



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

**SANATTA MALZEMENİN YARATIM SÜRECİNDEKİ ROLÜ
VE SERAMİK SANATINDA ESERE ÖZEL BÜNYE KULLANIMI**

Pınar BAKLAN ÖNAL

Sanatta Yeterlik Sanat alışması Raporu

Ankara, 2018

SANATTA MALZEMENİN YARATIM SÜRECİNDEKİ ROLÜ
VE SERAMİK SANATINDA ESERE ÖZEL BÜNYE KULLANIMI

Pınar BAKLAN ÖNAL


Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

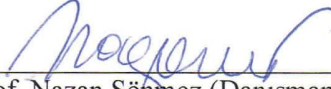
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Pınar Baklan Önal tarafından hazırlanan “Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı” başlıklı bu çalışma, 30 Kasım 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Candan Terviel (Başkan)



Prof. Nazan Sönmez (Danışman)



Prof. Kaan Canduran



Doç. Deniz Onur Erman



Dr. Öğr. Üyesi Olcay Boratav

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

30.11.2018



Pınar BAKLAN ÖNAL

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatlarda arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesini verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayımlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/H.Ü Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.⁽¹⁾
- Enstitü/Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir.⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.⁽³⁾

30 / 11 / 2018


Pınar BAKLAN ÖNAL

“*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

(1) Madde 6.1 Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması ve patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, **tez danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** ile iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2 Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1 Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2 Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik sürecinde enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* **Tez danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Nazan SÖNMEZ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.



Pınar BAKLAN ÖNAL

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım ve araştırmam süresince bana olan güveni, desteği, ilgi ve özverisiyle tezimin her detayını büyük özenle okuyan, yorumlayan, önyargısız, açık görüşlü sanatsal tavrı ve vizyonuyla bana yön veren danışmanım Sayın Prof. Nazan Sönmez'e, Erciyes Üniversitesi Seramik Bölümü'nde onunla beraber çalışma ve bana ben olabilme fırsatını verip bölümün tüm imkanlarını sınırsızca sunarak uygulamalarımı, araştırmalarımı yapabilmeme, yurtdışı deneyimlerimi sağlayabilmeme fırsat verip her konuda yolumu ve ufkumu açan Prof. Kaan Canduran'a, Hacettepe Üniversitesi Seramik Bölümü'nde başlayan seramik serüvenimde onlardan aldığım eğitim, sanat görüşü ve vizyon ile sanatçı akademisyen, araştırmacı olabilmeme ve bu çalışmayı yapabilmeme ön ayak olan tüm bölüm hocalarıma, Erciyes Üniversitesi Seramik Bölümü'nde akademisyen olarak çalışırken tamamladığım tezimin araştırma ve uygulamalarına da desteği olan yurtdışı seyahatlerime imkan tanıyarak tezime katkıda bulunan Güzel Sanatlar Fakültesi dekanlığı yapmış hocalarım Prof. Nurdan Karasu Gökçe ve Prof. Oya Levendoğlu Öner'e, çeşitli yıllarda bölümdeki ders yükümü kendi üzerine alıp bana çalışabilmem için boş vakit yaratarak tezimi tamamlayabilmeme yardımcı olan Maged Zaky Hassan'a ve onunla birlikte yanımda olup her türlü desteklerini cömertçe sunan diğer bölüm çalışma arkadaşlarım Ebru Çıtak'a, Mehtap Morkoç'a, Setenay Sipahi'ye, benim adıma yaptıkları, verdiği destekler ve çalışmanın her aşamasını kolaylaştırmaya çalışan tavrı ile bu uzun, zorlu sürecin her adımında yanımda olduğunu bildiğim eşim Nizam Orçun Önal'a ve elbette aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

BAKLAN ÖNAL, Pınar. “*Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı*” Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

Sanat tarihinde izlenen gelişmeler, günümüzün değişen sanat algısı ve güncel örneklerden hareketle, sanatı sınırları olan dallara ayırmanın anlamsız olduğu bu dönemde, ister tuval, boya, ahşap, metal, taş, olsun; ister ses, beden, kavram, sanatta malzemenin yaratım sürecindeki büyük rolü ve önemi, tarihsel süreçte yaşanan gelişmeler ve ortaya konulan eserlerde izlenmektedir.

Sanatsal yaratımda malzemenin önemi ve bir malzeme olarak seramik kilinin sanattaki rolünü temel alan bu sanatta yeterlik çalışması; araştırmacının kişisel yönelimiyle malzemenin temaya, tasarıma ve esere özel olarak kullanılması yaklaşımına odaklanmaktadır. Birinci bölümde, yaratıcılık ve sanatsal yaratım, malzemenin yaratmadaki rolü ve gelişen malzeme dağarcığında akımlar, sanat tarihinde bu konuda izlenen gelişim, sanatçı, kuramcı, filozof ve tarihçilerin görüşlerinden örneklerle aktarılmıştır. İkinci bölümde sanatta malzemeye yaklaşım, malzemenin barındırdıkları ile yön verdiği sanatçı örnekleri ve temasına, tasarımına özel olarak malzemesini seçen, değiştiren sanatçılar, eserleri üzerinden değerlendirilerek sunulmuştur. Üçüncü bölümde sanatta bir malzeme olarak kil bünye değerlendirilmiş, sanatsal ifade aracı olma yolundaki süreci, malzeme olarak kile yaklaşım tarihsel olarak ve öncü örnekleri ile aktarılmıştır. Bir malzeme olarak kill bünyenin fiziksel ve tinsel özü ile sanatçıyı yönlendirmesi, ona esin kaynağı olması, sürece ve deneyime çekmesi durumu sanatçı örnekleri ve eser değerlendirmeleriyle incelenmiş, ardından bu çalışmanın asıl yöneldiği konu olan temaya, tasarıma özel olarak bünye kullanımı ve sanatçının bu amaca yönelik olarak bünyeyi seçmesi, yapması, işlemesi örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Dördüncü bölüm, araştırmacının konu kapsamında ürettiği sanatsal çalışmaların değerlendirilerek sunulduğu son bölümdür.

Sanatsal yaratımda seramik bünyenin tema doğrultusunda kullanımının eser örnekleri ile aktarıldığı bu çalışmada, seramik teknolojisi yöneliminde bir araştırma amaçlanmamış, bu sebeple teknik ve teknolojik detaylar sanatsal içerik doğrultusunda ve sanatçıların aktardıkları kadarıyla sınırlandırılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Yaratma, Yaratıcılık, Sanat, Malzeme, Seramik, Kil, Bünye.

ABSTRACT

BAKLAN ÖNAL, Pınar. *[The Role of Material in Artistic Creation Process and Usage of Clay Body Unique to Artwork in Ceramics Art]*, [Proficiency in Arts Study Report], Ankara, 2018.

Given the developments in the history of art, today's changing art perception and contemporary examples, it is meaningless to divide art into branches with some limitations, and it is possible to observe the significant role and importance of material in the process of artistic creation whether it is canvas, paint, wood, metal, stone; or sound, body, concept, in the developments in the historical process as well as in the works of art themselves.

This proficiency in arts study, focusing on the importance of material in artistic creation and the role of ceramic clay as a material in art, focuses on the personal orientation of the researcher and the approach of material to the theme, design and work. In the first part, creativity and artistic creation, the role of the material in creation and the movements in the developing material repertoire, the development in art history are analyzed along with the views of artists, theoreticians, philosophers and historians. In the second part, the approach to material in art, some artists that are led by materials to a different way as well as some others who identify and modify their materials specific to their themes are presented through their own works. In the third chapter, clay body was examined as a material in art and as a tool of artistic expression and the clay body as a material with historical and pioneering examples. The physical and spiritual essence of the clay, as a material, which guides the artist, her inspiration, the process and experience of the artist are examined through artist samples and artifacts evaluations, then the use of clay body specific for design and theme, which is the main theme of this work, is analyzed over samples in view of artist's selection, making and processing of his/her specific clay in accordance with theme. The fourth part is the last chapter where the researcher presents the artistic works produced within the scope of the subject.

This study, in which the use of clay material in line with the theme of artwork is conveyed with the works samples, does not have an orientation of ceramic technology, therefore technical and technological details are limited to the artistic content and to the extent of referrals by the artists themselves.

Key Words

Create, Creation, Art, Material, Ceramic, Clay, Body

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: SANATTA MALZEME VE YARATIM SÜRECİNDEKİ ROLÜ	4
1.1. Yaratma ve Sanatsal Yaratım.....	4
1.2. Yaratma Ediminde Sanatçı.....	5
1.3. Sanatsal Yaratmada Malzemenin Önemi.....	8
1.4. Gelişen Malzeme Dağarcığında Akımların Rolü.....	14
1.5. Tasarım Ürünlerinde Malzemenin Rolü.....	28
II. BÖLÜM: SANATTA MALZEME KULLANMA YAKLAŞIMLARI	33
2.1. Malzemeden İlham Almak: Malzeme Çıkışlı ve Malzeme Odaklı Eser Üretme Yaklaşımı.....	34
2.1.1. Malzemenin İsteddiğini Vermek, Henry Moore (1898 - 1922).....	36
2.1.2. Yumuşak, Değişken, Geçici Malzemenin İfadeyi Sunma Olanakları ve Eva Hesse (1936-1970).....	37
2.1.3. Arabaları Sıkıştırmak, Cesar Baldaccini (1921 – 1998).....	39
2.1.4. “Her Malzemede Bir Parça Hayat Vardır”, Barbara Hepworth (1903- 1975).....	41
2.1.5. “Malzeme Nötr ve Durağan Bir şey Değildir”, Jean Dubuffet (1901-1985).....	42
2.1.6. “Ben Malzemeyim”, Lynda Benglis (1941).....	44
2.2. Temaya, Tasarıma, Esere Özel Malzeme Kullanma Yaklaşımı.....	45
2.2.1. Kişisel Geçmişin Sanattaki Simgesi Olarak İç Yağı ve Keçe, Joseph Beuys (1921 - 1986).....	47
2.2.2. Savaş ve Kan Çuval Bezinde, Alberto Burri (1915 - 1995).....	49
2.2.3. Taşın Yolculuğuna Dahil Olmak, Andy Goldsworthy (1956).....	50

2.2.4. Geçici, Kırılgan, Görünmez Kil Evler, Charles Simonds.....	51
2.2.5. Sadece Karton mu, Yaşamın Gerçekliği mi? Luise Valdes.....	53
3. BÖLÜM: SANATTA ‘BİR MALZEME OLARAK’ KİL BÜNYE.....	55
3.1. Tarihsel Süreçte Sanat Eserinin Malzemesi Olarak Kil Bünye Kullanma Yaklaşımları.....	56
3.1.1. Bir Malzeme Olarak Kil Bünyenin Sunduklarıyla Sanatçıyı Yönlendirmesi, Esin Kaynağı Olması: Malzeme Odaklı Eser Üretme Yaklaşımı.....	70
3.1.1.1. Kilin Hakikatine Saygı Göstermek, Peter Voukos (1924-2002).....	71
3.1.1.2. Kil İle Diyalog Kurmak, Satoru Hoshino (1945).....	72
3.1.1.3. Malzemenin Şiirsel Enerjisi, Jacques Kaufmann (1954).....	74
3.1.1.4. Zamanımıza Ait Olanı Yeni Yollarla Sunmak, Takuro Kuwata (1981).....	75
3.1.1.5. Doğayı Kil Bünyede İzlemek, Claudi Casanovas (1956) ve Jochen Ruethe (1960).....	77
3.1.1.6. Kille Fiziksel ve Tinsel Bütünleşme, Alexandra Engelfriet (1959).....	79
3.1.1.7. Atık Malzemenin İfade Ettikleri, Elif Aydoğdu Ağatekin (1977).....	80
3.1.2. Seramik Sanatında Temaya, Tasarıma, Esere Özel Bünye Kullanma, Üretme ve Geliştirme Yaklaşımları.....	81
3.1.2.1. Doğanın Estetiğini Malzemenin Estetiğiyle Sunmak, David Binns.....	83
3.1.2.2. Bünye ve Isının Dinamik İlişkisi, Rafael Perez (1957).....	84
3.1.2.3. Pamuklu Porselenden Portreler, Mehmet Kutlu (1959).....	85
3.1.2.4. İrlanda’nın Renk ve Dokularından Katkılı Bünyelere, Kathleen Standen.....	87
3.1.2.5. Zamanın İzlerini Işık Geçirgen Kemik Porselende Sunmak, Feyza Özgündoğdu (1976).....	89
4. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR VE YORUMLAR.....	91
4.1. “SOS Eyleminde Aktivist Organizmalar”.....	93
4.2. “Siyah Kybele”.....	95
4.3. “Paranın Rengi”.....	96
4.4. “İki Eylemci”.....	97

4.5. “Yalnız eylemci”.....	98
4.6. “Paramparça Bir Bütün”.....	99
4.7. “Koru Beni”.....	101
4.8. “Bir Aktivist Olarak İnsanların Dikkatini Çekmek”.....	102
4.9. “Çekirdek-Kıymetlimiz I”.....	103
4.10. “Çekirdek-Kıymetlimiz II”.....	104
4.11. “Çekirdek-Kıymetlimiz III”.....	105
4.12. “Filizler-Kıymetlimiz”.....	106
4.13. “İki Eylemci”.....	107
4.14. “Beni Duyuyor Musun I?”.....	108
4.15. “Beni Duyuyor Musun II?”.....	109
4.16. “Biz Birbirimizi Tamamlarız I”.....	110
4.17. “Biz Birbirimizi Tamamlarız II”.....	111
5. SONUÇ.....	113
6. KAYNAKÇA.....	116
7. ÖZGEÇMİŞ.....	127

EK 1. Orijinallik Raporu

RESİM DİZİNİ

- Resim 1.** Vladimir Tatlin, "*Counter-Relief*", 1913.....17
Kaynak: <https://theartstack.com/artist/vladimir-tatlin/corner-counter-relief-1>, Erişim:01.07.2015
- Resim 2.** Naum Gabo, "*Model for Column*", 1920-1921, Tate, Londra.....19
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-model-for-column-t02167>
- Resim 3.** Anselm Kiefer, "*Nuremberg*", 1982, Los Angeles.....21
Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/k/kiefer/nurmburg.jpg.html>, Erişim:21.07.2015
- Resim 4.** Barbara Kruger, Untitled/İsimsiz, 1991.....23
Kaynak: <http://www.reframingphotography.com/content/barbara-kruger> Erişim:13.11.2016
- Resim 5.** Tara Donovan, İsimsiz, 2008, Enstalasyon, Boston, ABD.....24
Kaynak: <http://www.mcasd.org/exhibitions/tara-donovan>, Erişim: 27.01.2017
- Resim 6.** Andy Goldsworthy, 2013.....25
Kaynak:<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/andy-goldsworthys-ephemeral-works-artwork-that-is-a-testament-to-passing-time-a6694826.html>
Erişim: 27.01.2017
- Resim 7.** Duane Hanson, "*Man on The Bench*", 1977, Mixed Media.....27
Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/duane-hanson/man-on-a-bench-a-HsP-MuJVBF6xqOYV0Zr63g2> Erişim:28.01.2017
- Resim 8.** Ito's Serpentine Gallery Pavilion, 2002, Londra.....29
Kaynak: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2002-toyo-ito-and-cecil-balmond-arup>, Erişim: 08.10.2016
- Resim 9.** Ito's Serpentine Gallery Pavilion, 2002, Londra.....29
Kaynak: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-gallery-pavilion-2002-toyo-ito-and-cecil-balmond-arup>, Erişim: 08.10.2016
- Resim 10.** Max Cheprack, "*Extruded Clay Stool*"30
Kaynak: <http://www.designboom.com/design/max-ceprack-extruded-clay-stool/>
Erişim: 23.03.2017
- Resim 11.** Akıllı Malzemeler Starlight Tiyatrosu ve Şekil Hafızalı Malzeme; Kendini Temizleyen Cephe, ABD31
Kronenburg,2007:148'den Aktaran, Hale GEZER, Malzemenin Gizil Güçlerinin Mimariye Katkısı, İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi Yıl: 10 Sayı: 20 Güz 201 S.97-118, S:105); Şekil Hafızalı Malzeme; Kendini Temizleyen Cephe (Ritter, 2007: 29,107'den Aktaran. Hale GEZER, Malzemenin Gizil Güçlerinin Mimariye Katkısı, İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi Yıl: 10 Sayı: 20 Güz 201 S.97-118, S:105

- Resim 12.** Henry Moore, “*Recumbent Figure*”, 1938, Green Hornton Stone.....36
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-recumbent-figure-r1147451>, Erişim: 21.10.2017
- Resim 13.** Eva Hesse, “*Expanded Expansion*”, 1969.....37
Kaynak:http://www.evahesseestate.com/work_detail.php?media_id=2068&sequence_id=2270&sequence_position=41&kat=2, Erişim: 24.10.2017
- Resim 14.** Eva Hesse, “*Expanded Expansion*”. Guggenheim Müzesi, New York, David Heald Tarafından 1986’da Çekilen Fotoğraf.....38
Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/1648>, Erişim: 24.10.2017
- Resim 15.** César Baldaccini, “*The Yellow Buick*”, 1961, Preslenmiş Otomobil.....40
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81311>, Erişim: 24.10.2017
- Resim 16.** Barbara Hepworth, “*Wave*”, 1943–1944, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.....41
Kaynak: <http://barbarahepworth.org.uk/sculptures/1944/wave/>, Erişim: 29.10.2017
- Resim 17.** Dubuffet, “*Will To Power*”43
Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/1102>, Erişim: 01.11.2017
- Resim 18.** Lynda Benglis, “*Quartered Meteor*”.44
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/benglis-quartered-meteor-t13353>
Erişim: 05.11.2017
- Resim 19.** Joseph Beuys, “*Fat Chair*”, 1964-1985.....48
Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/87183>, Erişim:05.11.2017
- Resim 20.** Alberto Burri, “*Sacco e Rosso*”, 1965.....49
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burri-sacking-and-red-t00787>, Erişim:10.11.2017
- Resim 21.** Andy Goldsworthy, “*Garden of Stones*”, 2003, New York.....50
Kaynak: Routledge International Handbooks of Memory Studies, editör: Anna Lisa Tota, Trever Hagen, 2016, Routledge Yay., New York, s.299
- Resim 22.** Charles Simonds, “*Dwelling (Mesken)*”, Guilin, Çin, 1980.....51
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/dwellings80s.html>, Erişim: 12.11.2017
- Resim 23.** Charles Simonds, “*Dwelling (Mesken)*”, New York, 1975.....53
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/dwellings70s.html>, Erişim: 12.11.2017
- Resim 24.** Charles Simonds, “*Dwelling (Mesken)*”, East Houston Street, New York, 1972.....53
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/dwellings70s.html>, Erişim: 12.11.2017
- Resim 25.** Luise Valdes, “*Don Luchos Stand*”, 2010.....53
Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/lpower/5094952171/>, Erişim: 11.11.2017

- Resim 26.** Luise Valdes, “*Economy of Resources*”, 2009.....53
Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/lpower/4084839596/>, Erişim:11.11.2017
- Resim 27.** Joan Miro ve Josep Llorens Artigas, “*Alicia*”, 1965-67, (248.6 x 580.4 cm),
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....61
Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/2946>, Erişim: 24.07.2016
- Resim 28.** Kasimir Malevich, 1930, 23,5 cm, Porselen Üzerine Sır Üstü Dekorü.....61
Kaynak: <http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/5689804>, Erişim: 22.07.2015
- Resim 29.** Joan Miró, “*Woman*”, 1978, Stoneware, 160 x 90 x 91 cm.....62
Kaynak: <http://www.fmirobcn.org/col-leccio/catalog-works/11309/woman>, Erişim: 22.07.2015
- Resim 30.** Robert Arneson, “*Breast Trophy*”, 1964,63
Kaynak: http://americanart.si.edu/images/1990/1990.74_1a.jpg, Erişim: 22.07.2015)
- Resim 31.** Richard Shaw, “*Rembrandt Pastels Teapot*”, 2006.....64
Kaynak: http://www.franklloyd.com/dynamic/artwork_artist_display.asp?ArtworkID=3891,
Erişim: 10.03.2017
- Resim 32.** Robert Arneson, “*Honk*”, 1972, 50.8 x 30.5 x 38.1 cm, Porselen.....64
Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/robert-arneson/honk-a-yA1FGFIt8S23HT7GLyWOrg2>,
Erişim, 10.03.2017
- Resim 33.** Paul Astbury, “*Chair II*”, 1984, Seramik ve Ahşap Sandalye, 86x81 cm.....65
Kaynak: <http://www.paul-astbury.co.uk/>, Erişim: 20.07.2015
- Resim 34.** Marilyn Levine, “*Anne’s Jacket*”, 1990.....65
Kaynak: <http://www.marilynlevine.com/artworkframeset.html>, Erişim: 20.07.2015
- Resim 35.** Marilyn Levine, “*Black Boots*”, 1972.....65
Kaynak: <http://www.marilynlevine.com/artworkframeset.html>, Erişim: 20.07.2015
- Resim 36.** Nicholas Rena, “*Ceramic Vessels*”, 45x40 cm.....66
Kaynak: <http://www.joannabird.com/artist/nicholas-rena/>, Erişim: 22.03.2017
- Resim 37.** Hasan Şahbaz, “*Turquoise Stacking in Black*”, 2015, Organic Ceramic Objects
Series67
Fotoğraf Kaynağı: <https://www.sahbazhasan.com/2012-2016-organic-brick-objects?lightbox=dataItem-iuv6nlpd1>, Erişim: 24.03.2017
Künyenin Kaynağı: "Hasan Şahbaz", Marc LEUTHOLD, New Ceramics, p:13-15, s.14,
Issue:6/15 November- December, 2015,
https://media.wix.com/ugd/4d9218_a50e022e0228490a8800d00096b4e7a2.pdf,
Makale Erişim: 24.03.2017

- Resim 38.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, “*Hayat Ağacı*”, 1957.....68
Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=6,
Erişim:01.07.2015
- Resim 39.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, İsimli Seramik Pano, İzmir Efes Otel.....68
Kaynak: http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/bedri-rahmi-eyuboglu_28_259.html,
Erişim: 01.07.2015
- Resim 40.** Peter Voukos, “*Amaya*”, 1999.....71
Kaynak: <http://www.voukos.com/frameportfolio.html>, Erişim: 25.11.2017
- Resim 41.** Satoru Hoshino, “*Body and Matter*” Sergisinden, 2015, New York.....73
Kaynak: <https://www.widewalls.ch/body-and-matter-exhibition-kazuo-shiraga-and-satoru-hoshino/>, Erişim: 28.11.2017
- Resim 42.** Jacques Kaufmann, “*Le Vol De La Mouche*”, 10x10x1.30 m,
Tuğla ve Çimento, 2006.....74
Kaynak: <http://www.aic-iac.org/en/member/jacques-kaufmann/>, Erişim: 30.11.2017
- Resim 43.** Takuro Kuwata, “*Teabowl*”, 2017.....75
Kaynak: <https://www.alisonjacquesgallery.com/artists/94-takuro-kuwata/works/15861/>
Erişim: 02.12.2017
- Resim 44.** Takuro Kuwata, “*Yellow – Slipped Stone – Burst*”.....77
Kaynak: <http://www.takurokuwata.com/works/>, Erişim: 16.12.2017
- Resim 45.** Claudi Casanovas, “*Split Bowl*”, 1987.....78
Kaynak: Victoria ve Albert Müzesi, <http://www.vam.ac.uk/blog/artists-residence-va/claudi-casanovas>, Erişim: 05.12.2017
- Resim 46.** Jochen Reuth, 2017.....78
Kaynak: <http://www.jochenrueth.de/start.htm>, Erişim: 05.12.2017
- Resim 47.** Alexandra Engelfriet, Fransa, 2013.....77
Kaynak: <https://www.alexandra-engelfriet.nl/projects.php>, Erişim: 07.12.2017
- Resim 48.** Alexandra Engelfriet, Avustralya 2013.....79
Kaynak: <https://www.alexandra-engelfriet.nl/projects.php>, Erişim: 07.12.2017
- Resim 49.** Elif Aydoğdu Ağatekin, “*Göç*”, 1950, 2014.....79
Kaynak: <http://www.ozguraydogdu.com/elifaydogduagatekin/2014arsiv-goc1950.html>,
Erişim: 08.12.2017
- Resim 50.** David Binns, “*İki Parçalı Form*”, 2009.....83
Kaynak: http://www.davidbinns ceramics.co.uk/photo_5768351.html, Erişim: 28.11.2017
- Resim 51.** Rafa Perez, “*İsimsiz*”, 1150°C, 55 x 42 x 25 cm.....85
Kaynak: <https://artaxis.org/rafa-perez/#jp-carousel-15799>, Erişim: 07.12.2017

- Resim 52.** Mehmet Kutlu, “*Portre*”85
 Kaynak: [http://www.mehmetkutlu.com/works/art-works/portraits/#prettyphoto\[group\]/0/](http://www.mehmetkutlu.com/works/art-works/portraits/#prettyphoto[group]/0/),
 Erişim: 08.12.2017
- Resim 53.** Kathleen Standen, “*Two Blues Rock Pool*”87
 Kaynak: Standen, Kathleen., Additions To Clay Bodies, The American Ceramic Society
 Yayınları, Ohio, Amerika, 2013, s.111
- Resim 54.** Kathleen Standen, “*Meander II*”, 2011.....87
 Kaynak: Standen, Kathleen., Additions To Clay Bodies, The American Ceramic Society
 Yayınları, Ohio, Amerika, 2013, s.24
- Resim 55.** Feyza Çakır Özgünoğdu, “*The House*”, Bone China, 2004.....89
 Kaynak: Özgünoğdu, Feyza., Bone China From Turkey, Ceramics Technical, No:20, 2005,
 s.29-32, s.31, web adresi: <https://feyzaceramics.files.wordpress.com/2010/10/bone-china-in-turkey.pdf>, Erişim: 14.12.2017
- Resim 56.** Pınar Baklan Önal, “*Aktivist Organizmalar*”, Renkli Porselen, 2013.....93
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 57.** Açık Yeşil Porselen Bünye Araştırmaları İçin Oluşturulan 22 Adet Porselen Harmanı
 Denemelerinin Bir Kısım Görünümü, Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel Fotoğraf
 Arşivi.....94
- Resim 58.** Pınar Baklan Önal, “*Siyah Kybele*”, 2011.....95
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 59.** Pınar Baklan Önal, “*Paranın Rengi*”,2012.96
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 60.** Lacivertten Sarıya Renkli Çamur Denemeleri.....96
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 61.** Pınar Baklan Önal, “*İki Eylemci*”, 2015.....97
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 62.** Pınar Baklan Önal, “*Yalnız Eylemci*”, 2016.....98
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 63.** Pınar Baklan Önal, “*Paramparça Bir Bütün*”, 2018.....99
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 64.** Pınar Baklan Önal, “*Paramparça Bir Bütün*”, Detay Fotoğrafı.....100
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi
- Resim 65.** Pınar Baklan Önal, “*Koru Beni*” 2018.....101
 Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi

Resim 66. Pınar Baklan Önal, “ <i>Bir Aktivist Olarak İnsanların Dikkatini Çekmek</i> ”, 2016	
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi.....	102
Resim 67. Pınar Baklan Önal, “ <i>Çekirdek-Kıymetlimiz I</i> ”, 2018.....	103
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	
Resim 68. Pınar Baklan Önal, “ <i>Çekirdek-Kıymetlimiz II</i> ”, 2018.....	104
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	
Resim 69. Pınar Baklan Önal, “ <i>Çekirdek-Kıymetlimiz III</i> ”, 2018.....	105
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	
Resim 70. Pınar Baklan Önal, “ <i>Filizler-Kıymetlimiz</i> ”, 2018.....	106
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	
Resim 71. Pınar Baklan Önal, “ <i>İki Eylemci</i> ”, 2018.....	107
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	
Resim 72. Pınar Baklan Önal, “ <i>Beni Duyuyor Musun I?</i> ”, 2018.....	108
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	
Resim 73. Pınar Baklan Önal, “ <i>Beni Duyuyor Musun II?</i> ”, 2018.....	109
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	
Resim 74. Pınar Baklan Önal, “ <i>Biz Birbirimizi Tamamlarız I</i> ”, 2018.....	110
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	
Resim 75. Pınar Baklan Önal, “ <i>Biz Birbirimizi Tamamlarız II</i> ”, 2018.....	111
Kaynak: Pınar Baklan Önal Kişisel fotoğraf Arşivi	

GİRİŞ

Yaratma ediminin temelinde yatan yaratıcılık ve sanatsal yaratma, daha önce düşünülme, düşünme, yapılmayanı yapma eylemlerini içeren, kimi zaman nevrotik ve genel olarak sürece dayalı bir olgudur. Yaratma sürecini, bu süreçte sanatçı kişinin içinde bulunduğu tinsel durumu, ortaya koyduğu eserler ve sanatçıların görüşlerinden hareketle inceleyen psikanalistlerin, kuramcılarının, filozof ve eleştirmenlerin aktardıklarıyla yönlendirilen bu çalışmada, sürece malzemenin etkisi pek çok açıdan incelenmiştir. Araştırmalardan hareketle, yaratma süreci, bir takım ruhsal çöküntüler, dışavurumlar içerebilmekte ve mutlaka araştırma, odaklanma, sorgulama, düşünceyi geliştirme, imgeyi somutlaştırma ve eskiz gibi aşamaları içinde barındırmaktadır. Yaratma sürecinin tüm bu aşamaları, ardından yaratımı, yani sanatsal üretimi getirmektedir. Bu üretim bir tuval resmi, heykel, enstalasyon olup somut bir biçim içerebilir veya salt ses, söz, kavram ve düşünceden ibaret olabilir. Ortaya çıkan her bir üretim, yaratma sürecinin evrelerini kaçınılmaz olarak sergileyen bir eserdir. İmgesini forma ulaştırma ve ifadesini aktarma amacıyla olan sanatçı, yaratım sürecinde deneyimlediklerini aktarabileceği materyale yönelir. Taş, boya, kumaş, metal, kağıt, kan, atık, çöp, beden, ses olabilen bu materyal, tamamlanmış eserin içinde barındıracağı ve sanatçı tarafından belirlenen ifadeyi en iyi aktaracak olan malzemedir. Bu sebeple, malzemenin eseri ortaya koymadaki rolünün en az fikir kadar önemli olduğu söylenebilir. Malzeme, kavramsal yapıya, fikre, öze vücut kazandıracak olandır.

Malzemenin sanatsal yaratım sürecindeki öneminden hareketle, çamurun bir malzeme olarak yaratım sürecine etkisi konusundan temellenen bu Sanatta Yeterlik Çalışması, malzemenin, barındırdıkları ile sürece katkısına ve daha çok temaya, tasarıma, fikre özgü olarak kullanılmasına odaklanmaktadır. Sanatçının malzemesini teması ve tasarımı için özel olarak seçmesi ve her yeni eserinde tasarımına en uygun bulduğu malzemeyi o esere özgü kılarak kullanması durumu aktarılmaktadır. Bu doğrultuda yaratım süreci birincil önemde görülmekte ve öncelikle yaratma ve yaratma sürecinde malzeme değerlendirilmektedir. İlk olarak, yaratma, yaratıcılık, sanatsal yaratım, malzemenin yaratım sürecindeki rolü ve önemi, gelişen malzeme dağarcığında akımların rolü, bu konuda sanat tarihinde izlenen gelişmeler, sanatçı, kuramcı, filozof ve tarihçilerin görüşlerinden örneklerle aktarılmıştır.

Literatür taraması ve araştırmalarla pek çok sanatçı ve eser okuması ardından temasını sanat eserine aktarmak isteyen sanatçının yaratma sürecinde malzemeye yaklaşımının iki açıdan ele alındığı gözlemlenmiş ve bu çalışmada da iki yönelim pek çok farklı sanatçı ve malzeme örneği

üzerinden sunulmuştur. Bunlardan birincisi; malzemenin, özünde yatan anlamları ile sanatçısını sürece çekmesi, ona ilham kaynağı olması, deneyime, gözleme dayalı sunumlara yönlendirmesidir. Malzeme barındırdığı anlamlar ile sanatçıya yol gösterebilmekte, fiziksel özellikleri ile esin verebilmekte ve konusunu destekleyebilmektedir. İkinci yaklaşım ise, esere özel olarak malzeme kullanma yaklaşımıdır. Burada aktarılan; sanatsal yaratım sürecinde konusu, teması ve düşüncesiyle ortaya çıkarmak istediği eser doğrultusunda tüm süreci yöneten sanatçının eserini en iyi taşıyacak olan malzemeyi seçmesi, kullanması, baştan yapması, değiştirip dönüştürmesidir. Bu yönelimde, tasarım ve konu özelinde malzeme seçimi ve malzemenin imgeleme vücut kazandırması anlayışı daha baskın olmaktadır. Her iki durumda da malzemenin yaratma sürecindeki önemi sanatçıların birebir sunduğu görüşlerinde de izlenmektedir. Çalışmada tüm bu konular incelenmiş, sanat alanında malzemeye yaklaşım değerlendirilmiştir. Ve bu iki yönelim yani; malzemenin barındırdığı anlamlar ve fiziksel özelliklerle ilham ve yön verdiği sanatçı örnekleri ve temasına, tasarımına özel olarak malzemesini seçen, değiştiren sanatçılar eserleri üzerinden değerlendirilerek sunulmuştur. Bu değerlendirmede, kendi web sayfaları, yayınları, sergi bültenleri ve röportajları olan sanatçıların malzemeleri ve bu malzemelerin eserlerindeki önemi hakkındaki görüşlerine sıklıkla yer verilmiştir. Sanatçıların malzemeleri konusundaki kendi ifadelerinden hareketle başlıklar belirlenmiştir.

Çağdaş sanatta güncel, modern, plastik bir malzeme olarak kabul edilebilmesi diğer malzemelerden daha yeni olan seramik, şu anki konumunu biraz da ortaya çıktığı dönemin ressam ve heykeltıraşlarına borçlu görülmektedir. Seramiğin modern sanata dahil olma serüveni, bir malzeme olarak görülüp yakın sanatsal tarihini oluşturması süreci de çalışmada aktarılmıştır. Sanatsal yaratım sürecinde bir malzeme olarak kil bünye ele alınmış, bünyenin sanatsal ifade aracı olma yolundaki süreci, malzeme olarak kile yaklaşım tarihsel olarak ve öncü örnekleri ile aktarılmıştır. Kil malzeme konusunda sanatçı ve eleştirmen görüşlerine yer verilmiştir. Onu kendi geleneksel kuralları olan ve bu kurallar dışında kullanılamayacak çok kıymetli bir malzeme olarak gören anlayış ve artistik yoruma ve ifadeye araç olabilecek plastik bir malzeme olarak gören anlayışın her ikisi de araştırmacının yorum ve değerlendirmeleriyle sunulmuştur. Kilin geleneksel ve fonksiyonel kullanımı dışında, sanatsal malzeme olarak bu alanda kendine yer edinmesi süreci ve bu sürece dönemin öncü ressam, heykeltıraşlarının katkısı tarihsel verilerle değerlendirilmiştir. Bir malzeme olarak kil bünyenin fiziksel ve tinsel özü ile sanatçıyı yönlendirmesi, ona esin kaynağı olması, sürece ve deneyime çekmesi durumu sanatçı ve örneklerle incelenmiştir. Ardından bu çalışmanın asıl yöneldiği konu olan temaya, tasarıma özel olarak bünye kullanımı ve sanatçının konusu doğrultusunda kilini seçmesi, yapması, işlemesi

örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Kil bünyeyi malzeme olarak kullanan, onun fiziksel, geleneksel, tarihi, fonksiyonel, endüstriyel, tinsel yanını benimseyen, özüne saygı ile yaklaşan sanatçıların, temalarına, tasarımlarına, kavramlarına özel olarak bünyeyi kullanmaları değerlendirilmiştir.

Araştırmacının bu konuya yönelmesinin sebebi, kendi sanatsal yaratım sürecinde bir malzeme olarak seramik kiline yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Yaratım sürecinde bir fikir, tema, konu, kavramdan yola çıkan ve bu kavramlar doğrultusunda süreci yönlendiren araştırmacı, öncelikle yansıtmak istediği imgeyi eskizlerle biçime ulaştırır, fikrini en iyi yansıtacak ve o kompozisyonu görsel olarak en iyi taşıyacak olan malzemeye yönelir. Bu tavırda yeniliklere açık olarak malzemeyi geliştirme anlayışı da söz konusudur. Araştırma ve okumalardan ulaşılan gözleme göre, pek çok sanatçı da araştırmacı ile aynı süreci yaşamakta, eserine, temasına, kompozisyonuna özgü olarak malzeme kullanmaktadır.

Seramik sanatçısının fikrine, kavramının özüne ev sahipliği yapacak olan, bu dışavuruma öncülük edecek olan malzeme, kil bünyenin hazır alınıp eserin taşıdığı fikre uygun olduğu için direk kullanılması, içerisine katkılar yapılarak temaya veya kompozisyona uygun hale getirilmesi, yapılan tasarım için özel olarak harmanlanıp oluşturulması, atık parçaların değerlendirilmesi gibi pek çok yaklaşım, çalışmada örnek olarak sunulmuştur. Bu sunumda araştırmacı için en önemli durum, tasarım veya tema doğrultusunda malzeme kullanımı ve bu yaklaşımın sanatsal ifadesidir. Bu sebeple araştırmacı, konuyu destekleyen örnekleri sanatsal içerikleri ve tutumları açısından değerlendirmiş, teknolojik bilgileri örnek sanatçıların sunduğu biçimde aktarmıştır. Teknik ve teknolojik detayların, bu çalışmayı bir bilimsel tez veya seramik teknolojisi araştırmasına çevirecek biçimde sunulmasını tercih etmemiştir.

Malzemenin yaratma sürecindeki rolüne büyük önem veren araştırmacı, konu kapsamında ürettiği sanatsal çalışmaları yorumlarıyla sunmuştur. Kendi yaratım süreci ve bu süreçteki deneyimlerinden hareketle yönlendiği ve oluşturduğu bu sanatta yeterlik eseri çalışma raporunda, çeşitli yıllar içerisinde farklı temalar dahilinde ürettiği çalışmalardan konuya örnek teşkil edenlerini sunmuştur. Kişisel sanat deneyimi ve bu deneyimin yaratım sürecini malzeme üzerinden değerlendiren araştırmacının bu çalışması, kendi yöneliminde olan ve olmayan pek çok sanatçının malzeme ile olan ilişkisini, olumlu-olumsuz değerlendirmelerle sunmakta ve özgün örneklerle yorumlamaktadır.

1. BÖLÜM

SANATTA MALZEME VE YARATIM SÜRECİNDEKİ ROLÜ

1.1. Yaratma ve Sanatsal Yaratım

Yaratma eyleminin temelinde yatan yaratıcılık kavramını pek çok düşünür, farklı kuramlar üzerinden tanımlayarak yaratıcılığın bir süreç olduğu görüşünde buluşmaktadır. Filozof, sosyolog, kuramcı, psikanalist, yazar ve sanatçıların görüşleri incelendiğinde; yaratıcılığın, bilineni kenara bırakıp yeni olanı araştırma, bilinene karşı çıkma, problem yaratma ve bu problemlere çözüm üretme davranışlarını kapsadığı görülmektedir. Yaratıcılığın, çok yönlü düşünebilme ve üretmeye yatkınlık, özgünlük tanımlamaları üzerinden açıklandığı ve sonradan geliştirilebilir olduğu gözlenmektedir.

Landau, yaratıcılığı, “daha önce kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde yeni yaşantılar, yeni deneyimler, yeni fikirler ve yeni ürünler ortaya çıkarabilme yetisi” (San, 1985, s.10) şeklinde tanımlamaktadır.

Ausubel’e göre yaratıcılık, “daha önce yapılmayanı yapmaktır ve çok az sayıda kişi tarafından sahip olunan bir nitelik ve yetenektir” (Aktaran: Becer, 1993, s.43). Doğuştan gelen veya sonradan geliştirilebilen yetilerin doğru biçimde kullanılabilmesi becerisi olarak görülüp, sanatsal yaratma ediminin temelini oluşturmaktadır.

“Freud’un kuramına göre sanatçı birey, bilinçaltında olan içtepileri, serbestçe tatmin edemediği isteklerini imgelem yoluyla gerçekleştirme yoluna gider. Sapkınlıkları ve nevrotik tepkilerini imgelemine aktarır. Freud’a göre sanat eseri sanatçının bilinç altında yatan ve açığa vuramayıp yücelterek kurtulduğu içtepilerinden başka bir şey değildir. Sanatçı bu yatkınlıklarına en bilinçli, özgür, orantılı yanıtı, ifadesini maddeye aktararak sanat eseriyle verir” (May, 1987, s.21). Aynı şekilde San (1979, s.26), yaratıcı kişiliğin, Ben’in (egonun) denetimini gevşetebileceğini ve bilinçdışı tepileri sanatta yeni, buluş dolu mecazlara dönüştürebileceğini belirtir. Yaratıcı kişilik, kendi iç çatışmalarını da böylece çözmüş olur. Ona göre bu görüş, sanatsal yaratmayı, Freud’un Aristoteles’ten aldığı terimle ‘boşalma (catharsis)’ olarak kabul etmenin bir başka biçimi olarak görülmektedir.

Yaratma Cesareti kitabının yazarı varoluşçu psikoterapist Rollo May’e (2013, s.63) göre,

yaratıcılığı, çıldırma kapılan Van Gogh, içe kapanık Gauguin, alkolik olan Poe ve çöküntü içine giren Virginia Woolf üzerinden nevrotik süreçle ilintili olarak tanımlamak doğru görünmemektedir. Aynı şekilde, birçok kuramcı gibi sanatçıyı hastalıklı birey olarak gören Freud'un yaklaşımı da yanlış veya eksik görünmektedir. May, sanatçıların nevroz durumları psikanalizle tedavi edildiğinde, bundan sonra yaratıp yaratmayacakları sorusuyla yaratıcılığı nevroza bağlayarak indirgeyici biçimde tanımlamanın eksikliğine dikkat çekmektedir.

Zihnin ilkel yaşamına odaklanarak sanatı "bir dil yetisi, biliş ve iletişimin bir aracı" (Fineberg, 2014, 126) olarak gören, malzemeyi özünde yatan anlatım gücüyle sanatın varoluşsal deneyimini gerçek kıldığına inanan sanatçı Dubuffet ise, yaratıcılığın ve yaratmanın özünün en iyi biçimde çocukların ve akıl hastalarının resimlerinde izlenebileceğini aktarmıştır. "Ona göre bu kişilerin bir imgeyi ifade etme biçimleri, toplumsal ve kültürel koşullanmışlığın tüm etkilerinden uzak, olabilecek en özgün seviyede resimlerdi. Onların herhangi bir mantık ve estetik bağıntıyı dikkate almaksızın çizdikleri kaba, olgunlaşmamış çizimleri, Dubuffet'e göre yaratıcılığın özüydü" (Doğan, 2017, s.2783).

İnsan ve Yaratma Edimi isimli yapıtında Velioğlu (2000, s.206), yaratma ediminde, inorganik olanla tinsel olanın, gerçek olanla olmayanın, akılsal olanla duygusal olanın, bilinçli olanla bilinç dışı olanın, ... arkaik ya da geleneksel olanla çağdaş olanın, yöresel olanla evrensel olanın, ... uyumlu birliğe ve bütünlüğe ulaştığını belirtir. Bu bütünleşmeden ortaya çıkan değerli ve özgün nihai ürün, bir süreç olan yaratıcılığın sentezi olan sanat eseridir.

