

## Disiplin Sınırında Sanatçı Kimliği — Türkiye'de Malzeme Değiştiren Sanatçılarda Yabancı Gözün Üretkenliği Üzerine

*The Artist at the Disciplinary Border — On the Productivity of the Stranger's Eye Among Artists Who Change*

### ÖZET

Bu çalışma, Türkiye'deki güzel sanatlar fakültelerinin bölüm bazlı eğitim yapısının sanatçı kimliği üzerindeki biçimlendirici etkisini ve bu yapı içinde yetişen sanatçıların farklı malzeme ve disiplinlere geçişte yaşadığı paradoksal konumu teorik çerçevelerde ele almaktadır. Türkiye'de her bölüm, kendine özgü müfredat, atölye geleneği ve değerlendirme ölçütleriyle bağımsız bir alan oluşturmaktadır; sanatçı bu alanın içinde şekillenmekte ve kimliği büyük ölçüde o malzemeyle özdeşleşmektedir. Ne var ki sanatsal pratiğin seyri bu sınırlarla her zaman örtüşmemekte, pek çok sanatçı zamanla eğitim aldığı disiplinin dışına çıkmaktadır.

Çalışma bu olguyu Bourdieu'nün habitus ve alan kavramları, Simmel'in yabancı figürü, Ingold'un malzemeyle düşünme anlayışı, Sennett'in el bilgisi ve bedensel pratik kavramsallaştırması ile Polanyi'nin örtük bilgi kuramı aracılığıyla teorize etmektedir. Merkezi argüman şudur: farklı bir malzemeye geçen sanatçı, yeni alanın içinde var olan ama ona tam anlamıyla ait olmayan bir konuma yerleşir. Bu konum Simmel'in yabancı figürüyle koşutluk taşımakta; hem yaratıcı bir mesafe hem de meşruiyet krizi üretmektedir. Yabancı gözün özgün görme kapasitesi — konvansiyonlardan azadelik, sorulmayan soruları sorabilmek — ancak birincil malzemedeki birikimin yeterli derinliğe ulaşmış olması koşulunda gerçek bir üretkenliğe dönüşebilmektedir. Picasso, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Füreyâ Koral, Alev Ebüzziya Siesbye ve İlgi Adalan örnekleri bu argümanı somutlaştırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Habitus, yabancı figürü, örtük bilgi, sanatçı kimliği, malzeme geçişi, disiplinlerarası sanat, sanat eğitimi.

### ABSTRACT

This study examines the formative influence of discipline-based fine arts education in Turkey on artistic identity, and theorizes the paradoxical position experienced by artists who transition from one material and discipline to another. In Turkey's faculty structure, each department constitutes an autonomous field with its own curriculum, studio tradition, and evaluation criteria. Artists are shaped within this field, and their identity becomes largely identified with a specific material. Yet artistic practice does not always conform to these boundaries; many artists eventually move beyond the discipline in which they were trained.

The study theorizes this phenomenon through Bourdieu's concepts of habitus and field, Simmel's figure of the stranger, Ingold's notion of thinking through making, Sennett's conceptualization of the intelligent hand and embodied practice, and Polanyi's theory of tacit knowledge. The central argument is as follows: the artist who transitions to a different material occupies a position that exists within the new field yet does not fully belong to it. This position corresponds to Simmel's figure of the stranger and simultaneously generates both creative distance and a crisis of legitimacy. The stranger's capacity for distinctive vision — freedom from convention, the ability to ask unasked questions — can only be transformed into genuine productivity when a sufficient depth of engagement with the primary material has been achieved. The cases of Picasso, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Füreyâ Koral, Alev Ebüzziya Siesbye, and İlgi Adalan are examined as illustrative examples of this argument.

**Keywords:** Habitus, the stranger, tacit knowledge, artistic identity, material transition, interdisciplinary art, arts education.

### GİRİŞ

Türkiye'deki güzel sanatlar fakülteleri, tarihsel olarak bölüm bazlı bir yapı üzerine kurulmuştur. Resim, heykel, seramik, cam, tekstil ve grafik gibi disiplinler, birbirinden ayrı programlar olarak örgütlenmekte; her biri kendine özgü yetenek sınavı, müfredat ve atölye geleneğiyle şekillenmektedir. Bu yapı içinde yetişen sanatçı, lisans eğitiminin başından itibaren belirli bir malzeme ve teknik çerçeveye tanımlanmakta; kimliği, büyük ölçüde bu çerçevenin içinde biçimlenmektedir. Mezuniyet sonrasında da bu tanımın izleri sürmekte, sanatçı belirli bir alanın temsilcisi olarak hem kurumsal hem toplumsal düzeyde konumlandırılmaktadır.

Ne var ki sanatsal pratiğin seyri, eğitim sisteminin çizdiği bu sınırlarla her zaman örtüşmemektedir. Pek çok sanatçının, eğitim aldığı disiplinin dışına çıkarak farklı malzeme ve tekniklerle çalışmaya yöneldiği görülmektedir. Seramik eğitimi almış biri resme ya da illüstrasyona, cam eğitiminden gelen biri heykelle ya da tekstile geçmekte; bu geçişler, zaman içinde sanatçının üretimini tanımlayan temel eksene dönüşebilmektedir. Söz konusu yönelim, bireysel bir sapma ya da eğitimsel bir eksiklik olarak değil, daha köklü bir yapısal dinamiğin belirtisi olarak okunabilir: disiplin bazlı eğitim, sanatçıyı belirli bir malzemeyle özdeşleştirirken, yaratıcı pratik bu özdeşleşmenin sınırlarını aşan bir hareket sergiler.

Ayşenur Ceren Asmaz<sup>1</sup>

**How to Cite This Article**  
Asmaz, A. C. (2026). Disiplin Sınırında Sanatçı Kimliği — Türkiye'de Malzeme Değiştiren Sanatçılarda Yabancı Gözün Üretkenliği Üzerine. *International Academic Social Resources Journal*, 11(3), 360-371. (e-ISSN: 2636-7637). DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.21195832>

Arrival: 08 May 2026  
Published: 30 June 2026

Academic Social Resources Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Kayseri, Türkiye. ORCID: 0000-0002-3352-4551

Bu hareketin hangi koşullarda gerçekleştiği, sanatçıya ne kazandırdığı ve ne tür gerilimler ürettiği ise yeterince irdelenmemiş bir alan olarak durmaktadır. Söz konusu geçişi deneyimleyen sanatçı, yalnızca yeni bir teknik öğrenmekle kalmamakta; başka bir malzemenin sahip olduğu konvansiyon, estetik beklenti ve değerlendirme ölçütleriyle karşılaşmaktadır. Bu karşılaşma, zaman zaman o alana ait *yerlilik* sorununu beraberinde getirirken, zaman zaman da alışkanlığın ve öğrenilmiş körlüğün dışında kalan özgün bir bakış açısının zeminini oluşturmaktadır. Başka bir deyişle, disipline dışarıdan gelmek hem bir kırılma hem de bir üretkenlik kaynağı olarak işlev görmektedir.

Bu çalışma, söz konusu ikili durumu teorik düzeyde ele almayı amaçlamaktadır. Türkiye'deki güzel sanatlar eğitimi bağlamından hareketle, farklı bir malzemeyle çalışmaya yönelen sanatçının kimliğinde yaşanan dönüşüm; Bourdieu'nün habitus ve alan kavramları, Simmel'in yabancı figürü, Ingold'un malzemeyle düşünme anlayışı ve Polanyi'nin örtük bilgi kuramı çerçevesinde incelenmektedir. Analizin odağında, bu geçişin ne tür bir *görme kapasitesi* ürettiği ve bu kapasitenin hangi koşullarda meşruiyet krizine dönüştüğü sorusu yer almaktadır. Türkiye'den ve uluslararası alandan seçilen sanatçı örnekleri ise teorik çerçeveyi somutlaştıran, destekleyici bir işlevle konumlandırılmıştır.

