede duruyorlar ki, birbirlerinin mahrem alanı içerisinde yer alıyorlar. Figürlerin cinsiyeti ya da giyinik olup olmadığı belli olmadığı için, örtü bu çalışmada hem bedenlerini sararak beden mahremiyetini sağlıyor hem de figürlere özel bir mekân oluşturuyor. Bu kurgu ile sanatçı izleyiciyi insanlar arasındaki yakınlığa, gizliliğe ve özel diyaloglara yöneltmiştir.

Görsel 4. Berlinde De Bruyckere, Konuşmak, 1999.



Kaynak: <https://goo.gl/8Gp2ew> Erişim:11.04.2018.

Mahremiyeti bedene dair çıplaklık ve cinsellik konuları ile sınırlı tutmak, konuya eksik bir bakışla yaklaşılmasına neden olabilir. Çağlar boyunca dışkılama, vücudun çıkardığı sesler, vücut kokuları gibi şeyler insanlar için utanç kaynağı olmuş, insanlar bu tarz eylemlerini gizli ve özel alanlarda yapmayı tercih etmişlerdir. Raymond Geuss kamusal/özel farklılıklarını anlatırken, utanma duygusuyla birlikte gelen mahremiyet hakkında şunları belirtir:

(...) bazı şeylerin (özellikle de kendimize veya eylemlerimize ait bazı özelliklerin) başkalarınca rencide edici olarak algılanabileceği, dolayısıyla bunları kendimize saklamamız ve başkalarının onayı olmaksızın zorla onların dikkatlerine kakmamamız gerektiğidir; onlar "mahrem"dirler (biz onlara öyle deriz) ve ne kamuya açılmalı ne de kamusal yerde yapılmalıdırlar (2007, s.79).

Çirkin söyleminin sanat içerisinde kullanılmaya başlamasıyla 20.yy. sanatında daha öncesinde pek fazla konu edilmeyen kan, tükürük, dışkı gibi beden ve bedene dair olan her şey çalışmalarda yer almıştır. Bu çalışmalar her ne kadar insanlar için bazen rahatsız edici olsa da bedene dair geliştirilen yeni

yaklaşımlar izleyicinin sanatla kurduğu diyalogu da değiştirmiştir. Yyzyıl başında Duchamp'ın "Çeşme" isimli çalışması bu ağıdan verilebilecek önemli rneklerden birisidir (Grsel 5). Gnlk hayatta kullanım alanı farklı olan bir nesneyi, pisuvarı, ait olduğu alandan çıkararak sanat galerisinde sergileyen sanatçı, nesnenin anlamını ve işlevini tamamen değiştirerek nesneye dair farklı bir bağlam sorgulaması açmıştır. Colomina'ya gşe: "Nesneyi, daima nesnenin bir parçası olmuş olan yerinden ayırmak, bir soyutlama srecini beraberinde getirir; bu srecde nesne halesini yitirir, tanınabilir olmaktan çıkar" (2011, s.50-51). Pisuvanın hazır bir nesne olduğu için yeniden rretilebilir olması sanat eserinin aurasına dair mahremiyeti bozduğu gibi aynı zamanda seçilen nesnenin kullanım amacının rzel olması da mahrem bir eşyanın sergilenerek çalışmanın izleyici ile farklı bir diyalog kurmasına neden olmuştur. İzleyici eşyayı kullanan kişiden sanat izleyicisine dnrüşmüştür. Duchamp'ın hazır bir nesneyi farklı bir bağlamla yeni bir nesneye dnrüştürme çabası, Piero Manzoni tarafından bedeninin nesneleştirilmesine evrilir. Piero Manzoni'nin 1961 yılında rrettiği "Sanatçı Boku" isimli çalışması, kendi dışkısını içeren 90 adet konserve kutusundan oluşmaktadır (Grsel 6). Manzoni'nin insan bedenine ait en mahrem şeylerden birisi olan dışkısını bir rüne çevirerek satışa sunması, sanatçının bedeninin/bedeninin rrününün tuketilebilir bir nesne haline gelmesine sebep olmuştur. Kiki Smith ise 1992 yılında rretmiş olduğu "Kuyruk" isimli çalışmasıyla konuyu bambaşka bir şekilde ele almıştır (Grsel 7). Gnlk hayatta karşılaşamayacağımız bir pozisyonda, elleri ve dizleri rzerinde bulunan bir kadın bedeninin kalçasından uzanan uzun bir dışkidan oluşan çalışma, izleyicide tiksinti yaratırken aynı zamanda yyzyıllarca kadına atfedilen gzellik halini de eleştirmiştir. Mahrem ve mahrem olmayan arasındaki ilişkinin i ve dış ilişkisi ile ilintili olduğu gibi, Smith'in çalışmasında normal boyutundan uzun bir şekilde gsterilerek abartılan dışkı bedenin içi ve dışı arasındaki sınırda yer alır ve mahrem olanın

görünürlüğünü izleyicide huzursuzluk yaratarak sağlar. Dışkı ve beden gerçek olmasa da insan doğasında var olan bu mahrem eylemin çalışma aracılığıyla kamusalığa açılmasının, bir insan-hayvan diyalogu açarak izleyicideki mahremiyet algısını yıktığı söylenebilir.

Görsel 5. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.

Görsel 6. Piero Manzoni, Artist Boku, 1961.

Görsel 7. Kiki Smith, Kuyruk, 1992.



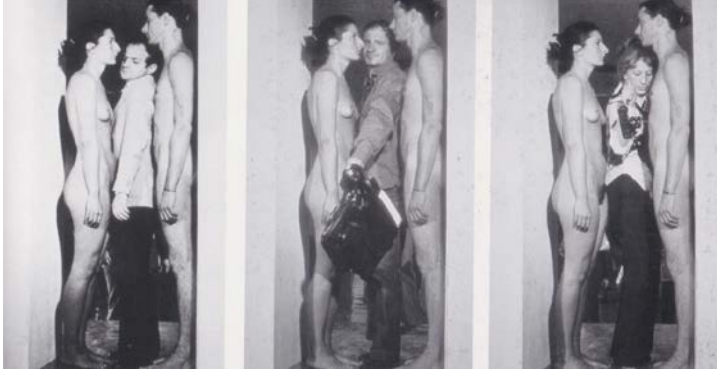
Kaynak: <https://goo.gl/Rwntb8> Erişim: 05.05.2018.

Kaynak: <https://goo.gl/2PDi8M> Erişim: 08.02.2018.

Kaynak: <https://goo.gl/35fiCJ> Erişim: 02.04.2018.

Hall'un Proksemi kavramında bahsettiği sosyal mesafeler günümüz sanat ortamında bedene yönelik mahremiyeti algılamamıza aracılık edebilir. Marina Abramovic ve Frank Ulay'ın mahremiyet alanlarını sorguladıkları "Imponderabilia" isimli performanslarında uzamsal ilişkiler ve alanlar kullanılarak sözsüz bir iletişim kurulmuştur (Görsel 8). Sergi alanına giriş yapmak için iki çıplak insan vücudu arasından geçmek zorunda kalan izleyiciler, tanımadıkları insanlarla çok yakın bir mesafede durmak zorunda kalarak hem kendi özel alanlarının ihlal edilmesine izin vermiş hem de sanatçıların özel alanlarına girmek zorunda kalmışlardır.

Görsel 8. Marina Abramovic & Ulay, Imponderabilia, 1977.



Kaynak: <https://goo.gl/A6ES6E> Erişim: 09.04.2018.

Benzer bir vurgu Yoko Ono'nun "Parçaları Kesmek" adlı performansında da yer almaktadır (Görsel 9). Seyircinin makasla Ono'nun üzerindeki elbiseleri kestiği performansta, karar mekanizması izleyicide olduğu için sanatçının tam anlamıyla teslimiyet halinde olduğu bir durum söz konusudur. Sanatçıya çok yakın mesafede duran yabancı insanlar bir tehdit unsuru haline gelmişlerdir. Her iki performansta da özel alan, sınırların aşımı, alansallık, mahremiyet gibi kavramlar tartışılmıştır.

Görsel 9. Yoko Ono, Parçaları Kesmek, 1964.



Kaynak: <https://goo.gl/qV9LC6> Erişim: 09.02.2018.

Sanatçılar özel alanla ilgili yaptıkları çalışmalarda bazen kendi bedenlerinin mahremiyetini ihlal etmiş, bazen de bedensel ürünler aracılığıyla izleyiciyle iletişime geçmiştir. Bu yaklaşımın

farklı bir örneği de Tracey Emin'in 1998 yılında sergilediği “Yatağım” isimli çalışmasında yer almaktadır (Görsel 10). Sanatçının kişisel eşyalarının sergilendiği çalışmada dağınık bir yatak, kirli çarşaflar, atılmış izmaritler ve boş içki şişeleri gibi sanatçının özel hayatına dair nesneler sergilenmiştir. Yatak, sanatçıya ait olduğu düşünülen diğer nesnelerle birlikte kimlik kazanmıştır. Sanatçının teşhir edilen özel yaşamına tanık olan seyirciler de bir nevi sanatçıdan geriye kalan parçaları izlemektedirler.

Görsel 10. Tracey Emin, Yatağım, 1998.



Kaynak: <https://goo.gl/vJ2uCH> Erişim: 04.05.2018.

Tracey Emin'in çalışmasında sanatçının özel eşyalarının sergilenmesiyle ihlal edilen mahremiyete karşın Sophie Calle 1981 yılında gerçekleştirdiği “Otel” isimli projesinde kendisinin değil tanımadığı yabancı insanların özel hayatını sergilemiştir (Görsel 11). Venedik’de bir otelde temizlikçi olarak çalışmaya başlayan Calle, temizlik yapmak için girdiği yatak odalarında tanımadığı insanların hayatlarını mercek altına almıştır. Odalarda gördüğü şeyleri not alan ve müşterilerin eşyalarının fotoğrafını çeken sanatçı, eşyaların kullanım şekillerinden müşterilerin kişiliklerine dair çıkarımlarda bulunmuştur. Antropolojik bir bakış açısıyla eşyaları belgeleyen Calle, aldığı notları ve fotoğrafları birlikte sergilemiştir. Fotoğraflardaki durağan nesneler mekân içerisinde yaşamsallık kazanarak anlam bulmuştur. İzinsizce girilen odaların belgelenmesiyle oluşan bu

çalışma mahremiyet, alan ihlali, alan sınırları gibi konuların tartışıldığı en çarpıcı çalışmalarından birisidir.

Görsel 11. Sophie Calle, Otel/Oda 47, 1981.



Kaynak: <https://goo.gl/t2jTaF> Erişim:04.05.2018.

5. SONUÇ

İnsanlık tarihi başından itibaren sosyal düzenin sağlanabilmesi ve insanların ihtiyaçlarının giderilebilmesi için yazılı ya da yazılı olmayan çeşitli kurallar belirlenmiştir. Mahremiyet ihtiyacının giderilmesi adına belirlenen kurallar ise topluluk içinde yaşayan bireylerin utanma duygusunu engellemek adına hayata geçmiştir. En temel belirleyici özellik utanma duygusu olsa da zamanla insanın çevresi ile kurduğu ilişki değişmiş ve özel alan, kamusal alan, mahrem eşya, anonimlik, yakınlık, alansallık, mülkiyet gibi kavramların hayatın içerisinde yer almasıyla mahremiyete dair hissedilen ihtiyacın boyutları da değişmiştir. Kamusal ve özel alan kavramlarının süreç içerisinde esnemesi ve birbiri içine geçmesi, sosyal olarak değişen hayat

biçimleri ve hayatı algılama şeklinin farklılaşması gibi nedenler mahremiyete dair talep edilen ihtiyaçların tamamını kapsayacak bir kuramın çıkmasına da engel olmuştur.

20.yy'a kadar mahremiyete dair söylemler bedenin çıplaklığı ve toplumsal davranış kalıpları üzerine yoğunlaşırken, yüzyıl başından itibaren mahrem nesnelerin, kişisel alan kavramının, özel eşyaların, özel mekanların, gizlilik ve gözetleme gibi konuların plastik sanatlar, mimari, sinema, fotoğraf gibi çeşitli mecralarda yer aldığı görülmüştür. Özellikle 20.yy'ın ikinci yarısından sonra ötekinin varlığının sanat ortamında yer alması, insanı ve insanlar arasındaki iletişimi anlamlandırmak adına yol gösterici olmuş ve sıradan nesnelerin de sanat içerisinde var olmasına imkân tanımıştır. Sanat, mahremiyete dair hem belirgin sınırları işaret etmiş hem de bu sınırların aşılmasına aracılık etmiştir.

KAYNAKÇA

- Bağlı, M. (2011). *Modern Bilinç ve Mahremiyet*. İstanbul: Yarın Yayınları.
- Colomina, B. (2011). *Mahremiyet ve Kamusallık-Kitle iletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (A.U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çaycı, B., Karagülle, A. E. (2014). X Kuşağından Z Kuşağına Değişen Mahremiyet Algısı. *International Trends and Issues in Communication&Media Conference*, s.190-196.
- Geuss, R. (2007). *Kamusal Şeyler Özel Şeyler*. (G.Koçak, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Göregenli, M. (2015). *Çevre Psikolojisi-İnsan Mekan İlişkileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yılmaz, S. (2011). Her İletişim Bir Mahremiyet İhlalidir ve Her Mahremiyet İhlalinin Bir Haber Değeri Vardır. Hüseyin Köse (Ed.). *Medya Mahrem-Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, s.129-148. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uğurlu, Ö. (2011). Postmodern Pazarlama Stratejisi Olarak Dönüşen Mahremiyet "Fulya'nın İntikamı" Viral Kampanyası Örneği- Kamusal Alanın Yüceliği Karşısında Özel Alanın İnceltilmesinde Medya Egemenliği. Hüseyin Köse (Ed.). *Medya Mahrem-Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, s.247-263. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yüksel, M. (2003). Mahremiyet Hakkı ve Sosyo Tarihsel Gelişimi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 58-1, s.181-213.

VAROLUŞ VE SANAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE¹

Mustafa SEVİNÇ²

1. GİRİŞ

Varoluş tanımının tanrı/özne, özne/nesne gibi ikili diyalogların farklı tipte ilişkilerine dayalı dinamik bir anlam alanını ihtiva ettiğini, diyalektik bir öze sahip olduğunu söyleyebiliriz. 19. yy.'da ve sonrasında ortaya çıkan felsefi yaklaşımların, varoluş söylemine köken teşkil eden insanı süregelmış diyalogların ötesinde sorgulaması, varoluşu belirsizliklerin alanına taşır ve ayrı türden bir oluş düşüncesi üzerine temellendirir. Oluş halindeki bir varoluş durumu, deneyim ilkesini önceleyerek insanın dünya içinde var olmasını, zamansal olan varlık yapısını ortaya koyar. Varoluş sorusunu felsefe kavramlar aracılığıyla düşünmemize temel olurken, sanat kavramlarla ifade edilmeyen duyular üstünden varoluş durumunun kavranmasına aracılık eder. Bu bağlamda sanatın da varoluşun açığa çıkması için temel bir alan sağladığını söyleyebiliriz.

Bu çalışma, sanat pratiği ile varoluş temasının etkileşimini, sanat ve felsefe gibi iki ayrı veçhe üzerinden sorgulamaya odaklanır. Çalışmanın ilk bölümünde bilinç, beden, dünya, oluş vb. varoluşsal temalar J.P. Sartre ve M. Heidegger gibi varoluşçu düşünürlerin yaklaşımları çerçevesinde ele

¹ Bu makale Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı'nda Prof. Refa Emrali danışmanlığında Ocak 2018'de tamamlanan "Çağdaş Sanatta Varoluş Durumu" başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu'ndan üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, atay.mustafasevinc@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2298-0041.

alınmıştır. Çalışmanın devamında varoluş ve oluşa ait felsefi yaklaşımlar ile sanat pratiği etkileşimi, örnek olarak verilen eserler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

2. VAROLUŞA KISA BİR BAKIŞ

Tarihin akışı içinde varoluşa yönelik sorgulamalar; zihin, beden, dünya gibi varoluş terminolojisine ait kavramların ayrı perspektiflerden incelenmesi ve ilişkilendirilmesine dayalı çeşitlenen bir görünüm sunar. Modern bireyin varoluşuna ait düşünce ise Descartes'in Kartezyen öznesi üzerine temellenir. Descartes hakikatin iki ayrı yönü olan din ve bilim arasında diplomatik bir çözümleme ortaya koymuştur. Bu süreçte insan aklını kutsayarak, insanı kavramada dini söylem yerine akli merkeze çekmiştir. Descartes insanın yeni tanımını insana atfedilen düşünceyle yapar. Descartes'ın "Düşünüyorum, o halde varım" (Cevizci, 2010, s. 498) söylemi öznenin kendi varlığına ait duyduğu kuşku ile ilişkilendirir. Öznenin kendi varlığına ait duyduğu kuşku düşünmeye yöneliktir ve düşünmenin bir biçimini verir. Bu söylemde düşünen bir varlık olan insanın varoluşu zihnin bölünmüş ayrık uzamına hapsolür. Varoluşa ait sorgulamada akli merkeze alan Descartes'ın önermesi düalizme dayanır, bu perspektifte Tanrı-Doğa, Zihin-Beden birbirleri olmaksızın olabilen tözlerdir. Bunların her biri ayrılmış bir evrenin çözümlenmesinde varlığa atfedilen görünümüdür. Varlığın görünümüne ait bu ayrımlar ben söyleminin çözümlenmesini de tinsel bir evrenin olanakları üzerine kurar. Dolayısıyla ben sadece zihinle açıklanır, beden ve zihnin birlikteliğinden oluşan bütünsel bir ifadeye denk gelmez (Cevizci, 2010, s. 498).

Descartes'ın aksine Spinoza bedeni uzamın, zihni ise düşüncenin bir kipi olarak ele alır ve beden ile zihni aynı maddenin iki ayrı yüzü olarak birbirine bağlar (Deleuze, 2011, s.

110). Spinoza, “düşünmek, (...), insan bedeninin dışındaki şeylerle karşılaşmalarında etkilenmesinden başka bir şey değildir” (Baker, 2015, s. 71) diyerek varoluşa ait sorunun kökenini akıldan, bedene yöneltir. Leibniz’in görüşünde ise varolmak, ne Descartes’ın madde ile zihin arasındaki düalizmi ne de Spinoza’nın madde ile ruhu özleştirdiği panteizmle açıklanmaz. Leibniz’e göre varolmak eylem içinde düşünülür, maddi ve tinsel şeylerin tam uyumuna dayalı bir töz düşüncesi ile ortaya konur (Cevizci, 2010. s. 540-567). Bu bakış açısında zihin, beden çözümlemesi; birbirlerinden tamamen bağımsız olan beden ile ruhun tam ve tanrısal bir ahengini vurgulayan paralelizme dayanır. Gerçekte ayrı olan ancak birbirinden ayrı olarak düşünülemeyen ruh ve beden tam bir kaynaşma içindedir. Leibniz, zihin ve bedenin birbirinden ayıramaz ilişkilerinden dolayı “görüş noktası bedendedir” (Deleuze, 2006, s. 19) der.

Varoluşa ait sorgulamayı derinleştiren varoluşçuluk Spinoza ve Leibniz’in görüşlerinin yerine Descartes’ın Kartezyen anlayışını benimser. Varoluşçular insan varlığını dünya içindeki eylemi ile zamansal olarak düşünür. Bilincin varlığının teminatını başka bir bilincin bakışında bulur. Varoluşçu felsefecilerden J.P. Sarte, bilincin başka bir bilincin bakış açısıyla birlikte ele alınmasının temelde Descartes’ın düşüncesinden bir kopuş olduğunu belirtir. Sartre, Descartes’ın önermesinde dolaysızca kendini kavrayan insan modelinin aksine, varoluşçu perspektifin başkalarını insanın varoluş nedeni ve koşulu olarak gördüğünü vurgular (Sartre, 2009, s. 61). Sartre’ın belirttiği, varoluşçuluğun başkasının varlığının vurgulanması ile Descartes’ın görüşünden ayrılması, farklılaşması durumunu, Iris Murdoch da varoluşçuları anti-kartezyen olarak nitelendirerek dile getirir. Murdoch’a göre varoluşçuluk bilinci ön koşul olarak tutması bakımında kartezyen anlayış ile ilişkili olsa bile, beden-akıl düalizmine karşı çıkması bakımından bu anlayışa karşı bir tutum sergiler (Murdoch, 2015, s. 177). Varoluşçular kişisel bilincin önceliği konusunda diretseler

de aklın yüceltilmesi ve yerleşikliği ile düşünmeye engel olma durumunu eleştirir. Buradaki çatışkı hali, S. Kierkegaard'ın; “Karşı olunması gereken, kesinlikle zekâdan başkası değildir. Muhtemelen bu misyonun sahibi olan benim yoğun bir zekâyla donatılmam da bu yüzdendir” (Barret, 2016, s. 158), Heidegger'in; “Düşünme ancak, yüzyıllardır yüceltilen aklın, düşünmenin en inatçı düşmanı olduğunu anladığımız noktada başlar” (Barret, 2016, s. 209) söylemleri ile ortaya konur.

Varoluşçular Descartes'ın bilinci kendi üzerine kapalı bir biçimde ele almasının aksine Husserl'in “bilincin temelinde dünyada varolmak bulunur” söylemine katılır. Bu açıdan bilinç-dünya ilişkisi farklı bir sorgulama ile ortaya konur. Bilinç artık başkasının bakışı ve bulunduğu dünya içindeki özne-nesne çekişmeleriyle ete kemiğe bürünür. Paul Foulquie, Heidegger ve Sartre'ın “Dünyada Olmak” anlayışlarını şu şekilde açıklar.

Biz, bedenimizle dünyada bulunuruz; öyleyse beden “hiçbir zaman, varoluşu ile yok oluşu hiçbir şey değiştirmeyen, yani olumsal bir eklenti değildir. Tersine, varlığın sürekli yapısı ve dünyanın bilinci olarak, bilince olanaklılık sağlayan ilk koşuldur”. Ben, bilincin temel ögesidir: “bilinç ne ise, beden odur: giderek, bilinç bedenden başka şey değildir, bedenden ötesi, hiçliktir, sessizliktir (Foulquie, 1991, s. 69).

Varoluşçuluk varoluşumuza ait dünya sorusunu, hakkında tefekkür ettiğimiz bir dünya olarak değil, eylemlerimizle ilişkili olduğumuz, içinde bulunduğumuz ve bilincimize aracılık eden yeni bir dünya söylemi ile cevaplar. Yeni bilinç-beden-dünya ilişkileriyle bilen öznenin diğerleri ile olan mesafesini kaldırmış ve onu dünya içinde saltık bir terkedilmiş duygusu ile bırakmıştır. Bu terk edilmişlik duygusunu taşıyan Heidegger'in öznesi Dasein'in anlamı da dünya içinde varolmak söylemi üzerine temellenir. Öznenin dünya içinde varolması söylemi, bilinç ve bedenin dünya içinde başkalarıyla varolması durumunu vurgular.

Başkalarıyla kurulan bu temas bilince korku ve kaygı vererek onu dünya içinde somutlaştırır. Heidegger kaygının kökeninin insanın (Dasein) varlıkbilimsel zamansallığına bağlı olduğunu söyler. “Dasein yani insan, zaman içinde değil, zamanlaşma sürecinin bizzat kendisidir” (Karakaya, 2004, s. 72).

Sartre, dünya içindeki bilincin zaman ve mekâna yönelik sınırlı uzanımının dışında kalan, bilinç içeriminden yoksun olan varlık alanını (kendinde-varlık) saçma olarak nitelendirir. Saçma varoluştaki aşkın olanın bir karşılığını sunar. Sartre’a göre bilinçten yoksun dünya “lüzumsuz, sebepsiz, mutlak saçmadır” (Karakaya, 2004, s. 142). Bilinci aşan, karar yetkisinin dışına çıkan her şey saçmadır. Sartre, “Doğmuş olmamız saçmadır ve ölecek oluşumuz da saçmadır” der (Mounier, 2007, s. 84). İnsan, seçimi dışında kalan varlığın ve olayların içine atılmıştır. Kendi varoluşunu gerçekleştirmesinin yolu ise özgür iradeye dayanır. İnsan sürekli kendini aşarak özünü bulma ve ne olacağını seçme sorumluluğu altındadır. Sartre, “insan, hiçbir desteği ve hiçbir dayanağı olmaksızın insanı her an bulgulamaya mahkûmdur” der (J.P. Sartre’dan aktaran: Mounier, 2007, s. 147). İnsanın varoluşunu gerçekleştirmesinde ortaya çıkan ilkesel yalnızlık ve kendini sürekli aşma hali, hiçbir zaman tamamlanamama durumuyla birlikte varoluşu olumsuzlukla kaplar.

Kendini sürekli bulgulamaya mahkûm olan insan, tüm bağlarından kopuk, tek başına olarak geçmiş olmayarak belirsiz bir gelecek düşüncesi içinde varolur. İnsanın içinde bulunduğu sürekli olarak tamamlanamama durumu varlığın içinde bulunan hiçlikle ilişkilendirilir. Bilincin ve kendinde nesnelliğin bütünlüşemez hali, dünya içinde yalnızca bilincinde tam olan insanın kusurlu yapısını, varlığının boşunalığını ve saçmalığını ortaya koyar. İnsan ne zaman kendisiyle ilişkili bir tanım geliştirse, onu sürekli belirsiz bir geleceğe doğru aşmak zorundadır. İnsanın içinde bulunduğu bu durumu Gaset, “insan bir belirsizliktir”, Camus “Kimse ne olduğunu söyleyemez. Ama ne olmadığını söylediği

olur” Sartre “İnsan ne ise o değil, ne değilse odur” diyerek vurgularlar (Savaş, 2013, s. 40).

