

KARAZ SERAMİKLERİ ÖRNEKLERİ IŞIĞINDA GELENEKSEL KÜLTÜR NESNESİNDEN ESTETİK KATEGORİYE GEÇİŞ

Prof. Yasemin YAROL

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik Bölümü

ÖZET

Tarih öncesi dönemde, genellikle bir işleve hizmet etmek amacıyla üretilen seramikler, her birinin kendi zamanı içinde tekrarlanmasıyla kendi geleneğine ulaşmasını sağlamıştır. Üretim tekniği, bezeme türleri, pişirim şekli ya da kullanım yeri bu geleneğin tanımlayıcı birimleridir. Karaz seramikleri için bu durum tamamen tipiktir. Hatta bu seramik geleneği, kültürün geleneğini tanımlayan kanıtlar olmuştur. Günümüzden yaklaşık 5 bin yıl öncesine baktığımızda, bu kültürü kendi zamanımızın bulunduğu seviyeden değerlendirmek, zaman zaman yanlış olabilecek üst değerlendirmelere neden olabilir. Bu nedenle, daha çok geleneksel kültür nesnesi olarak yorumlanan seramiklerle ilgili, sanatsal değerlendirme yapıldığında, zaman konusu kendi gerçekliğinde değerlendirilmelidir. Bir sanatsal nesneyi/arkeolojik buluntuyu/sanat eserini(?) hangi sanat akımından değerlendirmeye çalışırsak çalışalım; ulaşacağımız sonuç, söz konusu nesnenin kavramına yönelik değerlendirmeler özelliğinde olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Karaz seramikleri, kültür nesnesi, estetik

Prehistorik dönemde görülen işlevsel özellikteki formları, bugünkü sanat anlayışımızla değerlendirdiğimizde; sanatın kökeninden yola çıkarak; yakın tarihimizdeki modernizm, minimalizm hatta modern sonrasından de söz etmemiz gerekir.

“Sanat olgusunun, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu, insanın yeryüzünde varoluşu ile birlikte düşünülmesi gerektiği, diyalektik maddeci yöntemin tarihe uygulanmasından sonra her gün biraz daha aydınlığa çıkmıştır.” (Doğan, 1975: 147) Ancak sanat olgusunun anlaşılmasından önce, insanın varoluşunu gerçekleştirmesinin en önemli nedeninin, aklı ve elini birlikte kullanıp yaratmasında olduğunun anlaşılması gerekmektedir. İnsan, gereksinimlerin ortaya çıkardığı, araç-amaç ilişkisini bu sayede gerçekleştirebilmiştir. “Bilinçli varoluş, bilinçli eylem demektir” tanımını yapan Fischer,



insanda aracın amaçtan önce geldiğini; amacın aracın kullanımına göre açıklandığını ifade etmektedir (Fischer, 1995: 20). Yani, “Doğayı yeni bir gözle görebilme, olayları önceden kestirip onlara yön verme olanağını ancak cansız, yerine başkası konabilir, değiştirilebilir araçlar yaratır” (Fischer, 1995: 21). Doğanın sunduklarının birlikte değerlendirilip bir amaca yönlendirilmesinin en iyi örneğini seramikte görürüz. Toprak-su-hava-ateş... Toprağın su ile birleşerek çıktığı macera çamur olmasıyla başka bir boyut kazanır. Çamur haline gelen toprağın şekillendirilmesi, şekillendirilen ürünün hava ile kurutulması ve yolculuğun son durağı olan ateş ile pişirilmesi.

İnsanın doğa ile ilişkisinin en önemli sonucu kendini yaratan insandan sanatı yaratan insana geçişin olmasıdır. Toplumsal, bireysel, ekonomik ya da siyasi nedenlere dayandırılarak, sanatın ne olduğuyla ilgili, pek çok görüş, öneri bulunmaktadır. Ancak, sanatın ne olduğu ya da ne olmadığıyla ilgili görüşlerin bu çalışma içinde değerlendirilmesi, bizi asıl konumuzdan uzaklaştıracaktır. Bu nedenle sadece, seramik özelinde ilişkilendirilebilecek görüşlerden yararlanılacaktır.