### **Disiplinin İçinden Yetişmek, Habitus, Alan ve Kimlik İnşası**

Habitus, belirli bir ortamın yapılarının ürettiği, dayanıklı ve aktarılabılır disposizyon sistemleridir; pratikleri hem düzenler hem yeniden üretir. Pierre Bourdieu tarafından geliştirilen bu kavram, bireyin içinde bulunduğu toplumsal ve kurumsal koşullar aracılığıyla edindiği algı, değerlendirme ve eylem şemalarının bütünü kapsamaktadır. Bourdieu, habitusu "tarihsel koşullarla biçimlenen, bireyleri sınırlayan ama aynı zamanda olanaklı kılan pratik bir yöneliş sistemi" olarak tanımlar (Bourdieu, 2015, s. 52). Bu tanım çerçevesinde habitus, ne salt bir alışkanlıklar toplamı ne de dışarıdan dayatılan bir kural dizisidir; bireyin geçmişiyle içinde bulunduğu koşulların kesişiminde şekillenen, pratiği yönlendiren ve büyük ölçüde bilinçdışı işleyen içselleştirilmiş bir yapı olarak anlaşılmaktadır. Habitusun bu bilinçdışı boyutu, onu diğer sosyalleşme biçimlerinden ayıran temel özelliğidir: birey kuralları öğrenmez, kuralları bedeninde taşır hale gelir.

Sanat eğitimi bağlamında bu yapılanmanın işleyişi özellikle belirginleşmektedir. Belirli bir disiplinde yetişen sanatçı, yalnızca teknik beceri edinmekle kalmaz; o disiplinin neyi değerli, neyi olgun, neyi özgün saydığına ilişkin yargı şemalarını da zamanla içselleştirir. Bourdieu'nün ifadesiyle habitus, "tarihsel bir ürün olarak bireysel ve kolektif pratikleri tarihten türeyen şemalar aracılığıyla üretir" (Bourdieu, 2015, s. 54). Seramik atölyesinde geçirilen yıllar, yalnızca çamur şekillendirme tekniklerini değil; pişirimin getirdiği belirsizliği okuma biçimini, yüzeyin dokusunu değerlendirme kapasitesini ve bir işin ne zaman tamamlandığını hissetmeyi de beraberinde getirir. Aynı süreç resim atölyesinde farklı bir içerik kazanır, cam atölyesinde başkalaşır. Her disiplin, sanatçıya yalnızca bir araç seti sunmakla kalmaz; bakmanın, görmenin, hissetmenin ve değerlendirmenin kendine özgü bir biçimini de dayatır. Bu birikim bilinçli bir öğrenmenin ürününden çok, pratiğin içinde sessizce yerleşen bir kavrayışa dönüşür ve zamanla tıpkı. Bir refleks gibi sanatçının kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelir.

Bütün bu bireysel edinim süreci, daha geniş bir toplumsal yapının içinde de gerçekleşmektedir. Bourdieu'nün alan kavramı bu yapıyı açıklamak için işlevsel bir çerçeve sunar; her disiplin, kendine özgü konumlar, rekabetler, meşruiyet kriterleri ve görmezden gelinen varsayımlardan oluşan bir sosyal uzam olarak var olmaktadır. Bu uzamda sanatçının konumu, edindiği habitusun o alan tarafından tanınıp tanınmadığıyla doğrudan ilişkilidir (Bourdieu, 2006). Bir sanatçının belirli bir alana sonradan katılması, kimi zaman daha önce başka bir alanda biriktirilmiş habitusun yeni alanda geçersiz sayılması ya da görünmez kılınması anlamına gelebilir. Alan, yalnızca bir çalışma ortamı değil; kimlerin konuşmaya dahil edileceğini, hangi üretimin tartışılmaya değer bulunacağını ve meşruiyet sınırlarının nerede çizileceğini belirleyen toplumsal bir düzenektir de. Bu düzenek içinde yabancı, yani o alanda köklü bir habitusa sahip olmayan kişi, hem ötekileştirme hem de dönüştürücülük potansiyeli taşıyan paradoksal bir konumda yer alır.

Türkiye'deki güzel sanatlar fakültelerinin malzeme odaklı yapısı, bu dinamiği somutlaştıran özgün bir örüntü sunmaktadır. Her bölüm, kendi müfredatı, atölyesi ve değerlendirme geleneğiyle bağımsız bir alan oluşturmakta; öğrenci bu alanın içinde şekillenmekte ve mezun olduğunda o alanın temsilcisi olarak hem kurumsal hem toplumsal düzeyde konumlandırılmaktadır. Bu yapı, sanatçı kimliğini malzemeyle özdeşleştiren güçlü bir mekanizma işlevi görür. Ne var ki sanatsal pratiğin seyri çoğu zaman bu sınırların içinde kalmamakta; pek çok sanatçı eğitim aldığı disiplinin dışına çıkmakta, farklı malzeme ve tekniklerle üretim yapmaya yönelmektedir. Bu yönelimin ifade alanını genişletmek, süreç yönetimine dair kararları gözden geçirmek ya da malzemeye erişimin zorlukları gibi pek çok farklı nedeni olabilir. Söz konusu geçişin sanatçı kimliğinde ve sanatsal üretimde ne anlama geldiğini kavrayabilmek için öncelikle malzemenin kendisinin sanatçı üzerindeki biçimlendirici etkisini ele almak gerekmektedir.

## Malzemenin Direnci ya da Farklı Bir Malzemeyle Düşünmek

Bir sanatçının belirli bir malzemeyle uzun süreli ilişkisi, yalnızca teknik bir ustalık birikimi olarak değerlendirilemez. Her malzeme, kendine özgü bir mantık, bir direnç ve bir dönüşüm ritmi taşımaktadır; bu özellikler, malzemeyle çalışan kişinin düşünme ve üretme biçimini de zamanla belirler hale gelir. Yapma, düşündürme; bedensel pratikte biriken bilgi, soyut çerçevelerle ifade edilemeyecek özgün bir kavrayış üretir. Bu kavrayış, yalnızca ellerle değil; bütün bir algı ve yargı sistemiyle gerçekleşir. Dolayısıyla malzeme değişimi, sanatçı için yalnızca araçsal düzeyde bir geçiş anlamına gelmez; var olan bilişsel ve bedensel ilişkinin yeniden kurulmasını gerektiren köklü bir yeniden yapılanma sürecine karşılık gelir.

Tim Ingold, bu ilişkiyi açıklamak için karşılıklı yanıt (correspondence) kavramını önerir. Ingold'un kavramına göre duyarlı uygulamacılar ile etkin malzemeler, formun üretiminde sürekli olarak birbirlerine yanıt vermektedir (Ingold, 2013, s. 31). Bu bakış açısından malzeme, pasif bir araç değil; yaratıcı sürecin etkin bir katılımcısıdır. Yaratıcı pratik ise iki yönlü bir diyalog olarak işlemekte; malzemenin direnci, esnekliği ya da öngörülemezliği, sanatçının kararlarını ve hayal gücünün seyrek anlık etkilemektedir. Ingold, bu süreçte yaratıcı uygulamacının "formu maddeye empoze etmek yerine hayal gücünün öngörücü ulaşımı ile malzemelerin dirençli sürütüşmesi arasında sıkışıp kalan" bir aktör olduğunu öne sürer (Ingold, 2013, s. 6). Başka bir deyişle, sanatçı malzemeye egemen olmaz; onunla müzakere eder.