Sartre hümanist bir yaklaşıma dayalı görüşüyle, insanın varoluşunda karar ve yargı yetkisinin insanın kendisinde olduğunu savunur. Bu bağlamda insan kendinden önce varolan hiçbir öze bağlı olmaksızın, özünü oluşturmak için sürekli kendisinin ötesine geçmek zorundadır. Özün ilk koşulu oluş düşüncesiyle aydınlığa çıkar. “Oluş Hegel’in de dediği gibi, varlıkla yokluğun sentezi değildir. Oluş, asıl varlığın gerçekleşmesidir” (Karakaya, 2004, s. 61). Hegel, oluşu şöyle tanımlar;

Oluş sürecin dışında hiçbir varlık olmadığı gibi oluş süreci içinde de değişmeden kalabilen hiçbir varlık yoktur. Çünkü her varolan, varolduğu andan itibaren aynı zamanda yok olmaya da başlar. Diğer bir anlatımla insan doğduğunda ölmeye de başlar (Karakaya, 2004, s. 63).

Oluş süreci içinde bilinç varolma çabası içinde bulunacak ve sürekli bir devinimle kendinde duyduğu boşlukları tamamlama çabasında olacaktır. Özünü, özgür iradesiyle hiçbir kurala bağlı olmaksızın yaptığı seçimlerle oluşturacaktır. Böylelikle hem kendi varoluşunu hem de dünyayı aydınlığa çıkaracaktır. İnsanın dünya içi bir varlık olma durumu, iradesi ve iradesinin dışında kalan ikilemli bir bağlanma durumunu ifade ederken, aynı zamanda ona herkesi kapsayan tümel bir sorumluluk verir. Bu bütünleşik sorumluluk duygusu, onda varoluşsal bir sıkıntı ile varoluşundan kaynaklı bir bulantı hissi yaratır. Heidegger iç sıkıntısının kökeninin, insanın dünya içinde varolma durumuyla ilişkili olduğuna işaret eder. İç sıkıntısı, insanın sınırlı varoluşundaki yokluk durumunun bir tezahürüdür. Varoluşçuların kullandığı sıkıntı, korku gibi ruhsal yansımalar, insanı varolana yönelik açıklama çabasıyla ilişkilendirir. Varoluşçu düşünürlerin varoluş hakkında yaptığı tanımlamalar tümel bir tanıma denk

gelme de tanımların genel yönünün insan merkezli olduğu söylenebilir. Varoluşa ait tanımları toplamak için varoluşçu düşünürlerin varoluş kavramına yaklaşımları önemlidir.

Kierkegaard’a göre varoluşun temeli, ölüm ve sonsuzluk önündeki... korku ve titremedir... Heidegger’e göre varoluş, geleceğe doğru olan özgür olanaklar kapsamında zamansal varlıktır... Heidegger ve Sartre varoluşu tamamen ferdi ve başkasına kapalı bir dünya olarak kabul ederler. Oysa diğerleri yani Jasper ve Marcel de buna karşı, onu asıl özelliğini başkasına açık oluşunda, başkasıyla birleşmesi ve bildirilebilir olmasında görürler. Bunun da ötesinde, onu temel karakterlerinin başkasında varolmak ve kendini aşmak olduğunu söylerler... Sartre’a göre varoluş; kendisi için yani pour-soi olduğu durumda, bütün başka şeyler ve fenomenler kendisinde yani en-so-i dır. Kendisinde olan şeyler değişmezler. Diğer bir anlatımla onların tek özleri vardır. Varoluş ise her an yokluktan varlığa çıkıştır. Bundan dolayı onun özü yoktur. O kendini, geçmiş ve geleceğe aksettirmek üzere özleri sonradan koyar (Karakaya, 2004, s. 78-79).

Kierkegaard, varoluşçuluğun varoluşa ait geliştirdiği tanımın ikilemli ve geniş kavramsal yapısını “Varoluşsal kavramlara gelince, bunların tanımlanmasından kaçınmak istemek, işin inceliğini anlamış olmaktır” (Foulquie, 1991, s. 32) diyerek vurgular. Varoluşa ait tanımlamalara yenilerini eklemek gerekirse;

“Varoluş bir durum değil, bir edimdir; olabilirden gerçeğe geçiş etkinliğidir”, “Varoluş erişilmez, sürekli bir yükseliştir, kendimizi aşmadır; ancak özgür bir seçme ile gerçekleştirilen daha yüksek bir varlığa doğru bir gelişme ile insan varolabilir” (Foulquie, 1991, s. 39-40).

Varoluşçuluk varoluşu, dünya ve varolanın ışığı altında sorgulamış, varoluşa ait tanımları ise yabancılaşmanın, saçmanın,

yalnızlığın, hiçliğin vb. koşullarında geliştirmiştir. Varoluşçu düşünceye ait kavramlar ve temalar sadece felsefe alanında sınırlı kalmayarak, birçok farklı alan için de yeni sorgulama dinamikleri geliştirir. Bu durumu W. Kauffman şu şekilde belirtir; “Yoksa varoluşçu düşüncenin gerçekleştirmek istediği şeylerin en azından bir kesimi, en başarılı bir biçimde, felsefe alanında değil de, sanat alanında mı gerçekleştirilmiştir?..” (Kaufmann, 1997, s. 55).

3. VAROLUŞSAL TEMALARIN SANAT İLE ETKİLEŞİMİ

Varoluşçu felsefenin geliştirdiği terminoloji W. Kauffman’ın belirttiği gibi felsefe dışında kalan birçok farklı alanda da görünürlük kazanmıştır. Simone de Beauvoir’un “Felsefe özün betimini yapsa bile, varoluşun ilk fişkırışını, tam, tek ve geçici gerçekliği içinde ancak roman canlandırabilir” (Foulquie, 1991, s. 35) söylemi varoluşun edebiyat alanında da sorunsallaştırıldığını ortaya koyar.

Varoluşçuluğun varoluşu sorgularken kullandığı yalnızlık, yabancılaşma, hiçlik, saçma vb. kavramlar birçok edebiyat eserinde de ana tema olarak karşımıza çıkar. Kafka’nın karakteri G. Samsa yabancılaşmanın yükünü çekerken, Sartre’in karakteri Roquentin varoluşundan kaynaklı bulantı yaşar; “Benim, varım, düşünüyorum öyleyse varım, varım çünkü düşünüyorum, peki niçin düşünüyorum? Düşünmek istemiyorum artık; varolmak istemediğimi düşündüğüm için varım, düşünüyorum... çünkü... uff!” (Sartre, 2010, s. 153). Edebiyatta varoluş yansımalarına ait örnekleri çoğaltabiliriz. Örneğin Camus’nun Mersault karakteri yaşamın absürtlüğüyle, Bilge Karasu’nun Andranikos karakteri ölüm düşüncesiyle karşı karşıyadır. Tezer Özlü ise “Yaşamın Ucuna Yolculuk” adlı kitabında varoluşa ait sıkıntısını ve içe kapanmayı dile getir.

Edebiyatın yanı sıra sinemada da varoluşa ait temalar kullanılmıştır. Tarkosky'nin “Ayna” adlı filmindeki sahne insan varoluşunun yarım kalma, tamamlanamama durumuyla birlikte içinde bulunduğu dünyaya karşı hissettiği yabancılaşmayı anlatır (Görsel 1). H. Savaş, sahneyi şu şekilde betimler;

Uçsuz bucaksız bir düzlükte, balçığa bata çıka yorulan ayakların sürüklediği asker gövdeleri ağır bir ilerleyiştir. Ama ne ulaşılacak bir menzil vardır ufukta, ne de sığınılacak bir yer. Belirsizlikten, çamurdan, kirden, boşluktan ve yılgınlıktan başka bir şey görülmez (Savaş, 2013, s. 198).

Varoluşçu düşüncede insan dünyaya fırlatılmış ve bırakılmıştır. İnsana ait bu durum onun zihnindeki tamlığına karşı onun varoluşundaki dolmak bilmez boşlukların ifadesini verir. Askerlerin ufuktaki belirsiz bir geleceğe doğru ilerlemesini gösteren sahne, varoluşçuluğun ortaya koyduğu insanın varoluşunu gerçekleştirme adına sürekli olarak kendini aşma ve kendinde hissettiği boşlukları tamamlama arzusu durumuyla bağlar kurar. Askerlerin çamura bata çıka ufka doğru yürümeleri, Sartre'ın varlığı “batma” söylemiyle ilişkilendirilerek, insanın dünyaya bağlanmakta olan yanına ve dünya içindeki terk edilmesine işaret eder.

Görsel 1. Tarkovsky, Ayna, 1976.



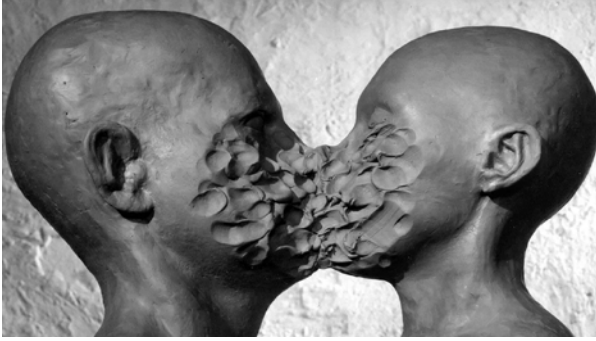
Kaynak: <https://goo.gl/yrt6wO> Erişim:17.10.2017.

Jan Svankmajer'in “Diyalogun Boyutları” adlı filmindeki birbirine kaynaşan kil bedenleri gösteren sahnenin, varoluşçuların

zihin-beden diyalogunda bedeni ön plana çıkarmalarıyla, zihnin giderek bedenselleşmesini vurgulamalarıyla ve varoluş için teminat olarak gördükleri başkası söylemiyle ilişkili olduğunu düşünebiliriz (Şekil 2). Levent Şentürk filmle ilgili şunları söyler:

Kil bile değil, et demek daha doğru: Diyalogun Boyutları'ndaki insanımsılardan modern yırtıcıların kralı insana gelirken, saf yok etmeden ve tüm kaynakları sömürmeden oluşan hamur, insan etinin ta kendisidir... (Şentürk, 2015, s. 69).

Görsel 2. Jan Svankmayer, Diyalogun Boyutları, 1982.



Kaynak: <https://goo.gl/5Hr8M3> Erişim: 06.06.2017.

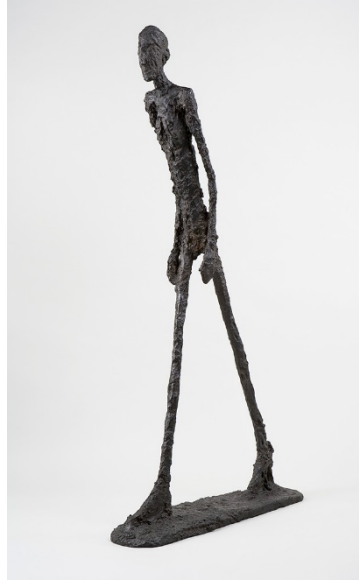
Varoluşçuluğa ait söylemlerin sanat bağlamında görünürlüğünü heykel sanatı üzerinden de örnekleyebiliriz. Heidegger, varoluşu dünyada olmak söylemiyle sorgulamıştır. Dünyada olmak ise varlığın açığa çıkmasına yönelik sıla dolu bir düşünceyle yolda oluşu öngörür. Heidegger, “Düşüncedeki kalıcı unsur yoldur” der (Su, 2010, s. 301). Yol teması, insanın kendinde duyduğu boşlukları tamamlaması adına kendini şimdiden geleceğe doğru aşma durumuna ve onun varoluşunun zamansallığına işaret eder. Varoluşun insanın olduğunun ötesindeki belirsiz bir geleceğe doğru uzanması, oluş süreci içindeki insanın özünü bulma çabasını ortaya koyar. Varoluşçulara göre özün ilk koşulu oluş sürecinde ortaya çıkar ve insan daha önce belirlenmiş hiçbir öz olmaksızın kendi özünü oluşturmakla sorumludur.

İnsanın varoluşunu gerçekleştirmesi adına kendinde duyduğu boşlukları kat etmesini ve oluş içinde varoluş durumunu Rodin, Giacometti ve Abakanowicz'in eserlerinde duyumsarız (Görsel 3,4,5). Sanatçıların yürüme eylemi içinde gösterdikleri uzuvları eksik olan veya oluşmakta olan uzuvlara sahip heykelleri, oluş içindeki bir varoluş durumunu ve varlığın açığa çıkmasına yönelik sıla özlemi çeken insanın yolda oluşunu vurgular. Rodin ve Abakanowicz'in heykellerinde bedenlerin başsız olarak betimlenmesi, salt zihne dayalı bir varoluş durumu yerine insanın dünya içinde varolmasına, giderek ete kemiğe bürünen, bedenselleşen bir varoluş serüvenine işaret eder. İncelip uzayarak boşlukta giderek gözden kaybolan Giacometti'nin heykelleri, bakışa ait olan mesafeyi metafizik bir tarzda görünür kılar ve önceden verilen hiçbir öze bağlı olmaksızın özünü arayan insanlık durumuyla ilgili bir şeyler söyler. Giacometti'nin "Yürüyen Adam I" adlı heykeli, varoluştaki varlık ve hiçliğin arasındaki gerilimi asla aşılamayan mesafenin koşullarında imgeleştirir. Sartre, Giacometti'nin mesafenin görünürlük kazandığı heykellerindeki gerilimi şöyle bildirir;

(...) Ben geri çekildikçe o ilerliyor, ben uzaklaştıkça o daha yaklaşıyor. Ayaklarımın yanı başındaki diğer bir heykel ise sanki bir otomobilin dikiz aynasında görünen, gittikçe kaybolan birisi. Heykele doğru yaklaşmamın hiçbir yararı yok; uzaklık bir türlü aşılamiyor (Sartre, 1999, s. 68).

Görsel 3. (solda) Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1907

Görsel 4. (sağda) Alberto Giacometti, Yürüyen Adam I, 1960



Kaynak: Erişim: 07.01.2017. <https://goo.gl/mHhzQ3>

Kaynak: Erişim: 07.01.2017. <https://shorturl.at/ud3tp>

M. Abakanowicz'in, "Yürüyen Figürler" adlı eseri ise insanın dünyaya atılmışlığına, oluş içindeki varoluşunun sonluluğuna işaret eder. Başı ve kolları olmayan figürlerde yürüme eyleminin bütün yükünü bacaklar taşır. Yürüme eyleminin ikincil fonksiyonlarını gerçekleştirecek uzuvlara sahip olmayan figürler, kırışık yüzeyleriyle ileriye doğru bir atılım içindedir. Heykellerin kırışık yüzeylerinin yaşlanan bir deriye benzemesi, buradaki ilerlemeyi zamansal bir içerikle kaplayarak, insanın sonlu varoluşuna ve ömre atıfta bulunur.

Görsel 5. Magdalena Abakanowicz, Yürüyen Figürler, 2000



Kaynak: <https://goo.gl/n6qh5e> Erişim:07.01.2017.

Yolda oluş söylemi dışında farklı birçok varoluşçu tema sanat alanında görünürlük kazanır. Varoluşçuluğun önceden belirlenmiş bir öze karşı duruşu, her türlü kökten ayrılmayı, aidiyetsizliği işaret eder. Bu bağlamda insan yaşamı içe kapanış, içe kaçış, yalnızlık, korku gibi yoğun duygularla kaplanır. Giacometti'nin "Köpek" adlı çalışması, yaşam içindeki yabancılaşmayla birlikte varoluşunda büyük bir sorumluluk yüküyle karşılaşan insanın korkuya kapılma durumuna işaret eder (Görsel 6). Giacometti bu eserle ilgi şunları söyler:

Bir gece, gece yarısından sonra, eve dönmek için Hippolyte Maindron sokağının duvarlarını arşınladıktan sonra, işliğin henüz uzağındayken, içimi birden kuşku verici bir duygu sardı. Köpeğe dönüştüğümü düşünüyordum, kendi mahallem burnuyla yeri koklayan bir köpeği olmuştum, burnumun ucundaki zemini düşsel bir parlaklık içinde görüyor, kokusunu da alıyordum! Sokağı da bir köpeğin gözüyle görüyordum: Çevreye zeminden bakıyordum. Büyük bir korku içindeydim: Müthiş bir korku! (Giacometti, 1960, s. 191).

Görsel 6. Alberto Giacometti, Köpek, 1951.



Kaynak: <https://goo.gl/6YW6Bb> Erişim: 07.01.2017.

Varoluş düşüncesi, varlığı ve varoluşu temsillerin ötesinde oluş içinde kavramaya çalışmıştır. Bu çerçevede öznenin, nesnenin, mekânın ve zamanın anlamını, eylemin, duyumsamanın, deneyimin koşullarıyla yeniden tanımlamaya girişmişlerdir. Varoluşçu fenomenoloji insanın varoluşunun zamansallığını, dünyada oluşunu; kaygı, korku, saçma, özgür irade, seçim, sorumluluk, bulantı, sıkıntı gibi kavramlarla ortaya koyar. Ancak ardılı felsefi düşüncelerin öznesiz, merkezsiz anlatımları günümüz varoluş durumunu farklı bir veçheye taşıyarak, varoluşa ait söylemleri aşındırmıştır. Bununla birlikte varoluşçuluğun varoluşu sorgularken kullandığı kavramların, bir tema olarak günümüz sanatı ve sanatçıları için devam eden bir tartışma platformu oluşturduğu söylenebilir.

Çağdaş Sanatta varoluşsal durum; insanın kendi oluşu, bedeni, dünya ile olan ilişkisi vb. sorular çerçevesinde sanat ortamında tartışılmaya devam etmiştir. Örneğin Michael Sailstorfer'in "Time Is No Highway" adlı çalışması, varoluş söylemindeki sürekli olarak kendisini geleceğe doğru aşma çabasında olan insanlık durumuna, insanın hiçbir zaman aşılamayan belirsiz bir gelecek düşüncesi içinde varoluşuna atıfta

bulunur (Görsel 7). Çalışmada insana ait böyle bir varoluş biçimi; yüksek hızda dönen, sürekli patinaj halinde olan, ilerleyemeyen bir tekerleğin galeri duvarına sürtünmesi ve parçalanmasıyla vurgulanır.

Görsel 7. Micheal Sailstorfer, Time Is No Highway, 2006.



Kaynak: Erişim: 04.11.2017. <https://goo.gl/FqEaJH>

Arcangelo Sassolino ise, çalışmalarında kullandığı malzemeyi dayanabileceği en üst seviyeye kadar zorlayarak, bir yandan malzeme üstündeki stresi görünür kılarken diğer yandan varoluştaki zihin, beden, dünya çatışkısında ortaya çıkan gerilimi duyumsatır (Görsel 8, 9, 10). Hidrolik piston, ahşap, halat, çelik gibi malzemelerden oluşan kinetik düzenlemelerinde kuvvet ilişkileri içerisindeki nesneye ait oluşan direnç ve gerilim, insanların duyumsama alanına doğru transfer olur.

Görsel 8. Arcengelo Sassolino, İsimsiz (Spaccalegno), 2008.



Kaynak: <https://goo.gl/5KpH7F> Erişim: 07.11.2017.

Görsel 9/10. Arcengelo Sassolino, İsimsiz, 2012.



Kaynak: <https://goo.gl/zX4QSf> Erişim: 02.03.2017

4. SONUÇ

Varoluşçu düşünce, varoluşta kişisel bilinci öncelemesi bakımından her ne kadar Descartes'ın Kartezyen anlayışı üzerine temellense de bu anlayışın içerdiği zihin-beden düalizmine karşı

bir tavır sergilemiştir. Bu bağlamda aklın yerleşikliğine itirazda bulunmuş, düşünmeye engel oluşuna işaret etmiştir. Salt bilinçle kavranan bir varoluş durumunun yerine, varoluşu dünya ve dünyadaki öteki bilinçli varlıklarla karşılaşma bakımından ele almıştır. Dünya söylemi ile bedeni bilince olanak sağlayan bir koşul olarak görmüşlerdir. Dünya, beden söylemleriyle varoluş giderek nesnelleşirken, zamansal bir içerim de kazanmıştır. Dolayısıyla insanın varoluşu bir tür zamansallaşma sürecinin bizatihi kendisi haline gelmiştir. Varoluştaki seçim, sorumluluk, özgür irade söylemleri ile önceden sunulmuş verili hiçbir öze sahip olmayan insanın sürekli olarak özünü arayışını, kendisini aşmasını vurgulamışlardır. Özün ilk koşulunu ise oluşa dayandırmışlar, varlığı ve varolanları oluş süreci içinde değerlendirmişlerdir.

Varoluşçu düşünce felsefe alanında varoluşa ait sorgulamayı yeni kavramlar aracılığıyla genişletirken, felsefe kökenli bu sorgulama alanı alansal bir sıçramayla diğer alanlarda da görünürlük kazanmıştır. Varoluşçuluğa ait yabancılaşma, kaygı, yalnızlık, korku, saçma, sıkıntı gibi birçok kavram sanat pratiğinde de sorgulanarak bir tartışma platformu yaratmıştır. Bu metinde varoluş durumunun sanat pratiğine yansımaları 20.yy'den günümüze doğru sanat alanından seçilen ilgili örnekler üstünden ele alınmış, sanat ve varoluş ilişkisi daraltılmış bir pencereden açıklanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara-Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barret, W. (2016). *İrrasyonel İnsan*, (S. Özer, Çev.), Ankara: Hece Yayınları.
- Cevizci, A. (2010). *Felsefe Tarihi-Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). *Kıvrım Leibniz ve Barok*. (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2011). *Spinoza Pratik Felsefe*. (U. Baker, A. Nahum, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Giacometti, A. (1960). *Gotthard Jedlicka ile söyleşi. Yazılar*. (A. Derman, Çev.). İstanbul: YKY.
- Karakaya, T. (2004). *Jean Paul Sartre ve Varoluşçuluk*. Ankara: Elis Yayınları.
- Kaufmann, W. (1997). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. (A. Göktürk, Çev.). İstanbul: YKY.
- Mounier, E. (2007). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Murdoch, I. (2015). *Edebiyatta ve Felsefede Varoluşçular ve Mistikler*. (S. Sertabiboğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartre, J.P. (1999). *Estetik Üstüne Denemeler*. (M. Yılmaz, Çev.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sartre, J.P. (2010). *Bulantı*. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

- Sartre, J.P. (2009). *İmgelem*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Şentürk, L. (2015). *Kara Grotesk Jan Svankmajer*. İstanbul: Kült Yayınları.
- Su, S. (2010). Varlık ve Sanat, *Cogito*, 64, s. 300-311

KÜRESELLEŞME AYNASINDA SANATIN YÜZÜ

Evren SELÇUK¹

Seniha ÜNAY SELÇUK²

1. GİRİŞ

Küreselleşme terim olarak 20. yüzyılın ikinci yarısında kullanılmaya başlanmış, 1980’ler ve özellikle 1990’larda yaygınlık kazanmıştır. Küreselleşmenin ne olduğuna dair farklı görüşler bulunmakla birlikte konunun uluslararası bir yaygınlığa işaret eden özellikle ekonomik bir ortak paydası olduğu söylenebilir. “Küreselleşme hem kurumların sınırlar ötesine yayıldığı aktif bir süreç, hem de bu süreç hız kazandıkça durmaksızın gelişen ve değişen, ekonomik bağlantılar ve sınırlararası vasıtalarla oluşan bir yapı olarak tanımlanabilir” (Herman, 2000: 96). Bunun yanı sıra küreselleşmenin tek yönlü olmayan yapısında çevre, kültür, politika, sanat gibi alanlardaki yaygın etkisi dünya genelinde fark edilir durumdadır.

Küreselleşmenin tarihsel başlangıcını belirlemek zor olsa da 15.-17. yüzyılda keşiflerle birlikte yeni ticaret yollarının açılması; 18.-19. yüzyılda sanayi devrimi ile artan mal ve insan hareketliliği; 20. yüzyılın ikinci yarısındaki uluslararası kuruluşların açılmasıyla ticaretin serbestleşmesi ve 20. yüzyılın özellikle son on yılında ekonomik olasılıkların artması, internetin gelişmesi ve teknolojiye ilerlemeler küreselleşmeyi daha

¹ Doç., Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Heykel Bölümü, evrenselcuk@duzce.edu.tr ORCID: 0000-0001-9205-2980.

² Doç., Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü, senihaunay@duzce.edu.tr ORCID: 0000-0001-9851-850X.

belirgin bir noktaya taşır. Marc Ferro'ya (2001: 250) göre küreselleşmenin nedeni olarak gösterilen adı sanı bilinmeyen, denetlenemez, ekonomiyi, kamuoyunu, modayı, sermayeyi yönlendiren yeni efendilerin (gücü elinde bulunduranlar) tarihi “dünya birliği” mottosuyla sömürgeciliğe kadar dayanır. Efendilerin hatırlı kişi ya da banker olmasıyla nerede oturduklarının bile bir öneminin kalmadığı bugün, kurbanlar açısından yeni olanın; küreselleşmenin gezegenin en ücra köşesine ulaşması, halkların bağımsızlığını ve siyasal düzenlerin farklılığını önemsememesidir. Kimileri için küreselleşme olarak görülen şey bazıları için yerelleşmedir; kimileri için yeni bir özgürlük alanı kimileri için davetsizdir ve kötü kaddedir (Bauman, 2010: 8). Küreselleşmenin bu iki uçlu yönü sanat alanında da görünür olmaktadır.

Küreselleşme sürecinin baskın talepleriyle dönüşen değerler sonucu, hegemonyaların tasarladığı yönetim stratejisiyle bağlantılı olarak sanat ve sanatçının pozisyonu da şekillenmektedir. Bu çalışma küreselleşmenin çok yönlü etkilerini sanat alanında anlamaya çalışır. Bu kapsamda küreselleşmenin ne olduğu, etkileri, sanatı yönlendirme potansiyeli, sanatçı örnekleri üzerinde durur.

