

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDAKİ FİGÜRATİF EĞİLİMLERİN
PLASTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Berna UĞUR

DANIŞMAN

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

MALATYA-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDAKİ
FİĞÜRATİF EĞİLİMLERİN PLASTİK AÇIDAN
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

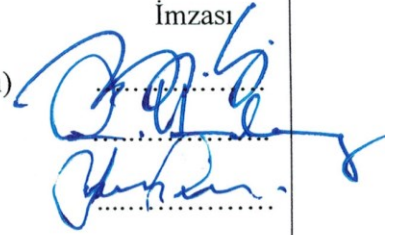
DANIŞMAN HAZIRLAYAN
Prof.Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Berna UĞUR

Jürimiz 26.07.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezi oybirliği ile başarılı bulunarak SERAMİK Anasanat, SERAMİK Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Ünvan Ad Soyadı

1. Prof.Dr.Yüksel GÖĞEBAKAN (Danışman/Jüri Başkanı)
2. Dr.Öğr.Üyesi Özdemir KARABAY (Üye)
3. Dr.Öğr.Üyesi H. Fazıl ERCAN (Üye)

İmzası



İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun
tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof.Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'ın danışmanlığında hazırlamış olduğum “Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Figüratif Eğilimlerin Plastik Açıdan İncelenmesi ” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek yardıma başvurmaksızın tarafımca yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada da, yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Berna UĞUR

ÖNSÖZ

Çalışmalarına yeniden başlamamı sağlayan ve desteğini esirgemedi, zamanını bana ayıran danışmanım Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Hocama sonsuz teşekkür ederim. Bu zorlu süreçte eşime ve çocuklarıma bana gösterdikleri sabır ve desteklerinden dolayı da teşekkürü bir borç bilirim.



ÖZET

UĞUR, Berna, Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Figüratif Eğilimlerin Plastik Açıdan İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019

Figür, insanın var oluşundan itibaren günümüze kadar gelen, resim ve heykel sanatının en önemli konularından biri olmuştur. Dolayısıyla figür, tarih öncesinden modern döneme kadar geçen süreçte birçok sanatsal alana konu olmuştur. Sanat tarihinde figür, anlatılan veya ortaya konan olayların çeşitliliği açısından son derece zengin bir durum arz etmektedir. Bu figürler, günlük gereksinimleri karşılamak için kullanılan çanaklara, kendilerini kötü güçlerden korumak için her evin köşesine konulan bir korunma eşyasına ya da bereketi temsilen yapılmış heykelciklere dönüşmüştür.

Figürü konu olarak ele alan sanat dallarından birisi de seramik sanatıdır. Seramik, teknik açıdan tanımlamak gerekirse, “çok yüksek sıcaklıkta pişirilmiş toprak” demektir. Uygarlık tarihi kadar bir uzun geçmişe sahip olan seramiklerin üzerine hayvan ve insan figürleri yoğun bir şekilde işlenmiştir. Bu figürlerin işlenmesi çağdaş seramik sanatında da devam etmiştir. Öyle ki, çağdaş seramik sanatının gelişmesinde bu figürlerin ifade biçimleri oldukça önemli rol oynamıştır.

Türkiye’de çağdaş seramik sanatının gelişimi Cumhuriyet’in ilanından sonra hızlanmıştır. Bu gelişimde yurtdışına eğitim için gönderilen seramik sanatçılarının ve batılı tarzda açılan okulların önemli katkısı olmuştur. Bunların yanında, çeşitli sanat akımlarından etkilenerek eserler üreten çok sayıda seramik sanatçısının da çağdaş Türk seramik sanatına katkısı yadsınamaz.

Yapılan bu çalışmada figürlerin seramik sanatında kullanımı tarihsel dönemler itibariyle kısaca anlatılmış ve Çağdaş Türk Seramik Sanatçılarının figürleri ele alış biçimleri ve üslupları değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Figür, Çağdaş Türk Seramik Sanatı

ABSTRACT

UĞUR, Berna, Examination of Figurative Trends in Contemporary Turkish Ceramic Art from Plastic Perspective, Master Thesis, Malatya, 2019

The figure has been one of the most important subjects of the art of painting and sculpture since human existence. Therefore, the figure has been taken as the subject of many fields in the period from prehistory to the modern period. In the history of art, figures are extremely rich in terms of the variety of events that are told or put forward. These figures turned into bowls used to meet daily needs, a protection item placed in the corner of each house to protect themselves from evil forces, or figurines made of blessings.

One of the branches of art that treats the figure as a subject is ceramic art. Certainly, ceramics means toprak terra cotta cooked at very high temperature gerekirse. Animal and human figures were intensively worked on the ceramics which have a long history as much as the history of civilization. The processing of these figures continued in contemporary ceramic art. So much so that the expression of these figures played an important role in the development of contemporary ceramic art.

After the proclamation of the Republic of Turkey has accelerated the development of contemporary ceramic art. The ceramic artists who were sent abroad for education and the schools opened in western style had an important role in this development. In addition, the contribution of many ceramic artists who are influenced by various art movements to contemporary Turkish ceramic art cannot be denied.

In this study, the usage of figures in ceramic art is briefly explained in terms of historical periods and the forms and styles of contemporary Turkish ceramic artists are evaluated.

Key Words: Ceramic, Figure, Contemporary Turkish Ceramic Art

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI.....	ii
ONUR SÖZÜ.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER DİZİNİ.....	x

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

1.FİĞÜR.....	4
1.1 Figürün Tanımı.....	4
1.2 Figüratif Sanat ve Non-Figüratif Sanat.....	7
1.3 Figürün Resim Sanatında Kullanılması.....	9
1.4 Figürün Heykel Sanatında Kullanılması.....	21

İKİNCİ BÖLÜM

2.SERAMİK SANATINDA FİĞÜR.....	25
2.1 Seramik ve Seramik Sanatı.....	25
2.2 Seramik Sanatında Figür Kullanımının Tarihsel Gelişimi.....	26
2.2.1 Paleolitik, Neolitik ve Kalkolitik Çağlar.....	26
2.2.2 Mezopotamya Uygarlıkları.....	31
2.2.3 Mısır Medeniyeti.....	32
2.2.4 Eski Yunan Medeniyeti.....	34
2.2.5 Helenistik Dönem.....	36
2.2.6 Bizans Dönemi.....	39
2.2.7 Anadolu Selçuklu Dönemi.....	43
2.2.8 Osmanlı Dönemi.....	51
2.2.8.1 İznik Seramikleri.....	51

2.2.8.2 Kütahya Seramikleri.....56

2.2.8.3 Çanakkale Seramikleri.....60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA FİĞÜR.....63

3.1 Çağdaş Seramik Sanatı.....63

3.1.1 Arts And Crafts Hareketi (Sanatlar ve El Sanatları Hareketi).....65

3.1.2 Bauhaus Tasarım Okulu.....65

3.1.3 Leach Ekolü.....66

3.1.4 Art Nouveau (Yeni Sanat) Akımı.....67

3.1.5 Art Deco Hareketi.....68

3.1.6 Çağdaş Seramik Sanatçılarındaki Figüratif Arayışlar.....69

3.1.6.1 Bernard Leach.....69

3.1.6.2 Michael Cardew.....70

3.1.6.3 William Staite Murray.....72

3.1.6.4 Ruth Duckworth.....74

3.1.6.5 Pablo Picasso.....75

3.1.6.6 Joan Miro.....78

3.1.6.7 Henri Matisse.....80

3.1.6.8 Jean Cocteau.....81

3.1.6.9 Georges Braque.....82

3.2 Post-Modern Seramik Sanatı.....83

3.2.1 Kavramsalılık.....84

3.2.2 Minimalizm.....85

3.2.3 Dada.....87

3.2.4 Pop Art.....87

3.2.5 Funk Sanatı.....88

3.2.6 Süper-Obje.....89

3.2.7 Post-Modern Seramik Sanatçılarındaki Figüratif Arayışlar.....89

3.2.7.1 Michael Lucero.....89

3.2.7.2 Robin Cameron.....90

3.2.7.3 Sergei Isupov.....	91
3.2.7.4 Viola Frey.....	92
3.2.7.5 Robert Arneson.....	93
3.2.7.6 Richard Shaw.....	95

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI.....	97
4.1 Cumhuriyet Dönemi Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatı.....	97
4.2 Çağdaş Türk Seramik Sanatçılarında Figüratif Arayışlar.....	100
4.2.1 Atilla Galatalı.....	101
4.2.2 Ayfer Karamani.....	104
4.2.3 Ayşegül Türedi Özen.....	106
4.2.4 Bingül Başarır.....	108
4.2.5 Erdiñ Bakla.....	110
4.2.6 Füreyä Koral.....	112
4.2.7 Hakkı İzzet.....	114
4.2.8 Hamiye Çolakoğlu.....	115
4.2.9 İsmail Hakkı Oygara.....	117
4.2.10 Jale Yılmabaşara.....	119
4.2.11 Kemal Uludağ.....	122
4.2.12 Mehmet Kutlu.....	124
4.2.13 Mehmet Tüzüm Kızılcan.....	126
4.2.14 Mustafa Pilevneli.....	127
4.2.15 Mustafa Tunçalp.....	129
4.2.16 Sadi Diren.....	130
4.2.17 Vedat Ar.....	133
4.2.18 Zehra Çobanlı.....	134
4.2.19 Zerrin Ersoy Bilir.....	137
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	139
KAYNAKÇA.....	143

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1: Sahra Kaya Resmi, Libya.....	4
Resim 1.2: Laussel Venüsü, Güney Fransa, MÖ. 12 Bin.....	5
Resim 1.3: Çatalhöyük Ana Tanrıça Figürini.....	6
Resim 1.4: Pişmiş Toprak Figürinleri, Gaziantep Bölgesi, Tunç Çağı.....	7
Resim 1.5: Turgut Zaim, Anne ve Çocuk Tablosu.....	7
Resim 1.6: MÖ. 6. Binyılına ait Çatalhöyük'te Bulunan Duvar Resmi.....	9
Resim 1.7: Batman Dereler Mağarasındaki Kayalara Çizilmiş İnsan ve Hayvan Figürleri.....	10
Resim 1.8: Avcılık ve Balık Avı, MÖ. 510-500, Fresko, Triclinium Mezar Anıtı.....	11
Resim 1.9: Mısır Medeniyetine Ait Bir Resim.....	12
Resim 1.10: Mısır Medeniyetine Ait Bir Resim.....	12
Resim 1.11: Siyah Figür Stili Yunan Vazosu, MÖ 550-570, Floransa Arkeoloji Müzesi.....	13
Resim 1.12: Laestrygonianlar'ın Ulysses'nin Gemilerine Saldırma Hazırlıkları.....	14
Resim 1.13: Manzara Resmi.....	15
Resim 1.14: Çiçek Toplayan Kadın.....	16
Resim 1.15: Giotto di Bondone, Ognissanti Meryemi Tablosu.....	17
Resim 1.16: Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği Tablosu.....	17
Resim 1.17: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu Tablosu.....	18
Resim 1.18: Willem de Kooning, Kadın Tablosu.....	19
Resim 1.19: David Hockney, Bay ve Bayan Clark ve Percy Tablosu.....	20
Resim 1.20: Francesco Clemente, İsimli Tablosu.....	21
Resim 1.21: Abu Simbel'de II. Ramses Heykeli.....	22
Resim 1.22: Niederhaslach Kilise'sinde Gotik Tarzı Heykel.....	23
Resim 1.23: Donato di Niccolo di Betto Bardi (Donatello), St. George Heykeli.....	24
Resim 1.24: Alberto Giacometti, Yürüyen Adam.....	24

Resim 2.1: Dolni Vestonice Venüsü.....	26
Resim 2.2: Boynuzları Sıvanarak Oluşturulan Boğa Başı (Çatalhöyük).....	28
Resim 2.3: Çatalhöyük Ana Tanrıça Figürini.....	28
Resim 2.4: Hayvansal Betimlemeli Neolitik Çağ Çin Küpü.....	29
Resim 2.5: Halaf Kültürü Tabağı.....	30
Resim 2.6: Obeid Kültürüne Ait Çanak.....	30
Resim 2.7: Geç Kalkolitik Döneme Ait Çanak.....	31
Resim 2.8: Asur Ticaret Kolonileri Çağı Vazosu.....	32
Resim 2.9: Mısır Duvar Kabartması.....	33
Resim 2.10: Antik Mısır Kabartması.....	33
Resim 2.11: Antik Mısır Kabartması.....	34
Resim 2.12: Hydria.....	35
Resim 2.13: Attike, MÖ. 510.....	36
Resim 2.14: Gnathia.....	37
Resim 2.15: Kızılırmak Havzası Kasesi.....	38
Resim 2.16: Megara Kasesi, Pergamon.....	38
Resim 2.17: Bizans Kuş Figürlü Tabağı.....	40
Resim 2.18: Balık Figürlü Tabak.....	41
Resim 2.19: Aslan Figürlü Tabak.....	41
Resim 2.20: Dans Eden İnsan Figürü.....	42
Resim 2.21: Cennette Yaşanan Aşk Sahneli Tabak.....	43
Resim 2.22: İnsan Figürlü Tabak.....	43
Resim 2.23: Kubadabad Sarayı Çinisi.....	45
Resim 2.24: Kubadabad Sarayı Harpi Figürlü Çinisi.....	46
Resim 2.25: Kubadabad Sarayı Çinisi (Tavus Kuşu).....	47
Resim 2.26: Kubadabad Sarayı Çinisi.....	48

Resim 2.27: Kubadabad Sarayı Çinisi.....	48
Resim 2.28: Lüster Süslemeli Kase.....	49
Resim 2.29: İnsan Yüzlü Kapak.....	49
Resim 2.30: Dip Parçası.....	50
Resim 2.31: Kase.....	50
Resim 2.32: Monokrom Sırlı Rölyef Süslemeli Seramik Kırıkları.....	51
Resim 2.33: İznik Tabağı, 1575.....	53
Resim 2.34: İznik Tabağı, 1525–30.....	54
Resim 2.35: İznik Tabağı.....	55
Resim 2.36: İznik Tabağı, 1590.....	56
Resim 2.37: Kütahya Çinisi.....	58
Resim 2.38: Kütahya İşi Haç ve Kaidesi.....	58
Resim 2.39: Kütahya Şişesi.....	59
Resim 2.40: Kütahya Tabakları.....	59
Resim 2.41: Gaga Ağızlı Çanakale Sürahisi.....	61
Resim 2.42: Kuş Figürlü Şekerlik.....	62
Resim 2.43: Aslan Biçiminde Kap.....	62
Resim 3.1: Pano (Bernard Leach).....	69
Resim 3.2: Tabak (Bernard Leach).....	70
Resim 3.3: Vazo (Bernard Leach).....	70
Resim 3.4: Testi (Michael Cardew).....	71
Resim 3.5: Şekerlik (Michael Cardew).....	71
Resim 3.6: Tabak (Michael Cardew).....	72
Resim 3.7: Küp (William Staite Murray).....	73
Resim 3.8: Tabak (William Staite Murray).....	73
Resim 3.9: Testi (William Staite Murray).....	73

Resim 3.10: Testi (William Staite Murray).....	74
Resim 3.11: Kase (William Staite Murray).....	74
Resim 3.12: Biblo (Ruth Duckworth).....	75
Resim 3.13: Tabak (Pablo Picasso).....	76
Resim 3.14: Tabak (Pablo Picasso).....	76
Resim 3.15: Seramik Heykel (Pablo Picasso).....	77
Resim 3.16: Vazo (Pablo Picasso).....	77
Resim 3.17: Tabak (Pablo Picasso).....	78
Resim 3.18: Biblo (Joan Miro).....	79
Resim 3.19: Pano (Joan Miro).....	79
Resim 3.20: Biblo (Joan Miro).....	79
Resim 3.21: Tabak (Henri Matisse).....	80
Resim 3.22: Tabak (Henri Matisse).....	80
Resim 3.23: Tabak ve Vazo (Jean Cocteau).....	81
Resim 3.24: Tabak (Jean Cocteau).....	81
Resim 3.25: Tabak (Georges Braque).....	82
Resim 3.26: Tabak (Georges Braque).....	82
Resim 3.27: Büyük Biçimsiz Kafalar (Michael Lucero).....	90
Resim 3.28: El Figürü (Robin Cameron).....	90
Resim 3.29: Ayak Figürü (Robin Cameron).....	91
Resim 3.30: Sergei Isupov Seramik Eseri.....	91
Resim 3.31: Erkek Figürlü Seramik (Viola Frey).....	92
Resim 3.32: Kadınlar Topluluğu (Viola Frey).....	92
Resim 3.33: Erkek ve Kadın Figürü (Viola Frey).....	93
Resim 3.34: İnsan Kafası (Robert Arneson).....	94
Resim 3.35: İnsan Kafaları (Robert Arneson).....	94

Resim 3.36: Monalisa Yorumu (Robert Arneson).....	94
Resim 3.37: İnsan Kafası (Robert Arneson).....	95
Resim 3.38: Yürüyen Adam (Richard Shaw).....	96
Resim 4.1: Balık Figürlü Seramik Pano (Atilla Galatalı).....	102
Resim 4.2: Kuş Figürlü Biblolar (Atilla Galatalı).....	102
Resim 4.3: İnsan Figürlü Seramik Pano (Atilla Galatalı).....	103
Resim 4.4: İnsan Figürlü Pano (Atilla Galatalı).....	103
Resim 4.5: Kuşlar ve Dansçılar (Ayfer Karamani).....	105
Resim 4.6: Aşıklar Panosu (Ayfer Karamani).....	105
Resim 4.7: Kadın Figürini (Ayfer Karamani).....	106
Resim 4.8: Kuş Figürlü Seramik (Ayşegül Türedi Özen).....	107
Resim 4.9: Kuş Figürü Biblo (Ayşegül Türedi Özen).....	107
Resim 4.10 : Kuş Figürlü Biblo (Ayşegül Türedi Özen).....	108
Resim 4.11: İnsan Figürlü Pano (Bingül Başarır).....	109
Resim 4.12: İnsan ve Hayvan Figürlü Pano (Bingül Başarır).....	109
Resim 4.13: At Figürlü Çanakkale Seramikleri (Erdoğan Bakla).....	110
Resim 4.14: At Figürlü Çanakkale Seramiği (Erdoğan Bakla).....	111
Resim 4.15: Kadın Figürini (Erdoğan Bakla).....	111
Resim 4.16: Kadın Figürini (Erdoğan Bakla).....	112
Resim 4.17: Kadın Figürü (Erdoğan Bakla).....	112
Resim 4.18: Kadın Topluluğu (Füreyya Koral).....	113
Resim 4.19: Kuş Figürlü Tabak (Füreyya Koral).....	114
Resim 4.20: Baykuş Figürlü Tabak (Füreyya Koral).....	114
Resim 4.21: Kuş Figürlü Seramikler (Hakkı İzzet).....	115
Resim 4.22: İnsan Heykeli (Hamiye Çolakoğlu).....	116
Resim 4.23: İnsan Vücudu (Hamiye Çolakoğlu).....	116

Resim 4.24: İnsan Figürlü Pano (Hamiye Çolakoğlu).....	117
Resim 4.25: At Figürlü Tabak (İsmail Hakkı Oygur).....	118
Resim 4.26: Geyik Figürlü Şekerlik (İsmail Hakkı Oygur).....	118
Resim 4.27: İnsan Figürinleri (İsmail Hakkı Oygur).....	119
Resim 4.28: İnsan Figürinleri (İsmail Hakkı Oygur).....	119
Resim 4.29: Yapraklı Horoz (Jale Yılmabaşar).....	120
Resim 4.30: Kadın Figürlü Pano (Jale Yılmabaşar).....	121
Resim 4.31: Kadın ve Çocukları Panosu (Jale Yılmabaşar).....	121
Resim 4.32: Balıkçı Figürlü Pano (Jale Yılmabaşar).....	122
Resim 4.33: İnsanlar ve Destekler (Kemal Uludağ).....	123
Resim 4.34: Göçerler Bahçesi (Kemal Uludağ).....	123
Resim 4.35: İnsanlar ve Geçitler (Kemal Uludağ).....	124
Resim 4.36: Üçgenin Köşeleri (Kemal Uludağ).....	124
Resim 4.37: Kuşlar ve Yumurtalar (Mehmet Kutlu).....	125
Resim 4.38: Kuş Figürlü Seramik (Mehmet Kutlu).....	125
Resim 4.39: İnsan Figürlü Tabak (Mehmet Kutlu).....	126
Resim 4.40: Kadın Figürlü Pano (Mehmet Kutlu).....	126
Resim 4.41: At Başlı Kova (Mehmet Tüzüm Kızılcan).....	127
Resim 4.42: Horoz ve İnsan Figürini (Mustafa Pilevneli).....	128
Resim 4.43: İnsan ve Hayvan Figürlü Tabaklar (Mustafa Pilevneli).....	128
Resim 4.44: Kuş Figürini (Mustafa Tunçalp).....	129
Resim 4.45: Kuş Figürleri (Mustafa Tunçalp).....	130
Resim 4.46: Boğa Figürinleri (Sadi Diren).....	131
Resim 4.47: Arkeolojik İmgeli Seramik Pano (Sadi Diren).....	131
Resim 4.48: Kadın Figürini (Sadi Diren).....	132
Resim 4.49: İnsan Topluluğu (Sadi Diren).....	132

Resim 4.50: Boğa Figürini (Sadi Diren).....	133
Resim 4.51: Balık (Vedat Ar).....	134
Resim 4.52: İnsancık (Vedat Ar).....	134
Resim 4.53: Kuş Figürinleri (Zehra Çobanlı).....	135
Resim 4.54: Kuş Figürinleri (Zehra Çobanlı).....	135
Resim4. 55: Kaplumbağa Figürini (Zehra Çobanlı).....	136
Resim 4.56: Kadın Vücudu Figürini (Zehra Çobanlı).....	136
Resim 4.57: Osmanlı Tabağı (Zehra Çobanlı).....	136
Resim 4.58: Boğa Figürlü Bardaklar (Zerrin Ersoy Bilir).....	137
Resim 4.59: Balık Figürlü Kase (Zerrin Ersoy Bilir).....	138

GİRİŞ

Arkeolojinin ve kültür tarihi araştırmacılarının elde ettiği sonuçlara göre, insanoğlu yazmadan önce resim ve desen yapmayı öğrenmiştir. İnsanlar, ilk çağlardan itibaren tek bir çizgiyle figüratif hayvan betimlemelerinden soyut resimsel betimlemelere kadar çok geniş bir yelpazede duygularını, düşüncelerini, edinimlerini ortaya koymuşlardır. Duygu, düşünce ve edinimlerini ortaya koyma isteği altında bazen korku, bazen kaçış, bazen ise belgeleme isteği yansıtılmıştır. Bununla birlikte, duygu, düşünce ve edinimlerin ortaya konulmasında temel güdü resimlendirme yolu ile geleceğe bildirimde bulunma dileği ya da gereksinimi de bulunmaktadır. Bu istek ve arzu mağara adamından günümüz modern insanına kadar hiç değişmeden devam etmiştir.

Bu duygular neticesinde insanoğlu, geleceği bildirme istek ve arzusunu gerçekleştirmek için mağara dönemlerinden itibaren çeşitli araçlar kullanmıştır. İlk olarak mağara duvarlarına, taşlara, kayalara; sonraları kilimine, çorabına, duvarına, kapısına, tuvaline; taşına, çanağına, tabağına, testisine, diğer bir ifadeyle seramik yüzeylere bu arzularını işlemiştir. Seramik yüzeylere işlenen duygu ve düşünceler kendilerini çeşitli kompozisyonlar içinde bulmuş, özellikle de çok çeşitli figürler, işlenen kompozisyonların vazgeçilmez unsurları olmuştur.

Bilindiği gibi, figür teriminin güzel sanatların çeşitli dallarında farklı anlamları mevcuttur. Geniş anlamda betimleme anlamına gelen figür kavramının seramik sanatındaki yansımaları, insan ve hayvan şekilleri olarak kendini gösterir. Dolayısıyla, geçmişten günümüze seramik eserlerde insan ve hayvan şekilleri önemli bir kompozisyon öğesi olmuştur.

Buradan hareketle, bu çalışmanın amacı geçmişten günümüze seramik yüzeylerde kullanılan figürler; teknik ve şekil bakımından incelemektir. Ayrıca, araştırmacının lisans dönemi boyunca yapmış olduğu insan betimlemeleri de bu çalışmanın esin kaynağı olmuştur. Ancak, konunun genişliği çalışmanın tez boyutunu aşacağından ilk çağdan modern sanata kadar arada geçen dönemler ana hatlarıyla incelenmiş, çok fazla detayına girilmemiştir.

Problem

Araştırmadaki temel problem, Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki figüratif eğilimlerin plastik bakımdan irdelenmesi ve konu ile ilgili çalışma yapan sanatçıları bir arada sanatlarıyla ortaya konmasıdır.

Amaç

Çağdaş Türk Sanatı kaynakları taranarak figürün hangi dönemlerde, hangi sanatçılar tarafından ne şekilde ele alındığını ortaya çıkarmak,

Sanatçıların figür kullanmalarının nedenlerini belirlemek, tarih boyunca Türk toplumundaki kültürel ve sosyal yapının seramik sanatında kullanılan figürlere etkilerini belirlemek,

Çağdaş Türk Seramik Sanatında figür uygulamalarındaki benzerlik ve farklılıkları saptamak,

Dönemlere göre Çağdaş Türk Seramik Sanatında kullanılan teknik, renk, çizim stili ve formların özelliklerini saptamak,

Figürün Çağdaş Türk Seramik Sanatına biçim ve içerik açısından kazandırdıklarını belirlemek,

çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Önem

Çağdaş Türk Seramik Sanatında figürün kullanımını inceleme sürecinde dönemlerin, Türk seramik sanatçılarının kullandıkları biçim ve bu biçimlerin özelliklerinin öğrenilmesi veya onların konuya ilgilerini çeken nedenleri araştırarak ortaya çıkarması açısından oldukça önemlidir.

Türk toplum yapısındaki sosyal, kültürel ve sanatsal değişmeler irdelenerek Çağdaş Türk Seramik Sanatında figüratif eğilimlerin plastik açıdan incelenmesinin, bu alanda yaşanan boşluğu dolduracağı düşünülmektedir.

Sayıtlar

Çağdaş Türk Seramik Sanatında figür konu olarak ilkçağdan itibaren kullanılmaya başlanmış, biçim ve içerik açısından etkileyici boyuta sahip olmuştur.

Çalışmada kullanılan kaynaklar araştırma kapsamında yer alan konuları açıklayıcı niteliktedir.

Sınırlıklar

Bu çalışma Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki figüratif eğilimlere sahip sanatçılarla sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda ondokuz yerli sanatçı ele alınmıştır.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırma süresince konuyla ilgili ulaşılabilen her türlü kitaplar, süreli yayınlar, makaleler, araştırmalar ve internet verilerinden yararlanılmıştır.

Verilerin Çözümü ve Yorumu

Yapılan araştırmada konuyla ilgili kaynaklar taranmış, elde edilen veriler değerlendirilerek gerekli olan bilgiler ortaya konmuştur. Elde edilen verilerin çözümlenmesi olgusal, ifadesel ve içsel anlamda çözümlenmiştir.

Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada, kaynak tarama modeli kullanılarak Nitel Araştırma yapılmıştır.

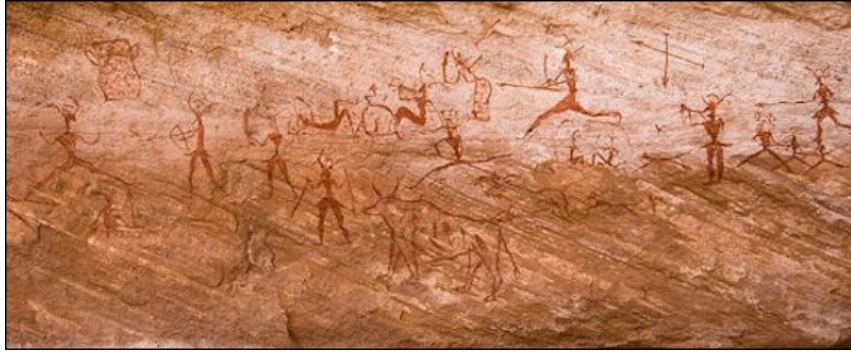
BİRİNCİ BÖLÜM

1.FİGÜR

1.1 Figürün Tanımı

Figür, genel anlamda ve tek başına söylendiğinde sanata konu olan herhangi bir nesne, betimlenen gerçek ya da hayal ürünü her türlü varlık ve varlıkların biçimidir. Sözcük, Fransızca kökenli olup, resim ve heykel sanatlarında betimlenen doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adı olarak tanımlanmıştır (Şentürk, 2011: 44). Dolayısıyla; figür, insanın var oluşundan itibaren günümüze kadar gelen, resim ve heykel sanatının en önemli yansıtma unsurlarından biri olmuştur.

Doğanın bir parçası olarak kabul edilen insan ve onu tanımlama çabası, insanlık tarihinin ilk dönemlerinde mağara resimleriyle ortaya çıkmıştır. Korkunun üstesinden gelme ya da bir tür işaret bırakma amacıyla yapıldığı kabul edilen mağara resimlerinden sonra yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte, insan bedeni doğayla ilişkilendirilmiş, ona gizli güçler atfedilmiştir (Resim 1.1).



Resim 1.1: Sahra Kaya Resmi, Libya

Kaynak: <http://factsanddetails.com>

Antik dönemde tanrı ve tanrıça betimlemelerinde insan bedeninin oranları idealize edilerek mükemmelle ulaşma çabası, sanat tarihinin birincil unsuru olarak kabul edilen figür üzerinden şekillenmiştir. Ayrıca dönemlerin tarihsel değişimine tanıklık eden figür, geçmişini bugüne taşıyan bir araç olmuştur (Karaalioğlu, 2013: 23).

Sürekli değişen ve gelişen sosyal ve kültürel yapıyla birlikte, sanatın her döneminde farklı biçimlerde karşımıza çıkan figür, iki ana grupta toplanmıştır. Birinci grupta, insansı figürler ikinci grupta ise insan figürünün kapsamında kalan obje ve hayvansal figürlerdir. İlk grubun gelişmesi uzun bir süreç sonucunda Batı'nın klasik-figüratif sanatının esası olmuş, ikinci gruptakiler ise dünyanın her yerinde örnekleri görülen simgesel bir sanat halinde gelişmiştir.

İlk grubu oluşturan insan figürü, çağlar boyu doğal durumunun dışında tanrısal, bitkisele, fantastiğe kadar çeşitli formlara dönüştürülmüştür. Bu figürler, antik dönem insanının dini inancı konusunda somut örnekler oluşturmaktadır. Bereketi temsilen yapılmış ve her şeyin yaratıcısı olarak görülen kadın yontuları, o dönem insanların düşünüş ve yaşayış tarzına göre şekillendirilmiş eserlerdir. Bu figürlerde işlenen kadın; iri göğüslü, iri kalçalı ve çıplak olarak betimlenmiştir (Resim 1. 2). Hayvanları evcilleştirmekle başlayan ve doğaya hükmeden Ana Tanrıçalar, hayvanlar ve bitkiler âleminin de temsilcisiydiler. Her dönemde izleri görülen "Ana Tanrıça" figürü çeşitli uygarlıklara göre farklılık gösterse de, temelde aynı amaç; yani dini inançla ilgili olarak gelişmiştir (Eker, 2008: 31). Kadının ele alınış biçimi, bazı organlarının abartılı bir şekilde yansıtılması ile kendini göstermiş, bu durumun da bereketi ve bolluğu simgelediği görülmüştür. Bu betimleme tamamen dinsel inanışa dayandırılmaktadır.



Resim 1.2: Laussel Venüsü, Güney Fransa, MÖ. 12 Bin

Kaynak: Tekin, 2019: 64

Hümanizmle birlikte insanın merkeze alındığı Rönesans resminde figür, insan vücudunu ideal formlarına ulaştırma çabası ile ele alınmıştır. Bu çabanın, sanatçı ve bilim adamlarını,

insan bedeninin sırlarını açığa çıkartma ve bütünüyle anlama isteğine yönelttiği de söylenebilir (Karaalioğlu, 2013: 3). Ayrıca, insandaki duygu ve düşünce çeşitliliği ile sanatçının hayal gücü birleştiğinde; hem somut, hem soyut, hem gerçek ve hem de gerçek üstü yani doğüstü yaratıkları anımsatan yeni figürler ortaya çıkmıştır. Örneğin, hayvanlar, artık Tanrıçanın doğüstü sonsuz egemenliğinin simgesidir (Aktaş, 2003: 88).

Özetle, sanat tarihinde figürler, anlatılan veya ortaya konulan figürlerin çeşitliliği açısından son derecede zengindir. Bu figürler, günlük gereksinimleri karşılamak için kullanılan çanaklara, kendilerini kötü güçlerden korumak için her evin köşesine konulan bir korunma eşyasına ya da bereketi temsilen yapılmış heykelciklere dönüşmüştür. Figürlerin insanlar tarafından somut bir varlık biçiminde kullanılması “figürin” kavramı olarak ortaya çıkmaktadır.

Figürin; tarih öncesi çağ insanların, dönemlerinin öğreti ve gözlemleri ile yapmış oldukları, insan ve hayvan vücutlarının betimlendiği küçük heykelciklerdir. Figürinler M.Ö. 3200–2000 yılları arasında yoğun olarak kullanılmış (Resim 1.3), tapınaklarda adak, günlük yaşamda şeytanlardan ve kötü ruhlardan korunma, evlerde de bereket ve ibadet nesnesi olarak yer almıştır. Ritüel nesnelere olarak kullanıldıklarından, bunlar fonksiyonu olan objelerdir.



Resim 1. 3: Çatalhöyük Ana Tanrıça Figürini

Kaynak: Tekin, 2019: 64

Farklı bölgelerde gerçekleştirilen kazılarda ve yapılan analizlerde; ele geçen toprak figürinlerinin işlendiği malzemelerin, buldukları bölgeden elde edilmiş olan malzemenin üretildikleri tespit edilmiştir (Resim 1.4). İlkel fırınlarda pişirilerek mukavemetinin artması

sağlanan figürinlerin, kökboyası ya da astar ile renklendirildiği, terracota olanlarının bazılarının ise perdahlanmış olarak bulunduğu, kayıtlara geçmiştir (Oytun, 2011: 20).



Resim 1.4: Pişmiş Toprak Figürinleri, Gaziantep Bölgesi, Tunç Çağı

Kaynak: Bilge, 2009: 52

1.2 Figüratif Sanat ve Non-Figüratif Sanat

Önceki bölümde belirtildiği üzere sadece bir insan görüntüsü olarak sınırlandırılmayan ve sanata konu olan her türlü hayvan ve cansız nesne, genel olarak figür sözcüğüyle açıklanır. Bu nedenle figüratif sanat, bir varlığı temsil eden ve onun nesnel gerçekliğini referans alan bir biçimlendirme yöntemidir (Resim 1.5). Bu tanımdan yola çıkarak denilebilir ki, figüratif sanat, doğası gereği gerçekçiliği içerir ve bu gerçekçilik çeşitli biçimlerde kendini gösterir (Ayhan, 2006: 5).



Resim 1.5: Turgut Zaim, Anne ve Çocuk Tablosu

Kaynak: Yazkaç, 2018: 1037

Sanatçının dış dünyadaki nesnelere ile kurduğu ilişki sonucunda oluşan figüratif sanat, izleyicinin karşısına sanatsal imge olarak çıkmaktadır. Sanatsal imge ise sanatçının düşünsel dünyasında dünyanın gerçek ve imgesel yönünün düşüncelerle tabloya yansımalarıdır. (Turgut, 1993: 73). Buna tamamen algısal ya da algılanmayan kaygıların figüre dönüşmesi de denilebilmektedir.

Geçmişten günümüze sanatın uğraşı alanı incelendiğinde aynı zamanda figüratif sanatın tarihi de incelenmiş olur. Bununla birlikte, XX. yy.ın ilk yarısından itibaren çağdaşlaşma geleneği başlatılmış, yeni arayışlar gibi pek çok değişim yaşanmış ve bu değişim geleneksel sanatın çok uzağında oluşumlar meydana getirmiştir. Ancak, tüm bu yeni yönelimlere taban oluşturan ve gelenekten en köklü kopuş noktası, soyut veya nonfigüratif sanattır. Soyut sanatın ortaya çıkışıyla figür, sanatın dışına itilmiş ve günümüze kadar uzayan sanat serüveninde sadece kendi değişim sürecini değil, daha sonra ortaya çıkan nonfigüratif tüm değişimleri de etkilemiştir (Karacan ve Alp, 2014: 44). Çağdaşlaşmayla birlikte figüre farklı bir bakış açısı getirilmiş olup bunun bir neticesi olarak da geleneksel bakış açısından uzaklaştırılmıştır.

Figüratif sanat, resim ve heykel sanatlarında, sadece gerçek varlık ve objelere gönderme yapan betimleri kullanan sanat anlayışıdır. Soyut ya da nonfigüratif sanata karşıt bir eğilimdir (Şentürk, 2011: 45). Diğer bir ifadeyle; insan, hayvan ve doğa nesnelere içinde barındıran figüratif sanat, betimli sanat anlamına da gelmektedir (Gülaçtı, 2012: 35).

