

MEKANLAR VE ZAMANLAR ARASI BİR DİYALOG: ÇAĞDAŞ AVRUPA SERAMİĞİNDE KAVRAMSAL YÖNELİMLER

ÖZGE YAĞCI*, KEMAL TİZGÖL**

ÖZ

Bu makale, 1980'li yıllardan 2000'li yılların başına kadar geçen süreçte çağdaş Avrupa seramiğinde gözlemlenen kavramsal eğilimleri incelemektedir. Seramik sanatında, özellikle 1960'lı yıllarda Amerika'da gelişen kavramsal yaklaşımlar 1980'lerden itibaren Avrupa'da etkisini göstermeye başlar. Avrupa seramiği, bu dönemde modernist perspektiften gelen geleneksel biçim ve üretim yöntemlerinin ötesine geçerek, düşünce, süreç, deneyim ve mekânsal bağlamlar içeren bir yaklaşım geliştirir. Özellikle Fluxus, Arte Povera, Performans Sanatı ve Feminist Sanat gibi akımların etkisiyle, çağdaş seramik kimlik, beden politikaları, toplumsal cinsiyet, çevre sorunları ve kolektif bellek gibi konular üzerine eğilmeye başlar.

Avrupa Birliği'nin genişlemesi, kıta Avrupa'sının kültürel, sosyal ve politik yapısında önemli değişimlere yol açmıştır. Ülkeler arasındaki sınırların kalkması ve görece bir huzur ortamının sağlanması, sanatçılar arasındaki etkileşimi artırmıştır. Sonuç olarak görülmektedir ki birbiriyle etkileşim içerisinde ancak kendi kültürel dinamiklerinden de beslenen Avrupalı sanatçılar çağdaş seramik pratiklerinde tekil bir kimliktense çoğul bir dil üretmektedirler. Bu dili üretirken de malzemenin sağladığı imkanları dışlamadan fikir ve kavram temelli arayışlarda bulunabilmektedirler. Bu bağlamda çalışma, nitel içerik analizi yöntemiyle belirlenen sanatçı ve eserler üzerinden, çağdaş Avrupa seramiğinde öne çıkan beş temel kavramsal eksen tartışmaktadır: Mimari ve Mekânsal Yaklaşımlar, Sanat Nesnesi Olarak Gündelik Kullanım Objeleri, Beden Temsili ve Psikolojik Anlatılar, Çevresel Yıkımla Yüzleşme, Materyalle Diyalog ve Deneysellik. Mevcut literatür incelendiğinde çağdaş seramiğin biçimsel ve teknik yenilikler ekseninde ele alındığı ve Amerikan seramiğinin baskın tavrı görülmektedir. Bu nedenle makale Çağdaş Avrupa seramiğindeki kavramsal eğilimlere odaklanarak literatüre katkı koymayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Seramik, Kavramsal Sanat, Avrupa Sanatı, Kültürel Etkileşim, Sanatçı Eğilimleri.

* Sanatçı-Araştırmacı, zozgeyagci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5132-1873>.

** Doç., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, kemaltizgol@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8864-0744>.

*** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

**** Yağcı, Ö. ve Tizgöl, K. (2025). Mekanlar Ve Zamanlar Arası Bir Diyalog: Çağdaş Avrupa Seramiğinde Kavramsal Yönelimler. Akdeniz Sanat (36), 455-486.

A DIALOGUE BETWEEN PLACES AND TIMES: CONCEPTUAL APPROACHES IN CONTEMPORARY EUROPEAN CERAMICS

ÖZGE YAĞCI*, KEMAL TİZGÖL **

ABSTRACT

This article examines the conceptual tendencies observed in contemporary European ceramics from the 1980s to the early 2000s. Conceptual approaches to ceramic art, which developed particularly in the United States during the 1960s, began to show their influence in Europe from the 1980s onwards. European ceramics, in this period, goes beyond the traditional forms and production methods from the modernist perspective and develops an approach that includes thought, process, experience and spatial contexts. Especially with the influence of movements such as Fluxus, Arte Povera, Performance Art and Feminist Art, contemporary ceramics begins to address issues such as identity, body politics, gender, environmental issues and collective memory.

The enlargement of the European Union has led to significant changes in the cultural, social and political structure of continental Europe. The removal of borders between countries and the establishment of a relatively peaceful environment has increased the interaction between artists. Consequently, European ceramic artists, while drawing from their own cultural dynamics, developed a pluralistic rather than singular artistic language. This approach allows them to explore ideas and concepts without disregarding material possibilities. This study discusses five main conceptual axes that stand out in contemporary European ceramics through artists and works identified through qualitative content analysis method: Architectural and Spatial Approaches, Everyday Objects as Art, Body Representation and Psychological Narratives, Environmental Concerns, and Dialogue with Material and Experimentation. Existing literature largely focuses on formal and technical innovations, with American ceramics being predominant. Therefore, this article aims to contribute to the field by highlighting the conceptual dimensions of contemporary European ceramics.

Keywords: Contemporary Ceramics, Conceptual Art, European Art, Cultural Interaction, Artist Tendencies.

* Artist-Researcher, zozgeyagci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5132-1873>.

** Assoc. Prof., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramics, kemaltizgol@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8864-0744>.

1. GİRİŞ

Seramik uygulamalarının odak noktası, modernist döneme kadar çoğunlukla geleneğin devamlılığı, malzeme üzerindeki hâkimiyet ve estetik kaygılar üzerine kuruluyken, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kavramsal ve deneysel yönelimler kazanarak çağdaş sanat içinde yeni bir kimlik edinmiştir. Modernizmle ilişkisi oldukça sancılı bir süreçten geçen seramik, kendi ontolojik varlığına dair asıl büyük kırılmaları modernden postmoderne geçiş sürecinde yaşamıştır. Özellikle 1950'li ve 60'lı yıllara damgasını vuran Amerikan Soyut Dışavurumculuk ve Kavramsal Sanat hareketleri, seramiğin bu dönüşüm sürecine dâhil olmasını sağlamış, malzemenin sadece form ve yüzey estetiği üzerinden değil, süreç, içerik ve düşünsel katmanlar bağlamında da ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönüşümün bir sonucu olarak kavramsal seramik, geleneksel bağlamından sıyrılarak, sanatsal pratiğin bir parçası hâline gelmiş ve çağdaş sanatla iç içe geçen yeni anlatı biçimleri geliştirmiştir.

“Sanat ve zanaat arasındaki ayrımlar ve sınırlar giderek silikleştikçe belirli bir disiplinde eğitim alan sanatçılar için olasılıklar gittikçe çeşitlenmektedir” (Hanaor, 200, s. 4). Bu ifade bugün seramik alanı için her zamankinden daha doğru bir tespit olarak kabul edilebilir. Günümüzde sanatsal pratikleri için kili tercih eden sanatçılar malzemenin geçmişinden beslenerek geleceğe yönelik sonsuz olasılıkları gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla çağdaş sanat içinde gittikçe artan bir ivmeyle yer alan seramik pratiklerinin ana temalarını, motivasyonlarını, teknik ve kavramsal sınırlarının nasıl değiştiğini tespit etmek büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda çalışma, çağdaş seramiğin kronolojik gelişimine damgasını vuran Amerikan Seramiğinin ve onun kültürel hegemonyasının gölgesi altında kalan çağdaş Avrupa seramiğine odaklanmaktadır.

Bu çalışma, 1980'lerden 2000'li yılların başına kadar olan süreçte sanatsal pratiklerini seramik malzeme ile gerçekleştiren sanatçıların üretimlerindeki kavramsal yaklaşımları tespit etmeyi amaçlamaktadır. Bununla birlikte, çağdaş seramik sanatının yalnızca malzeme ve form ekseninde değil, aynı zamanda sanat ve toplum ilişkisi, bireysel ve kolektif bellek, mekânsal anlatılar ve sosyal eleştiri gibi bağlamlarda nasıl şekillendiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Böylelikle, Avrupa çağdaş seramik sanatının genel eğilimleri belirlenerek literatüre yeni bir bakış açısı kazandırılması amaçlanmaktadır.

Mevcut alan yazın, genellikle biçimsel keşifler, üretim tekniklerindeki yenilikler ve sergileme yöntemlerindeki değişimler üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı ise kavramsal yaklaşımları temel alan bir kategori oluşturmak ve çağdaş Avrupa seramiğinde öne çıkan sanatçıları nitel içerik analizi yöntemiyle incelemektir. Bu doğrultuda amaçlı örneklem modeli ile belirlenen sanatçıların yapıtları analiz edilerek, seramik sanatının düşünsel ve estetik dönüşüm süreçleri yorumlanmıştır.

Makalenin ilk bölümünde mevcut alan yazıdaki çağdaş seramik ve kavram ile ilişkili çalışmalar ele alınarak bu eserlerin kategorik yaklaşımları incelenmiştir. Ardından, “Çağdaş Seramikte Kavramın Yeri” başlıklı bölümde seramiğin formal bir çerçeveden kavramsal bir bağlama nasıl taşındığının izleri sürülmüş, tarihsel dönüm noktaları kronolojik olarak ele alınmıştır. Çalışmanın ana gövdesini oluşturan çağdaş Avrupa seramiğindeki kavramsal yaklaşımlar beş farklı alt başlık altında incelenmiş, örnek sanatçılar üzerinden kavramsal anlatıların nasıl farklı damarlar oluşturduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Son olarak çalışma, Avrupa çağdaş seramik sanatının tarihsel, kültürel ve sosyolojik bağlamları ışığında kapsamlı bir tartışma ve sonuç bölümüyle tamamlanmaktadır.

2. YÖNTEM ve LİTERATÜR TARAMASI

Çalışma, Avrupa’da 1980’lerden 2000’lerin başına kadar seramik malzeme ile üretim yapan sanatçıların kavramsal yaklaşımlarını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Nitel analiz yöntemleri kullanılarak yorumlayıcı bir yaklaşımla bilgi kategorileri oluşturulmuş, seçilen sanatçıların eserleri niteliksel içerik analizine tabi tutulmuştur. Örneklem seçiminde amaçlı örneklem modeli benimsenmiş, çağdaş Avrupa seramiğine yön veren sanatçılar ve eserleri literatür taramasıyla belirlenerek çalışmaya dâhil edilmiştir.

Çağdaş seramik üzerine yazılmış *Postmodern Ceramics* (Del Vecchio, 2001), *Breaking the Mould* (Hanaor, 2007), *Contemporary Ceramics* (Cooper, 2009) ve *Confrontational Ceramics* (Schwartz, 2008) gibi temel kaynaklar incelendiğinde, seramiğin belirli biçimsel veya kavramsal eğilimlere göre kategorize edildiği görülmektedir. Örneğin, Schwartz (2008), *Confrontational Ceramics* adlı kitabında eleştirel ve tartışmacı seramik eserleri şu başlıklar altında incelemiştir: “Savaş ve Politika: Toplumsal kontrolden çıktı”, “Toplumsal ve İnsani Durum: İçsel ve Dışsal Gerçeklikler”, “Toplumsal Cinsiyet Meseleleri: Cinsellik ve Psikoseksüellik”, “Çevre: Çürümeyle ve Kayıtsızlıkla Yüzleşmek”, “Popüler ve Maddi Kültür: Tüketim Kültürü, Piyasa Dinamikleri ve Disneyland Estetiği”. Çevresel, sosyal veya politik adaletsizliklere karşı farkındalık yaratan bu eserler, hicvi merkeze alarak insan doğasının çelişkili yapısını ortaya koyan çatışmacı bir yaklaşım benimsemiştir. Buna karşılık, yukarıda bahsedilen diğer kaynaklar çağdaş seramiği; dekor ve süsleme, yüzey arayışları, soyutlama, heykel üretimi, figür, işlevsel kap, kabın ötesine geçen yaklaşımlar, tasarım ve endüstri etkisindeki uygulamalar, mekâna özgü arayışlar ve seramik çevreler gibi alt başlıklar üzerinden ele almıştır. Bu tür bir grupta, eserlerin kavramsal açıdan incelenmediği veya incelenemeyeceği anlamına gelmemektedir. Örneğin, Del Vecchio’nun (2001) *Postmodern Ceramics* kitabının “Sculpture: The Figure” (Heykel: Figür) bölümünde ele alınan bazı eserler bireysel ve kolektif bellekle veya beden ve cinsiyet temsilleriyle doğrudan ilişkilidir. Benzer şekilde, *Breaking the Mould* (Hanaor, 2007) kitabındaki “Ceramic Environments” (Seramik Çevreler) bölümünde yer alan Phoebe Cummings’in pişmemiş kilden ürettiği enstalasyonları, seramiğin kırılğan ve esnek yapısını gözler önüne sermektedir. Cummings’in eserlerinde,

doğadan elde edilen bir malzeme olarak kil ile yaratılan çevre, mikro kozmos ile makro kozmos arasında bir bağlantı kurmakta; kil, doğa, mekân ve insan arasında bir analogi oluşturmaktadır. Bir diğer örnek, Cooper'ın (2009) *Contemporary Ceramics* kitabının "Defining Space" (Mekânı Tanımlamak) başlıklı ikinci bölümünde kap formlarının yalnızca birer nesne değil, aynı zamanda mekânsal birer yapı olduğu ve farklı kavramsal yaklaşımları içinde barındırabileceği savunulmaktadır.