1.2. Yaratma Ediminde Sanatçı

*"Yaşamın akışı sanat eserinde maddesini bulur, zamandan yaratılan mekan bir biçim alır; bu ifadeli bir biçimdir."*¹

Sanatçı kişi, yaratma edimi içindedir ve imgelemine yaratıcı kişiliğiyle eserlerinde ortaya koyar. Pek çok düşünürün gözünde farklı, duygusal, içkapanık, dışadönük, üretken, çekingen, atılgan, hayalci, depresif, nevrotik, sıra dışı vb. sıfatlarla tanımlanan sanatçı, bu düşünürlere göre toplumun normal insanlarından ayrılan yaratıcı kişidir. "Sanatçı, iyi düzenlenmiş ya da eşitlik üzerine kurulmuş bir toplumun eksantrik bir ögesidir. O ayrıcalıklı biridir, çünkü beraberinde belirli sorunları taşıyan apayrı bir yaratıktır" (Read, 1981, s.93). Read'in sanatçıyı üstün ve ayrıcalıklı gören bu tanımı üzerinden gidildiğinde sanatsal yaratının kendisiyle birlikte onu

¹ HERBERT, Read., Sanatın Anlamı(2014), Hayalperest Yayınevi, İstanbul, s:34

yaratmanın da olumlu ve olumsuz yönde beslendiği ve etkilendiği şeylerin topluma, yaşama dair her şeyin ve hatta ölümün kendisi olduğu sonucuna varılabilir. İmgelemi fiziksel bir yapıya kavuşturacak olan da toplumun eksantrik ögesi olan sanatçı ve onun yaratma edimidir. Bozkurt (2000, s.176), imgeleri gerçekte var olmayan nesne ve olayların tasarımlarını kavrama süreci olarak tanımlar. Gerçek dışı, uydurma kurmaca ya da yapıt türündeki tasarımları üreten bu sürecin yaratıcı bir edim olup, daha önce hiç düşünülmemiş sorunlara ve gereksinimlere yanıt verdiğini belirtir. Bu düşünceden de hareketle sanatçının toplumdan ayrı düşünülemediği gerçeğine ulaşılabilir. Read'e (2014, s.122) göre, kişiliğinin bir parçası olan biçim verme olgusuyla yaratıcı istek barındıran sanatçı topluma dayanır, tonunu, hızını, şiddetini üyesi olduğu toplumdan alır.

Yaratıcılığı ile toplumun farklı, ayrıcalıklı bir üyesi olarak görülen sanatçının, yaratma sürecinde pek çok duyguyu aynı anda yaşadığı ve bu duygulanım sürecini eserine aktardığı düşünülmektedir.

Bazen bir renk, bir doku, bir ses veya bir olay sanatçıyı duygulandırıp, anılarını canlandırmaya yeter ve yaratma aşkıyla birlikte içini bir coşkunun, heyecanın sarmasına neden olabilir. Ve onu harekete geçirebilir. Bu yaratma eylemi içinde gördüklerini, duyduklarını olduğu gibi eserine aktarmayan sanatçı; olayları yalnız görerek, duyarak değil, yaşayarak sanat eserine dönüştürür. Eserleriyle bütünleşen yaratıcı kişi doğal olarak ona kendisinden farklı şeyler de katar, başlıklar yaratır (Pektaş, 1987).

Bir eser okunduğunda yaratma eyleminin sanatçı üzerindeki kaçınılmaz rolü de izlenebilir. Beslendiği elemanlar eserinde renkle, dokuyla, biçimle, hareketle vb. sevgi, kaygı, ilgi, öfke, şiddet, isyan içeren anlatılara dönüşür. Bir eser, yaratmanın kaçınılmaz etkisi içinde ortaya konulduğunda izleyici de kendi algısı ile buna katkıda bulunur. Hatta sanatçı, izleyici ve mekan üçgeninde ancak değer bulup anlam kazanabilir. Sönmez (2002), insanın doğal veya yapay, canlı ya da cansız nesnelere kuşatılmış bir dünyada yaşamak durumunda olduğunu, sürekli etkileşim içinde bulunduğu bu çevrenin, yaratma çabası içindeki sanatçıya zengin, tükenmez bir kaynak oluşturduğunu ve insanın çevresi ile olan bu ilişkisinin, sanat yapıtının da varoluş nedeni olduğunu aktarır.

May çevresini oluşturan tüm faktörlerin etkisinde sanat yapıtını yaratma evresinde olan sanatçının bu sürecini edebi bir biçimde, şu sözlerle aktarmaktadır:

Tüm sanatçıların bir an günün sonunda kendilerini bitmiş tükenmiş hissedip, imgelemlerini asla dışı vuramayacaklarından emin, onu unutmaya ant içerek her şeye tümüyle başka bir konu üzerinde ertesi sabah yeniden başlamaya karar verdikleri olmuştur. Ama gece esnasında ciğerleri tekrar büyür. Enerji dolu dikelirler ve yenilenmiş umutlarıyla görevlerinin başına, ruhlarının örsü başında didinmeyi sürdürürler (May, 2003, s.54).

Bu ifadeden hareketle, yaratma edimini bu denli güç ve acılı kılan; yeni, yapılmamış, farklı ve özgün olana olan özlem ve yaratma süreci sonunda duyacakları haz duygusu olduğu kadar, bu edimin yaratıcı birey (sanatçı) tarafından kaçınılmaz olduğu gerçeğidir. Tüm bu bilgiler ışığında; yeni olanı, yeni ve farklı düşünme şeması ile sunan yaratıcı kişi, üretme durumunu kendisini var eden ve varlığını ölümsüzleştirecek olan gerçek olduğu için değil, bu döngü içinde kaçınılmaz olan bu gerçeği savunmasızca yaşadığından kabullenir.

Kaçınılmaz olan yaratma dürtüsüne sahip olarak üretmeye başlayan sanatçı, imgelemini aktarabileceği fiziksel biçimi oluşturma, form verme arayışına girer. Sanatsal yaratının sanatçı için en önemli aşamalarından olan üretici süreç, malzemenin özünün kavramların özüyle uyumlu bir bütünlüğe ulaştırılmasını kapsar. İnci San (1979, s.73-74), üretici düşünmenin, düşünme ile yapma arasındaki etkileşimi ve karşılıklı ilişkiyi kapsayan bir süreç olduğunu belirtir. Sanat etkinliğinde üretici düşünmenin, sanat etkinliği süreçlerine ve araçlarına uygun fiziksel biçimlerin üretildiği süreç olduğunu, soyut düşünmeden ayrıldığını, çünkü düşünce ile fiziksel maddeyi birleştirmeye çalıştığını aktarır. San'a göre, biliş-öncesi düşünme süreçlerinden doğan bu birleştirme sonucu ortaya bir sanat ürünü çıkmaktadır ve bu süreçler simgesel ve anlamlı yapılar kurmak için fiziksel malzeme ile uğraşma süreçlerine geçişi sağlarken, plastik malzemenin, kökenleri biliş-öncesi düşünmede bulunan imgelere dönüşmelerini mümkün kılar.

İmgeler, tüm yaratıcı süreç evrelerinden sonra artık form bulmakta ve bu yeni form ona vücut kazandıran plastik malzemenin biçim bulmuş bedeni olmaktadır.

Soyut sanat ve anlatımcı soyutlamayı benimsemiş ve bu hareketin başlıca temsilcilerinden olan ve 1920'lerde Bauhaus okulunda eğitim veren Rus asıllı Wassily Kandinsky, resminin gelişim sürecinde biçimin serüvenini anlatırken yaratıcılık ve yaratıcı süreçten bahsetmektedir. Antmen'e (2008, s.86-87) göre Kandinsky, insanın kendi içsel dürtüsünü, yani yaratıcı ruhunu, gerekli gördüğü biçimi gerekli gördüğü zamanda kendisinin yaratacağını, biçim hakkında felsefe yapabileceğini; biçimi analiz edebileceğini. ama ne olursa olsun yapıtın içine kendiliğinden, gerçekten zamanı geldiğinde girmesi gerektiğini, ancak o zaman yaratıcı ruhun

gelişimine eşdeğer bir tamamlayıcı biçim oluşturabileceğini belirtir ve kendisinin de soyut biçim yaratabilmek için doğru anı beklemek durumunda kaldığını aktarır.

1.3. Yaratma Ediminde Malzemenin Önemi

Yaratma ve malzeme ilişkisinde, imgelem, algı, mecaz, metafor, araştırma, ifade kavramları sanatçıyı yaratıcı süreçte yönlendirmektedir. Mecaz ve benzetme oluşturma aşamasında malzemenin yaratıcı süreçteki önemi büyüktür. Conrad, sanatta yaratıcılığı; “Kavram, duygu ve imgelemi içine alan bir yaratıcı arama, araştırma ve bulma sürecinin, algıdan doğmuş duyum ve duygularla çağrışmış, etkili bir mecazın doğuşu sürecine başlangıç olması”² şeklinde tanımlamaktadır. “Read’in (1960), önceden biçimi ve hiçbir yüzü olmayan bir şeyin varlık kazanması olarak tanımladığı yaratıcılık, yoktan var etme olabileceği gibi, daha çok ve genellikle, var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarlamasıdır.”³

Bu uyarlamada ve “sanatsal yaratı sürecinde yöntem seçilen malzemedен, malzemeyi kullanma şekline, kullanma tarzından bu tarzla oluşturulan anlamlı biçime, biçimden sanatçısının anlayışına ve bu yaklaşımdan kıyafetlerinden kurtulmuş kavrama dek pek çok soyut ve somut kavramın iç içe girdiği girift bir oluşumdur” (Somel, 2004, s.68). Tüm bu evreleri içeren süreç sonunda yansıtma düşüncesi ile somut bir eser ortaya konulmakta ve yansıtılan düşünce malzeme ile üç boyuta aktarılmaktadır.

Yaratma ediminde, yaratıcı yönünü bilinçaltıyla harmanlayan sanatçı, fikrini biçime dönüştürecek maddeye yani malzemeye yönelir. Bu aşama, “bilişsel ve biliş öncesi aşamalardan gelen, kökeni alt bilinçte olan imgelerin, yeni düzenlemeler haline dönüşmesi ve bunların dışa vurulabilmesi için en uygun malzemenin bulunmasından sonra, ... üretici düşünme süreçleri içinde somut biçime yani maddeye aktarılması sürecidir. Önemli olan bu dışa vurmanın, anlatımın, ifadenin biçimidir” (San, 1979, s.23).

Bu biçim bulma sürecinde, sanatsal değer, salt içinde bulunulan dönemin toplumsal değerleri, sanatçının tavrı veya tarzı ile ortaya konulamaz. Bir başka deyişle sanat tarihinde kırılmalar yaratan radikal hareketlere imza atan sanatçılar, sadece bir akımın sembolü olmak yada akımın kurallarına uymak üzere hareket etmemiştir. Read (2014, s.123), esas sanat değerlerinin, kişisel

² San, İnci. Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979, Ankara, s.23

³ Read, H. (1960). *Sanatın Anlamı* (G. İnal – N. Asgari, Çev.). Ankara: İş Bankası Yayınları’ndan Aktaran, Apaydın, Banu. (2015). Eğitimci Gözüyle Tasarımda Yaratıcılık Söylemi, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 5(3), 12-21, s.13

ve onun içinde bulunduğu zamanı ve olayları aştığını, bu değerlerin sanatçının ancak sezgi gücü sayesinde kavrayabileceği ideal oran ve ahengi açıkladığını, sezgisini açıklayan sanatçının, içinde bulunduğu çağın şartlarının kendisine verdiği malzemeyi kullanacağını: bir çağda mağaranın duvarlarını çizerken, diğerinde bir tapınak veya kiliseyi yapıp süsleyeceğini, bir başkasında ise belli bir sanatsever çevresi için tuval resimleri yapacağını aktarır.

İfadeyi aktarma, dışavurma, paylaşma amacı ve isteğiyle sanatçı, bu amacı için ona araç olacak materyali arar. Bu materyal, tamamlanmış eserin içinde barındıracağı ve sanatçı tarafından belirlenen ifadeyi en iyi aktaracak malzemedir. Bu sebeple, malzemenin eseri ortaya koymadaki rolünün en az fikir kadar önemli olduğu söylenebilir. Malzeme, kavramsal yapıya, fikre, öze vücut kazandıracak olandır. Bu bölüm ve sonraki bölümde, sanatta yeterlik tez çalışmasının konusunun temelini oluşturan malzeme kavramı, sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde öncü sayılabilecek hareketlerden örnekler verilerek incelenmiş ve sanat eseri üretmede bu materyalin önemi ortaya koyulmak istenmiştir.

Sanatçının içtepilerini aktarmada yeni malzemeler kullanması ile yaşanmış gelişmeleri, malzemenin yeni bir ekol başlatması olarak görmek yerine, ifadeyi özgür kılmaya olan katkısı ile yeni hareketlere önyak olması şeklinde değerlendirmek yerinde olacaktır. Örneğin Pierre Auguste Renoir, çocuk yaşta başladığı porselen ressamlığı deneyimi ile porselen yüzeyde boyaların bıraktığı izlenimi resimlerinde ortaya koymuş ve malzemenin onda bıraktığı izlemin bir üst boyuta taşınarak Empresyonist yönelimde resimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. San (1979, s.72), Yaşantıların, yaratıcılıkta, kullanılan malzeme yoluyla anlatımının birtakım kavramları ortaya çıkardığını, bu kavramların benzetme ve öğretilme yoluyla elde edilmiş şiir değerleri bulunabileceğini, yaratıcılıkta sanat nesnesi olarak beliren mecazi ya da şiirsel kavramların, yaşantı, deney ve düşünülerin uyandırdığı düşünce ve duygulara dokunulabilir bir biçim verilmesinden doğduğunu aktarır.

Sanat tarihi bir bütün olarak düşünüldüğünde, günümüz özgürlük ortamının onu oluşturduğu koşullar sayesinde sanatın alanlarıyla ilgili sınırlar ve ayrımların belirsizleştiği bir dönemde yaşamaktayız. İfadeyi aktarmada sanatçıya araç olan veya yol gösteren malzemenin bir alana özgü sayılamayacağı düşüncesiyle günümüzden geriye bakıldığında, bu özgürlüğün tarihin çeşitli dönemlerinde toplumsal ve sanatsal alanlarda yaşanmış deneyimlere borçlu olduğu görülebilir. Bu bağlamda, en mühim olanın fikir, biçim yada süreç ve böylece ortaya konulan eser olduğu düşünülürse, malzemenin bu halkadaki önemi ortaya çıkmaktadır. Birçok düşünüre göre malzemeye başat ve ikincil çok sayıda görev yüklenir. Malzemeyi eser üretmede değersiz,

önemsiz gören ve mühim olanın kavram olduğuna inanan düşünürlerin bu tutumlarındaki amaçları incelendiğinde, değersiz gördükleri malzeme olmadan ifadelerini ortaya koyamayacakları gerçeği ortaya çıkmaktadır. Zira artık malzeme kimi zaman taş, seramik çamuru, metal, tuval, boya, ahşaptır; kimi zaman ise ses, söz, kavram veya düşünceden ibarettir. Dolayısıyla, imgeyi, ifadeyi, kavramsalı veya biçimi, yapıyı, izlenimi, plastik ve estetik görsel özellikleri en ön sıraya koyan yaklaşımların tümünde malzemenin rolü büyüktür.

Sanatın tarihsel gelişim sürecinde bu görüşü destekleyen ve bu görüşe taban tabana zıt düşüncelere sahip çok sayıda ünlü isim mevcuttur. Bir akımı destekleyen düşünce ve yönelimde olan bir sanatçının tavrının bir başka akımın sanatçısında tamamen reddedildiğini sanat tarihinde izlemekteyiz.

Örneğin Sol Lewitt, düşünceyi temel alan Kavramsal Sanatı ve malzeme konusundaki görüşlerini şu sözlerle betimler: “Düşünce sanat yapan bir makineye dönüşmüştür. Bu sanat türü, kuramsal bir şey ya da kuramların betimlenmesi değildir; önseziseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir, amaçsızdır. Kavramsal sanat sanatçının bir zanaatçı olmasını gerektiren becerilere bağlı değildir”⁴ ona göre, biçim ve malzeme önemsiz, formdaki görsel özellikler değersizdir. Malzemeye, biçime ve görsele olan bu ilgiden eseri yalıtılmak ve düşünceyi ve yaratma sürecini en ön sıraya koymak gerekir. Düşünceyi birincil önemdeki yere koyan görüşünü, Ready-Made anlayışını eleştirerek şu sözlerle ifade etmektedir: “Yeni malzemeler konusu çağdaş sanatın büyük talihsizliklerinden biridir... Cafcaflı şeyler arasında, sanatı oradan oraya yuvarlamaktan daha kötü bir şey olamaz. Yeni malzemelerden bir hayli etkilenen tanıdığım sanatçıların çoğu, zihnin bu malzemeleri uygun bir şekilde kullanma yeteneğini ve gizini anlamaktan aciz. Oysa iyi bir sanatçı, yeni malzemeleri yeni bir sanat eseri yapmak üzere kullanır. Ne var ki, çalışırken malzemenin fiziksel önemini abartıp, onun sanat eserinin kendisiymiş gibi algılamak (ki bu bir çeşit dışavurumculuktur), bana sorarsanız, bir tehlikedir” (Yılmaz, 2009, s.184).

Batı sanat geleneklerinin ağırlığından kurtulma çabası içinde, tamamen Gelecekçilik anlayışı ile yeni, teknolojik ve hızlı olan tüm malzemelere yönelen Fütürist sanatçılar da kendilerinden önceki dönemlerin sanat anlayışına bu yolla da tepki göstermiştir. Gelenekçilik yerine gelecekçilik görüşü ile eserlerine yeni malzemelerin katılmasıyla yeni anlatım olanaklarının yaratılmasını öngörmüşlerdir. “Heykelde malzeme kullanımının sorgulandığı Fütürist heykel

⁴ Paragraphs on Conceptual Art (5. Cilt, 10. Sayı, 1967, s.79-83)’dan Aktaran YILMAZ, M., Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler (2009), Ütopya Yay., İstanbul, s.176)

bildirisinde Boccioni heykeltıraşları, çimento, demir, cam, ayna gibi yeni endüstri ürünlerini yapıtlarında kullanmaya çağırır. Böylelikle heykel sanatında yeni yaratma alan ve olanaklarının kapıları açılırken, geleneksel malzeme ve konulardan kurtulma, yeni değerlerin ve konularla ve yeni gereçlerle yaratılabileceği düşüncesi gelişmiştir” (Yılmaz, 2003, s.99).

Yeni ve farklı malzemeleri sanatta kullanarak tüm klasik geleneklere karşı bir tavır geliştiren Picasso ve Braque, kolajı tüm bunlar için araç olarak görmüştür. Kağıt, vinil, kumaş gibi malzemeleri sahip oldukları anlamı dışlayıp yeni bir anlam yükleyerek kullanmışlardır. Yılmaz (2006, s.119), onların resimlerinde bu malzemelerin kompozisyonun birer parçası olduğunu ... yani, diyelim ki kompozisyonda kırmızı bir renk gerekiyorsa, boyamak yerine kırmızı bir bez parçasını devreye soktuklarını; ya da tersten giderek, üzerinde yazı ve fotoğraflar olan bir gazete parçasını yeni bir kompozisyonun başlangıcı yaptıklarını aktarır. Esere en uygun malzemeyi bulup kullanmakta veya buldukları malzemenin imkanlarından yararlanıp eser üretmekteydiler. “Bulut nesnelerin kullanılması biçimsel evrimin yanı sıra sanatta bir nevi malzeme evrimidir. Bu malzeme hem sanatçının özgürlüğü hem de sanatın dili açısından, nesnenin dönüşümünde çok önemli bir kırılma noktası” (Ünay, 2015, s.6) olmuştur.

Little’a göre (Little, 2010, s.111), Dadacı hareketle 1. Dünya savaşının etkilerinden silkinme amacıyla olan, rastlantı, saçmalık ve hazır nesne öğelerini sanat ürününe dahil eden Duchamp ise Ready-Made’ler yoluyla geleneksel zanaatkarlığı ve sanat sınıflandırmalarını reddederek sanat yapıtlarını etiketlememizin ve yargılamamızın aracı olan tanımlar ve standartların sanatın yanında ikincil olduğunu savunuyor, kavramı ana öğe olarak alıp geri kalan tüm elemanları yan araçlar olarak görüyordu. Bu görüş de Sol Lewit’in biçim ve malzemeyi önemsiz eleman olarak gören, kavramı ilk sıraya koyan yaklaşımı ile aynı düzlemde. LeWitt’in görüşünde ve Dada hareketinde tüm araçlar (renk, doku, yüzey, malzeme, biçim) düşüncenin yanında önemsiz iken, Matisse sanatçının düşünce ve ifadesinin onun araçlarından ayrı tutulamayacağına inanmıştı. Ona göre de bu araçların işlevi anlatıma yardımcı olmaktı ve önemliydi.

Duchamp, ise, “sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir” (Kaplanoğlu, 2008, s.102). Duchamp yaratma sürecinde malzemenin rolünü bu görüşüyle ortaya koymaktadır. Ona göre sanatçı, malzemesi aracılığıyla imgelemine dışa vurur ve yine onun aracılığıyla eserine vücut kazandırır. Bu süreçte yaratıcılığı ile kendi benliğini ortaya koyan sanatçı, bunu seçtiği, kullandığı malzemeye istediği

anlamları aktararak yapar.

“Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder... Sanatçı, duygularını katarak ölü malzemeyi sanatsal yaşama döndürür...” (Kaplanoğlu, 2008, s.102).

LeWitt’in görüşünde ve Dada hareketinde tüm araçlar (renk, doku, yüzey, malzeme, biçim) düşüncenin yanında önemsiz iken, Matisse sanatçının düşünce ve ifadesinin onun araçlarından ayrı tutulamayacağına inanmıştı. Ona göre de bu araçların işlevi anlatıma yardımcı olmaktı ve önemliydi.

Özü oluşturmada biçim ve içeriğin varlığı ve birlikteliğinin önemi bilinmektedir. Bu bağlamda sanatsal yaratıyı oluşturacak elemanlardan olan form, üzerine yüklenen anlam ile ifadeyi aktaracak olan malzemeyi taşıyan en önemli elemandır. Formun bu önemine dikkat çeken Bertolt Brecht (1990, s.175), bu yaklaşımını sanatta formu ve formun geliştirilmesini önemsememek gerektiğine inanmanın, safsatadan başka bir şey olmadığı görüşüyle aktarmıştır. Read ise, formu algının bir sonucu olarak görmekte ve sanatın iki önemli ilkeye bağlandığına inanmaktadır. “Birinci ilke örgensel aleme bağlı olarak gelişen biçim (form) ilkesi ve tüm sanat eserlerinin nesnel olan yüzleri; ikinci ilke de sanatın kökeni, çıkış ilkesidir ... Yaratılan ise simgeler, düşlemler (fantezi), mitlerdir ve ancak <form> dolayısıyla evrensel olarak geçerli, nesnel birer varlık haline dönüşürler. Form algının bir edimi, köken ise imgelemin bir edimidir. Estetik yaşantının ruhsal yönü bu iki zihinsel etkinliğin, yani algı ve imgelemin” (San, 1979, s.42) diyalektiğinden doğmaktadır.

Fikrin form bulmasında başvurulan en önemli tasarım elemanlarından olan malzeme, sanatın çağdaşlaşma sürecinde kimi dönem değersiz, kimi dönem çok önemli addedilse de, o süreçlere günümüz koşullarından bakıldığında değeri daha iyi algılanabilmektedir.

Sanata dair tüm sınırların ortadan kalktığı bir dönemde sanatı alanlara ayırıp sınırlamalar yaparak bir tekniği tanımlamanın anlamsız olduğu çağdaş sanat ortamında üç boyutlu heykeli tanımlamak için kullanılmış olan bir ifade şöyledir: Heykel, "Güzel sanatlar bünyesinde ve plastik sanatlar alt başlığında oluşturulabilen; taştan yontularak, kilin birbirine eklenmesiyle, yığılarak ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin, şu ya da bu şekilde, yan

yana, üst üste getirilmesiyle, inşa edilerek yapılan, üç boyutlu, dokunulan, uzayda bir yer kaplayan biçimdir” (Yılmaz, 1999, s.15). Heykelde, “anlatım çoğu kez malzeme aracılığı ile gerçekleşmiş ve formu belirleyen öge de malzeme olmuştur. İnsanoğlunun heykel aracılığı ile dillendirebildiği tüm duygularının ana aracı da yine malzemedir” (Kilimci, 2012, s.131).

“Sanatta malzeme, sanatçının eylemindeki amacını, düşüncelerini, temasını ve kişisel ifadelerini görsel olarak sunmasına, yapıtı ve alıcısı ile iletişim kurmasına olanak sağlayan, fikrin biçim bulmasında hammaddeyi oluşturan en önemli unsurdur. Malzemeye şekil veren, onu başkalaştıran veya olduğu gibi bırakıp ona salt sanatsal işlev yükleyen sanatçı, bireysel yaklaşımına ve tasarımının artistik içeriğine fiziksel boyut ve biçim kazandırmaktadır. 1960’lı yıllardan başlayarak doğal olan, olmayan ve gündelik basit nesnelere eser üretmede kullanan sanatçılar” (Önal, 2015, s.355) dönemin malzemeye yaklaşımını değiştirmiş ve bunun sanattaki yansımalarını yaşamıştır. Her türden yaklaşımı içerse de özünde araştırmacı nitelik olan bu tavır, klasikleşmiş tuval resmine karşı sergilenen etkinlikleri de özetleyerek Giderer şu sözlerle açıklamaktadır:

Yüzyılımız tuvale karşı girişilen hamlelerle doludur. Tuvalin içeriğinin boşaltılması, tuvalin çerçevesinin bile resim yapılarak boyanması, tuvalin parçalarına ayrılması, üzerine basılarak, boyalar damlatılıp fişkırtılması, tuval gövdesinin bir bıçakla yarılması, çöplerle ve atıklarla bir tutulması, sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi, bir tuvalet kapısı gibi yazılıp çizilmesi, hırpalanması, sanatçısının özneliğinden koparılması, küfürlü, pornografik yazılar ve resimlerle doldurulması onu yalnızca gözden düşürmek değil, kadavra gibi üzerinde çalışmış gibi bir tutumla araştırmasıyla ilişkilidir (Giderer, 2003, s.123-124).

Giderer’in görüşünde belirtildiği gibi,

malzemenin sanat yapma eylemindeki rolü sanatçıyı malzeme konusunda bir takım araştırmalara götürür. Doğada var olan her nesneyi, ifadesini izleyiciye aktarmada bir araç olarak kullanan sanatçı, bulduğu nesnelere veya hazır malzemeleri tasarımının teması doğrultusunda işlemekte, amacına ve yorumuna uygun hale getirmeye çalışmaktadır. Yalnız malzemeyi değiştirerek hazır nesnelere yeniden, elle veya endüstriyel yöntemlerle üretmek de geçmişten günümüze birçok sanatçı tarafından benimsenen sanatsal bir tavidir. Sanatçılar, günlük nesnelere olduğu

gibi sergilenmesi, plastik malzeme ile basitçe taklit edilmesi veya hiperrealist bir tavırla yeniden üretilmesi gibi yöntemlerle teknolojiye, tüketime veya kendilerinden önceki dönemin sanat anlayışına tepkilerini ortaya koymuşlardır. Bu tutumlarda malzemenin önemi büyüktür (Önal, 2015, s.354).

1.4. Gelişen Malzeme Dağarcığında Akımların Rolü

İki büyük dünya savaşını yaşamış, getirdiği yıkımlardan birebir etkilenmiş olan sanatçı, topluma yalnızca estetik eserler bırakan anlayışı bir kenara atıp gerçekleri kendi üslubunda ortaya koyan bir ayna olmuştur. Yalnız estetik ve güzel olanı aktarma çabası, yerini protest yaklaşımına ve malzemelere bırakmıştır. 20. yy'a gelindiğinde,

modernleşmenin arka planında yatan aydınlanma, akla duyduğu sonsuz güvenden dolayı bilim aracılığı ile insanlığın her sorununu çözmeyi vaat etmiş olsa da, her iki büyük savaş bu modernist projenin başarısızlığını göstermiş, akla, bilime ve uygarlığa güvensizliği getirmiştir. Bu durumun meydana getirdiği sosyal ve ruhsal problemler karşısında sanatçı da doğaya karşı tavır değiştirip, izleyicinin göz zevkine hitap edecek eserler üretmekten çok, düşünce üretip, içinde yaşadığı çağın problemlerine dikkat çekmek ve sorgulamak istemiştir. Sanatçıların sosyal meselelerle bu denli ilgilenmeleri, eserlerinin biçimlenişine de yansımıştır (Oğuz, 2015, s.70).

Bilinen malzemeler dışında kalan yeni ve farklı malzemelerin deneyci, tepkisel veya yapısalcı anlayışlarla kullanımından oluşan tüm bu hareketlerle sanatta yeni bir yapılanma sürecine girilmiştir. Lynton (1992, s. 63), değersiz görünen bir malzemeyi kullanmanın, gerçekle bütünleştirilmiş güzellik elde etmek için değil de adeta oyun oynamak, kolajla her türlü resimsel dili hiçe saymak, geleneksel bir içtenliği, anlayışı, bakış açısını tümüyle yadsımak gibi bir izlenim uyandırabildiğine, 19.yy'ın sonuna doğru Gouguin ve Cezanne gibi birçok ressamın perspektifin etkilerini kırmakla uğraştığına, sanatın doğayı aşmayı onu yeniden yapılandırmayı gerçeklikle oynayarak elde edebileceğine ve Picasso'nun da "ünlü Bambu Sandalyeli Natürmort'u (Mayıs 1912) yaparken gazete, pipo, bardak gibi kübist nesnelere yerleştiği resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullandığına değinir.

Tuvale duvar kağıdı gibi malzemelerin yapıştırılmasıyla ve kolajla başlayan süreç, pek çok farklı materyalin eklenmesiyle devam etmiş, her şeyin sanata malzeme olabileceği anlayışını

getirmiştir. “Dış dünyadan gelen ve seri üretimle veya zanaatkarlarla yapılmış objelerin, resmin bünyesine sokulması, sanatsal yaratının, baştan sona sanatçı tarafından üretilmişliği tanımlanmasına son vermektedir. Bunun yerine artık fikir, düzenleme ve yeniden kavramsallaştırma, sanatsal yaratıyı tanımlamakta ve adeta sorgulamaktadır” (Kaplanoğlu, 2008, s.99).

İşte böyle başlayan yeniden yapılandırma süreci Gouguin ve Cezzane gibi İzlenimcilerden 20. yy. akımlarına dek sürmüştür, Kübist, Fütürist, Dadaist, Konstrüktivist sanatçıların da yapılandırmada yardımcı tüm elemanları bir mühendis gibi kullanması ve sanata dahil etmesiyle genişlemiştir. Bulat (1999, s.135), Konstrüktivistler’in, teknoloji ürünü plastikleri, sanat malzemesi olarak kullanırken, bu malzemeyi işlevsel bir amaçla biçimleyen makineler ve teknolojiyle, diyalog kurmak zorunda kaldıklarını, teknolojinin giderek görünen ve görünmeyen birçok kanaldan sanatı derinliğine etkilediğini aktarır.

En primitif malzemeden en teknolojik malzemeye birçok elemanın sanat alanına girmesinde öncü olan tutumlara bakıldığında her bir tavırda, malzemeye fikre özgü biçim, renk, doku, görünüm verme çabası izlenebilir. İlkel toplum sanatçılarının malzemeye biçim vermede izlediği tutumu ve gösterdiği çabayı, en uç çağdaş örnekte hazır nesne kullanımında ve nesneye yüklenen işlevde de görebiliriz. Klasik dönem hareketleri düşünüldüğünde, son derece radikal ve dikkat çekici olan Ready-Made hareketi ile hazır nesnelerin sanat alanına girmesi ve sanatta kullanımı bir reddetmedir. Bu da her akımın kendinden öncekine karşı gelerek ortaya çıkması gibi modern öncesi dönem malzemesinin ve dolayısıyla üslubunun reddi ve bir karşı çıkış hareketidir. Bu nedenle yalnızca malzemeye yüklenen görev ile sanatta devrim yaşandığı ve yeni bir dönemin başladığı söylenebilir. Dolayısıyla, Ready-Made anlayışının başladığı dönemde de amaca, kavrama, esere özgü ve tepkisel bir yaklaşımla malzemeye anlamlar yüklenmesi söz konusudur. Bu noktada, esere ve fikre özgü olsun olmasın malzeme kullanımında teknolojik gelişmelerin, sanat tarihinde öncü sayılabilecek hareketleri oluşturmadaki öneminden bahsedilebilir. Teknolojik ve endüstriyel gelişmelerle malzeme dağarcığı genişlemiş, bu çeşitlilik sanatta da farklı hareketlerle kendini göstermiştir.

Read (1985, s.117), teknolojiyi ve elemanlarını felsefelerinin ana malzemesi olarak gören daha erken bir dönem akımına mensup Fütürist sanatçıların bundan böyle, gerçeklerin makinelerde, kentlerde, teknolojik enerjide, hüküm süreceğini, yeni sanatın yeni imgelerle, yeni teknolojiyle, yeni malzemeyle gerçekleşebileceğini bildirdiklerini aktarmıştır.

Bu düşünceden hareketle ve daha geç yapısalcı anlayışla Tatlin, “teknolojinin getirmiş olduğu çelik, demir, alüminyum gibi malzemelerin yanında, ağaç, alçı gibi malzemelerin montajıyla figürden bağımsız salt biçim ve malzemenin etkinliği ile var olabilen eserler ortaya koymuştur” (Lynton, 1982, s.106-107). Burada malzemenin yaratım sürecindeki önemi ve esere özgü kullanımları, dönemin sanat anlayışına da yön vermiştir. Tatlin’in malzemeye olan bu yaklaşımı, bu tez çalışmasının ana yönelimini desteklemektedir. Onun “heykellerinin öne çıkan yanı malzemelerin kullanımına yönelikti. Malzemenin doğal özellikleri ve olanakları, onun ifade gücü ve ulaşmaya çalıştığı biçim adına vazgeçilmezdi. Dışavurumcu unsurların kavranabilmesi için biçimin asıl belirleyeni olan malzemeler doğalarına uygun olarak kullanılmalıydılar” (Acartürk, 2005, s.16). Sanatçı tasarımını, malzemenin doğasından gelen ve bünyesinde barındırdığı özgül değerleri göz önüne alarak yapmalı ve malzemenin önemini yadsımamalıydı.

Tatlin’in özgün ve yeni bir yorum olan Counter Relief isimli serisinin gelişim süreci, yeni malzeme kullanım olanaklarının getirilerini göz önüne sermektedir. Batur (2006, s.120), ressamların fırçayı ve yapay renkleri bir tarafa bırakıp cam, tahta, metaller gibi özgün malzemeyle çalışmaya başladıklarını, dokuyu çeşitlendirip ifade gücünü yoğunlaştırmak için etiket, kağıt, harf, talaş, plaster gibi şeyler kullanan ilk sanatçılar Braque ve Picasso ise de, Tatlin’in daha da ileri gidip özgün malzemedan kontra rölyefler yaptığını belirtir.

1913 sonrası yeni malzemeleri konstrüksiyonlarını üretmede kullanmaya başlayan Tatlin, klasik malzemeleri kullanmayı bırakırken, klasik teknikleri de bir kenara bırakmış, malzemeyi yaratım sürecinin en önemli elemanlarından biri olarak değerlendirmiştir. Onun bu yaklaşımı, malzemeyle Fütürist değerlendirmeler yapan Boccioni ve kolaj ve asamblajlarla yeni malzemeyi deneyimleyen Picasso ile bağlantılı görülebilmektedir.

Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin’in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının kütselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekanda gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır... Tatlin’in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi ‘imal edilmişliğini’ görünür kılmasından anlaşılabilir (Antmen, 2008, s.105-106).

“Tatlin’in Konstrüktivist çalışmaları malzemeyi kucaklamaktadır. Malzeme, dört boyutuyla davet edercesine insana uzanırken, Tatlin bildirileriyle de toplumsal katılımı talep etmektedir”

(Somel, 2004, s.38). Konstrüktivizm'in sanata getirdiği yeni, faydacı, yapımcı anlayış, ilk Konstrüktivist resimlerde de gözlemlenebilir. İki boyutu aşırıp üçüncü boyuta ulaşmanın yolunun aranmasında ve bu sebeple boyaya kum katılarak hacim sağlanmasında ve malzeme çeşitliliğinin genişlemesinde de izlenebilir. Lynton (2004, s.102), Picasso'nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesini – resimde de resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutumu- günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktası olarak belirtmektedir.

Hareket edebilen parçalardan oluşan Konstrüktivist heykellerde öncelik, ritm ve gücü temsil eden dinamik yapılarıdır. Form ve imge bu heykellerde uyumlu bir bütüne kavuşturulmakta, yeni malzeme anlayışıyla sunulmaktaydı.

Artık heykelin iç iskeleti saklanmayacaktı... Tek kiriş yapısı gibi mühendislik ilkeleriyle gerçekleştirilebilen bu içi görünen heykeller, plastik, alüminyum gibi yeni hafif malzemelerin kullanılmasıyla kütesiz bir yapıya sahip oluyorlardı. 1917'den 1922'ye kadar konstrüktivistlerin ortak amacı, heykeli ağırlığından kurtarmak ve kullanılan malzemenin özelliklerini de ortaya çıkararak yoğunluk olmadan somutluğa ulaşmaktı (Acartürk, 2005, s.13).



Resim 1: Vladimir Tatlin, “Counter-Relief”, 1913

Tatlin, teknik maharet ve malzeme kullanımı anlayışının estetik anlayışın önüne geçtiği düşüncesiyle birçok çağdaşının karşı çıktığı spiral anıt projesinde cam ve metal gibi endüstriyel malzemeleri kullanarak dönemin yapısalcı akımına gönderme yapmak istemiştir. Elbette amacı yalnızca gönderme yapmak değil, yapısalcılığın özünde olan tasarım mantığını da işletmekti.

Nitekim Tatlin, bu dönem çalışmalarının bir çoğunda kimilerine göre fazla hayalci olan, fonksiyonel ve faydacı yanı ağır basan tasarım nesnelere de planlamıştır. Aslında çokça eleştirilen Spiral Anıt projesinin de kökeninde barışı, komünizmi destekleyen dikkat çekici bir anıt fikri yatmaktadır. Picasso'nun anlamsız nesnelere bir araya getirerek yarattığı ve gerçekte var olan nesnelere yalnız bir simgecilikle kurguladığı eserlerinden de etkilendiği, fakat bu etkiyi bilinen hiçbir şeyi çağrıştırmayacak nesnelere yaratmak şeklinde kullandığı da bilinmektedir. Bu tutum da, bulunduğu dönemin koşullarında radikal bir hareket ve esere, fikre, eleştiriye özgü malzeme kullanımına örnektir.

Bu şekilde başlayan ve sanatta malzeme olarak hazır nesne kullanımıyla süren yaklaşımlar, kendi dönemleri içinde tepkisel, radikal hareketlerdir. "Hazır nesneyi sanat nesnesi gibi ele alma eylemi, sanatsal bir eylemden çok felsefi ya da protest bir yaklaşımdır. Hazır nesnelere sanatçının onu seçme eylemiyle sanat yapıtına dönüşen anonim nesnelere" (Atalay, 2007, s.84).

Sanatçının, sanatsal yaratım sürecine dahil etmesi sayesinde eser üretmede kullanılmaya başlayan pek çok yeni malzemeyi gündeme getiren bir diğer sanatçı ise Naum Gabo'dur. Gabo, "kitle ve volümün plastik öge olarak heykelden çıkarılması gerektiği, çizginin işlevinin betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı, yön belirtici olması gerektiği, mekanın biçimlenebilirliği, yeni ve özgür formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulmak gerektiği, sanat yapıtının dinamik bir ritim ve enerjiye sahip olması gerektiği" (Read, 1985, s.11) görüşündedir. Bu görüşten hareketle yeni ve farklı bir malzeme olan sentetik plastiği kullanarak, sanatsal ifadesini aktarmada araç olacak yeni bir malzeme bulmuştur. 1960'lara doğru, tunç malzemeyi kullanmaya başlamış ve bu yeni malzemeyi "ince bir tabaka halinde, küresel bir biçimde uygulamış ve böylece küreselliğin uzayı tanımlamada sunduğu büyük olanaktan yararlanmıştır."⁵

⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, Yem Yayınları, İstanbul, 1.Cilt, s.637.



Resim 2: Naum Gabo, “*Model for Column*”, 1920-1921, Selüloz Nitrat, 143 x 95 x 95 mm, Tate, Londra

Malzemeye olan ilgi veya karşı tavrıyla yeni ifade arayışları, fikri birinci sıraya yerleştiren kavramsal sanatta da gözlemlenmiştir. Güzelgün (2013, s.294), Kavramsal Sanat’ın, geleneksel sanat anlayışından farklı olarak malzeme ve mekan sınırlamasını ortadan kaldırdığına, Kavramsal sanat çatısı altında buluşan Kolâj, Asamblaj, Enstalasyon (yerleştirme) sanatlarında, Performans Sanatı ve Vücut Sanatı’nda insan bedeni dahil her türlü malzemenin kullanıldığına değinmektedir.”

1950’lerden sonra Klein’in çalışmaları, John Cage’in ‘Olay’ı ile başlayan performatif sanatsal eylemler, Japonya’da Gutai sanatçıları tarafından deneysel çalışmalar yapılmasına öncülük etmiştir. Bu sanatçılar uluslar arası sanat dünyasının dikkatini Japon sanatçılara çeken ve Fluxus eylemleri yapan ilk gruptur. Murakami’nin ‘Kağıtları Yırtmak’ ve Shiraga’nın ‘Çamura Meydan Okumak’ adlı eylemleri grubun etkinlikleri arasındadır.

Murakami, Japon dövüş sanatlarına ilişkin çağrışımlar ve geleneksel kağıt sanatlarına yapılan şaşırtıcı göndermelerle yapıtının kağıt tabakalarından oluşan resim alanının içinden koşarak geçer. Shiraga ise, ‘Çamura Meydan Okumak’ta kıvamlı bir çamur çemberinin içine batmış vaziyette, etkileyici beden hareketlerinin serbest bir dizilişini canlandırır. ‘Çamura Meydan Okumak’ hem ekspresif eylemin derininde yatan bedensel ilköelliği vurgulamış, hem de Batı sanatında hala tuvalle ya da heykeli yapılmış objeyle sınırlandırılan resimsel jestin ötesine geçme girişiminde bulunmuştur (Fineberg, 2014, s.217).

Gutai grubunun önderi Jiro Yoshihara, Gutai Manifestosu'nda (1956), grubun malzeme konusundaki görüşüne şöyle değinir:

Gutai sanatı malzemeyle oynamaz, malzeme yalnızca hayat verir... malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi göstermez. Gutai sanatında insan ruhuyla malzeme birbirleriyle ne kadar ters düşse de birbirlerine el verirler. Malzeme ruhun süzgecinden geçmez, ruh malzemeyi boyun eğmeye zorlamaz. Malzemeyi kendi halinde bırakmak, malzemenin etkili bir biçimde kendi kendini ifade edebilmesine olanak tanımaktadır. Malzemeye hayat vermek, malzemenin ruhuna ulaşmaktır. Malzemeyi ruhsal anlamda yüceltmek, ruha hayat vermektir (Antmen, 2008, s.226-227).

Gutai, 1950'ler sanat ortamında malzemenin tuval ve boyadan, sanatın klasik resim ve heykel anlayışından ibaret olmadığını gösteren eylemlere örnektir.