Nonfigüratif sanat, figüratif ifadelerle doğayla bağlantılı olmayıp resmin yüzeyine yansıyan sanat akımıdır. XX. yy.da ortaya çıkan müzik ve görsel sanatlarda yaygın olarak kullanım alanı bulan soyut sanat, non-figüratif, abstrak, non-objektif isimlerle de ifade edilir. Mekan ve figür konusunu ele almayıp, doğadaki işleyişe de uyumsama yapmayarak kendi yetisiyle bir şeyler yapmaya çalışan bir anlayıştır. Bu akımın kurucusu ve ilk uygulayıcısı Wassily Kandinsky'dir. Ancak, soyut sanat ile non-figüratif sanatı birbirinden ayırmak gerekir. Soyut sanatın başlangıcı doğadır, sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmadır. Oysa nonfigüratif sanatta, başlangıçtan itibaren, doğaya bağlı olmadan yapılan bir çalışma söz konusudur ve bu çalışmada, dünyadaki objeler değil, renklerin, çizgilerin biçim düzenleri ifade edilir. Nonfigüratif sanat, görürdeki gerçekliğiyle tanınmaz, yalnızca sanatsal gerçeklik düzleminde var olur (<http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/>).

1.3 Figürün Resim Sanatında Kullanılması

Figür kavramına resim sanatı bağlamında bakıldığında, burada varlıkların temsil yolu ile belirtildiği görülmektedir. Ancak bu belirtme, tam bir taklit olarak tanımlanamaz. Resmi oluşturan biçimsel öğeler, sadece varlıkların temsil ettiği şeyin bir yansımasını verir, diğer bir ifadeyle onu hatırlatır. Bu yansıma, görsel algılamamızın, gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşmektedir. Bireysel algı söz konusu olduğunda ise, bu imgeler, nesnel gerçekliklerine bağlı kalmadan deforme edilebilmektedirler. “Soyutlama” olarak nitelenen bu işlem, “soyut”a ulaşmak adına girişilen çabanın ilk adımı olabilmektedir. Bahsedilen “soyut” her ne kadar nesnel gerçeklikten arındırılmış dahi olsa, içerisinde barındırdığı doğa algısı, farklı bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Böyle bir durumda, sanatçının zihninde doğa, en azından düşünsel olarak vardır (Yılmaz, 2006: 56).

Primitif halklarda resim, mağara içlerine ve kayaların üzerine (Resim 1.6 ve Resim 1.7) çizilmiştir. İnsan ve hayvan figürleri bir konu çerçevesinde bir arada betimlenmiştir. Hayvan resimlerinin karakteri, hayvanın çıplak gözle görülen optik görüntüsünden ibarettir. Bununla birlikte, insan, şematik ve çizgi halinde gösterilmekteydi. Diğer bir ifadeyle insan resmi, hayvan resmi gibi optik görüntünün gözdeki yansımasına göre değil, uzuvların idrak durumuna göre betimlendiriliyordu. İnsan figürlerinin iç formları belirtilmiyor, figürler bir gölge resim halinde gösteriliyor, insan başı gövdeye oranla büyük resmediliyordu. Resimlerde av ve savaş sahneleri, hayvan sürüleri, dini danslar gibi konular anlatılıyordu.



Resim 1.6: MÖ .VI. Binyılına ait Çatalhöyük’te Bulunan Duvar Resmi

Kaynak: Özden, 2009: 75



Resim 1.7: Batman Dereler Mağarasındaki Kayalara Çizilmiş İnsan ve Hayvan Figürler

Kaynak: Soydan ve Korkmaz, 2013: 685

Primitif haklar devlet kurar kurmaz siteler halinde yaşamaya başlamışlardır. Böylece insanlığın yeni ihtiyaçları, ilerde sanatsal anıt niteliğinde olacak taş yapılara ve heykellere işlenmeye başlamıştır. Bu önemli oluşum sonucu sanatta “arkaik üslup” denilen üslupta eserlerin yapılması mümkün olmuş ve bu üslup, anıtsal sanatların ilk aşaması olarak kabul edilmiştir. Bu üslubun genel özelliği, her işi yapan köy insanı yerine iş bölümü neticesinde herkesin farklı bir meslek sahibi olmasıyla kendini gösterir. Bunun sonucunda belli bir teknik yetkinlik, arkaik üsluplu eserin önemli bir özelliği olarak ortaya çıkmıştır.

Arkaik biçimli resim figürlerinde vücut cepheden, baş ve ayaklar yandan; vücut normal ölçülerinde gerçeğe yakın olarak resmedilmiştir. Kompozisyondaki figürler birbirlerini kesmez ve yüzlerde kişisel ifade bulunmaz. Belli kişileri anlatmak için çizilen bu figürlerin büyüklüğü kişinin toplum içindeki mevki hiyerarşisine göre değişmektedir. Ayrıca, figürler her zaman yazı ile yan yana ve içi içe çizilir. Resimler, süs amacı ile yapılmazlar, dinlerin ya da devletin yapısına göre temsil veya hikaye edici bir anlatıma sahiptir. Arkaik biçimli resim, şematik, kaba ve katı biçimlerde (Keskin, 2007: 2).

Primitif halk sanatlarının resim anlayışı, arkaik resmin ilk döneminde aynen görülür. Diğer bir ifadeyle, çeşitli olayların şematik figürlerle betimlenmesi devam etmektedir. Arkaik biçim niteliklerinin giderek “klasik biçim”e varması, toplumsal yapıda ve teknik buluşlarda yeni ve önemli gelişmelerin yaşanmasını gerektirmiştir. Arkaik dönemde, diğer bir deyişle tarımsal kültürlerin arkaik döneminde, sanatçı tamamen din veya devlet adamının emrinde olmuştur. Klasik üslupta konu insandır ve insan resimde bir mekan içerisinde gösterilmiştir. Bu resimlerde tek ve üçlü figürler dikkati çekmektedir. Profan konular dini konuları ikinci plana atmış, tek bir noktadan gelen ışık değil, kompozisyonun her tarafını aydınlatan genel bir ışık

kullanılmıştır. Vücut ve mekan, renk perspektifi ile değil çizgi perspektifine göre hacimleştirilmiştir (Keskin, 2007: 4).

Erken dönemlerde mitolojik sahnelere yer veren sanatçılar, yapmış oldukları duvar resimlerinde belli belirsiz bir doğa görünümü içinde canlı, hareketli ve enerjik figürleri kullanmışlardır. Figürlerin çizgileri ve kumaş kıvrımlarının konturları keskin hatlarla belirlenmiştir. Bu resimlerin en popülerleri Tarquinia'daki Triclinium mezar anıtlarında yer alan fresklerdir. M.Ö. 550-500 yıllarına tarihlenen Resim 1.8'deki "Avcılık ve Balık Avı" adlı çalışmada düz bir zemin üzerinde hareketli figürlerin arasında stilize bitki motifleri ile fon oluşturulmaya çalışılmış, figürlerin boyutları ve drapeli kumaşlarındaki hacimsel değerler hissedilmeye başlanmıştır. Figürlerin enerjik dış hatlarında ve resmin düz yüzeylerinde, Yunan vazo resminin etkileri açıkça görülmektedir. Kayığın üzerinde iki boyutlu verilmiş olan figür ile denizin kenarında bir kaya üzerinde görülen figürde henüz hacim etkisi hissedilmemektedir. Diğer taraftan figürlerin hareketlerinde ve duruşlarında dinamizm görülmektedir. Avlanmayı temsil eden bu resimde dalgıç olarak verilen figürde Yunan orijinallerinin etkileri görülmektedir. Hem yunusun hem de kırmızı ve mavi kuşların dalgalanan denizde ve sonsuz bir gökyüzünde betimlenmesi, resme ilginç bir görünüm kazandırmaktadır (Ağırbaş, 2012: 6).



Resim 1.8: Avcılık ve Balık Avı, MÖ. 510-500, Fresko, Triclinium Mezar Anıtı

Kaynak: Ağırbaş, 2012: 196

Mısır ve Mezopotamya sanatında iki boyutlu figürler görülmektedir. Mısır resimlerinde amaç estetik, gerçekçilik veya perspektif değil en karakteristik olan görünümü yansıtmaktır. Bu nedenle de resimlerdeki insan figürleri doğal duruşa aykırı bir çarpıklık içerisinde

izilmişlerdir. Çünkü baş en kolay şekilde profilden görülüp algılandığı için insan başları yandan çizilmiştir (Resim 1.9). Yandan görünen bir insan başına, nden görüldüğü şekliyle bir göz ve kaş yerleştirmişlerdir.

Mısır resimlerinde başın yan profilden çizilmesine karşın erkeklerin omuzları ve göğüs kısımları nden çizilmiştir. Bu şekilde bedenle kolların bağlantısı çok daha net bir biçimde görülmektedir. Ancak, göbek deliği ne değil yan tarafa doğru çizilmiştir (Resim 1.10). Kadın resimlerinde ise göğüslerin çıplak olduğu durumda ya bedeninin st kısmı profilden çizilmiş, ya da bedeninin st kısmı nden ziliپ göğüsler yine profilden çizilmiştir. Bedenin st kısmının n taraftan ziliپ olmasına karşın hareket halindeki kollar, bacaklar ve ayaklar profilden ziliپtir.



Resim 1.9: Mısır Medeniyetine Ait Bir Resim

Kaynak: Sadıkoğlu, 2007: 239



Resim 1.10: Mısır Medeniyetine Ait Bir Resim

Kaynak: Sadıkoğlu, 2007: 138

Yunan sanatında insan ön plana çıktığı için gerçeğe daha yakın, üç boyutlu figür anlayışı dikkati çeker. Yunan dünyasında insan figürü yüceltilmiş ve idealleştirilmiştir. Yunan resminden günümüze, nerdeyse hiç bir şey kalmamış sayılır. Antik devir üzerine inceleme yapan tarihçiler, Yunan resim sanatının, mimari ve heykel sanatından daha başarılı olmamasına karşın bu sanatlardaki başarıya denk bir başarı elde ettiği konusunda birleşirler. Yunan resmi hakkında elde edilen bilgiler çeşitli kazılarda ele geçen parçalarla, günümüze kadar şans eseri tahrip olmadan gelen çok sayıda çömlek üzerindeki desen ve resimlere dayanmaktadır (Resim 1.11). Bunların yanında, dönemin Yunan yazarları da Yunan resmi hakkında konuya ışık tutacak yazılar yazmışlardır (Conti, 1982: 54).



Resim 1.11: Siyah Figür Stili Yunan Vazosu ve Detayları, MÖ 550-570

Kaynak: Çakır, 2011: 42

Roma resim sanatı hakkındaki bilgiler ise daha çok evlerden ve mezarlardan edinilmiştir. MÖ. II. yy.dan MS. 79 yılına kadar önemini sürdüren Roma resim sanatı, Pompeii ve Herculaneum evlerindeki örneklerle belgelenmekte olup, freskler önemli yer tutmaktadır. MÖ II. yy.ın ortalarına doğru resim sanatında birbirini izleyen dört üslup görülür. I. Pompeii üslubu adı verilen teknikteki resimlerde geometrik yüzeylere ayrılmış her bölüm, renklerle biçimlendirilmiş ve aralarında bitkisel bezemeli frizlere yer verilmiştir. II. Pompeii üslubu adı verilen resimlemede ise, bu ana eğilimin, duvarda mimari bir perspektife dönüştüğü görülür. Sütunlar arkasında manzaralar ve figürlü sahneler, perspektif bir derinlik içinde yer alırlar. Pompeii'deki Misterler Villası'nda bulunan büyük resim kuşağı ve bugün Vatikan Kitaplığı'nda yer alan Odysseus yazmasınının manzara resimleri bu üslubun örnekleri olarak bilinmektedir. Odysseus'dan alınan bu sahnelerin içinde dikkati çeken resimlerden birisi Resim

1.12’de gösterilen ‘Laestrygonianlar’ın Ulysses’nin Gemilerine Saldırma Hazırlıkları’ adlı freskosudur (Ağırbaş, 2012: 6).



Resim 1.12: Laestrygonianlar’ın Ulysses’nin Gemilerine Saldırma Hazırlıkları

Kaynak: Ağırbaş, 2012: 197

Burada manzara daha az önemli olan mimari öğelerin yerini almıştır. Bu durum göz alıcı bir şekilde ünlü Odysseus manzaraları ile gösterilmiştir. Manzaranın uzantısı yarım sütunların arasında sekiz alt bölüme ayrılmış kısımlarda yer almaktadır. Yapıldığı dönemde oldukça renkli ve parlak yüzeye sahip olan bu fresklerde mavi bir gökyüzü ışıkla doldurulmuş ılık bir atmosfer içinde insan figürleri gelişigüzel yerleştirilmiştir. Daha fazla yansımanın fark edildiği bu resimde mimari perspektifin zayıf olduğu manzaranın figürle bütünleştiği hissedilmektedir. III. Pompeii üslubunda mimari süsleme fantastik ve gerçek dışı bir görünüm almıştır. Sahneler ve manzaralar duvara asılmış bir resim izlenimi verecek biçimde yapılmıştır. Tavan dekorasyonuna daha fazla ağırlık verilmiştir. Mimari düzenlemeler arasına yerleştirilmiş panolarda yer yer insan figürüne rastlanmıştır. Romalı ressamlar perspektif ve mekan sorunlarıyla çok yakından ilgilenmişler, resimlerdeki derinlik izlenimleri üzerine çalışmalar yapmışlardır.



Resim 1.13: Manzara Resmi

Kaynak: Ağırbaş, 2012: 198

Resim 1.13'deki manzara resminde, siyah gölgeler benzer bir şekilde siyah ve beyaz figürlerle donatılmış doğal bir manzara içinde, güçlü bir ışıkla vurgulanmış evler betimlenmiştir. Resmin ön düzleminde silüet şeklinde yer alan ve rastlantısal yerleştirilmiş görünen birkaç figür ile resim modern bir şekilde empresyonist eserlerin yerini tutabilecek taslaklar halinde çizilmiştir.

Daha geç dönemlerden bir Roma resminde (Resim 1.14) ise adeta dans edercesine çiçek toplayan kadın figürü tasvir edilmiştir. Burada güzel ve zarif işlenmiş figür, yeşil çimenlerle ve rengarenk çiçeklerle bezenmiş bir zemin üzerinde yer almakta ve drapeli elbisesinin dalgalanışında hacimsel etki başarılı bir şekilde betimlenmektedir. Kırdan, adeta uçarcasına ayakları zemine değmeyen figürler Botticelli'nin mitolojik konulu çalışmalarını hatırlatır nitelikte düzenlenmiştir (Ağırbaş, 2012: 8).



Resim 1.14: Çiçek Toplayan Kadın

Kaynak: Ağırbaş, 2012: 198

Rönesans'ta insan Yunan sanatında olduğu gibi yine ön plana çıkarılmıştır. Kompozisyonlarda perspektif yardımıyla anlatım figür üzerinde yoğunlaşmış ve insan figürü ön plana çıkarılmıştır. Figürler resmin ön düzleminde geometrik şemalar içine yerleştirilmiştir. Bu dönemde üzerinde en çok durulan konular; insan ve hayvan anatomisi, insan anatomisinin doğru şekilde çizilmesi, çeşitli hareketlerin doğru bir biçimde yansıtılması, hacimlendirme ve perspektiftir. Rönesans döneminde figürleri doğru bir şekilde betimlemeye yönelim olduğu için sanatçılar insan anatomisi üzerine çalışmalar yapmışlardır. Bazı ressamlar bir bilim adamı gibi insan anatomisi ve kas sistemi üzerinde incelemeler yapmışlardır. İnsan vücudunu inceleyen Leonardo da Vinci, insan bedenindeki mükemmel oranlarla ilgili teoriler geliştirmiştir (Turani, 2012: 228).

Erken Rönesans resminde (Resim 1.15) Ortaçağ'ın görsel izlerini görmek mümkündür. Bu düzenlemelerde her figür kompozisyonun bütününe bağlı olmakla birlikte bağımsız olarak da betimlenmektedir. Yüksek Rönesans döneminde figürlerin resim çerçevesini dolduracak şekilde büyütüldükleri ve durağan bir kompozisyon içinde hareketliliği sağlayabilmek için resme dikey olarak yerleştirildiği veya belli bir odak noktasında toplandığı görülmektedir (Resim 1.16).



Resim 1.15: Giotto di Bondone, Ognissanti Meryemi Tablosu

Kaynak: Turani, 2012: 75

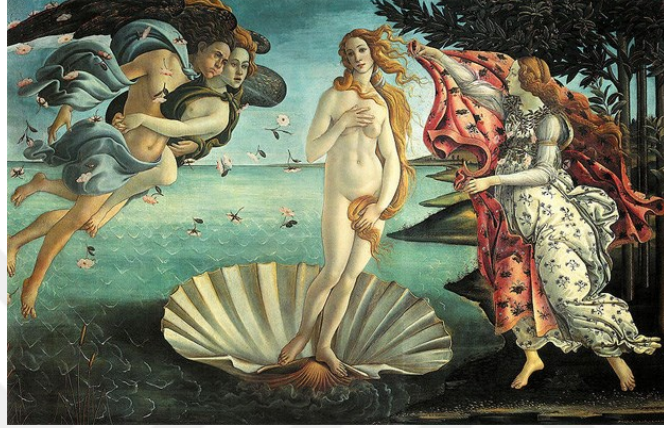


Resim 1.16: Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği Tablosu

Kaynak: Bayav, 2009: 135

Rönesans resmi, insanı ve onun doğal çevresini gerçekçi bir şekilde betimlerken kendine özgü yollar bulmuş; ancak manzara resmi Rönesans ortamında ayrı bir tür olarak yer almamıştır. Rönesans'ın kapalı kompozisyon anlayışından dolayı bu görüntüler doğadan kopartılmış ve tamamlayıcı bir nitelik gösteren unsurlar olarak kullanılmıştır. Sanatçılar doğa görünümünü örnek almışlardır. Ana tema ile manzarayı bir araya getirerek anlamsal bir bütün oluşturmuşlardır. Manzarada derinlik yanılsaması yaratmak amacıyla ön plandan arkaya doğru kıvrılarak giden yollardan, patikalardan, ırmak ve derelerden yararlanmışlar, arka plan derinliğine uzanan figürleri ve değişik nesnelere belli oranlara göre küçülterek çizmişlerdir. Bu düzenleme içinde doğa unsurları, figürlerin vurgulandığı çalışmalarda konuyu destekleyen görsel araçlar olarak yer almıştır (Wölfflin, 2000: 24).

XV. yy.'dan itibaren Rönesans sanatında içerik değişmiş, antik mitolojiden alınan konular sıkça görülmeye, bunun yanı sıra dinsel konular da artık geçmeye başlamıştır. Dinsel konulu eserlerde de figürler kalabalık bir kompozisyon içinde verilmiştir. Üçgen kompozisyon ya da diyagonal bir yerleştirmede figürler genellikle resmin ön düzleminde vurgulanırken, doğa görünüşleri ve manzaraya ait detaylar dinsel temayı destekleyen görsel unsur olarak yer almıştır (Resim 1.17).



Resim 1.17: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu Tablosu

Kaynak: Erdemol, 2017: 83

XIX. yy. sonrası modern sanat akımlarında ise, varlıkların bizim dışımızda belli bir görünüşe sahip olduğu fikrinden uzaklaşmış, bunun yerine, onların algılandıkları şekilde yansıtılmaları fikri hâkim olmuştur. Burada önemli olan nokta, terk edilenin tabiat değil, eski tabiat anlayışı olduğudur. Yani tabiata eskisinden daha fazla sadık olmak, nesnelere özüne inmektir (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 2013: 195).

XX. yy.'da, bilim ve teknolojinin hızlı bir gelişim göstermesi toplumsal yaşantıları etkilemiştir. Bu etkileşim sonucunda düşünsel sistemlerin de değişim göstermesi, bireysel algı merkezli doğa anlayışının temelini oluşturmuştur. Artık sanatın dayanağı dış gerçeklik değil, bireysel dışavurumdur. Böylece kullanılan figürler, yapıldıkları nesneden koparılmakta ve evrensel bir boyut kazanmaktadır. Artık hem biçimsel hem de düşünsel olarak nesnel gerçekliğin dışına çıkılmakta, soyut bir sanat anlayışına geçilmektedir. Bu aşamadan sonra figür artık eskisi gibi ele alınmaz olmuştur. Ancak, doğa algısı, farklı ve daha anlaşılabilir bir şekilde de olsa varlığını sürdürmüştür.

Dünya savaşları sonrasında Avrupa'nın geldiği karamsar durum, sanatta soyut anlayışın en yaygın olduğu dönem olmuştur. Bu arada ölen binlerce insan, yıkılan şehirler ve savaş nedeniyle ülkelerini terk etmek zorunda kalan birçok Avrupalı sanatçı, büyük bir umutla Amerika'ya göç etmiştir. Bu gibi nedenlerle sanatın merkezi durumuna gelen Amerika, soyut anlayışın da merkezi olur (İpşiroğlu ve Eyüpoğlu, 2013: 209). Amerikan soyut dışavurum sanatı içerisinde Franz Kline, Willem de Kooning ve Jackson Pollok'un çalışmaları bu dönemde özellikle öne çıkar (Resim 1.18).



Resim 1.18: Willem de Kooning, Kadın Tablosu

Kaynak: Akyürek ve Beyoğlu, 2017: 312

Bu yıkıntılar içerisinde insanların tekrar kendi benliklerini aramaya başlamaları, figür resminin de tekrar yaygınlaşmasına neden olmuştur. 1950'leri kapsayan bu dönemden sonra soyut ve figüratif resimler bir arada üreilmeye başlanır. Ancak figüratif resim de değişim geçirerek yeni bir nesnelci anlayışla yarı soyut bir duruma gelir. Natüralizm'e (Doğalcılık) bir geri dönüş hareketi olarak adlandırılan bu durum, her ne kadar insan ya da hayvan figürlerini andırırsa da, soyut şekiller içermektedir.

1950'lerde yeniden kendini belli eden figüratif sanat, 1960'lara gelindiğinde iyice hız kazanmıştır. Bir yanda soyut hareketler devam ederken, var olan sisteme ve insanların yabancılaşmasına karşı çıkan sanatsal gruplar, tekrar nesneyi ön plana almaya başlarlar. Bu yıllarda özellikle günlük yaşam sanatla birleştirilmeye çalışılır. 1960'ların en büyük özelliği

ise, gerçeğin yeniden, farklı bir şekilde ele alınarak sorgulanmaya başlanması olmuştur. Bu sorgulamalar içerisinde gerçeklik, günlük yaşamla bağlantılı olarak Pop Art'a örnek teşkil etmiştir (Resim 1.19).



Resim 1.19: David Hockney, Bay ve Bayan Clark ve Percy Tablosu

Kaynak: Soğuksu, 2015: 30

1970'li yıllara gelindiğinde, soyut çalışmaların hala devam ettiği, ancak önemini kaybetmeye başladığı görülmektedir. Bu dönem, 1960'lardan gelen etkiyle toplumsal bir teori olan Postmodernizm'in yaşanmaya başlandığı evredir. Modernizm'in akılcılığı savunan yapısına karşılık, Postmodernizm onun reddettiği eskiyi ve geleneği savunur. "Çoğulculuk" kavramıyla özetlenebilecek olan Postmodernizm, bu yapısını medya, sanat ve toplumdaki çok çeşitlilikten alır. Bu çeşitliliği yaratan, Batı'da elektronik iletişim sistemlerinin gelişip yaygınlaşması sonucunda bilginin anında aktarılması ve bu sayede değişen toplumsal yapıdır. Özellikle 1980 sonrasında, Postmodernizm figür resminde de etkili olur. Resim sanatında eklektik bir yapının oluşmasını sağlayan bu teori, zaman kavramını ortadan kaldırarak dün, bugün ve geleceğe ait unsurları iç içe geçirir. Postmodern figür resmi (Resim 1.20), birbirinden kopuk ve alakasız gibi görünen imgelerin alıntılama yöntemiyle birleştirilmesinden, kolajından (yapıştırılmasından) oluşmaktadır (Cambazoğlu, 1999: 165).



Resim 1.20: Francesco Clemente, İsimsiz Tablosu

Kaynak: Altınkale, 2001:71

1.4 Figürün Heykel Sanatında Kullanılması

Heykel, İlkçağlardan itibaren ilk sanatsal uğraşlarla birlikte başlamış olup, XX. yy.a kadar gelen süreç içerisinde de figür kullanımını bakımından önemli bir sanatsal ifade biçimi haline gelmiştir. Kuzey Amerika, Orta Asya, Okyanusya ve Afrika kabile kültürleri ve Orta Avrupa, Akdeniz, Orta ve Güney Amerika, Güneydoğu Asya, Çin, Hindistan, Mezopotamya ve Mısır medeniyetleri farklı üsluplarda, zengin görkemli heykeller üretmişlerdir. Uygarlıklar en küçük kullanım eşyalarından, ev ve tapınaklarına kadar bütün yapılarında heykel ya da heykelsi formlar kullanmışlardır. Heykeller, mimari ve kullanım eşyalarının dışında dini ikonlar, anıtlar, lahitler, büyü muskaları gibi bağımsız olarak da var olmuşlardır. Eski çağlarda günlük yaşamı belgeleme niteliğine sahip topraktan insan ve hayvan figürleri veya heykelcikleri yapılmıştır. Bu heykelcikler, eski toplumların dinsel seremoni ve ayinlerinde kullanılmak için yapılmışken, bazen de günlük yaşamın bir dökümünü içermişlerdir. Bunun yanında, bu heykelcikler cenaze törenlerinde ve ölüyü hatırlama ayinlerinde de kullanılmışlardır. Ayrıca, bunların küçük kopyaları çocuklar için oyuncak olarak da işlev görmüştür (Kaytan, 2009: 6).

Mısırdaki heykel sanatı çok büyük önem taşımış ve heykel, betimlenen ya da model olan kişinin cansız bir varlığıdır. Bu nedenle, heykellerin üzerine kişiyi betimleyici, tanıtıcı hiyeroglif yazılar yazılmıştır.

Mısırlı heykeltıraşlar kireç taşı gibi yumuşak taşlardan ziyade granit, bazalt, somaki gibi daha sert ve dayanıklı malzemeleri tercih etmişlerdir. Bunun yanı sıra yoğun olmasa da seramik, alçı taşı, ahşap gibi malzemeler de kullanılmıştır. Mısırlılar, çıplak insan figürlerini kullanan ilk medeniyet olup, (Resim 1.21) asırlarca sanattaki figür üsluplarını korumuşlardır (Güvemli, 2009: 22).



Resim 1.21: Abu Simbel’de II. Ramses Heykeli

Kaynak: Sadıkoğlu, 2007: 180

Yunanlılar Mısırlılara göre daha detaya girerek insan anatomisinin nasıl olduğunu kavramaya çalışmış ve devasa boyutlarda olmayan, daha çok gözleme dayalı heykeller yapmışlardır. Yunanlılarda yalnlıktan ve kolay anlaşılabilirlikten ziyade figürlerin iç yaşamını yansıtmaları daha ön plana çıkmıştır (Tepe Yılmaz, 2012: 10). Antik Yunan heykel sanatı; Arkaik Dönem (MÖ. VI. - MÖ. V. yy.), Klasik Dönem (MÖ. 500 - MÖ. 330) ve Helenistik Dönem (MÖ. 330 - MS. 31) olmak üzere üç dönem şeklinde ele alınmıştır.

Ortaçağda heykelin kullanımı ilk olarak Fransa’da başlamıştır. Sadece katedrallerde değil şamdanlarda, vaftiz kurnalarında da İncil’den olaylar katı ve donuk işlenmiş, resimsel betimlemelerde olayın doğru ve direkt anlatımı önemsenmiştir. XIII. yüzyılda Fransa’da doğan Gotik üslup mimariyi değiştirmiştir. Gotik heykeller, belirli bir konu veya konuları anlatacak şekilde çoğunlukla bina cephelerinde veya yapıların iç mekanlarında kullanılmıştır (Resim 1.22). Dolayısıyla, mimariye bağlı olarak yapılmakla birlikte heykellerin kendi başına müstakil

bir eser olarak da yapılmaya başlandığı görülmüştür. Gotik heykel sanatında serbest üç boyutlu formlarla oluşturulan figüratif eserler kadar zengin ve gösterişli yapılan kabartmalar da önemli bir yer tutar. Bütün bu eserlerde elbise kıvrımlarına ve doğal nesnelerin ifadesine büyük bir önem verilmiştir (Ayaydın, 2010: 122).



Resim 1.22: Strasbourg Katedrali Güney Girişi, Meryem'in Ölümü Sahnesi

Kaynak: Nabiyeva, 2017: 20

Ortaçağda heykel sanatı, Rönesansın etkisiyle bağımsız bir sanat dalı olarak gelişmeye başlamış ve diğer sanatlarda olduğu gibi heykel sanatında da insan ön plana çıkmıştır. Heykel sanatında insanın ön plana çıkmasıyla birlikte anatomi bilgisine ihtiyaç duyulmuş ve bu bağlamda eski dönem heykellerin incelenmesi gereği ortaya çıkmıştır. Ayrıca, çeşitli sanatçılar tarafından yapılan heykeller yapıların önlerini, caddeleri ve meydanları süslemeye başlamış, mimariye bağlı olan heykeller ise daha çok yapıların dış cephelerini süslemiştir (Resim 1.23). Bu dönemin heykeltıraşları, daha çok Meryem, İsa ve melekleri konu almış ve betimlemelerini çoğunlukla İncil ve Tevrat'tan yapmışlardır. Bunların yanında, çeşitli mitolojik olaylar, soyluların at üzerindeki heykelleri ve büstler de yapılan eserler arasındadır. Rönesans döneminde heykel yapımında çoğunlukla mermer, bronz ve tunç kullanılmış ve Gotik tarzı terk edilerek yerine Barok ve Rokoko üslubu geliştirilmiştir. Bu dönemin ünlü heykeltıraşları arasında Ghibert, Donetello ve Michelangelo sayılabilir (Karaçoban, 2016: 23).



Resim 1.23: Notre-Dame Katedrali

Kaynak: Nabiyeva, 2017: 34

1920'lerde diğer alanlarda olduğu gibi çağdaş sanatta da bir tepki dönemi başlamıştır. II. Dünya Savaşı bittikten sonra düzen ve güvenlik arayışı, çok sayıda avantgarde heykel sanatçısının tarzında önemli değişikliklere yol açmıştır. XIX. yy.ın ikinci yarısında Auguste Rodin ve diğer sanat dallarındaki sanatçıların geleneksel üsluplara karşı çıkmaları, XX. yy.da daha farklı bir üslup ve biçim arayışına dönüşmüş ve bu gelişmeler diğer sanatlarda meydana geldiği gibi heykel sanatında da Kübizm, Gerçeküstücülük gibi yeni akımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. İsviçreli Alberto Giacometti Resim 1.24'te görülen kibrit çöpü inceliğindeki heykelleriyle sanata yeni ve farklı bir estetik ve gerçeklik anlayışı getirmiştir.(Akalın, 2013: 197)



Resim 1.24: Alberto Giacometti, Yürüyen Adam

Kaynak: Akalın, 2013: 197

İKİNCİ BÖLÜM

2.SERAMİK SANATINDA FİGÜR

2.1 Seramik ve Seramik Sanatı

Çeşitli batı dillerine az çok değiştirilerek aktarılan Fransızca “ceramique”; Almanca, keramik; İngilizce, ceramic; Rusça, keramika; Türkçe seramik olarak tanımlanmış ancak sözcük kaynak olarak Yunanca’dan gelmektedir. Kısacası seramik, birçok medeniyet ve farklı dillerde değişik isimlerle adlandırılmış ve zamanla farklılaşmıştır. Şarap içilmesi gelenekselleşmiş törenlerde ve şöenlerde, şarap ve diğer içkiler, bardak yerine geçen şekillendirilmiş boynuz kaplardan içilmekteydi. Yunancada boynuz kelimesinin karşılığı olan sözcük “keramos” olduğundan keramoslar yerini seramik kaplara bıraktıktan sonra da seramik kaplar bu adla anılmaya devam etmiştir (Arcasoy, 1983: 1).

Tarihi insanlığın tarihine kadar uzanan seramiğin izlerine insanın var olduğu her yerde rastlanmış, tarih boyunca türlü şekil ve fonksiyonlarda günlük yaşamın içinde yerini almıştır. Seramik aynı zamanda, bulunduğu dönemin ekonomik, siyasal ve kültürel gelişimine ışık tutmuştur. Bu bakımdan seramik; tarihsel süreci daha iyi anlayıp değerlendirebileceğimiz bilgi ve kaynakları günümüze taşımaktadır. Seramiğin gelişimi, ona şekil veren toplumun sosyo kültürel ve ekonomik gelişmesine paralellik taşımaktadır. Bu açıdan seramik, yapıldığı dönem ve medeniyetin sanatına, kullandığı tekniklere ilişkin önemli ipuçları veren en önemli tarihi belgeler arasında yer almaktadır (Erman, 2012: 18).

Seramik, kendi içerisinde farklı şekillerde malzeme olarak seramik ve bir sanat dalı olarak seramik olmak üzere iki ayrı boyutta ele alınmaktadır. Bunlardan ilki olan malzeme olarak seramik, metal ve alaşımları dışında kalan inorganik malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemlerle şekil verildikten sonra sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanacak derecede pişirilmesi ile elde edilen her şey olarak tanımlanmaktadır. Malzeme olarak tanımlanmasının yanında seramik, bağımsız bir sanat dalıdır. Geleneksel sanatların en eskilerinden biri olan seramik, insanın çeşitli ihtiyaçlarıyla ortaya çıkan ve ana maddesi toprak olan bir çeşit kap sanatıdır.

Tarihteki çeşitli uygarlıkların yaşam biçimleri ile bu uygarlıkların teknik ve estetik değerlerine göre farklı şekillere girerek ana tanrıça, riton (içki kabı), urne (ölü kabı), banyo kabı, lahit, mektup, mühür, mimaride kullanılan malzemeler, sanat eserleri vb gibi çok çeşitli eserler ve ürünler olarak ortaya çıkan seramik sanatı, eski Mezopotamya, Pers, Suriye, Anadolu, Mısır, Girit, İndus Vadisi, Miken Kültürü, Yunan, Etrüsk Kültürü, Çin, Japon, Kore, İspanya ve Amerika ülkeleri gibi çok sayıda kültürde değişik ürünler vermiş ve bugüne kadar da kesintisiz bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Günümüzde klasik seramik sanatı iki önemli grubu içermektedir, Bunlar; endüstriyel seramik sanatı ve modern seramik sanatıdır (Özen, 2002: 9).

2.2 Seramik Sanatında Figür Kullanımının Tarihsel Gelişimi

2.2.1 Paleolitik, Neolitik ve Kalkolitik Çağlar

Yaklaşık iki milyon yıl önce başlayan ve on bin yıl önce son bulduğu tahmin edilen ve insanoğlunun ilk atalarının ortaya çıktığı dönem, Paleolitik Çağ olarak adlandırılmaktadır. Bu çağa ait en eski seramik örneği Orta Avrupa'da Çek Cumhuriyeti'nin sınırları içerisinde bulunan pişmiş topraktan yapılmış çıplak kadın figürüdür. Bu figürin, bulunduğu bölgenin adını alarak Dolni Vestonice Venüsü (Resim 2.1) olarak adlandırılmıştır. Venüs şu anda Çek Cumhuriyeti'nin başkenti Prag'da bulunan Moravian Müzesi'nde yer almaktadır (Erman, 2009: 62).



Resim 2.1: Dolni Vestonice Venüsü

Kaynak: Erman, 2009: 63

İlk yerleşik toplulukların kurulması ile başlayan ve insan topluluklarının verimli topraklara sahip su kenarlarında toplu şekilde yerleşik yaşama geçtikleri dönem Neolitik Çağ (MÖ. 8000-5500) olarak adlandırılmaktadır. Neolitik Çağ'da mağara resimlerinin yerini kerpiç evlerin duvarlarını süsleyen ve bugüne kadar canlı renklerini koruyabilen renkli duvar resimleri alır. Henüz ateşin kontrol edilemediği ve bunun bir getirisi olarak da pişmiş toprak kapların henüz yapılmaya başlanmadığı dönem, Akeramik yani Seramiksiz Neolitik Çağ adıyla adlandırılmaktadır. Ateşi kontrol etmeyi, kili pişirmeyi ve bu sayede kile mukavemet kazandırmayı öğrenmek Neolitik Çağ insanı için büyük bir adım olmuş ve bu durum günlük hayatı kolaylaştıran pek çok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Kilden yapılan kapların belli bir beğeni doğrultusunda dekorlanıp süslenmesi, çeşitli takıların, boncukların ve süs eşyalarının yapılması, insanın çevresinde görüp gözlemlediği varlıkları kilin üzerine kazıyarak ya da kabartı şeklinde betimleyerek aktarmaya başlaması, sanatsal anlamda seramiğin kullanılmaya başladığı ilk örnekler olarak değerlendirilebilir (<http://www.anadolumedeniyetlerimuzesi.gov.tr>).

Hem Anadolu Neolitik'ini hem de dünya Neolitik çağını aydınlatması açısından Çatalhöyük'te yapılan kazılar ve çıkarılan buluntular büyük bir önem taşımaktadır. Burada yapılan kazılarda tespit edilen on yapı katında bulunan evlerin ve dolayısıyla kentin bir düzene göre yapıldığı görülmektedir. Çatalhöyük evlerinin duvarlarında büyük çoğunluğunun kültle ilgili olduğu düşünülen boğa başları ve duvar resimleri bulunmaktadır. Yüksek kabartma şeklinde ya da gerçek boynuzların kille sıvanması şeklinde bulunan boğa başları (Resim 2.2), evlerde kutsal olarak nitelendirilen alanlarda yer almaktadır. Bu kutsal alanlarda Ana Tanrıça fikri bereket kültürü olarak görülür. Pişmiş toprağın yanında taştan da yapılan Ana Tanrıçalar; genç kız, doğuran kadın ya da yaşlı kadın (Resim 2.3) olarak betimlenir. Buluntular arasında heykel ya da yüksek kabartma şeklinde yapılan ana tanrıça figürleri yanında pişmiş topraktan hayvan şeklinde yapılan adak heykelcikleri de dikkat çekmektedir (<http://www.anadolumedeniyetlerimuzesi.gov.tr>).



