

KEMAL ULUDAĞ'IN
ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDAKİ YERİ
Yüksek Lisans Tezi

Aysel KÜRTOĞLU

Eskişehir 2022

KEMAL ULUDAĞ'IN ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDAKİ YERİ

Aysel KÜRTOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selda ALP

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat 2022

ÖZET

KEMAL ULUDAĞ'IN ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDAKİ YERİ

Aysel KÜRTOĞLU

Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selda ALP

Tez çalışmasının konusunu, Kemal Uludağ'ın, sanatçı kimliği ve eserleri ile birlikte, çağdaş Türk seramik sanatı içindeki yeri oluşturmaktadır. Araştırmada sanatçının imzasını taşıyan seçilmiş seramik eserlerin, biçim dili ve ikonografik çözümlemesi yapılmıştır. Eserlerde görülen teknik beceriler ve sanatsal ifade tercihlerinden yola çıkarak, Uludağ'ın sanat üslubu ve Türk seramiğine getirdiği yenilikler saptanmaya çalışılmıştır.

Anadolu'da, Neolitik Dönem'den itibaren insan hayatında yer alan seramik, ait olduğu toplumların yaşam biçimine göre şekil alarak ve gelişerek günümüze ulaşmıştır. İşlevsel mimari öğeler ve yardımcı gereçler olarak insan hayatında yer alan seramik, 20. yüzyılın ortalarında, işlevsellikten sıyrılarak, resim ve heykel sanatçıları tarafından dikkat çeken, duygu ve düşüncelerin somutlaştırılmasında kullanılan bir malzeme niteliği kazanmıştır. Seramik kullanımında, Avrupa merkezli gelişen bu yenilikle başlayan seramiğin çağdaşlaşma süreci, Türkiye'ye de yansımış ve Anadolu'da köklü bir geçmişe sahip seramik üretimi, yeni bir çehreye bürünmüştür.

1950'li yıllarda, Avrupa ile paralel bir gelişim gösteren çağdaş Türk seramik sanatçıları tarafından, işlevsel yönden bütünüyle uzaklaşmış, tamamen sanatsal ifadelerin somutlaştırılmış biçimleri olarak seramik eserler üretilmeye başlamıştır. Çağdaş Türk seramiğinin serüveni, ülke içinde ve dünya çapında ses getiren bir yaratıcılık ve üretkenlik gösteren seramik sanatçıları sayesinde günümüzde de devam etmektedir. Bu sanatçılardan biri olarak Kemal Uludağ, özgün sanat dili ve irdelediği konularla, hem Türk toplumunun duygularına hem de seramik sanatına büyük katkılar sağlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Seramik, Çağdaş seramik, Modern Seramik, Türk seramiği.

ABSTRACT

PLACE OF KEMAL ULUDAĞ IN CONTEMPORARY TURKISH CERAMICS ART

Aysel KÜRTOĞLU

Department of Art History
Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, February 2022

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Selda ALP

The subject of the thesis is Kemal Uludağ's place in contemporary Turkish ceramic art, together with his artist identity and works. In the research, the format language and iconographic analysis of selected ceramic works, bearing the artist's signature, were conducted. Based on the technical skills and artistic expression preferences seen in the works, the innovations that Uludağ brought to the art style and Turkish ceramics were attempted to be determined.

Ceramics, which has taken place in human life in Anatolia since the Neolithic period, has reached the present day by taking shape and developing according to the lifestyle of the societies it belongs to. Ceramic, which takes place in human life as functional architectural elements and auxiliary materials, has become a material that draws attention by painting and sculpture artists in the middle of the 20th century and is used to embody emotions and thoughts, by getting rid of functionality. The modernization process of ceramics, which developed with this European-centered innovation in the use of ceramics, was also reflected in Turkey, and ceramic production, which has a deep-rooted history in Anatolia, took on a new face.

In the 1950s, ceramic works began to be produced by contemporary Turkish ceramic artists, which developed in parallel with Europe, completely moved away from the functional aspect, and completely embodied forms of artistic expressions. The adventure of contemporary Turkish ceramics continues today, thanks to ceramic artists, who show creativity and productivity in the country and around the world. As one of these artists, Kemal Uludağ makes great contributions to both the feelings of Turkish society and the art of ceramics with his unique art language and the subjects he examines.

Keywords: Ceramics, Contemporary ceramics, Modern Ceramics, Turkish ceramics.

TEŞEKKÜR

Kemal Uludağ'ın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri adlı yüksek lisans tez çalıőmamın her aőamasında, bilgi ve birikimini esirgemeyen, yol gösteren saygıdeğer danıőmanım Dr. Öğr. Üyesi Selda Alp'e teşekkür ederim. Ayrırmıő olduğu zaman ve paylaőmıő olduğu bilgilerden ötürü Prof. Kemal Uludağ'a, tez jürimde değerli yorumlarıyla katkıda bulunan Dr. Öğr. Üyesi Nilgün öl ve Doç. Elif Ağatekin'e, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'ndeki tüm hocalarıma saygı ve hürmetlerimi sunarım. Tez çalıőmam süresince benden desteklerini esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teőekkürler.

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| BAŞLIK SAYFASI | i |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI | ii |
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT | iv |
| TEŞEKKÜR | v |
| ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| GÖRSELLER DİZİNİ | ix |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|---|----|
| 1. AVRUPA'DA ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ GELİŞİM SÜRECİ | 7 |
| 1.1. Endüstri Devrimi'nin Seramik Sanatına Etkisi | 7 |
| 1.2. Endüstri Devrimi'nin Geleneksel El Sanatları Üzerindeki Olumsuz Etkisine Karşı Gelişen Sanatsal Tepkiler | 8 |
| 1.3. Avrupa'da Seramiğin İlk Kez Sanatsal İfade Malzemesi Olarak Kullanımı | 15 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ GELİŞİM SÜRECİ | 20 |
| 2.1. Anadolu'da Cumhuriyet Öncesi Seramik Sanatına Genel Bir Bakış..... | 20 |
| 2.2. Türk Seramiğinin Çağdaşlaşma Süreci..... | 38 |

| | |
|---|----|
| 2.2.1. Batı etkisiyle gelişen çağdaş Türk seramik endüstrisinin temeli | 39 |
| 2.2.2. Türkiye’de çağdaş seramik sanatı eğitiminin kurumsallaşması | 44 |
| 2.2.3. Çağdaş Türk plastik sanatlarında seramiğin sanatsal ifade aracı olarak kullanımı | 51 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 3. KEMAL ULUDAĞ’IN ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDAKİ YERİ...58 | |
| 3.1. Kemal Uludağ’ın Yaşam Öyküsü | 58 |
| 3.2. Kemal Uludağ’ın Sanatsal Faaliyetleri ve Ödülleri | 59 |
| 3.3. Kemal Uludağ’ın Seramik Eserleri ve Sanat Üslubu..... | 67 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|------------------------|-----|
| 4. DEĞERLENDİRME | 68 |
| SONUÇ | 82 |
| KATALOG | 84 |
| KAYNAKÇA | 219 |
| ÖZGEÇMİŞ | |

GÖRSELLER DİZİNİ

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| Resim 1. Kemal Uludağ | 58 |
| Resim 2. Sevginin Bütünselliği | 84 |
| Resim 3. Bir İmajın Parçalanışı | 85 |
| Resim 4. Ankara'nın Öyküsü | 86 |
| Resim 5. Sebil | 88 |
| Resim 6. İki Noktanın Öpüşmesi | 89 |
| Resim 7. Suyla Oyun | 90 |
| Resim 8. Uçan Venüs | 91 |
| Resim 9. Teksel İkilik | 92 |
| Resim 10. Dehlizden Çıkan | 93 |
| Resim 11. Dehlizden Çıkan detayı | 93 |
| Resim 12. Kucaklaşma | 94 |
| Resim 13. Yalın Gerçek | 95 |
| Resim 14. Yanlış Güneş | 96 |
| Resim 15. Orta Çağdan Sıyrılıp Gelen | 98 |
| Resim 16. Düşünce Diye Üretilenler | 100 |
| Resim 17. Ekinsel Birlik | 102 |
| Resim 18. Toplumsallığın Taşıyıcıları..... | 104 |
| Resim 19. Aile | 106 |

| | |
|--|------------|
| Resim 20. Dayanak | 107 |
| Resim 21. Figürsel Yığın | 108 |
| Resim 22. Bireyselliği Eritenler | 109 |
| Resim 23. Saydam Figürsellik..... | 110 |
| Resim 24. Sıyrılışın Dirimi | 111 |
| Resim 25. Teknoloji Nesnelerinin Objeleri | 112 |
| Resim 26. Endüstriyel Tomurcuklar | 113 |
| Resim 27. İdede Sevgi | 114 |
| Resim 28. Albenili Çürüme | 115 |
| Resim 29. Güneşin Çocukları | 116 |
| Resim 30. Ortada | 117 |
| Resim 31. Sınırlandırılmışlık | 118 |
| Resim 32. Tepedekiler | 119 |
| Resim 33. Düzlemde İnsanlar 23 | 120 |
| Resim 34. Düzlemde İnsanlar 22 | 121 |
| Resim 35. İnsanlar ve Destekler 9 | 122 |
| Resim 36. İnsanlar ve Destekler 3 | 123 |
| Resim 37. Göçerler Bahçesi | 124 |
| Resim 38. Metafizik Parçalanma | 125 |
| Resim 39. Çay + Dan + Lık | 126 |
| Resim 40. Balçıkla Sıvayamazsın | 127 |

| | |
|---|-----|
| Resim 41. Balçıkla Sıvayamazsın detayı | 127 |
| Resim 42. Çaysal Kuraklık | 129 |
| Resim 43. Figürsel Yığın 2 | 130 |
| Resim 44. Kul Kapısı | 131 |
| Resim 45. İnsanlar ve Geçitler 14 | 132 |
| Resim 46. İnsanlar ve Geçitler 9 | 133 |
| Resim 47. İnsanlar ve Geçitler 3 | 134 |
| Resim 48. Çerçevesiz İnsanlar 8 | 135 |
| Resim 49. Düzlemde İnsanlar 25 | 136 |
| Resim 50. Düzlemde İnsanlar 24 | 137 |
| Resim 51. Tarihsel Yapı | 138 |
| Resim 52. Üçgenin Köşeleri detayı | 140 |
| Resim 53. Üçgenin Köşeleri detayı | 140 |
| Resim 54. Üçgenin Köşeleri detayı | 140 |
| Resim 55. Döngü 3 | 142 |
| Resim 56. İnsan Yapıları 5 | 143 |
| Resim 57. İnsan Yapıları 4 | 144 |
| Resim 58. İnsan Yapıları 39 | 145 |
| Resim 59. Tablet 7 | 146 |
| Resim 60. Tablet 5 | 147 |
| Resim 61. Toplu İnsan Yapıları | 148 |

| | |
|--|-----|
| Resim 62. Toplu İnsan Yapıları'nın kuşbakışı görünüşü | 148 |
| Resim 63. Çiçek Çocuklar | 150 |
| Resim 64. Yansıma | 151 |
| Resim 65. İnsan Yapıları 29 | 152 |
| Resim 66. İnsan Yapıları 14 | 153 |
| Resim 67. İnsan Yapıları 41 | 154 |
| Resim 68. İnsan Tipleri | 155 |
| Resim 69. İnsan Labirenti | 156 |
| Resim 70. Tek Yön: Batı-Anadolu-Doğu | 157 |
| Resim 71. Düzlemde Çark | 158 |
| Resim 72. Tablet 8 | 159 |
| Resim 73. Tablet 3 | 160 |
| Resim 74. Tablet 1 | 161 |
| Resim 75. Kutsal Bekleyiş | 162 |
| Resim 76. Bloklar Arasında | 163 |
| Resim 77. İnsan Yapıları 12 | 164 |
| Resim 78. İnsan Yapıları 9 | 165 |
| Resim 79. İnsan Yapıları 1 | 166 |
| Resim 80. Denge | 167 |
| Resim 81. Küreselleşmenin İkonaları 10 | 169 |
| Resim 82. Son Akşam Yemeği 2 | 170 |

| | |
|--|-----|
| Resim 83. Meryem ile İsa 2 | 171 |
| Resim 84. Çarmıhta | 172 |
| Resim 85. Kutsal Yönelim | 173 |
| Resim 86. Küreselleşmenin Köşeleri | 174 |
| Resim 87. Âdem ile Havva | 175 |
| Resim 88. Kutsal Döngü | 176 |
| Resim 89. Küreselleşme | 177 |
| Resim 90. Dürülmüş Küresellik | 178 |
| Resim 91. Sıyrılış 11 | 179 |
| Resim 92. Yönelim | 180 |
| Resim 93. İnsan Yapıları 1 | 181 |
| Resim 94. Araf'ın Ortası | 182 |
| Resim 95. Kent Dokusu | 183 |
| Resim 96. İnsan Yapıları 1 | 184 |
| Resim 97. Geçit | 185 |
| Resim 98. Batı + Anadolu + Doğu'nun Doğrusu | 186 |
| Resim 99. Girdap | 187 |
| Resim 100. Tek Yön 8-28 | 188 |
| Resim 101. İnsan Yapıları 8-22 | 189 |
| Resim 102. Kurumsal Yapı | 190 |
| Resim 103. Lale Devri 1 | 191 |

| | |
|--|------------|
| Resim 104. Lale Devri 6 | 192 |
| Resim 105. İkonu 10.14 | 193 |
| Resim 106. ToTeM | 194 |
| Resim 107. ToTeM'in içine canlı kadın bedeni yerleştirilirken | 194 |
| Resim 108. Birey-kuL | 198 |
| Resim 109. İkonu 12.11 | 199 |
| Resim 110. Süreç | 200 |
| Resim 111. Kutsal Üçgenin Çemberi | 202 |
| Resim 112. Taraf | 203 |
| Resim 113. İnanç | 204 |
| Resim 114. Yönet-İçi | 205 |
| Resim 115. Dinlet-İçi | 206 |
| Resim 116. İnsan Blokları 4-3 | 207 |
| Resim 117. Töre 6 | 208 |
| Resim 118. Töre 26 | 209 |
| Resim 119. Töre 31 | 210 |
| Resim 120. Töre 32 | 211 |
| Resim 121. Dişli | 212 |
| Resim 122. Kubbe | 213 |
| Resim 123. Uydum | 214 |
| Resim 124. Küresel Yansıma | 215 |

| | |
|--|------------|
| Resim 125. SpiralTuals | 217 |
| Resim 126. SpiralTuals'ın yandan görünüşü | 217 |
| Resim 127. Mehmet Aksoy, <i>Vahdet-i Vücut</i> serisinden bir eserin iki farklı açıdan görünümü, Polyester döküm, 1979 | 243 |
| Resim 128. Mehmet Aksoy, <i>Sevgi Sarmalı</i> , Yayladağ kalker, 1987 | 243 |
| Resim 129. Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kütüphanesi'nin ön cephe duvarına yerleştirilmek üzere verilen proje ödevi kapsamında, Kemal Uludağ tarafından tasarlanan seramik duvar panosu çizimi | 244 |
| Resim 130. Resim 129'dan ayrıntı | 244 |
| Resim 131. Sandro Botticelli, <i>Venus'ün Doğuşu</i> , 172,5 cm x 278,5 cm, Tuval üzerine tempera, 1482-1486, Uffizi, Floransa | 245 |
| Resim 132. Erol Akyavaş, <i>Fihi Ma Fih</i> , Pleksiglas levha üzerine altın varaklı tasvir, 1986, Aya İrini Kilisesi sergisinden | 245 |

GİRİŞ

Tez çalışmasının konusu, Kemal Uludağ'ın çağdaş Türk seramik sanatındaki yeri olarak belirlenmiştir. Bu çalışmada, Kemal Uludağ'ın seçilmiş seramik eserleri, biçim, içerik ve sanatsal değerleri bağlamında değerlendirilmiş ve sanatçının çağdaş Türk seramik sanatına kattığı yenilikler saptanmıştır.

Varoluşundan bu yana insan, barınma ve beslenme başta olmak üzere, günlük hayatında birçok ihtiyacını karşılamak için toprağı kullanmıştır. Doğada bulunan uygun nitelikteki topraktan elde edilen killi çamurun, sağlamlığını arttırmak amacıyla saman gibi lifli bitkisel malzemelerle karıştırılması ve sonrasında istenilen biçimde şekillendirilerek güneşte kurutulmasıyla, insan elinden çıkan ilk yapı malzemesi olan, çığ tuğla da denilebilecek kerpiç oluşturulmuştur.¹ Anadolu'nun Çayönü yerleşkesinde görülen ağır taş temelli, tabanı sal taşı döşenmiş, kerpiç duvarlı evlerde olduğu gibi, barınma gereksinimini topraktan faydalanarak gidermeyi akıl eden insan, günlük yaşamında beslenme alanında ihtiyaç duyduğu çanak çömleği de topraktan elde edebileceğini düşünmüştür.² Diyarbakır yakınlarında yer alan Çayönü kazılarında ele geçen kerpiç kaplar da bu durumun göstergesidir.³ Gerek yapı malzemesi gerekse günlük kullanım eşyası olarak şekillendirilen yüksek killi çamurun, dayanıklılık kazanması amacıyla, güneşte kurutulmasından ziyade, doğrudan ateşte pişirilmesi sonucu ulaşacağı sağlamlığı kavrayan insan, seramik üretimine yönelik ilk büyük adımı atmış ve böylece seramiğin yeryüzündeki serüveni başlamıştır.

Genel olarak pişirilmiş kil ürünü olarak tanımlanan, inorganik malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, elde, kalıpta veya tornada şekillendirildikten sonra, sırlı veya sırsız olarak, dayanıklılık kazanması amacıyla pişirilmesi ile oluşturulan seramik, Yakın Doğu'da çiftçilik faaliyetlerinin başlaması sonucu, tahıla dayalı beslenmenin ortaya çıkışı, depolanması gerekli besinlerin elde edilmesi, ateşte pişirilmesi gerekli olan sulu aş kavramının hayata girmesi ve kalıcı barınakların oluşturulması gibi yaşamdaki köklü değişimlerin neticesinde, ilkel topluluktan uygar topluma geçişin yaşandığı, üretim ve kültür devrimi olarak nitelendirilen Neolitik Çağ'da insan yaşamına dâhil olmuş,

¹S. Mülayim (2008). *Sanata giriş*. (3. Baskı), İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, s. 51.; D. Hasol (2012). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. (12. Baskı), İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 260.

²R. J. Braidwood (2008). *Tarihöncesi insanları*. (Çev: Bilgi Altınok), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 181.

³M. Özdoğan (1997). Çanak-çömlek. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. C. 1., İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 380.

günümüze kadar kesintisiz olarak kullanımını sürdürmüştür.⁴ Ana malzemesi, su geçirmez killi çamur olan, rahatlıkla her yerde bulunabilen ve teknik açıdan nesnenin şekillendirilmesinde plastikliği sağlayan bu basit malzeme, uygarlığın erken dönemlerinde, insan eliyle şekillenen hemen hemen tek plastik malzeme olmuştur.⁵

Dünya’da insanlığın var olduğu birçok yerde, seramiğin izlerine rastlanmakta, tarih boyunca ait olduğu toplumun kültürüne göre, türlü biçim ve işlevlerle günlük yaşamın içinde yerini aldığı görülmektedir.⁶ Her toplumda farklılık gösteren kültürel değerler, gelenekler, âdetler, inançlar, beslenme şekilleri ile coğrafi bölgelere göre değişik nitelikler gösteren kilin yapısı ve pişirme derecesi gibi teknik özellikler, seramik üretimi üzerinde etkili olmaktadır. Ait olduğu toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik şartlarına göre şekillenen seramik, bezemesinden biçimine kadar barındırdığı birçok unsurla, özellikle yazılı kaynakların bulunmadığı tarih öncesi dönemlerin aydınlatılması adına, tarihi bir belge değeri görmesi bakımından, insanın uygarlığa yapmış olduğu en eski ve kalıcı katkılardan biri olarak kabul edilmektedir.⁷ Anadolu gibi çok sayıda farklı kültürü barındırmış bir coğrafyada, seramik eserlerin, kültür varlıkları arasındaki yeri, yadsınamaz derecede önem teşkil etmektedir.⁸

Pişirilmiş killi çamurun, ilk olarak depolama amacıyla kullanılan çanak, çömlek, kap ve küpler şeklinde günlük hayatın içine girmesinin yanında, dinsel törenlerde simgesel anlamlar taşıyan idoller gibi kutsal sayılan eşyalar, çeşitli figürlerden oluşturulmuş heykelcikler, aydınlatmayı sağlayan kandiller, tütsüler, haberleşme ve belgeleme işlevi olan tabletler, mühürler, tuğla, kiremit, suyolu ve künk gibi mimari elemanlar, takılar ve süs eşyaları, mezar armağanları, çocuk oyuncakları, ocak gibi

⁴A. Arcasoy (1983). *Seramik teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, s. 1.; B. Anılanmert ve Z. Rona (1997). *Seramik. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. C. 3, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 1634.; N. Başgelen (2006). Seramiğin bulunup geliştiği Anadolu’nun benzersiz dönemi Neolitik Çağ. *Seramik Türkiye*, (13), s. 109.; B. Güvenç (2011). *Külürün abc’si*. (5. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 67.; V. Sevin (2016). *Anadolu arkeolojisi*. (5. Baskı), İstanbul: Der Yayınları, s. 48.; M. Sözen ve U. Tanyeli (2017). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. (17. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 273.; T. Ayta (2017). *Toprak sanatlarında teknik terimler sözlüğü*. İstanbul: Artshop, s. 87.; A. Turani (2019). *Sanat terimleri sözlüğü*. (18. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 131.; Hasol, 2012, **a.g.k.**, 414.

⁵Seramik Tanıtım Komitesi [STK] (2003). *Türkiye’de seramik*. İstanbul: Uniform Matbaacılık, s. 13.; D. O. Erman (2012). Türk seramik sanatının gelişimi: Toprağın ateşle dansı. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), s. 19.

⁶Erman, 2012, **a.g.k.**, 19.

⁷G. Pischel (1981a). Tarih öncesi sanatı. *Sanat tarihi ansiklopedisi*. (Çev: Hasan Kuruyazıcı ve Üstün Alsaç), C. 1, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 17.; Özdoğan, 1997, **a.g.k.**, 381.; H. S. Mutlu (2007). Zamanın çarkında Anadolu’da seramik. *Anadolu Sanat*, (18), s. 72-73.; Erman, 2012, **a.g.k.**, 19.; S. Ünal (2020). Çağların akışında Anadolu pişmiş toprak kültürü. *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 2 (4), s. 928, 931.

⁸Ünal, 2020, **a.g.k.**, 928.

gündelik kullanım eşyaları, ölü küllerinin saklandığı kaplar ve lahitler gibi çok sayıda biçimin oluşturulmasında da malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir.⁹ Killi çamurun bu kadar geniş bir kullanım alanına sahip olmasının başlıca nedenleri, malzemenin esnekliği ve şekillendirmedeki kolaylığı olmuştur.¹⁰ Ayrıca killi çamur, elde edilebileceği toprağın yeryüzünün en üst tabakası olmasından ötürü, ulaşılması oldukça kolay bir malzeme niteliğine sahiptir. Bu sebeple insanların, ihtiyaçlarını karşılamak adına, ilk olarak en yakınlarındaki killi toprağa başvurmaları, olağan bir durum olarak değerlendirilmektedir.

Neolitik Çağ'dan itibaren, Anadolu'ya ayak basmış tüm uygarlıklarda seramiğin izlerine rastlanmakta ve günümüze kadar kullanımının kesintisiz devam ettiği izlenmektedir. Her uygarlığın, kendi kültür esaslarına bağlı olarak geliştirdiği ve ürettiği seramik eserler, Anadolu kültür varlıklarını zenginleştirmiş ve seramik sanatına köklü bir geçmiş oluşturmuştur. Bu köklü geçmiş, günümüz sanatçıları için önemli bir birikim ve esin kaynağı teşkil etmektedir.

Ortaya çıktığı dönemden itibaren, hayatın yardımcı bir unsuru olacak şekilde üretilmiş olan seramikler, Endüstri Devrimi'ne kadar, Tunç Çağı'nda ortaya çıkan ve torna¹¹ niteliği taşıyan yardımcı araçlarının kullanım mantığından pek de farklı olmayan, elle şekillendirme ve kalıp kullanımı gibi tekniklerin de dâhil olduğu geleneksel yöntemlerle, işlevselliği ön planda tutulan objeler şeklinde meydana getirilmiştir. İnsanın killi çamuru, torna kullanarak kısa sürede şekillendirebilmesi ve üretim objesi olarak sayıca geliştirebilmesi, seramiğin, günümüze kıyasla daha basit de olsa, ilk endüstrileşmesi anlamına gelmektedir. Ancak büyük Endüstri Devrimi'nin, insan yaşamında yarattığı köklü değişimlerle yeniden şekillenen dünyada, seramik de farklı bir boyut kazanmaya başlamıştır. Seramikler, gelenekselin dışına çıkarak, artan nüfusa paralel olarak gelişen yoğun talebi karşılamak adına, endüstrinin en etkili kollarından biri hâline gelmiştir. Ancak endüstrideki seri üretime göre, standart biçimler şeklinde tasarlanan objelerin, zamanla estetik niteliğinin bozulması, dönemin sanatçıları ve aydın kesimini rahatsız etmiştir. Endüstrideki bu kötü gidişatın, tasarım konusunda sanatçılarla sağlanacak işbirliği neticesinde giderilebileceğini savunan birtakım sanatçı ve aydın kişiler tarafından, çeşitli sanat hareketleri ve kurumlar

⁹Özdoğan, 1997, **a.g.k.**, 382.; STK, 2003, **a.g.k.**,13.; Erman, 2012, **a.g.k.**, 20.; B. Acartürk (2012). Toprağın binlerce yıllık macerası. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), s. 2-3.

¹⁰Erman, 2012, **a.g.k.**, 20.

¹¹E. Akurgal (1998). *Anadolu kültür tarihi*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, s. 12.

oluşturulmuştur. Bu hareket ve kurumlar sayesinde, endüstride estetik tasarımlar oluşturulmaya başlanmıştır. Endüstriyel anlamda, işlevsel objeler olarak çağdaşlaşan ve yeni dünyayla uyum içinde tasarlanan seramiklerin, zamanla farklı disiplinlerle uğraşan sanatçıların da dikkatini çekmesi sonucu, seramik malzemenin, düşünsel bir ifade aracı olabileceği fikri doğmuştur. Böylece sanatsal yaratılarda malzeme olarak kullanım alanı bulan seramiğin, artistik açıdan çağdaşlaşma süreci de başlamıştır.

Öncelikle Avrupa merkezli gelişen artistik çağdaş seramik biçimleri, tüm dünyaya yayılmış ve Türk plastik sanatçıları da bu yeni malzemedен etkilenmiştir. Seramiği sanatsal bir ifade aracı olarak kullanan, özgün biçim ve içerikleriyle eserleri evrensel boyuta ulaşmış olan Kemal Uludağ, Türk plastik sanatçıları içerisinde dikkat çeken bir konumdadır. Heykel ve resim sanatçılarına kıyasla, seramik sanatçılarının ele alındığı araştırmaların azlığından hareketle, eksikliği hissedilen bu çalışmada, sanatçının eserlerinin teknik olarak incelenmesi, ikonografik çözümlerinin yapılması ve sanat tarihi disiplini açısından yorumlanması, çalışmanın temel amacı olarak belirlenmiştir.

Sunulan tez metni, Giriş Bölümü'nden sonra gelen dört ana bölümden oluşmaktadır. Tezin Giriş Bölümü'nde, konuyu ele alma nedeni ile tezin ana bölümleri ve içerikleri hakkında bilgi verilmiştir. Bunun yanında, seramiğin ilk izleri, tanımı, kullanım alanları, teknik ve sanatsal yönden gelişim sürecine de kısaca değinilmiştir.

Tezin Birinci Bölümü'nde, seramik sanatının Avrupa coğrafyasında çağdaşlaşma sürecine yer verilmiştir. Avrupa'da seramiğin çağdaşlaşmasının ve yeni bir boyut kazanmasının başlıca etkeni, Endüstri Devrimi ile değişen yeni dünya düzeni olmuştur. Seramik kültürüne sahip tüm dünya ülkelerinde, seramiğin çağdaşlaşması, Avrupa'nın rol model alınmasıyla gerçekleştiğinden, çalışmaya, Endüstri Devrimi'nin etkisiyle çağdaş Avrupa seramiğinin gelişim sürecinden başlanmıştır. Endüstri Devrimi'nin etkisiyle geleneksel üretim yöntemlerinin zayıflaması ve artan talebin karşılanamaması neticesinde, zanaatkarların yerini endüstri üretimi almıştır. Endüstrinin hızlı ve ucuz üretim gayesini ön planda tutarak gerçekleştirdiği üretim sonucu ortaya çıkan, özellikle sanatsal açıdan niteliksiz, estetik yoksunluğun hissedildiği ürünlerden rahatsız olan dönemin sanatçıları, zanaatkarları ve aydınları tarafından başlatılan, el sanatlarının yeniden özgünleşmesinin hedeflendiği sanatsal hareket ve kurumlar içinden, özellikle seramiği etkileyen örnekler seçilmiş ve Birinci Bölüm'ün ikinci alt başlığı içinde genel olarak aktarılmıştır. Bu hareket ve kurumların çabasıyla seramik, işlevsel çağdaş biçimler olarak yeniden şekillenmeye başlamıştır. Geniş pazarlara ulaşan seramik

ürünler, farklı disiplinlerden sanatçıların dikkatini çekmiş ve Picasso gibi öncü ressamlar tarafından, seramiğin malzeme olarak sanatsal ifadelerde de kullanılabileceği fikri doğmuş ve uygulanmıştır. Böylece sanatsal anlamda çağdaşlaşma süreci başlayan seramik, uygulamalı sanatlar alanı yanında, güzel sanatlar disiplini boyutunu da kazanmıştır. Burada kısaca bahsedilen, seramiğin Avrupa merkezli çağdaşlaşma sürecinin, genişletilmiş anlatımıyla Birinci Bölüm sonlandırılmıştır.

İkinci Bölüm'de, Avrupa'nın rol model alınmasıyla Türk seramiğinin çağdaşlaşma sürecinin başlangıcına ve gelişimine yer verilmiştir. Türk seramiğinin çağdaşlaşması, ilk olarak endüstri alanında gerçekleştiğinden, öncelikle seramiğin endüstrileşme sürecine değinilmiştir. Türk seramiğinin sanatsal açıdan çağdaşlaşmasında etkili olan ve endüstrileşmenin paralelinde gelişen, ihtiyaç duyulan teknik bilgili elemanın ve çağdaş işlevsel tasarımların yaratılmasını sağlayacak sanatçıların yetiştirilmesi amacıyla, usta-çırak ilişkisine dayanan seramik eğitiminin kurumsallaşması yönünde alınan kararlara ilişkin bilgilere de İkinci Bölüm'de yer verilmiştir. Modern ve yaşanan çağın koşullarına uygun eğitim yönetmelikleri esas alınarak, seramik eğitiminin verilmeye başlanması sonucu, Türk sanatçılar tarafından, öncelikli olarak endüstriye yönelik çağdaş işlevsel biçimler tasarlanmaya başlanmıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde, II. Dünya Savaşı ve sonrasında başlayan Soğuk Savaş'ın şekillendirdiği yeni dünya düzeninde, kendilerini ifade etmek için yeni arayışlarda bulunan Batılı sanatçılardan etkilenen Türk plastik sanatçıları tarafından da, seramiğin işlevsel yönünün göz ardı edilmesi ve sanatsal ifadelerde bir malzeme olarak kullanımı başlamıştır. Seramiğin sanatsal ifade aracı olarak kullanımının başlamasıyla, Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de bir güzel sanatlar disiplini olarak yerini alışının işlendiği bölümün ardından, çalışmanın asıl konusunu oluşturan Üçüncü Bölüm'e geçilmiştir.

Üçüncü Bölüm'de, Kemal Uludağ'ın seramik eğitimine, üyesi olduğu ve görev aldığı dernek ile kurumları kapsayan bilgilerine, gerçekleştirmiş olduğu sergiler ile katılmış olduğu etkinliklerden oluşan sanatsal faaliyetlerine ve almış olduğu ödüllere yer verilmiştir. Kemal Uludağ'ın seramik eserleri, Üçüncü Bölüm'den ziyade, sanatçının seçilmiş eserlerini kapsayan, kronolojik sıralama dâhilinde oluşturulmuş, geniş bir katalogda ele alınmıştır. İncelenmiş eserlerinden yola çıkılarak, Uludağ'ın sanat üslubu ve çağdaş Türk seramik sanatındaki yeri üzerine, Dördüncü Bölüm'ü oluşturan bir değerlendirme yazısı hazırlanmıştır.

Tezi oluşturan ana bölümlerin ardından, eserleri ile birlikte değerlendirilen Kemal Uludağ'ın sanatsal kimliğine ilişkin varılan sonuçlara yer verilmiştir. Sonuç Bölümü'nden sonra hazırlanan Katalog eklenmiş ve yararlanılan literatürü kapsayan Kaynakça ile tezi oluşturan metinler sonlandırılmıştır. Katalog Bölümü'nde irdelenen Kemal Uludağ eserlerinin görselleri haricinde, tez içeriğinde sözü geçen eserlere ait görseller, sırasıyla tez sonuna ilave edilmiştir.

Kemal Uludağ'ın eserleri, şimdiye kadar monografik bir çalışmada, detaylı olarak ele alınmamış ve bütünüyle yorumlanmamıştır. Bu eksikliğin giderilmesi adına yapılan araştırma kapsamında, başvurulan çeşitli kaynaklara ek olarak, Kemal Uludağ ile yüz yüze görüşülmüş ve ilk elden bilgilere ulaşılmıştır. Uludağ'a ilişkin bilgilerin yanı sıra, eserlerinin görselleri, sanatçının yönlendirdiği çeşitli sanal ortamlardan alınarak kullanılmıştır.

1. AVRUPA'DA ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ GELİŞİM SÜRECİ

Endüstri Devrimi'ne kadar Avrupa'da seramik üretimi, seramik üretimi yapılan diğer coğrafyalardaki gibi geleneksel yöntemlerle sağlanmıştır. Endüstrileşmenin derinden etkilediği ve değiştirdiği insan yaşamında geniş kullanım alanı bulan seramik de etkilenmiştir. Üretim yöntemi başta olmak üzere, biçim ve nitelik yönünden köklü değişimler yaşayan seramik sanatının yeni bir boyut kazanmasına etki eden Endüstri Devrimi, çağdaş seramiğin gelişiminin başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir.

1.1. Endüstri Devrimi'nin Seramik Sanatına Etkisi

Yaşanılan döneme kadar, günlük yaşamdaki işlevsel eşyalarda ve mimaride kullanım alanı bulan seramik, endüstriyel anlamda en etkili gelişimini Endüstri Devrimi ile yaşamıştır. Seramik, Endüstri Devrimi ile kendi bilim ve teknolojisini geliştirerek gelenekselliğin dışında güçlü bir endüstri aracına dönüşmüş ve geleceğin malzemesi olma yolunda ilerleme kaydetmeye başlamıştır.¹² Seramik sanat ve üretimini derinden etkileyen Endüstri Devrimi'nin yaşandığı coğrafya olarak Avrupa, seramik sanatının çağdaşlaşmasının başlangıç noktası olarak kabul edilebilmektedir.¹³

18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da, makinenin, insan gücünün yerini almaya başladığı Endüstri Devrimi'nin baş göstermesiyle, insan yaşamı değişime uğramış, endüstrileşen kentlere göçün artması sonucu oluşan nüfus artışları doğrultusunda, tüketim talebini karşılayamayan, geleneksel üretim yöntemlerini sürdüren kaliteli zanaatkarlar olumsuz yönde etkilenmiştir.¹⁴ Tornanın keşfedilmesiyle, ilkel şartlara göre ilk sanayileşmesini yaşayan, Endüstri Devrimi'ne kadar geleneksel çömlekçi atölyelerinde ve mimari alan kullanımı için küçük çaplı işletmelerde, el emeği ile üretimi devam eden seramik de, diğer sektörlerde olduğu gibi, çağın gereksinimlerini karşılayamayacak duruma gelmiş ve ikinci kez endüstrileşme sürecine girmiştir.

¹²N. O. Önal (2015). *Avrupa'da modern seramik*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 1.

¹³Önal, 2015, **a.g.k.**, 1.

¹⁴Ö. Küçükerman (1996). Sanayi Devrimi'nin 19. yy. Osmanlı Devleti'ndeki etkileri ve sanat kavramlarındaki değişimler. *HABITAT II'ye Hazırlık Sempozyumu*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği, s. 48.; S. Yada (2009). Tatbiki güzel sanatlar okullarının doğuş sebepleri ve fonksiyonları. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. (Ed: A. Artun, E. Aliçavuşoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 542.; N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu (2017). *Sanatta devrim*. (6. Baskı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 19-20.; E. H. Gombrich (2020). *Sanatın öyküsü*. (12. Basım), (Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 499.

1800'lerden sonra, süratle endüstrileşen Avrupa'da, makineler sayesinde hızlı ve ucuz üretim yolları ile insan yaşantıları değişime uğramış ve her şeyden çok el sanatlarının yok oluşu ile yaşamdaki eşyaların görüntüsü değişmiştir.¹⁵ Endüstri Devrimi sonrasında, fabrika sahiplerinin, çağa uygun biçim yönünden bilgisiz düzeyde kalan kültür durumlarıyla bir sonuç alacaklarına inanarak yaptıkları, Gombrich'in ifadesiyle sanat maskesi altında kaba, ucuz ve kiç niteliğindeki estetsiz biçimleri, endüstri ile çoğaltmaları, toplumdaki beğenin de gerilemesine yol açmıştır.¹⁶ Yaşanan endüstrileşme sürecinde, üretimi hızlanan ve üretim maliyeti azalan, insan emeğinden yoksun, makine ürünü seramiklerin, tek düze, yoz, el sanatları taklidi ve ucuz oluşu, seramiğin, gelişmeyi, sanatsal açıdan olumsuz bir biçimde, yalnız seri üretim alanında yaşadığını göstermektedir.

1.2. Endüstri Devrimi'nin Geleneksel El Sanatları Üzerindeki Olumsuz Etkisine Karşı Gelişen Sanatsal Tepkiler

Endüstri Devrimi'nin hızla yükselişi, hayatı kolaylaştıran teknolojisi ve hayata kattığı yenilikler, bir yandan refah göstergesi olarak nitelendirilse de, toplumların sınıflara ayrılması, insanların hayatında sosyal ve ekonomik sorunlara sebebiyet vermiş, endüstrileşmenin olumlu ve olumsuz getirileri üzerine kafa yormaya başlayan toplumun, düşünce yapısı ve bakış açısı da değişmeye başlamıştır.¹⁷ Seri üretimle ucuzlaşan ve ulaşımı kolaylaşan ürünlerde görülen yozlaşmış karmaşık sanat, Endüstri Devrimi ile refah ve hoşnutluk dönemine geçileceğine inanan, eğitimsiz ve dar gelirli orta sınıf toplumu için herhangi bir anlam ifade etmezken, dönemin sanatçıları rahatsız etmeye başlamıştır.¹⁸ Endüstriyel üretimin estetik açıdan niteliksizliği, Avrupa'nın birçok noktasında ortaya çıkacak olan sanatsal tepkinin temel etkeni olmuştur.

Endüstri Devrimi ile ortaya çıkan yeni dünya düzeni ve değişen toplumsal yapı, sanat ve tasarım anlayışının değişmesine, sanatta Modernizm anlayışının doğmasına neden olmuş, Endüstri Devrimi'nin sanata getirdiği Modernizm anlayışı sonucu,

¹⁵Mülayim, 2008, **a.g.k.**,137.; Yada, 2009, **a.g.k.**, 542.

¹⁶A. Turani (1998). *Çağdaş sanat felsefesi*. (2. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 47.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 502.

¹⁷Yada, 2009, **a.g.k.**, 542.; N. O. Önal ve K. Uludağ (2019). *Sanayi Devrimi öncesi seramik sanatı tarihi*. Ankara: Gece Kitaplığı, s. 91-92.

¹⁸F. N. Karaören ,(1997). Arts and crafts. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 143.; Yada, 2009, **a.g.k.**, 543.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 535.

zamanın gerisinde kalan tüm kültürel değerlerin bir kenara bırakılarak yeniden daha iyisinin üretilmesi gerekli görülmüştür.¹⁹ Endüstri Devrimi sonrası, toplumda yaşanan karmaşıklık ve olumsuzluklar sonucu ortaya çıkan çağ değişiminin yarattığı bunalım içinde, kendilerine farklı yönelişlerle yeni ifade yolları arayan, duyarlı sanatçıların öncülüğünde yürütülen ve modern sanat olarak adlandırılan, birbirini izleyen akımlarla, sanat yaşamında görülen kaynaşma ve hareketlilik dolu bir süreç başlamıştır.²⁰ Kültürel bağlamda geleneksellik çatısı altında yer alan değerlerin ve gündelik yaşamın geçerliliğini yitirdiği fikri ile genç sanatçıların, 19. yüzyıl sonuna doğru sanat konusunda duydukları tedirginlik ve hoşnutsuzluk sonucu ortaya çıkan Modernizm düşüncesi ile endüstriyel seri üretimde estetik değerlerin eksikliğine çözüm getirmek amaçlanmıştır.²¹ Devrimin akabinde yaşanan olumsuzluklar, sanat açısından yeni bir kaynak oluşturmuş ve entelektüel düşüncenin de gelişimine zemin hazırlamıştır.²² Sanatçılar eserleriyle, Endüstri Devrimi insanının dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlama ve biçimlendirme görevini üstlenmişlerdir.²³

Avrupa'daki endüstriyel üretimin estetik açıdan yoksunluğuna karşı, ortak noktaları el sanatlarına dönüşü sağlamak veya el sanatlarının önemini vurgulamak olan, çok sayıda sanat hareketi, başta dönemin duyarlı sanatçıları olmak üzere, aydın kesim tarafından başlatılmış ve desteklenmiştir.²⁴ Geçmişte belirli bir anlamı ve kendine özgü soyluluğu bulunan süslemelerin, makineler tarafından el emeğinin yerini tutmayan, ucuz kopyalarının üretilmesine tepki gösteren, seramik sanatının da içinde yer aldığı el sanatları ile uğraşan sanatçılar, özgünleşme hareketleri başlatmış ve sanatın hak ettiği değeri görmesi yönünde çaba sarf etmiştir.²⁵

Endüstri Devrimi ile gerçekleşen mekanik üretim sonucu, estetik değer kaybeden, seramiği de kapsayan, endüstri ürünlerini, sanat ve zanaatın aynı çatı altında işleyişiyle yeniden nitelikli hale getirmek amacıyla, ilk tepki İngiltere'de sanat kuramcısı John Ruskin (1819-1907) ile çok yönlü bir sanatçı olan William Morris (1834-1898)'ten gelmiştir.²⁶ Ruskin'in makinenin uygunsuz, düzensiz, işlevsiz biçimler ürettiği, el

¹⁹Önal ve Uludağ, 2019, **a.g.k.**, 93.

²⁰İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, 26.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 536.

²¹Önal ve Uludağ, 2019, **a.g.k.**, 93.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 536.

²²Önal, 2015, **a.g.k.**, 20.

²³İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, 20.

²⁴O. Dilmaç (2015). Tasarım eğitimi tarihi ve William Morris. *İdil Dergisi*, 4 (16), s. 3.

²⁵Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 535.

²⁶G. Pischel, (1981b). 20. yüzyıla geçerken sanat ortamı. *Sanat tarihi ansiklopedisi*. (Çev: H. Kuruyazıcı ve Ü. Alsaç), C. 4, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 643.; İ. Bilgin (1997). *Werkbund. Eczacıbaşı sanat*

sanatları ve doğaya yeniden dönüşü savunan fikirleri, Morris'i etkilemiş, Ruskin ve Morris ile aynı fikirde olan birçok kişi, ucuz ve seri üretimin yerine, dürüst ve anlamlı el işçiliğinin getirilmesini istemiştir.²⁷ Ruskin ve Morris'in sanattaki yeniden doğuşu, Orta Çağ şartlarına dönülerek sağlanacağını düşünmeleri, diğer sanatçılar tarafından elbette olanaksız karşılanmış, ancak onların bu çabası, insanları seri endüstri üretimine karşı el emeği konusunda bilinçlendirmeye yardımcı olmuş ve bu iki isim, geleceğin tasarımcılarına sosyal sorumluluk ilkesini miras bırakmıştır.²⁸ Endüstri Devrimi'ni, insanlığın kendine getirdiği en büyük felaket olarak nitelendiren ve makinenin, insan elinin yaptığı işi hiçbir zaman tam olarak uygulayamayacağını savunan Morris'in tepkisi üzerine, insan emeğinin ürünü olan el sanatlarının ve uygulamalı sanatların yenileştirilmesi, tasarım ile kalite açısından nitelikli eserlerin oluşturulması ve sanat ile zanaatın birlikteliğine olan duyarlılığın artırılması amacıyla başlayan ve uygulamalı sanatlarda, zanaatkârların geleneksel el işçiliği tarzına dönüşü olarak yorumlanan Arts and Crafts Movement (Sanat ve El Sanatları Hareketi), seramiği de kapsayan birçok dalın, endüstriyel gelişme içerisinde kendine yeni pazarlar bulmasını, sanat okullarının ve akademilerin açılmasını sağlamıştır.²⁹ Endüstrileşmenin getirdiği yeni biçim ve yaşam tarzı sonucu, sanatın, yeni ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden şekillenmesi adına, eğitiminin de değişmesi gerektiğini savunan William Morris, öğrencilerine 1877 yılında ders vermeye başlamış ve sanat derslerinde, her sanatçının kendi sanatını icra ederken, doğayı ve eski sanatları inceleyerek yaratıcılıklarını geliştirebileceğini vurgulamıştır.³⁰ Morris'in, işlevsel nesnelere güzel yapmak ve tasarımın işleve uygun olması gibi ilkeleri, günümüz sanat ve endüstri işbirliği için de geçerli olarak sürdürülmektedir.³¹

Endüstrinin olumsuz etkilediği el sanatlarını iyileştirmeye yönelik atılan bir diğer adım, 1947 yılında, Henry Cole öncülüğünde, Art Manufacturers adı ile İngiltere'de bir derneğin kurulmasıdır.³² Arts and Craft Movement'in öncülerinden John Ruskin'in,

ansiklopedisi. C. 3, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 1901.; J. Bell (2009). *Sanatın yeni tarihi*. (Çev: U. Ceren. Ünlü, Nurçin İleri ve Rana Gürtuna), İstanbul: NTV Yayınları, s. 346.; Ü. Celbiş (2009). Bauhaus'un Alman tasarım kültürüne etkileri. *Bauhaus: Modernleşmenin tasarım*. (Ed: A. Artun, E. Aliçavuşoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 170.; E. Yılmaz (2019). Modern/Çağdaş seramik sanatı: Türkiye'de seramiğin öyküsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 34-35.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 535.

²⁷Karaören, 1997, **a.g.k.**, 143.; Dilmaç, 2015, **a.g.k.**, 11.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 535.

²⁸Karaören, 1997, **a.g.k.**, 143.; Celbiş, 2009, **a.g.k.**, 170.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 535.

²⁹Karaören, 1997, **a.g.k.**, 143.; Mülayim, 2008, **a.g.k.**, 138.; Bell, 2009, **a.g.k.**, 347.; Celbiş, 2009, **a.g.k.**, 170.; Dilmaç, 2015, **a.g.k.**, 11.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 558.

³⁰Dilmaç, 2015, **a.g.k.**, 12.

³¹Dilmaç, 2015, **a.g.k.**, 15.

³²Yada, 2009, **a.g.k.**, 546.

makinenin tamamen hayattan çıkması düşüncesine karşın, Cole'e göre yaşamın yardımcı objeleri, el sanatlarında iyi yetişmiş ve makine kullanımına hâkim elemanların eliyle estetik bir şekle girmesi şartıyla, makine ile üretilebilirdi.³³

Avrupa'da, 1880-1910 yılları arasında aktifliğini sürdüren, önce grafik tasarım, kitap resmi ve seramiği de kapsayan uygulamalı sanatlar, ardından mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanlarında etkisi görülen Art Nouveau sanat akımı, 19. yüzyılın tarihten esinlenen uyumsuz seçmeciliği, taklitçiliği ve endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna karşı gösterilen tepkinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır.³⁴ 19. yüzyıl taklitçiliğine dayalı üsluplara karşı, günlük yaşamda dikkat çekecek yeni bir üslup oluşturarak, sanatı toplumsal yaşamda yaygınlaştırmayı hedefleyen Art Nouveau, güzel tasarım fikrinden vazgeçilerek, daha elitist ve pahalı tasarım anlayışını benimseyen bir burjuva hareketi olarak kalmış ve I. Dünya Savaşı ile etkinliğini kaybetmiştir.³⁵

Arts and Crafts Movement ve Art Nouveau gibi döneme damga vuran sanatsal fikirler yanında, o zamana kadar bireysel veya dağınık olarak yürütülen sanatsal yenileme çabalarını, bir çatı altında toplamak ve sanat, zanaat ve endüstriyel üretimin uyumlu birlikteliğini de sağlamak amacıyla uygun ortamı yaratmayı hedefleyen, 1907 yılında, Almanya'nın Münih şehrinde birtakım sanatçı, mimar, endüstrici, gazeteci ve aydın tarafından kurulan, güzel sanatlarla uygulamalı sanatların birleştirilmesi hedeflenen ve Alman endüstrisindeki tasarım niteliğini yükseltmeyi amaçlayan Deutsche Werkbund (Alman İş Derneği) adlı toplulukta da endüstri ürününün sorunsallaştırılması sürdürülmüştür.³⁶ Werkbund'un temel ilkelerinden biri, endüstri ile sanatın işbirliğini sağlayarak, endüstriyi verimsizlikten ve kullanım değeri olmayan ürünlerden kurtarmak, sanatı ise modern toplum içinde işlevsiz kalmaktan kurtararak, iki alanı birbirine bağlayarak toplum yararına işleyişi sağlamak olmuştur.³⁷ Werkbund, sergi, konferans ve benzeri etkinliklerle yeni yüzyılın tasarım fikirlerinin oluşmasına katkıda bulunmuş, en önemli etkinliklerinden biri olan Stuttgart'taki Weissenhof

³³Yada, 2009, **a.g.k.**, 546.

³⁴Z. Rona (1997). Art nouveau. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 141.

³⁵Rona, 1997, **a.g.k.**, 142.; G. Erbay Aslıtürk (2014). *20. yüzyılda Türk seramik sanatı*. Ankara: Gece Kitaplığı, s. 25.

³⁶S. Şahin (1995). Türkiye'de sanat eğitiminin tarihçesi. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 20.; Ü. Alsac (1997). Bauhaus. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 203.; Bilgin, 1997, **a.g.k.**, 1900-1901.; Celbiş 2009, **a.g.k.**, 169, 171.

³⁷Bilgin, 1997, **a.g.k.**, 1901.

yerleşkesi uygulamasında, evden kahve fincanına kadar, her nesnenin temel bir tasarım fikri neticesinde üretilmesini savunmuştur.³⁸

Avrupa’da seramik sanatı, yürütülen sanat hareketleri yanında, Uzak Doğu seramiklerine ilgi duyulmaya başlanmasıyla, Uzak Doğu’da edindiği tecrübeleri Avrupa’ya taşıyan, estetik kap kacak yapımının öncüsü Bernard Leach (1887-1979) gibi, çömlek ustalarının sayesinde, Çin ve Japon seramiklerinin de daha yakından incelenmesiyle elde edilen yeni teknik ve bilgilerle yoğrulması sonucu, yeniden nitelik kazanmaya başlamıştır.³⁹ 1920 yılında, seramik endüstrisinde yer alacak, teknik bilgi açısından donanımlı ve çağa uygun, sanatsal niteliği yüksek biçimler tasarlayabilecek yetiye sahip eleman ihtiyacını karşılamak adına, eğitim vermek amacıyla, sanatçı-çömlekçi kavramının pekiştirilmesi hedeflenen Leach Pottery kurulmuş ve bu kurumla seramik eğitimi, geleneksellikte birlikte yenilikçi bir ekole de kavuşmuştur.⁴⁰

12 Nisan 1919 yılında, Almanya Weimar’da yer alan Güzel Sanatlar Okulu ile Sanat ve Zanaat Okulu’nu bünyesinde birleştiren, önceden Werkbund’da da görev almış olan mimar Walter Gropius (1883-1969) tarafından kurulan ve 1933 yılında yaşanan politik gelişmeler sonucu Naziler tarafından kapatılincaya kadar faaliyetlerini sürdüren Devlet Bauhaus Okulu (Alman Sanat Enstitüsü), mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanat alanlarında oldukça etkili olan ve sonrasında sanat/tasarım eğitim içeriği, birçok kurum tarafından örnek alınacak modern bir sanat okulu olarak açılmıştır.⁴¹ 19. yüzyılda, uygulamalı sanatlar ve güzel sanatlar arasındaki duvarı ortadan kaldırarak disiplinler arası bütünleşmeyi hedef edinen Bauhaus’un, Weimar’dan sonraki Dessau’daki

³⁸Celbiş, 2009, **a.g.k.**, 172.

³⁹Anılanmert ve Rona, 1997, **a.g.k.**, 1640.; F. Batukan (2008). *Çağdaş Türk seramik sanatında Prof. Güngör Güner’in yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 4.; D. Çevik (2015). *Bingül Başarır’ın çağdaş Türk seramik sanatındaki yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 6.

⁴⁰Anılanmert ve Rona, 1997, **a.g.k.**, 1640.; H. Gezer (2009). *Prof. Zehra Çobanlı’nın çağdaş Türk seramik sanatındaki yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 8.; Çevik, 2015, **a.g.k.**, 6.

⁴¹G. Pischel (1981c). 1918-1939 yılları arasında sanat. *Sanat tarihi ansiklopedisi*. (Çev: Hasan Kuruyazıcı ve Üstün Alsaç), C. 4, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 670.; K. Özsegin (1981). *Çağdaş sanatın yeni boyutları. Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi, s. 28-29.; Alsaç, 1997, **a.g.k.**, 203.; Bell, 2009, **a.g.k.**, 391.; Celbiş, 2009, **a.g.k.**, 172, 176.; E. Aliçavuşoğlu (2009). *Bauhaus geleneği ve günümüz sanatına yansımaları. Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı*. (Ed: A. Artun , E. Aliçavuşoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 23.; N. Erkmn (2009). *Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı*. (Ed: A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 17.; E. Forgács, (2017). *Bauhaus 1919-1933*. (Çev: Alp Tümertekin), İstanbul: Janus Yayıncılık, s. 13.; İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, 16.; W. Gropius (2017). *Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus) programı. Modernizmin serüveni*. (2. Baskı), (Çev: Tevfik Turan), İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 292-293.; A. Antmen (2018). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. (9. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 107, 117.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 560.

binasının, sanat ve mühendisliğin ortak bir ürünü olarak tasarlanmasıyla da farklı disiplinlerin birbirinden yararlanabileceği mesajının iletilmesi amaçlanmıştır.⁴² Bauhaus'un temel ilkesi, endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanatla zanaatın, işbirliği ve uyum içinde yürütülmesi ile disiplinleri bütünleştirme gerekliliği ve sanatı yaşama dâhil etmek olmuştur.⁴³ Sanatsal yaratılarda, makineden faydalanmanın ve endüstriyel üretim şartlarına uygun bir sanat eğitimin verilmesinin yadsınmadığı Bauhaus, bu özelliği ile endüstri alanında ilk kez estetik araştırmaların yapıldığı bir endüstri tasarımı okulu niteliği de kazanmıştır.⁴⁴ Farklı sanatsal disiplinleri ve zanaatları, ortak bir çatı altında toplayarak yeni bir estetik sentez, bu sentezle ortaya çıkan ürünleri topluma ulaştırarak da sosyal bir sentez oluşturmayı misyon edinen Bauhaus, vermiş olduğu eğitimle, modern teknik ve onun biçim diline hâkim bireyler yetiştirmiş, yetişen bireyler, geleneksel uygulamacı sanatçı yerine, günümüzün endüstri tasarımcılarının ilkleri olmuştur.⁴⁵ Endüstrinin ihtiyacını karşılamak amacıyla ilk kez Bauhaus'ta hazırlanan tasarımlar, okul bünyesinde yer alan mobilya, cam, metal, baskı, çömlekçilik ve dokuma atölyelerinde ön örnek olarak yapılmış ve fabrikalarda seri bir şekilde üretilerek, toplumun da ilk kez sanatçılar tarafından hayata geçirilen bu tasarımlarla, günlük yaşamda faydalanması sağlanmıştır.⁴⁶ Bauhaus'ta uygulanan eğitim-öğretim esası, becerileri geliştirecek atölye sistemi üzerine oluşturulmuş ve atölyeler araştırma laboratuvarı olarak kullanılmıştır.⁴⁷ Endüstriyel tasarım niteliğinde eğitim vermeyi amaç edinen Bauhaus felsefesiyle, seramik sanatında yeni tasarım fikirleri ortaya çıkmış, yenilikçi biçim ve üretim yöntemleriyle, işlevselliğin yaratıcılıkla birleştirilmesi sağlanmıştır.⁴⁸ 1920 yılına gelindiğinde, Bauhaus bünyesinde, çömlek ustası Max Krehan tarafından seramik atölyesi kurulmuş, Krehan yanında, Otto Lindig, Theodor Bogler ve Gerhard Marcks gibi seramik tecrübesi bulunan tasarımcılar tarafından, sade, işlevsel ve seri üretime uygun, yenilikçi kullanım seramikleri üretilmeye başlanmıştır.⁴⁹ Gropius'un, kuramla uygulamayı birleştirerek, uygulama ağırlıklı deneysel bir sanat

⁴²Erkmen, 2009, **a.g.k.**, 17-18.; S. Bulat, M. Bulat ve B. Aydın (2014). Bauhause Tasarım Okulu. *Atatürk Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1), s. 105.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 560.

⁴³Celbiş, 2009, **a.g.k.**, 172.; Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, **a.g.k.**, 105, 109.

⁴⁴Pischel, 1981c, **a.g.k.**, 670.; Özsezgin, 1981, **a.g.k.**, 28.; Alsaç, 1997, **a.g.k.**, 203.

⁴⁵Celbiş, 2009, **a.g.k.**, 172-173.

⁴⁶Celbiş, 2009, **a.g.k.**, 174.; Erkmen, 2009, **a.g.k.**, 17-18.; İ. Bilgin (2009). Bauhaus'un zamanı ve yeri. *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı*. (Ed: A. Artun, E. Aliçavuşoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 100.; Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, **a.g.k.**, 106.

⁴⁷Bilgin, 2009, **a.g.k.**, 104.; Erkmen, 2009, **a.g.k.**, 17.

⁴⁸Önal, 2015, **a.g.k.**, 33.