Makalede ele alınan beş farklı kavramsal eğilim: "Mimari ve Mekânsal Yaklaşımlar", "Sanat Nesnesi Olarak Gündelik Kullanım Objeleri", "Beden Temsili ve Psikolojik Anlatılar", "Çevresel Yıkımla Yüzleşme", "Materyalle Diyalog ve Deneysellik" Schwartz'ın "Confrontational Ceramics"deki anlatım kurgusuna benzer bir yaklaşımla üretilmiştir. Ancak Schwartz'ın ve diğer yazarların yayınları incelendiğinde, sanatçıların ve eserlerinin belirli bir coğrafi bölge üzerinden incelenmediği; Amerika, Avrupa, Uzak Doğu gibi farklı coğrafi alanlara yayılan bir kapsayıcılıkta ele alındığı görülmektedir, hatta bu yayınlarda Amerikan seramiğinin baskınlığı hissedilmektedir. Bu nedenle çağdaş Avrupa seramiğinde görülen kavramsal yönelimleri incelemenin literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Makale kapsamında ele alınan kavramsal yaklaşımlar Avrupa özelinde genişletilebilir. Çağdaş Avrupa seramiğinde, bu çalışmada ele alınan kavramsal yönelimlere ek olarak; savaş sonrası yıkım estetiği, tarihsel bakış ve kolektif bellek, popüler kültür ve tüketim toplumu, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet temsilleri gibi farklı kavramsal yaklaşımlar da gözlemlenmektedir. Örneğin, savaş sonrası yıkım estetiğine Macar sanatçı László Fekete'nin eserlerinde; cinsiyet temsillerinin tartışmacı ve kışkırtıcı doğasına İngiliz sanatçı Conor Wilson'un çalışmalarında; popüler kültür ve tüketim toplumu eleştirisine ise Richard Slee'nin eserlerinde rastlanmaktadır. Ancak, makalenin sınırlı hacmi göz önüne alındığında, Avrupa çağdaş seramiğindeki kavramsal yönelimleri beş temel başlık altında incelemek gerekmiştir.

Türkiye'de konu üzerine yapılan araştırmalarda, Şölenay ve Özer'in (2013) *Peter Osborne'nin Kavramsal Sanat Açılımı Doğrultusunda Çağdaş Seramik Sanatında Kavramsal Çalışmaların İncelenmesi* başlıklı makalesi dikkat çekmektedir. Yazarlar, ele aldıkları eserleri çağdaş seramikte öne çıkan kavramsal eğilimler çerçevesinde değil, Osborne'un kavramsal sanat eserlerine yönelik oluşturduğu altı başlık üzerinden değerlendirmiştir. Ayrıca literatür taramalarında, çağdaş seramikte biçim-kavram-içerik veya biçim-kavram-kimlik ilişkisi üzerine yazılmış makalelere ya da tek bir kavramdan yola çıkarak onun çağdaş seramik pratiklerine etkisini tartışan çalışmalara rastlanmıştır.

3. ÇAĞDAŞ SERAMİKTE KAVRAMIN YERİ

1960'lı yıllardan sonra sanatta düşüncenin ön plana çıktığı, sanatın dilsel yapılarla ilişkilendiği ve nesnesel niteliklerin önemini yitirdiği bir dönem başlamıştır. Önceleri "Düşünce Sanatı" veya "Enformasyon Sanatı" olarak anılan bu süreç, Sol Lewitt'in 1967'de ArtForum dergisinde

yayımlanan “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” başlıklı makalesinin ardından “Kavramsal Sanat” olarak tanımlanmıştır (Antmen, 2008, s. 193). Kavramsal sanat, 1960 sonrasında resim ve heykel dahil pek çok ifade biçiminin sanatın doğasına dair sorular üretmesini sağlamış ve düşünce temelli bir yaklaşım geliştirmesinde etkili olmuştur. Bu kırılmanın kökenleri Duchamp’ın hazır nesne odaklı çalışmalarına dayanır. Duchamp’ın 1917 tarihli “Çeşme” adlı eseri, Mott Works adlı bir dükkândan satın alınan seri üretim bir pisuardır. Sanatçı, pisuarı ters çevirip R. Mutt ismiyle imzalayarak sergiye göndermiş ancak eser, sanatçının onu üretmemiş olması gerekçesiyle reddedilmiştir. Duchamp ise sanatçının eseri bizzat yapmasının değil, onu seçmesinin esas olduğunu savunmuştur. Mikro bir müdahale ile sanat nesnesine dönüşen bu hazır nesne, çağdaş seramik pratiklerinde de birçok sanatçıyı etkilemiştir. Örneğin, 1970’lerde Howard Kottler, Duchamp’tan altmış yıl sonra, Duncan firmasına ait bir kalıbı kullanarak ürettiği eser nedeniyle benzer eleştirilere maruz kalmıştır. Kottler ise bu eleştirilere cevaben: “Evet, günah işledim. Herkesten intihal yaptım. Heykelimde kullanılan kalıp (sanatçısı bilinmiyor), Duncan Seramik Ürünleri tarafından satıldı ve Seattle, Washington’daki Lloyd’s Seramik ve Çömlek Atölyesi’nde döküldü. Seramik çıkartmaları Seattle’dan Tim Hall yaptı ve pleksiglas kutuyu Seattle’daki Continental Industries üretti. Hatta eserin başlığı bile bana ait değil; bu, iki öğrencinin ortak fikriydi. Aslında heykelin konsepti dışında bana ait olan hiçbir şey yok ve umarım bu küçük zaferimi bana bağışlarsınız” (Schwartz, 2008, s. 14) diye karşılık vermiştir. Duchamp ve ardından gelen Kottler’in hamleleriyle hazır yapım seramikler ya da endüstriyel alanda kullanılagelen kalıplar veya çıkartmalar günümüz çağdaş seramik pratiklerinde kendilerine kolaylıkla yer bulabilmektedir. Söz konusu sanatçılar gibi günümüzde pek çok sanatçı seramik nesnelerin ürettiği sosyolojik, ekonomik ya da psikolojik göstergeler ile oynayarak gündelik olanı çağdaş sanat bağlamında yorumlamaktadır.

İki dünya savaşının ardından Avrupa’dan Amerika’ya göç eden sanatçılar, sanatın merkezinin Paris’ten New York’a kaymasında önemli bir rol oynamıştır. 1940’ların sonunda Amerika’da doğan Soyut Dışavurumculuk akımı, pek çok sanatçı için tuvali bir özgürlük alanına dönüştürmüştür. Eylem Resmi olarak da anılan bu yaklaşımda “tuval, gerçek ya da hayali bir nesnenin yeniden üretildiği bir mekân değil, eylemde bulunulan bir saha” (Yılmaz, 2006, s. 164) olarak kabul edilmiştir. Bu kırılma, dönemin öne çıkan seramikçilerinden Peter Voulkos’u da etkilemiştir. Voulkos, “Jackson Pollock’tan ve eski sanat geleneklerini yıkmanın efsanevi yönünden çok etkilendim... Seramiklerimin resimlerle paralel olduğunu hissettim” (Şentürk, 2020, s. 739) diyerek bu etkilenmeyi açıkça dile getirmiştir. Tornada çektiği büyük boyutlu formlar ile dikkat çeken sanatçı için süreç nihai üründen daha önemli olmuş, malzeme üzerindeki çatlaklar, yırtılmalar ve delikler hata olarak değil, ifadenin bir parçası olarak görülmüştür. Böylece, Soyut Dışavurumculuk öncesinde Uzak Doğu etkisindeki seramik pratiklerinde hâkim olan kontrolcü ve mükemmeliyetçi anlayış, yerini deneysellik ve yeni arayışlara bırakmıştır.

Soyut Dışavurumculuk'un ürettiği eylemsellik, kendisinden sonra gelen Fluxus, Happening ve Performans Sanatı gibi akımlara ilham kaynağı olmuştur. Malzeme ile konuşan ya da onun yerine geçen sanatçı, bedenini sanatının öznesine dönüştürmüştür. Peter Voulkos'un üretimleri de malzeme ile girdiği yoğun mücadelenin sonucudur. Seramik nesnenin karşısında sanatçının bedeni görünür hâle gelir; bu nedenle Voulkos'un pratiği aynı zamanda performatif bir nitelik taşır. Çağdaş seramiğin gelişim sürecinde Voulkos'un bu yaklaşımı yeni bir konum arayışıdır. Sessiz ve güncel tartışmalardan uzak seramik nesne, artık sanatçının bedeni, üretim süreci ve eylemleriyle yer değiştirir.

Voulkos'dan farklı bir yaklaşımla seramiklerinde kendi bedenini ve kimliğini görünür kılan başka bir sanatçı ise Funk Art akımını başlatan Robert Arneson'dur. Voulkos'un malzeme üzerinden geliştirdiği eylemsellik, Arneson'da kendini politik olarak dışa vuruşla gerçekleştirir. Buradaki sanatçı özne artık Amerika'da ve dünyada olup biten pek çok olaya karşı söz söyleyen politik bir öznedir. Arneson'un üretimlerine başladığı 1960'lı yıllar, modernitenin sonunu hazırlayan pek çok toplumsal olayı içerisinde barındırır. Amerika'da Martin Luther King'in öldürülmesiyle başlayan sokak hareketleri, Avrupa'da 1968'li yıllarda başlayan öğrenci ayaklanmaları, sivil hakları savunmak için yapılan eylemler ve savaş karşıtı gösteriler postmodern sürecin başlangıcı niteliğindedir (Turani, 2011, s. 182-183). Bu süreçte Modernitenin aydınlanmadan yana olan, ilerici, rasyonalist ve pozitivist tavrı eleştirilere maruz kalmaktadır. İki dünya savaşının yarattığı yıkım ve hayal kırıklığı, sanayileşmenin artması ile yerini ekonomik büyümeye bırakır. Yaygınlaşan teknolojik cihazlar yeni bir kitle kültürünün oluşumunu hazırlar. Artık gündelik, banal ya da sıradan olan, sanat sahnesindedir. Yüksek sanat ve zanaat arasındaki ayırım ortadan kalkar. Funk Art ve Arneson'un sert, mizahi, eleştirel ve hicivli dili bu aralıkta kendine yer bulur. Seramik böylelikle politik ve sosyal tartışmalara entegre olabilen bir malzeme olarak öne çıkar.

Yine 1960'lı yılların sonunda sanayileşmenin yol açtığı çevre sorunları ya da kadınların toplumsal düzlemde eşitlik arayışları gibi pek çok toplumsal durum sanatı etkisi altına alır. Arazi Sanatı ve Feminist Sanat gibi akımların sanat tarihinde yarattığı kırılma, günümüzde halen seramik malzeme ile çalışan pek çok sanatçıyı etkiler niteliktedir. Kille çalışan sanatçılar bir bağlam olarak çevre sorunlarına eğilebildikleri gibi; kilin doğadan elde edilen bir malzeme olması, onun çevre ve insan ilişkileri üzerine kolaylıkla bağlantı vermesini sağlar. Bu malzeme ile çalışan sanatçı, doğal olarak toprak, yeryüzü ve onunla kurduğu bağ üzerine düşünmektedir. Başka bir açıdan seramiğin üretim sürecinde sanatçının malzeme ile kurduğu yakın ilişki beden, cinsiyet, psikoloji gibi pek çok konuya temas etmesini kolaylaştırır. Bunda şüphesiz sanatçının kolektif bilincin bir parçası olarak, çalıştığı malzeme üzerinden reaksiyon göstermesi de vardır. Sanatçı burada kendi kimliği, bedeni ya da cinsiyeti üzerinden bir anlatı kurmaktadır ancak bu anlatıyı öznel bir dile kavuşturan yalnızca sanatçının kavramsal yaklaşımı değil malzemeyi ele alış biçimidir. Ayrıca, kili diğer malzemelerden ayıran plastiklik

özelliği, kendi içinde bir canlılık taşıması, şekillendirmeden pişirime kadar geçen süreci tanımlaması ve kaydetmesi hem hacimsel hem de yüzeysel arayışlara cevap verebilmesi gibi kendine özgü nitelikleri malzemenin bizzat kavramsallaşmasında temel bir rol üstlenmektedir. Gelenekten kopuşla gelen özgürleşme ve kilin yukarıda bahsedilen maddesel özellikleri farklı kavramsal yönelimlerin doğmasına olanak sağlamıştır. Örneğin Jane Perryman, *Naked Clay* kitabında “Çıplak Kil” tanımını ilk kez İsviçreli sanatçı Philippe Barde’den duyduğunu aktarır. Sırsız kilin doğrudanlığı, Barde’yi o denli etkilemiştir ki, sanatçı çalışmalarında hiçbir zaman renk veya sır kullanmamıştır. Ona göre: “Çıplak kil ile süreci görebilirsiniz, sırla kapladığınızda neler olup bittiğini gizlersiniz” (aktaran, Perryman, 2004, s. 1). Barde’nin yaklaşımında da görüldüğü üzere çıplak kil, tüm süreci hafızasına kaydederek bir bellek oluşturmak için yeterlidir. Kilin kişisel ve kolektif bellekle olan yakın ilişkisi tarihsel ve bireysel mitolojilerin aktarımında her zaman önemli bir anlatı aracı olarak öne çıkmasını sağlar.

