



sanat & tasarım  
art & design



# sanat & tasarım

art & design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ  
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 3 SAYI / NUMBER 3 ARALIK / DECEMBER 2012

CİLT / VOLUME 3 SAYI / NUMBER 3 ARALIK / DECEMBER 2012





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI / No. 2952  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları / No. 6

# sanat ve tasarım art & design

**ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ**

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**CİLT / VOLUME 3 - SAYI / NUMBER 3 - ARALIK / DECEMBER 2012**

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

## ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

**Sahibi:** Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Davut AYDIN**

**Owner:** On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Davut AYDIN**

**Yayın Yönetmeni:** (Sorumlu Müdür) / **Publications Directör:** Osman Nuri KIDAK

**Yayın Yönetmeni Yardımcısı:** / **Publications Directör Assist.:** Sıdıka ATEŞ

**Dizgi / Typest:** Arş. Gör. Deniz DALMAN, Gaye KARACA

**Görsel Tasarım / Graphic Design:** Arş. Gör. Deniz DALMAN

**Kapak Tasarımı / Cover Desingn:** Öğr. Gör. Cemalettin YILDIZ, Arş. Gör. Deniz DALMAN

*Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili Editör tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerini uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan yada düzeltilerek yayınlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile tutulur. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir.STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesi' ne aittir.*

*Anadolu University Journal of Art and Desing is a national refereed journal that has an editorial board.The journal is published twice a year.*

*The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the manuscripte are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the manuscripts are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Submission guidelines are available at the end of the journal. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art and Desing (JAD).*

**Yazışma Adresi /Adress:**

Anadolu Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Enstitüsü,  
Sanat ve Tasarım Dergisi Sekreteryası,  
Yunusemre Kampüsü,  
26470 Tepebaşı- **ESKİŞEHİR**

**e-mail:** sanattasarim@anadolu.edu.tr

**Web adresi:** <http://www.std.anadolu.edu.tr/>

**ISSN:** 2146-7692

**Baskı Tarihi:** OCAK 2013

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

## MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak “Sanat ve Tasarım Dergisi” nin yeni bir sayısı ile karşınıza çıkmanın heyecanı içerisindeyiz. Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak hedefimiz; güzel sanatlar eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının gereksinim duyduğu, kuramsal anlamda oluşan birikimlerin paylaşılacağı, düzeyli ve nitelikli bir sanat ve tasarım dergisini izleyicisiyle buluşturmadır.

Dergimizde sanata, tasarıma dair konular artarak hızla devam etmekte; sanata ve kültüre hizmet etme düşüncesiyle elimizden gelen çabayı göstermekteyiz. Bugün içinde yaşadığımız koşullarda Türkiye'nin dünya içerisinde ön sıralarda yer alması kültüre sanata ve bilime verdiği değerlerle ilintilidir. Bu düşünce doğrultusunda yaratıcı, nitelikli üst düzey sanatçı ve tasarımcılar yetiştirmek çağdaş ulusların öncelikli hedefleri arasındadır. Sanatçılar ve sanatla uğraşanlar, globalleşen dünyada iletişim içinde olarak gündemi ve gelişmeleri takip etmelidir. Bizlere düşen görev bu bağlantıyı sağlamaktır. Sizlerin dergimizde yayınlanmak üzere gönderdiği araştırma ve makaleler sanatın toplumla entegre olmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu nitelikteki dergiler sayesinde farklı sanatçıların, tasarımcıların ve akademisyenlerin bilgi ve birikimleri okuyucuya sunularak insanlarla buluşması sağlanmaktadır. Önümüzdeki sayılarda sanat ve tasarımla ilgili her konuda yazılarınızı beklemekteyiz. Bir önceki sayımızda da belirtildiği gibi dergimiz elektronik ortamda Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanmaktadır.

Sizden aldığımız güç ve destekle üçüncü sayısını çıkaracağımız dergimizdeki editörlere hakemlere ve emeği geçen herkese teşekkürü bir borç bilirim.

*Prof. S. Sibel SEVİM*

*Baş Editör*

*Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü*

## FOREWORD

We, as Anadolu University Institute of Fine Arts, have the excitement of presenting you the new issue of “Art and Design Journal”. As the Institute of Fine Arts our goal is to offer a qualified art and design journal, which has been required by higher-education institutions offering fine arts education and which allows academics to share theoretical knowledge on fine arts.

Our journal continues to publish quality papers and profound discussions on arts and design, and we are doing our best to contribute to arts and culture. Today, Turkey has been placed among the rapidly developing countries in the world probably because the country has permanently been promoting arts, science and culture. In this vein, training creative, qualified, top-level artists and designers is among the primary targets of modern nations. Artists and the ones dealing with art, in a globalizing world, need to be in permanent communication and keep up with the agenda. Our role in this process is to provide this link. The research and articles you send to be published in our journal play an important role in integrating arts with the society. Thanks to journals of this nature, various artists, designers and academics have the chance to offer their knowledge and research to various stakeholders. We are looking forward to your papers on all aspects of arts and design for future issues. As stated in the previous issue, our journal has been published online in Turkish and English.

With the strength and support we have received from you, we are releasing the third issue. I would like to thank to the editors and the referees as well as everyone that has contributed to the journal.

With best regards

*Prof. S. Sibel SEVİM*

Editor in Chief

Director of the Fine Arts Institute

## **ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ**

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Baş Editör / Editör-in-Chief : *Prof. S. Sibel SEVİM*

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : *Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK*

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-Turkey

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4178

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

e-posta/e-mail: [gzsens@anadolu.edu.tr](mailto:gzsens@anadolu.edu.tr)

### **EDİTÖRLER / EDITORS**

*Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Hasan ERKEK / Devlet Konservatuvarı*

*Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Hasip PEKTAŞ / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

*Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi*

*Doç.Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi*

*Doç.Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi*

*Doç. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi*

*Doç. Oytun EREN / Devlet Konservatuvarı*  
*Doç. Erol İPEKLİ / Devlet Konservatuvarı*  
*Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Gülen EGE / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Hasan Sami YAYGINGÖL / Devlet Konservatuvarı*  
*Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Şenol KUBAT / Bilecik Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Oya UZUNER / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Ezgi Hakan MARTINEZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Füsun CURAOĞLU / Anadolu Üniversitesi*

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ

- Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Kültür Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nilay KAN BÜYÜKİŞLEYEN / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ruşen YAMAÇLI / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Berika İPEKBAYRAK / Mersin Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Türev BERKİ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Şeyda ÇİLDEN / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Salih OFLUOĞLU / Mimar Sinan Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Levend KILIÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Meltem KAYA ERTL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Çetin AYDAR / Ankara Üniversitesi*  
*Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Cevat DEMİR / Okan Üniversitesi*  
*Prof. Zeynur ERENGÖNÜL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Tayfun ERDOĞMUŞ / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. Hande KURA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Sevim ÇİZER / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Mehmet ÖZER / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Pelin HALKACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Hüsamettin KOÇAN / Okan Üniversitesi*  
*Prof. Aydın AYAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Mümtaz SAĞLAM / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Hasan PEKMEZCİ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Bilgehan UZUNER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Mehmet YILMAZ / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. Hatice BENGİSU / Balıkesir Üniversitesi*  
*Prof. Pelin HALKAÇI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Pınar GENÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi*



*Doç. Dr. Orhan AHISKAL / Ankara Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Görkem ÇALGAN / Uludağ Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Ertuğrul ALGAN / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Dr. Ali OSMAN KURT / Sakarya Üniversitesi*  
*Doç. Mümtaz DEMİRKALP / Hacettepe Üniversitesi*  
*Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. İzzet NAZLIKA / Hacettepe Üniversitesi*  
*Doç. Gülay YAŞAYANLAR / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi*  
*Doç. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi*  
*Doç. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. B. Bediz KINIKLI / Hacettepe Üniversitesi*  
*Doç. Kamerhan TURAN / Başkent Üniversitesi*  
*Doç. Hakan ERTEP / Hacettepe Üniversitesi*  
*Doç. Canan ATALAY AKTUĞ / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*  
*Doç. Melihat TÜZÜN / Kocaeli Üniversitesi*  
*Doç. Rifat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi*  
*Doç. Kaan CANDURAN / Erciyes Üniversitesi*  
*Doç. Emre FEYZOĞLU / Hacettepe Üniversitesi*  
*Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi*  
*Doç. Neslihan PALA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr. Nevzat ATALAY / Kocaeli Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr. Osman DEMİRBAŞ / İzmir Ekonomi Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr. Feyyaz BODUR / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr. Saadet AYTIS / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr. Nilay ERTÜRK / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Oya UZUNER / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Bülent ÇINAR / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Ersoy YILMAZ / Çankırı Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Ezgi Hakan MARTİNEZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Kadir SEVİM / Şeyh Edebalı Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Vedat KAÇAR / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Alp ÇAM / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Zühal ÖZEL SAĞLAMTİMUR / Ege Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Mete AĞYAR / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Devabil KARA / Marmara Üniversitesi*

*Yrd. Doç. Necla COŞKUN / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Şenol KUBAT / Şeyh Edebali Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Hüseyin ÖZÇELİK / Hacettepe Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Gülgün ELİTEZ / Sakarya Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Zühal ARDA / Selçuk Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Ömer Emre YAVUZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Yıldız GÜNER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Öğr. Gör. Murat GERMEN / Sabancı Üniversitesi*  
*Öğr. Gör. Hasan BAŞKIRKAN / Anadolu Üniversitesi*  
*Öğr. Gör. Leyla KUBAT / Şeyh Edebali Üniversitesi*

# İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

<b>" GÖKKUŞAĞI TEKNİĞİNİN SERAMİK VE CAM ESERLERDE KULLANILMASI "</b> <i>Cem ATMACA</i>	<b>1-9</b>
<b>" ANADOLU ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM KARİKATÜRLERİ MÜZESİ SERAMİKLERİ "</b> <b>" CERAMICS OF ANADOLU UNIVERSITY, MUSEUM OF EDUCATIONAL CARTOONS "</b> <i>Yard. Doç / Assist. Prof. Sadettin AYGÜN</i>	<b>10-16 / 17-23</b>
<b>" SERAMİKTE KÜBİZMİN ÖNCÜLERİNDEN: CHRISTY KEENEY "</b> <b>" CHRISTY KEENEY: A PIONEER OF CUBISM IN CERAMICS "</b> <i>Öğr. Gör. / Lect. Deniz Onur ERMAN</i>	<b>24-31 / 32-40</b>
<b>" FARKLI BÜNYELER ÜZERİNDE RAKU SIRLARININ ARAŞTIRILMASI "</b> <b>" INVESTIGATION OF RAKU GLAZES ON DIFFERENT BOODIES "</b> <i>Doç. / Assoc. Prof. Soner GENÇ - Uzm. / Autor. Ensar TAÇYILDIZ</i>	<b>41-49 / 50-58</b>
<b>" ODA MÜZİĞİ SONATI BESTELEME GELENEĞİNDE J. BRAHMS VİYOLONSEL-PIYANO SONATLARI "</b> <b>" J. BRAHMS'S CELLO-PIANO SONATAS IN THE TRADITION OF CHAMBER MUSIC COMPOSING "</b> <i>Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Asu Perihan KARADUT PERSAUD</i>	<b>59- 75</b>
<b>" KAMUSAL ALAN VE TÜRKİYE'DE HEYKELİN KAMUYA AÇIK ALANLARDA VAR OLMA KOŞULLARI "</b> <b>" PUBLIC SPACE and SCULPTURE'S CONDITIONS of BEING EXİST in OPEN AREA in TURKEY "</b> <i>Doç. / Assoc. Prof. Ayşe Sibel KEDİK</i>	<b>76-90</b>
<b>" KAMUSAL ALANDA ATIK SERAMİKLERİN KULLANIMINA BİR ÖRNEK: ŞANDIGAR KAYA BAHÇESİ HİNDİSTAN "</b> <b>" AN EXAMPLE OF USE OF WASTE CERAMICS IN PUBLIC SPHERE: CHANDIGARH ROCK GARDEN-INDIA "</b> <i>Prof. / Prof. S. Sibel SEVİM* - Öğr. Görv. / Lect. Elif AĞATEKİN</i>	<b>91-98 / 99 -106</b>
<b>" YAŞ ÇAMUR YÜZEYİNE UYGULANAN SIVAMA DEKORU "</b> <b>" DAUBED DECORATION APPLIED ON WET GREENWARE "</b> <i>Yrd. Doç. / Assist. Prof. Seyhan YILMAZ</i>	<b>107-112 / 113-109</b>
<b>" KAĞIT KATKILI SANAT SERAMİKLERİ "</b> <i>Yrd. Doç. Lerzan ÖZER - Ayşe KURŞUNCU</i>	<b>110 -127 / 128-136</b>
<b>" SERAMİK SANATINDA LAZER BASKI TEKNİĞİ VE ÇAĞDAŞ UYGULAYICILARI "</b> <b>" LASER PRINTING TECHNIQUES IN THE CERAMIC ART AND IT'S CONTEMPORARY PRACTITIONERS "</b> <i>Öğr. Gör. / Lect. Leman KALAY</i>	<b>137-142 / 143-148</b>
<b>" RICHARD WAGNER, 'SIEGFRIED, OPERASINDA FLÜTLERİN KULLANIMI "</b> <b>" RICHARD WAGNER, USAGE OF FLUTE SOLOS IN 'SIEGFRIED, OPERA "</b> <i>Yrd. Doç. / Assist. Prof. Seyhan BULUT</i>	<b>149-160</b>
<b>" MODA TASARIMINDA SANATSAL İFADE ÖNERİSİ OLARAK ALTERNATİF MALZEMELER: SERAMİK ELBİSELER "</b> <b>" ALTERNATIVE MATERIALS IN FASHION DESIGN AS PROPOSAL OF ARTISTIC EXPRESSION: CERAMIC DRESSES "</b> <i>Yrd. Doç. / Assist. Prof. Ezgi HAKAN VERDU MARTINEZ</i>	<b>161-180</b>

# “ GÖKKUŞAĞI TEKNİĞİNİN SERAMİK VE CAM ESERLERDE KULLANILMASI ”

CEM ATMACA\*

## ÖZET

Gökkuşığı tekniği, diğer indirgeme tekniklerinden farklı olarak daha kontrollü ve bölgesel olarak indirgeme yapma olanağı sağlamaktadır. Teknik olarak bir indirgeme tekniği olsa da bu teknik sayesinde indirgen ortamda pişirmeye ihtiyaç duyulmadan uygulama yapılabilir. Sırlı pişirim yapıldıktan sonra tekniği bölgesel olarak istenilen yere veya tüm bünyeye uygulamak mümkündür. Teknik uygulanırken çeşitli renk varyasyonları elde edilebilir. Bakır rengi ve tonları, metalik mavi ve mor renklerin oluştuğu gözlemlenmiştir. Pürmüz alevinin şiddeti, forma olan yakınlığı veya uzaklığı, form üzerine pürmüz alevini tutma süresi rengin değişmesinde rol oynamaktadır. Tutulan süre ne kadar uzun olursa -mesafe ne olursa olsun- renk, bakır renginden maviye dönmektedir. Bu tekniği cam formlara da uygulamak mümkündür. Ancak, buradaki en önemli nokta camın ısıya karşı seramik kadar mukavemetli olmaması, pürmüzün uzun süre forma uygulanamamasıdır. Uygulama yapılırken çok dikkat edilmesi gerekmektedir. Pürmüzü cam üzerinde yavaş hareket ettirip beklenerek işleme devam edilmesi daha iyi sonuç vermesine olanak sağlar. Camın hassasiyetinden dolayı seramik bünyelerdeki gibi renk geçişleri yapılamamaktadır. Sadece bakır rengi elde edilmektedir. İndirgeme teknikleri gibi üçüncü bir pişirim yapılmasına gerek kalmaması bu tekniğin en önemli avantajıdır. Gökkuşığı tekniği, dış mekâna gerek kalmadan kapalı bir mekânda dumansız indirgeme yapma olanağı sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Cam, Seramik, İndirgeme, Bakır Oksit, Pürmüz

## GİRİŞ

Eski uygarlıklarda kullanılan pişirme teknikleri, günümüz seramik sanatçıları tarafından alternatif pişirme teknikleri olarak kullanılmaktadır. Artistik amaçlı kullanılan bu tekniklerinden en yaygınları; çukur, isli, sagar ve raku pişirimidir. Çukur pişirmede toprak altında bir çukur açılarak seramikler yerleştirildikten sonra üstleri odunla veya talaşla kapatılıp pişirilir. İsli pişirmede; toprak üstünde seramikler üst üste dizilir, üstleri odunlarla kapatılarak pişirilir. Sagar pişirmede sagar kutusu denilen çamurdan hazırlanan bir kutu içerisine seramikler ve organik maddeler birlikte konularak pişirilir. Buradaki amaç; diğer pişirme tekniklerinde olduğu gibi indirgen bir ortam yaratmaktır. “Sagar pişirimi, bisküvi pişirimi yapılmış seramiklerin, sagar diye isimlendirilen koruyucu kaplar içinde pişirilerek, yüzeyinin sırlı bir efekte kavuşturulmasıdır. Sagarın içine oksitler veya organik maddeler konarak seramik yüzeyde son derece sürprizli efektler elde edilebilmektedir (*Uzuner, 1994, s.56*).” Raku pişirim ise seramikler fırından akkor halindeyken çıkartılıp talaş, meyve kabukları gibi organik maddeler ile temas ettirilerek yüzeyde etki oluşturma mantığına dayanmaktadır.

“Raku, seramik alanında rastlantısal oluşan, çarpıcı yüzey etkileri ile düşük sıcaklıkta yapılan popüler bir hızlı pişirim sürecidir. İyi bir deneyim gerektiren ‘raku pişirim tekniği’; akkor halindeki seramik ürünün, talaş veya bazı bitki yaprakları gibi redüksiyon ortamı yaratacak yakıt malzemeleri ile temas ettirilmesi esasına dayanmaktadır. Bir kap içerisinde 5-20 dakika kadar yoğun karbon monoksit gazında bırakılan bu ürünlerde; fırının ısı derecesine, kullanılan sırn cinsine ve bitki çeşidine göre değişik etkiler elde edilebilmektedir (Başkıran, 2010, s.65).” Bu tekniklerin dışında tuz sırası ve lüster tekniği de redüksiyonlu pişirimler arasında yer almaktadır. Tuz pişiriminde seramikler ham haldeyken fırına konular ve olgunlaşma derecesinde fırına tuz atılır; atılan tuzlar buharlaşarak çamur bünyesindeki silika ile birleşerek seramik yüzeyinde sırtabakası oluşturur. Tuz pişiriminde kullanılan fırın tipine göre etkiler değişir, odunlu fırınlarda daha zengin renkler elde edildiği gözlenmiştir. Lüster tekniğinde ise, seramikler sırlandıktan sonra pişirilir ve hazırlanan metal oksitli macunla dekorlanarak düşük ısıda üçüncü kez tekrar pişirilir. Bazı lüster tekniklerinde fırına odun parçaları da atılabilmektedir.

“Lüsterli sırlar da redüksiyonlu sırlar grubunda yer almaktadır. Lüsterli sırlar suda çözünen metal tuzlarının doğrudan sırtabakasına ilavesi ve redüksiyonlu pişirim sonucunda elde edilebilirler. Uygulandıkları seramik yüzeyde kısmen ya da tamamen sedefli, metal pırıltılar gibi etkiler oluşturan sırlardır. Kullanılan bünye ile renk veren metal tuz ve bileşiklerine bağlı olarak altın, bakır, gökkuşağı gibi değişik görünümlem vermektedir. Yapılış yöntemlerine göre arap lüsterleri (*perdah tekniği*), asit lüsterleri, buharlı lüsterler, sırt üstü lüsterler, sırt içi lüsterler (*lüsterli sırlar*) şeklinde isimlendirirler (*Şölenay, 1995, s.7*).”

“Lüster genel anlamda seramik ürünlerin sırlı yüzeyleri üzerinde oluşturulmuş metalik film tabakasıdır. Bu metalik birikim bazen tüm sırtabakasını kaplayarak parlak ve pırıltılı bir fon oluşturur. Bazen bir bordür, bazen de zarif bir motiftir. Bazen seramik kap altından, gümüşten veya bakırdan yapılmış gibidir. Bir istirdiye kabuğu gibi sedefli lüsterlerin yanı sıra renkli, renkli ve sedefli, menevişli veya gökkuşağı görünümlem lüsterler de vardır (*Çizer, 1995, s.2*).”

Her tekniğin kendine özgü etkileri vardır ve her birinin yapım aşaması zahmetlidir. Çukur, isli, raku pişirim ve tuz sırları için özel bir fırın ya da dış mekân ile farklı malzemeler gerekmektedir. Sagar pişiriminde özel bir kutuya ihtiyaç vardır. Redüksiyonlu pişirimleri kapalı mekânlarda yapmak çok uygun değildir.

## GÖKKUŞAĞI TEKNİĞİ VE UYGULAMALARI

Gökkuşığı tekniği bir indirgeme tekniğidir; ancak diğer indirgeme teknikleri gibi özel bir fırına, üçüncü bir pişirime veya duman sağlayıcılara ihtiyaç yoktur. İndirgeme, seramiğin yüzeyine pürmüz aleviyle verilen ani ısı şokuyla gerçekleştirilmektedir. Bu teknikte organik maddeler kullanılmadığı için, gökkuşığı tekniği dumansız bir indirgeme tekniğidir ve kapalı alanlarda çok rahat uygulanabilmektedir (*Resim1*). Diğer tekniklerde etkiler amorf bir şekilde oluşur, kontrollü etkiler oluşturmak güçtür. Gökkuşığı tekniğinde ise daha kontrollü etkiler oluşturmak mümkündür. İndirgemeyi yapabilmek için fırın atmosferinde karbonmonoksit gazı oluşturmak gerekmektedir. Organik maddeler yanma sırasında karbondioksit gazı oluştururlar. Fırın atmosferinde ki oksijen miktarı yetersiz olduğu zaman karbondioksit gazı karbonmonoksite dönüşür ve indirgemeyi sağlar. Gökkuşığı tekniğinde indirgemeyi sağlayan karbonmonoksit, pürmüzün içindeki bütan gazında bulunmaktadır.

Gökkuşığı tekniğini uygulamak için ham olarak saydam bir sır hazırlamak gerekmektedir. Sırın alkali veya kurşunlu olması önemli değildir. Sıra %15-20 oranında bakır oksit ilavesi yapılmalıdır. Örnek bir reçete olarak %45 Sülyen, %21 Kalsine Soda, %10,3 Kaolin, %23,7 Kuvertz, + %15 CuO ilavesi yapılarak hazırlanabilir.

Tekniği seramik ve cam yüzeylerde uygulamak mümkündür.



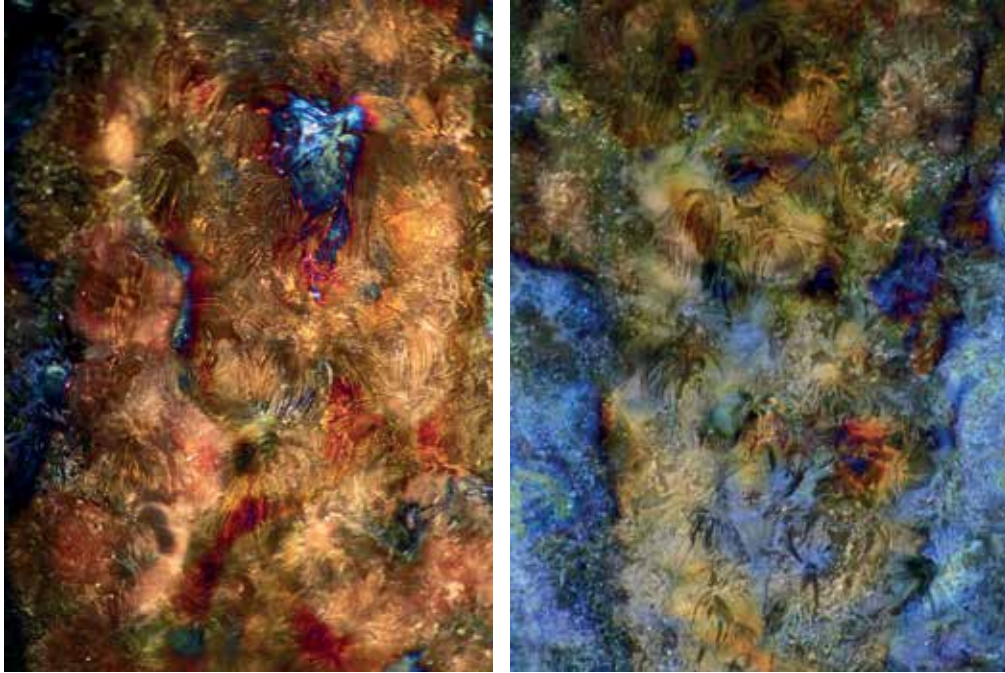
*Resim1.* (Gökkuşığı Tekniği Uygulanırken), Cem ATMACA, 2008



### Seramik Formlarda Kullanımı

Gökkuşluğu tekniği, seramiğin metalik siyah sır ile sırlanması ve sırlı pişiriminin yapılmasından sonra uygulanmaktadır. Pişirim derecesi, hazırlanan sıra bağıdır. Kaç derecelik sır hazırlandıysa sır pişirimini o derecede yapmak gerekmektedir. Yapılan uygulamalar 1000°C'lik sırla gerçekleştirilmiştir. Teknik, yüzeyin tamamına veya istenilen alana uygulanabilmektedir. Seramiğin tamamına tekniği uygularken belli bir alanı indirgedikten sonra seramiğin soğuması için beklemek gerekmektedir. Daha sonra işleme devam edilebilir. Tek seferde seramik yüzeyin tamamını indirgemeye çalışmak çatlamalara neden olabilmektedir. Bunun sebebi seramiğin belli bir alanda ısısının aniden yükselmesidir. Diğer alanlar soğuk olduğu için ısı farkından dolayı çatlamar olmaktadır. Tekniği uygulamak için pürmüz alevini sır yüzeyine değdirmek gerekmektedir. Sırın üzerine pürmüzün alevi birkaç saniye tutulup çekildiğinde renk siyahtan kırmızıya doğru değişim göstermektedir (*Resim 2*).

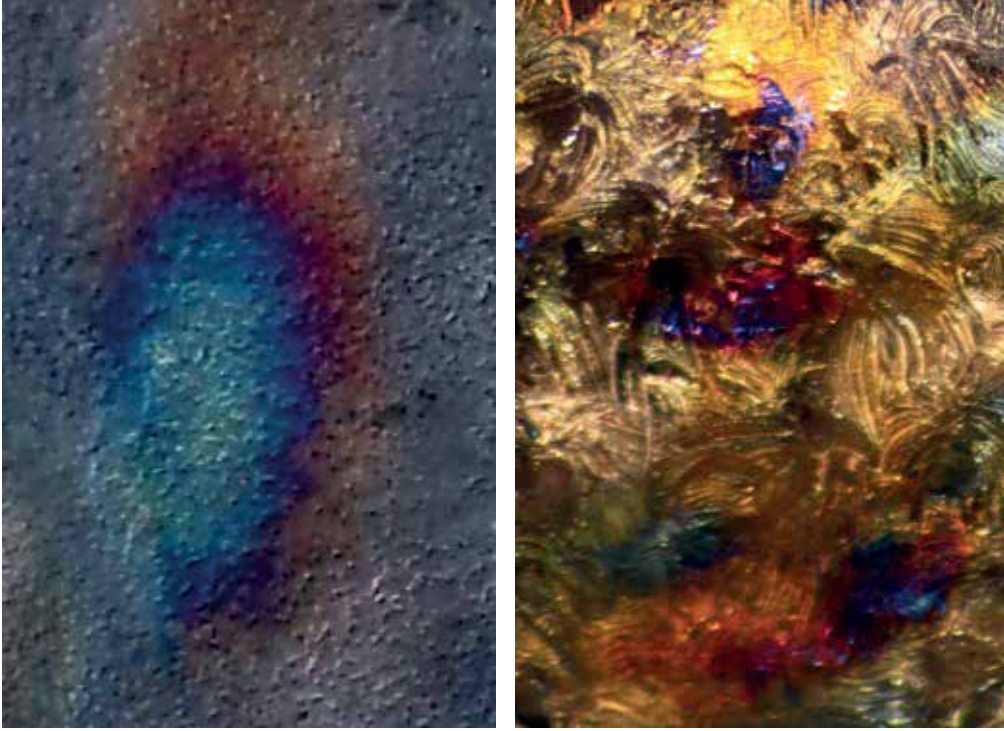
Renk, bakır kırmızısındaiken pürmüz alevi sırlı yüzeye tutulduğunda mavi olarak değişmektedir (*Resim 3*). Tutulan süre ne kadar uzun olursa -mesafe ne olursa olsun- renk, bakır renginden maviye dönmektedir. Burada bahsedilen mesafe pürmüz alevinin etkili olabileceği mesafe aralığı kadardır. Pürmüzün şiddetine göre sanatçının mesafeyi kendisinin ayarlaması gerekmektedir. Seramik bünyelerde renk farklılıkları büyük çoğunlukla pürmüzü kullanma şekline bağlıdır. Pürmüz alevinin şiddeti ve seramiğe olan uzaklığı renklerin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Bugüne kadar Gökkuşluğu tekniğiyle yapılan uygulamalar sonucunda seramik yüzeylerde en sık elde edilen renklerin bakır kırmızısı ve mavi olduğu gözlemlenmiştir.



*Resim 2* (Uygulama Sonrası Oluşan Kırmızı Renkler), Cem ATMACA, 2009

*Resim 3* (Kırmızıdan Maviye Dönen Renkler), Cem ATMACA, 2009

Ara renkler olarak turuncu tonları ve mor renkleri elde edilen formlar da bulunmaktadır (Resim 4, 5). Pürmüzle uzun süre çalışmak formu ısıtacağı için sadece mavi renkler elde edilmektedir. Renk kırmızıyken pürmüz alevini sır yüzeyinden yavaş yavaş uzaklaştırmak koyu kırmızı veya turuncu renkleri ortaya çıkarmaktadır. Bu şekilde mesafeyle oynayarak renk geçişleri elde edilebilmektedir. Sır pişirimi sonrasında pürmüzün alevini uzun süre sır yüzeyine tutmak sıra yüksek derecede pişirilmiş etkisi katmaktadır. Sır yüzeyinde rakuya ve bazı lüster efektlerine çok yakın etkiler sağlanmaktadır.



*Resim 4 (Uygulama Sonrasında Oluşan Farklı Renkler), Cem ATMACA, 2009*

*Resim 5 (Uygulama Sonrasında Oluşan Farklı Renkler), Cem ATMACA, 2009*

Saten yüzeyli metalik sırlarda renkler bir süre sonra değişmeye başlamakta bakır kırmızısı renkler yeşilli mavili renge dönüşmektedir (Resim 6). Bu, yaklaşık birkaç aylık süreçten sonra gerçekleşmektedir. Renk dönüşümünün sebebi yüzeyde oksidasyonun artmasıdır. Renklerin değişmemesi isteniyorsa sıranın havayla temasını kesmek gerekmektedir. Bunun için vernik, yumurta akı, vazelin ya da zeytinyağı gibi yağlardan faydalanmak mümkündür. Yüzeyi kristalli veya daha dokulu sırlarda renkler değişim göstermektedir. Pürmüzü kalem gibi kullanarak şekiller çizmek mümkündür; ancak ateşin yayılması, ayrıntılı bezemeler yapmaya izin vermemektedir. Isıya dayanıklı malzemeden yapılmış bir şablonla ayrıntılı bezemeler yapılabilir (Resim 7).

Uygulanan dekorda hatalar gözlemlendiyse bunları düzeltme imkânı bulunmaktadır. Teknik uygulandıktan sonra ortaya çıkan renklerin üzerinden tekrar pürmüzle geçilebilmektedir. Hangi renk veya renkler isteniyorsa bu şekilde uygulama tekrarlanarak dekor tamamlanabilir.



mektedir. Uygulanan dekorun tamamı beğenilmezse, ürünü tekrar fırınlamak yeterli olacaktır. Oksidasyonlu ortamda sır eski haline gelecek; renk metalik siyah olacaktır.



*Resim 6 (Oksidasyona Uğramış Renkler), Cem ATMACA, 2010*

*Resim 7 (Şablon Kullanılarak Oluşturulmuş Desen), Cem ATMACA, 2010*

### **Cam Formlarda Kullanımı**

Cam ürünlerde işlemler daha hassas yapılmaktadır. Bunun sebebi, camın ısıya karşı duyarlı ve kırılğan olmasıdır. Camın yumuşama derecesi, sırn gelişebilmesi için yeterli olmadığından camın yumuşama derecesini yükseltmek gerekmektedir. Isı yükselince cam daha fazla yayılır ve inceler. Camın üzerine sır uygulandıktan sonra fırınlanırsa cam yayılacağı için dekorlarda yırtılmalar, kopmalar meydana gelmektedir (*Resim8*). Yırtılma ve kopmaları engellemek için camları sır uygulaması yapmadan önce bir kez füzyonlamak gerekmektedir. Cam bir kez füzyonlandıktan sonra aynı derecede tekrar yayılma göstermemektedir. Sırlanıp tekrar füzyonlandığında dekorların bozulmadan kaldığı gözlemlenmiştir.



*Resim 8 (Yırtılan Desenler), Cem ATMACA, 2010*

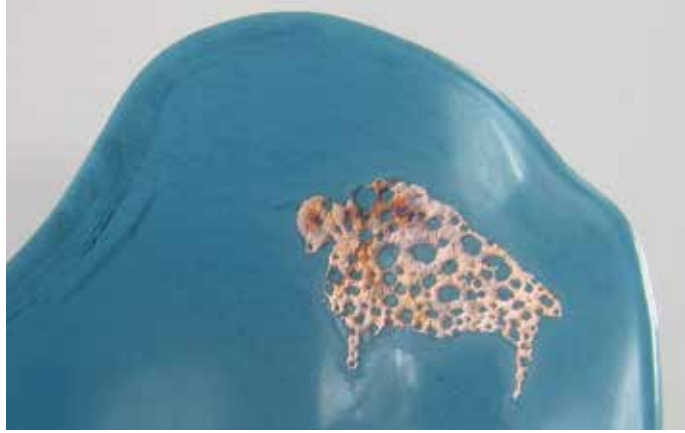
Cam, seramiğe göre daha hassas olduğu için uzun süre çalışma imkânı sağlayamamaktadır. Tekniği küçük alanlarda uygulamak ve pürmüzü birkaç saniye tutarak çalışmak gerekmektedir. Birkaç cm lik alanı indirgedikten sonra bir süre beklemek gerekir. Cam bünyelerde bu teknik kullanıldığında yalnızca bakır kırmızısı rengi elde edilmektedir. Mavi rengi elde etmek için pürmüzü daha uzun süre tutmak gerekmektedir. Kırmızı renk elde edildikten sonra çalışmaya devam etmek camı çatlatmaktadır. Bunun sebebi camın yüzeyinde ısı farklılıklarıdır. Bu sebeple mavi rengi elde etmek zorlaşmaktadır.

Gökkuşaağı tekniği, cam üzerinde, düz yüzeylerde daha rahat kullanılmaktadır. Düz camlarda camın yönü önemlidir. Füzyonlama yönü doğru kullanılırsa; cam fırınlama sonrası parlak ve temiz çıkar, sırlarda değişim olmaz, bakır kırmızısı kalır (Resim 9, 10). Camın kalaylı tarafı kullanılırsa, cam yüzeyinde kabuk benzeri mat dokular oluşmaktadır (Resim 11). Bu oluşumlar hata gibi görünse de artistik olarak düşünülüp kullanılabilir. Kalaylı yüzeylerde sırda değişimler olur, bakır kırmızısı rengi 5-6 ay sonra metalik siyaha doğru döner. Yumuşamış camın üzerine sır uygulandıktan ve uygulanan sır kuruduktan sonra fırınlamak gerekmektedir. Sır kurumadan hemen fırınlanırsa metalik siyah sır bronz rene dönmektedir (Resim 12, 13).

Aynı sır iki cam arasında kullanıldığında çok değişik etkiler ortaya çıkmaktadır. Etkilerin



9



10

*Resim 9 (Camın Yönü Doğru Kullanıldığında Değişim Olmayan Renkler), Cem ATMACA, 2010*

*Resim 10 (Camın Yönü Doğru Kullanıldığında Değişim Olmayan Renkler), Cem ATMACA, 2010*



11

*Resim 11 (Cam Yüzeyindeki Yırtılmalar), Cem ATMACA, 2010*

oluşması, sırnın cam içerisindeki dağılımı; camın yumuşama sırasındaki hareketi, camın kalınlığı ve yumuşama sıcaklığıyla ilgilidir. Cam arasındaki sırda, reaksiyon sırasında çıkan gazlar camda baloncuklar oluşturmaktadır (Resim 12,13). Sırnın dağılımı açık-koyu renkleri oluşturmaktadır. Camın yapısı da renkleri etkilemektedir. Cam, sodalı cama etkiler genellikle mavinin tonlarında, kurşunlu cama siyahımsı tonlarda oluşmaktadır. Masif dökümde camı sırla karıştırmak da farklı ve güzel etkilere imkân sağlamaktadır. Kalıbın içine parça camlar bir miktar döküldükten sonra sır camların üzerine dökülür ve tekrar cam eklenir. Bu işlem, yapılacak eserin büyüklüğüne göre tekrar edilmelidir. Cam yüzeyi fırınlama sonrası düz hale gelir. İstenirse tekrar sırda dekor yapılarak eserin bir kez daha fırınlanması mümkündür. Yeniden fırınlama işlemi, yapılan hatalı uygulamaları düzeltmeye olanak sağlamakta ve bu sayede renkler eski haline gelmektedir.

Gökkuşakı tekniği üç boyutlu cam formlara uygulanmak istenirse sıcak cam ile çalışmak



*Resim 12 (İki Camın Arasında Kullanılan Sır Etkisi), Cem ATMACA, 2010*

*Resim 13 (İki Camın Arasında Kullanılan Sır Etkisi), Cem ATMACA, 2010*

gerekmektedir. Üfleme cam ile üç boyutlu işler yapmak mümkündür. Sır reçetesi hazırlanarak kuru bir şekilde düz bir kabın içerisine konur. Bu işlem sırasında sır toz haldedir. Pipoya cam sarıldıktan sonra hazırlanan sır harmanının üzerinde gezdirilerek sır cama sardırılır. Pipoya üflenerek cam istenen boyuta getirilir. Cam tavlandıktan sonra istenilen bölgeye indirgeme yapılır. Bu aşamada çok hassas olmak gerekmektedir; üfleme cam, diğer camlara göre daha kırılıgandır. Cam içine sır sardırma tekniği ile de farklı efektler elde edilebilir. Pipoya camı sardıktan sonra sır harmanında gezdirilir ve tekrar cam sardırılır. Sır iki camın arasında kalır, indirgenemez; ancak etkileri ilgi çekicidir.

## SONUÇ

İndirgeme tekniklerini yapmak ne kadar zahmetli ve uğraş verici olsa da etkileri heyecan vericidir. Gökkuşuğu tekniği ile elde edilen efektlere benzer etkiler endüstriyel sırlara yapılacak bakır bileşenlerinin katkılarıyla yakalanabilir. Ancak bu etkiler hiçbir zaman gökkuşuğu tekniği gibi kontrollü olamayacaktır. Bu teknik, sanatçıya seramiğin sürpriz sonuçlarını ve geri döndürülemez etkilerini tamamen ortadan kaldıracak bir imkân sağlamaktadır. Etkileri beğenilmeyen ürünler oksidasyonlu pişirmede tekrar eski haline gelmektedir. Bu da sanatçıyı ürünü tekrar yapma zahmetinden kurtarmaktadır. Isıya dayanıklı malzemeden yapılan şablonlarla ürün üzerine desenler oluşturmaya imkân vermesi sanatçıya kolaylık sağlamaktadır. Bu teknik, sanatçıya ürün üzerinde sadece istenilen yere indirgeme yapma olanağı sağlamaktadır. Dumanlı bir indirgeme tekniği olması ve indirgeme yapılacak fırına gereksinim olmadan indirgemenin yapılabilmesi bu tekniği avantajlı hale getirmektedir.

## KAYNAKLAR

**BAŞKIRAN, Hasan.** “Dumanlı Pişirim Teknikleri” Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan-Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, 2010, İSTANBUL

**ÇİZER, Sevim.** “Endüstri Seramiğinde Sürüstü Dekorlama Malzemelerinden Lüster ve Yıldızların Kullanımı” Tasarım ve Dekor Semineri Bildiriler Kitapçığı, Türk Seramik Derneği Yayınları No:12, 1995, İSTANBUL

**ŞÖLENAY, Emel.** “1000°C’de Gelişebilen Redüksiyonlu Lüsterli Sır Araştırmaları” Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, SBE, 1995, ESKİŞEHİR

**UZUNER, Oya.** “Seramik Sanatında Tekniğe Bağlı Çeşitlilikler” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, SBE, 1994, ESKİŞEHİR

# “ ANADOLU ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM KARİKATÜRLERİ MÜZESİ SERAMİKLERİ ”

Yard. Doç. Sadettin AYGÜN\*

## ÖZET

*Anadolu Üniversitesi Karikatür Sanatını Araştırma ve Uygulama Merkezi 2002 yılında kurulmuş, 2004 yılında da bu Merkeze bağlı olarak Eskişehir’in ilk yerleşim bölgesi olan Odunpazarı semtindeki SIT Alanı içinde Eğitim Karikatürleri Müzesi hizmete açılmıştır.*

*Eğitim Karikatürleri Müzesi daimi sergi salonlarında Türk ve yabancı karikatür ustalarıyla Eskişehirli karikatürcülerin çalışmaları, çeşitli mizah dergileri, fotoğraflar ve belgelerin yanı sıra, seramik heykel ve tabaklar da yer almaktadır.*

*Bu çalışmada, Müze salonlarında sergilenen veya henüz sergilenmeyen seramik karikatür heykellerle porselen tabaklara çizilmiş karikatürler değerlendirilmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Seramik figürler, karikatür sanatı, karikatür müzesi

---

\* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir/ TÜRKİYE

## GİRİŞ

Bu çalışmada öncelikle dünyada karikatür alanında hizmet veren sayılı müzelerden biri olan Anadolu Üniversitesi, Eğitim Karikatürleri Müzesi tanıtılacak, daha sonra müzede karikatür sanatında farklılık oluşturmak amacıyla gerçekleştirilen seramik-karikatür sanatlarının sentezlendiği çeşitli faaliyetler özetlenecektir.

### ANADOLU ÜNİVERSİTESİ, EĞİTİM KARİKATÜRLERİ MÜZESİ

Anadolu Üniversitesi Karikatür Sanatını Araştırma ve Uygulama Merkezi 5 Eylül 2002 tarihinde kurulmuş, Eğitim Karikatürleri Müzesi ise iki yıl sonra, 17 Aralık 2004 tarihinde hizmete açılmıştır. Bu alandaki müze sayısı dünyada otuz civarında olup Türkiye’de İstanbul ve Eskişehir’de olmak üzere sadece iki müze bulunmaktadır.

Eğitim Karikatürleri Müzesi olarak kullanıma açılan bina, Eskişehir’in ilk yerleşim bölgesi olan Odunpazarı semtindeki SIT Alanı içinde yer almaktadır. Bina; 1980 yılında Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından kayıt altına alınmış ve daha sonra müze olarak kullanılmak amacıyla restore edilmiştir. Restorasyon sırasında yapının özgün kimliğinin korunmasına özellikle dikkat edilmiştir (*Resim1*).



*Resim 1* Eğitim Karikatürleri Müze Binasının Restorasyon Öncesi ve Sonrası Görünümü

Eğitim Karikatürleri Müzesi, Türk ve yabancı karikatüristlerin çalışmalarının ve müze koleksiyonundaki eserlerin sergilendiği daimi sergi salonları ve periyodik olarak kişisel-karma sergilere ev sahipliği yapan sergi salonları ile yaşayan, çağdaş bir müze atmosferi yaratmaktadır(*Resim2*).



*Resim 2* Eğitim Karikatürleri Müzesi (Fotoğraf: Serhat Özdemir)



## EĞİTİM KARİKATÜRLERİ MÜZESİNDE GERÇEKLEŞTİRİLEN SERAMİK AKTİVİTELER

Bu bölümde, Eğitim Karikatürleri Müzesinde seramik ve karikatür sanatını birlikte yorumlamak amacıyla gerçekleştirilen sergi, yarışma ve atölye çalışmaları gibi faaliyetlere yer verilecektir.

### Seramik Karikatür Kahramanları Sergisi

Gerçekleştirilen sergide, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü öğrencileri "Seramik Temel Sanat Eğitimi" dersi kapsamında ders hocası Yard. Doç. Sadettin AYGÜN ve karikatürist Prof. Atila ÖZER'in ortak çalışması ile Türk ve yabancı karikatüristlerin eserlerini seramik formlarda yorumlamışlardır. Bu çalışmalar, 14 Haziran-27 Temmuz 2006 tarihleri arasında, Eğitim Karikatürleri Müzesinde sergilenmiş böylece öğrencilerin karikatür sanatına yönelik ilgisinin artırılmasının yanı sıra geniş bir izleyici kitlesine ulaşılması sağlanmıştır (*Resim3*).



3



5

4



5

*Resim 3* 'Seramik Karikatür Kahramanları Sergisi'ne Katılan Öğrenci Grubu

*Resim 4* Sanem KUŞÇU, "Snoopy" (Charles SCHULZ), 2006

*Resim 5* Emre TOSUN, "Avanak Avni" (Oğuz ARAL), 2006

Sergideki çalışmalarda; 1930'lu yıllardan beri günlük gazetelerin karikatür bölümünde yer alan Basri ve Fatoş'dan, 30'dan fazla dile çevrilmiş yalnız kovboy Red Kit'e, Hasbi Tembeler'den Snoopy'ye (*Resim 4*), Temel Reis'den Micky Mouse'a pek çok yabancı karikatür kahramanı seramik formlarda yorumlanmıştır. Türk karikatüristlerin Avanak Avni (*Resim 5*),

En Kahraman Rıdvan (*Resim 6*), Abdülcanbaz ve Tombul Teyze (*Resim 7*) gibi önemli karikatürleri de unutulmamıştır.

Sergi sonrasında seçilen heykeller müzede farklı yerlere konularak değerlendirilmiş, sergilemede görsel bir zenginlik yaratılmıştır.



*Resim 6* Kamuran AK, "En Kahraman Rıdvan" (Bülent ARABACIOĞLU), 2006

*Resim 7* Emel ASLAN, "Tombul Teyze" (Ramiz GÖKÇE), 2006

### Uluslararası Sanatta Mizah ve Yergi Bienalleri

Bulgaristan'ın Gabrovo kentinde gerçekleştirilen, mizah ve yergi alanında dünya çapındaki en geniş kapsamlı yarışma organizasyonu olan Uluslararası Sanatta Mizah ve Yergi Bienali;



*Resim 8* "Karşılaşma", Sadettin AYGÜN, 2006 (Fotoğraf: Selçuk Yılmaz)

*Resim 9* "Karşılaşma", Atıla ÖZER, 1989

karikatür, çizim-grafik, resim, heykel, poster ve fotoğraf gibi sanat dallarını kapsamaktadır. S. Aygün, 2007 yılı '18. Uluslararası Sanatta Mizah ve Yergi Bienali'nde "Karşılaşma" isimli çalışma ile heykel ödülünü kazanmıştır (*Resim 8*). Bu çalışmada S. Aygün, A. Özer'in karikatürünü (*Resim 9*) seramik formunda yorumlamıştır.

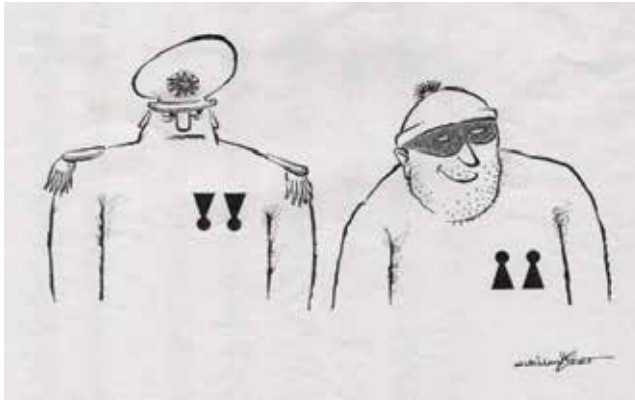


Bu çok figürlü seramik heykelle, geçmişte bizim de yaşamak zorunda kaldığımız ve benzerlerine dünyanın hemen her yerinde şahit olduğumuz bir gerçek, şiddetin toplumları nasıl etkilediği, dönüştürdüğü ve bir kaos ortamı oluşturduğu en vurucu formuyla tasvir edilmiştir (Resim 10).



Resim 10 "Karşılaşma", Detay, 2006 (Fotoğraf: Selçuk Yılmaz)

2009 yılındaki '19. Uluslararası Sanatta Mizah ve Yergi Bienali'nde ise yine Sadettin Aygün ve Atila Özer'in ortak seramik heykel çalışması "Madalyonlar" Heykel Ödülü kazanmıştır (Resim 11,12).



Resim 11 "Madalyonlar", Atila ÖZER, 1983

Resim 12 "Madalyonlar", Sadettin AYGÜN, 2009 (Fotoğraf: Serhat Özdemir)



Orijinalleri Gabrovo Mizah ve Yergi Evi'nde bulunan her iki seramik heykel yeniden şekillendirilerek Karikatür Müzesi'nde sergilemeye konmuştur.

### **Karikatüristlerle Atölye Çalışmaları**

Anadolu Üniversitesi Eğitim Karikatürleri Müzesi ile Güzel Sanatlar Fakültesi her zaman etkinliklerinde birbirlerini desteklemişlerdir. Müzeye sergi için gelen konuk karikatürcüler genellikle Güzel Sanatlar Fakültesi'nde taşbaskı çalışması yapma imkanı bulmuşlar, böylelikle farklı bir teknikle karikatürlerini çoğaltırken müze koleksiyonunun zenginleşmesine katkı sağlamışlardır. Bu bağlamda karikatürcüler, Seramik Bölümü Dekor Atölyesi'nde porselen tabaklara da karikatürler çizmişlerdir. Bu çalışmalar da Müze Arşivi'nde yer almaktadır.

Eğitim Karikatürleri Müzesi ve Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü ile Türk karikatür ustalarının da katılımıyla 9 Mart 2010 tarihinde bir atölye çalışması düzenlenmiştir. Bu organizasyonda karikatüristler, seramik bölümü öğrencileri ile bir araya gelmiş ve karikatür figürleri bu kez de kağıt yerine seramik tabaklarda hayat bulmuştur. Porselen tabak üzerine sırüstü boylarla çizilen karikatürler 800 C’de fırınlanmıştır. Çalışmaya Nurray ÇİFTÇİ, Köksal ÇİFTÇİ, Mustafa BİLGİN ve Akdağ SAYDUT katılmıştır (Resim 13).



Resim 13 Karikatüristler İle Atölye Çalışması, 2010



Resim 14 Nurray ÇİFTÇİ, Köksal ÇİFTÇİ ve Mustafa BİLGİN’in Tabak Üzerinde Karikatürleri

“2010 Türkiye’de Japon Yılı” etkinlikleri kapsamında 14 Nisan 2010’da Eğitim Karikatürleri Müzesi’nde açılan “Çağdaş Japon Karikatürleri” sergisine katılan Japon karikatürcüler Yoshiaki YOKOTA ve Norio YAMANOİ’de G.S.F. Seramik Dekor Atölyesi’nde porselen tabak üzerine sırüstü boylarla karikatür çizimi yapmışlardır.

Ayrıca, Karikatürist Semih Poroy’un Müze vitrinlerinde sergilenen porselen tabaklar üzerine çeşitli renkli kalemlerle çalışılmış karikatürleri de seramik karikatürler arasında anılabilir.

## SONUÇ

Anadolu Üniversitesi Eğitim Karikatürleri Müzesinin bini aşkın orijinal karikatürünün yanında seramik heykelleri ve seramik malzemeyle şekillendirilmiş, çizilmiş karikatürleri koleksiyonuna zenginlik katmaktadır. Bu çalışmayla Müze koleksiyonundaki seramik karikatür heykel ve tabaklar tanıtılmaya çalışılmıştır.

## KAYNAKLAR

Aygün S. (2007), Seramik Karikatürler, Anadolu Sanat, 18, 107-113, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Kültür Dergisi, Anadolu Üniversitesi Matbaası, Eskişehir.

<http://www.ekm.anadolu.edu.tr> (Erişim Tarihi: 01.01.2011)

# “ CERAMICS OF ANADOLU UNIVERSITY, MUSEUM OF EDUCATIONAL CARTOONS “

Asist. Prof. Sadettin AYGÜN\*

## ABSTRACT

*Anadolu University Research Center of Cartoon Art founded in 2002 and in 2004 Museum of Cartoon Art was put in commission appertained to the Center in Odunpazarı that is the first settlement of Eskisehir.*

*In the Museum of Cartoon Art’s exhibition halls local, foreign and master cartoonists’ works including cartoonists from Eskisehir, some humour magazines, photographs and documents are being exhibited with ceramic sculptures and plates.*

*In this study; ceramic cartoons which have been previously exhibited or not have been exhibited yet in the museum saloons shall be examined in addition to the cartoons that have been drawn onto the porcelain plates.*

**Keywords:** *ceramic figures, cartoon art, cartoon museum*

---

\*Anadolu University, Fine Arts Faculty, Ceramic Department, Eskişehir/TURKEY

## INTRODUCTION

In this work, primarily Anadolu University, Museum of Educational Cartoons which is one of the few museums specialized on cartoons in the world shall be introduced, then activities which have been performed in order to provide a difference in the cartoon art by combining ceramic-cartoon arts together shall be summarized.

### ANADOLU UNIVERSITY, MUSEUM OF EDUCATIONAL CARTOONS

Anadolu University Research Center for Cartoon Art has been established on 5 September 2002 and Museum of Educational Cartoons has been put into commission two years later, on 17 December 2004. The number of museums specialized in this field are approximately thirty all over the world. In Turkey there are two museums, one in Eskişehir and the other is in İstanbul.

The building now houses the Museum of Educational Cartoons is located in the protected area in Odunpazarı, where the city was first founded. The building was fettered by the Protection of Cultural and Natural Heritage Committee in 1980 and later on restored in order to utilize as museum. During the restoration, special attention paid in order to protect the unique identity of the building (*Figure 1*).



*Figure 1* Museum of Educational Cartoons Before and After The Restoration

Museum of Educational Cartoons forms a modern and living atmosphere with it's exhibition halls in which Turkish and foreign cartoonists's works and works from the museum collection has been exhibited permanently in addition to temporary exhibitions where individual-group works are presented (*Figure 2*).



*Figure 2* Museum of Educational Cartoons (Photographer Serhat Özdemir)



## CERAMIC ACTIVITIES PERFORMED IN MUSEUM OF EDUCATIONAL CARTOONS

In this section, exhibitions, competitions and workshops performed in Museum of Educational Cartoons in order to interpret ceramic and cartoon art together, shall be included.

### Ceramic Cartoon Characters Exhibition

In this exhibition; with the cooperation of lecturer Asist. Prof. Sadettin AYGÜN and cartoonist Prof. Atila ÖZER, ceramic students reinterpreted cartoons of Turkish and foreign cartoonists in ceramic forms within the scope of the “Ceramic Fundamental Art Education” lecture in Anadolu University, Fine Art Faculty, Ceramic Department. These works have been exhibited in the Museum of Educational Cartoons between 14 June 2006-27 July 2006. By this, reaching a wide range of audience besides improving the interests of the students for the cartoon art has been accomplished (*Figure 3*).

In the works of this exhibition, many foreign cartoon figures from Blondie (has been published in newspapers since 1930's) to lonely cowboy Lucky Luke (has been translated to more than 30 languages), from Beetle Bailey to Peanuts (*Figure 4*), from Popeye to Micky Mouse have been interpreted in ceramic forms. Important cartoons of Turkish cartoonists like Avanak Avni (*Figure 5*)



3



4



5

*Figure 3* Student Group Contributed to “Ceramic Cartoon Characters Exhibition”

*Figure 4* Sanem KUŞÇU, “Snoopy” (Charles SCHULZ), 2006

*Figure 5* Emre TOSUN, “Avanak Avni” (Oğuz ARAL), 2006

En Kahraman Rıdvan (*Figure 6*), Abdülcanbaz and Tombul Teyze (*Figure 7*) have also taken into consideration. Selected ceramics have been utilized by exhibiting them in the museum after the exhibition and hence a visual wealth have been provided in exhibition.



*Figure 6* Kamuran AK, “En Kahraman Rıdvan” (Bülent ARABACIOĞLU), 2006

*Figure 7* Emel ASLAN, “Tombul Teyze” (Ramiz GÖKÇE), 2006

### International Biennial of Humour and Satire in the Arts

International Biennial of Humour and Satire in the Arts is the most comprehensive competition organization in the world-wide within this field which includes art branches like cartoon, drawing-graphic, painting, sculpture, poster and photography and held in Bulgaria. S. AYGÜN has won the sculpture prize with the “Meeting” work in the 18. International Biennial of Humour and Satire in the Arts, 2007 (*Figure 8*). In this work, S. AYGÜN reinterpreted A. ÖZER’s cartoon in the ceramic form (*Figure 9*).

