

yedi

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

YAZ SUMMER 2023 • SAYI ISSUE 30

ISSN 1307-9840 | e-ISSN 2687-5357

TÜBİTAK - ULAKBİM

Dergipark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınıdır
Publication of Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ
YEDI: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840
E-ISSN 2687-5357
YAYIN NO: 09.1200.0000.000/BY.023.061.1176

YAZ 2023 • Sayı 30
SUMMER 2023 • ISSUE 30

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER
DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Adına On Behalf of DEU Faculty of Fine Arts
Hacı Yakup Öztuna (Dekan)

SORUMLU MÜDÜR MANAGING EDITOR
Leyla Öğüt

TASARIM VE BASKI SORUMLUSU DESIGN & PRINTING
Cansu Karaman Cengiz

GRAFİK TASARIM GRAPHIC DESIGN
Sevda Kaçtı

KAPAK GÖRSELİ COVER IMAGE
Neda İsmail Atar

YÖNETİM MERKEZİ MANAGEMENT CENTRE
Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3016708-09
Faks: +90(232) 3016721

BASIM YERİ PLACE OF PUBLICATION
Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası
Dokuz Eylül Üniversitesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3019300
Faks: +90(232) 3019313

BASIM TARİHİ DATE OF PUBLICATION
31 Temmuz 2023 | 31th July 2023

ONLINE YAYINLANMA TARİHİ DATE OF PUBLICATION
31 Temmuz 2023 | 31th July 2023

YAYIN TÜRÜ TYPE OF PUBLICATION
6 aylık, yerel, süreli | BIANUALLY, NATIONAL, PERIODICAL

BASKI ADEDİ PRINT RUN
50



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Leyla Ögüt	V	Editörden Editorial
Serap Ünal	1	Disiplinlerarası Bir Sanat Öncüsü Sosyal Çömlekçi Theaster Gates / Sanatçı İncelemesi An Interdisciplinary Art Pioneer Social Potter Theaster Gates / Artist Review
Bayram Demiral	21	Kilimin Ekfrasis ve Göstergelerarasılık Bağlamında Kullanımı: Ayla Çınaroğlu'nun Sihirli Kilim'i / Araştırma Makalesi The Use of Rugs in the Context of Ekphrasis and Intersemiotics: Ayla Çınaroğlu's Sihirli Kilim / Research Article
Michael Abiodun Oyinloye Adebayo Abiodun Adeloye Peter Oluwabenga Odewole Benjamin Eni-itan F Afolabi	33	Animal Representations in Nigerian Art: A Review of Roles, Significance, and Aesthetics / Review Article Nijerya Sanatında Hayvan Temsilleri: Roller, Önem ve Estetik Üzerine Bir İnceleme / İnceleme Makalesi
Özlem Demircan	43	21.Yüzyılda Karşı Sanat Anlayışı Olarak Glitch / İnceleme Makalesi Glitch as Anti-Art in the 21st Century / Review Article
Halil Yoleri Şenay Öztürk	57	Seramik Tekniklerinin Kökeni / Araştırma Makalesi Origins of Ceramic Techniques / Research Article
Serhat Durmaz	71	Kemeraltı Câmilerinin Akustik Özellikleri / Araştırma Makalesi Acoustic Characteristics of Kemeraltı Mosques / Research Article
Hatice Doğan	83	Maria Lassnig'in Eserlerinin Julia Kristeva'nın "Khôra" Anlayışı Bağlamında Değerlendirilmesi / Derleme Makalesi Consideration of Maria Lassnig's Works in the Context of Julia Kristeva's Conception of "Khôra" / Review Article
Bahar Şener Owain Pedgley	95	Ürün ve UX/UI Tasarımında Öğrenci Yetkinliğinin Geliştirilmesi / Araştırma Makalesi Developing Student Competency in Product and UX/UI Design / Research Article
Ayça UĞUR M. Ayşe Balyemez	109	Seramik Malzemenin Dili ve Kimliğin Taşıyıcısı Olarak Parmak İzi Dokusu / Araştırma Makalesi Fingerprint Texture as the Bearer of Identity and Language on Ceramic Material / Research Article
Çağdaş Ülgen	123	Blackface Makeup and Mickey Mouse Character in the Context of Racism and Discrimination / Araştırma Makalesi İrkçilik ve Ayrımcılık Bağlamında Blackface Makyajı ve Mickey Fare Karakteri / Research Article
Melda Genç	133	Biyomimikri Bilimi Etkisinde Başkalaşan Doğa: Seramik Heykeller / Araştırma Makalesi Nature's Metamorphosis Through Biomimicry Science: Ceramic Sculptures / Research Article
Aynur Gürlemez Arı	147	Tülay Tura Börtecene'nin Sanatı ve Modern Türk Resmindeki Yeri / İnceleme Makalesi Tülay Tura Börtecene's Art and Her Place in Modern Turkish Painting / Review Article
Gizem Mendi Gülcan Batur	159	Geleneksel Keçe ve Batık Teknikleri ile Deneysel Yüzey Oluşumları / Araştırma Makalesi Experimental Surface Formations with Traditional Felt and Batik Techniques / Research Article