Resim 2.2: Boynuzları Sıvanarak Oluşturulan Boğa Başı (Çatalhöyük)

Kaynak: Utkan, 2012: 55



Resim 2.3: Çatalhöyük Ana Tanrıça Figürini

Kaynak: Sümer, 2007: 45

Dünyanın önemli seramik üretim merkezlerinden biri olan Çin'de seramik çok eski bir geleneğe sahiptir. Neolitik Çağ'da M.Ö. VI. Binli yıllara geriye giden seramik üretiminde kendine özgü seramik üretim tekniğini geliştiren ve orijinal eserler yapan Çinli ustalar, seramik üretimini asırlar boyunca yaşatarak kendine özgü bir seramik kültürü oluşturmuşlardır. Tarihsel gelişim süreci içerisinde seramik üretim tekniklerinde gelişmeler yaşanmış, yeni pişirim ve sirlama teknikleri bulunmuştur. Bu gelişmelere bağlı olarak Çin'de hem seramik üretim merkezleri çoğalmış hem de seramik eşya kullanımı yaygınlaşmıştır. Çin'in Xi'an şehri

yakınlarında yapılan kazılarda kırmızı kilden yapılmış ve siyah astarla daha çok balık, kurbağa, geyik ve kuş figürleriyle betimlenmiş kaplar bulunmuştur (Tizgöl, 2009: 21). Çin’de Neolitik Çağ’da kuş, köpek ve ayakkabı betimlemeli sıvı saklama kaplarına ve şarap ve içki testilerine dinsel ve seremoni amaçlı adak heykelciklerine, birkaç renkli astar dekorlu küp (Resim 2.4) gibi pişmiş toprak ürünlere de rastlanmaktadır.



Resim 2.4: Hayvansal Betimlemeli Neolitik Çağ Çin Küpü

Kaynak: Tizgöl, 2009: 21

Kalkolitik Çağ; Erken, Orta ve Geç olmak üzere üç dönemde incelenmektedir. Erken Kalkolitik dönemde Halaf Kültürü egemendir (Resim 2.5) ve bu kültürü Obeid Kültürü izlemiştir (Atak, 2012: 4). Erken Kalkolitik dönemde hayvan biçimli kapların yapımı sürmüştür, çanak çömlekler çok ve tek renkli olmak üzere yapılmıştır. Çok renkli seramikler açık renk zemine koyu kırmızı ya da kahverengi bezemelerle süslenmiştir.



Resim 2.5: Halaf Kültürü Tabağı

Kaynak: Özfirat, 2008: 121

Orta Kalkolitik dönem, Obeid kültürünün ortaya çıktığı dönemdir. Bu dönemde, çanak çömlek yapımında kullanılan hamur açık renkli kilin bitki, kum ve kireçle karışımından meydana gelmiştir. Genellikle yeşilimsi renk hakimdir ancak, kırmızımsı ve devetüyü renkler de kullanılmıştır (Resim 2.6). Obeid Kültürünün çanak çömlekleri teknik olarak Halaf Kültüründen daha ilerde olmasına karşın artistik etki bakımından geri kalmıştır (Atak, 2012: 6).



Resim 2.6: Obeid Kültürüne Ait Çanak

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/>

Geç Kalkolitik dönemde, önceki dönemlerin özenli ve gösteriş amaçlı seramikleri azalmaya başlamış, bunların yerine kaba hamurdan yapılmış yemek kapları yapılmıştır. Bu dönemde ayrıca, canlı ve çok renkli bezeme anlayışı son bulmuş, yerine tek renkli kaplar ortaya çıkmıştır. Gayet ağır ve hantal biçimler içeren bu çanak çömlek türü, siyah zemin üzerine mat beyaz boya ile yapılmış koşut çizgilerle (Resim 2.7) bezenmiştir (Atak, 2012: 8).



Resim 2.7: Geç Kalkolitik Döneme Ait Çanak

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/>

2.2.2 Mezopotamya Uygarlıkları

Mezopotamya Bölgesi bütün dünyaca bugünkü medeniyetin beşiği olarak kabul edilmektedir. Mezopotamya, "iki ırmak arasındaki topraklar" anlamına gelir. Kastedilen iki ırmak ise Fırat ile Dicle'dir. Dolayısıyla Mezopotamya, Doğu Suriye, Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Irak'ı kapsayan coğrafi bölgeyi tarif etmek için kullanılmıştır. Yeryüzünün ilk uygarlıkları olan Sümer, Asur, Pers, Babil, Akat, Elam, Mitanni, Kalde uygarlıkları bu bölgede ortaya çıkmıştır. Bölgenin belirli bir siyasi mevcudiyeti olmadığı gibi sınırları da belli olmamıştır. MÖ. 4800-3000, Bakır Devri, Tunç Devri, Demir Devri aşamalarına ulaşan ilk halklar ve uygarlıklar Mezopotamya da ortaya çıkmıştır (Özgüç, 1988: 13).

Asurlulara ait ilk sanatsal eserlere, çeşitli tarihlerde başkent olan Asur, Nimrud, Khorsabad, Ninova ile Asur Koloni Çağı'nın en önemli kenti olan Kültepe'de rastlanmıştır. Mezopotamya uygarlıkları içerisinde Tunç Çağı'na ait kabartma figürlü kapların büyük bir kısmı, Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'ni kapsayan Orta Tunç Çağı'na aittir. Asur Ticaret Kolonileri Çağını kapsayan Orta Tunç Çağı'nda, kabartma figürlerle bezeli vazoların biçimlerindeki ve üzerlerinde yer alan kabartmaların üslubundaki gelişim açıkça izlenebilmektedir (Resim 2.8). Asur Ticaret Kolonileri Çağı'na ait örneklerde, vazolar üzerinde

genellikle birbirini takip eden boğa figürleri yer almaktadır. Kabartmalı kaplar genellikle, dışarı taşkın ağızlı, uzun boyunlu, dikey dört kulba sahip, şişkin gövdeli vazo formları olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tip vazoların hamuru ince elenmiş kum katkılı olup, kaplar oldukça iyi pişirilmiştir. Yüzeyle uygulanan kırmızı astar kalındır. Kabartma figürler ayrı olarak kalıplarda yapılmış ve vazo yüzeyine yapıştırılmıştır. Bezemenin yapılacağı yüzeye, figürlerin sağlam bir şekilde tutturulması için kertikler atılmıştır. Vazoların ayakta durmalarını sağlamak ve üzerlerinde yer alan figürlerin görülmesini kolaylaştırmak amacıyla birer kaide üzerinde durdukları düşünülmektedir (Özgüç, 1988: 16).



Resim 2.8: Asur Ticaret Kolonileri Çağı Vazosu

Kaynak: Yılmaz, 2011: 83

2.2.3 Mısır Medeniyeti

Antik Mısır medeniyeti denilince akla ilk olarak heykel ve mimari sanatı gelse de seramik yüzeylerde figürlerin incelenmesi, kabartmalar üzerinden yapılacaktır. Antik Mısır medeniyetinde kabartmalar insanların o dönemde nasıl yaşadığına ilişkin bilgi veren en önemli arşiv kaynaklarıdır. Bu kabartmalar süsleyici eleman gibi değil büyütülmüş bir yazı olarak tasvir edilirdi. Sanatçı, kabartmalarda insanın hareketlerini, vücudun üst bölümünü, omuzlarını ve göğsü karşıdan; kolların ve bacakların hareketini ise yandan gösterdiği için gözler önden görüldüğü şekilde, ancak yüzü profilden tasvir edilirdi. Tasvirlerde figürleri tek boyutta yorumlama ve ifadelendirmek için bu yöntem uygulanırdı. Nitekim figürlerin hareketleri bozuk ve anatomileri deforme olarak görülürdü. Mısırlı sanatçılar, ayakları önden göstermekte güçlük

çektiklerinden yandan göstermek zorunda kaldılar (Resim 2.9). Böylece kabartma ve çizgilerdeki figürlerde iki sol ayağı varmış izlenimi yaratılmıştır (Sadıkoğlu, 2007: 69).



Resim 2.9: Mısır Duvar Kabartması

Kaynak: Sadıkoğlu, 2007: 8

Antik Mısır sanatının ayırıcı özelliklerinden bu kendine özgü duruş şeklinde baş, iri gözlerin yanı sıra alın çizgisini, burun ve çene ile geriye taranmış saçı içermektedir. İzleyiciye uzak olan ayağın ileriye uzatılmış olarak yerleştirilmesi, cepheden gösterilmesi mümkün olmayan bacağın kalça ve belden aşağı tüm yapısını ve aynı zamanda insan veya hayvan olsun figürün cinsiyetini göstermenin aracıydı. Bu poz zamanla insan tasvirinin doğru yöntemi olarak kabul edildi ve bundan küçük bir sapma bile heceleme hatasına eşit görülürken, büyük sapmalar figürün manasının değişmesi olarak kabul edilmiştir (Fleming ve Honour, 2015: 61).



Resim 2.10: Antik Mısır Kabartması

Kaynak: Fleming ve Honour, 2015: 60

Güçlü bir kabartmanın dikkati çektiği Resim 2.11’de figürler dekoratif bir anlatım içinde verilmiştir. Rölyefteki vücutlar yüksek formdadır. Formlar yumuşatılmış ve değerli bir taş gibi önem kazanmıştır. III. Tutmosis ile III. Amenofis’in döneminde olduğu gibidir ama bu çağın rölyefleri kabadır ve basitleştirilmiş figürlerle doldurulmuştur. Kontur sertliği insanı rahatsız edici bir şekilde keskindir. Mücevherlerin biçimleri saç tuvaleti ve elbiseler kabadır. Göze batan elbiseler, zengin görünümlü ve bol tüylüdür. Elbiselerin etekleri ayakuçlarına kadar inmektedir. Kadınca stillerin belirtilmesi, Yunan sanatı ile ilişki kurulduğunu gösterir (Sadıkoğlu, 2007: 70).



Resim 2.11: Antik Mısır Kabartması

Kaynak: <https://www.nkfu.com/eski-misir-sanati/>

2.2.4 Eski Yunan Medeniyeti

Eski Yunan Medeniyeti özellikle mimari ve heykel alanında büyük eserler vermiş olmasının yanında mücevher, çömlek, sikke, her türlü madeni eşya ve zırh yapımında da ilginç eserler yapmışlardır.

Yunan çömlüklerinin ilk örnekleri ilkel ve geometrik bir görünümündedirler ve bu çömlüklerin süslemesinde üsluplaştırılmış iki atı süren üçgen gövdeli ve ince belli bir adam figürü görülmektedir. Eski Yunanlılar çömleğin kullanışlı olmasına dikkat ettikleri için çömleğin biçimlenmesinde estetik kaygıya ikinci derecede önem vermiştir. Bu dönemde en çok “amfora” ve “hydria” adı verilen kaplar görülmüştür. Amfora, iki kulplu, ince uzun boyunlu

yürek şeklindeki testilerdi ve hem süsleme hem de biçim olarak standart bir özelliğe sahipti. Hydria, su taşımak için kullanılan ve biri düşey, diğer ikisi de yatay olmak üzere üç kulpu bulunan bir testiydi (Resim 2.12). Bu kapların süslemesi o devrin heykellerinde görülen tipik geometrik şekillere benzemektedir. İnsan ve hayvanlar aşırı derecede üsluplaştırılmıştır. İnsan figürleri, içi tamamen boyanmış dış çizgilerden oluşur. Erkekler ince bir bele ve balta bıçağını andıran bir profile sahiptir. Arabalar, altlarında iki çember olan birer dikdörtgen şeklindedir ve atlar ise birer çizgi şeklindedir. Bu çömlekler, kabın açık kahverengi doğal toprak rengi üzerine hemen her zaman koyu kahverengi ile boyanır. Bazı durumlarda ise silüet siyah fon üzerindedir. Bu üslup yerini, süslü ve doğal bir üsluba sahip olan Rodos tarzına bırakmıştır (Conti, 1982: 28).



Resim 2.12: Hydria

Kaynak: Çakır, 2011: 22

MÖ. V. yy.a doğru süsleme şeklinde değişiklik olmuş, kapların zemini siyah bunların üstündeki figürler de kırmızı olmuştur. Bu değişiklik basit bir tarz değişikliği olmayıp köklü bir değişime yol açan bir yenilik olmuştur. Bu dönemi temsil eden “Attike” vazolarında perspektif, geri planı gösterebilmek için büyük bir figürün arkasına daha küçük bir figür ya da şekil yerleştirmek veya düz zeminde uzaklık izlenimi uyandırabilmek amacıyla zemine birkaç dalgalı çizgi çizmek gibi yeni bir tarz ile süslenmiştir (Resim 2.13). Bu dönemde olağanüstü

denecek kadar gerçeğe yakın resimler elde edilmiştir (Conti, 1982: 31). Figürler, perspektiften yararlanılarak objelerin yüzeyine yansıtılmış böylece esere derinlik ve hacim kazandırılmıştır.



Resim 2.13: Attike

Kaynak: Çakır, 2011: 51

2.2.5 Helenistik Dönem

Helenistik Dönem, Yunan kültürünün Kıta Yunanistan sınırları dışına çıkarak Akdeniz’de ve Ön Asya’da Doğu kültürleri ile buluştuğu ve bu buluşma neticesinde evrensel bir kültürün ortaya çıktığı bir dönemdir (Yavuz, 2007: 49).

Bu dönemde, erken dönemlerde çok yaygın olarak kullanılan boyalı bezemenin azaldığı ve buna bağlı olarak tekniğinin de değiştiği görülmektedir. Kabın tüm yüzeyini alacak şekilde siyah bir astar üstüne boyayı kalınca sürmüşlerdir. Kilin doğal rengine karşın başka renkler de kullanmışlardır. Kapların üzerine palmet, rozet ve bunlara benzer naturalistik motifler işleniyordu. Motifler ya kabartma biçiminde ya da baskılı tasarımlardan meydana getiriliyor veyahut da boyanarak yapılıyordu. Süslemede, figürlü bezemeler çok kullanılmayarak, genellikle damarlı yapraklar, meyve ve çiçek çelenkleriyle desenlenmiştir (Uğurlu, 1999: 147).

Hellenistik Dönemde, Klasik Dönemde görülen kırmızı figür tekniği bırakılmış bunun yerine, "Batı Yamacı Seramikleri", "Gnathia Seramikleri", Lagynos Üslubu", "Kızılırmak

Havzası Kapları”, "Kabartma Süslü Kaseler (Megara Kaseleri)" ve "Hadra Vazoları" gibi yeni seramik yapım teknikleri gelişmiştir (Belleten, 2006: 88).

Helenistik Dönemde, Batı Yamacı Kapları, boyalı kap gruplarının en önemli seramik grubunu oluşturmaktadır. Bu kaplar isimlerini ilk buldukları akropolün batı yamacından almıştır. Batı Yamacı seramiklerinin en ayırt edici yönü, kabın astar boyası üzerine beyaz ya da portakal sarısı kullanılarak, defne ya da sarmaşık çelengi gibi bitkisel bezemeler yapılmasıdır. Kazıma tekniği ile kabın astarına çizilen bitkisel motifler, motifleri tamamlayan dallar ya da çeşitli geometrik süslemeler de yapılmıştır. Batı Yamacı kaplarının en dikkat çekici özelliklerinden birisi de siyah ya da koyu renkteki zemin ile beyaz renkteki bezemenin birbiriyle oluşturduğu zıtlıklardır (İssı vd., 2009: 181).

Gnathia seramikleri grubunun üretimi tüm Akdeniz havzasına yayılmış olup, Hellenistik Dönem’de, M.Ö. III. yy.da görülmeye başlamış ve M.S. I. yy.ın sonuna kadar süregelmiştir. Gnathia seramiklerinde portre tarzında figürler (Resim 2.14) karşımıza çıkmaktadır (Özdilek, 2015: 107).



Resim 2.14: Gnathia

Kaynak: Akkurnaz, 2016: 257

Kızılırmak Havzası Kapları, Orta Anadolu’da Hellenistik ve Erken Roma Dönemi’nde beyaz, kahverenginin tonları ve gri-siyah boyalarla yapılmış çeşitli geometrik ve bitkisel motiflerle süslü seramiklerdir. Genellikle pembemsi devetüyü rengi kil hamurlu ve perdahlı devetüyü renkte astarlanmıştır (Resim 2.15). Bezeme genellikle beyaz boyalı zemin üzerine

siyah, kırmızı, kahverengi ve bunların tonlarındaki renklerde uygulanmış olup, orijinal toprak rengindeki objelere de bezemeler yapılmıştır. Bu özellikleriyle Demir Çağı Orta Anadolu boyalı kapları olan Phrygia seramiğinin bir uzantısı olarak da görülmektedir (Körsulu, 2014: 92).



Resim 2.15: Kızılırmak Havzası Kasesi

Kaynak: Dönmez, 2001: 98

Kabartma Süslü Kaseler döneminde vazunun yanı sıra, o dönemin sosyal ve kültürel özelliklerini açık bir şekilde yansıtan Megara adı verilen kabartmalı kaseler yapılmıştır. Megara Kaseleri (Resim 2.16) yarım küre gövdeli, kulpsuz ve kaidersiz olarak yapılmış ve tüm dış yüzeyi çizgisel, bitkisel ve figürel öğelerle işlenip, kalıp tekniği de kullanılarak yapılmıştır. Megara Kaselerinin, Akdeniz Havzasında birçok antik yerleşimde bulunmasıyla birlikte, şehir dışında da birçok bölge ve merkezde de olduğu ortaya çıkmıştır (Duman, 2010: 113).



Resim 2.16: Megara Kasesi, Pergamon

Kaynak: Belleten, 2006: 91

2.2.6 Bizans Dönemi

Bizans Dönemi sırlı seramikleri, hamur renkleri bakımından iki ayrı grup olarak ortaya çıkmıştır. Hamur renkleri çoğunlukla beyaz olan VII-XI. yy.lar arasında yapılan seramikler “Beyaz Hamurlu Sırlı Seramikler”, hamur rengi çoğunlukla kırmızı olan XII-XIII. yy.lar arasında yapılan seramikler ise “Kırmızı Hamurlu Sırlı Seramikler” olarak adlandırılmıştır (Korucu, 2013: 46).

Çoğunluğunu mutfak kapları oluşturan Bizans seramiklerinin üzerine işlenen belli başlı kompozisyonlar; bitkisel ve geometrik karakterli süslemeler, insan ve hayvan silüetleri veya bu bezemelerin harmanlanarak oluşturulduğu karmaşık kompozisyonlardır. Bazen gerçekçi bir üslupla, bazen mizahi bir anlatımla, bazen bitki ve hayvan figürü işlenerek, bazen karmaşık şekilli tamamen hayal ürünü, ütöpik varlıklar işlenerek, bazen de insan figürleri işlenerek oluşturulan betimler sosyal yapıyı ortaya koymaktadır. Bizans seramikleri, açıkça görülen bu betimlerin arkasında bazen gizli bir anlatıma da sahiptir. İşte bu noktada devreye Hıristiyan sanatının mükemmelliği altında yatan sembol, işaret ve monogram gibi uygulamalar kullanılarak verilen anlatımlar girmiştir (Korucu, 2013: 139).

Bizans seramikleri üzerine işlenen en önemli betimlemelerden birini hayvan figürleri oluşturmaktadır. Seramiklere işlenen hayvan figürleri, günlük hayatta sürekli karşılaşılan doğal betimler olabileceği gibi hayali kurgulamaların somut şekilleri de olabilmektedir. Hem var olan doğanın tasvirlerini hem de dini inanış ve toplumsal yaşantının etkileriyle şekillenmiş arkasında derin manalar taşıyan sembolik ifadelerin tasvirlerini örnekleyen bu figürler, Hıristiyan tasvir sanatının en önemli konularından birini oluşturmuştur (Korucu, 2013: 145).

Bizans seramik sanatının figürlü anlatım şeması içinde hem gündelik hayatta çokça karşılaşılan hem de sembolik anlamı olan betimleme, kuş figürüdür. Bir tipoloji ortaya çıkaracak kadar çok sayıda örneği olan kuş figürleri, Bizans seramik sanatında IX. yy.dan itibaren eserler üzerinde işlenmeye başlanmış ve bu durum XIV. yy.a kadar sürmüştür. Beş yüzyıl gibi uzun bir süre kullanımı devam eden kuş figürleri, çoğunlukla Baskı Bezeme, Polikrom, Sgraffito, İnce Sgraffito, Kazıma, İnce Kazıma, Kazıma-Sgraffito, Lüster Taklidi ve Champlévé gibi

süsleme teknikleriyle yapılan eserler üzerinde yer almıştır. Kuş figürleri değişik tekniklerle objelere yansıtılmıştır (Korucu, 2013: 146).

İçerisine konumlandırıldıkları madalyonları sade ve tek ince çizgilerle oluşturulmuş kuşlar (Resim 2.17), içleri çapraz çizgili ya da kıvrımlı çizgilerle doldurulmuş madalyonlarla çevrilmiş kuşlar, bu şemalar içerisinde yer alan, kartal ve şahin gibi avcı kuşlar, su kuşları, deve kuşu, tavus kuşu, güvercin, turna, sülün gibi kuşlar Bizans seramiklerinde betimi en çok tercih edilen kuş türleridir (Korucu, 2013: 146).



Resim 2.17: Bizans Kuş Figürlü Tabağı

Kaynak: Korucu, 2013: 206

Kuşlardan sonra Bizans seramik sanatında süsleme ögesi olarak kullanılan bir diğer figür, Resim 2.18’de bir örneği verilen balıklar olmuştur. Kuşlar gibi yine taşıdığı sembolik anlatımlar sebebiyle birçok uygarlık tarafından benimsenen balıkların da Hıristiyan sanatı içerisinde kendine özgü bir yer edindiği görülmüştür. Bizans dönemi seramiklerine bakıldığında zaman eserler üzerine işlenen balık figürlerinin konum ve işleniş yönüyle birbirlerinden farklı özellikler taşıdığı görülmüştür. Genellikle eserlerin orta noktasına konumlandırılan figürler, tekli çok nadirde olsa ikili gruplar halinde betimlenmiştir Sabit bir hareket yönü olmayan, profilden verilmiş, çoğunlukla gövdeleri balık pulu adı verilen dolgu motifiyle bezenmiş figürlerin oluşturduğu kompozisyonlar içerisinde, bitkisel ve geometrik karakterli süsleme unsurlarına da yer verildiği görülmüştür (Korucu, 2013: 149).



Resim 2.18: Balık figürlü Tabak

Kaynak: Korucu, 2013: 233

Bizans figür dünyası içerisinde, figür olarak işlenişi en çok sevilen bir diğer hayvan, aslan olmuştur. Hem hayvan mücadele sahneleri içerisinde diğer hayvanlarla, hem tek başına, hem de etrafında geometrik ve bitkisel karakterli süsleme kompozisyonlarının da yer aldığı karmaşık desenleri bünyesinde barındıracak şekilde betimi yapılan aslan, Bizans dönemi seramik eserleri üzerinde itina ile işlenen bir figür olmuştur (Resim 2.19). Beyaz hamurlu seramikler ve süslemeleri polikrom tekniğiyle yapılmış seramikler üzerinde ilk örnekleri, görülen aslan betimleri, daha çok XII. yy.a tarihlendirilen seramikler üzerinde ortaya çıkmıştır (Korucu, 2013: 151).



Resim 2.19: Aslan Figürlü Tabak

Kaynak: Çakmakçı ve İnanan, 2009: 69

Figürlü süsleme grubu içerisinde yer alan ve yer aldığı grup içerisinde en önemli betim gruplarından birini oluşturan insan betimleri, Bizans seramik sanatında kompozisyon olarak işlenen en nadir bezeme unsurlarını oluşturmuştur. Karmaşık bir kompozisyon içerisinde verilmeyen betimlerde genellikle figürler ya tek başına ya da bir hayvanla mücadele içerisindeyken betimlenmiştir. Sıradan insan figürlerinin de işlendiği görülen Bizans seramiklerinde en fazla ele alınan figür gruplarını kara askerleri ve süvari betimleri oluşturmuştur. Bunun dışında top oynayan, müzik aleti çalan, oyun oynayan vs. gibi farklı uğraşlar içerisinde olan insan tasvirlerinin de işlendiği görülmüştür (Resim 2.20). Bütün bu betimlerin yanı sıra Bizans seramikleri üzerinde ilginç konu ve kompozisyonları örnekleyen betimli anlatımların örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Hıristiyan ikonografisi içerisinde derin manaları bünyesinde barındıran kompozisyonların (Cennet'ten kovulan Adem'in hüznü, Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi) haricinde aşk ve sevgiyi örnekleyen kompozisyonların işlendiği seramiklerin de olduğu gözlemlenmiştir (Resim 2.21). Gündelik hayattaki insanların hareketleri gözlemlenip, yorumlanarak objelere yansıtılmıştır (Korucu, 2013: 169).



Resim 2.20: Dans Eden İnsan Figürü

Kaynak: <http://www.nga.gov/content/ngaweb>



Resim 2.21: Cennette Yaşanan Aşk Sahneli Tabak

Kaynak: Korucu, 2013: 286

Bizans seramikleri üzerine işlenen betimlerin çoğu, profil görünüşleriyle eserler üzerine aktarılmıştır. Ayakta durur vaziyette, yan profilden verilmiş betimlerin yanı sıra, oturur vaziyette betimlenmiş ilginç örneklere rastlanılmıştır (Resim 2.22).



Resim 2.22: İnsan Figürlü Tabak

Kaynak: Korucu, 2013: 283

2.2.7 Anadolu Selçuklu Dönemi

XIII. yy.da Anadolu Selçuklu Devletiyle başlayan geleneksel Türk Seramik Sanatı, temelleri inanca dayanan ve çoğunlukla dini yapıları bezemek için üretilen süslemeci bir anlayışla gelişmiştir. Bu anlayış biçimiyle seramik, dini yapılarda sadece uygulanmış, mimariye destek anlamında bir farklılık katmıştır. Seramik süsleme anlamında çini mozaikler üzerine işlenen çeşitli motiflerde ve seramik üzerine uygulanan bezemelerde figürsel anlam taşıyan öğeler şeklinde yapılmıştır (Erman, 2009: 52).

Bu dönemde çini sanatının, seramik sanatından daha fazla geliştiği görülmektedir. XII.-XIII. yy.da Ortaçağ İslam devri seramikleri, kullanım alanları olarak saray gibi şatafatlı bir mekan içerisinde kullanılmıştır. Bu seramikler sırlı daha ışıltılı bir görünümlere sahipken, günlük kullanım alanlarında ise kaba işlenmiş sırsız seramikler kullanmışlardır (Gülaçtı, 2012: 36). Bununla birlikte, son yıllarda Anadolu'da yapılan kazı çalışmalarında, Anadolu Selçuklu seramiğinin bulunan objelerden anlaşıldığı üzere geniş bir yelpazeye sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Çalışmalar sonucunda hemen hemen her bölgede özellikle sgraffiato ve champeve tipi seramiklerin çokluğu bunu belgelemektedir. Ancak kazı sonucu bulunan ana yapımların merkezleri belli değildir. Sgraffiato seramiklerinde insan, siren ve sfenks figürleri çok görülmemiştir. Buluntularda genellikle stilize ve bitkisel geometrik şekiller, kuş ve balık figürleri, bazen de neshi ve kufî yazılar görülmektedir. Anadolu örneklerinde genellikle kırmızımsı, fazla sert olmayan bir seramik hamuru ve beyaz astar dikkati çekmektedir (Öney, 1983: 88).

Anadolu Selçuklu seramikleri ve çinilerinde insan figürleri; yuvarlak bir yüz, birbirine yakın ince ve kavisli kaşlar, badem biçiminde kuyruklu gözler, kaş ve göz birbirine yakın, kaş ve göz arasında geniş mesafe, kavisli bir çizgi halinde minik bir burun, yatay bir çizgi halinde küçük bir ağız ve dolgun yanaklar suretiyle betimlenmiştir. Selçuklu sanatındaki insan betimlemeleri çehre hatları bakımından Uygur insanına benzetilmiştir. Ayrıca, figürü tamamlayan bir kısım eşya, takı, giysi ve figürün genel duruşu da Göktürk çağı balballarına benzer bir tasvirle yapılmıştır (Yılmaz, 1999: 21).

Seramiklerdeki insan figürleri tek olarak, gruplar şeklinde tahtta otururken veya at üstünde ava giderken betimlenmiştir. Tek başına oturan figürlerde çoğunlukla “Türk Oturuşu” ismi verilen bağdaş kurarak oturma şeklinde bir betimleme yapılmıştır (Resim 2.23). Kaftanları ve başlıkları devrin kıyafetlerini aksettirmiştir. Bazıları başlarında miğferler, sarıklar ve üç dilimli bir taçla tasvir edilmişlerdir (Çaycı, 2008: 58).



Resim 2.23: Kubadabad Sarayı Çinisi

Kaynak: Yılmaz, 1999:166

Kubadabad Sarayı Çinileri, Selçuklu çağından günümüze kadar olan dönemde Türk insanının gündelik yaşamından ve hayal dünyasından çeşitli yönlerini aktarmakta olup, İslam Öncesi Orta Asya Türk sanatının izlerini taşımaktadır. Kadın başlı ve kuş vücutlu harpi veya siren figürü Kubadabad Sarayı duvarlarında betimlenmiş canlılardır. Kubadabad Sarayı dışında bu figüre Antalya Aspendos Sarayı ve Kayseri Huand Hatun Hamam'ında da rastlanmıştır. Buradaki harpi figürleri ortak ikonografi ile seçilmekte, kadın başlı ve kuş vücutlu olarak betimlenmektedir (Resim 2.24). Bu figürlerin en ilgi çekici yanı, yüz hatlarının Orta Asya Türk insanına benzetilmesidir. Bu figürler, Anadolu Selçuklu'nun hamam ve saraylarında tasvir edilmiş kadın figürlerine çok benzemekte ve çoğunlukla uzun saçlı, yuvarlak takkeli, iç dilimli taç veya ortası değerli taş ile süslü tülbent başlıklı ve haleli olarak betimlenmiştir. Figür önden ve yandan olmak üzere iki farklı profil şeklinde resimlenmiştir. Yan profil şeklinde resimlendiği zaman bir kanadı vücuda bitişik, diğer kanadını ise göğsünün önünde adeta kol gibi tutmakta, geleneksel yönden tasvir edilen yüzü bazen vücut yönünde, bazen ise arkaya doğru bakmaktadır (Avşar, 2012: 5).



Resim 2.24: Kubadabad Sarayı Harpi Figürlü Çinisi

Kaynak: Avşar, 2012: 6

Anadolu Selçuklu'da hayvan üslubunun doğmasına; fikir oluşturan ve bozkır hayatının gerektirdiği konar-göçerlik yaşam şekliyle ortaya çıkan hayvan besleyiciliği ile bu hayat tarzının gerekli kıldığı ekonomik faaliyetler kadar insanların tabiatüstü kuvvetlere karşı olan eğilimleri de etken olmuştur. Bozkır kültürüne sahip Türklerin kahramanlık hikayeleri ve destanlarında, kahramanların ya da Şamanların hayvan biçimlerine geçtikleri sıkça görülmüştür (Yılmaz, 1999: 17).

Hayvan figürleri canlı ve dinamiktir. Tek figürler bile hareket halinde yakalanmış, yürürken, koşarken ya da sıçrarken gösterilmiştir. Figürler kafa ve beden olarak farklı parçalardan meydana gelerek, bir hayvanın ikinci bir hayvanla veya başka bir hayvana ait parçalarla birleştiği görülmektedir (Resim 2.25). Kuşkusuz Anadolu sembolizminde kuş motifinin ayrıcalıklı bir yeri olmasına rağmen, Selçuklu sanatında aslan figürünün, hem hükümranlığın, (kuvvet ve kudretin) hem de Güneşin (aydınlığın) sembolü olduğu bilinmektedir (Erberk, 2002: 190).



Resim 2.25: Kubadabad Sarayı Çinisi (Tavus Kuşu)

Kaynak: Arık, 2000: 92

Resim 2.26'daki çini, iki tavus kuşu figürü, kadeh ve dört köşede rozet motifinin bulunduğu simetrik bir kompozisyon şeklinde yapılmıştır. Kuş figürlerinin yan kanatları yarı açık, diğer kanatları ise dışa doğru yay çizerek yukarı doğru uzanmış ve ortada birleşmiş şekilde betimlenmiştir. Çininin her köşesinde birer adet olmak üzere yerleştirilen dört rozet motifinin yanında bu motiflerin küçültülmüş örneklerinden üç tanesi de kadehin üzerine yerleştirilmiştir. Ayrıca, kuşların boyun ve ön ayak arasında kalan yere ise bu rozet motiflerin daha büyüğü yerleştirilmiştir. Kompozisyonda renk olarak zeminde kobalt mavisi, çerçevede beyaz renk, diğer yerlerde ise zeytin yeşili renk kullanılmıştır. Boynun bükülüş çizgileri ile ters yönde bükülen kuyrukları, kompozisyondaki boşluk-doluluk dengesini sağlamaya yardımcı olmuştur. Çinideki kap objesi simgesel bir anlam taşıyıp, kabın içinde olan su “ebedi hayat suyu” nu simgelemektedir. Bu kuş figürlerinin cenneti ve kabın ise sonsuz hayatı simgelediği bir kompozisyon yapılmıştır (Arık, 2000: 100).



Resim 2.26: Kubadabad Sarayı Çinisi

Kaynak: Arık, 2000: 100

Resim 2.27’de gösterilen çinide, kanatları sol tarafa açık ve yürüyen bir leylek figürü betimlenmiştir. Bu figürün dış konturlarının bir kısmı çerçeve şeklinde bırakılmış, diğer kısımları ise sarmaşık motifleriyle bezenmiştir.



Resim 2.27: Kubadabad Sarayı Çinisi

Kaynak: Arık, 2000: 103

Anadolu topraklarında, Selçuklu Dönemine ait kullanım eşyası seramikler, Büyük Selçuklu İrandaki seramik geleneğinin devamı şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu kültür ister seramiklerin malzeme ve tekniklerinde, ister biçim ve süslemelerinde çok belirgin şekilde görülmektedir. Günümüze ulaşan örnekler Anadolu Selçuklu seramiğinin geniş teknik repertuara sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu dönem bölgede saydam sır altına polikrom,

renkli sır altına siyah süslemeli, minai, lüster, sgraffito, champleve, slip (astar süsleme) tekniğinde, sade monokrom sırlı, rölyef süslemeli monokrom sırlı ve sırsız seramik ve çinilerin üretimine şahit olur. Bunların arasında lüks seramik grubu seramik kap-kacak üretiminde dönemin tüm İslam Dünyası'na paralel silisli çamur, diğer mallarda ile kırmızı çamur kullanılmıştır. Anadolu'da Selçuklu Dönemi sanatında insan tasvirlerine lüster, monokrom sırlı, sgraffito-champleve, akıtmalı-kazımalı, rölyef süslemeli monokrom sırlı ve sırsız seramiklerde ve lüster, sıraltı ve minai çinilere rastlanmaktadır (Resim 2.28 ve Resim 2.29). Bu örneklerin bir kısmında insan tasvirli dekor fırça ile fotoğraf tarzında, bir kısmında kazıma, diğerlerinde ise kalıp şekillendirme kullanılmıştır (İskenderzade, 2010: 220).



Resim 2.28: Lüster Süslemeli Kase

Kaynak: İskenderzade, 2010: 617



Resim 2.29: İnsan Yüzlü Kapak

Kaynak: Duran, 2007: 42

Anadolu Selçuklu seramiklerinde insan figürü yanında hayvan figürlü eşyalara rastlamak mümkündür. Resim 2.30'daki görülen çalışma, muhtemelen bir kâsenin dip kısmına ait olup, desenler sgraffito tekniğinde yapılmıştır. Parçanın yüzeyinde kedi ya da av köpeği benzeri iri bir hayvan görülmektedir. Hayvanın ağız, göz ve burun gibi ayrıntıları çizgiyle belirtilmiştir. Ayaklarından sadece biri tam olarak görülmekte ve bu ayağın havada duruşundan hayvanın yürür vaziyette olduğu anlaşılmaktadır. Resim 2.31'de, desenleri champleve tekniğinde yapılmış ve ortada yeşil zemin üzerine koyu yeşil ile yapılmış kuyruğunu açmış, başı taçlı bir tavus kuşu figürünün bulunduğu, bir kase görülmektedir (Duran, 2007: 54).



Resim 2.30: Dip Parçası

Kaynak: Duran, 2007: 49



Resim 2.31: Kase

Kaynak: Duran, 2007: 54

Diğer bir tarz süsleme ise düz zemin üzerinde kabarıklık oluşturan türdendir. Sırsız veya monokrom sırlı rölyef süslemeli bu seramikler genelde kalıp şekillendirme yöntemiyle yapılmıştır (Resim 2.32). Bu tür seramikler üzerindeki insan tasvirlerinin ortak nitelik nedeniyle Selçuklu heykel sanatı ile yakınlığı uzmanlarca vurgulanmıştır. Bu seramikler üzerinde çeşitli kabartma motifler arasında bağdaş kurmuş insan figürleri, insan yüzü maskları, çeşitli fantastik canlılar genelde tekrarlanarak uygulanmıştır (İskenderzade, 2010: 228).



Resim 2.32: Monokrom Sırlı Rölyef Süslemeli Seramik Kırıkları

Kaynak: İskenderzade, 2010: 616

2.2.8 Osmanlı Dönemi

Osmanlı Döneminde seramik yüzeylerde figüratif arayışlar İznik, Kütahya ve Çanakkale seramikleri olmak üzere üç alt başlıkta ele alınmaktadır.