Bu müzakerenin olgunlaşması zaman almaktadır ve edinilen bilginin büyük bölümü örtük nitelik taşımaktadır. Ingold'un ifadesiyle gerçek bilgi ancak içeriden bir süreçle mümkündür: "Bir şeyi gerçekten bilmenin tek yolu onun içinde büyümek ve onun sende büyümesine izin vermektir" (Ingold, 2013, s. 1). Belirli bir malzemenin içinde büyümek, o malzemenin alışlageldik büyüme kalıplarını, beklenti örüntülerini ve değerlendirme dilini benimsemek demektir. Sennett de benzer bir zeminde, zanaatkarlığın özünün bedensel pratikte biriken bu derin bilgide yattığını ve tüm becerilerin, ne denli soyut olursa olsun, bedensel pratiklerden kaynaklandığını vurgular. Sennett'in akıllı el olarak adlandırdığı şey tam da bu süreçte şekillenmektedir: malzemeyle uzun soluklu bir diyalog içinde bilgi üreten, o malzemenin tepkiselliğine, ısısına ve ağırlığına göre yeniden kalibre olan etkin bir araç yüzeyi. Farklı bir malzemeye geçiş, bu kalibrasyonu baştan kurmayı zorunlu kılar; becerinin de bu süreçte düzensiz ilerleyerek ve kimi zaman sapaklar olarak geliştiği görülmektedir (Sennett, 2009).

Uygulamacılar çoğu zaman bildiklerinden fazlasını yapabilmektedir; bu bilgi eylemde bilgi/eylemle gelen bilgi (knowing-in-action) olarak adlandırılır ve büyük ölçüde örtük bir nitelik taşımaktadır. Disiplin eğitimi bu örtük bilgiyi inşa ederken, farklı malzemeye geçen sanatçı o birikimi hem taşır hem sorgular. Schön, yetkin uygulamacıların "genellikle ifade edebildiklerinden fazlasını bildiğini" ve "büyük ölçüde örtük olan bir pratikte bilme biçimi sergilediğini" ileri sürer (Schön, 1983, s. 8). Bunun yanı sıra Schön, uygulamacının yeni ya da belirsiz bir durumla karşılaştığında elindeki çerçeveyi yeniden kurduğunu öne sürer; bu yeniden çerçeveleme süreci eylem içinde yansıma (reflection-in-action) olarak tanımlanmaktadır (Schön, 1983). Farklı bir malzemeye geçen sanatçı tam da bu süreçle yüzleşmektedir: eski çerçeveler ne ölçüde geçerliliğini korumaktadır, ne ölçüde yeniden kurulmalıdır?

Bu sorunun yanıtı, büyük ölçüde örtük bilginin nasıl işlendiğine bağlıdır. Polanyi'nin meşhur önermesiyle ifade etmek gerekirse, "anlatabildiklerimizden fazlasını biliriz" (Polanyi, 2009, s. 4). Her disiplin, uzun yıllar boyunca bedensel ve zihinsel pratikte biriken bu söze dökülemeyen bilgilerle yüklüdür; disiplin değiştiren sanatçı, bu örtük katmanları yeniden ve çoğu zaman zorlu bir biçimde edinmek durumundadır. Disiplin eğitiminin ürettiği örtük bilgi hem bir güç hem de bir kısıttır: dışarıdan gelen sanatçı bu katmanları henüz edinmediğinden farklı şeyler görebilmektedir. İnsan bilgisinin önemli bir bölümünün söze dökülememesi, disiplinlerin görünmez kurallarının da bu örtük boyutta varolduğu anlamına gelmektedir. İçeriden yetişen sanatçı bu kuralları çoğu zaman görüp sorgulamaz; dışarıdan gelen ise onlarla henüz ilişkiye girmemiş olduğundan, o kuralların varlığını daha keskin bir biçimde hissedebilmektedir.

Malzemenin direncini yabancı bir gözle deneyimlemek, dolayısıyla hem bir kırılma hem de özgün bir kavrayış zemini olarak işlemektedir. Belirli bir malzemenin örtük bilgisinden yoksun olmak, o malzemenin alanının beklentilerini karşılayamamak anlamına gelebildiği gibi, tam da bu yoksunluk nedeniyle alışkanlığın kapattığı kapıları aralamak anlamına da gelebilmektedir. Disipline sonradan dahil olan sanatçının konumu, bu iki olasılığı eş zamanlı olarak barındıran paradoksal bir nitelik taşımaktadır.

## Disiplin Sınırmı Aşmanın Paradoksal Konumunda Yabancınnın Gözü

Bir disipline sonradan dahil olan sanatçının konumunu tanımlamak için başvurulabilecek en verimli kavramsal araçlardan biri, Georg Simmel'in 1908 yılında kaleme aldığı yabancı figürüdür. Simmel'in yabancı, coğrafi ya da kültürel bir uzaklığı değil; belirli bir grubun içinde var olan ama o gruba tam olarak ait olmayan kişinin özgün toplumsal konumunu tanımlar. Yabancı gelir ve kalır; ne geçici bir ziyaretçidir ne de grubun organik bir üyesi. Bu ara konumun en belirgin özelliği, yabancınnın hem yakınlık hem uzaklık taşımasıdır. Simmel'in çerçevesinden

bakıldığında yabancıların paradoksal konumu şöyle özetlenebilir: o, "aynı zamanda hem yakın hem uzaktır" (Simmel, 2009, s. 294). Bu yakınlık ve uzaklığın eş zamanlı olarak var olması, yabancıyı grubun diğer üyelerinden temelden ayıran şeydir.

Sanat alanına uyarlandığında bu figürün üretkenliği hemen görünür hale gelmektedir. Farklı bir disiplinden gelerek yeni bir malzemeyle çalışmaya başlayan sanatçı, tam anlamıyla bu konumdadır: o alanın pratiklerine katılmakta, o malzemeyle üretmekte, o alanın sergi ve değerlendirme ortamlarında yer almaktadır. Ancak o alanın habitusunu tam olarak edinmemiş, o alanın örtük bilgi birikiminin içinde büyümemiş, o alanın görünmez kurallarını bedeninde taşıyor hale gelmemiştir. Bu eksiklik, dışarıdan bakıldığında bir yetersizlik olarak okunabilir. Oysa Simmel'in analizi, bu konumun yalnızca bir eksiklikten ibaret olmadığını göstermektedir. Yabancı, grubun alışkanlıklarına ve önyargılarına bağlı olmadığından, gruba özgü koşulları daha az önyargıyla değerlendirmekte; eylemlerinin alışkanlık, saygı ya da önceki deneyimlerle kısıtlanmadığı görülmektedir (Simmel, 2009). Başka bir deyişle, tam da içselleştirmenin tamamlanmamış olması, belirli bir görme kapasitesinin zeminine dönüşmektedir.

Simmel bu kapasiteyi nesnellik olarak adlandırır ve bu nesnellığı edilgenlik ya da ilgisizlikten titizlikle ayırır. Nesnellik, ona göre "yakınlık ve uzaklık, ilgisizlik ve katılım" arasındaki özgün bir bileşimdir (Simmel, 2009, s. 296). Yabancı mesafeli durmaz; tam tersine katılır, üretir, ilişki kurar. Ancak bu katılım, grubun yerleşik üyelerinin katılımından yapısal olarak farklıdır: yabancı, grubun doğal saydığı şeyleri doğal saymak zorunda değildir. Bu zorunluluğun yokluğu, aynı zamanda bir özgürlük alanı açar. Disiplinlerarası geçiş yapan sanatçı açısından düşünüldüğünde, bu özgürlük somut bir yaratıcı işlev kazanır: o alanın kendi üyelerinin artık göremediği şeyleri görebilmek, sorulmaması alışkanlık haline gelmiş soruları sormak, konvansiyonun kapattığı kapıları fark etmek.

