

SİKINTI VE UMUDUN SERAMİK SANATINA YANSIMASI*

THE REFLECTION OF BOREDOM AND HOPE IN CERAMIC ART

Sevil Seda Arapkirli**

Öz

Sanat, duygu ve düşüncenin dışa yansıdığı, bu yansımayı insanın kendisine tekrar sunduğu, sürekli devinim içeren bir süreçtir. Devinim, sanatçı, nesne ve izleyen arasında gerçekleşir. Her şey; kavram, olay, duygu bu döngüsel süreçlere kaynaklık edebilir. Bu çalışmada duygu ve düşüncenin karşılıklı etkileşimi içinde yer alan bazı kavramlar incelenecek, sanat örnekleri üzerinden bir okuma yapılmaya çalışılacaktır. Duygunun kaynak olarak karşılık bulduğu *sıkıntı-umut* kavramlarına, tanımlarına ve etkilerine değinilecektir. Bu etkilerin izinde oluşan düşünceler kurgusal olarak ütopya ve distopya kavramlarında yaşam bulur. Bu doğrultuda sanatın ütopyik fonksiyonu ile distopyik kurgusunun *şimdi-burada* da gerçekleşen *sıkıntı-umut* ile olan ilişkisine ve bu kapsamda sanata yansıma biçimine ilişkin bir araştırma sürdürülecektir. Bu anlamda araştırma kapsamı söz konusu kavramsal ilişkiler ve seramik sanatı alanında yer alan örneklerle sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sıkıntı, Umut, Sanat, Seramik.

Abstract

Art is a process involving constant movement in which thoughts and feelings are reflected outside and the human presents this reflection back to himself. This movement takes place between the artist, the object and the viewer. Everything; Concept, event, emotion can be the source of these cyclical processes. In this study, some concepts involved in the mutual interaction of emotion and thought will be examined and an attempt will be made to make a reading through art examples. The concepts, definitions and effects of boredom-hope, which the emotion corresponds to as a source, will be discussed. The thoughts formed in the wake of these influences come to life fictionally in the concepts of utopia and dystopia. In this direction, a research will be continued on the relationship between the utopian function and dystopian fiction of art and the boredom-hope that occurs here and now, and the way it is reflected in art in this context. In this sense, the scope of the research is limited to the conceptual relations in question and examples in the field of ceramic art.

Keywords: Boredom, Hope, Art, Ceramic.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 23.09.2023 – Kabul tarihi: 02.01.2024

* Bu çalışma Prof. Nazan Sönmez danışmanlığında 12.01.2017 tarihinde tamamladığımız Seramik Form ve Yüzeylerde Ütopik Distopyik Arayışlar başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi).

** Arş. Gör., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, sevilsedaarapkirli@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7549-7141>, Ankara/TÜRKİYE.

1. Giriş

İnsanlığın gelişimi duygu ve düşüncenin, etkileşimli olarak varlığını sürdürdüğü, bireysel ve toplumsal süreçleri etkilediği, insanın bunları ortaya koyabildiği üretimleri üzerinden izlenir. Bu üretimler, insanın varlığını, olayları sorgulayabilme yeteneğini geliştirmiştir. Söz konusu üretim alanlarından biri sanattır. Sanatsal üretim insanın yaşadığı çağı yansıtmada, anlamasında ve ilerlemesinde önemli bir etkidir. Sanat ile karşılaşan izleyici *anın* içinde gelişen bir kavrayışa yönelir. *Ana* getirilen küçük bir sorgulama, anlayışı ve yaşantıyı farklılaştırarak, duruma ilişkin yargıyı şekillendirir. İnsanı duygusal olarak bir şeylerin yolunda olmadığı hissine götüren çoğu kez içinde bulunduğu bu sorgulamadır. Sorgulama ve kıyaslama şimdiye gerçekleştiğinden çoğunlukla insana sıkıntı veren bir duruma yol açar. Yaşantımızın akışı içinde oluşan sıkıntıların bir kısmının kaynağı olarak işaret edilebilecek durumlar şunlardır; “sahip olduğumuz inançlar, değerler, varsayımlar, önyargılarımız, düşünce kalıplarımız, anlam yakıştırmalarımız, değer atfetmelerimiz gibi hayata dair kavrayışlarımızdır.” (Altunbaşak, 2020:26).

Bu çalışma kapsamında ifade edilmek istenen kavramsal ilişkiler şu şekilde belirtilebilir; *anın* sorgulanmasının getirdiği farkındalık yoluyla ortaya çıkan sıkıntı, onun varlığında beliren umut, aynı şekilde umutla birlikte oluşan, bir duygudan düşünceye geçişi de ifade eden, kendisini bir olası mutluluk vaadi olarak sunan *ütopya*dır. Sıkıntının varlığı bu süreçte *ütopyanın* karşısında *distopyanın* hazır bulunuşunu ifade eder. Bu doğrultuda öncelikle sıkıntının tanım ve etkilerine yer verilecektir. Sıkıntının rahatsız edici bir duygu olmasının yanında içinde bulunulan durumun fark edilmesini sağlayan önemli bir etki olduğu anlaşılır. Bu etkinin umut ile birlikte değişim için bir potansiyel oluşu, umudun harekete geçiren pozitif yönünü açığa çıkarır. *Ütopya* ve *distopya* kavramları bu etkiler ile ifade edilecek ve tanımlarına yer verilerek sanat ile ilişkilerine değinilecektir. Bu yazı kapsamında kavramlar seramik alanında yer alan çalışmalarla ilişkilendirilerek bir okuma yapılmaya çalışılacaktır.

Aristoteles (2015:13), insanların bilmeyi istemelerinin doğalarının bir parçası olduğunu, insanın bilmeyi sağlayan duyular arasında ise en çok görmeyi sevdiğini belirtir. Bunun nedeni “görmenin bir şeyleri bilmemizi sağlaması ve pek çok farka ışık tutmasıdır” (Aristoteles, 2015:13). Sanat bu doğrultuda duygunun ve düşüncenin yansıma bulduğu, şimdi-burada gerçekleşen,

fiziksel bir görüntüye bürünen, bir karşılaşma sağlayarak izleyicide hem bir rahatlama hem de rahatsızlığa sebep olarak etkileşim için bir mekân oluşturur.

Sıkıntı ve Umut

Sıkıntı, içinde bulunulan anda yaşanan, içsel veya dışsal kaynaklı bir durumdan dolayı oluşan, bir şeylerin tam ya da beklendiği gibi olmama halidir. Sözlük anlamına bakıldığında: “İşsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk, cefa, eziyet. Bir bozukluğun, karışıklığın sebep olduğu etkili ve sürekli yorgunluk, mihnet. Sorun, mesele, sendrom, problem” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri) gibi tanımları bulunmaktadır. Sıkıntının Felsefi kitabının yazarı Lars Fr. H. Svendsen (2008:24) sıkıntının bir tür anlam kaybı ile ilişkili olduğunu ve bu kaybın çoğunlukla kaygıya sebep olduğunu belirtir. Sıkıntının olduğu halleri, farklı kategorilerde sınıflandıran yazarların tipolojilerini aktarır ve Mark Doehlemann'ın tipolojisini tutarlı bulur. Buna göre sıkıntı 4 tipe ayrılır:

