

ESTETİK-SANAT-ZANAAT YAKLAŞIMIYLA SERAMİK SANATI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Serap ÜNAL

Süleyman Demirel Üniversitesi, Türkiye

serapunal@sdu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-2407-1789>

Atıf	Ünal, S. (2021). ESTETİK-SANAT-ZANAAT YAKLAŞIMIYLA SERAMİK SANATI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(1), 195-224.
-------------	--

ÖZ

Etimolojik köken itibarıyla, Yunanca duyum ve algı anlamlarında “aisthesis” sözcüğünden gelen ve ilk defa Alexsander Baumgarten’in “Aesthetica” (1750) isimli eserinde teknik bir terim olarak kullanılan “estetik”, aslında Antik Dönemden günümüze kadar güzelin ne olduğunu araştıran bir disiplin olarak günümüze kadar tartışıla gelmiştir. Estetik, aynı zamanda sanat felsefesi ve beğeni olarak da değerlendirilerek, Platon’dan itibaren yakın dönem düşünürlere kadar birçok filozof tarafından sınırları belirsiz felsefi kapsamda, değişik önermeleri ve eleştirileriyle tartışılmış ancak bu tartışmalı, aynı zamanda eleştirel yaklaşımlar, tüm sanat dallarını etkilemiş, çeşitli ekollerin ve sanat akımlarının doğmasına neden olmuştur.

Süregeleyen “güzele erişim-beğeni” tartışmaları arasında pişmiş toprak eserlerin de yer aldığını görmekteyiz. Seramik de üretimsel olarak, zaman zaman sanat-zanaat ikileminde bocalamıştır. Diğer yandan seramik, geleneksel, kültürel, soyut ve endüstriyel anlamda birbirine veri aktaran özelliklere sahiptir. Özellikle günümüzde bu tümleşik yapı, daha da belirgin bir durumdadır. Dolayısıyla işlevsel ya da salt sanatsal her koşulda ortak paydanın “estetik” olması kaçınılmazdır. Bu nedenle, seramik sanatını bu estetik bağlam dışında düşünmek mümkün değildir. Bu yönelimle, tüm sanat dallarında olması gerektiği gibi seramik sanat eğitimi de süje-obje ilişkisi kapsamında estetik farkındalık benimsenmeli, benimsetilmeli ve topluma yansıtılmalıdır.

Anahtar kelimeler: *Estetik, Seramik, Bauhaus, Sanat-Zanaat, Seramik sanat eğitimi, Endüstriyel Üretim*

Geliş Tarihi: 13.11.2020, Kabul Tarihi: 20.11.2020, DOI: 10.17932/IAU.IAUD.2757.7252/iaud_y13i1007

Derleme Makale-Bu makale iThenticate programıyla kontrol edilmiştir.

Copyright © İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

WITH AESTHETICS-ART-CRAFT APPROACH THOUGHTS ON CERAMIC ART

ABSTRACT

Based on its etymological origin, derived from the Greek word “aisthesis” in the sense of sensation and perception and first used as a technical term in Alexander Baumgarten’s work “Aesthetica” (1750), “aesthetics” is actually as a discipline, it has been discussed until today. Aesthetics has also been evaluated as a philosophy of art and taste and has been discussed in a philosophical context by many philosophers, from Plato to new thinkers, with different suggestions and criticisms, but these controversial and critical approaches have also affected all branches of art. This situation also led to the emergence of some schools and art movements.

We see that among the ongoing discussions of access to beauty, terracotta artifacts are also included. Ceramics have also faltered from time to time in the art-craft dilemma as production. On the other hand, ceramics have characteristics that transfer data to each other in traditional (cultural), abstract and industrial terms. Especially today, this integrated structure is even more prominent. Therefore, it is inevitable that the common denominator is “I arrive to beauty” in all circumstances. Therefore, it is not possible to think of ceramic art outside of this aesthetic context. With this orientation, as it should be in all branches of art, aesthetic awareness should be adopted within the scope of the subject-object relationship in ceramic art education, it should be adopted and reflected to the society.

Keywords: *Aesthetics, Ceramics, Bauhaus, Ceramic Art Education, Industrial Production*

GİRİŞ

Baumgarten'nin "Aesthetica" (1750) yapıtında ilk defa teknik bir terim olarak kullanılan estetik, genel anlamı içeriğinde Antik Dönemden itibaren filozofların düşünsel alanında yer almıştır. Ancak sanatın insan neslinin varlığıyla birlikte doğduğunu da günümüze kadar ulaşan Paleolitik ve Mezolitik Dönem hatta çok daha öncesine giden mağara resimlerinden anlayabiliriz. Bulunan kırmızı noktalar, el izleri ve hayvan figürlerinden oluşan eski mağara resimleri, Avrupa'daki ilk sanat eserleri olarak karşımıza çıktı. Dünya Mirası listesindeki Altamira, El Castillo ve Tito Bustillo gibi İspanya'daki 11 mağarada yer alan sembollerin zaten çok eski tarihlere dayandıkları bilinmektedir. (Jonathan Amos, BBC Bilim Muhabiri-2012). Bu kalıntılar simgesel sanatın ilk eserleri sayılabilir. Aynı şekilde Neolitik Döneme ait pişmiş toprak idoller de simgesel sanat örnekleridir. Gerek Akeramik ve gerekse Keramik Neolitik Döneme ait Sembolizm anlayışının önemli yerleşmelerinden biri olan Çatalhöyük, simgesel sanatın ilginç örneklerini verir. Bu tür yapıtlar salt soyutlamalarla değil tinsel ve mitolojik yaklaşımlarla oluşturulmuştur.

Çatalhöyük'te sözü edilen "sanat" estetik duyarlılıkla açıklanacak türden sanat değildir. Çatalhöyük'teki sanatın bambaşka işlevi var. Ancak bu nesnelere estetik boyutu olmadığı anlamına gelmez. Desenlerin çekiciliği ve eşyaların formlarının güzelliği ruhları üzerine çekmek ya da uzaklaştırmak bakımından önemli olabilir (Hodder, 2017:195).

Antik Çağ'dan itibaren güzel olanı arama, bulma ve tanımlama çabaları ile birlikte, estetik/sanat betimleri, kavramsal olarak ve kuramsal biçimde geniş olarak yapılagelmiştir. İnsanın tüm duyularından türeyen, tatmin ve faydayı da içeren toplumsal beğeni kavramı, zamanla fiziksel tatmin ve faydadan ayrışarak, duyguların baskın olduğu hayal gücünün ürettiği, "estetik" adı altında farklı bir beğeni alanı yarattı. Latince "*ars*" (şairlik, vazo ressamlığı, at terbiyeciliği vb.) sözcüğü ile Yunanca "*techne*" sözcüklerinden türeyen İngilizce "*art*" sözcüğü, aynı zamanda beraberinde "zanaat" ve "sanat" ikilemini de sürüklemiştir. Bu sürükleniş ardından kavramsal bölünmeyi de getirmiştir.

Modern güzel sanatlar sistemi XIX. yüzyılın başlarından günümüze Avrupa ve Amerika kültürünü hâkimiyeti altına alsada aynı dönem içinde kimi sanatçı ve eleştirmenler bu sistemin temel kutuplaştırmaları olan sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatçı, estetik ve fayda gibi karşıtlıklarla direnmişlerdir (Shiner, 2004: 27).

Eski çağlardan günümüze değin "sanat" (*ars*) sözcüğünün art arda edindiği anlamlar, insanoğlunun ürettiği ürünlerin, doğanın ürünlerine oranla belirlenmesini sağlayan teknik ustalık (*tekhne*) ile duyularımızla algıladığımız nesnelere bir beğeni tutumuna göre seçip sıralamaya yönelen özel duygu arasındaki ayrışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Sanat ve sanat ürünleri çağlar boyu ve farklı topluluklar tarafından çok farklı biçimlerde değerlendirilmiş ve

bununla birlikte bütün insanlık tarihi boyunca var olmuştur (Bozkurt, 2014:15).

Yakın bir zamana kadar sadece sanat felsefesinden bir kavram olarak kabul edilen estetik, yaklaşık otuz senedir sanat ve kültür bağlamındaki düşünceleri ve söylemleri kapsadığı gibi, çoğu zaman eleştiri, kültür incelemeleri ve sanat, mimari ve kent tarihi ile de pek çok ortak ilgi alanı geliştirmiştir (Erzen, 2011:11).

