

Nesne, Sanatçı ve Seramik Sanatı İlişkisi

Nazan SÖNMEZ

*Doç.,
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Öğretim Üyesi*

İnsan doğal veya yapay, canlı ya da cansız nesnelere kuşatılmış bir dünyada yaşamak durumundadır. Sürekli etkileşim içinde bulunduğu bu çevre, yaratma çabası içindeki insana yani sanatçıya zengin, tükenmez bir kaynak oluşturur. Dolayısıyla insanın çevresi ile olan bu ilişkisi, sanat yapıtının da varoluş nedenidir.

Plastik sanat dallarında varoluşun koşulu olan “nesne” Türk Dil Kurumu’nun yayınladığı Türkçe Sözlüğe göre (1969); belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi, maddesi olan, her türlü cansız varlık, şey, objedir. Ayrıca öznenin dışında kalan her konuyu kapsar. Ancak sanat eserinde yer alırken hem sanatçının hem de içinde yaşanan çağın nesne kavrayışına göre farklılıklar gösterir. Bu nedenle Marcel Proust’un dediği gibi “Yalnız sanat iledir ki tek bir dünyayı göreceğimiz yerde onun çoğaldığını ve ne kadar yaratan sanatçı varsa birbirinden farklı o kadar dünya görürüz” (Yetkin, 1979:23).

Tunalı, “nesne, sanat eserinin olduğu gibi bilginin de koşuludur” ifadesini kullanmıştır. “Her bilgi bir suje-obje ilgisine dayanır. Bilginin suje-obje ilgisi içinde ortaya çıkması, sujenin objeyi belli bir perspektif altında kavraması, onu yorumlaması demektir. Her bilgi her yargı bir obje bir varlık yorumunu ifade eder” (Tunalı, 1983:13) diyerek estetik alanında da aynı özne-nesne ilgisini vurgular.

"Sanatçı sujesi ağaç dediğimiz objeyi tuvale geçirirken, gördüğü, kavradığı yani yorumladığı ağacı tuvale geçirecektir. Tuvalde gördüğümüz ağaç o hal-

de sanatçının gördüğü yorumladığı ağaçtır. Bu görme bu yorumlama subjektiftir ve özgür bir yorumlama olduğu için bazen tuval üzerinde yorumlanmış olan objeyi tanıyamayız bile. İşte bu anlamda her estetik obje, her tek tek sanat yapıtı, bu ister plastik bir figür, isterse bir edebiyat yapıtı olsun belli bir obje hakkında bir yorumdur. Ve her sanat yapıtı, bir estetik obje olarak yorumlanmış bir varlığı ifade eder" (Tunalı, 1983:19)

Aynı nesneyi veya doğa parçasını konu alan, farklı sanatçıların farklı ifade biçimlerine yönelişleri, nesne ve doğa kavrayışlarının başka başka olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yalnız sanatçılar için değil, içinde yaşanan farklı dönemler için de geçerlidir. Sanat yapıtında yer alan nesne ve doğa, sanatçının ve dönemin varlık yorumunun bir aktarımıdır. Bir sanat anlayışı ile, bu anlayışın içinde bulunduğu dönemin felsefi görüşleri arasında yadsınamaz bir bağ vardır. Özellikle resim, heykel, seramik gibi plastik sanatlarda nesne yorumu ve kavrayışı bu farklılığın temelidir. Bu düşünce doğrultusunda sanat yapıtlarında yer alan nesne yorumlarını kısaca gözden geçirecek olursak; Aydınlanma Çağının başlangıcı olan Rönesans'da sanatçı nesnelere bilimsel bir gözle belli bir kompozisyon anlayışına göre modle ederek ölümsüzleştirirken, Klasisist Dönem'de konunun işleniş biçimini ön plana çıkarmış ve Antik Dönem Sanatına öykünmeyi yeğlemiştir.

