

Post-Minimalist Bakış Açısıyla Richard Deatson ve Kosho Ito Seramiklerinin Değerlendirilmesi

Evaluation of Richard Deatson and Kosho Ito Ceramics from A Post-Minimalist Perspective

Melike NÜKTE DİNÇER 

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya, Türkiye



Öz

Bu çalışma, 1960'larda ortaya çıkan post-Minimalist süreç sanatının teorik çerçevesini çağdaş seramik sanatı bağlamında ele alarak, bu alanda süregelen eleştirel yazın yetersizliğini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Geleneksel seramik üretimlerinin sınırları dışında kalan, biçimsel olarak sınıflandırılması güç ve sürece dayalı üretim pratiklerine dair yeterince yazılı değerlendirme yapılmaması, seramiğe dair eleştirel düşüncenin gelişimini önemli ölçüde kısıtlamaktadır. Özellikle işlevsel ya da dekoratif yaklaşımlarla tanımlanamayan çağdaş seramik uygulamaları, yalnızca fiziksel nesneler üretmenin ötesinde; düşünsel, bedensel ve zamana yayılan araştırma süreçleri olarak değerlendirilmeyi gerektirmektedir.

Richard Deacon ve Kosho Ito'nun seramik pratiği üzerinden yapılan inceleme, her iki sanatçının da geleneksel seramik zanaatkarlığından belirgin şekilde uzaklaştığını ve seramiği yalnızca biçimsel değil, kavramsal bir üretim alanı olarak ele aldıklarını ortaya koymaktadır. Deacon, malzeme ile doğrudan fiziksel bir temas kurarak, üretim sürecinde rastlantısallık, açıklık ve tekrar gibi öğeleri öne çıkarır; bu yönüyle sanat yapımını kontrollü bir inşa süreci olmaktan çok, açık uçlu bir deneyime dönüştürür. Öte yandan, Kosho Ito'nun doğayla kurduğu derin bağ ve seramikle olan ilişkisini deneysel bir süreç içinde şekillendirmesi, onun yaklaşımını simyasal, kozmolojik ve sezgisel bir düzleme taşır. Her iki sanatçının uygulamaları, malzemenin sınırlarını zorlayan, bedensel katılımı vurgulayan ve süreci eserin temel belirleyicisi kılan post-Minimalist bir perspektifi mümkün kılmaktadır.

Bu çalışmada, seramik eserlerin biçimsel niteliklerinin yanı sıra üretim süreci, sanatçının müdahalesi ve eserin mekânla kurduğu ilişki üzerinden okunması gerektiği savunulmaktadır. Süreç, bu bağlamda salt teknik bir aşama ya da üretimin arka planı değil; sanatçının düşünsel pratiğini besleyen, üretimle birlikte gelişen eleştirel bir söylem alanı olarak değerlendirilir. Seramik sanatındaki bu tür süreç odaklı yaklaşımlar, sanat eserini zamana, bedene ve çevreye duyarlı dinamik bir araştırma alanı olarak yeniden konumlandırır. Bu yaklaşım, özellikle geleneksel zanaatkarlık normlarına meydan okuyan çağdaş sanatçılar için önem taşır. Bu nedenle araştırma, seramiğin bir düşünme biçimi ve eleştirel ifade alanı olarak potansiyelini görünür kılmayı, süreç kavramı üzerinden seramik sanatının güncel kuramsal çerçevede yeniden değerlendirilmesine katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Post Minimalizm, Süreç Sanatı, Seramik Sanatı, Richard Deacon, Kosko Ito

ABSTRACT

This study aims to highlight the persistent lack of critical discourse in the field of contemporary ceramic art by examining the theoretical framework of post-Minimalist process art that emerged in the 1960s. The scarcity of critical evaluations regarding process-based practices—especially those that fall outside the boundaries of traditional ceramic production and resist formal classification—significantly limits the development of reflective thinking in ceramic art. Contemporary ceramic practices that cannot be defined through functional or decorative approaches should be understood not merely as the production of physical objects, but as intellectual, corporeal, and time-extended research processes.

Through an analysis of the ceramic practices of Richard Deacon and Kosho Ito, the study demonstrates that both artists have markedly diverged from traditional craft-based approaches, treating ceramics not only as a formal medium but also as a conceptual field of production. Deacon emphasizes direct physical engagement with materials, incorporating chance, openness, and repetition into his creative process—transforming art-making into an open-ended experience rather than a controlled construction. Conversely, Ito's deep connection with nature and his experimental engagement with ceramics position his approach on a metaphysical, cosmological, and intuitive plane. The works of both artists exemplify a post-Minimalist perspective that foregrounds material experimentation, bodily engagement, and process as central determinants of the artwork.

The study argues that ceramic works should be interpreted not solely through their formal properties or materials but through the dynamics of production, artistic intervention, and spatial interaction. Within this context, process is not merely a technical phase or background operation but a critical field of thought that evolves alongside production. These process-oriented approaches reframe the ceramic artwork as a dynamic research space attuned to time, body, and environment. This perspective is particularly vital for contemporary artists who challenge conventional craft norms. Accordingly, the study seeks to make visible the potential of ceramics as a mode of thinking and a site of critical expression, contributing to its reconceptualization within a contemporary theoretical framework.

Keywords: Post Minimalism, Process Art, Ceramic Art, Richard Deacon, Kosko Ito

Geliş Tarihi/Received: 26.02.2025

Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.07.2025

Son Revizyon/Last Revision: 01.09.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 11.09.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Melike NÜKTE DİNÇER
E-mail: mlknukte@gmail.com

Cite this article as: Nükte Dinçer, M. (2025). Evaluation of Richard Deatson and Kosho Ito ceramics from a Post-Minimalist perspective, *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 1-12.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Son yirmi yılda, sanat pratiğinin çeşitli alanlarında sürece dayalı post-Minimalist yaklaşımlara yönelik ilgi yeniden artış göstermiştir. Bu eğilimin çarpıcı bir örneği, 2006 yılında Turner Sanat Ödülü'ne layık görülen ressam Tomma Abts'in çalışmalarında gözlemlenmektedir. Ödül jürisi üyelerinden Louisa Buck, Abts'in resimlerini sanatçının üretim sürecinde deneyimlediği içsel süreç son derece yakın bir anlatım olarak değerlendirmiş ve eserlerini, "sanatçının resmi yaparken yaşadığı deneyime çok yakın" sözleriyle tanımlamıştır (Higgins, 2006). Buck'ın bu yorumu, Pincus-Witten'in yaklaşık kırk yıl önce süreç sanatı hakkında yaptığı şu gözlemlerle benzerlik taşımaktadır: "Sanatın anlamı, izleyicinin, sanatçının eseri gerçekleştirmek üzere başvurduğu eylemleri entelektüel düzeyde yeniden kurması haline geldi" (akt. Singsen, 2011).

2006 Turner Ödülü ikincisi Rebecca Warren'in sunumu, jüri tarafından "malzemenin amorf özelliklerinden çıkıp yeniden onlara karışan, serbest bırakılmış bir yaratıcılık hissi uyandıran" pişmemiş kil heykeller koleksiyonu olarak tanımlanmıştır (Higgins, 2006). Endüstriyel malzemelerle çalışan erken dönem post-Minimalist sanatçılardan farklı olarak, çağdaş sanatçılar süreç kavramını artık boya ve kil gibi geleneksel malzemeler aracılığıyla da yenilikçi biçimlerde araştırmaktadır. Bu eğilim, sürecin yalnızca kullanılan materyale değil, aynı zamanda kavramsal bağlama nasıl yerleştirdiğini göstermektedir. Nisan 2009'da York Üniversitesi'nde düzenlenen ve Avustralya, Amerika ve Avrupa'dan konuşmacıları bir araya getiren uluslararası konferans da bu bağlamda dikkat çekicidir. "Maddelik, Süreç ve Performatiflik" başlığı altında gerçekleştirilen etkinlikte, sürecin pedagojik ve küratöryel uygulamalardaki kritik rolü vurgulanmıştır. Konferansın düzenleyicileri, etkinliğin temel amacını Robert Morris'in 1970 tarihli "yaratıcı sürecin yorumlayıcı buzdağının su altındaki kısmı" metaforuna bir yanıt geliştirmek olarak tanımlamıştır (Geerts, 2016).

Süreç temelli sanata yönelik yenilenen ilginin önemli bir göstergesi, Mayıs 2009'da Tate Modern'in dört kalıcı koleksiyon galerisinden birinin "Enerji ve Süreç" başlığıyla yeniden düzenlenmesi olmuştur. Bu küratöryal müdahale, post-Minimalist sanatın süreç odaklı doğasını vurgulayan yeni bir anlatı oluşturmıştır. Yeniden yapılandırılan koleksiyon, Eva Hesse'nin Addendum (1967), Robert Morris'in Untitled (1967, keçe yerleştirme) ve Richard Serra'nın Shovel Plate Prop (1969) gibi dönemin ikonik yapıtlarını bir araya getirerek süreci ön plana çıkaran bir küratöryel söylem sunmuştur. Yeniden yerleştirmenin hemen öncesinde ise Tate, Robert Morris'in ilk olarak 1971'de Duveen Galerileri'nde sergilenen etkileşimli heykeli Bodyspacemotionthings'i iki haftalık bir süreyle yeniden inşa etmiştir. Bu yeniden üretim, izleyicinin bedensel katılımına dayanan deneysel yaklaşımı canlandırarak, süreç ve eylem ilişkisini güncel bağlamda yeniden tartışmaya açmıştır (Westerman, 2009).

Sanatçının üretim süreci, 2006 yılında College Art Association of America (CAA) Konferansı'nda ele alınan başlıca konular arasında yer almıştır. CAA, çağdaş sanatın giderek üretim sürecine odaklandığını ve sanat nesnesinden uzaklaşan bir eğilim sergilediğini tespit etmiştir (Grant, 2017, s. 125). Bu konferanslar, uluslararası bir katılımcı profiline sahip olan akademisyenler, sanatçılar, küratörler, sanat tarihçileri ve öğrenciler aracılığıyla görsel sanatlar alanındaki güncel eğilimleri ve kaygıları yansıtmaktadır.

Benzer şekilde, CAA'nın 2010 konferansı için hazırlanan bildiri çağrısı, bu çalışmada tartışılan meselelerle doğrudan örtüşen konulara dikkat çekmektedir. Söz konusu oturum, çağdaş seramiğin dönüşen doğasını ele alan bildirileri davet etmiş ve özellikle seramik pratiğinin günümüz sanat anlayışı, kurumsal pedagoji ve sanat

dünyasındaki yerleşik paradigmalara nasıl ilişkilendiği ya da bu paradigmaları nasıl sorguladığını tartışmaya açmıştır. Ayrıca, belirli sanatçıların bu bağlamlarda nasıl konumlandığı, mevcut sanat sistemine karşı nasıl pozisyon aldıkları ve kurumsal yapıların disiplinler arası eğilimler üzerindeki uzun vadeli etkileri gibi temalar da tartışmaya sunulmuştur (Grant, 2017, ss. 132-133).