Estetik sanat kuramcılarının göre, ‘estetik’ ve ‘sanat felsefesi’ nin yer değiştirebilme sebebi, tarafsız ve aynı sorgulamanın kuramsal olarak bağımsız isimleri olmaları değildir. Bunun sebebi, daha çok sanatın özde estetik deneyimin bir aracı olmasıdır; yani ‘sanat’ ve ‘estetiğin’ taraflı kullanımında, altta yatan kuramsal bakış açısı iki terimin birbirine göre, özellikle de sanatın estetik açısından tanımlanabileceğidir (Carroll, 2012:237).

Bütün insanlık tarihi boyunca var olan sanatsal ve estetik anlayış, ilk çağlardan itibaren özellikle felsefede birçok düşünürün birbirini tamamlayıcı ya da karşıtı önermeleri ve sınıflandırılmalarıyla günümüze değin var olmuştur. Felsefi açıdan üç temel sorunun öznesi olan olan; ‘Doğru’, ‘iyi’ ve ‘güzel’, dolayısıyla ‘epistemoloji’, ‘etik’ ve ‘estetik’ olarak üç temel disiplini oluşturur. Estetik nesne nedir diye düşündüğümüzde, nesnenin öznesiz olamayacağını, aynı şekilde öznenin de nesne olmadan olamayacağını görürüz.

Güzel olarak isimlendirilen ve öznenin estetik pratiğinin biçim ve içeriğini oluşturan, estetik nesne için, insan deneyiminde duyular tarafından hoş ve güzel bulunan nesnenin, yalnızca fiziksel nitelikleriyle değil aynı zamanda bizde oluşturduğu duygular ve anlamlar dahilinde de kültürel ve tinsel bir belirlenim barındırdığı söyleyebiliriz. Güzel olarak nitelendirilen nesne, zihnimizde çağrışımlar oluşturan ve de yaşama sevincini artıran izlenimleriyle güzeldir. Bu güzel nesnenin ve güzelliğin öznenin algısında oluşturduğu belirlenimleri gösterir. Estetik bir deneyim içinde özne yalın, fiziksel ve mekanik algının ötesine uzanır, tinsel ve kültürel bir algıya yönelir (Orman, 2017:16).

Güzel sanatlar ve estetik kapsamında; insanoğlunun ilk el sanatlarından olan “seramik sanatının” konumlandığı yer neresidir? Tarih boyunca özgün sanat gelişmelerinden yoksun bırakılan Seramik Sanatı, özgün bir sanat olarak çağımızda yeniden diriliş süreci içine girerken, çağımızın farklı boyutlardaki sanat anlayışları karşısında tartışma ve karışıklığa neden olmaktadır. Seramiğin özgün sanat gerçeğinde dikkat çeken husus; Seramiğin, İlk Çağ uygarlıklarında ulaşmış oldukları özgün sanat seviyelerinin içerdiği değerlerin, Orta Çağ bilgileriyle değil ancak çağımızın bilgileriyle kavranabilecek niteliklerde olmasıdır (Galatalı, 1985:91).

Bu süreç içerisinde, özünde estetik/beğeni faktörünün yer aldığı seramik sanatı ve eğitimini nereye koymalı, nasıl eğitmeli ve eğitilmeliyiz? Sanat ve içeriğindeki

seramik sanatı, daha dar tikel bir topluma mı hitap etmeli yoksa sosyal ve endüstriyel alana da güzellik katarak toplumsallaşmalı mı? Kuşkusuz seramik sanatı da tikel ya da tümel her alanda, klasik, endüstriyel ve soyut seramik kapsamında, estetik bağlamında geçmişine ve geleceğine ışık vermelidir.

FİLOZOFLARIN DÜŞÜNSELLİĞİNDE ESTETİK

Düşünürlerin önermelerine değinecek olursak; Süje ve obje diğer bir deyişle özne ve nesne ilişkisine öznelliği veya nesnelliği öne alarak bakan filozoflar olduğu gibi her ikisine de ortak değerleri ile bakan filozoflar mevcuttur. Örnek olarak Sofistlerin ve Empiristlerin (deneycilerin) estetik anlayışları öznellik zeminindedir. Diğer taraftan idealist ve rasyonalist düşüncenin önemli temsilcilerinden Kant, Platon ve Hegel'in genel olarak bireysel öznelliği aşan bir estetik anlayışını savunduğunu görürüz.

İnsan öznelliği açısından evrensel ve zorunlu olan zihinsel bir durumda karşımıza çıktığı için idealist ve rasyonalist düşünürler estetik beğeniyi idealist ve rasyonel bir tabanda açıklarlar. Örneğin Platon güzellik fenomenini kendi idea anlayışı bağlamında açıklar ve tüm güzel şeylerin güzellik ideasından pay aldıkları oranda güzel olduğunu söyler. İnsanların güzellik konusundaki farklı değerlendirmeleri ve yargıları, güzellik anlamında güzelliğin, yani ideal güzelliğin farklılığından değil insanların güzel ideasından aldıkları payın farklılığından kaynaklanır (Orman, 2014, s.49-50).



Resim 1. Imanuel Kant (1724-1804)

Kaynak: (URL-6)

Platon sanat ve estetik beğeniyi mimesis (taklit) bağlamında temellendirir. Doğanın yani duyulur gerçekliğin taklidi olarak görür ve bu da onu sanatı genel olarak aşağıda görmeye sevkeder. Aristoteles'te ise taklit insani bir etkinlik olarak değerlendirilir ve eleştirilmez. Ancak insanın hayal gücü boş durmaz ve mutlaka ürettiği esere katkıda bulunur. Duyulur gerçekliği olduğu gibi taklit etmekten vaz geçer bireysel öznelliği zemininde sanat eserini üretir. Kant'la başlayan Alman idealizmi (transendental idealizm) romantik sanat akımına derinden etki etmiştir. Dış gerçeklik bu akımda olduğunun ötesinde özgür bir yaratım sürecinde yeniden biçimlenmiştir. Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde sanatsal yaratıcılığı tinsel ve maddi gerçekliğin sentezinde birleştirmiş ve aynı şekilde Schiller “İnsanın Estetik Eğitime Dair Mektuplar”da ve Hegel “Estetik Üzerine Dersler”de estetik algı ve yargıda ideal ve maddi gerçeklik uyumunu yakalamaya çalışmışlardır.

Immanuel Kant, Eleştirel Felsefesinin ilk önemli eseri olan “Salt Aklın Eleştirisi”nin Transendental Estetik isimli bölümünde, estetik kavramını duyum ve algı bilgisi anlamında kullanmıştır. Eleştirel Felsefenin üçüncü yapıtı olan “Yargıgücünün Eleştirisi”nde ise Kant, estetik kavramını algısal yetkinlik, yani güzel ve hoş olanın bilimi ya da öğretisi anlamlarında kullanır. Kant'ın transendental idealizmiyle başladığı söylenen Alman İdealizmi, romantik sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Kant'ın aklın teorik ve pratik kullanımında tam kuramadığı ideal ve maddi gerçekliğin birliği ve uyumunu, Yargı Gücünün Eleştirisi'nde “ereksiz bir ereklilik” ve “kavramsız bir evrensellik” olarak estetik algı ve yargıda yakalamaya çalıştığını söyleyebiliriz. Estetik algının içeriği olarak estetik nesne, bizi tinsel özgürlük ve doğal zorunluluğun uyumu ve özdeşliğine götürür. Bireysel ve evrenselin ilişkisi, ne teorik ilgimizin konusu olan epistemolojik bir düzlemde ne de pratik yönelimimizin konusu olan ahlaki davranışlarda tam bir tatmin ve hoşnutluk duygusuna yol açmamaktaydı. İşte doğadaki ve sanattaki güzelin algısı bağlamında, ideal ve gerçek olanın uyumundan kaynaklanan bir tatmin ve hoşnutluktan söz edilebilir (Orman, 2014:12).

Schelling, erken döneminde Fichte'nin öznel idealizminin etkisinde olsa da zamanla bu görüşünden uzaklaşarak idealizmini nesnel boyuta taşır. Bu boyutta ise öznel ve nesnel gerçekliğin özsel birlikteliğine paralel olarak sanatsal yaratım ve felsefesi önemli bir yere sahiptir. Ona göre analitik zekâyla düşünmede belirleyici yönelim, soyutlama eylemi olup ideal ve reelin derin ve içsel bağlantısı “estetik sezgi” ile kurulur.

Hegel'e göre estetik, sanat felsefesi anlamındadır. Her birini gelişim safhası olarak kabul eden Hegel, sanatı simgesel, klasik ve romantik sanat olarak üç grupta sıralar. Daha çok tinsel içerikli simgesel sanatın en yaygın dönemi insanlığın erken çağlarıdır. Hegel, klasik sanata en tipik örnek olarak Antik

Yunan Döneminin heykel sanatını öne sürer. Romantik sanat ise soyut ve somut da diyebileceğimiz, öznel ve nesnel birlikteliğini ortadan kaldırır.