2.2.8.1 İznik Seramikleri

İznik'te çini ve seramik üretiminin Roma ve Bizans dönemine kadar uzanan bir geçmişe sahip olmasına karşın, özellikle seramik üretimi Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yeni bir boyut kazanmıştır. İznik seramiğinde en büyük gelişme XV. yy. ortalarından itibaren teknolojiye yaşanan değişimle birlikte kendini gösterecek ve XVII. yy.ın sonuna kadar devam edecektir. İznik'in bir üretim merkezi olarak ön plana çıkmasında bu şehrin başkent İstanbul'a yakın olması ve İstanbul'u Anadolu'ya ve İpek Yolu'na bağlayan ticaret yolu üzerinde olması önemli rol oynamıştır. Bunların yanı sıra, bu yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş bir

coğrafyaya yayılan topraklarında yapılan sayısız külliye ve yapılarda bezeme olarak çininin kullanılması İznik üretimine büyük bir destek olmuştur (Bakır, 2007: 280).

XIV. yy.da İznik'te üretilen ve sır altı tekniğinde kırmızı hamurlu Milet tipi seramiklerin yerini XV. yy.ın sonu XVI. yy.başlarından itibaren sert beyaz hamurlu “Mavi-Beyaz” seramikler almıştır. Belirtilen dönemde İznik'te üretimi yapılan “Mavi-Beyaz” grubu çinilerin sırları şeffaf, parlak ve çatlaksızdır. Bu çinilerde özellikle altıgen form kullanılmış olmasına karşın kenar bordürleri dikdörtgen olarak hazırlanmıştır. İnce beyaz astar üzerine mavi, turkuaz ve lacivert tonları ile boyanan desenler şeffaf sırlıdır. Bazı örneklerde zemin boyanarak motifler beyaz bırakılmıştır. Mavi tonların dışında ender de olsa mor ve firuze renklerinin kullanıldığı örnekler de bulunmaktadır. Bursa Muradiye türbelerinde ve Edirne Muradiye Camii'nde eflatun renginin yer aldığı örnekler mevcuttur (Dirim, 2010: 16).

Topkapı sarayının ilk nakkaşhanesinin baş hocası olan Baba Nakkaş, bir ekole de adını vermiştir. Mavi-Beyaz çini ekolünün ilk grubunu oluşturan “Baba Nakkaş” üslubu, yuvarlak hatlı hatayiler, uçları kendi içine dönük yapraklar ve tomurcuklar, rumi üslubu ile birleşen çiçekli kıvrık dallardan oluşmaktadır (Dirim, 2010: 6). Mavi-Beyaz çinilerde iki tür desen vardır. Birincisinde beyaz zemin üzerine çeşitli mavi tonları, firuze ve lacivert desen, ikincisinde koyu ve açık mavi zemin üzerinde beyaz desen şeffaf sır altına işlenir. Erken örneklerde eflatun renk görülmektedir. XV. yy.ın Ming porselenlerini anımsatan bu grup çinilerde şakayıklar, çiçekler ve Uzak Doğu tipi Çin bulutu, ejder motifleri yapılmıştır. Porselene benzer beyaz sert hamurlu, kaliteli çinilerdir. Haliç'e çok benzediğinden “Haliç İşi” olarak ta adlandırılmaktadır (Bakır, 2007: 291).

XVI. yy.ın son çeyreğinde İznik çinilerinin en güzel ve başarılı örnekleri olarak değerlendirilen ve “Rodos İşi” adı verilen üslup görülmektedir. “Rodos İşi” adı verilen bu çinilerin desenlerinin renklendirilmesinde; mavi, mor, yeşil, turkuaz, eflatun, siyah ve kobalt mavisinin yanında; “domates kırmızısı” ya da “mercan kırmızı” olarak adlandırılan bir kırmızı ton da kullanılmaya başlanmıştır. İlk kez bu dönemde görülen kırmızı rengin, canlı, parlak ve kabarık olduğu gözlemlenmektedir (Atay, 2007: 20).

XVII. yy.ın başlarında İznik çini sanatı ve tekniğinde duraklama görülmüştür. Bu dönemde üretilen çinilerin hamur, sır ve renk kalitesinde düşme meydana gelmiş ve sır altında kullanılan mercan kırmızısı renk bozularak kahverengiye dönüşmüştür. Renkler canlılığını

kaybederek mat bir görünüm almış ve bazı eserlerde renklerin birbirine karıştığı görülmüştür. XVII. yy. sonlarında Osmanlı çiniciliği özellikle teknik ve renk açısından bozulmaya başlamıştır. Bu çinilerde kirli mavi, yeşil, sarı, soluk kırmızı renkler kullanılmıştır. XVII. yy.da desenlerde irileşmeler ve bozulmalar görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun batı sanatından etkilenmeye başlaması ile yeni bir üslup doğar. XVIII. yy.da oluşan ve Türk Rokokosu adını alan bu üslup, Barok, Ampir ve Rokoko sanatlarından etkilenmenin bir ürünüdür. Batı etkisine rağmen Ali Üsküdarî seçkin örnekler ile Türk sanatının klasik havasını korumaya çalışmıştır. Bundan sonra ise Türk sanatının değişerek yeni bir çehre alması kaçınılmaz olmuştur (Dirim, 2010: 7).

İznik seramiklerinde hayvan figürlerine özellikle XVI. yy.ın sonlarına doğru rastlanır. Hayvan figürlü İznik seramiklerinin başarılı örnekleri genellikle XVI. yy.da verilmiş olup daha sonraki yıllarda çok fazla hayvan motifi kullanılmamıştır. İznik seramiklerinde hayvan figürü, bitkisel üslup örnekleri kadar popüler olmasa da Erken Osmanlı örnekleriyle karşılaştırıldığında adından söz ettiren önemli bir gruptur ve XVII. yy.ın sonuna kadar sevilerek üretilmeye devam etmiştir. İznik seramiklerindeki kompozisyonlar “hayvan figürlü-bitkisel motifli” veya “orman temalı-av sahneli” olmak üzere iki ana tema üzerine kuruludur. Hayvan figürlü bitkisel motiflerin en sık rastlanılanları tavus, sülün, güvercin gibi kuş; balık, aslan ve nadiren insan başlı kuş gövdeli olarak bilinen siren figürlü seramiklerdir (Bakır, 2007: 302).

Hayvan figürlü İznik seramiklerinin en güzel örnekleri tavus, sülün ve güvercin gibi kuş figürlü seramikleridir. Bunlara başarılı bir örnek Lizbon'daki Calouste Gulbenkian Foundation müzesinde sergilenen tavus kuşu motifli tabaktır (Resim 2.33).



Resim 2.33: İznik Tabağı, 1575

Kaynak: Atasoy ve Raby, 1994: 313

İznik tabaklarında görülen diğer önemli bir hayvan figürü de aslandır (Resim 2.34). İznik seramiklerinde bulunan diğer hayvanlar maymun, fil, ejderha, timsah, yılan, kuş ve balıktır (Atasoy ve Raby, 1994: 228).



Resim 2.34: İznik Tabağı, 1525–30

Kaynak: Atasoy ve Raby, 1994: 170

XVII. yy.da sarayın denetiminden çıkan İznik seramiklerinde teknik açılarından bir gerileme gözlenmiştir. Bununla birlikte bu dönemde seramik tasarımlarında bilinen üslup ve motiflerin yanında figürlü örneklerle bir zenginleşme görülmektedir. Hayvan figürleri yanında insan, kalyon, gemi, pagoda, saray ve köşk gibi figürler yer almıştır (Turan Bakır, 2007: 305). İznik seramiklerinde özellikle konu olarak balık figürü kalyon ve gemilerle birlikte kullanılan ayrı bir tarzdır (Resim 2.35). Balık figürünü genellikle mekanı da işin içine katarak kalyonlarla, deniz dalgalarıyla ve bulutlarla birlikte kullanılmıştır. Renkler ise mavi, kobalt, turkuaz, kırmızı ve yeşil ağırlıklı kullanılmıştır. Çinilerin üzerine resmedilen balıklar çok dinamik ve renkler çok canlıdır. Denizin hareketliliği yansıtılmıştır (Dilay, 2011: 55).



Resim 2.35: İznik Tabakı

Kaynak: Dilay, 2011: 55

XVII. yy. sonlarında Osmanlı Devleti'nin duraklamasıyla birlikte İznik çiniciliğinde bir gerileme başlamıştır. İç ve dış huzursuzluklar ve savaşlarla yıpranan Osmanlı Devleti, bu dönemde eski dönemlerde olduğu gibi sanata yeteri kadar alaka gösterememiştir. Mimari faaliyetler parasızlık sebebiyle çok azalmış ve tatbik sahasının mimari eserler olduğu İznik çiniciliği de böylece gerilemeye başlamıştır. Osmanlı ekonomisinde meydana gelen duraklamayla birlikte yapı işlerinin de durması çini siparişini durdurmuş, böylece sipariş alamayan çini imalathaneleri yavaş yavaş kapanmaya başlayarak 1716 yılında İznik'te çini üretimi tamamen bitmiştir. Öyle ki, 1719'da yapılan III. Ahmet Kütüphanesi'nin çini ihtiyacı boğaz içindeki Kara Mustafa Paşa Yalısı'nın çinileri sökülerek karşılanmıştır. Bununla birlikte, Tekfur Sarayında İznik Çinileri üretmek için yapılan çalışmalar olumlu sonuçlar vermiştir. Tekfur Sarayında kurulan fabrika 1725 yılında üretime geçmiş, burada üretilen çiniler Ayasofya'nın arkasındaki III. Ahmet Çeşmesi'nin saçaklarının çevresinde kullanılmıştır. 1734 yılında yapılan Hekimoğlu Ali Paşa Camiinde de bu fabrikanın üretimi olan çinilerin kullanıldığı görülür. Ancak, Tekfur Sarayında çeşitli güçlüklerle kurulmuş olan bu çinicilik endüstrisinin 1738 yılında sıkıntılı duruma düştüğü görülür. Nitekim, bu tarihlerden sonra Viyana ve İtalyan malı çinilerin özellikle Topkapı Saray'ında kullanılmaya başlandığı bilinir (Küçükerman, 1987: 50).

XVII. yy. insan figürlü İznik tabaklarına aşağıdaki Resim 2.36'da örnek verilmiştir. Bu resimde insan figürü aslan figürü ile birlikte kullanılmış ve insan, güneş ile özdeşleştirilmiştir

(Atasoy ve Raby, 1994: 362). Betimlenen bu hayvanın ön planda yapılması güç ve kudretin onda olduğu anlayışının halen devam ettiğini de yansıtmıştır.



Resim 2.36: İznik Tabakası, 1590

Kaynak: Atasoy ve Raby, 1994: 362

2.2.8.2 Kütahya Seramikleri

Kütahya’da seramik ve çini üretiminin tam olarak ne zaman, kimler tarafından başlatıldığı ve ilk ürünler konusunda farklı görüşler ileri sürülmektedir. Yazılı belgelerin başta yangınlar olmak üzere çeşitli sebeplerle kaybolması ve değerlendirilememesi yüzünden İznik’e destek ikinci bir merkez olan Kütahya’nın çini ve seramik tarihinde ne zaman önem kazandığı tam bilinmemektedir. Sosyal olaylar günümüze kadar olan bilgilerin ulaşmasında zorluk yaratmıştır (Bayartan, 2008: 38). Ancak, XVI. yy.ın ikinci yarısına ait bir belge, Kütahya’daki çinicilik faaliyetlerinin varlığını somut olarak ortaya çıkarmaktadır. 1520’li yıllardan kalan ve halk arasında Kurşunlu Cami adı ile bilinen Kütahya’daki Kasım Paşa Camisi’nin çini panosu, Kütahya çiniciliğinin ilk mimari örneklerinden birisi olması dolayısıyla çok değerlidir (Tengiz, 2012: 15).

XV. yy. sonları ile XVI. yy.ın başlarından itibaren çini ve seramik yapımında kullanılan silisli beyaz hamurlu ve sır altına mavi-beyaz bezekli olanların İznik ile çağdaş dönemde Kütahya’da da üretilmeye başlandığı günümüze ulaşan kitabeli örnekler ile 1979 yılı alt yapı kazısında ele geçen buluntular arasında yer alan yanık ve bozuk parçalarla açıklanabilir. Kütahya mavi-beyazlarının büyük bölümünde astar yoktur ve sırları İznik mavi-beyazlarına

göre daha ince yapılmıştır (Akbaş, 2006: 39). Kütahya'nın XV. yy. sonları ile XVI. yy. başlarına tarihlendirilen mavi-beyaz desenli seramikleri hakkında az çok bilgi olmasına karşın, XVI. yy. ortası ile XVII. yy. seramikleri hakkında bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle, XVI. ve XVII. yüzyıllarda üretilen Osmanlı çini ve seramikleri genel olarak İznik yapımı kabul edilmektedir.

XVII. yy.da Kütahya çini ve seramiğinin ön plana çıktığı yazılı belgelerde açıkça görülmektedir. 1600 tarihli narh defterinde İznik seramiklerinin kalitesinin düşmesine bağlı olarak Kütahya seramiklerinin İstanbul pazarına girdiği ve İznik ürünlerinden daha pahalıya satılmaya başlandığı görülmektedir. Ünlü seyyah Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde 1633 yılında IV. Murad'ın huzurunda yapılan bir geçit töreninde İznik ve Kütahya tabaklarının beraber sergilendiğini, ayrıca 1671-2 yılında Kütahya'yı ziyaret ettiğinde Kütahya'da çinici kefereler mahallesinde 34 atölye olduğundan, İznik'te ise sadece 9 çini imalathanesi bulunduğundan ve Kütahya çinilerinin güzelliğinden bahsetmiştir. Bu durum, üretimin İznik'te düşmesine rağmen Kütahya'da canlılığını koruduğunu göstermektedir. Aynı zamanda günümüze ulaşan XVII. yüzyıla ait belgeler, İznik atölyelerinin sarayın çini siparişlerini zamanında yetiştiremediğine işaret etmektedir. Bu dönemde yapılan Sultan Ahmed Camii (1609-1617) gibi büyük ölçüde çini kullanılan yapılarda, İznik ve Kütahya çinilerinin bir arada kullanıldıkları kabul edilmektedir. Üsküdar Çinili Camiinde de (1640) çoğu Kütahya yapımı fakat XVII. yüzyıl İznik çinilerini andıran üslupta çiniler kullanılmıştır (Bilgi, 2006: 14).

XVIII. yy. boyunca Kütahya çini ve seramik üretiminin en önemli merkezi olarak faaliyetlerine devam etmiştir. XVIII. yy. başlarında Kütahya çini atölyelerinin İstanbul ve Kudüs'te yapılan iki önemli yapıya malzeme sağladıkları bilinmektedir. Bunlardan ilki, III. Ahmed'in kızı Fatma Sultan için tahsis ettiği saraydır. Bu saray için 1709'da Kütahya'ya 9500 çini ismarlanmıştır. XVIII. yy. başlarında Kütahya çini atölyelerinin en önemli işlerinden diğeri ise Kudüs'teki St. James Katedrali'nin çinilerini üretmek olmuştur (Resim 2.37). İstanbul başta olmak üzere varlıklı Ermeni aileler Kütahya'ya çeşitli dini kaşiler (çini karolar) yaptırmışlardır. Kudüs'e hacca giderken bu objeleri yanında götürmüşler, oraya kadar gitme imkanı olmayanlarsa bir başkası ile yollamışlardır. Bu objelerin bir kısmı duvarlara yerleştirilerek mimari alanda kullanmışlardır (Kürkman, 2005: 79).



Resim 2.37: Kütahya Çinisi

Kaynak: Bilgi, 2006: 64

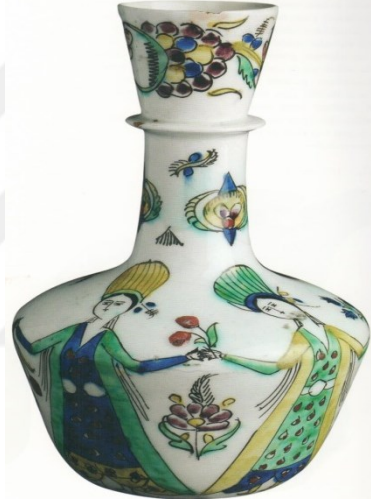
XVIII.-XIX. yy. Kütahya çini ve seramiklerinde dini konulu kompozisyonlar dikkati çekmektedir. Bunlar arasında cami ve Kâbe tasvirlerinin bulunduğu çinilerin yanı sıra kiliseler için Ermeni ustalar tarafından yapılan Ermenice, Rumca kitabeler, haçlar, melek, kerubin ve aziz figürleri (Resim 2.38), İncil ve Tevrat'tan sahnelerin bulunduğu seramikler en ilginç örneklerini oluşturmaktadır (Akbaş, 2006: 15).



Resim 2.38: Kütahya İşi Haç ve Kaidesi

Kaynak: Bilgi, 2006: 151

XVIII. yy.ın ortalarına doğru Kütahya seramiklerinde bir grubu kadın diğer grubu ise erkek figürlerinin kullanıldığı seramikler oluşturmaktadır. Kadın ve erkek figürlerin üstlerinde dönemin yerel kıyafetleri görülmektedir (Akbaş, 2006: 40). Resim 2.39’da gövde üzerinde el ele tutuşmuş, gül ve lale demetleri tutan dört kadın figürü görülmektedir. Resim 2.40, ortasında yerel kıyafetleri içinde elinde çiçek tutan kadın figürü bulunan Kütahya tabaklarını göstermektedir. Soldaki tabaktaki kadın firuze kaftanlı, sarı entarili, mor yollu şalvarlı ve başında mavi ve mor verev çizgili yüksek başlığının kenarına çiçek takılıdır. Soldaki kadın ise yeşil kaftanlı, sarı entarili, mor yollu şalvarlı ve başında mavi ve beyaz çizgili, yüksek başlığının kenarına çiçek takmıştır.



Resim 2.39: Kütahya Seramiği Şişesi

Kaynak: Bilgi, 2006: 86



Resim 2.40: Kütahya Seramiği Tabakları

Kaynak: Bilgi, 2006: 87

2.2.8.3 Çanakkale Seramikleri

Çanakkale, XVII. yy. sonlarından XX. yy.ın ilk çeyreğine kadar önemli bir seramik merkezi olmuştur. Çanakkale Savaşından sonra büyük kayıplar yaşanan Batı Anadolu'da kıtlık, göçler ve ticaretin durması sebebiyle çöküntüye uğramıştır. Bu sosyal sarsıntı; Türk çini sanatında günlük ihtiyaçlar için üretilen seramikler ve duvar çiniciliği yüzyıllar boyu birbirini destekleyen bir tutum sunmasına karşın, Çanakkale örneklerinin kendine özgü bir sanat eseri sergileyememesine ve hiç duvar çinisi yapılmamış olmasına neden olmuştur. Truva kazılarında bulunan çeşitli arkeolojik dönemlere ait seramiklerin de bu geç dönem Osmanlı seramiği ile benzerliği bulunmamaktadır.

Çanakkale Seramiklerinde malzeme olarak iri gözenekli kırmızı, ender olarak da bej hamur kullanılmıştır. Seramiklerde erken örnekler olarak tanımlanan XVII. yy.ın sonları ve XVIII. yy. örnekleri, daha geç tarihli XIX. yy. ve XX. yy.ın başlarına ait örneklerden belirgin bir kalite farkı sunmaktadır. Erken örneklerde kullanım yönünden işlevsel olarak büyük boy çukur çanakların, iri küplerin ve kaselerin hakim olduğu görülmektedir. Desenler krem rengi kalın astar tabakası üzerine morumsu koyu kahverengi, bazen de turuncu, sarı, lacivert renkli astar boya ile verilmiştir. Bu renkler çoğu kez sadece biri veya ikisi-üçü bir arada kullanılmıştır. Bazı ender örneklerde sarı, turuncu veya kahverengi astar da kullanılmıştır. Fırça darbeleriyle kontursuz olarak verilen soyut desenler, yeşilimsi renksiz ve şeffaf sır altında ve krem renk zeminde, boş kalan alanların tezadıyla etkileyici bir izlenim yaratmıştır (Öney, 2007: 370).

Figüratif örneklerin varlığı, ilginç hareketli ve sır üzerine uygulanabilen soğuk boya dekorları, Çanakkale Seramiklerini öteki seramiklerden ayıran temel özelliklerdir. Bu seramiklerde sırlar çoğunlukla şeffaf olup, yeşil, sarı, kahverengi tonlarında renklendirilerek, mor ve siyah renklerle desteklenmiştir. Sır üstü soğuk boya dekorları, sır altı teknikleri ve rölyeflerle birleştirilerek kullanılmıştır. Böylece, diğer geleneksel Türk seramiklerine göre çok özel bir noktada yer alıp, hayal gücü gerektirip ve karmaşık gibi görünen bu seramiklerdeki sıra dışılıklarıyla pek çok seramikçiyi de etkilemişlerdir. Bu etkilerin izlerini günümüzde yurtdışında dahi görülmektedir. Yoğun olarak üretildiği bu dönemlerde Çanakkale için önemli bir ihraç ürünü olan bu seramikler, üretildiği ilk dönemlerden başlayarak kalitesini kaybetmeye devam etmiştir. 1954 yılında hükümet tarafından üreticilerin kurşunlu sır kullanmaları yasaklanıp, 1960'lara doğru plastik kullanım eşyalarının günlük kullanımda daha fazla yer

almasıyla birlikte, seramik üretimi azalmaya başlamıştır. XX. yy.a kadar üretim devam etmiş, son dönemlere doğru giderek etkisi azalıp, 1961’de üretim son bulmuştur (Karagül, 2013: 90).

Çanakkale Seramiklerindeki hayvan figürleri üç grupta toplanabilir. Bunlar; bir bölümleri hayvan figürüne benzetilmiş Çanakkale seramikleri, üzerinde küçük hayvan figürleri yer alan Çanakkale Seramikleri ve başlı başına birer hayvan figürü şeklindeki Çanakkale seramikleridir. Bir bölümü hayvan figürüne benzetilmiş Çanakkale seramiklerine gaga ağızlı sürahiler, örnek verilebilir (Resim 2.41).



Resim 2.41: Gaga Ağızlı Çanakkale Sürahisi

Kaynak: Öney, 2007: 365

Bazı Çanakkale Seramiğinde hayvan figürleri, kendilerinden daha büyük bir seramik formunun üzerinde yer alıp ve bu tür örneklere sıklıkla rastlamak mümkündür. Özellikle şekerlik kapağı üzerinde ve testi üzerinde yer alan kuş figürleri (Resim 2.42), Çanakkale Seramikleri üzerinde sıklıkla yer alan hayvan figürleridir.



Resim 2.42: Kuş Figürlü Şekerlik

Kaynak: Öney, 2007: 374

Başlı başına ele alınmış hayvan figürlü Çanakkale seramiklerinde işlevsellik bir amaç olarak güdülmemiştir. Bununla birlikte, kapların içi boştur ve sırt kısımlarında sıvı doldurmaya, ağız kısımlarında da boşaltmaya yarayan birer delik vardır. Bu yüzden de süs eşyası olarak kullanılabilmelerinin yanında sıvı kabı olarak da kullanılabilirler. Bu figürler XIX. yy. sonu ile XX. yy. başlarına kadar olan kısmı tarihlendirilmektedir. Bunlara en güzel örnekler aslan figürlü seramik heykelciklerdir (Resim 2.43) (Küçükbiçmen, 2007: 40). İşlevsel olarak gündelik kullanıma uygun olmayıp tamamen süs eşyası olarak tasarlanmıştır.



Resim 2.43: Aslan Biçiminde Kap

Kaynak: Erman, 2012: 28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA FİGÜR

3.1 Çağdaş Seramik Sanatı

Dünya'da Çağdaş Seramik Sanatının başlangıcı tek bir olay ya da kişiye bağlanılmamıştır. Çağdaş Seramik Sanatının gelişim sürecinin yapı taşlarından biri 1648'de İngiltere'de meydana gelen sanayi devrimidir. XVIII. yy.da sanayinin ve makine üretiminin hakim olduğu bir ekonomiye geçiş sürecinin yaşandığı sanayi devrimine kadar seramik, “çömlekçilik” adı altında adlandırılmıştır. Bu dönemde, küçük atölyelerde elle imal edilen seramik testi ve kap kacak kullanımı azalarak, yerini fabrikalardaki ürünlere bırakmıştır. Endüstriyel seramik sanatı olarak adlandırılan bu durum, XIX. yy.da ortaya çıkmıştır. Sanayi devriminin tüm dünyayı etkilediği bu yüzyılda, küçük atölyelerde elde üretilmeye çalışılan seramik ürünler ihtiyaçlara yetişemeyecek duruma gelmiştir. Bu nedenle, mevcut durum seramiği seri üretim alanına yönelmeye zorlamıştır. Endüstriyel Seramik sanatı bu bakımdan hızlı, seri ve ucuz maliyetle, iyi kazanç sağlamış; ancak bu şekilde seramikler, yozlaşmış, özgünlükten uzak, el sanatlarının taklit ürünlerinin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Çevik, 2010: 37). Endüstri devrimiyle gelişen toplumsal ve kişisel girişimler, seramiğin genel çizgisinden çıkıp kendi içerisinde yeniden devrim yaratarak bir sanat dalı oluşturmaya çalışmıştır.

Diğer plastik sanat dallarına göre yeni bir disiplin olarak ortaya çıkması, seramiğin kendini “Sanat Seramiği” olarak XX. yy. içerisinde kabul ettirmesini sağlamıştır. “Sanat Seramiği” olarak adlandırılan bu çalışmalar, heykel sanatındaki biçim ve içeriğin yanında resim sanatının renk öğesini de genel anlamda kullanmıştır. Ancak şu da bir gerçektir ki, seramik sanatının “sanat” kimliğine kavuşması; sadece geleneksel yaklaşımlardan uzaklaşarak mümkün olacaktır (Çevik, 2010: 38).

Atilla Galatalı'nın “Soyut Seramik Sanatı” diye adlandırdığı bu sanata, seramik çevresinde bile ortak bir adlandırma yapılamamıştır. Nitekim; “Soyut Seramik Sanatı”, “Çağdaş Seramik Sanatı”, “Artistik Seramik Sanatı”, “Modern Seramik Sanatı” ve “Sanat

Seramiği” bu tür adlandırılmaların birkaçıdır. Bu çalışmada Çağdaş Seramik Sanatı tanımlanması kullanılacaktır.

Klasik ve endüstriyel seramik sanatının karşısında Çağdaş Seramik Sanatının en belirleyici ve ondan ayrılan özelliği, geleneksel fonksiyonunu dışlamış olmasıdır. Bunun ilk örneklerine bakıldığında ise, bu yönelimin ilk olarak resim ve heykel sanatçıları tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Bunlara Picasso, Matisse ve Miro örnek verilirse, bu sanatçılar seramiğin geleneksel fonksiyonunu ve süslemeci üretim mantığını dışlayarak, malzemenin bireysel, estetik, biçimsel ve düşünsel yorumlarını ortaya çıkarmışlardır. Seramiğin sanatçıya sağladığı ifade imkanları ortaya çıkararak yapmış oldukları Çağdaş Seramik Sanatı örnekleriyle de seramiğin bu yöndeki ayrımını da göstermişlerdir. Çağdaş seramik sanatçısı, eleştirel ve biçim ile içerik yönünü kendine özgü anlatım diliyle kullanarak, bu işle uğraşanlara gerçek sanatçı kimliği kazandırmıştır. Klasik ve Endüstriyel ile Çağdaş Seramik Sanatının temel ayrılığının nedeni bu yönüyle gerçekleşmiştir.

Çağdaş Seramik Sanatının ortaya çıkışı ile birlikte gelişim sürecindeki sanatçıların; anlatım dili açısından soyutlamacı tavırlarının, buldukları konuma göre, konuyu ele almaları, irdelemeleri ve sunumları bakımından bazı değişkenlikler göstermektedir. Çağdaş Seramik Sanatına bu açıdan bakıldığında üç farklı eğilimle karşılaşılır:

- Klasik - Modern Sentezci,
- Soyut - Özgün Form,
- Seramik Heykel eğilimi (Aytekin, 2012: 33).

Günümüz seramik sanatının oluşmasında belirli bir çizgiden çıkış, yenilenme ve modern dünyaya uyum sağlama isteği önemli rol oynamıştır. XIX. yy.da Sanayi Devrimiyle gerilemeye başlayan el sanatları önce Arts and Crafts hareketi, sonrasında da Bauhaus okuluyla tekrar canlandırılmaya ve daha kaliteli bir yapıya getirilmeye çalışılmıştır. XIX. yy.ın sonlarına doğru Uzakdoğu geleneksel seramik yapım tekniklerinin öğrenmesiyle birlikte Batı dünyasında Uzakdoğu seramiklerine olan ilgi artmaya başlamıştır. 1920’lerden itibaren batılı seramikçiler Çin ve Japon seramiklerinin üretim tekniklerini öğrenerek Uzakdoğu seramiklerini tekrar yapmaya çalışmışlardır (Şen, 2010: 9). Giacometti ve Henry Moore gibi ünlü seramikçilerden etkilenmiş olan bu yeni nesil seramikçiler, İngiltere’de modern bir tarz oluşturmuşlardır.

Çağdaş seramik sanatını meydana getiren sanat akımları aşağıdaki başlıklar altında incelenmiştir.

3.1.1 Arts And Crafts Hareketi (Sanatlar ve El Sanatları Hareketi)

Arts And Crafts Hareketi (Sanatlar ve El Sanatları Hareketi), Endüstriyel seramik üretiminin sonuçlarına ilk tepki olarak İngiltere’de ortaya çıkmış ve bu durum, sürecin devamında da pek çok sanatsal hareketin doğmasına ortam hazırlamıştır. Bu sanatsal hareket, Endüstri devriminin sosyal, ahlak ve sanat karmaşasına bir karşı çıkış şeklinde olmuştur. Arts And Crafts Hareketinin temelleri İngiliz yazar, şair, sanat ve toplum eleştirmeni John Ruskin tarafından atılmıştır. John Ruskin, sanat ve el sanatlarının ne şekilde tasarlanması ve yapılması gerektiği konularını üzerinde özellikle durmuş ve toplumsal bakımdan sanat ve el sanatlarının önemini anlatmıştır. Sanatçı, geleneksel yöntem ve tekniklerle basit sanatsal eserlerin yapılması gerektiğinin altını önemle çizmiştir. Ruskin’in fikirlerini benimseyen dönemin önemli sanatçılarından William Morris’e göre, sanayi devrimi kullanıma yönelik ürünlerin çok sayıda üretimine olanak sağlasa da, bunlar, geleneksel materyallerle ve geleneksel şekillendirme yöntem ve teknikleriyle üretilmeli, ayrıca biçim-işlev ilişkisi açısından doğru kurgulanmalıdır (Aslan, 2014: 9). Buradaki amaç insan emeğine saygılı ve maddeye doğru yaklaşımdır. El sanatları alanında daha zengin ürünlerin ortaya konulması ve el sanatlarına ilginin arttırılmasıyla başlayan Arts And Crafts Hareketi, modern seramiğin, endüstriyel gelişme içerisinde kendine yeni yerler açmasına ve eğitim açısından da sanat okullarının ve akademilerinin açılmasına kaynaklık etmiştir.

Sanayinin tüketim çarkına sıkışan seramik üretimini, daha kaliteli bir biçime getirmek ve basit bir el sanatı düzeyinden kurtararak gelişmesini sağlamak amacıyla verilen ilk tepki, İngiltere’de William Morris’in kişiliğinde ortaya çıkmıştır. Sanayi devrimini insanlığın kendi kendine vermiş olduğu en büyük felaket olarak gören Morris, Sanatlar ve El Sanatları akımını başlattı (Ağatekin, 2002: 2). Bu hareketin etkilediği sanat okullarından ilki Bauhaus tasarım okuludur.

3.1.2 Bauhaus Tasarım Okulu

Seramik sanatı adına yapılan en önemli girişimlerden biri, 1919'da Walter Gropius'un Weimar'da kurduğu Bauhaus Tasarım Okulu sayılabilir. Bauhaus Tasarım Okulu, XIX. yy.ın sonuna doğru gelişen ve Avrupa seramik sanatına çok uzun bir müddet damgasını vuran Arts and Crafts Hareketi'nden etkilenmiştir. Bu okulun ortaya çıkmasında el sanatlarının kullanıma yönelik olarak yeniden canlanması ve bunun yanında sanatçıların seramik malzeme ile sanatsal eserler üretmeye teşvik edilmesi etkili olmuştur. Burada mimari eğitim ağırlık kazanmış ve Walter Gropius ile Gerhard Marcks önderliğinde bir seramik atölyesi kurulmuştur (Kaytan, 2009: 35). Bu atölye, zaman içerisinde kendine özgü bir gelişme göstermiş ve sanatsal projeler üreten müstakil bir bölüm olmuştur. Üretilen ürünler genellikle vazo fonksiyonunu gören hassas formlar ve heykel tarzında nesnelere sahiptir. Bu nesnelere her ne kadar tamamen fonksiyonel anlamda yapılmış görümler de artistik fonksiyonları daha önceliklidir.

3.1.3 Leach Ekolü

Batı'da Arts and Crafts ve Bauhaus hareketleri ile gelişmeye başlayan modern seramik, Uzakdoğu Seramiklerinin sınırlarının çözülmeye başlamasıyla birlikte daha kaliteli, teknik yönden zengin eserlerin zamanla ortaya çıkmasını sağlamıştır. Uzakdoğu seramiklerinin tam anlam ve değerini batıya taşımada bazı sanatçılar öncülük yapmıştır. Bunlardan biri Bernard Leach'tir. Bernard Leach, resim öğretmenliği yapmak için gittiği Japonya'da, seramik alanında çalışmaya karar vermiş ve sonra da İngiltere'ye tekrar dönmüştür. Böylelikle Uzakdoğu seramiklerinin anlam ve değerini batıya taşımıştır. Böylece, tüm işlemleri kendisi yapan, sır ve form mükemmeliyetini araştıran ve uygulayan çağdaş bir sanatçı özelliğini ortaya koymuştur. 1940'da yazdığı "Bir Çömlekçinin Kitabı", seramikçilerin İncil'i olmuş, seramik literatürünün ilk klasikleri arasına girmiştir (Ağatekin, 2002: 3). Bernard Leach seramikte yeni bir dönem başlatmış olup, kendine özgü eserler de vermeye başlamıştır. Bu eserler birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Birçok sanatçı bu ekolden etkilenmiş ve ekolün sembolü haline gelmiştir.

Yüksek dereceli fırınlama şekline uygun çamurlarla tasarımını birleştiren Leach, böylece gerçek "Seramik Sanatı'nın temellerini farkında olmadan atmaya başlamıştır. Üretilen eserler Leach'ın Japonya'dan getirdiği işlevsel ve estetik temalı olup, Uzakdoğu kültüründen beslenmiştir. Bu yüzden seramik sanatının başlangıç yıllarındaki coşku, yerini daha bilinçli ve araştırmacı bir üslup ile yeni anlatım formlarına bırakmıştır. Bu durum, seramik sanatında yeni bir ifade arayışı olarak kabul edilmiş ve artık seramik, estetik özelliği ön plana çıkan bir süreç

içerisine girmeye başlamıştır (Kaytan, 2009: 37). Leach, 1940-1950'lerin el yapımı seramiğinde önemli bir sanatçı olmuş, onun geleneksel etkisi Almanya, Fransa, Danimarka ve daha birçok Avrupa ülkesinde etkili olmuştur. Sanatçının etkisi Amerika'da da en az İngiltere'deki kadar hissedilmiş, seramiğe farklı bir bakış açısı getirerek yeni bir ivme kazandırmıştır.

Leach'in atölyesi adeta bir okul niteliğini kazanmış ve birçok sanatçı burada seramik eğitimi almıştır. Atölyenin ilk öğrencileri, Michael Cardew, Norah Braden, Katherine Pleydell-Bouverie, Harry Davies ve William Murray form, dekor ve sırlama yönünden geleneksellikten çok sıyrılamamışlar ve Victorya döneminin abartılı bezemelerine tepkiyle doğunun yalınlığına yönelmişlerdir. 1950'lere gelindiğinde Leach ekolünde birbirinin aynı seri üretim mantığında klişeleşmiş çömler yapılmıştır. Yine aynı ekolden gelen iki isim Lucie Rie ve Hans Coper kendilerine özgü biçim anlayışları ve sır teknikleriyle bu ekolden kolayca sıyrılıp, yine bu ekolün önde gelen isimleri olmuşlardır. Bu dönemde seramik sanatına misafir olan sanatçılardan en üretkeni şüphesiz Pablo Picasso olmuştur. Picasso'nun 3200 civarında seramik çalışması olduğu bilinmektedir (Şahbaz, 2006: 20).

XX. yy.ın başlarında Leach Ekolü ile başlayan ve misafir sanatçıların katılımlarıyla hızla ilerleme kaydeden çağdaş seramik sanatı, Avrupa'nın birçok ülkesinde ses getirmiş ve bu süreç Avrupa ülkelerinde farklı etki yaratmıştır. W. Morris'in başlattığı Arts and Crafts ile başlayan ve ilerleyen tarihlerde Art Nouvea ve devamında Art Deco ile gelişen seramik sanatı, tüm Avrupa ülkelerindeki hem seramik atölyeleri hem de seramik sanatçıları bazında gelişmeler göstermiştir. Özellikle W. Morris'in girişimleriyle kurulan tasarım şirketi ve Bauhaus Ekolü'nün de etkileriyle sanatçılar, form, fonksiyon, tasarım, üretim konularında yeni sorgulamaların içine girmişlerdir (Şahbaz, 2006: 24).