İlk bağımsız sanat olan Romantizm'de sanatçı doğayı ve nesneyi kesin olarak ihmal etmemiş ancak cesur bir palet ile dinamik bir biçim anlayışı içinde onu kendi sınırsız ve zengin tasarımları için kullanmıştır. Delacroix "Doğa, ressamın, eleştirerek ve seçerek kullanacağı bir sözlüktür, resmi yaratan bizim tasarımlarımızdır" (Turani, 1974:49) demekte ve geleneğe karşı bireyin çıkışını vurgulamaktadır. Bu karşı çıkış, giderek soyut sanat anlayışına varacak olan çağdaş anlamda bir soyutlama sürecinin başlangıcının ilk işaretleridir. Empresyonist anlayış doğrultusunda bilimsel çalışmalar sonucu ışığın yapısının çözümlenmesi ile ya da başka bir deyişle parçalanmasıyla meydana gelen yedi renk, "nesne biçiminin parçalanarak anlatılmasını ve nesnenin katı sınırlarının dağılmasını" (Turani, 1974) sağlamıştır. Bu dönemde sanatta nesnenin yerini yeni renk sistemi ve ışığın parçalanarak dağılımı almış ve sanat objesi bu sisteme göre biçimlenmiştir. Duyularla kavranan nesnenin ve doğanın anlık izlenimlerinin gelip, geçen kalıcı olmayan durumlarının ışık ve renk ile ifade edilmesinin sonucunda ortaya çıkan subjektif bir gerçekliktir. Doğaya bağlı duyusal kavrayışla biçimlenen sanat yaklaşımı, Rönesans'tan bu yana Avrupa sanatında bu mantıkla hareket etmiştir. 20. yüzyıla girerken objektif gerçeklik yerini subjektif gerçeklik anlayışına terketmiş, nesnelere ve dünyanın algılanmasında ağırlık noktası nesneden, nesneyi kavrayan bireye kaymıştır. Paul Klea'nın de vurguladığı gibi sanat görülen şeyleri tekrarlamaktan vazgeçip tersine görünür kılmıştır. (Tunalı, 1983). Görünür kılınacak şeyler duyularla kavranan nesnelere değil,

onların anlamlarıdır. Nesnelerin soyut düşünsel varlıklarıdır. Bu tavır yeni bir nesne-sanatçı ilişkiyi başlattığı için önemlidir. Bu noktada C zanne'nin düşünceleri ve üstlendiği rol gözden kaçırılmamalıdır. C zanne içinde yaşadığı dönemin sanat istemini yakından kavramıştır. izlenimci bir deneyimden geçmiş olmakla beraber nesnenin yapısını bu denli işığa bağlı olarak bozan Empresyonizm'e tepki göstermiştir. Salt görsel duyarlığa sahip olmanın yeterli olmayacağına, anlık izlenimlerin hızla gelip geçtiğine inanmış, nesnelere temel özellikleriyle kalıcı bir şekilde yansıtmayı amaçlamıştır. C zanne bu konuda "Doğa her zaman aynı kalır; ama doğadan edindiğimiz izlenimler sürekli olarak değişir. Çevremizde yer alan herhangi bir nesneye yeneden baktığımızda bir an önce olduğu gibi göremeyiz. Sanatımız bütün bu değişmelerin dış görünüşünü vermek zorunda olduğu kadar süreklilik duygumunu da taşımalıdır. Resimde göz ve beyin olmak üzere iki  ge vardır ve bunlar birbirlerinin çalışmasına katkıda bulunurlar. Biz her ikisinin ortak gelişimi için çalışmalı; ancak bunu ressamca bir tavırla yapmalıyız. Başka bir değişle önce gözlerimiz aracılığıyla doğayı oluşturan nesnelere bakıp, sonra beynimizde düzenli duyular mantığıyla bunları ifade etme yollarını aramalıyız" (S rullaz, 1983: 72). Ve Emile Bernard'a yazdığı mektupta "Doğayı silindir koni ve k re gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanını bir merkez noktasına götürsün" (Tunalı, 1983: 138) diyerek doğanın görünen bir dünya, duyularla kavranan bir dünya olmaktan çıkarılıp düşünülen, kurgulanan soyut bir dünya olması gerektiğini vurgulamaktadır.