Romantik sanat biçimi yine Hegel'e göre, sanatın bir taklit olarak düşünülmesine karşıt olarak, öznenin tinsel yaratıcılık ve dışavurumcu yanını vurgular. Hegel'e göre romantik sanat, sanatın kendi ötesine geçişidir. Ama öte yandan bu romantik biçim de tüm sanat gibi, anlatımı için dışsallığa gereksinir (Hegel, 2011:104).

Sonuçta sanatın özünde nesnel gerçeklik olmakla birlikte, nesnellik ve özne birbirlerinin birebir bir taklidi olamazlar. Ancak sanat, dolaylı da olsa, tinsel düşünsellikle çok ayrıntılı, bir o kadar da karmaşık bir taklit süreci olarak değerlendirilebilir.

Marksist kurama göre; sanat, yaratıcılık ve üretim üst yapı uğraşdır. Marksist kuramcılar için sanat, tinsellik içeren tüm alanlar ve kurumlar gibi, üretim güç ve ilişkileriyle şekillenen sınıf farklılıklar ve de ilgilerinden bağımsız var olamaz. Marksist gelenekten Lucas, Brecht, Adorno, Eagleton ve benzeri düşünürler, sanatın sınıfsal ve ideolojik fonksiyonun açığa çıkarılmasına ve insanlığın özgürleştirici karakterini önamserler.

Yirminci yüzyılda sanatın düşünce ve pratiğini Marksist kuramlar derinden etkilemiştir. Marksist estetik kuramları vurgusu insan üzerinedir; duygulara ve iç dünyaya odaklı romantizmin ya da tümüyle algısal hazza ve düşünceye yönelen soyut sanatın aksine, aşırı olmayan, orta bir ölçütü insanlığın ortaklığında bulunabilecek doğa ve akıl bütünlüğünü yüceltir. Bu kuramın en önemli sözcüsü Georg Lukacs, Aydınlanma'nın vurguladığı öznelliğe karşıt sanatın insanı bütünlüğü ve toplumla birleştirici yönünü ortaya çıkarır (Erzen, 2011:96).

Avangard sanat kapsamında modern kültür anlayışının bir unsuru olarak bireylerin sanatsal yaratıcılığını yenilikçi ve de devrimci bir yaklaşımla olduğunca özgürleştirmeye çalışan dadaizm, fütürizm, kübizm, pop-art, izlenimcilik, sürrealizm ve dışavurumculuk gibi sanatsal akımlar, estetik pratik ve yaratıcılığın biçim ve içerik açısından olabildiğince özgürleşmesine neden olmuştur. Bu kapsamda avangard sanat, postmodern kültürün habercisi ve dolayısıyla öncüsü de olmuştur. Öncü ve yenilikçi hamlelerle geleneksel sanat anlayışını teknik ve yaratı biçimlerini allak bullak etmeyi amaçlamışlardır. Müzikte Debussy ve Schönberg, resim sanatında Dali, Manet ve Picasso gibi sanatçılar avangard sanatın birçok örneğinden bazılarıdır. Birçok sanat akımı ve sanatçı, avangardın (Askeri bir terim olarak Fransız dilinde 'avande garde' sözcüklerinden kaynaklanır ve Türkçe karşılığı olarak da öncü birlik olarak anlaşılabilir) etimolojik ruhuna uygun bir biçimde kendi alanlarında öncü olarak o güne kadar kabul gören sınırların dışına çıkmayı amalamışlardır. Atonal müzik ve Nonfigüratif resim, avangard sanatın öncü ve yenilikçi açılımının iki somut sonucudur.



Resim 2. Manet, La Rue Mosnier aux drapeaux- Tek bacaklı yaşlı bir adam

Kaynak: (URL-6)

Avangard denilen şey, hiç kuşkusuz modern akılcılığın sunduğu ideolojik banyonun üzerinde gelişti; ama diğer bütün felsefi, kültürel ve toplumsal ön kabullerin üzerinde yeni baştan inşa oluyor (Bourriaud. 2018:19).

Sanat düşünselliği kapsamında bir diğer söylem de, Oscar Wilde'nin "Dorian Gray'ın Portresi" eserinin giriş kısmında, "Sanatçı güzel şeylerin yaratıcısıdır. Sanatın amacı, sanatı ortaya çıkarmak ve sanatçıyı gizlemektir. Eleştirmen, güzel şeyler hakkındaki izlenimlerini başka bir tarzda ya da yeni bir malzemeyle ifade edebilen kişidir. Eleştirmenin en yüksek şekli gibi en aşağı şekli de bir tür hayat hikâyesidir. Güzel şeylerde çirkin anlamlar bulanlar, sevimsiz, yoz kişilerdir. Bir kusur, eksiklik bu. Güzel şeylerde güzel anlamlar bulanlar, kendini yetiştirmiş kültürlü kişilerdir. Onlar için ümit vardır." şeklinde ifade edilmektedir.

Her biri ayrı ayrı makale ve kitap konuları olabilecek sanat felsefesi ve estetik bağlamında, bazı düşünürlerin önermelerini ve ait oldukları dönemlerin sanat ve estetik yaklaşımlarını kısa değinmelerle geçtik. Bu engin tarihsel birikim günümüz çağdaş sanat anlayışına dolayısıyla sanat üretimi ve eğitimine mutlaka bir tortu bırakacaktır.

SANAT VE ZANAAT

"Sanatçı" ve "zanaatçı" kelimeleri XVIII. yüzyıldan önce birbirleriyle aynı anlamda kullanılıyordu. XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise "sanatçı" kelimesiyle "zanaatçı" kelimesi birbirinin karşıt anlamlısı haline gelmişti; "sanatçı" güzel sanat eserlerinin yaratıcısı olarak kullanılırken, "zanaatçı" sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisi olarak ifade ediliyordu (Shiner,2004:24).

Sanat ve zanaat, dolayısıyla sanatçı ve zanaatçı sözcükleri, kavramsal olarak estetik sözcüğü ile birlikte özellikle XVIII. yüzyıl sonrası kavram kargaşası içine girmiştir. Sanatçıyla zanaatçının, estetik olanla işlevsel olanın birbirinden ayrı tutulması sonucu oluşan bölünme tam da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Söz konusu karşıtlığı ve bölünmeyi Shiner'in tasnifi ile "Tablo 1"de görebiliriz.

Tablo 1. Zanaatçı/Sanatçıdan Sanatçı- Zanaatçı Karşıtlığına

Bölünmeden önce (Zanaatçı/Sanatçı)	Bölünmeden Sonra	
	Sanatçı	Zanaatçı
Yetenek yahut ince zekâ	Deha	Kural
Esin	Esin/duyarlılık	Hesap
Hüner (zihin ve beden)	Kendiliğindenlik (zihin bedenin üstünde)	Beceri (beden)
Yeniden-üretici hayal gücü	Yaratıcı hayal gücü	Yeniden-üretici hayal gücü
Öykünme (eski ustalara)	Orjinallik	Taklit (modelleri)
Taklit (doğayı)	Yaratım	Kopyalama (doğayı)
Hizmet	Özgürlük (oyun)	Ticaret (ücret)

Kaynak: Shiner, 2004: 186

Shiner'e göre; XVIII.yüzyıl, eski sanat düşüncesini güzel sanat ve zanaat şeklinde ikiye ayırmış, XIX. yüzyıl ise güzel sanatları şeyleştirmiş bir "Sanat"a, bağımsız, ayrıcalıklı bir ruh hakikat ve yaratıcılık alanına dönüştürmüştü. Benzer şekilde, daha önce XVIII. yüzyılda zanaatçıdan zaten kesin biçimde ayrılmış olan sanatçı kavramı da artık insanlığın en yüksek tinsel uğraşlarından biri olarak kutsallaştırılıyordu. Yüzyılın sonuna gelindiğinde sanatçıyla zanaatçı, anlamsallığının yanısıra uygulama ve ilişki yönünden de birbirinden ayrılmıştı. Öte yandan zanaatçının statüsü ve imgesi ise gerilemeye devam ederken, sanayileşme yüzünden birçok atölye kapanmaya zorlandı.

On binlerce küçük atölyenin ortadan kalkması önü alınamayacak bir süreçti. Bu geleneksel atölyelerin, her geçen gün iyice silinerek en sonunda tamamen ortadan kalkmış olan dört belirleyici özelliği vardı. Birincisi, bunlar bir araya gelerek zanaatın "sanatı"nı ya da "gizemi"ni oluşturan yaratıcılık, bilgi ve beceri üzerine inşa edilmiş mahrem hiyerarşilerdi. İkincisi, belli bir iş bölümü olsa da, çıraklar üretimin, tasarımdan son aşamaya kadar bütün aşamalarını görürdü. Üçüncüsü, telaşsız bir çalışma ortamı vardı. Son olarak, işin büyük bir kısmı el aletleriyle ve nesilden nesile aktarılmış tekniklerle yapılıyordu (Shiner, 2004:313).