1. Durumsal sıkıntı, birini beklerken, bir dersteyken ya da trendeyken olduğu gibi; 2. Doğunluk sıkıntısı, fazlasıyla her şeye sahip olduğumuzda ya da her şey banallaştığında olduğu gibi; 3. Varoluşsal sıkıntı, ruhun içeriği yoktur ve dünya boşa döner; 4. Yaratıcı sıkıntı, içeriğinden çok neticesi itibarıyla ayırt edilir, kendimizi yeni bir şey yapma zorunluluğunda olduğumuz gibi. (Doehlemann'dan akt. Svendsen, 2008:51)

Bu tipoloji ayrımının her zaman net sınırları olmayabilir. Yaşanılan sıkıntı, bir ya da birkaç kaynaktan oluşuyor olabilir. Gündelik yaşam söz konusu olduğunda çoğunlukla durum sıkıntısından bahsedebiliriz. Doğunluk sıkıntısı ise varoluşsal sıkıntıyı oluşturabilir ya da ona eşlik edebilir. Yaratıcı sıkıntı, sıkılmaktan sıkılmak gibi tuhaf görünen bir durumun sonucu olarak da gelişebilir. Bu sıkıntılar *ana* getirilen bir sorgulama ile farkında olma durumunun sonucunu ifade eder. Svendsen (2008:26) bu farkında olma halinde ne yapılabileceğini bilemediğimizde ya da bir çıkış işareti bulamadığımızda, sıkıntı yaşadığımızı ve bunun bizi istenç kaybına düşürdüğünü belirtir. “Çünkü istenç bağlanabileceği bir nesne bulamaz. Fernando Pessoa bu hali *acısız acı çekmek, istençsiz istemek, uslamlamadan düşünmek* olarak betimler” (Svendsen, 2008:26-27). Bir boşluk olarak tanımlanabilecek nesnesiz bu halin sadece şimdiki zamanda duyumsanabilen, *ana* genişliyormuş hissi veren ve onu edilgen hale getiren bir durum olduğu söylenebilir. Sıkıntıyı oluşturan etkenler tek bir sebebe dayanamaz, “analize direnen bir duyular ve duygular

çokluğunu içerir” (Philipp’ten akt. Svendsen, 2008:22). Dolayısıyla sıkıntının tek yönlü bir bakış açısıyla değerlendirilmesinin mümkün olmayacağı anlaşılır.

Svendsen (2008:36), içinde bulunduğumuz zamanda oluşan yaşam şeklinin birey odaklı olması dolayısıyla her gün yapılan basit eylemlerden anlam beklediğimizi, son birkaç yüzyıldır bireyleşmenin öne çıkması ile de insanın yaşantısını hikâyeleştirme eğiliminde olmasından kaynaklı günlük yaşamı sınırladığını ve sıkıntının bir ihtiyaçtan daha çok bir *deneme arzusunun* dönüştüğünü, bunu deneyim olarak yaşamının ilginç olduğunu belirtir. Bu değerlendirmeden sıkıntının yol açtığı boşluk, belirsizlik ya da sorunun yarattığı halin hızlıca değişmesinin beklendiği, hafiflemesini sağlayacak yeni bir deneyimin arandığı çıkarılabilir.

Bu yazı kapsamında sıkıntı bir yönelime, harekete ve değişim kaynaklı isteğe yönlendiren itici bir etken olarak ele alınmaya çalışılmıştır. Bu anlamda Svendsen’in yukarıda bahsettiği sıkıntı tiplerinden yaratıcı sıkıntı tanımı doğrultusunda yeni, iyi hissettiren bir şeyin oluşmasını ifade eden, sıkıntıyı hafifleten her türlü duygunun ve düşüncenin yöneliminin umut söz konusu olduğunda mümkün olabileceği söylenebilir. Bu umut sayesinde sıkıntının yarattığı, bezginlik, hareketsizlik, boşluk gibi durumların yaratıcı ürüne dönüşebilmesi mümkün olabilir. Umudun, “ummaktan doğan duygu, olması beklenen veya olacağı düşünülen şey” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri) olarak tanımlanır. Bir duygu ve düşünce olan umut, aynı zamanda güçlü bir enerji kaynağı olarak sıkıntılarımızı gideren ve bizi amacımıza ulaştıran bir inançtır (Doğan, 2020). McGeer (2004:103) Psikolojinin geliştirdiği umut teorisinin, somut hedefler belirleyen, bu hedeflere ulaşmak için yollar bulmayı ve belirlenen hedefe ulaşmayı sağlayacak yol boyunca ilerlemeyi sürdürebilmek için kişinin iradesini veya eylemliliğini kullanmayı içeren bilişsel bir aktivite olduğunu belirtir. Umudun bu nedenle bir eylemlilik havası yarattığı ve sonuca ulaşmanın mümkün olmadığına inandığımız zamanlarda bile bu eylemlilik havasının varlığını koruduğunu ifade eder.

Umudun oluşturduğu beklenti ve deneyim açısından değerlendirildiğinde ikiye ayrılır. Birincisi umudun geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman içinde duygunun yaşandığı süreyi ifade eder. Umudun zamanı olarak belirtilen ifade, Fransızca *espérance zamanı* olarak ifade edilir. Bu aşkınlık içeren bir zamandır, gelecekte olması beklenen fakat tek tek olaylarla sınırlanmayan geniş bir zamandır. Sonsuz ve sınırsız döngüsel bir hareketlilik içinde oluşuma imkân veren ve bilinmeyen

bir geleceğe dönük umuttur. İkincisi ise *espoirs* olarak umuttur. Bu günlük yaşamın basit süreçlerinde oluşan, etkisi olan, yaşanan tek tek olumsuzluklara karşı oluşan umuttur (Minkowski'den akt. Borgna, 2015:112). Bu yazı kapsamında umut ile izinden gidilmek istenen *espérance* olarak umut öne çıkmaktadır. Bu oluşumun içine gelecek, şimdiki ve geçmiş zaman sürekli olarak akmaktadır ve bu akışta “kaygı, huzursuzluk ve korku, hüznün ve umutsuzluk, şaşkınlık ve güvensizlikten iz bulunmamaktadır” (Borgna, 2015:22). Umudun bu biçiminin bizi sıkıntının yarattığı her türlü duygunun baskısından kurtardığı görülür.

Umut korku gibi güçlü bir duygunun üzerinde, aktif ve oluşa dönüktür. İnsanlara motivasyon, ferahlık sağlar ve destek olur (Bloch, 2013:19). Bloch'da da umudun iki farklı biçimi bulunmaktadır. “Umudun nesnel imkânı ile hep var olan umut ve *noch-nict-gewordene-Menschin* (insan oluş) derin özelemler” (Thompson, 2021:18) olarak var olan umuttur. Bloch'da umudun nesnel imkânı, *Henüz var olmayanın*, maddi olarak ortaya çıkabilmesinin imkanına işaret eder. Bu imkân ve umudu besleyen şey onun içerisinde yer alan ve onu maddileştiren potansiyelliktir (Eagleton, 2017:77). Maddileşen potansiyellik yaşamda somut bir ütopya olarak belirir. “İnsanlar bu somut ütopyayı fantazyaya da gündüz düşlerinde, dinlerde, sanatta ve kitle kültürü ile onun metalarında dile getirirler. Umutta ütopyaların en büyüğü, özgür ve barış içinde bir varoluş ütopyası gizlidir” (Bloch'dan akt. Behrens, 2019:52).