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucular,

Güzel sanatlar alanında araştırma ve derleme makalelerin yer aldığı 30. Sayımızla sizlerle tekrar buluşmanın heyecanını yaşıyoruz. Bu sayımız da ilginç konularla akademik alana katkı sağlamayı sürdürüyor.

Bu çalışmaların içeriklerine baktığımızda: İlginç kişiliği ve duruşuyla kendini sosyal çömlekçi olarak tanımlayan Theaster Gates seramik heykeller alanına yeni kavramlar katmaktadır.

Kilimin Ekfrasis ve göstergelerarasılık bağlamında kullanımına yönelik yapılmış olan makale alanına farklı bir bakış açısını sunuyor.

Gittikçe artan bir oranda uluslararası yazarların katkılarını da almaya devam eden dergimiz Nijerya sanatında hayvan üslubunun yeri ve önemi konusunda İngilizce bir makale ile bu alanda çalışma yapan akademisyenlere yeni bir kaynak oluşturmaktadır.

Gelenekselden çağdaş yaklaşımlara doğru uzandığımızda; 21.yüzyıl sanatında bir karşı sanat anlayışı olarak glitch sanatının 20. yüzyıl Avangard sanatıyla teknik, estetik ve ideolojik bağlamda benzerliklerinin altının çizildiğini görmekteyiz.

Prof. Greenhalgh'ın "Seramik, Sanat ve Uygarlık" adlı eserini temel alan çalışmada ise seramik kapların sadece içerisine bir şey doldurulan bir eşya olmadığı aynı zamanda dekoratif, ritüelistik ve sembolik oldukları vurgulanmaktadır.

Güncel seramik çalışmalarda ortaya çıkan parmak izi dokusunun taşıdığı anlam, kavram ve işlevi irdeleyen makale ise bu bakış açılarını destekler niteliktedir. Ayrıca biyomimetik yaklaşımla seramik uygulamalar alana yeni yorum getirmektedir.

Türk resmi içerisinde soyut dışavurumculuğun öncü isimleri arasında yer alan, Tülay Tura Börteçene'nin sanatı ve alana yaptığı katkıları anlatan çalışma gelecek kuşaklara yol gösterecek niteliktedir.

Kemeraltı sit alanında yer alan beş tarihi caminin akustik özelliklerinin gerçek zamanlı ses ölçümleri ve bunların noktasal dürtü yanıtları tekniği ile tespit edilmesi ise tarihe teknolojik bir bakışın izlerini taşımaktadır.

Beden Farkındalığına Maria Lassnig'in gözüyle ve resimleri aracılığıyla bakmak Lacan'ın kavramlarıyla sembolik düzenin dışındaki gerçekliği deneyimlemeye kapı aralamaktadır. Eğitim bağlamında ürünün yeniden tasarlanması için sistematik bir yaklaşımın geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması amacıyla sunulan çalışma ise alana örnek oluşturacak niteliktedir.

Canlandırma sanatı ve diğer sanat türleri ile sosyal bilimlerin ilgili dallarına katkı sağlamayı amaçlayan makale, ırkçı klişeler arasında yer alan blackface makyajını irdeleyerek ABD kolektif bilinçdışının anlaşılmasına katkı sunmaktadır.

Tekstil tasarımı alanında keçe ve rezerve boyama tekniklerinin birlikte kullanıldığı deneysel çalışmalar bir koleksiyon şeklinde okuyucularla buluşmaktadır.

Temmuz sıcaklığında zengin içeriği ile yazarlar ve okuyuculara tatlı bir esinti sunan dergimizin yeni akademik yıla hazırlanmada bir ilham kaynağı olması umuduyla...

Leyla Öğüt

Baş-Editör / Editor-in Chief

EDITORIAL

Dear readers,

We are excited to meet you again with our 30th issue, which includes research and compilation articles in the field of fine arts. This issue continues to contribute to the academic field with interesting topics. When examine the contents of these studies:

Theaster Gates, who defines himself as a social potter with his interesting personality and stance, adds new concepts to the field of ceramic sculptures.