⁴⁹Önal, 2015, **a.g.k.**, 33-34.; Forgács, 2017, **a.g.k.**, 50.

eğitiminin verileceği ortamı yaratmayı amaç edindiği okul, yetiştirdiği sanatçıyı, içinde yaşadığı toplumun sosyal konuları üzerinde bilinçlendirerek ve sanatçıya, sorumluluk yükleyerek, sanatçının, sanatıyla toplum sorunlarını ifade edebilmesine, sorunlara sanatla çözüm getirmesine olanak tanımıştır.⁵⁰ Gropius'un, güzel sanatlar ve tasarım sanatlarının ortak köklerini görerek, mimar, sanatçı, zanaatkâr ve endüstri arasındaki işbirliği içinde yürütülen faaliyetler sonucu, zamanın endüstrisi, zanaatları, bilim dalları ve yaratıcı tasarım güçleri arasındaki bağı kurmayı başardığı, Endüstri Çağı'nın oluşturduğu bir eğitim merkezi olan Bauhaus, çağdaş tasarım düşüncelerinde olduğu kadar, temel ve çağdaş sanat eğitimi modelinde de örnek alınacak en önemli kuruluşlardan biri olmuş, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'deki tatbiki güzel sanatlar okullarının kurulmasında da örnek alınmıştır.⁵¹ Güzel sanatlar eğitimi almak isteyen kitlenin giderek artması ve endüstride nitelikli tasarımcılara duyulan ihtiyaç sonucu, 1957 yılında, Hakkı İzzet'in görevlendirilmesiyle açılan ve yaratıcı sanat elemanlarının yetiştirilmesi hedeflenen, günümüzde Güzel Sanatlar Fakültesi olarak Marmara Üniversitesi'ne bağlanmış olan, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, özellikle temel eğitim içeriği bazında, Türkiye'de Bauhaus ekolünde kurulan ilk kurum olmuş ve kurumun başına, Bauhaus kökenli Alman Prof. Adolf G. Schneck getirilmiştir.⁵² Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi de yine Bauhaus ekolünde kurulmuş bir başka kurum olarak varlığını sürdürmektedir.⁵³

Van de Velde'nin, 1925 yılında, Bauhaus ekolünün etkisiyle, Belçika'da kurduğu ENSAAD (Mimari ve Dekoratif Sanatlar Enstitüsü) çatısı altında, varlığından itibaren 20. yüzyıla kadar geçen süreç içinde, Antik Çağ idolleri dışında yalnız işlevsel amaçlar doğrultusunda kullanılan seramik, heykel ve figüratif uygulamalara malzeme olarak da tercih edilmeye başlanmış ve seramiğin uygulamalı sanatlardan ziyade, bir güzel sanatlar disiplini olarak eğitiminin verilmeye başlanması da bu kurumdan yaygınlaşmıştır.⁵⁴ 1950 sonrası, Avrupa'da kurulan seramik bölümlerinde, eğitim

⁵⁰Alsaç, 1997, **a.g.k.**, 203.; Erkmen, 2009, **a.g.k.**, 18.; Gombrich, 2020, **a.g.k.**, 560.

⁵¹Şahin, 1995, **a.g.k.**, 22.; Erkmen, 2009, **a.g.k.**, 18.; Yada, 2009, **a.g.k.**, 557.; Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, **a.g.k.**, 105, 108.

⁵²K. Özsegin (1999). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 41.; A. D. Kırca ve M. Mete (Haz.) (2007). *Türk Seramik Sanatı Sergisi* kataloğu. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayını, s. 8.; Celbiş, 2009, **a.g.k.**, 174.; Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, **a.g.k.**, 118.

⁵³Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, **a.g.k.**, 118.

⁵⁴Önal, 2015, **a.g.k.**, 135.

anlayışı Bauhaus kaynaklı olsa da, düşünce yapısı olarak ENSAAD'ın modern seramik sanatı yaklaşımları kabul görmüştür.⁵⁵

1940'lı yıllarda, el sanatlarına verilen önemin artarak devam etmesi ve mesleki sanat okullarının açılmasındaki artış, seramik endüstrisindeki nitelikli üretimi etkilemiştir.⁵⁶ Bu olumlu etkinin gelişimde rol oynayan sanat okullarından biri de İngiltere'de Luice Rie ve Hans Cooper tarafından kurulan Camberwell Sanat Okulu'dur.⁵⁷ Seramik sanatında özgün arayışların başladığı Leach-Pottery'de yetişen Luice Rie ve Hans Cooper, soyut dışavurumcu eğilimle gerçekleştirdikleri eserleriyle, artistik seramik sanatının temellerini atan sanatçılardan olmuşlardır.⁵⁸

20. yüzyıl başlarında, özellikle Fransa'da ortaya çıkan, mimarlık, iç mimarlık, mobilya ve dekoratif sanatlar alanında etkili olan ve seramik üretimini de etkileyen bir diğer sanat akımı Art Deco, Art Nouveau, Alman Werbundu ve Bauhaus hareketlerinden izler taşımaktadır.⁵⁹ Oldukça gösterişli ve süslü bir üslup olarak ortaya çıkan bu akımın seramik üzerindeki etkisi, Arts and Craft Movement'in aksine, makine estetiğinin sağlandığı takdirde endüstriye olumlu bakışı olmuştur.⁶⁰

Verilen seçilmiş örneklerden de anlaşılacağı üzere, endüstrileşmenin getirdiği sanatsal açıdan olumsuz etkiler, sanatçılar başta olmak üzere, birtakım toplulukların dikkatinden kaçmamış ve seramiğin de dâhil olduğu birçok üretim objesinin, işlevsel dahi olsa, yaşanan çağa uygun, nitelikli bir tasarım ürünü olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Bu gelişmeler sonucu, seramik malzemenin geniş kullanım alanıyla dikkat çekmesi, Picasso başta olmak üzere, dönemin sanatçıları tarafından, sanatsal yaratılarda da kullanılabileceği fikrini doğurmuştur.

1.3. Avrupa'da Seramiğin İlk Kez Sanatsal İfade Malzemesi Olarak Kullanımı

Yüzyıllar boyu bir zanaat dalı olarak kabul edilen seramik, gelişen yeni düşünce yapısıyla, sanatın çok boyutluluğunda, 20. yüzyılın ortalarından itibaren, sanatçılar tarafından duygu ve düşüncelerin ifade edilebileceği, çağdaş bir sanat dalı olarak

⁵⁵Önal, 2015, **a.g.k.**, 135.

⁵⁶A. Uslu (2016). *İsmail Yardımcı'nın çağdaş Türk seramik sanatındaki yeri ve çalışmalarındaki resimsel etkiler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 5.

⁵⁷Uslu, 2016, **a.g.k.**, 5.

⁵⁸E. Şölenay ve G. Özer (2013). Peter Osborne'nin kavramsal sanat açılımı doğrultusunda çağdaş seramik sanatında kavramsal çalışmaların incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4 (4), s. 35.

⁵⁹Z. Rona (1997). Art deco *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 141.

⁶⁰A. Dempsey (2019). *Modern sanat*. (Çev: Deniz Öztok), İstanbul: hep kitap, s. 70-71.

görülmeye başlanmıştır.⁶¹ Fransa'da birçok ressam tarafından ilgi duyulan seramik, bu sanat dalının farklı yorumlanmasına neden olmuştur.⁶² Özgün biçim arayışının ön planda tutulduğu, tasarımların estetik kaygılarla oluşturulduğu seramik, geleneksel kalıpların dışına çıkarak çağdaş bir ifade aracı hâline dönüşmüştür.⁶³ Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası, seramiğin pazarının çoğalması, seramiğe duyulan ilginin artması, seramik teknolojisinin ilerlemesi ve seramiğin uluslararası fuarlarda yer almaya başlaması ile resim ve heykel sanatçılarının seramik sanatına yönelmeye başladığı izlenmektedir.⁶⁴ Tuvalleri yanında, seramik yüzeyleri işlemeyi de tercih eden, dönemin önemli ressamı, Pablo Picasso, Joan Miro, Marc Chagall, Fernand Leger ve Henri Matisse'in, tüm dünyada gelişen yeni sanat anlayışları doğrultusunda, çağdaş seramiğin, geleneksel üretim mantığını değiştirerek, seramik malzemenin bireysel, estetik ve düşüncesele yorumlarını ortaya koymaları ve seramiğin doğası gereği sanatçıya sağladığı sınırsız ifade imkânlarını kullanmaları sonucu oluşturdukları seramik eserler, seramiği işlev dışı yönelimlerle özgün biçimlerde sanatsal yaratı malzemesi olarak çağdaş anlamdaki boyutuna yerleştirmiş ve böylece dünya üzerinde çağdaş artistik seramiğin, anlatım dili yönünden estetik değere sahip bir sanat objesi olarak yaşanacak süreci de başlamıştır.⁶⁵ İtalyan ressam Picasso, kâse, bardak, vazo, tabak gibi işlevsel nitelikte geleneksel biçimler yanında, hayvan ve insan figürleri, özgün sanatsal biçimler ve heykeller yapmış, bu yönelimle seramik sanatına farklı bir bakış açısı ve anlayış getirerek çok sayıda sanatçıyı da etkilemiştir.⁶⁶ İlerleyen zamanlarda sanatçılar, kavanoz içine kil ve su ekleyerek, kutuların içine sıvı çamur koyarak veya çamurla her şeyi kaplayarak, yerleştirme, kavramsal sanat ve oluşumlar çerçevesinde değerlendirilebilecek yeni ifade şekilleri üretmeye başlamışlardır.⁶⁷ Bu dönemde çağdaş seramik sanatının gelişimine dair son derece etkili bir atak da Amerikalı sanatçı Peter

⁶¹Önal ve Uludağ, 2019, **a.g.k.**, 93.

⁶²Anılanmert ve Rona, 1997, **a.g.k.**, 1640.

⁶³Önal ve Uludağ, 2019, **a.g.k.**, 93-94.

⁶⁴M. Ağatekin (1993). *Cumhuriyet sonrası çağdaş Türk seramik sanatının gelişimi ve anlatım dili yönünden değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 8.

⁶⁵Anılanmert ve Rona, 1997, **a.g.k.**, 1640.; D. Alkan (1999). Amerika'da çağdaş seramik sanatı. *Anadolu Sanat*, (10), s. 5.; E. Karayel Gökkaya (2013). Disiplinler arası sanatsal ifade: Ressam seramikçiler-seramikçi ressamlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (24), s. 26.; G. Bazin (2015). *Sanat tarihi*. (Çev: Selahattin Hilav), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, s. 598.; N. Salman Çevik (2015). Avrupa seramik sanatında endüstrileşme süreci ve Cumhuriyet sonrası Türk seramik sanatına yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (16), s. 82.; Önal ve Uludağ, 2019, **a.g.k.**, 94.

⁶⁶Karayel Gökkaya, 2013, **a.g.k.**, 27.

⁶⁷Anılanmert ve Rona, 1997, **a.g.k.**, 1641.

Voukos'dan gelmiştir.⁶⁸ 1950'lerde, II. Dünya Savaşı'nın bireyler üzerinde yarattığı maddi ve manevi çöküntü ve Soğuk Savaş havası gibi etmenler sonucu, yaşananlara duyarsız kalamayan ve eleştirel bir tavır sergileyen bazı sanatçılar, duygu ve düşüncelerini aktarırken farklı eğilimler göstermeye başlamıştır. Bu eğilimlerden biri olan soyut dışavurumculuğun etkisiyle, ABD'de Peter Voukos ve Otis Sanat Enstitüsü'nde yetişen seramikçiler tarafından, seramiğin sadece kullanım objesi olmasını reddeden, düzensiz, parçalı çalışmalar oluşmaya başlamıştır.⁶⁹ İlk başta Montana State Üniversitesi'nde resim eğitimi almaya başlayan Voukos, ders eksikliğini tamamlamak adına seramik derslerine de katılmaya başlamış ve zaman içinde klasik biçimlerden ve geleneksel seramik anlayışından uzak, işlevsel olmayan, astar ve balmumu kaplı heykelsi biçimler üretmiştir.⁷⁰ Yerleşmiş geleneklere karşı çıkan düşünce biçimiyle şekillenmiş, içerik olarak özgür, yırtma, delme, parçaları plakalarla birleştirme gibi yöntemlerle, boyut ve biçim çeşitliliğinin zorlandığı Voukos seramikleri, o güne kadar görülmemiş niteliklerdedir.⁷¹ Eserlerde görülen renklerdeki karşıtlık, biçimlerdeki kabalık ve hoyratlık, sanatçının duygularının ve bilinçaltının dışavurumu olarak nitelendirilmesinin yanı sıra, aslında sanatçının, etrafında olup bitenlere karşı gerçekleştirdiği başkaldırma eyleminin göstergesidir.⁷² Bu başkaldırıcı eserleriyle gösteren Peter Voukos'un, seramikte işlevin dışlanması, seramiğin bir ifade aracına dönüşmesi ve bir sanat disiplini olarak kabul edilmesinde katkısı büyüktür.⁷³

Plastik sanatların diğer disiplinleri tarafından ilgi duyulmaya başlanan seramik sanatına Türk resamlardan örnek vermek gerekirse, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Burhan Uygur ve Devrim Erbil başı çekmektedir.⁷⁴ Adı geçen sanatçılar tarafından seramik, bir ifade yolu olarak görülmeye başlanmış ve 1950'li yıllardan itibaren yüzey yönelimli pano tarzı çalışmalar gerçekleştirdikleri izlenmiştir.⁷⁵ Devrim Erbil'in aşağıdaki sözleri, bir ressam gözünden seramiğe duyulan ilginin kaynağını belirtmektedir:

⁶⁸Anılanmert ve Rona, 1997, **a.g.k.**, 1640.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 101.

⁶⁹Ç. Kaya (2008). Candeğer Furtun. *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni açılımlar*. (Ed: İ. Duben ve E. Yıldız), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 242.

⁷⁰Ö. Taşpınar Şentürk (2020). Seramik sanatında Peter Voukos etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (44), s. 72.

⁷¹A. Öztürk (2010). *Modern sanat hareketleri etkisinde seramik sanatı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 103.; Taşpınar Şentürk, 2020, **a.g.k.**, 72.

⁷²Turani, 1998, **a.g.k.**, 70.

⁷³Şölenay ve Özer, 2013, **a.g.k.**, 36.; Taşpınar Şentürk, 2020, **a.g.k.**, 77.

⁷⁴Karayel Gökkaya, 2013, **a.g.k.**, 27-31.

⁷⁵Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 107.

“Seramik, her şeyden önce büyük boyutlu sanat eserleri yapmama olanak sağlayan bir sanat. Seramik; heykelle resmin birleşmesinden oluşan bir teknik, form boyutuyla heykele, renk tarafıyla resme yakın. İkisinin de çocuğu olarak görüyorum. Sanat anlayışında daha çok kitlelere ulaşmamı sağlayan büyük boyutlu panolar yapmama imkân veren bir alan. Teknoloji ne kadar ilerlerse ilerlesin, tuvalde boyanın pigment derecesini arttırsan da, yoğunlaştırsan da, iyi koşullarda saklasan da, yarımlara kalıcılığı seramiğin kalıcılığı kadar uzun ömürlü değildir. Seramik zamana karşı direnen bir sanattır.”⁷⁶

Görüldüğü üzere, Rönesans ve sonrası natüralist eğilimlerle doğanın doğrudan ve detaylı bir şekilde eserlere konu edilişi ve işlenişi, değişen çağ ve onun getirdiği yenilikler, diğer sanat dallarında olduğu gibi seramiği de etkilemiş, modern sanat akımlarıyla bu etkileşim doruğa ulaşarak, çoğunlukla soyut biçimlerden oluşan seramik sanatına zemin hazırlamıştır.⁷⁷ Seramiklerin tamamen kullanım amaçlı üretildiği bir süreçten sonra, seramiğin, estetik olmak şartıyla işlevsel objeler olarak üretilebileceği gibi, kullanım kaygısı güdülmeden, salt sanat adına yapılan eserlerin de oluşturulabileceği bir malzeme olması düşüncesiyle, modern ve çağdaş dönemi başlatılmıştır. 1970'lere kadar yaşanan süreç içinde, siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel etkiler paralelinde gelişen modern sanat akımlarının etkisiyle, özgün arayışlar peşinde yaratılarını üretmeye çalışan sanatçılar sayesinde, kap kacak yapımının ön planda olduğu dönem ile işlevsel ürünler yanında, seramik heykel kavramının öne çıktığı modern dönem, daha net bir ayrıma kavuşmuş, modern sanata öncelikle malzeme olarak giren seramik, dönemin ünlü ressamı tarafından tuval yerine tercih edilen bir yüzey olmuş, ardından ise üç boyutlu yaratılar olarak ortaya çıkmıştır.⁷⁸ 1970'lerden sonra, modern sanatı kısıtlayabilecek tüm geleneklerden kaçınarak çalışmaya başlayan seramik sanatçıları, özgürlüğü yakalamış ve her sanatçı kendi özgün sanatını yaratmaya başlamıştır. Böylece seramik, varlığından bu yana süregelen, işlevselliğin ön planda tutulduğu, hayatın yardımcı unsurları olmaktan ziyade, yalnız sanatsal yaratı olarak duyguların ifade edildiği, kimi zaman evlerde, kimi zaman müzelerde veya kamusal alanlarda, kimi zaman ise kent meydanlarında, göze ve insani değerlere hitap eden seramik heykeller veya duvar panoları olarak çağdaş biçimler şeklinde günümüzdeki yerini almıştır. Özellikle kentleri süsleyen ve kent mobilyası olarak nitelendirilen, ait olduğu toplumun uygarlık derecesine ve kültür yapısına göre şekillenen donatılar,

⁷⁶Y. Gül (2009). *Türk seramik sanatında ressam uygulamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 61.

⁷⁷K. Uludağ (2001). Seramik malzeme mi, teknik mi, zanaat mı, sanat mı?. *Seramik*, (14), s. 45.

⁷⁸Anılanmert ve Rona, 1997, **a.g.k.**, 1641.; Karayel Gökkaya, 2013, **a.g.k.**, 25-26.

çağdaş kent yaşamının ayrılmaz parçası olarak değerlendirilmektedir.⁷⁹ Bu donatılarda seramiğin de sıkça tercih edilen bir malzeme olduğu izlenmektedir. Modern ve çağdaş kent oluşumlarında yer alan seramik malzemenin, erken tarihli kullanımına verilebilecek örneklerinden biri, yapımına 1900'lü yıllarda başlanan, Antoni Gaudi tarafından tasarlanan ve Katalanca adıyla trencadis mozaik tekniğinde seramik malzemeyle kaplı belirli bölümleriyle, atık seramik malzemelerin nitelikli bir şekilde değerlendirilmesi bakımından da dikkat çeken, İspanya'nın Barselona kentinde yer alan Park Güell'dir.⁸⁰ Günümüzden örnek verilecek olunursa, Türkiye'nin Eskişehir ili, şehirde düzenlenen Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu'nda davetli sanatçıların oluşturduğu çağdaş seramik heykeller ile donatılmıştır.

⁷⁹K. Uludağ (1990). *Kent mobilyalarında seramiğin yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 58.

⁸⁰E. Ağatekin (2012). *Seramik sanatta alternatif bir ifade aracı olarak atık seramiklerin kullanımı*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 51.

2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ GELİŞİM SÜRECİ

Türkiye Cumhuriyeti'nde seramik, Cumhuriyet öncesinde de var olmuş, ilk izleri Neolitik Dönem'e dayanan bir sanat alanıdır. Seramik, Anadolu'ya ayak basmış her uygarlığın günlük yaşamında bir şekilde yer edinmiştir. Yapılan kazı araştırmalarında ele geçen buluntular da bu durumu kanıtlamaktadır. Bu nedenle seramiğin, Türkiye'de yaşanan çağdaşlaşma sürecinden önce, Çağdaş Türk seramik sanatçılarına, oldukça zengin kültürel bir esin kaynağı sunan Anadolu'nun seramik tarihine, seçilmiş örneklerle yer verilerek kısaca değinilmiştir.

2.1. Anadolu'da Cumhuriyet Öncesi Seramik Sanatına Genel Bir Bakış

Anadolu'da seramiğin varlığı, Türklerin gelişinden oldukça öncesine dayanmaktadır. Pişmiş kil ürünü ilk kullanım eşyasının, nerede ve ne zaman üretildiğinin kesin olarak bilinmemesine karşın, yaklaşık dokuz bin yıl öncesine tarihlendirilen, Neolitik Dönem'in Yakın Doğu'daki otuz iki hektarlık alanıyla en büyük yerleşkesi olan Çatalhöyük buluntuları, seramik sanatının Anadolu'da ele geçen ve bilinen ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir.⁸¹ Çatalhöyük kazılarında bulunan, pişirilmiş kilden kapların, figürinlerin ve ana tanrıça heykelciklerinin, dünya seramik sanatı için de erken tarihli ve önemli örnekler olduğu söylenebilmektedir. Çatalhöyük yanında, birçok Neolitik Çağ Anadolu yerleşkesinde de pişirilmiş kilin, günlük kullanım eşyaları ve dinsel objelerin oluşturulmasında kullanıldığı görülmektedir.

Anadolu'da arkeologlar tarafından M.Ö. 5500-3000 yılları arasına tarihlendirilen Kalkolitik Dönem'de madenin keşfi, seramik sanatına da yansımış, madenin keşfi ile gelişen araç ve gereç teknolojisi ile kullanımına devam edilen seramiklerin üretimi, teknik gelişim ile ince işçilikli bezeme programlarının zenginleşmesi açısından nitelikli bir şekilde etkilenmiştir.⁸² Arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen buluntular incelendiğinde, tunç alet teknolojisinin de gelişimine paralel olarak, M.Ö. 3000'lerde torna niteliğinde yardımcı araçlarının kullanımı ile birlikte seramik üretimde bir artış

⁸¹E. Cooper (1978). *Seramik ve çömlekçilik*. (Çev: Ömür Bakırer), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s. 6-7.; J. Mellaart (1988). *Yakın Doğu'nun en eski uygarlıkları*. (Çev: Bilgi Altınok), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 75.; Başgelen, 2006, **a.g.k.**, 110.; M. S. Ufkan (2012). *Çatalhöyük. Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), s. 56.; Sevin, 2016, **a.g.k.**, 49.

⁸²E. Akurgal (2017). *Anadolu uygarlıkları*. (2. Baskı), Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 24. Acartürk, 2012, *a.g.k.*, 6.

gözlemlenmiştir.⁸³ İnsanın kili, torna kullanarak kısa sürede şekillendirebilmesi ve üretim objesi olarak sayıca geliştirebilmesi, seramiğin, günümüze kıyasla daha basit de olsa, ilk endüstrileşmesi anlamına gelmektedir.⁸⁴ Tornanın keşfinden sonraki dönemlere tarihlendirilen arkeolojik buluntular üzerinden yapılan incelemelerde, çömlekçi tornasının gelişimine bağlı olarak daha düzgün biçimlerde üretimin gerçekleştirildiği izlenmektedir.

Anadolu'da Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde tornanın kullanımı ile seramik üretiminde bir artış ve sanatsal nitelikte bir gelişim yaşanmaya başlamış, bu gelişimi yaşayan Hatti-Hitit Beylikleri'ne ait perdahlı ve kırmızı, kahve ya da devetüyü renklerinde, monokrom, gaga ağızlı ve hayvan biçimli buluntular ele geçmiştir.⁸⁵ Koloniler Dönemi'nde yaşanan bu gelişim, Anadolu'da tarihi çağların yaşanmaya başlamasından sonra kurulan ilk büyük devlet Hititlerin, pişirilmiş kil ürünü olarak karşımıza çıkan, özellikle Eski Hitit Çağı olarak tanımlanan evresine ait, torna yapımı, perdahlı ve monokrom olan kırmızı çamurlu kullanım kapları, ince boyunlu-şişkin karınlı, omurgalı, ince-uzun gövdeli, halka gövdeli ve kama biçimi gövdeli şekillerde tasarlanmış gaga ağızlı testileri ve hayvan biçimli rhyton olarak adlandırılan sunu kaplarına öncülük teşkil etmiştir.⁸⁶ Hitit seramik buluntuları içinde yer alan ve günümüzde müzelerde sergilenen, uygarlığın seramik ustaları ve sanatçılarının ulaştığı yetkinliği de gösteren, dışa taşkın geniş ağızlı, uzun boyunlu, dikey dört kulplu ve şişkin gövdenin bitiminin yumurtayı andırır biçimde ele alındığı rölyefli kült amforaları, teknik ve tasarım açısından oldukça gelişmiş önemli buluntular olarak değerlendirilmektedir.⁸⁷ Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen İnandık Vazosu, üzerinde yer alan figürler ve işlenen sahnelerle, bahsi geçen Hitit kült seramiklerinin en güzel örneğidir.⁸⁸

Anadolu'da M.Ö. birinci binde yaşamış olan ve Küçük Krallıklar olarak adlandırılan Demir Çağı uygarlıklardan Kariyalıların, günümüze ulaşan çok çeşitli geometrik bezemeler barındıran vazoları, Friglerin, geometrik desen ile özellikle geyik

⁸³ Özdoğan, 1997, **a.g.k.**, 381.; Akurgal, 1998, **a.g.k.**, 12.; Acartürk, 2012, **a.g.k.**, 8.

⁸⁴ Akurgal, 1998, **a.g.k.**, 12.; Mutlu, 2007, **a.g.k.**, 73.; Ünal, 2020, **a.g.k.**, 930, 937.

⁸⁵ M. Darga (1992). *Hitit sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, s. 41.; Sevin, 2016, **a.g.k.**, 157.; M. Köpüklü (2018). Hititlerden etkilenen öncü çağdaş Türk seramik sanatçıları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11 (3), s. 2529-2530.

⁸⁶ A. M. Dinçol (1982). Hititler. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 111.; Darga, 1992, **a.g.k.**, 41-51.; Akurgal, 1998, **a.g.k.**, 144.; D. Kuban (2016). *Çağlar boyunca Türkiye sanatının anahatları*. (5. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 25.

⁸⁷ Darga, 1992, **a.g.k.**, 53, 67.

⁸⁸ Köpüklü, 2018, **a.g.k.**, 2531.; <http://cankiri.gov.tr/inandik-vazosu> (Erişim tarihi: 12.08.2019)

ve benzeri stilize hayvan biçimlerini tercih ederek oluşturdukları törensel içki kapları, Lidyalıların, ünlü, sarı, beyaz ya da turuncu astar üzerine fırça vuruşlarıyla mermer hissi uyandırması amaçlanarak hazırlanan lydion isimli seramik parfüm veya krem vazoları, Urartuların, bakır ve tunç gibi madeni kapların taklidi niteliğinde, kaliteli, kırmızı rengin ve perdahın ön plana çıktığı, bezemesiz, ancak tekdüzeliğiyle organize bir üretimin göstergesi olan seramik kapları, Anadolu'da seramik üretiminin aralıksız devam ettiğini göstermektedir.⁸⁹

Antik Dönem'de Anadolu'da yaşamış Yunanlılardan kalan seramiklerinin en gözde örneklerini, genel olarak Yunan mitolojisi ve günlük yaşamdan konuların, kırmızı veya siyah renkli figür tekniğinin hâkimiyetinde, detaylı ve özgün bir dil ile işlendiği, vazo ressamı olarak nitelendirilen sanatçıların imzasını taşıyan, antik dünyadan elimize kalan en zarif eserlerin oluşturduğu söylenebilmektedir.⁹⁰ Attika'da üretilmiş olan, kalite ve bezeme açısından nitelikli, kırmızı ya da siyah figürlü vazo biçimli seramiklerin, ithalat yoluyla Anadolu'ya da taşındığı ve burada yaşayan topluluklarca kullanıldığı görülmektedir.⁹¹ Zaman içinde yoğun ilgi gören kırmızı veya siyah figürlü Attika seramiklerinin benzerlerinin, nitelik açısından daha düşük seviyede olmakla birlikte, özellikle İonlar tarafından, oryantizasyon stilde Anadolu'da da üretilmeye başlandığı ve kendine özgü bir piyasa kazandığı izlenmektedir.⁹²

Anadolu coğrafyasında hâkimiyet kazanmış bir başka uygarlık olan Romalılar da günlük yaşamda seramik kullanımını sürdürmüşlerdir. Geç Antik Çağ'ın erken dönemlerinden itibaren, Roma İmparatorluğu'nun her yerinde farklı biçim ve boyutta tabaklar, çanaklar, pişirme kapları, ibrikler, kandiller, hacıların kutsal su ya da yağ taşıması için kullandıkları ampullalar ve yine hac merkezlerinden anı kalması amacıyla alınan küçük madalyonlar gibi dini eşyalar, pişirilmiş kil ürünü kullanımına

⁸⁹O. Belli (1982). Urartular. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 205.; V. Sevin (1982a). Frygler. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 242.; V. Sevin (1982b). Lydialılar. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 262.; Akurgal, 1998, **a.g.k.**, 296.; R. Gürses (1998). *Gelenekten evrensel ulaşmada Türk seramik sanatçısının kültür zenginliğinin çağdaş yorumlara yansımaları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 23.; STK, 2003, **a.g.k.**, 41-44.; Acartürk, 2012, **a.g.k.**, 9-12.; Sevin, 2016, **a.g.k.**, 237- 285.; Akurgal, 2017, **a.g.k.**, 185-186.

⁹⁰Cooper, 1978, **a.g.k.**, 11.; J. Boardman (2005). *Yunan sanatı*. (Çev: Yasemin İlseven), İstanbul: Homer Kitabevi, s. 100.; Bazin, 2015, **a.g.k.**, 117-118.

⁹¹V. Yıldız (2013). *Akhamenid Dönem'inde Kilikya bölgesi ve yakın çevresinde Attika seramiği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 196.; Kuban, 2016, **a.g.k.**, 40.

⁹²Akurgal, 1998, **a.g.k.**, 329.; Yıldız, 2013, **a.g.k.**, 196-197.

verilebilecek örneklerdendir.⁹³ Roma İmparatorluğu'ndan kalan seramik eserlere dair bir diğer uygulamanın, ilk örneklerinin özellikle Doğu Akdeniz bölgesinde bulunduğu, bunun yanında, İzmir ve Aydın civarında yer alan Tralles Antik Kenti ile Ege adalarından Samos ve Lemnos'ta da ele geçen, bünyeye sertlik ve parlaklık veren, ince taneli ve kırmızı renkli bir astarla kaplanmış olan, kabartma bezekli ve baskı mühürlü, döneme damga vuran, kaliteli terra sigillata olduğu söylenebilmektedir.⁹⁴ Kullanım, inanç ve dekoratif objeler yanında, Romalılar, mimari yapı malzemesi olarak da pişirilmiş killi çamuru kullanmışlardır. Killi çamurun şekillendirilip kurutulmasından sonra, belirli ısılarda pişirilmesi ile oluşturulan ve kullanımı çok eskiye dayanan tuğla, çeşitli uygarlıklarda, taşıyıcı duvar malzemesi, duvar kaplaması, döşeme ve örtü malzemesi olarak kullanılmıştır.⁹⁵ Roma Dönemi'nde inşa edilmiş yapılarda da görülen tuğlanın, M.Ö. 80 yıllarında, delikli biçimlerde üretilerek, zemin döşemesi altına ve duvar içlerine yerleştirilmesiyle ve yerleştirilen tuğlaların içlerinden sıcak hava veya su geçirilmesiyle geliştirilen ilk merkezi ısıtma sistemi ile kullanım alanına bir yenilik eklendiği görülmektedir.⁹⁶

Roma İmparatorluğu'nun M.S. 3. yüzyıldan itibaren güç kaybetmeye başlaması sonucu, I. Theodosius, 395 yılında, ülkeyi Doğu ve Batı Roma olarak ayırmış ve imparatorluk iki ayrı idare altında yönetilmeye başlanmıştır.⁹⁷ Bu bölünmenin ardından, Roma İmparatorluğu'nun doğudaki uzantısı olarak varlığını sürdüren ve araştırmacılar tarafından Bizans olarak adlandırılan uygarlığın seramikleri, Anadolu'da özellikle Orta Çağ seramik sanatı hakkında bilgi edinilmesi açısından önem teşkil etmektedir. İstanbul ve İznik, Bizans'ın Anadolu'daki başlıca seramik üretim merkezlerindedir.⁹⁸ Beyaz veya kırmızı çamurlu, genel olarak çömlekçi tornasında, halkın ekonomisi ve

⁹³G. Koch (2007). *Erken Hristiyan sanatı*. (Çev: Ayşe Aydın), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 190-191.

⁹⁴Z. Çobanlı (1996). Terra sigillata. *Anadolu Sanat*, (5), s. 58.; Ö. Vapur (2001). Roma Dönemi'nde kırmızı astarlı bir seramik geleneği. *I. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, s. 16.; S. Ünal (2003). Anadolu arkeolojisinde 9000 yıllık serüven; seramik. *III. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, s. 23-24.; STK, 2003, **a.g.k.**, 46.; V. Yıldız (2006). *Tarsus Cumhuriyet Alanı kazısında bulunan Doğu sigillatları A grubu seramikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 24.

⁹⁵S. Çil (2002). Tuğlanın mimaride kullanımı. *II. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, s. 114.

⁹⁶H. S. Alanyalı (2003). Antik mimaride terrakotta kullanımı. *III. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, s. 332-335.; Akurgal, 2017, **a.g.k.**, 215.

⁹⁷S. Eyice (1982). Türkiye'de Bizans sanatı. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi*. C. 3, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 514.

⁹⁸Eyice, 1982, **a.g.k.**, 556.; Z. Demirel Gökalp (2013). Bizans sanatı. *Sanat tarihi*. (Ed: C. Parla), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, s. 107.

beğenisine göre biçimlendirilmiş, çeşitli boyutlarda pişirme kabı, yemeği sıcak tutan ocaklı kap, kâse, tabak, çanak, sürahi, kupa, şamdan, kandil ve özellikle gemilerde yiyecek depolama ve taşıma amaçlı kullanılan amforalar, ele geçen Bizans seramik tiplerindedir.⁹⁹ Anadolu'nun Antik Çağ uygarlıklarında, ölü gömme amaçlı kullanılan küpler, Bizans kültüründe, Roma'da da olduğu gibi, pişirilmiş kil lahitler şeklinde karşımıza çıkmaktadır.¹⁰⁰ Dönemin en çok tercih edilen bezeme tekniği, buluntularda en fazla görülen sgraffito tekniğidir.¹⁰¹ Bizans seramik tarihinde, özellikle 12. yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve sonrasında kullanımı devam eden, ince ve zarif bir üretim grubu olarak Zeuksippus tipi seramikler, Anadolu'nun kıyı bölgeleri başta olmak üzere, oldukça geniş bir coğrafyada ele geçmektedir.¹⁰² Karakteristik bezemesi, merkezdeki iç içe halkalardan oluşan, bunun yanında, insan ve hayvan figürlerinin yer aldığı örnekleri de bulunan Zeuksippus seramiklerinde, krem veya pembe renklerinde astarın kullanıldığı ve süsleme yapıldıktan sonra sarı, hardal veya ilerleyen süreçlerde ek olarak yeşil renkli sırlarla kaplandığı görülmektedir.¹⁰³ Bizans Dönemi'nde bir diğer pişirilmiş kil uygulamasına mimari alanda rastlanmaktadır. Tarihte insan müdahalesi ile oluşturulan ilk yapı malzemesi olarak nitelendirilebilecek tuğlanın, Bizans'ın saray, kilise, hamam, sur gibi yapılarında da sıkça kullanıldığı, günümüze ulaşan örnekler üzerinden görülmektedir. Antik Roma'da başlayan, özellikle taş ve tuğlanın birlikte kullanımı ile oluşturulan ve Osmanlı mimarlığının erken örneklerinde de tercih edilen almaşık cephe örgüsü, Bizans yapılarında son derece yaygın kullanılmıştır.¹⁰⁴ Bunun yanında, Bizanslı yapı ustaları pişirilmiş kili, Antik Çağ uygarlıklarından itibaren, süsleme sanatının temel malzemelerinden olan mozaik parçaları oluşturmak adına da kullanmış ve ortaya çıkan seramik parçacıklarından mozaik duvar levhaları yapmışlardır.¹⁰⁵

Seramiğin Anadolu'daki varlığı, Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle birlikte, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de devam etmiştir. Seramik kavramı, çanak, çömlek, kap, kacak gibi mutfak gereçlerini, tuğla ve kiremit gibi yapısal

⁹⁹K. Dark (2001). *Byzantine pottery*. Great Britain: Tempus Publishing, s. 32.; L. Doğer (2007). Halkın imge dünyasında seramik sanatı. "Kalanlar" 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizans. (Ed: A. Ödekan), İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, s. 48.

¹⁰⁰M. Öztaşkın (2013). *Stratonikeia ve Lagina kazılarında bulunan Bizans Dönemi seramikleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 54.

¹⁰¹Demirel Gökalp, 2013, **a.g.k.**, 107.

¹⁰²Demirel Gökalp, 2013, **a.g.k.**, 107.; F. İnanan (2014). Zeuksippus tipi seramiklerin Anadolu'daki dağılımları. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (26). s. 150, 161.

¹⁰³Demirel Gökalp, 2013, **a.g.k.**, 107-108.

¹⁰⁴Hasol, 2012, **a.g.k.**, 32.; Sözen ve Tanyeli, 2017, **a.g.k.**, 22.

¹⁰⁵STK, 2003, **a.g.k.**, 52.

elemenları kapsamaktadır. Neolitik Dönem'den itibaren, Anadolu uygarlıklarında kullanımı kesintisiz olarak süregelen seramiğin bu coğrafyadaki varlığına, Türklerin gelişiyle, günlük kullanım işlevleri yanında, çini biçimiyle, özellikle mimari alanda, estetik amaçlı bir kullanım alanı daha eklenmiştir. Halk arasında genellikle mimariye bağlı duvar seramiği çini, kullanım amaçlı üretilen pişirilmiş kilden malzemeler ise seramik olarak adlandırılmaktadır.¹⁰⁶ Aslında çini ile seramiğin çamuru ve yapılışı arasında herhangi bir fark olmamasına rağmen, Batı'dan aktarılan seramik sözcüğü, Batı kültüründe olduğu gibi, pişirilmiş kil ürünü olan işlevsel eşyaları malzeme bakımından nitelendirmek için kullanılırken, yine Batı mantığı ile Fransızca kökenli fayans sözcüğünün Türk kültüründeki karşılığı olarak çini, mimari alana giren duvar kaplamalarını tanımlamak için kullanılmaktadır.¹⁰⁷ Eski yıllarda Türk kültüründe yine aynı mantıkla, mimariden bağımsız seramik için evani, çini için kaşı terimlerinin kullanıldığı bilinmektedir.¹⁰⁸ Duvar çinilerini ifade etmek adına sırça teriminin kullanıldığı örnekler de mevcuttur.¹⁰⁹ Çininin, Türk mimarisinde iç duvar ve dış cephe süslemelerinde oldukça yaygın kullanımı, günümüze ulaşan örnekler üzerinden de izlenmektedir. Orta Çağ Anadolu'sunda seramik sanatının asıl gelişimini, Anadolu Selçuklu Devleti'nin, Büyük Selçuklu Devleti'nden miras aldığı çini sanatını, teknik ve tasarım açısından geliştirerek uygulaması sonucu, oldukça zengin ve özgün çinileriyle yaşadığı söylenebilmektedir.¹¹⁰ Çininin mimaride kullanımına bakıldığı zaman, Selçukluların, cami ve mescitlerin mihraplarını, yapıları örten kubbe içlerini, kemer yüzeylerini, minarelerini, taç kapılarını, türbelerini, sanduka yüzeylerini, medreselerini, saray ve köşklerini yoğun çinilerle süsledikleri görülmektedir. Tuğla, sırlı tuğla ve özellikle çini mozaik tekniğini geliştiren Selçuklular, yapılarını süslerken diledikleri kompozisyonu betimlemeyi ve uygulaması zor yazı bezemeleri oluşturmayı başarmıştır.

¹⁰⁶H. Kuruyazıcı ve Ü. Alsaç (1981). Anadolu sanatı. *Sanat tarihi ansiklopedisi*. C. 4, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 769.; Y. Demiriz (1982). Anadolu Türk sanatında süsleme ve küçük sanatlar. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi*. C. 5, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 893.; G. Öney (1992). *Anadolu Selçuklu mimarisinde süsleme ve el sanatları*. (3. Baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 93.; H. Bilgi (2009). *Ateşin oyunu*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, s. 13.

¹⁰⁷Öney, 1992, **a.g.k.**, 93.; Y. Çoruhlu (2000). *Türk İslam sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 48-49.; İ. Çalışıcı Pala (2015). Bazı belge ve tanımlarla 'çini' kelimesinin değerlendirilmesi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), s. 16.

¹⁰⁸Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, **a.g.k.**, 769.; Öney, 1992, **a.g.k.**, 93.; Bilgi, 2009, **a.g.k.**, 13.; Çalışıcı Pala, 2015, **a.g.k.**, 13.

¹⁰⁹Bilgi, 2009, **a.g.k.**, 13.

¹¹⁰Ş. Yetkin (1986). *Anadolu'da Türk Devri çini sanatının gelişmesi*. (2. Baskı), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 148.; Öney, 1992, **a.g.k.**, 93.; E. Karpuz ve H. Karpuz (2007). *Konya'daki Selçuklu çini örnekleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi, s. 14.; O. Aslanapa (2014). *Türk sanatı*. (12. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 318.

Turkuaz, kobalt mavisi, patlıcan moru ve siyah renkli çini levhaların, kompozisyonda yer alacak şekillere göre kesilmesi ve kesilen parçaların, konik olarak şekillendirilen arka kısımlarının zemine sürülen harca kakma yöntemiyle yerleştirilmesi şeklinde oluşturulan çini mozaik tekniğinin, Anadolu Selçuklu mimarisinde, yapı içlerinin bezemesinde en çok tercih edilen yöntem olduğu izlenmektedir.¹¹¹ Emir Celadettin Karatay tarafından, 1251-1252 yılında yaptırılan Karatay Medresesi, kubbesinin içinde, kubbeğe geçiş elemanlarında, kapalı avlunun yan duvarlarında, yapı içindeki kemer yüzeylerinde ve ana eyvanda yer alan, turkuaz, lacivert ve patlıcan moru renklerin hâkim olduğu, geometrik, bitkisel ve yazı motiflerinden oluşan kompozisyonlarıyla, Selçukludan kalan örnekler arasında, belki de çini mozaik tekniği ile süslenmiş yapıların zirvesindedir.¹¹² Selçuklunun çini sanatıyla ünlü bir diğer yapısı olan Konya İnce Minareli Medrese, Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından, 1258-1259 yılında yaptırılmıştır.¹¹³ Konya'da Alaeddin Tepesi çevresine inşa edilmiş Karatay Medresesi gibi İnce Medrese de, çini süsleme açısından zengindir. Ancak Karatay Medresesi'ne göre İnce Minareli Medrese'nin süslemeleri daha fazla tahribe uğramış durumdadır. İnce Minareli Medrese'nin kubbe içi süslemesinde mavi, lacivert, siyah ve turkuaz renkli, sırlı ve sırsız tuğlalar tercih edilmiş, görsel hareketlilik tuğla işçiliğiyle sağlanmıştır. Pencere ile kapı alınlıklarında ve yelpaze pendantsiflerde çini mozaiklere de yer verildiği görülmektedir. İnce Minareli Medrese'nin bitişğinde yer alan mescide ait minarenin, günümüzde ayakta kalan kısmında sırlı tuğla ve çiniler yer almaktadır. Anadolu Selçuklu Dönemi çinileri, cami, medrese, türbe gibi dini eserlerin yanında, saray ve köşklerin süslenmesinde de kullanılmıştır. Dini mimaride, mimari ile en uygun şekilde bağdaşan, çini mozaik tekniğinde oluşturulan, ağırlıklı olarak geometrik ve zaman zaman palmet, rumi, lotüs çiçekler ve spiral kıvrım dallarından oluşan bitkisel kompozisyonlarla uhrevi bir atmosfer oluşturulurken, saray ve köşklere, sır altı, minai ve lüster gibi tekniklerle, saray sanatı olarak nitelendirilebilecek, iç mekânda, halkın gözünden uzak, yalnız hükümdar ve çevresince görülebilecek, genellikle yıldız ve haç

¹¹¹C. Kerametli (1973). Anadolu Selçuklu Devri duvar çinileri. *Türkiyemiz*, (10), s. 4.; Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 894.; Çoruhlu, 2000, **a.g.k.**, 113-114.; Sözen ve Tanyeli, 2017, **a.g.k.**, 78.; Turani, 2019, **a.g.k.**, 31.

¹¹²İ. H. Konyalı (1964). *Âbideleri ve kitabeleri ile Konya tarihi*. Konya: Yeni Kitap Basımevi, s. 850-851.; D. Kuban, (2008). *Selçuklu Çağında Anadolu sanatı*. (2. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 352.; Y. Erdemir (2009). *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi*. (2. Baskı), Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, s. 23-26.

¹¹³S. K. Yetkin (1959). *İslâm mimarisi*. (2. Baskı), Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, s. 197.; Konyalı, 1964, **a.g.k.**, 803.

biçimli, geometrik ve bitkisel bezemeye ek olarak oluşturulan figürlü zengin kompozisyonlarla dünyevi bir atmosfer sağlanmıştır.¹¹⁴ Günümüze bir bütün olarak ulaşamamış olmasına karşın, 1224-1226 yılları arasında, Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılan Kubadabad Sarayı kazısında ele geçen buluntular arasında yer alan, sekiz köşeli yıldız ve haç biçimli çini levhalarda, genellikle sır altı dekor tekniği olmak üzere, lüster tekniğinin de uygulandığı görülmektedir.¹¹⁵ Lüster tekniğinde süslenmiş yegâne örnekler olması açısından önem arz eden Kubadabad'ın yıldız biçimli çinileri, çok çeşitli insan, hayvan ve efsanevi figürler ile bezenmişken, haç biçimlileri, palmet ve Rumilerden oluşan motiflerle süslenmiştir. Kaplama açısından geniş bir alana yayılan çiniler, diğer yapılardan farklı olarak, içerdikleri figür bezemeleri ile dönemin el yazmaları dışında, Selçuklu resim sanatına ışık tutan farklı kaynaklar olarak nitelendirilmektedir.

Oluş Arık, Selçuklu Dönemi'nde Anadolu'nun, gök rengi ışıltılar saçan yapılarla bir çini diyarı hâline geldiğini, ancak bunu günümüze ulaşmış eserler üzerinden hissetmenin çok güç olduğunu belirtmektedir.¹¹⁶ Anadolu'ya çiniyi getiren, geliştiren ve 16.-17. yüzyıllarda en parlak dönemine erişen Osmanlı çiniciliğine zemin hazırlayan Selçuklu eserlerinin, daha çok araştırılmaya ve korunmaya ihtiyacı vardır. Bu konuda yapılacak çalışmaların eksikliğinin giderilmesi ve genç sanatçıların Anadolu'nun kültürel seramik belleği hakkında daha çok bilinçlendirilmesi hâlinde, köklü bir esin kaynağından beslenilerek, günümüz Türk seramiğinin yeni boyutlar kazanacağı düşünülmektedir.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin siyasi anlamda dağılması sonucu, devlete bağlı Türkmen beylerinin, buldukları coğrafyada bağımsızlıklarını ilan etmesi neticesinde yaşanan Beylikler Devri'nde, mimaride olduğu gibi, çini ve seramik sanatında da üretim tekniği ve kompozisyon tercihi bağlamında, Selçuklu geleneğinin devam ettiği görülmektedir.¹¹⁷ Eşrefoğlu, Aydınoğlu, Karamanoğlu, Germiyanoglu ve Osmanoglu

¹¹⁴Keremetli, 1973, **a.g.k.**, 5.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 26.; Öney, 1992, **a.g.k.**, 99.; S. Ögel (1994). *Anadolu'nun Selçuklu çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları, s. 11-12.; Çoruhlu, 2000, **a.g.k.**, 114-115.; R. Arık (2000). *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 73.

¹¹⁵Keremetli, 1973, **a.g.k.**, 9.; G. Öney (1976), İslâm süsleme ve el sanatlarına Türklerin katkısı. *İslam sanatında Türkler*. İstanbul: Binbirdirek Yayınları, s. 121.; Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 894.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 117.; Arık, 2000, **a.g.k.**, 73-75.

¹¹⁶M. O. Arık (2007). Anadolu Selçuklu toplum hayatında çini. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 29.

¹¹⁷Yetkin, 1959, **a.g.k.**, 343.; M. Parker (1965). Anadolu Beylikler Devri keramik sanatı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (1), s. 164.; L. Bulut (2000). "Ateşte açan çiçekler" XIV.-XV. yüzyıl çini ve seramik sanatı. *Erken*

Beyliği'ne ait, cami, mescit, medrese, türbe gibi yapılarda yer alan çiniler, Beylikler Devri'nden günümüze kalan başlıca örneklerdendir.¹¹⁸ Beylikler Devri'nde de Selçukluda olduğu gibi turkuaz, patlıcan moru, kobalt mavisi ve siyah renklerinde, sırlı tuğla, çini mozaığı, tek renk sırlı çini levhalara ve yaldızlı çinilere rastlanmakta, yapı dışında sırlı tuğla tercih edilirken, yapı içinde, kubbe, duvar, eyvan ile mihrap gibi bölümlerde ve türbelerdeki sandukaların kaplamasında çininin kullanıldığı görülmektedir. Ancak Beylikler Devri mimarisinde, birkaç istisna yapı haricinde, çini kullanımında bir sadeleşmenin söz konusu olduğu söylenebilmektedir. Bu sadeleşmenin sebepleri arasında, beyliklerin ekonomik durumlarına göre inşa faaliyetleri gerçekleştirilmesi ve güçlü beyliklerin gösterişe daha fazla önem verirken, diğer beyliklerin maddi güçleri doğrultusunda hareket etmiş olmaları sayılabilmektedir.¹¹⁹ Eşrefoğulları Beyliği'nin kurucusu Seyfeddin Süleyman Bey tarafından, 1296-1300 yılları arasında inşa ettirilen Eşrefoğlu Camii ve 1378-1391 yılları arasında, Çandarlı Kara Halil Hayreddin Paşa tarafından, Mimar Hacı Musa'ya yaptırılan İznik Yeşil Camii'nin minaresi, Beylikler Devri'nin en yoğun çini süslemeli iki örneğidir.¹²⁰ Özellikle Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii'nin, bütünüyle çini mozaiklerle kaplı sivri kemerli girişi, çini mozaik tekniğinde süslenmiş mihrabı ve yine yoğun çinili mihrap önü kubbesi ile Süleyman Beyi'in 1301 tarihli kümbetinin iç kubbesi, Selçuklunun çini sanatının en parlak döneminde inşa edilmiş olan Konya Karatay Medresesi'nde yer alan çinilerle yarışır nitelikte oluşu, dönem içinde Selçuklu geleneğinin devam ettiğinin kanıtı olarak gösterilmektedir.¹²¹ İznik Yeşil Camii minaresi ise, imparatorluk devrine erişmeden önceki dönemini yaşayan Osmanlı Beyliği'nde, zaman içinde sırlı tuğla ve mozaik çini süslemenin, zenginleşen renk unsuruyla bir arada kullanıldığı ilk örnek

Osmanlı sanatı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 140.; N. Özkul Fındık (2007). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri seramik sanatı. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı.* (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 235.; S. Gök Gürhan (2007a). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri çini sanatına kısa bir bakış. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı.* (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 203-204.; Akurgal, 2017, **a.g.k.**, 223.

¹¹⁸G. Öney (1989). *Beylikler Devri sanatı XIV.-XV. yüzyıl (1300-1453).* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 36.

¹¹⁹Gök Gürhan, 2007a, **a.g.k.**, 203.

¹²⁰H. D. Yıldız (1982). Anadolu Türk tarihi. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi.* C. 3, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 607.; M. Sözen ve Z. Dönmez (1982). Anadolu Türk mimarisi. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi.* C. 4, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 824-826.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 198.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 5.; D. Kuban (2007). *Osmanlı mimarisi.* İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 127.; Gök Gürhan, 2007a, **a.g.k.**, 206.

¹²¹Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 896.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 197.; Öney, 1992, **a.g.k.**, 98-99.; Karpuz ve Karpuz, 2007, **a.g.k.**, 12.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 321.

olmuştur.¹²² Verilen örnekler dışında, diğer beyliklere ait eserlerde, bu denli yoğun çini örneklerine rastlanmazken, Selçuklu geleneğinin de son derece mütevazı bir devamlılığından bahsedilebilmektedir. Aydınoğulları Beyliği'ne ait, Mehmed Bey tarafından, 1312 yılında yaptırılan Birgi Ulu Camii ve Selçuk'ta, İsa Bey tarafından, 1374-1375 yılında, mimar Şamlı Ali ibn Müşeymeş'e yaptırılan cami içinde, çini mozaik tekniği ile Selçuklu tezyinatına göre daha basit kompozisyonlar oluşturulmuştur.¹²³

Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi'nde çini kullanımının azalması, yeni tekniklerin geliştirilmesine engel olmamıştır. Dönem eserlerinde, Selçukludan farklı olarak kullanılan bir diğer önemli yenilik, çeşitli renklerdeki sırların birbirine karışmasını engelleyen, renkli sır (quardaseca) veya Yıldız Demiriz'e göre daha doğru bir kavram olan çok renkli sır adlı teknikle süslenmiş çinilerdir.¹²⁴ 15. yüzyıl ile 16. yüzyıl arasında, mimaride görülen renkli sır tekniği, mavi, turkuaz, lacivert, siyah, beyaz, sarı, altın yıldız, mor, fıstık yeşili gibi çok değişik tonlarda renk kullanımıyla, Selçuklu'nun geometrik ve bitkisel bezemelerine karşın, daha realist bir dil ile hatayı, şakayık ve sarmaşıklardan oluşan, çok çeşitli yeni kompozisyon uygulamalarına, bunun yanında, kufi yazı yerine sülüs yazılar oluşturulmasına olanak sağlamıştır.¹²⁵ Zahmetli bir teknik olan çini mozaik tekniği yerine, renkli sır tekniğinin kullanımı ile çini mozaikte parçalardan oluşturulan kompozisyonların, tek bir levha üzerine uygulanabilirliği, bir diğer yandan, Osmanlı sanatçıları için de kolaylık oluşturmuştur.¹²⁶ Kitabesine göre, 1419-1420 yılları arasında, Hacı İvaz Paşa tarafından inşası, 1424 yılında ise Nakkaş Ali Bin İlyas Ali ve çini sanatçısı Mehmed Mecnun tarafından da süslemeleri tamamlanan, Çelebi Sultan Mehmet'in banisi olduğu Bursa Yeşil Camii ve Türbesi, Selçuklu geleneğinin devamı olan çini mozaik tekniği yanında,

¹²²Y. Demiriz (1979). *Osmanlı mimarisinde süsleme*. C.1, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 19.; Mülayim, 1982, **a.g.k.**, 50.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 202.; Gök Gürhan, 2007a, **a.g.k.**, 204.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 322.

¹²³Yetkin, 1959, **a.g.k.**, 351-352.; Sözen ve Dönmez, 1982, **a.g.k.**, 822.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 198.; Gök Gürhan, 2007a, **a.g.k.**, 206.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 211-212, 321-322.

¹²⁴Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 893.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 41.; Bulut, 2000, **a.g.k.**, 140.; Gök Gürhan, 2007a, **a.g.k.**, 204, 209.; Özkul Fındık, 2007, a.g.k., 235.; Kuban, 2016, **a.g.k.**, 123.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 323.

¹²⁵S. Mülayim (1982). *Anadolu Türk mimarisinde geometrik süslemeler: Selçuklu çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 53.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 208.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 42-43.; Bulut, 2000, **a.g.k.**, 140.; S. Gök Gürhan (2007b). Bursa ve Edirne eserleri ışığında çiniler. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 223.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 323.

¹²⁶Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 205.

renkli sır tekniğinin de kullanıldığı ilk yapılardandır.¹²⁷ Osmanlı, Erken Dönem yapılarında, kısa bir süre kullanımına devam ettiği çini mozaik tekniğini, ilerleyen devirlerde terk etmiş, 16. yüzyıl ortalarına kadar, çini mozaik tekniği yerine geliştirdiği renkli sır tekniğini tercih ettikten sonra, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, tüm tekniklerin yerine sır altı tekniğini kullanmaya başlamıştır.¹²⁸

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere, Anadolu Selçuklularının en nitelikli kompozisyonları oluşturmak adına kullandığı çini mozaik tekniği, Eşrefoğulları gibi güçlü beyliklerin ve Osmanlı'nın Erken Dönem eserlerinden birkaçı haricinde, bu dönemde pek tercih edilmemiştir.¹²⁹ Ancak Beylikler Devri çini sanatı, Selçuklu Dönemi kadar zengin çini örnekleri barındırmasa da 16. yüzyıl Osmanlı çiniciliğine geçişte önemli bir rol oynamış, Osmanlı'da başlayan yeniliklerle, Selçuklu geleneğinden gelen unsurların birleştirilerek kullanıldığı bir geçiş ve hazırlık evresi olmuştur.¹³⁰

Osmanlı Dönemi'nde, Selçuklunun başlıca çini üretim merkezi olan Konya'nın yerini, 14. yüzyıl sonlarından itibaren İznik almıştır.¹³¹ İznik'te çini ve seramik üretimi birdenbire ortaya çıkmamış, kentte Roma, Bizans ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde de sırlı ve sırsız üretim tekniklerinin sürdürüldüğü, yapılan araştırma ve kazılarla kanıtlanmıştır.¹³² Ancak İznik'i, dünya seramik sanatı kapsamında zirveye çıkaran örnekler, Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. yüzyıl ortalarından 17. yüzyıl sonuna kadar süren ve Klasik Dönem olarak adlandırılan, anıtsal mimari yapılarda kullanılmak üzere üretilmiş çinileri olmuştur.¹³³ Gittikçe güç kazanan ve büyüyen Osmanlı Beyliği'nde, özellikle İznik'in çini ve seramik üretim merkezi haline gelmesiyle, yeni tekniklerin geliştirilmesi sonucu, seramikte yeni uygulamalar ortaya çıkmıştır. Nitekim Erken

¹²⁷E. H. Ayverdi ve İ. A. Yüksel (1976). *İlk 250 senenin Osmanlı mimarisi*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, s. 32, 50, 164.; Demiriz, 1979, **a.g.k.**, 19, 331-333, 351.; Sözen ve Dönmez, 1982, **a.g.k.**, 827.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 202.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 42-43.; Bulat, 2000, **a.g.k.**, 140.; Gök Gürhan, 2007b, **a.g.k.**, s. 216, 220-223.; Kuban, 2007, **a.g.k.**, 239.; S. Yıldırım (2007). Bursa Yeşil Camii mihrabı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47 (1), s. 166.; E. Altunsapan ve A. Gerengi (2013). *Türk sanatı. Sanat tarihi*. (Ed: Canan Parla), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, s. 164.

¹²⁸Demiriz, 1979, **a.g.k.**, 19.; Çoruhlu, 2000, **a.g.k.**, 116-117.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 323.

¹²⁹Gök Gürhan, 2007a, **a.g.k.**, 206.

¹³⁰Demiriz, 1979, **a.g.k.**, 66.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 200.; Çoruhlu, 2000, **a.g.k.**, 116.

¹³¹Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, **a.g.k.**, 774.; Yetkin, 1986, **a.g.k.**, 189.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 35.; Gök Gürhan, 2007a, **a.g.k.**, 203.

¹³²S. Turan Bakır (2007). Osmanlı sanatında bir zirve, İznik çini ve seramikleri. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 280.

¹³³Turan Bakır, 2007, **a.g.k.**, 280.