2. KÜRESELLEŞME SÜRECİ VE SANAT

“Çağdaş görüntülerin büyük çoğunluğu – video, resim, plastik sanatlar, görsel-işitsel ve sentez görüntüler– görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler; izsiz, gölgesiz, sonuçsuz görüntülerdir. Tek hissedilen, her birinin ardında bir şeyin yok olmuş olduğudur” (Baudrillard, 2012).

Küreselleşme teknolojik gelişmelerle birlikte dünya genelinde yaygın bir anlayışın anahtarına dönüşen *ekonomik bir olgu* olmanın yanı sıra kültür, iktidar ve piyasayı da domine eden

bir yapıdır. Küreselleşmenin kesin bir anlamı olmamakla birlikte “uluslarüstüleşme” ve “uluslararasılaşma” ile ilişkilendirilir ve dünya bölgelerinde artan karşılıklı bağımlılığa ve etkileşimin karmaşık ilişkilerine gönderme yapar, bu tarafıyla ulus-devlet sınırlarını aşan bir faaliyetten fazlasıdır (Thompson, 2008: 228). Bauman’a (2010: 8) göre küreselleşme iş, finans, enformasyon ve ticaret akışı ile yerelleşme yani mekânı sabitleme süreciyle ilişkilidir.

“(…) Küreselleşme dediğimiz şey aynı zamanda, tüm dünyadaki mega-kentlerin gecekondularını; insan ve hayvan ticaretini; atık dolaşımını ve gittikçe artan çevre kirliliğini ve taşeron, hatta köle emeğini de kuşatan bir yapı. Dolayısıyla yapısal olarak karşıtına bağlı olan sınırsız bir özgürlüğü ve sınırsız bir sömürüyü de bünyesinde barındırıyor” (Stallabrass, 2013). Sömürü dünya genelinde kültür, sanat, siyaset alanlarında neo-liberal ekonomi politikaları ile yakından ilişkilidir. Bu sömürü gibi milliyetçilik, türcülük, ırkçılık odaklı güç, sessiz ve örtük bir ilişki yürütmektedir.

Küreselleşmenin yükselişiyle, yeni hegemonyaların stratejilerinin işler olabilmesinde ise sanat oldukça işlevsel bir alan olarak kullanılma potansiyeli vaat etmektedir. Bunun bir örneğinin Whitechapel Sanat Galerisi olduğu söylenebilir. Galeri, 1901’de Papaz Samuel Barnett ve eşi Henriatta’nın Londra’nın doğu bölgesinde yaşayan ekonomik olarak zayıf, kültürden yoksun işçi sınıfının bir nevi ıslahı için açılır ve o dönemde bir taşlamada bahsi geçtiği gibi kötü bir vaazdansa resimle anlatmanın daha iyi olduğu mottosuna dayanır (Blazwick, 2010: 5-6). Zira böyle kozmopolit bir bölgede yaşayan birbirinden farklı dillere sahip topluluklar için görsel bir anlatı sözel bir anlatıdan daha etkili olacaktır.

Küreselleşme sürecinde, kitle iletişim araçları aracılığıyla, dünya geneline hızla yayılan bilgi ve üretim akışı toplulukları

ortak ve eşit bir paydada buluşturuyor gibi görünse de sosyal eşitsizlikler, ekonomik farklılıklar, kültürün homojenleşmesi gibi sonuçlar da görünür olmaktadır. Bunun yanı sıra küreselleşmenin sonuçları arasında imgelerin dünya çapında dolaşımı; üretim araçları, teknikleri ve ilişkilerinin tüm dünyada rasyonel hale gelmesi; yerelliğin ve nostaljinin yeniden üretimi; kozmopolit bir seçkinler sınıfının oluşması; eğlence ve turizm mekanlarının standartlaşırken egzotikleşmesi; eğitim ve bilimin standartlaşması sayılabilir (Özyurt, 2005: 85).

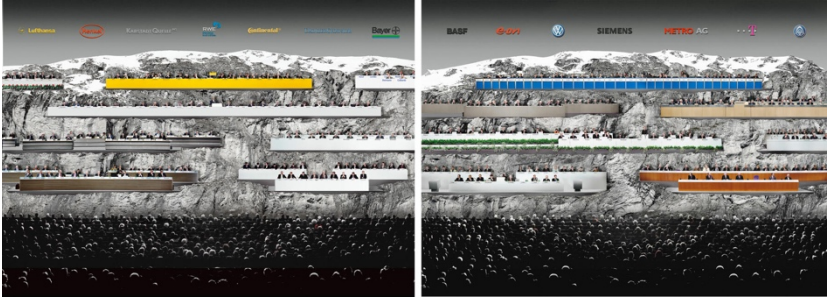
Eleanor Heartney küreselleşmeyi Soğuk Savaş'ın sona ermesinin ve Demir Perde'nin sınırları açmasının ve dünya genelinde yaygınlaşan anında iletişimin getirdiği bir sonuç olarak görür. Bununla birlikte küreselleşmeyi yıkıcı milliyetçiliği dengeleyen bir olgu olarak gören küreselleşme yandaşlarının az gelişmiş ülkelere sunulan eşi benzeri görülmemiş fırsatlarla coğrafik ve siyasal sınırları kesecek yeni pazarları desteklemelerini vurgular (Heartney, 2008: 292). Hiç şüphesiz, yeni pazarların getirisi olan ekonomik değer döngüsünün devamlılığının sağlanması hususunda, hegemonik erkler oldukça istekli ve kurnazca hareket ederler. Bu yüzdendir ki Demir Perde ile ticaret engelinin kalkmasına paralel olarak kültürel engellerin yıkılmasına ve görkemli kültürel sentezin açığa çıkmasına övgüler yağdıran birçok coşkulu ses dört bir yanda duyulmaya başlar (Stallabrass, 2010: 22).

Whitechapel Sanat Galerisi örneğinde olduğu gibi sanatın araçsallaşmasının yanı sıra dönüşümü de kaçınılmazdır. Zira küresel sermaye konusundaki heyecan ve tutku dalgası insan bilimleri, ekonomik ve politik söylemler, akademik konferanslar ve liberallere kadar yayılarak sanatı ve sanatçıların ürettiği işleri de değiştirmeye başlar (Stallabrass, 2010: 22) En yalın hali ile ekonomi odaklı küreselleşmenin geliştirdiği dominasyon, sanat piyasasını dönüştürür. Küreselleşme sürecinde medya araçlarının kullanımı ve haberleşme araçlarının yaygınlığı ise dünyanın koca

bir köy olduğu fikrini beslemekte; ekonomik baskınlığın getirdiği güç, kültür ve sanatı ehlileştiren bazen de kışkırtan bir yerde konumlanmaktadır. Sanatçılarsa yeni küresel gerçekliğin hem ürünleri hem de gözlemcileri olarak genellikle bu süreci ve uzantılarını yorumlamak için önemli bir pozisyonadadır (Heartney, 2008: 292).

Küreselleşmenin toplumsal sonuçlarını ve güç dengelerini, meselesi haline getiren sanatçılar arasında küreselleşmenin olumlu ve olumsuz olmak üzere iki uçlu sonucunu gösteren haritaları ile Alighiero E Boetti; küreselciliğin sermayenin oyuncuları, finansal kurumlar, siyasal örgütler ve hükümetler arasında nasıl temsil edildiğiyle ilgilenen Mark Lombardi; küresel mübadele girdabını temsil eden soyut çalışmalarıyla Julie Mehretu; küresel güçlerin ortasında yabancılaşmayı anlatmak için uluslararası ticaret, finans ve eğlence dünyasından alınan görselleştirmeleriyle Andreas Gursky sayılabilir (Heartney, 2008: 292-298).

Görsel 1. Andreas Gursky, “Hissedarlar Toplantısı”, Kromojenik baki, 205.7 x 304.8 cm. 2001.



Günümüzde sanatın ana merkezlerinin ötesine taşan dünya genelinde yaygınlaşan bienal, trienal, fuar gibi uluslararası etkinlikler de ulaşımın ucuzladığı ve hızlandığı, medyanın ve internet sistemlerinin dolaşımı hızlandırdığı, internetin görünürlüğe sağladığı katkı ile doğru orantılı olarak sanat piyasasını belirler; sanatı çokkültürlü, yereli de merkeze alan bir

yapıya dönüştürür. Küreselleşme ile gelen bu çokkültürlü ve katmanlı, belki de bazı açılardan olumlu ortamın, neoliberal politikalarla nasıl ilişkilendiğini Stallabrass (2013), sanatın ticaret merkezi New York üzerinden anlatır. Buna göre Brezilya, Rusya, Küba, Çin gibi sanatın çok da merkezileşmemiş olduğu bir dönemde, bu ülkelerde yaşayan sanatçıların üretim biçimini ve kavramsal çerçevesini New York sanat ticaretinin belirlediğini söyler. Buna karşın son yıllarda Çin, Hindistan ve Rusya'nın iç piyasalarının yükselişe geçmeleri ile sanat sahnelerinde yarattıkları ticaret seyrini vurgular. Bu akış dolayısıyla sanatsal bir merkezin domine etmediği bir üretim ve kavram dilini ortaya çıkarır.

Görsel 2. Alighiero Boetti, “Dünya Haritası”, Tahta üstüne nakış işlenen kumaş, 1984.



Küreselleşme ile birlikte farklı ülkelere sanatçıların farklı kültürlerden beslenme fırsatı bulurken, sanat da daha kapsayıcı, kültürlerarası, çoğulcu, paylaşımcı bir yapıya dönüşür. Yine toplumsal adalet, insan hakları, göç, savaş, çevre sorunları, cinsellik, cinsiyet, ırkçılık gibi toplumsal ve politik konular sanat meseleleri arasında yaygın hale gelir. Yerel kültürler görünür olur. Örneğin, Zanele Muholi'nin fotoğraf çalışmaları, Güney Afrika'da farklı cinsel yönelime dahil toplulukların haklarını

güçlü fotoğraf temsilleriyle yansıtır. Burada yerellik biçimsel temsillerle öne çıkar.

Görsel 3. Zanele Muholi, “Cwazimula II” (detay), 2019.



Mariko Mori Japonya’da kadınlara yönelik sert rolleri Shinto tanrıçası, geyşa gibi kendi kültürünün göstergeleri ile ortaya koyar. Shirin Neshat İran’ın kadınlara yönelik baskılarını, kültürel kimlik ve kadın temaları ve genellikle doğu sanatına has kaligrafik yöntemlerle ele alır. Nikhil Chopra, Hint sömürge tarihine göndermelerle dolu performanslarını çeşitli rollere girerek gerçekleştirir.

Görsel 4. Nikhil Chopra, “Sir Raja II”, 2 saat, Ohio State Üniversitesi, Columbus, Ohio, 2003.



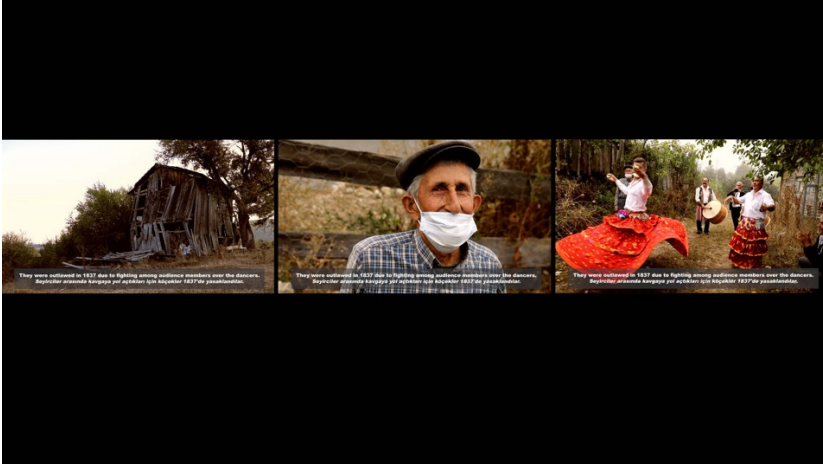
Ai Weiwei Çin yönetiminin baskı ve şiddetini sosyal ve politik konular olarak ele alır. İlya Kabakov’un yerleştirmeleri başarısız olmuş bir ideolojinin Sovyet kültüründe insanların yaşam alanlarını, var olma mücadelelerini nasıl belirlediğine odaklanır. Ferhat Özgür “Köçek Şaban” isimli video çalışmasında Osmanlı dönemine uzanan kültürel unsurları yansıtır. David Hockney resimlerinde Amerikan orta sınıfın hayatını anlatırken; Tina Barney, Amerika’nın beyaz ve protestan bir grubun kimliğini kendi ailesi ve arkadaşlarının evinde çekilmiş fotoğraflarla gösterir.

Görsel 5. Tina Barney, “Family Commisson With Snake (Close-Up)”, 2007.



Bu gibi örnekleri çoğaltmak mümkün ve bu örneklerin bazen kişisel, bazen yerel konuları küresel meseleler olarak ortaya koydukları söylenebilir. Bu, aynı zamanda Amerikalı bir orta sınıf aile evi ile aristokrat bir aile evinin nasıl görüldüğünü; Sovyet kültürünün çıkmazlarının mekânları nasıl dönüştürdüğünü; Hint sömürge tarihinde Raj Dönemini; Çin hükümetinin kötü devlet politikaları ve deprem hakkındaki hatalarını; Kadın kılığına girmiş erkek dansçıların tarihsel referansını; kadınların birçok farklı kültürde maruz kaldığı baskı ve kısıtlamaları sanat aracılığı ile gündeme taşıma, yerel meseleleri evrensel bir konu statüsüne getirme ve tüm bu konuların insanları ortaklaştırdığı bir küreselleşme sürecini görme/gösterme olanağı gibi okunabilir.

**Görsel 6. Ferhat Özgür, “Köçek Şaban”, 3 kanallı video
yerleştirme, 2021.**



Mutual bir ilişki gibi görünen bir trafik akışından beslenerek serpilen küreselleşme sürecinde, kültürlerin bir arada olması durumu, canlı ve dinamik tutulur. Bu simbiyotik durum, çokkültürlülük gibi bir çeşitlilik ve zenginliğe işaret ediyor gibi görünse de kurulan ilişkinin kommensal ve hatta parazit bir ilişki olduğu, genel çerçeveye dikkatle bakıldığı takdirde er ya da geç anlaşılabilir. Nitekim çeşitlilik zamanla, sınırları belli olan bir dünya potasında, baskın olanın içerisinde erimeye başlar. Sonuçta, sanatsal üretimler kolaylıkla ulaşılabilir ve geniş kitlelere erişebilir hale gelir. Bu potansiyel, sanatın yerel bir dil ve üslup anlayışıyla birleştiğinde ise birçok sentezi açığa çıkarabilir. Dolayısıyla sanat, merkezileşmekten öteye giderek, sanat piyasasının gereğince evrensel bir dil olabilme potansiyeli kazanmak için yerelliklerinden sıyrılmaya da çalışabilir. Bunun için de evrim geçirmek ve kabuk değiştirmek zorunda kalabilir. Eleanor Heartney’e (2008:292) göre bu durumu, sanatın küresel bir kültürü mü geliştirdiği yoksa Batılı olmayan ülkelerin batılılaştırma politikası mı olduğu açısından düşünmek gerekir. Aynı zamanda bazı eleştirmenler küreselleşmenin türdeşleşmeyi güçlendirmesi ile küreselleşmenin yerel kaygılar, tarihler ve

kimliklerin değerini pekiştirdiği karşıtlığı üzerinde durur. Buna göre yerel üretimlere alan aan bir sanat piyasası kadar bu özgünlüğü bozan, asimile eden bir küresel sanat piyasasından da bahsetmek mümkündür.

Akışkan yapı içerisinde, belirgin hale gelen bu *yeni şey* de bir tür kimlik olarak tanınabilir/tanımlanabilir. Bu yapı içerisinde insanlar, kültürler, inançlar, kültürel nesneler, ürünler, beğeniler veya değer kavramları kolaylıkla yer değiştirebilir haldedir ve birbiri içerisine yayılabilir.

Yayılma/erime sürecinde, bireylerin kendilerini tanımlama biçimi durmadan dönüşmekte ve değişime uğramaktadır. Ancak, bireylerin birden fazla kültürel kimliği benimsemelerine neden olan ve başta bir zenginlikmiş gibi görünen küreselleşmeyle gelen bu kompozit yapının yaşamakta olduğu dönüşüm süreci, kaçınılmaz olarak *benzeşimle* sonlanacak olan doğrusal bir düzlemde ilerlemekte gibidir. Nitekim birçok renk, dünya paletinde karışmakla meşgulken, oluşacak olan yeni renk, çamura dönene dek demlenme nbetindedir. Benzeşim birey merkezli olduğu için, zorunlu olarak birey aşırıdır. Dolayısıyla yiyecekler, diller, ticaret, oyunlar, müzikler, alışkanlıklar, şehir manzaraları ve kaçınılmaz olarak sanat üretimleri küreselleşmeyle gelen kimliksizleşme sürecinde benzeşmektedir. Sachs’a (aktaran zbudun, 2003) göre farklılıklar küresel piyasaıyla hareket ettiği sürece otantiklikten uzakta iğdiş edilmiş ve evcilleştirilmiş bir konumdadır.

Peter Wagner’in (2005: 93) aktarımıyla Bauman, modernliğin oluşumunu, tekiliği tanımlama, düzeni yasalaştırma ve muğlaklığı ortadan kaldırma istenciyle nitelenen bir rejimin tekelci dayatımı olarak tanımlar. “Evrensellik” düsturuyla yaratılmaya çalışılan “bireysellik” idealleriyle kurgulanan modernizmin dönüşüme uğrayan tahtı ve sonrasında oluşan bu yeni postmodernist yapı ise küresel bir dilin oluşumuna

işaret eder. Üstelik bu, modernitenin ulus-devlet idealleriyle yaratmaya çalıştığı kimlik politikalarını da aşan bir taşkınlık halidir. Modern ötesi bu taşkınlık hali, kültüre dair olan her şeye doğru hızlı bir akış halinde olduğu için sanat kıyılarında da postmodern gel-gitler yaratmıştır. Nitekim “Modernlik/kolonyalizm, kültürleri ulusallaştırarak, globalizm ise ulusları kültürleştirerek örgütlenir. İlkinin uluslar altında birleştirdiği birtakım kimlikleri, ikincisi farklı kültürel cemaatlere böler” (Artun, 2013: 35).

Sonuç olarak küreselleşmeyle birlikte *kimliksizleşme* görünür olan durumlardan biri olarak belirir. Bir bakıma kimliksizleşme, eriyerek yeni bir yapı halini aldığı için, bu bir kimlik inşası anlamına da gelebilir. Nitekim bugün, -daha önce bahsedilen kültürel ve yerel ifadeleri kullanan Nikhil Chopra, Şirin Neşat, Ai Weiwei, Hale Tenger gibi sanatçı örneklerinde de olduğu gibi- birçok sanatçının, gerçekleştirdiği üretimler aracılığıyla, küreselleşme/kimliksizleştirme mekanizmalarına, karşı manevralarla meydan okuduğu da görülebilir.

Yine de tabloya uzaktan bakılınca bu meydan okumaların, zamanla aynı potada eridiği/eriyeceği, eylem veya söylemlerin benzeşerek sahiciliklerinden uzaklaştıkları/uzaklaşacakları, yani kimliksizleşme sürecine sanat perspektifinden de -negatif manada- katkı sağlandığı/sağlanacağı görülebilir/anlaşılabilir.

Küreselleşmenin ekonomi ile olan baskın ilişkisine geri dönecek olursak, piyasa ya da başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, sergiler, trienaller ya da bienaller, küresel bir sanat dili yaratmanın peşindedir ve sanatçılar da bu dile katkı sağlamak için -ekonomik bir sevdadan olsa gerek- oldukça hevesli görünmektedir. Bu bakımdan sanatçının kişisel değerlerini, ideolojisini, bakış açısını ya da inançlarını temsil edebilen, biçim ve içerik ilişkisinin birlikteliğinden doğan sanat üretimlerinin dönüşümü izlenmeye ve üzerinde düşünmeye değerdir.

3. KARMAŞIK BİR SÜRECE DAİR SONUÇ

Küreselleşmenin teknoloji, ulaşım, ticaret ve bilgi akışındaki getirileri ile herkes için herkese ait, kapsayıcı bir biraradalık, birbirine yakınlaşmaya başlayan farklı toplumsal dinamikler arasındaki farkı ivmeli bir şekilde azaltmıştır. Böylece bir aradalığa zorlanan insan ilişkileri trafiği içerisindeki yapı, homojenlik ve geçirgenlik kazanmıştır. Bununla birlikte -daha birçok şeyle beraber- sanat da dönüşmeye başlamış; yerellik ve kültürel farklar azalmaya, bireysel kimlikler de aşınmaya başlamıştır. Üstelik çeşitli bienallerde, farklı kültürlerin eşitliği, kültürel liberalizm, kültürel reform, kültürler arası hoşgörü ve uzmanlaşma gibi yaratılmaya çalışan idealler, zamanla yerini ayrımcılığa, köktencilığa, hatta milliyetçiliğe ve ırkçılığa bırakmıştır (Artun, 2013: 37). Bu da göstermektedir ki küreselleşme tek bir doğrusu/ etkisi olan bir olgu değildir.

Sanat üretimlerinin iktidar hegemonyasına hizmet edışı günümüze mahsus bir durum değildir. Nitekim sanat, kilisenin, zengin ve verimli topraklarını işaretlemek isteyen feodal beyliklerin, kendine içkin olarak; saflaşan/pürleşen=kavramdan uzak kalarak, soyut bir biçimciliği tercih eden ve neredeyse bir uzmanlık halini alıp, modernist bir kimlikle kendini betimleyerek modernitenin, özetle, defaatle iktidar hegemonyasının idealleri doğrultusunda hizmet etmiştir. Ancak sanatın/sanatçının kitlesel bir halde, -birçok değişken ve uyaran enformasyonuna da maruz kalarak- tam olarak neye hizmet ettiğini kestiremediği, buna benzer (günümüz), neredeyse hiçbir dönem olmamıştır.

Sezgisel bir yorumla belirtmek gerekirse küreselleşmenin etkisi bir bakıma sanatı metalaştırmış ve sanatçıyı da kısmen misyonerleştirmiştir. Küreselleşmenin bugün domine ettiği birçok alan gibi sanat da farklı kesimler için özgürlük alanı ya da bir sömürü alanına; yerelin sesinin duyulduğu ya da asimile edildiği; bireysel konuların küresel meseleler olarak öne çıktığı

ya da bunun üretimleri standartlaştırma riski taşıdığı bir alan olabiliyor. İki uçlu bu gerilimde küreselleşme süreci ve sonuçları karmaşık ve çok boyutlu olsa da her şeye rağmen bugün, muazzam yetkinlikle ve üretkenlikle yapıtlar çıkaran birçok sanatçı vardır. Bu sanatçılar, küresel bir dilin oluşumuna katkı sağlayarak, bir piyasaya dönüştürülmekte olan sanat ortamının gerçek direnişçileridir ve bu direniş heyecan uyandırıcı olduğu kadar ümit vericidir.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. A. Artun içinde, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012, Aralık 13). *Trans-estetik*. Ağustos 2014 tarihinde e-skop sanat tarihi eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-trans-estetik/996> adresinden alındı
- Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Blazwick, I. (2010, Temmuz-Ağustos). Tapınak / Beyaz Küp/ Laboratuvar. *Sanat Dünyamız*(117), 4-18.
- Burke, P. (2011). *Kültürel Melezlik*. İstanbul: Asur Yayınları.
- Ferro, M. (2001). Küreselleşme Konusunda Bazı Kaygılar. *Cogito*(26), s. 250-255.
- Heartney, E. (2008). *Sanat & Bugün*. İstanbul: Akbank.
- Herman, E. S. (2000). Küreselleşme Tehdidi. *Cogito*(23), s. 96-104.
- Özbudun, S. (2003). *Kültürün Halleri Geçmişte, Gelecekte, Günümüzde*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- Özyurt, C. (2005). *Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Stallabrass, J. (2010). *Sanat a.ş. çağdaş sanat ve bienaller*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stallabrass, J. (2013, Şubat 23). *Küreselleşmenin Parçalanışı ve Çağdaş Sanatın Açmazları*. (N. Örgü, Çev.) Eylül 2024 tarihinde e-skop sanat tarihi eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kuresellesmenin-parcalanisi-ve-cagdas-sanatin-acmazlari/1160> adresinden alındı

Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Wagner, P. (2005). *Modernliğin Sosyolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: <https://l24.im/u2zLfX>

Görsel 2: <https://shorturl.at/WvPql>

Görsel 3: <https://www.apollo-magazine.com/zanele-muholi-sfmoma-queer>

photography/

Görsel 4: <https://www.artbuzz.in/blogs/artist/nikhil-chopra>

Görsel 5: <https://jeudepaume.org/en/evenement/exhibition-tina-barney/>

Görsel 6: <https://ferhatozgur.com>

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ŞEKİLLENDİRME SÜREÇLERİNDE ÇOK PARÇALI ALÇI KALIP KULLANIMI

Ferda TAZEYOĞLU FİLİZ¹

1. GİRİŞ

Alçı seramik şekillendirmede en yaygın kullanılan malzemelerden biridir. Alçının tam olarak hangi tarihlerde ortaya çıktığı bilinmese de ilk kez yapı eylemlerinde kullanıldığı görüşü yaygındır. Alçının seramik şekillendirmede bir yöntem olarak kullanılmaya başlanması 18. yy.'ı işaret etse de Dawson (1964) yöntemin ilk kez MS 200'lerde Antik Peru'da bir çeşit müzik aleti yapımında kullanıldığını savunmaktadır (Dawson, 1964: 107-111). Alçının seramik sanatında ve endüstrisinde kullanımının en temel nedenleri; su emmesi yüksek bir malzeme oluşu, uzun çalışma aralığı, priz aldıktan sonra kazandığı mukavemet, şekillendirme ve işlenebilme özellikleridir.