In this work; a fact, which we had previously experienced in the past and witnessed all over the world, how violence affect, mutate the people and result a chaos atmosphere



*Figure 8* “Meeting”, Sadettin AYGÜN, 2006

*Figure 9* “Meeting”, Atila ÖZER, 1989

has been depicted with it's most attractive form (Figure 10).

Mutual ceramic sculpture work of S. AYGÜN and A. ÖZER, "Medals", has won the sculpture prize in the 19. International Biental of Humour and Satire in the Arts, 2009 (Figure 11,12).



Figure 10 "Meeting", Detail, 2006 (Photographer Selçuk Yılmaz)

These sculptures, originals of which are exhibited in House of Humour and Satire reformed again and have been exhibited in Museum of Educational Cartoons since then.



Figure 11 "Medals", Atilla ÖZER, 1983

Figure 12 "Medals", Sadettin AYGÜN, 2009 (Photographer: Serhat Özdemir)

## Workshop With Cartoonists

Anadolu University, Museum of Educational Cartoons and Fine Arts Faculty have always supported each other in the organizations. The visitor cartoonists who came to the museum for exhibition has the chance to make ceramic-sculptures in Fine Arts Faculty. By this way while the cartoonists increase their cartoons via a different technique, they also contribute to the enrichment of the museum. In this sense, cartoonists also draw cartoons to the ceramic plates in Decor Workshop in Ceramic Department. These works are also included in the Museum Archive.



A workshop organization with the contribution of Turkish cartoonists was planned by “Museum of Educational Cartoons” and “Ceramic Department” in Anadolu University, Fine Arts Faculty, in 9 March, 2010. In this organization cartoonists came together with ceramic department students and recreated their cartoon figures in ceramic plates instead of paper this time. Nuray ÇİFTÇİ, Köksal ÇİFTÇİ, Mustafa BİLGİN and Akdağ SAYDUT have contributed to this workshop (Figure 13).



Figure 13 Workshop with the cartoonists, 2010



Figure 14 The Cartoons of Nuray ÇİFTÇİ, Köksal ÇİFTÇİ and Mustafa BİLGİN on the Plate

The Japan Cartoonists Yoshiaki YOKOTA and Norio YAMANOİ, who have contributed to the “Modern Japan Cartoons” exhibition which was performed in Museum of Educational Cartoons, within the scope of “2010 the Japan Year in Türkiye”, have also made cartoon drawing onto the porcelain plates with paintings.

In addition, the cartoons of Cartoonists Semih POROY which have been drawn onto the porcelain plates with coloured pencils can be counted in ceramic cartoons.

## CONCLUSION

In addition to the original cartoons over one thousand, Anadolu University, Museum of Educational Cartoons enriches it's collection with ceramic sculptures, cartoons which are formed and drawn with ceramic material. In this work ceramic cartoon sculptures and plates are introduced.

## REFERENCES

*Aygün S.* (2007), Seramik Karikatürler, Anadolu Sanat, 18, 107-113. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Kültür Dergisi, Anadolu Üniversitesi Matbaası, Eskişehir. <http://www.ekm.anadolu.edu.tr/index.htm> (01.01.2011)

# “ SERAMİKTE KÜBİZMİN ÖNCÜLERİNDEN: CHRISTY KEENEY “

Öğr. Gör. Deniz Onur ERMAN \*

## ÖZET

20. yüzyıl başlarında, temsile dayalı klasik sanat anlayışından uzaklaşarak, Fransız Post Empresyonist ressam Paul Cezanne'nin form yönünden yaptığı çalışmalarla temellendirildiği düşünülen yeni bir sanat akımı Kübizm adıyla hayatımıza girmiştir. Sanatın her alanında uygulama alanı bulan bu akım, seramik alanında da pek çok sanatçı tarafından ilgiyle karşılanmıştır. İrlanda'lı çağdaş seramik sanatçısı Christy Keeney özgün form ve kompozisyon çalışmaları ile akımın önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Keeney'nin İrlanda'da başlayan ve Londra'da şekillenen profesyonel sanat hayatında kubist anlayışta ürettiği seramik eserlerinin etkisi büyüktür. Figüratif seramik eserleriyle kubist etkiler yansıtan ender sanatçılardan biri olarak Keeney'nin eserlerinin yenilik ve özgünlük arayışında olan sanatçılar için yeni bir dil oluşturacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Christy Keeney, kubizm, figüratif seramik.

---

\* Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara/TÜRKİYE

## GİRİŞ

20. Yüzyıl başlarında, temsile dayalı klasik sanat anlayışından uzaklaşarak, Fransız Post Empresyonist ressam Paul Cezanne'ın form yönünden yaptığı çalışmalarla temellendirildiği düşünülen yeni bir sanat akımı hayatımıza girmiştir. Bu akım Kübizm adını alır. Kübistler en yalın ifadeyle, yapıtlarında özün, değişmeyen resmini bulmaya çalışmışlardır. Onlar, konunun yalnız görünen yönünü değil, asıl görünmeyen yönlerini gösterebilmek için eşyanın üç boyutunu da çizme uğraşı vermişler, bunun için de geleneksel tek bakış noktasını kırmaya çalışmışlardır "Ana Britanica (1994)". Geleneksel doğacı görüşü reddeden ve eşzamanlı bir anlatımı benimseyen bu hareket; nesnenin izleyicinin gözünde bütünü oluşturan düzlemler meydana getirmekte ve bu tür yapıtlar ortaya koymaktadır. Kübistler nesnelerin geometrik yapılarına ve görüntülerine önem vermişlerdir. Bu açıdan kübizm için, doğanın yepyeni bir bakış açısıyla yorumlanmasıdır denilebilir "Elgün (1999)".

Kübist akım, başta resim sanatı olmak üzere zamanla heykelden, mimariye, edebiyattan, moda, ürün tasarımından dekorasyona kadar sanat ve tasarım alanlarını etkisi altına alır ve büyük bir devrim niteliği taşır. Bir anlamda 'akım' realitesine aykırı düşen ve her şeyi geometrik şekil içinde görmeye çalışan Kübizm, edebiyat alanında gramerin yıkımı, ilginç noktalama işaretlerinin kullanımı ile özellikle şairler tarafından denir. Mimaride kübizmin etkileri yapıların formlarında ve boşlukların kullanımında dikkat çeker. Çek kübist mimari örneklerinde de akımın ilginç uygulamaları karşımıza çıkmaktadır. Sahne sanatlarında kübist izlere sahne ve dekor tasarımlarında rastlanılmakta, endüstriyel ürün tasarımlarında kübizm etkili ürünler tasarlanılmaktadır. Tekstil ve modadan, dekorasyona, Kavramsal sanat uygulamalarından grafik tasarımında kullanılan tipografik elemanlara kadar kübizm sanat ve tasarım alanlarında kendine geniş bir yer bulmuştur (Resim 1,2,3,4).



**Resim 1** "Üç Müzisyenler" ([http://www.artquotes.net/masters/picasso/pablo\\_musicians1921.htm](http://www.artquotes.net/masters/picasso/pablo_musicians1921.htm))

**Resim 2** Kübist Koltuk. Prag Ulusal Galerisi. Çek Cumhuriyeti. (Kişisel fotoğraf arşivi)

**Resim 3** "Öpücük" Constantin Brancusi (<http://www.actingoutpolitics.com/konstantin-brancusi-sculptural-series/>)

**Resim 4** Kübist mimariden bir örnek. Neklanovala, Prag, Çek Cumhuriyeti. (<http://www.essential-architecture.com/IMAGES2/style1.jpg>)

Sanatın her alanında uygulama alanı bulan Kübizm akımı, seramik alanında da kimi sanatçılar tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Görünenin, algılananın, çok boyutluluğun ve malzemenin sınırlarını zorlamak bazı seramik sanatçılara yepyeni bir pencere açmıştır. Bu anlayışta eserler üreterek, kendilerini ifade etme yolları aramışlardır. Bu isimler arasında günümüz çağdaş seramik sanatçılarından İrlandalı seramik sanatçısı Christy Keeney özgün form ve kompozisyon çalışmaları ile önemli bir yere sahiptir.

## CHRISTY KEENEY VE SANATI

1949 Donegal doğumlu olan Christy Keeney'nin sanatla tanışması anavatanı İrlanda'da olmuştur. Müzik, resim, fotoğraf ve özellikle de seramik, sanatçının hayatında önemli bir yere sahiptir. Keeney, 12 yaşındayken müziğe ilgi duymaya başlar, o zamanlar İrlanda'da, Batı Donegal'da, Kelt dilinin konuşulduğu bir bölgede üç hafta geçirir. Orada İrlanda'nın yerel, geleneksel müziği ile tanışır ve buna hayran kalır. Keman çalmaya başlaması bu döneme denk gelmektedir. Sanatçı resimle tanışmasını şu sözlerle anlatmaktadır; "Kendimi bildim bileli resimle iç içe oldum. 14 yaşlarındayken annem beni bir sanat kursuna gönderdi. Orada öğrendiğim ilk şey perspektifin önemidir. Sanırım bugün perspektifin hala en önemli elemanlardan biri olduğunu söyleyebilirim." Resim, gerek ileride yapacağı figüratif seramik çalışmalarında olsun, gerekse son dönemlerde ağırlık verdiği soyut çalışmalarında olsun Keeney'nin sanat hayatında her zaman önemli bir yer tutmuştur.

İrlanda'da geçen ilk gençlik yıllarında Keeney, okuldaki hocasının da teşviği ile sanata, özellikle de seramiğe yönelir. Sanatçı, kille tanışmasını şu sözlerle anlatmaktadır; "Seramikle ilk tanışmam oldukça yetenekli bir seramikçi olan okuldaki hocam Tom Agnew ile başladı. O bana kilin bütün özelliklerini ve dahası kilin dilinden anlamayı öğretti. Kili nasıl şekillendireceğimi, onu zorlamadan kilin dilinden nasıl anlayabileceğimi anlattı. Kile, onun istemediği bir şeyi zorla yaptıramayacağımı ondan öğrendim." 1980'lerin başında Limerick'e taşınır ve eğitimine Limerick Sanat Koleji'nde devam eder. Keeney, burada özellikle torna ile şekillendirme üzerine çalışmakta, aynı zamanda desen ve resim ile uğraşmakta ve eş zamanlı olarak keman çalmaktadır. Keeney, çevresindeki insanları gözlemlemeye her zaman ilgi duymuştur. Bununla ilgili fikirlerini şöyle dile getirmektedir; "Çocukluğumda küçük bir çevrede Katolik olarak yetiştirildiğim için hiçbir zaman dünyayı gerçekten anlayabildiğimi hissetmedim. Sanırım insan korku ve suçlulukla yetiştirilince kendini tanıyabilmek için başkalarını incelemeye başlıyor. Belki de başkalarının düşüncelerine girerek böylelikle kendimi daha iyi anlayabileceğimi düşünüyordum. Bu da beni insanları gözlemlemeye itti." Bu dönemde Keeney fotoğrafla da ilgilenmeye başlar. Fotoğrafı, seramik çalışmaları için kullanacağı sayısız görsel materyalleri biriktirmesine yarayan bir araç olarak kullanır. Yaşadığı yerdeki yerel halkın günlük yaşamından, günlük uğraşlarından, publardaki, marketlerdeki, sokaklardaki insanların doğal yüz ve vücut hareketlerinden esinlenerek anlık görüntülerini fotoğraflar ve büyük bir koleksiyon oluşturur. Çektiği çoğu fotoğraf, Limerick'de yaşayan yerel halktan oluşmaktadır. Her haftasonu pazar yerine gider ve ilginç yüzleri ve karakterleri fotoğraflayarak arşivine ekler. Sanatçı, insanların kamerasına



5

poz vermesini istememekte, doğal hallerini kaybetmeden vücut ve yüz hareketlerini yakalamaya çalışmaktadır. Keeney, daha sonra arşivinden seçtiği yüzleri kil ile hayata geçirmeye başlar.

Doğal insan mimiklerini ve vücut hareketlerini seramiğe aktarır. Keeney'nin mezuniyet sergisinde büyük beğeni toplayan çalışmaları kendi gözlem, deneyim ve günlük hayattan seçtiği anlık insan görüntüleri ile oluşturduğu birikiminden doğmuştur. "Limerick'ten İki Çocuk" isimli çalışması bunun güzel örneklerindedir (Görüntü: 5).

Sanatçının bu tür çalışmalarında figürlerin yüz ifadeleri ön plandadır. İnce detaylar, gerçekçilik ve üç boyutluluk hakimdir. Daha ileri dönemlerde



6



7



8

*Resim 5 "Limerick'den İki Çocuk" H=38cm, 1984. (Gregory, Ian: "Real People" Ceramic Review 178, p:17, U.K., 1999)*

*Resim 6,7,8: Christy Keeney'e ait figüratif seramik çalışmalardan örnekler. (Sanatçının kişisel fotoğraf arşivi)*

benzer anlayışta yaptığı figüratif çalışmaların da özellikle yaşlı insan figürlerin yüz ifadeleri ve figürlerin giysilerinin kumaş, kemer, düğme gibi detayları dikkat çeker. (Resim: 6,7,8)

Mezuniyet sonrası kısa bir süre 'Connemara Pottery' isimli turistik üretim yapan bir atölyede torna ile çömlek şekillendiren Keeney'nin seri-üretim fikri pek ilgisini çekmez sanat yapınının tek, özel ve eşsiz olması gerektiğini düşünür. Bu dönemde bir yandan kendi özgün seramik çalışmaları için zaman yaratmaya çalışmaktadır. Aynı dönemde keman çalışmalarını da sürdürmekte ve yerel bir pub da haftanın belli günleri müzik yapmaktadır. Bu karışık dönem 1985'de Keeney'in Royal College of Art'ta Master eğitimine kabul edilmesine kadar devam eder.

İrlanda'dan Londra'ya gelmek ve burada en önemli sanat okullarından birine kabul edilmek onun için yepyeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Londra'daki yeni hayatı kimi zaman yıldırıcı ve zorlayıcı, kimi zaman da cesaretlendirici olmuştur "Gregory( 1999)". İrlanda'nın



güvenli ve izole ufak bir kasabasından Londra'nın kalabalık, koşturmalı ortamına gelmek ilk zamanlarda Keeney için kolay olmamıştır. Sanatçı hayatının bu geçiş döneminden şu sözlerle bahseder; "Londra'nın keşmekeşine gelince ilk zamanlar büyük bir kültür şoku yaşadım. Royal Kolej'deki ilk senemde kendimi nereye koyacağımı bilemedim. Yepyeni bir dünyanın ortasındaydım. İnsanlar arkadaş canlısı değillerdi, niye olsunlar ki? On iki milyon kişiden biriydim sadece. Böyle bir ortamda arkadaşlar edinmeyi ve güvenmeyi öğrendim. Bir süre sonra yeni insanlar girdi hayatıma. Hala hayatımda olan bu önemli insanlar zamanla en yakın dostlarım oldular. Royal Kolej'den sonra eserlerim daha çok gelişti. Bunun nedeni okul ortamında kendimi ifade ederken biraz daha gergin olmamdı. O dönemde kolejde pek çok iç değişimler yaşanıyordu. Yeni bir yönetim vardı ve eğitim sisteminde varolan bazı şeylerden vazgeçiliyor ve yeni yapılanmalar oluşuyordu. Bütün bunlar ortamı oldukça korkutucu ve gergin bir hale getiriyordu. Eserlerimde kendimi istediğim kadar rahat ifade edemiyordum. Bu nedenlerle yapmak istediğim tek şey, Master derecemi almak için kendimi toparlayıp, konsantre olup buna odaklanmaktı. Master bittikten sonra bütün bunları ortaya çıkarabilmek için artık özgürdüm." 80'lerin sonlarında döneme hakim olmaya başlayan ve her alanda karşımıza çıkan 'popüler kültür çılgınlığı' Londra'da ve Royal College of Art'da da kendini göstermiştir. Keeney için bu akım ve okuldaki köklü değişimler huzursuz edici olmuştur. Keeney, Londra'yı ve bu şehrin sanatına etkilerini şu sözlerle dile getirmektedir; "Londra öyle bir yer ki, dini zorlamaların ve dayatmaların olmadığı aksine size kendinizi daha çok düşünmek için cesaretlendiren bir yer. Kendinizi düşünmek ve tanımak pek kolay değildir, ben hala bunun üzerinde çalışıyorum. İngiltere'de yaşamak dünyayı daha net görmemi sağladı." Keeney'nin gelişimine Royal Kolej'de Master döneminde tanıştığı hocası Eduardo Paolozzi'nin büyük katkıları olmuştur. Aynı dönemde pek çok yetenekli seramikçiyle beraber aynı ortamı solumak da ona zengin tecrübeler kazandırır. Keeney'nin eserlerinin gelişiminde Anthony Caro, Francis Bacon, Alberto Giacometti, Henry Moore, David Smith gibi isimler aydınlatıcı izlenimler yaratmıştır.

Keeney, Master eğitimi sonrasında Londra'da kalmaya ve seramik hayatını burada sürdürmeye karar verir. Royal Kolej'de edindiği tecrübelerinin, birikimlerinin ve etkilenimlerinin ışığında kendini daha rahat ifade edebileceği eserler üretme sürecine girer. Bu, sanatçının kendini



*Resim 9,10,11: Christy Keeney'e ait seramik büst çalışmaları, h=53cm,1995, h=40cm 1999, h=37cm 1999. (Gregory, Ian: "Real People" Ceramic Review 178, p:16-17, U.K., 1999)*

daha iyi tanıyıp ne istediğine karar verdiği, kendini geliştirdiği, sanat çevrelerince tanınmaya başladığı profesyonel sanat hayatını temellendiren önemli bir dönemdir. 1980'lerin sonları Keeney için yeni arayışların başladığı bir dönem olur. O zamana dek fotoğraflardan biriktirdiği imajlardan çalışan sanatçı artık zihninden geçenleri yapmaya karar verir. Bu bir anlamda detayların yerini çamurun kendi imkanlarının aldığı bir dönemi de başlatır. Keeney'nin çalışmalarının üç boyutluluktan, ince detaylardan, kontrollülükten ve fotoğrafik gerçeklikten sıyrılmaya başladığı ve daha yüzeysel, iki boyutlu hale geldiği, kilin imkanlarından daha fazla yararlandığı, dokusal zenginliklerin ortaya çıktığı dikkat çekmektedir. Bu dönemde sanatçının yeni yollar aradığı, modellemede daha özgür yaklaşımlar geliştirdiği gözlenmektedir. Keeney'nin büst formları yarı resimsel, yarı heykelsi bir hal almaya başlar. Büstün ifadesi, duygusu, kilin yüzeyinde oluşan dokusal zenginliklerle, renklerle bütünleşmeye başlar. Detaylar azalır, yerini anlık duygulanımlardan çıkan çizgisel izlere bırakır. Gerçek insan ölçülerinin dışına çıkıp, biçim bozular ile kendi yaratım serüvenini ortaya koyar ve kubizm etkilerinin sinyallerini verir. Büst ve portre çalışmalarını yaparken alçı kalıplardan faydalanır. Kalın katmanlar halinde sürülen astarlar, zengin dokular, ince resimsel çizgiler dikkat çekicidir "Gregory (1999)". (*Resim: 9,10,11*).

Artık Keeney'nin çalışmalarını bilen ve özellikle de portre heykellerini ve figüratif eserlerini takip eden bir sanat eseri alıcısı kitle oluşmaktadır. Bu dönemde çeşitli galerilerde sergilere katılır, kendi kişisel sergilerini açar, kimi önemli sanat derneklerine ve etkinliklerine kabul edilir. 1986 senesinde sanatçının figüratif büst çalışmalarından 5 tanesi Sir Eduardo Paolozzi, 1988'de bir çalışması HRH Galler Prensi, 1993'de büst formlarından bir diğeri Rt. Hon John Butcher MP tarafından ve 1997 senesinde sanatçının 12 adet figür çalışması İrlanda Gazetesi tarafından özel koleksiyonlara dahil edilir "<http://christykeeney.co.uk/christy-keeney-exhibitions/> (2011)". Sanatçının erken dönem çalışmaları ince ve detaylı gözlemlerin sonuçlarını yansıtmaktadır. İlk çalışmalarında portre ve bedenlerde ten ile kumaşın renksel ve dokusal farklılıkları son derece ayrıntılı ve gerçekçi bir üslupla verilmektedir. Kumaşın cinsi, kemerin derisi, gömleğin kıvrımları büyük bir kontrol ve disiplini yansıtır niteliktedir. Daha sonraki çalışmalarında ise sanatçının daha sınırsız, daha serbest oluşu dikkat çeker. Mat yüzeyler, ayrıntıların kaybolup ifadenin ön plana çıkması, gerçek beden ölçülerinin dışına çıkılması sanatçının daha da özgürleştiği bir dönem yaşadığını hissettirir.

2000'lere gelindiğinde Keeney'nin bütün gözlemlerinin, yaşantılarının, birikimlerinin ve önceki çalışmalarının kübist etkili formlarda ve kompozisyonlarda birleştiği görülmektedir. Kübizmin, Keeney'nin eserlerine yansımaları aslında bir tesadüf değildir. Sanatçı konuyla ilgili şunları söyler; "14 yaşlarındayken Dublin'de Belediye Galerisi'nde bir sergi vardı. Hayatımda ilk defa bir sanat galerisine gitmişim. Fransız asıllı Amerikalı sanatçı Arman'a ait dilimlere ayrılmış bir keman vardı. Ondan çok etkilenmiş ve "işte heykel budur" diye düşünmüştüm." Keeney için kübizm; heykel ve resimi bir araya getiren bir yaklaşımdır. Objelerin 360 derece boyutlandırılıyor ve algılanıyor olması bu yaklaşımı heyecan verici kılar. Sanatçı bu dönemde yaptığı kübist çalışmalarını şu sözlerle anlatır; "Yeni çalışmalarım, o zamana kadar geliştirdiğim temalar, insanlar ve çevremdeki eşyaların bir araya gelmesi şeklinde oluştu. Ve Müzisyenler





Resim 12,13,14,15: Christy Keeney'e ait figüratif seramik çalışmalardan örnekler. (Sanatçının kişisel fotoğraf arşivi)

serisi ortaya çıktı. Her bir karakter ve ona ait keman, gitar gibi müzik aletleri şekillendi. Objeler, hayvanlar ya da insanlar sürekli iletişim halinde olduğumuz ve aslında bizim kim olduğumuzu belirleyen anlamlar taşıyordu. At, binicisinin karakterinin devamı olarak, keman da müzisyenin ayrılmaz bir parçası olarak şekillendi.” (Resim: 12,13,14,15).

Keeney, kübist seramik figürleri hakkında şunları söyler; “1980’lerin başlarında, henüz öğrenciyken Tate Galeri’de Picasso’nun bir retrospektif sergisini izlemiştim ve etkilenimlerimin çoğu o sergide gördüğüm eserlerden geliyor. Özellikle de küçük karton parçalardan kesme yapıştırma kolajlar ve yüzeylerden oluşan figüratif heykeller beni çok etkilemişti. Bu basit iki boyutlu parçalar bana büyük olanakların olduğu yepyeni bir dünyanın kapılarını açtı. Bu çalışmalarda gördüğüm iki boyutluluğun ve üç boyutluluğun beraber kullanılması fikri çok ilgimi çekti “Gosset (2010)”. Keeney’nin diğer bir etkilenimi de, Eduardo Paolozzi’nin heykellerini nasıl inşa ettiği ile ilgilidir. Paolozzi kolajlar biçiminde çalışır. Bitmiş heykelini farklı parçalara ayırır ve parçaları tekrar bir araya getirir. Böylelikle yeni ve bambaşka bir yapı oluşturur. Keeney kendi yapıtlarında da benzer bir görüşle çalışmaya ve yapıları oluşturmaya başlar. Kil ile önce yüzeyler oluşturur. Bunları üst üste farklı biçimlerde yerleştirerek ana yapıyı ve sonra da figürleri ve yan elemanları oluşturur. Ortaya çıkan kompozisyonlarda günlük insan görüntülerine, gündelik obje ve eşyalara, bazen boğa, at gibi hayvanlara, bitkilere, müzisyenlere yer verir. Kullandığı boğa ve at figürleri erkeklik gücünü temsil eder. Sıklıkla karşılaşılan keman



Resim 16,17: Christy Keeney'e ait seramik portreler. (<http://www.lavitgallery.com/page67.htm>)

Resim 18,19: Eduardo Paolozzi'ye ait 'Michelangelo'nun David'i' ve 'Invention' isimli eserleri. (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/sculptural-collage-eduardo-paolozzi>)

ise çocukluğundan beri hayatında varolan kemanın ve müziğin bir yansımasıdır. Kullandığı mat renklerin arasında canlı renkler parlak. Sır kullanmaz, mat ve doğal astarlar kullanarak eserlerini renklendirir. Figürlerin ifadeleri donuktur. Resimsel çizgiler, yüzeylerden oluşan katmanlara boyut kazandırır “Gosset(2007)”. Keeney, çatlamalara karşı oldukça dirençli olan ince şamotlu karışım bir kil kullandığından söz eder. Yüzey üzerine beyaz pişme renkli düşük derecede olgunlaşan bir astar uygular. Renkli astarlar ve renklendirici oksit ve boyalarla eserlerini renklendirir. Eserlerini farklı pişirim derecelerinde fırınlar. Sanatçının 80’lerde yaptığı kontrollü ve ayrıntıcı figürleri, 90’larda yaptığı büstlerindeki serbestlik ve özgürlükle harmanlanarak konuya daha zengin, özgür ve daha renkli kübist seramik formlar olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde sanatçının portre ve büst çalışmalarında da önceki tavrından farklı olarak kübist etkilenimler dikkat çekmektedir. Yüz ve göğüste geometrik bölüntüler büyük usta Eduardo Paolozzi’nin ‘Michelangelo’nun David’i ve ‘Buluş (invention)’ isimli eserlerine birer gönderme gibidir (*Resim:16,17,18,19*). Sanatçıya nereden veya kimlerden ilham aldığı sorulduğunda şöyle cevap verir; “Benim ilhamım şimdiye kadar gördüğüm ya da deneyimlediğim insanlardan kaynaklanıyor. Genellikle pek de önemli olmayan kimi gözlemlerim kafamda bir kıvılcım çaktırılabiliyor. Arabamı tamir ederken motorun bir parçasına bakıyorum ve bu görüntü bir sonraki eserim için bana bir fikir verebiliyor. Sevebileceğim bir form arıyor gözlerim ve sonra bunu figürlerimle birleştirip yeni eserlere dönüştürüyorum” “Gosset (2010)”.

## SONUÇ

Günümüze gelindiğinde Keeney, İngiltere ve Londra’daki sanat ortamlarında kendine hatırı sayılır bir yer edindikten sonra ani bir kararla doğduğu yer olan İrlanda’ya dönmeye, sanatını ve aile hayatını orada devam ettirmeye karar verir. İngiltere’de çok sayıda galeriyle bağlantısı bulunan ve sanat çevrelerince aranan sanatçı, yenilikleri takip edebilecek ve kendi değişimlerini duyurabilecek kadar sanatın merkezine yakın ama doğal güzelliklerle, güven ve huzur ortamında kendi içine dönüp sanatına odaklanabilecek kadar da metropol hayatından uzak bir yol çizer. İrlanda’daki yeni yaşam alanında sahile yakın bir ev ve atölyeye sahip olan Keeney, seramik, resim ve müzik ile içiçe çalışmalarını sürdürmektedir. Keeney’nin İrlanda’da başlayan ve Londra’da biçimlenerek süren profesyonel sanat hayatında kübist anlayışta ürettiği seramik eserlerinin yeri ve etkisi büyüktür. Kübist anlayışta ürettiği figüratif seramik eserleriyle Keeney, yeni bir anlatım dili oluşturmuştur. Sanatçının eserlerinin, yenilik ve özgünlük arayışında olan çağdaş sanat ortamına farklı bir soluk getirdiği düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

*Ana Britanica*, (1994). *Ana Yayıncılık A.Ş. Encyclopedia Britannica Inc., İstanbul: 4. Basım, Cilt: 20, sf:178.*

**Elgün, Tülay** (2001). "Modernizm ve Bilimle Barışık Bir Sanat: Kübizm", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı: 41, sf:52, İstanbul.

**Gosset, Sarah** (2007). "Sublime Sculptures an Essence of the Past", *Ceramics: Art and Perception*, Issue: 68, USA.

**Gosset, Sarah** (2010). "Bringing it All Back Home". *Ceramic Review* 244, U.K.

**Keeney, Christy**, *Ceramic Sculptor*, 2011, <http://christykeeney.co.uk/christy-keeney-exhibitions> (erişim tarihi 19 Ağustos 2011)

**Gregory, Ian** (1999). "Real People", *Ceramic Review*, Issue: 178, U.K.

*Lavit Gallery*, *Lavit gallery Art Collection*, 2008, <http://www.lavitgallery.com/page67.htm> (erişim tarihi 04 Eylül 2011)

*The Minimalist*, *Artpropelled*, 2010, <http://artpropelled.tumblr.com/post/2388156175/the-artist-by-christy-keeney> (erişim tarihi 04 Eylül 2011)

*The Oakwood Gallery*, *Oakwoodceramics*, 2010, <http://www.oakwoodceramics.co.uk/Cat-Keeny1.htm> (erişim tarihi 04 Eylül 2011)

# “CHRISTY KEENEY: A PIONEER OF CUBISM IN CERAMICS”

Lect. Deniz Onur ERMAN \*

## ABSTRACT

*The early days of the 20th century has witnessed the introduction of a brand new art concept that is incited by the work of post-impressionist French painter Paul Cezanne. This approach will subsequently be called cubism. Cubism has also been accepted by some ceramic artists. One of the prominent artists in this era is contemporary ceramic artist Christy Keeney. As one of the rare cubist artists in ceramics, Keeney’s work is genuinely appealing. Keeney’s artistic career follows a continuum, starting in Ireland, continuing in London and currently back in Ireland. Cubic ceramic works make up a significant part of his portfolio. As one of the rare cubist artists in ceramics, Keeney’s work is genuinely appealing. We believe that studying his works may reveal new horizons to all artists who are in search of originality and innovation.*

**Keywords:** *Christy Keeney, cubism, figurative ceramics.*

---

\* Gazi University Fine Arts Faculty, Ankara/TURKEY

## INTRODUCTION

The early days of the 20th century witnessed the introduction of a brand new art concept that was incited by the work of post-impressionist French painter Paul Cezanne. This approach would subsequently be called cubism. Cubists have focused on not only the visible aspect of objects, but the invisible parts as well. They have tried to picture their subjects in three dimensional forms. This revolutionary approach has had a huge impact on not only painting, but on every art form “Ana Britanica, (1994)”. This movement denied the traditional naturalistic view and employed a parallel description of objects through multiple planes which merged in the eye of the viewer. Cubists emphasized the geometric structure and appearance of objects. Therefore, cubism can be considered an entirely novel and unique interpretation of nature “Elgün,(1999)”.

Cubist movement affects not only painting, but many other art forms like sculpture, architecture, literature, fashion and industrial design. Cubism is actually in contrast with the reality of “movement” and sees everything in geometrical forms. In literature, Cubism becomes a favorite of poets who ignore grammar and use unusual punctuation marks. Cubist buildings make use of geometrical patterns both in forms and spaces. Through cubism, Czech architects have yielded many interesting buildings. As for performance arts, Cubist influences can be seen in stage and décor designs. Notable examples of Cubist industrial designs, decorative objects, and textiles are available. Even typographic elements that are used in graphic design have been made. Cubism has made its way into a wide spectrum of art and design forms, from fashion to conceptual art installations. (Figures 1,2,3,4)



**Figure 1** “Three Musicians” by Pablo Picasso([http://www.artquotes.net/masters/picasso/pablo\\_musicians1921.htm](http://www.artquotes.net/masters/picasso/pablo_musicians1921.htm))

**Figure 2** An example of cubist chair. Prague National Gallery. (Author’s personal photo archive)

**Figure3** “Kiss” by Constantin Brancusi(<http://www.actingoutpolitics.com/konstantin-brancusi-sculptural-series/>)

**Figure4** An example of cubist architecture. Neklanova, Prague, Czech Republic. (<http://www.essential-architecture.com/IMAGES2/style1.jpg>)

Cubism has also been accepted by some ceramic artists. Already a 3-dimensional art form, ceramics has been a new frontier in moving beyond the boundaries of the visible, perceived, multi-dimensionality and material. One of the prominent artists in this era is contemporary ceramic artist Christy Keeney.

## **CHRISTY KEENEY AND HIS ART**

Christy Keeney is born in 1949 in Donegal, Ireland. Music, painting, photography and particularly, ceramics have a special place in the artist's life. He became interested in playing music at the age of 12, after he spent 3 weeks in the Irish (Gaelic speaking) area in West Donegal, not far from where he was born. He experienced Irish traditional music there and fell in love with the music. After that experience he started to play the violin.

As for painting, "I have always painted as far back as I can remember and when I was about 14 my mother would send me to art classes in the town and I think the only thing I learned was the meaning of "perspective". I think today "perspective" is still a very important element in my work." the artist explains. Painting has always been an essential part of the artist's life, as reflected in his figurative ceramic works as well as his recent focus in abstract paintings.

He picked up on photography during his education at Limerick Art College. He used photography as a tool to collect images which he would use as reference material in his ceramic work. Most of the images were of local people around Limerick city. He would visit the farmers' market each weekend and find interesting characters to photograph.

With the encouragement of his teacher at school, Keeney gets involved in art and particularly ceramics. He describes his first acquaintance with clay as follows: "My first taste of ceramics simply began at college where I met a very highly skilled potter called Tom Agnew. Tom taught me to understand the clay and all its properties. How to go with the clay and not force it to do what it didn't want to do."

He moves to Limerick in the early Eighties, and continues his education at the Limerick Art College. He masters throwing while at the same time being drawn more towards sculpture. In the meantime, he never gave up design, painting and playing the violin. The artist has always been a keen observer: "I think my experience being brought up as a Catholic had a lot to do with the way my mind worked as a child. I never really felt I understood the world around me and I think this was because of all the distorted information I was taught as a Catholic. I think that when you are brought up in a state of fear and guilt you try and make sense of your environment and I think this is why I got so interested in observing "people". Maybe I was trying to get inside other people's heads so I could understand my own."

In these formative years he began to study the local people, both in pubs and market places, becoming fascinated by their faces and body language. Carrying a camera everywhere he went, he gathered a large collection of images as a resource to feed his growing ideas and the





5

need to express them in clay. Always sensitive to his subjects, Keeney tried to protect them from the embarrassment of posing for the camera by employing a simple technique of asking them all to wear a pair of round metal-framed glasses. This helped to put them at ease and they began to enjoy the situation, laughing, pulling faces and becoming involved in the game, preventing the usual self-conscious and stilted poses. Working directly from the photographs, he developed new forms. The culmination of his B.A. show was based on this street research and his relationship and experiences with ‘real people’. “Two Boys



6



7



8

Figure 5 “Two Boys From Limerick” H=38cm, 1984. (Gregory, Ian: “Real People” Ceramic Review 178, p:17, U.K., 1999)  
 Figure 6,7,8: Examples of Christy Keeney’s figurative ceramic works (The artist’s personal photograph archive)

from Limerick” is a fine example of his works at the time “Gregory, (1999)”. (Figure 5)

These works emphasize the subjects’ facial expressions. Fine details, realism and three dimensionality are prominent. His later figurative works, especially those portraying older people are notable for the subtlety of facial expressions as well as the details in clothing like belts, buttons, and fabrics. (Figures 6,7,8)

After college Keeney worked as a thrower in a workshop called “Connemara Pottery”, producing touristic artefacts. He was not interested in mass production, thinking that an art work should be unique and specials. In the meantime, he was trying to find some time for his original ceramic works. He continued to play the violin, playing music at the local pub several days a week. This busy time lasts until his acceptance as a Master student to the Royal College of Art in 1985. Moving from Ireland to London and starting to work in one of the most prominent art schools marked the beginning of a new era for the artist. His new life in London was usually

exhaustive and intimidating while sometimes it was inspiring “Gregory, (1999)”.

Leaving the isolated and safe Irish town for the crowded and hustling streets of London was not easy for Keeney. The artist describes this transition as follows: “I move from here into the hustle and bustle of London which was a huge culture shock. My first year at the Royal College was a strange experience in so much that I didn’t know where I fitted in. I was in the middle of a world that was very new to me. People weren’t as friendly and why would they be, after all I was in a city of 12,000,000, people. I learned that making friends in such a place demanded more of me, I had to give more and eventually when I did make friends, they became the closest people I had ever known. They are still my friends today.”

Popular culture frenzy dominated the picture in London during the last years of the 80’s and Royal College of Art was no exception. This movement and the prominent changes in the College were disturbing for the artist. Getting his M.A. degree from the Royal College of Art meant overcoming major obstacles in his career: “My work developed more after leaving the Royal College. I think the reason for this was that I was a bit nervous to express myself at the college. At that time the college was going through a lot of internal changes. There was a new governing body at the college and a lot of the structures for teaching were being replaced or got rid of, which made the environment a very intimidating place to work in, so all I wanted to do was keep my head down and get through with an M.A. degree at the end. A lot of my experiences (working along side Paolozzi, and other very talented students) and influences were bottled up inside me, and when I left I was free to let it all out.”

Keeney describes London and the impact of this city on his work as “I think that living in England makes you see the world much clearer. It is a country that doesn’t force religion down your throat and encourages you to think for yourself. It’s not easy thinking for yourself, I’m still working on it.”

During the years at the Royal College, his teacher Eduardo Paolozzi has contributed immensely to Keeney’s artistic maturation. Working in the same environment with many talented ceramic artists has been an invaluable experience for the artist. Anthony Caro, Francis Bacon, Alberto Giacometti, Henry Moor, David Smith have all contributed to the development of Keeney’s works.

Keeney decided to stay in London after leaving the College. His collection of experiences and influences enables him to produce works through which he can freely express himself. This way he gets to know himself better and to decide what he wants. This is the period which he lays the foundations of his professional art career.

Keeney’s early pieces displayed astute observation. The first busts and torsos showed a virtuoso use of texture to describe flesh and clothing in a super-realist manner. These forms dressed in jumpers, jackets and leather belts are sensitively modelled with a fine tuned attention to detail then metamorphosed into groups.

As the recession of the late Eighties took over, commissions for portraits dried up. Keeney

started to explore new frontiers, looking for new ways of working and developing a free approach to modelling. He left the method of using photographic images, and starts to use his imagination as the starting point. Three-dimensionality, strict control on fine details and photographic reality fade, two-dimensional, less detailed figures dominate. The artist makes more use of textures and improvisational lines. In a way, the possibilities of clay replace the details. His heads became flattened, losing their three-dimensional form, becoming half-drawing, half-sculpture. Features were integrated into the piece, and a mix of emotions was developed through surface, clay, line and colour. Calling on past images and experiences, Keeney produced vibrant portraits of Everyman. Building them from press moulds, and then slurring over the surface with soft clay, he created rich textural surfaces reminiscent of encrusted earth, redefined again and again by drawing directly through the slips “Gregory, (1999)”.

Keeney starts to play with human proportions and through distortions, he starts to give signals of a cubist approach. He uses plaster moulds for bust and portrait works. Thick layers of underglazes, rich textures as well as fine picturesque lines are notable. (Figures 9,10,11)



Figure 9,10,11: Christy Keeney's ceramic busts h=53cm,1995, h=40cm 1999, h=37cm 1999. (Gregory, Ian: "Real People" Ceramic Review 178, p:16-17, U.K., 1999)

In time, Keeney's works become well-known to a group of art buyers, who are particularly interested in his figurative works and portrait sculptures. He participates in exhibitions in various galleries, opens personal exhibitions, and is accepted in prominent art associations and events. Five of the artist's figurative busts make their way into Sir Eduardo Paolozzi's personal collection in 1986. HRH Prince of Wales acquires one of his works in 1988 and Rt. Hon John Butcher bought a bust form in 1993. Twelve figures are included in the collection of the Journal of Ireland in 1997 (<http://christykeeney.co.uk/christy-keeney-exhibitions/>).

The new millenium sees the merging of Keeney's observations, experiences and previous works in cubist forms and compositions. Cubism in Keeney's work is no coincidence. "I think my first inspiration came when I was about 14 when I visited the Municipal Art gallery in Dublin. I think it was the first time I had stepped inside an art gallery. One of the pieces I saw and the only one I remember to this day, was a sculpture of a sliced up cello by the French-

born American artist, Armand. His work was very influenced by “Dada”. I think to me this was sculpture.” the artist explains.

For Keeney, cubism is an approach that integrates sculpture and painting. The 360-degree perception of objects makes the approach extremely appealing for the artist. He describes his cubist works at the time as follows: “The themes which have developed since then are to do with people and the tools of our trade. With the musician series, the instrument, i.e. violin, guitar etc. becomes an extension of the individual’s character. In “Horse and Rider”, the horse becomes an extension of the rider character. The objects, animals, or people which we interact with, in turn, make us who we are.” (Figures 12,13,14,15)



Figure 12,13,14,15: Examples of Christy Keeney's figurative works during the 2000's. (The artist's personal photograph archive)(<http://www.lavitgallery.com/page67.htm>)

Keeney precisely recalls the beginning of his interest in cubism: “I visited a retrospective exhibition of Picasso, at the Tate gallery, in the early 80's when I was at college, and many of my influences came from seeing that work. Especially a collection of small card-board cut out and folded, figurative sculptures. These simple two dimensional pieces opened a world of possibilities on how I would approach. The idea of using 2-dimension material in a 3-dimensiona way was really appealing.” (<http://christykeeney.co.uk/christy-keeney-biography>)

One of Keeney major influences is the way Eduardo Paolozzi builds his sculptures. Paolozzi works in collages. He breaks his finished work into pieces and unites them again. This way, an entirely new and different form is created. Keeney employs this method in his own works. The compositions embody his wisdom and command of the clay. Releasing the spirit of the subject into his material, the dialogue begins. Working with crank clay, he first rolls it flat before building the sculpture up piece by piece; to hold the structure erect sections are often dried before adding additional features. Surface texture is minimal while some areas are embellished with imprinted lace and other found objects. Colouring is flat, achieved with ceramic underglaze colour over white earthenware slip. A primary application of oxides gives overall depth, enhancing both vivid and faded colouring, especially engraved lettering and other indentations. Overall matt tones and drawn facial features express the humility of the portrayed character. He shows his versatile use of clay, from the more intricate compositions built from many cut

shapes to the head studies made from one simple piece. Colour applied with a brush is either free and random, blocked or monotone; all add their own interest to complement the finished work. His work has progressed from the battered attention to surface detail of his earlier work to the more refined appearance of their now even finish, reflecting, perhaps, a calmer state of mind “Gosset, (2007)”

The resulting compositions comprise of everyday human figures, objects and utensils of daily life, musicians, and sometimes plants or animals like bulls or horses. Bulls and horses symbolize masculinity and testosterone. The commonly encountered violin is a reflection of music and his violin, which have accompanied him through his life. Vivid colours explode among the matt colours he uses. He doesn't use glazes, matt and natural underglazes colour his works. The figures have neutral expressions. Drawn lines give volume to the layers of planes. Geometric traces in the face and chest are seem like references to “Michelange's David” and “Invention” by the great master Eduardo Paolozzi. (Figures 16,17,18,19)



Figure 16,17: Christy Keeney's ceramic portraits. (<http://www.lavitgallery.com/page67.htm>)

Figure 18,19: “Michelange's David” and “Invention” by Eduardo Paolozzi (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/sculptural-collage-eduardo-paolozzi>)

Keeney mentions using a blended, fine grog clay that is quite resistant to cracking. He applies a white underglaze that matures at a low temperature. He finishes with coloured underglazes, oxides and paints. He doesn't use glazes. He fires his works at different temperatures.

When you ask the artist about his inspirations, he explains: “My inspiration comes from people I see or experiences I've had. Usually insignificant observations spark something in my head. When I'm working on my car I'll look at my distributor cap and it will give me ideas for my next figure. I try to find a form that I like and then incorporate the figure into it “Gosset, (2010)”.

## CONCLUSION

After having a respectable place in London's and England's artistic milieu, Keeney has recently decided to return to his hometown, Ireland, to continue his artistic and family life there. Though he maintains contact with many of the galleries in England and remains a sought-after artist, he has chosen to live in a calm and safe environment, away from the metropolitan life.



Lodged in a house close to the sea shore, Keeney continues to work and practice ceramic, painting and music. Keeney's artistic career follows a continuum, starting in Ireland, continuing in London and currently back in Ireland. Cubic ceramic works make up a significant part of his portfolio. The artist has created a novel form of expression through his cubic figurative pieces. His works represent a unique approach to cubism and ceramics in the contemporary art milieu.

## REFERENCES

- Ana Britanica*, (1994). *Ana Yayıncılık A.Ş. Encyclopedia Britannica Inc.*, İstanbul: 4. Basım, Cilt: 20, sf:178.
- Elgün**, Tülay (2001). "Modernizm ve Bilimle Barışık Bir Sanat: Kübizm", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, sayı: 41, sf:52, İstanbul.
- Gosset**, Sarah (2007). "Sublime Sculptures an Essence of the Past", *Ceramics: Art and Perception*, Issue: 68, USA.
- Gosset**, Sarah (2010). "Bringing it All Back Home". *Ceramic Review* 244, U.K.
- Keeney**, Christy, *Ceramic Sculptor*, 2011, <http://christykeeney.co.uk/christy-keeney-exhibitions> (access date 04th September 2011)
- Gregory**, Ian (1999). "Real People", *Ceramic Review*, Issue: 178, U.K.
- Lavit Gallery*, *Lavit gallery Art Collection*, 2008, <http://www.lavitgallery.com/page67.htm> (access date 04th September 2011)
- The Minimalist*, *Artpropelled*, 2010, <http://artpropelled.tumblr.com/post/2388156175/the-artist-by-christy-keeney> (access date 04th September 2011)
- The Oakwood Gallery*, *Oakwoodceramics*, 2010, <http://www.oakwoodceramics.co.uk/Cat-Keeny1.htm> (access date 04th September 2011)



# “ FARKLI BÜNYELER ÜZERİNDE RAKU SIRLARININ ARAŞTIRILMASI”

Doç. Soner GENÇ \* Uzm. Ensar TAÇYILDIZ \*\*

## ÖZET

*Raku, 16. yüzyılda ilk olarak Japonlar tarafından kullanıldı ve bu pişirim tekniğini başlatan ailenin ismiyle adlandırıldı. Raku seramikler çay seremonilerinde çok önem kazandı. Raku kelime olarak özgürlükten hoşlanma, memnuniyet ve mutluluk anlamlarını ifade etmektedir.*

*Zen felsefesine dayanan raku pişirim tekniği, sır yüzeyinde farklı etkilerin elde edilmesi açısından tercih edilen bir pişirme yöntemi olmuştur. Günümüzde, sadece Japonya’da değil, özellikle batı ülkeleri ve Amerika olmak üzere dünyanın pek çok ülkesinde yaygın olarak kullanılmaktadır.*

*Genel olarak, raku kurşun içerikli sırlarla sırlanmış seramiklerin, düşük sıcaklıkta pişirilmesi anlamına gelmiştir. Aslında, raku sır kompozisyonları çok farklı maddeleri içerir.*

*Bu çalışmada, çeşitli hammaddelerden oluşan raku sırları hazırlanmıştır. Hazırlanan sırlar çeşitli bünyeler üzerine uygulanmış (kırmızı kil, şamot, beyaz earthenware) ve raku üretim süreci tekniğinde pişirilmiştir. Bu çalışmanın sonucunda, başarılı sonuçlar elde edilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Raku, Raku Sırları, Raku Pişirim Süreci.

---

\* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir/ Türkiye

\*\* Anadolu Üniversitesi Porsuk Meslek Yüksekokulu, Eskişehir/ Türkiye

## GİRİŞ

Raku bir seramik pişirim tekniğidir. Raku seramikleri, pişirim tekniği açısından diğer seramiklere göre oldukça özel bir yere sahiptir. Raku, kökeni Japonya olan ve 16. yy'a dayanan, seramikte hem bir sitil hem de bir pişirim tekniğidir. Japon raku çay kaseleri ilk olarak geleneksel çay seremonilerinde kullanılmıştır. Çay seremonilerinde kullanılan fincanları, kupaları yapan ustalar çok önemlidir. Öyle ki çay içildikten sonra çay kaseleri, zarif bir şekilde ters çevrilir kaseyi yapan Japon ustanın imzası gözden geçirilir. Seramikçiler tarafından şekillendirilmiş meşhur çay kasesi onur verici olarak kabul edilir. İçilen çayın dibinde her zaman bir parça çay bırakılır. "Cha-damari diye adlandırılan bu çay birikintisinin bir kaya üzerindeki çukura birikmiş yağmur damllarına benzediğini düşünen Japonlara göre, çay töreni gerçek bir çay ustasınca düzenlenmişse o çay töreni sanatsallaşır" (Özcan, 1997, s. 3).

Raku, birçok seramikçi tarafından kullanılan, ancak yine de üzerinde ustalaşılması zor olan bir tekniktir. Raku üretimi yıllar boyunca çok fazla değişiklik göstermemiştir. Stoneware bünyeden oluşan çamur kullanılarak, elle şekillendirilip kurutulan çömler bir fırına yerleştirilir, bisküvi pişirimi yapılır ve ardından sırlanır. Daha sonra, yüksek derecede ve daha uzun sürelerde pişirilen seramiklerin aksine, raku olacak parçalar yalnızca bir iki saat süreyle 850–1050 °C aralığında hızlı pişirime tabi tutulur. Bu pişirimle seramik parça kendine özgü gözenekli bir yapı kazanır ve sırlı, düşük dereceli parlak renklerden oluşur. Pişirme işlemi tamamlanmaz, raku yapılacak parça direkt olarak sıcak fırından alınır ve su içine atılarak hızlı bir şekilde soğutulur veya dumanı emmesi için, içi talaş dolu konteyner içine yerleştirilir (Riegger, 2000, s. 46; Garden, 2011).

Raku; sıcak fırından alınan seramik parçayı, içinde kolay tutuşabilen malzemelerin yer aldığı metal bir kap içine atarak tutuşmasını sağlamak ve daha sonra metal kabın ağızını kapatarak oksijensiz ortama (redüksiyon), dumana, maruz bırakma ve soğutma işlemidir. Raku prosesinde en önemli faktör, renk değişimlerini durdurmak için seramik parçanın 30–40 dakika redüksiyona tabi tutulduktan sonra çıkarılarak suya atılması ya da parçanın metal kap içerisinde soğuyuncaya kadar tutulmasıdır.

Bu çalışmada, farklı hammaddeler kullanılarak raku sırları hazırlanmıştır. Hazırlanan sırlar, farklı bünyeler üzerine uygulanmış ve gazlı fırında raku üretim tekniğinde pişirilmiştir.

## RAKUNUN TARİHÇESİ

Raku Japonca bir kelime olup, hoşlanma, mutluluk ya da rahatlık anlamına gelmektedir. 1580'de ilk defa çömlerçi Chijiro'nun bu tür kapları ürettiği düşünülmektedir. Chijiro, düşük dereceli bir üretim süreci olan raku tekniğini geliştirmiştir. Seramik parçayı doğrudan sıcak fırına yerleştirmiş ve üzerindeki sırlı eridiğinde, parçayı sıcak fırından alarak dış ortamda soğutmaya bırakmıştır. Muhtemelen Chijiro, bu üretim sürecini Kore'den Japonya'ya göç eden Koyoto'da çalışan Koreli bir çömlerçi olan babası Ameyada'dan öğrenmiştir. Bu proses ile üretilen kaplar çay seremonilerinde büyük bir istekle kullanılmış ve kabul görmüştür. 1598 yılında Chijiro'ya (veya muhtemelen oğluna) hükümdar Hideyoshi tarafından altın madalya takdim edilmiştir. Sonuç

olarak raku, Chijiro ailesine verilmiş bir unvan olmuştur. Bugün, raku ailesi geleneksel Chijiro çömlek yapımı, usta Raku Kichizaemon XV tarafından devam ettiriliyor. 1940 yılında, İngiliz çömlekçi Bernard Leach, yayınlamış olduğu bir çömlekçi kitabının girişinde raku prosesini tanımlamıştır. 1948 yılında, Amerikalı çömlekçi Hal Riegger raku prosesi ile ilgili denemelere başlamış ve ardından 1958 yılından itibaren, bu tekniği hem sınıflarda hem de workshoplarda öğretmiştir. Ayrıca 1960 yılında Amerikalı çömlekçi Paul Soldner raku kaplar üzerinde denemelere başlamış ve rakuyu yalnızca geleneksel çay seremonilerinde kullanılır olmanın dışına çıkarmıştır. Hem Riegger'e hem de Soldner'e batıda rakunun babası unvanı verilmiştir (Peterson, 2011).

Raku pişirim tekniği eski bir teknik olmasına rağmen bugün birçok ülkede hala uygulanmaktadır.

## **RAKU SIRLARI**

Raku, seramik yüzeylerde heyecan verici renk değişimleri yaratan hızlı ve düşük dereceli tercih edilen bir pişirim tekniğidir. Bu eski tekniğin batı uygulamaları doğuda uygulananlardan farklıdır. Ancak rakudan elde edilen sonuçlar; kişiye vermiş olduğu enerji ve güzellik açısından hala sonsuz bir çeşitlilik sunmaktadır (Watkins; Wandless, 2006, s. 13).

Raku sırları, düşük sıcaklıklarda (871 °C - 1093 °C) eriyebilen sırlar olarak çömlekçiler tarafından tercih edilen ve sıklıkla kullanılan sırlardır. Raku sırları genellikle olgunlaşma sıcaklığına göre sınıflandırılırlar. Bununla birlikte, raku sırları kullanılan ergiticilere bağlı olarak kurşunlu veya alkali sırlar olarak da sınıflandırılabilir. Raku sırları renklendirici veya matlaştırıcıların kullanımına bağlı olarak, opak, saydam yada yarı saydam olabilir. Bu sırlar genellikle camsı parlak bir görünümde olup, soğutma sırasında çatlamaya eğilimli ve heyecan verici bir görünüme sahiptir. Birçok raku sırnın cezbedici yanı, yüksek sıcaklıklarda elde edilmesi mümkün olmayan renklerin, renklendiriciler ilave edilerek düşük derecelerde parlak ve geniş bir renk aralığında sırların elde edilebilmesidir (Chappell, 1997, s.96).

Raku sırlarının yanı sıra herhangi bir sır raku üretiminde kullanılabilir. Bu sır, özellikle raku için tasarlanmamış olabilir ve raku üretim sıcaklığına uygun formüle edilmiş ticari veya kendi yaptığınız bir sır olabilir. Başarının anahtarı, raku pişirim prosesini anlamak ve sırnın nasıl reaksiyon göstereceğini tahmin etmektir. Raku yapılacak çalışmaların sırlanması, daldırma, akıtma, fırça ile sürme, püskürtme gibi tüm yöntemlerle yapılabilir. Ayrıca sırlar tek başına veya birlikte kullanılabilir. Unutulmamalıdır ki sırnın uygulama biçimi, sonucu direkt olarak etkilemektedir (Turner, 2008, s.15). Uygulanan sır kalınlığı çok önemlidir, sırnın çok kalın yada ince olması işin yüzey özelliklerini değiştirebilir.

Ticari olarak satılan sırlar raku üretiminde kullanılabilir, ancak bu sırlar sanatçının hazırladığı sırlardan biraz pahalı olabilir. Raku üretiminde en heyecan verici şey, sırnın sanatçı tarafından hazırlanarak kullanılmasıdır.

## **DENEYSEL ÇALIŞMALAR**

Farklı bünyeler üzerinde raku sırnın uygulanması ile ilgili araştırmalara, düşük sıcaklıklar-

da eriyebilen hammaddelerin seçimiyle başlanmıştır. Seçilen hammaddeler kullanılarak Tablo 1 ve Tablo 2’de verilen sır reçeteleri oluşturulmuştur. Bu sır reçetelerine değişik oranlarda renklendirici oksitler ilave edilerek, bilyeli değirmende öğütülmüştür. Hazırlanan sırlar bisküvi pişirimi yapılmış, farklı bünyelerden (kırmızı kil, şamot, beyaz earthenware) oluşan plakalara daldırma yöntemiyle uygulanmıştır. Daha sonra sırlı plakalar gazlı fırında, 1000 °C’de pişirilmiştir. Pişirme işlemi sona erdiğinde, bu plakalar sıcak fırından maşa ile alınarak içi talaş dolu metal kaplar içerisine atılıp ağzı kapatılarak 40 dakika süreyle redüksiyona tabi tutulmuştur. Redüksiyon işlemi bittikten sonra raku parçalar, metal kap içerisinden alınarak su ile temizlenmiştir. Araştırmada kullanılan sır reçeteleri Tablo 1 ve 2’de, 1000 o C’ ta pişirim sonucunda elde edilen raku sırlarına ait görsel sonuçlar ise Resim 1,2,3 ve 4’de verilmiştir.

Hammadde (%)	Sırların Bileşimi											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Üleksit	52	25	20	20	20	20	20	20	50	10	30	50
Sülyen	-	25	20	20	20	20	20	20	-	60	30	10
Sodyum Feldspat	38	-	5	5	5	5	5	5	40	-	10	10
Potasyum Feldspat	-	15	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Kalsine Boraks	-	10	20	20	20	20	20	20	-	-	-	10
Mermer	-	-	5	5	5	5	-	5	-	-	-	-
Kaolin	5	10	5	5	5	5	5	5	5	10	10	10
Kuvars	5	15	5	5	5	5	5	5	5	20	20	-
Saydam Frit	-	-	20	20	20	20	20	20	-	-	-	-
Çinko Oksit	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
Bakır Oksit	3	5	1	2	4	8	10	16	3	-	5	-
Kobalt Oksit	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5	-	-
Kalay Oksit	3	-	-	2	4	8	10	16	2	-	-	4
Gümüş Nitrat	-	-	1	2	4	8	10	16	-	-	-	-

Tablo 1. Araştırmada Kullanılan Sır Reçeteleri

Hammadde (%)	Sırların Bileşimi											
	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Üleksit	10	40	10	40	10	50	10	52	-	-	20	-
Sülyen	50	-	70	40	70	-	-	-	-	-	15	3
Sodyum Feldspat	-	10	10	10	10	-	-	-	17	7	12	-
Kalsine Boraks	-	30	-	-	-	-	73	-	80	80	45	50
Mermer	10	-	-	-	10	-	17	-	-	10	-	-
Kaolin	10	10	10	10	-	5	-	3	3	3	8	2
Kuvars	20	10	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Saydam Frit	-	-	-	-	-	45	-	-	-	-	-	45
Lityum Karbonat	-	-	-	-	-	-	-	15	-	-	-	-
Bakır Oksit	3	5	4	3	2	2	4	-	3	5	20	2
Kobalt Oksit	-	-	-	-	-	-	2	-	-	2	10	-
Kalay Oksit	-	10	-	5	-	3	3	-	-	2	3	1
Demir Oksit	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-
Magnezyum Karbonat	-	-	-	-	-	-	-	30	-	-	-	-
Krom Oksit	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Bakır Karbonat	-	-	-	-	-	-	-	5	-	-	-	-
Gümüş Nitrat	3	-	3	-	-	-	-	-	-	-	1	1

Tablo 2. Araştırmada Kullanılan Sır Reçeteleri (devamı)



No: Beyaz Earthenware

Kırmızı Çamur

Şamotlu Çamur

1



2



3



4



5



6



No: Beyaz Earthenware

Kırmızı Çamur

Şamotlu Çamur

7



8



9



10



11



12





No: Beyaz Earthenware

Kırmızı Çamur

Şamotlu Çamur

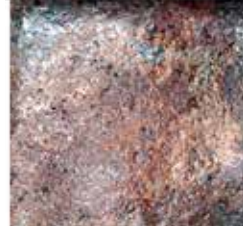
13



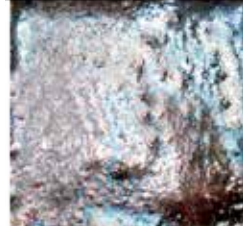
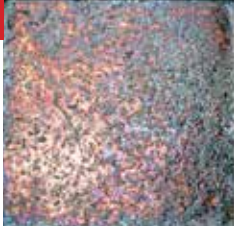
14



15



16



17



18



No: Beyaz Earthenware

Kırmızı Çamur

Şamotlu Çamur

19



20



21



22



23



24



## SONUÇ

Araştırması yapılan raku sırları farklı üç çamur (Beyaz Earthenware, Kırmızı ve Şamotlu Çamur), üzerine uygulanmış ve 1000 o C 'de pişirilmiştir. Genelde her bünye üzerinde olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Fakat kırmızı çamur bünyesi ısı şoklarına dayanıklı olmadığı için pişirim sonunda formlarda çatlaklar ve kırılmalar oluşmuştur.

Zehirli hammaddelerin (kurşun ve bakır gibi) raku sırlarında kullanımından kaçınılmalıdır. Bilindiği gibi, kurşun oksit raku sırlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Genelde sır pişirimlerinde benzer sonuçlar vermesi, kontrolünün kolay olması ve cezbedici sırların elde edilebilmesi bakımından tercih edilmesine rağmen, kurşun oksit içeren raku sırları depolama ve içecek kaplarında kullanılmamalıdır. Güvenli olması açısından, raku seramikler işlevsel olarak değil de, dekoratif amaçlı olarak kullanılmalıdır. Raku pişirim yöntemiyle elde edilen işlevsel seramikler günlük kullanımlar için uygun değildir. Bu nedenle, bugün genellikle, raku fonksiyonel olmayan seramik formlar üzerinde dekoratif amaçlı kullanılmaktadır.

Bu çalışma, raku sırlarının seramik formların üzerine uygulanmasından önce birkaç defa fırında pişirilerek denenmesi gerçeğini göstermiştir. Redüksiyon sırasında, tuzların ve oksitlerin serpm ve sprey şeklinde formların üstüne uygulanması ile daha parlak ve metalik sır efektleri elde edilebilmektedir. Ayrıca sırnın, bisküvi form üzerine uygulama şekli, kalınlığı, pişirme süresi, kullanılan redüksiyon malzemesinin türü, miktarı, süresi ve redüksiyon deneyimi de çok önemlidir.

Raku bünyeler, pişirme sırasında pişirmenin doğasında olan ısı şoklarına dayanıklı çeşitli killerden hazırlanmalıdır. Bu nedenle, kırmızı killerin raku bünyesi olarak kullanımından kaçınılmalıdır. Çünkü bu bünyeler redüksiyon sırasında seramik parçaların kırılmasına neden olur. Bu nedenle raku çamur bünyeleri ısı şoklarına dayanıklı olmalıdır. Şamot içeriği yüksek olan çamurların kullanılması termal şoklara karşı daha fazla başarı sağlayabilir. Seramikçi, raku yapacağı parçayı hangi yöntemi kullanarak şekillendireceğine karar vermeli ve bünye seçimini buna göre yapmalıdır. Basit bir kural vermek gerekirse, plastisitesi yüksek olan bünyeler çömlekçi tornasında ve plastisitesi daha az olanlar ise elde şekillendirmede kullanılmalıdır.

## KAYNAKLAR

- Watkins, James C., Wandless ve Paul Andrew (2006).** *Alternative Kilns & Firing Techniques*, Lark Books, A Division of Sterling Publishing CO., INC., New York-London.
- Turner, Anderson (2008).** *Raku, Pit Barrel*, The American Ceramic Society 735 Ceramic Place, Suite 100, Westerville, Ohio 43081.
- Riegger, Hal (2000).** *Raku Then and Now*, *Ceramics Monthly*, Vol.48, Number 7.
- Chappell, James (1997).** *The Potter's Complete Book of Clay and Glazes*, New York, 96.
- Özcan, Mürşit C. (1997).** *Geleceksiz Raku Tekniği ve Artistik Seramik Formlarda Uygulanması*, *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Garden, Tiffany (2011).** *What is Raku*, [http://www.ehow.com/about\\_5047803\\_raku.html#ixzz1LNzHa41x](http://www.ehow.com/about_5047803_raku.html#ixzz1LNzHa41x) (erişim tarihi 1 Eylül 2011)
- Peterson, Beth (2011).** *History of Raku*, [http://pottery.about.com/od/firingthekiln/ss/raku\\_firing.htm](http://pottery.about.com/od/firingthekiln/ss/raku_firing.htm) (erişim tarihi 5 Eylül 2011)
- ERMAN, Deniz Onur,** 'Antik Çağdan Günümüze Oyun ve Oyuncaklarda Seramik Kullanımı'. Afyon Kocatepe Üniversitesi 7. Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresi, 2008.
- Prof. Bekir, ONUR,** 2011, 'Anadolu'da Oyun ve Oyuncak', TOFAŞ Türk Otomobil Fabrikası A.Ş. Sanat Galerisi, Oyuncak Sergisi, s:33, Yapı Kredi Yayınları, Bursa
- ÖZCAN, Ayça,** 'Antik Çağda Pişmiş Toprak Oyuncaklar'. 3.Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir, 2003. [www.hurriyet.com.tr/Hurriyet](http://www.hurriyet.com.tr/Hurriyet)
- Tum Gundem Haberleri-Onbellek, DHA,** 28.03.2010 [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)



# “ INVESTIGATION OF RAKU GLAZES ON DIFFERENT BOODIES”

Assit. Prof. Soner GENÇ\* Autor. Ensar TAÇYILDIZ\*\*

## ABSTRACT

*Raku was first used by the Japanese, in the 16th century and is named for the family who initiated such firings. Raku pieces became prized for use in tea ceremonies. The word raku in early times signified enjoyment of freedom, pleasure and happiness.*

*Raku firing technique based on Zen philosophy has been a firing method which is preferred as it provides different effects on the glazed surfaces. Today, Raku firing technique is widely used not only in Japan but also in many countries of the World especially Western countries and United States.*

*In general, the word raku has come to mean low-fired ware with lead based glaze. Actually, raku glazes include very different materials in composition.*

*In this study, raku glazes containing various materials were prepared. The prepared glazes were applied on different bodies (red clay, grog clay, earthenware) and fired raku firing process in gas kiln. Different result are observed end of the firing and at the end of this study obtained successful results.*

**Keywords:** *Raku, Raku Glazes, Raku Firing Process.*

---

\*Anadolu University Faculty of Fine Arts, Eskişehir/ Turkey

\*\* Anadolu University Porsuk Vocational School, Eskişehir/ Turkey

## INTRODUCTION

Raku ceramics are highly individualized pieces of pottery owing to the distinct way in which they are fired. Raku ceramics is both a style of pottery and a firing technique which has its origins in 16th-century Japan. Raku, Japanese tea bowls used in the first began to be implemented as a traditional tea ceremonies. Tea cup and the cup, drinking tea ceremony master who is very important. So much so that after drinking tea in an elegant manner by turning the bowl at the bottom of bowl, the Japanese master's signature is checked. An honor of a famous tea bowl shaped ceramicists. "Tea is drunk all the time at the bottom of the bowl is a piece of tea. Cha-vessel which is called the pool of tea on a rock, like drops of rain accumulated in the pit" (Özcan, 1997, s.3).

Raku ceramics are made by many potters, but it is still a technique that is hard to master. Not much has changed with the raku process over the years. The first part is the shaping of the clay, which is done all by hand. Once the clay is shaped and dried, the stoneware pottery is placed into a kiln. It goes through the first firing, a bisque firing, and the glaze is added to the piece afterward. It then goes through a quick firing-raku only takes an hour or two to fire at 850-1050 °C, as opposed to the much higher and longer times of other types of pottery. This gives it its distinctive porous look, and the glaze is a special kind of low fire glaze that makes for brilliant colors. Once the firing is done, the raku is removed directly from the hot kiln and placed in water to rapidly cool, or into a container with wood to smoke it (Riegger, 2000, s.46; Garden, 2011).

To put it briefly, Raku is the process of putting the hot piece into a metal container with a combustible material, letting a fire start, then covering it to choke the fire out, and letting the piece cool. The most important factor of the raku process is, you need to pull the piece out of the reduction after only a 30 to 40 minute time period and put it into water to stop the colors or the piece stays in the reduction metal container until it is cooled.

In this study, raku glazes were prepared using different raw materials. The prepared glazes applied on different bodies (red clay, grog clay, earthenware) and fired raku firing process in gas kiln.

## HISTORY OF RAKU

Raku is a Japanese word that can be translated as enjoyment, happiness, or comfort. In 1580, the potter Chijiro is thought to be the first to produce this form of ware. He developed a low-fire pottery process in which he placed ware directly into a red-hot kiln, then once the glazes had melted, removing the ware from the still red-hot kiln and allowing the pottery to cool outside the kiln. It is possible, however, that he learned this process from his father Ameya, a Korean potter who moved to and worked in Kyoto, Japan. This direct process was well received, especially by enthusiasts of the tea ceremony. In 1598 a gold seal was presented to Chijiro (or possibly his son) by the ruler Hideyoshi. Raku thus became Chijiro's family title. The Raku family continues making their pottery in Chijiro's tradition; the current master is Raku Kichizaemon XV. In 1940, British potter Bernard Leach published *A Potter's Book* in which he described his

introduction to the process of raku. In 1948, American potter Hal Riegger began experimenting with the process and subsequently, beginning in 1958, to include it in classes and workshops he taught. In 1960, American potter Paul Soldner also began experimenting with raku ware, moving it away from the traditional usage in the tea ceremony. Both Riegger and Soldner have been given the informal title of “Father of Western (or American) Raku” (Peterson, 2011).

As a result of these studies, raku firing technique, although an old technique is still applied today by many ceramists.

## **RAKU GLAZES**

Raku is a popular low-temperature, fast-firing process that yields exciting, chance surface effects on ceramic ware. The modern Western practice of this ancient process, as well as its purpose, differs from its Eastern roots, but the results of raku are still infinite in their variety, energy, and beauty (Watkins; Wandless, 2006, s. 13).

Raku glazes are much like other glazes except that they are designed to reach their mature state at temperatures from 871 °C to 1093 °C. This is the temperature range of most raku glazes used by potters today. Raku glazes are generally classified by their maturing temperature. They can, however, be classified by their content, such as lead or alkaline, depending upon the flux used. Raku glazes may be opaque, transparent, or even translucent, depending on the colorant or opacifiers used. These glazes are often glassy in appearance and have a strong tendency to craze and crackle upon cooling. Much of the appeal of raku glaze lies in the wide range of color and brilliance made possible by the addition of colorants and low fusion point. For at this temperature range all the colorants available to the Potter can be employed to their fullest, producing colors not possible in higher-fired ware (Chappell, 1997, s.96).

In addition to a raku glazes is any glazes you use in the raku method. It doesn't have to be glaze specifically designed for raku, formulated to fire at the temperature you fire your raku to, nor homemade or commercial. The key to success is understanding the raku firing process and the ability to predict how a particular glazes reacts to that process. Glazing work for raku can be done by all the methods known-dipping, pouring, brushing, spraying, splashing, dripping, sponging- you name it. Glazes also can be used alone or in combination. Keep in mind that the application a glaze has a direct effect on the result. (Turner, 2008, s. 15). Application thickness is very important, too much or too little glaze chances your pieces and texture results.

Commercial glazes can be used in raku process, but this glazes a bit more expensive than your own glazes. The most exciting thing in raku process, designing and using your own glazes.

## **EXPERIMENTAL STUDIES**

The research on raku glazing on different bodies was started by the selection of materials which can melt at low temperatures. The materials chosen were used to form the glaze recipes in Table 1 and Table 2. Different proportions of coloring oxides were added to the recipes and grinded in a ball mill. The prepared glazes were bisque fired, and ceramic plates made of dif-



ferent bodies (red clay, grog clay, earthenware) were glazed by dipping technique. The glazed plates were placed into a gas kiln and fired at 1.000 C. At the end of firing, the plates were removed from the hot kiln by using a metal tong, placed in metal containers full of saw dust and covered for post fire reduction process for 40 minutes. After the reduction process raku pieces were removed from metal containers and washed. The visual results of glazed raku pieces are given in *Figure 1*.

Raw Materials (%)	Composition of the Glazes											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Ulexsite	52	25	20	20	20	20	20	20	50	10	30	50
Lead Oxide	-	25	20	20	20	20	20	20	-	60	30	10
Soda Feldspar	38	-	5	5	5	5	5	5	40	-	10	10
Potash Feldspar	-	15	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Calcined Borax	-	10	20	20	20	20	20	20	-	-	-	10
Whiting	-	-	5	5	5	5	-	5	-	-	-	-
Kaolin	5	10	5	5	5	5	5	5	5	10	10	10
Quartz	5	15	5	5	5	5	5	5	5	20	20	-
Transparent Frit	-	-	20	20	20	20	20	20	-	-	-	-
Zinc Oxide	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10
Copper Oxide	3	5	1	2	4	8	10	16	3	-	5	-
Cobalt Oxide	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5	-	-
Tin Oxide	3	-	-	2	4	8	10	16	2	-	-	4
Silver Nitrate	-	-	1	2	4	8	10	16	-	-	-	-

Table 1. Glaze Recipes Used in the Research

Raw Materials	Composition of the Glazes											
	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Ulexsite	10	40	10	40	10	50	10	52	-	-	20	-
Lead Oxide	50	-	70	40	70	-	-	-	-	-	15	3
Soda Feldspar	-	10	10	10	10	-	-	-	17	7	12	-
Calcined Borax	-	30	-	-	-	-	73	-	80	80	45	50
Whiting	10	-	-	-	10	-	17	-	-	10	-	-
Kaolin	10	10	10	10	-	5	-	3	3	3	8	2
Quartz	20	10	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Transparent Frit	-	-	-	-	-	45	-	-	-	-	-	45
Lithium Carbonate	-	-	-	-	-	-	-	15	-	-	-	-
Copper Oxide	3	5	4	3	2	2	4	-	3	5	20	2
Cobalt Oxide	-	-	-	-	-	-	2	-	-	2	10	-
Tin Oxide	-	10	-	5	-	3	3	-	-	2	3	1
Iron Oxide	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-
Magnesium Carbonate	-	-	-	-	-	-	-	30	-	-	-	-
Chromium Oxide	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Copper Carbonate	-	-	-	-	-	-	-	5	-	-	-	-
Silver Nitrate	3	-	3	-	-	-	-	-	-	-	1	1

Table 2. Glaze Recipes Used in the Research

No: Earthenware

Red Clay

Grog Clay

1



2



3



4



5



6



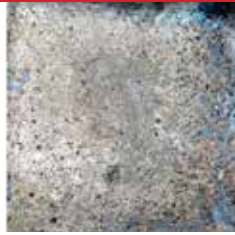


No: Earthenware

Red Clay

Grog Clay

7



8



9



10



11



12



No: Earthenware

Red Clay

Grog Clay

13



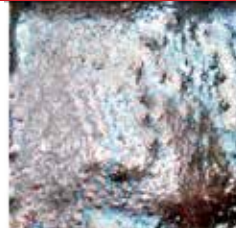
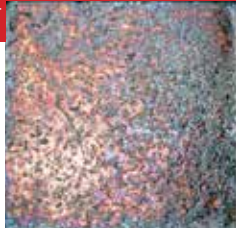
14



15



16



17



18





No: Earthenware

Red Clay

Grog Clay

19



20



21



22



23



24



## RESULTS

The use of toxic substances, such as lead and copper, must be avoided in raku glazes. As known, lead is most commonly used on raku glazes, although it is preferred, easy to control, durable for most purposes and it produces attractive glazes. This glaze should not be used to store food or drink. Be safe, and think of your raku ware decorative not functional. Functional ceramic obtained by raku firing is inconvenient to use daily ceramics. For this reason, today, raku, often used for decorative purposes on non-functional ceramic forms.

This study has shown that should be done a few for testing before applying the glaze and during the reduction of salts and oxides in the form of spray and spray more brilliant metallic effects can be obtained. In addition to this, it is also important that use of glaze applied to the surface of biscuit form, thickness, firing time, reduction of material used in the type, amount, duration, and your experience reduction.

Raku clay bodies can be prepared a wide variety of clays which will withstand the thermal shocks inherent in the firing process, so should be avoided the use of red clays. Because this clay will be very prone to vitrification (approximately 1000°C). During reduction, ceramic piece can be broken. Therefore, raku bodies should be resistant to thermal shock. As clay bodies with somewhat more grog are better able to handle the stress of thermal shocks.

Only one category of raku clay bodies is given. The potter can decide which method to use in forming his or her raku pieces and choose the body characteristics best suited for that technique. A simple rule to follow is to use bodies with a high plasticity rating for throwing and those with a lower rating for hand built pieces.

## REFERENCES

**Watkins, James C., Wandless and Paul Andrew (2006).** *Alternative Kilns & Firing Techniques*, Lark Books, A Division of Sterling Publishing CO., INC., New York-London.

**Turner, Anderson (2008).** *Raku, Pit Barrel*, The American Ceramic Society 735 Ceramic Place, Suite 100, Westerville, Ohio 43081.

**Riegger, Hal (2000).** *Raku Then and Now*, *Ceramics Monthly*, Vol.48, Number 7.

**Chappell, James (1997).** *The Potter's Complete Book of Clay and Glazes*, New York, 96.

**Özcan, Müriş C (1997).** *Geleneksel Raku Tekniği ve Artistik Seramik Formlarda Uygulanması*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir

**Garden, Tiffany (2011).** *What is Raku*, [http://www.ehow.com/about\\_5047803\\_raku.html#ixzz1LNzHa41x](http://www.ehow.com/about_5047803_raku.html#ixzz1LNzHa41x) (erişim tarihi 1 Eylül 2011)

**Peterson, Beth (2011).** *History of Raku*, [http://pottery.about.com/od/firingthekiln/ss/raku\\_firing.htm](http://pottery.about.com/od/firingthekiln/ss/raku_firing.htm) (erişim tarihi 5 Eylül 2011)



# “ ODA MÜZİĞİ SONATI BESTELEME GELENEĞİNDE J. BRAHMS VİYOLONSEL-PIYANO SONATLARI ”

## “ J. BRAHMS’S CELLO-PIANO SONATAS IN THE TRADITION OF CHAMBER MUSIC COMPOSING”

**Yrd. Doç. Dr. Asu Perihan KARADUT PERSAUD \***

### ÖZET

Viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğinin en önemli temsilcilerinden J. Brahms’ın Op. 38 (1865) ve Op. 99 (1886) sonatları, Avrupa Müzik Kültüründe 1850’li yıllardan sonra ses çıkarma, icra ve dinleme alışkanlıklarındaki değişimin müzikte besteleme sanatına etkilerini adeta özetler niteliktedir. Bu çalışmada, eserlerin viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğindeki yeri iki aşamada ele alınmıştır: Avrupa Müzik Kültüründe Brahms öncesi viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğinin doğuşu ve 19. Yüzyıl ikinci yarısı oda müziği geleneğinde Brahms. Çalışma sırasında, 17. Yüzyıldan itibaren küçük enstrüman gruplarının beraber icrasının ortaya çıkışı incelenmiş; bas enstrümanların tematik malzemeler sunumunda öncelikli kullanılmaya başlandığı ilk temsilcilerinden itibaren, 19. Yüzyıl ikinci yarısına gelinen süreçteki viyolonsel ve piyano için yazılmış eserler repertuarında Brahms’ın Op. 38 ve 99 Sonatlarının önemi anlatılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Brahms, Oda Müziği, Viyolonsel-Piyano Sonatı

### ABSTRACT

J. Brahms’s Op. 38 (1865) and Op. 99 (1886) Sonatas, which are among the most important representatives of the chamber music sonata composing tradition for the cello and piano, seem to summarize the impacts of the change in habits of utterance, performance and listening in European musical culture after 1850s on the art of composing in music. In this study, the position of these works in the tradition of chamber music sonata composing for the cello and piano is reviewed in two phases: The emergence of the tradition of chamber music sonata composing for the cello and piano before Brahms in European musical culture and Brahms in the tradition of chamber music composing in the second half of the 19. Century. Throughout the study, the emergence of the performance practice tradition of the small instrumental groups since 17. Century is examined; the importance of Op. 38 and 99 Sonatas by Brahms in repertoire of the chamber music works written for the cello and piano within the process from the first representatives in which base instruments are used primarily in presenting thematic materials to the second half of the 19. Century is explained.

**Keywords:** Brahms, Chamber Music, Cello-Piano Sonata

\*Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE

## GİRİŞ

J. Brahms'ın Op. 38 (1865) ve Op. 99 (1886) viyolonsel-piyano oda müziği sonatları, iki enstrümanın da tematik ve solistik ifade özgürlüğünü ortaya koyan müzikal bütünlükteki sunumları ile bu geleneğin en önemli temsilcilerindendir. Yirmi bir yıl ara ile bestelenmiş eserler, müzik sanatı estetiğinde ses çıkarma, icra ve dinleme geleneklerinin evrimleşmesi olgusunun besteleme sanatına etkilerini adeta özetler niteliktedir. 1850'li Yıllardan sonra piyano düzeneğindeki ses kalitesini artıran teknolojik ilerlemeler, viyolonsel son halini alması ve müzik eğitimi-eleştirisini geleneğinin yaygınlaşmaya başlaması bu değişimin başlıca nedenlerinden sayılabilir.

19. Yüzyıl'ın ikinci yarısı, müzik sanatında yeni dinleme ve duyma alışkanlıklarının hızla ortaya çıkışına sahne olmuştur. "Brahms Viyana'sı müzik hayatının işleyişi beş öge ile açıklanabilir: (1) Amatör Koro geleneğinin varlığı (2) geç 1860'lardan itibaren piyanonun günümüzde kullanılan modern halini almasından dolayı müzik eğitiminin tekrar tanımlanarak iyileştirilmesi (bununla beraber ideal müzik tınısı kavramının evrimleşmesi) (3) gazete, kitap ve dergilerdeki eleştirilerle dinleyicinin müzik sanatına dair bilgilendirilmesi (4) 1890'lara kadar sahne de çalma geleneğinin yavaş yavaş yayılması ve repertuvarda kanon oluşumunun artışı (5) müzik tarihi çalışmalarının müzik sanatı estetiği ve tarihsel açıdan profesyonelleştirilmesi." "Frisch ve Karnes (2009):4"

Brahms'ın Op. 38 (1865) ve Op. 99 (1886) sonatları arasındaki kurgulama ve tematik malzemelerin sunumu farklılıkları, 19. Yüzyıl müzik hayatındaki değişimin viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğine etkilerini taşımaktadır. Bu çalışma, J. Brahms'ın Op. 38 ve Op. 99 Sonatlarında kullanılmış beraber sunum tekniklerinin, Op. 99 Sonatla artarak, daha karmaşık yazıma geçişini, oda müziği sonatı besteleme geleneğinin tarihsel süreci içerisinde eserlerdeki dinamik, melodik, ritmik ve tematik yapılandırma öğeleri ile incelemiştir.

### **Avrupa Müzik Kültüründe Brahms Öncesi Viyolonsel-Piyano Oda Müziği Sonatı Besteleme Geleneğinin Doğuşu**

Viyolonsel ve piyano için bestelenmiş oda müziği sonatlarının ortaya çıkışı, Avrupa Müzik Kültüründeki küçük enstrümantal ya da vokal grupların birlikte icrası geleneğinin doğuşu ile ilintilidir. "Oda müziği terimi ilk olarak 16. Yüzyıl soylularının saraylarında küçük vokal gruplar tarafından icra edilen müziği, büyük kilise korolarınıninkinden ayırmak için kullanılmıştır. Bu terimi ilk defa kullanmış olan Nicola Vicentino (L' Antica Musica 1555, Roma), oda müziğinin (Fransız şansonları ve İtalyan madrigalleri) kilise müziğinde kaçınılan öğeler içerdiğini söylemiştir... 17. Yüzyıl'ın büyük bir kısmında oda müziği (1675 ve 1681'deki eserleri ile Carlo Grossi bunun örneğidir), küçük vokal grupların enstrüman eşlikli ya da eşiksiz olarak yaptığı, soyluların ev toplantılarının arka plan müziğidir." "Baron (1998):1" 17. Yüzyıl sonlarında, çalgı eşlikli ya da eşiksiz vokal grupların beraber icrası geleneği eğlence müziği işlevinden uzaklaşmaya başlamıştır. Bu, genellikle keman ailesi üyelerinden (viyol grupları) oluşmuş iki enstrümanın beraber çaldığı oda müziği sonatlarının doğuşunu hazırlamıştır. Solo enstrüman ve sürekli bas için yazdığı ikili sonatları ile Venedik Okulu'ndan besteci Biagio Marini (1600-1655), bu geleneğin 17. Yüzyıl'daki en önemli ilk temsilcilerindendir. Erken ikili oda müziği sonatlarının en dikkat çekici özelliği, enstrümanların eserlerdeki işlevlerinin farklılığıdır: Genellikle bir enstrü-

man ana temayı çalarken, diğeri armonik yapıyı desteklemek üzere eşlik eder.

Marini geleneğinden, bu türün erken örneklerini vermiş iki önemli 17. Yüzyıl bestecisi, Giovanni Battista Fontana ve Marco Ucellini`dir. Fontana'nın oda müziği sonatları bas enstrüman eşliği için de yazılmış olmaları, bas partisine verilmiş öncelikli melodiler içermeleri ve ritmik yapılarındaki esneklik bakımından Marini'nin sonatlarına göre daha gelişmiş sayılmaktadır. "1641 Yılında yayımlanmış Fontana ikili sonatlarının tamamı keman için yazılmamıştır. Bazıları, fa anahtarı ile çalınan bas enstrümanlar içindir. Ayrıca, Fontana sonatlarının ritmik yapısı Marini sonatlarının ritmik yapısından daha esnektir." "Baron (1998):58" Bas enstrümanlar için de yazılmış olan bu sonatlar, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak olan viyolonsel ve piyano için bestelenmiş ikili sonatların erken örneklerindedir. Dört kitap halinde yayımlanmış Ucellini ikili sonatların da, Marini'ninkilere göre daha yenilikçi oldukları kabul edilmektedir: "...açılış ölçülerinin ardından özellikle Kitap II (1639), Kitap III (1642), ve Kitap IV (1644)'te de açıkça görüldüğü üzere, yayımlanan sonatlar hem yenilikçi, hem de sanatsal açıdan mükemmeldir. Kesitlere ayrılmış olmalarına rağmen, Marini'ninkilere oranla daha az ve daha uzun bölümlerle kurgulanmışlardır." "Baron (1998):91"

Arcangelo Corelli`nin Sonate a Violino e Violoncello de vari autorie adlı eseri, iki enstrüman için oda müziği sonatı besteleme geleneğinin günümüze kadar ulaşmış ilk önemli örneklerindedir. Keman ve viyolonsel için yazılmış bu eser, Klasik Dönem oda müziği sonatı kurgulama geleneklerine yakınlık göstermektedir. Hızlı-yavaş-hızlı-yavaş olarak dört bölümden oluşması ve armonik yapısının tek ton üzerinde kurulu olmasından dolayı, sonraki geleneğin habercilerindedir. "Corelli, enstrümantal müzikte belirli bir tona bağlı kalarak bestelemenin ilk örneklerini sergilemiştir." "Barnett (2008):288"

18. Yüzyıl başlarında Antonio Vivaldi, oda müziği sonatı türünün sıkça çalınan örneklerini bestelemiştir. Vivaldi`nin sonatları, solistik eserlerin ortaya çıkması ile beraber gelişmeye başlayan enstrüman çalma tekniklerine paralel olarak daha fazla detay içermiştir. Bu özelliklerin, Vivaldi'nin sonatlarında görülen en önemli teknik ve müzikal verileri ritmik süreklilik, çift sesler, enstrümanların uzak telleri için yazılmış temalar ve sıklıkla kullanılmış trillerdir. Eserlerin kurgusu Klasik Dönem oda müziği sonatlarına benzer şekildedir: Hızlı-yavaş-hızlı ya da yavaş-hızlı-yavaş-hızlı. Vivaldi'nin viyolonsel ve sürekli bas için yazdığı altı sonatı, viyolonsel solo enstrüman olarak kullanılmasının en önemli erken örneklerindedir.

18. Yüzyıl başlarında, J. S. Bach'ın viyola da gamba ve çembalo için bestelediği ünlü Gamba Sonatları, kendinden önceki geleneğin ortaya çıkış sürecini neredeyse özetlemiştir. Eserler, modern viyolonsel ve piyano ile pek çok kez kaydedilmiş ve sahnede icra edilmiştir. Sonatlardaki Barok Dönem polifoni geleneği etkisinden dolayı, her iki enstrüman da ana temayı dönüşümlü çalarak birbirlerine eşlik eder; her bir bölüm tek bir tonalite etrafında kurulmuştur; bölümler hızlı-yavaş-hızlı ya da yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olarak kurgulanmıştır. Romantik Dönem'de Brahms'ın da kullanacağı fügler, Bach'ın gamba sonatlarında temanın başlıca işleme şeklidir. Eserlerdeki en dikkat çekici özellik, tuşlu çalgı ya da sürekli bas eşliğinde tek çalgının öne çıktığı tematik kurgulamalar yerine, her iki enstrümanın da (bu eserlerde tuşlu çalgı ve viyola da gamba) ana tematik malzemeyi neredeyse eşit ifade ile sergilemiş olmasıdır.

Beethoven'ın viyolonsel ve piyano için bestelediği oda müziği sonatları, 18. Yüzyıl sonları ve 19. Yüzyıl başları oda müziği repertuarının sıkça çalına gelmiş örneklerindedir. Bu yıllar, viyolonsel için sürekli bas işlevinden kurtularak solistik çalgı olmaya başlamasından dolayı, repertuarda sıkça çalınan eserlerin ve bunları icra eden virtüöz çalıcıların ortaya çıkmaya başladığı dönemdir. "Beethoven, 1796 yılında, Prusya Kralı II. Friedrich Wilhelm'in viyolonselcisi olan Jean Pierre Duport (1741-1808) için, krala ithafen bestelediği Op. 5 iki viyolonsel sonatını, aynı yıl içinde Duport ile birkaç kez Berlin Sarayı'nda seslendirmiştir. Besteci bu eserleri, aynı senenin sonları ya da sonraki yılın başlarına doğru, Bonn kentinden arkadaşı olan Bernhard Romberg ile Viyana'da da icra etmiştir." "Baron (1998):270"

Bu eserlerde, her iki enstrüman partisine de yazılmış forte, piyano, crescendo, decrescendo ve triller ile de görülmektedir ki; oda müziği sonatlarında artık, Barok Dönem geleneğindeki birbirlerine örülmüş, gitgide karmaşıklaşan füg temalarının yerini, efektlerle güçlendirilmiş; sade ama güçlü müzikal ifade almaya başlamıştır. Enstrümanlar arası diyalog, hem viyolonsel hem de piyanonun üstlendiği solist ve eşlik rolleri ile yapılandırılmış; bölümlerin kendine özgü ritmik, armonik ve tematik çeşitliliği, artık olgunlaşmış Klasik Dönem formları ile kurgulanmaya başlamıştır.

Beethoven'ın ardından, viyolonsel ve piyano için sonat yazmış önemli 19. Yüzyıl bestecileri, Franz Peter Schubert ve Felix Mendelssohn'dur. Schubert'in, modern viyolonsel için benzeri olan 19. Yüzyıl yaylı çalgısı arpeggione için yazdığı, aynı adlı ve 1824 tarihli, viyolonsel ile de çalınan sonatı, viyolonsel repertuarının sıkça çalınan eserlerinden olagelmıştır. Bestecinin, oda müziği eserlerindeki piyano partisinde kullandığı besteleme teknikleri, kendinden sonrakileri de etkilemiştir: "Schubert'in oda müziğinde piyanoyu kullanma şekli, Robert Schumann ve Johannes Brahms'ın oda müziği eserlerindeki piyano kullanma tekniklerini biçimlendirmiştir." "Gleason ve Becker (1998):47" Schubert ve Mendelssohn'un, viyolonsel ve piyano için besteledikleri sonatların sonraki geleceğe en önemli mirası, enstrümanların birbirlerine karşılıklı ve paralel olarak sunduğu tematik malzemeler ile oluşturulmuş melodik yapılandırma biçimidir.

## 19. Yüzyıl İkinci Yarısı Oda Müziği Geleneğinde J. Brahms

1800'lerin başlarından itibaren, müzikte besteleme sanatında Romantik Gelenek antik, mükemmel ve incelikli düşünülmüş klasik formlara karşılık; bestecinin içselliğini yansıtan, hayali, garip, alışılmadık dışında ve hatta aldatıcı özellikler taşıyan eserlerin ortaya çıkışı ile kendini göstermeye başlamıştır. "Müziğin artık, insanoğlunun o ana kadar ifade edilemez kabul edilmiş sesi olan içsel doğasını ilan etmekten başka görevi yoktur. Bu, yaratıcı sanatçının tek ve biricik görevidir. İçinde bulunduğu durum bu görev için kendini kurban etmesini, kişiselliğini söndürmesini ister. Sanatçı kendinde görüneni anlatmaz: Aşkın ve öte dünyadan olanı, evrensel dille kendi üzerinden ve içinden konuşanı anlatır; o artık 'doğa ruhu'nun sesi olmuştur." "Blume (1970):108" 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısı, tüm bu öğelerle müzikte Romantizm'in doruğudur.

Artık, Oda Müziği eserlerindeki kurgulama biçimleri Barok ve Klasik Dönemlerde hiç olmadığı kadar esnek kullanılmaya başlanmıştır. "Önceki dönemlere oranla, Romantik Dönem eserlerinde form prensiplerinin hissedilebilmesinin zorlaşmasındaki en önemli neden, 19. Yüzyıl

bestecilerinin 'Klasik Sonat' formunun katı prensiplerini uygulamaktansa, ona sadece müzikte kurgulama biçimi olarak saygı göstermiş olmalarıdır." "Cone (1968):82" Müzik sanatında son üç yüzyıldır şekillenmiş ve adeta mükemmel sayılmış klasik formlar, sadece eserlerin çerçevesini oluşturmuş; içerikleri olabildiğine değiştirilmeye başlanmıştır.

Müzikte Romantizm' in bu en popüler zamanında Brahms, hem gerçek bir romantik, hat-ta kimi tarihçilere göre Romantik Müzik'in doruğu sayılmış; hem de eserlerindeki Romantik taşkınlığın ifade şekli, gücünü eskinin klasik formlarından almıştır. Hiçbir zaman eskiden ta-mamen kopuşun ya da devrimin simgesi olmamıştır. Brahms'ın müziğini çağdaşı bestecilerin müziğinden ayıran en önemli özellik, eserlerindeki geniş Romantik öğelere karşın, geçmişin klasik formlarına da olan sadakatidir. "Brahms, müzik düşünceleri ile geriye bakarak geçmişin Barok ve Klasik geleneklerinden ilham alırken; ileriye yönelerek, modernizmi müzikleri ile so-mutlaştırmayı amaçlamış bir dâhidir." "Frisch ve Karnes (2009):23"

Önemli oda müziği eserlerini 1800'lerin ortalarına doğru vermeye başlayan Brahms, pek çok tarihçiye göre, özellikle Almanca konuşulan coğrafyada Romantizm' in doruğudur. Yirmi dört oda müziği yapıtı Haydn, Mozart ve Beethoven tarafından temeli atılmış klasik geleneklerin Romantik Müzik öğeleri ile işlenmiş temsilidir. Brahms'ın oda müziği eserlerindeki Romantik anlatımın eski geleneklere yakın özellikleri Haydn'ın biçim anlayışı, Mozart'ın sakin, basit me-lodik malzemeleri ve Beethoven'ın sürekli, ansızın değişen dinamiklerle oluşturulmuş dramatik etkisi ile benzerlikler gösterir.

Brahms, ilk oda müziği eseri olan 1854 tarihli Op. 8 triosundan sonra, yaratıcılığının farklı dönemlerinde üç keman-piyano, iki viyolonsel-piyano ve iki tane de klarnet-piyano sonatı yaz-mıştır. Neredeyse tamamı bestecinin olgunluk dönemine denk gelen eserler, yoğun armonik ya-pılarla desteklenmiş basit tematik malzemeler üzerine kurulmuşlardır. Eserlerdeki bölümlerin ana tematik malzemeleri, çoğu kez tek nota üzerinde dönen küçük motifler ya da tekrarlanan akorlar ile kurgulanmış; arpejler sıkça kullanılmıştır. Enstrümanlar arası diyalog, temaların en önemli işleme ve geliştirilme araçlarındandır: Bir müzik cümlesi birden fazla enstrüman par-tisi ile tamamlanacak şekilde kurgulanmıştır.

"Brahms'ın oda müziği eserlerindeki müzik cümlelerini biçimlendiren armonik araçlar ye-dili akorlar, artık altılı ve üçlüler, paralel üçlü ve altılılardır. Karmaşık ritimler bu eserlerin en karakteristik özelliğidir (ikiye karşı üç ya da bunun daha karmaşık versiyonları). Zayıf zaman-larda sıkça aksan kullanılmıştır." "Gleason ve Becker (1998):65" Eserlerde kullanılmış varyas-yon, rondo ve sonat formları gibi müzikal kurgulamada klasik gelenekler, bazı tarihçilere göre Brahms tarafından mükemmelleştirilmiştir: "Brahms, varyasyon yazımının üstadıdır ve rondo formunu pek çok farklı şekilde kullanmıştır." "Gleason ve Becker (1998):65"

### **Mi Minör Viyolonsel Sonatı**

"Brahms'ın Op. 38 mi minör viyolonsel sonatının ilk iki bölümü ve finali, 1862 yılında eser-den çıkartılacak Adagio ile birlikte, Haziran 1865 yılında bestelenir. Yaylı çalgı ve piyano için yazdığı bu ilk eseri Brahms, piyano ve yaylı çalgı için ikili besteleme tekniklerini üçlü, dördü-lü ve beşli gibi daha büyük enstrüman grupları için yazdığı eserlerde kazandıktan sonra ortaya çıkarmıştır." "Geiringer (1936):233"

Eserin, 19. Yüzyıl viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğine yenilikçi noktaları: Enstrümanlar arası diyalogun oktav değişiklikleri ve modülasyona uğratarak oluşturulmuş melodik imitasyona dayandırılması, zayıf vuruşlara verilmiş kuvvetli melodik ve armonik anlamlar, sık ve ani nüans değişiklikleri ile sağlanmış güçlü dramatik etki, ana tematik malzemelerde viyolonselın bas seslerinin ısrarlı kullanımı ve partilerin karmaşık ritimler ile birbirlerine örülü olmalarıdır.

### Örnek 1

Sonat formu ile kurgulanmış birinci bölümün giriş temasında da görüldüğü üzere Brahms, biçim ve armonik yapılandırma olgularını eskinin klasik geleneklerinde, ancak yenilikçi öğeler ile işlemiştir. Piyano partisinin eşlik işlevinde olduğu giriş teması, viyolonselın en kalın telindeki kararlı baslarda başlar ve Klasik Geleneğe uygun olarak kurgulanmıştır. Giriş teması, mi minörün çeken fonksiyonunda biten ve vuruş sayısı bakımından birbirine simetrik iki tane dört ölçüye bölünmüş sekiz ölçümlük cümledir. İlk altı ölçüdeki zayıf zamanların, piyano partisinin ikinci ve dördüncü vuruşlara denk gelen mi minör akorları ile vurgulanmış olmaları, eserdeki Romantizm etkisiyle ilintilidir. (Bkz. Örnek 1-a.b.)

The image shows the first six measures of the introduction in the cello and piano parts. The cello part (a) is in the bass clef, starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The piano part (b) is in the treble clef, starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

### Örnek 2

Dokuzuncu ölçüde viyolonsel partisinde başlayan on iki ölçümlük geçiş teması, hem sergi hem de yeniden sergide ana tematik malzemenin viyolonselden piyanoya aktarılması işlevindedir. Geçiş sonrası piyano partisi, giriş temasının sık arpejler ile türetilmiş melodik imitasyonudur. Hemen sonrasında, her iki partideki arpejler ile do majör tonalitesine modülasyon yapılmıştır. Bu yapıdaki, birbirini izleyen melodik imitasyon ve arpejler kullanılarak gerçekleştirilmiş ani modülasyon, eserdeki Romantizm Geleneği etkisinden kaynaklanmaktadır. (Bkz. Örnek 2-a.b.)

The image shows the transition from the cello part to the piano part in the ninth measure. The cello part (a) is in the bass clef, starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The piano part (b) is in the treble clef, starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).



### Örnek 3

Otuz dördüncü ölçüde giriş teması, viyolonsel partisinde modülasyona uğratarak, piyanodaki üçlemelerin eşliği ile tekrar edilmiştir. Burada, eserdeki Romantizm etkisi, farklı ritim ve motifsel yapıların iki enstrüman partisindeki beraber sunumu ile görülmektedir. (Bkz. Örnek 3-a.b.)

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. Staff 'b' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

### Örnek 4

Sergideki ikincil tematik malzemeler, her iki partide de, fa diyez-si natürel ve si-re notaları ile tam dörtlü ve küçük üçlü aralıklar üzerine kurgulanmış melodi ile başlar. (Bkz. Örnek 4-a.b.)

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. Staff 'b' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

### Örnek 5

Giriş temasının her iki partideki melodik imitasyonu ile başlayan gelişme boyunca, sergideki tematik malzemelerin melodik imitasyonu sunulur. Buradaki yoğun müzikal doku, her iki partinin de farklı karakterdeki tematik malzemeleri beraber sunumu ile oluşturulmuştur.

Yeniden sergide giriş teması, ritmik ve melodik olarak, Romantik Müzik'in karmaşık yapısına sergide olduğundan daha yakındır: Piiano partisi ilk vuruşun ikinci yarısında, yani ölçünün zayıf zamanında, mi minör arpeje başlar ve bu arpejlerin kök sesini içeren mi-sol üçlü çift sesleri de zayıf zamandadır. Yeniden sergide Brahms, zayıf vuruşa melodik anlamlar yüklemek konusunda sergide olduğundan daha ısrarlıdır. (Bkz. Örnek 5)

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. Staff 'b' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

### Örnek 6

İkinci bölüm menuet\trio formunda kurgulanmıştır. “Menuet, Klasik Dönem’in önde gelen dans müziği türüdür. Barok Dönem`deki pek çok eser çeşitli dans formları içerdiği halde-bunlardan en popülerlerinin adını vermek gerekirse allemande, courante, sarabande, gigue, bourré ve gavotte`den bahsedilebilir-sadece menuet, 18. Yüzyıl ortalarındaki köklü stil değişiminde yok olmadan, klasik geleneklerin enstrümantal müzik formlarına dahil olabilmıştır. Barok gelenekte olduğu üzere, Klasik gelenekteki menuet de, birbirinden farklı karakterde iki bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler için ‘Menuet II’ ve ‘alternativo’ gibi terimler günümüze kadar kullanılmış olsa da, ikinci kısım geleneksel olarak trio adıyla anılmıştır. Trio, birinci Menuet`e melodik ve motifsel içerik, ritmik yapılandırma ve müzikal doku gibi öğeler ile zıtlık oluşturmuştur.” “Caplin (1998):219” İkinci bölümün menuet-trio formunda kurgulanmış olması, Brahms`ın eskinin geleneklerine olan bağlılığını göstermektedir.

Bu sonattaki menuet ve trio da, melodik yapılandırma ve enstrümanların tematik malzemeleri beraber sunmaları noktasında birbirlerine zıt karakterdedir. Menuetteki ana tematik malzeme, iki notanın arşe değiştirmeksizin staccato olarak çalındığı motifler ile kurgulanmıştır. Viyolonsel partisindeki on altı ölçülük giriş temasının ilk sekiz ölçüden itibaren tiz seslere doğru giden melodik yapısına, piyano partisinin bas seslere doğru inen melodik yapısı tezat oluşturmaktadır. Bunun aksine trio, her iki partiye de yazılmış, legato tematik malzemeler ile lirik karakterde yapılandırılmıştır. Bu kısım, her iki enstrüman partisinin de benzer tematik malzemeler üzerine kurulmuş olmaları ve bu tematik malzemelerin trio boyunca beraber sunulmalarından dolayı Romantik geleneğe daha yakındır. (Bkz. Örnek 6-a. b.)

a.

b.

### Örnek 7

“Sonradan eklenen Final bölümü, eserin genel karakterinden farklı olarak füg stilinde beselenmiştir. Buradaki parlak yazılmış piyano partisini karşısında, solo enstrümanın kendini ifade edebilmesi her zaman kolay olmayabilir. Önceki iki bölümde ağır basan lirik temaya rağmen, tüm eser, bir bütün olarak J.S. Bach`ın yazım şeklinin egemenliğini önemli ölçüde hissettirir.

Birinci bölümün ana teması, J.S. Bach'ın Art of Fugue kitabından 'Contrapunctus Three' ile benzerlikler gösterirken; finaldeki füg teması, aynı kitaptan, 'Contrapunctus Thirteen' ile şaşılacak şekilde yakındır." "Geiringer (1936):233-234" Bölümdeki çok sesli sunum, Brahms Viyana'sı koro geleneği etkisini taşımaktadır. Final bölümündeki enstrümanlar arası diyalog, viyolonsel partisi ve piyanonun sağ-sol el partileri ile belirlenmiş üç partili füg düzenlemesindedir. Bu bölümde, Brahms'ın eski geleneklere bağlılığı sonat formu öğeleri kullanımı ile tekrar görülmektedir. Burada, sergideki birinci füg teması, piyano partisinin sol el partisindeki dört ölçümlük üçlemeleridir. Birinci füg teması viyolonsel partisine geçtiğinde, ritmik olarak sekizlik notalar ile yapılandırılmış ikinci füg teması, piyano partisinin sol el partisinde sunulmaya başlar. Viyolonsel partisi ikinci füg temasını devraldığında, piyanonun sol el partisi ilk iki füg teması gibi dört ölçümlük olan üçüncü füg temasını çalar. (Bkz. Örnek 7-a.b.c.)

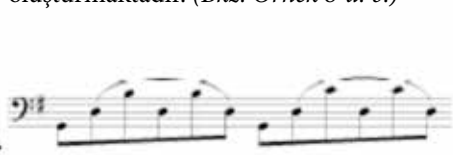
a. 


b. 

c. 

### Örnek 8

Sonat formu ile kurgulanmış bu son bölümdeki gelişmeye geçişi sağlayan, sergideki ikinci tematik malzeme işlemindeki tranquillo, hafifçe tempo değişikliği içermesi ve iki partinin de bağlı sekizlikler ile yapılandırılmış olmasından dolayı, bölümün başlangıçtaki karakterine tezat oluşturmaktadır. (Bkz. Örnek 8-a. b.)

a. 

b. 

### Örnek 9

Sonraki animato, tempo değişikliği ile viyolonsel ve piyano partilerinin dönüşümlü olarak çaldığı birinci füg temasının melodik imitasyonu ve bölümdeki yeniden sergiye geçişin hazırlığıdır. (Bkz. Örnek-9)



### Örnek 10

Yeniden sergi, birinci füg temasının piyano partisindeki si majör tekrarı ile başlar. Aynı anda, viyolonsel partisinde buna karşıt ikinci füg teması sunulur. (Bkz. Örnek-10)



Op. 38 Sonat'ın üçüncü bölümü de klasik geleneğin sonat formu esas alınarak kurgulanmıştır. Ancak, sona eklenmiş koda işlevindeki Piu presto, bu biçimin daha yenilikçi ve karmaşık kullanılmış olduğunu göstermektedir.

### Fa Majör Viyolonsel Sonatı

“...Unutulmaya yüz tutmuş, Op. 38 mi minör viyolonsel sonatına dinleyici ilgisinin yeniden canlanmasını sağlayan Hausmann, 1884 yılında Brahms'tan yeni bir viyolonsel sonatı bestelemesini rica etmiştir. Brahms, yeni viyolonsel sonatı ile beraber, Op. 100 La Majör Keman Sonatını ve Op. 101 do minör triosunu 1886 yılında Thun'da geçirdiği yaz tatili sırasında bestelemiştir. Hausmann, bu viyolonsel sonatını aynı yılın ekim ayında Viyana'da görmüş; eserin ilk sahne performansı Brahms ve Hausmann tarafından henüz yayımlanmamış müsveddeleri kullanılarak 14 Kasım 1886'da Musik-vereinsaal'da, Viyana'da gerçekleştirilmiştir.” “Müller (1973):1” Op. 99 Fa Majör Sonat, dönemin tanınmış Berlinli viyolonselcisi Robert Hausmann için yazılmıştır. Eserin bestelendiği 1886 yılı, Brahms'ın birden fazla enstrüman için eser yazma teknikleri üzerine yoğunlaştığı, bestecilikteki olgunluk dönemine denk gelmiştir.

Berlin Müzik Okulu hocalarından besteci Elisabeth von Herzogenberg, Op. 99 Sonat'ın ortaya çıkış sürecinde Brahms'ın fikir aldığı diğer önemli müzisyenlerdendir. Herzogenberg'in 2 Aralık 1886'da, eserin müsveddeleri ile ilgili Brahms'a yazdığı cevap mektubu günümüze kadar ulaşmıştır: “...Size, beni bu güzel, büyüleyici viyolonsel sonatı ile tanıştırdığınız için tüm içtenliğimle teşekkür ederim... Hatırı sayılır yoğunluğu, akıcılığı, kısa öz gelişme kısmı ve sürpriz bir şekilde ilk temanın uzatılmış dönüşü ile şu ana kadar beni en çok birinci bölüm heyecandırdı! Özellikle ana temanın fa diyez majördeki ustaca yeniden sergilenmesi ile mucizevi, mükemmel ve sıcak Adagio'nun beni ne kadar etkilediğini söylememe gerek dahi yoktur. Şiddetli yürüyüşü ve enerjisi ile Scherzo'yu sizden dinlemek isterdim... Finalin yarı-lirik teması için hissiyatım, bu bölümün karakterinin diğer bölümlerin görkemli yazımı ile fazlaca zıtlık içerdiği...” “Müller (1973):1”

Op. 99 Sonat, 19. Yüzyıl besteleme gelenekleri ve bu dönem dinleyicisinin müzik estetiği yargılarına göre yenilikçidir. “...Brahms'ın yaşadığı yıllarda bu sonat kabul görmemiş, popüler olmamış ve kültürel anlamda sindirilemez kabul edilmiştir.” “Frisch (1984):4” Op. 38 Sonat'taki, tematik malzemelerin birbirlerine örülü çok sesli sunumuna karşın Op. 99 Sonat'ta, Arnold

Schönberg'in 'gelişen varyasyon tekniği' olarak tanımladığı tek sesli besteleme yöntemi kullanılmıştır. "Ana temanın armonik ve müzikal özellikleri esas alınarak bestelenmiş eşlik partileri ile sunulduğu tek sesli melodik stildeki eserlerin bestecilikteki tanımı, gelişen varyasyon tekniğidir. Bu, hem basit tematik ünitelerin karşıtlık, çeşitlilik ve akılcılıkla müzikal bütünlüğü oluşturduğu; hem de karakter, müzik ruhu ifadesi ve müzikal anlatımda ihtiyaç duyulabilecek her türlü anlatım şekli ile beraber bir müzik düşüncesinin ayrıntılı ve özenle hazırlandığı halidir." "Schönberg (1975):397" Böylece Op. 99 Sonat, Brahms Viyana'sındaki koro geleneğinin dışına çıkışı işaret etmektedir.

### Örnek 11



Birinci bölüm Klasik Geleneğin sonat formunda kurgulanmıştır. Giriş teması, piyanonun fa majördeki hızlı ve kısa on altılıklarına karşılık, viyoloncelin, ritmik yapılandırma bakımından farklı karakterdeki geniş melodik atlamalarıdır. "Bu sonatın gerçek giriş teması ne birinci sonattaki gibi eşlik edilen melodi, ne de bu iki farklı enerjik temadan biridir. Gerçek tema, bu iki müzik düşüncesinin birbirlerine olan zıtlığı ve aynı zamanda karşılıklı olarak birbirlerini tamamlamalarıdır; oransız ritimler ile yapılandırılmış tematik sıçramaların, ısrarlı ve eşit dörtlük notaların enerjisi ile kontrol edilmesinden dolayı patlayıcı enerji ile dolu, biraz karmaşık iki partili kontrpuan yapısının oluşturulmasıdır." "Mason (1970):161" (Bkz. Örnek-11)

Melodik ve ritmik olarak farklı karakterde yapılandırılmış tematik malzemelerin paralel ifadesi, 19. Yüzyıl ikinci yarısı viyoloncel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğine yenilikçidir. "...Giriş cümlesindeki 3/4'lük ölçüde kullanılmış sıra dışı ritim, 4/4'lük ölçü hissi veren senkop, alışılmadık dışındaki aralıklar ve beşinci ölçüdeki dokuzlu bu müzik düşüncesinin kavranmasını zorlaştırmıştır. Tüm bunlarla birlikte tema, motifsel evrimlerinin yazılı metin olmaksızın kulağın takip etmesini zorlaştıracak hızda gelişir. Sadece yazılı metinde görülerek anlaşılacağı üzere, açılıştaki dörtlü aralık aniden beşliye çevrilir. Ancak, bunun duyulması, birinci motif iki notadan oluşmuşken; hemen sonrasında, üç notadan oluşan gruplara geçilmiş olmasından dolayı zordur." "Frisch (1984):4"



Birinci bölümdeki ana karakteri, sekiz ölçümlük giriş teması motiflerinin tekrarları oluşturur. “...hatırlananı olan, açılıştaki iki notalık motifin ritmik ve metrik evrimidir.” “Frisch (1984):5” Bu tür varyasyon benzeri tematik döngü, Fa Majör sonatta birinci sonata oranla çok daha fazla kullanılmıştır. Arnold Schönberg Op. 99 Sonat’ın giriş temasını açıklarken, motifsel döngü kavramından şöyle bahsetmiştir: “Hiçbir şey, müzik düşüncesinin geliştirilmesi ve genişletilmesi yapılmadan tekrarlanamaz. Bu, sadece ilerleyen ve amacına ulaşan varyasyon ile gerçekleştirilebilir.” “Frisch (1984):4”

Bu sonatta Brahms, iki enstrümanın beraber sunumunda kullandığı besteleme teknikleri ile 19. Yüzyıl’daki viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı yazma geleneğine neredeyse ironik bir yaklaşım sergilemiştir. Ancak, klasik geleneklerin müzikte kurgulama biçimlerine de sadık kalmıştır. Op. 38 Sonat’ ta olduğu gibi, geleneksel sekiz ölçümlük cümle kalıbına uygun olarak yazılmış Op. 99 Sonat’ın giriş teması da, ikinci yarısı Fa Majörün çeken fonksiyonunda biten; ritmik yapı ve vuruş sayısı olarak simetrik, dört ölçümlük iki kesit halinde kurgulanmıştır.

### Örnek 12

Example 12 consists of two staves, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' is a single melodic line in bass clef, starting with a series of eighth notes and then moving to a more complex rhythmic pattern. Staff 'b' is a piano accompaniment in treble and bass clefs, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex, syncopated bass line in the left hand.

Birinci bölümdeki gelişmeye geçiş, gelişen varyasyon tekniğine uygun olarak, girişteki piyano partisinin ritmik karakteri ile yapılandırılmış ve iki enstrümanın da birbirlerinden bağımsız ifadesini ortaya koyan tek sesli besteleme tekniği ile kurgulanmıştır. Viyolonsel partisi, on altılık notalar üzerine kurulu kromatik yürüyüş ile yapılandırılmışken; buna tezat olarak piyano partisi, zayıf zamanda başlayan dörtlük notalar üzerine kurulmuş akorlar ile viyolonsel partisine eşlik işlevindedir. (Bkz. Örnek-12-a.b.)

### Örnek 13

Example 13 consists of two staves, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' is a single melodic line in bass clef, starting with a series of eighth notes and then moving to a more complex rhythmic pattern. Staff 'b' is a piano accompaniment in treble and bass clefs, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex, syncopated bass line in the left hand.

Do diyez minörde başlayan gelişme kısmı, gelişen varyasyon tekniği kullanılarak uzatılmış kromatik diziler ile birbirlerini takip eden motiflerden oluşmaktadır. (Bkz. Örnek-13-a.b.)

### Örnek 14

Yeniden serginin ardından, Fa Majöre dönüş ile yapısal kapanış işlevi gören viyolonsel partisindeki grazioso ve piyano partisindeki dolce ibareli bitiş, bölümdeki genel dinamik, ritmik ve melodik kurgunun aksine her iki partide de sakin ve lirik karakterdedir. (Bkz. Örnek-14 a.b.)

The image shows two musical staves, labeled 'a.' and 'b.'. Staff 'a.' is a single-line bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. Staff 'b.' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including triplets and a final melodic flourish.

### Örnek 15

Fa Diyez Majör tonalitesinde, viyolonsel, piyano partisindeki ana tematik malzemeye pizzicato (teli çekerek çalma tekniği) eşliği ile başlayan ikinci bölümdeki melodik yapılandırma da, tek sesli sunumu göstermektedir. (Bkz. Örnek-15) Tüm bölüm, enstrümanların birincil tematik malzemeyi birbirlerini takip ederek çaldığı tek sesli gelişen varyasyon tekniği ile bestelenmiştir.

The image shows two systems of musical staves. The first system consists of a single-line bass clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature, and a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The second system consists of a single-line treble clef staff with the same key signature and time signature, and a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The notation includes various musical symbols such as 'pizz.' and 'arco' in the first system, and a repeat sign in the second system.

### Örnek 16

Üç bölmeli formda kurgulanmış ikinci bölümdeki B, fa minördedir. Buraya giriş de, gelişen varyasyon tekniğine uygun olarak enstrüman değiştirmiş ve piyanonun eşliği ile viyolonsel partisine geçmiştir. (Bkz. Örnek 16)

The image shows a single system of musical staves. It consists of a single-line bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, and a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The notation includes various musical symbols such as a repeat sign and a key signature change.

### Örnek 17

Fa diyez Majördeki A'ya dönüş, viyolonselın pizzicato geçiştir. Ana tematik malzemelerin bağlanması noktasında, Brahms'a kadar yaygınlaşmamış olan viyolonselın pizzicato kullanımını geleneği, bu bölümün farklı karakterdeki tematik malzemeleri arası geçişi sağlayan en önemli dramatik öğelerindendir. (Bkz. Örnek-17)



### Örnek 18

Üç bölmeli formda kurgulanmış üçüncü bölüm de, iki enstrümanın birbirini takip ederek ya da aynı anda sunduğu; farklı karakterdeki tematik malzemelerin gelişen varyasyonları üzerine kuruludur. Bu bölümdeki, varyasyonları ile tekrarlanmış birinci tematik malzeme, piyano partisinin komşu notalar ile yapılandırılmış bağlı üçlemeleridir. (Bkz.-Örnek-18)



### Örnek 19

Buna karşılık, piyano girişinden dört ölçü sonra başlayan viyolonsel partisi altılı, oktav, beşli ve dörtlü aralıklardan oluşan geniş melodik atlamalar ile devinimlidir. Piyano partisinin bağlı sekizliklerine karşılık buradaki tematik malzeme, staccato sekizlikler ile yapılandırılmıştır. (Bkz. Örnek-19)



### Örnek 20

A'nın aksine B, iki partide de benzer karakterdeki tematik malzemeler ve bunların gelişen varyasyonları ile yapılandırılmıştır. (Bkz. Örnek-20)



### Örnek 21

Op. 99 Sonat'ın finali, her biri melodik imitasyonlar ile türetilmiş yedi bölümlü rondo formunu andırmaktadır. Sırası ile viyolonsel ve piyanoda sunulmuş A teması, ritmik olarak dörtlük ve sekizlik notalar ile yapılandırılmıştır. Girişteki A, piyano partisine aktarıldığında; buna eşlik eden viyolonsel partisindeki ritimler üçlemelerden oluşmuştur. Buradaki, ikiye karşılık üç ile kurgulanmış ritmik yapı, Brahms'ın eserde sıkça kullandığı Romantizm öğelerindedir. (Bkz. Örnek 21-a.b.)

a.

b.

### Örnek 22

Ritmik ve melodik olarak birbirlerinden farklı karakterdeki tematik malzemelerin varyasyonları ile oluşturulmuş B'de, melodik imitasyon ile bağlanmış üç ana tematik malzeme kullanılmıştır. (Bkz. Örnek 22-a.b.c.)

a.

b.



c.

### Örnek 23

İkinci A' yı izleyen si bemol minör C, A ve B'ye göre daha lirik, kasvetli ve dramatik karakterdedir. Buradaki dramatik etkiyi yaratan en önemli iki öğe, minör tona geçilmiş olması ve bölümde ilk olarak sforzando (bir nota üzerine diğerlerinden daha fazla yapılan vurgu) kullanımındır. (Bkz. Örnek-23)



### Örnek 24

C'den sonraki A, viyolonselın pizzicato eşliği ile piyano partisindedir. Sonraki B, modülasyona uğratarak viyolonsel partisine verilmiştir. Bölümün bitişi, yani en son A, bu sonattaki geleneğin dışına çıkışı adeta vurgular niteliktedir: Viyolonselde son kez sergilenen A teması pizzicato sunulmuştur. (Bkz. Örnek-24)



## SONUÇ

Brahms'ın Op. 38 ve Op. 99 Sonatları, viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı yazma geleneğinin karmaşık ama anlaşılır, eskinin klasik formlarında ancak Romantik tınıda eserler içermesi sürecinin bestecilikteki adeta son sözüdür. On iki yıl arayla yazılmış eserler, Brahms'ın eskinin geleneklerini saygı ile öğrendiğini; ancak, 19. Yüzyıl ikinci yarısı yeniliklerini artan cesaretle kullandığını göstermektedir.

Eserler, 19. Yüzyıl ikinci yarısı kültürel ve sosyal dinamiklerinin müzikte besteleme sanatına etkileri kadar, Brahms'ın çağdaşı geleneklere yenilikçi yaklaşımını da sergilemektedir. Yirmi bir yıl ara ile yazılmış iki sonat arasındaki müzikal ifade farklılıkları, besteleme sanatındaki bu zaman diliminde gerçekleşmeye başlamış değişimi neredeyse özetler niteliktedir. Bunun en dikkat çekici örneği Op. 99 Sonat'ta gözlemlenmektedir. Barok Dönem'e uzanan ve Brahms Viyana'sında da var olmuş amatör koro geleneğinin enstrümantal müziğe etkisi, Op. 38 Sonat'ın son bölümündeki üç partili fügde de kullanıldığı üzere, çok sesli yapılandırma ile bu eserdeki etkisini göstermektedir. Ancak, Op. 99 Sonat'taki, partilerin birbirinden farklı karakterdeki tematik malzemeleri bağımsız sunumu, sonraları Arnold Schönberg'in 'gelişen varyasyon' adını verdiği, 1800'lerin sonlarında popüler olmaya başlamış tekniğin kullanımını işaret etmektedir.

Sonatların bestelenme ve icra aşamalarının, 1850'li yıllardan sonra, müzik tarihi çalışmalarının müzik sanatı estetiği açısından profesyonelleşmeye başlamış olmasından etkilendiği gö-



rılmektedir. “Brahms, sürekli olarak ‘doğru’ müzik eğitime duyulan ihtiyacı, kaliteli müziği ve buna verilen emeğin değerini, sanatta ustalığın esaslarının ve besteleme tekniklerinin müzik tarihçiliği çerçevesinde öğretilmesi gerekliliğini vurgulamıştır.” “Frisch ve Karnes (2009):7” 1860’ların Sonlarından itibaren, piyanonun günümüzde kullanılan modern halini almasıyla birlikte müzik eğitiminin tekrar tanımlanarak iyileştirilmesi ve bununla beraber ideal müzik tınısı kavramının evrimleşmesi sürecinin eserlere etkileri, sonatlar arasındaki çalıcılıkta ustalık gerekliliği farklılığı ile kendini göstermiştir. Op. 99 Sonat’ta, Op. 38 Sonat’a oranla viyoloncelin ses sınırları çalıcılıkta daha büyük ustalık gerektirecek şekilde geniş kullanılmıştır.

Sanat alanında gazete, kitap ve dergi yayımlarıyla yeni beste ve sahnede icra haberlerinin daha büyük kitlelere ulaşmaya başlaması, müzik eleştirisi geleneğinin doğuşunu hazırlamıştır. Günümüze kadar ulaşmış mektuplarından anlaşıldığı üzere Brahms, her iki sonatın bestelenmesi sürecinde de çağdaş müzisyenlerin görüşlerini almıştır. “Müzik hakkında sistematik düşünme, yorum yapma ve eleştiri yazma, Brahms Viyana’sının önemli özelliklerindedir. Hermann Helmholtz, H. A. Koestlin, Heinrich Ehrlic (1850’lerde Brahms’ın meslektaşı), Theodor Billroth ile Viyana ve Prag’daki üniversitelerin diğer hocalarının (L. A. Zellner, Richard Wallaschek ve Ernst Mach gibi) yazıları, dönemin müzik kavramlarının günümüzde taklit edilmeleri ve etkilerini sürdürmeleri için delil işlevi görmektedir.” “Frisch ve Karnes (2009):4”

18. Yüzyıl ünlü viyoloncelcisi Bernhard Romberg’in, Beethoven’ın viyoloncel ve piyano için bestelediği sonatlarını icrası ile de erken örneklerinin görülmeye başlandığı, viyoloncel ve piyanonun sahnede beraber çalması geleneği, Op. 38 ve Op. 99 sonatların bestelendiği yıllarda, virtüöz sanatçı kavramının ortaya çıkışı ile daha da yaygınlaşmıştır. Her iki eserin de, Brahms’ın çağdaş Robert Hausmann tarafından sahnede icra edilmeleri ve bestelenmeleri sürecinde incelenmiş olmaları, bu geleneğin Op. 38 ve Op. 99 sonatlara olan etkisini göstermektedir.

## KAYNAKLAR

- Barnett, Gregory Richard** (2008). *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710*, Ashgate Publishing Company: USA.
- Baron, John Herschel** (1998). *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*, Pendragon Press: New York.
- Blume, Friedrich** (1970), *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, W.W. NORTON: New York.
- Caplin, William E** (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for The Instrumental Music Of Haydn Mozart and Beethoven*, Oxford University Press: New York.
- Cone, Edward T.** (1968). *Musical Form and Performance*, W. W. Norton: New York.
- Frisch, Walter** (1984), *Brahms and the Principle of Developing Variation*, University of California Press: England.
- Frisch W., Karnes K. C.,** (2009). *Brahms and His World*, Princeton University Press: New Jersey.
- Gleason, H., Becker W.,** (1998). *Chamber Music from Haydn to Bartok*, Frangipani Press-Tis Publications: Indiana.
- Geiringer, Karl** (1936), *Brahms His Life and Work*, (Çev. H. B. Weiner & Bernard Miall), Houghton Mifflin Company: USA.
- Mason, Daniel Gregory** (1970), *The Chamber Music of Brahms*, Ayer Publishing: USA.
- Müller, Hans-Christian** (1973), *Brahms Sonata for Piano and Violoncello F Major Op. 99*, H&Co.: Vienna.
- Schönberg Arnold** (1975), *Style and Idea*, St. Martins Press: New York.

# “ KAMUSAL ALAN VE TÜRKİYE’DE HEYKELİN KAMUYA AÇIK ALANLARDA VAR OLMA KOŞULLARI ”

## “ PUBLIC SPACE AND SCULPTURE’S CONDITIONS OF BEING EXIST IN OPEN AREA IN TURKEY”

**Doç. Ayşe Sibel KEDİK\***

### ÖZET

*Kamusal alan, tüm farklılıkların bir arada olabileceği bir iletişim ve etkinlik alanına karşılık gelir. Kamusal yaşamın odağı olan kentler ise, kamusal alanın görsellik boyutunu yansıtan en önemli oluşumlardır. Kamusal alanın işlevini güçlendirici etkisi nedeniyle tarih boyunca Batıda kentsel planlamanın vazgeçilmezi olan heykelin, Türkiye’de ilk kez Cumhuriyet’le birlikte kamusal alanlarda yer almaya başlaması, heykel sanatının gelişimiyle olduğu kadar Türkiye’de kamusal alan modelinin oluşumuyla da ilgilidir. Dolayısıyla bu makalede, kapsamı ve sınırları genişleyen bir kavram olarak kamusal alana vurguda bulunulmasının ardından kamusal alan ile heykel ilişkisine değinilmiş ve Türkiye’deki kamusal alan modeli ile heykelin kamuya açık alanlarda var olma koşulları irdelenmeye çalışılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Kamusal Alan, Heykel, Kent, Sanat, Anıt Heykel, Heykel Sempozyumu

### ABSTRACT

*Try Public space refers to a communication and event space that all diversities coexist. Cities as center of public space are the most important organisms which reflect visual side of public space. Sculpture as being l supporter of public space became essential during history in urban planning, yet it started to be shown in public space with Republic. This case is related with both process and development of sculpture and also formation of public space model in Turkey. In this article after emphasizing public space as a concept with its expanding scope and limits, relation of public space and sculpture is overviewed. Thereafter, the model of public space in Turkey and sculpture’s conditions of being exist in open areas are try to be examined.*

**Keywords:** Public Space, Sculpture, City, Art, Monument, Sculpture Symposium

---

\*Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Ankara/TÜRKİYE

## GİRİŞ

Kamusal alanda sanat denildiğinde; Türkiye’de hala öncelikli olarak açık alanlarda yer alan anıt heykellerin akla geliyor olması, genel anlamda siyasi iktidar ve yerel yönetimler tarafından denetlenen, düzenlenen ve yönlendirilen bu alanlarda bir sanat eserinin var olabilme koşulunun onun sanatsal ve estetik değeri olmadığını, aksine varlık nedeninin kendisine yüklenen temsiliyet ve ideolojik içerikle ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Neredeyse 20.yy’ın başına kadar bir kamusal-özel ayrımının yapılmadığı ülkemizde, gerçek anlamda kamusal alanın ortaya çıkması, ancak Cumhuriyet’le birlikte başlayan süreçte sözkonusu olmuştur. Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde kamusal yaşantının ortak alanlarında, kent merkezlerinde Anadolu halkının heykelle tanışması anıt heykeller üzerinden sağlanmış, dolayısıyla kamusal alanlarda yer alan ilk heykeller anıt heykeller olmuştur. Modern anlamda kamusal alanın oluşumunda bir dönüm noktası olan Cumhuriyet tarihinin aynı zamanda heykel sanatı açısından da bir dönüm noktası olması, kamusal alanla heykel arasında kurulan ilişkinin birbirinin işlevini güçlendirmeye yönelik bir seyir izlemesinde kuşkusuz en önemli nedenlerden birini oluşturmaktadır. Bu başlangıçta anlaşılabilir bir durum olmakla birlikte, bugün Türkiye’yi bir yandan uluslar arası ortama taşıyan çok önemli sanatsal gelişmeler yaşanırken, öte yandan özel galerilerin, sanat kurumlarının ve müzelerin dışına çıkıldığında kamusal alanlarda hala sanatçıların yaratıcılıklarını sergileyebildikleri örneklerin yok denecek kadar az olması ve anıt heykellerin dışında yaratıcılık ürünü, çağdaş, özgün sanat eserlerinin bu alanlarda geniş halk kitleleriyle buluşamaması, ilerleyen zamanda kamusal alanda heykelin değişmeyen görüntüsünün problemlili yapısına işaret etmekte ve heykelin kamusal alanda var olma koşuluna olduğu kadar, Türkiye’de gelişen kamusal alan modeline de vurguda bulunmayı gerekli kılmaktadır.

Türkiye’de Cumhuriyet’le birlikte bir yanıla batıya bağımlıyken, diğer yandan batıdan farklı bir kamusal alan modelinin ortaya çıkması kaçınılmaz gibi görünmektedir. Elbette konuya yaklaşımın temel amacı batı ile herhangi bir karşılaştırma yapmak ya da batıdaki kopyası bir kamusal alan modelini Türkiye’de aramak olmamakla birlikte yine de kamusal alan kavramı üzerinden farklılıklara ve benzerliklere dikkat çekmek kaçınılmaz gibidir.

### **KAPSAMINI VE SINIRLARINI GENİŞLETEN BİR KAVRAM OLARAK KAMUSAL ALAN**

En genel tanımıyla insanların eşit ve özgürce bir araya gelebildiği, ilişkiye ve iletişime geçebildiği, birlikte ortak meseleler hakkında özgürce tartışıp düşünce, söylem ve eylem üretebildiği bir platform olarak kamusal alan, özel alandan ayrı bir alana, özgürlüklerin ve farklılıkların bir araya gelebildiği ayrı bir yaşam alanına karşılık gelmekte ve zorlama olmaksızın birleştirici gücüyle kamuoyunu oluşturup onu şekillendirirken aynı zamanda toplumu dönüştürücü bir potansiyeli de içinde barındırmaktadır. Özel alanın dışında demokratik bir tartışma ve uzlaşma alanı ya da bireylerin aktif olarak katıldığı iletişim ve mücadele alanı olarak farklı seslerin yükselbildiği, eşit ve özgürlükçü bir katılıma olanak tanıyan/tanınması beklenen kamusal alan, bu anlamda “toplumsal alan” içinde hayat bulmakta ve tarihsel süreçte farklı toplumsal şartlardan/

düşünce biçimlerinden etkilendiği gibi toplumsal/siyasal süreci de belirleyen bir etkiye sahip olmaktadır.

Daha çok sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik temellere dayanan ve “modernite” ile paralel giden bir kavram olan kamusal alan ilk kez 18.yy’da telaffuz edilmeye başlansa da, modern anlamıyla sosyal bilimler literatürüne kazandırılması Habermas sayesinde olmuştur. 1962 yılında “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü” adlı eseriyle Habermas, bu kavramı bir tartışma konusu olarak ele alırken, aynı zamanda kamusal alan kavramlaştırmasına dair kendi çalışmasıyla özdeşleşen bir süreci de başlatmıştır.<sup>1</sup> Habermas’a göre kamusal alan kavramıyla “kendi içinde bir anlamda kamuoyuna benzer bir alanın oluşabileceği toplumsal yaşamımızın bir parçası” tanımlanmakta ve bireylerin katılımıyla somutlaşan geniş bir iletişim ve etkinlik alanını gerekli kılmaktadır. “Habermas (1995:62-66)”. Sözü edilen iletişim demokratik, çoğulcu bir katılımı düşüncelerin özgürce dile getirildiği akılcı, eleştirel bir tartışmayı ve bu tartışma sonucunda ortak bir yaklaşımı beraberinde getirmelidir. Farklılıklarını özel alanda bırakan her bir bireyin/vatandaşın somut tekilliğini aştığı ve toplumun ortak çıkarları doğrultusunda genel bir anlaşmaya/uzlaşmaya vardığı, bütünleşmiş bir kamusal alan idealidir burada sözkonusu olan. “Deutsche (2007:90)”.

Oysa böylesi bir ideal farklılıkları yadsımakta ve burjuva kamusal alanına dayalı tek bir kamusal alan modeli ortaya koymaktadır. Buysa “liberal modelde, özgürlüklerin rahatça,serbest şekilde kullanılacağı bir alan olarak belirginleşen” kamusal alanın, “Habermas’ta özgürlüklerin alanı olma noktasında” kimi eksiklikler taşımasına yol açmakta ve Habermasçı modelin idealist olmakla birlikte eksik ve yetersiz kaldığı konusunda birleşen eleştiriler sayesinde kamusal alan üzerinden yeni kavramlar geliştirilip, yeni düşünceler üretilmesine neden olmaktadır. “Üniver (1998:194-195)”. Tarihsel evrim içinde Habermas’ın Avrupa ile sınırlandırıp çözümlenmeye çalıştığı ve “burjuva kamusal alanı” adını verdiği kamusal alanın tanımının ve kapsamının genişlemesinde kuşkusuz bu eleştirilerin önemli payı vardır. Özellikle 20.yy’ın ikinci yarısından itibaren postmodern yaklaşımların da etkisiyle farklılıkların göz ardı edilmediği yeni modeller üzerinden, demokrasi, eşitlik, özgürlük, devlet-birey, mahremiyet, kadın hakları, kentlerin planlanması, sanat (vd.) gibi birçok konu bağlamında tartışmaya açılan kamusal alanın, günümüzde artık “politik, ekonomik, hukuksal, estetik gibi çok farklı bileşenleriyle” yeniden tanımlandığı görülmektedir.

Elbette bu noktada önemli olan herkesin üzerinde uzlaşmaya varabileceği bir tanım getirme çabası değil, net sınırlarla ifadelendirilemeyecek bir kavram olarak kamusal alanın ideal biçimde demokrasi ile olan ilişkisinin ve özgürlük anlayışının yeniden irdelenmesidir. Nitekim, modern toplumun yaratılmasını sağlayan bir ortak etkinlik alanı biçiminde düşünülebilecek bu alana ilişkin kavram boyutunun şekillenmesinde, tarihsel süreçte geçirdiği birtakım dönüşümlerle birlikte, genelde demokrasi tabanlı getirilen tanımlamalar belirleyici rol oynamaktadır. Dolayısıyla tanımı ve sınırları değişen bir kavram olarak kamusal alan, demokratik toplumlarda eşitliğin, özgürlüğün ve farklılıkların bir araya gelebildiği ortak bir platform olarak kurgulan-

*1 Habermas’ın çözümlenmeye çalıştığı kamusal alan, Avrupa’da Ortaçağ’dan sonra yeniden doğmaya başlayan ve özellikle kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesiyle birlikte sözkonusu olan toplumsal dönüşüm kapsamında giderek güçlenen burjuvazinin ortaya çıkardığı yeni türden bir alandır.*

maktadır. Öte yandan zaman içinde giderek artan kontrol ve denetlemeler sayesinde kamusal alanın insanların ehlileştirildiği bir alana dönüştüğü, hatta ortadan kaldırılmaya çalışıldığı da bir gerçektir. Kamusal alanın fiziksel anlamda okunabilir ve görülebilir formu olarak kentler ve kentlerin planlanması bu kapsamda ele alınabilir.

Kuşkusuz Habermascı anlamda kamusal alan dendiğinde bunun sosyolojik ve felsefi zeminde tartışılması gereken bir kavram olarak coğrafi bir alana, fiziki bir yere karşılık gelmediği açıktır. Ne var ki, kavramsal çerçevenin dışında kamusal alanın içerdiği görsellik boyutu da son derece önemlidir. “Göle (2003)”. Bu boyut onun fiziksel anlamda kullanılabilmesine olanak yaratmakta ve kentler fiziksel bir mekana, bir yere yansiyarak somutlaşması bağlamında kamusal alanın okunabilir ve görülebilir formu olarak son derece önem kazanmaktadır.

### **KAMUSAL YAŞAMIN ODAĞI KENTLER VE HEYKELİN KAMUSAL ALANDAKİ VAZGEÇİLMEZLİĞİ**

Her kentin “kamusal bir oluşum” ya da “kamusal yaşamın odağı” olduğu düşünüldüğünde, kuşkusuz toplumsal yaşamın, sanatsal ve düşünsel gelişmelerin merkezi olan kentler, sokakları, caddeleri ve meydanlarıyla kamusal alanın içerdiği görsellik boyutunu yansıtan en önemli oluşumlardır. Kamusal alanı maddi bir alan olarak tanımlayan Sennett’e göre bu alan, “kentsel veya kentsel olmayan bir topluluğun içinde yer alır ve meydan, cadde gibi somut bir alanı içerir. Kamusal alan kentin ruhu, kentin ambiyansıdır. Bu alan fiziki, sosyal ve sembolik olarak kenti dönüştürmek yeniden biçimlendirmek için birer araçtır.” “Gökgür (2008:13)”. Dolayısıyla özel alanların ve mahremiyetin dışında toplumun her kesiminin eşit ve özgürce bir araya gelebildiği, farklılıkların buluşabildiği, bireylerin bir arada sosyalleşebildiği, ilişkiye ve iletişime geçebildiği, birlikte düşünce, söylem ve eylem üretebildiği tüm ortak yaşam alanlarıyla kentler ve kent yaşamı kamusal bir alan oluşturmaktadır. Aynı zamanda “kentin ortak kamusal belleğini” de oluşturan bu alanlar her dönemde o döneme ait ekonomik, sosyal, kültürel, düşünsel, sanatsal ve ideolojik gelişmelerin/değişmelerin izlerini taşımakta ve kentsel doku içerisinde bu değişimleri yansıtan tasarımlarıyla kamusal alanlar insanların davranış, düşünüş biçimleri, ilişkileri ve eylemleri üzerinde dönüştürücü etkiler bırakmaktadır.

Elbette kolektif belleğin oluşumunda kamusal alanın sosyal, teknik, ideolojik, politik (vs.) kullanımının yanı sıra taşıdığı estetik boyut da son derece önemlidir. Ne var ki, Sennett’in ifadesiyle “demokrasinin taşıyıcısı, kentin kalbi, yurttaşlık hislerinin, anıların yer aldığı ‘dolu’ bir alan olan bu alanlar” zamanla temsil ettiği değerleri ve içeriğini yitirmeye başlamış, ancak buna rağmen Batıda kentsel mekan düzenlemelerinde sanatsal/estetik unsurlar her zaman ön planda tutulmaya devam etmiştir. Geleneksel kamusal alanlarda kentsel planlama kapsamında heykelin taşıdığı merkezi önem tüm sanat dalları arasında heykelin kamusal alanla olan güçlü ilişkisini ortaya koymaktadır. Her ne kadar kentler ve kentlerin planlanması tarihsel süreçte toplumsal koşullar, ideolojik yaklaşımlar ve teknolojik gelişmeler bağlamında farklılıklar gösterse de somut olarak bir heykelin kamusal alanı var edebilmesi ve bu anlamda heykelin kamusal alanlarda var olabilme koşullarını göstermesi açısından son derece önemlidir.

Heykelin kamusal alanlarda yer alması, en azından Batıda, kamusal alan ile özel alan arasındaki ayrımın net olarak ortaya konmasıyla doğrudan ilgilidir. Sanayi öncesi Avrupa kentlerinde bu ayrım daha geçirgenken 18.yy Aydınlanmasıyla birlikte kamusal ile özel alanın birbirinden kesin olarak ayrılması zaman içinde kentlerin yeniden tasarlanmasına yol açmış ve alanlar, sokaklar, meydanlar yeniden düzenlenirken/yapılandırılırken heykel de bu yapılanmanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. (Resim 1 ve 2). Bu halde ilk kez Rönesansla bir ölçüde mi-



**Resim 1:** Haussman tarafından modernize edilen geniş bulvarları ve caddeleriyle Paris'ten genel bir görüntü  
**Resim 2:** Concorde Meydanı'ndan bir kesit-Paris

mariden koparak açık alanlara çıkan ve yavaş yavaş kendi bağımsızlığını ilan ederek kentsel mekanların odağı haline gelmeye başlayan heykelin kamusal alanlardaki vazgeçilmezliği Barokla başlayıp 19.yy'a uzanan bir süreci kapsamaktadır. Geleneksel kent dokusu ve modern yaşam tarzı açısından köklü bir dönüşümün sözkonusu olduğu 19.yy'da heykel, kamusal-özel ayrımıyla birlikte mimari yapılardan meydanlara, özel alandan kamusal alana doğru kayarak kendi başına var olmaya başlamış ve estetik bir obje olmasının yanı sıra kimi zaman dini, kimi zaman da ideolojik ya da sembolik amaçlarla da olsa meydanlarda yükselerek derleyici, toparlayıcı özelliği sayesinde kamusal alanların işlevini güçlendirici bir etkiye sahip olmuştur. (Resim 3 ve 4).



**Resim 3:** Navona Meydanı'nda Bernini'nin bir çalışması - Roma  
**Resim 4:** İspanyol Merdivenleri ve Bernini'ni tarafından tasarlanan çeşme - Roma

Otoyolları, büyük alışveriş merkezleri, gökdelenleri, sınıflar arasındaki ayrımı derinleştiren özel yerleşim alanları, taşıt trafiğine öncelik tanıyan kentsel planlama ile 20.yy kentlerinde kamusal alan giderek daralmaya başlasa da, modernizmin yeni yaşam alanlarında heykelle ka-

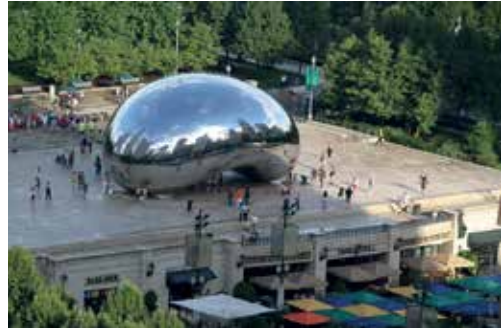


musal alan/kentsel alan arasındaki ilişki farklı anlamlar ve sorunlar içererek gelişmeye devam etmiş, dolayısıyla heykel kente ait ortak belleğin ve kent kimliğinin oluşmasında vazgeçilmez önemini sürdürmüştür. Giderek büyüyen kentler bugün daha çok parçalanmakta ve daralan kamusal alanlar insanların özel hayata doğru çekilip izole bir yaşam sürmelerine yol açmaktadır. İşte tam da bu noktada, kamusal alanın zorlama olmaksızın birleştirici, bir araya getirici işlevini güçlendirip pekiştiren özelliği ile insanlar arasındaki bağları güçlendirecek, onları bir araya getirecek, ortak bir geçmişin ve geleceğin paydaşları olduklarını fark etmelerini sağlayacak en önemli güçlerden biri sanat gibi gözükmemektedir. Modernizmin yarattığı yeni yaşam alanlarıyla giderek yerini özel alana doğru terk eden ve bugün postmodern oluşumların baskın egemenliği karşısında savunmasız kalan kamusal alanların işlevini yeniden güçlendirmek için sanatın yönlendirici ve dönüştürücü gücünü benimseyen Batı karşısında Türkiye'nin durumu elbette böylesi bir manzaradan oldukça uzaktır. (Resim 5, 6, 7 ve 8).

Bugün 21.yy kentselliğinin ayırt edici işaretlerine sahip olmakla birlikte daha neredeyse 20.yy'a kadar bir kamusal-özel ayrımının yapılmadığı ülkemizde, heykel sanatının Cumhuriyetle birlikte başladığı düşünüldüğünde, denilebilir ki bu farklılık, heykel geleneğinin olmayışının kamusal bir oluşuma zemin hazırlayan meydanlar, alanlar düzenleme gibi bir anlayışın gelişmesini de engellemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim gerek sanat, gerekse kamusal alan düzenlemeleriyle insanları bir araya getiren estetik zeminler yaratmak adına Batıya özgü bir ge-



5



6



7



8

*Resim 5: Louise Bourgeois - New York*

*Resim 6: Anish Kapoor - Chicago*

*Resim 7: Gormley - Birmingham*

*Resim 8: Jaume Plensa - New York*

leneğin olmadığı ülkemizde Batılı anlamda meydanlarda heykellerle karşılaşmak için neredeyse Cumhuriyet dönemi Türkiye'sini beklemek gerekmiştir.

## TÜRKİYE'DE KAMUSAL ALAN VE HEYKELİN KAMUSAL ALANLA OLAN ZORLU İLİŞKİSİ

Kamusal alan kavramı bugün bile hala Türkiye'de yeterince anlaşılmış değildir. Son zamanlarda üzerinde en çok konuşulan kavramlardan biri olan kamusal alanla ilgili tartışmaların ülkemizde çoğu zaman bir kavram karmaşasına yol açacak biçimde evrensel tanımlamaların dışında yürütülmesi, yeterince anlaşılmasından olduğu kadar kavramın şekillenmesindeki kimi sıkıntılardan da kaynaklanmaktadır.

Türkiye'de kamusal alan kavramının şekillenmesi farklı yönlerde olmuş, bir taraftan devletle ilişkilendirilip “devlete ait” bir alan olarak tanımlanırken, diğer taraftan kavram boyutu göz ardı edilerek sadece fiziki bir mekana karşılık geliyormuş gibi algılanmıştır. Böylesi zıt anlamları içermesi elbette sözkonusu kavramın hala tanımlanamamış olduğunu ve “zihnimizde inşa edilemediğini” göstermektedir. Tanyeli'ye göre bunun büyük ölçüde nedeni, “kamusal alanın Osmanlı ve İslam literatüründe olmaması”dır. Kamusal alan kavramı ilk kez 19.yy'da Osmanlı literatürüne girmiş, ancak bu kez de bir anlam kaymasına uğrayarak “Batı'daki anlamından yani public kelimesinin içeriğinden başka bir biçime” bürünmüştür. “Şenol (2006)”. Böylece kavramın dilsel macerası onun farklı biçimde tanımlanmasına yol açmış ve herkese, bir araya gelerek kurgulayan tüm bireylere ait olan bir eylem alanı, farklı düşünceleri ve söylemleri bir araya getiren bir ortak yaşam alanı ya da ortak ilgi ve iletişim alanı olarak değil de, devlete ait, devlet kontrolünde bir alanı ifade eder hale gelmiştir. Öte yandan 19.yy sonları ve 20.yy başlarına kadar kamusal alanla özel alanın birbirinden tam olarak ayrılmaması ya da bu ayrımın çok iç içe geçmiş bir yapıya sahip olması<sup>2</sup> kavramın şekillenmesindeki en büyük güçlüğü oluşturmuş, bu güçlük batıda olduğundan farklı bir algılamaya yol açmıştır. Uğur Tanyeli 20.yy başına kadar olan bu durumu “hücerat”<sup>3</sup> denilen yaşam birimiyle örneklemekte ve bir kamusal-özel ayrımı-



Resim 9: Kızılay Meydanı - Ankara

<sup>2</sup> “Osmanlı'da alan tanımının sadece az özel, özel, çok özel ve çok çok özel olarak” biçimlendiğini belirten Uğur Tanyeli, bu durumu, “bugün hala kamusal alanın tanımının tam olarak yapılamamasının en büyük sebeplerinden biri” olarak göstermektedir.

<sup>3</sup> Tek odalı yaşama birimlerinin ortak mutfak, tuvaletlerinden, avluya, avludan sokağa, sokaktan mahalleye, doğru genişleyen, ne özel ne kamusal olan yaşam mekanları.

nı ya da birleşimini “mahremiyet merkezini oluşturan bir nüveden başlayarak katman katman farklı düzeylerde toplumsallaşma ve mahremiyet olanağı veren dış mekanlara doğru bir açılma” biçiminde özetlemektedir. (2008)<sup>4</sup>.

Ancak modernizmin tüm dünyaya yayılan güçlü dalgasının 19.yy sonu 20.yy başında ülkemizi de etkilemesiyle bu durum değişmeye başlamış ve Avrupa ülkeleriyle yaşanan ilişkiler, ekonomik ve kültürel düzeydeki karşılaşmalarla kamusal ve özel alandan iki ayrı kavram olarak bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Batılılaşma sürecinin bir öçüde etkisi olsa da Türkiye’de modern anlamda kamusal alanın oluşumunu Cumhuriyet’le birlikte başlatmak kaçınılmazdır. Çağdaşlaşmayı ilke edinen yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde, Kurtuluş Savaşının hemen ardından, çağdaşlaşma projesi kapsamında Anadolu kentleri yeniden yapılandırılmaya başlanmış ve bu yeni kentlerde meydanları, parkları, kent merkezleri ile insanların bir araya gelip kamusal bir yaşantı oluşturabilecekleri kamusal alanların yaratılması öncelikli öneme sahip olmuştur. (Resim 9).

Batılı toplumlarda kamusal alan, Habermas’ın ortaya koyduğu biçimiyle, tarihsel süreçte giderek güçlenen burjuvazinin kendiliğinden yarattığı bir alanken, Türkiye’de bir yönüyle devlet tarafından yaratılmış olması batıyla aramızdaki en önemli farkı oluşturmaktadır. “Göl’e göre, 1920’ler Türkiye’sinde batı modernliğine bağlı kalınarak inşa edilen kamusal alan kavramı, ülkenin batılılaşması sürecinde anahtar rol oynamıştır. Bu dönemde oluşturulan kamusal alan, modernleşme projesiyle özdeşleşmişti.” Suman (1998)”. Amaç, yeni Türkiye Cumhuriyetinde yapılandırılmaya çalışılan ve modernleşme projesiyle özdeşleşen kamusal alan modelinin batılılaşma sürecine hizmet etmesi ve modern Türkiye’nin modern yaşam biçimi ile batılılaşmış görünümünü yansıtmasıdır.<sup>5</sup> Bunun için öncelikle kamusal alanın görülebilir formu olarak



**Resim 10:** Uluş Meydanı ve Heinrich Krippel tarafından yapılan Uluş Zafer Anıtı

<sup>4</sup> <http://sinkabout.blogspot.com/2008/03/trkiyede-kamusal-mekan.html>

<sup>5</sup> Buysa farklılıkların dışarıda bırakılması zorunlu kilmakta ve bir anlamda Habermasçı modelle kısmi benzerlikler taşımasına yol açmaktadır. Her ikisinin de dünyevi ve evrensel kavramlar üzerine kurulmuş olması, Habermas’ın modeli ile Türkiye’de kamusal alan arasındaki bir başka benzerliği oluşturmaktadır. Ne var ki, bu durumda “kamusal alanlara giriş, ancak kişinin kendine has özelliklerini ardında bırakması ve evrensel normlara göre hareket etmesi koşuluyla mümkün olmaktadır.” Suman (1998)”.





*Resim 11: Zafer Meydanı - Ankara*

*Resim 12: Zafer Meydanı ve Canonica tarafından yapılan Atatürk Heykeli*

kentlerin yeniden planlanması ve inşa edilmesi gerekmektedir. “Avrupalı uzmanlar tarafından planlanan” bu yeni kentlerde “meydanlar ve parklar kamusal yaşantının önemli buluşma ve toplanma yerleri olarak” öngörülmektedir. “Yaman (2011:52)”. Daha homojen bir görünüm sergileyen modern kamusal alanlarıyla Cumhuriyet Türkiye’si elbette bu alanlarda -ulus olma bilinci yaratmaya hizmet etmesi öncelikli amaç olan anıtlarla da olsa- heykelleri de ihmal etmemiştir. (Resim 10, 11 ve 12).

Cumhuriyet ideolojisinin, “çağdaşlığın, laikliğin, ulus-devlet anlayışının bir göstergesi haline” dönüşen yeni kent merkezleri, meydanlar kısa zamanda anıt heykel uygulamaları ile donatılmış, böylece “Cumhuriyet kentlerini Osmanlı kentlerinden ayıran” özelliklerden biri olarak bu heykeller, yeni kamusal alanların işlevini güçlendirmekte önemli bir gösterge haline gelmiştir. “Yaman (2011:52)”. (Resim 13). Yaman’a göre, “kamusal alanlardaki görünürlüğünde yeni bir yönetimin ve iktidarın söylemleştirilmesinde heykelden yararlanmak, zamanın devrimci ulusal anlayışıyla uygunluk” göstermektedir. “Dini törenler yerine halkla resmi törenlerde bay-



*Resim 13: Ankara Güven Park ve Thorak ile Hanak tarafından yapılan Güven Anıtı*

ramlaşan Atatürk'ün kitlelerle kuracağı ilişkinin yeni kamusal mekanlarında heykel önemli bir göstergedir. (2011:55).

Elbette Cumhuriyet dönemine kadar gerçek anlamda bir kamusal alan düzenlemesinin sözkonusu olmadığı ve kamusal alanın ne olduğunun hala tartışıldığı ülkemizde, heykelin kamusal alanda yer alması zorlu süreçleri de beraberinde getirmiştir. Kaldı ki, sağlıklı/planlı bir kentleşmenin ve mimari alanda heykelin varlığı için olanaklar sunan bir yaklaşımın olmadığı bir ülkede heykel sanatından söz etmek de pek olası değildir. Zira, tüm sanatlar içerisinde özellikle heykel, tarihsel süreçteki gelişimine bakıldığında mimari ve kent yapısıyla birlikte varlık gösterebilen bir sanattır. Batılı ülkelerde gerek kent meydanları, gerekse mimari yapılar heykel sanatının önemli örnekleriyle zenginleşmiş olduğu halde, ülkemizde neredeyse Cumhuriyet dönemine kadar meydanlarda, kent merkezlerinde heykelin yer almaması, gelenekle ve inançla çatışan bir sanat dalı olarak algılanan heykele karşı halkın duyduğu tepkinin yanı sıra, kamusal bir oluşuma zemin hazırlayan meydanlar, alanlar düzenleme gibi bir anlayışın gelişmemiş olmasına da bağlıdır. Türkiye'de bu anlamda meydanlar, alanlar ancak çağdaşlığın göstergesi yeni kent anlayışıyla birlikte sözkonusu olmuş ve "erken Cumhuriyet döneminde Kurtuluş Savaşı sonrasında yeni oluşturulan Ankara gibi kentlerde 1.Ulusal Mimarlık Akımı ile yeni kamusal alanların tasarımı gündeme gelmiştir." "Demirarslan vb. (2005:91)".

Türkiye'de heykel sanatı denilince Batıda olduğu gibi ne antikiteye varan bir geçmişten, ne de o noktadan günümüze ulaşan bir gelenekten söz edilemeyeceği açıktır. Aynı durum kamusal alan tasarımları, kent mekanlarına ilişkin düzenlemeler için de geçerlidir. Gerek heykel sanatıyla karşılaşma, gerekse kamusal bir alanın oluşumuna katkıda bulunacak türden meydan, alan düzenleme fikrinin doğuşunda batılılaşma hareketinin önemli bir payı vardır. Nitekim Türk toplumu Batılı anlamda heykel sanatıyla ilk kez 19.yy'da, Batılılaşma hareketi kapsamında yürütülen bazı hamleler sonucunda tanışmaya başlamıştır. Ne var ki, bu türden hamleler heykel sanatını geliştirip yaygınlaştırmaya katkıda bulunmadığı gibi, halkın heykele karşı tabu ve önyargılarını kırmakta da yetersiz kalmış, dolayısıyla gerçek anlamda bir tanışma ancak Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra gerçekleşen yenilenme hareketi kapsamında yürütülen bir dizi uygulama sonucunda sözkonusu olabilmıştır<sup>6</sup>.

Ancak tüm zorluklara rağmen daha Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren devrim niteliğinde atılımlar gerçekleştirilmiş ve bir takım uygulamalar, önlemler aracılığıyla belli bir program çerçevesinde heykel sanatına yön verilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda, neredeyse sıfır noktasında bulunan heykel sanatının çağdaş anlamda Türkiye'de var olabilmesi ve gelişebilmesi için öncelikle Osmanlıdan devralınan Sanayi-i Nefise Mektebi yeniden yapılandırılarak çağdaş bir eğitim kurumu yaratma çabalarına girilmiş, eğitim almak amacıyla Avrupa'nın önemli sanat merkezlerine öğrenciler gönderilmiş ve bu öğrenciler eğitimlerini tamamlayıp yurda dönün-

<sup>6</sup> Heykel sanatının Türkiye'ye bu kadar geç girmesinin belli bazı toplumsal nedenleri vardır. Bunlar özellikle Anadolu'ya gelmeden önce Orta Asya'da egemen olan Türk devletlerinin sürdürmüş olduğu göçebe yaşam tarzı ve Türklerin İslamlaşıp Anadolu'da yerleşik düzene geçmeleriyle birlikte bu kez de karşılıklarına çıkan İslamiyetin figürlü betimleme yasağıdır. Göçebe yaşam tarzı heykel sanatının var olup gelişebilmesinin önündeki en büyük engeli oluşturmuş, İslamiyetin getirmiş olduğu yasağın bütüncül bir yasaklamaya dönüşmesi ise, heykel sanatının gelenekle ve inançla çatışan bir sanat dalı olarak tepki almasına yol açmıştır. Heykel sanatının Türkiye'ye girerek geliştirilip yaygınlaştırılması yönündeki her türlü çabanın önünde yer alan bu engeller, heykel alanında belli bir geleneğin oluşturulması çabaları bir yana, bu kadar yabancı olunan ve tepki duyulan heykel sanatının toplum tarafından kabulü ve benimsenmesinde de en büyük zorluğu oluşturmuştur.

ceye kadar heykel eğitiminde yabancı sanatçılardan yararlanılmıştır. Elbette evrensel değerlere ulaşmak adına gerçekleştirilen tüm bu uygulamalar heykel sanatının Türkiye’de sağlıklı gelişebilmesi ve sanatsal üretime olanak tanıyacak bir ortamın yaratılması açısından çok önemlidir. Ne var ki, halkın heykelle karşı önyargılarını ve tabularını yıkarak heykeli benimsemesini sağlamakta yetersiz kalmıştır. Bu durumda yapılacak tek şey Anadolu halkına ulaşmak için çağın çizgisini yakalamaya yönelik sözkonusu uygulamalara paralel biçimde yürütülecek olan yeni atılımlarda bulunmak ve halkın nabzını yakalamaya çalışmaktır. Kuşkusuz Anadolu halkına Atatürk heykelleri ve Ulusal Kurtuluş Savaşı’nı temsil eden anıt heykeller çok daha kolay yoldan ulaşabilecektir. Böylece halkın heykelle ilk kez karşılaşması, Kurtuluş Savaşı’nın trajik sahnelerini ve büyük kurtarıcıyı tasvir eden anıtlar aracılığıyla olmuş, Cumhuriyet rejiminin halka benimsetilmesi ve ulusal bilincin uyandırılmasına hizmet eden bu heykeller heykelle karşı sözkonusu olan tabu ve önyargıların yumuşamasında etkili olduğu gibi, aynı zamanda ideolojik bir kamusal alanın yaratılmasına da olanak sağlamışlardır. Nitekim Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte yeni kamusal alan tasarımları, kamuya açık alanlara dikilen bu heykellerle şekillenmiş, özellikle Ankara gibi yeni kurulan kentlerde sokak, meydan gibi ortak mekanların heykellerle düzenlenmesi gündeme gelmiştir. “Bu dönemde anıtların sadece heykel olarak tasarlanması değil, önlerinde insan topluluklarının toplanacağı göz önünde bulundurularak çevre düzenlemeleri de yapılmıştır. İstanbul Taksim Meydanı’ndaki düzenleme ile meydanın ortasında yer alan Pietro Canonica’nın yapmış olduğu heykel (1928) bu dönemim ilk çevresi ile birlikte tasarlanmış çalışmasıdır.”<sup>7</sup> “Demirarslan vb. (2005:91-92)”. (Resim 14 ve 15).



Resim 14: Taksim Meydanı

Resim 15: Taksim Meydanı ve Canonica tarafından yapılan Taksim Cumhuriyet Anıtı

Cumhuriyet’in ilk yıllarında anıt heykeller büyük bir ciddiyet ve sorumlulukla, uzman kişilerin seçim ve denetiminde yapılmış, kamusal alan düzenlemelerinde ise genelde anıtların birlikte meydan tasarımları da göz önünde bulundurulmuştur. Ne var ki, özellikle 1950’li yıllardan itibaren bu alandaki denetimin ve kamusal sorumluluğun yitirilmesiyle, yetkin olmayan kişiler tarafından yapılarak meydanlara dikilen heykellerin, estetik bir değeri olmadığı gibi çevre düzenlemesinin de yapılmadığı ve kentsel tasarımla herhangi bir diyalog içinde bulunmadığı gözlenmektedir.

1980’li yıllar Cumhuriyet’le birlikte temelleri atılan kamusal alan modelinin dönüşmeye başladığı yıllardır. Toplumsal ve siyasi anlamda çok önemli bir süreç yaşayan 1980’ler Türkiye’sinde

<sup>7</sup> Nilüfer Göle’ye göre, Taksim Meydanı “kamusal alana kimin sahip olacağı çatışmalarına farklı dönemlerde sahne olmuş, toplumsal hafızada görsellik edinmiş bir mekan”dır. (<http://www.siviltoplum.com.tr>, 2003).



bu dönüşüm kaçınılmazdır. Artık özel alana aitmiş gibi görünen kimi konular (cinsiyet, inanç gibi) kamusal alana taşınabilmekte ve toplumun her kesiminin tüm farklılıklarıyla kamusal alanda herhangi bir kısıtlama olmaksızın özgürlüklerini yaşama adına giderek artan talepleri bu dönüşümü hızlandırmaktadır. Şüphesiz tüm bunlar yaşanırken bir yandan hızla büyüyen kentlerde kamusal bir oluşuma olanak sağlayacak sağlıklı bir planlamanın ihmal edilmesi, öte yandan anıt heykel dışındaki uygulamaların hala kamusal alanlarda yer bulamaması üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Cumhuriyet’le birlikte Kemalist ideolojinin kendini görünür kıldığı araçlardan biri haline gelen Atatürk anıtları zamanla hükümetler ya da yerel yönetimler tarafından güç gösterisi yapmak için bir araç haline gelmiştir. Bu durum heykellerin kimi zaman tahribine yol açarken, giderek sayıca da artmasına neden olmuştur. “Kahraman (2002:283)”. Bugün kent merkezlerinde, açık alanlarda yer alan heykellerin hemen hemen tamamı anıt heykellerden oluşmakta ve bünyesinde birçok problem barındırmaktadır. Zira, bulunduğu mekanla ve çevresiyle arasında bir etkileşim kuramayan ve yaşam alanlarının kapsamlı biçimde değerlendirilmesi noktasından uzak olan bu heykeller, kamusal bir oluşuma izin vermediği gibi, var olduğu mekanın estetik kalitesini artırmak ya da kimlik kazandırmak bir yana giderek büyük ölçüde çevre kirliliğine yol açmaktadır.

Bugün giderek büyüyen ve giderek merkez dışına doğru yayılıp parçalanan, dolayısıyla toplumsal bir ayrışmaya yol açan kentlerimizde “toplumsal ayrışma süreçlerinin mekanda somutlaşmasıyla kentlilerin kolektif olarak paylaştıkları bir kamusal alanın mekanda var olma zemini ortadan kalkmakta”dır. “Bilsel (t.y.)”. Oysa kentsel yaşam alanlarının ve kamusal kent mekanlarının yeniden kazanılmasında sağlıklı bir kent planlaması içinde yer alan, çevresiyle kurduğu uyumlu ilişkiyle/diyalogla kendi etrafında bir çekim merkezi yaratabilen heykeller son derece önemli bir güce sahiptir. Çünkü, sağlıklı bir çevre düzenlemesi yapılan heykeller yalnızca kenti süsleyen estetik objeler değil, birleştirici özelliğiyle bir buluşma noktası oluşturan, insanları bir araya getirip iletişim kurmalarına olanak sağlayan, estetik yönden olduğu kadar aynı zamanda temsil ettiği değerler ve simgeler açısından duygusal, düşünsel ve ideolojik anlamda uyarıcı ve harekete geçirici bir etkiye sahip olan, ortak bir bellek oluşturan, içinde yer aldığı mekanın, kentin, hatta ülkenin kimliğini oluşturan simgelere dönüşebilen oldukça güçlü nesnelere. Bugün dünyanın pek çok yerinde çağdaş bir dille üretilmiş heykeller, kentle, insanla ve çevresiyle sağlıklı ilişkiler kurup meydanlarda, kent merkezlerinde yer alırken, ne yazık ki Türkiye’de hala heykel denildiğinde büyük bir çoğunluk tarafından anıt heykeller anlaşılmakta ve bu uygulamalara çağdaş anlamda alternatifler geliştirilememektedir.

Habermas’ın “kamusal alandaki görünürlük” kavramı çerçevesinde Türkiye’de hala geleneksel kamusal alanın geçerli olduğunu belirten Uğur Tanyeli, bunun nedenini geleneksel kamusal alana ait toplumlarda heykelin bir tapınma aracı olmasına bağlamakta ve Atatürk ya da Fatih Sultan Mehmet gibi “kamusal alanda ancak kutsallığından emin olduğumuz, görünebilirliği ancak kutsallığı ölçüsünde var olan varlıkların görünmesine izin” verildiğini belirtmektedir. Bu yüzden de “eğer bir varlık üzerine bir ritüel, bir tören oluşturamıyorsanız kamusal alanda onun yeri yoktur” diyen Tanyeli’ye göre “Türkiye’de kamusal heykel muskadır.” “Şenol (2006)”. Nitekim “görünebilirliğin kutsallıkla eş değer olduğu fikrine” karşın zaman zaman bazı girişimlerde

bulunulmuşsa da, bugün görülen tablo Tanyeli'yi haklı çıkarır niteliktedir. Zira, her ne kadar Cumhuriyet'in 50.yılında İstanbul Belediyesi'nce sanatçılardan ilk kez kendi özgün yapıtlarını üretmelerinin istenmesi ve 1980 öncesinde Ankara Belediyesi'nce benzer bir etkinliğin tekrarlanmasında olduğu gibi, bazı yerel yönetimler tarafından kent mekanlarında anıt heykeller dışında özgün yapıtlara yer verilmesine olanak tanıyan bazı girişimlerde bulunulmuş olsa da, bunlar sürekliliği olmayan etkinlikler olarak kalmış ve 80'li yıllara gelindiğinde Atatürk anıtları yine gündemde olmaya devam etmiştir. Anıt heykel dışında kalan çok az sayıdaki farklı uygulamalar ise çoğu kez kamusal alanlarda yer edinememiş, birçoğu ya eleştirilip saldırıya uğramış ya da anlaşılmasız olduğu, çıplaklığı, karşıt bir ideolojiyi temsil ettiği gerekçesiyle dönemin iktidarları ve yerel yönetimler tarafından kaldırılmıştır.

Kent mekanları, açık alanlar için heykel yapmanın elbette bazı koşulları vardır ve gerek maliyet, hukuksal zorluklar, yerel yönetimlerle kurulması gereken ilişkiler ve alınması gereken izinler, gerekse kamuya açık alanlarda heykelleri bekleyen tehlikeler düşünüldüğünde sanatçılar açısından olanaklar son derece sınırlıdır. Öyle ki, Batıda devlet ve belediye gibi kurumlar tarafından sağlanan destekle sanatçıya çağdaş ve özgün yapıtlar üretmesi için giderek daha geniş olanaklar sağlanırken, ülkemizde hala kamusal alanda heykel, ya sipariş yoluyla ya da belli mekanlar için açılan yarışmalar aracılığıyla sözkonusu olabilmektedir. Bu siparişlerin ve yarışmaların konusunun genellikle Atatürk ya da Türk büyükleri olması nedeniyle özgür ve özgün yaratıların ortaya çıkma şansı da neredeyse yoktur. Ancak ülkemizde özellikle son zamanlarda sayısı giderek artan uygulamalı heykel sempozyumları sipariş ya da yarışma dışında kamusal alanla özgün ve özgür yaratıları buluşturması açısından sanatçılar için yeni bir olanak yaratmaktadır. Kimi zaman üniversitelerin kendi bünyesinde, kimi zamansa yerel yönetimlerin sağladığı maddi destekle ya da üniversite ve yerel yönetimlerin işbirliği ile gerçekleştirilen ve kamuya açık alanlarda düzenlenen heykel sempozyumları, sanat yapıtının üretilme sürecine halkın doğrudan tanıklık etmesi, ulaşabildiği kadar çok bireyi bir anlamda görsel yoldan eğiterek sanatsal/estetik bilince ulaşmasına olanak tanınması, kentlerin özgün ve çağdaş sanat yapıtlarına kavuşması, böylece yaşanan çevreye yeni, özgün, insancıl ve estetik bir biçim vererek ayırt edilebilir ve okunabilir bir çevre oluşumuna katkıda bulunması nedeniyle oldukça önemli<sup>8</sup> etkinliklerdir. Bireylerin yaşantısı ile sanat ürünleri arasında dolaysız bir bağın kurulmasını sağlayan sempozyumlar, aynı zamanda Türk ve dünya sanatçılarını aynı mekanda buluşturmakta ve gerek halkla sanatçılar arasında, gerekse sanatçıların kendi aralarında farklı türden bir etkileşim ortamı yaratılmasına olanak sağlamaktadır. Atölye içerisinde üretilen yapıtların kamusal alana çıkması değil de, doğrudan kamuya açık mekanlarda yapıtların üretilmesi, üstelik sürecin halkla paylaşılarak bir araya gelen bireyler arasında bir iletişim ve tartışma zemini yaratması, sosyalleşme ortamı oluşturması açısından sempozyumlar kuşkusuz kamusal alanların canlandırılmasında son derece olumlu bir işleve sahiptir. Ne var ki, ülkemizde düzenlenen sempozyumların sa-

*8 Elbette sempozyumların bu önemi, heykel deyince zihinlerde yalnızca Atatürk heykelinin canlandığı, kamuya açık alanlarda günümüzü yansıtan çağdaş örneklerle rastlanmadığı ve en önemlisi insanların hala heykeli yeterince tanıyıp kabullenmediği ülkemiz açısından sözkonusu olan bir durumdur. Yani bir anlamda ihtiyaç temellidir. Oysa sanat alanında köklü bir geçmişe ve geleceğe sahip olan, her dönemde o döneme ait izler taşıyan heykellerle kentlerinin beğeni ve kimliğini oluşturan Batılı ülkelerde bu türden bir ihtiyaç yoktur. Dolayısıyla sempozyumların taşıdığı anlam da farklıdır.*

yısının son yıllarda şaşkınlık verecek düzeyde artması ve gerek katılımcı sanatçıların, gerekse sanatçıların projelerinin sanatsal/estetik değerinin yeterince sorgulanmaması nedeniyle, bugün aslında kamusal bir alanın oluşumuna önemli katkıları olabilecekken, sempozyumların da tipki anıt heykellerde olduğu gibi problemleri bir yapıya büründüğü gözlenmektedir.

## SONUÇ

Kamusal alanlar, galeri ve müzelerden bağımsız olarak sanat yapıtının doğrudan insanlara gündelik yaşantısı içinde ulaştığı alanlardır. Bu alan sanatla ilgilenen, galeri ve müze gezen sınırlı sayıdaki izleyicinin ötesinde, sosyal ve kültürel yapısı çok farklı geniş bir izleyici kitlesine sahiptir. Önemli olan burada insanlara neyin sunulduğudur. Çünkü sunulan şey, bir süre sonra her bir bireyin olumlu ya da olumsuz anlamda estetik yaşantısını/algısını da şekillendirecektir. Dolayısıyla yeterince sorgulanmadan yerleştirilen, sanatsal/estetik değerden yoksun heykeller ya da anıtlar yerine, insanlara kamuya açık alanlarda nitelikli, çağdaş sanat yapıtları sunarak estetik beğeni düzeyini yükseltmek ve yeni okumalar için olanaklar yaratıp deneyimlerini geliştirmek de mümkündür. Elbette halkın sanatla alışverişini artırıp entelektüel bir bilinç yaratmaya yönelik böylesi bir durumun gerçekleşebilme koşulu yine kurumların sağlayacağı destek ve mimari tasarımlara bağlı çevre düzenlemelerinde heykele yer verilmesiyle olasıdır. Ancak heykel burada bir ek, bir süs nesnesiymiş gibi proje tamamlandıktan sonra yer almamalı, sanatçı sürece dahil olarak mekana uygun, çevresiyle uyumlu yapıtlar gerçekleştirebilme şansına sahip olmalıdır. Kentsel gelişimine bakıldığında, Batıda olduğu gibi bir meydan geleneğinin bulunmadığı, kamusal alana ilişkin kentsel düzenlemelerin neredeyse Cumhuriyetle başladığı ülkemizde, sanatçıların böylesi bir şansa sahip olabilmesi elbette verilen desteğin yanı sıra, farklı meslek disiplinleri arasında yoğun bir işbirliğini ve ortak projeleri de gerektirmektedir.

Bugün özellikle trafik odaklı kentsel planlama kapsamında halkın bir araya gelebileceği alanların, var olan kamusal mekanların parçalanıyor olması, mekansal parçalanmayla birlikte sosyal parçalanmayı da beraberinde getirmektedir<sup>9</sup>. İnsanlar sokaklardan, gerçek kent yaşamından bir anlamda yeni tip kamusal alan da denilebilecek büyük alışveriş merkezlerine yönlendirilmekte ve tüm bunlar olurken heykelin yer alabileceği kamuya açık alanlar, meydanlar neredeyse yok edilmektedir. Kuşkusuz kamusal bir oluşum olarak kentler, kent mekanları ve yaşantısı düşünsel ve sanatsal gelişmelerin zemini olduğu gibi toplumsal ve kültürel kimliklerin de şekillendiği ortamlardır. Kamusal alan düzenlemelerinde sanatın hep ikinci plana itildiği ya da yanlış uygulamalarla sanat adına olumsuzlukların yaşandığı ülkemizde bu türden bir kimliğin oluşabilmesi ve biçim değiştirerek sürekli parçalanıp büyüyen günümüz kentlerinde savunmasız kalan kamusal alanların canlandırılabilmesi için tüm kentlilerce paylaşılan yaşam alanlarının kapsamlı ve çok yönlü biçimde yeniden değerlendirilmesi, sanat eserleriyle zenginleşmiş yeni

<sup>9</sup> Bu parçalanmayla birlikte sınıflar arası ayrımın derinleşmesi, 1980 sonrası dönemin en çarpıcı özelliklerindedir. Aşıcıoğlu'nun David Harvey'den alıntıyla ifade ettiği gibi, artık "üst-orta sınıf, yalıtılmış mekanlarda sadece kendileri gibi olanlarla bir arada olma/yaşama eğilimindedir. Güvenlik sistemli kapalı siteler içinde yaşayan bu cemaatler, gecekondu ile birlikte yan yana kent dışında konumlanırken kentlerimizin içindeki çelişkileri de çarpıcı biçimde vurgulamaktadırlar. Demokratik yaşamın yapısı içindeki etnisite, din ve kültür mozayığı, kaybolan kamusal alanlar ile birlikte farklılaşan/ayrışan/homojenleşen kendi yaşam alanlarını oluşturmuştur." Aşıcıoğlu (2006:213)".

düzenlemelerin ve kamusal alan odaklı sağlıklı kentsel planlamaların yapılması kaçınılmazdır. Bugün kamusal alanları yeniden sorgulayan ve sanatın/heykelin kamusal alanla kurduğu çok boyutlu ilişkiyi tartışan birçok sanatçı için, bu alanlarda yaratıcılıklarını sergileyebilecekleri olanaklara sahip olmak en büyük beklentilerden birini oluşturmaktadır.

## KAYNAKLAR

**Aşıcıoğlu A.Elif** (2006). “Küreselleşen Kentlerin Kamusal Olamayan Kentsel Alanları”, *Sanat ve...*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, HÜ GSF Yayınları, Ankara, Sayfa: 201-215.

**BİLSEL Cana**, *Yeni Dünya Düzeninde Çözülen Kentler ve Kamusal Alan: İstanbul’da Merkezkaç Kentsel Dinamikler ve Kamusal Mekan Üzerine Gözlemler*, (t.y) / [www.metropolistanbul.com/public/temamakale.aspx?mid=8](http://www.metropolistanbul.com/public/temamakale.aspx?mid=8), (erişim tarihi Nisan 2009).

**Demirarslan, D., Algan, Ö. ve Yüce, O.** (2005). “Kentsel Mekan Tasarımında Fiziksel Çevre Kurucu Ögesi Olarak Heykel: Kocaeli Örneği”, *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiri Kitabı, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Kocaeli, Sayfa: 87-98*

*Deutsche Rosalyn* (2007). “O Kadar da Yönetilmiyor Olma Sanatı”, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere-Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, Hazırlayan: Pelin Tan ve Sezgin Boynik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Sayfa: 83-92.

**GÖKGÜR Pelin** (2008). *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri, Bağlam Yayıncılık: İstanbul.*

*Habermas Jürgen, Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale, Şubat 1995, Birikim, Sayı:70, 62-66, (S. E. Bronner ve D. M. Kellner, 1989, Ed.), (Çev.N. Erol), <http://www.birikimdergisi.com/birikim/birikim.aspx?did=1&dsid=77>, (erişim tarihi 24 Ekim 2011).*

**KAHRAMAN Hasan Bülent** (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yayınları: İstanbul.*

**Kedik Ayşe** (2005). “Günümüz Türk Heykeli ve Gençlerin Sanat Ortamında Varoluş Koşulları”, *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiri Kitabı, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Kocaeli, Sayfa: 124-134.*

**Şuman, Defne**, *Modernliğin Dönüşmesi Sürecinde Kamusal Alan: Batı ve Türkiye Örneklerine Karşılaştırmalı Bir Bakış, Sosyal Bilimler Kulübü, 1998, [www.sbk.boun.edu.tr/makale/defnesoskongre.htm](http://www.sbk.boun.edu.tr/makale/defnesoskongre.htm), (erişim tarihi 6 Ocak 2012)*

**Şenol Gülin**, *Türkiye’de Kamusal Heykel Muskadır, 2006, [www.arkitera.com/h8684-turkiye-de-kamusal-heykel-muskadir.html](http://www.arkitera.com/h8684-turkiye-de-kamusal-heykel-muskadir.html), (erişim tarihi 8 Kasım 2011)*

**TİMUR Taner** (2008). *Habermas’ı Okumak, Yordam Kitap: İstanbul.*

**Ünüvar, Kerem** (1998). “Osmanlı’da Bir Kamusal Mekan: Kahvehaneler”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 5, Cantekin Matbaacılık, Ankara, Sayfa: 193-204.*

**Yasa, Yaman Zeynep**, “Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, 2011, [http://www.Academia.edu/jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt 28-s.69-98](http://www.Academia.edu/jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt%2028-s.69-98), (erişim tarihi 16 Ocak 2012).

**Nilüfer Göle** ile *Kamusal Alan ve Sivil Toplum Üzerine...*, 2003, *Sivil Toplum Dergisi, Yıl:1, Sayı:2, (<http://www.siviltoplum.com.tr/?ynt=icerikdetay&icerik=47&id=133>), (erişim tarihi 21 Ekim 2011)*

# “ KAMUSAL ALANDA ATIK SERAMİKLERİN KULLANIMINA BİR ÖRNEK: ŞANDIGAR KAYA BAHÇESİ HİNDİSTAN

Prof. S. Sibel SEVİM\* Öğr. Görv. Elif AĞATEKİN\*\*

## ÖZET

*Kamusal alanlar, toplumun her kesimine ait olan mekânlardır. Dünyada bazı kamusal alanlar diğerlerinden sahip oldukları özellikleriyle ayrılırlar. Mimar Le Corbusier'in Hindistan'ın ilk plânlı şehri olarak tasarladığı Şandigar kenti de sahip olduğu Şandigar Kaya Bahçesi'yle diğer kentlerden ayrılmaktadır. Memur Nek Chand tarafından 1950'lerden itibaren kamuya ait bir alanda kimsenin haberi olmadan birbirinden farklı kentsel ve endüstriyel atık malzemeleri kullanarak inşa edilen Şandigar Kaya Bahçesi, bugün 10 hektarlık bir alan üzerinde birkaç bin heykel, derin vadiler ve patikalarla çevrilmiş alanlarıyla, dünyanın modern harikalarından biri olarak kabul edilmektedir. Bahçe, yapımında yoğun biçimde kullanılmış atık seramikler açısından da dikkat çekicidir.*

*Bu metin, kamusal alan çerçevesi içerisinde, atık seramiklerin kullanımıyla öne çıkan dünyanın en büyük geri dönüşüm parklarından biri olan Hindistan, Şandigar Kaya Bahçesi'nin gizli oluşumunu, parkta bulunan atık seramiklerden biçimlendirilmiş objeleri ve bu büyük kamusal alanı yaratan Nek Chand'in geri dönüşüm fikrine olan katkısını irdelemeyi amaçlamaktadır.*

**Anahtar kelimeler:** Şandigar Kaya Bahçesi, Atık Seramik, Geri Dönüşüm, Nek Chand

\*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü-Eskişehir/TÜRKİYE

\*\*Bilecik Üniversitesi Bozüyük Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı Programı-Bilecik/TÜRKİYE

## GİRİŞ

Tarih içerisinde gelişim gösteren toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik değişimler, Endüstri Devrimi'yle birlikte daha önce görülmemiş bir hızla biçimlenmeye başlamış, gelişen teknoloji, üretim, tüketim ilişkilerinin yanı sıra ülkelerin sınırlarında bile büyük değişimlere yol açmıştır. Bu değişimler toplumların yaşam alanlarında da yeni yapılanmaları gerekli kılmıştır. Kentlere yapılan göçler, kentleri zamanla yetersiz bırakmış, plansız büyüme kentleri yaşanamayacak hale getirmiştir. Toplumların ihtiyacı olan yeni yaşam alanlarının projelendirilmesi fikriyle, mimarlar tarafından tasarlanan planlı kentler oluşturulmaya başlanmıştır.



*Resim 1: Le Corbusier'in planladığı Şandigar Kent Planı [http://chandigarh.gov.in/knowchd\\_map.htm](http://chandigarh.gov.in/knowchd_map.htm)*

Dünyada planlanarak oluşturulmuş kentlere verilen önemli örneklerden biri Hindistan'da bulunan Şandigar kentidir (*Resim 1*). İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından 1947 yılında Hindistan, bağımsızlığına kavuşmuş ancak içte yaşanan parçalanmanın sonucunda Punjabi'nin kuzey eyaletinin başkenti Lahore Pakistan'a geçmiştir. Yetkililer, Punjabi'nin Hindistan'da kalan bölümüne yeni bir kent inşa etmek istemiştir. Hindistan'ın ilk Başbakanı Jawaharlal Nehru geçmişin, yeninin ve canlı geleceğin birbirine sıkıca bağlantılı olması çabasıyla yeni kentin geleneklerinden kopuk olmamasını istemiştir (Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. 2007:118). Mimar, Le Corbusier (*Resim 2*) Jawarharlal Nehru tarafından bölünmüş Panjabi eyaletinin yeni baş-



kenti olacak Chandigarh'ı tasarlamak üzere davet edilmiştir (Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. 2007:116). Asıl adı Charles-Edouard Jeanneret-Gris olan İsviçre doğumlu Fransız ressam, yazar, tasarımcı, şehirci ve mimar Le Corbusier, Hint Tanrıçası (Chandi), kale (garh) "Şandi'nin Kalesi" anlamına gelen Şandigar kentini ve kamu yapılarını plânlamış ve uygulamıştır (Şenyapılı, Ö. 2011:131). Sonuçta bugün Le Corbusier'in eserine dönüşen bir plânlı kent ortaya çıkmıştır.



*Resim 2: Le Corbusier, 1949 www.independant.co.uk*

*Resim 3: Nek Chand [http://geethappriyan.blogspot.com/2011/04/blog-post\\_26.html](http://geethappriyan.blogspot.com/2011/04/blog-post_26.html)*

Bu kentte hiçbir plânın içinde olmadığı halde biçimlenmiş bir alan bulunmaktadır. Dünyanın modern harikalarından biri olarak kabul edilen bu alanı bugüne kadar milyonlarca kişi ziyaret etmiştir. Tac Mahal'den sonra Hindistan'da görülen en büyük sanatsal başarı olarak kabul edilen bu yer (Nek Chand Foundation, 2002) orjinal adı Changirah Rock Garden olan Şandigar Kaya Bahçesi'dir. Bahçe, değiştirilmiş doğal yapısı, seramik kaplı yaklaşık 18 dönümlük alanda Chandigarh'ın Capitol Complex'inin kıyısında yer alır ve 3000'in üzerinde heykel ve mimari yapıyı içermektedir (Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. 2007:116).

Bahçe, 1958 yılında Şandigar Kamu İşleri'nde yol kontrol memuru olarak çalışan Nek Chand'ın (*Resim 3*) kendine küçük bir alan yaratmak üzere Capital Complex'in güney doğusunda, kentin merkezindeki son ana yoldan 100 metre uzakta, hiç fark edilmeyen bir noktadan (Sharma, M.N. 2002) girilen ormanın ufak bir kısmını temizlemesiyle biçimlenmeye başlamıştır. Nek Chand 1948'de Hindistan'ın bölünmesinden sonra evini, köyünü kaybedince 1951'de Le Corbusier'in yeni inşa edeceği Şandigar'a çalışmak için gelmiştir. Yeni kentin zemininin temizlemesi sırasında 20 köyün ve sayısız binanın yıkılmasıyla çokça atık toplanmıştır (Maizels, J. 1996).

Nek Chand yol kontrol memuru olarak mesaisi bittikten sonra, işine yakın olan kentsel ve endüstriyel atık yığınlarından topladığı malzeme ve taşları bisikletinin arkasında küçük bahçesine taşımış ve onları inşa ettiği ufak bir kulübede depolamıştır. Küçük bahçede bir zamanlar görkemli bir krallığa ev sahipliği yapmış kendi kral ve kraliçesini yaratma hayaliyle her gece yanan lastiğin sönük ışığında yetkililere yakalanmamak için tam bir gizlilik içinde çalışmıştır. Önceleri gizlice ve illegal olarak oluşan özel dünyası, kaba ve antropomorfik taşlar ve Nek Chand'ın yakınlardaki nehir ve yıkıntılardan topladığı diğer objelerle şekil almaya başlamıştır. (Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. 2007, 116) (*Resim 4*).



*Resim 4: Şandigar Kaya Bahçesi Erken Dönem Taş Heykeller <http://www.nekchand.info>*

Eşi Kamla ve birkaç yakın arkadaşı dışında kimse Nek Chand'ın yaptıklarının farkına bile varmadan (Maizels, J. 1996) 14 yıl geçmiştir. Böylece modern zamanlardaki insanoğlunun yarattığı en önemli bireysel yapıtlardan biri oluşmuştur. (Maizels, J. 1996)

Şandigar, diğer Hint kentlerinden farklı olarak dikkatlice planlanmış ve devletin hiçbir biçimde inşaaata ya da inşaat girişimine izin vermediği bir kenttir. Nek Chand, Mimar Le Corbusier'in inşa ettiği Capitol Complex'te bulunan anıtsal binaların bitişiğindeki devlet alanı üzerine kısa sürede birkaç hektarlık alanı saracak biçimde eserini büyütmeye ve geliştirmeye devam etmiştir. 1972'de devlete ait bir çalışma grubu ormanı temizlemeye başladıklarında hektarlarca alanı kaplayan taş ve heykellerle karşılaşmışlardır (Maizels, J. 1996) (Resim 5). Le Corbusier planının bir parçası olmayan, izinsiz ve yasadışı, değişik boyutlardaki yaklaşık iki bin civarındaki heykelin karşısında büyülenen yetkililer; yasa dışı bir biçimde oluşturulmuş bu alanın yıkılmasını savunanlar ile korunması gerektiğini düşünenler olarak ikiye bölünmüştür.

Birkaç gün içinde bu durumdan herkesin haberi olmuş, yüzlerce insan burayı görmek için gelmiştir. (Maizels, J. 1996). Böylece 14 yıl boyunca kimseler tarafından bilinmeyen bahçe, dış dünyadan ilk tepkileri almaya başlamıştır. Kent yetkililerinin karşı çıkmasına rağmen yerel iş adamları Nek Chand'a ilk çevre düzenlemesi için malzeme, nakliye ve ekstra yardım sunmuşlardır. Böylece doğal taş ve heykellerini sergilemek için küçük bahçe dizileri oluşturulmuş, eserler geliştikçe Şandigar insanının ilgisi de aynı oranda artmıştır. 1976'da kamuoyunun baskısıyla Nek Chand'ın yol kontrol memurluğu görevinden alınarak tam gün maaşlı kendi yarattığı dünyada çalışması sağlanmıştır. Ayrıca Chand'a işine devam edebilmesi için maaşının yanında elli kişilik iş gücü, elektrik, su ve emrine bir kamyon verilmiştir (Maizels, J. 1996).



*Resim 5: Şandigar Kaya Bahçesi* <http://forum.xcitefun.net/nek-chand-rock-garden-of-chandigarh-t48205.html>

Nek Chand devletten aldığı bu destekle ikinci etaba geçmiş, bağlantılı patikalar ve alçak kemerlerle çevrili kırık seramik mozaiklerle kaplı bir dizi büyük bahçe daha oluşturmuştur. Asya'daki en büyük geri dönüşüm alanı olarak kabul edilen parkta atık malzemelerin yanı sıra doğal malzemelerden de yararlanılmıştır. Birçok heykeli ağaç köklerinden faydalanarak gerçekleştirmiş, sıra dışı, karmaşık, birbirine karışan şelaleleri bahçe çevresindeki binlerce tuhaf biçimli kayayı toplayarak inşa etmiştir (Maizels, J. 1996) (*Resim 6*).



*Resim 6: Şandigar Kaya Bahçesi Şelale*  
<http://mosaicartsource.wordpress.com/2008/03/08/creative-genius-or-just-your-typical-mosaic-artist-with-a-touch-of-ocd-nek-chand-chandigarh-india/>



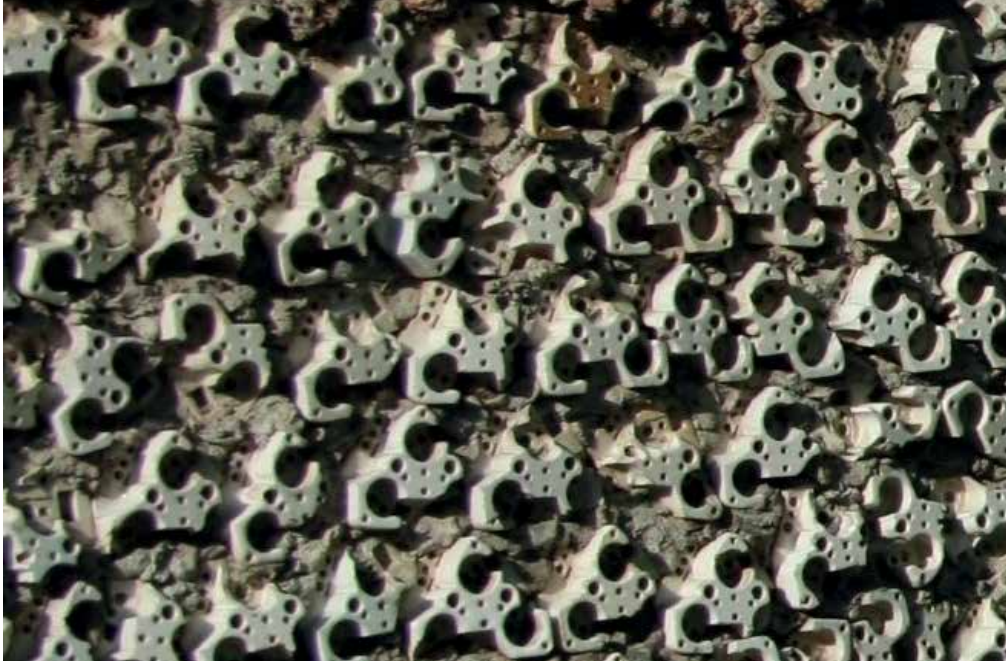
Titiz gözleri ve duyarlı aklıyla Nek Chand yıllar boyunca durmadan büyük ölçekte ve mükemmel biçimlerdeki doğal malzemelerin yanı sıra, metal parçalarını, paçavraları, kırılmış renkli halkaları, kullanılmış ayakkabıları, erimiş ampulleri, yıpranmış lastikleri, şişeleri, çürümüş bisiklet parçalarını, atılan inşaat malzemelerini toplamış ve sınırsız olan hayal gücü sayesinde, karşılaştığı her objeyi yararlı kılmayı bilmiştir (*Resim 7-8*). Duvarları, yağ varillerinden, izolatörlerden ve eski flüoresan tüplerinden inşa etmiştir. Heykelleri için; eski bisiklet selesi, hayvan kafası, çatalları bacak, çerçeveleri ise vücut olarak biçimlendirmiştir. Figürlerinde binlerce cam parçalardan, tüylerden, döküm atıklarından ve kırık seramikten yararlanmıştır. Çimento ve beton eserlerin yanı sıra eski ve yıpranmış kıyafetlerden çok miktarda hayvan figürü de üretmiştir. Geniş alanlarda kullandığı mozaikleri yalnızca kırık çanak çömlek ve karolardan değil, banyolardan çıkan seramiklerin tümünü kullanarak biçimlendirmiştir (Maizels, J. 1996).



*Resim 7,8: Farklı Atık Malzemeler Kullanılarak Biçimlendirilmiş Heykeller* [http://myweb.tiscali.co.uk/iainjackson/nekchand\\_info/photo](http://myweb.tiscali.co.uk/iainjackson/nekchand_info/photo)

Bugün dünyanın en büyük düş bahçelerinden birine dönüşmüş olan bu mekanda yoğun kullanımıyla dikkat çeken atık seramikler arasında üstü yanmış tuğlalar, izolatörler, kırık çömler, porselen parçaları, atık vitrifiye ürünleri ve karolardan oluşan zengin bir çeşitlilik vardır. Atık seramikler bu bahçede; oluşturulmuş alanların bölümlere ayrılmasında, zeminde ve cephe kaplaması olarak kullanılmıştır (*Resim 9*).

Tarihsel süreçte de atık seramiklerin mimari cephelerde kullanımına rastlanmaktadır. Seramik, tuğla veya çömlek parçalarının, renk aralığı sağlamak için Roma mozaiklerinde kullanılması (Joy Of Shards, 2011) bu değerlendirme şeklinin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Dünyada pek çok örneğine rastlanabilecek bu uygulamanın, Şandigar Kaya Bahçesi'ndeki özgünlüğü ise; atık seramiklerin, 18 dönümlük bir alanda Hindistan sosyal yaşamının tüm katmanlarını betimleyen heykellerin, zemin ve cephelerinde farklı türlerdeki atık seramiklerin kullanılmış olmasıdır.



*Resim 9: Şandigar Kaya Bahçesi, izalatörlerden oluşturulmuş bir duvar Fotograf: John Abner Andrew <http://www.festivesearch.com>*

Atık seramiklerin yoğun olarak kullanıldığı bu heykellerde figür çeşitliliği; adamlar, kadınlar, hayali yaratıklar, ayılar, atlar, kuşlar ve maymunlardan oluşmaktadır. Bu ele alışla biçimlendirilmiş heykellerin bahçenin sahip olduğu görsel bütünlükte ve özgün dilde önemli rolü olduğu kabul edilebilir (*Resim10*).



*Resim 10: Şandigar Kaya Bahçesi, Heykeller [http://www.nekchand.com/images/panoramics/standing\\_figures.jpg](http://www.nekchand.com/images/panoramics/standing_figures.jpg)*

Nek Chand endüstriyel yaşamın meydana getirdiği atıkları tıpkı bir maden ocağı gibi kullanmıştır. Bahçeyi biçimlendirmede kullanacağı malzemeleri bu maden ocağından çıkartmış ve işlemiştir. Bugün bir sanat eseri olarak kabul edilen mekanda; insanların atıklarıyla doğa arasında yarattığı uyum; atık bir malzemenin kullanımının da estetik bir çekicilik, denge ve ahenk oluşturulabileceğinin kanıtı niteliğindedir. Sanat konservatörü Anton Rajer, Nek Chand Vakfı için hazırladığı raporunda: “Bahçeler aslında patikaları, merdivenleri, şelaleleri, verandaları ve yapıları olan yerlerdir. Kaya Bahçede bulunan malzemenin tümü somut ve bulunan objelerdir. Bahçe kuruluşundan itibaren kronolojik bir sıra izliyor ve açılması Nek Chand’ın yaratımının sürecini gösteriyor. Başta birkaç basit doğal şekilli taştan başlayan serüven, sanatsal mimari bir alana dönüşüyor” (Pande A. 1998). diye belirtmiştir.



## SONUÇ

Nek Chand 1950'nin sonlarında yol kontrol memurluğu yapan sıradan bir adamken bugün Avrupa ve Amerikadaki bir çok şehir için atık maddelerden sanat ürünleri oluşturan ünlü bir sanatçıdır. Koleksiyonlarından oluşan sergilerini Berlin, Paris, Londra, Madrid ve Hollanda'da sunmuştur. Yüzu aşkın heykelini Washington DC'deki Merkez Çocuk Müzesine bağışlamış ve altı ayını bunları kurmak ve atölyede çalışmak adına harcamıştır. Hint hükümeti Nek Chand'ı 1984'te Padam Shri unvanıyla ödüllendirmiş, bir yıl sonra Kaya Bahçe Hindistan posta pullarına basılmıştır. (Maizels, J. 1996) (Resim 11).



**Resim 11:** Şandigar Kaya Bahçesi Posta Pulu [http://colnect.com/tr/stamps/stamp/168561-Rock\\_Garden\\_Chandigarh-Hindistan](http://colnect.com/tr/stamps/stamp/168561-Rock_Garden_Chandigarh-Hindistan)

Nek Chand, estetik görünüşünü somutlaştırma- da, atık malzeme kullanarak aslında günümüzün en temel problemlerinden biri olan “geri-dönüşüm” olgusuna alternatif bir çözüm yolu önermiş böylece bu bağlamda üretilecek yeni projelere yeni esin kaynağı oluşturmuştur. Bu örnekten hareketle, özellikle atık seramik malzemelerin çağdaş sanatın konusu ve malzemesi olmaya devam edeceği öngörülebilir.

## KAYNAKLAR

**Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. (2007)** Nek Chand's Rock Garden and Le Corbusier in Chandigarh: reconsidering the primitive, SAJAH, ISSN 0258-3542, volume 22, number 3: 116-137.

**Joy Of Shards (2011), The History Of Mosaic Art- Mosaic In The Ancient World,** <http://www.thejoyofshards.co.uk/history/index.shtml> (erişim tarihi:21.08.2011)

**Maizels John (1996)** Nek Chand's Wonder of the World, from Raw Creation, Phaidon Press, <http://www.rawvision.com/nekchand/theway.html> (erişim tarihi: 05 Mayıs 2011)

**Nek Chand Foundation, (2002)** About Nek Chand, <http://www.nekchand.com/nek.html> (erişim tarihi:23 Eylül 2011).

**Pallava Bagla (2002)** India's Vast Trash Garden a Monument to Recycling, India for National Geographic News, [http://news.nationalgeographic.com/news/2002/09/0925\\_020925\\_rockgarden.html](http://news.nationalgeographic.com/news/2002/09/0925_020925_rockgarden.html) (erişim tarihi: 27 Eylül 2011)

**Pande Alka (1998)** Nek Chand's Kingdom, <http://www.hinduonnet.com/folio/fo0006/00060340.htm>, (erişim tarihi: 1 Şubat 2011)

**Sharma, M.N. (2002)** Nek Chand: An Early Encounter, <http://www.nekchand.com/encounter.html> (erişim tarihi: 12 Temmuz 2011)

**Şenyapılı, Önder (2011)** “Outsider Art”ın Çarpıcı Bir Örneği: Çöplükten Dönüştürülen Şandigar Kaya Bahçesi, Yapı Dergisi, Aylık Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Dergisi,Sayı:354,s:131.

# “ AN EXAMPLE OF USE OF WASTE CERAMICS IN PUBLIC SPHERE: CHANDIGARH ROCK GARDEN-INDIA ”

Prof. S. Sibel SEVİM\*

Lect. Elif AĞATEKİN\*\*

## ABSTRACT

*Public spheres are for everybody in the society. Some of these places differ from the others depending on their varying features. To illustrate with, Chandigarh City, designed by Architect Le Corbusier as the first planned city of India, is clearly distinguished from other cities with its “Chandigarh Rock Garden”. Initiated by a civil servant named Nek Chand in the early 1950s by placing urban and industrial waste materials in the area without informing the officials, this 18 acres Chandigarh Rock Garden is now regarded as one of the wonders of the world with its several thousands of sculptures, deep valleys and the areas surrounded by paths. This garden is also remarkable in terms of the waste ceramics used extensively in its construction.*

*This paper aims at dealing with the secret construction of Chandigarh Rock Garden of India, one of the largest recycling parks in the world that is outstanding with the use of waste ceramics in such a public sphere. Similarly, the objects in the park shaped out of waste ceramics and the contribution of Nek Chand to the idea of recycling will also be included within the scope of this study as well.*

**Keywords:** Chandigarh Rock Garden, Waste Ceramic, Recycling, Nek Chand

---

\*Anadolu University Faculty of Fine Arts Ceramic Department-Eskişehir,TURKEY

\*\*Bilecik University Bozüyük Vocational Graphic Design Program-Bilecik,TURKEY

## ENTRY

Social, economic, cultural and political changes occurring throughout the study accelerated incredibly starting with the emergence of Industrial Revolution, and advancing technology has caused great changes in production – consumption relationships and even in the borders of countries. Such changes have necessitated the emergence of new reconstructions in the lives of societies. Due to the intense migration to big cities, they became insufficient by the time and unplanned growth has turned these cities into terrible areas to live in. The idea of preparing projects to build up new living areas initiated the attempts to create well-planned cities by architects.

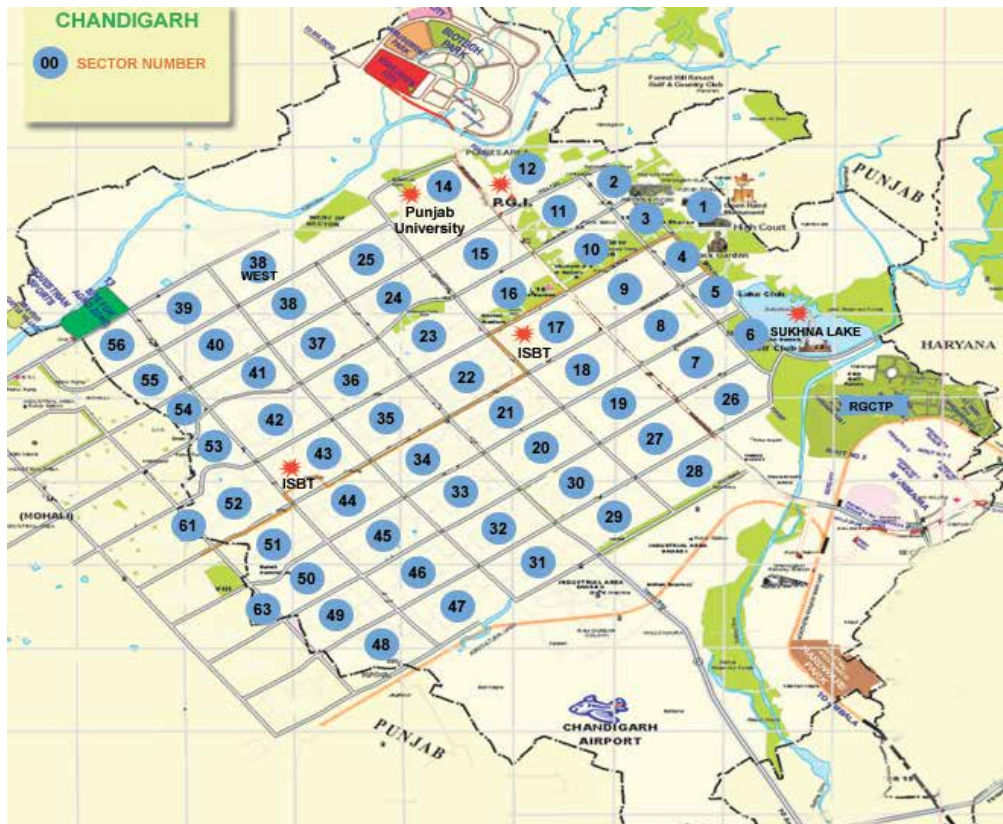


Figure1: Le Corbusier Chandigarh city plan [http://chandigarh.gov.in/knowchd\\_map.htm](http://chandigarh.gov.in/knowchd_map.htm)

One of the most outstanding examples available for such pre-planned cities in the world is the city called Chandigarh in India (Figure 1). Soon after the Second World War, India achieved its independence in 1947, however, Lahore, the capital of Punjabi Northern State, was acquired by Pakistan during the partition of British India. Authorities wanted to build a new city in the part of Punjabi that remained within the borders of India. The first Prime Minister of India, Jawaharlal Nehru, had grandly proclaimed that the new city would remain unfettered by traditions (Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. 2007:118). Architect Le Corbusier was invited by the Jawaharlal Nehru to design Chandigarh, a city which was to act as the new capital city of the partitioned state of Punjab. (Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. 2007:116). Le Corbusier, the

French painter, author, designer, city planner and architect who was born in Switzerland and whose real name was Charles-Edouard Jeanneret Gris, planned and designed the city Chandigarh and its public buildings. The city Chandigarh meant “the castle (garh) of Chandi (the Indian Goddess) (Şenyapılı, Ö 2011:131). As a result, the today’s well-planned city Chandigarh has emerged as the masterpiece of Le Corbusier.



**Figure 2:** Le Corbusier, 1949 [www.independant.co.uk](http://www.independant.co.uk)

**Figure 3:** Nek Chand [http://geethappriyan.blogspot.com/2011/04/blog-post\\_26.html](http://geethappriyan.blogspot.com/2011/04/blog-post_26.html)

In this city, there is an area which is specially designed although it was not included in any plans. This area, which has been regarded as the modern wonders of the world, has been visited by millions of people so far. This area is called Chandigarh Rock Garden, and it is considered the greatest artistic achievement seen in India since Taj Mahal (Nek Chand Foundation, 2002). The Garden, set within 18 acres of modified landscape and ceramic-clad terrain, exists at the edge of Chandigarh’s Capitol Complex and consists of over 3000 sculptures and architectural follies (Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. 2007:116).

The first days of this garden date back to 1958 when Nek Chand (*Figure 3*), who worked for Chandigarh Public Works Department as a roads inspector, cleared up a small area in a forest located in the south-east of the Capitol Complex at the head of the City and a hundred meters away from the last major road (Sharma M. N. 2002) and entered by following an inconspicuous spot. After losing his home and native village during the 1948 partition of India, Nek Chand moved to Chandigarh in 1951 to work, the city which would be rebuilt by Le Corbusier. In this process, a mass of waste was created by the demolition of over 20 villages, and numerous other buildings, to clear the ground for the new town. (Maizels, J. 1996).

After the regular working hours as roads inspector, Nek Chand carried the materials and rocks he collected by his bicycle from the huge piles of urban and industrial wastes into his small garden and stored them in a small barrack. In this small garden, he was very cautious to realize his dream of creating his own king or queen who once ruled a glamorous kingdom since he did not want to be caught by the authorities. Initially, this private world began to take shape surreptitiously and illegally with the bestial and anthropomorphic rocks and other objects Nek Chand collected from the nearby rivers and ruins, which he transformed through a minimal re-contextualization. (Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. 2007, 116) (*Figure 4*). Apart from his





Figure 4: Chandigarh Rock Garden Early Period of Stone Sculptures <http://www.nekchand.info>

wife Kamla and a few trusted friends nobody was aware what Nek Chand was doing (Maizels, J. 1996) 14 years passed. So began one of the most momentous achievements of individual human creativity in modern times. (Maizels, J. 1996)

Chandigarh is quite different from other Indian cities in that it was carefully planned and no official permission is given for construction by the government. Architect Le Corbusier continued to develop and enlarge his work of art in a way to cover several hectares of a state owned land near monumental buildings located in Capitol Complex, which was built by himself. When in 1972 a Government working party began clearing the jungle, they came across acres of stones and statues. (Maizels, J. 1996). Impressed by almost 2000 statues, which were not the part of the city plan, illegally built and various in sizes, the authorities were divided into two groups as those who agreed to destroy the area and those who were of the opinion that this area should be preserved.

Within a few days of his discovery everyone in Chandigarh knew about the extraordinary creations in the forest. Hundreds flocked to see them (Maizels, J. 1996) (Figure 5). So such a garden, which remained unknown to many people, now started to receive the first reactions from the outside world. Although many city officials were outraged, local business men offered Chand free materials and transport and with this extra assistance he was able to embark on the First Phase of the environment proper. As a result, he formed a series of small courtyards to display his natural rocks and sculptures. As his creation developed so did the support and interest of the citizens of Chandigarh. By 1976, the city authorities were forced by public opinion to relieve Chand of his duties as Roads Inspector and give him a salary to continue with his environment on a full time basis. Nek Chand's kingdom was officially inaugurated as the Rock





*Figure 5: Chandigarh Rock Garden <http://forum.xcitefun.net/nek-chand-rock-garden-of-chandigarh-t48205.html>*

Garden and administered by the City of Chandigarh. In addition, he was given 50 employees, electricity, water and a truck to realize this process (Maizels, J. 1996).

This invaluable support he received from the government encouraged him to initiate the second phase in which he created a series of big gardens decorated with broken ceramic mosaics and surrounded by low arches and interconnected paths. Acknowledged as the largest recycling park in Asia, natural materials were used as well as waste materials. He has made vast sculptures from the roots of upturned trees, built an extraordinary complex of interweaving waterfalls and placed several thousand strangely formed rocks, all collected locally, around the garden (Maizels, J. 1996) (Figure 6).



*Figure 6: Chandigarh Rock Garden Waterfall <http://mosaicartsource.wordpress.com/2008/03/08/creative-genius-or-just-your-typical-mosaic-artist-with-a-touch-of-ocd-nek-chand-chandigarh-india/>*

With its careful eyes and sensitive mind, Nek Chand has collected metal pieces, worn-out things, broken colorful bangles, used shoes, melted light bulbs, old tires, bottles, rusty bicycle parts and waste construction materials in addition to big size and perfectly shaped natural materials for long years. He also was talented in using all kinds of objects he has in hand due to his unlimited imagination power. He built the walls by using oil barrels, isolators and used fluorescent tubes (*Figure 7-8*). The armatures for much of his sculpture were made from old cycle parts; saddles became animal heads, forks became legs, frames became bodies. His figures are clothed in thousands of broken glass bangles, in mosaic, or in foundry slag, even feathers. In addition to the cement and concrete creations, he also produces great quantities of animals and figures out of old rags and discarded clothing. For his extensive areas of mosaic he used not only broken crockery and tiles but whole bathrooms (Maizels, J. 1996).

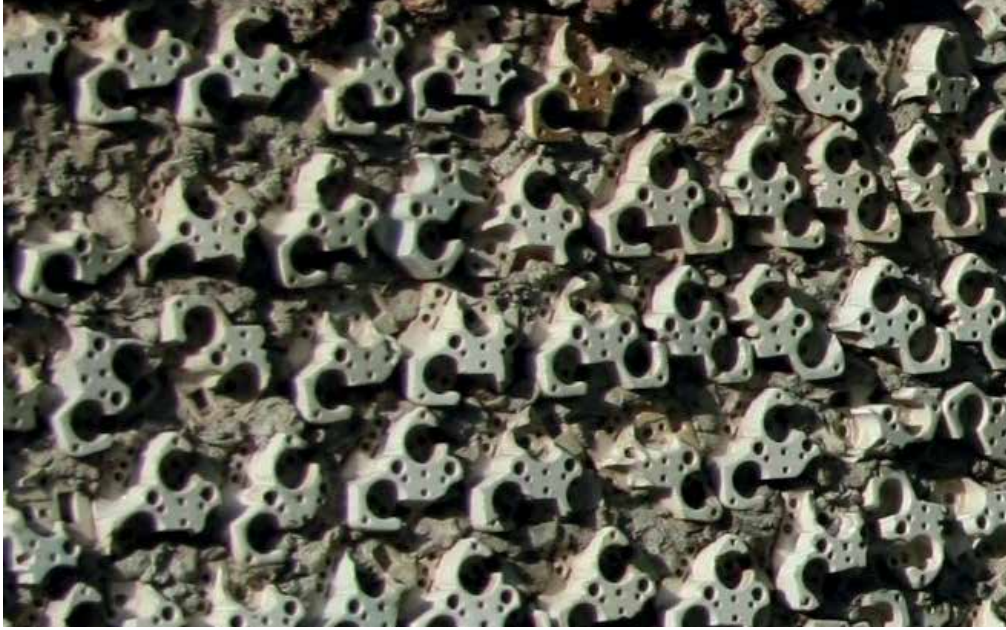


*Figure 7,8: Sculptures Formatted with different waste Materials* [http://myweb.tiscali.co.uk/iainjackson/nekchand\\_info/photos/sculptures/index.htm](http://myweb.tiscali.co.uk/iainjackson/nekchand_info/photos/sculptures/index.htm)

Today as one of the largest dream gardens of the world, this area involves a great variety of materials as waste ceramics such as burned bricks, isolators, broken earthenware pots, shards of porcelain, waste vitrified products and floor tiles. Waste ceramics were used for separating the units from each other in the garden and as coating material for the outside walls (*Figure 9*).

There are also similar examples of using waste ceramics for coating outside walls throughout history. The use of pieces of broken ceramics, brick and earthenware pots in Roman mosaics to provide color range was (Joy Of Shards, 2011) considered the first examples of this application. Now available in many parts of the world, this application was quite original in Chandigarh in that the different types of waste materials were used in the sculptures, floors and outside walls which describe all the layers of Indian social life in an 18 acres area.





*Figure 9: Chandigarh Rock Garden, Wall from waste isolators Fotograf: John Abner Andrew <http://www.festivesearch.com>*

The variety of figures in these sculptures, in which waste ceramics were intensively used, includes men, women, imaginary creatures, bears, horses, birds and monkeys. It can be acknowledged that sculptures which were made with such a perspective in mind play an important role in visual unity and original language.



*Figure 10: Sculptures From Chandigarh Rck Garden [http://www.nekchand.com/images/panoramics/standing\\_figures.jpg](http://www.nekchand.com/images/panoramics/standing_figures.jpg)*

Nek Chand used the wastes - as the products of industrial life - just like a mine. He extracted the materials to be used in the design of the garden from this mine and processed them appropriately. Considered as the work of art in today's world, this place provides an outstanding proof for the fact that even the use of waste materials can create an aesthetical charm, balance and harmony due the presence of harmony between human wastes and nature in the garden. In his report prepared for Nek Chand Foundation, Anton Rajer states: The garden is, in reality, a large and complex labyrinth, with paths, gateways, steps, waterfalls, courtyards, porches and buildings. Much of the material that the Rock Garden is made out of is concrete and found objects. The garden proceeds in a chronological order of its creation, and in the unfolding shows the process of Nek Chand's creation. Starting with a few natural forms and found objects like misshapen rocks, the minor landscape modification finally led to a large scale architectural environment. (Pande A. 1998).

## RESULT

Nek Chand was once an ordinary man working as a roads inspector in the late 1950s, but now he is a famous artist creating works of art from waste materials for many cities in the USA. He has had collections or exhibitions of his work in Berlin, Paris, London, Madrid and Holland. He donated over one hundred sculptures to the Capital Children's Museum in Washington DC and spent six months installing them and running workshops. The Indian government awarded him the title Padam Shri in 1984, a year after the Rock Garden was featured on an Indian postage stamp. (Maizels, J. 1996).



Figure 11: Chandigarh Rock Garden Post Stamp [http://colnect.com/tr/stamps/stamp/168561-Rock\\_Garden\\_Chandigarh-Hindistan](http://colnect.com/tr/stamps/stamp/168561-Rock_Garden_Chandigarh-Hindistan)

In fact, by using waste materials in order to embody aesthetical look, Nek Chand provided an inspiration for the new projects to be developed in the field of recycling since it has been an alternative to the concept “recycling”, which is considered one of the basic problems of modern world. This outstanding work of art clearly shows that waste ceramics are likely to continue be a theme and material to be used in the creation of today's modern art.

## REFERENCES

- Jackson, I. ve Bandyopadhyay, S. (2007) *Nek Chand's Rock Garden and Le Corbusier in Chandigarh: reconsidering the primitive*, SAJAH, ISSN 0258-3542, volume 22, number 3; 116-137.
- Joy Of Shards (2011), *The History Of Mosaic Art- Mosaic In The Ancient World*, <http://www.thejoyofshards.co.uk/history/index.shtml> (erişim tarihi:21.08.2011)
- Maizels John (1996) *Nek Chand's Wonder of the World, from Raw Creation*, Phaidon Press, <http://www.rawvision.com/nekchand/theway.html> (erişim tarihi: 05 Mayıs 2011)
- Nek Chand Foundation, (2002) *About Nek Chand*, <http://www.nekchand.com/nek.html> (erişim tarihi:23 Eylül 2011).
- Pallava Bagla (2002) *India's Vast Trash Garden a Monument to Recycling*, *India for National Geographic News*, [http://news.nationalgeographic.com/news/2002/09/0925\\_020925\\_rockgarden.html](http://news.nationalgeographic.com/news/2002/09/0925_020925_rockgarden.html) (erişim tarihi: 27 Eylül 2011)
- Pande Alka (1998) *Nek Chand's Kingdom*, <http://www.hinduonnet.com/folio/fo0006/00060340.htm>, (erişim tarihi: 1 Şubat 2011)
- Sharma, M.N. (2002) *Nek Chand: An Early Encounter*, <http://www.nekchand.com/encounter.html> (erişim tarihi: 12 Temmuz 2011)
- Şenyapılı, Önder (2011) “Outsider Art”ın Çarpıcı Bir Örneği: Çöplükten Dönüştürülen Şandigar Kaya Bahçesi, *Yapı Dergisi*, *Aylık Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Dergisi*, Sayı:354,s:131.

# “ YAŞ ÇAMUR YÜZEYİNE UYGULANAN SIVAMA DEKORU”

**Yrd. Doç. Seyhan YILMAZ\***

## ÖZET

*Bu çalışmanın amacı, seramik ürünler üzerine, bünye henüz yaş iken uygulanabilen farklı bir dekor örneği sunmaktır. Bu yeni dekor biçimi, yoğun kıvamlı döküm çamurunun bünyeye sıvanmasıyla elde edildiğinden, “Sıvama Dekor” olarak adlandırılmıştır.*

*Sıvama yöntemiyle elde edilen bu dekor biçimi, başlangıçtan günümüze kadar kullanılan seramik dekorlama tekniklerinden uygulama olarak çok farklı olmasa da, görsel olarak farklılık göstermektedir.*

*Sıvama işlemine başlamadan önce form yüzeyi nemli olmalıdır. Daha sonra koyu kıvamlı döküm çamuru sistire yardımı ile parça parça alınır, ıslak olan formun dış yüzeyine sıvanarak yapıştırılır. Çamurun uygulanmasında ürünün bütün yüzeyini kaplayacak şekilde bir sıvama değil de yer yer boşluklara izin verilerek rastlantısal bir sıvama yapılır. Boşluklar doldurulmaya çalışılmaz, rölyef şeklinde kalan yüzey sistire ile düzeltilir. Form yüzeyinde doku oluşturulduktan sonra ürün kurumaya bırakılır.*

*Ürün pişirimi tek ya da iki aşamada yapılabilir. Her iki tip pişirimde de boşluk olan yerler renkli kristal sırlarla, ya da renkli boyalarla doldurulup üzerine mat beyaz sırta püskürtme yöntemi ile sırlanır ve fırınlanır. Sonuçta çamurun kendi doğal görünümünün sergilendiği bir doku ile yer yer rengin de devreye girdiği zenginleşmiş görünüm ortaya çıkar.*

*Sonuç olarak böyle bir dekorlama yönteminin pano gibi artistik düz yüzeylerde doku-sal etkiyi artırmak için kullanılabileceği görülmüştür.*

**Anahtar Kelimeler:** Dekor, Yaş Çamur, Sıvama

---

\* Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Kastamonu / TÜRKİYE



## GİRİŞ

İnsanoğlu tarih öncesi dönemlerde seramik çamurunu biçimlendirmeye başladığı andan itibaren ürünleri daha güzel gösterebilmek için çaba harcamıştır. Bu amaçla yaptığı ürünleri dekorlama gereksinimi duymuştur. Başlangıçta yaş çamurlar üzerine uygulanan bu dekorlar M.Ö. 7000–7500 yılları arasında gelişme göstermiştir. Daha sonraları teknolojinin gelişmesiyle birlikte gerek kullanılan çamurun cinsi, gerek şekillendirme yöntemleri, gerekse uygulanan dekorlar gelişerek çeşitlenmiştir. Önceleri kırmızı çamurla, elle şekillendirilen ürünler daha sonra farklı çamur ve teknikler kullanılarak oluşturulmuş ve dekorlama için yine farklı yöntemler bulunmuştur. Başlangıçta basit bir şekilde yaş çamur üzerine yapılmış olan dekorlar, teknolojinin gelişmesiyle çeşitlenmiş, sır içi, sıraltı ve sırustü dekorların temelini oluşturmuştur. (Sevim 2007:61)

Çağdaş seramik üretiminde dekoratif uygulamalar ürüne görünüm açısından estetik değer kazandırmaktadır. Ayrıca form ve yüzey arasında bir bütünlük sağlanmaktadır. Dekorun amacı formun temel şeklini zenginleştirmektir. Dekor, seramikçinin kafasındaki ana fikri geliştirir ve forma yeni bir anlam kazandırır. Seramik yüzeylerin görünümü açısından estetik bir değer kazanması, biçim dekor ilişkileri içinde biçim etkisinin güçlendirilmesi, bünyelerin kendi renk ve biçimleri ötesinde yeni değişik anlatımlar sağlanması ve ekonomik etkenler nedeniyle ticari değerini yükseltilmesi amacıyla yapılmaktadır. (Ayta 1976:5) Bunlara ek olarak seramikte dekor, biçimlendirilen ürünün estetik değerinin artması, bazı hataların kapatılması veya sanatçının istediği anlamı vurgulaması için yapılan çeşitli uygulamaları da kapsamaktadır. (Kubat 2002:4-5)

Seramik yüzeyler üzerine uygulanan dekorlar genel olarak dört başlık altında incelenebilir. Bunlar:

- 1.Sır altı dekorları
- 2.Sır içi dekorları
- 3.Sır üstü dekorları
- 4.Yaş çamur üzerine uygulanan dekorlar (Sevim 2007:7)

Çalışma alanına giren yaş çamurlar üzerine uygulanan dekorlar; serbest yöntem, çamur tor-nası, döküm yada mekanik yollarla biçimlendirilmiş ve deri sertliğine gelene kadar kurutulmuş ürünler üzerine yapılan dekorlama yöntemi olarak adlandırılabilir. (Kubat 2002:9) Bu konuda dekorlama teknikleri üzerine yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. (Ros 2006, Öcal 2009:205, Uzuner-Yardımcı 2006:620, Uzuner 2006, Demir 2011, Tokaç 2001)

Yaş çamurlar üzerine uygulanan dekorlar kendi içinde oyma dekorlar, ajur dekorlar, akıtma ile yapılan ajur dekorlar, dekorlu kalıplar, mishima dekorlar, macho (selvi) dekorlar, parça eklemeli ve aplikasyon ile yapılan dekorlar, alçı kalıp içine resimleme yolu ile yapılan dekorlar, renklendirilmiş çamurlar ile yapılan dekorlar olarak sınıflandırılabilir. (Sevim 2007:7).

Bu çalışmada yaş çamurlar üzerine yapılan dekor çeşitleri düşünülerek yukarıda adı geçen akıtma dekoru ve aplikasyon dekorlarına yöntem olarak benzeyen bir dekor yorumu yapılmıştır. Parça ekleme ve aplikasyon ile yapılan dekorlar; şekillendirme işlemi tamamlanmış ürünle-

rin deri sertliğine gelmesinden sonra yapılır. Bu uygulama ekleme yapılacak olan parçaların ayrı yerlerde plaka biçiminde, ince şeritler halinde ya da kalıp ile elde edilmesinden sonra tasarıma uygun şekilde ana gövdeye applike edilmesi ile gerçekleştirilir. (Sevim 2007:78).

Bu dekor yorumunda, temelde akıtma ve aplikasyon işlemini birlikte uygulanmış ancak her iki işlem sıvama şeklinde birlikte kullanıldığından, dekorun isimlendirilmesinde en uygun başlığın “Sıvama Dekor” olacağı düşünülmüştür. Aşağıda yapılan örnek uygulamalarla bu dekor tekniği açıklanmaya çalışılmıştır.

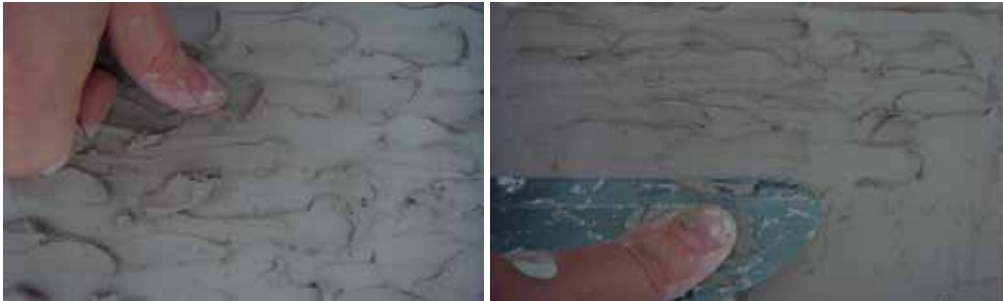
Sıvama dekor aslında görsel olarak yüzeyde doku kavramını çok iyi yansıtmaktadır. Ancak burada bu sıvama tekniği, doku değil dekor olarak adlandırılmıştır. Bunun sebebi tek başına bir yüzeyde kendi varlığı ile bir görsellik sunmasındandır. Örneğin bir pano yüzeyinde testere ile tarama şeklinde bir doku elde edildiğinde, ortaya çıkan doku tek başına bir görsellik sunmamaktadır. Doku genel, dekor ise daha özel kavramdır. Sonuç olarak bütün dekorlar doku kavramını yansıtmaktadır.

### SIVAMA DEKOR UYGULAMA ÖRNEĞİ

Bu araştırma kapsamında sıvama dekor yöntemiyle yaş çamurun kendi doğal yapısı ve onun işlevinden yola çıkılarak bir dekor denemesi yapılmıştır. Teknik, sıvama şeklinde aplikasyon yöntemiyle gerçekleştirilen uygulamalar araştırmacı tarafından yapılmıştır. Sonuçta ortaya biçim tekrarlarından oluşan dokusal bir görünüm çıkmaktadır.

Şekillendirme işlemi ürün henüz yaş iken uygulanmıştır. Dekor için kullanılacak olan çamur bünyenin kendi çamurundan olabildiği gibi başka renklerde hazırlanmış olan döküm çamuru da olabilir. Eğer döküm çamurundan olacak ise önceden düz bir alçı kalıp üzerinde döküm çamurunun bir miktar suyu alınmalıdır. Suyu alınan çamur bir sistire yardımı ile şekillendirilen yüzey üzerine sıvanır.

Sıvama işlemine başlamadan önce form yüzeyinin nemli olmasına dikkat edilmelidir. Duruma göre form yüzeyinde isteğe bağlı olarak çamurun yüzeye daha iyi tutunmasını amaçlamak için yer yer çentikler açılabilir. Daha sonra bir miktar suyu alınmış koyu kıvamlı çamur el ile parça parça alınır, ıslak olan formun dış yüzeyine sıvanarak yapıştırılır. (Resim 1) Formun sıvama işlemi bittikten sonra da üst yüzeyi sistire ile düzeltilir. Burada iki tür sıvamadan söz edilebilir. Birincisi yukarıda bahsedilen el ile sıvama diğeri ise sistire ile ince tabakalar halinde yapılan sıvamadır. (Resim 2)



*Resim 1: El ile yapılan sıvama*

*Resim 2: Sistire ile yapılan sıvama*

Sıvama işlemi ürünün bütün yüzeyini kaplayacak şekilde değil, yer yer boşluklara izin verilerek rastlantısal bir sıvama yapılarak uygulanmalıdır. Sonuçta yüzeyde yer yer boşluklu bir yapı oluşturulmalıdır. Bu boşluklar ürünün kendi yüzeyine çamurun rastlantısal olarak sıvanmasıyla da elde edilebilir. Boşluklar doldurulmaya çalışılmaz, rölyef şeklinde kalan yüzey sistire ile rötuşlanır. Bu yolla elde edilen doğal görünüm aslında çamurun günlük yaşamda her zaman, her yerde karşılaşılan plastik görünümünden başka bir şey değildir. (Resim 3,4)



*Resim 3: Sistire ile yapılan sıvama*

*Resim 4: Rötuşlanmış Ürün*

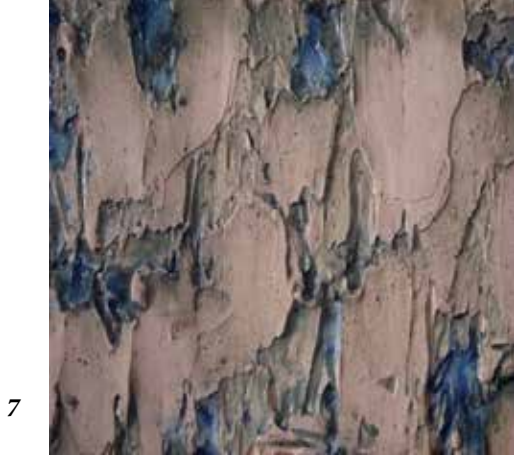
Dekorlama işlemi bittikten sonra ürün kurumaya bırakılır. Kuruyan ürünün bisküvi pişirimi (900 Derece) yapıldıktan sonra ise sırlama işlemine geçilir (Ürünlerin sırlanması 1000 Derecede yapılmıştır). Kullanılacak sıran çeşidine veya sırlama yöntemine göre ürünün görselliği değişkenlik gösterebilir. Burada önemli olan sırlarken çamurun doğal dokusunun kaybedilmemesi ve bu dokunun daha da ortaya çıkarılmasının sağlanmasıdır.

Eğer ürün püskürtme yöntemi kullanılarak yapılacaksa, püskürtmeden sonra rölyef olan kısımlar sünger ile silinir. Sır yerine çeşitli renk veren oksitler de kullanılabilir. Ancak oksit kullanımından sonra mat veya şeffaf sır kullanılmalıdır. (Resim 5,6,7,8)



*Resim 5,6: Püskürtme yöntemi ile sırlanmış ürün*

Bir diğer sırlama yönteminde ise, kristal sır, renk veren oksitler ya da boyalar hatta renkli cam parçaları da kullanılabilir. Ancak bu sırlamada çukurda kalan kısımlar doldurulur. Sonuçta çamurun kendi doğal görünümünün sergilendiği bir doku ile yer yer rengin de devreye girdiği farklı ve estetik bir görünüm elde edilebilir. (Resim7,8,9,10)



7



8



9



10

*Resim 7,8,9: Kristal sır kullanılarak yapılmış örnekler  
Resim 10: Püskürtme yöntemi ile yapılmış örnek*

## SONUÇ

Seramik üretiminde dekoratif uygulamalar, ürüne estetik değer kazandırmak, form ve yüzey arasında bütünlük sağlamak, formun temel şeklini zenginleştirmek, biçim etkisini güçlendirmek ve biçimin de ötesinde pazarlamaya bağlı etkenler gibi sebeplere dayalı olarak tercih edilmektedir.

Makalenin konusu olan ve “Sivama Dekor” yöntemi olarak adlandırılan dekor uygulamasında elde edilen yüzey, formun önüne geçecek kadar yoğun bir görsellik içermektedir. Dolayısıyla böyle bir dekorlama yönteminin, pano gibi daha düz yüzeyler üzerinde dokusal etkiyi arttırmak için kullanılmasının daha uygun olacağı söylenebilir.

Elde edilen bu dekor yüzeye istenilen ölçüde hareketlilik sağlarken, yüzeyin pürüzlü olmasından kaynaklanan bir doku da kazandırmaktadır. Ancak daha önce bahsedildiği üzere bu uygulama artistik yüzeyler için geçerli sayılabilir. Çünkü endüstriyel seramik ürünlerde bu tip pürüzlü yüzeyler ürünün kullanımında hijyen faktörü gibi sınırlılıkları beraberinde getirebilmektedir. Ancak, bu dokunun seramik endüstrisinde ıslak zeminlerde kullanım için uygun olabileceği söylenebilir. Örneğin havuz kenarlarında kayma riskleri olan mekânlarda yer karoları ile kombine edilerek kullanılabilmesi düşünülebilir.

Sonuç olarak bu tür bir dekorlamada, seramiğin ana malzemesi olan çamur ile oluşturulan doku hangi koşulda olursa olsun sır ile ayrılmaz bir bütünlük içerisinde dir. Hammaddesi toprak olan bu ayrılmaz ikili, birbirinin eksikliğini tamamlamaktadır. Bir diğer ifadeyle biri olmadan diğeri de olmaz denilebilir. Sonuçta sır ile birlikte doku ve renk öğelerinin ayrı ayrı değer taşıdığı gösterilmeye çalışılmıştır. Uygulamalarda, çamurun kendi doğal dokusu asıl değer olarak görül-müş, olabildiğince simetriden uzak, rastlantısal yüzeyler oluşturulmuştur.

## KAYNAKLAR

- Ayta**, Tülin (1976). *Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Demir**, Oğuzhan (2011). *Avanos Çömlekçi Çamuru Üzerine Ham Sırlı (Mayolika) Dekor Uygulaması*, (Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Kubat**, Leyla (2002). *Seramik Yüzeyler Üzerine Akıtma Dekorunun Araştırılması ve Uygulanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Öcal**, Yüksel (2009). “Artistic Usage of Angobe”, *Seres 2009 Proceeding Book-I*, Turkish Ceramic Society, Eskişehir.
- Ros**, Dolores, **Murata**, Yukiko (2006). *Seramik, Dekoratif Teknikler*, (Çeviren: Feza Altunıç), İnkılâp Yayınevi, İstanbul.
- Sevim**, Sibel (2007). *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul.
- Tokaç**, Özkan (2001). *Geleneksel Türk Sanatlarımızda Astar Dekorlu Seramikler*, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uzuner**, Oya, Yardımcı, İsmail (2006). “Kalkerli Bünyelerin Yüzeyinde Oluşturulan Dokusal Etkiler”, VI. Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresi Bildiriler Kitabı, Türk Seramik Derneği, İstanbul.
- Uzuner**, Oya (1998). *Seramik Çamurlarının Renklendirilmesi ve Renkli Seramik Çamurlarıyla Şekillendirme Aşamasında Yapılan Dekor Yöntemleri*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik). Eskişehir.



# “ DAUBED DECORATION APPLIED ON WET GREENWARE”

**Assist. Prof. Seyhan YILMAZ\***

## **ABSTRACT**

*The aim of this study is to present a different specimen for decor decorations applied to wet greenware surface. As this new form of decor is obtained by daubing dense slip onto the body, it is named “Daubed Decor”.*

*This style of decoration, derived by the daubing method, isn't very different from the ceramics décor techniques in application from the beginning until present, but offers a different visuality. Before starting the plastering the form surface has to be damp. Then, dense slip should be picked up in pieces with a scraper and pasted to the outer surface of the damp body. In the application of the slip, a daubing of the entire surface shouldn't be done but should be applied in a manner that allows random voids in patches. The patches are not to be filled; the remaining surface is retouched by a scraper in a relief style. After creating a pattern on the surface of the body, the product is left to dry.*

*Firing of the product can be done in one-or two stages. In both types of firing the empty spaces are filled with either crystal-colored glazes or colored dyes and after being sprayed with matt white glazing, the piece is fired. As a result, a texture displaying the natural look of the greenware and an appearance where color comes to play in certain is achieved.*

*As a result, it was shown that this kind of decorating method can be used to increase the pattern effect on artistic flat surfaces like panels.*

**Keywords:** Decor, Wet Greenware, Daubed

---

\*\*Kastamonu University Education Faculty, Fine Arts Education Department, Kastamonu/TURKEY

## INTRODUCTION

The human being, starting from the prehistoric periods when he started to give shape to ceramic, has made an effort to make it more appealing. He has felt the need of decorating these products. Decorations initially applied wet clay were developed between the years 7000-7500 BC. Later with the development of the technology both the type of clay that was used and also forming methods changed and diversified., The wares, shaped in red clay by hand at the beginning,, later were formed using different kinds of clay and techniques and also different methods were found for decorating. Initially, the decorations on clay were done in a simple way, but with the development of technology, were diversified forming the basis of glaze, underglaze and overglaze decorations. (Sevim, 2007:61)

In contemporary ceramic production decorative applications add aesthetic value to the ware in terms of product appearances. Also integrity is achieved between form and surface. The purpose of the decor is to enrich the basic shape of the form. Decor, develops the main idea and gives a new meaning to the form in the ceramist's mind. Decorations are applied so that ceramic surfaces gain aesthetic value; the shape effect is underscored in the shape decor relationship and, new expressions beyond the colors and forms of bodies and raising commercial value due to economic factors. (Ayta, 1976:5) In addition, ceramic decor involves certain applications for appreciation of the aesthetic value of the shaped product, the covering up of some errors or for allowing the artist to emphasize the meaning he wishes to. (Kubat, 2002: 4-5)

In general, the decorations on ceramic surfaces can be examined under four headings. These are;

1. Under-glaze decorations
2. Glaze decorations
3. Over-glaze decorations
4. Decorations applied on wet greenware

The decorations applied on wet greenware in the scope of this study are: decors applied on wares shaped by the free method, throwing on the wheel, or by cast or mechanical means, and dried until they become leather dry. (Kubat, 2002:9) It has been studied on the decoration techniques. (Ros 2006, Öcal 2009:205, Uzuner-Yardımcı 2006:620, Uzuner 2006, Demir 2011, Tokaç 2001)

The decorations applied on the mud are classified among themselves as etched decoration, surface tension enameled, decorative moldings, Mishima decors, macho (cypress) decors, piece added and applique decors, decors illustrated inside plaster mould and decorations done with colored slip. (Sevim, 2007:7)

In this presentation, considering the types of decorations applied on wet greenware, a decor application similar to the above discussed slip and application decorations is studied. . Decors

created by adding pieces and appliques; are applied once wares with shaping process completed reach the hardness of leather. This is done by application to the main body of pieces to be added in line with design, after they are obtained in sheets, thin strips or by moulds at separate places. (Sevim, 2007:78).

In the study of this décor, mainly slip and appliqué methods were used together however as these two processes were used jointly for daubing, the most appropriate title was deemed to be “Daubed Decoration”. This decor technique is attempted to be explained below.

Daubed decor actually reflects the concept of visual texture on the surface very well. But here this daubing technique is not named as tissue but as decor. The reason for this is that it offers a visuality on its own, on a surface. For example, achieving a pattern by combing with a saw on the surface of a panel, the resultant pattern may not offer a visuality alone. Pattern is a general concept, but decor is a more specific concept. As a result, all the decorations reflect the concept of pattern.

#### **A SPECIMEN OF THE DAUBED DECOR APPLICATION**

This decoration is a decor test derived based on the natural composition and functionality of the wet greenware. The technique is performed by daubed application by researcher. This results in a textural appearance formed by repetitions of unit forms.

The shaping process is applied when the ware is still wet. The slip to be used for decoration may be the same as the body’s own clay or may be liquid slip in the form of slip prepared in other colors. If it will be from slip, first, some of the water in the slip must be taken out in advance on a flat plaster mould. The dehydrated slip is daubed on the surface shaped with the aid of a grinder.

Before starting the plastering pay attention that surface mustn’t be damp. The operator’s discretion depending on the situation in the form on the surface of the mud in some places the notches can be opened to aim at a greater bond. Then the mud, which its water is taken away, and is intense, is taken by hand in pieces and plastered on the surface of the form which is wet. (Figure 1) After finishing with plastering the surface of the form it is corrected with a scraper. Here we can talk about two types of plastering. The first one is the one mentioned above which is made



*Figure 1: Hand daubed*

*Figure 2: Grinded daubed*

by hand and the other one is the plaster which is made in thin layers with a scraper. (Figure 2)

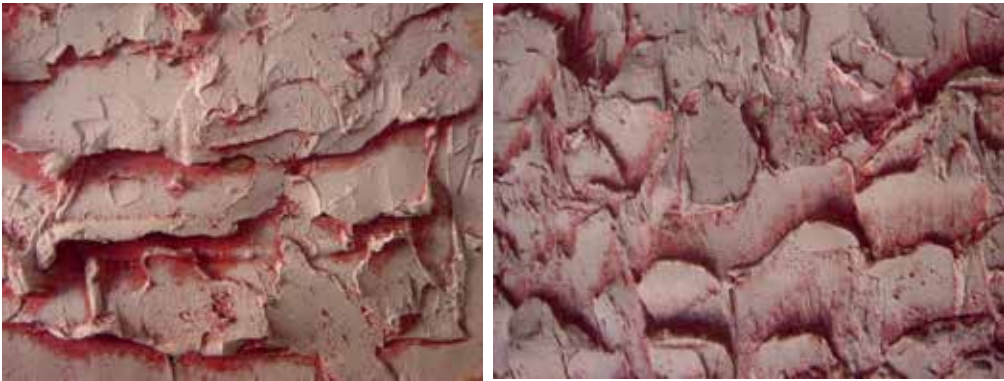
Attention must be paid that the surface of the form is damp before starting the daubing process. As applicable, dents may be made in places on the surface of the form so that the slip has a better grip on the surface. Subsequently, a piece of dehydrated slip of heavy consistency will be picked up and adhered to the outer surface of the wet form by daubing. Once the daubing of the form is completed, the top surface is smoothed by grinding. Here, two types of daubing may be addressed. The first one is the hand daubing as mentioned above and the other is the daubing applied in fine layers by grinding.



*Figure 3: Form retouched by grinding*

*Figure 4: Form retouched*

The daubing process must be done by a random daubing process allowing voids from place to place but in such a way not to cover the whole surface of the wear. Eventually, a structure allowing voids at places must be created on the surface. These voids may also be derived by not daubing the slip on the surface of the wear in a random manner. No attempt will be made to fill the voids with the surface remaining in relief form retouched by grinding. The natural look obtained in this manner is actually no other than the plastic look of the slip faced everywhere anytime in day-to-day life. (Figure 3,4)

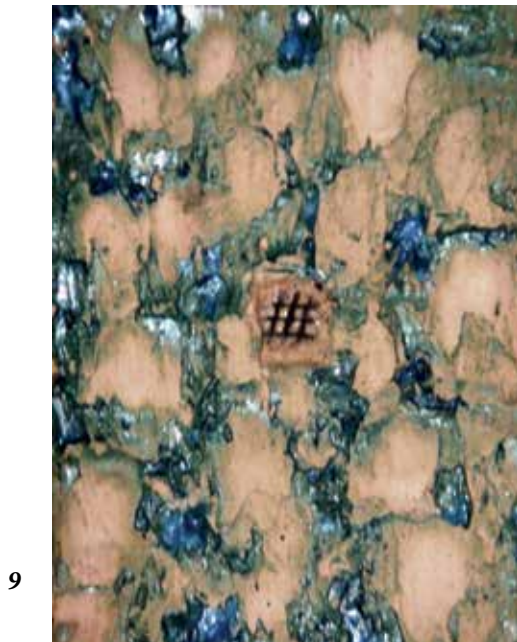


*Figure 5: Spray glazed ware- Detail*

*Figure 6: Spray glazed ware- Detail*

The wear will be left to dry once the decoration process is completed. After the dried greenware is biscuit fired (900 degree), the glazing process starts (the glazing temperature is 1000 degree). The visuality of the ware may vary depending on the type of glazing to be used or the

glazing technique. Here, what is important is not to lose the natural texture of the clay when glazing, allowing this texture to be underscored.



*Figure 7,8 : Specimens produced using crystal glaze*

*Figure 9 : Specimen produced using crystal glaze*

*Figure 10 : Spray glazed ware*

If the ware is to be finished using the spraying technique, after spraying, the relieved portions will be sponge white. Various coloring oxides may also be used in lieu of glazing. However, mud or transparent glazings must be used after use of oxides. (Figure 5,6,7,8)

In yet another glazing technique, crystal glaze, coloring oxides or dyes or even colored glass fragments may also be used. However, in this type of glazing, depressed parts are filled. Eventually, a texture displaying the clay's own natural look and a different and pleasant look involving colors from place to place may be derived. (Figure 9,10)



## CONCLUSION

In ceramic production, decorative applications are opted for due to reasons like adding aesthetic value to the product, to ensure integrity between the form and surface, to enrich the basic shape of the body, to underscore the shape effect and even beyond shape, due to market.

In the decor application addressed in the presentation entitled the “Daubing Decoration Technique”, the derived surface has an intense visuality to overshadow the form. Therefore, it can be said that such a decoration technique could be used for enhancing the textural effect on flatter surfaces like murals.

While this textural decoration derived brings a movement at the desired scale to the surface, it also presents a texture arising from the surface being rough. However, as mentioned before, this application may be proper for artistic surfaces. Because in industrial ceramic ware, such types of rough surfaces may bring with them restrictions like the hygiene factor in the use of product. Yet, it can be said that this texture may be suitable for use on wet surfaces in the ceramic industry. For example, it may be considered that it may be used in combination with floor tiles at locations with slippage risk at pool sides.

In conclusion, in this type of decoration, the texture formed by clay which is the main material of ceramic is in an unseverable integrity with glaze. This inseparable duo, the raw material of which is earth, complements the deficiencies of each other. In other words, it can be said that one cannot exist without the other. Basically, the attempt was to show that the elements of texture and color together with the glaze may be individual assets even on a single surface. In applications, the clay’s own natural texture was deemed to be the principal asset with surfaces perceived to be random free from symmetry as much as possible were formed.

## REFERENCES

- Ayta**, Tülin (1976). *Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Demir**, Oğuzhan (2011). *Avanos Çömlekçi Çamuru Üzerine Ham Strüstü (Mayolika) Dekor Uygulaması*, (Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Kubat**, Leyla (2002). *Seramik Yüzeyler Üzerine Akıtma Dekorunun Araştırılması ve Uygulanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Öcal**, Yüksel (2009). “Artistic Usage of Angobe”, *Seres 2009 Proceeding Book-I, Turkish Ceramic Society, Eskişehir*.
- Ros**, Dolores, **Murata**, Yukiko (2006). *Seramik, Dekoratif Teknikler*, (Çeviren: Feza Altuniç), İnkilâp Yayınevi, İstanbul.
- Sevim**, Sibel (2007). *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul.
- Tokaç**, Özkan (2001). *Geleneksel Türk Sanatlarımızda Astar Dekorlu Seramikler*, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uzuner**, Oya, Yardımcı, İsmail (2006). “Kalkerli Bünyelerin Yüzeyinde Oluşturulan Dokusal Etkiler”, VI. Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresi Bildiriler Kitabı, Türk Seramik Derneği, İstanbul.
- Uzuner**, Oya (1998). *Seramik Çamurlarının Renklendirilmesi ve Renkli Seramik Çamurlarıyla Şekillendirme Aşamasında Yapılan Dekor Yöntemleri*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik), Eskişehir.

# “ KAĞIT KATKILI SANAT SERAMİKLERİ ”

Yrd. Doç. Lerzan ÖZER \*

Ayşe KURŞUNCU \*\*

## ÖZET

*Dünya üzerinde farklı coğrafyalarda, inorganik veya organik malzeme katkıli seramik bünyeye ile yapılmış örneklere rastlanmaktadır. Seramik bünyeye katkı, değişik teknik çözümlere ulaşmak adına gerek endüstri, gerekse sanat seramiklerinin şekillendirilmelerinde tercih edilmektedir. Bu çalışma, kağıt katkıli porselen sanat seramikleri ile sınırlandırılmıştır. “Kağıt Çamuru” olarak seramik terminolojisine giren bu şekillendirme yöntemi, formun yapım ve pişirim aşamalarında sağladığı avantajlar nedeni ile sanatçılar tarafından özellikle tercih edilmektedir. Türkiye’de de seramik sanatçıları arasında ilgi gören kağıt çamurunun hazırlık ve şekillendirme sürecindeki farklılıklar ve pişirim aşamalarında dikkat edilmesi gereken detaylar bu çalışma kapsamında sanatçı örnekleri üzerinden ele alınacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanat Seramiği, Kağıt Porselen, Organik Katkı

---

\* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE

\*\*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE

## GİRİŞ

Pişirim dereceleri ve bünyeleri gereği farklı adlandırmaları olsa da özünde seramik; şekillendirme sonrası pişirimi tamamlanmış tüm toprak / kil gruplarının kabul görmüş genel adlandırmasıdır. Buradaki ortak süreç bünye oluşumlarını tamamlatan ve seramik olarak adlandırılmalarına neden olan ateştir.

Tarihsel süreçte seramik bünyeye katkı dediğimizde ilk karşımıza çıkan (M.Ö. 7000) kerpiçtir. Ancak kerpiç; kilin saman ile karıştırılarak doğal şartlarda, güneşte kurutulmasıdır. Her ne kadar fiziksel olarak ateşle teması olmasa da güneş ısısını baz alarak kerpicci ilk katkılı (seramik olamamış) bünye olarak adlandırabiliriz. Kerpiç daha sonra ateşle pişirim sürecini (M.Ö. 4000 Mezopotamya) tamamlamıştır. Anadolu'nun da dahil olduğu bir çok farklı coğrafyada mimariden gündelik kullanım kaplarına kadar pek çok üretilmiş seramik üründe saman, bitki sapları, meyve kabukları, hayvan kılı ve benzeri organik liflerin katkı olarak kullanıldığı saptanmıştır.

### SERAMİK BÜNYEDE KULLANILAN KATKILAR

Geleneksel üretim yöntemlerinde kil bünyesine organik kökenli liflerin katılması ürünün birim ağırlıklarını azaltmakta, şekillendirme kolaylığı ve kurumada mukavemet sağlamakta, seramik bünyeye aynı zamanda esneklik de kazandırmaktadır. Pişirim esnasında yanan bu katkılar üretilen birimin daha hafif olmasını da sağlamaktadır. 20.yy da kimya ve üretim teknolojilerinin kaydettiği gelişmeler ile seramik bünyelere eklenen katkı maddeleri de çeşitlenmiştir. Özellikle 1970'ler, geliştirilmiş kimyasalların seramik bünyeye katkı olarak eklenmesi ile endüstriyel seramik sektöründe geniş yüzeyli seramik panellerin üretiminin başladığı yıllardır. Seramik bünyenin kuru mukavemetini arttırmaktan, deformasyonu veya kütleli ağırlığı azaltmaya, yüzeyi büyütmeye kadar çeşitlenen farklı taleplere cevap olarak kullanılan bu katkılar temel olarak organik ve inorganik katkılar olarak iki ana başlık altında toplanır.

#### *Organik Katkılar*

Seramik bünyelerde genellikle kütle ağırlığını azaltmak ve kuru mukavemeti sağlamak amacıyla kullanılan organik katkılar; kökleri, dalları, yaprakları, kabukları dahil olmak üzere tüm bitkiler ile hayvan kılı, talaş, reçine ve türevleridir. Kağıdın hammaddesi selülozda ağaç ve bitki liflerinden elde edildiği için doğal olarak organik katkıların içinde yer almaktadır.

#### *Inorganik Katkılar*

Inorganik katkılar ise seramik bünyelerde deformasyonu azaltmak, yüzey kontrolü ve kuru mukavemeti sağlamak amacı ile kullanılırlar ve bunlardan bazıları; şamot (grog), kuvars ve perlitir.

### KAĞIT KATKI

Kağıdın katkı malzemesi olarak seramik bünyede kullanımından önce Gault (1998) Hindistan'da binlerce yıl önceye dayanan bir geçmişi olan, pişmemiş papier mache kilinin kullanım geleneğini anlatır. Pişmemiş papier mache karışımı; kokulu baharatlar, püre halindeki paçavralar, kağıt, çimen, büyük baş hayvan dışkısı, mango yaprakları, demir çapakları, kum,

pirinç kabuğu ve bambunun kile katılması ile elde edilmekte ve dini ikonalar ile tören objeleri yapmak için kullanılmaktadır.

Kağıt çamuru ise 1950'lerden önce, ince kağıt yapraklar formatında hazırlamaya yönelik farklı formül seçenekleri ile Hindistan'dan Japonya, Fransa, Avustralya, Amerika ve diğer ülkelere nakledilmiştir. Gault bunların endüstri ve sanat alanında iki boyutlu uygulamaların gerçekleştirilmesinde kullanıldığını kaydeder. 1980'lerin başında Japon kağıt fabrikaları tarafından üretilen bu tarz A4 yaprak 'kağıt' çamurların, origami ve kağıt strüktürlerin yapımında kullanımı için satışı başlamıştır, aynı yıllarda Avustralya'lı Jaromir Kusnik de farklı bir coğrafyada kağıt katkılı seramik bünyeleri geliştirmeye başlamıştır. 1987 yılında Fransada Jean-Pierre Béranger, geleneksel kağıt yapım tekniklerini uygulayarak kendisine bükebileceği veya baskı yapabileceği yarı şeffaf porselen kağıt çamuru hazırlamış, ancak kağıdın pişirim esnasında dönüştüğü kül, porselenin gövde rengini bozmuştur.

Gelişmelere ve kayıtlı belgelere göre 1990'lı yıllara kadar kağıtlı çamur / çamurlu kağıt uygulamalarının ağırlıklı olarak iki boyutlu çalışmaların üretimine cevap verebilecek kapasitede (origami ve kağıt strüktürlerin 3. boyutunun dışında) bir malzeme olduğunu söyleyebiliriz. Ancak günümüzde kimisi kağıt olmak üzere farklı katkı malzeme ilavesi ile bünyeleri oluşturulan bu tip folyo / yaprak porselenler, tasarım sınırlarını da zorlamaktadır. Örneğin; Avustralyalı Rachel Kingston, Alman Ursula Dendorfer ve Türk Esra Carus "Keralex Porcelain" olarak da adlandırılan bu tip bir malzeme ile formlarını şekillendiren sanatçılardır (*Resim 1*). Türkiye'de de bünyeye kağıt ilaveli "katlanabilir seramik kağıt" olarak adlandırılan kağıt katkılı bir çeşidi denenmiş, üretilmiş ancak pazar oluşturma çalışmaları sürmektedir.

Amerika'lı seramik sanatçısı Rosette Gault'da 1970'lerde ilk kağıt katkılı bünye denemelerine başlamış ancak istediği sonuca 1990 yılına kadar ulaşamamıştır. 1990'da Kanadada Banff Centre for the Arts'da katıldığı bir sanatçı değişimi programında, bir grup seramik sanatçısı ile kağıt çamur ilişkisi üzerine yoğunlaştıkları ortak denemeler yapmışlardır. Program sonrası aynı mer-



**Resim 1:** Esra Carus, "Uyur Daim", porselen folyo, 25x15x30cm, 2008, sanatçı arşivi

kezde çalışmalarına devam eden sanatçının geldiği nokta karıştırma ve hazırlık aşamalarını formüle ettiği, ismini koyduğu ve şekillendirmede özgürlük olarak nitelediği uygulama tekniğidir.

Ülkemizde kağıt çamuru, kağıt porselen veya kağıt katkılı seramik adlandırmalarını kullandığımız bu tekniğin tanımını uluslararası seramik terminolojisine kelimeyi kazandırdığı için doğrudan Rosette

Gault'un tanımı ile vermek gerekiyor. "Paper clay isminden de anlaşılacağı gibi; kil, kağıt hamuru ve sudan oluşan yarı sıvı yarı katı ya da plastik biçimde şekillendirilebilen bir karışımdır (Gault, 1998, s.7)."

### **Seramik Bünyede Kağıt Katkı Kullanımı**

Kanada'daki "Banff Center for the Arts" merkezinde formüle ettiği her türlü seramik kili ile uyuşan 'paper clay' tekniği için Gault (1992) normalden daha sert, daha hafif ve daha esnek form üretimi yapılabildiğini belirtir. İnce ya da kalın çalışmalara elverişli olan 'paper clay' ile kuruma esnasında olabilecek çatlaklar minimuma inmekte, bisküvi pişirimi sonrasında da tamirat yapılabilmekte ve alışılmış ölçülerin dışında çalışılabilmektedir. Seramik bünyeye karıştırılacak kağıdı minimum % 20 - maksimum % 50 aralığında tavsiye eden Gault, ideal kağıt katkı ölçüsü olarak da % 30 - % 35 aralığını vermektedir. Ona göre, kağıt katkı oranının artması ile çalışılan form pişirim sonrası daha hafif olmakta ancak daha gözenekli bir yapısı olduğundan bu durum sırlama aşamasında kontrol dışı yüzeylerle karşılaşılmasına neden olabilmektedir.

Bu yöntemle yapılacak çalışmalarda pişirim esnasında (kağıdın bünyeden yanarak yok olması) formu etkileyecek çökme ve deformasyonları önlemek için Gault, karışımın içindeki kil oranının, kağıdın oranından daha büyük olmasını tavsiye eder. Formun şekillendirilmesi sırasında, paper clay ile kuruyana kadar üst üste eklenerek ve çoğaltılarak çalışılabilir. Bu sayede form üzerinde değişiklik yapılabilmesine olanak tanır. Pişirim ve sırlama sonrasında da diğer çamurlardan ayırt edilmesi olanaksızdır. Yapısında su emme özelliği olan her türlü kağıt türevi bu tip çalışmalarda kullanılabilir. Ancak bünyelerindeki selüloz oranı önemlidir. Bu nedenle Gault karışıma girecek olan kağıdın cinsine göre hazırlık aşamasını temel iki seçenek üzerine kurmaktadır. Birinci seçenek; dinlendirme ve mikser ile karıştırma süreleri kullanılan kağıt cinsine göre farklılaşan (2,5 - 5cm genişliğinde şeritler halinde kesilmiş) gazete, dosya kağıdı ve benzerleri için mutlaka sıcak ya da ılık su (dağılmayı / çürümeyi hızlandırmak için + bir veya iki ölçü sodyum hipoklorit ilaveli) kullanımınıdır. Diğer, kolay seçenek ise doğrudan soğuk su kullanarak hijyenik amaçlı satılan rulo kağıtlarla, bu kağıt püresini hazırlamaktır. Bu karışımın içine kili yukarıda belirtilen oranlar doğrultusunda yapmak istediği çalışmanın niteliklerine göre sulu olarak eklemekte, tekrar mikser ile karıştırmaktadır. Gault, alçı plakalar üzerine aldığı karışımı istediği çalışma kıvamına gelene kadar bekletmekte ve formlarını şekillendirmede kullanmaktadır.

### **Kağıt Katkılı Sanat Seramikleri**

1990'lardan itibaren Kanada, Amerika, Avustralya, Yeni Zelanda, İngiltere, İskoçya, Hollanda, Danimarka, Belçika, Japonya gibi dünyanın farklı coğrafyalarındaki ülkelerde bu teknik ile çalışan ve formlarını bu tekniği uygulayarak gerçekleştiren sanatçılar vardır. Örneğin; Amerika'da Rosette Gault ve Val Lyle, Avustralya'da Graham Hay, Angela Mellor, İngiltere'de Carol Farrow, bunlardan bazılarıdır (*Resim 2,3*).

Dünyada oluşan bu gelişmelere paralel olarak ülkemizde de seramik sanatçıları arasında bu tarz alternatif adlandırabileceğimiz üretim yöntemleri uygulanmaktadır. Türkiye'de kil bünyeye





*Resim 2: Rosette Gault, kendi tekniği ile şekillendirdiği formlar*

*Resim 3: Graham Hay, "Vortex", kağıt akçini & kırmızı kil bünye, 60x60x30 cm, Form*

liniyit, kül ve benzeri katkıları ekleyerek formlarını şekillendiren Bingül Başarır gibi seramik sanatçıları olsa da örneklemeler kağıt porselen çalışan sanatçılar ile yapılacaktır. Porselen çamuru şekillendirmeden, kurutma ve pişirim aşamalarına kadar geçen süreçlerin kontrol altında tutul-



*Resim 4: Lerzan Özer, "Kırık Görüntüler", düzenleme detay, kağıt porselen, 1992, sanatçı arşivi*

ması gereken bir malzemedir. Bu nedenle özellikle kağıt katkısı, porselenin çalışılmasını kolaylaştırıcı bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Kağıdın doğrudan bünyeye katkı olarak ilavesinden önce, 1992 yılında sulandırılmış porselen kili içinde bekletilmiş saman kağıdı ile çalışılmıştır (Resim 4).

Takip eden yıllarda kağıt birebir katkı maddesi olarak porselen bünyeye farklı oranlarda dahil edilmeye başlanmıştır. Lerzan Özer, İrfan Aydın, Yıldız Şermet, Reyhan Gürses, Aslı Aydemir kişisel anlatım dili olarak çalışmalarında genellikle “Kağıt çamuru” tekniğini kullanan sanatçılardır. Kendi farklı uygulama tarzlarını da geliştirmişlerdir (Resim 5, 6, 7, 8, 9). Ömür



**Resim 5:** Lerzan Özer, “Buzdan Kaleler”, düzenleme, kağıt porselen ve ipek, h: 2.30 m, 2001, sanatçı arşivi

**Resim 6:** İrfan Aydın, “Hidden Objects”, kağıt porselen, 25x20 cm, 2010, sanatçı arşivi

**Resim 7:** Yıldız Şermet, “Ev”, kağıt porselen, h: 45 cm, 2005, sanatçı arşivi

**Resim 8:** Reyhan Gürses, kağıt porselen, Çap 30 cm, h: 52 cm, 2008, sanatçı arşivi

**Resim 9:** Ömür Tokgöz, kağıt ile porselen şekillendirme, 14.5x10(h) cm, 10x8(h) cm, 2011, sanatçı arşivi

**Resim 10:** Aslı Aydemir, “Essoufflé”, kağıt porselen, 132x35,5cm, 2004, sanatçı arşivi

Tokgöz'ün çalışmalarında bünye hazırlama aşamasında kağıt katkısı yoktur. Porselen bünyeyi kağıt yardımı ile şekillendirdiği ve formunu kağıda taşıdığı için farklı uygulama örneği olarak çalışmalarına, teknik kapsamında yer verilmiştir (*Resim 10*).

Kişisel ve grup olarak yapılan şekillendirme sonuçlarının paylaşımı ile uygulama tekniği hakkında, aşağıdaki bilgilere ulaşılmış, denenmiş çözümler oluşturulmuştur.

Bunlar;

- Kağıt püresi hazırlama aşamasında kaba taneli bir seramik bünye hazırlanmak isteniyorsa gazete kağıdı ve türevleri, homojen dağılımlı - ince taneli bir seramik bünye isteniyorsa da kağıt rulolar veya ham selüloz kullanılmalıdır.

- Kağıt püresi hazırlandıktan sonra üzerine su ilave edilerek, önceden kurutulmuş ve ufalanmış vakum porselen çamuru eklenebilir. En az 8 saat beklenmesi gereken bu yöntem ile vakum kağıt porselen elde edilir.

- Kağıt porselen bünye geniş plakalar yapmak üzere hazırlanıyorsa, bünyeye esneklik kazandırmak, kuru mukavemeti arttırmak ve kırılmaları engellemek için, su aşamasında % 1-2 duvar kağıdı yapıştırıcısı katkı maddesi olarak eklenmektedir.

- Renkli kağıt porselen bünyede renklendirici ilavesi, homojen bir dağılım için kağıt püresi hazırlama aşamasının başlangıcındaki sıcak suya yapılmalıdır.

- Porselen yüzeyde farklı doku etkileri elde etmek için angop uygulaması yapılacaksa, angop içine kağıt püresi ilavesi yüzeye tutunmayı sağlamaktadır.

- Kağıt porselen bünyelerde ilk pişirimin minimum 1000 C – maksimum 1040 C derecede yapılması ürüne hakimiyet açısından önemlidir ve tekrar müdahalelere imkan verir. Bu tip bünyelerde 900 C derecelik pişirim kırılğan bir yapı ile karşılaşılmasına, 1100 C derece üstü pişirim ise forma müdahalenin yapılamaması anlamına gelmektedir. Tavsiye edilen pişirme derecesi aralığı (1000–1040 C) bünyenin sinterleşmesi tamamlanmadığı için / su emme kapasitesi ile yüzeye yeni ekleme yapılmasına, eklerin tutunmasına, ayrıca yüzeyden istenmeyen alanların mekanik yöntemler ile tesviyesine imkan tanır.

- Müdahale gerektirmeyen kağıt porselen formlar da tek pişirim (1200 – 1250 C derece) yapılabilir. Bu tip bünyeler içindeki kağıt sayesinde sırlama işlemi sırasında yüzeye tutunan suyu tolere ederler, form üzerinde ayrılma veya kopma yapmazlar.

- Katkısız bünyeden farklı olarak kağıt porselen bünye, üzerinde çalışılan form içerisinde farklı et kalınlıklarını da mümkün kılar. Kopma, çatlama veya dağılma yapmaz, bu aşamada tek dikkat edilmesi gereken husus, pişirim öncesi kurutmanın kontrollü tamamlanmasıdır.

- Katkısız porselen ile oluşturulacak fitil veya plaka çalışmalarının üç boyutlu hale getirilmesinde, birleştirme işlemi balçık kıvamlı kağıt porselen ile yapılabilir.

- Kağıt katkılı seramik bünyelerin pişiriminde sağlık açısından ortamın iyi havalandırılması gerekmektedir. Bu gerekçe ile bazı sanatçılar ilk pişirimi raku fırınında yapmaktadır.

Bu uygulama tekniği ile çalışan sanatçılarımız, tekniğin en belirgin ve kolaylık sağlayan yan-larını, kuruma aşamasından sonra dahi forma ekleme yapılabilmesi ve çatlama riskinin en aza inmesi olarak belirtmektedir.

## SONUÇ

Seramik alanında son 15-20 yıllık bir süreçte yaygınlaşan bu uygulama tekniği sadece sa-natlar tarafından kullanılmamakta, birçok eğitim kurumunda seramik programları içinde de yer almaktadır. Türkiye’de Mimar Sinan Güzel Sanatlar niversitesinde 1995 yılında ilk olarak kerpiç türevi bir bünyede kağıt kullanılmıştır. Seramik ve Cam Tasarımı Bölümünde takip eden yıllarda kağıt katkılı bünye pişirim denemeleri yapılmış ve uygulama tekniği sanat projesi çalışmalarında kullanılmaya başlanmıştır. Öğrenciler arasında ortak çalışma ve paylaşım, teknik hakkında pratik çözümlere kolayca ulaşmalarını sağlamaktadır. Eğitim programında standart bilgilendirme olarak yer almayan bu teknik, doğrudan gerçekleştirilecek ğrenci projesine yönelik önerilmektedir (*Resim 11, 12, 13, 14*).



11



12



13



14

*Resim 11:* Seçil Solak, rlyeğli karo, kağıt porselen, 20x20cm, 2000, Bölüm arşivi

*Resim 12:* Ceyda Bozkurt, "Grup Heykel", kağıt porselen, 100x35cm, 2001, Bölüm arşivi

*Resim 13:* Pakize Aydın, "Baykuşlar" düzenleme, renklendirilmiş kağıt porselen, 250x320cm, 2004, Bölüm arşivi

*Resim 14:* Ayşe Balyemez, "Grup Heykel", kağıt porselen, 90x40cm, 2001, Bölüm arşivi

Bu kapsamda gerçekleştirilmiş aksesuardan, mekan düzenlemeye kadar pek çok çalışma, bölüme ait arşivde görsel olarak mevcuttur. Seramik bünyede kağıt kullanımı ve türevleri üzerine Anadolu Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesinde akademisyenler tarafından lisans üstü çalışmaları yapılmıştır. Ayrıca teknik hakkında uluslararası kaynak kitap ve makalelerin olması da geleceğin seramik sanatçısı adaylarına, çalışmalarında yol gösterici olacaktır.

## KAYNAKLAR

**Alkan Özdemir, D.** (2005) *Kağıt Katkılı Seramik Bünyeler ve Uygulamaları. Sanatta Yeterlilik Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir 7, 11-25* <http://tez2.yok.gov.tr/> (erişim tarihi 20.09.2011)

**Caruso, N.** (1995). *Decorazione Ceramica. Ulrico Hoepli. 4. Baskı İtalya 485*

**Folli A.** (1989). *A Village for Ceramics. Keramikos. (no 9) Nisan İtalya 64- 69*

**Gault R.** (1992). *Amazing Paperclay. Ceramics Monthly. Haziran- Ağustos Amerika 97*

**Gault, R.** (1998). *Paper Clay. A&C Black Pub.Ltd. İngiltere 7, 11-13, 20-25, 30-35*

**Güner, G.** (1988). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik. Akbank. İstanbul 22-26*

**Özdoğan, M.** (1992). *Kerpiçin Tarih Öncesi. Arredamento Dekorasyon. Nisan İstanbul 107*

**Zarakolu, E.** (2008) *Katlanabilir Seramik Kağıt. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul 22, 58, 60, 75* <http://tez2.yok.gov.tr/> (erişim tarihi 20.09.2011)

**Weinhold, R.** (1983). *The Many Faces of Clay. Leipzig. Almanya 56*

Şekil Kaynakçası:

(Şekil 1, Esra Carus arşivi)

(Şekil 2, 3, <http://www.grahamhay.com.au/paperclayartists.html>, 20/09/2011)

(Şekil 4, 5, Lerzan Özer arşivi)

(Şekil 6, İrfan Aydın arşivi)

(Şekil 7, Yıldız Şermet arşivi)

(Şekil 8, Reyhan Gürses arşivi)

(Şekil 9, Aslı Aydemir arşivi)

(Şekil 10, Ömür Tokgöz arşivi)

(Şekil 11, 12, 13, 14, MSGSÜ, GSF, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü arşivi )



# “ ARTISTIC CERAMICS CONTAINING PAPER ADDITIVE ”

Assist. Prof. Lerzan ÖZER\*

Ayşe KURŞUNCU\*\*

## ABSTRACT

*In different areas of the world, we encounter examples of ceramic structures made with inorganic or organic admixture materials. Admixture to ceramic products is preferred both for designing industrial and art ceramics, on behalf of attaining alternative technical solutions. This study is limited by artistic paper porcelain. This method of shaping, which is known as “Paper Clay” in ceramics terminology is especially preferred by artists due to the advantages it provides at the production and firing phases of the form. The differences in the preparing and forming phases of paper clay, which is in demand among ceramic artists in Turkey, will be dealt within the scope of this study on the basis of artistic porcelain examples.*

**Keywords:** Artistic Ceramics, Paper Porcelain, Organic Additive

---

\* Mimar Sinan University of Fine Arts Faculty of Fine Arts Department of Ceramics and Glass Design, Istanbul / TURKEY

\*\*Mimar Sinan University of Fine Arts Faculty of Fine Arts Department of Ceramics and Glass Design, Istanbul / TURKEY

## INTRODUCTION

Although it is denominated differently according to the firing degree and its clay body, ceramics is the generally accepted denomination of all soil/clay groupings whose post-forming firing process has been completed. The common process in question here is heat/flame/fire which finalizes their body formation and causes their denomination as ceramics.

When we consider additive to ceramic body in light of its historical process, we are initially confronted with adobe (7000 B.C.) However, adobe is composed of the mixture of clay and straw and is sun dried under natural conditions. Although there is no flame/fire interaction in the real sense, by using the natural heat resource as a departure point we can denominate adobe as the first additive body which has not yet become ceramics. Adobe later completed its firing process in Mesopotamia around 4000 B.C. In many different areas of the world including Anatolia, it has been determined that in a great deal of manufactured ceramic products, from architecture to daily used vessels, organic fibres such as straw, stems, peels, animal hair and so forth have been used as additive material.

## ADDITIVES USED IN CERAMIC BODIES

By adding organic based fibers into the clay body, conventional production methods make the product's unit weight decrease, facilitate shaping, provide endurance during the drying process and at the same time flexibility to the ceramic body. These additives which burn during firing also ensure that the production unit becomes lighter. Along with technological advancements in the fields of chemistry and manufacturing in the 20th century, additive materials added to ceramic bodies became diversified. Especially the 1970's were the years in which the industrial ceramics sector started to produce large surfaced ceramic panels upon the addition of advanced chemicals into the ceramic body. These additives which were used in reply to different demands ranging from increasing the dry strength of the ceramic body, decreasing deformation or mass weight, to enlarging the surface, are basically grouped under two main headings: organic and inorganic additives.

### *Organic Additives*

Organic additives which are generally used to decrease mass weight and enable dry strength are all plants including their roots, branches, leaves, peels, and animal hair, wood chips, resin and their derivatives. Since cellulose, the raw material of paper is acquired from tree and plant fibers, it is also inherently part of organic additives.

### *Inorganic Additives*

Inorganic additives are used in order to decrease deformation, and to enable surface control and dry strength in ceramic bodies. Some of these are: chamotte (grog), quartz and perlite.

## PAPER ADDITIVE

Prior to the usage of paper as an additive material in ceramic bodies, Gault (1998) mentions the traditional usage of unfired papier-maché clay, which in India, has a history going back th-

usands of years. Unfired papier-maché mixture is obtained by adding odorous spices, mashed rags, paper, grass, cattle droppings, mango leaves, iron burrs, sand, rice scabs and bamboo to clay and is used to make religious icons and ceremonial objects.

As for paper clay, before the 1950's, it was carried over from India to Japan, France, Australia, America and other countries with different formular options intended for its formation into thin paper sheets. Gault writes that these were used in the fields of industry and art for materializing two dimensional applications. In the early 1980's this kind of A4 'paper' clay sheets produced by Japanese paper factories were started to be sold for their utilization in the making of origami and paper structures. In the same years, the Australian Jaromir Kusnik had also started to develop ceramic bodies containing paper additive. In the year 1987, Jean-Pierre Béranger from France had made pliable and printable translucent porcelain paper clay through applying conventional papermaking techniques. However, the cinder resulting from burnt paper during the firing process had ruined the porcelain's body colour.

When we consider the developments and written documents, it can be said that until the 1990's, clay containing paper / paper containing clay materials mainly had the capacity to provide for the production of two-dimensional studies (origami and paper structures excluding a third dimension). However nowadays, this type of folio / foliar porcelains which are structured with different additive materials, some including paper, are pushing the boundaries of design to the limit. To give an example; Rachel Kingston from Australia, Ursula Dendorfer from Germany and Esra Carus from Turkey are artists who shape their forms with this type of material also called "Keraflex Porcelain" (Figure 1). A paper additive type which is called "pliable ceramic paper" has also been experimented and produced in Turkey, but the process of creating a market is ongoing.

The American ceramic artist Rosette Gault also started her first experiments with paper added bodies in the 1970's, yet could not achieve her goal until the year 1990. In 1990, as part of an artist exchange program organized by Canada's Banff Centre for the Arts, she engaged in collective experiments with a group of ceramic artists concentrating on paper and clay interac-



**Figure 1:** Esra Carus, "Uyur Daim / Cycle of Sleep", porcelain folio, 25x15x30cm, 2008, artist's archive)

tion. After the program she continued her studies at the same centre and the point she arrived at was the application technique freedom of shaping, which she named herself and in which she formulated the mixture and preparation phases.

In our country this technique is denominated as paper clay, paper porcelain or paper additive ceramic, but it is necessary to directly give Rosette Gault's definition of this technique, since she is the one who established it among international ceramics

terminology. To quote: “ Paper clay is, as the name suggests, a half solid half fluid plastic modelling mix of clay, paper pulp and water” (Gault, 1998, s.7).

### ***The Usage of Paper Additive in Ceramic Bodies***

Gault (1992) states that with the ‘paper clay’ technique which coincides with all kinds of ceramic clay one is able to produce stronger, lighter and more flexible forms than usual. ‘Paper clay’ is suitable for thin as well as thick exercises, and any cracks that may appear during drying are minimized. Moreover, repairs can be made after bisque firing and one can operate outside the usual measures. Gault recommends that the ratio of paper to be mixed into the ceramic body should be at a range of minimum 20% and maximum 50%. In addition, she gives an ideal paper additive measure between the range of 30% and 35%. According to her, increase in the paper additive ratio leads to the form being lighter after firing, but this can cause one to be confronted with uncontrollable surfaces during glazing due to form having a more porous structure.

When working with this method Gault recommends that, in order to prevent deflection and deformation of the form during firing (paper burning up and disappearing), the ratio of clay in the mixture should be greater than the ratio of paper. During the shaping of the form one can work with ‘paper clay’ by adding layer upon layer and multiplying until it is dry. This allows for changes to be made on the form. After firing and glazing it will be impossible to distinguish it from other clays. All kind of paper derivative that has a structural property to absorb water can be used in these trials. However the rate of cellulose in the body is important. Therefore, Gault bases her preparation phase on two basic options with regard to the type of paper that will enter the mixture. The first option involves the absolute use of hot or lukewarm water for newspapers, broadsheets, etc. (cut into strips of 2.5 – 5 cm.) in order to accelerate disintegration / decomposition, plus the adding of one or two measures of sodium hypochloride. Settling and mixing periods differ according to the type of paper used. The other easy option is to use directly cold water and prepare this paper puree with paper rolls sold for hygienic purposes. The clay is added to the mixture in line with the above mentioned proportions and in a watery fashion, taking account of the characteristics of the work you want to perform. Afterwards it is mixed again with a blender. Gault then puts the mixture onto plasterboards and lets it settle until it reaches the desired consistency to shape her forms.

### ***Artistic Ceramics Containing Paper Additive***

Since the 1990’s artists from different countries around the world such as Canada, America, Australia, New Zealand, England, Scotland, Holland, Denmark, Belgium and Japan are working with this technique and are applying it to the forms they create. For example the American Rosette Gault and Val Lyle, the Australian Graham Hay and Angela Mellor, Carol Farrow from England are some of them (Figure 2, 3).

Parallel to these developments in the world, ceramic artists in Turkey apply this kind of alternative production methods as well. Although there are ceramic artists such as Bingül Başarır who shape their forms by adding lignite, cinder and similar additives, here we will illustrate



2



3

**Figure 2:** Rosette Gault, group forms shaped with her own technique <http://www.grahamhay.com.au/paperclayartists.html>, 15/08/2011

**Figure 3:** Graham Hay, "Vortex", paper & red clay body, 60x60x30 cm, Form <http://www.grahamhay.com.au/galleryindex.html>,

artists who work with paper porcelain. Porcelain clay is a material which should be kept under control during its shaping, drying and firing stages. For this reason, especially paper additive stands out as a factor in facilitating working with porcelain. Prior to the direct contribution of paper into the clay body, Lerzan Özer worked in 1992 with newsprint paper left to soak in watered-down porcelain clay (Figure 4).



**Figure 4:** Lerzan Özer, "Fragmented Images", installation detail, paper & porcelain shaping, 1992, artist's archive

In the following years paper has been directly added to the porcelain body as an additive in different proportions. Lerzan Özer, İrfan Aydın, Yıldız Şermet, Reyhan Gürses, and Aslı Aydemir are artists who generally use the "paper clay" technique in their work as a language of perso-



nal expression. They have also developed their own different mode of practice (Figure 5, 6, 7, 8, 9). In Ömür Tokgöz's works there is no paper additive at the stage of structural preparation. Since she shapes the porcelain body with the help of paper and conveys its shape to paper her works have been included within the scope of technique as distinct examples of practice (Figure 10).

The following data has been reached and tested solutions have been established concerning



Figure 5: Lerzan Özer, "Castles of Ice", installation, paper porcelain & silk, h: 2.30 m, 2001, artist's archive

Figure 6: İrfan Aydın, "Hidden Objects", paper porcelain, 25x20 cm, 2010, artist's archive

Figure 7: Yıldız Şermet, "House", paper porcelain, h: 45 cm, 2005, artist's archive

Figure 8: Reyhan Gürses, paper porcelain, Diameter 30 cm, h: 52 cm, 2008, artist's archive

Figure 9: Ömür Tokgöz, paper & porcelain shaping, 14.5x10(h) cm, 10x8(h) cm, 2011, artist's archive

Figure 10: Aslı Aydemir "Essoufflé / Out of Breath", paper porcelain, 132x35,5cm, 2004, artist's archive

application techniques and the sharing of outcomes of styling performed individually and in groups;

–In the process of preparing paper puree if one wants to prepare a coarse-grained ceramic body newspapers and its derivatives should be used. On the other hand, if one wants a evenly distributed – fine-grained ceramic body one should use paper rolls or unrefined cellulose.

–After the paper puree is prepared one can add water and the already dried and comminuted vacuum porcelain clay. Following at least eight hours of resting, vacuum paper porcelain is obtained.

–If a paper porcelain body is being prepared in order to make broad plates, one adds 1-2% wallpaper paste during the addition of water. This makes sure that the body gains flexibility, dry strength is increased, and fracturing is prevented.

–In order to obtain an even distribution, adding colourant to a coloured paper porcelain structure should be done in lukewarm / warm water, at the beginning of the paper puree preparation phase.

–While performing an engobe execution to acquire different texture effects, adding paper puree into the engobe enables it to cling onto the porcelain surface.

–With regard to paper porcelain bodies it is important to do the first firing at minimum 1000 and maximum 1040 degrees celcius, due to control of the outcome. It also allows for re-interference. In this type of bodies, firing at 900 degrees means attaining a fragile structure, and firing above 1100 degrees means not being able to interfere to the form. The recommended range of the degree of firing (1000-1040 C) allows one to make new additions to the surface since the body's sintering will not have been completed and the capacity to absorb water is preserved. Thus, the additions made will cling onto the surface, moreover it will be possible to level unwanted areas on the surface with mechanical methods.

–It is sufficient to do a single firing (1200 – 1250 C) for paper porcelain forms that do not need interference. Thanks to the paper inside, these type of bodies tolerate the water that clings onto the surface during the glazing procedure and do not allow for the form's disintegration or fracture.

–As distinct from bodies without additives, paper porcelain structures enable different thickness inside the form being worked on. It does not break, crack or disintegrate. The only point to take into consideration at this stage is to complete drying in a controlled manner prior to firing.

–When turning fused or plated works made up of porcelain without additives into three dimensional structures, the bonding process (paste / loam) can be carried out with thickened paper porcelain.

–With regard to health issues it is necessary to ventilate the environment well when firing ceramic bodies containing paper additive. Therefore, some artists perform the first firing procedure in a raku kiln. Artists working with this technique state that its most distinct and facilitating aspects are the fact that one can make additions to the form even after the drying stage is completed and that the risk of cracking is reduced to a minimum.

## CONCLUSION

This application technique which became widespread in the field of ceramics in the last 15-20 years, is not only being used by artists but is also part of ceramic programs in many educational institutions. At the Mimar Sinan University of Fine Arts in Turkey, paper was initially used in 1995 in an adobe derivative structure. In the following years, at the Department of Ceramics and Glass Design, firing experiments of clay bodies containing paper additive were carried out and the application technique started to be used in art project studies. Cooperation and sharing among students enabled them to easily attain practical solutions concerning the technique. It is recommended that this technique, which is not part of the standard curriculum, is directly oriented towards the student projects to be realized (Figure 11, 12, 13, 14).

From accessoires to spatial arrangements, there are lots of works created within this scope visually available in the department's archive. Academicians from Anadolu University, Marmara University and Dokuz Eylül University have studied at a graduate level on the topic of paper additive in ceramic bodies. Furthermore, the presence of international reference books and articles about this technique will be a guiding light to ceramic artists of the future.



11



12



13



14

*Figure 11: Seçil Solak, relief tile; paper porcelain, 20x20cm, 2000, Departmental archive*

*Figure 12: Ceyda Bozkurt, "Group Sculpture", paper porcelain, 100x35cm, 2001, Departmental archive*

*Figure 13: Pakize Aydın, "Baykuşlar / Owls" installation, encoloured paper porcelain, 250x320cm, 2004, Departmental archive*

*Figure 14: Ayşe Balyemez, "Group Sculpture", paper porcelain, 90x40cm, 2001, Departmental archive*

## REFERENCES

- Alkan Özdemir, D.**(2005) *Kağıt Katkılı Seramik Bünyeler ve Uygulamaları. Sanatta Yeterlilik Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir 7, 11-25* <http://tez2.yok.gov.tr/> (date of access 20.09.2011)
- Caruso, N.** (1995). *Decorazione Ceramica. Ulrico Hoepli. 4. Baskı, İtalya 485*
- Folli A.** (1989). *A Village for Ceramics. Keramikos. (no 9) Nisan, İtalya 64- 69*
- Gault R.** (1992). *Amazing Paperclay. Ceramics Monthly. Haziran- Ağustos ABD 97*
- Gault, R.** (1998). *Paper Clay. A&C Black Pub.Ltd. İngiltere 7, 11-13, 20-25, 30-35*
- Güner, G.** (1988). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik. Akbank. İstanbul 22-26*
- Özdoğan, M.** (1992). *Kerpiçin Tarih Öncesi. Arredamento Dekorasyon. Nisan, İstanbul 107*
- Zarakolu, E.** (2008) *Katlanabilir Seramik Kağıt. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul 22 58 60 75* <http://tez2.yok.gov.tr/> (date of access 20.09.2011)
- Weinhold, R.** (1983). *The Many Faces of Clay. Leipzig. Almanya 56*
- Table of Figures:
- (Figure 1, Esra Carus archive)
- (Figure 2, 3, <http://www.grahamhay.com.au/paperclayartists.html>, 20/09/2011)
- (Figure 4, 5, Lerzan Özer archive)
- (Figure 6, İrfan Aydın archive)
- (Figure 7, Yıldız Şermet archive)
- (Figure 8, Reyhan Gürses archive)
- (Figure 9, Aslı Aydemir archive)
- (Figure 10, Ömür Tokgöz archive)
- (Figure 11, 12, 13, 14, MSGSÜ, GSF, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü archive)

# “SERAMİK SANATINDA LAZER BASKI TEKNİĞİ VE ÇAĞDAŞ UYGULAYICILARI”

Öğr. Gör. Leman KALAY\*

## ÖZET

Seramik yüzeyleri dekorlamak, seramik üretiminin başladığı Neolitik Çağ'dan itibaren günümüze kadar farklı yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Seramik üretilirken dekor, bunların ayrılmaz bir parçası olmuştur. Seramiğin binlerce yıllık tarihine bakıldığında ise, dekor tekniklerinin bir parçası olan baskı yöntemi, seramik yüzey üzerinde kullanımı açısından uzun bir geçmişe sahip olmuştur. Baskı yöntemleri ise değişim ve aynı zamanda gelişim göstererek geçmişten günümüze ulaşmıştır.

Bazı sanatçılar tarafından çalışmalarına estetik değer kazandırmak için kullanılan baskı yöntemleri, çeşitliliği bakımından sanatçıya farklı teknikleri deneme olanağı sağlamasının yanı sıra, kullanım kolaylığından dolayı da sıkça tercih edilmektedir. Birçok sanatçı, karmaşık ve detaylı dekorları, baskı teknikleri aracılığıyla seramik yüzeylere kolayca uygulamaktadır. Bu teknikleri kendilerine has yöntemlerle kullanarak, gerek resim gerekse fotoğraf gibi öğeleri eserlerine aktarmaktadır.

Baskı teknikleri, teknolojinin sunmuş olduğu kolaylıklardan dolayı günümüzde seramik yüzeylerde tamamlayıcı bir unsur haline gelmiş ve seramikçiler tarafından yaygın olarak uygulanan teknikler arasında yerini almıştır. Günümüzde özellikle Avrupa ve Amerika'da yaygın olarak kullanılan Lazer Baskı tekniği ise kullanım kolaylığı ve elde edilen kaliteli sonuçları nedeniyle birçok seramik sanatçısı tarafından tercih edilen bir aktarma yöntemi olmuştur. Zengin bir demir içeriğine sahip olan lazer yazıcılardan alınan görüntülerle siyahtan sepya tonlarına kadar, pek çok tonda baskı elde etmek olasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Seramik, Resim, Lazer Baskı

\* Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Ordu/TÜRKİYE



## GİRİŞ

Seramik yüzeyleri dekorlamak, seramik üretiminin başladığı Neolitik Çağ'dan itibaren günümüze kadar farklı yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Dekor, seramik üretiminde sürecin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Seramiğin binlerce yıllık tarihine bakıldığında ise, dekor tekniklerinin bir parçası olan baskı yöntemi, seramik yüzey üzerinde kullanımı açısından uzun bir geçmişe sahip olmuştur.

Baskı yöntemleri değişim ve aynı zamanda gelişim göstererek geçmişten günümüze ulaşmıştır. Bazı sanatçılar tarafından çalışmalarına estetik değer kazandırmak için kullanılan baskı yöntemleri, çeşitliliği bakımından sanatçıya farklı teknikleri deneme olanağı sağlamasının yanı sıra, kullanım kolaylığından dolayı da sıklıkla tercih edilmektedir.

Birçok sanatçı, karmaşık ve detaylı dekorları, baskı teknikleri aracılığıyla seramik yüzeylere kolayca uygulamaktadır. Bu teknikleri kendilerine has yöntemlerle kullanarak, gerek resim gerekse fotoğraf gibi öğeleri eserlerine aktarmaktadır.

Baskı teknikleri, teknolojinin sunmuş olduğu kolaylıklardan dolayı günümüzde seramik yüzeylerde tamamlayıcı bir unsur haline gelmiş ve seramikçiler tarafından yaygın olarak uygulanan tekniklerin arasında yerini almıştır. Günümüzde özellikle Avrupa ve Amerika'da yaygın olarak kullanılan Lazer Baskı tekniği ise kullanım kolaylığı ve elde edilen kaliteli sonuçları nedeniyle birçok seramik sanatçısı tarafından tercih edilen bir aktarma yöntemi olmuştur.

## SERAMİK SANATINDA LAZER BASKI TEKNİĞİ VE ÇAĞDAŞ UYGULAYICILARI

Zengin bir demir içeriğine sahip olan lazer toner yazıcılar ve lazer toner fotokopi makinelerinden alınan görüntülerle siyahtan sepya tonlarına kadar baskılar elde etmek olasıdır. Koyu hatlara sahip ve iyi kontrastlığı olan görüntülerde (yazı, sayı ve karakterler de dâhil olmak üzere) bu yöntemle oldukça iyi sonuçlar elde etmek olasıdır. Farklı marka yazıcı ve fotokopi makineleri farklı yoğunlukta demir oksit içermektedir. Bu da görüntünün açıklığını ya da koyuluğunu etkilemektedir. Bazıları ise hiç sonuç vermemektedir.<sup>1</sup> Uygulama yapılmadan önce, denemeler

yapılması gerekmektedir. Bubble jet, inkjet ya da diğer yazıcılar ise işe yaramamaktadır. Bunlar da demir oksit ya çok az ya da hiç kullanılmamaktadır. Bu nedenle bu teknik için sadece lazer toner makineler kullanılmalıdır.

Görüntünün seramik yüzeye aktarılması için, sır üstünde kullanılan ve lak gerektiren dekal kâğıtlar bu teknikte kullanılabilir. Aynı zamanda lazer toner dekal kâğıt olarak adlandırılan ve laklamayı gerektirmeyen özel



Resim 1: Toner dekaller Wandless, a.g.e., 40 s.

<sup>1</sup> Toner dekaller Wandless, Paul Andrew; Image Transfer on Clay, Lark Books, New York, 2006, 40 s.

ürünlere ulaşmakta olasıdır. Toner bu özel dekal kâğıt üzerine yapışmakta ve baskı işleminden hemen sonra kullanılabilir (Resim 1). Bu iki tip dekal kâğıtla, parlak ya da yarı parlak pişmiş sırlı bünye üzerine baskı yapmak olasıdır. Uygulama aşamasında öncelikle görüntü, dekal kâğıt üzerine fotokopi ya da yazıcı aracılığıyla aktarılmaktadır. Boyutları yazıcıya göre ayarlanmış olan dekal kâğıtlar, kâğıt haznesine yüklenirken dekal kâğıdın, emülsiyonlu parlak ve arka destek kâğıttan daha pürüzsüz olan yönünün üstte kaldığından emin olunmalıdır.

Dekali seramik yüzeye aktarabilmek için ilk olarak kâğıt ılık su ile doldurulmuş bir kabın içersine bırakılmakta ve suyu iyice alması için beklenmektedir (Resim 2). Ardından destek kâğıt üzerinden ayrılarak pişmiş ve sırlı seramik yüzeye aktarılmaktadır (Resim 3,4). Pamuk ya da yumuşak bir malzeme kullanılarak, oluşabilecek hava kabarcıkları fazla su ve kırışıklıklar düzeltilmektedir.



**Resim 2:** Dekalin su içersine bırakılması. Wandless, a.g.e., 41 s.

**Resim 3:** Laklı yüzeyin destek kâğıttan ayrılması. Wandless, a.g.e., 41 s.

**Resim 4:** Dekalin seramik yüzeye aktarılması. Wandless, a.g.e., 41 s.

Demir oksit pişirim süresince sırlı yüzey tarafından emilmektedir. Baskı tekniklerinin neredeyse hepsini çalışmalarında kullanan Amerikalı sanatçı Paul Andrew Wandless bu tekniği de eserlerinde kullanan sanatçılardan biridir (Resim 5).



**Resim 5:** Three Parts Water, Paul Andrew Wandless (USA), 2005. Wandless, a.g.e., 40 s.

Bu tekniğin uygulamasında en iyi sonuç Cone 06- 02 sırları ile elde edilebilmektedir. Fakat bazı testlerden alınan sonuçlarda, yüksek dereceli sırlarda da başarılı sonuçlar elde edildiği gözlenmiştir. Toner dekaller aynı zamanda mat sırlı ve sırlanmamış çamur bünyelerinde de yüksek derece de (Cone 2'den Cone 7'ye kadar istenen görüntü rengine bağlı olarak) pişirildikleri takdirde demir oksit başarılı olabilmekte ve böylece çözülebilmektedir.<sup>2</sup>Görüntü genellikle kahverengi ve kırmızımsı kahverengi olduğu için lazer dekaller açık renk bünye ya da astarlı bünye üzerine uygulanmalıdır. Lazer pişiriminin en son aşamada yapılması gerekmektedir.

<sup>2</sup> Wandless, a.g.e., 40 s.

Amerikalı sanatçı Cherie Westmoreland Family Portraits isimli çalışmasında bu tekniği kullanmıştır.(Resim 6).



*Resim 6: Family Portraits, Cherie Westmoreland (USA), 2004 / Wandless, a.g.e., 25 s.*

Eğer kullanılan kâğıt lazer toner dekal kâğıt değil ise kâğıt üzerine, iyi bir havalandırma ortamında lak uygulanmalıdır. Bazı kaynaklarda belirtildiği üzere laklama işlemi için sprey şeklinde satılan ürünlerde bulunmaktadır. Bunların kullanımında ise lak iki ya da üç kat şeklinde uygulanmaktadır. Lakın damlama riskinden dolayı yoğun bir laklama yapılmamalıdır.<sup>3</sup> Lak ile dekal yüzeyini kaplama işlemi tamamlandıktan sonra, seramik yüzeye uygulama işleminden önce lak tamamen kuruyana kadar bekletilmelidir. Amerikalı sanatçı Justin Rothshank ise bu tekniği tornada şekillendirdiği eserlerinde, hazır dekallerle ya da kendi çizimlerini dekal üzerine aktararak farklı kompozisyonlar oluşturmaktadır (Resim 7,8).



*Resim 7: The Presidents, Justin Rothshank (USA), 2009. / Justin Rothshank Kişisel Arşiv*

*Resim 8: Osama Ware with Menno Simons, Justin Rothshank (USA), 2009 / Justin Rothshank Kişisel Arşiv*

Toner dekallerin pişirilme derecesi, altında bulunan sır ile aynı ya da daha yakındır. Toner dekaller için pişirme derecesi çeşitlilik gösterebilmektedir. En uygun yöntem dekal pişiriminin sır pişiriminden daha düşük derecede yapılmasıdır. Sırın sadece demir oksidi üst tabakaya aktaracak ve kalıcı olarak yüzeyin bir parçası olabilecek bir yumuşaklığa gelmesi yeterli olmaktadır. En uygun ve beklenen sonuç parlak yüzeylerdir. Fakat mat, dokulu ve bisküvi yüzeylerde de, kaynaşma sağlanacak kadar yüksek bir ısıda pişirildiklerinde bazı ufak hatalar olabilmesine rağmen istenen sonuçlar elde edilebilir. Toner dekaller pişirim sonrası tekrar uygulanabilmektedir. Dekallerin pişirimi sırasında iyi bir havalandırma sağlanmalıdır. Lakın yanması sırasında çıkacak olan gaz sırası da etkileyebilmektedir. Pişirim yapılmadan önce mutlaka denemeler yapılmalıdır.

Lazer yazıcı ve fotokopi makinelerinin diğer bir kullanım şekli ise, normal kâğıt üzerine baskı alınarak deri sertliğinde çamur üzerine baskı yapılarak uygulanmasıdır.

<sup>3</sup> Wandless, a.g.e., 41 s.

Bu tekniği, Hannie Mommers lazer yazıcı kullanarak uygulamaktadır. İsteddiği görüntüyü yazıcıdan basarken, kâğıdın sıcak silindirden geçerek sabitlenmesi aşamasından önce, yazıcıyı kapatarak kâğıdı dikkatli bir şekilde çıkarmaktadır. Bu aşamada mürekkep kâğıt üzerine sabitlenmediği için toz halinde kalmaktadır. Ardından kâğıdı çamur plaka üzerine yerleştirerek merdane ile yüzeye aktarmaktadır. Bu teknikle, çalışmaları üzerine yazı aktaran Mommers, özellikle çıktı alınmadan önce uygulaması yapılacak yazı veya görüntünün ters çevrilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Resim 11,12).

Nicole Thoss ise bu tekniği, eski bir fotokopi makinesini ısıveren silindirini çıkartarak kullanmaktadır. Uygulamak istediği görüntüyü bilgisayar desteğiyle tasarladıktan sonra, çıktısını alıp ardından fotokopisini çekerek deri sertliğindeki çamur üzerine yerleştirmekte ve üzerinden plastik ıspatula ya da kredi kartıyla geçerek görüntünün çamur üzerine geçmesini sağlamaktadır. Tüm görüntüleri plaka üzerine aktarma işlemini gerçekleştirdikten sonra, plakalarla istediği formları şekillendirmektedir. <sup>4</sup> (Resim13).



**Resim 9:** Book Series 4, Cracked Layers, Jessica Broad (USA), 2003 / Wandless, a.g.e., 24 s.

**Resim 10:** New Vision Plate, Faux Lennox 4, Les Lawrance (USA) / Scott, Paul; Ceramics and Print (İkinci Basım), A&C Black, Londra.

**Resim 11:** Archeology, Hannie Mommers (Hollanda) / Hannie Mommers Kişisel Arşiv

**Resim 12:** Mark groet 's morgens de dingem, Hannie Mommers (Hollanda) / Hannie Mommers Kişisel Arşiv

**Resim 13:** Nicole Thoss (Almanya) / New Ceramics, Almanya, No: 2, 2009, 62 s.

**Resim 14:** Last Thoughts, Helen Smith, 1998 / <http://www.gch.org.uk/files/eating%20habits%20brief%20sheet.pdf>

<sup>4</sup> Nicole Thoss, "Printing with a Photocopier", New Ceramics, Almanya, Sayı: 2, 2009



## SONUÇ

Başlangıçtan beri, dekorlama seramiğin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmüştür. Bu, gerek astar kullanılarak gerekse elle boyama ya da baskı yoluyla uygulanarak günümüze kadar gelmiştir.

Günümüz plastik sanatlar alanında yaşanan hızlı ilerlemeler ve değişimler, hem biçimsel olarak hem de kullanılan teknikler açısından seramik sanatını etkilemekte, disiplinler arası olanaklar sağlamaktadır.

Yapılan araştırmalar, baskı tekniklerinin geçmişten günümüze değişiklik gösterdiğini ancak neredeyse tüm tekniklerinde geçmişin bir tekrarı olduğunu ispatlamaktadır. Bir dekor tekniği olan baskı, çeşitliliği bakımından, farklı yöntemlerin kullanılmasıyla özgün eserler yaratma olanağı sağlamaktadır. Gerek sır üstü gerekse sırsız yüzeylerde uygulama olanağı sağlayan teknikler, geçmişte de olduğu gibi günümüzde de özgün eserler yaratma fırsatı sunmaktadır.

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte eskiden uygulaması güç olan teknikler günümüzde kolay ve hızlı bir şekilde gerçekleştirilebilmektedir. Ayrıca baskı uygulaması için gerekli tüm malzemelere de geçmişte olduğu gibi günümüzde de ulaşılabilir. Ayrıca baskı uygulaması için gerekli tüm malzemelere de geçmişte olduğu gibi günümüzde de ulaşılabilir.

Baskı, uygulaması kolay ve hızlı olan bir teknik olmasına rağmen kullanılan bazı maddelerin bileşimlerinden dolayı sağlığa zararlı özellikte taşımaktadır. Bu maddelerin kullanımı sırasında gerekli önlemlerin alınması gerekmektedir.

Sonuç olarak, yapılan araştırmalar baskının günümüzde hala gelişmekte olan bir teknik olduğunu ve kişisel üretimlerin yanı sıra özellikle seri üretimlerde bütüncü bir dekorlama tekniği olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Kullanım kolaylığı ve ürünlere kazandırmış olduğu estetik değerden dolayı lazer baskı tekniği günümüzde tercih edilen bir yöntem haline gelmiştir. Lazer baskının, genel olarak her ofiste bulunan ve herhangi bir ekstra donanımı gerektirmeyen yazıcı aracılığıyla uygulanabilir olması ve baskı sonuçlarının kalitesi, sanatçılar tarafından eserleri üzerinde, diğer baskı yöntemlerinden daha çok kullanımına sebep olmaktadır.

## KAYNAKLAR

**CONRAD** John W. (1979). *Contemporary Ceramic Techniques*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.

**GRİFFİTHS**, Antony (1980, 1996). *Prints and Printmaking*, British Museum Press, London.

**LIGHTWOOD** Anne (2000). *Working with Paperclay and other additives*, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough.

**Saff** Donald, **Deli** Sacilotto (1978). *Printmaking: History and Process*, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, USA.

**SCOTT** Paul (2002). *Ceramics and Print (İkinci Basım)*, A&C Black, London.

**WANDLESS** Paul Andrew (2006). *Image Transfer on Clay*, Lark Books, New York.

**Thoss**, Nicole (2009). "Printing with a Photocopier", *New Ceramics*, No: 2, Germany, Page: 62

**LAWRENCE** Les (1994). "Viewpoint Ceramics: The Photographic Image", *Text for 1994 NCECA Presentation*.

Dalia **LAUČKAĪTĒ-JAKĪMAVĪČIENĒ**

Hannie **MOMMERS**

Justin **ROTHSHANK**

Mark **BURLESON**

Paul Andrew **WANDLESS**



# “LASER PRINTING TECHNIQUES IN THE CERAMIC ART AND IT’S CONTEMPORARY PRACTITIONERS”

Lect. Leman KALAY\*

## ABSTRACT

*From Neolithic period to present decorating the ceramic surfaces was carried out in different ways. Decoration has been an integral part of the ceramic producing. In terms of thousands of years of history of ceramics, printing is the part of decorative techniques and it has long history of using on ceramic. Printing techniques reached today by showing changes and developments.*

*Some artists use printing techniques on their works to provide aesthetic value. In terms of the variety of techniques provide the opportunity to try different methods and they often preferred because of the ease of use. Many artists apply complex and detailed images on ceramic surface easily by using printing techniques. They use them their own ways to apply images on their works.*

*Today printing techniques become an integral element on ceramic surfaces because of technological convenience and has taken its place among the techniques commonly used by ceramicists. Nowadays, especially in Europe and America are widely used in laser printing technology because of the ease of use and quality results obtained from the transfer method has been preferred by many ceramic artists. Laser printers which have a rich iron content of images taken from black to sepia tones, it is possible to obtain many toned print.*

**Keywords:** Art, Ceramic, Image, Laser Printing

---

\* Ordu University, Fine Arts Faculty of Fine Arts ,Ceramics Department, Ordu/TURKEY

## INTRODUCTION

From Neolithic period to present decorating the ceramic surfaces was carried out in different ways. Decoration has been an integral part of the ceramic producing. In terms of thousands of years of history of ceramics, printing is the part of decorative techniques and it has long history of using on ceramic.

Printing techniques reached today by showing changes and developments. Some artists use printing techniques on their works to provide aesthetic value. In terms of the variety of techniques provide the opportunity to try different methods and they often preferred because of the ease of use.

Many artists apply complex and detailed images on ceramic surface easily by using printing techniques. They use them their own ways to apply images on their works.

Today printing techniques become an integral element on ceramic surfaces because of technological convenience and has taken its place among the techniques commonly used by ceramists. Nowadays, especially in Europe and America are widely used in laser printing technology because of the ease of use and quality results obtained from the transfer method has been preferred by many ceramic artists. Laser printers which have a rich iron content of images taken from black to sepia tones, it is possible to obtain many toned print.

## LASER PRINTING TECHNIQUES IN THE CERAMIC ART AND IT'S CONTEMPORARY PRACTITIONERS

The laser toner printers and copier machines which have rich iron oxide content provides the sephia toned prints on ceramics. Dark lines and good contrast with the images (including text, numbers and characters including) it is possible to achieve very good results. Different brands of printers and copiers contain different concentrations of iron oxide. This also affects the lightness or darkness of the image. Some of them don't give any results. Before apply it on ceramic surface it is better to make some experiments. Bubble jet, inkjet printers, or the other do not work. For this reason, this technique should be used only laser toner machines.



Figure 1: Toner dekalers

The standard decal paper which requires cover coat and used for over glaze printings can be used for this technique too. At the same time there are some decal papers which is called laser toner decal paper and pre cover coated ones can be used to transfer the images. The toner adheres on this special decal paper and after printing it can be used (Figure 1). With these two types of paper, it is possible to make prints on glazed or unglazed high fired surfaces. At the application stage, firstly

image is transferred on paper from the printer or copier. The glossy side of paper placed up in to the printer.

To apply the decal paper on ceramic surface the paper is left within the container filled with warm water (Figure 2). Then the back of paper left over fired and glazed ceramic surface (Figure 3,4). By using sponge or soft material air bubbles and wrinkles should be polished.



*Figure 2: Leaving the decal paper in water.*

*Figure 3: Leaving the back paper.*

*Figure 4: Applying the decal on ceramic surface.*

Iron oxide is absorbed by the glazed surface during firing. American artist Paul Andrew Wandless who uses almost all printing techniques on his works also uses this technique (Figure 5)



*Figure 5: Three Parts Water, Paul Andrew Wandless (USA), 2005*

In this technique, the best results can be achieved with Cone 06 to 02 glazes. However, the results from some small tests, was obtained successful results have been observed in high-fired glazes. The toner decals can give good results on matt glazed or unglazed clay body, (Cone from 2 to 7, depending on the color of the desired image) the iron oxide can be solved successfully. Images are usually brown to reddish brown and laser decals should be applied on the light body or slipped surface. The laser firing should be at the last stage of the work. American artist Cherie Westmoreland used in this technique on her work which is called Family Portraits (Figure 6).



*Figure 6: Family Portraits, Cherie Westmoreland (USA), 2004*

If the paper is not laser toner decal paper it needs to cover coat and it should applied with good air condition. Some sources have stated in the product sold in the form of spray coating process. In these, the use of cover coat is applied in the form of two or three times. After the applying of cover coat the papers should leave to dry before transferring on ceramic surfaces. The American artist Justin Rothshank applied this technique on his works with a combine of his drawings (Figure 7,8).



**Figure 7:** *The Presidents*, Justin Rothshank (USA), 2009.

**Figure 8:** *Osama Ware with Menno Simons*, Justin Rothshank (USA), 2009

The temperature of firing for laser printings depends on the glaze which used under the decals. Generally the best way is to fire the prints to make it lower than glazed firing. Iron oxide can be absorbed on softness glaze layer and it can be permanently part of the surface. For this kind of printings, the best result is the plain and glossy surfaces. Toner decals can be applied on the other decal layer surface. The firing should be with good air condition. During the firing of cover coat there are some hazardous gases which affects the health and also glaze so before apply them it is better to make some experiments.



**Figure 9:** *New Vision Plate*, Faux Lennox 4, Les Lawrance (USA)

**Figure 10:** *Book Series 4, Cracked Layers*, Jessica Broad (USA), 2003

Another way to use laser printers and copier machines is printing on normal paper and apply it on hard clay surface.

The working process of laser printer is; firstly the paper is passing through the photosensitive surface and after that stage it goes to the heated roller to fix the toner. If the printer stopped before that stage the toner doesn't fix to the paper and the image can be transferred on leather hard clay surface. Hannie Mommers applies this technique by using laser printer. Mommers, creates her images and apply them on her works (Figure11-12).

Nicole Thoss removed the heated roller from one of copier machine and applied this technique on her works with prints which she got from that machine. She designed her images on computer and applies them on leather hard clay surface just using the light pressure by using credit card. After printing all images on clay slabs she makes her works from these printed slabs. (Şekil 13)



**Figure 11:** Archeology, Hannie Mommers (Hollanda) / Hannie Mommers Kişisel Arşiv

**Figure12:** Mark groet 's morgens de dingen, Hannie Mommers (Hollanda) / Hannie Mommers Kişisel Arşiv

**Figure13:** Nicole Thoss (Almanya) / New Ceramics, Almanya, No: 2, 2009, 62 s.

**Figure14:** Last Thoughts, Helen Smith, 1998. / <http://www.gch.org.uk/files/eating%20habits%20brief%20sheet.pdf>

## CONCLUSION

From the beginning decorating the ceramic surfaces is the main part of ceramic art. This required using colored glazes, hand painting or printing. Today's advances and changes in the field of plastic arts also influence the techniques of ceramic art.

<sup>4</sup> Nicole Thoss, "Printing with a Photocopier", *New Ceramics, Almanya, Sayı: 2, 2009*



Today, silk printing and lithography techniques are ahead of print technology. Large scale production of high-tech machinery and equipment provides the matches the difficult colors. The richly colored dyes provide to print complicated colored images on ceramics. With the development of microprocessors and computers the new printing techniques also developed too. In fact, during this period of technological progress, all the methods are a kind of return of the old ones.

Technology continues to mobilize a new image transfer techniques. Each year it is developed a new computer, ceramic materials, printers, decal papers. Computers provide many opportunities to the artist such as image sizing and repetition. In the past this procedure was not possible to perform so quickly. Dark room, photocopy machines and other complementary forms used in creating the image is replaced by the new technology. Today, new and improved commercial materials for ceramic printing transfer is more accessible, safe environmentally and cost-effective. To combine clay and printing have been simple and fun by this technique.

To sum up, the printing techniques are still showing changes and developments. Printing which is the part of decorating provide the opportunity to create original works. Both on glazed and unglazed surfaces allow the application techniques as well as in the past, today offer the opportunity to create original works. Laser printing technology because of the ease of use and quality results obtained from the transfer method has been preferred by many ceramic artists and used on their ceramic works. In general laser printers are easy to find and does not require any extra hardware to apply on ceramics. This specification makes it more popular than the other printing techniques.

## REFERENCES

- CONRAD** John W. (1979). *Contemporary Ceramic Techniques*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
- GRİFFİTHS**, Antony (1980, 1996). *Prints and Printmaking*, British Museum Press, London.
- LIGHTWOOD** Anne (2000). *Working with Paperclay and other additives*, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough.
- Saff** Donald, **Deli** Sacilotto (1978). *Printmaking: History and Process*, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, USA.
- SCOTT** Paul (2002). *Ceramics and Print (İkinci Basım)*, A&C Black, London.
- WANDLESS** Paul Andrew (2006). *Image Transfer on Clay*, Lark Books, New York.
- Thoss**, Nicole (2009). "Printing with a Photocopier", *New Ceramics*, No: 2, Germany, Page: 62
- LAWRENCE** Les (1994). "Viewpoint Ceramics: The Photographic Image", Text for 1994 NCECA Presentation.
- Dalia LAUČKAĪTĒ-JAKĪMAVĪČIENĒ**
- Hannie MOMMERS**
- Justin ROTHSHANK**
- Mark BURLESON**
- Paul Andrew WANDLESS**

# “ RICHARD WAGNER, ‘SIEGFRIED, OPERASINDA FLÜTLERİN KULLANIMI ”

## “RICHARD WAGNER, USAGE OF FLUTE SOLOS IN ‘SIEGFRIED, OPERA”

Yrd. Doç. Seyhan BULUT\*

### ÖZET

Bu makalede Richard Wagner’in “Siegfried” operasında yer alan flütlerin kullanımı ve diğer orkestra çalgıları arasındaki konumu incelenmekte, flüt partileri ile ilgili bilgi verilmektedir. Yazı sırasıyla Siegfried’in bestelendiği dönemin orkestra müziği ve akım özellikleri açıklamakta ve flütlerin eserdeki kullanım alanları müzik edebiyatındaki diğer bazı eserlerle kısaca ilişkilendirilmektedir. “Siegfried” adlı operanın genelinde flüt ve pikolo flütün teknik kullanımının yanı sıra flütlerin kullanım alanlarıyla beraber temsil ettiği karakterler tanımlanmış, perde ve sahne sırasıyla flüt partilerinin işlevi açıklanmış ve edinilen bilgiler ışığında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Çalışma genel hatlarıyla eseri seslendirecek icracılara başvuru kaynağı olabilecek nitelikte olmakla beraber verilen örneklemelerle Wagner orkestrasyonu üzerine çalışan akademisyen, öğrenci müzisyen ve ilgili dinleyici kitleleriyle paylaşma olanağı sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** R. Wagner, Siegfried Operası, Flüt Soloları

### ABSTRACT

In this paper function of the flutes and their usage within orchestra in Wagner’s Opera “Siegfried” is investigated and information about their parts is given. Throughout the script, first, the characteristics of the era in which “Siegfried” was composed and the flow it belongs to is mentioned. It is followed by information on some utility aspects of the flutes in the opera that correspond to other literature in the music history. After that, the usage of the flutes as well as the function of their parts is explained in the order of the acts and scenes and at the end, the knowledge gained is evaluated. The target readers of the study are the flutists who will play at the opera “Siegfried”; scholars and students who work on Wagner’s orchestration.

Although the study could be characterized as a reference source for the performers who will perform the work in the general sense, the study offers the opportunity of sharing to the academicians, student musicians and concerned audience working on Wagner orchestration by virtue of the examples provided herein.

**Keywords:** R. Wagner, Siegfried Opera, Flute Solos

\* 19 Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Samsun/TÜRKİYE

## GİRİŞ

Wagner “saga” denen eski (Kelt) İskandinav ve İzlanda destanları ile Alman edebiyatının halk masallarından (Nibelungen destanı, Edda destanı, Graal efsanesi) kaynaklanan destanları “dram” (sonradan “müzik dram” adını alan) “Der Ring des Nibelungen” (Nibelungen Yüzüğü) adlı operasında yaşatır. Tamamlanması yıllar süren (1848-1874) yapıtında, olayları dünyanın başı ve sonuyla ilişkilendirerek anlatmıştır. Destanlarda anlatılan tarih öncesi ve doğaüstü konuları işleyen besteci, müziğinde liedmotif<sup>1</sup> tekniğini kullanarak karakterleri, çağrıştırmak istediği düşünceleri kullandığı enstrümanlar aracılığı ile anlatır. Pamir (2000:174)’e göre bu baş yapıtta vurgulanmak istenen, dramatizmden çok epik nitelikler liedmotifi zorunlu hale getirmektedir. Wagner’in müzik dram düşüncesini en iyi yansıttığı düşünülen eserin Nibelungen Yüzüğü adını almasının sebebi ise, birbirinin devamı olarak yazıldığı bu dört ayrı opera hikayelerinin ard arda sahnelenmesi fikrinden kaynaklanmaktadır. Aynı çatı altında topladığı dört operanın librettosu ve müziği besteciye aittir. Dörtlemeye dönüşen opera dizisi; Das Rheingold (Ren Altını), Die Walküre (Valküre), Siegfried (Siegfried) ve Götterdämmerung (Tanruların Alacakaranlığı) operalarından oluşmaktadır.

Orkestra ile beraber kullanılan ezgisel-vokal müzikte büyük atlamalar, yükseltilmiş aralıklar daha sonralarda Arnold Schönberg’in müziğinde de aynen görülmektedir (Pamir, 2000: 179). Tristan ve Isolde operasının üslubunda kullanılan yoğun kromatizm bir anlık huzura izin vermediği gibi operanın bu fikirle doğup, gelişip, sonlandığı görülür. Bestecinin müzik anlatım dilinin geleneksel değerlerden koparak akor bağlantılarının da yavaş yavaş gelenekselliğin dışına taşmasıyla tonalite bilinci tamamen yıkılmasa da atonalite kavramı belirtilerini göstermektedir. Pamir (2000:181)’e göre çağdaş müziğin gelişim sürecinde Tristan üslubunun etkileri Webern ve Schönberg’in ölümüne kadar hemen her yapıtta gözlemlenebilir. Sanatçının yapıtlarının daha sonraki yıllarda 12 ton (ya da 12 ses) sisteminin yaratıcısı A. Schönberg’e esin kaynağı olduğu bilinmektedir.

Bu makalede, Richard Wagner’in “Siegfried” operasında yer alan flütlerin kullanımı ve diğer orkestra çalgıları arasındaki konumu incelenmekte, flüt partileri ile ilgili bilgi verilmektedir. Yazıda sırasıyla Siegfried’in bestelendiği dönemin orkestra müziği ve akım özellikleri açıklanmakta ve flütlerin eserde görülen kullanım alanları müzik edebiyatındaki diğer bazı eserlerle kısaca ilişkilendirilmektedir. Devamında flütlerin opera genelindeki kullanım alanları perde ve sahne sırasıyla flüt partilerinin işlevi açıklanmakta ve konu kısaca değerlendirilmektedir.

Bestecinin kullandığı her bir figürün, her notanın gerçek bir düşünceyi içermesi gerekmektedir. Pamir (2000:177)’e göre Wagner’den önce yer alan senfonilerin armonik yürüyüşleri ve bileşimleri Wagner’in bileşimli kontrpuan tekniği ile kıyaslanamaz. Bu bileşimler alışlagelmiş armoni kurallarıyla bağlanan akorlar yerine yan yana dizilen ya da kesişen bileşimlerin nota değerlerinin ya da ritimlerinin oyunuyla olur. Siegfried’in “Finali” karmaşık kontrpuan ve ritim bileşimlerine örnek verilebilir. Yapıtın tamamı karmaşık ve zor bileşimlerine rağmen dinleyicide dayanılmaz ve sarsıcı bir etki bırakmaktadır.

Çalışmanın ana hedef kitlesini eseri seslendirecek flüt icracıları, Wagner orkestrasyonu üzerine çalışan akademisyen, öğrenci ve müzisyenler ve konuyla ilgili dinleyici kitlesi oluşturmaktadır. Araştırma ve inceleme sürecinde operanın tam orkestra partiyonu ve metni, Rotterdam Filarmoni Orkestrası’nın 1999 yılında Amsterdam’da gerçekleştirdiği DVD kaydı ve Wagner’in opera ve orkest-

<sup>1</sup> Liedmotif (Alm.): ‘Kılavuz motif’. Opera sanatında kimlik belirtmenin müzik dilinde anlatılmasıdır. Eserin seslendirilmesi sırasında aralarda duyulan melodik, armonik ya da ritmik motif, dramatik bir durumun, bir olayın, bir karakterin ya da belli bir düşüncenin müzik diliyle ifade edilmesidir (Say, 2002, s.321)

ra flüt sololarının yer aldığı “Orkestra Soloları (Wagner – Orchestral Excerpts)” kitabı ana kaynak olarak kullanılmıştır.

## ESERİN DÖNEM ÖZELLİKLERİ

Siegfried, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, toplumsal olayların siyasal alanda etkili olduğu, sanat ve düşünce alanlarında yeni akımların birbiriyle yarıştığı bir dönemde bestelenmiştir. Eserin etkisini taşıdığı Geç (Post) Romantizm’in genel özellikleri arasında, betimleyici öğeler kullanarak büyük soluklu senfonik eserler yazma fikri önem taşır. Genellikle bir öyküyü, ruh hallerini, doğayı, karakterleri eserlerinde tutkulu bir anlatım gücüyle betimleyen besteciler, insan ruhunun derinlerine inmeyi amaçlarlar. Bu dönem bestecilerinin büyük çaplı yapıtlarıyla senfoni literatürünün zenginleşip karmaşıklaşması ile beraber çalgı ve çalgıcıların sayısında da artış olur. Bu dönemin en belirgin ve önemli bestecileri F.Liszt, R.Wagner, G.Verdi, C.Franck, J.Brahms, C.Saint Saens, G.Bizet, P.I.Tchaikovsky, G.Puccini, G.Mahler, M.Reger, R.Strauss ve S.Rachmaninov’dur. Dönemin önde gelen bestecilerinden biri olan Wagner’in “modern” senfonik orkestra kurulumunda, orkestranın büyüklüğü, enstrümantasyonu ve liedmotif tekniğini kullanma tarzı, genişletilmiş sonsuz ezgi düşüncesi, kromatizm olgusu, tüm sanat dallarının bir arada sahnelenmesi (Gesamtkustwerk) gerektiği fikri, Wagner tubaları<sup>2</sup> gibi ilk kez kullanılan yaratıcı fikirleri ile müzik tarihinde çok önemli rolü vardır. Dönemin özelliklerini duyuran diğer besteciler arasında A.Bruckner ve H.Wolf yer alır. Adı geçen besteciler yirminci yüzyıl bestecilerinden B.Bartok’u, II. Viyana Okulu temsilcilerinden A.Schönberg ve A.Webern’i derinden etkilemişlerdir (Kütahyalı, 1981: 21; İlyasoğlu, 1999, s. 157; Say, 2002, s. 216; Bulut, 2011, s. 6-7). Bu dönemde yaşayan ünlü flüt yapımcısı Theobald Boehm (1794-1881), ondokuzuncu yüzyıl Wagner eserleriyle beraber tüm diğer eserlerde flütün yer almasını istemiş, duyduğu bu istekle “modern” flütü yaratarak flütün son şeklini almasında etkili olmuştur (Solum, 1992, s.2).

## FLÜTÜN ORKESTRA MÜZİĞİNDE KULLANIMI

Flütün senfoni müziğinde ve operalarda kullanıldığı rollerden bazıları çeşitli betimlemelerle ilgilidir. Flüt soloları, Wagner’in “Der Fliegende Holländer” (Uçan Hollandalı) ve “Die Walküre” (Valküre) operalarında, Beethoven’ın 6. (Pastoral) Senfonisinde de olduğu gibi yer yer fırtınayı betimlemek için kullanılmıştır. Valküre’deki “Sihirli Ateş” ve “Rides of Walküres” (Valkürelerin At Sürme) sahnelerinde duyulan pikolo flüt soloları da bu çağrışımı yaratmaktadır. Bu sahnelerde flütlerin de fırtına betimlemesi için kullanıldığı görülür. Flüt partisinde kromatik geçişlerle en üst (tiz) oktavlarda dolaşan melodik yapıya pikolo flüt de en tiz sesleri ile eklenerek ortamı adeta sarsar. Bu oktavlarda üç flütün eş sesli kullanıldığı da görülür. Alt oktav sesleri ise, “Siegfried” ve “Die Meistersinger von Nürnberg” (Nünberglü Usta Şarkıcılar) de olduğu gibi kederi, yası ya da acıklı bir duyguyu ifade ederken, üç flütün en pes notalarının üst üste örtüşürülmesiyle duyulan armonik bir tını şeklinde öne çıkar (Fitzgibbon, 2009, s.170-172). Ayrıca, “bir kıvılcımın ateşlenmesi” gibi dikkat çekmesi istenen durumlarda, sözgelimi pikolo flütün çelik üçgen ya da küçük zille birlikte kullanılarak ses efektinin desteklenmesiyle seyircideki görsel imajın etkisi artırılmaktadır (Toff, 1996, s.69).

Tarih sürecinde yer alan bazı besteciler “kuş” figürünü betimlemek için flütü kullanmışlardır. Bu fikre A.Vivaldi’nin “il Cardelino” (Saka Kuşu) adlı flüt konçertosunda, C.Saint-Saens’in “Carnaval of Animals” (Hayvanlar Karnavalı)’ndaki “Voliere” solosunda ve O.Messiaen’in “La merle noir” (siyah

<sup>2</sup> Wagner tubaları: Kornoyla tuba arasında tenor ve bas çalgılara verilen isim (Pamir, 2000: 180).

kuş) adlı flüt piyano eserinde rastlanır. S.Prokofiev'in op. 67, "Peter and the Wolf"<sup>3</sup> (Peter ve Kurt) adlı eserindeki kuş figürü flüt tarafından betimlenir. Aynı şekilde Wagner'in Siegfried operasında da yer alan "kuş" figürü flütler ile özdeşleştirilmiştir (Bulut, 2011, s.27).

### 'SIEGFRIED' OPERASINDA FLÜTÜN KULLANIMI

Wagner'in üç perdelik Siegfried operasının genelinde, bakır üflemeli enstrümanlar, tahtalara kıyasla daha sık kullanılmıştır. Eser boyunca şarkı ya da sahne bitişlerinde ve rol, tempo, tonalite, ölçü, şarkıcı gibi değişimlerde sıklıkla gelen uzun akorların tutulduğu ölçülerde tüm tahta üflemelilerle ya da tüm orkestra ile birlikte kullanılan flütler parlak bir renk verir.

Wagner, flütleri, tutan veya tekrarlayan akor eşliklerinde, ya da diğer tahta üflemeliler ile beraber forte ve ünison<sup>4</sup> seslenen pasajlarda kullanır. Siegfried'de kullanılan flüt ve pikolo flüt, özel soloları haricinde obua ve klarnet ile ünison ve üniritim<sup>5</sup> şekilde kullanılmıştır (Şekil 1,2,3).



Şekil 1: 1.perde, 1.sahne "Hoiho! Hoiho! Hau ein! Hau ein!" (Wagner, 1983, s.14).



Şekil 2: 1.perde, 3.sahne "Verfluchtes Lied Licht!" (Wagner, 1983, s.9)



Şekil 3: 3.perde, 1.sahne "Stark ruft das Lied" (Wagner, 1983, s.11).

3 Peter ve Kurt, konuşmacı ve büyük orkestra için, çocuklara bestelenmiş öğretici bir eserdir. Bu eserin amacı, çocuklara müziği, orkestrayı öğretmek ve sevdirmektir. Konusu eski bir Rus masalına dayanır. Çeşitli ülkelerin dillerine çevrilen masaldaki hayvan karakterleri çeşitli enstrümanlarda gelen farklı ezgilerle seslendirilir. Peter karakterini yaylı çalgılar, kurdu kornolar, ördeği obua, kediyi klarnet, büyük babayı fagot, avcılarını timpani, kuş figürünü ise flüt betimler (Bulut, 2011, s.27).

4 Ünison: Latince'de unisonus, 'aynı ses' sözcüğünden gelir. Bir müzik eserinde, bütün parti ya da seslerin birli ya da sekizli aralıkta paralel hareket etmesi, ince ya da kalın aynı perdenin duyurulmasıdır (Say, 2002: s.552).

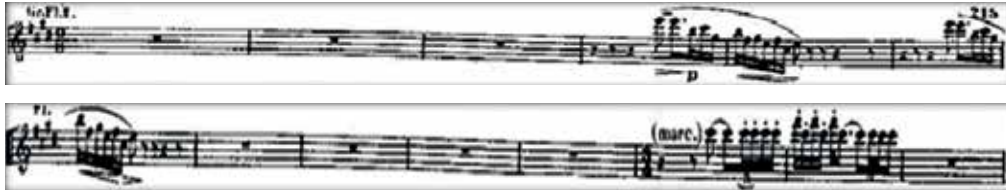
5 Üniritim: 'Aynı ritim'. Farklı seslerle de olsa çalgıların aynı anda aynı ritmik yapıyı kullanmasıdır.



Flütün ön plana çıktığı diğer yerler, flüt sololarıdır. Wagner Siegfried’de flütlere çok uzun soluklu sololar vermediği gibi flütleri tek başına bir ölçüden uzun süre pek fazla kullanmaz (Fitzgibbon, 2009, s.170). Besteci flüt sololarını özellikle devam eden melodilerde kullanır (Şekil 4,5).



Şekil 4: 1.perde, 1.sahne “Vieles lehrtest du, Mime” (Wagner, 1983, s.32-33).



Şekil 5: 2.perde, 2.sahne “Meine Mutter, ein Menschenweib” (Wagner, 1983, s.215).

Siegfried’deki flüt soloları arasında, flüt solistin seslendirdiği şarkıya alt yapıda destek verecek şekilde veya şarkının melodisine karşı bir melodik yapı oluşturmak suretiyle kullanılmaktadır. Sözgelimi 2. perdenin 2. sahnesindeki Siegfried’in solosu boyunca flütler kullanılmaktadır (Şekil 6). Yine aynı sahnede Siegfried solosu boyunca seslenen son şarkıda, flüt, kuş figürünü betimlemektedir (Şekil 7). Wagner Siegfried operasında kuşun kanat çırpmalarını tasvir etmek için üç flütü bir arada kullanır (Fitzgibbon, 2009, s.170).



Şekil 6: 2.perde, 2.sahne “Meine Mutter, ein Menschenweib” (Wagner, 1983, s. 215).



Şekil 7: 2.perde, 2.sahne “Zur Kunde taugt kein Toter” (Wagner, 1983, s.235-236).

## SIEGFRIED’DE KULLANILAN ÖNEMLİ FLÜT PARTİLERİ

### 1.Perde

#### 1. Sahne

Sahne kontrbas-tuba, timpani ve fagot üçlüsüyle başlar. Partitür diğer çalgıların katılımıyla git gide gelişir ve sonra birden bire alt oktavlardaki ritmik pasajlarıyla yalnız yaylılar kalır. Flütler ve obualar, karakterlerden Mime’nin örse çekiç vurmasına cevaben sekiz ölçü süren ve Mime’nin ilk şarkısını hazırlayan yükselişte, 3. zamanda önce küçük sonra büyük ikili aralıklar tınlatarak, sabit bir ünison soloyla orkestraya eklenirler (Şekil 8).



Şekil 8: 1.perde, 1.sahne (Wagner, 1983, s.6).

Pikolo flütün önemli bir solosu, obua, yaylılar ve kornların (Siegfried) ünison seslendiği “Siegfried’in özgür ruhunu betimleyen korno sinyali” liedmotif’inde duyulur (Donington, 1974, s.293). Bu sırada Siegfried de “Hoiho! Hoiho! Hau ein! Hau ein!” şarkısını seslendirmekte, kahkalarla gülmektedir (Şekil 9).



Şekil 9: 1.perde, 1.sahne “Hoiho! Hoiho! Hau ein! Hau ein!” (Wagner, 1983, s.14).



Şekil 10: 1.perde, 1.sahne “Vieles lehrtest du, Mime” (Wagner, 1983, s.33).

Daha sonra, ilk olarak flütle seslendirilen onaltılık notalardan örülü adeta akarcasına duyulan bir motif, ardından tüm tahta üflemelilerce yeniden seslendirilir (Şekil 10).

### 3. Sahne

Başlangıçta pikolo flüt, obua ve klarnetin ünison olarak seslenen onaltılık notaları kromatik<sup>6</sup>



Şekil 11: 1.perde, 3.sahne “Verfluchtes Licht!” (Wagner, 1983, s.90→97)

bir inişle duyulur. Daha sonra bu onaltılık notalar yerlerini inen sekizliklere, ardından yükselen bir kromatik çıkışa bırakır. Burada kullanılan kromatizm belki de Mime'nin Fafner'e karşı duyduğu korkunun ifadesidir (Şekil 11).

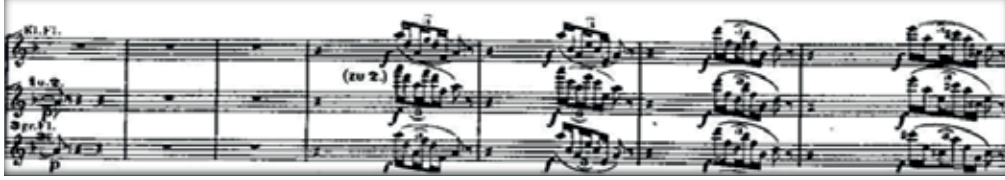


Şekil 12: 1.perde, 3.sahne “Fühltest du nie im finstren Wald” (Wagner, 1983, s.103→106).

Sahnenin devamında üç flüt ve klarnet birlikte kullanılmış, ardından obuanın da eklenmesiyle seslendirdikleri pasajlar yaylı çalgıların seslendirdiği otuz ikilik notalar üzerinde kullanılmıştır (Şekil 12).

<sup>6</sup> Kromatik: Müzik terimi Yunanca'da 'renk' anlamına gelen 'kroma' sözcüğünden türemiştir. Yedi sestem oluşan diatonik dizinin perdeleri arasına, beş perdenin daha eklenmesiyle oluşan, toplamda onikiye ulaşacak şekilde düzenlenmiş dizidir. Sesler arası aralık yarım sestem (ton) oluşur. Özellikle 19'uncu yüzyıl bestecileri tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Hindley (ed.), *The Larousse Encyclopedia of Music*, 1971, s.536).

Bu sahnede Siegfried, kendisine yaptığı kılıcı çekiçle döverken yüksek bir ses aralığından şarkısını söylemektedir. Bu sırada tüm flüt grubunun da dahil olduğu tahta üflemeliler grubu, üçlemelerin üzerine onaltılık getirilmesiyle, sürekli tekrar eden ısrarcı ünison bir motifi seslendirmektedir. Birinci perde boyunca önemli bir değere sahip olan bu parçanın tekrar tekrar duyulması, karakterin kolaylıkla tanımlanmasını sağlamaktadır. (Liedmotif) (Şekil 13).



Şekil 13: 1.perde, 3.sahne "Nothung! Nothung! Neidliches Schwert" (Wagner, 1983, s.128→131).

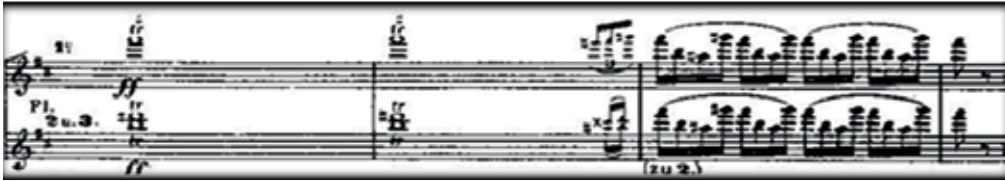
Sahnenin sonunda, pikolo flüt obuayla beraber, gittikçe hızlanan tempoda ünison duyulur (Şekil 14).



Şekil 14: 1.perde, 3.sahne (Wagner, 1983, s.151→160).2. Perde

#### 1. Sahne

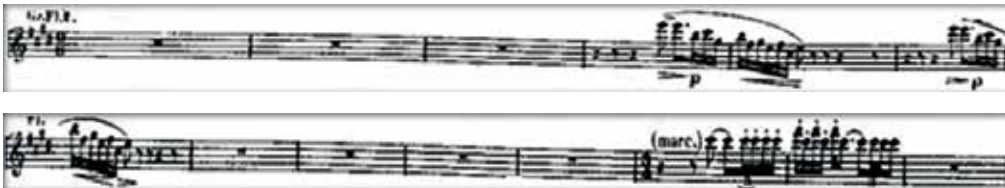
Karakterlerden Alberich ve Wanderer arasındaki diyalogda, tahta üflemeliler grubu, birinci perdenin birinci sahnesinde de duyulan, onaltılıklardan kurulu figürle seslenmektedir (Şekil 15; ayrıca bkz. Şekil 10).



Şekil 15: 2.perde, 1.sahne (Wagner, 1983, s.185).

#### 2. Sahne

Siegfried'in "Mein Mutter!" (Annem) adlı solosunun melodisi, ilk olarak flüt grubu tarafından "orman kuşu" figürünü temsilen kullanılmıştır. Karakterin annesiyle ilgili duygularını aktaran flütün sesi - "Ren Nehri Bakireleri" şarkısında olduğu gibi bu yapıtta da -Liedmotif olarak, "orman kuşu" figürünü anlatan, genç, temiz kalpli ve masum bir karakteri betimlemektedir (Donington, 1974, s. 286) (Şekil 16).



Şekil 16: 2.perde, 2.sahne (Wagner, 1983, s.212→215).



Siegfried kuşların dilini anlayabilmektedir. Bu sahnenin son şarkısında flütler, “orman kuşu” liedmotifini tekrar çalarlar. Burada kuş motifinden önce flütün solosu duyulur (Şekil 17).



Şekil 17: 2.perde, 2.sahne “Zur Kunde taugt kein Toter” (Wagner, 1983, s.235).

### 3.Sahne

Sahnenin başlangıcında yer alan Mime'nin “Wilkommen, Siegfried!”<sup>7</sup> şarkısında flüt ve fagot kombinasyonu ilk kez kullanılmıştır (Şekil 18).



Şekil 18: 2.perde, 3.sahne “Wilkommen, Siegfried!” (Wagner, 1983, s. 259).

Önceden keman ve viyola tarafından daha hızlı bir tempoda tanıştırılan temayı flüt ve Mime karakteri iki ölçü boyunca ünison olarak seslendirir. Bu sahnenin sonunda tüm flüt grubu “Demirci Mime” liedmotifini seslendirirler (Şekil 19). Çekicinin örse vurduğu sahne, majör üçlü (büyük üçlü) kuruluşu ile betimlenmektedir (Donington, 1974, s.294).



Şekil 19: 2.perde, 3.sahne “Da lieg auch du, dunkler Wurm!” (Wagner, 1983, s.278).

### 3. Perde

#### 1. Sahne

Wotan'ın Erda'yı uyandırdığı sırada flüt, obua ve klarnetin soloyu ünison şekilde seslendirmesinden<sup>8</sup> üç-dört ölçü sonra orkestranın uzun seslerle eşliği duyulur. Tahta üflemeli trionun solosu, ikinci defada forte (güçlü) olarak gelir (Şekil 20) ve solonun bu gelişinde flütler, obua ve klarnetten farklı bir melodik yürüyüş oluştururlar.

<sup>7</sup> Wagner, 1983, s.250-251.

<sup>8</sup> “Stark ruft das Lied” (Wagner, 1983, s.297→302)





Şekil 20: 3.perde, 1.sahne "Stark ruft das Lied" (Wagner, 1983, s.300-301).

Siegfried, Wanderer'le tanıştığı anda sahnenin çok kısa süren son şarkısı "Mein Vöglein schwbte mir fort!"u seslendirir<sup>9</sup> Bu sırada flüt ve obualar ünitemik bir pasaj seslendirmektedirler (Şekil 21). Besteci burada özellikle obua ve flüt kombinasyonlarını kullanmaktadır<sup>10</sup>.



Şekil 21: 3.perde, 1.sahne "Mein Vöglein schwbte mir fort!" (Wagner, 1983, s.323).

## Sahne 2

Sahnenin sonunda Siegfried Brünhilde'ye doğru gelirken, Brünhilde "Mit zerfocht'ner Waffe floh mir der Feige?" adlı şarkıyı söylemektedir<sup>11</sup>. Bu parça üçüncü sahneye geçişe bir köprü karakteri taşır. Siegfried'in solosu ile başlayan eserde flütün solosu çok anlamlıdır (Şekil 22). Daha önce bu solo ilk olarak birinci perdenin üçüncü sahnesinde duyulmuştur.



Şekil 22: 3.perde, 2.sahne "Mit zerfocht'ner Waffe floh mir der Feige?" (Wagner, 1983, s.349).

## Sahne 3

Operanın son şarkısı, Brünhilde'nin solosuyla başlamaktadır. Flütün solosu Brünhilde'nin romantik melodisinden alınmıştır (Şekil 23). Sopranonun son şarkısı flütler eşliğinde seslendirilir. Son derece hisli olan ve sopranoyu destekleyen romantik melodinin flütler tarafından net bir şekilde duyurulması önem taşır.

<sup>9</sup> Wagner, 1983, s.323→325.

<sup>10</sup> Tanhäuser'de "The day breaks in" ve Meistersinger operasındaki flüt ve obua kullanımı buna örnek verilebilir (Fitzgibbon,2009, s.170).

<sup>11</sup> Wagner, 1983, s. 346→363.

Wieder ruhiger, wie zuvor.

The image displays a page of a musical score for Wagner's opera. It features multiple staves of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The tempo/mood is marked 'Wieder ruhiger, wie zuvor.' (Again calmer, as before). The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p (zart.)' (piano, delicate). The lyrics 'Ewig war ich, Ewig bin ich.' are written below the vocal lines, with the German text 'Ewig war ich, Ewig bin ich.' and the Turkish translation 'E - wig licht, lechst du se - lig dau aus' visible. The score is arranged in a traditional format with multiple staves per system.

Şekil 23: 3.perde, 3.sahne "Ewig war ich, Ewig bin ich." (Wagner, 1983, s.415-416).

## SONUÇ

Bu operada flütler yarattıkları fırtına atmosferinin yanı sıra özellikle devam eden melodik yürüyüşlerde ve romantizm dolu bölümlerde şarkıcıya destek vermekte, özellikle daha sonra yapıtın ikinci perdesinde yer alan "orman kuşu" figürünü betimlemektedir. Böylece Siegfried'de flütler fırtınayı betimleyen bir efekt; heyecanın yanı sıra temizlik, saflık duygusu yaşatan bir renk; orman kuşu liedmotifini seslendiren ve melodilere eşlik eden betimleyici öge olarak kullanılmıştır.

Eserin geneline bakıldığında, flütler, bitirişlere ve sahne aralarına denk gelen yerlerde kullanılmış, uzun akorlar tınlatılırken tüm tahta üflemelilerle ya da tüm orkestrayla birlikte, efekt anlarındaysa orkestradan ayrı, çıkıcı ya da inici kromatik yürüyüşlerde kullanılmıştır.

Besteci eserlerinde flüt-obua ya da flüt-fagot gibi ses kombinasyonlarını kullanmayı tercih etmiştir<sup>12</sup> Flüt çoğu zaman obua ve klarnet ile ünison, üniritm ya da pikolo flütle bir oktav ses aralığında tınlatılmaktadır.

Besteci flütleri bir arada kullandığı anlarda, kimi zaman üç flüt ve pikolo flütü ünison olarak duyurmuş, kimi zamansa üç flüte bir; piccoloya ayrı parti yazarak kullanmıştır<sup>13</sup>.Genellikle orkestranın üzerinde, zaman zaman kemanlarla birlikte duyurduğu<sup>14</sup> ve hemen hemen tüm eserlerinde yer verdiği pikolo flütü diğer bestecilere göre daha farklı kullanan Wagner, çoğu zaman gittikçe artan yükselişleri ve gerilim etkini, son derece tiz duyulan üçüncü oktav sol perdesinde (G<sup>3</sup>) tek başına özgürce kullanmaktan çekinmediği pikolo sesi ile duyurmuştur<sup>15</sup>.

Flüt partilerine ritmik kurulum açısından bakıldığında çoğu zaman onaltılık notaların hızlı tempoda ve mümkün olduğunca staccato<sup>16</sup> seslendirildiği görülür. Genel olarak onaltılık ve sekizlik notalar farklı ritmik kombinasyonlarda kullanılmıştır. Bu partiler teknik açıdan aşırı zorlayıcı değildir. İcracı için yorucu ve emek isteyen partilerin çok büyük teknik zorlukları olmadığı gibi yazılımı tüm kurallara uygun ve hatasızdır<sup>17</sup>.

## KAYNAKLAR

- BULUT** Seyhan (2011). *Sergei Prokofiev Op.94 No.2 Re Majör Flüt- Piyano Sonatı: Flüt İcrası İçin Teknik Öneriler ve Form Analizi. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi., Eskişehir.*
- DONINGTON** Robert (1974). *Wagner's 'Ring' and its Symbols, St.Martin's Pres: New York.*
- FITZGIBBON** H.Macauley (2009).*The Story of the Flute, Wildhern Press: Teddington.*
- HINDLEY** Geoffrey (Ed.) (1971).*The Larousse Encyclopedia of Music, The Hamlyn Publishing: London.*
- PAMİR** Leyla (2000). *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayınları: İstanbul
- SAY** Ahmet (2002). *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.
- SOLUM** John (1992).*The Early Flute*, Clarendon Pres: Oxford.
- TOFF** Nancy (1996).*The Flute Book: A complete guide for students and Performers, Oxford University Press: New York.*
- WAGNER** Richard. *Orchestral Excerpts from Operas and Concert Works, International Music Company: New York City.*
- WAGNER** Richard (1983). *Siegfried Opera Full Score, Dover Publications: Inc. New York.*

<sup>12</sup> Debussy, Ravel ya da Messiaen bu tarz tınılardan etkilenmiş ve eserlerinde bu etkileşimleri yansıtmışlardır

<sup>13</sup> Tanhauser operasında orkestrada üç flüt (biri aynı zamanda pikolo da çalan) ve sahmede de dört flüt ve iki pikolo flüt kullanmıştır (Fitz gibbon, 2009, s.170).

<sup>14</sup> Valküre ve Götterdämmerung eserlerinde de bu kullanıma rastlanır.

<sup>15</sup> Bu kullanıma "Ren Altınları"nda da rastlanır.

<sup>16</sup> Staccato (İt): Notaları ayrı ayrı ve taneleyerek seslendirme. Sesleri kesik kesik çalmayı belirtmek için notaların üzerine küçük noktalar konur (Say, 2002, s.491).

<sup>17</sup> Tanhauser'de flüt grubunun tenorun sesinin üzerine çıkması Chorley tarafından rahatsız edici olarak nitelendirilir (Fitzgibbon, 2009) s.172).

# “ MODA TASARIMINDA SANATSAL İFADE ÖNERİSİ OLARAK ALTERNATİF MALZEMELER: SERAMİK ELBİSELER ”

## “ ALTERNATIVE MATERIALS IN FASHION DESIGN AS PROPOSAL OF ARTISTIC EXPRESSION: CERAMIC DRESSES ”

**Yrd. Doç. Ezgi HAKAN VERDU MARTINEZ \***

### ÖZET

Günümüzde sanatçıların farklı malzemeler kullanarak, düşüncelerini ifade etmede sınırları zorlamaya başlaması, kendi anlatım ve üretim olanaklarını zenginleştirme çabaları, ifadede özgünlüğü de beraberinde getirmektedir. Farklı disiplinleri birleştirmekten geçen bu tür eğilimler, sanatçının yaratıcılığına da şüphesiz olumlu katkılar sağlamaktadır. Çünkü yenilikçi düşünce ve ifadeler farklı disiplinler arasında kurulan köprüler ile çeşitlenerek zenginleşir. Böylece ortaya çıkan özgün tasarımlar sayesinde, çağdaş sanat çok farklı noktalara taşınmaktadır.

Farklı disiplinlere ait ortak fikirler üretme konusunda moda tasarımında farklı malzemelerle yapılan koleksiyon çalışmaları yaratıcı ifadelere olanak sağlamaktadır. Bu malzemeler arasında sayılabilecek kağıt, seramik, metal, tel, doğadan toplanmış çeşitli yaprak, dal gibi doğal objeler, atık malzemeler vb. yeni buluş ve özgün tasarımlar yaratmak için örnek olabilir.

Seramik kırılganlığı ve sert yapısı ile tekstilin ana malzemesi olan yumuşak ve dökümlü kumaş yapısına uzak durmaktadır. Moda ve tekstil alanı için fonksiyonel bir öneri ve çözüm sunması zor görünse de, özgün kostüm kılık kıyafet yorumlarında alternatif bir malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. Şaşırtıcı ve çelişki yaratan etkiler uyandırarak moda tasarımına farklı bir bakış açısı getiren bu yaklaşım, modern seramik sanatı için de yeni semboller, dokular, biçim önerileri sunmaktadır.

Bu araştırmada biçimsel olarak malzemelerin sınırlarını zorlayan tasarımcıların çalışmalarından örneklerle ve kültürel etkilerle oluşturulmuş, tılsımlı çağrışımları olan seramik kostüm çalışmalarına yer verilmektedir. Esin kaynağından teknik uygulamaya, düşünsel olarak da iletilerin etkisinden, farklı alanlarda yapılan uyarlamalara, mesajı daha kuvvetli, içerik olarak daha zengin ve ilginç eserler yaratılmasına kadar geniş bir tartışma sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Moda, Giysi, Giyim, Kıyafet, Elbise Tasarımı, Seramik Sanatı

\* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE

## ABSTRACT

*In artistic practises, unique styles emerge in accordance with the efforts of the artists to enrich the expression and production possibilities and pushing the limits of narration by using various materials. Such tendencies of utilizing different disciplines certainly contributes to the creativity of the artists. since the innovative ideas vary whereas the the bridges are constituted between releated disciplines. Thus contemporary art is carried to distinctive points through unique designs.*

*Original collections produced by using various materials made through different disciplines based on common ideas enable creative expressions. Paper, ceramics, metal, wires, materails collected from the nature, waste materials can be counted in these utensils.*

*As being fragile ceramic is a hard and unflowing material opposite to the main materials of textile. Being far from proposing a functional solution to fashion and textile fields, can be suggested as an alternative material for unique clothing interpretations. Challenging and suprising results can be gained while bringing a new approach to fashion design and new symbols, textures and shape as a new perception.*

*This research concentrates on the inspiring robe designs made of ceramics, giving examples from the ceramic artists who produce their art works dealing with wearings and dressing traditions by contemporary approaches which is releated with culture in one part. Presents a large scale of debate by means of inspiration sourses and technical applications from the effect of intellectual message to interesting creations*

**Keywords:** *Fashion: Wear, Clothes, Suit, Dress, Costume Design, Ceramic Art*

## GİRİŞ

Giyim, yaşamın görsel dilidir. Giyinme ilk olarak çıplaklığı örtmek, vücudu kapatmak ve farklı koşullara göre koruyuculuk işlevi görmek üzere ihtiyaçtan doğmuştur. İnsanoğlu ilk önce doğadan bulduğu malzemeleri vücudunu sarmak için kullanmış, ilk kıyafetleri hayvan derisinden ve bitki liflerini örerek oluşturmuştur (Türkoğlu, 2002:5). Zamanla malzemeler gelişmiş, farklı medeniyetlerde özgün, karakteristik giyim-kuşam kültürleri meydana gelmiştir. Giyinme yaşamı keyifli hale getiren, insanın maddi ve manevi varlığını tamamlama ve sosyal statü belirleme işlevlerini de üstlenen bir kavram haline gelmiştir. Böylece kıyafet; kullanım açısından kendini dışarıya ifade etmenin bir yolu olmaya da başlamış, kişinin anlatım tarzı ve görev sembolü haline gelmiştir (Gürsoy, 2010:46). Kıyafetler, zamanla aksesuar gibi yan öğeleriyle süslenme ve kabul görme nesnesine dönüşmüştür. Böylece estetik de devreye girmiştir. Örtünme ve süslenme, toplumlar ve kültürlere göre farklı ölçülerde kurallara oturtulmuş, giyim kendini öne çıkartma için bir araç olabildiği gibi, tam tersi gizlenme amacına da hizmet etmiştir.

Kılık- kıyafetler farklı toplumlarda törenlere özgü giyim gelenekleri, matem, cenaze, düğün gibi çok çeşitli ritüelleri ve neşe, coşku ya da üzüntü gibi duygu durumlarını yansıtabilirler. Örneğin; Papua Yeni Gine'de kadınlar gri kilden yapılmış yekek korseler giyerek akrabalarının yasını tutmaktadır (Resim 1-2). Ülkenin kuzeyinde direk kil bedene sıvanarak oluşturulan ma-



tem elbiseleri de kullanılmıştır. Bu kil tabakası kurduğunda, eşinin yasını tutan kadın artık bir başkasıyla evlenebilmektedir.



**Resim 1-2.** Papua Yeni Gine'de Kadınların Gri Kilden Yapılmış Matem Kıyafetleri. (British Museum, 2012 Ağustos, Fotoğraf: Ezgi Martinez)

Toplumlar hakkında fikir edinilmesini sağlayan giyim kuşam objeleri bazı kültürlerde ölüm sonrası için de kullanılmaktadır. Çinde mezar için hazırlanan özel kostümler, toprak altında çürümeyi engelleme isteminin dışında, aynı zamanda kişinin ölmeden önceki yaşamı hakkında da bilgi vermektedir. Örneğin MÖ 113'te ölen ve yaşamında keyfine düşkün Prens Liu Sheng'in gömü kıyafeti, 2498 parça disk biçiminde yeşim taşından oluşturulmuştur. Altın gümüş ipliklerle dikilmiş ve yapımı 10 yıl sürmüş olan kıyafet bedeni tamamen kaplayacak biçimde dikilmiştir.



**Resim 3.** Prens Liu Sheng'in Gömü Kıyafeti, MÖ 113. (British Museum, 2012 Ağustos, Fotoğraf: Ezgi Martinez)

Moda Latince “oluşmayan sınır” anlamındaki “modus” kelimesinden gelmektedir. İnsanların başkalarının görüntülerini benimsemeye başlamasıyla ortaya çıkan sosyal bir süreç olan moda, giyim endüstrisinin temel konusudur ve sıklıkla değişen bir kavramdır. Bu durum toplumun farklı olanı taklit etmesi sonucu meydana gelen benzerlik ve oluşan yeni görünüşlerle sonuçlanır (Erdoğan, 2011:2). Gürsoy (2010) modayı bir giysi tasarımı hazırlanırken yararlanılan gerçek altyapı olarak tanımlamaktadır. Tarih öncesi çağlarda bile her medeniyetin farklı stillerde giyim alışkanlıkları olması, modanın insanın var olduğu her yerde varlığını yansıttığını göstermektedir. Moda sosyolojik açıdan toplumsal yaşamda güzel görünme, dikkat çekme, statü kazanma, kendini kabul ettirmenin aracı olmaya başlamış, psikolojik açıdan modayı yakalamak günü yaşamak için bir iletişim unsuru olmuştur. Moda üste çıkmayı, farklı olmayı, saygınlık kazanmayı sağlayan bir araç olarak da psikolojik ve sosyolojik bir etkene dönüşmüştür. Bilgen (2002) bu doğrultuda kültürel ve sosyal kimliğin yapısında giysilerin önemli bir yeri olduğuna dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Colin Mc Dowell 1995'te giyinmenin sosyal bir ihtiyaç olması durumunu şöyle açıklamıştır: “Her ne kadar bütün giysiler moda olmasa da bütün moda giyimdir. Elbiseden ziyade modaya ihtiyacımız var, çıplaklığımızı giydirmek için değil kendimize olan saygımızı giydirmek için” (Jones, 2009:28).

Moda insanın günlük bir ihtiyacını gideren fonksiyonellik olarak da tanımlanabilir. Estetik yönüyle giyim, endüstriyel tasarım ve üretimden ayrılır; çünkü tasarımdan önce doğrudan insana yöneliktir (Gürsoy, 2010: 38). Moda tarihi 1789 Fransız ihtilaline kadar uzanmaktadır. Bu tarihe kadar görülen asil sınıflar ve köylü sınıf arasındaki keskin ayrım, fakir tabakanın kendi kültürünü oluşturmaya başlamasıyla azalmış, Gürsoy'a göre (2010) burjuvazi sınıfı ulaşmaya çalıştığı üst sınıfları taklit ederek modayı yaratmıştır. Endüstri devrimiyle yeni teknolojilerin gelişmesine paralel olarak yaygınlaşan moda, 1880'de Parisli terzi Charles Federick Worth'un hazırladığı giysilere imza atmaya başlamasıyla sanata yaklaşmıştır. Sanatta var olan yapıt-yaratıcı-izleyici üçgeni modada da var olmaya başlamış, sanatla modayı bütünleştiren bir dönüm noktası olmuştur (Bilgen, 2002:18). Geniş kitlelere ulaşan ilk tüketim malı olarak belirlenen giysi, modaya özgürlük getirilmesini sağlamıştır. Dünya savaşlarının ardından sefaletle karşı başkaldırı gibi gelişen moda, tüketimin lokomotifi olmuştur. Giysi tasarımcılığı da ihtiyaç duyulan bir meslek olmaya başlamış, yaygınlık kazanmıştır. 20 yy'da dikiş makinasının bulunmasıyla (Ready to wear- pret a porter) hazır giyim kavramı da gündeme gelmiştir.

Giyim kuşam konusunu ele alarak kendini ifade etmek için görsellik ve estetik kaygısıyla giysiler tasarlayan moda tasarımcıları doğmaya başlamış, böylece malzeme ve aksesuar konusunda farklı çizgiler oluşmuş, her türlü sosyal gelişmenin etkisiyle değişik yönelimler ve akımlar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda giysiler, çağın her türlü özelliği hakkında fikir veren objelere dönüşmektedir; diğer taraftan moda tasarımcısının kendi zevkini, ilgi ve bilgisini de yansıtır. Moda tasarımcısı hangi ihtiyacı karşılayacağını tespit ettikten sonra, sosyal olarak çevresini, tarihi ve kültürünü iyi kavrayan, iki boyuta üçüncü boyut kazandıran, adeta bir mimar ya da heykeltıraş gibi pratik yönü kuvvetli olan kişidir.

1960'larda İspanyol moda tasarımcısı Paco Rabanne'in plastik diskler ve metal halkalarla zincir dokusu verdiği giysi tasarımları, örümcek ağı gibi bir örgü dokusu oluşturmuş, moda

tarihinde yaptığı çalışma ile o güne kadar denenmemiş farklı bir yaklaşım göstermiştir. 1964'ten itibaren Cardin ve Balenciaga gibi firmalar onun takılarını kullanmaya başlamıştır. Atölyesinde kağıt, metal, plastik gibi alışılmadık malzemelerle takılar yapan Rabanne'in perçinleme, birleştirme, dikme ve kalıplama yöntemleri konusunda ismi öncü olmuştur. 1960'ların sonlarında moda tasarımcısı Emmanuelle Khahn ile şeffaf plastik elbiseler yapmaya başlayan Rabanna, bu farklı yaklaşımları ile Paris'te bir ağ kurarak malzemenin deneysellik boyutunda mimari, iç mimari ve moda tasarımı arasında ilişkisi hakkında araştırmalar yapmaya başlamışlardır. Tek üretilen bu haute couture kıyafetler ilham verici teknikleri ve ilham verici bireyselliklerinden dolayı beğeni kazanırken, bir konsepti vurgulamak için gösterinin bir parçası olarak kalıp, kit-



lesel tüketim için tekrar üretilmemişlerdir. 1968 tarihli 37. Ev Mobilyaları Fuarında kap kaccaktan şeflerin kıyafetine kadar her şeyin çelikten olduğu stand tasarımı Rabanne'in giysiyi, giyim kuşam amacı dışına çıkarıp bir konseptin parçası haline getirdiği güzel bir örnektir. Rabanne metal halkalarla birleştirilen, plastik birimlerle katmanlar oluşturarak, ya da metal plakaları yan yana dizerek, aşağıya doğru dökülen giysiler, miğfer ve siperler yapmıştır (Resim 4). Zamanla basının ilgisini çeken bu elbiseler Paris butiklerinde satılmaya başlamıştır. Rabanne'in ismini taşıyan ilk resmi koleksiyonu 1966'da, "Çağdaş Malzemelerle 12 Giyilmez Elbise" adıyla defileye çıkmıştır. Yalınayak mankenlerin üzerinde taşıdığı bu kıyafetler, modacı ya da terzi elinden çıkmış birer tasarımdan çok, deneysel bir mühendislik ürünü olarak görülmüş ve Rabanne, Coco Chanel tarafından metal işçisi gibi yorumlanmıştır (Pavitt, 2008: 60).

**Resim 4.** Paco Rabanne'in Metal Plakalardan Oluşturduğu Ünlü Zırhlı Elbise Tasarımı, 1968. (<http://style.mtv.com/2011/11/07/five-things-you-should-know-about-paco-rabanne/> Erişim Tarihi: 12.08.2012)

Rabanne yaptığı bu tasarımlar için o dönemde felç olmuş desinatörlüğe deneysel moda akımını getirmeyi amaçladığını belirtmiştir. Farklı dekoratif etkiler yaratan metal ve plastik plakaları, diskleri metal halkalarla birleştirmiş, ayrıca lamex yani alüminyum kumaş kullanmıştır. Rabanne'in endüstriyel malzemelere olan ilgisi farklı malzemeleri farklı etkiler verecek şekilde kullanmasına olanak sağlamıştır (Resim 5-6), (Pavitt, 2008:60).

Modern kadını gündelik yaşamından çıkarıp parlayan bir zırh içinde yeniden canlandırmayı hedefleyen Rabanne, malzemenin yanar-döner rengiyle bu durumu açığa çıkarırken aynı zamanda kadını gizlemiştir (Resim 7).

Uzay çağını anımsatan görünümlü bu elbiseler ağırlığı, soğukluğu, köşelerin keskin ve yırtıcı olması nedeniyle gerçekten oldukça rahatsız olduğu düşünülmüştür. Buna rağmen vücut hatlarını belli edecek, uzuvların hareketini kısıtlamayacak şekilde birleştirilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Hatta basın, sinema filmlerinde kostüm olarak kullanılmaya başlanan bu tür kıyafetleri bir yandan merak edip ilgi gösterirken, diğer taraftan da bu durumla alay etmiştir (Re-



**Resim 5.** Paco Rabanne, Sedefli Plastik Elbise, 1967.

**Resim 6.** Paco Rabanne, Metal-Pullu Deniz Kızı, 1967. (<http://pacoby.tumblr.com/> Erişim Tarihi: 12.08.2012)

**Resim 7.** Paco Rabanne (Yuvarlak plaka) Mini Disk Elbise, Metal Zincir Halkalarla Birleştirilmiş Saydam Sert Plastik (Perspex) Payetli (madeni pullu) Elbise 1962. (Kyoto Kostume Institute, A Fashion History of 20th Century, 2007, Kapak Resmi)

sim 8). Bu durum yapımı zahmetli, malzemesi pahalı üstelik de rahatsız edici ve giyilemez bu elbiselerin neden üretildiği sorusunu gündeme getirmiştir. Bunu Rabanne'ın manifestosu ile açıklamıştır. Amaç giyim üretiminin temelini ve giyecek kişinin modaya karşı tutumunu sorgulamaktır:

Giyimin ilerde nasıl olacağını kim bilebilir? Belki giysiler vücuda püskürtülen sprayler olacak, belki kadınlar vücuda yapışan renkli gazları giysi olarak kullanacaklar, ya da duygularıyla ve gü-



**Resim 8.** Jane Fonda Kostüm Tasarımı, Paco Rabanne, Barbarella Filmi, 1968 Yapımı.

(<http://pinterest.com/pin/7529524348192425/> Erişim Tarihi: 09.09.2012)

neşin hareketiyle renk değiştiren bir ışık halesini giyecekler; Rabanne (Pavitt, 2008:61). Farklı disiplinlere ait ortak yaratıcı fikirler üretme konusunda moda tasarımında farklı malzemelerle yapılan koleksiyon çalışmaları yaratıcı ifadelerle olanak sağlamaktadır. Paco Rabanne bu anlamda dönemi için avangart bir moda tasarımcısı sayılmış, bu açılım ve cesaret sayesinde, 20.yy'da tasarımcılar farklı malzemeler kullanarak moda tasarımına farklı bakış açıları getirecek cesur tasarımlar yapmaya başlamıştır.

Moda 1960'larda Pop Art akımının ruhunu kavrayarak, bu akımın yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. 1966-67 yıllarında atık Campbell's çorbaları ambalajlarından yapılan kağıt elbiseler, Andy Warhol'un 1962'den beri baskı resimlerinde kullandığı



bu reklam ikonu sayesinde günlük yaşam, sanat ve moda arasındaki bağı açığa çıkarmıştır ([http://www.metmuseum.org/toah/hd/cost/hd\\_cost.htm/](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cost/hd_cost.htm/) Erişim Tarihi: 28.07.2012) (Resim 9).



**Resim 9.** Atık çorba ambalajı ile yapılmış pop art elbise, siyah kırmızı varak 1966-67. ([http://www.metmuseum.org/toah/hd/cost/hd\\_cost.htm/](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cost/hd_cost.htm/) Erişim Tarihi: 28.07.2012)

**Resim 10.** Andy Warhol, Campbell's Çorba Kutusu, Serigrafi. (Tate Gallery, Liverpool, Fotoğraf: Ezgi Martinez)



**Resim 11-12-13.** Kırık Ayna Parçalarından, Gazete Kağıdından, Balondan Üretilmiş Sıra Dışı Kesim Örnekleri. (Jones, 2009:164), (<http://trendland.com/daisy-balloon/> Erişim Tarihi: 27.10.2012)

**Resim 14.** Lady Gaga, 2011 MTV Ödül Töreni Kostümü: Paco Rabanne Tasarımı. (<http://style.mtv.com/2011/11/07/five-things-you-should-know-about-paco-rabanne/> Erişim Tarihi: 12.10.2012)

Giysi tasarımında kullanılan kumaş dışında farklı malzemeler, sanatçıların ifade sınırlarını zorlamasının yanı sıra kendi anlatım ve üretim olanaklarını zenginleştirmesine yardım etmekte, özgün yorumları beraberinde getirmektedir. Yenilikçi düşünce ve ifadeler bu tür disiplinlerarası yaklaşımlarla çeşitlenerek zenginleşmektedir. Böylece ortaya çıkan özgün tasarımlar sayesinde çağdaş sanat çok farklı noktalara taşınmaktadır. Bu tür eğilimler sanatçının yaratıcılığına olumlu katkılar getirirken, aynı zamanda sanat dallarının işlev açısından yeniden sorgulanmasını ve bakış açılarının çeşitlenmesini sağlamaktadır. Sıra dışı malzemeleri bedene uygun hale getir-



mek, karmaşık stiller yaratılmasına yol açmaktadır. Günümüzde kağıt, seramik, çeşitli metaller, teller, doğadan toplanmış çeşitli yaprak dal gibi doğal objeler, geri dönüşüm malzemeleri, atık malzemelerle oluşturulan bu çılgın elbiseler sıra dışı, cesur tavırlarıyla moda tasarımına yeni soluk getiren heyecanlara dönüşmektedir (Resim 11-12-13-14).

Giyim görsel özelliği dışında aynı zamanda da dokunsal ve duyuşsal bir deneyimdir. Moda tasarımcısı da bunu göz önünde bulundurarak ortaya çıkacak koleksiyonun tüm duyuşsal etkilerini göz önünde bulundurarak hazırlamalıdır. Farklı malzemeler farklı duyuşsal etkilere ve algılara neden olduğundan verilmek istenen mesaj için seçilen malzeme önem arzeder. Örneğin ağ, hasır gibi geçmeli ya da birbirine takılarak örülen malzemeler kısmen saydam dokulara dönüş-



Resim 15-16. Gudrun Kamps, *Enstelasyon*, 1999. (Springer, 2009: 229)

mektedir. Dantel, örgü gibi bu tür ornamental ajurlu dokumalar kıyafetlerde farklı bir mahrem duygusu uyandırmaktadır. Saydamlığıyla, çıplaklığı da giysinin bir parçası haline getirmektedir (Resim 15-16). Bu tür dokularla oluşturulan giysiler bedeni optik olarak parçalara ayırırken ayrıca farklı bir yayılma, dağılma hissi uyandırmaktadır; tekrar esasına dayalı olduğundan ritmik etkiler yaratmaktadır (Buxbaum, 2005:154).

Farklı malzemeleri moda tasarımına adapte eden, ilginç defileleri ve koleksiyon sergileriyle tanınan moda tasarımcısı Hüseyin Çağlayan için giyim kavramları, ifade etmek ve geniş kitlelerle paylaşmak için bir keşif alanıdır. Tasarımcı mimari felsefe, bilim, tarih, antropoloji, biyoloji ve teknolojiye esinlenerek yer değiştirme, göç kültürel kimlik, yerinden olma, bedensizleşme gibi konularda düşünerek eserlerini oluşturmaktadır. Yeni malzeme ve tekniklerle yaptığı deneyler ile düşüncelerini yansıtan bir araç gibi giysiler tasarlamaktadır. Tasarımlarında kesim

ve kaliteyi geri planda bırakacak öz niteliğini dışlayacak hiçbir dekoratif eleman kullanmadığı dikkat çekmektedir (Renfrew, 2009:56-57). Giyimin asıl işlevine meydan okuyan tavrı moda ile doğrudan ilişki kurulması güç olan disiplinlerden ilham almaktadır; politika, ekonomi ve gerçeklikleri felsefi ve kavramsal boyutta ele almaktadır (Art'ı Mekan, 2010:40). Örneğin “Sonra” başlıklı çalışması, aile mirasını, yaşanmışlıkları kişinin saklamak istemesi ya da onları kendi yanında taşımak istemesini kavramsal olarak ele almıştır. Kıbrıs’tan ayrılmak zorunda kalan ailesiyle ilgili kendi geçmişini sorguladığı bu çalışmada, Çağlayan tabureye dönüşen bir etek tasarlamıştır (Resim 17).

Hüseyin Çağlayan’ın uçak elbise tasarımı ilk defa 2000 yılında fiberglas ve reçineden oluşturulan bir kompozit malzemeden kalıp döküm yöntemiyle imal edilmiştir (Resim 18).



Resim 17. Tabure Etek, Hüseyin Çağlayan Koleksiyonu. ([www.huseinchalayan.com/](http://www.huseinchalayan.com/) Erişim Tarihi: 28.10.2012)



Resim 18-19-20. Hüseyin Çağlayan Uçak Elbise, 2000-06, fiberglas, metal (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2006.251a-c/> Erişim Tarihi: 13.09.2012)

Yan ve arka kanatları kumanda ile açılıp kapanmaktadır (Resim 19). Çağlayan doğa, kültür ve teknoloji arasındaki ilişki hakkında fikirler üretmiş, tasarım sürecini bu şekilde yorumlayan bir anıt dönüştürmüştür (Resim 20). Sanatçı yüksek teknolojide şıklık fikrini bu tür hareketli elbiseleriyle ifade etmektedir. Çağlayan, kumaşın içine gömerek kullandığı led ışıklarıyla oluşturduğu video elbisesinde, yine teknoloji kullanımı ile alışılmadık, şaşırtıcı, ilgi çekici bir sunum yapmıştır ([http://www.oddee.com/item\\_96688.aspx](http://www.oddee.com/item_96688.aspx)/ Erişim Tarihi: 1.11.2012).

Moda Tasarımcısı Bahar Korçan'ın, 2012 Unicera Banyo Mutfak Fuarında "Seranit" firması için tasarladığı duvar karolarını, duvar önünde askıda sarkan bir elbise ile kombine olarak sergilemesi tekstil ve seramik yüzey arasında dokusal bir bağ kurmuştur (Resim 21). "Seramik bedenimizle ilintili; soğuk ama sıcak bir malzeme. Duyguyu çok güzel alıyor ve başka şeyler yansıtıyor" diyen tasarımcı, banyo ve mutfaklarda seramikle birebir ilişki içinde olduğumuzu ve



**Resim 21.** Unicera Banyo Mutfak Fuarı, Bahar Korçan, Benim Masalım Koleksiyonu, 2012. ([http://www.sabah.com.tr/Gunaydin/Magazin/2011/03/05/evlerin\\_ici\\_masal\\_dunyasi\\_gibi\\_olsun](http://www.sabah.com.tr/Gunaydin/Magazin/2011/03/05/evlerin_ici_masal_dunyasi_gibi_olsun) Erişim Tarihi:15.10.2012)

bu nedenle bu karo koleksiyonunu, kişisel etkilerden yola çıkarak hazırladığını belirtmektedir. Elbisenin bedene giydirilmesi gibi, karoların da duvara giydirilmesi ile ilgili bir gönderme yaptığı bu sergilemede, tasarımlarını sanatsal bir sunuma dönüştürmektedir .

Seramik kırılabilirliği ve sert yapısı ile tekstilin ana malzemelerinden biri olan kumaşın yumuşak ve dökümlü olma özelliğine uzak durmaktadır. Moda ve tekstil alanı için fonksiyonel bir öneri ve çözüm sunması zor görünse de, özgün kostüm, kılık-kıyafet yorumlarında alternatif bir malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. Şaşırtıcı ve çelişki yaratan etkiler uyandırarak moda tasarımına farklı bir bakış açısı getiren bu yaklaşım, çağdaş seramik sanatı için de yeni semboller, dokular, biçim önerileri sunmaktadır.

Stil, renk, doku ve kesim bir kıyafetin temel özellikleridir. Renk, giyimde alıcının ilk tepki verdiği özelliktir. Koleksiyonun ruh halini belirler. Tek renkle verilen ifadeler her zaman güçlüdür. Uzak Doğu'da ve tüm dünyada öncü seramik sanatçıları arasında yer alan Caroline Cheng giyim ve doğanın bileşiminden neşenin meydana geldiğini savunmaktadır. 30,000 adet mavi seramik kelebeğin antik bir Çin kaftanına dikilmesi ile oluşan giysi tasarımı doğanın güzelliği, gücü ve zerafetine gönderme yapmaktadır (Resim 22). Hareketli kelekler, kostümün uzaktan adeta dalgalanan ya da hareketli bir kumaş gibi görünmesini sağlamaktadır. Ancak kostüme yaklaşıldığında algılanabilen kelekler tek renk kobalt mavidir. Sadece mavinin kullanımı ile seramiğin kendine has doku ve tonlarıyla rengin formun önüne geçmeden geleneksel silüeti ön plana çıkartması dikkat çekmektedir (Resim 23).



*Resim 22-23. Caroline Cheng, Doğanın Gücü Sergisi, 2010 Sanatçının fotoğraf arşivinden*

Çin'de orijinal seramik kostümleriyle tanınan Li Xiaofeng, özgün, aynı zamanda giyilebilir kostümleri oluşturmak için kırık porselen parçalar kullanmaktadır. Tasarımlarında malzemeyle Çin kültürünü yansıtmayı hedefleyen ve bunun için karakteristik Çin porselenlerini kullanan sanatçı, antik kazı alanlarından topladığı kırıkları temizledikten sonra köşelerine küçük delikler açıp gümüş telle birleştirmektedir (Resim 24-25).



*Resim 24-25: Yeniden Düzenlenmiş Manzaralar, Li Xiaofeng (<http://arrestedmotion.com/2009/06/art-focus-li-xiaofeng/> Erişim Tarihi 20.09.2012)(<http://www.tumblr.com/tagged/li-xiaofeng/> Erişim Tarihi 01.11.2012) (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2006.251a-c/> Erişim Tarihi: 13.09.2012)*

Parçaların yan yana gelişinde biçimsel uyuma da dikkat ederek bir bütün oluşturmaktadır. Sanatçı bazı tasarımlarını da başlık gibi aksesuarlarla tamamlamaktadır. Sanatçının bu kostümleri ağır olsa da giyilebilmektedir (Resim 26).





**Resim 26-27.** Li Xiaofeng, Resmi Kıyafet, Lacoste İçin Tasarlanan Seramik Tişört, Çin  
(<http://www.odditycentral.com/pics/the-amazing-porcelain-costumes-of-li-xiaofeng.html>, Erişim Tarihi: 25.07.2012)

Lacoste firması tarafından porselen polo tişört tasarlaması istenen sanatçı Li Xiaofeng, bu siparişi 2010 tatil koleksiyonerleri serisi için üretmiştir. Lacoste'un logosunu da içeren porselen ürünler özel olarak üretilmiş ve kırıldıktan sonra aynı yöntemle birleştirilerek klasik polo tişört biçimine getirilmiştir. Lacoste'un en pahalı ve en ayrıcalıklı tişörtü olan bu ürün extravagant bir türün tek örneği olma özelliğini de taşıyan bir eser olmuştur (Resim 27).

Modanın temel prensipleri silüet, çizgi ve dokudur. Tekrar, ritm, derecelendirme, yayılma zıtlık, uyum, denge ve oran prensiplerine dayalı olarak oluşan tasarımlarda tekrar düzenli ya da düzensiz olabilir. Eşit aralık ve tekrar, ritm yaratan özelliklerdir. İsrail'li seramik sanatçısı Samy David kabile reislerinin kullandığı değerli yunus dişlerinden yapılan kolyelerden ilham alarak oluşturduğu aksesuarları, giysi tasarımlarına uyarlamaktadır (Resim 28-29-30). Yan yana dizilen sivri birimlerin verdiği etki kabile yaşamında zenginlik ve üstünlük iken, kadın kıyafetine uyarlandığında femine bir etkiye dönüşmektedir (Resim 31). Porselen birimler arada boşluk kalmayacak şekilde sıkı sıkı bir birbirlerine bağlanarak güzel bir doku elde edilmiştir. Birimler yan yana gelirken aynı boyutta, aynı renkte ve eşit aralıklı olmaları nedeniyle uyumlu bir denge oluştururken, düzensiz yönleriyle, yer yer dik duran birimler nedeniyle hareketli görünmektedirler. Bu da kıyafete asi, ürkütücü bir ruh kazandırmaktadır (Resim 31).





28



29



30



31

**Resim 28.** Bedeni süsleyen ve tamamlayan aksesuarlar, Malaita,1910,Kuzey Solomon Adalarında kabilenin zenginlik reisi tarafından takılmış, değerli Robo yunuslarından toplanmış yüzlerce dişten yapılmış kolye.(<http://www.britishmuseum.org/>Erişim Tarihi: 12.10.2012)

**Resim 29-30-31.** Samy David, 2007, İsrail, porselen aksesuarlar (Sanatçının Fotoğraf Arşivinden)

Çalışmalarında birim tekrarını kullanan seramik ve enstelasyon sanatçısı Lee Renninger tekrar dokuları ile çoklu obje birleşimi yapmaktadır (Resim 32-33-34). Seramiği kumaş gibi kullanmayı keşfettikten sonra, bu malzemenin sınırlarını zorlayarak çamurun asıl kullanım alanına meydan okumaktadır. Böyle bir açılım aslen esnemez bir malzeme olan seramiği artistik alanda yumuşak, dökümlü akışkan ve hafif olması gereken bir malzemeye dönüştürmektedir (<http://www.leerenninger.com/about.html> Erişim Tarihi: 02.07.2012)



**Resim 32-33-34.** Lee Renninger, Porselen ve Fiber, 152 cm <http://www.leerenninger.com/about.html/> Erişim Tarihi: 14.09.2012

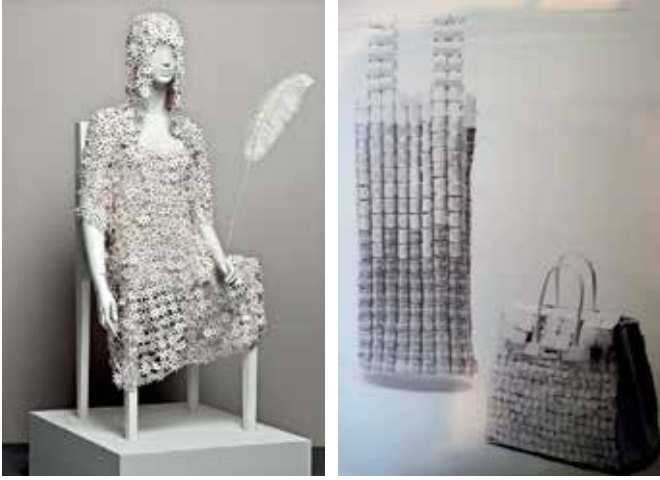
Kim Jin Kyoung'un birimleri bağlama ve bir araya getirme tekniği, Paco Rabanne'in 1968 tarihli tasarımlarından ilham almaktadır. Arşivci yaklaşım, Kim Jin'in bazı tasarımlarında eski koleksiyonlara bakarak ilham alma yönelimi olarak dikkat çekmektedir (Resim 35-36).



**Resim 35.** Kim Jin Kyoung, Seramik Elbise Sanatçının Sergi Broşürü

**Resim 36.** Paco Rabanne, 1968 (Pavitt, 2008:61)

Kim Jin aynı biçim, aynı boyut ve aynı renkte birimler kullanarak yüzeylerde ritim duygusu uyandırmıştır. Özellikle porselen beyazını kullanarak renkle değil, malzemenin doğal olarak ışık- gölgesi ile oluşturduğu açık koyu kontrastını yakalamıştır (Resim 37-38).



**Resim 37-38.** Kim Jin Kyoung, Seramik Kostüm ve Aksesuarlar, Kore Sanatçının Sergi Broşürü



Bunun tam tersi renk ve doku ile kontrast yaratılan örnekler de dikkat çekmektedir. Mat parlak, açık koyu kontrastını aynı birimi sistemli şekilde dizerek ön plana çıkaran Ana Gomez, balık pullarını andıran bir elbise tasarımı ile denizkızını anımsatan orijinal bir kıyafet oluşturmuştur (Resim 39).

**Resim 39.** Dominó. Ana Gómez, México (31 Concurso Internacional de Cerámica l'Alcora 2011- Sergi Kataloğu)

Ezgi Hakan Martinez'in Türk ve Osmanlı Kültürü'nde görülen bir takım inanç ve geleneklerden esinlenerek oluşturduğu "tılsımlı elbiseler" koleksiyonu, Sultanları güçlü kılan, hastalara şifa veren, giyineni görünmez kıldığına inanılan eski kıyafetlerin çağdaş yorumlarıdır. Bu seride eserlerin büyük kısmı teknik olarak renkli çamurla puarla şekillendirilmiş ve 1200°C'de sırlı olarak pişmiş, yaklaşık 3 cm. boyundaki çeşitli seramik birimlerin tellerle tek tek birbirine örülmesinden meydana gelmektedir. Tılsımlı çağrışımlar da birimlerin boşluklu kafes örgü görüntüsünden ileri gelmektedir (Resim 40-41-42).

Anadolu insanı, hastalıklardan korunmak, kötülüklerden uzak durmak gibi içgüdüsel ihtiyaçlarını karşılamak için birçok yol icat etmiş, tılsımlı gömlekler, takılar, dualar, şifalı taş ve nesnelere kullanmış, esrarlı güç taşıdığına inanılan objeler taşıyarak doğaüstü güçlerin yardımına başvurmuş, insan ile tabiat arasında gizemli bir bağ kurmuştur. Martinez'in "7 MEHMET 3 MUSTAFA" adlı eseri Anadolu'ya ait bu tür bir gelenekten esinlenilerek ortaya çıkmıştır. İlham kaynağı savunmasız bebekleri ve küçük çocukları kazalardan, şeytani güçlerden ve salgın hastalıklardan sakınmak ve korumak için koruyucu semboller işlenerek dikilen özel giysilerdir. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde uygulanan bu geleneğin benzerlerine Orta ve Güney Asya Ülkelerinde: Türkmenistan, Uzak Doğu'da: Japonya, İran ve Hindistan'da da rastlamak mümkündür (Resim 43).





*Resim 40-41-42.* Ezgi Martinez, Cepken, Stoneware, Renkli Çamur, Tellerle Örülmüş, Fotoğraf: Ezgi Martinez



43



44



45



46

*Resim 43.* 1994, Türkmenistan Aşkabat, Anneanne ve Koruyucu Kıyafetle Torun. (British Museum 2012 Ağustos, Fotoğraf: Ezgi Martinez)

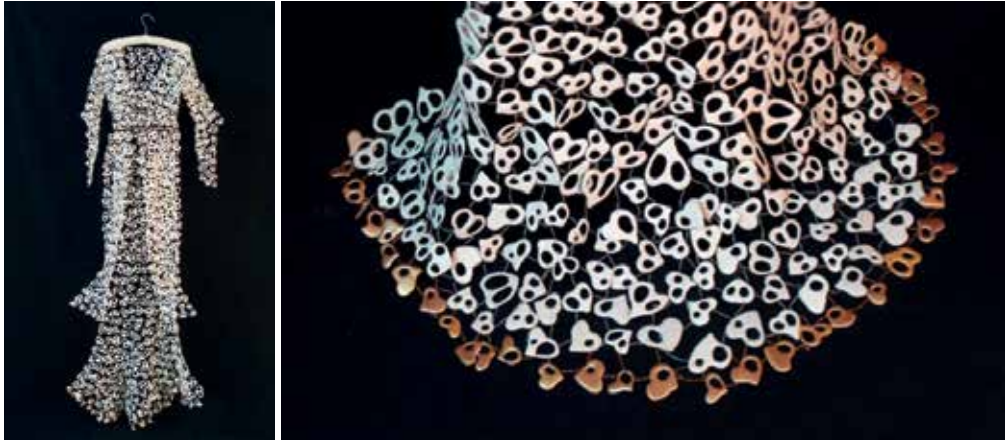
*Resim 44-45.* Ezgi Hakan Martinez, Tılsımlı Bebek Gömleği

*Resim 46.* Ezgi Hakan Martinez , Şifalı Gömlek Renkli Stoneware, 95cm. 1200°C. Fotoğraf: Ezgi Martinez

Bu geleneğe göre sağlıklı 7 tane Mehmet 3 tane Mustafa isimli çocuğun kıyafetlerinden kesilen kumaş parçaları 70 dikişle tutturularak bir gömlek dikilirdi. Martinez'in 7 farklı renkte birim kullanılarak yapılan bebek gömleği, kültürlerarası bağlar yaratan köprüler gibi ortak bir geleneğin yeniden keşfedilmesini sağlamaktadır (Resim 44-45).

Türkler'in İslamiyet öncesi ve sonrasında tılsımlara inandığı birçok örneğe rastlamak mümkündür. Özellikle tılsımlı gömlekler kılıç kesmez, kurşun işlemez, mutluluk getiren, giyeni görünmez kılan gömlekler Dede Korkut hikâyelerine bile konu olmuştur (Tezcan, 2006:27). Osmanlı Döneminde ince pamuklu kumaşların kağıt gibi inceltilmesiyle yapılan, üzerine mürekkeple çeşitli dualar işlenen, sultanı hastalıklardan, kötülüklerden ve savaşta ölümden koruduğuna inanılan gömleklerden esinlenilerek Ezgi Martinez'in oluşturduğu "Sultan Selimin Şifalı Gömleği" yaklaşık 1500 farklı birimden meydana gelmektedir. Birimlerin yerleştirilirken arasında oluşan boşlukların büyüğü etkisi, ışık gölge oyunu ile daha da belirgin bir etkileşim yaratmaktadır (Resim 46).

Yaklaşık 1000 adet beyaz seramik birimden oluşan kostüm ise ilk defa beyaz gelinliği Osmanlı'da giyen II. Abdülhamit'in kızı Naime Sultan'a ithaf edilen tılsımlı gelinliktir. Model olarak Türk kıyafet geleneğindeki üç etek stilinde giyinen kadını çağrıştırmaktadır (Resim 47-48).



Resim 47-48. Ezgi Hakan Martinez, Naime Sultan'ın Gelinliği ve Kuyruk Detayı

Fatih Sultan Mehmet'in sarayının bahçesinde yetiştirdiği lalelerini çağrıştıran kaftan tasarımı, beş farklı renkte yaklaşık 1700 seramik laleden oluşmaktadır (Resim 49-50-51). Renk geçişleri desen oluşturacak şekilde kurgulanmıştır.

Sultan zırhı kare ve üçgen birimlerden birbirlerine zincir halkaları ile tutturulmuş 400 parça sırlı birimden örülmüştür. Birimlerin biçimi ve dizilişi Çin Hanedanlarının zırhlarında kullanılan üsluptan esinlenilerek yapılmıştır (Resim 52-53).





*Resim 49-50-51.* Ezgi Hakan Martinez, Kaftan ve Detayı



*Resim 52.* Çin İmparatoru Qin Shi Huangdi Zırhı, MÖ 210, 1999'da Rekonstrüksiyonu Yapılmış, (British Museum, Fotoğraf:Ezgi Martinez, 2012)



*Resim 53.* Ezgi Hakan Martinez Sultan Zırhı, Stoneware, 1200 C Sırlı, Metal Halkalarla Birleştirilmiş

## SONUÇ

Bu araştırma, biçimsel olarak malzemeleri alışılmışın dışında kullanan tasarımcılardan örnekler vererek, kültürel etkilerle oluşturulmuş, ilginç çağrışımları olan seramik, metal, plastik, kağıt gibi malzemelerin kullanıldığı kıyafet çalışmalarına yer vermektedir; esin kaynağından, teknik uygulamaya, düşünsel boyutta iletilerden, farklı disiplinlerle kurulan ilişkilere kadar geniş bir tartışma sunmaktadır. Mesajı daha kuvvetli, içerik olarak daha zengin ve ilginç eserler yaratılmasına yardımcı olan bu tür yaklaşımlar, biçimsel olarak ve estetik açıdan yenilikçi görüşün uzantısıdır; ayrıca moda tasarımı alanına yeni buluşlar, düşünceler ve ifadelerin kazandırılmasına olanak sağlamaktadır. Böyle bir yöneliş, giyim kuşam kavramını farklı bir boyutuyla ele alarak sorgulamakta, böylece giysileri işlevinin dışında malzemesi, duruşu, görsel özellikleri ve vermek istediği mesajla, birer sanat nesnesine dönüştürmektedir. Böylece moda tasarımı ve sanat arasında bağ kurulmakta, ortaya iletişim kuran elbiseler çıkmaktadır. Bu çalışmada incelenen eserler teknik ve biçimsel olarak malzemenin kullanımı, yarattığı etkiler açısından ele alınmış; vermek istenilen mesajlar estetik bağlamında incelenmiştir.

Malzemenin yarattığı etkiyle, giysinin biçimi arasındaki uyum, o giysiye stil kazandırırken, stil yaratan moda tasarımcısı malzeme ile ilgili farklı çözüm önerileri üreten kişiye dönüşmektedir. Bu nedenle tasarımcı malzemeyi iyi araştırmalı, tanımalı, tarih içinde moda tasarımında gelmiş geçmiş silüetlere hakim bir bilgi birikimine sahip olmalı ve günün çizgisini taşıyan yönelimleri takip etmelidir. Bu, tasarımcının tema ve malzeme belirlerken özgün seçimler yapmasını sağlayacaktır. Anatomi bilgisi ile de beden ve malzemenin uyumu konusunda daha başarılı olacaktır. Hatta bazen bu bilgiye hakim olarak bilinçli bir şekilde göz ardı etmek, deformasyon, uyumsuzluk ve kusurluluk temalarıyla zıtlıklar oluşturmak, koleksiyon tasarımlarında sanatsal eğilimler yaratmaktadır. Bu da beden ve elbisenin bütünsel değil ayrı kavramlar olarak irdelenmesini sağlamaktadır.

Kıyafet tasarımı özgün bir alandır. Kıyafetin orijinalliği onu etkili ve dikkat çekici kılmaktadır. Bunun için iyi bir gözleme dayalı olarak çıkan, estetiğe hakim, görselliği de iyi dengelenmiş eserler ortaya konmalıdır. Model geliştirme ve renk seçimi konularında farklı ve yaratıcı öneriler sunarak, temayı ve esin kaynağını asıl konu yapmak giyimden önce verilmek istenen mesajı ön plana çıkarabilir. Paco Rabanne'ın 1968'de (Pavitt, 2008: s:63) belirttiği gibi gelecekte giysilerin nasıl olacağını düşünmek bile malzeme konusunda sınır tanımadan çok farklı tasarımlar yapılmasına cesaret vermektedir. Bu da bugüne kadar hiç düşünülmemiş olanı ortaya çıkarırken, heyecanlandırıcı etkiler uyandırmaktadır. Modanın hareket noktası olan yenilikçiliğe de paralel olan bu yönelimler moda tasarımı alanına farklı bakış açıları kazandırırken, daha cesur ve yaratıcı önerilerin ortaya konmasına yol açacak ve moda tasarımını sanata yaklaştıracaktır.

## KAYNAKLAR

- QUINN Antony (2007) *Ceramics Design Course Principle Practices Techniques*, Thames and Hudson: Londra.
- BİLGEN Sıdıka (Şubat: 2002) "Moda ve Giyim" *Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi*, sayı:12, sayfa: 16-27
- BLACK Sandy (2002) *Knitwear in Fashion*, Thames and Hudson: NewYork.
- BUXBAUM Gerda (2005) *Icons of Fashion in the 20th century*, Prestel: Londra.
- BUXBAUM Gerda (2009) *Fashion in Context*, Springer: Viyana.
- ERDOĞAN Duygu (2011) *Bir Moda Tasarımcısının Koleksiyon Hazırlama Süreci ve Simay Bülbül Örneği*, Ağustos Anadolu Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi: Eskişehir.
- EVANS Carolina (2003) *Fashion At the Edge*, Hale University Press: Londra.
- GÜRSOY A. Tahir (2010) *Giyim Kültürü ve Moda, Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri sendikası, Ömür Matbaacılık: İstanbul.*
- "Hüseyin Çağlayan" *Art'ı Mekan Dergisi Eylül-Ekim 2010*, s:40.
- JONES Sue Jenkyn. (2009) *Moda Tasarımı* (Çev. Hüseyin Kılıç), Güncel Yayıncılık: İstanbul.
- LOVINSKI Noel P. (2010) *The Worlds Most Influential Fashion Designers A&C Black: Londra.*
- MACKENZIE Mhairi 2010 *Isms: Understanding Fashion*, Universe
- MARIAN L. Davis (1996) *Visual Design in Dress, Prentice Hall Career & Technology*
- PAVITT Jane (2008) *Fear and Fashion in The Cold War*, Victoria and Albert Museum: Londra.
- RENFREW, E., Colin R. (2009) *Developing a Collection*, Ava Publishing: ABD.
- STEELE Valerie (2011) *The Impossible Collection of Fashion*, Assouline
- TEZCAN Hülya (2006). *Topkapı Sarayındaki Şifalı Gömlekler, Euromat matbaacılık- Bika Kültür Kitaplığı yayını: İstanbul.*
- TÜRKOĞLU Sabahattin (2002) *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, Atılım Basım Yayın: İstanbul.
- A Fashion History of 20th Century* (2007), Taschen: Kyoto Kostume Institute
- Topkapı Sarayı "Harem" Sergisi, İstanbul, 2012 Temmuz*
- "Fashion" Sergisi, Victoria and Albert Museum, Londra 2012 Temmuz*
- "Dressing the Body" Sergisi DHUB Museum, Barcelona 2011 Ekim*
- 31 *Concurso Internacional de Cerámica l'Alcora 2011- Sergi Kataloğu, İspanya*
- [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?currentpage=7&toadbc=ad&objectid=1603200&images=on&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&partid=1&searchxt=teeth+photograph&fromadbc=ad&numpages=10](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?currentpage=7&toadbc=ad&objectid=1603200&images=on&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&partid=1&searchxt=teeth+photograph&fromadbc=ad&numpages=10) Erişim Tarihi: 12.10.2012
- <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2006.251a-c> Erişim Tarihi: 28.07.2012
- <http://pacoby.tumblr.com/> Erişim Tarihi: 12.08.2012
- <http://pinterest.com/pin/7529524348192425/> Erişim Tarihi: 09.09.2012
- <http://style.mtv.com/2011/11/07/five-things-you-should-know-about-paco-rabanne/> Erişim Tarihi: 12.08.2012
- <http://pinterest.com/flygyrl72/couture/>
- <http://www.leerenninger.com/about.html/> Erişim Tarihi: 14.09.2012
- <http://www.odditycentral.com/pics/the-amazing-porcelain-costumes-of-li-xiaofeng.html> / Erişim Tarihi: 25.07.2012
- [http://www.oddee.com/item\\_96688.aspx](http://www.oddee.com/item_96688.aspx)
- <http://trendland.com/daisy-balloon/> Erişim Tarihi: 27.10.2012
- [www.husseinchalayan.com/](http://www.husseinchalayan.com/) Erişim Tarihi: 28.10.2012
- <http://arrestedmotion.com/2009/06/art-focus-li-xiaofeng/> Erişim Tarihi 20.09.2012
- <http://www.tumblr.com/tagged/li-xiaofeng/> Erişim Tarihi 01.11.2012
- [http://www.sabah.com.tr/Gunaydin/Magazin/2011/03/05/evlerin\\_ici\\_masal\\_dunyasi\\_gibi\\_olsun/](http://www.sabah.com.tr/Gunaydin/Magazin/2011/03/05/evlerin_ici_masal_dunyasi_gibi_olsun/) Erişim Tarihi: 08.09.2012