Son yıllarda gerçekleşen konferans sunumları ve yayımlanan akademik çalışmalar, çağdaş seramik uygulamalarının çeşitliliğinin, bu alanı geçmişte olduğu gibi tekil ve bütüncül bir biçimde tanımlamayı giderek imkânsız kıldığını ortaya koymaktadır. Ancak bazı yazarlar hâlâ, seramiği tarihsel olarak çömlekçilikle kurduğu bağlar üzerinden değerlendirme eğilimini sürdürmekte ve tüm seramik üretimlerini homojen bir yapının parçası olarak ele almaktadır. Oysa günümüzdeki birçok seramik pratiği, çömlekçilikle hiçbir biçimde ilişkili değildir. Bu tür uygulamalar genellikle "sınıflandırılmaz" ya da "hakkında yazılması zor" gibi ifadelerle tanımlanmakta, böylece eleştirel bağlama dahil edilmekte zorlanmaktadır (Gali, 2011).

Bu durum özellikle, işlevsel ya da stüdyo seramiğinden çok post-Minimalist süreç sanatına yakınlık gösteren üretimler için geçerlidir. Seramik nesneden ziyade üretim sürecine ve bedensel etkileşime odaklanan bu çalışmalar, malzeme, zaman ve mekân arasındaki ilişkileri araştırarak farklı bir eleştirel zemin talep etmektedir. Bu bağlamda, süreç odaklı çağdaş seramik sanatını anlamlandırmak ve değerlendirmek üzere post-Minimalist eleştirel metinlerin sunduğu kuramsal araçlardan yararlanmak, bu alanın kavramsal sınırlarını yeniden düşünmek için verimli bir zemin sunmaktadır. 1990'lardan bu yana seramik uygulamaları daha çeşitli hale gelmiş ve bazı alanlar avangart uygulamalara doğru yönelmiştir. Sonuç olarak, yeni eleştirel bağlamlara ihtiyaç duyulmaktadır; bu araştırma için zengin ve verimli bir alandır. Bu makalede önerilen çözüm yalnızca seramiklerin süreç odaklı alanına dayansa da, araştırmacının diğer uygulayıcıları, eleştirmenleri ve küratörleri eleştirel yazının kıtlığından muzdarip olan seramik uygulamalarının farklı alanları hakkında yazmaya yönelik alternatif yaklaşımları araştırmaya teşvik etmesi umulmaktadır.

Makalenin ilk kısmı, 3 Ekim-13 Aralık 2009 tarihleri arasında Stoke-on-Trent'te düzenlenen ilk Britanya Seramik Bienali kapsamında gerçekleştirilen süreç temelli bir arazi sanatı girişimi olan Marl Hole Projesi'ni incelemektedir (British Ceramic Biennial, 2009). Bienal, kapsamlı ve iddialı yapısına rağmen, farklı üretim biçimlerini tek bir çatı altında birleştirme çabasıyla çağdaş seramik alanının temel çelişkilerinden birini de görünür kılmıştır. Endüstriyel üretim süreçleri, seramik fabrikalarında konumlanan sanatçı ikamet programları, el sanatı temelli sergiler, stüdyo çömlekçiliği, seramik heykeller, enstalasyonlar, tekil işler ve taş ocağında gerçekleştirilen arazi sanatı gibi oldukça farklı eğilimler aynı etkinlikte bir araya getirilmiştir. Ancak bu çeşitlilik, kullanılan malzeme dışında ortak bir kuramsal ya da estetik zeminden yoksundur. Bienal, bu yönüyle, çağdaş seramik pratiğinin çeşitliliğini kutlarken, aynı zamanda bu alanı kavramsal olarak birleştirebilecek eleştirel bir çerçevenin eksikliği de gözler önüne sermektedir.

Bienalin küratörleri Alison Britton ve Emmanuel Cooper'a yöneltilen temel eleştirilerden biri, sergilenen eserlerle birlikte sunulan açıklayıcı metinlerin yokluğudur. Bu eleştiri, seramiğin tarihsel olarak "kendi adına konuştuğu" yönündeki yaklaşıma dayansa da, izleyiciyle eleştirel bir bağ kurmak isteyen çağdaş uygulamalar için önemli bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Bienaldeki eserler arasında bu çalışma açısından özellikle dikkat çekici olan, Crafts editörü Grant Gibson tarafından "bir kil ocağının dibinde gerçekleşen süreç temelli bir egzersiz" olarak tanımlanan Marl Hole

Projesi'dir (Gibson, 2009, s.14). Ancak bu özgün proje hakkında sanatçılardan ya da küratörlerden gelen açıklayıcı bir metin bulunmamaktadır.

Eldeki sınırlı belgeler, Marl Hole Projesi'nin 1960'lar ve 1970'lerin post-Minimalist arazi sanatıyla temel benzerlikler taşıdığını göstermektedir. Bu bağlamda, bölümün ilk kısmı bu projeyi süreç odaklı çağdaş seramik pratiğinin bir örneği olarak ele almakta ve onu post-Minimalist bir perspektif ışığında yeniden konumlandırmayı önermektedir. Bölümün ikinci kısmı ise, süreç temelli seramik anlayışının kavramsal boyutunu daha da derinleştirmek amacıyla Richard Deacon ve Kosho Ito'nun çalışmalarına odaklanmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, Richard Deacon ve Kosho Ito'nun seramik üretimlerini post-Minimalist süreç sanatı bağlamında değerlendirmek amacıyla nitel bir araştırma yaklaşımı benimsemektedir. Çalışmada, sanatçılara ait seramik uygulamalarına ilişkin görsel ve metinsel belgeler sistematik biçimde incelenmiş; sergi katalogları, sanat yazıları, eleştiri metinleri, söyleşiler ve akademik makaleler temel veri kaynaklarını oluşturmuştur.

Araştırma sürecinde nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda, veriler öncelikle betimsel olarak sınıflandırılmış, ardından süreç sanatı ve post-Minimalizm kuramlarıyla karşılaştırmalı çözümlemelere tabi tutulmuştur. Verilerin yorumlanmasında, özellikle Robert Morris, Richard Serra ve Eva Hesse gibi sanatçıların süreç odaklı yaklaşımları, Deacon ve Ito'nun seramik üretimleriyle ilişkilendirilmiştir.

Çalışmada ayrıca görsel analiz yöntemi benimsenmiş; sanatçıların eserlerinin yalnızca biçimsel özellikleri değil, üretim süreçleri, malzeme-beden ilişkisi ve mekânsal yerleştirme pratikleri de incelenmiştir. Bu inceleme, hermenötik ve yapıbozumcu yaklaşımlardan yararlanılarak çok katmanlı bir okuma sürecine dönüştürülmüştür.

Veri çeşitliliğini artırmak amacıyla, British Ceramics Biennial, Tate Modern koleksiyonları ve çağdaş seramik alanındaki akademik yayınlar gibi birincil ve ikincil kurumsal kaynaklar da değerlendirilmiştir. Böylece, seramik sanatının post-Minimalist süreç sanatı ile olan ilişkisi, hem tarihsel hem de kuramsal düzlemde bütüncül biçimde ele alınmıştır.

Bu yöntemsel yaklaşım, seramik sanatını yalnızca form ve malzeme açısından değil, aynı zamanda süreç, beden ve mekân bağlamlarında da ele alarak, çağdaş seramik uygulamalarına yönelik eleştirel bir zemin geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Marl Hole Projesinde Seramik Malzemenin Kullanımı

Minimalizm sonrası sanat anlayışıyla birlikte sanatçılar, kalıcılığı olmayan, süreç içinde dönüşen organik malzemelere yönelmişlerdir. Bu anlayış, Süreç Sanatı olarak adlandırılan yeni bir yaklaşımın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Sanatçılar eserlerini nesneye dönüştürmektense, malzemeyi zaman, yerçekimi, ısı gibi doğal etkenlere bırakarak çalışmanın oluş sürecini görünür kılmışlardır (Akt., Koçay, 2015, s. 83).

2009 yılında Stoke-on-Trent'te düzenlenen ilk Britanya Seramik Bienali (BCB), bu yaklaşımı seramik bağlamında deneyimlemek için önemli bir alan sunmuştur. Bienaldeki Marl Hole Projesi, küratör Neil Brownsword tarafından kurgulanmış, kilin endüstriyel geçmişini ve estetik potansiyelini yeniden düşünmeye davet etmiştir (British Ceramics Biennial, 2009).

Beş gün süren projede Brownsword ve üç uluslararası sanatçı,

Marl Hole adlı kil ocağında temel araçlarla doğrudan kil üzerinde çalışmıştır. Ortaya çıkan eserler geçici, süreç temelli ve doğayla etkileşim içinde şekillenmiştir. Küratörler tarafından ziyaretçilere anlamı açıklayan herhangi bir metin sunulmamış; bu durum, izleyicilerin anlam katmanlarına ulaşmasını zorlaştırmış ve eleştirilere yol açmıştır (Gibson, 2009)

Görsel 1.

Unknown, 2009



Grant Gibson, görüşünü örneklendirmek için köpek etiketli bir dizi döküm domuz kafasına (Görsel 1) atıfta bulunmuştur. Bu enstalasyon hakkında sergilenen hiçbir bilgi yoktur, ancak şans eseri gale-ride sanatçıyla tanışmış ve domuz kafalarının bir masraf skandalının parçası olan ve 'burunlarını yemliğe sokmakla suçlanan' çeşitli Parlamento Üyelerini temsil ettiğini öğrenmiştir. Eserin anlamının şimdi oturduğunu ve iyi sunulmamış bir çalışmanın tam bir bilgi eksikliğinden kaynaklandığını belirtmiştir (Gibson, 2009, s. 62).

Gibson, Bienal hakkında genel bir incelemenin yanı sıra, Bienal için özel olarak hazırlanmış geçici bir çalışma serisi olan Marl Hole Projesi hakkında ayrı bir makale yazmıştır. Gibson'ın 'Material Values from the Play Pit' adlı makalesinin başlığındaki 'Play Pit' sözcükleri, Gibson'ın çalışmaya verdiği tepkiye dair bir ipucu vererek, herhangi bir bağlamsal bilginin yokluğunda ortaya çıkabilecek kafa karışıklığını göstermektedir.

Marl Hole Projesi seramikçi Neil Brownsword tarafından tasarlanmış ve küratörlüğü üstlenilmiştir. Newcastle-under-Lyme'daki Ibstock Tuğla Şirketi tarafından sponsor olunmuş ve desteklenmiştir. Brownsword, amacının kil hakkındaki geleneksel fikirlerle yüzleşmek ve malzemenin statüsünü yeniden değerlendirmek olduğunu söylemiştir (British Ceramics Biennial, 2009).