Bu yaklaşım doğa ve nesnelerin optik gerçeğinin değişmesini içerdiği için önemlidir. Sanatı yeni bir biçim vermeye götürür ki başta K bizim olmak üzere çağımız sanatı bu temel düşünce ve anlayış üzerine kuruludur. Bu konuda Kandinsky şöyle demiştir; "İnsan çevresinden vazgeçemez, ama o objeden nasıl kurtulacağını da bilemez" (Kandinsky, 1985).

19. yüzyılın sonlarından bu yana süratle gelişen endüstri ve teknolojinin bireyi baskı altına alması ve aklın egemen olduğu bu gelişmeler sonucunda sanatçının sığnağı bilinçaltı olmuştur. Çağımızda yaşayan sanatçı için insanın yani kendisinin ruhsal gerçeği ön planda yer almıştır.

Sanatçının yukarıda saydığımız baskılar sonucunda, kendi iç evrenine dönüşü ile Sigmund Freud'un psikanalist çalışmaları hemen hemen aynı döneme denk düşmektedir. Freud'un "bilinçaltının bir mikro evren olduğunu kabul ettirmesi, pozitivizmin yaşamdan kovmaya çalıştığı rüya, lirizm, gizem, ie dönük sessizlik, ruhsal yaşamın sonsuz ve subjektif gerçekleri" (Turani, 1974:114) olarak sanat yapıtında yerini almıştır. Bireyselleşme çabası sonucundaki ie kapanış, geleneksel optik biçim yerini psikolojik ve akla dayalı tasarımlara terketmiştir.

Ekspresyonizm'de nesnenin sanatçıda uyandırdığı iç gerçeklik dışavurulurken Sembolizm ve Sürrealizm'de ya başka birşeyin göstereni (sembolü) olmuş ya da gerçek yaşamda olması mümkün olmayacak gerçek dışı bir biçimde biraraya getirilmişlerdir. Kübist sanatçı nesnelerin biçimsel analizini yapıp, onu farklı zaman ve mekan boyutunda algılamış, montaj sanatında ise yeniden kurgulanıp birleştirilen parçalar gerçek fonksiyonlarından uzaklaştırılmışlardır. Sanatçı nesnenin sanat objesi olabilmesi için onu gerçek fonksiyonundan uzaklaştırmış, arkasındaki kavramı ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Pop-Art, Op-Art gibi sanat akımları ileri teknolojinin ürünü olan malzemelerin yanında günlük işlevi olan kullanım nesnelerini de işlevlerinden uzaklaştırarak sanat nesnesine dönüştürmüş, ona kendi görüş açıları doğrultusunda anlam yüklemişlerdir. İşlevin seramik ile olan yakınlığı önemli olduğundan ileride tekrar ele alınacaktır.

Bu arada nesneyi reddeden eğilimleri unutmamak gerekmektedir. Kandinsky bu konudaki görüşünü şöyle açıklar ; "İnsan çevresinden vazgeçemez, ama o objeden nasıl kurtulacağını da bilemez. Bu benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü günümüz resminde ve yarının resminde ana sorun budur" (Kandinsky 1981). Malevich'in de sanatta her türlü gerçeklikten ve nesnellikten kaçınması yine de bir nesne düşüncesi taşıdığını ve onu sanatında yok etmeyi amaçladığını gösterir. Sonuç olarak düşüncede veya görsel olarak yok sayılsa da nesnelere sanatçılara varlıklarını duyurabilmişlerdir.

Kil, insanoğlunun varolduğundan bu yana gereksinimleri doğrultusunda biçimlendirip kullandığı bir malzemedir. Seramik çalışmalarının ana malzemesi olan kil, geçmişle olan ilişkimizi devam ettirerek gelişen teknoloji ile ihtiyaçlarımıza yaşadığımız çağda da cevap vermeye devam etmektedir. İnsanoğlu önceleri yiyecek ve içecekleri saklamak üzere biçimlendirip, pişirerek dayanıklılık kazandırdığı bu malzemeyi zamanla surlayıp renklendirerek görsel açıdan da zenginleştirmiştir. "Tarihsel süreçte seramik alanındaki gelişmeler geniş bir perspektif içinde olmuştur. Her coğrafi bölge kendi biçimini ve bezemesini en ilkel kullanım eşyasından sanat eserine uzanan bir çizgide yaratmıştır" (Özgündoğdu, 2000: 6). Bu perspektif, Sümer ve Hititler'in kil tabletlerinden, Anadolu ve Mezopotamya'nın tanrı heykellerine, Yunan ve Roma Dönemi vazolarına, Selçuklu ve Osmanlı çini sanatındaki renk (sır) ve form zenginliğine kadar uzanmaktadır. Bunlardan da anlaşılacağı üzere seramiğin önceleri işlevsel ve geleneksel niteliği ön plandadır. Kendini "Sanat Seramiği" olarak 20. yüzyıl içerisinde kabul ettirmesi diğer plastik sanat dallarına göre yeni bir disiplin olarak nitelendirilmesinin nedenidir.