Minimalizmde de pek çok yeni malzeme kullanımı ve sanatsal yaratım sürecinde malzemenin önemine yönelik yeni yaklaşımlar gözlenmiştir. Antmen (2008, s.184), Minimalistlerin her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak gibi) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aradıklarını, malzemenin nasıl kullanılacağını tasarladıktan sonra yapıtı teknisyenlerin ellerine bırakmanın, talimat vermekle yetinmenin söz konusu olabildiğini; dolayısıyla yaratma sürecinin, büyük ölçüde tasarımı kavramsallaştırma aşamasına indirgenmiş olmakta olduğunu belirtir.

Sanatta yaşanan devrimde pek çok farklı malzeme kullanımına rastlansa da bazılarında biçim ve içeriğin bütünleşmesinde malzemeye yüklenen görev, sanatta malzeme dağarcığının genişlemesinde son derece önemlidir. Gençliğinde savaşın dünyayı temizleyeceğine inanan ve Alman Nazi Savaş Pilotu olan Beuys, kendi ifadeleriyle, savaşta Kırım'da uçağı düşürüldükten sonra yaralı ve donmak üzere iken Tatarlar tarafından bulunup vücuduna iç yağı ve keçe sürülerek tedavi edilmiştir. Yaşadığı yıkım ve düşünsel dönüşüm, kendi bedenini, keçe ve iç yağını eserlerinde sanatsal malzeme olarak kullanmasının önünü açmıştır. Burada kullanılan malzemeler sanatçının önceki yaşamından edindiğı acı ve utancın simgesel dönüşümüyken, sanat tarihinde öncü sayılabilecek pek çok hareketin çıkış noktasıdır.

Beuys'un içselleştirdiğı bu malzemeleri eserlerinde kullanması dönemin sanat anlayışı ve koşullarında kolaylıkla kabullenilemese de benzer pek çok örneğin ortaya çıkmasının yolunu

açmıştır. Oğuz (2015, s.72), hayvanların, sebzelerin ve minerallerin sanat dünyasındaki yerini aldığı belirten Germano Celant'ın (1992: 887-888), izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırdığını, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren bir simyacıya benzettiğini aktarır.



Resim 3: Anselm Kiefer, “Nuremberg”, 1982, Tuval Üzerine Akrilik, Emülsiyon, Saman, 280x380 cm, Los Angeles

Örneğin, harap manzaralar, savaş sonrası görünüm resmeden ve bu temalar için boya dışında pek çok farklı malzemeyi bir arada kullanarak kabartmalı resimler yapan Yeni-Dışavurumcu ressam Anselm Kiefer'in malzeme ve içeriği bütünleştirdiği ve malzemenin derin anlamlar barındırdığı Nüremberg Alanı isimli resim için Cebrail Ötğün şu görüşü belirtmektedir:

Bu resimde malzeme başat rol oynar. Ana malzeme samanın yanı sıra yanık saman, kül, emülsiyon ve akrilik boya kullanılmıştır. Malzeme bir anlamda kavramlarla düşünmenin sınırlarını aşmada önemli bir araçtır. Malzemenin kendisini ham, kaba haliyle kullanmak yapıtın içeriği ile birlikte, aynı zamanda malzemenin bağlamına da gönderme yapmaktır. Malzeme serttir, yıkıcıdır, dolayısıyla da şiddettir... iticidir, incitcidir, estetik hazzı engeller, araya mesafe koyar, bu yönüyle de gerilim yaratır izleyicinin üzerinde... hem beyne hem dokunsallığa hitap eder. Malzeme yapıtta, kendi anarşist yapısıyla estetik değil; yeni bir estetik, yeni bir bakış, yeni bir düşünsel-dokunsal alan açar... Kiefer, karışık malzemenin içerik ile birlikteliğini yansıtan bir sanatçıdır (Ötğün, 2008, s.100-101).

Tuval yapılan biçimsel, dokusal müdahaleler, tuvalin kendisinin dışlanması veya birebir üç

boyutlu objeye çevrilmesi, boyaya katılan camlar, kumlar, taşlarla ve boyanın kullanılış biçimindeki yeniliklerle sanatta devrim süreci sürmüştür. Bu süreç sanat dışı malzemelerin direk veya işlenip eserlere dahil edilmesi, geleneksel malzemelerin yeni ve farklı bir dille sunulması, sanatçının bir mühendis, mimar ve bilim adamı misyonuna bürünerek çalışması gibi tavırları da bünyesine ekleyerek sürmüştür. Tüm bu etkinliklerde geleneksel malzemeye yapılan müdahaleler, farklı kullanım olanaklarının sunulması, mekanın ve yeni malzemelerin sanatta keşfi söz konusudur. Böylece, dönemselsel olarak belirli ideolojiler ve tavırlar sergilenip sanat eseri üzerinden tartışmaya açılırken, sanatsal malzeme dağarcığı da gelişmiştir.

Modern sanata, sanat piyasasına ve güncel sanat etkinliklerine mizahi ve eleştirel bir üslupla yaklaşan ‘Bunu Ben de Yaparım (2012)’ adlı yapıt, 1960 sonrası sanat ortamında malzemeye olan tutumu şöyle aktarmaktadır:

1960 sonrası soyut sanat eserlerinde her şey mubahtı. Heykeltıraşlar artık çöp ve biyolojik atıklar da dahil tüm doğal ve endüstriyel malzemeleri kullanmaktaydı. Gerçeği yansıtmanın ve soyutlamanın akla hayale gelebilecek her biçimi vardı. Plastikten yapılmış Hiperrealist insan heykelleri, hayvan preparatları, canlı hayvanlar, poliüretandan yapılmış devasa iç mekanlar, polyester gibi sentetik maddeler figürde ve soyut nesnelere sanatçıların ifadelerini aktarmada başvurduğu gözde malzemelerdi.⁶

Saehrendt ve Kitti (2012, s.29-30), Thomas Rentmeister’in üst üste dizdiği buzdolaplarını Nivea kremle sıvıdığına, Köln Sanat Derneği’nin içine bir ton Nutella boşalttığına, kalıba kan döktükten sonra derin dondurucuda dondurulmuş heykeller, güzellik kliniklerinin çöpünden alınma insan yağından oluşan duvar dekorları yaptığına, Ölü doğan bir embriyoyu bile sanata malzeme yaptığına değinmektedir.

Bu yaklaşımlar yanında artık mekan da sanat eserinin bir elemanı olarak görülmeye başlamıştır. Mekan kavramını eseri bütünleyen bir parça olarak gören Yerleştirme sanatı örneklerinde de, mekanın ve bazen izleyicinin eseri oluşturan sanatsal sistemin en önemli malzemeleri olduğu kabul edilir. Bir mekan ve o mekanın fiziksel yapısına ve psikolojik etkisine göre tasarlanan yerleştirme eserlerinde, mekanın, izleyici katkısı ile anlaşılan eserin ana malzemesi olduğu bilinmektedir. Güler (2014, s.40), sanat nesnesinin içinde bulunduğu çevrenin sadece sergileme

⁶ Saehrendt, C. ve Kitti, S. (2012). *Bunu Ben de Yaparım Modern Sanat Kullanma Klavuzu*. İstanbul: Ayrıntı Yay., s.29-30

için uygun koşulları sağlayan pasif bir olgu değil sanatın malzemesi ve bir parçası haline dönüştüğünü belirtmektedir. Bu bağlamda, eserdeki tüm kurgunun en önemli parçalarından olan mekan da sanat eserinin bütününe dahil olmakta ve yerleştirme eserlerinde izlenerek ve ifadeyi aktarmada bütünleyici bir malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 4: Barbara Kruger, Untitled/İsimsiz, 1991.

Geleneksel malzemeler yerine yeni ve denenmemiş malzemeleri sanayi ve teknolojiyi kullanarak eserlere dahil eden ve sanat üretilen atölyeleri artık birer fabrika atölyeye dönüştüren Konstrüktivistler, klasik heykel anlayışını da dönüştürmekteydiler. Eseri mekana doğrudan yerleştirmek yerine mekanı da eserin bir parçası ve sanatın malzemesi olarak görme yaklaşımı Konstrüktivist sanatçılarda da izlenmekteydi. Bilge (1997, s.145), Kinetik heykel kavramını geliştiren Naum Gabo'nun, bir Konstrüktivist heykelde mekânın nesneyi çevreleyen evrensel mekânın bir parçası olmadığını, kendi başına bir malzeme ve nesnenin yapısal bir parçası olduğu görüşünü aktarmaktadır.

Artık yaratma sürecinde eseri oluşturan elemanlardan biri olan mekan, içine yerleştirilen nesnelere gibi kurgunun bir parçasıdır. Günlük, sıradan, eksantrik nesnelere mekânla birlikte kurgulanmaktadırlar.

Carl Andre'nin tuğlaları, Joseph Beuys'un süpürülüp toplanan çöpleri, Jannis Kounellis'in atları, Nam June Paik'in televizyonları, vb. günlük hayatta görülen bu nesnelere, ... mekânın sosyal, politik, psikolojik, kültürel havasını soluyarak, o mekânla hizmet etmektedirler ve ... mekânı kendilerine malzeme edinerek sanat

eserlerine dönüştürmektedirler... Yveis Klein'in 1001 adet balonunu uçurmaya yardımcı olan ve boşluğu da içinde barındıran sonsuz mekan, Klein'in balonları için malzeme olmuştur. Gökyüzünün dışında, araziler, denizler, köprüler, vb. birçok alan sanat eserinin malzemesi olmuştur (Girgin, 2014, s.214).

Mekanın, izleyicinin ve atık nesnelerin her birinin barındırdığı anlamlarla veya bu anlamları dışlayarak sanatın malzemelerine dönüşmesine bir başka ve çok daha güncel bir örnek olarak Tara Donovan'ın çalışması gösterilebilir. Gündelik nesnelere olan yüzlerce plastik bardağın, dev organik bir biçim oluşturacak şekilde birbirine eklenmesiyle oluşturulan yapı, mekanın tavanını kaplamakta, mekanla bir bütün olarak sanat eserine dönüşmektedir. "Tara Donovan'ın malzemeye yönelik araştırmaları, her materyale özgü spesifik karakteristiklere hitap etmektedir. Bu anlamda, sanatçı materyal ile bir diyalog geliştirir. Her bir yeni malzeme ile işi yapılandırılan tekrarlardan oluşmuş özel bir hareket oluşturmakta ve bununla ilgili olarak yeni üretim metotları araştırmaktadır" (Özen, 2007, s.65).



Resim 5: Tara Donovan, İsimsiz, 2008, Enstalasyon, Çağdaş Sanat Enstitüsü, Boston, ABD.

Sanata dair her görüşün ve önceki dönem anlayışlarının sorgulanması, hatta şiddetle reddedilmesi, o güne kadar hakim olan sanatın alınıp satılabilir bir meta konumunda oluşu durumuna karşı çıkma anlayışını da içermektedir. Mekanı, doğayı, kavramı, benliği, hiçliği ve bedeni ele alan yaklaşımlar, sanatın malzemesinin yalnızca tuval, boya, ahşap, metal vs. den ibaret olmadığı görüşünü sunmuştur. Bu anlayış, yaşamdaki ve doğadaki her şeyin hatta insan bedeninin de sanatsal yaratmada malzeme olabileceği görüşünü savunan Performans Sanatı eylemlerinde de görülmüştür. İnsan bedeninin sanata malzeme olduğu canlı performanslar veya performansların video kayıtları ile cinsiyet ayrımcılığı, toplumsal eşitsizlik, homofobi, hayvan ve doğa katliamı, ırkçı yaklaşım ve öfke gibi pek çok kavram, izleyiciye sunulmuştur.

Sanat eserine karşı olan klasik tutum tüm bu eylemlerle bir değişim sürecine girerken doğaya ait olan her şeyin ve doğanın kendisinin sanatın malzemesi haline gelmeye başladığı pek çok hareket de izlenmiştir. Toprak Sanatı ve Çevre Sanatı örnekleri de bunlardan bazılarıdır. Yaşam alanlarına ait yapılar tıpkı kullanılmayan eşyalar gibi paketlenmiş, köprüler, nehirler sanatın malzemesi olarak kullanılmıştır. Sansasyonel tavırların da izlendiği bu hareket, sonrasında çevre bilinci oluşturmada, tahrip edilmiş doğanın ıslahında, bazen fonksiyonellik de barındıran çalışmalarla 1960 sonrası sanatında nesne, mekan, kavram ve malzeme açısından önemli bir tavidir.

Güncel problemler ve problemlere aranan çözümler sanatın malzemesinin doğanın kendisi de olabileceği yaklaşımını ve beraberinde pek çok eylemi getirdi. Çevre konusunda farkındalık yaratmaya çalışan aktivist sanatçılar bu önemli konulara dikkat çekmek, insanları uyarmak veya sadece doğaya ait elemanlarla sanat yapmak için çalışmalarda bulundular. Artık, doğada bulunan her yer ve her şey sanatın malzemesi ve mekanı olabilirdi. “Yeryüzüne yönelimin altında yatan sebeplerden, kentsel ve çevresel sorunların yanında, dönemin sanat piyasası, galeri ve müzelere duyulan tepki de etkili oldu. Böylece bu sanatçılar dış mekânla karşı karşıya geldi ve yapıtlarını da bu doğal çevrede gerçekleştirdi. Artık sanatçı için yapıtının da yaşam gibi gelip geçici ve zamanla değişebilir olması önem kazanmaya başladı” (Oğuz, 2015, s.70).



Resim 6: Andy Goldsworthy, 2013

Arazi sanatı örnekleri bu dönemde ortaya çıkmaya başladı. Çevresel sanat, Toprak sanatı gibi isimlerle de anılan “Arazi Sanatı, sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle ‘Happening’le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘artakalan’ malzemeyle sergilenmesi

dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir.”⁷

Aydın ve Zümrüt, doğaya ait malzemelerle oluşturduğu, kendi koşullarında sürecini izlediği ve tabiatın bir parçası haline gelen eserler veren Andy Goldsworthy'nin Çevresel Sanat örneği eserlerini şöyle değerlendirmektedir:

Sanatçının malzemesi doğanın kendisi, çalışmalarına hayat veren ise mevsimsel süreçlerdir. Amacı estetik bir kaygıyla, doğaya farkındalık sağlamak, düşündürmek, hissettirmektir... Sanatçı çevresinde bulunan kırık dal parçalarını kendi içinde ve çevresiyle bir bütün oluşturacak şekilde yeniden düzenlemiş, kimi zaman... doğanın kendi renklerini... yine doğal bir malzeme olan renkli killerden yararlanarak işlerine dahil etmiş, odak noktaları oluşturmuştur... onun için önemli olan arazi algısını kuvvetlendirmek, büyümeyi ve çevresindeki kaynakları anlamak, onlarla bağlantı kurmaktır (Aydın ve Zümrüt, 2013, s.62).

Sanatta malzeme kullanımında geline noktanın en güncel örneklerini Hiperrealist (Foto- Gerçekçi) eserlerde izlemek de mümkündür. Rönesans'tan günümüze dek gerçek imajı veren görüntü yansıtma düşüncesi, günümüzde yerini mermer heykelden, insana ait gerçek dokuları taşıyan malzemelerin kullanımına bırakmıştır. “Roma heykelleri günümüz Hiperreal heykellerini okumak için bir referans oluşturabilir... insan psikolojisini de yansıtan betimlemeler... bu ortaklığı kuvvetlendirmektedir. Materyal ve boya kullanımındaki ustalıkları gerçekçilik açısından günümüzle yarışabilmekle beraber, Hiperreal heykeltçilerin kullandıkları kıl, saç gibi malzemeler, materyal kullanımında bir fark yaratmaktadır. Hiperreal heykeltçiler öykündükleri formun yani insan bedeninin malzemelerini kullanmaktadır” (Şener, 2014, s.66). Bu örneklerle de sanatta malzeme olarak kullanılabilen materyallerin genişleyen dağarcığı ve heykel sanatının sınırlarının belirsizleşmesiyle geldiği güncel durum izlenebilir.

⁷ Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. s.253'ten Aktaran, Çapar, Mustafa., Andy Goldsworthy'nin Doğayı Sanatsal Bir Malzeme Olarak Kullanması Üzerine Bir Araştırma, *Çukurova Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 165-177, s.168



Resim 7: Duane Hanson, “Man on The Bench”, 1977, Mixed Media

Antmen (2008, s.287), Amerikalı sanat kuramcısı Rosalind Krauss’un ‘Mekana Yayılan Heykel’ başlıklı makalesinde işaret ettiği gibi, yere atılmış iplik atıklarına, galeriye taşınmış kızılâğaç kütüklerine, çölden kazılıp galeriye yığılmış tonlarca toprağa, ‘heykel’ denmeye başlanınca, ‘heykel’ sözcüğünü telaffuz etmenin ciddi anlamda zorlaştığına, sonuç olarak üç boyutlu yapıt üretiminde malzeme dağarcığının sanatla hayat arasındaki sınırları iyice belirsizleştirecek ölçüde çeşitlenmesinin, 1980’li yıllardaki ‘heykel’ üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer aldığına değinmektedir. Artık klasik heykel anlayışı, malzemenin yaratım sürecine etki eden büyük rolü ile yerini güncel sanata bırakmaktadır.

Sanattaki bu yeni açılımların malzemeyle olan ilişkisi, sanatçıların yaratma sürecindeki tutumlarına yansırken hem malzemeye yaklaşımı, hem de sanata bakış açısını büyük ölçüde etkilemiştir. Atakan(2015, s.9), Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (Arte Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings), Gösteri Sanatı (Performance Art) ve Süreç Sanatı (Process Art) sanatçılarının yalnızca resim ve heykelle karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmayıp, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da sanat tanımını genişlettiklerini belirtmektedir.

Modern sanat hareketlerinin erken dönem örnekleri, günümüze dek olan süreç ve güncel sanatın ulaştığı anlayış, malzeme ve malzemenin sanatsal yaratıdaki önemi açısından incelendiğinde, pek çok farklı tutumun sergilendiği gözlemlenmektedir. Tuval resminden Happening’e, Konstrüktivist anlayıştan Land Art’a, Hipergerçekçi sanat ürünlerinden ürün tasarımına her dönem malzemeye yüklenen anlam, işlev ve önem değişmiştir. Ancak tüm bu süreçte ve tüm yaklaşımlarda, ister somut nesne veya kavram, ister boya veya ağaç dalları, ister beden olsun sanatsal yaratmada malzemenin önemi görülmektedir.

1.5. Tasarım Ürünüde Malzemenin Rolü

Tasarım ürünlerinde malzemeye yüklenen işlev, salt sanatsal ürün olarak görülen ve fonksiyonel tarafı olmayan ürünlerdeki işlevden daha ön plandadır. Çünkü tasarımda malzeme, sanattan farklı olarak kullanıcı faktörünü etkilemektedir.

Tasarımın doğuşu, kayda değer gelişimi sanayi devrimi ile başlamıştır. Sanayi devrimi ile birlikte üretimin hızlanması, makinenin üretimde etkin bir rol alması, seri üretimin mümkün hale gelmesi tasarım dünyasının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Yeni sistemde üretilecek malzemelerin estetik, ergonomik olması arayışı, farklı ve tüketicinin ilgisini çekecek formda üretme çabası, üretimde tasarımın etkin bir hale gelmesini sağlamıştır (Çaydere, 2016, s.50).

Sanatta yaşanan tüm gelişmelerin yanında mimarlık ve tasarım alanlarında da malzemenin süreçteki yerinin değerini üretilen eserler ve sanatçı manifestolarında görmek mümkündür. Tasarımda sanatsallığı ve fonksiyonelliği, yaratıcı düşünce süreci ve malzeme odağında değerlendiren Bauhaus ekolü bunlara örnek verilebilir. “Kurucuları arasında Klee, Marcks, Schlemmer gibi ressamlar, mimarlar, yontucu ve yazarlar bulunan bu kuruluşun öğretimi, duyu ve duyumlara dayanan becerilerin eğitilebileceği ve çağdaş sanatçının, madde, yani malzeme ile, amaç ve düşünceleri arasında, çeşitli ve değişik bağlantılar kurabilmesi için yeni anlayışlar geliştirebileceği esasına dayanmaktaydı” (San, 1979, s.13). Okulun eğitim anlayışı, sanatı yaşamı yansıtan bir kavram olarak gören anlayışa karşı çıkmakta ve sanatı yaratıcı kişiliğin imgeleme ve malzeme ile etkileşim halinde olduğu bir süreç olarak görmektedir.

Yaşamı nitelikli kılmak amacıyla üretilen tasarımda yaratıcı sürecin, malzeme ve nihai üründe vücut bulması, Bauhaus döneminden günümüze artan malzeme çeşitliliği, teknoloji ve tasarım anlayışıyla gelişim göstermiştir. Bauhaus’un “uygulama atölyelerinde hazırlık amacıyla temel sanat eğitiminden başka, temel tasarım dersi de verilmektedir. Bu dersin içeriğinde malzemenin değişik nitelikleri araştırılırken, malzemenin gücü, içyapısı, doğası ve dokusu da araştırılmaktadır... Malzeme ve strüktür sorununu daha da ileri götüren Josef Albers, ... Moholy Nagy ile, ... malzemelerin yapısal niteliklerini araştıran sistematik bir temel eğitim dersini” (Bulat, 2014, s.114-115), vermiştir. Malzemenin yapısal niteliklerinin tasarıma olan etkisi ve katkısı bu süreçle birlikte değerlendirilmeye başlanmıştır.

Malzemeye uygun tasarım yapma yanında tasarıma uygun malzeme kullanma anlayışı böylece

uygulamalı sanatlarda da yerini almıştır.

Uygulamalı sanatlarda tasarım aşaması, kullanıma dönük olacak ürünün yapısal özelliklerinin bilinmesi, hangi işlev ile kullanılacağı, zaman ve mekan boyutları, malzeme ve malzemelerin öngördüğü teknikler, bütün bunları bir arada renk, biçim ve kompozisyondaki estetiği kurgulamak gibi bilgi ve araştırma gerektiren uzun bir süreci kapsar. Tasarım aşamasındaki ilk adım ürünü yapılandırma aşamasıdır. Yapılandırma ürünün işlev, estetik ve malzemesini birlikte gözeterek ele alınır (Alp, 2009, s.53).

Tasarımda yapıyı oluşturmada ise işlevsellik, ergonomi ve estetik çözümlenmeye öncülük edecek olan en önemli eleman malzemedir.

Mimari tasarımda malzemenin rolü sanattakinden işlevsel olarak farklı, fakat yaratım sürecindeki rolü ve önemi aynı değerdedir.

Günümüz mimari tasarımlarında strüktür-malzeme-biçim ilişkisi artık 20. yy başlarında modern mimarlık hareketinin tanımladığı düşünsel yapıdan başka bir boyut almıştır... Örneğin, Toyo Ito Mimarlığı'nda yüzeyin kendisi malzeme, cephe ve aynı zamanda strüktürüdür. Böyle bir çözümlenme ile iç-dış mekân ayırımından çok, her şeyin bir bütünü oluşturduğu, yani parçalardan değil bütünden oluşmuş, parçalanamayan bir planlamaya gidilmesi öngörülmektedir. Bütüncül çözümlenmelerde, sistemin kendisi malzemenin tam da kendisidir (Sönmez, 2008, s.25).



Resim 8



Resim 9

Resim 8-9: İto's Serpentine Gallery Pavilion, 2002, Londra.

Malzemenin yaratmadaki önemini yaşamın, sanatın ve tasarımın pek çok alanında gözlemlemek

mümkündür. Kentlerin kimliğinin oluşmasında önemli yeri olan kentsel donatılardan şehir mobilyaları tasarımlarında malzemenin önemine vurgu yapan bir başka görüş şu yöndedir:

Ürün tasarımında malzeme, tasarımı etkileyen en önemli ölçütler arasında yer almaktadır. Ürünün istenen biçimde üretilmesinde, istenen özellikleri taşımasında, tasarımın istenen noktaya varmasında malzemenin rolü büyüktür. Endüstriyel ürün tasarımının gelişmesinde, yeni malzemelerin yanı sıra, bilinen malzemelerin gerektiği gibi kullanılmasıyla ortaya konan doğru ve kaliteli uygulamaların önemi büyüktür. Tasarımda malzeme kullanımı sadece fonksiyonları en iyi karşılayacak malzemenin seçimi değil, aynı zamanda tasarlanan üründe yaratılmak istenen etkinin elde edilmesini sağlayacak malzemenin seçimidir (Ertaş ve Bayazıt, 2004, s.2).

Sanat eserinde olduğu gibi, tasarımda da izleyici/kullanıcı ürünle psikolojik bir bağ kurmaktadır. Bu bağın kurulmasında, tasarım ürününün fonksiyonelliği, rengi, dokusu, ergonomisi olduğu kadar malzemesi ile uyumu da etkili olmaktadır. Ürünün yapıtaşı olarak görülen malzemenin öncelikli görevi tasarımda işlevselliği sağlamak olarak düşünülse de “çeşitlenen kullanıcı ihtiyaçları artık sadece işlev temelli olarak düşünülmemektedir. Ürün kullanıcı ile fiziksel varlığının dışında da bir ilişki kurmaktadır, ürün kullanıcının duygularına da hitap etmektedir. Böylece, kullanıcı ile malzemenin etkileşimini sağlayan ürünlerin taşıdığı duygusal nitelikler de malzemenin anlamına yüklenebilmektedir.” (Karabatak ve Soyupak, 2013).



Resim 10: Max Cheprack, “*Extruded Clay Stool*”

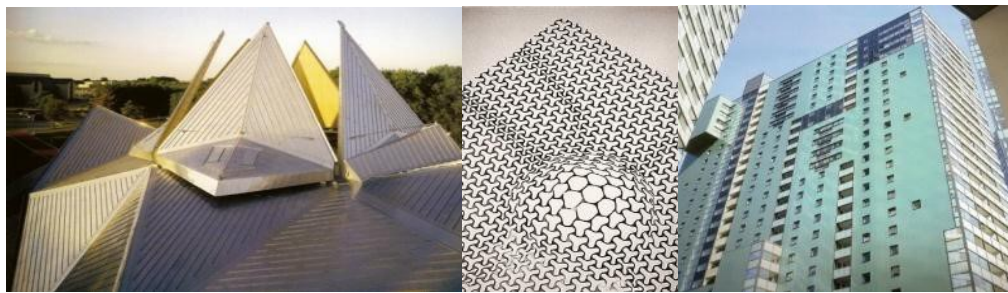
Ortadoğu'nun malzeme kültüründen esinlenerek ürettiği kil taburelerle İsraili tasarımcı Max Cheprack, yarı endüstriyel sürecin ve kil bünyenin plastiklik olanaklarından yararlanmıştır. Kendi yaptığı ‘clay extruder’ makinası ile çamura biçim vermiş, işlevsel bir tasarım ürünü

yapmıştır. Sanatçıların imgelemine aktardığı ve duygularını yükleyerek eser yarattığı kil malzeme, bu tasarımda fonksiyonel bir estetik barındırmaktadır. Kilin yoğrulabilir, şekil verilebilir özelliği bu defa fonksiyonu olan bir plastik biçime dönüşmüştür.

Tasarımda malzemenin taşıdığı anlam farklı açılardan da incelenmiştir. Malzeme seçimi sanatı isimli makalelerinde “Ashby ve Johnson malzemenin anlamını başka bir açıdan sorgulamaya çalışmışlardır. Malzemenin kişiliğinin olup olmadığını tartışmışlardır. İlk bakış açısına göre yoktur. Bir aktör gibi, oynadığı rollerde farklı karakterlere bürünmektedirler. Fakat resimdeki tabutun plastik olduğu düşünüldüğünde, bütün kasveti ortadan aniden kaybolacak ve bambaşka bir şeye dönüşecektir. Dolayısı ile malzemenin kişiliği olduğu sonucuna ulaşmışlardır” (Karabatak ve Soyupak, 2013).

Tasarım ürünleri ve mimari tasarımlarda malzeme, kişiliği, kendi iç yapısı, fiziksel özellikleri, barındırdığı anlamlar ile yeni ve yaşayan tasarımların ortaya çıkışına ön ayak olmuştur. Tasarımın doğadan ayrı tutulamayacağı anlayışıyla doğaya ve onun eşsiz yapılarına yönelik başlamış, bu yönelik ve araştırmalar yenilikçi ve doğayla uyumlu tasarımları ortaya çıkarmıştır.

Yaşayan mimari tasarımlar, doğadan yola çıkıp onun dinamiklerini içinde barındıran tasarım anlayışına bir örnektir. Yaşayan mimaride, “malzemenin, doğal modeline benzeyen yapıda, mekanik yüklere dayanabilecek kadar elastik bir bağlayıcı içermesi, havanın değişimi ve havadaki nem oranına tepki olarak renk değiştirebilmesi ve yağmur suyunu içeri alarak veya dışarı vererek kendi sıcaklığını düzenleyebilmesi istenmektedir” (Gezer, 2012, s.101).



Resim 11: Akıllı Malzemeler Starlight Tiyatrosu ve Şekil Hafızalı Malzeme; Kendini Temizleyen Cephe, ABD

Malzemenin doğal modeline benzetmeler yapma anlayışını Sanal Gerçeklik, Arttırılmış Gerçeklik ve 3D yazıcı sistemlerinin kullanımında da izlemekteyiz. Yaşadığımız çağda tasarım

ve teknolojinin varlığı ve getirileri yadsınarak sanat üretmek gerici bir görüş olarak değerlendirilebilir. Bilim insanların ulaştığı son noktalar, yaşamın her alanında olduğu gibi sanatta da yerini almakta, bu da sanatta malzemeye olan yaklaşım konusundaki görüşleri sınırsız hale getirmektedir. Teknoloji çağının en güncel örneklerinden olan sanal ortamlar ve nesnelere yaratma, izleyici etkileşimli sistemlerle sunmada kullanılan sanal gerçeklik ve gerçek dünya nesnelere ile bilgisayar ortamında yaratılmış sanal nesnelere birleşimini sunan artırılmış gerçeklik de tasarım ürünü üretmede ve güncel sanatta eser üretmede başvurulan yenilikler arasındadır. Son dönem Yerleştirme Sanatı örneklerinde sıklıkla rastlamaya başladığımız artırılmış gerçeklik uygulamalarında gerçekte var olan bir nesnenin rengi, dokusu, yüzeysel ve biçimsel özellikleri, bu uygulama sistemleri ile yansıtılan görüntülerle değiştirilebilmekte, alternatif şekiller ve dokularla sunulabilmektedir. Tasarım ürünleri ve sanat nesnelere tamamen farklı ve son derece yeni-teknolojik bir yaklaşım getiren bu gerçeklik sistemleri geleneksel anlamda malzemeye yaklaşım konusunun sorgulanmasına ve ona farklı açılardan bakılabilmesine olanak sağlamıştır. Ürün veya eser üretilmeden önce sanal bir uygulaması bu yöntemlerle sağlanabilmekte, malzeme seçiminin bu tasarıma etkisi önceden değerlendirilebilmekte ve yaratılan bu sanal nesne yine yaratılmış olan veya gerçekte var olan mekanlara yerleştirilebilmektedir. Yine bir diğer son teknoloji imkan olup günümüzde özellikle tasarımda sıklıkla kullanılan 3D yazıcılarının tasarım ürünlerine ve sanatsal ürünlere etkisi de son derece önemli görülmekte, bu yazıcı sistemlerinin doğru malzeme kullanımı ile ürün geliştirmedeki etkisi güncel örneklerde izlenmektedir. Burada ise var olan teknoloji sisteminde, bu sistemin belirlediği sınırlar içerisinde yine tasarıma göre malzeme kullanma yaklaşımı söz konusu olmaktadır.

Doğadan yola çıkılarak üretilen bunun gibi pek çok malzeme ve bu malzemelerin varlığıyla anlaşılan pek çok tasarım mevcuttur. Tasarımda yaşanan bu gelişmelerin aynen sanatta olduğu gibi gelişen malzeme çeşitliliğiyle yakından ilişkisi olduğu bilinmektedir. Malzemenin tasarımdaki rolü ve gelişimi, tasarım tarihinin süreci ve gelişimini doğru orantılı olarak etkilemiştir. Önceden barındırdığı içeriği ile tasarımı yönlendiren malzeme, artık tasarımı en iyi ifade edecek seçeneklerle kompozisyonun en önemli elemanı olmuştur. Malzemenin imkanları göz önünde bulundurularak yapılan tasarımlar, günümüzde yerini tasarımda aranan özelliklere göre malzeme seçimine bırakmıştır. Kavramın genişleyen sınırları, sanat ve tasarım ürünlerini önemli düzeyde etkilemiş ve geliştirmiştir. Sanatçının/tasarımcının tasarladığı esere/ürüne en uygun malzemeyi seçmesi veya geliştirmesi artık mümkün olmuştur. Böylelikle, malzeme çıkışlı yapılan tasarımlar döneminden tasarıma özel malzeme anlayışının benimsendiği dönem yaşanmış olmaktadır.

2. BÖLÜM

SANATTA MALZEME KULLANMA YAKLAŞIMLARI

Yaratma, Platon'un tabiriyle 'ruhlarında bereket olan' sanatçıların maddeyi düşünsel boyuta aktarmalarıdır. Düşünce ve ruhun sanatın malzemesi olan maddede vücut bulmasıdır. "Genelde insanın hazır olarak bulduğu doğa varlığına, insanın kendi insansal-tinsel varlığını katması demektir. Sanatçının ve el işçisinin ortaya koyduğu ürünler, ister plastik ürünler, ister edebiyat ürünleri, ister el becerisine dayalı ürünler ve isterse endüstri ürünleri olsunlar, empirik-duyusal dünyaya duygu ve düşüncelerin aktarılmasıyla meydana gelirler" (Tunalı, 2004, s.50).

Tasarım ve Sanat Felsefesine Giriş adlı yapıtında Tunalı (2004, s.51), yaratmanın, tinsel varlıkla ona karşıt olan madde dünyası arasında meydana gelen özgün bir olay olduğuna, insanın, maddeye tinsel varlığını, duygu, düşünce ve hayal gücünü katarak maddeyi tinselleştirdiğine... bunun maddenin form kazanması, madde kategorilerinin dışına çıkması anlamına geldiğine değinir ve böyle tinselleşmiş, form kazanmış bir varlığın, artık madde varlığı değil, tersine, en geniş anlamında, sanat varlığı olduğunu... sanat yapıtının, o halde tinsellik ve form kazanmış bir maddi varlık olarak yaratılmış bir varlık olduğunu aktarır.

Bu yaratılmış sanat yapıtının form kazanmasında taşıyıcı görevi olan madde, malzemedir. Tarihsel süreç içerisinde öncü sanatçıların hareketleri ve düşünürlerin görüşlerinden örneklerle sanatta malzemenin yaratım sürecindeki rolü daha önceki bölümlerde aktarılmıştır. Literatür araştırması amacıyla yapılan kuramsal değerlendirmeler, okumalar, görsel kaynak taramaları ve eleştiri yayınlarından hareketle ifadeyi aktarmada bazen sanatçıya araç olan, bazen de yön veren malzemenin edindiği roller olumlu ve olumsuz değerlendirmeleriyle incelenmiştir. Sanat eseri bir duygu, sezgi, fikir, hayal, yaşanmış olumlu olumsuz süreçler, bir tepki, başkaldırı veya dışavurum, psikanalist değerlendirmeler içerebilir veya salt soyut özgün eğilimde üretilmiş olabilir. Kendinden önce geleni yadsıyıp reddedebilir veya eklemleyerek sürdürebilir. Bir mesaj iletebilir veya bu iletim misyonu dahil var olan her şeyi reddedebilir. Sanat alanında çığır açmış olabilir, öncü sayılabilir veya sanatçısının içe kapanık kişiliği ve dünyasında saklı kalabilir. Her ne tutum ve koşulda olursa olsun yaratıcısının yaratma sürecinde aktarmak istediğini malzemesi ile yüklenir. Tüm bu durumlarda malzemeye addedilen görev içeriğin tinsel ve fiziksel taşıyıcısını oluşturma görevidir. Malzeme bazen bir söz, bir şiir, bir manifesto, bir tını, bir rüya, bir nesnedir; bazen de boya, taş, ahşap, cam, çamur, metal, atık, buluntu, çöp, beden...

'Avandard Kuramı' yapıtının yazarı Peter Bürger'e göre, Avangardist ve Klasist (organik eser üreten) sanatçının malzemeye bakış açısı tamamen farklıdır. Bürger, sanatta malzeme konusundaki yaklaşımları şöyle dile getirir:

Organik eser üreten sanatçı malzemesine canlı muamelesi eder. Somut hayat durumlarından doğmuş bir şey olarak sahip olduğu anlama saygı gösterir. Oysa Avangardist için malzeme sadece malzemedir. Faaliyeti, başlangıçta malzemenin 'hayatını' öldürmekten, yani malzemeyi, ona anlam veren işlevsel bağlamdan koparmaktan ibarettir. Klasist, malzemede bir anlamın taşıyıcısını görür ve ona saygı duyar; Avangardist ise onda, ancak kendisinin anlam kazandıracağı boş bir gösterge görür. Bunun sonucu olarak Klasist, malzemesini bir bütün olarak ele alır; buna karşılık Avangardist onu hayatın bütünlüğünden çıkarır, yaratır ve bir fragmana dönüştürür (Bürger, 2010, s.136-137).

Sanatta malzemenin yeri ve önemi üzerine yapılan araştırmalar ile malzemeyi sanat eserinde değerlendirme yaklaşımları incelenmiş ve bu çalışmada iki genel bölüm altında toplanmıştır. İlk bölümde, malzeme odaklı, malzeme çıkışlı, malzemenin yön verdiği tavırlar bir grup altında değerlendirilmiştir. Malzemenin fiziksel ve düşünsel yapısı ve olanaklarının sanatçıyı yönlendirmesi, bu olanaklardan hareketle sanatsal üretim yapılması spesifik örnekler verilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır. İkinci bölümde ise bu çalışmanın konusunu oluşturan tasarıma, kurguya, fikre, temaya, esere özgü malzeme kullanma yaklaşımları aktarılmıştır. İfadeyi aktarmada araç olan malzemenin sanatçı görüşlerindeki yerinden de örnekler verilerek esere özgü, ona özel seçilmiş malzeme kullanımı anlayışı sunulmuştur.

2.1. Malzemedен İlham Almak: Malzeme Çıkışlı ve Malzeme Odaklı Eser Üretme Yaklaşımı

Sanat üretimi ve malzeme ilişkisi ele alındığında, malzemenin yaratıcı kişiyi ve yaratım sürecini doğrudan veya dolaylı olarak yönlendirdiği gözlemlenmektedir. Bir materyalin fiziksel yapısı ve özellikleri, tinsel yapısı ve çağrıştırdıkları, yaratma dürtüsünü bu materyal ile aktaracak olan yaratıcı bireyi bu sürece çekebilir. Bir taşın öz yapısındaki doku, renk skalası, sertliği veya kolay şekil verilebilirliği veya doğada bulunduğu andaki biçimi, sanatçıyı bu özellikleri kullanarak eser vermeye itebilir. Hurdalıkta bulunan metal yığınları, bulunduğu mekanın etkisi veya hurdaların kompozisyonu ile sanatçıya çekici gelebildiği gibi, her bir parçanın biçimi, bir araya gelişi, dokulu-dokusuz veya paslı yüzeyi yaratma dürtüsünü harekete geçirebilir. Aynı

şekilde, yüzyıllardır medeniyetlerin günlük hayatta kullandıkları kap-kacak ürünü seramiklerin malzemesi olan ve günümüzde renk, doku, sertlik çeşitliliği çok zengin olan çamur; hiçbir plan ve kompozisyon kurmamış olan bir sanatçıyı yalnızca kendi öz yapısıyla ve yaratma anının rastlantısal süreciyle üretmeye itebilir. “Picasso’nun ‘Arıyorum, buluyorum.’ sözü, biraz da gözün önüne kadar gelmiş olanakların bir amaç için değerlendirilmesini vurgulamaktadır.”⁸ Kaya Özsezgin’e göre, “heykelin ait olduğu malzemeyle, onu dönüştürerek yeniden üreten sanatçı arasındaki sessiz diyalog, yapıtın bu süreç sonrasında varacağı biçimsel oluşumun da yapısal dinamiğini belirler” (Bulat, 2014, s.153).

Mehmet Yılmaz’ın ‘Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler’ adlı yapıtında, Cebrail Ötgün ile sanatçının malzemesi hakkındaki diyalogu ise şöyledir:

Mehmet Yılmaz: Hangi malzemeyle çalışırsa çalışsın, sanatçı, ancak o malzemenin izin verdiği ‘sınırlar’ içinde düşünebilir, yaratabilir. Malzemenin izin verdiği sınırlar ve buna sanatçının ilave ettiği değerler, onun kendini var ettiği dünyasıdır, dilidir, daha doğrusu o dili kullanma tarzıdır bir bakıma. Cebrail Ötgün: Biz zaten gönüllüüz bu tutsaklığa... Elbette ‘sınırsızlık’ diye bir şey yoktur; bütün yenilikler, özgünlükler belli sınırlar içinde ortaya çıkmıştır. Sınırlar özgürlüğün tanımına yaklaştırır insanı. Malzeme ne olursa olsun, malzemenin izin verdiği kadar ilerleyebilirsin (Yılmaz, 2009, s.269).

Sartre’a göre ise malzeme yaratıcı sanatçının sahip olduğu endişeleri taşımaz, yalnızca kendisini sunar. Sartre (1998, s.119-120), bazen yoğun, bazen gevşek, bazen kalın ve sert, bazen akışkan; malzemenin bizzat kendisinin, görünmeyen bir şeyi, etrafımızdaki biçim değişimlerini ve bir boşluğun içimizden bir makiye, dümdüz bir çayırılık alana ya da bakir bir ormana doğru geçişini görünür kılmak gibi bir endişesi olmadığına, malzemenin işaret ettiği, önerdiği şeyin kendi dokusu ve yönelimi olduğuna değinir. Tatlin’e göre de, “her malzeme kendine uygun bir form üretir; Her malzemenin kendine ait benzersiz renk, doku ve şekillendirme metodu vardır. Zanaatkarlardan, mimarlardan ve modern sanatçılardan sık sık duyduğumuz bu doktrinine ‘malzemenin hakikati’ denmektedir. Tatlin’e göre renk ve doku malzemenin kendisinden elde edilmelidir ve yapay olarak uygulanmamalıdır” (Ata, 2010, s.55).

Malzemenin, kendi öz yapısı ve olanaklarının sanatçıyı yaratım sürecinde yönlendirmesinin

⁸ Savaş, Remzi., *Modelaj*, Ankara, 1977, s.3’ten Aktaran, Bulat, Mustafa., *Modern Sanatta Soyutlama*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 2014, Erzurum, s. 88

örnekleriyle sunulduğu bu bölümde, bu yönde çalışan pek çok sanatçı ve eseri incelendikten sonra, tez çalışmasına en belirgin örnek olabilecek birkaç isim ve eser sunulmuştur.

2.1.1. Malzemenin İstedğini Vermek, Henry Moore (1898 - 1922)



Resim 12: Henry Moore, “*Recumbent Figure*”, 1938, Green Hornton Stone, 889x1327x737 mm

Primitif heykellerdeki üstün plastik dil, teknik ve ifadeye olan hayranlığını ifade eden, sanat tarihinde önemli yere sahip İngiliz sanatçı Moore, alçı, bronz ve çoğunlukla da taş malzeme ile çalışmıştır. Büyük boyutlu taş heykellerini yontarken kendini malzemenin doğasına bıraktığını ve onu izlediğini belirtir. Bir sanatçının öncelikle malzemesinin doğasını ve isteklerini bilmesi gerektiği görüşünde olan sanatçı, özellikle taş yontu eserlerinde bu tavrı kompozisyonuna yansıtmıştır.