Yine Shiner'in üretsellik ve alım üzerinden karşıtlığı ifade eden sistem tablosunu "Tablo 2" de görmekteyiz.

Tablo 2. “Parça”dan “Eser”e: İki Sanat Üretim ve Alım Sistemi

Yön	Eski “Sanat” Sistemi (Himaye/Sipariş)	Yeni “Güzel Sanat” Sistemi
Üretim	Somut emek	Soyut emek
Ürün	Parça	Eser
Temsil	Taklit	Yaratım
Alım	Kullanım; keyif	Değişim; derin düşünme

Kaynak: Shiner, 2004:313

Tüm bu süreçte, seramik/çömlekçilik de artık yepyeni bir evreye yol alıyordu. XX. yüzyıl başlarında küçük çaplı üretim yapan çömlek atölyeleri ve zanaatkârları çok farklı bir hiyerarşik yapının içinde yer aldılar. Buradan da yolları “beaux-arts” a (güzel sanatlar) çıkacaktı.

UYGULAMALI SANAT ANLAYIŞI VE BAUHAUS OKULU

Özellikle 16 ve 17.yüzyıllarda Avrupalıların kolonilerden sağladıkları ucuz iş gücü ve değerli madenlerin yarattığı zenginlik yeni icatlara yol açmış, bu icat ve buluşlar başta buhar makinelerinin fabrikalara evrilmesi, sermaye yığılmasına ve bu sermaye fazlası da takip eden yüzyılda Sanayi Devriminin önünü açmıştır. Adına devrim denilen bu sert endüstriyel dönüşüm, tüm yaşam biçimlerini etkilediği gibi şüphesiz sanat ve sanatsal üretim anlayışını da etkileyecekti. Nitekim estetik kaygıdan uzak salt toplumsal amaçlara yönelik Rus Konstrüktivizmi ve sanatla zanaati bir araya getirmeyi amaçlayan Alman Bauhaus Okulu, farklı ve yeni bir sanat anlayışı oluşturdular.

Almanya’da ‘geleceği inşa etmek’ amacıyla kurulan Bauhaus Okulu aynı Rus Konstrüktivistlerinde olduğu gibi estetik hedeflerden çok toplumsal hedeflere yönelmiş bir yapı olarak şekillenmiştir. Sanat ve zanaati birleştirmeyi ve dönüştürmeyi hedefleyen Bauhaus Okulu ekolünün temelinde, geleneksel akademik sanat eğitim ve öğretiminin toplumun ihtiyaçlarına çözüm üretebilecek sanatçıları eğitebilmesinin çok uzağında olduğu anlayışı vardır. Okulun kurucusu Walter Gropius (1883-1969), bu fikirden yola çıkarak yapı evi isimli Bauhaus’u bir tür atölye-okul şeklinde biçimlendirmiştir. Gropius bu okulda zanaatçıların ve sanatçıların eğitimde ve üretimde birlikte yürütülmesini istemiş, güzel ve uygulamalı sanatlar arasındaki ayrışıklığı yok etmeyi hedeflemiştir. “Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik” sloganıyla yola çıkan Bauhaus, endüstriyel üretime ilişkin yeni bir model üretmeyi denemiş ve modern endüstriyel ve mimari tasarım alanındaki ilk önemli örnek olarak 20. yüzyıla damgasını vurmuştur (Antmen, 2017:107).

Ülkemizde ise bu öğreti kapsamında kurulan ilk eğitim kurumu, 1 Kasım 1955'de Bakanlar Kurulu kararıyla kurulup Prof. Dr. Adolf Schneck danışmanlığında 1957 yılında eğitime başlayan “Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu” olmuştur. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Grafik Sanatlar, Mobilya ve İç Mimarlık, Seramik, Dekoratif Resim, Tekstil Sanatları, bölümleri olmak üzere beş bölüm yer almıştır. Bauhaus Ekolüne dayalı olarak kurulan kurumun ilkesi, çağın gereksinim duyduğu yaratıcı, araştırmacı, yenilikçi ve uygulamacı sanatkarlar ve zanaatkarlar yetiştirmektir. Bu hedefle, eğitim programları sürekli güncellendi. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, 20 Temmuz 1982 tarihinde Yüksek Öğretim Yasası kapsamında, Marmara Üniversitesi bünyesine katıldı. Bugün MÜGSF bünyesi kapsamında, Müzik, Seramik-Cam, Resim, Tekstil, İç Mimarlık, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Grafik, Heykel, Sinema-Televizyon, Fotoğraf, Temel Sanat Eğitimi, Geleneksel Türk El Sanatları ve Canlandırma-Film olmak üzere on üç bölüm bulunmaktadır.

Endüstrileşmenin 19. Yüzyıldan itibaren toplumun her alanında görülebilen etkisine karşı gereksinim hissedilen eğitimsel reformların üretimsel ve yapısal alanlarındaki en çok belirgin ve olgunlaşmış ürünü kuşkusuz Bauhaus Okulu Ekolüdür.

Endüstrinin ekonomiyle ve teknolojiyle kuvvetlenen ilişkisi, pazar ekonomisine uyan bir üretim biçiminin gerçekleşmesinde ve Bauhaus Okulu ilke ve prensiplerini merkezine alan tasarım eğitiminin tüm dünyada benimsenerek ve kabul edilmesinde rol oynamıştır. Bundan dolayı günümüzde, salt mimariyle sınırlı kalmayıp, otomotivden tekstile, seramik sektörüne kadar neredeyse her sektörde güzel sanat ve estetik merkezli bir “tasarım” anlayışı hâkimdir.

Walter Gropius'un Weimar'daki iki sanat okulunu 1919 yılında birleştirerek idaresine geçmesiyle oluşan “Staatliches Bauhaus in Weimar”ın başarısı, birçok entelektüelin 19. yüzyıl ortalarından beri hissettiği bir rahatsızlığa cevap arayışındaydı.



Resim 3. Bauhaus yönetim kadrosu:

Walter Gropius, Hannes Meyer ve Ludwig Mies van der Rohe

Kaynak: URL-1

Marx'ın Kapital'de söylediği gibi, endüstri, insanı kendi emeğine ve kendi ürettiği ürüne yabancılaştırmaktadır. Endüstrinin etkileri pek çok ülkede yaşam şartlarını büyük oranda değiştirmişti. Toplu üretimin, insani değerleri düşünerek topluma uygun biçimde tasarlanması gerekiyordu. Bu anlamda karşımıza çıkan ilk çabalar Willim Morris'in "Sanat ve Zanaat" hareketi ve 1907'de İngiliz toplu konut projelerinden ilham alınarak inşa edilen Alman Werkbund'un geliştirdiği endüstriyel tasarım anlayışıdır. Ancak, 1919'da kurulan Bauhaus Okulu ile toplu üretimi halk için ama çağdaş estetik anlayışla bağdaştırarak gerçekleştirmek amacıyla, öncelikle sanatçı ve tasarımcı yetiştirmek ve sonuçta mimarlık eğitimi ve dolayısıyla sağlıklı bir yapısal çevreyi amaçlamak, her şeyden önce eğitimle gerçekleştirilecek bir emel oluyordu. Bauhaus, gerek sanatçı öğretim elemanlarının, gerekse öğrencilerinin ürünleriyle giderek etkisi artan bir ivme yaratmıştır (Erzen, 2009:47).

Eğitim, sanatçı ve zanaatçı arasında kurulan bir kolektiflik, sanat, el işçiliği, sezgi ve yöntem bir aradalığıyla aktarılır. Tekstil, tiyatro, çömlek, ahşap atölye ve özgün baskı en geçen öğrenciler, sosyal entelektüel ve simgesel bir sanat olan yapı bilimine yani mimarının pratik hedeflerine göre öğreniyorlardı. Bauhaus'un başarısında rol oynayan önemli etkenlerden biri, günün tanınmış ve güçlü sanatçıları angaje ederek yaratıcı ve özgün uygulamalar, örnekler, modeller üretmesi ve bu kişilerin aracılığıyla ekolünü yaygınlaştırabilmesindedir. Joseph Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Laslo Moholy-Nagy, Wassily

Kandinsky ve Paul Klee gibi sanatçılar aynı zamanda 20. yüzyılın sanat anlayışına etki etmiş kişilerdi (Erzen,2009:48).