Ana getirilen farkındalık, bunun üzerine düşünme, istenmeyen şey olarak sıkıntılı bir durum yaratmış ve hareketin itkisini oluşturmuştur. Sıkıntıyı hafifleten, iyi hissettiren ve bir oluşumu destekleyerek onun içinde harekete yön verme, dönüştürme etkisine sahip olanın ise umut olduğu anlaşılmaktadır. Aşağıda sıkıntı ve umut arasında yer alan bu etkileşime benzer bir yapı distopya ve ütopya ikiliğinin de ifade edilmeye çalışılacaktır. Bu ele alış yukarıda bahsedildiği gibi bir yaratıcı sıkıntıdan kaynaklanan itki ve umudun oluşum potansiyeli doğrultusunda ilerletilmeye çalışılacaktır.

2. Distopya ve Ütopya

Ütopyanın ve distopyanın tarihsel kavramlar olarak ortaya çıkış sıralaması bu yazı kapsamında yer değiştirmiştir. Sıkıntı ve umutta yer alan öncelik-sonralık ve birliktelik ilişkisinin burada da söz konusu olduğu düşünülmektedir. Distopya bir sıkıntının varlığının ve sürekliliğinin

sürecinde gidilen negatif bir yoldur. Ütopya ise umut ile var olur. Ütopya *şimdi ve buradan* farkındalığıyla, eleştirel yaklaşım sonucunda olumlu olana dönük bir düşünce ya da duygunun devamında gelişen bir süreci takip eder ve yeni bir yaşantının olasılığını sunar.

Modernizmle yükselen distopya ve ütopya hakkında oldukça araştırma yapılmış ve metin yayınlanmıştır. Bu kavramların işaret ettiği kapsam insanın yaşamında sürekliliği olan bir içeriğe sahip olduğundan, içinde bulunduğumuz çağın getirileriyle beraber ele alındığında kavramlar, kültür, sosyoloji, politika, çevresel konular, teknoloji, özellikle yapay zekanın gelişimi açısından güncelliğini ve tartışılması gerektiğinin önemini korumaktadır. Bu gelişmeler insanlığın yaşamını kolaylaştırırken birçok sıkıntıyı beraberinde getirir. Bu doğrultuda önce sıkıntı ile ilişkilendirilebilecek distopik olan sonra umut ile ilişkilendirilebilecek ütopik olan ile karşılaşırız. Distopik olan, içinde iki durumu tanımlar. Birincisi içinde bulunulan ve sıkıntının kaynağı olan durumdur. Diğeri bu istenmeyen duruma bağlı olarak, ondan yola çıkılarak kurulan gelecek hayalidir. Distopik olan kökeni dolayısıyla olumsuz olandan kendini soyutlayamaz ve hayal edilen gelecekte bu olumsuzluğun devamıdır ya da sonuçları olumsuz olanı oluşturur. Ütopik olan ise bu iki distopik olandan kendini soyutlayabildiği ölçüde, bağımsız olarak istenen, hayali kurulan, umut edilen sıkıntı barındırmayan olmak durumundadır.

Ütopya kelime olarak 1516 yılında yazılan *Ütopya* adlı kitaba dayanır. Kitabın yazarı Thomas More “Yunanca’nın yoksunlayıcı “u” öneki ile yer anlamına gelen topos sözcüğünden kalkarak yeni bir sözcük, Ütopya sözcüğünü oluşturur; Ütopya yer-olmayandır hiçbir yerdedir” (Riot vd., 2003:256). Ütopya olmayan bir mekânda kurgulanır. Distopya da ise “Yunanca bir takı olan *dys/dis, kötü, hastalıklı* ya da *anormal* anlamını taşır” (Wikipedia, 2023). Ütopya kelimesinde olduğu gibi Yunanca yer anlamına gelen *topos’a dys/dis’in* ön ek olarak eklenmesiyle oluşur. Distopya ütopyadan farklı olarak etimolojik açıdan aslında bulunduğu yeri başka, burada olmayan uzak bir diyara göndermez. O bulunduğu yerin olumsuzluğunu niteler.

20. yüzyıl da yaşanan savaş, salgın, baskı, şiddet, kıtlık, sosyal sorunlar, ekonomik buhran, ekolojik problemler gibi nedenler distopya yazımı için bir zemin hazırlamıştır. Atasoy (2020:1943) 1960-70’lerden sonra değişen sosyo-kültürel yaşam ve politik değişimlerin ütopik olarak değerlendirildiği ve o dönemler için *iyimser ve umutlu* bir bakışın geliştiğini, 1980’lerden sonra distopyanın ise *ümit var* distopya olarak tanımlanabileceğini, yazılan metinlerin açık bir kapı

bırakarak umudun varlığına işaret ettiğini belirtir. Bu distopyalar da, eleştiri okuyucunun yanı sıra distopyanın içinde yer alan karakterlerden bazılarının harekete geçerek değişim için çabalamasıyla oluşur. Böylece distopya da yer alan ütopyik umut sayesinde değişim mümkün olabilmektedir (Atasoy, 2020:1144).

Ütopyik umut tarihsel sürecinde kendisine farklı dönemler ve alanlarda yoğun olarak yer bulabilmiştir. Antik çağda mitlerde yer alan ve geçmişte var olduğuna inanılan altın çağ hikayelerinde, Platon'un ideal devlet yönetimini ve işleyişini betimlediği *Devlet* adlı yapıtında, Rönesans ve keşiflerle beraber hümanizmin yükselişiyle sanat ve edebiyatta, 19 ve 20.yy da ise çağın ve yaşantının değişmeye başlamasıyla beraber sanat, edebiyat, mimarlık gibi bir çok alanda örnek olabilecek yapıtlarla karşılaşılabilir. Tanyeli (1997:1858) ütopyanın yüzyıllar içinde elde ettiği başarının sebebini onun *geleceğe dair tahminlerin* de bulur. İçinde bulunulan yüzyıla ait doğru soruları sormak, sıkıntıları tespit etmek ve mantıksal olmasa bile çözüm arayışında olmanın faydalı bir yaklaşım olduğunu belirtir. Tarihselliği boyunca ütopyalar her zaman yaşanan olaylara karşı oluşturulmuş bir antitez niteliği taşır, ütopyaların amaçları sıkıntıya sebep olan durumları iyileştirebilmektir. İçinde buldukları yüzyılın ideolojileri etkisinde oluşurlar.

Sıkıntı ifade edilirken farkındalık olarak belirmiştir, bu bir anlamda içinde bulunulan durumda yaşanan distopyanın fark edilmesine denk düşer. Dolayısıyla distopya hem şimdinin sıkıntılarının hem de kaçınılmaz geleceğin sıkıntılarının ifade edilmesi işlevini görür. Ama bir taraftan da sıkıntıda olduğu gibi bir parça umut barındırır. Ütopya bu doğrultuda şimdinin distopyasının karşısında ve başka yerde oluşuyla umut vadeder. Olumlu oluşu distopyaya karşı, umudun sıkıntıya karşı gerçekleştirdiği rahatlama işlevinde olduğu gibi bir işlev kazandırır. Sıkıntı-umut ikiliği, distopya-ütopya ikiliğini duygu ve düşünce olarak niteler. *Şimdi ve burada* da nesnel bir görünüm kazanmaları ise sanat aracılığıyla gerçekleşir.