Osmanlı Dönemi'nde keşfedilen bu yenilikler, Klasik Dönem Osmanlı sanatında, kalite ve bezeme açısından ortaya çıkacak nitelikli eserlere de zemin hazırlamıştır. Osmanlı Devri'nde, İznik'te gelişen yeni teknik, renk ve üslupla farklılaşan çinilerin beğenilmeye başlamasıyla, çiniciler bir lonca teşkilatı şeklinde çalışmaya başlamıştır.¹³⁴ Çini sanatında, beyaz zeminli çini levhalarda, mavi dekorun hâkim olmasının yanı sıra, gitgide yeşil ve kırmızı rengin kullanımının arttığı izlenmektedir. Özellikle 16. yüzyılda ortaya çıkan, kaynaklarda parlak mercan kırmızısı veya Bolu domates kırmızısı şeklinde betimlenen, oldukça canlı ve hafif kabartma şeklinde uygulanan rengin yanı sıra, çeşitlenen renklerle oluşturulan lale, sümbül, karanfil, narçiçeği, şakayık, erik ve kiraz dalları ile hançeri andıran kıvrık, kenarları az veya çok derin dişli, çeşitli boyutlarda görülen yapraklar gibi bitkisel motifler, levhalar üzerine işlenerek sır altı tekniğinde fırımlandıktan sonra hazır hâle getirilmiştir.¹³⁵ Hazırlanan çini levhalarla, yapı duvarlarında devasa kompozisyonlar oluşturulmuştur. Selçuklunun zahmetli ve güç çini mozaik tekniği yerine, Osmanlı çini levha tekniğini geliştirerek, yapı içlerinde daha geniş bir kullanıma imza atmıştır.¹³⁶ 16. yüzyıldan başlayıp 17. yüzyılın başına kadar yaşanan süreçte, Osmanlı Devri çini ve seramikleri bir daha erişilemeyen kalitesiyle, bütünüyle İznik atölyelerinde üretilmiştir.¹³⁷ Özellikle saray ve saray erkânı adına inşa edilen yapılarda kullanılacak çiniler, bilakis Topkapı Sarayı'ndaki ressamlar tarafından hazırlanan desenler doğrultusunda üretilmiştir.¹³⁸ Klasik Osmanlı sanatı dâhilinde değerlendirilen, Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş, 1550-1557 tarihli, banisi Kanuni Sultan Süleyman olan Süleymaniye Camii ve 1568-1575 yılları arasında tamamlanan, II. Selim'in isteği üzerine Edirne'ye yaptırılan Selimiye Camii gibi devlet büyüklerinin yaptırdıkları yapılar, İznik üretimi çinilerle donatılmış örneklerin başında gelmektedir.¹³⁹ 17. yüzyılın ortasından sonra, İznik çini sanatında, kalite açısından bir

¹³⁴Öney, 1989, **a.g.k.**, 35.

¹³⁵Yetkin, 1959, **a.g.k.**, 431.; Öney, 1976, **a.g.k.**, 123.; Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, **a.g.k.**, 774.; Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 898.; H. Ö. Barışta (1998). *Türk el sanatları*. (2. Baskı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 68.; Çoruhlu, 2000, **a.g.k.**, 117.; A. Ödekan (2009a). Mimarlık ve sanat tarihi (1300-1600). *Türkiye Tarihi*. (10. Basım), C. 2, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 364.; Altınsapan ve Gerengi, 2013, **a.g.k.**, 164.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 324.; Kuban, 2016, **a.g.k.**, 189.

¹³⁶Yetkin, 1959, **a.g.k.**, 431.

¹³⁷Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, **a.g.k.**, 774.; Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 898. ; A. Altun (2000). 16. yüzyılda Osmanlı çini ve seramikleri. *Osmanlı'da çini seramik öyküsü*. (Ed: A. Altun), İstanbul: Creative Yayıncılık, s. 105.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 327.

¹³⁸Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, **a.g.k.**, 774.; R. Hillenbrand (2005). *İslam sanatı ve mimarlığı*. (Çev: Çiğdem Kafescioğlu), İstanbul: Homer Kitabevi, s. 280.; Turan Bakır, 2007, **a.g.k.**, 301.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 327.; Kuban, 2016, **a.g.k.**, 190.

¹³⁹Yetkin, 1959, **a.g.k.**, 398, 401.; Sözen ve Sönmez, 1982, **a.g.k.**, 845, 847.; Kuban, 2007, **a.g.k.**, 277, 295.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 261-263.

gerileme süreci başlamış, bu gerilemenin sebepleri arasında, sarayın İznik atölyeleri ile yaşadığı, siparişlerin yetişmemesi ve ekonomik anlaşmazlıklar gibi bir takım gerginlikler gösterilmiştir.¹⁴⁰

Çiniciliğinin yok olmaya yüz tuttuğu 18. yüzyıl başında, Lale Devri'nin ünlü sadrazamlarından Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın gayretiyle, 1725 yılında, geleneksel İznik çiniciliğini yeniden canlandırma çabasıyla, Tekfur Sarayı'nda, İznik'te kalan çini ustaları getirtilerek bir çinicilik atölyesi kurulmuş, ancak burada üretilen çiniler, teknik ve tasarım açısından İznik'e göre başarılı olamamış ve kısa sürede kapanmıştır.¹⁴¹

İznik'ten sonra ikinci üretim merkezi olan Kütahya'da, 15. yüzyıldan itibaren, İznik kadar nitelikli olmasa da, mimariye bağlı çini ve günlük kullanım amaçlı seramiklerin üretimine devam edilmiştir.¹⁴² 17. ve 18. yüzyıllarda, Kütahya'da üretilmiş Kâbe ve Medine Camii tasvirli çiniler, Osmanlı'da farklı bir tasarım olarak ortaya çıkmaktadır.¹⁴³ Anadolu'daki Türk çini ve seramik sanatının, Osmanlı Dönemi'ndeki iki önemli üretim merkezinden bir olan Kütahya'nın, 17. yüzyılda İznik'in birinci derece üretim merkezi niteliğini kaybetmesine karşın, yaşanan tarihi süreç içerisinde, bugün bile Türkiye'nin en önemli seramik üretim merkezlerinden biri olması, kent tarihi için önemlidir. Ne yazık ki Kütahya, İznik'in ayakta olduğu dönemde gölgede kalmış ve saraya hizmet edenin İznik atölyeleri olması sebebi ile ikinci planda tutulmuştur.¹⁴⁴ 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı arasında, Osmanlı Devleti'ni, siyasal ve ekonomik anlamda olduğu gibi, sosyal ve kültürel bağlamda da yaşanan sıkıntılı süreçten kurtarmayı hedefleyen birtakım ideolojiler öne çıkarılmış, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Türkçülük ideolojisi çerçevesinde temeli atılan, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, yeni bir siyasi, toplumsal ve kültürel kimliğin oluşumunu sağlayan

¹⁴⁰O. Aslanapa (1965). *Anadolu'da Türk çini ve keramik sanatı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 14.; Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, **a.g.k.**, 774.; J. Raby (1989). 1600-Sonun başlangıcı. *İznik seramikleri*. (Ed: N. Atasoy, J. Raby), İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş., s. 273.; Kuban, 2016, **a.g.k.**, 190.

¹⁴¹Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, **a.g.k.**, 774.; Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 899.; Z. Sönmez (2000). Türk çiniciliğinde Tekfur Sarayı imalatı çiniler. *Osmanlı'da çini seramik öyküsü*. (Ed: A. Altun), İstanbul: Creative Yayıncılık, s. 215.; F. Yenişehirlioğlu (2007). Tekfur Sarayı çinileri ve Eyüp çömlekçiliği. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 351.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 326-327.

¹⁴²A. Ş. Duymaz (1998). Osmanlı Devri'nden günümüze Kütahya çini ve seramiği. *II. Uluslararası Kütahya Çini Sempozyumu*, Kütahya: Kütahya Kültür ve Tanıtım Vakfı Yayını, s. 49.; Turan Bakır, 2007, **a.g.k.**, 305.; Kuban, 2016, **a.g.k.**, 190.

¹⁴³Öney, 1976, **a.g.k.**, 123.

¹⁴⁴Duymaz, 1998, **a.g.k.**, 49.

düzenlemeler, her alanda olduğu gibi mimariyi de yeniden şekillendirmiştir.¹⁴⁵ Osmanlı'da yaşanan kültürel yozlaşmaya bir tepki olarak ortaya çıkmış, öncülüğünü Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Mimar Vedat Tek ve Hendese-i Mülkiye Mektebi hocalarından Mimar Kemalettin Bey'in yapmış olduğu, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi olarak tanımlanan, genellikle Selçuklu ve özellikle Mimar Sinan yapılarıyla sanat tarihinde önemli bir yer edinmiş, Osmanlı Klasik Dönemi yapılarında görülen biçim ve öğelerin kullanıldığı üslup doğrultusunda inşa edilen başkent hükümet binalarında, banka ve kamu yapılarında cephe süslemesinde kullanılan çiniler, 16. yüzyılın üsluplaştırılmış bitkisel motifli İznik üretimi çinilerin tekrarı niteliğinde yeniden Kütahya atölyelerinde üretilmiştir.¹⁴⁶ Kütahya'nın seramik üretimindeki önemi, günümüzdeki değeri ile belirtilmektedir. Günümüz Türkiye'sinde halkın günlük kullanım gereçlerinde ve mimaride ihtiyaç duyduğu seramiklerin bir kısmı, Bilecik, Çanakkale, Eskişehir, İzmir ve Uşak gibi başlıca iller yanında Kütahya'da yer alan, endüstriyel üretim yapılan fabrikalar tarafından da karşılanmaktadır. İspanya'nın Talavera, Tunus'un Nabeul kenti yanında, Türkiye'nin Kütahya'sı, Dünya üzerinde, Antik Çağ'dan günümüze, seramik üretiminin kesintisiz sürekliliğinin izlenmesi açısından, kenti değerli kılmaktadır.¹⁴⁷

Anadolu'ya gelen Türkler, seramiği yalnız mimaride kullanmamış, günlük yaşamda ihtiyaç duyulan gereçleri de topraktan elde etmeye devam etmişlerdir. Selçuklu seramiği, Anadolu'da, çinili eserlere oranla, elde kalan örnekler açısından oldukça sınırlıdır.¹⁴⁸ Selçuklu yerleşimlerinde yapılan kazılar sonucu, Kubadabad Sarayı, Kalehisar, Eski Kâhta, Samsat, Korucu Tepe, İçme Höyük ve Diyarbakır İçkale'de Artuklu Sarayı kazıları başta olmak üzere, ele geçen seramik örnekleri arasında, sırsız, kırmızımsı ve gevşek çamurlu kullanım kapları, tek renk sırlı turkuaz, yeşil, sarı ve kahverengi seramikler, turkuaz sır altına siyah bezemeli çeşitli parçalar,

¹⁴⁵M. Sözen (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk mimarisi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 13.; Y. Yavuz ve S. Özkan (2007). Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları. *Modern Türk mimarlığı*. (Ed: R. Holod, A. Evin, S. Özkan), Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, s. 40.; Z. Ertuğrul (2007). *Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi mimarlarından Muzaffer Bey: Eserleri ve sanat anlayışı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 9-10.; İ. Aslanoğlu (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı 1923-1938*. (3. Basım), İstanbul: Bilge Kültür Sanat, s. 25.

¹⁴⁶Sözen, 1996, **a.g.k.**, 14-17.; Ertuğrul, 2007, **a.g.k.**, 13-15.; V. B. Demirsar Arlı (2007). Kütahya çiniciliği. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 338-339.

¹⁴⁷N. Çöl (2004). Tarihi süreçte Tunus seramikleri ve Nabeul. *Anadolu Sanat*, (15), s. 4.; S. Sevim, S. Hakan Dönmezer, E. Hakan Martinez, C. Sevim ve N. Çöl (2017). İspanya Talavera seramikleri ve Kütahya çinilerinin karşılaştırılarak kültürel yaklaşımla değerlendirilmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (1), s. 22, 42.

¹⁴⁸Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 899.; Öney, 1992, **a.g.k.**, 105.; Bulut, 2000, **a.g.k.**, 140.

kabartma, baskı, barbutin, sgraffito, slip, champleve ve akıtma tekniklerinde bezenerek üretilmiş kâse, tabak, küp, kandil, matara ve vazo gibi çeşitli biçimlerde, çoğu bir bütün olarak günümüze ulaşmamış olsa da, dönem içi buluntular yer almaktadır.¹⁴⁹ Kubadabad Küçük Saray kazılarında ele geçen, turkuaz sırlı çiniden yapılmış düğmeler de farklı bir seramik uygulaması olarak dikkat çekmektedir.¹⁵⁰ Kubadabad ve Eski Kâhta'da yapılan kazılarda, bu güne kadar ilk kez yeni bir buluntu olarak seladonlarla karşılaşmıştır.¹⁵¹ Çin seramik ve porselen sanatının icatlarından biri olan, porselen gibi sert, kaliteli bir teknikle üretilen seladon (celadon, mertabani), Orta Çağ'dan beri dünyaya ihraç edilen, lüks bir üretim malıdır.¹⁵² Prof. Dr. M. Mikami'ye göre burada bulunan seladonlar, 13. yüzyılın sonu ile 14. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, Kuzeybatı Çin bölgesinde yer alan Lung-Chuang atölyelerinin ürünüdür.¹⁵³ Bu da gösteriyor ki Selçuklular, kaliteli seramiklere önem vererek, seramik ithalatı da yapmıştır. Selçuklular, çini sanatını zirveye taşımış olsa da, seramik sanatının bir başka kolu olan porselen sanatında, ithal edilen seladon buluntularla yetinmiş olmalıydılar. Bugüne kadar herhangi bir Selçuklu porseleninin bulunmaması da bu görüşü destelemektedir. Ancak, yapılan araştırma ve kazılarda porselene dair herhangi bir veri elde edilmesi hâlinde, Selçuklu seramik sanatı dâhiline, porselen sanatı da eklenecektir.

Selçuklu Devri'nden sonra yaşanan Anadolu Beylikleri Devri insanları, siyasi anlamda dağılan Selçuklu Devleti'nin halkı olduğundan, elbette ki günlük yaşamlarında pişirilmiş kil eşya kullanımına devam etmiştir. Yapılan araştırmalardan yola çıkarak, Beylikler Devri'nin en yoğun seramik üretiminin, Osmanlı Beyliği elinde bulunan İznik'te gerçekleştirildiği söylenebilmektedir.¹⁵⁴ Diğer Anadolu beyliklerinin hâkim olduğu bölgelerde yeterince araştırmanın yapılmamasından ötürü, eldeki örneklerin çoğunluğunu Osmanlı buluntuları oluşturmaktadır. Bu sebeple çalışmada, genel olarak Osmanlı eserlerine yer verilmiştir. Bu devirde, çinide olduğu gibi seramik sanatında da ilk zamanlarda Selçuklu geleneği devam ettirilmiştir. İznik'te Osmanlı Beyliği'nin elinden çıkmış ilk seramikler, Selçuklularda da günlük kullanımda görülen, kırmızı çamurlu, beyaz astar üzerine hafif kabarık motiflerin işlenmesiyle ilk fırınlaması

¹⁴⁹Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 899.; Öney, 1992, **a.g.k.**, 106-107.; Barışta, 1998, **a.g.k.**, 10.; Bilgi, 2009, **a.g.k.**, 14.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 328.

¹⁵⁰Arik, 2000, **a.g.k.**, 169.

¹⁵¹Öney, 1992, **a.g.k.**, 107.; Arik, 2000, **a.g.k.**, 211.

¹⁵²Arik, 2000, **a.g.k.**, 177, 211.

¹⁵³Arik, 2000, **a.g.k.**, 177, 211.

¹⁵⁴Paker, 1965, **a.g.k.**, 164.

yapılan, ardından tek renk sır sürüldükten sonra, ikinci kez fırınlanarak hazır hâle getirilen örneklerdir.¹⁵⁵ Bahsi geçen seramiklerde mavi, yeşil ve kahverengi, görülen sır renkleri, rumi, kıvrık dallar ve stilize çiçekler ise uygulanan motiflerdir.¹⁵⁶ İlk örnekleri oluşturan bu seramik grubunun, nitelik açısından değerlendirildiğinde, çoğunlukla halka yönelik gerçekleştirilen üretimin ürünleri olduğu söylenebilmektedir.

Erken Dönem Osmanlı seramik sanatının asıl seramiği, devletin ilk dönemlerinde üretimine başlanan, Milet'ten ziyade çoğunlukla İznik'te, İznik yanında Kütahya, Beçin, Konya, Antalya, Silifke, Malatya, Ankara, Balıkesir, İstanbul, Çanakkale, Sivas, Diyarbakır, Hasankeyf, Kastamonu, Efes, Sardes, Edirne ve Bursa gibi Erken Osmanlı ve Beylikler Devri Anadolu yerleşmelerinde de üretimi yapılan ve yalnız Milet'te üretildiği yanlışından ötürü, literatüre Milet tipi tanımıyla yerleştirilen buluntular, 14. ve 15. yüzyıl seramikleri içinde önemli bir yere sahiptir.¹⁵⁷ Erken Osmanlı Devri'nde üretilen bu seramiklerde görülen sır altına siyah dekor tekniği gibi özellikler, Selçuklu etkisinin devam ettiğini göstermektedir.¹⁵⁸ Osmanlı Beyliği yanında, diğer Anadolu beyliklerinde de üretildiği anlaşılan Milet tipi seramiklerin süslenmesinde tercih edilen motiflere, çiçek, yaprak, palmet, rumi, kıvrık dallar gibi bitkisel, yıldız, altıgen, rozet, helezon, meander gibi geometrik, balık, kuş gibi de hayvansal öğeler örnek verilebilir.¹⁵⁹ Serbest elle fırça kullanımıyla yapılmış süslemelerin yer aldığı tabak ve kâselerin kenar süslemelerinde radyal bezemeler tercih edilmiştir.¹⁶⁰ İznik'te, Milet tipi seramiklerdeki kırmızı çamurun, 15. yüzyıl başlarında terk edilmeye başlandığı ve yerine beyaz çamurun tercih edildiği izlenmektedir.¹⁶¹

Uzak Doğu'dan, Osmanlı'nın fağfur kelimesiyle tanımladığı porselen ithalinin başlamasının ardından, sert, pürüzsüz ve beyaz çamuruyla Ming porselenlerini hatırlatan, işçiliği ince, desenleri zarif, renk ve sırları parlak, mavi rengin ton açısından çeşitlendiği, süslemelerinde şakayıklar, krizantemler, palmet ve rumiler, hatailer, lotuslar, bulutlar, stilize ejderhalar, çintemani motifleri, lale, karanfil, bahar dalları,

¹⁵⁵O. Aslanapa (1969). İznik kazılarında ele geçen keramikler ve çini fırınları. *Türk sanatı tarihi araştırma ve incelemeleri*. C. 2, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları, s. 62-63.

¹⁵⁶Aslanapa, 1969, **a.g.k.**, 63.

¹⁵⁷Aslanapa, 1965, **a.g.k.**, 15.; Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 900.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 46.; Bulut, 2000, **a.g.k.**, 141.; Özkul Fındık, 2007, **a.g.k.**, 238.

¹⁵⁸Aslanapa, 1965, **a.g.k.**, 17.; Çoruhlu, 2000, **a.g.k.**, 119.

¹⁵⁹Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 900.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 46-47.; Özkul Fındık, 2007, **a.g.k.**, 238.; Aslanapa, 2014, **a.g.k.**, 328.

¹⁶⁰Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 900.

¹⁶¹Aslanapa, 1969, **a.g.k.**, 63.

asma yaprakları, sarmaşıklar, kuş, tavşan, geyik, balık gibi hayvan figürleri veya mücadele sahneleri, neshi ile kufi yazıların yer aldığı, Çin etkisinin yoğun hissedildiği, ancak kesinlikle birebir Çin sanatı kopyası olmayan, diğer bir eser grubu olan mavi-beyaz kullanım seramikleri, Osmanlı'nın elinden çıkmış bir yenilik olmakla birlikte, dönemin de en kaliteli ürünlerindedir.¹⁶² Çeşitli tabak, kâse, vazo, ibrik, sürahi, cami kandili, kalemdan, ve maşrapa gibi biçimlerde üretilmiş bu eserler, özellikle 16. yüzyıla ait olanlar üzerinde yer alan, helezonlar meydana getiren, küçük çiçek ve yapraklarla süslü kıvrık dallar ve sarmaşık motiflerinden ötürü, bir dönem Haliç'te üretildiği zannedildiğinden, Haliç işi olarak adlandırılmış, ancak Oktay Aslanapa tarafından İznik'te gerçekleştirilen kazıda ortaya çıkan buluntular, bahsi geçen seramiklerin İznik atölyelerinde ve kitabeli parçalarda Kütahya'nın da adının geçmesinden ötürü, Kütahya atölyelerinde de üretildiğini ortaya koymuştur.¹⁶³ Mavi-beyaz seramikler, mimaride de yer alan mavi-beyaz çini eser grubu ile birlikte, Osmanlı'nın Erken Dönemi'nde ortaya çıkmış, ancak Klasik Dönem'de de kullanım alanı bulması açısından, her iki dönem içinde de incelenen eserler olmuştur. İznik üretimi günlük kullanım seramik örnekleri, mimaride kullanılan çinilere kıyasla son derece azdır. Bunun sebebi olarak, dönem içinde yaşanan yangın ve depremlerin neden olabileceği tahribat gösterilmektedir.¹⁶⁴

Sır altına, zeytin yeşili, mor ve mavi tonlarının kullanıldığı, natüralist çiçeklerle ve Çin etkili motiflerle bezemeli, Şam tipi adı verilen, ancak İznik'te üretildiği anlaşılan bir grup 16. yüzyıl Osmanlı seramiği ve ünlü Klasik Dönem kırmızısının yer aldığı duvar çinisi bezeme programının ve kalitesinin yansıtıldığı, bir dönem Rodos veya Lindos işi olarak adlandırılan kullanım seramikleri, Osmanlı'nın İznik üretimi günlük kullanım eserleri hakkında bilgi veren diğer örneklerin başında gelmektedir.¹⁶⁵

Çini üretiminde olduğu gibi, Kütahya da İznik ile aynı paralelde seramik üretimine devam etmiştir. Ancak 18. yüzyılda İznik çiniciliğinin çöküşüne karşın, özellikle Ermeni ustaların öncülüğünde çalıştırılan Kütahya atölyelerinin, öne çıkarak kendi tarzını oluşturmasıyla günlük hayatın ihtiyaçları doğrultusunda üretim yapması, seramik zanaatını ayakta tutmayı başarmasını sağlamış ve Kütahya'nın bugün oluşan

¹⁶²Paker, 1965, **a.g.k.**, 164.; Aslanapa, 1969, **a.g.k.**, 63.; Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 900.; N. Atasoy (1989). Türkiye'de günümüze gelen İznik çinileri. *İznik seramikleri*. (Ed: N. Atasoy, J. Raby), İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş., s. 17.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 47-48.; Barışta, 1998, **a.g.k.**, 67.; Bulut, 2000, **a.g.k.**, 141.; Turan Bakır, 2007, **a.g.k.**, 289.; Ödekan, 2009a, **a.g.k.**, 398-399.

¹⁶³Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 900.; Öney, 1989, **a.g.k.**, 48-49.; Barışta, 1998, **a.g.k.**, 67.; Bulat, 2000, **a.g.k.**, 141.; Turan Bakır, 2007, **a.g.k.**, 291.

¹⁶⁴Atasoy, 1989, **a.g.k.**, 17-20.

¹⁶⁵Öney, 1976, **a.g.k.**, 124-125.

seramik endüstrisine zemin hazırlamıştır.¹⁶⁶ Geleneksel Türk seramiği bezeme programından uzaklaşan Kütahya seramiklerinde görülen, yerel etkili desenlerdeki özgür fırça ve zengin renk kullanımı, Kütahya'yı İznik ekolünden ayıran en temel özelliktir.¹⁶⁷

Kütahya'nın yanı sıra, 17. yüzyıl sonlarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar önemli bir seramik üretim merkezi olarak Çanakkale karşımıza çıkmaktadır.¹⁶⁸ Çanakkale seramikleri, iri gözenekli kırmızı çamurlu ve nadiren bej çamurlu olarak üretilmiş, sır altı ve 19. yüzyılın ikici yarısından itibaren sır üstü tekniğinde uygulanmış, yeşil, sarı, kırmızı ve mavi tonlarındaki canlı renk motifleriyle, İznik ile Kütahya'nın aksine, mimariden ziyade daha çok kullanım seramikleri olarak kalmıştır.¹⁶⁹ Çanakkale seramikleri çeşitli türleri, biçimleri ve bezemeleri ile yaratıcı, kendine has, kalın çizgilerle ve serbest elle çalışılmış olarak, tarihi Türk seramiklerinin gelişim çizgisinden farklı olarak üretilmiş örnekler şeklinde ortaya çıkmaktadır.¹⁷⁰ Özellikle 19. yüzyıl örneklerinde görülen fırça darbeleriyle oluşturulmuş, stilize benek, çiçek, yaprak, hayvan figürleri, yelkenli gemi ve mimari motifler, Çanakkale seramiklerinin karakteristik bezeme programıdır.¹⁷¹ 20. yüzyılda siyasi açıdan ülkenin düştüğü zor durum, buradaki seramik sektörünü kesintiye uğratmış olmalıdır. Bu sebeple çağdaş seramik endüstrisi ile Çanakkale seramik fabrikalarının açılmasına kadar, bölgede seramik alanında kayda değer bir faaliyetin izine rastlanılmamıştır.

1996 yılında, İstanbul Eyüpsultan'da yapılan yüzey araştırmaları sonucu bulunan mumluk, mangal, tabak, testi, küp ve çanak gibi seramik obje parçaları, kırmızı ve kirli beyaz gibi çeşitli çamurlarda olup, 19.-20. yüzyıl başlarına tarihlendirilmiştir.¹⁷² Tek renk sır altı boyama, sır altı ebrulama, kazıma ve slip tekniklerinde bezenmiş buluntular,

¹⁶⁶G. Yılmaz. (2004). *19. yüzyıl Osmanlı sosyal yaşamında sanat eseri olarak yeni objeler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 52.

¹⁶⁷F.K. Şahin (1994). *Yeni buluntular ışığında Kütahya keramiklerinin değerlendirilmesi (1979-1991 yılları)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 8.; V. Kaçar (2018). Geçmişten günümüze Kütahya çini sanatı üzerine değerlendirme ve öneriler. *İdil Dergisi*, 7 (48), s. 986.

¹⁶⁸G. Öney (2007). Çanakkale seramikleri. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 365.

¹⁶⁹Barışta, 1998, **a.g.k.**, 69.; Öney, 2007, **a.g.k.**, 370.; Y. Başegit (2008). *Türk-İslam seramiklerinin çağdaş seramik sanatına etki ve yansımaları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 55.; A. Ödekan (2009b). Mimarlık ve sanat tarihi (1600-1908). *Türkiye tarihi*. (10. Basım), C. 3, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 450.; B. Tekköz Karagöz (2018). Çanakkale seramikleri; 17. yüzyıl sonundan 21. yüzyıla. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılı*. 16 (25), s.26.

¹⁷⁰Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 900.; Başegit, 2008, **a.g.k.**, 55.

¹⁷¹Demiriz, 1982, **a.g.k.**, 900.; Öney, 2007, **a.g.k.**, 370.

¹⁷²Barışta, 1998, **a.g.k.**, 70.

bahsi geçen dönemde, Eyüpsultan'ın bir seramik üretim bölgesi olduğunu göstermektedir.¹⁷³ Eyüp Çömlekçiler Mahallesi'nde, Osmanlı egemenliği altında, 15. yüzyıldan itibaren 1936 yılına kadar kesintisiz olarak çömlek üretiminin sürdürüldüğü bilinmektedir.¹⁷⁴ Eyüpsultan gibi, gerek İstanbul'da gerekse Anadolu'nun birçok noktasında, her dönemde seramiğin insanların günlük yaşamını sürdürmesi adına kullandığı eşyaların üretim malzemesi olmasından dolayı, çok sayıda seramik atölyesinin olması muhtemeldir. Bu atölyeler, günümüzde birçoğu fabrika statüsünde olmak üzere varlığını sürdürmektedir.

Modern anlamda seramik üretimini sürdüren fabrikalar yanında, menşei Neolitik Dönem'e dayanan, genellikle sırsız seramik olarak adlandırılan çömlek üretimi de Anadolu'da geniş bir alana yayılmaktadır. Her yörenin kendine has hammaddesi, şekillendirme, süsleme ve pişirme yöntemi bulunmaktadır.¹⁷⁵ 19. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadarki süreçte, Ankara Ayaş, İstanbul Eyüpsultan, Tokat, Çanakkale ve Konya, bilinen çömlekçilik merkezlerindedir.¹⁷⁶ Günümüz Türkiye'sinde ise Nevşehir'in Avanos ilçesi başta olmak üzere, Eskişehir Sorkun köyü ve Bilecik Kınık köyü, geleneksel çömlek üretiminin ayakta tutulmaya çalışıldığı yerlerdendir.¹⁷⁷

2.2. Türk Seramiğinin Çağdaşlaşma Süreci

Türkiye'de seramik, öncelikle endüstriyel anlamda çağdaşlaşma yaşamıştır. Endüstrinin paralelinde, nitelikli eleman ihtiyacını karşılamak amacıyla seramik eğitimi verilecek kurumlar açılmış ve çağdaş biçimlerde işlevsel seramik üretimi eğitimi geliştirilmiştir. Seramiğin işlevsellikten uzak, yalnız sanatsal ifade aracı olarak ortaya çıkışı ise ancak 20. yüzyılın ortalarında gerçekleştirilebilmiştir. Bu sebeple Türk seramiğinin artistik anlamda çağdaşlaşma sürecinden önce, seramiğin endüstriyel anlamdaki gelişimine ve seramik eğitiminin kurumsallaşmasına değinilmiştir.

¹⁷³Barışta, 1998, **a.g.k.**, 70.

¹⁷⁴Yenişehirlioğlu, 2007, **a.g.k.**, 359.

¹⁷⁵Z. Çobanlı ve L. Demir Oransay (2007). Geleneksel seramik ve çömlekçilik. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 427.

¹⁷⁶Barışta, 1998, **a.g.k.**, 72.

¹⁷⁷Ç. Toğrul ve S. Etikan (2019). *Geçmişten günümüze Avanos çömlekçiliği*. Ankara: Gece Kitaplığı, s. 13.; <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-149938/sorkun-comlegi.html> (Erişim tarihi: 8.11.2020); <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bilecik/nealinir/kinik-comlekclg> (Erişim tarihi: 8.11.2020)

2.2.1. Batı etkisiyle gelişen çağdaş Türk seramik endüstrisinin temeli

Cumhuriyet'in ilanıyla, Batı örneğinden yola çıkarak çağdaşlaşmanın hedeflendiği Türkiye'de, geleneksel seramiklerin yerine, yeni tasarımlarla çağa uygun biçimlerin ve üretim yöntemlerinin arayışına girilmiştir. Türk seramik sanatında Batı etkisi ve çağdaşlaşma ilk olarak endüstriyel üretimde, teknolojik açıdan Avrupa'nın model alınması ile başlamıştır.¹⁷⁸ Bu sebeple sanatsal Türk seramiğinin, güzel sanatlar disiplini olarak çağdaşlaşmasından önce, seramik endüstrisinin oluşum ve gelişim süreci yaşanmıştır. Türkiye coğrafyasında seramiğin endüstriyel anlamda üretimine dair ilk adımlar Osmanlı Devleti'nin son evresinde atılmıştır. Cumhuriyet Dönemi seramik sanatının gelişim sürecinin aydınlatılması için Osmanlı Devleti'nin son evresinden Cumhuriyet'in ilanına kadar yaşanan sürece de bakmak gerekmektedir. Bu sebeple çağdaşlaşma bağlamında asıl gelişimini Cumhuriyet'in ilanından sonra yaşayacak olan çağdaş Türk seramik sanat ve endüstrisinin anlatımına bu noktadan başlanmıştır.

18. yüzyılda Avrupa'da gelişmeye başlayan ve zaman içinde tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'yı da etkileyen Endüstri Devrimi sonrasında, o güne kadar uygulanan geleneksel üretim yöntemleri sarsılmış, çağa ayak uyduramayan toplumlar, endüstrileşen ülkelerin oldukça gerisinde kalmıştır.¹⁷⁹ Bu gerilemeyi yaşayan Osmanlı Devleti de çağın gereksinimlerine yanıt verebilecek, teknik ve teknolojik anlamda kalkınmaya yönelik yol arayışına girmiştir. Yeni üretim sistemlerine karşı, rekabet gücünden yoksun kalan geleneksel sanat üretimi için çok sayıda örnek verilebilir. Geleneksel üretim yöntemlerine bağlı olarak o güne kadar gelen, Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli üretim alanlarından biri olan pişirilmiş kil ürünü üretim işletmeleri, endüstrideki üretim karşısında oldukça geri kalmıştır.¹⁸⁰ Bu durumda, Avrupa'da çok önceden hayata geçen Endüstri Devrimi ile yaşanan teknolojik ilerlemelere ve buna bağlı gelişmelere yetişemeyen Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, eski gücünü yakalamak adına bir takım girişimlerde bulunduğu görülmektedir. Kendi şart ve imkânları dâhilinde toplumsal gelişimini sağlayamayan Osmanlı, modernleşme ve çağdaşlaşmayı, Batı'nın bu yolda uyguladığı icraatları izleyerek gerçekleştirmeyi denemiştir.¹⁸¹ Osmanlı Devleti'nin içine düştüğü durumdan

¹⁷⁸Kültür A.Ş. ve Türk Kültürüne Hizmet Vakfı [Kültür A.Ş. ve TKHV] (2016). *Türk sanatları "Seramik"*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, s. 63.

¹⁷⁹Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, **a.g.k.**, 790.; Küçükerman, 1996, **a.g.k.**, 48-49.

¹⁸⁰Küçükerman, 1996, **a.g.k.**, 49.

¹⁸¹M. Cezar (1998). Osmanlılarda 18. yüzyıl kültür ve sanat ortamı. *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, s. 45.

kurtulma çabaları, seramik sanatında da bir takım yeni adımların atılmasına ve bugünkü anlamda seramik endüstrisinin oluşumuna dair girişimlere vesile olmuştur.

Osmanlı'da, bugünkü anlamda seramik endüstrisinin oluşumuna dair başlatılan ilk girişim, II. Abdülhamid (1876-1909) Dönemi'nde kurulan Beykoz ve Yıldız Porselen Fabrikaları'nın, Batı tekniği ve etkisiyle üretim yapmaya başlaması olmuştur.¹⁸² Bu iki fabrikanın kurulumundan önce, İstanbul'da, Galata, Beykoz, Eyüp ve Balat semtlerindeki küçük atölyelerde, 18. yüzyılın başından itibaren, sınırlı ölçüde ve düşük kalitede porselen üretiminin yapılmaya başlandığı bilinmektedir.¹⁸³ Beykoz İncirli köyündeki fabrika, bu küçük atölyelerin bir araya getirilmesi ile Tophane Nazırı Damat Rodosizade Ahmet Fethi Paşa (1801-1857) tarafından, 1845 tarihinde kurulmuştur.¹⁸⁴ "Eser-i İstanbul" imzalı seramiklerin üretildiği Beykoz Fabrikası, otuz sene faaliyet göstermiş, ancak sipariş borçları yüzünden kapanmıştır.¹⁸⁵ Beykoz'daki fabrika, kısa süredeki porselen üretimindeki başarısından ve üretilen eserlerin kalitesinden dolayı, Türk seramik sanatı ve endüstrisi içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Geleneksel kaynakların endüstri yenilikleri ile yeniden şekil aldığı Beykoz Porselen Fabrikası'nın ardından, 1890 yılında, Türkiye'de görev yapan Fransa Büyükelçisi M. Paul Cambon'un (1843-1924), bir sohbet sırasında II. Abdülhamid'e porselen fabrikasının kuruluşuna dair fikir vermesi ve yol göstermesi üzerine, Yıldız Sarayı bahçesine Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'u kurulmuştur.¹⁸⁶ Bunun yanında, dönemin Avrupalı devlet adamlarının, dünyaca ünlü porselen fabrikalarına sahip olmasının etkisinde kalan II. Abdülhamid'in de bu yönde isteği bulunması üzerine, fabrikanın açılmış olabileceği düşünülmektedir.¹⁸⁷ Özellikle saray ve çevresinde, porselene karşı duyulan yoğun talebin, Avrupa'dan ithal edilerek karşılanması sonucu oluşan yüksek maliyetlerin de

¹⁸²Erbay Aslıtürk, 2014, **a.g.k.**, 72.; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, **a.g.k.**, 63.

¹⁸³S. S. Sevim (1994). *Türkiye'de başlangıcından günümüze porselen dekorları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 38.; Yılmaz, 2004 **a.g.k.**, 32.

¹⁸⁴Sevim, S. S., 1994, **a.g.k.**, 38-39.; Yılmaz, 2004, **a.g.k.**, 32.; H. Kalyoncu (2015).*Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız porselenleri*. İstanbul: Cinius Yayınları, s. 51.

¹⁸⁵Sevim, S. S., 1994, **a.g.k.**, 39.; K. Giray (1998). Yıldız Porselenleri çağdaş Türk seramik sanatı ve öncü ustaları. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), s. 24.; Erbay Aslıtürk, 2014, **a.g.k.**, 72-73.; Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 51.

¹⁸⁶Sevim, S. S., 1994, **a.g.k.**, 46.; Küçükerman, 1996, **a.g.k.**, 50.; Giray, 1998, **a.g.k.**, 25.; Türkiye Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar [TBMM MS] (2004). *Yıldız Çini ve Porselen İşletmesi*. (3. Baskı), Ankara: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, s. 4.; Yılmaz, 2004, **a.g.k.**, 35.; Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 55.

¹⁸⁷Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 55.

fabrikanın kuruluşunda etkili olan bir diğer faktör olması muhtemeldir.¹⁸⁸ Resmî adı Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'u olan Yıldız Porselen Fabrikası'nın ilk yıllarında gerekli olan tüm malzeme, Fransa'daki Limoges ve Sevres fabrikalarından getirilmiştir.¹⁸⁹ Fabrikanın ihtiyaç duyduğu tasarımları sağlayacak üst düzey kadro, fabrikadan yedi yıl önce açılmış olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olup Avrupa'ya gidemeyen sanatçılardan sağlanmıştır.¹⁹⁰ Böylece endüstriyel seramik üretiminin, sanatçıların desteğiyle niteliğinin artacağı düşüncesi hayata geçmiştir. Sanayi-i Nefise'den gelen sanatçılar yanında, Fransa'dan da yine teknik anlamda usta ve sanatçılar getirilmiştir.¹⁹¹ Ancak 1914'te patlak veren I. Dünya Savaşı neticesinde, Batı ile bağlantıların kesilmesi, tamamen yerli malzeme ve usta kullanımını zorunlu kılmıştır.¹⁹² Verilen uğraşlar sonucunda Yıldız Porselen Fabrikası'nda endüstrileşme düzeyi Avrupa ile rekabet edecek düzeye ulaşamamış olsa da, Türk topraklarında ilk kez "sanayi-sanatçı-sanat eğitim kurumu işbirliği" sağlanmıştır.¹⁹³ Bir saray atölyesi olarak açılan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nda, vazo, duvar tabağı, sofrta takımı, kâse çeşitleri, sahan, aşurelik, şekerlik, çay ve fincan takımı gibi günlük kullanım eşyaları da üretilmeye başlanmış ve bu ürünlerin üzerleri, padişah portreleri, İstanbul manzaraları, kadın ve çocuk figürleri, mitolojik ya da alegorik sahnelerle bezenmiştir.¹⁹⁴ Bu eserler barındırdıkları kompozisyonlar bakımından, Türk resim sanatı içinde de önem arz etmektedir. Fabrikanın baş ressamlığına, Sevres porselen fabrikasına eğitime gönderilen, Bahriye Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Bölümü mezunu Halid Naci getirilmiştir.¹⁹⁵ Bunun yanında, Hüseyin Zekai Paşa, Mustafa Vasfi Paşa, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmed Paşa, Ömer Adil Bey, Fausto Zonaro, heykeltıraş ve tasarımcı Server Mesrur İzzet ve Garabet Atamyran, Hazret-i Şehriyarî Ali Ragıp, Enderunî Abdurrahman, A. Nicot, E. Nercice, L'Avergne ve Tharet, eserler üzerinde imzası bulunan yerli ve yabancı sanatçılardandır.¹⁹⁶ 1890-1892 yılları arasında inşa edilen fabrika binası, 1894 yılında yaşanan ve halk arasında 1310 Depremi olarak anılan büyük

¹⁸⁸Ö. Küçükerman (1987). *Dünya saraylarının prestij teknolojisi: Porselen sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*. Ankara: Sümerbank Genel Müdürlüğü, s. 61.; Atasoy, 1989, **a.g.k.**, 20.; TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.

¹⁸⁹Küçükerman, 1987, **a.g.k.**, 63.; Sevim, S. S., 1994, **a.g.k.**, 47.; TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.

¹⁹⁰M. Cezar (1995a). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi*. (2. Baskı), C. 1, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s. 277.

¹⁹¹TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.; Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 60.

¹⁹²Giray, 1998, **a.g.k.**, 25.

¹⁹³Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, **a.g.k.**, 64.

¹⁹⁴Giray, 1998, **a.g.k.**, 25.; TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.

¹⁹⁵Sevim, S. S., 1994, **a.g.k.**, 46.; Cezar, 1995a, **a.g.k.**, 277.; Yılmaz, 2004, **a.g.k.**, 36.

¹⁹⁶Giray, 1998, **a.g.k.**, 25.; Yılmaz, 2004, **a.g.k.**, 36-37.

İstanbul depreminde yıkılmış, yıkılan fabrika aynı yıl içinde, saray baş mimarı İtalyan Raimondo d'Aronco tarafından nerdeyse bütünüyle yenilenmiştir.¹⁹⁷ 1909 yılında, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle Yıldız Porselen Fabrikası'nda faaliyetler durdurulmuş, fabrika, Maarif Vekaleti tarafından Müze-i Hümayun'a (İstanbul Arkeoloji Müzesi) bağlanmıştır.¹⁹⁸ 1911 yılına gelindiğinde, Müze-i Hümayun müdürü Halil Edhem Bey ve bu sırada fabrikanın müdürü olan, aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitimcilerinden Ömer Adil Bey tarafından yaptırılan tamirat sonucunda, Müze-i Hümayun idaresinde, fabrika tekrar faaliyete geçmiş, ancak saray atölyesi kimliğini kaybettiğinden son dönemlerinde halk için üretim yapılmıştır.¹⁹⁹ Kurtuluş Savaşı sırasında, müdür Mesrur İzzet yönetimindeki fabrika, bir dönem, Talat ve Enver Paşa'nın isteği ile porselen izolator üretimi için kullanılmıştır.²⁰⁰ Son faaliyeti bu yönde olan fabrika, 1920 yılından sonra uzun bir süre kapalı kalmıştır.²⁰¹ Cumhuriyet'in ilanı sonrası, 1957 yılında, tarihi fabrika, ülkede porselen üretimi için herhangi bir tesisin olmamasından dolayı, işletilmek üzere Atatürk'ün emri ile kurulan Sümerbank'a devredilmiş ve Sümerbank fabrikanın çalışır hâle gelmesini sağlayarak üretime başlamıştır.²⁰² 1962 yılında, Sümerbank Yıldız Porselen Sanayi Müessesesi adıyla üretime devam etmiş, hem günlük ihtiyaç için porselen takımlar ve biblolar hem de Türk süsleme sanatının geleneksel eserlerini üretmiştir.²⁰³ 1994 yılına kadar Sümer Holding elinde bulunan fabrika, 1995 tarihli özel bir kanunla bütünüyle Türkiye Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar Dairesi Başkanlığı'na devredilmiştir.²⁰⁴ Tarihi Yıldız Fabrikası, Türk porselen sanatının ve endüstrisinin gelişimi ve çeşitli dönemlerini, eski sanatçıların eserlerini sergileyen ve özel tarihlerde Türk porselen sanatını yaşatmak adına geleneksel desenler kullanılarak üretim yapan bir müze-fabrika olarak günümüzde hizmet vermektedir.²⁰⁵ Bunun yanında, Milli Saraylar Porselen Koleksiyonu'nda yer alan eserler, fabrika içinde esasına bağlı kalınarak sınırlı sayıda yeniden

¹⁹⁷Küçükerman, 1987, **a.g.k.**, 63.; Giray, 1998, **a.g.k.**, 25.; TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.; Yılmaz, 2004, **a.g.k.**, 35.

¹⁹⁸Küçükerman, 1987, **a.g.k.**, 63.; Cezar, 1995a, **a.g.k.**, 277-278.; TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.; Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 64.

¹⁹⁹Cezar, 1995a, **a.g.k.**, 278-279.; Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 71.

²⁰⁰Küçükerman, 1987, **a.g.k.**, 115.; Erbay, 2014, **a.g.k.**, 77-78.

²⁰¹Giray, 1998, **a.g.k.**, 25.; Erbay Aslıtürk, 2014, **a.g.k.**, 78.

²⁰²TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.; Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 75.

²⁰³Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 75.

²⁰⁴TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.; Kalyoncu, 2015, **a.g.k.**, 77.

²⁰⁵TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.

üretilmektedir.²⁰⁶ Osmanlı Devleti içinde, Beykoz ve ardından açılan Yıldız Fabrikası ile gerilemekte olan Türk seramik endüstrisi ile üretim tekrar hız kazanmış, ancak devletin içerisinde bulunduğu ekonomik ve siyasal zorlu süreç, bu fabrikaların uzun ömürlü olmasına olanak sağlamamıştır. Sanat tarihi açısından, özellikle Yıldız Porselen Fabrikası, etkin olduğu yıllarda, 600 yıllık devletin kültürel birikiminin sonucu motif zenginliği ve teknik yetkinliği oluşturulmuş nitelikli porselenlerle Türk seramik sanatında yer edinmeyi başarmıştır.

Türkiye'nin iktisadi gelişmesi yolunda arayışların gerçekleştirilmesi amacıyla, 17 Şubat 1923 tarihinde açılışı yapılan İzmir İktisat Kongresi'nin en önemli ilkelerinden biri, Türkiye halkının kullandığı eşyayı mümkün olduğunca kendisinin üretmesi gerektiği düşüncesi neticesinde, milli üretimi sağlayacak endüstriyi desteklemek olarak belirlenmiştir.²⁰⁷ Sümerbank'ın kuruluşu ve 1933 yılında İstanbul ve Kütahya'yı kapsayan seramik endüstrisi projelerinin başlatılması, Cumhuriyet sonrası seramik endüstrisine yönelik atılan ilk adımlardır.²⁰⁸ Ancak devlet desteği ile kurulması planlanan ve seramiği de kapsayan endüstri projeleri, II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle, dönem hükümetinin tasarruf tedbirlerini yürürlüğe koyması sebebi ile kesintiye uğramıştır.²⁰⁹ Nihayetinde 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru devletin yanında, özel girişimciler tarafından da modern üretim tekniklerinin hâkim olduğu seramik fabrikaları açılmaya başlamıştır.²¹⁰ Eczacıbaşı Fincan Atölyesi (1942), İstanbul Porselen (1954), Çanakkale Fayans (1958), Gorbon Işıl (1958), ve Çanakkale Seramik (1960) açılan ilk seramik fabrikalarındandır.²¹¹ 1942'den 1960'a kadar ki sürede, ardı ardına açılan seramik fabrikalarında, geleneksel yöntemlerle yapılan atölye üretiminden büyük boyutlu endüstriyel üretim yöntemine geçilmiştir. Bu dönüşümle Türk seramiği, daha da gelişmiş üretim yöntemleriyle çağdaş endüstriyel seramik sektörünü yakalamıştır.

Çağdaş seramik endüstrisinin oluşum sürecinin başında, teknik donanım ve hammaddenin temini başta olmak üzere, Avrupa'ya olan bağımlılık, ülke içindeki yan

²⁰⁶TBMM MS, 2004, **a.g.k.**, 4.

²⁰⁷Z. Çobanlı (2007b). Türk seramik endüstrisi. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 493.; D. Yalçın, Y. Akbıyık, D. A. Akbulut, M. Baltacıoğlu, N. Köstüklü, A. Süslü, R. Turan, C. Eraslan, M. A. Tural (2016). *Türkiye Cumhuriyeti tarihi*. (12. Baskı), C. 1., Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, s. 408, 411-412.

²⁰⁸Salman Çevik, 2015, **a.g.k.**, 84-85.

²⁰⁹Çobanlı, 2007b, **a.g.k.**, 493.

²¹⁰Sevim, S. S., 1994, **a.g.k.**, 49.; Çobanlı, 2007b, **a.g.k.**, 494.

²¹¹Ağatekin, 1993, **a.g.k.**, 20.; Gürses, 1998, **a.g.k.**, 46-47.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 120-121.

sektör kuruluşların oluşumu ile karşılanabilir bir hâl almasıyla son bulmuş ve Türk seramik endüstrisinin bağımsız olarak işleyişi sağlanmıştır.²¹²

Günümüzde özellikle Kütahya, Eskişehir, Bilecik, Afyon, Uşak, Çanakkale, İstanbul ve İzmir’de yer alan büyük çaplı seramik fabrikalarında üretilen, geniş kullanım alanına sahip endüstriyel Türk seramikleri, dünya çapında geniş bir pazar oluşturmakta ve ülke ekonomisine büyük gelir sağlamaktadır. Seramik sektörünün bu denli gelişiminde ve ülke sınırlarını aşan pazarının oluşmasında, üniversite-sanayi işbirliği neticesinde çalışan sanatçıların ve teknisyenlerin katkısı yadsınamaz bir husustur. Türk seramik sanatının nitelikli bir şekilde devamlılığının sağlanması, seramik sanatının yurt içinde ve yurt dışında tanıtımı, yeni tekniklerin uygulanması ve geliştirilmesi ile genç sanatçı ve eğitimcilerin yetiştirilmesi gibi sorumluluklar üstlenilen üniversite bünyelerindeki seramik bölümlerinin, seramik endüstrisi ile birlik sağladığı sürece, Türk seramiğine duyulan beğenin artarak devam edeceği düşünülmektedir.

2.2.2. Türkiye’de çağdaş seramik sanatı eğitiminin kurumsallaşması

Türkiye’de seramik disiplini eğitiminin verilebilmesi adına, güzel sanatlar fakültelerinde seramik bölümlerinin kuruluşu Cumhuriyet sonrası yıllarda sağlanmıştır. Ancak Osmanlı Dönemi’nde açılan Sanayi-i Nefise Mektebi’nde de seramik eğitime dair bir takım girişimlerin varlığından dolayı, konuyu Sanayi-i Nefise’nin açılışına ve seramiği kapsayan eğitim programına indirgemenin doğru olacağı düşünülmüştür.

Endüstri Devrimi’nden sonra kendi imkânlarıyla toplumsal gelişimini sağlayamayan ve eski gücünü kaybeden Osmanlı’da, yeni bir reform planına duyulan gereklilik sonucu, Abdülmecid (1839-1861) ve Abdülaziz (1861-1876) Dönemleri’ni kapsayan Tanzimat sürecine girilmiş ve Batılılaşma reformları geliştirilerek uygulamaya koyulmuştur.²¹³ Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılış sürecini kapsayan dönemde, bir yandan parçalanma ve siyasi yok oluş yaşanırken, diğer yandan Batılılaşma ve modernleşme çabaları verilmiştir. Toprak, güç ve mali kaynaklarını

²¹²Çobanlı, 2007b, a.g.k., 497.

²¹³E. J. Zürcher (2000). *Modernleşen Türkiye’nin tarihi*. (7. Baskı), (Çev. Yasemin Saner Gönen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 78.; Z. Çelik (2017). *19. yüzyılda Osmanlı başkenti değişen İstanbul*. (3. Basım), (Çev: Selim Deringil). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 40.; N. Hatemi (2018). *Osmanlı’nın son dönemine kısa bir bakış: III. Selim’den İstanbul’un işgaline. Geç Osmanlı Dönemi’nde sanat mimarlık ve kültür karşılaşmaları*. (2. Basım), (Ed: G. Çelik), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 19.

kaybeden devletin içine girdiği süreç, varlığını yeniden kavrama ve özeleştirme bağlamında, aydın kesim tarafından farklı yönlerde çözüm arayışlarının yaşandığı bir evredir.²¹⁴ Askeri alanda başlatılan değişimler, eğitim, merkezi idare, hukuk ve sosyal hayatta da uygulanmıştır. 20. yüzyılın başlarında, ülke içinde herkesin eşit haklara sahip olduğu, meşruti yönetim deneyimi kazanmış, günlük hayatın Batılılaştığı, mimari ve sanatta kendi kimliğini arayan, Avrupa'ya kültür ve sosyal yaşamda hiç olmadığı kadar yaklaşmış bir Osmanlı toplumundan söz etmek mümkündür. Batılılaşma hareketleri, devlet yönetimi yanında, eğitimde de kendini göstermektedir. Özellikle başkent İstanbul'da yeni okullar açılmasıyla, Batı'nın örnek alındığı modern anlayışta eğitim sisteminin de temelleri atılmıştır.²¹⁵ Yaşanan süreç içerisinde, modern sanat eğitimine yönelik ilk adım, 1865 yılında, Abdülaziz'in çağrısı ile İstanbul'a gelen Fransız ressam Pierre Desire Guillemet tarafından, 1874'de Pera Kalyoncukulluğu mevkiinde, Beyoğlu Hammalbaşısı sokakta yer alan No:60'da Académie de Dessin et de Peinture adını verdiği, on iki yıl aktif olacak bir resim atölyesinin açılmasıyla atılmıştır.²¹⁶ Guillemet, ilgili makamlara, bu özel atölyenin resmi bir okul hâline getirilmesi şeklinde bir istekte bulunmuş olsa da, 1877-1878 yıllarında hastalanıp ölünce, isteği gerçekleşmemiştir.²¹⁷ Küçük bir atölyeden öteye gidemese de Académie, Batılı anlamda eğitim veren ve ülkenin ilk güzel sanatlar okulu olma niteliğini taşıyan, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasına fikir vermesi açısından önem teşkil etmektedir. III. Selim Dönemi'nden itibaren, Osmanlı, mimar ve mühendis gibi teknik eleman ihtiyacını Avrupa'da karşılamaya başlamış ve gücünü kaybeden Hassa Mimarlar Ocağı yerine, imar faaliyetleri, yabancılar elinden yürütülmeye başlamıştır.²¹⁸ Bir yerden sonra bu sistemin sürekli Avrupa'dan eleman getirtmekle ilerleyemeyeceği düşünülmüş ve özellikle mimar ve sonrasında hükümetteki yetkililerce sanata duyulan ilginin artması ile ressam yetiştirecek bir okulun açılması kararlaştırılmıştır.²¹⁹

²¹⁴ Özsezgin, 1999, **a.g.k.**, 14-17.

²¹⁵ Hatemi, 2018, **a.g.k.**, 20.

²¹⁶ S. Tansuğ (1993). *Çağdaş Türk sanatı*. (3. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 103-105.; M. Cezar (1995b). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi*. (2. Baskı), C. 2, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s. 448-449.; S. Alp (1999). Türk resminde kadın sorunsalı. *Anadolu Sanat*, (10), s. 52.; A. Artun (2021). Türkiye'nin modernizm güzergâhı ve sanat tarihi yazımı. *Modernizm kavramı ve Türkiye'de modernist sanatın doğuşu*. (Ed: A. Artun), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 182.

²¹⁷ Küçükerman, 1987, **a.g.k.**, 60.; Tansuğ, 1993, **a.g.k.**, 104.; O. Dilmaç (2009). *16. ve 20. yüzyıllar arasında Avrupa'da akademik düzeyde sanat eğitiminin oluşumu ve Türkiye'deki sanat eğitimine katkıları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 145.

²¹⁸ Cezar, 1995b, **a.g.k.**, 450.

²¹⁹ Cezar, 1995b, **a.g.k.**, 450.

Türkiye üniversitelerinde sanat eğitimin başlangıcı olarak nitelendirilebilecek, Osmanlı'da çağdaş Türk plastik sanatlarının ilk resmi okulu olan, II. Abdülhamit Dönemi'nde, özellikle Maarif Nâzırı Münif Paşa ve dönemin Arkeoloji Müzesi müdürü Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla, 2 Mart 1883'te, resim, heykel ve mimarlık dallarını kapsayan, Sanayi-i Nefise Mektebi açılmış, bu açılış, sanat eğitiminde büyük bir adım olmasının yanında, daha önce saray çevresi ile sınırlı kalan sanatsal etkinliklerin, düzenlenen sergilerle daha geniş kitlelere sunulmasında da rol oynamıştır.²²⁰ Osmanlı'nın bu döneminde, sanat ve sanatçıya olan bakışın değişmesinin göstergesi olarak padişah ve Batı hayranı varlıklı insanların, sanat eğitimi için vermiş oldukları burslarla, birçok öğrencinin eğitim görmek için Paris'e gönderildiği bilinmektedir.²²¹ Bu sebeple okul, Paris'teki Ecole Nationale des Beaux Arts model alınarak düzenlenmiştir.²²² Böylece Türkiye coğrafyasında, Batılı anlamda sanat eğitiminin verilmeye başlanması, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile sağlanmıştır. Sanayi-i Nefise'nin kuruluş amacı, bir bakıma, Topkapı Sarayı bünyesinde, yüzlerce yıl ülkenin sanat ve yaratıcılık merkezi olan Ehl-i Hiref Teşkilatı'nın, sanayileşen dünya karşısında yeni koşullara uyum sağlayamayarak yok oluşu üzerine, ortaya çıkan boşluk ve kayıpların farkına varılmasıyla, yeni dünya düzeninde de etkinlik sağlayabilecek bir kurum oluşturmak olarak değerlendirilmektedir.²²³ Bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzeleri içinde yer alan Eski Şark Eserleri binasında açılan, Türkiye'nin ilk sanat akademisi olma özelliğini taşıyan ve resmî adı Mektebi Sanayi-i Nefise-i Şâhâne olan kurum, 1927 yılına kadar Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi adıyla anılarak eğitim vermiş, 1927-1928 yılları arasında Sanayi-i Nefise Akademisi adını almıştır.²²⁴ 1928 yılından sonra Güzel Sanatlar Akademisi adını alan kurum, 1968 yılından itibaren İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak eğitim vermiştir.²²⁵ Kurum, 1983 yılında

²²⁰Cezar, 1995b, **a.g.k.**, 453, 456-458, 467-468.; Özsezgin, 1999, **a.g.k.**, 13.; V. Çetintaş (2003). *Rudolf Edwin Belling ve atölyesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 107.; S. Başkan (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemi'ne kadar Türklerde resim*. (2. Baskı), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s. 237.

²²¹Şahin, 1995, **a.g.k.**, 67.; Alp, 1999, **a.g.k.**, 54.; D. Uzun Aydın (2014). "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'Ecole Des Beaux-Arts" üzerine bir değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (6), s. 75.

²²²Aliçavuşoğlu, 2009, **a.g.k.**, 22.; Uzun Aydın, 2014, **a.g.k.**, 75.

²²³Küçükerman, 1996, **a.g.k.**, 54.

²²⁴Şahin, 1995, **a.g.k.**, 82.; Özsezgin, 1999, **a.g.k.**, 13.; Dilmaç, 2009, **a.g.k.**, 147.

²²⁵Dilmaç, 2009, **a.g.k.**, 147.

çıkarılan 2147 sayılı yasayla Mimar Sinan Üniversitesi bünyesine alınmış ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüştürülmüştür.²²⁶

Sanayi- Nefise'de seramik eğitimi, ilk başta tezyini sanatlar olarak müfredata konulan ders içerisinde yer almıştır.²²⁷ Osmanlıcada bezeme ve süsleme anlamına gelen tezyinattan adını alan tezyini sanatlar dersinde, öğrencilere dekoratif eserlerin üretilbileceği bilgiler vermeye başlanmıştır.²²⁸ Tezyini sanatlar dersiyle, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan önce de var olan, ancak eğitimi usta-çırak ilişkisine dayalı olan el sanatlarının, Batılı anlamda bir okulda eğitiminin verilmesi bu dönemde başlamıştır. Ecole Des Beaux-Arts, örnek alınarak açılan okulda, 1882, 1911 ve 1924 tarihli üç yönetmelik hazırlanmış ve bu yönetmeliklerle okulun güzel sanatlar eğitimi veren bir yükseköğrenim kurumu hâline getirilmesi amaçlanmıştır.²²⁹ Okulun idari yapılanması, bölümleri, okutulacak dersleri, atölyeleri, sergileri, sınavları, akademik takvimi ve öğrencileri hakkında bilgiler barındıran yönetmeliklere bakıldığı zaman, 1911 tarihli yönetmelikte, seramik dalının hâlâ tezyini sanatlar dersi içinde yer aldığı ve ayrı bir ders ya da bölüm hâline getirilmediği görülmektedir.²³⁰ Cumhuriyet'in ilanından sonra ise bu alanda bir yenilik yapılmış ve yalnızca ders olarak verilen tezyini sanatlar, bir bölüm hâline getirilerek, 1924 yılında yönetmeliğe girmiştir.²³¹ Böylece seramik sanatını da içinde barındıran tezyini sanatlar ders olmak yerine, bir bölüm hâlini almıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Milli Eğitim Bakanlığı, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne gereken önemi gösterememiştir. Bunda yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi ve ekonomik sıkıntıları etkili olmuştur. 1928 yılına gelindiğinde, Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi adı altında varlığını sürdüren okulun adı, Güzel Sanatlar Akademisi olarak yenilenmiş ve Cumhuriyet ideolojileri doğrultusunda sanat eğitimine verilen önemin artmasıyla bir takım yeniliklerle de yeniden şekillendirilmiştir.²³² 1927 yılında, Akademi müdürlüğüne tayin edilen ve 1925'te Paris'te gördüğü milletlerarası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nden etkilenen Namık İsmail, Türkiye'de dekoratif sanatlar öğretiminin

²²⁶Özsezgin, 1999, **a.g.k.**, 13.; Dilmaç, 2009, **a.g.k.**, 147.