“Farklı malzemelerin farklı özellikleri olduğundan, yapıtın görünürdeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Henry Moore ‘formda hayatıyet kazanan taşdır, bronzdur’ der. Bu nedenle bütün varlıklar dokularıyla yaşarken, malzeme kendi dokusunu yaşamaktadır” (Şen, 2004, s.7).

Read’e (1934, s.29) göre, “Henry Moore gibi bir heykeltıraşın amacı, kavramlarını doğal biçimlerde, çalıştığı malzemeye yansıtmaştır.” Moore ve Read’in ortak görüşüne göre ise, “sanatçının işi, malzemeye şekil vermek değil, taş blokta bulunan iç canlılığı serbest bırakma”⁹

⁹ Turner, Sarah., Henry Moore and Direct Carving: Technique, Concept, Context., Tate Modern Online Makalesi, Adres: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/sarah-victoria-turner-henry-moore-and-direct->

Gombrich'e göre (2002, s.585),

Henry Moore'un yapıtlarıyla bizlere hissettirmek istediği şey, insanoğlunun elinin büyümesi ile yapılmış bir maddenin benzersiz oluşudur. Moore modeline bakıp tasarıya başlamıyor, tam tersine maddeye bakarak çalışmasına başlıyor, maddenin doğal yapısından yola çıkarak yapıtını oluşturuyordu. Bunu yaparken, maddeyi parçalayarak değil, onu hissederek, onun ne istediğini bulmaya çalışarak yapıyordu, eğer taş bir insan figürünü çağrıştırmaya başlıyorsa bu daha iyiydi elbette. Ama bu figürde bile taşın kütlesinden ve sadeliğinden bir şeyleri korumak istemiyor, bir kadını çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu.

Moore antik medeniyetlerin kültürlerinden etkilenmiş ve bu etkileri kullandığı malzemeyi özünden koparmadan ifade etmiştir. "Bu yaklaşımı tasarımına göre malzeme bulmak yerine doğal olan malzemeye, doğadaki hazır durumuna göre kompozisyonlar üretmiştir... Moore'un malzemenin doğallığına karşı bu duruşu, yüzeylerin korunduğu büyük planların ve organik formların güç kazandığı, doğadan gelen sezgisel bir ifadeye ulaşmasını sağlamıştır" (Atalay, 2014, s.109).

2.1.2. Yumuşak, Değişken, Geçici Malzemenin İfadeyi Sunma Olanakları ve Eva Hesse (1936-1970)



Resim 13: Eva Hesse, "Expanded Expansion", 1969, Fiberglass, Polyester, Reçine, Lateks ve Kumaş, 309.9 x 762 cm.



Resim 14: Eva Hesse, “*Expanded Expansion*”, Guggenheim Müzesi, New York, David Heald Tarafından 1986’da Çekilen Fotoğraf.

Minimalizm’in malzemede ve anlatımda yalınlık görüşü, kişisel ifadeye ve malzemenin olanaklarına olan özlemlerle 1960 sonlarında eleştirilmeye ve Postminimal yaklaşıma dönüşmeye başlamıştır. Malzemenin maskelenmesi yerine, özünün ortaya çıkarılmasına, sanatçı dokunuşunun anlatımına ihtiyaç duyulmuştur. “Altmışların ortalarında Minimalizm’in can sıkıcı, bağlantısız nesneliliği ve Pop Art’la formalizmin duygusal ilişkisizliği kimi sanatçıların bireysel ruha geri dönmek için bir yol aramalarına neden oldu” (Fineberg, 2004, s.296). Bu dönemde pek çok sanatçı, yeni ve farklı malzemelerin fiziksel özellikleri ve çekiciliklerinden etkilenerek daha tinsel anlatıma ulaşmak istediler. Minimalizm’in pür yüzey anlayışından kurtulup malzemenin dokusal özelliklerini kişisel anlatıma kavuşturmak isteyen sanatçılar, poliüretan, silikon, keçe, kumaş, lateks gibi yumuşak materyalleri kullanmaya başladı. Kişisel geçmişinin travmatik izlerini duygu yoğunluğu içinde bu malzemelere yükleyen Eva Hesse, bu malzemelerin tekrarı ile bazen erotik ve fetiş düzenlemeler yaparak resimden üç boyutlu üretime geçmiştir. Fineberg (2004, s.299), 1967 boyunca Hesse’nin çalışmalarının açıkça erotik görüntü taşıdığından, doğrudan doğruya materyallerin kendilerinde bulunan daha dolaysız bir bedenselliğe kaydığını değerlendirir... 1968’in başlarında cam elyafla ve lateks kauçukla çalışmaya başlama kararının bunların yarı saydamlıkları ve parlaklıklarıyla, çalışmanın gövdesini deri gibi katmanlı bir biçimde inşa etmenin uygulamalı fizikselliğiyle ve her iki materyalin de dokunmaya duyarlılığıyla ilgili olduğunu ve Hesse’nin aslında materyallerinin görünmez doğalarıyla bağlantı kurmanın peşinde olduğunu aktarır.

Düzen, kaos, kalıcılık ve geçicilik gibi kavramları malzemelerde keşfettiği özelliklere yükledi. Kalıcı olmayan ve zaman içinde bozulacak malzemeleri kullanarak yerçekiminin etkisine bıraktığı eserleri, zaman içerisinde biçim değiştiriyordu. Dökümde kullanılan polyester, lateks,

kumaş, ip, kağıt hamuru, reçine ve fiberglası geçici, değişken, güçlü, hassas fiziksel özelliklerini ve biçim verilebilir oluşunu keşfettikten sonra bir çok düzenlemesinde kullanmıştır. Basit malzemelerin eserde organik bağları ve psikolojik etkilerini nasıl ortaya çıkardığına şahit olup eserlerinin ana elemanı olarak kullanmıştır.

Hesse, malzemenin özünü anlamaya çalışıp onu bu öz yapıdan koparmadan vücut vermek istemiştir.

1960'ların başında yumuşak kumaşlarla kabartmalar yapmış, 1960'ların ortalarında ise duygusallığı ön planda tutan tuhaf görünümlü, amorf nesnelere Yoksul Sanat örnekleri vermiştir. Hesse'nin tülbent, dantel gibi malzemeler kullanarak, dikiş gibi kadınsı tekniklerle gerçekleştirdiği ve duvara astığı, tavandan sallandırdığı, yere yatırdığı, bez üstüne tutturduğu ya da bir perde gibi gerdiği nesnelere zaman içinde sarktığı, eridiği için Süreç Sanatı içinde değerlendirilir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. Cilt, s.779-780).

1965'ten itibaren eserlerinin malzemesi olarak ip kullanmaya başlayan sanatçı, "Sarmak, bağlamak, düğüm atmak, kesmek, eklemek eylemlerini ip ile gerçekleştirmiştir. Bazen üzeri enamel boya ile kaplı, bazen lateks ile kaplı ip ve bazen de ipin doğal hali ile çalışmıştır. Eva Hesse, malzemenin kendi dilinde konuşmasına, kendi müziğini bestelemesine izin vermiştir" (Lü, 2012, s.78).

2.1.3. Arabaları Sıkıştırmak, Cesar Baldaccini (1921 – 1998)

Avangard sanatın Fransa'daki başlıca temsilcisi olarak görülen ve 1965 sonrası eserleriyle ün kazanan Cesar, "Rodin'in anlatımcı duyumculuğuyla Duchamp'ın Ready Made'i arasında, tam anlamıyla taptığı Picasso'dan da geçerek, köprü kurar. Şaşırtıcı bir akademik mükemmellikteki figürlerinin ve çıplaklıklarının klasikliğiyle, sıkıştırılmış arabalarının, onu en uç avangarda dahil eden plastik madde 'dökmelerinin' modernliği arasında gider gelir" (Ragon, 2009, s.117). Çocuk yaşta güzel sanatlar eğitimine başlayan sanatçı, desen ve modelaj öğrendikten sonra Rodin'in öğrencisi olmuş olan Cornu'den ahşap ve taş yontuculuğunu öğrenmiştir.

Çivi vidaları lehimleyerek oluşturduğu torslar, mükemmel işçiliğiyle tunçtan yapılmış gibi görünerek Rodin heykellerini andırır. En önemli eserlerinden olan preslenmiş araba ve hurda eserlerini yapmak için onu yönlendiren şey metal malzemedir. Atık hurda metali önce ekonomik

oluşundan dolayı kullansa da, daha sonra malzemenin çağrıştırdıkları, psikolojik ve fiziksel imkanları nedeniyle eserlerine dahil etmiştir. Hurdalıkta bulunduğu sırada gördüğü hidrolik sıkıştırma makinası onun bu eserleri üretmesinde ilham kaynağı olmuştur.

Yaratma sürecinde malzemenin esin kaynağı olduğu, yön verdiği sanatçı ve eser örneklerinin değerlendirildiği tez çalışmasının bu bölümüne verilebilecek en belirgin örneklerden biri olan Cesar, heykel ve malzeme konusundaki bu görüşünü şu sözlerle aktarır: “Ben gerçekten heykeltıraş elindeki çekiç ve murçla taş yontan bir kimse olarak düşünürdüm; oysa, heykel herhangi bir malzeme ile belli şeyleri anlatmanın bir aracıdır. Beni ilgilendiren malzemenin organik dili ve yarattığı imkanlardır. Önemli olan malzemenin güzelliğidir ve demir, lastik, saç, kağıt, kristal hatta altın bile olsa bütün malzemeler kıymetlidir” (Aytaç, 1996, s.126).

1960 yılında presleyerek sergilediği üç araba sanat çevrelerince tartışılır ve ilgi görür. “Kontes Marie-Laure Noailles, o dönemde Paris’te eşi olmayan son derece değerli arabasını César’a pres yapması için vermiştir... Arabanın az sayıda bulunur oluşu, sahibinin önemli bir kişi oluşu, bu olayı sanatsal olmaktan öteye taşımıştır. Marie-Laure Noailles arabasının ardından başka ünlülerin arabaları da preslenmiştir... Sarı Buick isimli yapıtı bu çalışmalarından biridir” (Çimen, 2017, s.20).



Resim 15: César Baldaccini, “*The Yellow Buick*”, 1961, Preslenmiş Otomobil, 151x77x63 cm

Metal parçaları sıkıştırarak kullanmasının ardından, plastik malzemenin de bu durumdaki davranışını gözlemlemiş, plastikleri de presleyerek anıtsal boyutta eserler üretmiştir.

Kendisi de, barındırdığı anlamlar ve sahip olduğu değerler sebebiyle atık refrakterleri eserlerinin

ana ögesi ve ifade aracı olarak kullanan Ağatekin (2012, s.156), dünyadaki pek çok sanatçının günümüzde hiç denenmemişin peşinden farklı malzemelerin atıklarını kullanarak gitmekte olduğuna, malzemenin ifadesinden faydalanarak üretilen eserlerin, dünyanın seçkin etkinliklerinde kabul görmeye ve ses getirmeye devam etmekte olduğuna değinmektedir..”

2.1.4. “Her Malzemede Bir Parça Hayat Vardır”, Barbara Hepworth (1903-1975)



Resim 16: Barbara Hepworth, “*Wave*”, Ahşap, Boya ve Teller, 1943–1944, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

Henry Moore’un çağdaşı ve atölyesini paylaştığı yakın dostu olan, İngiliz heykel sanatının öncülerinden Hepworth, yaratma sürecinin bir bütün olduğu ve malzemenin doğasının bu sürecin önemli bir parçası olduğu görüşündedir. Doğrudan oymacılığı kendine en uygun yöntem olarak belirlemiş; taş, ahşap, teller ve bronz ile büyük boyutlu Konstrüktivist ve zaman zaman matematiksel kompozisyonda eserler vermiştir. Ona göre malzemenin “ağırlığı ve dokusu, ancak böylesi bir yöntemle anlatılabilirdi. Soyutlama, gerecin üstüne kabuk gibi yapışmış olan gereksiz şeylerin atılmasıydı. Sanatçı ancak bu yöntemle, mermerin ya da ağacın kendine özgü niteliklerinin görsel kılınabileceğine inanıyordu” (Eczacıbası Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. Cilt, s.777).

Tate müzesinin, Barbara Hepworth Müzesi ve heykel bahçesindeki atölyeleri ve Hepworth’un sanat anlayışını izleyiciye sunmak için hazırladığı sanat belgeselinde¹⁰, sert malzemeyle çalışmayı ve malzemenin direnç gösterip talepte bulunmasını sevdiğini belirten sanatçı, yaptığı her şeyin dokunmak için olduğunu ve insanların heykellerine dokunmasının çok hoşuna gittiğini aktarmaktadır.

¹⁰ “The Studios at the Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, St Ives”, Tate Müzesi Sanatçı Videosu, Kaynak: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/studios-barbara-hepworth-museum-and-sculpture-garden-st-ives>, Erişim: 29.10.2017

Ona göre sanatsal yaratım sürecinde kullanılan her malzemenin bir karakteri vardır, malzemeler direnir ve bir forma girmek üzere sanatçıya yön verir. Kurduğu atölye evi ve bu mekanın bahçesinde çok büyük boyutlu yontma eserler üreten Hepworth, yaratma sürecinin bütünü ve bu süreçte malzemenin yeri konusundaki görüşünü şöyle dile getirmiştir: “Çalışmaya başlamadan önce fikir, oyma için belirgin biçimde oluşturulmalıdır ve uzun çalışma süreci boyunca sürdürülmelidir. Ayrıca yüzlerce farklı taş ve ahşap çeşidinin farklı güzellikleri vardır ve fikir her birinin özelliği ile uyum içinde olmalıdır. Bu uyum, her malzemenin doğasına en uygun doğrudan oymanın keşfedilmesi ile gelir” (Barbara Hepworth – *The Sculpture Carves Because He Must*, 1932, s.332).

Yontmayı her zaman model yapmaya tercih eden Hepworth’e göre “ilham almak için malzeme sınırsızlığı vardır. Her malzemede bir parça hayat ve yaşamın içindeki yalın konuların yeniden yaratılması vardır” (Turner, 2015, s.4).

2.1.5. Malzeme Nötr ve Durağan Bir şey Değildir, Jean Dubuffet (1901-1985)

Dubuffet, sanatta geleneksel olarak bildiğimiz her şeye, her gereç ve tekniğe karşı gelen bir tavırda eser üretmiştir. II. Dünya savaşı sonrası belirgin olan Varoluşçu Sürrealist hareket içinde izlenen sanatçı Jean Dubuffet, tuval üzerine yağlıboya tekniğini, bir çocuk saflığında, ilkel duygular ve yaklaşımlarla ifade ederek resmettiği figürlerde, boyasını macun kıvamına getirecek katkılarla sunmuştur. İlkel ve kaba doku anlayışı ile çocukluk ve delilik resimleri yapmak isteyen, malzemenin katmanlarına yönelen Alberto Burri ve “tuvalde boya, vernik, kum ve toz mermer ile savaş yıkıntılarını yaratan” (Kaptan, 2013, s.71) Antonio Tapies gibi, primitif düşünce ve biçimi malzemesi ile destekleyerek sunan Dubuffet’in, “erken resimlerinin koyu dış çizgileri, kaba fırça darbeleri ve çocuk sanatına özgü düz, kalıpsız renk bölgeleri vardı. Çok geçmeden sanatçı, boya maddesini yoğun, harca benzer bir macun elde etmek için çeşitli, geleneksel olmayan malzemelerle de karıştırmaya başladı. Teknik stil ve betimlemenin saf cinselliği Fransız kamuoyunda şok etkisi yaptı” (Fineberg, 2014, s.127).



Resim 17: Dubuffet, “*Will To Power*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Çakıl Taşı, Kum, Cam ve İp, 116.2 x 88.9 cm, 1946

Öğrenilmiş ve geleneksel olan her şeyin sanat üretimini engellediği düşüncesinde olan ve kurallara ve biçimciliğe karşı ‘Ham Sanat (Art Brut)’ anlayışını benimseyen sanatçı, “resme bir şenlik ve masumiyet ortamında, sanki müzeler, eleştirmenler, sanat ticareti hiç yokmuş gibi sıfırdan başlama düşüleri içinde”¹¹ yaklaşmıştır. Fineberg (2014, s.128), Dubuffet’in materyali nötr ve durağan bir şey olarak görmek yerine, iş birliği yaptığı bir gerçeklik olarak dikkate aldığını belirtir. Ragon, sanatçının yaratma sürecinde malzeme ile olan ilişkisini şöyle aktarmaktadır:

Yüksek Macunlar adlı tablolarının birkaçı koleksiyoncuların kaloriferleri üzerinde erimeye başladığında Dubuffet çok eğlendi ve bu olguyu ‘su aygırlarının terlemesi’ diye adlandırdı. Bitmiş tablosunun hala canlı bir varlık gibi davranması hoşuna gidiyordu. ‘Bu macun türlerinin cansız olduklarını düşünenler büyük yanılığa düşer. Şekilsiz, cansız demek değil. Arada büyük fark var. Malzemelerimle aramdaki ilişki, dansçıyı eşine, biniciyi atına, kahini iskambil kağıtlarına bağlayan ilişkidir. Yeni bir sıva bulduğumda nasıl bir coşku duyduğum, onu nasıl bir açgözlülükle denediğim böyle anlaşılabilir.’ diye yazıyordu. Alışılmamış malzemelere düşkünlüğünü şöyle açıkladı Dubuffet: En bayağı ve kolay bulunan, en işe yaramaz oldukları için başta akla gelmeyen sıradan malzemeleri kullanmayı hep çok sevdim, hatta bu bende vazgeçilmez bir tutku oldu. Sanatımın ‘aşağılanmış değerlere bir iadei itibar’ olduğunu ilan etmeyi seviyorum (Ragon, 2009, s.55-56).

¹¹ İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s.205

2.1.6. “Ben Malzemeyim”, Lynda Benglis (1941)



Resim 18: Lynda Benglis, “*Quartered Meteor*”, 1969-Döküm:1975, Çelik Tabanda Kuşun ve Çelik Malzeme, 1500 x 1680 x 1580 mm, 976 kg

1960’larda Minimalizmin tinsellikten uzak, izole üretim anlayışını dışlayarak sıra dışı eserler veren ve döneminin birkaç kadın sanatçısından biri olan, çağdaşları arasında absürt malzemeleri ilk kez ve dev boyutlarda kullanan Benglis, bir dönem bu öncü çalışmalarından ziyade Feminist ve erkek egemen yaklaşımı sorgulayan sansasyonel işleriyle ön plana çıkmıştır. Feminist çevreleri de tartışmaya çeken, elinde penis tutan kendi çıplak fotoğrafı, sonraki üç boyutlu çalışmalarının da bu biçimde yorumlanmasına sebep olmuştur. Benglis, verdiği röportajlarda kullandığı malzemenin özünü yakalayıp, onun sesini dinleyerek, onunla bütünleşerek çalıştığını belirtir. Kullandığı renkler ve malzemelerin dokusal özellikleri nedeniyle, dokunma isteği uyandıran, yumuşak görünüp son derece sert ve kuvvetli olan, ironik bir feminen taraf, erkek egemen topluma gönderme yapar niteliktedir.

Lateks, poliüretan, el yapımı kağıt gibi malzemeleri kafes telleri üzerine kaplar, bronz dökümlerini yapar, yerde ve duvarda sergiler. Çeşitli söylemlerde kadın simgesi olduğu belirtilen parlak, çekici renklerle bu biyomorfik yapıları boyar veya boyaları direk zemine boca eder. Kullandığı malzemeler aracılığıyla yüzey ve kütlenin dinamik ilişkisini deneyimlemek ister. Formun fiziksel ve malzeme yapısının izleyici üzerindeki etkisine odaklanır. Yumuşak malzemenin sert izlenim yaratması, sert malzemenin yumuşak görünüme bürünmesi ve tüm bunların tensel çekiciliğinin izleyiciyi nasıl etkilediğini merak ettiğini belirtir. Seramik eserleri de bulunan, malzemeyi ve onun öngördüğü deneyimi ilk plana koyarak üreten sanatçı, bir röportajında bu kucaklaşmayı şu sözlerle açıklar: “Ben malzeme oldum - Pollock ve Frankenthaler’in veya malzemelerinin akışkanlığıyla fiziksel olarak ilgilenen ve bunun yüzeye

nasıl geçtiği ile ilgilenen sanatçılardan herhangi biri gibi... Benim yüzeyim zemindi, duvardı veya odaydı” (Cheim&Read, 2016-2017 Kış, s.38). Bu röportajı yapan Bueti’ye göre, Benglis, “malzemeler aracılığıyla düşünen ve Yerli Amerikan çömlekçiliği gibi gelenekleri derinlemesine inceleyen bir sanatçıdır” (Cheim&Read, 2016-2017 Kış, s.34).

Akışkan malzemeleri zemine direk olarak boca ettiği çalışmalarının arkasındaki fikri ve sürecini şöyle aktarır:

Ritüel, malzemem hakkında çok şey bilerek ve ister bir galeri, ister müze olsun bana teklif edilen alan ve bağlamda onu nasıl sergileyeceğim doğrultusunda gerçekleşti... 1970’te akıtılmış ilk çalışmalarımın birini Dallas-Fort Worth’te yaptığımda, Henry T. Hopkins Modern Sanat Müzesi’nin müdürüydü ve malzemeyi direk olarak zeminin köşesine dökmeme izin verdi. İşe ‘Carl Andre İçin’ adını verdim. Çünkü 1966’da Andre Yahudi Müzesi’nde duvardan türeyen ‘Lever! (kaldıraç) isimli bir tuğla eser yaptı. Bu, basit bir malzeme olan fırınlanmış çamurun alanı çarpıttığı gerçeğine dikkat çekti. Bu beni heyecanlandırdı ve lateks kauçuğun yere düştüğünde bize geri döndüğünü, parçanın yukarı sıçradığını ve alanı da çarpıttığını düşünmeye başladım (Cheim&Read, 2016-2017 Kış, s.37).

Malzemenin süreci ve sanatçıyı nasıl içine aldığı ve yönlendirdiğini seramik çalışmalarının malzemesi olan çamur üzerinden şöyle ifade eder:

Süreç, çok önemli olan malzemeyi tutuyor olmamı içeriyor. Seramik yaparken, malzemeyle güreşmek, form ve yüzey ile bütünleşmek zorunda olduğumu hissediyorum. Malzemenin içinde düşünmek çok hızlı. Bu bir dans. Tabiri caizse çamuru hissediyorum, ben de çamurum. Bunu tüm eserlerimde hissediyorum, malzemenin kendisi olduğumu ve yaptığım şeyin onu kucaklamak ve form almasına izin vermek olduğumu hissediyorum (Zwick, 2014, s.2).

2.2. Temaya, Tasarıma, Esere Özel Malzeme Kullanma Yaklaşımı

Daha önce malzemenin yaratım sürecindeki önemi üzerinde durulup, malzemenin sanatçıya yön vermesi, esin kaynağı olması durumunun örneklerle değerlendirildiği sanatta yeterlik çalışmasının bu bölümünde, sanatçının amaç ve istekleri doğrultusunda malzeme kullanması değerlendirilmiş, temaya, tasarıma, esere özgü malzeme kullanma, üretme ve geliştirme

yaklaşımları sunulmuştur. Araştırma, değerlendirme ve sanatçı okumalarından gözlemlerle, bir materyalin yaratıcı kişiyi üretiminde yönlendirmesi, esin kaynağı olması durumu olduğu kadar, malzemenin amaca yönelik kullanılması durumu çok daha fazla izlenmiştir. Sanat tarihinde geleneksel malzemelerin yanında pek çok yeni malzemenin kullanılmaya başlandığı modern sanat akımlarının ilk örneklerinden günümüz koşullarına uzanan sürede, sanatçının yaratma sürecinde eserinin özünde yer alacak temasını aktarma konusunda malzemeyi en önemli ifade araçlarından biri olarak gördüğü ortadadır. Kuspit (2010, s.36), Duchamp'ın sanatçının, malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışması ve sonra her şeyi kendi akışına bırakması gerektiği görüşünü aktarmaktadır.

Savaşı, yıkımı, ölümleri, acıyı eserleriyle dışa vurma eğiliminde olan veya kendinden önceki sanatsal yönelimlere tepki içinde olup protest amaçlarla üretim yapan sanatçı, iki veya üç boyutlu yüzeylerde kendini en iyi ifade edebileceği malzemeye yönelmiştir. Bu kimi zaman insan bedeninden sıvılar, kimi zaman atılmış nesnelere, çöpler, kimi zaman da organik-inorganik katkılar olmuştur. Her bir malzemeye tinsel bir anlam yüklenbildiği gibi, salt biçimsel-dokusal özelliği dolayısıyla kullanıldığı da görülmüştür. Doğadan alınıp esere dahil edilen bir malzeme, eserde doğa algısına, geçicilik ve değişkenliğe, üremeye atıfta bulunurken, insanın doğa üzerindeki vahşi tahribatını da simgelemiştir. Bir eserde gelişimi, geleceği, endüstriyi simgeleyen metal, bir başka sanatçı tarafından gücü, iktidarı, emperyalizmi, ölümün soğukluğunu aktarmak üzere kullanılmıştır. Bir sanatçının esnekliği ve dokusu nedeniyle fiziksel amaçlarla kompozisyona eklediği kumaş, başka bir sanatçı için ölü bedenleri saklamayı, günlük hayatı, yaşamı, kadını simgelemek üzere kullanılmıştır. Meyve sebze, çiçek, buz, et, kan, şeker gibi bozulabilir malzemelerin bireyin hassasiyetlerini ve zayıflığını yansıtmak için bir alegori olarak kullanıldığı da izlenmiştir. “Sanatsal yaratmanın kastedildiği bir tanımla Read, ‘önceden biçimi ve hiçbir yüzü olmayan bir şeyin varlık kazanması yaratıcılıktır’ derken, şunu da eklemektedir: Yaratma yoktan var etme olabileceği gibi, daha çok ve genellikle, var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarlamasıdır.”¹² İfadeyi aktarmada araç olan malzemenin eserin taşıyacağı temaya özgü kullanımı, bazen malzemeyi olduğu gibi kullanmayı, bazen değiştirip dönüştürmeyi gerektirebilirdi. Hoffman'a göre ise, “Sanatçı çalıştığı materyali kendi ruh dünyasına dahil edebilmeliydi. Resminin malzemesine, yapılışına kendini bütünüyle adayın sanatçı zaten doğal olarak sezilerin, ruhun algıladığı maddesiz boyutları kendiliğinden yakalamış olacaktı” (Somel, 2004, s.51).

¹² San, İnci. (1985). *Sanat ve Eğitim*, Ankara: AÜEBF Yayınları, s. 10'dan Aktaran, Tekin Bender, Merih. (2013). *Duyguların İzinde Sanatsal Yaratma*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, s.66

Çalışmanın bu kısmında, malzemenin temaya, tasarıma, fikre göre seçilip, bulunup, üretilip eser yaratmada kullanıldığı öncü, çağdaş ve güncel örnekler, sanatçı görüşleri de aktarılarak değerlendirilmiştir.

2.2.1. Kişisel Geçmişin Sanattaki Simgesi Olarak İç Yağı ve Keçe, Joseph Beuys (1921 - 1986)

Kendi ifadeleriyle, II. Dünya Savaşı sırasında uçağının düşmesinin ardından, Tatarlar tarafından bulunan, vücudu iç yağı ve keçe ile kaplanarak iyileştirilen, hayatının dönüm noktası olan olayları bu süreçte yaşayan Alman Nazi savaş pilotu Beuys, sanat tarihinde öncü olmuş bir çok performans ve enstalasyonunu bu kişisel geçmişe borçlu olduğunu belirtir. Yerlilerin onu tedavi ederken kullandığı iç yağı ve keçe, sonraki yıllarda sanatını sunmada ana malzemelerinden olmuştur.

Beuys'un ilk kişisel sergisi oldukça ilgi uyandıran, How to Explain Pictures to a Dead Hare isimli performans çalışmasıyla, 1965 Kasım ayında özel bir galeride gerçekleştirilmiştir... Dışarıda kalanlar sahneyi pencerelerden izleyebilmişlerdir. Beuys kafasını balla ve altın varakla kaplamış ve ölü bir tavşana resimleri anlatmaya başlamıştır. Bu performans Beuys'un geliştirmiş olduğu sanatın genişletilmiş bir açıklaması niteliğindedir. Beuys 'sanatı açıklama' ritüelini ironik olarak izleyicileriyle sessiz bir şekilde paylaşmıştır. Kullandığı malzemeler de, Beuys için sembolik bir değer taşımaktadır. Örneğin; bal arıların üretimi ve onun için sıcaklığı ve arkadaşlığı çağrıştırmaktadır. Altın; simya, demir ve Mars'ın metali, onun için erkekliğe dair güç ve prensipleri ve dünyayla olan bağı simgelemektedir (Kalay, 2013, s.54-55).

Bu malzemeler dışında geçmişinde en çok iz bırakan malzemeler olan keçe ve yağı kullanan Beuys, kendisindeki, toplumdaki, çevredeki yaraları sardığı yaklaşımıyla köşelere ve kütlelere iç yağı sürmüş, keçeler kaplamıştır.

Gres yağı, hayvansal yağ, bal, vb. bozulabilen malzemeleri kullanarak var olan her şeyin değişeceğini ve değişmekte olduğu fikrini yansıtmak istemiştir. "Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, kuruma. Her şey bir değişim durumundadır" (Turhanlı, 2002, s.9) sözleriyle bu değişimi malzeme ile ifade ettiği görülmektedir. Ağatekin (2012, .26), Joseph

Beuys'un, her şeyin sanat malzemesi olabileceğini ve her insanda potansiyel bir yaratıcılık gücü olduğundan herhangi bir kişinin de sanatçı olabileceğini savunmakla kalmayıp, gereğinden fazla yüceltilen sanatı da eleştirdiğini aktarır.

Beuys, dilin anlamını ve bunların heykel ve kültür alanında sundukları olanakları tartışmaya açabilmek için 1963'te Yağ İskemlesi'ni gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmasında her ne kadar gerçek nesnelere yararlanmışsa da, bu işin, Duchamp'ın hazır-nesnelere bir gönderme olmadığını vurgulamıştır. İskemlenin, arkılığı ile oturma yerinin köşesine yerleştiği katı yağ, insan bedeninde, cinsel, sindirim ve boşaltım işlevlerinin kimyasal süreçlerinin olduğu bölgeye dikkat çekmektedir. Beuys'a göre bedenin bu bölgesi, psikolojik açıdan irade ile ilişkilendirilebilir. Beuys'un yaşamsal önemi olan bir parça katı yağ kullanmasının nedeni, yağın ısı değişikliklerine olan duyarlı tepkisidir. Beuys'a göre yağın düzgün olmayan kaba dokulu kesiti, bu maddenin kaotik yapısını göstermektedir. Sanatçı, izleyicilerin bu biçimde sergilenen yağ parçasını, içgüdüsel olarak çalkantılı, içsel süreçler ve duygularla ilişkilendireceğini düşünmüştü (Atakan, 2015, s.35).



Resim 19: Joseph Beuys, "Fat Chair", 1964-1985, Ahşap, Cam, Metal, Kumaş, Boya, Yağ ve Termometre

2.2.2. Savaş ve Kan Çuval Bezinde, Alberto Burri (1915 - 1995)



Resim 20: Alberto Burri, “Sacco e Rosso”, 1965

II. Dünya Savaşı sırasında Amerika’da esir olup mesleği olan doktorluğu sürdüren ve Roma’ya döndüğünde resme başlayan Burri’nin eserlerinde, savaşın bilinçaltında yarattığı algıyı mesleğinin özellikleri ile yoğurduğu, malzeme kullanımında izlenmiştir. Bedenin dönüşümünü eserinde maddenin dönüşümüne yükleyerek incelemiştir. Bir hekim olarak kullandığı dikiş; çuval bezi, ipler ve paçavraları derlediği ilk dönem kolajlarına yansır. Resim yüzeyi ve rölyef heykel arasındaki sınırı bulanıklaştırdığına inanılan “ressam, çeşitli geleneksel olmayan malzemelerle çalışmış, hatta renklendiricilerine katran, paçavralar ve canlı küfler bile katmıştır. Ama en çok bilinen çalışmaları 50’li yılların çuval bezinden yapılmış *çuvallar*ıdır. Burri’nin bu dünyevi materyalleri, ekspresif manipülasyonu, resimdeki vurguyu temsilden, objenin kendisinin fiziksel gerçekliğine kaydırmıştır” (Fineberg, 2014, s.145). Kanlı, kirli yırtık giysiler ve çuval bezleri gibi malzemelerin barındırdığı ve sanatçının malzemesine yüklediği anlamlarla tıpkı Beuys gibi yaraların sarılması fikrini metafor olarak kullanmıştır.

Paçavralar yanında kullandığı yanmış, kömürleşmiş ahşaplar, plastikler ve tenekelerle savaş ve acıyı imgelemine eklemiştir. Boyalarına küf, toz, katran ve paçavralar katan Burri’nin savaş etkisinde yaptığı kolajlarında, tuvalden taşan malzemeler, duvardan izleyiciye uzanır, üçüncü boyutu vurgular. Sanatçının “yanık plastiklerden ve ... torbalardan yaptığı soyut malzeme resimleri”nde, ateşin fiziksel etkisinin ve kesmenin – dikmenin reel bir edim olarak trajik olanın temsilini üstlenmesi, sanatçıyı durum tercümanlığından alıp hissiyat taşıyıcısı olma konumuna taşımıştır (İnatçı, 2012, s.80).

2.2.3. Taşın Yolculuğuna Dahil Olmak, Andy Goldsworthy (1956)



Resim 21: Andy Goldsworthy, “*Garden of Stones*”, 2003, New York

1960 sonrası belirmeye başlayan çevresel bilinç, buna neden olan sanatsal yaklaşımların bir ürünüdür denilebilir. O dönem bu konuya dikkat çekme amacı taşıyan sanatçılar tarafından gerçekleştirilen büyük projeler, kimi zaman sansasyon yaratsa da amacına ulaşmış, izleyici ve dönem hükümetlerinin dikkatini çekmiştir. Doğaya zarar verici herhangi bir müdahalede bulunulmadan, doğanın sunduklarının veya doğal olmayan elemanların malzeme olarak kullanılıp geçici veya kalıcı eserler üretilmesi amacıyla olan Arazi Sanatı örnekleri, “o malzemeler bahanesiyle yerkürenin tamamına bir gönderme yapmakta, acilen ona sahip çıkmayı önermektedir” (Yılmaz, 2006, s.238). “Bu başlangıç, doğayı yücelten ve çevresel farkındalığı gündeme getiren, çevresel sorunlara dikkat çeken eleştirel eylemlere doğru yol almıştır. Bu eylemler ve yöntemler de yine “Çevresel Sanat” kapsamında içerisinde değerlendirilmeye devam etmektedir” (Ataseven, 2016, s.272).

Goldsworthy'nin sanatsal üretim alanı toprak, hava, su ve sayılan bu üç elemanın çamur, kum, buz, kar gibi uzantılarını kapsamaktadır. Sanatçı, diğer Arazi Sanatı temsilcileri gibi doğanın kendisini hem sınırsız malzemenin yer aldığı bir atölye hem de bir galeri mekânı olarak görür, malzemelerini oradan seçer... Çalışma hazır hale geldiğinde de üretim aşamasında olduğu gibi, zaman, rüzgâr, çevredeki hayvanlardan kaynaklanan değişiklikler ve daha birçok doğal etki ile baş başa kalarak yapıldığı yerde sergilenmeye devam eder (Çapar, 2015, s.169).

Doğanın yenilenebilir oluşu, doğaya ait her şeyin iç enerjisi, büyümesi, çürümesi (Beuys örneğinde olduğu gibi), değişimi gibi konular onu bu malzemeleri kullanmaya iten sebeptir. Doğanın iç enerjisi ve döngüsünü eserleri ile keşfetmek, anlamak ve deneyimlemek ister.

Dolayısıyla yaratmak istediği her bir kompozisyon için ona en uygun malzemeleri yine doğadan seçer. Malzemesini doğada yaptığı araştırmalar ve gezilerle seçen ve inceleyen sanatçı, malzemesi ile yaşayacak ve doğaya geri dönecek olan eseri için şu görüşü belirtir: “Hareket, değişim, ışık, büyüme ve çürüme doğanın yaşam kanalları ve benim işlerimde yansıtmaya çalıştığım enerjilerdir. Bir yaprak, kaya, dal ile çalıştığımda bu sadece materyalin kendisi değil, içindeki ya da çevresindeki yaşam süreçlerine dair bir yaklaşımdır, o materyalle çalışmayı bıraktığımda da bu süreçler devam eder” (Grande, 2004, s.91). Yaşamdaki her şeyin bir döngü içerisinde olduğu ve geçici oluşu Goldsworthy’nin eserlerinin de temelini oluşturmuştur.

Goldsworthy bütün çalışmalarında temel olan malzemelerini dikkatle seçer ve deneme yanılma yoluyla neyin işe yarayıp yaramayacağını öğrenir. ‘Taş Bahçe’ için doğru taşları bulmak adına ormanlarda ve Birleşik Devletler’in kuzeydoğusundaki taş ocaklarında dolaşmış, sonunda Barre, Vermont’ta aradıklarını bulmuştur. Taşların en küçüğü üç ton, en büyüğü ise on üç ton ağırlığındadır. Birbiriyle uyumlu taşları seçmiştir: ‘Farklı boyutlardaki taşların bir enerjisi vardır. Bir aile gibi olurlar.’ Taşlar yüzlerce yıl önce çiftçiler tarafından tarım arazilerinden getirilmiştir ve bu da Goldsworthy’yi özellikle memnun etmişti. Çünkü ‘taşların yolculuğunun devamına dahil olmayı istiyordu. Hareketlerinin, mücadelelerinin ve değişimlerinin Yahudi Soykırımı’yla ilişkisi vardı (Barrett, 2015, s.224).

Bu fikrini eserinde ifade edebileceğini düşündüğü malzemeleri arayarak bulmuş ve kompozisyonuna yerleştirmişti.

2.2.4. Geçici, Kırılgan, Görünmez Kil Evler, Charles Simonds (1945)



Resim 22: Charles Simonds, “*Dwelling (Mesken)*”, Guilin, Çin, 1980, Kil, Kum, Ahşap.

Sanatsal yaratım sürecinde, temaya özgü malzeme kullanma yaklaşımlarına verilebilecek en ilginç örneklerden biri Amerikalı sanatçı Charles Simonds'tur. Simonds, yaşamın kaynağı olarak gördüğü ve bu simgeyle seçtiği pişmemiş çamuru performans ve belgesellerinde vücudunu sıvayarak, yaptığı tuğlalarla terk edilmiş alanlara antik kentler, kalıntılar kurarak kullandı. "1969'da bir gün, çamurdan bir yüzeye biraz kum serpti ve kendi için büyüklü bir mekan bulduğunu hissetti. 'Küçük İnsanlar' fikri bundan kısa süre sonra oluştu" (Danto, 2011, s.8).

Pişmemiş çamuru, kalıcı olmayan mekanlar, küçük insanlar için küçük kentler yaratmada kullanan sanatçının "sanatında çarpıcı olan şey, zanaatkarlar tarafından benimsenen,... eserlerine malzeme olan kilin çalışmalarının ana bölümünü oluşturmasıdır. Ancak baştan beri Simonds, kili birincil malzeme olarak, yüksek sanatın hizmetinde kullandı;... Ve Simonds'un çalışmasında materyalin ilkel doğası bu anlayışta nihai önemdedir" (Danto, 2011, s.6).

Performanslarında ve enstalasyonlarında kil malzemenin maddesel ve tinsel içeriğini onu pişirip kalıcı seramiğe dönüştürmeden, ham halde kullanmış; yaşamda iz bırakan her olgunun geçiciliğini vurgulamıştır. Simonds, "eğer arkanızda başka insanların geliştirebileceği düşünceler bırakırsanız, dünyanın nasıl görüldüğü ve dünya hakkında nasıl düşünüldüğü üzerinde bir etki yaratmışsınızdır. Arkamda zamanla anlamlarını yitiren ya da geçmişin belli noktasındaki bir anlamın sembolü olarak yaşayan 'şeyler' bırakmak için hiçbir neden görmüyorum" (Simonds, 1974, s.38) sözleriyle malzemeyi ham haliyle kullanmasının nedenini açıklamıştır.

Değişim, dönüşüm, yıkım ve süreç kavramlarını 'Asma Bahçeler' çalışmasıyla da vurgulamıştır. "1975'te New York yakınlarında daha yapımı sürerken terk edilmiş, ancak beton iskeleti duran 15 katlı büyük binaların içine ve dışına sarmaşıklar ekerek, bunların zamanla 'Asma Bahçeler' haline gelmesini sağlamıştır" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. Cilt, s.1941). Bu değişim ve geçicilik vurgusuyla ürettiği minyatür kentleri, dünyanın pek çok büyük şehrinde terk edilmiş alanlarda üretmiştir. Fineberg'e göre,

Masum yayalar, saçakların, istismak edilmiş binaların ve bina dışındaki pencere pervazlarının altında, eninde sonunda doğal sebeplerle ya da onları evlerine götürmeye çalışırken mahveden meraklılar yüzünden yok olan minyatür kil köylerine rastlayabiliyordu. Minyatür antik harabeler gibi görünen bu meskenler, geçici şimdiki zamandan gizemli ve açığa vurulmamış geleceğe dinamik bir tür

geçişle ilgilidirler. Simonds, organik büyüme ve şans eseri karşılaşmalar aracılığıyla kendi benliğine ilişkin zihinsel bir tablonun inşasını sürekli olarak sağlayarak dönüşen ‘Küçük İnsanların’ mitolojik uygarlıklarını özenle detaylandırdı... Charles Simonds’un meskenleri mimari, kültür ve uygarlıktaki organik büyümeyle ilgilidir. Ancak açık alan yapıtlarının -kırılgan ve en korunmasız alanlarda teşhir edilmiş- iğretliği, şeylerin yavaş yavaş yok oluşuna ilişkin bir duyguyu güçlendirir. Bunlar izleyiciyi birinin burada yaşamış ve şimdi de gizemli biçimde kaybolmuş olduğu konusunda huzursuz edici bir kaniyla baş başa bırakır. Gerçekten de, kişi ertesi gün tekrar bakmak için geri geldiğinde bu küçük izleri bile kaybolmuş bulabilir. Simonds için bu, yetmişlerin materyalizmine ve kurumsal kültürün tekdüzeliğine karşı bir harekettir (Fineberg, 2014, s.381).



Resim 23



Resim 24

Resim 23: Charles Simonds, “*Dwelling (Mesken)*”, New York, 1975, Kil, Kum, Ahşap.

Resim 24: Charles Simonds, “*Dwelling (Mesken)*”, East Houston Street, New York, 1972, Kil, Kum, Ahşap.

2.2.5. Sadece Karton mu, Yaşamın Gerçekliği mi? Luise Valdes



Resim 25



Resim 26

Resim 25: Luise Valdes, “*Don Luchos Stand*”, 2010.

Resim 26: Luise Valdes, “*Economy of Resources*”, 2009.