3.1.4 Art Nouveau (Yeni Sanat) Akımı

Fransızca "Yeni Sanat" anlamına gelen Art Nouveau akımı XIX. yy.ın sonlarına ve XX. yy.ın başlarına doğru ortaya çıkmıştır. Bu sanatın ortaya çıkışının asıl nedeni sanayi ve endüstrinin gelişmesiyle birlikte sanat eserlerinin yetersizliği, estetik kaygılardan uzak olarak "geliştirilen" sanat ürünlerinin olmasındandır. Bu akım Avrupa'nın birçok ülkesinde ortaya çıkmış ve her ülkede kendine has bir özellik göstermiştir. Temelde karşı çıkmayı değişikliği

amaçlamış ve kendine özgün bir tarz belirlemiştir. Akım, Fransa'da "Art Nouveau", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Secession", İspanya'da "Modernismo" veya "Modernismo", İngiltere'de "Stil Liberty" isimlerini almıştır.

Art Nouveau akımı birçok sanat dalını etkilediği gibi seramik sanatı üzerinde de etkili olmuştur. Art Nouveau'nun temel taşlarını oluşturan organik formlar seramik sanatında da kullanılmıştır. Kadın Art Nouveau'da sıkça kullanılan bir figürdür. Bu akım, kadın başına sahip bir hayvan gibi olağan dışı canlıların yaratılmasına imkanı vermiştir. Tavus kuşu, kurbağa, kedi, baykuş, kuğu, panter, nilüfer, bambu, üzüm salkımları gibi figürler rölyef ve çizgisel şekilde kullanılan bazı örneklerdir. Bu yeni akımda desen ve rölyefin olduğu kadar Art Nouveau tarzı seramiklerde kullanılan sırları ön plana çıkmıştır. Şeffaf, mat, krakle sırlar kullanılmaya başlanmıştır. Birbirine geçmiş renkler, çatlak ve dalgalı sırlarda bu üslupta denenmiştir (Bozkurtoğulları, 2012: 43). Art Nouveau üslubuyla yapılmış bir seramik hemen göze çarpmaktadır. Sır ve kildeki farklılıklar ilk bakışta kendini gösterir ayrıca farklı ve ilgi çekici tasarımları ile beğeni kazanmıştır.

3.1.5 Art Deco Hareketi

Seramik sanatını etkileyen gelişmelerden biri de Art Deco hareketidir. Bu hareket, 1920'lerde ortaya çıkmış ve 1930'lara kadar devam ederek, görsel sanatlarla birlikte mimarlık ve endüstriyel tasarım alanlarında da etkisini göstermiştir. Endüstriyel tasarım mantığına dayalı olan bu hareket içerisinde, lüks eşyaların yanında az da olsa seri şekilde üretilen ve çoğunlukla geometrik unsurları içeren mallara da rastlanır. Konu olarak eserler çoğunlukla klasik bir tarzı ve mitolojiyi içerir. Genellikle balerin ve dansçı figür heykeller tasarlanmıştır. Art Deco'yu, modernizmin modaya dönüştürülmüş şekli olarak da varsayanlar mevcuttur. 1930'lu yıllarda ekonomik nedenlerle birçok sanatçı, seramik üzerine tasarımlar yapmaya başlamıştır. Bunun nedeni ise dekoratif sanatın kariyerlerine yardımcı olacağını düşünmeleridir. Bunun yanında, 1930 ve 1940'larda çok sayıda heykeltıraş seramik malzemenin mermer veya bronz göre daha ucuz ve daha ulaşılabilir olmasından dolayı seramiğe dönüş yapmıştır. 1950'lerde ise seramik sanatıyla ilgilenen ve Pablo Picasso'nun da içinde olduğu Avrupalı sanatçılara karşı bir sempati oluşmaya başlamıştır. Joan Miro, Jean Cocteau, Georges Braque, Antoni Tapies, Matisse ve Chagall gibi sanatçılar seramik sanatıyla uğraşmaya başlamışlardır. Bu sanatçılar, seramiğin süs objesi olma ve geleneksel fonksiyonu yerine malzemenin sanatçıya verdiği ifade

özgürlüklerini ön plana çıkarmış ve eserlerinde seramiği sanatsal bir yönden değerlendirmişlerdir. Böylece, seramik sanatı farklı biçimde ifade edilmiştir (Kaytan, 2009: 37). Bu hareketin etkili olduğu dönemlerde estetik, sosyal, ekonomik ve politik yönden sanat ve endüstri arasındaki işbirliği gelişmiştir.

3.1.6 Çağdaş Seramik Sanatçılarında Figüratif Arayışlar

Çalışmanın bu kısmında yabancı modern seramik sanatçılarının eserlerindeki figüratif arayışlar, sanatçı bazında incelenecektir.

3.1.6.1 Bernard Leach

Bernard Leach, Japonya'da çömlekçiliği öğrenip İngiltere'ye dönerek, Uzakdoğu seramiklerinin anlam ve değerini Batı'ya taşıyan, teknik ve estetik yönden daha nitelikli ve zengin ürünlerin yapılmasını sağlayan bir sanatçıdır. Leach, sır ve form mükemmeliyetine ulaşmaya çalışan çağdaş bir sanatçı kimliğine sahiptir. 1940 ve 50'li yıllarda sadece Japonya ve İngiltere'de değil, Avrupa'da da önemli bir isim haline gelen Bernard Leach, akıtma dekor ve pişirme teknikleri gibi yeni teknikler geliştirmiştir (Çetintürk, 2017: 52).

Sanatçı, seramik çalışmalarında beyaz döküm çamuru ile eskitme sır ve astar sır kullanmıştır. Eserlerinde insan ve hayvan betimlemelerini konu almış ve bunları eserlerinde estetik bir biçimde yorumlamıştır. Sanatçının insan figürünü yalın bir biçimde işlediği panoların (Resim 3.1) yanında uçan kuşları betimlediği tabaklar (Resim 3.2) ve balık figürünü işlediği vazolar (Resim 3.3) da bulunmaktadır.



Resim 3.1: Pano (Bernard Leach)

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Leach



Resim 3.2: Tabak (Bernard Leach)

Kaynak: Kalay, 2013: 69



Resim 3.3: Vazo (Bernard Leach)

Kaynak: <http://www.vam.ac.uk/users/node/17422>

3.1.6.2 Michael Cardew

Michael Cardew, yirmi yıl boyunca Batı Afrika'da kurulan bir İngiliz atölyesinde eserlerini yapmıştır. Sanatçı, Bernard Leach'in öğrencisi ve torunu olup seramik sanatının başlangıç yıllarında Japon seramik sanatçılarından etkilenerek seramik eserler meydana getirmiştir. Leach okulundan mezun olduktan sonra Japon seramik sanatçılarıyla "Bridge

Pottery” adlı bir atölye kurmuş olan Cardew, ilerleyen yıllarda Afrika’ya yerleşmiştir. Afrika’nın yerel sanatını kendi seramik eserlerine yansıtan sanatçı, eğitmeni Leach gibi kendisi de öğrencilerini etkileyen bir öğretmen ve seramik eğitmeni olmuştur (Çetintürk, 2017: 55).

Sanatçı, seramik döküm kalıpları kullanarak tabak, kollu testi ve kapaklı şekerlik tarzında eserler yapmıştır. Döküm çamuru kullanmış olup, üzerine fırça ile figürler çizmiştir. Kollu testi eserinde kazıma tekniğini uygulamıştır. Çalışmalarında figür olarak çoğunlukla balık (Resim 3. 4 ve Resim 3.5) ve leylek (Resim 3.6) figürlerini tercih edilmiştir.



Resim 3. 4: Testi (Michael Cardew)

Kaynak: <http://www.studiopottery.com/cgi-bin/pg.cgi>



Resim 3.5: Şekerlik (Michael Cardew)

Kaynak: <http://www.studiopottery.com/cgi-bin/pg.cgi>



Resim 3.6: Tabak (Michael Cardew)

Kaynak: <http://www.vads.ac.uk/learning/learnindex.php>

3.1.6.3 William Staite Murray

Leach'in öğrencilerinden olan William Murray, seramik çömlerinde görsel sanatlardan heykel ve resim sanatını bir araya getirmiştir. Çin Geleneksel Seramiği olan Sung Seramiği, çakıl toprağından yapılan beyaz angoplu sırlar ile eserlerini yapmış; ancak zaman içerisinde değıştirerek yerini yeşil seladonlu sırlarla devam ettirmiştir. Sanatçı Sung seramiğini sil baştan değıştirerek, daha yalın, farklı ve mistik bir tarzla eserler meydana getirmiştir (Çetintürk, 2017: 56).

Sanatçı eserlerinde çoğunlukla kırmızı döküm çamuru kullanmıştır. Figür olarak en çok balığı (Resim 3.7 ve Resim 3.8) kullanmasına karşın, balıkla birlikte çeşitli hayvanları (Resim 3.9, Resim 3.10 ve Resim 3.11) da kullanmayı tercih etmiştir. Figürler simetrik olarak yerleştirilmeyip, fırça ile serbest çizim tekniğı ile şekillendirilmiştir.



Resim 3.7: K p(William Staite Murray)

Kaynak: <http://www.vads.ac.uk/x-large.php?pic=066&vadscoll=Crafts+Study+Centre>



Resim 3.8: Tabak (William Staite Murray)

Kaynak: <http://www.studiopottery.com/cgi-bin/pg.cgi>



Resim 3.9: Testi (William Staite Murray)

Kaynak: <http://www.vads.ac.uk/x-large.php?pic=068&vadscoll=Crafts+Study+Centre>



Resim 3.10: Testi (William Staite Murray)

Kaynak: <http://www.invaluable.com/artist/murray-william-staite-v1kf0edpbf>



Resim 3.11: Kase (William Staite Murray)

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/William_Staite_Murray

3.1.6.4 Ruth Duckworth

Alman asıllı Amerikalı sanatçı Ruth Duckworth'un biçimsel yönelimi de Hans Coper gibi Seramik Heykel'e doğru olmuştur. Sanatçı, porselen çamuru kullandığı formlarında genellikle sır kullanmadan çalışmış ve tüm yüzeyleri perdahladıktan sonra yüksek derece pişirim uygulamıştır.

Sanatçı, Resim 3.12'de gösterilen seramik biblo çalışmasında malzeme olarak beyaz çamur kullanmıştır. Figürlerini heykel tarzında meydana getirmiştir



Resim 3.12: Biblo (Ruth Duckworth)

Kaynak: Şölenay ve Özer, 2013: 35

3.1.6.5 Pablo Picasso

Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan ve birçok sanat dalında eserler veren Pablo Picasso, seramik sanatında da çalışmalar yapmış ve bu sanata yeni eğilimler kazandırmıştır. Sanatçı seramik çalışmalarına Vallauris köyünde eski bir parfüm fabrikasını atölyeye çevirerek başlamış ve iki bin civarında seramik eserler meydana getirmiştir (Şen, 2010: 13). Sanatçı, insan şekli verilmiş seramik ürünler yapmasının yanında Kübizm etkilerini seramik sanatına da yansıtmıştır.

Picasso, seramiği modern sanatın içerisine çeken sanatçıdır. Seramik yüzeylerdeki boyaların ve sırrın zaman içinde renk ve kalite kaybına uğramaması, Picasso'nun seramik eserler vermesinde temel motivasyon kaynağıdır. Sanatçı, seramik yüzeyleri resim alanı olarak kullanmıştır (Toktaş Bektaş, 1998: 9).

Picasso ürettiği eserlerle seramiğin fonksiyonelliği yanında çok zengin bir anlatım aracı olduğunu da kanıtlamıştır. Sanatçı, seramik tabak yüzeylerini farklı desen ve tekniklerle bezeyip bu tabaklardan sanatsal objeler ortaya çıkarmıştır (Resim 3.13 ve Resim 3.14). Seramik eserler vermeye başladıktan sonra büyük bir hevesle mitolojik konuları işleyerek kase, bardak, vazo gibi geleneksel seramik objeleri hayvan ve insan figürleri şekline sokmuştur (Resim 3.15, Resim 3.16 ve Resim 3.17). Picasso'nun bu üslubu seramik sanatına yeni bir bakış açısı ve anlayış getirmiştir. Ayrıca bu tarz, disiplinler arası kavramının seramik sanatına yapmış olduğu olumlu katkının bir göstergesidir.



Resim 3.13: Tabak (Pablo Picasso)

Kaynak: Küçükerbaş ve Türkel, 2017: 635



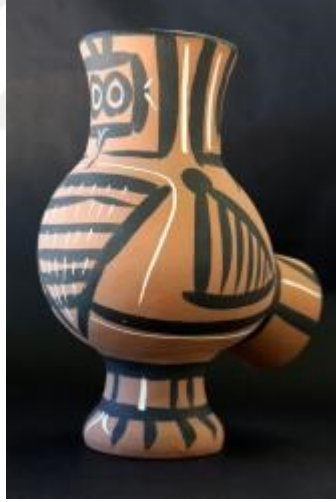
Resim 3.14: Tabak (Pablo Picasso)

Kaynak: Baskıcı ve Şölenay, 2012: 41



Resim 3.15: Seramik Heykel (Pablo Picasso)

Kaynak: Şen, 2010: 14



Resim 3.16: Vazo (Pablo Picasso)

Kaynak: Küçükerbaş ve Türkel, 2017: 635



Resim 3.17: Tabak (Pablo Picasso)

Kaynak: Küçükerbaş ve Türkel, 2017: 635

3.1.6.6 Joan Miro

Joan Miro, seramikçi arkadaşı Joseph Llorens Artigas'la birlikte seramik çalışmalarını 1977 yılına kadar sürdürmüştür. Sanatçı, figüratif nitelikleri taşıyan resimlerini düz bir zemin üzerinde düşsel etkiler yaratan köşeli, ince ve sivri biçimler şeklinde yapmıştır. Miro, gerçeküstücü bir sanatçı idi ve hem figüratif, hem de soyut resimlerinde bu ilkeye sadık kalmıştır. Çalışmalarında geleneksel betimlemelere ve düzenlemelere tümüyle karşı çıkmıştır (İnan, 2018: 16).

Sanatçı eserlerinde döküm çamuru ve kırmızı çamur kullanmış ve eserlerinde çocuksu bir tarz ele almıştır. Sanatçının temel felsefesi çocuk gibi resim yapabilmektir. Bu da seramik eserlerine yansımıştır (Resim 3.18 ve Resim 3.19). Esrelerinde serbest bir hava hissedilmektedir. Bu eserleri arasında heykel tarzında çalışmalar da bulunmaktadır (Resim 3.20).



Resim 3.18: Biblo (Joan Miro)

Kaynak: <http://catalogue.successiomiromiro.com/catalogues/ceramics.html>



Resim 3.19: Pano (Joan Miro)

Kaynak: <http://catalogue.successiomiromiro.com/catalogues/ceramics/disque-1945-49.html>



Resim 3.20: Biblo (Joan Miro)

Kaynak: <http://catalogue.successiomiromiro.com/catalogues/ceramics/coq-1956-281.html>

3.1.6.7 Henri Matisse

Henry Matisse (1869-1954)'in resimlerinin temel özelliği, renk kullanımında oluşturduğu yeni üsluptur. Sanatçı, ifade aracı olarak rengi kullanmış ve geleneksel çizim ve perspektif kurallarından özellikle kaçınmıştır (Şahbaz, 2006: 67).

Sanatçı malzeme olarak beyaz döküm çamuru kullanmıştır. Tabakların içerisine bereketi simgeleyen kadın figürlerini tema olarak almıştır (Resim 3.21 ve Resim 3.22). Kadın figürleri mavi renk kullanılarak resmedilmiştir. İkinci tabak eserinde kadın figürleri çoğaltılarak aynen birinci tabakta olduğu gibi çıplaklık ön plandadır ve figürler dış mekanda betimlenmiştir.



Resim 3.21: Tabak (Henri Matisse)

Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=82212



Resim 3.22: Tabak (Henri Matisse)

Kaynak: <http://metmuseum.org/collection/the-collection>

3.1.6.8 Jean Cocteau

Sanatçı eserlerinde beyaz döküm çamuru kullanmış ve uygulamalarında çoğunlukla insan figürleri simetrik şekilde çizilmiştir. Resim 3.23'te gösterilen sanatçının tabak ve vazosunda simetrik çizgiler kullanılmıştır. Çizgiler tek hamlede çizilmiş olup kararlı bir duruma sahiptir. Eser incelendiğinde göz yanılsaması meydana gelmektedir. Figürlerin ifadeleri kızgın bir şekilde ve yan profilden alınmıştır. Burada Roma ve Mısır sanatının da etkileri görülmektedir. Resim 3.24'deki eserinde iki figürün birleşiminde bir vazo görüntüsü simetrik olarak ifade edilmiştir.



Resim 3.23: Tabak ve Vazo (Jean Cocteau)

Kaynak: <http://www.agentofstyle.com/>



Resim 3.24: Tabak (Jean Cocteau)

Kaynak: <http://www.agentofstyle.com/>

3.1.6.9 Georges Braque

Sanatçı beyaz çamur kullanmış ve elle şekillendirerek formlar oluşturmuştur. Çoğunlukla soğuk renkler ile kadın ve kuş figürlerini ele almıştır. Resim 3.25'deki kadın temalı eserinde tabak yıpratılmış bir görünüm vermektedir. Resim 3.26'daki kuş figürlü tabakta ise mavi renkte yer yer taşmalar meydana gelmiştir.



Resim 3.25: Tabak (Georges Braque)

Kaynak: <http://en.amorosart.com/artwork-braque-profile-50040-en.html>



Resim 3.26: Tabak (Georges Braque)

Kaynak: <http://en.amorosart.com/artwork-braque-oiseau-39248-en.html>

3.2 Post-Modern Seramik Sanatı

Modernizm sanatı, tasarımın ve mimarinin ilerlemeci yönünü temel ilke edinen estetik bir olgudur. Bir üslup olarak 1960'lı yıllara kadar etkisini gösteren Modernizm, bu yıllardan itibaren yerini daha hoşgörülü olarak kabul edilen Postmodernizme bırakmıştır. Postmodernizm, modernizm sonrası veya ötesi anlamına gelecek şekilde kullanılmaktadır. Yeni bir tarihsel dönem olarak kabul edilmemekle birlikte modernizmin içinde genel kültürel durumu anlatmak için kullanılan bir terim olmuştur. Postmodernizm, modern düşünce ve kültürle ilgili temel kavramları tekrar gözden geçirmiştir. Bunun sonucunda görsel sanatlardaki yöntem, figür ve reklam gibi kavramları irdelemiş, böylece sanatın ifade dilinde parçalanmaya ve çoğulculuğa yol açmıştır.

Postmodern seramik sanatının kökeni, Amerika'da 1960'lar, Britanya'da ise 1970'li yıllara dayanır. Postmodernizm kavramının ne anlama geldiğini, tam olarak neyi ifade ettiğini, belirlemek, bunu açıklamak zor gibi gözükmektedir. Çünkü bu süreç tam olarak sonuçlanmamış olup, değişim devam etmektedir. XXI. yy.ın dinamikleri ile beslenerek sürekli bir evrim süreci içindedir. Modernizm, hiyerarşi ve düzeni, bilgiyi ve makineleşmeyi savunurken, postmodernizm anarşi ve düzenlerin yıkılmasını, yeni düzen teknolojiyi ve iletişim teknolojilerini, interneti önermektedir. Postmodernizm'in görsel sanatlardaki yansıması Eklektisizm olarak karşılık bulmuştur (Şahbaz, 2006: 46). Postmodernizm; herhangi bir inanca sahip olmayarak, farklı fikirler ve tarzlar arasında kendine en yakın olanı seçmek, şekil ve türleri birleştirerek yeni formlar oluşturmak, çeşitli veya dönemlerdeki üslupları birleştirmek, mimarideki, görsel sanatlardaki ve edebiyattaki şekilleri yeniden biçimlendirmek olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle görsel sanat disiplinlerinde postmodernizm eklektik bir çalışma disiplinini zorunlu kılmaktadır.

Görsel sanatlarda postmodernizm, sanat için yeni üslup, teori ve çalışmalara imkan sağlamıştır. Böylece, modelin ve süs objelerinin tekrar ortaya çıkmasını, hikayeyi, figürasyonu ve tarihselliğin yeni biçimlerini beraberinde getirmiştir. Çağdaş sanatın tekrar canlandırılmasına imkan tanıyarak yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu sürecin ilk başlarında seramik sanatında bir içerik probleminin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu sebepten seramik, işlevsel yönüyle birlikte, yeni anlatım ve ifade olanakları sağlayan yönüyle farklı bir bakış açısı getirmiştir. Diğer dönemlerden çok daha farklı bir hale gelmiştir (Kaytan, 2009: 44).

Postmodernizm kendi içerisinde çok sayıda akımı ve eğilimi barındırır. Ortaya çıkan önemli akım ve eğilimler; Kavramsalılık, Yeni Dışavurumculuk ve Minimalizm'dir. Postminimalizm, Maximalizm ve Postendüstriyalizm ise post-modern dönem boyunca ortaya çıkan diğer önemli eğilimlerdendir.

3.2.1 Kavramsalılık

Kavramsal sanat anlayışının ortaya çıkmasında çeşitli faktörler rol oynamıştır. Özellikle Postmodern sanat anlayışının gelişmesiyle birlikte seçici sanat anlayışının ortadan kalkması, çok sayıdaki sanat eserlerinin tek bir çatı altında birleştirilmesi ve böylece yeni sanat eserlerinin ortaya çıkması etkili olan faktörler olmuştur. 1960'lı yıllarda ilk defa Sol LeWitt tarafından ortaya atılan bu akımın temel iddiası, sanatın bir objeden ziyade bir "kavram" olduğudur. Postmodernizmin en önemli ve etkileyici sanat akımlarından biri olan kavramsal sanatın içerisine sanat literatüründeki çok sayıdaki eseri katmak mümkündür. Bunun nedeni ise kavramsal sanatın postmodern sanat ile birebir benzeşmesidir. Kavramsal sanat, Batı dünyasında demokratikleşme sürecinin tamamladığı ve sanatın profesyonel sanatçının elinden alındığı bir ortamda, insanın kendisini anlatmada ne kadar farklı yollara sahip olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Başlangıçta "Düşünce Sanatı", "Enformasyon Sanatı" gibi adlarla ifade edilen bu akımlar, Minimalist sanatçı Sol LeWitt'in kendi eserlerinin kavramsallığını ortaya çıkarmak için 1967 yılında Artforum dergisinde yayınladığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" başlıklı makalesinde sonra "Kavramsal Sanat" adlı bir makalede toplanmış, ayrıca "Konseptüalizm" (Kavramcılık), dönemin neredeyse bütün farklı ifade şekillerini karşılayan genel bir kavram olmuştur (Özdem ve Geçit, 2013: 158). Bu sanat anlayışına göre sanatsal ürün sadece estetik amacıyla yapılmamalı, insanı düşündürmeli ve hatta aklını karıştırmalıdır. Bunu sağlamak için her çeşit malzeme kavramsal sanatta kullanılabilir. Kavramsal sanat eserini her insan kendi açısından yorumlayabilir, çünkü kavramsal sanat yapıtında tek bir doğru yoktur; her bir insan farklı doğrular ve yorumlar çıkarabilir. Bu nedenle, kavramsal sanatın en önemli özelliği, sanat uygulamaları, teori ve eleştiri arasındaki farklılığı ortadan kaldırmak olduğu ileri sürülebilir.

Kavramsal sanatın geleneksel sanata karşı farklı düşüncelere sahip olmasının nedeni Dadacılar ve Marcel Duchamp teorisini savunmasındandır. Duchamp kendine has özellikleriyle

hazırlanmış, geleneksel formatla meydana getirilmiş sanat nesnesine karşı çıkmış; yerine hazır obje termini sanata kazandırmıştır. Sanatçı , “ready-made” adını verdiği hazır malzemelerle; normal yaşama uygun ve belli bir ihtiyacı karşılamak üzere yapılmış objeleri ayırıp, yeniden adlandırarak gösterime açılmıştır. Zaman içinde Kavramsal sanatın temelini oluşturan akımlar Pop Sanat ve Minimal Sanattır. Bu akımların geleneksel sanat nesnesini yorumlama süreci önemli bir boyuta ulaşmıştır (Şengül, 2013: 5). Bundan sonra Bruce Mc Lean, John Hoyland, Barry Flanagan, Keith Haring, Michael Frimkess, Anthony Caro, Anish Kapoor, Tony Cragg, Gillian Lowndes, Richard Slee, Ettore Sottsass gibi farklı tarzları olan sanatçıların yaptıkları seramik çalışmalarla birlikte, kavramsal sanat değişik yönlere ulaşarak seramiğe ve heykele yeni bir ivme katmıştır.

Minimal Sanat ile Kavramsal Sanat arasındaki temel ilişki Sol Lewitt’in eserlerinde anlatılmıştır. Sanatçı üç boyutlu çalışmalarıyla, bilimsel ve matematiksel yönünü somutlaştırmıştır. Lewitt’e göre sanat eseri ne şekilde olursa olsun öncelikle önemli olan düşüncedir. Sanatçının üzerinde durduğu kavramı ifade edebilmesidir. Bu sanatçıya göre bir sanatçı düşüncesini yoğun bir şekilde anlatmak isterse, öznel düşüncelerine bağlı kararlarını kontrol altına almalı, beğeni ve özentiler sanatın sahasının dışında tutulmalıdır (Aytepe, 2012: 31). Özetle, esas olan düşüncedir; çünkü düşünce sanat eserine dönüşerek sanat yapıtı olur. Kavramsal sanatta önemli olan sanatçının içselleştirerek keşfettiği düşüncüyü anlatmasıdır. 1960’lardan 1970’lerin sonlarına kadar en yoğun dönemini yaşayan Minimal Sanat, Kavramsal Sanatın temellerini oluşturmuştur.

3.2.2 Minimalizm

1960’lı yıllarda bütün sanat alanlarında etkin bir şekilde kendini gösteren Minimalist akımının kökleri Duchamp, Malevich, Mondrian gibi sanatçılara kadar uzanmaktadır. Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt ve Dan Flavin formu minimal nitelikte ele alarak Minimalizm’in başlıca sanatçıları olarak kabul edilmektedir. Rus sanatçı Kasimir Malevich 1913’de gerçekleştirdiği ve günümüz sanatı içerisinde “Resmin Sonu” olarak tartışılan konuya baş kahramanlık eden ve kendisinin de “Sıfır Biçim” olarak değerlendirdiği “Beyaz Üzerine Siyah Kare” isimli yapıtı ile Minimalizm ilk sinyallerini vermiştir. Bununla birlikte, yaşanan birçok akım içerisinde Minimalist tavırları kısmen ya da bütünüyle görmek mümkündür (Şahbaz, 2006: 130). Örneğin, Minimalist akımın gelişmesinde Marcel Duchamp’ın

düşüncelerinin büyük etkisi olmuştur. Duchamp, sanatta sanatçının el becerisinin değerini minimize etmiştir. Onun 1913'te bisiklet tekerleğini sıradan bir mutfak taburesine takarak yapıt oluşturmaya başlamasıyla gelenen noktada, "Ready Made" oluşumları da Minimalizm'e teoride ve pratikte fikir açısından katkıda bulunmuştur.

Minimalist eserlerde, malzeme yapısında hiçbir değişiklik yapılmadan kendi niteliği ve özü olduğu gibi ortaya konulmuştur. Bunun sebebi ise Minimalist sanatçının sanat eserinde kullanacağı malzemeyi hazır endüstriyel ürünler içinden seçmesi ve malzemenin kimyasını, doğal şeklini kaybettirecek veya bozacak işlemlerden kaçınarak kullanmasıdır. Minimalist eserler o kadar sade formlara sahiptirler ki, eserin yapılma aşamasındaki süreçleri fark etmek olanaksızdır. Seramik sanatında da kendini hissettirmiş olan Minimalist akım, seramik yüzeylerde ve şekillerde sadelik biçiminde kendini göstermiştir. Minimalizmi benimseyen seramik sanatçıları, Minimalizimin temel ilkesi olmaya başlayan Mies van der Rohe'nin, "less is more" (daha az olan, daha fazladır) yaklaşımıyla eserler vermişlerdir (Şen, 2010: 19). Malevich'in ilk örneklerini verdiği bu harekette sanatçılar çoğunlukla, renklerine işlem gerektirmeyen ahşap, demir, çelik, alüminyum gibi hazır endüstri ürünü malzemeleri kullanmaya başlamışlardır. Minimalist eserler, çoğunlukla heykel veya üç boyutlu resim-heykel şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu yüzden, Minimalizm heykel sanatında resim sanatına göre daha fazla ilerleme kaydetmiştir (Şahbaz, 2006: 130).

Yukarıda belirtildiği gibi Mies Van Der Rohe'nin "Less is More" yaklaşımıyla eser veren minimalist seramik sanatçıları, eserlerini yalınlıklarından dolayı tek başına sunmak yerine çoklu sunumları tercih etmişlerdir. Bu şekildeki sunum ise eseri güçlendirerek yeni bir boyut ve anlayış katmıştır. Biçimin yenilendiği düşüncesini oluşturan minimalist seramikçiler, gerçekte formların görünümleri ile biçimsel vurgularını ön plana koymayı amaçlamışlardır (Kalay, 2013: 82).

Post-Modern Seramik Sanatına bakıldığında minimal tarzı benimsemiş ya da minimal yalınlığa ulaşmış birçok seramik sanatçısı ile karşılaşılacaktır. Yabancı menşeli sanatçılar içerisinde Wouter Dam, Edmund De Waal, Piet Stockmans, Gwyn Hanssen Pigott, Martin Bodilsen Kaldahl, Thomas Naethe, Michael Cleff, Nicholas Rena, Sueharu Fukami gibi isimlerden bazıları tümüyle Minimal bir estetik yoğunluk ve derinlik içerisinde eserler üretirken kimi sanatçıların da belirli dönemlerine ait bazı eserleri, Minimal değerler içermektedir.

3.2.3 Dada

Dada, geleneksel sanata karşı olan estetik durumları, rastlantısallık sonucu oluşan olayları, kuralların olmayışını savunan ve var olan sanat, savaş, toplum, gelenek, din ve ahlaki değerleri reddeden ve bunları hafife alan bir akımdır. Dada, yaratıcı ve soyut sanatı tekrar canlandırmak ve hareket kazandırmak için gayret göstermiştir. Dadaistlere göre, Dada bir sanat akımı değil tam tersine en başta sanata karşı duran bir olgudur. Çünkü Dadaistler hiçbir estetik düşünce olmadan sanat eserleri üretmişlerdir.

Dada, I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği yıllarda İsviçre'nin Zürih şehrinde, savaş karşıtı bir grup sanatçı tarafından ortaya atılmıştır. Bu sanat akımı ortaya çıkmadan önce Marcel Duchamp, Paris'te başlayıp New York'ta devam ettiği ve geliştirdiği "Ready Made" (hazır ürün kullanımı) stiliyle, geleneksel sanata karşı yeni bir düşünce tarzı geliştirmiş ve zamanla bu tarz eserler Dada akımının ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir (Baskıcı ve Şölenay, 2012: 38). Dadaistler, ortaya çıktıktan sonra daha önce sanatta hiç görülmemiş yeni bir anlayış sergilemişler, sanat karşıtı bir davranış içerisinde olmuşlar, sanatın bütün alanlarında büyük değişiklikler yapmışlar ve çeşitli hazır malzemeleri birleştirerek sanat eserleri ortaya koymuşlardır.

3.2.4 Pop Art

Pop-Art akımı başlangıcını popüler kültüre bağlamaktadır. "Pop Art" kavramını ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway, Architectural Design dergisine yazdığı "Sanatlar ve Kitle İletişimi" adlı makalesinde, popüler kültür ürünlerini açıklamak için kullanmıştır. Kolay tüketilebilen ve anlaşılabilir olduğundan dolayı, kendini hemen kabul ettirmiştir. Bu akımın önem kazanmasından sonra, modernizme, modernist estetik anlayışına ve postmodern tepki olarak açıklanabilmektedir.

Çağdaş bakış açısı 1960'lı yıllara değin "seçkin" olarak ifade edilmiştir. Postmodern düşüncelerin ortaya çıkışı bu seçkin bakış açısına bir karşı çıkış hareketinin sonucu olmuştur. Sanat, sadece belirli bir sınıfın ürettiği ve tükettiği bir obje olmaktan çıkarılmalıdır. Bu nedenle Pop-Art, her insanın bir şeyler üretebileceği ve bu sanattan bazı çıkarımlar yapabileceği arzusuyla, toplumun ortak ürünü olarak meydana gelmiştir. Akımın çıkış noktası, sanatın

yaşamı eleştirmesi ve yön göstermesi gibi bir fonksiyonu olmamasıdır. Bu akımın en büyük ustalarından biri olan Amerikan sanatçı Andy Warhol, aynı zamanda postmodernist sanat anlayışının öncülerindedir. Warhol'e göre sanatın bir karakterinin olması çok önemsiz bir görüştür, asıl olan sanatın temel fonksiyonunun yaşama aksettirilmesidir (Özdem ve Geçit, 2013: 157). Pop-Art sanatçılarının çoğu eserinde öznellikten uzaklaşmış ancak, bazı sanatçılar toplumsal eleştirilerde bulunmuşlardır. Bu sebeple, bu akım toplum tarafından çok önemsenmemiştir.

3.2.5 Funk Sanatı

Postmodern seramik sanatında figüratif anlatımın temsilciliğini yapan farklı bir eğilim “Funk” adı altında ortaya çıkmıştır. Seramik sanatındaki Funk yaklaşımı, zengin figüre sahip olup, kısa bir dönemi kapsayan yaklaşımdır (Kaytan, 2009: 48).

Pop-Art'la aynı zamanda Amerika'da görülen bu sanat akımı için yapılan seramikler, eğlenmeyi ve renklerle uğraşmayı seven sanatçıların eserleriyle ortaya çıkmıştır. Toplumdaki geleneksel düşüncelere ve biçimlere bir tepki olarak ortaya çıkan, Dadacılık ve Ekspresyonizm'den de izler taşıyan Funk Sanatı, her sanatçının kendine has bir düşünceyle eser ürettiği ve görsellikten ziyade bir tepki verme şeklinde ortaya çıkmıştır (Kalay, 2013: 73).

Seramikte Funk Sanatının ortaya çıkışı Robert Arneson'la birlikte başlamıştır. Bu eğilimin diğer öncüleri ise Rudy Autio, Jerry Rothman, Ruth Duckworth, Kenneth Price ve John Mason'dır (Kaytan, 2009: 49). Seramik Funk Sanatının öncüsü kabul edilen Arneson ise karikatürist olmasından kaynaklı tarzını kilden yaptığı büstlere iğneleyici bir şekilde aktararak bu seramik eserlerin çağdaş sanatta yerini almasını sağlamıştır. Kağıt, metal, ahşap, plastik, ölü ağaç dalları vb. çok çeşitli malzemeleri seramik parçalar veya doğrudan ıslak kille birlikte kullanan Paul Astbury ise, her dönem çeşitli temaları seramik malzemeyle doğrudan veya dolaylı olarak aktarmıştır (Baklan, 2018: 64).

1967'da ABD'de bir üniversitede açılan “Funk Sanatı” isimli sergiyle bu akımı tüm Amerika ve Avrupa'ya duyurmuştur. 1969 yılında yeni bir yorumla İngiltere'ye sıçrayan bu akım, seramik sanatıyla güncel sanatsal dil arasında bir ilişki kurma arayışı içerisine girmiştir. Bu akımı benimseyen sanatçılar adına “kitch” denilen masaüstü bibloları, mevcut tekniğinden ve geleneksel yapısından uzaklaştırarak, gündelik sorunların dışı vurumu şeklinde ifade

etmişlerdir. Bu sanatçılar basit malzemelerden her insanın yapılabileceği eserler üretmişlerdir. Sanatsal eserlerin hayatın dışında farklı bir şey olmadığını göstermek için seramik malzemeyle ifade edilen şeyleri üretmek yerine, ifade etmediklerini üretmeye çalışılmıştır. Bu gayret sonucunda gündelik nesnelere öne çıkartarak pop sanata, iç enerjilerini forma yansıtılmalarıyla soyut dışavurumculuğa gönderme yapmışlardır (Kaytan, 2009: 52).

3.2.6 Süper-Obje

1970'li yıllara gelindiğinde Arneson'nun öğrencileri tarafından geliştirilen "Süper-Obje" kavramı ile Funk Art'ın kirli objelerine karşı, daha temiz ve rafine seramikler yapılmaya başlanmıştır. Bu yeni anlatım dili hemen benimsenmiş ve hızla taraftar toplayarak yayılmaya başlamıştır. Süper-Obje kavramı Funk Art'a göre daha nitelikle seramikleriyle o dönem için yüksek sanat olarak değerlendirilmiştir.

Çamurun herhangi bir objeyi mükemmel bir biçimde taklit edilebilmesine olanak tanıyan plastiklik özelliği sayesinde, Süper-Obje seramikleri gerçeğine çok yakın, hatta dokunulmadan anlaşılacak derecede gerçekçi çalışmaların yapılmasını sağlamıştı. Bu alanda en önemli isimler Hiperrealist yaklaşımıyla Marilyn Levine ve tüketim toplumuna alaycı biçimde eleştiri getiren Richard Shaw'dır (Şahbaz, 2010: 47).