3. Sanat

Sanat, tarihsel süreçte sosyal yapıyı dönüştürmenin umudu olarak, en çok Fransız devriminin ardından yaşanan sosyal bunalımların çözüm süreçlerinde gelişen sosyalist ütopyalarda yer bulmuştur. Bu ütopyalarda toplum sanat ve bilimle şekillendirilmelidir. Bu nedenle sanat öncü rolünü üstlenmiştir. Öncü (avangard) olmak görevini sanatçıların üstlenmesi

gerekmektedir, çünkü sanat etki oluşturmada kullanılabilir önemli bir güçtür. (Simon'dan akt. McWilliam, 2011:78). Dolayısıyla sanatın oluşturduğu araçlar ile insanları eyleme geçirecek, ortak bir duygu oluşturacak, bütünleştirici bir dil ile aktarılmak istenilen fikirleri halka yansıtılabilecek etkiyi sağlayacağı düşünülmüştür. Artun (2013:16) sanatın öncü rolünü 20. yy'da sanat manifestoların üstlendiğini, umudu ifade etme görevini de sanatın aldığını belirtir.

Sanat manifestoları ile ilerleyen modernizm süreci, sanatın yeni biçimlerin oluştuğu diyalektik bir yapı kazanmasına sebep olmuştur. Bu diyalektik, manifestoların birbirlerini etkileyerek, dönüştürerek, karşıt duruş sergileyerek ortaya farklı, yeni fikirler ve sanatsal biçimler oluşturmalarıyla ilerlemiştir. Bu durum "çözülmesi gereken bir sorunun tanımlanması ile bir dizi çözümün önerilmesini ve test edilmesini sağlayan yaratıcı dehanın zorunlu bir birleşimi"dir (Jameson, 2009:29). Toprak (2011:7), Bloch'un düşüncesinde *henüz var olmayanın, ütopyik düşüncenin* ortaya çıktığı en önemli alanın sanat olduğunu belirtir. "Sanat, Bloch'un öne çıkardığı bu özelliğiyle dünyayı işleyen, genişleten ve çoğaltan, geleceğe göndermede bulunan bir işleve sahiptir, çünkü karakterleri, eylemleri, olayları ele alırken sınırları zorlar ve olası son noktaya kadar gitmeyi yeğler" (Toprak, 2011:7).

Sanatı ütopyanın var olabileceği bir yer olarak gören diğer bir düşünürde Teodor W. Adorno'dur. Torun (2006:2), Adorno'nun *daha iyi bir dünyanın* imkânını araştırdığını belirtir. Bu araştırmada ütopya mümkün olma olanağını hali hazırda var olan düzenin eleştirilmesi yoluyla kazanabilecektir. Eğer ütopyanın şimdiden farklı bir oluş içinde var olması bekleniyor ise bu durumun şimdiye ait kavramlarla açıklanması mümkün dahilinde değildir. "Var olanı değiştiren ve değişmesi gereken bir şey olarak ele alıp, eleştirir. Bu tavır Adorno'ya göre, verili düzenin değişebilmesinin ve daha ideal bir düzenin kurulabilmesinin olmazsa olmaz koşuludur" (Torun, 2006:5). Böylece toplumu ve insan yaşamını belirleyen her türlü tahakkümü ve olumsuz unsuru ortaya çıkaracak bir biçim olarak var olanın olumsuzlanması olarak ifade edilebilecek *negatif diyalektik* olarak tanımladığı yöntemi benimser. Buna göre sanata eleştirel bir yapı sağlamak için onun bir uyum ve güzellik olduğu yönünde gelişen eski yaklaşımın kaldırılması, "çirkinlik, ahenksizlik, parçalanma ve olumsuzlamanın zorunlu olarak savunulması gerekir" (Torun, 2006:90). Modernizm ile yükselen avangart sanat bu anlamda Adorno için olumsuzlamanın bir

biçimi olarak önem kazanır. Bu durumu şu şekilde ifade eder, “en arı sanat yapıtlarında bile, bir *başka türlü olabilirdi gizlidir*” (Adorno’dan akt. Torun, 2006:7).

Bir sıkıntının varlığında ona karşı aldığımız tavır yaşantımızı etkiler ve şekillendirir. Umut ya da umutsuzluk bu etki ve şekillenmenin biçimini oluşturur. *Şimdi ve burada* da yaşanan duygu, düşünce ve eylemin ne olduğu ve neye yöneldiği bu kapsamda gelişir. Umut ve umutsuzluk bu yönelimin yönünü ikiye ayırır. Umut ütopyik olana yönlendirirken umutsuzluk distopik bir oluşumu destekler. Böyle olduğunda bile Bloch *henüz varlık olmayanın* mümkünlüğünden bahsederek umuda bir kapı açar. Ona göre mümkün olabilecek her şey ihtimal dahilindedir ve bunlar olumlu ve olumsuz olanların hissedilmesi, açığa çıkması, belirmesi diyalektiğinde ilerlemektedir ve bu ilerleme ile sonunda ütopyanın yolu bulunabilir. Adorno’da ise var olanın olumsuzlanması ile ilerlenen diyalektik bir yolla ancak ütopyaya ulaşılabilir. *Henüz varlık olmayana* bir somut oluşum, ortaya çıkma imkânı sağlaması ve bu somutlaşma üzerinden olumsuzlama ile oluşacak bir düşünme ve eleştiri ortamı oluşturması dolayısıyla her iki düşünür içinde sanat, ütopya giden yolu bulacak olandır. Sanatçının önemi buradan gelir der Fineberg (2014:15) ve bunu önemli sanatçıların özelliği olarak şu şekilde belirtir:

(1) onlar, dünyada neyin yeni daha açığa vurulmamış olduğuna ilişkin yüksek bir duyarlılığa sahiptir. (2) Bunu kişisel (insani) olarak algırlar. (3) Hepimizin bu gerçekliklere, bunları betimleyecek sözcüklere ya da onları analiz edecek mesafeye sahip olmadan önce bakmaya başlayabilmemiz için söz konusu anlayışı form olarak ifade etmenin bir yolunu bulurlar.” (Fineberg, 2014:15)

Edebiyat alanında veya sinemada ütopya ve distopya alanlarında üretilen yapıtları kendi içinde zaman akışına sahip, bütünlüklü anlatılar olarak görürüz. Başlangıç ve sonu olan ya da bir sürecin ara parçası olarak ifade bulan anlatılardır. Ancak plastik sanatlar söz konusu olduğunda bunun gibi bir zaman akışından söz etmek mümkün görünmemektedir, dolayısıyla anlatılar çoğu kez hikâye biçiminde değildir. Kendilerini o *anda* ortaya koyarlar. İzleyici bu ortaya çıkmış somut olan ile karşılaştıktan sonra ondan etkilenir. İzleyicinin duygu ve düşünceleri devreye girer ve nesneye ilişkin olanı kendi birikimi üzerinden tekrar kavramaya çalışır. Bu süreç etkileşimin yaşandığı nesnenin fiziksel ve kavramsal ifadesini sergilenen mekânın içinde kısa bir algılama ve anlama sürecidir. Bu etkileşimin yarattığı duygu ve düşünce, kişiyi sıkıntı-umuttan, distopik-ütopyik olandan pay alacak duygu ve kavramlara ulaştırır. Diğer taraftan sanatçı üretim sürecinde ya da sonuç olarak ortaya çıkardığı nesnesinde bu kavramları, ilişkilendirdiği amaçlar güder ve

ifade eder. Tüm bu süreç nesne ile karşılaşmanın anda oluşu dolayısıyla *şimdi ve burada* gerçekleşir. Anda oluşan deneyim, nesnenin gerçekliği ve anlatisinin oluşturduğu belirlenim izleyiciyi olumlamanın ve olumsuzlamanın arasında diyalektik bir kavrayışa yönlendirir. Böylece zıt kutuplu yapıya sahip olan kavram ikiliklerini *şimdi ve buradaya* taşımış olur.