Caudwell’in “Ne hakikat ne de güzellik sanatın ve bilimin amaçları olamaz, onların amacı dünyayı değiştirmek, insanları değiştirmektir” (Doğan, 1975: 152) önermesi, seramiğin sanat ve bilimle olan ilişkisinin en güzel tanımı olarak değerlendirilebilir. Başlangıcında sadece kullanım nesnesi olan seramikten, uzay seramiğine gidilen süreçte, seramik dünyayı değiştirmiştir.

Tarih öncesi dönemde, genellikle bir işleve hizmet etmek amacıyla üretilen seramikler, her birinin kendi zamanı içinde tekrarlanmasıyla kendi geleneğine ulaşmasını sağlamıştır. Üretim tekniği, bezeme türleri, pişirim şekli ya da kullanım yeri bu geleneğin tanımlayıcı birimleridir. Karaz seramikleri için bu durum tamamen tipiktir. Hatta bu seramik geleneği, kültürün geleneğini tanımlayan kanıtlar olmuştur. Çoğu arkeolojik metinde geleneğe yönelik yapılan yorumlarda tutucu-geleneksel tavırdan söz edilir. Ancak bu noktada, seramiğin ortaya çıkışında bağlı/sahip olduğu teknolojik seviyenin belirleyici durumunun kesinlikle göz ardı edilemez olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu, tamamen var olanın üretim geleneğini belirlemesi durumudur.

Günümüzden yaklaşık 5 bin yıl öncesine baktığımızda, bu kültürü kendi zamanımızın bulunduğu seviyeden değerlendirmek, zaman zaman yanlış olabilecek üst değerlendirmelere neden olabilir. Bu nedenle, daha çok geleneksel kültür nesnesi olarak yorumlanan seramiklerle ilgili, sanatsal değerlendirme yapıldığında, zaman konusu kendi gerçekliğinde değerlendirilmelidir. “... sanatın bizatihi kendisi, kendisinde taşıdığı ölçütler yüzünden zamansız ya da zaman dışıdır. Bu demektir ki, sanatın özel bir takvimi ya da özel bir saati yoktur. Ama gerçek takvim ve gerçek saat, sanat yapıtı içinde işlemektedir.” (Tansuğ, 1997: 117). Bugün arkeolojik buluntu olarak karşımıza çıkan, karbon testi ile bilimsel olarak kendi yaşı ve zamanı hesaplanan seramiklerde, sanatsal değerlendirme yaparken, söz konusu seramiğin yaşı ve zamanının olmadığını görürüz. “Yani sanat yapıtı, içeriği ya da atmosferi ile değil, doğruca kendi oluşum göstergeleri itibarıyla zamandan yoksundur” (Tansuğ, 1997: 117). İçi beyaz, dışı ışıltılı siyah, bazen kazıma, bazen rölyef şeklinde bezemeleri olan, özellikle yalın formları ile dikkatimizi çeken Karaz seramiklerine baktığımızda bu zamandan yoksunluk dipdiri karşımızda durur. Tansuğ’un, sanatın zamanı, zamanın gerçekliği üzerine yaptığı “Sanatın zamana direnen kalıcılığı, kendisine ait bir ölümsüzlük iddiası ile zamanın ötesine geçmiş olmasında değil, fakat zamanın sonsuz akışına dayanabilen ve onun



değişimleriyle de özdeş olabilmeyi başaran değerindedir.” yorumu, Karaz seramikleri için de getirebileceğimiz en başarılı yorum olacaktır.

Aslında sanat, her zaman olası en büyük gücü, bütünüyle dünyayı yöneten gücü –ilahi bir güç ya da doğanın gücü olabilir- temsil etmeye çalıştı. Nitekim gücün temsili olan sanat, bilindiği gibi, yetkisini yine bu güçten aldı (Groys, 2013: 8). Karaz kültürü üzerine yapılan arkeolojik araştırma/değerlendirmeler de, inanç sistemi ile ilgili net verilere ulaşılamasa da, Işıklı'nın kültüre ait, “antropomorfik veya insan yüzlü ocaklar” tümüyle seremoni amaçlı, külte yönelik objeler olarak tanımladığı,(Işıklı, 78) pişmiş toprak eserlerin kaynaklığına, gücün temsil edildiği, kültürün sanat temsilcileri diyebiliriz.