Eserin temasına göre malzeme kullanma anlayışı çerçevesi ve başlığı altında ele alınabilecek bir başka ve çok daha güncel örnek, karton ve mukavva malzemeyi ifade aracı olarak seçen Şili’li sanatçı Luise Valdes’tir. “Valdes, işleri aracılığıyla normallik algımızı araştırır, özellikle de olağan dışı olandan olağan olanı nasıl ayırt ettiğimizi. Tanıdık ama olağanüstü durumlar yaratarak, alışılmış olarak kabul ettiklerimizi sorgular” (Manco, 201 s.238). Don Luchos Stand (2010) adlı çalışması, kartondan yapılmış sebze meyve formlarının satış standında bir pazarda satılır gibi sergilenmesinden oluşur. “Burada fikir, izleyiciyi gerçek bir meyve standının önünde olduklarını düşündürmek için kısa bir süre kafa karışıklığına sürüklemektedir” (Manco, 201 s.238). Kartonları bu amaçla malzeme olarak kullanmaya başlamış, esnek ve çok yönlü oldukları için seçmiştir. Çok farklı biçimlerde kullanılabilir oluşu, yüzey ve doku avantajları nedeniyle toplumsal mesajlar içeren enstalasyonlarını karton malzemenin şekillendirmiştir.

İzleyiciyi, manipüle edilmiş karton işlerle yanılımalara sürüklemek istemiş, gerçeklik algısını ve yaşamın gerçeklerini kısa süre de olsa sorgulatmayı amaçlamıştır. “Economy of Resources (2009) isimli çalışmasıyla sanatçı, Güney Amerikan meskenlerinin toplumsal gerçeğini, geçici binaların tarzını ve insanların evleri haline gelen küçük, kırılğan mekanları” (Manco, 201 s.238) yansıtmıştır. Yaşanılan fakirlik ve toplumsal sorunlar, karton malzemeye yüklenen anlamla ve bir anlık yanılısamayla unutulur, kartondan yapılmış enstalasyonun gerçekliği sorgulaması izlenir. Yoksul insanların karton, naylon ve çadırlardan yaptığı derme çatma evler ve onların içindeki derme çatma yaşamlar malzemenin barındırdığı ve malzemeye yüklenen anlamlarla izleyiciye aktarılır.

3. BÖLÜM

SANATTA ‘BİR MALZEME OLARAK’ KİL BÜNYE

Çağdaş sanat alanında kabul görmesi ve sanat eserine malzeme olabilmesi yüzyılın sonlarına ancak rastlayan seramik, günümüzde dahi bazı sanat çevrelerince bu sürecini hala yaşamaktadır. Plastik kilin niteliklerinin ve olanaklarının kavranması da yine başka malzemeleri kullanan sanatçıların seramik yapması sayesinde gerçekleşmiştir denilebilir.

Seramik malzeme ile yapılan üretimin sanat alanında varlık göstermeye başlaması, disiplinler arası keskin çizgilerin erimesi ve modernist sanat anlayışının dışarıda bırakmayı önerdiği malzemenin tarihinin bir bilgi olarak kabul edilmeye başlandığı noktada kesiştiği görülmektedir. Modernist döneme damgasını vuran soyutlama, malzemeyle girişilen saf alışveriş, bugün kendini yeni bilgi alanlarına açmıştır. Postmodern dönemde malzemenin beraberinde taşıdığı anlam, tarihi ve sosyal bağlamları, o malzeme ile yapılacak üretimden soyutlanamayacak bir bilgi olarak görülmektedir (Susamoğlu, 2014, s.123).

Bu bölümde, seramiğin geçirdiği bu süreç tarihsel düzen içerisinde örneklerle incelenmiştir. Seramiğin çağdaşlaşma süreci ve çağdaş sanat alanında kabul görmesi yolunda yaşanan gelişmeler, seramik malzeme hakkında sanatçı görüşleri ve eserleriyle aktarılmıştır. Bölümün ilk alt başlığında, kilin olanaklarını bilen, keşfeden sanatçının, bu nimetlerden yola çıkarak eser üretmesi durumu örnekleriyle değerlendirilmiştir. Malzemenin, yani kil bünyenin eser üretimde sanatçıyı yönlendirmesi, sanatçının tasarladığı eseri bünyenin olanaklarından yola çıkarak oluşturması, malzemenin sanatçılara esin kaynağı olması örnekleri sunulmuştur. Ardından son alt başlık ile tez çalışmasının yöneldiği, seramik esere uygun malzeme kullanma konusuna değinilmiştir. Bu bölümde de sanatçının tasarladığı ürüne ve temasına en uygun olan malzemeyi seçmesi, alması, üretmesi, yapması yine uygun örneklerle aktarılmıştır. Sanatçının fikrini eserinde en iyi şekilde ifade edebilmesi için gerekli olan malzemeyi, yani “kil bünyeyi” seçip satın alarak, değiştirerek, dönüştürerek kullanması veya tamamen kendinin üretmesi önemli emsaller üzerinden değerlendirilmiştir. Malzemenin yaratım sürecindeki büyük önemi seramik malzeme olan kil bünye ile değerlendirilmiş, sanatçının eserine uygun malzeme kullanma yaklaşımı incelenmiştir. Yaratmada konuya, fikre, biçime, kompozisyona, tasarıma özgü malzeme kullanma anlayışı seramik sanatı içinden ve sanatın malzemesi üzerinden aktarılmıştır.

3.1. Tarihsel Süreçte Sanat Eserinin Malzemesi Olarak Kil Bünye Kullanma Yaklaşımları

Malzemenin yaratmadaki ve sanattaki rolü konusunda yapılmış değerlendirmelere göre; malzeme taş, ahşap, metal, boya, tuval veya seramik olsun içinde barındırdığı öz ve öz yapısının anlamı, oluşturacağı eserden ayrı tutulamaz. Seramik kilinin kendi kuralları ve hafızası olduğu görüşünden de hareketle, maddenin özünü anlayan ve buna saygı duyan sanatçı, tasarımını bu öze göre kurgulayacaktır.

Sanatçının çalıştığı malzemenin, yapının görsel ve kavramsal kurgusunun gücünü ortaya çıkarmasında önemli bir etkisi vardır. Malzeme yaşanmışlığı, yıpranmışlığı, zamana karşı koymayı ve bu direncin izlerini taşıyabilmelidir. Bu özellikleri ile formun etkisini güçlendirir. Kil zaten kendi içinde bir zamana sahiptir. Malzeme olarak milyonlarca yıllık bir serüveni vardır, zamana direnmemiştir sadece şeklini değiştirmiştir, bu değişim onda zamana ait izler bırakmış ve bir bellek oluşturmuştur. Şekillendirilmiştir, on binlerce yıllık insan belleğinin de taşıyıcı ögesi olmuştur. Varlığını ve taşıdığı hikayeyi size ulaştırmıştır. Sizin hikayenizi de taşımaya başlamıştır, milyonlarca yıldır yaptığı gibi... Bundan asla yorulmaz; bir kısır döngü gibi görülebilir ancak kusursuz bir döngüdür. Somut olguları soyut fikirlere dönüştürür, bu da onun hikayesidir. Hep var olur, şekil değiştirir, ancak hikayenizi hep saklar. Çünkü bir belleği vardır ve hiç silinmez. Bugün sizi anlatır, yarın bir başkasını (Tatlıcan, 2013, s.61).

Aydın'ın şiirsel bir dille aktardığı bu görüşünde de belirttiği gibi seramik köklü, ruhu, hafızası ve karakteri olan bir malzemedir. Malzemeyi yalnızca bir araca indirgeyen anlayışta temel ögesi biçimlendirilebilir plastik kil olan seramiğin de yalnızca bir ifade aracı olarak görülmesi anlayışı günümüz seramik sanatçıları arasında tartışılmakta olan bir mevzudur. Sanatların en eskisini icra etmekte olduklarına inanan birçok seramikçi, bu indirgeyici anlayışa tezat olarak yokluğunda eser üretilemeyecek denli önemli olan ve alanlarına adını veren bu malzemenin, eserlerinin temeli olduğu görüşündedir. İndirgeyici ve son derece yüceltici olan bu her iki açıdan da bakıldığında sanatı adlandıracak denli önemli olan bir "malzeme olarak kil", ifade araçlarının sınırsız olduğu günümüz sanat ortamında geleneksel uygulamadan doğup çağdaş sanatta yerini almış önemli bir 'malzeme'dir.

“Seramik, sanatların hem en basitidir, hem de en zorudur.” Herbert Read¹³

Malzemeyi bir alana özgü sayma anlayışının gereksiz ve eksik bir tanımlamadan doğduğunun kabul edilmeye başlandığı günümüz sanat ortamında, ‘seramik’ dendiğinde bir sanat malzemesinin mi yoksa bir branşın mı anlaşılacağı tartışılmaktadır. Bu tartışmada bir alanı veya malzemeyi putlaştırmadan tarafsız bir bakış açısıyla yaklaşmak ve eleştiri getirmek önemlidir. “Özellikle çağımızın değişen algısı ile sanat alanları arasındaki keskin sınırlar ortadan kalkmış, sanatçının neyi, nasıl, hangi malzemeyi kullanarak yaptığından ziyade ne anlattığı ne hissettirdiği ve nasıl bir izlenim bıraktığı önem kazanmıştır. Sadece el işçiliğini konuşuran zanaatçı, kimliğini, tasarlayan, düşünen ve düşündüren, tasarladığını en uygun hangi malzemeyle dile getirebileceğini sorgulayan bir sanatçı kimliğine bırakmıştır” (Karayel, 2013, s.26). Bu yeni çağdaş kimlikle eser üreten ve ‘seramik kilini ifade aracı olarak kullanan’ sanatçının da ‘bir malzeme olarak kil fikrini benimsemesi önemlidir. Bu noktada da son derece çağdaş bir yaklaşım olan ‘bir malzeme ve ifade aracı olarak kil bünye anlayışı sanatçılarla ve eser okumaları ile sorgulanmalıdır. Çalışmanın bu başlık altındaki bölümünde, günümüze dek birçok tezde çokça yazılmış ve araştırılmış olan ve günümüzde de hala birçok yayında belirtilmeye devam edilen klasikleşmiş ‘seramiğin tanımı’ ve ‘seramik sanatının gelişimi’ konusunun tarihsel süreciyle tekrar anlatılmasına gerek görülmemiş; bunun yerine bir ifade aracı olarak çağdaş sanattaki konumu pek çok farklı açıdan incelenmiş ve farklı görüşlerle tartışılmıştır.

Kemal Uludağ’ın ‘Seramik Sanatının Kimlik Sorunu’ başlıklı yayınında, seramiği kendi kural bütünlüğü içinde kendine özgü değerleri ile diğer disiplinlerden ayrı yerde tutan özelleştirici yaklaşım ve çağdaş sanatın gelişen malzeme dağarcığı içinde yeni bir ifade olanağı sunan yenilikçi malzeme yaklaşımları usta sanatçıların görüşlerinden örneklerle aktarılmaktadır. Uludağ (1997, s.148), bazı seramik sanatçılarının seramiği bir malzeme ve uygulama alanı olarak görmeyip, ‘belirgin özgül bir değer’ olarak kabul ettiğini ve Filiz Özgüven Galatalı’nın ‘Seramik kili bir malzeme değil bir dosttur’ ifadesinde de bunun gözlendiğine değinmektedir. Ve bu görüş karşısında Uludağ şu soruya yönelir:

Bir sanat objesinin seramikten yapılmış olması, özgün değerinden ötürü, koşulsuz ‘başarılı’ ve ‘değerli’ bir sanat yapıtı olmasını sağlayabilir mi? Öte yandan Çolakoğlu, seramiğin oluşum sürecini, gene seramiğin dayandığı teknik çözümlere uygun bir yol üzerinde gerçekleştirmekte bir başka deyişle, seramiği heykele

¹³ Gezgın, Ümit. (2002). *İlgi Adalan*, (Suzan Mıhladı, Çev.). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s:98

yaklaştıracak deneyimlerden uzak durmaktadır. Özellikle son yıllarda, seramiği heykele dönüştürücü ya da seramiğe özgü yöntemleri heykel yararına kullanmaya yönelik çabaların yaygınlaştığı düşünülürse, seramiğin geleneksel kurallarına uyum sağlamayı amaçlayan bu çabanın, alan sınırsallığı ilkesi açısından yeni bir sahiplenmeyi gündeme getirdiği söylenebilir (Uludağ, 1997, s.148).

Uludağ (1997, s.148) seramiği ‘özgül bir değer’ olarak kabul etmek ne denli sakıncalı ise, ‘alan sınırsallığı ilkesi’ gibi bir yaklaşımla seramik sanatını fildişi kuleye hapsedmenin de o denli sakıncalı olabileceğini belirtir. Bu değerlendirmelerden hareketle, seramiği çağdaş etkinlikler içinde yalnızlaştıran, yüceltme ve ayrı tutma anlayışının, onu yalnızca kap kacak üretme etkinliğine indirgeyen anlayış kadar yanlış olduğu düşüncesi savunulabilir.

Bir başka sanatçımız Ayşegül Türedi Özen (1993), malzeme olarak tanımlanmasının ve diğer sanat alanlarında (yardımcı malzeme) kullanılmasının yanı sıra seramiğin aynı zamanda bağımsız bir sanat dalı olduğuna, günümüzde artık seramik kilinin bir hammadde, bir malzeme olarak görölüp pek çok yardımcı malzeme ile desteklenerek kendi niteliklerini diğer malzemelerle de paylaşma yolunda olduğuna değinir.

Kilin barındırdığı anlamların sınırsızlığına inanan Faruk Atalayer’e göre ise,

Toprak-seramik bir felsefedir. Her sanat felsefesi; varlığı, oluşu, evreni, doğayı, toplumsal ilişkileri, yaratmanın temel sorunlarını, estetik değer ve ölçüleri yorumlayan bilgi bireşimidir. Her seramik, insanın duyuğu, düşünce, imgelem vs. bütünlüğünü yansıtan "özdekleşmiş" bir felsefeyi temsil eder. Her seramik, çağının, toplumunun, biçimlendiricisinin "seçmesini, yorumunu, dünya görüşünü" yansıtır. Her seramik, bir anlamda bir felsefenin aynasıdır, Ama toprağın, seramiğin en büyük özelliklerinden biri, farklı felsefelerin yansıtılmasına olanak sağlamasıdır (Atalayer, 2005).

Bir malzeme olarak seramik, her ifade aracı gibi kendi fiziksel koşulları doğrultusunda, onu işleyecek sanatçıyı yönlendiren özelliklere sahiptir. “Kendine özgü üretme teknikleri, yüzeysel ve üç boyutlu kullanım olanakları, insan doğasına yakın olan, bir anlamda yaşayan bir malzeme olması ile seramik, modern sanata öncelikli malzeme olarak girmiştir” (Karayel, 2013, s.25).

Seramiğin bir malzeme olarak sanatta yerini alması sürecinde, Endüstri Devrimi sonrası başlayan seri, kalitesiz üretim ve böylece yaşanan niteliksizleşmeyle mücadele başlatan Morris,

Ruskin ve çağdaşlarının el sanatları hareketi ve bu konudaki yaklaşımları öncü sayılmaktadır. Oluşan niteliksizliği kırmak ve geleneksel sanatlara arı bir yaklaşımla yeniden can vermek amacıyla başlatılmış bir hareket olsa da, sonrasında yaşanacak gelişmelerin ve seramik malzemeye çağdaş yolda ilginin yolunu açması bakımından büyük önem taşımaktadır. “Batı’da 18. yy sonralarında "Arts and Crafts Movement" ile başlayan süreç İkinci Dünya Savaşı sonrası, seramiğin pazarının ve seramiğe ilginin çoğalması, teknolojinin ilerlemesi, seramiğin uluslar arası fuarlarda görülmeye başlaması ile, resim ve heykelle uğraşan sanatçıların da ilgisini çekmeye başlamıştır. Bu ilgi, kil malzemenin incelenmesi ve niteliklerinin belirlenmesi yolunda araştırmaları getirmiştir” (Ağatekin, 2002, s.2-3).

Özel (2007, s.131), seramik sanatının, disiplinler arası ilişki çerçevesinde düşünüldüğünde de, üretim çeşitliliği ve çekiciliği ile plastik sanatlar içerisinde özel bir yere sahip olduğunu, seramiğin diğer sanat disiplinlerinden sanatçıların ilgisini çektiğini ve birçok sanatçı tarafından kullanıldığını aktarır.

Seramiğin bir çağdaş sanat malzemesi olarak kabul görmesi de seramiği yalnızca bir ifade aracı olarak kullanmayı denemiş ünlü sanatçılar tarafından sağlanmıştır denilebilir. Dolayısıyla geleneksel yönüyle zanaat uygulamalarından doğan seramik, onu doğal, zengin ve elverişli bir malzeme olarak gören ressam ve heykeltıraşların elinde çağdaş bir araç sayılmaya başlamıştır. Bu süreçte, malzemenin barındırdığı anlamlar ve olanaklarla adeta yeniden keşfedildiğini belirten Şahbaz ise süreci şöyle aktarmaktadır:

20. yy başlarında Leach Ekolü ile başlayan ve misafir sanatçıların katılımlarıyla hızlı bir ivme kazanan Modern Seramik Sanatı Avrupa’nın bir çok ülkesinde ses getirmiştir. Geleneksel kap sanatı, sanki kabuk değiştirmeye başlamış ve geleneksel muhafazakarlıklarını yavaş yavaş üzerinden atarak yeni düşünceler, heyecanlar ve genç seramikçilerin aktif çalışmaları ile ... yeni keşfedilen bir malzemeye duyulan merak ve heyecanla, seramik sanatı birçok ressamın, heykeltıraşın ve yine seramikçilerin ellerinde yeniden yaratılmıştır... görsel sanatlarda uğraş veren sanatçılar bu sanatın kökleşmiş kalıplarına uymadan çamuru salt sanat uğraşısı için ..., kendi içselliklerinin dışavurumu için bir aracı malzeme olarak kullandıklarından dolayı ortaya yeni ve özgün işler çıkmaktaydı (Şahbaz, 2006, s.3).

Bu dönem çağdaş seramik tarihi açısından kırılma noktası olan önemli bir dönemdir. Çağdaş

sanatta yer edinmesi bu dönemden itibaren belirginleşmeye başlayan seramik, Braque, Picasso, Miro, Matisse, Chagal gibi üstatların malzemeye bir seramikçinin yaklaşımından farklı olarak özgün bir materyal olduğunu görüp tamamen önyargısız yaklaşımları ve onun öz niteliklerini anlamaya çalışmaları sayesinde kendi tarihindeki kırılma noktasını yaratmıştır. “Böylece seramiğin çağdaş boyutu biçimlenmeye başlamış, seramik kullanım aracı olmaktan çıkarak iletisi olan estetik bir nesne olmuştur. Tüm ifade biçimlerini deneyen yepyeni bir sanat dilinin peşinde olan sanatçılar seramiğin imge-işlev ilişkisiyle ilgilenmişlerdir” (Alkan, 1999, s.12). Bachelard bu etkileşimi şu sözlerle aktarmıştır: “Ne güzel bir çağda yaşıyoruz, usta ressamlar seramikçi çömlekçi oldular. İşte buradalar, renkleri pişiriyorlar. Ateşten ışık yapıyorlar. Kimyayı bakarak öğreniyorlar; maddeden onlara tepki göstermesini istiyorlar, bakmanın keyfini yaşayabilmek için. Malzeme daha yumuşakken, donukluğunu henüz üzerinden atmamışken, parlamaya başlamamışken ona vuracakları sırı hazırlıyorlar” (Tükel, 1992, s50-51).

Miro ise “seramikte, resimde asla karşılaşmadığım şeylerle yüz yüze geliyorum. İnsanın toprak ve ateşle mücadelesinden etkileniyorum” (Bojani, 1991, s.433) diyerek seramik malzemeyle ilgili görüşünü dile getirmiştir. Çamuru malzemenin özgül değerlerine duyduğu ilgiyle kullanan bir diğer ressam ise Paul Gauguin'dir. “Gauguin kili sadece heykel şekillendirmek için bir malzeme olarak görmeyerek seramiğe majör bir sanat olarak bakabilmenin olanaklarını araştırmıştır. O yapıtlarını üretirken çok yönlü, karmaşık ve antropomorfik bir anlatım dili kullanarak seramiğe yeni açılımlar kazandırmıştır” (Öztürk, 2010, s.11).

Bu yeni açılımlarla yaşanan süreçte seramik malzeme, Tatlin, Kandinsky, Malevich gibi sanatçıların da icralarıyla modern sanat eserlerinin malzemesi olma ve çağdaşlaşma serüvenini sürdürmüştür.

Picasso, Matisse ve Miro, seramiğin geleneksel işlevci ve dekoratif üretim mantığını dışlayarak, seramik malzemenin bireysel, estetik, biçimsel ve düşünsel yorumları ortaya koymada, sanatçıya sağladığı ifade imkanlarını görmüş ve ortaya koydukları Modern Seramik Sanatı örnekleriyle de seramiğin bu ayrıcalıklarını göstermişlerdir. Bu tür uygulamalarla seramik, görsel plastik sanat olarak modern boyutuyla biçimlenirken yeni anlatım diline kavuşur ve artık sanatsal bir ifade aracıdır (Uludağ, 1998, s.37).



Resim 27: Joan Miro ve Josep Llorens Artigas, “Alicia”, 1965-67, (248.6 x 580.4 cm), Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Miro’nun Artigas ile birlikte yaptığı 190 adet seramik karodan oluşan duvar panosu)

Endüstri Devrimi sonrası teknoloji ve sosyal hayatta yaşanan değişimler, sanata da kaçınılmaz olarak yansırken, birçok sanat hareketinde geleneksel yanıyla bilinirliği baskın olan seramik kilinin modernleşme süreci izlenmiştir. Bu sürece Süprematist ressamların da katkısı olmuştur. Acartürk (2005, s.47), Süprematistler’in beyazın inceliği ifade ettiği için beyaz rengi ve bundan dolayı beyaz porseleni ideal bir zemin olarak kabul ettiklerine, Malevich’e göre porselenin sonsuzluğu simgelediğine, beyaz form üzerindeki sarı, kırmızı, siyah, mavi renkli üçgenlerin, dairelerin, dikdörtgenlerin ve karelerden oluşan kompozisyonların adeta yer çekimine meydan okuduğuna ve büyük bir enerji yarattığına değinmektedir.



Resim 28: Kasimir Malevich, 1930, 23,5 cm, Porselen Üzerine Sır Üstü Dekorü

Seramik sanatında sanatsal yaratma sürecinde büyük önem taşıyan malzeme olan kil bünyenin ve dolayısıyla seramik sanatının çağdaşlaşması yolunda büyük katkı gösteren bir diğer sanatçı Miro’dur. Miro, dönemin seramik sanatçılarından olan Artigas’ın eserlerinin etkisinde kalmış ve

kendisi de seramik malzemeyi üç boyutlu modern eserler vermek üzere kullanmıştır.

1950 yılında seramik malzemesinin sanatla ne kadar ilişkilendirilmesi gerektiğini belirten Miro, ‘Biz yine seramikle ilgilenmeliyiz. Herkes ilgilenmiş, ama kimse keşfetmemiş, keşfedememiş. En fazla şekilleri biraz deforme etmeye cesaret etmişler. Yeni formlar yaratmamışlar. Yeni başlangıç yapmanın, yeni adım atmanın tam zamanı’ demiştir. Aynı şekilde seramiği bir sanatsal malzeme olarak kitlelere duyuran ve sunan diğer kişi de Miro gibi seramikçi olmayıp ressam olan Picasso’dur. 3500 eser üreten Picasso sayesinde seramik sanatı ciddi anlamda yeni yollara kavuşmuştur (İnal, 2006, s.103-104).

Bu sanatçıların ellerinde çağdaş sanat malzemesi olarak kabul görmeye başlayan seramik, günümüze dek olan süreçte, en çok da seramik dışı malzemeleri kullanan sanatçıların öncü girişimleriyle günümüzdeki konumunu almıştır.



Resim 29: Joan Miró, “Woman”, 1978, Stoneware, 160 x 90 x 91 cm

Sanat ve seramik adına yaşanan tüm bu radikal gelişmeler yanında, geleneksel malzemenin yeni imkanlarının keşfedilmesi bu alanda çağdaş ilerlemelerin izlenmesini sağlamıştır. Avrupa’da seramiğin bir çağdaş sanat malzemesi olarak görülebilmesinin sağlanması sürecinde önemli isimler seramiği tanımayan sanatçılarken, sonraki yıllarda Amerika’da bu süreci başlatan Voulkos’tur denilebilir. İnal (2006, s.105), 1951 yılında seramik çalışmaya başlayan Peter Voulkos için çamurun bir ifade aracı olduğuna, yaptığı çok büyük, deneysel heykellerle, sadece dildeki etkileyciliği yüceltmek için seramiğin teknik anlamda sınırlarını zorladığına değinir. Voulkos’un malzemeye ve ifadeye bu denli cesur yaklaşımı beraberinde birçok çağdaşının da

seramik etkinliğini Pop'u da içinde barındıran Funk ile dışa vurmasının yolunu açmıştır. Funk sanatçıları, seramiği yalnızca burjuvanın ulaşabildiği değerli porselen objeler olma anlayışından dışlarken, gündelik konuların ifadesine alet ederek güncel bir dil yakalanmasına çalışmışlardır. “Seramik malzemesinin ifade ettikleriyle işlerinin alt yapılarını kurmak yerine, ifade etmediklerini aramışlar, gündelik objeleri fetişleştirerek pop sanata, iç enerjilerini forma yansıtmalarıyla soyut dışavurumculuğa ve hatta güncel ve kişisel yaşamla kurdukları düşünsel ilişkiyle kavramsal sanata referanslar vermişlerdir” (İnal, 2006, s.106)



Resim 30: Robert Arneson, “*Breast Trophy*”, 1964, Stoneware, Sır ve Akrilik Boya, 50.2x29.9x20.4 cm

Dada hareketi de hazır nesnelere seramikle beraber kullanması, endüstriyel seramikleri direkt kullanarak ifadeye alternatif getirmesi ve böylece seramiği bu dönüşümün içine dahil etmesi bakımından önemlidir. Geleneksel malzemeler yerine yeni ve farklı malzemelerin kullanımında köklü adımlar içinde olmuş, Pop ve Funk'ı da içinde barındırmıştır. Kullanım eşyası olarak üretilen nesnelere başka malzemelerle beraber eserde kullanan birçok sanatçı gibi Picasso da, hazır seramiği tuval yüzeyi işleviyle kullanarak resimler yapmış ve tuvaler üzerine seramik parçaları yapıştırılmıştır. Seramiğe seramik dışında başka malzemeler eklemek, hazır seramik ürünü esere dahil etmek veya hazır bir nesneyi kil malzeme ile birebir taklit etmek gibi birçok yaklaşım bu süreçte Dada ve diğer hareketlerle ‘bir malzeme olarak kil bünye’ kavramının oluşması yolunda önem taşıyan yaklaşımlardandır.



Resim 31: Richard Shaw, “*Rembrandt Pastels Teapot*”, Sıraltı ve Sırüstü Dekal Baskılı Porselen, 2006

Funk, Dada ve Dehşet Sanatı seramik örneklerinin en net şekilde izlenebileceği eserler veren sanatçılar Richard Shaw ve Robert Arneson da bilinen nesnelere seramikle beraber kullanarak veya kille taklit ederek yeni bir yaklaşım getiren isimlerin başında gelmektedir. Günlük sıradan nesnelere kilden taklit edip beklenmedik objelerle kompoze ederek sergileyen Tromp L’oeil¹⁴ sanatçısı Shaw, gerçeklikle görünen arasındaki ilişkiyi porselen malzeme ile sorgulamaktadır. Seramik Funk hareketinin öncüsü olarak görülen Arneson ise karikatürist geçmişinden gelen üslubunu, kil bünyeden oluşturduğu büstlere iğneleyici bir tavırla aktararak seramik malzemenin çağdaş sanatta yerini almasında öncü sanatçılardan olmuştur. Kağıt, metal, ahşap, plastik, ölü ağaç dalları vb. çok çeşitli nesnelere seramik parçalar veya direkt olarak ıslak kil ile beraber kullanan Paul Astbury ise her dönem farklı temaları seramik malzemeyle direkt olarak veya mixed media ile aktarmıştır.



Resim 32: Robert Arneson, “*Honk*”, 1972, 50.8 x 30.5 x 38.1 cm, Porselen

¹⁴ Gerçek bir nesnenin ya da sahnenin yanılsamasını yaratan resimleri tarif etmek için kullanılan, göz yanılsaması anlamına gelen Fransızca tabir.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/trompe-l'oeil>, Erişim:06.11.2018



Resim 33: Paul Astbury, “*Chair II*”, 1984, Seramik ve Ahşap Sandalye, 86x81 cm

Shaw’ın ilk örneklerini verdiği, Tromp L’oeil tekniklerini seramikte kullanma yaklaşımı, izleyicide algı yanılsaması ve dolayısıyla dokunma isteği oluşturan Hiperrealist eserlerde de izlenmiştir. Malzemeyi, malzemenin değerlerine saygı duyarak ve aynı zamanda sınırlarını zorlayarak kullanma anlayışının söz konusu olduğu, ahşap, metal, taş, seramik malzemelerden üretilmiş Hiperrealist eserler izleyicide dokunarak hissetme isteği uyandıran yanılsamacı anlayışa örnektir. Gerçek deri kullanmadan, seramik malzeme ile deri imajı oluşturan sanatçıların yapıtlarında Roma heykellerindeki mermere meydan okuma tavrını görebiliriz. Yaratma sürecinde eserin taşıyacağı fikri ortaya koymada kullanılan malzeme, sundukları ve taşıdığı değerlerle sanatçıya yön vermekte, onu kendine meydan okumaya yönlendirmektedir.



Resim 34



Resim 35

Resim 34: Marilyn Levine, “*Anne’s Jacket*”, 1990

Resim 35: Marilyn Levine, “*Black Boots*”, 1972

Seramiği, malzemesinin geçmişine, hafızasına, iç yapısına sonsuz saygı duyarak, içinde taşıdığı pek çok nitelikten, psikolojik ve kültürel anlamlarından dolayı eser ve tasarım ürünlerinde kullanan bir diğer sanatçı, 1945’te İtalya’da başlayan tasarım kariyerini dünyaca ünlü bir tasarımcı ve sanatçı olarak sürdürmüş olan Postmodernist Ettore Sottsass’tır. Pek çok yazar,

mimar ve tasarımcının katılımıyla kurulan ve geleneksel veya yeni malzemeleri kullanarak sınırlı sayıda fonksiyonel tasarım ürünü yaratma amacıyla olan Memphis grubunun kurucularından olan Sottsass, seramik hakkındaki görüşünü şöyle dile getirir: “Seramik her şeyi destekler - eski, kuru, nazik terra-cotta her şeyi taşır. Etnologların dediği gibi seramik, kültürleri, toplumları, insanları, krallıkları, padişahları ve hatta imparatorlukları taşır” (Radice, 1993, s.48).

Seramik malzemenin toplumların taşıyıcısı olduğuna inanan, geleneksel yanına ve aynı zamanda son derece yenilikçi tasarımlara olanak verdiğine inanan Sottsass, “seramiğe aşıktır, fakat her şeyden önce seramiğin kültürel düşüncesini sever... Antikliğini, anonimliğini ve yaygınlaşan popüleritesini, günlük eylemlere katılımını, yoksulluklarını ve değerli basitliklerini, muazzam kırılganlıklarını, sıcak sertliğini, toz halindeki sıranın ateşle arındırılıp fırından çıktıktan sonra verdiği taşlaşmış kusursuzluğunu çok sever” (Radice, 1993, s.48).

Sanatsal yaratım sürecinde bir malzeme olarak seramik kilinin çağdaşlaşma yolculuğunda Postmodern sanat anlayışının erken dönemine bakıldığında ise temeli Kübizm’e kadar dayanan Minimalizm’de, malzeme kullanımının çarpıcı derecede sadeleştiği gözlemlenir. Malzemenin öz yapısının sanatçı tarafından hiçbir değişikliğe uğratılmadan olduğu gibi kullanıldığı Minimalist sanatta, sanatçı eserinde kendine ait hiçbir iz istememiş hatta imza dahi atmamıştır.

Minimalist tavırların sergilendiği seramiklerin ortak özellikleri ise, bezemesiz yüzeylerin estetik değeri yüksek formlarla bütünleşmesi ve genellikle monokrom sır uygulamalarının yapılmasıdır. Çoğu zaman malzeme olarak porselen çamurunun tercih edilmesi, sır uygulamalarında renklerin sınırlanması, pişirimin yüksek derecelerde yapılması ve dekoratiflikten uzak durularak sadeliğin tercih edilmesinden dolayı sonuç olarak özgün Minimalist seramik çalışmalar gerçekleşmiştir (Şahbaz, 2006, s.184).



Resim 36: Nicholas Rena, “Ceramic Vessels”, 45x40 cm

Kendisi de seramik malzemeyi eserlerine materyal olarak kullanan ve kil bünye ile son derece yalın ve etkili Minimal eserler üreten Şahbaz'a göre,

Minimalist sanatçı eserlerini gerçekleştirirken kişiselliğini ortaya koyacak tüm davranışları indirgeme çabasıdır. Oysa Seramik Sanatı, sanatçısıyla birebir ilişki içindedir. Sanatçı, çamurun şekillendirilmesi, ürünün sırlanması, pişirilmesi gibi birçok aşamasında işiyle tam bir bütünlük içindedir. Bu durumda, seramik ürün her aşamasında sanatçısından izler taşımaktadır. Minimalistler, eserlerinden uzaklaşmaya çalışırken, seramik sanatçısı da her aşamada işine kendinden bir şeyler katar. Seramik, malzemesinin gereği olarak, sanatçı içselliğini aktarma aşamasında tüm kişiselliğini minimum seviyeye indirgese bile eseri oluşturma aşamasındaki en küçük bir çizik, darbe, kesik veya leke kurutma aşamasında, yada pişme sonrasında ortaya çıkabilir. Bu nedenle, minimalist bir seramik sanatçının yüksek bir çalışma disiplinine ihtiyacı vardır. İçselliğini minimum seviyede tutarken tekniğe olan hakimiyeti maksimum seviyede olmak zorundadır (Şahbaz, 2006, 1989).



Resim 37: Hasan Şahbaz, “*Turquoise Stacking in Black*”, 2015, Organic Ceramic Objects Series - h 8.5 cm, d 19.7 cm, slip cast, 1200°C

Tüm bu bilgiler ışığında bakılacak olunursa, farklı malzemelerle eser veren sanatçıların kili deneyimlemesiyle seramiğin çağdaş sanatta yerini bulma sürecinin başladığı ve günümüzdeki konumunu aldığı görülmektedir. Ressamlar ve heykeltıraşların kile seramik sanatçıların yaptığı gibi temkinli ve hassas tutumları olmadan, önyargısızca yaklaşımları, kendilerinin de kullandıkları herhangi bir malzeme gibi onun özünü anlamaya çalışıp daha özgür ve radikal tavırlarla yaklaşımları bu sürece büyük katkı yapmıştır. Bazen malzemenin barındırdığı anlamlar sahiplenilerek kil tek başına kullanılmış, bazen de başka malzeme ve nesnelerin eklendiği kompozisyonlar ve enstalasyonlar oluşturulmuştur.

Dünyada seramiğin çağdaş sanat malzemesi olarak kabulü, bu kabullenmede akımların rolü ve sanat alanında yerini bulma evrelerinin aktarılmasının ardından, Türkiye’de bu sürecin gelişim evrelerine bakılacak olunursa; bu sürecin yine seramik dışında farklı malzemelerle çalışan Türk sanatçıların öncülüğünde gerçekleştiği görülebilir. Abidin Dino’nun bir ifade aracı olan tuvalden ve boyadan, bir başka ifade aracı olan seramiğe kesintisiz, zorlanmasız geçişi, yaratıcılığını aktardığı malzeme çeşitliliği açısından örnek verilebilir. Her çeşit malzemeyi söz söyleme aracı yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nasip İyem, Mustafa Plevneli, Hanefi Yeter de aynı şekilde kili ve farklı birçok malzemeyi sanatsal ifade aracı olarak kullanan önemli sanatçılarımızdandır. Kil bünyenin sahip olduğu ifade olanakları, zengin iç yapısı, insanlık tarihiyle yaşıt sayılabilecek geçmişi, geleneksel tarafı ve en modern anlatıma olanak sağlayan plastiklik özelliği resim ve heykel eserler üreten Türk sanatçılarımızı etkileyen özellikler olmuştur. Kil bu yönleriyle onları etkilemiş; onlar da kili yeni eserler üretmede kullanıp çağdaşlaşma ve çağdaş bir malzeme olarak kabul görme yolunu açarak tarihini etkilemiştir.



Resim 38



Resim 39

Resim 38: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Hayat Ağacı”, Kağıt Üzeri Guvaj, 1957

Resim 39: Bedri Rahmi Eyüboğlu, İsimli Seramik Pano, İzmir Efes Otel

Abidin Dino gibi seramik malzeme ve tekniğini resimsel ifadesini aktarmada kullanan Devrim Erbil de, seramiği uzun yıllar kalıcı olması ve geniş alanları kaplayabilen özelliği ile görsel bir avantaja çevirmiştir. Mozaik, vitray, gravür, halı çalışmaları yanında seramik malzemeyle ürettiği büyük duvar uygulamaları da olan sanatçı, çeşitli malzemeleri sözlerini yazıya döken bir dil gibi kullanmıştır.

Seramikçi, ressam, heykeltıraş vb. ayrımlar yapılmaksızın salt sanatçı kimliğiyle eser üreten kişi, ortaya koymak istediği mesajı, eleştiriyi, tavrı, sunumu ve fikri malzeme aracılığıyla esere yüklemektedir. Fikri eserde yansıtmakta, eseri malzeme ile sunmaktadır. Malzemenin ve seramiğin herhangi bir alan sınırlaması olmadan taşıdığı öneme vurgu yapan Sadı Diren’in, düşüncesini Emre Zeytinoğlu şu sözlerle açıklamaktadır:

Eski Güzel Sanatlar Akademisi'ni anımsıyorum. Mimariden tutun heykele, gravüre kadar tüm bölümlerin birbiriyle ilişkilerinin kurulduğu, tamamıyla açık atölyelerin olduğu bir kurum... Çünkü, bunlar arasında mutlak bir bağlantı vardır ve biri diğerinden kopartılamaz. Örneğin bir seramik pano, resimden ayrı düşünülebilir mi?...Seramik benim için yalnızca bir malzemedir. Sözelimi, resim sanatının da teknik açıdan kendine özgü zorlukları, incelikleri vardır. Malzemenin çözümü, her sanat dalında hassas çalışmalar gerektirir. Ama seramik sanatında 'ateş' etkeni sanatçı için başlı başına bir sorundur. Ve ayrıca çok iyi de kimya bilmek ve bilgilerinizi sanatsal görüşünüzle birleştirmek zorunluluğu ortaya çıkar (Zeytinoğlu, 2005, s.20-21).

Malzemenin yaratma sürecindeki rolü ve sanatta bir malzeme olarak seramik kilinin yaratım sürecinde eserin teması ve tasarımı göz önünde bulundurularak kullanılması anlayışının temel alındığı tez çalışmasının bu bölümünde, seramik sanatında kil bünyenin sanatçıyı yönlendirmesi ve malzemenin sanatçı tarafından tasarıma ve fikre özgü olacak biçimde seçilmesi yaklaşımları incelenmiştir. Bu bölümde ve alt başlıklarında seramik sanatı özelinde değerlendirmeler yapılmış ve malzeme olarak bünye yani seramik kili baz alınmıştır. Bir malzeme olarak kilin sanatçıyı yönlendirmesi, esin kaynağı olması, yani malzeme odaklı eser üretme yaklaşımı başlığı altında, daha önceki bölümde sanat alanında malzemeye odaklı farklı yaklaşımlardan örnekler verildiği gibi, bir malzeme olarak kilin sanatçıyı imkanlarıyla yönlendirmesi örnekleri sunulmuştur. Kil bünyenin doku, plastiklik, biçim verilebilme, aldığı biçimi koruyabilme gibi özelliklerinin sanatçının yaratım sürecini yönlendirebilmesi, malzemenin geleneksel geçmişi ve özünün yaratımın tinsel içeriğine katkısı sanatçı ve eserlerle değerlendirilmiştir. Seramik sanatında temaya, tasarıma, esere özel bünye kullanma, üretme ve geliştirme yaklaşımları başlığı altındaki bölüm ise, bu tezin araştırmacısının kendi yaratma sürecinde deneyimlediği izlenimler sonrası tez çalışmasına asıl konu olan bölümdür. Malzemenin yaratma sürecindeki büyük rolü, seramik sanatının malzemesi olan kil üzerinden aktarılmış, kilin yaratım sürecindeki yeri ve önemi incelenmiştir. Esere özgü malzeme kullanma yaklaşımı seramik örneklerle değerlendirilmiştir.

Bu sanatta yeterlik çalışmasının araştırmacısı, kendi yaratım sürecinde bir temadan yola çıkar, bir mesajı varsa bunu kavramsal olarak sorgular, okur, araştırır. Düşünme süreçleri ardından temasıyla ilgili karalamalara ve tasarım eskizlerine başlar. Uzun biçim araştırmaları ve eskizler sonrası geliştirdiği tasarımını forma ulaştırır. Eskizlerle ortaya çıkardığı biçimin ifade etmek istediği temaya uygunluğuna ikna olduktan sonra bu biçimi ve konuyu taşıyabileceğini

düşündüğü malzemeye (kil bünyeye) yönelir. Biçimi ve içeriğine en uygun bulduğu malzemeyi seçip alır, var olan malzemelerde değişiklikler yapar veya o tasarıma en uygun olacağını düşündüğü malzemeyi kendi üretir. Bu tavırda mühim olan malzemenin fikre, temaya, tasarıma, biçime uygun olmasıdır. Malzeme yani kil bünye, araştırmacının tüm evrelerini planladığı ve yaratmak istediği eserini en uygun şekilde yansıtmalı, uygun değilse esere özgü olacak biçimde değiştirilmeli ve kurgulanmalıdır. Araştırmacıyla aynı tavırda sanatsal üretim yapan seramik sanatçılarının eserleri bu bölümde değerlendirilmiş ve araştırmacının bu çalışmayı yapmasına neden olan fikir, farklı örneklerle desteklenmiştir.

3.1.1. Bir Malzeme Olarak Kil Bünyenin Sanatçıyı Yönlendirmesi, Esin Kaynağı Olması: Malzeme Odaklı Eser Üretme Yaklaşımı

Diğer doğal malzemelerin yanında yaşamaya devam eden bir malzeme olarak kil, geleneksel işlemler ve yeni bakış açıları ile kendine özgü niteliklerini sergileyebilir. Seramik, hayal gücünü uyaran, yeni araştırmalara her zaman açık, küresel dünyada yöresel bir dildir ve henüz çözülmemiş bir alandır.¹⁵

İmgeyi esere aktarmada sanatçının başvurduğu elemanlardan olan seramik kilinin, yüzyıllar boyu sanatçılara sunduğu olanaklarla tarihsel bir duyguyu da özünde barındırır. Sahip olduğu mineralojik özelliklerle fiziksel imkanlar sunması yanında, bu tarihi geçmişinden kaynaklı bir tinsellik de barındırır sanatçılar için. Sanatsal yaratım sürecinde sanatçıya esin kaynağı olan bu güçlü malzeme, bazen eserin fikir taşıyıcısı olmaktan ziyade özünü oluşturabilmektedir. Malzeme olan kil bünye, sahip olduğu değerlerle esin kaynağı olabilmekte, sanatçıları yönlendirebilmektedir. Materyalin özüne duydukları saygı ve fiziksel imkanlarından etkilenerek eser veren sanatçılar bu bölümde değerlendirilmiştir. Atalayer (2005, s.16), toprağın - seramiğin dilinin, ruhun diline, zeka esnekliklerine, somut, nesnel, dayanıklı bir yansıma olanağı sunduğuna, imgelemlerden düşlemlere kadar, "zekayı aşan ruhun", sanatsal-tasarımsal varlıklaşmasında, ... seramiğin "sürdürülebilir" olanaklarla bezeli olduğuna değinir. Çamurun pek çok farklı malzeme gibi sanatçıya esin kaynağı oluşunu şöyle aktarır:

Toprak-seramik, doğrudan oynama, değiştirme, çeşitleme olanakları ile ‘esin tetikleyicisidir.’... Toprak-seramik, kendi nesnel gerçekliğinden, yaşama katılımından, sıcak görünümünden hiçbir şey kaybetmeden, biçimlendirmelere el

¹⁵ Özgünoğlu, Feyza., Beavan, Jenny. (2004). Jeolojik Etkiler, *Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:15*, 197-202, s.202

verendir. Toprak-seramik kıvamıyla, eğilip-bükülmesi, yuvarlanması, köşelenmesi, incelik-kalınlaşması, boyutlanması, kolay eklemleşmesi ve ‘geri dönüşlere’ izin vermesi, deneme-sınama çeşitliliğine bol olanak tanınması ile; hem imgelem, hem de esin kaynağı olandır (Atalayer,2005, s.16).

