

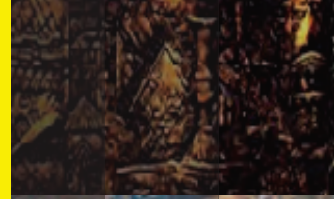
GELENEKSELDEN ÇAĞDAŞA

SERAMİK

Editör: Doç. Serdar MUTLU

Yazarlar:

Emel MÜLAYİM
H. Serdar MUTLU
Oğuz BOZDEMİR
Hüseyin ÖZÇELİK
Eda DEMİR TOSUNOĞLU
M. Cevat ATALAY
Olca BORATAV
Hülya AK
Sevta KANAT
Özlem ÖZER TUĞAL



GELENEKSELDEN AĐDAŐA SERAMİK

Editör: Do. Serdar MUTLU

Yazarlar:

Do. Dr. Cevat ATALAY

Do. Hüseyin ÖZÇELİK

Do. Olcay BORATAV

Do. Serdar MUTLU

Dr. Öğr. Üyesi Sevtap KANAT

Öğr. Gör. Eda DEMİR TOSUNOĞLU

Öğr. Gör. Emel MÜLAYİM

Öğr. Gör. Hülya AK

Öğr. Gör. Oğuz BOZDEMİR

Öğr. Gör. Özlem ÖZER TUĞAL



Copyright © 2019 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
distributed, or transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording, or other electronic or
mechanical methods, without the prior written permission of the publisher,
except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other
noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic
Development And Social
Researches Publications®

(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)

TURKEY TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

kongreiksad@gmail.com

www.iksad.net

www.iksad.org.tr

www.iksadkongre.org

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

Iksad Publications – 2019©

ISBN: 978-605-80227-2-0

Cover Design: İbrahim Kaya

October / 2019

Ankara / Turkey

Size = 16 x 24 cm

İÇİNDEKİLER

EDİTÖRDEN

ÖNSÖZ

Doç. Serdar MUTLU

1 - 2

BÖLÜM 1

GÖLLER YÖRESİNDE GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİLİK SANATI: BURDUR ÇANAKLI ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Emel MÜLAYİM

3 - 20

BÖLÜM 2

SAMSAT KASESİ'NİN ÇAĞDAŞ YAŞAMA KAZANDIRILMASI

Doç. Serdar MUTLU

21 - 47

BÖLÜM 3

SANATÇI VE ŞAMAN DİYALEKTİĞİNİN RİTÜELLER KAPSAMINDA İNCELENMESİ

Öğr. Gör. Oğuz BOZDEMİR

Doç. Hüseyin ÖZÇELİK

49 - 72

BÖLÜM 4

SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİ ESERLERİNE YANSIYAN KADIN BAŞLIKLARI

Öğr. Gör. Eda DEMİR TOSUNOĞLU

73 - 86

BÖLÜM 5

KERAMİK RÖLYEF SANATININ ESTETİK İFADE BİÇİMLERİ VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Doç. Dr. Cevat ATALAY

87 - 112

BÖLÜM 6

DOĞA ALINTILI SERAMİK UYGULAMALARDA ASTAR TEKNİĞİ İLE SANATSAL ARAYIŞLAR

Doç. Olcay BORATAV

113 - 127

BÖLÜM 7

METALİK SIRLARLA ÇAĞDAŞ SERAMİKLERDE KİMLİK ARAYIŞLARI

Öğr. Gör. Hülya AK

129 - 149

BÖLÜM 8

KUŞ EVLERİ VE SELSEBİLLERİN GÜNÜMÜZ UYGULAMALARI

Öğr. Gör. Özlem ÖZER TUĞAL

151 - 170

BÖLÜM 9

ESTETİK BİR UNSUR OLARAK KALİGRAFİNİN SERAMİK YÜZEYLERE YANSIMASI

Dr. Öğr. Üyesi Sevtap KANAT

171 - 194

ÖNSÖZ

Merhabalar, İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze, seramik insan yaşamının önemli bir parçası olmuştur. Zamanla insanlık, seramiği kullanım eşyası olmasının yanında, sanatsal bir ifade biçimi ve toplumsal bir iletişim aracı olmasını başarmıştır. Seramik ve ürünleri sadece sanat alanlarında değil, daha birçok farklı disiplinlerdeki etkileşimi ile karşımıza çıkmaktadır.

Bu kitapta yer alan bölümler, seramik alanında uzmanlaşmış ve farklı disiplinlerden akademisyenlerin araştırmaları bulunmaktadır.

Birinci Bölümde, Öğr. Gör. Emel Mülayim'in, "Göller Yöresinde Geleneksel Çömlekçilik Sanatı: Burdur Çanaklı Örneği" yazısı yer almaktadır.

İkinci Bölümde ise, Doç. H. Serdar MUTLU'nun kaleme aldığı "Samsat Kasesi'nin Çağdaş Yaşama Kazandırılması" başlıklı yazısı yer almaktadır.

Üçüncü Bölümde, ve Öğr. Gör. Oğuz BOZDEMİR ve Doç. Hüseyin ÖZÇELİK ile birlikte kaleme aldığı "Sanatçı ve Şaman Diyalektiğinin Ritüeller Kapsamında İncelenmesi" başlıklı araştırması yer almaktadır.

Dördüncü Bölümde ise, Öğr. Gör. Eda DEMİR TOSUNOĞLU'nun kaleme aldığı "Selçuklu Dönemi Çini Eserlerine Yansıyan Kadın Başlıkları" isimli araştırmasına yer verilmiştir.

Beşinci Bölümde, Doç. Dr. M. Cevat ATALAY'ın yazdığı "Keramik Rölyef Sanatının Estetik İfade Biçimleri ve Teknik Özellikleri" başlıklı araştırmasına yer verilmektedir.

Altıncı Bölümde, Doç. Olcay BORATAV'ın “ Doğa Alıntılı Seramik Uygulamalarda Astar Tekniğı İle Sanatsal Arayışlar ” başlıklı araştırmasına yer verilmektedir.

Yedinci Bölümde, Öğr. Gör. Hülya AK'ın araştırdığı “ Metalik Sırlarla Çağdaş Seramiklerde Kimlik Arayışları” başlıklı araştırması yer almaktadır.

Sekizinci Bölümde, Öğr. Gör. Özlem ÖZER TUĞAL'ın kaleme aldığı “Kuş Evleri ve Selsebillerin Günümüz Uygulamaları” başlıklı yazısı yer almaktadır.

Dokuzuncu Bölümde, Dr. Öğr. Üyesi Sevtap KANAT' ın yazdığı “Estetik Bir Unsur Olarak Kaligrafinin Seramik Yüzeyle Yansıması” başlıklı araştırmasına yer verilmiştir.

Seramiğe ilgi duyan ve kitabı edinerek okuma inceliğini gösteren tüm sanatseverlere teşekkürlerimizle...

Doç. H. Serdar MUTLU

Editör

“Kitabımızın bölümlerinde yer alan araştırma yazılarının bilimsel ve hukuki sorumluluğı bölüm yazarlarına aittir.”

BÖLÜM 1:
GÖLLER YÖRESİNDE GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİLİK
SANATI: BURDUR ÇANAKLI ÖRNEĞİ¹

Öğr. Gör. Emel MÜLAYİM

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü,
Antalya-Türkiye. emulayim@akdeniz.edu.tr

¹ *Bu çalışma, Seramik Türkiye Dergisi Mayıs-Haziran 2006, No.15' te makale olarak yayımlanmış, yeni bilgiler ve fotoğraflar eşliğinde güncellenmiştir.

GİRİŞ

Seramik, içerdği teknolojik özellikler, ayrıca geleneksel, modern ve soyut ifade gücünü barındırması açısından yaşamımızda, kullanım amacının dışında diğer sanatların üst noktasında bulunmaktadır. Başlangıçta, insanoğlunun yemek yeme ihtiyacını gidermek için kap sanatıyla ortaya çıkan seramik, zamanla ifade aracı ve sanatsal nitelik kazanmıştır. Bu açıdan bakıldığında seramik genellikle bir zanaat olarak da görülmektedir. Daha çok babadan oğula sürdürülen çömlekçilik, Anadolu'nun farklı bölgelerinde kendine özgü biçimlendirme ve kullanım alanlarına sahip olduğu görülmektedir.

Bir Çin atasözü, insanın toprakla ilişkisini şöyle özetler: “Bir gün mutlu olmak istiyorsan çiçekle, bir hafta mutlu olmak istiyorsan bahçeyle ve bir ömür boyu mutlu olmak istiyorsan da toprakla uğraş.” İnsanlık tarihiyle birlikte anılan seramik binlerce yıldan beri toprağın sonsuz biçimlendirme özelliğini içinde barındırması ve her çağda kendine önemli bir yer edinmesi, onu günümüze ve geleceğe taşıması bakımından özel kılmaktadır. Kimi topluluklar bunu geleneksel bir döngüyle yaşam biçimine dönüştürmüşler ve asırlar boyu toprakla olan dostluklarını sürdürmüşlerdir. İsmet Zeki Eyüpoğlu'nun belirttiği gibi, “*Toprak sevgisi, toprak saygısı eskiçağdan günümüze değin bütün özellikleriyle sürüp gelmiştir. Anadolu'da doğan, Anadolu aydınları, sanatçıları, ozanları, düşünürleri, yazarları eliyle geliştirilen, sürdürülen bu sevgi gene Anadolu'da yaşar durur*”(Eyüpoğlu,1990, s.155). Artık kültürümüzün yok olmakta olan bir bölümünü oluşturan çömlekçilik bu sevginin son demlerini yaşamaktadır.

ÇÖMLEKÇİLİK

İlk çanak-çömlek yapımının yedi bin yıl öncesine dayandığı var sayılır. İnsanoğlu kil ile olan dostluğuna, kaba ve kırılğan şekilde yaptığı ilk çanak-çömleklerle başlamıştır. Anadolu'nun zengin ve geniş coğrafyasındaki kendine özel teknikler ve özellikler geliştiren çömlekçilik bugüne kadar gelebilmeyi başarmıştır. Geleneksel Anadolu çömlekçiliği geçmişte insanla kurduğu dostluğu sayesinde yaşamını günümüzde de sürdürmeye çalışmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle, “Çömlekçiye eski insanlar hangi gözle baktılar? Bunu bilmiyoruz. Mağara devirlerinde ateş, belki de elinin hüneri topluluğun hayatına o kadar kolaylık getiren seramikçinin elinde idi. İşler ve tanrılar teşekkül edip de seramik alçak gönüllü bir zanaat olunca tabi ki bu bakış değişti.”(Tanpınar,1970,s.427). Artık bu aşamadan sonra çömlekler, insanlığın günlük kullanım ihtiyacını karşılamaının yanında içinde bereketi, dışında ise o toplumun kültür ve geleneğini barındıran figürler, kaplar ve sanatsal nitelikli anlatım aracına dönüşmeye başlamıştır.

İnsanlığın İ. Ö. 7000 yıllarında kilin, kap-kacak yapımı için kullanması, bugün çömlekçilik adı verilen geleneğin başlaması açısından önemli bir dönüm noktası sayılmıştır. O dönem bilim ve teknolojisi ile bu insanların farklı killerin özelliklerini tanımaları, hangi kili ne tür malzeme ile karıştırmaları gerektiği ve ateşin kontrolünü sağlamaları ile mümkün olmuştur (Özdoğan, 2002, s.98). Anadolu'da çömlekçilik Neolitik çağda başlamış, bazı yörelerimizde halkın geçim kaynağı olan çömlekçilik günümüze kadar gelebilmeyi başarmıştır.

Anadolu'nun birçok yöresinde çömlekçilikle ilgili yapılan araştırmalarda, yöreye özgü formlar, torna çeşitleri, pişirme ve sırlama tekniklerinin farklı farklı olduğu tespit edilmiştir. Burdur'un Ağlasun ilçesine bağlı anaklı köyü çömlekçiliği de bunlardan biridir.

ÇANAKLI KÖYÜNDE ÇÖMLEKÇİLİK

Burdur bölgesinde, Neolitik dönemin başlarından itibaren çanak-çömleğin üretildiği ve yaygın biçimde kullanıldığı bilinmektedir. Göller bölgesi binlerce yıl boyunca seramiğin nitelikli örneklerinin üretildiği önemli bir merkez olmuştur. Bunlardan biri Antik Sagalassos kentinde bulunan anaklı köyüdür.

Burdur ili, Ağlasun ilçesine bağlı olan anaklı (eski ismi Mamak) köyü, Sagalassos'un güney kısmında Antik Pisidya bölgesinde bulunmakta ve Ağlasun'a 16 km uzaklıkta yer almaktadır. Çanaklı, Hamitoğulları'nın Ağlasun nahiyesine gönderdiği Mamak obasına mensup Türkmenler tarafından 400-500 yıl kadar önce kurulmuştur (Ünal, 2000, s.317).



Görsel 1. Çanaklı köyünün görüntüsü, foto: Emel Mülayim

Sagalassos'ta bulunan çanak-çömlek kalıntıları Roma döneminde çağdaşlarına göre üstün üretim teknikleri kullanılarak daha nitelikli seramiklerin üretildiği anlaşılmaktadır (Ünal, 2000, s.318). Sagalassos Antik Pisidya bölgesinde 500 yıl önce kurulmuş olmasına rağmen, Çanaklı köyünün çömlek geleneği binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Yapılan araştırmalarda, Roma döneminde kullanılan kilin niteliğinden kaynaklı olan su ve nem tutma özelliklerinin günümüz Çanaklı çömleklerinde de görüldüğü ortaya çıkarılmıştır.



Görsel 2-3.Çanaklı Köyü *haleşli* (astarlı) çömlekler. (fot: Mülayim, 2003).

Eskiden bu köye “Mamak” denilse de, köy halkının çanak-çömlek işiyle yoğun uğraşmaya başlamasından dolayı “Çanaklı” olarak değiştirilmiştir. Çanaklı çömlekleri ismini, üretildiği köyden almıştır. Kendine özgü otantik form yapılarını koruyan Çanaklı çömlekleri, kendi köy halkı yanında Burdur, Ağlasun, Senirkent ve İsparta gibi yakın merkezlere de satış yaparak veya sebze, meyve ve tahıl ürünleriyle takas karşılığında pazar alanı bulmaktadır. Burdur’un

Ağlasun ilçesine bağlı bu şirin köy, çömlekçilik sanatını artık bırakmak üzeredir. Çanaklı’ya 2003 yılında yapılan ziyarette, sadece İmdat Kazan ve ailesinin çömlekçilikle uğraştığı görülmüştür. 1990’ların sonuna kadar bu köyde çömleğin devam ettiği, ancak 2003

yılından itibaren çömlekçiliğin maddi imkânsızlıklar ve destek verilmemesi nedeniyle sona ermek üzere olduğu anlaşılmıştır.

Ağlasun belediyesi tarafından Çanaklı çömlekçiliğinin canlandırılması için köy meydanına bir fırın yaptırılması, Ağlasun ve Çanaklı'da sergi amaçlı merkezlerin oluşturulması, ayrıca turistlere yönelik gösteri niteliğinde etkinliklerin düzenlenmesi gibi çabalar biraz da olsa umut verici olmaktadır.

Çanaklı köyünde, çanak-çömlek yapımı babadan oğula geçen bir meslek olarak yüzyıllardan beri bugüne kadar devam etmiştir. Son yirmi yıla kadar Çanaklı çömlek üretiminde altın çağını yaşarken, köydeki her aile bu işle geçimini sağlamıştır. Genelde Anadolu'daki köylerde olduğu gibi, eskiden bu köyde de çömlekçiliği kadınlar da yapmıştır. Ne yazık ki son yıllarda Çanaklı köyünde, sadece İmdat Kazan ve ortağı Hüseyin Sezer ürettikleri çömlekleri, civar merkezlere satarak çömlekçiliğin devam ettirmesi için mücadele etmektedirler. Günümüzde Çanaklı çömlekleri bu ailenin yaşadığı evin altındaki derme çatma, atölyede (işlik) ve kapısı olmayan küçük bir yerde üretilmesine rağmen, hala yüzyıllar öncesine aitmiş gibi hissettiren çömlekler kendine özgü formlarıyla burada yapılmaktadır.

Son yirmi beş yılda yaklaşık otuz usta olmasına rağmen, seksen kadar atölyenin çoğu yörede, “şehit” ya da “amele” denilen kişilere, yani yardımcılarına ait olduğu tespit edilmiştir (Ünal, 2000, s.19). Bu da, ustaların değişik zamanlarda atölyelere uğrayarak çömlek üretmelerinin, imece usulünün bir sonucu olabileceğini göstermektedir. Anadolu çömlekçilik geleneğinin farklı bir uygulaması olan bu çalışma yöntemi, Çanaklı'da karşımıza

çıkmaktadır. Aynı şekilde çömlekçi fırını da merkezi anlayışla inşa edilmiştir. Örneğin, eskiden altmış, yetmiş atölye altı fırın düşüyormuş. Şimdi ise köy meydanında kerpiçten yapılma tek bir fırında pişirim yapmıştır. Toprağın sevgisi ve sıcaklığı yüzlerine yansıyan ve bu köyün tek çömlekçi ailesi olan İmdat Kazan ve annesi Fatma Kazan, bulduğumuz atölyeden köy meydanındaki fırına, oradan da evlerine kadar bu köyde bizi dolaştırarak işlemleri sırasıyla anlattılar. Bu köydeki çamurun, çömlek oluncaya kadar olan hikâyesine şimdi birlikte tanık olalım.

TOPRAĞIN İŞLENİP ŞEKİLLENDİRİLMESİ VE KULLANILAN ALETLER

Köy halkı çömlek yapacağı toprağı, Çanaklı'nın iki km. güneyindeki Kadran dağında bulunan Yumaklı mevkiindeki “Kuzuca İn” denilen yamaçtan getirmektedir. “Gelberi” ismini taktıkları aletle, toprağa asılarak yamaçtan çıkartıp, kürekle çuvallara doldurduktan sonra işleyecekleri atölyelerin önünde kurutup içindeki taş gibi yabancı maddelerden ayıklanır. Atölyede bir köşeye yığılan toprak ortası havuz şeklinde açılarak içine su doldurulup, kürekle karıştırılır ve çamur haline getirilir. Daha sonra özleşmesi için ayakla sıkılaştırılarak atölye içinde bir naylonun altında saklanır ve kullanıma hazırlanmış olur. Aralıklarla çamur kıvamının korunması için su serpilir ve buna yörede “yağlama” veya “zıvıklama” denilmektedir.

Sonraki aşamada ise çarkın üzerindeki tahta tezgâhta, yoğrulduğu yere yapışmasın diye altına kül serpilerek çamur, güzelce havası alınıp elle yoğrularak plastik kıvama getirilmektedir. Çamuru, bu aşamaya kadar hazırlayan kişiye “şehit”, çarkın üst tablasına

“kelle”, tornada çekilmek üzere hazırlanan çamura da “künte” denilmektedir. Çamuru hazırlayan şehit, tornada çekilmek üzere hazırlanmış künteleri, çamuru şekillendirecek ustaya verir ve çark tezgâhının üzerine künteleri dizer. Bu küntelerin dizilmesine de “yumrum” denilmektedir. Bu aşamada şehit’in görevi sona ermektedir. Görevi usta teslim almaktadır ki, artık çamur yaratıcı ellerde hayata bulmaya hazırdır.



Res.4



Res.5

Görsel 4.Çanaklı köyü geleneksel çömlek formu. (fot Mülayim2003).

Görsel 5.Günümüz çömlekçi formu. (fot: Çetiner, 2019).



Görsel 6. Çanaklı köyü geleneksel çömlekçi çarkı, (fot:Mülayim, 2003).

Bu köyde kullanılan çark, ayakla çevrilen türde olup uzun milli ve yataklıdır. Çark şekillendirme tablasının önüne, masa yüksekliğinde tezgâh ilavesi tornaya monte edilmiştir. Bu tezgâha künteler, içi su dolu kap ve çamurun çekiminde kullanılan diğer

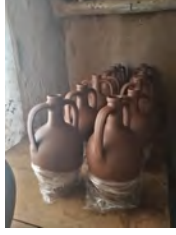
şekillendirme aletleri konulmaktadır. Usta, tornada çamuru kellenin tam merkezine oturtur ve eliyle ortasını açarak çömleğin et kalınlığını istediği boya yükseltir buna “dalazlama” denilmektedir. Çekilen forma gerekirse kulp şehit tarafından takılır ve bu durum şehit, usta oluncaya kadar devam etmektedir.

Şekillendirilen çömleğin tarak adlı aletle dekoru yapılır ve tezgâh üzerinde biraz çekmesi için bekletilir. Bu arada İmdat Kazan’dan, çarkta bir ustanın günde 100-150 adet çömlek üretebildiğini öğrenilmiştir.

Çamur çekim tornasında, çamuru şekillendirirken çeki aletleri kullanılır. Bu aletler, Kazı ve Ülük ağaçlarından yapılan “ıskıran”, “çamur küreği” ve “tarak”tır. Ülük ağacından yapılan alet, ülüklü ibrığın (ibrığın) yapımında, “Çamur küreği” ve “ıskıran” aletleri çamuru şekillendirmede ve tezgâhın çamurunu temizlemede, “Tarak” forma dekor yapmada kullanılmaktadır.

ÇÖMLEKÇİ USTALARININ FARKLI HÜNERLERİ

Çanaklı köyünde, her ustanın ustalık alanı farklıdır. Örneğin, kimi usta küpü, kimi ibriği, kimi de çanağı iyi çekmektedir. Her ustanın yaptığı işin kalitesi, ustanın çömleğe verdiği emeğe göre değişmektedir. Köy halkına göre, yoğrulan çamurun özlenmesinden, tornada çekilen ürünün rötuşlanmasına, çapaklarının temizlenmesine kadar her işlemin titizlikle yapılması işin kalitesini ve ustanın becerisini göstermektedir.



Res.7



Res.8

Görsel 7-8. Çanaklı köyü günümüz çömleklerinden örnekler, (fot: Çetiner, 2019)

Çanaklı’da küplerin biçimlendirilmesi iki aşamada yapılır: küplerin alt kısımları önce 1/3 oranında bir yüksekliğe kadar çekilip bekletilmekte (tavlanınca), yeniden çarkın üzerine alınarak bant usulüyle ve çark yardımıyla üstlerin biçimlendirilmesi tamamlanmaktadır (Güner,1998, s.70). Bu işleme yörede “pardı” denilir. Çömlek bu aşamadan sonra tezgâhtan ip yardımıyla kesilir ve çömlek işlik içinde kurumaya bırakılır.

Çanaklı çömlek çeşitleri genellikle; “ıpık” denilen testi, “ülüklü ıpık” adında emzikli testi, küçük ve büyük küp, süs amaçlı çatallı ve ülüklü bardak, gavanaz, şirlek (et pişirilen güveç kabı), sağcak, kül kabı (çamaşır yıkama amaçlı), yoğurtluk, şapşak adlı oyuncak, güveç, kar bardağı olarak adlandırılan soğutma amaçlı testi, az da olsa saksı gibi formlar üretilmektedir. Çömleklerin çoğu. Örneğin, pekmez, yağ, su, sirke ve tahıl gibi gıda maddeleri saklamak için kullanılmaktadır.

ÇÖMLEKLERİN ZİFTLENMESİ VE DEKOR İŞLEMLERİ

Çanaklı çömlekleri, köy halkının “ziftleme” dediği çam ağacının “akma”sından elde edilen “sorkuç” adlı maddenin, çömlekler pişirildikten sonra ısıtılıp iç yüzeyine sürülmesiyle yapılır. Böylece çömlekteki gözenekler doldurulmuş ve sıvı geçirmez hale getirilerek içinde sirke, yağ, pekmez gibi sıvı maddeler saklanmaktadır.

Çömlekler tornada çekildikten sonra süslemede bir astar türü olan “haleş” kullanılmaktadır. Beyaz ve tonlarında olan bu astar, kilin alındığı yamaçtaki toprağın yüzeyinden elde edilmektedir. Önceden “haleş” Denizli-Buldan ilçesindeki Geleyli dağından getirtilmiştir. Haleş’in nasıl oluştuğu araştırıldığında, toprak yüzeyinde çam ağaçlarından doğal olarak *çam atmosferi*’nden oluştuğu anlaşılmaktadır. Bunlar şehit tarafından toprağın yüzeyinden alınıp, ince bir kalburda elendikten sonra yüzeyde kalan ince, parlak, beyaz renkteki bu madde suyla karıştırılıp çömlek yüzeyindeki süslemelerde dekorda kullanılmaktadır. Süslemeler hiçbir alet kullanmadan sadece ellerle içlerinden geldiği gibi yapılmaktadır. Daha sonra bu çömlekler kerpiçten yapılan fırında pişirilmiştir. Çömleklerin pişme renkleri kırmızı tonlarında olup yöredeki kilin içindeki kırmızı demir oksit oranına göre değişim göstermektedir.

KULLANILAN FIRININ YAPISI VE ÇÖMLEKLERİN PİŞİRİLMESİ

Çömlekler, köyün biraz dışında bulunan kerpiçten yapılmış kubbeli ve bacası olan odunlu fırınlarda pişirilmektedir.



Res.9



Res.10

Görsel 9-10. Çanaklı Çömlek fırını. (fot: Mülayim, 2003).

Kubbeli tip de denilen bu tür fırınlar, kemerlerin üzerine oturtulmuş bacalı olup çömlekler üst üste yığılarak fırına dizilmektedir. Ateşleme kısmı alttan olan bu fırın, toprak ve samandan yapılmış kerpiçlerin koni şeklinde dizilmesi ve fırının üzerine yine toprak-saman karışımının sıvanmasıyla yapılmıştır. Çanaklı fırını, ateş yakılan “ocaklık” kısmı ve ürünlerin konulduğu “destileme” denilen iki kısımdan meydana gelmiştir (Ünal, 2000, s.322). Fırının destileme kısmından ürünler dikkatlice dizilerek yerleştirilir ve daha sonra bu kapı iyice kapatılır. Fırının ocaklık kısmı diye tabir edilen, zeminden daha aşağıda olan kısımda ise odun ve çalı yakılır. Ateşlemede bu kısımdan yapılmaktadır. Fırın, yaklaşık yirmi dört saat yakılmakta ve derecesi de yedi yüz civarına çıkmaktadır.



Res.11



Res.12

Görsel 11-12. Günümüz fırın görüntüsü(2019), foto:Yücel Çetiner

Çömlek ustası İmdat Kazan, şimdiye kadar fırının dış yüzeyi toprakla sıvanarak yapıldığı için, kış aylarında yağmur ve kardan zarar gördüğünü, bu yüzden de fırının her yıl yeniden dışı sıvanarak onarımının yapıldığını belirtmiştir. Köye en son yapılan ziyarette fırının kış şartlarından etkilenmesin diye Ağlasun Belediyesi tarafından üzerine “*lamarna*”dan bir koruma sistemi yaptırılmıştır. Bu köyde çömlekler odun ile pişirildiği için ne acıdır ki yüzyıllardır harcanan ağaçlardan, orman örtüsünden geriye pek bir şey kalmamıştır. Bizleri karşılayan çıplak tepelere bakınca, Çanaklı’daki çömlekçilik sanatının neden bittiğini anlamak hiçte zor olmamıştır. Fırının yanma işlemi bittikten sonra ürünler fırında bir gün süreyle soğumaya bırakılmaktadır. Kırılan çömlekler sağlam pişenlerin arasından ayklanır ve bu sırada pişen çömleklere ilginç bir test uygulanmaktadır. Güngör Güner’in de araştırmasında belirttiği gibi, “Fırında odun ateşiyle yirmi dört saat süreyle pişirildikten sonra işler, öküz boynuzuyla vurularak çatlak olup olmadıkları kontrol edilmektedir. Doğaldır ki çıkan bu sesten işlerin çatlak olup

olmadığını saptayabilmek için uzmanlaşmış bir kulak gerekmektedir”(Güner, 1998, s.70). Çanaklı’daki ustalar bunu en iyi biçimde uygulayabilmektedirler. Bu aşamadan sonra ürünler satışa ve kullanıma hazır hale gelmektedir. Kazan ailesi, satışlarını yapabilmek için, kendi pazarlarını bulabildikleri sürece bu çömleklerin hayat bulacağına ve çömlek üretiminin devam edeceğine inanmaktadır.

İmdat Kazan’ın annesi Fatma Kazan, kendini bildi bileli eşiyle birlikte bu çömlekçi zanaatıyla uğraştığını belirtmektedir. Görüldüğü gibi Anadolu kadını, İlk Çağda olduğu gibi çömlek yapımındaki yerini hep korumuştur. Ancak bugüne kadar Çanaklı’da kadın, torna çekme işinde usta olarak görülmemiştir. Ama bu köyün kadınları çamurun yoğrulma aşaması, rötuşlama ve süsleme işlerini ustalıkla yapmışlardır.

SONUÇ

Anadolu’da tükenmekte olan çömlekçilik, farklı bölgelerde hem tür, hem üretim hem de teknik özellikleri bakımından farklılıklar göstermektedir. Bununla birlikte çömlekler, kültürümüzün önemli bir parçası olduğu için korunması ve gelecek nesillere aktarılması söz konusudur. Başta çömlekçilikle uğraşan köylerdeki atölyelerin maddi olarak desteklenmesi, üretimlerinin sürdürülebilirliği açısından pazar olanaklarının genişletilmesi gibi bir dizi önlemler alınabilir. Ancak bu sayede geleneksel çömlekçiliğimizin Anadolu’da devamı sağlanmış ve yeni nesillere aktarılmış olacaktır.

2003 yılında yapılan bu araştırmada, Çanaklı çömlekleri yerinde incelenmiş ve yaşayan ustalardan değerli bilgileri kayıt altına alınmıştır. Geleneksel yöntemlerle üretilen çömleklerde pişirilen yemek hem insan sağlığı açısından yararlı hem de lezzetini metal kaplarda alınmayan tatları keşfetme açısından önem arz etmektedir.



Res.13



Res.14

Görsel 13-14.Günümüz çanaklı formları, (fot: Çetiner,2003).

Günümüzde Çanaklı köyünde, Cüneyt Sezer bu geleneği kendi çabalarıyla sürdürmektedir. Siparişleri yetiştirebilmek ve atölyeyi maddi açıdan çalıştırabilmek için elle tornada çömlek yapmanın yanı sıra kalıpla şekillendirme yöntemini de kullanmaktadır.

Ağlasun Belediyesinin anaklı ömləkçiliđini yaşatma adına bir satış yeri açmış; yöredeki otel ve restoranlardan gelen siparişlerle ömləkçi arkı dönmeye devam etmektedir. Halen tek ustayla ayakta kalmaya çalışan anaklı köyü ömləkçiliđi, turizmin geliştirilmesi ile de destekleneceği umut edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Eyüpoğlu, İ.,Z. (1990). Tanrı Yaratan Toprak Anadolu, 2. Baskı, Der Yayınları, İstanbul.
- Güner, G. (1988). “Çanaklı (Eski Adıyla Mamak)”, Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, Ak Yayın, s.70, İstanbul.
- Özdoğan, M. (2002). “Çanak Çömlek Teknolojisi”, Arkeo Atlas, S:1
- Tanpınar, A., H. (1970). “Füreyâ’nın Seramik Sergisi”, Yaşadığım Gibi, Türkiye Kültür Yay.
- Ünal, S. (2000).“Binlerce Yıllık Çömlekçilik Geleneğinde Sagalassos-Çanaklı Açılımı”, Adalya IV, Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, İstanbul.

Görseller

- Çetiner, Y., Resim.5-7-8-11-12-13-14, Çanaklı Köyü, 2019.
- Mülayim, E., Resim.1-2-3-4-6-9-10, Çanaklı Köyü, 2003.

BÖLÜM 2:

SAMSAT KASESİ'NİN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA KAZANDIRILMASI

Doç. H. Serdar MUTLU

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Seramik Bölümü, Malatya, Türkiye. hsmutlu@gmail.com

GİRİŞ

Eski ve ortaçağda çeşitli uygarlıklara başkentlik yapmış önemli kalelerden biri olan Samsat, İslam öncesinde Samosata (Demirkent, 1970:232-33) ve İslami dönemde Sümeysat olarak bilinmektedir (Bulut,1991:13). Aşağı Fırat bölgesinin batı sahilinde yer alan Samsat, Adıyaman'ın 35 km güneyinde bulunan bir ilçesi olup (Gör.1), anıtsal höyük (250x150m) niteliği taşımaktadır (Özgüç, 2009, s.2).

Samsat'ın eski tarihi hakkında yeterli bilgi olmamasına rağmen M.Ö.1.binin ilk yarısında Geç Hitit döneminde önemli bir merkez olduğu ve Kummuh adıyla anıldığı bilinmektedir (Weisbach, 1960, s. 2221). Yüzeydeki seramik buluntularına göre yerleşim M.Ö. 5000-3000 yıllarına kadar uzanmakta, kazılarda bulunan malzemelerin zenginliği ve çeşitliliği, Samsat'ın çok eski ve yoğun bir tarihi geçmişe sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Bunun nedeni; Fırat nehrinin kolay geçit vermesi, bir ticaret merkezi olması ve askeri yollar üzerinde bulunmasıdır. Samsat, bu özelliklerinden dolayı yüzyıllarca çeşitli devletlerin kısa süreli istilasına uğramıştır (Öney, 1982, s.71). Başta Hitit olmak üzere, Hurri, Asur, Med ve Pers, Urartu, Babil, Arami, Yunan ve Roma, Bizans, Ermeni, Haçlı, Arap, Emevi ve Abbasi, Hamdani, Selçuklu, Artuklu, Eyyubi, Moğol, Memluk ve en son Osmanlı Devleti Samsat'ta egemenlik kurmuştur (Goell, 1967, s.1-3; Runciman, 1986, s.156; Demirkent,1970, s.236; Öney, 1982, s.72-73; Özgüç, 1992, s.444; Hellenkemper,1976, s.74; Turan, 1980, s.177).