Bu noktada Becker'ın sanat dünyaları kavramı, Simmel'in çerçevesini tamamlayan bir perspektif sunar. Becker'a göre her malzeme ve teknik etrafında, ortak alışkanlıklar, konvansiyonlar ve değerlendirme ölçütleriyle birbirine bağlı bir sosyal ağ kurulmaktadır. Bu ağ, neyin sanat sayılacağını, kimlerin söz söyleme hakkına sahip olduğunu ve hangi üretimin ciddiye alınacağını işaret edilmeksizin düzenler. Bu ağın dışından gelen sanatçı, alanın doğal varsayımlarını görmezden geldiği ölçüde hem dışlanma hem de yenilik üretme potansiyeline sahiptir (Becker, 1982). Dışlanma ve yenilik, aynı konumun iki farklı vechesidir; birini diğerinden ayıran çoğu zaman dışsal bir değerlendirme kararıdır, sanatçının niyeti ya da taşıdığı bilgi değil.

Bu paradoksal konumun pratikteki yansıması, zaman zaman beklenmedik biçimler almaktadır. Bir alanın yerleşik üyeleri tarafından "bu işi yapan kişi kesinlikle bu disiplinden değil" şeklinde dile getirilen bir yargı, hem tanıma hem dışlama içeren çift katmanlı bir söylem olarak işlemektedir. Tanıma boyutunda, alanın beklentilerini karşılamayan ama bunun dışında özgün bir dil taşıyan bir üretim söz konusudur. Dışlama boyutunda ise o dilin alanın meşruiyet ölçütleriyle örtüşmediği saptanmaktadır. Her iki yargı da aynı gözlemden kaynaklanmaktadır: sanatçı, o alanın içinden konuşmamaktadır. Yabancıların paradoksu burada tam anlamıyla kendini gösterir; alanın dışından konuşmak, o alanın dilini bozmak değil, o dili daha önce sorulmamış sorularla genişletmek anlamına gelebilmektedir.

Bu genişletme potansiyeli, yabancıların konumunu salt bir eksiklik olarak okumayı güçleştirmektedir. Disipline sonradan dahil olan sanatçı, o alanın habitusunu edinmemiş olduğundan, alanın kendi içinden üretmeyeceği soru ve çözüm biçimlerine erişebilmektedir. Öte yandan bu erişimin bir üretkenliğe dönüşmesi, yabancıların konumunun bilinçli ve eleştirel biçimde taşınmasına bağlıdır. Yabancılar, kendiliğinden bir ayrıcalık değildir; ancak dönüştürücü bir gerilime dönüştüğünde yaratıcı bir güce evrilebilmektedir. Bu gerilimin hangi koşullarda üretkenlik, hangi koşullarda ise kırılma olarak tezahür ettiği sorusu ise bir sonraki eksenin konusunu oluşturmaktadır.

### **Avantaj ve Dezavantajların Gerilimi - Yaratıcı Mesafe Ve Meşruiyet Krizi**

Disiplin sınırını aşmanın paradoksal konumu, beraberinde birbirinden ayrıştırılamayan iki dinamiği taşımaktadır: yaratıcı bir mesafe ile meşruiyet krizi. Bu iki dinamik, birbirini dışlayan karşıt kutuplar değil; aynı konumun eş zamanlı olarak ürettiği, birbirini hem besleyen hem zorlayan gerilim eksenlerini oluşturmaktadır. Söz konusu gerilimin nasıl işlediğini kavrayabilmek için her iki eksenin ayrı ayrı ele almak, ardından aralarındaki ilişkiyi bütünlüklü biçimde değerlendirmek gerekmektedir.

Yaratıcı mesafe boyutundan bakıldığında, farklı bir malzemeyle çalışmaya yönelen sanatçının en belirgin kazanımının konvansiyondan azadlık olduğu söylenebilir. Her disiplin, zamanla kendi içinde bir dil ve söylem sistemi oluşturmakta; bu sistem, neyin sorulabileceğini, neyin denenebileceğini ve neyin kabul göreceğini sessizce biçimlendirmektedir. İçeriden yetişen sanatçı, bu dilin içinde düşünmekte ve üretmektedir; sorulmayan sorular, büyük ölçüde sorulmaya değer görülmediğinden değil, varlıkları fark edilmediğinden sorulmamaktadır. Dışarıdan gelen sanatçı ise bu sessiz kısıtlamaların hiçbirini henüz içselleştirmemiş olduğundan, o alanın üyelerinin artık göremediği şeyleri görebilmekte; alışkanlığın kapattığı kapıları fark edebilmektedir. Bu fark etme eylemi, kimi zaman bilinçli bir tercihin değil, edinilmemiş bir habitusun doğrudan sonucudur.

Konvansiyondan azadlığın bir diğer vechesi, disiplinlerarası bilgi transferidir. Farklı bir malzemedan gelen sanatçı, yeni alanına yalnızca teknik becerilerini değil; önceki malzemenin ürettiği düşünme biçimini, soru kurma

alışkanlığını ve estetik reflekslerini de taşımaktadır. Bu taşıma, zaman zaman o alanda daha önce denenmeyen çözüm biçimlerinin, beklenmedik malzeme kullanımlarının ya da alışılmadık biçimsel tercihlerin kaynağına dönüşmektedir. Başka bir deyişle, yabancı bilgi sadece eksiklik olarak değil; aktarılabilir bir kaynak olarak da işlevsellik kazanmaktadır. Bu süreçte iki malzeme arasındaki köprü kurma edimi, alanın kendi içinden üretemeyeceği bir sentezi mümkün kılabilir. Üretkenliği her zaman karşılıksız bırakabilmektedir. Her malzeme etrafında kurallar, beklentiler ve değerlendirme ölçütleriyle işleyen bir sanat dünyası kurulmaktadır ve bu dünyaya yabancı olan sanatçı hem katkı sunmakta hem de o dünyayı sarsmaktadır. Sarsmanın karşılığı, çoğu zaman tanınmama biçiminde tezahür etmektedir. Alanın değerlendirme mekanizmaları, içeriden yetişmiş sanatçıların üretimine göre kalibre edilmiş olduğundan, farklı bir dilden gelen sanatçının işi bu mekanizmaların içine kolaylıkla yerleşmemektedir. Yerleşemeyen üretim ise ya görmezden gelinmekte ya da o alanın sınır dışına itilmektedir.

Öte yandan aynı konunun yarattığı meşruiyet krizi, bu üretkenliği her zaman karşılıksız bırakabilmektedir. Her malzeme etrafında kurallar, beklentiler ve değerlendirme ölçütleriyle işleyen bir sanat dünyası kurulmaktadır ve bu dünyaya yabancı olan sanatçı hem katkı sunmakta hem de o dünyayı sarsmaktadır. Sarsmanın karşılığı, çoğu zaman tanınmama biçiminde tezahür etmektedir. Alanın değerlendirme mekanizmaları, içeriden yetişmiş sanatçıların üretimine göre kalibre edilmiş olduğundan, farklı bir dilden gelen sanatçının işi bu mekanizmaların içine kolaylıkla yerleşmemektedir. Yerleşemeyen üretim ise ya görmezden gelinmekte ya da o alanın sınır dışına itilmektedir.

Meşruiyet krizinin bir diğer boyutu, kurumsal kategorilerin dışında kalma sorunuyla ilgilidir. Türkiye'deki güzel sanatlar fakültelerinin bölüm bazlı yapısı, sanatçı kimliğini belirli bir malzemeyle özdeşleştiren güçlü bir sınıflandırma sistemi oluşturmaktadır. Bu sistem içinde değerlendirilen ya da konumlandırılan sanatçı, mensubu olduğu bölümün dışına çıktığında kendini hem o bölümün hem de yeni alanın kategorik sınırlarının arasında bulabilmektedir. Jüri değerlendirmelerinde, sergi kataloğu metinlerinde ya da akademik atama süreçlerinde ortaya çıkan bu kategori sorunu, sanatsal üretimin niteliğiyle doğrudan ilişkili olmaksızın sanatçının görünürlüğü ve tanınırlığını etkileyebilmektedir.