Bauhaus ekolünün getirdiği topluma dönük uygulamalı sanat anlayışı, kuruluşundan itibaren günümüze kadar gerek akademik ve gerekse felsefi zeminde hala tartışılmaya devam etmektedir. Günümüzde de kullanılan “sanat için sanat” ifadesini ilk kez kullanan Benjamin Constant (Journal 1804) ve sonra bu anlayışı benimseyen Victor Cousin, “sanat sanat içindir ve hiç bir amacı yoktur, her amaç sanatı soysuzlaştırır” anlayışında düşünürlerdendi.

“Sanat için sanat” fikrinin, nesne ile istenci, içerik ile formu ayıran bu estetikleştirici ve figüratif yorumu bugün de geçerli olmakla birlikte buna karşıt olarak iki büyük sanat akımı karşısında gerilemek zorunda kaldı. Bunlardan birincisi, güzel ile yararlı, sanat ile bilgi, kültürlü seçkinler ile yığınlar arasında ilintiler yaratarak “sanat nesnesi” ile “sanayi nesnesi” arasındaki kopuşa karşı çıkan akımdır. Sanatlardan ve zanaatlardan (Arts and Crafts) çizime sanat estetiğinden Bauhaus’a kadar modern kentlerimizde olduğu gibi sanayiinin ürettiği ürünlerde de sanat ile yaşamı birleştirmek ön plana çıkmıştı. İkinci akım ise, 19. yüzyılda benimsenmiş başlıca temel ilkeleri yıktı. Soyut sanatla figürü yapı bozma uğrattı, gerçeküstücü sanatla konuyu başkalaşıma uğrattı, pop art’la nesnelere parçaladı, kinetik sanatla ışığı ayrıştırdı, siyasal sanatla da toplumsal anlamları eleştiriden geçirdi (Bozkurt, 2014:20-21).

Antik dönemden beri süregelen “sanatın ve güzelin ne olduğu” sorusunun cevabı günümüze kadar hep tartışıla gelmiştir. Sanatın, sanat eserinin ve sanatçının tikel bir toplumdaki bağımsız olamayacağını göz önünde bulundurduğumuzda, sanatın sanatçısı ve eseriyle topluma katkı sağlaması gerektiğini de düşünmek elbette olasıdır. Sanat eserleri, 19. yüzyıldan sonra sergi salonları, müzeler, sanat atölyeleri vb. özel alanlardan elbette kopmamış ancak özellikle mimari ve iç mimari ile sokaklara, caddelere, bulvarlara ve evlerin içine kadar geniş alanlara yayılarak toplumla buluşmuştur.

ZANAAT OLARAK ÇÖMLEKÇİLİĞİN SANATA EVRİLMESİ

İnsanın, dört temel eleman olarak kabul edilen “hava, su, toprak ve ateş”i eliyle ve zihniyle bütünleştirerek oluşturduğu pişmiş toprak objeler, ilk çağlardan itibaren işlevsel ve duymusal olarak çeşitli dönemlerden geçti. Seramikli Neolitik Dönemden beri çömlekçilik ve seramik yapımı, işlevselliğinin yanında gerek form ve gerekse bezemeleriyle aynı zamanda insanın düşünsel ve duygusal olarak dışa vurduğu bir manifestosu olmuştur. Ne var ki, seramik ve seramikçiliğin “Güzel Sanat” kapsamına girmesi uzun ve mücadele gerektiren bir süreç olmuştur.

Sanat ve zanaat bölünmesine rağmen bu ayrıma karşı direnişler de vardı. Bu direniş kurumsal ve kategori olarak vücut bulmasa bile Rus Konstrüktivizminde ve Bauhaus Ekolünde zanaatten sanata doğru kendini gösterecekti.

Direnış geleneği, 1830'lu yıllarda güzel sanatlar sisteminin olgunlaşmasıyla birlikte yeni bir Őekil almaya başladı. 1841'e gelindiğinde, Emerson'nun "Sanat" başlıklı eserinde yalnızca faydalı sanatlarla sıradan zevklerin dűřmesine meydan okumakla kalmıyor aynı zamanda da "sanatın ayrıık ve çelişik varoluşu"nu aşmayı hedefliyordu. Çok geçmeden Kierkegaard, Marx ve Tolstoy gibi birbirinden çok farklı görűnen insanlar da güzel sanat sisteminin kategorilerini hedef alan eleştiriler kervanına katılıyordu. Ne var ki 1890'lı yıllardan itibaren güzel sanatlarda modernizm rűzgârı bu ayrımı ve asimilasyon sürecini yeniden devreye soktu (Shiner, 2004:344-345).

Birinci Dünya Savařı sonrası ise sanat ve topluma bakıř açısı yeniden gündeme geldi. Bu dönemde Rus Konstrűktivizmi ve Bauhaus Ekolű, faydacı sanat-gűzel sanat anlayıřını yeniden tartıřmaya açtı.

Bu süreç içerisinde çűmlekçilik/seramik uđrařısı, sanat-zanaat kavramları arasında kendi műcadelesini veriyordu. Çünkü çűmlekçilik/seramik sanatı XIX. yűzyılın sonlarına kadar hala dekoratif veya "minűr" sanatlar arasında kabul edilmekteydi. Ancak çűmlekçiliđin güzel sanata yűnelimine bir űrnek olarak; çűmlekçiliđe bir atűlyede ıracık olarak bařlayan ve sonrasında zanaatkârı olduđu çűmlekçiliđi geride bırakarak űnlű bir seramikçi olan İngiliz Wedgwood, 1750'li yıllardan itibaren, iřlevsel seramikleri zanaatten sanata dűnűřtűrdű.



Resim 4. Wedgwood Porselenleri

Kaynak: URL-2

Wedgwood'un en bűyűk bařarılarından biri, güzel sanatlarda neoklasik akımı yakalayan Etrűsk ve Portland vazolarıydı. Bugűn Wedgwood'un levha ve vazoları, her ne kadar genellikle hala resim ve heykelden ayrıřtırılarak dekoratif

sanatlar bölümüne gönderilseler de, güzel sanatlar müzelerinde yer alıyor. (Shiner, 2004, s.187-194) XIX. yüzyıl sonlarına doğru özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası, geleneksel üslupla işlevsiz objeler üreterek ortaya çıkarılan eserler, “sanat olarak zanaat” adı verilen hareketin zanaat-sanat geçişkenliğine sahne olmuştur. Bu dönemi anlatan en iyi seramik örneklerinden biri, Peter Voulkos’un çömlekçi çarkıyla yaptığı, Ulusal Amerikan Sanatı Müzesi’nde sergilenen “Sallanan Çömlek” isimli yapıtıdır. Aynı dönemde pişmiş toprağın gizemini ve sanatsallığını Madoura atölyesinde keşfeden Picasso tabak, vazo ve değişik formdaki toprak kapları, renklendirerek fırça darbeleriyle salt geleneksel ve işlevselden soyut ve modern sanata dönüştürüyordu.



Resim 5. Peter Voulkos

Kaynak: URL-6



Resim 6. Peter Voulkos, “Big Jupiter” 1994, odun pişirimi, stoneware, 101x77x68 cm.

Kaynak: URL-6



Resim 7. Flütçü. VallaAuris. Picasso 2014

Kaynak: URL-3



Resim 8. Pablo Ruiz Picasso

Kaynak: URL-4



Resim 9. Siyahla Bezekli Kırmızı Seramik Sürahi.1963

Kaynak: URL-5

Picasso'nun resim anlayışı, seramiğe yeni yollar açtı, seramiği yeniledi. Seramiğin sunduğu sınırsız imgelem, diğer sanatçıları da heykeltraşları da cezbettiler. Marc Pilet tarafından "Vallauris Yolu" diye isimlendirilen, Picasso tarafından açılan bu yoldan birçok sanatçı geçti. G. Braque, M. Chagall, H. Matisse, J. Miro, M. Utrillo, J. Lurçat, Abidin Dino, L. Aragon, J. Cocteau, P. Eluard, C. Chaplin, J. Prevert, Le Corbusier, Arthur Rubinstein, Ilya Ehrenbourg, André Malraux gibi sanat dünyasının ünlü isimleri Picasso'yu yeni çalışma mekânında ziyaret ettiler.

Bu ziyaretlerle Picasso'nun çalıştığı Madoura çömlek atölyesi evrensel anlamda akademik bir atölyeye dönüştü. Abidin Dino ve Chagall bu atölyede Picasso ile yan yana seramik çalıştı. Picasso'nun seramik eserleri, düş gücünün buyruğunda gelişti. Bu düş gücü açıkça araştırma ve deneyin güvenli ellerine ve de Ramie'lerin öncülüğüne bırakılmıştı.