Görsel 2.

Hole Projesi sanatçılara ait bir görüntü, 2009



Proje, Brownsword ve davetli üç uluslararası sanatçı tarafından beş günlük bir süre boyunca Marl Hole kil ocağında sanat eserleri yaratmak için gerçekleştirilen bir dizi deneysel işlemden oluşmaktadır. Her sanatçı, damperli kamyonlar ve kürek gibi en temel aletlerle kendi çevrelerinde çalışmak için farklı yöntemler geliştirmiştir. Ortaya çıkan geçici eserler, ham halindeki kilin araştırılmasına yönelik kökten farklı bir yaklaşımı temsil etmektedir. Gibson, projenin sıra dışı yapısını ilgi çekici bulsa da, bağlam eksikliği nedeniyle çalışmayı tam olarak kavrayamamış; bu nedenle Crafts dergisinde kaleme aldığı makalede projeyi yüzeysel bir biçimde, yalnızca bir oyun alıştırması olarak değerlendirmiştir (Gibson, 2009)

Gibson'ın makalesi ağırlıklı olarak proje fotoğraflarından oluşmakta ve her ne kadar iki kez alanı ziyaret etmiş olsa da, esere dair sınırlı düzeyde eleştirel yorum sunmaktadır. Sanatçıların projeye farklı yaklaşımlarını aktarmasına rağmen, derinlemesine bir çözümleme yer almamaktadır. Sanat yapım sürecine doğrudan katılmayan küratör Neil Brownsword ise, çukurun çeşitli noktalarında kilin renk ve doku farklılıklarını vurgulamaya yönelik, 'müdahale' olarak tanımladığı bir dizi eylem gerçekleştirmiştir.

Görsel 3.

Torbjorn Kvasbo, Marl Projesi, 2009



Görsel 4.

Torbjorn Kvasbo, Marl Projesi, 2009



Norveçli sanatçı Torbjørn Kvasbø, iş makinesi yardımıyla oluşturduğu balçık zemine büyük kil kütleleri dökerek, malzeme ile fiziksel etkileşimi vurgulayan bir yerleştirme gerçekleştirmiştir (Görsel 3–4). Marl Hole Projesi'nin temel amacı, kile dair yerleşik algı ve teknikleri sorgulamak; son derece basit araçlar kullanarak malzemeye alternatif yaklaşımlar geliştirmektir.

Neil Brownsword, Alexandra Engelfriet, Torbjørn Kvasbø, Johnny Magee ve Pekka Paikkari bu doğrultuda birlikte çalışarak, malzemenin tarihsel ve kültürel bağlamına işaret eden müdahaleler ara-

cılığıyla manzarayı dönüştürmüşlerdir. Yalnızca beş gün süren bu süreçte her sanatçı, kilin en doğal haliyle doğrudan temas kurarak, üretimlerini belirli bir bağlamda şekillendirmiştir.

Etkinlik, Johnny Magee tarafından belgelenmiş; film, sanatçıların fiziksel gücünü, kararlılığını ve süreç boyunca karşılaştıkları zorlukları görünür kılmıştır. Sanatçılar, sınırlı kaynaklar ve zorlu doğa koşullarına rağmen üretimlerini gerçekleştirmeyi başarmışlardır. Magee, yalnızca bitmiş işe odaklanmak yerine, süreci ve sanatçıların yaşadığı duygusal deneyimi de yakalayarak projenin amacını bütüncül biçimde aktarmayı başarmıştır. Sanatçıların bedensel çabaları, üretim sürecinin ilerleyen aşamalarında gözlemlenen yorgunlukla birleşerek, hem fiziksel emeğe hem de tarihsel olarak seramik endüstrisinde çalışan işçilerin koşullarına doğrudan bir gönderme oluşturur. Marl ocağının genişliğine karşın sanatçılar gelmeden önce ıssız ve terk edilmiş oluşu, kapanan seramik endüstrisinin bölge ve topluluk üzerindeki kalıcı etkilerini, bıraktığı boşluğu simgesel biçimde yansıtmaktadır. (Booth, 2011).

Görsel 5.

Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi, 2009



Görsel 6.

Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi, 2009



Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi kapsamında yalnızca bedenini ve suyu kullanarak kili manipüle ettiği performatif bir çalışma gerçekleştirmiştir (Görsel 5–6). Sanatçının bedeniyle doğrudan etkileşim içinde şekillendirdiği kil, sürecin fiziksel yoğunluğunu ve malzemenin direncini açıkça ortaya koymaktadır. Her ne kadar sanatçının müdahale alanı taş ocağının geneline kıyasla sınırlı olsa da, bu yoğun fiziksel çaba, malzemenin doğasına karşı verilen mücadelenin boyutunu göstermektedir. Kilin suyla birleşerek giderek yapışkan ve ağır bir hâl alması, sanatçının hareketlerini zorlaştırmış; performans ilerledikçe fiziksel yorgunluk da belirginleşmiştir. Bu durum, bir yandan seramik endüstrisindeki emek yoğun üretim süreçlerine, diğer yandan da küresel kapitalizmin yarattığı

baskılarla giderek değersizleşen emeğe güçlü bir gönderme niteliği taşır. Engelfriet'in çalışması, geleneksel seramik anlayışını sorgulayan ve malzeme ile beden arasındaki ilişkiyi merkezine alan bir yaklaşımla, projenin amacına etkili biçimde hizmet etmektedir (Booth, 2011).

Engelfriet'in üretimlerini post-Minimalist bir perspektiften değerlendirmek, onun arazi temelli müdahalelerini süreç odaklı sanat pratikleri bağlamında ele alabilmek için önemli imkânlar sunar. Bu yaklaşım, sanatçının çalışmalarını yalnızca kil malzemesi üzerinden değerlendirerek geleneksel stüdyo seramiği ya da çanak-çömlek formlarıyla sınırlı bir çerçeveye indirgemekten daha anlamlı olacaktır. Seramik eserleri yalnızca malzeme temelli okumalarla sınıflandırma eğilimi, son on yılda ortaya çıkan deneysel ve kavramsal üretimlerin kuramsal olarak yeterince ele alınmasını engellemektedir. Oysa bu tür çalışmaların üretim süreçleri, bağlamsal ilişkileri ve eleştirel içerikleri doğrultusunda okunması, seramik alanında derinleşmiş bir yazın birikiminin oluşmasına ve mevcut eleştiri eksikliğinin giderilmesine katkı sağlayacaktır.

Seramik alanında bu tür çalışmalar için çok az emsal vardır ancak diğer sanatsal alanlarda benzerlik aranırsa, Robert Morris'in *Some Notes on the Phenomenology of Making* adlı makalesi yardımcı olabilir. Morris, yapım faaliyetinin içinde olduğu kadar nihai ürünlerde de bulunabilecek biçimler olduğunu savunmaktadır. Bunlar, kişinin eylemleri ile çevrenin malzemeleri arasındaki etkileşimde yer alan sınırları ve olasılıkları test etmeyi amaçlayan davranış biçimleridir. Vücudun çeşitli malzemeleri farklı süreçlere göre işleme faaliyeti, ona farklı davranış olasılıkları açmıştır (Morris, 1993, s. 287). Engelfriet'in eserini şekillendirmek için bir araya gelen unsurlar, Morris'in 'bedensel olasılık faktörlerini, malzemelerin doğasını ve fizik yasalarını, sürecin ve algının zamansal boyutlarını ve ortaya çıkan statik imgeleri içeren karmaşık etkileşimler' olarak tanımladığı şeyleri içermektedir (Akt., Morris, 1993, s. 288). Morris, bu tür bir sürecin 'a priori' mantık sistemlerine değil, malzemeler ve süreçler arasındaki etkileşime dayandığını ve bu etkileşimde yapım amaçlarının ve araçlarının bitmiş işte daha görünür hale geldiğini savunmaktadır. Dahası, Morris ve diğer post-Minimalistler için, Engelfriet'in süreç araştırmasında olduğu gibi, yer çekimine ve şansa eserin bir kısmını şekillendirme veya tamamlama izni vermek, eserin bitmiş halinin nasıl gelişip sonlandığı konusunda önemli bir unsurdur (Morris, 1993, s. 290).

Görsel 7.

Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969



Görsel 8.

Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969



Marl Hole Projesi, 1960'ların sonlarında gelişen ve yerçekimi gibi doğal kuvvetleri sanatsal sürecin bir parçası olarak kullanan post-Minimalist arazi sanatı projeleriyle benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda Robert Smithson'un 1969'da Roma'da gerçekleştirdiği *Asphalt Rundown* adlı çalışması dikkat çekicidir. Bu proje, terk edilmiş bir çakıl ocağındaki dik yamaçtan aşağı dökülen kamyon dolusu asfaltla manzaranın dönüştürülmesini içerir (Görsel 7-8). Roma'daki bir galeri, izleyicilerin müdahaleyi takip edebilmesi için alanın haritasını sunmuştur. Rosalind Krauss, bu projeyi, Morris'in 'Anti Form' kavramına bir yanıt olarak değerlendirerek, yerçekimi ve rastlantısallığı sürecin asli unsurları olarak tanımlar (Solin, 2022).

Asphalt Rundown, yapım sürecini belgeleyen film ve fotoğraflar sayesinde geniş bir tanınırlık kazanmıştır. Ancak Smithson, yalnızca görsel belgelerle yetinmemiş; projelerine dair harita, çizim ve metinlerden oluşan kapsamlı bir belge arşivi de oluşturmuştur (Smithson, 1968). Marl Hole Projesi ise Johnny Magee tarafından filme alınmış ve fotoğraflanmış olsa da, süreci derinleştiren yazılı bir anlatı veya kuramsal metin üretilmemiştir. Bu durum, izleyicinin bağlamsal yorum geliştirmesini zorlaştırmış ve projenin kavramsal boyutunun eksik algılanmasına neden olmuştur.

Robert Morris, yeni sanatın izleyicide başlangıçta bir yönelim bozukluğu yarattığını, ancak zamanla bu karmaşadan algılanabilir bir düzene doğru bir geçişin yaşandığını savunur (Morris, 1993). Bu bağlamda, sanatçıların ve küratörlerin, Smithson ve diğer post-Minimalist sanatçıları gibi, eserlerine eşlik eden metinlerle eleştirel bir çerçeve sunmaları, izleyicilerin özellikle daha az bilinen çalışmaları anlamlandırmalarına katkı sağlayabilirdi. Nitekim ilk İngiliz Seramik Bienali, zanaat ve güzel sanatlar arasında konumlanan seramik pratiğine dair uzun süredir süregelen eleştirel söylem eksikliğini görünür kılma açısından önemli bir adım olmuştur.