Teknik altyapı meselesi de bu gerilimin içinde önemli bir yer tutmaktadır. Yabancıya gözü özgün bir görme kapasitesi taşısa da, bu kapasitenin üretken bir pratiğe dönüşebilmesi için belirli bir teknik zeminin inşa edilmesi gerekmektedir. Her malzemenin kendine özgü fiziksel ve kimyasal mantığı, bu mantığı tam anlamıyla kavramadan üretilen işlerde zaman zaman bir kırılma olarak kendini göstermektedir. Bu kırılma, sanatçının yaratıcı niyetinin önünde somut bir engel oluşturabilmekte; teknik sınırlılık ile kavramsal özgürlük arasındaki mesafe, üretimi zaman zaman askıya alabilmektedir.

Bütün bu dinamikler bir arada değerlendirildiğinde, avantaj ve dezavantajların birbirinden bağımsız olgular olmadığı görülmektedir. Konvansiyondan azadlığı mümkün kılan şey, tam da alanın habitusunun eksikliğidir; meşruiyet krizini üreten şey ise yine o aynı eksiklik. Yaratıcı mesafe ile kırılma, birbirinin karşısında değil; birbirinin içinde konumlanmaktadır. Bu konumun üretken bir gerilime ya da kısırlaştırıcı bir çatışmaya dönüşmesi ise büyük ölçüde dışsal koşullara, yani alanın yabancıyı nasıl karşıladığına bağlı olduğu kadar, sanatçının bu paradoksal konumu nasıl taşıdığına da bağlıdır. Disiplin sınırını bilinçli ve eleştirel biçimde aşmak ile o sınırın dışında kalmak arasındaki fark, tam da bu taşıma biçiminde yatmaktadır.

### **Yabancıya Elinden — Disiplin Sınırını Aşan Sanatçı Pratikleri Üzerine**

Teorik bir argümanın gücü, somut pratiklerle sınanabildiği ölçüde açığa çıkar. Disiplin sınırını aşmanın paradoksal konumu, sanat tarihinde ve çağdaş pratikte yeterince belgelenmemiş olmakla birlikte, dikkatli bir bakışla pek çok örnek üzerinden izlenebilir. Ancak bu örnekleri ele alırken öncelikle bir ayrımı netleştirmek gerekmektedir: malzeme değişimi, her durumda aynı nitelikte gerçekleşmemektedir. Bir sanatçının belirli bir dönem için başka bir malzemeyle çalışması ile birincil üretim kimliğini o malzeme etrafında kalıcı biçimde yeniden kurması, birbirinden temelden farklı iki pratik tutumu temsil eder. Bu ayrım, *malzeme yolculuğu* ile *malzeme dönüşümü* olarak tanımlanabilir. Yolculukta sanatçı, birincil disiplinini terk etmeksizin başka bir malzemenin imkânlarını ziyaret eder; dönüşümde ise yeni malzeme zamanla asıl kimliğin zeminine dönüşür. Her iki durumda da yabancı gözün üretkenliği kendini göstermektedir; ancak bu üretkenliğin biçimi ve beraberinde getirdiği meşruiyet gerilimi farklı tonlar taşır.

Malzeme yolculuğunun sanat tarihindeki en çarpıcı örneklerinden biri, Pablo Picasso'nun seramik pratiğidir. 1946 yılında Güney Fransa'da Vallauris'i ziyaret eden Picasso, o güne kadar yarım yüzyılı aşkın bir resim deneyimi taşımaktaydı; kübizmin kurucularından biri olarak modern sanat tarihine adını çoktan yazdırmıştı. Seramikle ilk karşılaşmasının ardından Madoura atölyesiyle başlayan iş birliği, 1947'den ölümüne kadar sürecek ve yaklaşık 4.000 parçanın üretildiği verimli bir dönemi kapsayacaktı. Ancak bu üretim nasıl gerçekleştiğine bakıldığında, işin salt bir materyal keşfinden ibaret olmadığı görülmektedir. Picasso seramik tekniğini hiçbir zaman bir seramikçinin edindiği derinlikte öğrenmedi; Madoura atölyesinin ustaları pişirme, sır ve fırın işlemlerini üstlenirken, Picasso üretilen formlara kendi imgesini, rengini ve çizgisini kattı. Bir anlamda seramiği *ele geçirdi*, ama bu ele geçirme bilinçli bir yabancılaşma tutumundan kaynaklanıyordu: o, o malzemenin içinden konuşmuyordu ve bunu biliyordu. Picasso'nun seramik pratiğini en çarpıcı biçimde gösteren eserlerden biri, 1947 tarihli *Taureau* tabağıdır (Görsel 1).



**Görsel 1:** Pablo Picasso, Taureau, 1947, Madoura Atölyesi, Vallauris  
**Kaynak:** Sothebys, British Collection (Picasso, Taureau sous l'arbre, 1947)

Beyaz sırlı yüzey üzerine kazınan boğa figürü, tablolarındaki çizgi ekonomisini ve formun özünü birkaç hareketle yakalamayı hedefleyen ressamlık anlayışını doğrudan yansıtmaktadır. Seramik bir tabağın yüzeyi, bu işte bir çizim kâğıdından ya da tualden farklı görülmemiştir. Seramiğin üç boyutlu yapısı, pişirim sürecinin getirdiği belirsizlik, sırnın rengi dönüştürme mantığı — bunların hiçbiri bu işte belirleyici bir dil oluşturmamıştır. Belirleyici olan, figürün ana omurgasını birkaç özgün hareketle yakalamanın mümkün olduğu ressam bilgisidir. Bir seramik teknikçisi bu işe bakıp ne görürdü? Büyük olasılıkla teknik bir özensizliği değil, seramiği ciddiye almayan ama onu kavramsal olarak zorlayan bir dışarıyı. Tam da bu gerilim — teknik yetersizlik ile kavramsal özgünlük arasındaki mesafe — yabancı gözün en karakteristik tezahürüdür. 1950 tarihli *Grand Vase aux Femmes Voilées* (Görsel 2) bu ilişkinin başka bir evresini temsil eder.



**Görsel 2:** Pablo Picasso, Grand Vase aux Femmes Voilées, 1950, Madoura Atölyesi, Vallauris  
**Kaynak:** Christie's Collection (Picasso, Understanding Picasso's Ceramics, 2025)

Artık yüzeye resim yapmak söz konusu değildir; formun kendisi figürleştirilmiştir. Vazonun omuz kısmı kadın figürlerine dönüşmüş, form ve içerik arasındaki sınır bilinçli olarak bulanıklaştırılmıştır. Buradaki yaklaşım, Picasso'nun resimde geliştirdiği nesneyi parçalama ve yeniden kurma stratejisinin seramiğe transferidir. Seramikçi bu soruyu nasıl sorardı? Büyük olasılıkla sormaz, çünkü formun işlevsel bütünlüğünü bozmak değil korumak, o alanın habitusunun çekirdeğidir. Yabancı göz ise tam bu noktada devreye girmektedir: seramiği seramiğin kendi içinden birikmiş soru çerçevesiyle değil, bambaşka bir düşünce geleneğinin sorusuyla okumak. *Visage Gris* (1953) ise üç örnek arasında en dolaysız ressamlık izini taşıyanıdır (Görsel 3).