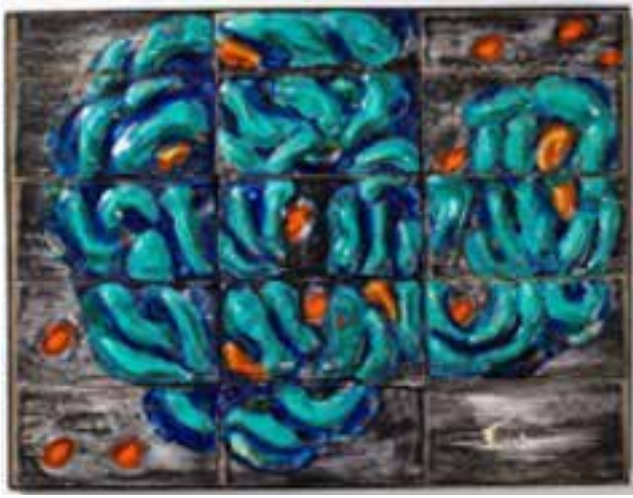
Picasso tornada biçimlendirilmiş figürleri alarak onları katladı, sıkıştırdı, üflledi, toprağın nefes aldığını hissetti ve ona saygıyla yanaşarak şekillendirdi. Kil onun parmakları altında uysal bir hale geldi. Picasso üçüncü boyutun, hacmin, zengin dünyasına daldı. Bu dünya, heykelin dünyasına pek benzemiyordu. Daha önceki lirik heykellerde hacim-imge ve hacim-işlev sözkonusuydu. Picasso, seramikte imge-işlev ilişkisiyle ilgilendi. O günlük kullanıma sunulan parçaları kullanarak, bunların formlarında, umulmadık düşsel figürle re dönüşmelerini sağlayacak olanaklar buldu. İlk seramik sergisini 1948 yılında Vallauris'ta açan Picasso, aynı sene Antibes ve Paris'te de bu sergileri tekrarladı. Bunu, 1978 yılına kadar kesintisiz olarak her sene düzenlenen sergiler izledi. Picasso'nun 1973'te, ölümünden sonra da açılan sergiler günümüze kadar devam etti (Cumhuriyet Dergi, 1977:10).

Çağdaş seramik uygulamaları, hemen eş zamanlı olarak Türkiye'de de yankı buldu ve bu alanda, Füreye Koral, Sadi Diren, Jale Yılmazbaşar ve Güngör Güner gibi seramik sanatçıları başarılı eserler verdi.



Resim 10. Füreyâ Koral, Serap Ünal, Serpocam, 1987

Sanat, zanaat ve teknolojiyi, toplumsal gereksinimi de göz önünde bulundurarak bir araya getiren Gropius ve Bauhaus ekolü ile birlikte seramik, güzel sanata çok yaklaştı hatta tartışılrsa da kendini orada buldu. Bu dönemde, iç ve dış mimari, peyzaj vb. alanlarda dekoratif, aynı zamanda sanatsal olarak seramik eserler, hacmini genişleterek (galerilerden dış mekânlara) topluma sunuldu. Sonrasında da zanaatsal seramik, geleneksel olarak da yerini koruyarak klasik, bilimsel olarak malzeme teknolojisiyle endüstriyel ve de soyut sanat olarak günümüz Güzel Sanatlar ve Mühendislik Fakültelerinde yerini almıştır.



Resim 11. Füreyâ Koral, Pano
Kaynak: Erdiñç Bakla Arşivinden



Resim 12. Sadî Diren, Erdiñç Bakla Arşivinden
Kaynak: Erdiñç Bakla Arşivinden

SERAMİK SANATI VE EĞİTİMİNE BAKIŞ

Eski çağlardan günümüze kadar pişmiş topraktan yapılmış ne varsa hepsi birçok disiplin içeriğinde farklı değerler taşımıştır. Seramik aynı zamanda, yok edilemeyen bir malzeme olması nedeniyle binlerce yıllık bilgiyi günümüze ileterek arkeolojik ve sanatsal anlamda oldukça önemli veriler sağlamıştır. Diğer yandan sembolizmin ilk örnekleri de mağara resimlerinden sonra pişmiş toprak betimlemelerdir.

Seramikli Neolitik Dönemin ilk pişmiş toprak örnekleri, kullanım amaçlı kap kacaklar ve kültürel içerikli idoller ve hemen ardından seramik yapı malzemeleridir. Boydan boya tüm Anadolu’da bu döneme ait tüm ören yerleri zengin seramik buluntularla doludur. Bu anlamda Anadolu, dolayısıyla ülkemiz aynı zamanda bir seramik coğrafyasıdır.

Yeni taş (Neolitik) çağının başlangıcında günlük kaplar ağaçtan ve taştan yapılmıştı. Anadolu’da kilden yapılmış kaplara, en geç tarihiyle M.Ö. 7. binde Konya, Burdur ve Antalya gibi bölgelerde rastlanmaktadır. İlk örnekler tek renkli, kaba yapılı ve basit şekillidir. Sonraları, M.Ö. 6. binin ortalarında, özellikle Çatalhöyük’te ve Hacılar’da yapılan eserler çok başarılı olup, insanlığın seramik konusunda ortaya koyduğu ilk sanat ürünleridir (Akurgal,1988:8).

İlk olarak MÖ. 3500 yılına ait olduğu bilinen, Uruk’ta ilk çömlekçi çarkına, pişmiş toprak üretiminin değişimine yol açan aynı zamanda ilk endüstriyel üretim olarak kabul edilen çarklı çömlekçiliğe rastlanmıştır. Çarklı çömlekçilik aynı zamanda endüstriyel anlamda ilk üretim yöntemi ve örneğidir. Seramik kaplar ilk dönemlerinde salt işlevsel amaçlı üretilirken zamanla estetik amaçlı bezeklerle bezenmiş kaplar, seramik üretimini salt zanaat (tekhne) anlayışından dönemine göre sanatsal alana evirmiştir. Anadolu çömlekçiliğinde dönemler boyunca sanatsal gelişim bağlamında çömlekçilik de gelişerek özellikle Geç Helenistik ve Erken Roma Dönemlerinde Terra Sigillata çömleklerle üst düzeye varmıştır.

Günümüzde Anadolu çarklı çömlekçiliği arkeolojik tarzını da koruyarak yani primitif halde direnerek de olsa birçok yöremizde yaşamaya devam etmektedir. Bu manada “Anadolu’da yaşamakta olan ilkel çömlekçilik” son derece önemli bir kültür ögesidir.

Sanat bağlamında seramik, işlevsel yaratıcılık ve beceriyle birlikte, teknoloji gerektiren ve endüstriye yatkın en eski sanat dalıdır. Neolitik Dönemden bugüne kadar geçen sürede, çömlekçi çarkı, fırın, çeşitli şekillendirme aletleri gibi araçlarla seramik üretimi yapılmıştır. Bir başka söyleyişle ilk çağların primitif araç gereçlerinden günümüzün en son inomatif makine ve ekipmanlarına varana dek, seramikle teknoloji mutlaka iç içe olmuştur (Ünal, 2003:99).

Atilla Galatalı'nın bölümlediği gibi, günümüz seramiğini; Klasik Seramik Sanatı, Endüstriyel Seramik Sanatı ve Soyut Seramik Sanatı olarak üç bölüme ayırmaktayız. Birinci bölüme geleneksel seramik olarak “Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçiliği” ve “Çini Sanatını” dahil edebiliriz. Neolitik Dönem’e kadar uzanan seramiğe ait ilk bulguların Anadolu’da elde edilmesi seramiğin geleneksel düzlemine de büyük bir kıymet kazandırmaktadır. Endüstriyel seramikler ise estetik tasarımlı vitrifiye ürünlerden refrakter malzemelere kadar çok geniş bir seramik yelpazesini oluşturur. Soyut Seramik Sanatı ise çağdaş Türk seramiği ve seramikçiliği bağlamında hemen tüm sanat akımlarını içerecek şekilde başarılı örnekler sunmaktadır.

Sanatsal zekâ ve yaratımın toplumsal yaşamla ilişkisi, sanatçı ve yapıtı tikel bir toplumun gerçekliği içinde mümkün olduğu için önemlidir. Sanatçı eserini üretirken, kendi bireysel gelişimiyle dolaylıdır. Sanatçı, kendi kişiliğini oluşturan toplumsal yaşamdan ayrı bir yerde düşünülemez ve var olamaz.