Richard Deaton ve Kosho Ito Seramiklerinin Post-Minimalist Yaklaşımla Değerlendirilmesi

Kosho Ito'nun binlerce biçimsiz kil parçasının seramik sanatının sınırlarını zorladığı ve bu nedenle sınıflandırılmadığı söylenmektedir. (Booth, 2011, s. 497). Richard Deaton'un süreç odaklı seramik heykelinin, form yelpazesine uygun şekilde yanıt veren eleştirel

bir dili> olmadığı ifade edilmektedir (Shima, 2010). Seramik pratiğinin çömlek dışındaki alanlarının sözde ‘sınıflandırılmazlığı’, çağdaş seramik çalışmaları hakkında ne kadar az içerikli yazının bulunduğu bir göstergesidir. Bu bölümde, Richard Deacon ve Kosho Ito’nun eserlerinin yer aldığı önemli kişisel sergilere eşlik eden makalelerin bir kataloğu incelenerek, bu eserlerin bugüne kadar nasıl yazıldığı incelenmektedir. Daha sonra, her iki sanatçının seramik eserleri ile post-Minimalizm arasındaki bağlantılar, eserlere yönelik yeni bir eleştirel bakış açısı geliştirmenin bir yolu olarak incelenecektir.

Richard Deacon, malzemelerin yenilikçi kullanımı ve manipülasyonu ile tanınan İngiliz bir sanatçıdır. Deacon, son kırk yıldır heykel çalışmalarında lamine ahşap, polikarbonat, deri ve kumaş gibi çok çeşitli malzemeler kullanmaktadır. Ayrıca son yirmi yıldır seramik malzeme üzerine araştırmalar yapmaya başlamıştır. Seramik hariç ahşap, metal ve diğer malzemelerle yaptığı heykel çalışmaları, fabrikasyon ve imalat tekniklerinin kullanımıyla gerçekleşmektedir. Seramik heykelleri ise büyük çalışmalar atık malzemelerle küçük çalışmaları ise elle şekillendirme yöntemiyle yapmaktadır. Araştırma kapsamı seramik eserlerle sınırlı olduğundan, Deacon’ın diğer malzemelerle ürettiği heykeller üzerinde durulmamıştır.

Çömlekçi Edmund de Waal, son yıllarda seramik alanında en üretken yazarlardan biri haline gelmiştir. Times gazetesindeki bir makalede kendisinden “olağanüstü bir etki yaratmaya başlayan ve modern seramik tarihine ilişkin anlayışımızı yeniden şekillendirmeye başlayan” biri olarak bahsedilmiştir (Calvocoressi, 2021). Tate gibi uluslararası üne sahip galerilerde çok az seramik sergisi düzenlendiğinden, bu tür sergiler için makaleler oldukça etkilidir. Bu makaleler çağdaş çalışmalar için eleştirel yorumların birkaç kaynağı arasında görülmektedir. Deacon’ın Tate St. için yazdığı makalede Ives’in Out of Order adlı sergisinde, de Waal, Deacon’ın eseri için uygun bir eleştirel dil bulmakta zorluk çektiğini, çünkü geleneksel seramikten farklı olarak, eserin kapla hiçbir ilişkisi olmadığını belirtmiştir (de Waal, 2005, s. 8).

De Waal, uygulamasının alışılmadık doğası nedeniyle, eleştirel bir yaklaşımın Deacon’ın durumunda işe yaramadığını söylemektedir. Bunun yerine, Deacon’ın çalışmaları hakkında yazarken Amerikalı filozof John Dewey’in Sanat Deneyimidir (1934) adlı metnine atıfta bulunmayı tercih etmektedir. Dewey’den bir alıntı kullanarak de Waal, Deacon’ın çalışmalarına bakmanın şuna benzediğini açıklıyor: “Amerikalı filozof John Dewey’in çığır açan ‘Deneyim Olarak Sanat’ adlı kitabında, bir kuşun uçuşu ve tünemesi olarak anatomisini çizdiği duygu – gözün faaliyeti ile dinlenmesi arasındaki çekim. Dewey, bu etkinliğin tekrarlı olmasından dolayı vurgu yaparak, büyük bir sanat eserinde bu deneyimin sonsuz olduğunu ileri sürmüştür” (Dewey, 1958).

De Waal, daha önceki denemelerinde Sanatın Deneyim Olarak Anlamı konusuna değinmiş ve bu denemelerde Dewey’in sanatta süreç konusundaki ‘titiz düşüncesinden’ bahsetmiştir (de Waal, 2005). Dewey, 1934 yılında Harvard Üniversitesi’nde estetik üzerine verdiği bir dizi derse dayanarak Sanat Bir Deneyimdir adlı eserini yazdığında, sanatsal sürece yönelik tutumların otuz yıl sonra nasıl değişeceğini öngöremediği söylenebilir. Post-Minimalizm’in ortaya çıkışıyla birlikte sanat üretmek için risk, şans, rastlantısallık, tesadüf ve belirsizlik kullanmak kabul edilebilir hale gelmiştir. Bu tutumlar artık Dewey’in Sanat Bir Deneyim Olarak kitabında ifade ettiği kavramlarla çelişiyor gibi görünmektedir. Dewey, sürecin ‘kendiliğinden veya kontrolsüz’ olduğu sanatın, önceden belirlenmiş sanatın niteliklerinden yoksun olduğunu savunuyordu. Dewey, sürecin tadının, sanat eserinin gerçekleştirilmesindeki beceri ve niyetle elde edilmesi gerektiğini, dolayısıyla bunun ke-

sinlik ve risk eksikliği nedeniyle keyifli bir deneyim olduğunu söylemiştir. Ayrıca Dewey, süreci yaratıcı bir eylem olarak dinsel bir benzetmeyle ele alarak tartışmaya manevi bir boyut da katmıştır. “Sanatın üretim süreci, algıdaki estetikle organik olarak ilişkilidir - tıpkı Tanrı’nın yaratılıştaki eserine bakması ve onu iyi bulması gibi. Sanatçı yaptığı şeyin algısından memnun kalana kadar şekillendirmeye ve yeniden şekillendirmeye devam eder. Yapım, sonucu iyi olarak deneyimlendiğinde sona erer... Sanatçı, yalnızca uygulama yeteneklerinde yetenekli olan değil, aynı zamanda sıra dışı bir duyarlılığa sahip olan kişidir... Bu duyarlılık, davranışlarını ve yapımlarını yönlendirir” (Dewey, 1958, ss. 322-325).

Dewey’in Sanat Bir Deneyimdir kitabını yazmasından bu yana gerçekleşen değişimler göz önüne alındığında, de Waal’ın Dewey’in felsefi yaklaşımına çağdaş sanatın bağlamı olarak atıfta bulunmaya devam etmesi tutarsız görünmektedir. Robert Morris’in yakın zamanda yazdığı bir makalede belirttiği gibi, post-Minimalizmin kavramsal sanat akımı ortaya çıktığında, Dewey’in Deneyim Olarak Sanat’taki radikal ampirizminin hegemonyası sorgulanmaya başlanmıştır. Morris, post-Minimalizmin bu akımının özerk, nominalist ve totalleştirici bir sanat deneyiminin hegemonyasını sorunlu hale getirdiğini ileri sürmektedir (Morris, 2008, ss. 117-120).

De Waal da Dewey gibi bu süreci keyifle ilişkilendirmektedir. Önceki bir makalesinde, “olgunluk her şeydir”, tartışın” da Waal, keyifle olan bağlantıları nedeniyle süreçten bahsetmenin ciddi iş hakkında konuşmakla aynı şey olmadığını ve bu nedenle ‘süreç hakkında kaba görünmeden nasıl yazılacağını’ bilmediğini açıklamaktadır (de Waal, 2005, s. 54). Bu yaklaşımın çağrışımları, süreçten bahsetmenin bir şekilde anti-entelektüel olduğu yönündedir. De Waal, Out of Order sergisi için Deacon’ın çalışmaları hakkında yazarken, süreçten bahsetmekten kaçınmaktadır. Bunun yerine, sürecin tartışılmasını, eserin yapımında kullanılan fırının büyüklüğü ve karmaşık, büyük ölçekli seramikleri yapan Deacon yardımcıları uсталığı ve zanaat becerileri gibi teknik konularla sınırlandırmaktadır (de Waal, 2005, s. 58).

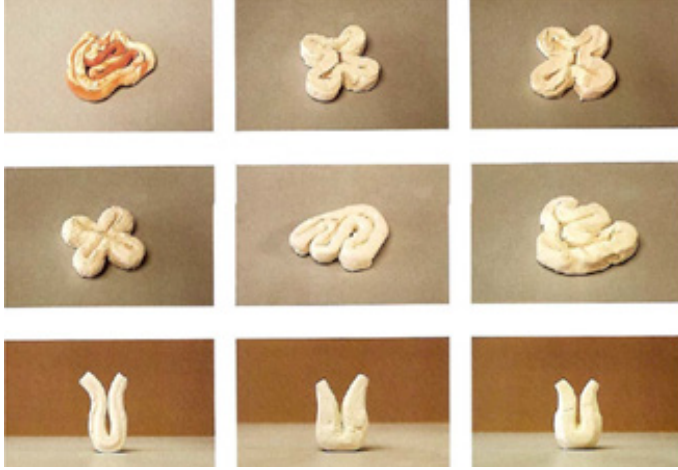
Waal, zanaat uygulamaları üzerine daha önceki yazılarında, güzel sanatlar sanatçılarının seramik malzeme kullanımına yönelik çekingenlik eksikliğine ve ‘zanaatkarlığa yakışmayan’ yaklaşımlarına dikkat çekmiştir. Bunun, çömlekçilik geleneklerinin ağırlığı ve çömlekçinin ‘malzemelere karşı dürüstlük’ konusundaki saygısı nedeniyle çömlekçilerin kullanmasının zor olacağı bir yaklaşım olduğunu belirtmektedir (de Waal, 2005, s. 60). Seramik üzerine üretken bir yazar olmasına rağmen Waal, kaplar üreten bir kişidir ve bu da çömlekçinin malzemelere olan gelenek ve doğruluk anlayışından kaçınmayı zorlaştırmaktadır. Buna karşılık, çekingenliğin olmaması ve malzemelere karşı ‘zanaatkarlıktan uzak’ bir yaklaşım, post-Minimalist süreç sanatının temel özellikleridir; Bunlar aynı zamanda Deacon’ın seramik malzemelerin kullanımına yönelik yaklaşımını da gösteren niteliklerdir.