Alçı suyla karıştırıldığında rehidrate olur ve 25-30 dk içerisinde donar. Bu kimyasal tepkime sürecinde bir ısı ve buna bağlı olarak bir genleşme meydana gelir. Genellikle bu genleşme miktarı %0,1-2 arasındadır (Kundul, 2013:8). İçerisinde bulunan alçı miktarıyla doğru orantılı biçimde mekanik mukavemet artarken, gözenek miktarı azalır. Priz alma süreçlerinden sonra bile alçı, yontulur kesilir ve tamir edilebilir özelliktedir. Alçının tüm bu özellikleri çağdaş seramik sanatında kullanım biçimleri

¹ Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, ferda.filiz@selcuk.edu.tr ORCID: 0000-0002-3411-2575.

üzerine alternatif yaklaşımlar getirilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Çağdaş Seramik sanatında şekillendirme yöntemleri en yaygın haliyle elle şekillendirme, dökümle şekillendirme, torna ile şekillendirme yöntemi olarak kabul edilmektedir (Tazeoğlu Filiz, 2023:2142). Bunun yanı sıra günümüzde teknolojinin sunduğu olanaklar, yeni malzemelerin keşfi, farklı sanat alanlarının kendi aralarında oluşturduğu geçirgen yapılar bu yöntemlere ek birçok yöntemin de ortaya çıkmasına kaynak oluşturmaktadır. Bu bağlamda hem şekillendirme yöntemlerinin uygulama biçimlerinin hem kullanılan araçların sürekli bir dönüşüm içerisinde olduğu söylenebilir. Seramik sanatçılarının üretim süreçlerinde kullandıkları şekillendirme yöntemleri seramik kültürünün uzun tarihi boyunca bu sınıflandırma kapsamında değerlendirilmiştir. Dünya sanat tarihinde Modernizm ile başlayan geleneksek sanat anlayışına karşı duruş Postmodernizm ile teknik ve kavramsal açılardan sınırları zorlayan, ezber bozan ve son derece bireysel hale gelmiştir (Çınar, 2024:500).

Seramik sanatı tarihine bakıldığında geçmişte şekillendirme yöntemi olarak elle şekillendirmenin yaygın olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Alçının seramik alanında şekillendirme yöntemi olarak kullanımı ilk kez endüstriyel bir üretim prosesine işaret etse de süreç içerisinde sanat alanına da entegre edilmiştir. Günümüzde sanatçılar özelinde bu kullanım biçimleri geliştirilerek çoklu alçı parçalarıyla üretimlerden, teknolojik olanakların da bu sürece dahil edildiği çok sayıda uygulamayla karşılaşilmektedir. Yapılan araştırmada çok parçalı alçı kalıplarla seramik eser üreten sanatçılar ele alınarak, bu kullanım biçim ve yöntemleri değerlendirilmiştir. Ayrıca bu tür uygulamaların diğer şekillendirme yöntemleriyle kıyaslandığında sağladığı avantajlar göz önünde bulundurularak, alçı

kullanımının çağdaş seramik sanatındaki yerine ilişkin bulgular ortaya koyulmuştur.

2. ALÇININ ÖZELLİKLERİ

Alçının temel malzemesi alçı taşıdır. Doğada jips, anhidrit formlarıyla bulunan, Ca^{+2} , SO_4^{-2} iyonlarının bileşiminden oluşan minerallere içeriğindeki su oranı farklılıklarına bakılmaksızın alçı taşı denilmektedir (Ünlüer, 2001:7-30).

Alçı taşı doğada farklı saflık derecelerine sahip doğal oluşumlu bir kayadır. Alçı taşı kayaları bünyesinde yaklaşık %20 oranında yapıya kimyasal olarak bağlanmış su bulunur. Alçı kalsine edildiğinde bu suyun %75'ini kaybeder (Kaya, 2000). Kalsine edilen alçı suyla karıştırıldığında plastik ve akışkan bir kütle haline gelir. Bu aşamada alçı kalıplanmak veya şekil vermek için uygundur. Alçı aşağıda belirtilen özelliklerden dolayı seramik sanatı ve endüstrisinde kullanılmaktadır;

- Kompleks yapıya sahip modeller üretilerek, çoğaltılabilir.
- Üretilen kalıpların mekanik mukavemeti yüksek kimyasal ve fiziksel olarak karardır.
- Su emme özelliği sayesinde döküm yöntemi için en kullanışlı malzemelerden biridir.
- Suyla karıştırıldığında kalıplanabilir ve şekillendirilebilir.
- Donduktan sonra yontu, kazıma, rölyef ve kesim için uygundur.
- Maliyeti düşüktür.
- Üretimde çok fazla son işlem gerektirmez.

Tüm bu avantajların yanı sıra çağdaş seramik sanatında alçı kullanımının birtakım dezavantajları da bulunmaktadır. Bunlar daha çok alçı kalıpların modelin ölçüleriyle doğru orantılı olarak artan hacmi ve buna bağlı olarak taşıma ve depolamada ortaya çıkan zorluklardır.

3. ALÇI KALIP TÜRLERİ

Seramik alanında kullanılan alçı kalıplar genellikle kalıp parçalarının sayısına göre isimlendirilir. Kalıp tek parçadan oluşuyorsa tek parçalı kalıp, iki parçadan oluşuyorsa iki parçalı kalıp, eğer kalıp parça sayısı üç ve üzerindeyse çok parçalı kalıp olarak adlandırılır. Bunlar dışında daha çok seri üretim basamaklarında kullanılan teksir, dublaj ve patlatma kalıplar da mevcuttur. Fakat bu tür kalıplar ürünün modellenmesinde bir ara basamak olarak kullanılmaktadır.

Çağdaş seramik sanatında teknolojinin sunduğu olanaklar alçıyı şekillendirmede ve çoklu kalıp üretimlerinde iş gücünü minimuma indirgeyerek bu kalıpların bilgisayar destekli CNC gibi üretim basamaklarında şekillendirilmesine olanak sağlamaktadır. Buna ek olarak tekniğin kendi içerisindeki gelişimi ve sanatçılar özelinde ortaya çıkan alternatif yöntemler alçı kalıpların kullanım biçim ve yöntemlerine ivme kazandırmıştır. Bu yöntemlerden CNC'nin alçı şekillendirmede bir araç olarak kullanımı ve kırık kalıp tekniklerinin keşfi alçının çağdaş seramik sanatı alanında kullanım biçimlerine yön veren uygulamalar arasında yer almaktadır.

4. DÖKÜM YÖNTEMİ

Döküm yöntemi, en genel haliyle iç boşluğu tasarlanmış bir ürünün model hazırlık aşamasıyla başlar. Model üzerinden forma uygun olacak biçimde tek parça, iki parça veya çoklu kalıbı

alçı ile alınır. Alçının döküm aşamasına gelmeden önce yeniden su emme yeteneği kazanabilmesi için nemini büyük ölçüde kaybetmesi sağlanır. Uygulama için hazır hale getirilen alçı içerisine döküm çamuru adı verilen belirli bir viskoziteye sahip akışkan çamur dökülerek bekletilir. Bekleme süresi çamurun içeriğine, kalıp hazırlanırken kullanılan alçı/su miktarına ve üründen istenilen kalınlığa göre 20dk ila 60 dk arasında değişiklik gösterebilir. Bu bekleme süresince alçı yüzeyle temas eden çamur viskozitesini kaybeder ve kalıp iç cidarında bir kalınlık oluşturmaya başlayarak kalıba tutunur. Ürün beklenen et kalınlığına ulaştığında kalıp içerisinde mevcut çamur kütle boşaltılır. Ürün iç yüzeyi parlaklığını tamamen kaybedinceye ve mukavemet kazanıncaya kadar kalıp içerisinde bekletilir. Son olarak kararlı hale gelen model kalıp parçalarından ayrılır ve uygulamanın şekillendirme aşaması tamamlanır. Döküm yöntemi dolu, boş veya dolu-boş olarak yapılabilmektedir.

Döküm yönteminde kullanılan döküm çamurunun içeriğine bağlı olarak bej, gri ve beyaz tonlarında ürünler elde edilebilmektedir. Döküm yönteminde iş gücünün büyük kısmı model hazırlık aşamasında gerçekleşmektedir. Döküm işlemi sonrasında aynı üründen çok sayıda elde edilebildiği gibi rötuş dışında son işlem gerektirmez. Dekor olanakları diğer şekillendirme yöntemleriyle kıyaslandığında daha geniştir. Döküm çamurunun pigment ve oksitlerle renklendirilme olanakları diğer çamur türleriyle kıyaslandığında daha pratik ve elde edilen renklerin kroma değeri daha yüksektir.

5. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ŞEKİLLENDİRMEDE ÇOK PARÇALI ALÇI KALIP KULLANIMI

Çağdaş seramik sanatında şekillendirme aşamasında alçı kalıp kullanımı giderek daha geniş bir uygulama çeşitliliği

kazanmaktadır. Bu kullanım hiç şüphesiz alçının şekillendirme sağladığı kolaylık ve döküm yönteminin sağladığı avantajların sanatçılar tarafından daha görünür hale gelmesiyle doğrudan ilişkilidir. Araştırmanın bu bölümünde çok parçalı alçı kalıp kullanan sanatçılardan seçkilere yer verilmiş, sanatçıların çoklu alçı kalıp kullanım biçim ve yöntemleri sonuç kısmında tartışılmıştır.

Kyle Johns kırık kalıp tekniğini literatürde ilk kez kullanan sanatçılardan biridir. Bu teknikte üst üste geldiğinde sızdırmazlığı en az olacak biçimde tasarlanmış yüzeyleri pürüzsüz alçı parçaları birbirine lastik vb. malzemeler ile tutturularak döküm için uygun hale getirilir (Johns, 2020) (Şekil 1). Bu teknik her defasında aynı parçaların kullanılarak farklı formların elde edilmesi noktasında diğer kalıp tekniklerinden ayrılmaktadır.

Şekil 1. Kyle Johns, Çoklu Kalıp Düzenlemesi



Kaynak: (Johns,2020)

Kyle Johns bu yöntemde ağırlıklı olarak porselen döküm çamuruyla çalışmaktadır. Sanatçının porselenle çalışmasının sağladığı avantajlardan en önemlisi pigmentlerle renklendirdiği çamurun form yüzeyinde kroma değerini daha görünür hale getirmektir. Çalışmalarında rengi etkili biçimde kullanan sanatçı, ikincil bir dekor işlemine gerek duymaksızın nemlendirilmiş alçı

parçalarına sürdüğü renkli astarlarla şekillendirme esnasında formu renklendirmektedir.

Johns alçı kalıpların arasından sızan çamurları zaman zaman forma dahil ederek geometrik ve organik zıtlıkları aynı çalışmada var etmektedir. Şekil 2’de yer alan çalışmasında sanatçı mavi yeşilden yeşil sarıya kadar uzanan geometrik alanlarla turuncu organik alanları aynı çalışmada kullanarak biçimsel zıtlıkları sıcak soğuk renk kontrast etkileriyle daha da güçlü hale getirmiştir (Tazeoğlu Filiz ve Çınar, 2024:931).

Şekil 2. Kyle Johns’un Kırık Kalıp Tekniğiyle Ürettiği Porselen Form



Kaynak: (Johns,2024)

Hasan Şahbaz çalışmalarında çok parçalı alçıları kalıp olarak kullanan sanatçılardan biridir. Kullanılan teknik, aslında uluslararası literatürde kırık kalıp (breaking the mould) olarak geçen teknikten farklı değildir. Şahbaz’ın uygulamalarının diğer uygulamalardan farkı alçı parçalarını formun yüzeyinde boşluk yaratacak biçimde kurgulamasıdır (Şekil 3).

Şekil 3. 270 Adet Alçı Parça ile Hazırlanmış Kalıp Kurgusu



Kaynak: (Şahbaz,2022)

Sanatçı ağırlıklı olarak porselenle çalışmaktadır. Pigment katkısıyla renklendirdiği döküm çamuru ile aynı anda hem formu şekillendirmekte hem de forma renk, boşluk ve doku gibi dekor özellikleri kazandırmaktadır. Ağırlıklı olarak monokrom stilde çalışan sanatçı formun iç yapısında oluşturduğu boşluklarla formu daha etkili hale getirmektedir (Şekil 4).

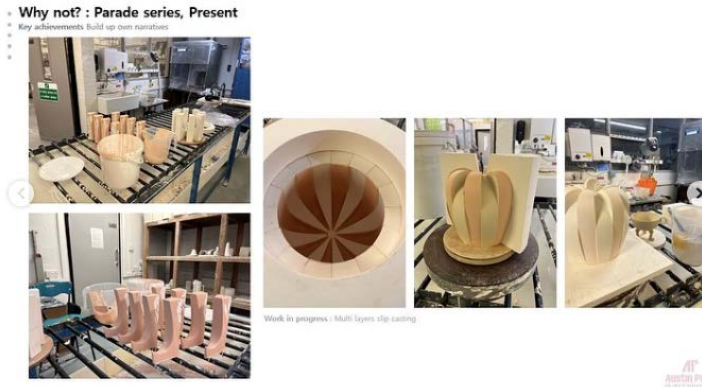
Şekil 4. Kırık Kalıp Tekniğiyle Oluşturulmuş Form



Kaynak:(Şahbaz,2023)

Yunji shin çoklu alçı parçalarıyla eser üretimi yapan sanatçılardan biridir. Shin eser üretimlerinde çok kademeli bir üretim prosesini takip etmektedir. Tasarım aşamasından üretim aşamasına kadar teknolojinin alanda sağladığı olanakları kullanan sanatçı, tasarımlarında bilgisayar destekli tasarım, üretim aşamasında 3D yazıcılar, CNC vb. üretim proseslerinden yararlanmaktadır. Tasarım aşamasında 3D modelleme tekniklerinden yararlanan sanatçı, tasarım unsurlarına bağlı olarak ana gövde kalıplarını da benzer bir programda tasarlamakta ve CNC tezgahında üretmektedir (Shin,2023) (Şekil 5).

**Şekil 5. Yunji Shin, “Tören Serisi” Çok Parçalı Kalıpla Form
Üretim Süreci**



Kaynak: (Shin,2023)

Bilgisayar destekli tasarım ve üretimin sonucu olarak Shin'in eserleri çok daha kontrollüdür. Ana gövdeye eklenecek unsurların çıktısını 3D yazıcıyla alan sanatçı kalıpla ve çoğaltma yöntemlerinde alçı dışında silikon gibi malzemelerden de yararlanmaktadır. Shin eser üretimlerinde neredeyse iş gücünü minimuma indirerek tasarım ve kalıp üretim aşamasının tüm basamaklarında teknolojiden yararlanmaktadır. Diğer örneklerden farklı olarak sanatçı simetrik olan ana gövdeyi tekerlek, bacak, kanat ve hayvan figürleri ekleyerek ürünü bir

endüstriyel yapı olmaktan çıkararak sanatsal bir bakış açısı kazandırmaktadır (Shin, 2023) (Şekil 6).

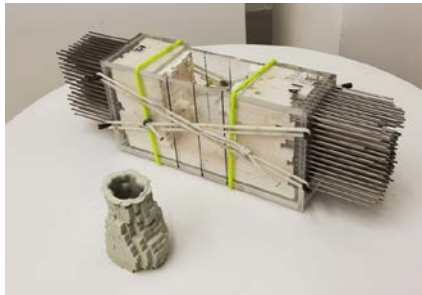
Şekil 6. Yunji Shin, “Tören Serisi” Form Üretim Süreci



Kaynak: (Shin,2023).

Julian F Bond, 2010 yılında Royal College of Art'ta yüksek lisans sürecinde “pixel kalıbı” adını verdiği manuel çalışan bir cihaz geliştirmiştir. Daha sonrasında revize ederek yeniden inşa ettiği bu cihazla seramik tasarım olanaklarını araştırmıştır. Cihaz dıştan bakıldığında akvaryumu anımsatan, plexiglassla oluşturulmuş dikdörtgen biçiminde bir yapıdır (Şekil 7). Bu yapının içerisine doğrusal olarak konumlandırılmış eş ölçülerde 1300 adet alçı çubuk, her defasında farklı bir tasarımın ortaya çıkmasına ve ürün üzerinde pixel görüntüsünü çağrıştıran farklı yüzey örüntülerinin oluşmasına kaynak oluşturmaktadır (Passarivaki, 2012).

Şekil 7. Pixel kalıbı



Kaynak: (Passarivaki, 2012).

Julian F Bond'un tasarladığı cihaz içerisinde sızdırmazlığın optimize edilerek konumlandırıldığı alçı çubuklar, metal aparatlarla ileri geri hareketlerle yönlendirilerek her defasında farklı bir biçimin ortaya çıkması sağlanmaktadır. Bu şekillendirme yöntemi bir tür kırık kalıp yöntemine benzese de sınırlılıkları çok daha fazladır. Bunun nedeni kırık kalıp yönteminde parçaların yeniden düzenlemesi boyut ve biçim bağlamında çeşitliliğe izin verirken, serbest pixel kalıbı belirli sınırlar etrafında yapıldığından ortaya çıkan eserlerin boyut ve biçim bağlamında birbirini anımsatır nitelikte olmasıdır (Şekil 8).

Şekil 8. Julian F Bond Tarafından Pixel Kalıpla Üretilmiş Formlar



Kaynak: (Passarivaki, 2012)

Ömer Görkem Türkiye’de çok parçalı alçı model ve kalıp tekniklerini kullanarak sanatsal uygulamalar yapan akademisyenlerdendir. Sanatçı model aşamasını çamurla gerçekleştirirken sonrasında modelin patlatma kalıbını alarak yeniden alçıyla üretmektedir. Alçıda gerekli düzeltme ve rötuş işlemlerinden sonra Görkem, forma uygun biçimde kalıp parçalarını oluşturmaktadır. Tasarımın boyutlarına ve yüzeyde yer alan biçimlerin griftliğine bağlı olarak 9-10 arasında değişen kalıp parçasıyla ana kalıbı oluşturmaktadır (Şekil 9).

Şekil 9. Ömer Görkem Tarafından Oluşturulmuş Çok Parçalı Kalıp



Kaynak: (Görkem, 2024).

Ömer Görkem çoklu kalıp parçalarıyla oluşturduğu eserlerini stoneware döküm çamuruyla üretmektedir. Formların dış yüzeyinde özel olarak üretilmiş bir çeşit astar kullanan sanatçı pişirim işlemini 1200 °C,'de gerçekleştirmektedir. Sanatçı eserlerin dış yüzeyinde astarın zinterleşmesi yoluyla elde ettiği ipeksi yüzeye çoğu zaman herhangi bir ikincil müdahalede bulunmaz. Böylece oldukça girift olan form yüzeyi daha görünür hale gelir. İç yapıda ise derinlik algısını güçlendirmek ve dış yüzeyle kontrast etkileri arttırmak için kobalt ve mavi tonlarında opak sır kullanır (Şekil 10)

Şekil 10. Ömer Görkem Tarafından Oluşturulmuş Çok Parçalı Kalıp



Kaynak: (Görkem, 2024)

Japon asıllı sanatçı Takaharu Hori, çoklu kalıp parçalarını diğer uygulamalardan farklı olarak hem oluşturduğu figürlerin strüktüründe hem de strüktüre eklenen parçalarda kullanmaktadır. Hori, böceklerden ilham alarak yaptığı tasarımlarında kullandığı tüm birimler için çok parçalı alçı kalıp parçalarından yararlanmaktadır. Her bir form için en az 30 ve 40 arasında değişen kalıp parçalarından yararlanan sanatçı, model parçalarını alçı kullanarak oluşturmaktadır (Şekil 11).

Şekil 11. Takaharu Hori Tarafından Üretilmiş Çoklu Alçı Kalıp Parçaları



Kaynak: (Hori, 2024)

Döküm yönteminde porselen çamuruyla eser üreten Hori, her bir parçanın dökümünü gerçekleştirdikten sonra rötuşlarını yapmakta ve parçaları bir araya getirerek formu ortaya çıkartmaktadır. Sanatçının porselenle çalışmasının nedeni, formda oldukça hassas olan tasarım unsurlarının yüksek dereceli pişirim sayesinde kazandığı mukavemet ve zinterleşmedir. Genellikle çalışmalarında beyaz opak sır kullanan sanatçı porselenin pişme renginin beyaz olmasının avantajlarından da yararlanmaktadır.

Bu yöntemle sanatçı, oldukça kompleks yapıya sahip olan formları oluştururken, tasarımlarda küçük parametreleri değiştirerek birbirinden farklı uygulamalar da gerçekleştirmektedir (Şekil 12). Bu bağlamda kullanılan

yöntemin avantajı temelde bu kalıp parçalarının farklı tasarımlarda da kullanılabilme potansiyelidir. Takaharu Hori'nin kullandığı yöntem, çok büyük ve kompleks yapıların oluşturulmasına olanak sağlarken, üretim sürecinde özellikle döküm aşamasında kalıbın ağırlığından kaynaklanan problemleri en aza indirmektedir.

**Şekil 12. Takaharu Hori Tarafından Çoklu Kalıp Parçalarıyla
Üretilmiş Porselen Form**



Kaynak: (Hori, 2024)

Ferda Tazeoğlu Filiz alçı kalıp kullanarak çağdaş seramik eserler üreten sanatçılardandır. Sanatçı modelleri alçı tornada şekillendirmektedir. Şekillendirdiği modeller üzerinden oluşturduğu kalıplarla üretim yapan Filiz, üretim prosesinde porselen döküm çamuru kullanmaktadır. Kalıplardan çıkan ürünleri keserek ve yeniden bir araya getirerek her defasında değişen kompozisyonlar oluşturan sanatçı bu sayede kalıptan kaynaklı iş gücünü minimuma indirmektedir.

6. SONUÇ

Yapılan araştırma göstermektedir ki geçmişte ağırlıklı olarak endüstriyel üretim prosesinde bir araç olarak kullanılan

alçı kalıp ve döküm yöntemi bugün çağdaş seramik sanatında da yaygın biçimde kullanılmaktadır. Temelde alçı kalıp iç yüzeyinde döküm çamurlarıyla bir cidar oluşturma prensibiyle hareket edilen bu yöntemler incelendiğinde, sanatçılar özelinde geliştirildiği ve uygulama aşamalarında birtakım farklılıklar ortaya çıktığı görülmektedir. Yapılan araştırmada çok parçalı kalıpla sanatsal üretime ilişkin üç farklı yaklaşım ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bunlar; kırık kalıp gibi alçı parçalarının çeşitli kurgu ve araçlarla düzenlendiği uygulamalar, modelin çok parçalı kalıpla oluşturulduğu uygulamalar ve formun birbirinden farklı alçı kalıplarla oluşturulduğu uygulamalardır.

Teknoloji sanatın uygulama yöntemlerini ve kullanılan araçları belirleme noktasında her zaman etkin bir rol oynamaktadır. Bilgisayarın keşfi ile başlayan süreçte bilgisayar destekli tasarım ve üretimin sanat alanına entegrasyonu geçmişte oldukça uzun süreçler kapsayan model hazırlama ve patlatma kalıp gibi ara basamakların yarattığı iş gücünü neredeyse tamamen ortadan kaldırmıştır. Sanatçılar bilgisayar destekli tasarım ile dijital modelleri kolayca oluştururken, 3D yazıcılar aracılığıyla bu modellerin çıktısını alabilmektedir. Bunların yanı sıra CNC araçlarının gelişimi ve kalıp yapımında kullanılmaya başlaması ile ortada fiziki bir model olmadan dijital modellerle üretim kalıplarını hazırlamak mümkün hale gelmiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde gelişen teknolojilerin sanata entegre edilmesi sayesinde bugün seramik şekillendirmede kullanılan diğer yöntemlerle kıyaslandığında döküm yönteminin ve alçı kalıp kullanımının gerek iş gücü gerekse zaman yönetimi açısından diğer yöntemlere kıyasla daha avantajlı bir pozisyonda durduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu avantajlar hiç şüphesiz sadece iş gücüyle ve zaman yönetimiyle sınırlı değildir. Döküm yönteminin avantajlarından biri de parçaların aplikasyonun ve rötuş işleminin diğer şekillendirme yöntemlerine göre daha kolay olmasıdır. Bunun yanı sıra döküm yönteminde

porselen döküm çamuru kullanılması yüksek derecelerde (1300 °C ve 1350 °C) formun pişirilmesine olanak sağlamaktadır. Plastik porselen çamuruyla elle şekillendirme süreçlerinde hızlı kuruma sonrası aplikasyonda yaşanan sorunlar, şekillendirilme esnasında yaşanan plastisite sorunları döküm yönteminde minimize edilmektedir. Bunların yanı sıra elle şekillendirme esnasında kontrolü zor olan et kalınlığının yer yer farklı ölçülerde olması pişirim ve kuruma esnasında çeşitli sorunlara neden olmaktadır. Döküm yönteminde her yerde eşit olan et kalınlığı sayesinde pişirim ve kuruma esnasında ortaya çıkabilecek problemler de en aza indirilmektedir.

Renk seramik sanatında giderek daha önemli bir unsur haline gelmektedir. Pigment alanında gerçekleşen çalışmalarla bugün her renk pigment üretilmekte ve sanat pratiklerine entegre edilmektedir. Araştırma kapsamında yer alan uygulamalar incelendiğinde rengin döküm aşamasından önce çamurun pigmentlerle renklendirilmesi yoluyla gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla ikincil bir pişirim ve dekor uygulaması gerektirmemesi yöntemin diğer avantajları arasında gösterilebilir. Döküm çamurlarını renklendirmek diğer plastik haldeki çamurları renklendirmekten çok daha pratiktir. Sonuçları çok daha kesin ve renk dağılımı homojendir. Ayrıca döküm çamurlarının bej ve beyaz renk tonlarında olması renklendirmede kroma değeri çok daha yüksek ürünler elde edilmesin noktasında önemli bir faktördür. Döküm işlemi sonrası yapılacak olan dekor uygulamaları açısından da zemin renginin açık olması renklerin etkisi ve dekor görünürlüğünün artması bağlamında oldukça önemlidir.