Sonsuz zaman akışına dayanan ve onun değişimleriyle özdeş olabilmeyi başaran Karaz seramiklerinin, yakın zamanımıza ait, -daha çok geleneklere karşı durarak ortaya çıkan ve kendi geleneğini oluşturan, bu durumu ile ironi oluşturan- sanat akımları ile değerlendirmek istediğimiz de; modernizm, özellikle minimalizm ve kısmen modern sonrasının temel özellikleri ile paralellik gösterdiğini görürüz. Öncelikle, bu sanat akımlarının oluşumları, etkileri ya da sonuçları gibi geniş bir değerlendirmeye girmeyeceğimizi belirtmeliyim. Çünkü bu akımların her biri burada anlatılamayacak derinliktedir. Amacımız, sadece genel tanımları ile birlikte vereceğimiz bu .izm'lerin Karaz seramiklerinin değerlendirmesine getireceği katkı yönünde olacaktır.

Ekonomiden felsefeye kadar tüm alanlarda gelenekselleşen olgulara, bir karşı durma ya da sorgulama olarak tanımlayabileceğimiz modernizm de, kültürde var olanın yeni ve daha iyi olanla değiştirilmesi gerekliliği savunulur. 20.yy'da 'gökdelenlerin babası' ya da 'modernizmin babası' olarak adlandırılan “Amerikalı mimar Louis Sullivan tarafından ortaya atılan “biçim işlevi takip eder” fikri, modern tasarımda temel bir ilkedir. Bu demektir ki, bir nesnenin (ya da binanın) biçimi, o nesnenin işlevinden sonra gelir ya da ondan daha az önemlidir. Bu görüşe göre, dekorasyon ve süs gereksizdir” (Barnard, 2010: 31). Bu görüş, bizim özellikle primitif (ilkel) olarak adlandırdığımız tüm prehistorik formlarda haklılık göstermektedir. Ancak, üretilen bir nesnenin, sanat nesnesi ya da sanat eseri değerlendirmesini yapabilmek için, nesnenin estetik* gücü açısından değerlendirmesinin de yapılması gerekir. Çünkü, sanatı, bir anlam da estetik amaç belirler. “Estetiğin mümkün olan en geniş tanımına dayanarak, sanat ve tasarımın, görülebilen ya da görsel duyularımızı etkileyen her şey olduğunu söyleyebiliriz” (Barnard, 2010: 170). “Estetik kelimesi, güzel olma çağrışımı da içermektedir. Yani estetik, güzel olanın algısıyla ilgili bir anlama gelmektedir. Bu anlamda görsel kültür, güzel olması amacıyla üretilmiş her şeyi kapsayabilir” (Barnard, 2010: 32). Barnard, kültürel olanın tanımı açısından, kültürlerin önceden var olan bir açıklamasının basitçe alınıp görsel değerlendirilmesinde kullanılmasının söz konusu olamayacağını belirtir. Bu görüşünü, Raymond Williams'ın görüşü ile destekler. “Williams'ın önermesi, gösterge sisteminin içlerinde bir sosyal yapının görsel olarak üretildiği, yeniden üretildiği, ispatlandığı kurumlar, nesnelere, eylemler, değerler ve inançlar olduğu şeklinde uyarlanabilir. Sosyal yapı, burada, içinde insanların eşit olmayan güç ve statü dağılımlarıyla var oldukları bir toplumsal düzen olarak düşünülebilir ve görsel kültür de bu eşit olmayan yapıların, önce mümkün kılındığı ve sonra sürdürüldüğü ya da ortadan kaldırıldığı yöntemler olarak düşünülebilir. Bu güç ve statü durumları, belirli bir ekonomik sistemin, kapitalizmin ürünleridir. Kapitalizmde sosyal bir düzen ya da hiyerarşi içinde bir kişinin durumu, onun ekonomik sistem içindeki yerinin bir sonucudur. O halde, görsel kültürün bu yönü, ideoloji ve politikayla; görsel kültürün toplumu nasıl ürettiği ve yeniden ürettiğiyle; ve aynı zamanda, o toplumdaki kimliklere ve durumlara nasıl meydan okunabileceği ve karşı konulabileceğiyle



ilgilidir” (Barnard, 2010: 35). Karaz’ın göçebe olmayan, yerleşik düzende yaşam oluşturan ve özellikle kurgan tipi mezar buluntularıyla sosyolojik bir yapısı olduğu sonucuna vardığımızda, yukarıda sözü edilen sosyal yapı, ekonomik düzen, güç ve statü durumlarının varlığını da kabul etmiş oluruz. Böyle bir durumda, sanat nesnelere olarak kabul ettiğimiz seramiklerin yeri ve değerlendirilmesinde, sanatın hayatı içerdiği sonucuna kolaylıkla ulaşabiliriz.