Görsel:1 Samsat Hüyükü genel görünüşü (Öney, 1982, s.81).

Amasyalı Strabon (M.Ö.69-M.S.24), Samosata'yı küçük bir ülke olan Kommegene krallığının başkenti olduğunu yazmıştır (Hamilton, 1982, s. 161). Samsat, I. Antiochos (M.Ö. 69-36) döneminde yaklaşık 5 km uzunluğunda sur duvarları ile çevrilmiştir. Samosata, Roma kastrumu olarak M.S.I.yüzyılda düzenlenip yapılmıştır (Tırpan, 1986, s.192). Hüyükteki kazılarda açığa çıkarılan, surların kule ve beden duvarlarının sağlam olarak korunduğu ve Selçuklu surlarının da bu Roma surlarının üstüne yapıldığı anlaşılmıştır (Özgüç,1983, s. 111). Yine bu yüzyılda XVI. Legio zamanında Samsat Partlara karşı önemli bir askeri bölge olmuş ve M.S.3. yüzyılda şehir askeri önemi kaybetmiştir (Goell, 1967, s. 90; Hellenkemper, 1976, s. 74) Bizanslılar döneminde şehir tekrar önem kazanmış bu dönemden itibaren sürekli farklı devletlerin istilasına uğramıştır (Runciman,

1986, s. 275). Samsat son olarak Osmanlı döneminde Malatya sancağına bağlı bir ilçe merkezi olmuş ve Cumhuriyet döneminde Adıyaman'a bağlanmıştır (Demirkent, 1970, s. 236).

19.yüzyılın ortalarında askeri, politik ve bilimsel amaçlı Güneydoğu Anadolu'ya artan ilgiyle gelen gezgin ve eski çağ uzmanlarından; W.F. Ainsworth (Ainsworth, 1842, s. 146), H. Moltke (Moltke, 1841, s. 294) ve K. Humann (Humann,1890, s. 181-184) Samsat harabeleri ve yüzey buluntuları hakkında eserlerinde bilgiler vermişlerdir (Karpuz, 2014, s. 54). Samsat, Orta Doğu Teknik Üniversitesinin yönettiği Atatürk Barajı kurtarma kazıları projesi kapsamında, baraj gölü altında kalacak olması nedeniyle çok geniş alanda Türk ve yabancı bilim insanlarının yaptığı kazılarla ortaya çıkarılmıştır (Gör.1). Anıtsal büyüklükteki höyük güney-doğu Anadolu'nun çok çeşitli yerleşme tabakalarına sahip en önemli merkezlerinden biri olmuştur (Öney, 1982, s.71-80).

Samsat ile ilgili ilk resmi ve kapsamlı araştırmalar 1939 yılında F. K. Dörner ve R. Naumann tarafından ve 1964-67 yıllarında T. Goell tarafından yapılmıştır. Samsat'ta Aşağı Fırat projesi kapsamında yapılan araştırma ve kurtarma kazıları; 1975'te Ü. Serdaroğlu, 1977'de M. Özdoğan, 1978'de N. Fıratlı ve 1979-1987 yılları arasında da N. Özgüç tarafından yapılmıştır (Özgüç, 2009, s.2). Ü. İzmiriligil ekibi su yolunu yeniden incelemiş, topografi, mimari ve su mühendisliği yönünden değerlendirmesini yapmıştır (İzmiriligil,1982a, s. 345-356; İzmiriligil, 1983b, s. 21-24). Samsat kazıları 1987 yılında, Atatürk Barajı inşaatının ilerlemesi nedeniyle sonlandırılmıştır.

Samsat höyüğü kazılarında çeşitli malzemenin yanında ele geçen zengin seramik buluntular, ortaçağ İslam seramik sanatının aydınlanmasını sağlamıştır (Öney,1982, s. 73). Çok çeşitli yerleşme katlarını içeren anıtsal höyükte, 1978-89 yılları arasında sistemli yapılan kazılarda çok sayıda bütün, sayısız sırlı ve sırsız seramikler bulunmuştur (Özgüç, 1985, s. 445.). Buluntuların çoğu bugün Gaziantep, Adıyaman ve Ankara Arkeoloji müzesi depolarında unutulmuş veya çok azı sergilenmektedir. Maalesef çoğunun da henüz ayrıntılı olarak incelenmesi ve yayınlanması yapılmamıştır (Öney, 1982, s. 73).

SAMSAT SERAMİKLERİ

Samsat'ın ortaçağda kısa aralıklarla Hristiyan ve İslam egemenliklerine geçmesi nedeniyle, seramik buluntularının hangi döneme ait olduğunu belirlemek zorlaşmıştır. Ancak, ilk ortaçağ tabakasına ait seramiklerle birlikte bulunan para, kitabeli mezar taşları, cam ve fildişi gibi eserlerin, iyi bilinen yakın-doğu İslam eserleriyle kıyaslanmaları sonucunda; 12. ve 13. yüzyıl Suriye Atabek ve Eyyubi geleneğinde yapılmış Anadolu Selçuklu ve Artuklu seramikleri olduğu anlaşılmıştır (Bulut, 1991, s. 2).



Görsel:2 Samsat seramikleri (Bulut, 1991).

Bazı seramiklerin aynı çağda Hristiyan-İslam stilinde üretildikleri ve Hristiyan ustaların atölyelerinde, o yörenin Müslüman ustalarının da çalıştıklarını düşündürmekte; teknik, biçim ve stil özellikleri bakımından birbirlerini etkiledikleri anlaşılmaktadır. Bu güne kadar Bizans seramikleri konusunda yapılan çalışmalarda çoğunlukla sgraffito tekniği ile sınırlı kalındığı, diğer seramik gruplarının fazla araştırılmadığı için kıyaslama zorlaşmıştır. (Wallis, 1971, s. 2-68; Rice, 1932, s.281-82). Aynı çağın İslam seramikleri daha iyi tanınması sayesinde Samsat seramiklerini kıyaslama kolaylaşmıştır.

Samsat höyüğünün, son ortaçağ tabakalarında ele geçen az sayıdaki sırsız seramiklerin Emevi ve Abbasi Dönemi örnekleri olduğu düşünülmektedir. Sırlı seramikler arasında kıyaslamalarla Abbasi Dönemine ait özelliklerden; akıtma desenli ve lüsterli parçaların bulunmuş olmasına rağmen, sırsız seramikler arasında bu dönemin seramiklerine benzeyen Emevi veya Abbasi dönemine ait örnekler görülmez (Fehervari, 1963, s.79-88; Koechlin, 1928, s. 40-58; M.Rosen-Ayalon,1971, s. 04-208).

Anadolu'da Konya-Beyşehir Kubadabad (Dorn-Önder,1967, s. 237-248), Van-Ahlat (Karamağaralı,1981, s. 67-94), Urfa-Harran (Yardımcı, 1985, s.79-91), Elazığ-Korucu Tepe (Bakırer,1980, s.189-249), Adıyaman-Eski Kahta (Goell-Otto-Dorn, 1963, s. 228-274) ve Çorum- Kalehisar (Aslanapa, 1965, s. 976-984), ortaçağ İslam seramik sanatında çeşitli üretim yapılan başlıca merkezlerdir. Bunlar arasında özellikle Ahlat, kazılarda ele geçen çok sayıda seramik parçalar, fırınlar, fırın malzemesi ve artıklarıyla Anadolu Selçuklu

Döneminin en önemli ve büyük seramik üretim merkezi olduğu anlaşılmıştır (Karamağaralı, 1981, s. 67-94). Ancak şimdiye kadar hiçbir merkezde Samsat'taki kadar çok sayıda çeşitli bütün ve parçalardan oluşan İslam Devri seramikleri bulunmamıştır (Öney,1982, s. 74). 1964 yılında yapılan I. Tabaka kazılarında 12. ve 13. yüzyıl Selçuklu-Artuklu Dönemine ait seramik fırını ve geniş seramik kili havuzları bulunmuştur. II. Tabakada ise, Abbasi (M.Rosen-Ayalon,1971, s. 204-208) ve Emevi (Brisch,1965, s.138-177) dönemine ait seramik fırını bulunmamıştır. Ancak, buradaki seramiklerin Irak ve Suriye'den ithal edildiği veya bölgede üretildiği kesin olarak bilinmemektedir (Hellenkemper, 1976, s. 75).

Samsat seramikleri üretim tekniklerine göre; sırsız kabartmalı ve düz olmak üzere, tek renkli sırlı, akıtma sırlı, sır altı, lüster, sgraffito, champleve ve slip tekniği olarak gruplara ayrılmıştır. Form ve süslemeleri açısından zengin çeşitlilik gösteren bu seramikler, aynı yüzyıllarda Suriye Rakka (Porter, 1981), Hama (Poulsen,1957, s.157-178) Rusafa (Porter-Yatson, 1987, s.175-221) gibi örnekleriyle büyük benzerlik göstermektedir. Samsat'ın ortaçağda Suriye ile olan sıkı ticari ve siyasi ilişkisi dikkate alındığında, seramiklerin çoğunlukla Suriye stilinde ve buradan gelen ustalarca yörede üretildiği düşünülmektedir (Bulut,1991, s.4; Poulsen,1957, s.157-178).

Anadolu'da, İslam öncesi devirlere ait kazıların çoğunda, İslam devri seramikleri dikkate alınmamış ve bu nedenle Samsat höyüğü seramik buluntuları son derece önem kazanmıştır. Bunlar sırlı, sırsız, desenli ve desensiz olmak üzere; küp, sürahi, testi, vazo, çanak, çömlek, tabak, kase, kandil gibi bütün eserler ve çok sayıda parçalar

halinde bulunmuştur. Tip, teknik, form ve süsleme açısından çeşitli olan bu seramikler; 12. ve 13. yüzyıl ortası Suriye Atabek, Eyyubi ve Anadolu Selçuklu ve Artuklu seramikleriyle benzerlik gösterirler. Ancak, bünye-sır ve bazı desen farklılıklarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Bu nedenle, ilk kez çeşitli formların tipolojik gruplamaları yapılmış, 12. ve 13. yüzyıl Suriye ve Anadolu Selçuklu devri sırlı seramikleri üretim tekniklerine göre; lüsterli, sgraffito, champlevé, çok renkli Rakka, firuze-mor sırlı ve sırsız, yeşil, sarı, kahverengi sırlı Rakka seramikleri olarak sekiz gruba ayrılmıştır (Öney,1982, s. 75-79).

Çalışma konusu olan Samsat Kase, Adıyaman Müzesine 1984 yılındaki Samsat kazısından müzeye getirilmiş; 2409 Envanter numarası ve St. 84.301 Kazı numarası ile kayıt altına alınmıştır. İslam devrine ait Samsat kase devetüyü renginde bünyesine beyaz astar uygulanmış; ağız çapı: 19.8cm, yüksekliği: 10.1cm ve dip çapı:7.4cm dir. Dışı kalın yeşil sırlı ve iç çukur kısmına champlevé veya sgraffito tekniğinde kuş figürü işlenmiştir. Kasenin ağız bandında yeşil ve kahverengi tüyler çapraz üst üste getirilmiş ve dört motif şeklinde yer almaktadır. Bu tekniklerle ilgili kısa bilgiler aşağıda verilmiştir.

Sgraffito Tekniği: Samsat'ta çok sayıda bulunan bu grup seramikler, çoğunlukla kırmızı killerden üretilmiştir. Beyaz astar üzerine çizilen desenin konturları, sivri uçlu bir aletle kazınarak alttaki kırmızı bünye renginin görünmesi sağlanmıştır. Böylelikle, konturlar boyanmadan, zemin boyama yapılarak hızlı üretim sağlanmıştır. Fırınlanan bu kaselerin, desenli yüzeyleri şeffaf sırla, dış yüzeyleri koyu yeşil sırla kalınca sırlanmıştır. Ender de olsa tek renkli sarı, yeşil ve kahverengi

sırlı kaseler de görülmektedir. Küpler, testiler, çanaklar ve kaseler üzerine soyut kıvrımlı bitkisel şekiller, insan veya soyut hayvan figürleri işlenmiştir (Gör.4).

Anadolu'da üretildiği sanılan bu grup seramikler, orta çağ İslam, Ermeni ve Gürcü sanatında da yaygın kullanılan bir teknikte üretildikleri için yapım yerlerini ve dönemlerini kesin olarak tanımlamak zorlaşmıştır. Samsat örnekleri daha çok 12. ve 13. yüzyıl Suriye seramiklerine benzerlik göstermektedir (Öney, 1982, s.75-79).

Champlevé Tekniği: Samsat kazılarında, küçük parçalar halinde az sayıda bulunmuş seramiklerde görülen bu teknik, sgraffito tekniğine benzemektedir. Kırmızı ve gri renkte sert hamur yapısına sahip olan bu grup seramikler, beyaz astarlı olup üzerine soyut bitkisel desenler kazınarak işlenmiştir. Desenlerin çukur çizgileri kahverengi veya siyah boya ile konturlanmış ve zemin boyamadan sonra fırınlanmıştır. Desenli yüzeyleri şeffaf sırla sırlanan bu grup seramikler, Anadolu'nun farklı bölgelerinde ve Elazığ-Korucu tepe kazılarında çok sayıda bulunmuş (Bakırer, 1979, s. 96-108), 12. ve 13. yüzyılın tipik örnekleridir.

SAMSAT KASENİN ÜRETİM SÜREÇLERİ

Araştırma kapsamında kaynak taraması yapılmış, ayrıca Adıyaman Müzesinde sergilenen kasenin; biçim, renk, desen, seramik bünye ve sır gibi üretim teknikleri yerinde incelenmiştir. Kase, 12. ve 13.yüzyıl Selçuklu seramik ve çini sanatı ve daha çok komşu İslam ülkelerine benzer özellikler göstermektedir (Öney,1976, s. 121-123).

Üretim tekniği açısından birbirine yakın olan champlévé ve sgraffito tekniğinde yapılan Samsat kasesinin teknik ve plastik analizi aşağıda kısaca yapılmıştır. Buna göre;

Samsat Kasesinin Teknik ve Plastik Çözümlemesi

Samsat kasesi, pişme rengi deve tüyü veya kirli beyaz olan bünye kilinden çömlekçi tornasında gövde ve ayağı ayrı ayrı çekilerek biçimlendirilmiştir. Kasesinin beyaz astarlanmış çukur kısmı üzerine “Zümrüdü Anka” kuşu olduğu tahmin edilen kuş figürü sgraffito veya champlévé tekniğinde işlenmiştir. Her iki teknikle üretilen kaselerdeki kuş figürü, toprak rengi ve bakır yeşili renklerde sır altı tekniğinde düzensiz boyanmıştır.



Görsel:3 Samsat Kase, Ç:19.8cm, H:10.1cm, Dip Ç:7.4cm, Adıyaman Müzesi
(Mutlu,1996)

Geleneksel Türk sanatında sevilerek işlenen kuş figürünün kökleri Şaman felsefesine dayanmaktadır. Anadolu el sanatlarında ve seramik sanatında da sıkça görülen kuş figürleri, IX. yüzyılda Orta Asya'dan Abbasi ordusuna katılan Türk askerleri tarafından geliştirilen ‘Orta Asya Hayvan Üslubu’ olarak da bilinen ve özellikle 12. ve 13.yüzyıllarda Büyük Selçuklu ve diğer Türk devletlerinde

görülmektedir. Bu üslup, 9. ve 14.yüzyıllarda İslam dünyası ile birlikte Türkistan'dan İspanya'ya kadar uzanan çok geniş bir coğrafyaya yayılmıştır (Öney, 1978, s. 31). Samsat kasesindeki kuş figürü de bu üsluba benzer özellikler göstermektedir. Özellikle, Selçuklu kuş figürlü çinilerinde görülen dairesel çizgilerle boş bir mekân hissi yaratılarak betimleme geleneğinin devam ettirildiği görülmektedir. Stilize edilmiş bu kuş figürü, ağzındaki dört yapraklı yoncayı düşürmenin heyecanı ile çırpınma pozisyonunda tüm canlılığı ile hareket halinde betimlenmiştir. Kuş figürünü çevreleyen üç dairesel çizgi, kuşa özel bir mekanda konuşlanmış hissi vermekte, kasenin yüksek ağız kenarındaki şerit boşluğunda bulunan biri yeşil diğeri toprak rengindeki iki tüyün birbirine çapraz ve simetrik biçimde dört motif halinde çerçeve şeklinde işlenmesi de bu hissi güçlendirmektedir.

Kasedeki sır altı boyaların renk tonlarında farklılıklar görülmektedir. Bunun nedeni kaba boyama işçiliğinden, boyalarla ilgili deneyimsizlik veya hızlı üretimden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Yeşil rengi veren bakır oksitli boya, sır altında kalın sürüldüğü yüzeylerde siyah metalik renge dönüştüğü, toprak rengini veren demir oksitli kilin ise yüzeye ince sürüldüğünde yüksek sıcaklıkta uçmasından kaynaklı oluştuğu görülmektedir. Kuş figürü işlenen kasenin beyaz astarlı çukur yüzeyi şeffaf sırla, dış yüzeyi ise kasenin renkli bünyesinin daha kaliteli, düzgün ve estetik görünmesi için iç kısımdaki beyazla kontrast oluşturan bakır yeşili renkle kalınca sırlanmıştır. Böylelikle kuş figüründe kullanılan yeşil renklerle dış yüzeyde kullanılan yeşil renkli sırla bir uyum sağlanmıştır.

Orta Çağ İslam seramiklerinin üretildiği dönemde kullanılan geleneksel odunlu fırınlarda, fırın sıcaklığının kontrolünden kaynaklı yeşil sırda damlalar şeklinde akımlar görülmektedir.

Samsat Kâse Tasarımı ve Modellerinin Üretilmesi

Adıyaman Müzesinde sergilenen Samsat Kasenin, öncelikle teknik ve plastik incelemeleri, daha sonra ürün geliştirme ve tasarım çalışmaları yapılmıştır. İlk olarak gerçek boyutunda biçim, desen, renk ve sırlarıyla kopya üretimi yapılmıştır. İkinci aşamada, çağdaş insanın estetik beğenisine uygun ve yaşamı kolaylaştıran ısıtma, pişirme ve temizlik gibi teknolojik cihazlarda kullanım özellikleri kazandırılarak orta ve küçük boyutlarda üretilmiştir.

Samsat kasenin ürün geliştirme ve tasarım aşamasında, kasede olması istenen teknik özellikler için farklı bünye ve sır reçeteleri hazırlanmış ve farklı sıcaklıklarda Ar-Ge çalışmaları yapılmıştır. Bunun için farklı pişirim sıcaklıkları olan şeffaf ve yeşil sırın aynı sıcaklıkta ve tek pişirimde gelişme özelliği sağlanmıştır. Aynı zamanda, sır altı boya reçeteleri hem bünye hem de şeffaf sırla uyumlu hale getirilmiş ve pişirim sıcaklığı sırlarla eşitlenmiştir.



Görsel:4 Büyük Kase (22x9cm), Orta Kase (14x7cm) ve Küçük Kase(10x5cm).

(Fot: Mutlu,1996)

Çağdaş yaşamın estetik ve teknik beğenilerine uygun nitelikte hazırlanan Samsat kaseinin bünye ve sır reçete tasarımları; termal şoklara, fiziksel ve kimyasallara karşı direnç gibi bir dizi testlerden geçirilmiş ve olumlu sonuçlar alınmıştır. Böylelikle, çağdaş yaşamı kolaylaştıran fırın, mikro dalga fırını ve bulaşık makinasında kullanılabilme özellikleri kazandırılmış Samsat kase üretimine geçilmiştir.

Büyük, orta ve küçük olmak üzere üç farklı boyutta meyvelik, çerezlik, reçellik, sosluk, komposto, dondurma, güveç ve ısıtma kapları gibi farklı birçok işlevlerde kullanılması için tasarlanmıştır.

Samsat Kasesine Estetik ve Teknik Özellikler Kazandırılması

Samsat Kasesi, işlevsel amaçlı kazandırılması istenen estetik ve teknik özellikler uzun süren Ar-Ge çalışmaları sonucunda elde edilmiştir. Bunun için öncelikle, ticari döküm kiline ilave edilen farklı minerallerin bünye ve sır reçetelerine etkileri farklı sıcaklıklarda araştırılmıştır. Bunlar arasından termal şoklara dayanım, fiziksel ve kimyasal testlerde olumlu sonuçlar alınan bünye ve sır reçeteleri içerisinde; çeşitli üstün niteliklere sahip olan Malatya yöresi pirofillit minerali ile geliştirilen reçeteler seçilmiştir (Mutlu, vd.2015, s.1095).

Daha sonraki aşamada bu reçetelerin ileri düzeyde Ar-Ge çalışmaları yapılmıştır. Böylelikle, kaseinin estetik ve teknik özelliklerine belirli standartlar getirilmiş ve sır altı boyalarının iyileştirilmesi sağlanmıştır. Beyaz bünye kasesinin üzerine sgraffito tekniği ile kuş figürü işlenmiş, sır altı boyaları, şeffaf sır ve dış yüzeyindeki bakır yeşili sırn gelişme sıcaklığı sabitlenmiştir.

Estetik açıdan kaseye kazandırılan özellikte ise, asıl kasede görülen sır altı boya ve sır renklerindeki ton farklılıkları geliştirilen reçetelerle giderilmiştir. Bu yönde çağdaş insanın estetik beğenisine uygun olarak toprak rengi yerine kırmızı ve bakır yeşili sır altı boyalar tercih edilmiştir. Böylelikle, üretilen kaseinin daha standart renklerde ve estetik bir görünüm kazanması sağlanmıştır.

Üretim öncesi yapılan bu Ar-Ge çalışmaları bir yılı aşan sürede gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar sonunda; bünye, sır altı boya ve sır reçetelerinde ergime sıcaklığını geniş bir aralığa yayan pirofillit minerali, tüm reçetelere farklı oranlarda eklenerek ideal reçeteler tasarlanmıştır. Kase üretiminde kullanılan bünye, sır ve boya

reçetelerinin toplam küçülmeleri ayrı ayrı hesaplanmış, termal şoklara dayanım, fiziksel ve kimyasallara direnç testlerinden alınan olumlu sonuçlara göre reçeteler büyük ölçekli hazırlanarak kase üretiminde kullanılmıştır.

Samsat Kasesi Alçı Model ve Kalıp Aşamaları

Üç farklı boyutta üretilen kaselerin, her biri için toplam küçülme hesap ölçülerine göre alçı model ve kalıplarının teknik çizimleri yapılmıştır. Her bir kase modeli için alçı tornasında hazırlanan alçılar, bıçaklar yardımıyla döküm ağızları ters konumda biçimlendirilmiştir. Daha sonra kase ayağına ince bir çizgi çizilerek, kase ayağının tam merkezde standart konumda monte edilmesi sağlanmıştır. Alçı modeller tornadayken iki parçalı kalıpları alınmış ve kalıbın dış yüzeyi eşit kalınlığa getirilmiştir. Böylece, döküm kilinin kalıp içinde eşit oranda et kalınlığı alması ve kalıbın kısa sürede kuruması kolaylaşmıştır.

İkinci aşamada ise, Samsat kaseleri üç farklı boyutunun ayak modelleri alçı tornasında döküm ağızları ters olarak şekillendirilmiş ve iki parçalı kalıpları alınmıştır.



Görsel:5 Orta boy Samsat Kase Alçı Kalıpları. (Fot: Mutlu,1996)

Üçüncü aşamada; kaselerin ağız kısımları deforme olmadan kurutulması ve ayak kısmının montajında kolaylık olması için dış bükey yarım daireler alçıdan yapılmıştır.

Dördüncü aşamada, kaselerin seri üretilmesi için tüm model kalıplarının teksir kalıpları alınmıştır. Böylelikle standart kalıplar elde edilmiş ve üretimin daha hızlı olması sağlanmıştır.

Beşinci aşamada, tüm kase ve ayak kalıpları kendi parçaları ile birleştirilmiş denetimli olarak kurutulmuştur. Bu işlem yarım daire kurutma kalıpları için de yapılmıştır.

Samsat Kasesi Üretimi

Büyük ölçekli hazırlanmış ve mikserde homojen hale getirilen döküm kili, alçı kalıplara dökülerek üretime başlanmıştır. Döküm kili, alçı kalıpta istenilen bünye kalınlığı elde edilene kadar bekletilir ve fazlası kalıptan boşaltılarak süzülür. Daha sonra kalıbın ağzı üst tarafa gelecek şekilde hava ile teması sağlanır. Alçı kalıptan ayrılmaya başlayan bünye, döküm ağzı hassas bir şekilde kesilir ve kalıp parçaları sırasıyla açılarak ürün kurutma kalıbına alınır. Aynı işlemler kase için de uygulanır ve kase ayağının işaretli olduğu yüzeye döküm kili sürülerek ayak montajı yapılır.



Görsel:6 Küçük boy Samsat Kase Alçı Kalıpları. (Fot: Mutlu,1996)

Farklı boyutlarda üretilen kaselerin kalıp izleri ile ağız kısmı bıçak ve sünger yardımıyla rötuşlanır kurutulmadan plastik kıvamdayken dekor bölümüne taşınır.

Samsat Kasesinin Dekor Tasarımı

Deri sertliğinde üretilen Samsat kaseler, ayaklı torna üzerinde merkeze yerleştirilerek kuş figürünün işleneceği çukur kısmına dairesel bir çizgi çizilmiştir. Champlevé (kazıma) tekniği için hazırlanan kuş figürü deseni, daha önceden yağlı eskiz kâğıdına çizilmiş ve boncuk iğne ile delinerek kömür tozu yardımıyla bu alana aktarılır. Sivri uçlu metal bir aletle kuş figürü, üç dairesel çizgi ve ağız aralığındaki motifler champlevé tekniğinde kazınarak kasesinin deseni tamamlanır. Denetimli olarak dairesel kurutma kalıbında kurutulan kaseler son rötuşları yapılarak sır altı boyamasına geçilir.



Görsel: 7 Orta boy Samsat Kase (14x7cm). (Fot:Mutlu,1996)

Kaselerde, champlévé tekniği ile kazınan desenlerin konturlarına ince fırçayla siyah renkli sır altı boyası uygulanmıştır. Daha sonra, önceden deneyimlenen kalınlıklarda bakır yeşili ve kırmızı renklerin zemin boyaması çini fırçalarıyla yapılmıştır.

Samsat Kasesinin Pişirilmesi

Dekorları yapılmış kaseler, elektrikli kamara fırınında deforme olmadan pişirilmesi için ağız ağıza gelecek şekilde ikili olarak yerleştirilmiş ve ilk pişirimleri 950⁰C'ta yapılmıştır. Sır altı dekor boyaarı, pişmemiş bünyeye uygulanması ve pişirilme geleneği, Selçuklu ve Osmanlı dönemi çinilerinde de görölmektedir. Bunun nedeni bünyede oluşan gözeneklere boyaaların nüfuz etmesi, boya ve bünyenin kimyasal reaksiyonlarını sırdan önce tamamlamasıdır. Böylelikle, ilk pişirilen kaseler şeffaf sırla kaplandığında desenlerdeki renklerin optik boyut kazanması sağlanmıştır. İznik çini üretiminde uzun yıllar kullanılan bu yöntem, Samsat kaselerinde de uygulanmış ve bu geleneğin devam ettirilmesi sağlanmıştır.

İlk pişirimden sonra kalite kontrolleri yapılan kaselerin, kuş figürlü boyalı çukur kısımları, şeffaf sırla kaplanmış ve dış yüzeyi bakır yeşili ile sırlanmıştır. Şeffaf ve yeşil renkli sırların aynı ürün üzerine uygulanmasında bazı zorluklar yaşanmıştır. Bunlardan ilki, şeffaf sırlı yüzeyin kase içinde olmasına rağmen, dış yüzeyine atılan bakır yeşili sır püskürtmenin de basıncıyla partiküllerinin kase içine sıçraması nedeniyle pişirimden sonra yeşil lekelerin görölməsi ve kuş desenini bozması olmuştur. Bunu gidermek için, özel tasarlanmış alçı kalıplar üzerinde sırlama işlemi gerçekleştirilmiştir.

İkincisi ise, champlévé tekniğiyle boyanmış kâsenin yüksek ağız kenarındaki Şeffaf ve yeşil sırn birleŐme yerinde renklerin birbirlerine geçiŐi ile dzensizliğin gorsel estetiği bozması olmuştur. Estetik ve teknik yetersizliği hissettiren bu olumsuz durum, kâse ağız kısmının tepe noktasına siyah renkli kalın bir dairesel çizgi çekilmesi ile giderilmiştir.

Samsat kâse üretiminde kullanılan farklı ergime sıcaklıklarına sahip Şeffaf ve bakır yeşili sırların ergime sıcaklıkları önceden yapılan Ar-Ge çalışmaları ile 1060⁰ C'ta standart hale getirilmiştir. Böylelikle, sırlı pişirim tek bir defada her iki sırn gelişmesi sağlanarak gerçekteŐtirilmiŐtir. Böylelikle, hem iŐçilikten hem zamandan hem de ÷lke ekonomisine katma değer ve küresel yararlar sağlanması amaçlanmıştır.



Gorsel:8 Büyük Kâse (22x9cm), Orta Kâse (14x7cm) ve Küçük Kâse(10x5cm).

(Fot: Mutlu,1996)

SONUÇ

Bu çalışmada, Adıyaman Samsat Höyüğü kazılarında bütün olarak ele geçirilen ve günümüzde Adıyaman Müzesinde sergilenen Samsat Kasesi, yerinde incelenmiş ve çağdaş seramik sanatı ilkelerine göre yeniden işlevsel amaçlı ürün olarak tasarlanmış ve bazı estetik ve teknik özellikler kazandırılarak üretilmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen Ortaçağ İslam devri Selçuklu ve Artuklu dönemi seramiklerine ait olan Samsat kasesi, müzenin karanlığından gün ışığına çıkartılarak, çağdaş seramik sanatına ve çağdaş insanın yaşamını kolaylaştıran fırın, mikrodalga fırını ve bulaşık makinası gibi teknolojik aletlerde kullanılması sağlanmıştır. Ayrıca, yurt içi ve yurt dışı turizmde geleneksel el sanatlarımızın tanıtılması, yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması için hediyeelik eşya kapsamında satışı sağlanmış ve Malatya'da bulunan pirofillit mineralinin yöre ve ülke ekonomisine katkıda bulunması amaçlanmıştır.

Çalışma, Malatya İnönü Üniversitesi Geleneksel El Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi Seramik Atölyesinde üretilmiştir. Termal şoklara, fiziksel ve kimyasallara dayanım testleri ise, Maden Mühendisliği ve Fen Edebiyat Fakültesi Merkez laboratuvarının ilgili birimlerinde gerçekleştirilmiştir.

Samsat kaseleri yurt içi ve yurt dışı turizmde tanınması ve satışa sunulması için 2006 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın açtığı 4. Kültürel Hediyeelik Eşya Yarışması, Toprak Ürünleri Kategorisinde jüri tarafından sergileme ve DÖSİM satış noktalarında satışa alınması kararı alınmıştır. Ancak, DÖSİM'den artarak gelen

siparişleri yetiştirmekte zorlanılmış ve bir sũre sonra emek yoğun kaselerin ¼retimi için, akademik d¼nem çalışmaları ve devlet dairelerindeki işçi alıştırma ve benzeri zorluklardan dolayı ¼retim sonlandırılmıştır.

Bu alışmada, Samsat kasesi ¼retiminde elde edilen t¼m veriler, Samsat'ın tarihi ve Ortaçağ İşlam seramiklerine dikkat çekmek, daha iyi tanımlanması ve daha detaylı incelenmesi için çaba g¼steren araştırmacılara, seramik sanatçılarına toplu bir kaynak ve bir esin kaynağı olma niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Ainsworth, W.,(1842). Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea and Armenia Vol: II, , s. 146, London.
- Aslanapa, O. (1965)."Eski Türk Çini Fırımları", Türk Kültürü No. 36, s. 976-984, Ankara.
- Bakırer, Ö. (1979). The Medieval pottery and baked clay objects, Korucutepe 3. Studies in Ancient Civilisations, ed. M. van Loon, Cat. no. W 54. s: 96-108, Amsterdam.
- Bakırer, Ö. (1980). The Medieval Pottery and Baked Clay Objects, Korucutepe. Final Report on the Excavations of the Universities of Chicago. California C(Los Angeles) and Amsterdam in the Keban Reservoir, Eastern Anatolia 1968-1970. Vol.3, edited by.Maurits N. van Loon, Ph. D., Amsterdam- s. 189-249, New-York-Oxford.
- Brisch, K. (1965). Das omayyadische Schloss in Usais CII, HDIAIK band 20, Otto Harrassowitz Wiesbaden 1965, s.138-177.
- Bulut, L. (1991). Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri, Ege Üniversitesi
- S.B.E. Arkeoloji ve Sanat Tarihi A.B.D. Doktora Tezi, İzmir.
- Demirkent, I. (1970). İslam Ansiklopedisi , “Sümeysat” maddesi, C.II, İstanbul.
- Fehervari, G. (1963)."Tiro early 'Abbasid lustre bowls and the influence of Central Asia, OA. N.S., IX, pp. 79-88.