Kırık kalıp tekniğinin kullanımı hiç şüphesiz sınırsız tasarım olanağını beraberinde getirmiştir. Avrupa kıtasından Amerika ve Türkiye'ye uzanan geniş bir coğrafyada bu tekniğin farklı kullanım biçimlerine ve örneklerine rastlanmaktadır. Sanatçıların bu yöntemi, kalıp parçalarının biçimlerini

değiştirerek, kendi manuel cihazlarını yaratarak veya farklı dekor uygulamaları gerçekleştirerek kişiselleştirdiği anlaşılmaktadır. Bu yöntemlerin alanda geliştirilmesi ve yaygın hale gelmesi yeni tasarım fikirlerinin ortaya çıkmasında etkili olduğu gibi alçı kullanılarak yeni yöntemlerin geliştirilmesini tetikleme noktasında da oldukça etkilidir. Başlangıçta sadece kütleli ürünlerin üretiminde kullanılan alçı ve döküm yönteminin çağdaş seramik alanında bu denli yaygın kullanımı, alçının ve alçı kullanılarak yapılabilecek uygulamaların potansiyelini açık bir biçimde ortaya koymakta, yapılacak yeni araştırmalara kaynak oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Çınar, S. (2024). Çağdaş Seramik Sanatında Tekstil Ürünlerinin Kullanım Biçim ve Yöntemleri. RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi (40), s. 497-516.
- Dawson L. E. (1964) A Ceramic Technique Invented in Ancient Peru. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, 1964, No. 2, pp. 107-111.
- Görkem Ö., (2024) Çok parçalı kalıp. Ömer Görkem Fotoğraf Arşivi
- Hori T., (2024) Çoklu alçı kalıp parçaları. Erişim adresi: <https://www.instagram.com/p/C3uF4znLPgH/>
- Johns K., (2020). Slip-Cast Vessel Experimentation. Erişim adresi: <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramics-monthly-article/Slip-Cast-cVessel-Experimentation#>
- Johns K., (2024). Kyle Johns. Erişim adresi: <https://www.kylejohnsceramics.com/>
- Kaya, D., (2000). *Anhidrit ve Kalsiyum Karbonatın Döküm Alçısına Etkisi*. Anadolu Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Seramik Mühendisliği Bölümü, Eskişehir.
- Kundul, M. (2013). Endüstriyel seramikte alçı ve çamur şekillendirme yöntemleri. Biltur Basım Yayın ve Hizmet AŞ.
- Passarivaki, M. (2012). *Pixel vases landscape by julian f. bond*. Yatzer. Erişim adresi: <https://www.yatzer.com/Pixel-Vases-Landscape-by-Julian-f-Bond-swing-gallery>
- Shin Y., (2023) “tören serisi” çok parçalı kalıpla form üretim süreci. Erişim adresi:

https://www.instagram.com/p/Cr1e0fbLGfh/?img_index=2

Shin, Y. (2023). *2023 emerging artist: yunji shin, birmingham, uk.* Ceramics Monthly. Erişim adresi: <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramics-monthly-article/2023-emerging-artist-yunji-shin-birmingham-uk>

Şahbaz H., (2022) 270 adet alçı parça ile hazırlanmış kalıp kurgusu. Erişim adresi: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10161023025656118&set=pb.531066117.2207520000>

Şahbaz H., (2023) Kırık kalıp tekniğiyle oluşturulmuş form. Erişim adresi: <https://www.facebook.com/sahbazhasan/posts/pfbid0QA5JaNL4rukufhN3cMe3rx8Zd2hVRZXq8bSpmAeorp3UmWDV9TkHpUk7RYKEocaWol>

Tazeoğlu Filiz, F. (2023). Çağdaş Seramik Sanatında Kullanılan Alternatif Şekillendirme Yöntemleri. Kent Akademisi, 16(3), 2142-2158.

Tazeoğlu Filiz, F., & Çınar, S. (2024). Seramik sanatında renk ilişkilerinin Johannes Itten'in renk teorisi ekseninde değerlendirilmesi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 14(3), 923-938.

Ünlüer, Ö., (2001), “Alçı Kalıplar ve Alçı Kalıplarda MikroYapı Dizaynı”, Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Dönem Projesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Seramik Mühendisliği Anabilim Dalı, Eskişehir.

SERAMİK SANATINDA ÇAĞDAŞ PERSPEKTİFLER: TEKNİK BİÇİMSEL VE KURAMSAL ANALİZ

Öznur YILDIRIM¹

1. GİRİŞ

Seramik, binlerce yıl süregelen bir sanat formu ve zanaat dalıdır. Hem estetik hem de işlevsel açıdan geniş bir yelpazeye yayılan bu disiplin, tarih boyunca kültürel ve sosyal ifadelerin bir aracı olarak kullanılmıştır. Keramik eser çözümlemesi, bir eserin hem teknik hem de sanatsal yönlerini anlamak amacıyla yapılan detaylı bir analiz sürecidir. Bu bölümde, seramik eserlerin çözümlemesinde dikkate alınması gereken başlıca unsurlar ve bu sürecin nasıl gerçekleştirileceği ele alınmıştır. Diğer sanat dallarına kıyasla çok aşamalı ve karmaşık olan seramik eserlerin analizi noktasında da bilgi birikimi ve tecrübe gerektirmektedir. Bu alandaki eserlerin içeriğini alıcının anlayabilmesi için, sanatçı ile izleyici arasında ortak bir zemin arayışı belirlenir; böylece tüm estetik boyutlarıyla çağdaş bir seramik eserden elde edilebilecek deneyim alıcıya aktarılabilir. Sanat eserinin taşıdığı mesajı alıcıya iletecek standartları ve temelleri belirlemek oldukça önemlidir. Her ne kadar sanat alanında fen bilimlerinde olduğu gibi kesin bir gerçeklik olmasa da bazı temel bilgiler ile eseri daha iyi anlamak için formüle etmek mümkündür. Keramik sanatı hakkında bazı özel terimleri anlamak, bu eserlerin okunması ve analiz edilmesi, anlamlarının yorumlanması ve açıklanması, ifadeleri ve sembolik değerlerinin kavranması, sanatçının niyetine ulaşması amacıyla

¹ Doç., Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Keramik Bölümü, oznuraks@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4140-8929.

ona rehberlik eder. Bu sayede, alıcının seramik sanatı hakkındaki bilgi ve estetik görüşü geliştirilerek, toplumda sanatı anlamaya ve çözümlemeye yönelik genel zevk düzeyi geliştirilebilir.

Seramik, yüzyıllar boyunca halkların kültürlerinin yansıdığı bir ayna ve insani iletişim aracı olmuştur. Çağdaş sanat bağlamında sanatçı ile izleyici arasında da benzer bir etkileşim mevcuttur. Sanatçı, izleyiciye görsel bir his sunar ve izleyici bunu alıp yorumlar. Bununla birlikte, seramik sanatı heykelin bir dalı olmasına rağmen kendine özgü ve karmaşıktır. Seramik sanatı malzemeye özgü şekillendirme yöntemleri ve renklendirme olanaklarını heykel sanatının tasarım ve estetik yaklaşımıyla bir araya getirir. Bu alanda eser üreten sanatçılar eserleri aracılığıyla kendi düşüncelerine ilişkin gerçekçi bir görüntü sunulabilir; çünkü bu eserler, şekil ve içeriğinde yer alan felsefeyi üç boyuta taşır. Yirminci yüzyılın sonları ve yirmi birinci yüzyılın başlarından itibaren, toplumsal gelişmeler ve kültürel düşüncedeki değişimlerin sanatta güzellik anlayışını etkilediği sanatsal akımlarda önemli dönüşümler yaşanmıştır. Artık sanat eserinin yapısında kullanılan bileşenler ve unsurlar, kendi başlarına estetik bir değer taşımak zorunda değildir; bunun yerine, bu unsurlar sanat eserinin bütünlüğü içinde estetik değerlerini kazanır. Bu durum, sanatçının fikirlerini ifade etme özgürlüğünü genişletmiş, sanatçıya kendisine uygun tekniği seçme olanağı vermiştir. Artık sanatçıyı zorlayan ölçütler ve standartlar kalmamış, bu da yenilik ve yaratıcılık alanını genişletmiştir. Bunun sonucunda çağdaş sanatlarda önemli bir sıçrama gerçekleşmiş ve ilgi, biçim seviyesinden içerik seviyesine taşınmıştır. Sanatçının sanatsal deneyimi artık gerçekliği taklit etmekle sınırlı kalmamış; sanatçının duygusal deneyimlerinin simgesel yansımaları haline gelmiştir. Sanatçı, biçimsel sanatsal görüşlerle kısıtlanmamış; aksine, ifadenin özüne odaklanmıştır. Sanatçılar, biçimsel sadeleştirmede en uç noktalara kadar gitmişlerdir. Bu sıçrama, izleyiciye (alıcıya) sanat

eserini yorumlama ve şekilsel okuma sürecine katılma hakkını vermiştir. Bu gelişim özellikle seramik sanatı alanında, sanatçı ve sanat eserlerinin lehine olmasına rağmen, sanatçı ile izleyici arasında bir iletişim sorununu ortaya çıkarmıştır; çünkü izleyicinin sanat eserinin ne olduğunu, hangi sanatsal ve teknik tarzın kullanıldığını anlaması zorlaşmıştır. Burada sanat eleştirisi ve sanatı anlama sürecinin önemli bir rolü vardır; genel olarak sanat eserini, özel olarak da seramik sanatını okuyabilmek için temel mekanizmaların olması gerekliliği açık biçimde ortadadır. Bu mekanizmalar, eserde bulunan çoklu unsurları ve teknikleri açıklamak ve sanat eserinin amacına ve sanatsal vizyonuna ulaşmak için gereklidir. Böylece eser hakkında bir yargıya varılabilir. Bu mekanizmalar, alıcının elinde eseri daha kolay okumak adına bilimsel bir referans olarak kabul edilebilir. Bu referans, alandaki sanat eserlerinin analiz edilmesine yardımcı olur, eserin unsurları ve özellikleri arasındaki ilişkilerin kavramasını sağlar ve bu eserin sanatsal değerinin anlaşılmasına olanak tanır. Sonuç olarak, izleyici eserin estetik ve felsefi değerini daha net bir biçimde algılayarak, sanatçı ile izleyici arasında da düşünsel bir köprü kurulmuş olur.

2. SANAT FELSEFESİ VE ESTETİK İLİŞKİSİ

Herhangi bir sanat eserini anlamak ve yorumlamak için, önce güzellik kavramı ve onun sanatla olan ilişkisini aydınlatmak gerekir. Genellikle güzellik ve sanat arasında bir karışıklık yaşanır. Yakın olmalarına rağmen, güzellik ve sanat farklı kavramlardır. Güzellik, duysal olmaktan daha çok duygusal, hislerle veya duygularla daha çok ilişkilidir. Sanat ise, hissedilen maddi bir bileşenin yeniden yaratılmasıyla bir tablo veya heykel gibi sanat eseri oluşturulmasıdır.

Öncelikle, güzellik kavramını tek başına ele alırsak, insanın eski zamanlardan beri güzelliğin özüne dair düşüncelerini

meşgul ettiğini görürüz. Farklı filozoflar tarafından birçok tanımı ve açıklaması yapılmıştır. Güzellik, zamanla sürekli değişen dinamik bir olgudur. Estetik (Aesthetic) ya da güzellik bilimi, filozoflar arasında tanımında anlaşmazlık yaratan felsefenin bir dalıdır. Estetik algıya ilişkin olarak öznel ve nesnel olmak üzere iki ana eğilim bulunmaktadır.

- **Birinci eğilim (öznel yaklaşım):** Güzelliği, algılayan kişinin öznel deneyimine bağlı olarak kabul eder. Richards'ın kuramı olarak da bilinen bu yaklaşım biz bir şeye güzel diyorsak o bizim güzellik anlayışımızda olduğu için güzeldir tezini savunur. Bir başka deyişle nesne insandaki estetik duyguyu harekete geçirdiği için güzeldir.

- **İkinci eğilim (nesnel yaklaşım):** Bu yaklaşım öznelci yaklaşımın tam tersine güzelliği güzel olan şeyin kendisinde var olan bir konu olarak kabul eder. Merkezde nesnenin kendisi vardır. Bir şey güzelse herkes için güzeldir. Bir nesnenin rengi nasıl değiştirilemez temel bir nitelikse güzellikte aynı şekildedir.

Bu çeşitlilik ve estetik görüşlerin bolluğu, estetik bilimine tartışmalı bir güç kazandırır ve onun toplumların sosyal dokusuna derinlemesine nüfuz etmesini sağlar. Sanatın kalıcı eserleriyle insanın çirkinlik, yok olma ve sona karşı zaferini vurgular.

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğünde (2010) “klasik anlamıyla, estetik güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı” olarak tanımlanmaktadır. Ancak, estetik kavramını daha derinlemesine anlamak için bu alanda söylemleri olan filozoflara bakmak gerekmektedir. Estetik düşüncenin kökenlerinin Antik Yunan'a kadar uzandığı bilinmektedir. Bu kavram, Orta Çağ boyunca bir duraklama yaşamış ve Rönesans ile yeniden ön plana çıkmıştır. Antik dönemin ilk filozoflarından Platon, sanat ve güzelliği, idealar kuramı çerçevesinde ele alarak güzellik kavramını derinlemesine sorgulamıştır. Onun izinden giden Aristoteles ise estetik anlayışını, güzelliği iyi ve faydalı

olanla ilişkilendirerek tanımlamıştır. Daha sonraki dönemlerde Kant, estetik kavramını duyuşsal algı çerçevesinde ele almış ve estetiğı bu bağlamda yorumlamıştır (Artut, 2006).

Sanat kavramı ise, insanın yüksek benliğinin devingen bir süreç içerisinde bir başka boyutta var etme çabası olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımında yer alan bir başka boyut kavramı işitsel, görsel ve plastik sanat alanlarını ifade etmektedir. Mimariden heykele, resimden şiire veya müziğı kadar her şey, kendine özgü bir biçime sahiptir ve bu biçim, sanat eserinin görünümüdür. Ancak, sanat eserinin bu biçimi alması, tanıtmda yer alan yüksek benlikle çalışan ve "sanatçı" dediğimiz belirli bir kişi tarafından gerçekleştirilir. Sanatçılar farklı tür ve derecelerde olabilir, ancak hepsi bir şeye özgün bir biçim kazandırır ve bu biçim sanat eserinin görünümünde somutlaşır. Sanat olgusundan söz edebilmek için temelde üç ana unsurun olması gerekmektedir. Sanatçı, sanat eseri ve alıcı sac ayağının üç ana noktasıdır. Bu unsurlardan birisini çıkardığımız zaman sanat olgusundan bahsetmek mümkün olamaz.

- **Sanat Eseri:** Eser, çalışma, ürün, iş, baş yapıt, şaheser gibi farklı derecelerde isimlendirilen sanatçının yüksek benliği ile ortaya koyduğu değerler sanat eseri olarak isimlendirilmektedir. Sanatçının fikirlerini, motivasyonlarını, hayallerini, değerlerini, yönelimlerini, deneyimlerini ve kişisel özelliklerini yansıtır.

- **Sanatçı:** Bir fikri, bir düşünceyi, bir tasarımı estetik bir biçimde ve sanatsal yolları kullanarak yaratıcı olarak ortaya çıkaran kişi sanatçı olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda sanatçı da yorumcu ve yaratıcı sanatçı olarak ikiye ayrılmaktadır.

- **İzleyici (Alıcı):** Sanat eseri ile ilişki kurarak onu kavram ve biçimsel olarak algılamaya çalışan içselleştiren kişiler izleyici ya da alıcı olarak isimlendirilmektedir. Alıcı sıradan ve uzman alıcı olarak ikiye ayrılır. Uzman alıcılar yaygın, örgün ya da bireysel çabaları ile kendini geliştirerek sanat eseri ile

derinlemesine ilişki kurabilen kişilerdir. Örneğin; eleştirmenler küratörler, müzeciler, galericiler, koleksiyonerler, sanat tarihçileri, sanatçılar, sanat yönetmenleri gibi entelektüel ve aydınlar uzman alıcı olarak nitelendirilmektedir.

3. ÇAĞDAŞ SANAT ESER ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ

Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre eleştiri, "Bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi; tenkit" olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, eleştiri, yaygın kanaatin aksine yalnızca olumsuz yönleri ortaya koymak için kullanılan bir araç değildir. Eleştirinin temel amacı, bir eserin ya da bir durumun hem olumlu hem de olumsuz taraflarını ortaya koyarak, onu bütüncül bir şekilde değerlendirmektir. Eleştiri, bu yönüyle yapıcı bir işlev üstlenir ve değerlendirilen konunun daha iyi anlaşılmasına, geliştirilmesine veya daha derin bir şekilde kavranmasına yardımcı olur.

Sanat eleştirisi de bu bağlamda yalnızca bir eseri yargılamak değil, onu çözümlemek ve sanatın geniş anlam dünyası içinde nasıl bir yere oturduğunu analiz etmektir. Genel anlamıyla eleştiri kuramları, ilk olarak edebiyat alanında gelişmiş ve zamanla diğer sanat dallarına, özellikle plastik sanatlara uyarlanmıştır. Edebiyatta eleştiri, bir eserin dil, anlatım, içerik ve yapı gibi öğelerini analiz etmeyi amaçlarken, plastik sanatlarda eleştiri eserin biçimsel özelliklerini, kullanılan teknikleri ve eserin ardındaki kavramsal derinliği inceler.

Bu süreçte, sanat eleştirisi, eserin salt estetik değeriyle değil, aynı zamanda sanatçının düşünsel birikimi, toplumsal ve kültürel koşulları ve eserin izleyiciyle kurduğu ilişkilerle de ilgilenir. "Akla ayrıcalık tanıyan diğer disiplinler gibi sanat eleştirisi de genellikle sezginin anlık bilgisinden; duyulardan

çıkarılan bilgiden ve ilaveten zihin ve deneyimden türemiştir” (Barrett, 2014, s.41). Plastik sanatlarda, eleştirmenler, eserin materyalini, mekânsal düzenini ve izleyici üzerindeki etkisini incelerken, aynı zamanda sanatçının niyetini ve eserin hangi sanatsal ya da felsefî akımlar içinde değerlendirilebileceğini de göz önünde bulundurur. Bu çok yönlü analiz, sanat eserini daha geniş bir bağlamda değerlendirerek, izleyicinin esere yönelik daha derin bir anlam çıkarmasını sağlar.

Sanat eleştirisinin geniş perspektifi, sanatın sadece görsel bir nesne olarak değil, aynı zamanda düşünsel ve toplumsal bir söylem olarak ele alınmasına olanak tanır. Bu açıdan bakıldığında, eleştiri hem sanatçıyı hem de izleyiciyi eserin üzerinde düşünmeye sevk eden, karşılıklı bir diyalog alanı yaratır. Bu bağlamda eleştiri yöntemleri plastik sanatlarda dört ana başlık altında incelenmektedir (Erinç, 2004).

Dış Dünyaya ve Topluma Dönük Eleştiri: Moran (2012) dış dünyaya dönük eleştiriye tarihsel sosyolojik ve Marksist eleştiri olarak üç sınıfta gruplandırmıştır. Bir eserin ait olduğu dönem ve o dönemin getirdiği kurallara bakılarak yapılan tarihi eleştiri ve sanatın tek başına var olmadığını, toplumsal bir şekillenme olduğu ilkesine dayanan sosyolojik eleştiri türüdür. Marksist eleştiri ise sanat eserlerini ve edebi metinleri, üretildikleri toplumsal ve ekonomik koşullar bağlamında değerlendirmektedir. Felsefî sanat kuramları dış dünyaya dönük eleştiriye geç dönem yansıtma kuramları ile açıklamaktadır.

İzleyiciye Dönük Eleştiri: İzleyici, alıcı gözünden esere bakarak yaşadığı dönem içinde eseri incelemeyi temel almaktadır. O dönemde “izleyici o eser için ne düşünmüştür?” sorusuna yanıt arar. Felsefî sanat kuramları izleyiciye dönük eleştiriye duygusal etki kuramı ile açıklamaktadır.

Sanatçıya Dönük Eleştiri: Eseri ortaya koyan sanatçının psikolojik analizi ile yapılmaktadır. Bu iki biçimde

gerçekleştirilebilir. Birincisi sanatçının hayat öyküsü ve psikolojik duygu durumu hakkında bilgi sahibi olup eser hakkında yorum yapabilmek. İkincisi eser üzerinden sanatçısının ne düşündüğü analiz etmektir. Felsefi sanat kuramları sanatçıya dönük eleştiriyi anlatımcılık kuramları ile açıklamaktadır.

Sanat Eserine Dönük Eleştiri: Sanat yapıtının kendisini merkeze alarak gerçekleştirilen eleştiri türüdür. Felsefi sanat kuramları sanat eserine dönük eleştiriyi yapısalcılık kuramları ile açıklamaktadır.

Sanat eserlerinin değerlendirilmesinde ve analizinde, belirli standart ve kriterlere dayanarak yargılarda bulunulmalıdır. Sanat eserlerinin özelliklerini inceleyerek estetik değerlerini belirlenmeye çalışılarak ve eserin anlamını açıklamaya yönelik bir bağ kurmak gerekmektedir.

Bir sanat eserini bütüncül olarak anlamak ve nesnel bir yargıya ulaşmak için belirli aşamalar kat edilmelidir. İlk olarak sanat eseri görsel olarak incelenip, eserle ilgili notlar almak, eser adı, sanatçı adı, yapım tarihi, yapım yeri, kullanılan teknik ve eserin bileşenleri gibi bilgiler belirlenmelidir. İkinci aşamada eserin şekil ve öğeleri arasındaki ilişkiler, düzenlemeler, renkler ve çizgiler incelenir. Daha sonra, tanımlama ve analiz aşamalarından elde edilen bilgileri kullanarak eserin anlamı ve sanatçının niyeti üzerine yorum yapılabilir. Sanat eserinin sembollerini ve anlamlarını çözmeye yönelik hipotezler geliştirilir. Son aşamada, sanat eseri belirli ve açık kriterlere göre değerlendirilir. Eserin sanatsal kalitesi, içsel özellikleri ve diğer değerlendirme kriterlerine göre analiz edilir. Sanat eserinin analiz ve eleştirisi, eserin doğasını, bileşenlerini ve organizasyonunu anlamayı ve yorumlamayı gerektirmektedir.

4. ÇAĞDAŞ SERAMİK ESERLERİN KURAMSAL ANALİZİ

Seramik sanatı hem heykel hem de seramik sanatının sınırlarında yer alan bir disiplin olarak, çağdaş sanat bağlamında çeşitli teorik tartışmaların merkezinde yer almıştır. Bu tartışma, seramik heykelin sanatçılar ve eleştirmenler tarafından heykel sanatının bir alt dalı mı yoksa seramik sanatının bir bileşeni mi olarak değerlendirileceği sorusunu gündeme getirir. Ancak aslında seramik heykel sanatı, bu iki sanat dalının kesişim noktasında duran hem estetik hem de teknik açıdan iki alanın unsurlarını birleştiren bir sanat yapma biçimidir. Bu yönüyle çağdaş sanatın estetik ve kavramsal yaklaşımlarını ele alan kuramsal bir analiz, seramik heykel sanatını anlamada önemli bir araçtır.

4.1. Malzeme ve Tekniğin Rolü

Çağdaş seramik eserlerin analizinde, malzeme ve teknik unsurlar büyük bir önem taşımaktadır. Seramik sanatta kullanılan kil, sanatçının düşüncelerini ve duygularını somut bir biçimde ifade edebilmesine olanak sağlayan esnek bir malzemedir. Sanatçının malzemeye hâkimiyeti, eserin nihai biçimini ve izleyici üzerindeki etkisini doğrudan etkilemektedir. Seramik sanatta kullanılan şekillendirme, pişirme, renklendirme ve dekor teknikleri, sanatçının yaratıcı sürecini şekillendirir ve bu tekniklerin her biri, eserin estetik değerini güçlendirir. Bu bağlamda seramik heykelin kuramsal analizi, malzemenin yalnızca fiziksel bir unsur değil, aynı zamanda sanatçının entelektüel ve estetik arayışlarını temsil eden bir araç niteliğindedir.

4.2. Sanatsal İfade ve Kavramsal Bağlam

Sanatsal ifade, seramik heykel sanatta merkezi bir unsurdur. Bir sanatçının kişisel dünyasını yansıttığı bu ifade, eserin kavramsal derinliğini oluşturmaktadır. Sanatçı, eseri

aracılığıyla izleyiciye bir mesaj iletir ve izleyici bu mesajı eserin şekli, rengi, dokusu gibi unsurlar üzerinden algılar. Çağdaş seramik eserlerin kuramsal analizinde, sanatçının eserdeki ifadesi ile izleyici arasındaki etkileşimi anlamak, eserin sanatsal değerini derinlemesine incelemeyi mümkün kılmaktadır.

4.3. Konu, Şekil ve İçerik Arasındaki İlişki

Seramik heykel sanatı hem şekil hem de içerik açısından karmaşık ve çok katmanlı bir yapı sunar. Şekil, sanat eserinin fiziksel yapısını temsil ederken, içerik eserin taşıdığı düşünce ve anlamları kapsar. Bu iki unsurun uyumu, eserin sanatsal başarısında belirleyici bir rol oynar. Çağdaş seramik eserlerin analizi, yalnızca eserin fiziksel görünümünü incelemekle kalmaz, aynı zamanda sanatçının bu şekil aracılığıyla iletmek istediği kavramsal mesajı da çözümlemeye çalışır.

Özetle, seramik sanatı, çağdaş sanatın estetik, teknik ve kavramsal boyutlarıyla zenginleşen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda yapılan kuramsal analizler, eserin yaratıcı sürecini, malzeme ve tekniklerin rolünü, sanatçının ifadesini ve eserin kavramsal derinliğini açığa vurmaktadır. Seramik sanatının estetik değerlerini ve çağdaş sanattaki yerini anlamak, bu sanat formunun bütüncül bir analizini gerektirmektedir.