4. ÇAĞDAŞ AVRUPA SERAMİĞİNDE GÖRÜLEN KAVRAMSAL EĞİLİMLER

Çağdaş Avrupa seramiğinde 1980’li yıllardan itibaren belirginleşen kavramsal yönelimler, sanatçıların bireysel deneyimleriyle kültürel, toplumsal ve çevresel bağlamları bir araya getiren çok katmanlı bir söylem üretmelerine olanak tanımıştır. Bu bölümde, sanatçı üretimleri aracılığıyla çağdaş seramiğin düşünsel çerçevesini oluşturan başlıca eğilimler tematik başlıklar altında incelenmektedir. Ele alınan kavramsal eksenler, seramik malzemenin sanatsal ifade aracı olarak nasıl dönüştüğünü; mekân, beden, gündelik yaşam, çevresel kaygılar ve materyalle kurulan ilişkiler bağlamında nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

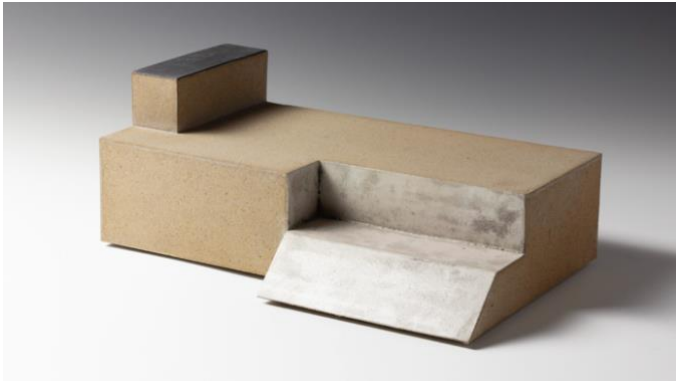
4. 1. Mimari ve Mekânsal Yaklaşımlar

“Mekânın kapsayıcı içbükeyliği bağlamında düşünüldüğünde” (Saarinen, aktaran Sümengen Berker, 2015) seramik form en geleneksel haliyle “kap” olarak içsel bir boşluğu çevreler ve bu da onu açık bir şekilde mekânsal kılar. 20. yüzyıl seramiğinin en önde gelen araştırmacılarından biri olan Garth Clark, bunu tanımlarken “boşluğun mimarisi” ifadesini kullanır (Clark, 1999, s. 15). 1980 sonrası çağdaş Avrupa seramiğinin en etkili kavramsal damarlarından biri de seramik yapıtlardaki mimari ve mekânsal yaklaşımlar olmuştur. Döneme damgasını vuran farklı ülkelerden sanatçılar çalışmalarının mekanla ilişkisi üzerine araştırmalar yapmış, klasik heykel anlayışından çıkarak mekanla diyalog kuran veya mekâna yayılan yapıtlar üretmişlerdir. Bu noktada yapıtlarında boşluk, strüktür, ölçek, ışık-gölge gibi arkitektonik unsurların uyumunu veya çatışmasını araştıran Enrique Mestre, Bodil Manz ve Peteris Martinsons gibi sanatçılar daha çok formal bir dile sahipken, Anna Harvotava ve Ulla Viotti mekânsal yerleştirmeleriyle dikkat çeker.

Enrique Mestre adaletsiz, dengesiz ve kaotik bulduğu dünya düzenine; denge, biçim, doku ve renk ilişkilerinin uyumlu birlikteliğini yakaladığı seramik heykelleri ile tepki vermektedir.

Modern mimarinin ipuçlarını hissettiğimiz işlerinde sanatçının kullandığı geometri "silent geometry" (sessiz geometri) olarak tanımlanabilir (Görsel 1). O formlarında hareket ve bilindik geometrik formların kompozisyonlarından kaçınır. Bu geometri aslında, sanatçının kendi düşünsel arayışlarının güçlü bir dışavurumudur. Mestre, uzak doğu seramiklerinden etkilenen, yüzeyin geleneksel olarak süslenmesini reddeden, yüksek derece pişirim tekniklerine dayanan indirgemeci bir sanatsal perspektife sahiptir.

Mestre yapıtlarındaki geometriye olan bağlılığın daha önce yapmış olduğu grafik tasarımcılığının rasyonel parametreler üzerine kurulmuş olmasından kaynaklandığını ifade eder. Bu yapıtlarda seramik malzemenin niteliklerini, konstrüktivist amaçlara adapte etme isteği gözlemlenmektedir. 1990'lı yıllarda mimari göndermeler içeren heykellerinde, iç ve dış boşlukların can alıcı bir rol oynadığı, tüm süslemeci unsurların elimine edilmesiyle, düz kenarlı geometrik hacimlerin yakalandığı gözlemlenir. Bu işler çevreleyici boşluğun, katı nesneye oranla daha büyük bir önem taşıdığını vurgulamaktadır (Tizgöl, 2008, s. 103). Mestre'nin formları daha heykelsi bir karakter elde etmek için her açıdan bakılabilecek şekilde tasarlanmıştır. Seramik malzemenin serbest ifadede sağladığı imkânlar hakkında derin bilgiye sahip olan Mestre, teknik araştırmaların yapıtın üzerinde haddinden fazla açık bir şekilde görünmemesi için tekniği kontrollü kullanmıştır. Mestre stoneware'ın kalıtsal ifadeci özelliği ile kendi özgün geometrik keskinliği arasında olağanüstü bir denge yakalamıştır. Malzemenin doğası gereği risklere açık olması ve kontrol edilebilirliğinin az olması geometrik soyut yaklaşımları seramikte kısıtlamıştır; ancak Mestre bunun üstesinden başarıyla gelebilen nadir sanatçılardandır (Pérez Camps, 2001, s. 44).



Görsel 1: Enrique Mestre, Stoneware Heykel, 14x37x21 cm.

Kaynak: Elegy And Enigma, Enric Mestre Catalog , Modern Shapes Gallery,

<https://modernshapes.be/images-modern-style/artistes/pdf/EnricMestreCatalogDEC24.pdf>, Erişim: 20.08.2024.

Mestre'nin çeşitli biçimlerde tasarlanmış, bazen nispeten basit, bazen daha karmaşık blokları durağan değildir. Bu yapıtlar kendi atmosferleriyle yüklü, açık mekanların olduğu kadar gizlenmiş ve kapalı alanların da heykelleridir. Yapıtlar, çoğu zaman basamaklar, açıklıklar ve koridor benzeri aralıklar bulundundur. Bitmiş parçalar genellikle daha büyük mimari projelerin

modellerini ya da büyük yapıların planlarını anımsatır. Bazı formlar, bir tür tahkimat veya kalede bulunabilecek yarıklar, kanallar ve açıklıklarla savunmacı bir görünüme sahiptir. Bu formlar İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma beton gözetleme noktalarını, siloları, sığınakları ve diğer fonksiyonel yapıları akla getirir (Whiting, 2020, s. 8). Bu yapıtlar dikkatle planlanmış ve geliştirilmiş olmasına rağmen, sanki kişisel ifadeleri ortadan kaldırmadan kısıtlayan ve kontrol eden bir tür yapısal şiir anlayışına itaat ediyormuşçasına sezgiye vurgu yapar.

Doğadan ilham alan, arkeolojik çağrışımlarla dolu, eşsiz ve etkileyici bir form dili geliştirme konusunda nadir bir yeteneğe sahip olan Ulla Viotti, yerel malzemelerden sürekli olarak yeni olasılıklar ortaya çıkarma becerisiyle öne çıkar. Bu öncü sanatçı için neredeyse hiçbir malzeme yabancı değildir. Alüminyumdan ardıç dallarına, sepet örülmesinde kullanılan kargıdan, çim kümelerine kadar birçok malzemeyle çalışan sanatçı en çok tuğladan oluşturduğu site-specific¹ yapıtlarıyla tanınır. Kiliselerden, bankalara, hastanelerden, heykel parklarına ve müzelere kadar birçok kamusal alanda yer alan çalışmalarında, insanlığın ortak arkeolojik kökenlerine ve antropolojik bağlarına dair tutarlı bir araştırmanın izleri gözlenmektedir. Viotti, sanat eğitimini takip eden ilk yıllarda geçimini sağlamak için fonksiyonel seramik objeler ve bazı çömlekçilik ürünleri üretse de 1960'ların ortasından itibaren ilgisini mimariye ve seramiğin mekanla olan ilişkisine yönlendirmiştir. 1966'da İsrail'de bir seramik sempozyumuna davet edildiğinde Ürdün'de bulunan çöl şehri Petra'yı da ziyaret eden sanatçı oradaki kumtaşından oyulmuş mimari yapıları gördüğünde tüm kişiliği harekete geçer: "Tarifi zor bir şeye girdim. Sonraki günlere dair hiçbir şey hatırlamıyorum. Sadece bir tür transtan uyandığımda etrafımdaki odanın çizimlerle dolu olduğunu fark ettiğimi biliyorum. Gördüklerimi yakalayıp yanıma almak ve onu yeniden yaşamak istedim; daha önce hissettiğim her şeyden daha güçlü bir deneyimdi" diye ifade ettiği bu devrim niteliğindeki deneyimin bazı örneklerini Viotti'nin, büyük boyutlu, etkileyici, siyah beyaz çizimlerinde, doğal şekillerin figüre dönüştüğü yapıtlarında görmek mümkündür (Jonson, 2009, s. 107).

Sanatçı, meditatif ve felsefi nitelikler taşıyan yapıtlarında Danimarka'nın güneyinde bulunan Petersen's Brickworks tuğla fabrikasında üretilen, yakıt olarak kömürün kullanıldığı, bunun da tuğlanın üzerinde kendine has efektler oluşturduğu el yapımı tuğlalar kullanmaktadır. Bu tuğlalar yaşayan bir yüzeye sahiptir ve her tuğlanın kendine has bir tonu vardır; heykelin farklı bölümlerine uyacak şekilde özenle seçilen tuğlardan bütünsel bir yapıt inşa edilir (Görsel 2).

¹Site-specific: belirli bir mekân için özel olarak tasarlanmış ve o mekanla karşılıklı bir ilişkiye sahip olan sanat eserini ifade eder.



Görsel 2: Ulla Viotti, "Tidlöshet"(Zamansızlık), Landskrona Sanat Galerisi, 1994, İsveç.

Kaynak: Svenska Konstnärer sanat portalı,

https://www.svenskakonstnärer.se/start/plus_gallery_category.php?aid=1657&cid=377&chr=&cat_name=Tegel

Erişim: 10:08.2024.

Görsel 3: Ulla Viotti, "Library", 2000. Tuğla Heykel.

Kaynak: Lotta Jonson, "In My Next Life I want to be an Architect", Ceramics: Art and Perception No.77, 2009, s. 109.

Mekân ile sanatsal ifade arasındaki güçlü etkileşimin deneyimlerini araştıran Viotti'nin ilgisi sürekli olarak mimariye ve üç boyutlu olana doğru gelişir.

Sık sık "Bir sonraki hayatımda ya mimar olacağım ya da arkeolog" diyen sanatçının yapıtlarında dikkat çeken unsur, son derece somut olan (bizzat yapının kendisi) ile hayalî ve belirsiz olan (örneğin dar bir giriş – geçemeyeceğiniz bir yarık) arasındaki gerilimde yatmaktadır. Bu, akıl ve duyarlılık arasındaki büyüleyici bir çatışmadır. Viotti'nin ilk eserlerinde bile, ilk bakışta daha organik görünseler de dikey bir yönelim olduğu görülmektedir. Sanki her şey kökler, ağırlık ve toprağa doğru bir yönelme ihtiyacı duyar gibidir. Tuğla heykellerde de bazen araya yerleştirilmiş sırlı sütunlarla dikey öge vurgulanmıştır. Öte yandan, geometri bozulmuş ve inşa edilen heykeller, organik olarak dalgalanan bölümlerle canlanmıştır (Jonson, 2009, s. 109) (Görsel 3).