- Goell, T. (1967). Samosata, News Notes. The Archaeology Society of Staten Island and The Staten Island Society. Archaeological Institute of America. Vol. I, no. 2, s. 1-3.
- Goell, T. – Otto-Dorn, K. (1963). "Keramikfunde aus dem Mittelalter und der Frühosmanischen Zeit", Arsameia am Nymphaios des Ausgrabungen im Hierothesion des Mithradates Kallinikos von 1953-56. Gebrüder Mann, s. 228-274, Berlin.
- Hamilton, H., C. (1982). (the remainder by) William Falconer, The Geography of Strabo (Literally translated, with notes. The first six books) Vol: III, s. 161, London.
- Hellenkemper, H. (1976). Burgen der Kreuzritterzeit in der Grafschaft Edessa und im Königreich Kleinarmenien. Geographica Historica I. s. 75, Bonn.
- Humann, K.- Puchstein, O. (1890). Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, s. 181-184, Berlin.
- Işıltan, F. (1960). Urfa Bölgesi Tarihi (Başlangıçtan h. 210-m. 825'e kadar), s.6-7, İstanbul.
- İzmirligil, Ü. (1982 a). "Samsat (Samosata) Su Yolu Araştırması, 1981", IV. Kazı Sonuçları Toplantısı, s. 345-356, Ankara.
- İzmirligil, Ü., (1983b). "Samosata (Samsat) Su Yolu Araştırması-1982", IV. Araştırma Sonuçları Toplantısı, s. 21-24, Ankara.
- Karamağaralı, B. (1981). Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fak. Türk ve İslam Sanatları, Enstitüsü Yıllık Araştırma Dergisi, III, s.67-94. Ankara.

- Karpuz, G., G. (2014), Adıyaman, Elazığ, Hatay, Mardin, Şanlıurfa Müzelerinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler, Atatürk Üniversitesi S.B.E. Sanat Tarihi A.D. (Basılmamış Doktora Tezi), s:54,Erzurum.
- Koehlin, S. (1928). Les Ceramiques Musulaanes de Suse au ilusee du Louvre, IX, s:40, Syria.
- M. Rosen-Ayalon, (1971). "Islamic Pottern from Susa", Archaeology. Vol. 24, Ho. 3, June 1971, s. 204-208.
- Moltke,G., H. (1841). Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren 1835 bis 1839, s. 294, Berlin.
- Mutlu, H. S., Uysal, T., Erdemoğlu, M. (2015). Invastigation For Innovative Ceramic Wall Tiles:Synergistic Effects of Pyrophyllite and Colemanite, Proceedings of XVI. Balkan Mineral Processing Congress, Vol.II, pp:1095-1101,Belgrade, Serbia.
- Porter, V. (1981). Medieval Syrian Pottery (Raqqa ware) Ashmolean Museum. Oxford.
- Poulsen,V. (1957). Hama. Feuilles et Recherches 1931-38. Chapitre III. Bd. II. Les Poteries. s.157-178 Figs. 420-424. 475-480, Copenhagen.
- Özgüç, N. (2009). Samsat, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, V. Dizi, S:1, Ankara.
- Öney, G. (1976). Türk Çini Sanatı, Binbirdirek Matbaacılık A.Ş. Yayınları, s:121-123,İstanbul.

- Öney, G. (1978). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları, s:31,Ankara.
- Öney, G. (1982). 1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, I, s.71, İzmir.
- Özgüç, N. (1983) “Samsat Kazıları 1982”, V. Kazı Sonuçları Toplantısı, s. 111, Ankara.
- Özgüç, N. (1985). Sümeysat Definesi, Belleten XLIX/195, s.442, Ankara.
- Özgüç, N. (1988)“Samsat Kazıları 1987”, Belleten, L II (202), s. 291,Ankara.
- Özgüç, N. (1992). A Lute Player from Samsat, in Hittite and Other Anatolian and Near Eastern Studies in Honor of Sedat Alp, (Eds.)H.Otten, E.Akurgal, H.Ertem, A.Suel. Ankara.
- Özgüç, N. (2009). Samsat, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları V. Dizi, S:1, s:2, Ankara.
- Rice, D.,T. (1932). "Byzantine Polychrome Pottery", BM, LSI, No. CCCLVII, p.281-282.
- Runciman, S. (1986). Birinci Haçlı Seferi ve Kudüs Krallığının Kuruluşu. C.II, s. 275,Ankara.
- Tırpan, A., A. (1986). “Samosata Aşağı Şehir Sur Duvarları”, IV. Araştırma Sonuçları Toplantısı, s. 192, Ankara.
- Turan, O. (1980). Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi. s. 177, İstanbul.
- Turan, O. (1984). Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi. s. 406, İstanbul.

- Yardımcı, N. (1985). Harran 1983. VI. Kazı Sonuçları Toplantısı. Ankara, s. 79-91.
- Wallis, H. (1971). Byzantine Ceramic Art. London 1907. V.H. Eltern, "Eine byzantinische Patene mit Ritzzeichnungen in den Berliner Museen", NF. 21, 2, s. 62 -68, Berlin.
- Weisbach, F.H. (1960). Samosata, PR, seri 2, sut. 2221, Stuttgart.

BÖLÜM 3:
SANATÇI VE ŞAMAN DİYALEKTİĞİNİN RİTÜELLER
KAPSAMINDA İNCELENMESİ

Öğr. Gör. Oğuz BOZDEMİR

Çankırı Karatekin Üniversitesi GSF Seramik Bölümü, Çankırı,
Türkiye

Doç. Hüseyin ÖZÇELİK

Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik Bölümü, Ankara, Türkiye
hsynozlk@gmail.com

GİRİŞ

Şamanizm, insanlık tarihinin ilk dönemlerine kadar dayandırılabilir psikik uygulamadır. Şamanizm'in iptidai toplumlarda dinin temelini oluşturabileceğini ve itibar sahibi olan büyücü veya sihirbaz olarak tanımlanabilecek tuhaf kişilerin önderlik ettiğini söyleyen Eliade, şamanı şu şekilde tarif etmiştir: “aslında bir sihirbaz ve bir otacıdır; bütün hekimler gibi onun da hastalıkları sağalttığına; ilkel ve çağdaş bütün sihirbazlar gibi ‘fakirsel’ mucizeler gösterdiğine inanılır” (Eliade, 1999, s. 22). Şamanizm, dünyevi hayattaki var olan her şeyin ruhsal bir altyapısı olduğuna inanılan animizm temeli üzerine oluşturulmuştur. Şamanizm inancına sahip insanlar, var olmanın ve varlığı sürdürmenin, dünya hayatı ve ruhani âlemler arasındaki dengeyi kurmakla ilişkili olduğuna inanırlar. Sözü edilen dengeyi sağlamakla yükümlü kişi şamandır ve soyut olan psikik âlem ile insanlar arasında ki ilişkiyi sağlayan kişidir. Şamanın toplum içinde saygıdeğer bir konumu vardır ve şifa verici, din adamı, büyücü, sanatçı, şair benzeri yeteneklere sahip olan ruhsal güçlerle donatılmış bir insandır. Şamanı diğer insanlardan ayıran en belirgin yeteneği ise kendiliğinden aktif hale gelebilen, genellikle kendinden geçme ve rüyalar görme şeklinde gerçekleşen deneyimlerle gerçekleştirilen biricik amaç olan doğal dünya hayatı ile psikik dünya arasında ilişki kurmaktır.

Şamanizm ritüellerinin incelenmesi ve sanat üretimiyle olan bağlantısının araştırılması, geçmişte yaşamış insanların Şamanizm’le bağlantılı hayat biçimlerinin, farkında veya farkında olmadan herhangi bir yolla sanatsal üretim üzerinde bıraktığı etkiyi anlamak için önemli

olabilir. Şamanizm'in sanatsal üretime etki etmiş olabileceği çokça düşünülmemiş olabilir, ama toplumların sanat çalışmalarının temelinde içsel bir duyguyla Şamanizm'den parçalar görülebilmektedir. Bu araştırma, şaman ritüellerinde esrime halinde kendinden geçmiş şaman ile üretim aşamasındaki sanatçı arasında bağlantı kurularak tekrar yorumlanmasını ve sanatçının da şamana benzer biçimde çalışıyor olabileceği görüşünü savunmaktadır.

İnsanlar var olduklarından beri, dünyadaki her nesnenin bir ruh barındırıyor olduğu inancıyla onlara bir şekil vermeye çalışmışlardır. Eliade, ilkel avcı kültürlerde sanat olarak tanımladığı, Şamanizm'in ruhsal yönüyle bağlantı kurduğu doğa-sanat ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir, “hayvanın iskeletini ve iç organlarını gösteren resimler de Şamanizm'le ilişkilendirilmiştir.” (Eliade, 2003, s. 32). Şamanlar da Eliade'nin ifadesindeki Şamanizm'le bağdaştırılan çizimlere benzer bir biçimde, doğal hayat ve hayvanların ruhlarıyla bağlantı kurabilmek için ayinsel nesnelere yardım almışlardır. Şamanlar, çeşitli ayinlerde ya da sorunlarını gidermek için kullandıkları büyü ve fal gibi uygulamalarda bu objelerden faydalanmışlardır. Ayrıca şamanın üzerindeki kıyafet ile kıyafetinin üzerine eklenmiş nesnelere ve ritüel başlığıyla şaman kendisini ayinsel obje haline dönüştürmüştür. İnsanların doğa karşısında hissettikleri zayıflık ve acizlik duygusu, şamanın uyguladığı büyü aracılığıyla telafi edilmeye çalışılmış ve ritüellerde çeşitli büyü nesnelere kullanımıyla doğaya üstün gelme çabası içerisine girilmiştir. Dinlerin temeli olarak da düşünülebilecek olan Şamanizm'de büyü insanların hayatında önemli bir yer edinmiştir. Büyüsellüğün öneminden dolayı şamanlar nesnelere farklı

anlamlar yükleyerek sihirli manalarını kuvvetlendirmiş, aynı zamanda objeleri dönüştürmüşlerdir. Modern çağda insanların hayatında büyü olmadığından veya bölgesel alanlarda kullanıldığından dolayı, insanların geçmişten kalan büyüsel güdülerinin sanat aracılığıyla tatmin edildiği söylenebilir. Bu düşünceyle oluşturulan çalışmanın temelini şaman ile sanatçı arasındaki benzer noktalar oluşturmaktadır.

TOPLUMDAKİ ŞAMAN ROLÜ

Şamanizm'in çeşitli felsefeleri bir araya getiren dinî, sihirli ve psişik inanışların birleşimi olduğunu söyleyen Şener'e göre; "trans durumuna geçebilme yeteneğine sahip kimselerin, doğüstü varlıklarla ilişkiler kurarak onların güçlerini toplum yararına kullanmaları amacına yönelik olarak yapılan dinsel törenlerdir." (Şener, 1996, s. 11). Şamanların birinci vazifelerinden olan psişik dünya ile bağlantı halinde olmaları, somut dünyanın ötesinde soyut âlemlerin de hâkimi olmak ve istediklerini göstermektedir. İnsanların soyut âlem ile olan ilişkileri aracılığıyla elde ettikleri tecrübeler istikametinde öğrendikleri bilgiler ve seziler, doğüstü eylemler olarak yorumlanmıştır. Bu nedenle şamanlara güvenen insanlar, kendinden geçme eylemleri sayesinde isteklerine kavuşmayı arzulamışlar ve güç elde edebilmek için bu eyleme dâhil olmayı kabul etmişlerdir.

Şamanların iletişime geçtiği ruhlar, ölmüş bir insanın ruhu, ataların ruhları, doğanın ruhu, ayinsel ruhlar, muhtelif objelerin ruhları olabilir. Bu durumda şamanın biricik işlevinin psişik âlemle bağlantı sağlamak olmayacağı da düşünülebilir. Şamanın diğer görevleri ise bir eğitmen gibi insanların manevi sükûnetini sağlamak, onları zorluklara karşı olumlu yönde teşvik etmek ve sebebi bilinmeyen durumları

anlamlandırmaktır. Şamanın sadece psişik âlemlerle bağlantı kurmadığı, aynı zamanda insanların içsel sıkıntılarına da çare bulduğu söylenebilir.

Şaman kimi bilinmezleri açıklayabilmek için psişik âlemlerle bağlantı kurar, kimi durumlardaysa sağlıklı insanın ruhlarını kirlattikleri düşünülen kötü ruhları kovmak için büyülerden yardım alır. Şamanlığın bu özelliğinin din adamına benzer bir şekilde çalıştığı düşünülebilir. Dahası şamanın kurban ritüellerinde ayinin gerçekleştirildiği alanda yer alması sadece insanların ruhları için değil, aynı zamanda hayvanların ruhları için de rehberlik ettiğini göstermektedir. Eliade şamanı şu şekilde tanımlamıştır; “ister bir insanın ister kurbanlık bir hayvanınki olsun, bir ‘ruha’ hâkim olmak ve onu gidilecek yere götürmek yeteneğine sahiptir” (Eliade, 1999, s. 216). Şamanların dinsel işlevlerine dayanarak Coe şu tanımı yapar; “Sınırlara girer, vizyonları vardır, kâhindir, olayları önceden söyler, suçluları algılar, tılsımlar ve muskalar hazırlar, şeytanları hasta bedenlerinden kovar, öneri ve hipnoz yapar hem kendisi hem de başkaları için.” (Coe, 1916, s. 80).

Şamanizm, kimi hedeflere erişebilmek için mucizevî özelliklerdeki zihin yapılarını ortaya çıkarmaya yönelik bir yapıdır. Şamanlar, sağlığını kaybedenlere tedavi, sihir, psişik dünya ile bağlantı, mucizevî durumları açıklama, hayvan ruhlarıyla iletişim kurma vs. gibi olguları gerçekleştirebilmek için muhteviyatında bazı tepkiler, sözler ve hareket bulunduran ritüelleri düzenlerler. Şamanlar ayin esnasında, diğer insanların algılayabildikleri boyutlardan, farklı

zihinsel duruma geçerek ve esrime halini kullanarak farklı boyutlara erişim sağlayabilir.

Eski çağlarda insanlar, şamanik felsefe ile sürdürdükleri hayatları içinde, hayat döngülerini ve mutluluklarını sağlamak için psişik yolculuklar gerçekleştirmiş ve bunu ayinler aracılığıyla gerçekleştirmişlerdir. İnsanların yaşamlarına düzen içerisinde devam edebilmelerini sağlamak, hayatlarını kolaylaştırmak için psişik dünya ile bağlantı kurmaları ve ölülerin ruhlarıyla iletişim sağlamaları gerekmektedir. Ölülerle kurulan iletişim insanların hayatlarına devam edebilmeleri için gerekli bilgileri sağlamaktadır. Auge ve Colleyn, “ritüelsiz bir din yoktur” ifadesiyle ayinlerin ne kadar önemli olduğunu vurgular. (Auge ve Colleyn, 2014, s.54).

Ayinlerin birincil görevi insanlar arasındaki bağlantıyı sağlamak, yani toplumsal birlikteliği oluşturmaktır. Toplum içindeki ayinin varlığı, konuşarak gerçekleştirilen iletişimin ötesinde bir etkileşim olduğunun belirtisidir. Ayinler, kuşaktan kuşağa devam eden duyguları tertipleme, oluşturulan yapıyı devam ettirme, dahası doğanın gazabından kaçınmak için gerçekleştirilir. Kimi ayinler ekim zamanlarında daha fazla hasat alabilmek için şenliklerle gerçekleştirilir, kimi ayinler de insanlar ve doğa üzerinde kötülükler gerçekleştiren ruhların kovulması ve çevrelerinden uzak tutulması için yapılır. Ayinler genellikle toplumsal ilişkilerin, kişinin toplum içindeki yerinin veya kişinin toplumdaki ifadesinin belirlenmesi için gerçekleştirilir.

Şamanizm felsefesi içerisinde şamanlar belirli bir hedefe ulaşmasını istedikleri ayinlerini uygularken, ayinin psişik yönünü

güçlendirmek, şamanın kendinden geçmesine yardımcı olmak ya da ayinin gerçekliğini göstermek için simgeler ve mecazlardan faydalandıkları bazı nesnelere kullanırlar. Kullandıkları bu nesnelere, şamanların ayinlerini uygularken yardımcı olarak işlev görürler. Kimi zaman bu nesnelere şamanların bedenlerinde ve giysilerinde de görülebilir.

Şaman felsefesindeki ritüellerde kullanılan simgelerin ve nesnelere ayin içerisindeki amacını ve biçimlerini incelemek yerine bu objelerin seçilimine olan etki üzerinde durulmuştur. Şamanın ayinlerinde kullandığı simge ve nesnelere seçilmesinin belirli bir sebebinin olması gibi, sanatçılar da sanat üretimlerinde kullandıkları nesnelere seçerken tıpkı şamanlar gibi geçmiş deneyimlerden yola çıkarlar. Şamanizm felsefesinde, şamanın ayin nesnelere seçmesinde gerçekleşen etkiyi veya sebebi anlamak, sanatçının yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak sanat üretimini oluşturmasına benzemesinden ötürü önemlidir. Deneyimler, kişinin objeye farkında ya da farkında olmadan yönelimselliği üzerinde etkilidir. Yani ruhsal etmenler bir objeye yönelim, bir başka deyişle referans ifa etme niteliği taşıyabilir. Deneyimler aracılığıyla ya da bilinçaltı etmenlerle birlikte zihinsel öğrenimler, bir objenin farkında olmadan odak noktasına alınmasına sebep olabilir. Böylece bilinç objeyle bağlantı kurma ve yönelimselliğe sahip olma benzeri melekeler edinebilir. Araştırılan sanatçıların çalışmalarında, bir şamanın yaptığına benzer bir şekilde bireysel objelerin kullanıldığı, yaşamsal deneyimlerin çalışmalara yansıdığı görülmüş, bu etkiler değerlendirilerek sanatçıların eserlerinin deneyimleriyle biçimlendirildiği düşüncesine

ulaşlmıştır. Bu perspektifle düşünöldüğünde sanatçı ile şamanın ortak noktalarının olduğu yorumunda bulunulabilir, çünkü sanatçının çalışmasını meydana getirme aşaması onun ayini gibi düşünölebilir ve sanatçının kullandığı objeler de şamanın ayin nesnelere gibi sanatçının kendisine aittir. Şamanın kullandığı davuldaki sembol ve çizimlerin şamanın kendi geçmiş deneyimlerinden kesitler içeriyor olması gibi, sanatçının üretimleri de onun geçmiş deneyimlerinden parçaları içermektedir.

ŞAMAN-SANATÇI DİYALEKTİĞİ

Şamanlar iletişime geçmeye çalıştıkları tanrılar veya ruhlar için çeşitli ritüeller düzenlerler. Bu ritüeller sırasında şaman seçmiş olduğu çeşitli büyü objelerini kullanır. Bunlardan en önemlisi davuldur. Şaman, davulunu kendi yaparken davulun üzerine deneyimlerinden oluşan resimler çizer. Şaman, tören sırasında davulunu çalmaya başlar ve dans eder. Şamanların müziğı, dansı, resmi vb. kullanması sanat ile bağdaştırılabilir. Şamanizm’de kullanılan büyü, görünür dünyayı değıştirmek için görünmez güçlerden yararlanma arzusu olarak düşünölebilir. Bu bakış açısıyla sanat ve büyü arasındaki bağlantı doğanın gizli yapısını ortaya koyar, görünür dünyayı inceler, hayaller ve istekler dünyasını sergiler.

Sanat, ayin ile bütünleştğinde Şamanist topluluk birleşir ve kaynaşır. Şaman, toplumdaki bireylerin doğa üzerinde egemen hissedebilmelerini sağlayacağı ayinleri uygular. Fischer; “Bireyciliğın ilk belirtileri büyöcöde ortaya çıkmış olsa bile, sanat bireysel değıl, toplumsal bir üretimdi.” ifadesiyle sanatın insanları birleştiren özelliğinin devam ettirdiğini savunur (Fischer, 1990, s. 33). İnsanlar

tanrısallığın, hayallerin, çevrenin ve vahyin yardımıyla sembollerini oluşturarak ayinlerinde kullanmışlardır. Jung'a göre;

Mevcut biçimleri ile üzerinde çalışılmış ve son derece eski olan bu tür dini gelenekler, çoğu kez bilinçdışının yaptığı daha ileri yaratıcı değişimlerine direnirler. Hatta teologlar bazen bilinçdışı psişede dini bir fonksiyonun keşfine karşı çıkararak bu “gerçek” dini sembollerini ve sembolik öğretileri savunur, uğruna savaştıkları değerlerin varlıklarını tam da bu işleve borçlu olduklarını unuturlar. Hiçbir dini sembol, ilahi ilhamları alıp onları kelimelerde dile getirip sanat biçiminde şekil veren bir insan psişesi olmadan insani yaşamımızın gerçekliğimize giremez (Jung, 2015, s. 224).

Sanatın ile ayinlerin birbirlerine benzer şekilde ilerlemesi ve aynı zamanda birbirleriyle olan saf bağılıklarına bakıldığında, temelde günümüz sanatçıları da var olan, çalışmaların yaratım aşamalarında benzer süreçlerden geçtikleri ve geçmişte deneyimlenmiş olan ayin ile ilişkili bir fonksiyonu olduğu düşünülebilir. Geçmişte yaşamış insanların Şamanist ayinlerinde sanatın ilk hali tezahür eder ve sanatın yapısını anlama aşamasında ayinlerin rehberlik edici görevi anlaşılabilir. Bir sanatçının türlü imaların kullanımıyla biçimlendirdiği çalışması, sanatın kendini anlatabilme ilişkisinden yararlanır. Buradan yapılabilecek çıkarım ‘İptidai toplumlar da sanat yapıyordu ama bunun bilincinde değillerdi’ ifadesi olmamalıdır, ilkel insanların biçimlendirdiği ve kabul ettiği çeşitli ayinler ya da simgeleri tanımlayan ifadeler, bugünlerde gerçekleştirilen sanat olarak isimlendirilen halefi kavramları

açıklamaktadır. Sanat, ayinle bir araya geldiğinde kimilerini irrite eden formlar, betimlemeler yâda performans eylemleri ortaya çıkarabilir. Hissedilen rahatsızlık duygusu, inanişâ bağılığın sorgulanmasıyla sonuçlanabilir. Sorgulamaksızın inanişâlarına bağılı olan insanlarda, *inancı sorgulamak gûnahtır* ama bunun irrite edici olması da normaldir. Sanat çalışması üreten bir kişi için irrite edici duyguları uyandırmak normal karşılanabilir ve bu duyguları uyandırmak insanlarda korku ve hayret hissedilmesini sağılayan etmendur. Bu nedenle kimi sanatçılar, çalışmalarında vurgulamak istedikleri kısımlarda dini simgelere ya da objelere yer verebilirler.

Görmek, gördüğünün bilincine varmak ve anlamak şamanın görevlerindendir ama bu görevler sanatçıların da bilincinde olmaları gerektiğı önemli özelliklerdir. Şamanlar bir hareketi uygulayabilmek için türlü sanat çeşitlerini ayinlerinde gerçekleştirmişlerdir, bu nedenle şamanlar insanlığın eski dönemlerinin sanatçıları olarak düşünülebilir. Sanatçı, kişisel ya da toplumsal görüşleri, fikirleri görsel olarak ifade eder ve çalışmasını diğere insanlara aktarmakta sorumluluğı olan kişidir. Sanatçının ve şamanın bu özellikleriyle birbirlerine benzediğı söylenebilir. İptidai toplumlara rehberlik eden psişik dünya, birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Şamanlar, kendilerine mal edilen birçok işleyle toplumsal yapının önderleri olmuş, sanatçılara benzer bir şekilde düşünceleri farklı bilinç seviyelerine yönlendirmişlerdir.

Sanatçının yaratım sürecinde oluşturduğu ve ona sanatsal anlamlar yüklediğı nesnelere çalışmalar üretmesiyle, şamanın belirli olayla neticesinde bulduğu objelerle ritüellerini ilişkilendirmesi,

sanatçının yaratım süreci ile şaman ritüelleri arasında ortak nokta olarak görülebilir.

Şamanın farklı zihin yapısına ulaşabilme yetisine sahip olması, insanların ihtiyaçlarına çözümler bularak toplumun hayati taleplerini yerine getirmesi, psişik ve dünyevi bağlantılar sağlayabilmesi, tanrının sözlerini topluma aktarırken kullandığı sanatsal yolları simgeler ve mecazlar aracılığıyla ayinlerinde uygulaması ve bunları insanlara iletmesi de sanatçının üretim yapısı ile benzer görülebilir. Yani, şamanın ve sanatçının işlerini uygularken benzer biçimde çalıştıkları söylenebilir.

Şaman, çalışmalarını uygulamadan önce sanatçıya benzer bir şekilde yalnız kalmayı tercih eder. Bayat; “Şaman, yalnızlığın gücünün büyük olduğunu anlamış, bu nedenle de toplumdan uzaklaşmıştır. (...) Şamanlar genellikle toplumun sık yaşadığı yerlerde değil, toplumdan dışarıda, تنها yerlerde yaşamayı denemiş kişilerdir.” İfadesiyle şamanın yalnızken daha yaratıcı olduğunu vurgular (Bayat, 2006, s. 22). Bourriaud’ın “Baskın ideoloji, sanatçının yalnız olmasından yanadır, onu bir başına ve irredantist olarak hayal eder: ‘Hep yalnızken yazarız’, ‘İnsan kendini dünyadan koparmalıdır’” tanımıyla anlaşılan, şamanın ve sanatçının benzer başkalaşımı geçirmiş, objelerin birinci anlamlarını farklı ifadelerle yorumlayan farklı kişiler olduklarıdır (Bourriaud, 2005, 131-132).

Artık çeşitli bazı bedensel sorunların psikolojik olduğu anlaşılmıştır. Şamanizm açısından değerlendirildiğinde, sadece ruhsal değil aynı zamanda bedensel sorunların da psişik tedavi yöntemleriyle iyileştirilebileceğine inanılır. Brinton, Eliade ve Rox gibi

araştırmacılar şamanların tedavi edici işlevi olduğunu, hastalıkları iyileştirdiklerini, kerametler yarattıklarını açıkça ifade etmişlerdir (Brinton, 1899, s. 51; Eliade, 1999, s. 22; Roux, 1994, s. 49). şamanizm felsefesinde hastalıklar sihir ve tanrılar aracılığıyla iyileştirilebilir. Fakat sadece ruhsal ihtiyaçlar için şamanla iletişime geçilmektedir. Bir kadının doğurmasının ruhsal bir ihtiyacı karşılamamasından dolayı bu esnada şamanla iletişime geçilmez ama doğum esnasında kadın zorlanırsa ruhani glerin ve büyülerin yardımı için şaman çağırılabilir ya da kısırlık, hastalıklar gibi durumlar için şamandan yardım istenebilir. şamanın doğum ve kısırlık gibi durumlarda düzenlediği büyüsel ritüellerin tesiri bazı sanat çalışmalarında da görülebilmektedir. Marina Abramovic'in "Balkan Erotic Epic," adlı performansı sanatçının kendi kültürüne ait eski bir ritüeli içermektedir. Çalışma erotiktir ve ölümlle yaşam arasındaki ilişkiye dair düşünceleri hareketlendirir.



Görsel 1. Marina Abramovic. 2005, *Balkan Erotik Destanı /Balkan Erotic Epic*. Caviar20. Erişim: 25.06.2019.

Kaynak: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0074/2712/products/Caviar20_Marina-Abramovic-Balkan-Erotic-Epic-2005_05_grande.jpg?v=1495229272

Üreme canlılar için hayati eylemdir. İlkel insanlar doğanın baharda toprak aracılığıyla canlanmasını ve yeşermesini temsilen toprak üzerinde sevişerek üremenin verimliliğini ve doğurganlıklarını arttırdıklarını düşünmüşlerdir. Bu ilkel ritüel Abramovic'in "Balkan Erotic Epic," isimli performansında temel düşünce olarak kullanılmıştır. Yağmurun bereketinin, toprağın verimliliğinin ve doğurganlığın doğa aracılığıyla kendi çıplak bedenlerine geçeceği düşüncesiyle ritüel performans olarak gerçekleştirilmiş ve sanata aktarılmıştır.

İptidai toplumlarda normal olarak görülen ama modern toplumların normal görmedikleri ölüm, kurban töreni ve kanlı ayinler Şamanizm felsefesinde hayatın normal parçasıydılar. Kurban ayinini Yörükan şöyle anlatmıştır; "Baş tutgan kurbanın başını tutar ve kurban şaman usulünce ağzı, burnu güzelce sarılıp bağlanarak, göğsü yarılmak ve kalbi çıkarılmak sureti ile kurban edilir." (Yörükan, 2014, s. 69). Yörükan'ın tanımladığı kurban etme ayini yaşadığımız çağ için çok vahşi olarak düşünülebilir. Hermann Nitsch, "Gizemli Âlem Tiyatrosu, 80. Aksiyon" adlı çalışmasında iptidai toplumların ve şaman hayat tarzının vazgeçilmez parçası olan, ama artık toplumların eskilerde bıraktığı güdüler olan ölüm, kurban ve kan gibi mefhumları kullanmış, eskiden normal olarak görülen kavramları hatırlatmaya çalışmıştır.



Görsel 2. Hermann Nitsch. 1984, *Gizemli Âlem Tiyatrosu*, 80. Aksiyon, (3 Gün Sürmüştür) / *The Orgien Mysterien Theaters*, 80 th Action (Three Day Play).

Kaynak: Bozdemir, Oğuz. (2019). *Orta Asya Şaman Ritüelleri Sembol ve Objelerinin Seramik Formlarda Yorumu*. (Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, s. 56.

Nitsch'in çalışmasına dâhil olan insanlar; kan içmiş, kanı kendi bedenlerine akıtmış, hayvan bedenlerini ve organlarını parçalayarak eylemi normalleştirmişlerdir. Eyleme katılan insanların yaşadığı zevk duygusu, Nitsch'in anlatmaya çalıştığı iptidai insanın tekrar vücut bulması olarak düşünülebilir.

Şaman inancına göre var olan her şey bir ruha sahiptir. Ruh, görülemez ve doğal dünyadan farklı bir yerde bulunur. Ruh dünyada beden var olmasına yardımcı olur, insanlarda olduğu gibi hayvanların bedenlerinin de varlık sebebidir. Şamanizm'de ormanın ruhunun önemli bir yer edindiği görülebilir, ormanın ruhu sadece insanların ve hayvanların değil bitkilerin de ruhu olduğunu göstermektedir. Ruhsal dünya ile bağlantı kurabilmek için şamanlar bazı nesnelere aracı olarak kullanmaktadır. Freud, iptidai insanların yoğun psişik inançlarını şu şekilde açıklar; “İlkel insanlar, doğada olup biten her şeyin nedenini tilinlere ve şeytanlara atfederler ve bu

varlıkların yalnız hayvanlarla bitkileri değil fakat cansız gibi görünen nesnelere de canlandırdıklarını düşünürler.” ve ilkel insanın ruh-beden düalizmini Freud, kendi dönemindeki düalizmle karşılaştırmasını şu şekilde yapar; “İlk başta, ruhlar, kişilere benzer şeyler olarak tahayyül edilmekteydiler ve ancak uzun bir gelişme süreci sonunda her türlü maddi öğeden soyutlanarak, çok yüksek bir ‘tinselleşme’ derecesine erişmişlerdi” (Freud, 2015, s. 115). Şamanlar, hayvanların ruhlarıyla bağlantı kurmaya önem verir, Atakan da Beuys’un buradaki çalışmasında “Amerika’ya yerlilerle birlikte Orta Asya’dan geldiğine inandığı kır kurdunun ruhu” ile kurduğu bağlantıyı vurgular, çalışmanın Şamanist düşünce yapısına göre şekillendirildiği söylenebilir. (Atakan, 2008, s. 36). Beuys’un eyleminde kır kurdu Amerika’yı temsil etmektedir.

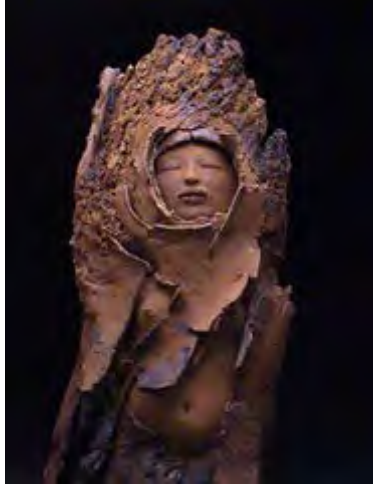


Görsel 3. Joseph Beuys. 1974, *Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor / I Like America and America Likes Me*. Artsy.

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art>, Erişim: 19.03.2019,

Danto, “kendimizi bir sanat yapıtına yansıtılmış olarak görebilir, kendimizle ilgili bir şeyleri bu yolla keşfedebiliriz” ifadesiyle sanat çalışmasının, sanatçının kendi farkındalığı için bir araç olabileceğini anlatmaktadır (Danto, 2012, s. 30). Bäumler bu çalışmasıyla ulaşmak

istediği amaç, insanın kendi kendisini fark edebilmesi ya da kendisinden bir parça keşfedebilmesi, içinde bir duygu uyanmasıdır.