"Sanat Seramiği" olarak adlandırılan bu çalışmalar heykel sanatının biçim ve içeriğinin yanında resim sanatının renk ögesini de bünyesinde barındırmak-

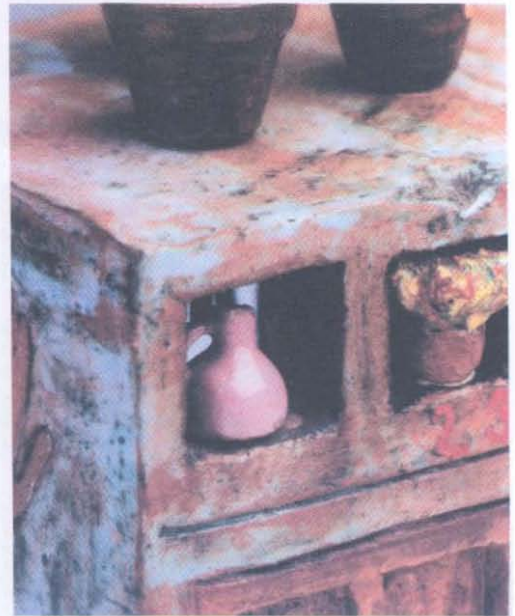
tadır. Sanat yapıtı olarak bir yaratıcısı vardır. Bu sanatçı doğal olarak yapıtını oluştururken nesnelere yukarıda sözünü ettiğimiz ilişkiler içerisindedir. Kişilik yapısı ile dünyaya bakış açısı yapıtının biçimini oluşturmasına, başka bir deyişle nesnelere algılamasına yardımcı olacaktır. Zengin bir süsleme geleneğine ve işlev mirasına sahip olan seramik Beral Madra'nın¹ vurguladığı gibi; sanatçıyı işlevsellik ve kavramsallık arasında seçim yapmaya zorlayan bir malzemedir. Eğer sanatçı orta yolu seçip seramik sanatının dekoratif ve güzel sanatlar yönüyle çalışırsa sonuç daha az doyurucudur. Seramik Sanatının "Sanat" kimliğine kavuşması ancak geleneksel yaklaşımlardan sıyrılarak mümkün olacaktır ve diğer sanat dallarında olduğu gibi sorun özgünlük ve yaratıcılık sorunudur. Başka bir deyişle seramik sanatçısı ile karşısında durduğu nesnelere arasındaki ilişki sorunudur.



Resim-1

Çağdaş Türk Seramik Sanatı'nda sanatçıların bir kısmı konu olarak doğal nesnelere tercih ederken diğerleri soyut formlara yönelmektedir ve bu sanatçılardan bazıları zaman zaman kullanım nesnelere yapıtlarında cesaretle yer vermektedir. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğünde "Bir nesne veya kimsenin gördüğü iş; iş görme yetisi, görev, fonksiyon" olarak tanımlanan işlev, seramik malzeme ile çalışan "seramik sanatçısı" için konu olarak yapıtta yer aldığı bir tehlike oluşturabilecektir. Çünkü yukarıda sözü edildiği gibi sanatçısını seçim yapmaya zorlayabilmekte ve sanat yapıtında "işlevsel nesne" olarak yer aldığı "işlev" ön plana çıkabilmektedir. Peki yaptığı görevi nesnesinden sıyrıp ona yeni bir anlam yüklemek olanaklı mıdır? Türkiye'de seramik sanatçıları işlevi olan nesnelere yapıtlarında nasıl yer vermektedirler? Bu konuya açıklık getirmek için zaman zaman bu nesnelere çalışan seramik sanatçıların bazılarının yapıtlarını irdelemek yararlı olacaktır.