Bu yazıda örnek olarak sunulmak istenen sanat yapıtlarının ortak noktası, parçalanmışlık ve bütünlük, düzen ve düzensizlik, pürüz ve pürüzsüzlük gibi ikili karşıtlıkları biçimleri ve düzenlemeleriyle ortaya koyarak, daha önce ifade edilen düşüncelerin doğrultusunda *şimdi ve burada* da ütopyik ve distopik olanın birlikte kavranmasına olanak verebilmeleridir. Sıkıntının içinden umudun, distopyanın içinden ütopyanın oluşacağı bir yol bulması gibi sanat nesnesinde karşıt etkilerin birlikteliğinin izlenmesi, her iki olasılığın mümkün oluşunu ortaya koyar. İnsan için olumlu ve olumsuz olanın idealinin göreceli olması gibi biçim, renk ve düzenlemelerin sahip olduğu sembolik dilde algı, anlama ve yorum açısından sanatçı ve izleyici için farklılıklar gösterir. Bu kapsamda aşağıda seramik sanatı alanından çalışmalara yer verilmiş ve bu yazıda ifade edilen kavramsal yapı üzerinden bir okuma yapılmaya çalışılmıştır.



Görsel 1. Aneta Regel, *Ahbab*, 2015, Seramik, Volkanik Kaya, 46x83x30 cm.

Aneta Regel doğaya ait olan ağaç, kaya gibi nesnelere kil ile şekillendirerek ya da kili direkt nesnelere yüzeylerine kaplayıcı bir malzeme olarak uygulayarak çalışmalarını üretir. Çalışmalarında doğal formları, enerjileri, ritmi ve hareketi yakalamaya çalışır. Bu formlar sanatçının ifadesiyle antropomorfik referanslar sunar ve otobiyografik anlatılardır. Soyutlama ve figürasyon arasındaki karşıtlık içerisinde konumlanan Regel'in seramik çalışmaları, ayakta duran, eğilen ve yaslanan canlı figürlerin ruh hallerini ve hareketlerini ele alır (Jason Jacques Gallery, ty.).

Doğaya karşı oluşturulan bu alternatif doğa kendi üslubunu oluşturur. Bu üslup, malzemelerin etkileşimi, dönüşümü ve hareketi ile insanın düşüncesine, anılarına bildik mesajlar gönderir. *Ahbab* isimli çalışma, volkanik kayacın hareketi ve ahbablık kavramı arasında kurulan ilişki, kayanın yüzeyinin kil ile sarılması ve sarının sıcak etkisi arasında samimiyet, dostluk, arkadaşlık, sağlamlık gibi birçok duygu ve düşünceyi çağırır (Görsel 1). Çalışmanın dokusunun aşinalığı tanıdık olma düşüncesine götürür. Bu etkiler, nesnenin izleyenle kurduğu ilişki, izleyicinin bildiği ancak alışık olmadığı bir biçimde sunulur. Bu çalışma, alışık olmamanın yaratabileceği sıkıntı dolayısıyla, çağırışında bulunduğu duygular için ütopik bir mekân oluşturur.



Görsel 2. Sookyung Yee, *Çevrilmiş Vazo_2007 TVW 5*, 2007, Seramik Parçaları, Epoxy, 24k Altın Yaprakları, 120x210x95, Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi Koleksiyonu, Kore.

Sookyung Yee geleneksel yöntemle üretilmiş seramik vazolar, fincanlar gibi kırılmış seramik parçaları kintsugi tekniğini kullanarak büyük, amorf ve organik biçimler oluşturmaktadır (Görsel 2). Geleneksel seramikler üretim ve kullanım süreçlerinde özen ve sabır gerektirdiğinden her zaman değerli olmuştur. Kırık parçaların birleştirilmesi ve altın kullanımı nesnenin hem yaşanmışlıktan kaynaklanan değerini hem de maddi değerini arttırmaktadır. Sanatçı seramik ustalarının kusurlu olan vazoları, sağlam olanların değerini arttırmak ve nadirliğini korumak için yok ettiğini belirtir. Bu kırılan, gözden çıkarılan vazoların çatlaklarını altınla kaplayarak, üç boyutlu bir yapboz gibi bir araya getirerek, ustaların kırdığı vazo parçalarına müdahale etme ve kendi çevirisiyle yeni anlatılar üretme şansı elde ettiğini ifade eder (Yeesookyung, ty.).

Sanatçının kullandığı kintsugi tekniği Japon geleneksel seramiğinde kullanılan ve 16. yüzyıla dayanan bir yöntemdir. Özelliği kırık parçaların özenle bir araya getirilip urushi cilası ile yapıştırılarak üzerinde altın veya gümüş kaplamanın uygulanmasıdır. Keulemans (2016:17) bu uygulamanın bir zanaat olarak duyularla etkileşime geçtiğini ve hasar-onarım algısını

güçlendirmek gibi bir etkisinin olduğunu, çatlak gibi parçaların etkilerinin tek başlarına işlemediğini, ilişkilerinin olduğu ve duyuşal bileşikler halinde çalıştığını belirtir. Onarılmış bir çatlak pek çok şeyi tetikleyebilir ve bunlarla bağlantı kurabilir; yalnızca tehdit, aciliyet, felaket, risk algılarını değil aynı zamanda bakımı, iyileştirmeyi veya umudu da tetikleyebilir.

Yok edilmek üzere parçalanmış seramikler kusurları dolayısıyla kendi varlıklarını koruyamadıkları bir alandan değer kazanarak, dönüşerek başka bir alana geçer. Sanatçının bir dili başka bir dile çevirmek gibi gördüğü bir çevirmenlikle dönüştürdüğü işler tamamen işlevini kaybeder. Binlerce yıllık bir geleneğin taşıyıcısı olan vazo bedenini kaybederek güncel sanatla bambaşka bir hareket ve beden kazanır. Bu dönüşüm maddi değerli bir madenle çok daha değerli bir hale getirilir ancak bu bilindik ideal vazo formunun kaybedilmesini de hatırlattığından organik distopik bir yığılma olarak da düşünülebilir. İdeal biçime sahip olan vazonun biçimini tamamen dönüştürerek aynı malzeme kırıkları ile farklı biçimler oluşturmak, malzemenin olanaklarını araştırmak, ütöpik olanın sınırlarını zorlamaya benzetilebilir. Beyaz porselen, geleneksel dekoratif çizimlerle mavi ve altın sarısının olumlu potansiyeli, tam olarak biçimini tamamlayamamış gibi duran, çoğalabileceği ya da azalabileceği hissini yaratan bir hayali hareketin algısıyla olumsuzlanır. Parçalanmışlığın oluşturduğu sıkıntı, parçaların bir form ve bütünlük oluşturması ile umudu getirir. Sıkıntı ve umuda dair her iki olasılığı da düşünmek mümkün olur.



Görsel 3. Rory MacDonald, *Kaldırım Kenarı İşleri*, 2003, Sırlı Seramik.