4. 2. Sanat Nesnesi Olarak Gündelik Kullanım Objeleri

Yüzyıllar boyunca seramik objeler, ihtiyaçlara hizmet etmek üzere geliştirilmiş, zamanla basit kap formları kültürel aktarıcılara dönüşerek önemli bir evrim geçirmiştir. Heidegger, "Şey" başlıklı makalesinde, bir kabın özünün malzemesinde değil, onun tuttuğu boşlukta yattığını, bu boşluğun alma, saklama ve verme işlevlerini mümkün kıldığını belirtir. Bu yaklaşım, kabı bir armağan sunma ve aktarma eylemiyle ilişkilendirir. Kapların insan yaşamıyla kurduğu metaforik bağ, onları insanlığın yakın bir yol arkadaşı hâline getirmiştir (akt. Jönsson, 2005). Bu nedenle, seramik objeler sanat nesnesi olarak kabul edilmeden önce kültürel ve sosyolojik nesneler olarak değerlendirilmiştir. Bugün yaşam alanlarımızda kullandığımız seramik kaplar görüldüğünden daha derin anlamlar barındırabilir. En temel olan, en basit ve böylece en soyut olandır; bu nedenle içinde sonsuz anlam taşıyabilir. Grayson Perry'nin "görünmez şekil" olarak tanımladığı kap, küresel bir söylemin taşıyıcısı olabilir (Daintry, 2007, s. 7).

Te Ching'e göre çömlekçiler çamuru şekillendirirken, aynı zamanda boşluğu tanımlarlar. Kap, mekânda yer kaplarken mekân tarafından da işgal edilir ve hem varlık hem de yokluk arasındaki bu ilişki Sartre'ın "hiçlik her zaman varlığı rahatsız eder" düşüncesine paralellik gösterir (akt. Daintry, 2007, s. 9). Minimalist seramiklerde de görüldüğü üzere, kabın soyut kimliği onu sessiz ama güçlü ve anıtsal kılar. Peki bu objeler hala kap işlevini korumakta mıdır yoksa sanatsal bağlamda yeni bir işlev mi üstlenmişlerdir? Örneğin modernist Lucie Rie ve Hans Coper'ın seramikleri artık birer heykel olarak kabul edilirken, Bodil Manz'ın yalın formları bir kentin soyut tasvirlerine dönüşür. Avrupalı ressamların geleneksel seramik formları tuval yüzeyi gibi kullandığı işleri bu tartışma alanının başka örnekleridir. Bir kap formu; tuval yüzeyi, heykel, mekân, tasarım objesi, zanaat ürünü gibi işlevleri sanatsal bağlamda üstlenebilmektedir.

Postmodern dönemle birlikte yeni olanı üretme, bulma, yaratma dürtüsü yerini tarihsel olanı yeniden yorumlamaya bırakır. Sanat nesnelerindeki gelecek tahayyülü, geçmişle iç içe geçecek şekilde eklektik bir zaman anlayışında yorumlanır. Böyle bir ortamda sanat, işlev ve gündelik yaşam arasındaki sınırlar giderek belirsizleşir. Öyle ki kitsch objeler dahi sanat nesnesi olarak kabul edilmeye başlarlar. Richard Slee'nin 1990'larda, 18. yüzyıl İngiltere'sinin Staffordshire bölgesinde üretilen Toby sürahilerinden esinlenerek yaptığı seramik nesneler veya Jeff Koons'un biblo heykelleri, bu anlayışın tipik örnekleri arasında yer alır. Artık gündelik nesneler, kolaylıkla sanat eseri olarak kabul edilebilmektedir. Duchamp'ın 1917 tarihli Çeşme isimli heykeli, bu yaklaşımın en önemli başlangıç noktalarından biri olmuştur.

Kjell Rylander, Duchamp'a benzer bir yaklaşımla, 2000'li yılların başlarında Stockholm'deki Konstfack Sanat, El Sanatları ve Tasarım Üniversitesi eğitimi sırasında, hazır porselen nesneleri kullanarak bir dizi kavramsal çalışma gerçekleştirir. Ürettiği seride seramiğin endüstriyel tekniklerini kullanmayı reddeden Rylander, sanat eğitimi öncesindeki marangozluk tecrübesinden yararlanarak hazır porseleni keser, biçer ve yapıştırıcıyla yeniden bir araya getirir. 2000 tarihli "Circle" (Çember) çalışmasında, birbirine yapıştırılmış 9 fincan tabağı ve çoklu kulpa sahip bir kahve fincanı vardır (Görsel 4). Bu iş evlerimizde, iş yerlerimizde ya da kafelerde çoğunlukla görmeye alışık olduğumuz bir kahve fincanı setinin yapıbozumuna uğratılmış versiyonudur. İzleyici, bu sıradan ve yalın porselen fincana eklenen bir düzine kulpa uzanan çoğul elleri hayal edebilir. İskandinav'da yaygın bir sosyal buluşma türü, bir fincan kahve eşliğinde sohbet etmektir. "Circle" bu bağlamda gündelik kullanımdaki seramik nesnelerinin sosyal işlevleri hakkında bir hatırlatma yapar. Metaforik olarak bu nesneler, sosyallik, günlük ritüeller, samimiyet ve dostluk arasında bir bağlantı kurar. Bir fincan, sadece bir fincan değildir. Aynı zamanda bir konuşma daveti, bir iletişim teşvikidir ve beklentilerin bir sinyalıdır (Danius, 2006).

Sanatçının 2001 tarihli bir diğer işi "Resistance" (Direnc), sıradan bir tabak rafı ve farklı büyüklüklerdeki hazır porselen tabaklardan oluşur (Görsel 5). Rylander klasik bir çömlekçi

gibi mutfığa odaklanır. Ancak buradaki seramik nesnelerin üstlendiği anlamları değişikliğe uğrattır ya da onlara yeni anlamlar yükler. “Resistance”da tabakları bir arada tutmaya çalışan raf, evlerimizde görmeye alışık olduğumuz türden bir raftır ama bu çalışma ile birlikte kaide olma işlevini de üstlenmektedir. Eserde, tabakların içleri kesilerek çıkarılmış, yalnızca dekorlu kısımlar bırakılmıştır. Ordu malı satan dükkanlardan ya da seçkin antikacıardan toplanan bu tabaklar herhangi bir mekânın mutfığından gelmiş olabilir. Tabakların birbirinin içerisinden geçerek oluşturduğu çoğul görüntü, bu nesnenin anonimleşmiş kimliği hakkında bilgi verir. Statü ortadan kalkmış gibidir. Varlıklı ya da yoksul bir mutfaktan gelmiş olabilecek bu tabaklar aynı satıhta bir araya gelirler ve birbirleriyle bir diyalog yürütürler. Kullanılmış ve gözden çıkarılmış bu tabaklar artık bir sanat nesnesidir ve bu nesnenin üretmiş olduğu sosyal değerlere vurgu yapar. Rylander, İşlerindeki yalın çözümlemeler nedeniyle 1960’lı yılların modernistlerinin soyut kap geleneği ile ilişkilendirilse de çalışmaları salt biçimci yaklaşımdan uzaktır. Çünkü bir tabak asla sadece bir tabak değildir. Aynı zamanda metaforlarla yüklü bir nesnedir. Sanatçı bu metaforlarla oynar ve onları ürettiği çalışmalarıyla dolaşıma sokar. Tıpkı Meret Oppenheim’in 1936 tarihli kürklü fincan takımı gibi Rylander’ın kullandığı hazır seramik nesneler de sanatsal bağlamda yeni işlevler yüklenirler (Danius, 2006).



Görsel 4: Kjell Rylander, “Circle” (Çember), 2000, porselen, yapıştırıcı, 40x26x6cm.

Kaynak: <http://www.kjellrylander.com/>, Erişim: 31.03.2025.



Görsel 5: Kjell Rylander, “Resistance” (Direnc), 2001, porselen, tabak rafı, 55x34x31cm.

Kaynak: <http://www.kjellrylander.com/>, Erişim: 31.03.2025.

Seramiğin çağdaşlaşma süreci içerisinde, tanıdık bir imge olan kap formu, farklı bağlamlar içerisinde karşımıza tekrar tekrar çıkar. Bu onun, seramiğin hem sanatsal hem de zanaat ve endüstriyel yorumlarında ne kadar önemli bir yer tuttuğunun göstergesidir. Öyle ki Kjell Rylander gibi sanatçıların çalışmalarında hazır ya da buluntu nesne statüsünde postmodern bir kimlik de üstlenir. Ancak çağdaş seramikte kullanım nesnelerinin sanatsal bağlamda yorumu bu obje ile sınırlı değildir. Çalışmalarında iç mekânın domestik kimliği ile oynayarak gündelik olana temas eden bir diğer sanatçı Anders Ruhwald’dır. Ruhwald’ın çalışmalarının önemli bir bölümü; sandalye, sehpa, masa ayağı, abajur, şamdan, çerçeve, fayans, saksı, vazo, ayna gibi eve dair pek çok objenin seramik malzeme ile yeniden üretilmesine dayanır.

Sanatçının, nesnenin imgesine birebir benzerlik taşıyan heykelleri, yaratılan farklılıklarla o nesneden ayrışır. Ruhwald, heykelleştirdiği nesneye öznel bir yorum katarak, süper object akımından da farklı bir konuma sürüklenir. Örneğin oturma ve yaslanma yerleri çıkarılmış bir sandalye iskeletini seramik malzeme ile ürettiği 2010 tarihli “Beginning and Ending” (Başlangıç ve Bitiş) işinde sandalye tamamen işlevsiz hale getirilmiştir (Görsel 6). Belki de bu yüzden galeri duvarında görmeye alışık olduğumuz bir tuval resmi gibi bir metal yardımıyla duvara asılmıştır. Galeri duvarında duran seramik sandalye bir sanat eseridir ve hem sanatın hem de işlevinin ne olduğuna dair sorular üretmektedir. Tıpkı Joseph Kosuth’un “One and Three Chairs”ı (Bir ve Üç Sandalye) gibi gündelik bir nesne olan sandalye imgesini içerir ve onun fiziki varlığına dair kavramsal, felsefi sorular üretir. Ancak Kosuth gibi hazır ya da buluntu bir sandalyeyi eserine dahil etmek yerine onu seramik malzeme ile yeniden üretmiştir. Böylelikle Ruhwald’ın bu jestinin, çağdaş sanatın tartışma alanına seramiği konumlandırmak olduğu görülebilir.



Görsel 6: Anders Herwald Ruhwald, “Beginning and Ending”, (Başlangıç ve Bitiş), 2010, düşük dereceli çamur, ahşap ve metal, 86x44x44cm (her biri).

Kaynak: <https://www.andersruhwald.com/temperance#0>, Erişim: 31.03.2025.

Ruhwald, uzunca yıllar Kopenhag’da bir çömlek atölyesinin yürütücülüğünü üstlenmiştir. Bugün çalışmalarına baktığımızda buradaki pratiğinden uzaklaştığını görsek de gündelik olanın inşasına duyduğu tutku devam etmektedir. “Hiçbir zaman kil dışında başka bir malzeme ile çalışmadım. Hiçbir zaman resim yapmadım, hiç çizim yapmadım ben bir seramikçiyim. Seramiklerin tarihi ve bağlamı, benim ana referans çerçevemdir” (aktaran Hanaor, 2007, s. 56) diyen Danimarkalı sanatçı, ürettiği her bir parçayı kendi hazırladığı kili ve sıırı kullanarak inşa etmektedir. Çalışmalarında oluşan doku, izleyende insani bir his bıraksa da pürüzsüz ve lastiksi görünümleriyle endüstriyel bir tat da verir. Yarattığı heykellerinde oluşan insani ölçek bu çalışmaların bedenle ve mekanla temas kuran başka bir boyutudur. Heykeli sergilendiği ortamdan bağımsız görmeyen sanatçı, pratiğinde her zaman mekânsal kurguyu önemser. Öyle ki “Unit 1: 3583 Dubois” isimli enstalasyonunda ürettiği seramikler, Detroit’in Doğu Yakası’ndaki bir zamanlar harap durumda olan bir binanın içinde yer alır.

Böylelikle hem bina mekânı hem de heykeller birbirleriyle etkileşime girerek birbirlerini dönüşüme uğrattılar. Ruhwald düzenlemeleri için, “mekâna özgü” (site specific) kavramı yerine “mekâna duyarlı” (site sensitive) kavramını kullanmayı seçer (Adamson, 2008). Eserlerini en çok ev ortamında görmeyi seven sanatçının çalışmalarındaki hafif işlevsel özellik; ev içindeki diğer faydalı ve dekoratif nesnelerin varlığı içerisinde ince bir çatlak oluşturur. Sanatın dünyadan kopuk, ayırık bir alan olarak görüldüğü günlerin geride kaldığına vurgu yapan Johanna Drucker’a göre bu tesadüfi durumun sonucunda sanat eserleri sanat olmayan nesnelerle doğrudan yüzleşebilmekte ve üstlendikleri değer için rekabete girebilmektedir (Adamson, 2008).