3.2.7 Post-Modern Seramik Sanatçılarında Figüratif Arayışlar

3.2.7.1 Michael Lucero

Michael Lucero'nun çömlek kırığı figürleri, seramik figüratif heykelin dramatik geri dönüş işaretlerinden biridir. Seattle'dan New York'a yerleşmiş olan sanatçı, "Büyük Biçimsiz Kafalar" serisini üretmiş, onların rüya imgelerini parlak ana renkler ile bir yüzeye resmetmiştir. En önemli figüratif çalışmaları 1990'da görülür. Bu tarihlerde ürettiği çalışmalarında kullandığı insan figürleriyle bu dönemin kültürel ikonlarını açığa çıkarmış ve onlara çok renkli bir hayat sunmuştur (Kaytan, 2009: 46). Resim 3.27'de verilen eserde sanatçı seramiği yağlı boya tarzında kullanmış, esere kendi içerisinde boyut kazandırmıştır.



Resim 3.27: Büyük Biçimsiz Kafalar (Michael Lucero)

Kaynak: Kaytan, 2009: 47

3.2.7.2 Robin Cameron

Robin Cameron, eserlerinde romantik kavramsalcılık nosyonunu ve kavramsal sanatta veya herhangi bir sanat objesinde duyguların ne şekilde ifade edilebileceğini araştırmıştır. Estetik güzellikle fikirleri, özellikle etrafımızı sarmalayan kurulmuş çevre içinde incelemiştir. Sanatına sanatçı kitapları üretmekle başlamış olan Cameron, bu pratiği sanatına anlam katmanın bir yolu olarak görmüştür. Sunum projeksiyonlarından videoya, baskıdan kitaba, seramikten çizime çok farklı araçları kullanan sanatçı, basılı yayınların sayfalarını sanatında bolca kullanmış ve bu yöntemle süreci yavaşlatıp ve izleyiciyi daha yakından bakmaya davet etmiştir (<http://mixerarts.com/sanatci/robin-cameron>). Seramik eserlerinde figür olarak insanların organlarını (Resim 3.28 ve Resim 3.29) kullanan sanatçı, çalışmalarında mavi renk ve tonlarına ağırlık vermiştir.



Resim 3.28: El Figürü (Robin Cameron)

Kaynak: <http://mixerarts.com/eser/wane-way-woe>

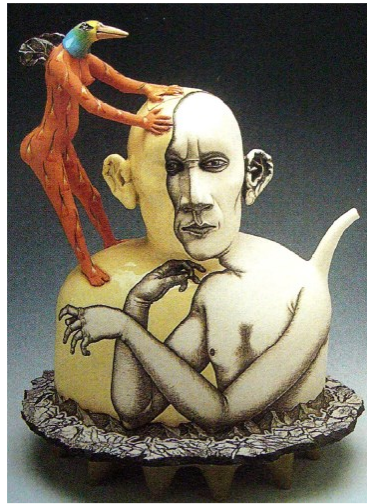


Resim 3.29: Ayak Figürü (Robin Cameron)

Kaynak: <http://mixerarts.com/eser/minor-toes>

3.2.7.3 Sergei Isupov

Rusyalı sanatçı Sergei Isupov, Lucero'nunki gibi benzer boyaları kullanarak parlak ve ışıltılı ana renkler elde etmiştir. Isupov'un bu çalışmaları genellikle daha koyu ton özelliklerinde detaya inmesine rağmen, tamamen neşelidir. Aynı zamanda sanatçı, Lucero ile benzer bir şekilde insan figürleri veya fantastik hayvan formlarının üzerine simgeler resmetmiştir (Kaytan, 2009: 47). Porseleni elle şekillendirerek yaptığı heykellerin üzerine desenlerini doğrudan kilin yüzeyine çizip, sonra fırça ile renkli astar ve oksitler kullanarak renklendirir. İllüstratif bir etki yarattığı seramiklerinde genellikle çıplak figürleri veya sadece insan başını ele alıp, üzerinde renklerle oynayarak iki veya üç boyutu bir arada ustaca kullanmaktadır (Resim 3.30).



Resim 3.30: Sergei Isupov Seramik Eseri

Kaynak: Kaytan, 2009: 48

3.2.7.4 Viola Frey

İnsanın sosyal ve ekonomik olarak çevresi ve doğa ile ilişkisini irdeleyen Viola Frey'in resim ve heykeli birleştirdiği büyük boyutlu çalışmalarında, kil ve renkli sırın kombinasyonunu kullandığı görülmektedir. İnsanın zihinsel ve ruhsal yapısının vurgulandığı seramik heykellerin ölçeği (Resim 3.31, Resim 3.32 ve Resim 3.33), Amerika'da geçerli olan boyut ile güç arasındaki ilişkiyi vurgular (Kaytan, 2009: 43).



Resim 3.31: Erkek Figürlü Seramik (Viola Frey)

Kaynak: Kaytan, 2009: 45



Resim 3.32: Kadınlar Topluluğu (Viola Frey)

Kaynak: Sönmez, 2007: 114



Resim 3.33: Erkek ve Kadın Figürü (Viola Frey)

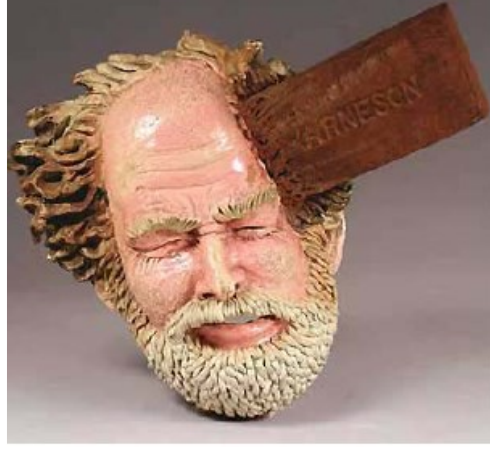
Kaynak: Kaytan, 2009: 46

3.2.7.5 Robert Arneson

Amerikan seramik heykelinin kurucularından biri olan Robert Arneson, güncel olaylarla ilgili çizim, resim ve heykellerle birlikte seramiği de sanat dünyasına dahil etmiştir. Sanatçının geleneksel formlara karşı isyanını ortaya koyduğu ilk çalışması bir soda şişesini anımsatan ve üzerinde “No Deposit” yazan eseridir (Dinçer Kırca, 2016: 73). Seramik sanatında hazır ve bilinen nesnelere yeni bir anlayış getiren Robert Arneson, sıradan bir nesnenin bile seramik eserin konusu olabileceğini anlatmaya çalışmıştır. Seramik sanatında Funk eğiliminin öncüsü de olan Arneson’un eserlerinde mizah ön plana çıkmaktadır (Baskıcı ve Şölenay, 2012: 41).

Robert Arneson’un pastiş kullanarak ürettiği eserler seramik sanatında devrim niteliğindedir. Çünkü malzemenin alışıldık kullanım biçimlerini uygulamak yerine, mesaj veren eserler ortaya çıkarmıştır (Kırca, 2016: 69).

Resim 3.34 ile Resim 3.37 arasındaki resimler, sanatçının mizahı ve insan kafası figürlerini seramik sanatında ne kadar uygun ve kompozit bir şekilde kullandığını göstermektedir.



Resim 3.34: İnsan Kafası (Robert Arneson)

Kaynak: Baskıcı ve Şölenay, 2012: 42



Resim 3.35: İnsan Kafaları (Robert Arneson)

Kaynak: Kaytan, 2009: 51



Resim 3.36: Monalisa Yorumu (Robert Arneson)

Kaynak: Şahbaz, 2006: 35



Resim 3.37: İnsan Kafası (Robert Arneson)

Kaynak: Şahbaz, 2006: 47

3.2.7.6 Richard Shaw

Süper Obje olarak bilinen eğilimin başarı kazanmasında, detayları ayrıntılı bir şekilde işlemesi önemli rol oynamıştır. Richard Shaw, “Trompe l’oeil” yöntemini başarılı bir şekilde uygulamış sanatçılardan biridir. Fransızca göz yanılsaması anlamına gelen bu yöntem; optik bir illüzyon yaratmak için son derece gerçek şekiller kullanılarak, resmin üç boyutluymuş gibi gösterilmesidir (Canbolat, 2016: 10).

Postmodern seramik sanatında gözü yanılsatan heykelleriyle alanında kendinden söz ettiren Shaw, mükemmel bir şekilde kalıplanmış nesnelere ve sır üstü çıkartma (dekal) kullanımıyla yeni objeler ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, bu teknik başarısını akıl almaz fikirleri ile birleştirerek, hikayeci ve gerçek ötesi bir hassasiyetle eserler üretmiştir (Sarnıç, 2016: 421).

Richard Shaw, günlük eşyaların geçici illüzyonunu oluşturmak için çok renkli basılmış dekalleri sır üstüne uygulamıştır. Sanatçı, nostaljik konular yanında sihirle ilgili konularda da eserler üretmiştir. Figürlerini eski kahve, boya kutularından, oyun kartı destelerinden ve yaygın olarak kullanılan birçok nesnenin kalıbından alarak hazırlamış ve heykel formuna dönüştürmüştür (Işıktan, 2012: 59).

Sanatçının değişik nesneleri bir araya getirerek oluşturduğu kompozisyonların yanında, nesneleri bir araya getirerek oluşturduğu hareket eden figürleri (Resim 3.38) eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçının eserlerinde nesnelere gerçekçi bir şekilde taklit edilirken, figürlerde nesnelere bir araya gelerek yeni bir biçim oluşturmaktadır (Şan, 2011: 49).



Resim 3.38: Yürüyen Adam (Richard Shaw)

Kaynak: Şahbaz, 2006: 48

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

4.1 Cumhuriyet Dönemi Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatı

Çok sayıda ifade biçimine sahip olan çağdaş sanatın önemli bir alt dalı olan ve evrensel bir niteliğe sahip seramik sanatı, çok çeşitli malzeme kullanım olanağı olan ve kendine has üretim tekniklerine ve üsluplarına sahiptir. Bu özelliklere sahip olan seramik sanatının Türk tarihinde önemli bir yeri vardır. Özellikle, Osmanlı döneminde hem üretimde hem de teknikte zirveye çıkan seramik sanatında Cumhuriyetle birlikte yeni bir evreye girilmiştir.

XVI. yy.da Osmanlı Devletinde Geleneksel Türk Seramik Sanatı en parlak dönemini yaşamıştır. Ancak, XVII. yy.da yaşanan gerileme Türk Seramik Sanatını da olumsuz şekilde etkilemiştir. Cumhuriyet'in ilanına kadar, sarayın ihtiyaçlarını karşılamak ve mimari yapılarda kullanmak amacıyla seramik üretim yapılmıştır (Çetintürk, 2017: 62).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte her alanda olduğu gibi sanat alanında da ilerlemeler yaşanmıştır. Yaşanan bu olumlu gelişmelerin seramik sanatına etkisi de olmuştur. Bununla birlikte, Cumhuriyet'in ilanından sonra, 1929 yılına kadar seramik sanatı ve endüstrisinde önemli bir gelişme meydana gelmemiştir. Çağdaş Türk Seramik Sanatının oluşumu, 1929 yılında başlatılan ilk önemli adımıyla, Sanayii Nefise Mektebi'nden Namık İsmail'in Akademiye Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü katmasıyla gerçekleşmiştir. Aynı yılın Kasım ayında çinicilik atölyesi açılmış ve atölyenin başına İsmail Hakkı Oygur getirilmiştir. 1931 yılında ise Paris'ten Türkiye'ye dönen Vedat Ar ve Hakkı İzzet'in de bu atölye katılmasıyla birlikte seramik çalışmaları bu sanatçıların öncülüğünde devam etmiştir (Ağatekin, 1993: 15).

Seramik eğitimi için yurt dışına gönderilen İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar ve Hakkı İzzet gibi sanatçılar, Türkiye'ye geri döndüğünde geleneksel seramiği yeni ve özgün bir biçimde yorumlamışlardır. Seramiğin sadece dekor ve süsleme amacıyla değil daha farklı bir anlatım için de kullanılabileceğini verdikleri eğitim ve yaptıkları seramik ürünlerle göstermişlerdir (Oral, 2005: 2).

Cumhuriyetin ilanından sonra hızlı bir şekilde gelişen sanayi ile yeni fabrikalar açılmış ve bu fabrikaları küçük üretim atölyelerinin kurulması takip etmiştir. Böylece, geleneksel

seramik üretimi atölyelerin dışına çıkarılarak büyük miktarda ürünlerin üretildiği sanayi tesislerine havale edilmiştir. İstanbul'da Sanayii Nefise'deki seramik eğitiminin bir benzeri, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde kurulan bir atölye ile Ankara'ya taşınmıştır. Bu yıllarda sanat eğitimine verilen önem ve Batı sanat anlayışının benimsenmeye çalışılması, bireysel fikirlerin ve bireyselliğin de toplumda önem kazanmasına neden olmuştur. Bunun seramik sanatına yansımaları ise özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlaması ile kendini göstermiştir (Erman, 2008: 56).

Yukarıda belirtildiği gibi sanat eğitiminde batıya yönelik ve batılı tarzda eğitim veren kurumların açılması, başarılı öğrencilerin devlet desteğiyle Avrupa'ya eğitime gönderilmesi ve bunların geri dönüşlerinde sanat eğitimi veren yüksek eğitim kurumlarında görevlendirilmeleri seramik fabrikalarının içlerinde sanat atölyeleri kurmaları ve özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlanmasıyla birlikte 1950'li yılların sonuna doğru Çağdaş Türk Seramik Sanatı olarak isimlendirilecek bir dönemin oluşmasını sağlamıştır (Erman, 2008: 56). Çağdaş Türk Seramik Sanatı Avrupa'da görülen eğitimin katkısıyla ve devlet desteğiyle, bireysel girişimlerin büyük bir yükselişe geçmesiyle doruğa çıkmıştır.

Bireysel anlamda seramik atölyeyi 1951 yılında Füreyya Koral kurmuştur. Sanatçı, seramik eğitimi görmemiş, kırk yaşında tedavi için gittiği İsviçre'deki bir hastanede kil ile tanışarak seramik çalışmalarına başlamıştır. Tedavisini bitirdikten sonra İstanbul'a dönen sanatçı, burada kendine özel bir seramik atölyesi kurmuş, çalışmalarını bu atölyede sürdürmüştür. Füreyya Koral'ın 1950'lerin başında açtığı Türkiye'nin ilk seramik atölyesinin çağdaş seramik sanatı açısından "atölye okul" görevi gördüğü anlaşılmıştır. Sanatçının atölyesi aynı zamanda dönemin sanat ve edebiyat dünyasının ileri gelen isimlerinin uğradığı, kişisel düşüncenin paylaşıldığı kültür ve sanat atölyesine dönüşmüştür. Birçok seramik sanatçısı, onun atölyesinden bu düzende yetişmiştir. İlk kadın seramik sanatçımız olan Koral'ın, çağdaş seramiğin Türkiye'de başlaması ve yaygınlaşması konusunda çok önemli bir rolü vardır (Oral, 2005: 3).

Çağdaş Türk Seramik Sanatının gelişimine katkıda bulunan sivil kuruluşlardan Eczacıbaşı Seramik Fabrikası, birçok ünlü sanatçının yetişmesinde önemli bir yere sahiptir. 1950'de kurulan fabrikanın sanat atölyesi halen faaliyet göstermekte, yerli ve yabancı seramik sanatçılara imkan sağlamaktadır. Çeşitli tarihlerde seramik sanatçıları bu fabrika bünyesinde,

sanatsal çalışma ve araştırma imkanları bulmuşlardır. Bu isimler arasında Sadi Diren, Melike Kurtiç, Atilla Galatalı ve Alev Ebuzziya bulunmaktadır.

Çağdaş Türk seramik sanatçıları, sanatlarının bir döneminde seramik malzemeyi tuval gibi kullanmışlar, birçok çömlekçi ise geleneksel teknikler kullanarak mükemmel eserler üretmişlerdir. Bu uygulamalar özellikle 1950-1960 yıllarını kapsamaktadır. Bu dönemde Avrupalı sanatçılar da bu uygulamayı yapmışlardır. Türkiye’de çağdaş seramiğin endüstriyel gelişimlere paralel olarak önem kazanması 1950’lerden sonrası gerçekleşmiştir. Seramik sanatçıları, geleneksel Anadolu çömlekçilik ve çiniciliğin büyük bir veri kaynağı oluşturduğunun bilincine bu tarihlerde varmışlardır (Aslıtürk, 2014: 93).

1960’lı yıllara kadar, geleneksel Türk seramik sanatında duvar süsleme, duvar çinisi olarak görülen seramik, plastik görsel boyutunu, duvar panosu çalışmalarında da göstermektedir. Bu tarz çalışmalar aynı zamanda Türk seramik sanatı kapsamında verilen ilk eserlerdendir. 1960’lı yıllardan sonra, seramik sanatı alanında toplu olarak büyük bir gelişme görülmüştür. Seramik hammaddelerini sanatsal anlatım yolu olarak seçen değerli birçok sanatçımız mevcuttur. Türkiye’de çağdaş seramik sanatının gelişimi, seramik endüstrisinin kurulması, yaygınlaşması, seramik eğitiminin örgütlenmesi ile paralellik gösterir (Uzunköprü, 2006: 13). Seramik sanatına endüstri alanında gelişmesi, sanat yaşamında da geniş yankı uyandırmıştır.

Seramiğin Türk sanat dünyasında ün kazanmasıyla birlikte çok sayıda sanatçı bu sanata ilgi göstermeye başlamış, Mediha Akarsu, Nasip İyem, Seniye Fenmen, Tüzüm Kızılcın, Müfide Çalık, Ayfer ve Sabit Karamani gibi sanatçılar seramik sanatına yoğunlaşmaya başlamışlardır. Seramik sanatının olgunluk dönemi olarak adlandırılacak 1970’li yıllarda ise Hamiye Çolakoğlu, Bingül Başarır, Candeğer Furtun, Alev Ebuzziya, Atilla Galatalı, Jale Yılmabaşar, Güngör Güner, İlgi Adalan, Beril Anılanmert, Mustafa Tunçalp, Erdinç Bakla ve Ferhan Taylan Erder gibi sanatçılar eserleriyle seramik sanatına canlılık kazandırmışlardır. Hamiye Çolakoğlu geniş yüzeyler ve formlar üzerinde figüratif betimlemelerini hayata geçirirken, Jale Yılmabaşar dekoratif ve renkçi tarzıyla panolar, figüratif hayvan ve insan formları üretmiştir. “Anadolu’da İlkel Çömlekçilik” konusunda çok sayıda araştırmalarda bulunan Güngör Güner çalışmalarını yaptığı özgün eserleriyle çağdaşlaştırırken, Alev Ebuzziya geleneksel çanak desenlerine çok farklı bir yorum katmıştır. Bunların yanında bu yıllar, seramikte yeni teknik arayışlarına cevap arandığı, sanatçı-mimar, sanat-endüstri işbirliğinin

ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Kurumsal destekli sergi ve yarışmalar, akademik çalışmalar, yurtiçi-yurtdışı karma sergiler bu dönemde seramik sanatına yeni bir heyecan getirmiştir (Erman, 2012: 31). Sanatçılarımız seramik alanına kendilerinden bir şeyler katarak birbirlerine yol gösterici olmuşlardır.

1980'li yıllar, yeni yapı malzemelerinin mimaride kullanılmasıyla birlikte seramik sanatçıların kavramsal yapıtlar üretmeye başladığı yıllar olmuştur. Bu yıllarda çağdaş seramik sanatının başlangıcındaki heves ve büyük coşku yerini daha bilinçli ve araştırmacı bir anlayışla yeni anlatım şekillerine bırakmıştır. Avrupa seramik sanatına damgasını da vurmuş olan Sanat ve El Sanatları Hareketlerinin (Arts and Crafts) en önemli temsilcileri olan Hamada-Leach ikilisinin eserleri, Türk seramik sanatçıların 1980'li yılların sonuna kadar etkilemiştir. Etkilenen bu sanatçılar sonraki yıllarda bu etkilerden kurtularak kavramsal sanat alanında, özgün eserler üreterek çağdaş seramik sanatındaki yerlerini sorgulamışlardır. Teknik problemlerin aşılmasında ve kavramların değişmesinde Funk ve Postmodern sanat akımlarının önemli bir etkisi olmuştur (Oral, 2005: 3).

1980'li ve 1990'lı yıllarda soyut bir anlatım üslubuna sahip seramik eserler yoğun bir şekilde üretilmiştir. Bu yıllarda yaptıkları seramiklerle Türk Çağdaş Seramik Sanatının gelişmesine önemli katkıları olan sanatçıları şu şekilde sıralayabiliriz; Azade Köker, İlgi Adalan, Sevim Çizer, Zehra Çobanlı, Lerzan Özer Yeltan, Sadettin Aygün, Efsun Ergüven, Ayşegül Türedi Özen, Ayfer Kalsın, Soner Genç, Bilgehan ve Oya Uzuner, Kemal Uludağ, Serdar Tekebaşoğlu, Mehmet Kutlu ve Canan Dağdelen (Oral, 2005: 4). 1990'lı yıllardan sonra da bu gelişim kendini yenileyen seramik sanatçılarıyla her geçen gün devam etmiştir. Türk Çağdaş Seramik Sanatının bu gelişiminde seramik yarışmaları, kapsamlı sergiler, uluslararası sempozyumlar gibi etkinlikler önemli yer tutar.

4.2 Çağdaş Türk Seramik Sanatçılarında Figüratif Arayışlar

Çalışmanın bu kısmında Çağdaş Türk Seramik Sanatında figüratif eğilimlere sahip sanatçılar alfabetik sıraya göre ele alınmıştır.

4.2.1 Atilla Galatalı

1957’de Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde mozaik çalışmaları yapmış, 1959’da grup halinde katıldığı ilk yarışmada birincilik ödölü alarak İstanbul Belediye Sarayı’nda yedi mozaik panosunu uygulamıştır. 1960’da İsmail Hakkı Oygur ve Hakkı İzzet’in seramik kursuna katılan sanatçı, 1962’de Taylan Seramik Fabrikası’nda çalışmaya başlamıştır. 1967’de Kireçburnu’nda ilk atölyesini açmıştır. Eşi Filiz Özgüven Galatalı ile birlikte “Devingen Organik Yüzey” kuramını ortaya atarak, 1985’de seramik üzerine kuramsal araştırmalar yapmaya ve yazmaya başlamıştır. 25 Mayıs 1994 tarihinde vefat etmiştir (Bakırcı, 2008: 33).

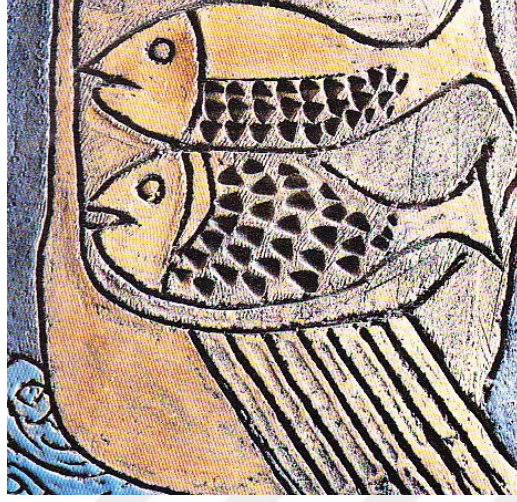
Atilla Galatalı, genellikle motif, form, yöresel ilişkiler, organik ilişkiler biçiminde adlandırdığı yapıtlarında, gerçek tutkusu olan hareket ve enerjiyi yalnızca formun kendisinde ya da yüzeyde aramaz. Kilin rengini, yumuşak geçişlerle kendi içinde çeşitlendirirken, kullandığı karşıt dokular, mat ve parlak cilalarla da toprağın hareket olanaklarını, hacim ve mekân ilişkilerini araştırmıştır (Kahraman, 2017: 97).

Seramik sanatında anlatımcılığı ve sürekli olarak yerelliği savunan sanatçı, Hitit seramiğindeki yalın yapılı form sanatına duyduğu eğilimle, Türk sanatının geçmişine sahip olma bilincini yansıtmaktadır. Sırlı yüzeyin iki boyutlu nitelikleri ve çamurun üç boyutlu potansiyelini, yapıtlarında resim ve heykelsi ifadelerle dışa vuran Galatalı, hiçbir kaynağa referans vermemiş; yalnız kendi igüdüüne dayanıp, yeni imgeler sunmuştur (Aslıtürk, 2014: 247).

1960’lı yılların ortalarına doğru figürden uzaklaşarak nakış ve motifleri eserlerinde kullanmıştır. 1968 yılından sonra eserlerinde yöresel çizgiler ağırlık kazanmaya başlamıştır. Anadolu uygarlıklarının biçim ve örgelerine duyduğu ilgiyle 1974 yılından sonra bunlara ağdaş bir anlam ve işlev yükleyerek “Ekoloji” adını verdiği çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Mimarlıkla da bağlantılı bu çalışmalarda dinamik ve organik bir biçim anlayışı egemendir. Sanatçı dengeli sade anlatım tarzı, soyut biçim anlayışı ile dikkati çekmektedir (Kahraman, 2017: 98).

Galatalı, çok sayıda duvar panosu yapmış ve bu panolarında girintili çıkıntılı kabartmaları yoğun bir şekilde kullanmış, üç boyutlu figür işlemelerini, çizgisel ve oyma şeklinde biçimlendirerek seramik eserler meydana getirmiştir. alışmalarında genel itibariyle

baktığımızda renksel açıdan sarı ve okr renkler baskın iken bazı çalışmalarında ise mavi vb. renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır (Resim 4.1, Resim 4.2, Resim 4.3, Resim 4.4).



Resim 4.1: Balık Figürlü Seramik Pano (Atilla Galatalı)

Kaynak: Turay, 1996: 85



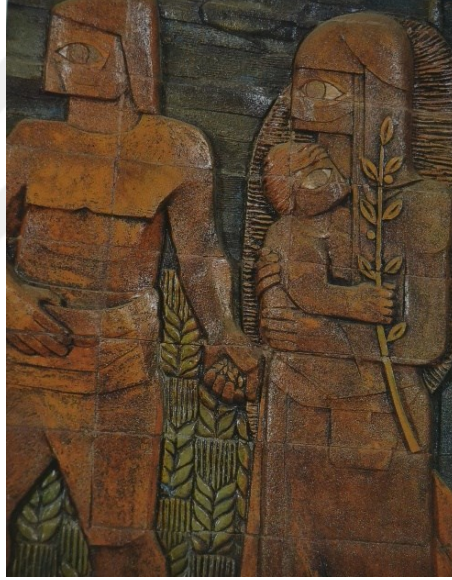
Resim 4.2: Kuş Figürlü Biblolar (Atilla Galatalı)

Kaynak: Turay, 1996: 53



Resim 4.3: İnsan Figürlü Seramik Pano (Atilla Galatalı)

Kaynak: Turay, 1996: 80



Resim 4.4: İnsan Figürlü Pano (Atilla Galatalı)

Kaynak: Turay, 1996: 78

4.2.2 Ayfer Karamani

1933 yılında doğan Ayfer Karamani, Türkiye'nin seramik sanatı duayenlerinden biri sayılmaktadır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin Kumaş Desenleri ve Seramik

Bölümlerinde öğrenim gördükten ve 1955 yılında mezun olduktan sonra, 1957 yılında eşi Sabit Karamani'nin evde kurduğu seramik atölyesinde çalışmalarına başladı ve çalışmalarını o günden bugüne aralıksız olarak sürdürmektedir. 1954 yılından bu yana yurtiçinde ve yurtdışında onlarca kişisel sergi açtı, ulusal ve uluslararası birçok karma sergiye katıldı, ödüller aldı. İstanbul, Ankara, Adana, Mersin ve Bodrum'da değişik kurumlara ait binalara, bazıları Sabit Karamani'yle birlikte olmak üzere yirmiden fazla seramik duvar panosu uygulaması yaptı. Eserleri yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli koleksiyonlarda yer almıştır (<http://www.turkishpaintings.com>).

Sanatçının seramik panolarında giderek soluklaşan insan yüzleri göze çarpmaktadır. Figürler ayrıntılardan arınmış, bazı yerlerde silinmiş olmasına karşın aynı kütleli heyecanı aktarmayı sürdürmektedir. Duygular bu kez beden diliyle aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu dil boyları giderek büyüyen heykelerde üç boyutlu soyut bir anlatıma dönüşürken, seramik panolarda silüetler ve lekeler halinde kendini göstermektedir (Bakırcı, 2008: 21).

Ayfer Karamani, 1980'li yıllarla birlikte, doğa soyutlamalarının içine insan figürlerini karıştırmaya başlamıştır. Kahverengi, gri ve turkuvaz tonlarının ağırlıklı olduğu, çoğunlukla tek renkli eserler olarak betimlenen insanlar, genellikle acılarını ifade eden yarı soyut biçimlerdir. Sanatçı, kaya üstüne insan figürleri yaparak pano ve heykel çalışmalarını çoğunlukla antik görünümlü eskitme tarzında yapmıştır. Bu tarz, çalışmanın seramik üzerinde de devam etmesini sağlamıştır.

Sanatçı, “Kuşlar ve Dansçılar” adlı panosunda kuş ve insan figürlerini yalın bir kahverengi ile kullanmış ve bu figürlerin etrafını geometrik bezemelerle süslemiştir (Resim 4.5). Resim 4.6’ta gösterilen Aşıklar panosunda kadın ve erkek silüetlerini renkli ve şeffaf sırla birleştirerek kullanmıştır. Resim 4.7’deki eserinde ise kadın figürü, vücut hatları abartılarak betimlenmiştir.



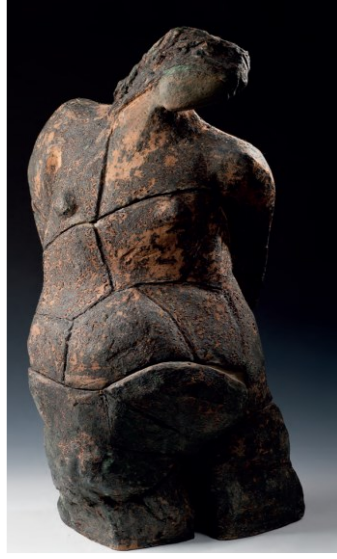
Resim 4.5: Kuşlar ve Dansçılar (Ayfer Karamani)

Kaynak: Uzunköprü, 2006: 35



Resim 4.6: Aşıklar Panosu (Ayfer Karamani)

Kaynak: Aslıtürk, 2014: 211



Resim 4.7: Kadın Figürini (Ayfer Karamani)

Kaynak: Zamanın İzinde, 2012: 60

4.2.3 Ayşegül Türedi Özen

1961 yılında Amasya’da doğan sanatçı, 1984 yılında Fransa Ecole Nationale D’art Decoratif de Limoges’da bir ay, 1988 yılında Amerika’da San Francisco State University Seramik Bölümü’nde bir dönem ve 1989–1990 yıllarında California College of Arts and Crafts Seramik Bölümü’nde iki dönem atölye çalışmaları yaptı. Yirmi bir kişisel sergi açtı, birçok ulusal ve uluslararası sergiye katıldı. Alanına ilişkin yayınlanmış makaleleri ve iki kitabı bulunmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışında birçok konferansta, söyleşide, atölye çalışmalarında da yer almıştır. Ulusal yarışmalardan ve çeşitli etkinliklerden yedi ödülü bulunmaktadır (Eren, 2012: 179).

Ayşegül Türedi Özen seramik form ve yüzeylerinde; fırça, puar, pistole, kesici ve delici uçlu malzemelerle püskürme, akıtma, oyma, delme, kazıma, ekleme gibi görsel etkiyi arttırıcı dokusal uygulamaları kullanmıştır. Renklendirmelerde kullandığı malzemeler; çamurlar, sırlar, astarlar ve boyalardır. Kontrollü fırça hareketlerini kullanmasının yanında alabildiğine serbest dokunuşlara yer vermiştir. Sanatçı, toprak renklerinden başlayıp çok renkliliğe giden geniş bir renk yelpazesinde çalışmıştır. Eserlerinde görülen imgeler genellikle kadınlar, geyikler, balıklar, ağaçlar, evler ve çoğunlukla da kuşlardır (İnan, 2018: 44).

Sanatçı çalışmalarının birçoğunda kuş figürlerini betimlemiştir (Resim 4.8, Resim 4.9 ve Resim 4.10). Kahverengi tonlarını eserlerinin birçoğunda uygulamıştır. Çizgisel bir karmaşa oluşturarak renkleri ebruli bir şekilde uygulamıştır. Sanatçının çalışmalarında bir deformasyon söz konusudur.



Resim 4.8: Kuş Figürlü Seramik (Ayşegül Türedi Özen)

Kaynak: Zamannın İzinde, 2012: 72



Resim 4.9: Kuş Figürü Biblo (Ayşegül Türedi Özen)

Kaynak: <http://www.seramikturkiye.net/>



Resim 4.10 : Kuş Figürlü Biblo (Ayşegül Türedi Özen)

Kaynak: İnan, 2018: 45

4.2.4 Bingül Başarır

Bingül Başarır 1938 yılında Hendek'te doğmuştur. Sanatı çocukluktan beri seven sanatçının seramik sanatı sevgisi 1960 yılında Füreya Koral ile başlamış ve Füreya Koral'ın yanında seramik eğitimi alma imkanı bulmuştur. 1962 yılından beri ulusal ve uluslararası sergilere katılan sanatçı, 1966-1967 yılları arasında Paris'te açtığı sergilerden sonra Fransız Hükümeti sanatçı kadrosuna alınmıştır. Başarır, çalışmalarını genellikle pano üzerine yapmıştır. Ankara'daki ilginç yapıtları arasında Türkiye'de yapılmış olan en büyük pano olan TRT'nin Arı stüdyosundaki pano olmuştur. Çok sayıda ödüle de sahip olan sanatçı İzmir'deki özel atölyesinde sanat hayatına devam etmektedir (Çevik, 2015: 34).

Bingül Başarır, işlevsel formlar ürettiği ilk çalışmalarından sonra doku üzerine yoğunlaşmış, yapıtlarında kimi zaman rastlantısal, kimi zaman da denetimli çatlatma ve kabartmalar oluşturmuştur. Kömür cürufu ve cam gibi malzemeleri seramikle birleştiren sanatçının pano ve formlarındaki ağırlık dokudadır. Eserlerinde insan ve hayvan figürlerini yoğun olarak kullanmıştır (Resim 4.11 ve Resim 4.12). Figürlerini minyatür sanatından da

esinlenerek pano şeklinde meydana getirmiş ve bir çoğunluk içinde ayrıntılı bir şekilde işlemiştir.

Sanatçı, ışık gölge oyunlarını ve dokuların uygulandığı formları ustalıkla kullanmıştır. Seramiği oyma kareler şeklinde bir konu çerçevesinde bütünlemiş, evrensel düşünerek tarihten de bazı kesitler alarak seramik panolar yapmıştır.



Resim 4.11: İnsan Figürlü Pano (Bingül Başarır)

Kaynak: Çevik, 2015: 105



Resim 4.12: İnsan ve Hayvan Figürlü Pano (Bingül Başarır)

Kaynak: Çevik, 2015: 108

4.2.5 Erdinç Bakla

İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümünden 1962 yılında mezun olan Erdinç Bakla, öğrenim döneminde Çanakkale çömlekçiliği üzerinde araştırmalar da bulunmuştur. Almanya'da Krautheim Porzellan Fabrikasında bir süre çalışmış ve Türk çiniciliği başta olmak üzere geleneksel seramik sanatı üzerinde önemli çalışmalar yapmıştır. Yirmi dört yurtiçi ve dokuz yurtdışı sergi açan sanatçı, 1967-1973 yılları arasında sekiz ödül almıştır. Ayrıca, 1990'da 3. World Triennale'inde Şeref Ödülü alan sanatçı, yerel seramik araç gereçleri ile seramikte figür formundan çıkarak, bu formu tekniğin gerekleri ve olanakları doğrultusunda özgün biçimleme anlayışı ile geliştirmiştir. Erdinç Bakla, at figürlerinde Çanakkale Seramiklerinin karakteristiğini ustaca yakalamış ve iki canlı varlığın arasındaki iletişimi simgeleyerek Çanakkale Seramiklerinin anlatımına yeni bir boyut katmıştır (Resim 4.13 ve Resim 4.14). Sanatçı, genel olarak kadın figürlerini eserlerinde kullanmış ve mermer etkisi veren çalışmalar yapmıştır (Resim 4.15, Resim 4.16 ve Resim 4.17).

Bakla, genelde Anadolu kaynaklı beslenmiş olup, soyut sanatı arka planda bırakmıştır. Sanatçı, Henry Moore'un heykellerinden esinlenmiş ve Çanakkale Seramiklerinin dokusal seçimleriyle birlikte geleneksel bir şekilde birleştirmeye çalışmıştır. Bu hassasiyetini kendi duyarlılığı doğrultusunda eritip seramiğe aktarmıştır (Aslıtürk, 2009: 251).