Kaldırım kenarlarına rastgele yerleştirilmiş izlenimi veren ve kaldırımın kenarına uyumlu bükülmelerle, kenarları serbest biçimlendirilmiş seramik işler ilgisiz gibi durmasına rağmen kurumuş yaprakların arasından uzun zamandır oradaymış gibi görünür (Görsel 3). Rory MacDonald'ın çalışmaları "kamusal zanaat fikrini geliştirmeye ve somutlaştırmaya çalışır" (Chambers vd., 2007:177). Kaldırımların hasarlı alanlarına yapılan müdahaleyi, kamusal alanın

oluşturulmasında kullanılan malzemeleri işlev ve değer olarak sorgulamaktadır. Seramik gibi kırılğan bir malzeme ile yapılan müdahale dayanıklılık ve süreklilik konularını gündeme taşırken kendisini kıymetli bir değer olarak temsil eder. Organik dokularla oluşturulan dekorlar titiz emek ve sabır süreçleriyle oluşturulan geleneksel seramikleri hatırlatır. Bu hatırlama ile çalışmanın bulunduğu yerin oluşturduğu karşıtlık, çoğu kamusal alanın oluşumunda yer almayan titizlik ve emeğe bir göndermedir. Seramiklerde yer olan organik doğal figürler insanın kent-doğa arasında kalan çarpık ilişkisini de düşündürür. Kentsel yaşamın trafiğinde doğa özlemi içinde olan insanın doğa ile olan yapay ilişkisini vurgular. Burada distopik hal alan kent yaşamının düzenlenişinin tekrar düşünülmesine dönük bir ütopyik özlemin ifadesi bulunur.



Görsel 4. Burçak Bingöl, *Hafıza Parçaları*, 2016, Seramik, 55x88x31,5 cm.

Burçak Bingöl 2017 yılında İstanbul'da gerçekleştirdiği *Mitos ve Ütopya* başlıklı sergisinde, seramik malzeme ve yaşadığı kentin geçmişinden hatırlananları yeni bir manzaranın oluşması amacı ile parçalar halinde, şimdiki zamanda bir temsilini oluşturmuştur (Zilberman Gallery, ty.). Seramik malzemenin gelenekselliği bu malzeme ile yapılan biçimlendirme ve dekor tercihi geçmişle kurulmak istenen bağı kuvvetlendirir. Binlerce yıldır kullanılan tekniklerin bütünüyle ya da parçalı olarak tekrarlanması her seferinde geçmişe bir atıf işlevi görür. Geleneksel olarak üretilen seramiklerde kullanılan teknik ve malzeme çoğunlukla üretimin yapıldığı kentin izini taşır ve adıyla anılır. Çalışmanın *Hafıza Parçaları* olarak adlandırılması hem bir yeniden toplama, biriktirme hem de hatırlama olarak kavramlaşmasını sağlar (Görsel 4). Hatırlama işlevi tekrar geriye dönme ve bakma işlevini gerektirir. Hatırlamanın yapısı dolayısıyla her şey tüm ayrıntıları ve netliğiyle beliremez çoğunlukla çalışmada yer aldığı gibi parçalardan

oluşur. Parçalar arasında oluşan boşluklar ise kendi aralarındaki bağlantının her hatırlamada tekrar ve tekrar kurulmasını gerektirir. Beş küçük seramik parçanın temsil ettiği hatıralar birleşmesi istenen bir mümkün mitsel anlatı ya da ütopya özlemi gibi durmaktadır. "Hatırlama beklentiye dönüşür" (Assmann, 2001:82). *Şimdi ve burada da Henüz var olmamışın* mümkün olabileceğine olan umudun kanıtı olarak yine *hafıza parçaları* durmaktadır. Her bir parçanın kendi içinde taşıdığı biçimsel ve yüzeysel gerilim, gelenekselin güçlü temsilcisi olan sırlı, parlak, pürüzsüz, organik dekorlu yüzey ve kırılmış bünye etkisi veren mat, parçalı malzemenin dokusu arasında sakinlikle oluşmaktadır.



Görsel 5. Christian Gonzenbach, *Havai Fişek [Hanabi]*, 2019, Porselen Vazo, Alüminyum , 47x27x25 cm.

Christian Gonzenbach çalışmalarında porselen vazo ve alüminyumu birleştirir (Görsel 5). Kuma gömülmüş porselen vazo, 800°C'de eritilmiş alüminyumun içine dökülmesi ile ısı ve basınç karşısında patlar ve oluşan çatlaklardan alüminyum sızar. Soğudukça vazo ve alüminyum birlikte donar. Vazonun içeriği olan sıvı metal, bir tür buluta, vazodan çıkıp kristalleşen bir çiçeğe dönüşür. Sanatçı her vazonun bu işleme farklı bir cevap verdiğini ve kendi özgün çiçeğini oluşturduğunu belirtir (Mudac, ty.). *Havai Fişek* anlamına gelen çalışmanın orijinal adı Hanabi, Japonca'da *hana* çiçek, *bi* ateşi ifade eder. Ateşten bir çiçek olarak, içine konduğu vazoyu hem parçalar hem de parçalı hali ile birlikte tutarak yeni bir bütünü oluşturur. Porselen bir vazonun içerisine yerleştirilmiş bir buket çiçeğin distopik bir yansıması izlenimi verir. İdeal olanı temsil

eden porselenin pürüzsüzlüğü ve alüminyumun düzensiz biçimi arasındaki zıtlık, düzenin parçalanması ile oluşan kaosu ifade eder.



Görsel 6. Dawn Holder, *Bir Çiçeğin Gölgesinde*, 2016, Porselen, Beton, Alçı, 427x427x96,5 cm.

Dawn Holder'ın düzenleme çalışması *peyzaj* kelimesinin anlamına farklı yaklaşır ona göre peyzaj doğal ve kültürel unsurların bütünleşmesini ifade eder (Görsel 6). Peyzajın varlığı insanın doğal dünyayı manipüle etmesi ile oluşur. Bu manzara, arazinin fiziksel özellikleri, oluşumları ve bitki örtüsü, insan ürünleri olan binalar, yapılar, ışık ve havanın etkilerinden oluşur. Sanatçı çalışmalarında *manzarayı* mecaz oluşturmak için metaforik, dünyevi ve duygusal bir alan olarak kullandığını ve yerel halkın çevrelerinde bulunan manzaranın değiştirme, işleme ve mitolojikleştirme yollarını yansıtmak için heykel ve enstalasyonu kullandığını belirtir (Artaxis, ty.). *Bir çiçeğin gölgesinde* çalışmasında Fransız saray bahçelerinin geometrik düzenle oluşturulan sistematik manzaralarına gönderme yapar. Sanatçı bu bahçelerin insanın doğal dünya üzerindeki hakimiyetinin bir göstergesi olduğunu, geometri, optik ve perspektif kurallarından ilham alarak düzen ve hiyerarşiyi somutlaştırdığı ve güçlendirdiğini belirtir. Burada, doğal dünyanın kaosu itaatkâr bir simetriye dönüştürülür; ağaçlar geometrik biçimlerde kesilir, şimşir ağaçları toprağı kavisli desenlerle süsler, dünyanın kendisi düzleştirilir ve teraslanır. Havuzlar, şelaleler ve çeşmeler, insanın manzarayı süsleyen yaratımlarını yansıtıp, güçlendirir (Holder, ty.).