4. 3. Beden Temsili ve Psikolojik Anlatılar

İnsan bedeni, fiziki, psikolojik ve sosyolojik katmanlarıyla sanat tarihinde her zaman merkezi bir konumda olmuştur. Duyuları ve algıları aracılığıyla dünyayı anlamlandıran insan, daima çevresindeki mekânlar, nesneler, diğer canlılar ve varlıklarla etkileşimini bedeni üzerinden sağlar. En basit kap formu dahi sanatçının bedeni ile ilişki kuran bir süreç içerisinde şekillenmektedir. Burada karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Sanatsal pratikte üretilen nesnenin bedeni ve sanatçının bedeni arasındaki sınırlar bulanıklaşarak, geçirgen bir süreç inşa edilir. Kaldı ki seramik tarihçileri beden ve kap formu arasında bir analogi kurmaktadır. Bir kabın bölümlerini tanımlamak için dudak, boyun, omuz, göbek ve ayak gibi anatomik terimler kullanmakta; genellikle çukurluğunu rahimle ve ağzını fallusla eşleştirmektedirler (Schwartz, 2008, s. 168).

Seramiğin binlerce yıllık tarihine bakıldığında kap formuna eşik eden bir diğer temsil alanının figüratif heykeller olduğu görülür. Dini ritüeller ve törenler için tasarlanan doğurganlık figürinleri ve tanrıçalar bu heykel gruplarının ilk örnekleridir. Klasik heykel eğitimin bir parçası olarak kilin, maket yapmak ya da terracotta figürler oluşturmak amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. 1930 ve 1940’lı yıllarda ise ABD’deki Büyük Buhran ve savaşın etkisiyle artan mermer ve bronz fiyatlarına kıyasla daha uygun fiyatlı ve erişilebilir bir malzeme olduğu için Lucio Fontana, Arturo Martini, Isamu Noguchi, Louise Nevelson ve Henri Laurens gibi pek çok heykeltıraş seramiğe yönelmiştir. Ancak daha sonraları modernizmin figüre ve terracotta heykelin gerçekçi ve ayrıntılı anlatımına karşı çıkması ile bu gelenek kaybolmaya başlamıştır. 1960’lı yıllara gelindiğinde ise kendi bedenini sanatın öznesi haline getiren ve bu konum üzerinden kavramsal bir söylem geliştiren Robert Arneson öncülüğünde figüratif hareket yeniden canlanmaya başlamıştır. Arneson, dekoratif figürin geleneğini ve modernist soyutlamayı reddederek ham, rahatsız edici ve çatışmacı konuları benimsemiştir. Özellikle 1980’li yıllarda figüratif heykelleri ile öne çıkan bir diğer isim Viola Frey’dir. Frey, ticari figürini reddetmek yerine benimsemiş, onların kalıplarını çıkarmış ve döküm yaparak pek çok büyük boyutlu seramik heykel üretmiştir (Del Vecchio, 2001, s.148-149). Rus seramikçi Sergei İsupov ise 1990’lı yıllarda figürü, sürreal ve düşsel heykeller yaratmak için kullandığı bir anlatı

aracı haline getirmiştir. İsupov'un heykellerinde vücut parçaları, giysiler, doku ve semboller birbirine karışmakta, bazen birbiriyle çatışmalı birliktelikler kurmakta bazense huzur içinde bir arada durmaktadırlar.

Merlau-Ponty'e göre; bedenler dünyada yalnız değildir. İnsan bedeni aracılığıyla kendini tanıdığı kadar başkaları üzerinden de kendini tanımakta ve konumlandırmaktadır (aktaran Şahbaz, 2024, s. 135). Bu bağlamda beden ötekine açılan bir kapıdır ve öteki üzerinden kendini anlamanın bir aracıdır. Beden aynı zamanda görünür, ortada, açık bir nesnedir ve yaşamsal faaliyetlerin kayıt alanıdır. Beden duruşları ve kendini ifade biçimleri ya da üzerindeki yara izleri, kırışıklıklar, piercingler, güneş yanıkları, dövmele; sınıf, cinsiyet, yaş, kültürel aidiyet gibi pek çok olguyla görülebilir kılmaktadır. Belki de bu yüzden sanatçı için beden temsili, kendi bedenini ve başkalarının bedenini anlamlandırmanın ve onunla iletişime ve etkileşime geçmenin etkin bir aracıdır. Judith S. Schwartz'a göre cinsiyet meselelerini ele almak veya bedensel işlevleri çağrıştırmak başka bir deyişle İnsan bedenini bir metafor olarak kullanmak için kil kadar iyi bir malzeme yoktur. Çocuklar dahi seramik bir eserle karşılaştıklarında onun toprakla olan organik bağıni kolaylıkla kavramaktadırlar (Schwartz, 2008, s.168). Bu nedenle seramiğin plastik dilinin ve sanatçı ile etkileşim içerisindeki üretim yöntemlerinin sanatçının ya da izleyicinin beden jestleri ve eylemselliği ile doğrudan ilişki kurabildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

1970 yılında Prag Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi'nden mezun olan Jindra Vikova pratiğinde; seramik, heykel, çizim, kolaj, asamblaj gibi farklı tekniklere yer veren multidisipliner bir sanatçıdır. Çalışmaları ağırlıklı olarak yüzler, insan ve hayvan bedenleri, silüetler biçiminde şekillenen sanatçı üretimlerinde; kişisel deneyimlerinden gündelik hayatın gerçekliğine, edebi hikayelerden şiir, film, müzik gibi hayal gücünü besleyen diğer kaynaklara kadar etrafında olup biten her şeyle bir bağlantı kurmaktadır. Onun için sanat, sadece çevresine karşı değil, kendi içine ve kişisel yaşamına doğru da bir keşif yolculuğudur. Bu yolculukta, çoğu insan için sıradan olan ve ilgi çekici görülmeyen pek çok şeye karşı bir merak duyma söz konusudur. Örneğin 2004 yılında Prag'daki Via sanat galerisinde "Texts of Love" (Aşk Metinleri) konulu bir sergi düzenlemiş ve sergi üzerine sanat tarihçi Milan Hlaveš, "Atelier" dergisinde ilginç bir değerlendirme yapmıştır. Eleştirmen, sergiyi ve sanatçıyı çok olumlu bulmasına rağmen, aşk ve ona dair kelimeler konusunda biraz kuşku duyduğunu belirterek, aşırı kullanım ve ticarileşme nedeniyle bu kelimelerin değerinin düştüğünü ve sıradanlaştığını belirtmiştir (Zemánková ve Baňka aktaran Vikova, 2018, s.36). Ancak Viková'nın aşk ve kelimeler konusunu tükenmiş olarak görmediği aşıkardır. Zemánková ve Baňka'ya göre:

Aşk, onun için yaşamın o kadar temel ve vazgeçilmez bir kavramı ki, hiçbir şey bunu değersizleştiremez. Tıpkı 'anne', 'baba', 'doğum' ve 'ölüm' kelimeleri gibi. Ya da 'okşama', 'bekleme', 'özlem', 'sevinç' veya 'üzüntü' gibi kelimeler. Bunlar da çeşitli metinlerde aşırı kullanılır, bu nedenle sıradan olarak algılanabilirler. Ancak bunlar, insan varoluşunun

köşe taşlarından biridir ve aşırı kullanım bu kelimeleri sıradanlık tuzağına düşüremez (aktaran Vikova, 2018, s. 36).

Jindra Vikova her şeyden önce bir kadın sanatçıdır ve üretimlerinin feminist yaklaşımla yakın bir ilişkisi vardır. Bu nedenle çalışmalarında aşk, cinsellik, erotizm, ölüm, doğum, annelik gibi kavramlara özgür bir bakış açısıyla yer verir. Burada herhangi bir tematik arayıştan çok, kendiliğinden gelişen yaşamsal bir dışavurum, bir sanatçı jesti mevcuttur. İnsanlık ve insana dair konular her zaman ilgisini çeken sanatçının ürettiği iki boyutlu porselen insan yüzleri canlı modellerden ilham alınmış figürler değil, sembolik değeri olan kırılğan parçalardır. Çünkü sanatçıya göre karşılaştığı insan yüzleri onda anlık, güçlü bir izlenim bırakır ve bir daha geri döndürülemezler. Onlardan geriye kalan, sanatçının o yüzlerin ardında neyin gizli olduğuna dair merakıdır. Jindra Vikova için: *“Şeyler, görüldüğü gibi olmayabilir ve gerçeklik genellikle bir yanılsamadır. Bir şeye bakarsınız oradadır, sonra tekrar bakarsınız gitmiştir ama ne hakkında olduğunu bildiğinizi hissedersiniz, fakat bir sonraki anda tekrar kaybettiğinizi anlırsınız”* (Vikova, 2018, s. 62). Bu nedenle ürettiği porselen yüzler anlık, geçici, uçucu, ölümlü, hafif ve kırılğandır (Görsel 7).



Görsel 7: Jindra Vikova, “Faces” (Yüzler), 2007, porselen, 43 x 48 cm.

Kaynak: <https://www.jindravikova.cz/en/faces-masks/>, Erişim: 31.03.2025.

Başlangıçta kişisel kayıtlar olarak gördüğü, bir kenarda duran, nadiren izleyici karşısına çıkan çizimleri, kolajları, asamblajları pratiğinde giderek önemli bir hal almaya başlayan Vikova için bu medyumlar anda olup biteni hızlıca yakalayabileceği araçlar haline gelmiştir. Seramik bu medyumlara göre sürece bağlı ilerleyen ve odaklanma gerektiren bir malzemedir. Anda olup biteni ve geçici olanı yakalama arzusu sanatçıyı farklı malzeme arayışına doğru sürüklemiştir. Tüm bu malzemelere karşı eşit bir mesafede duran sanatçının üretimlerinde malzemeler arasında geçişlilikler ve etkileşimler görülmektedir. Renkli teller ve porselen yardımıyla oluşturduğu silüetleri mekânda çizilmiş resimler gibidir. İncecik tellerden yapılmış figürler mekânı böler, bir anlamda onu organize eder ancak onun üzerinde hakimiyet kurmaz.

Berlin Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde eğitim almış ve atölyesi Berlin’de tarihi bir kışlada bulunan Susanne Ring, tıpkı Jindra Vikova gibi seramik ve diğer plastik malzemelerle deneyler yapan, bu deneysel yaklaşımını resim, enstalasyon, fotoğraf, video gibi farklı medyumlara

taşıyan multidisipliner bir sanatçıdır. Üretimleri için açık alan niteliğindeki atölyesine ilk kez girildiğinde; Rus halk kültürüne ait bebeklerden vazolara, fotoğraflardan seyahat hatıralarına ve nakış işlemelere kadar pek çok kitsch objeyle karşılaşılın sanatçı için tüm bu nesnelerin bir aradalığı; özgür, anarşist ve duyuşsal bir dünyanın izdüşümü niteliğindedir. Bir koleksiyoncudan farklı olarak topladığı tüm bu objeler, değersiz ancak kendine özgü anlamı olan, mühürlenmiş bir zamana ait kırık dökük parçalar gibidir (Maltzahn-Redling, 2011, s. 79). Sanatçı pratiğinde ağırlıklı olarak seramik figürler üretse de çok sesli atölye ortamına benzer şekilde eserlerinde de belirlenmiş malzeme ve üretim şekillerini reddetmekte; seramik, ahşap, porselen, taş, cam, tuz hamuru, kâğıt, tekstil, buluntu nesne gibi farklı malzemeleri bir arada kullanmaktadır.



Görsel 8: Susanne Ring, "Freaks of Nature" (Doğanın Ucubeleri) isimli retrospektifinden bir görünüm, Badisches Landesmuseum, 2012.

Kaynak: <https://www.susannering.net/ausstellungsansichten/>, Erişimi: 27.08.2024.

Sanatçının 2012 tarihinde, Badisches Landesmuseum'da gerçekleştirdiği retrospektifinin ismi: "Freaks of Nature"dır (Görsel 8). Türkçe 'de garip, tuhaf, anormal, acayip, ucube anlamlarına gelen "freak" kelimesi, Ring'in eserlerini tanımlayan bir üst başlık gibidir. Sanatçının sergi için tasarladığı figürler, Orta Avrupa'da, iyi ve kötü bir dünya tahayyülü arasında kalmış figür gruplarını, Orta Çağ'ın "yabani insanları"nın andırırlar. Mitolojik tasavvurda bunlar, kaba, medeniyetten uzak orman insanlarıdır, doğada yaşayan ve oradan insanın kültürel dünyasına iyi ya da kötü bir şekilde etki eden varlıklardır. Bu heykeller vahşi ve dizginlenmemiş doğayı temsil ederler, adeta "doğanın ucubeleri"dirlar (Siebenmorgen, 2011, s. 6-7).