²²⁷Y. Gül (2017). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Tezyinat Bölümü'nün kurulması hakkında bazı değerlendirmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (40), s. 388.

²²⁸Sözen ve Tanyeli, 2017, **a.g.k.**, 301.

²²⁹Şahin, 1995, **a.g.k.**, 85.; Gül, 2017, **a.g.k.**, 389.

²³⁰Gül, 2017, **a.g.k.**, 389-340.

²³¹M. Cezar (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, s. 20.; Uzun Aydın, 2014, **a.g.k.**, 79.; Gül, 2017, **a.g.k.**, 391.

²³²Özsezgin, 1999, **a.g.k.**, 13.

daha sistemli bir şekilde işlenmesi adına çaba göstermiş ve bu çaba sonuçsuz kalmayarak tezyini sanatlar olarak anılan Dekoratif Sanatlar Bölümü daha sağlam temellere oturtulmuştur.²³³

1929 yılına gelindiğinde, en nihayetinde bu zamana kadar Anadolu'da en eski geçmişe sahip seramik sanatının eğitiminin verilmesi amacıyla, yalnız seramiği kapsayan bir bölümün kurulmasına karar verilmiş ve öncelikle Dekoratif Sanatlar Bölümü'ne bağlı olan bir seramik atölyesi kurulmuştur.²³⁴ O döneme göre, Dekoratif Sanatlar Bölümü, günümüzden bir güzel sanatlar fakültesi, açılan seramik atölyesi ise, güzel sanatlar fakültesi içerisinde yer alan seramik bölümü olarak düşünülebilmektedir. 1929 yılında bir atölye olarak temeli atılan seramik bölümü, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Paris'e gönderilen, Sanatlar ve Zanaatlar Yüksekokulu'nda (Arts of Metiers) seramik, cam ve emaye üzerine eğitim aldıktan sonra yurda dönen, seramik sanatçısı İsmail Hakkı Oygur tarafından, Türk Seramik ve Çiniciliği adı altında kendi disiplinini barındıran bir birim hâline getirilmiş ve 1930 yılından itibaren aktif olarak eğitime açılmıştır.²³⁵ Böylece geçmişten beri var olan, ancak eğitim boyutu usta-çırak ilişkisine dayanan seramiğin, kurumsal olarak eğitiminin verilmesi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde, günümüze kıyasla küçük çaplı bir atölye niteliği taşıyan, Seramik Bölümü'nün açılmasıyla sağlanmıştır.

İsmail Hakkı Oygur'ın okul bünyesindeki eğitim atölyesinde faaliyetleri başlattığı döneme denk gelen 1931 yılında, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlayan Ömer Vedat Ar, Avrupa'da tecrübe edindiği çağdaş endüstriyel seramiği ülkeye taşımak adına, göreve başlar başlamaz bu yönde eğitim vereceği atölyesini kurmuştur.²³⁶ Böylece geleneksel seramik sanatı eğitimi veren İsmail Hakkı Oygur'ın eğitim anlayışından farklı olarak, endüstriyel seramik eğitiminin temelini atan Vedat Ar olmuştur. Ar, eserlerini endüstriyel olarak çoğaltmayı hedeflediğinden, alçı ile model

²³³M. Cezar (1973). Kuruluşundan bugüne Akademi. *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, s. 23.; Ağatekin, 1993, **a.g.k.**, 15.; Gül, 2017, **a.g.k.**, 392.

²³⁴A. K. Gören (2000). Çağdaş Türk resim-heykel ve seramik sanatının gelişimi. *Çağdaş Türk plastik sanatlarından bir kesit*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s. 40.; Gül, 2017, **a.g.k.**, 391.

²³⁵İ. H. Oygur (1973). Çağdaş seramik sanat akımları. *Türkiyemiz*, (10), s. 44.; Ağatekin, 1993, **a.g.k.**, 15.; G. Özturanlı (1998). Modern Türk seramik sanatına bir bakış. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), s. 31.; Gürses, 1998, **a.g.k.**, 35.; Z. Çobanlı (2007a). Modern Türk seramik sanatı. *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 383.; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, **a.g.k.**, 64.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 77.

²³⁶Gürses, 1998, **a.g.k.**, 35.; Özturanlı, 1998, **a.g.k.**, 32.; Erbay Aslıtürk, 2014, **a.g.k.**, 198. ; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 71.

kalıp ve teksir kalıp yoluyla üretim teknikleri kullanmış ve geliştirmiştir.²³⁷ Vedat Ar, endüstriyel bir tasarımcı olarak seramik sanatının gelişimine katkıda bulunmuş, atölyede elle şekillendirme yönteminin bir adım ötesine giderek seramik kalıplar yapmaya başlamış ve akademide endüstriyel seramiğin temellerini atarak nitelikli seri üretim eğitiminin de önünü açmıştır. Günümüz seramik endüstrisinin, seramik sanatıyla iç içe işleyişinde, nitelikli ve eğitilmiş elemanlarının yetiştirilmesine yönelik eğitimin verilmesinde ilk adımı atan Vedat Ar olmuştur. Ancak Vedat Ar'ın 1930'lardaki bu girişimi, o dönem Türkiye'deki seramik fabrikasının azlığından dolayı pek etkili olmamış, endüstriyel seramik eğitime ihtiyaç, fabrika sayısının arttığı 1950'lerden sonra duyulmuştur.

1929'da açılmasına karar verilen seramik bölümünün yanında, Ankara'da Gazi Terbiye Enstitüsü'nde de bir seramik atölyesi kurulmuş ve Paris'ten dönen bir diğer seramik sanatçısı Hakkı İzzet, kuruluşunda görev aldığı Ankara Kimya Sanat Enstitüsü, Seramik Bölümü'nde çalışmalarda bulunurken, bir yandan da bu atölyede öğretim vermeye başlamıştır.²³⁸ Böylece seramik eğitiminin verildiği kurumların sayısında da bir artış yaşanmıştır. 1928-1933 yılları arasında, Almanya'daki, Bunzlau Devlet Seramik Okulu'nda (Staatlichn Keramische Fachschule Bunzlau) ve Birleşik Güzel ve Uygulamalı Sanatlar Devlet Okulu'nda (Vereinigte Staatsschule Für Freie und angewandte Kunst) seramik eğitimi alan İzzet'in, seramiğin endüstri alanındaki gelişimine de önem gösterdiği, Ankara Kimya Sanat Enstitüsü, Seramik Bölümü'nde öğrencilerine hem sanatsal hem de seramik endüstrisi konularını kapsayan bir eğitim verdiği bilinmektedir.²³⁹

Seramik öğrenimi için yurtdışına gönderilen ilk üç Türk sanatçı, İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar ve Hakkı İzzet'tir.²⁴⁰ Akademi'de Seramik Bölümü'nün temelini atan ve eğitiminin kurumsallaşmasında rol oynayan İsmail Hakkı Oygur ve ardından yurda dönerek seramiği geleneksel anlayıştan farklı bir bakış açısıyla, çağdaş ve özgün tasarım ve biçimlerde ele alarak çalışan sanatçılar Vedat Ar ve Hakkı İzzet, çağdaş eğitimci kimlikleri yanında, çağdaş seramik sanatçıları içinde de öncü olmuşlardır.

²³⁷Gürses, 1998, **a.g.k.**, 65.

²³⁸Giray, 1998, **a.g.k.**, 26.; Gürses, 1998, **a.g.k.**, 36.; K. Özsezgin (1998). Türkiye'de seramiğin geleneksel ve çağdaş temelleri üzerine gözlemler. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), s. 29.; Erbay Aslıtürk, 2014, **a.g.k.**, 86.; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, **a.g.k.**, 64.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 75.

²³⁹Giray, 1998, **a.g.k.**, 26.; Erbay Aslıtürk, 2014, **a.g.k.**, 200.; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, **a.g.k.**, 64.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 77.

²⁴⁰Giray, 1998, **a.g.k.**, 25.

1930'lu yıllardan 1950'lere kadar geçen süreç içerisinde, çağdaş anlamda seramik çalışmaları gerçekleştiren herhangi bir sanatçı ismine rastlanılmamıştır.

Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü'nden sonra, 1956-1957 yıllarında, Alman Prof. Adolf Schneck'in önderliğinde, Bauhaus'un temel sanat eğitimi ekolü baz alınarak, tasarım odaklı sanat politikalarının Türkiye'ye bir yansıması olarak kurulan İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda da endüstriyel seramik tasarımı ve seramik teknolojileri dersleri verilmeye başlamıştır.²⁴¹ Seramik eğitimi verilen kurumların kuruluşunda çaba gösteren Hakkı İzzet, Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Seramik Bölümü'nün kuruluşunda da görev üstlenmiş ve kurumda müdürlük yapmıştır.²⁴²

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda, çok sayıda seramik sanatçısı ve eğitimcisi yetiştirilmiştir. Günümüzde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimar Sinan Üniversitesi, Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu ise Marmara Üniversitesi bünyelerinde varlığını sürdürmektedir.²⁴³ İstanbul'da yer alan, seramik eğitiminin verilmeye başlandığı iki öncü kurumdan sonra, ülkede açılan fabrikalardaki nitelikli eleman ihtiyacını karşılamak ve özellikle özgün tasarımlar yaratacak seramik sanatçısı yetiştirilmesi amacıyla, fabrikalara paralel olarak, üniversitelerin eğitim programlarına da seramik bölümlerinin eklenmesi kararları alınmıştır. 1950'lerde açılan fabrikalarla hızla gelişen seramik endüstrisinde ihtiyaç duyulan yaratıcı ve çağdaş tasarımcı ile teknik bilgisi yüksek seramikçiler yetiştirilmesi adına, seramik eğitimi verecek kurumların sayısında yaşanan artış, endüstri ve sanat işbirliğinin başlangıcı olarak nitelendirilebilmektedir. Üniversite-endüstri işbirliğinin sağlanmasıyla, seramik sanatçılarının tasarımları ile birleşen seramik endüstrisinde, eşsiz tasarımlar üretilmekte ve bu sektörde Türkiye, dünya çapında önemli bir yerde görülmektedir.

Türkiye'de seramik eğitimi verilen üniversiteler yanında, bazı kurumlar da seramik sanat ve eğitimine destek vermiştir. Bu kurumlar endüstriyel anlamda seramik üretimi yapmalarının yanında, seramik eğitiminin verilebileceği özel çalışma alanlarının açılmasını sağlamış ve sanatçılara faaliyetlerini yürütebilmeleri amacıyla maddi olarak destek olmuştur. Eczacıbaşı Seramik Fabrikaları, gerçekleştirdiği endüstriyel seramik üretimi yanında, Türkiye'de seramik sanatının gelişimini de destekleyen kurumların

²⁴¹Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 384. ; Artun, 2021, **a.g.k.**, 186.

²⁴²Giray, 1998, **a.g.k.**, 26.; Gürses, 1998, **a.g.k.**, 64.; Özturanlı, 1998, **a.g.k.** 32.

²⁴³Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 385.

başında gelmektedir. 1957 yılında, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde, bir okul niteliği taşıyan Eczacıbaşı VitrA Seramik Sanat Atölyesi, sanatçılara hizmet vermek üzere açılmıştır.²⁴⁴ Eczacıbaşı'nın öncülük ettiği bu uygulama, diğer endüstriyel kuruluşlar tarafından örnek alınmış ve seramik sanatı eğitiminin üniversiteler tarafından yürütülen gelişimi, fabrikalar tarafından desteklenmiştir. Günümüzdeki sanatsal seramik faaliyetlerinin gerçekleştirilmesinde de bu destekler devam etmekte ve zaman zaman fabrikaların, bilimsel sempozyumlar düzenlediği veya sanatsal seramik etkinliklerine sponsor olduğu görülmektedir. Seramik sanatına yönelik gerçekleştirilen bu etkinlikler, sanatçıların sanatsal faaliyetlerine destek olması ve sanatçılar arası etkileşim ortamı yaratması açısından önem teşkil etmektedir.

2.2.3. Çağdaş Türk plastik sanatlarında seramiğin sanatsal ifade aracı olarak kullanımı

Türkiye'de seramiğin geleneksellikten çıkıp, işlevsel yönünü endüstriye bırakarak sanat eserlerinde malzeme olarak kullanılması ve bir sanat dili olarak ortaya çıkması kolay kabul görmemiştir.²⁴⁵ 1929'da, Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan seramik atölyesinde, geleneksel seramik eğitiminin verilmesi ve 1956-1957 yıllarında açılan, İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun temel amacının, sanayinin nitelikli eleman ihtiyacının karşılanması olduğu düşünüldüğünde, artistik seramiğin, işlevsel seramiğin gölgesinde kalışı, olağan bir durum olarak değerlendirilmektedir. 19. yüzyıl ortalarına kadar, endüstriyel yönelimli bir karakter ortaya koyan, ancak 1950'li yıllardan itibaren resim ve heykel gibi bir sanat disiplini olarak kabul görmeye başlayan seramik sanatına ilişkin, ilk özel atölyeler kurulmaya başlamıştır.²⁴⁶ Seramiğin artistik sanat malzemesi olarak ele alınışında, Batı etkisi göz ardı edilemez. Çünkü aynı yıllarda, Batı sanatında, duygu ve düşüncelerini doğadan salt biçimlerle ifade etmek yerine, sanatçılar, içten gelen özgün biçimler oluşturarak sanat dillerini özgürleştirmeye

²⁴⁴Gürses, 1998, **a.g.k.**, 44.; Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 382.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 121.;

<https://www.eczacibasi.com.tr/tr/anasayfa/phone/tr/toplumsal-sorumluluk/kultur-ve-sanat/vitra-seramik-sanat-atolyesi> (Erişim tarihi: 27.12.2021)

²⁴⁵C. Sevim (1994). Türkiye'de seramik heykel. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 44.

²⁴⁶E. Bakla (1986). Çağdaş Türk seramik sanatı. *Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde çağdaş plastik sanatlar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s. 21.; H. Çolakoğlu (1998). Günümüz seramik sanatı ve konumu. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), s. 22.; A. Ödekan (2008). Mimarlık ve sanat tarihi (1908-1980). *Türkiye tarihi*. (10. Basım), C. 4, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 598.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 107.

başlamıştır. Bu yönelimle çalışan her sanatçının, kendi düş dünyasını, içinden geldiği gibi somutlaştırdığı görülmektedir. Özellikle seramik sanatında, Peter Voukos'un benimsediği, politik, estetik, ahlaki veya geleneksel değerlere bağlı kalmayıp, bu değerleri bir kenara bırakarak özgürleştirilen sanat anlayışı ile ortaya çıkarılan soyut dışavurumcu seramikler, ressam Jackson Pollock'un, resim sanatına uyguladığı gelenekselin yıkımının, seramik sanatına yansımasıdır.²⁴⁷ Batıda baş gösteren ve çoğunlukla soyut biçime sahip sanatsal seramikler, Türk sanatçıları etkilemiştir. Bu süreçte Türkiye'de de çoğunlukla soyut olmak üzere, aktif bir artistik seramik üretimi başlamıştır. Soyut biçimlerin yanında, soyutlamacı bir dil kullanarak veya doğrudan figüratif çalışmayı tercih eden sanatçılar da mevcuttur. Soyut veya figüratif, her ne olursa olsun, seramiğin, bir güzel sanatlar disiplini olarak başlayan süreci, günümüzde de hız kesmeden devam etmektedir.

Türkiye'de çağdaşlığın, biçimsel bir kavram olmanın ötesinde, yaşam ve dünyanın algılanmasında ve felsefenin geliştirilmesinde gerekli olarak görülmeye başlandığı yıllarda, seramiği ilk kez bir ifade aracı olarak kullanan, sürekli denemelerle biçim arayışında bulunan, eserlerinde zaman zaman yerel etkilere yer veren, Doğu Batı sanatının senteziyle tamamen kendine özgü eserler üreten Füreyâ Koral, çağdaş biçimlerde seramik eserler veren ilk sanatçı olmuştur.²⁴⁸ 1949 yılında, tedavi için gitmiş olduğu İsviçre'de yer alan Lysin sanatoryumunda seramikle ilgilenmeye başlayan Koral, aynı yıl Lozan kentinde, sanatoryum dışındaki bir seramik atölyesinde de çalışmaya başlamıştır.²⁴⁹ 1950 yılına gelindiğinde, Paris'te dönemin ünlü seramik sanatçısı Serré'nin desteğiyle bulduğu özel bir atölyede çalışmalarını sürdürmüştü ve ertesi yıl M.A.I Sanat Galerisi'nde ilk sergisini açmıştır.²⁵⁰ Koral'ın, 1951 yılında yurda döndükten sonra, bireysel anlamda çalışmalarını yürüteceği özel seramik atölyesini açmış olması da Türkiye'de bir ilktir.²⁵¹ Füreyâ Koral'ın İstanbul Elmadağ'da bulunan atölyesi, Akademi dışında seramik sanatına etkinlik kazandırmış ve Koral burada güçlü

²⁴⁷ Alkan, 1999, **a.g.k.**, 5.; Taşpınar Şentürk, 2020, **a.g.k.**, 73.

²⁴⁸ Özsezgin, 1999, **a.g.k.**, 88.; E. Mülayim (2005). Türkiye'de çağdaş seramik sanatının gelişimi. *Anadolu Sanat*, (16), s. 81-82.; Ödekan, 2008, **a.g.k.**, 598.; S. Sevim ve N. Yeşilmen (2017). Füreyâ Koral: Meclis seramikleri. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10 (19), s. 127.

²⁴⁹ Tansuğ, 1993, **a.g.k.**, 339.; Ödekan, 2008, **a.g.k.**, 598.; B. Anılanmert (2000). Çağdaş sanat da destek görmeli!. *Seramik*, 1 (12), s. 20.; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, **a.g.k.**, 65.; Ö. C. Can (2018). *Ankara'da kamusal alanlardaki seramik duvar panoları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 38.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 107.

²⁵⁰ Özturanlı, 1998, **a.g.k.**, 32.; Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 386.; Can, 2018, **a.g.k.**, 38.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 107.

²⁵¹ Agatekin, 1993, **a.g.k.**, 15.; Tansuğ, 1993, **a.g.k.**, 339.; Ödekan, 2008, **a.g.k.**, 598.; Anılanmert, 2000, **a.g.k.**, 20.; Can, 2018, **a.g.k.**, 39.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 108.

sanatçı kimliği ile çağdaş Türk seramik sanatına imzasını atmıştır. Sanatçı, taşınabilir eserleri yanında, 1950-1970 yılları arasında, seramiği farklı bir şekilde ele almış ve çok sayıda seramik duvar panosu da çalışmıştır. Selçuklu ve Osmanlı'da duvarları süsleyen çinilerin yerini, Cumhuriyet Türkiye'sinde Füreya Koral ve onun gibi çağdaş Türk seramiği çalışan sanatçıların elinden çıkan seramik panolar almıştır. Sanat eğitimine önem verilmesi, Batılı anlamdaki sanat anlayışının benimsenmeye çalışılması, bireysel düşüncelerin ve bireyselliğin önem kazandığı bir dönemi beraberinde getirmiştir. Bu gelişmelerin seramik sanatına yansımaları da özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlamasıyla olmuştur. Füreya Koral, bu yolda ilk adımı atması açısından önemlidir. Çağdaş Türk seramik sanatına Füreya Koral'ın ikinci önemli katkısı, atölyesini atölye-okul olarak, seramiğe ilgi duyan kişilere açmış olmasıdır.²⁵² Bu atölye, zamanla dönemin sanat ve edebiyat dünyasının aydın kişilerinin uğrak noktası olmuş ve bir kültür sanat atölyesine dönüşmüştür. Füreya Koral da Türkiye'de sanatçı endüstri işbirliğine önem vermiş ve 1973 yılında, İstanbul Porselen Fabrikası'nda özel çorba ve kahve takımları, kuşlarla süslediği tabak tasarımları yapmıştır.²⁵³

Çağdaş Türk seramik sanatının oluşum ve gelişimine öncülük etmiş bir diğer sanatçı Sadi Diren'dir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü'nden mezun olduktan sonra, 1955'te yurt dışına giden Sadi Diren, dokuz yıl Almanya'da kalmış, burada yalnız seramik sanatını değil, seramik endüstrisini de yakından inceleme fırsatı bulmuştur.²⁵⁴ Diren, ülkeye dönerken seramik eğitimi anlamında birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Seramiğin, yalnız sanat ürünü değil, eğitimle birlikte çağın gereksinimlerini karşılayacak, yaşamla iç içe bir sürece girmesini amaçlamıştır. Türkiye'ye döndükten sonra, 1964 yılından itibaren, Güzel Sanatlar Akademisi'nde seramik dersleri vermeye başlamış ve verilen eğitimi, amaçladığı şekilde düzenlemiştir.²⁵⁵ Sanatçı, 1964 yılına kadar endüstride tasarımcılık yapmış ve bir yandan da serbest olarak ele aldığı çalışmalarıyla ün kazanmıştır. Vermiş olduğu eğitimle yeni seramik ustalarının yetişmesine öncülük etmiştir. Sadi Diren de Füreya Koral gibi taşınabilir eserleri yanında, duvar panoları yapmıştır. Yapı duvarlarını süsleyen seramik panolar, özellikle 1970'lerde devlet desteğiyle popüler hâle gelmiş ve bu alanda yarışmalar düzenlenerek kazanan tasarımlar, modern kent oluşumunda bir

²⁵²Mülayim, 2005, **a.g.k.**, 83.

²⁵³Özturanlı, 1998, **a.g.k.**, 33.; Erbay Aslıtürk, 2014, **a.g.k.**, 214.

²⁵⁴Ağatekin, 1993, **a.g.k.**, 16.; Can, 2018, **a.g.k.**, 40.

²⁵⁵Giray, 1998, **a.g.k.**, 27.

araç olarak kullanılmış, çarşıları, otelleri, pastaneleri, genel olarak halka açık birçok noktayı süslemiştir.²⁵⁶

İsmail Hakkı Oygur ve Hakkı İzzet, Seramik Bölümü'nde ilk seramik sanatı eğitimi veren sanatçılar iken, Vedat Ar, endüstriyel seramik eğitimini sunan sanatçı olmuştur. Füreyâ Koral ise seramik eğitimini, Akademi dışına taşıyan ve eserleri ile Türkiye'de çağdaş seramik sanatını başlatan ilk sanatçı olması açısından önem taşımaktadır. Sadi Diren ise Vedat Ar'ın seramiğin endüstriyel eğitimi için sunmuş olduğu öneriyi, daha da geliştirerek, günümüz seramik sanatı ve seramik endüstrisi eğitiminin birlikte işleyişinin yolunu açan eğitimci olması açısından önemlidir. Çağdaş seramik eğitimine, Avrupa'dan otuz yıl sonra başlayan Türkiye'de, Batılı anlayışta eğitim sistemi 1960'larda sağlanabilmiştir.²⁵⁷ Ancak 1960'dan önce yurt dışında edindikleri bilgi, beceri ve deneyimleri, yurda döndükten sonra, öğrencilerine aktararak çağdaş seramiğin temelini atan bu beş sanatçının, 20. yüzyılda Türk seramik sanatı adına yapmış olduğu çalışmalar, günümüz seramik sanat ve seramik endüstrisinin, eğitiminde ve üretiminde birlikteliğini sağlayan, üniversitelerdeki seramik bölümlerinin işleyişinin belirleyicisi olmuş ve birçok sanatçı ile akademisyenin yetişmesini sağlamıştır.

1960'lı yıllarda, kısıtlı olanaklara rağmen seramik sanatçıları, Füreyâ Koral'ın yolundan giderek kişisel atölyelerini açmaya başlamış ve düzenledikleri seramik sergisi gibi etkinliklerle halka ulaşmaya çalışmışlardır.²⁵⁸ Yalnız seramik eğitimi alanlar değil, alan dışından da pek çok sanatçının, seramiğe ilgi duyarak eserler ürettiği bir dönem yaşanmaya başlanmıştır.

Avrupa'daki seramik sanatını güçlü bir şekilde etkileyen Arts and Crafts Movement'in Türkiye'deki seramik sanatına etkisi, 1970'lerin sonuna kadar devam etmiş, ancak 1980'lere gelindiğinde bu etkiden sıyrılan Türk sanatçılar, Batı'da sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan kavramsal sanatın yayılmaya başlamasıyla, endüstriyel nitelikten ve geleneksellikten bütünüyle arınmış, özgün sanat eserleri üretme çabasına düşmüş, eserleriyle çağdaş sanat ortamındaki yerlerini sorgulayarak, seramiğin sınırsız yaratım

²⁵⁶H. S. Mutlu (2016). Çağdaş kent mimarisinde seramik panolar ve İnönü Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması. *Inonu University Journal of Art and Design*, 6 (14), s. 7-8.

²⁵⁷Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, **a.g.k.**, 63.

²⁵⁸Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 385.

özgürlüğünü irdelemeyi seçmişlerdir.²⁵⁹ 80'lerin seramik sanatçılarının öncülüğünde başlatılan bu yeni süreç içerisinde, eğitim kurumlarında da yeni seramik bölümlerinin açılması yönünde çaba gösterilmiştir.²⁶⁰

1990'lı yıllar, yeni seramik fabrikalarının açılmasına paralel olarak, sanatsal açıdan da değer taşıyan işlevsel üretimin sağlanması adına, üniversitelerde seramik bölümlerinin kurulduğu, çok sayıda seramik sergisinin açıldığı, birçok sanatçı ve eğitimcinin öncülüğünde sempozyum ve etkinliklerin düzenlendiği ve daha fazla fabrikanın, sanatçılara çalışma fırsatı sunduğu, hareketli bir seramik sektörü ve seramik sanatı süreci olmuştur.²⁶¹ Örneğin, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi ve Anadolu Üniversitesi'nin işbirliği ile düzenli olarak, her yıl gerçekleştirilen Eskişehir Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu süresince yerli ve yabancı sanatçılar bir araya gelmektedir. Bu etkinlikten doğan eserler, kentin seçilen noktalarına yerleştirilerek halkla buluşmakta ve Eskişehir'i süslemektedir. Yine 90'lı yıllarda Türk seramiği adına önemli bir adım atılmıştır. Nejat Eczacıbaşı öncülüğünde, Güzel Sanatlar Akademisi eğitmenleri ve eserleri ile dikkat çeken dönem sanatçılarının katılımıyla 6 Temmuz 1960 yılında kurulan, ancak 1960 Askeri Darbesi'nin yarattığı karışık ve sıkıntılı süreçten ötürü 1961 yılında kapanan Türk Seramik Sanatçıları Derneği başta olmak üzere, bir takım kısa ömürlü olan ilk örgütlenme girişiminin ardından, 3 Mayıs 1990 tarihinde, seramik sanatçıları, eğitimcileri, seramik endüstrisinde görev alan tüm kişileri bir çatı altında toplamak ve seramiğin sanatsal ve endüstriyel anlamda hedeflenen gelişimini sağlamak amacıyla Türk Seramik Derneği kurulmuş, derneğin periyodik olarak çıkarmış olduğu seramik dergisiyle, seramik sanatı topluma tanıtılmaya çalışılmıştır.²⁶² Türk Seramik Derneği, 2002 yılında Türk Seramik Federasyonu adını alarak varlığını günümüzde de sürdürmektedir.²⁶³

Cumhuriyet Dönemi sanat dallarına bakıldığında, her daldan sanatçının özgür, bireysel yaratımına, farklı düşünce ve eğilimlerine şans tanındığı, sanatsal ifade gücünün sonuna kadar kullanımına özendirildiği görülmektedir.²⁶⁴ Cumhuriyet'in getirdiği ideallerle, seramikle duygularını özgür biçimde ifade etme olanağı yakalayan

²⁵⁹Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 404.; Antmen, 2018, **a.g.k.**, 196.; Yılmaz, 2019, **a.g.k.**, 218.

²⁶⁰Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 404.

²⁶¹Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 411.

²⁶²Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 411-412.; G. G. Güven ve G. Karakuş (Haz.) (2016). Türkiye Tasarım Kronolojisi: Seramik. 3. *İstanbul Tasarım Bienali: Biz İnsan Mıyız?*, İstanbul: Studio-X İstanbul, s. 9, 19.

²⁶³Çobanlı, 2007a, **a.g.k.**, 413.

²⁶⁴Özsezgin, 1999, **a.g.k.**, 10, 157.

sanatçılar da geleneksel üretimde işlevsellik söz konusu olunca sınırlandırıldıklarını fark etmiş ve daha çok serbest yaratıya yönelmişlerdir.²⁶⁵ Anadolu topraklarında geçmişini insanlığın varoluşuna dayanan seramik sanatını, çağdaşlık olgusu ile harmanlayarak sanatsal yaratılarını meydana getiren Türk seramikçisi, günümüzde sanatıyla saygı değer bir konuma gelmeyi başarabilmiştir.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Seramik Kürsüsü'nün kuruluşundan itibaren, günümüze kadar geçen süreç içerisinde, sanatsal kariyerlerinin yaklaşık olarak başlangıç yıllarına göre, 1930'larda İsmail Hakkı Oygur, Ömer Vedat Ar, Hakkı İzzet; 1950'lerde Füreyâ Koral, Sadi Diren, Seniye Fenmen, Ayfer Karamani, Sabit Karamani, Mediha Akarsu, Cevdet Altuğ; 1960'larda İlgi Adalan, Beril Anılanmert, Tülin Ayta, Erdinç Bakla, Bingül Başarır, Müfide Çalık, Hamiye Çolakoğlu, Erdoğan Ersen, Candeğer Furtun, Atilla Galatalı, Filiz Özgüven Galatalı, Güngör Güner, Nasip İyem, Mehmet Tüzüm Kızılcan, Melike Abasıyanık Kurtiç, Alev Ebuzziya Siesbye, Jale Yılmazbaşar, Lerzan Öke, Hakkı Karayığitoğlu, Kadriye Ezel Ağaoğlu; 1970'lerde Ünal Cimit, Sevim Çizer, Neşat Fehmi Erdoğan, Binay Kaya, Aydan Kut, Haluk Tezinar, Mustafa Tunçalp, Sıtkı Olçar; 1980'lerde Nurdan Yılmaz Arslan, İrfan Aydın, Saadettin Aygün, Şeyma Bobaroğlu, Muammer Çakı, Sakine Çil, Zehra Çobanlı, Tufan Dağıstanlı, Kadir Demir, Ferhan Taylan Erder, Zerrin Ersoy Bilir, Soner Genç, Reyhan Gürses, Ayfer Kalsın, Meltem Kaya Ertl, Saime Çelik Kurşunoğlu, Süreyya Oskay, Ayşegül Özen Türedi, Lerzan Özer, Cemalettin Sevim, S. Sibel Sevim, Şeyma Reisoğlu, Candan Dizdar Terwiel, Gül Özturanlı, Halil Yoleri, Aydan Birdevrim, Bilgehan Uzuner, Gül Eralı, K. Deniz Pireci, Lale Avşar, Mezhahir Ertuğ Avşar, Neslihan Zabcı Erdal, Seray Vural, Turgut Tuna, Türker Özdoğan, Enver Güner, Yavuz Pilevneli, Pemra Pilevneli, Aysun Çölbayır, Azade Köker; 1990'larda Ayla Yüce, Canan Dağdelen, Candan Güngör, Esra Carus Gülaydın, Füsün Uludınç Çövenoğlu, Hüseyin Özçelik, İnel İnal, Lale Andıç, Mehmet Kutlu, Meltem Kaya, Nalan Danabaş Tuncer, Nermin Kura, N. Oya Uzuner, Pınar Genç, Serap Erdoğan, Tuğrul Emre Feyzoğlu, Tülay Baytuğ, Yıldız Şermet, Alev Oskay, Alp Çam, Çiğdem Önder Er, Deniz Toraman, Mustafa Ağatekin, İlhan Marasalı, Kaan Canduran, Emel Şölenay, Ercan Dural, Ergün Arda, Fatih Karagül, Füsün Eti, Hülya Günel, Kemal Tizgöl, İsmail Yardımcı, Mehmet Gökhan Taşkın, Mutlu Başkaya Yağcı, M. Berrin Kayman, Nurtaç Çakar, Ödül Işıttan, Ömer Görkem, Perihan Şan Aslan, Semiha

²⁶⁵Özsezgin, 1999, a.g.k, 157.; Ödekan, 2008, a.g.k., 598.

Atabey, Serdar Mutlu, Tayyar Serkan Rodoslu, Temel Köseleler, Yasemin Yarol, Yücel Başegit, Ufuk Tolga Savaş, Vedat Kaçar, Öder Ünsal, Ayla Yüce, Ece Kanişkan, Özgür Kaptan, Mürşit Cemal Özcan, Lale Demir Oransay, Dilek Alkan Özdemir, Ahmet Cüneyt Er, Semih Kaplan, Ercan Dural, Efsun Ergüven, Serdar Tekebaşoğlu, Özlem Paker; 2000'lerde Elif Aydoğdu Ağatekin, A. Feyza Çakır Özgündoğdu, Ahmet Kurban, Aslı Aydemir, Ata Öztürk, Aygün Dinçer Kırca, Ayşe Kurşuncu, Burcu Öztürk Karabey, Ayşe Balyemez, Cansu Ekmekçi, Emilge Cimilli, Funda Susamoğlu, Gülşah Yağız, Hacer Yılıkoğlu, Hasan Başkırkan, Kamuran Ak, Canan Gürel Ak, Müge Karlıdağ, Nusret Algan, Özlem Şahin, Pınar Çalışkan, Seda Tuncalı, Asuman İnan Özsoy, Aylin Bilgiç, Aysun Sandıkçioğlu, Bilgehan Kaya, Deniz Onur Erman, Duygu Kahraman, Efe Türkel, E. Egemen Işık Aslan, Elhan Ergin, Ezgi Gökçe, Ezgi Hakan Verdu Martinez, Hakan Ergün, Hakan Akçe, Hasan Şahbaz, Leman Kalay, Melahat Acar, Olgu Sümengen Berker, Orçun İlter, Özhan Pak, Pınar Baklan, Sanver Özgüven, Şirin Koçak, Tolga Ulusoy, Veysel Özel, Yeşim Karaman Zümrüt, Fazlı Ercan, Nizam Orçun Önal ve 2010'lu yıllarda Abdullah Özgültekin, Can Gökçe, İsmet Yüksel, Kadir Ertürk, Serkan Önder, Gökçe Özer Eröz, Sinan Avinal, Metin Ertürk, Onur Fındık, Emre Aydos, Özge Tan, Hasan Numan Suçağlar, Buğra Özer, Ali Cihan Kayalıoğlu seramik çalışmalarına başlayarak, çağdaş Türk seramik sanatına katkıda bulunan isimler arasında yerlerini almışlardır.²⁶⁶

²⁶⁶Kırca ve Mete, 2007, **a.g.k.**, 8-219.; E. Bakla (2010). *İstanbul'un 100 çini ve seramik sanatçısı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, s. 46-203.; Erbay Aslıtürk, 2014, **a.g.k.**, 196-197.; G. Karaman (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk seramik sanatçıları ve eserlerinden örnekler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 5-245.

3. KEMAL ULUDAĞ'IN ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINDAKİ YERİ

Bu başlık altında seramik sanatçısı Kemal Uludağ'ın (Res. 1), seramik eğitimi ve seramikle ilgili icraatları bağlamında, kısaca hayatına ilişkin bilgiler verilmiştir. Sanatçının sergilerinden, sanatsal faaliyetlerinden ve almış olduğu ödüllerden oluşan ikinci bir alt başlığın ardından seçilmiş sanat eserlerini kapsayan geniş bir katalog oluşturularak sanatı incelenmiş ve Dördüncü Bölüm'de Kemal Uludağ sanatının değerlendirilmesi yapılmıştır.



Resim 1. Kemal Uludağ²⁶⁷

3.1. Kemal Uludağ'ın Yaşam Öyküsü

Kemal Uludağ, 1966 yılında, Konya'nın Doğanhisar ilçesine bağlı Karaağa mahallesinde doğmuştur.²⁶⁸

İlk, orta ve lise öğrenimini Konya'da tamamlayan Uludağ, 1983 yılında girdiği Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Anasanat Dalı'ndan 1987 yılında mezun olmuştur.²⁶⁹ 1988-1989 yılları arasında, aynı kurumda araştırma görevlisi olarak görev almıştır.²⁷⁰ 1987-1990 yılları arasında, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra 1993 yılında sanatta yeterlilik programını tamamlamak üzere Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Sosyal

²⁶⁷Kemal Uludağ Arşivi. (20.12.2021). *Sanatçı fotoğrafı*.

²⁶⁸<http://www.kemaluludag.com/ozgecmis.asp> (Erişim tarihi: 5.12.2021)

²⁶⁹(<http://www.kemaluludag.com/ozgecmis.asp>); <https://akademik.anadolu.edu.tr/kuludag/ogrenim-bilgisi> (Erişim tarihi: 5.12.2021)

²⁷⁰K. Özsezgin (2010). *Görsel sanatçılar ansiklopedisi*. (3. Baskı), İstanbul: Doruk Yayıncılık, s. 504.; <https://akademik.anadolu.edu.tr/kuludag/akademik-gorevler> (Erişim tarihi: 05.12.2021).

Bilimler Enstitüsü'ne başlamış, 1994 yılında mezun olmuştur.²⁷¹ 1989 yılında öğretim görevlisi olarak eğitim vermeye başladığı Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Anasanat Dalı'nda profesör olarak görevini sürdürmektedir.²⁷²

UNESCO-AIAP Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, Türk Seramik Derneği ve SSED- Seramik Sanatı, Eğitimi ve Değişimi Derneği üyesi olan Uludağ, eğitimci ve sanatçı kimliği yanında, Türk Seramik Derneği Yönetim Kurulu üyesi, Sanat Komisyonu Başkanlığı, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Müdürlüğü, birçok özel sanat galerisinde sanat yönetmenliği ve bazı kurum ve kuruluşların sanat danışmanlığını yapmış ve yapmaktadır.²⁷³

3.2. Kemal Uludağ'ın Sanatsal Faaliyetleri ve Ödülleri

Yurt içinde on beş, yurt dışında bir olmak üzere toplam on altı kişisel sergi açan Kemal Uludağ, yurt dışında yirmi iki, yurt içinde üç yüzün üzerinde çok sayıda da karma sergiye katılmıştır.²⁷⁴ Sanatçının, kişisel ve karma sergileri yanında, katılmış olduğu yarışmalı (jüri) sergiler, ulusal sanat sempozyumları dâhilinde düzenlenen sergiler ve uluslararası sempozyumlar bağlamındaki sergiler de bulunmaktadır. Yurt içinde ve yurt dışındaki müzelerde, kamu ve özel koleksiyonlarda eserleri yer alan Uludağ'ın on altı ödülü bulunmaktadır.²⁷⁵

Sanatçının kişisel seramik sergileri²⁷⁶;

1991-Kişisel Seramik Sergisi, Akbank Sanat Galerisi, Bursa.

1993-Kişisel Seramik Sergisi, İş Bankası Erenköy Sanat Galerisi, İstanbul.

1996-Kişisel Seramik Sergisi, Karşıyaka Rotary Sanat Galerisi, İzmir.

1997-Kişisel Seramik Sergisi, Palet Sanat Galerisi, Eskişehir.

1999-Kişisel Seramik Sergisi, Adnan Franko Sanat Galerisi, İzmir.

1999-Kişisel Seramik Sergisi, Eskişehir Net.²⁷⁷

2000-Kişisel Seramik Sergisi, Takıantika Sanat Galerisi, Ankara.

2001-Kişisel Seramik Sergisi, Soyut Sanat Galerisi, Ankara.

²⁷¹(<http-6>); Özsezgin, 2010, **a.g.k.**, 504.

²⁷²(<http-7>).

²⁷³K. Uludağ ile 20.12.2021 tarihinde yapılan kişisel iletişim.

²⁷⁴Uludağ, 2021, **a.g.k.**

²⁷⁵Uludağ, 2021, **a.g.k.**

²⁷⁶Uludağ, 2021, **a.g.k.**; <http://www.kemaluludag.com/sergiler.asp> (Erişim tarihi: 10.12.2021)

²⁷⁷(<http://www.eskisehir.net/sergi/kusergi.html>.) Sanal ortamda gerçekleşen sergiye verilen linkten ulaşılmıştır.

2002-Kişisel Seramik Sergisi, Ceramic Art Galeri, Sidney, Avustralya.
2002-Kişisel Seramik Sergisi, İMKB İstanbul Sanat Galerisi, İstanbul.
2002-Kişisel Seramik Sergisi, Alkent Çamlıca 2000, İstanbul.
2012-Kişisel Seramik Sergisi, Çamurdam Sanat Atölyesi, Eskişehir.
2016-“İKON’LAR” Seramik Sergisi, ETO Sanat Galerisi, Eskişehir.
2016-“TÖRE’n” Seramik Sergisi, Soyut Sanat Galeri, Ankara.
2017-“YANSIMA” Seramik Sergisi, Tünel Sanat Galerisi, İstanbul.
2017-“Dolambaç” Seramik Sergisi, Erdinç Bakla Sanat Galerisi, Muğla.
şeklinde sıralanmaktadır.

Sanatçının yurt içinde katıldığı karma sergilerden saptananlar²⁷⁸;

1985-“1985 Gençlik Yılı Sanat Sergisi”, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara.
1986-KMO Seramik Kongresi Sergi Salonu, Ankara.
1990-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Elemanları Sergisi, Palet Sanat Galerisi, Eskişehir.
1992-Seramik Derneği Seramik Sergisi, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, İstanbul.
1992-Karma Sergi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Bursa.
1992-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Elemanları Sergisi, Kültür Sarayı Sergi Salonu, Eskişehir.
1992-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir.
1994-“Atatürk’e Saygı” Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Eskişehir.
1995-Seramik Derneği “70’lerden Günümüze” Seramik Sergisi, Destek Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul.
1995-Plastik Sanatlar Derneği, “Hoşgörüsüzlük” Sergisi, Yıldız Sarayı Silahhane Binası, İstanbul.
1996-“Çay Saati” Seramik Sergisi, Türk Amerikan Derneği Sanat Galerisi, Ankara.
1996-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Öğretim Elemanları Seramik Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir.
1997-“Füreyya Koral’ı Anma Sergisi”, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

²⁷⁸(http-8).

1997-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü Öğretim Elemanları Seramik Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir.

1998-“Kadın” Konulu Karma Sergi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

1998-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

1998-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü Öğretim Elemanları Seramik Sergisi, Esbank Sanat Galerisi, Kütahya.

1998-“Seramiktek 99” Uluslararası Seramik Fuarı, Türk Seramik Derneği Sergisi, TÜYAP Fuar ve Kongre Merkezi, Beylikdüzü-Büyükçekmece, İstanbul.

1998-Türk Seramik Derneği, Seramik Vazo Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

1998-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Elemanları Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara.

1999-Tarişbank Sanat Galerisi, İzmir.

1999-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

1999-Resim-Heykel Müzesi, İzmir.

2000-Eskişehir Porsuk Lions Kulübü Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir.

2000-Türk Seramik Derneği Sergisi, Seramiktek 2000 Fuarı, TÜYAP, Beylikdüzü-İstanbul.

2000-“Yunus Emre” Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

2000-“Muammer Çakı Yaşıyor...” Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Eskişehir.

2000-“2000 Yılında Seramik” Sergisi, Adnan Franko Sanat Galerisi, İzmir.

2000-Karma Sergi, Scala Sanat Galerisi, Eskişehir.

2000-“Uluslararası Karma Seramik Sergisi”, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2002-Aysel Gözübüyük Sanat Evi, Ankara.

2003-İbrahim Bodur Seramik Müzesi Koleksiyonu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, İstanbul.

2003-Ankart 3. Ankara Sanat Fuarı, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara.

2003-Eskişehir Sanat Günleri, Anadolu Üniversitesi, Öğretim Elemanları Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir.

2003-MAT-FKB Özel Gelişim Okulları Kültür Sanat Haftası, Eskişehir.

2003-Altamira Sanat Galerisi, Mersin.

2003-Aysel Gözübüyük Sanat Evi, Ankara.

2003-Çakınberk Sanat Galerisi, Balıkesir.

2003-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Koleksiyon Sanatlar Galerisi, Eskişehir.

2004-Ritmik Karma Sergi, Gazi Mustafa Kemal Paşa Sanat Galerisi, İzmir.

2004-Plastik Sanatlar Sergisi, Yunus Emre Kültür Merkezi, Eskişehir.

2004-“Eskişehir’den Renkler” Sergisi, Galeri Sanat yapım Sanat Galerisi, Ankara.

2005-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Kültür Merkezi Sanat Galerisi, Sıhhiye-Ankara.

2005-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi, Ortaköy Kültür Merkezi Sanat Galerisi, İstanbul.

2005-“Figüre Atıf” Sergisi, Kadıköy Sanat Galerisi, İstanbul.

2005-“İnanç Haritaları” Sergisi, Galeri Sanat yapım, Ankara.

2005-20. Yıl, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Resim Heykel Müzesi, İzmir.

2005-“Sanatçının Ulusal Seferberliği” Sergisi, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Sanat Merkezi, Eskişehir.

2005-“Eskişehir’den Renkler II” Sergisi, Galeri Sanat yapım, Ankara.

2005-“İlahi Komedyâ” Seramik Sergisi, Kûrâtör: Alev ARASLI, Çekirdek Sanat Atölyesi, İstanbul.

2005-“Yol / Yollar”, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Galeri Artist Salon II, İstanbul.

2006-“Yol / Yollar”, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir.

2006-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Vestel Sanat Galerisi, Eskişehir.

2006-“Muammer Çakı Aramızda”, Karma Seramik Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir.

2007-“Türk Seramik Sanatı” Sergisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul.

2007-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Karma Seramik Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir.

2008-“Sevgili Sanat”, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Galeri G,S,F, Eskişehir.

2008-“50 Yılda Açan Laleler ”, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Sergisi, Anadolu Üniversitesi İstanbul Kültür Sanat Merkezi, Asmalımescit-Beyoğlu, İstanbul.

2008-“Anadolu’dan Yansımalar”, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

2008-“Geçmişten Günümüze Seramik, Heykel ve Resim Sergisi”, Kadıköy Sanat Galerisi Karma Sergisi, Maxi City Çengelköy-İstanbul.

2008-“Tulips-Laleler”, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Öğretim Elemanları ve Hollandalı Seramik Sanatçıları, Resim Heykel Müzesi Sedat Simavi ve Fahri Korutürk Sergi Salonu, Ulus-Ankara.

2008-Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi NEO AVM, Eskişehir.

2008-“Oniki Çağdaş Türk Sanatçısı Paris’te-1” Resim, Heykel ve Seramik Sergisi, İTK İzmir Türk Koleji Gazi Mustafa Kemal Paşa Sanat Galerisi, Mithatpaşa-İzmir.

2009-“Türkiye’den Çağdaş Sanat”, Caelum Gallery, New York, USA.

2009-Karma Sergi, Bakraç Sanat Galerisi, İstanbul.

2014-Karma Sergi, Taksim Maksemi Cumhuriyet Sanat Galerisi, İstanbul.

2020-“Topraktan Gelen Ses”, Karma Sanal Seramik Sergisi, Ankara Hacı Bayram Veli Sanal Sanat Galerisi.

şeklinde sıralanmaktadır.

Sanatçının yurt dışında katılmış olduğu karma sergilerden saptananlar²⁷⁹;

1998-Galeri Dordt, Dordrecht-Hollanda.

1999-Uluslararası Karma Sergisi, “Contact”, Galeriy Dordt, Dordrecht-Hollanda.

2000-“Yansıtmak”, Het Oude Raadhuis Müzesi, Leerdam-Hollanda.

²⁷⁹(http-8).

2002-Ceramic Art Galeri, Sidney-Avustralya.
2005-“SNBA Salon 2005” Uluslararası Karma Sergisi, Carousel du Louvre, Paris-Fransa.
2006-Uluslararası Karma Seramik Sergisi, San Agustin Sanat Merkezi, Oaxaca-Meksika.
2006-“SNBA Salon 2006” Uluslararası Karma Sergisi, Carousel du Louvre, Paris-Fransa.
2007-“SNBA Salon 2007” Uluslararası Karma Sergisi, Carrousel du Louvre, Paris-Fransa.
2008-Uygulamalı Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Karma Sergisi, Rusya-St. Petersburg Sanatçılar Birliği Merkezi Sanat Galerisi, St. Petersburg-Rusya.
2008-“Uluslararası Beziers Salon 2008” Beziers Sanat Kurumu, Beziers-Fransa.
2008-“SNBA Salon 2008” Sergisi, Carrousel du Louvre, Paris-Fransa.
şeklinde sıralanmaktadır.

Sanatçının katılmış olduğu yarışmalı (jürili) sergilerden saptananlar²⁸⁰;

1985-ENKA Heykel Sergisi, ENKA Sergi Salonu, İstanbul.
1986-“Ankara'nın Öyküsü” Konulu Seramik Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Sergi Salonu, Ankara.
1987-“İki Noktanın Öpüşmesi” Konulu Seramik Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Sergi Salonu, Ankara
1987-8. Günümüz Sanatçıları Sergisi, Hareket Köşkü, İstanbul.
1987-Kültür Bakanlığı, 48. Devlet Heykel Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara.
1988-SERPOCAM Seramik Sergisi, Hareket Köşkü, İstanbul.
1989-Kültür Bakanlığı, 50. Devlet Heykel Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara.
1989-Kültür Bakanlığı, 50. Devlet Seramik Sergisi, Resim Heykel Müzesi, Ankara.
1990-Kültür Bakanlığı, 51. Devlet Seramik Sergisi, Resim Heykel Müzesi, Ankara.
1991-Kültür Bakanlığı, 52. Devlet Seramik Sergisi, Resim Heykel Müzesi, Ankara.
1992-2. Altın Testi Seramik Sergisi, Resim Heykel Müzesi, İzmir.
1992-Kültür Bakanlığı, 53. Devlet Seramik Sergisi, Resim Heykel Müzesi, Ankara.

²⁸⁰(http-8).

1994-3. Altın Testi Seramik Sergisi, Resim Heykel Müzesi, İzmir.
1994-Kültür Bakanlığı, 55. Devlet Heykel Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara.
1994-Kültür Bakanlığı, 55. Devlet Seramik Sergisi, Resim Heykel Müzesi, Ankara.
1997-Türk Seramik Derneği “Çaydanlık” Konulu Karma Seramik Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, İstanbul.
1997-Kültür Bakanlığı, 58. Devlet Seramik Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
1999-Kültür Bakanlığı, 60. Devlet Seramik Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
2000-Kültür Bakanlığı, 61. Devlet Seramik Sergisi, Resim-Heykel Müzesi, Ankara.
2001-1. TRT Seramik Yarışması Sergisi, Ankara-İstanbul-İzmir.
2003-Kültür Bakanlığı, 64. Devlet Seramik Sergisi, Resim-Heykel Müzesi, Ankara.
2006-Kültür Bakanlığı Dösım 4. Kültürel Hediyeelik Eşya Tasarımı Yarışması Sergisi, Resim Heykel Müzesi, Ankara.
şeklinde sıralanmaktadır.

Sanatçının eserlerinin sergilendiği ulusal sanat sempozyumu, festival ve fuarlardan saptananlar²⁸¹;

1999-42. Yıl Seramik Sempozyumu Sergisi, Çanakkale Seramik Müzesi, Şan-Çanakkale.
2001-ODTÜ 3. Sanat Festivali Plastik Sanatlar Sergisi, ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara.
2005-ODTÜ 7. Sanat Festivali Plastik Sanatlar Sergisi, ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara.
2005-Artist 2005, 15. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP Fuar ve Kongre Merkezi, Beylikdüzü, İstanbul.
2006-ODTÜ 8. Sanat Festivali Plastik Sanatlar Sergisi, ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara.
2006-Artist 2006, 16. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP Fuar ve Kongre Merkezi, Beylikdüzü, İstanbul.
2007-ODTÜ 9. Sanat Festivali Plastik Sanatlar Sergisi, ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara.
şeklinde sıralanmaktadır.

²⁸¹(http-8).

Sanatçının eserlerinin sergilendiği uluslararası sempozyum ve sergilerden saptananlar²⁸²;

2000-Uluslararası Seramik Sempozyumu Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir, Türkiye.

2001-Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu Sergisi, Eski Tuğla Fabrikası, Eskişehir, Türkiye.

2004-6. Uluslararası Seramik Sempozyumu Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir, Türkiye.

2005-1.Uluslararası Melita'dan Battalgazi'ye Tarih-Arkeoloji-Kültür-Sanat Günleri, Kervansaray Buluşması, Battalgazi Belediyesi, Malatya, Türkiye.

2005-7. Uluslararası Seramik Sempozyumu Sergisi, Museo de Arte – Sanat Müzesi Queretaro-Meksika.

2006-2.Uluslararası Melita'dan Battalgazi'ye Tarih-Arkeoloji-Kültür-Sanat Günleri, Kervansaray Buluşması, Battalgazi Belediyesi, Malatya, Türkiye.

2007-Monastir 5. Plastik Sanatlar Festivali, Plastik Sanatlar Sergisi, (A.B.A.M) Monastir Güzel Sanatlar Kurumu Sergi Salonu, Monastir-Tunus.

2008-NCECA 2008, 42. Seramik Kongresi Uluslararası Davetli “Uyum” Seramik Sergisi, The Ellis School Armory Sergi Salonu Pennsylvania, Pittsburgh-USA.

2008-6. Uluslararası Avanos Uygulamalı Seramik Sempozyumu ve Tuz Fırını Çalıştayı, Avanos-Türkiye.

şeklinde sıralanmaktadır.

Sanatçını almış olduğu ödüller²⁸³;

1986-Başarı Ödülü, Hacettepe Üniversitesi, "Ankara'nın Öyküsü" Konulu Seramik Yarışması, (Res. 4).

1987-Başarı Ödülü, Hacettepe Üniversitesi, "İki Nokta'nın Öpüşmesi" Konulu Seramik Yarışması, (Res. 6).

1987- Başarı Ödülü, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı Mezuniyet Projesi, “Suyla Oyun”, (Res. 7).

1989-2.'lik Ödülü, Kültür Bakanlığı, 50.Devlet Seramik Yarışması “Dehlizden Çıkan”, (Res. 10, Res. 11).

²⁸²(http-8).

²⁸³Uludağ, 2021, a.g.k.; <http://www.kemaluludag.com/oduller.asp> (Erişim tarihi: 10.12.2021)

1992- Eczacıbaşı Ödülü, 2. Altın Testi Seramik Yarışması, “Ortada”, (Res. 30).
1996- 3.'lük Ödülü, Türk Seramik Derneği, "Çaydanlık" Konulu Seramik Yarışması “Çay + Dan + Lık”, (Res. 39).
1997-Başarı Ödülü, Kültür Bakanlığı,58.Devlet Seramik Yarışması, “Tarihsel Yapı”, (Res. 51).
2000-Başarı Ödülü, Kültür Bakanlığı, 61.Devlet Seramik Yarışması, “Çark”.
2005-Özel Ödül, "SNBA Salon 2005" SNBA Sanat Kurumu, Carousel du Louvre, Paris-Fransa, “Kent Dokusu”, (Res. 95).
2006-Özel Ödül, “SNBA Salon 2006” SNBA Sanat Kurumu, Carousel du Louvre, Paris-Fransa.
2007-Sanat Ödülü, “2006 Eskişehir Seramik Heykel Ödülü”, Eskişehir Sanat Derneği, Eskişehir.
2010-Başarı Ödülü, Kültür Bakanlığı, 70. Devlet Seramik Yarışması.
2011-Gümüş Madalya, “SNBA Salon 11” SNBA Sanat Kurumu, Carousel du Louvre, Paris-Fransa.
2014-Sanat Ödülü, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
2017-2016 Yılı Seramik Dalında Yılın Sanatçısı Ödülü, Sanat Kurumu, Ankara.
2017-2017 Sanat Onur Ödülü, 15 Nisan Dünya Sanat Günü, Eskişehir Sanat Derneği, Eskişehir.
şeklinde sıralanmaktadır.

3.3. Kemal Uludağ’ın Seramik Eserleri ve Sanat Üslubu

Kemal Uludağ’ın seramik eserleri, seçilmiş eserlerinden oluşan bir katalog dâhilinde incelenmiştir. Katalogda incelenen eserlerden yola çıkılarak Uludağ’ın sanat üslubuna dair, çalışmanın Dördüncü Bölümü’nde bir değerlendirme yapılmıştır.

4. DEĞERLENDİRME

İhtiyaçtan doğan, farklı toplumlarda farklı kültürlere göre değişiklik gösteren seramik, gündelik yaşamda, mimari, endüstri, teknoloji, zanaat ve sanat alanlarında yerini alarak süreç içinde insanlığın değişim ve gelişim paralelinde yeniden şekillenerek çağlar boyu varlığını sürdürmüş ve günümüze ulaşmıştır. Görünen o ki çok çeşitli alanlarda kullanıma elverişliliğinden ötürü gelecekte de varlığını sürdürecektir. İnsan yaşamında öncelikle barınma gereksinimini ve ihtiyaç duyulan günlük gereçleri karşılamak adına üretilen işlevsel seramikler, zamanla estetik kaygı güdülerek süslenmeye başlanmış ve sonrasında seramik, kullanım kaygısı güdülmeden duyguların ve düşüncelerin de ifade edilebileceği sanatsal yaratı malzemesine dönüşmüştür.

Genel anlamda pişirilmiş kil ürünü olarak tanımlanan seramik, insan topluluklarının yerleşik hayata geçmesine paralel olarak Neolitik Çağ'da insan hayatına girmiştir. Seramik, yer edindiği her toplumda, ait olduğu toplumun kültürüne, âdetine, geleneğine, göreneğine, kimi zaman inancına ve coğrafi koşullarına göre şekillenmiştir. Günlük kullanım mutfak gereçleri, mimari malzemeler, kil tabletler, takı ve süs eşyaları gibi genel olarak işlevsel yönün ön planda tutulduğu seramik objeler yanında dinsel törenlerde simgesel anlamlar taşıyan pişmiş kil idoller, tarihte ilk kez seramiğin işlev dışı, inanç duygusuyla oluşturulmuş biçimleri olarak ele geçmiştir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar seramik, bir daha işlev dışı bir kullanıma malzeme olmamıştır.

Seramik üretimi, zaman ilerledikçe yeni keşifler paralelinde gelişim göstermiştir. Kalkolitik Çağ'da madenin keşfi ile seramik bünyesi sağlamlık açısından nitelik kazanmıştır. Akabinde tornanın keşfiyle seramik üretiminin ilkel anlamda ilk endüstrileşmesi yaşanmış ve kısa sürede daha fazla üretim sağlanabilmiştir. Elle biçimlendirme, kalıba dökme ve torna kullanımı, Endüstri Devrimi'ne kadar seramik üretiminin değişmez üretim teknikleri olmuştur.