5. ÇAĞDAŞ SERAMİK ESERİN TEKNİK BİÇİMSEL ANALİZİ

5.1. Tasarım Unsurları

Bir sanat eserini ayırt eden en önemli unsurlardan biri, sanatçının tasarım unsurlarını kullanarak bunları bir araya getirip uyumlu bir kompozisyon oluşturmasıdır. Bu, sanatçının izleyiciye iletmek istediği estetik değerleri içeren bir yapı

yaratmasını sağlar. Seramik çalışmalarında öne çıkan tasarım unsurları şunlardır:

Boyut: Eserin boyutu, uzunluğu, genişliği ve derinliği ile ilgilidir. Bu, eserin kapladığı boşluk miktarını belirler ve genellikle geometrik, düzensiz veya organik olabilir. Boyutun etkisi, eserin bulunduğu mekân ve boşluk ile ilişkilidir. Sanatın dönüşümü, seramik ve çizim gibi disiplinler aracılığıyla, farklı malzemeler ve tekniklerle sanatsal ifadenin bütünlüğünü yeniden tanımlamaktadır. Seramik sanatı, bu dönüşümle birlikte sınırlarını genişletmiş ve hem geleneksel hem de çağdaş ifade biçimlerini bir araya getirerek yenilikçi eserlerin doğmasına katkı sağlamıştır. Farklı üretim teknikleri ve öngörülemeyen sonuçlar, seramiği diğer disiplinler için cazip kılarken, bu sanat dalı çağdaş sanat bağlamında bilimsel ve sanatsal etkileşimlere açık bir disiplin haline gelmiştir (Gündüz, Feyzoğlu, 2024).

Şekil 1. Elif Gündüz, Mutfak Dörtlüsü Serisi/ Kitchen Quartet Series 1/4, endüstriyel karo ve döküm porselen üzerine sır altı çizim, 35x35 cm, 2024.



Kaynak: (Gündüz, 2024)

Elif Gündüz'ün "*Mutfak Dörtlüsü Serisi*" adlı çalışması, seramik sanatı ile çizimi birleştirerek boyut ve hacim konusunda bir örnek sunmaktadır (Görsel 1). Çaydanlık formunun,

çerçevenin dışına taşar gibi görünmesi, izleyiciye illüzyonist bir üç boyut hissi vermektedir. Çaydanlık figürü, yüzeyin sınırlarını aşarak mekân ile ilişki kurmaktadır. Bu durum, eserin boyut ve mekân algısını manipüle ederek izleyiciye iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir illüzyon yaratmaktadır. Çalışmada kullanılan sır altı çizim tekniği, seramik yüzeye derinlik, aynı zamanda çaydanlık formuna hacim kazandırmaktadır. İki boyutlu çizim ve üç boyutlu formun bir arada kullanılmasıyla, görsel hacim algısı yoğunlaştırılmıştır. Çizimle verilen gölge efektleri, çaydanlığın formunu güçlendirirken aynı zamanda esere bir derinlik katmanı eklemektedir. Eserin boyut ve hacim manipülasyonu, izleyicide ilginç bir algısal deneyim yaratmaktadır. Seramik ve çizim birleşimi, eserin yüzeyinde bir hikaye anlatımı ve illüzyon yaratırken, aynı zamanda boyut algısını yeniden tanımlamaktadır. Bu yenilikçi yaklaşım, seramiğin çağdaş sanatta hem fiziksel hem de optik boyutta bir ifade aracı olarak kullanılabileceğini göstermektedir.

Boşluk: İster iki boyutlu ister üç boyutlu olsun sanat eserlerinin yapımında temel bir unsurdur. Şekil, etrafındaki boşluk aracılığıyla algılanır ve boyutlar arasındaki bağlantıyı sağlar. Boşluk, seramik eserlerde yapısal bir öge olarak çalışmanın içeriğini anlamada yardımcı olur. Her sanat eseri, biçim ve içeriğin bir bütün olarak inşa edildiği yapılardır. Biçimin her ögesi kendi içeriğini taşır ve eksiltilemez, bu unsurlardan biri de boşluktur. Boşluk, plastik bir öge olarak düşünülmeli ve biçimle birlikte şekillendirilmelidir. Seramik çanaklar için de boşluk önemli bir biçim ögesidir ve sanatsal bir bakışla ele alınarak sıradan bir çanak bile sanatsal bir nesneye dönüştürülebilir (Savaş, 2009). Boşluk seramik eserlerde sadece bir negatif alan değil, aynı zamanda eserin anlamını taşıyan, onun varlığını şekillendiren bir unsurdur.

Şekil 2. Emre Can, Ortadoğu'da Kahvaltı, Üç Boyutlu Yazıcı ve Elle Şekillendirme, 1230 °C, 21 x 58 x 41cm, 2018.



Kaynak: (Can, 2024)

Emre Can'ın "Ortadoğu'da Kahvaltı" adlı eseri, boşluğun seramik sanatında nasıl bir biçim ve içerik unsuru olarak işlendiğini vurgulayan güçlü bir örnektir (Görsel 2). Üç boyutlu yazıcı ve elle şekillendirme teknikleriyle üretilen bu eser, geleneksel bir kahvaltı sofrası düzeninin aşınmış, parça parça eksilmiş bir görünümde sunulmasıyla dikkat çeker. Buradaki boşluklar, eserin tamamlayıcı bir parçası hâline gelmiş ve eserin estetik etkisini derinleştirmiştir. Şekil, etrafındaki boşluklar aracılığıyla hem fiziksel hem de kavramsal bir anlam kazanmıştır.

Eserin üzerindeki oyulmuş, eksiltilmiş formlar, sadece maddesel bir eksiklik değil, aynı zamanda boşluğun aktif bir biçimsel unsur olarak kullanıldığını gösterir. Bu boşluklar, eserin bütünselliği içinde var olan biçimle şekillenmiş ve adeta içindeki boşluğu dışa vuran bir yapıya bürünmüştür. Sanatsal bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, eserin tamamında hem görsel hem de düşünsel olarak bir "eksiklik" duygusu yaratılarak, bu boşluklar eserin esas vurgusu haline getirilmiştir.

Işık ve Gölge: Işık ve gölge, seramik heykellerin algılanmasını ve görünümünü büyük ölçüde etkilemektedir. Işık,

eserin malzemesine bağılı olarak değişir; yalnızca astar kullanılan bir eserdeki ışık etkisi ile üzerine sır uygulanmış bir eserdeki ışık etkileri birbirinden farklıdır. Benzer şekilde eser şekillendirilmesinde kullanılan çamur türleri de ışık etkisini değiştirmektedir. Ayrıca, pürüzlü bir yüzeyle sırlı ya da perdahlı bir yüzeydeki ışık etkileri de değişkenlik gösterir.

1950’lerden itibaren, sanatla mekan, devinim ve zaman gibi kavramların birleşmesi, sanatçıların yeni malzemelere olan ilgisini artırmıştır. Bu süreçte teknoloji ve bilimin sağladığı malzemelerin sanatta kullanılmaya başlanması, seramik sanatı da dahil olmak üzere birçok plastik sanat dalında zgr ve disiplinler arası bir anlatım dilinin oluşmasına ivme kazandırmıştır. Özellikle ışığın fiziksel özellikleri, seramik sanatında sanatçılar tarafından plastik bir olgu olarak kullanılarak, porselenin ışık geçirgenliği gibi etkilerle ifade dilini genişletmiştir (Sarnıç ve Gök, 2020).

şekil 3. Berk Ergül, “Porcellana”, 2023



Kaynak: (Ergül, 2023).

Ergül, porselenin ışık geçirgenliğini eserlerinde vurgulayan, kavramsal ve teknik olanakları değerlendiren sanatçılardan birisidir. “Porcellana” eserleri ışığı içine alacak şekilde konik bir yapıda tasarlanmıştır (Görsel 3). Eser doğal ışıkla sergilenerek, tanrısal ışıkla ilişkilendirilmiştir. (Ergül, 2023).

Bu eserde, özellikle porselen malzemenin ışık geçirgenliği etkili bir biçimde kullanılmıştır. Işığın fiziksel özelliklerinin seramik yüzeylerle nasıl bir ilişki kurduğunu gözler önüne sermektedir. Porselen, ışık geçirgenliği ile bilinen özel bir seramik çamurudur. İnce yapılı porselen formlar, ışık altında adeta yarı saydam bir etki yaratmaktadır. Bu durum, eserlerdeki yüzeylerin hem ışıkla dolup taşmasına hem de gölgelerin çok daha derin ve etkileyici bir biçimde hissedilmesine olanak tanımaktadır. Görseldeki porselen formların yüzeyinde oluşan ışık oyunları hem nesnelerin sınırlarını hem de içlerindeki detayları belirginleştirmektedir.

Doku: Doku, malzemenin dış görünümünü tanımlar ve görsel olarak algılanır. Seramik heykellerde doku, ışık ve yüzey etkileşimi sonucu oluşur ve pürüzlülük veya pürüzsüzlük hissini verir. Doku, yüzeyde çeşitlilik yaratmak için kazıma, renkli çamurlar ve baskı teknikleri vb. gibi yöntemlerle zenginleştirilebilir.

Şekil 4. Selim Çınar, "gerçeğe dönüşen vaatler gibi", stoneware, elle şekillendirme, kazıma dekor tekniği, mavi sır, 1050 °C, 21 x 45 x 25 cm, 2022.



Kaynak: (Çınar, 2022)

Selim Çınar'ın "*gerçeğe dönüşen vaatler gibi*" adlı eseri, seramik sanatında dokunun önemi üzerine etkili bir örnektir (Görsel 4). Çınar'ın kullandığı kazıma teknikleri, yüzeydeki mavi sırla birleşerek izleyicide güçlü bir dokunsal ve görsel etki yaratmaktadır. Bu eser, doku öğesinin sanatçının niyetini ifade etmede nasıl bir araç haline geldiğini gözler önüne sererken, aynı zamanda çağdaş seramikte dokunun estetik, anlam ve algı açısından rolünü keşfetmemize olanak tanımaktadır.

Kazıma, çamur deri sertliğindeyken veya kuruduktan sonra yüzeyin çeşitli aletlerle aşındırılması işlemidir (Tazeoğlu Filiz, 2024, s.7). Bu teknik kullanılarak yüzeyde oluşturulan katmanlar ve dokusal etkiler, forma hem derinlik hem de ritim kazandırmaktadır. Yüzeyde oluşturulan katmanlar, sırn uygulandığı alanlarda parlaklık ve matlık arasındaki geçişlerle kontrast oluşturmaktadır. Sırın dokuyla birleşimi, ışığın yüzeye çarpış şekline göre değişen bir görsel efekt yaratmaktadır. Bu etki, izleyiciyi yüzeye daha yakından bakmaya teşvik etmektedir. Bu eserde doku, yalnızca görsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda izleyicinin algısında dokunsal bir his uyandıran bir element olarak da yer almaktadır. Doku, fiziksel olarak dokunulmasa bile görsel olarak pürüzlülük ve pürüzsüzlük hissi yaratmaktadır. Yüzeydeki girinti ve çıkıntılar, izleyicinin gözünde bir dokunma hissi yaratırken, aynı zamanda malzemenin ham doğasını da hissettirmektedir.

Renk: Renk, genel tasarımda güçlü bir unsurdur ve seramik sanatında da önemli rol oynar. Çağdaş seramik sanatında rengin kullanımı sır, astar veya çamurun pigment veya oksitlerle renklendirilmesi yoluyla gerçekleştirilir. Günümüzde pigment teknolojilerinde gerçekleşen yenilikler sayesinde her renk pigment elde edilebilir ve uygulanabilir hale gelmiştir. Seramik sanatında da renklerin özellikleri ve birbiriyle kurdukları ilişkiler rengin etkili ve doğru kullanımı temelinde daha önemli hale gelmiştir (Tazeoğlu Filiz ve Çınar, 2024).

Şekil 5. Ferda Tazeoğlu Filiz, 3m2 serisi eser no:6, Porselen, kalıp ve elle şekillendirme, 1210 °C, 18x20x17cm, 2024



Kaynak: (Tazeoğlu Filiz, 2024)

Ferda Tazeoğlu Filiz'in "3m²" isimli koleksiyonunda yer alan no:6 kodlu çalışma akromatik renklerin etkili bir biçimde kullanıldığı uygulamalardandır. Çalışmalarında ağırlıklı olarak sgraffito tekniğini kullanan sanatçı, form yüzeyinde topografik çağrışımları olan çizgisel ve lekesel alanlar yaratmaktadır. Yarattığı bu alanları açık koyu kontrastın en uç noktası olan siyah ve beyaz etkilerle oluşturan sanatçı, formun bazı kısımlarında kullandığı neon sarı-yeşil sır ile bu kontrast etkileri daha güçlü hale getirmektedir.

5.2. Eser Türü

Eserin türü, eserin dış görünüşü veya nihai şekli ile ilgili olarak sınıflandırılmaktadır. Farklı türlerdeki seramik heykel eserleri dört başlık altında örneklerle değerlendirilmiştir;

Figüratif Heykel: Üç boyutlu olarak şekillendirilmiş, doğrudan elle, sucuk tekniği, 3D yazıcı veya çömlekçi çarkında yapılan, ya da kalıplar kullanılarak gerçekleştirilen heykellerdir. Kil ya da seramik teknikleri kullanılarak üretilir.

Şekil 6. Claire Curneen, “Over My Dead Body”, 2013, porcelain, height 75cm



Kaynak: (Curneen, 2024)

Claire Curneen'in “*Over My Dead Body*” adlı eseri, insan bedeni ve varoluşun kırılganlığını ele alan figüratif bir heykeldir. Curneen'in genel olarak çalışmalarında işlediği temalar arasında insanın içsel dünyası, bedenin fiziksel ve ruhsal yaraları yer almaktadır. Bu eser, ismi itibariyle ölüme dair bir referans taşısa da figürün duruşu, simbolizm ve kullanılan süsleme detayları, eseri sadece ölüm kavramına indirgmeden daha derin bir varoluşsal sorgulamaya davet etmektedir.

Heykelde ilk göze çarpan beyaz porselen üzerine mavi ve altın detaylardır. Beyaz porselen, saflık, temizlik ve kırılganlıkla ilişkilendirilmektedir; bu da eserin derin tematik yapısına katkı sağlamaktadır. Mavi çiçek desenleri, seramiğe canlılık ve doğaya gönderme yapan bir simbolizm katarken, aynı zamanda sakinliği ve huzuru çağrıştırmaktadır. Bu renk, insan bedeninin doğa ile olan ilişkisinin altını çizer. Altın varak ise figürün belirli noktalarında kullanılarak eserin lüks ve kutsal bir boyuta geçmesini sağlamaktadır. Altın rengin parlaklığı ve dikkat çekici doğası, eserde kullanılan diğer renklerin sadeliğine kontrast oluşturur ve izleyicinin figüre dair farkındalığını artırır. Heykelin

yüzeyi mavi-beyaz çini desenleriyle kaplanmıştır. Bu desenler porselenin kırılğan ve zarif doğasını daha da vurgulamaktadır. Çiçekler aynı zamanda yaşamın geçiciliğine dair bir imge olarak durmaktadır. Eserde kullanılan beyaz porselen, figürün safiyetini ve kusursuz doğasını simgelerken, altın varak detaylar bu saflık ve kırılğanlık arasındaki zıtlığı güçlendirmektedir. Altın varakla yapılan ince işçilik, heykelin değerli ve mistik bir havaya sahip olmasına katkı sağlarken, figürün manevi bir yanını ve kutsallığını öne çıkarmakta ve insan bedeninin hassasiyeti ve ruhani bir varlık olma durumu üzerine düşünceler uyandırmaktadır. Ayrıca, porselenin kırılğan doğası ile figürün duruşu, insanın yaşamı ve ölümlülüğünü simgeleyen bir temsile dönüşmektedir.

Curneen, 75 cm yüksekliği ile izleyiciyi gerçek boyutlara yakın bir insan figürüyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu boyut, heykelin etkileyciliğini arttırmaktadır. Bu sayede izleyiciyle daha yakın bir etkileşim sağlamaktadır. Figür, insan ölçeğine yakın olmasından ötürü, izleyici onunla kişisel bir bağ kurabilmektedir. Eserde bakılması gereken bir diğer konu dokudur. Porselenin pürüzsüz ve parlak yüzeyi, heykelin zarafetini ve kırılğanlığını ön plana çıkarmaktadır. Eserde, porselenin doğal pürüzsüzlüğü, figürün anatomik formunun detaylarını vurgular. Ayrıca, altın varakların uygulandığı noktalar, figürün belirli bölümlerini görsel olarak öne çıkararak

Sonuç olarak Claire Curneen'in "Over My Dead Body" eseri, sanatın temel öğelerini ustalıkla kullanarak izleyiciyi derin düşüncelere sevk eden bir çalışma sunar. Boyut, insan ölçeğinde bir ilişki kurarken, renk kullanımında beyazın saflığı ve mavi ile altın detaylar eserin ruhani yönünü vurgular. Doku, porselenin pürüzsüzlüğü ve çiçek desenlerinin kabartmasıyla eserin dokunsal hissini güçlendirirken, ışık ve gölge oyunları, altın varakların yansıttığı ışıkla figüre hareketlilik ve derinlik katar. Boşluk, eserin çevresinde dolaşarak her açıdan

farklı bir perspektif sunulmasına olanak tanır. Bu unsurlar, eserin kavramsal derinliğini teknik açıdan güçlendirerek Curneen'in sanatındaki insan varoluşu ve kırılganlığı temasını derinlemesine keşfetmemizi sağlar.

Mekân Düzenlemeleri: Seramik heykel teknikleri kullanılarak yapılan, gerçek sergi alanlarında ya da dış mekanlarda sergilenen düzlemsel veya üç boyutlu düzenlemelerdir. Bu, sanat eserlerinin belirli bir mekân içinde düzenlenmesini tanımlayan sanatsal bir terimdir. Sanatçılar, izleyiciyi eserin içinde aktif bir rol oynamaya teşvik ederek, sanat ve toplum arasındaki bağı güçlendirmeyi amaçlar.

Şekil 7. Paul Cummins, "Blood Swept Land and Seas of Red"



Kaynak: (Cummins, 2024)

Paul Cummins'in "Blood Swept Land and Seas of Red" adlı eseri, elle şekillendirilen 888.246 adet seramik gelincik ile oluşturulmuş büyük çaplı bir mekân düzenlemesidir. Bu çalışma, Birinci Dünya Savaşı'nda ölen İngiliz ve İngiliz Milletler Topluluğu askerlerini anmak için tasarlanmış olup, Londra Kulesi'nin çevresindeki hendekte seramik gelincik çiçeklerinin yerleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu eser, izleyiciye güçlü bir tarihsel ve duygusal mesaj iletirken, aynı zamanda izleyiciyi fiziksel olarak eserin içine çekerek sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi derinleştirir. Eserin çözümlemesi,

temel sanat unsurları olan boşluk, doku, renk, ışık, gölge ve boyut unsurları bağlamında yapılabilir.

Eserin boşluk kullanımı hem fiziksel hem de kavramsal olarak önemli bir rol oynamaktadır. Seramik gelincikler, Londra Kulesi'nin çevresindeki geniş hendek alanını dolduracak şekilde yerleştirilmiştir. Bu geniş boş alanda yer alan binlerce kırmızı çiçekler askerlerin kaybını temsil eden bir metafora dönüşmektedir. Gelinciklerin yoğunluğu, bu boşluğun savaşın neden olduğu kitlesel kayıpların fiziksel bir yansıması olarak algılanabilir. Boşluk, izleyiciye hem fiziksel hem de duygusal bir alan sunarak eserin içine çekilmelerine ve bu büyük trajediye tanıklık etmelerine olanak tanır.

Seramik gelincikler, her birinin el yapımı olması sebebiyle benzersiz bir dokuya sahiptir. Bu el yapımı doku, her bir askerın bireysel hikayesini ve kimliğini temsil eder. Ayrıca, seramik malzemenin pürüzlü ve doğal dokusu, savaşın sertliğini ve trajedisini simgelemektedir. Gelinciklerin hepsi aynı şekle sahip gibi görünse de dokularındaki küçük farklılıklar, eserin alt metninde bireyselliğin ve kaybın izlerini taşımaktadır. Çiçeklerin tek başına taşıdığı dokunun yanı sıra bir araya gelerek oluşturdukları doku da doğanın yansıması niteliğindedir.

Eserin en dikkat çekici unsurlarından biri renktir. Gelinciklerin yoğun kırmızı rengi, savaşta dökülen kanı ve yaşanan kayıpları güçlü bir şekilde simgelemektedir. Kırmızı rengin duygusal yükü, izleyicide derin bir üzüntü ve saygı uyandırmaktadır. Londra Kulesi'nin gri taş duvarlarıyla oluşturduğu kontrast ise hem tarihin somut yapısının hem de savaşların yıkıcılığının bir ifadesidir. Eserde kullanılan tekdüze kırmızı renk, bir yandan kitlesel kayıpların birliğini temsil ederken, diğer yandan da her bir bireyin özgün hikayesini hatırlatmaktadır.

Eserin ışık ve gölge kullanımı, günün farklı saatlerinde değişen bir atmosfer yaratmaktadır. Güneş ışığının gelinciklerin üzerindeki yansımaları, gölgelerin değişimiyle birlikte esere dinamik bir boyut kazandırmaktadır. Bu gölge oyunları, eserin sabit olmaktan uzak olduğunu, sürekli değişen bir görüntü sunduğunu göstermektedir. Işık, kırmızı gelinciklerin parlaklığını artırırken, gölgeler eserin dramatik etkisini pekiştirmektedir. Bu devasa boyutlardaki yerleştirme izleyicide orada olma isteği uyandırmaktadır.

Paul Cummins'in "Blood Swept Land and Seas of Red" eseri, seramik malzeme kullanılarak yapılan bir mekân düzenlemesi olarak, izleyiciyi sanatsal bir deneyimle derinden etkiler. Boşluk, doku, renk, ışık, gölge ve boyut gibi temel sanat unsurlarının ustaca kullanımı, eserin hem görsel hem de duygusal gücünü artırır. Kırmızı seramik gelinciklerle oluşturulan bu devasa yerleştirme, savaşın yıkıcılığını, kaybın büyüklüğünü ve insan hayatının değerini güçlü bir şekilde hatırlatır.

Paul Cummins, bu eserinde, Birinci Dünya Savaşı'nın insanlık üzerindeki yıkıcı etkisini ve bu süreçte hayatını kaybeden İngiliz askerlerini anma amacını güder. 888.246 seramik gelincik, savaşta ölü sayısını birebir temsil etmektedir. Cummins'in bu projedeki sanat anlayışı, anı ve hatırlatma ekseninde şekillenir. Bu noktada sanatçı, yalnızca bir heykel yaratmaktan ziyade, kolektif hafızayı canlandıran bir eylemde bulunur. Her bir seramik gelinciğin el yapımı olması, sanatçının kayıplara olan bireysel ve eşsiz saygısını yansıtmaktadır.

Cummins, sanatçı olarak izleyiciyi sadece izleyici konumunda bırakmaz; katılımcı bir deneyime davet eder. Gelinciklerin her biri satılıp alıcıya teslim edildikten sonra bile bu kayıp anma eylemi devam eder, çünkü her bir alıcı o gelinciği bireysel olarak sahiplendiğinde, bu kolektif hafıza eyleminin bir

parçası haline gelir. Cummins, aynı zamanda seramik malzemenin dayanıklılığı ile savaşa karşı direnci simgelerken, savaşın trajedisini ve kalıcılığını da bu malzemeye ifade eder. Seramik hem kırılğan hem de güçlüdür; bu da insan yaşamının ve savaşın yıkıcılığının çift yönlü doğasını sembolize etmektedir.

Cummins, izleyiciyi eserin bir parçası haline getirerek, anımsama ve kolektif hafızaya katılım eylemini güçlendirir. İzleyici, sadece eseri görmekle kalmaz, aynı zamanda eserin bir parçasını (seramik bir gelinciği) satın alarak bu katılımı fiziksel bir düzeye taşır. Bu noktada, eseri satın almak, bir sanat eserine sahip olmaktan öte, anı sahiplenmek anlamı taşımaktadır. Her bir gelincik, izleyicinin hayatında savaşla ilgili kişisel bir bağ ve anımsama unsuru haline gelir.

Seramik Panolar: Duvar yüzeylerini seramikle kaplamak için yapılan çalışmalardır. Bunlar kabartma rölyef veya oyma şeklinde olabileceği gibi küçük parçalar halinde bir araya getirilmiş ve sırlı ya da sırsız olabilirler. Seramik alanında pano deyince ilk olarak dekoratif örnekler akla gelse de sanatsal değeri yüksek pano örnekleri de mevcuttur.

Şekil 8. Paul Cummins, "Blood Swept Land and Seas of Red"



Kaynak: (Stein,2024).

Kala Stein'in "*Atmospheric River*" adlı eseri hem kavramsal derinliği hem de teknik ustalığı ile dikkat çeken bir seramik panodur. Sanatçı, Kaliforniya'da 2023 yılında yaşanan büyük bir atmosferik nehir olayını seramik ve sır aracılığıyla yorumlayarak, iklim değişikliğine dikkat çekmektedir. İklim değişikliği, doğanın kırılganlığı ve çevresel değişim temaları, sanatçının kullandığı formlarla izleyiciye güçlü bir şekilde yansıtılmaktadır.