Çalışmalarının odak noktası beden ve bedensellik olan Susanne Ring, pratiğinde bedeni üç açıdan ele alır: ilki figürlerin yapılış tarzı ve buradaki plastik yaklaşım, ikincisi günümüz toplumundaki beden algısına eleştirel bir bakış, üçüncüsü ise galeri mekanına konumlanan bu figürlerle karşılaşan izleyicinin bedenidir (Lüddemann, 2020, s. 142). Susanne Ring'in seramik figürleri; bazen garip, çılgın ve gerçeküstü, bazen çocuk eliyle yapılmış, beceriksiz ve çaresiz, bazen de içsel ve dışsal yaralarla tasarlanmış varlıklar gibi görünür. Tasarladığı hiçbir beden

bir diğerine benzemez, kendine özgü ve biriciktir. Bu durumun oluşmasında şüphesiz, seramiğin belirsizlikler ve sürprizler içeren yapım süreci de etkindir. Sanatçı, malzemenin katkısını ve öngörülemeyen tepkilerini işlerine dahil eder. Sussanne Ring, heykellerinin sadece yaratıcısı değil, aynı zamanda sanatsal süreç içerisinde nihai formlarını bulmaya çalışmalarının bir yardımcısıdır. Seramiğin kontrollü doğasından oldukça uzak bir yaklaşımla üretilen ve malzemenin plastikliğine vurgu yapan bu eserler; bedeni güzelleştirme onu mükemmel bir varlık olarak konumlandırma çabalarındaki sosyal normlara ya da fiziki kontrollere bir karşı çıkış niteliğindedir. Sanatçı ürettiği bedenleri sergiler aracılığıyla alıcısına sunmaktan çok onları yabancı, tuhaf, eksik yanlarıyla izleyici karşısına çıkarır. Burada izleyicinin bedenini de ürettiği figürler arasına yerleştirme çabası vardır. Sanatçı, oluşturduğu mekânsal kurgular ile seramik figürleri ve izleyici arasında bir karşılama ve yüzleşme alanı yaratır. Bu heykeller sadece görülmek ve hissedilmek istemez; aynı zamanda izleyiciye geri baktıkları, onları izledikleri izlenimini veririler.

4. 4. Çevresel Yıkımla Yüzleşme

1960'ların ikinci yarısında sanatın ticarileşmesine karşı duran ve dönemin yeni yeni gelişmeye başlayan çevreci hareketlerinden etkilenen bir grup sanatçı "Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı", "Toprak Sanatı" gibi çeşitli ifadelerle anılan bir sanat pratiği geliştirmişlerdir. Dağların, göllerin, çöllerin, kumsalların, sanatçının müdahalesiyle "yeni birer sanatsal topografi" oluşturduğu Arazi Sanatı örneklerinin yanı sıra plastik unsurların arka planda kaldığı doğanın kendisine doğrudan iyileştirici müdahalelerle gerçekleştirilen "Ekolojik Sanat" yaklaşımları da bu yıllarda öne çıkar (Antmen, 2008, s. 254).

Günümüz sanatçıları da hızla bozulan gezegenimize dair kolektif farkındalıklarının yarattığı korku, hayal kırıklığı, öfke ve çaresizlik duygularını derinden hissetmeye devam etmektedir. Her yerde hissedilen bir çözülme duygusu, bireysel çalkantılara, yabancılaşmaya ve hayal kırıklığına yol açmaktadır. Günümüzde sentetik lifler, sentetik kokular ve yapay değerlere dayalı plastik dünyalarda yaşamaktayız. Dağ tırmanışı, okyanus dalgaları ve "vahşi" hayvanları deneyimlemek için tema parklarına gidiyoruz. Yapay olan, giderek gerçek olarak kabul edilmekte; gerçek deneyimler ise gitgide ulaşılması zor hale gelmektedir. Vahşi yaşama ve bitki örtüsüne yönelik tehditler, suyun erişilebilirliği ve kalitesi, hava kirliliği, asit yağmurları, ozon tabakasının incilmesi, kuraklık, kıtlık, küresel ısınma, doğal kaynakların korunması, hastalıkların yıkıcı etkileri, kontrolsüz nüfus artışı tehlikesi ve kurumsal açgözlülük gibi meseleler hem gezegenin hem de çağdaş sanatçının yüzleşmek zorunda olduğu konuların başında gelmektedir (Schwartz, 2008, s. 206).

Tüm coğrafyalarda etkisi artarak görülen çevresel tehditlerin sonuçlarını ve toplumsal yansımalarını ele alan Paul Scoott ve Maria Geszler Garzuly yanı sıra, yapıtlarında doğanın şiirsel dilini öne çıkaran Lawson Oyeken'in çalışmaları dikkat çekicidir. Bu sanatçıların dışında çağdaş Avrupa seramiğinde Philippe Barde, Maro Kerassioti ve Bertozzi ve Casoni sanatçı

ikilisinin çalışmaları çevreyle ilgili duyarlılıkları farklı ifade biçimleriyle ele alması açısından önemlidir.

İngiltere'nin kuzeybatısında yer alan Cumbria, doğal güzellikleri, gölleri ve dağlarıyla tanınan bir bölgedir. Paul Scott, "Cumbrian Blue" adlı seramik serisinde bu bölgeden ilham alarak geleneksel mavi-beyaz seramik desenlerini modern ve eleştirel bir bakış açısıyla yeniden yorumlamaktadır. Klasik İngiliz mavi-beyaz seramik geleneğinden esinlenerek günümüze dair çevresel, sosyal ve politik konuları ele alan sanatçı, yapıtlarında doğa tahribatı, iklim değişikliği, sanayileşmenin insan yerleşimleri üzerindeki etkileri ve tarihsel-kültürel miras gibi temalara odaklanır. Sanatçı, 2003 tarihli "Three Gorges, After the Dam" (Üç Boğaz Barajı'ndan Sonra) adlı eserinde, Çin'in Yangtze Nehri üzerinde 1994 yılında inşasına başlanan ve 2015 yılında tamamlanan (Three Gorges Dam, 2025) dünyanın en büyük hidroelektrik barajı olan Üç Boğaz Barajı'nın neden olduğu çevresel ve toplumsal tahribata yıllar öncesinden dikkat çeker (Görsel 9). Scott, Çin kökenli geleneksel mavi beyaz İngiliz seramik desenlerinden olan "Willow Pattern" (Söğüt Deseni) baskısını uyarlayarak ve Çin'e ait figüratif imgeleri silerek oluşturduğu bu çalışmasında, baraj ve sel gibi temalar aracılığıyla güncel bir eleştirini sunmaktadır.

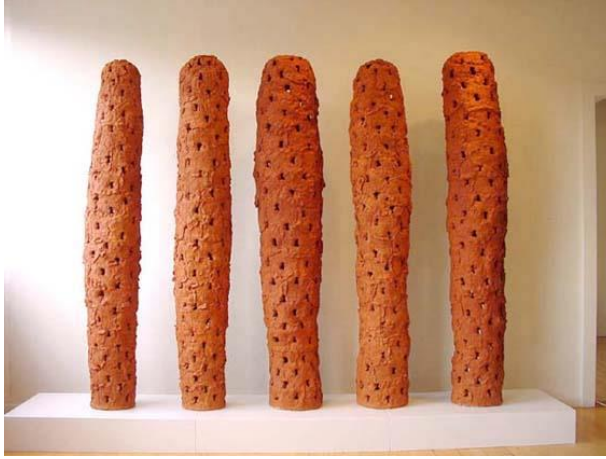


Görsel 9: Paul Scott, "Three Gorges, After the Dam" (Üç Boğaz Barajı'ndan Sonra) 5 varyasyonlu serinin 1.si, 2003, sır içi serigrafi dekal, 43 × 42 × 3 cm., Tullie House Müzesi ve Sanat Galerisi, Carlisle, Cumbria, Birleşik Krallık.

Kaynak: Schwartz, J. S. (2008). Confrontational Ceramics. London, A&C Black, s. 216.

Kendi başlarına büyüüp birikiyormuş gibi görünen formlardaki organik his, Lawson Oyekan'ın yükselen formlarının önemli bir parçasıdır; Oyekan eserlerini devasa boyutlarda oluşturmak için sarmal teknikle inşa eder. 2,5 metre yüksekliğe ulaşan bazı büyük boyutlu eserler, izleyiciyi farklı düzeylerde etkileşim kurmaya davet eder. Afrika ve Avrupa kültürlerine ait referanslar kullanarak Oyekan, çeşitli etkileri bir araya getirerek yapay ve organik olanı birleştiren katmanlı yapıtlar yaratmaktadır (Cooper, 2009, s. 129). Lawson

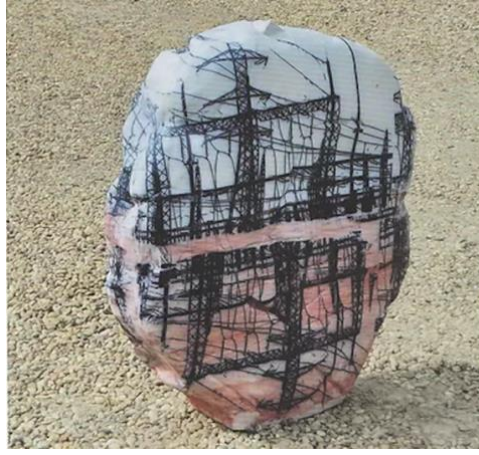
Oyekan'ın yapıtları, uçurumun kenarındaki doğayı çağrıştırır ve sanatçıya tanıdık gelen bir manzarayı yansıtır. Nijerya'da büyüyen sanatçı çalışmaları ile, deliklerle dolu devasa karınca yuvalarıyla kesintiye uğrayan Afrika'nın kurak düzlüklerini hissettirir (Görsel 10). Oyekan'ın organik çalışmaları, doğaya ait güçlü metaforlar içermekle birlikte, karmaşık duyguları da yansıtır. Bu formlardaki delikler, sanatçı için aslında birer gözü temsil eder; sanatçının zihninden çıkarak izleyicinin manzarasına bakan ve eserlerin sahiplerinin yaşam alanlarına giren bir varlığa dönüşmektedir (Del Vecchio, 2001, s. 84).



Görsel 10: Lawson Oyekan , “Işıklı Denemeler Serisinden Beş Obj e”, Arhus, Danimarka, 2001.

Kaynak: <https://www.galerie-herrmann.com/arts/oyekan/Arhus.htm> Erişim: 11.10.2024.

Kendini “başarısız bir sosyal ve ideolojik deneyin, sosyalizmin inşasının, çocuğu” olarak gören Maria Geszler Garzuly , Budapeşte Uygulamalı Sanatlar Koleji’nden mezun olduktan sonra, "taşrada" fakir bir seramik fabrikasında tasarımcı olarak çalışmaya başlar. O dönemden itibaren Doğu Avrupa’ya özgü fabrikaların soğutma kulelerini ve kırık camlarını, üretim bantlarını, varisli kadın döküm işçilerini, elektrik santrallerini, hurdalıkları, toksik gazlardan kırmızıya dönmüş gökyüzünü ve yetersiz aydınlatılmış devasa fabrika salonlarının yalnızlığını derinden hissetmeye başlar. Sanatçı daha sonrasında, etkisi altında kaldığı ağır sanayi kentlerine ait bu imajları fotoğraflayarak serigrafi yöntemiyle porselen figürlerinin üzerine aktarır (Schwartz, 2008, s. 210) (Görsel 11). İnsan zihninin ve teknolojinin yarattığı mucizelerine duyduğu hayranlık ve takdir diğer yandan devasa ve gıcırdayan çelik yapıların yarattığı korku ve endişe Garzuluy’nin yapıtlarında birlikte görülmektedir.



Görsel 11: Maria Geszler Garzuly, "Planet of Future," (Geleceğin Gezegeni), porselen, ipek baskı, 1320°C, indirgen pişirim, 45 x 48 x 7 cm., 2019.

Kaynak: Geszler-Garzuly, M.& Jozsef, S., New Ceramics Magazine, July-August 2020, p. 8-11.

4. 5. Materyalle Diyalog ve Deneysellik

Seramiğin malzeme olarak tanıdığı imkanlar ve tekniğin getirdiği kısıtlamalar bu malzeme ile çalışan pek çok sanatçı için süreci şekillendiren gerilimli iki uçtur. Seramik pratiklerinde malzemeye hakimiyet kadar oluşan sürprizlere açık olmak, bu sürprizleri yönlendirebilmek ya da özgür bırakabilmek üretim için önemli girdilerdir. 1960'lı yıllarda, soyut dışavurumculuğun özgürlükçü üretim tekniklerinden etkilenen Peter Voulkos, seramiğin kontrollü doğasından uzaklaşarak, süreç odaklı, performatif bir dizi eylem gerçekleştirmiştir. Tornada çekilen büyük boyutlu işlerinde oluşan çatlaklar ya da sanatçının bilinçli bir şekilde meydana getirdiği yırtıklar, delikler, oluşturduğu katmanlar, parçalanmalar formun pürüzsüz ve steril doğasını bozma girişimleri olarak kabul edilebilir. 1960'lı yıllarla başlayan bu girişimler, seramik üretiminde zanaat ve sanat arasındaki sınırları kaldırma çabası olarak da değerlendirilebilir. Jo Dahn'a göre; kavramsal seramik, sanat ve zanaat arasındaki geçirgen sınırdaki çalışır, her iki alanın da bazı yönlerini paylaşır ve nihayetinde bu iki alan arasında geçirgenlik gösterir. Kavram üzerine çalışan çağdaş seramikçiler çoğunlukla kili pratiklerinin merkezine alırlar. Çamur ve teknik süreç anlamının inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu sanatçılar, fikir ile malzeme arasında simbiyotik bir ilişki arayışındadırlar (Dahn, 2011, s. 169). Belki de diyebiliriz ki sanat pratiklerinde 1960'lı yılların kavramsal sanatı ile hakimiyetini pekiştiren düşünce; kile benzer şekilde plastik ve şekilsizdir, duyular, eylem ya da var olma ile harekete geçmektedir.