Görsel 4. Marika Bäümler, 2005, *Bir Ağacın Ruhu / Spirit of a Tree*.Flicker.

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/marika-baumler/73164093/>
Erişim: 07.07.2019

İnsanların veya insanların yakınlarının ölmesiyle hissedilen keder, isyan ve buna karşı duyulan ölümsüzlük isteği, doğanın bir parçası olan insan için normal olarak görülebilir. Bir yakının ölmesiyle ortaya çıkan bu duygular insanın köşeye sıkışmış hissetmesine ve ölüm korkusuna kapılmasına sebep olabilmektedir. Toplumlar bu korkularını, dini inanışları veya ruhani yöntemlerle bastırmaya çalışmışlardır. Fakat herkesin yaşamlarının sonunda tadacakları ölüm, “Bir Ağacın Ruhu” isimli çalışmada hissedilebilmektedir. Bäümler’in seramik ile şekillendirdiği çalışmasında ölmekte olan figür ağacın içerisinde sanki uyur gibi şekillendirilmiştir. Ağaç ve figür, ölümlle birlikte tek parça olmuş ve bir vücut olmuş gibidir. Kutsal olan ağaç, çalışmada ölümlle birlikte

ifade edilmiştir. Ağaçların ve ormanın şaman felsefesindeki önemini Tedlock, “ruhlar yaşam ağacında oturan kuşlar olarak çizilir, yeniden doğmayı bekler” ifadesiyle aktarır ve Bäume şaman geleneklerinde ayin nesnesi olan ağacı, ölüm kavramıyla birlikte şekillendirmiştir (Tedlock. 2012, s. 264).

Simonsson’un “Ayakta Duran Yosunlu Şaman Kız” adlı seramik çalışmasının yosunla çevrelenmiş olarak ifade edilmesi, çocukların oyunlarında saklanmasına benzer düşünülebilir. Bu gizleniş, figüre ruhani bir etki vermiştir. Çalışmanın yeşil renkte olması, doğal çevresine mükemmel uyum sağlamış yosunlarla kaplı ormanların kayaları ve ağaçları gibi görünmektedir. Yosunların ağaçları kaplayarak korumasına benzer şekilde, yosunlarla kaplı küçük kız figürü de doğa tarafından korunuyor gibi görünmektedir. Şaman olarak şekillendirilen figürün üzerine, ona kendinden geçmiş ifadesini güçlendiren şamanik nesnelere olan tüy ve çaput gibi objeler bağlanmıştır. Bu nesnelere, şaman felsefesi ve ayinleri açısından vazgeçmez öneme sahiptir. Radloff, bir şamanın kıyafetinde kullanılan tüy ve püskül kullanımını şu şekilde anlatmıştır; “Omuzdan sarkan ve puhu kuşu tüyleri takılı olan deri veya kumaştan püsküller de kanada benzer.” (Radloff, 2008, s. 122).



Görsel 5. Kim Simonsson, 2017, *Ayakta Duran Yosunlu Şaman Kız / Standing Moss Shaman Girl*. Jason Jacques Gallery.

Kaynak: <http://www.jasonjacques.com/artworks/standing-moss-shaman-girl>
Erişim: 07.07.2019

Kemikler şaman kültüründe ve ayinlerinde farklı biçimlerde değer görmüş ve ritüellerde kullanılmıştır. Ayin objesi olarak kullanılan kemik parçalarından biri ise aşık kemiğidir. Aşık kemiği sığır gibi büyükbaş hayvanların diz eklemlerinden alınan küçük bir kemiktir ama şaman ritüellerinde ve geleneklerinde çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Falcılık alanında gelecek hakkında yorumda bulunmak için kullanıldığını Şener şu şekilde tanımlamıştır; “Türk göçebelere arasında ‘aşık kemiği’ adı verilen kemik ile de fal açmak adeti vardır. Aşık kemikleri davulun üstüne atılarak aldığı şekle göre yorum yapılır.” (Şener, 1996, s. 46). Kemik zara benzer biçimde atılarak geldiği yöne göre gelecek hakkında yorumlamalar yapılmıştır. Shaarbek’in çalışmasında bir çok aşık kemiğini piramit benzeri bir yapı oluşturacak biçimde konumlandırması, kemiklerin gökyüzüne yükselen yapısı, çalışmanın ruhsal yönünün bir ifadesi olarak

yorumlanabilir. Bu çalışmada Şamanizm'in ayin nesnesi olan aşık kemiği sanatsal ifade aracı olarak kullanılmıştır.



Görsel 6. Shaarbek Amankulov. 2010, İsimsiz
Tepebaşı Belediye Binası Bahçesi, Eskişehir. Oğuz Bozdemir Kişisel Arşivi.

Şamanlar sembolleri ve nesnelere, zihin yönelimselliğiyle seçer ve bunları edinmeye çabalar. Edindiği nesnelere deneyimleyen şaman, nesnelere büyülü özellikleri olduğunu varsayar, objeyle arasında psişik iletişim kurabildiğini düşünürse ayinlerinde kullanır. Bilinç edimleri aracılığıyla objeyi ayin deneyiminde ritüel nesnesi olarak kullanır. Şamanın nesnelere deneyimleyip psişik iletişim sağladığı ve zihinsel edimlerini uyguladığı ayinlerinden ilham alınarak şekillendirilmiş çalışmalardan, “Ses” (davul) ve “Gömlek” adlı eserlerin bir arada kullanımıyla büyücü isimli çalışma oluşturulmuştur.



Görsel 7. Oğuz Bozdemir, 2019, *Büyücü/ Magician*, Oğuz Bozdemir Kişisel Arşivi.

SONUÇ

Şamanizm bazı araştırmacılar tarafından bir din olarak görülmüş olsa bile temelde bir hayat felsefesi ve dinden öte bir kültür olarak bugüne kadar mevcudiyetini sürdürmüş olan inanç sistemidir. Şamanizm'in felsefi yapısının, dini yapısına kıyasla daha egemen olduğu düşünülebilir. Şamanlar psişik bağlantıyı, oluşturdukları simgeler, ayin nesnelere ve totemler vasıtasıyla meydana getirmişlerdir. Tarih öncesi devirlerde insanlar çok gelişmemiş olan Şamanizm'in temeli sayılabilecek inanç sistemlerini benimsemişlerdir. Zaman içerisinde fiziksel ve sosyal evrim ile birlikte şaman kültürü de insanlarla birlikte gelişmiş ve çeşitli alanlara yayılmıştır. İptidai toplumların inanç sistemlerinde Şamanizm'in gelişmesi, hem ayinlerin bilişsel ve biyolojik temelleriyle, hem de insanın yapabileceklerini etkileyen sosyo-kültürel faktörlerle bağlantılıdır. Şamanizm'in sanata olan etkisi, tarihsel başkalaşım içinde sanatın gösterdiği değişim, gelişim ve büyüsellikle bir özdeş hale gelme geleneğini yansıtmaktadır. Şaman, insanların isteklerini yerine getirmeye yönelik gerçekleştirilen sihir ve büyü uygulamalarını belirlemektedir. İstekleri tatmine ulaştıran büyü daha sonra yerini sanata bırakmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda sanatçı-büyücü bağlantısı, dolayısıyla şaman-sanatçı bağlantısı kurulmuştur.

Şamanist toplumda, şamanın temel görevi psişik hayatı düzenlemek, ruhlarla bağlantı kurmak ve büyü yolların aracılığıyla ruhlarla iletişime geçmektir. Şamanın ruhlar dünyasıyla kuracağı iletişim için gereksinim duyduğu objeler ve totemler mevcuttur. Bu objeler, hayvan parçası, bitki ya da herhangi bir kemik benzeri nesnelere de olabilir. Sanat bakımından değerlendirildiğinde, sanat ile büyü arasında ilişki kurulabilir ve Şamanizm'de gerçekleştiği gibi

sanatın da objelere psişik yönden bağlı olduğu düşünülebilir. Sanatçılar ve şamalar, obje bağlantılı uygulamaları meydana getiren kişilerdir ve bu durum her iki mefhum için ruh-nesne-beden bağlantısını ortaya koymaktadır. Bir sanat nesnesi yapıldığı zaman, o nesnenin içerisinde psişe aranmaz, fakat sanat nesnesi içgüdüleri aktif hale getirir ve ruha dokunur. Sanat objesi ile izleyici arasında duygusal bir iletişim oluşur veya tam aksi bir etki meydana getirerek irrite edici bir etki yaratabilir ve uzaklaşmaya sebebiyet verebilir. Sanatçı, izleyicinin hissettiği çeşitli duyguları ve psişik atmosferi, toplumun isteklerine göre objeler aracılığıyla yaratır. Sanatçının ve şamanın bu yönleri ortak olarak değerlendirilebilir, çünkü sanatçı da toplum üzerinde hissettirmek istediği büyüsel ve psişik etkiyi, objeler aracılığıyla insanlara aktarır.

Şamanist düşünce yapısına benzer biçimde üretim yapan sanatçı, kendi varlığının ötesine geçen kuvveti ortaya çıkarabilir; kendi başkalaşımını yalnızca yeni sanat formlarıyla değil, aynı zamanda yeni hayat biçiminde de geliştirir. Artık Şamanizm içerik olarak iptidai sanattan ilham alan çoğu sanatçının çalışmalarında görülebilmektedir. Tarihin izlerinin hissedildiği sanatçılar, geçmişi tekrar yaşatmak için iptidai imge görüntülerini ifade etmekten kaçınmazlar, fakat ilkel görüntü insan hayatına ve çevreye çeşitlilik getirmeyi hedefleyen değerlere erişebilmek için vasıta gibi kullanılır. Bu iptidai imge, dinin dışındaki psişik dünya için bir yoldur ve esrime haliyle, hayatın temeliyle ilişki kurabilmek için bir kanaldır. Bu yol aracılığıyla sanatçılar, modern hayata uygun çağdaş çalışmalar üretebilir.

KAYNAKÇA

- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar* (Z. Rona, Çev.). Karakalem Kitabevi, İzmir.
- Auge, M., Colleyn, J.-P. (2014). *Antropoloji* (İ. Yerguz, Çev.). Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen). Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Brinton, D. G. (1899). *Religions of Primitive Peoples*. Philadelphia: The Knickerbocker Press.
- Coe, G. A. (1916). *The Psychology Of Religion*. Illinois: University Of Chicago Press.
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı* (E. Berktaş ve Ö. Ejder, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm* (İ. Birkan, Çev.), İmge Kitapevi Yayınları. Ankara.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi/ Cilt I- Taş Devrinden Eleusis Mysteria'lartna* (A. Berktay, Çev), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliği* (Ç. Çapan, Çev.). İmge Kitapevi, Ankara.
- Freud, S. (2015). *Totem ve Tabu: Büyü, Gelenek ve Yasak* (C. Karakaya, Çev). Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul.
- Jung, G. C. (2015). *İnsan ve Sembolleri* (H. M. İlgün, Çev.). Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul.

- Radloff, W. (2008). *Türklük ve Şamanlık* (A. Temir, T. Andaç ve N. Uğurlu Çev.), Örgün Yayınevi, İstanbul.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (A. Kazancıgil, Çev.), İşaret Yayınları, İstanbul.
- Şener, C. (1996). *Şamanizm*, BDS Yayınları. İstanbul.
- Tedlock, B. (2006). *Şaman'ın Bedenindeki Kadın* (P. Savaş, Çev.), Mia Yayınları, İstanbul.
- Yörükan, Y. Z. (2014). *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

BÖLÜM 4:
SELÇUKLU DÖNEMİ ÇİNİ ESERLERİNE YANSIYAN KADIN
BAŞLIKLARI

Öğr. Gör. Eda DEMİR TOSUNOĞLU

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik
Bölümü, Malatya, Türkiye
edademirtosunoglu@gmail.com

GİRİŞ

İrandan Anadolu'ya kadar uzanan Selçuklu Devleti içinde önemli bir yere sahip olan selçuklu kadın figürleri, çini ve minyatür başta olmak üzere farklı bir çok sanat alanında üretilen eserlerde betimlenmişlerdir. İranda zengin, soylu ve sultanların saraylarını süslemeye, minai, lüster, ve sıraltı tekniği ile yapılmış çini ve seramiklerde görülen kadın figürü, Anadolu'da Selçuklu saray ve duvar çinilerinde de yansımıştır. Bunlardan, Alaaddin Keykubad'ın yazlık Saray olarak yaptırdığı Kubad Abad Sarayı'dır (Öney, 2008, s. 57).

Kubad Abad Sarayı çinilerinde sıkça rastlanan kadın figürleri, dönemin yaşam biçimini, geleneğini, saray eğlencelerini ve kıyafetlerini yansıması bakımından bir belge niteliği taşımaktadır.

Türk sanatında kadın betimlemelerine; ilk Türk devleti olan Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, İran Büyük Selçuklu Devleti ve Orta Asya'ya kadar uzanan (Öney, 2008, s.58), geniş bir coğrafyaya yayıldığı görülmektedir.

Kadının toplum içinde yüksek bir mevki sahibi olması ilk müslüman Türk devleti olan Karahanlılar ile başlamış 12-13. yüzyıllarda Selçuklularda da devam etmiştir. Kadınlar erkeklerle birlikte ava, savaşlara, dini, iktisadi, siyasi faaliyetlere katılmış ve hükümdar ile tahta çıkıp yönetimde söz sahibi olmuştur (Öney, 2008, s. 57).

Selçuklu çinilerinde görülen kadın figürleri ile erkek figürleri ayırt etmekte bazı zorluklar yaşanmıştır. Kadınları erkeklerden ayırt eden kıyafetleri ve süsleri olmuştur. Bunlar, keçi kılından yapılmış

takma uzun saçları, zülüfleri ve başlarına taktıkları uzun saçları, yüzlerindeki benler, kipiklerine ve gözlerine sürdükleri sürme, başlarına ve ellerine sürülen kınalardır (Öney, 2008, s. 59, Süslü, 2007 s. 137-138).

Çinilerdeki eserlerde kadın figürlerinin başlıkları incelendiğinde; keçe, ipek, pamuk, yün, çuha, sırma altın, gümüş ve kıymetli taşlar gibi bir çok çeşitli malzemelerin kullanıldığı görülmektedir.

Selçuklular dönemine ait kadın başlıklarına “bağaltak” adı verilmiştir. Saray kadınları zenginliklerine göre altın, elmas, yakut ve incili bağaltaklar kullanmışlardır (Balta, 2014, s. 166). Bu dönem kadın başlıkları incelendiğinde, yaşmak ve peçe şekilleri, alın ve saç ortasına konan kıymetli taşlar ve diademler olarak kendi içinde çeşitlere ayrıldığı görülür.

Çinilerde hem kadın hem de erkek başlıklarında ortak olarak kullanılan dilimli taçlar, sarık ve börk başlıklarıdır.

Taç kadın başlıklarını erkek başlığından ayıran özellikler; kadın başlığına tüy ve değerli taş takılması, börk ve sarık gibi başlıklarda ise altın, gümüş ve sırma ile süslemelerin yapılmasıdır. Başlarının etrafındaki semavi haleler ise semavi parlaklığı ve mevkii simgelemektedir (Süslü, 2007 s. 138, Öney, 2008, s. 59).

KADIN BAŞLIK ÇEŞİTLERİ

Taç Başlık: Hükümdarların başlarına giydiği, değerli taşlarla süslü, iktidar ve tanrısal gücü simgeleyen bir başlık türüdür. Taç başlık İslamiyetten önce ve sonraki dönemde de kullanılmıştır. Selçukluda ilk Selçuklu sultanı Tuğrul Bey zamanında, halife tarafından taç giydirme geleneği başlatılmıştır. Minyatürlerde, seramik, çinilerde ve taş kabartmalarda betimlenen Selçuklu sultanlarının yaprak biçimli dilimleri olan ‘Selçuklu Tacı’ olarak adlandırılan taşlar giydikleri görülmektedir. B u durum Anadolu Selçukluları’nda da devam etmiştir (Süslü, 2007 s. 140-41).

Dilimli Taç Başlık ; Bu başlıklar incelendiğinde;

- Tek dilimli olan taç başlıkların ortasındaki dilim sivridir.



Şekil 1. Tek dilimli olan taçlar (süslü, 2007, s: 403)

- İki dilimli olan taç başlıklar genellikle sivri üçgen şeklinde görülmektedir.



Şekil:2 Taçlı insan portresi, sır altı, Ahlat seramiği, (Öney, Çobanlı, 2007, s:145)

- Üç ve daha fazla dilimli (terekli) taç başlıklar



Şekil 1. Üç dilimli olan taçlar (süslü, 2007, s: 403)



Şekil 2: Üç dilimli olan taçlar (Balta, 2014, s. 174)

Tek Taşlı Başlıklar; Badem şeklindeki kıymetli taşların kadınların alınlarına ve zülüflerinin ortasına gelecek şekilde saçlarına tutturulmuş bir başlık çeşitidir.



Görsel 1:



Görsel 2:

Görsel:1 <https://tr.pinterest.com/pin/288371182381487611/>

Görsel: 2 İran'ın Keşan kentinde üretilmiş, Büyük Selçuklu dönemi, minai teknikli kap (Öney, 2008, s:68)



Görsel: 3

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/670403094514035020/?nic=1>

Diadem Başlık; Diadem incili veya alnın üstünde tek parçada taç şeklinde kullanılan bir başlık türüdür.

- Bazen bu taç biçiminde alnın ortasında yuvarlak kıymetli taşlar da kullanılmıştır.
- Diadem başlık kadın ve erkekler için ortak kullanılmıştır.



Görsel:4



Görsel:5

Görsel: 4 Beyşehir Kubadabad Sarayı çinileri (Öney,2008, s: 72)

Görsel: 5 İran'ın Keşan kentinde üretilmiş, Büyük Selçuklu dönemi, lüster teknikli tabak (Öney,2008, s:68)



Görsel:6 İki insan portresi, Lüster, Kubad Abad, Küçük Saray, Karatay,
(Arık, 2000, s: 148)

Yaşmak: Kadınların sokağa çıkarken ferace ile birlikte kullandıkları, omuzları örten, gözleri açıkta bırakan, ince yüz örtüsü ya da başla birlikte yüzü ve ağzı kapatan örtü olarak tanımlanmaktadır. Arkadan etek ucuna kadar inen yaşmağa süremahram denilmektedir (Süslü, 2007 s. 143).



Görsel: 7 Yaşmaklı kadın portresi, sır altı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay.
(Arık, 2000, s:145)



Görsel:8 Yaşmaklı kadın portresi, Kubad Abad, Büyük Saray Hamamı,
(Arık, 2007, s:324).

İnce kaşlı, çekik gözlü, sivri burunlu, küçük ağızlı kadın figürünün başındaki yaşmak omuzlarına kadar inmektedir (Görsel: 7). Tepe saçının bir püskül gibi arkaya sarkıtıldığı görülen kadın figürünün saçında ek saç olduğu düşünülmektedir (Balta, 2014 s. 175, Süslü, 2007 s. 138-143).

Peçe: Yüzü sadece göz açıkta kalacak şekilde peçe ile kapatmaya denilmektedir. Yaşmakla birlikte kullanıldığı Kubad Abad Saray buluntularında çıkarılan çini eserde peçeli kadın figürüne rastlanmaktadır (Görsel:10). Eser incelendiğinde elinde meyve sepeti taşıyan muhtemelen hizmetkar olduğu sanılan peçeli bir kadın betimlenmiştir (Süslü, 2007 s:143-144).



Görsel:9

Görsel:9 Yaşmaklı kadın portresi, sır altı, Kubad Abad, (Öney,2008, s: 74)



Görsel:10

Görsel:10 Peçeli kadın portresi, sır altı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay. (Arık, 2000, s:144)

Börk; Tepesi düz bir çeşit külahtır, genellikle hayvan postundan, işlenmiş deriden, çuha ve keçe olarak adlandırılan bir çeşit kumaştan yapılan başlık börk olarak tanımlanmaktadır. Kadın börklerin kenarları sırmalı, üzerinde bazen hayvan tüyleri ve değerli taş kullanıldığı görülmektedir.

Yüksek börklerde tepesi devrik olana üsküf adı verilmiştir. (Balta, 2014, s.174, Süslü, 2007 s:142) Börkler genellikle tepeleri düz olarak görülmektedir. Börk tipleri yüzyıllarca değişmeden Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar gelmiştir (Süslü, 2007 s:142).



Görsel:11



Görsel:12

Görsel:11 Bağdaş kuran figür sır altı, Konya Karatay Çini Müzesi. (Süslü,2007s:307, Balta 2014,s.172).

Görsel:12 Bağdaş kurarak bir elinin dirseğini dizine dayamış figür, sır altı, Konya Karatay Müzesi. (Arık, 2007, s:377).

Yüksek olanlara “Sukarlaç” börk denir. Bazı börkler ise önden ve arkadan kanatlı veya tüylü olmakta, buna “kudurma” ve kenarlı börklere “kıdıklık” tiftikten yapılan beyaz başlığa “kıymaç” ve altın varak ile süslenen börklere “Börk Burtalandı” denilmektedir (Atasoy,1985 s:139-175). Yüksek kürklü börklerin ortalarına konan kıymetli taşlarla da süslendiği görülmektedir. Börk başlığı erkeklerde kadınlarda kullanılmıştır (Süslü, 2007 s:139-142).



Görsel:13 Yandan tek örgülü saç modelli figür. Sgraffitto Tekniği, 13.yy (Süslü, 2007, s: 324)

Kırık bir tabak parçasında görülen kadın figürün başında kürklü börkler bulunmaktadır. Figürlerin saç şekilleri birbirine benzer biçimde tek örgülü olarak görülmektedir (Görsel:13).



Görsel :14



Görsel:15

Görsel:15 Bağdaş kuran figür, sır altı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay, (Arık, 2000, s:133).

Görsel:16 Bağdaş kuran figür, sır altı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay. (Arık, 2000, s:136)

SONUÇ

Anadolu'da Selçuklu Dönemi Kubad Abad Sarayı kazılarında çıkarılan çini eserlerde kadın ve erkek figürlerinin betimlendiği görülmektedir. Kubadabad Sarayı çinilerinde sıkça rastlanan kadın figürleri, dönemin yaşam biçimini, geleneğini, saray eğlencelerini ve kıyafetlerini yansıtmaları bakımından bir belge niteliği taşımaktadır.

Araştırma konusu olan Selçuklu dönemi figürlü çinilerinde kadın başlıkları incelenirken; dönemin giyim kuşamını etkileyen faktörlerin başında, bölgenin iklim özellikleri ve coğrafi yapısının geldiği anlaşılmıştır. Ayrıca, o bölge insanının inançları, yönetim şekli ve kültürü gibi birçok faktörün bu kıyafetler üzerinde etkili olduğu ve onu şekillendirdiği de unutulmamalıdır. Anadolu'nun tarih boyunca farklı bir çok uygarlıkların bir arada yaşadığı çok zengin bir kıyafet kültürü ve geleneğine sahip olduğu günümüze ulaşan eserlerden anlaşılmaktadır. Giyim kültürünün bir parçası olan Selçuklu kadın başlıkları incelendiğinde; sosyal, ekonomik ve asil soydan olmasına göre farklı gruplara ayrıldığı görülmektedir. Bu tür sosyal statüyü sembolize eden kadın başlıkları giyim kuşamın bir parçası olarak tarihsel süreçte insanlıkla birlikte başlamıştır. Örneğin, ilk insanların başlarına taktıkları iri tüyler ve değerli taşlar gibi farklı başlık süslemeleri sosyal yaşamda sınıf farkını ortaya çıkarmıştır.

Selçuklu dönemi kadın başlıkları; taç başlık çeşitleri, yaşmak ve peçe şekilleri, alın ve saç ortasına konan kıymetli taşlar gibi diademler olarak da kendi içinde çeşitlere ayrıldığı görülmektedir. Hem kadın hem de erkek başlıklarında ortak olarak kullanılan dilimli taçlar, sarık ve börk başlıkları kullandıkları dönemin bir belgesi niteliğini taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Arık, R. (2000). Kubad Abad. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi, No: 514, İstanbul.
- Arık, R, Arık, O. (2007) Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.
- Atasoy, N. (1970-1971). "Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme", Sanat Tarihi Yıllığı, IV, 1970-1971
- Bahaeddin, Ö. (1985) Türk Kültür Tarihine Giriş, (Türklerde Giyecek ve Süslenme), Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara.
- Balta, N. (2014) Anadolu Kadın Başlıkları, Alter yayıncılık, Ankara.
- İndirkaş, Z. (2002). Türklerde Hükümdar Tacı Geleneği Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara.
- Oktay, A. (1993). Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Önder, M. (1973). Selçuklu Devri Kadın Başlıkları, Türk Etnografya Dergisi, sayı: 13, İstanbul.
- Öney, G. (2008) Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın, Sanat Tarihi Dergisi, sayı: XVII/ I Nisan.
- Öney, G.- Çobanlı Z. (2007). Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Editörler: Gönül Öney- Zehra Çobanlı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Süslü Ö. (2007).Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.
- Türkoğlu, S. (2002). Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam, İstanbul.

Kanışkan, E. (2011) Anadolu Türk Devri ve Seramik Sanatına Giyim Kültürünün Yansımaları, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://tr.pinterest.com/pin/351562314660037880/>

Erişim Tarihi: 07.10.2019 Erişim Saati: 17:34

<https://tr.pinterest.com/pin/92464598574947010/>

Erişim Tarihi: 04.10.2019 Erişim Saati: 10:45

<https://tr.pinterest.com/pin/318559373617962551/>

Erişim Tarihi: 04.10.2019 Erişim Saati: 10:50

diadem: <https://tr.pinterest.com/pin/481603753881127235/>

Erişim Tarihi: 04.10.2019 Erişim Saati: 10:53

<https://tr.pinterest.com/pin/289919294746743553/>

Erişim Tarihi: 03.10.2019 Erişim Saati: 09:45

<https://tr.pinterest.com/pin/528469337507646654/>

Erişim Tarihi: 03.10.2019 Erişim Saati: 09: 15

BÖLÜM 5:
KERAMİK RÖLYEF SANATININ ESTETİK İFADE
BİÇİMLERİ VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Doç. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, GSTM Fakültesi, Resim Bölümü
Tekirdağ, Türkiye, atalaymustafac@gmail.com

GİRİŞ

Rölyef, yüzey üzerine yükseltme ve oyma gibi tekniklerle yapılan plastik sanatların görsel sanatlar alanı kapsamına girmektedir. Bu alanlarda yetişmiş kişilerin yapabileceği resim ile heykel arasında bir sanat dalıdır.

Rölyefler anıt ve yapıların duvarları başta olmak üzere çok çeşitli uygulama alanlarına sahiptir. Tarihsel süreçte, dünya uygarlıklarında yaygın kullanım alanı bulan rölyef, sanatsal bir ifade aracı olarak mitoloji, din, efsaneler ve kişisel konular olmak üzere çok çeşitlilik göstermektedir. Yalın ve karmaşık birçok konunun ve olayın betimlenmesi sürecinde sanatçı, çağın kültürel ve estetik beğenilerine uygun olarak, rölyef uygulamaları monte edilecek yüzeye ve ölçülerine göre tasarlamaktadır.

Rölyef uygulamalarından biri olan *Keramik Rölyef Sanatı*, dünya sanatında olduğu gibi ülkemizde de yapılmaktadır. “*Mimari yüzeyde seramik panoların revaçta olması, herhalde çini sanatı geleneğimizle ilgilidir.*” (Tansuğ, 2008:355) Rölyef bilmenin yanında seramik çalışma hakkında da bilgi isteyen bu tekniğin uygulama süreçleri birçok farklı aşamadan oluşmaktadır. Bu araştırmada bu süreçler ele alınarak uygulanmış rölyefler üzerinden bilgiler aktarılmıştır.

RÖLYEF SANATI

Rölyef sanatı, resmin bazı alanlarının yükseltilerek bir heykelcilik yapılmasıdır. Ancak bu tanımlama rölyefi tam ifade etmez.

“Oyma ya da kazıma yoluyla, zeminde değişik yüksekliklerde girinti ve çıkıntılar oluşturularak figür yaratma tekniği. Derinliğine göre, yüksek rölyef, yarım rölyef ve alçak rölyef (stiacciato) türlerine ayrılır.” (Hollingsworth, 2009: 481).

Uygulama aşamasında sanatçı, görüntüyü yorumlayıp yaratıcılığı ile resimsel imgeden farklılaşan bir ifade aktarımı yapar. Bunu yaparken kişisel üslubunu (tarzını), bilgilerini katarak, onda imgelediğini somutlaştırır, yorumlar ve uygular (Atalay: 2012). Rölyef bu yönüyle bile kendine özgü, yönleri olan bir ifade biçimidir. Ayrıca,

“Rölyefte, üç boyutlu heykele özgü niteliklerin yanı sıra perspektif gibi iki boyutlu resimsel öğelerden de yararlanır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-2, 1997: 925).

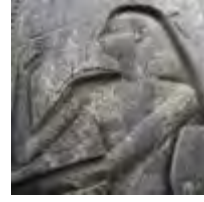
Rölyef türleri alçak rölyefler, yüksek rölyefler ve batmış rölyefler olmak üzere üç başlıkta sıralanabilir. Yüksek rölyefler ve alçak rölyefler pano yüzeyinden dışa doğru taşmış uygulamalar olup, batmış olan tür ise oyma olarak bilinmektedir. Rölyeflerin sınıflandırılması, nesne ve figürlerin pano yüzeyinden ne kadar yükseldiğine bakılarak değerlendirme yapılmaktadır. Rölyef uygulamalarında üç tip rölyefi ayrı ayrı veya her üçünü de bir arada kullanılabilen sanatçılar vardır.



Resim 1



Resim 2



Resim 3

Resim 1: Tang-e Savaşi'de bulunan Persepolis tarzında Qajar Döneminden Farsça alçak rölyef detay. Kaynak: (www.newworldencyclopedia.org)

Resim 2: Parthenon'dan mermer metope, yüksek Rölyef detay. Kaynak: (www.britishmuseum.org/)

Resim 3: Mısırlı tanrıçası yazma Seshat. 13. yüzyıl, MÖ, Luksor Tapınağı, Mısır, batık Rölyef detay. Kaynak: (www.ancient.eu/)

Yüksek rölyefler daha çok Yunan ve Roma klasik dönem sanatında görülse de diğer uygarlıklarda da kullanıldığı bilinmektedir. Yüksek rölyeflerde figürler heykelsi bir özellik taşıyarak sanki yarımdan kesilip yüzeye monte edilmiş hissi uyandırır. “Bu olguda heykel niteliğini, zeminden kurtulmuş ya da kurtulmamış olsun, alçak ya da yüksek rölyef, her tür üçboyutlu plastik ifade arayışı için kullanmak gerekir.” (Kuban, 2003: 182).

Alçak rölyef, çıkıntılarının çok az olduğu bir yüzey biçimlendirmesidir. Arka planların yorumlanmasında genellikle düz ve çizgisel ya da çok az yükseklikte bir biçimlendirme görülmektedir. Alçak rölyeflere günümüzde aktif olarak kullanılan madeni paralarda kullanımı üzerinde örnek gösterilebilir.

Batık rölyef, düz bir yüzeyden içeriye doğru oyularak yapılmaktadır. Bu rölyeflerde ışık, yüzeyler üzerinde canlandırıcı bir etkiye sahip olmaktadır. Rölyeflerde, resim sanatının biçimlendirme

yöntemleri yanında doğal ışığın oymalar ve dokular üzerindeki etkisi kullanılmaktadır. Resimde konu edilen obje ve figürler rölyef olarak uygulandığında farklı bir anlatım biçimine dönüşmektedir. Rölyef tasarımlarında genellikle sade kompozisyonlar tercih edilmektedir. Bunun nedeni, sanatçı tarafından birçok plastik unsurun rölyef eskizinden farklılaşarak daha güçlü etkilere dönüşmesidir.

“Rölyef bir alan, gölge, ışık, doku ve yükseklik sanatıdır.” Bu nedenle alan, gölge, ışık, doku vb. biçimlendirme öğeleri sanatçılar tarafından sürekli yorumlanır. Rölyef uygulamalarında, görsel sanatlarda betimlenen kompozisyonların sadeleştiği görülür. Bu yalınlık rölyef ışıklandırıldığında yüzeydeki en küçük kıpırtılar bile büyük bir etkiye dönüşmektedir. Bu durum, rölyef sanatçıları tarafından üst düzey duyarlılıkla kompozisyonlara aktarımda kullanılmaktadır. Mısır ve Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni eserlerinde bu ayrıntılara rastlanmaktadır. Rölyef yüzeylerine uygulanan doğal, yapay, sert, yumuşak, tepeden, yandan veya alttan yapılan ışıklandırmaların her birinde veya birkaçının uygulandığı alanlarda farklı etkiler görülebilir.

Sanatsal rölyefler için ışık temel bir betimleme elemanıdır. Özellikle tamamlanmış bir rölyefin uygun ışık koşullarında sergilenmesi bütün sanatçıların ortak tercihidir. Rölyef üzerinde var olan biçimler lokal ışıklarda daha yumuşak bir anlatıma sahipken, ışıklandırma ile her biçim karakter kazanarak farklılaşır. Aydınlatma rölyefin yapımından sonra sanatçının yönetiminde ve yönlendirmesi ile yapılmalıdır. Uygulamalarda “ışık” dikkate alınmadığında

aydınlatma tesadüfe bırakılmış demektir ve etki dekoratif olmanın ötesine nadiren geçebilmektedir.