Sanatçı, eserinde kullandığı kil ve sıran doğal deformasyonlarını ve akışkanlığını, yerkürenin doğasıyla bağlantı kurarak yorumlamaktadır. Bu kavramsal derinlik, iklim krizinin bir parçası olan bizleri de eserin içine çekmektedir. Parçalardaki yüzey deformasyonları ve ısıya maruz kalmaları sonucu oluşan organik plakalar, iklim değişikliğinin ve çevresel dönüşümlerin sembolü olarak yorumlanabilir. Eserin tamamı, 100 adet el yapımı terracotta karodan oluşmaktadır. Bu karolar, yerleştirildikleri düzlemde büyük bir haritayı ya da navigasyon sistemini andıran bir yapıya sahiptir. Bu, izleyiciye bir yandan coğrafi bir haritaya bakıyormuş hissi verirken, diğer yandan doğanın bozulma süreçlerine dair bir metafor sunmaktadır.

Şekil 9. Kala Stein, “Atmospheric River” detay



Kaynak: (Stein, 2024).

Eserin teknik olarak en dikkat çekici yönlerinden biri, Stein'in sır kullanımındaki özgünlük ve spontane uygulamalardır.

Sır, parçalar üzerinde kontrollü bir akışla uygulanmış ve yüksek ısıda pişirilerek, yeryüzü olaylarını canlandırılmıştır. Stein'in özellikle sırlama sırasında kullandığı atık stüdyo sırlarını kullanması çağdaş sanat pratiklerinde oldukça önemli bir kavram olan sürdürülebilirliğe dikkat çekmektedir. Eserin montajında kullanılan ızgara yapısı (Görsel 9), modüler bir yaklaşımı işaret etmektedir. Her bir karo, büyük bir bütünün parçasını oluşturmaktadır. Bu da iklim krizinin bireysel ve kolektif boyutlarını simgelemektedir. Her bir karo üzerinde yapılan çizgiler ve sır uygulamaları, suyun akışını ve atmosferik olayların etkilerini betimleyerek eserin tematik içeriğini güçlendirmektedir.

Stein'in bu eseri, teknik anlamda yüksek ısılarda pişirilmiş sırların nasıl doğal olarak deformasyona uğrayabileceğini ve bu deformasyonun estetik bir anlatı unsuru olarak nasıl kullanılabileceğini gösteren başarılı bir çalışmadır. "Atmospheric River" eseri hem kavramsal hem de teknik olarak zengin bir içeriğe sahiptir. Eserin seramik malzeme üzerinden verdiği mesajları daha derinlemesine anlamak için temel sanatsal unsurlar olan boşluk, doku, renk, boyut, ışık ve gölge başlıkları altında bir inceleme yapmak gerekmektedir.

Boşluk, seramik sanatında formu algılamada en önemli unsurlardan biridir. "Atmospheric River" eserinde boşluk, modüler yapının oluşturduğu ızgara sistemi ile vurgulanmıştır. 100 adet terracotta karonun bir araya gelmesiyle oluşan bu yapı, her bir parçanın kendine ait bir boşluğa sahip olduğu ve aynı zamanda bütünle olan ilişkisini gösteren bir kurgu oluşturur. Bu kurgu, doğanın genişliği ve atmosferik olayların büyüklüğü hakkında bir his uyandırır. Çok fazla rölyef etkisi olmayan bu eser bir tablo gibi değerlendirilerek dolu boş, sık seyrek gibi temel sanat öğeleri aktif bir şekilde yüzeysel etkilerle kullanılmıştır.

Eserin en dikkat çekici yönlerinden biri, yüzey dokusudur. Stein'in uyguladığı sır, yüzeyde akıcı ve pürüzlü bir yapı oluşturmuştur. Bu doku, suyun ve atmosferik olayların hareketini, aynı zamanda jeolojik dönüşümleri simgeleyen bir yapıya dönüşmüştür. Terracotta malzemesinin doğal, hafif pürüzlü dokusu, yeryüzünün toprakla olan ilişkisini ima ederken; sır ile oluşturulan parlak, kaygan yüzeyler ise suyun ve atmosferin dinamiklerini anlatmaktadır. Bu iki farklı dokunun birleşimi, eserdeki kontrastı artırarak, izleyicinin dikkatini detaylara çekmektedir.

Renk paleti eserde güçlü bir simgesel değer taşımaktadır. Eserin temel malzemesi olan terracotta, doğal toprak rengiyle doğrudan bir toprak ve yeryüzü göndermesi yapmaktadır. Bu renk, kilin özünü ve yeryüzüyle olan ilişkisini vurgulamaktadır. Terracotta'nın sıcak tonları, doğanın sıcaklığını ve organik yapısını simgelemektedir. Sırın kullanıldığı bölgelerde ise metalik, gri ve mavi tonlar hâkimdir. Bu renkler, atmosferik olayların soğukluğunu, suyun ve havanın hareketini çağrıştırır. Özellikle mavi tonlar, okyanuslar ve su ile olan bağlantıyı güçlü bir şekilde hissettirir. Ayrıca, mavi sırın geri dönüştürülmüş malzemelerden oluşması, çevresel farkındalık temasını desteklemektedir.

Eserin toplam boyutu, devasa bir atmosferik olayı simgelemesi açısından etkileyici bir büyüklüğe sahiptir. Stein'in büyük boyut kullanımı, izleyiciye doğrudan bir fiziksel etki yaratırken; izleyici, eserin büyüklüğü karşısında küçülür ve böylece doğanın büyüklüğü karşısındaki acizliğini hatırlar. Temel sanatın bir diğer unsuru ışık ve gölge, Stein'in eserinde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Yüzeydeki sırın parlak yapısı, ışığın farklı açılardan yansımaları sağlar, bu da eserin dinamizmini artırır.

Bu başlıklar altında değerlendirdiğimizde, "Atmospheric River", sadece estetik bir seramik pano çalışması olmanın ötesine geçerek, doğanın kırılgan yapısını, iklim değişikliğini ve çevresel dönüşümleri düşünmeye teşvik eden güçlü bir sanatsal anlatı sunmaktadır.

Disiplinlerarası Yaklaşımlar: En az iki farklı disiplinin bir araya gelerek oluşturduğu yaklaşımı kapsamaktadır. Bu seramik alanında, bir malzemenin diğer bir malzeme ile uyum içinde bir araya gelmesi olarak tanımlanabilir. Modern sanatın ortaya çıkışıyla birlikte, seramik sanatında yeni malzemelerin kullanım fikir geliştirilmiştir. Her malzemenin fiziksel ve ifade özellikleri dikkate alınarak sanat eserleri yaratılabilir. Performans sanatlarında seramik kullanımı bu alana örnek olarak gösterilebilir.

Şekil 10. Phoebe Cummings, “Triumph of the Immaterial”, 2017



Kaynak: (Cummings, 2024)

Disiplinlerarası yaklaşımlar, sanatın farklı alanlarını bir araya getirerek yeni ve yenilikçi sanat eserleri ortaya çıkaran bir yaklaşımdır. Seramik sanatı da bu anlamda farklı disiplinlerle birleşerek yeni ifade biçimlerine olanak tanır. Seramik ve performans sanatı arasındaki birleşim, disiplinlerarası bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

Phoebe Cummings, seramikle performans sanatını bir araya getirerek disiplinlerarası bir yaklaşım sunan çağdaş bir sanatçıdır. Cummings, eserlerinde kilin geçici ve dönüştürülebilir doğasını kullanarak zaman, malzeme ve performans ilişkisini sorgular. Sanatçının "Maddi olmayanın zaferi" adlı performansı, seramiğin fiziksel yapısının performatif bir biçimde kullanıldığı önemli bir eserdir.

"Maddi olmayanın zaferi" performansında, Cummings kil ile geçici heykeller yaratmakta ve sergilemektedir. Ancak bu heykeller, süreç içinde bilinçli bir şekilde yıkılmakta veya bozulmaktadır. Sanatçı, performans sırasında kil ile çalışırken, izleyici bu yaratım sürecine tanıklık eder ve eserin yalnızca sonuç değil, aynı zamanda yaratım sürecinin de sanatın bir parçası olduğunu görür. Performansın sonunda ise, seramik eserlerin kırılganlığı ve bozulabilirliği vurgulanarak malzemenin geçici doğası izleyiciye aktarılır.

Bu eser, seramik malzemenin performatif bir araç olarak kullanıldığı nadir örneklerden biridir. Cummings, seramik ile performansı bir araya getirerek malzemenin estetik ve fiziksel özelliklerini, zaman ve geçicilik kavramları ile ilişkilendirir. Seramiğin kalıcı ve dayanıklı yapısına karşı bir kontrast oluşturan bu performans, sanatçının malzeme ve zamanla nasıl oynadığını gözler önüne serer. Bu örnekte, seramik sanatının geleneksel kullanımı, performans sanatıyla birleşerek yeni bir anlam kazanmaktadır. Seramik malzeme, sadece görsel bir heykel malzemesi olmanın ötesinde, bir zaman ve geçicilik sembolü haline gelir. Performans sanatı ise bu süreci izleyiciye canlı bir deneyim olarak sunar, böylece izleyici yalnızca sanat eserini değil, onun yaratılma ve yok olma sürecini de izler.

Cummings'in bu yaklaşımı, fiziksel ve ifade özellikleri farklı olan iki disiplinin uyumlu bir biçimde bir araya gelmesini sağlar. Seramik, hem elle tutulur bir malzeme olarak hem de

performans sanatına entegre edilmiş bir zaman metaforu olarak işlev görür.

6. SONUÇ

Seramik eserlerin çözümlemesi hem teknik hem de estetik bakımdan derin bir anlayış geliştirmek açısından kritik bir süreçtir. Bu analiz, sanatın zanaatla kesiştiği ince çizgide ilerleyerek, hem eserlerin tarihsel ve kültürel bağlamını kavramamızı hem de sanatçının yaratıcı vizyonunu anlamamıza yardımcı olur. Sanatçı merkezli kuramlar, sanatçının yaratıcı sürecini, kişisel deneyimlerini ve iç dünyasını incelerken; alıcı merkezli kuramlar, izleyicinin eseri nasıl algıladığını ve onunla nasıl etkileşime geçtiğini analiz eder. Diğer yandan, eser merkezli kuramlar ise eserin teknik özelliklerini, kullanılan malzemeleri, kültürel kodları ve biçimsel yapısını odağa alır. Bu kuramsal yaklaşımların birleşimi, seramik sanatının çok boyutlu doğasını daha geniş bir perspektifle kavramamıza ve değerlendirmemize olanak tanır.

Seramik eserlerin teknik analizi, kullanılan malzemelerin türü, üretim teknikleri, pişirme yöntemleri, sır çeşitleri ve dekoratif unsurlar gibi detaylara odaklanırken, estetik analiz ise eserin biçimsel özellikleri, renk, doku, hacim ve kompozisyon gibi sanatsal yönlerini ele alır. Teknik ve estetik çözümlemelerin birleşimi, seramik eserlerin değerini tam anlamıyla takdir edebilmemizi sağlar. Ayrıca, bu eserlerin sanat tarihi içindeki yerini, onları meydana getiren kültürel, sosyal ve ekonomik koşulları anlamamıza da yardımcı olur.

Modern çağın bilimsel ve sanatsal gelişmeleri, sanatçılara yeni ifade olanakları sunmuş, bu da seramik sanatında farklı kültürel etkileşimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Malzeme ve tekniklerin tarihsel evrimi, modern seramik sanatının çeşitli yorumlarını ve sanatçılar arasındaki yaratıcı diyalogları

etkilemiştir. Uygulamalı analizler, geleneksel seramik tekniklerinden modern tasarım anlayışlarına kadar geniş bir yelpazede yeni ifade biçimlerinin doğuşunu gözler önüne sermektedir. Bu, sanat eserlerinde biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi de farklı açılardan ele almamıza olanak tanır. Biçim ve içerik arasındaki bu diyalektik ilişki, sanat eserlerinin anlamını ve izleyici üzerindeki etkisini derinleştirir.

Standart izleyiciler, temel sanat bilgileri ve kişisel deneyimleri doğrultusunda eserin genel amacını anlayabilirken, eleştirmenler izleyicinin anlamakta zorlandığı noktaları açığa çıkarmak ve sanatçının niyetini daha anlaşılır hale getirmekle görevlidir. Eleştirmenler, aynı zamanda sanatçıların eserlerine kattığı derin anlam katmanlarını gün yüzüne çıkararak, izleyicilerin estetik deneyimlerini zenginleştirebilir. Çağdaş seramik sanatı, mekân kurgusu gibi yeni estetik kavramları da içermekte ve böylece yalnızca teknik beceriyle sınırlı kalmayan, aynı zamanda güçlü kültürel mesajlar içeren bir ifade aracı haline gelmektedir.

Bu bağlamda, seramik eserlerin çözümlemesi sadece teknik yeterliliklerin ve estetik kaygıların değerlendirilmesini değil, aynı zamanda eserin kültürel bağlamı, tarihsel arka planı ve sanatçının kişisel vizyonunu anlamayı da içerir. Bu çok yönlü yaklaşım, seramik sanatını daha kapsamlı ve zengin bir perspektifle anlamamızı sağlar. Seramik eserler, her biri kendi içinde bir hikâye taşıyan, teknik bilgi, estetik anlayış ve kültürel ifade biçimlerinin kesişiminde yer alan benzersiz sanat objeleri olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Artut, K. (2006). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Anı Yayıncılık, Ankara.
- Can E., (2024) Ortadoğu'da Kahvaltı, Üç Boyutlu Yazıcı ve Elle Şekillendirme, 1230 °C, 21 x 58 x 41cm, 2018. Emre Can kişisel arşiv.
- Cummings C., (2017) "Triumph of the Immaterial", <https://symbioscene.com/phoebe-cummings/>
- Cummins P., (2024) "Blood Swept Land and Seas of Red" <https://www.flickr.com/photos/mdpettitt/14934492598>
- Curneen C., (2024) "Over My Dead Body", 2013, porcelain, height 75cm, photo: Dewi Tannatt Lloyd <https://clairecurneen.com/work/>
- Çınar S., (2022) "gerçeğe dönüşen vaatler gibi", stoneware, elle şekillendirme, oyma dekor tekniği, mavi sır, 1050 °C, 21 x 45 x 25 cm, Selim Çınar kişisel arşiv.
- Ergül, B. (2023) Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Porselenin Işık Geçirgenliği (Yayın No. 844907) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi
- Gündüz E., (2024) Mutfak Dörtlüsü Serisi/ Kitchen Quartet Series 1/4, endüstriyel karo ve döküm porselen üzerine sır altı çizim, 35x35 cm, 2024. Elif Gündüz kişisel arşiv.
- Gündüz, E., ve Feyzoğlu, E. (2024). Seramik Sanatında Çizim: Boyutlar Arası Hacim Oyunları. Sanat Yazıları (50), 104-117. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1407540>
- Moran, B. (2012). Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi. İletişim Yayınları, İstanbul.

- Sarnıç, K. Ö., & Gök, Ö. (2020). Seramik Sanatında Işığın Plastik Bir Olgu Olarak Kullanımı. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(3), 857-871. <https://doi.org/10.32709/akusosbil.691452>
- Savaş, U. T. (2009). Seramik Sanatında 'Boşluk'. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(3). <https://doi.org/10.18603/std.35474>
- Sıtkı, M. Erinç. (2004). Resim Eleştirisi Üzerine. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Sözen, M. Ve Tanyeli, U. (2018). Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Stein K., (2023) "Atmospheric River" detay. <https://kalastein.com/#/atmospheric-river/>
- Tazeoğlu Filiz F., (2024) 3m2 serisi eser no:6, Porselen, kalıp ve elle şekillendirme, 1210 °C, 18x20x17cm, (Ferda Tazeoğlu Filiz kişisel arşiv).
- Tazeoğlu Filiz, F., (2024). Çağdaş Seramik Sanatında Kullanılan Astar Dekorları ve Uygulama Yöntemleri E. Akça ve H. Ak (Ed.) Plastik Sanatlar Alanında Seramik Ve Cam Üzerine Yaklaşımlar 2. Akademisyen Yayınevi, Ankara.
- Tazeoğlu Filiz, F., ve Çınar, S. (2024). Seramik sanatında renk ilişkilerinin Johannes Itten'ın renk teorisi ekseninde değerlendirilmesi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 14(3), 923-938. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.1441981>

SERAMİK SANATINDA PARAFİN UYGULAMALARI¹

Selim ÇINAR²

1. GİRİŞ

Dekor, herhangi bir yüzeyde oluşturulan alçak – yüksek ya da düz, renkli ya da renksiz, tek başına ya da çoklu düzenlemedir. Tarihsel süreçte insan çevresinde olan nesneleri daha estetik hale getirme eğiliminde olmuştur. Süsleme olgusu insanlık tarihi ile başlar ve insanlık tarihinin her türlü kavramsal ve biçimsel süreçlerinden doğrudan etkilenir (İba, 2024:464). Kişi, bireysel ya da toplumsal amaçlı yaşadığı çevreyi, eşyasını biçimsel ve yüzeysel kurgulamak ister. Süslemenin etkisinden her alanda söz edilebilmektedir. Seramik disiplini içerisinde de önemli bir yere sahiptir. İnsanlık tarihi ile neredeyse paralel ilerleyen seramik kültürünün ilk süsleme eğilimleri kilden üretilmiş günlük kullanım eşyalarının üzerine -elle ve çeşitli ilkel aletlerle- yapılan dekoratif uygulamaları kapsarken, zaman içinde dekor tekniklerinin geliştirilmesine olanak sağlamıştır (Tazeoğlu Filiz, 2024: 1). İlk seramik buluntularda sınırlı halde olan süsleme olgusu, yaşamsal, çevresel ve en önemlisi teknolojik ilerlemeler sayesinde çok geniş bir ilerleme göstermiştir. Seramik dekoru, çeşitli şekillendirme yöntemleri ile biçimlendirilen biçimin estetik değerinin artması ve sanatçının istekleri doğrultusunda çeşitli yüzey uygulamalarıdır.

¹ Bu çalışma “Seramik Yüzeylerde Parafin Kullanımı” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi Selim ÇINAR, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Konya/TÜRKİYE. selimcinar@selcuk.edu.tr, ORCID: 0000 0002 2380 1818.

Parafin, petrolden elde edilen renksiz, kokusuz organik bir maddedir. Seramik dekor teknikleri içerisinde parafin sıvı ve katı halde kullanılabilir. Parafin, seramik alanında çoğunlukla şablon oluşturmak için kullanılmıştır. Renksiz kalması istenen yüzeyleri parafin ile kaplayarak ve çok renkli seramik yüzeylerde renklerin karışmasını engellemek amacıyla kontur olarak kullanılmıştır. Günümüzde parafinin seramik alanında kullanımı seramik sanatçıların özgün çabaları ve teknoloji sayesinde çeşitlenmiştir.

2. PARAFİN

Parafin, petrolden elde edilen renksiz, kokusuz bir mum çeşididir. Petrolün bir yan ürünüdür. Ham petrolün işlenmesinde yan ürün olarak elde edilen yağlı parafin önce sıcakta eritilir, sonra da soğutularak donması sağlanır ve donan posa şeklindeki parafin yağlı kısımlarından süzülerek ayrılır. Parafin %20 kadar yağ ihtiva eder. Ham parafinin erime noktası 37 °C ile 48 °C, tam rafine edilmiş parafinin erime noktası ise 48 °C ile 66°C arasında değişir (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi [MEGEP], 2008).

Şekil 1. Katı halde parafin



Kaynak:(Çınar,2024)

Parafin, çamur ve seramik yüzeylerin dekor sürecinde maskeleme malzemesi olarak kullanılabilir. Yüzeylerin pishirim öncesi ya da sonrasında renklendirme ve biçimsel etkiler

kazandırmak için parafin malzemesi katı ya da sıvı halde kullanılır. Parafin, dekor sürecinde maskele özelinde hareket etmekle birlikte devamında su, astar ve sır gibi ıslak malzemeler de sürece dâhil edilmektedir. Bu noktada katı ya da sıvı halde kullanılan parafinin çamur ve seramik yüzeylere tutunma yeteneği yüksek orandadır. Seramik sanatında maskeleme malzemesi olarak kullanılan lateks, gomalak, emülsiyon, çeşitli sıvı yapıştırıcılar ve kâğıt bant gibi malzemelerin suya ya da neme maruz kaldıkları zaman yüzeye tutunma yetenekleri parafinin gösterdiği orandan oldukça düşüktür. Balmumu malzemesi de parafin ile aynı özellikleri göstermektedir. Bu çeşitlilik içerisinde hangi malzemenin tercih edileceğine dekor süreci cevap vermektedir; su, sır veya astar gibi ıslak malzemelerin kullanımlarının az ve kısa olduğu dekor süreçlerinde tüm maskeleme malzemeleri benzer özellikler gösterirken, sulu süreçlerin uzun ve çok olduğu zamanlarda parafin ve balmumu öne çıkarlar. Ekonomik açıdan parafin, balmumuna oranla daha ucuzdur.

3. SERAMİK VE ÇAMUR YÜZEYLERDE PARAFİN KULLANIMI VE TARİHÇESİ

Uzakdoğulu çömlekçiler seramikleri sırlama aşamasında maskeleme yaparak sırsız ya da farklı renklerde alanlar elde etmek amacıyla yüzyıllardır parafin ve balmumu kullanmaktadırlar. Bu kullanım 1920’lerde Bernard Leach ve Shoji Hamada tarafından Batının çömlek atölyelerine getirilmiştir (Sentance, 2004:138). Leach ve Hamada öncesinde de maskeleme tekniği İngiltere’de kullanılmıştır fakat süreç ve malzeme açısından farklılıklar göstermektedir. 18. yüzyılda İngiltere’de yüksek kaliteli ve hızlı üretilen seramiğe artan talep dolayısıyla maskeleme teknikleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Maskeleme uygulaması ilk olarak hayvansal yağlar

ile yapılmıştır. Renksiz kalacak alanlar maskelenerek diğer alanlar boyanmıştır. Daha sonra yağın seramik yüzeyden ayrılıp buharlaşacağı sıcaklığa kadar parçalar ısıtılarak renksiz alanlar tekrar ortaya çıkarılmış ve aynı yüzey üzerinde ikinci renk uygulaması yapılmıştır (Beard, 2004:10).

Seramik ve çamur yüzeylerde maskeleme, temelinde şablon oluşturma prensibine dayanmaktadır; astar ya da sır kullanım aşamasında yüzeyde bünyenin kendi renginde kalması istenen alanlar ısıtılarak sıvı hale getirilen parafin ile kaplanır. Bu alanlar yüzeye astar ya da sır uygulandığı zaman direnç göstererek sıvıları iterken, parafinle kaplı olmayan alanlar sıvıları kabul ederek emerler. Sıvı parafinin şablon oluşturma prensibine dayalı bu kullanımı seramik ve çömlekçilik tarihinin genelinde izlenebilmektedir.

Şekil 2. Sıvı halde parafin.



Kaynak:(Çınar,2024)

Parafin katı halde de çamur ve seramik yüzeylerde kullanılabilir. Deri sertliğine ya da greenware olarak adlandırılan tam kuruluk düzeyine ulaşmış çamur yüzeylere katı haldeki parafin aralıksız sürülür ve bu bölgeler daha sonra metalik oksitler ile boyanır, bisküvi ve sır pişiriminden sonra bu yüzeylerde renkli ve çatlaklı bir dokular ortaya çıkar (Kenneth, 1972:50).

Sıvı parafin greenware yüzeylerde katmanlı dokular elde etmek amacıyla kullanılabilir. Sıvı parafin fırça ya da metal akıttıcı yardımıyla çamur yüzeyine önceden belirlenmiş tasarımlar doğrultusunda ya da rastgele aktarılır. Parafin yüzeyde hızlıca donarak tutunduktan sonra nemli bir sünger ile tüm yüzey ovalanır. Bu aşamada parafin ile kaplı alanlar neme direnç göstererek aynı kalırken parafin ile kaplı olmayan alanlar aşınarak kademe kaybeder ve bir katman elde edilir (Turner, 2008:37). Sıcak ve sıvı parafin ile çalışırken, katı haldeki parafini sıvılaştırmak için elektrikli bir ocak sıcaklığı kontrol etmek açısından oldukça kullanışlıdır (Counts, 1976:109).

Orta çağ ve Rönesans dönemlerinde İspanya’da uygulanan Cuerda Seca tekniği de maskeleme açısından dikkat çekmektedir. Keten tohumu yağı ya da diğer yağlar ve mangan karışımı kullanılarak seramik yüzeylerde fırça ile çizgisel şekiller oluşturulmuştur. Daha sonra bu çizgilerin çevrelediği alanlar sırlarla doldurulmuştur, yağlı çizgiler tarafından renkli sırlar muntazam bir biçimde sınırlandırılmıştır. Bu şekilde süslenen seramik karolar mozaik benzeri görünümüyle oldukça ilgi çekicidir (Shafer, 1976:133). 12. yüzyılda farklı tekniklerin uygulandığı Büyük Selçuklu seramiği, 13. yüzyılda da gelişmeye devam etmiştir. Parafin uygulamaları bu dönemde yapılmıştır. Deri sertliğine ulaşmış seramikler üzerindeki motifler parafinle kaplanmış ve daha sonra biçimler kromit oksitli astar ile kaplanmış, parafin kromitin ana yüzeye yapışmasını engellemiştir. Bisküvi pişirimi sırasında parafin yanarak buharlaşmış ve krom motiflerin etrafına yapışmıştır (Örgen, 2007:64).