Helsinki çıkışlı Pekka Paikkari büyük ölçekli duvar düzenlemeleri, kullanım eşyalarını yeniden yorumlayan heykelleri ve kamusal alan yerleştirmeleri ile tanınan bir sanatçıdır. Çalışmalarında ana malzeme olarak kili kullanan Paikkari, sanat, tasarım ve geleneksel yaklaşımlar arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Kilin teknik özelliklerini derinlemesine inceleyen ve bu özellikler üzerine araştırmalar yapan sanatçının kavramsal tavrını malzemenin sahip olduğu bilgi dağarcığı belirler. Kuruyan kilin çatlamış yüzeyinin ağ benzeri

bir yüzey oluşturmaktan etkilenen sanatçı, bir seri eserinde kili kontrollü bir kuruma sürecine maruz bırakarak tahmin edilemez çatlaklar için önlemler almaktadır. Hava ile etkileşime giren kilin doğal kuruma sürecine müdahalede bulunan sanatçı düzen ve kaos gibi birbirine zıt iki kavramın kesişiminde bir seri meydana getirir. Pekka Paikkari uzun yıllar çalıştığı Arabia seramik fabrikasındaki deneyimlerine paralel olarak yürüttüğü sanat pratiklerinde; çömlekçi tornasının, fırının boyutlarının, kilin fiziksel özelliklerinin yarattığı kısıtlamalarla karşılaşmıştır. Bu kısıtlamalar özellikle büyük boyutlu seramik panolar üretirken yüzeyde oluşan dalgalanmalar ve çatlaklar şeklindedir. Hem olumsuz kabul edilebilecek yüzey etkilerini hem de kısıtlı fırın ölçülerini dikkate alarak, malzemenin ve teknik imkanların getirdiği dezavantajları avantaja dönüştürmeyi başaran sanatçı istediği boyutta ve etkide panolar üretmiştir. 1960'lı yılların soyut dışavurumcularında olduğu gibi zemine yerleşen eser, sanatçının müdahalelerine açık bir şekilde kırılmayı, tekrar kırılmayı ve yeniden birleştirilmeyi beklemektedir (Görsel 12). 5-6 mm inceliğinde olan plakalar üzerine çatlaklar oluştuğundan sonra numaralandırılır, pişirilir ve bir kontrplak ya da çerçeve yardımıyla bir yüzey üzerine sabitlenirler (Görsel 13). Sanatçının panoları, büyüklüğü ve yüklendiği kırılabilirlik hissiyle seramiğin malzeme olarak üstlendiği kimlik arasında bir diyalog üretmektedirler (Atkins, 2021, s. 46-49).



Görsel 12: Pekka Paikkari çalışırken, Hostler Burrows, New York, 2019.

Kaynak: <https://cfileonline.org/feature-pekka-paikkari-symmetry-surroundings-at-hostler-burrows/>, Erişim: 31.03.2025.

Görsel 13: Pekka Paikkari, "Epic Moment" (Epik An), 2019, seramik, 200x350 cm.

Kaynak: <https://cfileonline.org/feature-pekka-paikkari-symmetry-surroundings-at-hostler-burrows/>, Erişim: 31.03.2025.

İspanyol sanatçı Rafa Perez, performatif bir yaklaşımla ele aldığı çalışmalarında tıpkı Pekka Paikkari gibi resim, seramik ve heykel arasındaki sınırları bulanıklaştırır öyle ki bu çalışmalar soyut resmin üç boyutlandırılmış temsilleri gibidir. Gündelik hayatta kullanım eşyası olarak da karşımıza çıkan seramik, izleyiciye tanıdık gelebilen sosyolojik bir nesne formundadır. Ancak Rafa Perez gibi sanatçıların işlerinde bu tanıdık his yerini sürpriz karşılaşmalara bırakır. İzleyiciye tuhaf ve yabancı gelen bu formlar, işlevsel olanla güçlü bir karşıtlık kurgular.

Çalışmalarında porselen ve siyah düşük dereceli çamuru bir arada kullanan sanatçı, birbirinden farklı özelliklere sahip bu iki çamurun aynı sıcaklığa farklı tepkiler vermesinden yola çıkar (Görsel 14). Yüksek sıcaklığa maruz kalan melez bünyede porselen, düşük dereceli çamura göre daha fazla küçülür. Bu durum düşük dereceli gözenekli çamurun volkanik bir patlama gibi porselen yüzeyi yarması ile sonuçlanır. Sanatçının form üzerinde oluşturduğu kesikler ve yarıklar bu volkanik patlamayı yönlendiren müdahalelerdir. Bu nedenle fırın ortamında oluşan sürprizler kadar çamurun doğası ve sanatçının yönlendirmeleri sürece etki eden unsurlardır (Görsel 15). Teknik, doğa ve insan iş birliğinde ortaya çıkan bu eserler dünyadaki başka hiçbir şekle benzemeyen, kendine has ve bağımsız yapılarıdır (Hess, 2015, s. 118-120).



Görsel 14: Rafa Pérez, “Untitled no. 27” , porselen ve metal içerikli siyah düşük dereceli çamur, 31 x 28 cm.

Kaynak: <https://cfleonline.org/art-works-of-contemporary-ceramic-art-by-rafa-perez-at-oxford-ceramics/>,
Erişim: 31.03.2025.

Görsel 15: Rafa Pérez, “Untitled no. 9” , porselen ve düşük dereceli siyah çamur, 18 x 25 x 23 cm.

Kaynak: <https://cfleonline.org/art-works-of-contemporary-ceramic-art-by-rafa-perez-at-oxford-ceramics/>,
Erişim: 31.03.2025.

5. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Modernist perspektifte geleneği ve dolayısıyla işlevsellikle olan ilişkisini dışlayan seramik, zamanla yeni bir bağlam geliştirerek çağdaş sanat ortamında kendine güçlü bir yer edinmiştir. Postmodern dönemde “gündelik olan”ın sanatta odak noktası haline gelmesiyle birlikte, seramik yalnızca estetik ve teknik kaygılarla değil, sosyolojik, ekonomik ve psikolojik göstergeler aracılığıyla da değerlendirilmeye başlanmıştır. Sanat anlayışının köklü dönüşümler geçirdiği bu süreçte, seramik de geleneksel sınırlarını aşarak geçmişe dair kabulleri sorgulamış, yeni anlamlar ve olasılıklar önermiştir. Alışlagelmiş görme ve yorumlama biçimlerini değiştiren bu dönüşüm, sanat izleyicisinin ve eleştirmenlerin dikkatini çekmiş, seramiğin çağdaş sanat içindeki konumunu güçlendirmiştir.

60’ların sonlarından itibaren etkili olan Land Art, Arte Povera, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi yenilikçi sanat tavırları, seramik sanatçılarının kendi malzemeleri olan kil ile kurdukları ilişkide yeni bakış açıları kazanmasında ve yeni bir dil kurmalarında ilham verici olmuştur. Bu

yeni ilişki biçiminde öteden beri tanıdık ve alışılmış olan “biçim”in yerini “kavram”ın öncelediği görülür. 1980’lerle birlikte postmodernizm, sanat dünyasında etkisini giderek artırmış, geleneksel malzemelerin ve tekniklerin ötesine geçerek kavramsal anlatımı ön plana çıkarmıştır. Bu dönemde seramik, modernist dönemde olduğundan farklı olarak geniş sanat çevrelerince artık yalnızca işlevsel bir zanaat olarak değil, aynı zamanda eleştirel ve felsefi anlamlar taşıyan bir sanat formu olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Bu dönüşüm, toplumsal ve politik değişimlerle de doğrudan ilişkilidir. 1980’lerin sonunda Soğuk Savaş’ın sona ermesi, Berlin Duvarı’nın yıkılması ve Avrupa Birliği’nin genişlemesi, kıtanın siyasi ve kültürel yapısında köklü değişimlere neden olmuştur. Bu süreçte görece huzur ortamı, büyük anlatıların parçalanmasını ve sanatçıların bireysel ve yerel anlatılara yönelmesini beraberinde getirmiştir. Öte yandan, ABD’nin 1990’lardan itibaren Ortadoğu’daki müdahaleleri, Irak ve Afganistan işgalleri gibi küresel savaşları, Amerikalı sanatçıların tarafından politik ve insani sonuçlarıyla ele alınırken, Avrupa seramiğinde doğrudan savaş temalı bir yaklaşımın daha az tercih edildiği görülmektedir. 1992-1995 yılları arasında yaşanan Bosna Savaşı ve Avrupa’nın bu süreçteki duyarsızlığı, kıta genelinde etik ve politik bir sorgulama alanı yaratmış, ancak bu durum seramik yapıtlara güçlü bir biçimde yansımamıştır. Bununla birlikte, Doğu Avrupa’da 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması ve ardından sosyalist rejimlerin çöküşü, 1990’lardan itibaren kapitalist sisteme geçiş süreci, bireylerin aidiyet duygusunu, bellekle kurdukları ilişkiyi ve geçmişin izlerini nasıl taşıdıklarını sorgulayan eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Macar sanatçı László Fekete gibi isimler, Doğu Avrupa’nın geçirdiği bu politik dönüşümü seramik aracılığıyla ifade eden sanatçıların arasında öne çıkmaktadır. Bu bağlamda seramik, yalnızca geleneksel işleviyle değil, aynı zamanda kimlik, tarih ve toplumsal bellek gibi konuları ele alan güçlü bir metafor olarak çağdaş sanat ortamında kendine yer bulmuştur.

Sanatçıların seramiği yalnızca geleneksel kullanım alanlarıyla sınırlamaktan vazgeçerek kavramsal anlatımlar için bir araç olarak benimsemesinde, malzeme ve üretim tekniklerindeki özgürleşme de önemli bir rol oynamıştır. Deneysel teknikler, farklı malzeme kullanımları (mixed media) ve yeni pişirim yöntemleri sayesinde seramik, çağdaş heykelin ve enstalasyonun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Küreselleşmenin beraberinde getirdiği disiplinlerarası etkileşimler, kültür endüstrilerinin doğmasına ve uluslararası sanat sergilerinin sayısal ve niteliksel olarak artmasına neden olmuş, “bienalleşme dönemi”ni hızlandırmıştır. Bir malzeme (material) ve aynı zamanda bir mecra (medium) olarak seramik, sanat üretim pratiklerinde ve sanatın dağıtım kanallarında yaşanan bu değişimlerden doğrudan etkilenmiş; mimari, çağdaş heykel, performans ve kavramsal sanat gibi diğer disiplinlerle daha güçlü bir etkileşim içine girmiştir.

Zamanın ruhuna bağlı olarak toplumsal alanda ve sanatta yaşanan dönüşümler kadar seramiğin fiziksel nitelikleri de kavramsal yaklaşımların oluşturulmasında belirleyici bir rol

üstlenmiştir. Pişmemiş ve pişmiş hallerinde farklı duyuşal ve anlatışal olanaklar sunan kil, esnekliğı, kırılğanlığı, geçirgenliğı ve dokusal çeşitliliğı ile sanatçılara kavramsal ifade açısından zengin bir materyal sağlamaktadır. Bu bağlamda, malzemenin içkin özellikleri yalnızca teknik bir unsur olarak değıl, aynı zamanda sanatçının anlatışını biçimlendiren temel bir bileşen olarak ele alınmıştır.

Bahsedilen dönüşüm süreci, geleneğe sıkı sıkıya bağıl, hatta kimi zaman tutuculuğa varan bir anlayışla şekillenen ve dünya seramik tarihinde kendi kültürel kurumlarını oluşturmuş, öncü ekollerini (Arts&Crafts, Bauhaus, Studio Pottery vb.) yaratabilmiş olan Avrupa seramiğinin kimliğini çağdaş bir gramer içinde yeniden yapılandırma potansiyelini de beraberinde getirmiştir. Çalışmada ele alınan sanatçıların, seramiğin salt bir zanaat alanı olmaktan çıkıp, çağdaş sanat bağlamında güçlü bir kavramsal araç haline gelmesine katkıda bulundukları açıkça görülür.