Deacon, sürecin keşfinde başlangıç noktası olarak seramik malzemeleri farklı biçimlerde kullanmaktadır. Örneğin kil tabakalarını kağıt gibi kullanıp buruşturarak organik formlar oluşturmaktadır. Bir diğer yaklaşımı ise seramik malzemeyle elle oynamak, belirli bir amaç olmaksızın çizimler yapmaktır. Bunun kendisinin de sıklıkla yaptığı bir şey olduğunu, bunu kendi yerleşik düşüncelerini aşmak için bir yaklaşım olarak kullandığını ve kendini sürprizlere açık tuttuğunu açıklamaktadır (Punk, 2017). Bazı küçük parçaları ise kili parmaklarıyla bastırarak, avuçları arasında masaj yaparak ve yoğurarak üretmektedir. Masa kenarına vurarak malzeme üzerinde keskin köşeler oluşturmakta, çubuk ve bıçaklarla delikler ve oyuklar oluşturmaktadır. Deacon, küçük keşifsel kil heykelleri aracılığıyla deneyisel bir sorgulama duygusu sergilemektedir. Bir mal-

zemeye doğru ya da yanlış bir şekilde şunu ya da bunu yaptığınızda ne olacağını bulmak için bir dizi ifade olanağı geliştirmektedir (Adams, 2014).

Görsel 9.

Richard Deacon, *Small Clay Sculptures*, 1999-2003



Richard Deacon'un *Small Clay Sculptures* (Görsel 9) başlıklı bu çalışması, sanatçının form, süreç ve rastlantısallık ilişkisine dair düşüncelerini küçük ölçekli seramik üretimlerle somutlaştırdığı özgün bir örnektir. Eserde, her biri kendine özgü, amorf ve akışkan görünümlü kil formları yer almaktadır. Dokuzlu bir matris düzeni içinde sunulan bu formlar, Deacon'un heykel pratiğinde sıklıkla vurguladığı açıklık, tekrar, dönüşüm ve çok anlamlılık gibi temaları yansıtır.

Deacon'un üretim anlayışı, biçimin önceden belirlenmiş değil, süreç içinde ortaya çıkan bir olgu olduğunu savunur. Bu küçük kil heykeller, sanatçının belli bir rastlantısallığa izin vererek, formun oluşumunu yönlendirmek yerine ona eşlik ettiğini gösterir. Her form, elin doğrudan temasının ve malzemenin davranış biçiminin izlerini taşır. Bu yönüyle, Robert Morris'in Anti-Form yaklaşımına ve post-Minimalist sanat anlayışına da gönderme yapar: Form, niyetin değil sürecin sonucudur.

Her bir kil formu, çiçek, dil, organik kitle veya simgesel bir varlık gibi farklı çağrışımlara açıktır. Deacon'un sanatında sıklıkla karşılaşılan biçimsel belirsizlik, izleyiciye aktif bir anlamlandırma rolü yüklemektedir. Sanatçının daha önce belirttiği gibi, bu tür formlar "sonsuz olasılıklarla okunabilen" yapılardır. Biçimin sabit kimliğinin olmaması, onun potansiyelini artırmaktadır.

Seramiğin burada tercih edilmesi, Deacon'un endüstriyel malzemelerle yaptığı büyük ölçekli işlerinden farklı olarak, doğrudan el emeğini ve dokunsallığı öne çıkarır. Küçük ölçek, izleyiciyi nesneyle daha samimi bir ilişkiye davet ederken; kilin esnek ve tepkisel doğası, sanatçının malzemeyle kurduğu diyalogun izlerini taşımaktadır. Her bir form benzersizdir; ancak birlikte sergilendiklerinde ortak bir dil, bir form ailesi oluşturmaktadır. Sanatçı burada hem tekrarın hem tekiliğin olanaklarını araştırmaktadır.

Deacon, bu noktada hem belli bir rastlantısallığa hem de ayrıntılı bir yapım sürecine içkin olan form üretimindeki gevşekliğe ilgi duymaya başladığını belirtmektedir. Bu durumu, formun açıklığı ile üretim sürecinin karmaşıklığı arasındaki bir gerilim olarak tanımlar ve rastlantısallığın yaratıcı bir özgürlük duygusu sağladığını ifade eder. Sanatçı, bu yaklaşımıyla biçimi, sonsuz çeşitlilikte yorumlanabilen ve sınırsız olasılıklarla yeniden kurulabilen bir yapıya dönüştürmeyi amaçladığını vurgulamaktadır (Kellaway, 2015).

Görsel 10.

Richard Deacon, *Kind of blue*, 2005



Richard Deacon'un *Kind of Blue* (Görsel 10) eseri, sanatçının form, yüzey ve malzeme üzerine uzun süredir yürüttüğü araştırmaların sofistike bir örneğidir. Eser ne tam anlamıyla geometrik ne de organik olarak tanımlanabilecek amorf bir forma sahiptir. Yüzeydeki düzlem kırılmaları, cismin belirli bir nesneye (örneğin taş, mineral ya da sarkofaj) benzemesini sağlarken, kesin bir tanımlamadan da bilinçli olarak uzak durur. Bu durum, Deacon'un "belirli bir kimlik taşımayan formlar" üretme amacına paraleldir. Heykelin tanımını açık uçlu hâle getirir; bu da izleyicinin yorumunu sürece dahil eden post-Minimalist bir yaklaşımı yansıtır.

Yoğun mavi tonları ve yüzeydeki noktacıklı doku, esere derinlik ve galaktik bir uzam duygusu kazandırmıştır. Bu yüzey müdahalesi, yalnızca estetik bir etki değil, aynı zamanda izleyicide bir hissiyat, hatta sezgisel bir yankı yaratmayı amaçlamaktadır. Renk kullanımı, burada biçim kadar önemlidir ve Deacon'un soyut formu duyuşal bir deneyim alanına dönüştürdüğünü göstermektedir. Deacon'un çalışmaları çoğunlukla izleyiciyle beden-zihin ilişkisi kurar. *Kind of Blue*, yerle ilişkisi, hacmi ve baskın yüzey etkisiyle fiziksel bir varlık olarak mekânda yer kaplamaktadır. Bu yer kaplayış, izleyiciyi çevresinde dolanmaya, heykelle bedensel bir ilişki kurmaya davet etmektedir. Dolayısıyla eser yalnızca bakılan değil, çevresinde var olunan bir nesnedir.

Görsel 11.

Richard Deacon, *Flower 2*, 2004



Deacon'un çalışmaları çoğu zaman mimari, biyolojik ve dilsel biçimlerin belirsiz sınırlarında gezinir; *Flower 2* adlı eser (Görsel 11) bu bağlamda hem doğal hem de yapay çağrışımlarla yüklü, çok

katmanlı bir form sunar. Eserin üst bölümünde yoğunlaşan kıvrımlı, spiralimsi yapı, bir çiçek tomurcuğunu, beyin kıvrımlarını ya da sindirim sistemini çağrıştıracak ölçüde organik bir görünüme sahiptir.

Bu biyomorfik yaklaşım, izleyiciyi doğa, beden ve iç organlara dair bir imgesel yolculuğa çıkarmaktadır. Alt kısmın daha yalın, silindirik biçimiyle birlikte düşünüldüğünde, heykel aşağıdan yukarıya doğru bir doluluk ve karmaşıklık hissi üretmektedir. Bu, Deacon'un bedenini iç yapısına duyduğu ilgiyle örtüşen bir stratejidir. Deacon, eserlerinde kesin tanımlardan kaçınır ve Flower 2 de bu tavrın belirgin bir örneğidir. Çalışma, "çiçek" başlığına rağmen, tam olarak bir çiçeği temsil etmektense, o forma dair çağrışımları harekete geçirir. İzleyici, bu formu ister bir organizma, ister bir doğa parçası, isterse bir iç yapı olarak okuyabilir. Bu anlamda formun yorumu açıklığı, izleyicinin aktif katılımını talep eder.

Post-minimalizmin temel özelliklerinden biri, bir eser yaratmak için tesadüfün kullanılmasıdır. Tesadüfün sömürülmesi, Deacon'ın *Kind of Blue* adlı eserinde görülebilir; bu eser, stüdyoda uzunlamasına bir eşkenar dörtgen oluşana kadar atılan bir kil parçasından elde edilmiştir (Granti, 2014). Benzer şekilde, Deacon *Flower 2* adlı eserinde, kilin, tekrarlanan darbelerle aynı şekilde dövüldüğü bir işlemle geçerek üretilmiştir. Çalışma tepesine vurularak, sıçratılarak ve yayılana kadar sürekli kesilerek oluşturulmuştur.

Penelope Curtis, Richard Deacon'ın malzemeleri kullanma biçimini, zanaatkârlıkla ilişkilendirilen konvansiyonel yaklaşımlara aykırı olarak tanımlar ve bazı durumlarda malzeme işlemlerinde 'bir miktar sapkınlık – ya da zalimlik –' bulunduğunu belirtir (Curtis, 2007, s. 51). Bu bağlamda Deacon'ın pratiğinin temel özellikleri; malzemenin fiziksel sınırlarıyla kurduğu etkileşim, malzemenin olanaklarına duyduğu ilgi, şansa ve rastlantısallığa verdiği yer, formun yorumu açıklığı ve üretim sürecine dâhil ettiği dilsel geçişkenlik olarak özetlenebilir. Seramik malzemeye yaklaşımında da geleneksel zanaatkâr tekniklerden saparak, sınırları zorlayan bir tavır benimsediği görülmektedir. Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, Deacon'ın çağdaş heykel ve seramik pratiğini değerlendirmek için en uygun eleştirel çerçevenin, post-Minimalist düşüncüyü temel alan bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Zira bu yaklaşım, hem malzeme-süreç ilişkisini hem de biçimsel belirsizlik ve açıklığı esas alan bir yorumlama alanı sunmaktadır.

Deacon, 2007 yılında seramikten oluşan enstalasyonu Venedik Bienali'nde Galler'i temsil etmek üzere seçilmiştir. Seramik malzemenin, zanaatla olan tarihsel ilişkisine rağmen, uluslararası düzeyde en prestijli güzel sanatlar etkinliklerinden birinde yer alması, onun geleneksel kullanım biçimlerinin ötesinde değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Bu durum, son otuz yılda seramiğin yalnızca işlevsel ya da dekoratif bir araç olarak değil, geçerli bir çağdaş sanat ve heykel pratiği olarak daha fazla kabul gördüğüne işaret eden önemli bir tutum değişikliğini yansıtmaktadır.