4. SERAMİK VE ÇAMUR YÜZEYLERDE PARAFİN UYGULAMALARI

Seramik ve çamur yüzeylerde parafin uygulamaları yaş ve pişmiş çamur yüzeylerinde farklı teknikler içermektedir. Katı ve sıvı parafin pişirim öncesi ve sonrasında çeşitli aşamalarda uygulanabilmektedir. Seramik üretim süreci içerisinde şablon oluşturma ve renklendirme amacıyla yapılan parafin uygulamaları her aşamada yapılabilirken, katmanlar ve ajur delikleri elde etmek için greenware denilen bisküvi pişirimi öncesi tam kuruluk aşamasında olmak gereklidir. Parafin uygulamalarında kullanılacak seramik çamuru da çeşitlilik göstermektedir. Şablon ve renklendirme parafin uygulamalarında tüm seramik çamurları kullanılabilirken, katmanlar ve ajur deliklerini parafin ile elde etmek için alçı kalıba döküm yöntemi ile şekillendirilen seramik ve porselen döküm çamurları gereklidir. Bu durumun nedeni; seramik disiplinin sahip olduğu geniş çamur yelpazesi içinde sadece seramik ve porselen döküm çamurlarının greenware aşamasında neme direnç göstermeleridir. Diğer çamurlar bisküvi pişirimi öncesi tam kuruluk aşamasında neme maruz kaldıklarında mukavemet kaybederek biçim kaybı göstermektedirler.

4.1.Parafin Ajur Tekniği

Şekillendirme işleminden sonra tam kuruluk düzeyine ulaşmış yüzeylerde ajur delikleri parafin ile elde edilebilir. Bu uygulama sadece seramik ve porselen döküm çamurları ile şekillendirilen seramiklerin yüzeylerine uygulanabilir.

Şekil 3. Parafin Ajur Tekniği Aşamaları

		
1. Aşama	2. Aşama	3. Aşama
		
4. Aşama	5. Aşama	6. Aşama

Kaynak 😊 Çınar,2024)

Parafin ajur tekniği aşamaları Tablo 1’de yer almaktadır. Parafin uygulamasından önce greenware aşamasına ulaşmış seramik karo yüzeyinde ajur yapılacak alanları belirlemek yararlı olacaktır. Ajur delikleri yüzeye orantılı bir şekilde dağıtılmazsa çatlama ya da kırılmalara neden olabilir. Elektrikli ısıtıcı yardımıyla sıvı hale getirilen parafin fırça yardımıyla seramik yüzeye sürülür. Sadece ajur deliklerinin oluşturulacağı alanlar parafin ile kaplanmaz. Artık nemli bir sünger ile ajur delikleri açma aşamasına geçilebilir. Bilinen ajur tekniğinde delikleri oluşturmak için sivri uçlu kesme aletlerinden yararlanılır fakat parafin ile ajur uygulamasında tam kuruluğa ulaşmış seramik yüzeylerde nemli sünger yardımıyla delikler oluşturulur. Parafin ile kaplanmayan alanlar nemli sünger ile ovalandıkça kademe kaybedecek ve en sonunda yüzey delinecektir. Deliklerin biçimleri uygulama yapan kişinin tasarımına bağlıdır, istenirse belli biçimli delikler oluşturulabileceği gibi amorf yapıda delikler

de elde edilebilir. Bisküvi pişirimi esnasında yüzeyi kaplayan parafin yanarak buharlaşır ve bu aşamadan sonra sırlama yapılabilir. Ajur tekniği her sır çeşidine uygun bir teknik olduğundan parafin ajur tekniğinde de istenilen sır ya da renklendirme işlemi kullanılabilir.

Şekil 4. Selim Çınar, İsimsiz, Renkli Stoneware, Kalıpla Şekillendirme, Parafin Ajur Tekniği, Tuz Pişirimi, 1280 C, 16 x 17 x 16 cm, 2023.



Kaynak:(Çınar,2024)

4.2.Parafin Kabartma Tekniği

Şekillendirme işleminden sonra tam kuruluğa ulaşmış yüzeylerde parafin kabartma tekniği ile katmanlar elde edilebilir. Bu uygulama seramik ve porselen döküm çamurları ile şekillendirilen biçimlerin yüzeylerine uygulanabilir.

Şekil 5. Parafin Kabartma Tekniği Aşamaları

		
1. Aşama	2. Aşama	3. Aşama
		
4. Aşama	5. Aşama	6. Aşama

Kaynak:(Çınar,2024)

Parafin kabartma tekniğın aşamaları Tablo 2’de yer almaktadır. Parafin uygulamasına geçilmeden önce tam kuruluğa ulaşmış seramik yüzeylere tasarımlar önceden çizilebilir ya da doğaçlama tasarımlar yapılabilir. Elektrikli ısıtıcı yardımıyla sıvı hale getirilen parafin yüzeye fırça ile uygulanır. Sadece seramik yüzeyde kabartılmak istenen alanlar parafin ile kaplanır. Bu aşamada parafin uygulamasını birkaç kat tekrarlamak alanların neme karşı direncini artıracaktır. Ardından nemli bir sünger ile tüm yüzey iyice ovalanır. Bu süreçte parafin ile kaplı olan alanlar neme karşı direnç göstereceğinden hiçbir değışime uğramayacak fakat açık alanlar neme karşı hassas olduklarından dolayı kademe kaybedeceklerdir. Böylece parafin ile kaplı alanlar kabartılmış olacaktır. Bu aşamadan sonra bisküvi ve sır aşamasına geçilebilir. Bisküvi pişiriminde parafin yanarak buharlaşır. Sır olarak bakır oksit ile renklendirilmiş şeffaf sır kullanılmıştır. Seramik

yüzeylerde elde edilen kabartma etkilerini şeffaf, yarı şeffaf, az efektli sırlar daha çok ortaya çıkarmaktadır.

Şekil 6. Selim Çınar, "Osha", Porselen, Parafin Kabartma Tekniği, Odunlu Pişirim, 10 x 20 x 12,5 cm, 1350 C, 2023.



Kaynak:(Çınar,2024)

Parafin kabartma tekniği kullanılarak biçimlerin yüzeyinde katmanlı yapının yanı sıra farklı renk düzenlemeleri de yapılabilir. Kullanılan çamuru renklendirmek ve kalıba döküm aşamasında yapılan değişimler parafin kabartma tekniği ile desteklendiğinde farklı ve özgün biçimsel ve yüzeysel etkiler elde edilebilir.

Şekil 7. Üç renkte çamurla şekillendirilmiş seramik karo



Kaynak:(Çınar,2024)

Görsel 6’da yer alan seramik karo üç farklı renkte döküm çamuru ile şekillendirilmiştir. Çamurun kendi rengi olan beyazın yanı sıra mavi ve yeşil pigment ile renklendirilmiş çamurda kullanılmıştır. Kalıba döküm aşamasında mavi, beyaz, yeşil çamurlar bu sırayla kalıp içine dökülüp boşaltılmıştır. Görünen yüzeyi mavi renkte olmakla birlikte alt katmanlarında beyaz ve yeşil katmanlar bulunmaktadır. Bu katmanlar parafin kabartma tekniği uygulanarak ortaya çıkarılmıştır.

Şekil 8. Selim Çınar, "it is real goodbye", Porselen, Parafin Kabartma Tekniği, 10 x 19 x 13 cm, 1230 C, 2024



Kaynak:(Çınar,2024)

4.3.Parafin Oyma Tekniği

Şekillendirme sonrası tam kuruluk düzeyine ulaşan yüzeylerde istenilen oyma süslemeleri parafin ile elde edilebilir. Bu teknik seramik ve porselen döküm çamur yüzeylerine uygulanabilir. Parafin şablon tekniği uygulama aşamaları Tablo 3’te yer almaktadır.

Şekil 9. Parafin Oyma Tekniği Aşamaları

		
1. Aşama	2. Aşama	3. Aşama
		
4. Aşama	5. Aşama	

Kaynak:(Çınar,2024)

Uygulama sürecinde sıcak sıvı parafin ile sadece oyma yapılacak alanlar açıkta bırakılarak diğer tüm alanlar kaplanır. Ardından nemli sünger yardımıyla oyma işlemine geçilebilir. Bilinen oyma tekniğinde oymalar özel aletler ile deri sertliğine ulaşmış seramik yüzeylerinde gerçekleştirilir fakat parafin ile oyma uygulamasında nemli sünger ile greeware aşamasında yapılır. Parafin ile kaplanmayan alanlar nemli sünger ile ovularak istenilen oranda oyulabilir. Tablo 3'te görülen seramik karonun oyma işlemi 3. aşamada tamamlanmış ve bisküvi pişirimi için hazırdır. Bisküvi pişirim esnasında yüzeyde bulunan parafin yanarak bünyeden uzaklaşır ve sırsız yüzey ortaya çıkar. Oyma yapılmış yüzeyin sırlı hali 5. aşamada yer almaktadır.

Şekil 10. Selim Çınar, İsimsiz, Stoneware Döküm Çamuru, Kalıp ile Şekillendirme, Parafin Oyma Tekniği, Kutu Pişirimi, 1050 °C, 22 x 23 x 22 cm, 2016

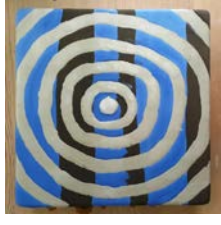


Kaynak:(Çınar,2024)

4.4.Parafin Şablon Tekniği

Seramik yüzeyler parafin şablonlar oluşturularak süslenebilir. Deri sertliğine ulaşmış çamur yüzeylerinde ve bisküvi pişirimi yapılmış seramik yüzeylerinde, sır ya da astar kullanılarak parafin şablon tekniği uygulanabilmektedir. Parafin ile şablon tekniğinde çamur yüzeyine nemli sünger ile bir müdahale gerekmediğinden bu uygulama tüm seramik çamur çeşitleri için kullanılabilir.

Şekil 11. Parafin Şablon Tekniği Aşamaları

		
1. Aşama	2. Aşama	3. Aşama
		
4. Aşama	5. Aşama	

Kaynak:(Çınar,2024)

Parafin şablon tekniği uygulama aşamaları Tablo 4’te yer almaktadır. Deri sertliğine ulaşmış yüzey üzerine parafin ile şablon uygulaması yapılmıştır. Önceden tasarlanmış süslemeler yüzey üzerine bir kalem yardımıyla hafifçe çizilerek belirlenebileceği gibi direkt parafin sürülerek doğaçlama tasarımlar da yapılabilir. Yüzeyde renksiz kalması istenen alanlar sıcak sıvı parafin ile kaplanır böylece daha sonra yapılacak astar uygulaması sırasında bu alanlar astara direnç gösterecek ve sadece açık alanlar astar ile kaplanacaktır. Renklendirme fırça ile yapılabileceği gibi daldırma, püskürtme veya akıtma yöntemleri de kullanılabilir. Renklendirme yapılırken parafin ile kaplı alanlar astarı iterken açık alanlar kabul edecektir. Renklendirme öncesi parafin ile kapatılan alanlar, bisküvi pişirimi esnasında parafinin yanarak bünyeden uzaklaşması ile ana bünyenin renginde ortaya çıkar. Bisküvi pişirimi yapılmış seramiklerin yüzeyinde de sıcak

ve sıvı halde olan parafin ile şablon oluşturulabilir. Seramik yüzeyinde ana bünye çamurunun renginde kalması istenilen alanlar parafin ile kaplanır. Ardından sır uygulaması daldırma, akıtma, püskürtme ya da fırça ile yapılır. Parafinli alanlar sırtı iterken parafinsiz alanlar sır ile kaplanacaktır. Böylece yüzeyde Görsel 8’de görüldüğü gibi sırlı – sırsız alanlar ve renk farklılıkları oluşacaktır.

Şekil 12. Parafin şablon tekniği uygulanmış seramik karo



Kaynak: (Çınar, 2024)

Şekil 13. Selim Çınar, İsimsiz, Kırmızı Çamur, Çamur Tornasında Şekillendirme, Parafin Şablon Tekniği, Oksidasyonlu Pişirim, 1050 °C, 62 x 35 x 22 cm, 2015



Kaynak: (Çınar, 2024)

4.5.Renkli Parafin Tekniği

Parafin, seramik yüzeyleri renklendirmede renklendirici olarak da kullanılabilir. Bu teknik tüm seramik çamurları için uygundur. Metal oksitler genellikle sırları renklendirmek için kullanılır. Sır içerisinde tek ya da birlikte katılarak değişik renkler elde edilmektedir (Doğın, t.y.:121). Sır yapısı, pişirim çeşidi, pişirim derecesi gibi etmenler oksitlerin verdikleri renkleri etkilemektedir (Arcasoy, 1933:190).

Elektrikli ısıtıcı yardımıyla sıvı hale getirilen parafin içerisinde renk verici oksitler katılarak seramik ve çamur yüzeyler renklendirilebilir. Sıcak sıvı parafin içerisinde toz halinde katılan oksitlerin çökmeden karıştırılarak parafin içerisinde çözölmeleri sağlanmalı ve sürekli karıştırılarak kullanılmalıdır. Tablo 5'te yer alan renkli parafin tekniği uygulamasında parafin bakır oksit ile renklendirilmiştir. Renklendirilmiş parafin ile iki farklı şablon uygulaması yapılabilir. İlki; yüzeyde sadece renklendirilmek istenen alanlar renkli parafin ile kaplanır ve pişirilir. İkincisi; renkli parafin uygulamasından sonra nemli sünger ile yüzey ovalanarak katmanlı yapı elde edilebilir.

Bisküvi pişiriminde yüzeyde bulunan bakır oksit ile renklendirilmiş parafin yanarak bünyeden ayrılır fakat içerisindeki bakır oksit yüzeyde durmaktadır. Oksitler parafin sayesinde asimetrik görünüm sergilemektedirler. Oksitlerin seramik yüzeyinde kalıcı ve renkli olabilmesi için şeffaf sır uygulanmalıdır.

Şekil 14. Renkli Parafin Tekniği Aşamaları

		
1. Aşama	2. Aşama	3. Aşama
		
4. Aşama	5. Aşama	

Kaynak:(Çınar,2024)

Şekil 15. Selim Çınar, “Sıfır Olmak”, Stoneware Döküm Çamuru, Renkli Parafin Tekniği, Oksidasyonlu Pişirim, 1050 C°, 28 x 23 x 27 cm, 2013

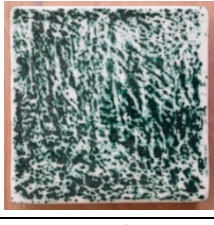


Kaynak:(Çınar,2024)

4.6.Katı Parafin Tekniği

Parafin sadece sıcak ve sıvı halde değil aynı zamanda katı halde de kullanılabilir. Deri sertliğine ulaşmış, greenware çamur yüzeylerinde ve seramik yüzeylerinde katı parafin kullanılarak farklı dokular elde edilebilir. Bu teknik her çeşit seramik çamuru için uygundur.

Şekil 16. Katı Parafin Tekniği Aşamaları

	
1. Aşama	2. Aşama
	
3. Aşama	4. Aşama

Kaynak:(Çınar,2024)

Tablo 6’da katı parafin tekniğinin uygulama aşamaları yer almaktadır. Katı parafin tekniğinin ilk aşaması, bir parça katı parafin ile deri sertliğine ulaşmış çamur yüzeyinin ovulmasıdır. Sıcak ve sıvı halde olmayan parafin, yüzeyde dağınık bir şekilde kalacaktır. Bir bakıma katı halde olan parafin ile şablon oluşturulur fakat parafin şablon tekniğinden farklı olarak bu teknikte katı halde olan parafinin yüzeyde kendine özgü oluşturduğu şablon söz konusudur. Yüzeye uygulanan katı parafin üzerine sıvı halde olan seramik renklendiricisi sürülür. Çamur yüzeyinde katı parafin uygulamasıyla oluşan tabaka sayesinde renk uygulamasıyla ritmik, dengeli, lekesele bir

görünüm elde edilebilir. Yüzeyde bulunan parafin pişirim esnasında yanarak bünyeden uzaklaşır ve geriye renkli ve dokulu yüzey kalır. Katı parafin tekniği pişmiş çamur yüzeylerini süslemek içinde kullanılabilir. Süreç tamamıyla aynıdır. Tek fark yaş çamur yüzeylerde astar, oksit ya da seramik pigmenti gibi renklendiriciler kullanılırken pişmiş çamur yüzeylerde seramik sırları da renklendirici olarak kullanılabilir. Görsel 11’de yer alan karoya bisküvi halindeyken katı parafin tekniği uygulanmıştır.

Şekil 17. Katı parafin tekniği uygulanmış seramik karo



Kaynak:(Çınar,2024)

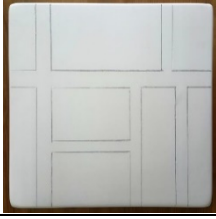
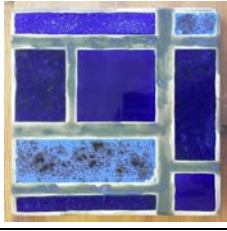
4.7.Parafin Kontur Tekniği

Seramik dekorlarında belirli şekilleri çerçeveleyen kontur çizgileri hem renkli hem renksiz olarak sıcak ve sıvı parafin kullanılarak oluşturulabilir. Parafin kontur tekniği, şekilleri daha net gösterir ve renklendirme aşamasında sıvıların birbiri içine karışmasını önler. Bu uygulama hem deri sertliğindeki çamur yüzeylerine hem de bisküvi pişirimi yapılmış seramik yüzeylerine çamur çeşidi her ne olursa olsun uygulanabilir.

Bisküvi pişirimi yapılmış seramikler üzerine dekorlama yaparken ilk olarak şekillerin kontur çizgileri sıcak ve sıvı parafin ile belirlenebilir. Daha sonra bu sınır çizgilerinin içi tercih edilen renklerdeki sırlarla doldurulur. Bu esnada parafin çizgiler, şekilleri çevrelerken aynı zamanda sırların birbiri içine karışmasını da önlerler. Kontur çizgilerinin renkli olması istenirse

renklendirici oksitler ile sıcak ve sıvı haldeki parafin renklendirilebilir. Böylece kontur çizgileri ana bünye çamur renginde değil farklı renkte ortaya çıkarlar.

Şekil 18. Parafin Kontur Tekniği Aşamaları

	
1. Aşama	2. Aşama
	
3. Aşama	4. Aşama

Kaynak:(Çınar,2024)

Parafin kontur tekniğinin aşamaları Tablo 7’de yer almaktadır. Karo yüzeyinde önceden belirlenen kontur çizgileri bakır oksit ile renklendirilmiş sıcak ve sıvı haldeki parafin ile kapatılmıştır. Renklendirme aşamasında daldırma, akıtma, püskürtme ya da fırça ile sırlama yapılabilir. Renkli parafin ile kapatılan kontur çizgileri uygulama esnasında sıırı itmiş sadece açık alanlar sıırı emmiştir. Sırı pişirimi esnasında parafin yanarak ana bünyeden ayrılmış ve bakır oksit etkisi kontur çizgilerini oluşturmuştur. Tasarıma göre kontur çizgileri ana bünyenin kendi renginde ya da farklı renklendirici oksitler kullanılarak değişik renklerde yapılabilir.

Parafin kontur tekniği, deri sertliğine ulaşmış çamurlar üzerine aynı süreç takip edilerek astarlar ile uygulanabilir. Görsel 12’de yer alan karo, deri sertliğine ulaştığından renkli parafin ile

kontur çizgileri belirlenmiş ardından astarlar ile çizgilerin araları doldurulmuştur. Bisküvi ve sır pişirimi yapılmıştır.

Şekil 19. Deri sertliği aşamasında parafin kontur tekniği uygulanmış seramik karo

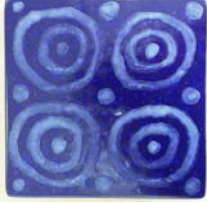


Kaynak:(Çınar,2024)

4.8.Sır üstü Parafin Tekniği

Ham ve pişmiş sırlı yüzeyler üzerinde sır üstü parafin tekniği ile süslemeler yapılabilir. Sırlı yüzey üzerine uygulanan sır üstü parafin tekniği aşamaları Tablo 8’de yer almaktadır.

Şekil 20. Sır üstü Parafin Tekniği Aşamaları

	
1. Aşama	2. Aşama
	
3. Aşama	4. Aşama

Kaynak:(Çınar,2024)

Pişmiş sırlı yüzeye sıcak ve sıvı halde olan parafinin sürülmesiyle desenler oluşturulur. Ardından yüzeyi kaplayan sırn renginden farklı renkte bir sır tüm yüzeye uygulanır. Bu uygulamada mavi sır yüzeyinde kendini gösterebilmesi için opak beyaz sır ile parafinsiz alanlar boyanmıştır. Pişmiş sır üzerine tekrar sır uygulanması dikkat isteyen bir uygulamadır. Sırlı yüzeye uygulanacak sırn tutunabileceği bir alt tabaka olmadığı için ana bünyeyi parafinin gaz haline geçmeyeceği sıcaklıklarda ısıtmak sırn yüzeyde tutunabilmesi için yararlı olacaktır.

Sır üstü parafin tekniği ham sır üzerine de uygulanabilir. Ham sır tabakası üzerine sıcak ve sıvı halde olan parafin sürülerek desenler oluşturulur. Bu aşamada el çabukluğu çok önemlidir. Çünkü altta bulunan ham sır tabakası parafin için tutuculuğu azaltan bir yüzey oluşturmuştur. Herhangi bir dökülme olmamaktadır fakat sürülen parafinin kenarlarında az da olsa kalkmalar gözlenmiştir. Parafin uygulama aşamasından sonra ham sır yüzeyinin açıkta kalan alanlarına renk uygulaması yapılır. Görsel 14'te yer alan seramik karo yüzeyine önce beyaz opak sır sonrasında kobalt oksit kullanılmıştır. Fakat yapılan tasarıma göre sır, oksit ya da sır üstü boyaları kullanılabilir.

Şekil 21. Sır üstü parafin tekniği uygulanmış seramik karo



Kaynak:(Çınar,2024)

5. SONUÇ

Biçim tek başına yetersiz kalabilir fakat dekor etkisi ile bir anlatım diline dönüştürülebilir. Form dekor katkısıyla bir mesaj iletilebilir, durumlar arası bağlantılar kurulabilir ve en önemlisi sanatçı için anlatım dilinin tamamlayıcı öğesidir. Seramik formlar için de dekor öğesi vazgeçilmezdir. Pişmeden önce yaş çamur ve greenware üzerine, piştikten sonra sır altına, sır içine ve sır üstüne çeşitli seramik dekor teknikleriyle süsleme yapılmaktadır. Petrolden elde edilen parafin maddesi de yaş ve pişmiş seramik yüzeylerde kullanılmaktadır. İlk başlarda sadece şablon oluşturmak amacıyla kullanılan parafin, giderek hem renklendirme hem de seramik yüzeyinde alçak – yüksek etkiler oluşturmak için kullanılarak gelişme göstermiştir.

Parafin kabartma tekniği ile parafin oyma tekniği uygulama aşamaları bakımından benzerlik gösterse de ulaşılmak istenen amaç bakımından farklı sonuçlar oluştururlar. Parafin kabartma tekniğinde çamur yüzeyinde sadece kabartılmak istenen alanlar sıcak ve sıvı haldeki parafin ile kaplanırken, parafin oyma tekniğinde oyulması istenen alanların dışında kalan alanlar sıcak ve sıvı parafin ile kaplanır. Parafin ile katmanlı yüzeyler oluşturmak seramik ve porselen döküm çamuru dışındaki diğer seramik çamurları için uygun değildir. Çünkü tam kuruluğa ulaşan seramik çamurları tekrar nem ile karşılaştıklarında sadece seramik ve porselen döküm çamurları hala dayanıklılığını korumaktadır. Nemli sünger kullanımı içeren teknikler dışındaki diğer parafin tekniklerinde tüm seramik çamurları kullanılabilir.

Seramik yüzeyleri süsleme aşamasında parafin kullanılırken dikkat edilmesi gereken bazı güvenlik önlemleri alınmalıdır. Parafini ısıtarak sıvı hale getirirken sıcaklık derecesinin aşırı yükselmemesine dikkat edilmelidir. Aşırı ısınan parafin alev alabilir ve parafini seramik yüzeye sürmek için kullanılan fırçaları kolaylıkla işe yaramaz hale getirebilir. Fırça

seçiminde sert fırçalar daha kullanışlıdır. Renkli parafin tekniğinde renklendirici olarak kullanan oksitlerin fırın içerisine zarar vermemesi için özel pişirim kutuları içerisinde bisküvi pişirimi yapmak yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Arcasoy, A. (1983). *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayın No:457.
- Beard, P. (2004). *Resist And Masking Techniques*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Counts, C. (1976). *Pottery Workshop*, Amerika.: Collier Macmillan Publishers.
- Çınar, S. (2024). Kişisel fotoğraf arşivi.
- İba, Ş. M. (2024). Güncel Heykel Bağlamında Pastiş Olgusu “Daniel Arsham” Örneği, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 3(40), 462-477.
- Kenneth, C. (1993). *The Potter’s Manual*, Great Britain: Little, Brown and Company.
- Doğan, Ş. (t.y.). *Açıklamalı Keramik Teknolojisi*, İstanbul: Birsen Yayınevi.
- Örgen, E. (2007). *Büyük Selçuklu Dönemi Turkuaz Sırlı Seramiklerinin Özellikleri ve Turkuaz Sırlı Yeni Seramik Tasarımları* (Yüksek Lisans Tezi) <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> veri tabanından erişildi (Yayın No:219415)
- MEB. (2008). *Seramik ve Cam Teknolojisi, Organik Maddeler Dekor 1*, Ankara: T.C. Millî Eğitim Bakanlığı.
- Sentance, B. (2004). *Ceramics / A World Guide To Traditional Techniques*, London: Thames & Hudson Ltd.
- Shafer, T. (1976). *Pottery Decoration*, New York: Watson-Guption Publication.
- Tazeoğlu Filiz, F. (2024). Çağdaş Seramik Sanatında Kullanılan Astar Dekorları ve Uygulama Yöntemleri E. Akça ve H. Ak (Ed.) *Plastik Sanatlar Alanında Seramik Ve Cam*

Üzerine Yaklaşımlar 2 (1-15) Ankara: Akademisyen
Yayınevi.

Turner, A. (2008). *Surface Decoration, Finishing Techniques*.
Ceramic Arts Handbook Series, China: Tha American
Ceramic Society.

PLASTİK SANATLAR

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com