Onun sahip olduğu tüm bu zenginlikler, olanaklar ve değerler, kimi zaman sanatçıya üretiminde yol gösterir, kimi zaman da sanatsal yaratımda çıktığı yolda ona destek olur. Bu yaklaşımları içeren örnekler, sanatçı, eleştirmen, yazar görüşleri ve araştırmacının kendi düşünceleriyle sunulmuştur.

3.1.1.1. Kilin Hakikatine Saygı Göstermek, Peter Voulkos (1924-2002)



Resim 40: Peter Voulkos, “Amaya”, 1999

Picasso, Miro ve pek çok ünlü ressamın, heykeltıraşın seramik kili ile çalışması sonucu bu alanda yaşanan modernleşme süreci, yine seramiğe çok şey kazandıracak olan Peter Voulkos ile sürmüştür. Savaş sonrası, Avrupalı sanatçıların Amerika’ya yerleşmesi ile başlayan soyut dışavurumcu dönem, sanatın merkezinin o dönemde New York’a kaymasına neden olmuştur. Voulkos, tam da bu özgürlükler ortamında öncü hareketlere seramik malzeme ile imza atmıştır. “Kariyerinde keşfine başladığı vazo formlarının yapı bozumu, metal, taş ya da ahşap gibi heykel malzemesiyle eşdeğer gördüğü kil hakkındaki görüşleri, seramik sanatına yeni bir önem kazandırmıştır” (Adlin, 1998, s.5). Seramiğe çağdaş sanatta yer açan öncü sanatçılardan olan Voulkos, kilin sahip olduğu enerjiden, tinsellikten ve dayanıklılıktan etkilenmiştir. Özgündoğdu ve Beavan (2004, s.198), sanatçının çalışmalarının, kilin ardında yatan güçlü jeolojik oluşumu hissettiren, kendine özgü doğal bir karakter taşıdığına, bu seramiklerin, geçmişi ve şu an yaşanan dünyayı anlatığına, Voulkos'un yalınlığı seçmesi ve sınırlamalardan

kaçınması sayesinde kilin yaratıcı ve aynı zamanda yok edici enerjisinin çalışmalarında hissedildiğine değinir.

Yerleşik sanat kurallarına hep karşı çıkmış olan Voulkos'un seramik eserlerinde sergilediği özgürlükçü tavır, malzemeyi kullanım biçiminde ve tekniğinde de gözlemlenir. Deneyselliğe açık, yenilikçi tavrı, onu seramik kilini ifadesini aktarmada kullanmaya yöneltmiş, bünyenin izin verdikleri ve vermediklerini keşfetme süreci, üretim süreciyle paralel yürümüştür. Kil bünyenin fiziksel imkanlarını öğrenip; keserek, üst üste yığarak, eklemeler yaparak, yırtarak ve delerek oluşturduğu heykellerinde malzeme ve onun doğası başrolüdür. Seramikte tutucu kurallara bir başkaldırı niteliğinde olan Voulkos'un eserleri, fonksiyon ve zanaat kavramlarını malzeme üzerinden sorgular niteliktedir.

Kil, kendi hakikatine saygı gösterildiğinde son derece itaatkardır, tekniğin olanaklarıyla bu sınırlar zorlandığında Voulkos'ununki gibi standartlara meydan okuyan yapıtlar meydana gelebilir... Voulkos, günlük hayatın imgeleriyle ilişkisini keserek 'kilin izin verdiği kadarıyla' seramik sanatının kendi gerçekliğine ulaşmaya çalışmıştır. Yapıtını meydana getirirken ortaya koyduğu eylemi görünür kılmaya çalışan Voulkos'un heykelleri, kille giriştiği mücadeleye dair izleri, kendine özgü dokuları ve renkleriyle hem heykel hem de seramik alanlarında yeni olasılıkların yaratıcısı olmuştur (Öztürk, 2010, s.105).

3.1.1.2. Kil İle Diyalog Kurmak, Satoru Hoshino (1945)

Kil ile sezgisel bir iletişim içinde olduğunu belirten Japon sanatçı Hoshino, “duyularımızı uyarmak için sezgilerimizi serbest bırakmadıkça hiçbir şeyi kavrayamayacağımıza inanarak, çalışmalarında malzemeleri ve işlemleri kullanışı boyunca, sezgisel ve değişken bir tavırla, kimlik ve mekanın ilişkilerini anlatır” (Özgündoğdu ve Beavan, 2004, s.200-201) Bu süreçte malzemesi olan kil bünye, ona göre meydan okunması, sınırları zorlanması gereken bir eleman değil, işbirliği yaptığı, hissettiği bir özdür.

Elleri ve parmakları ile kili hissettiğine, onunla iletişim kurduğuna inanır. Ona göre bu iletişimde ilkel bir beden dili vardır. Kile parmakları ile güç uygular, biçim verir ve izini bırakır, kil de ona karşılık verir. Bu diyalogu şöyle anlatır: “İlk konuşan ben olsam bile, bu, benim aktif olduğum ve kilin pasif olduğu bir ilişki değil;.. Diyalog ancak, ben materyalle empati kurup

kendimi kilin taşıdığı zaman ve doğanın ritmine göre ayarlarsam gerçekleşebilir.”¹⁶

Hoshino ‘elleri ile düşünürken’ fiziksel ve ruhsal duyularını çalışmasına iletir, dokunma duygusuyla kendine özgü bir yaklaşım geliştirir. İnsan bedeni, en önemli sinyalleri ileten bir araç ve geçici bir kabuktur. Bu malzeme ile ilişki içinde iken beden ve zihnin simbiosis halinde olmasıdır. Sanatçının seçtiği yaratıcı işlem süreci, kişiyi özgürlüğe taşır ve bireyin varlığını diğer bireyden en açık şekilde ayırır. Bu nedenle yaratım süreci boyunca aranması gereken en önemli uyarıcı, sanatçının bilincinin, düşüncelerinin, duygularının ve evreninin bulunduğu konsantrasyon durumudur (Özgünoğdu ve Beavan, 2004, s. 201).

1986 yılında yaşanan bir doğal afette, heyelanla atölyesi tamamen yıkılan sanatçı için bu tarih toprağa ve dolayısıyla seramiğe bakışı açısından dönüm noktası olmuştur. “O günden bu yana, kil, yalnızca bir eserin türetildiği bir materyal değil, doğanın bir gücü olarak önünde yatan bir şey, önemsiz niyetleri boğan bir varoluş haline geldi.”¹⁷ Kil bünyenin kendisi sanatçı için esin kaynağı oldu ve onunla kurduğu ilişkiyi enstalasyonları ile izleyiciye sundu.



Resim 41: Satoru Hoshino, “*Body and Matter*” Sergisinden, 2015, New York

¹⁶ Online Galerî Sanatçı Biyografi Sayfası, Kaynak: http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=53, Erişim: 28.11.2017

¹⁷ Lesley Kehoe Galerisi, Satoru Hoshino Sergisi Tanıtımı, Kaynak: <http://www.kehoe.com.au/exhibitions/satoru-kayoko-hoshino/>, Erişim: 28.11.2017

3.1.1.3. Malzemenin Şiirsel Enerjisi, Jacques Kaufmann (1954)



Resim 42: Jacques Kaufmann, “*Le Vol De La Mouche*”, 10x10x1.30 m,
Tuğla ve Çimento, 2006

Pişmiş ve pişmemiş tuğlaları, insan ve mekan arasındaki ilişkiyi yansıtmak istediği enstalasyonlarında kullanan Jacques Kaufmann’a göre eserleri, süreç, malzeme ve mekan olarak üç bölümden oluşur. Yaratıcı kişinin öznelliğini, felsefesini malzemesine özgün biçimde aktarmasını önemseyen sanatçı, bu üç öğeden birinin değişmesi durumunda tüm yaratının değişeceğine inanır. Uzak doğu ve Hint inanışlarından etkilenen Kaufmann’a göre malzemenin içerdiği tüm enerji, eserin enerjisine öncülük eder. Hayal, malzemedен gelir ve onun niteliklerinden, şiirsel enerjisinden kaynaklanır. Feyza Çakır Özgündoğdu ve Jenny Beavan (2004, s.200)’ın birlikte çalıştığı ve sanatçının malzemesi üzerine kıymetli değerlendirmeler içeren ‘Jeolojik Etkiler’ isimli makalesinde; Kaufmann'ın malzemesine yaklaşımı, yaratma süreçleri ve kavramsal içeriği şöyle aktarılmaktadır:

Kaufmann'ın çalışmasında, 'süreç ve değişim ilkesi' vardır. Sanatçının uygulamaları, doğanın gerçeklerine bağlı olarak, yalın bir nitelik taşır. Çalışma, kilin önerilerine her zaman açıktır. Biçim, enerji etkileşimleri sırasında oluşurken, malzeme de yeni anlamlar kazanmaya baslar... Kaufman'ın çalışma süreci belirli psikolojik evreleri içerir: Öncelikle, tasarımın serbestçe ortaya çıkacağı rahatlama evresi vardır. Ardından bilinçaltının belirdiği, malzeme ve işlemleri bir araya getirme aşaması yaşanır. Fikir geliştirme etkinliğiyle bilinçaltı belirmeye başlar. Doğal malzemelerin oluşturduğu geniş bir çevrede Kauffman kerpiç, kil, tuğla ve taş kullanmayı tercih ederek bu malzemelerin doğal karakterlerine, metaforik benzerliklerine, insanın kökenlerinin ve jeolojik süreçlerinin ilişkisi konusuna göndermede bulunur (Özgündoğdu ve Beavan, 2004, s. 200).

Malzemenin kişisel karakteri olduğuna ve yöreselliği yansıttığına inanan Kaufmann, tuğlalardan yaptığı mekana özel enstalasyonlar ve heykeller yanında, mimarlar, mühendisler ve bilim insanlarıyla birlikte çalışarak çevreci anlayışa sahip bir tuğla da üretmiştir. Bitkilerin büyümesine imkan sağlayan ve bitki köklerini içinde barındırabilen, bu büyüme için su ve toprağa çok az ihtiyaç duyan, içinde bulunacak olan bitki kökleriyle çok daha dayanıklı olan bu tuğla modern yapılarda kullanıma da uygundur. Zen kültüründen oldukça etkilenmiş olan sanatçıya göre malzemesi, hayat ve doğa arasındaki ilişkiyi yansıtır. Tuğla malzemenin imkanları ve ona göre barındırdığı anlamlar eserlerini ve tasarımlarını yönlendirmektedir.

3.1.1.4. Zamanımıza Ait Olan Yeni Yollarla Sunmak, Takuro Kuwata (1981)



Resim 43: Takuro Kuwata, “Teabowl”, 2017.

Seramik kilini, kuralları yıkılması, sınırları zorlanması gereken eski bir malzeme değil; geleneği ve aynı anda teknolojiyi içinde barındıran, değerli ve yenilikçi bir malzeme olarak gören genç sanatçının eserleri bu sanatta yeterlik çalışması için en çok etkilenilen ve en güncel örneklerdendir. Yaratma sürecine önem veren Kuwata, bu süreci seramik malzemenin de kendi süreciyle paralel yürüttüğüne inanır. Aldığı eğitimle geleneksel Japon seramik sanatı teknik ve felsefesini öğrenerek ve bu bilgi geçmişini yeni, farklı, rastlantısallığı ile izleyiciyi şoke eden ve ona heyecan veren eserler yaratmak için kullanmaktadır.

İçtiği kahveyi dahi yakarak küle çeviren ve bu külü sırda, kil bünyede kullanan ustasından malzemenin değerini ve basit düşünme ve yaşamının güzelliğini öğrenen sanatçıya, malzemenin gösterdiği değişim büyük esin kaynağı olmuş ve bu değişimi bünyede ve sırda gözlemlemeyi istemiştir. Ishi-haze isimli teknikten yola çıkarak eser vermeye başlayan sanatçı, bu tekniği malzemenin değişimini heyecan verici sonuçlarda izlemek üzere kullanır. Bünyeye

karışan taşın hangi sonuçlara neden olduğunu gören Japon mastırlar, bu kazayı ilginç bulmuş ve tekniğe çevirmiştir. Sonucu önceden bilinen teknikleri, kullanmayı sıkıcı bulan Kuwata, malzemenin güzelliğini absürt görünebilecek bir yöntemle kil bünyesine taşlar ekleyerek ortaya çıkarmıştır. Yüksek derecelerde taşların bünye içinde patlayarak sırası ve biçimi doğal biçimde değiştirmesi ve şekillendirmesi, bu tekniğin rastlantısallığı ve fırın atmosferine olan bağlılığı onu en çok çeken şeydir. Güçlü, parlak, canlı renkleri kazara patlamış gibi görünen işler üzerinde kullanarak malzemeyi ve onun fırında yaşadıklarını kendine ve izleyiciye heyecan uyandıran duygularla sunmak ister. Malzemesiyle ilgili bir başka görüşünü şöyle dile getirir:

Malzememle ilgili olarak yaptığım ilkel şeyler bile ileri teknolojiye bağlanıyor. Bazen sadece satın aldığım birkaç çeşit kili karıştırıyorum. Ama sadece satın alınan kili hiçbir bilgi olmadan direk kullanmak yerine, kilin nereden geldiğini, hangi tip jeolojik koşulların onu oluşturduğunu düşünmek çok önemli. Kildeki jeolojinin geldiği yeri bildiğiniz zaman duygularınız farklı bir yere bağlanır. Geçmişte burada bir okyanus olduğunu ve bundan dolayı şu anda bu kil türünün mevcut olduğunu düşünmek için...¹⁸

Eserlerindeki tuhaflık ve çekici taraf aynı zamanda sır ve renk kullanımından da kaynaklanır. Kil bünyesinin olanakları ve bilgisine hakim olan sanatçı, işlerine canlı renkler yanında altın, gümüş renklerini de çok kalın tabakalar halinde uygular ve pişirmede parçalar halinde akmalarını izler. Malzemeyle heyecan dolu bir oyun oynadığını ve zamanımıza ait olanı yeni yollarla sunduğunu düşünen Kuwata için malzemeyi bu yollarla kullanmak, doğayı ve doğanın güzelliğini malzemeye yükleyerek onu hissetmek demektir.

Kil malzemenin özelliklerini, geleneğini ve teknolojisini bilerek, bu imkanlardan ilham alarak çarpıcı eserler üreten genç sanatçı, tüm bu özellikleri malzemeye saygı ve rastlantısallığın çekiciliği ile sunar.

¹⁸ Sanatçıyla Yapılan Bir Röportajın Web Sitesi Yayınından Çevrilmiştir. Kaynak: <http://living-form.com/people/takuroku-kuwata/>, Erişim:02.12.2017



Resim 44: Takuro Kuwata, “*Yellow – Slipped Stone – Burst*”

3.1.1.5. Doğayı Kil Bünyede İzlemek, Claudi Casanovas (1956) ve Jochen Ruethe (1960)

Sanatsal yaratım sürecinde doğayı malzeme üzerinden deneyimleyen ve kili doğanın estetik bir taşıyıcısı olarak görüp esinlenen Claudi Casanovas ve Jochen Ruethe adlı sanatçıların malzeme konusundaki yaklaşımları benzerdir. Casanovas’ın ana ilgi kaynağı bünyenin kendisidir ve onun dönüşümünü doğadaki dönüşüme benzetir. Ruethe ise, kili kültür ve gelenek taşıyıcısı olan, çok kuvvetli iç dinamikleri olan doğal bir malzeme olarak görür ve kilin doğasından yola çıkarak eser verir.

Casanovas’ın doğaya ve insana dair görüşlerini, felsefe ile temellendirdiği seramikleri, doğanın, insanın ve nesnelerin sesini malzeme aracılığıyla sunar. Farklı yerel killeri karıştırarak oluşturduğu formlar, yüksek fırınlama derecelerinde eriyerek yapay bir magma görüntüsü oluşturur. Bünyelerine yaptığı organik ve inorganik katkıları pişirim sonuçları ile deneyimlemeyi tercih eden sanatçının, doğal kayaç görünümü verdiği ‘sessiz tuğlaları’ pürüzlü yüzeylere, alışılmamış renklere ve volkanik izlenime sahiptir. İnsan ve çevresi arasındaki temel ilişkiyi tarihle ilişkilendirerek soyut organik biçimler üzerinden rastlantısal sonuçlarla sunar. Erozyon, rüzgar, yağmur ve volkanik hareketlerden esinlenerek kil bünyesine ergitici katkıları yapar, bazen de oyarak, keserek, üs üste ekleyerek oluşturduğu biçimleri kumlama ile sonlandırır. Çok büyük boyutta ve ağırlıkta içi dolu seramik heykeller oluşturan Casanovas, kil bünyenin kendisinden ilham alıp doğal olayları ve insana dair olguları kille aktarır.



Resim 45



Resim 46

Resim 45: Claudi Casanovas, “*Split Bowl*”, 1987, Karışım Kil, Çap:50 cm.

Resim 46: Jochen Reuth, 2017

Sanat eserinde mükemmelliği asla pürüzsüz ve temiz yüzeyler olarak görmeyen ve malzemenin dönüşümü konusuna odaklanarak kilin plastikliğini, onun doğal yapısını ortaya çıkararak doğal yüzeylerle sunmayı hedeflemiştir. Malzemenin metamorfozunu, odun pişirimli Japon seramiklerini izleyerek algılamış ve ona esin kaynağı olan, yüzeylerdeki ateş ve duman izleri, külün bu tarihi geleneğe katkısı ve bu zarif ve köklü geleneğin doğal sonuçları olmuştur. Tüm bu ilgi ve deneysel yaklaşım, malzemeyi anlama ve doğasını ortaya çıkarma isteğiyle sanatçının seramik eserlerinin özünü oluşturmuştur. Ona göre teknik, doğadan kültüre dönüşen maddi estetiği yansıtmak için bir araçtır. Malzeme olan kil ise, bir asıl çıkış noktası, özünün kavranması gereken bir ögedir.

“Ekmek hamuru da dahil, pek çok yanıcı malzemeyi üretim sürecine sıklıkla dahil eder. Fırınlama işlemi sırasında yanıcı maddeler yanar ve çamurda derin yarıklar bırakır” (Standen, 2013, s.47). Kil bünyelerine ergiticiler ekleyip ısı kaynağıyla aniden ısıtıp çatlatmış ve yarılmış yüzeylerden oluşan bu biçimlerin odun ve sığır pişirimlerinde daha da yarılarak eriyen, pürüzlü, çatlak yüzeylerini izlemişlerdir. Alev anını dondurup ateşin taşlaşmasını yansıtmak isterler. Tektonik olaylar ve volkanik kayalardan ilham alarak ürettikleri bu sert izlenimli kaba ve güçlü formlarla kültürün dönüşümünü malzemenin dönüşümü üzerinden aktarır.

3.1.1.6. Kille Fiziksel ve Tinsel Bütünleşme, Alexandra Engelfriet (1959)



Resim 47

Resim 48

Resim 47: Alexandra Engelfriet, Fransa, 2013.

Resim 48: Alexandra Engelfriet, Avustralya, 2013.

Kil bünyeyi, her şeyi doğuran ve her şeyin ona geri döneceği bir şey olarak gören Engelfriet, malzemesiyle tam bir bütünleşme içerisindedir. Yer şekilleri bakımından düz bir ülke olan Hollanda'da doğan sanatçı, açılan dev çukurların metrelerce uzunluğundaki duvarlarına veya eğimli alanlara mekana özel kalıcı eserler bırakmıştır. Kile tüm vücuduyla biçim verir, onun şekillendirme araçları dizleri, ayakları, dirsekleri ve tüm bedenidir. Kille bedeni ve ruhu arasındaki diyalog, bir süreç ve deneyimden ibarettir.

Dünyanın pek çok ülkesinden, sanat merkezleri tarafından davet edilen sanatçı, birçok insanın yardımıyla tamamladığı projelerde genellikle yapıtını ürettiği yerin yerel killeriyle çalışır veya farklı ergime noktalarına sahip birçok bünyeyi karıştırarak kullanır. Sırlamadan, yalnızca pişirdiği eserleri ateşin ve fırın atmosferinin doğal izleriyle lav taşlarına benzer.

Engelfriet, “kendi bedeninden başka herhangi bir alet kullanmadan, su ya da kumdaki dalgacıkları andıran izler yarattı” (During, 201 s.53). Richard Sierra, Richard Long, Robert Smithson gibi sanatçıların yönelimleri ve malzeme anlayışları Engelfriet'e esin kaynağı olmuş ve geleneksel olmayan bir yöntemle, malzemesini tüm vücudu ve ruhuyla hissederek şekillendirme yolunu seçmiştir. Malzemesine yaklaşımı çok açıktır; önceden bir plan yapmaz, kille bütünleşmeyi, ona şekil verirken kendini de şekillendirmeyi dener. Gutai grubunun aksine, malzemesine meydan okumaz; malzemesi onu, o malzemesini tüm varlığıyla kabullenir.

Duygularını, ona yol gösteren, esin kaynağı olan ve bedeninden izler bıraktığı kile aktararak çalıştığına inanan sanatçının, bu performatif eylemleri, pek çok kez belgesel olarak

kaydedilmiştir. Metrelerce alanı, tonlarca kille kaplayıp vücuduyla şekil vermiş ve bulunduğu alanda pişirerek sabit kılmıştır. Bu yöntem onun için, kendisini ve kilini dönüştüren bir ilişkiden oluşan duygusal ve fiziksel bir bütünleşme eylemidir.

3.1.1.7. Atık Malzemenin İfade Ettikleri, Elif Aydoğdu Ağatekin (1977)



Resim 49: Elif Aydoğdu Ağatekin, “Göç”, 1950, 2014.

Seramik sanatında temaya, tasarıma, esere özel kil malzeme kullanma, üretme ve geliştirme yaklaşımları başlığı altında, konuya tamamen farklı bir yaklaşım getirecek olan eserleriyle örnek verilebilecek bir diğer sanatçı, atık seramikleri ifade aracı olarak tercih eden Ağatekin’dir. Kullanmayı tercih ettiği malzemenin, taşıdığı anlamlarla, geçmişiyle ve ifade ettikleriyle kendisine esin kaynağı olması, yol göstermesi söz konusudur.

Atık seramikleri eserlerinde bilinçli olarak kullanan, sanatta yeterlik tezini ve uygulamalarını bu konuda tamamlamış olan ve bu yönelimde ürettiği eserlerle pek çok yarışmadan ödülleri bulunan Ağatekin’in eserlerinde bir yeniden değerlendirme söz konusudur. Ona göre, “malzemesinin atığını kullanma eylemi sonsuz bir ifade diline sahip olan seramiğe karşı bilinçli bir tercihi içermiştir. Seramiği kendine dil edinmeye çalışmak, sonsuz anlatımların sınırsız dünyasında kaybolma riskini içinde tutar. Atık seramik malzemelerse bu dipsiz dünyanın çöpleri, vazgeçilenleri, kaybetmişleridir” (Ağatekin, 2012, s.105). Sanatçı, kırıldıklarında onlara yüklenen değerleri kaybettiğine inanılan atık seramikleri asıl bu sebeple malzeme olarak kullanmıştır. Çoğunlukla raku pişirimi uygulayarak yeni bir karakter yüklediği atık parçaların kompozisyonundan oluşan eserlerinde Ağatekin (2012, s.155), temin edilen atıklar kullanılarak aktarılmak istenen kavramın, malzemeyle birlikte biçimlendirildiğine, malzemenin sahip olduğu

direnç, önceki görünüm, kırılmışlık, çatlaklık, pislik gibi her nevi olumsuz bilinen etkenin kabul edildiğine, değer sayıldığına, hatta ulaşılmak istenen etkide bilinçli olarak tüm bu değerlerden yararlanıldığına, bunun da farklı uygulama yöntemlerinin sınırsızca deneyimlendiği, malzemeyle etkileşimli bir sürecin oluşmasına neden olduğuna değinmektedir.

Kavramsal bir temel üzerine kurguladığı eserlerini daha önce bir geçmişi olan parçaları kullanarak biçimlendirmesi, malzemede yatan anlamla sanatçının malzemesine yüklediği anlamın bütünleştirilmesi açısından verilebilecek en özgün örneklerdendir. Sanatçı, imgesini aktarmada kullandığı atık malzemesini, onun tinsel ve fiziksel özüne saygı duyarak seçer, üzerine uyguladığı tekniklerle yeni bir kimlik kazandırarak sunar. Ağıatekin, güncel meselelere duyarlı kişisel yaklaşımını, yeniden hayat verdiği atık malzemelerin özgün, estetik, çarpıcı kompozisyonları üzerinden sergilemektedir.

3.1.2. Seramik Sanatında Temaya, Tasarıma, Esere Özel Bünye Kullanma, Üretme ve Geliştirme Yaklaşımları

Toprak, insan duyarlılığına ve düşüncelerine teslim olan en yumuşak, en sert, en kırılan malzemedir. Elinizi çamura değıdirdiğinizde, siz ona, o size teslim olur. Ve siz onu, o sizi sonsuza taşır.

Hamiye Çolakoğlu¹⁹

Toprağı, seramiğı sanat eserinin malzemesi olarak kullanan, onun fiziksel, geleneksel, tarihi, fonksiyonel, endüstriyel, tinsel yanını benimseyen, özüne saygı ile yaklaşan sanatçıların, temalarına, tasarımlarına, kavramlarına özgü olarak kili kullanmaları bu bölümde değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın ilk çıkış noktasını oluşturan fikir, bu bölümden kaynaklanmıştır. Araştırmacının kendi sanatsal deneyimi ve yaratma süreçlerinden kaynaklı olarak yöneldiğı konu, malzemenin temaya, kompozisyona özgü kullanımını kapsamaktadır. Her ne üretecek olursa olsun, yaratma sürecinde öncelikle yansıtmak istediğı imgeyi biçime eskizlerle ulaştıran araştırmacı, o fikri en iyi yansıtacak ve o kompozisyonu görsel olarak en iyi taşıyacak olan malzemeye yönelir. Araştırma ve okumalardan çıkarılan gözleme göre, pek çok sanatçı da araştırmacı ile aynı süreci yaşamakta, eserine, temasına, kompozisyonuna özgü olarak malzeme kullanmaktadır. Bu bölüm özelinde malzeme, yani kil bünye, seramik sanatçısının fikrine, kavramının özüne ev sahipliğı yapacak olan, onu dışa vuracak olan ilk

¹⁹ Türk Seramik Sanatı 1930'lardan günümüze Türk Seramik Sanatından Seçme Eserler Sergisi Kataloğı. (2007). İstanbul: Graphis Matbaası, s.16

elemandır. Bu denli önemli bir eleman, kompozisyon öğeleri gibi bütünün bölünmez bir parçası ve taşıyıcısıdır. Sanatçısı tarafından esere uygun olarak seçilmesi, değiştirilip dönüştürülmesi, sıfırdan üretilmesi gerekebilir.

Bu bölüme kadar, yaratma sürecinde malzemenin önemi, malzemenin sanatçıya esin kaynağı oluşu veya sanatçının onu tasarımına uygun olarak seçmesi konularının sanatçı, yazar, eleştirmen görüşleriyle sunulduğu tez çalışmasının bu bölümünde; çalışmanın çıkış noktası olan esere özgü malzeme anlayışı örneklerle incelenmiştir. Hazır kil bünyelerin eserin temasına uygun olduğu için direk kullanılması, içerisine katkılar yapılarak temaya uygun hale getirilmesi, yapılan tasarım için özel olarak harmanlanıp oluşturulması, atık parçaların değerlendirilmesi gibi pek çok yaklaşım, bu bölüme örnek olarak mevcuttur. Konuya yönelik çok sayıda örnek sanatçı ve eseri bulunmaktadır ancak, araştırma için uygun görülen belirli örnekler seçilmiş ve sanatta yeterlik çalışmasına örnek olarak eklenmiştir. Pek çok sanatçı arasından verilen örnekler; tema, tasarım ve kompozisyona özel olarak kullanılan malzemelere yaklaşım, malzemeye katkı, çeşitli malzemeleri bir arada kullanma, atık malzemeleri kompozisyon dahilinde değerlendirme gibi spesifik örneklerdir. Tasarım doğrultusunda bir malzeme olarak kil bünyeyi seçme (hazır alma), üretme (sanatçının kendi bünyesini oluşturması), var olan bünyelere katkılar yaparak değiştirme, farklı bünyeleri karıştırarak bir arada kullanma gibi yönelimlerin her biri hakkında örnek olabilecek eser ve sanatçılar sunulmuştur. Bu sunumda araştırmacı için en önemli durum, tasarım veya tema doğrultusunda malzeme kullanımı ve bu yaklaşımın sanatsal ifadesidir. Sanat Psikolojisi bakımından sanatçının üretim sürecinde seçtiği malzeme ile ilgili duygu durumları, birikimleri ve incelemeleriyle ilgili konular bu aktarımda esas alınarak çalışma oluşturulmuştur. Bu sebeple araştırmacı, konuyu destekleyen örnekleri sanatsal yaklaşımları açısından değerlendirmiş, teknolojik detayları örnek sanatçıların sunduğu biçimde aktarmıştır. Teknik ve teknolojik detayların, bu çalışmayı bir bilimsel tez veya seramik teknolojisi araştırmasına çevirecek biçimde sunulmasını tercih etmemiştir.

3.1.2.1. Doğanın Estetiğini Malzemenin Estetiğiyle Sunmak, David Binns



Resim 50: David Binns, “İki Parçalı Form”, 2009, Bakır, Cam, Seramik Katkılı Porselen.

Yaratma sürecinde malzemenin rolü ve önemi ile başlayan bu sanatta yeterlik çalışmasında, sanatçının üretiminde kavramsal içeriğin sunulmasında malzemenin rolü konusunda verilebilecek en zengin örneklerden biri Binns’tir. Doğadan ve onun yaratılarından, gezilerinde edindiği mimari izlenimlerden ve jeolojik yapılardan etkilendiği ve esinlediği çalışmalarını, zengin teknoloji bilgisi ve derin araştırmaları ile seramik kiline aktarır. Kil bünyeyi olduğu gibi kullanmak yerine, onu etkileyen ve fotoğraflarını çektiği yapı ve dokuları yansıtmak üzere değiştirir, bünyeye ilaveler yapar veya kendi harmanlarını oluşturur. “Malzeme üzerine yoğunlaşan ve sürekli kendini geliştiren araştırmaları onun sanatsal ifadesinde temel dayanak noktasını oluşturur... İşlerinde, pigmentle renklendirilmiş şamot, cam, zirkon ve mullit gibi refrakter malzemelerin yanı sıra granit gibi doğal minerallerin karışımından oluşan kompozit malzemeler kullanır” (Tizgöl, 2008, s.116). Binns, oluşturmak istediği bazı kompozisyonlar için gittiği yerlerden mineral malzemeleri toplar, kil bünyesine ekler ve o yerlerin ruhunu eserine yansıttığına inanır. Kathleen Standen(2013, s.19), bünyelere yapılan katkıları sanatsal ve teknik yönden incelediği Additions To Clay Bodies isimli kitabında, Binns’in Kuzey Galler dağlarındaki gri granit, İngiltere'nin doğu kıyılarından sahil çakılları ve Tazmania'yı ziyaret sırasında topladığı pembe granit gibi bulduğu malzemelerin araştırılması ve denenmesinin, ilginç sonuçlar verdiğini, ilginç granül malzemeler toplama şansı için fırsat arayan sanatçının, her zaman yanında mutlaka bir çanta ile gezdiğini aktarmaktadır. Binns,

Yapıtlarını tasarlarken biçimi oluşturan bünyenin içinde hangi malzemenin olacağını seçer ve bu malzemeyi kille sıkıştırıp, kalıbın içine presler. 1200°C'lik pişirim süreci tamamlandığında parçayı siler ve parlattır. Binns'in diğer çalışmaları

ise, alçı kalıba dökülen toplanmış malzemenin, şekillendirici cam malzemeyle birlikteliğini kapsar. Karışım içeren bu kalıbı fırına koyar ve daha sonra yaklaşık 1200°C'de pişirir. Cam malzeme ısıyla erir ve toplanmış tanecikli malzemenin arasına akar. Soğumayla cam katlaşır ve oluşan biçim, kalıp kırılarak çıkarılır. Daha sonra da kesilerek, silinerek ve parlatılarak biçimlendirilir... Binns'in yapıtlarının olduğu kadar biçimleme yönteminin de özgünlüğü dikkat çekicidir. Bu yapıtlar pişirim sonrası müdahale ile biçimlendiği için işlem sırasında kullanılan aletlerin forma yüklediği özellikleri de taşır. Bu nedenle formlarının daha keskin hatlı geometrik biçimlerden ve düz yüzeylerden oluştuğu söylenebilir (Başkaya, 2009, s.29).

Binns, doğadan aldığı ilhamı bu özel malzemeleri ile sanatına aktarırken olabildiğince yalın minimal biçimler oluşturur. Bu minimal yaklaşım, malzemenin elle biçimlendirilebilecek girift hatlara müsait olmaması gibi fiziksel özellikler içermesinin yanında, sanatçının doğanın özünü malzemenin özüne en yalın biçimde aktarma isteğinden de kaynaklanır. Burada Binns'in Minimalizm'in ilk örneklerini veren sanatçıların, malzemeyi olduğundan farklı ve kişisel betimlemelerden uzak yansıtma anlayışı ile zıt bir tavır gözlemlenmektedir. Binns, bu sanatçılara kıyasla, materyalinin mineralojik ve tinsel özünü, biçimini oluşturmak için özellikle kullanır.

3.1.2.2. Bünye ve Isının Dinamik İlişkisi, Rafael Perez (1957)

Fırın ve malzeme arasındaki tansiyonu yakalama anından ibaret olan işleriyle Rafa (Rafael) Perez, eserleri aracılığıyla yaşadığı sürprizli dinamik etkiyi izleyiciye de aktarmak istemektedir. Bu etkiyi yakalamak için alışık olunmayan ve geleneksel olmayan bir teknikle malzemesini kullanır. Seramik sanatında önemi göz ardı edilemeyecek olan ısıyla dengeli bir ilişki kurmak isteyen sanatçı, kendi hazırladığı bünyeyi veya, yapıları tamamen farklı olan bünyeleri bir arada kullanarak izleyiciyi şaşırtan, dokunma hissi uyandıran eserler vermeyi amaçlar. Siyah earthenware ve porseleni katmanlar halinde kullanarak şekillendirdiği eserleri, son derece doğal görünen ama aynı zamanda sanatçının deyişiyle 'yapay bir doğallıkla' çekici olan çalışmalardır.

Isı karşısındaki davranışları farklı olan bünyeler kullanıldığında, bir kil bünye sabit kalırken diğerinin küçülmesi, erimesi, daralması çatlak ve yarıklarla genişlemiş bir görünüm oluşturur. Fırın atmosferinden kaynaklanabilecek sürprizlere her zaman açık olan ve buna karşı olmayan

sanatçının asıl yöntemi, kompozisyonunda elde etmek istediği görsel etkiyi yüzlerce denemenin ardından gerçekleştirmesidir. Kkil, Perez’in eserlerinin ana unsuru ve deneyime açık, sınırlayıcı olmayan, eğlenceli bir malzemedir. Seçtiği veya kendi yaptığı killeri kullanım yöntemi, eserlerinde pişirim sonucu ortaya çıkaracağı dinamik, gergin, doğal etkinin sebebidir. Tüm yeniliklere açık, sınır tanımayan tavrı ve malzemesine yaklaşımı özgürce. Fırına giren bir işin, fırınlama sonrası görüntüsünün tamamen farklı ve sürpriz dolu oluşu onu en çok etkileyen ve tüm bu malzeme araştırmalarına sürükleyen şeydir. Malzemesinin karakterini, olanaklarını, potansiyelini bilir ve eserlerini buna göre biçimlendirir.



Resim 51: Rafa Perez, “İsimsiz”, 1150°C, 55 x 42 x 25 cm.

3.1.2.3. Pamuklu Porselenden Portreler, Mehmet Kutlu (1959)



Resim 52: Mehmet Kutlu, “Portre”

Sanatsal yaratım sürecinde malzemenin önemi ve tasarıma özel kullanımı konusunda örnek

gösterilebilecek çalışmalarıyla bir diğer sanatçı Mehmet Kutlu'dur. Kil malzemenin imkanlarının kendisiyle arasında güçlü bir bağ oluşturduğuna inanan, mühendislik eğitimi ve iş yaşamı ardından seramik sanatı eğitimi alıp bu alanda pek çok eser veren Kutlu, kilin onun için yalnızca bir ifade aracı olamayacak denli önemli olduğunu belirtir. Ve bu düşüncesini şöyle dile getirir: “Herhangi bir çamur kendi özelliklerini taşır, kendince sert veya yumuşaktır, sizin bir şekilde dokunmanıza izin verse de diğer biçimde dokunmanıza izin vermeyebilir, o yaklaşımınıza göre size bazı şeyler için izin verir, bazen izin vermez. Yani bir çamur araç olamayacak kadar kişilik sahibidir. O halde çamuru ancak ulaşmak istediğim bir amaç olarak görebilirim” (Yüksel, 2012, s.101).

Seramikte kil bünyenin tanıdığı imkanların sınırsız olduğuna ve her bir yeni eserin yaratım sürecinin yeni bir serüven olduğuna inanan sanatçı, bu serüvendeki deneyimlere büyük önem verir. Her bir eserini teması dahilinde tasarlar, araştırma ve uygulamalarını bu doğrultuda yürütür. Seçtiği temaları ve eserleriyle sunduklarını, “Sonsuz denizler gibi olan seramiğin hep farklı farklı sularında, koylarında serinlemek varken bir yerde durmak bana çok anlamsız geliyor...Yaşamın ironilerinden, çelişkilerinden, zıtlıklarından, insana dair her şeyden, çocukluktan ve doğadan bana dokunan her şeyden çalışmalarımın temaları oluşmaktadır. Çünkü ben yaptığım çalışmalarla, insana, kavrama, doğaya hatta çocukluğuma dokunduğumu hissedebiliyorum” (Yüksel, 2012, s.102) söyleriyle ifade eder.

Bu tez çalışmasında esere özel malzeme kullanımında Kutlu'nun çalışmaları arasından pamuk katkılı porselen ile yaptığı portreleri ilk sırada ele alınabilir. Resmi ve resimsel yaklaşımı duvar çalışmalarında sıklıkla tercih eden sanatçı, dokunun ön planda olduğu bir yüzey etkisi oluşturmak istediği portreleri için genellikle porselen bünyeye veya zaman zaman şamotlu kile pamuk katkısı yapmıştır. Pamuğun lifli yapısının, bünyeye esneklik, hafiflik, tamir ve rötuş kolaylığı yanında doku verdiğini deneyimleyen Kutlu, portreleri için porselene değişen oranlarda pamuk eklemiş ve suluboya efekti oluşturmak amacıyla farklı renklerdeki kili katmanlar halinde kullanmıştır.

“Pamuklu elyaf veya dokuma kumaş gibi emici bir organik madde astara (sıvı kile) daldırılır ve daha sonra fırında pişirilirse, organik maddeler yanar, ancak geriye kalan şekil ve doku orijinaline benzeyebilir. Kalıba kontrollü basma, bir fosilin oluşması gibi, aynı zamanda organik maddenin 'dönüştürülmüş' olduğu yanılısamasını da verebilir” (Standen, 2013, s.65).

Bu şekilde hazırlanmış bünye, kağıt çamurlarının tüm özellik ve avantajlarına sahip

olmakla birlikte görsel ve yapısal farklılıklar getirir. Pamuklu çamur ile düz yüzeyler yapılabileceği gibi lifli yapıda yüzeyler de oluşturulabilir. En önemli özelliklerinden birisi ise küçülme oranları farklı olan çamurları birlikte kullanma olanağını sunmasıdır. Küçük parçalara ayrılan pamuk azar azar döküm çamuruna katılır. Karışım hemen kullanılırsa lifli bir yüzey elde edilir. Birkaç gün bekletilirse düz yüzeyler elde edilir. Pamuğun oranı tamamen projenin özelliklerine bağlıdır (Kutlu, 2013, s.67).

Tasarımının özelliğine göre bu kili desenini çizdiği alçı plakalara bölgeler halinde akıtır. Pişirim sonrası pamuk yandığında elde etmek istediği doku portrenin belirlenmiş bölgelerinde izlenebilir.

3.1.2.4. İrlanda'nın Renk ve Dokularından Katkılı Bünyelere, Kathleen Standen



Resim 53



Resim 54

Resim 53: Kathleen Standen, *“Two Blues Rock Pool”*, Organik Katkılı Renkli Porselen, 2009.

Resim 54: Kathleen Standen, *“Meander II”*, Organik ve İnorganik Katkılı Renkli ve Sırlı Porselen, 1120°C, 2011.

Kathleen Standen, *Additions To Clay Bodies* isimli kitabında, kil bünyelere yapılan sıra dışı katkılarla görsel açıdan etkileyici ve yegane eserlerin üretilebileceğini, pek çok sanatçının teması doğrultusunda yöneldiği kile katkı konusunda deneyimlerini aktardığı eserlerle sunmaktadır. Öğütülmüş pişmiş renkli kil tanecikleri (Grog), atık camların kırıkları, perlit, kömür, kumaş parçaları, kağıt, ağaç kabukları, ekme, pamuk, boya, pirinç, köpek maması, çimento, kahve çekirdekleri, kum, tahıl tohumları, kuruyemişler vb. pek çok katkı, bünyeyi ve tema doğrultusunda o bünyeden yapılacak eseri farklı ve özel kılmaktadır. Bu katkıların seramik

eser üreten sanatçıları yeni deneyimlere ve ifade olanaklarına imkan tanıdığını düşünen Standen'e göre, bu sanatta yeterlik çalışmasının da yöneldiği üzere, pek çok sanatçı, tasarladığı eser için çalışacağı bünyeye yönelir. Birçoğu, seramik malzemesi satan marketlerden bulabildiği kili direk kullanırken, büyük bir kısmı da kili kendi tasarımı doğrultusunda kısmi katkılarla değiştirir veya tamamen kendisi yapar.

Hazır satılan killeri kullanmak yerine kendi kilini üreterek fazladan iş yoğunluğu yarattığına inanan Standen, buna pek çok sebepten başvurduğunu ifade eder. Yaşadığı ve atölyesini kurduğu yer olan güneybatı İrlanda'nın barındırdığı renk ve dokularla eserlerine ilham kaynağı olduğuna inanır. Ressam olan babası gibi kendisinin de eserlerinde resimsel bir eğilim olduğunu düşünmekte ve kendi kil bünyesini yapıp biçimlendirerek oluşturduğu çalışmalarında ona esin kaynağı olan yerin izlenimlerini daha güçlü renk ve dokularla izleyiciye sunmaktadır. Ele aldığı konu yaşadığı yerin doğası, endüstrisi, kirliliği veya kaynaklarının güzelliği ise, çektiği fotoğraflar ve araştırmaları ardından bir tasarım yapar ve ona uygun bir bünye yaparak işe başlar.