Resim-2



Türkiye'de Seramik Sanatının tanınıp kavranmasına önemli katkılarda bulunmuş olan Füreye Koral, Tansuğ'a göre "Seramik işlerine bir hobi olarak başlamış, fakat geçen süre içinde teknik araştırma-

1 Yard.Doç.Kemal ULUDAĞ'ın, 1998 yılında Plastik Sanatlar Dergisinde yayınlanmış olan "Seramik Sanatında Kimlik Sorunu" başlıklı makalesi.

Resim-3



Resim-4



Resim-5



Resim-6



larının yanı sıra, "form" deneylerini artırarak öbür seramik sanatçılarına örnek olan bir gelişme içine girmiştir" (Tansuğ, 1986: 339). Bu çalışma kapsamında bizi ilgilendiren porselen yapımına kadar uzanan sır ve pişirme teknikleri ile oluşturduğu objelerdir. Örnekte görülen seramik küplerden oluşan "Bir Mahalle" adlı çalışmasında kullanıma yönelik bir nesne olan ev konusunu ele almış, birkaç tanesini bir araya getirerek her bir biçimi ev kavramını yükleyebileceği sembollerle donatmıştır (Resim1). Her küpte yer alan farklı bir sembol evin başka bir özelliğini ifade etmektedir. Bir arada oldukları zaman anlam giderek güç kazanmaktadır. Bunlar çatıya tünemiş güvercinler, baca, masanın üzerinde yer alan çiçek saksıları, pencere, kapı yani yuva kavramını vurgulayan sembollerdir. Burada anlatılmak istenen ev aracılığı ile bu kavramlardır (Resim 2). Hamiye Çolakoğlu da kahve değirmenine buna benzer bir anlam yüklemektedir, ancak yöntemi farklıdır (Resim 3). Koralları, semboller ile duygularını aktarırken Çolakoğlu bunu nesne seçiminde yapmakta, kahve ile dostluk duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Şişeleri ise şişe olmaktan çıkıp, her



biri farklı kişiliği olan insanları çağrıştırmakta, ince uzun, şiş karınlı, kısa veya tumbul insan tiplerini işaret etmektedir (Resim 4).

Alev Ebuziya ise işlevi olan nesnenin kendisini olduğu gibi kullanıp, onu sanat objesi düzeyine çıkarmayı başarmıştır (Resim 5). Tansuğ'a göre (1986) dikkati çekecek ölçüde olgunlaşmış çanakları Türk Seramik Sanatının doruk denebilecek niteliklerinden birini ortaya koymuş ve çanak onun elinde soyut, pür bir form niteliğine kavuşmuştur.

Beril Anılanmert'in ve Zehra Çobanlı'nın yapıtlarında da bu tür nesnelere sanatçıların görüşü doğrultusunda –az ya da çok– izlerini sürdürebilmektedir. Anılanmert'in soyut çalışmalarında kesilip kompoze edilen parçalar bir yandan formu tamamlarken diğer yandan geleneksel seramik anlayışına göndermeler yapmaktadır. Kesilerek, parçalanarak başkalaştırılan tabak formu onun çalışmalarında soyut seramik heykellere dönüşmüştür (Resim 6). Zehra Çobanlı'nın çalışmalarında ise durum biraz daha farklıdır. Çobanlı, nesnelere çoğaltarak ve çok sayıda bir araya getirerek düzenlemeler oluştur-

Resim-7 (solda)

Resim-8 (sağda)



Resim-9 (solda)

Resim-10 (sağda)