"Kosho Ito'nun seramik pratiği, Richard Deacon'inkinden farklı olarak, otuz yılı aşkın süredir geleneksel çömlekçilik kökenine dayansa da, bu geçmişin ötesine geçerek standart çömlekçilikle örtüşmeyen yöntemlerle seramik malzemeyi araştırmaya odaklanmıştır. Ito'nun çalışmaları, doğanın ilkeleriyle seramik malzemenin ilkel karakteri arasında bir uyum arayışına dayanan, doğrudan malzemenin fiziksel ve ruhsal doğasını ortaya çıkaran üretimlerle tanımlanır. Tate St. yöneticisi Daniel-McElroy Ives, 1992 yılında Japonya'daki Setagaya Müzesi'nde Ito'nun eserini ilk kez gördüğünde, dış mekândaki beton duvarlardan aşağıya yayılan ve zeminde rastlantısal bir yığın oluşturan seramik formların 'istilacı, yıkıcı ve radikal bir açıklıkla kendini ortaya koyan' bir enstalasyon oluştur-

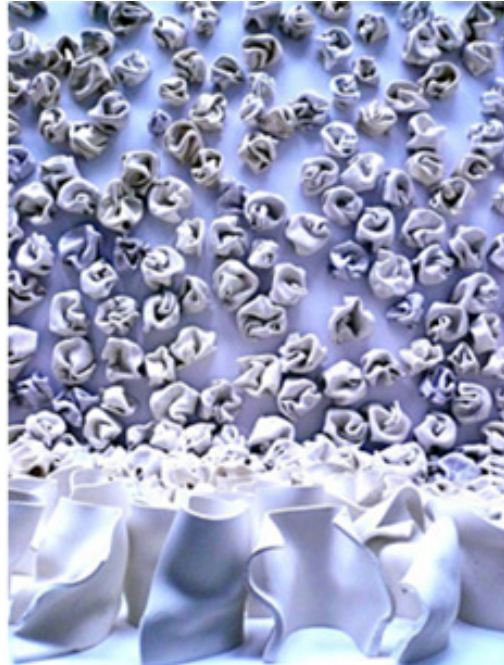
duğunu belirtmiştir (Shima, 2010). Bu ilk karşılaşmadan on yıl sonra Ives, Ito'yu Tate St. galerisinin iç ve dış mekânlarında yer alacak bir seramik enstalasyon üretmesi için davet etmiştir.

Kosho Ito'nun *Virus* başlıklı sergisi, büyük iç mekân galerisi için binin üzerinde porselen formdan oluşan *Seafolds* adlı yerleştirme ve dış avlu alanı için pişmiş topraktan üretilmiş parçaların oluşturduğu *Earthfolds* adlı zemin enstalasyonundan meydana gelmektedir. Sergiye eşlik etmesi amacıyla üç ayrı katalog metni sipariş edilmiştir. Bu metinlerin tümünde, yazarlar ortak bir şekilde, Ito'nun üretimlerini seramik sanatının taksonomik sistemleri içinde konumlandırmanın güçlüğüne dikkat çekmiştir (Todate, 2002). Zira Ito'nun eserleri; biçim, stil, estetik anlayış ve üretim süreçleri açısından konvansiyonel seramik uygulamalarından büyük ölçüde ayrılmaktadır. Eleştirmenler, bu özgünlük nedeniyle onun işleri hakkında yazarken sürekli olarak kavramsal bir çerçeve bulmakta zorlandıklarını ifade etmiştir. Ito'nun seramiğe yaklaşımı, malzemenin işlevsel ya da dekoratif nesneler üretmek için kullanıldığı anlayıştan belirgin biçimde uzak olup, onun fiziksel ve anlam potansiyelini araştırmaya yöneliktir.

Süreç odaklı avangard yaklaşımı, seramiğin sınırlarını sistematik biçimde zorlamasını sağlamış ve bu da çalışmalarını sınıflandırmaz hâle getirmiştir. Bu noktada Kazuko Todate, Ito'nun geleneksel yöntemlerden bilinçli olarak uzaklaştığını, fikir ile süreç arasındaki ilişkiye odaklandığını ve bu nedenle diğer seramik sanatçılarıyla karşılaştırılamayacak özgün bir pozisyonda durduğunu belirtir (Todate, 2002). Ito'nun sanatsal pratiği, post-Minimalizm ya da süreç sanatı gibi tanıdık kategorilerle ilişkilendirilmemesine rağmen, aslında kırk yılı aşkın süredir bu tür yaklaşımların radikal bir ölçütü olabilecek nitelikte gelişmiştir. Onun seramikle kurduğu ilişki, sadece biçim değil, malzemenin olanakları, değişkenliği ve süreç içinde gösterdiği davranışlarla ilgilidir. Bu bağlamda, Ito'nun üretimleri için henüz yeterli ölçüde kapsayıcı ve işlevsel bir eleştirel dilin gelişmediği söylenebilir. Metinlerde sıkça vurgulanan bu durum, sanatçının eserlerinin çoğunlukla içe dönük, sezgisel ve sözlü dile direnç gösteren bir karaktere sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Görsel 12.

Kosho Ito, Seafolds, 2002



Kosho Ito'nun Seafolds (Görsel 12) adlı seramik enstalasyonu, doğa formlarından, malzemenin içsel karakterinden ve süreç temelli üretimden beslenen avangard bir yaklaşımın görsel ve kavramsal ifadesidir. Bu çalışma, seramiğin nesne merkezli, işlevsel ya da dekoratif kullanım biçimlerini aşarak, mekâna yayılan, bedenle ve algıyla ilişkili bir deneyime dönüşmesini sağlar.

Seafolds, yüzeyi neredeyse tamamen kaplayan yüzlerce küçük katlanmış beyaz formdan oluşur. Her biri benzersizdir; ancak birlikte bakıldığında doğal bir organizma gibi kolektif bir düzen izlenimi yaratır. Bu tekrar eden ama tekil yapılar, doğadaki mercanlar, deniz kabukları ya da çiçek tomurcukları gibi oluşumları çağırıştırır. Biçimin bu denli çeşitlilik ve açıklık taşıması, Kosho Ito'nun formu önceden tanımlamak yerine süreç içinde geliştirdiğini, yani tasarımdan çok dönüşüm ile ilgilendiğini gösterir.

Ito'nun seramikle kurduğu ilişki, geleneksel çömlekçilikte görülen işlevsellik ve ustalık anlayışından belirgin şekilde ayrılır. Seafolds'ta görüldüğü gibi, sanatçı porseleni son derece ince, zarif ve neredeyse kırılğan biçimlerde kullanır; ancak bu incelik, bir zanaatkar becerisi göstermektense malzemenin sınırlarını keşfetmeye yöneliktir. Penelope Curtis'in Deacon için kullandığı "malzemeye karşı bir tür sapkınlık" (2007) ifadesi, burada Ito'nun seramiğe yönelttiği eleştirel ve sinayıcı bakışı tanımlamak için de geçerlidir.

Kazuko Todate'nin de belirttiği gibi, Ito'nun işleri geleneksel seramik sınıflandırmalarına direnir (Todate, 2002). Seafolds, ne geleneksel anlamda bir heykeldir, ne de klasik seramik sanatının sınırlarına uyar. Bu nedenle eser, seramiğin yalnızca nesne üreten bir alan değil, düşünsel ve mekânsal bir araştırma pratiği olarak konumlandırılabilirdiği çağdaş bağlamlar içinde değerlendirilmelidir.

Ito'nun eserlerine yönelik eleştirel yaklaşımlar, doğa, simya ve kozmos temalarını temel bağlamlar olarak öne çıkarmaktadır. Richard Long ve Naum Gabo, sanatçının kış aylarında donmuş topraktan kil çıkartarak bu malzemeyi dondurulmuş hâliyle pişirmesi gibi sıra dışı uygulamalarını, onun entelektüel bir süreç yaklaşımından çok, evrenin ritmik işleyişiyle kurduğu derin bağ üzerinden değerlendirmektedir (Long ve Gabo, 2002). Long, Ito'nun pratiğini 'topraktan toprağa, oradan evrenin ritmine' doğru uzanan, doğayla sanatın iç içe geçtiği 'samimi ve sonsuz bir yaratılış süreci' olarak tanımlar. Gabo ise, Ito'nun diğer seramik sanatçılarından radikal biçimde ayrıldığını, geleneksel sınıflandırmalarla açıklanamayacak kadar özgün bir üretim biçimi benimsediğini vurgular. Ona göre Ito, doğaya ve kozmosa karşı mistik, hatta simyacısı bir yaklaşımla hareket eder; çünkü 'başka bir şeyi varlığa getirme gücüne' sahiptir – bu da onu yalnızca bir sanatçı değil, dönüştürücü bir özne hâline getirir" (Long ve Gabo, 2002).

Richard Long, Seafolds adlı enstalasyonun kurulumu üzerine yaptığı yorumda, Kosho Ito'nun yaklaşık bin beş yüz ince, kare biçimli kil levhayı elleriyle ezerek, 'küçük ve sıkıca katlanmış kıvrımlardan daha büyük, açık ve yumuşak parçalara' uzanan karmaşık formlar yarattığını belirtmektedir. Long, Ito'nun bu üretim sürecinde zihinsel yönlendirmeyi bilinçli olarak geri planda tuttuğunu ve bedenini süreci otomatik biçimde yönlendirmesine izin verdiğini ifade etmektedir. Ancak bu sürece dair açıklamalarında, paradoksal biçimde, ortaya çıkan seramik formları metaforik düzlemde çiçeklere, yiyecekler, kumaşa ya da kâğıda benzeterek okur. Bu yaklaşım, Ito'nun jestsel, bedensel ve malzemeye duyarlı üretim sürecini açıklamakla birlikte, post-minimalist süreç sanatında olduğu gibi salt fiziksel eylemin yeterli olmayacağı varsayımına da dolaylı biçimde işaret edilmektedir. Böylece Long'un yorumu, bir yandan sürece duyulan hayranlığı yansıtırken, diğer yandan da eserin yorumunu metaforlar aracılığıyla zenginleştirmeyi sürdürür (Long ve Gabo, 2002)."

Görsel 13.

Kosho Ito, Earthfolds, 2002



Kosho Ito'nun Earthfolds (Görsel 13) adlı yerleştirmesi, malzemenin doğrudanlığını, dokusunu ve dönüşümünü merkezine alan bir örnektir. Seafolds'ta olduğu gibi, Earthfolds da malzemenin kavramsal değil, fiziksel süreç üzerinden düşünülmesine olanak tanır; ancak bu kez zeminle doğrudan temas hâlinde ve çok daha ham, dokunsal bir estetik karşımıza çıkmaktadır.

Earthfolds, farklı tonlardaki toprak kütlelerinden oluşur: kırmızı, krem, kahverengi ve siyahın tonlarında, kaba, düzensiz ve elle yoğrulmuş gibi görünen formlar, düzenli bir ızgara içinde yerleştirilmiştir. Ancak bu düzen, içeriğin biçimsel dağınıklığı ve ham doğasıyla dengelenir. Her bir blok, neredeyse pişmemiş ya da ilk pişirmede donmuş bir kil kütlesi gibi görünür ve malzemenin dönüşüm sürecine doğrudan referans verir. Bu yönüyle iş, seramik sanatında sıklıkla arka planda kalan toprağın kendisiyle yüzleşme eylemidir.