Sanatçı var olduğu çevrenin ve kurumsal olarak devletin kültürel ve ideolojik biçimlendirmesine tabidir. Önceden de dile getirildiği gibi, gerçek ve büyük bir sanatçı yalnızca içinde bulunduğu tarihsel ve tikel toplumsal gerçekliğin değerlerini birebir yansıtan bir özne değildir. Bu hem sanatsal ve hem de felsefi düşünüş ve yaratım süreci için geçerlidir. Eğer büyük filozoflar, içinde bulunmuş oldukları kültürel ortamın değerlerini eleştirip sorgulamadan benimsemiş olsalardı, tüm insanlık için değer taşıyan bazı evrensel kavram ve görüşlere ulaşamazlardı. Aynı şekilde eğer Leonardo da Vinci, Shakespeare, Dostoyevsky, ya da Picasso gibi sanatçılar olgunlaştıkları toplumun kültürel değerlerini aynen tekrarlamış ve insanlığın evrensel kültürüne ne biçim ve ne de içerik açısından yeni ve farklı bir şey katmamış olsalardı, belki adlarını bile bilmediğimiz kişilerden olurlardı (Orman, 2017:30). Aynı şekilde ünlü ve usta ressamlar, Miro, Chagall, Matisse ve Picasso modern seramiğe şüphesiz önemli ivme kazandırdılar. Yine ülkemizde de 1950’li yıllardan itibaren Füreya Koral, modern seramik anlamında öncülük ederek plastik sanat yelpazesine genişlik kazandırmıştır.

Oluş ve nasıl oluşa bir şeyin varlığı diyoruz. Bir şeyin temeli, onun varlığının kaynağıdır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçısının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri var olamaz. Tek başına biri, bir diğerrinin yerine geçemez. Sanatçı ve eser, üçüncü bir nüans sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü nüans dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve sanata adını verir, bu ise sanatın kendisidir (Heidegger, 2007:9).

Kant, özgürlük dünyasını zorunluluk dünyası, güzellik algısı ve yaşantısı bağlantısıyla bir araya getirir. Bilindiği gibi, zorunluluk dünyası denilen dünya fenomenler ya da doğal gerçekliklerin yer aldığı alandır. Fenomenler alanı, özgür

ve rasyonel bir ereksel nedenselliğin değil de, zorunlu ve bilinçsiz bir mekanik nedenselliğin egemen olduğu bir gerçeklik ve oluş alanıdır. Dolayısıyla estetik deneyim, güzel olarak nitelenen fenomenin duyumsanması sonucunda oluşan bir duygusal deneyimdir. Sanatta var olan anlamı açığa çıkaracak olanlardan biri de insan bilimlerinde olduğu gibi fenomenoloji yöntemidir. Sanat eğitmeni de eğitilene de tasarladığı yapıta fenomenolojik yaklaşım da gösterebilmelidir. Bu nedenle de sanatsal yaratım sürecinin bağımsız ve dingin bir ortama gereksinimi vardır.

Ülkemizde seramik sanat eğitimi akademik olarak Güzel Sanatlar Fakültelerinde verilmektedir. Tüm sanat dallarında olduğu gibi, seramik sanat eğitiminde de öncelikle kısa örnekleriyle açıklamaya çalıştığımız konular altında, sanat, sanatçı ve sanat eseri bağıntısı, estetik ve sanatın ne olduğu, sanatın kavramsallığı içeriğinde özne-nesne ilişkisi, eserin görsel değeri ve varsa işlevsel değeri, güzel sanatlar eğitimi alan sanatçı adayına benimsetilmelidir.

Çanak ve çömlekten soyut plastik değerlere kadar, kullanım eşyalarından yapı malzemelerinden, uzay başlıklarına kadar oldukça geniş bir alan işgal eden seramik, günümüzde endüstriyel malzeme olarak yeniçağa damgasını vuracak bir malzemedir. (Ünal, 2003:100)

Çarklı çömlekçiliğin arkeolojik benzerlikle fazla değişmeden günümüze kadar ulaşması ve bunun neredeyse tüm Anadolu’da yaygın olması, primitif çömlekçilik kapsamında seramik üretiminin geleneksel değerini artırmaktadır. Dolayısıyla manuel yöntemlerle yapım tekniklerinin seramik sanat eğitiminde arkeolojik anlatısıyla birlikte yine geleneksel bir değerimiz olan çini sanatının da sanat tarihi bilgisi ve yapımının temel olarak verilmesi gereklidir.

Diğer yandan soyut seramik sanatında da hem bireysel hem de Bauhaus öğretisi doğrultusunda işlevsel yapıtlar üretilebilir. Zira unutmamak gerekir ki bu işlevselci anlayış soyut sanattan kopmamıştır. Bu tür soyut üretimde sanatçının fenomenolojik yaklaşımları önemlidir. Bu yaklaşımı besleyecek olan da bilgi ve özgürlüktür.

Mondrian, sanatın hayatla ilişkisi üzerine düşüncelerini, 1919 yılında yayınlanan “Doğal ve Soyut Gerçek” (Natuurlijke en abstracte realiteit) isimli çalışmasında açıklıyor. Bu çalışma bir sanatsever, bir natüralist ve bir de soyut sanatçının söyleşmesinden oluşuyor. Resim sanatının geleceğine ilişkin bir soruyu yanıtlayan soyut sanatçı; denge, oran ve renk uyumunun yalnızca resim sanatına özgü şeyler olmadıklarını, bunların aynı zamanda iç dekorasyon ve yapı sanatlarının da temel sorunları olduklarını, resim sanatında yer alan denge tasarımlarının yapı sanatında gerçekleştirilirse, bulunduğumuz yeri, ayrıca duvarlara resim asarak güzelleştirmenin gereği kalmayacağını söyler. Geleceğe ilişkin bu fikirlerin

günümüzde büyük ölçüde gerçekleşmiş olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde mimaride ve iç dekorasyonda “Mondrian” üslubundan söz edebiliyoruz. Mimaride gördüğümüz duvar resimleri, mozaik ve seramik panolar eskiden olduğu gibi süsleme olarak değil, günümüzde yapısal bir öge olarak mimariye girmiş bulunuyor (İpşiroğlu, 1978:59-60,107-108).

Avrupa’daki sanat fenomenlerinin (Arts and crafts) bir bağlantısı olan ve geleneksel el sanatımıza duyarlılıkla başlayan bu girişim, daha sonra Paris’te öğrenim gören Türk sanatçıların eğitimi başlatmaları ile süregelmiştir. Geleneksel sanatımızda süslemecilik tarafı ağır basan, hatta süslemeciliği tepe noktasına ulaştıran çini sanatı, çağın gereği olarak farklı biçimlerde ele alınmıştır. Bu öncü grubu oluşturan İsmail H. Oygur, Vedat Ar ve Hakkı İzzet, seramiği ele alış biçimleri ve süslemeci tavrın dışında, özgün ifade aracı olarak malzemeyi kullanmışlar ve geleneksel seramik anlayışına yeni düzlemler kazandırmışlardır. Böylece İsmail Hakkı Oygur tarafından kurulan seramik atölyesi ile seramik eğitiminde örgütlenme, endüstri ile ilişkilerin kurulması, yurt içi ve uluslararası seramik sanatı ilişkilerin temeli atılmıştır (Anılanmert, 1985:70-71).

Yetenek genel olarak doğumla gelen bir kazanımdır ancak beceri sonradan eğitimle kazanılır. Sanatın ve estetik beğenin toplumsal farkındalığının yaygınlaştırılmasına yönelik müfredat ülkemizde mevcuttur. Yine de bunun genel amaca ne derece etki ettiği tartışılmalıdır. Akademik anlamda yurdumuzda Güzel Sanatlar Fakülteleri lisans, Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlilik/Doktora eğitimi verilmektedir. Sanat lisans bölümlerine bilindiği üzere yetenek sınavlarıyla öğrenci alınmaktadır. Dolayısıyla, belli yetenek seviyesinde kabul edilen öğrencilerin dört yıllık lisans eğitimleri sonunda estetik ve sanat donanımını üretkenlikle kullanacakları alanlara yönelimleri amaçlanmaktadır. Bu süreç içinde seramik eğitimi alan öğrenciye, usta çırak ilişkisine benzer mimesis anlayışta zanaat eğitiminden ziyade öncelikle estetik algı yani duyum duygu ilişkisini güçlendirecek yöntemler uygulanmalıdır. Görsellik, sanatın kavramsallığı ve teknikle bunları bütünselleştirecek zihinsel becerileri geliştirilmelidir.

Görsel bilme, gördüğünü çizme, görüneni parçalama, parça bütün ilişkilerini çözümleme, varoluş anlamını kavrama ve boz-yap lara dayanan “yeniden örgütlenme” sonucu; bireysel olarak benimsenip özümsemiş, estetik değer ve normlarla bütünleşmiş bilgi sentezleri, akli, mantık ve zekâyı içinde taşır. Doğal olanın içinde; bireyin “filen” yer aldığı bir eylemliliktir. Öğrenci, gördüğünü “aktarmanın” dışında, objenin içini dışını uzaysal pozlarını kavrayacak şekilde ve hızlı bir tempo ile onunla haşır neşir olarak ilişkiyi kurmalıdır (Atalayer,1994:91).