Tasarladığı eseri için uygun bulduğu kili uzun testler sonucu ulaştığı reçeteleri üzerinden yapar, 1220°C'ye yavaş yavaş ulaşan bir pişirim tercih ederek şekillendirirken ulaşmak istediği kavisli görünümün çökmeden, dağılmadan oluşmasını sağlar. Reçetesindeki kuru malzemeleri tartarak işe başlar, su ilave ederek çözümlerini sağlar. Elemek istediği parçalardan kurtulmak için elekten geçirir. Ardından tasarımına göre belirlediği kağıt hamuru, cam, talaş, yiyecekler vb. gibi katkıları ilave ederek alçı üzerine serer ve suyunu emen karışımı yoğurarak hazır hale getirir. Oluşturmak istediği et kalınlığına, renge ve dokuya göre katkıların ilave oranlarını belirler.

Meander 1 ve 2 isimli eserleri İrlanda'daki bir sanat merkezi için tasarladığı, ürettiği porselen kilini, atık boruların kalıplarını alıp içine basarak şekillendirdiği ve 1220°C'de fırınladığı enstalasyonlardır. Bu çalışma için, yaptığı bünyeye özel olarak renkli killeri fırınlayarak grog elde etmiş ve ay çekirdekleri, fındık kabukları ve kağıt hamuru ile birlikte katkı olarak kullanmıştır. "Grog ve perlit ilaveleri, bu kadar büyük kalın formlarda çalışabilmemi sağladı" (Standen, 2013, s.59) sözleriyle Meander serisinde kullandığı katkıların eserini üretmede verdiği teknik kolaylığı aktarır. "Makinadan ilham alan formları, bozulmamış çevrenin renkleri, desenleri ve dokularıyla kombine ederek insan aktivitesinin, marina ve temiz su ekosistemleri üzerindeki etkisini sorgulamayı" (Standen, 2013, s.27) amaçlayan sanatçı, oluşturduğu bünyeye yaptığı katkıların amaçladığı renk ve dokuları sağladığına inanmaktadır.

3.1.2.5. Zamanın İzlerini Işık Geçirgen Kemik Porselende Sunmak, Feyza Özgündoğlu (1976)



Resim 55: Feyza akır zgündoğdu, “*The House*”, Bone China, 2004

Malzemenin yaratım sürecindeki önemi konusunda temellenen ve bir malzeme olarak seramik kilinin bu süreçte tasarım ve tema özelinde kullanımlarının sanatçı okumaları üzerinden aktarıldığı bu sanatta yeterlik çalışmasında, konuya verilebilecek farklı yaklaşımda bir örnek de Feyza Özgündoğlu’dur. Işığın yaşam için önemi ve sanata yansması konusunda araştırmalar yapan ve bu araştırmalarını ışık geçirgen kemik porselenden ürettiğı eserlerle sunan sanatçı, ışığın kendi sanatsal yönelimindeki yeri ve önemini bu konuda eser vermiş pek çok sanatçı örneğı ile birlikte sunduğı çeşitli makaleler yazmış ve alanımızda son derece önemli dergilerde yayınlamıştır.

Arkeolojiye ilgisi ile mimari yapılar ve gölgelerden esinlenen sanatçı, stoneware, earthenware gibi bünyelerden oluşturduğı yapılarında, zamana tanıklık etme konusunu ele almıştır. Duvarlara yansıyan gölgeleri fotoğraflamış, seramik eserlerinin kompozisyonunu bu görseller doğrultusunda oluşturmuştur. Ona göre, bu yapılardan yansıyan ışıklarla oluşan gölgeler, yaşanan hayatın izlerini taşır, onların hikayesini anlatır. Zamanın izlerini, ışık-gölge kavramıyla mimari esintiler taşıyan yapılarına aktaran sanatçı için, ışık geçirgen özellikteki kemik porselen, bu konuda yöneldiğı malzemedir. Lateks malzeme kullanarak oluşturduğı rölyefli yüzeyler, ışığın en yalın biçimde bu yapılar aracılığıyla algılanmasına olanak verir.

Özgündoğlu (2005, s.30), kemik porseleninin tüm porselen türleri arasında standart ürün kalınlıklarında en yüksek yarı saydamlık özelliğine sahip olduğı iyi bilinen bir gerçek olduğuna, kemik porseleniyle çalışan sanatçıların, yarı transparan etkileri vurgulamak için

yüzeyi kontrollü bir şekilde incelterek yarı şeffaflığa dikkat etmeyi tercih etmekte olduklarına değinir. Sanatçıya göre, “yarı saydam olmayan bir form ışığı yansıtır. Ancak bone china bir form, ışığın bir kısmını ödünç alır, ışığı emer ve filtreler. Böylece, gölge bon china formunda yaratılmış olur” (Özgündoğdu, 2007, s.91).

Kemik porselen üretimini atölye koşullarında gerçekleştiren bu araştırmasını yayınları aracılığıyla sunan sanatçı, teknolojik sürecini tüm detaylarıyla paylaşmakta ve bu malzemeden ürettiğı sanatsal çalışmalarıyla izleyiciye sunmaktadır.

4.BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR VE YORUMLAR

Bu sanatta yeterlik çalışması, araştırmacının kendi sanatsal üretim sürecinde yaşadığı deneyim ve kişisel gözlemlerinden yola çıkarak uygulamaya koyduğu bir çalışmadır. Read'in hiçbir şekli olmayan bir şeyin yoktan var edilmesi, "daha çok ve genellikle, var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarılması" (Read, 1960) olarak tanımlayabildiği yaratıcılık, araştırmacıyı yaratıcı sürece ve bu süreçte malzemenin önemini anlamaya itmiştir. Araştırmacı, konunun sanatsal ve felsefi tanımlamaları ardından tarihsel süreçteki örneklerine değinmiştir. Kendi üretim sürecini kendiyile ortak ve zıt yönelimde olan sanatçılar ve eserleri ile örnekleyerek sunmuş ve çalışmanın bu bölümünde kişisel uygulamaları ile desteklemek istemiştir. Sanatta malzemenin yaratım sürecindeki rolü ve malzemenin temaya, tasarıma özel kullanımları üzerine sunduğu tarihsel bilgiler ve sanatçı görüşleri ardından öznel yorumlamalarını içeren uygulamalarını bu bölümde sunmaktadır.

Bu bölüm, seramik malzemeyle çalıştığı yıllar içerisinde hep aynı yönelimde olan araştırmacının farklı yıllarda yaptığı çalışmaları ve Sanatta Yeterlik Tezi için ürettiği uygulamaları içermektedir.

2009-2012 yılları arasında Yüksek Lisans çalışmalarının konusu doğrultusunda Op-Art akımı ve seramik yüzeylerde Optik İllüzyonun deneyimlenmesi üzerine çalışan araştırmacı, bu süreçte akımın ana özelliklerini seramik malzeme ile araştırmıştır. Görsel yanılsama kavramını incelemiş, yüzeyde ve üç boyutlu biçimlerde deneyimlemiştir. Bu süreçte sanatçının malzemesi olan kil bünyenin bu amaca hizmet edecek olan kurgudaki önemini algılamış ve malzemenin yaratıcı süreçteki değeri üzerine düşünmeye ve araştırmaya başlamıştır. 2012 itibariyle çalışmalarının ana hedefi, izleyicinin gözünde Optik efektlerin oluşturulması olmaktan çıkmaya başlamıştır. Artık Op-Art'ın Görsel Yanılsama amacı güden kompozisyon kuralları ve kullandığı teknikler amaç olmaktan çıkmış, araştırmacının yöntemi olmaya başlamıştır. Optik Yanılsamanın sıklıkla yararlandığı kontrastlar, geometrik düzenler, çizgiler ve noktalar ana hedef olmayıp, üslup haline dönüştüğünde, sınırların bağlayıcılığından uzaklaşıp sanatsal açıdan daha özgür hissedilmeye başlanmıştır. Bu rahat düşünme biçimi, araştırmacı için malzemenin de özgürce ifadeye dahil edilmesinin yolunu açmıştır. Önceki dönem çalışmalarında malzemenin karakteri ve özü, mükemmel geometrik düzen ve kurgu içerisinde sınırlanmaktayken, bu çalışmaya örnek olarak sunulan uygulamalarda malzeme olan kil bünye,

temayı en iyi aktaracak biçimde özne olmaktadır. Malzemenin özne olmasıyla aktarılmak istenen, teknik ve teknolojik araştırmalar-geliştirmeler, bünye ve kimya denemeleri değildir. Sanatsal yaratma sürecinde bir malzeme olarak kilin sanatçının ifadesini aktarmada araç olması da değil; ifadeye destek olan en önemli kompozisyon elemanlarından biri olmasıdır.

Bu doğrultuda, belirlenen tema ve tema üzerine yapılan eskiz ve tasarımlar ardından, yapılacak her çalışma için bir yüzey özelliği belirlenmiştir. Konuyu aktarmaya yardım edebilecek yüzey düşünülmüş, buna göre bünye kullanılmıştır. Örneğin; tahrip edilen doğanın eylemcileri olarak görülen “Aktivist Organizmalar” serisinde, bir eylemcinin izleyicilerin dikkatini önemli konulara çekmeye çalışması aktarılmıştır. Bir aktivist taşıdığı pankartlarla, protesto eylemleriyle dikkatimizi çekmeye ve bizi uyarmaya çalışıyorsa, bir “Aktivist Organizma” olan seramik form bunu rengiyle, biçimiyle, dokusuyla, düzeniyle yapmaktadır. Ve bunun için onu en iyi ifade edecek olan kilden biçimlendirilmelidir. Eğer biçim siyah bir bünyeye ihtiyaç duyuyorsa, siyah kille şekillendirilmiştir. Çatlak bir yüzey gerektiriyorsa bu doğrultuda bir bünye kullanılmıştır. Birçok rengi içeren mermer görünümlü bir yüzey o tema ve kompozisyonu daha iyi aktaracaksa, rengarenk bir bünye ile yapılmıştır. Gözenekli bir yapı gerektiriyorsa, bu yapıda bir bünye üretilerek başlanmıştır. Araştırmacıya göre, konu ve kompozisyon neyi gerektiriyorsa o doğrultuda, kil malzeme seçilmiş, bazen hazır kil satın alınmış, bazen başkalaştırılmış veya yeni reçetelerle en baştan üretilmiştir. Burada amaç malzeme araştırması, bünye geliştirilmesi, farklı katkılar içeren kilerin üretilmesi değildir. Amaç, tema ve kompozisyona en uygun olduğu düşünülen kil malzemenin bir kompozisyon elemanı olarak konuyu desteklemesidir.

4.1. “SOS Eyleminde Aktivist Organizmalar”



Resim 56: Pınar Baklan Önal, “*Aktivist Organizmalar*”, Renkli Porselen, 2013.

Tema ve biçime özel olarak geliştirilen bir renkli porselen harmanı ile 112 adet dökümden oluşturulmuş olan bu çalışma, konu-biçim-malzeme ilişkisinin yaratma sürecindeki önemi konusunda yapılan ilk araştırmalardandır. Ve tez konusuna bir ön hazırlık niteliğinde olan bir bildiri ile 2014 yılında Hırvatistan’da 3rd World Conference on Design, Arts and Education’da sunulmuş ve uluslar arası dergide yayınlanmıştır.

Ege üniversitesi 5. Uluslararası “EgeArt” sanat günleri Genç Sanat Yarışması’nda sergileme alan çalışma 06-15 aralık 2013 tarihlerinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi İzmir Enternasyonal Fuar Alanı’nda sergilenmiştir.

Aktivist Organizmalar çalışması, insan eliyle tahrip edilmiş doğanın ve onun tüm oluşumlarının isyanını ve eylemini konu almaktadır. Yok edilmeye çalışılan, genetiğiyle oynanan, nesli tehlikeye sokulan tüm organizmaları temsil eden ve salyangoz formundan hareketle oluşturulan birimler bir araya gelmekte ve aktivist tavır içerisinde dünyanın her yerinde ‘İmdat’ anlamına gelen ‘SOS’ uyarısı yapmaktadır. Doğayı ve doğal çevreyi temsil eden birimlerin imdat çağrısını ve insanları uyarma amacındaki eylemlerini betimleyen çalışma, monokrom bir kompozisyon anlayışıyla yeşil rengin koyu ve açık olan iki tonuyla

oluşturulmuştur. Aynı birimlerin ton farklılıklarıyla bir araya getirilerek oluşturduğu kompozisyonda, izleyicinin gözlerini iyice kısıp baktığında algılayabileceği, bir ‘SOS’ yazısı ile görsel bir yanılsama oluşturulmuştur. Yani izleyici, eylemci organizmaların uyarı yazısını ilk bakışta değil dikkatle ve gözlerini kısıtığında algılayabilmekte ve bir yanılsama içinde bulunmaktadır. Bu düzenleme için kuru mukavemeti yüksek, sinter özellikte ve renklendirildiğinde hava kabarcıkları ile deformasyonu minimum olan bir döküm kili kullanılması amaçlanmış ve bu doğrultuda özgün bünye araştırmaları yapılmıştır. Bir porselen harmanı geliştirilmiş, çok miktarda üretilmiş ve çalışma bu özgün kil ile şekillendirilmiştir” (Önal, 2015, s.360).

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere, tez çalışmasının hedefi teknik-teknolojik malzeme araştırması değil, malzemenin yaratma sürecindeki önemi olduğundan, bünye araştırma ve geliştirme çalışmaları son derece detaylı yapılsa da reçeteler ve kimyasal formüllerle sunulmamış, konuyu ilgilendiren sonuç bölümü paylaşılmıştır.



Resim 57: Açık Yeşil Porselen Bünye Araştırmaları İçin Oluşturulan 22 Adet Porselen Harmanı Denemelerinin Bir Kısım Görünümü.

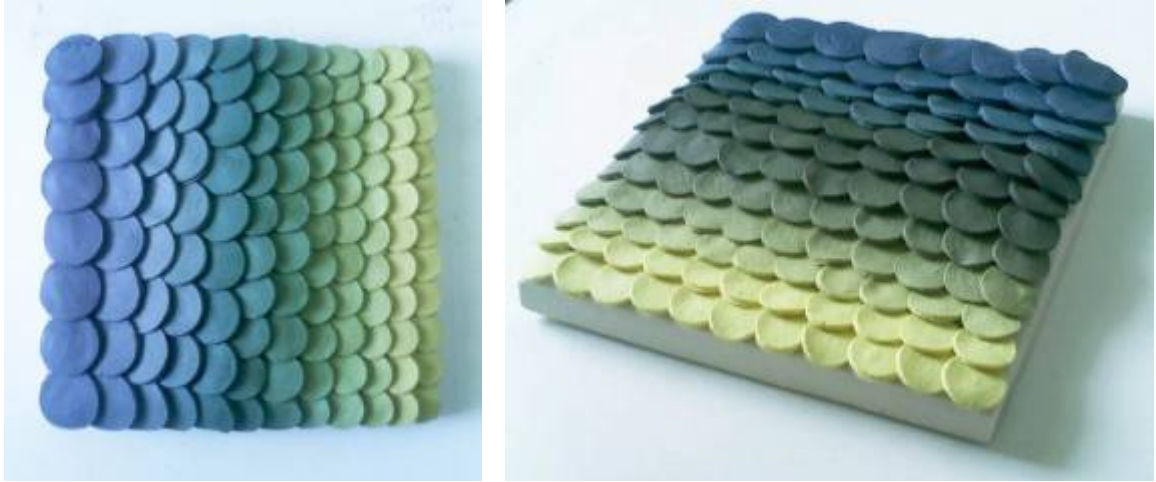
4.2. “Siyah Kybele”



Resim 58: Pınar Baklan Önal, “*Siyah Kybele*”, Siyah Stoneware Kili ve Beyaz Sır, Serbest Şekillendirme, 1180°C, 23 x 23 x 33 cm, 2011.

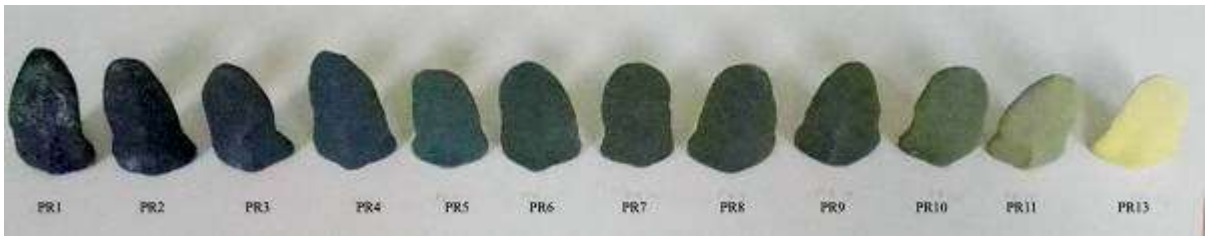
Sanatta yeterlik tez çalışmasına başlamadan önceki yıllarda da aynı eğilimle konu ve biçime özgü malzeme kullanma eğiliminde olan araştırmacı, “Siyah Kybele” çalışmasında bu yaklaşımı sergilemektedir. Optik Sanat’ın yanılsama tekniklerinin kullanıldığı çalışmada, siyah seramik yüzeyde beyaz sırla doldurulmuş çizgilerle bombeli üç boyutlu alanlar yaratılarak bereket tanrıçası soyutlanmıştır. Siyah-beyaz kontrastıyla baş ve bereketi simgeleyen göğüslerin betimlendiği çalışma için Stoneware bünyeye pigment boya katkısı ile siyah kil bünye yapılmıştır. Siyah mat seramik yüzeydeki girintiler parlak beyaz sırla doldurularak kontrastlar oluşturulacak biçim ortaya çıkarılmak istenmiştir.

4.3. “Paranın Rengi”



Resim 59: Pınar Baklan Önal, “*Paranın Rengi*”, Renkli Porselen ve Stoneware Kili, 1250°C, 15x15x3 cm, 2012.

Bu çalışmada, renk ve biçimle yanılsama yaratılarak ironik bir atıf yapmak amaçlanmıştır. 2012 yılına ait bu karo çalışmasında, madeni paraların alçı kalıbı alınmış, kalıplara renkli killer basılmış ve parçalar renk geçişi ile düzenlenmiştir. Yalnızca yakından bakıldığında madeni paralardan oluştuğu anlaşılan kompozisyon canlı, dinamik ve devingen bir kompozisyon ve skala sunulmak istenmiştir. Araştırmacıya göre paranın kirli yanı parlak renkler ve hareket ile gizlenerek yanılsama yaratılmaktadır. Uşak Üniversitesi 3. Uluslar Arası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması’nda Refsan Teşvik Ödülü alan karo çalışması için lacivertten sarıya renkli bünye denemeleri yapılmıştır. Bu amaçla tasarlanan kompozisyon için yarı yarıya porselen ve stoneware killeri karıştırılmış, farklı oranlarda pigment boya ve oksit katkıları ile renklendirilmiş ve 1250°C’de sırsız olarak fırınlanmıştır.



Resim 60: Lacivertten Sarıya Renkli Çamur Denemeleri.

4.4. “İki Eylemci”



Resim 61: Pınar Baklan Önal, “İki Eylemci”, Serbest Şekillendirme, Kırmızı ve Beyaz Kil, 1080°C, 65x40x75 cm, 2015.

Bir kadın, bir erkek, bir anne, bir çocuğuz. İnsan veya hayvan... Bir bütünün parçalarıyız birbirini tamamlayan. Birimiz olmadan eksik diğërimiz. Rengimizle, şeklimizle tamamlarız birbirimizi...

Rengiyle, biçimiyle, dekoruyla birbirini tamamlayan, uyarmak, dikkat çekmek amacıyla olan iki eylemci figürün betimlendiğë bu çalışmanın malzemesi için, herhangi bir teknik araştırma yapılmamış, yalnızca iki farklı tür hazır bünye seçilip kullanılmıştır. Tenleri, ırkları, cinsiyetleri, türleri betimleyecek olan kırmızı çömlekçi kili ve beyaz kil bünye olarak seçilmiştir. Kırmızı kilden figürde beyaz çizgiler, beyaz kilden yapılmış figürde kırmızı çizgiler kontrastı oluştururken bütünü tamamlamaktadır. Amacı dikkatimizi çekmek olan ve birbirini bütünleyen iki eylemci betimlenmiştir.

4.5. “Yalnız Eylemci”



Resim 62: Pınar Baklan Önal, “Yalnız Eylemci”, Serbest Şekillendirme, Gri Kil, 1180°C, 35x31x15 cm, 2016.

Dinle, bak, gör beni... Yalnız yapılamaz mı bir eylem? Yalnız bir eylemciyim ben. Bir şeyler fısıldayan, usulca uyarın seni. Duy beni, kulak ver sesime...

Yıkığımız, yaktığımız doğanın gri, soluk, nötr, yalnız bir parçasının, soyut bir figürle simgelendiği bu çalışma tek başına ses yükselten soluk bir eylemci figürdür. Bir baş formunda tasarlanmış figürün üzerindeki çizgiler, doğanın mükemmel matematiğinin sembolleridir. 2016’da Daugavpils Mark Rothko Sanat Merkezi’nde düzenlenen 1. Letonya Uluslar Arası Seramik Bienali’nde sergileme alan ve müze koleksiyonunda bulunan çalışma için pürüzsüz gri bir yüzey kullanılmak istenmiş ve gri renkte stoneware bünye hazırlanmıştır. Bünye üzerinde yapılan çizgiler beyaz sırla doldurularak ön plana çıkarılmıştır.

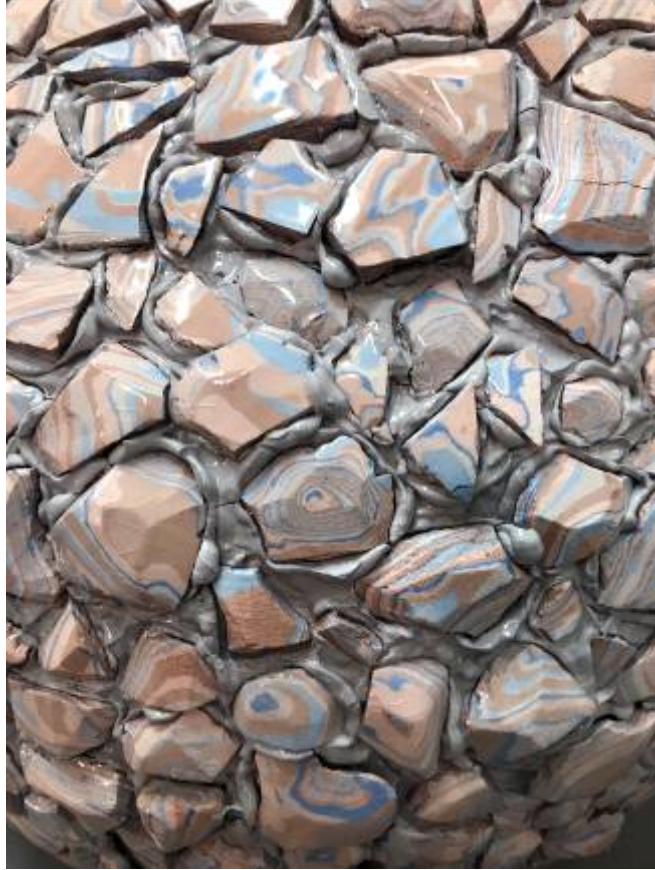
4.6. “Paramparça Bir Bütün”



Resim 63: Pınar Baklan Önal, “*Paramparça Bir Bütün*”, Geri Dönüştürülmüş Kil Karışımı, Renklendirilmiş Beyaz Kil, Mermer Tekniği, Serbest Şekillendirme, 37x28x29 cm, 2018.

Doğanın her parçasının bir araya gelerek zengin ve kusursuz bir bütünü oluşturduğu görüşünden hareketle tasarlanan bu çalışma için, pek çok atık kil karıştırılıp geri dönüştürülmüştür. Formu oluşturan ana yapıda kullanılan kil malzeme, kırmızı, beyaz, şamotlu çamurlar, porselen, stoneware ve döküm kili kalıntılarının karışımıyla oluşturulmuştur. Bu karışım bünyeden şekillendirilen soyut figüratif çalışma için yüzeyde pastel renklerden oluşan mozaik görüntüsü yaratılmak istenmiştir. Bunun için, beyaz kil farklı tonlarda renklendirilerek mermer dekoru

oluşturacak şekilde yoğrulmuştur. Yoğrulduktan sonra plaka şeklinde açılmış ve kurumaya bırakılmıştır. Kuruyan plaka farklı boyutlarda kırılıp törpülenmiştir. Ardından formun yüzeyine renkli balçık sürülmüş ve kuru mermer dekorlu çamur parçaları yüzeye gömülmüştür. Tasarımın teması doğrultusunda birçok farklı kil malzeme farklı tekniklerde bir arada kullanılmıştır.



Resim 64: Pınar Baklan Önal, “*Paramparça Bir Bütün*”, Detay Fotoğrafı.

4.7. “Koru Beni”



Resim 65: Pınar Baklan Önal, “Koru Beni” Siyah Kağıt Çamuru, Renkli Porselen, Serbest Şekillendirme ve Döküm Tekniği, 29x25x22 cm, 2018.

Soyut organik bir biçime sahip olacak şekilde tasarlanan bu çalışmada iki zıtlık bir bütün içinde vurgulanmak istenmiştir. Sert, kuvvetli, katı ve dokulu bir yapı, kalbinde narin, değerli, zarif ve kırılğan bir parça taşımaktadır. Bu kıymetli parça çıkarıldığında güçlü büyük biçim eksilmekte, bütünlüğü bozulmaktadır. Doğada var olan kuvvetli ve aynı zamanda hassas dengeyi simgelemek amacıyla tasarlanmış bu çalışma için kağıt katkılı siyah çamur ve renkli porselen bünye kullanılmıştır. Sert, yaşlı ve kuvvetli büyük biçim için siyah kile 15 % kağıt katkısı yapılarak kağıdın dokusu, yüzeydeki doku araştırmalarıyla ortaya çıkarılmıştır. Anahtar-kilit anlayışında bütünleştirilmiş çalışmanın kalbindeki genç, değerli, küçük figür için renkli porselen harmanı hazırlanmıştır. Yaratma sürecinde önemli bir malzeme olarak kilin temaya, tasarıma özgü kullanımı örneklenmiştir.

4.8. “Bir Aktivist Olarak İnsanların Dikkatini Çekmek”



Resim 66: Pınar Baklan Önal, “Bir Aktivist Olarak İnsanların Dikkatini Çekmek”, Şamotlu Kil ve Kırmızı Çömlekçi Kili, Serbest Şekillendirme, 1180°C’de Pişirim, 57x35x30 cm, 2016.

Soyut figüratif anlayışla kadın bedeninden bir bölümün aktarıldığı bu çalışma ile ‘bir aktivist olarak insanların dikkatini çekmek’ teması işlenmiştir. Üzerindeki beneklerle, dokusu ve kadın formuyla dikkat çekmek amacı taşıyan bu aktivist figür, şamotlu kil ve kırmızı kil bünye ile biçimlendirilmiş ve dekorlanmıştır. Ana yapıyı oluşturan biçim, bir eylemcinin de sahip olması beklenen güçlü, sert, dayanıklı fiziksel yapısı sebebiyle ve yüksek sıcaklıkta pişirildiğinde elde ettiği ten rengi dolayısıyla şamotlu kilden şekillendirilmiştir. Dikkatleri çekme işlevi için yüzeyine puar ile işlenen benekli dekor, kırmızı kilin astar kıvamında yüzeye kontrollü biçimde akıtılması ile oluşturulmuştur. Kırmızı kilin yüksek sıcaklıklarda kararacağı, sinterleşip parlayacağı ve ergimeye başlayacağı bilgisinden de hareketle şamotlu yapı üzerinde kırmızı astar kullanılması tercih edilmiştir. Uluslar arası bir seramik sempozyumu sırasında üretilmiş ve sergilenmiş olan çalışma için, kullanılan malzeme, yaratma sürecindeki önemi doğrultusunda konuya, tasarıma ve biçime uygun olacak şekilde seçilmiş ve biçimlendirilmiştir.

4.9. “Çekirdek-Kıymetlimiz I”



Resim 67: Pınar Baklan Önal, “Çekirdek-Kıymetlimiz I”, Beyaz ve Katkılı Siyah Kil, Serbest Şekillendirme, 1100°C’de Pişirim, 38x30x30 cm, 2018.

Bir tohum tanesinin doğadaki büyük önemi ve kıymetinden hareketle üretilmiş olan bu çalışmada, çekirdeği simgeleyen parça göktaşına benzer bir görünümde şekillendirilmiştir. Bu tema doğrultusunda, kıymetli tohum için, siyah çamura pişirilebilir sim tozu (Granilla) eklenip fırınlanmıştır. Bu sim tozu yüzeyde yer yer kalsiyum atmalarına sebep olmaktadır. Malzemenin bu özelliği, organik görüntüyü destekleyecek biçimde eserde kullanılmıştır. Bitkilerde tohumu taşıyan çanak yapı fikrinden hareketle oluşturulmuş dairesel alt kaide, beyaz kil ile şekillendirilmiştir. Burada malzeme seçimi, tasarımın altında yatan fikir doğrultusunda yapılmış, kompozisyonda kontrastın çarpıcı etkisi malzeme sayesinde yansıtılabilmektedir.

4.10. “Çekirdek-Kıymetlimiz II”



Resim 68: Pınar Baklan Önal, “Çekirdek-Kıymetlimiz II”, Şamotlu Kil ve Katkılı Beyaz Kil, Serbest Şekillendirme, 1080°C’de Pişirim, 44x37x22 cm, 2018.

Yaşamın devamlılığında büyük önemi olan tohumun kıymeti üzerine tasarlanmış bir diğer çalışma olan bu eserde, tema ve malzeme seçimi kavramsal anlamda da uyum içerisinde kullanılmak istenmiştir. Bu amaçla, eserde tohumu simgeleyen top biçimindeki çekirdek yapısı, pişme rengi ve plastikliği dolayısıyla beyaz kilden şekillendirilirken, yüzeydeki gözenekler bünyenin içerisine gömülen kurutulmuş mısır taneleri sayesinde oluşturulmuştur. Gerçek tohumlar, eserin yaratım sürecine dahil edilerek esere özgü malzeme kullanımı sağlanmış, tema ve malzeme birlikteliği fikir olarak da desteklenmiştir. Kile gömülen mısır tanelerinin fırında yandıktan sonra, yüzeyde iri gözenekler oluşturarak hücre çekirdeğini andıran bir biçim ortaya çıkarması istenmiştir. Yine bu kıymetli çekirdeğin taşıyıcısı ise bir diğer organik form olmuş ve canlı rengi ve biçimiyle doğanın bir parçasını yansıtmıştır.

4.11. “Çekirdek-Kıymetlimiz III”



Resim 69: Pınar Baklan Önal, “Çekirdek-Kıymetlimiz III”, Geri Dönüştürülmüş Farklı Cinslerden Oluşturulan Kil Karışımı ve Siyah kil, Serbest Şekillendirme, 1080°C’de Pişirim ve 1280°C’de Tuz Pişirimi, 39x26x32 cm, 2018.

Doğada organik yapının ve sürdürülebilirliğin en önemli elemanı olan tohum-çekirdek konusunda çalışılan serinin bir diğer parçası olan bu çalışma, yine kıymetli bir çekirdek ve onun kendisiyle uyumlu taşıyıcısından oluşmaktadır. Burada çekirdek formu için pek çok atık kilin karıştırılıp geri dönüştürülmesiyle elde edilen kil kullanılmış ve bu parça tuz fırınında fırınlanarak tuz sırası etkisine kavuşmuştur. Tasarımın temasının kilit parçası sayılan bu çekirdeğe taşıyıcılık yapan çanak gövde ise yine atık karışım kilerden şekillendirilmiştir. Yüzeyde doğal görünümlü organik bir doku oluşturacak yöntemlerle renkli astar uygulandıktan sonra önceden siyah kilden yapılp kurutulmuş çamur topları astarlı yüzeye gömülmüştür. Tüm bu farklı malzeme ve yöntemler eserin teması için özellikle seçilmiş ve tasarıma bu doğrultuda dahil edilmiştir.

4.12. “Filizler-Kıymetlimiz”



Resim 70: Pınar Baklan Önal, “*Filizler-Kıymetlimiz*”, Plastik Yeşil Kil ve Kırmızı Çömlekçi Kili, Serbest Şekillendirme, 1080°C’de Pişirim, 50x27x24 cm, 2018.

Yaratma sürecinde malzemenin önemine odaklanan ve eserin temasına-tasarımına özel olarak malzeme seçimi konusunun işlendiği bu tez doğrultusunda üretilmiş bir diğer çalışma olan bu eserde, tohumun dönüştüğü filiz işlenmektedir. Doğa biz insanların zulmüne direndikçe yaşam sürecektir ve yaşamın simgesi olan tohumlar filizlenecektir. Bu sürecin bir parçasının yansıtılmak istendiği bu çalışmada, imgeyi üç boyuta taşımak için kullanılan malzeme, toz plastik kile oksit ve boya ilavesiyle oluşturulmuş yeşil bir bünyedir. Filizleri simgeleyen parçalar ise kırmızı çömlekçi kiliyle şekillendirilmiştir.

4.13. “İki Eylemci”



Resim 71: Pınar Baklan Önal, “İki Eylemci”, Plastik Yeşil Kil ve Renkli Porselen, Serbest Şekillendirme ve Kalıba Döküm Tekniği, 1250°C’de Pişirim, 43x28x23 cm, 2018.

Eylem içinde bulunan “Aktivist Organizmalar” serisinin bir parçası olan bu çalışma, iki yeşil aktivisti bir kaide üzerinde betimlemektedir. Bu iki figür biçim, renk ve doku olarak birbirini ve üzerinde durdukları kaideyi tamamlamaktadırlar. Eylemi ve hareketi uyumla aktarmak amacıyla kurgulanan parçalar için renkli döküm porselen ve renkli plastik kil kullanılmıştır. Açık yeşil porselen figürler üzerindeki çizgili yüzey, plastik yeşil kilden oluşturulan kaide üzerinde de kullanılmıştır. Yeşil aktivist fikri malzeme seçimi ile desteklenmiş, tasarıma ve temaya özgü malzeme ile üç boyutta ifade edilmiştir.

4.14. “Beni Duyuyor Musun I?”



Resim 72: Pınar Baklan Önal, “*Beni Duyuyor Musun I?*”, Kırmızı Çömlekçi Kili ve Renklendirilmiş Farklı Cins Killer, Serbest Şekillendirme, 1250°C’de Pişirim, 36x39x28 cm, 2018.

Araştırmacının önceki dönem serilerinden birinin adı olan “Beni Duyuyor Musun?” serisinin yeni bir çalışması olan bu form, serinin diğer çalışmalarında olduğu gibi formdan dışarı açılan uzuvları simgeleyen parçalara sahiptir. Bu çıkma uzuvlar araştırmacıya göre ağız veya kulaktır. Aktivist bir organizmayı temsil eden biçim, bu ağızla bir şeyler fısıldar, kulakla dışarıyı dinler. Biz insanlara tahrip ettiğimiz çevre için uyarılarda bulunur, bunu da fısıldayarak yapar. Bir iletişimin varlığı aktarılır bu seride.

Bu tez çalışmasının da ana temasından ve yöneliminden çıkışla, bu uyarıyı aktaran çalışmanın

biçimi tasarlandıktan sonra, bu biçimin ihtiyaç duyduğuna inanılan malzemeye yönelinmiştir. Araştırmacıya göre bu tasarımda organik biçim, organik dokulara, katmanlı yapılara ve farklı renk tonlarına ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyaç doğrultusunda kırmızı çömlekçi kili ve farklı cins bünyeler seçilmiş, atık kırık parçalarla beraber kullanılmıştır. Dikkat çekmeye çalışan eylemci, sadeliğiyle bu eylemi gerçekleştirmeli, karmaşıklığıyla yormamalı, sade olduğu kadar ilgi çekici detaylara sahip olmalıdır. İzleyicide dokunma isteği uyandıran dokuları olmalıdır. Tüm bu tematik sebeplerle yüksek dereceye dayanıklı, sinterleşebilen, eflatun plastik kil bünye yapılmış ve bu kil başka cins bünyelerle birlikte kullanılmıştır. Doku ise yüzeye serpilen kuru killer, saplanan pişmiş ve pişmemiş kırık parçalarla ve gazetelerle oluşturulmuştur.

4.15. “Beni Duyuyor Musun II?”



Resim 73: Pınar Baklan Önal, “*Beni Duyuyor Musun II?*”, Kırmızı Çömlekçi Kili ve Renklendirilmiş Farklı Cins ve Atık Killer, Serbest Şekillendirme, 1250°C’de Pişirim, 41x61x45 cm, 2018.

Serinin bir diğer çalışması olan bu eserde, iletişim halindeki iki aktivist figür temsil edilmektedir. Bir figür konuşur, diğeri dinler ve bize aktarır. Biçim, renk, doku ve üslup olarak

birbirini tamamlayan bu eylemci figürleri betimlemek için kırmızı kil, atık killer ve atık sırlar kullanılmıştır. Girintili çıkıntılı organik dokunun olduğu üst bölümler, farklı cins bünyelerin atık sırlarla üst üste yığılarak kalıba basılması ve aralarına gazete ruloları koyularak inşa edilmesiyle oluşturulmuştur. Yanan gazete ruloları yapı içerisinde boşluklar oluşturması doğal, sert, keskin bir doku ortaya çıkarması için kullanılmıştır. Yaratma sürecinde malzemenin önemi ve tasarımdaki yeri konusuna büyük önem veren bu tezin araştırmacısı, diğer çalışmalarda olduğu gibi bu çalışma için de önce fikri doğrultusunda eskizleriyle eseri tasarlamış, daha sonra bu tema ve tasarıma en uygun olacağını düşündüğü kil malzemeleri kullanmıştır.

4.16. “Biz Birbirimizi Tamamlarız I”



Resim 74: Pınar Baklan Önal, “*Biz Birbirimizi Tamamlarız I*”, Serbest Şekillendirme, Kırmızı ve Beyaz Kil, 1050°C, 78x60x50 cm, 2018.

Kadın ve erkeği, anne ve çocuğu, insan ve hayvanı, doğaya ait her bir yaratıyı simgeleyen ve “İki Eylemci” serisiyle aynı temayı işleyen bu seri de, birbirini tamamlama fikrini yansıtmaktadır. Birbirini biçim, renk, kompozisyon düzeni ve üslup konusunda tamamlamakta olan soyut organik form yapısında iki eylemci figür betimlenmektedir. Biri olmadan diğeri eksilmekte ve dinleme, söyleme eylemleri yarım kalmaktadır. Yine bir iletişim söz konusudur. İletişim halinde olan ve birbirini bütünleyen iki eylemci figürün aktarıldığı bu çalışmanın malzemesi olarak, yalnızca iki farklı tür hazır kil seçilip kullanılmıştır.

4.17. “Biz Birbirimizi Tamamlarız II”



Resim 75: Pınar Baklan Önal, “*Biz Birbirimizi Tamamlarız II*”, Serbest Şekillendirme ve Kalıba Döküm, Şamotlu, Beyaz Kil ve Porselen, Elektrikli Fırında Pişirim ve Soda Pişirimi, 1050°C ve 1280°C, 112x39x29 cm, 2018.

Soyut figürlerin duruş ve yapılarıyla birbirini tamamladığı, serinin diğer bir çalışması olan bu eser, üç farklı cins kilden şekillendirilmiş üçlü bir eylemci grubu simgelemektedir. Tıpkı protesto halinde olan aktivistler gibi birbirlerine destek olmakta, birbirlerini tamamlamakta, yükselerek, çoğalarak dikkatleri çekmeye çalışmaktadırlar. Şamotlu kilden şekillendirilen en büyük siyah yapı, malzemesi gibi dayanıklı ve güçlü durmakta, diğer figürleri taşımaktadır. Onun merkezine yerleştirilen küçük figür, kıymetli ve zarif porselen malzeme ile, en üstteki figür ise beyazlığı ile dikkat çekmesi için plastik beyaz kilden biçimlendirilmiştir. Eserin teması ve tasarımı doğrultusunda malzeme kullanılmasının örneklendiği bir diğer çalışma olarak sunulmaktadır.

SONUÇ

Farklı düşünce biçimleriyle yeni, farklı olanı yapma ve yaratma eylemlerini içinde barındıran yaratıcılık kavramı, sanatta pek çok düşünürün üzerine tartıştığı önemli bir kavramdır. Yaratma sürecinin getirileri, sanatçının bu süreci yönetme biçimleri ve malzemeye olan yaklaşım pek çok dönemde ve sanatçıda değişkenlik gösterse de sürecin önemi eserler üzerinden izlenebilmektedir. Read'e göre toplumun farklı düşünen eksantrik bir ögesi olan sanatçının yaratma sürecinde malzemesine olan tutumunu inceleyen ve araştırmacının kendi bireysel yöneliminden yola çıkarak değerlendirmeler ve uygulamalar yaptığı ve yazdığı bu sanatta yeterlik tezinde, sanatsal üretimle sonuçlanan yaratıcı süreçte malzemenin tasarıma özel olarak kullanımı konusu deneyimlenmiş ve aktarılmıştır.

Zaman zaman nevrotik ve sancılı olarak tanımlanabilen yaratmanın sanatçıdan sanatçıya farklılık gösterdiği, her sanatçının bu süreci yönetme ve eserini ortaya koyma biçiminin değiştiği bilirse de malzemenin kavramsal, teknik, tinsel önemi büyüktür. Yapılan araştırmalarla malzemeyi, yaratma sürecinin değerli bir parçası, kompozisyonun vazgeçilmez bir elemanı olarak gören yaklaşım kadar imgelemi aktarmada yalnızca bir araç olarak gören yaklaşım da sanat tarihinde izlenmektedir. Sadece bir araç olarak gören yaklaşımda da malzeme sürecin bir parçası olmaktadır. Dolayısıyla ister başat rol verilsin, ister son sıraya konulsun, malzemenin yaratmadaki rolü ve değeri ortadadır.

Sanatsal tasarımda malzemenin ele alınış biçiminin pek çok sanatçıda ve eserde değişkenlik gösterdiği bilinmektedir. Burada iki ana yönelimin olduğu izlenmiştir. Malzemenin sahip olduğu özgün değerler dolayısıyla kullanımı ve bazen sanatçıyı bu değerlerin yönlendirmesi ilk yönelim olarak aktarılmıştır. Burada farklı yaratma biçimlerine sahip olan sanatçıların birbirinden farklı üretimleri ve malzemenin değerlerini esere dahil etme yöntemleri incelenmiştir. Doğada bulunmuş bir taş parçasının görsel olarak barındırdığı değerler ve tinsel olarak çağrıştırdıklarının bir eserin yaratım sürecine olan etkisi gibi örnekler bu bölümde değerlendirilmiştir. İkinci yönelim ise tasarıma, tasarımın konusuna, kompozisyonuna özel olarak malzeme kullanma yaklaşımıdır. Tasarımın ihtiyaç duyduğu değeri karşılayacak olan malzemeyi sanatçı seçmekte, yapmakta veya değiştirerek kullanmaktadır. Çalışmanın asıl odaklandığı bu yönelim de tezde birbirinden farklı malzeme ve sanatçı örnekleri, görüşleri ve kuramsal değerlendirmelerle aktarılmıştır.