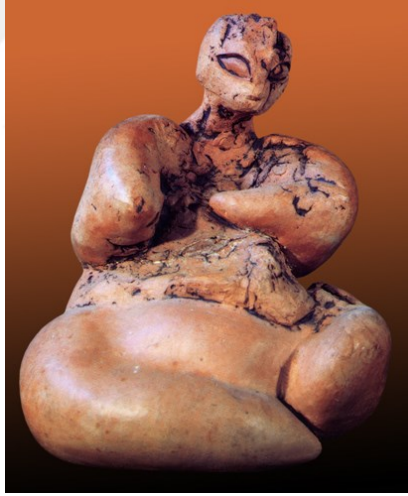
Resim 4.13: At Figürlü Çanakkale Seramikleri (Erdinç Bakla)

Kaynak: <http://www.erdincbakla.com/>



Resim 4.14: At Figürlü Çanakkale Seramiği (Erdoğan Bakla)

Kaynak: <http://www.erdincbakla.com/>



Resim 4.15: Kadın Figürini (Erdoğan Bakla)

Kaynak: Özsegin, 2000: 121



Resim 4.16: Kadın Figürini (Erdinç Bakla)

Kaynak: Özsezgin, 2000: 113



Resim 4.17: Kadın Figürü (Erdinç Bakla)

Kaynak: Özsezgin, 2000: 123

4.2.6 Füreya Koral

Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının yerleşmesine büyük katkısı olan Füreya Koral, çalışmalarında çağdaş anlamda hayvan ve insan figürü kullanan ilk sanatçılardan biridir. Yapıtlarında insanları yalnız tek başlarına değil, birlikte yürürken sokakta, evlerin içinde betimlemiştir. Prof. Albert Gabriel’e göre “Füreya sanatla zenaati birleştiren yapıtlar

gerçekleştirmiştir. Hepsi de her türlü basmakalıp kurallardan kurtulmuş, taklitten tamamen ayrılmış ve çok modern bir ruh taşıyan eserlerdir...” (Sönmez, 2007: 114).

Özellikle kadın figürleri kısmen soyutlanmış ve renkten arınmıştır. Füreya toplumumuzda kadına yüklenmek istenen yükü, kadının toplumdaki yerinin çarpıklığını bu çalışmalarında vurgular (Resim 4.18). İçleri boşaltılmış kadın bedenlerinin içindeki bebekler bunun açık bir ifadesidir.



Resim 4.18: Kadın Topluluğu (Füreya Koral)

Kaynak: Sönmez, 2007: 112

Mevlevi dervişlerin ve semahlardan etkilendiği birinci çalışmalarından sonra ikinci dönem çalışmalarında, Hitit sanatının etkileri görülür. Sanatçı, Hitit motiflerini tabaklarına ve diğer çalışmalarına uygulamıştır. Ayrıca, seramiği mimariyle bütünleştirerek iç ve dış duvarlara seramikler uyarlar. Füreya'nın seramik panoları Anadolu kokan bir resim havasındadır. Eserlerinde bir ressamın elinden çıkmış gibi bir pentür tadı (Oral, 2007: 110), ve bir devamlılık görülür. Tabağı yıllarca kullanılan günlük eşya formatından çıkararak onları tıpkı bir resim panosu gibi evlerin iç duvarlarına taşır, böylece seramik tabakları kullanım amacının dışında duvarda asılan bir resim gibi algılatmayı başarır. Tabaklarında kuşları, balıkları, baykuşları işler (Resim 4.19 ve Resim 4.20). Yinelemenin tuzağına düşmeden ve birbiriyle açılan, bütünleşen tatlarla çeşitlemelere yönelir. Bunlar daha sonra üç boyutlu olarak çıkar karşımıza. Yapıtlarında Eski Yunan ve Girit sanatından izler taşıyan sivri uçlar da yer alır.

Füreya Koral, çalışmalarında çağdaş anlamda hayvan ve insan figürü kullanan ilk sanatçılardan biridir. Hayvan figürlerinde kahverengi tonlar kullanmıştır. Sanatçı, duvar panolarını kendi iç dünyasını, insanlarla en fazla paylaşabildiği unsurlar olarak görmüştür. Bu

düşünceyi “bir seramik duvar, bilmediğimiz ne kadar çok insana bir şeyler söyleyebilir” sözleri dile getirmiştir. Sanatçı, balık ve kuş figürünü defalarca yorumlamıştır. Balık figürü biçim açısından değişime uygun olduğu için, kuşlar da özgürlüğün simgesi olduğu için olsa gerek eserlerinde sıkça tekrarlamıştır (Aslıtürk, 2014: 215).



Resim 4.19: Kuş Figürlü Tabak (Füreyâ Koral)

Kaynak: Oral, 2007: 106



Resim 4.20: Baykuş Figürlü Tabak (Füreyâ Koral)

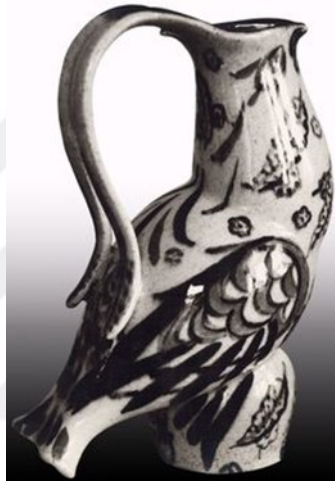
Kaynak: Oral, 2007: 109

4.2.7 Hakkı İzzet

Arts And Crafts Hareketinin uzantısı olan Almanya'daki Bauhaus Ekolü Türkiye'de 1 Kasım 1955'de Bakanlar Kurulu kararı ile kurulan İstanbul Tatbiki Sanatlar Yüksek Okulunda vücut bulmuştur. Okulun seramik bölümünün kuruculuğunda görevlendirilen Hakkı İzzet, Bauhaus Ekolü çerçevesinde seramik sektöründe tasarım ve uygulamalar yapabilecek düzeyde

seramikçiler yetiştirmeyi amaçlamıştır. Bununla birlikte, Türk çiniciliğinin gelişmesine önemli katkılar sağlayan Hakkı İzzet de Vedat Ar gibi Art Deco sanat akımının temsilcilerinden biridir (Aslan, 2014: 14). Sanatsal anlamda elde ettiği başarılarının yanı sıra hem seramik eğitiminin hem de endüstriyel seramiğin Türkiye’de önemli adımlar atmasına katkıda bulunmuştur.

Sanatçının eserlerinde üç boyutlu hayvan figürlerinin yer aldığı ve bu hayvan figürlerinin stilize edildiği geometriksel formlar vardır (Resim 4.21). Sanatçı üç boyutlu bazı seramik çalışmalarında formu desteklemek ve figürü ortaya çıkarmak için hat formuna benzer kontur çizgiler kullanmıştır. Figürlerde kullandığı üçboyutlu formların stilize olmanın dışında bir soyutlamaya tabi olduğu görülmektedir.



Resim 4.21: Kuş Figürlü Seramikler (Hakkı İzzet)

Kaynak: Aslan, 2014: 16

4.2.8 Hamiye Çolakoğlu

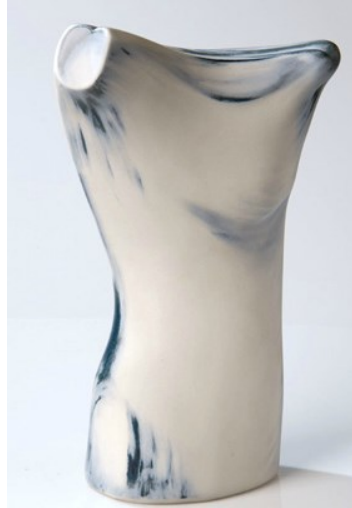
Hamiye Çolakoğlu 1933’te Trabzon Sürmene’de doğmuştur. 1959-1963 yılları arasında İtalya’da Floransa Devlet Seramik Sanat Okulu’nda Teknoloji ve Yüksek Pişirim Eğitimi almış, Perugia Üniversitesi’nde ise Sanat Tarihi ve İtalyan Edebiyatı, kurslarına katılmıştır. 1965’de yurda döndükten sonra kendi seramik atölyesini kurmuştur. Çolakoğlu’nun çalışmaları, seramiğin teknik imkanlarının da kullanıldığı üreticilik, estetik duyarlılık ve yalınlığın oluşturduğu özel bir anlatım diline sahiptir. Eserleri heykeller, panolar ve formlar olmak üzere üç gruba ayrılır (Aslıtürk, 2014: 265).

Yapıtlarında sıra ve renge fazla yer vermemiş ve insan figürlerini geometrik olarak betimlemiştir. Sanatçının çalışmalarında metal etkisi veren görüntüler izlenmiştir (Resim 4.22). Sanatçı tors tarzında çalışmalar da yapmıştır (Resim 4.23). Genelde çalışmalarında gümüş şeklinde etkiler gözlemlenirken ahşap oyma ve eskitme şeklinde panolar da uygulamaları arasında yer almıştır (Resim 4.24).



Resim 4.22: İnsan heykeli (Hamiye Çolakoğlu)

Kaynak: <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/>



Resim 4.23: İnsan Vücudu (Hamiye Çolakoğlu)

Kaynak: <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/>



Resim 4.24: İnsan Figürlü Pano (Hamiye Çolakoğlu)

Kaynak: <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/>

4.2.9 İsmail Hakkı Oygur

İsmail Hakkı Oygur (1908–1975), 1908 yılında Bulgaristan’da doğmuş, Sanayi-i Nefise’den heykel bölümünü bitirmiştir. Fransa’da dekoratif sanatlar alanında eğitim görmüş ve ilk seramik eserlerini de Paris’te sergilemiştir. 1930 yılında Türkiye’ye geri dönmüş ve Tezyinat Bölümü’ne bağlı Seramik ve Türk Çiniciliği Atölyesi’ni kurmuştur. 1936’da I. İzmir Enternasyonal Fuarının düzenlenmesinde sanat danışmanlığı yapan Oygur, uluslararası pek çok seçici kurulunda üye olmuş; 1967’de Uluslararası Seramik Akademisi’nin geleneksel sergisinin ve genel kurulunun İstanbul’da yapılmasına öncülük etmiştir (Aslıtürk, 2009: 222).

Seramik dışında heykel ve resimle de ilgilenen sanatçının çalışmaları genellikle Türk İslam Sanatının sentezi niteliğinde olmakla birlikte, aslında Batı etkisinde olduğu çalışmalar da yapmıştır. Sanatçı, Anadolu kültürü ve geleneklerine çok önem vermiş, eserlerinde sadelik ve fonksiyonelliğini ortaya koymuştur. Bu biraz da Avrupa’daki var olan seramik anlayışına da yakın olduğunu göstermektedir (Aslıtürk, 2009: 223).

Yapıtlarında bakır küfü, demir pası, metale dayalı renklendirme teknikleri dışında, resimsel seramiklerinde daha çok soğuk renklerin yer aldığı lacivert, siyah, turuncu gibi renklerin doğal resim etkisiyle kullandığı da görülmektedir (Resim 4.25 ve Resim 4.26). Bazı

seramik eserlerinde özellikle kulpun belirgin olduğu, insan figürlerinin de yer aldığı seramik eserleri baskın şekilde mevcuttur (Resim 4.27). Kadın figürlerinde anatomik forma önem vermekte, kültürel kıyafetleri figürleri de özdeşleştirerek form haline getirmektedir. Bazı seramik çalışmalarında insan hareketlerinde dinamizm görülürken, figürlerin yüz ifadeleri belirgin bir şekilde görülmektedir (Resim 4.28).



Resim 4.25: At Figürlü Tabak (İsmail Hakkı Oygur)

Kaynak: Yılmaz, 2011: 44



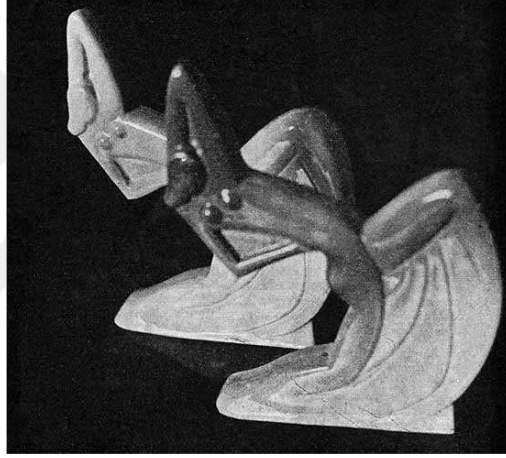
Resim 4.26: Geyik Figürlü Şekerlik (İsmail Hakkı Oygur)

Kaynak: Uzunköprü, 2006: 32



Resim 4.27: İnsan Figürinleri (İsmail Hakkı Oygur)

Kaynak: Bakırcı, 2008: 2



Resim 4.28: İnsan Figürinleri (İsmail Hakkı Oygur)

Kaynak: Bakırcı, 2008: 3

4.2.10 Jale Yılmabaşar

1939'da Samsun'da doğan Jale Yılmabaşar, 1957 yılında ABD'de Albany Union High School'da burslu okumuştur. Türkiye'ye döndükten sonra 1958'de İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun Seramik Bölümüne girdi ve 1962'de mezun oldu. Aynı okulda 1964'te asistan olarak göreve başladı, 1985'te profesörlüğe kadar yükseldi. 1980'lerde resim çalışmalarına başladı; Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim ve grafik eğitimi aldıktan sonra resim çalışmalarına ağırlık verdi. 1998 yılında Devlet Sanatçısı unvanını aldı ve emekliliğine kadar Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünde "Mimaride Seramik" dersleri vermiştir. Paris, Münih, Londra ve Moskova'da sayısız sergi

açmış, Picasso müzesinde yapılan yarışmalarda jüri üyeliği yapmıştır (Zamanın İzinde, 2012: 92).

Duvar panolarında dekoratif ve çok renkli bir çalışma gösteren Jale Yılmabaşar, mimari yapılarda ise pano uygulamaları yapmıştır. Sanatçı, teknik görünüşüyle birlikte oluşturduğu, eserlerinde sanat değeri açısından güçlü hayal gücüne sahiptir. Doku, sanatçı için önemli bir yer tutar. Eserlerinde, özellikle horoz figürleri (Resim 4.29) ve yöresel soyut bezeme motifleri ön plana çıkmıştır (Uzunköprü, 2006: 18).

Yapıtlarında farklı teknikleri ve malzemeleri deneyerek sanatını zengin kılmış üretken bir sanatçıdır. Çok renkli çalışmalarında yüzeyde çizgi ve doku arayışları ile çalışmalar yapmıştır. Duvar seramiklerinde olduğu gibi üç boyutlu işlerinde de alçak rölyef ve yoğun çizgisel anlatımı kullanmıştır. Sanatçı, derinlemesine şekillendirilmeyen formlar, yüzeyde çizgi ile yapılan anlatım ve alçak rölyef kullanmıştır, eserlerinde oldukça farklı düzeyler yakalamaya çalışmıştır. Daha çok hazır sır kullanarak, seramikleri oldukça kalabalık farklı sır ve renkler ile zenginleştirmiştir.

Sanatçı, genelde pano çalışmaları yapmış ve bu çalışmalarının büyük çoğunluğunda renkli çalışmasına rağmen bazılarında eskitme metodu kullanmıştır. Çalıştığı figürlerde anatomik form bozmalarına gitmiştir. Örneğin, kullanmış olduğu insan figürlerinin başları küçük iken kollar ve gövdeleri büyük gösterilmiştir (Resim 4.30 ve Resim 4.31). Sanatçı yaptığı seramik çalışmalarına hareket vermiş ve konuyu işleyerek hikayelemiştir. Örneğin, balıkçının elinde balık tutup satması gibi (Resim 4.32).



Resim 4.29: Yapraklı Horoz (Jale Yılmabaşar)

Kaynak: Kahraman, 2017: 7



Resim 4.30: Kadın Figürlü Pano (Jale Yılmazbaşar)

Kaynak: Yılmazbaşar, 1980: 47



Resim 4.31: Kadın ve Çocukları Panosu (Jale Yılmazbaşar)

Kaynak: Yılmazbaşar, 1980: 176



Resim 4.32: Balıkçı Figürlü Pano (Jale Yılmazbaşar)

Kaynak: Yılmazbaşar, 1980: 141

4.2.11 Kemal Uludağ

1966 yılında Konya’da doğan Kemal Uludağ, 1987 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünden mezun olmuştur. 1990 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yüksek lisansını, 1993 yılında ise Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde sanatta yeterliğini tamamlamıştır. 11 ödül sahibi olan ve yurtiçinde 10, yurtdışında 1 kişisel seramik sergisi açan sanatçı, yurtdışında 16, yurtiçinde ise 100’ün üzerinde karma sergiye katılmıştır (Zamanın İzinde, 2012: 86).

Sanatçının yaptığı seramik çalışmalarında üç boyutlu figürlerden oluşan heykel formatında seramikler görülmektedir. Figürler realist formda olmayıp soyutlanarak biçimlendirilmiştir. Heykel formundaki figürler bazen perdahlanarak düz bir şekilde, bazen çizgisel dokular ile bazen de noktasal parçacıklar eklenerek farklı formlara büründürülmüştür. Sanatçının yaptığı seramik figürleri ya topluluk halinde ya da tek bir şekilde kompozisyona dahil edilmiştir. Bu dahil edilmelerde genelde birer figürün tek başına kullanıldığı görülmektedir. Sanatçının bu yaklaşımı insanın toplum içerisinde olsa dahi yalnızlığını ya da yalnız kalma isteğini göstermektedir. Genelde çalışmalarında hafif kırmızı, oker gibi sır renklerini kullanmıştır (Resim 4.33, Resim 4.34, Resim 4.35 ve Resim 4.36).



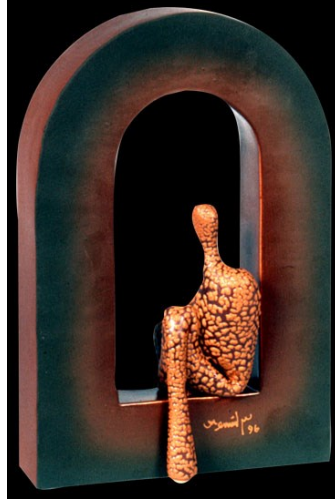
Resim 4.33: İnsanlar ve Destekler (Kemal Uludağ)

Kaynak: <http://www.kemaluludag.com/>



Resim 4.34: Göçerler Bahçesi (Kemal Uludağ)

Kaynak: <http://www.kemaluludag.com/>



Resim 4.35: İnsanlar ve Geçitler (Kemal Uludağ)

Kaynak: <http://www.kemaluludag.com/>



Resim 4.36: Üçgenin Köşeleri (Kemal Uludağ)

Kaynak: <http://www.kemaluludag.com/>

4.2.12 Mehmet Kutlu

1959 yılında Mersin'de doğan Mehmet Kutlu, Çukurova Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Makine Mühendisliği Bölümü'nden mezun olmuştur. Sanatçı, 1994 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümüne girmiş ve 1998 yılında birincilikle bitirmiştir. 2013 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalında yüksek lisansını tamamlamıştır. Birçok ödüle sahip olan sanatçı,

çalışmalarını İstanbul'daki özel atölyesinde sürdürmektedir. Yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda karma ve kişisel sergiye katılmıştır (<http://www.mehmetkutlu.com/>).

Sanatçı aynı teknik, konu ve malzeme kullanarak eserlerini üretmiştir. Örneğin cam, serigrafi ve porselenle birlikte değişik seramik çamurları da kullanmıştır. Seramik biçim olarak, renkleri ve doku çeşitlerini sonuna kadar kullanarak özgün formlar elde etmiştir. Sanatçı bazı çalışmalarında kuş figürünü ele almış (Resim 4.37 ve Resim 4.38), bazılarında ise günlük yaşam kesitlerinden hikayeleştirmeler yapmıştır (Resim 4.39). Kadın temalı panosunda kadının yüzündeki anatomik kısımları renkli bir şekilde sınırlara ayırmıştır (Resim 4.40).



Resim 4.37: Kuşlar ve Yumurtalar (Mehmet Kutlu)

Kaynak: <http://www.mehmetkutlu.com/works/>



Resim 4.38: Kuş Figürlü Seramik (Mehmet Kutlu)

Kaynak: <http://www.mehmetkutlu.com/works/>



Resim 4.39: İnsan Figürlü Tabak (Mehmet Kutlu)

Kaynak: <http://www.mehmetkutlu.com/works/>



Resim 4.40: Kadın Figürlü Pano (Mehmet Kutlu)

Kaynak: Zamanın İzinde, 2012: 67

4.2.13 Mehmet Tüzüm Kızılcın

1941 yılında İzmir’de doğan sanatçı, 1959 yılında sanat çalışmalarına Füreya Koral’ın seramik atölyesinde başlamıştır. 1965 yılında Almanya Werkkunts Schule Offenbach a Main’de Seramik Bölümü’nden mezun olan Mehmet Tüzüm Kızılcın, 1968’de kendi atölyesini kurmuştur. 1987’de Ege Üniversitesi Seramik Yüksek Okulu’nda öğretim görevlisi, 1989-2004 yılları arasında da Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Çini Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Sanatçı kendi özel atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir (<http://www.mehmettuzumkizilcan.com/>).

Sanatçının figüratif anlamda çalıştığı eserlerinin genelinde at figürünü çokça kullandığı görülmektedir (Resim 4.41)'de alt kısmı geçmişte gündelik hayatta kullanılan kova objesi formuna, üst kısmı ise stilize edilmiş at formuna dönüşmüş bir çalışma görülmektedir. Sanatçı seramik eserlerini düz siyah renkte sır ile biçimlendirmiş, dolayısıyla siyah rengi baskın olarak kullanmıştır. Eserlerinde at figürünü çok fazla kullanması Çanakkale Seramiklerinden etkilendiği kanısını oluşturmaktadır.



Resim 4.41: At Başlı Kova (Mehmet Tüzüm Kızılcan)

Kaynak: Küçükbiçmen, 2007: 111

4.2.14 Mustafa Pilevneli

Mustafa Pilevneli, 1957 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'na başladı ve 1960-61'de Dekoratif Resim Bölümü'nden mezun oldu. 1963'de Federal Almanya Sanat Bursunu kazanarak Stuttgart'a gitti ve dekoratif duvar teknikleri üzerine araştırmalar yaptı. Yurda döndükten sonra 1965 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'na öğretim görevlisi olarak atandı. 1970'de Uluslararası Salzburg Yaz Akademisi'ne çağrılı olarak gitti ve baskı teknikleri üzerinde çalıştı. Smithsonian Institute'ye (Washington) iki yapıtı alındı. ABD'yi doğudan batıya dolaşan sergide gravürleri sergilendi ve Onur Belgesi aldı. Yurtiçinde ve yurt dışında birçok kişisel ve karma sergide çalışması yer alan sanatçının çok sayıda ödülleri bulunmaktadır (<http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/48pilevneli-oz.htm>).

Sanatçı, yaptığı seramik tabak çalışmalarında insan ve hayvan figürlerinden yararlanırken heykel tarzı seramiklerinde de insan ve hayvan figürünü bir arada işlemiştir.

Resim 4.42’de gösterilen horoz ve insan figüründe olduğu gibi insan anatomisi de ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Horozun vücudundaki hatlar da noktasal ve çizgisel bir şekilde doku bırakarak yapılmıştır.

Sanatçı, çok sayıda seramik tabaklar da yapmıştır. Yaptığı seramik tabakların her birinde ayrı bir temayı ele almıştır. Tabaklarda betimlenen figürler arasında balık, kadın, ağaç, kuş vs. bulunmaktadır (Resim 4.43).



Resim 4.42: Horoz ve İnsan Figürini (Mustafa Pilevneli)

Kaynak: http://www.mustafapilevneli.com/eser_seramik.html



Resim 4.43: İnsan ve Hayvan Figürlü Tabaklar (Mustafa Pilevneli)

Kaynak: http://www.mustafapilevneli.com/eser_seramik.html

4.2.15 Mustafa Tunçalp

Mustafa Tunçalp, 1967’de Almanya’daki Buckeberg-Kunst Seramik Fabrikası’nda ve İstanbul Yıldız Porselen Fabrikaları’nda tasarım ve form çalışmaları yaptı. 1968’de Van’da çömlekçilikle ilgili araştırmalarda bulundu, 1969’da İzmir’de kendi atölyesini kurdu. 1971-87 arası Çanakkale Seramik Fabrikaları Sanat Atölyesi yöneticiliğini yapan sanatçının eserleri, yurtiçi ve yurtdışında birçok karma ve kişisel sergide yer aldı. Bunların içerisinde yer alan en önemli duvar panoları TBMM Binasına, İstanbul Atatürk Havalimanı Dış Hatlar Terminali ve Eceabat Kilye Koyu Ana Tanıtım Binasına yapmış olduğu eserleridir. Toplam 9 ödül kazanan sanatçının ödülleri arasında Abdi İpekçi Dostluk ve Barış Ödülü ve Devlet Resim Heykel Sergisi Seramik Yarışması Ödülü de vardır. Mustafa Tunçalp sanatını özgürlük ve kuşlar olarak tanımlamaktadır (Ulueren, 2006: 84).

Sanatçı kuş figürünü stilize ederek deformasyon şeklinde kompoze etmiştir. Bu figürler durağan olmayıp, onlara hareket vererek, renklerle desteklenmiştir. Sanatçının figüratif çalışmaları onun en özgün tarafı olmuştur. İrili ufaklı işlenen kuş figürleri onun karakteristik eserleri olmuş, tombul, minik başlı kuşları çok zarif bir şekilde yorumlamıştır (Resim 4.44). Genelde mat bazen parlak sırlarla uygulamalarında olumlu sonuçlar elde etmiştir (Resim 4.45).



Resim 4.44: Kuş Figürini (Mustafa Tunçalp)

Kaynak: Erman, 2009: 135



Resim 4.45: Kuş Figürleri (Mustafa Tunçalp)

Kaynak: <https://golcukseramiksempozyumu.wordpress.com/2012/05/08/mustafa-tuncal/>

4.2.16 Sadi Diren

1927 yılında İstanbul'da doğan Sadi Diren, 3 Şubat 2018 tarihinde vefat etmiştir. Türkiye'de seramik sanatının oluşumuna özgün bir bakış getiren Sadi Diren, 1950-1970 yıllarına damgasını vuran önemli bir sanatçıdır. Öğrencilik yıllarında seramik çalışmalarına başlayan sanatçı, 1955'te yurt dışına çıkmıştır. Almanya'da kaldığı dokuz yıl boyunca yalnız sanat seramiğini değil, endüstri seramiğinin de gizlerini çözme ve çeşitli şekillerde uygulama fırsatını bulmuştur. 1955-1959 yılları arası Diren'in biçimlerde sadelik, yüzeylerde süslemenin ön planda olduğu eserler dönemi, 1960-1963 yılları arası ise seramikte ilk duvar resimlerini yaptığı dönem olarak adlandırılabilir. Bu dönemlerde sanatçının eserlerinde özgünlük ve çeşitli sır tekniklerine ait buluşlar da görülmektedir (Çetintürk, 2017: 65).

Sadi Diren'in eserlerinde göze çarpan iki önemli unsur; Anadolu kültürü ve arkeolojik imgelerdir. Sırlı ve sırsız seramik formlarında, figür yorumlarında ve bronz heykellerinde Anadolu kültürünün izleri görülmektedir (Resim 4.46). Arkeolojik imgeleri ise buluntuların biçimlerinden ve süsleme öğelerinden esinlenerek seramiklerinde yorumlamıştır (Resim 4.47). Sanatçı, kullandığı malzeme, biçim, teknik ve öz birliğini gelenekle harmanlayarak eserlerini oluşturmuştur (Sarnıç, 2016: 40).

Sanatçı eserlerinde birçok figür kullanmıştır. Kadın Mısır heykellerindeki kadın figürlerine benzeyen seramik heykeller; yapmıştır (Resim 4.48). Eserlerinin genelinde çok renk yer almazken, hakim renk olarak ise kahverengi ve grinin tonlarını kullanmıştır (Resim 4.49 ve Resim 4.50). Toprağın doğal renklerini uygulamış, parlak ve canlı renklerden kaçınmıştır. Oksitleme ve terra sigillata, tekniklerini refrakter çamur ile uygulamaya çalışmıştır.



Resim 4.46: Boğa Figürinleri (Sadi Diren)

Kaynak: Çevik, 2015: 88



Resim 4.47: Arkeolojik İmgeli Seramik Pano (Sadi Diren)

Kaynak: D'Art Galeri, 2015: 58



Resim 4.48: Kadın Figürini (Sadi Diren)

Kaynak: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=612>



Resim 4.49: İnsan Topluluğu (Sadi Diren)

Kaynak: D'Art Galeri, 2015: 24



Resim 4.50: Boğa Figürini (Sadi Diren)

Kaynak: D'Art Galeri, 2015: 39

4.2.17 Vedat Ar

Vedat Ar (1907–2001), Sanayi-i Nefise'den mezun olmuş ve 1928'de Paris'e eğitim görmek üzere gönderilmiştir. Paris'te seramik eğitimi alan sanatçı, burada İsmail Hakkı Oygur ile tanışmış, 1931'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde onunla beraber görev yapmış ve ilk defa endüstriyel seramiğin temellerini birlikte atmışlardır (Aslıtürk, 2009: 89).

Çok yönlü sanatçılardan birisi ve aynı zamanda endüstriyel tasarımcı olan sanatçı, sanat yaşamı boyunca grafik, endüstriyel seramik, dekor tasarımı, sahne dekoru üretimi, sinema ve reklamcılık gibi birçok alanda çalışmalar yapmıştır (Aslıtürk, 2009: 218). Genelde kalıp kullanarak eserlerini yapması ve seri üretim şeklinde düşünerek ürün ortaya koyması onun endüstriyel tasarımcı olduğunun bir göstergesidir (Resim 4.51 ve Resim 4.52).



Resim 4.51: Balık (Vedat Ar)

Kaynak: Aslıtürk, 2009: 218



Resim 4.52: İnsancık (Vedat Ar)

Kaynak: <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/ar-vedat>

4.2.18 Zehra Çobanlı

1958 yılında Bandırma'da doğan Zehra Çobanlı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde lisans eğitimini 1981 yılında tamamlamıştır. 1986 yılında ise aynı üniversitede sanatta yeterliliğini alan sanatçı, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünde çalışmıştır. Yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda sergi açan Çobanlı, yurtdışında çeşitli üniversitelerde misafir öğretim üyesi olarak da bulunmuştur. Sanat çalışmalarını "Mavi",

“Toprak”, “Rengarenk” ve “Beyaz” dönem olmak üzere dört döneme ayıran sanatçı, ulusal ve uluslararası çok sayıda ödüle sahiptir (<http://www.zehracobanli.com/>).

Sanatçı eserlerinde kuş, kaplumbağa, kadın figürlerini ve insan slüetini kullanmıştır. Beyaz dönem çalışmalarına ait olan kuş figürlerinde deformasyon yapılmayıp kanatları renkli sırlarla desteklenmiş (Resim 4.53 ve Resim 4.54), kaplumbağa figürleri ise pano şeklinde olup mavi dönem çalışmasını simgelemektedir (Resim 4.55). Çalışmalarında kaplumbağanın kabuğu çizgisel olarak belirtilmiştir. Kadın figürü bereket tanrıçasına veya tors şekline benzetilerek yapılmıştır (Resim 4.56). Sanatçı genelde mavi rengin tonlarını tüm eserlerine uygularken (Resim 4.57). bu rengi yoğun olarak kullanması Japonya’daki hocasının etkisi olarak görülmüştür.



Resim 4.53: Kuş Figürinleri (Zehra Çobanlı)

Kaynak: <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-toprak-earth-eserler-works.html>



Resim 4.54: Kuş Figürinleri (Zehra Çobanlı)

Kaynak: <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-rengarenk-flamboyant-eserler-works.html>



Resim4. 55: Kaplumbağa Figürini (Zehra Çobanlı)

Kaynak: <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-mavi-blue-eserler-works.html>



Resim 4.56: Kadın Vücudu Figürini (Zehra Çobanlı)

Kaynak: Zamanın İzinde, 2012: 30



Resim 4.57: Osmanlı Tabağı (Zehra Çobanlı)

Kaynak: <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-mavi-blue-eserler-works.html>

4.2.19 Zerrin Ersoy Bilir

1956 yılında Nevşehir’de doğan Zerrin Ersoy Bilir, 1983 yılında Ferro firmasında konusu ile ilgili araştırmalar yapmak üzere Hollanda’ya, 1990 yılında ise sanat ve lisan eğitimi almak üzere bir yıllığına California Monetary Peninsula College'e gitmiştir. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden sanatta yeterlilik derecesini alan sanatçı, uzun yıllar aynı üniversitenin Seramik Bölümü’nde çalıştıktan sonra 2009 yılında Profesör olarak emekli olmuştur.

Sanatçı bilinen yuvarlak tabakların yerine, kompozisyon bütünlüğü ön plana çıkmış parçalardan kompozisyonlar oluşturmuştur. Parçaların her birinin boşlukta bir düzenlenmesini yakalamak için, bunları tel örgüler üzerine monte etmiştir. Seramikleri boşlukta tutmaya yarayan bu tellerin kimi yuvarlak bir çembere geçirilmiş, kimi aynı çemberin üzerinde serbestçe kesilip monte edilmiştir (Bakırcı, 2008: 118).

Sanatçı, genellikle porselen çamuru tercih etmiş, porselenin beyazlığı, şeffaf ve dekorlama için oluşturduğu beyaz pürüzsüz yüzeyleri birçok eserinde kullanmıştır. Eserlerinde altın rengi sır ve metalik sır kullandığı da görülmektedir. Sanatçı, bazı eserlerinde boğa figürü kullanmıştır. Boğa figürünü kullandığı seramik bardak çalışmasında (Resim 4.58), boğanın yüz hatları belli olmayıp sadece boynuz kısımları ön plana çıkmıştır. Sanatçı, işlevsel bir yönü olan kase çalışmasının üzerine balık figürünü işlemiş ve bu çalışmasında beyaz çamur kullanarak üzerine altın renkli sır uygulamıştır (Resim 4.59).



Resim 4.58: Boğa Figürlü Bardaklar (Zerrin Ersoy Bilir)

Kaynak: <https://www.pinterest.com/ebakla/c-zerrin-ersoy-bilir/>



Resim 4.59: Balık Figürlü Kase (Zerrin Ersoy Bilir)

Kaynak: <https://www.pinterest.com/ebakla/c-zerrin-ersoy-bilir/>

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Figür, insanoğlunun varoluşundan günümüze kadar olan süreçte tüm sanat dallarına konu olmuştur. İnsanlığın ilk dönemlerinde figürler mağara duvarlarına betimlenmiştir. Mağara duvarlarına çizilen bu figürler, kaygı ve korkunun resimsel dille anlatılarak geleceğe bir işaret bırakma isteği şeklinde yorumlanabilir. Figürleri, insan figürleri ile nesne ve hayvan figürleri olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Bu figürler; temel ihtiyaçları karşılamak (kap, kacak, vs.) ve dinsel inançlar çerçevesinde inanılan insan ve hayvan ruhlarına hükmetme düşüncesiyle yapılan figürlerdir. Sanat tarihi açısından değerlendirildiğinde figürlerin zenginliği hemen göze çarpmaktadır.

Sanat, figür bağlamında ele alındığında figüratif sanat ve sanatı doğayla bağdaştırmayıp yansıtan non-figüratif sanat olmak üzere ikiye ayırabilir. Bu düşünceyle de ilkel çağlarda yapılan eserlerin kimisinin figüratif kimisinin ise non-figüratif sanat içinde olduğunu söyleyebiliriz. Figürler; Mısır, Mezopotamya, Yunan, Roma gibi bazı medeniyetlerde değişik şekillerde yorumlanarak ele alınmıştır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatı içerisinde de figür önemli imgeler olarak görülmüştür.

Yüksek derecelerde pişirilen kil olan seramik kelimesinin Yunanca boynuz anlamına gelen “keramos” kelimesinden geldiği tahmin edilmektedir. Seramik, insanlığın varlığıyla birlikte yapılmaya başlanmış olup, hem günlük ihtiyaçların karşılanması amacıyla hem de estetik kaygılarla ele alınmıştır. Seramiğin tarihsel gelişimine bakıldığında en eski seramiklerin Çin’de olduğu yapılan kazı çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır. Bunların günümüze kadar ulaşması, seramiklerin pişirilmesinden dolayı sağlanmasında ilintilidir. Tabii bu durum bunları pişirmek için ateşin kontrol altına alındığının da göstergesi olarak değerlendirilebilir. Kalkolitik Çağ’da madenin bulunmasıyla birlikte seramikler daha farklı bir teknikle yapılmaya başlanmıştır. Bu çağ kendi içerisinde dönemlere ayrılmakta olsa da genel anlamda yapılan figürünler oturan ve kaba bir şekilde ele alınmıştır.

Mezopotamya uygarlığı içindeki Asurluların yaptığı vazoların üstünde genelde av sahneleri ve törenler konu alınmıştır. Bu da o dönemin sosyal ve kültürel değerleri hakkında bilgi vermektedir. Mısır’da heykel tarzı figürler önemli sanat eserleridir. Bu heykeller devasa şekilde yapılmışlardır. Bunun nedeni ise ilkçağlardan süregelen dini inanışın getirdiği yansımalar olabilir. Mısır’da seramikler üzerine insan figürleri rölyef kabartmalar şeklinde yapılarak omuz ve göğüs karşından yüzler ön profilden verilmiştir. Seramiklerin bu şekilde

yapılması, o dönemde daha gelişmiş olan heykel sanatından da etkilendiğini göstermektedir. Yunan medeniyetinde ise boyutlar önemli olmayıp anatomiye ve ayrıntıya önem verilmiştir. Özellikle, amfora çömleğinin üzerindeki figürler tek çizgi şeklinde verilerek yapılmıştır. Bu medeniyette ayrıca “hydria” isimli vazo da yapılmış olup, bu vazoun üstündeki figürlere derinlik ve hacim verilerek, perspektifin tohumları atılmıştır. Helenistik dönem ise çömlekçilik üretiminin sürat ve çeşit bakımından en fazla yapıldığı dönemdir. Ghathia, Batı Yamacı ve Kızıllırmak kapları gibi çeşitli ürünler bu medeniyette yapılmıştır. Bizans döneminde genelde balık ve aslan figürlü sırlı seramikler göze çarpmaktadır.