**Görsel 3:** Pablo Picasso, Visage Gris, 1953, Madoura Atölyesi, Vallauris  
**Kaynak:** 1stDibs, Art Section (Picasso, 1953)

Yüzey üzerine kazınan ve sırlanan yüz, kübist tabloların yüz parçalanmasını seramik yüzeye doğrudan aktarır. Sırın fırın süreci boyunca dönüştürücü etkisi, Picasso için başlangıçta bir güçlük kaynağı olmuş; ancak bu belirsizliği zamanla seramiğin kendine özgü bir imkânı olarak benimsemiştir. Bu benimseme sürecinin kendisi de anlatıcıdır: yabancı, malzemenin direncini öğrenerek onu kendi diline dahil eder. Ve yine şu soru kaçınılmaz olarak ortaya çıkar: bu işleri yapan kişinin kim olduğu bilinmeksizin değerlendirilseydi ne görülürdü? Muhtemelen seramik konvansiyonlarını görmezden gelen, teknik olarak alışılmadık ama kavramsal olarak sarsıcı, o alanın dışından gelen birisinin elinden çıktığı hissini veren işler. Nitekim yaşarken seramikleri resimlerine kıyasla ciddi sanat çevrelerinde ikinci planda kaldı; dönemin eleştirmenlerinin büyük çoğunluğu bu üretime marjinal bir ek olarak yaklaştı. Ölümünün ardından yeniden değerlendirilen seramikler için bugün ulaşılan fiyatlar ve müze retrospektiflerinin yarattığı ilgi, bu yeniden okumanın ne denli geç ve yavaş gerçekleştiğini göstermektedir. Söz konusu gecikme, yalnızca piyasa koşullarıyla açıklanamaz; alanın, kendi içinden yetişmemiş bir sanatçının üretimine karşı gösterdiği yapısal direncin de bir yansımasıdır.

Türk sanat tarihinde benzer bir *malzeme yolculuğunun* farklı bir boyutuyla Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun pratiğinde karşılaşılır. Resim eğitimi almış ve Türk resim sanatında başlı başına bir ekol oluşturmuş olan Eyüboğlu, resim kimliğini hiçbir zaman terk etmeksizin seramik, mozaik, vitray, gravür ve yazma gibi pek çok malzemeye çalıştı. Bu malzemeleri birincil bir kimlik zeminine dönüştürmek yerine ressam bakışının çok yönlü birer çıkış noktasına çevirdi. Seramik yüzeylerini resim yüzeyi olarak değerlendiren Eyüboğlu, tıpkı Picasso'nun yaptığı gibi o malzemenin köklü beklentilerini başka bir disiplinin sorusuyla karşıladı. Önemli olan şu saptamadır: Eyüboğlu'nun seramiğe yaklaşımı, bir seramikçinin yaklaşımından temelden farklıydı ve bu farklılık zayıflık olarak değil, özgün bir anlatı dili olarak okunabilir.

Bu noktada tartışmaya eklenmesi gereken kritik bir argüman, malzeme geçişinin biçimi ve zamanlamasıyla ilgilidir. Hem Picasso hem de Eyüboğlu örneklerinde dikkat çeken bir ortak özellik vardır: her ikisi de yeni malzemeye geçmeden önce birincil disiplinlerinde gerçek bir derinlik birikimine ulaşmıştı. Picasso, seramiğe adım attığında yarım asrı aşkın bir resim deneyimi taşıyordu. Eyüboğlu'nun farklı malzemelere yönelişi, Türk resim sanatındaki kurucu kimliğini pekiştirdikten sonra gerçekleşti. Bu birikim, yeni malzemeye *aktarılabılır* bir kaynak olarak taşındı; çünkü gerçek anlamda edinilmiş, bedenle ve pratikte sindirilmiş bir kavrayışın başka bir bağlama transferi, yüzeysel bir malzeme değişikliğinin üretebileceğinden çok daha verimli bir gerilim yaratmaktadır. Yüzeysel geçiş, ne birinci malzemenin örtük bilgisini tüketebilir ne de ikinci malzemenin direnciyle gerçek anlamda hesaplaşabilir. Birincil malzemedeki derinlik, dolayısıyla yalnızca teknik bir hazırlık değil; yabancı gözün kavrayışını mümkün kılan epistemik zemin olarak işlev görür.

Bu argüman, Türkiye'deki *malzeme dönüşümü* örneklerinde daha da belirgin biçimde kendini gösterir. Türkiye'de güzel sanatlar eğitiminin bölüm bazlı yapısı göz önüne alındığında, bu örneklerin taşıdığı anlam daha da ağırlaşmaktadır: söz konusu sanatçılar yalnızca farklı bir malzemeyi denemiyor, belirli bir disiplinin habitusunu taşıyarak başka bir alanın bütün bir uzamına adım atıyordu.

Füreyâ Koral'ın seramik serüveni, sanat tarihinin alışlageldik "disiplin eğitiminden geçiş" örüntüsüne tam olarak uymaz; aksine bu örüntünün çok daha radikal bir biçimiyle karşılaşılır. İstanbul Üniversitesi'nde felsefe okuyan, ardından evlenen ve uzun bir aranın ardından İsviçre'de tüberküloz tedavisi gördüğü sanatoryumda — teyzesi ressam Fahrnelissa Zeid'in teşvikiyle — seramiğe adım atan Koral, ne resim ne de heykel eğitimi almış birisiydi. Bu

bağlamda, daha önce ele alınan sanatçıların çoğundan farklı olarak, Koral'ın taşıdığı yabancılik yalnızca disiplinlerarası bir geçişten değil, formel sanat eğitiminin bütünüyle dışında kalmaktan kaynaklanmaktaydı. Ancak Koral'ın çevresi — ressam teyzeleri Fahrelnissa Zeid ve Aliye Berger, yazar dayısı Halikarnas Balıkcısı, ardından Paris'teki soyut resim ortamı — ona teknik değil kavramsal bir birikim taşımıştı. Seramiğe geldiğinde bu birikimi malzemenin direnciyle müzakere etmek durumunda kaldı; ama aynı zamanda seramik alanının içinden yetişmiş sanatçıların sormadığı soruları sormayı da sürdürdü. Bu tutumun belki en berrak ifadesi, 1980-85 yılları arasında üretmiş olduğu Evler Serisi'dir (Görsel 4).



**Görsel 4:** Füreyâ Koral, Evler Serisi, 1980-85

**Kaynak:** Mimarizm, Füreyâ'nın İzinde (Koral, 1980-85)

Küçük boyutlu seramik küpler, ev formunu şematik ve yalın bir biçimde özetlerken, yüzeydeki sır ve doku işlemleri resimsel bir derinlik üretmektedir. Seramik tekniğinin içinden yetişmiş bir sanatçı bu formlara farklı sorular sorardı: kalıp, form, teknik yetkinlik, işlevsel bütünlük. Koral ise formun kendisini bir anlatıya, geometrik soyutlamanın bir aracına dönüştürdü. Yabancı göz burada da açık biçimde kendini göstermektedir. Koral'ın kendi ifadesi bu tutumu doğrular niteliktedir; *Benim için seramiği mimariye sokmak, onu dekoratif yapmak değildir. Benim için duvar yapmak, seramiği mimariye sokmak bir gelenek, geleneğe dayanarak bir şey yaratmak.* Bu sözler, seramiği teknik bir pratik olarak değil; bir ifade aracı, bir dil olarak konumlandırılan yabancımanın bakış açısını tam olarak yansıtmaktadır. Mimari ölçüğe taşındığında bu yaklaşım daha da belirginleşir.



**Görsel 5:** Füreyâ Koral, Ankara Anafartalar Çarşısı, Seramik Pano, 1964

**Kaynak:** Kültür Envanteri, Anafartalar Bazaar Ceramic Panels, Fotoğraf: Oğuz Karakütük (Koral, Anafartalar Çarşısı, 1964)

Ankara Anafartalar Çarşısı için üretilen seramik pano (Görsel 5), geleneksel çini sanatının dekoratif mantığıyla değil, duvar yüzeyini bir resim düzlemi olarak ele alan soyutlayıcı bir düşünceyle kurulmuştur. Renk, doku ve form

arasındaki ilişki, bir seramikçinin değil soyut resme yakın bir düşüncenin ürünüdür. Koral'ın panolarında seramik, mekânı dolduran bir süsleme değil; mekânla diyalog kuran, onu dönüştüren bir anlatım aracı olarak işlemektedir. Alanın içinden çıkmamış olmanın ürettiği bu özgürlük, Koral'ın hem dünyada hem Türkiye'de geniş bir tanınırlık kazanmasının temel dinamiklerinden birini oluşturmaktadır.