18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da baş gösteren Endüstri Devrimi ile geleneksel seramiğin de dâhil olduğu insan hayatının yardımcı unsurlarının üretiminin yerini makineler almıştır. Makine üretimindeki hız ve ucuz maliyetin cazip gelişi, zanaatkârların geri plana itilmesinin başlıca sebebi olmuştur. Ancak seri üretimin tasarım açısından niteliksizleştirdiği, el sanatları taklidi, yozlaşmış ürünler, dönemin sanatçıları ve sanata duyarlı aydınlarını rahatsız etmeye başlamıştır. Bu sebeple el sanatlarının yeniden canlandırılması veya endüstri ürünlerinin, kalifiye elemanlar yetiştirilerek sanatsal açıdan nitelikli hâle getirilmesi amacıyla Avrupa merkezli birçok

sanat hareketi başlatılmış ve uygulamalı sanat okulları kurulmuştur. Arts and Crafts Hareketi, Art Nouveau ve Art Deco sanat akımları, Leach Ekolü ve Devlet Bauhaus Okulu, el sanatlarının iyileştirilmesi yönünde ilk tepkilerin geldiği kurum ve sanat topluluklarıdır. Sanatın, yaşam gereçleri ile insan hayatına dâhil olabileceğinin savunulduğu bu kurum ve sanatsal tepkiler neticesinde seramik üretiminde de tekrardan iyileşmeler sağlanabilmiştir. Seramiğin, geniş kullanım alanlarına yayılışı ve edindiği pazarlarla göz önünde oluşu, başta ressam tarafından gözden kaçmamış ve sanatta yeni bir malzeme olarak kullanılabileceği yönünde fikir uyandırmıştır. Dönemin ünlü ressamı Pablo Picasso başta olmak üzere birçok ressam, tuvaleri yanında, seramik yüzeyleri de kullanarak eserler üretmeye başlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı buhranlı ve bunaltıcı dünya yaşamında, yeni arayışlar ve anlatım biçimleri peşinde koşan sanatçılar, duygularını dışavurumcu bir tavırla sergilemeye başlamıştır. Amerikalı sanatçı Peter Voulkos, seramiği ilk kez bahsi geçen tavırla ele almış ve içerik olarak özgür, yırtma, delme ve parçalama gibi eylemlerle soyut biçimler oluşturmuştur. Bu sayede seramik, işlevsellik şartının dışlandığı sanatsal bir ifade aracına dönüşmüştür.

Avrupa'daki bu gelişim Türk sanatına da yansımıştır. Neolitik Çağ'dan itibaren Anadolu'ya ayak basmış tüm uygarlıklarda izleri görülen seramik, 1950'li yıllarda, Avrupa paralelinde çağdaş Türk seramik sanatçıları tarafından da yeni bir boyut kazandırılarak çağdaş biçimler şeklinde çalışılmaya başlanmıştır. Avrupa etkisinin yanı sıra, Cumhuriyet'in getirdiği ideallerle duygu ve düşüncelerini özgürce ifade etme olanağı yakalayan sanatçılar, geleneksel üretimdeki işlevsellik şartıyla sınırlandırıldıkları düşüncesiyle serbest çalışmalara yönelmişlerdir. Bu yöneliş, Türk sanatçısının kültürel birikiminin, yaratıcılığı ile harmanlanarak doğan yeni biçimlerle sonuçlanmıştır. Bahsedilen yönelişle çağdaş Türk seramiğinde yerini alan, kendi özgünlüğünü, biçim dilini yakalayan, irdelediği konularla ait olduğu toplumun değerlerine dokunmayı başaran Kemal Uludağ, sanatçı kimliği ve eserleriyle çalışmanın konusu olmuştur.

Alman düşünür Friedrich Schiller'e göre bir sanat objesinde olması gerekenler şu şekilde sıralanmıştır;

“Sanat eserinde insanlık adına bir takım değerler olmalıdır; insanı insan olarak kabul etmeli ve bir değeri, etik ya da felsefi değerlerden birini taşımalıdır.

Biçim olarak duyularımızda kalıcı iz bırakmalı; yapıtın haz uyandırabilmesi için, biçimiyle alıcıyı etkilemesi gerekir. Alıcı, mutlaka duyuları aracılığıyla estetik obje ile ilişki kurmak zorundadır.

Yapıt içeriğiyle düşünme gücümüzü harekete geçirmeli; yapıtı yaşatan mesaj, alıcının kafa gücünü zorlamalı ve harekete geçirmelidir. Ancak bu yolla sanat eseri alıcının kafasında biçimlenir ve canlı kalabilir.”²⁸⁴

Seramik eserlerini oluştururken Schiller’in sanat objesinin olmazsa olmazı olarak vurguladığı kıstasları baz alarak çalıştığını belirten Kemal Uludağ, insanların bireysel ve toplumsal yönünü sorgulayan, bu bağlamda bir takım sorgulamalar ve göndermeler yaparak alıcının biçim olarak duyularına, içerik olarak düşünce yapısına ulaşmayı temel ilke olarak benimsediğinin altını çizmektedir.²⁸⁵

Kemal Uludağ eserleri, işlevsellikten ve dekoratiflikten uzak, seramik heykeller veya duvarla bağlantılı panolar şeklinde tasarlanmıştır. Sanatçı bu tercihini kendi sözleriyle şu şekilde aktarmaktadır;

“Bir ressam boyayı, heykeltıraş taşı ya da mermeri nasıl kullanıyorsa, ben de duygumu, düşüncemi, paylaşmak istediğim şeyleri aktarmak için seramiği kullanıyorum. O nedenle işlevsellik ve dekoratiflikten uzak, daha çok kendi sözü olan seramik heykeller yaratmaya çabalıyorum.”²⁸⁶

Uludağ’ın eserlerini oluştururken karışık teknik, çamura baskı, elle şekillendirme, kalıba dökme ve kalıpla şekillendirilmiş biçimlerin yaş iken elle bilinçli bir deformasyona uğratarak istenilen son şeklin verildiği biçimlendirme yöntemlerini kullandığı görülmektedir. Genel olarak Eczacıbaşı’nın stoneware yüksek dereceli seramik çamurunu kullandığını belirten Uludağ, çalışmakta olduğu eserinin biçimine uygun hazır sır bulamadığı takdirde kullanacağı sırları da kendisinin hazırladığını aktarmaktadır.²⁸⁷ Çoğunlukla mat sır kullanımını tercih eden sanatçının parlak sırlı eserleri de mevcuttur. Uludağ’ın bu seçimi, bütünüyle eserin biçim ve içeriğiyle alakalıdır. Uludağ, eserlerinde mavi, beyaz ve siyah renklendirmenin yanında, kırmızı, sarı, turuncu ve kahverengi gibi sıcak tonları da kullanmaktadır. Gerek üretim tekniği gerek dekorlama yöntemi olsun, sanatçı, her eserinin oluşumunu, eserin içeriğine en uygun düşecek fiziki tercihlerle gerçekleştirmiştir. Uludağ, ustalıkla sağladığı biçim-içerik bütününden ötürü izleyicisini, eserlerinin içeriği kadar görüntüsüyle de etkilemeyi başarmıştır.

Güncel dünya yaşamında, sosyoekonomik ve sosyokültürel çöküntülerin bunalttığı insanlara, ara sıra soluk alma olanağının sağlanabileceği tek yolun sanat ve

²⁸⁴Kırca ve Mete, 2007, **a.g.k.**, 94.

²⁸⁵Kırca ve Mete, 2007, **a.g.k.**, 94.

²⁸⁶Uludağ, 2021, **a.g.k.**

²⁸⁷Uludağ, 2021, **a.g.k.**

sanatsal etkinlikleri olduğuna inandığını belirten, sanat ve kültür tarihi alanında çok sayıda yayını bulunan, sanat yorumcusu ve eleştirmeni Sıtkı Mehmet Erinç'e göre, iyi sanat, bir şekilde insanı konu almalı ve insan, geri plana itildiği ve hatta yok sayıldığı bir dönemde, sanatsal yolla, sanatçıların eliyle tekrar öne çıkarılmalıdır.²⁸⁸ Sıtkı Mehmet Erinç'in vurguladığı bu sanatsal görüş, Kemal Uludağ'ın eserleri üzerinden izlenebilmektedir. Uludağ'ın eserlerindeki temel konu insandır. Eserlerdeki kompozisyonlar insan merkezli oluşturulmuştur. İnsanla ilgili, insana ait her şeyin, Uludağ eserlerine konu olabileceğini belirten bir diğer sanat eleştirmeni Ümit Gezgin, sanatçının, insan merkezli felsefi bir bakışa sahip olduğunu, eserlerini, insana duyduğu inancın ve onun karmaşık bütünlüğünü açmaya çalışan bir yaklaşımın şekillendirdiğini belirtmektedir.²⁸⁹ İnsanın varlığı, yaratılışı, doğumu, ölümü, yaşam döngüsü, yaşadığı çevresi, yaşam mücadelesi, duygu durumları, psikolojisi, inancı, değerleri ve hayata bakış açısı, sanatçının, insani konularının çıkış noktasını oluşturmaktadır. İnsanı, birey olarak ele almanın yanı sıra, kalabalık figür grupları şeklinde toplumsal olarak da irdeleyen sanatçı, bireyin toplum içindeki konumuna, toplum yapısına, toplumsal sorunlara, toplumdaki sınıfsal farklılıklara, toplumun dayattığı baskı ve tabulara, bireyin toplum içindeki var oluş mücadelesine, özgürlüğüne ve kimlik arayışına da değinerek insan merkezli bir felsefenin somutlaştırılmış ürünlerini vermektedir. Bunun yanında kadın bedenine karşı toplumun bakış açısının irdelendiği, kadının toplum içindeki konumunun sorgulandığı eserleri ile de karşılaşmaktadır. İnsan etkisiyle oluşmuş çevresel problemlere de çalışmalarında yer veren sanatçı, insanı her yönüyle eserlerine konu etmiştir. Sanatçının, yaşadığı coğrafyanın kültürel mirasından konulara öykündüğü eserleri de mevcuttur. Anadolu'da hüküm sürmüş uygarlıklardan, özellikle Hristiyan inancının benimsendiği Roma ve Bizans dönemlerinden kalan kiliselerde yer alan mitolojik sahnelerin işlendiği ikonalar, Uludağ'ın eserlerine yansımıştır. Sanatçı, tarihten yola çıkarak ele aldığı konuları, bugünün sanatsal bakış açısı ve özgün diliyle yeniden yorumlamış, geçmişi, çağdaş biçimler şeklinde alıcısına sunmuştur. Endüstrinin getirisi olarak yaşamı tehdit eden çevre kirliliği, çarpık kentleşme ve kuraklık gibi çevresel problemler de Uludağ eserlerine yansımış konular arasında görülmektedir.

Kemal Uludağ'ın eserleri, soyutlamacı bir dil ile yaratılmış figüratif, seramik heykel ve duvar panoları ile figür barındırmayan soyut özgün biçimler şeklinde

²⁸⁸<http://www.kemaluludag.com/insanciklar.asp> (Erişim tarihi: 05.02.2022)

²⁸⁹<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/979/266961.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 5.12.2021)

sınıflandırılabilir. Bunlar yanında Uludağ tarafından, plansız ve niteliksiz kentleşmeye, çevre kirliliğinin ve tüketim toplumunun sorunlarına dikkat çekmek amacıyla bir takım atık nesnelere kullanılarak, figürlere yer verilmeden, simgesel, kavramsal ve alegorik bir dil ile oluşturmuş kompozisyonlar da bulunmaktadır. Bahsi geçen eser grupları, seçilmiş örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

Uludağ'ın öğrencilik yıllarında ele aldığı, meslek hayatının başlarına ait *Sevginin Bütünselliği* (Res. 2) (Kat. 1) ve *Teksel İkilik* (Res. 9) (Kat. 8) adlı iki çalışmada görüldüğü gibi soyutlanmış figür formlarından oluşan eserleri, Türk heykeltıraş Mehmet Aksoy'un, "Vücutsallığın, övgüsü, insanın içindeki tanrısal cevherle bütünleşme, ona tapınma, onunla bir olma duygusu, kavuşma isteği ve hasretin forma dönüşümü: İşte benim aşk heykellerim!"²⁹⁰ olarak yorumladığı, varlıkta birlik anlamına gelen *Vahdet-i Vücut* (Res. 127, Res. 128) adlı serisini oluşturan eserlerini çağrıştırmakta ve her iki sanatçının da aynı temayı irdelediği görülmektedir. Sanatçı, bu eserleri ile insanın varlığını ve nereden geldiğini, birbiri içinde eriyen bedenler üzerinden izleyicisine sorgulatmaktadır. Tasavvufi bir felsefe etrafında şekillendirilen eserlerde yer alan figürlerde uygulanan bilinçli soyutlama meyli açıkça görülmekte ve bu tavır sanatçının özgün dilini ortaya koymaktadır.

Örnek olarak seçilen erken dönem eserlerinde de görüldüğü üzere insan figürlerinde kullanılan soyutlamacı yönelim sebebiyle sanatçının 1991 yılı öncesine ait tüm eserleri, biçim olarak birbirinden tamamen farklı olarak tasarlanmıştır. Ancak 1991 yılında ele aldığı, duygu, düşünce, hayata bakış açısı, yaşam tarzı gibi pek çok unsurla kültürel birlik ve beraberlik içinde yaşayan insanların temsil edildiği *Ekinsel Birlik* (Res. 17) (Kat. 15) adını verdiği eserinde görülen soyutlanmış insan tiplmesi, sanatçının bu dönemden sonraki eserlerinde de sıkça görülmüş olan ve Uludağ kimliği ile özdeşleşmiş insan biçimlerinin temeli olmuştur. Sanatçının çalışmalarında öne çıkan ve adeta imzası olarak nitelendirilebilecek insan figürlerinin çıkış noktası, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'ndeki öğrencilik yıllarına dayanmaktadır. Sanatçı tarafından bu figürün ilk tasarımının, 1986 yılında öğrenci iken, Hacettepe Üniversitesi, Beytepe Kampüsü'nde yer alan kütüphane binasının ön cephe duvarına yerleştirilmek üzere verilen tasarım projesi ödevi için yapıldığı belirtilmiştir.²⁹¹ Seramik pano hazırlama projesi ödevinde ilk izleri görülen soyutlanmış

²⁹⁰<https://mehmetaksoy.com/erotik-heykeller/> (Erişim tarihi: 04.02.2022)

²⁹¹Uludağ, 2021, a.g.k.

insan figürleri, sanatçının öğrencilik yıllarından itibaren arayış içinde olduğunu göstermektedir. Sanatçının bir duvar panosu olarak tasarladığı bu projesine ait çizimler (Res. 129) ve (Res. 130)'da gösterilmiştir. Beş bölümlü bir pano tasarlayan sanatçı, geometrik biçimler ve onların yansımaları, monte edilmesi gibi farklı uygulamaları da bu ödevinde oldukça ayrıntılı olarak göstermeye çalışmıştır. Bu beş panodan biri olması düşünülen bir panoda insan figürlerine yer vermek isteyen sanatçı, ilk kez bahsi geçen figürleri tasarlamıştır. Bu yıllar sanatçının hocası Hamiye Çolakoğlu'ndan etkilendiği yıllardır. Çolakoğlu'nun eserlerinde ele aldığı geometrik biçimler ve sanatsal arayışlar, Uludağ'ın da öğrencilik yıllarından itibaren yaptığı çalışmalarına etki etmiştir. Öğrencilik yıllarındaki sanatsal arayışları, teknik becerisi ve çalışkan üreticiliği, onun aynı üniversiteye asistan olmasında etkili olmuştur. Öğrencilik yıllarından bugüne kadar geliştirdiği insan figürlerinde, kadın ve erkek cinsiyetini basitçe ayırmaya çalıştığını aktaran sanatçının, kadın figürleri yuvarlak hatlı omuzlarıyla, erkek figürleri ise köşeli omuzlarıyla dikkat çekmektedir. Topluma ve insana duyarlı kişiliği, sanatçının insan figürlerine yönelişini etkilemiş olmalıdır. Bu sebeple sanatçı, öğrencilik yıllarından bu yana ve halen insan merkezli temalarla şekillendirdiği birçok sanat eseri yaratmış ve yaratmaya da devam etmektedir. Uludağ'ın bir proje ödevi için hazırladığı tasarımda ilk kez yer alan, küçük kafa detaylı, geniş omuzlu ve ayaklara doğru sivrilerle uzanan figürleri, bahsi geçen bölümler dışında, gerçek vücut yapısından en ufak bir iz barındırmamasıyla soyutlanmış insan biçimleri olarak oluşturulmuştur. 1991 yılı öncesinde, sanatçının Hacettepe Üniversitesi bünyesinde görev aldığı sırada gerçekleştirdiği çalışmalarına bakıldığı zaman, yardımcı malzemelerle seramik çalışmalarını bütünleştirdiği ve her biri kendi biçim özgünlüğüne sahip eserler ürettiği izlenmektedir. Ancak 1991 yılından itibaren, *Ekinsel Birlik* adlı eser başta olmak üzere, sanatçının üretim yönteminin ve pişirme derecesinin değiştiği görülmektedir. Bu değişimde, sanatçının Hacettepe Üniversitesi'nde sürdürdüğü seramik eğitim ve öğretim hayatının 1989 yılında Anadolu Üniversitesi bünyesine geçmesinin etkili olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceye sebep olan nokta, 1200°C pişirme derecesinde eser üretebilmenin, 1990'lar Türkiye'sinde yalnız endüstri desteğiyle mümkün olmasına karşın, Anadolu Üniversitesi'nin bu donanıma sahip oluşudur. Bu donanım Kemal Uludağ için bir pozitif bir olanağa dönüşmüş ve şamotlu çamur yerine yüksek dereceli stoneware seramik çamuru kullanarak tasarladığı figürlerinden oluşan eserlerini, içeriği kadar biçimiyle de nitelikli bir şekilde yaratabilmiştir. Anne, baba ve çocuk figüründen

oluşan *Aile* (Res. 19) (Kat. 17) ve kontrolsüz nüfus artışı ve yaşanan göçler sonucu, Türkiye’de oluşan kalabalıkları anımsatan ve nüfus kalabalığının getirdiği sorunları hatırlatan *Figürsel Yiğın* (Res. 21) (Kat. 19) adlı eserleri, bahsedilen figür tiplemesinin yer aldığı, insan topluluklarının konu edildiği örneklerdendir. Maddi ve manevi imkânlarının elverdiği sınırlar dışına çıkamayan ancak bu sınırlar içinde sevgi bağı ile bir arada yaşayan iki insanın işlendiği *Sınırlandırılmışlık* (Res. 31) (Kat. 29) ve insanların içinde bulunduğu olumsuz durumlardan kurtulmak adına çıkış yolu arayışlarının geçit kavramıyla sembolleştirildiği *İnsanlar ve Geçitler 9* (Res. 46) (Kat. 43) adlı iki eserinde, benzer biçime sahip figürlerde sanatçının vurguladığı cinsiyet ayrımı, oluşturulan hatlardan belirgin bir şekilde ayırt edilebilmektedir.

Sanatçının 1997 yılında ele aldığı, doğum, yaşam ve ölüm tekrarının konu edildiği *Döngü 3* (Res. 55) (Kat. 50) adlı eserinde, soyutlamacı bir tavırla oluşturduğu figürlerini, biçim olarak en yalına indirgediği, ayaklara doğru sivrilen vücudun dikdörtgene yakın, daha yapısal bir form aldığı izlenmektedir. Dikdörtgenin üst kısmının yukarı doğru sivriltilmesi ile oluşturulmuş, vücuda göre oldukça küçük oranlı, küre veya elipse yakın biçimli kafalar, Uludağ’ın 1997 sonrası, insan figürü barındıran çok sayıda seramik heykelinde yer almıştır. 1998 tarihli ilk örneklerinden başlayarak sanatçının *İnsan Yapıları* adını verdiği seride yer alan tüm figürler bu biçime sahiptir. Ancak sanatçı, ilk başta oluşturduğu küçük kafalı dikdörtgen vücutları kalıptan aldıktan sonra, yaş iken elle, özellikle figürün alt kısmını, bilinçli bir deformasyona uğratarak katlamakta veya yamultmakta ve kompozisyona dâhil etmektedir. Bu sebeple bahsi geçen figürler, hiçbir eserde bir diğerrinin tekrarı olmamaktadır. Bu da Uludağ’ın tekrarlayarak tekrardan kaçındığını ve her eserin kendi içinde bir özgünlüğünün oluşuna önem verdiğinin göstergesi olarak nitelendirilebilmektedir. Dıştan içe doğru figürlerin alçaltılarak ve sıkıştırılarak yerleştirildiği, gerçekleşen eylemin izleyicinin hayal dünyasına bırakıldığı *İnsan Yapıları 5* (Res. 56) (Kat. 51), 68 Kuşağı olarak anılan, dünya barışını ve özgür yaşamı savunan Çiçek Kuşağı’na atfedilen *Çiçek Çocuklar* (Res. 63) (Kat. 57), toplumsal kutuplaşmaların irdelendiği *Yansıma* (Res. 64) (Kat. 58), toplumu oluşturan bireylerin çeşitliliği ile örtüşen *İnsan Tipleri* (Res. 68) (Kat. 62), insanların birbirlerine yardım ederek hayatı kolaylaştırmak yerine, birbirlerinin işlerine ve hayat akışına gölge düşürerek hayatı oldukça zor kıldıkları şu zamanda izleyicide büyük etki yaratan, kişinin kendini sorgulamasına olanak tanıyan, yaşamın insan eliyle oluşturulmuş engellerinin, çıkış yolunun zor bulunduğu labirent

kavramı ile sembolleştirildiği *İnsan Labirenti* (Res. 69) (Kat. 63), Uludağ'a özgü soyutlaştırılmış insan figürlerinin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş halka biçimli bir duvar kabartması olan ve yaşamın döngüsü içinde güçlü insanlar arasında zayıfların yok oluşunun işlendiği *Düzlemde Çark* (Res. 71) (Kat. 65), oldukça karmaşık bir yaşamı barındıran ve insan ilişkileri başta olmak üzere birçok yönden dengesi bozulan dünya üzerinde, insanların eşit şartlarda el ele vererek dengeyi sağlayabileceği ve dünyayı ayakta tutabileceği mesajının verilmek istendiği *Denge* (Res. 80) (Kat. 74), eseri oluşturan insan figürünün gövde yüzeyine işlenen pencerelerle, her birinin içinde farklı yaşamların olduğu apartmanlara benzetilen *İnsan Blokları 4-3* (Res. 116) (Kat. 109), günümüzde özellikle ahlak ve namus gibi kavramların yalnız kadınların sırtına yüklendiği, kadınların özgürlüğünün kısıtlandığı ve aksi en küçük davranışta ait olduğu toplum tarafından acımasızca hor görüldüğü coğrafyalarda, toplumun kanayan yaralarından biri olan töre kanunları neticesinde katledilen veya hayatı karartılan kadınlara yönelik bir vurgunun işlendiği *Töre 32* (Res. 120) (Kat. 113), *Düzlemde Çark* adlı yapıtla benzer nitelikteki, yaşamın çarkı döndükçe halinden memnun kitlenin dimdik durduğu, döngüye ayak uyduramayanların ise arada sıkışarak ezildiği veya kaçmaya çalıştığı algısı uyandıran *Dişli* (Res. 121) (Kat. 114) ve *Düzlemde Çark* ile *Dişli* adlı yapıtların üç katmanlı bir türevi olan, içerik bakımından aynı mesajı barındıran ve yaşamın deviniminin yoğun olarak hissedildiği *SpiralTuals* (Res. 125, Res. 126) (Kat. 118) adlı eserler, bahsi geçen figür uygulamasının, kalıp ve elle şekillendirme yöntemleri sonucu üretilmiş çeşitli tipllemeleriyle oluşturulmuş kompozisyonların yer aldığı örneklerdendir.

Kemal Uludağ'ın insan figürlerinin yer aldığı diğer eser örnekleri, kişinin yalnızlığının ve yaşamın zorluklarına karşın yol arayışının işlendiği *Geçit* (Res. 97) (Kat. 91), Türk sanatında oldukça geniş bir kullanıma sahip olan, kadının güzelliğini, mükemmelliğini, cenneti ve anavatanı Türkiye'yi temsil eden lale çiçeğinin sembolik anlamlarından yola çıkarak, figür bedenlerinin laleyi anımsatan kıvrımlarla oluşturulduğu *Lale Devri 6* (Res. 104) (Kat. 98) ve Doğu ile Batı arasındaki kültürel farklılıkların, birey ve kul olma tercihlerinin irdelendiği, insanın Tanrı'ya karşı sorumluluğunu niteleyen kul kavramıyla, insanın devlete ve ait olduğu topluma karşı sorumluluğunu niteleyen birey kavramlarının aynı çerçevede işlendiği, alıcısını dünyevi ve uhrevi bağlamda düşündüren *Birey-kul* (Res. 108) (Kat. 101) adlı yapıtlardır. Ancak burada figürler daha farklı bir oluşum içinde ele alınmıştır. Figürler, dikdörtgen

vücutları uzatılarak kompozisyonun geri kalanı ile birleştirilmiş bir şekilde işlenmiştir. *Geçit* adlı eserde figürün gövdesi, bir noktada esere konu olan geçide dönüşmektedir. Aynı şekilde *Lale Devri 6*'da da vücutlar kompozisyonun devamı ile bir tutulmuştur. Eserde yer alan figürlerin vücutlarının uzatılmasıyla kompozisyonun tamamlandığı bir diğer örnek *ToTeM* (Res. 106, Res. 107) (Kat. 100) adlı yapıttır. Dikdörtgen vücutların halkalar oluşturduğu *ToTeM* adlı yapıt içeriği kadar biçimi ile de izleyicinin dikkatini çekmektedir. Kadın bedeninin toplum içinde metalaştırılmasının, aşağılanmasının ve kadın bedeni üzerinden uydurulmuş tabuların irdelendiği bu yapıtı oluşturan ve bedeni çevreleyen, toplumun temsili figürler, ağız açık, geniş, dikdörtgen çeperli seramik halkaların iki ucuna simetrik bir biçimde monte edilmiştir. Bu sayede yapıta, iki dikdörtgen vücudun uzayarak oluşturduğu çemberler dizisi izlenimi verilmiştir. *ToTeM*, çağdaş seramik sanatının en önemli örneklerinden bir olarak sanat tarihinde yerini almış bir yapıttır. Kadınının üzerindeki toplumsal baskıya eleştirisini sunan sanatçının bu yapıtı, Devlet Resim Heykel Sergisi seramik alanında başarı ödülü kazanmıştır. Türkiye'de kadının toplumdaki yerinin sorgulandığı ve cinsel nesneleştirilmesinin irdelendiği bir eserin, bir erkek sanatçı tarafından yapılması da alışılmadık dışında oldukça ilginç bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Uludağ'ın toplumdaki habere duyarlı kişiliği, bu eseri yaparken duyduğu bir haberle de ilişkilidir. Bir erkek olarak, bu noktaya gelen toplumu ve gelenekleri sorgulamıştır. *ToTeM*, bir yandan da insanlığın hapsedilmesi de olmalıdır, çünkü kadına/insana yapılan şiddet daha çok erkek egemen toplumun ve bağınaz düşüncelerin, geleneklerin etkisi ile yapılmaktadır. Buradaki kadın figürüne, geleneksel bir kadın olarak bakılacak olursa, baskı altındaki kadının çaresizliğinin işlendiği, entelektüel bir kadın olarak bakılacak olursa da, davranışların hapsedilmesinin sorgulandığı söylenebilmektedir. Kadın bedeni üzerindeki baskının sebebi olarak nitelendirilen, toplumdaki erkek egemenlik ve üstünlük olarak görülen erkek cinselliği, eserin biçimi ile dile getirilmeye çalışılmıştır.

İçinde yaşadığı toplum tarafından kabul görme gayesi ile kimi zaman kimliğinden vazgeçmeye zorlanan insanlar, zamanla toplumun kalıbına göre şekillenen, diğerlerinden bir farkı kalmayan ve sonuç olarak içinde bulunduğu toplumun bireylerden çok seri üretimi andıran kalabalıklara dönüşmesine neden olmaktadır. Sanatçı tarafından toplumdaki bu tip insanlar, duygusuzlaştırılmış, biçim olarak farklı da olsa içerik olarak standartlaşmış, birbirinin benzer tekrarı apartmanlara

benzetilmektedir.²⁹² Bundan ötürü sanatçının eserlerinde yer alan insanlara, yapı kavramını yakıştırdığı ve eserlerini isimlendirirken aynı kavrama yer verdiği çok sayıda eseri mevcuttur. İnsan Yapıları serisi başta olmak üzere, Uludağ figürünün yer aldığı *Toplu İnsan Yapıları* (Res. 61, Res. 62) (Kat. 56) adlı eserde, kompozisyonu oluşturan kalabalık insan figürlerinin, bir kent algısı oluşturur biçimde yerleştirilmesi de bu fikrin somutlaştırılmış örneklerindedir. Doğrudan bir kent oluşumunun konu edildiği *Kent Dokusu* (Res. 95) (Kat. 89) adlı eserde, kenti oluşturan yapılar da kalıplaşmış insan yapılarında olduğu gibi dikdörtgen biçiminde işlenmiştir.

Kemal Uludağ, sıkça kullandığı soyutlaştırılmış insan biçimleri yanında zaman zaman daha detaylı vücutların ayırt edildiği ancak yine soyutlamacı bir tavrın görüldüğü çalışmalar da gerçekleştirmiştir. Kabuğuna sığamamış bir insanın bütün gücüyle kendini iterek bu kabuktan çıkışının, dışavurumcu bir dil ile işlendiği *Styrılış 11* (Res. 91) (Kat. 85) adlı eserde figürün başı ve kolları açıkça ayırt edilmektedir. Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi adlı öyküsünün konu alındığı *Göçerler Bahçesi* (Res. 37) (Kat. 35) ve *Üçgenin Köşeleri* (Res. 52, Res. 53, Res.54) (Kat. 49) adlı insan hikâyelerinin işlendiği iki eser ise sanatçının, soyutlamacı tavrına rağmen, insanlarda görülen kol ve bacak gibi vücut ayrıntıları bağlamında en figüratif iki eseri olarak saptanmıştır. Ancak uzuvlar dışında herhangi bir ayrıntı işlenmemiştir. Keza Düzlemde İnsanlar serisinde yer alan bütünüyle soyutlanmış kompozisyonlar yanında aynı seriden özellikle kutsal üçgen ile kadın cinsel organının sembolleştirildiği *Düzlemde İnsanlar 25* (Res. 49) (Kat. 46) ve oldukça yalın bir dil ile çalışılmış, Floransa'da yer alan ve Sandro Boticelli tarafından yapılan *Venus'ün Doğuşu* (Res. 131) adlı yapıtı çağrıştıran bir figürü barındıran *Düzlemde İnsanlar 24* (Res. 50) (Kat. 47) adlı iki eserde görülen tek figürler de kol ve bacak uzuvlarının işlendiği ender örnekler olarak görülmüştür.

Kemal Uludağ, örnek olarak seçilen eserlerinde de görüldüğü üzere kendine özgün diliyle soyutlamacı bir tavır dâhilinde figüratif eserlerini oluştururken, zaman zaman yine insan merkezli nonfigüratif kompozisyonlar da çalışmıştır. Sanatçının Türk öykü, roman, deneme yazarı ve felsefeci Bilge Karasu'nun kitaplarından esinlenerek oluşturduğu eserlerinden biri olan *Dehlizden Çıkan* (Res. 10, Res 11) (Kat. 9) adlı eseri, Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi adlı kitabında yer alan Dehlizde Giden Adam adlı öyküsüne öykünülerek oluşturulmuştur.²⁹³ Öyküde yer alan karakterin varlık için

²⁹²Uludağ, 2021, a.g.k.

²⁹³B. Karasu (2012). Dehlizde giden adam. *Göçmüş kediler bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 93-102.

verdiği mücadele, Uludağ'ın eserine yansımıştır. Öyküdeki figürün değişim ve bozulma hâlini, seramik parçaları ile sembolleştirerek izleyicisine sunmuştur.

İki Noktanın Öpüşmesi (Res. 6) (Kat. 5) ve *Ortada* (Res. 30) (Kat. 28) adlı eserler bütünüyle nonfigüratiftir. Sanatçı biçimlerdeki içeriğin anlaşılabilirliğini, esere verdiği adlardaki ipuçlarıyla sağlamaya çalışmıştır. Eserlerin adlarından yola çıkan alıcının zihninde kompozisyon canlanmakta ve alıcı tarafından insani duygulardan belki aşk, belki sevgi veya kavuşma anının sıcaklığı hissedilmektedir. Sanatçı iletmek istediği duyguyu en yalın biçimler şeklinde izleyicisine sunmuştur.

Kemal Uludağ'ın figür barındıran veya barındırmayan ancak insani bir felsefe çevresinde şekillenen kompozisyonlarında sıkça labirent motifine yer verdiği izlenmektedir. İnsanın tek yönde ilerleme zorunluluğunun ve arınma yolculuğunun irdelendiği *Tablet 5* (Res. 60) (Kat. 55), Anadolu insanının kültürel yönden Doğu ve Batı arasında kalmışlığının üzerine düşündüren *Tek Yön: Doğu-Anadolu-Batı* (Res. 70) (Kat. 64), labirentle figürlerin bir arada işlendiği, arınma yeri olarak nitelendirilen Araf'ın konu edildiği *Araf'ın Ortası* (Res. 94) (Kat. 88) ve renkli bir labirentten ibaret olan, sanatçının kutsal ikonalara öykündüğü *İkono 12.11* (Res. 109) (Kat. 102) adlı eserler, labirent motifinin yer aldığı örneklerdendir. Eserlerinde labirent motifine yer veren, Doğu ile Batı arasındaki bilgi birikimini sentezleyerek eserlerini oluşturan, Doğu kültürü öykülerini irdeleyen ve tasavvufi resimler üreten bir diğer Türk sanatçı Erol Akyavaş'ın kompozisyonlarının, Kemal Uludağ üzerinde etkili olduğu, özellikle *Tek Yön: Doğu-Anadolu- Batı* adlı eserinin Akyavaş'ın 1986 tarihli *Fihi Ma Fih* (Res. 132) adlı eseri ile olan benzerliğinden ötürü düşünülmektedir. Sanatçı da bu etkiyi doğrulamaktadır.

Kemal Uludağ'ın insan merkezli eserleri dışında, Anadolu'nun kültürel mirasından beslendiği eserleri de mevcuttur. Anadolu coğrafyasında ele geçmiş, Yunan mitolojisinin Tanrıça Venüs'ü, alışılmış klasik figüratif heykellerine karşın, Uludağ tarafından soyut bir biçim olarak, özgün bir dil ile yeniden yorumlanmıştır. Sanatçı bu eserine *Uçan Venüs* (Res. 8) (Kat. 7) adını vermiştir. *Metafizik Parçalanma* (Res. 38) (Kat. 36) adlı eserinde ise Anadolu topraklarına da yansımış olan büyük din savaşlarına gönderme yapılmıştır. Eser yüzeyinde yer alan lekeler savaşın kanlı yüzünü, lekeler üzerinde yer alan adlar ise savaşa sebep olan din adamlarını vurgulamak için oluşturulmuştur. Bahsi geçen iki soyut özgün biçim dışında, içerik olarak bu grubun altında yer alan diğer eserler, genel olarak Uludağ ile özdeşleşen biçimlerde figür

barındırmaktadır. Anadolu uygarlıklarından esinlenilmiş eserlerde yer alan figürler de dikdörtgen vücutlu, küçük kafalı biçimler şeklinde, kazıma veya çamura baskı tekniği ile seramik yüzeyler üzerine işlenmiştir. *Tablet 8* (Res. 72) (Kat. 66) ve *Âdem ile Havva* (Res. 87) (Kat. 81) adlı dairesel kil tabletlerinde mitolojik cennet sahneleri işlenmiştir. *Ikono 10.14* (Res. 105) (Kat. 99) adlı eser de yine cennette Âdem, Havva, Şeytan ve Bilge Ağacı sahnesinin işlendiği bir eserdir. Eserin diğerlerinden farkı, dairesel bir seramik yüzeyi yerine kare bir yüzeye işlenmiş olmasıdır. Seramik çamuru olarak sanatçı dairesel olanlarda kırmızı, kare olanda beyaz çamuru tercih etmiştir. Aynı içerikli bu eserlerde görülen biçimsel farklılıklar, sanatçının farklı tasarım arayışlarının bir neticesi olarak yorumlanabilmektedir. Mitolojik konulu diğer örneklerden İsa'nın havarisi Yahuda'nın ihaneti üzerine yakalanmasından önce son kez yedikleri yemek sahnesinin işlendiği *Son Akşam Yemeği 2* (Res. 82) (Kat. 76), İsa'nın doğum hikâyesinin işlendiği *Meryem ile İsa 2* (Res. 83) (Kat. 77) ve İsa'nın ölümünü gösteren *Çarmıhta* (Res. 84) (Kat. 78) adlı üç eser, Anadolu'da kilise duvarlarına işlenmiş ikonalarla yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu konular, tarihte birçok sanatçı tarafından eserlere defalarca konu edilmiştir. Ancak Uludağ'da alışılmamış çok uzağında, yeni yorumlar şeklinde izleyiciye sunulmuştur. Özellikle Rönesans sanatçıları tarafından, Klasizm'in kuralları çerçevesinde, realist bir anlayışla sıkça ele alınmış temaları, çağdaş bir dille ele alan sanatçı, seramik sanatına içerik bakımından da farklı bakışlar kazandırmıştır.

Ankara'nın Öyküsü (Res. 4) (Kat. 3) ve *Düşünce Diye Üretilenler* (Res. 16) (Kat. 14) adlı iki eserinde sanatçı, atık nesnelere seramik biçimlerine dâhil etmiştir. Tüketim toplumunun sorunları ve kötü kentleşme ile hava kirliliği konuları, alegorik bir dil ile işlenmiştir. Bu eserler, biçimlerin oluşturulmasında kullanılan materyallerden ötürü günümüz dünyasında yaşanan küresel ısınma, kuraklık gibi sorunlar yanında sınırları aşan çevresel kirlilikle de felakete sürüklenen Dünya'nın yeniden yaşanılabilirliğinin artırılması yönünde başlatılan kampanyalardan biri olan geri dönüşüm hareketlerinin, sanata yansması olarak sanatçılar tarafından atık nesnelere sanatsal ifadelerde doğrudan veya yardımcı malzeme olarak kullanımının öncü örnekleri olarak nitelendirilebilmektedir. Bahsi geçen eserlerde doğrudan atık malzemelerin kullanımı, yoksul sanat akımının ve sanatta hazır nesne uygulamalarının, Uludağ üzerinde etkili olduğunu gösteren detaylar olarak yorumlanabilmektedir. Sanatçının, özellikle çevre kirliliğine dikkat çekmek için doğrudan atık malzeme kullanımı yerine, atık

malzemelere öykünerek oluşturduğu biçimlerin yer aldığı kompozisyonları da bulunmaktadır. *Teknoloji Nesnelereinin Objeleri 2* (Res. 25) (Kat. 23) ve *Endüstriyel Tomurcuklar* (Res. 26) (Kat. 24) bahsedilen uygulamanın örneklerindedir. Yaşamın gerçekleri, insanların yanlış yönelim ve tercihleri gibi konuların irdelendiği *Yalın Gerçek* (Res. 13) (Kat. 11) ve *Yanlış Güneş* (Res. 14) (Kat. 12) adlı iki nonfigüratif eser, atık hazır nesne uygulamasının, çevre sorunları yanında insan merkezli temalara da yansımış iki örneğidir. Örnek olarak verilen nonfigüratif eserler, insanın hem yaşam alanını hem de içsel duygularını ilgilendiren, sanatçı tarafından sembolist ve kavramsal sanattan beslenerek, hazır nesne ve yoksul sanat teknikleri ile oluşturulmuş kompozisyonlar şeklinde, özgün yaratıcılığın ürünleri olarak alıcıya sunulmuştur.

Genel olarak soyut özgün biçimler ve soyutlamacı bir tavırla oluşturduğu figüratif heykellerinden ve duvar kabartmalarından oluşan eserlerinde, sanatçı eserlere verdiği adlarla içerikler hakkında ipucu vermekte, adlandırmalarda yaptığı büyük küçük harf oyunları ile anlatımı güçlendirmektedir. *Birey-kuL* ve *ToTeM* adlı eserleri bu uygulamaya örnek olarak verilebilmektedir. Adlandırmanın yanında *Töre 32* eserinde de görüldüğü üzere seriyi oluşturan tüm eserlerde, belli bir nokta bilinçli olarak uygulanan kırmızı renklendirme de anlatımı güçlendiren, izleyicinin dikkatini çeken ve kompozisyonun etkili bir biçimde zihinde canlanmasına yardımcı olan detaylandırma örneklerindedir. Sanatçı her açıdan yaratıcılığını kullanmakta ve bunu alıcısına göstermektedir.

Kemal Uludağ eserlerinde, kompozisyonu oluşturan biçimlerin, detaylardan temizlenerek, arılaştırılarak, olabilecek en yalın hâline indirgenerek tasarlandığı görülmektedir. Sanatçı, biçimleriyle sürekli kendini yenilemekte ve en iyiyi yakalama peşinde olduğunu göstermektedir.

Biçim olarak zihinde kalıcı ancak karmaşıklıktan uzak eserlerle sanatçı, izleyicisinde, eserlerinin barındırdığı içeriklerle yoğun bir duygusal etki yaratmayı amaçlamaktadır. Uludağ, eserlerini oluştururken mimesis yerine metafor ve ima yoluyla anlatım yapmakta, duygu ve düşüncelerini dolaylı yollarla eserlerine yansıtmaktadır. Nitekim sanatçının kendine özgü üslubu, sanatsal yaratıcılığı, biçim ve içeriklerinin tutarlılığı ve anlatımı güçlendirici detayları sayesinde aktarmak istediği duygu ve düşünceler etkili bir şekilde alıcısına geçmektedir. Sanatçı, ifade gücü yüksek, izleyicisinin ruh hâline hizmet eden eserleriyle çoğu zaman izleyicisini, sanat objesinin alıcısı konumundan çıkararak kompozisyonun tam merkezine çekmekte ve izleyiciyi,

kendini bulma, kendine güvenme, kendini sorgulama gibi eylemler içine sokmaktadır. Seramik biçimlerinin içeriğine ait yorum ve özümsemeleri, zaman zaman izleyicisine bırakan sanatçı, bu tercihi ile eserlerinin tüketim sürecini sonsuz kılmaktadır. İzleyicinin hayal gücüne bırakılan eserler, her insanın kendi öznel duyguları ile bağ kurmasını sağlamakta ve eserden herkesin yararlanmasına olanak tanımaktadır. Uludağ, bu uygulamalarla eserlerini hem biçim hem de içerik yönünden evrensel boyuta taşımayı başarmıştır.

Kemal Uludağ, sanattan beklenen beceri, yaratıcılık ve özgünlüğü gösterebilmiş, duygusal ve düşünsel kaygılar taşıyan eserleriyle çağdaş bir sanatçı olduğunu kanıtlamıştır. Sanatçının insana, insan yaşamına ve insani değerlere olan bağlılığının bir göstergesi olarak, insana ait duygusal ve düşünsel her türlü kriter, eserlerine tema olabilmıştır. İnsanlık adına önem teşkil eden değerler, zihinde kalıcı eşsiz birer biçimle ve duygu gücü yüksek içeriklerle, insanlığa sunulmuştur. Uludağ, eserlerindeki eleştirici tavrı, biçim ve içerikteki yaratıcılığı ve anlatım dilindeki özgünlüğü ile üretken bir sanatçı olarak çağdaş Türk seramik sanatı içindeki yerini almıştır.

SONUÇ

“Kemal Uludağ’ın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri” adlı bu çalışmada, sanatçının eserleri ve yaratım sürecinde kullandığı sanat dili hakkında kapsamlı bir belge oluşturmak amaçlanmıştır.

Seramik eğitimine Ankara Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü’nde başlayan ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü’nde devam eden Kemal Uludağ, bir yandan da kendinden sonraki nesillere eğitim vermeye başlamıştır. Uludağ, günümüzde de sanatçı ve eğitimci kimliğini bir arada yürütme ve yeni seramik sanatçılarının yetişmesinde çaba göstermektedir.

Öğrencilik yıllarından itibaren günümüze kadar kesintisiz olarak çalışmalarını gerçekleştiren ve üretmekten asla vazgeçmeyen sanatçı, kişisel ve karma çok sayıda yurt içi, yurt dışı sergiye katılmış ve eserlerini topluma sunmuştur. Sanatçının almış olduğu ödüller, üzerine çektiği dikkatin ve beğenin bir göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Kemal Uludağ eserlerinde görülen başlıca konular, insani değerler, aşk, sevgi, bütünleşmiş bedenler, insanın hayatta kalma gayesi, yaşamdaki denge, toplum, toplumu etkileyen sosyal olaylar, kültürel gelenekler, hayatın kalabalıklığı ve karmaşıklığı, insanın birey olması, insanların birlik ve beraberliği, toplumsal baskı, insanın sınırları ve sınırlandırılmışlığı ve insan hayatını etkileyen çevresel faktörlerdir. Sanatçı, sanatın insanları yakınlaştırıcı ve bütünleştirici gücünden faydalanarak, yapıtlarıyla toplumun ruhuna dokunmaktadır. Ele aldığı konular, sanatçının insani değerlere verdiği önem yanında toplumcu-gerçekçi bir bakış açısına sahip olduğunu da göstermektedir. Sanatçının insan temalı eserleri yanında, yaşadığı coğrafyanın kültürel zenginliğinden faydalanarak oluşturduğu mitolojik konulu eserleri de bulunmaktadır. Bu eserlerini yaratırken geçmiş kopyalamak yerine, öykündüğü konuları kendi duygu ve düşünce süzgecinden geçirerek, çağdaş bir dil ile yeniden yorumlamıştır.

Kemal Uludağ’ın yapıtlarında bilinçli bir soyutlama hâkimdir. Sanatçı iletmek istediği duygu ve düşünceyi, ayrıntılı, açık bir kompozisyon yerine, detaylarından arındırılmış, yalın ve soyutlaştırılmış biçimler üzerinden aktarmaya çalışmaktadır. Eserlerini göz yormayan, oldukça yalın seramik hacimler şeklinde tasarlayan sanatçı, eserlerine verdiği isimlerle, izleyicinin zihnini sorgulamaya ve düşünmeye itmektedir. Eseri görüntüsü ve adı ile birlikte anlamlandırmaya çalışan izleyici ile eser arasındaki

iletişim bu sayede güçlendirilmektedir. Anlaşılabilir biçimler şeklinde tasarladığı eserlerine ise zihninde belirenin aksine oldukça farklı bir isimlendirme yapan Uludağ, bu sefer de kavramların gücüyle seyirciyi düşünce dünyasına çekmeye çalışmaktadır.

Sanatçı, tüketim toplumunun sorunlarının irdelendiği eserlerinde, genelde hazır nesne olarak atık malzemeler kullanmıştır. Yoksul sanatın olanaklarından faydalanılan bu örnekler, sanatçının doğrudan aktarım yerine mizah yönü yüksek, güçlü bir sembolist dile sahip olduğunu göstermektedir.

Uludağ ile özdeşleşmiş, soyutlamacı bir dille tasarlanmış insan biçimi, dikdörtgen bir vücuttan ve minik yuvarlak bir kafa detayından oluşmaktadır. Sivri üçgenler, keskin köşeler ve dikdörtgen kütlelerden oluşan kompozisyonlarında konstrüktivist tavır hissedilmektedir. Sanatçının, insan biçimini yapısalcı bir bakış açısıyla tasarlamasının sebebinin, insanların içinde barındırdığı güce olan inancına bir öykünme olabileceği düşünülmektedir.

Sembolizm ve Konstrüktivizm etkili eserleri yanında son derece sade, yalınlaştırılmış biçimler şeklinde minimal eserleri de bulunan sanatçı, soyutlama becerisiyle ifade gücü yüksek eserler meydana getirmiştir. Bazı eserlerinde, izleyicide bir devinim ve hareketlilik hissi uyanmaktadır. Fütürizm etkili bu eserlerinde, hayatın ve zamanın hızlı akışı içinde insanın konumuna değinmiş olmalıdır.

Sanatçı çeşitli akımlardan izler taşıyan, eğilip bükülmüş özgün formlarında, tercih ettiği şekillerle, renklendirmelerle ve adlandırmadaki harf oyunları ile, anlatımı güçlendirmeyi başarmıştır. Eserlerinde, alıcı tarafından hissedilen derin duygular, eleştirel bir tavırla işlenmiş düşünceler ve özellikle kadın bedenini ve toplum içindeki bireyin var olma mücadelesini konu alan sosyal içerikli kompozisyonlarındaki başkaldırı, sanatçının soyut bir dışavurumcu eğilimle çalıştığı göstermektedir.

Sanatsal ifadelerini tercih ettiği teknik, dil ve becerisiyle, bir bütün olarak izleyiciye aktarmayı başarabilen Uludağ, eserleriyle çağdaş Türk seramik sanatında yer edinmeyi başarmıştır. Sanatçı, karakteristik renk uygulamalarıyla, biçim ve tasarımlarla ve irdelediği konularla özgünlüğü yakalamıştır. Sürekli üreten, çalışan ve yeni arayışlar içinde olan sanatçının bu özellikleri, ortaya koyduğu eserlerinden de anlaşılmaktadır. Türk seramiğinin gelişimine ve dünya çapında yayılımına, eserleriyle destek olan Kemal Uludağ, sanatçı kimliği yanında araştırmacı ve eğitimci olarak gerçekleştirdiği bilimsel çalışmaları ile de katkı sağlamaktadır.

KATALOG



KATALOG NO: 1 (Res. 2)

ESER ADI: Sevginin Bütünselliği

TARİH: 1985

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (İnce taneli şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x25x20 cm.

AÇIKLAMA: İzleyicide birbirine sarılmış iki insan figürü algısı oluşturan, siyaha yakın koyu ve tek renkli, soyutlama eğiliminin hâkim olduğu bir eserdir. Yüzeyi yer yer pürüzlü olarak hareketlendirilmiş, tek parça seramik kütlenin üst kısmında, insan kafasını andıran, ancak kafa üzerinde yer alan organ detaylarının işlenmediği iki yuvarlak uzuv dışında, kompozisyonda iki figürün yer aldığına dair herhangi bir iz ve bedensel ayırımın söz konusu olmadığı izlenmektedir. Soyutlanmış figürleri, küçük kafa detaylarına göre oldukça büyük ve tek vücut halinde işleyen sanatçının, birbirine sıkıca sarılarak kenetlenmiş iki insan arasında kurulan duygusal sevgi bağının gücünü göstermeye çalıştığı hissedilmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/4.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 2 (Res. 3)

ESER ADI: Bir İmajın Parçalanışı

TARİH: 1985

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (İnce taneli şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Elle Şekillendirme

BOYUTLARI: 30x25x20 cm.

AÇIKLAMA: Elle şekillendirilmiş, soyut biçimli bir seramik heykeldir. Eserin sağ üst kenarında bilinçli olarak oluşturulmuş bir çatlak izi yer almaktadır. İletilmek istenen mesajın, soyut biçimden ötürü her insanda farklı bir şekilde algılanabileceğinden, sanatçı esere verdiği “Bir İmajın Parçalanışı” ismi ile kavramların gücünden yararlanarak, izleyicinin zihnini zorlamakta ve düşünmeye itmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/2.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 3 (Res. 4)

ESER ADI: Ankara'nın Öyküsü

TARİH: 1986

BULUNDUĞU YER: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

MALZEME: Erimiş tuğla + Seramik (İnce taneli şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 45x40x45 cm.

AÇIKLAMA: 1986 yılında öğrenci iken, Hacettepe Üniversitesi'nin "Ankara'nın Öyküsü" konulu seramik yarışması için tasarlanmış ve sanatçıya başarı ödülü getirmiş bir eserdir. Sanatçı, Ankara Kalesi'nin yer aldığı engebeli ve dağlık araziye hatırlatan atık bir tuğlayı, soyutlanmış figür topluluğu ile destekleyerek, kenti sırtlayan bir grup insan görüntüsü oluşturmuştur. Özellikle 1980'li yıllar Türkiye'sinde yaşanan sosyal, ekonomik ve özellikle siyasi çalkantılardan son derece etkilenen başkentte, halk açısından sıkıntılı ve buhranlı uzun bir süreç yaşanmıştır. Bu dönemde Ankara'da

bulunan Uludağ, eserinde, kentin fiziki varlığından ziyade, insanların, tanıklık ettiği olaylara ve yaşanan zorlu sürece değinmiş olmalıdır. Şehir yaşamını temsil eden biçimin koyu renk, bu ortamın içinde yaşayan ve her türlü zorluğa rağmen Ankara'yı ayakta tutan insanları temsil eden soyutlanmış figürlerin ise açık renk olarak bezenmesi, algılanan özü kuvvetlendirmektedir. Koyu renkle karanlık günler, açık renkle insanların içinde yer alan umut sembolize edilmiş olmalıdır. Eserde seramik biçim yanında ready-made olarak atık bir malzemenin tercih edilmesi ile dönem içinde Ankara'da hâkim olan çarpık kentleşme, hava ve çevre kirliliğine de sembolik bir dille dikkat çekilmek istenmiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/6.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 4 (Res. 5)

ESER ADI: Sebil

TARİH: 1986

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Plastik boru + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 150x35x30 cm.

AÇIKLAMA: Öğrenci projesi olarak tasarlanmış bir eserdir. Ele geçen ve günümüze ulaşan somut örneklerden de anlaşılacağı üzere, Yunan, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi yapılarında görülen ve Anadolu'nun her tarafında karşılaşılabilecek sütunlardan esinlenilerek yapıldığı düşünülen eserde, bir sütunun üst kısmına geniş ağızlı bir çanak, çanağın içine de merkezinden dışa doğru ince su yolları açılmış bir fiske yerleştirilmiştir. Eş büyüklükteki yamuk parçaların dizilimi ile oluşturulan dairesel tabana, sütunun üç katmandan oluşan dairesel kaidesi oturtulmuştur. Sanatçı, aslında bir su yapısı olan bu eserinde tercih ettiği biçimle ve renkle, yaşadığı coğrafyanın kültürel tarihine de gönderme yaparak, geçmişle gelecek arasında bağ kurmayı hedeflemiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/5.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 5 (Res. 6)

ESER ADI: İki Noktanın Öpüşmesi

TARİH: 1987

BULUNDUĞU YER: Levent Örtemiz Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 40x40 cm.

AÇIKLAMA: Kenar ve yüzeyi derin çizgisel kıvrımlarla hareketlendirilmiş seramik kütleinin merkezine, biri büyük biri küçük olmak üzere iki noktanın birbirine oldukça yakın olarak yerleştirildiği soyut bir kompozisyon izlenmektedir. Eserin kenarlarında koyu renk kullanılırken, renklendirmenin merkezde yer alan noktalara doğru açıldığı görülmektedir. Sanatçının “İki Noktanın Öpüşmesi” adını verdiği eserinde, insani duygulara gönderme yaptığı düşünülmektedir. Dıştaki koyu renkten merkezdeki noktalara gittikçe rengin açılmasıyla, izleyicide, aşk ve sevginin olduğu yönde bir aydınlık hissi uyandırılması amaçlanmıştır. Kemal Uludağ bu eseriyle, Hacettepe Üniversitesi'nin düzenlediği “İki Noktanın Öpüşmesi” konulu seramik yarışmasında başarı ödülü almıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/11.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 6 (Res. 7)

ESER ADI: Suyla Oyun

TARİH: 1987

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Alçı model + Seramik (Şamotlu çamur)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI:-

AÇIKLAMA: Mezuniyet projesi olarak tasarlanmış eser, bütünüyle geometrik biçimlerin birleşiminden oluşturulmuştur. Merkezinde ters koni şeklinde bir oyuk yer alan ve eserin zeminini oluşturan yatay dikdörtgen kütlelerin üzerine, oyuğu kapatmayacak şekilde dar uzun ve geniş kısa olmak üzere farklı boyutlarda birer dikdörtgen kütle yerleştirilmiştir. Dikey olarak konumlandırılan kütleler üzerine, alt kenarı üst kenarına göre daha kalın tutulmuş birer halka yerleştirilmiştir. Eserde halkalar siyah olarak renklendirilirken geriye kalan bölümler bütünüyle beyazdır. Sanatçı tercih ettiği birkaç geometrik şekille oldukça yalın ve minimal bir dil kullanarak oluşturduğu eserini, esere verdiği isim de baz alınarak düşünüldüğünde, modern bir çeşme veya süs havuzu maketi olarak tasarlamıştır. Uludağ bu tasarımla, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı'ndan başarı ödülü almıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/10.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 7 (Res. 8)

ESER ADI: Uçan Venüs

TARİH: 1987

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 55x30x30 cm.

AÇIKLAMA: İlk bakışta kilden yapılmış, ince kaideli, şişkin karınlı ve yonca ağzılı bir vazoyu andıran seramik biçimin, sanatçının esere verdiği isimden yola çıkarak, aslında son derece soyutlaştırılmış, Yunan mitolojisi içinde yer alan tanrıça Venüs olduğu anlaşılmaktadır. Bilinen Venüs heykellerinin aksine oldukça farklı bir üslupla ele alınmış eserde, gövdeyi dıştan saran ikinci bir katman görüntüsü olarak işlenmiş ayrıntının, eser adında yer alan uçmak fiilini sağlayan kanatlar olabileceği düşünülmektedir. Akademiizm'in kurallarına sıkıca bağlı klasik anlayışın hâkim olduğu figüratif Venüs heykellerinde izlenen gerçekçilik, zarafet ve inceliğin aksine, Uludağ'ın, eserin gövde kısmını oldukça şişkin ele alışı, soyutlama biçimi, konuyu kendine özgü bir dil ile işlemeyi tercih etmesi, sanatçının tema bazında kültürel mirastan esinlense de dil olarak yenilik arayışında olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/9.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 8 (Res. 9)

ESER ADI: Teksel İkilik

TARİH: 1987

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

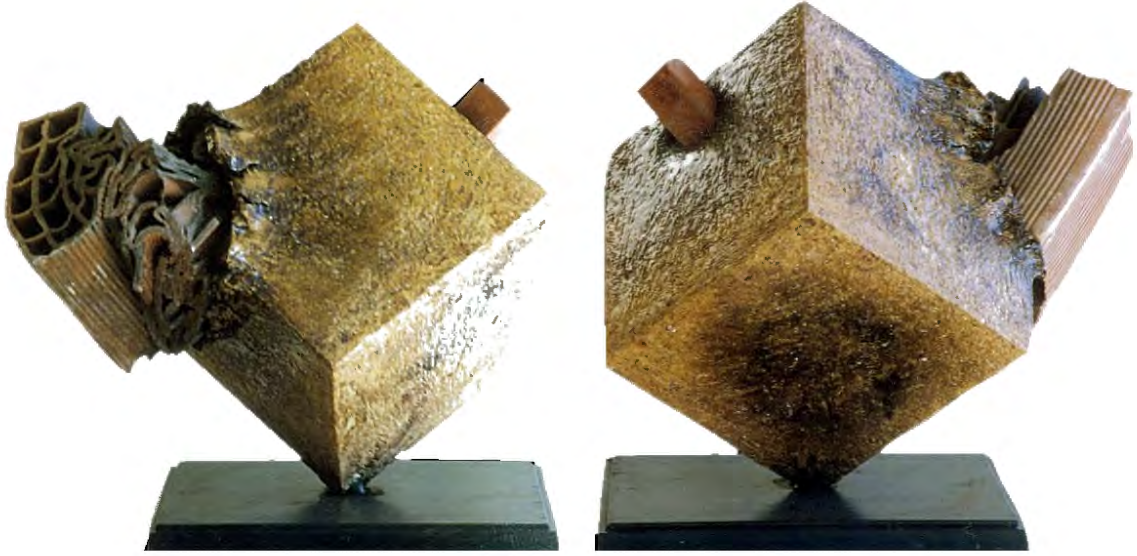
MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 45x150x20 cm.