Karaz seramikleri, “biçimin işlevden sonra geldiği” teorisiyle varlık ortaya koyan modernizmin temellerinin, prehistorik dönemlerde olduğunun kanıtlarından sadece biridir. Erken Tunç Çağı/Erken Transkafkasya kültürü içinde ele aldığımız seramiklerin, bugünkü sanat değerlendirmelerimizdeki yerlerinden birinin modernizmde olduğunu görürüz. Her ne kadar modernizm, dekorasyon ve süs gereksizdir, dese de; Karaz seramikleri üzerinde gördüğümüz bezeme, formun işlevini bozmayan biçim özelliğine getirdiği katkılardır diyebiliriz. Çünkü bezemenin de kendi anlatım dilinde yine modernist bir düşüncüyü aktardığını görürüz.

“Toplumsal bir nesnenin, bir çalışma ürününün biçimi doğrudan doğruya o nesnenin işlevine bağlıdır. İlkel insan kendi işini görmek için bir taşa, bir tahta ya da kemik parçasına biçim vermişti; başka bir deyişle biçim toplumsal bir amacın belirtisidir. Birtakım şeylerin benzerlerini yapma yolunda sayısız deneyler, sonunda belli bir alandaki yaşantıların bütünü kapsayan değişmez biçimler yarattı. Belli bir çömlek biçimi ortaya çıkmadan binlerce yıl önce, çömlekler bu amaç için, bir işi görmek için yapılırdı, bir biçimi gerçekleştirmek için değil. Sonunda hem örnek olarak hem de kalıp olarak özellikle yararlı ve kullanışlı bir biçim üzerinde karar verildi ve daha ölçülü bir üretime geçildi. Somutlaşmış toplumsal yaşantıdır biçim” (Fischer, 1995: 149). Fischer’in bu açıklaması modernizmin üretim özelliğine, ilkel insanın üretim nedeni açısından getirdiği açıklama olarak değerlendirilebilir.

Karaz seramiklerinde görülen, geleneğin sürdürülmesi yorumunu yaptığımız, tekrarlanan formlarda, bugün “sanatta tavır” adını verdiğimiz belirlemeye uygunluk göstermesi ilginçtir. Nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek, bireysel, tarihsel ya da sembolik anlamlarını en aza indirmek anlayışı olarak özetleyebileceğimiz minimalist değerlerin de, Karaz seramiklerinde yer bulduğunu görürüz. Formları tek olarak incelediğimizde, nesnenin nesne olma özelliğinin gücü yadsınamaz. Bu nedenle formdaki/formlardaki yavanlıktan uzak olan yalnlık, sadeliği ile birlikte bir güzellik anlayışı sunmaktadır. Bilinçli bir tercih olarak değerlendirdiğimiz minimalizm anlayışının, Karaz seramikleri için bilinçli olarak yapıldığını söylememiz imkansızdır. Karaz insanı, amacına hizmet eden bu araçları üretirken; bir soyutlama zenginliğinin içine girdiğini bilmeden üretmiştir. Ancak minimalizmin azla çok yapma anlayışının birebir örtüştüğünü dolaysız olarak görürüz. Yine Fischer’in “sanat biçimleri genellikle tutucudur ve değişmeye karşı direnç gösterir. Belli birtakım yaşama biçimleri bugün bile eski toplu yaşama düzeninden kalma bağların ve zorunlulukların izlerini taşır” (Fischer, 1995: 161) yorumu, minimalist olduğunu söylediğimiz hem çağdaş örnekler hem Karaz örnekleri için geçerlidir.