Alev Ebüzziya Siesbye örneği, bu tartışmaya bambaşka bir katman ekler. 1956-1958 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümünde eğitim alan Siesbye, aynı yıllarda Füreyya Koral'ın atölyesinde çalışarak seramikle ilk temasını kurdu. Almanya'da seramik fabrikalarında çalıştıktan ve Türkiye'ye döndükten sonra 1963'te Danimarka'ya yerleşti. Bu coğrafi ve kültürel geçiş, malzeme geçişiyle iç içe geçti: ne tam anlamıyla Türk seramik geleneğinin içindeydi ne de İskandinav modernizminin organik bir parçasıydı. Siesbye'nin bu ikili konumu bizzat dile getirdiği bilinmektedir: İstanbul'da kalsaydım ya da Danimarka'da doğup hayatım boyunca orada yaşamış olsaydım, yapmış olduklarımı yapamazdım. Bu ifade, yabancılaşma konumunun üretken bir zemin olarak bilinçle taşındığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.



**Görsel 6:** Alev Ebüzziya Siesbye, Tekerrür Serisi, Arter, 2019

**Kaynak:** Alev Ebüzziya Siesbye Tekerrür Sergisi, Aralık 2020 (Ebüzziya Siesbye, 2019)

Siesbye'nin *Tekerrür Serisi* (2019), sanatçının onlarca yıllık pratiğini simgeleyen çanak formlarının son dönem ifadesidir. Yüksek pişirimli, tek renkli sırlı ve süslemeden arındırılmış bu çanaklar; seramik konvansiyonunun beklediği şeyi değil, heykelsel düşüncenin bir seramik forma yerleştirilmiş halini sunmaktadır (Görsel 6). Hacmin iç boşlukla ilişkisi, formun zemine oturduğu, sırtın yüzeyde bıraktığı minimal gerilim — bunlar bir seramikçinin değil, formun mekânsal varoluşunu öncelikli soru olarak benimseyen bir heykeltıraşın dikkat ettiği noktalar. Bu dikkat, Siesbye'nin heykel eğitiminin izlerini taşımaktadır; ancak bu izler artık o kadar sindirilmiştir ki, bir geçişin değil tamamen özümşenerek kurulmuş yeni bir kimliğin işaretleri haline gelmiştir. Siesbye'nin çalışmaları dünya genelinde otuzdan fazla müze koleksiyonunda yer almaktadır. Ancak bu tanınmanın Türkiye'de geciktiği ve önce yurt dışında gerçekleştiği de not edilmeye değer bir ayrıntıdır; yabancı gözün değeri, çoğu zaman kendi topraklarının dışında daha erken görünür olmaktadır.

İlgi Adalan örneği ise bu tartışmayı Türkiye'nin yerel sanat ortamı içinde farklı bir ışıkla aydınlatır. 1953'te Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümüne giren ve Cemal Tollu atölyesinde eğitim alan Adalan, mezuniyetin ardından resim öğretmeni olarak çalıştı ve 1960'lı yıllarda Gorbon Seramik Fabrikası'nda görev almasıyla seramiğe geçti. Bu geçiş ani ve bilinçli bir tercihten değil, somut bir çalışma ortamının sunduğu imkândan doğdu; seramik, Adalan için dışarıdan ziyaret edilen bir malzeme olarak değil, resim pratiğinin içinden şekillendirilmeye hazır yeni bir zemin olarak açıldı. Ürettiği soyut figüratif seramiklerde resim deneyiminin bıraktığı izler son derece belirgindir: siyah ve beyaz rengin hakimiyeti, figür ve form anlayışı, yüzey işlemindeki iki boyutlu resimci düşünce. Adalan'ın bu kararı, çok renkli üretim isteğini resimde tatmin ederken seramiği renksizliğe ve soyutluğa adanmış şekilde tezahür etti. Bu karşıtlık, iki disiplinin aynı sanatçının pratiğinde birbirini nasıl tamamlayıp farklılaştırdığını somutlaştıran ilginç bir örnek oluşturur. Ne var ki şu soru da sorulabilir: Adalan'ın seramiği, resim habitusunun bir uzantısı mı yoksa ondan bağımsız bir dil mi olarak işledi? Bu sorunun yanıtı, muhtemelen her ikisi arasındaki gerilimle yatmakta; bu gerilim ise yabancı gözün en verimli olduğu kurucu anı işaret etmektedir.



**Görsel 7:** İlgi Adalan, Fenerbahçe Gezi Apartmanı Seramik Panosu, 1970'ler

**Kaynak:** Kültür Envanteri , Gezi Apartmanı Seramik Panosu, Fotoğraf: İnan Kenan Olgar, 2021 (Adalan, 1970)

İlgi Adalan'ın Fenerbahçe'deki Gezi Apartmanı girişine yaptığı seramik pano (Görsel 7), resim eğitiminin seramik pratiğindeki izlerini somut biçimde gözler önüne sermektedir. Siyah ve beyaz tonların hakimiyetindeki soyut kompozisyon, yüzeyi bir tuval gibi ele alan iki boyutlu düşüncenin seramik yüzeye aktarımı olarak okunabilir. Formların birbirini kesmesi, çizgisel gerilim ve yüzey üzerindeki ritim, seramik konvansiyonunun bekleyeceği üç boyutlu hacimlerin değil, bir ressamın bakışının ürünüdür. Seramik malzemenin sağladığı doku ve pışırım efektleri ise bu tabloya seramiğin kendine özgü katkısı olarak eklenmiş; iki dilin bir arada varolduğu karma bir söylem ortaya çıkmıştır. Bu pano, Adalan'ın kendi ifadesiyle *seramiği renksizliğe adanmasının* ve renk çeşitliliğini resim alanında tutmasının görsel karşılığıdır — iki disiplinin birbiriyle nasıl bölündüğünü ve yine de birbirini nasıl beslediğini açıkça ortaya koymaktadır.

Tüm bu örnekler bir arada okunduğunda, ortak bir örüntü belirginleşmektedir: başarılı malzeme geçişlerinin hiçbiri yüzeysel bir meraktan ya da anlık bir yönelimden kaynaklanmamaktadır. Önceki malzemeyle kurulan derin ve uzun soluklu ilişki, yalnızca teknik bir hazırlık değil; yeni malzemeye taşınan kavramsal bir altyapı, bir sorma ve görme biçimi oluşturur. Bir sanatçının birincil malzemeyle hakkını verecek kadar zaman geçirmiş olması, o malzemenin örtük bilgisini gerçekten edinmiş olması demektir. Bu birikim, yeni malzemeyle karşılaşıldığında hem bir kaynak hem de aşılacak bir çerçeve olarak devreye girer. Aşılacak çerçeve, tam da yabancı gözü mümkün kılan şeydir; birinci disiplinin görme biçimi, ikinci disiplinin konvansiyonlarını sorgulamak için bir mesafe üretir. Ancak bu mesafe, yalnızca birincil malzemede yeterli derinliğe ulaşılmışsa anlamlı bir üretkenliğe dönüşebilir. Yüzeysel ve ardı ardına gerçekleştirilen bir malzeme dolaşımı bu üretkenliği yaratamaz; çünkü ne birinci malzemenin örtük bilgisini yeterince taşır ne de ikinci malzemenin direnciyle gerçek bir hesaplaşmaya girebilir.

## SONUÇ

Bu çalışma, Türkiye'deki güzel sanatlar eğitiminin bölüm bazlı yapısından hareketle, farklı bir malzemeyle çalışmaya yönelen sanatçının kimliğinde ve üretiminde yaşanan dönüşümü teorik düzeyde ele almayı amaçlamıştır. Analiz boyunca izlenen argüman, bu dönüşümün ne basit bir teknik geçiş ne de bireysel bir sapma olduğunu; aksine disiplin eğitiminin ürettiği habitus ile yaratıcı pratiğin genişleme dinamiği arasındaki yapısal bir gerilimin dışı vurumu olduğunu ortaya koymaktadır.