AÇIKLAMA: Siyah ve kahverengi tonlarının hâkim olduğu, yüzeyi pürüzlü ve parlak surla kaplanmış eser, oldukça kalın ayaklarıyla yere basan soyutlanmış, kaba yapılı, irice bir figürü anımsatmaktadır. Geriye kalan kütlede insan vücuduna dair işlenmiş herhangi bir detay görülmemektedir. Eserin adından yola çıkarak, ayakları yere basan figür ile birlikte bir figürün daha yer aldığı anlaşılmaktadır. Görünen figür önünde yer alan hacmin, bilinçli olarak oldukça belirsiz ve diğer figüre kıyasla ayrıntısız bir biçimde işlenmiş olan ikinci figür olabileceği saptanmıştır. Soyutlanmış iki figürün birbirine içine geçişi, özellikle ayrıntısız figürün diğer figür içinde eriyişinin dinamik bir şekilde işlenmesiyle izleyiciye hissettirilen eylemin devamlılığı sonucunda, birbirine aşkla bağlı iki figürün zaman ilerledikçe tek bir beden hâline dönüşeceği algısı yaratılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/7.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 9 (Res. 10, Res. 11)

ESER ADI: Dehlizden Çıkan

TARİH: 1989

BULUNDUĞU YER: T.C. Kültür Bakanlığı Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

MALZEME: Erimiş atık tuğla + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 50x45x50 cm.

AÇIKLAMA: Yatay, ince kenarlı dikdörtgen zemine, bir köşesi üzerine dik olarak yerleştirilen küp biçimin, bir diğer köşesi parçalanarak delinmiştir. Açılan delik içerisine deforme olmuş oluklu erimiş tuğla bloklar yerleştirilmiştir. Küp biçimin diğer bir yüzeyine de ufak bir delik açılmış ve bu deliğe de daha küçük boyutlu, dikdörtgen biçimli, uzun bir seramik parça saplanmıştır. Eser adından da anlaşılacağı üzere, içi siyah küp biçim, dar, karanlık, kapalı bir dehlizi, tuğla ve seramik parça ise, Bilge Karasu'nun "Dehlizde Giden Adam" öyküsündeki kahramanın dehlize girmeden önceki ve çıktıktan sonraki hâlini simgelemektedir. Öykünün ana fikri, insanın ait olmadığı bir yerde, hayatta kalmak için geçirdiği zorunlu değişimin, özünün bozulmasına ve kimliğinin kaybına neden olacaktır. Sanatçı, Karasu'nun öyküsünde geçen olayı, sembolik bir dil ile somutlaştırmıştır. Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen 50. Devlet Seramik Yarışması'na, bahsi geçen eserle katılan sanatçı, ikincilik ödülüne layık görülmüştür.

KAYNAKÇA: http://www.kemaluludag.com/13_a.asp (Erişim tarihi: 15.12.2021);

http://www.kemaluludag.com/13_b.asp (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 10 (Res. 12)

ESER ADI: Kucaklaşma

TARİH: 1989

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Yağ tenekesi + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık Teknik

BOYUTLARI: 60x50x30 cm.

AÇIKLAMA: Ağızı dalgalandırılmış, yarım ay şeklinde bir kabı andıran seramik içerisine buruşturulmuş üç kâğıt parçasına andıran tenekeden biçimler yerleştirilmiştir. Kap ve içinde yer alan üç teneke biçimin ikisinde mavi tonlarında renkler tercih edilirken, buruşturulmuş sona kalan teneke biçim, özündeki altın yaldız renkte bırakılmıştır. İçerik olarak anlaşılması oldukça güç soyut biçimin adından ve kullanılan renklerden yola çıkarak, aynı mekân içinde veya yeryüzünde, farklı nitelikler taşıyan bireylerin kucaklaşması temasının işlendiği düşünülmektedir. Özellikle kabı andıran biçimin yan yüzeyinde mavi zeminin üzerine beyaz fırça darbeleriyle uygulanmış lekeler bulutları andırmaktadır. Buradan çıkan anlam, aynı gökyüzü altında yaşayan insanların birlik içinde, kucaklaşarak, yardımlaşarak sürdürdüğü yaşamdır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/14.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 11 (Res. 13)

ESER ADI: Yalın Gerçek

TARİH: 1989

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Kırılmış kalorifer peteği + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık Teknik

BOYUTLARI: 70x38x23 cm.

AÇIKLAMA: Üst üste yerleştirilmiş dikdörtgen şeklindeki, mavi ve lacivert renkli iki eş kütleli oluşturduğu kaide üzerine konumlandırılmış, önde fotoğraf makinesini, arkada eski model fotoğraf makinelerinde görülen ve akordeona benzeyen merceği andıran, siyah renkli kırılmış kalorifer peteği parçasından oluşturulmuş bir biçim görülmektedir. Sanatçı, birçok eserinde olduğu gibi izleyiciye yalnız görüntü ile değil, esere koyduğu adla da içeriğe dair ipuçları vermekte ve doğada var olanı, tüm gerçekliğiyle, gösterişsiz, abartısız, olduğu gibi yüzeye aktaran fotoğraf makinesinin asıl anlamını mecazi bir boyuta çekerek ve objeyi sembolleştirerek, izleyiciye yaşadığı hayatın gerçeklerini sorgulatmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/12.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 12 (Res. 14)

ESER ADI: Yanlış Güneş

TARİH: 1990

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu.

MALZEME: Eski metal leğen + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: Ø: 70 cm.

AÇIKLAMA: Yuvarlak biçimli, siyah, kırmızı ve sarı tonlarının hâkim olduğu, merkezden dışa doğru, dairesel olarak farklı malzemelerin kullanımıyla oluşturulmuş, yüzeyi üçe bölünmüş bir eserdir. Eserin ortası, seramik yüzeyin kazınması ile oluşturulmuş, merkezden dışa doğru gittikçe genişleyen çizgisel daireler ve daireler üzerine yer yer farklı boyutlarda kabarcıklar eklenmesiyle hareketlendirilmiştir. Merkez bölümün etrafı, buruşturulmuş kâğıdı anımsatan eski bir metal leğen ile çevrelenmiştir. Güneş adı verilen eser, farklı materyallerle oluşturulmuş, göz bebeği ve irisi anımsatan katmanlarıyla göz organına da benzemektedir. Eserde kullanılan kırmızı ve sarı tonlarının sıcaklığı, eserin adında geçen, gezegenlerin ısı ve ışık kaynağı Güneş'in sıcaklığı ile örtüşmektedir. Ancak Güneş'ten çok göze benzeyen biçimle sanatçı, izleyiciyi farklı kavramlar arasında bağlantı kurmaya zorlamaktadır. İnsanlar,

umulmadık yerde ele geçen fırsatları, karşılaşılan yeni insanları ve yeni aşkları nitelemek adına, Güneş'i mecaz anlamda kullanmaktadır. İnsanların kullandığı "Hayatıma güneş gibi doğdun." benzetmesi de buradan gelmektedir. Ancak ele geçen her yeni fırsat, tanışılan her yeni insan, her zaman mutluluk getirmeyebilmektedir. En başta gözün, özünü göremediği ancak zihnin ve kalbin güneş olarak nitelendirdiği kişi veya durumların bir süre sonra hüsrana dönüşebileceği fikri, sanatçı tarafından esere konu olarak seçilmiş olmalıdır. Sanatçı, özgün bir yaratıcılık ve sembolik bir dille, insanların başlangıçta olumlu bir yaklaşımla dâhil olduğu olaylar, yönelimler ve iletişim kurduğu kişiler karşısında, beklemediği bir yanıyla karşılaştığı zaman, içine düştüğü hayal kırıklığını, yanlış zamanda yanlış bir şekilde doğmuş Güneş benzetmesiyle ifade etmeye çalışmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/16.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 13 (Res. 15)

ESER ADI: Orta Çağdan Sıyrılıp Gelen

TARİH: 1990

BULUNDUĞU YER: Anadolu Üniversitesi Koleksiyonu

MALZEME: Atık metal kutu + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 75x50x15 cm.

AÇIKLAMA: Yüzeyine koyu renkler püskürtülerek kirliliğin izlenimi sağlanmış beyaz renkli, dikdörtgen biçimli, dalgalandırılmış kenarlı bir ağız açıklığı bulunan seramik kutunun içine, çöp torbasını andıran, buruşuk, siyah renkli bir metal kutu yerleştirilmiştir. Çöp kutusu ve kutu içine sığmamış tıka basa dolu çöp poşeti izlenimi verilen eser, adıyla, izleyiciyi günümüz ve geçmiş arasında, sanatçının neyi ifade etmiş olabileceği hususunda düşünmeye itmektedir. Günümüz dünyasında toplumca maruz kalınan baskılar, dayatmalar, adli olaylar, adaletsizlikler, anlamsız yasaklar ve gerici fikirler, özellikle Avrupa'da, uzmanlar tarafından Orta Çağ olarak nitelendirilen zaman aralığında yaşanmış ve döneme damga vurmuş, insanlık tarihinin toplumsal yaraları ve sorunlarına benzer nitelikler göstermektedir. Yeni dünya görüşlerine ve ilerleyen

teknolojiye, ilim ve bilime, özgür ifade ve düşünme hakkına rağmen hayatta hâlâ Orta Çağ'dan kalma izlerin görülmesini, o çağdan bu çağa taşınmış, kutuya sığmamış, ağzına kadar dolu bir çöp torbasına benzeten sanatçı, gericiliği, zorbalığı ve toplum üzerindeki baskıyı, iğneleyici ve mizah değeri yüksek, ready-made uygulamalarla desteklediği seramik formunda, sembolik bir anlatım diliyle izleyiciyi aktarmayı hedeflemiştir. Her ne kadar kirletilmiş olsa da beyaz rengin tercih edildiği biçim, doğruluktan, dürüstlükten ve özgürlükten yana olan insanların doğasını, bu doğaya bir türlü sığamayan ancak tepesine çökmüş durumdaki siyah biçim ise yanlıştan ve çıkarları doğrultusunda her türlü zorbalığı uygulamaktan çekinmeyenlerin doğasını anımsatmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/17.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 14 (Res. 16)

ESER ADI: Düşünce Diye Üretilenler

TARİH: 1990

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Atık meşrubat kutuları + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık Teknik

BOYUTLARI: 60x40x35 cm.

AÇIKLAMA: Kare gövdeli bir kutu şeklinde zeminden yükselen seramik biçim, gittikçe genişlemekte ve çatlaklar şeklinde köşelerinden açılmaktadır. Biçimin üst kısmındaki açıklık içerisine çok sayıda içi boş, ezilmiş ve atık vaziyette metal meşrubat kutuları yerleştirilmiştir. Metal kutularla adeta kutudan dolup taşan bir çöp yığını oluşturulmuştur. Sanatçı *Düşünce Diye Üretilenler* adını verdiği eserinde, insan yararına olmayan, insana zarar veren tüm fikir ve düşünceleri, zihni boş yere dolduran çöplere benzetmiştir. Yoksul sanat ve ready-made tekniğini kullanarak somutlaştırdığı eseriyle, duygularını ve fikirlerini aktarmaya çalışan sanatçı, düşünceyi üreteni simgeleyen seramik gövdenin beyaz yüzeyini, niteliksiz, kötü düşüncelerin yaşamda oluşturduğu hasarı simgeleyen lekelerle hareketlendirmiştir.

Günümüzde, Dünya’da yaşanan küresel ısınma, iklim krizleri ve dengesi bozulan ekosistemler gibi faktörlerin yeniden düzeltilmesi ve gezegenin yaşanılabilirliğinin sürdürülmesi yönünde başlatılan kampanyalardan biri olan geri dönüşüm hareketi, sanat üretimini de etkilemiş, sanatçılar tarafından geri dönüştürülebilir ve atık malzemeler, sanatsal ifadelerde malzeme olarak tercih edilmeye başlamıştır. 1990 tarihli bu eser, geri dönüşüm nesnelерinin kullanıldığı öncü bir örnek olarak nitelendirilebilmektedir. Sanatçı, tercih ettiği bu uygulama ile izleyicinin dikkatini, tüketim toplumunun, Dünya üzerinde neden olduğu çöp yığınlarına ve çevre kirliliğine de çekmeye çalışmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/15.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 15 (Res. 17)

ESER ADI: Ekinsel Birlik

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 55cm.

AÇIKLAMA: Duyu organlarına ve saç detayına yer verilmemiş olarak kafa uzuvlarının görüldüğü, geriye kalan vücutların geniş omuzlarından ayaklara doğru inceltilerek ve uzatılarak üçgene yakın bir biçimde işlendiği çok sayıda soyutlanmış figürden oluşturulmuş bir kompozisyon izlenmektedir. Eseri oluşturan figürler, kafa detayları merkezde toplanarak omuz omuza bir çember oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Birbirlerine aralıksız bağlanmış figürler, eserin ismiyle de paralel olarak, duygu, düşünce, hayata bakış, yaşam tarzı gibi pek çok unsurla kültürel birlik ve beraberlik içerisinde yaşayan insanları temsil etmektedir. Figürlerin kafa kısımlarında

tercih edilen mavi renk, izleyiciye, topluluğu oluşturan bireyler arasındaki pozitif yönlerdeki uyumla meydana gelecek yaşanılabilir ortamın güven ve ferahlığını hissettirmektedir. Kafaların, yani aklın hâkim olduğu merkezden dışa doğru gittikçe uygulanan renk siyahlaşmaktadır. Siyah rengin hâkim olduğu ayak kısımlarının, aklın uzak olduğu, birlik ve beraberliğin koptuğu, karanlık bir dünyayı simgelediği düşünölmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/22.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 16 (Res. 18)

ESER ADI: Toplumsalallığın Taşıyıcıları

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Metal + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 120x35x35 cm.

AÇIKLAMA: Dört bölümden oluşturulmuş eserin alt kısmı, kare tabanlı, üst ve yan yüzeyleri dalgalandırılmış bir seramik biçimden oluşmaktadır. Bu biçimin dört köşesine ikisi eş boylu uzun ikisi birbirlerinden farklı boylarda olacak şekilde kısa tutulmuş metal çubuklar saplanmıştır. Çapraz köşelerde yer alan iki uzun çubuk üzerine, alan olarak alttaki ile yakın ölçülerde, ancak daha ince ve yine dalgalandırılmış yüzeyli kare tabanlı ikinci bir seramik biçim yerleştirilmiştir. Yerleştirilen biçim, üst üste bir yığın şeklinde konumlandırılmış çok sayıda soyutlanmış figür kalabalığına zemin

oluşturmuştur. Aynı coğrafya üzerinde, hayatı sürdürmek için, toplumsal değerlere bağlı kalarak iş ve düşünce birliği içinde yaşamak zorunda olan toplumu yansıtan figür topluluğunu taşıyan çubukların, toplumu ayakta tutan dinamikleri temsil ettiği düşünülmektedir. Figürlerden kopmuş biçimde kısa tutularak kırılmış hissi verilen ve toplumsal değerleri simgeleyen çubukların, toplumda birliğin, beraberliğin ve değerlerin zedelenmesi sonucu kırıldığı, son şans olarak ayakta kalan iki çubuğun da kırılması halinde, toplumun dibe çakılacağı öngörüsünün izleyiciye yansıtılmaya çalışıldığı düşünülmektedir. Sanatçı, toplum yararına fayda getirecek her türlü birlik ve beraberliğin önemine vurgu yapan bir temayı, kendine özgü sembolik ve soyutlayıcı anlatım diliyle işlemiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/29.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 17 (Res. 19)

ESER ADI: Aile

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 35x15x12 cm.

AÇIKLAMA: Kemal Uludağ'ın birçok eserinde yer alan ve bundan sonra da sıkça kullandığı görülen, sanatçıya özgü denilebilecek, duyu organlarının ve saç detayının verilmediği, küreye yakın kafa detayları dışında herhangi bir vücut ayrıntısının işlenmediği, geniş omuzlu, kabaca üçgen vücutlu soyutlanmış figürlerinin, farklı pozisyonlarda bir arada konumlandırıldığı eserlerinden biridir. Adından da anlaşılacağı üzere anne, baba ve çocuktan oluştuğu düşünülen kompozisyon, dikdörtgen tabanlı bir kaide üzerinden yükselmektedir. Eserin tümünde siyaha yakın koyu bir renk, mavi kılcal çizgiler ve parlak sır tercih edilmiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/28.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 18 (Res. 20)

ESER ADI: Dayanak

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 34x15x10 cm.

AÇIKLAMA: Vücutları birbirine dolanmış, oturur biçimde, soyutlanmış iki figürden oluşan bir eserdir. Figürler siyah bezekli mavi olarak renklendirilmiş ve parlak sırla kaplanmıştır. Figürlerin birbirine dolanmış bedenlerinin, sıkı dostluk bağlarını, arkadaşlığı ve insanın en yakınından aldığı manevi desteği simgelediği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/27.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 19 (Res. 21)

ESER ADI: Figürsel Yığın

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 24x20x24 cm.

AÇIKLAMA: Ayrıntısız kafaları ayırt edilebilen ancak genel anlamda soyutlanmış figürlerin istiflenmesiyle, insanlardan oluşmuş bir tepeyi andıran eserde, altta kalan figürler daha yamuk ve yatay pozisyonda verilirken, üstte yer alanlar daha dik olarak konumlandırılmıştır. Yığın altında kalan figürlere, yukardan figür eklendikçe gelen baskı sonucu bir ezilme havası verilmiştir. Kontrolsüz nüfus artışı ve yaşanan göçler sonucu, Türkiye’de oluşan kalabalıkları hatırlatan eserde Uludağ, nüfus kalabalığının beraberinde getirdiği sorunları, sanatsal bir ifadeyle düşündürmeyi amaçlamıştır. Eserde, bütünüyle siyah ve mavi karışımı bir renklendirme yapılmış ve parlak sır kullanılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/26.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 20 (Res. 22)

ESER ADI: Bireyselliği Eritenler

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 20x10x10 cm.

AÇIKLAMA: İçinde yaşadığı topluma, kendini kabul ettirebilmek ve yaşamını sürdürebilmek için farklılıklarını göstermekten çekinen, zaman zaman kimliğinden ve kişiliğinden taviz veren, mücadele etmek yerine toplumun dayattığı sisteme boyun eğmek zorunda kalan insanların bireysel özelliklerinin yok oluşu, yalın ve sembolik bir dille işlenmiştir. Soyutlanmış figürlerin hem bireysel hem de toplu olarak bedenlen erime eylemini alıcıya hissettirir biçimde işlenişi, anlatımı güçlendiren bir tercihtir. Biçim ve içerik yönünden bir bütün teşkil eden eser, insanın toplum içindeki bireyselliğinin irdelendiği bir tema etrafında şekillendirilmiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/25.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 21 (Res. 23)

ESER ADI: Saydam Figürsellik

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 38x15x20 cm.

AÇIKLAMA: Beyaz renkli, dikdörtgen biçimli bir mermer üzerinde sergilenen, farklı pozisyonlarda bir arada işlenmiş, aynı renkleri taşıyan, soyutlanmış insan figürlerinden oluşturulmuş bir eserdir. Sanatçı esere verdiği isimle soyutlanmış biçimlerin figür olduğunu belirtmekte ve figürleri saydamlıkla nitelemektedir. Sanatçının saydamlıkla nitelendirdiği figürlerinden oluşan eserini, dünyada hâlâ varlığına inandığı insanların, doğruluğuna, dürüstlüğüne, fikirlerindeki açıklığa, ifadelerindeki belirginliğe, kararlarındaki netliğe ve yalansız dünyalarına atıfta bulunmak için oluşturduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/24.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 22 (Res. 24)

ESER ADI: Sıyrılışın Dirimi

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 40x20x20 cm.

AÇIKLAMA: Katlanmış bir örtüyü andıran zeminden yükseldikçe belirginleşen figürlerin oluşturduğu bir kompozisyon izlenmektedir. Hayatın karmaşasını ve bu karmaşaya ayak uydurma güçlüğü simgeleyen alt bölümdeki kıvrımlar arasına yerleştirilmiş olan, oldukça belirsiz soyutlanmış figür parçaları, yaşadığı ve karşılaştığı zorlukları aşamayan ve hayattan kopup giden zayıf insanları temsil etmektedir. Üstteki belirgin ve güçlü figürler ise toplumu temsil eden yığından sıyrılarak yükselmekte ve yaşamına devam etmektedir. Sanatçının, güçlülerin bir şekilde varlığını sürdürürken zayıfların yok olup gittiği bir dünya mesajı vermeye çalıştığı düşünülmektedir. Tercih edilen renklendirme anlatımı güçlendirmektedir. Ezilenler toprak rengi sarı tonlarında, ayakta kalanlar ise gök rengi mavi tonlarında işlenmiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/23.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 23 (Res. 25)

ESER ADI: Teknoloji Nesnelerinin Objeleri 2

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

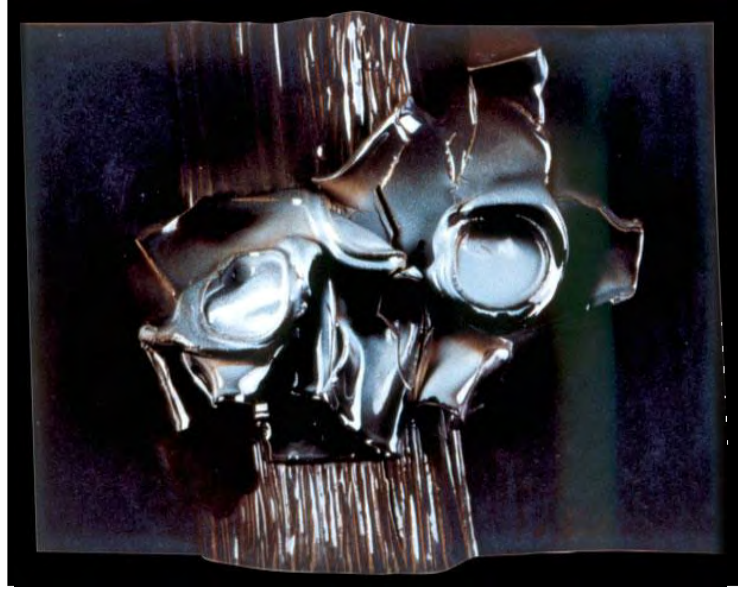
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 25x17x5 cm.

AÇIKLAMA: Sanatçı, atık meşrubat kutularına öykünerek oluşturduğu biçimleri, dikdörtgen iki taban üzerine yerleştirmiştir. Tabanlar, alttaki dik, üstteki yatay olacak biçimde iki bağlayıcı ile birbirine sabitlenmiş ve izleyiciye sunulmuştur. Tüketim toplumunun eleştirildiği eser, endüstrileşmenin getirdiği seri üretim fazlalığının ve kontrolsüzce artan nüfusun bir sonucu olarak, çoğu zaman bilinçli bir şekilde doğaya salınan ve Dünya'yı saran çöplüklere bir gönderme gayesi ile üretilmiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/21.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 24 (Res. 26)

ESER ADI: Endüstriyel Tomurcuklar

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

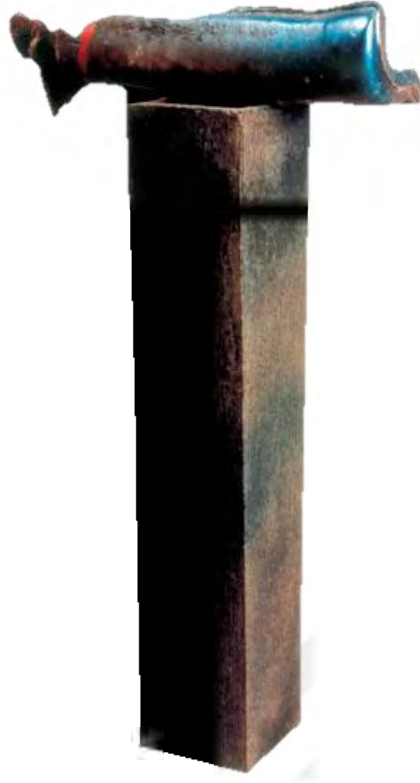
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 40x30x5 cm.

AÇIKLAMA: Endüstri Devrimi ile makinelerin insan hayatına girişi sonrası üretimde yaşanan artış ve bilinçsiz tüketim, gezegeni günden güne bir çöplüğe dönüştürmüştür. Endüstrinin olumlu yönünden çok olumsuz yönlerinin konuşulduğu günümüzde, özellikle yaşamı ciddi şekilde tehdit eden atık sorununa çözüm arayışları sürmektedir. Sanatçı, 1991 yılında ele aldığı bu eserinde, dikdörtgen şeklinde oluşturmuş olduğu tabana, atık meşrubat kutularına ve buruşturulmuş kâğıtlara öykünerek tasarladığı biçimleri yerleştirmiştir. Endüstriyel atıkların günümüzde ulaştığı boyuta, yirmi yıl öncesinden bir öngörüyle yaklaşan sanatçı, esere verdiği isimle de endüstrinin doğurmuş olduğu ve önlem alınmadığı takdirde daha da doğuracağı tehditlere dikkat çekmektedir. Aynı zamanda bu eser, dönüştürülebilir atıkların seramik eserlerde içerik oluşturulmasında yardımcı bir malzeme olarak kullanılabilmesi ve sürdürülebilir yaşama destek olunabileceği fikrinin öncü örneklerinden biri olarak nitelendirilebilmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/20.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 25 (Res. 27)

ESER ADI: İdede Sevgi

TARİH: 1991

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Kiremit + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 70x20x40 cm.

AÇIKLAMA: Dar, uzun, dikdörtgen biçimli bir kütle üzerine yatay konumda yerleştirilen kiremit parçasından meydana getirilmiş eserde, sanatçı izleyiciye eser adından yola çıkarak, iletmek istenen mesaj hakkında fikir vermektedir. Duyular yerine ancak tinsel olarak algılanabilen gerçeklik, düşünce ve fikir²⁹⁴ anlamına gelen ide sözcüğüne eser isminde yer veren sanatçının, gerçek sevginin, kulakla işitilecek bir ses, dille tadılacak bir yiyecek, burunla çekilecek bir koku, gözle görülecek bir nesne veya tenle algılanabilecek bir his olamayacağını, varlığının ancak ruhsal olarak anlaşılabilir olduğunu anlatmaya çalıştığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/19.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

²⁹⁴<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 26 (Res. 28)

ESERİN ADI: Albenili Çürüme

TARİHİ: 1991

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Kiremit + Seramik (Şamotlu çamur-1050°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 50x30x20 cm.

AÇIKLAMA: Dar, uzun, dikdörtgen bir kaide üzerine yerleştirilen, kiremit ve kil parçasından oluşan eserin içeriği, net olarak anlaşılamamaktadır. Sanatçı oluşturduğu soyut biçimle, izleyicinin zihninin zorlamaktadır. Esere, kırılmış, erimiş ya da sanatçının dediği gibi çürümüş bir bütünden geriye kalan son parça izlenimi verilmiştir. Geriye kalan son parçadaki parlaklık, eserin önceki halinde oldukça ihtişamlı bir bütün olduğu algısı yaratmaktadır. Ancak tahribattan önceki bütünün ne olduğuna dair herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Sanatçı işin bu kısmını, izleyicinin hayal gücüne bırakmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/18.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 27 (Res. 29)

ESER ADI: Güneşin Çocukları

TARİH: 1992

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Metal + Sargı bezi + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 200x55x20 cm.

AÇIKLAMA: En kısa kenarının öne, kısa kenarın karşısına denk düşen sivri ucun arkaya gelecek biçimde üçe katlanmasıyla, katlanan hatların arasında kalan kısmın da zemine denk getirilmesiyle, anıta benzer bir metal biçim elde edilmiş ve metal biçime sargı bezi sarılmıştır. Sargı beziyle kaplanmış biçimin önünde kalan kısa kenarın üzerine soyutlanmış figürlerden yerleştirilmiştir. Bu figürler *Ekinsel Birlik* (Res. 17) isimli eserde olduğu gibi kafa kafaya vermiş, birlik içinde toplanmıştır. Sanatçı bu eserini oluştururken, Mısır uygarlığına ve Antik Mısır'da yaygın olarak uygulanan mumyalama geleneğine öykünmüştür. Sanatçının figürleri bilhassa güneşi andırır biçimde saçaklı bir çember şeklinde konumlandırmasıyla, Mısır mitolojisindeki güneş tanrısı Ra²⁹⁵, yı sembolize ettiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/32.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

²⁹⁵<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 28 (Res. 30)

ESER ADI: Ortada

TARİH: 1992

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYULARI: 30x60x25 cm.

AÇIKLAMA: Yatay olarak uzatılmış dikdörtgen biçimli seramik kütlenin, iki ucundan ters yönler doğru hafif kıvrıldığı, ortasında ana kütlede yontularak oluşturulmuş çıkıntılar yer alan, düşündürücü soyut bir eserdir. Eserin adından ve tercih edilen renklerden yola çıkarak, dıştan merkeze doğru siyahtan sarıya dönen renklendirme ile merkezde bir aydınlanmanın yaşandığı hissi uyanmaktadır. Karşılıklı birbirine yaklaşan, ancak ne olduğu tam olarak çözülemeyen oluşumların, uygulanan renkle aralarında geçen sıcaklık hissi izleyiciye geçmektedir. Birbirinden uzak iki konumu simgeleyen siyah uçlardan merkeze doğru ilerleyerek, birbirine yaklaştıkça sarıya dönen merkezde, hiçbir detayı verilmeyen iki insanın veya insan topluluğunun buluşmasını anımsatan kompozisyonun ana fikrinin kavuşma anı olduğu düşünülmektedir. Sanatçı bu eseriyle, Eczacıbaşı tarafından düzenlenen, II. Altın Testi Seramik Yarışması'nda ödül almıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/31.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 29 (Res. 31)

ESER ADI: Sınırlandırılmışlık

TARİH: 1992

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Fayans + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 30x30x5 cm.

AÇIKLAMA: Sanatçının birçok eserinde görülen soyutlanmış insan tiplemesi, bu eserde de yer almaktadır. Vücutlarının kenar hatlarından birinin erkek birinin kadın olduğu anlaşılan, koyu renkli iki figürün, beyaz renkli, kare formlu bir fayans yüzeyine yerleştiren ve fayansı dik konumlandırarak izleyiciye sunan sanatçı, figürleri fayans etrafını siyah çerçeve içine alarak, sınırlandırmıştır. Büyük boyutlu figürün kafası dışarda da olsa onu sınırlandırıldığı alana bağlayan bir eşi bulunmaktadır. Eserdeki figürler, kendi hayatında maddi ve manevi imkânlarının elverdiği sınırlar dışına çıkamayan ancak sınırlandırılmışlık içinde sevgi ile bir arada yaşayan insanları sembolize etmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/30.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 30 (Res. 32)

ESER ADI: Tepedekiler

TARİH: 1993

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x15x15 cm.

AÇIKLAMA: Yüzeyleri iç bükey olarak oyulmuş kübik bir biçimin, izleyiciye bakan kenarının yukarı doğru kıvrılması ve kıvrımın devam ederek üst kısımda soyutlanmış figürlerle birleştirildiği bir eserdir. Kompozisyonda oldukça yalın işlenmiş kafa detaylarından anlaşılacağı üzere, birbirine yaslanan ve farklı pozisyonlarda duran dört figür yer almaktadır. Ancak figürlerin ne amaçla, hangi eylem içinde olduklarına dair herhangi bir detay bulunmamaktadır. Eser renk, görüntü ve adıyla izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yöneltmektedir. Eser adından yola çıkan izleyicinin aklına, siyasi kimlikler gelmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/33.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)



KATALOG NO: 31 (Res. 33)

ESER ADI: Düzlemde İnsanlar 23

TARİH: 1993

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

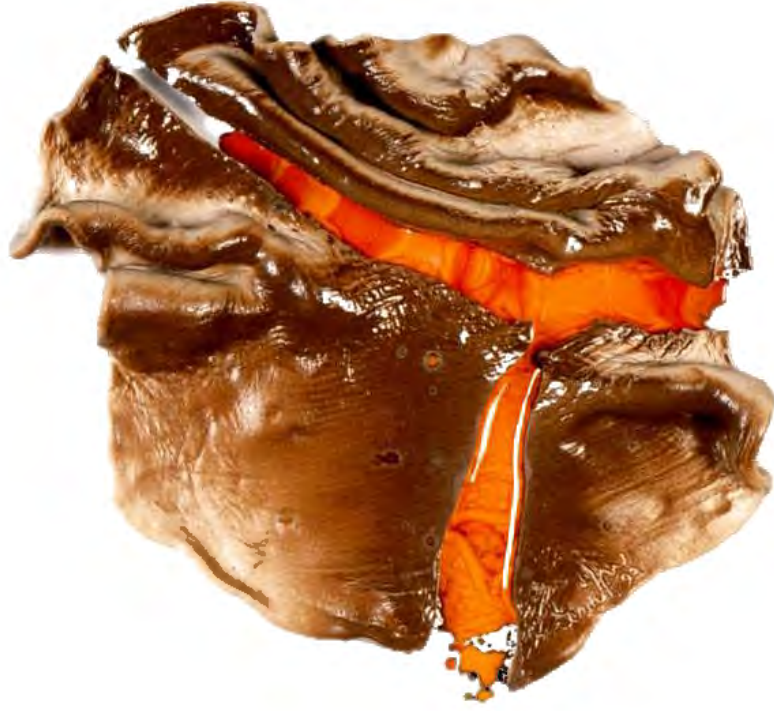
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 35x35x5 cm.

AÇIKLAMA: Seramik çamurunun öz rengini taşıyan kare düzlemin bir köşesinin büzüştürülmesi ve dalgalandırılması ile oluşturulmuş soyut bir eserdir. Buruşturulmuş köşede gri tonlarında renk püskürtmeleriyle vurgu yapılmıştır. Çölü anımsatan bir düzlük, çölde oluşan kum tepesini andıran bir çıkıntı ve çıkıntı ardına sanatçının insan olarak nitelendirdiği soyutlanmış figürlerle tamamlanan kompozisyon karşısında izleyicinin zihnini zorlamakta ve anlamlandırma çabasına itilmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/41.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 32 (Res. 34)

ESER ADI: Düzlemde İnsanlar 22

TARİH: 1993

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Cam + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 35x30x5 cm.

AÇIKLAMA: Sanatçının anlamlandırılması oldukça güç eserlerinden biridir. Seramik bünyenin gelişi güzel katlanması, dalgalandırılması ve dalgalar arasına dökülen akışkan cam ile elde edilmiş biçim, tercih edilen turuncu ve kahverengi renklendirmenin de neticesinde ilk izlenimde dağlık bir arazi ve yanardağdan akan lavları anımsatmaktadır. Yüzeyinde yer yer girinti ve çıkıntılar bulunan biçim, tehlikeli bir ortamı çağrıştırmaktadır. Sanatçının esere verdiği isimde geçen insanların, düzlemde ayırt edilemeyişi de düşündürücü bir etkidir. Sanatçı tarafından yaşamın tehlikeli ve ıssız ortamlarında yok olmuş insanlar izlenimi verilmeye çalışıldığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/40.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 33 (Res. 35)

ESER ADI: İnsanlar ve Destekler 9

TARİH: 1993

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

EBATLARI: 25x20x15 cm.

AÇIKLAMA: Dikdörtgen bir kütlede yükseldikçe soyutlanmış insan figürlerine dönüştüğü bir eserdir. Birbirini kavramış, sırt sırta ve omuz omuza dayalı olarak konumlandırılmış, soyutlamacı dilin hâkim olduğu figürler izlenmektedir. Esere verilen isimden de yola çıkarak, insanların ancak birbirlerini destekleyerek var olabileceği, ayakta durabileceği, her insanın zor zamanlarında en yakınındakilerden destek görebileceği fikri, izleyiciye aktarılmak istenen ileti olmalıdır. Eserde figür başlarında kahverengi, geriye kalan kompozisyonda siyah renklendirme yapılmış ve parlak sır kullanılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/35.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 34 (Res. 36)

ESER ADI: İnsanlar ve Destekler 3

TARİH: 1993

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 35x15x15 cm.

AÇIKLAMA: Aynı adlı seriden olan eserde, soyutlanmış figürler, dikdörtgen bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Kaidenin yan yüzeyleri iç bükey olarak derinleştirilmiş ve kütle, bilinçli bir şekilde yamultularak izleyicide yıkılmaya meyilli bir zemin hissi uyandıracak hâle getirilmiştir. Zayıf zemine rağmen birbirlerine sıkı sıkı bağlı figürler, birbirlerinden güç alarak dik bir şekilde durmaktadır. Vurgulanan ve aktarılmak istenen ifadenin, her türlü olumsuz çevresel etkene rağmen, el ele veren insanların yıkılmasının mümkün olmayışıdır. Genel olarak çevreyi temsil eden dikdörtgenin siyah, güçlü insanları temsil eden figürlerin mavi oluşu ise alınan mesajın doğruluğunu güçlendiren detaylardandır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/34.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 35 (Res. 37)

ESER ADI: Göçerler Bahçesi

TARİH: 1994

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 15x50x50 cm.

AÇIKLAMA: Kenarları çizgisel kazımlarla hareketlendirilmiş ve sınırlandırılmış, dikdörtgen yatay bir taban üzerine yerleştirilmiş, karşılıklı duran ikişer sıra insan figürün yer aldığı eserde, Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi adlı öyküsüne değinilmiştir. İki taraf arasında oynanan savaş oyunu neticesinde ölen figürler görülmektedir. Eserin bütünü hammaddenin renginde bırakılırken, yerde yatan ve oyunda ölen insanları temsil eden figürlerin kırmızı lekeler üzerine yerleştirilmesi, kanı, ölümü ve yaşanan vahşeti simgelemektedir. Eser, figürlerin ayırt edilebilirliği açısından bakıldığında, sanatçının ender görülen figüratif eserlerindedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/42.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 36 (Res. 38)

ESER ADI: Metafizik Parçalanma

TARİH: 1994

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1000°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 170 cm.

AÇIKLAMA: Yüzeyinde çatlaklar ve pürüzler oluşturulmuş, ağaç gövdesi kesitini çağrıştıran, mavi ile kırmızı lekelerin yer aldığı, dairesel düzlemde oluşan, soyut bir eserdir. Eserin merkezine açılan delik üzerine denk gelecek şekilde bir şakul asılmıştır. Eser yüzeyinde yer alan kırmızı lekeler üzerine, tarihte yaşamış din adamlarının adlarının adları kazınmıştır. Buradan anlaşılacağı üzere, sanatçı bu eseriyle, tarih içinde yaşanmış din savaşlarına ve bu savaşlar neticesinde kanı dökülen insanlara atıfta bulunmuştur. Din adamlarının isimlerinin kırmızı lekeler üzerine kazınmış olması, yaşanan savaşların sorumlusunun, onlar olmasından kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/43.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 37 (Res. 39)

ESER ADI: Çay + Dan + Lık

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER: Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi

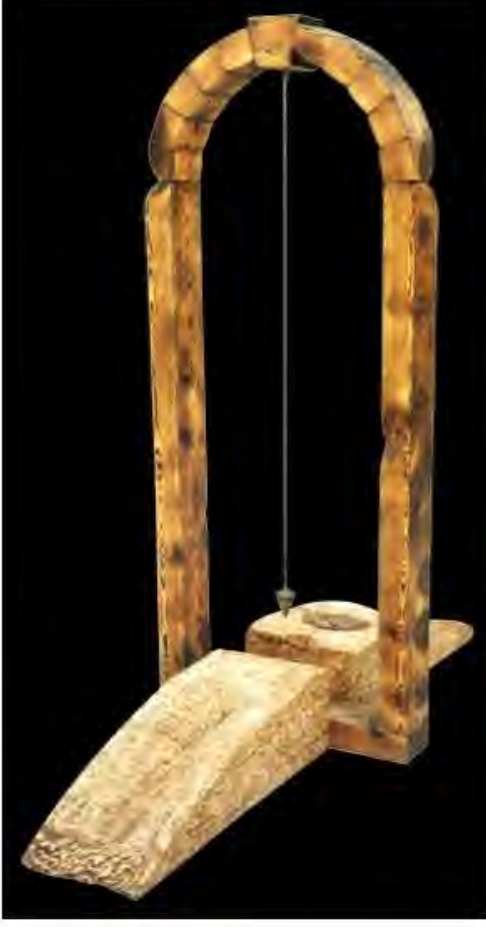
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 35x140x10 cm.

AÇIKLAMA: Eser, birbirine yakın boyutlarda yedi dikdörtgen düzlemin yan yana dizilmesi ile oluşturulmuştur. Dikdörtgenlerin üzerine “Y” biçimli kabartmalar uygulanmıştır. İlk üç dikdörtgende yer alan “Y” motifleri üzerine, ağızları kademeli olarak aşağı doğru eğilir vaziyette, dar ağızlı testiye andıran birer çaydanlık biçimi yerleştirilmiştir. Dördüncü dikdörtgen boş bırakılmıştır. Son üç dikdörtgen üzerine ise grup içindekiler aynı olmak üzere, birbirinden farklı ikili gruplar şeklinde, kulpları farklı yerlere konumlandırılmış, çaydanlık kapakları yerleştirilmiştir. Sanatçı, seramikten yapılmış işlevsel bir nesneyi, sanatsal bir duvar panosunun ana temasını oluşturacak biçimde ele almış ve seramiğin, resim, heykel gibi diğer güzel sanatlar disiplinlerinden farklı olarak sanatsal bir ifade aracı olabileceğinin yanı sıra insan yaşamında işlevsel bir obje olarak da geniş kullanım alanına sahip olduğu gerçeğini hatırlatmak istemiştir. Sanatçı bu eseriyle, Türk Seramik Derneği'nin düzenlemiş olduğu “Çaydanlık” konulu seramik yarışmasında, üçüncülük ödülü almıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/58.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 38 (Res. 40, Res. 41)

ESER ADI: Balçıkla Sıvayamazsın

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Ahşap + Şakul + Seramik (Şamotlu çamur-Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 200x80x200 cm.

AÇIKLAMA: Eser, kemerli ahşap bir açıklığın iki yanına, ortasından ikiye kesilmiş, yarım elips şeklindeki seramik kütle parçalarının simetrik olarak yerleştirilmesiyle meydana getirilmiştir. Yüzeyleri oyulmuş seramik kütlelerden birinin üzerindeki oyuğa balçığı anımsatan ve leke gibi duran, zeminden daha koyu renkli topraktan elde edilmiş çamur sıvanmıştır. Kurutulunca üzerinde çatlaklar oluşan çamur lekесinin üzerine bilinçli olarak gri renkle vurgulanmış bir çatlak işlenmiştir. Ortadan ikiye bölünmüş seramik kütlelerin arasındaki boşluğa yerleştirilmiş ahşap kemerin belirgin tutulmuş kilit taşından, eserin merkezine, doğru gelecek şekilde bir şakul asılmıştır. Kemerin iki

yanına simetrik olarak yerleştirilen kütlelerin biri Doğu kültürünü, diğeri Batı kültürünü simgelemektedir. Doğu kültürünü simgeleyen kütlerde, cinsel bölge olarak işlenen oyuk balçıkla kapatılırken, Batı kültürünü simgeleyen oyuk doğal bırakılmıştır. Sanatta denge kavramının simgelerinden biri olan şakulün boşluğa doğru sarkıtılmasıyla, iki kültür arasındaki dengesizliğe dikkat çekilmek istenmiştir. Eserde, Doğu ve Batı kültürlerinin cinsellik algısındaki farklılıklar, sembolik bir dil ile irdelenmiştir.

KAYNAKÇA: http://www.kemaluludag.com/57_b.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021);
http://www.kemaluludag.com/57_a.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 39 (Res. 42)

ESER ADI: Çaysal Kuraklık

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Fayans + Seramik (Kırmızı çamur-1000°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 50x50x10 cm.

AÇIKLAMA: Yaşanan küresel ısınmadan ötürü Dünya’da son zamanların en büyük kuraklıkları yaşanmakta ve çok sayıda insan bu kuraklıklardan etkilenmektedir. Türkiye toplumunun dikkatini, bu küresel krize çekmek amacıyla sanatçı, toplum tarafından en çok tüketilen içeceklerin başında gelen çayı ana tema olarak seçmiştir. Basit bir biçime indirgenmiş, dar ağızlı, elips şeklinde geniş gövdeli beyaz çaydanlığı, sırsız kırmızı seramik çamurundan oluşturduğu, kurak bir arazi izlenimi yansıtan düzlemin merkezine yerleştirmiştir. Çaydanlığın etrafını saran pişmiş kil parçalar sırla parlatılarak kurumakta olan alandan kalan son yaş toprak parçası izlenimi verilmiştir. Topluma, önlem alınmadığı takdirde felaketlerle sonuçlanacak bir iklim krizi mesajını, yemek kültüründe önemli bir yeri olan ve çok sevilen çayı sembolleştirerek iletmeyi hedefleyen sanatçı, eseri beyaz renkli, kare bir fayans yüzeyine yerleştirerek, çerçeve içinde izleyiciye sunmuştur.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/56.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 40 (Res. 43)

ESER ADI: Figürsel Yığın 2

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon-Japonya

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 15x18x15 cm.

AÇIKLAMA: İlk örneğini 1991 yılında, kendine özgü figür tiplmesiyle oluşturduğu Figürsel Yığın serisinin ikinci örneği olan bu eserde Uludağ, düz veya eğik kenarlı, yüzeyleri iç ya da dış bükey uygulamalarla dalgalandırılmış kütleler üzerine eklenmiş küçük kafa uzuvları ile oluşturduğu beş soyutlanmış figürün bir araya getirildiği bir çalışma gerçekleştirmiştir. Gerçekleştirdikleri eylem seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır. Figürlerin tümünde gri ve sarı renk hâkimdir. Sanatçı eseri parlak sırta kaplamıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/55.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 41 (Res. 44)

ESER ADI: Kul Kapısı

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x20x30 cm.

AÇIKLAMA: Figürsel Yığın serisindeki gibi işlemiş olduğu soyutlanmış figür grubunu, kemerli bir kapıyı andıran açıklığının içerisine yerleştiren sanatçı, izleyiciyi eserin adından yola çıkarak düşündürmeyi amaçlamıştır. Eserdeki figürler, genelde maddi, askerî, dinî ya da siyasi gücünden haz alarak kendini diğer insanlarda üstte gören bir kişiye ait bir kapıyı ve bu kapıdan geçmek için birbirini ezen, eş niteliklerde işlenmiş insanları hatırlatmaktadır. Sanatçı tarafından iletilmek istenen mesajın ise insanların, biyolojik olarak kendinden hiçbir farklı olmayan birine kulluk etmek için neden canla başla didindiğini sorgulaması gerektiğinin olduğu düşünülmektedir. Kulluk etmeye çalışan figürlerle güçlü figürü simgeleyen kapının aynı renkte işlenişi de gerçekte var olması gereken, insanlar arasındaki eşitliği hatırlatan bir uygulamadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/54.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 42 (Res. 45)

ESER ADI: İnsanlar ve Geçitler 14

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 25x20x8 cm.

AÇIKLAMA: Ortası açık dikdörtgen seramik çerçeveyi andıran kütlenin içine, dizlerini karnına doğru çekerek oturmuş, başını öne eğmiş, soyutlanmış bir figür yerleştirilmiştir. İzleyicide oldukça yalnız kalmış, düşünceli bir izlenim bırakan figürün, içinde bulunduğu zor durumdan bir geçit, yani çıkış yolu arayan ve bu yönde derinlemesine düşünen bir insanı temsil ettiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/53.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 43 (Res. 46)

ESER ADI: İnsanlar ve Geçitler 9

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 32x22x10 cm.

AÇIKLAMA: İnsanlar ve Geçitler serisinin bir diğer eseri olan bu kompozisyonda sanatçı, geçidi, kemerli bir kapıyı andırır şekilde işlemiş ve geçit açıklığı önüne biri diğerine sırtından sarılmış, ayakta durur pozisyonda iki soyut figür eklemiştir. Uludağ, serininin diğer eserlerinde de görüldüğü üzere, insanların içinde bulunduğu zor durum veya olumsuz ruh hâlleri içinden çıkış yollarını, geçit kavramıyla sembolleştirerek vurgulamaya çalışmaktadır. Buradaki uygulamada figürler, geçitten büyük tutulmuştur. Verilmek istenen içerik, zaman zaman geçidin bazılarını küçük gelebileceğidir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/51.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 44 (Res. 47)

ESER ADI: İnsanlar ve Geçitler 3

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 25x20x10 cm.

AÇIKLAMA: Aynı adlı serinin bir devamı olan eserde, diğerlerinden farklı olarak soyutlanmış figürler, kemerli veya dikdörtgen bir çerçevenin aksine, özellikle üst kenarı yamultulmuş bir biçimde düzgün olmayan bir çerçeve ile verilmiştir. Çerçeve köşelerinde ve figür yüzeylerinde iç bükey dalgalanmalar ve pürüzler izlenmektedir. Serinin diğer örneklerinden farklı olarak, burada geçit, figürlerin başına yıkılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/50.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 45 (Res. 48)

ESER ADI: Çerçeveli İnsanlar 8

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Fayans + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x30x5 cm.

AÇIKLAMA: Kare bir çerçeve içerisine alınmış kompozisyonla uyumlu fayansın merkezine yerleştirilmiş dikdörtgen biçimli seramik kütlenin yüzeyi, kabartmalar ve krakle sır etkisiyle oluşan çatlak izlenimleriyle hareketlendirilmiştir. Akciğer bronşlarını anımsatan kompozisyonda tercih edilen renkler, gerçek organın renklerine yakın tonlardadır. Akciğeri hatırlatan bir kompozisyonu çerçeve içinde sınırlandırarak işleyen sanatçı, kullandığı sembolik dil ile izleyicinin zihnini zorlamakta ve anlamlandırma çabasına itmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/48.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 46 (Res. 49)

ESER ADI: Düzlemde İnsanlar 25

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 35 cm.

AÇIKLAMA: Ortası çukurlaşan dairesel bir tabağı andıran düzlem üzerine işlenmiş “Y” biçimli bir kabartma ve kabartmanın altına yine kabartma yöntemiyle işlenmiş, kollarını kafasının iki yanından vücuduna paralel olarak uzatmış yerde yatan soyut bir figür eklenmiştir. “Y” biçimli kabartma ile kutsal üçgen ve kadın cinsel organı sembolize edilmiştir. Eserin bütününde koyu renklendirme yapılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/46.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 47 (Res. 50)

ESER ADI: Düzlemde İnsanlar 24

TARİH: 1996

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 35 cm.

AÇIKLAMA: Dairesel bir düzlemin ortasına, kabartma tekniği ile işlenmiş ancak cinsiyet gibi detayların anlaşılamayacağı şekilde, ayakta, kollarını veya saçlarını geriye uzatmış, beli kıvrık bir biçimde pozisyonlandırılmış tek bir soyut figürün yer aldığı eserde, sanatçı oldukça yalın bir dil kullanmıştır. Serinin öncekilerine kıyasla, burada yer alan figür oldukça belirgin işlenmiştir. Eserin tümünde siyah ve kahverengi olmak üzere koyu renk tonları hâkimdir. Soyutlamacı ve minimal bir dil ile çalışılmış kompozisyondaki figür, Floransa’da yer alan Sandro Boticelli (1445-1510) tarafından yapılmış *Venus’ün Doğuşu*²⁹⁶ adlı tablodaki Venus figürünü çağrıştırmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/45.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)

²⁹⁶B. Cömert (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. (3. Baskı), Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 62.



KATALOG NO: 48 (Res. 51)

ESER ADI: Tarihsel Yapı

TARİH: 1997

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Cam + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 162x18x18 cm.

AÇIKLAMA: Kare biçimli cam levhaların taban olarak yerleştirildiği yedi katmandan oluşturulmuş bir eserdir. En alt katmanda, toprağı andıran zeminle iç içe geçmiş soyutlanmış figürler görülmektedir. İkinci katmanda zemini oluşturan topraktan daha kalabalık figürler doğmuş algısı yaratılmıştır. Üçüncü katmanda figürler, etraflarına duvar örer vaziyettedir. Dördüncü ve beşinci katmanda duvarlar iyice belirginleşmeye başlamıştır. Duvarlar, baştaki kalabalıkla ters orantı içinde çoğalmaktadır. Duvarlar çoğaldıkça figür sayısı azalmaktadır. Altıncı katmanda biri dikdörtgen, diğeri portal şeklinde olmak üzere ortası boş birer çerçeveye benzeyen iki duvar arasına sıkışmış figürler yer almaktadır. En üstteki yedinci katman ise tamamen çerçeve görünümlü duvarlarla çevrilmiştir. Son katmanda duvarların tamamlanmasına karşın, figürlerden yalnız bir tane kalmıştır. Eser, zeminden yükseldikçe figürlerin duvara dönüştüğü ve en sonunda dört duvarın oluşmasına karşın yalnızlığın hâkim olduğu bir yapı elde edilmesiyle tamamlanmıştır. İnsanlığın tarih içinde çamurdan gökdelenlere hapsolmasının, hikâyeci bir dille ele alındığı eserde verilmek istenen mesajın, insanların kendi elleriyle aslında zihinlerinde örmeye devam ettiği duvarlar içine hapsolmasıyla, dış dünyadan ve toplumdan kopacağı ve kaçınılmaz bir yalnızlığa düşeceği gerçeği olduğu düşünülmektedir. Uludağ bu eseriyle, Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen 58. Devlet Seramik Yarışması'nda Başarı Ödülü'ne laik görülmüştür.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/59.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 49 (Res. 52, Res. 53, Res. 54)

ESER ADI: Üçgenin Köşeleri

TARİH: 1997

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 3x (40x40x5 cm.)

AÇIKLAMA: Üçlü bir düzenleme şeklinde oluşturulmuş eserde, seramik çamurunun öz renginde bırakılması yanında yer yer siyah renklendirme tercih edilmiştir. Kare tabanlı olan üç seramik düzlemin kenarları dalgalandırılmış ve keskin hatlar ortadan kaldırılmıştır. Kütlelerin yüzeyinde üçgen şeklinde birer derinlik yer almaktadır. Üçgen alanın dışında kalan yüksek kısımlar, koyu renkli, pürüzlü, çatlakların, derinliklerin ve

çıkıntılıların yer aldığı yüzeyler hâlinde işlenmiştir. Her kütleinin yüzeyine farklı pozisyon ve eylem içinde çok sayıda soyutlanmış insan figürleri serpiştirilmiştir. Sanatçı esere verdiği ad ve görüntü ile izleyicide soru işaretleri ve farklı bakış açıları yakalamayı amaçlamıştır. İşlenen kompozisyonun herhangi bir etkinlik için bir araya toplanmış insanlar olabileceği gibi, engebeli bir arazide savaşılan askerler olabileceği de düşünölmektedir. Eser, farklı kişisel yorumlamalara açık olarak izleyiciye sunulmuştur.

KAYNAKÇA: http://www.kemaluludag.com/61_a.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021);

http://www.kemaluludag.com/61_b.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021);

http://www.kemaluludag.com/61_c.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021)



KATALOG NO: 50 (Res. 55)

ESER ADI: Döngü 3

TARİH: 1997

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıpla şekillendirme

BOYUTLARI: 70x53x5 cm.

AÇIKLAMA: Merkezdeki daireyi saracak biçimde, farklı genişliklerdeki dört katmanla spiral algısı oluşturulmuş bir seramik yüzey tasarlanmıştır. Spirali oluşturan ilk iki katman ve merkez koyu mavi olarak renklendirilmiş ve yüzeyi sade tutulmuştur. Üçüncü katman ince sarı bir çizgiden oluşmaktadır. Eseri tamamlayan en dış katmanda ise Uludağ'ın minik kafalı, dikdörtgen vücutlu yan yana dizilmiş soyut insan figürleri yer almaktadır. Doğumdan ölüme yaşam döngüsünün ana tema olarak ele alındığı eserde, merkezdeki yuvarlağı çevreleyen dairesel katmanlar, her tur sonucu aşağı doğru çekilme ve son bulmaktadır. Bu katmanlardan biri olan insan dizisindeki soyutlanmış figürlerin, döngünün sonuna doğru çeşitli dinlerden mezar taşlarına dönüştüğü görülmektedir. Sanatçı oluşturduğu kompozisyonla izleyiciye, yaşamın bir gün sonlanacağı mesajını vermeyi amaçlamıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/60.asp> (Erişim tarihi: 17.12.2021)



KATALOG NO: 51 (Res. 56)

ESER ADI: İnsan Yapıları 5

TARİH: 1998

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x47x10 cm.

AÇIKLAMA: Sanatçı ile özdeşleşmiş olan soyut figür tiplerinden oluşan bir kompozisyondur. Eser, ufak kafa detaylarının işlendiği, geriye kalan vücudun ise tamamen dikdörtgen kütlelerin bilinçli bir şekilde yamultulmasıyla şekillendirildiği figürlerin, dıştan merkeze doğru simetrik olarak, alt kısımlarının bükülerek alçaltılmış biçimde dizildiği bir seramik heykel olarak yapılmıştır. Renklendirmede özellikle dıştaki figürlerde ve genel olarak tüm figürlerin baş kısımlarında beyaz renk hâkim iken merkez figürlerin alt kısımlarında siyah ve kahverengi tonlar tercih edilmiştir. Ortada sıkışan figürlerin görüldüğü eserde gerçekleşen eylem ve figürlerin içinde bulunduğu durum, sanatçının bu eserinde de izleyicinin hayal dünyasına bırakılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/64.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 52 (Res. 57)

ESER ADI: İnsan Yapıları 4

TARİH: 1998

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x25x25 cm.

AÇIKLAMA: Uludağ'ın soyutlanmış figür tiplerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir diğer eseridir. Merkeze yerleştirile dikdörtgen biçim zirvede ufak bir baş detayına doğru daralmakta ve küreyi andıran bir biçimle sonlanmaktadır. Geriye kalan altı figür, simetrik bir biçimde merkez figürün her iki yanına, alt kısımlarından bükülerek, dışa doğru boyları kısalacak biçimde konumlandırılmıştır. Bu dizilimle kolları eşit bir "L" düzen elde edilmiştir. Renk tercihi serinin birçoğunda olduğu gibi beyaz, siyah ve kahverengi tonlarındadır. Halk arasında maddi yönden şans yüzüne gülen insanların durumunu nitelemek adına "köşeyi dönmek" deyimini kullanılmaktadır. Eserde dimdik görülen figür de tam olarak köşeye konumlandırılmıştır. Sanatçının bu deyimden yola çıkarak kompozisyonu oluşturduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/63.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 53 (Res. 58)

ESER ADI: İnsan Yapıları 39

TARİH: 1999

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x20x15 cm.

AÇIKLAMA: İnsan Yapıları serisinin 39 numaralı eserinde soyutlanmış figürler, merkeze yerleştirilmiş dikdörtgen biçimli dar uzun blok kütleinin etrafını saracak biçimde konumlandırılmıştır. Figürler merkezdeki kütleyle yönelim göstermekte, ondan destek almaktadır. Renklendirme serinin diğer örnekleriyle benzer niteliktedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/81.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 54 (Res. 59)

ESER ADI: Tablet 7

TARİH: 1999

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 10 cm.