Makalede ele alınan Avrupalı sanatçıların çağdaş seramik sanatına kavramsal açıdan nasıl bir açılım getirdikleri önemli bir sorudur. Bu bağlamda, Avrupa’da yaşıyan ve kıtanın coğrafi özelliklerinden, tarihsel birikimlerinden ve kendine özgü yaşam kültüründen beslenen sanatçıların, kendi deneyimlerini, hatıralarını ve belleğe dair unsurları kil aracılığıyla ifade etmeleri dikkat çekicidir. Örneğin, Mestre’nin çalışmaları, 20. yüzyıl başlarındaki İtalyan Metafizik resminin terk edilmiş meydanlarını ve dar sokaklarını anımsatan mimari sahneler yaratır. Uzun düşen gölgeler, belirgin ışılgölge kontrastları ve esrarengiz atmosfer, sanatçının üç boyutlu formlarında da kendini gösterir. Bu anlatım dili, yalnızca fiziksel bir mekân kurgusuyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda izleyicide bellek ve melankoli kavramları üzerine düşündüren bir estetik oluşturur. Mestre’nin eserlerinde görülen bu metafizik yaklaşımı, Avrupa resim geleneğinin çağdaş seramik sanatında kavramsal bir dönüşümü olarak okumak mümkündür.

Bununla birlikte, tarihsel verilerin yeni bir bağlam içerisinde ele alınması ve sanatsal-kültürel verilerin dönüştürölmesi çağdaş Avrupa seramiğinde farklı bir kavramsal yaklaşım olarak öne çıkar. Örneğin İngiliz sanatçı Paul Scott, kendi ülkesinin geleneksel seramik kültüründen beslenerek oluşturmuş olduğı yapıtları aracılığıyla kendi coğrafyasını aşarak çevresel problemler karşında evrensel bir politik tavır sergiler. Bunu yaparken kullanmış olduğı İngiliz mavi-beyaz seramikleri bir katalizör işlevi görür. Yine Maria Geszler Garzuly’nin yapıtları da bir döneme damgasını vuran “demir perde ülkeleri” olarak anılan Soğuk Savaş döneminde Sovyetler Birliğı ve onun Doğı ve Orta Avrupa’daki müttefiklerini kapsayan sosyalist ülkelerdeki yakın dönem tarihinin politik ve sosyolojik yansımalarıdır. Kültürel unsurların dönüşümü örneklerine, Ulla Viotti’nin Kuzey Avrupa ve İskandinavya mimarisinin önemli bir bileşeni olan tuğlayı sanatının merkezine oturtması da eklenebilir. Tüm bu Avrupa kıtasına özgü yaşayış biçimleri ve kültüre ait dinamikler ayırıcı özellik taşıy ve çalışmada ele alınan sanatçıların yapıtlarında açıkça izlenir.

Yukarıda bahsedilen gelişmeler doğrultusunda, seramik malzemeyle sanatsal üretimlerini sürdüren sanatçılar, Avrupa'daki çağdaş sanat müzeleri, bienaller, sanatçı programları ve koleksiyonlarda giderek daha fazla yer bulmaktadır. Bu durum, onların seramiği yalnızca teknik bir üretim alanı olarak değil, kavramsal boyutlarıyla ele almasını teşvik etmiş ve malzemenin doğasına ilişkin özgün okumalar yapmalarını sağlamıştır. Seramik eğitimi almış ya da üretim süreçlerinde seramiği tercih eden sanatçılar, sanat hiyerarşilerinde zaman zaman sınırda konumlandırılrsa da seramiğin anlatısal gücünü çağdaş sanat pratikleriyle birleştirerek alana önemli katkılar sunmuşlardır. Sonuç olarak, çağdaş Avrupa seramiği, geleneksel zanaat sınırlarını aşarak eleştirel ve kavramsal sanatın güçlü araçlarından biri haline gelmiştir. Kültürel miras, kimlik, bellek ve toplumsal meseleleri ele alan sanatçılar, seramiğin hem maddesel hem de düşünsel potansiyelini genişleterek onu çağdaş sanat sahnesinde vazgeçilmez bir mecra hâline getirmiştir. Malzemenin içkin anlamlarını sanatsal pratiklerine entegre eden bu sanatçılar, seramiğin yalnızca teknik bir üretim alanı değil, aynı zamanda düşünsel ve eleştirel bir mecra olarak konumlanmasını sağlamıştır. Gelecekte, teknolojik yenilikler, sürdürülebilirlik arayışları ve disiplinlerarası yaklaşımlar ile bu dinamik dönüşümün daha da derinleşmesi ve seramiğin çağdaş sanatla ilişkisini daha güçlü bir biçimde sürdürmesi beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Adamson, G. (2008). Open ended objects. *In you in between* (Exhibition Catalogue). Middlesbrough Institute of Modern Art Publication. Erişim adresi (20.08 2024): <http://www.andersruhwald.com/you-in-between#20>.

Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Atkins, N. (2021). Discovering the art of Pekka Paikkari. *New Ceramics: The International Ceramics Magazine*, 5 (2021).

Clark, G. (1999). *Alev Ebüzziya Siesbye* (Z. Rona, Trans.). İstanbul: Kaleseramik Sanat Yayınları.

Cooper, E. (2009). Contemporary ceramics: Mind the gap, sculptural form in clay. London: Thames & Hudson Ltd.

Dahn, J. (2011). Elastic/expanding contemporary conceptual ceramics. In M. E. Buszek (Ed.), *Extra/ordinary craft and contemporary art*. Durham and London: Duke University Press.

Daintry, N. (2007). *The essential vessel*. In *Breaking the mould: New approaches to ceramics*. Black Dog Publishing.

Danius, S. (2006). Kjell Rylander and the art of the saw. In *Voices: Contemporary ceramic art from Sweden*. Erişim adresi (24.06.2025): <http://www.kjellrylander.com>

Del Vecchio, M. (2001). *Postmodern ceramics*. USA: Thames & Hudson.

Hanaor, C. (Ed.). (2007). Foreword. In *Breaking the mould: New approaches to ceramics*. Black Dog Publishing Limited.

Hess, A. R. (2015). Perez Fernandez: Look until you feel. In *XII Biennial Internacional de Ceramica Manises Catalogue*.

Jonson, L. (2009). In my next life I want to be an architect. *Ceramics: Art and Perception*, 77, 106-111.

Jönsson, L. (2005). Life among things: The continuous present. In *Craft in dialogue/Iaspis: Six views on a practice in change*. Stockholm, Sweden. Erişim adresi (24.06.2025): <http://www.kjellrylander.com>

Lüddemann, S. (2020). Zwischen Fragilität und Verletzlichkeit: Zu den Körper-Figuren von Susanne Ring. In *Sack voll Knochen* (Exhibition Catalogue). Kunstverein Paderborn. Erişim adresi (27.08.2024): <https://www.susannering.net/downloads/>

Maltzahn-Redling, J. (2011). Die Dynamik der Stille: Keramiken von Susanne Ring. In *Freaks of nature* (Retrospective Catalogue). Badisches Landesmuseum. Erişim adresi (27.08 2024): <https://www.susannering.net/downloads/>

Pérez Camps, J. (2001). Enrique Mestre: Uniting geometry & ceramics. *Ceramics: Art and Perception*, 46, 41–45.

Perryman, J. (2004). *Naked clay: Ceramics without glaze*. London: A&C Black.

Schwartz, J. S. (2008). *Confrontational ceramics*. London: A&C Black.

Siebenmorgen, H. (2011). Freaks of Nature (Retrospective Catalogue Foreword). Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Erişim adresi (24.06.2025): <https://www.susannering.net/downloads/>

Sümengen Berker, O. (2015). Architecture and ceramics. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 291–295.

Şahbaz, H. (2024). Sanatsal pratikte bedenin temsili ve seramik malzemenin olanaklarıyla figüratif söylem. *Sanat Yazıları*, 50, 132-149.

Şentürk, T. Ö. (2020). Seramik sanatında Peter Voulkos etkisi. *Ulakbilge*, 44, s. 72-78.

Şölenay, E. ve Özer, G. (2013). Peter Osborne'nin kavramsal sanat açılımı doğrultusunda çağdaş seramik sanatında kavramsal çalışmaların incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 33-52.

Three Gorges Dam. (2025). *Wikipedia*. Erişim adresi (31.03 2025): https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Gorges_Dam

Tizgöl, K. (2008). Sanatta minimalizm ve günümüz seramik sanatına yansımaları (Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, İzmir.

Turani, A. (2011). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Vikova, J. (2018). Je později, než si myslíš / It's later than you think. Prag: Vydal / Publisher KANT. Erişim adresi (30.08 2024): <https://www.aic-iac.org/wp-content/uploads/jindra-vikova-new-monography.pdf>

Whiting, D. (2020). Elegy and enigma. In *Enric Mestre Catalogue*. Modern Shapes Gallery, Antwerp (BE), 6-8.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

STRUCTURED ABSTRACT

This article examines the conceptual tendencies in contemporary European ceramics from the 1980s to the early 2000s. Conceptual approaches to ceramic practice, which emerged in the United States in the 1960s, became widespread in Europe in the 1980s. Therefore, this study focuses on artist tendencies in Europe over approximately 20-30 years. Analyzing major sources on contemporary ceramics reveals that American ceramics are mentioned more frequently, mainly due to the earlier institutionalization process in the U.S. Furthermore, no national or international study specifically examines conceptual tendencies in European ceramics. Thus, this article aims to contribute to the literature by highlighting European ceramics, which has often been overshadowed by American ceramics.

The literature review shows that most sources categorize ceramics based on formal, production, or exhibition methods rather than conceptual tendencies. While conceptual elements can be found in existing examples, analyzing ceramics from a conceptual perspective allows for interpretation through idea-based art approaches. This shift enables ceramics to engage with diverse social issues, moving beyond its historically isolated position.

In the 1960s, the emphasis on the artwork as a physical object diminished, and its intellectual dimension gained prominence. Artists reinterpreted Duchamp's readymade concept, and movements like Conceptual Art and Minimalism emerged. Consequently, ceramic artists moved away from traditional production approaches. The post-war freedom in America fostered a new environment for art institutions, academies, and artists. Art schools in the U.S. emphasized both manual skills and intellectual development. This period saw ceramics transcending traditional production methods and adopting a language based on ideas and discourse. These approaches were introduced to Europe through American artists' participation in international platforms like biennials and triennials. From the 1960s to the 1970s, American and European artists frequently traveled between continents, facilitating cross-cultural exchanges. Institutions like the Royal College of Art in Europe closely followed and adopted new American ceramic practices, integrating them into the European art scene. The modernization of European ceramics was influenced by movements such as Arts & Crafts, Bauhaus, and Studio Pottery, which also played a role in shaping American ceramics. However, the rupture caused by Abstract Expressionism and Funk Art in the 1960s further influenced Britain and continental Europe, accelerating the transition of ceramics into a postmodern framework. The New Ceramics Movement, which emerged in the UK in the 1980s, significantly contributed to the spread of new ceramic trends across continental Europe. Ceramic symposiums and biennials facilitated the institutionalization of contemporary ceramics, allowing European ceramics to gain global representation and recognition.

Art movements such as Fluxus, Arte Povera, Happening, Performance Art, and Feminist Art, which gained prominence in the 1960s, encouraged artists to focus on themes such as identity,

gender, urbanization, environmental issues, and collective memory. Ceramic artists broke away from tradition and established a presence in contemporary art. Ceramics was no longer viewed merely as a functional or formal object but as a medium for discussing social issues. The transition allowed ceramics to integrate into contemporary art discussions, expanding its role beyond craftsmanship.

The late 1980s brought significant changes to Europe's cultural, social, and political landscape with events such as the Cold War's end, the fall of the Berlin Wall, and the expansion of the European Union. The elimination of national borders fostered increased artistic interaction, leading to a more interconnected art scene. However, despite this increased interaction, contemporary European ceramics has not developed a unified language or identity. Instead, artists create individual narratives based on their cultural backgrounds. For instance, Paul Scott incorporates British ceramic traditions to address global environmental issues, while Ulla Viotti uses brick—an essential element in Northern European and Scandinavian architecture—in installations exploring the relationship between ceramics and space. These individualized approaches highlight the diversity in contemporary European ceramic art.

In addition, European ceramic artists have utilized ceramics to explore performative and process-based art forms. Unlike traditional approaches focused on craftsmanship, contemporary ceramic artists often emphasize ephemeral aspects of creation, engaging with performance art and conceptual strategies. This aligns with broader contemporary art trends that prioritize experience, interaction, and social engagement over material permanence.

Furthermore, the ecological aspects of ceramics have become more relevant in contemporary artistic discussions. Clay's natural origin allows it to be associated with environmental themes, while its tactile connection with artists enables explorations of gender, identity, body, and process-based practices. Many artists working with ceramics use it as a medium to address pressing ecological and societal concerns, reinforcing its role within contemporary discourse. In conclusion, contemporary European ceramics continues to evolve through idea-driven pursuits while embracing material possibilities. European ceramic artists shape their practices through both object production and conceptual, process-based, and performance-oriented approaches. By moving beyond traditional definitions, ceramics secures its place within contemporary artistic discourse while maintaining its material significance. The ability of ceramics to integrate into wider discussions surrounding social, ecological, and political issues further solidifies its relevance in today's art world. The European ceramic scene remains a dynamic and evolving field, continuously pushing the boundaries of material-based and conceptual artistic expression.