Daha önce de belirttiğimiz gibi seramik bilinen ilk endüstriyel üretim konusudur. MÖ. 7000’li yıllarda, Seramikli Neolitik dönemde en ilkel haliyle bile en azından perdah amaçlı aletler kullanılmıştır. Çarklı çömlekçilik evresi ise tamamen teknik

üretimdir. Çağımızda da topraktan kile, kilden ürüne ya da esere varana kadar teknoloji kullanımı kaçınılmazdır. “Tekniğe Karşı Değil Teknikle Beraber” sloganı, seramik sanatını yapısal olarak mimariye taşımıştır.

Görsel sanatlarda sihirli formül ve metodlar yoktur. Görsel sanatların eğitimi, günümüzde yüksek teknolojiyi yakalayarak, onun insanileşmesini, yabancılaşmanın ortadan kalkmasını metanın estetikle denetlenmesini sağlayacak bir düzeydedir. Günümüz görsel sanatlar eğitimi ve öğretimi ve onun yetiştirdiği sanatçılar; ne teknolojinin insana egemen olmasına, hükmetmesine olanak tanır ne de onu yok sayma ilkeliğine düşer (Atalayer,1994:13). Tüm çağdaş sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatı da sanat ve toplum ilişkisi kapsamında bu tartışmalardan payını almıştır. Nitekim Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (DGSA) ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu (DTGYSYO) arasında bu konudaki hoş ve güzel tartışmalar, ülkemizin bu güzide ve ilk iki ekolünü her yönüyle son derece nezih yerlere taşımıştır.



Resim 13. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Beşiktaş

Kaynak: URL-6

SONUÇ

Seramik sanatı, Geleneksel, soyut ve endüstriyel alanlarda sanata çok yönlü katkı sağlayan bir sanat dalıdır. Gerek iç ve gerekse dış mimaride yer alarak kendini toplumsal alana taşımasının yanısıra seramiğin salt estetik içeriğinin dışında, seramik teknolojisindeki gelişmeler sonucunda savunma sanayiinde kullanılan zırhlardan yüksek ısıya dayanıklı fırın malzemeleri, elektronik, tıp, uzay, nükleer enerji gibi bir çok teknik alanlarda da yer alması önemlidir. Teknolojinin gelişimiyle yaşanan bilimsel gelişmeler, seramiğe endüstriyel düzlemde de önemli kazandırmaktadır. Bilhassa malzeme mühendisliği alanında olan, ileri teknoloji seramikleri ile ilgili teknolojinin öne çıkması, farklı eğitim anlayışları, sistemleri ve yöntemlerine olan gereksinimi ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca, seramik sektörü için yapılan uluslararası ve ulusal tüm SWOT (GZFT; Güçlü, Zayıf, Fırsat, Tehdit) analizlerinde, kaliteyle birlikte “tasarım” ön plana çıkmaktadır.

Sektörel olarak uluslararası rekabette öne çıkan tasarımdır. Tasarımın da özünde işlevsellik ve ergonomiyle birlikte estetik algı vardır. Tasarımın özünü verecek olan da Güzel Sanatlar Eğitimidir.



Resim 14. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Acıbadem

Kaynak: URL-6

Ülkemizdeki seramik eğitimi veren okullara bakılacak olursa; Güzel Sanatlar Fakültelerinin bu konuda öncülük yaptığını görürüz. Bu fakültelerde sanat eğitimine ağırlık vererek aynı zamanda teknolojik eğitimin verildiğini gözlemekteyiz. Öte yandan seramik sanatçısı, seramik malzeme mühendisi ve ara eleman olarak seramik teknisyenlerini de dahil edecek olursa ekibin tamamlanmış olduğunu söyleyebiliriz. Ara elemanları yetiştiren okullar; Meslek liseleri, Meslek Yüksek Okulları ve bazı işletmelerin eğitim birimleridir. Bunların hepsi ülkemizde bulunmaktadır

Bu nedenle, genel tema olarak, klasik-geleneksel, soyut ve endüstriyel (ileri seramikler dahil) seramik, daima bir çatı altında düşünülmelidir. Bu kapsamda, sanat seramiği ve seramik mühendisliği aynı ya da ayrı fakültelerde, ayrı bölümler halinde ancak ortak projelerle bir araya getirilecek şekilde, teknik, tasarım ve estetik öngörülü bir biçimde değerlendirilmelidir. Özel seramik sektörü ve seramik eğitimi veren eğitim birimleri mutlaka karşılıklı besleme prensibine göre alışveriş içinde olmalıdırlar. Çünkü bu iletişim, her iki tarafı geliştireceği gibi bu ortamdaki kaynaklı birçok unsura da katkı sağlayacaktır. Dolayısıyla gelişmiş bir seramik sektörü ile kazanan ülke ekonomisi ve estetik vizyonda sanatı olacaktır. İşletme-akademi/okul alışverişine bağlı olarak; “Eğitime ve araştırmaya yapılan harcama gider değerlidir” ilkesinden hareket edilerek akademik elemanlar Ar-Ge ve eğitim kapsamında motive edilmeli ve desteklenmelidir. Her üretim tüketim esasına göre yapılır. Bu esastan da hareket edilecek olursa; yönetim iktisat ve pazarlama bilgilerine mutlaka gereksinim duyulacaktır. Bu konular ders programlarında bulundurulmalı, bu konuda mevcut ve gelecek dönemlere ait kısa orta ve uzun vadeli kapsamlı projeler hazırlanmalıdır. Estetik ve işlevseli birleştirecek olan bu çabalar, “güzel sanat” formasyonu ve estetik düşünsellik kapsamında olmalıdır.

Herbert Read’ ın seramik sanatıyla ilgili ünlü sözünü yazmadığımızda sanırım bu çalışma eksik kalacaktır. Read, “*Bir milletin sanatını ve duyarlılık derecesini seramiği ile ölçün.*” der.

KAYNAKÇA

Akurgal, E. (1998), Anadolu Kültür Tarihi, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.

Anılanmert Beril, (1985), Seramik Eğitiminde Yeni Yönelimler, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 1.

Antmen, A. (2017), 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık.

Atalayer, F. (1994), Temel Sanat Öğeleri, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi GSF Yay. No:5

Atalyer, F. (1994), Görsel Sanatlarda İletişim, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi GSF Yay. No:6

Bourriaud, N. (2018), İlişkisel Estetik, Çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yayınları.

Bozkurt, N. (2014), Sanat ve Estetik Kuramları, Ankara, Sentez Yayıncılık.

Carroll, N. (2012), Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş, Çev. Güliz Tirkeş, Ütopya Yayınları.

Cumhuriyet Dergi, 2 Mart 1977, Düşler, Figür ve Seramik, Sayı: 571.

Erzen, J. (2011), Coğul Estetik, İstanbul, Metis Yayınları.

Erzen, J. (2009) Mimarlık Tarihi, Mimarlık Dergisi, Ankara, sayı:349- Eylül-Ekim ESDH, Ekonomi ve Stratejik Danışma Hizmetleri, Seramik Sektörü Makro Pazar Araştırması, 2017.

Galatalı, A. (1985), Eleştirim, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 1.

Hegel, G. W. F. (2011), Estetik Dersleri, Çev., A. Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları.

Heidegger, M. (2007), Sanat Eserinin Kökeni, Çeviren, F.Tepebaşı, Ankara, De-ki Basım ltd.

Hodder, I. (2017), Çatalhöyük Leoparın Öyküsü, Çev. Dilek Şendil, İstanbul, YKY Yayınları.

İpşiroğlu, N ve M. İpşiroğlu, (1978) Sanatta Devrim, Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru. İstanbul: Ata Yayınları.

Orman, E. (2017), Estetik, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Felsefe Lisans Programı Ders Notları.

Shinner, L (2004), Sanatın İcadı, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
Ünal, S. (2003), Seramik Sanatı ve Eğitimi Üzerine Değerlendirmeler, Burdur, Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://www.aktiera.com/haber/bauhausun-yoneticileri> (2020)

URL-2 <http://www.antirikalar.com/ingiliz-porselenleri> (2020)

URL-3 <http://blog.peramuzesi.org.tr>

URL-4 <http://www.marieclairemaison.com.tr/>, Erişim: 14.08.2020

URL-5 <https://blog.peramuzesi.org.tr/>, Erişim:10.07.2020

URL-6 <https://en.wikipedia.org> Erişim:10.07.2020