AÇIKLAMA: Kenarları girintili ve çıkıntılı olarak hareketlendirilmiş dairesel bir kütlenin yüzeyinin, merkezden dışa doğru genişleyen, raku pişirim yöntemi sonucu oluşmuş mavi, turuncu, kırmızı, sarı tonlarında renkli halkalarla bezendiği bir eserdir. Eserin merkezinde, Uludağ'ın özgün soyutlanmış figür tiplerinden bir örneğin kafa detayı yer almaktadır. Kafası merkeze yerleştirilen figürün geriye kalan bedeni kütlenin altına doğru uzanmakta ve kenarında son bulmaktadır. Merkezdeki figürün başını çevreleyen halkalar, ikonografik resimlerde görülen haleleri anımsatmaktadır. Bu halelerden yola çıkarak, sanatçının ikonalara gönderme yaptığı anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/80.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 55 (Res. 60)

ESER ADI: Tablet 5

TARİH: 1999

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

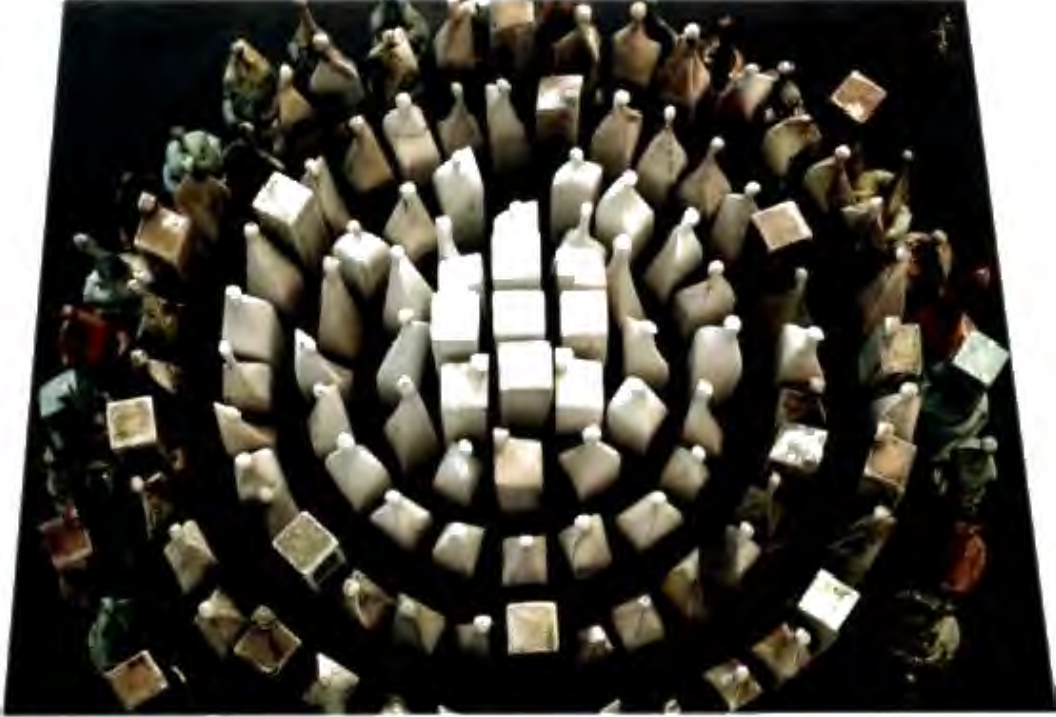
TEKNİK: Elle şekillendirme ve çamura baskı

BOYUTLARI: Ø: 10 cm.

AÇIKLAMA: Kenarları girintili çıkıntılı, daire şeklindeki bir seramik kütlenin yüzeyine, dairesel koridorlardan oluşan bir labirent motifinin basıldığı izlenmektedir. Sanatçı, labirent motifi ile insanın, yaşamında tek yönde ilerleme zorunluluğunu ve ruhsal olarak arınma yolculuğunu irdelediğini, izleyiciyi bu konuda düşündürmeyi amaçladığını aktarmaktadır.²⁹⁷

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/78.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)

²⁹⁷Uludağ, 2021, a.g.k.



KATALOG NO: 56 (Res. 61, Res. 62)

ESER ADI: Toplu İnsan Yapıları

TARİH: 1999

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-Raku-1000°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 50x120x120 cm.

AÇIKLAMA: Dairesel bir düzleme yerleştirilmiş çok sayıda soyutlanmış figür ve dikdörtgen biçimli seramik bloğun bir araya getirilmesi sonucu oluşturulmuş bir kompozisyon izlenmektedir. Eserle karşılaşan izleyicide algılanan ilk olgu bir kent hayatıdır. Merkezdeki dikdörtgen bloklarla ve dik duran figürlerle lüks yaşam sembolize edilmiştir. Merkezi çevreleyen ve alçaltılarak işlenmiş figürler ve binalar ise kentlerin görünmeyen yüzü olan varoşları temsil etmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan figürler ve binalarda beyaz rengin tercih edilmesi ile kentin görünen yüzü vurgulanırken, dışa doğru renklerin koyulaşması ile kentlerin yoksul gecekondü mahallerine dikkat çekilmek istenmiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/74.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021);
<https://www.instagram.com/p/B2ottr3new9/> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 57 (Res. 63)

ESER ADI: Çiçek Çocuklar

TARİH: 1999

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 65x40x40 cm.

AÇIKLAMA: Genel olarak beyaz renkli, silindirik gövdeli ve geniş ağızlı bir saksı içine yerleştirilmiş, siyah renkli soyutlanmış insan figürlerinin görüldüğü bir eserdir. Figürlerin çocuk olarak nitelendiren sanatçının, çocukların saflığını, temiz duygularını ve masumluğunu vurgulamak adına onları çiçek olarak nitelendirip saksıya yerleştirmiş olabileceği düşünülmektedir. Sanatçı bu eserini, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, 68 Kuşağı olarak da anılan, dünya barışını ve özgür yaşamı savunan Çiçek Kuşağı'na ithaf ettiğini belirtmektedir.²⁹⁸

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/73.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)

²⁹⁸Uludağ, 2021, a.g.k.



KATALOG NO: 58 (Res. 64)

ESER ADI: Yansıma

TARİH: 1999

BULUNDUĞU YER: Hacettepe Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu

MALZEME: Ahşap + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 80x60x15 cm.

AÇIKLAMA: Siyah dikdörtgen ahşap bir çerçeve içerisine, biri dik diğeri baş aşağı gelecek biçimde simetrik olarak yerleştirilen iki sıra soyutlanmış figür dizisinden oluşturulmuş bir eserdir. Sanatçı kenarlardan merkeze doğru alt kısımları bükülerek boyları kısaltılmış figürleri karşılıklı yerleştirerek bir ayna görünümü elde etmeye çalışmış ve esere *Yansıma* adını vermiştir. Toplumsal kutup yansımalarının irdelendiği eserinde sanatçı, renklendirme yaparken, özellikle figürlerinde klasikleşen beyaz siyah ve kahverengi tonlarını tercih etmiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/72.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 59 (Res. 65)

ESER ADI: İnsan Yapıları 29

TARİH: 1999

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x20x20 cm.

AÇIKLAMA: İnsan Yapıları serisinde sanatçının koyu renk tercih ettiği eserde, arka sırada yer alan en uzun boylu figürün dikdörtgen biçimli vücudundaki keskin kenarlara karşın geriye kalan figürlerin daha yuvarlak ve kıvrık hatlara dönüşen vücutlara sahip oldukları görülmektedir. Arka arkaya dizilmiş gerçekleşen bir olayı izleyen veya öne doğru ilerleyen, sekiz kişilik bir grubu anımsatan figürlerin ne tür bir eylem içinde olduğunu kesin olarak saptamak oldukça zordur. İzleyicide, gerçekleşen eylem sonucu, öndeki figürlerin ezilmeye başladığı algısı oluşmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/69.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 60 (Res. 66)

ESER ADI: İnsan Yapıları 14

TARİH: 1999

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 25x15x10 cm.

AÇIKLAMA: Biri diğerinin kucağında oturur biçimde veya birbirlerine karşı diz çökmüş vaziyette olduğu düşünülen, soyutlanmış iki figürden oluşan eserde, insana özgü detaylar ayırt edilemese de duygusal olarak kişiler arasındaki sıcaklık, belki de aşk, belki de uzun bir aradan sonra yaşanan kavuşma sevinci hissi izleyiciye ustaca aktarılmıştır. İnsan yapıları serisinin kalabalık olmayan çeşitlemelerinden biri olan eserde, renk tercihi de yine seriyeye özgü beyaz, siyah ve kahverengi tonlarından yana tutulmuştur.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/68.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 61 (Res. 67)

ESER ADI: İnsan Yapıları 41

TARİH: 2000

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x15x10 cm.

AÇIKLAMA: Kompozisyon, dikdörtgen biçimli olarak işlemiş vücutların üzerine, biçimlerin daraltılmasıyla yalnız baş detaylarının eklenmiş olduğu, beş adet dimdik durur vaziyetteki figürün ortasına, dibe doğru çöker pozisyonda işlenmiş altıncı bir soyutlanmış figürün eklenmesiyle oluşturulmuştur. Ezilen figür, diğerleri tarafından üç yönden sıkıştırılmış bir biçimde işlenmiştir. İnsanın insana uyguladığı zorbalığın hissedildiği eserde, figürlerin dışa bakan yüzeyleri beyaz olarak renklendirilirken, iç yüzlerinin siyah oluşu da alınan mesajın doğruluğunu güçlendirmektedir. Merkezde yer alan ve ezilen figürün siyah olarak işlenmesi, bu figürün yaşadığı karanlığı belirtmek adına uygulanmış olmalıdır. Renk seçimiyle olayların gerçekliğinin kimi zaman dıştan görünenin aksi yönünde olduğu mesajını ustaca ileten sanatçının, birçok eserinde benzer temaya yer verdiği görülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/96.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 62 (Res. 68)

ESER ADI: İnsan Tipleri

TARİH: 2000

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Seramik (Stoneware-Raku-1000°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x50x40 cm.

AÇIKLAMA: Farklı pozisyonlarda konumlandırılmış çok sayıda soyutlanmış figür tiplemesinden oluşan bu eserde, Uludağ'ın figür barındıran tüm eserlerinde görülen figür denemelerinin bir araya toplandığı görülmektedir. Figürler, raku pişirim tekniğinden ötürü sıcak tonlarda renklerle lekeci bir anlayışta boyanmış gibi görünmektedir. Tiplerdeki çeşitlilik, gerçek hayattaki insanların hem fiziki görünüş hem de kişilik olarak çeşitliliğini anımsatmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/86.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 63 (Res. 69)

ESER ADI: İnsan Labirenti

TARİH: 2000

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-Raku-1000°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 50x140x140 cm.

AÇIKLAMA: İnsanlar, kimi zaman çevresindeki kalabalıktan, kimi zaman yaşadığı toplumun baskısından bunalır ve nefes alabileceği bir yere kaçmak ister. Ancak bu kaçış öyle kolay değildir. İnsanın içinde bulunduğu buhranlı ortamı, yine insanlardan oluşturulmuş, çıkış yolunun bilinmediği veya bulunması oldukça zor olduğu bir labirente benzeterek anlatmaya çalışan sanatçı, güçlü ifade dilini ve yaratıcılığını bir kez daha göstermiştir. İnsanların birbirlerine yardım ederek hayatlarını kolaylaştırmak yerine, birbirlerinin işlerine çomak sokarak hayatı çekilmez kıldıkları şu zamanda izleyicide büyük etki bırakan eser, kişinin kendini sorgulamasına da olanak tanımaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/85.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 64 (Res. 70)

ESER ADI: Tek Yön: Batı – Anadolu - Doğu

TARİH: 2000

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 3x (32x32x3 cm.)

AÇIKLAMA: Eser üç panodan meydana gelmektedir. İlk panosunu oluşturan bölüm, üzerine kare şeklinde labirent motifi işlenmiş, kare biçimli bir seramiktir. Orta bölümü oluşturan kare biçimli seramiğin yüzeyine, portal sınırlı bir labirent işlenmiştir. Üçüncü bölüm ise zemin olarak yine kare biçimli olmasına karşın, labirent motifi daireseldir. Sanatçı bu eserinde, birinci biçimle Batı kültürünü, ikinci biçimle Anadolu kültürünü, üçüncü biçimle de Doğu kültürünü simgelediğini aktarmaktadır.²⁹⁹

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/83.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)

²⁹⁹Uludağ, 2021, a.g.k..



KATALOG NO: 65 (Res. 71)

ESERİN ADI: Düzlemde Çark

TARİHİ: 2001

BULUNDUĞU YER: Şefik Kahramankaptan Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 90 cm.

AÇIKLAMA: Kemal Uludağ'a özgü soyutlaştırılmış insan figürlerinin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş halka biçimli bir duvar kabartmasıdır. Yan yana gelen figürlerin asimetrik duruşu sayesinde oluşan girinti ve çıkıntılar, çark dişlerini anımsatmaktadır. Erdinç Bakla tarafından eser, "Bu çark insanları öğüten bir çark, aynı kalıptan çıkmış insanların güçsüz olanları, güçlülerin arasında ezilip kalmış, bu aynı zamanda bir "kısır döngü"."³⁰⁰ olarak yorumlanmıştır. Çark döndükçe sıkışanlar dışarı koşmaya çalışırken, sıkışmayanlar merkeziyetçi bir tavırla, hâlimden memnun görünmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/101.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)

³⁰⁰Bakla, 2010, a.g.k., 162.



KATALOG NO: 66 (Res. 72)

ESER ADI: Tablet 8

TARİH: 2001

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

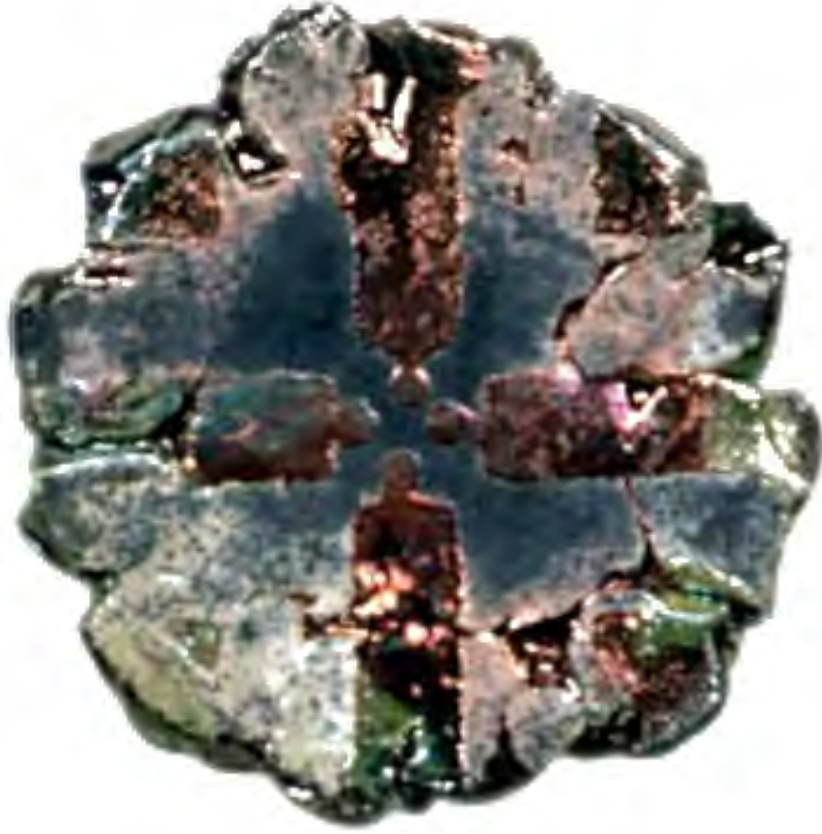
MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 15 cm.

AÇIKLAMA: Dairesel bir biçimi olan seramik kütlenin merkezine, çizgisel kazımlarla ağacı anımsatan bir bezeme uygulanmıştır. Ağacın gövdesinin her iki yanına simetrik olarak soyutlanmış birer figür eklenmiştir. Ağaç ve figürler, cennetteki yasak meyvenin bulunduğu kutsal Bilge Ağacı ile Âdem ve Havva'yı çağrıştıran bir kompozisyona işaret etmektedir. Renklendirme olarak, raku pişirim tekniğinin neticesinde oluşan mavi, yeşil ve kırmızı tonları, cennet temasıyla bağdaşmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/124.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 67 (Res. 73)

ESER ADI: Tablet 3

TARİH: 2001

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 15 cm.

AÇIKLAMA: Kenarları girintili çıkıntılı olarak şekillendirilmiş dairesel biçimli seramik yüzeyinin üzerine, dört yönden birer tane ve karşısındakine simetrik olacak biçimde soyutlanmış figür işlenmiştir. Yeşil, mavi ve kahverengi renklerin hâkim olduğu eserdeki soyutlanmış figürler, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet inancında yer alan baş melekleri anımsatmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/119.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 68 (Res. 74)

ESER ADI: Tablet 1

TARİH: 2001

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

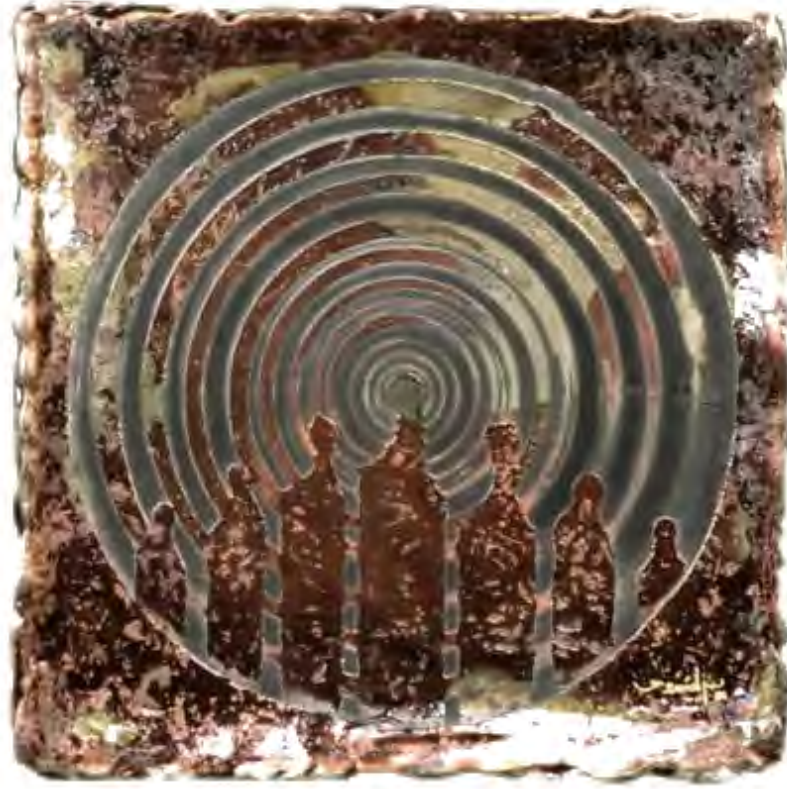
MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 25 cm.

AÇIKLAMA: Tablet serisinin birçok eserinde olduğu gibi kenarları girintili çıkıntılı olarak şekillendirilmiş dairesel biçimli seramik yüzeyinin üzerine çatlaklar ve yer yer farklı boyutlarda derinlikler işlenmiştir. Ayrıca izleyicide girdap hissi uyandıran sarmal bir çizim de eser yüzeyine uygulanmıştır. Bahsi geçen uygulamaların üzerine, ibadet halindeki bir insanı andıran, soyutlanmış bir figür eklenmiştir. Figürün her iki yanına simetrik olarak, çizgiler çekilmiş ve sınır oluşturulmuştur. Girdap olarak algılanan ve figürü çevreleyen çizgiler, kutsal haleleri de çağrıştırmaktadır. Girdap, kutsal, ibadet gibi kavramları içeren kompozisyonda dini bir ritüel sahnesi işlenmiş olmalıdır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/117.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 69 (Res. 75)

ESER ADI: Kutsal Bekleyiş

TARİH: 2001

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 40x40x3 cm.

AÇIKLAMA: Dikdörtgen seramik yüzeyin üzerine, iç içe geçmiş çok sayıda dairesel çizgi işlenmiştir. Bu dairelerle izleyicide girdap etkisi yaratılmıştır. Daireler önüne, merkezde yer alandan kenardakilere doğru boyları kısalan ve tümü ayakta duran soyutlanmış yedi figür eklenmiştir. Merkezdeki figürün kafası, çizgisel dairelerin başlangıç noktasına denk getirilmiştir. Bu daireler girdap etkisinin yanı sıra, ikonalarda görülen ve kompozisyonlarda yer alan kutsal figürleri ayırt etmek adına, figürlerin kafaları çevresinde kullanılan hale halkalarını hatırlatmaktadır. Bu olgudan yola çıkarak sanatçının ikonalara ve mitolojik hikâyelere öykünerek eserini oluşturduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/116.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 70 (Res. 76)

ESER ADI: Bloklar Arasında

TARİH: 2001

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 40x40x3 cm.

AÇIKLAMA: Kenarları girintili çıkıntılı ve yüzeyi pürüzlü, koyu renkli kare bir düzlem üzerine işlenmiş, merkezde soyutlanmış bir figür, figürün iki yanına, simetrik olarak yerleştirilmiş, ikisi uzun ikisi daha kısa olan dikdörtgen biçimler izlenmektedir. Dikdörtgen biçimler kentlerde yer alan apartmanları, figür ise apartmanlarla dolu sokaklar arasında gökyüzüne hasret kalmış bir insanı çağrıştırmaktadır. Zemindeki koyu renkten dolayı, gecedен bir anın yansıtılmaya çalışıldığı düşünülmektedir. Raku pişirim tekniğinin etkisiyle oluşmuş renkler ise gece yansıyan kent ışıklarını çağrıştırmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/115.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 71 (Res. 77)

ESER ADI: İnsan Yapıları 12

TARİH: 2001

BULUNDUĞU YER:-

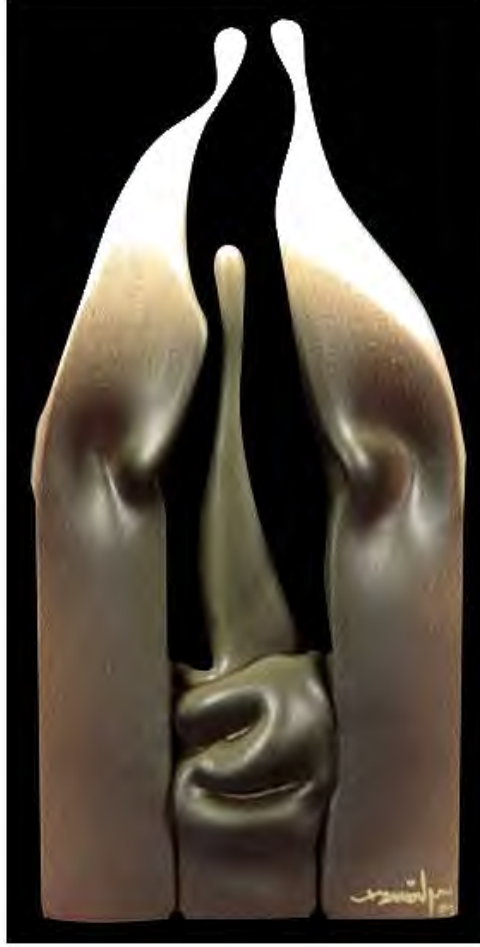
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x20x10 cm.

AÇIKLAMA: Dikdörtgen vücudunun alt kısmının kıvrılmasıyla oturur pozisyonda verilen figürle, dik duran ikinci bir figürden oluşan kompozisyon, siyah beyaz fotoğraflarda görülen eski ikili pozları hatırlatmaktadır. Uludağ'ın siyah ve beyaz olarak tercih ettiği renklendirme de benzetmeyi güçlendirmektedir. Eski bir fotoğraf geleneğini, modern bir anlatım diliyle seramiğe taşıyan sanatçı, izleyiciyi zamanda yolculuğa çıkarmaktadır. Bunu yanı sıra yaşamda birine dayanmak, birinden destek almak ve birine güvenmek gibi insanî duygular da bu eser üzerinden alıcıya geçmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/113.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 72 (Res. 78)

ESER ADI: İnsan Yapıları 9

TARİH: 2001

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

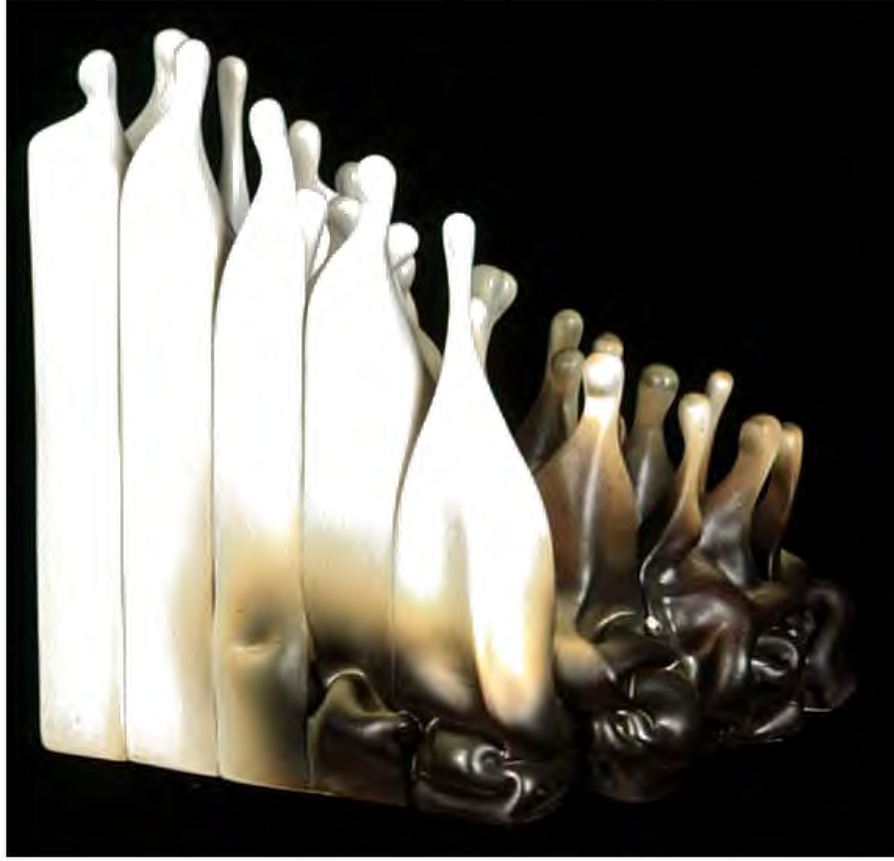
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x15x15 cm.

AÇIKLAMA: Üç soyutlanmış figürden oluşan eserde, yanlarda yer alan figürlerin ortalarından bükülerek, kafalarının birbirlerine yaklaştırıldığı izlenmektedir. Bu figürler arasında kalan boşluğa, alt kısmı katlanarak boyu kısaltılan ve çökmüş izlenimi verilen üçüncü figür yerleştirilmiştir. İzleyicide kavga eden iki figür arasında sıkışıp kalan üçüncü bir figür algısı oluşturulmuştur. Bu figürlerin bir aileyi temsil ettiği ve kavga edenlerin anne ve baba, aradaki figürün ise kavgadan korkan, olumsuz etkilenen ancak o ortamdaki kaçmaya gücü yetmeyen bir çocuk olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/110.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 73 (Res. 79)

ESER ADI: İnsan Yapıları 1

TARİH: 2001

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x35x35 cm.

AÇIKLAMA: Arka sıralardan ön sıralara gittikçe yere çöken çok sayıda soyutlanmış figürden oluşturulmuş bir kompozisyon görülmektedir. Kalabalık bir yürüyüş anını veya bir olayı izleme durumunu çağrıştıran kompozisyonda, insanların gerçekleştirdiği eylemin ne olduğu tam olarak saptanamamaktadır. Sanatçı, uygulanan renklendirme ve biçimlerle, izleyicinin düşünce yapısını harekete geçirmeyi amaçlamıştır. Öndeki figürlerin siyah olarak renklendirilmesi, gerçekleşen eylem içinde, arkadakilere nazaran daha zor durumda oldukları çağrıştırmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/102.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 74 (Res. 80)

ESER ADI: Denge

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Anadolu Üniversitesi Protokol Girişi

MALZEME: Metal profil + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Karışık teknik

BOYUTLARI: 200x135x90 cm.

AÇIKLAMA: Eser, içi boş, siyah renkli, bir köşesi tabana gelecek şekilde dik vaziyette taşıyıcı plakaya yerleştirilmiş bir küp içine konumlandırılmıştır. Küp formun altı yüzeyinin tümünde, simetrik olarak yerleştirilmiş ikişer sıra insan dizisi yer almaktadır. Her dizi, kenarlarda dik duran figürlerden başlayarak merkeze doğru simetrik bir biçimde alçaltılarak devam ettirilmiştir. Böylece karşılıklı bakan figür dizileri arasında dörtgen açıklıklar oluşturulmuştur. Soyut figürlerin baş kısımlarında beyaz renk tercih

edilirken özellikle çökmüş pozisyondakilerin alt kısımlarında koyu renklendirme yapılmıştır. Herhangi geniş bir yüzeyi üzerinde kolaylıkla durabilecekken, köşesi üzerinde güçlükte duran küp, kare yüzeylerinde yer alan figürler sayesinde dengede duruyormuş gibi bir algı oluşturulmuştur. Verilmek istenen mesajın, oldukça karmaşık bir yaşamı barındıran ve ekosistemi başta olmak üzere her yönden dengesi bozulan dünya üzerinde, insanların eşit bir şekilde yan yana gelerek dengeyi sağlayabileceği ve dünyayı ayakta tutabileceği fikrinin olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: http://www.kemaluludag.com/152_a.asp (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 75 (Res. 81)

ESER ADI: Küreselleşmenin İkonaları 10

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: h: 70 cm.

AÇIKLAMA: Eser, bütünüyle seramiğin hammaddesi rengini taşımaktadır. Portal biçimli bir seramik düzlemin yüzeyine çok sayıda, farklı boyutlarda işlenmiş, soyutlanmış figürler yerleştirilmiştir. Eserde merkezin her iki yanında simetrik düzen hâkimdir. Eser adından da yola çıkılarak, figürlerin gerçekleştirdiği eylemin bir ayin sahnesini olduğu düşünülmektedir. Sanatçının kompozisyonu mitolojik sahnelerin işlendiği ikonlarda görülen sahnelere öykünerek oluşturmuştur.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/150.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 76 (Res. 82)

ESER ADI: Son Akşam Yemeği 2

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 50 cm.

AÇIKLAMA: Hristiyanlık dininde, İsa'nın, havarisi Yahuda İskariot'un ihaneti üzerine Romalı askerler tarafından tutuklanmasından bir gün önce tüm havarileri ile yediği son akşam yemeğini konu alan, Leonardo Da Vinci'nin (1452-1519), Milano'da yer alan Son Akşam Yemeği³⁰¹ adlı eserine öykünen Uludağ, mitolojik hikâyeyi, kendine özgü soyutlanmış figürleriyle tekrardan ele almıştır. Havarileri, dairesel bir düzlemin alt kısmına yerleştirdiği masanın her iki yanına simetrik olarak, ayakta durur biçimde yerleştiren sanatçı, İsa Mesih'i masanın merkezinden yükselterek dairesel bir lâbirentin merkezine, havarilerin aksine, vücudunun üst yarısı görünür biçimde yerleştirmiştir. Tüm kompozisyonu, dışta kalan havarilerin omuz hizasından başlatarak kalın bir çizgi ile sınırlandıran sanatçı, geçmiş zamanda oldukça sık işlenen bir konuyu, çağdaş bir dil ile oldukça yalın bir biçimde, seramik malzeme kullanarak yeniden yorumlamıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/149.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)

³⁰¹Cömert, 2010, a.g.k., 216-217.



KATALOG NO: 77 (Res. 83)

ESER ADI: Meryem ile İsa 2

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 50 cm.

AÇIKLAMA: İsa'nın doğumunu konu alan çok sayıda yapıta öykünerek ele alınmış eseri, sanatçı kendine özgü yaklaşımıyla yeniden yorumlamıştır. Serbest çalışılmış dairesel çamur kütleinin zemini yatay olarak ikiye ayırmıştır. Üst bölüm, iç içe geçmiş, bir yarım, bir alta doğru sarkarak aşağı kısımda yer alan figürleri sınırlandıracak biçimde uygulanmış dairesel çizgilerleleler doldurulmuştur. Alt kısım ise soyutlanmış figürlerin yer aldığı, ana temanın aktarıldığı bölümdür. Merkezde yer alan ve kucağında bebek İsa'yı tutan Meryem'in iki yanına eş sayıda soyutlanmış figürler eklenmiştir. Bu figürler, İncil'de İsa'nın doğum hikâyesinde adı geçen kişileri anımsatmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/145.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 78 (Res. 84)

ESER ADI: Çarmıhta

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 50 cm.

AÇIKLAMA: İsa Mesih'in çarmıha gerilmesinin konu alındığı eserde kompozisyon, kenarları pürüzlü, dairesel bir biçim üzerine işlenmiştir. Merkezden aşağı doğru uzayan çarmıh üzerine dikdörtgen vücutlu yalnız baş detayı işlenmiş, İsa'yı simgeleyen bir figür yerleştirilmiştir. Çarmıh etrafını dairesel biçimde saran çok sayıda soyutlanmış insan figürü ve haç biçiminde mezar taşlarıyla kompozisyon tamamlanmıştır. Bu ve buna benzer eserleriyle, tarihte çok sayıda örneği bulunan ve genel olarak klasik sanat üslûbunda çalışılan mitolojik bir temayı, çağdaş ve özgün diliyle yeniden yorumlayan sanatçı, geçmişle gelecek arasında da bağ kurulmasına katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/144.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 79 (Res. 85)

ESER ADI: Kutsal Yönelim

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER:-

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 35 cm.

AÇIKLAMA: Dairesel seramik kütlenin merkezine eşit kollu bir haç yerleştirilmiştir. Haçın etrafına dairesel katmalar şeklinde çeşitli şekil dizileri işlenmiştir. En dış katman ise, Uludağ'ın yan yana dizilmiş figürlerinden oluşturulmuştur. Figürler, merkezde yer alan haç işaretinin etrafında bir çember oluşturur şekilde işlenmiştir. Üst yarım dairede yer alan figürlerin ayakları merkeze bakarken, alt yarım dairede yer alan figürlerin başları merkeze bakmaktadır. İzleyiciye doğru üst figürlerin yüzü dönük iken alt figürlerin arkası dönüktür. Bu durumda figürlerin merkeze doğru bir çember oluşturduğu anlaşılmaktadır. İnsanların, merkezdeki kutsal bir tema etrafında çember oluşturarak bir ayin gerçekleştirdiği düşünülmektedir. Merkezdeki oluşum, kiliselerdeki kubbe göbeğini çağrıştırmaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/143.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 80 (Res. 86)

ESER ADI: Küreselleşmenin Köşeleri

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 35 cm.

AÇIKLAMA: Dairesel seramik formun yüzeyine, simetrik bir kompozisyon işlenmiştir. Merkeze yerleştirilen lâbirent, simetrinin aksını oluşturmaktadır. Lâbirentin çevresine, bir ayın sahnesini çağrıştıran soyutlanmış figürler yerleştirilmiştir. Üst bölümdeki figürler yarım ay dizisi olacak şekilde konumlandırılmıştır. Alt bölümde ise üstteki kalabalığa karşın, büyük boyutlu, karşılıklı durur vaziyette birer figür eklenmiştir. Sanatçının benzer eserlerinde görüldüğü üzere, kompozisyon, Anadolu'nun kültürel belleğinden beslenerek, kiliselerde yer alan ikonlardan hareket edilerek oluşturulmuştur.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/141.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 81 (Res. 87)

ESER ADI: Âdem ile Havva

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

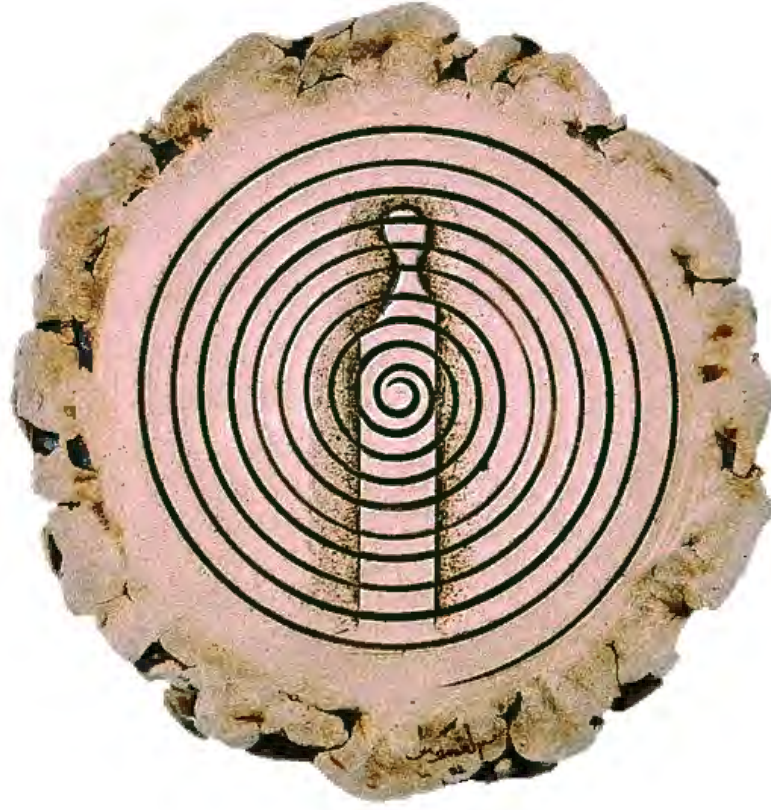
MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 35 cm.

AÇIKLAMA: Âdem ve Havva'nın, Cennet'ten kovuluşunu konu alan eserlere öykünerek, sanatçının konuyu kendi yorumuyla yeniden ele aldığı bir eserdir. Dairesel düzlemin merkezine konumlandırılan ve yaprakları iç içe geçmiş daireler şeklinde, geometrik bir biçimde işlenmiş ağacın gövdesine, oldukça yalın ele alınmış bir yılan dolandırılmıştır. Ağacın gövdesinin iki yanına simetrik olarak soyutlanmış Âdem ve Havva figürleri yerleştirilmiştir. Ağacın yapraklarını sembolize eden dairesel çizgilerden, ortaya denk geleninin üzerine yasak meyveyi temsil eden, ufak boyutlu parlak bir küre biçimli form eklenmiştir. Özellikle Rönesans döneminde, Klasizmin kuralları çerçevesinde, realist bir anlayışla, farklı sanatçılar tarafından sıkça ele alınmış bir temayı, çağdaş bir dil ile yeniden yorumlayan sanatçı, seramik sanatına içerik açısından farklı bakışlar kazandırmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/140.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 82 (Res. 88)

ESER ADI: Kutsal Döngü

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 35 cm.

AÇIKLAMA: Dairesel biçimli seramik formun merkezine, dik duran soyut bir figür işlenmiştir. Figürün üzerine, karın noktasından başlayacak şekilde dışa doğru açılan bir spiral çizilmiştir. Eserin adından yola çıkarak, bu figürün bir kadın olabileceği ve kadının doğurganlığı sayesinde yaşam döngüsünün devam edebileceği vurgulanmak istenmiştir. Döngüyü simgeleyen spiralin başlangıç noktasının, ana rahmine denk gelen bir yerde oluşu da bu algıyı kuvvetlendirmektedir. Kutsal figürlerin belirtilmesinde kullanılan haleleri çağrıştıran halkalar, figürün bütünü sarmaktadır. Sanatçı doğurganlığından ötürü, kadına kutsallık atfetmiş olmalıdır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/137.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 83 (Res. 89)

ESER ADI: Küreselleşme

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 40 cm.

AÇIKLAMA: Dairesel bir seramik formun yüzeyi üzerine, kalın bir çizgi ile sınırlandırılmış lâbirent motifi işlenmiştir. İnsanın, yaşam içinde, zorunlu olarak tek yönde ilerleyişini simgelemek amacıyla lâbirent motifini tercih ettiğini belirten sanatçı, yalın bir kompozisyonla, izleyicinin rutin yaşamını sorgulamasına olanak tanımaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/136.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 84 (Res. 90)

ESER ADI: Dürülmüş Küresellik

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-1200°C)

TEKNİK: Elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x17x15 cm.

AÇIKLAMA: Küreselleşme (Res. 88) adlı eserde yer alan lâbirent motifinin yer aldığı seramik yüzeyin, rulo şeklinde katlanarak farklı bir biçim kazandığı izlenmektedir. İçerik olarak sanatçının, aynı insanî değerlere dokunmak istediği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/135.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 85 (Res. 91)

ESER ADI: Sıyrılış 11

TARİH: 2002

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 40x7x5 cm.

AÇIKLAMA: Alt kısımda yer alan seramik kütlenin ortasından yukarı doğru soyutlanmış bir figür yükselmektedir. Eserin adında da görüldüğü üzere, bu figür adeta, zemindeki kütlenin içinden sıyrılarak, büyük bir gayretle dışarı çıkmaktadır. İnsanın etrafında yer alan olumsuzluklardan kurtuluşunun simgelendiği eser, biçim ve içeriği ile izleyicide duygusal bir etki yaratmaktadır. Bu etkide, sanatçının detaylardan arındırılmış, dışavurumcu bir tavırla işlenmiş eseri üzerinden özü aktarabilmedeki ustalığının payı büyüktür.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/133.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)



KATALOG NO: 86 (Res. 92)

ESER ADI: Yönelim

TARİH: 2003

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 35x30x20 cm.

AÇIKLAMA: Uludağ'ın küresel, küçük kafalı, dikdörtgen vücutlu soyut figürlerinden oluşan bir kompozisyon izlenmektedir. Üçlü diziler halinde dört sıradan oluşan figür grubuna bakan izleyicide, bir devinim hissi uyanmaktadır. Figürler toplu olarak yuvarlanır bir biçimde konumlandırılmıştır. Sanatçı esere verdiği *Yönelim* adıyla, figürlerin bir noktaya odaklandığını ve ilerlediğini aktarmaktadır. Ancak odak noktasının içeriğini, izleyicinin hayal dünyasına bırakmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/157.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 87 (Res. 93)

ESER ADI: İnsan Yapıları 1

TARİH: 2003

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 25x20x10 cm.

AÇIKLAMA: Uludağ'ın kendi ile özdeşleştirdiği, ufak kafa detayları ve aşağı doğru indikçe dikdörtgen formunu alan, ayrıntısız, soyutlaştırılmış figürlerinin yer aldığı eserde, biri diz çökmüş diğeri ise çömelmiş pozisyonda, sırt sırta birbirlerine yaslanmış iki figürden oluşturulmuş bir kompozisyon izlenmektedir. Figürler arasındaki duygusal ve insancıl bağın içeriği, izleyicinin kararına bırakılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/153.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 88 (Res. 94)

ESER ADI: Araf'ın Ortası

TARİH: 2005

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-Raku-1000°C)

TEKNİK: Kalıpla şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 30 cm.

AÇIKLAMA: Sanatçı, İslam inancına göre Cennet ve Cehennem arasında var olduğuna inanılan yeri belirten³⁰² Araf kavramını, eseri isimlendirmede kullanmıştır. Daire biçimli, içi çukurlaştırılmış tabağı andıran bir düzlemin merkezine, dairesel bir lâbirent motifi işlenmiştir. Motifin üst yarısı, yan yana dizilmiş soyut figürlerle çevrelenmiştir. Alt yarısının ise iki kenarına simetrik olarak birer soyut figür eklenmiştir. Lâbirent motifinin merkezine, dengede duran bir sarkaç yerleştirilmiştir. Eserin, bir insanın ikilemde kaldığı vakit, yaşadığı kararsızlığı nitelemek adına kullandığı “arafta kalmak” deyiminden yola çıkılarak oluşturulduğu düşünülmektedir. Eserdeki simetrik düzen ve denge de, şartlar eşit gibi görüldüğünde, karar vermenin zorluğunu belirtmek için tercih edilmiş olmalıdır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/172.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

³⁰²(http-38).



KATALOG NO: 89 (Res. 95)

ESER ADI: Kent Dokusu

TARİH: 2005

BULUNDUĞU YER: Paris Türkiye Konsoloslugu

MALZEME: Seramik (Stoneware-Raku-1000°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 40x110x150 cm.

AÇIKLAMA: Yatay, dikdörtgen bir düzlem üzerine yerleştirilmiş, merkezden dışa doğru boyları kısalan, dikdörtgen formlu ve kimisinin ağız açıklığı kırık biçimde tasarlanmış çok sayıda içi boş seramik bloktan oluşan eser, merkezinde apartmanların yoğun olarak bulunduğu, dışa doğru gittikçe, yani kırsala açıldıkça daha standart evlerin yer aldığı bir kenti anımsatmaktadır. Sanatçı, simetrik olarak yerleştirilmemiş blokların oluşturduğu karmaşıklıkla, çarpık kentleşme sorununa dikkat çekmek istemiştir. Gözden uzak yerleşim alanlarında, örneğin gecekondualarda olduğu gibi, bu çarpıklık daha da belirginleşmekte ve sanatçı merkezi çevreleyen alanlarda kullandığı renk tercihiyle bu durumu vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/170.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 90 (Res. 96)

ESER ADI: İnsan Yapıları 1

TARİH: 2005

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 25x20x15 cm.

AÇIKLAMA: Eser, iki soyutlanmış figürden oluşmaktadır. Figürün biri diğerinin kucağına oturur biçimde işlenmiştir. İkili arasındaki duygusal bağ izleyici tarafından hissedilmektedir. İnsancıl duyguların hâkim olduğu eserde sanatçı, aşk ve sevgi temasına dikkat çekmek istemiştir. Eserdeki renklendirme, seri bütünüyle benzer olarak, beyaz baş bölgelerinden ayaklara doğru, sarı tonlarında boyanın püskürtülmesi yöntemiyle yapılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/161.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 91 (Res. 97)

ESER ADI: Geçit

TARİH: 2005

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 37x26x8 cm.

AÇIKLAMA: Geçit adlı serinin bir örneği olan bu yapıtta, figür diğer örneklerden farklı olarak doğrudan geçitle bir bütün olarak işlenmiştir. Figürün dikdörtgen formlu gövdesi uzatılarak, geçide dönüşmüştür. İnsanın içinde bulunduğu ve memnun olmadığı durumlardan kurtulmak için bir çıkış yolu arayışının ana tema olarak işlendiği serinin bir örneği olan bu yapıtta, kişinin dışarda aradığı çözümün, aslında kendi elinde oluşu işlenmiştir. Figürün tek başına oluşu, içinde bulunduğu yalnızlığı göstermektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/159.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 92 (Res. 98)

ESER ADI: Batı + Anadolu + Doğu'nun Doğrusu

TARİH: 2007

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Metal şakul + Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıpla şekillendirme

BOYUTLARI: 40x80x200 cm.

AÇIKLAMA: Sanatçının *Tek Yön: Batı-Anadolu-Doğu'nun Doğrusu* (Res. 72) (Kat. 64) adı yapıtıyla aynı biçimde olan eser, ilk örnekten farklı olarak seramiğin hammaddesi renginde bırakılarak işlenmiştir. İçerik olarak her iki eser de aynı özü barındırmaktadır. Batı ve Doğu kültürleri arasında yer alan Anadolu kültürünün irdelenmesi söz konusudur. Esere yerleştirilen şakul ile kültür arasındaki denge ve dengesizlik kavramlarına dikkat çekilmek istenmiştir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/173.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 93 (Res. 99)

ESER ADI: Girdap

TARİH: 2008

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıpla şekillendirme

BOYUTLARI: h: 70 cm.

AÇIKLAMA: Salyangoz kabuğu kesitini andıran ve merkezden dışa doğru sarmal bir şekilde açılan dairesel formlu seramik bir eserdir. Eseri oluşturan sarmal, yan yana dizilmiş, çok sayıda benzer soyutlanmış figürden oluşturulmuştur. Merkezden başlayarak dışa doğru gittikçe boyutları büyütülmüş figürlerin yalnız kafa uzvu detayları verilmiştir. Dairesel şekilde devam eden sarmal, üçüncü sıraya geldiğinde aşağı doğru bükülmüş ve eser, tabanı düz bir şekilde kesilerek sonlandırılmıştır. Kelime anlamıyla coğrafyada, bir engelle karşılaşan su veya hava akıntısının dönerek ve çukurlaşarak yaptığı çevrintiyi tanımlayan girdap³⁰³ kavramının ad olarak verildiği eserde, sanatçı su veya havaya özgü olan bu oluşumu, insanları kullanarak yeniden canlandırmıştır. İnsanlardan oluşan bir girdabı, izleyiciye sunan sanatçı, yaşamın girdabında kaybolan insanlara, mecazi bir yakıştırmayla öykünmüştür.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/205.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

³⁰³(http-38).



KATALOG NO: 94 (Res. 100)

ESER ADI: Tek Yön 8-28

TARİH: 2008

BULUNDUĞU YER: Özek koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Tuzlu sırlı odunlu pişirim-1300°C)

TEKNİK: Kalıpla şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 25 cm.

AÇIKLAMA: Eser, yüzeyinde dairesel labirent motifinin işlendiği, yuvarlak formu seramik bir kütle olarak tasarlanmıştır. Eserde, tuzlu sırlı odunlu pişirimin etkisiyle oluşmuş, turkuaz ve sarı tonlarındaki canlı renkler göze çarpmaktadır. Sanatçı, izleyiciye, toplumun küresel olarak tek yönde yaşayışını sürdürdüğünü anlatmaya çalıştığını belirtmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/202.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 95 (Res. 101)

ESER ADI: İnsan Yapıları 8-22

TARİH: 2008

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-Tuzlu sırlı odunlu pişirim-1300°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 25x15x10 cm.

AÇIKLAMA: Soyutlanmış iki figürün kucak kucağa oturur biçimde işlendiği bir kompozisyondur. Aynı adlı seride sıkça tercih edilen, insani duyguların ön planda tutulduğu, aşk ve sevgi bağının izleyiciye ustaca aktarıldığı bir örnektir. Eserde, pişirim yönteminin etkisiyle, sarı ve kırmızı tonlarında, içeriğe uygun, duygusal sıcaklık hissini güçlendirici bir renklendirme oluşmuştur.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/196.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 96 (Res. 102)

ESER ADI: Kurumsal Yapı

TARİH: 2008

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 40x18x14 cm.

AÇIKLAMA: Eser, çok sayıda soyutlanmış figürün bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Figürler farklı pozisyonlarda altlı üstlü bir insan yığını anımsatmaktadır. Eserin adından yola çıkarak, sanatçının bu tasarımıyla, kurumsal bir yapının oluşabilmesi için alt tabakadaki insanların omzuna ağır sorumluluklar yüklendiğine vurgu yaptığı düşünülmektedir. Eserde bütünüyle siyah renklendirme yapılmıştır.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/184.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 97 (Res. 103)

ESER ADI: Lale Devri 1

TARİH: 2008

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x20x20 cm.

AÇIKLAMA: Lale Devri serisi, sanatçının, insan figürlerini lale çiçeği formuna dönüştürmeye çalıştığı eserlerden oluşmaktadır. Sanatçı bu serinin ilk örneklerini, 2008 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü öğretim elemanları ve Hollandalı seramik sanatçılarının, Ankara Resim Heykel Müzesi'nde ortak olarak düzenledikleri, "Tulips-Laleler" konulu sergi için yapmıştır. Bu seride ele alınan *Lale Devri 1* adlı çalışmada, üç soyutlanmış insan figürü, lale çiçeğinin taç yapraklarını oluşturacak biçimde bir araya getirilmiştir. Lale'nin Türk seramik sanatında da oldukça geniş bir kullanıma sahip olduğu, kültürel miras üzerinden izlenmektedir. Özellikle Osmanlı sanatının klasik dönem yapılarında sıkça görülen laleli çiniler, lale motifinin en göz alıcı örnekleridir. Lale çiçeği, Türk sanatında kadının güzelliğini, mükemmelliğini ve cenneti de sembolize etmektedir. Bunun yanında, lalenin anavatanı Türkiye olduğundan, kolektif kültürel kimliğin ifade edilmesinde de tercih edildiği bilinmektedir. Lalenin içerdiği sembolik anlamlardan yola çıkan sanatçının, kendi mükemmel formlarını oluşturmaya çalıştığı söylenebilmektedir.

KAYNAKÇA: <http://www.kemaluludag.com/179.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 98 (Res. 104)

ESER ADI: Lale Devri 6

TARİH: 2009

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 80x60x30 cm.

AÇIKLAMA: İki ucu açık bir halka şeklinde tasarlanmış eserin, açık uçları, soyutlanmış ikili figür gruplarıyla sonlandırılmıştır. Figürlerde siyah renk tercih edilirken, halkanın geriye kalan kısmı beyaz olarak renklendirilmiştir. Lale Devri serinin farklı bir türevi olarak sanatçı, figürlerini lale çiçeğinin kıvrımlı yapısını hatırlatan bir biçim oluşturacak biçimde konumlandırmıştır.

KAYNAKÇA: https://www.instagram.com/p/B_KrkomDjZm/ (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 99 (Res. 105)

ESER ADI: İkono 10.14

TARİH: 2010

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Baskı ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 27x27x2 cm.

AÇIKLAMA: Beyaz renkli kare bir seramik zemin yüzeyine işlenen kompozisyonda, Âdem ve Havva'nın Cennet'ten kovulma hikâyesi işlenmiştir. Bu kompozisyonda Bilge ağaç, karmaşıklıkım sembolü lâbirent şeklinde işlenmiştir. Şeytanı simgeleyen yılan oldukça yalın bir dille çizgisel olarak verilmiştir. Âdem ve Havva ise ağacın iki yanına simetrik olarak ve son derece arı bir şekilde eklenmiştir. Sanatçının detaylardan arındırılmış bir biçimle özü aktarmadaki ustalığının göstergelerinden biri olan bu eser, tarihten mitolojik bir sahnenin, çağdaş dille yeniden yorumlanması olarak izleyiciye sunulmuştur.

KAYNAKÇA: <https://tr.pinterest.com/pin/303852306084982766/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 100 (Res. 106, Res. 107)

ESER ADI: ToTeM

TARİH: 2010

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp, elle şekillendirme ve dijital baskı

BOYUTLARI: 200x95x125 cm.

AÇIKLAMA: ToTeM adlı yapıtın formu, on yedi sıra ağız açık çemberin, vidalar kullanılarak üst üste yerleştirilmesinden sonra, tepe noktasına doğru daralan, çemberlerin ağızlarının aksına uygun gelecek şekilde yan yüzeyinde üçgen kesitli açıklığı bulunan ve kubbeyi andıran iç bükey bir formla kapatılmasıyla oluşturulmuştur. Eseri oluşturan çemberlerin her iki ucuna, hamurlar yaş iken, simetrik biçimde Uludağ'ın soyutlanmış figürleri eklenmiştir. Figürlerin devamlılığı, görsel bütüne uygun şekilde, formu üst taraftan kapatan tek parça kubbe biçiminin açıklığının iki ucunda da devam ettirilmiştir. Böylece, özünde tek parça olan kubbenin, eserin bütününde olduğu gibi parçalardan oluşturulduğu izlenimi verilmiştir. Sanatçı, ilk denemede kubbenin parçalandığını, ikinci denemede çöktüğünü, üçüncü denemede ise başarıya ulaşılarak, eserin üzerinin kapatıldığı aktarmaktadır.³⁰⁴ Sanatçı, eser üzerine iki yıl çalıştığını, bu çalışmaya 2008 yılında katıldığı bir sempozyumda Emre Feyzioğlu'nun sunumunu dinlerken karar verdiğini söylemektedir.³⁰⁵

Totem, eski dönemlerden itibaren insanın kutsal saydığı hayvan, ağaç ya da rüzgâr gibi nesnelere verilen bir isimdir. İnsanlar toplulukların bu totemlerden türediğini düşünmüştür. Eğer toplumların totemleri bir hayvansa, kendi varlık güçlerine ve özelliklerine göre o hayvan kutsal sayılmıştır. Günümüzde totemler, alametler, yani işaretler olarak kullanılmaktadır. Totemler genellikle Amerika'nın kuzeybatısında direkler şeklinde, üzerinde atalarının tasvirlerinin bulunduğu biçimde ahşaptan yapılmaktadır. Direkler çoğunlukla efsaneleri veya kabilelerin geleneklerini anlatmaktadır. Direkler, aynı zamanda ailede sonraki kuşaklara aktarılan kutsal eserlerdir. Uludağ'ın ToTeM adlı eseri de sanatçının sonraki dönemlere aktarmayı planlandığı önemli eserlerinden biri olmalıdır. Bir insan boyundan büyük olarak tasarlanan ve yukarıda bahsedildiği gibi birçok kültürde kutsal/direği/erkek cinsel organını anımsatan biçimiyle dikkat çeken bir eserdir.

³⁰⁴K. Uludağ (2018). Creating ToTeM. *Ceramics Art + Perception*, (109), s. 152-153.

³⁰⁵Uludağ, 2018, **a.g.k.**, 152-153.

Sanatçı, etkilendiği konuşmadan sonra, bireyin hapsedilmesini anlatan bir eser yapmaya karar vermiştir. Yapacağı eserle, özgürlüğün yok edilmesini ve insanlığın kendi kendini hapsedmesini, hapiste ya da kafeste olmanın insanın ruh hali üzerindeki yansımaları göstermek istemiştir. Eserin formunda, cinsiyet belirtisi olmayan figürleri kullanan sanatçının kafes ya da kapsülü düşündüğünü söylemesi ilginçtir.³⁰⁶ Sanat tarihinde kapsül/kafes veya koza doğrudan hapsedilmekle ilgilidir. Hristiyan ikonografisinde kelebek sembolü ruhu sembolize etmektedir. Katolik Hristiyanlarda yaşamın üç halini yaşam, ölüm ve dirilişi anlatan kelebek figürü totemle ilişkilendirilebilmektedir. Sanatçının, bu sembolün neyi simgelediğini, belki de bilmeden betimlemesi ama yüzyıllardır bilinen bazı fikirlere gönderme yapması da hayli ilginçtir. Kelebeğin yaşamındaki üç dönem tırtıl, koza ve kelebek halidir. Tırtıl hali, sadece yiyen insanların fiziksel ihtiyaçlarını karşıladıkları dönem, koza hali mezarı, kelebek hali ise yeniden doğuşu sembolize etmektedir. Sanatçı, eserini yaparken namus cinayetiyle ailesi tarafından öldürülen bir kadının haberinin, onu derinden etkilemesi sonucu, bireyin hapsedilmesi temalı eserine konu olacak bireyin, kadın olmasına karar vermiş ve eseri oluşturmaya başlamıştır. Sanatçının anlatımına göre;

“Eserin hazırlık süreci bittikten sonra iki erkek asistan ve ben ToTeM’i birleştirmeye başladık. Parçalar yükseldikçe kadın model içine girdi, eser yükseldikçe kadının içinden çıkamayacağı biçimde son haline getirildi. Ve kadın kapsülün/ToTeM’in içine hapsedildi. Bu süreç iki fotoğrafçı tarafından beş yüz fotoğrafla belgelendi. Profesyonel model kullandığımız bu çalışma, iki asistan ve ben, video ve görsellerle belgelendi. Youtube’a yüklendi.”³⁰⁷

Bu eserde kadının çaresizliği, umutsuzluğu temsil edilmeye çalışılmıştır. Kafes/kapsül içinde mahsur kalan kadın, sanatçının yarattığı insan figürleri arasında kalmıştır. ToTeM’de eserin içine hapsedilen kadın modelin çaresizliği (çıkamama durumu ve etrafındaki erkekler), kelebeğin koza halini hatırlatmaktadır. Eserde, kadının kozasında zarar görmeden beklemesi, ancak etrafındaki kişilerin desteğiyle özgürlüğüne kavuşabilme ihtimalinin oluşu ve bu şekilde yeniden doğuş döngüsünün tamamlanabileceği düşüncesi yansıtılmaktadır. Bu düşünce neticesinde kadın, zarar görmeden yaşamına devam etse bile, bir kapsülün içine hapsedilmiş olarak kalırsa, yaşam onun için bir mezardan farksız olacaktır. Eser, alıcısına, kadının korunma ve masumiyet duyguları üzerinden toplumun dayattığı gelenekleri sorgulatmaktadır. Bir

³⁰⁶Uludağ, 2021, a.g.k..

³⁰⁷Uludağ, 2021, a.g.k..

yandan da kendini güvende hissetmeyen kadının, kozasından çıkamamasının anlatıldığı eserde, erkek egemen toplumun kadına yaşattığı hapsedilmenin, baskı ve geleneklerin anlatıldığı düşünülmektedir. Sanatçının anlatımıyla;

“Bu eserin çekimlerde kullanılan model, profesyonel bir modeldi. Çıplak olarak kullanılması düşünüldü. Çünkü saflık ve masumiyet, aynı zamanda yüzyıllardır tartışılan kadının metalaştırılmasına da bir göndermeydi. Kadınların, düşünce bakımından hapsedilmesi, psikolojileri, yaşadıkları baskı, dini yaptırımlar ve sosyal yargılar nedeniyle, kendilerini ve fikirlerini hapsetmelerini anlatmaya çalışmışım. Amacım, cinselliğin bir eleştiri olması, kadının metalaştırılması temasını irdelemektir. Bu eser, Müslüman bir ülkede, şehirde yaşayan sanatçının oto sansürüydü.”³⁰⁸.