Anadolu Selçuklu döneminde Geleneksel Türk Seramiği inançlar doğrultusunda genellikle dini yapılarda mimari elaman olarak kullanılmıştır. Osmanlı Dönemiyle birlikte Anadolu çinisi farklı bir konuma gelmiş, Osmanlı ve İznik çinisi birbiriyle özdeşleşmiştir. İznik seramiklerinde çok çeşitli figürler kullanılmış olmasına karşın, insan figürü kullanılmamıştır. Kütahya seramiklerinin tam olarak ne zaman başladığına dair günümüze kadar net bir bilgi gelmemiştir. Çanakkale seramiği geleneksel seramikten çok farklı olarak yorumlanmıştır. Hayvanlar stilize edilerek vazo ve şekerlik gibi objelere dönüştürülmüştür.

Dünyada çağdaş seramik sanatının oluşmasına çok çeşitli sanat akımları ve eğilimleri öncülük etmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte geleneksel seramik sanatı da değişime uğrayıp küçük seramik atölyeleri kapatılarak, seri üretim yapan fabrikalar kurulmuştur. Bu fabrikalarda üretilen seramiklerin niteliği ve kalitesi düşmüştür. Çağdaş seramik sanatını etkileyen akımlardan biri Arts and Crafts hareketidir. Bu hareket; sanayi devriminin getirdiği sosyal, ahlak ve sanat karmaşasına karşı durmuş ve birçok sanat akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Seramik sanatını etkileyen diğer bir akım olan Bauhaus Okulu ise Arts and Crafts akımından etkilenmiştir. Bu akımın temel hedefi el sanatlarını yeniden canlandırıp işlevselliğini arttırmaktır. Leach akımı, Uzakdoğu seramiklerini örnek alarak daha nitelikli ürünler çıkmasını hedeflenmiştir. Art Nouveau akımı ise estetik kaygılardan uzak, sürekli kendini yenileyen bir tarz belirlerken, Art Deco hareketi; el emeğine karşı olup, sanayiye dayalı bir üretim düşüncesine sahiptir. Çalışmada çağdaş seramik sanatının oluşmasına katkı sağlayan bazı batılı seramik sanatçıları da ele alınmış, bu sanatçılar ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir.

Postmodern seramik sanatı, görsel sanatlardaki yöntem, fikir ve reklam imgelerini içine alan disiplinler arası çalışan bir sanat anlayışıdır ve bu sanatı etkileyen birçok akım ve hareket mevcuttur. Birçok sanat dalını barındıran ve bir tek doğrunun olmadığını ifade eden Kavramsalılık, hazır madde kullanılıp çok fazla üzerinde düşünülmeden eserler ortaya çıkartan

Minimalizm, yaratıcılığı reddeden, toplumun sosyal değerlerini hiçe sayan Dada kolay tüketilebilen nesnelere ele alan Pop Art, figür ağırlıklı ve eğlenmeyi seven Dada akımından da etkilenen Funk sanatı, çalışmalarını sil baştan yapıp yeni bir anlatım dili oluşturmuş ve realistçi bir yapıda olan Süper Obje bunlardan bazılarıdır.

Post-modern seramik sanatçılarından Michael Lucero; seramik objeleri tuval boyar gibi yağlı boya görünümünde; Robin Cameron, eserlerini romantik ve estetiksel bir şekilde; Sergei Isupov, renkleri oldukça parlak ve ışıltılı olarak; Viola Frey, insanın gündelik yaşam hallerini; Robert Arneson, normal bir nesnenin bile sanat eseri olabileceğini savunarak; Richard Shaw ise temel felsefesi gerçeklik yaklaşımlarla seramik eserler vermişlerdir.

Türk Seramik Sanatı zengin tarihsel mirasın bir neticesi olarak oldukça uzun bir tarihsel döneme sahiptir. Çağdaş Türk Seramik Sanatı, Cumhuriyetin ilanından sonra sanat eğitiminde batıya yöneliş ve batılı tarzda eğitim veren kurumların açılması, başarılı öğrencilerin devlet desteğiyle Avrupa'ya eğitime gönderilmesi ve bunların geri dönüşlerinde sanat eğitimi veren yüksek eğitim kurumlarında görevlendirilmeleriyle birlikte gelişmeye başlamıştır. Bu amaçla atılan ilk önemli adım Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıdır. İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar ve Hakkı İzzet gibi Çağdaş Türk sanatçıları yurt dışına eğitim almak için gönderilmişlerdir. Bu sanatçılar, geleneksel seramiği yeniden yorumlayarak özgün eserler üretmişlerdir. Hızla gelişen sanayi ile birlikte seramik fabrikaları açılmaya başlanmış, ayrıca, Avrupa'da eğitim görmüş çeşitli seramik sanatçıları devletin de desteğiyle bireysel atölyeleri açmışlardır.

Çağdaş Türk Seramik Sanatının en fazla geliştiği dönem 1950'li yıllar olmuştur. 1960'lı yıllar iç ve dış mekanlar için duvar panolarının yoğun bir şekilde yapıldığı bir dönem olmuş ve 1970'li yıllar ise Çağdaş Türk Seramik Sanatının olgunluğa eriştiği yıllardır. 1980'li yıllarda yeni malzemelerin ortaya çıkmasıyla daha kavramsal eserler, 1990'lı yıllarda ise soyut ve anlatımcı eserler yapılmaya başlanmıştır. Özetle söylemek gerekirse Çağdaş Türk Seramik Sanatında yıllar itibarıyla teknik, estetik, figür ve desen anlamında değişim ve gelişmeler meydana gelmiş ve figüründe yaygın olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Her sanatçı ele aldığı figürlerle kendi üslubunu belirlemiştir.

Çağdaş Türk Seramik Sanatında figüratif eğilimler ve bunun neticesi olarak da figüratif eserler veren sanatçıların yoğun olduğu görülmektedir. Atilla Galatalı yoğun figürsel çalışmalar yapmış ve eserlerinde çok çeşitli figürleri başarılı bir şekilde kullanmıştır; Ayfer Karamani, insan yüzlerini ele alarak pano çalışmaları yapmış; Ayşe Türedi Özen, yoğun bir şekilde kuş figürlerini konu almıştır. Bingül Başarır, insan ve hayvan figürleri üzerinde yoğunlaşmış ve

onlara farklı yorumlar getirmiş; Erdinç Bakla, Çanakkale seramiklerinden esinlenerek at figürünü kullanmış olup, bunun yanında tarih öncesi figürlere benzeyen kadın figürleri de yapmıştır. İnsan ve hayvan figürlerini yoğun olarak ele alan Füreya Koral, Türkiye'nin ilk kadın seramik sanatçısı olup, Çağdaş Türk Seramik Sanatına büyük katkıları olmuştur. Hakkı İzzet, Bauhaus Ekolü ve Çağdaş Türk Seramiği arasında bir köprü kurmuş, endüstriyel seramiğin Türkiye'deki gelişimine katkı sağlamıştır. Hamiye Çolakoğlu, bireysel atölyesi ile çağdaş seramik sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. İsmail Hakkı Oygur, Türk İslam Sanatıyla Batı Sanatını sentezlemiş; Jale Yılmabaşar, horoz figürünü konu edinerek, çok fazla renk kullanmıştır. Kemal Uludağ, çoğunlukla insanı konu almış, Mehmet Kutlu, kuş ve kadın figürlerini kullanmış, Mehmet Tüzüm Kızılcın, at figürünü yoğun bir şekilde kullanmış; Mustafa Tunçalp, kuş figürlerini ele almıştır. Sadi Diren, Anadolu kültürüyle birlikte arkeolojik semboller kullanmıştır. Belli bir konu edinmeyip, seri üretime önem veren, Vedat Ar, endüstriyel seramiğin gelişmesine katkısı olan bir sanatçıdır. Zehra Çobanlı, hayvan ve insan figürlerini yoğun bir şekilde konu almış, Zerrin Ersoy Bilir ise gündelik hayatta kullanılan objeler üzerine boğa figürünü işlemiştir.

Yapılan bu çalışmada hem yerli hem de yabancı seramik sanatçılarının tarihin her döneminde figürü imge olarak çalışmalarında kullandıkları tespit edilmiştir. Çağdaş Türk Seramik sanatçıları da eserlerinde figüratif ifade biçimlerini kullanmışlar ve kullanmaya da devam etmektedirler.

Figürlerin, sanatın her alanında olduğu gibi seramik sanatında da kullanılması bu sanata hem estetik hem de üslup bakımından önemli katkılar sağlayacaktır. Figüratif imgelerin kullanılması özgün ve zengin seramik eserler vermesini sağlayacağı gibi bu sanata olan ilgiyi de arttıracaktır.

KAYNAKÇA

Acartürk, B., “Toprağın Binlerce Yıllık Macerası”, *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 2012, Yıl: IV, Sayı:1, ss.1-17.

Ağatekin, M., (1993) *Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi Ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir, Türkiye.

Ağatekin, M., “Dünya’da ve Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci”, *Anadolu Sanat*, 2002, Sayı:12, ss.1-15.

Ağırbaş, S., (2012) *Rönesans Dönemi İtalyan Resminde Doğa-Figür İlişkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

Akalın, T., “Modern Sanatın İçerisinde İnce Uzun Bir Figür (Alberto Giacometti)”, *İdil Dergisi*, 2013, Cilt:2, Sayı:8, ss.190-200.

Akbaş, Z., (2006) *Çinilerde Kullanılan Klasik Kütahya Çini Desenleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye.

Akkurnaz, F. B., (2016), *Eski Yunan ve Roma Kaplar – İşlevleri*, Arkeoloji ve Snata Yayınları, İstanbul.

Aktaş, S., (2003). *Seramik Sanatı Eğitiminde Görsel ve Düşünsel Kavramların Yaratıcılığa Katkıları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Akyürek, M., A., Beyoğlu, “Francis Bacon ve Willem De Kooning’in Resimlerinde İmge Bozumu”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, April 2017, Volume 7, Issue 2, ss.302-316.

Altınkale, F., (2001) *Postmodernist Resimde Figürasyon ve Klasik Değerlerine Genel Bir Bakış* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Isparta, Türkiye.

Arcasoy, A., (1983), *Seramik Teknolojisi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Yayın No:2, İstanbul.

Arık, R., (2000), *Kubadabad: Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Aslan, E. E., “Arts&Crafts (Sanat&El Sanatları) Hareketi ve Çağdaş Türk Seramik Sanatı Başyazarları”, *Erciyes Sanat Erciyes Üniversitesi Enstitü Dergisi*, 2014, Sayı:2, ss.8-18.

Aslıtürk, G., (2014), *20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı*, Gece Kitaplığı, Ankara.

Atak, K., (2012) *Anadolu’da Kalkolitik Çağ Kabartma Bezemeli Seramik Geleneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Arkeoloji anabilim Dalı, Konya, Türkiye.

- Atasoy, N., J., Raby, (1994), İznik: The Pottery of Ottoman Turkey, Alexandria Press, Londra.
- Atay, C., (2007) *Başlangıcından Günümüze Kütahya Çinileri ve Çini Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlanarak Uygulanması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Seramik Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye.
- Avşar, L., “Kubadabad Çinilerindeki Harpi-Şiren Figürünün İzini Sürerken”, *Akademik Bakış Dergisi*, 2012, Sayı:31, ss.1-21.
- Ayaydın, A., “Gotik Sanatına Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış”, *EKEV Akademi Dergisi*, Yaz 2010, Yıl: 14 Sayı: 44, ss.117-125.
- Ayhan, E., (2006) *1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, Türkiye.
- Aytekin, A., (2012) *Darende’deki Kültür Varlıklarının Çağdaş Seramik Sanatına Uyarlanması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, Türkiye.
- Aytepe, H. M., (2012) *Modüler Seramik Birimlerle Konstrüktivist Arayışlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye.
- Bakır, S., (2007) “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramikleri*, Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Bakırcı, G., (2008) *20. Yüzyıl Seramik Sanatçılarının Kültürel Üretimlerindeki Düşünsel Altyapılar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Cam Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye.
- Baklan, P., (2018) *Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye.
- Baskıcı, Z., E., Şölenay, “Dadaizm Sanat Akımı ve Seramik Sanatına Etkisi”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 2012, Sayı:29, ss.35-47.
- Bayartan, M., “Şehir Fonksiyonları Açısından Kütahya Çiniciliği”, *Coğrafya Dergisi*, 2008, Sayı:17, ss.37-45.
- Bayav, D., “Leonardo Da Vinci’de Sanat, Bilim ve Etkileşimi”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2009, Cilt:11, Sayı:2, ss.123-142.
- Belleten, (2006), Bergama Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, Yayın No:15, İzmir.
- Bilge, E., (2009) *Diyarbakır Arkeoloji Müzesinde Bulunan Tunç Çağına Ait Figürinler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, Türkiye.
- Bilgi, H., (2006), Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu Kütahya Çini ve Seramikleri, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul.

Bozkurtoğulları, Y., (2012) *19. ve 20. Yüzyıl İstanbul Art Nouveau Mimarisi ve Kullanılan Seramikler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Canbolat, A., “Amerika’da Çağdaş Seramik Sanatının Gelişiminde Etkili Olan Akımlar”, *Sanat Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2016, Sayı:29, ss.5-14.

Cambazoğlu, C. A., (1999) *İkinci Dünya Savaşı Sonrası Çağdaş Batı Resminde Yeni Figüratif Eğilimler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir, Türkiye.

Conti, F., (1982), *Eski Yunan Sanatını Tanıyalım*, Çev: Solmaz Turunç, İnkılap ve Aka Kitapevleri, İstanbul.

Çakır, H. İ., (2011) *Arkaik Dönem Yunan Seramiklerinin İncelenmesi ve Günümüz Yorumlamaları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon, Türkiye.

Çakmakçı, Z., F., İnanan, “Ortaçağ Bizans Günlük Yaşamı ve Üretim Faaliyetleri Açısından Kuşadası Kadıkalesi Buluntularının Ön Değerlendirilmesi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Nisan 2009, Sayı:18, ss.51-72.

Çaycı, A., (2008), *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İz Yayıncılık, İstanbul.

Çetintürk, B., (2017) *Çağdaş Seramik Sanatında Enstalasyon Kavramının Yeri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye.

Çevik, N., “Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Aralık 2015, Sayı:16, ss.77-95.

Çevik, N., “Çağdaş Seramik Sanatında Resimsel Yönelimler”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2010, Sayı:6, ss.35-45.

Çevik, D., (2015) *Bingül Başarır’ın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta, Türkiye.

D’Art Galeri, Sadi Diren 62. Kişisel Sergi Kataloğu, 2015, <<http://dartgaleri.istanbul/sergiler/sadi-diren/>> (20.05.2019).

Dilay, S., “Sanatsal ve Kültürel Açından Balık Motifleri”, *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi*, 2011, 4(1), ss.53-56.

Dinçer Kırca, A., “Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2016, Sayı:15, ss.67-76.

Dirim, R., (2010) *İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel El Sanatları Bölümü, Sakarya, Türkiye.

Dönmez, Ş., “Amasya Müzesi’nden Boya Bezekli İki Çanak Işığında Kızılırmak Kavsi Geç Demir ve Helenistik Çağları Çanak-Çömleğine yeni Bir Bakış”, *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, 2001, sayı:4, ss.89-99.

Duman, B., (2010) *Laodikeia Helenistik ve Erken Roma Dönemi Seramiği* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Arkeoloji Anabilim Dalı, Konya, Türkiye.

Duran, Ö., (2007) *Çinili Köşk Koleksiyonu’nda Figürlü Seramikler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Eker, H., (2008) *Simgesel Figürlerin Seramik Sanat Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Seramik Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

Erberk, M., (2002), Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Yayın No:49, Ankara.

Erdemol, Haluk, “Venüs’ün Doğuşu”, *Bütün Dünya*, 2017, Sayı:10, <<http://www.butundunya.com/pdfs/2017/10/083-086.pdf>>, 12.04.2019.

Eren, E., “Prof. Dr. Ayşegül Türedi Özen ile Seramik Sanatı Üzerine”, *İdil Dergisi*, 2012, Cilt:1, Sayı:2, ss.180-188.

Erman, D. O., “Türk Seramik Sanatında İnsan Figürü Kullanımının Gelişim Süreci”, *Gazi Üniversitesi G.S.F Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2008, Sayı:1, s:48-63.

Erman, D. O., (2009) *Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Kişisel Uygulamalar* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Erman, D. O., “Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı”, *Acta Turcica Tematik Türkoloji Dergisi*, 2012, Yıl:IV, Sayı.1, ss.18-33.

Fleming, J., H., Honour, (2015), *Dünya Sanat Tarihi*, çev. Hasan Abacı, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.

Gülaçtı, N., “Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 2012, Cilt:1 Sayı:1, ss.33-48.

Gülaçtı, N., “Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum (Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi)*, 2012, 1(1), ss.33-48.

Güvemli, Z., (2009), *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınevi, İstanbul.

Işıktan, F., “Özgün Seramik Yapıtlarda Baskı/Dekor Tekniklerinin Kullanımı”, *Seramik Bilim, Teknik ve Endüstri Dergisi*, Temmuz-Ekim 2012, ss.56-63.

İnan, H. B., (2018) *Seramik Form ve Yüzeylerde Resimsel Anlatımlar ve İmgeler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye.

İpşiroğlu, M.Ş. ve S., Eyüpoğlu (2013), Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, Hayal Perest Yayınevi, İstanbul.

İskenderzade, L., (2010) *Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, Türkiye.

İssı, A., A., Kara, T., Sivas, H., Sivas, "Dorylaion (Eskişehir-Şarhöyük) Hellenistik Dönem Batı Yamacı Seramiklerinin Karakterizasyonu", 2008, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 2009, Cilt:9, Sayı:3, ss.181-188.

Kahraman, G., "Çok Yönlü Sanatsal Kişiliği İle Jale Yılmazbaşar", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2017, Afro-Avrasya Özel Sayısı, ss.117-126.

Kalay, L., (2013) *Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye.

Karaalioğlu, O., (2013), *Figür-Mekan İlişkisi Bağlamında Fotogerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, Türkiye.

Karacan, N., A., Alp, "Figürün Serüveni, Mekan ve Sürreal", *Erciyes Sanat Erciyes Üniversitesi Enstitü Dergisi*, 2014, Sayı:1, ss.43-59.

Karaçoban, A., (2016) *Heykel Sanatında Desenin Rolü* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Karagül, M. F., "Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, Yıl:11, Bahar 2013, Sayı:14, ss.85-105.

Kaytan, E., (2009) *Modern Sanatta Figüratif Seramik Heykeller* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

Keskin, D., (2007) *Figür Mekan İlişkisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Korucu, F., (2013) *Anadolu ve Yakın Çevresinde Üretilmiş Orta Bizans Dönemi (XI.-XIII. Yüzyıl) Sırlı Seramiklerinde Görülen Figür ve Desen Anlayışı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Körsulu, H., "Kappadokia Komana'sı Hellenistik Dönem Seramikleri", *Cedrus*, 2014, Cilt:2, ss.89-113.

Küçükbiçmen, E., (2007) *Çanakkale Seramikleri'nde Hayvan Figürleri ve Günümüz Yorumları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye.

Küçükbaş, N., E., Türkel, "Seramik Sanatında Sürrealizm", *The Journal of Academic Social Science*, Sayı: 56, Ekim 2017, ss.630-647.

Küçükerman, Ö., (1987), *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, Sümerbank Yayınları, Ankara.

Kürkman, G., (2005), Toprak, Ateş, Sır: Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yayınları, İstanbul.

Nabiyeva, K., (2017) *Gotik Heykeltçilikte “Gargoyle Heykeller” Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Oral, E., “Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi”, *Anadolu Sanat*, 2005, Sayı:16, ss.1-6.

Oral, E., “Bir Seramik Duayeninin Ardından: Füreya Koral”, *Sanat*, Eylül-Ekim 2007, Sayı:22, ss.100-111.

Oytun, S., (2011) *Fonksiyonel Seramik Ürün Tasarımında Kadın Figürünün Kullanımı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale On Sekiz Mart Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, Türkiye.

Öney, G., “Bir Grup Selçuklu Seramiğinde İnsan Tasviri”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, 1983, Cilt:2, ss.86-105.

Öney, G., (2007), “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramikleri*, Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul

Özdem, Ö., E., Geçit, “Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 36 / Bahar 2013, ss.152-174.

Özden, L., “Gizli Dehlizlerden Kent Alanlarına Dışavurum Yüzeyi Olarak “Duvar””, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2009, Cilt:1, Sayı:3, ss.71-85.

Özdilek, B., “Andriake Sinagogu’ndan Seçilmiş Örneklerle Hellenistik ve Roma Dönemi Seramiklerine Genel Bir Bakış”, *Cedrus*, 2015, Cilt:3, ss.89-117.

Özen, A. T., (2002), *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Seramik Temel Sanat eğitimi II*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Yayın No:29, Eskişehir.

Özfırat, A., (2008) “The Highland Plateau of Eastern Anatolia in The Second Millennium BCE: Middle/Late Bronze Ages”, Ed.Karen Rubinson ve Antonio Sagona, Peeters N.V., Belçika.

Özgüç, T., (1988), İnadıktepe: Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Özsezgin, K., (2000), Erdinç Bakla, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Sadıkoglu, P., (2007), Antik Mısır Sanatı ve Tarihsel Akıştan Günümüze Etkileri, Boyut Matbaacılık, İstanbul.

Sarıç, K. Ö., “Seramik Malzemenin Taklit Aracı Olarak Kullanım Olanakları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Ağustos 2016, Cilt:9, Sayı:45, ss.415-423.

Soğuksu, N., (2015) *Pop Art’ın Grafik Tasarım Üzerindeki Etkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Soydan, E., F., Korkmaz, “Batman’da Yeni Bir Keşif: Deraser (Arık) Mağara Resimleri”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2013, Vol: 8/6, ss.665-686.

Sönmez, N., “Çağdaş Seramik Sanatında Figür Eğilimi”, *Sanat*, Ocak-Şubat 2007, Sayı:19, ss.112-117.

Sümer, G., (2007) *Anadolu’da Neolitik Dönemde Tanrı ve Tanrıça* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir Türkiye.

Şahbaz, H., (2006) *Modern Seramik Sanatında Minimalizm* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, Türkiye.

Şan, P., “Çağdaş Seramik Sanatında Gündelik Nesnelere”, 5. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Bildiriler Kitabı, Eskişehir, 2011, ss.45-61.

Şen, G., (2010) *Seramik ve Cam Materyallerinin Sanat Objelerinde Birlikte Kullanım Olanaklarının Araştırılması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Adana, Türkiye.

Şengül, E., “Dilbilimsel Kavramsalılıkta Anti-Görsel Deneyim ve Anti-Estetik Haz: Joseph Kosuth”, *İdil Dergisi*, 2013, Cilt 2, Sayı 8, ss.1-13.

Şentürk, G., (2011), 20. Yüzyıl Türk Gravür Sanatında Figüratif Eğilimler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale On Sekiz Mart Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, Türkiye.

Şölenay, E., G., Özer, “Peter Osborne'nin Kavramsal Sanat Açılımı Doğrultusunda Çağdaş Seramik Sanatında Kavramsal Çalışmaların İncelenmesi”, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2013, Cilt:4, Sayı:4, ss.33-52.

Tekin, A., “Paleolitik Çağ’ın Kadın Figürinleri”, *Gorgon Kültür Tarih Araştırma Dergisi*, Şubat 2019, Sayı:6, ss.51-67.

Tengiz, G., (2012) *İstanbul Çinili Köşk Müzesi Teşhirinde Bulunan Kütahya Kullanım Çinileri ve Çanakkale Seramiklerinin Kataloglanması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

Tepe Yılmaz, S., (2012), *Yaşam ve Yeni Figüratif Yorumlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye.

Tizgöl, K., “Dönemsel Gelişimleriyle Çin Seramikleri”, *Sanat, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2009, Sayı:16, ss.21-29

Toktaş Bektaş, E., (1998) *Seramik Yüzeylerde Figüratif Resim* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Turani, A., (2012), *Dünya Sanat Tarihi*, 16. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Turay, A., (1996), *Toprağın ve Güneşin Ozanı Attila Galatalı*, Çanakkale Seramik Yayınları, İstanbul.

Turgut, İ., (1993), Sanat Felsefesi, Üniversite Kitabevi, İzmir.

Uğurlu, E., “Batı Yamacı Seramiği”, Anadolu Sanat, 1999, Sayı:10, ss.145-162.

Utkan, M. S., “Çatalhöyük”, *Acta Turcica Tematik Türkoloji Dergisi*, 2012, Yıl:IV, Sayı:1, ss.51-61.

Uzunköprü, Ş. G., (2006) *Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatında Kabartma Yüzey Üzerindeki Gelişen Dekoratif Betimlemeler ve Kişisel Uygulamalar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), GTrakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, Türkiye.

Wölfflin, H., (2000), Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yavuz, H., (2007) *Hellenistik Dönem Tabakları ve Kaselerinin Kronolojik Gelisimi ve Sorunları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adnan Menderes Üniversitesi Arkeoloji Bölümü, Aydın, Türkiye.

Yazkaç, P., “Turgut Zaim’ in Resimlerinde; Anadolu Folklorü ve Yörük Yaşamı Üzerine Bir Değerlendirme”, *İdil Dergisi*, 2018, cilt: 7, sayı: 48, ss.1031-1041.

Yedier, S. F., (2013) *Figüratif Resme Kaynaklık Etmesi Açısından Anatomi Araştırması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

Yılmabaşar, J., (1980), Jale Yılmabaşar Seramikleri, Yöntemleri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Yılmaz, M., (2006), Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınları, Ankara

Yılmaz, M., (1999) *Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Yılmaz, Ş. D., (2011) *Anadolu’da Neolitik Çağdan Tunç Çağı Sonuna Kadar Kabartma İnsan ve Hayvan Figürleriyle Bezeli Pişmiş Toprak Kaplar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Yılmaz, Y., (2011) *Seramik Yüzeylerde Resimsel Öğelerin Yansımaları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Malatya, Türkiye.

Zamanın İzinde, Çağdaş Seramik Sergisi, 2012, <http://www.turkser.org.tr/files/zamanin_izinde_katalog1.pdf> (15.05.2019)

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://catalogue.successiomiromiro.com/catalogues/ceramics.html>
<http://en.amorosart.com/artwork-braque-oiseau-39248-en.html09>
<http://en.amorosart.com/artwork-braque-profile-50040-en.html>
http://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Leach
http://en.wikipedia.org/wiki/William_Staite_Murray
<http://factsanddetails.com>
<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=612§ion=100&lang=ENG&bhpc=1>
<http://metmuseum.org/collection/the-collection>
<http://mixerarts.com/eser/minor-toes>
<http://mixerarts.com/eser/wane-way-woe>
<http://www.agentofstyle.com/>
<http://www.anadolumedeniyetlerimuzesi.gov.tr>
<http://www.erdincbakla.com/>
<http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/>
<http://www.invaluable.com/artist/murray-william-staite-v1kf0edpbf>
<http://www.kemaluludag.com/>
<http://www.mehmetkutlu.com>
<http://www.mehmettuzumkizilcan.com/>
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=82212
http://www.mustafapilevneli.com/eser_seramik.html
<http://www.nga.gov/content/ngaweb>
<http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/48pilevneli-oz.htm>
<http://www.seramikturkiye.net/>
<http://www.studiopottery.com/cgi-bin/pg.cgi>
<http://www.turkishpaintings.com>
<http://www.vads.ac.uk/learning/learndex.php>
<http://www.vam.ac.uk/users/node/17422>
<http://www.zehracobanli.com>
<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/ar-vedat>
<https://golcukseramiksempozyumu.wordpress.com/2012/05/08/mustafa-tuncal/>
<https://www.metmuseum.org/>

<https://www.nkfu.com/eski-misir-sanati/>

<https://www.pinterest.com/ebakla/c-zerrin-ersoy-bilir/>



RESİMLERİN KAYNAKÇASI

Resim 1.1 : <http://factsanddetails.com>

Resim 1.2 : Tekin, 2019: 64

Resim 1.3 : Tekin, 2019: 64

Resim 1.4 : Bilge, 2009: 52

Resim 1.5 : Yazkaç, 2018: 1037

Resim 1.6 : Özden, 2009: 75

Resim 1.7 : Soydan ve Korkmaz, 2013: 685

Resim 1.8 : Ağırbaş, 2012: 196

Resim 1.9 : Sadıkoğlu, 2007: 239

Resim 1.10 : Sadıkoğlu, 2007: 138

Resim 1.11 : Çakır, 2011: 42

Resim 1.12 : Ağırbaş, 2012: 197

Resim 1.13 : Ağırbaş, 2012: 198

Resim 1.14 : Ağırbaş, 2012: 198

Resim 1.15 : Turani, 2012: 75

Resim 1.16 : Bayav, 2009: 135

Resim 1.17 : Erdemol, 2017: 83

Resim 1.18 : Akyürek ve Beyoğlu, 2017: 312

Resim 1.19 : Soğuksu, 2015: 30

Resim 1.20 : Altınkale, 2001:71

Resim 1.21 : Sadıkoğlu, 2007: 180

Resim 1.22 : Nabiyeva, 2017: 20

Resim 1.23 : Nabiyeva, 2017: 34

Resim 1.24 : Akalın, 2013: 197

Resim 2.1 : Erman, 2009: 63

Resim 2.2 : Utkan, 2012: 55

Resim 2.3 : Sümer, 2007: 45

Resim 2.4 : Tizgöl, 2009: 21
Resim 2.5 : Özfirat, 2008: 121
Resim 2.6 : <https://www.metmuseum.org/>
Resim 2.7 : <https://www.metmuseum.org/>
Resim 2.8 : Yılmaz, 2011: 83
Resim 2.9 : Sadıkoğlu, 2007: 8
Resim 2.10 : Fleming ve Honour, 2015: 60
Resim 2.11 : <https://www.nkfu.com/eski-misir-sanati/>
Resim 2.12 : Çakır, 2011: 22
Resim 2.13 : Çakır, 2011: 51
Resim 2.14 : Akkurnaz, 2016: 257
Resim 2.15 : Dönmez, 2001: 98
Resim 2.16 : Belleten, 2006: 91
Resim 2.17 : Korucu, 2013: 206
Resim 2.18 : Korucu, 2013: 233
Resim 2.19 : Çakmakçı ve İnanan, 2009: 69
Resim 2.20 : <http://www.nga.gov/content/ngaweb>
Resim 2.21 : Korucu, 2013: 286
Resim 2.22 : Korucu, 2013: 283
Resim 2.23 : Yılmaz, 1999:166
Resim 2.24 : Avşar, 2012: 6
Resim 2.25 : Arık, 2000: 92
Resim 2.26 : Arık, 2000: 100
Resim 2.27 : Arık, 2000: 103
Resim 2.28 : İskenderzade, 2010: 617
Resim 2.29 : Duran, 2007: 42
Resim 2.30 : Duran, 2007: 49
Resim 2.31 : Duran, 2007: 54
Resim 2.32 : İskenderzade, 2010: 616

Resim 2.33 : Atasoy ve Raby, 1994: 313
Resim 2.34 : Atasoy ve Raby, 1994: 170
Resim 2.35 : Dilay, 2011: 55
Resim 2.36 : Atasoy ve Raby, 1994: 362
Resim 2.37 : Bilgi, 2006: 64
Resim 2.38 : Bilgi, 2006: 151
Resim 2.39 : Bilgi, 2006: 86
Resim 2.40 : Bilgi, 2006: 87
Resim 2.41 : Öney, 2007: 365
Resim 2.42 : Öney, 2007: 374
Resim 2.43 : Erman, 2012: 28
Resim 3.1 : http://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Leach
Resim 3.2 : Kalay, 2013: 69
Resim 3.3 : <http://www.vam.ac.uk/users/node/17422>
Resim 3.4 : <http://www.studiopottery.com/cgi-bin/pg.cgi>
Resim 3.5 : <http://www.studiopottery.com/cgi-bin/pg.cgi>
Resim 3.6 : <http://www.vads.ac.uk/learning/learndex.php>
Resim 3.7 : <http://www.vads.ac.uk/x-large.php?pic=066&vadscoll=Crafts+Study+Centre>
Resim 3.8 : <http://www.studiopottery.com/cgi-bin/pg.cgi>
Resim 3.9 : <http://www.vads.ac.uk/x-large.php?pic=068&vadscoll=Crafts+Study+Centre>
Resim 3.10 : <http://www.invaluable.com/artist/murray-william-staite-v1kf0edpbf>
Resim 3.11 : http://en.wikipedia.org/wiki/William_Staite_Murray
Resim 3.12 : Şölenay ve Özer, 2013: 35
Resim 3.13 : Küçükerbaş ve Türkel, 2017: 635
Resim 3.14 : Baskıcı ve Şölenay, 2012: 41
Resim 3.15 : Şen, 2010: 14
Resim 3.16 : Küçükerbaş ve Türkel, 2017: 635
Resim 3.17 : Küçükerbaş ve Türkel, 2017: 635
Resim 3.18 : <http://catalogue.successiomiro.com/catalogues/ceramics.html>

Resim 3.19 : <http://catalogue.successiomiromiro.com/catalogues/ceramics/disque-1945-49.html>

Resim 3.20 : <http://catalogue.successiomiromiro.com/catalogues/ceramics/coq-1956-281.html>

Resim 3.21 : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=82212

Resim 3.22 : <http://metmuseum.org/collection/the-collec>

Resim 3.23 : <http://www.agentofstyle.com/>

Resim 3.24 : <http://www.agentofstyle.com>

Resim 3.25 : <http://en.amorosart.com/artwork-braque-profile-50040-en.html>

Resim 3.26 : <http://en.amorosart.com/artwork-braque-oiseau-39248-en.html09>

Resim 3.27 : Kaytan, 2009: 47

Resim 3.28 : <http://mixerarts.com/eser/wane-way-woe>

Resim 3.29 : <http://mixerarts.com/eser/minor-toes>

Resim 3.30 : Kaytan, 2009: 48

Resim 3.31 : Kaytan, 2009: 45

Resim 3.32 : Sönmez, 2007: 114

Resim 3.33 : Kaytan, 2009: 46

Resim 3.34 : Baskıcı ve Şölenay, 2012: 42

Resim 3.35 : Kaytan, 2009: 51

Resim 3.36 : Şahbaz, 2006: 35

Resim 3.37 : Şahbaz, 2006: 47

Resim 3.38 : Şahbaz, 2006: 48

Resim 4.1 : Turay, 1996: 85

Resim 4.2 : Turay, 1996: 53

Resim 4.3 : Turay, 1996: 80

Resim 4.4 : Turay, 1996: 78

Resim 4.5 : Uzunköprü, 2006: 35

Resim 4.6 : Aslıtürk, 2014: 211

Resim 4.7 : Zamanın İzinde, 2012: 60

Resim 4.8 : Zamanın İzinde, 2012: 72

Resim 4.9 : <http://www.seramikturkiye.net/>

Resim 4.10 : İnan, 2018: 45
Resim 4.11 : Çevik, 2015: 105,
Resim 4.12 : Çevik, 2015: 108
Resim 4.13 : <http://www.erdincbakla.com>
Resim 4.14 : <http://www.erdincbakla.com/>
Resim 4.15 : Özsezgin, 2000: 121
Resim 4.16 : Özsezgin, 2000: 113
Resim 4.17 : Özsezgin, 2000: 123
Resim 4.18 : Sönmez, 2007: 112
Resim 4.19 : Oral, 2007: 106
Resim 4.20 : Oral, 2007: 109
Resim 4.21 : Aslan, 2014: 16
Resim 4.22 : <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/>
Resim 4.23 : <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/>
Resim 4.24 : <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/>
Resim 4.25 : Yılmazer, 2011: 44
Resim 4.26 : Uzunköprü, 2006: 32
Resim 4.27 : Bakırcı, 2008: 2
Resim 4.28 : Bakırcı, 2008: 3
Resim 4.29 : Kahraman, 2017: 7
Resim 4.30 : Yılmabaşar, 1980: 47
Resim 4.31 : Yılmabaşar, 1980: 176
Resim 4.32 : Yılmabaşar, 1980: 141
Resim 4.33 : <http://www.kemaluludag.com/>
Resim 4.34 : <http://www.kemaluludag.com/>
Resim 4.35 : <http://www.kemaluludag.com/>
Resim 4.36 : <http://www.kemaluludag.com/>
Resim 4.37 : <http://www.mehmetkutlu.com/works/>
Resim 4.38 : <http://www.mehmetkutlu.com/works/>

Resim 4.39 : <http://www.mehmetkutlu.com/works/>

Resim 4.40 : Zamanın İzinde, 2012: 67

Resim 4.41 : Küçükbiçmen, 2007: 111

Resim 4.42 : http://www.mustafapilevneli.com/eser_seramik.html

Resim 4.43 : http://www.mustafapilevneli.com/eser_seramik.html

Resim 4.44 : Erman, 2009: 135

Resim 4.45 : <https://golcukseramiksempozyumu.wordpress.com/2012/05/08/mustafa-tuncal/>

Resim 4.46 : Çevik, 2015: 88

Resim 4.47 : D'Art Galeri, 2015: 58

Resim 4.48 : <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=612>

Resim 4.49 : D'Art Galeri, 2015: 24

Resim 4.50 : D'Art Galeri, 2015: 39

Resim 4.51 : Aslıtürk, 2009: 218

Resim 4.52 : <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/ar-vedat>

Resim 4.53 : <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-toprak-earth-eserler-works.html>

Resim 4.54 : <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-rengarenk-flamboyant-eserler-works.html>

Resim 4.55 : <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-mavi-blue-eserler-works.html>

Resim 4.56 : Zamanın İzinde, 2012: 30

Resim 4.57 : <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-mavi-blue-eserler-works.html>

Resim 4.58 : <https://www.pinterest.com/ebakla/c-zerrin-ersoy-bilir/>

Resim 4.59 : <https://www.pinterest.com/ebakla/c-zerrin-ersoy-bilir/>