Earthfolds, hem malzemenin fiziksel olarak ne olduğu hem de ontolojik düzlemde ne temsil edebileceği sorusunu ortaya koymaktadır. Bu, seramik tarihindeki "topraktan forma, formdan nesneye" hiyerarşisine karşı bir kırılmadır. Ito bu eserde, pişmiş toprağı hâlâ toprağa benzer bir hâlde tutarak, malzemeyi estetikleştirmeden, onu doğrudan sanatsal anlamın öznesi hâline getirmiştir. İşin hiçbir yerinde 'ustalık' ya da 'bitmiş' bir yüzey arayışı yoktur. Bilakis, malzemenin kendi doğasına sadık kalınmıştır. Bu da Todate'nin vurguladığı gibi, Ito'nun zanaatkarlığın biçimsel idallerinden uzak durma tutumunu ve sınıflandırılmaz pozisyonunu doğrulamaktadır.

Post-Minimalizmin ayırt edici özelliklerinden biri, bir eserin oluşturulmasında risk, şans ve rastlantısallıkların kullanıldığı oldukça deneysel süreçlerin kullanılmasıdır. Bu özellikler, Ito'nun Tate Cad-desi'ndeki dış avlu için yaptığı Earthfolds enstalasyonda açıkça görülmektedir.

Görsel 14.

Richard Serra, Scatter Piece, 1967



Kosho Ito'nun Earthfolds adlı yerleştirmesi, Richard Serra'nın Scatter Piece gibi, Richard Morris'in "malzeme alanları" olarak tanımladığı post-Minimalist enstalasyonlarla karşılaştırılabilir. Bu tür işler, belirgin bir düzen ya da merkezi odak noktasına sahip değildir; bunun yerine daha küçük, parçalı detaylardan oluşan geniş bir kütle etkisi yaratır. Morris'e göre bu yerleştirmeler, çevresel görüşün sınırlarını aşarak yanlara doğru yayılır ve eserin fiziksel sınırlarını, bulunduğu mekânın boyutları belirler (Morris, 2008). Earthfolds, hem bu yapısal özellikleri hem de Ito'nun kullandığı deneysel süreçler bağlamında benzer nitelikler taşımaktadır. Eser, belirli bir odaktan ziyade yatay düzlemde çoğalan ve çevreye yayılan kil kütlelerinden oluşur; mekânın büyüklüğü, yerleştirmenin ölçeğini belirler. Böylece Earthfolds, yalnızca bir seramik yerleştirme değil, aynı zamanda seramiğin post-Minimalist estetik ilkelerle buluştuğu bir 'malzeme manzarası' olarak da okunabilir.

Ito'nun üretim sürecine dair görüş bildiren eleştirmenler arasında, fikirlerinin "sonunda eser üreten devam eden bir süreçte ifade bulunduğunu" açıkça dile getiren tek yazar Kazuko Todate'dir. Ancak Todate, süreci çalışmanın merkezine yerleştirmektense, Ito'nun yaklaşımının diğer çömlükçilerden ne denli farklı olduğunu ve geleneksel sınıflandırma sistemleri içinde yer bulmakta ne kadar zorlandığını vurgular. Naum Gabo da benzer şekilde, Ito'nun pratiğinin geleneksel seramikten tamamen farklı bir ölçekte değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Ancak her iki yazar da, Ito'nun süreç temelli yaklaşımının, benzer yöntemleri farklı malzemelerle kullanan süreç sanatçılarıyla ilişkilendirilebileceği olasılığını göz ardı etmemektedir (Long ve Gabo, 2002). Oysa sunulan kanıtlar, Ito'nun çalışmalarının işlevsel ya da stüdyo seramiklerinin materyal merkezli sınıflandırmalarından çok, post-Minimalist anlayışla daha fazla ortaklık taşıdığını göstermektedir. Bu ortaklık; formun açıklığı, sürece verilen önem, bedensel müdahale, rastlantısallığın rolü ve malzemenin davranışına duyulan ilgi üzerinden okunabilir.

Tate, hem güzel sanatlar hem de uygulamalı sanatlar alanlarında üretim yapan sanatçılara ait seramik eserlerin sergilendiği sayılı önemli kurumlardan biridir. Bu kurum bünyesinde yayımlanan makaleler, çağdaş seramik uygulamaları için eleştirel yazının gelişimine katkı sağlayabilecek önemli metinlerdir. Tate'in kurumsal otoritesiyle desteklenen bu yazılar, yalnızca sergi sürecine eşlik etmekle kalmaz, sergi sonrasında da uzun süre etkili olabilecek eleştirel izler bırakır. Ancak bu bölümde incelenen metinler, çağdaş seramik pratiklerinin gösterdiği deneysel çeşitliliğe karşın, eleştirel söylemin bu dönüşümlere yeterince yanıt veremediğini göstermektedir.

Tate tarafından yayımlanan ve yazarları arasında bir çömlükçi, bir küratör, bir akademisyen ve bir müze müdürünün yer aldığı metinlerde, Richard Deacon ve Kosho Ito'nun eserleri hakkında yazmanın zorluklarına dikkat çekilmiştir. Metinlerde sıklıkla simya, dönüşüm, kozmik bağlantılar, büyü ve sanat üretiminin manevi boyutlarına yapılan göndermeler yer alsa da, bu temsiller eserlerin eleştirel bağlamda konumlandırılmasını yeterince sağlamamaktadır. Araştırma kapsamında, her iki sanatçının da post-Minimalist süreç sanatına yakın yönleri ortaya konmuş; bu doğrultuda, süreç temelli seramik çalışmaların kavramsal çeşitliliğini karşılayabilecek daha kapsamlı ve yapısal bir eleştirel çerçeve geliştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Bu makalede, süreç kavramı ekseninde şekillenen seramik uygulamalarının etrafında gelişen eleştirel söylem eksikliğinin, bir dizi karmaşık ve çok katmanlı etkenden nasıl beslendiği araştırılmıştır. Çalışmanın temel hedeflerinden biri, sıklıkla "sınıflandırılmaz"

ve "hakkında yazılması güç" olarak nitelendirilen süreç odaklı çağdaş seramik sanatı için yeni bir eleştirel yaklaşım geliştirme imkânlarını sorgulamaktır. Bu bağlamda, 1960'ların post-Minimalist süreç sanatıyla ilgili kuramsal metinler incelenmiş ve bu tarihsel çerçevenin, günümüz seramik pratiğine uygulanabilirliği değerlendirilmiştir. Yukarıda sunulan kuramsal tartışmaların güncel üretimlere nasıl uyarlanabileceğini göstermek amacıyla, Richard Deacon ve Kosho Ito'nun süreç odaklı seramik çalışmaları örnek olarak ele alınmıştır.

Son elli yıl içerisinde, seramik sanatında kullanılan terimlerle açıklanması güç, köklü biçimde farklılaşmış uygulamalar ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüme rağmen, geleneksel seramik anlayışından ayrılan bu çağdaş yönelimlere dair eleştirel yazıların oldukça sınırlı olması dikkat çekicidir. Özellikle 1970'ler ve 1980'lerde eleştirel teorinin sanat alanında belirleyici bir konuma yükseldiği dönemde, seramik pratiği diğer görsel sanat disiplinlerine kıyasla oldukça az sayıda eleştirel değerlendirmeye konu olmuştur. Sanat okullarında da seramik derslerine yönelik bağlamsal ve kuramsal içeriklerin müfredata yeterince entegre edilmediği gözlemlenmektedir. Seramik alanındaki uygulamaların 1980'ler ve 1990'lar boyunca çeşitlenip dönüşmesiyle birlikte, bu yenilikçi yaklaşımları kavramsal olarak destekleyecek eleştirel bir çerçevenin eksikliği, alandaki önemli sorunlardan biri hâline gelmiştir.

Bu çalışmada da gösterilmeye çalışıldığı üzere, 1990'larda başlayan seramik sanatına dair eleştirel söylem eksikliğiyle ilgili tartışmalar, günümüze dek süregelen bir süreklilik göstermektedir. Söz konusu eleştiri, son olarak 2009 yılında düzenlenen British Ceramics Bienali'nde yeniden gündeme gelmiş; sergide yer alan hiçbir eser için bağlamsal bir yazının sunulmamış olması, eleştirel içerik eksikliğine dair şikayetlerin devam ettiğini açık biçimde ortaya koymuştur. 1990'lardan bu yana seramik pratiğinin herhangi bir alanı için yüksek standartta eleştirel yazım üretiminde kayda değer bir ilerlemenin sağlanamadığı görülmektedir. Bununla birlikte, 1990'ların sonlarından itibaren teori ve pratik arasındaki ilişkinin daha ciddiyetle tartışılmaya başlandığı da açıktır. Bu bağlamda, 1998 yılında Doğu Anglia Üniversitesi'nde düzenlenen bir konferans, bu konuyu daha sistematik biçimde ele alması; konferans bildirilerinin Yapım Aşamasındaki Fikirler (Ideas in the Making) ve Teorideki Pratik (Practice in Theory) başlıklarıyla yayımlanması, bu tartışmaların daha geniş bir akademik çevrede yankı bulmasına olanak sağlamıştır.

2000 yılında, seramik alanında yayımlanan ilk çevrimiçi akademik hakemli dergi olan Interpreting Ceramics faaliyete geçmiştir. Dört üniversitenin desteğiyle kurulan editör kurulu, farklı seramik uygulamalarına yönelik araştırma temelli ve eleştirel bir bağlam oluşturmaya amaçlamıştır. Eleştirel teoriyle ilişkisi zayıf olduğu düşünülen bir alanda bu tür bir girişim, önemli ve yenilikçi bir adım olarak değerlendirilmiştir. Ancak otuz kişilik geniş editör kurulu ve altı üyeden oluşan yürütücü editör ekibiyle derginin yapısı, eleştirel çeşitlilik sağlamak yerine güçlü ve merkezî bir hiyerarşik örgütlenmeyi beraberinde getirmiştir. Bu durum, kurumsal yapının eleştirel söylemin niteliğini nasıl şekillendirdiğine dair tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Derginin ilk on yılına ait yayımlanan makaleler incelendiğinde, içerik açısından tarihsel ve geleneksel seramik odaklı yazıların ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. Çağdaş seramik pratiklerine ilişkin eleştirel metinler ise, genel içerik içinde yalnızca sınırlı bir yer tutmakta ve küçük bir azınlığı temsil etmektedir. Her ne kadar derginin bir sayısı çağdaş sanatçılar için düzenlenen yazı yarışmasına ayrılmış olsa da, bu tür bir girişimin sürdürülebilir hâle getirilmediği ve tekrar edilmediği anlaşılmaktadır. Bu eğilim, zamanla Interpreting Ceramics'in çağdaş seramik üzerine eleştirel tartışmalara zemin hazırlayan bir mecra olmaktan uzaklaştığına ve daha çok çanak çömleğin tarihsel yönlerine odaklanan bir yayın arşivi işlevi üstlendiğine işaret etmektedir.