Bourdieu'nün habitus ve alan kavramları üzerinden kurulduğu biçimiyle, disiplin eğitimi sanatçıya yalnızca teknik bir repertuar sunmakla kalmaz; belirli bir görme, hissetme ve değerlendirme sistemi de inşa eder. Bu sistem, zamanla büyük ölçüde bilinçdışı işleyen, sorgulanmayan bir çerçeveye dönüşür. Ingold ve Sennett'in malzemeyle düşünme ve bedensel bilgi kavramsallaştırmaları ise bu çerçevenin yalnızca zihinsel değil, bedensel ve duyuşsal boyutlarını da kapsadığını göstermektedir. Polanyi'nin örtük bilgi kuramı ile Schön'ün eylem içinde yansıma kavramı da bu yapıya eklenerek, bir disiplinle biriktirilen bilginin büyük bölümünün söze dökülemez ve bu nedenle kolayca transfer edilemez nitelik taşıdığını pekiştirmektedir.

Simmel'in yabancı figürü ise tüm bu kavramsal çerçevenin bütünleşik merkezini oluşturmuştur. Farklı bir malzemeyle çalışmaya başlayan sanatçı, yeni alanın içinde var olan ama henüz tam olarak ait olmayan bir konuma yerleşir. Bu konumun en özgün boyutu, grubun doğal saydığı şeyleri doğal saymak zorunda olmayan, alışkanlığın kapattığı kapıları görebilen, sorulmayan soruları sorabilen bir bakış açısının zeminine dönüşebilmesidir. Simmel'in

nesnellik olarak tanımladığı bu kapasite, edilgenlik ya da kopukluk değil; katılım ile mesafenin, yakınlık ile yabancılığın aynı anda taşındığı paradoksal bir konum olarak işlemektedir.

Ne var ki bu konumun kendiliğinden bir ayrıcalık olmadığı da ısrarla vurgulanmıştır. Sanatçı örnekleri üzerinden yürütülen analiz, başarılı malzeme geçişlerinin hepsinde ortak bir örüntünün var olduğunu açıkça ortaya koymuştur: birincil malzemeyle yeterince derin ve uzun soluklu bir ilişki kurulmadan gerçekleştirilen geçişler, ne o malzemenin örtük bilgi birikimini tam anlamıyla taşıyabilmekte ne de yeni malzemenin direnciyle gerçek bir hesaplaşmaya girebilmektedir. Picasso'nun yarım asrı aşan resim birikimini seramiğe taşıması, Füreya Koral'ın Paris'teki soyut sanat çevresinde edindiği kavramsal zemini seramiğe uygulaması, Alev Ebüzziya Siesbye'nin heykel eğitimini ve Füreya Koral atölyesindeki deneyimini seramik formuna işlemesi, İlgı Adalan'ın resim habitusunu siyah-beyaz soyut seramik diline dönüştürmesi — bu örneklerin tamamı, derinliğin aktarılabilir bir epistemik kaynak oluşturduğunu kanıtlar niteliktedir. Yüzeysel ve ardı ardına gerçekleştirilen bir malzeme dolaşımı bu dinamiği üretmez; çünkü ne birinci malzemenin örtük bilgisini gerçekten içselleştirmiş olmayı ne de ikinci malzemenin habitusunu bilinçli olarak dışarıdan okuma kapasitesini barındırır.

Yabancı gözün yaratıcı mesafesi ile yabancılık konumunun ürettiği meşruiyet krizi, bu çalışma boyunca ayrıştırılmaz bir gerilim olarak ele alınmıştır. Konvansiyondan azadelik ve disiplinlerarası bilgi transferi, yabancı konumun üretkenlik potansiyelini; alanın sınıflandırma mekanizmaları tarafından tanınmama, teknik altyapı eksikliği ve kurumsal kategorilerin dışında kalma ise bu konumun kırılğanlıklarını oluşturmaktadır. Bu iki dinamiğin birbirini dışlamaması, aksine aynı konumun eş zamanlı olarak ürettiği çıktılar olması, malzeme geçişini sanatçı kimliği açısından kaçınılmaz biçimde çift değerli kılmaktadır. Söz konusu çift değerlilik, Türkiye bağlamında daha da keskin bir görünüm kazanmaktadır; bölüm bazlı eğitim sistemi, malzemeyle özdeşleşmeyi hem kurumsal hem toplumsal düzeyde güçlü biçimde kodlamakta; bu da yabancıların karşılaştığı alan direncini yapısal olarak daha yoğun hale getirmektedir.

Çalışmanın teorik katkısı açısından değerlendirildiğinde, disiplin sınırını aşan sanatçının konumunun yalnızca sanat sosyolojisi ya da sanat tarihi çerçevesinde değil; bilginin bedenselliği, pratik epistemoloji ve kimlik inşasına ilişkin daha geniş teorik tartışmalar içinde de anlamlı bir nesne oluşturduğu görülmektedir. Bourdieu, Simmel, Ingold, Sennett, Schön ve Polanyi'nin kavramsal çerçevelerinin bu özgün sorun etrafında bir araya getirilmesi, plastik sanatlar eğitimi ve sanatçı kimliği üzerine yürütülecek sonraki araştırmalar için verimli bir zemin sunmaktadır.

Bu zemin üzerinde açık kalan bazı sorular dikkat çekmektedir. Malzeme geçişini deneyimleyen sanatçıların kendi sesleri ve öznel deneyimleri, niteliksel araştırma yöntemleriyle daha sistematik biçimde belgelenmeyi beklemektedir. Türkiye'deki güzel sanatlar fakültelerinin yapısının son on yıllarda geçirdiği değişimler ve disiplinlerarası programlara yönelik artan ilgi, bu meseleyi hem tarihsel hem güncel bir sorun olarak canlı tutmaktadır. Öte yandan, malzeme geçişini kolaylaştıran ya da engelleyen kurumsal mekanizmaların —jüri sistemleri, akademik atama kriterleri, sergi politikaları— daha ayrıntılı biçimde incelenmesi, meşruiyet krizi boyutunu daha somut verilerle destekleme imkânı sunacaktır.

Bu çalışmanın örtülü bir önerme içerdiği not edilmelidir; yabancıların gözü, bir kusurun değil; farklı biçimde konumlanmış bir bilginin adıdır. Belirli bir disiplinin habitusunu tam olarak edinmemek, o alanın içinden üretilmeyecek soruları sormayı mümkün kılabilmektedir. Bu kapasitenin üretken bir gerilime dönüşüp dönüşmemesi ise büyük ölçüde sanatçının bu yabancılık konumunu bilinçli ve eleştirel biçimde taşımasına, alanın bu konumu nasıl karşıladığına ve birincil malzemeyle kurulmuş ilişkinin derinliğine bağlıdır. Disiplinin içinden ve dışından eş zamanlı olarak bakabilmek, sanatsal üretimin en verimli gerilim noktalarından birini oluşturmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Ed.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Pratik Nedenler / Eylem Kuramı Üzerine*. (H. Uğur Tanrıöver, Trans.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları/Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (N. K. Sevil, Trans.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Oxfordshire: Routledge.
- Sennett, R. (2009). *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Schön, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner/ How professionals Think in Action*. United States of America: Basic Books.
- Polanyi, M. (2009). *The Tacit Dimension*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Picasso, P. (1953). *Visage Gris*.

- Koral, F. (1980-85). *Evler Serisi*.
- Koral, F. (1964). *Anafartalar Çarşısı*. Ankara.
- Ebüzziya Siesbye, A. (2019). Tekerrür. *Seramik Sanat*.
- Picasso, P. (1947). *Taureau sous l'arbre*.
- Picasso, P. (2025). *Grand vase aux femmes voilées*. Christie's.
- Adalan, İ. (1970). *Gezi Apartmanı*. İstanbul.