Resim-11

urken, onlara yeni anlamlar yüklemektedir (Resim 7). Bu çalışmalarda mono-krom renk özelliği resimsel etkiyi ve sırladığı kavramı güçlendirirken, üzerinde yer aldığı işlevsel nesneyi sanat nesnesine dönüştürmektedir. Jale Yılmazbaşar'ın çalışmasındaki figür, işlevi olan bir tabağın tuvalmiş gibi algılanmasına neden olmakta, izleyicide tabak yerine bir tuvale bakıyormuş hissi uyandırmaktadır. Burada bir yanılsama söz konusudur (Resim 8). Sevim Çizer "Korunamayan İnsan" ve "Torso" isimli çalışmalarında şimdiye kadar gördüğümüz süreci tersine

çevirmektedir. Yapıtların ismi; "organik bir nesne olan insan vücuduna aittir" göndermesi ise savaşta vücudu koruma işlevi olan zırhadır (Resim 9). "Torso" isimli çalışmasında da izleyici böyle bir duygu ile karşı karşıyadır. Çünkü insana ait gövde parçası öyle betimlenmiştir ki adeta madeni bir zırha dönüşmüştür (Resim 10).

Tüzüm Kızılcan'ın "Mezar Taşı" adlı yapıtları da işlevi olan bir nesneden yola çıkarak tinsel bir dünyaya göndermeler yapan çalışmalardır (Resim 11). Heykelsi bir yapıya sahip olan bu çalışmalarda yüklenen anlam maddi olmayan manevi bir dünyaya aittir ve yaşam-ölüm arasındaki çizgiyi vurgulamaktadır.

Diğer Plastik Sanatlarda olduğu gibi seramik sanatçısının da malzemesi kaçınılmaz olarak nesnelere. Çevresini kuşatan doğal veya yapay bu nesnelere sanatçıların yapıtlarında yaşamın bir yansıması olarak kendiliğinden yer alır ve dünya görüşü ile biçimlenir. İnsan yapımı işlevsel nesnenin ken-

disi olarak sanat yapıtında yer alışı Marcel Duchamp'tan günümüze farklı amaç ve görüşler doğrultusunda da olsa süregelmektedir. İşlevsel nesnenin diğer plastik sanat dallarında sanat objesi olarak kullanılması bir sorun yaratmazken seramik sanatı için sakıncalı olabilmektedir. Bunun nedeni seramiğin geçmişten günümüze uzanan serüveninde işlevselliğin önemli bir yer tutmasıdır. Buna karşın seramik sanatçıları zaman zaman bu nesnelere yapıtlarında cesaretle kullanmışlardır. Yukarıda vurgulanan sorunu kullandıkları nesneyi işlevinden sıyrıp ona yeni bir anlam yükleyerek başka bir deyişle dizge değiştirerek başarı ile gerçekleştirmektedirler.

KAYNAKÇA

- *KANDINSKY, Wassily "*Sanatta Manevîlik Üzerine*",Çev.Ahmet Necati Bigalı,Çevirmenin Kendi Yayınevi,İzmir, 1985
- *LYNTON, Nobert "*Moderu Sanatın Öyküsü*", Çev.Cevap Çapan, Sadi Öziş,Remzi Kitabevi, İstanbul,1982
- *ÖZGÜNDOĞDU, M.Doğan "*Özgün Seramik Tasarımlarla Şişe Formularının Yorumu*" San.Yet. Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2000
- *SERULLAZ, Maurice "*Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*", Çev.Devrim Erbil,Remzi Kitabevi, İstanbul,1983
- *"*Türkçe Sözlük*", Türk Dil Kurumu,Ankara,1969
- *TANSUĞ,Sezer "*Çağdaş Türk Sanatı*", Remzi kitabevi Yayınları, İstanbul, 1986
- *TUNALI, İsmail "*Felsefenin Işığında Moderu Resim*",Remzi Kitabevi, İstanbul,1983
- *TURANI, Adnan "*Çağdaş Sanat Felsefesi*", Varlık Yayınları,İstanbul, 1974
- *"*Resimde Geometri İşlenimleri-Sorunlar*", T.İş Bankası Kültür yayınları, I.Baskı, 1978
- *ULUDAĞ, Kemal "*Seramik Sanatında Kimlik Sorunu*", Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:33,1988
- *YETKİN, S, Kemal "*Estetik ve Ana Sorunları*", İnkılap ve Aka Basımevi, 1979