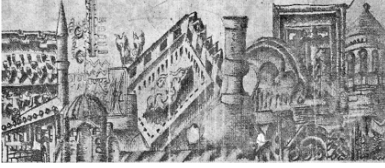
Resim 4

Resim 4: A. Şimşek 1999, “Timur Büstü” , Yüksekliği 70 cm büst detay



Resim 5

Resim 5: A. Şimşek 1999, “Timur Büstü” , Yüksekliği 70 cm büst detay



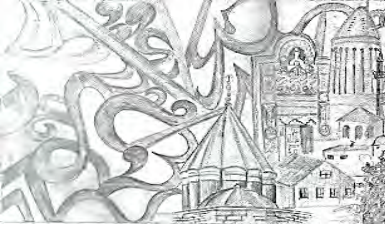
Resim 6

Resim 6: Rölyefi Deseni, Kağıt üzeri, 30 cm 14, 5 Atalay, M.C.



Resim 7

Resim 7: Rölyef Uygulama, Orijinal boyut: 300 cmx120 cm Atalay, M.C.



Resim 9

Resim 9: Eskiz, Detay, Atalay, S.



Resim 10

Resim 10: Uygulama, Detay, Orijinal boyut 300 cm 145 cm, Atalay, M.C.

Karikatür sanatında bilindiği gibi çeşitli tema ya da kişiler abartılarak çizilir. Söz konusu temalar, kişilerin ayırt edici özellikleri-organları simgeleştirirken parodi konusu da olmaktadır.

Rölyefler de konularında karikatüre benzeyen bir parodi yapılmamaktadır. Yalnız, resimsel biçimlerde bazı temalar simgeleşerek tamamıyla değişikliğe uğratılmaktadır. İmgenin aktarım aşamalarında bazı biçimlerin simgeleştiğini dahası belirli biçimlerde genel bir tercih olduğu söylenebilir. Örneğin, alışıldık haliyle düzenlenen biçimler gibi hayvan figürlerinde de durum simgeleşme türünde olabilirken, daha özel kişisel özellikleri ile soyutlanmış ve özgün yorumlarla yoğunlaşmış ürünler çoğunlukla tamamen kişisel özellikler taşıyabilmektedir. Kişisel olanı yaratmak zor olduğu gibi ilk olması nedeniyle alışılmadık bir biçim olması da mümkündür. İzleyici-seyircinin, bunu sübjektif olarak değerlendirebildiği bir sanat okumasında sanatçının elinden çıkmış “kişisel”, “özgün” bir çalışmadır.

Rölyefin bir başka özelliği de görünmeyen resim alt yapısının izleyicilerce hissettirebilmesidir. Rölyefin dışarıya olan uzantısı, çıkıntısı gibi boyutsal diye nitelendirilebilecek özellikleri izleyiciyle dışsal uzantı olarak yakın ilişki kurmaktadır. Rölyef, yalnızca bir imgeyi panodan yükseltme değil; boşlukları, yükseltmeleri ve girintileri bir heykel gibi biçimlendirmektir.

Rölyefte resimde ya da heykelde olduğu gibi doku kullanılarak anlatım zenginleştirilmektedir. Doku biçimlere panonun malzemesinden farklı nesne özelliği kazandırabileceği gibi ışıkla

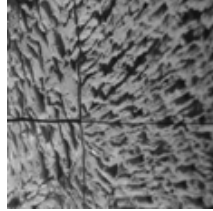
harmanlandığında sahici etkilerini de artıracaktır. Çizgiler resme göre en az iki kat yüksek etkiyle izleyiciyle buluşur. Örneğin, kâğıt üzerinde bir çizgiye hiçbir gölge yokken rölyefteki oyma, bir çizgi sanatçının kastettiği anlamdan farklı ve yepyeni bir anlatıma dönüşmektedir. Biçimin yansıtılması bulunan bu etki izleyici için yeni ve farklı bir deneyimdir. Sanatçının imgesine uygun dokunuşlarla rölyef, oyma ya da ters oyma gibi anlatım şekilleri var olan anlamı daha da zenginleştirmektedir.



Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14

Resim 11: Doku Detay, Yazar Arşivinden Atalay, M.C.

Resim 12: Doku Detay, Yazar Arşivinden Atalay, M.C.

Resim 13: Doku Detay, Yazar Arşivinden Atalay, M.C.

Resim 14: Doku Detay, Yazar Arşivinden Atalay, M.C.

Sanatçılar dün ile bugün arasında üslup açısından bazı değişiklikler yapabilirler. Sanatçının hayatı boyunca ürettikleri genellikle, tutarlı bir üslup birliğine sahiptir. Bunun yanında dönem dönem çalışmalarında güncellemeler yaparak farklı konuları ya da benzer konuları yeni biçimlerde ifade arayışlarına girebilirler. Yeni yapılan eserlerde “aynı ifade araçları kullanılsa bile” zamanla büyük dönemlere sahip eserler oldukça farklılaşabilir. Örneğin, sadeliği arayan sanatçı materyalde/eserinde sürekli değişimler arayarak

farklılaşabildiği gibi ulaşmak istediği yapıta kadar eserlerini sürekli deneyimleyen sanatçılar da vardır.

Rölyefte anlatılmak istenen konunun içinde mutlaka yüzeye bağlanan formlar bulunur. Örneğin, bir insan figürünün yanındaki diğer bir insan figürü ya da yüzeye yeni bir şekil dahil olduğunda yüzeyde geçişlerle rölyefi bitiren sanatçılar da görülmektedir. Bu yüzden konular hep iç içe geçişlerle anlatılır. Birbirine benzeyen/farklı konuları ayırmak için bazen kontur geçişler kullanılabilir. Bu uygulama ile biçimde yumuşatma-ayırma sağlanabilir. Farklı parçalar konuya uygun olarak birleştirilebilir veya ayrılabilir.

Rölyef yüzeyinin analiz edilmesi ile çeşitli denemelerle sonuç üzerinde etki sağlanabilir. Rölyef boşlukları ile biçimler arası geçişler formlarla birlik içerisinde olması rölyefin bütünlüğüne yansımaktadır. Rölyefteki biçimler arası geçiş tercihleri, biçimlerin iç dinamiğe ait unsurları anlatırken ifadeyi de zenginleştirecektir. Sert ve yumuşak geçişler arasında ifade aracı olarak önemli farklılıklar bulunur. Organik biçimlerde oluşan “yumuşak geçişler” keskin ve köşeli bir yapıdan uzaklaşmaktadır.



Resim 15



Resim 16

Resim 15: Keskin hatlarla biçimlendirilmiş bir rölyef, Detay 2003, Yazarın arşivinden.

Resim 16: Yunus Emre rölyefi, Detay, 1995, Yazarın arşivinden.

Rölyefi biçimlendirme tercihleri, nesnelere zeminle ve konuyla olan bağlantılarının aktarımı yalnızca sanatçı kişiselliği ve malzeme türü ile ilgili değildir. Aynı zamanda, kompozisyonun aktarımı yapının biçimlendirmesine çok büyük etkide bulunmaktadır. Rölyef Sanatçıları bu farklı anlatım olanaklarını her iki yönü ile eserlerinde kullanırlar.

Sert geçişli rölyefler izleyici okumalarında ciddi keskin bir algıya sahip olarak farklı etkiler uyandırmaktadır. Dahası böyle yorumlanan rölyefler sert biçimlenmiş gölgeler ile kuvvetini daha da artırarak algıyı etkiler. Bu tür biçimlendirmelerde nesnelere anlamları da katılarak seyirciye ikinci bir anlam yükleme ve hoşgörü fırsatı bırakmamaktadır.



Resim 17



Resim 18

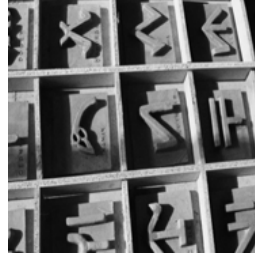
Resim 17: Kenarları yumuşatılmış bir Rölyef, 25 cm x 25 cm 1996, yazarın arşivinden.

Resim 18: Kenarları yumuşatılmış bir Rölyef, çap 30 cm 1996, yazarın arşivinden

Kanımcıca yumuşak biçimlere sahip rölyefler göz ile izlenip yorumlanırken, yüzey ve biçimler rahatlıkla taranır ve yakınsak bir ilişki kurulabilir. Biçimleri keskin sınırlarla ayrılan rölyefler ise geometrik keskin uçlarla donatıldığından algımız tarafından belirli bir farkındalıkla yorumlanır. Fakat açıktır ki rölyeflerin farklı biçimlendirmeleri ve birbirlerine üstünlüğü bulunmamaktadır. Bu etkiler öncelikle sanatsal anlatım biçimleridir. Rölyef sanatçıları bu etkileri farkındalıkla eserlerine yansıtmaktan çekinmedikleri gibi temalara bağlı olarak iki biçimlendirmenin de birbirine üstün olduğu yerler vardır.



Resim 19



Resim 20



Resim21

Resim 19: Yazarın arşivinden, 2003 Detay.

Resim 20: Yazarın arşivinden, 2000 Detay.

Resim 21: Yazarın arşivinden, 2006 Detay.

Resimsel özelliklerin ağır bastığı rölyef çalışmaları da vardır. Örneğin, bir manzaranın rölyefe aktarımı ve manzaranın bu şekilde yorumlanması ele alınabilir. Bu uygulamalar manzara renklerine de uygun boyanmış olabilmektedir. Bu tür çalışmalar, biçimlerin anıtsal değerinden çok süsleme amacı taşımakta ve seri üretimle de yapılmaktadır.



Resim 22: Yazarın Arşivinden 2003, 145x300 cm.

Rölyef uygulamalarında malzeme seçimi büyük oranda sanatsal ifadenin de bir parçasıdır. Farklı malzemelerden yapılmış Rölyefler konuları aynı dahi olsa farklı biçimlendirilip sonuçlanarak ifadenin anlamını etkilemektedir. Ayrıca sanatsal rölyefin planlanmasında kompozisyonun uygulanacağı yerin kamusal kimliği, fiziksel konumu

ve boyutları gibi etmenler göz önünde tutularak tasarlanmalıdır. Üretim sürecinde rölyef, genellikle sanatçı tarafından önceden planlansa da kompozisyon ve elemanlarında değişimler yapılabilir.

Rölyef sanatında formların tasarlanması, biçimlendirilmesi aşamalarında biçimler arası ilişkiler, uzaklıklar, yükseklikler ve hiyerarşiler rölyef uygulamasının ana bileşenleridir. Örneğin, konturlarla çevrelenmiş figürün kendine özgü bir anlamı varken, hiçbir anlamı olmayan iki veya daha fazla doku yan yana geldiğinde çok anlamlı bir yapıyı da ortaya çıkarabilmektedir.



Resim 23: Konturlar eklenmiş Rölyef yazar arşivi, 1999, 14 cm x 30 cm.

Resim 24: Konturlar eklenmiş Rölyef yazar arşivi 1998, 10 cm x30 cm.

Sanatçının, görsel algılama yeteneği ve anatomi bilgisi rölyefte ustalıkla kullanılırsa estetik bir ürün ortaya çıkabilir. Ancak bunlar yeterli değildir. Tekrar tekrar rölyef üzerinde ifade araçlarının uygulanması, tasarım unsurlarını kullanırken ustalaşarak betimlenen konunun ustalıkla anlatılmasını sağlayacaktır. Seramik-keramik rölyefler üzerinde uygulanan her ayrıntının bir ifade oluşturacağı unutulmamalıdır.

SERAMİK- KERAMİK RÖLYEF

Rölyef çok çeşitli malzemelerden yapılabilir. Ancak en çok plastik kilin tercih edilmesinin nedeni; kolay biçimlendirilmesi, hataların düzeltilebilir olması, kurutulmadığı sürece sık sık kullanılması ve son şeklini pişirimle alması sıralanabilir. Seramik kimyası ve pişirim teknolojisi bilgisine sahip sanatçılar tarafından yapılan keramik rölyeflerde net ayrıntılar isteniyorsa plastikliği yüksek bir kilin seçilmesi gerekir. Bu da denetimli kurutma ve pişirim aşamalarında bazı zorluklara neden olabilmektedir.

Sırlama

Fırına giren seramikler dış etkenlerden daha fazla korunmak için sırlama yapılmaktadır. Bu geçirgen olmayan bir örtü yaratarak bisküvi pişirimini sağlamlaştırmaktadır. Sırlama ile bezeme, pürüzsüzlük, saydamlık, çizilmeye karşı dayanıklılık, dona karşı dayanıklılık gibi birçok olumlu etkisi vardır. Sırlama daldırma, püskürtme, akıtma, fırça ile sürüm, şeklinde başlıca yöntemlerle yapılmaktadır. Girintili pano parçaları için idealdir.

Sır uygulamasına başlamadan önce mutlaka pano parçalı üzerindeki tozlar temizlenmelidir.

Pişirim

Rölyef plakalarının pişiriminde fırının homojenliği için son sıcaklıkta fırını belli bir süre bekletmek genellikle uygulanmıştır. Ayrıca fırının her bölümündeki ısının aynı olması için gereken önlemler alınmalıdır.

Pişirim Seramik-keramik rölyef de da en önemli aşamalardandır. Sürprizlerle karşılaşmamak için bütün hazırlıkların yapılmış olması gerekir. Kalın rölyef pano parçasının daha mukavemetli olması beklenir. Fakat bilinmelidir ki eğer pişirim uygun yapılmamış ise yeterince sağlam olmayan bir ürün ortaya çıkacaktır. Pişirme aşamasında aksaklığın ortaya çıkmaması için dikkat edilerek özellikle pano parçalarının uygun bölümlerinin arkasına kanallar açılmalıdır. Fırınlama işlemi tamamlandıktan sonra soğutulma eylemi yavaş yapılmalıdır

Ticari olarak satılan seramik-keramik kili, yüklemelerin ağırlığını taşıyabilecek düz bir çalışma masası, mdf, sunta, ahşap ve beton gibi yüzeye su geçirmez kumaş veya plastik örtüler serilerek zeminden yalıtımı sağlanır ve kil bunun üzerine plaka şeklinde yayılır. Yayma işlemi eşit kalınlıkla sıkıştırılmış kil plakalarıyla yapılabileceği gibi insan gücüyle de yapılabilir. Plaka açılırken baskı ile iyi bir sıkıştırma yapılmalı ve içinde hava kalmamalıdır. Ayrıca plakanın nem yoğunluğu eşit olmalı sert ise nemlendirilmesi gerekebilir.

Kilin biçimlendirme kıvamında olması şekillendirme, kuru ve pişme küçülmelerini etkilemektedir. Sulu bir kil olması durumunda kurutma aşamasında çok küçüleceğinden çatlayıp biçimlerde bozulmalara neden olacaktır. Yapılan plaka açılma işlemi rölyefin alt zeminini oluşturmakta ve sanatçılar rölyef çalışırken parça parça çalışarak şekillendirmeyi tercih etmektedirler. Vakum presten homojen kıvamda çıkan kil rölyef için uygun bir malzeme olsa da boyutları büyük çalışmalara uymamaktadır (Atalay: 2012). Bu

nedenle, parçalar eklemelerle büyük yüzeye dönüştürülmektedir. Büyük ölçekli rölyef plakalar yerde çalışılmakta ve kompozisyon denetimleri yüksek bir yerden yapılmaktadır. Yerde yapılan çalışmadaki tek sorun boyutları ve perspektife uğramış figürlerin bozulma olasılığıdır. Bu ve benzeri sorunlar sanatçının önceki deneyimleri ile giderilebilir. Kilin rölyef kompozisyon bitene kadar her zaman nemini koruması gerekir. Onun için kil plaka kenarlarından örtülerek kapatılır sadece çalışma alanı hava ile temas etmelidir. Böylelikle, şekillendirmede kurumalar ve çatlaklar önlenebilir. Şekillendirme kompozisyona göre yukarıdan aşağıya veya merkezden kenarlara doğru yapılmalıdır. Bu şekilde biçimlendirilen alanlarda deformasyon azalır. Figürlü rölyeflerde ise birkaç kez yukarıdan anatomi ve küçülme hatası olmaması için denetlenmesi yapılmalıdır.



Resim 26



Resim 27

Resim 26: Kili panoya serme, Atalay, M.C.

Resim 27: Dik Panoya serilmiş kil, Atalay, M.C.



Resim 28



Resim 29

Resim 28: Serilmiş panoya figürler için alt çizim, , Atalay, M.C.

Resim 29: Kıl Rölyef da yükleme yapılırken kil hazırlığı yapılmalıdır. , Atalay, M.C.



Resim 30



Resim31

Resim 30: Serilmiş panoya figürler için alt çizim, Atalay, S.

Resim 31: Eskizden yola çıkarak Rölyef yapmak, Atalay, S.

Keramik kili ile yapılan rölyeflerin düzeltilmesi su, sünger, plastik ve metal araçlarla yapılabilir. Seramik bir rölyefteki düzeltmeleri fazla su ile çalışmak gözeneklerin dolmasına, bazı detayların kaybolmasına bünye çatlamasına neden olabilir. Rölyef panodaki çatlaklar kilin suyla boza kıvamında hazırlanıp, kil parçasının bununla çatlak yüzeye sıkıştırılarak onarılması sağlanmalıdır. Daha sonra bu kısım bezle kapatılıp denetim yapılmalıdır. Son kontrolleri yapılan pano kompozisyona uygun olarak küçük parçalar halinde kesilip denetimli kurutmaya alınır.

Rölyef plaka kili su içerdiğinden su buharlaşıp pano kurduğunda doğal olarak boyutları değişmektedir. Küçültme boyutlarını anlamak için rölyef uygulamaya başlamadan önce kil 10x10 cm deneme plakası olarak kurutularak küçültme hesaplandıktan sonra büyük panoya uygulanır. Bu sayede bizim tasarladığımız uygulamaya kurumadan sonra tam istediğimiz ölçülerinde hazırlanabilir.

Miktarı ayarlanmamış nemlendirme yapılmış yüzeylerin biçimleri çok çabuk bozulur. Yüksek Rölyefler de istediğinizi tam olarak gerçekleştiremeyiz, rölyef uygulamanın bir tarafı yumuşak bir tarafı da serttir ve içine göçebilir. Uygulamayı ıslatma miktarı fazlaştıkça sorun daha da artar.



Resim 32: Su ile düzeltme, yazarın arşivinden, Atalay, M.C.



Resim 33: Su ile düzeltme, yazarın arşivinden, Atalay, M.C.

Yükseklik rölyefte yalnızca yükselti olarak değil aynı zamanda biçimlerin hiyerarşisi ve etkileri bakımından da çok önemlidir. Yükseklik bakımından her sanatçının farklı tercihleri vardır. Sanatçı Rölyefte ki üretim aşamasında uygulamanın yüksekliğini belirler. Öncelikle betimlenen konulardaki aktör nesnelere daha yüksek

biçimlendirilmektedir. Yüksek rölyefi tercih eden sanatçılar büyük boyutlu çalışmalarda daha fazla bedensel enerji harcamaktadır.

Rölyef biçimlendirmede rölyefin çalışma yüksekliği ve açısı da belirleyicidir. Yine bilindiği gibi rölyefin hangi yükseklikten görüneceği de rölyefte özellikle perspektif derinliğe bağlı olarak yapılan nesne ve figürlerin biçimlendirilme süreçleri bakımından da önemlidir. Örneğin resim sehпасı üzerinde bulunan bir resim gibi belli bir dayanağa yaslanmış rölyefler ile büyüklüğünden ve ağırlığından dolayı yerde çalışılan bir rölyefte figür çalışmaları oldukça farklıdır.

Ayrıca belirli bir figür yanına yapılan bu kontur çizimi figürü ortaya çıkarırken zemin ile bağını azaltarak farklı bir anlatım sağlamaktadır. Bu nedenle üretim aşamasında kontur olabildiğince dikkatli kullanılmalıdır. Kontur çizginin kullanım yerlerinden birisi figürlerin çevrelerini belirtmektir. Seramik- keramik rölyef için saptanan sertliğe ulaşmış uygulamada su ile düzeltme yapılırken konturlar silindiğinden konturların üzerinden tekrar düzeltme yapmak gerekebilir.

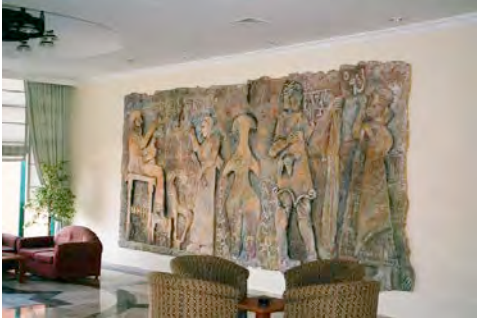
Konturlama uzaktan izlenilenecek rölyeflerde katmanların uzaktan seçilemeyen ayrıntılarını göstererek belirginleştirir.

<p style="text-align: center;">Montaj Yapıştırma malzemeleri</p>	<p style="text-align: center;">Derz Malzemeleri</p>
<p>a) Fayans yapıştırıcısı</p> <p>b) Polyester Macun Akemi Tegaljim</p> <p>c) Çimento + Mermer Tozu</p> <p>d) Mermer Tozu + Polyester</p> <p>e) Sıva alçısı</p> <p>f) Masif tutkalı</p> <p>g) Gemici tutkalı</p>	<p>a) Fuga</p> <p>b) Talaş tozu + Tutkal + Çimento</p> <p>c) Seramik- keramik tozu, Tutkal</p> <p>d) Kalekim-tozboya-tutkal</p> <p>e) Beyaz çimento-tozboya</p> <p>f) Tutkal-talaş-tozboya</p> <p>g) Kalekim-tutkal</p>

Yapıştırma işlemi panoların numaralandırılmasına göre yapılmalıdır. Rölyef kil aşamasındayken kesmeden önceki numaralandırma cetveli takip edilmelidir. Büyük panolar fırından çıktığında yapboz gibi karışmış durumda olabilir.



Resim 34: Seramik- keramik rölyef arkasına beyaz kil ile numaralandırma, Yazarın arşivinden.



Resim 35: 300 cmx 1000 cm, Atalay, M.C., Sidera Otel Duvara yapıştırma Keramik Pano uygulaması

Resim 36: 100 cmx240 cm, Atalay, M.C., Mesnevi, Yüksek Kabartma, Keramik pano



Resim 39

Resim 39: 300cmx 450 cm, Keramik pano, Atalay, M.C.,1999



Resim 40

Resim 40: 300cmx 450 cm Keramik pano, Atalay, M.C.,1999



Resim 41: Detail 300 cmx 450 cm yazar arşivi Keramik pano, Atalay, M.C.,2000



Resim 42: 120cmx 240 cm Keramik pano Atalay, M.C.,2006



Resim 43: 250 cmx 1000 cm Keramik pano, Atalay, M.C., 2000



Resim 44: 250 cmx 1000 cm, Keramik pano, Atalay, M.C., 2002



Resim 47: Sanatçının İzniyle, Mutlu, H. S. (2005). İnönü Üniversitesi Rektörlük Binası Girişi Atatürk Rölyefi Ve Altı Devrimin Simgesi Olan Altı Ok Ve Üniversite Amblemi.



Resim 48: Sanatçının İzniyle Mutlu, H. S. (2005). İnönü Üniversitesi Rektörlük Binası Girişi Atatürk Rölyefi Ve Altı Devrimin Simgesi Olan Altı Ok Ve Üniversite Amblemi.



Resim 49: Sanatçının İzniyle, Mutlu, H. S. (2005). İnönü Üniversitesi Rektörlük Binası Girişi Atatürk Rölyefi Ve Altı Devrimin Simgesi Olan Altı Ok Ve Üniversite Amblemi.

SONUÇ

Seramik-keramik rölyefleri ifade aracı olarak seçmek onun teknik yönlerini bilmemiz gerektiği anlamına gelir. Yine uygulanacağı yerlerde montajla ilgili malzeme seçimini ve uygulamalarını bilmemizi zorunlu kılar.

Açık olan Seramik rölyeflerde kaliteli malzemeler dayanıklı ürünler güneş, soğuk, rüzgar, yağmur etkilerine karşı estetik ve teknik olarak yeterli bir ürün yapmak zorunluluğu vardır. Seramik rölyef malzemenin sınırları vardır. Sağlam ama kırılındır. Ateşe ve suya dayanıklı donmaya karşı dayanıksızdır.

Seramik- keramik rölyeflerin renk, yükseltme gibi kendine has özellikleri onun estetik yapısını özel kılmaktadır. Plastik ve otantik bir malzeme olarak eşsiz bir görsel sunumu vardır. Görsel şölene neden olan bu etkiler için bir hayal dünyası ile emek faktörünün bir arada çok iyi çalışması gerekir.

Estetik yapı olarak ele aldığımızda rölyef alımlama dünyasında resimden heykelden daha farklı etkiler bırakır. Ayrıca onun kamusal alanlarda tercihi de bunun somut göstergelerinden birisi olarak görülmelidir. Estetik deneyimlemede rölyefin anıtsal tavrı dış koşullara uygun bir kalıcı malzeme olması ile de desteklenebilir. Doğal ve insan eliyle çıkmış afetlere karşı rahatlıkla direnç gösterebilecek Seramik-keramik rölyefler kuvvetle yapısının muhafaza ederek anıtsal yapıya tarihsellikte kazandırır.

Rölyefin görsel sanatlar da güçlü bir çok yanı vardır. Bununla beraber Rölyefler eğer süsleme amacına ile yapılmaya başladığında bayağılaşma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Süsleme estetik bir yapı için işlevsellik çağırır ve dekoratif bir tavra dönüşebilir. Bu ise bizim sanatın derinlikli yapısından uzaklaşmamıza neden olacaktır.

KAYNAKÇA

- Atalay, M. C. , (2013). Keramik Rölyef Sanatı ve Uygulama, International Terra Cotta Symposium.
- Tansuğ, S. (2008). Çağdaş Türk Sanatı, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Mutlu, H. S. (2016). Çağdaş Kent Mimarisinde Seramik Panolar Ve İnönü Üniversitesi Kongre Ve Kültür Merkezi Uygulaması. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(14), 1-12.
- Mutlu, H. S. (2005). İnönü Üniversitesi Rektörlük Binası Girişi Atatürk Rölyefi Ve Altı Devrimin Simgesi Olan Altı Ok Ve Üniversite Amblemi.(Sanatçının Özel Arşivinden Talep Edilmiştir)
- Hollingsworth, M., (2009). Dünya Sanat Tarihi, İnkılap Kitabevi İstanbul.
- Ansiklopedisi, E. S. 2 (1997). Yem Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D. (2003) Divriği Mucizesi, YKY, İstanbul.
- Atalay M. C., Diğler (2013. Selçuklu Yapıtlarındaki Estetik Biçimlendirmelerin Duvar Resimlerinde Tasarımlama Deneyimi, Uluslararası Eğitimde Değişim ve Yeni Yönelimler Sempozyumu

İNTERNET KAYNAKLARI

Resim 1: www.newworldencyclopedia.org

Resim 2: www.britishmuseum.org/

Resim 3: www.ancient.eu/

Resim 4'den Resim 44' e kadar, Atalay, M. C. "Yazar arşivi" 1994-2013 Tarihleri arasında yazara ait atölye de üretilmiş rölyeflere ait fotoğraflar

Resim 45,46: Mutlu, H. S. (2016).

Resim 47,48,49: Mutlu, H. S. (2005).

BÖLÜM 6:

DOĞA ALINTILI SERAMİK UYGULAMALARDA ASTAR TEKNİĞİ İLE SANATSAL ARAYIŞLAR

Doç. Olcay BORATAV

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Seramik Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye. olcayboratav@gmail

GİRİŞ

Doğa, toprağın kendi bünyesinde barındırdığı kil ve mineral çeşitliliği ile bizlere doğal renkler ve dokular hediye eder, seramik sanatçıları ise kil ve mineralleri kullanarak, etkileyici formlara dönüştürülebilir kişilerdir. Kil ve mineraller, tüketim araçları olarak kullanılıp, seramik sanatçılarının daha yaratıcı olması ve yeni olasılıklar keşfetmesine yardımcı olur.

Kil, renklendirilmesi için teknik olarak sır, boya vb. maddeleri hızlı emebilen, dayanıklı ve üç boyutlu tuval gibi işlenebilir doğal bir malzemedir. Çabuk yönlendirilmesi, yapıcı ve yararlı bir biçimde kullanılabilmesi nedeniyle şekillendirmeye yanıt verir.

Çağlar boyunca kil üretim yöntemleri, işlevsel ve dekoratif ürünler yapmak için kullanılmıştır. Kil kullanımı, çok eski bir teknolojidir ve insan medeniyeti için önemli bir buluştur, sıvı ve katı malzeme depolanmasında yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Seramikler, günlük deneyimleri anlamak ve dönüştürmek için bir araç görevini görür. Temeli, pişmiş toprak olan kil ile yapılabilecek şeyler, kilin sanat yapıtına dönüşümü, kullanılan malzemeler ve dekorlar ile olmuştur. Farklı ülkelerin dünyaya evrensel özellikler taşıyan formları ve yüzey süslemeleri, günümüze kadar ulaşabilmiştir. Örneğin: Maya çömlekleri, Kore seladonları, sembollerle ifade bulmuş Kızılderili kapları, bizlere doğanın güçlerini ve süreçlerini göstermektedir. Bu güç ve sürece bakıldığında, doğanın metaforu ve onun büyüme süreci, değişimi ve doğadaki kontrol ve meydana gelen jeolojik değişimler ve bunun sonucunda ortaya çıkan yeni denge ile karşılaşılır. Bu durum ise sanatçıya daima ilham vermektedir.

Sanatçı, seramiklerin fırınlama sürecinde malzemenin dönüşümü sonrası, formların kalıcı olması için biçim dışında yüzeyde sır, astar vb. arayışlarda bulunmuştur. Örneğin: yüzey üzerinde kabarcıklı, köpüren, çatlamış, pürüzlü-pürüzsüz, ilginç doku-leke oluşumu, birtakım jeolojik güçlerle ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Bunun sonucunda değişen yüzeyler, çeşitli doku ve leke özelliği yüzeyler üzerinde arayışlar ile sağlanmaktadır. Bu durum mevcut malzemeler ve pişirim işlemleriyle mümkün kılınmaktadır. Kilin, ateş ve sır işbirliği ile etkileşime girmesi sonucu, yeni ifadelerin ortaya çıkabilmesini sağlamıştır.

SERAMİĞE SANATSAL BAKIŞ

21. yüzyılda, daha çok hareketsiz yaşam tarzından ötürü, doğal çevremizdeki değişiklikleri yansıtan mekanizmalar ve sanat kategorileri daha çok ilgi çekmektedir, bu da eserlerin yeniden incelenmesine ve yeniden yorumlanmasına neden olmaktadır. Elle şekillendirme, ürünün değerini yeniden anlamlandırır, ve bu ürünün, bireyin önemi ve paylaşılan insan deneyimlerinin değeri için bir metafor olarak görülmektedir. Bu deneyimler, gelecekteki çalışmalar için bir basamak oluşturmak üzere, geçmişin gelenekleri ile şimdiki zamanın endişeleri arasında bir köprü görevindedir. Ortaya konan her ürün, doğaçlama ve yeni ilişkiler keşfetme fırsatı sunar. Seramik, zaman içinde görsel, dokunsal ve kavramsal mesajların bir karışımı olarak kendini gösterir. Kişi ve toplum hakkında bir şeyler öğrenmemizi sağlayan seramik, aynı zamanda bir iletişim aracı ve bizi biz yapan temel unsurlar arasındadır.

Doğal ekolojik denge oldukça kırılgandır, bu nedenle metaforlar, kelimelerden daha güçlü ve yapıcı anlam taşımaları nedeni ile sembollerle ifade edilirler. Sembol ve işaretlere yüklenen anlamlar insanlarda derin etkiler bırakır. İşte bu anlamlar, bir kavramı başka bir şeye benzeterek ifade edilen her şey, metafor olarak gösterilebilir.

Manipülasyon ise sınır tanımayan bir teknik olması sebebi ile kişinin hayal gücüne bağlıdır. Manipülasyon yöntemi, güncel sanat adına sanatçılar için yeni bir anlatım biçimi olmuştur. Mekanlar ve figürler üzerinde yapılan yönlendirmeler ile karşımıza çıkan yeni anlatım biçimleri, sanatsal anlamda görsel ve plastik sanatlara kendiliğinden girmiştir. Seramik bir formun manipüle olması, belirli tekniklerle daha fazla donanım kullanılmasını sağlar, ortaya konan ürün için sınırsız olanaklara yol açar. Manipülasyon yapılırken, etrafımızdaki birçok doğa kaynaklı objeler, yeni bir tasarıma dönüştürülebilir. Önemli olan ne yapmak istediğimize karar vermek ve buna uygun ürünleri bir araya getirerek, kurgu düzenini oluşturabilmektir.

Seramik sanatçısı, doğadan aldığı ilham ve kilerdeki doğal renk ve dokuları keşfederek organik görünümlü formlar yaratabilir. Form boyutlandırma ve sonrası, kavramsal kazanımlar elde etme, ortaya çıkacak yeni görüntüleri düzenlemeye bağlı doku-leke arayışları, renklerin tonlamalarını geliştirmek için daha çok vurgulanabilir, bu da olumlu etkinin ortaya konması demektir. Bir sanatçı için doğa, bazen dış dünyanın jeopolitik yapısıyla sınırlı değildir. İnsana ait yapılar ve eşyalar da doğanın içinde görülebilir.