Holder betondan bir bahçe oluşturur. Bahçede büyüyen formları ise geçici ve istenmeyenler olarak niteler. Bu istenmeyenler; yol kenarlarından toplanan yabancı otlar, çitlerden kesilen dallar ve yapraklar, manzarayı iyileştirmek için kaldırılan çalılar, ağaçlar ve solmaya başladıkça toplanan çiçeklerden oluşur. Bu organik maddeleri her birini sıvı kil çamuruna batırıp, pişirerek kullanır. Pişirme sırasında organik içerik yanarak geride porseleni bırakır ve bunlar daha sonra yeni formlara dönüştürülür. Üst üste uygulanan astar ve sır katmanları, bir

zamanlar tanınabilen bitkileri soyutlamayı ve yabancılaştırmayı sağlar. Bu küçük heykeller, kolektif olarak, kırık beton arazi üzerine kolonize olup onu geri alırken karanlık bir bahçe oluşturur (Holder, ty). Ütopik olan her zaman içerisinde sarsılmaz bir düzenlilik ve onanmış bir hiyerarşi içerir. Holder bu ideal olanı sorgulamaktadır. İdeal olandaki düzenin aşırılığı distopik bir hal alabilir. Onun bahçeleri bu aşırı düzenli hiyerarşik yapıyı sorgularken, günümüzün işgalci malzemesi betonu yerleştirmektedir. Porselenle sağlanan organik geri dönüş ise umut içeren bir çabadır. Ütopik aşırılığın sorgulandığı ideal bahçenin anormalliği, distopik bir işgalle sonuçlanan beton parçalarının geometrik düzeninin anormalliği denkleşir ve görmezden gelinenin her bir beton parçasında kendi ütopik bahçesini oluşturmasıyla sonuçlanır. Bu sıkıntılı distopik bahçe yabancılaştığımız kendimiz ve doğaya dikkat çekmektedir.



Görsel 7. Marieke Pauwels, *ilk Madde [Prima Materia]*, 2012, Porselen, Köpük, Pişmemiş Kil, 460x680x420 cm.

Marieke Pauwels'in yerleştirmesi *Prima Materia* adını taşır (Görsel 7). *Prima Materia* diğer tüm maddeleri oluşturan bir ilk maddedir. Başlangıcı oluşturan ana maddeyle, kaosla ilişkilendirilir. Pauwels yaratıcı sürecinde varoluşsal sorularla ilgilendiğini belirtir. Kaos ve düzen, form ve boşluk, madde ve enerji gibi temaları araştırır. Sözlü yanıtların önsözünün kısmen Batı bilim felsefesinde olduğunu ancak kendisi için daha açık bir şekilde Doğu düşüncesinde yattığını ifade eder (Artaxis, ty.). Batının akıl ve nesneye dayanan açıklayıcı cevaplarına karşın doğunun deneyime dayanan köklü mistisizmde yanıt arar. Bu yaklaşım ikili bir yön olarak olarak doğaya ve üretilen nesneye bakış ve kurulan ilişkinin farklılığını da vurgular. Pauwels'e göre dağ kavramı, Batı zihninde sadece fizikseldir. Doğulu yaklaşımda ise dağ, insanın maneviyatını genişletir ve

acizliğini vurgular. Çalışmasında yüksek tavanlı mekânda bir manzara oluşturur. Bu manzara yüce dağların, toprağın, emeğin, su ve gökyüzünün bir düzenlemesi olarak dünyadır. Toprak, köpük ve seramik parçaların birbiri ile ilişkisinde malzemelerin farklılığından ve her birinin güçlü etkisinden kaynaklanan kopukluğu kaosa ilişkilendirilir. Biz dağların yüceliğini ve seramiklerin emekle oluşan formlarını görürüz ama görünenin aksine dağlar oldukça hafiftir ve kırılğan, ağır seramiklerle ilişkisi yüzeyseldir. Toprak aralarındaki bağlantıyı yeri temsil ederek oluşturur. Fakat kurulan dengeli kompozisyon, bu malzemelerin uyumlu bir bütün olarak algılanmasına izin verir ki bu da düzeni, dünya manzarasını ifade eder. Mümkün olması muhtemel bir gelecek için, bir manzara olarak, bir ütopya olarak kendisini önerir.

Kaos karmaşa olarak görülüp, neyin oluşacağı bilinmediğinden distopik olan ile ilişkilendirilir. Düzen ise kaosun içinden ortaya çıkar. Başlangıçta kaos vardı şeklinde başlayan mitler bir düzenin bu kaostan nasıl oluştuğunu anlatır. Aslında şimdi ve burada da zaten var olan kaostan ortaya çıkan bir düzen anlatısı, sıkıntının içinden umudun, distopik olanın içinden ütopyanın mümkün olabileceğine olan köklü inancı oluşturur. Yeni düzen için bir tür kaos gereklidir, düzen kaos içinden şekillenir ya da kaosu kendisinin önceliği olarak sunar.

4. Sonuç

Sıkıntının çok yönlü ve yapıcı olarak tanımlanması gerektiğinin içinde bulunulan durumun farkındalığı açısından önemli olduğu anlaşılmaktadır. Umut ise olumlu olana dönük potansiyel taşıyan ve hareket sağlayan olarak sıkıntı ile baş etmeyi sağlar. Distopya ve ütopya bu sürecin devamında düşünsel ve nesnel arayışı ifade eden kavramlar olarak var olurlar. Bu yazıda söz konusu kavramlara ilişkin yapılan araştırma bu alanlarda çalışmış olan düşünürlerin görüşlerine yer verilerek sunulmuştur. Sıkıntı-umut, distopya-ütopya arasında yer alan karşıtlık, devamlılık bağlılık, birbirlerini etkileme ve kaynak olma ilişkileri sergiledikleri ikili yapı üzerinden değerlendirilmiş ve sanat örnekleri bu ikilik doğrultusunda seçilmiştir. Kavramları düşüncede ve sanatta somutlaştırarak temsil eden ya da bunun imkanını sezdirenen sanat çalışmaları çok farklı alanlarda farklı tekniklerle biçimlendirilirler. Bu çalışmada bu anlamda bir sınırlanmaya gidilmiş ve seramik alanına odaklanılmıştır. Sınırlama duygu ve düşüncede zıt olan etkileri bir arada temsil ettiği düşünülen çalışmalardan seçilmiştir. Kavramların bağlam akışının sürdürülmesi ve odağın dağılmaması açısından bunun önemli olduğu düşünülmüştür. İzleyici söz konusu sanat çalışmaları

ile her karşılaşmasında ütöpik ve distöpik olana ilişkin etki alır ve düşünsel ve duygusal yönelimlerini yaşar. Burada önemli olan bu yaşantıdır. Karşıtlıkları biçim, renk, doku ve düzenleme gibi etkenlerle bir arada oluşturan sanat çalışmaları bu yaşantıyı, duyguyu ve düşünceyi, negatifi ve pozitifin iki kutbu arasında zorladığı, kendi içinde kıyaslamalara izin verdiği için kuvvetlendirir, daha canlı ve aktif tutar. Karşıtlıkların estetik bir denge içinde temsili ise zihnin huzurluluk ve huzursuzluk arasında tam belli olmayan bir arada konumlanmasına neden olur. İzleyici için bu durum, karşılaşılan nesne, zaman, mekân ve anlatı ile sonrasında ne olabileceğine ilişkin düşünme ve hayal etme için bir olasılık ve ilişkilendirme penceresi açar. Bu pencere ütöpik ve distöpik olana açılmaktadır ve sıkıntı ve umudun güçlü etkisi arasında şekillendiği görülmektedir. Karşıt olan ikiliklerin bir arada temsil edilerek deneyimlenmesi, her zaman bir parça sanat nesnesi karşısında yaşanan duygunun ve düşüncenin daha dünyevi olduğunu hissettiren bir onaylama taşıır içerisinde.