Malzemenin bir alana özel olması durumu ve bu sebeple disiplinlerin ayrılması meselesinin

ortadan kalktığı günümüz sanat ortamında, sanatsal bir değer ve malzeme olarak seramik çamurunun yaratma sürecine etkisinin incelenmesi bu tezin bir diğer yönelimi olmuştur. Pek çok farklı sanatçının çamura yaklaşımı ve yaratıcı sürecinde onu kullanım biçimi incelenmiş, sanatçıların kendi görüşleriyle de aktarılmıştır. Tarih öncesi çağlardan beri geleneksel, fonksiyonel ve dekoratif yanlarının varlığı sebebiyle bir çağdaş sanat malzemesi olarak kabul görmesi 1960'lara dek mümkün olmamış olsa da, insanlık tarihi kadar uzun geçmişi, geleneği, fonksiyonu, plastik değerleri, kavramsal ve tinsel özü ile seramik günümüzde sanatsal ifadeyi aktarmada bir kompozisyon elemanı olarak kullanılmaktadır. Tüm bu gelişim süreçleri ve çamura yaklaşım yerli ve yabancı sanatçıların ve eserlerinin değerlendirilmesiyle sunulmuştur.

Genel olarak değerlendirilen bu iki farklı yönelimin seramik sanatında da olduğu gözlemlenmiştir. Kilin barındırdığı öz değerleriyle sanatçısına yön vermesi eğiliminin de olduğu izlenmiş ve buna dair örnekleriyle aktarılmıştır. Çalışmanın konusunu oluşturan ve araştırmacının kendi sanatsal yaratım sürecinden hareketle yöneldiği durum olan tasarıma özel olarak malzeme kullanma yaklaşımı da değerlendirilmiştir. Bu yönelimde çalışan sanatçılar kendi görüşleri ve eserleriyle aktarılmıştır. Araştırmada izlenen diğer bir sonuç ise seramiği bir ifade aracı olarak kullanan sanatçıların çoğunluğunun mevcut koşulları değerlendirip çoğunlukla buna göre üretim yaptığıdır. Yani pek çok sanatçı piyasada mevcut olan kil malzemeyi alıp onunla çalışmakta, onun el verdiği kadarıyla yetinmekte veya zaman zaman sınırlarını zorlamaktadır. Temasına ve tasarımına özel olarak kil malzeme seçme, yapma, değiştirerek kullanma yaklaşımında olan sanatçıların sayısının diğer yönelimde olanlara oranla daha az olduğu izlenmiştir. Burada 'malzemenin sınırlarını zorlama' tabirine de değinmek gerekmektedir. Kil bünye konusunda aktarılan birbirinden farklı görüşlerde malzemenin limitlerini zorlama ve ona meydan okuma durumunun da, malzemenin doğasını kabullenip özüne saygı duyup onu anlayarak şekillendirirken onunla beraber şekillenme yaklaşımının da olduğu gözlemlenmiştir.

Kavramın malzemeyle bütünleşmesi, malzemenin düşünceyi yansıtması, kompozisyonun ihtiyaç duyduğu değer malzeme seçimiyle sağlanması fikrinin önemi bu çalışmada ön sırada görülmektedir. Araştırmada her yaklaşım incelenmiş, değerlendirilmiş, ardından araştırmacının kendi yaklaşımı özgün uygulamalarıyla sunulmuştur. Malzemenin yaratım sürecine etkisi ve esere özgü olarak kullanımı bu uygulamalarda büyük önem taşımıştır. Örnek eserlere ait olan teknik detaylar ve seramik teknolojisi bilgisi sanatçıların paylaştıkları doğrultuda aktarılmış, teknik ve teknolojik detayların bu çalışmayı bir bilimsel araştırma veya seramik kimyası araştırmasına çevirmesi tercih edilmemiştir. Araştırma, bir eserde kavramın, temanın öncelikli

önemde olduğu ve seçilen malzemenin kavramsal yapıyı, temayı, kompozisyon değerlerini ve ihtiyaçlarını karşılaması gerektiği fikrini taşımaktadır. Buna göre, bir tasarım hangi malzemeye ihtiyaç duyduğunu sanatçısına iletir, sanatçısı da bu talebi duyar ve yaratılan eser her açıdan bütünleşmiş bir yapıya sahip olur. Eser hangi malzemeyi gerektiriyorsa sanatçı onu kullanır. Odaklanılan bu konu, bu yönelimden tamamen farklı olan yaklaşımlar da incelenilerek ele alınmış ve bir bütün olarak sunulmaya çalışılmıştır.

Araştırmacının yıllar içerisinde eser üretmede gösterdiği planlı yaklaşım, baştan sona tüm süreci tasarlama, temaya göre tasarım yapıp tasarımın ihtiyaçları doğrultusunda malzeme kullanma şeklinde olmuştur. Bu tez çalışmasında yapılan okumalar ve özellikle sanatçı değerlendirmeleri sayesinde, araştırmacı da bu planlı yaklaşımının onu zaman zaman sınırlandırabilen, dar kalıplar içerisinde üretim yaptığını düşündüren tarafını görebilmiş, daha özgür üretim süreçlerine yönelebilmiştir. Malzeme konusundaki birbirinden farklı tutumlar araştırmacıyı da yaratıcı sürecin getirilerine ve bazen sonuçtan çok sürece odaklanma gereğine hazır olmayı düşündürmeye yönlendirmiştir.

Yaratma ediminin, yaratıcı sürecin, bu süreçte sanatçıların tutumlarının ve yaratmada malzemenin önemi ve etkisinin değerlendirildiği bu çalışmanın, bu konulara odaklanan sanatçı ve öğrencilerin, özellikle seramik sanatçıları ve araştırmacılarının malzemelerinin özünü anlamalarına ve bu özün yaratım süreciyle ilişkisini değerlendirebilmelerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Sanat tarihinde önemli yer edinmiş sanatçıların yaratım sürecine ve malzemeye yaklaşımlarının değerlendirilmesinin, genç sanatçıların bu konudaki kişisel yönelimlerini belirlemelerine yarar sağlayacağına inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adlin, Jane. (1998). *Contemporary Ceramics: Selections From The Collection In The Metropolitan*. New York: Metropolitan Museum Of Art Yayınları.

Antmen, Ahu. (2008). *20. yy Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yay.

Atakan, Nancy. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları:2, Sanat Kuramları Dizisi:2.

Barrett, Terry. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Batur, Enis. (2006). *Modernizm Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Bilge, Nilgün. (1997). *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

Bojani, Gian Carlo. (1991). *Joan Miro La Ceramica*. Floransa: Centro Di Publishing.

Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Asa Yayınları.

Brecht, Bertholt. (1990). *Sanat Üzerine Yazılar* (Kamuran Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yay.

Bulat, Mustafa. (2014). *Modern Sanatta Soyutlama*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Bürger, Peter. (2010). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Danto, Artur C. (2012). *Charles Simonds Mental Earth Growths And Smears*. New York: Knoedler & Company.

De Waresquiel, Emmanuel. (2004). *İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü* (İsmail Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (G. E. Simber Atay Eskier, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Gezgin, Ümit. (2002). *İlgi Adalan*(Suzan Mıhladız, Çev.). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yay.

Giderer, Engin Hakkı. (2003). *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

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

Grande, John K. (2004). *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*, Albany: State University of New York Press.

İnatçı, Ümit. (2012). *Sanat ve Direniş*. Lefkoşa: Söylem Matbaacılık.

Katı, Aytaç. (1996). *Yeni Gerçekçilik ve César*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Little, S. (2010). *İzmler Sanatı Anlamak* (Derya Nüket Özer, Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.

Lynton, N. (1982). *Modern sanatın Öyküsü* (Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lynton, N. (1992). *Modern sanatın Öyküsü* (Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lynton, N. (2004). *Modern sanatın Öyküsü* (Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Manco, Tristan. (2012). *Raw+Material=Art*. Londra: Thames&Hudson Ltd. Yay.

May, Rollo. (1987). *Yaratma Cesareti* (Alper Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

May, Rollo. (2003). *Yaratma Cesareti* (Alper Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

- May, Rollo. (2013). *Yaratma Cesareti* (Alper Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Radice, Barbara. (1993). *Ettore Sottsass: A Critical Biography*. Londra: Thames and Hudson Yay.
- Ragon, Michel. (2009). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.
- Read, Herbert. (1934). *Unit 1: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*. Londra: Cassell and Company Ltd.
- Read, Herbert. (1960). *Sanatın Anlamı* (Güner İnal, Nuşin Asgari, Çev.). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Read, Herbert. (1981). *Sanat ve Toplum* (Selçuk Mülayim, Çev.). Anraka: Umran Yay.
- Read, Herbert. (1985). *Historia de la Sculpture Modern*. Paris: Thames and Hudson Yay.
- Read, Herbert. (2014). *Sanatın Anlamı* (Nuşin Asgari, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Saehrendt, C. ve Kitti, S. (2012). *Bunu Ben de Yaparım Modern Sanat Kullanma Klavuzu*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- San, İnci. (1979). *Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- San, İnci. (1985). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Sartre, Jean Paul. (1998). *Estetik Üstüne Denemeler* (Mehmet Yılmaz, Çev.). İstanbul: Doruk Yay.
- Standen, Kathleen. (2013). *Additions To Clay Bodies*. Ohio: The American Ceramic Society Yayınları.
- Tekin Bender, Merih. (2013). *Duyguların İzinde Sanatsal Yaratma*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Tunalı, İsmail. (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı Yayın.

Velioğlu, Süleyman. (2000). *İnsan ve Yaratma Edimi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yılmaz, Mehmet. (1999). *Heykel Sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi.

Yılmaz, Mehmet. (2006). *Modernizm'den Postmodernizm'e Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet. (2009). *Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Makaleler ve Bildiriler

Ağatekin, M. (2002). Dünyada ve Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci [Elektronik Sürüm]. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı:12, 2-3.

Alkan, Dilek. (1999). Sanat, Sanatçı, Seramik Sanatı ve Bir Seramik Sanatçısı [Elektronik Sürüm]. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı:10, 11-17.

Alp, K. Özlem. (2009). Uygulamalı Sanatlar Eğitiminde Tasarım, Yapı, İşlev, Estetik ve Algı Sorunu. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*. VI(I), 48-59. Erişim: 02.06.2017, http://efdergi.yyu.edu.tr/makaleler/cilt_VI/haziran/29_2009_a_akgul.pdf

Apaydın, Banu. (2015). Eğitimci Gözüyle Tasarımda Yaratıcılık Söylemi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 5(3), 12-21. Erişim: 12.06.2016, http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME5-ISSUE3_files/tojdac_v05i302.pdf

Atalay, Rahmi. (2007). 20. yy Heykelinde Hazır Nesne, “Ready Made” [Elektronik Sürüm]. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı:12, 83-87.

Atalay, Rahmi. (2014). Henry Moore Heykellerinde Metafor Olarak İnsan Figürü. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 107-113. Erişim: 02.04.2015, <http://openaccess.inonu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11616/4941/Makale.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Atalayer, Faruk. (2005). Toprak-Seramik: İmge, İmgelem, İmlem ve Yaratıcılık [Elektronik Sürüm]. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı:16, 8.

Ataseven, Olcay. (2016). Heykelin Çevresel Serüveni. *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9(17), 262-277, Erişim: 18.06.2015, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/227671>

Aydın, İrfan ve Zümrüt, Yeşim. (2013). Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar [Elektronik Sürüm]. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:4, 53-77.

Baklan Önal, Pınar ve Önal, N. Orçun. (2015). Approaches Of Development Of Materials Specific To The Artwork In Ceramic Art. *Global Journal on Humanites and Social Sciences*, Issue:1, 354-361.

Erişim: 22.10.2017, <http://archives.sproc.org/index.php/pntsbs/article/view/3599/3230>

Becer, Emre (1993). Yaratıcılık ve Grafik Tasarım [Elektronik Sürüm]. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı:1-3, 43-49.

Bueti, Federica. (2017). Lynda Benglis, *Cheim&Read, Bomb 138*, Winter 2016-2017, New York, Erişim: 20.03.2018, <https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>

Bulat, Serap. (1999). Teknoloji ve Modern Heykel Sanatı [Elektronik Sürüm]. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 1, 133-140.

Bulat, S., Bulat, M. ve Aydın, B. (2014). Bauhaus Tasarım Okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 105-120. Erişim: 18.05.2007, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/32439>

Çapar, Mustafa. (2015). Andy Goldsworthy'nin Doğayı Sanatsal Bir Malzeme Olarak Kullanması Üzerine Bir Araştırma. *Çukurova Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 165-177.

Erişim:19.08.2016, [http://www.cukar.org/Makaleler/401818512_\(165-177\)%20Mustafa%20%c3%87APAR.pdf](http://www.cukar.org/Makaleler/401818512_(165-177)%20Mustafa%20%c3%87APAR.pdf)

Çakır Özgündoğdu, Feyza. (2007). Translucency as an Aesthetic Expression in Ceramic Art, *Ceramics Technical*, No. 26, 89-93.

Çaydere, Osman. (2016). Tasarımdan Çağdaş Tasarıma, *Fine Arts NWSA, International Peer-Reviewed E-Journal*, 11(1), 46-53. Erişim: 13.02.2017, <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2016.11.1.D0172>, Erişim:24.03.2017

Doğan, Samet. (2017). Modern Resim Sanatında Kadın Figürüne Yönelik Anti-Estetik Yaklaşımlar; Willem De Kooning ve Jean Dubuffet, *İdil Dergisi*, 6(38), 2773-2790, Erişim: 06.12.2018, <http://idildergisi.com/makale/pdf/1508579068.pdf>

During, Nesrin. (2012). From Raw to Fired. *Ceramic Review*, 256 July/August, 50-53.

Ertaş, D.G. ve Bayazıt, N. (2004). Strüktür ve Malzeme Özelliklerinin Endüstriyel Ürün Tasarımına Etkisi. 2. *Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi: 6-8 Ekim 2014 – İstanbul: Bildiriler*(s.3-10). İstanbul: Mimarlar Odası İstanbul BK Şubesi Yayınları.

Gezer, Hale. (2011). Malzemenin Gizil Güçlerinin Mimariye Katkısı, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*. 20(201), 97-118. Erişim: 18.07.2014, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/199586>

Girgin, Figen. (2014). Çağdaş Sanatta, Sanatın Malzemesi Olarak Mekân. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2014, 7(13), 214 -234. Erişim: 18.02.2015, <http://akdeniz.dergipark.gov.tr/download/article-file/275447>

Güler, Ömer K. (2014). Çağdaş Sanata Mekan Bağlamında Bir Bakış. *Tasarım Kuram Dergisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*, 10(17), 39-53. Erişim: 20.10.2015, <http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/263/250>

Güzelgün, Pınar. (2013). 1960 Sonrası Mekan Algısı: Enstalasyon Sanatı ve Kaarına Kaikonnen Örneği. *Sanat, Tasarım Ve Manipülasyon Sempozyumu: 21-23 Kasım 2013 – Sakarya: Bildiriler* (s.293-298). Sakarya: Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Hepworth, Barbara. (1932). The Sculpture Carves Because He Must, *The Studio An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Sayı:104, 332.

İnal, İnel. (2006). 20. Yüzyılda Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı. *Seramik Türkiye Dergisi*, Sayı:13, 106-113.

Kaplanoglu, Lütfü. (2008). Sanatsal Bir Değer Olarak ‘Kolaj’, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:13*, 97-104.

Kaptan, Cemile. (2013). Acı ve Sanat [Elektronik Sürüm]. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(12)*, 59-81.

Karabatak, İ. ve Soyupak, O. (2013). Malzemenin Duygusu: Mühendislik Odaklı Bakış Açısından Tasarımcının Kullanıcı Odaklı Bakış Açısına, *I. Ulusal Sanat ve Tasarım Sempozyumu ve Sergisi: 9-11 Ekim 2013 - Konya: Bildiriler (1-9)*. Konya: Konya Selçuk Üniversitesi. Erişim: 22.03.2017,
http://www.academia.edu/14550550/Emotion_of_material_From_the_engineering-centric_perspective_to_user-centric_perspective_of_designer

Karayel G., Evren. (2013). Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler-Seramikçi Ressamlar [Elektronik Sürüm]. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi-Sayı 24*, S:25-40.

Oğuz, Damla. 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş [Elektronik Sürüm]. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı:14*, 67-76.

Ötgün, Cebrail. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları [Elektronik Sürüm]. *Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1. Sayı*, s.90-103.

Özgündoğdu, F. ve Beavan, J. (2004). Jeolojik Etkiler [Elektronik Sürüm]. *Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:15*, 197-202.

Özgündoğdu, Feyza. (2005). Bone China From Turkey. *Ceramics Technical, No:20*, 29-32.

Simonds, Charles. (1974). Microcosm to Macrocosm / Fantasy World to Real World: Interview with Lucy Lippard. *Artforum 12(6)*, 36-39.

Sönmez, Nazan. (2002). Nesne, Sanatçı ve Seramik Sanatı İlişkisi. *Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:13*, Erişim: 25.07.2016,
<http://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1005/172757.pdf>

Sönmez F. (2008). Strüktür-Malzeme–Biçim Birliği Üzerine Gelişen Mimari Tasarım, 4. *Ulusal Çatı ve Cephe Kaplamalarında Çağdaş Malzeme ve Teknolojiler Sempozyumu: 13-14 Ekim 2008 – İstanbul: Bildiriler* (25-34). İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Taşkılla Yerleşkesi.

Standen, Kathleen. (2012). Irish Forms and Colors. *Ceramic Review* 258, 56-59.

Susamoğlu, Funda. (2014). Modernizm Sonrası Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat [Elektronik Sürüm]. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı:14*, 121-129.

Şen, Metin. (2004). Heykelde Deformasyon ve Form Düzenleme Yöntemleri [Elektronik Sürüm]. *Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:15*.

Şener, Seval. (2014). Tekinsiz ve İğrenç: Hiperreal Figür Heykelleri ve Alışılmadık Vücutlar İçin Bir Okuma Önerisi [Elektronik Sürüm]. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı:6*, 61-75.

Tatlıcan, Bülent. (2013). *Kil Bugün Sizi Anlatır Yarın Başkasını* [Elektronik Sürüm]. Sanat Röportajı, *Seramik Türkiye Bilim, Teknik ve Endüstri Dergisi, Sektörel: Sayı: 42*, 58-65.

Turhanlı, Halil (2002). Sanatta Devrimci Tufan. *Cumhuriyet Dergi*, 465(9).

Turner, Sarah. (2015). Barbara Hepworth: Sculpture for a Modern World, *London Art History Society, Review 2015*, 3-5, Erişim: 10.09.2018, <http://www.londonarthistorysociety.org.uk/wp-content/uploads/2017/06/review2015.pdf>

Tükel, Işın. (1992), Dışavurumcu Resim Akımı İçinde Önemli Bir Grup. *Sanat Dünyamız Dergisi, No.47*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 50–51.

Türedi Özen, Ayşegül. (1993). Ateşin Toprağa Hükmettiği Sanat, *Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:1*, Erişim: 25.07.2016, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1070/98758.pdf>

Uludağ, Kemal. (1997). Seramik Sanatının Kimlik Sorunu. *Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:6*, Sayfa: 142-153.

Yılmaz, Selçuk. (2003). Pişmiş Toprağın Diğer Malzeme ve Tekniklerle Biçimlendirildiği Heykeller, III. Uluslar Arası Pişmiş Toprak Sempozyumu: 16-30 Haziran 2003 – Eskişehir: Bildiriler (98-103). Eskişehir: Eskişehir Tepebaşı Belediyesi.

Yüksel, Heval Zeliha. (2012). Mehmet Kutlu'dan Yeni ve Eski Hikayeler. *Seramik Türkiye Dergisi, Mimari:38, Aralık 2011- Şubat 2012 Sayısı*, 97-108.

Zwick, Tracy. (2014). Dancing With The Clay: An Interview With Lynda Benglis. *Cheim & Read, Art in America International Review*, New York.

Zeytinoğlu, Emre. (2005). Sadi Diren ve Bir Başlangıç Sergisi. *Seramik Dünyası, Sayı 12*, 20-21.

Ansiklopedi ve Katalog

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997). İstanbul:Yem Yayınları, Cilt 1, 2 ve 3.

Türk Seramik Sanatı – 1930'lardan günümüze Türk Seramik Sanatından Seçme Eserler Sergisi Kataloğu, 2007, İstanbul: Graphis Matbaası.

Tezler

Acartürk, Buket. (2005). *Konstrüktivizm ve Süprematizmin Seramik Sanatına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Ağatekin, Elif. (2012). *Seramikte Alternatif Malzeme Olarak Atık Seramikler: Sanatta Yeterlik Tezi*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Başkaya, Mutlu. (2009). *Sanatsal Formlarda Seramik ve Karışık Malzeme Birlikteliği*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Çimen, Tayfun. (2017). *Endüstriyel Atıkların Plastik Çözümlenmeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Kalay, Leman. (2013). *Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Kilimci, Pelin. (2012). *Anish Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.

Kutlu, Mehmet. (2013). *Resimsel Öğelerin Seramik Teknikleri ile Yorumu*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Lüy, Betül. (2012). *Postminimalist Süreçte Eva Hesse Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Özel, Veysel. (2007). *Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansıması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Özen, Seda. (2007). *Günümüz Sanatında İndirgeyici Tavır ve Kavramsal Bileşenleri*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Öztürk, Ata. (2010). *Modern Sanat Hareketleri Etkisinde Seramik Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Somel, Şebnem. (2004). *Günümüz Resminde Yaratı Süreci*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Şahbaz, Hasan. (2006). *Modern Seramik Sanatında Minimalizm*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Tizgöl, Kemal. (2008). *Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Ünay, Seniha. (2015). *Sanatçının Nesnesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

İnternet Kaynakları

Ceramic Artist Takuro Kuwata (Sanatçı İle Yapılan Bir Rörpotajdan Çeviri),
Erişim: 02.12.2017, <http://living-form.com/people/takuroku-kuwata/>

Pektaş, Hasip. (1987). *Yaratıcı Kişi Olarak Sanatçı*, Erişim: 05.02.2015,
<http://yunus.hacettepe.edu.tr/~hpektas/yar.sntci.html>

Satoru Hoshino, *Mastery in Clay*, Erişim: 28.11.2017,
<http://www.kehoe.com.au/exhibitions/satoru-kayoko-hoshino/>

Satoru Hoshino, Online Galeri Sanatçı Biyografi Sayfası, Erişim: 28.11.2017,
http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=53

The Studios at the Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, St Ives, Tate Müzesi
Sanatçı Videosu, Erişim: 29.10.2017, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/studios-barbara-hepworth-museum-and-sculpture-garden-st-ives>

Trompe L'oeil Teriminin Tanımı, Erişim: 06.11.2018, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/trompe-loeil>

Turner, Sarah. *Henry Moore and Direct Carving: Technique, Concept, Context*, Tate Modern,
Erişim: 21.10.2017, <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/sarah-victoria-turner-henry-moore-and-direct-carving-technique-concept-context-r1151303>

7. ÖZGEÇMİŞ



PINAR BAKLAN ÖNAL

1986, İzmir

E-Posta: pinarbaklan@gmail.com

Eğitim Bilgileri

2011 Yüksek Lisans, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.

2007 Lisans, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Ankara.

İngilizce: 88 (2018, Yökdi)

Akademik İş Deneyimi

2012 Öğretim Görevlisi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Kayseri.

2011 Sanatta Yüksek Lisans Tezi

“Çağdaş Seramik Form ve Yüzeylerde Görsel Yanılsamalar”

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.

2009 Araştırma Görevlisi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Kayseri.

Kişisel Sergiler

2016

Pınar Baklan Önal Seramik Sergisi, İzmir İşsanat Galerisi, 26 Ocak-26 Şubat 2016, İzmir, TÜRKİYE

2015

Pınar Baklan Önal - Nizam Orçun Önal Seramik Sergisi, Nurol Sanat Galerisi, 29 Ocak – 14 Şubat 2015, Ankara, TÜRKİYE

2013

“Sadece Yanılsama” Pınar Baklan Önal Seramik Sergisi, Orta Anadolu Demir Karamancı Kültür Merkezi, 26/02/2013 – 08/03/2013, Kayseri, TÜRKİYE

Grup Sergileri

2016

Genç Etki 22 Sergisi, Kav Genç Sanat Galerisi, 23 Mart-16 Nisan 2016, Ankara, TÜRKİYE

2014

Genç Etki 9 Sergisi, Kav Genç Sanat Galerisi, 8 Ocak-1 Şubat 2014, Ankara, TÜRKİYE

2013

Pınar Baklan Önal – Nizam Orçun Önal “Differences – Intersections” Seramik Sergisi, Wrocław Güzel Sanatlar Akademisi, 2. Kat, 19 – 21 Traugutta, Wrocław, POLONYA, 22/05/2013 – 29/05/2013

Ödüller

2017

3. Uluslar Arası Cluj Seramik Bienali Mansiyon Ödülü, 12 Ekim-26 Kasım 2017, Cluj, Napoca, ROMANYA

2014

5. Uluslararası Gizem Frit Seramik Yarışması Mansiyon Ödülü, Sakarya Üniversitesi, 25-26 Kasım 2014, Sakarya, TÜRKİYE

2013

Polonya Hükümeti Araştırma Bursu (3 Ay), Milli Eğitim Bakanlığı Yabancı Hükümet Bursu, Mart - Mayıs 2013

2012

* "3. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması Refsan Teşvik Ödülü", Uşak Üniversitesi, Nisan 2012, Uşak, TÜRKİYE

* "12. Altın Testi Seramik Yarışması Birincilik (Gündüz Hekimgil) Ödülü", İzmir Rotary Klübü, Nisan 2012, İzmir, TÜRKİYE

2011

"2. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması, Uşak Sanayi ve Ticaret Odası Teşvik Ödülü", Uşak Üniversitesi, Nisan 2011, Uşak, TÜRKİYE

2010

"7. Uluslararası Muammer Çakı Seramik Yarışması Başak Çatı & Cephe Sistemleri Özel Ödülü", Anadolu Üniversitesi, Aralık 2010, Eskişehir, TÜRKİYE

2009

7. Uluslararası Avanos Uygulamalı Seramik Sempozyumu "Gelenekselden Çağdaş" Seramik Yarışması Birincilik Ödülü - Japonya Eğitim Gezisi, İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı Kapadokya MYO, Ekim 2009, Avanos, Nevşehir, TÜRKİYE

2007

"İhsan Doğramacı Üstün Başarı Ödülü", Hacettepe Üniversitesi, Haziran 2007, Ankara

Son Yıllardan Seçilmiş Karma Sergiler

2018

* 2. Vounous Uluslar Arası Pişmiş Toprak Sempozyumu Sergisi, 23-30 Kasım 2018, Bedesten, Lefkoşa, KKTC

* Martinsons Award Uluslar Arası Jürili Seramik Segisi, 6 Temmuz – 9 Eylül 2018, Daugavpils, LETONYA

* Bond Klay Ceramic VI – 6. Uluslar Arası Çağdaş Seramik Sanatı Sempozyumu, Melting Pot Sergisi, 21-28 Ağustos 2018, Buriram Rajabhat Üniversitesi, Buriram, TAYLAND

* Cucuteni Uluslar Arası Sanat Sempozyumu Sergisi, 4-18 Ağustos 2018, ROMANYA

* “Sarsılan İmge”, Karma Sergi, 6 Haziran – 26 Ağustos 2018, Pera Müzesi, İSTANBUL

* MICAS Maramureş Uluslar Arası Seramik Sanatı Sempozyumu Sergisi, 13 Mayıs 2018, Baia Mare, ROMANYA

* Ceramini, II. Uluslar Arası Çağdaş Seramik Sergisi, 11-30 Nisan 2018, Abant İzzet Baysal Üniversitesi GSF Sergi Salonu, BOLU

2017

* 3. Uluslar Arası Cluj Seramik Bienali Best of 2017 Sergisi, 13 Aralık 2017 – 6 Ocak 2018, Galeria Galatea, Bükreş, ROMANYA

* 3. Uluslar Arası Cluj Seramik Bienali Sergisi, 12 Ekim-26 Kasım 2017, Cluj, Napoca, ROMANYA

* 7. Uluslar Arası Seramik Sempozyumu Sergisi, 6-16 Eylül 2017, Sidi Kacem Jelizi Ulusal Seramik Sanatı Merkezi, TUNUS

* Uluslar Arası Odun Pişirimli Seramik Sempozyumu Sergisi, 1-20 Ağustos 2017, Gavrilov Yam, RUSYA

* 4. İstanbul Seramik Sanatı Günleri Sergisi, 18 Mayıs-8 Haziran 2017, Taksim Cumhuriyet Sanat Galerisi Maskem, İSTANBUL

* Büyük Efes Sanat Günleri, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Standı, Katılımcı ve Stant Sergi Sorumlusu, 23-25 Şubat 2017, Swiss Otel Büyük Efes, İZMİR

* Modern Classics Focus: Vessel Ceramic Competition Exhibition, 23 Eylül 2016 – 28 Şubat 2017, Keramikmuseum, Westerwald, ALMANYA

2016

*3. İstanbul Seramik Sanatı Günleri Hacettepe Üniversitesi Sergisi, 16 Mayıs – 6 Haziran 2016, Cemal Reşit Rey Kongre Merkezi, İSTANBUL

* “Bir-lik-te” Seramik Sergisi, 09 Ocak – 31 Ocak 2016, D’Art Galeri, İSTANBUL

* Büyük Efes Sanat Günleri, Erciyes Üniversitesi Katılımcısı, 19-21 Şubat 2016, Swiss Otel Büyük Efes, İZMİR

2015

* 6. Uluslar Arası Egeart Genç Sanat Yarışması Sergisi, “Dinamik Algı”, 4-11 Aralık 2015, İZMİR

* 9. UAUSS (Uluslar Arası Avanos Uygulamalı Seramik Sempozyumu) Karma Sergisi, 16 - 25 Ekim 2015, Hacı Nuri Bey Konağı, Avanos, NEVŞEHİR

* Uluslar arası Seramik Sanatı Sempozyumu "Ceramic Laboratory" Açılış ve Kapanış Sergisi, 18 - 29 Ağustos 2015, Mark Rothko Art Center, Daugavpils, LETONYA

* Summer Wind 2015 Seramik Sergisi, 16 Temmuz – 16 Ağustos 2015, Art 212 Kültür ve Sanat Platformu, BODRUM

*"İlgeç" Uluslararası Plastik Sanatlar Karma Sergisi, Beylerbeyi Sarayı Tünel Galeri, 16 – 27 Haziran 2015, İSTANBUL

*2. Seramik Sanatı Eğitimi Konferansı "Kuşaklar" Seramik Sergisi, 17 – 26 Haziran 2015, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, ÇANAKKALE

* Dinamo II Sergisi, 27 Mayıs – 6 Temmuz 2015, Büyük Efes Sanat Kordon 1 Salonu Swiss Otel, İZİR

*Art Ankara / Çağdaş Sanat Fuarı, SEDER Katılımcısı, ATO Congressium Kongre ve Sergi Sarayı, 11-15 Mart 2015, ANKARA

*Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Öğretim Elemanları Ve Lisansüstü Öğrencileri Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, 20-31 Mart 2015, ANKARA

2014

* Kav Genç Sanat “Küçük İşler 3” Karma Sergisi, 17 Aralık 2014 – 3 Ocak 2015, ANKARA

* Seres’14, III. Uluslar arası Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Kongresi 3. Uluslararası Jürili Seramik ve Cam Sergisi, 15-17 Ekim 2014, ESKİŞEHİR

*1. Seramik Sanatı Eğitimi Konferansı “Miras Seramik Sergisi”, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, 18-19 Eylül 2014, BİLECİK

* “Günbegün” Seramik Sergisi, 12 Eylül – 11 Ekim 2014, Galeri Soyut, ANKARA

* Uluslar Arası Seder Sergisi, 3. World Conference on Design, Arts and Education, 02 – 03 Mayıs 2014, Dubrovnik, HIRVATİSTAN

2013

* Genç Kuşak Sergisi II, Kav Genç Sanat Galerisi, 02 Ekim – 02 Kasım 2013, ANKARA

* “Yine, Yeni, Kıyıda...” EgeArt Sanat Günleri EgeArt Genç Sanat Yarışma Sergisi, 06 – 15 Aralık 2013, İZMİR

2012

* 3. Uluslararası Gizem Frit Seramik Yarışması Sergisi, 20 Aralık 2012, SAKARYA

* İzmir Rotary Kulübü 12. Altın Testi Seramik Yarışması Sergisi, 28 Mart-10 Nisan 2012, İZMİR

Seçilmiş Sempozyum / Bienal / Kongre / Sunum / Proje Katılımları

2018

* 2. Vounous Uluslar Arası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Davetli Sanatçı 3-14 Eylül 2018, Çatalköy, KKTC

* Bond Klay Ceramic VI – 6. Uluslar Arası Çağdaş Seramik Sanatı Sempozyumu, Davetli Sanatçı, 21-28 Ağustos 2018, Buriram Rajabhat Üniversitesi, Buriram, TAYLAND

* Cucuteni Uluslar Arası Sanat Sempozyumu, Davetli Sanatçı, 4-18 Ağustos 2018, ROMANYA

* MICAS Maramureş Uluslar Arası Seramik Sanatı Sempozyumu, Davetli Sanatçı, 28 Nisan - 13 Mayıs 2018, Baia Mare, ROMANYA

* Yingge Seramik Müzesi Artist Residency Programı Davetli Sanatçı, 5 Ocak - 16 Şubat 2018, Yingge, New Taipei City, TAYVAN

2017

* 3. Uluslar Arası Cluj Seramik Bienali, Katılımcı Sanatçı, 12 Ekim-26 Kasım 2017, Cluj, Napoca, ROMANYA

* 4. Uluslar Arası Kuşadası Mehmet Nuri Göçen Seramik Çalıştayı, Davetli Sanatçı, 24 Eylül-4 Ekim 2017, Old Town Tanneries, KUŞADASI

* 7. Uluslar Arası Seramik Sempozyumu, Davetli Sanatçı, 6-16 Eylül 2017, Sidi Kacem Jelizi Ulusal Seramik Sanatı Merkezi, TUNUS

* Uluslar Arası Odun Pişirimli Seramik Sempozyumu, Katılımcı Sanatçı, 1-20 Ağustos 2017, Gavrilov Yam, RUSYA

* Tamamlanmış Bilimsel Araştırma Projesi (NAP), Felahiye Kaoleni İle Üretilen Seramik Bünyeler Üzerinde Sırlı Dekor Uygulamaları, Proje Araştırmacısı, 5 Haziran 2014 – 9 Ağustos 2017, Erciyes Üniversitesi, KAYSERİ

2016

*11. Contemporary İstanbul Sanat Fuarı, D'Art Galeri Sanatçısı, 3-6 Kasım 2016, Lütfi Kırdar Uluslar Arası Kongre ve Sergi Sarayı, İSTANBUL

*Bodrum Sağlık Vakfı 4. Erkan Dülgeroğlu Seramik Çalıştayı, Davetli Sanatçı, 8 – 11 Kasım 2016, BODRUM

* 3. Mehmet Nuri Göçen Seramik Çalıştayı, Davetli Sanatçı, 24 Eylül – 3 Ekim 2016, Old Town Tanneries, KUŞADASI

* 52. Uluslararası Seramik ve Heykel Sempozyumu Boleslawiec, Katılımcı Sanatçı, 18 Ağustos – 10 Eylül 2016, Boleslawiec, POLONYA

* Erciyes Sanat Günleri Sırüstü Seramik Çalıştayı, Çalıştay Yürütücüsü, 18 Mayıs 2016, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, KAYSERİ

2015

* 9. UAUSS (Uluslar Arası Avanos Uygulamalı Seramik Sempozyumu) Düzenleme Kurulu Üyesi, 16 - 25 Ekim 2015, Avanos, NEVŞEHİR

* Uluslar arası Seramik Sanatı Sempozyumu "Ceramic Laboratory", Katılımcı Sanatçı, 17-30 Ağustos 2015, Daugavpils, LETONYA

*Soda Pişirim Çalıştayı, Düzenleme Kurulu Üyesi ve Katılımcı, 9 – 10 Mayıs 2015, Avanos, NEVŞEHİR

2014

* Seres'14, III. Uluslararası Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Kongresi, Uluslar arası Jürili Sergi Katılımı ve Poster Bildiri Sunumu, 15-17 Ekim 2014, ESKİŞEHİR

* 1. Uluslar arası Ayia Irini Terracotta Sempozyumu, Davetli Sanatçı, 8-22 Eylül 2014, Girne, KKTC

* 3. World Conference on Design, Arts and Education , Mayıs 2014, Dubrovnik, HIRVATİSTAN

*4. Uluslararası Gölcük Seramik Sempozyumu, Davetli Sanatçı, 21-30 Mayıs 2014, Kocaeli, TÜRKİYE

2013

* Sunum: “Artist Talk: Two Ceramic Artists From Turkey, Pınar Baklan Önal – Nizam Orçun Önal” Wrocław Güzel Sanatlar Akademisi, 319. Salon, 19 – 21 Traugutta, Wrocław, POLONYA, 16/05/2013

Hakemli Dergilerde, Kongre/Sempozyum Bildiri Kitaplarında Yer Alan Yayınlar ve Bildiri Sunumları

* Önal N.O., Baklan Önal P., "AVANOS ÇÖMLEKÇİLİĞİNDE AJUR TEKNİĞİ", ERCİYES SANAT, ss.23-36, 2015

* Önal N.O., Baklan Önal P., "A Ceramic Art Center With A Very Unique And Specific Tradition: “Boleslawiec”, Global Journal on Humanites & Social Sciences, Sayı.1, no.1, ss.362-366, 2015

* Baklan Önal P., Önal N.O., "Approaches of development of materials specific to the artwork in ceramic art", Global Journal on Humanities and Social Science, Sayı.1, no.1, ss.354-361, 2015

* “Investigation Of Use Of Kayseri Felahiye Kaolin In Ceramic Glazes” Başlıklı Poster Bildiri Sunumu (İlk Yazar), Seres’14, III. Uluslararası Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Kongresi, 15-17 Ekim 2014, ESKİŞEHİR

* “Investigation On The Use Of Avanos Red Clay As Colorant In Ceramic Glaze” Başlıklı Poster Bildiri Sunumu (İkinci Yazar), Seres’14, III. Uluslararası Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Kongresi, 15-17 Ekim 2014, ESKİŞEHİR

* “Op-Art and Personal Practices in Contemporary Ceramic Art”, Procedia - Social and Behavioral Sciences, Volume 51, pp.655 - 661, 2012, Doi number: 10.1016/j.sbspro.2012.08.219) World Conference on Design, Arts and Education –DAE 2012, May 2012, ANTALYA

Bilimsel Dernek, Organizasyon ve Kuruluşlardaki Üyelikler

Türk Seramik Derneği, Üye, 16.09.2009 - Devam Ediyor

Seramik Sanatı Eğitimi ve Değişimi Derneği, Üye, 11.03.2015 - Devam Ediyor

Sanat Eğitimi Derneği, Üye, 05.03.2015 - Devam Ediyor

EK 1. Orijinallik Raporu



Dijital Makbuz

Bu makbuz ödevinizin Turnitin'e ulaştığını bildirmektedir. Gönderiminize dair bilgiler şöyledir:

Gönderinizin ilk sayfası aşağıda gönderilmektedir.

Gönderen: Pinar Baklan Önal
Ödev başlığı: SANATTA MALZEMENİN YARATIM...
Gönderi Başlığı: SANATTA MALZEMENİN YARATIM...
Dosya adı: PINAR_BAKLAN_NAL_TEZ_2018_k..
Dosya boyutu: 3.98M
Sayfa sayısı: 156
Kelime sayısı: 33,956
Karakter sayısı: 244,322
Gönderim Tarihi: 07-Ara-2018 08:43PM (UTC+0300)
Gönderim Numarası: 1052772570



SANATTA MALZEMENİN YARATIM SÜRECİNDEKİ ROLÜ VE SERAMİK SANATINDA ESERE ÖZEL BÜNYE KULLANIMI

ORIJINALLIK RAPORU

%**5**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**4**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%**2**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

www.msxlabs.org

İnternet Kaynağı

<%**1**

2

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

3

gsf.sakarya.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

4

e-dergi.atauni.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

5

www.catider.org.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

6

www.frmez.org

İnternet Kaynağı

<%**1**

7

sanatvetasarim.gazi.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

8

www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

9	KAVUKÇU, Mehmet. "Resimsel Mekandan Gerçek Mekana Objenin Seyri", Atatürk Üniversitesi, 2006. Yayın	<% 1
10	ees2015.mehmetakif.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
11	www.tate.org.uk İnternet Kaynağı	<% 1
12	www.serfed.com İnternet Kaynağı	<% 1
13	izlekler.com İnternet Kaynağı	<% 1
14	nardus.mpn.gov.rs İnternet Kaynağı	<% 1
15	gazideilkyaz.editboard.com İnternet Kaynağı	<% 1
16	ATASEVEN, Olcay. "HEYKELİN ÇEVRESEL SERÜVENİ1", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2016. Yayın	<% 1
17	www.idildergisi.com İnternet Kaynağı	<% 1
18	egeart.ege.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

19

Submitted to The University of Manchester

Öğrenci Ödevi

<% 1

20

Submitted to Altinbas University

Öğrenci Ödevi

<% 1

21

puertasalaimaginacion.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

22

tojdac.org

İnternet Kaynağı

<% 1

23

www.universite-toplum.org

İnternet Kaynağı

<% 1

24

tr.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

25

media.wix.com

İnternet Kaynağı

<% 1

26

Submitted to University of Melbourne

Öğrenci Ödevi

<% 1

27

dergipark.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

28

judycollischan.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

29

b-audio.si

İnternet Kaynağı

<% 1

30

earsiv.anadolu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

31

pastexhibitions.guggenheim.org

İnternet Kaynağı

<% 1

32

Submitted to VHS Virtual High School

Öğrenci Ödevi

<% 1

33

Submitted to Marmara University

Öğrenci Ödevi

<% 1

34

www.tojdac.org

İnternet Kaynağı

<% 1

35

gorselsanatlar.org

İnternet Kaynağı

<% 1

36

dergipark.ulakbim.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

37

www.theseus.fi

İnternet Kaynağı

<% 1

38

Submitted to Canakkale Onsekiz Mart
University

Öğrenci Ödevi

<% 1

39

Submitted to Anadolu University

Öğrenci Ödevi

<% 1

40

budamimarolmakicin.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

nhlmrcn.blogspot.com

41

İnternet Kaynağı

<% 1

42

www.dergisanat.com

İnternet Kaynağı

<% 1

43

Merve Erguney. "DIGITALIZATION OF COMMUNICATION AND NEW MEDIA EDUCATION IN COMMUNICATION FACULTIES", Ulakbilge Dergisi, 2017

Yayın

<% 1

44

YILMAZ, Burhan. "ATIK NESNEDEN SANAT YAPITINA MALZEMENİN DÖNÜŞÜMÜ", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2015.

Yayın

<% 1

45

www.ticaret.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

46

mp355.webpark.pl

İnternet Kaynağı

<% 1

47

www.artcalifornia.net

İnternet Kaynağı

<% 1

48

coulldoworse.me

İnternet Kaynağı

<% 1

49

www.kampushaber.org

İnternet Kaynağı

<% 1

aves.erciyes.edu.tr

50

İnternet Kaynağı

<% 1

51

oss.adm.ntu.edu.sg

İnternet Kaynağı

<% 1

52

media.guggenheim.org

İnternet Kaynağı

<% 1

53

es.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% 1

54

talesofaredclayrambler.libsyn.com

İnternet Kaynağı

<% 1

55

en.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

56

all-art.org

İnternet Kaynağı

<% 1

57

www.ilkogretim-online.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

Alıntılarını çıkart

üzerinde

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde