

# yedi

DUKULTE EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYININDIR  
KİŞ  
2015  
SAYI: 13  
ISSN 1307-9840

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

# 15



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

# yedi

---

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ  
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2015 • SAYI ISSUE 13

**TÜBİTAK – ULAKBİM**

DergiPark Açık Dergi Sistemleri  
*JournalPark Open Journal Systems*

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

**YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

**KIŞ 2015 • SAYI 13**

WINTER 2015 • ISSUE 13

Yayın No: 091200.0000.000 / BY.014.031.772

**İMTİYAZ SAHİBİ** OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*  
Prof. Halil YOLERİ (Dekan Dean)

**GENEL YAYIN YÖNETMENİ ve EDITÖR** EDITOR-IN-CHIEF

Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK

**YARDIMCI EDITÖR** VICE EDITOR

Öğr. Gör. Yalçın MERGEN

**YAYIN KURULU** EDITORIAL BOARD

Prof. Nesrin ÖNLÜ • Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA • Doç. Dr. Özlenen Erdem İŞMAL • Doç. Dr. A. Feyzi KORUR • Doç. Dr. Aslihan ÜNLÜ • Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU • Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK • Yrd. Doç. Sevgi AVCI • Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS • Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR • Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR • Yrd. Doç. Dr. Faik KARTELLİ • Yrd. Doç. Füsün ÖZPULAT • Yrd. Doç. Dr. Sali SALİJİ • Yrd. Doç. Dr. Işık SEZER • Yrd. Doç. Dr. Sabire SOYTOK • Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI • Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ • Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN • Arş. Gör. Dr. Ozan OTAN

**SORUMLU MÜDÜR** MANAGING DIRECTOR

Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK

**YAYIN SEKRETERİ** EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

**TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ** TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

**GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU** GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**KAPAK TASARIMI** COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**GRAFİK UYGULAMA** GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

**TEKNİK SORUMLU** TECHNICAL ADMINISTRATION

Turgay TURANLIOĞLU

**Yönetim Merkezi** Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com

**Basım Yeri** Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

**Basım Tarihi** Date of Publication

Ağustos 2014

**Yayın Türü** Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

**Baskı Adedi** Print Run

500

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR**

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
FACULTY OF FINE ARTS

**DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD**

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR, Prof.	(İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Oğuz ADANIR, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
F. Dilek ALPAN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Uğurcan AKYÜZ, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Günay ATALAYER, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Prof.	(Başkent Üniversitesi)
Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Prof. Dr.	(Trakya Üniversitesi)
Süleyman A. BELEN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Kaan CANDURAN, Doç.	(Erciyes Üniversitesi)
Semih ÇELENK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Çiğdem A. ÇİNİ, Doç.	(Marmara Üniversitesi)
Bekir DENİZ, Prof. Dr.	(Akdeniz Üniversitesi)
Lale DİLBAŞ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Sıtkı M. ERİNÇ, Prof. Dr.	(Doğuş Üniversitesi)
Ayhan EROL, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
R. Hakan ERTEP, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Beliz GÜÇBİLMEZ, Doç. Dr.	(Ankara Üniversitesi)
V. Doğan GÜNAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Veysel GÜNAY, Prof.	(İstanbul Aydın Üniversitesi)
A. Şefik GÜNGÖR, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Binnur GÜRLER, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Recep KARADAĞ, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Songül KARAHASANOĞLU, Prof.	(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Müjgan B. KARATOSUN, Doç. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Bedri KARAYAĞMURLAR, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fırat KUTLUK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Zafer ÖZDEN, Prof. Dr.	(Ege Üniversitesi)
Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.	(İstanbul Üniversitesi)
M. Sacit PEKAK, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Mümtaz SAĞLAM, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fikri SALMAN, Doç. Dr.	(Katip Çelebi Üniversitesi)
N. Kemal SARIKAVAK, Prof.	(Hacettepe Üniversitesi)
Yüksel ŞAHİN, Doç.	(Anadolu Üniversitesi)
Nurhan TEKEREK, Prof. Dr.	(Uludağ Üniversitesi)
Murat TUNCAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Ayşe UYGUR, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Ayşe ÜSTÜN, Prof. Dr.	(Sakarya Üniversitesi)
Ertan YILMAZ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)



**yedi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

**yedi**'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

**yedi** is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

## İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

## INDEX INFORMATIONS

**Yedi: Journal of Art, Design and Science** is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).





**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**  
**Yedi: Journal of Art, Design and Science**

(ISSN 1307-9840)

**KIŞ WINTER 2015 • SAYI ISSUE 13**

**İÇİNDEKİLER CONTENTS**

---

**Sunuş**

*Preface*

vii

**Editörden**

*From the Editor*

ix

**MAKALELER ARTICLES**

**Koray DEĞİRMENCI**

Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine

*On the Relation Between Depth of Field, Indexicality and Representation in Photography*

1-10

**İrem ÇALIŞICI PALA**

Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi

*Evaluation of the Word 'Çini' by Certain Documents and Definitions*

11-24

**Yüksel ŞAHİN**

Tarihin Tekerini Geriye Döndürmek: Moda Tasarımında Geleneği Yorumlama Sorunsalı

*Reversing the Wheel of History: The Problematic of Interpreting the Tradition in Fashion Design*

25-32

**Yeşim ZÜMRÜT**

Seramik Sanatçısı Velimir Vukicevic ve Çözünsüz Bulmacaları

*Ceramic Artist Velimir Vukicevic and His Unresolved Puzzles*

33-40

**Havva HALAÇELİ METLİOĞLU**

Dokuma Kumaş Tasarımında Yaratıcılık İçin Bir Yöntem Önerisi

*A Proposal of Methodology for Creativity in Woven Fabric Design*

41-50

**A. Cüneyt ER**

Seramik Çaydanlık Formunun Kişisel Çalışmalar Üzerinden Değerlendirilmesi

*Evaluation Of Ceramic Teapot Forms Based On Individual Works*

51-57

**Feridun ÖZİŞ**

Farklı Ses Dosyası Formatlarının İşitsel Algısı

*Audio Perception of Different File Formats*

59-63

**Yayın İlkeleri**

65-71





## SUNUŞ

---

Değerli Okurlar,

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi olarak, 20-25 Ekim 2014 tarihlerinde gerçekleştirdiğimiz “Dönüşüm” temalı Sanat ve Tasarım Kongresi’nin ardından, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 13. Sayısıyla sizlerle buluşuyor.

Farklı disiplinlerden pek çok akademisyen, araştırmacı ve öğrencinin bir araya geldiği kongremizde, bildiri sunumlarının yanı sıra atölye çalışmaları ve sergiler ile güncel sanat ortamında dönüşen kavramlar, başkalaşan değerler dile getirilmiş ve sorgulanmıştır. Sergi kataloğu ile birlikte bildiri sunumlarının iki cilt halinde kongre kitabı olarak basılmasıyla sanat, tasarım ve eğitim alanına kalıcı bir değer sunduğumuza inanıyoruz.

2015’in bu ilk sayısı ile birlikte Yedi’nin TÜBİTAK-ULAKBİM Dergi yönetim sisteminde yer almaya başladığının haberini vermekten kıvanç duyuyorum.

Bu platformda bir makalenin başvurusundan yayımına kadar geçen süreç elektronik ortamda hızlı ve güvenilir bir şekilde gerçekleştirilebilirken Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergimizin ulaşılabilirliği kalitesi ve etkisi katlanarak artacaktır.

Dergimizin bugünlere ulaşmasında katkısı olan herkese çok teşekkür ederim.

Saygılarımla,

Prof. Halil YOLERİ

Dekan / Dean



## EDİTÖRDEN

---

Değerli Okurlar,

2015 yılının ilk sayısı, 13. Sayımızı, farklı alanlardan makaleler ve yeni bir haberle sizlere sunuyoruz.

Uzun zamandır üzerinde fikir yürütülen, ancak faaliyete geçirilemeyen, dergimizin eski sayılarıyla birlikte internet ortamında da yayınlanması projesi bu sayıyla birlikte gerçekleşmiş bulunuyor. TÜBİTAK-ULAKBİM'in DergiPark Açık Dergi Sistemleri üzerinden sağladığı bu hizmete Aralık 2014 itibariyle üye olduğumuzu sizlere bildirmekten mutluluk duyuyorum. ADS (Açık Dergi Sistemleri) üzerinden dergimizin web sayfasına ulaşabilirsiniz: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yedi>

Bu üyelik sayesinde dergimiz bir e-dergi formatında yayınlanacak, geçmiş sayılar da dahil olmak üzere dergimizde yayınlanmış olan tüm makaleler Pdf formatında indirilebilecek ve diğer tüm bilgiler bu sitede yer alacaktır. Geçmişe yönelik 11. ve 12. Sayılarımız da dahil olmak üzere bundan sonraki gelecek sayılarımızın tamamında, her makalenin bir DOI numarası olacaktır. Bunun yanında, Yayın Kurulumuz ile almış olduğumuz karara göre, dergimiz basılmaya devam edecektir.

Bu geçiş sürecinde, TÜBİTAK-ULAKBİM ile olan iletişimde, ADS'ne üyelik işlemleri ve internet ile ilgili tüm teknik işlerde özveri ve titizlikle çalışan ve bundan böyle 'Teknik Sorumlu' olarak görev yapacak olan Sayın Turgay TURANLIOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım.

Bu sayıda, fotoğraf, geleneksel Türk sanatları, tekstil, seramik ve müzik teknolojisi alanlarından yedi makale biraraya geliyor. İlk makalede Koray Değirmenci, film kuramı bağlamında ele aldığı bazı tartışmaları fotoğrafik imge açısından yorumlamış ve fotoğrafik medyuma belirtisellik özelliği üzerinden yaklaşmıştır. İkinci makalede İrem Çalışıcı Pala, geleneksel Türk sanatları alanında yaşanan bir terminoloji sorununa değinerek, 'çini' kelimesinin farklı tanımlarını biraraya getirmiş ve sonuçta bu kelimenin ifade ettiği alanın çerçevesini çizmiştir. Üçüncü makalede Yüksel Şahin, Endüstri Devrimi sonrasında Osmanlı kurumsal ve toplumsal hayatına giren yeni giyim-kuşam alışkanlıklarının o dönemdeki etkilerini, günümüz tasarımcıları tarafından nasıl algılandığı ve yorumlandığını eleştirel bir biçimde irdelemiştir. Dördüncü makalede Yeşim Zümrüt, eserlerinde optik sanatın temel öğesi yanlısamayı kullanan günümüz seramik sanatçısı ve eğitmen, Sırp asıllı Prof. Velimir Vukicevic'in eserlerini tanıtarak, seramik sanatına bakışını ele almıştır. Beşinci makalede Havva Halaçeli Metlioğlu, lisans seviyesindeki Doküma Tasarımı dersini alan bir grup öğrenciyle yaptığı çalışmayı sunarak, öğrencilerin konu-malzeme-yaratıcılık arasındaki ilişkiyi nasıl kurduklarına ilişkin bir anlatım yapmıştır. Altıncı makalede Cüneyt Er, geleneksel, işlevsel ve dekoratif bir form olan çaydanlık formunu kendi seramik tasarımları üzerinden, kısa



tarihsel süreciyle birlikte tanıtmıştır. Yedinci ve son makalede Feridun Öziş, açık/kapalı mekanlardaki ses sisteminden ve/veya kulaklıktan dinlenen müziğin, playback ekipmanda bulunan audio örneğinin kalitesiyle de ilişkili olduğunun altını çizmiştir. Beş farklı audio formatının katılımcılar tarafından ayır-  
dedilip edilmediği üzerine bir deney yapmış olan yazar, bilgileri sonuç kısmında paylaşmıştır.

Berber çalışmaktan mutluluk duyduğum Grafik Tasarım ekibimizden sevgili Öğr. Gör. Emre DUYGU ve Arş. Gör.Ziyacan BAYAR'a, bu sayıdaki yeni font denemeleri ve her sayıda heyecanla çalış-  
tıkları için teşekkür ediyorum.

13. sayımızla birlikte, dergimizin akademik çevreler, bağımsız araştırmacılar ve lisansüstü öğrenim  
görenler tarafından daha ulaşılabilir hale geleceğine inanıyorum. Bu bağlamda, sanat ve tasarımı konu  
edinen tüm disiplinlerden makaleler ile değerli katkılarınızı bekliyoruz.

Mutlu bir yıl dileğiyle, saygılar sunuyorum.

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief

# Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine

Koray DEĞİRMENCİ \*

## Özet

Alan derinliği sinematik veya fotografik imgede mekânsal derinliğin odaksal derinlikle temsil edilmesidir. Teknik olarak bakıldığında alan derinliğinin objektif ve fotoğrafın nesnesi arasındaki mesafe, objektifin odak uzunluğu, kamera formatı, diyafram değeri gibi bir takım unsurlara bağlı olduğunu biliyoruz. Her ne kadar literatürde bu teknik unsurlar açısından alan derinliği ayrı bir tartışma konusu ise de bu çalışmada alan derinliği kavramının sinematik/fotografik imgenin felsefi ve estetik boyutu bağlamında incelendiği kuramlar tartışılacaktır. Literatürde alan derinliğinin mekânın sinematik temsil biçimleri açısından önemi üzerine çok farklı kuramsal tartışmalar mevcuttur. Bu makalede film kuramı bağlamındaki ilgili tartışmalardan bazıları fotografik imge bağlamında yorumlanacak ve fotografik medyumun belirtisellik özelliği açısından incelenecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Fotoğraf, Sinema, Mekân, Temsil, Alan Derinliği, Belirtisellik, Perspektif.

## ***On the Relation Between Depth of Field, Indexicality and Representation in Photography***

### **Abstract**

*The notion of depth of field refers to the way in which spatial depth is represented through depth of focus in cinematic or photographic images. Technically speaking, depth of field is determined by many factors, namely the distance between the lens and the subject, the focal length of the lens, the camera format, the aperture value, etc. Although the technical aspects of depth of field have been subject to pointed empirical exploration, this article will address the debates that focus on the implications of the notion of depth of field vis-a-vis the philosophy and aesthetics of the cinematic and photographic image. The significance of depth of field with respect to the cinematic representation of space has stirred considerable controversy in extant literature. This paper will attempt to connect pertinent theoretical debates in film theory with photography through an examination of the implications of each on the indexical character of the photographic medium.*

**Keywords:** Photography, Cinema, Space, Representation, Depth of Field, Indexicality, Perspective.

## Giriş: Alan Derinliği ve Sinematik İmge

Bu makalede fotoğrafın temel teknik unsurlarından birisi olan alan derinliği kavramı, mekansal derinlik temsili ile bu bağlamda fotoğrafın belirtisellik kavramıyla ilişkili olarak kavramsallaştırılmış olan nesnelere temsili gibi iki farklı temsil alanında tartışılmıştır. Bu iki temsil alanının fotoğrafın estetik ve ontolojik boyutları açısından paradoksal iki alanı ifade ettiği iddia edilmiştir. Sinema literatüründe alan derinliği kavramı ayrı bir tartışma konusu oluşturmuş olsa da, şaşırtıcı bir şekilde fotoğraf üzerine tartışmalarda konunun teknik boyutunun dışına çıkan ve kavramı felsefi ve estetik boyutuyla inceleyen çalışmalar mevcut değildir. Burada, öncelikle alan derinliği kavramının sinema literatüründeki estetik içerimleri tartışılmış, daha sonra fotoğrafın belirtisellik kavramıyla ilişkili olarak kavramın bahsedilen iki farklı temsil alanı açısından analizi yapılmıştır.

Rudolf Arnheim (1957:12) sinemaya dair ontolojik düşüncenin çok temel sorunlarından birisini gündeme getirmiş ve filmin basitçe iki boyutlu bir yüzey olmadığını belirtmiştir: “Film ne tamamen iki boyutlu ne de tamamen üç boyutlu bir temelde işler; aslında bu ikisi arasında bir yerdedir. Film görüntüleri aynı anda hem düz hem de cismanidir.”<sup>1</sup> Bu noktada Arnheim filmle gerçeklik arasındaki algısal farklılıkları alan derinliğinin azaltıldığı bir boyutta, yani iki boyutluluk ile üç boyutluluk arasında kalan bir düzlemde tanımlamaktadır. Arnheim sinemayı sanatsal bir form olarak tanımlamaya çalışırken, film medyumunun gerçekliğin mekanik olarak yeniden üretimi veya kopyası olmadığını, sinemanın asıl işlevinin imgeleri anlamlı formlara çevirmek olduğunu iddia eder. Medyumun kendine has bir takım özelliklerini ve uygulama yollarını listeleyerek (Arnheim, 1957: 127-132), gerçeğin yeniden üretimi olan sinemayı bu nitelikler bakımından sanatsal sinemadan ayırır ve böylece özcü (*essentialist*) bir sanatsal sinema kuramı geliştirir. Ona göre sanat, ancak temsil koşullarının nesnenin şekillendirilmesinde rol oynadığı, yani mekanik yeniden üretimin sona erdiği durumda imkânlıdır (Arnheim, 1957: 57).<sup>2</sup> Arnheim’in kavramsallaştırmasında filmin, resim sanatının aksine düz, mekanik

yeniden üretimi temel alan imgeler üretmemesi ve kendine has bir derinlik temsili kurması bir anlamda medyumun sanat olabilmesinin ön koşullarından birisidir. Arnheim’in filmi sanat olarak tanımlamasının temelinde ‘esas olarak film nedir’ gibi bir ontolojik sorunun yatmadığı düşünülebilir. Arnheim (1957: 213), filmin diğer sanatlar düzeyine yükselmesi için fotoğrafın yeniden üretim nosyonundan ve realizminden sıyrılması gerektiğini söylerken sanatsal film (ki ona göre siyah beyaz ve sessiz olması bir ön koşuldur) ve gerçekliğe yaklaşmaya çalışan film (renk ve ses Arnheim’a göre bu etkiyi sağlayan unsurlardır) arasındaki ayrım üzerinden tartışmasını sürdürmektedir.<sup>3</sup> Dolayısıyla, Arnheim’a göre sinemanın sanat olarak ortaya çıkışı, film ve gerçeklik arasındaki ayrım üzerinden şekillenmektedir. Ancak bu ayrım Arnheim’da daha çok fenomenolojik bir ayrım olarak belirir. Arnheim (1957: 15-16) ‘kısmi yanılsama’ kavramıyla izleyicinin sinema perdesindeki imgeyi gerçek dünyadaki gerçeklik olarak gördüğünü ancak bunun sadece algısal bir yanılsama olduğunu belirtir. Daha da ötesi izleyicinin nesnelere ve olayları hem gerçek (yaşayan) hem de imgesel olarak, yani hem gerçek nesnelere hem de perde üzerindeki ışık örüntüleri olarak görebilme olanağı filmin sanat olabilmesini sağlar (Arnheim, 1957: 29).

Alan derinliğinin sinemanın neredeyse ayırıcı bir özelliği olarak tanımlandığı diğer bir kuramsal düzlem ise André Bazin’de görmekteyiz. Bazin (1967a:35), alan derinliğini filtre kullanımı ya da ışıklandırma gibi teknik bir olanak olarak görmekten ziyade onu “sinema dili tarihinde atılan diyalektik bir adım” biçiminde tanımlamaktadır. Montaj, sinematik imgedeki ifade belirsizliğini söküp atmayı ve anlam birliğine ulaşmayı amaçlamayken, odak ve alan derinliği sinematik imgeye ifade belirsizliğini yeniden kazandırmaktadır (Bazin, 1967a: 36). Bazin, Arnheim’in anlayışına karşıt bir şekilde, alan derinliği kavramını imgelerin görünümüyle ilgili bir düzleme değil, ontolojik bir düzleme yerleştirmektedir. Ancak Arnheim’da alan derinliği gerçeğin mekanik yeniden üretiminden ziyade imgelerin anlamlı formlara dönüşürülmesinin temel bir aracı olarak gerçeklikle karşıt bir



sanat kavrayışının temelinde dururken, Bazin'de teknik bir olanak olarak değil yeni bir dilin kurucu ögesi olarak, metafizik bir düzlemde gerçekçi bir estetiğin temel unsuru olarak belirlemektedir. Ancak Bazin'in alan derinliği kavramını diyalektik bir adım ve devrimci bir araç olarak görmesinin temelinde genelleştirici bir ifade olduğunu söylemek yanıltıcı olur. Bazin (1967a: 33-35; 1967b: 35,38), Orson Welles ve William Wyler gibi yönetmenlerin derin odakla sağlanan geniş alan derinliği kullanımlarını sinemanın nesnel gerçekliğe yakınlaştığı bir estetik form ve devrimci bir adım olarak görmektedir. Bazin, bu yönetmenlerin derin odağa dayanan geniş alan derinliği kullanımlarının gerçek hayattaki fiziksel mekân ve zaman deneyimlerine dayandığını iddia ederek, bu estetik formu, imgeyi izleyicinin kendisinin deneyimleyeceği bir yüzey olarak değil algıyı belirli bir anlatı dahilinde yönlendiren bir yüzey olarak inşa eden geleneksel montajın karşısına koymaktadır.<sup>4</sup>

Özellikle Bazin'de ve sinemanın gerçekçi estetiği temelinde kurgulanan diğer anlatılarda hem fotoğrafın hem de sinemanın temsili problematik hale getiren bir aşkınsallığın araçları olduğunu görmekteyiz. Bazin ve Arnheim her ne kadar sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiye çok farklı noktalardan yaklaşsalar da, iki karşıt unsur, yani Arnheim'da kısmi yanılsama kavramı, Bazin'de ise sinemanın temel amacı olarak görülen estetik ve ontolojik gerçeklik nosyonunun ikisi de, filmin sanat olarak tanımının temelinde yer almaktadırlar. Ancak bu iki düşünürün de filmin sanat olarak kavramsallaştırmalarının temelinde fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi problematiğinin yattığı görülebilir. Bu makalede, temel sorunun fotoğrafın (ya da duyarkatın) belirtisellik (*indexicality*) niteliğiyle birlikte gelen 'aracısızlık' kavramında ve sinematik/fotografik medyum ile 'doğal görmeyi' sunduğuna inanılan Rönesans perspektifi ve diğer temsil biçimleri arasındaki ilişkide düğümlendiği iddia edilecektir. Her ne kadar fotoğrafın doğrusal perspektif ile şekillenen görme rejimleri ile doğrudan ilişkisi literatürde yaygın bir tartışma konusu ise de, alan derinliği ile fotoğrafın belirtisellik özelliğinin ilişkisinin bu bağlamda tartışılmadığını görüyoruz. Bu tür bir

tartışma çok daha kapsamlı bir analizi içerse de bu kısıtlı bağlamda soruna ilişkin kuramsal temellerin ve getirdiği problematiklerin tartışılması hedeflenmektedir.

### Fotoğrafın Belirtisellik Niteliği

Klasik tartışmalarda, fotoğrafı resim gibi diğer görsel medyumlardan ayıran ve ona özgü olan gerçekçiliğin, temelde fotografik gönderge (*referent*) ile imge arasında kurulan kendine has bir ilişki üzerinden tanımlandığını görmekteyiz. Bu gerçekçilik iddiası, fotoğraflanan nesnenin fotografik imge halini alan yüzey üzerine kazındığı ve fotoğrafın belirti niteliğine büründüğü varsayımı ile şekillenmektedir. Bu kavramsallaştırma esasında fotografik yüzeyi 'gerçeğin' bir kalıntısı, izi ya da baskısı olarak görmektedir. Örneğin Susan Sontag'a (1990: 154) göre fotoğraf yalnızca resim gibi gerçeğin yorumu olan bir imge değil, bir ayak izi ya da ölüm maskesi gibi gerçeğin damgasını taşıyan bir izdir. Bazin (1967c: 14) daha da ileri giderek fotografik imgenin nesnenin kendisi olduğunu iddia eder. Bazin böylece fotoğrafı nesnenin mevcudiyetinin bir 'uzantısı' olarak tanımlar ve fotoğraf için fazlaca kullanılan 'gerçekliğin aynası' eğretilmesinin ötesine geçer. Birçok farklı kuramcı, fotoğrafı, belirtisellik niteliğini vurgulayacak şekilde bir 'iz' ya da 'kalıntı' olarak kavramsallaştırmıştır. Arnheim'in (1974: 155) daha önce alıntıladığımız iddiasının yanı sıra, Rosalind Krauss (1985: 203) fotoğrafı tanımlarken benzer eğretilmeler kullanarak fotoğrafı kumdaki ayak izlerine ya da tozlu bir zemin üzerine çizilmiş işaretlere benzettir. Bu kavrayışın çağdaş temsilcilerinden Carol Armstrong, fotoğrafın ilk önce belirtisellik özelliği ile tanımlanabileceğini, gönderme yaptığı şeylerin optik ve kimyasal bir sonucu olduğunu belirtir; fotoğraf, "anlaşılabilirlik kodları tarafından aktarılmadan önce doğayla olan ilişkisine dayanmaktadır" (Armstrong, 1998: 2).

Fotoğrafın belirtisellik özelliği, özellikle ilk yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde, fotoğrafın gizemli ve sihirli bir süreç olduğu yanılsamasının temelinde yatan unsurdur. Aslında fotoğrafın sihir ve büyü ile ilişkilendirilmesi sadece ilk izleyicilerle sınırlı bir olgu değildir. Antropologların genel bir gözlemi olarak 'ilkel' insanlar kame-

ranın onlardan bir parçayı alacakları inanışındadırlar. Félix Nadar (1978: 9), Balzac'ın fotoğraflanmaya karşı tedirginliğinin de ötesinde benzer bir korkusu olduğunu belirtmiştir. Bu tekinsiz duygunun temelinde fotoğrafın belirtisellik özelliğinin yattığını söyleyebiliriz. Nesnenin fotografik yüzey üzerine kazınması ve zamanı aşan bir sürekli mevcudiyet kazanması nesnenin bir parçasının 'orada' kaldığı düşüncesine yol açmış olabilir.<sup>5</sup> Bu özellik bazen aşırı coşkulu ve dayanaksız iddiaların da temelini oluşturmaktadır. Buna dair en dikkat çekici örnek olarak W. Henry Fox Talbot'ın iddiası verilebilir: Fotoğrafta "resmi yaratan sanatçı değildir, resim kendi kendisini yaratmaktadır" (Bucklan, 1980: 43).<sup>6</sup> Daha da ötesi, fotoğraf 1839'da ilk kez kamuoyuna tanıtıldığında onu 'sihirli' kılan şey, diğer imge formlarının nesnelere tasvir etme kabiliyetini (yani temsil gücünü) aşan bir teknik araç olma özelliği değildir. Fark edilmesi zor, en ince detayları kopyalayan bir gerçekçi resim bile yanlış pozlanmış, net olmayan siyah beyaz bir fotoğraf kadar otantisite yayamaz. Dolayısıyla fotografik gerçekçilik bu bağlamda fotoğraflanmış nesnenin tutarlı ve mükemmel temsiline değil diğer imge formlarının hiçbir zaman ulaşamayacağı bir şeye yani belirtisellik özelliğine dayanmaktadır. Başka bir deyişle fotoğraf otantik ve hakiki olmak için 'gerçekçi' (*realistic*) olmak zorunda değildir. Nesnenin kendisinin izini taşıdığı için bir yapıntı değil doğal bir olgu olarak tahayyül edilmektedir. Ancak, muhtemelen fotoğraf üzerine klasik tartışmalarda hiçbir yazar gönderge ile fotografik imge arasındaki özel ilişkiyi ve bu ilişkinin temsile ilişkin ortaya çıkardığı problematiği Roland Barthes kadar yetkin bir biçimde dile getirememiştir. Barthes (1982: 99), fotoğrafı gönderge ile ilişkisinde şöyle tanımlar: "Fotoğraf, tam anlamıyla göndergenin fişkırmasıdır ... bir tür göbek bağı fotoğraflanmış şeyi benim bakışıma bağlar." Barthes (1982: 87) ekler: Her fotoğraf bir "mevcudiyet belgesidir." Barthes'a (1982: 87) göre fotoğrafı ilk kez seyreden kişiler bu "mutant" imgeleri "ne imge ne de gerçeklik olarak", fakat "dokunulamayacak bir gerçeklik olarak" algılamış olmalıdır.<sup>7</sup> Dikkat edilirse Barthes fotoğrafı gerçekliğin bir temsili olarak görmekten ziyade kendi içinde bir gerçeklik kipi ya da yüzeyi olarak

görmektedir. Diğer bir bağlamda Barthes (1977: 17-18) fotografik mesajı "kodsuz bir mesaj" olarak görecektir ve fotoğrafın gerçekliğin mekanik bir analogu olarak kendi varlık kipini yok eden ve temelde kendinden başka bir şey belirtmeyen mesajı içeren bir medyum olduğunu söyleyecektir. Dolayısıyla Barthes'ın anlatısında fotoğraflar basit bir temsil ilişkisinin ötesine geçmekte, nesnelere izleri ile işlendikçe temsil için neredeyse birer kara delik olmaktadır. Görsel medyumlar içinde yalnızca fotoğraf gösterdiği nesneyi kendisinden daha gerçek, görünür ve önemli kılmaktadır. Temsil süreci içinde medyum, içerikten daha önceliklidir; aslında bu yüzden temsil sunum (*presentation*) değil yeniden sunum (*representation*) olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla temsil medyumunun baskın mevcudiyetini ve Platonik gerçeklik (ya da hakikat) kavramını göstermektedir.

Temsil problematiğinin Barthes'ta daha da incelikli hale geldiği bölüm Barthes'ın (1982: 67-73) vefat etmiş annesini beş yaşında gösteren 'Kış Bahçesi' fotoğrafı üzerine duygularını ifade ettiği pasajdır. Barthes annesinin yüzünün hakikatini ona hatırlatacak bir fotoğraf peşindeyken, fotoğrafların genellikle nesnelere benzeşim aracılığıyla ilişki kurduğunu ve annesinin 'hakikatini' değil 'kimliğini' yansıttığını fark eder. Ancak annesini henüz 5 yaşında bir kış bahçesinde gösteren fotoğrafla karşılaştığında aradığını bulduğunu anlar. Barthes (1982: 71) 'Kış Bahçesi' fotoğrafının doğrudan öze ilişkin olduğunu ve bu fotoğrafın "biricik varlığın olanaksız bilimine" ulaştığını belirtir. Barthes her ne kadar Charles Peirce'ın ikonla belirti arasında kurduğu ikiliği izliyor gibi görünse de,<sup>8</sup> doğrudan fotoğraf üzerine yazdığı bu metinde fotoğrafı bir belirti ya da 'ikonik belirti' olarak tanımlamanın ötesine geçer. Fotoğraf bir anlamda varlığın kendi mevcudiyetini ya da hakikatini fotoğrafın belirtiselliği aracılığıyla açtığı bir yüzeydir.

Bu noktada, Barthes'ın anlatısında ve fotoğrafın belirtisellik özelliğini fotoğrafı diğer medyumlardan ayırt eden bir özellik olarak gören diğer klasik tartışmalarda, medyumun temsil kavramının anlamını tehdit edecek düzeyde bir saydamlığa erişmekte olduğu iddia edilecektir.<sup>9</sup>

Bu saydamlık iddiası ve fotoğrafın belirtisellik özelliği benzerlik nosyonu ile ya da fenomenolojik bir düzlemde kavranamaz. Belirtisellik ve saydamlık, fotoğrafın toplumsal uzlaşımlar ve kodlardan büyük ölçüde bağımsız olan ve temsil alanını problematize eden ontolojik özelliğine yaslanmakta, fotoğrafı belirli bir görme biçimini inşa eden bir aygıt olarak değil aracısız/doğrudan bir olgu olarak tasavvur eden kavramlardır. Bazin ve Arnheim'da sinemada gerçekçi bir estetiğin kurulmasına temel teşkil eden 'doğrudan' fotoğraf kavramı ile Barthes'ın fotoğrafın doğrudanlığını ya da aracısızlığını vurgulayan 'varlıksal' fotoğraf kavramı bu tür bir nötr aygıt nosyonuna dayanmaktadır.

### Modern Görme Rejimi ve *Camera Obscura*

Sinema tartışmalarında çok temel bir okul olan aygıt kuramının bazı gözlemleri, fotoğrafın şeffaflığı ve belirtiselliği sorununa yeni açılımlar getirebilir.<sup>10</sup> Aygıt kuramının temel iddiası fotoğraf ve sinema dahil tüm aygıtların bize doğal veya doğrudan/aracısız görüldüğü, aslında bu aygıtların ideolojik oldukları ve toplumsal oluşumlar ve kültürel pratikler içinde düşüncemizi, algı biçimlerimizi biçimlendirdiği iddiasıdır. Örneğin Jean-Louis Comolli (1986: 422-423), Bazin gibi film kuramcılarını idealist kampa dahil ederken, bu kuramcılarının alan derinliği kavramını oluşturan teknik araçları doğal ve nötr nosyonlar gibi algıladıklarını halbuki tekniğin ideolojiden bağımsız olmadığını belirtir. Genel olarak aygıt kuramının analizi-ne paralel olarak, Comolli yakın çekim (*close-up*; referans verilen metinde *closeup*) ve alan derinliği kavramıyla ilişkili olan derin odak nosyonlarının temelde teknik belirlemelerle değil ekonomik ve ideolojik belirlemelerle inşa edildiğini iddia etmektedir. Comolli'ye göre bu ekonomik ve ideolojik belirlemelerin analizi, derin odak ve buna bağlı olarak alan derinliği bağlamında sadece sinemaya özgü olmayan kodların (resimsel, *pictorial*, dramatik ve fotografik kodlar gibi) sinemada anlam üretimi süreçlerinde nasıl inşa edildiğini ve biçimlendirildiğini anlamamızı sağlayacaktır. Comolli'nin (1986: 431) bu noktada Bazin'e ve idealist olarak tanımladığı diğer kuramcılara temel itirazı, film metninin ve dilinin gelişimini yeni araçların ge-

liştirilmesi ile paralel bir teknik ilerleme olarak görmeleri ve teknik süreçleri tarihten, kodlardan ve ideolojilerden bağımsız görme eğiliminde olmalarıdır. 'Teknik ideolojisi' olarak adlandırdığı bu kuramlar tekniğe ait pratikleri anlamlandırma sistemlerinden ayırmakta ve bu pratikleri film metninde anlamı oluşturan nedenler olarak açıklamaktadırlar.

Comolli, tartışmasını tarihsel bazı örneklerle sürdürür. Jean Mitry'ye eleştirisinde onun bir gözlemin-den hareketle aygıt kavramının ideoloji ve anlamlandırma sistemleri ile ilişkisini ortaya çıkarmaya çalışır. Jean Mitry'nin (2000: 59) belirttiği gibi 1915'ten önce çekilmiş filmlerde derin odak (geniş alan derinliği) kullanımı sadece ışığın yeterli olduğu dış mekan çekimlerinde görülmekte ve bu filmlerde genellikle 35mm ve 50mm objektifler kullanılmaktadır.<sup>11</sup> Bu objektifler geniş açı objektifler olmadığı için geniş alan derinliği sadece yüksek (görel olarak kapalı) diyafram değerlerinde elde edilmekte ve bu da ancak ışığın yeterli olduğu dış mekân çekimlerinde mümkün olabilmektedir. Comolli (1986: 433) bu noktada temel bir soru sorar: Sinemanın ilk yirmi yılında neden sadece bu odak uzunluğuna sahip olan objektifler kullanılmaktadır? Comolli bu odak uzunluğundaki objektiflerin 'normal görüşe' tekabül eden mekânsal ilişkileri yeniden inşa ettiği ve bu yolla gerçeklik etkisi yarattığı için kullanıldığını söyler. Dolayısıyla bu objektifler benzerlik ve gerçekçilik kodları ile belirlenmişlerdir. Comolli benzer bir tartışmayı geniş alan derinliği ve perspektif arasında kurduğu ilişkide de yineler. Filmlerde karakterlerin perde üzerinde 'dikey' hareketinin sağlanması (yapay perspektif), ancak yeterli ışık, çok katmanlı düzlemler ve dolayısıyla geniş alan derinliği ile mümkün olmaktadır. Comolli'ye (1986: 434) göre bu yapay perspektif ve onu mümkün kılan derin odak (geniş alan derinliği) klasik Batı temsil formlarının resimsel ve dramatik kodlarının unsurlarıdır. Dolayısıyla Comolli daha önce teknik ideolojisi olarak adlandırdığı ideolojinin sandığının aksine hareket ve derinliğin inşasının kameranin bir sonucu değil, tam tersine bir aygıt olarak kameranin kendisinin bu inşa sürecinin bir sonucu olduğunu iddia etmektedir. Her ne kadar sinema tarihçileri alan

derinliği kullanımının sinemada teknolojik ilerlemelerle birlikte geliştiğini iddia etseler de, Comolli tarihte daha ilk filmlerden itibaren sinematik imgenin 'doğal olarak' derin odaklı bir imge olduğunu belirtmektedir. Comolli, genel olarak ifade edilirse, sinemanın kendisini önceleyen temsil formlarının dayandığı 'normal görüş' ve Rönesans perspektifini yeniden üretmeye çalıştığını söylemektedir. Teknik ilerlemeler 'idealist' film kuramcılarınca nötr olarak görülmekte ve aygıtın kendisinin bir toplumsal inşa sürecinin ürünü olduğunu göz ardı etmektedirler.

Jean-Louis Comolli'nin tartışmasında temel noktalardan birisi 'normal görme' kavramının kendisinin de bir toplumsal inşa olduğu imasıdır. Normal görme kavramı Rönesans'ta üç boyutlu mekânın iki boyutlu tuval üzerinde temsil edilebilmesini sağlayan doğrusal perspektif kavramı ile şekillenen bir olgudur. Rönesans'ın temel kaygısı tasvir edilen nesneden ziyade perspektif yanılması yaratmak ve nesneden ziyade mekâna önem yüklemektir (Jay, 1994: 51-52). 1927'de Erwin Panofsky (2013: 11), perspektifin mekânı kurgulama biçimini ve bunun görme kavramıyla ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir:

"Tamamen rasyonel, başka bir deyişle sonsuz, sabit ve homojen bir mekân konstrüksiyonunu garantiye alabilmek için, 'merkezi perspektif' aslında dile getirilmeyen son derece önemli iki temel öncülden hareket eder: Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise, görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de, gerçekliğin ... epey cürekâr soyutlamalarıdır."

Panofsky, Rönesans'ın bu matematiksel mekânının psikofizyolojik mekânla tamamen zıt olduğunu ve algılanan mekânın sonsuzluğu tanıyamayacağını ifade etmektedir. Belki de en önemli tespit olarak, bu geometrik mekân anlayışındaki varlık kavramının tözsel olmadığını, varlığın perspektif inşasında konumu gösterilen işlevsel bir varlık haline geldiğini iddia eder. Bu tartışmanın bağlamı açısından kritik önemde olan diğer bir nokta, pers-

pektifin inşa ettiği mekânın görüş nosyonunu kurgulama biçimine ilişkindir: Mekânın doğrudan deneyimine yabancı olan homojenlik ve sonsuzluk kavramları perspektif kavramında mekânın temsil edilebilmesi için mekâna içkin unsurlar halini almaktadır. "Dolayısıyla perspektif, mekânın kısımlarının ve içeriklerinin tümünü" sürekli nicelik halinde "iç içe geçirebilmek için, ön ve arka, sağ ve sol, cisim ve ara maddesi ('boş' mekân) arasındaki farkı" yadsımaktadır (Panofsky, 2013: 13). Daha da ötesi, doğrusal (merkezi) perspektif kavramı "sabit tek bir gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü, böylece 'görüş alanımızın' küremsi bir şekil aldığı olgusunu gözardı etmektedir" (Panofsky, 2013: 13). Görmenin ve mekânın bu temsili, Panofsky'ye göre, psikolojik 'optik imge' ile mekanik 'retina imgesi' arasındaki farkın yadsınması üzerine kurulmuştur.

Dolayısıyla, modernitenin baskın görme rejimini ifade eden Rönesans perspektifi ya da Martin Jay'in (1988: 4) deyimiyle 'Kartezyen perspektifçilik' niceliğe dayanan ve nesnelere iki boyut üzerinde konumlandırılabilceği bir matematiksel mekâna ve tekgözlülüğe (*monocularity*) dayanmaktadır.<sup>12</sup> Jay'in (1988: 5-6) belirttiği gibi doğrusal perspektifin asıl anlamı, geç ortaçağın büyüldüğü ışığın metafizik içerimlerinden (ki burada ışık algılanan bir ışıktan, *lumen*, ziyade ilahi bir nur, *lux*, kavramını belirtmektedir) doğmaktadır: "Doğrusal perspektif optikteki matematiksel düzenlilikler ve Tanrı'nın iradesi arasındaki uyumu sembolize etmektedir". Ve dahası bu denklemin dinsel anlamları çözüldükten sonra bile sözde nesnel optik düzenin çağırıştırdığı anlamlar gücünü sürdürmüştür. Rönesans perspektifini ve ışığın bu metafizik içerimlerini en çok güçlendiren olgulardan birisi de *camera obscura* olgusudur. Işığın küçük bir delikten kapalı ve karanlık bir hazneye geçişiyle haznenin duvarında ters bir imgenin oluşması olgusu, genellikle bir optik aygıt olarak adlandırılrsa da çoğu kez doğanın kendi kendisinin imgesini oluşturması şeklinde bir aracısızlık ve doğrudanlıkla özdeşleştirilmiştir. Bu doğrudanlık iddiasıyla ilişkili bir biçimde, olgunun insanın görme işleviyle benzer olup olmadığı da antik çağdan beri tartışılan bir konudur. Daha da ötesi, ol-

gunun insanın şeyleri bilme sürecinin eğretilmesi olarak kullanıldığını görmekteyiz. Descartes'a göre *camera obscura*, gözlemcinin dünyayı zihninin algısıyla ve kendine özgü biçimde bilmesinin bir gösterimidir (Crary, 1988: 32). Burada içsel mekânda benliğin güvenli konumlanması ve özne-nesne arasındaki mesafe, dış dünyayı bilebilmek için bir ön koşul olarak tariflenmektedir.

*Camera obscura*'nın ve 'Kartezyen perspektifçiliğin' tekgözlü modeline tekrar dönelim. Burada kuşkusuz insan görüşü ile karşıt bir biçimde konumu belirli ve tek bir noktadan farklı derinliklerdeki nesnelere bir düzlem dahilinde ve perspektif ilkeleri içinde 'aynı anda' gören bir 'tek göz' eğretilmesini kullanabiliriz. Martin Jay (1988: 7), tekgözlü modeli şu şekilde tariflemektedir:

"[Gören göz] ikigözlü görmenin aksine tekildi. Önündeki manzaraya bir gözetleme deliğinden bakan bir yalnız göz biçiminde tasavvur edilmişti. Dahası, bu tür bir göz durağan, gözünü açıp kapamayan, dinamik değil sabit olarak, daha sonraki bilim insanlarının 'sekmeli' sıçrayışlar olarak adlandıracağı, bir odak noktasından diğerine geçen bir hareket içinde anlaşılmaktaydı. Norman Bryson'un [1983] deyişiyle, göz, Göz Atma [*Glance*] mantığı yerine Bakış [*Gaze*] mantığını izlemekteydi. Dolayısıyla, ebedileştirilmiş, bir 'bakış açısına' indirgenmiş ve ruhani bir görme eylemi üretmekteydi."

Modernitenin, bilgi ya da hakikatin yorumlanmasını görme duyusuna dayandıran ve onu duyuların en ayrıcalıklısı haline getiren gözmerkezci (*ocularcentric*) paradigmasındaki baskın modelin tekgözlülük olduğu söylenebilir.<sup>13</sup> Kartezyen modelin bilen özne ile bilinen nesne dünyası arasında kurguladığı mesafe bir anlamda optik modelin ve görme rejiminin kendisini de inşa etmiştir. Kartezyen modele dayanan birçok görme teknolojisi ile somutlaşan nesneleştiren bakış, Descartes'ın gözün fizyolojisi ile mekanik objektifi birleştirmesi nosyonuna dayanmaktadır.<sup>14</sup>

### Sonuç: Alan Derinliği ve Belirtisellik

Kuşkusuz fotoğrafın icadı modern görme rejiminin gelişimi için bir dönüm noktası oluşturmuş, fotoğraf toplumsal alanda yüklendiği farklı işlevlerle modernitenin gözmerkezcilik paradigmasını yaygınlaştırmıştır. Kartezyen özne-nesne ikiliğinin büründüğü farklı toplumsal formların yaygınlaşması ve içselleştirilmesinde fotoğraf gibi görme teknolojilerinin bilgi, iktidar ve beden arasındaki ilişkileri yeniden inşa etmesinin rolü büyüktür (Foucault, 1995). Ancak, tartışmanın başından beri ima ettiğim bir noktadan, fotoğraf üzerine klasik tartışmalarda bazen açıkça (Barthes örneğinde) bazen de üstü kapalı bir şekilde (Bazin örneğinde) beliren bir sınırlandırmadan, bahsetmek yerinde olur. Fotoğrafın 'aslında' ne olduğu Barthes için toplumsal kodlardan ve uzlaşımlardan bağımsız olarak incelenmesi gereken bir olguydu. Kuşkusuz Barthes bu tür bir kavramsallaştırmanın sorunlarının farkındaydı. 'Çağdaş mitlerin' oluşumunda görsel formların detaylı bir göstergebilimsel analizini yapan Barthes (1972) için fotoğrafın bu oluşumdaki merkezi rolü ve daha genel olarak modernitenin görme rejiminin yaygınlaşmasındaki oluşturucu payı yadsınamaz. Ancak hem Barthes'ta hem de gerçekçi estetik peşindeki Bazin'de fotoğrafı diğer medyumlardan ayıran özelliğin, tutarlı ve gerçeğe yakın temsil iddiasına yaslanan ve temelinde benzerlik bulunan perspektif anlayışından tamamen farklı bir alanda kurulduğunu görmekteyiz. Kuşkusuz Kartezyen perspektifçilik ve *camera obscura*'nın temelinde yer aldığı görme rejimi, bir yandan evrensel bir gözün nesneleştirdiği ve öznenen tamamen kopardığı bir epistemolojik nesne, bir yandan da tekgözlü model ile 'normal görmeyi' birleştiren, fenomenolojik bir mütakabiliyet ilişkisi peşindeydi. Daha önce de belirtildiği gibi fotoğrafı ilk izleyicileri için büyümlü ve otantik yapan unsur 'mekanik olan objektifin tam olarak insan gözünün gördüğünü göstermesi' değildir; öyle olsaydı fotoğraf büyümlü yüzyıllardır bilinen bir olgu olan *camera obscura* ile paylaşırdı. Fotoğrafın özgünlüğüne işaret eden anlatılar, mekanik objektifin 'neyi gördüğü' ile ilgisi olmayan, yani meseleyi fenomenolojik bir düzleme indirgemeyen, fotoğrafı ontolojik bir temelde 'belirti' olarak tanımlayan



bir konumdan yola çıkmaktadırlar. Eğer fotoğrafın belirti olmasının ön koşulu olarak aracısızlık ve doğrudanlığı koyarsak (ki bu eski bir eğretilmeyi kullanırsak fotoğrafı 'gerçekliğin aynası' olarak görme anlamına gelecektir ve burada tanımlanmaya çalışılan konumla tamamen terstir) kuşkusuz fotoğrafın modernitenin görme rejimini yeniden üreten bir aygıt olarak belirti özelliği temelsiz hale gelecektir.

Ancak, bu kavramsallaştırma da sorunsuz bir kavramsallaştırma değildir. Paradoksal gibi görünse de, fotoğrafın bir iz olarak tahayyülü ya da onu diğer görsel medyumların dışına biricik bir yere yerleştiren 'bir belirti olarak fotoğraf' kavramı, *camera obscura* olgusu üzerinde temellenmektedir. Kuramsal olarak *camera obscura*'da alan derinliği sonsuzdur; yani *camera obscura*, her ne kadar tekgözlü bir model olsa da, kavramsal düzeyde sonsuz sayıdaki nesnenin her birini ayrı ayrı, derinlik farkı olmaksızın düz bir yüzeye aktaran ve hepsini tek tek 'gören' sonsuz sayıda göz nosyonu ile işlemektedir. Her ne kadar fotoğrafta sonsuz alan derinliği kavramı mümkün değilse de, fotoğrafın belirtisellik özelliği yine sonsuz sayıdaki nesnenin her birinin izinin netlik farkı olmaksızın aynı formda yüzeye 'kazındığı' varsayımına dayanmaktadır. Bazin'de alan derinliğinin belirli kullanımlarının sinemanın realist bir estetik temelde kurulması yönündeki merkezi önemi bu noktada açıklık kazanmaktadır. Şimdi hayli sığ bir alan derinliği içinde fotoğrafın nesnelere ve mekânla kurduğu ilişkiyi düşünelim. Kuşkusuz bu tür bir fotoğrafta nispeten odak alanı içerisinde bulunan nesnelere aracılığıyla dramatisasyon oluştuğunu ancak yine aynı fotoğrafın mekândaki derinliği sığ alan derinliği kullanarak temsil etmeye çalıştığını göreceğiz (bu, sinemada geniş bir alan derinliğinde nesnelere hareketiyle sağlanabilmektedir). Yani fotoğrafın iki boyutluluğa dayanan belirtisellik özelliğinin, mekânsal derinlik ve üç boyutluluğun temsil edildiği formlar ile paradoksal bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, fotoğraf mekânsal derinliği temsil etmeye başladığı anda ikigözlü modeli veya üç boyutluluğu yeniden üretmeye çalışmakta, mekânı 'düzeltilmiş' anda ise ona kendine özgü realizmini veren belir-

tisellik özelliğini kazanmaktadır. Dolayısıyla, sadece nesne üzerinden temellenen bir realizmden bahsetmezsek genel olarak fotografik realizmin iki farklı formu, nesnesi ile kurduğu ilişkide tekgözlü bir modele, mekânla kurduğu ilişkide ise ikigözlü bir modele dayanmaktadır.

Fotoğraf mekânsal derinlik temsiline yöneldiği formda, yani alan derinliğinin daraldığı durumda, bir anlatıya, dramatik bir forma dönüşmektedir. Bu durumda mekânın 'gerçekçi' temsili, fotografik nesnenin seçmecesi bir şekilde gösterilmesi ve artık fotoğrafın o nesne dışındaki şeylerin 'yok olduğu' kavramsal bir düzleme indirgenmesi pahasına olmaktadır. Halbuki *camera obscura* kuramsal olarak nesnelere yok etmez, mekânı derinlik kavramı açısından değil nesnelere birbirlerine göre konumları ve büyüklükleri ile temsil eder. Doğrusal perspektifin görmeye ilişkin ortaya koyduğu model ile kuramsal olarak alan derinliğinin sonsuz olduğunun varsayıldığı fotografik yüzeydeki model birbirleriyle özdeşdir. Burada problematik olan nokta, fotoğrafta resmi birbirinden ayıran belirtisellik özelliğinin bu düzlemde pratik olarak mümkün olmamasıdır. Yani hiçbir optik aygıt (*camera obscura* dahil) sonsuz küçüklükte bir diyaframa (veya ışığın geçtiği deliğe) ve dolayısıyla sonsuz alan derinliğine sahip olamaz. Ancak bu noktada yine daha önce belirttiğim fenomenolojik düzlemde tanımlanan bir belirtisellik kavramına tekrar dönmekteyiz. Kuşkusuz fotoğraf pozlanma biçimleri ve alan derinliği kullanımından bağımsız bir biçimde belirtisellik özelliğini gösteren bir medyumdur.

Aygıt kuramının fotoğrafın belirtisellik özelliği ve alan derinliği ile kurulan mekânın temsiline ilişkin içerimlerinin salt fenomenolojik açıklama tuzağına düşme tehlikesi vardır. Her ne kadar klasik tartışmalar da bahsedilen sorunlardan azade değilse de, aygıt kuramının bu bağlamda içerimleri, fotoğrafın 'gerçekliğin aynası' olduğu şeklindeki eğretilmeye karşılık gelen bir realizm iddiası ile şekillenmektedir. Bu iddia da büyük ölçüde Rönesans perspektifi ile şekillenen bir 'normal görme' nosyonunun mekanik objektif ile gerçekleştiği varsayımından kaynaklanmaktadır. Ancak belirtisellik nesnelere herhangi bir görsel medyum aracılığıyla 'nasıl görüldüğüne' değil, fotografik

nesnenin medyum ile olan ilişkisine dayanan, yani medyumun 'aslında ne olduğu' sorusuna dayanmaktadır. Eğer belirtisellik fenomenolojik bir düzleme dayansaydı, fotoğraftan ayırt edilmeyecek 'realist' resimler, doğrudanlık ya da aracısızlık niteliğini kazanmış, yani basitçe 'normal görme' olarak tanımlanmış olurdu. Dolayısıyla fotoğrafın belirtisellik özelliği temelde görmeyi hangi formda inşa ettiğiyle değil, ışık aracılığıyla nesnenin kendisinden bir parça taşıyor olmasıyla anlaşılabilir. Bu düzlemde fotoğrafın şeffaflığı onun benzerlik üzerinden inşa edilen realizmine değil (veya 'gerçekliğin aynası' olma iddiasına değil), nesneyle kurduğu fiziksel bağ sayesinde edinilen bir özelliğe dayanmaktadır.

#### Notlar

- 1 Arnheim'in kitabı ilk kez 1932 yılında 'Film als Kunst' başlığıyla yayınlanmıştır. Kitabın dilimizde çevirisi için bkz. Arnheim (2010). Metindeki tüm çeviriler, çeviri esere referans verilmediği durumlarda yazara aittir.
- 2 Burada Arnheim'in örneklediği özcü sanat anlayışına getirilen eleştiriler üzerinde durmayacağım. Ancak Walter Benjamin'in (1969; 2014) fotoğraf ve sinemanın sanat olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı yönündeki tartışmaları tamamen beyhude tartışmalar olarak gördüğü çalışmaları anılmaya değerdir. Benjamin, bu medyumların sanatın doğasını tamamen değiştirdiğini iddia etmekteydi. Bu iddia Benjamin'de (2014: 8-9) en güzel ifadesini şu sözlerde bulur: "... fotoğrafçılık teorisyenleri neredeyse yüzyıl boyunca bu fetişist ve temelinde teknoloji karşıtı sanat anlayışına karşı durmaya çalışmışlarsa da, doğal olarak pek bir sonuç elde edememişlerdir. Bunun sebebi, fotoğrafçının yıkamak üzere yola çıktığı kürsünün önünde onay almasını sağlamaya çalışmalarıydı."
- 3 Arnheim'in (1974: 155) şu gözlemi fotoğrafın realizmine ya da yeniden üretim nosyonunun fotoğrafı oluşturucağı önemine ilişkin görüşünü çok güzel yansıtmaktadır: Fotoğrafta "fiziksel nesnelere kendi imgelerini ışığın optik ve kimyasal eylemiyle kendi kendilerine basmaktadır." Arnheim'in (sanatsal) sinema ile fotoğraf arasında kurduğu bu karşıtlığın aksine Siegfried Kracauer (1997) sinemanın temel karakteristiklerinin fotoğrafla aynı olduğunu, asıl işlevinin gerçekliği yeniden üretmek olduğunu belirtir. Kracauer (1997: I) geleneksel sanatların hammaddesini sanatçının izlenimlerine uyacak şekilde değiştirdiğini, film veya fotoğrafta ise hammaddenin az ya da çok bozulmadan kaldığını belirtmiştir.
- 4 Ancak, şaşırtıcı bir şekilde, farklı odak kullanımları ile beliren çeşitli düzeylerdeki alan derinliği fotoğrafın temel bir unsuru olmasına karşın Bazin'de, her ne kadar açıkça olmasa da, sığ alan derinliğinin fotoğrafın temel özelliklerinden birisi olarak tanımlandığını görmekteyiz. Jean Renoir üzerine tartışmasında (Bazin belirtmese de sığ alan derinliği ile gelen) ar-

kaplandaki odak dışı alanları hikaye anlatmaya yarayan montaj etkisi ve bunun da ötesinde fotoğraf dilinin bir unsuru olarak görmektedir (Bazin, 1967a: 33-34). Bu noktaya daha sonra fotoğraf bağlamında tekrar dönülecektir.

- 5 Fotoğrafın ilk izleyicilerinin tepkileri üzerine bilgi için bkz. Hannavy, 2008; Marien, 2006.
- 6 W. Henry Fox Talbot'ın 'Literary Gazette' editörüne 1839 yılında yazdığı mektuptan alıntı.
- 7 Bu noktada Barthes'ın anlatısını fotoğrafla ilk karşılaşmayı yeni bir teknolojik icatla karşılaşma anındaki tepkiye indirgeyen anlatılardan titizlikle ayırmak gerekir. Barthes fotoğrafın kendi içinde ne olduğunu (yani ontolojisini) anlamaya çalışmakta ve fotoğrafın toplumsal uzlaşımlar ve kodlarla örülü olan anlamlarından bağımsız özelliklerini ortaya koymaya çalışmaktadır.
- 8 Peirce'a (1998: 5-6) göre üç tür gösterge vardır. Bunlardan ilki temsil ettiği şeylerin fikrini onları taklit ederek ileten ikonlardır. İkinci tür gösterge temsil ettiği şeylere fiziksel bağlılığından dolayı onları gösteren belirtilerdir. Ve sonuncu olarak kullanımlar ve uzlaşımlar sonucunda temsil ettiği şeylerle bağ kuran göstergeler yani semboller bulunmaktadır. Peirce'a göre fotoğraflar, noktası noktasına doğaya karşılık gelmek zorunda olduğu için, her şeyden önce belirti türünde göstergeler olarak görülme durumundadır.
- 9 Fotoğrafın saydamlığı (*transparency*) iddiaları özellikle Kendall Walton'ın (1984) çalışmasıyla anılmaktadır. Walton saydamlık tezinde fotoğrafın aynı ayna veya teleskop gibi görme alanımızı genişlettiğini, fotoğraf yoluyla geçmişteki şeyleri 'gerçekten gördüğümüzü' iddia etmekteydi. Bu mantıkla ayna nasıl görüş alanımızda olmayan şeyleri, teleskop ise çıplak gözle göremeyeceğimiz uzaklıktaki şeyleri görmemizi sağlıyorsa, fotoğraf da geçmişe yönelen bir görme sağlamaktaydı. Burada Walton'ın tezi tartışılmayacaktır. Ancak, her ne kadar fotoğrafın saydamlığı tezi yeni bir tez gibi görülse de aslında klasik tartışmalarda fotoğrafın saydamlığı tezinin tamamen ontolojik düzlemde ve üstü kapalı bir biçimde varolduğu iddia edilebilir.
- 10 Burada aygıt kuramının diğer tezleri tartışılmayacak, sadece kuramın alan derinliği kavramı üzerine yoğunlaşan temsilcisi Jean-Louis Comolli'nin temel görüşlerine değinilecektir. Comolli (1986: 430-438) alan derinliği kavramını metnin "'Primitive" Depth of Field" bölümünde tartışmaktadır. Burada özellikle bu bölüme odaklanılmaktadır. Aygıt kuramının psikanalitik film kuramı içinde eleştirel bir değerlendirmesi için bkz. Arslan (2009).
- 11 Jean-Louis Comolli'nin metni Fransızca'dan çevrilmiştir ve metin Mitry'nin Fransızca eserine referans vermektedir. Burada Mitry'nin gözlemi İngilizce çevirisinden alınmıştır.
- 12 Kuşkusuz literatürde modernitenin görme rejiminin sadece Rönesans perspektif anlayışı ve Kartezyen rasyonalizme yaslanan bir görme rejimi olup olmadığına dair tartışmalar vardır. Bazı düşünürler bu görme rejiminin 19. yüzyılda krize uğradığını (Crary, 1988: 31; daha geniş bir tartışma için bkz. Crary, 2010), diğer bazı düşünürler ise bu görme rejiminin her zaman baskın konumunu sürdüremediğini, dolayısıyla modernitenin görme biçiminden değil biçimlerinden bahsetmemiz gerektiğini öne sürerler (Rose, 1986: 232-233). Jay



(1988: 12-17) ise özellikle Kuzey sanatında ve Barok dönemde bu baskın görme rejimlerinin tersine işleyen temsil biçimlerinden bahseder. Bu konu makalenin sınırlarını aşmaktadır. Özellikle doğrusal perspektifle gelen matematiksel mekân kavramı ve bu kavramın temellendiği tekgözlü modelin sinematik/fotoğrafik imgeye uygunluğu açısından tartışma Rönesans perspektifi ile sınırlandırılmıştır.

**13** Bu en azından fotoğraf ve sinema için tartışılması güç bir yargıdır. Modernitenin gözmerkezci paradigması ve bu paradigmanın tek baskın paradigma sayılabileceği yönündeki tartışmalara getirilen eleştiriler için bkz. Levin (1993).

**14** Descartes'ın optik üzerine açıklamalarından derlenen aydınlatıcı alıntılar için bkz. Descartes (2012).

### Kaynakça

- Armstrong, Carol (1998). *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1975*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Arnheim, Rudolf (1957). *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.
- (1974). "On the Nature of Photography". *Critical Inquiry* 1(1): 149-161.
- (2010). *Sanat Olarak Sinema*, çev. Rabia Ünal Tamdoğan, İstanbul: Hil Yayınları.
- Arslan, Umut T. (2009). "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı." *Kültür ve İletişim* 12(1): 9-38.
- Barthes, Roland (1972). *Mythologies*, çev. Annette Lavers, New York: Hill and Wang.
- (1977). *Image, Music, Text*, London: Fontana Press.
- (1982). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang.
- (2000). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- (2014). *Fotoğrafın Küçük Tarihi*, çev. Barış Tanyeri, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Bazin, André (1967a). "The Evolution of the Language of Cinema". *What is Cinema?*, c. 1, ed. Hugh Gray, Berkeley: University of California Press.
- (1967b). "An Aesthetic of Reality". *What is Cinema?*, c. 2, ed. Hugh Gray, Berkeley: University of California Press.
- (1967c). "The Ontology of the Photographic Image". *What is Cinema?*, c. 1, ed. Hugh Gray, Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter (1969). *Illuminations*, New York: Schocken Books.
- (2014). *Fotoğrafın Küçük Tarihi*, çev. Barış Tanyeri, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Bryson, Norman (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press.
- Buckland, Gail (1980). *Fox Talbot and the Invention of Photography*, Boston: David R. Godine.
- Comolli, Jean-Louis (1986). "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field". *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen, New York: Columbia University Press.
- Crory, Jonathan (1988). "Modernizing Vision". *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, Seattle: Bay Press.
- (2010). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları.
- Descartes, René (2012). "Optics". *Images: A Reader*, ed. Sunil Manghani, Arthur Piper ve Jon Simons, London: Sage.
- Foucault, Michel (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books.
- Hannavy, John (ed.) (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York: Routledge.
- Jay, Martin (1988). "Scopic Regimes of Modernity". *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, Seattle: Bay Press.
- (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: California University Press.
- Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Levin, David M. (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press
- Marien, Mary W. (2006). *Photography: A Cultural History*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Mitry, Jean (2000). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, çev. Christopher King, Bloomington: Indiana University Press.
- Nadar, Félix (1978). "My Life as a Photographer", çev. Thomas Respansek. *October* 5: 6-28.
- Panofsky, Erwin (2013). *Perspektif: Simgesel bir Biçim*, çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayınları.
- Peirce, Charles S. (1998). "What is a Sign? (1894)". *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, ed. Nathan Houser ve diğerleri, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Rosalind E. Krauss (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Rose, Jacqueline (1986). *Sexuality in the Field of Vision*, London: Verso.
- Sontag, Susan (1990). *On Photography*, New York: Doubleday.
- Walton, Kendall (1984). "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry*, 11(2): 246-277.

# Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi\*

İrem ÇALIŞICI PALA \*\*

## Özet

'Çini' kelimesine ilişkin, Türkiye Türkçesi'nde bugüne kadar yapılmış ulaşılabilen bazı tanımlarda, 'çini' alanında bir üretici ve araştırmacı olarak, bazı çelişkiler ve yanlış yönlendirmeler saptanmıştır. Bu çelişkili bilgiler, özellikle 'çini' alanında çalışanların, 'çini' kelimesi ile ilgili tek bir anlam altında toplanmasını engellemektedir. Ayrıca, 'çini' kelimesi, başka bir dile veya yabancı dildeki bir yaygın, Türkçe'ye çevrildiğinde bazı problemlere yol açmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada, 'çini' kelimesinin kullanımına ilişkin, ulaşılabilen bazı belgeler ve bazı güncel sözlük tanımları değerlendirilerek, 'çini' kelimesinin günümüzdeki kapsamını belirlemek hedeflenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Çini, Seramik, Geleneksel Türk Seramiği, Fritli Çamur, Sırça, Kaşı, İznik.

## Evaluation of the Word 'Çini' by Certain Documents and Definitions

### Abstract

As a researcher and a producer of traditional Turkish ceramic, some contradictions and false introductions about the word 'çini' have been determined which are found in some of the definitions in present-day Turkish language. These contradictive information prevent the gathering of specialists under one meaningful title who work on 'çini'. Besides, it is problematic when the word 'çini' intended to be translated from one language into another. For this reason, in this paper, it is aimed to underline the contemporary scope of the word 'çini' by evaluating some of its definitions in certain documents and dictionaries.

**Keywords:** Cini, Sini, China, Chinoiserie, Traditional Turkish Ceramic, Tile, Fritware, Stoneware.

\* Bir kısmı genişletilmiş olan bu makale, ''Çini' Kelimesine ait Bazı Belge ve Tanımların Değerlendirilmesi' başlığı ile 14 Eylül 2012 tarihinde, 6. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş ve bildiri kitabında yayınlanmıştır.

\*\* Yrd. Doç., Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Kuzeykent Kastamonu. E-posta: iremcalisicipala@gmail.com

## Giriş

'Çini' kelimesine ilişkin, Türkiye Türkçesi'nde bugüne kadar yapılmış, ulaşılabilen bazı tanımlarda, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini Anasana Dalı alanında eğitim almış bir üretici ve araştırmacı olarak, çelişkiler ve yanlış yönlendirmeler saptanmıştır. Bu çelişkili tanımlar nedeni ile 'çini' alanında çalışanlar arasında, 'çini' kelimesi ortak bir anlamda kullanılmaktadır. 'Çini' kelimesinin kapsamını belirleyebilmek için bu çalışmada, 'çini'ye ilişkin bazı yazılı belgeler, başvuru kaynakları ile sözlüklerde yayınlanan tanımlar ve kelimenin günümüzde farklı anlamlarda kullanılmasının olası nedenleri, tarih sırasıyla aktararak değerlendirilmiştir.

'Çini', Çin ile ilişkili bir kelimedir ve Çin'in ilişki kurduğu ülkelerde, dillerde görülmektedir. Günümüzde, 'çini' ve Çin porseleni hakkındaki araştırmaların birçoğu batı dillerinde yayınlanmıştır. Yabancı dildeki yayınların Türkçe'ye çevrilmesi, bunun yanında Türkçe bir kelimenin önce bir batı diline, oradan tekrar Türkçe'ye çevrilmesi nedeniyle 'çini' ile ilişkili özellikle bazı İngilizce kelimeleri değerlendirmek ve ilgili bazı Almanca, Fransızca kelimelere kısaca yer vermek gerekli görülmüştür. 'Çini' kelimesinin geçmişte nitelediği ürünler ile günümüzdeki pişmiş toprak üretimler için nitelediği anlamlar, ayrı bir çalışma konusu olabileceğinden bu çalışmada kapsam dışında tutulmuştur.

'Çini' ve pişmiş toprak eşyaları niteleyen kelimelerin geçmişe ait kullanımı, bazı gezginlerin ifadelerinde ve çeşitli arşiv belgelerinde görülmektedir. Ancak, geçmişte pişmiş toprak eşyaların, sıradan günlük kullanım eşyaları olmaları nedeni ile bazı gezginler veya tarih yazıcıları gibi yazılı belgelerin kaynakları, anlatımlarında bu eşyalara yer vermemektedir (Milwright, 1999: 505). Geçmişe ait ulaşılabilen belgelerin birçoğu Osmanlı Dönemi'ne aittir. Bu belgeler, kullanılan eşyaların listeleridir ve var olan eşyanın sadece küçük bir bölümünü aktarmaktadır (Yücel ve Raby, 1986: 68). Ayrıca bu listeleri oluşturanların, seramik uzmanı olmayan saray görevlileri olması nedeni ile benzer eşyalar için farklı terimlerin kullanıldığı görül-

mektedir (Atasoy, 1989: 25). Örneğin, Çin porselenleri için 'çini'nin yanı sıra, porselen, cavi, zeytuni, guri, babaguri, alaca, sir mayi, fağfuri, mertabani gibi kelimeler de kullanılmaktadır (Raby, 1986: 85). Ayrıca, Osmanlı döneminde Arapça ve Farsça kelimelerin kullanılması, pişmiş toprak eşyalardan hangi ürünü nitelediğinin günümüzde tam belirlenememesine neden olmaktadır (Atasoy, 1989: 48). Belirtilen nedenlerden dolayı "günümüzdeki sanat eserlerinin belgelenmesi ile karşılaştırılmaz..." (Raby, 1986: 85).

Günümüzde Selçuklu Dönemi seramikleri, dekorlama tekniklerine göre sıraltı, lüster, minai, renkli sır, ajur, kazıma, mozaik, kalıp dekorlu olarak sınıflandırılmıştır. Osmanlı Dönemi pişmiş toprak ürünleri ise, üretim yerlerine göre *porcelenler*: Çin, Uzak Doğu, Avrupa, Eser-i İstanbul, Yıldız Sarayı, *seramikler*: İznik, Kütahya, Tophane, Çanak-kale<sup>1</sup>, bezemesi olmayanlar ve diğer yerel üretimler olarak sınıflandırılmaktadır. Arşiv belgelerinde ise, pişmiş toprak ürünlerin form adı, işlevi, kalitesi, boyutu, rengi, bezemesi, üretildiği/geldiği yer veya türü belirtilerek adlandırıldıkları görülmektedir (Pala, 2009: 323). Fağfuri<sup>2</sup>, martabani<sup>3</sup>, alaca<sup>4</sup>, şikeste<sup>5</sup>, evani<sup>6</sup>, beçkari<sup>7</sup>, Kütahya, pişmiş toprak kullanım eşyaları için kullanılan adlardan sadece birkaçıdır. Bu adlar, tek tek kullanıldığı gibi, 'çini fağfuri', 'büyük İznik badyası' (Atasoy, 1989: 26) gibi bir arada da kullanılmaktadır. Bu adlar arasında porseleni niteleyen fağfuri, hem Uzakdoğu hem de Avrupa porselenlerini nitelerken kullanıldığı için ayrıca önemlidir.

'Çin-î' kelimesinin sonundaki (-î) aitlik eki, "Arapça 'şînî', Farsça ve Türkçe 'çînî'"<sup>8</sup>, üretilen ürünün ya Çin'den geldiğini ya da Çin'e atfedildiği anlamını taşımaktadır.

'Çini' kelimesinin geçmişte temelde üç anlamda kullanıldığı anlaşılmıştır:

- 1- Çin'den gelen eşya (hammadde olarak çoğunlukla porselen)
- 2- Çin porselenine benzer yerel üretimler,
- 3- Ayrıca Batı dillerinde (ve Memlük Eyyubiler'i Dönemi'ne ait bir belgede<sup>9</sup> ve Kazaklar'da<sup>10</sup>), porselen bünye, kaolen<sup>11</sup>.

Çin porselenlerinin kullanım eşyaları olmaları nedeni

ile geçmişte 'çini', genellikle kullanım seramiklerini nitelemektedir. Mimari seramikler ise çoğunlukla sırça<sup>12</sup>kaşi<sup>13</sup> gibi yöresel adlarla anılmaktadır. Örneğin, Osmanlı Dönemi 'Hazine-i evrak vesikalarında', "kaşıgeran, kaşici, kaşi üstadları, tuğla kaşi, kaşiciler başı, kaşi madeni taşı, kaşi, çini karhaneleri, çini" kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir (Refik, 1932). Hammadde adı olarak, 'kaşi madeni taşı' ifadesinin kullanılması, mimari seramikler için, 'kaşi' kelimesinin 'çini' kelimesine göre daha yaygın kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca, 'Çini' ve 'kaşi' kelimelerinin bir arada kullanımına örnek, 1611-1682 yılları arasında yaşamış olan Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinden alıntı yapan Ahmet Refik'te (1932: 36) görülmektedir: "Kâşiden kâseleri, tabakları, ibrikleri değerlidir. Diyarı Osmanîde ne kadar münakkaş kâşili âyine var ise kâşiler hep bu İznik şehrinde işlendiğinden şehrin adı da Çini Maçini Rumdur."

## 1. 'Çini' Kelimesine İlişkin Belgeler

### 1.1. Porselen ve 'Çini' Kelimesi

Uzakdoğu dışında, dünyanın başka bir yerinde, porselen üretilinceye kadar Çin porselenleri ulaştığı yerde çok değerli kabul edilmiştir.<sup>14</sup> Bunun en önemli nedeni, ürünün porselen olmasıdır. Pişmiş toprak türlerinden porseleni üretebilmek için öncelikle, hammadde gerekmektedir. 1200 °C 'ye dayanamayan seramik ürünlerin aksine porselen, bu derecelerde pekişmeye başlamaktadır. "Çin'de porselen üretiminin, M.Ö. 4. yüzyılda başladığına dair belgeler bulunmaktadır...." (Arcasoy, 1982: 19). Dünyada ise teknik açıdan<sup>15</sup> porselen tanımına uyan ilk imalat, Çin'den yaklaşık 1000 yıl sonra "Avrupa'da 1709 yılında, Almanya Meissen'de üretilmiştir." (Tufan, 2005: 75). Bu nedenle, dünyada 1000 yıl boyunca, Çin porseleni özellikli ve değerli görülerek, bünye ve görsel olarak benzerleri üretilmeye çalışılmıştır.

Çin porselenleri, iki alanda dünya seramiğini etkilemiştir. Bunların birincisi bünyesi, diğeri ise başta dekoru olmak üzere görselliğidir. Porselen bünyeye benzer üretimler, günümüzde 'fritli bünye', 'fritli çamur', 'sırçalı çamur', 'kuvarslı bünye', 'fritware', 'fayans (faience)', 'kashi', 'stoneware', 'stonepaste' (Mason ve Tite, 1994: 33), 'sini',

'çini' olarak adlandırılan üretim teknikleridir. Özellikle Müslüman seramikçiler tarafından geliştirilen bu üretim tekniği sayesinde kuvarslı cam ile birleştirilerek düşük derecede porselen gibi pekişmiş bir bünye elde edilmiştir. Çin porselenlerine benzer üretimler ise, bazı form özellikleri dışında (tabak kenarının dilimlenmesi gibi), çoğunlukla, mavi beyaz dekorlu örnekler taklit edilmiş veya esin kaynağı olmuştur. Bu tür benzer seramikler, şekillendirilen yerel kirli çamurun, çamurla (astar olarak) veya sırla beyazlaştırılmış yüzeyine, mavi (kobalt bileşikleri) renkle, Çin porseleninde bulunan bir kompozisyon, bir motif veya ustanın kendi kültürel beğenisini yansıtan dekorlarla üretilmiştir. Bu nedenle bu ürünler, kültürel yorumlar veya coğrafi farklılıklar nedeni ile çok çeşitlilik gösterir.<sup>16</sup>

Uzak Doğu ile Batı arasındaki ticari ve kültürel alışverişi sağlayan İpek Yolu, Çinliler tarafından M. Ö. 136'da başlatılmıştır (Roux, 2001: 31). Değerli Çin ipeği, baharatı ve porseleni, deniz ticaretinin gelişmesine kadar bu yolla taşınıyordu. "Yakın Doğu'ya Çin etkilerinin ilk dalgası, 9. yüzyılda, ikincisi 12. yüzyılda, üçüncüsü ise 15. yüzyılda olmuştur." (Lane, 1948: 3). "Yakın Doğu'da erken dönemlerde, Çin porselenlerinin, tanınmış değerli görülmüş ve rağbet duyulmuş olduğu bilinse de, Selçuklu ve ilk Osmanlı Dönemi Saraylarındaki varlıkları bilinmemektedir." (Ünal, 1963: 679). "Çin porseleni, Osmanlılarda 1410 veya 1420'lere kadar, az bulunur bir maldı ve azda olsa görülmesi ancak Sultan sofralarında mümkündü." (Raby ve Yücel, 1986: 28). Birinci Mehmed (1413- 1421) döneminde, Osmanlı tarihçisi Aşık Paşazade'nin katıldığı vezir ziyafetinde, 'siniler'in kullanıldığı belirtilmektedir (Raby ve Yücel 1986: 27; Erdoğan, 2001: 106). Ancak, buradaki 'sini' kelimesinin Çin porseleni veya Çin porseleni benzeri yerel üretim için kullanılıp kullanılmadığı açık değildir. Çin porselenlerinin Osmanlılar'da Fatih Sultan Mehmed döneminde kullanıldığı ise, dönemin önemli olaylarını kaydeden Mısırlı Tursun Bey'in, 1457 yılı Fatih Sultan Mehmed'in şehzadeleri Bayezid ve Mustafa için Edirne'de yapılan sünnet düğününde, "şeker şerbetleri fağfuri kıymetli üskürelerle davetlilere sunuldu" ifadesindeki 'fağfuri' kelimesinden belli olmaktadır (Ünal, 1963: 680; Kut, 2010: 76).

Osmanlılarda, yüzyıllar boyunca Osmanlı sarayı ve çevresi tarafından bir statü sembolü olarak görülen, kullanılmak için biriktirilen, bu nedenle saraya sürekli girip çıkarak değişen (Erdoğan, 2001: 100,102; Raby ve Yücel, 1986: 27) ve günümüzde Topkapı Sarayı Müze'sinde bulunan Çin porselenleri, 1300 ile 1900 yılları arasındaki üretimleri kapsamaktadır (Krahl, 2001: 44). Topkapı Sarayı Müzesi Çin Porselenleri Kataloğu'nda, en eski üretim tarihine sahip olan porselen seledon çanak (TKS 15/235) 13. yüzyıla aittir (Krahl, 1986: 209). Mavi- beyaz Çin porselenlerin en eskisi ise, 14. yüzyılın ortalarına tarihlendirilmektedir (Krahl, 1986: 386).

Avrupa ise Çin porselenini, 13. yüzyıl sonunda Marco Polo aracılığı ile tanımıştır (Sadberk Hanım Müzesi Kataloğu, 1995: 117). Ancak, Avrupalı soylular ve zenginler arasında pahalı bir tutkuya dönüşen Ming porselenlerini toplama merakı, 1609'da kurulan Doğu Hindistan Hollanda Şirketi sayesinde başlamıştır (Küçükerman, 1987: 20).

Çin porselenleri, ulaştıkları yerlerde çok değerli oldukları için, Perslerde ve Orta Asya'da, en erken örnekleri 15. yüzyıla tarihlenen 'chini- khaneh'de (porselen evi) korunuyordu ve İran'daki Ardabil koleksiyonu için de 'chini- khaneh' yapılmıştı (Bailey, 1996: 13). Osmanlılarda ise Çin porselenleri, Topkapı Sarayı'nda bulunan, Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırıldığı söylenen 'oda-yı çini'de depolanmaktadır. Burada ayrıca altın gümüş gibi diğer değerli kap kacaklar barındırılmaktadır (Necipoglu, 2007: 103). Avrupa'da ise 17. yüzyılın son çeyreğinde 'Çin odası' olmayan, 'Çin porselenleri dolabı' bulunmayan hiçbir saray ve hiçbir büyük ev yoktur (Küçükerman, 1987: 20).

## 1.2. Yerel Üretim 'Çini' ve 'Çini' Kelimesi

'Çini' kelimesi ile ilişkili ulaşılabilen en erken tarihli belgede, 'Al- Tha'alibi'de (961- 1038), Çin sanat eserlerinin prestiji nedeni ile Arapların, alışılmadık tüm eşyalara 'şinīyya' dediğini belirtilmektedir (Raby, 1986: 82). "Müslüman seramikçilerin, yaptıkları ürünlere alışkanlıkla 'sini' (china) adını vermeleri, bu ürünleri, Çinlilere borçlu olduklarını göstermektedir." (Lane 1971: 21; Carroll 1999: 180).

"Batı'ya ulaşan Çin porselenlerinin ilk örnekleri, Çin-

lilerin kendi beğenileri için ürettikleri ding, qingbai ve seledon gibi tek renkli sırlı ürünlerdi. Çinliler, Çin porselenleri ile dünyaya yayılan mavi beyaz ürünlerin ise düşük kalitede<sup>17</sup> ve Çin üslubunda olmadığını düşünüyorlardı. Çin'de mavi beyaz porselen üretimi, Çin'e Moğol fatihleriyle gelen, Müslüman toplumun ihtiyaçlarını gidermek amacı ile başlamıştır." (Bailey, 1996: 7). "Sır altına kobalt bileşikleriyle dekorlama ilk defa 12. yüzyılda İran'da kullanılmış, İranlı tüccarlar tarafından kobalt madeni Çin'e götürülmüş ve ithal edilen kobaltla ilk mavi beyaz Çin porselenleri üretilmiştir. 14. yüzyıl porselenlerinin tümünde ithal kobalt kullanıldığını kimyasal analizler belirlemiştir." (Erdoğan, 2003: 88). "Müslüman pazarın isteği doğrultusunda üretilen mavi beyaz Çin porselenlerinin, İslamî benzer üretimleri ise 14. yüzyıldan sonra başlamıştır." (Golombek, 1996: 3). "Çinliler, klasik Yuan mavi beyazları, 1320'ler 1351'ler arasındaki otuz yıllık süre içinde üretmiştir." (Bailey, 1996: 8).

1320'lerden önceki Çin porselenlerinin tek renkli ürünler olması nedeni ile 11. yüzyılda, İslam topraklarında, Çin porseleni dışındaki ilk 'çini' ürünler, tek renk kurşunlu sırlı kazıma dekorlu ve kurşunlu sırlı rölyef dekorlu (Lane, 1948: 12), kırmızı veya fritli bünyeli yerel üretim kullanım seramikleridir. Anadolu üretimlerinde de kazıma dekor ve tek renk sırlı örneklerin bulunduğu, ilgili arkeolojik kazı raporlarında ve ilgili yayın (Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, 2007) ve müzelerde görülmektedir. Bu seramikler çeşitli seramik merkezleri tarafından üretilmekteydi. "12.-13. yüzyıl Anadolu Selçuk seramikleri stil ve üslup bakımından birbirlerinden ayırt edilemeyecek kadar benzerlik gösterdiklerinden bir bütün olarak değerlendirilmeleri gerekir. Anadolu seramikleri genelinde, Mısır'da ve Suriye'de 11.-13. yüzyıllarda gelişen seramik ekolünün uzantısı durumundadır. Tek renk firuze, yeşil, kirli sarı, kahverengi ve patlıcan şeffaf sırlı seramikler Anadolu'nun her yöresinde karşımıza çıkmaktadır." (Öney, 1987).

Osmanlı döneminde en önemli yerel seramik üretim merkezi İznik'ti. Dolayısıyla İznik seramikleri, 'çini' olarak adlandırılıyordu; hatta, Atasoy (1989: 25),



“Osmanlı kapları ise yalnızca çini olarak anılmıştır” şeklinde belirtmektedir. 1331’de Osmanlı yönetimine geçen İznik’te (Osmanlı Seramiklerinin Görkemi, 2000: 43), 1470’e kadar sadece, günümüzde, ‘Erken Osmanlı Dönemi seramiği’, ‘Beylikler Dönemi seramiği’, ‘Milet işi’ gibi adlarla<sup>18</sup> bilinen seramikler üretilmekteydi. Bunlar dışında, İznik’te, Fatih Sultan Mehmed döneminde başlayan ve 1717’lerde<sup>19</sup> son bulan, ilk olarak kullanım seramiklerinde kullanılan fritli çamur teknolojisidir. Mavi beyaz İznik fritli çamur üretimleri hem bünye hem de görsel olarak Çin porselenlerine benzemektedir. İznik’te, Çin porseleni benzerlerinin fritli bünyeler yanısıra kırmızı çamur bünyeye de uygulandığı, 15. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen, mavi-beyaz Çin porseleni desenli kase parçasından (1981 yılı kazı envanter no: 6) anlaşılmaktadır (Pala, 2006).

Osmanlı Sarayında, İznik seramiklerine ait ulaşılabilen en eski arşiv belgesi, İkinci Bayezid (1481- 1512) dönemine aittir. “1496’da yapılan bir envantere, çok sayıda Çin porseleni yanısıra bir tane de ‘İznik’e rastlanır” (Atasoy, 1989: 29). Çin porselenleri ile İznik seramiklerinin beraber korunduğu, “...1582’de Atmeydanı’nda şehzadelerin sünnet düğününde kullanılan İznik ve Çin seramikleri de aynı ‘çini anbarı’ndan ödünç alınmıştır” (Necipoğlu, 2007: 103) ifadesi ile belirtilirken, iki ürün arasındaki karşılaştırmayla “16. yüzyıla ait muhalifat defterleri’nden, İznik kaplarının Çin porselenlerine oranla çok ucuz olduğu anlaşılmaktadır.” İfadesinde karşılaşırlar (Atasoy, 1989: 27).

Osmanlı dönemine ait bazı belgelerde, İznik çinisi ile Çin porseleni veya Kütahya aynı aynı belirtilse de, bazı listelerde ‘çini’ başlığı altında çeşitli pişmiş toprak eşyaların sıralandığı görülmektedir. “...Belli bir dönem içinde İstanbul’da üretilen kaplarla İznik’te üretilenler arasında bir ayrıma gitmek gereksizdir. Farklılıkları ortaya koyabilecek başka belgeler ya da kamtlar bulununcaya deyin belgelerde adı geçen bütün, ‘çini’ ve ‘İznik çinileri’ni aynı başlık altında değerlendirmek daha doğrudur.” (Atasoy, 1989: 25). Bu düşünce, yerel üretimleri, ‘çini’ başlığında toplamak açısından geçerli bir yaklaşımdır. Ancak, ‘çini’nin, yukarıda belirtilen belgelerde de görüldüğü gibi,

‘Çin’den gelen’ anlamını taşıması ve ilk dönemlerde Çin porselenlerini belirtmesi ve ayrıca Osmanlı Dönemi saray çevresinde kullanım eşyası olarak Çin porselenlerinin ‘İznik çinisi’ne göre daha çok tercih edilmesi nedeniyle, belgelerde geçen ‘çini’ kelimesini sadece yerel üretim olan ‘İznik çinisi’ olarak değerlendirmemek gerektiği düşünülmektedir. “Sultan’ın şahsi yemeğinin hazırlandığı ‘Has Matbah’ta ‘Serçini’ veya ‘Çinicibaşı’ın bu mutfağın başı olduğu ve görevleri arasında servis için gerekli ‘çini’lerin sorumluluğunun da bulunduğu ...” (Raby ve Yücel, 1986: 41) ifadesinde geçen ‘serçini veya çinicibaşı’ ile yukarıda belirtilen, “oda-yı çini” (Necipoğlu, 2007: 103), ve Birinci Mahmud (1730 – 1754) Dönemine ait, “Çinihane defterleri” (Tufan, 2005: 22) ifadelerinden, Osmanlı döneminde ‘çini’ kelimesinin, idari ve mimari birim adlandırmalarında da kullanıldığı görülmektedir. Bu durumla birlikte, ‘çinicibaşı’ların sorumlu olduğu pişmiş toprak eşyalar, yukarıdaki belgede, ‘çini’ olarak adlandırılmıştır. Bilindiği gibi saray öncelikli olarak herkesin kolaylıkla sahip olamadığı yabancı ürünleri tercih etmekteydi. Dolayısıyla belgelerde geçen bütün ‘çini’lerin, sadece İznik seramiklerini değil, diğer bazı değer verilen pişmiş toprak eşyalarla beraber, Çin porselenlerini de kapsayan bir anlamda kullanılması gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca, “‘ÇİNİ’ kelimesinin, porseleni<sup>20</sup> olduğu kadar seramiği de<sup>21</sup> tanımladığı” (Raby, 1986: 82) belirtilse de, Osmanlı belgeleri dışında, resmi dili Arapça olan Eyyubi Dönemi’ne ait 15- 16. yüzyıl belgelerinde ‘çini’ kelimesinin genellikle Çin porselenlerini nitelediği görülür.<sup>22</sup>

### 1.3. Avrupa Porseleni ve ‘Çini’ Kelimesi

Osmanlı İmparatorluğu’nda Çin porselenlerine gösterilen yoğun ilgi, Avrupa’da porselenin keşfedilip ithal edilmesine kadar büyük bir hızla devam etmiştir (Sonat, 2005: 13). “Avrupa porselenleri (frengi fağfuri), saray belgelerinde ilk kez 1733 tarihinde görülür.” (Raby ve Yücel, 1986: 53). Osmanlı İmparatorluğu’na, Avrupa porseleni seri ihracatı, Birinci Abdülhamid (1774– 1789) Dönemi’nde başlamıştır (Keribar, 1998: 88). Osmanlı belgelerinde Avrupa porse-

lenlerinin çoğunlukla fabrika adları ile adlandırıldığı görülmektedir<sup>23</sup> ve Osmanlı sarayında birçok markada Avrupa porselenleri bulunmaktadır (Küçükerman, 1987: 53).

Avrupa'da ve Osmanlı'da, porselen üretiminden sonra 'çini' kelimesinin tanımladığı ürünlerin artık sadece, Çin porseleni veya Çin porseleni benzeri yerel üretimlerle sınırlanmadığı, daha da çeşitlendiği görülmektedir. 18. yüzyılın sonları, Osmanlılarda, sanatta Batı etkisinin yaygınlaşmasının başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Küçükerman, 1987: 60). "Eser-i İstanbul, İstanbul'da 3. Selim Döneminde (1789- 1807) yapılan bir cins ince porselendir... Eyüp ve Beykoz camcıları yanında, çini ve çömlek yapan ustaların zaman zaman 'günlük porselen' yaptıkları da söylenir." (Küçükerman, 1987: 53). 1939 yılına ait alıntıda, yerel bir ürün olan, Eser-i İstanbul porselenleri anlatılırken, "çini, çömlek ve porselen" in ayrı ayrı belirtilerek, farklı ürünler olduklarının nitelenmesi ayrıca dikkat çekicidir. Bu yaygın 'çini' kelimesinin günümüzdeki çeşitli anlamlarda kullanılmasına ait bir geçiş özelliği taşımaktadır. 'Çini' kelimesinin farklı kullanımının önemli nedenlerinden biri olarak ise, İkinci Abdülhamid Dönemi'nde, Osmanlı Sarayı himayesinde porselenin, 1890-92'de 'Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu', 'Yıldız Çini Fabrikası' adıyla üretilmeye başlanması gösterilebilir. Fabrikanın adı, 1959 yılında 'Sümerbank, Yıldız Porselen Sanayii Müessesesi' ve 1961 yılında, 'Yıldız Çini Ve Porselen Sanayi Müessesesi' olarak değişmiştir (Bayram 1984:102; Küçükerman 1987: 53).

"Avrupa, ürettikleri ilk porselenleri 'China veya porcelane' olarak adlandırıyordu." (Chaffers, 1867: 433) ve kurdukları porselen fabrikası isimlerinde, 'Chelsea China' örneğinde olduğu gibi 'China' kelimesini, porseleni niteleyen anlamda kullanmaktaydı. 'Yıldız Çini Fabrikası'nın kuruluşunda "Avrupa'dan destek alan" (Küçükerman, 2002: 78), Osmanlı yöneticilerinin de 'Yıldız Çini Fabrika-yı Hümayunu' ismini verirken, 'çini' kelimesini, Avrupalılar gibi 'porselen' anlamında kullanmış olduğu görülmektedir. 1910 yılında Yıldız Çini Fabrikası, Müze-i Hümayun Müdürlüğüne bağlı iken, müze Müdürü olan Halil Edhem Bey, "çini fabrikası" ismini taşıyan fabrika, çiniden daha çok

porselen üretmektedir" (Küçükerman, 1987: 75) diyerek, 'çini'nin, teknik bir özellik anlamında olduğunu hatırlatmaktadır. Bu da günümüzde Türkçe'de kullandığımız 'çini' kelimesinin farklı anlamlarda kullanılmasının, Batılılaşma sonucu 'Yıldız Çini Fabrikası' adıyla başladığını gösterir niteliktedir. Ancak, fabrikanın kuruluş aşamalarında Fransız Sevres fabrikasından yardım alınmıştır. Türkçe-Fransızca sözlükte, 'çini' kelimesinin karşılığı, 'faïence' olarak geçmektedir; (Fransızca Türkçe Sözlük, fransizcasozluk.gen.tr, 2012b) ve Delft kullanım seramiklerinin de 'fayans' olarak adlandırıldığı görülmektedir (Sevres ceramique, sevresceramique.fr, 2012). 'Fayans' kelimesi ileride, tekrar kısaca ele alınmaktadır.

Günümüz sözlük tanımlarına geçmeden önce, 'çini' kelimesinin, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında hangi anlamlarda kullanıldığını örnekleme açısından aktarılması gerekli görülen, Topkapı Sarayı Müzesi Tahrir Komisyonu Çalışmalarında yer alan 'çini' ve bazı 'Çin' kelimelerine yer verilmesi uygun görülmüştür. Bu çalışmalar, "1924 tarihinde Müze haline getirilen Topkapı Sarayı ve müştemilatında bulunan yapıların içindeki eşyanın tespiti için, Müzeler Müdüriyyet-i Umumiyyesi'nin emriyle kurulan komisyonun eski harflerle kayıt ettikleri defterlerdir. Bunlar, Topkapı Sarayı Müzesinin ilk envanter kayıtları sayılabilir. Bu belgelerde, bugünkü yeni envanter kayıtlarında bile bazen rastlayamadığımız deyimlere rastlanmaktadır." (Altındağ, Bayraktar, 1987: 22- 24 ve 1988: 49, 50, 30- 32). Çin porselenlerinin, ayrıca belirtildiği bu kayıtlarda yer alan 'çini'ler şöyledir: "çini, Kütahya çini, Çin mamulatından mertebani tabaklar, çini taklidi, Çin mamulatından Delft ve Portekiz tabir olunanlar, desti (beyaz üzerine mavi çiçekli tabaksız Buhara işi), Çinkari, Çini fabrikası, tabak mai beyaz çini, vasat çini, çini yemek payatası, çini çerçeve (Çini fabrikası)" (Altındağ ve Bayraktar, 1987: 7). 1924 yıllarında yapılan bu adlandırmalarda önceki dönemlere göre daha güncel isimlendirmenin yapıldığı görülmektedir. Bu çeşitlilik içinde, 'Çin mamulati' ve 'çini taklidi' ifadeleri ile Çin porselenleri ve yerel üretimlerin birbirlerinden net olarak ayrıldığı görülse de, 'çini' olarak isimlendirilen 'Yıldız Çini Fabrikası'



ürünleri porselendir ve bezemede, birçoğu Çin porselenlerinden farklıdır. Bu nedenle Cumhuriyetin ilk yıllarında, 'çini' kelimesinin, yukarıda belirtilen, Çin'den gelen ve Çin porseleni benzeri yerel üretim anlamlarından uzaklaştığı görülmektedir.

## 2. Günümüz Sözlüklerdeki ve Kaynak Yayınlarıdaki

### 'Çini' Tanımları

Bu çalışmada 'çini' kelimesi, porselen olmayan, yerel üretim mimari seramikler ile kullanım seramikleri, bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Ancak, ulaşılabilen Türkçe sözlük ve başvuru kaynaklarının hemen hepsinde, belirgin hatalı tanımlamalar, pişmiş toprakla ilişkili hatalı bazı teknik yönlendirmeler ve anlatımlar bulunmaktadır. Bu hatalı teknik bilgilerin, tek tek ele alınarak değerlendirilmesi gerekmektedir; bu değerlendirmenin başka bir çalışma konusu olabileceği düşünülerek bu çalışmada buna yer verilmemiştir. Ulaşılabilen Osmanlıca- Türkçe sözlüklerde<sup>24</sup> ise 'Çini' kelimesinin bu çalışma kapsamındaki anlamı ile tanımlandığı görülmektedir.

'Çini' kelimesine ilişkin ulaşılabilen, kaynak yayın ve sözlük tanımlarındaki çeşitli teknik problemler dışındaki hatalı yönlendirmeleri, genelde, iki başlık altında toplanabilir. Bunlardan birincisi 'çini'nin sadece mimari seramiklerle sınırlandırılması; ikincisi ise porselen ile karıştırılarak aktarılmasıdır.

Atasoy (1989: 48) 'çini'nin sadece mimari seramik olarak tanımlanmasının nedenini şöyle belirtmektedir: "Arapça ve Farsça kaynaklı olan, Osmanlılarda kullanılan bu dil, tanımlamalar açısından kesin ve açık olmaktan uzaktı. Zaman içinde sözcüklerin anlamı değişikliklere uğradı. Örneğin, Osmanlıca 'toprak kap' anlamına gelen 'çini' bugün artık 'duvar çinisi' yerine kullanılmaktadır." Oysa, yukarıdaki belgelerde de görüldüğü gibi, 'çini' öncelikli olarak kullanım seramikleri için kullanılan bir kelimedir.

Ulaşılabilen Türkçe sözlükler arasında, Türkçe'nin kaynaklarından Türk Dil Kurumu sözlüğü de (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, tdk.gov.tr, 2008) 'çini' maddesini sadece mimari seramiklerle sınırlayarak tanımlamaktadır<sup>25</sup>. Buna karşılık, internet sözlüğü denilebilecek ve doğru ya

da yanlış bilginin kolaylıkla çoğaltıldığı, bilgilerin bilimselliğinin sorgulanmadığı, popüler bir site olan 'wikipedia' daki (Wikipedia, tr.wikipedia.org, 2008) 'çini' tanımında, sevindirici olarak mimari seramiklerle beraber kullanım eşyaları tanımlanmaktadır.

'Çini' kelimesine ait bir kargaşanın olduğu, ansiklopedik bilgi kaynaklarından 'Ana Britannica' (1992: 476) dan örneklenbilir. Burada, 'çini' maddesi: "pişmiş topraktan yapılan, levha biçiminde, bir yüzü renkli sırlı duvar kaplama malzemesi. Sözcük geniş anlamda, aynı biçimde yapılan tabak, kase, testi gibi çanak çömlek içinde kullanılır. Osmanlılar levha halindeki çini için kaşi, çanak çömlek içinde çini sözcüklerini kullanarak bu iki türü biri birinden ayırmışlardır. Bu kullanımın köklerinde çini levhanın Anadolu'ya İran'dan (Kaşan kenti önemli bir çini merkeziydi), çini çanak çömleğin de Osmanlılar'a Çin'den gelmesi yatmaktadır" diye tanımlanmaktadır, ama tanımın devamında, mimari Türk seramiklerinin tarihçesi aktarılmaktadır. Bu tarihçenin sonunda ise, "ayrıca, bkz. Fayans" diye bir yönlendirme bulunmaktadır. Aynı ansiklopedide, kullanım seramikleri için de, "bkz. çanak ve çömlek" diye yönlendirmektedir. Ana Britannica'nın yönlendirmeleri dışında, 'çini' maddesi altında yapılan yukarıdaki tanım, bu çalışma kapsamındaki 'çini'yi en iyi tanımlayan kaynak olmuştur. Yönlendirmeler ile tanım beraber değerlendirildiğinde ise oluşan kargaşa açıktır.

'Çini'nin sadece mimari seramiklerle sınırlandırılmasına ilişkin ulaşılabilen en erken tarihli kullanım, Mimar Şehabeddin'in 1930 tarihli 'Selçuki ve Osmanlı Çinileri İşçiliği' başlıklı yayınıdır. Mimar Şehabeddin bu yayınında, İslam seramikleri hakkında yapılmış ilk yayınlardan yararlandığını belirtmektedir. Yararlanılan bu yayınların da Batı dillerinde olduğu görülmektedir.

Çini alanında çok emeği olan ve bu konuda temel bilgileri sunan saygıdeğer hocalarımız Oktay Aslanapa (1997), Ara Altun, John Carswell, Gönül Öney (1991)· Faruk Şahin gibi araştırmacılar tarafından ve 6- 11 Temmuz 1986'da Kütahya'da düzenlenen Birinci Milletlerarası Türk Çini ve Seramik Kongresi<sup>26</sup> gibi toplantılarda 'çini' kelimesi, mimari seramiklerle sınırlandırılarak, kullanım eşyala-

rı 'seramik' başlığı altında değerlendirilmektedir. Ayrıca, Oktay Aslanapa, Sayın Faruk Şahin ve bu kaynaklardan alıntı yapan diğer bazı araştırmacıların yayınlarında, seramiğin Almanca telaffuzu kullanılarak, 'keramik' başlığında, kullanım seramikleri ele alınmaktadır. Bu durum, 'keramik' ile 'seramik'in aynı şeyleri nitelediğini henüz bilmeyen, 'çini' alanında yeni çalışmaya başlayanlarda başka bir kavram kargaşası oluşmasına neden olmaktadır.

'Çini' tanımı ile 'porselen' tanımının iç içe geçtiği anlatım, Faruk Şahin'in (1983: 12-13) 'Seramik Sözlüğü' çalışmasında görülmektedir. Bu yayında 'çini', üç madde olarak ele alınmaktadır. Ancak, bu üç maddenin de, bu çalışma kapsamındaki 'çini' yi tanımlamadığı görülür. Şahin'in, 'çini' tanımında, birinci madde de tanımlanan ve Marco Polo'nun getirdiği pişmiş toprak türü porselendir. Burada, 'Çin'den gelen' anlamında kullanıldığı düşünülse de, 'Çin Porselenleri'nin 'Çini' olarak adlandırıldığı tarihin 11. yüzyıla dayandığı yukarıdaki belgelerde görülmektedir. Tanımın ikinci maddesinde mimari seramiklerle sınırlı bir aktarım bulunmaktadır ve üçüncü maddesinde ise "günümüzde çini, Kütahya'da yapılmaktadır" diye belirtilmektedir; Sayın Şahin'in bu yayınının, 1983 yılına ait olması nedeni ile günümüzde yani 2014'te, Kütahya'da üretilen seramik malzemesi ile (beyaz seramik çamuru, ilk pişirimi yapılmış formlar, sıraltı dekor boyaları ve sır) üretim yapan, Avanos, Selçuk gibi turistik yerler veya İznik üretimleri ve diğer bazı üretimlere yer verilememiştir.

'Çini' tanımı ile 'porselen' tanımının iç içe geçtiği diğer tanımlamalar ise Nurhan Atasoy (1989: 25)<sup>27</sup> ve Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde (1997: 408) görülmektedir. Bu iki yayının ilkinde, Osmanlıların kullandığı 'çini' kelimesi, hatalı olarak, İngilizcedeki nitelikli yemek takımı ile eşleştirilmektedir. 'Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde ise seramiğin tanımlandığı, fakat porselenin nitelendiği görülmektedir. Bu problemin, çeviriden kaynaklandığı düşünülmektedir. Çevirmenlerin, İngilizce 'China'<sup>28</sup> kelimesini, "Çin ile ilişkili ürünler" yanı sıra, "porselen bünye"<sup>29</sup> anlamında olmasını dikkate almadan, çevirmeleri sonucu, 'çini' ile 'porselen'in iç içe tanımlandığı düşünülmektedir.

'Çini' kelimesi ile ilişkili bir başka problemle ise,

Türkçe olan bir kelimenin İngilizce'ye oradan tekrar Türkçe'ye çevrilmesi sırasında karşılaşılmaktadır. Örneğin, bu durum, 1331 yılına ait bir belgede görülmektedir. 14. yüzyılda İbn Batuta (1304- 1369), (*İbn Batuta'ya Göre Anadolu'nun Sosyal- Kültürel ve İktisadi Hayatı ile Ahilik*, 2001: 48) 1331'de Aydınogulları Beyliği Birgi Sarayında, kendi adına verilen resmi kabulü anlatırken: "...şerbetle doldurulmuş çini kaselerde ortaya konmuştu" diye belirtmektedir. Raby ve Yücel'in (1986: 27) yayınında, buradaki 'çini' kelimesinin İngilizce'ye 'porselen' olarak çevrildiği görülmektedir. Raby ve Yücel'den alıntı yapan Ayşe Erdoğan'ın (2001: 106) yayınında da belgedeki 'çini' kelimesi, 'porselen' olarak kullanılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, 14. yüzyıl, Yuan Dönemi mavi beyaz üretildiği ve Çin'de ticaretin desteklendiği yıllar olsa da, 14. yüzyılda Çin porselenine ulaşımın zor olması ve Çin porselenlerine benzer yerel üretimlerin de 'çini' olarak adlandırıldığı değerlendirildiğinde, İbn Batuta'nın bahsettiği çinilerin, yerel üretim seramikler olma ihtimali güçlenmektedir. İbn Batuta'nın bahsettiği çinilerin, Çin porseleni veya yerel üretim çiniler olup olmadığının anlaşılması için Aydınogulları Beyliği'nde Çin porseleni kullanımına ilişkin, daha çok belgeye ulaşmak gerekmektedir. Ama çevirilerde, anlam kaybolmasına neden olmamak için, belgelerdeki 'çini' kelimesinin hangi pişmiş toprak türünü belirttiği netlik kazanmadan çevrilmemesi gerektiği düşünülmektedir. Böyle bir çeviri kargaşasının, Timur Dönemine ait belgelerde de olduğu görülmektedir. "Timur sarayında ünlü bir çömlekçinin oğlu olan Mani: babası başkalarından üstün bir seramikçi (kaseh-gar) olarak 'porselen wares (chini)' üretmesi ve...." (Golombek, 1996: 135). Bu belge değerlendirilirken, Timur Döneminde İran'da porselen üretimi bulunmadığı, bunun yerine fritli çamur veya çömlekçi çamuru ile yapılmış Çin porseleni benzer üretimlerin de 'çini' olarak adlandırıldığı hatırlanmalıdır.

'Çini'nin Türkiye Cumhuriyeti Türkçesi öncesindeki anlamlarından uzaklaşmasına bir başka neden olarak, Türkçeleştirme çalışmaları gösterilebilir. Örneğin,

Atasoy'un (1989: 32), 1526 tarihli bir belgede geçen "kaşigeran" ifadesini "..bir çini ustası (kaşigeran)..." olarak ve Refik'in (1938) belgelerdeki bütün 'kaşi' kelimelerini 'çini' olarak Türkçeleştirmesi gibi kullanımlar, 'çini' kelimesinin zamanla mimari seramiklerle sınırlanmasının nedenleri arasında gösterilebilir. Ancak, burada tartışılması gereken bir durum bulunmaktadır; bu da, Sait Aykut'un *İbn Battuta Seyahatnamesi* (2010) başlıklı çalışmasında da 'kaşi' kelimelerini 'çini', "kaşani türünden çiniler" (Aykut, 2010: 335, 384, 480) olarak belirtmesine rağmen, bu çalışmanın, Türkiye Yazarlar Birliği tarafından, 2004 yılında, 'yılın tercüme ödülü'nü almış olmasıdır.

'Çini' kelimesine ait bir başka problem ise, Türk kültürünü yansıtan 'çini'lerin, başka bir kültür için başka bir dile çevrilmek istendiğinde tam anlamı ile ifade edilememesidir. Örneğin, 'çini' İngilizce'ye çevrilmek istendiğinde, Türkçe-İngilizce sözlüklerde, 'tile'<sup>30</sup>, 'encaustic'<sup>31</sup> (veya glazed) tile', 'glost'<sup>32</sup> ve 'china' ile 'chinoiserie'<sup>33</sup>, 'porcelain' (Türkçe- İngilizce *Langenscheidt Standard Sözlüğü*, 1983: 85) kelimeleri karşımıza çıkmaktadır. Özellikle günümüz Kütahya seramiği üreticileri, 'çini' alanında çalışanlar ve hatta 'Milli Saraylar Yıldız Çini ve Porselen İşletmesi'<sup>34</sup> 'çini'nin İngilizce karşılığında hatalı olarak, 'tile' kelimesini kullanmaktadır. Oysa ki, 'tile', Türkçe'de kullandığımız genel anlamı ile Çin'den gelen anlamını taşımadığı gibi, sadece mimari seramikler için kullanılan bir kelimedir. Fransızca kökenli 'chinoiserie'<sup>35</sup> kelimesi, Sözen ve Tanyeli'nin (1994: 52) çalışmasında, Avrupa ve 18-19. yüzyılla sınırlandırılrsa da<sup>36</sup>, Golombek, Mason ve Bailey tarafından, İran'da Timur Dönemi üretilen Çin porselenlerine benzer yerel üretimler için ve Yıldırım ile İşmal'in (2010: 32) tekstil alanındaki çalışmalarında *Chinoiserie* kelimesi, *Çin tarzında* anlamında kullanılmaktadır. Emerson, Chen, Gates, *Porcelain Stories* isimli çalışmasında ise "Chinoiserie kelimesinin, 17. 18. yüzyıllarda bilinmediği ve ilk olarak 1880'de Dictionnaire de l'Academie de görüldüğü" belirtilmektedir (2000: 194).

Parantezlerdeki Türkçe karşılıkları ile 'çini' kelimesi Almanca' da şu kelimelerle ifade edilmektedir: "fliese, kachel, fayence (çini, fayans), platte (çini, fayans, levha,

plaka, tepsi), majolika (çini), keramik (çömlekçilik, seramik, seramik eşya, pişmiş toprak, çini)." (Almanca Türkçe Sözlük, [almancasozluk.web.tr](http://almancasozluk.web.tr), 2012) Anlam kargaşasına bir başka neden olarak ise 'fayans' kelimesinin Türkçe-Almanca ve Türkçe-Fransızca sözlüklerinde 'çini' maddesi karşılığında çıkması ve 'çini' alanındaki ilk araştırmaların, yayınların Fransızca ve Almanca olması gösterilebilir. 'Fayans ve çini' kelimelerinin ortak anlamda kullanılmaları başka bir çalışma konusu olabileceği için, burada konuya kısaca değinilmiştir.

### Sonuç

'Çini' kelimesi, Türk yönetiminde Çin porseleni benzeri, fritli çamur veya yerel çömlekçi (seramik) çamuru üretim teknikleri ve Çin porseleni benzeri olmayan, fakat bu tekniklerle üretilen yerel kültürü yansıtan bezeme anlayışında üretilmiş sırlı mimari ve kullanım seramiklerini kapsamaktadır. Ancak, geçmişe ait sırsız seramikler ile sırlı seramikler, kültürün maddi öğeleri oldukları ve üretildikleri dönem içinde teknik ve görsel açıdan bir bütün oldukları için, dönemleriyle beraber değerlendirilmelidir. Böylece, yukarıda sınırlandırılan Geleneksel Türk Saray seramiği ile geleneksel çömlekçi ürünleri alanında araştırma yapılan Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Çini Anasanat Dalı programlarında 'çini' kelimesi, Geleneksel Türk seramiğini kapsamaktadır.

Belgelerde de görüldüğü gibi, erken dönemlerde sadece Çin porseleni ile Çin porseleni benzeri yerel üretim kullanım eşyaları için kullanılan bir kelimenin, Türkiye Cumhuriyeti döneminde sadece mimari seramikler olarak tanımlanması nedeni ile oluşan kargaşa sonucu günümüzde kelimeye yeni anlamlar yüklenmektedir. Yazılı belgelerin kullanım eşyalarını, günümüz tanımlarının ise mimari seramikleri nitelemesinin yanı sıra, yabancı kaynaklardan yapılan çeviriler, 'çini' nin kapsamını çeşitlendirmektedir. Ayrıca, Osmanlı döneminde, Avrupa'nın desteği ile yapılan porselen üretiminin, 'Yıldız Çini Fabrikası' adıyla başlaması ve 'çini' kelimesinin Türkçe'de de Avrupalıların kullandığı anlamda 'porselen'i niteleyen anlamda kullanılması gibi nedenler, 'çini' alanında çalışanların 'çini' kelimesini ortak anlamda kullanamaması ile sonuç-

lanmıştır. Bu kargaşayı düzeltmek, bu alanda çalışanların, alanlarını daha iyi tanımlamasıyla daha doğru bilgilerin üretilmesiyle sağlanacaktır.

Geleneksel Türk sanatları kapsamında 'Çini' kelimesinin yabancı bir kültürde ifadesi için başka bir dile çevirisinde, kelimenin, *Türk yönetiminde üretilen, porselen, seramik kullanım eşyası ve mimari plastik öğeler* anlamını kapsayan, yabancı bir kelime ile karşılaşılmamıştır. Dolayısıyla değiştirilmeden 'çini' (traditional Turkish ceramic) veya 'Turkish chinoiserie' olarak çevrilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Kullanım seramiklerindeki üretim tekniğinde çeşitlilik nedeni ile bu ürünlerin, teknik farklılıkları veya üretim yerleri ile dönem belirterek tanımlanması, İznik Beylikler Dönemi seramiği, fritli çamur İznik seramiği, kırmızı çamur İznik seramiği veya çinileri gibi adlandırmalar ile 'çini'ye ilişkin kargaşanın azalması sağlanabilir.

Günümüzde 'çini' kelimesinin sadece 'desen, motif' anlamında, özellikle de 'Osmanlı nakkaşhane desenleri'ymiş gibi -çini deseni- ifadesinde kullanılması ve çeşitli yanlış sınırlarla tanımlamaya çalışmak, bu çalışmada belirtilen belgelere göre anlamsız kalmaktadır. Zaten bir pişmiş toprak türü olan 'çini'nin, -çini ve seramik- ifadesinde, bir arada kullanımı ve Kütahya malzemesine (çamuruna ve sırna) adını vermesi devam ettiği sürece 'çini' kelimesi, bu alanda üretenler, araştıranlar ve uzmanlaşanlar arasında ortak bir anlamda kullanılmayacaktır. 'Çini' kelimesinin günümüzdeki anlamının, sanat tarihi, dil bilimi gibi farklı uzmanlıklar tarafından değerlendirilerek, ortak olarak kabul edilebilecek sınırlamalar ile tanımlanması gerekmektedir.

#### Notlar

- 1 Geçmişteki ve günümüzdeki üretim yerlerini çoğaltmak mümkündür. Yukarıda en popüler olan üretimler belirtilmiştir.
- 2 *fağfuri*: Osmanlılarda, başlangıçta Çin İmparatorunu tanımlamak için kullanılırken, sonraları Çin porselenlerinin genel adı olmuştur (Raby, 1986: 82; Küçükerman, 1987: 31).
- 3 *mertebani*: Burma'daki Martaban Limanı, Çin seramik ve porselenlerinin Hindistan'a, Afrika'ya, Yakın Doğu'ya deniz yoluyla gönderildiği en büyük çıkış noktasıydı. Anadolu'ya bu yolla gelmiş olan pişmiş toprak ürünler de genel bir tanımlamayla 'Mertebani' olarak tanımlanmıştır (Küçükerman, 1987: 37).

- 4 *alaca* sözcüğünün Çin porselenleri söz konusu olduğunda, "mai nakışlı beyaz" gibi mavi-beyaz anlamına geldiğini belirtir (Yücel ve Raby, 1986: 68).
- 5 meksur ya da *şikeste*: kırık kaplar (Atasoy, 1989: 37).
- 6 *evani*: kapkacaklar, kaplar (Devellioğlu, 1978).
- 7 *beçkari*: Viyana porseleni (Raby ve Yücel, 1986: 53).
- 8 Alıntı yapılan İngilizce metinde, "çinī (China veya China-ware)" olarak görülmektedir (Raby, 1986: 82).
- 9 "İbn al- Baytār (1197-1248), fındık kabuğunun pürüzsüzlüğünü tanımlarken porselen hammaddesi gibi (ghadār şini)" diye belirtmektedir (Milwright, 1999: 514).
- 10 "Kazaklarda çay, ... 'şını' denilen büyük porselen fincanlarla servis yapılır." (Duman, 2008: 161).
- 11 "*China*: 1. su emmesi % 1 civarında çoklukla saydam porselen bünye. 2. sert pekişmiş ve beyaz pişen bünye. 3. ticari anlamda sofraya eşyasına verilen genel ad.*China clay*: kaoline verilen diğer ad, çok özlü olmayan, yüksek ısıya dayanıklı, pişme rengi Beyaz, primer veya seconder kil. *China paint*: pişmiş sırlı yüzeylerde genellikle porselen dekorlama da kullanılan düşük dereceli boyalar. Emaye." (Peterson ve Peterson; 2009: 224).
- 12 Örneğin, İstanbul Çinili Köşk'ün özgün adı olan "Sırça Saray da, İran'da 'çini' için kullanılan 'kaşi' yerine, Konya yöresinde çini- işi demek olan 'sırça' sözünün kullanılması, Karaman Beyliğinden mimarları akla getirmektedir." (Necipoğlu, 2007: 270).
- 13 Kaşi: "İran'ın Kaşan şehrinde yapılan bir çeşit çini, çini fayans." (Devellioğlu, 1978: 211-212).
- 14 "Çin porselenleri, her zaman yerel seramiklerden daha değerlidir. Porselenin tınlamalı sert maddesi, beyazlığı ve yarı şeffaflığı nedeniyle Arap yazarlar tarafından da özellikle beğenilmektedir." (Lane, 1971: 21).
- 15 "Floransa Dükü'nün öncülüğünde, 1575 yılında, Avrupa'nın ilk protoporseleni olan 'alla porcellano', 1664 'te ise 'sırçalı porselen', Paris'te üretilmişti." (Arcasoy, 2000: 72).
- 16 Örneğin Golombek, (1996: VII) "Timur Dönemi seramiklerini çalışmaya başladıklarında, Mavi Beyaz Çin porseleni taklit üretimler olmaları dışında bir bilginin bulunmadığını" belirtmektedir. "Abbasi İmparatorluğu'nda Yerel çömlekçilerde porselen hammaddesi bulunmadığından, Çin porselenlerine benzemesi için örtücü beyaz bir sır kullandılar." (Hattstein ve Delius: 122). "Avrupa porselenlerinin ilk örnekleri, özellikle süsleme açısından Çin porseleninin etkisi altındadır." (Küçükerman, 1987: 23). "Birleşik Doğu Hindistan Kumpanyası'nın geniş ölçekteki Çin porselenleri ithalatı Delft seramiklerinin görünüşünü çarpıcı biçimde değiştirmişti. Delft'te üretilen çanak çömlek 17. yüzyıla kadar çok renkli ve görece kabaydı, ama piyasanın güzel Çin porselenleriyle dolması, ülkedeki seramik atölyelerini ürünleri gözden geçirmeye zorladı." (Sabancı Müzesi, muze.sabanciuniv.edu, 2012).
- 17 "Çin İmparatoru Hongwu ve Yongle'nin (1403- 1424)

krallık mezarlarında mavi beyazın olmaması, Çin'de bu ürünlerin bu dönemde üst sınıf tarafından düşük değerde kabul edildiğini doğrulamaktadır." (Bailey, 1996: 9).

**18** "Milet işi olarak bilinen, erken Osmanlı Dönemi İznik seramikleri ve bu teknikte üretilen ürünler günümüzde, İznik Beylikler dönemi olarak adlandırılmaktadır." (Eren, 2006: 554).

**19** "Tekfur Sarayı ve çevresinde çinçiliği geliştirme çalışmaları için, 1719 yılında, İznik Naibi'ne yazılmış olan bir karar özetle şöyleydi: "eskiden bu yana İznik'teki çini atölyelerinde güzel çiniler üretip İstanbul'a gönderiliyordu ve saray ile önemli dini yapılarda kullanılıyordu. İki seneden beri bu ustalar üretimi kesmiş, işi ve işyerlerini terk etmiştir. Bu uygun bulunmadığı için, bu emre uyarak İznik'te kaç çini atölyesi olduğunu belirlemek ve saray mimarları ile birlikte birer örnek seçerek gereken yapılmalıdır. Ama bütün bu girişim ve düzenlemelere karşılık sorun çözümlenememiştir." (Küçükerman, 2007: 169).

**20** "Maqrizi, Kahire'de 1338'de bir "qādī"nin kendi Çin vazosu (awānī al şīnī) koleksiyonunun satışından 40.000 dirhams kazanabileceğini kaydetmiştir." (Milwright, 1999: 514). "1348'de 'siniyyi' Şam'da, Çin porseleni tabağı anlamındadır." (Carswell, 2000: 56). "İbn Batuta, Şam'da, sokakta, porselen bir çanağı (safha mina 'l-fakhhār al şīnī) kıran servis elemanı hakkındaki dramadan bahsetmektedir." (Milwright, 1999: 513).

**21** "Naqqash Hajji Muhammad'e ek olarak 16. yüzyılda Heratlı iki çömlekçi daha kayıt edilmiştir. "...Safa chini (fritli çamur) üretiminde ustalaşmıştı..." (Golombek, 1996: 133).

**22** Örneğin: "İbn Taghribirdi, 1450 de ki bir düğünde eşyaları kaydetmişti. Bu kayıta giysiler, brokarlar, kürkler, kristal eşyalar, değerli metal uygulamaları ve yazılı porselenlerin iyi örneklerini (al- tuhaf mina 'l-şīniyyil-mukattabi) içeriyordu." (Milwright, 1999: 515).

**23** "Avrupa porselenleri genellikle 'Viennese' veya 'Saxon işi' gibi, menşei ile belirtilmektedir." (Yücel ve Raby, 1986: 70).

**24** Örneğin: (Devellioğlu, 1978: 191). (İslimyeli, 1973: 134.), (Sami Efendi: 533), (Pakalın, 1993: 374).

**25** Benzer tanım için ayrıca bkz.: Meydan Larousse, 1970: 268

**26** Birinci Milletlerarası Türk Çini ve Seramik Kongresi: özetler, İstanbul Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1986.

**27** "Osmanlılar çini (Çinli) sözcüğünü kilden yapılan her türlü kap için kullanmıştır. Dolayısıyla kullanımı büyük ölçüde İngilizce'deki 'China' (Çin) yani nitelikli yemek takımı ile aynıdır." (Atasoy, 1989: 25).

**28** *China*: Çin, çini, porselen, porselen kap, chinaware porselen, seramik, china closet tabak dolab, çanak çömlek, porselen türünden kap, kacak, fayans, züccaciye (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2009a)

**29** *China*: (noun) clay of a high quality that is shaped and then heated to make it permanently hard, or objects made from

this, such as cups and plates (İngilizce- İngilizce Sözlük, dictionary.cambridge.org, 2012).

**30** *tile*: çini, kiremit, fayans, karo, fayans döşemek, mason locasında kapıda durmak, döşe, tuğla döşemek (yer), 1- (damı) kiremitle kaplamak. 2- Künk, seramik, çatı üzerine kiremit yerine konan demir veya taş parçası, dili silindir şapka, mason locasında kapıcılık etmek, duvar çinisi, Taş, yassı tuğla, silindir şapka, çini vb ile kaplamak, gizli tutmak, karo fayans, karo seramik, karo mozaik; çini, Kep, tuğla (yassı) to tile: çini döşemek, kiremitle kaplamak, karoyla kaplamak... (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2009c)

**31** *encaustic*: 1. Renkli mumlar ısıtılarak boyanmış (kiremit, çini v.s.), 2. Renkli mumları bir yüzeye sürüp ısı ile sabitleştirerek yapılan bir boyama metodu (İngilizce- Türkçe Langenscheidt Satandard Sözlüğü: 1983: 166).

**32** *Glost*: çini, çanak çömlek imalâtında kullanılan kurşun sır (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2009b).

**33** *Chinoiserie*: resimde ve dekorasyon eşyasında Çin motiflerini taklit etme (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2012). Fransızca da *chinoiserie* [la] Çin işi biblo; karışık garip iş (Fransızca Türkçe Sözlük, fransizcasozluk.gen.tr, 2012a).

**34** National Palaces Yıldız Porcelain and Tile Factory- olarak çevrilmiştir; *Milli Saraylar Yıldız Çini ve Porselen İşletmesi Kataloğu*, 2007. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Kültür Tanıtım Başkan Yardımcılığı Yayın- Tanıtım Bölümü.

**35** Etymology: [ shEn- 'wäz-rE, - 'wä-z ] (noun.) 1883. From French chinoiserie ('Chinese-esque') (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2012)

**36** *Chinoiserie*: Avrupa Sanatında 18. yüzyıldan başlayarak yaygınlaşan ve Çin sanatı'na öykünen bir akım ve bu akımın çizgisi doğrultusunda oluşturulmuş sanat ürünleri. Chinoiserie 19. yüzyılın sonunda ortadan kalkmıştır.

## Kaynakça

- Altındağ, Ülkü ve Bayraktar, Nedret (1987). "Topkapı Sarayı Müzesi Tahrir Komisyonu Çalışmaları 1". *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, s: 7- 61.
- \_\_\_\_\_ (1988). "Topkapı Sarayı Müzesi Tahrir Komisyonu Çalışmaları 2". *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 3*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, s: 23- 61.
- Altun, A., Carswell, J., Öney, G. (1991). *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, (1992). Ana Yayıncılık, (6):476.
- Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (2007). editörler: Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arcasoy, Ateş (1982). "Seramiğin Tanımı ve Porselene Geçiş", *Antika* (29): 16- 26.



- \_\_\_\_\_ (2000). "Sevres ve Paris Porselenleri", *Antik Dekor* (59): 72- 91.
- Aslanapa, Oktay (1997). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasoy Nurhan (1989). "Osmanlı Belgelerindeki İznik Seramikleri". *İznik*, London: Alexandria Press, Türk Ekonomi Bankası Yayını, s: 25- 32.
- \_\_\_\_\_ (1989). "İznik Çinilerinin Türleri ve Biçimleri". *İznik*, London: Alexandria Press, Türk Ekonomi Bankası Yayını, s: 37- 48.
- Bailey, Gauvin A. (1996). "The Stimulus: Chinese Porcelain Production and Trade with Iran". *Tamerlane's Tableware- A New Approach to The Chinoiserie Ceramics of Fifteenth and Sixteenth Century Iran*, USA: Mazda Publishers in association with Royal Ontario Museum. s: 7- 15
- Barbaro, Josaphat (2009). *Anadolu'ya ve İran'a Seyahat*, çev: Tufan Gündüz, İstanbul: Yeditepe Yayını (2. Baskı.)
- Bayram, Sadi (1984). "Yıldız Çini Fabrikasına Ait Birkaç Vesika". *Suut Kemal Yetkin Anısına Armağan*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi: 1, s: 101- 105.
- Carroll, Lynda (1999). "Could've Been A Contender: The Making And Breaking Of "China" In The Ottoman Empire", *International Journal Of Historical Archaeology* (3/3): 177- 190.
- Carswell, John (2000). *Blue And White Chinese Porcelain Around The World*, Chicago: Art Media Resources.
- Chaffers, W. (1867). "Lectures on Pottery and Porcelain", *Society Of Arts* (15): 433-435.
- Devellioğlu, Ferit (1978). *Osmanlıca Türkçe Lügat*, Ankara.
- Duman, Mustafa (2008). *Çay Kitabı*, İstanbul: Kitabevi Yayını.
- Ebu Abdullah Muhammed İbn Battuta Tanci İbn Battuta Seyahatnamesi (2010). çeviri, inceleme ve notlar: A. Sait Aykut, İstanbul: YKY, 484.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1997). YEM yayınları.
- Emerson, J., Chen J., Gates M. G., (2000). *Porcelain Stories From China to Europe*, WA: Seattle Art Museum.
- Erdoğdu, Ayşe (2001). "The Place of Chinese Porcelains in Ottoman Daily Life" *Chinese Treasures in İstanbul*, ed. Ayşe Üçok, İstanbul: The Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Turkey, s: 102- 129.
- \_\_\_\_\_ (2003). "Mavi Beyaz Hazine", *Antik Dekor* (77): 88- 96.
- Eren, Ayça (2006). "İznik Beylikler Dönemi Seramik Kaselerinin Genel Özellikleri ve Bu Döneme Ait Yeni Bir İznik Kazı Buluntusu Çanak Örneği", 6. *Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresi Bildiriler Kitabı*, İstanbul: Türk Seramik Derneği Yayınları (23). s: 554- 559.
- Golombek, L., Mason, R. B., Bailey, G. A. (1996). *Tamerlane's Tableware A New Approach To The Chinoiserie Ceramics Of Fifteenth And Sixteenth Century Iran*, USA: Mazda Publishers in association with Royal Ontario Museum.
- Golombek, Lisa (1996). "The Ceramic Industry in Fifteenth- Century Iran: An Interpretation", *Tamerlane's Tableware- a new Approach to The Chinoiserie Ceramics of Fifteenth and Sixteenth Century Iran*, USA: Mazda Publishers in association with Royal Ontario Museum, s:124- 139.
- Hattstein Markus ve Delius, Peter (2000). *Islam Art and Architecture*, Könemann.
- Henderson, Julian ve Raby, Julian (1989). "The Technology of Fifteenth Century Turkish Tiles: An Interim Statement On The Origins of The Iznik Industry", *World Archeology*, (21/1): 115- 132.
- Şeker, Mehmet (2001). *İbn Batuta'ya Göre Anadolu'nun Sosyal- Kültürel ve İktisadi Hayatı ile Ahilik*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İslimyeli, Nüzhet (1973). *Sanat Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Sanat Yayınları: 5.
- Keribar, İzzet (1998). "Eski Viyana (Alt Wien) Porselenlerinde Dönemler", *Antik Dekor* (46): 82- 90.
- Krahl, Regina (1986). *Chinese Ceramics in The Topkapı Saray Museum İstanbul- A Complete Catalogue*, London: Sotheby's Publications, Topkapı Saray Museum.
- \_\_\_\_\_ (2001). "The Chinese Porcelain in Topkapı Sarayı", *Chinese Treasures in İstanbul*, ed. Ayşe Üçok, İstanbul: The Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Turkey, s: 40- 101.
- Kut, Günay (2010). "Osmanlı Saray Düğünlerinin Ziyafet Sofraları", *Yemek ve Kültür* (19): 75- 94.
- Küçükerman, Önder (1987). *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi ve Yıldız Çini Fabrikası*, İstanbul: Sümerbank Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Saray Bahçesindeki 'Yıldız Fabrika-i Hümayunu' ve 110 Yıllık Porselen Koleksiyonu", *Antik Dekor* (70): 78- 90
- \_\_\_\_\_ (2007). *Bir İmparatorluk İki Saray*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lane, Arthur (1948). *Early Islamic Pottery*, New York: D. Van Nostrand Company, INC.
- \_\_\_\_\_ (1971). *Later Islamic Pottery (second edition)*. London:

- Faber and Faber.
- Langenscheidt Standard Sözlüğü İngilizce- Türkçe - İngilizce (1983) yazar: Resuhi Akdikmen, yardımcı yazar: Ekrem Uzbay, İnkılap Kitabevi.
- Mason, Robert B. ve Tite, M. S. (1994). "Islamic Pottery: A Tale of Men and Migrations", *Museum International* (46/ 3): 33- 38. Volume 46 – issue 3
- Meydan Larousse, (1970). İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Milwright, Marcus (1999). "Pottery in the Written Sources of the yyubid- Mamluk Period (c.567- 923/ 1171- 1517)", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (62/3): 504-518.
- Mimar Şehabeddin (1930). *Selçuki ve Osmanlı Çinileri İşçiliği, Türk Çinilerinin menşesine ve muhtelif devirlerdeki tatbikatına dair tarihi tetkikler*, İstanbul: Kainat Kitaphanesi.
- Necipoğlu, Gülrü (2007). 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar, çev: Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayını: 2428.
- Öney, Gönül (1987), "Erken Donem Anadolu Türk-İslam Seramiği (12 -13. yy.)", *Antika* (27): 16- 22.
- \_\_\_\_\_ (1987). *İslam Mimarisinde Çini*, İzmir: Ada Yayınları.
- Özlük, Nuran (2008). "Selçuki ve Osmanlı Çinileri İşçiliği". *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (23): 301- 328.
- Pakalın, Mehmet Zeki (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 1*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı yayınları: 2505, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi: 646, Sözlük dizisi: 2.
- Pala Çalışıcı, İrem (2006). "Osmanlı Dönemi İznik Fritli Çamuru İle Tebrizli Ustaların Fritli Çamuru Arasındaki İlişkiye Dair Belgeler", *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*: 1, İzmir, s: 313-317.
- \_\_\_\_\_ (2009). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Saray Mutfağında Kullanılan Bazı Pişmiş Toprak Kap Adları", 10. *Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İzmir, s: 323- 335.
- Peterson, Susan ve Peterson, Jan, (2009). *Seramik Yapıyoruz*, çev: Sevim Çizer, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Raby, Julian (1986). "Fağfur, Merteban And Other Terms For Porcelain And Celadon", *Chinese Ceramics In The Topkapı Saray Museum Istanbul, A Complete Catalogue*, London: Published in association with The Directorate Of The Topkapı Saray Museum By Sotheby's Publications, s: 82-85.
- Raby, Julian ve Yücel, Ünsal (1986). "Chinese Porcelain At The Ottoman Court", *Chinese Ceramics In The Topkapı Saray Museum Istanbul- A Complete Catalogue*, London: Topkapı Saray Museum, Sotheby's Publications, s: 27- 54.
- Refik, Ahmet (1932). "İznik Çinileri (Hazinei Evrak Vesikalarına Nazaran)". *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, 8 (4): 36- 55.
- Roux, Jean-Paul (2001), *Orta Asya*, çev: Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sadberk Hanım Müzesi (Arkeoloji ve İslam- Türk Bölümleri) Kataloğu, (1995). İstanbul, Vehbi Koç Vakfı Yayını.
- Sami Efendi, *Kamus-ı Türki (Osmanlıca- Osmanlıca Sözlük)*, İstanbul: Dersaadet, 1317 Tarihli Akdem Matbaası, çev: Öğr. Gör. Özkan Birim, s: 533.
- Sonat, Göksen (2005). "Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Osmanlı Zevkiyle Yapılmış Avrupa Porselenleri", *Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, s: 13- 19.
- Soustiel, Laure (2000). *Osmanlı Seramiklerinin Görkemi*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayını, Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü: 7.
- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (1994). *Sanat kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 3. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, Faruk (1983). *Seramik Sözlüğü*, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.
- Tufan, Ömür (2005). "Osmanlı Sarayının Porselenleri Ve Avrupa'da İmalathaneler", *Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, s: 21- 29.
- Ünal, İsmail (1963). "Çin Porselenleri Üzerindeki Türk Tarsiati", *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul: G.S. Akademisi, Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları: 1, s: 677- 714.
- Yıldırım, Leyla ve Erdem İşmal, Özlenen (2010). "Avrupa Dekoratif Sanatlarındaki Chinoiserie etkisinin tekstil Baskıcılığında yansımaları", *Yedi*: (3): 31- 36
- Yücel, Ünsal ve Raby, Julian (1986). "The Archival Documentation". *Chinese Ceramics in The Topkapı Saray Museum Istanbul- A Complete Catalogue*, ed. Regina Krahl, London: Sotheby's Publications, Topkapı Saray Museum, s: 65- 81.

#### İnternet Kaynakları

- (Almanca Türkçe Sözlük, almancasozluk.web.tr, 2012) <http://www.almancasozluk.web.tr/index.php?q=Keramik&pg=0> (10. 06. 2012).
- (Fransızca Türkçe Sözlük, fransizcasozluk.gen.tr, 2012a) <http://www.fransizcasozluk.gen.tr/sozluk.php?word=chinoise> (10. 06. 2012).
- (Fransızca Türkçe Sözlük, fransizcasozluk.gen.tr, 2012b) <http://www.fransizcasozluk.gen.tr/sozluk.php?word=fa%EFence> (10. 06. 2012).
- (İngilizce- İngilizce Sözlük, dictionary.cambridge.org, 2012) <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/china?q=china> (10. 06. 2012).
- (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2009a) <http://www.seslisozluk.com/?word=china&ssQB=0> (26. 09. 2009)



- (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2012) <http://www.seslisozluk.com/?word=chinoiserie&ssQBy=0> (10. 06. 2012).
- (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2008) <http://www.seslisozluk.com/?word=chinoiserie&ssQBy=0> (30. 11. 2008).
- (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2009b) <http://www.seslisozluk.com/?word=glost&ssQBy=0> (26. 09. 2009).
- (İngilizce- Türkçe sözlük, seslisozluk.com, 2009c) <http://www.seslisozluk.com/?word=tile&ssQBy=0> (26. 09. 2009).
- (Sabancı Müzesi, muze.sabanciuniv.edu, 2012) <http://muze.sabanciuniv.edu/rembrandt/sayfa/baharat-kabi> (9. 06. 2012).
- (Sevres ceramique, sevresciteramique.fr, 2012) <http://www.sevresciteramique.fr/site.php?type=P&id=263> (10. 06. 2012).
- (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, tdk.gov.tr, 2008) <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kaelimesec=76902> (30. 10. 2008).
- (Wikipedia, tr.wikipedia.org, 2008) <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ini> (30. 10. 2008).

# Tarihin Tekerini Geriye Döndürmek: Moda Tasarımında Geleneği Yorumlama Sorunsalı

Yüksel ŞAHİN\*

## Özet

Bu makalede, Endüstri Devrimi'nden sonra gelişen yeni giyim-kuşam alışkanlıklarından duyulan kaygıyla Osmanlı aydınları tarafından tartışılan 'bir milli moda yaratmalıyız' önermesi ışığında, günümüzde bir kısım akademisyen ve tasarımcı tarafından önerilen; 'moda tasarımında geleneği yorumlama' savı ve 'geleneksel olanı kavrayış', eleştirel biçimde ele alınmıştır. Konu, Osmanlı'dan günümüze kadar yapılan gelenekçi önermeler çerçevesinde, Batı'nın Endüstri Devrimi sürecinde geliştirdiği bilim, kültür, sanat ve tasarım alanındaki yaklaşımlarıyla irdelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Glasgow Sanat Okulu, Arts & Crafts, Estetik Akım, Endüstri Devrimi.

## **Reversing the Wheel of History: The Problematic of Interpreting the Tradition in Fashion Design**

### Abstract

*In this paper, the suggestion of the Ottoman intellectuals 'we should create a national fashion' occurred with the apprehension for new clothing habits gained after the Industrial Revolution is discussed. The suggestions of 'interpreting the tradition in fashion design' and the comprehension of what is 'traditional', which are proposed by some academics and designers, are evaluated with a critical approach. The subject is examined within the frame of traditionalist suggestions offered from the time of the Ottomans till today, with the conceptions of the Western science, culture, art and design developed through the period of the Industrial Revolution.*

**Keywords:** Glasgow Art School, Arts & Crafts, Aesthetic Movement, Industrial Revolution.

## Giriş

İngiltere’de, tekstil üretimi üzerinden gelişim gösteren Endüstri Devrimi, bilim, sanat ve kültür alanındaki Batılı düşünürleri, bilim insanlarını ve sanatçıları, makine üretiminin doğuracağı sonuçlardan dolayı kaygılandırmış ve harekete geçirmiştir. Arts & Crafts hareketi, bu kaygıların neticesinde ortaya çıkmıştır.

Endüstri Devrimi’nin hemen öncesinde geleneksel yaşam biçimini sürdüren Batılı toplumların modernleşme sürecinde zengin etnografyalarından yararlanmaları, Arts & Crafts Hareketi ve 1890’da kurulan ‘Aesthetic Movement’ (Estetik Akım) ile gerçekleşmiştir. Bu makalenin temel konusu olan moda tasarımı alanı, yukarıda bahsedilen akımlarla eş zamanlı gelişen, kadınların kimlik mücadelesinde (kadınların kamusal alanda görünürlük ve varlık kazanmalarında) faydacı bir alan olarak belirmiştir.

Bu bakımdan, Arts & Crafts hareketinin başarılı olan sonuçları önem taşımaktadır. Bilindiği üzere, Arts & Crafts Hareketi’nin iki önemli sonucundan birisi yoğun kadın işsizliğine çare olması, diğeri ise sanatta egemen ataerkil Viktoryan ideolojinin çökmesidir<sup>1</sup> (Callen, 1985: 1-6). Arts & Crafts Hareketi’ni de etkileyen Estetik Akım, Viktoryan Dönemi reddederek modaya yön vermiş, rahat ve insan anatomisine uyumlu tasarımlar önermiştir (Stankiewicz, 1992: 165-173). Bu tasarımlar, baskı altında olan kadınların giysi tasarımları üzerinden gelişmiş ve özellikle kadınların bedenlerini rahat kullanmalarına olanak veren kesimler içermiştir.

Kadınların kamusal alanda sadece ‘görüntü’ olarak değil, beceri ve akıl kullanımı bakımından da var olmalarına olanak tanıyan giysi tasarımlarının talep edilmesi, bazı yeni girişimlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde, yine İngiltere’de kurulan ‘Sanatsal ve Sağlıklı Elbise Derneği’, moda tasarım alanındaki çalışmaları, araştırmacı ve uygulamacı bir zeminde tartışmaya açmıştır. Modanın giderek zevksizleşmesine karşı, ‘Sanatsal-Estetik- Elbiseler’ (wearable art) önerisini geliştiren İngiltere, güncel modanın içinde kadın giyim stilinde ilk sanat hareketinin merkezi olmuştur. Bütün bu gelişmelerin sonucunda 1893-1894’de açılan ‘Estetik Elbiseler’ sergisi

dikkate değer bir gelişme olmuştur (Callen, 1985: 1-6). Londra ve Glasgow, bu yeni giyim etkisinin gelişmesine ve yayılmasına etken olan iki şehir olarak öne çıkmıştır.

Glasgow’da kurulan ‘Glasgow Sanat Okulu’, ‘sanatsal elbise’ için özellikle aktif bir merkez haline gelmiştir. Makalenin konusu bağlamında, Glasgow Sanat Okulu incelenmeye değerdir. 1845 yılında ilk Devlet Tasarım Okulu olarak kurulan okul, 19. yüzyıl geç döneminin sanat ve mimarlık eğitimini yeni teknolojileri kapsayacak şekilde yeniden tanımlamıştır. Eğitimde yaratıcılık ve araştırmaya önem verilen okulda, Tekstil-Moda Tasarımı eğitimi öncelikli alanlardan birisi olmuştur. Okulun amacı, geleneksel giyim ve tekstil sanatını, geleneksel tekstil üretim tekniklerini, renk, desen, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından yeni moda giysilerde buluşturmak, yeni tasarımlar ile önermelerde bulunmaktır. Öyle ki, okulun tüm öğretmenleri kendi tasarımı olan ‘sanatsal elbise’leri giyerek bu düşüncelerini paylaşmışlardır (Arthur, 1980: 18-25).

Moda tasarımı, bu süreçten geçerek 20. yüzyıl başında bilinen bütün stiller ve giysi formlarının köklü bir değişime uğramasıyla gelişmiş, dönemin sanat akımlarının ve eğilimlerinin görüldüğü tasarımlarla tarihteki yerini almıştır (Lehnert, 2000: 8). Aynı dönemde, Osmanlı, Avrupa’da olan biten gelişmeleri takip etmek amacıyla Avrupa’ya heyetler göndermiştir. Avrupa’daki gözlemlerini aktaran bir kısım Osmanlı aydını, İstanbul’a döndüklerinde basın da etkisiyle hızla talep gören Avrupa modasının endişesine kapılarak yenileşmenin taklitle değil, ancak kendimize özgü tasarımlarla olabileceğini yazmışlardır (Os, 2002: 142).

Avrupa’daki kaygılarla örtüşen bu anlayışların doğru zamanlı olduğu düşünülmektedir. Konu üzerinde çözüm önerileri geliştiren Osman Hamdi Bey, 1873 yılında Viyana sergisinde yer alan Osmanlı sergisini Marie de Launay ile birlikte gerçekleştirdiklerinde benzer kaygıları taşımışlar ve Osmanlı İmparatorluğu’nda geleneksel zevklerin ve hünelerinin hızla kaybolmasından yakınmışlardır. Osman Hamdi Bey, küçük sanayici ve esnafın korunma yöntemleri üzerinde durarak geleneksel üretim biçimlerinin koru-

nabileceğini belirtmiştir (Osman Hamdi & Launay, 1999: Önsöz'den).

Yine dönemin yazarları, çok farklı türde kıyafeti barındıran İstanbul'da, II. Mahmud'tan sonra görülen Avrupalı giysilerin, farklılıkları bir arada tutan hassas dengeyi sağlayamayacağını, 'modern kıyafetler'in iklimin ve kültürün verilerine duyarız ve modanın boyunduruğu altında olduğunu ifade etmişlerdir. Buna karşın, 'yerel kıyafet'i rahat ve işlevsel bulmuşlar ve romantik tanımıyla 'muhit ve iklim'in ürünü olan yerel karakterin çeşitliliğin göstergesi olduğunu söylemişlerdir (Osman Hamdi & Launay, 1999: Önsöz'den). Buradan da anlaşıldığı üzere, Osmanlı aydınları gerçekten de 'geleneksel olanla barışık', yeni giyim anlayışının gerçekleşmesini arzu etmişlerdir. Ancak, bu yöndeki araştırmalar, çalışmalar, denemeler ve uygulamalar, İngiltere'de, Hollanda'da, Fransa'da olduğu gibi tasarım eğitimi üzerinden gerçekleşmemiştir.<sup>2</sup>

19. yüzyıl sonunda 'kendi modamızı yaratabilmenin' gerekli koşulunun, yenilenmesi gereken tekstil üretim tesisleri, tasarım eğitimi, antropolojik ve etnografik araştırmalar olduğu düşünülmüştür. Dönemin mevcut tekstil endüstrisinin teknolojik bakımdan geri kalmış olması, tekstil-moda tasarımı eğitimi veren okulların olmaması ve 'tasarımcı' kavramının henüz bilinmemesi gibi nedenlerle tasarım ile ilgili sorunlar, alan dışı meslek insanlarının önerileri ile gerçekleşmiştir.

Yukarıdaki tespitlerin doğruluğu, Batı modalarının sunduğu yeniliklerin, Osmanlı kadınları ve erkekleri tarafından yakından izlenmesinden de anlaşılabilir. Makine üretimi Avrupa kumaşların yeni pazarlarından birisi İstanbul olmuştur. Ayrıca, moda olgusunun dönemin gazete ve dergileriyle tanıtımı başarılı olmuş; özellikle, kadınlar tarafından 'moda' kavramının büyüğü ile yeni moda giysiler beğeni toplamıştır (Şahin, 2006: 191-192). Ancak, bu giysilerin Avrupa'nın 'modernleşme dönemi'nin giysileri olduğunun ayırdına varılmamıştır.<sup>3</sup> Batı ile Doğu arasındaki sosyal yaşam farkına karşın, kamusal alanda yer alma arzusundaki Osmanlı kadınları modaya kuvvetli bir ilgi göstermişlerdir. Moda giysilerle olan etkileşim öncelikle geleneksel giysilerde süsleme, aksesuar unsurlarının

kullanılmasıyla başlamış, daha sonra giysinin kendisi ile devam etmiştir (Şahin, 2006: 68).

Batılı giysilerin Doğulu zihniyete uygulanması daha çok deneysel olarak gelişmiştir. Yerel giysileri kesip biçen terzilerin deneyimleri ve fikir yürüterek yaptıkları uygulamalarda, Batı ve Doğu arasındaki zihniyet farklılığı açıkça ortaya çıkmış ve geleneksel kesim bilgisindeki terzilerin yeni moda uyarlamaları 'eklektik' biçimde gerçekleşmiştir.<sup>4</sup> Daha da önemlisi, bu giysileri giyecek sosyal yaşam ve sosyal davranış biçimleri, doğal gelişimini henüz gerçekleştirilememiştir (Şahin, 2011: 181).

Batı modalarının etkisindeki 'kentli' eklektik giysiler, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan müzelerde 'geleneksel giysiler' tanımlaması ile yer almıştır. Kırsal halk kültürünü temsil eden anlam yüklü geleneksel giyim-kuşam öğeleri ise, teknolojinin henüz ulaşamadığı bölgelerde bir süre yaşamış ve başkalaşarak yok olmaya yüz tutmuşlardır.

Her şeye rağmen, günümüzde araştırmacılar ve tasarımcıların veri bakımından şanssız oldukları düşünülmemektedir. Söz gelimi, Osmanlı döneminde hazırlanmış olan kıyafetnameler, Levni Albümü, 1873 yılında Türkiye'de Halk Giysileri, Elbise-i Osmaniyye Albümü ve Oryantalist gezginlerin gravürleri önemli kaynaklar olarak kaydedildiler. Ayrıca Cumhuriyet Dönemi'nde müzelerin hızla kurulması,<sup>5</sup> halk kültürü araştırmaları, koleksiyonlar, ressam ve yazarların Anadolu kültürlerini eserlerinde konu edinmeleri, konu ile ilgili çalışma yapanlar için başvuru kaynakları olarak önerilmektedir.

### Tarihin Tekerini Geriye Döndürmek

Günümüzden yaklaşık yüz elli yıl öncesinde duyulan kaygı ile yapılan tartışmalar ışığında 'tasarımın bugünü' değerlendirildiğinde, 'tekstil ve moda tasarımı' alanında bir hayli mesafe kaydedildiği ve yetenekli tasarımcılarımız olduğu ifade edilebilmektedir. Tarihsel süreçte, Osmanlı aydınlarının kaygılarının söz konusu dönem için haklılık taşıdığı söylenebilir. Fakat son otuz yılda, kimi tasarımcı ve akademisyenin, 'gelenekçi' tasarımlarında, gelenek ile moderni birleştirme ve yorumlama amacındaki öneri ve

iddialarının tarihi süreçle çelişkili yaklaşımlar içerdiği düşünülmektedir.

Bu alandaki yeni önermeler/tasarımlar, kültüre ve geleneğe sahip çıkmanın yanı sıra, ülke ekonomisine katkıda bulunma iddiası ile yapılandırılmaktadır. Çalışmaların içerik ve yaklaşımları; 'yöresel malzeme ve motif- desen vb.'nin moda tasarımı ürünler üzerinde kullanılarak bölge kalkınmasına katkıda bulunmak, kültürü korumak vb.' şeklinde özetlenebilir. Söz konusu önermeler/tasarımlar incelendiğinde, bunların derin araştırmalardan yoksun olduğu izlenimi edinilmektedir.

Yüzeysel yaklaşımların görüldüğü tasarımların, sürekli kendini tekrar eden önermelere yol açtığı gözlemlenmekte ve bunun da 'moda tasarımında geleneği yorumlama sorunsalı'na dönüştüğü düşünülmektedir. Bir sarmal gibi, sürekli olarak kısır döngüde kendini tekrarlayan ve ayrıntıda farklılıklar yaratmaya çalışan bu yaklaşımların, bir bakıma 'tarihin tekerini geriye döndürmeği' teklif ettiği düşünülmektedir.

Moda tasarımında gelenekçi yaklaşımları içeren önermeler, zihinde bazı soruların oluşmasına neden olmuştur. Söz gelimi;

Bu tasarımlar, bir sorun tespit ederek, bunu sosyolojik ve antropolojik bir temele oturtma iddiasında olabilirler mi?

Gelenekten beslendiğini ifade eden ve bir tür törensel giysiye dönüşen bu tasarımlar, yalnızca sahneleme veya performatif bir an içinse 'moda' kavramı ile ilişkilendirilebilir mi?

Burada yapılmak istenen törensel bir sunum olabilir mi?

Bu, oryantalistlerin 'etnomaskeleme'sine benzeyen bir yaklaşım olabilir mi?<sup>6</sup> (Bkz.: Konuk, 2008: 169).

Törensel kurallara göre sunulan bu giysilerde yer alan kültür öğeleri, o giysiyi özgün ve başarılı kılmakta mıdır (aktarılmış biçimler ve şekillerle)?

Bu tasarımların bir temsil hali var mıdır?

Yeni moda tasarımlarında kullanılan gelenekçi yaklaşımlar, yeni bir alışkanlık<sup>7</sup> yaratma girişimi olabilir mi?

Eğer moda tasarımında geleneksel yaklaşımların yer almasındaki amaç, 'yabancılaşma'ya karşı geç kalınmış bir öneri ya da bir alışkanlık yaratma önerisi değilse, kimliklendirme çalışması olabilir mi?

Moda tasarımında herhangi bir geleneksel öğenin kullanımı, kültürü başkalaştırma, kimliksizleştirme, hatta kültürün kendisine yabancılaştırma etkisinde olabilir mi?

Moda ürünü, yeniliklerle pazarlanabilir nesneye dönüşürken, 'etnosantrik' giysiler kaç sezon peş peşe önerilebilir? Bunların küresel moda pazarında yaşaması mümkün olabilir mi?

Bu sorulara yanıt verebilmek, Endüstri Devrimi sürecinde Batı'nın deneyimleri ve düşünürlerin yaklaşımlarının gözden geçirilmesiyle mümkün olabilir. Endüstri Devrimi, öncesi ve sonrası, felsefeciler, antropologlar, etnologlar, sosyologlar, sanatçılar ve psikanalistlerce 'yabancılaşma', 'alışkanlık', 'temsil değer', 'otobiyografik zaman', 'simgesel dil', 'popüler kültür' vb. kavram ve olgularla tartışılmıştır.

Bu yaklaşımlarla, Endüstri Devrimi'nin, salt bir tarih anlatısı olmaktan çıktığı görülür. Çalışmanın bundan sonraki kısmında, söz konusu tartışmalar çerçevesinden bakılarak günümüzde yapılan önermelerin, bu yaklaşımlardan ne kadar haberdar olabildiği sorgulanmaya çalışılmıştır.

Tunalı'ya (2009: 65) göre, 'yabancılaşma' kavramı, Endüstri Devrimi'nin peşi sıra 20. yüzyılda gelişen teknoloji ve endüstriyle beraber toplum yaşamında meydana gelmiştir. Tunalı (2009: 65), daha 18. yüzyılda Jean-Jacques Rousseau'nun 'yabancılaşma' kavramını politik bir içerikle ele aldığını ve daha sonraki yüzyılda Hegel ve Marx'ta felsefi bir anlama dönüştürdüğünü belirterek, Marx'ın diyalektiğinde yabancılaşma kavramının pratik bir içeriğe kavuştuğu üzerinde durur. Buna göre, üretici olan insan, ürettiği ürüne el koyan güce düşmanlaşmakta ve üretici ürüne yabancılaşmaktadır. Böylece insan kendi etkinliğiyle kendini dışlaştırırken, aynı zamanda, hem ürününe hem de kendine 'yabancılaşmış' olur. Ancak, aynı zamanda 'yabancılaşma' Ernst Fischer'e göre, çağdaş bilimin buluşlarıyla ve toplumsal anlaşmadaki geriliğin çe-

lişmesi olarak da gerçekleşmektedir (Fischer'den aktaran Tunalı, 2009: 65)<sup>8</sup>.

Tunalı (2009: 66), 'yabancılaşma'yı makale konusu kapsamında ilişkilendirdiği üzere, aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

"...insanları yabancılaşmaya götüren sadece bu soyut-rasyonel, matematiksel-bilimsel gerçeklik değildir. Belki de bundan daha çok gündelik yaşamlarını belirleyen teknolojik gelişmeler ve oluşumlardır. Bu yüzden bilimsel- teknolojik gelişme ile tinsel-toplumsal yapı arasında çözülmesi güç çelişkiler ortaya çıkmaktadır. Bilim, teknoloji ve endüstrinin bu denli büyük ölçekte gelişmesine karşılık sosyokültürel yapı, yüzyıllarca insan yaşamını belirlemiş olan bilimsel, etik ve estetik değerler sistemini yitirmiştir. Bu da insanı topluma, toplumsal kurumlara ve yeni değerler sistemine karşı 'yabancılaşma'ya götürmüştür."

Tunalı'nın yabancılaşma kavramının yanı sıra, James ve Gell'in kültürün-gelenekçin kullanımı ile ilgili görüşleri de bu çalışmada önem taşımaktadır. 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında, halk kültürüne göndermelerle birlikte, Doğulu sembollerin - Batı dünyasındaki etnik zevkleri tetiklediği için - hediyeleş eşyalarda kullanılması önem taşır. Ayrıca, bu dönemde, devasa arkeolojik eserler, ait olduğu topraklardan koparılmış ve yeni yurtlarında sergilenmiştir. James (2013: 125), bunların ancak temsil değerleri olabileceğini belirtir. Buna göre, 'kültür', ait olmadığı bir yerde sadece temsil edilebilmektedir. Ancak, James'in (2013: 125) aktardığına göre Gell, 'sanat antropolojisi' kavramını ortaya sürerek, bunun söylenen ve temsil edilen şeylerle değil, yapılan şeylerle ilgili olduğunu ve analizlerin odağında 'biyografik zaman'ın, yani insanların yaşadıkları gerçek zaman ve birbirleriyle olan ilişkilerinin varlığı olduğunu belirtmektedir. Bu durumda kültür, ait olduğu zamanda ve mekanda özgünlüğünü koruyabilmektedir. Öte yandan Gell, 'temsil değer'e dönüşen geleneksel şekillerin ve desenlerin kendi başlarına bir etki yaratma güçleri olduğuna ve kültürdeki simgesel önemlerine değindikten sonra, bu desenlerin kendi do-

ğasında sanat yapmak için üretilmediklerini belirtir. Ona göre bu desen ve şekiller, ait oldukları ortamdaki kişisel ve toplumsal kimliği yok olmaktan korumak için verilen mücadelede ortaya çıkmış çabalardır (Gell'den aktaran James, 2013: 127). James (2013: 185), buna daha net bir biçimde yaklaşarak, bir giysideki geleneksel bir motif, renk ya da geleneksel başka herhangi bir öğenin aslında bir metne ilişkin bir yaklaşım taşıdığını ifade etmektedir. Burada kullanılan dil, aşına olunan kültürün temsilcisi, 'simge'si olan herhangi bir öğe ile görme duyusunu harekete geçirmektedir. Tasarım olan bir giyside kültür öğelerinin kullanımı ile etnografik değeri olan eski giysilerin kendi içindeki değerleri farklıdır. Barthes de, aslında bu yaklaşımı destekler görüştedir; Barthes'e (2008: 117) göre bu durumda tasarım, yoğrumsal (Plastik) niteliktedir, diğeri ise dilseldir. Barthes'in 'tasarım giysi'deki bu yaklaşımı, biçim-yüzey-renk ve uzamsal bağıntılı olarak yorumlanabilir. Ancak, diğeriindeki malzemenin sözcükler olduğunu ve bağıntısının da sözdizimsel olduğunu belirtmeliyiz.

Flügel'in yaklaşımı Barthes'i doğrular niteliktedir. Flügel'e (2008: 129) göre, giysilerin üretim tekniklerinden, motif ve desen özelliklerine, giyim- kuşam davranış biçimlerine kadar her alanda derin bir sembolik anlam dizgesi bulunmaktadır. Flügel'in araştırması simge toplumlarının olduğu kadar, Batı dünyasının 18. yüzyıla kadar olan giyim kuşam alışkanlıklarını da kapsamaktadır.

18. yüzyıldan sonra kapitalist bir olgu olarak gelişen modanın gelişim süreçlerine baktığımızda, modanın yayılımı başka bir gelişmeyle karşımıza çıkmaktadır. Bu gelişme, seçkinlerin eğlencelerinin ve modalarının alt katmanlara süzülmesidir. Modernite ve kentleşme bağlamında, kaynakları çok çeşitli olan popüler kültür, hiç de kolay olmayan bir kavramdır. Bunlar arasında, kuşaklar boyunca seçkinlere ait olmuş olan biçimlerin taklidi, festivallerde yeniden yaratılması ve sokak mizahının oluşumu gibi şeyler bulunur. Halk kültürünün üretim biçimleri, ritüellerin giderek artan bir şekilde müzelerde yer alması, festivallerde el sanatları vb. halk kültürü değerlerine yer verilmesi, hediyeleş eşya kültüründe konunun öncelik taşıması gibi gelişmeler bu konudaki tüketimin kendisinde



bir tür manevi hatta dini tonlar taşıyan bir simgesellik olduğunu düşündürmektedir (James, 2013: 325). James'in Danny Miller'den aktardığı bu gelişme, aslında 'popüler kültür'ün malzemesi olarak, kültürün pazarlanması konusunu gündeme getirmektedir. Kültürlenme süreçlerini tamamlayamamış kitlelere simgelerle seslenmek ve onlarla derin kültürel bağlar kurmak, maneviyat bakımından tatmin edici gelebilir. Burada, sanat ve tasarım adına kaygı duyuluyor olmasından çok, popüler kültür yaklaşımı sezilenir.

Bu bağlamda, Endüstri Devrimi'nin hemen öncesinde geleneksel yaşam biçimini sürdüren Batılı toplumların kendi modernleşmelerinde, Arts & Crafts Hareketi ve 'Aesthetic Movement' (Estetik Akım) anlayışı ile moda tasarımına yaklaşımlarında etnografyadan yararlanmaları doğru bir yaklaşım olarak tespit edilmiştir. Glasgow Sanat Okulu'nun yaklaşımının da söz konusu dönem için isabetli olduğunu düşünülmektedir. Tarafımıza göre, bu yeni yaklaşımda, zaman ve mekân bakımından bir alışkanlığın 'yabancılaşma' kaygısıyla devamlılığı söz konusudur.

Gell'in yukarıda bahsedilen biyografik zaman tanımlamasının, günümüzden yüz altmış dokuz yıl önce kurulan Glasgow Sanat Okulu'nun moda tasarımına getirdiği bu yaklaşım için de geçerli olduğu düşünülebilir. Bu, zamanın ruhuna uygun bir gelişmedir. 'Estetik Akım'ın önerdiği 'giyilebilir sanat' (wearable art), 'sanatsal elbiseler'in başvurduğu geleneksel malzeme, teknik ve kompozisyon özellikleri, geçiş döneminde işlevini yerine getirmiştir.

### **Modanın Doğal Hali ve Sonuç**

Barthes'e (2008: 119) göre, moda toplumbilimi, başlangıçta hayal edilmiş olan (tasarımcıların tasarladığı) bir modelden hareket eder ve onun, bir dizi gerçek giysi aracılığıyla gerçekleşmesini (modellerin yayılması sorunu) izler ya da izlemek zorundadır. Barthes'in burada bahsettiği, gerçek moda sürecidir ve bu nedenle moda, doğası gereği hep yeni şeyler önermelidir. Göle'nin (2008: 147) Baudrillard'dan aktardığına göre, modanın amacında bitimsizlik vardır. Buna göre, moda sonsuza dek yeni biçimler yaratmak zorundadır. Simmel, Carlyle, Lipovetsky, Barthes ve Baudrillard'ın moda konusunda bulunduğu or-

tak nokta, her 'yeni'nin yerine daha yeni bir 'yeni' geçecek, bu yeni 'yeni' bir önceki 'yeni'yi eski yapacaktır.

Bu tespitlere göre, günümüzde gelenekçi yaklaşımların, modanın bitimsizlik üzerine kurulu doğal halinin çevresinde gelişen sektörel gerçeklik ile örtüşmediği söylenebilir. Giysi tasarımını içeren modanın üretim-tüketim sarmalında, tekstil hammadde üretiminden, dokuma ve baskı teknolojilerine, iplik, desen, kumaş, form-ürün tasarımının her aşamasına, kumaş üretimi ve kumaştan elde edilen ürün üretimine ve tüm bunların tanıtımı, pazarlanması ve uygulama önerilerine kadar geniş bir alanı kapsayan bir sektör ile karşılaşmaktayız. Bu sektör, belirlenmiş eğilimlerine göre üretim yapmakta ve daima yeni olanın tasarlanması, üretilmesi, tanıtılması, pazara sunulması ile ayakta durmaktadır.

Günümüzde moda sektörünün söz konusu gerçekliğinde kendi modamızı yaratmak düşüncesi kuşkusuz önemlidir. Bu bağlamda tasarımcılar, müzeler ve arşivler gibi değişik kaynaklardan esinlenebilir. Bu esinlenmede kültürün değişken bir olgu olduğu ve çağın kendi gelişim sürecinde çeşitli etkenlere bağlı olarak kendiliğinden başkalaşması hususunun göz önünde bulundurulması önerilmektedir. Aksi takdirde, 'geleneksel' bir giysiden, motiften esinlenilerek/yararlanılarak yapılan bir 'tasarım'ın, yüzeysel bir çalışma olduğu düşüncesi uyanmaktadır. Oysa ki kültürün değişkenliği ile sanat ve tasarım olgularının kendi tarihsel gelişimleri yakın ilişki içindedir. Sanat ve tasarım ait olduğu çağa ait önermelerde bulunur ve bu nedenle çağcıldır (Ergür, 1997: 171). Sanatçı-tasarımcı yaşadığı çağın önermelerini gerçekleştirmezse, gelecekte bugünün izleri nasıl sürülebilir?

Yaşadıkları çağa dair önermelerde bulunan sanatçılar/tasarımcılar, gelenekten/kültürden elbette yararlanabilirler. Fakat burada, tekrar gerçek amacın ne olduğunun sorulması gerekmektedir. Moda tasarımında gelenekçi yaklaşımlarda gerçek amaç, bu makalenin başında sorgulanmış olan konuların dışında, 'özgün olmak' mıdır? Eğer amaç 'özgün olmak' ise, buna verilecek birkaç örnekle açıklık getirebiliriz. Söz gelimi, Hüseyin Çağlayan, Issey Miyake, Belçikalı tasarımcılar Martin Margiela, Dries Van



Noten, Dirk Birkemebgs, Walter Van Beirendonck, Dirk van Saene, Ann Demeulemeester kendi özgün modalarını yarattılar (Kipöz, 2014). Çağlayan, antropoloji, mitoloji ve sanat tarihinden beslendi; Miyake, Japon edebiyatından yola çıktı; Belçikalı tasarımcılar ise 'Belçikalı' davranış biçimini idrak ettiren kalıp ve biçimlerle şaşırtıcı önermelerde bulunarak özgünlüklerini ilan ettiler. Buradan da anlaşılacağı üzere, moda tasarımında 'özgün' olmak, tasarımcıların yaratıcı düşünceleri, alan ve literatür araştırmaları ile zenginleşmiş bilgi birikimleri ve yoğun atölye çalışmaları sonucunda mümkün olmaktadır.

Endüstri Devrimi ve sonrasında yaşanan gelişmelere karşın, sanat ve tasarıma hala 'gelenekçi' politik retorik ile yaklaşmak ve dünyanın yüz elli yıl gerisinden yanlış yapılarak önermelerde bulunmak ise, 'tarihin tekerini geriye döndürmek'i teklif etmektedir.

#### Notlar

- 1 Öte yandan, kadının kapitalist toplumda kamusal alanda görünür olması, çalışma yaşamında yer almaya başlamasıyla geleneksel öğretilerde yer alan cinsel ayrımcılık belirgin biçimde öne çıktı. Kadınların, kendilerine ihtiyaç duyulan yeni dünya düzeninde değişen rolleri ile kabul edilmeleri uzun yıllar aldı (Callen, 1985: 1-6).
- 2 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefis Mektebi'nin Kumaş Desenleri Atölyesi henüz 1938 yılında kurulabilmişti (Şahin, 2010).
- 3 Osmanlı Batılılaşma döneminin Avrupa'daki karşılığı, 'Avrupa'nın modernleşme dönemi' olarak anlandırılmıştır.
- 4 Batı etkisindeki yeni modalar çoğunlukla Arkeoloji müzelerinin içinde yer alan Etnografya bölümlerinde 'geleneksel giysiler' olarak yer aldı. Bu müzelerin çok azında halk kültürünü yansıtan giysiler, sahip olduğu kültür ile birlikte konumlandırıldı.
- 5 Giysilerin müzelerde, Avrupalı insan fiziğindeki vitrin mankenlerinde, somut bir kurgudan uzak sergilenmesi ise başlı başına bir sorundur. İzleyiciyi basitleştirilmiş algıya yönlendiren bu sunumlar ne yazık ki gerçeklikten uzaktır.
- 6 Konuk (2008: 169), 'etnomaskeleme'yi, Katrin Sieg üzerinden şöyle aktarmaktadır: "Maskeleme 'hakiki olmayanın oyunbaz alanı', etnomaskeleme ise öteki etnisitelerin bu yolla bir yandan iktidarı icra ederken bir yandan da bunu gizleyen bir özne tarafından teatral bir şekilde cisimleştirilmesidir." Bu makalenin konusu, etnomaskeleme kavramı açısından da irdelenebilir, ancak burada sadece çağrışım yaptırması bakımından kullanılmıştır. Bir başka çalışmada bu konu, 'oryantalizm' ile ilişkilendirilerek ele alınacaktır.
- 7 Bu makalede yer verilmiş olan 'yeni moda tasarımlarında kullanılan gelenekçi yaklaşımlar, yeni bir alışkanlık yaratma

girişimi olabilir mi?' sorusu, 'habitus' kavramına değinmeyi gerektirmektedir. Varlı-Görk'ün (2013) belirttiğine göre, 'habitus' kavramı Antik Yunan'da 'ethos' olarak kullanılan bir kavramdır ve günümüzde Bourdieu tarafından 'alan kuramı'nda yeniden kullanılmaktadır. "Bourdieu, kendisinden önce *habitus* kavramının anlamına yakın anlamları içeren kavramları kullanan düşünürlerden—Hegel'in *ethos*, Husserl'in *Habitualität* ve Mauss'un *hexis* kavramları—esinlendiğini, onların da kendisininine yakın bir teorik niyetle; yani hem eyleyici feda etmeden özne felsefesinden kaçınmak, hem de yapının eyleyici üzerinde ve onun aracılığıyla yarattığı etkileri hesaba katmadan vazgeçmeden yapı felsefesinden kaçınmak niyetiyle hareket ettiklerini kabul etmektedir." (Bourdieu ve Wacquant'dan aktaran Varlı- Görk, 2013). Yine de, kavrama farklı bir anlam yüklediğini ileri süren Bourdieu, bu nedenle özellikle alışkanlık dememek için *habitus* kavramını kullandığını vurgulamaktadır. Demez'in (2009: 18) bildirdiğine göre de, 'habitus' tarihin ürünü olduğundan, tarih içinde sürekli yenilediğinden, sürekli olarak yeni deneyimlerden etkilenmekte olduğundan kapalı değil açık, yani dönüşen yatınlıklar sistemidir. Yatınlıklar kalıcıdır ve bugünden yarına değişmezler. Bu nedenle, moda tasarımlarında geleneksel örgelerin kullanılması önerisi ile 'yeni bir habitus' önermesi yapılıyorsa eğer, bu yanlış bir önerme olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, bu makalede, 'habitus' yerine, 'alışkanlık'ın yatınlıklarla ilişkili olduğu düşünülmüş ve bu nedenle 'alışkanlık' kavramı kullanılmıştır.

8 Bkz.: Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Konuk Yayınları (1974), İstanbul, s. 215.

#### Kaynakça

- Arthur, Elizabeth F. (1980). "Glasgow School of Art Embroideries, 1894-1920", *The Journal of the Decorative Arts Society* (4/ 8): 18-25.
- Barthes, Roland (2008). "Moda Dizgesi", *Cogito* (55): 117- 129.
- Callen, Anthea (1985). "Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement", *Woman's Art Journal* (5/6): 1- 6
- Demez, Gönül (2009). "Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus" (Beden Özel Sayısı), *Toplum Bilim Dergisi* (18): 17- 25.
- Ergür, Atila (1997). "Gelenek Görenek ve İnançların Halk Sanatına Etkisi", 5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri, Bildiriler Kitabı, Kültür Bakanlığı Yayınları, 171-174.
- Flügel, J.C. (2008). "Giysi Sembolizmi ve Giysinin Çok Anlamlılığı", *Cogito* (55): 121- 132.
- Göle, Münir (2008). "Sarışın Kadının İçi Boş mu?", *Cogito* (55): 142-150.
- James, Wendy (2013). *Törenselle Hayvan*, çev.: Sevdâ Çalışkan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yay.

- Kipöz, Şölen. (21. 04. 2014). "Kavramsal Moda Tasarımı: Gelişimi, Uygulamaları", Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, *Moda Tasarımı Bölümü Konferanslar Dizisi*, Eskişehir.
- Konuk, Kader (2008). "Osmanlı ve Avrupa Arasındaki Karşılıklı Etkileşimde
- Etnomaskeme: Lady Mary Wortley Montagu'nun Rolünü Yeniden Canlandırmak", *Cogito* (55): 168-191.
- Lehnert, Gertrud (2000). *A History Of Fashion*, Almanya: Könnemann.
- Os, Nicole Van. (2002). "Milli Kıyafet, Müslüman Osmanlı Kadını ve Kıyafetinin Mahiyeti", *Türkler (Cilt 14)*: 142, Yeni Türkiye Yayınları.
- Osman Hamdi Bey & Marie de Launay (Ahmet A. Ersoy'un Önsözü) (1999). *1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri, Elbise-i Osmaniyye* Levant Times&Shipping Gazete Basımevi'nden tıpkı basım), çev.: Erol Üyepazarcı. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yay.
- Stankiewicz, Marry Ann (1992). "From the Aesthetic Movement to the Arts & Crafts Movement, Studies in Art Education", *A Journal of Issues and Research* (33/3): 165- 173.
- Şahin, Yüksel (2006). *1920- 1930 Yılları Arasında Türkiye'de Kadın Silüetinde Moda Anlayışı ve Değişimler*, DEÜ- Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2010). "Fashion and Textile Design Education in Faculties Giving Art Education in Turkey", *10th World Textile Conference*, June 21- 23, 2010, Vilnius- Litvanya (CD ortamında).
- \_\_\_\_\_ (2011/4). "Geleneksel Kadın Giyimi Kesim Tekniğinde Modanın Etkisi", *Folklor Edebiyat Dergisi* (68): 181- 185. Tunalı, İsmail (2009). *Tasarım Felsefesi*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Varlı-Görk, Reyhan (2013). "Oyun İçin Oynamak" Sözlü Bildiri, 2. *Hasan Ünal Nalbantoğlu Sempozyumu*, Ankara-ODTÜ: 27-29 Mart 2013.

# Seramik Sanatçısı Velimir Vukicevic ve Çözüksüz Bulmacaları

Yeşim ZÜMRÜT\*

## Özet

Gerçek bir nesnenin duyular üzerindeki izlenimlerinin yanlış değerlendirilmesi olarak tanımlanan illüzyon ya da yanılsama, özellikle Optik sanatın temel öğesi ve pek çok sanatçı için de esin kaynağı olmuştur. Görsel etkileme gücüyle öncelikle resim, grafik, tekstil alanında olmak üzere medya, mimari ve moda gibi pek çok alanda karşımıza çıkan yanılsama, seramik sanatçısı ve eğitimci Prof. Velimir Vukicevic'in porselen eserlerinde de çarpıcı bir şekilde kullanılmıştır. Bu makalede, uluslararası arenada çok sayıda ödül kazanan, sanatsal etkinliklere katılan, önemli koleksiyonlarda eserleri yer alan sanatçının eğitimci kişiliği, eserleri ve genel anlamda seramik sanatına bakışı ele alınmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Velimir Vukicevic, Optik Sanat, Yanılsama, Porselen, Seramik.

## **Ceramic Artist Velimir Vukicevic and His Unresolved Puzzles**

### **Abstract**

*Illusion or misconception, defined as misinterpretation of impressions of a tangible matter on senses, has become the major element of optic art and an inspiring source for many artists. Illusion as a strong visual highlight, which we encounter in many fields such as fashion, architecture and media including painting and graphic textile, has been distinctively utilized in the porcelain works of Prof. Velimir Vukicevic. This article highlights the artist's works, his specific view of ceramic art and his educational personality as an artist who has been awarded many international prizes, who has attended artistic events, and whose works have been displayed in important collections.*

**Keywords:** Velimir Vukicevic, Optic Art, Illusion, Porcelain, Ceramic.

## Giriş

İllüzyon ya da yanılsama, genelde nesnelere ya da içinde buldukları mekanın gerçek sanılabilecek kadar aslına uygun olarak betimlenmesidir. 20. yüzyıl sanat ve estetik yazınında *doğalcılığın* temel ilkelerinden biri olarak kabul edilir. Terim, dar anlamında perspektif ve kısaltım gibi resimsel tekniklerin gözü aldatacak boyutlarda kullanımını içerir (Eczacıbaşı 3, 1997: 1914).



Resim 1. Jan Van Eyck "Müzik Çalan ve Şarkı Söyleyen Melekler", 161x69cm, 1432.

Altdorfer'in 'Meryem ve Melekler' tablosundaki meleklerin sonsuzluğa uzanan diziliminde, Jan Van Eyck'in 'Müzik Çalan ve Şarkı Söyleyen Melekler' tablosundaki meleklerin saçlarının her bir telinde, ahşabın ince liflerinde, kumaşın her ipliğini hissetmemizi sağlayan yanılsamada bizi avuçlarının içine alan psikolojik bir tepkidir. İnsanın reddedemeyeceği şekilde, doğrudan algıyı hedefleyen ve kesinlikle dikkat çekmeyi başaran bu yanılsamalar, Gombrich'in (1992) *Sanat ve Yanılsama* başlıklı kitabında 'vesaire-ilkesi' olarak adlandırılmıştır. Bu ilkeye göre, bir zincirin birkaç halkasını algıladığımızda, zincirin bütünü gördüğümüzü varsayabiliriz. İnsan zihni verilen olgulara fazla dikkat etmeden varsayımlara gitmeye yönlendirilebilir; bu da çok ilginç yanılsamalara yol açabilir. "Bu bağ-

lamdaki en ünlü yanılsama, Fraser sarmalıdır; gerçekte bu bir sarmal olmayıp, odak noktaları aynı bir dizi daireden oluşma bir bütündür." (Gombrich, 1992: 214).

Yanılsamanın temel öge olduğu 'Optik Sanat'ta ise, izleyicinin varlığı bir ön koşul olarak değerlendirilirken, aynı zamanda kişiye göre değişmeyen ortak bir algı anlayışı benimsenir. Yapıtın görsel etkisi direkt olarak gözün retina tabakasında oluşturulur, böylece yapıta bakan herkes benzer bir duyumsamaya yönlendirilir. Burada kullanılan araç, bir yandan renk algısı teorilerine ve renk psikolojisine dayanırken, bir yandan da biçimsel bir yanılsama alanıdır. Rönesans ressamlarının kullandıkları düzlemsel perspektifin yanılsama olasılıklarının bir tekrarıdır (Özmen, 2010: 3).

Bir çizimde mekan ve derinlik adına okuduğumuz her şey bir yanılsama ürünüdür. Çizgi, biçim, değerler ve dokular belli bir düzen içinde bir araya getirildiklerinde, boşluktaki üç boyutlu formların mekansal düzenini ifade etme potansiyeline sahiptirler. Her şey görsel sistemimizin çizilmiş imgeyi nasıl yorumladığına bağlıdır. Çizimlerimizde üç boyutlu formları bir mekan içinde göstermek ve bir derinlik vermek istiyorsak, yanılsama sanatında ustalaşmamız gerekir (Ching, 2003: 9). Göz, beyin, nesne ve ortam birlikteliği ile ortaya çıkan görsel algıda yanılsamayı yaratan en önemli etkenlerden biri görmenin objektif değil subjektif olmasıdır (Avcı Tuğal, 2012: 27). Aslında olmayan bir şey yanılsaması yaratan bir nesne, imge veya tasarım, izleyiciyi kasıtlı bir şekilde şaşırtmak ya da mesajı yorumlayabilecek hedef kitleye yönelik bir bilgi sağlamak amacıyla kullanılabilir (Ambrose vd., 2005: 126).

Görsel yanılsamaların akli yanıltmasını sağlamak için renklerden, çizgilerden ve biçimlerden yararlanır. İki ve üç boyutlu nesnelere ışığın ve insan gözünün sebep olduğu yanılsamalarla bir takım oyunlar oluşturur. Takip eden çizgiler, açık koyu renkler, geometrik etkiler yanılsamaya sebep olan temel öğelerdir. Ortaya koyulan eserin yanı sıra seyircinin işi izlemesi de yanılsamayı algılamada etkindir. İzleyicinin hareketliliği ya da heykellerin mobil olmasından kaynaklı sabit olmama durumu yanılsama etkisini artırır. Aynı zamanda malzeme çeşitliliği de bu etkiyi



arttıran bir öge olarak karşımıza çıkar (Resim 2-5).

Görsel etkileme gücüyle medyada, grafik, tekstil, resim, mimari, moda gibi pek çok alanda karşımıza çıkan yamılsama, seramik sanatında da gerek form gerek yüzey



Resim 2. Elizabeth Fritsch.



Resim 3. Jason H Green.



Resim 4. Yasuo Hayashi.

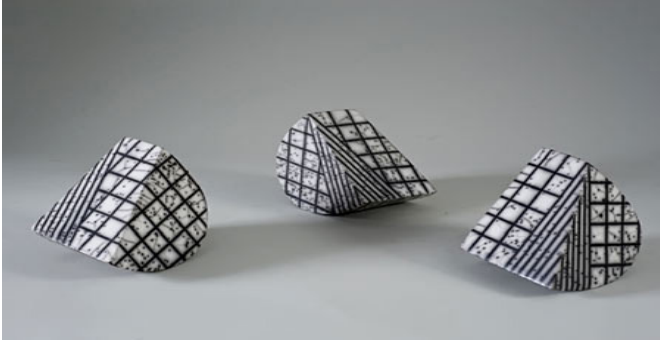


Resim 5. Jin Eui Kim.

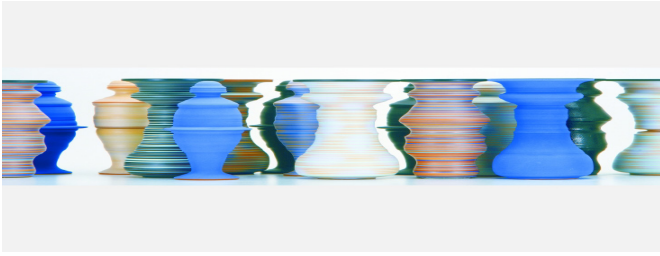
tasarımında önemli bir öge olmuştur. Yamılsamayı seramik eserlerinde özgün bir şekilde kullanan sanatçılara; seramik form yüzeylerine çizdiği desenlerde seçtiği biçim, ton değerleri ve renklerle kendisinin de ifade ettiği gibi iki buçuk boyutluluk algısı yaratan Elizabeth Fritsch (<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/ceramics-points-of-view-elizabeth-fritschs-optical-pot/>, 2014), iki boyutlu seramik karoların yüzeyindeki üç boyutlu geometrik kurgularıyla Jason H Green, eğrisel küpleri ve açık ve koyu alanlar ile yarattığı iç geometrik alanları ile Yasuo Hayashi, yatay ve dikey olarak konumlandığı ve işlevsel olmayan silindir formlarında, degrade geçişlerle mekanal yamılsamalar oluşturan Jin Eui Kim, çizgi değerlerinin ve negatif pozitif algının öne çıktığı seramikleriyle Simcha Even-Chen, ters imaj tekniğiyle şekil-zemin ilişkisinde farklı anlamlar kazdıran Greg Payce örnek verilebilir (Resim 6-7).

#### **Velimir Vukicevic ve Çözümsüz Bulmacaları**

Bu grupta değerlendirilebilecek bir diğer önemli isim de, 2012 yılında II. Uluslararası Gölcük Seramik



Resim 6. Simcha Even-Chen



Resim 7. Greg Payce

Sempozyumu'nda beraber çalıştığımız, 1950 Sırbistan/Belgrad doğumlu sanatçı-egitimci Prof. Velimir Vukicevic dir. Babası da seramik sanatçısı olan Vukicevic, kendini hatırladığı günden beri seramik sanatı ile iç içe büyümüştür. Bu anlamda çoğu kişiye göre daha şanslı olduğunu düşünen sanatçı, seramik ile yoluna devam edebilmesi için gerekli olan tüm malzemelere sahip bir atölyeyle birlikte, ailesinden sonsuz destek almıştır. 1974'te Belgrad Uygulamalı Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünden mezun olmuş ve aynı fakültede yüksek lisansını, doktorasını bitirmiştir (<http://www.arts.bg.ac.rs/rektoraten/>, 2014). 1992'den itibaren Belgrad Sanat Üniversitesi'nde seramik heykel profesörü olarak çalışan ve çok sayıda uluslararası workshop'a, sergilere katılan, ödüller alan Vukicevic, eğitim ile geçen yıllarını ve sonrasını "Orada estetik ve teknik

anlamda temel bilgileri öğrendim. Bunun sonrasında kendi çalışma şeklime ve özgün ifade biçimime uygun kişisel tekniğimi geliştirdim" (Vukicevic, 2014: İnternet ortamında yapılan röportaj, 03 Nisan.) sözleriyle ifade eder.

Sırbistan'da yalnızca tek bir Uygulamalı Sanatlar Fakültesi bulunmaktadır. Bu fakülte Tiyatro, Sinema, Müzik ve Güzel Sanatlar Fakültesi ile birlikte Belgrad Sanat Üniversitesi'ne bağlıdır. Seramik bölümü altmış yıldır var olan bir bölümdür. Temel çalışmalar için 4 yıl + 1 yıl yüksek lisans + doktora programı uygulanan bölümde, Seramik-Heykel, Seramik Tasarımı ve Çömlekçi Tornosında Şekillendirme olmak üzere üç ana dal bulunur. Klasik bir eğitim anlayışına sahip olan okulda, öğrencilerin her biri atölyelerde uygulama yapmaya başlamadan önce çizim yapmayı ve boyamayı öğrenmek zorundadır. Her yıl 10 öğrenci alan seramik bölümüne son yıllarda ilgi azalmıştır. Bunun en önemli nedeni ülkemizde de yaşadığımız bir sorun olan mezun olduktan sonra özel atölye malzemelerinin ciddi maliyet gerektirmesi ve bu alanda çalışabilme-yi zorlaştırmasıdır. Seramik bölümünde, seramik-heykel alanında eğitim veren Vukicevic'in eğitimci olarak en çok önem verdiği şeylerden biri, öğrencilerinin kendi yollarında kişisel ifade biçimlerini ve bireyselliklerini geliştirmelerine yardımcı olmaktır.

Yurtdışında farklı sanatçılarla birçok sergi ve workshoplara katılan sanatçı Sırp seramik sanatının dünya ölçeğinde bulunduğu konumu şu sözlerle ifade eder:

"Sırbistan gibi küçük bir ülkeden geldiğinde diğerleriyle iletişim kurman gerekir. Açık, kışkırtıcı ve değişim konusundaki yenilikçi anlayışı ile uluslararası sergilere katılım sanatçılar için bir teşviktir. Çünkü uluslararası alanda düzenlenen bu etkinlikler; yeni eğilimleri gözlemlemek, diğer sanatçılarla ya da farklı kültürel çevrelerle iletişime geçerek onların çalışma yöntemlerini görmek onları karşılaştırmak için bir fırsat verir. Günümüzde Sırp seramikleri, derin ahlaki ve ekonomik krizlere rağmen canlılık göstermektedir. Seramik sanatının mevcut durumunu genelleyebilmek mümkün değildir. Her sanatçı kendi tarzını ortaya koymaya çalışır. Seramik heykel, kullanım eş-



yası ya da tasarım ürünü olarak seramikten çok daha kışkırtıcı bir disiplin olarak ortaya çıkar. Son yirmi yıl boyunca ülkede hakim olan genel atmosfer düşünüldüğünde neşeli, yaratıcı, bazen de esprili fikirler ile ifade bulan seramikler arasındaki fark inanılmaz derecede şaşırtıcıdır. Beklide moralimizi yüksek tutmak için bize yardımcı olan çok çalışmak olmuştur. Bunun sonucunda, Sırp seramikleri çok çağdaş, canlı ve taze yapısıyla geldiği noktada, Mino, Faenza, Kore vb. en rekabetçi sergilerde, uluslararası sahnede hak ettiği yeri almıştır.” (Vukicevic, 2014: İnternet ortamında yapılan röportaj, 03 Nisan).

Genel tanımıyla sanatçı, evreni, çevreyi, toplumu, insanı hiçbir ayırım gözetmeksizin algılama ve duyumsama zorunluluğunda olan, duyarlılığı keskinleşmiş kişidir. Bu algılamalar sonunda elde ettiği verileri, bir estetik tavır, bir sanatsal amaç ve büyük bir ustalıkla yoğurup yorumlayıp tekrar insanlığa aktarır. Bazı sanatçılar, yetenekleri, sezgileri, cesur ruhları, vizyonları, merakları ya da teknolojik bilgileri sayesinde bir çeşit kültürün dönüşümlü gelişim aracı olma yükünü de üzerlerine alırlar.

Teknolojik gelişmeler, yeni malzemeler, toplumdaki değişimler, sanat teorisi ile sanat pratiği arasındaki denge ve estetik değerlendirmelerdeki değişimleri de beraberinde getirir. Sanatçılar kimi zaman özgür iradeleri ile bu değişikliklere karşı koyar ya da desteklerler. Vukicevic'e (2014) göre “Sanat ne statik ne de izoledir. Sürekli bir değişim içindedir. Değişimler kendilerinde gelişmeyi öngörürler. Ancak, sanatta inişler ve çıkışlar, daha iyi ve daha az başarılı dönemler her zaman vardır.”.

Mimari, resim, grafik sanatı, heykel ya da fotoğraf gibi sanat alanlarının kendi aralarında olduğu gibi seramik ile aralarındaki sınırlarında değişken olduğunu, seramik sanatının içinde seri üretim ile özgün sanat eserleri arasında sürekli bir yeniden incelemenin var olduğunu düşünen sanatçıya göre:

“Seramik sanatı, izin verilen genel anlayış ve değişen kuralların bir sonucu olarak kendi kimliğini kaybetme riski altındadır. 21. yüzyıl tasarımın ve görsel saldırganlığın aşırı olduğu bir dönemdir. Pazarın taleplerini

karşılama için sanatçılar sık sık görsel niteliklerden yoksun esprili bir bakış açısı ile geri çekilirler. Seramik malzemenin doğası ve teknolojik süreçleri sayesinde görsel sanat özelliğini koruması için hala bir şans vardır. Bu da diğer sanatlar üzerindeki bir avantajı olabilir.” (Vukicevic, 2014: İnternet ortamında yapılan röportaj, 03 Nisan).

Sanatsal bir amaca sahip olması ve bir kimlik oluşturmaya beklenen sanatçı, her şeyden önce sanatsal kaygısını estetik bir dille, özgürce ve özgün üslupla ifade edebilmelidir. Genel anlamda sanatçıdan beklenen kendine uygun bir sanat dili seçmesidir. Vukicevic'in sanatsal üslubu yalın ve kuvvetli, malzemeye ve kullandığı tekniklere hakimiyeti son derece etkilidir.



Resim 8. Velimir Vukicevic, 'Dönen Yanılsama' Tabaklar Serisinden, 2013-2014

Sanatçının heykellerine baktığımızda, gerek yapının oluşumunda kullanılan birimlerin yalınlığı ile gerek maksimum etkiyi yaratacak şekilde özenle seçilen renk-çizgi-biçim ile gördüğümüz gerçekliğin ya da ustaca yaratılmış bizi içine alan optik bir yanılsamanın içinde savruluruz. Algı ve anlaşılmanın ötesinde görsel deneyimi ön plana taşıyan formlardan oluşan eserlerinde, rengarenk astarlar, sır üstü boya ve çıkartmalar kullanarak; kıvrılmış kurdeler, rulo kağıtlar, gazete kupürleri, piramitler, silindirler, iç içe geçmiş çizgiler, ustaca belirlenmiş açık koyular ve perspektif yanılsamalar ile yaratılan derinliğin içinde uzay ve mekan algısını kaybederiz (Resim 8-10).



Resim 9. Velimir Vukicevic, Kutular Serisi, 2013-2014

Her biri çözümsüz birer bulmaca gibi olan porselen heykeller ve çeşitli porselen tabak dizileri çalışan sanatçıya göre, başa çıkılması gereken en önemli mesele seramik şekillendirme yöntemlerinin iki önemli özelliğini uyumlu bir şekilde bağdaştırabilmektir. Bunlar, yüzeylerin modellenmesi ve boyanmasıdır. Sanatçının tüm eserleri tornada, döküm tekniğiyle veya plaka tekniği ile şekillendirilmiş, astarlarla boyanmış porselenlerdir. Yüzey dekorlarında uygulanan siyah gölgeler, maskeleye yöntemi kullanılarak pistole yardımıyla oluşturulur. Sanatçı çoğu zaman 1250 °C'de birkaç kez pişirim yapar. Bazen de bir heykelin parçalarını ayrı ayrı çalışarak fırınlar ve sonrasında epoksi yapıştırıcı yardımıyla bir araya getirir. Genellikle üç veya dört benzer çalışmanın bir araya geldiği düzenlemeler yapar (<http://velimirvukicevic.com/>, 2014). Vukicevic, günümüzde fikrin kendi başına çalışmadan çok daha önemli hale geldiğini düşünür. Sanatçı porselen eserlerini tamamladıktan sonra eserin alt metnini ekleyebileceğini ancak çalışmalarını hayal ettiğinde ve onlar için eskizler yaptığında sadece estetik olup olmadıklarını ve sanal yapılsamalar için hangi formun daha uygun olduğunu düşündüğünü ifade eder (Resim 11).

Vukicevic'in çalışmalarında perspektif yapılsamaları merdivenlerden tırmanan, bir düzlemden başka bir düzleme geçen, sonsuz derinliklerde optik seyahat eden izleyici için yapıyı terk etmek çokta mümkün gözükmemektedir (Radic, 1999: 6). Sonsuzluk ihtimali ile

birlikte sunulan bulmacanın çözümü ya da çıkış yeri hiçbir yorumda bulunmamaktadır. İzleyicileri yönlendirmek ya da dikkatlerini çekmek için orada bulunan spiraller: merkeze ya da merkezden dışarıya bir tur demektir. Sanatçı bu noktada Chuang Tzu<sup>1</sup> gibi düşündüğünü ifade eder “Bir kelebek olduğumu hayal eden ben miyim, yoksa kelebek mi ben olduğumu hayal eden?” (Vukicevic, 2014: İnternet ortamında yapılan röportaj, 3 Nisan).



Resim 10. Velimir Vukicevic, Kutular Serisi, 2013-2014



Resim 11. Velimir Vukicevic, Porselen Heykeller, 2013-2014

Diğer sanatçıların eserleriyle her zaman ilgili olan, uluslararası yarışma kataloglarını, seramik dergilerini, internetteki seramik çalışmalarını-haberlerini incelemek ve takip etmek için çok zaman harcayan sanatçı, iletişimin bu şekline çok önem vermektedir. En çok Japon seramik sanatçılarının uygulamalarını beğenen ve kendisi gibi yanılsama üzerine çalışan Yasuo Hayashi hayranı olan Vukicevic, Çek sanatçı Jindra Vikovayı, kendisinden tamamen farklı çalışmasına rağmen Rafa Perez, Marc Leuthold, Bodil Manz, Suehary Fukami, Hoshino Satory, Matsumoto Hideo gibi sanatçıların çalışmalarını takdirle takip etmektedir. II. Uluslararası Gölcük Seramik Sempozyumu'nda beraber çalıştığı sanatçılar dışında Türk seramik sanatı hakkında çok az şey bildiğini ifade eden sanatçı, Türk seramik sanatçılarından Alev Ebuzziya Siesbye'in, Kore'de tanıştığı ve ortak bir sergide yer aldıkları Prof. Zehra Çobanlı'nın turkuz çalışmalarını çok dikkate değer bulmaktadır.

Vukicevic genel anlamda üretim sürecini, amacını ve hedeflerini ise kısaca şöyle özetlemektedir:

“Geçmişin gelenek ve kültürüne saygıyla, geleceğin maceralarına doğru çabalıyorum. İnsan uygarlığının dinamik gelişimine ve onun ayrılmaz bir parçası olarak bireyselliğe, hayal gücüne, duygulara, yaratıcılığa ya da kil, ateş ve su hakkındaki hisleri terk etmeyecek seramiklere inanmak istiyorum. Kendimi sınırlamak için Çöp, Kutular ya da Evren gibi temalar seçerek bu konularda ne yapabilirim diye düşünüyorum. Bir seramiği şekillendirmeye başladığımda her zaman bir sonraki için fikirlerim var. İleride heykel ile duvar çalışmalarını birleştirmek istiyorum.” (Vukicevic, 2014: İnternet ortamında yapılan röportaj, 03 Nisan. ).

### Sonuç

Optik yanılsama ülkemizdeki seramik sanatçıları tarafından da özellikle son yıllarda sıklıkla kullanılmaktadır. Bu sanatçılara Oya Aşan Yüksel, İsmet Yüksel, Pınar Baklan Önal, Kamuran Özlem Sarıç gibi isimler örnek verilebilir. Sanatçılar öncelikle estetik kaygıyla ve eserin izleyicide yaratacağı etkiyi göz önüne alarak iki boyutlu ve üç boyutlu çalışmalarında bu tekniği başarılı bir şekilde uygulamışlardır. Akademik anlamda da bu konuda tamamlanmış yüksek lisans (Baklan Önal, 2011) ve sanatta yeterlik (Sar-

nıç, 2011) tezlerinin yanı sıra devam etmekte olan çalışmalar bulunmaktadır.

Çok zengin bir ifade biçimi olan yanılsama, seramik malzemenin kendi şekillendirme ve renklendirme zenginliği ile birleştiğinde kuşkusuz sanatçıya sonsuz olanaklar sunmaktadır. Seramik sanatı, hem geleneği hem de teknolojisi olan bir dal olarak, sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçgeninde şekillenen yanılsama için kuvvetli bir alan oluşturur. Herhangi bir kavramsal içerik veya bir mesaj taşıma endişesi olmaksızın üretebilmenin getirdiği özgürlükle hareket eden sanatçı sanatsal öğeleri kendi üslubuyla birleştirerek yorumlayabilir.

Bu anlamda Vukicevic, müthiş bir çalışma enerjisi, şekillendirme aşamasında malzemenin plastik değerlerini ustaca kullanarak parça bütün ilişkisindeki kurguları, desenleri, yüzey boyama tekniğiyle şekillendirdiği özgün eserleri ile her zaman adından söz ettirmeye ve örnek bir sanatçı olmaya devam edecektir (Resim 11).



Resim 12. Velimir Vukicevic atölyesinden genel görünüm.



**Notlar**

**1** Felsefi Taoculuğun ikinci ismi olan Chuang-Tzu'nun milattan önce 4. yüzyılda yaşadığı bilinse de tarihler konusunda net bir bilgi yoktur. Onun dönemine kadar Taoculuk Sarı Hakan'ın ve Lao-Tzu'nun öğretisi olarak bilinirdi. Ancak bu yüzyıldan sonra, bu felsefenin genel adı 'Lao-Tzu ve Chuang-Tzu öğretisi' olarak anılagelmiştir. Ve ona 'kelebek filozof' da denmesine neden olan mesele: Chou (Chou, Chuang-Tzu'nun asıl adı) , bir gün kelebek olduğunu gördü düşünde... Sevinçle kanat çırpın, mutlu, Chou diye birinden haberi bile olmayan bir kelebek... Uyanıverdi birden, işte yeniden Chou olmuştu. 'Acaba Chou mu gördü kelebek olduğunu düşünde, yoksa kelebek mi Chou olduğunu düşleyen...?' (<http://nedir.antoloji.com/chuang-tzu/>, 03.11.2014).

**Kaynakça**

- Ambrose, G., Haris, P. (2005). *Grafik Tasarım Temelleri Dizisi: 06*, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Avcı Tuğal, Sibel (2012), *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Baklan Önal, Pınar (2011), *Çağdaş Seramik Form ve Yüzeylerde Görsel Yanılsamalar*,
- Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana sanat Dalı.
- Ching, Francis D. K., (2003), *Mimarlık ve Sanatta Yaratıcı Bir Süreç-Çizim*, İstanbul: Yem Yayın.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3 (1997), İstanbul: Yem Yayın.
- Gombrich, E. H. (1992), *Sanat ve Yanılsama*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özmen, Gülfidan (2010). *Optik Sanat ve Çağdaş Cam Sanatı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Radic, Nenad (1999). Sergi Katalog Yazısı, Pero Sanat Merkezi. Belgrad, Sırbistan.
- Sarıç, Kamuran Özlem (2011). *Optik Yanılsama ve Seramik Sanatında Kullanımı Uygulamaları*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Vukicevic, Velimir (2014). İnternet ortamında yapılan röportaj, 03 Nisan.

**İnternet Kaynakları**

- <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/ceramics-points-of-view-elizabeth-fritschs-optical-pot/> (2014)
- <http://nedir.antoloji.com/chuang-tzu/> (2014)

<http://velimirvukicevic.com/> (2014)

<http://www.arts.bg.ac.rs/rektoraten/> (2014)

**Görsel Kaynaklar**

- Resim 1.* Jan Van Eyck "Müzik Çalan ve Şarkı Söyleyen Melekler", 161x69cm, 1432 <http://www.artbible.info/art/large/449.html> (2014-10-25)
- Resim 2.* Elizabeth Fritsch, 'Optical Pot', stoneware, yükseklik 311mm, genişlik 232mm, 1980. Museum no. C.13-1981 <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/ceramics-points-of-view-elizabeth-fritschs-optical-pot/>
- Resim 3.* Jason H Green, 'Recovered Geometry No. 9', kırmızı kil, astar, sır, 24.5" x 36" x 3", 2013, <http://jasongreenceramics.com/home.html> (2014)
- Resim 4.* Yasuo Hayashi [http://www.daiichiarts.com/art\\_detail.php?artypeid=1&artid=70](http://www.daiichiarts.com/art_detail.php?artypeid=1&artid=70)
- Resim 5.* Jin Eui Kim, <http://www.jineuikim.com>
- Resim 6.* Simcha Even-Chen, Plaka tekniği, Terra sigillata, Raku, 17 x 80 x 40 cm (Y x G x d), 2008 Fotoğraf: Ilan Amihai , <http://www.simcha-evenchen.com>
- Resim 7.* Greg Payce, <http://www.gardinermuseum.on.ca/My%20Files/Raphael%20Yu%20Centre/publications/greg%20payce%20catalogue-complete.pdf>
- Resim 8.* Velimir Vukicevic, 'Dönen Yanılsama' Tabaklar Serisinden, 2013-2014 Velimir Vukicevic arşivinden.
- Resim 9.* Velimir Vukicevic, Kutular Serisi, 2013-2014, Velimir Vukicevic arşivinden.
- Resim 10.* Velimir Vukicevic, Kutular Serisi, 2013-2014, Velimir Vukicevic arşivinden.
- Resim 11.* Velimir Vukicevic, Porselen Heykeller, 2013-2014, Velimir Vukicevic arşivinden.
- Resim 12.* Velimir Vukicevic atölyesinden genel görünüm. Velimir Vukicevic arşivinden.

# Dokuma Kumaş Tasarımında Yaratıcılık İçin Bir Yöntem Önerisi

Havva HALAÇELİ METLİOĞLU\*

## Özet

Günümüz giysilik kumaş modasında son yıllarda tüvit, kazayağı, merdiven gibi klasik görünümlü kumaşların yeni malzeme ve teknolojik işlemlerle yorumlanarak güncellendiği görülmektedir. Buradan hareketle, bu çalışmada, lisans eğitimi gören ve dokuma tasarım dersi alan öğrencilerin renk örgü efektleri ile elde edilen klasik kumaş tasarımını yeni bir yorumla atkı lanseli yapı ile elde ederek yaratıcılıklarını geliştirmeleri ve dokuma kumaşlar için yeni yüzeyler elde etmeleri hedeflenmiştir. Öğrenciler, bir sinema filminden yola çıkarak seçtikleri tema doğrultusunda kumaşın fiziksel ve estetik tasarım unsurlarını oluşturan renk, malzeme seçimi, örgü ve yapıyı etüt ederek tasarım yapmışlardır.

**Anahtar Sözcükler:** Dokuma, Kumaş, Tasarım, Yaratıcılık, Renk-Örgü Efektleri.

## **A Proposal of Methodology for Creativity in Woven Fabric Design**

### **Abstract**

*In recent years, classical woven fabrics such as tweed, pie de poule, shark skin are reproduced with new materials and technological processes, and updated within the concept of contemporary fabric trends. Therefore, in this paper, it is aimed to motivate bachelor degree students who are enrolled to weaving design courses to approach to the classical fabrics with new interpretation and to develop their creativity by using different techniques such as overshot weaves and create new surface effects. Inspired by a movie that they have chosen, students produced their designs by examining the physical and aesthetical design features of the fabric such as color, material, weave and structure.*

**Keywords:** Weaving, Fabric, Design, Creativity, Color-Weave Effects.

## Giriş

Yaratıcılık, tüm üretim alanlarında olduğu gibi, tekstil ve dokuma kumaş tasarımında da ürünün diğerlerinden ayırt edilmesini, kullanıcı tarafından daha çok ilgi çekmesini ve talep edilmesini sağlayan bir unsurdur. Bu nedenle yaratıcılık, yeni bir fikrin kuluçkalanması ile eskiz ve karamalama sürecinde ortaya çıkabileceği gibi, malzeme ve tekniğin bütünsel anlayışla ele alındığı prototip tasarım ve üretim aşamalarında da etkin olmaktadır. Bu nedenle, kumaşın dokunarak fiziksel bir varlığa dönüşebilmesi için kullanılacak malzemenin türü ve inceliği, renk ve dokusu, dokuma tekniği, kumaşı oluşturacak örgü, kumaş yapısı ve bitim işlemleri gibi teknik unsurların belirlenmesinde de yaratıcılık rol oynamaktadır (Halaçeli, 2011: 575-578). Tasarımcının üzerine düşen görevlerden birisi daima yeni ve farklı olanı aramak; malzeme, teknik ve yapı ile ilgili yeni yorumlar getirmek; estetik ve fiziksel anlamda da yaratıcılığı ortaya çıkarmaktır.

Diane Sheehan ve Ann Sutton (1989:32), *Ideas in Weaving* adlı kitaplarında bu konuya "...dünyanın iki düşünce okulundan oluştuğu düşünülebilir. Mantık ve düzen üzerine kurulu klasik düşünce; sezgi ve duygu üzerine kurulu romantik düşünce. Aslında birbirinden tamamen uzak bu iki düşünce arasında, fiziksel dünyaya ait akıl ile bilinçaltındaki duygu ve rüyalarla kararlar alınız." şeklinde değinmektedir. Bu çalışmaya konu olan dokuma kumaş tasarımında yaratıcılık için bir yöntem önerilirken, öğrencilerin bir sinema filminden yola çıkarak, sezgi ve duyguları ile hareket edip ilham alması, renk örgü efektlerini atkı lanseli yapılarla bir düzende yorumlaması amaçlanmıştır.

Sinemanın kumaş tasarımında yaratıcılığı nasıl etkilediği konusu kapsamında, Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Tasarım Bölümü'nde 2012-2013 Bahar döneminde yürütülmüş olan *Dokuma Tasarım 3* dersini alan 7 öğrencinin çalışmalarına yer verilmiştir.

## Amaç ve Yöntem

Dokuma kumaş tasarımında yaratıcılık, yeni malzemelelerin, tekniklerin ve teknolojik işlemlerin uygulanması şeklinde ortaya çıkarılabileceği gibi, var olan klasik bir kumaş

deseninin yeni yapı, malzeme ve teknolojik işlemlerle yorumlanarak ele alınması şeklinde de gelişebilir. Dokuma tekniği ile üretilen tekstil ürünlerinde desen ve renk, ürünün fiziksel yapısı ile birlikte elde edildiğinden, ürün rengi ve tekrar sistemlerine dayalı desenle birlikte tasarlanmaktadır (Saçlıoğlu vd., 2007: 39). Bu nedenle, bu çalışma kapsamında bir sinema filminden ilham alınarak klasik görünümlü tüvit, kazayağı, balıksırtı ve merdiven efektlerinin atkı lanseli yapılarda atkı lanse ipliği olarak kullanılması ve renk-örgü efektlerinin tekrar sistemlerine bağlı kalınarak yeni kumaş desenleri ve dokularının elde edilmesi amaçlanmıştır.

Dokuma kumaş tasarımı, tema, çıkış noktası, renk ve doku ile birlikte yüzey tasarımına bağlı olarak malzeme, yapı ve dokuma yöntemi (armürlü veya jakarlı) seçimini de kapsamaktadır. Seçim yapma, tasarımcının yaratıcı sürecinde bilgi ve sezgilerini kullanması bakımından çok önemlidir. Tasarım sürecinde öğrencilerden izledikleri bir filmde yola çıkmaları istenmiş ve filmin konu, mekan, kostüm ve hikayesinden ilham alabilecekleri belirtilmiştir. Her öğrenci seçmiş olduğu filmde yola çıkarak renk ve malzeme araştırması ile doku araştırması yapmış ve kumaşın yüzey tasarımı için renk -örgü efektleri ile eskizler hazırlamıştır. Eskiz yüzeylerinde oluşturdukları kompozisyonları, atkı lanseli yapı kullanarak kumaş yüzeyine aktarmışlardır. Bu kapsamda, dimi, zigzag, balıksırtı, diyagonal, merdiven ve kazayağı desenleri incelenmiştir.

Öğrenciler, tasarım sürecinde renk seçimlerini tasarım temalarına bağlı olarak yapmışlardır. Malzeme seçiminde ise, atkı ipliği olarak kullanılacak iplikler fanteziden ziyade, daha düz seçilerek iplik karakterine bağlı dokusal özellikler yerine yapı ile elde edilen dokunun öne çıkması hedeflenmiştir.

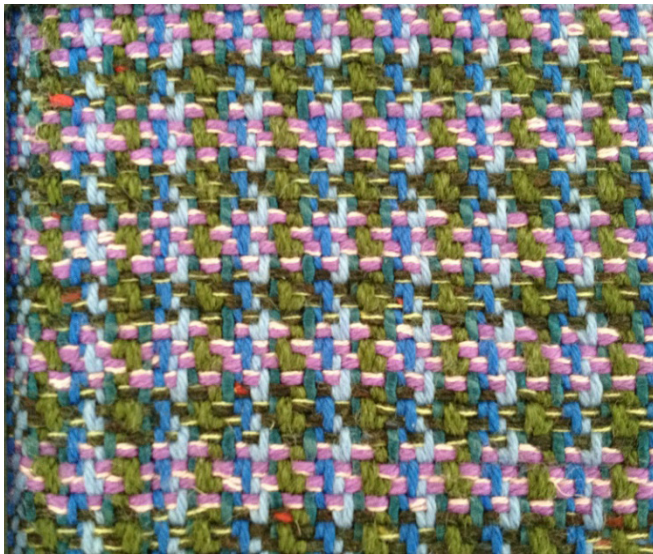
## Renk Örgü Efektleri ve Lanseli Yapılar

Renk-örgü efektlerinin desen oluşturma açısından önemine değinilecek olursa, kumaşlar, örgüleri ve kaliteleri açısından olduğu kadar desenleri ve renkleriyle de özen-



dirici olmalıdır. Bunu elde etmek için çeşitli yöntemler uygulanarak kumaşların görüntülerinde değişiklik yapılabilir (İmer, 1997: 124). Atkı ve çözgü ipliklerinin belirli bir düzende ve renk dizilimi ile biraraya gelmesi ile çeşitli motifler elde edilip, yüzey dokuları oluşturulabilir. Dokuma kumaşlarda desen, birim doku ve motifin atkı ve çözgü ipliklerinin belirli bir örgü düzenlenmesinde biraraya getirilmesi ile elde edilir. Örgülerin bağlantılarından yararlanılarak çözgü ve atkı iplik gruplarından birine ya da her ikisine belirli düzenlerle değişik renkler uygulanarak elde edilen görünümlere renk efektleri denir (Acuner, 2001: 101).

Lanseli (atkı takviyeli) dokuların özellikleri incelenecek olursa, lanseli yapılar, bezayağı, dimi, saten ve krep gibi temel bağlama türleri ile dokunan, değişik figürlerin özel ipliklerle doku içine işlendiği motifli dokulardır. Çözgü ve atkı yönünde eklenen bu iplikler parlaklıkları, renkli oluşları ve materyal çeşitleriyle dokusal yüzeyi süslerler. Diğer işlemeli kumaşlardan farkı, daha ziyade dokunun tersini kaplayan lanse ipliklerinin dokunun ön yüzünde sadece motif ve figür olarak görünmesidir (İmer, 1987: 87). Atkı lanseli yapılarda motifler, atkı lanse ipliğinin zemin dokuya ve desene göre olan bağlantısıyla elde edilir (İmer, 1987: 90) (Resim 1-2).



Resim 1. Gülşah Bakır, renk-örgü efektli kumaş tasarımı, 2012.



Resim 2. Özge Çetinkaya, atkı lanseli kumaş tasarımı, 2013.

## Tasarımlar

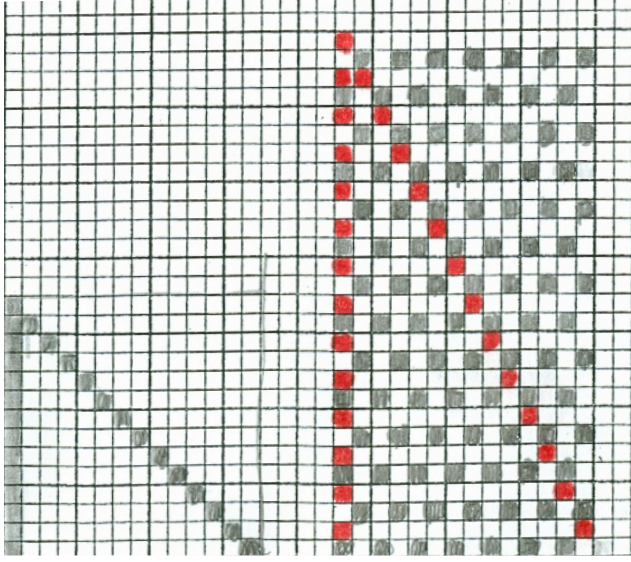
### Tasarım 1

Çıkış noktası: *Şeytan Marka Giyer* (2006). Öğrenci, filmin geçtiği New York atmosferindeki bir binadan yola çıkmış, filmin ana karakteri Andy Sachs'ın moda dünyasında çektiği zorluklarla ilişki kurmuştur. Dimi D 1/13 s yönlü örgüyü sol köşesinde dikey bir bağlantı çözgüsü ekleyerek atkı lanseli düzende yorumlamıştır. Zemin örgü olarak bezayağı örgü seçilmiş, atkı yoğunluklu bir örgü seçilmesi ile kumaş yüzeyinde atkı ipliklerinin görünürlüğü artmıştır. Zemini oluşturan bez ayağı örgüde, rayon ve pamuk ipliği kullanılırken lanse için kullanılan polyester iplikler yüzeyde parlak bir etki yaratmıştır.

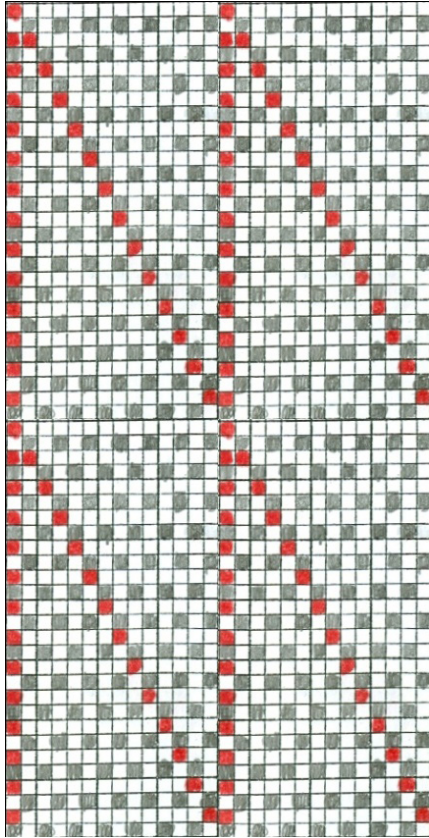


Resim 3. *Şeytan Marka Giyer* filminden bir sahne.

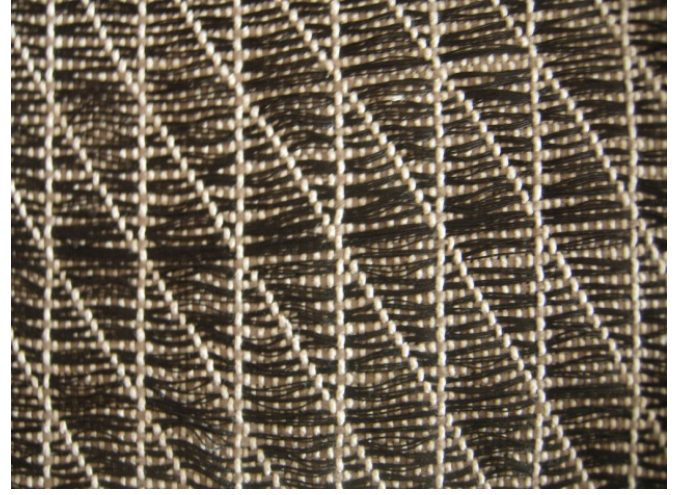




Resim 4. D 1/13 s örgüsü ve lanseli yapı ile açılımı, tam tekrarlı görünümü.



Resim 5. D 1/13 s örgüsü ve lanseli yapı ile açılımı, tam tekrarlı görünümü.



Resim 6. Giysilik kumaş tasarımı, Jiyan Erkil, 2013.

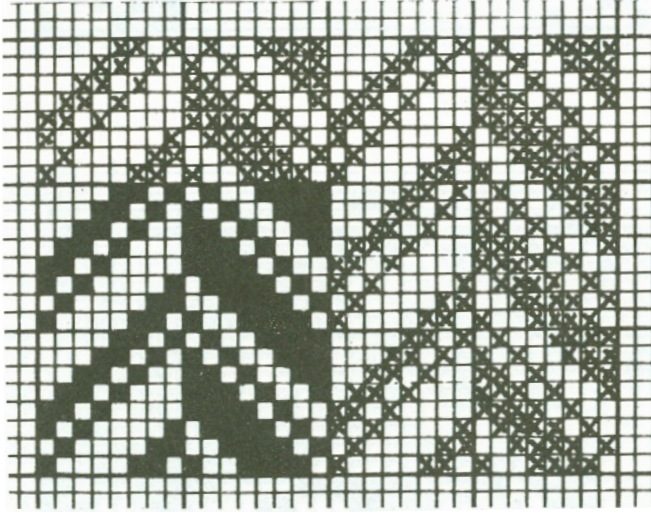
## Tasarım 2

Çıkış noktası: *Aşk Geliyorum Demez* (2009). Öğrenci, *Aşk Geliyorum Demez* filminde, boşaltılması istenen han imgesinden yola çıkmıştır. Hanın dış cephesindeki simetrik düzen, balıksırtı örgü ile yorumlanmıştır. Balıksırtı örgü düzeninde kurgulanan tasarımda lanse atkı ipliklerinin atılması ile sağlam ve dayanıklı bir yüzey elde edilmiştir. Zemin örgü bez ayağı seçilmiştir. Benzer bir görünüm, tek katlı yapı ile elde edilebilecekken lanse ipliklerinin yüzmesi ile yüzeyde daha dolu ve yoğun bir doku oluşmuştur.



Resim 7. *Aşk Geliyorum Demez* filminden bir sahne.





Resim 8. Balıksırtı örgü (Şeber ve Alpan, 1989: 37).



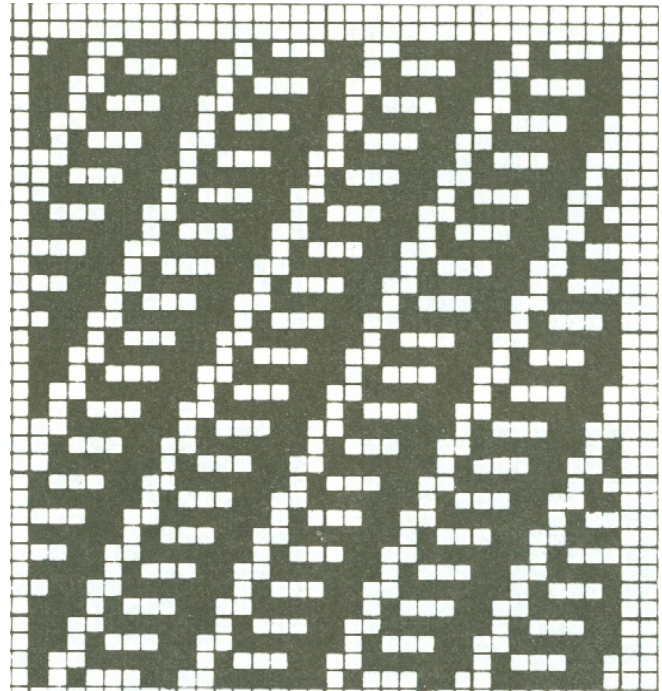
Resim 9. Giysilik Kumaş Tasarımı, Ecem Baki, 2013.

### Tasarım 3

Çıkış noktası: *Melekler ve Şeytanlar* (2009). Bu tasarımda öğrenci, filmin afişindeki renklerden yola çıkmış, filmin temasındaki şeytan imgesini kırmızı ve siyah renklerle ilişkilendirilmiştir. Pamuklu iplikle birlikte yünlü iplik kullanılmıştır. Motifli diyagonal örgüde atkı olarak görülen alanlar atkı lansesi olarak değerlendirilmiştir. Zemin örgü için bez ayağı seçilmiştir. Renk seçiminde filmin genel atmosferinden yola çıkılıp kırmızı ve siyah seçilirken, belirgin motif düzenlemeleri yerine yüzeyde dokusal bir görünüm elde edilmiştir.



Resim 10. Melekler ve Şeytanlar filminin afişi.



Resim 11. Motifli diyagonal örgü (Şeber ve Alpan, 1989: 71).





Resim 12. Giysilik Kumaş Tasarımı, Kevser Soysal, 2013.

#### Tasarım 4

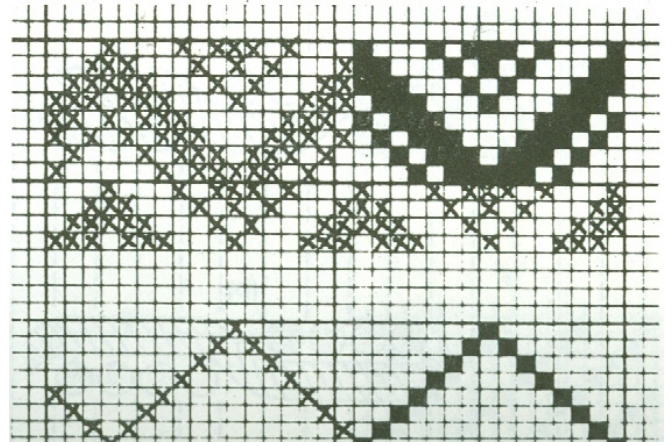
Çıkış noktası: *Titanik* (1997). Bu tasarımda öğrenci, filmin yolculuk temasından ve filme de adını veren Titanik gemisinden ilham alarak, tasarım eskizinde enlemesine zigzag örgü kullanmıştır. Filmde geçen geminin batık ve deniz üzerindeki görüntülerinde yer alan renkler ipliklerle kumaş yüzeyine taşınmıştır. Örgü üzerinde boş olarak belirlenen alanlar atkı lansesi olarak değerlendirilirken zemin örgü bez ayağı seçilmiştir. Her bir zigzag için filmin teması ile ilişkili olarak mavi, beyaz, altın ve siyah renkler sırasıyla kullanılmış, yüzeyde inişli çıkışlı bir desen yakalanmıştır. Altın rengi simli iplik, aynı zamanda gemideki ihtişamı da sembolize etmiştir.



Resim 13. Titanik filminden bir sahne.



Resim 14. Titanik filminden bir sahne.



Resim 15. Enlemesine zigzag (Şeber ve Alpan,1989: 34).



Resim 16. Giysilik Kumaş Tasarımı, Hacer Durmaz, 2013.

#### Tasarım 5

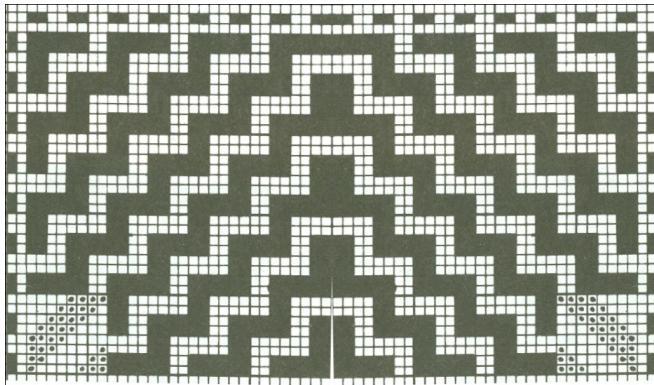
Çıkış noktası: *Ya Sonra* (2011). Bu tasarımın eskizinde merdiven örgü ve simetrisi birim rapor olarak ele alınmıştır. Filmin konusunu oluşturan evli bir çiftin inişli çıkışlı ilişkisi merdiven örgünün kullanılmasına neden olurken,



film afişinde yer alan kırmızı renk de filmin romantik kurgusu ile ilişkilendirilmiştir. Zemin çözüğü olarak siyah beyaz şerit düzeninde pamuklu iplik, zemin atkısı için siyah pamuk iplik seçilmiştir. Merdiven efektinin görüldüğü alanlar atkı lansesi olarak yorumlanmış ve filmin teması ile ilişkili olarak kırmızı renkli polyester/viskon iplik kullanılmıştır.



Resim 17. Ya Sonra filminin afişi.



Resim 18. Merdiven örgü, (Şeber ve Alpan, 1989: 103).



Resim 19. Giysilik Kumaş Tasarımı, İpek Tanrısever, 2013.

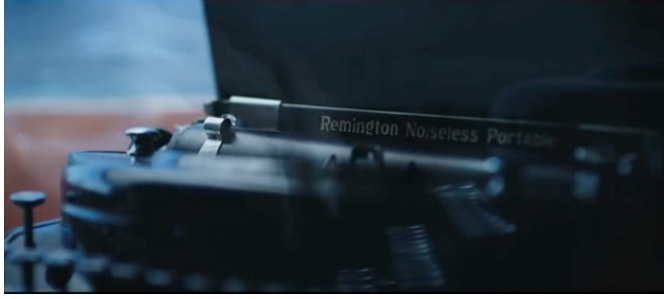
## Tasarım 6

Çıkış noktası: *Uzun Hikaye* (2012). Bu tasarımın eskizinde yıldız efekti kullanılmıştır. Zemin örgüsü bez ayağı olan tasarımda renk seçimleri filmin teması ile bağlantılı olarak toprak tonları doğrultusundadır. Filmde ana karakter Ali'nin yazılarını yazdığı daktilonun tuşları ise yüzey düzenlemesindeki yıldız efekti için esin kaynağı olmuştur. Yıldız efektinin görüldüğü alanlarda atkı takviye ipliği olarak kullanılan yünlü sarı iplikler hem kabarık bir doku hem de desen oluşturmuştur.

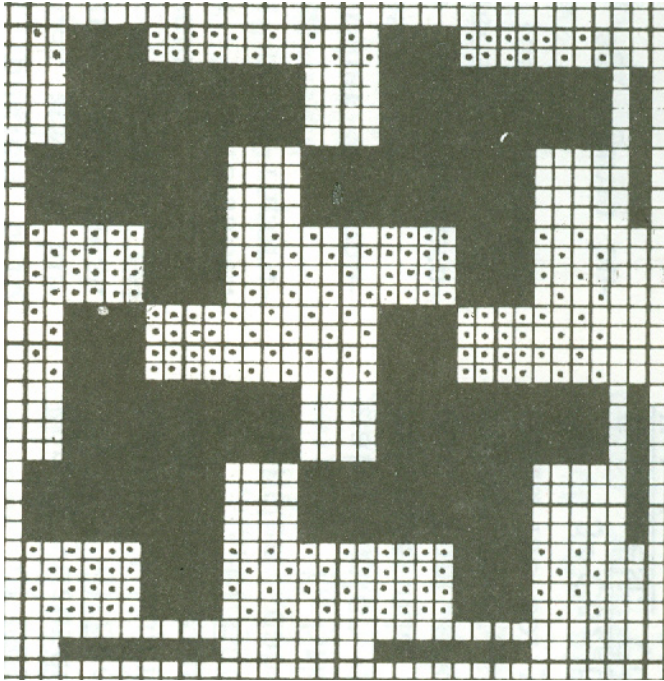


Resim 20. Uzun Hikaye filminden bir sahne.

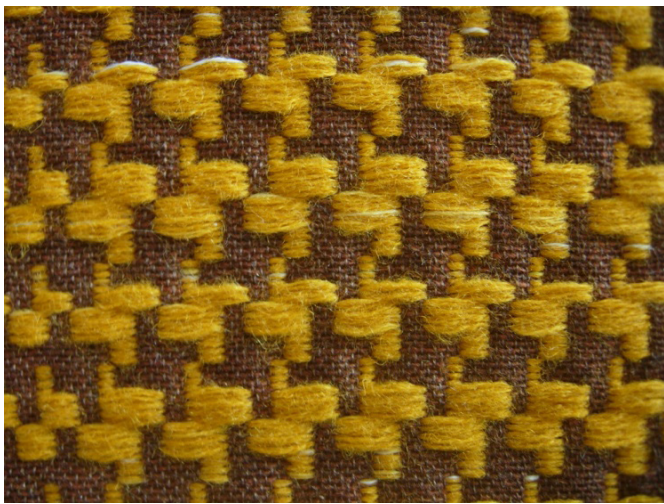




Resim 21. Uzun Hikaye filminden bir sahne.



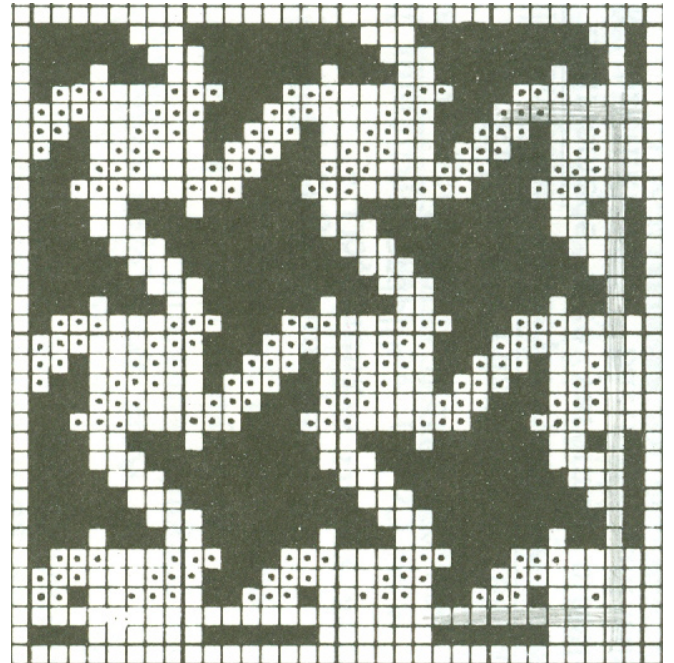
Resim 22. Özel örgülerle figürlü efekt, (Şeber ve Alpan, 1989: 113).



Resim 23. Giysilik Kumaş Tasarımı, Arzu Önal, 2013.

### Tasarım 7

Çıkış noktası: *Inception* (2010). Bu tasarımda, filmde geçen bilinçaltı derinlik katmanlarından yola çıkılmış, yıldız efektleri oluşturulurken filmin jenerik tasarımındaki geometriden esinlenilmiştir. Tasarımda, yıldız efektleri farklı renkte ipliklerle atkı takviyesi olarak yorumlanırken atkı renk düzenindeki renk farklılıkları ile çizgili bir desen elde edilmiştir. Zemin örgüde bez ayağı örgü kullanılmıştır. Yıldız motifi olan alanlarda yünlü ipliklerin kullanılmasıyla yüzeyde alçak ve yüksek alanlardan oluşan hacimli bir etki elde edilmiştir.

Resim 24. *Inception* filminden bir sahne.

Resim 25. Özel örgülerle figürlü efekt (Şeber ve Alpan, 1989: 113).





Resim 26. Giysilik Kumaş Tasarımı, Nehir Değirmenci, 2013.

### Sonuç

Dokuma kumaş tasarımı, tüm tasarım alanlarında olduğu gibi, yaratıcı fikir ve malzemelerle yeni yorumlara ulaşılabilir bir alandır. Yaratıcılık, tema seçimi, renk, doku ve yüzey araştırması aşamalarında olduğu kadar, yapı ve teknik seçimi aşamasında da rol oynayabilir. Bu nedenle, bu çalışmada renk örgü efektleri ile oluşturulan yüzeylerin lanseli yapı kullanılarak dokunmasıyla klasik anlayışın dışında yeni doku ve yüzey görünümleri için araştırmalar yapılmış, lisans düzeyinde öğrenim gören öğrencilerin yeni tasarımlar elde etmede varolandan farklı bir yöntem izlemeleri sağlanmıştır. Bu farklı uygulamalar sayesinde estetik ve teknik avantajlar sağlanmıştır:

- Lanseli yapıda renk örgü efektlerinin yorumlanmasıyla kumaş yüzeyinde bağımsız motifler yerine sürekli (all over) desen elde edilmiştir.

-Renk ve örgü efektleri ile elde edilen birimlerin lanseli yapı kullanılarak yorumlanmasıyla lanse iplikleri daha belirgin biçimde yüzeyde görünmüş, böylece klasik görümlü kumaşların, ilave bir işleme gerek duyulmadan günümüz moda trendlerine uygun, üç boyutlu ve hacimli yüzeylere sahip olması sağlanmıştır.

-Atkı lanseli yapıda zemin örgüde bez ayağı kulla-

nılmasıyla kumaşın boyutsal dayanıklılığı da tek katlı kumaşlara nazaran arttırılmıştır.

### Kaynakça

- Acuner, Altuğ (2001). *Tasarımda Konstrüksiyon Esasları*, İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Halaçeli Havva (2011). "Dokuma Kumaş Tasarımında Yaratıcılık", 1. *Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Dün Bugün Gelecek Bildiri Kitabı*, Ankara, 575-578.
- İmer, Zahide (1989). *Dokuma Tekniği 1*, Ankara: Sistem Ofset Ltd. Şti.
- İmer, Zahide (1997). *Dokuma Tekniği 2*, Ankara: Cem web Ofset Ltd. Şti.
- Köksal M., (2012). "Plastik Sanatlar ve Sinema İlişkisi"., *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi (2/4)*: 121-131
- Önlü, Nesrin (2004). "Günümüz Giysilik Kumaşlarının Getirilen Yenilikler Işığında Tasarım ve Teknik Açısından İncelenmesi", *Tekstil Maraton*, Mart- Nisan (2), 12-23
- Saçlıoğlu, M., Saçlıoğlu, O., Akbostancı, İ., Çini, Ç., (2007). "Tekstilin Ördüğü Ağlar Endüstri Zanaat ve Sanat", *P Dünya Sanatı Dergisi (44)*, 36-51
- Sutton Ann, Sheehan Diane (1989). *Ideas in Weaving*, USA: Interweave Press.
- Şeber, Bahattin ve Alpan, Dilek (1989). *Kumaş Yapı Bilgisi*, İstanbul: Alemdar Ofset.
- Görsel Kaynaklar**
- Resim 1. Gülşah Bakır, renk-örgü efektli kumaş tasarımı, 2012.
- Resim 2. Özge Çetinkaya, atkı lanseli kumaş tasarımı, 2013.
- Resim 3. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-61445/>
- Resim 4. D 1/13 s örgüsü ve lanseli yapı ile açılımı, tam tekrarlı görünümü,
- Resim 5. D 1/13 s örgüsü ve lanseli yapı ile açılımı, tam tekrarlı görünümü.
- Resim 6. Giysilik kumaş tasarımı, Jiyan Erkil, 2013.
- Resim 7. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-176639/> Erişim: 11.10.2014
- Resim 8. Balıksırtı örgü (Şeber ve Alpan, 1989: 37).
- Resim 9. Giysilik Kumaş Tasarımı, Ecem Baki, 2013.
- Resim 10. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-124371/> Erişim: 11.10.2014
- Resim 11. Motifli diyagonal örgü (Şeber ve Alpan, 1989: 71).

- Resim 12. Giysilik Kumaş Tasarımı, Kevser Soysal, 2013.
- Resim 13. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-5818/> Erişim: 11.10.2014
- Resim 14. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-5818/> Erişim: 11.10.2014
- Resim 15. Enlemesine zigzag (Şeber ve Alpan,1989: 34).
- Resim 16. Giysilik Kumaş Tasarımı, Hacer Durmaz, 2013.
- Resim 17. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-189657>Erişim: 11.10.2014
- Resim 18. Merdiven örgü, (Şeber ve Alpan, 1989: 103).
- Resim 19. Giysilik Kumaş Tasarımı, İpek Tanrısever, 2013.
- Resim 20. <http://www.beyazperde.com/ara?q=uzun+hikaye>  
Erişim: 11.10.2014
- Resim 21. <http://www.beyazperde.com/ara?q=uzun+hikaye>  
Erişim: 11.10.2014
- Resim 22. Özel örgülerle figürlü efekt, (Şeber ve Alpan, 1989: 113).
- Resim 23. Giysilik Kumaş Tasarımı, Arzu Önal, 2013.
- Resim 24. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-143692/>,  
Erişim: 11.10.2014
- Resim 25. Özel örgülerle figürlü efekt (Şeber ve Alpan, 1989: 113).
- Resim 26. Giysilik Kumaş Tasarımı, Nehir Değirmenci, 2013.

# Seramik Çaydanlık Formunun Kişisel Çalışmalar Üzerinden Değerlendirilmesi

A. Cüneyt ER\*

## Özet

Form olarak seramik çaydanlık, emzik, kulp, kapak ve gövdeden oluşan bir biçimdir. Adına çaydanlık denilen seramik kap, bir yönüyle çay içme geleneğine paralel bir işlevi yerine getirir; diğer yönüyle ise sanatsaldır ve işlev kaygısı olmadan, sanat için üretilmiş bir biçimdir. İşlevsel ilk seramik çaydanlıklar Çin'de üretilmiştir ve yaklaşık 16. yüzyıla kadar tarihlendirilmişlerdir. Çin'den dünyaya yayılmış olan bu kabın üretimi, hem Çin'de hem de çaydanlıkla tanışan ve üretmeye başlayan ülkelerde kesintisiz olarak devam etmiştir. Süreç içinde işlevsel ve plastik anlamdaki değeri sürekli yükselmiş ve yükselmeye devam etmektedir. Bu çalışmada, seramik çaydanlıkların kısa tarihçesine yer verilmiş ve kişisel uygulamalar üzerinden çaydanlıkların işlevsel ve sanatsal açıklamaları yapılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Çaydanlık, Seramik, Yixing, Çaydanlıkların Tarihi, Çin Çaydanlıkları.

## Evaluation Of Ceramic Teapot Forms Based On Individual Works

### Abstract

Teapot as a form, consists of a spout, a handle, a lid and a body. In a way, the ceramic pot which is called teapot fulfills the function parallel to the tradition of drinking tea, and in another way it's purely artistic, and it's a plastic form created for the sake of art without any functional intentions. Functional teapots were produced in China for the first time and they can be dated back to circa 16<sup>th</sup> Century. The production of this vessel, spread around the world from China, constantly continued in China and in the countries met with teapots as well. Throughout this period, its functional and plastic values have been increased and are still increasing. In this paper, brief history of teapots is introduced and it is intended to investigate functional and artistic definitions of teapots based on individual works.

**Keywords:** Teapot, Ceramic, Yixing, History of Teapots, Chinese Teapots.

## Giriş

Seramik sanatında alanıyla özdeşleşmiş formlar bulunmaktadır. Bunlara örnek olarak, çanak, vazo, tabak ve çaydanlık verilebilir. Seramik eğitimi süresince, öğrencilere bahsedilen kapların işlevsel özellikleri öğretilir ve uygulanır. Aynı zamanda bu kapların, bir sanat eseri biçimine nasıl dönüşeceği de seramik eğitiminin bir parçasıdır. Endüstriyel yolla üretilmiş kapların iyi tasarımlar olabilmesi, tasarım öğelerini üzerlerinde taşımalarına bağlıdır.

Sanat eseri olarak bu kaplar sanatçıların anlatım dili olabilmektedir. Özellikle, birçok seramik çanak ve çaydanlık başarılı örnekleriyle literatüre geçmiştir. Seramik çanak ve çaydanlıkların konu olarak duyurulduğu seramik yarışmaları da günümüzde oldukça yaygındır. Plastik sanatların bir dalı olan seramik alanında çaydanlık formunun, pek çok sanatçı tarafından kullanılıyor olması günümüz çağdaş sanatının bir zenginliğidir.

Seramik çaydanlıkların tarihine bakıldığında, karşımıza Çin seramikleri ve çay kültürü çıkmaktadır. Çin seramik sanatında özel bir yeri olan çaydanlık, çay içme geleneğinden ayrı düşünülemez. Önceleri işlevsel amaçlarla üretilmiş, günümüzde plastik bir sanat eserine dönüşmüş çaydanlığın, Çin'den başlayıp Avrupa'ya, oradan dünyaya nasıl yayıldığı ilginç, aynı zamanda, dünya kültür mirası için oldukça değerlidir. Çaydanlıkların Çin'de yapılan ilk örneklerine bakıldığında, işlevsel olmalarının yanısıra, sanatsal değerleri de üzerlerinde barındırmaları açısından başarılı uygulamalar oldukları söylenebilir. Köklü bir mirasın devamı olan ve günümüz seramiğinde üretilmekte olan çaydanlık formları da sanatçılar ve sanatseverler tarafından dikkatle izlenmektedir.

Bu çalışmada, çaydanlık formunun kısa tarihçesine yer verilmiştir. Çin'den Avrupa'ya yayılan çaydanlığın bu kısa tarihçesinden sonra seramik çaydanlıklar, işlevsel ve plastik bir biçim olarak kişisel uygulamalar üzerinden yorumlanmaya çalışılmıştır.

## Seramik Çaydanlığın Kısa Tarihi

İlk seramik çaydanlıklara Çin'de rastlanmıştır. Ticaret yollarının kullanılması ile birlikte seramik çaydanlıklar, önce

Avrupa'ya, ardından tüm dünyaya yayılmıştır. Çaydanlık formu çay içme geleneği ile yakından ilişkilidir ve seramik sanatında kayda değer bir yer edinmiştir.

Seramik çaydanlıkların ilk örnekleri Çin'in Yixing kentinde görülür. Yixing kenti Çin'in Jiangsu eyaletinde, Taihu gölü kıyısında yer alan, seramikleriyle ünlü bir kenttir. Yixing kentinde yaklaşık 5000 yıldır seramik üretimi yapılmaktadır ve seramik üretimi günümüzde de sürmektedir. Doğal kil, şehrin güneydoğusundaki tepelerden sağlanmaktadır. 'Zisha' olarak adlandırılan bu seramik bünye, zinterleştiği için sırsız olarak kullanılır. Özellikle çaydanlık üretiminde kullanılan bu kil, İngilizce 'purple clay' olarak adlandırılmıştır. Bu kil, çaydanlıkların yanısıra çeşitli şişe formları, vazo, sanatsal obje ve heykel yapımında da kullanılmaktadır. Zisha kili mükemmel bir plastikliğe sahiptir. Şekillendirme esnasında aletlere ve ele yapışmaz, ancak parçaların birbirine yapışma gücü yüksektir. Küçülme oranı azdır. Fırınlama sonrası toplam küçülmesi % 10 civarındadır (Pan, 2004: 41).

Yixing kili, demir oranı yüksek ve elde şekillendirmeye uygun bir kildir. Bu kil ile, herhangi bir kalıp ya da torna kullanmadan son derece temiz bir işçilikle şekillendirme yapılabilir; hatta çarkta şekillendirilmiş gibi algılanabilirler.

Çin kültürüne ait bir efsanede, Yixing'de seramiğin nasıl ortaya çıktığı ile ilgili bilgiler bulunmaktadır:

"Chou-Kao'l (Wan- Li dönemi, 1573-1619) tarafından kaydedilmiş bu efsaneye göre, Yixing kentinde yabancı bir rahip ortaya çıkar, 'onur ve servet satılık' diye bağırmağa başlar. Köylüler ona güldüğünde de karşılık verir 'onuru satın almak istemiyorsanız, servete ne dersiniz?' der. Bunun üzerine köyün ileri gelenlerini tepelerdeki bir mağaraya götürür ve toprağı kazdıklarında beş farklı renkte parlak kil bulurlar. Yixing çamurunun bulunması şüphesiz bu efsaneye bağlı değildir, neolitik çağdan beri bilinip üretim yapılmakta olan bu merkez ve bu kil, seramik dünyasını etkilemiş ve her dönemde esin kaynağı olmuştur. Yixing'in en önemli özelliği, ilk çaydanlıkların üretim yeri olmasıdır." (Clark, 2001:14).

Daha önce de değinildiği gibi çaydanlık, çay kültürü ile doğrudan ilişkilidir. Çin kültüründe çay oldukça önemli bir yere sahiptir. Çin halkı çay için özel seramikler üretmiştir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de, özellikle Yixing üretimi olan çaydanlıklar genellikle küçük ölçekte dir. Çin üretimi çaydanlıklar, boyutları ve üzerlerinde yer alan desenleri ile Avrupa'da üretilen çaydanlıkları etkilemişlerdir:

“Avrupa'da çaydanlık tasarımları, 17. yüzyılda Çin ile yapılan çay ticareti ile aynı dönemde başlamıştır. Çayın hem kendisi hem de porselenleri batıda oldukça değer bulmuştur. Kıtalararası bu ticaretin artması, aynı zamanda, kültürlerarası bir etkileşime de yol açmıştır. Bu sayede batılı desenler, Çin porselenlerine ve çaydanlıklarına, Asyalı desenler de, örneğin 'mavi söğüt' deseni, Avrupa seramiklerine yansımıştır. Avrupa'da çaydanlık tasarımlarını en çok etkileyen Çin'in Yixing tasarımları olmuştur. İlk Yixing çaydanlığının, 1600'lü yıllarda, Çin'den İngiltere'ye geldiği bilinmektedir. Bu doğal tasarımlar, İngiltere'de pek çok seramik ustasını etkilemiştir. Bu seramikçilerin içinde Josiah Wedgwood da yer almıştır.” (Ferrin, 2000: 10).

Çaydanlık uzunca bir dönem işlevsel yönü ağır basacak şekilde tasarlanıp üretilmiştir. Sanatsal içeriğe sahip çaydanlıkların tasarlanması ve üretilmesi, çağdaş seramik sanatının bağımsızlaştığı döneme rastlamaktadır:

“Avrupa ve Amerika'da 1850'li yıllardan itibaren sanatçılar, kendilerine ait tasarımları atölyelerinde üretmeye başlamışlardır. Asya'dan ithal edilen çaydanlık tasarımları Avrupa'da önemli bir yer edinmiştir. Amerika'da Asya estetiği ve tekniği eşit derecede önemli olmuştur.” (Ferrin, 2000:12).

Köklü bir geleneğin mirası olarak günümüze ulaşmış olan seramik çaydanlıklar, *işlevsel ve işlevsel olmayan çaydanlıklar* olarak iki ana başlık altında sınıflandırılabilir. İşlevsel çaydanlıklar, adından da anlaşıldığı üzere, bir işlevi yerine getirmek üzere tasarlanmaktadır. Sanatçı tasarımını yaparken işlevsel olma özelliğini sürekli göz önünde bulundurmak zorundadır. Yine, işlevsel çaydanlıkların üretiminde sanatçının göz önünde bulundurması gereken bazı zorunluluklar, insan anatomisi, üretim ve ölçü ile ilişkili olan standartlar da yer almaktadır. Bu bağlamda, işlev-

sel olmayan çaydanlık ya da diğer adıyla sanatsal çaydanlık üreten sanatçı daha özgür tasarımlar yapabilmektedir.

### **İşlevsel Seramik Çaydanlıklar**

Seramik çaydanlıkların üretimi, seramiğin şekillendirme yöntemlerinin tümü ile yapılabilmektedir. Özellikle işlevsel çaydanlık üretiminde *endüstriyel* olarak adlandırılan, kalıba döküm ve çarkta şekillendirme sıklıkla tercih edilen yöntemler arasındadır. Endüstriyel yöntemle seri üretim, günümüzde pek çok fabrika tarafından çaydanlık üretiminde kullanılmaktadır. Bu yöntemde tasarımın modeli yapılır, modelden alınan kalıp çoğaltılır ve döküm çamuru kullanılarak üretim yapılır. Bu yöntem daha çok seri üretim yapan işletme ve fabrikalar tarafından tercih edilir. Endüstriyel üretim çaydanlıklar dünyada ve ülkemizde geçerli olan işlevsel olma standartlarını karşılamak zorundadır.

İster çömlekçi çarkında ister endüstriyel yöntemlerle üretilmiş olsun, işlevsel bir çaydanlık tasarımının başarılı olması, üzerinde taşıdığı plastik değer ile doğru orantılıdır (Resim 1). Formun birimlerinin, ki bunlardan kapak, kulp ve emzik kastedilmektedir, çaydanlık gövdesine ve birbirlerine olan uyumlarının doğru bir şekilde çözümlenmiş olması gerekmektedir. Tasarımı başarılı kılan özelliklerden bazıları, kulbun anatomik olarak kontrollü bir şekilde tutulmasının sağlanması, emziğin doğru açıyla gövdeye yerleştirilmiş olması, kapağın kullanım sırasında düşmesi, kullanımdan sonra kolay temizlenebilir olmasıdır.



Resim 1. Endüstriyel üretim çaydanlık. A. Cüneyt ER, 1160 °C , 2010.



Özellikle atölye seramikçiliğinde ve serbest üretim yapan sanatçılar tarafından sıkça kullanılan bir diğer yöntem ise çarkta şekillendirmedir (Resim 2). Çömlekçi çarkında şekillendirmenin, geleneksel bir şekillendirme yöntemi olup günümüz çağdaş seramik sanatında, özellikle işlevsel seramik çaydanlıkların üretiminde çok sık kullanılan bir yöntem olduğu söylenebilir. Çömlekçi çarkı, seramik form üretimine geniş imkanlar sunmaktadır.



Resim 2. Renkli çamur çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1160 °C, 2010.

Çaydanlık, gövde, kulp, kapak ve emzikten oluşan bir formdur. Kulp, gövdenin üzerinde, emzikle aynı doğrultuda ancak gövdenin arkasında ya da emziğe göre gövdenin yan yüzeyinde olabilir. Kulbun yanda olduğu örneklerle, Çin ve Kore gibi bazı Uzakdoğu ülkelerinde üretilmiş çaydanlıklarda rastlanmaktadır (Resim 3). Seramik geleneği ile ilgili bu form anlayışı, günümüzde pek çok çağdaş seramik sanatçısı tarafından kullanılmaktadır. Kulp kullanıcının sağ ya da sol elini kullanımına bağlı olarak gövdeye monte edilir. İşlevsel çaydanlıklarda, kulp, emzik ve kapak sanataçya biçimsel uygulamalar yapacağı alanlar sunabilmektedir. İşlevselliği bozmayacak şekilde yapılan uygulamalar, tasarımın sanatsal değerini arttırabilmektedir.



Resim 3. Yandan saplı çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme 1160 °C, 2010.

Seramik çaydanlıklarda, seramik sanatına özel çeşitli dekor yöntemlerinin kullanılması oldukça yaygındır. Sır altı ya da sır üstü dekor boyaları ile çaydanlığın dekorlanması ya da *ajur* denilen keserek çıkartma yöntemi çaydanlıkların bazı bölgelerinde kullanılabilir. Resim 4'de çaydanlığın gövdesinde sır altı dekor boyaları ile yapılan tasarım, çaydanlığın ayağında ajur dekoru olarak uygulanmıştır.



Resim 4. Porselen çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1240 °C, 2010.

Seramik sanatında kullanılan çeşitli pişirme teknikleri seramik çaydanlıklar üzerinde uygulanabilir. Bunlardan biri de lüster tekniğidir. Lüster sırlar, "yüzeylerinde indirgeme ile elde edilen sedefli, metalik ve dalgalı görünümler



oluşan sırlardır.” (Arcasoy, 1983: 236). Bu teknikte seramik ürünün normal fırın ortamında pişirimi yapılmaktadır. Fırın pişme derecesine ulaştıktan sonra soğumaya bırakılır ve uygun sıcaklıkta duman oluşturacak malzeme fırın içine konularak indirgen ortam elde edilir ve sırda lüster denilen etkiye ulaşılır. Resim 5 örneğinde, bakır oksitle renklendirilmiş sırda sırlanmış olan çaydanlık 1160 °C de pişirilmiştir, soğuma esnasında 900 °C de fırın içine potalar içinde toz şeker konularak lüster elde edilmiştir.



Resim 5. Lüster çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1160 °C, 2012.

Bir diğer özel pişirim tekniği de raku tekniğidir. “Raku, düşük dereceli, pişirim sırasında ısıtma ve soğutma gerilimlerine maruz kalan bir bünyedir. 16. yüzyılın başlarında Japonya’da seramikçiler, çay törenlerinde kullanılan seramiklerde bu pişirim tekniğini uygulamışlardır. Çay törenleri, doğallık, basitlik ve güzellik üzerine kurulmuştur. Rakunun kelime anlamı “özgürlüğün hazzı’dır.” (Chappell, 1991 :96).

Japonya’da ortaya çıkmış olan ve çay seramiklerinde sıkça kullanılan raku tekniği, lüster sırlarda olduğu gibi ‘seramik sırlarının indirgenmesi’ olarak adlandırılan yöntemle yapılmaktadır. Raku tekniğinde form, normal fırın ortamında pişme derecesine ulaşan seramik fırından çıkarılarak yanıcı organik malzemenin içine konur. Ağaç talaşı günümüzde sıkça tercih edilen duman çıkaran bir malzemedir. Seramik ürün talaş içine konulur ve hava almaması sağlanarak sırda indirgeme yapılır. Raku tekniği, diğer seramik ürünlerde olduğu gibi seramik çaydanlıklara da sanatsal farklılık katar (Resim 6).

### Sanatsal Seramik Çaydanlıklar

Seramik, özellikle gelenekten beslenen bir sanat dalıdır. Anadolu’da yaklaşık 6000 yıldır seramik üretildiği düşünüldüğünde, bir miras değerinde olan bu gelenek, çağdaş seramik sanatçıları için geniş bir yelpazede çalışabilme imkanı sunmaktadır. Seramiğin bir sanat dalı olmaktan ziyade, zanaat ya da dekoratif ürün verdiği düşünülen zamanlarda dahi sanatsal değeri yüksek formların üretilmiş olduğu çeşitli müzelerde izlenebilir. Anadolu seramiği plastik anlamda oldukça zengin formları günümüze taşımıştır. Çok tanrılı dinlere inanan kültürlerin üretmiş oldukları çeşitli formlardaki seramik kaplar, günümüz seramik sanatında bile hayranlık uyandıracak kalitede üretilmişlerdir.



Resim 6. Raku çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1000 °C, 2009.

Çağdaş seramik sanatında sanatçı, diğer sanat dallarında olduğu gibi özgürdür. Aynı şekilde, seramik çaydanlık üreten sanatçılar da bu özgürlükten faydalanmaktadır. Günümüz seramik sanatçısı, eser üretirken çevresini saran herşeyden beslenebilmektedir. Sanatçının beslendiği biçim, sanatçı tarafından kurgulanır ve esere dönüşerek yeniden ortaya çıkar.

Seramik sanatı tarihinde, çömlekçiye ya da seramik sanatçısına doğadaki her çeşit objenin konu olduğu bir gerçektir. Buradan hareketle, seramik çaydanlık üreten sanatçıların benzer şekilde doğadan ve çevrelerini kuşatan varlıklardan etkilenerek ve onları yorumlayarak eser üretmiş oldukları söylenebilir. Duygu ve kavramlar da se-

ramik eserlerin üretiminde çıkış noktası olabilmektedir.

Sanatçının seçtiği tema ne olursa olsun, eseri özgün kılan tasarımcısının ya da sanatçısının ürünü üzerindeki özgünlüğüdür. Eseri özgün kılan ise, konunun sanatçısı tarafından nasıl yorumlandığıdır; bu da sanatçının üslubu ile yakından ilişkilidir (Resim 7).

Seramik sanatında salt sanatsal değer yanısıra eser bir mesaj kaygısı da taşıyabilir. Toplumsal duyarlılık konusunda doğanın katlediliyor olması, insan dışındaki canlılara yeterli yaşam alanı ayrılmıyor olması vb. temalar seramik eserin konusu olabilir. Resim 8'deki örnekte kuş biçiminde tasarlanmış çaydanlık, geleceğinin garantisi olan yumurtaları ile birlikte paketlenmiştir. Bu çalışmadaki çaydanlık formu, mesajın aktarımı için yalnızca bir araç konumundadır ve bu anlamda mesaj verme kaygısı formun önüne geçmektedir. Yine, verilen mesajı güçlendirmek için kutunun üzerinde yakılmış, cansız bir ağaç yerleştirilmiştir. Burada verilmek istenen mesaj, açıkça, doğanın insan tarafından katlediliyor olduğudur.



Resim 7. Araba şeklinde lüster çaydanlıklar, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1160 °C, 2013.

Sanatsal bir değer olarak seramik çaydanlıklar, seramik heykelin herhangi bir yerinde bütünlü ilişkili olarak da kullanılabilir (Resim 9 - Resim 10). Bu noktada seramik çaydanlık, artık kendi başına bir obje olmaktan ziyade bütünün bir parçasıdır, ancak odak noktası yine çaydanlığın kendisidir.

Seramik çaydanlıklarda mesaj verme ya da sorgulama gibi temaların yanında sanatçı salt estetik bir değer olarak

çaydanlık üretebilmektedir. Hiciv, komik, cinsellik gibi konular da çaydanlıklara konu olarak işlenebilir.



Resim 8. Paketle kaldır, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, düzenleme, 1160 °C, 2014.



Resim 9. Çaydanlık kafalı porselen heykeltçik, A. Cüneyt ER, Serbest ve çarkta şekillendirme, 1160 °C, 2014.

## Sonuç

Çay kültürüne ait, emzikli kapların devamı olan seramik çaydanlık formunun sanatçıya sunduğu dinamikler açısından çeşitlendirilmeye uygun olduğu düşünülmektedir. Çalışma bütününde vermiş olan kişisel örneklerde de görüldüğü üzere, bu form farklı amaç ve biçimlerde üretilebilir.

İşlevsel veya sanatsal seramik çaydanlık formu üzerinden sanatçı, her türlü mesajı izleyiciye aktarabilir. Çaydanlık formu ile her türlü konu sanatçının anlatım aracı olabilmektedir. Biçim olarak seramik çaydanlıkla-



Resim 10. Çaydanlık kafalı kadın heykelcikler, A. Cüneyt ER, Serbest şekillendirme, 1000 °C, Raku pişirimi, 2014.

rın çağdaş seramik sanatındaki yeri, her dönemde onu bir anlatım aracı olarak kullanan seramikçiler tarafından yükseltilmiştir. Çağdaş seramik sanatında sanatçı ve eser taraması yapıldığında, sınırsız sayıda seramik çaydanlığa rastlanılıyor olması da bununla ilgilidir. Bu çalışma ile, seramik çaydanlık formu, işlevsel ve işlevsel olmayan yönüyle ele alınmış ve günümüz sanat anlayışı çerçevesinde üretilen yönüyle değerlendirilmiştir.

#### Kaynakça

- Arcasoy, A. (1983). Seramik Teknolojisi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Chappell, J. (1991). Clay And Glazes. New York: Watson-guptill Publications.
- Clark, Cunha, G. (2001). The Artful Teapot. New York: Watson-guptill Publications.
- Ferrin, L. (2000). Teapots Transformed. Madison: Guild Publishing.

#### Görsel Kaynaklar

- Resim 1: Endüstriyel Üretim Çaydanlık, A. Cüneyt ER, 1160 °C, 2010. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 2: Renkli Çamur Çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1160 °C, 2010. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 3: Yandan Saplı Çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme 1160 °C, 2010. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 4: Porselen Çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1240 °C, 2010. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 5: Lüster Çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1160 °C, 2012. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 6: Raku Çaydanlık, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1000 °C, 2009. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 7: Araba şeklinde Lüster Çaydanlıklar, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, 1160 °C, 2013. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 8: Paketle Kaldır, A. Cüneyt ER, Çarkta şekillendirme, düzenleme, 1160 °C, 2014. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 9: Çaydanlık Kafalı Porselen Heykelcik, A. Cüneyt ER, Serbest ve çarkta şekillendirme, 1160 °C, 2014. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)
- Resim 10: Çaydanlık Kafalı Kadın Heykelcikler, A. Cüneyt ER, Serbest şekillendirme, 1000 °C, Raku pişirimi, 2014. (Fotoğraf: A. Cüneyt Er)





# Farklı Ses Dosyası Formatlarının İşitsel Algısı

Feridun ÖZİŞ\*

## Özet

Günümüzde kaydedilmiş müziğin dinlenmesinde birçok farklı parametreler söz konusudur. Genel olarak iki temel tablo karşımıza çıkar. Bunlardan ilki ev, bar, club gibi kapalı mekanlar ve açık konser alanlarında ses sistemlerinden müzik dinlenmesidir. İkinci bölümde ise kulaklıklarla müzik dinleme pratiği yer alır. Her iki durum için de geçerli olan temel kriter, elbette müzik dinlenen ses sisteminin ya da kulaklığın kalitesidir. Günümüzde çok farklı kaliteye sahip ses sistemleri ve kulaklıklar tüketiciye sunulmuştur. Bu pratikler içerisinde temel bir diğer belirleyici ise, ses sistemi ya da kulaklıktan bağımsız olarak playback ekipmanda bulunan audio örneğinin kalitesidir. İnternet ortamında birçok farklı kalitede örnek bulmak mümkündür. Bu noktadan hareketle, farklı audio örneklerinin dinleyici tarafından nasıl algılandığı, daha açık bir ifadeyle, değişik formatlarda kaydedilmiş sinyaller arasındaki farkın dinleyici tarafından algılanıp algılanmadığı önemli bir araştırma konusudur. Bu metin, farklı audio örnekleriyle ilişkili öznel testler yaparak, bu formatların dinleyici grupları tarafından ayırıldığını ayırılmadığını araştırmayı amaçlamaktadır. Deney kapsamında altı farklı uluslararası sanat müziği enstrümanı ve eseri için beş farklı audio formatı belirlenmiş, bunlardan üretilen yedi adet karşılaştırma çifti katılımcılara dinletilmiştir. Bu çerçevede kulak eğitilmiş katılımcıların audio kodek farklılıklarını hangi seviyede algıladıkları araştırılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Audio Formatları, Ses Kalitesi, Müzik Algısı.

## Audio Perception of Different File Formats

### Abstract

Nowadays, there are different parameters in listening recorded music. Generally, there are two basic scenarios. The first scenario is listening to music through some kind of sound system in closed spaces like homes, bars, clubs etc. and listening to concerts in open areas. The second scenario is listening to music through headphones. The basic criteria affecting both of these scenarios is the quality of the audio reproduction system or the headphone and there are lots of different systems with different qualities. There is one more parameter regardless of the quality of the audio system or the headphone, being the quality of the audio sample itself. There are various audio samples with different qualities in the internet. Taking this into perspective, the perception of different audio encoding formats and whether or not the differences between the formats are being perceived is an important research subject. This paper aims to find out if these differences are being perceived by listener groups, with subjective tests using various audio samples. For the comparison tests, seven pairs of audio samples have been prepared in five encoding formats, for six different classical music instruments. With these comparison tests, this study investigates in which level participants with ear training education can identify the differences between audio codec formats.

**Keywords:** Audio Formats, Sound Quality, Music Perception.



## Giriş

Ses kalitesi kavramı karmaşık ve çok katmanlı bir kavramdır. Duyduğumuz sesin kalitesinde, playback ekipmanlarından dinleme yapılan odanın akustik karakterine kadar birçok parametre etkindir. Toplamda duyduğumuz ses, her bir ekipmanın ve odanın frekans karakteristiklerinin toplamı olarak değerlendirilebilir.

1991'de Motion Picture Expert Group tarafından 'kayıplı ses standardı' olarak piyasaya sürülen Mp3 formatı, dijital müzik verilerinin kapladığı alanın azaltılması amacıyla ortaya çıkmıştır.(Blauert ve Ute, 2012: 4) Günümüzde farklı teknikler kullanan sıkıştırma formatları aktif olarak kullanılmaktadır. Bunun temel sebebi, Mp3 formatının veri büyüklüğünün orijinal Wav formatından çok daha küçük olması ve bu sayede depolama birimlerinde çok daha az yer tutmasıdır. Veri alanının küçük olması internet üzerinden indirilmesini de kolaylaştırmaktadır. Bu kolaylık, çoğu dinleyicinin bu formatta müzik dinlemesini de beraberinde getirmiştir. Ancak, aylarla ifade edilen sürelerde kayıt edilen, bu süreçte birçok farklı kayıt tekniğinin kullanıldığı ve ses mühendislerinin toplam sound'un doğru duyulabilmesi için gerçekleştirdiği birçok işlem Mp3 formatında duyulamamaktadır. Sonuçta dinlenen müzik ile kaydedilen arasında ciddi farklar oluşmakta ve bu, dinlenen unsurun gerçekte olduğundan farklı duyulmasına yol açmaktadır.

Günümüzde ses kalitesi üzerine farklı alanlarda birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. Yapılan ilk çalışma R. E. Kirk tarafından 1956'da gerçekleştirilmiştir. Kirk'ün çalışmasında öğrencilerin günlük hayatlarında "dar" frekans cevabına sahip hoparlörleri tercih ettikleri ortaya çıkmış, ancak daha geniş bantlı hoparlörlerle belirli bir süre dinleme yaptıktan sonra tercihlerini bu yöne kaydardıkları gözlemlenmiştir (Kirk, 1956: 1116). Yapılan diğer bir çalışma, eğitilmiş dinleyicilerin audio formatlarındaki bozulmayı değerlendirdikleri çalışmadır (Soulodre, Grusec, Lavoie, Thibault, 1998:177). Bu çalışmada, MPEG ve Dolby gibi farklı ses formatları karşılaştırılmıştır. Yakın tarihli bir diğer incelemeyse, kolej öğrencilerinin CD-Mp3 (düşük kaliteli) tercihleri üzerine gerçekleştirilmiştir (Oli-

ve, 2012: 6). Bu çalışmada öğrencilerin yüksek miktarda CD kalitesini tercih ettikleri ortaya konmuştur. Hamburg Üniversitesi'nde yapılan bir diğer çalışmada ise, farklı Mp3 formatlarıyla CD kalitesi karşılaştırılmıştır (Böhne vd, 2011: 6). Bu çalışmada da, deneklerin wav formatını, sıkıştırılmış Mp3 formatına tercih ettikleri ortaya çıkmıştır.

Bu çalışma, uluslararası sanat müziği enstruman ve eserleri çerçevesinde, solo enstrumanların ve çok sesli müzik örneklerinin farklı audio formatlarında, konservatuvar lisans seviyesindeki öğrenciler tarafından nasıl algılandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## Yöntem

Yapılacak çalışmada oda karakteristiği ve buna bağlı akustik parametrelerin değerlendirme dışı bırakılabilmesi için dinleme testleri kulaklıkla gerçekleştirildi. Dinleme sinyal yolu Adobe Audition CS6, Focusrite Pro 40 ses kartı, Stax SRM-212 pre-amplifikatör ve Stax SR 202 kulaklık ile oluşturuldu. Bu noktada seçilen ekipmanları frekans karakteristiklerinin mümkün olduğunca düz olması dikkate alındı (Şekil 1).



Şekil 1 Dinleme Sinyal Yolu

## Test Süreci

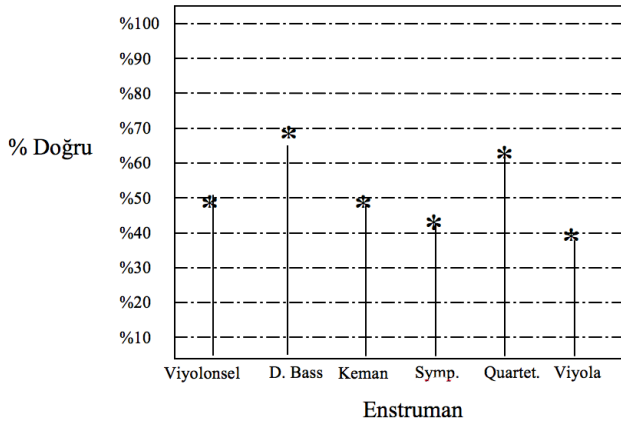
Katılımcılar 18-25 yaş aralığında konservatuvar lisans öğrencilerinden seçildi. Konservatuvar eğitiminin ilko-

kuldan sonra başladığı düşünüldüğünde, deneklerin tümünün minimum yedi yıl enstrüman eğitimi aldığı söylenebilir. Bu noktada katılımcı çeşitliliğinin sağlanabilmesi amacıyla katılımcıların farklı dallarda eğitim almış olmasına dikkat edildi. Toplamda 20 katılımcı üzerinde testler gerçekleştirildi.

Deneyde kullanılan audio örnekleri Wav olarak elde edildikten sonra 96 KHz, 192 KHz, 320 KHz Mp3 ve Flac formatlarına dönüştürüldü. Audio örnekleri 4 solo enstrüman (Çello, viyola, keman ve kontrabas), bir yaylı dördül (quartet) ve bir sinfoni olarak belirlendi. Bu sayede farklı formattaki audio örneklerinin solo ve çok sesli eserlerde nasıl algılanacağı değerlendirildi. Tüm eserlerden 30 sn'lik örnekler alındı ve katılımcılar değerlendirmelelerini bu örnekler üzerinde gerçekleştirdi. Bu beş farklı formattan 7 farklı çift üretilerek katılımcıların her bir çiftte değerlendirme yapmaları istendi. Ortalama test süresi 30-45 dakika aralığında gerçekleşti.

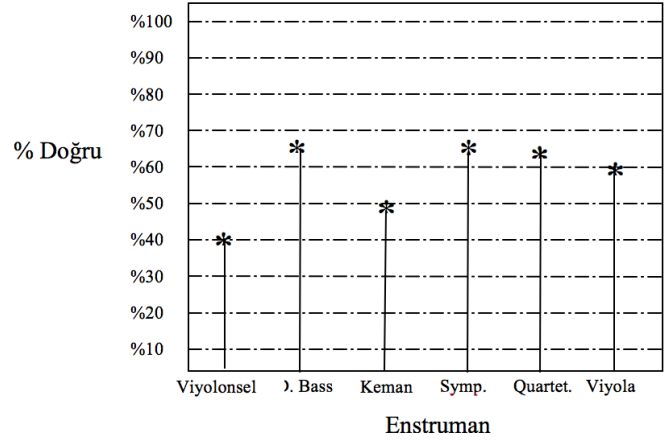
### Verilerin Analizi

Değerlendirilen bu çiftte iki düşük kalite Mp3 formatı karşılaştırılmıştır (Şekil 2). Bu noktada her iki formatta da yüksek oranda kayıp olduğu söylenebilir. 96Mp3-192Mp3 karşılaştırmasında en yüksek doğruluk oranının 14 doğru ile kontrabas enstrümanında olduğu görülmektedir. Daha sonra, en yüksek yüzdenin yaylı dördülde elde edildiği görülmüştür. Kontrabas ve yaylı dördül dışında kalan çiftlerde yaklaşık %47 seviyesinde bir başarı vardır.



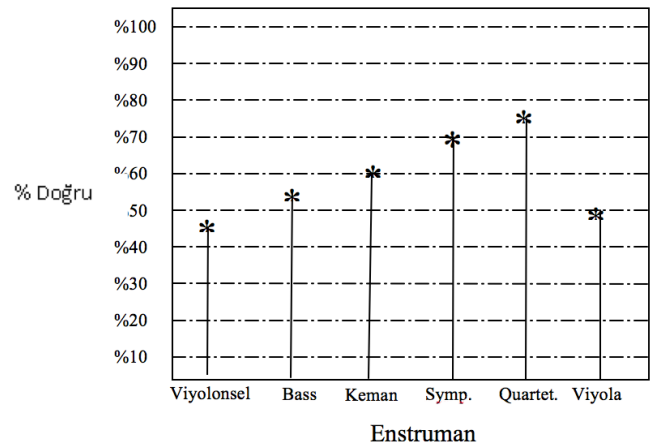
Şekil 2 96Mp3-192 Mp3 Karşılaştırması

Wav -96Mp3 karşılaştırması duyulabilir kodek farklılığının en yüksek seviyede olduğu karşılaştırmadır (Şekil 3). Bu noktada frekans aralığı en yüksek olan sinfoni eseri %68 doğruluk oranına sahiptir. Daha sonra gelen yaylı dördül ve kontrabas da bu değer % 65 seviyesindedir.



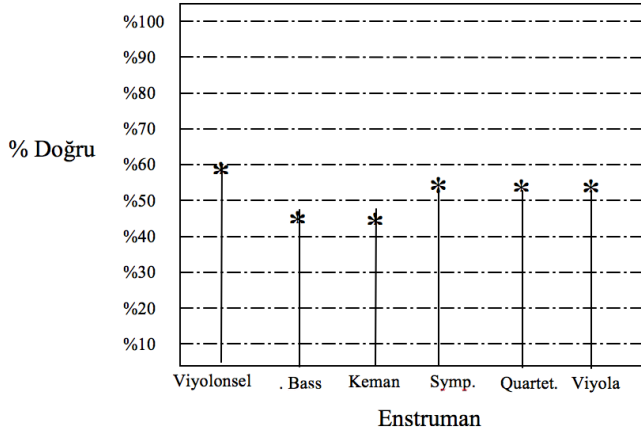
Şekil 3 96 Mp3-Wav Karşılaştırması

Bu karşılaştırma düşük ve yüksek kalite Mp3 değerlendirmesidir (Şekil 5). 96 Mp3-320 Mp3 karşılaştırmasında yine en yüksek değer yaylı dördül ve sinfoni de elde edildiği gözlemlenmiştir. Bu noktada deneklerin yüksek kalite Mp3 tercihlerinin % 59 oranında olduğu görülmüştür.

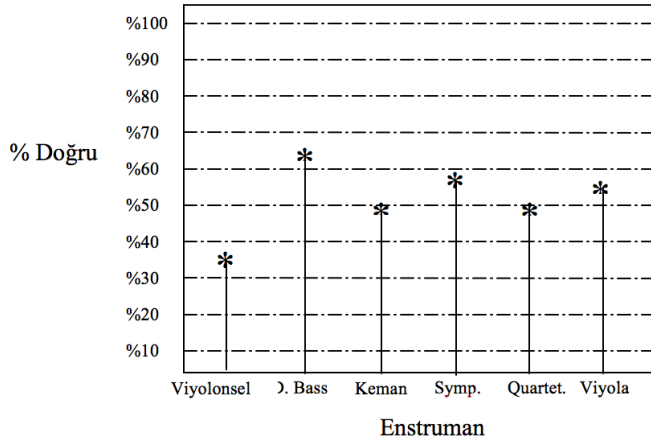


Şekil 4 96Mp3-320Mp3 Karşılaştırması

192Mp3-320Mp3 ve 192-Wav karşılaştırmaları genel ortalamalar olarak birbirlerine yakın miktarlarda doğruluk oranına sahiptir. Bu 320Mp3 ve Wav sinyallerinin birbirlerine çok yakın olmasından kaynaklanmaktadır. 192Mp3-320Mp3 karşılaştırmasında viyolonsel, 192-Wav karşılaştırmasında ise kontrabas en yüksek doğruluk oranına sahiptir (Şekil 6-7).



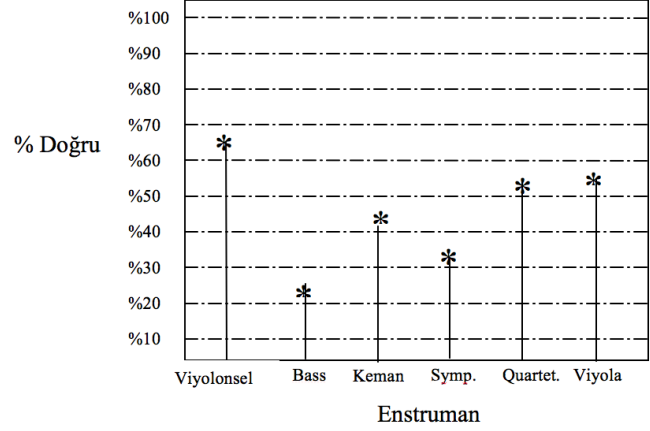
Şekil 5 192Mp3-320Mp3 Karşılaştırması



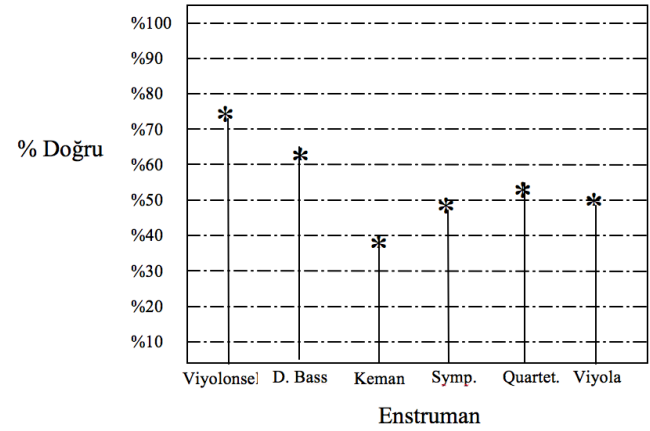
Şekil 6 192 Mp3-Wav Karşılaştırması

Wav-320 ve Flac-Wav karşılaştırmaları bir arada değerlendirilebilir niteliktedir (Şekil 8-9). Her iki karşılaştırmada da viyolonsel en iyi doğruluk oranına sahiptir. Flac-Wav karşılaştırmasında viyolonsel, kontrabas yaylı dördül ve sinfoni sıralaması kodek farklılıklarında bas

enerjisinin kaybolması sorununa işaret etmesi açısından önemlidir.



Şekil 7 Wav-320 Mp3 Karşılaştırması



Şekil 8 Flac-Wav karşılaştırması

## Sonuç

Enstrumanların genel doğruluk oranları değerlendirildiğinde %56 doğruluk oranıyla yaylı dördül ilk sırada yer almaktadır (Tablo 1). Solo enstrumanlarda genel doğruluk miktarı %50 iken bu değer çok sesli eserlerde %55 olarak karşımıza çıkar. Bu noktada azda olsa değerlendirilen toplam frekans alanı artışının audio kodek farklarını daha çok ortaya çıkardığı söylenebilir.

Kodek farklılıklarının en yüksek olduğu 96Mp3-Wav ve 96Mp3-320Mp3 değerlerinde en yüksek doğruluk oranı yaylı dördül ve sinfonide elde edilmiştir. Bu çok sesli

Enstrüman	Viyolonsel	Keman	Kontrabas	Viyola	Sinfoni	Y. Dördül
% Doğruluk	%53	%48	%55	%51	%54	%56

Tablo 1 Enstrümanların Genel Doğruluk Oranları

eserlerin solo enstrümanlara göre kodek farklarını daha çok ortaya çıkardığının bir göstergesidir.

Test sürecinde elde edilen önemli verilerden biri kontrabas viyolonsel gibi bas enerjisi yüksek solo enstrümanlarda kodek farklılıklarının daha iyi algılandığıdır. Kontrabas ve viyolonsel doğruluk oranı %54 seviyesindedir.

Deneylerdeki genel başarı oranı değerlendirildiğinde minimum 7 yıl enstrüman eğitimi alan öğrencilerin %56 seviyesinde bir başarı oranı elde etmesi iyi bir sonuç olarak değerlendirilemez. Bu, konservatuvar öğrencilerinin uluslararası sanat müziği eserleri ve çalgılarıyla ilişkili kritik dinleme pratiklerinin zayıf olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

[http://saungauk.systmuwi.de/wp-content/uploads/2011/11/TechnicalReport\\_MP3.pdf](http://saungauk.systmuwi.de/wp-content/uploads/2011/11/TechnicalReport_MP3.pdf) (07.10.2014)

#### Kaynakça

- Blauert, Jens ve Jecosch, Ute (2012). "A Layer Model of Sound Quality", *Journal of Audio Engineering Society* (60-1/2): 4-12.
- Kirk, R. E. (1956). "Learning, A Major Factor Influencing Preferences for High-Fidelity Reproducing Systems", *Journal of Acoustic Society of America* (28-6): 1113-1116.
- Soulodre, G. A.; Grusec, T.; Lavoie, M.; Thibault, L. (1998). "Subjective Evaluation of State-of-the-Art, 2-Channel Audio Kodeks," *Journal of Audio Engineering Society* (46-3): 164-177.
- Olive, Sean (2012). "Some New Evidence that Teenagers and College Students May Prefer Accurate Sound Reproduction" *132. AES Convention, Budapest*, s: 1-15.

#### İnternet Kaynakları

- Böhne, Hendrik; Gröger, René; Hammerschmidt, David; Helm, Robin; Hoga, David;
- Kraus, Julian; Rösch, Jakob; Sussek, Christian (2011). "Subjective Audibility of MP3-Compression Artefacts in Practical Application", Results of Praktikum Musikpsychologie, Proje Başkanı: Prof. Rolf Bader, Institute of Musicology, Hamburg University.





## YAYIN İLKELERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

### İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi** 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

### MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımlı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

### YAZIM DİLİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

### YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

**1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

**2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (\*) simgesi ile belirtilmelidir.

**3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

**4. Ana Metin :** A4 sayfa boyutunda (29,7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

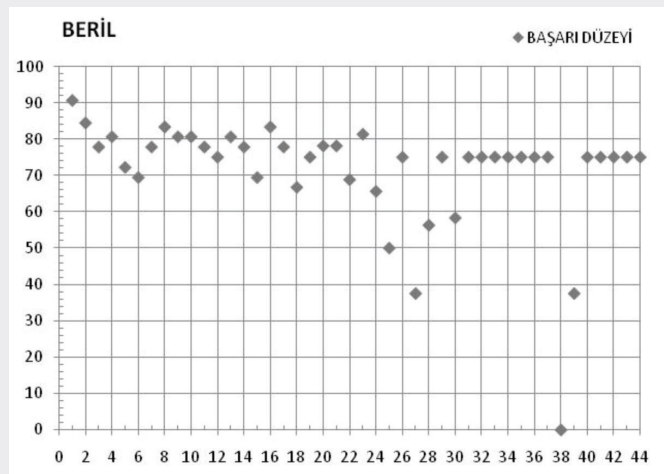
**5. Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

**6. Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkların birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

**Tablo 1:** Bergama'da ritüeller için kiralanen çalgı/müziyen toplulukları

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
<b>Müziksel Üretim Araçları</b>	Klarinet ( <i>Girinata</i> ) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
<b>Etniklik</b>	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
<b>Cinsiyet</b>	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
<b>İcra Biçemi</b>	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
<b>İcra Edilen Müzik Tipi</b>	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
<b>Kültürel Temsil</b>	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
<b>Etkinlik Alanları</b>	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan ve Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

**7. Görseller:** Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300

pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

**8. Dipnot:** Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

**9. Alıntı ve Göndermeler:** Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır



aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

*Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:*

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

**10. Kaynakça:** Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

*Kitaplar*

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

\_\_\_\_\_ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

\_\_\_\_\_ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

\_\_\_\_\_ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

#### *Kitapçı Bölümler*

Bohlman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

#### *Makaleler*

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

#### *Tezler*

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

#### *Gazetede yayınlanan bir makale ya da haber*

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

#### *İnternet kaynakları*

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

#### *Kişisel görüşmeler*

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün(dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

#### *Görsel Kaynaklar*

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

*Resim 1.* Nikolai M. Suetin, 'Süpermatist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

*Resim 2.* Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

### YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

### İletişim Bilgileri:

#### “YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

**Web Sayfası:** <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** [yedi.dergisi@gmail.com](mailto:yedi.dergisi@gmail.com)