Süregeleyen ve süregiden süreçte modern sonrası ile ilgili pek çok yorum, tanım, belirleme vb olmasına rağmen, halen diğer sanat akımlarında gördüğümüz net çerçeveleri bu dönem için göremeyiz. Ancak yine de var olan bilgi ve değerlendirmelere dayanarak ulaşabileceğimiz sonuçlar bulunmaktadır. Modernizmin işlevselliğinin, minimalizmin yalnlığının ardından karşımıza çıkan ve “Mies Van Roes’un 1920’deki “Az, çoktur.” ifadesinin yerini artık “Az, sıkıcıdır.” ifadesine bıraktığı” (Şahinler, 2008: 193) modern sonrası; “Modernizmin evrensellik, biriciklik, orjinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken,



yerine merkezin ötelediği mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist bir dünya algısını ve müellefin/sanatçının ölümünü ilan eden teorik alt yapıları yerleştirmiştir” (Şahinler, 2008: 11). Özellikle aidiyetini Karaz kültürüne dayandırarak kimlik verdiğimiz formların artık herhangi bir kültüre dayandırılmaz olduğu gücü ve –bilinmeyen üreticisi/sanatçısı ile- sanatçının ölümünün ilan edildiği noktadan baktığımızda; Karaz seramiklerinin modern sonrası tavrından söz edebiliriz. Ancak burada bu yaklaşımın, kısmen zorlayıcı ve kısır olduğunu da belirtmeliyiz. Çünkü, Şahinler’in getirdiği modern sonrası süreçte “sanatın çok yönlü, çok dilli yapısı, deneyimi öne alan ve seri üretim nesnelere üzerinden Post-Duchampyen bir ‘yapmama kültürü’nü benimseyen uygulamaların, dahası nesneyle sonuçlanmak zorunda olmayan, dilsel, performatik ve kavramsal önermelerin, teknolojik yeniliklerle uzam ve zaman algısında köklü değişimler sunan sofistike düzeneklerin tümünü birden içeren parçalı, karmaşık ve eklemli bir yapılaşmayı görünür kılıyor” (Şahinler, 2008: 12) önermesi, Karaz seramiklerinin modern sonrası ile olabilecek ilişkisine mümkün olmama durumu getirmektedir.

Sonuç olarak, bir sanatsal nesneyi/arkeolojik buluntuyu/sanat eserini(?) hangi sanat akımından değerlendirmeye çalışırsak çalışalım; ulaşacağımız sonuç, söz konusu nesnenin kavramına yönelik değerlendirmeler özelliğinde olacaktır. Kısaca; “bir nesnenin kavramına götüren kurallılık hiç kuşkusuz nesneyi tek bir tasarımda ayırmsamak ve onun biçimindeki çokluğu belirlemek için vazgeçilmez koşuldur. (con-ditio sine qua non) Bu belirlenim bilgi açısından bir erektir ve onunla bağıntı içinde her zaman hoşlanma (ki her amacın, giderek belkili bir amacın bile yerine getirilmesine eşlik eder) ile bağlıdır. Ama o zaman yalnızca bir soruna yorum getiren çözümün onaylanması vardır, ansal yetilerin güzel dediğimiz şey ile özgür ve belirsizce-ereksel bir eğlencesi değil ve orada anlık imgelemin hizmetindedir, tersi değil” (Kant, 2006: 98).



KAYNAKÇA (Seçilmiş)

- Boris Groys, Sanatın Gücü, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2014
- Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979
- Cynthia Freeland, Sanat Kuramı, Dost Yayınevi, Ankara, 2008
- Emre Kongar, Kültür Üzerine, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994
- Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995
- György Lukacs, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Papel Yayınevi, İstanbul, 1975
- Hamit Z. Koşay, Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara, 1984
- I.Kant, Yargı Yetisinin Eleştirisi, İdea Yayınları, İstanbul, 2006
- Malcolm Barnard, Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür, Ütopya Yayınları, Ankara, 2010
- Mehmet H. Doğan, 100 Soruda Estetik, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975
- Mehmet Özdoğan, 50 Soruda Arkeoloji, Bilim ve Gelecek Kitaplığı, İstanbul, 2014
- Mehmet Yılmaz, Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınları, Ankara, 2012
- Rıfat Şahiner, Postmodern Kırımlar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, Sanat Serisi, İstanbul, 2008
- Selma Pehlivan, Erzurum'un İlkçağ Tarihi Araştırmalarına Bir Bakış, History Studies, International Journal of History, Volume V, 2013
- Sezer Tansuğ, Gelenek Işığında Çağdaş Sanat, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997