KAYNAKÇA:<https://www.facebook.com/138715296189135/photos/pb.100026566123292.2207520000../3032642363463066/?type=3> (Erişim tarihi: 19.12.2021);
<https://www.facebook.com/138715296189135/photos/pb.100026566123292.2207520000../3032642050129764/?type=3> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

³⁰⁸Uludağ, 2021, a.g.k..



KATALOG NO: 101 (Res. 108)

ESER ADI: Birey-kuL

TARİH: 2011

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 37x26x23 cm.

AÇIKLAMA: Eser, biri dikdörtgen, diğeri kemer biçimli iki açıklık içine yerleştirilmiş birer soyutlanmış figürün oluşturduğu kenarlar arasına, aynı tip figürlerinin yerleştirilmesi şeklinde tasarlanmıştır. Sanatçının birçok çalışmasında kullandığı insan figürleri, bu eserinde de dikkati çeken ilk imgelerdir. Eserdeki figürler, ufak kafa detaylarının işlendiği, gövdenin dikdörtgen şeklinde yorumlandığı ve bilinçli olarak yamuk şekillendirildiği figürlerinin en anıtsal nitelikli örneklerindedir. Sanatçı, dikdörtgen ve kemerli formun içinde, ayakta duran figürleri, Batı kültürünü temsil eden bireyler, yere çökmüş vaziyettekileri ise Doğu kültürünü temsil eden kullar olarak nitelendirmektedir. Sanatçı, toplumların kültür seviyesi üzerinden, birey ya da kul olma tercihinin irdelemektedir. İnsanın Tanrı'ya karşı sorumluluğunu niteleyen kul kavramıyla, insanın devlete veya topluma karşı sorumluluğunu niteleyen birey kavramlarını aynı çerçevede kullanan sanatçı, alıcısını, dünyevi ve uhrevi atmosfer bağlamında da düşündürmeye itmektedir.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CAsIVIAjwbF/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 102 (Res. 109)

ESER ADI: İkono 12.11

TARİH: 2012

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Şamotlu çamur-Raku-1000°C)

TEKNİK: Çamura baskı

BOYUTLARI: 27x27x3 cm.

AÇIKLAMA: Çerçeve içine yerleştirilmiş ve yüzeyine dairesel labirent motifinin işlenmiş, kare bir seramik biçimdir. Sanatçının kültürel mirastan etkilenecek, kutsal ikonalara öykündüğü serinin bir örneğidir. Kompozisyon, raku pişirme yönteminin etkisiyle, bütünüyle canlı renklerle hareketlendirilmiştir.

KAYNAKÇA: <https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022729/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 103 (Res. 110)

ESER ADI: Süreç

TARİH: 2012

BULUNDUĞU YER: Hayrettin Karaca Parkı, Eskişehir

MALZEME: Seramik (Kırmızı çamur-1000°C)

TEKNİK: Şekillendirilmiş pres tuğla

BOYUTLARI: 240x140x200 cm.

AÇIKLAMA: Eskişehir kentini, kent meydanlarına ve köşelerine yerleştirilen eserlerle açık hava seramik müzesine dönüştürme yolunda büyük katkıları olan ve her yıl düzenlenmesi yönünde büyük çaba gösterilen, Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu'na davetli sanatçı olarak katıldığı süreçte oluşturduğu eserinde Kemal Uludağ, özgün figürlerinden oluşan bir kemer geçidi tasarlamıştır. Kırmızı çamurun kendi rengini taşıyan figürlerin dikdörtgen gövdesinde doğrudan tuğlalar kullanılmıştır.

Sanatçının tuğla tercih etmesinin sebebi, Eskişehir'in endüstriyel seramik kültürüne de bir atıf yapmak istemiş olabileceğidir. Tuğlalara eklenen kafa detayları ile oluşturulan figürler, tuğlaların orta kısmına açılan deliklere, metal profil geçirilerek iki yönlü olarak dizilmiş ve ortaya çıkan kemer, Hayrettin Karaca Parkı'nda yer alan yürüyüş yollarından birinin üzerine yerleştirilmiştir. Kemerin yere basan ayakları, birbirlerine ters yönlerde uzatılmıştır. Uzatılan yüzeylerin üzerinde de yine soyutlaştırılmış figür dizileri yer almaktadır. Süreç adını taşıyan eserdeki figürlerin, seramiğin gelişiminde, büyük katkısı olan, sistematik bir şekilde özveriyle çalışan Eskişehir halkını simgelediği düşünülmektedir. Her figür seramiğin gelişim sürecini temsil etmekte ve bütünüyle, kentte, seramiğin geldiği noktayı göstermektedir.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CCJi8DmjabG/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 104 (Res. 111)

ESER ADI: Kutsal Üçgenin Çemberi

TARİH: 2012

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 62 cm, h: 18 cm.

AÇIKLAMA: Eser, her birinin üzerinde, “Y” şeklinde kesikler bulunan sekiz eş parçaya bölünmüş, ortası boş bir halka formundadır. Üç sayısının dinsel, mitolojik, matematiksel ve cinsellikle alakalı farklı sembolik anlamlandırmaları bulunmaktadır. Sanatçı bu anlamlandırmalardan hareketle adlandırdığı eserinde, içeriği izleyicinin algısına bırakmıştır.

KAYNAKÇA:

<https://www.facebook.com/138715296189135/photos/pb.100026566123292.2207520000./3161477997246168/?type=3> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 105 (Res. 112)

ESER ADI: Taraf

TARİH: 2013

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 37x23x15 cm.

AÇIKLAMA: Taraf adlı eserde, dikdörtgen bir geçit içerisine, ters yöne bakar vaziyette iki figür oturtulmuştur. Eserin adından yola çıkan izleyicinin zihninde, bu dünya ve öteki dünya algısı oluşmaktadır.

KAYNAKÇA: <https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022779/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 106 (Res. 113)

ESER ADI: İnanç

TARİH: 2013

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ Koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 37x23x27 cm.

AÇIKLAMA: İçlerinde birer tane figür yer alan, biri dikdörtgen diğeri kemerli bir forma sahip, Uludağ'ın geçit formlarının "L" pozisyonunda konumlandırıldığı bir eserdir. Eserin adından yola çıkan izleyicide uhrevi bir algı oluşmaktadır. Önceki eserler hatırlandığında dikdörtgen Batı toplumunu, portal formun Anadolu'yu temsil ettiği akla gelmektedir. Buradan yola çıkarak, Anadolu toplumunun inancı ve Batı toplumunun inancı arasındaki etkileşim sorgulanmaktadır.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CBgEVMYjwF-/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 107 (Res. 114)

ESER ADI: Yönet-İçi

TARİH: 2013

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 35x30x30 cm.

AÇIKLAMA: Kalabalık bir soyutlanmış figür grubu izlenmektedir. Merkezde yer alan figürün, eserin adında geçen yönetici, grubun lideri veya kendini baskıyla lider ilan etmiş biri olduğu düşünülmektedir. Figürün boynunda yer alan ve kürkü andıran boyunluk da bu algıyı güçlendirmektedir. Grubun bir araya geliş sebebi ve yöneticinin kimliği, bütünüyle izleyicinin anlamlandırma özgürlüğüne bırakılmıştır.

KAYNAKÇA: <https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022765/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 108 (Res. 115)

ESER ADI: Dinlet-İçi

TARİH: 2013

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

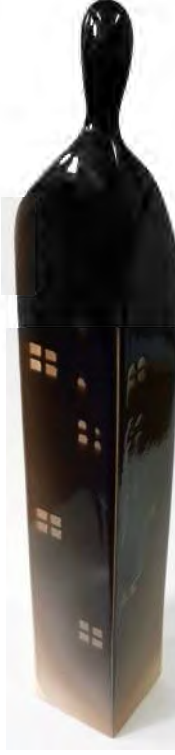
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 30x40x28 cm.

AÇIKLAMA: Ortası açık dikdörtgen bir çerçeve şeklindeki seramik kütlenin yatak olarak konumlandırılması ile kompozisyonu oluşturan figürlere bir zemin hazırlanmıştır. Seramik kütlenin bir ucuna tek bir figür, bu figürün simetriğine de kalabalık figür grubu yerleştirilmiştir. Tekli figür bir konuşmacıyı anımsatırken, kalabalık figürler de arka arkaya dizilmiş sıralar halinde, dikkatini tekli figüre vermiş bir pozisyonda işlenmiştir. Fetva veren ve dinleyen bir grubu çağrıştıran kompozisyonda gerçekleşen eylemin içeriğinin konusunu, sanatçının birçok eserinde olduğu gibi izleyicinin zihnine bırakılmıştır.

KAYNAKÇA: <https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022774/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 109 (Res. 116)

ESER ADI: İnsan Blokları 4-3

TARİH: 2014

BULUNDUĞU YER: Özel koleksiyon

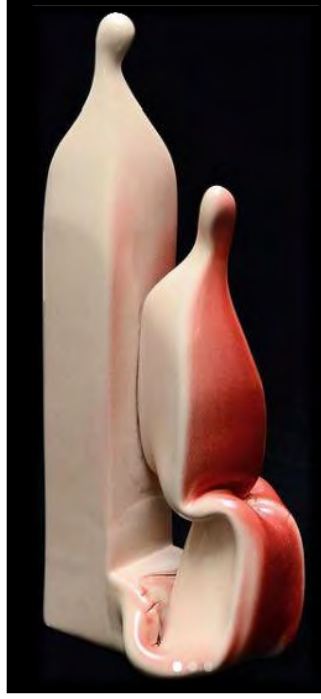
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıpla şekillendirme

BOYUTLARI: 65x9x9 cm.

AÇIKLAMA: Küçük kafalı, dikdörtgen vücutlu tek bir Uludağ figüründen meydana gelen eser, gövde yüzeyine işlenen pencere motifleriyle ve figür biçiminin boyutunun, önceki örneklere kıyasla büyütülmesi neticesinde, bir apartmana benzetilmiştir. Sanatçının İnsan Blokları serisinden birini oluşturan bu eseriyle, insanı, içinde çok farklı yaşamlar barındıran apartmana benzettiği görülmektedir. Her insanın kişiliğinde ve zihninde, diğerlerinden farklı yaşam algısı, hayata bakış açısı, duygu ve düşünceler bulunmaktadır. Sanatçı inanlarda gözlemlendiği bu çeşitliliği, sembolik bir dil ile izleyiciye iletmeyi amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA: <https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022827/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 110 (Res. 117)

ESER ADI: Töre 6

TARİH: 2016

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 29x15x8 cm.

AÇIKLAMA: “Bir toplulukta benimsenmiş, yerleşmiş davranış ve yaşama biçimlerinin, kuralların, görenek ve geleneklerin, ortaklaşa alışkanlıkların, tutulan yolların bütünü, âdet veya bir toplumdaki ahlaki davranış biçimleri, adap.”³⁰⁹ olarak tanımlanan töre kavramının ana tema olarak işleyen sanatçı, biri ayakta, diğeri ayaktakinin sırtı dönük biçimde diz çökmüş vaziyette, soyutlanmış iki figür oluşturmuştur. Figürde, çökmüş vaziyettekinin üzerinde, ayaktaki figür tarafından uygulanan baskı havası, alıcıya açık bir şekilde geçmektedir. Bu algı da eserin adının da katkısı büyüktür. Sanatçı uyguladığı renkle, töre kültürünün karanlık yüzüne dikkat çekmeye çalışmış olmalıdır.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CDjenlyDJSy/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

³⁰⁹(http-38).



KATALOG NO: 111 (Res. 118)

ESER ADI: Töre 26

TARİH: 2016

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 29x35x25 cm.

AÇIKLAMA: Çok sayıda soyutlanmış figürün bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir kompozisyon izlenmektedir. Eserin en dış grubunu oluşturan figürler dimdik durur vaziyettedir ve merkezde gerçekleşen eylemi dış dünyaya kapatmıştır. Orta sırayı oluşturan figürler, muhtemelen töre mağduru bir insanı simgeleyen ve diğerlerinden farklı olarak kırmızı olarak renklendirilen, yere çökmüş durumdaki figüre doğru eğilmiş bir durumdadır. Ortadaki figürlerin merkez figür üzerinde oluşturduğu baskı havası alıcıya net biçimde geçmektedir.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CF7OmoJjngp/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 112 (Res. 119)

ESER ADI: Töre 31

TARİH: 2016

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

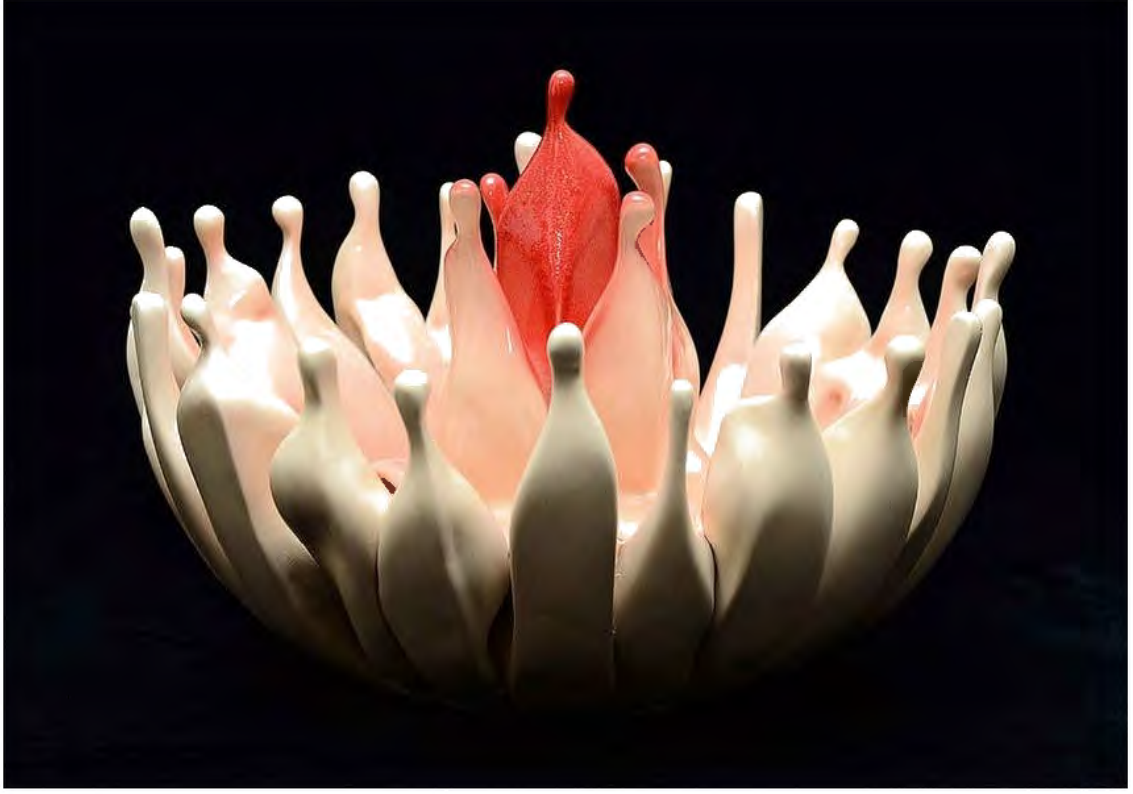
MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 37x27x25 cm.

AÇIKLAMA: Töre serisinin bir diğer örneği olan eserde, portal içinde ayakta duran bir figürün önünde yer alan diz çökmüş altı figür görülmektedir. Portal içindeki figürün, diğerleri üzerinde oluşturduğu hâkimiyet, alıcıya geçmektedir. Figürler arasında gerçekleşen iletişimin içeriği net olarak saptanamasa da, ayaktaki figürün öncülüğünde yaşama dair bir karar konuşmasının yapıldığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CJi4J3Gjw1A/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 113 (Res. 120)

ESER ADI: Töre 32

TARİH: 2016

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

EBATLARI: Ø: 42 cm, h: 32 cm.

AÇIKLAMA: Sanatçı merkeze yerleştirdiği figürü, çok sayıda soyut figürlerle çevrelemiştir. Günümüzde özellikle ahlak ve namus gibi kavramların yalnız kadınların sırtına yüklendiği, kadınların özgürlüğünün kısıtlandığı ve aksi en küçük davranışta kadınların hunharca dışlanabileceği bir hal alan bu coğrafyada, toplumun kanayan yaralarından biri olan töre kanunları gereği öldürülen veya hayatı karartılan kadınlara yönelik bir vurgunun işlendiği düşünülmektedir. Özellikle merkezde yer alan figürün kırmızı olarak boyanması, anlatımı güçlendirmekte ve töre uğruna akıtılan kanları sembolize etmektedir.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CJ0817oDogT/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 114 (Res. 121)

ESER ADI: Dişli

TARİH: 2016

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

EBATLARI: Ø: 66 cm., h: 9 cm.

AÇIKLAMA: Eser, sanatçının 2001 tarihli *Düzlemde Çark* (Res. 73) (Kat. 65) adlı yapıtıyla benzer niteliktedir. Soyutlanmış figürlerin dairesel bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle, insanlardan oluşan bir halka yaratılmıştır. Figürler bir ters bir düz olarak sıralanmış ve figürler arasında oluşan girinti ve çıkıntılarla, halka çarka benzer bir görünüm almıştır. Kafa detayları merkeze bakan figürlerin vücutlarında bilinçli uygulanmış bir deforme söz konusudur. Bahsi geçen deforme figürler, dikdörtgen vücutları sağlam olan figürler arasında sıkışmış gibi görünmektedir. Sıkışmış veya ezilmiş algısı yaratan figürlerde, dışa doğru bir kaçış devinimi hissi hâkimdir. *Düzlemde Çark* adlı yapıtın içeriğinde olduğu gibi, yaşamın çarkı döndükçe halinden memnun kitle dimdik dururken, bu döngüye ayak uyduramayan, arada sıkışan ve ezilenler kaçmaya çalışmaktadır.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CCi6OvGDveK/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)



KATALOG NO: 115 (Res. 122)

ESER ADI: Kubbe

TARİH: 2017

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 42 cm., h: 23 cm.

AÇIKLAMA: Eserde Uludağ'ın figürleri omuz omuza gelecek şekilde yan yana dizilmiş ve bir çember oluşturmuştur. Alıcı tarafından sırtları görülen figürlerin tümü içe dönük ve merkeze doğru eğilmiş vaziyettedir. *Düzlemde Çark* (Res. 73) (Kat. 65) ve *Dişli* (Res. 123) (Kat. 114) adlı eserlerde görüldüğü gibi figürler bir düz bir ters olarak yerleştirilmiştir. Ters duranlar dik duranlar tarafından sıkıştırılmış gibi durmaktadır. Figürlerin bir araya getirilişi ile oluşan kompozisyonun formu, dini mimaride geniş bir kullanım alanına sahip kubbe örtüsünü çağrıştırmakta, bu çağrışım eser adıyla da uyuşmaktadır.

Kıymet Giray'a göre bu eserde varlık, var olma ve öz kavramları, birey dünya ve evren olaylarıyla özdeşleştirilmekte, bireylerin evrenin formunu yaratan asal imgeler olduğu vurgulanmaktadır.³¹⁰

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CNxFmIwDR7b/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

³¹⁰K. Giray (2017). *Kemal Uludağ-“Yansımalar” Seramik Sergisi kataloğu*. İstanbul: Ziraat Sanat, s. 2.



KATALOG NO: 116 (Res. 123)

ESER ADI: Uydum

TARİH: 2017

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 35x42x24 cm.

AÇIKLAMA: İçi boş dikdörtgen seramik bir çerçevenin zemin oluşturduğu kompozisyonda dokuz soyutlanmış figür yer almaktadır. Figürlerden biri renklendirilişi ve konumlandırılışı itibarı ile diğerlerinden ayrıştırılmıştır. Kalabalık grup, kendi içinde oluşturduğu birlikle, içe dönük bir tavır sergilerken tek figür, dikdörtgen sınırın diğer ucunda ve dışa doğru yönelmektedir. Eserde bir ayrıştırma, ötekileştirme ve dışlama havası hâkimdir.

Kıymet Giray, eserde, öznelleşmek-özgürleşmek ile öznelleşmek-ayrıştırmak kavramları arasındaki farkların irdelendiğini, bireylerin aynılaşarak oluşturduğu topluluklara karşın kimi bireylerin farklılaşarak yalnızlaşmasının yansıtılmaya çalışıldığını aktarmaktadır.³¹¹

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/COC-IHgJNSJ/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

³¹¹Giray, 2017, a.g.k., 2.



KATALOG NO: 117 (Res. 124)

ESER ADI: Küresel Yansıma

TARİH: 2017

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: Ø: 56 cm., h: 33 cm.

AÇIKLAMA: Kemal Uludağ'ın soyutlanmış insan figürlerinin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş yarım küre formu bir eserdir. Eserde *Düzlemde Çark* (Res. 73) (Kat. 65), *Dişli* (Res. 123) (Kat. 114) ve *Kubbe* (Res. 124) (Kat. 115) adlı eserlerde de görülen iki tip figür kullanılmıştır. Bunlardan ilk grup, dikdörtgen vücutları sağlam olan figürler iken, diğer grup arada sıkışıp kalmışlık hissi verilen, vücutları ezilmiş gibi görünen, bilinçli olarak deformasyona uğratılan gruptur. Dikdörtgen vücutları sağlam olanların kafaları, kürenin merkezine doğru yerleştirilmiş ve izleyiciye alt taban kısımları çevrilmiştir. Deformasyona uğramış grubun figürlerinin kafaları ise izleyiciye bakmaktadır. Ardışık diziler halinde sıralanmış figür gruplarının oluşturduğu kürenin tepe noktasına, yüzey hizasından yüksekte olacak biçimde, kafası dışa dönük bir figür

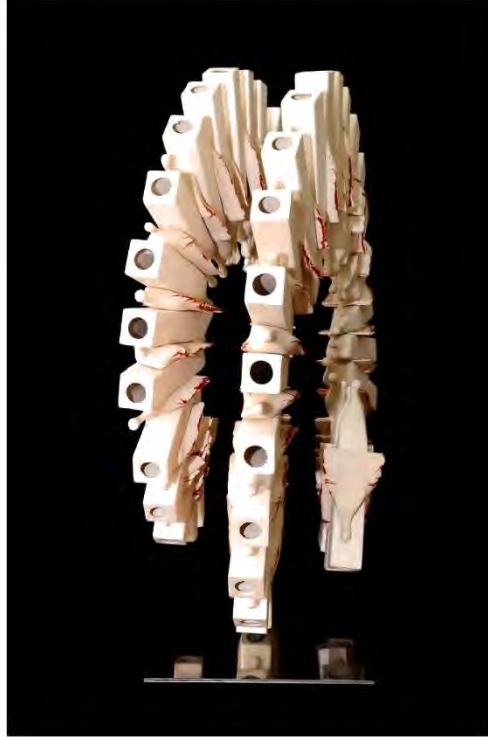
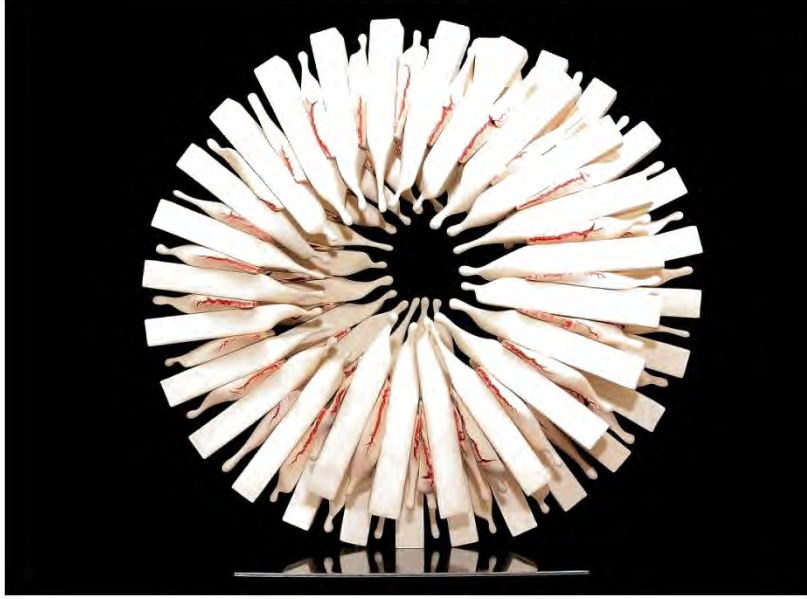
yerleştirilmiştir. Figürlerin kafa kısımlarında ve vücutlarında beyaz renk tercih edilirken, dikdörtgen vücutların tabanları siyah renkle boyanmıştır.

Kıymet Giray, Uludağ'ın seramik eserlerinin, maddi dünyanın insan zihnine yansması ve bu yansımanın düşünce biçimlerine dönüşmesinin ürünleri olduğunu belirtmekte, formların, öznenin dışında kendiliğinden var olan imgeleri betimlediğini vurgulamaktadır.³¹² Varlık ve öz kavramları arasındaki bağlantının irdelendiği eserlerin, duyular yerine, ruhsal olarak anımsanması şartı ile kavranabileceğinin altını çizmektedir.³¹³ *Küresel Yansıma* adlı bu yapıt da bireyin maddi dünyasının, insan zihnine yansımasının bir ürünü olarak oluşturulmuştur.

KAYNAKÇA: <https://www.instagram.com/p/CPx4elmjp73/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

³¹²Giray, 2017, a.g.k., 2.

³¹³Giray, 2017, a.g.k., 2.



KATALOG NO: 118 (Res. 125, Res. 126)

ESER ADI: SpiralTuals

TARİH: 2019

BULUNDUĞU YER: Kemal Uludağ koleksiyonu

MALZEME: Seramik (Stoneware-1200°C)

TEKNİK: Kalıp ve elle şekillendirme

BOYUTLARI: 82x88x35 cm.

AÇIKLAMA: *Düzlemde Çark* (Res. 73) (Kat. 65) ve *Dişli* (Res. 123) (Kat. 114) adlı yapıtlardaki kompozisyonla benzer nitelikler gösteren bu eser, henüz sergilenmemiştir. Esere, Kemal Uludağ'ın özel arşivinden ulaşılmıştır. Uludağ'ın soyutlanmış insan figürlerinin, dairesel bir düzen içinde, yan yana getirilerek dizildiği izlenmektedir. Bahsi geçen benzer örneklerde olduğu gibi, bu eserdeki figürlerin diziliminde de bir ters bir düz yerleştirme söz konusudur. Figürlerin kafa detayları merkeze bakanlarında dik bir duruş gözlenirken, kafası dışa dönük olanların vücutlarının deformasyona uğratıldığı görülmektedir. Uygulanan bu deformasyonla, figürlere arada sıkışmışlık hissi yüklenmiştir. Kafalarının dışa dönük oluşu ile de buldukları ortamdan kaçış devinimi yüklenmiştir. *SpiralTuals*'ın diğer benzer örneklerden farklı, figürlerden oluşan halkaların üç katman oluşturur biçimde sarmal bir düzenle devam ettirilerek, duvar kabartması yerine üç boyutlu bir kompozisyon oluşudur. Metal bir profil üzerine geçirilerek spiral şeklini alan eserde, spiralin dönme ivmesinden ötürü, bütünüyle bir devinim hissi hâkimdir. Yaşamın döngüsünü çağrıştıran bu eseri oluşturan figürler, yaşamın akışına ayak uydurmayı başararak hayatta kalanları ve gidişata ayak uyduramayarak, kaçış yolunu seçen ya da arada yok olup giden insan kitlelerini temsil etmektedir.

KAYNAKÇA: Kemal Uludağ Arşivi. (20.12.2021). *SpiralTuals*.

KAYNAKÇA

- Acartürk, B. (2012). Toprağın binlerce yıllık macerası. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), 1-17.
- Ağatekin, E. (2012). *Seramik sanatında alternatif bir ifade aracı olarak atık seramiklerin kullanımı*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ağatekin, M. (1993). *Cumhuriyet sonrası çağdaş Türk seramik sanatının gelişimi ve anlatım dili yönünden değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akurgal, E. (1998). *Anadolu kültür tarihi*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Akurgal, E. (2017). *Anadolu uygarlıkları*. (2. baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Alanyalı, H. S. (2003). Antik mimaride terrakotta kullanımı. *III. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, 332-338.
- Aliçavuşoğlu, E. (2009). Bauhaus geleneği ve günümüz sanatına yansımaları. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı* içinde (s. 21-34). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alkan, D. (1999). Amerika'da çağdaş seramik sanatı. *Anadolu Sanat*, (10), 1-13.
- Alp, S. (1999). Türk resminde kadın sorunsalı. *Anadolu Sanat*, (10), 14-27.
- Alsaç, Ü. (1997). Bauhaus. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (s. 203-204). C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Altınsapan, E. ve Gerengi, A. (2013). Türk sanatı. C. Parla (Ed.), *Sanat tarihi* içinde (s. 142-168). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.

- Altun, A. (2000). 16. yüzyılda Osmanlı çini ve seramikleri. A. Altun (Ed.), *Osmanlı'da çini seramik öyküsü* içinde (s. 91-105). İstanbul: Creative Yayıncılık.
- Anılanmert, B. (2000). Çağdaş sanat da destek görmeli!. *Seramik*, 1 (12), 20-22.
- Anılanmert, B. ve Rona, Z. (1997). Seramik. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (s. 1634-1641). C. 3, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Antmen, A. (2018). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. (9. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arcasoy, A. (1983). *Seramik teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Arik, M. O. (2007). Anadolu Selçuklu toplum hayatında çini. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 29-69). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Arik, R. (2000). *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Artun, A. (2021). Türkiye'nin modernizm güzergâhı ve sanat tarihi yazımı. A. Artun (Ed.), *Modernizm kavramı ve Türkiye'de modernist sanatın doğuşu* içinde (s. 177-307). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslanapa, O. (1965). *Anadolu'da Türk çini ve keramik sanatı*. İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Aslanapa, O. (1969). İznik kazılarında ele geçen keramikler ve çini fırınları. *Türk sanatı tarihi araştırma ve incelemeleri* içinde (s. 62-73), C. 2., İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Aslanapa, O. (2014). *Türk sanatı*. (12. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı 1923-1938*. (3. basım). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Atasoy, N. (1989). Türkiye’de günümüze gelen İznik çinileri. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.), *İznik seramikleri içinde* (s.17-20). İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş.
- Ayta, T. (2017). *Toprak sanatlarında teknik terimler sözlüğü*. İstanbul: Artshop
- Ayverdi E. H. ve Yüksel, İ. A. (1976). *İlk 250 senenin Osmanlı mimarisi*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bakla, E. (1986). Çağdaş Türk seramik sanatı. *Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde çağdaş plastik sanatlar içinde* (s. 21-22). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Bakla, E. (2010). *İstanbul’un 100 çini ve seramik sanatçısı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (1998). *Türk el sanatları*. (2. baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başegit, Y. (2008). *Türk-İslam seramiklerinin çağdaş seramik sanatına etki ve yansımaları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Başgelen, N. (2006). Seramiğin bulunup geliştiği Anadolu’nun benzersiz dönemi: Neolitik Çağ. *Seramik Türkiye*, (13), 108-113.
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine kadar Türklerde resim*. (2. baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Batukan, F. (2008). *Çağdaş Türk seramik sanatında Prof. Güngör Güner’in yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Bazin, G. (2015). *Sanat tarihi*. (Çev: S. Hilav). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Bell, J. (2009). *Sanatın yeni tarihi*. (Çev: U. C. Ünlü, N. İleri ve R. Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Belli, O. (1982). Urartular. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi* içinde (s. 139-208). C. 1, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Bilgi, H. (2009). *Ateşin oyunu*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Bilgin, İ. (1997). Werkbund. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (s. 1900-1902). C. 3, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Bilgin, İ. (2009). Bauhaus'un zamanı ve yeri. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı* içinde (s. 95-109). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boardman, J. (2005). *Yunan sanatı*. (Çev: Y. İlseven). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Braidwood, R. J. (2008). *Tarihöncesi insanları*. (Çev: B. Altınok). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bulat, S., Bulat, M. ve Aydın, B. (2014). Bauhause Tasarım Okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 105-120.
- Bulut, L. (2000). "Ateşte açan çiçekler" XIV.-XV. yüzyıl çini ve seramik sanatı. *Erken Osmanlı sanatı* içinde (s. 140-141). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Can, Ö. C. (2018). *Ankara'da kamusal alanlardaki seramik duvar panoları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Celbiş, Ü. (2009). Bauhaus'un Alman tasarım kültürüne etkileri. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı* içinde (s. 169-181). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cezar, M. (1973). Kuruluşundan bugüne Akademi. *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl* içinde (s. 5-73). İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını.
- Cezar, M. (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl* içinde (s. 5-84). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını.
- Cezar, M. (1995a). Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi. (2. baskı). C. 1, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Cezar, M. (1995b). Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi. (2. baskı). C. 2, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Cezar, M. (1998). Osmanlılarda 18. yüzyıl kültür ve sanat ortamı. *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 43-64.
- Cooper, E. (1978). *Seramik ve çömlekçilik*. (Çev: Ö. Bakırer). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. (3. baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Çalışıcı Pala, İ. (2015). Bazı belge ve tanımlarla 'çini' kelimesinin değerlendirilmesi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), 11-24.
- Çelik, Z. (2017). *19. yüzyılda Osmanlı başkenti değişen İstanbul*. (3. basım). (Çev: S. Deringil). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çetintaş, V. (2003). *Rudolf Edwin Belling ve atölyesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Çevik, D. (2015). *Bingül Başarır'ın çağdaş Türk seramik sanatındaki yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çil, S. (2002). Tuğlanın mimaride kullanımı. *II. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, 114-118.
- Çobanlı, Z. (1996). Terra sigillata. *Anadolu Sanat*, (5), 58-68.
- Çobanlı, Z. (2007a). Modern Türk seramik sanatı. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 379-423). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Çobanlı, Z. (2007b). Türk seramik endüstrisi. . G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 493-497). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Çobanlı, Z ve Demir Oransay, L. (2007). Geleneksel seramik ve çömlekçilik. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 427-489). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Çolakoğlu, H. (1998). Günümüz seramik sanatı ve konumu. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), 22-23.
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk İslam sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çöl, N. (2004). Tarihi süreçte Tunus seramikleri ve Nabeul. *Anadolu Sanat*, (15), 1-6.
- Darga, A. M. (1992). *Hitit sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Dark, K. (2001). *Byzantine pottery*. Great Britain: Tempus Publishing.

- Demirel Gökalp, Z. (2013). Bizans sanatı. C. Parla (Ed.), *Sanat tarihi* içinde (s. 86-112). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Demiriz, Y. (1979). *Osmanlı mimarisinde süsleme*. C. 1, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Demiriz, Y. (1982). Anadolu Türk sanatında süsleme ve küçük sanatlar. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi* içinde (s. 881-928). C. 5, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Demirsar Arlı, V. B. (2007). Kütahya çiniciliği. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 329-345). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Dempsey, A. (2019). *Modern sanat*. (Çev: D. Öztok). İstanbul: hep kitap.
- Dilmaç, O. (2009). *16. ve 20. yüzyıllar arasında Avrupa'da akademik düzeyde sanat eğitiminin oluşumu ve Türkiye'deki sanat eğitimine katkıları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dilmaç, O. (2015). Tasarım eğitimi tarihi ve William Morris. *İdil Dergisi*, 4 (16), 1-16.
- Dinçol, A. M. (1982). Hititler. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi* içinde (s. 17-120). C. 1, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Doğer, L. (2007). Halkın imge dünyasında seramik sanatı. A. Ödekan (Ed.), "*Kalanlar*" 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans içinde (s. 48-55). İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- Duymaz, A. Ş. (1998). Osmanlı Devri'nden günümüze Kütahya çini ve seramiği. *II. Uluslararası Kütahya Çini Sempozyumu*, Kütahya: Kütahya Kültür ve Tanıtım Vakfı Yayını, 35-51.
- Erbay Aslıtürk, G. (2014). *20. yüzyılda Türk seramik sanatı*. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Erdemir, Y. (2009). *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi*. (2. baskı). Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Erkmen, N. (2009). Bauhaus ve Marmara Üniveristesi Güzel Sanatlar Fakültesi. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı* içinde (s. 17-20). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erman, D. O. (2012). Türk seramik sanatının gelişimi: Toprağın ateşle dansı. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), 18-33.
- Ertuğrul, Z. (2007). *Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi mimarlarından Muzaffer Bey: Eserleri ve sanat anlayışı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eyice, S. (1982). Türkiye’de Bizans sanatı. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi* içinde (s. 513-564). C. 3, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Forgács, È. (2017). *Bauhaus 1919-1933*. (Çev: A. Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Gezer, H. (2009). *Prof. Zehra Çobanlı’nın çağdaş Türk seramik sanatındaki yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Giray, K. (1998). Yıldız porselenleri çağdaş Türk seramik sanatı ve öncü ustaları. *Türkiye’de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), 24-27.
- Giray, K. (2017). *Kemal Uludağ-“Yansımalar” Seramik Sergisi kataloğu*. İstanbul: Ziraat Sanat.
- Gombrich, E. H. (2020). *Sanatın öyküsü*. (12. basım). (Çev: E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gök Gürhan, S. (2007a). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri çini sanatına kısa bir bakış. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 203-211). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Gök Gürhan, S. (2007b). Bursa ve Edirne eserleri ışığında çiniler. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 215-229). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Gören, A. K. (2000). Çağdaş Türk resim-heykel ve seramik sanatının gelişimi. *Çağdaş Türk plastik sanatlarından bir kesit* içinde (s. 31-40). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Gropius, W. (2017). Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus) programı. E. Batur (Ed.), *Modernizmin serüveni* içinde (s.292-294). (2. basım). (Çev: T. Turan). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gül, Y (2017). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Tezyinat Bölümü'nün kurulması hakkında bazı değerlendirmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (40), 386-403.
- Gül, Y. (2009). *Türk seramik sanatında ressam uygulamaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürses, R. (1998). *Gelenekten evrensele ulaşmada Türk seramik sanatçısının kültür zenginliğinin çağdaş yorumlara yansımaları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güven, G. G. ve Karakuş, G. (Haz.) (2016). Türkiye Tasarım Kronolojisi: Seramik. 3. *İstanbul Tasarım Bienali: Biz İnsan Mıyız?*, İstanbul: Studio-X İstanbul.
- Güvenç, B. (2011). *Külürün abc'si*. (5. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Hasol, D. (2012). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. (12. baskı). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Hatemi,, N. (2018). Osmanlı'nın son dönemine kısa bir bakış: III. Selim'den İstanbul'un işgaline. G. Çelik (Ed.), *Geç Osmanlı Dönemi'nde sanat mimarlık ve kültür karşılaşmaları* içinde (s. 17-26). (2. basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hillenbrand, R. (2005). *İslam sanatı ve mimarlığı*. (Çev: Ç. Kafescioğlu). İstanbul: Homer Kitabevi.
- İnanan, F. (2014). Zeuksippus tipi seramiklerin Anadolu'daki dağılımları. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (26), 149-165.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2017). *Sanatta devrim*. (6. baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kaçar, V. (2018). Geçmişten günümüze Kütahya çini sanatı üzerine değerlendirme ve öneriler. *İdil Dergisi*, 7 (48), 985-989.
- Kalyoncu, H. (2015). *Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız porselenleri*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Karaman, G. (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk seramik sanatçıları ve eserlerinden örnekler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaören, F. N. (1997). Arts and crafts. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (s. 143-144). C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Karasu, B. (2012). Dehlizde giden adam. *Göçmüş Kediler Bahçesi* içinde (s. 93-102). İstanbul: Metis Yayınları.

- Karayel Gökkaya, E. (2013). Disiplinler arası sanatsal ifade: Ressam seramikçiler-seramikçi ressamlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (24), 25-40.
- Karpuz, E. ve Karpuz, H. (2007). *Konya'daki Selçuklu çini örnekleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi.
- Kaya, Ç. (2008). Candeğer Furtun. İ. Duben ve E. Yıldız (Ed.), *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni açılımlar içinde* (s. 241-254). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kerametli, C. (1973). Anadolu Selçuklu Devri duvar çinileri. *Türkiyemiz*, (10), 2-10.
- Kırca, A. D. ve Mete, M. (Haz.) (2007). *Türk Seramik Sanatı Sergisi kataloğu*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayını.
- Koch, G. (2007). *Erken Hristiyan sanatı*. (Çev: A. Aydın). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Konyalı, İ. H. (1964). *Âbideleri ve kitabeleri ile Konya tarihi*. Konya: Yeni Kitap Basımevi.
- Köpüklü, M. (2018). Hititlerden etkilenen öncü çağdaş Türk seramik sanatçıları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11 (3), 2528-2548.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarisi*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kuban, D. (2008). *Selçuklu Çağında Anadolu sanatı*. (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D. (2016). *Çağlar boyunca Türkiye sanatının anahatları*. (5. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kuruyazıcı, H. ve Alsaç, Ü. (1981). Anadolu sanatı. *Sanat tarihi ansiklopedisi* içinde (s. 726-800). C. 4, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Küçükerman, Ö. (1987). *Dünya saraylarının prestij teknolojisi: Porselen sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*. Ankara: Sümerbank Genel Müdürlüğü.
- Küçükerman, Ö. (1996). Sanayi Devrimi'nin 19. yy. Osmanlı Devleti'ndeki etkileri ve sanat kavramlarındaki değişimler. *HABITAT II'ye Hazırlık Sempozyumu*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 47-54.
- Kültür A.Ş. ve Türk Kültürüne Hizmet Vakfı (2016). *Türk sanatları "Seramik"*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Mellaart, J. (1988). *Yakındoğu'nun en eski uygarlıkları*. (Çev: B. Altınok). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Mutlu, H. S. (2007). Zamanın çarkında Anadolu'da seramik. *Anadolu Sanat*, (18), 71-75.
- Mutlu, H. S. (2016). Çağdaş kent mimarisinde seramik panolar ve İnönü Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması. *Inonu University Journal of Art and Design*, 6 (14), 1-12.
- Mülayim, E. (2005). Türkiye'de çağdaş seramik sanatının gelişimi. *Anadolu Sanat*, (16), 81-86.
- Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk mimarisinde geometrik süslemeler: Selçuklu Çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mülayim, S. (2008). *Sanata giriş*. (3. baskı). Eskişehir: Bilim Teknik Yayınevi.
- Oygar, İ. H. (1973). Çağdaş seramik sanat akımları. *Türkiyemiz*, (10), 42-45.

- Ödekan, A. (2008). Mimarlık ve sanat tarihi (1908-1980). *Türkiye tarihi içinde* (s. 521-604). (10. basım), C. 4, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ödekan, A. (2009a). Mimarlık ve sanat tarihi (1300-1600). *Türkiye tarihi içinde* (s. 273-400). (10. basım), C. 2, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ödekan, A. (2009b). Mimarlık ve sanat tarihi (1600-1908). *Türkiye tarihi içinde* (s. 367-455). (10. basım), C. 3, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları.
- Önal, N. O. (2015). *Avrupa'da modern seramik*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Önal, N. O. ve Uludağ, K. (2019). *Sanayi Devrimi öncesi seramik sanatı tarihi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Öney, G. (1976), İslâm süsleme ve el sanatlarına Türklerin katkısı. *İslam sanatında Türkler içinde* (s. 118-129). İstanbul: Binbirdirek Yayınları.
- Öney, G. (1989). *Beylikler Devri sanatı XIV.-XV. yüzyıl (1300-1453)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimarisinde süsleme ve el sanatları*. (3. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, G. (2007) . Çanakkale seramikleri. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı içinde* (s. 365-375). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

- Özdoğan, M. (1997). Çanak-çömlek. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (s. 380-383). C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özkul Fındık, N. (2007). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri seramik sanatı. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 233-241). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Özsezgin, K. (1981). Çağdaş sanatın yeni boyutları. *Sanat üzerine yazılar* içinde (s. 26-31). İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi.
- Özsezgin, K. (1998). Türkiye'de seramiğin geleneksel ve çağdaş temelleri üzerine gözlemler. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), 28-30.
- Özsezgin, K. (1999). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özsezgin, K. (2010). *Görsel sanatçılar ansiklopedisi*.(3. baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Öztaşkın, M. (2013). *Stratonikeia ve Lagina kazılarında bulunan Bizans Dönemi seramikleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özturanlı, G. (1998). Modern Türk seramik sanatına bir bakış. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), 31-33.
- Öztürk, A. (2010). *Modern sanat hareketleri etkisinde seramik sanatı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Paker, M. (1965). Anadolu Beylikler Devri keramik sanatı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (1), 155-182.

- Pischel, G. (1981a). Tarih öncesi sanatı. *Sanat tarihi ansiklopedisi* içinde (s. 9-21). (Çev: H. Kuruyazıcı ve Ü. Alsaç). C. 1, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Pischel, G. (1981b). 20. yüzyıla geçerken sanat ortamı. *Sanat tarihi ansiklopedisi* içinde (s. 643-651). (Çev: H. Kuruyazıcı ve Ü. Alsaç). C. 4, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Pischel, G. (1981c). 1918-1939 yılları arasında sanat. *Sanat tarihi ansiklopedisi* içinde (s. 664-677). (Çev: H. Kuruyazıcı ve Ü. Alsaç). C. 4, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Raby, J. (1989). 1600-Sonun başlangıcı. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.), *İznik seramikleri* içinde (s. 273-285). İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş.
- Rona, Z. (1997). Art deco. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (s. 141). C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Rona, Z. (1997). Art nouveau. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde (s. 141-142). C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Salman Çevik, N. (2015). Avrupa seramik sanatında endüstrileşme süreci ve cumhuriyet sonrası Türk seramik sanatına yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (16), 77-95.
- Seramik Tanıtım Komitesi. (2003). *Türkiye’de seramik*. İstanbul: Uniform Matbaacılık.
- Sevim, C. (1994). *Türkiye’de seramik heykel*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sevim, S. S. (1994). *Türkiye’de başlangıcından günümüze porselen dekorları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sevim, S. ve Yeşilmen, N. (2017). Füreyâ Koral: Meclis seramikleri. *SDÜ ART-E Güzeli Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10 (19), 127-135.

- Sevim, S., Hakan Dönmezer, S., Hakan Martinez, E., Sevim, C. ve N. Çöl (2017). İspanya Talavera seramikleri ve Kütahya çinilerinin karşılaştırılarak kültürel yaklaşımla değerlendirilmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (1), 20-43.
- Sevin, V. (1982a). Frygler. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi* içinde (s. 229-244). C. 2, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Sevin, V. (1982b). Lydialılar. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi* içinde (s. 245-266). C. 2, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Sevin, V. (2016). *Anadolu arkeolojisi*. (5. basım). İstanbul: Der Yayınları.
- Sönmez, Z. (2000). Türk çiniciliğinde Tekfur Sarayı imalatı çiniler. A. Altun (Ed.), *Osmanlı'da çini seramik öyküsü* içinde (s. 215-221). İstanbul: Creative Yayıncılık.
- Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk mimarisi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. ve Sönmez, Z. (1982). Anadolu Türk mimarisi. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi* içinde (s. 801-880). C. 4-5, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2017). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. (17. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, F. K. (1994). *Yeni buluntular ışığında Kütahya keramiklerinin değerlendirilmesi (1979-1991 yılları)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, S. (1995). *Türkiye'de sanat eğitiminin tarihçesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Şölenay, E. ve Özer, G. (2013). Peter Osborne'nin kavramsal sanat açılımı doğrultusunda çağdaş seramik sanatında kavramsal çalışmaların incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4 (4), 33-52.
- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk sanatı*. (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşpınar Şentürk, Ö. (2020). Seramik sanatında Peter Voulkos etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (44), 71-78.
- Tekköz Karagöz, B. (2018). Çanakkale seramikleri; 17. yüzyıl sonundan 21. yüzyıla. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 16 (25), 19-35.
- Toğrul, Ç. ve Etikan, S. (2019). *Geçmişten günümüze Avanos çömlekçiliği*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Turan Bakır, S. (2007). Osmanlı sanatında bir zirve, İznik çini ve seramikleri. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 279-305). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş sanat felsefesi*. (2. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2019). *Sanat terimleri sözlüğü*. (18. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar (2004). *Yıldız Çini ve Porselen İşletmesi*. (3. baskı). Ankara: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Uludağ, K. (1990). *Kent mobilyalarında seramiğin yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uludağ, K. (2001). Seramik malzeme mi, teknik mi, zanaat mı, sanat mı?. *Seramik*, (14), 45-47.

- Uludağ, K. (2018). Creating ToTeM. *Ceramics Art + Perception*, (109), 152-155.
- Uslu, A. (2016). *İsmail Yardımcı'nın çağdaş Türk seramik sanatındaki yeri ve çalışmalarındaki resimsel etkiler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Utkan, M. S. (2012). Çatalhöyük. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), 51-61.
- Uzun Aydın, D. (2014). "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'Ecole Des Beaux-Arts" üzerine bir değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (6), 74-81.
- Ünal, S. (2003). Anadolu arkeolojisinde 9000 yıllık serüven; seramik. *III. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, 18-27.
- Ünal, S. (2020). Çağların akışında Anadolu pişmiş toprak kültürü. *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 2 (4), 927-956.
- Vapur, Ö. (2001). Roma Dönemi'nde kırmızı astarlı bir seramik geleneği. *I. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, 16-22.
- Yada, S. (2009). Tatbikî güzel sanatlar okullarının doğuş sebepleri ve fonksiyonları. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı* içinde (s. 525-567). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalçın, D., Akbıyık, Y., Akbulut, D. A., Baltacıoğlu, M., Köstüklü, N., Süslü, A., Turan, R., Eraslan, C., Tural, M. A. (2016). *Türkiye Cumhuriyeti tarihi*. (12. baskı). C. 1., Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.

- Yavuz, Y. ve Özkan, S. (2007). Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları. R. Holod, A. Evin ve S. Özkan (Ed.), *Modern Türk mimarlığı* içinde (s. 37-52). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.
- Yenişehirlioğlu, F. (2007). Tekfur Sarayı çinileri ve Eyüp çömlekçiliği. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 349-361). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Yetkin, S. K. (1959). *İslâm mimârîsi*. (2. baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Devri çini sanatının gelişmesi*. (2. baskı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yıldırım, S. (2007). Bursa Yeşil Camii mihrabı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47 (1), 165-177.
- Yıldız, H. D. (1982). Anadolu Türk tarihi. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi* içinde (s. 565-640). C. 3-4, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Yıldız, V. (2006). *Tarsus Cumhuriyet Alanı kazısında bulunan Doğu sigillataları A grubu seramikleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, V. (2013). *Akhamenid döneminde Kilikya bölgesi ve yakın çevresinde Attika seramiği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, E. (2019). *Modern/çağdaş seramik sanatı: Türkiye'de seramiğin öyküsü*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, G. (2004). *19. yüzyıl Osmanlı sosyal yaşamında sanat eseri olarak yeni objeler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi*. (7. baskı). (Çev: Y. Saner Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Arşiv Belgeleri

Kemal Uludağ Arşivi. (20.12.2021). *Sanatçı fotoğrafı*.

Kemal Uludağ Arşivi. (20.12.2021). *SpiralTuals*.

İnternet Kaynakları

<http://cankiri.gov.tr/inandik-vazosu> (Erişim tarihi: 12.08.2019)

<https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-149938/sorkun-comlegi.html> (Erişim tarihi: 8.11.2020)

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bilecik/realinir/kinik-comlekclg> (Erişim tarihi: 8.11.2020)

<https://www.eczacibasi.com.tr/tr/anasayfa/phone/tr/toplumsal-sorumluluk/kultur-ve-sanat/vitra-seramik-sanat-atolyesi> (Erişim tarihi: 27.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/ozgecmis.asp> (Erişim tarihi: 5.12.2021)

<https://akademik.anadolu.edu.tr/kuludag/ogrenim-bilgisi> (Erişim tarihi: 5.12.2021)

<https://akademik.anadolu.edu.tr/kuludag/akademik-gorevler> (Erişim tarihi: 05.12.2021).

<http://www.kemaluludag.com/sergiler.asp> (Erişim tarihi: 10.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/oduller.asp> (Erişim tarihi: 10.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/insanciklar.asp> (Erişim tarihi: 05.02.2022)

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/979/266961.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 5.12.2021)

<https://mehmetaksoy.com/erotik-heykeller/> (Erişim tarihi: 04.02.2022)

<http://www.kemaluludag.com/4.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/2.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/6.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/5.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/11.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/10.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/9.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
http://www.kemaluludag.com/13_a.asp (Erişim tarihi: 15.12.2021)
http://www.kemaluludag.com/13_b.asp (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/14.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/12.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/16.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/17.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/15.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/22.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/29.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/28.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/27.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/26.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/25.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/24.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/23.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/21.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/20.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/19.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/18.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/32.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/31.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/30.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/33.asp> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/41.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/40.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/35.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/34.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/42.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/43.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/58.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)

http://www.kemaluludag.com/57_b.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021)
http://www.kemaluludag.com/57_a.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/56.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/55.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/54.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/53.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/51.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/50.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/48.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/46.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/45.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/59.asp> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
http://www.kemaluludag.com/61_a.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021)
http://www.kemaluludag.com/61_b.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021)
http://www.kemaluludag.com/61_c.asp (Erişim tarihi: 16.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/60.asp> (Erişim tarihi: 17.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/64.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/63.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/81.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/80.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/78.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/74.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<https://www.instagram.com/p/B2otr3new9/> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/73.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/72.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/69.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/68.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/96.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/86.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/85.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/83.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/101.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/124.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)

<http://www.kemaluludag.com/119.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/117.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/116.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/115.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/113.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/110.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/102.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
http://www.kemaluludag.com/152_a.asp (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/150.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/149.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/145.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/144.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/143.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/141.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/140.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/137.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/136.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/135.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/133.asp> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/157.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/153.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/172.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/170.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/161.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/159.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/173.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/205.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/202.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/196.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/184.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<http://www.kemaluludag.com/179.asp> (Erişim tarihi: 19.12.2021)
https://www.instagram.com/p/B_KrkomDjZm/ (Erişim tarihi: 19.12.2021)
<https://tr.pinterest.com/pin/303852306084982766/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.facebook.com/138715296189135/photos/pb.100026566123292.2207520000./3032642363463066/?type=3> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.facebook.com/138715296189135/photos/pb.100026566123292.2207520000./3032642050129764/?type=3> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CAslVIAjwbF/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022729/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CCJi8DmjabG/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.facebook.com/138715296189135/photos/pb.100026566123292.2207520000./3161477997246168/?type=3> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022779/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CBgEVMYjwF/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022765/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022774/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://tr.pinterest.com/pin/303852306085022827/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CDjenlyDJSy/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CF7OmoJjngp/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CJi4J3Gjw1A/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CJ0817oDogT/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CCi6OvGDveK/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CNxFmIwDR7b/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/COC-IHgjNSJ/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://www.instagram.com/p/CPx4elmjp73/> (Erişim tarihi: 19.12.2021)

<https://mehmetaksoy.com/erotik-heykeller/> (Erişim tarihi: 04.02.2022)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_\(Botticelli\)#:~:text=Ven%C3%BCs'%C3%BCn%20Do%C4%9Fu%C5%9Fu%2C%20%C4%B0talyan%20ressam,'daki%20Uffizi'de%20sergilenmektedir.](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_(Botticelli)#:~:text=Ven%C3%BCs'%C3%BCn%20Do%C4%9Fu%C5%9Fu%2C%20%C4%B0talyan%20ressam,'daki%20Uffizi'de%20sergilenmektedir.) (Erişim tarihi: 04.02.2022)

<https://www.unlimitedrag.com/post/erol-akyavas-90-yasinda> (Erişim tarihi: 04.02.2022)

RESİMLER



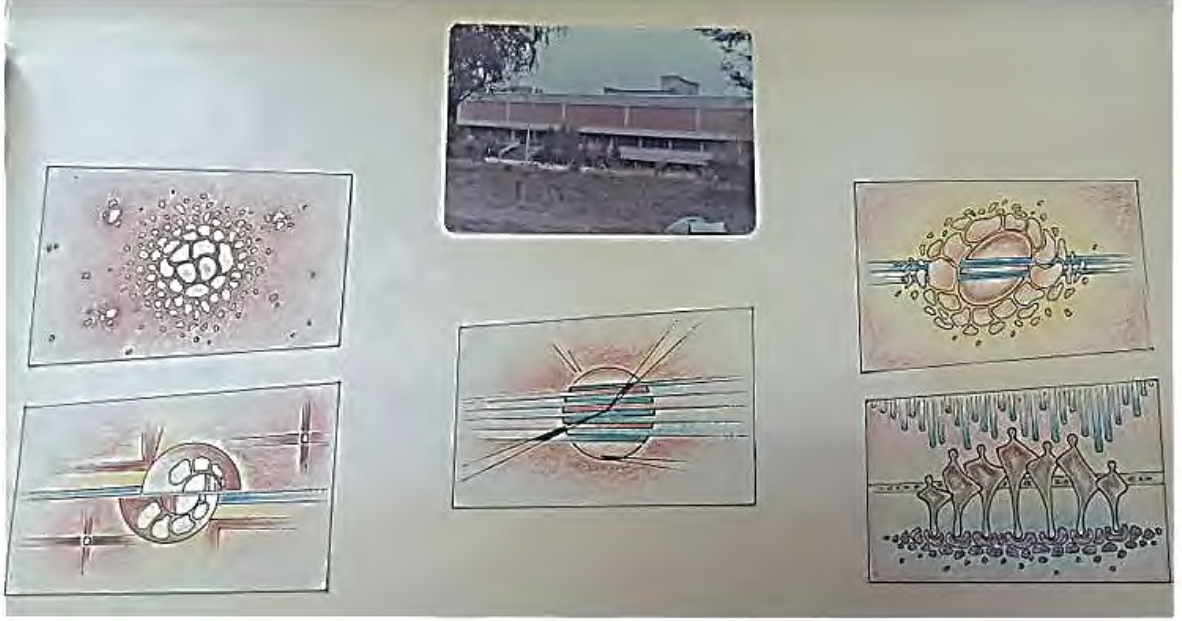
Resim 127. Mehmet Aksoy, *Vahdet-i Vücut* serisinden bir eserin iki farklı açıdan görünümü, Polyester döküm, 1979³¹⁴



Resim 128. Mehmet Aksoy, *Sevgi Sarmalı*, Yayladağ kalker, 1987³¹⁵

³¹⁴(http-12)

³¹⁵(http-12).



Resim 129. Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kütüphanesi'nin ön cephe duvarına yerleştirilmek üzere verilen proje ödevi kapsamında, Kemal Uludağ tarafından tasarlanan seramik duvar panosu çizimi



Resim 130. Resim 129'dan ayrıntı.



Resim 131. Sandro Botticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 172,5 cm x 278,5 cm, Tuval üzerine tempera, 1482-1486, Uffizi, Floransa³¹⁶



Resim 132. Erol Akyavaş, *Fih Ma Fih*, Pleksiglas levha üzerine altın varaklı tasvir, 1986, Aya İrini Kilisesi sergisinden³¹⁷

³¹⁶[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_\(Botticelli\)#:~:t_ext=Ven%C3%BCs'%C3%BCn%20Do%C4%9Fu%C5%9Fu%2C%20%C4%B0talyan%20ressam,'daki%20Uffizi'de%20sergilenmektedir.](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_(Botticelli)#:~:t_ext=Ven%C3%BCs'%C3%BCn%20Do%C4%9Fu%C5%9Fu%2C%20%C4%B0talyan%20ressam,'daki%20Uffizi'de%20sergilenmektedir.) (Erişim tarihi: 04.02.2022)

³¹⁷<https://www.unlimitedrag.com/post/erol-akyavas-90-yasinda> (Erişim tarihi: 04.02.2022)