Başka yerde olduğu hayal edilen ama burada olması istenen ütöpik olan ve istenmeyen distöpik olanın izlerinin *şimdi ve buradaya* taşındığı yerdir sanat. Bu izler günlük yaşantıda olmasa da düşünce ve duyguda yaratılıp, nesneye dönüştürülerek sürdürülebilirler. Sanat bu izi sürmemize yardım eder. Sanat, iyi-kötü, güzel-çirkin, yüce-aşağı gibi soyut değerler ya da kendisinin taşıdığı çizgisellik, doku, renk, hareket, biçim gibi fiziki değerleri içerir ve bunların etkisiyle oluşan duygu ve düşünce arasında *şimdi ve burada* da bize durup dururken yeni olanı deneyimlememize olanak verir. Bu olanak ile ütopyaya giden yolu bulmak için henüz var olmamış olan varlığa gelmiş olur ya da bu olanağın olumsuzlanması ile izlenecek yepyeni bir oluşum mümkün olur.

Kaynakça

Altunbaşak, İ. (2020). "Felsefi Danışmanlık İçin Yeni Bir Kavram: Bunalım", *Kaygı, Bursa: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı, 19(1), s.25-46.

Aristoteles. (2015). *Metafizik*, çev. Y. Gurur Sev, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Artun, A. (2013). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atasoy, E. (2020). "Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopycılık Geleneđi", *Gaziantep: University Journal of Social Sciences*, Sayı, 19 (3), s.1135-1147.

Behrens, F. (2011). *Adorno Sözlüğü*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Versus Kitap.

Bloch, E. (2013). *Umut İlkesi Cilt 1*, çev, Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.

Borgna, E. (2015). *Bekleyiş ve Umut*. (M.M. Çilingirođlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (2005)

Chambers, R., Gogarty, A., Perron, M. (2007). *Ütopyc Impulses*. Canada: Ronsdale Press.

Eagleton, T. (2017). *İyimser Olmayan Umut*, çev, Emine Ayhan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Varlık Stratejileri*. çev. Simber Atay-Eskier, ve G.Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Jameson, F. (2009). *Ütopyc Denen Arzu*, çev, F. Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

Keulemans, G. (2016). "The Geo-cultural Conditions of Kintsugi", *The Journal of Modern Craft*, England: Bloomsbury Academic, Sayı, 9:1, s.15-34.

McGeer, V. (2004). "The Art of Good Hope", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, America: Sage Publications, Sayı, 592, s.100–127.

McWilliam, N. (2011). *Sanat/Ütopyc Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*, çev, Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Riot-Sarcey, M., Bouchet, T., Picon, A. Madonna-Desbazeille, M. (2003). *Ütopycalar Sözlüğü*, çev, Turhan İlgaz, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Svendsen, L. Fr. H. (2008). *Sıkıntının Felsefesi*, çev. Murat Erşen, Ankara: Bağlam Yayıncılık

Tanyeli, U. (1997). "Ütopycacı Mimarlık", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın, Cilt3, s. 1858-1860.

Thompson, P. (2021). "Umudun Mahremleşmesi ve Olumsuzlamanın Krizi", *Umudun Mahremleşmesi Ernst Bloch ve Ütopycanın Geleceđi*, çev. Çağatay Özyürek ve Mustafa Yalçınkaya, ed. Peter Thompson ve Salvoj Zizek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Torun, T. (2006). *Adorno'da Sanat ve Ütopyc*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı.

İnternet Kaynakları

Artaxis, "Dawn Holder", <https://artaxis.org/artist/dawn-holder/>, Erişim tarihi: 04.09.2023.

Artaxis, "Marieke Pauwels", <https://artaxis.org/artist/marieke-pauwels/>, Erişim tarihi: 08.09.2023.

Dawn Holder, "Bir Çiçeğin Gölgesinde", <https://dawnholder.com/section/438370-A%20Flower%27s%20Shade.html>, Erişim tarihi: 04. 09.2023.

Doğan, T. (2020), Doğan: Umut; Hem Duygu, Hem Düşünce, Hem de İnançtır, <https://uskudar.edu.tr/tr/icerik/5964/dogan-umut-hem-duygu-hem-dusunce-hem-de-inancdir>, Erişim tarihi: 20.08.2023.

Jason Jacques Gallery, "Aneta Regel:Second Nature", <https://www.jasonjacques.com/exhibitions/aneta-regel-second-nature?view=slider#2>, Erişim tarihi: 05.12.2023.

Mudac (t.y.). "Christian Gonzenbach Ceramics", <https://mudac.ch/en/collection/hanabi/>, Erişim tarihi: 06. 12.2023

Toprak, M. (2011). "Ernst Bloch'un Felsefesinde ideoloji, ütopya, sanat ve din arasındaki ilişki," https://www.academia.edu/5588916/Ernst_Bloch_un_Felsefesinde_%C4%B0deoloji_%C3%9Ct_opya_Sanat_ve_Din_Aras%C4%B1ndaki_%C4%B0li%C5%9Fk, Erişim tarihi:13.10.2023.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Sıkıntı" ve "Umut", <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 20.07.2023.

Wikipedi Özgür Ansiklopedi, "Distopya", <https://tr.wikipedia.org/wiki/Distopya>, Erişim tarihi: 30. 06. 2023.

Yeesookyung, "Çevrilmiş Vazo", <https://www.yeesookyung.com/translated-vase->, Erişim tarihi: 09.09 2023.

Zilberman Gallery, "Mitos ve Ütopya", <https://www.zilbermangallery.com/mythos-and-utopia-e203.html>, Erişim tarihi: 09.09.2023.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Aneta Regel, Ahbap, 2015, seramik, volkanik kaya, <https://cfileonline.org/exhibition-aneta-regel-gneiss-at-carpenters-workshop-gallery-paris-contemporary-ceramic-art-cfile/>

Görsel 2. Sookyung Yee, Çevrilmiş Vazo, 2007, Seramik parçaları, epoxy, 24K altın yaprakları, <https://www.yeesookyung.com/translated-vase->, Erişim tarihi: 09. 09. 2023

Görsel 3. Rory MacDonald, Kaldırım Kenarı İşleri, 2003, sırlı, seramik, Chammbers, R., Gogarty, A., Perron, M. (2007). Ütopic Impulses Canada: Ronsdale Press, s. 176-179.

Görsel 4. Burçak Bingöl, Hafıza Parçaları, 2016, seramik,
<https://www.zilbermangallery.com/mythos-and-utopia-e203.html>, Erişim Tarihi: 09.09.2023.

Görsel 5. Christian Gonzenbach, Havai Fişek [Hanabi], 2019, porselen vazo, alüminyum,
<https://mudac.ch/en/collection/hanabi/>, Erişim tarihi: 05.12.2023.

Görsel 6. Dawn Holder, Bir Çiçeğin Gölgesinde, 2016, porselen, beton, alçı
<https://artaxis.org/artist/dawn-holder/>, Erişim tarihi: 04.09.2023.

Görsel 7. Marieke Pauwels, ilk Madde [Prima Materia], 2012, porselen, köpük, pişmemiş kil,
<https://artaxis.org/artist/marieke-pauwels/>, Erişim tarihi: 08.09.2023.