Literatür taramasında ortaya konan eleştirel yaklaşımlar doğrultusunda, bu araştırmanın doldurduğu bir dizi kavramsal ve eleştirel boşluğu tanımlamak mümkündür. Makale, çağdaş seramik sanatının post-Minimalist bir bakış açısıyla yeniden kavramsallaştırılması aracılığıyla, süreç odaklı seramik uygulamalar etrafındaki eleştirel söylem eksikliğine yönelik bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. 1960'larda post-Minimalist sanatçılar tarafından geliştirilen süreç temelli yaklaşımlar, dönemin sanat kuramında önemli bir teorik üretim alanı yaratmıştır. Bu bağlamda, gerek sınıflandırılmaz nitelikleri gerekse haklarında yazmanın zorluğu ile tanımlanan Richard Deacon ve Kosho Ito'nun seramik malzemeye yönelik süreç odaklı araştırmalarıyla, post-Minimalist sanatın deneysel estetik stratejileri arasında anlamlı paralellikler kurularak, seramik alanında daha güçlü bir eleştirel zemin oluşturulması hedeflenmiştir.

Singsen (2011), post-Minimalist sanatçılar için malzemeyle kurulan ilişkinin, yapma eyleminin çok sayıda varyasyona yol açabileceği dinamik bir süreç olarak değerlendirildiğini belirtmektedir. Bu tür karşılaşmalar, yalnızca nihai ürünü değil, aynı zamanda üretim sürecini de sürekli dönüştürmekte ve yeniden yönlendirmektedir. Benzer şekilde Robert Morris (2008), sanat yapma ediminde keşfedilebilecek formların, yalnızca son ürünlerde değil, yapım sürecinin kendisinde de bulunduğunu öne sürer. Morris'e göre bu yaklaşım, sanatçının eylemleri ile malzeme arasındaki sınırları ve etkileşim biçimlerini test etmeye yönelik bilinçli bir çaba içerir. Sanatçılar, sürecin doğasında bulunan keşif potansiyeli aracılığıyla, en mantıksız görünen biçimleri dahi en makul yöntemlerle gerçekleştirme olanağı bulurlar.

Edmund de Waal, Richard Deacon'ın çalışmalarını, açıkça çömlek geleneğine atıfta bulunmaması nedeniyle eleştirilmesi güç işler olarak tanımlamıştır. Ancak odak, Deacon'ın malzemenin fiziksel özellikleriyle kurduğu ilişki, malzemenin potansiyeline yönelik merakı ve yapıtlarına yön veren şans, rastlantı ve dilin geçişli doğası gibi unsurlar olduğunda, bu yaklaşımın post-Minimalist sanatın temel nitelikleriyle örtüştüğü açıktır. Benzer biçimde, Kosho Ito'nun Seafolds ve Earthfolds adlı yerleştirmelerinde de sürecin geçişli doğası belirgindir. Binlerce ince kil levhayı bükme, katlama, ezme ve presleme eylemlerine dayanan üretim pratiği ile donmuş toprak parçalarını kazıp karton kutularda pişirme gibi alışılmadık teknikleri, malzemeye yönelik avangard bir tutum sergilemektedir. Tıpkı post-Minimalist sanatçıların üretim sürecine tesadüf ve kontrolsüzlük unsurlarını dâhil ederek geleneksel biçimlerden uzaklaşmaları gibi, Deacon ve Ito da üretimlerine kaotik ve sürprizli nitelikler kazandırmıştır. Seramik malzemeye zanaatkar olmayan bir yaklaşımla yönelmeleri, onları geleneksel seramik uygulamalarından ayırmakta ve post-Minimalist süreç estetiğiyle daha yakın bir ilişki kurmalarını sağlamaktadır. Bu bağlamda, Deacon ve Ito'nun eserlerinin, günümüzde eleştirel çerçevesi hâlen yeterince inşa edilmemiş olan süreç temelli, zanaatkarlık dışı seramik yaklaşımlarının önemli örnekleri olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Bu çalışmanın, diğer sanatçıları kendi sanatsal pratiklerine ilişkin eleştirel düşünme biçimleri geliştirmeye teşvik etmesi ve böylece bireysel sanatçıların kendi sanatsal tarihlerini yazmalarına olanak tanınması umut edilmektedir. Makale, sistematik bir teorik haritalama iddiası taşımamaktadır; ancak süreç temelli seramik pratiğine yönelik eleştirel yazın eksikliğini görünür kılarak bu alanda düşünsel bir açılım sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, sanat üretiminin süreci, sanatçının kendi tarihini yazabilmesini sağlayan bir düşünme biçimi olarak ele alınmakta; sanat eserinin süreciyle, içinde ve aracılığıyla teori üretimi önerilmektedir. Sanatsal söylem, yalnızca yapılan üzerine konuşmak değil, aynı zamanda yapılanla düşünmenin ve yazmanın mümkün olduğu bir epistemolojik araç olarak değerlendirilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Curtis, P. (2007). *Richard Deacon, Personals, Birmingham*. Ikon Gallery.
- Grant, K. (2017). *All about process: The theory and discourse of modern artistic labor*. Penn State University Press.
- de Waal, E. (2005). *Very Like a Whale, The Sculpture of Richard Deacon*. Tate St Ives.
- Dewey, J. (1958). *Art as experience*. Capricorn Books.
- Gibson, G. (2009). *Material values from the play pit*. Crafts.
- Morris, R. (1993). *Continuous project altered daily: The writings of Robert Morris*. The MIT Press.
- Morris, R. (2008). *Have I Reasons: Work and Writings, 1993–2007*. Duke University Press.
- Smithson, R. (1968). *A sedimentation of the mind: Earth projects*. Artform.
- Todate, K. (2002). *A view from Japan of the ceramic artist Kosho Ito*, St Ives: Tate.

İnternet Kaynakça

- Adams, J. (2014, 21 Ocak). *Richard Deacon: A stop, but not a finish*. The Talks. <https://the-talks.com/interview/richard-deacon/> adresinden 21 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- British Ceramics Biennial, (2009). <http://www.britishceramicsbiennial.com> adresinden 21 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- Booth, S. (2011, 7 Mart). *Marl Hole*. A.N News. <https://www.a-n.co.uk/reviews/marl-hole-1/> adresinden 10 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Calvocoressi, R. (2021, 27 Ekim). *The thinking hand*. Gagosian Quarterly. <https://gagosian.com/quarterly/2021/10/27/interview-thinking-hand-edmund-de-waal-richard-calvocoressi/> adresinden 12 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Higgins, C. (2006, 5 Aralık). *Turnerprize 2006*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/uk/2006/dec/05/turnerprize2006>.topstories3 adresinden 18 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Geerts, E. (2016, 14 Ağustos). *Performativity. New Materialism*. <https://newmaterialism.eu/almanac/p/performativity.html> adresinden 7 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- Westerman, J. (2009). *Robert Morris born 1931 Robert Morris, Tate gallery 1971*; Bodyspacemotionthings,Tate. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> adresinden 2 şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Gali, A. (2011). *Towards a Critical Discourse on Craft*. Norwegian Crafts Magazine https://www.academia.edu/118209648/Towards_a_Critical_Discourse_on_Craft adresinden 18 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- Granti, S. (2014). *How I learned to see Richard Deacon at Tate Britain*. Tate. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-30-spring-2014/how-i-learned-see> adresinden 6 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Judah, H. (2020, 19 Ağustos). *Behind the creative process of Richard Deacon*. Art UK. <https://artuk.org/discover/stories/behind-the-creative-process-of-richard-deacon> adresinden 6 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Kellaway, K. (2015, 15 Kasım). *Seven ages of an artist Richard Deacon*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/15/richard-deacon-interview-i-wouldnt-like-to-feel-itd-be-a-failure-to-stop> adresinden 19 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Koçay, T. (2015). *Minimalizm ve günümüz heykel sanatında minimalist yaklaşımlar* (Tez No: 388886). [Yükseklisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Anadolu Kurumsal Akademik Arşiv <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/6650?locale-attribute=en> adresinden 28 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Long, R., & Gabo, N. (2002). *Notes for teachers*. Tate St Ives. https://www.tate.org.uk/documents/123/longgaboito_teachersnotes.pdf

adresinden 9 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.

Punk, R. (2017, Eylül). *The relationship to action an interview with Richard Deacon, Marian Goodman Gallery*. <https://www.mariangoodman.com/user/library/documents/main/art-deal-august-2017-.pdf> adresinden 6 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.

Singsen, D. (2011). *Post-minimalism*. *Grove Encyclopedia of American Art*. <https://www.academia.edu/30031510/> adresinden 20 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

Shima, K. M. (2010). *The essence of elements: Kosho Ito's distilled world*. Art Space. https://artscape.jp/artscape/eng/focus/0909_01.html adresinden 16 şubat 2025 tarihinde alınmıştır.

Solin, S. (2022). *Asphalt Rundown*. Holt/Smithson Foundation: Scholarly Texts. <https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown-0> adresinden 22 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Unknown, British Ceramic Biennial, 2009
<https://www.britishceramicsbiennial.com/biennial/bcb-festival/2009-2/>

Görsel 2.

Hole Projesi sanatçılarına ait bir görüntü, 2009
<https://www.youtube.com/watch?v=iyaZtJdUzBs>

Görsel 3.

Torbjorn Kvasbo, Marl Projesi, 2009
<https://kvasbo.com/marl-hole-2009/>

Görsel 4.

Torbjorn Kvasbo, Marl Projesi, 2009
<https://kvasbo.com/marl-hole-2009/>

Görsel 5.

Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi, 2009
<https://www.alexandra-engelfriet.nl/view.php?Album=Marl%20Hole&Page=projects&PhotoSetId=72157628234205209&PhotoId=12194468806>

Görsel 6.

Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi, 2009

<https://www.flickr.com/photos/70864930@N04/albums/72157628234205209/with/12193755595>

Görsel 7.

Robert Smithson, Asphalt Rundown, 1969
<https://www.mutualart.com/Exhibition/Mining-Photography--The-Ecological-Footp/28BF097D31D06DE8>

Görsel 8.

Robert Smithson, Asphalt Rundown, 1969
<https://thenotsosolidearth.wordpress.com/2017/02/24/notes-on-sedimentation-of-the-mind/>

Görsel 9.

Richard Deacon, Small Clay Sculptures, 1999-2003
Watkins, J., Stevenson D. (2007). Richard Deacon: Personals, Sergi Kataloğu, p. 52, Ikon.

Görsel 10.

Richard Deacon, Kind of blue, 2005
<https://ropac.net/artists/38-richard-deacon/works/10526/>

Görsel 11.

Richard Deacon, Flower 2, 2004
https://lalouver.com/exhibition.cfm?tExhibition_id=483

Görsel 12.

Kosho Ito, Seafolds, 2002
https://artscape.jp/artscape/eng/focus/0909_01.html

Görsel 13.

Kosho Ito, Earthfolds, 2002
<http://www.tokinowasuremono.com/e/artist-e58-ito/index.html>

Görsel 14.

Richard Serra, Scatter Piece, 1967
<https://www.diaart.org/collection/collection/serra-richard-scatter-piece-1967-2011-002>