Seramik malzemenin kendi oluşturduğu doku ile farklı yüzeylerdeki renk arayışları sonucu ortaya çıkan farklı renk tonları, bir takım estetik oluşumlar sağlar. Seramiklerde çoğunlukla leke-doku arayışları ile gerilim yaratılması, sanatçıyı sentezci biçimlemeye yöneltmiştir ve böylece farklı yapılanma tercih edilmiştir.

Doğa alıntılı seramik çalışmalar genellikle, doğa ve dış dünyanın jeopolitik yapısıyla ilgilidir, Örneğin Rafael Pérez çalışmalarında beklenmedik şeyleri aramaya devam ettiğini ifade eder (Görsel:1). Perez, daima kendisini dengeye ulaştıran bir şeyi arar, çalışmalarında kil çeşitliliği ve astar kullanımı ile bizlere jeopolitik oluşum görünümünü aktarır.



Görsel:1 Rafael Perez çalışmalarından örnekler,

Kaynak: www.pintower.com/media/441634307205540005, tr.pinterest.com/pin/307300374556369288, tr.pinterest.com/pin/466967055107049989

Katalan sanatçı Claudi Casanovas ise kil ve kil taşlar ile genellikle volkanik kayaları andıran eserler üretmektedir, çalışmalarında daha çok kilin ham fizikselliğini kullanır (Görsel:2). Casanovas'ın çalışmalarında bulunan ve toplanan küçük kayalar gibi görünürler. Bazı çalışmalarında yanıcı maddeler kullanılması ile ürünün yanması sonucu oluşan ve kararmış olan iç boşluklar veya açıklıklar meydana gelir.

Geraint Roberts'in *Sessizliği Doldurmak; Claudi Casanovas Bloklarını Anlamaya Doğru*, makalesinde de ifade ettiği gibi sanatçının çalışmaları genellikle doğal formlar ve doku hissini uyandırır da, görölmesi gereken şey, yapım sürecini ve yapımcının katılımını hatırlatır. Ancak Casanovas'ın çalışması oldukça etkilidir. Yapım işlemi sırasında, Casanovas zorunlu olanı aşırı zorlar (Roberts, Geraint).



Görsel:2 Claudi Casanovas çalışmalarından örnekler

Kaynak:<https://tr.pinterest.com/asu66/claudicasanovas/>,<https://tr.pinterest.com/pin/473300242060834193/><https://tr.pinterest.com/evandemas/claudi-casanovas/>

Claudi Casanovas ürünlerini "bir taşa hayat vermeye çalışmak gibi" nitelendirir, kil ve taş hem jeolojik hem de görünüş olarak yakından ilişkilidir (Claudi Casanovas in Elspeth Owen, 'Forms for the Time Being: International Potters Festival Aberystwyth 1991', Ceramic Review, no.131, September/October 1991, pp.8–9, p.9 aktaran Roberts, G.).

Meksikalı sanatçı Gustavo Pérez ise doğa alıntılı seramik çalışmalarında, kilin statikliğinden yararlanarak, plastik kili yeni şekiller keşfetmek için manipüle eder, form yüzeyinde geometrik kesikler oluşturmak için keştiği parçaları katlayarak, desenler

oluşturur, manipüle olmuş formun yüzeyini, organik biçimlerle yüzeyleri arasındaki hassas ilişkiyi daha iyi ortaya koyar (Görsel:3).

Islak kilin kesilmesinden ve manipüle edilmesinden, kurutulmasından, ilk pişiriminden sonra, hem yüzeyi hem de formu daha da geliştirmek için dilimlenmiş açıklıklarda sır-astar kullanır. Sanatçı, dilimlenmiş açıklıklar arasını renklendirir ve genellikle formları çok az renklendirilmiştir. Kesilen-eklenen parçaları sırlı, ana yüzeyi astarlıdır.



Görsel:3 Gustavo Pérez çalışmalarından örnekler

Kaynak:tr.pinterest.com/pin/196399233726497938,tr.pinterest.com/pin/196399233726497937,tr.pinterest.com/pin/397794579557943373,galerieancieneposte.com/en/portfolio-item/gustavo-perez-english

OLUŞTURULAN ESTETİK GERİLİMLER VE YORUMLAR

Doğanın gücünden ve enerjisinden ilham alınarak oluşturulan doğa alıntılı seramik çalışmalar, geçmiş ve şimdiki zamanları birbirine bağlayan, düşünceleri eriten, kendi iç ekseninde bir bükülme ya da kıvrım ile manipüle edilen çalışmalara dönüşmüştür. Bu doğrultuda çalışmaların yüzeylerinde kullanılan astar ile doku arayışları sağlanmış, astar ile sırlın reaksiyona girmesi sonucu sırlın bünyeye nüfuz etmesine olanak verilmiştir. Estetik arayışlar, gerilim yaratılmaya çalışılan hacimsel biçim arayışları ile ortaya çıkarılmıştır.

Bu çalışmada sorun olarak görülen hatalar form yüzeyine aktarılarak, estetik gerilimlerin yaratılması sonucu çözülmüştür (Görsel:4).

Seramiklerin yüzey çalışmalarındaki rölyef ve hacim kaygısından hareketle, çizgi-doku arayışları astar ile kurgulanmıştır. Seramik formlar, önce beyaz astar sonra üstüne renkli astar uygulanması ile biçimleri destekleyici yönde oluşturulan dokuların oluşumu sağlanmıştır. Düz yüzeylerde, ise sırnın kendi dokusu ile bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Kurgulanmak istenen estetik arayışlar, astarlı geniş ve düz yüzeylerde, mat-parlak- örtücü-akıcı ve dokulu etkilerle birlikte, biçimde arayışlarla doğal hareketlilik sağlanması ile oluşturulmuştur. Böylece kompozisyondaki estetik gerilim, sürprizli sonuçlarla kendi içinde dengeye ulaşılmasını da sağlamıştır. Form ve doku birlikteliği basit ve yalın şekliyle uygulanıldığında, renk daha fazla çeşitlilikle ve özgürlükle kullanılabilir.

YÜZEY ÜZERİNDE ASTAR TEKNİĞİ İLE ARAYIŞLAR

Astar, yaklaşık %40-45 kaolinit, % 25-60 kuvars, % 0 -10 tebeşir eklenmesi ile yapılabilir. Renkli astar oluşumu için ise ince öğütülmüş kil içine, 50-200 gr. arası renklendirici boya eklenebilir. Karışıma su eklenmesi ile barbiton kıvamı sağlanır, renklendiricilerin katılımı, elekten geçirilerek süzme işlemi ve dinlendirme aşaması sonucu, fırça kullanarak yapılan astar uygulamalarında ürünler, yer yer ya da tüm olarak astarlanabilir. Astar kıvamı oldukça önemlidir Dekorlarda genellikle yoğun kıvam tercih edilmez.

Çizer'in ifadesinde *ise astarı sulu kıvamda kullanmak, çok sayıda kat uygulamak ile düzgün yüzeyler elde edilir. Bir kat*

çekmeden yeni bir kat çekmemek gerekir (Çizer, 2014 s. 87). Bu durum hataya neden olabilir.

Astar oluşumunda önemli diğer nokta, kilin kimyasal ve fiziksel özelliklerinin, üstünde kullanıldıkları çamur bileşimine yakın olması gerektiğidir. Böylece astar, üstünde kullanıldığı kilden daha çok plastik olması durumunda yüzeye sağladığı uyum ile daha kolay yapışır. Astarlı ürünlerin dekorlanması kadar kurutulması ve pişirilmesi de önemlidir. Fraser'in de belirttiği gibi *astarlı bir üründe pişirme kilin olgunlaşması için yeterli fakat astarın olgunlaşması için yetersiz yapılırsa ürün üzerindeki astarlı kısım çatlar. En iyi sonucu elde etmek, astar ve bünye uyumunu sağlamak için karışıma flint katkısı gerekir, bu aynı zamanda astar ve bünye arasındaki kuruma ve pişme küçülmelerinden kaynaklı hataları en aza indirir* (Fraser,2010).

Fakat bu çalışmada estetik arayışlar için bu durumun aksi gözlenmiştir. Yüzeylerin bazı yerlerinde pullanma oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu durum için yüzeysel sır çatlamlarında olduğu gibi çamur ile sır arasındaki gerilim farklılıklarından yararlanılmış, içine daha düşük oranlarda sır eklenmiş astarlar ile pişirim sırasında parçaların yüzeye yapışması sağlanmıştır. Pişirim 980-1000 C derece aralığında gerçekleştirilmiştir. Uygulama, fırça yardımı ile yapılmıştır (Görsel:5).

Barbiton içine Çinko oksit (ZNO) ilavesi ile buzlu mat yüzey etkisi oluşturulmuştur. Sırlarda, kılcal çatlamalara ve asitlere dayanıklılık sağlayan TiO₂(titan oksit) ZnO (çinko oksit) ve CaO (kalsiyum oksit) katkısı ile hazırlanan barbiton içine CuO (bakır oksit), CoO(kobalt oksit) ve PbO (kurşun oksit) ilavesi ile koyu

kahverengi, sarı, mavi, parlak açık ve koyu yeşil renk ve tonlamaları elde edilmiştir.

Sarı astar için sarı demir oksit, titan oksitten, kurşun oksitten, koyu yeşil astar için beyaz killere CuO ilavesinden, mavi astar için ise beyaz pişen killere CoO ilavesinden, yararlanılmıştır.

YÜZEY ÜZERİNDE GERİLİM ARAMA

Genellikle astar bisküvi pişiriminden önce yani yaş durumundayken yapılır, fakat bu çalışmada bisküvi pişirimi olan işlere de astar uygulanmıştır, böylelikle astarın dökülme, küçük delikler ve kabarcık oluşması, pullanma ve kabuklanma ile kompozisyonda estetik gerilim yaratılmaya çalışılmıştır. Kabuklanma oluşumunda en önemli neden ergimiş sırn yüksek viskoziteye sahip olmasıdır. Bu durumda yüzey basıncı yapışma geriliminden büyük olur ve sır küçük yığınlar halinde toplanır. Ancak, uygulamada daha başka etkenler de kabuklanmaya yol açabilir. Ürün, sır pişiriminden önce, yüzeye sürülen sırn kuruma aşamasında, sır çatlama oluşabilmektedir.

Eğer sır yapısında yüksek oranda plastik kil bulunuyorsa, sır yada astar kalın bir tabaka halinde sürülmüşse, kolaylıkla kabuklanmalara, pullanmalara neden olmaktadır. Bu hatalardan ötürü, çalışma yapısında yüksek oranda plastik kil bulunan sırlar ve astarlar tercih edilmiştir (Görsel:4).



Görsel:4 Olcay Boratav, Serbest şekillendirme, Şamotlu kil, Eser Detay, 2019

Bazen oluşabilecek riskleri azaltmak için önce formlar biraz ıslatılmış, astar normal kıvamdan daha açık yapılmış ve biraz şeffaf sır eklenmiştir. Bazen astar tabakasının ürünün yüzeyine yapışmasını sağlamak için, sırsız seramikler üstünde yarı camsı astar oluşturulmuştur. Astarın parça üzerine uygulandığında yüzeye gerektiği şekilde tutunması ve parçalar halinde dökülmemesi sağlanmıştır. Doku arayışlarında bu hatalardan yararlanılarak yüzey ve renk gerginliği yaratılmıştır (Görsel:5).



Görsel:5 Olcay Boratav, Serbest şekillendirme, Şamotlu kil, Eser Detay, 2019

SONUÇ

Kil çeşitli fiziksel müdahaleler ve kimyasal değişimler ile farklılaştırılır. Böylece yeni anlamlar yüklenir. Gelişen teknoloji, estetik anlayışı da yeniler ve bununla birlikte sanatçılar farklı üslup, teknik ve yeni anlatım biçimleri ile sanatın öznelliğine ve tanımlayıcı öz niteliğine katkı sağlar durumdadırlar.

Çeşitli geleneksel sır, astar teknikleri ve uygulamalarının dışına çıkılarak, formlar ve yüzeyleri üzerinde çeşitli müdahale sonucunda farklı bir anlama ve yapıya ulaşılmıştır. Çeşitli seramik sır, astar üretimi geçmişten günümüze endüstriyel bağlamda hatasız biçimde yapılagelmiştir. Yapılan formlar ve yüzeylerinde astar, sır uygulamalarında yapılarını bozarak, farklı arayışlara dönüştürülmüştür, elementler sentezlenerek görsel bir dil yaratılmıştır.

Çalışmalarda doku, plastik bir öge olarak düşünüldüğü için doku oluşumunda, seramik malzemenin içyapısının öne çıkması sağlanmıştır. Hazırlanan astar, sır ile oluşturulan dokular ile denge sağlanmaya çalışılmış, eserlerde çoğunlukla dokular ve yüzeyler üzerine odaklanılmıştır.

Astar, sırlı astar vb. tekniklerle manipülasyondan sonra daha fazla donanım kullanılması sınırsız olanaklara yol açacaktır. Doğa etkileşim çıkışlı estetik ve gerilimli arayışlar, seramik yüzeyler üzerinde oluşumu istenmeyen, teknik hata olarak görülen kurgular ile biçimlemeye çalışılmış, yüzeyler üzerinde etkili bir şekilde nasıl aktarıldığı ve vurgulandığı üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda yapılan teknik arayışlar ile sanatsal boyutta değerlendirilmesi ve derinliğinin artması sağlanmıştır. Seramikçiler, doğadan aldıkları

ilham ve kilerdeki doğal renk ve dokular ile yeni keşifler ve organik görünen formlar yaratmaya devam edeceklerdir.

Doğanın gücünden ve enerjisinden her Şekilde ilham alınarak ortaya konan çalışmalar, seramiklerin insanların yaşamlarına entegre olması ile ve çalışmaların ağdaş bir dönüşümle izleyicinin, güzel tanımını ve değer algısını, estetik kavramını, yeniden sorgulatacak, yeni yanıtlar arayacaktır.

KAYNAKÇA

Çizer, S. (2014) Terra Sigillata, Tibyan Yayıncılık, Şubat, İzmir.

Fraser, Harry (2010) Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri, çeviri: Zeliha Mete.

İlker Ö. (2010) Karakalem kitabevi yayınları, İzmir.

İNTERNET KAYNAKLARI

Roberts, G. (2001) Filling the Silence, Towards an Understanding of ClaudiCasanovas' <http://interpretingceramics.com/issue005/fillingthesilence.htm>

Casanovas, Claudi. A Mini Retrospective, Galerie Besson exhibition pamphlet, 2000.

Görsel:1

<https://www.pintower.com/media/441634307205540005>

<https://tr.pinterest.com/pin/307300374556369288/>

<https://tr.pinterest.com/pin/466967055107049989/>

Görsel:2

<https://tr.pinterest.com/asu66/claudi-casanovas/>

<https://tr.pinterest.com/pin/473300242060834193/>

<https://tr.pinterest.com/evandemas/claudi-casanovas/>

Görsel:3

<https://tr.pinterest.com/pin/196399233726497938/>

<https://tr.pinterest.com/pin/196399233726497937/>

<https://tr.pinterest.com/pin/397794579557943373/>

<https://galerie-ancienne-poste.com/en/portfolio-item/gustavo-perez-english/>

BÖLÜM 7:
METALİK SIRLARLA ÇAĞDAŞ SERAMİKLERDE KİMLİK
ARAYIŞLARI

Öğr. Gör. Hülya Ak

Adıyaman Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El
Sanatları Bölümü, Adıyaman, Türkiye. hak@adiyaman.edu.tr

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başlanmasından bu yana sanat, insanlık tarihiyle birlikte anılmaya devam etmiştir. Sanatla insanın buluşması ve ortak bir kader oluşturması rastlantısal değildir. İnsanın doğayı ve doğada yer alan maddeleri kendi lehinde kullanmayı keşfetmesiyle başlayan seramik sanatı, ilk önce kile biçim verme ve onun sonsuz plastikliğinden yararlanma içgüdüğü ile ürünler yaparak başlar (Mutlu, 2007, s. 71). Parmak dokunuşlarıyla kile şekil verme büyümesine kapılan insan, daha sonra kilden beslenme kapları ve heykelcikler yapmayı öğrenmiştir.

Bulunduğu yerden başka coğrafyalara göç eden insanlık, yanında götürdüğü seramiklerle buradaki insanları onunla tanıştırmış, orada seramik yapımına uygun kile kendinden ve geleneğinden bir şeyler katmayı başarmıştır. İnsanlığın ticarete başlamasıyla birlikte seramik ürünler geniş coğrafyalara yayılarak, usta-çırak ilişkisi ile gelişimini sürdürmüş ve üretim atölyeleri kurulmuştur. Endüstrileşmenin ilk örneği olan bu atölyelerde üretilen seramikler, hızla dünyanın her yanında kullanılmaya başlanmıştır.

İnsan, kilin sonsuz şekil alma özelliği ve üzerinde her türlü süsleme olanaklarını keşfetmesi ile ona farklı bir kimlik kazandırma eğilimi göstermiştir. Gelişen teknolojilerle seramiğe metalik kimlik kazandırma isteğindeki bu başarısı, her dönemde olduğu gibi 21.yüzyılda da sanatçı ve ustaları büyülemeye devam etmekte, gelişimini ilgili olduğu alanlardaki yeniliklerle ve farklı bir kimlik kazanma yolunda sürdürmektedir.



Görsel:1 Venüs M.Ö. 24.000 Willendorf-Avusturya Kadın Biçimli Vazo M.Ö. 6000 Hacılar Hitit Çağı Testi (Mutlu, 2007, s.73)

SERAMİĞİN SIRLA TANIŞMASI

Seramiğin köklü geçmişi ile insanlığın sıkı ilişkisi her dönemde devam etmiş ve seramiğin ilk sirla tanışması Mısır'da gerçekleşmiştir. Seramiğin pişirilmesi sırasında Mısır'ın sodalı kumundan kaynaklandığı sanılan ince cam tabakasının dış yüzeyi tamamen kapladığı gözlenmiş ve daha sonra bu camsı tabaka sır olarak bilinçli şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Alkali oranı yüksek olan bu sirların seramik bünyeden kolay ayrılmalarını önlemek için, Asur ve Babil'de ustalar sır reçetelerine kurşun oksit ilave ederek gidermişlerdir (Tanışan ve Mete, 1988, s. 152). Gelişen bilim ve teknolojik olanaklarla günümüze kadar gelebilmiş metalik sirlar bu yüzyılımızda da farklı renk ve ışıltılarla seramiğe metal kimlik kazandırmak için sanatçılara ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir.

METALİK İŞİLTİLERİN GİZEMLİ BÜYÜŞÜ

Seramiklere metalik kimlik kazandırmak veya parıltılı yüzey görünümleri elde edebilmek için ustalar, çağlar boyunca değişik sır reçetelerini farklı pişirim teknikleri ile (Şölenay, 1995, s. 5) denemişler ve bunu başarmışlardır. Tarihte ilk lüsterli sırlar, M.S. 9.yy. İslam seramiklerinde Irak başta olmak üzere, Arabistan, İspanya ve Batı Akdeniz'e kadar uzanan geniş coğrafyaya yayılmıştır. Lüsterli sırlar, sırlı çömlekler üzerine su ve sirkeyle karıştırılmış bakır veya gümüş içeren bir karışımın sürülmesi ve indirgen atmosferde pişirilmesiyle elde edilmiştir (Uysal, 2007, s. 2).

Geçmişte olduğu gibi çağdaş seramik sanatındaki usta ve sanatçıları hala cezbeden bu metalik parıltıların seramik yüzeylerde bazı nedenlerle kullanıldığı görülmektedir. Bunlar:

1. Bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin özellikle kimya alanındaki yeni buluşların seramik sırlarına uygulanma ve pişirim üzerindeki etkilerinin araştırılma isteği,

2. Metalin değerli olduğu dönemlerde herkesin alamayacağı kadar pahalı metal ürünlere alternatif olan metalik görüntülü seramik ürünleri toplumda bir statü sağlamak için kullanmış olmaları,

3. Metalin sınırlı şekillendirme ve kullanımına karşın, sonsuz plastik anlatım diline sahip olan seramiğin en girift biçimlerin incelikle yapılması ve geniş kullanım aralığının olması gibi tercih sebepleri sıralanabilir.

Metalik sırların öncüsü olan İslam seramikleri, zamanla geniş bir coğrafyaya yayılım göstermiş ve günümüze kadar farklı hammadde, sır reçeteleri ve pişirim teknikleriyle gelişimini sürdürmüştür.

Aşağıda, farklı kültür ve uygarlıklardan günümüze kadar uzanan seramik sanatında usta ve sanatçıların seramiklere metalik kimlik kazandırma arayışlarına kısaca değinilmiş ve görseller eşliğinde bilgiler verilmiştir.

ANTİK YUNAN SERAMİKLERİNDE METALİK GÖRÜNTÜLERE İLGI

Antik Yunan seramiklerinde görülen kırmızı zeminli siyah astar boyalı kulplu ve kulpsuz vazolara metalik etkiler kazandırma isteği uzun yıllar figürlü süslemelerle birlikte kullanılmıştır. Daha sonraları ise bu işlem tersine dönmüş ve zemini siyah seramiklerde figürler kırmızıya boyanarak sürdürülmüştür.

Yunanlıların günlük ihtiyaçları için yapmış oldukları bu vazoları süsleme geleneğinde kullandıkları geometrik desen ve figürler, insan, hayvan ve mitolojik yaratıklar olmak üzere çeşitlilik göstermiştir. Vazo süslemelerinde farklı teknikler denenmiş, örneğin, figürlerin iç ayrıntıları sigrafitto tekniği ve beyaz boya ile belirgin hale getirilmiş, kurduktan sonra vazo perdahlanmış ve parlak yüzey elde edilmiştir (Zengin, 2007, s.31). Ayrıca bu vazoların üzerinde sır kullanılmadan ince öğütülmüş ve parlaklık sağlayan özel hazırlanmış Terra Sigillata tekniği de uygulanmıştır (Çakır, 2011, s. 28).



Görsel:2 Siyah Figür,Amphora(Çakır, 2011, 27) Kırmızı Figür (Kalyx Krater)
Kırmızı Figür, Lekythos, (Çakır, 2011, 28)

SELÇUKLU ÇİNİLERİNDE OLGUNLAŞAN BÜYÜLÜ METALİK PARILTILAR

Selçuklu çinilerinde metalik ışıltılı yüzey arayışları, diğer metalik sırlarla olan görüntülerden farklılık göstermektedir. Öyle ki Selçuklu çinilerinde metalik parlıtı kazandırma çalışmaları için lüsterli sırlar kullanılmıştır. Bir sır üstü tekniği olan lüster, altın, gümüş tozları ve maden oksitleri içeren bir karışımın, sır altı çini tekniğinde pişirilmiş karolar üzerine desen olarak işlenmiş ve düşük derecede ikinci pişirimi yapılarak desenlere metalik parlıtılar kazandırılmıştır (Arık, 2000, s. 85).

Lüsterli sırlar 11.yüzyılda görülmeye başlanmıştır. Metal oksit içeren şeffaf veya renkli sırlara %10-20 oranında gümüş klorid/nitrat katılarak öğütülmesi ve indirgen fırın atmosferinde (900-600°C) pişirilmesiyle sedefli, metalik ve hareli parlıtılar elde edilmiştir. Ayrıca bileşiminde kobalt, mangan, demir, vanadin, volfram oksit

veya tuzları ile çinko ve titan oksit içeren lüsterli sırlara da rastlanmaktadır (Arcasoy, 1988, s. 236-237).



Görsel:3 Avcı Kuş Figürü,Lüster, KubadAbad, Karatay. (Arık,200, s.91)

OSMANLI ÇİNİ VE SERAMİKLERİNDE METAL VE METALİK KİMLİK ARAYIŞLARI

Osmanlı seramiklerine metalik kimlik kazandırma arayışları farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde seramik, çini, cam ve porselen sanatında ince işçilik gösteren değerli metal ve taşlar birlikte kullanılarak farklı bir yorum getirilmiştir. Saray kullanım eşyalarında görülen seramik, çini veya camdan yapılmış padişah mataraları, kahve fincanları ince işlenmiş metal zarflara yerleştirilmiştir. Matara ağızlarında bulunan kapaklar zincirlerle ana gövdeye bağlanarak kaybolma veya kırılması önlenmiştir. Matara, sürahi, şerbetlik ve benzeri çinilerin kullanımında en çok zarar göreceği yerleri olan ağız, kulp, taban ve sıvı akıtılan dar veya geniş ağızlar değerli metallerle koruma altına alınmıştır. Böylelikle çini ve cam ürünler değerli metal ve taş işçiliği gibi üçü bir arada kullanılarak

zengin bir görsellik kazandırılmıştır. Osmanlıda Beykoz cam atölyeleri ve yıldız porselen fabrikalarında ise altın yıldızlarla metalik parlaklıklar ve yine değerli taşlar kullanılarak farklı bir kimlik yakalanmaya çalışılmıştır.



Görsel:4 Gemi Tasvirli Gülâbdan **Görsel:5** Matara **Görsel:6** Tutya Kâse, 16.yy

Kaynak:<http://www.sadakatforum.com/osmanli-saray-hazinesinden-sira-disi-eserler-t34199.0.html>. **Erişim:**01.04.2014.

21. YÜZYIL SANATINDA SERAMİKLERE METALİK KİMLİK KAZANDIRMA ARAYIŞLARI

21.yüzyıl sanat anlayışında seramiklere metalik kimlik kazandırmak isteyen sanatçılar, ya ürün yelpazesi geniş olan ticari firmalardan satın alarak, ya da kendi geliştirdikleri özel sır reçetelerini eserlerine doku, renk ve sanatsal değer katmak için kullanmışlardır.

Sanatçı ve ustaların özgün metalik sır arayışları gelişen teknoloji, bilim ve sanat anlayışına paralel olarak farklılıklar gösterse de hepsinin ortak amacı olan seramiğe metalik kimlik kazandırma çabaları ile sonuçlanmaktadır.

Metalik sırlar endüstri çağıyla birlikte farklı isimlerle de tanımlanmış, örneğin, lüsterli sırlar üzerinde araştırmalar yapan

Fransız kimyacı M.L. Franchet bu sırları iki gruba ayırmıştır. İlki, indirgen element içeren, yükseltgen atmosferde pişen sırlar, ikincisi, indirgen atmosferde pişirilen metalik tuz bileşenlerinden elde edilen sırlardır (Uysal, 2007, s. 4).

Metalik sırlar iki şekilde pişirim yapılarak elde edilebilirler. Bunlar;

Oksidatif fırın atmosferinde pişirim: Bu teknikte, fırın içindeki seramikler bol oksijen ile pişirilerek karbon ve diğer baca gazlarının ortamdan uzaklaştırılması sağlanmaktadır. Böylelikle, fırındaki seramik bünye ve sırda bulunan çeşitli renk veren oksitler, yükseltgenerek çeşitli renk dönüşümüne uğratılmış olur. Bu pişirim teknik, özellikle artistik sırlarda değişik etkiler verdiği için sanatçılar tercih etmektedir (Şölenay, 1995, s. 24).

Redüksiyonlu fırın atmosferinde pişirim: Seramiğin sırlı pişirim işlemi bittiğinde, fırın bacaları kapatılarak soğuma sıcaklığında (650-700°C) fırın atmosferine katran, yağ, naftalin gibi fazla duman çıkarabilen maddeler atılarak metal oksitlerin indirgemesi sağlanır (Arcasoy, 1988, s.101; Şölenay, 1995, s.37). Redüksiyon yaklaşık yarım saat sürer ve organik maddelerin fırında meydana getirdiği yoğun duman, sır içindeki metal tuzlarını indirgeyerek sır yüzeyinde metalik parlaltılar oluşmasını sağlar (Şölenay, 1995, s. 25).

Günümüzde en çok kullanılan bu pişirim tekniklerinden biri de Raku'dur. Dünyanın farklı coğrafyalarında yaygın olarak kullanılan Raku, doğu felsefesinin yanı sıra, renk ve dokuları ile seramikçileri

kendine bağlamıştır (Özcan,1997, s. 5). İlk pişirimi yapılan seramikler, farklı efekt oluşturacak şekilde raku sırlarıyla sırlanır ve raku fırınlarında pişirildikten sonra akkor haldeki seramikler saman, talaş ve benzeri organik malzemelerle dolu ağzı kapaklı varillere atılarak bol dumanlı ortamda bekletilir. Bu şekilde sırn içindeki metal oksitler indirgenerek metalik ışıltılı tabakalar oluştururlar. Son zamanlarda hoyratça kullanılan bu pişirim tekniği ile seramiği metalmiş gibi gösterme çabaları giderek özgünlüğünden uzaklaşıp kitchleşmeye başlamıştır.

21.YÜZYILDA ÇAĞDAŞ SERAMİKLERE METALİK KİMLİK KAZANDIRAN SANATÇILAR

Geçmişte olduğu gibi 21.yüz yıl seramik sanatçıları da yaptıkları eserlere metalik kimlik kazandırma eğilimi göstermektedirler. Bu eğilimi gösteren dünyanın farklı ülkelerindeki sanatçıların eserlerini bu çalışmada verebilmek oldukça zordur. Ancak farklı biçim ve üretim tekniklerini bir arada sergilemek amacıyla ulusal ve uluslararası sanatçılardan bir seçki hazırlanmıştır.

Ulusal Seramik Sanatçılarının Metalik Kimlik Kazandırma Çalışmaları

Mutlu Başkaya, çalışmalarında karışık malzeme ve seramik birlikteliğinin olanaklarını çeşitli pişirim teknikleriyle (raku, kağıt fırın, odun ve tuz pişirimi) değerlendirerek seramik sanatının ifade dilini zenginleştirmeyi başarmıştır. Çalışmalarında geleneksel pişirim teknikleriyle beraber karışık malzeme ile seramik birlikteliğinin etkileri gözlenmektedir.



Görsel:7 <http://www.mutlubaskaya.com/> Erişim:04.04.2014.

Emel Şölenay'ın seramik eserlerinde doğadaki kuş, baykuş, tavus kuşları, lale, ağaç ve yapraklardan esinlenerek hazırladığı form ve birimler üzerine redüksiyonlu lüsterli sırlar, farklı rezinatlar ve sinter astarları uygulamaktadır.



Görsel:8 Emel Şölenay; **Görsel:9** Metalik Işıltılar **Görsel:10** Baykuşlu Kadın Kuşlar

Kaynak: <http://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/%C5%9F%C3%B6lenay-emel> web Erişim 04.04.2014

Kaynak: <http://www.nethabercilik.com/haber/solenay,-6.-kisisel-seramik-sergisini-aciyor.htm.>, Erişim: 04.04.2014

Alev Ebuzziya Siesbye, küçük taban üzerinde incecik kesitleri ile yükselen çok özel formlardaki çanaklarıyla hayranlık uyandırmaktadır. El ve kalıpla şekillendirdiği seramik çanaklarını geometrik ve çizgisel Anadolu motifleri ile süsleyerek zaman zaman onlara metalik bir kimlik kazandırdığı görülmektedir.



Görsel:11 Alev Ebuzziya Siesbye, *Metalik Sırlı Çanakları*

Kaynak:<http://www.kuman-art.com/seramik/alev-ebuzziya-siesbye.html>.web
Erişim: 01.03.2014

İlgi Adalan, figüratif ve plastik hareketlerle ürettiği seramik heykellerinde mat siyah metalik sırların altın yıldız ile oluşturduğu karışıklardan yararlanarak farklı bir metalik kimlik kazandırma eğilimi sergilemektedir.



Görsel:12 İlgi Adalan, *Metalik Seramik Heykelleri*

Kaynak: <http://www.ilgiadalan.com/web> Erişim: 05.03.2014

Beril Anılanmert, doğadaki iç dinamizmi eserlerine yansıtır. Çalışmalarında doku, çizgi, leke gibi biçim öğelerinin egemenliğinde karşıtlıklarla oluşan dengeli bir kurgu sergilemektedir. Seramiklerinin tabanlarında çoğunlukla kullandığı metal bilezikler ile metalik sırlarla seramik-metal bileşiminde bir kimlik kazandırma eğilimindedir.



Görsel:13 Anılanmert, *Metalik Sırlı Seramikleri*

Kaynak: <http://www.anilanmert.com/beril/works-tr-tr/web>

Erişim: 10.04.2014

Zehra Çobanlı, son dönem ürettiği seramiklerine metalik parlıtlı bir kimlik kazandırma eğilimi göstermektedir. Seramiklerini siyah metalik sır ile altın yaldızın kontrastlığını bir arada kullanarak üretmiştir.



Görsel:14 Zehra Çobanlı, *Metalik Seramik Çalışması*

Kaynak: <http://www.evetbenim.com/haber/yazdir.asp?ID=14686>,

Erişim:05.04.2014

Kemal Uludağ, kendine özgü insan biçimini kalıpla üretilen plastik hareketler veya deformasyonlarla düzenlemelerini yapmaktadır. Dört köşeli, yere basan, eriyen, tekli veya gruplar halindeki seramik insan figürlerine metalik sırlarla kimlik kazandırdığı görülmektedir. Ayrıca bazı seramik düzenlemelerinde metal nesnelere olduğu gibi kullanarak çağdaş sanattaki yeni eğilimleri seramikle birleştirmeyi de denemektedir.

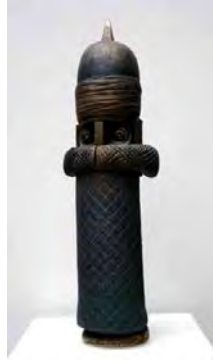


Görsel:15 *Araf'ın Ortası*, Raku-1000°C,2005 *İnsan Yapıları*, Stoneware, 1200 °C,2008

Kaynak: <http://www.kemaluludag.com/202.asp.web> **Erişim:**08.04.2014

Uluslararası Seramik Sanatçılarının Metalik Kimlik Kazandırma Çalışmaları

Mezahir Avşar çalışmalarında genellikle seramik bünye rengi ile metalik sırları bir arada kullanarak eserler üretmektedir. Sanatçı, savaşçı ismini verdiği bu eserinde, figüratif seramik heykel tarzında çalışma yapmış ve ona metalik bir kimlik kazandırmıştır. Eserin tamamını metalmiş etkisinden uzaklaştırmak için bilinçli bir şekilde seramik bünye rengini ortaya çıkarmak için sür-sil tekniği uygulayarak seramik-metal ikilemini vurgulamıştır.



Görsel:16 Mezahir Avşar, *Savaşçı* (h:50 cm),

Kaynak:<http://konyalife.com.tr/haber/atesle-baslayan-YüksekPişirim-sanat-seramik8230-2703.html> web:

Erişim: 10.04.2014 Uluslararası Kervansaray Buluşması Kataloğu,2010

Rogier Vandeweghe, silindir formundaki seramik çalışmasını çömlekçi tornasında şekillendirmiş ve ağız kısmı içeriye doğru daraltılmıştır. Sanatçı, amphora ismini verdiği bu çalışmasında yeşil metalik sıırı, kalın ve ince uygulayarak aynı rengin farklı ton ve doku arayışlarını redüksiyonlu pişirimle gerçekleştirmiştir.



Görsel:17 RogierVandeweghe, *Amphora*, (h:25 cm)

Kaynak:<http://hrviandwoutr.blogspot.com/amphora-vase-vandeweghe-html> web

Erişim: 30.07.11

Jerry Rothman, alt kısmı amfora tabanlı bir şekilde biten seramik formu örümcek ayaklarına benzer biçimler taşımaktadır. Çalışmadaki düz ve dokulu yüzeyler kendi içinde dengelenmiştir. Seramik esere metalik kimlik kazandırmak için parlak siyah sır kullanmıştır.



Görsel:18 Jerry Rothman (41x2.5x25cm) Porcelain, vitreous engobes and oxidation glazes (Peterson,84)

John Britt, yüksek sıcaklıkta gelişen sırlar kullanan Amerikalı sanatçı deneyimlerini “High-fire Glazes” isimli sır kitabı ile sanatçı ve sanatseverlerle paylaşmıştır. Sanatçı seramik çaydanlık, vazo ve kâse gibi işlevsel seramik biçimlerini mat, parlak ve dokulu metalik sırlarla üretmiştir (Ak, 2011, s.27).



Görsel:19 John Britt, Kâse

Kaynak: <http://penlandpottery.com/pages/john-britt-pottery.php>.

Erişim: 15.07.2011

Sandy Terry, çalışmalarını genelde çömlekçi tornasında biçimlendirmekte ve geleneksel metal eserlerden esinlenmektedir. Biçim ve malzeme olarak metali çağrıştıran çalışmalarına metalik kimlik kazandırmak için raku pişirim tekniğini tercih etmektedir.



Görsel:20 Sandy Terry, *Teapot*, Raku

Kaynak: <https://www.pinterest.com/raehsieh/inspiration-for-my-pottery-show-summer-2013/> web Erişim: 01.04.2014

SONUÇ

İnsanlığın kille tanışması, onun sonsuz şekil alma ve süsleme olanaklarını keşfetmesi ile duygu, düşünce ve benliğinden bir şeyler yükleme çabaları seramiğin doğmasını sağlamıştır. Seramiğin sırla tanışmasına tanık olan insan, belirli disiplinleri oluşturması ile kendine olan güveni artmış, her uygarlık ve kültürde farklı bir kimlikle karşımıza çıkmasını sağlamıştır. Yüzyıllar boyunca her türlü koşullardan etkilenmeden günümüze gelebilen seramik kalıntıları, sanat tarihçiler ve toplumbilimciler tarafından bulunduğu uygarlığın gelişmişlik düzeyinin göstergesi olarak kabul edilmektedir. İnsanın zamanla geliştirdiği teknoloji, bilim ve sanat anlayışına paralel olarak seramik ve sırları gelişimini sürdürmektedir.

İnsanlık değişen kültür ve uygarlıklara göre seramiği süsleme geleneğinin dışında, ona farklı anlam, görsellik ve estetik öğeler yükleme arayışlarına girmiştir. Bunlardan biri olan seramiğe metalik sırlarla kimlik kazandırma çabaları köklü bir tarihsel süreçten geçip, günümüz seramik sanatçılarına kadar ulaşmayı başarmıştır. Bu büyüğü metalik parıltıları seramiklerinde çağdaş sanat anlayışı ile bütünleştirip kullanan sanatçılar, gelecek kuşaklara da aktarma sorumluluğu ve bilinciyle çalışmalarını sürdürmektedirler.

KAYNAKÇA

- Ak, H. (2011). Metalik Sırların Özgün Seramik Yüzeylerde Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, GSF Seramik Ana Sanat Dalı, Malatya.
- Arcasoy, A. (1988). Seramik Teknolojisi, Marmara Üniversitesi, GSF Seramik Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray Ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayını.
- Çakır, H. İ. (2011). Arkaik Dönem Yunan Seramiklerinin İncelenmesi ve Günümüz Yorumlamaları. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Afyonkarahisar.
- Mutlu, H.S. (2007). Zamanın Çarkında Anadolu'da Seramik. Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi GSF Yayınları, sayı:18, s.71-75.
- Özcan, M. C. (1997). Geleneksel Raku Tekniği ve Artistik Seramik Formlarda Uygulanması. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, GSF Seramik Ana Sanat Dalı, Eskişehir.
- Peterson, S. (2000). *Contemporary Ceramics*, London: Calmann & king Ltd.
- Şölenay, E. (1995). 1000oC de Gelişebilen Redüksiyonlu Lüsterli Sırlar. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.
- Tanışan, H. ve Mete, Z. (1988). Seramik Teknolojisi ve Uygulaması. Söğüt, İzmir: Birlik matbaası.
- Uysal, İ. (2007). Karo Sektöründe Uygulanan Metalik Sırlar, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Zengin, F. E. (2007). *Antik Yunan Seramiklerinde Çömlekçilik Konulu Sahneler*. Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

III. *Uluslararası Kervansaray Buluşması Sergi Kataloğu*, Malatya, 2010.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://konyalife.com.tr/haber/atesle-baslayan-sanat-seramik8230-2703.html> web:10.04.14 <http://penlandpottery.com/pages/john-britt-pottery.php>. web 15.07.11

(<http://hrviandwoutr.blogspot.com/amphora-vase-vandeweghe-html>) web 30.07. 11 <http://www.bugunbugece.com/git-gor/metalik-isiltilar>. web 10.04.14 <http://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/%C5%9F%C3%B6lenay-emel>. web 04.04.2014 <http://www.ezberim.biz/dini-bilgiler/201590-osmanli-saray-hazinesinden-eserler/web> 05.04.2014

<http://www.evetbenim.com/haber/yazdir.asp?ID=14686>. web 05.04.2014

<http://www.anilanmert.com/beril/works-tr-tr/> web 10.04.2014

<http://www.ilgiadalan.com/> web 05.03.2014

<http://www.kuman-art.com/seramik/alev-ebuzziya-siesbye.html>. web 01.03.2014

<http://www.kemaluludag.com/202.asp>. web:08.04.2014

<http://www.nethabercilik.com/haber/solenay,-6.-kisisel-seramik-sergisini-aciyor.htm> web 04.04.2014

BÖLÜM 8:

KUŞ EVLERİ VE SELSEBİLLERİN GÜNÜMÜZ UYGULAMALARI

Öğr. Gör. Özlem ÖZER TUĞAL

İstanbul Üniversitesi – Cerrahpaşa, TBMYO El Sanatları Bölümü,
Seramik, Cam ve Çinicilik Programı, İstanbul, TÜRKİYE,
ozle Mozartugal2010@gmail.com

GİRİŞ

Osmanlı döneminde yapılara monte edilmiş kuş evlerine ilk olarak 13-14. yüzyılda rastlanmaktadır. Kuş Evleri, 15. yüzyılda Osmanlı mimarisinin gelişimine paralel olarak yapılarda sayıları artmıştır. İlk örnekleri Bursa'da görülen kuş evleri, en parlak devrini 18. yüzyılda, Osmanlı'ya asırlarca taht ve medeniyet merkezliği yapan İstanbul'da yaşamıştır.

Osmanlı mimarisinin en güzel örnekleri olan saray ve dini yapılara ince zevkte ve estetikte eklenen kuş evleri, günümüze kadar gelebilmeyi başarmıştır. Kültürel mirasın ve geleneksel mimarinin ayrılmaz bir unsuru olan kuş evleri; günümüzde de kuşlara ev sahipliği yapmakta, güneş ışığından, sıcaktan ve yağmurdan korunmalarını sağlamaktadır. Ayrıca serçe, saka, ispinos gibi küçük kuşların büyük kuşlardan korunması için de kuşevleri yapılmıştır.

Tarihi kuş evleri genellikle, yapıların güneş gören cephesine yağmurdan ve rüzgardan kuşların korunması için saçak altlarına konumlandırılmıştır. Bazı sanat çevrelerinde, bu yapılar yüksek oyma ve kabartmalı, ince bir işçiliğe sahip olduğu için heykel olarak da kabul edilmektedir. Kuşevleri, uygulandığı mimari yapıyla bütünlük sağladığı için görüldüğünde hayranlık uyandırmaktadır.



Gör:1 Prof. Dr. Mustafa Sözen, Türkiye’de yaşayan serçe türleri

Osmanlı, benimsediği İslam dini sayesinde, canlılara ve doğaya olan büyük sevgisini saraylara, camilere ve sivil yapılara inşa ettirdiği kuş evleri ile günümüz insanlığına örnek olmuştur.

Kuş evi evcil-yabani, küçük-büyük kuşlar için özel olarak tasarlanmış, yuvalamaları, korunmaları ve barınmaları amaç edinerek inşa edilmiş yapılardır.



Görsel: 2-3: Osmanlı kuş Sarayları, Ayazma Cami, İstanbul

Taş binaların güneye bakan yüzeyinde delik, oyuk veya ev şeklinde bulunmaktadır. Daha çok serçe, saka, güvercin, kırlangıç, leylek ve benzeri kuşların barınması için yapılmıştır. Osmanlı mimari geleneğini yansıtan yapıların çoğunda serçe saray, sırça köşk, güvercin köşk ve kuş köşkü olarak da anılmaktadır. Bu yuvalar, kuşlar

için tasarlanmış olsa da belli dönemlerde sincap ve yarasa gibi bazı memeli hayvanların da kullandığı tespit edilmiştir. Kuş evleri genellikle insan elinin kedi ve köpeklerin ulaşamayacağı, kuşların kendilerini güvende hissedebilecekleri yapının güneş gören cephesine yağmurdan ve rüzgârdan korunması için saçak altlarına yapılmıştır.



Görsel 4: (Tuğal,2013), Ayazma Cami, İstanbul

Kuş evlerinin en büyüleyici örneklerini, İstanbul-Üsküdar'daki Ayazma Camii'nde görülmektedir. Bir sarayı anımsatan bu kuşevi estetiği yanında hala günümüzde de kuşlar tarafından kullanılmaya devam etmektedir.

Kuş evleri tarihsel süreçte iki teknikte yapılara uygulanmıştır. Bunlardan ilki, duvarların içi oyularak yuvalar hücreler şeklinde duvara gömülerek yapılan ve birkaç delikten oluşan daha basit görünümündedir. Delik boyları küçük ve büyük kuşların girebileceği ölçülerde ayrı ayrı ölçeklendirilmiştir. Bu grup, daha çok köprü cephelerinde taş oyularak veya tuğla ile oluşturulan hücre evleri veya bazı yapıların bacalarındaki oyuklar şeklinde görülmektedir.

İkinci grup kuş evleri ise daha görkemli olan bir çeşit küçültülmüş boyutta ev, köşk veya sarayı anımsatan minyatür mimari yapılar şeklinde tasarlanmış ve uygulanmıştır.



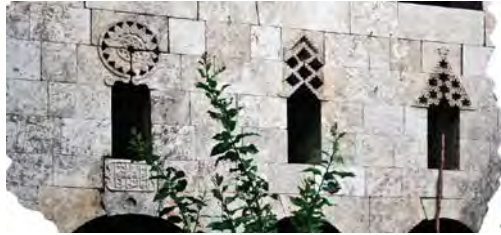
Görsel 5: (Tuğal,2015)Osmanlı dönemi kuşköşkü, Ayazma Cami, İstanbul

Türklerin kuşlara yuva yapmada, yemek ve su ihtiyaçlarının giderilmesinde yarış halinde olmalarında İslam dini öğretileri etkili olmuştur. Onlar, her canlıya bakmanın sevap, yuvalarını dağıtmanın günah olduğu bilinciyle hayvanların yaşamlarını kolaylaştırmışlardır. Yabancılar da Türklerin kuşlara olan bu merhamet ve sevgisine hayran kalmışlardır. Bunun en çarpıcı örneğini yaşayarak yakından gözlemleyen 18. Yüzyılda, Lady Montegu olmuştur. Yazdığı mektupta: “Türkler masumiyetinden dolayı güvercinlere dindarca bir hürmet besliyorlar. Bu yüzden adetleri gittikçe artıyor. Leyleklere de aynı sevgi gösteriliyor. Leylek yuvaları uğurlu sayılıyordu.” şeklinde aktarımlar yapmıştır (Montegu,1717-18,s.70).

Geleneksel kuş evleri ahşaptan, mermerden, küfeki taşından, kiremitten, tuğladan, sıva ya da harçtan yapılmıştır. Ahşap yapılarda kuş evleri yapılsa da çıkan yangılarda ve hava koşullarından olumsuz etkilendikleri için çoğu yok olmuş ve günümüze kadar ulaşamamıştır.

Mimar Turgut Cansever'in deyimiyle; "Osmanlı şehirlerinin hiçbirinde kirlenme yahut tabiat tahribi diye bir şey yoktur." Çarşı, camii, mektep gibi kamusal yapılar etrafında; arazinin doğal yapısına göre ve o iklimde yetişen malzemedен, her an yenilenebilir özellikte kurulan şehir, doğal bir bahçe görünümündedir. Evler azami üç katlı ve bahçelidir; bu bahçeler diğer canlıların ve özellikle kuşların doğal barınakları olmanın yanında, kamunun ortak kullanımındaki binalar başta olmak üzere evlere de kuş evleri yapılmak suretiyle, Türk-İslam mimarisine ayrı bir incelik kazandırılmıştır. Ağaçlarıyla, evleriyle, kuşlarıyla, çeşmeleriyle Türk-İslam şehirleri evrenin müziğine katılan cennet bahçeleri olmuştur (Aycı,2009,s.22).

Osmanlı kuş evleri hakkında uzun yıllar araştırma yapan, Cengiz BEKTAŞ bu konuda şöyle diyor: "Ben dünyanın önemlice bir bölümünü dolaştım. Türkiye dışında bir örnek anımsamıyorum. Kaynaklarda da Japonya'nın İstanbul konsolosluğuna başvurarak edindiğimiz Osaka ve Yokohoma'daki iki ayrı bulunağa yazıp bilgi istedik. Ne yazık ki on yıldır hiçbir karşılık alamadık." (Cengiz,2009,s.50)



Görsel 6: (Komut, Atakul,2009),Hatay, kuş Takaları, Kuş evleri kitabı

Yapılan araştırmalar kuş evlerinin Türk egemenliğinin olduğu coğrafyada ortaya çıktığını göstermektedir. Babür şah'ın devletinden (Pakistan/Lahor, Hindistan/Agra) Balkanlara, Selanik'e, Haskova'ya, Kavala'ya uzanan coğrafyada, mimari renklilik ve sayısal çoğunluk açısından Anadolu toprakları kuş evlerinin en güzel örneklerinin sergilendiği coğrafya olmuştur. Bunlar içinde en güzeli ve en görkemli olanları 18. yüzyılda İstanbul'da, tarihi camilerde, devlet yapılarında bir konsol üzerinde yükselen, yüksek rölyefli, ajurlu ince işçilikli, derin hücelere sahip, çift minareli görkemli minyatür saraylar olarak görülmektedir.

Kuş evleri, Osmanlı mimarisinde avlu duvarı, bedesten, cami, eşme, darphane, dergah, dershane, mescit, ev, han, köprü, kütüphane, medrese, mescit, sıbyan mektebi, saat kulesi, saray ve türbe gibi yapıların yüksek konumlarına yerleştirilirmiştir.

Beyazıt'ta, Edebiyat fakültesinin yan sokağında bulunan, Sadr-i Esbak Seyit Hasan Paşa Medresesi'nin (1745) güney yönünde, konsol üzerine inşa edilen iki katlı, iki minareli, balkon ve merdivenli, ajur pencereleli, minyatür kuş evi kendi tarzının en güzel rneği olup hala kuşlara ev sahipliği yapmaktadır.



Görsel 7: (Tugal 2016), Sadr-i Esbak Seyit Hasan Paşa Medresesi – Beyazıt



Görsel 8: (Cangül, 2008), Eyüp Sultan cami avlu duvarı kuş evi

Günümüzde kuş evlerinin birçoğu zorlu hava koşullarına maruz kaldıkları için parçalanmış, aşınmış ve yıpranmış durumdadırlar. Bunların korunmasında daha duyarlı bir toplum bilincinin oluşması herkesin görevleri arasında yer almalıdır. Böylelikle, geçmişin izlerini gelecek kuşaklara taşınmasında aktif rol alınabilir.

Osmanlı topraklarında yaşayan kedi, köpek, kuş gibi diğer canlılara bakmak için pek çok vakıf kurulmuştur. Böylelikle, yaşam şartlarını zorlayan soğuk ve sıcak hava koşullarında kentlere inen aç hayvanların ve kuşların beslenmesi için belirli yerlere düzenli şekilde et, buğday ve ot koyan vakıflar aktif rol almış ve bu iş için insanlar görevlendirilmiştir. Göçmen kuşlar da düşünülmüş, yaralanan hasta leyleklerin göç yolları yakınlarına bakım ve tedavi edilmeleri için de özel vakıflar, bakımevleri ve hastaneler kurulmuştur. Daha da ileri giderek Mekke, Medine ve diğer kutsal yerlerden göç ederken uzun saatler uçtukları için leyleklere, hassasiyetle yaklaşmışlar, onlara “hacı baba”, “hacı leylek” gibi isimler vermişlerdir. Osmanlının kuşlara, leyleklere ve diğer hayvanlara olan sevgisi minyatürlerde de yaygın işlenen konular arasına girmiştir. Dönemin yaşam biçimini ve hayvanlarını türlerini kayıt altına alan bu minyatürler birer belge niteliğini taşımaktadır.



Görsel 9: (Çolak, 2019), Osmanlı Zamanı Mutlu Hayvanlar



Görsel 10-11: (Çolak, 2019), Osmanlı zamanı mutlu hayvanlar

19. yüzyılda Bursa’da hizmete açılan, Dünya’nın ilk ve tek leylek hastanesi olan “Gurebâhâne-i Laklakan,” Ocak 2010’da aslına uygun şekilde yenilenerek tekrar hizmete açılmıştır. Hayvanlar için hastaneler, bakım ve barınma yerleri, sebillere suluklar inşa eden Osmanlının vakıflar kurarak özel ilgi gösterdiği hayvanlardan biri de kuşlar olmuştur. Kuşların kolayca su bulmaları ve su ihtiyaçlarını karşılamaları için mezar taşlarına kuş havuzları konulmuştur. Mimar Sinan, kendi köyü Ağırnas’ta yaptığı vakfın vakfiyesinde, hayvanların su içmesi ve dinlenmesi için çeşmenin etrafındaki 260 arşın boyunda 160 arşın enindeki araziyi vakfettiğini belirtmiştir(Çolak,2019,s.27).

Kuşların, Allah’ı tesbih eden, insanlar gibi değerli bir topluluk olduğu Kuran’da şu Ayetlerle dile getirilmiştir: “Sizin gibi ümmettir hepsi de gökte uçan her kuş, yerdegezen her hayvan, biz o kitapta hiç

bir şeyi bırakmadık noksan. Nihâyet hepsi de huzuruna Rablerinin toplanıp getirilecek (şâhitlik için)". (Enam, 38).

Göklerde ve yerde bulunanların ve dizi dizi kanat çırpıp uçan kuşların Allah'ı nasıl tesbih ettiğini anlamaz mısınız? Her biri kendi tesbihini, duasını öğrenmiştir. Allah, onların yaptıklarını elbet çok iyi bilir. (Çam,2009,s.56).

Osmanlı devri mimarisinde kuş evleri yanında su ve yıkanma ihtiyaçlarını karşılayabilmeleri için estetik ve görkemli su sebilleri ve suluklar da yapmışlardır. O dönemde halkın su ihtiyaçlarının rahatlıkla karşılamaları için her mahalleye çeşme ve çok sayıda sebil inşa edilmiştir. Bu su kaynaklarından insanlar ve hayvanlar rahatlıkla su ihtiyaçlarını karşılamışlardır.

İstanbul'da tarihi çeşme Cerrahpaşa'daki Davut Paşa caminin duvarına bitişik inşa edilmiş "Davut paşa" çeşmesidir. Suyun kültürümüzde bu kadar saygın olmasının başlıca nedenlerinden biri İslamiyet'te insanlara su sağlamanın büyük sevap sayılması olmuştur. Hz. Peygamber'in "Sadaka'nın en faziletlisi su teminidir." (Ebû Davûd, "Zekât", 41: İbn Mâce, "Edeb",8) hadisi halkın zengin olanlarının su kuyuları vakfetmesini sağlamıştır. Bu sebeptendir ki çeşme yaptırmak, su kuyusu açtırmak, halka suyu ulaştırmak İslam kültüründe önemli olan hayır sayılmıştır (Eyice,1993,s.8).

Hayvanlara yönelik yapılan selsebillerin ve sulukların en güzelleri; Sümbül Efendi, Tekkesi'nde, Sultanahmet'te, Topkapı Sarayında bulunmaktadır. İstanbul'da çeşme ile gelişen su kültürü zamanla sebil ve selsebil kültürünü oluşturmuştur. Bayezid ve Yavuz

Sultan Selim Camii'nde kuşların su ihtiyaçlarını karşılamaları için suluklar yapılmıştır.



Görsel 12: Soldaki,(Çam,2009),Kocatepe Camii kuş selsebili, Kuşevlerinin arkasındaki Dünya.

Görsel 13: Sağdaki,(Tanman,1997), selsebil, Mevlana Dergahı Selsebili Konya



Görsel14: (Mimarîçe, 2018), Dolmabahçe,



Görsel 15: (Tuğal,2015),Sultanahmet, Haseki Hürrem Sultan Çeşmesi, Selsebil

Günümüzde ise kuş evleri, selsebil ve su havuzları birçok alanda hayvanların hizmetine yeniden sunulmaya başlanmıştır. Bunlardan biri olan kuş evleri projesi İstanbul Üniversitesi TBMYO El Sanatları Bölümü, Seramik, Cam ve Çinicilik Programı Öğr.Grv. Özlem Özer Tuğal'ın yürütücü olarak görev aldığı ve bölüm öğrencileri ile gerçekleştirilmiştir. Sosyal sorumluluk ve kültür projesi kapsamında tarihi kuş evleri, aslına sadık kalınarak çağdaş yorumlarla üretilmiştir.

Bu projenin üretim aşamasından öncelikle, öğrencilere kuş evleri slaytlar eşliğinde anlatılmış ve proje ekibinde gönüllü olarak yer almaları sağlanmıştır. Daha sonra her öğrenci kendi tasarımı olan kuş evlerini üç boyutlu biçimlendirmiştir.



Görsel 16: (Tuğal,2011) Seramik Selsebil ve çeşme tasarımları



Görsel 17: İÜ. El Sanatları Böl. Seramik Prog. Öğrencilerinin Kuş evi çalışmaları kataloğu

SONUÇ

Köklü bir geçmişe sahip olan kuş evleri ve selsebiller, bu proje sayesinde genç kuşağa esin kaynağı olması bakımından çağdaş seramik sanatına katkı sağladığı düşünülmektedir.

Kuş evleri projesi kapsamındaki tüm çalışmalar 2010 yılında tamamlanmış ve öncelikle İstanbul Üniversitesi Rektörlük sergi salonunda sergilenmiştir. Daha sonra Avcılar Kampüsü Kültür Kongre Merkezi bahçesine uygun görülen yerlere monte edilerek sabit sergilenmiş ve kamusal alanda doğa ve insan yaşamıyla buluşturulmuştur.

Sosyal sorumluluk ve kültür projesi kapsamında öncü sayılabilen bu projede; kaybolan insani değerleri ve duyguları canlandırması, ulusal kültür ve tarihe duyarlı, doğaya ve topluma karşı sorumluluk bilinci olan gençlerin yetişmesine olumlu katkılar sağlaması amaçlanmıştır. Bu amacı ilerleyen zamanlarda yerel yönetimlerle, çevre, kent planlamacıları, mimarlar ve sanatçılardan oluşturulacak bir ekiple kamusal alanlara taşınması için seramik kent mobilyalarına dönüştürülmesi ve yaygınlaşması planlanmıştır.

2011-2018 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Kampüs bahçesi, Büyükçekmece, Yıldız Korusu, Emirgan, Gülhane, Çengelköy, Yenikapı ve İÜ.Beyazıt Kampüsü gibi İstanbul'un farklı semtlerine Seramik kuş evleri, selsebiller ve havuzlar yapılarak bu bölgelerde yaşayan kuş ve diğer hayvanların hizmetine sunulmuştur.

Daha sonra İstanbul-Büyükçekmece ilçesinde "Kuruyan Ağaçların Yaşatılması Projesi" hayata geçirilmiş ve Emirgan Korusunda kuruyan ağaçlara seramik kuş köşkleri yerleştirilmiştir.



Görsel 18: (Tuğal,2015),Kuruyan Ağaçlar yaşatma projesi, kuş köşkleri,Emirgan Korusu, İstanbul

Sanat eğitimi alan öğrenciler sosyal sorumluluk projesi ekibine katılarak ekolojik yaşama katkı sağlamada seramik kuş evlerini sanatsal ifade aracı olarak kullanmayı başarmışlardır. Bunun yanında mesleki alanlarında tasarım ve malzeme konusunda deneyim kazanarak gelecekteki sanat yaşamlarına olumlu katkılar sağlamıştır. Proje üretim ve montaj aşamalarında karşılaşılan sorunlarla başa çıkmanın yollarını aramayı ve çözüm odaklı deneyim kazanılmıştır. Yardımlaşma ve dayanışma içinde ekip olarak çalışmanın hem zorluğunu hem de kolaylığının farkına varan öğrencilerde; bu tarz sosyal sorumluluk ve kültür bilincini artırma projelerinin, sorumluluk bilincini kuvvetlendirdiğini, motivasyonu arttırdığını ve terapi yönü ile de insana ve çevreye büyük katkı sağladığı gözlenmiştir.

Seramik kuş evlerinin yapımında, yüksek dereceye dayanıklı şamotlu kili kullanılmıştır. İç ve dış mekan hava koşullarına dayanıklı olan bu kil sanatsal çalışmalara da olanak verdiği için tercih edilmiştir. Üretilen kuş evleri denetimli kurutulduktan sonra seramik fırınlarında 950 °C derecede pişirilmiştir. Daha sonra bünye ile uyumlu astarla kaplanmış, çeşitli dekor teknikleri ve farklı sırlama

teknikleri bir arada uygulanarak renklendirilip, 1050 °C derecede ikinci kez fırınlanmıştır.

Başarı ile sonuçlanan bireysel, toplumsal ve çevresel fayda sağlayan bu projede görev almanın mutluluğu ve gururu hep birlikte yaşanmıştır. Proje sosyal medya tarafından oldukça ilgi görmüş, tarihi kuş evleri günümüzde tekrar hayata dahil edilerek kuşevleri konulu belgeseller çekilmiştir. Birçok basım ve yayın organında konu ile ilgili yazı ve makaleler yer almış bulunmaktadır. (Pala, 2012), (Kucur,2012), (Savaşçı,2013).



Görsel 19 : (Tuğal,2011), İÜ.Rektörlük Sergi Salonu Kuşevleri Proje ekibinde yer alan öğrenciler



Görsel 20: (Tuğal,2015), Kuşsarayları, Marmara Yenikapı İstasyonu

KAYNAKÇA

- Aycı M., (2009) Makale, ‘ Şevkat estetiği’, Kuşevleri kitabı,
Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları-13, Birinci Baskı –
Aralık.
- Cengiz B., (2011)Makale; Kuş Evleri, Arkeoloji ve Sanat Yayınları,
İstanbul.
- Çam N., (2009) Makale, Kuşevlerinin arkasındaki Dünya, Kuşevleri
kitabı, Basım, Aralık.
- Çolak İ.,(2019) Tarihçi Araştırmacı, Zafer Bilim Araştırma kültür ve
sanat dergisi, makale, Osmanlı zamanının mutlu hayvanları ,
yazı 01 Şubat.
- Eyice S., (1993) “Çeşme” Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
(DİA), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, c. 8. Ankara.
- Montegu, L., Türkiye Mektupları 1717-18, Çeviri Aysel Kurutoğlu,
Kervan Kitapçılık A.Ş. Ofset, Tercüman 1001 Temel Eser
Dizisi.12.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Aycı A., (2009) Makale görseli, Kuşlara ev yapmak, Kuş Takaları,
Kuş evleri kitabı, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları-13,
1.Baskı, Aralık.
- Cangül C., Görsel, Caner Cangül, Eyüp Sultan cami avlu duvarı kuş
evi, Erişim adresi: <https://www.canercangul.com/3637/eyup-camii-avlu-duvarindaki-kus-evi/> 06.06.2008
- Çam N., (2009)Makale, Kuşevlerinin arkasındaki Dünya, Kuşevleri
kitabı, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları-13, s.56, Basım,
Aralık.

- Çolak İ., (2019) Tarihçi ve Araştırmacı, Makale görseli, Osmanlı Zamanı Mutlu Hayvanlar, Zafer Bilim Araştırma Kültür Sanat Dergisi,27. Yazı, Şubat , 506
- Kucur Ş., Yenişafak Gazetesi, Cumartesi, İstanbul, 07.07.2012
- Mimariçe, Erişim adresi: [http://www. Mimariçe@simurg_42](http://www.Mimariçe@simurg_42), 27 Temmuz 2018 Dolmabahçe,
- Pala Ç., Erişim adresi: <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/sirca-koskler-kuslar-icin-hazir/339738>, “Sırça köşler ’Kuşlar için hazır, 01.09.2012
- Tek Rumeli TV, Erişim adresi: <http://tekrumelitv.com/Kuşevleri> Belgesel çekimi,2011
- Savaşçı H. (2013) Kuşevleri Belgeseli, Tgrt Belgesel, İstanbul
- Sözen M., Prof. Dr.,Türkiye’de yaşayan serçe türleri, Erişim adresi: <http://www.biyologlar.com>
- Sabah Gazetesi, internet sayfası, Erişim adresi: <https://www.sabah.com.tr/galeri/yasam/osmanlida-kus-saraylari>, Ayazma Cami, Gör.1-2,Makale,Osmanlı kuş Sarayları, 10/02/2015
- Tanman M.B.Selsebil, 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, İslam Ansiklopedisi,görsel,S.449, Mevlana Dergahı Selsebili, Sempozyum Bildirileri, (20-21 Mart 1997), İstanbul
- Tuğal Ö. Kuşevleri kişisel görsel arşiv, Gör. 4,5,7,15,16,17,18,19,20, İstanbul, 2010-2016
- Tanman M.B. Selsebil, 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, İslam Ansiklopedisi,görsel,S.449, Mevlana Dergahı Selsebili, Bildirileri, (20-21 Mart 1997), İstanbul,1998,

GİRİŞ 9:

ESTETİK BİR UNSUR OLARAK KALİGRAFİNİN SERAMİK YÜZEYLERE YANSIMASI

Dr. Öğr. Üyesi Sevtap KANAT

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Grafik Tasarım Bölümü, Malatya, Türkiye, sevtap.kanat@inonu.edu.tr

GİRİŞ

Yazı, insanoğlunun, var olmasından günümüze kadar temel ihtiyaçlarını karşılamak için geliştirdiği etkili bir araçtır. İnsanoğlunun ilk yazı deneyimlerinin mağara duvarlarına çizdiği resimler, semboller ve kazımlar olduğu düşünülmektedir. Ancak bazı araştırmacılar, bunların yazı olmadığını, yazı olabilmesi için bir dizgeye dönüşmesi gerektiğini savunmaktadır (Sarıkavak, 2014, s. 3). Mağaralara yapılan bu resimlerin ne amaçla yapıldığına dair kesin bilgi olmasa da kültürel ve tinsel amaçla yapıldığı yönünde bazı işlevleri oldukları söylenebilir (Becer, 2005, s. 84-85). Bu resimlerin avı çıkmadan önce av üzerinde güç elde etmek amacıyla törensel ayinler için yapıldığı, ayrıca av sonrasında yaşananların gelecek kuşaklara aktarılması için bir iletişim aracı olarak kullanıldığı düşünülebilir.

İlk sistemli yazılar, kayıt tutma ve ticarete kullanılmak amacıyla; farklı coğrafyalarda Sümer çivi yazısı ve Mısır hiyeroglifleri olarak ortaya çıkmıştır. Alfabenin keşfi ise; Fenikeliler tarafından gerçekleştirilmiştir. Yazı, çağlar boyu bilgi ve mesajın aktarılması yanı sıra, yazıt, kitabe veya bir yapıtta estetik bir öge olarak da kullanıldığı görülmektedir (Uçar, 2016, s. 95). Yazı, aynı zaman da sanatsal bir anlatım dili olarak da kullanılmıştır. Tarihin yazı ile başladığı ve estetiğin de yazıya eşlik ettiği ifade edilmiştir (Selamet, 2012, s. 204–205). Uygarlığın bir göstergesi olan yazı, sanatla iç içe olmuş ve sadece sanatçının bir imzası değil, sanatsal bir öge olmaya başlamıştır. Yazının sanatsal ve estetik olarak el ile yazılmasına kaligrafi denilmektedir. Ancak yazının kaligrafik nitelikte

olup olmadığı zamanla belirli standartların oluşmasını sağlamıştır. Sarıkavak kaligrafi ile yazı arasındaki farkı şu sözlerle ifade etmiştir:

“Kaligrafi, yazıdan gelişmiş olmasına karşın ikisi arasında bazı ayrımlar bulunmaktadır. Yazı insanoğlunun toplumsal gereksiniminden doğmuştur ve öncelikle iletişim gibi bir işlevsellik içermektedir. Kaligrafinin ise işlevinin dışında estetik değerler içermesi, onu diğer sanat çalışmalarına yaklaştırmış ve Çin’de olduğu gibi resim gibi bir sanat uğraşısı olarak benimsenmiştir” (Akt: Akbaş, 2018, s. 12).

Kaligrafi; kâğıt ya da farklı yüzeyler üzerinde kalem veya fırça yardımıyla, estetik kaygılarla ve tasarım ilkeleri dikkate alınarak uygulanan güzel yazı yazma sanatıdır (İlden ve Ay, 2012; Ay, 2012; Artan ve Uçar, 2019; Dağlı, 2018). Kaligrafi kelime anlamı olarak Yunanca kallos/güzellik ve graphe/yazı sözcüklerinin birleşiminden oluşmakta ve “güzel yazı” anlamına gelmektedir.(Akbaş,2018, s. 7). Marsh (1996)’ a göre; kaligrafi kelimesi tam anlamıyla “güzel el yazısı” anlamına gelmektedir. Bu yazıyı bu kadar güzel kılan şeyin tek kelimeyle tutarlılık olduğunu ifade eder. Bu tutarlılık şekil, çizgi, ağırlık, boşluk ve ritim tutarlılığıdır. (Akt: Türkmen, 2018, s.345). Avrupa ülkelerinde matbaanın aktif olarak kullanımına kadar kaligrafi, kitap sanatında önemli başyapıtların oluşmasına katkı sağlamış ve bu alanda sevilerek kullanılmıştır.

Günümüzde köklü bir geçmişi olan Çin ve Japonya’da sanatçılar kaligrafi sanatını sürdürmekte ve batılı sanatçılardan Klee, Mathieu ve Picasso eserlerinde doğu sanatını ve kaligrafisini dünya sanatına

tanıtmışlardır. Kaligrafi, ait olduğu bölge insanının kültürünü ve estetik beğenisini yansıttığı gibi ruh güzelliğinin de aynası olduğuna inanılmaktadır (Üzlikcan, 2017,s. 471). Bu nedenle kaligrafi, İslam ülkelerinde daha fazla sevilerek kullanılmıştır. İslam yazısı, biçim zenginliği sayesinde sadece bir iletişim aracı olmaktan çıkmış, mistik anlam ve estetik değerlerle hem tek başına hem de yan yana geldiklerinde ahenkli geçişleriyle kuvvetli görsel bir etki sunmaktadır. Bu özellikleri ile kaligrafik tasarıma elverişli olan İslam yazısı piktografik özelliklere sahiptir (Pekpelvan, 67,s. Akt: Şişli ve Ayrancıoğlu, 2017: 812).

İslam yazısında renk ikinci plana itilmiş anlam biçimle verilmeye çalışılmıştır. Yazıda kullanılan nokta, çizgi ve lekenin harflerle ve kompozisyonla olan ilişkisi, müzikal bir dille anlatılmıştır. İslâm yazısında kullanılan; yatay, dikey, diyagonal ve yuvarlak hareketler, büyük-küçük, kalın-ince çizgiler, yüzeyde yaratılan boşluk-doluluk, dingin-hareketli anlatımlar matematiksel bir ölçülendirme sistemine göre yapılmakta ve böylece yüzey daha güçlü bir anlam kazanmaktadır (Pekpelvan, 2009; Güner, 113). M. Şinasi Acar İslâm yazısı için, “Soyut bir resimdir ve kalemle yaratılan ölçü ve orantıyı, çizgilerin musikisi derecesine ulaştıran bir sanattır” (Pekpelvan, 2009,s. 68) ifadesini kullanır. İslam kaligrafisindeki bu plastik düzenleme kaygısının temelinde insanın hayatı düzenli bir biçimde sürdürme isteği yatmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde birçok yazı türü; Uzak Doğu Kaligrafisi, Yunan kaligrafisi, Mısır ve Mezopotamya Hiyeroglifleri ve özelliklede kıvrak hareketleri ve plastik değerleri açısından Arap

kaligrafisi, günümüz çağdaş sanatında; resim, grafik ve seramik gibi sanat alanlarında sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Seramik, tarih boyunca insanların hem yaşamını kolaylaştıran hem de çevresini güzelleştirmek için kullandığı bir araç olmuştur. Seramik; “hammaddesi kil olup elde, kalıpta ya da tornada biçimlendirilmiş ve fırınlanmış her tür eşyanın genel adı” olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2003,s. 213). En genel anlatım diliyle seramik “organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemlerle şekil verildikten sonra sırlanarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilimi ve teknolojisi” (Arcasoy,1993; Bekişoğlu, 2010; İnan,2018) olarak tanımlanmıştır.

Dayanıklılık ve estetik gibi özelliklerinden dolayı seramik, insanın yaşamında her zaman değerini korumuştur. Özellikle de kaligrafik süslemelerin kullanıldığı seramik ürünler, İslam dünyasında tercih edilmiştir. Kaligrafi kullanımı Nebatiler döneminden Abbasilere, İlhanlılar, Gazneliler ve Selçuklular zamanına kadar dayanmaktadır. Abbasiler döneminde kufi yazı geliştirilmiş. Türk ve İranlı hattatlar tarafından en güzel örnekleri sergilenmiştir. Türklerin ise “sülüs”, “nesih” ve “celi” yazı türleri geliştirdikleri bilinmektedir.

Selçuklular ve Karahanlılar döneminde hat sanatının örnekleri sırlı tuğla ve çini kabartma bordürler şeklinde uygulanırken İlhanlılar Devrinde ise; lüster çini tekniği, sırlı sırsız tuğla, çini plakaların çeşitli şekillerde kesilerek bir araya getirildiği çini mozaik tekniği ve lajvardina ismiyle bilinen sır üstü boyama tekniğiyle yazılar oluşturulmuştur. Özellikle bu teknikleri kullanarak oluşturulan

seramik panolar, ibadetlerin yapıldığı binaların yüzeylerinde görülmektedir (Ay, 2012, s. 37).

Osmanlı Döneminde ise kaligrafi el yazması eserlerde ve mimari süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. Bunun en güzel örnekleri İstanbul camilerindeki, kitabelerde ve levhalarda görülmektedir. *Levha* (Resim 1) adı verilen yazılı belgeler, İslam coğrafyasında bilgilendirme ve estetik değere sahip dekoratif bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bu levhalar çeşitli mekânların duvarlarında yer almış böylece herkes tarafından okunabilmiştir. Özellikle ayet, hadis ve özel sözler hattatlar tarafından yazılıp etrafı tezhipli çerçevesiyle duvarlara asılmıştır. (Ay, 2012, s. 35)



Resim 1. Osmanlı. 19.yy. Levha örneği,74 x 215 cm.

Kaynak: <http://muze.semazen.net/content.php?id=00109> (08.07.2019)

Kitabeler; Cami, medrese, han, çeşme, hamam, gibi mimari eserlerin iç ve dış cephesinde veya mezar taşı gibi dikilitaşlar üzerindeki yazılar için bu tabir kullanılmıştır. Bu kitabeler üzerinde çoğunlukla, bulunduğu bina veya adına dikildiği şahısla ilgili bilgiler bulunmaktadır. *Cami yazılarında ise;* Celî Sülüs olarak ayet ve hadisler yazılıdır. Bu eserler kutsal sayıldığı için yer karolarında kullanılmamış kubbe, alınlık, mihrap gibi yerlerde değerlendirilmiştir.

Osmanlı döneminde İznik çinilerinde de süsleme unsuru olarak hat yazısı kullanılmıştır. Mavi- beyaz olarak nitelendirilen ilk dönem de yazı, bitkisel motiflerle bir bütün olarak tasarlanmıştır. Kütahya seramiklerinde ise; çok renkli boyamalarla kullanıldığı görülür. Yazı madalyon gibi ortada ve onun çevresini bitkisel bordür şeklinde dolanmaktadır.

Batı dünyasında ise; seramik formlar, endüstri devrimine kadar küçük atölyelerde farklı bölge ve yaşam biçimlerine göre şekillenmiştir. Endüstri devrimi ile tasarım yönü zayıf, kalitesiz ürünler ortaya çıkmaya başlamıştır. William Morris, Arts and Crafts hareketi ardından Walter Gropius dönemi Bauhaus okullarının katkılarıyla sanatta ilerlemeler sağlanmıştır. Form ve süsleme unsuru olarak soyut kavramlara önem veren Bauhaus dönemi, geçmişin kültürel izlerini yeni görsel ve düşünsel bilgiyle harmanlayarak tekrar ele almıştır. 19. yy'da yaşanan toplumsal olaylar ve bilimsel çalışmalar paralelinde sanatta da köklü değişimler yaşanmıştır. 19. yy sonunda farklı coğrafyaların kültürüne karşı duyulan ilginin artması sonucu; doğu dünyası ve sanatı özellikle kaligrafi batı sanat dünyasında kendine bir yer edinmiştir. Örneğin Doğu ve İslam ülkelerinde görülen süslemeci tavır, Art Nouveau'nun kullandığı zarif, ince formlar ve kıvrık süslemelerle benzerlik göstermektedir (Resim 2). Bu süslemeci tavır seramik sanatına da yansımıştır.



Resim 2. Zsolnay, Seramik Vazo,18.5cms x 1 6.5cms

Kaynak: <http://www.titusomega.com/Object%20Profile%20and%20Photos/Old%20profiles/Ceramics/Zsolnayvase-pewter-mount.htm> (20.07.2019)

Eskiden daha çok bilgilendirme amacıyla yapılan çalışmalar, günümüzde estetik amaçlarla farklı teknikler kullanılarak özgün tasarımlar şeklinde görülmektedir. Harflerin süsleme ögesi olmaktan çıkıp, biçim ögesi olarak formda kullanıldığı tasarımlar yapılmaya başlanmıştır (Resim 3).



Resim 3: Sam Chung, Çaydanlık, 6.5" x 8.5" x 5

Kaynak: <http://artceteragallery.blogspot.com/2011/03/teapots-invitational-sam-chung-tempe-az.html>(25.07.2019)

Seramikte Arap kaligrafisinden üç boyutlu formların üretilmesi zordur. Bunun nedeni, kilin biçimlendirilmesinden ürüne dönüşmesine kadar olan süreçte bazı olumsuzlukların yaşanmasıdır. Hat sanatının üç boyutlu üretiminde seramikten çok farklı materyallerin tercih edildiği görülmektedir.

Seramik sanatında Zehra Çobanlı, Alev EbuZZiya, İsmail Hakkı Oygur, Canan Dağdelen, Mehmet Tüzüm Kızılcın, Sheniar Abdullah, Jamal Badran, Bruce Barry, Mary White ve James Lawton gibi sanatçılar çalışmalarında Kaligrafiyi estetik bir unsur olarak kullanmışlardır. Bu sanatçıların seramik eserlerindeki kaligrafik tasarımları aşağıda kısa bilgiler eşliğinde sunulmuştur.

ZEHRA ÇOBANLI

İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Seramik Bölümü mezunu olan sanatçının çalışmalarını, toprak, rengarenk, mavi ve beyaz olmak üzere 4 döneme ayrılabilir.

Toprak döneminde birçok inanç için önemli olan “40” sayısı ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Rengarenk döneminde ise renklerin uyumu üzerinde yoğunlaşarak eserler üretmiş ve bu eserlerinde çini ve hat sanatından yansımalar kullanmıştır. Zehra Çobanlı padişah tuğralarını ve kaligrafik öğeleri kullandığı (Ersoy,2004,s.156) mavi dönemde ise; çalıştığı “Mavinin Gizemi: Tuğralar” sergisinde (Resim 7) geçmiş ve geleneklere bağlı kalarak çağdaş eserler üretmiştir. Stilize ettiği kufi yazısını çalışmalarında tek fırça darbesiyle aktarmakta (Gezer, 2009,s.89) ve bu çalışmaların tamamı mavi ve tonlarından oluşmaktadır. Mavi renk sanatçı için; özgürlüğü, gökyüzünü, romantizmi ve okyanusu anımsatmaktadır (İnan, 2018, s. 40). Bu dönemde eserlerinde mavi zemin üzerine siyah sır ile hat sanatını çağrıştıran öğeler kullanmıştır (Resim 4-5-6). Sanatçı, Zehravi olarak adlandırdığı bu dönemde tabaklar üzerinde çini motiflerini de tuğralarla birlikte yapmıştır. Aynı zamanda bazı tabaklarda tuğra ile tuğranın ait olduğu sultanın minyatür tadındaki resimlerini de

kullanmıştır.

Hala devam etmekte olan son dönem ise Beyaz dönemdir. Altın yaldızı ağırlıklı olarak kullandığı bu dönemde sanatçı çalışmalarında halıç işi ve İznik çini süslemelerine ve Osmanlı süsleme motiflerini işlemştir. Çini sanatında sıkça kullanılan lale motifini üç boyutlu çalışmalarında kullanmıştır (Oransay, 2012, s. 18). Çalışmalarında geleneksel formlardan esinlenmeler ve yalın bir anlatımla estetik ve teknik özellikli tabaklar, çanaklar ve vazolar üretmiştir.



Resim 4. Zehra Çobanlı, "Kâse " 2004
Kaynak: Gezer, 2009:93



Resim 5. Zehra Çobanlı, "IV. Murad Tuğrası"
Kaynak: Gezer, 2009: 91



Resim 6. Zehra Çobanlı, Kutu (Çobanlı, 2005)
Kaynak: Gezer, 2009: 96

ALEV EBUZZİYA



Resim 7: Alev Ebuzziya, Çanak

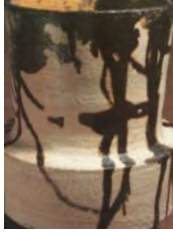
Kaynak: <https://www.google.com/search?q=Alev+Ebuzziya&source=>

İnce yüzeyli çanaklarıyla tanınan sanatçı, üslup özelliği açısından ele alındığında; eski Anadolu kültürlerinde çok kullanılan çanakları ve motifleri çağdaş bir dille yorumlayarak üretmiştir. Sanatçı ürettiği çanakların hepsinde zemine basma noktası azaltmış ve şişkin gövdenin altında görünmez kılmıştır.(Mutlu ve Kanat, 2017, s. 2609-2612). Bu özelliği ile çanaklarda hafiflik ve boşlukta duruyormuş hissi uyandırmaktadır (Ay, 2012; Ersoy, 2004). Çanaklarında yüzey süslemelerine de önem veren sanatçı, çanakların ağız çevresinde ince bir şerit olarak bırakılan ince bantlar (MEGEP, 2008, s. 10) ve kaligrafik süslemelerle geçmişle günümüzün bir sentezini yapmıştır (Ay, 2012: 60-61). Sanatçı kaligrafiyi, kullandığı kare şeklindeki noktaları yan yana üst üste gelecek şekilde (Güner,2007, s. 113), minimalist bir anlayışla çalışmalarında kullanmıştır (Resim 7).

İSMAİL HAKKI OYGAR

Oksitlerle renklendirilmiş akıtma sırlı işlevsel seramikleriyle tanınan İsmail Hakkı Oygur, Sanayi-i Nefise Mektebi Heykel Bölümü'nü bitirip seramik eğitimi için yurtdışına gönderilen ilk sanatçılardan. Paris'te eğitimini tamamlayan sanatçı yurda döndükten sonra Akademi'de Tezyinat ve ona bağlı Seramik ve Türk Çiniciliği Atölyelerini kurma görevi verilmiştir. Sanatçı, büyük boyutlu seramik kaplar yapmış, bu çalışmalarının biçimlendirilmesinde ve renklendirilmesinde geleneksel malzemeleri kullanmıştır. Yapıtlarında bakır küfü, demir pası veya metalsi görünüşlü seramikler üretmiş ayrıca bu kaplar üzerinde hat sanatından

seçtiği öğeleri uygulamıştır (Resim 8-9). Seramikte çağdaş eğitimi başlatan sanatçı, çalışmalarında Türk-İslam ve Batı sanatının bir sentezini uygulamaya çalışmıştır (Ersoy,2004; MEGEP, 2008)



Resim 8: İsmail Hakkı Oygar, Form, seramik, 40x25 cm



Resim 9: İsmail Hakkı Oygar, seramik, 35x25 cm

Kaynak: Ersoy, 2004:371.

Kaynak: Ay, 2012: 58

CANAN DAĞDELEN

1960 yılında İstanbul’ da doğan seramik sanatçısı Canan Dağdelen çalışmalarını Viyana’da sürdürmektedir. Çalışmalarında aidiyet, yerleşik düzen, yer edinme, kayıp, mekân, mimari ve bellek gibi çeşitli konuları irdeleyen (Kalay, 2013: 102), sanatçı doğu ve batı kültürü arasında hareket eder ve eserlerinde parçadan bütüne ulaşmaya çalışır (Danabaş, 2019, s. 199). Sanatçı, kendi kültürüne ait birikimlerini minimalist, çağdaş bir yorumla eserlerine yansıtmıştır. Çalışmalarında farklı kaligrafi öğelere yer vermiş; çanak, tabak, pano gibi eserlerinde zeminde düz bir renk kullanmış ve üzerinde hat sanatının örneklerini (Resim 10) modern ve özgün bir anlatımla kullanmıştır (Ay, 2012, s. 64).



Resim 10: Canan Dağdelen

Kaynak:<http://atolyemackaguncel.blogspot.com/search/label/PORTRELER>
(22.07.2019)

MEHMET TÜZÜM KIZILCAN



Resim11. Mehmet Tüzüm Kızılcan

Kaynak:<http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/glass-artist/mehmet-tuzum-kizilcan-1315.htm>(29.07.2019)



Resim12.Mehmet Tüzüm Kızılcan,Tüzüm Kızılcan, Vazo Formları Üzerine Aplike Edilmiş Kaligrafik Eleman

Kaynak: Ay, 2012: 59.

Sanatçı 1941 yılında İzmir 'de doğmuş, 1959 yılında Füreya Koral'ın seramik atölyesinde çalışmıştır. 1960-1961 yıllarında Eczacıbaşı Seramik fabrikası sanat bölümünde çalıştıktan sonra 1962 yılında Almanya'da seramik eğitimi almıştır. 1970 yılında kendi atölyesini kurmuş, yurtiçi ve yurtdışında birçok etkinliklere katılmıştır. Eseri çeşitli koleksiyonlarda yer almaktadır (Başegit, 2008; Ay, 2012).

Çalışmalarında kaligrafik elemanlar kullanan sanatçı, eserlerini iki döneme ayırmaktadır. Erken dönem 1962–1965 dönemi Almanya Werkkunts Schule Offenbach a Main’de seramik eğitimi aldığı dönemlerdir. Bu dönemde Bauhaus etkisinde form-fonksiyon-sanat anlayışı ile köşeli ve teknik bir özelliğe sahip eserler üretmiştir. 1980 sonrası çalışmaları geleneksel seramikler ve mezar taşları, hat, el dokuma sanatları gibi geleneksel unsurları eserlerinde sentezleyip yorumladığı görülmektedir (Aslıtürk, 2009, s.172-173).

Sanatçı üç boyutlu eserlerinde estetik amaçlı kullandığı kaligrafiyi soyutlamıştır. Çalışmalarında kullandığı kaligrafik yazılar, anlamlı okunabilirlik özelliğine sahip değildir. Kaligrafik yazıların çıkış noktası “3” rakamıdır. Kızılcın bu çalışmalarında sembolleri yoğun bir şekilde kullanmıştır.

SHENİAR ABDULLAH

Sheniar Abdullah, 1945 Irak’ta doğdu. Sanatçı, 1968 yılında Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi, seramik bölümünden mezun olmuştur. 1978 yılında ise Michigan Eyalet Üniversitesi’nden MFA diploması almıştır. Sheniar Abdullah, Irak Sanatçılar Derneği ve Uluslararası Sanat Derneği’nin aktif bir üyesidir. Sanatçı, her biri farklı ülkelerde olmak üzere birçok kişisel etkinliğe katılmıştır (Ay, 2012; Başgeçit,2008)



Resim 13-14-15: Sheniir Abdullah, Seramik panolar

Kaynak:<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.298473558333.147671.765018333&type=3>(29.07.2019)

JAMAL BADRAN

Filistinli sanatçı Jamal Badran, 1922 ve 1927 yıllarında Mısır'da Hamzaoui Okulu'nda İslami Sanatlar alanında eğitimini tamamladı. Ülkesine dönen sanatçı, 1934-1937 yılları arasında kazandığı burs sayesinde İngiltere'ye gidip araştırmalar yapmıştır. Ayrıca İngiltere'de kolejlerde İslami sanatlar üzerine dersler veren sanatçı, Suriye ve Libya'ya gitmiş 1952 ve 1962 yılları arasında UNESCO için sanat eğitiminde uzman olarak çalışmıştır. Daha sonra ülkesine dönen sanatçı, Ramallah kentinde özel bir seramik atölyesi kurmuş, cam üzerine yaptığı çalışmalarla 1994 yılında UNESCO 'dan ödül almıştır (Başegit, 2008; Ay, 2012)

Çalışmalarında İslami sanatlar ve kaligrafik süslemeler yanında geleneksel el sanatlarından öğeleri de kullanmaktadır (Resim 16). Sanatçının çalışmaları Arap dünyasında birçok kraliyet saraylarında ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.



Resim 16: Jamal Badran, Seramik Pano.

Kaynak: Ay, 2012: 69

BRUCE BARRY



Resim 17: Bruce Barry, Günlük #98, Stoneware, 1999.



Resim 18: Bruce Barry, Günlük #98 (Detay).



Resim 19: Bruce Barry, stoneware, glazes, c.10 reduction 10"H X 13"

Kaynak: <https://www.google.com/search?q=Bruce+Barry,+> (30.07.2019)

Amerika'lı sanatçı, Amerika'da Milton Akademisi ve Lewiston'da Bates Kolejinde eğitim almıştır. Sanatçı, tornada şekillendirdiği çalışmalarını yaşken küçük müdahalelerle bilinçli bir deformasyonla üretmektedir. Fırça ile düşüncelerini yazı aracılığıyla yüzeye aktarmaktadır. Formlar üzerindeki bu yazılar bazen kapalı formların içinde yer almaktadır. Sanatçı kendine özgü bir pişirim tekniği kullanarak bu yazıların yüzeyde kalmasını sağlamaktadır (Resim 17-18-19). Eserlerinde farklı renklerde killer kullanarak değişik etkiler yaratmaktadır (Ay, 2012, s. 96-97).

MARY WHITE

Sanatçı, eğitimi sırasında yazı ve kaligrafiye ilgi duyar. Londra Hammersmith Sanat Kolejinde kaligrafi eğitimi aldıktan sonra Gold Smith Kolejinden Sanat Eğitmeni diploması almıştır. Daha sonra Wales'e yerleşen sanatçı, Atlantic Kolejinde ilk kez tipografi ve seramiği birleştirerek öğrencilere eğitim vermiştir. 1975'te Londra'da kendine ait seramik atölyesini açmış ve, duygularını ifade etmek için tasarımlarında yazıyı kullanmıştır (Başegit, 2008, s.110).



Resim 20: Mary White, Küre, Sır altı mavi siyah dekorlu, 1250°C Baryumlu sır, sır üstü altın lüster dekoru, Çap: 15cm.



Resim 21: Mary White, Kaligrafi Serisi, Torna ile Şekillendirme, Porselen, Sır Üstü Altın Yıldız

Kaynak: Yüksel ve Boğ, 2018.

Geleneksel kaligrafinin renklerinden çok etkilenen sanatçı, çalışmalarında altın rengini kullanmıştır (Resim 20-21). Sanatçı, yazıyı seramiğe aktarabileceği bir çok teknik geliştirmiştir. Seramik çalışmalarında farklı yazı karakterleri kullana Mary White, seçtiği yazı karakteri miniskül harflere yakınlığıyla bilinen yarı Onsial (unsial) yazı karakteri olan bir tür Ortaçağ kitap yazısı kullanmaktadır. İlk olarak bu yazı karakteri 6. yüzyılda Romalılar tarafından kullanılmış ve daha sonra misyonerler tarafından İrlanda'ya oradan da İngiltere'ye getirilmiştir (Yüksel ve Boğ, 2018, s.1163).

JAMES LAWTON

Florida Eyalet Üniversitesi mezunu olan James Lawton, Seramik ve emaye üzerine tasarım eğitimi almıştır. Yüksek lisansını Louisiana Eyalet Üniversitesinde tamamlayan sanatçı, Avrupa ve Amerika’da birçok sanatsal etkinliklere katılmıştır. Eserlerinde yazı karakterini geleneksel çömlekçilik tarzıyla sentezleyerek modern bir anlatı dili oluşturmuştur (Ay, 2012; Başeğit, 2008). Sanatçının tasarımlarında şiirsel bir dil egemendir (Resim 22-23).



Resim 22: James Lawton Seramik Form



Resim 23: James Lawton, Stoneware Form.

Kaynak: <http://the-art-drive.com/artist.php?id=21> (29.07.2019)

Çalışmalarında estetik bir unsur olarak yazı ve kaligrafiyi kullanan diğer sanatçılar ise, Wasma Chorbachi, Khaled Ben Slimane, Mahmoud Taha, Richard Milette, Taimei Hiroaki Morino, Candan Dizdar Terwiel, Sevim Çizer, Hasan Başkırkan ve Serdar Mutlu’dur.

KAYNAKÇA

- Akbaş, G. (2018). Çağdaş Tasarımda Sayısal Kaligrafi Ve Deneysel Uygulama Çalışmaları, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Arcasoy, A. “Seramik Teknolojisi”, Marmara Üniversitesi Yayınları No:457, İstanbul, 1998.
- Artan, H. I. ve Uçar, T. F. (2019). Kaligrafi ve Tipografinin Afiş Sanatına Yansıması, Akademik Sanat; Journal Of Art, Desing And Science, Kış, s: 11-27.
- Aslıtürk, G. E. (2009). 20. Yüzyılda Çağdaş Türk Seramik Sanatı’nda Avrupa Kaynaklı Etkiler, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ay, M. E. (2012). Türk Hat Sanatının Seramik Sanatına Biçimlendirme Ögesi olarak Yansıması, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Başęit, Y. (2008). Türk-İslam Seramiklerinin Çağdaş Seramik Sanatına Etki Ve Yansımaları, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Becer, E. (2005). İletişim ve Grafik Tasarım, 4. Baskı, Dost Kitabevi: Ankara.
- Bekişoğlu, E. (2010). Özgün Seramik Yüzeylerde Farklı Materyaller le Doku Arayışları, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

- Dağlı, Ő. (2018). Modern Sanat Bağlamında İslam Yazı Sanatına Resimsel Bir Bakış Ve Sürrealist Yaklaőımlar, Turkish Studies, 13/3: 251-269.
- Danâbaő, N. (2019). Türk Seramik Sanatında Yerleőtirme ve Mekân İliőtisi, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi(The Journal of Academic Social Science) Yıl:7, Sayı: 87, Ocak, s. 191-206
- Ersoy, A. (2004). 500 Türk Sanatçısı, Altın Kitaplar Yayınevi: İstanbul.
- Gezer, H. (2009). “Prof. Zehra Çobanlı’ nın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri” Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Güner, E. (2007)Seramik Yüzeylerde Kaligrafinin Dokusal İzleri, Bakış Dergisi, Mart-Nisan, No:20, s: 110-115.
- İlden, S. ve Ay, M. E. (2012). Modern Seramik Sanatında Kaligrafinin Kullanılması, Batman Üniversitesi, Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt:1, Sayı: 1, 729-738.
- İnan, H. B. (2018). Seramik Form ve Yüzeylerde Resimsel Anlatımlar ve İmgeler, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kalay, L.(2013). Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- MEGEP (Mesleki Eğitim Ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi) (2008). Seramik ve Cam Teknolojisi Özgün Form Tasarlama, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- Mutlu, H.S. ve Kanat, S. (2017). Anadolu Çanak Geleneğinde

- Grafiksel Bir Üslup: Alev'in Çanakları. idil, 6 (37), s.2607-2620.
- Oransay, L. D. (2012). Geleneksel Türk El Sanatlarının Çağdaş Türk Seramik Sanatına Yansımaları, Mesleki Bilimler Dergisi MBD, 1(3): 13 – 21.
- Pekpelvan, B. (2009). Türkiye’de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslam Yazısının Kullanımı, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2/2, 66-82.
- Sarıkavak, N. K. (2014). Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar, Grafik Tasarım Yayıncılık, Ege Basın: İstanbul.
- Selamet, S. (2012). Türk Hat Sanatı, Harf Devrimi ve Tipografi Üzerine Bir Değerlendirme, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:11, Sayı: 39: 171-183.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2003). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, (7.Baskı) Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Şişçi, F.ve Ayrancıoğlu, G.A. (2017). İslam Kaligrafisinde Yazı Resimler ve Çağdaş Türk Sanatında Yorumlanması, İdil Dergisi, Cilt 6, Sayı 30, s: 809-822.
- Türkmen, B. B. (2018). Resimleme Dilinde Alternatif Bir Yaklaşım: Kaligrafi ile Resimleme, STD Sanat ve Tasarım, Aralık, Sayı:22, s: 343-359.
- Uçar, T.F. (2016). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, 8. Baskı, İnkılap Kitabevi: İstanbul.
- Üzlikcan, B. B. (2017). Çağdaş Türk Resminde Soyut İfade Biçimi Olarak Kaligrafinin Kullanımı, idil, 6 (29), s.469-484.

Yüksel, O. A. ve Boğ, E.E. K. (2018). Çağdaş Seramik Sanatında Alternatif Bir Yaklaşım Olarak Tipografi Kullanımı, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22(2): 1157-1169.

İNTERNET KAYNAKLARI

Resim 1. Osmanlı. 19.yy. Levha örneği,

<http://muze.semazen.net/content.php?id=00109> adresinden 08.07.2019 tarihinde alınmıştır.

Resim 2. Zsolnay, Seramik Vazo,

<http://www.titusomega.com/Object%20Profile%20and%20Photos/Old%20profiles/Ceramics/Zsolnay-vase-pewter-mount.htm> (20.07.2019) adresinden alınmıştır.

Resim 3. Sam Chung, Çaydanlık,

<http://artceteragallery.blogspot.com/2011/03/teapots-invitational-sam-chung-tempe-az.html>(25.07.2019)adresinden alınmıştır.

Resim 7. Alev Ebuzziya, Çanak

<https://www.google.com/search?q=Alev+Ebuzziya&source=internet> adresinden 21.07.2019 tarihinde indirilmiştir.

Resim 10. Canan Dağdelen

<http://atolyemackaguncel.blogspot.com/search/label/PORTRELER> adresinden 22.07.2019 tarihinde alınmıştır.

Resim11. Mehmet Tüzüm Kızılcan

<http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/glass-artist/mehmet-tuzum-kizilcan-1315.htm> (29.07.2019) internet adresinden alınmıştır.

Resim 13-14-15. Sheniar Abdullah, Seramik panolar

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.298473558333.147671.765018333&type=3>(29.07.2019)adresinden indirilmiştir.

Resim 17-18-19. Bruce Barry,

<https://www.google.com/search?q=Bruce+Barry,+> (30.07.2019) adresinden alınmıştır.

Resim 22- 23. James Lawton,

<http://the-art-drive.com/artist.php?id=21> (29.07.2019) adresinden alınmıştır.

GELENEKSELDEN ÇAĞDAŞA

SERAMİK

EDİTÖRDEN:

Merhabalar...

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze, seramik insan yaşamının önemli bir parçası olmuştur. Zamanla insanlık, seramiği kullanım eşyası olmasının yanında, sanatsal bir ifade biçimi ve toplumsal bir iletişim aracı olmasını başarmıştır. Seramik ve ürünleri sadece sanat alanlarında değil, daha birçok farklı disiplinlerdeki etkileşimi ile karşımıza çıkmaktadır.

Bu kitapta yer alan bölümler, seramik alanında uzmanlaşmış ve farklı disiplinlerden akademisyenlerin araştırmaları bulunmaktadır.