The article on the use of kilim in the context of ekphrasis and intersemiotics offers a different perspective to the field. Our journal, which continues to receive contributions from international writers at an increasing rate, creates a new resource for academics working in this field with an article in English on the place and importance of animal style in Nigerian art.

When we cross from traditional to contemporary approaches; As an anti-art understanding in 21st century art, we see that the similarities between glitch art and 20th century Avant-garde art in technical, aesthetic and ideological terms are underlined.

In the study, which is based on Prof. Greenhalgh's work titled "Ceramics, Art and Civilization", it is emphasized that ceramic vessels are not only an item in which something is filled, but also decorative, ritualistic, and symbolic.

The article, which examines the meaning, concept and function of the fingerprint texture that emerges in current ceramic studies, supports these perspectives. In addition, ceramic applications with a biomimetic approach bring a new interpretation to the field. The study, which describes the art and contributions of Tülay Tura Börteçene, who is among the pioneers of abstract expressionism in Turkish painting, will guide future generations.

The detection of the acoustic properties of the five historical mosques in the Kemeraltı protected area with real-time sound measurements and point impulse response technique bears the traces of a technological perspective on history.

Looking at Body Awareness through the eyes of Maria Lassnig and through her paintings opens the door to experiencing the reality outside the symbolic order with Lacan's concepts.

The study presented with the aim of developing and disseminating a systematic approach for redesigning the product in the context of education is an example for the field.

The article, which aims to contribute to the art of animation and other types of art and related branches of social sciences, contributes to the understanding of the US collective unconscious by examining the blackface make-up, which is among the racist stereotypes.

Experimental works in the field of textile design, in which felt and reserve dyeing techniques are used together, meet the readers in the form of a collection.

With the hope that our journal, which offers a breath of fresh air to writers and readers with its rich content in the heat of July, will be a source of inspiration in preparing for the new academic year...

Disiplinlerarası Bir Sanat Öncüsü Sosyal Çömlekçi Theaster Gates

An Interdisciplinary Art Pioneer Social Potter Theaster Gates

Serap Ünal, *Seramik ve Cam Bölümü, Süleyman Demirel Üniversitesi*, ORCID: 0000-0003-2407-1789

Özet

Sanat ve zanaat tartışmalarından belki de en çok etkilenen pişmiş toprak eserler son dönemde modern ve çağdaş sanat alanına dâhil edilmiştir. Sanat kavramsallığının seramik sanatına dair değişim ve gelişiminde, seramik sanatçılarının dışındaki çağdaş sanatçıların da modern seramik sanatına önemli katkıları olmuştur. Seramik sanatının çağdaş sanatta yer bulmasıyla birlikte yapılan formlar, estetik içerikli tasarım anlayışının ötesinde enstalasyonların, performans sanatının da önemli bir üyesi olmuştur. Primitif ve kültürel çıkışlı çömlekçiliğin modern sanata evrilmesinde rolü olan birçok sanatçı ile bu olguya sanat ve toplumsal sorumluluk içeriğinde, günümüz sanat anlayışında farklı bir bakış açısı getiren yeni nesil sanatçılardan Theaster Gates, uluslararası bir üne sahip, farkındalık yaratan önemli bir sanatçı figürünü temsil etmektedir. Aynı zamanda Şikago Üniversitesinde Görsel Sanatlar Bölümünde sanat profesörü olan Gates, çıkış noktasına çömlekçiliği olarak sanatını ve sanatsal anlayışını, kendi ilginç yaşam öyküsünü de kattığı toplumsal sorumluluk, akademi ve sanatla tümleşik olarak ifade etmiştir. 14. İstanbul Bienali'nde de (2015) performans sergileyen Theaster Gates, topluma somut katkılar sağlayan iç ve dış enstalasyon alanları yaratıp, performans sanatını tüm dünyaya ilgiyle izleten bir sanatçı olarak ülkemizde yeterince tanınmamaktadır. Bu çalışma, onun ilişkisel sanata vurgu yapan ilginç öyküsel kişiliğinin, çömlekçilik bazında seramik çıkışlı sanat anlayışının öne çıkan etkinlikleriyle birlikte genel olarak tanıtılması amacıyla yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Theaster Gates, ilişkisel sanat, seramik, çömlekçilik, performans sanatı.

Akademik Disiplin(ler.)/alan(lar): Disiplinlerarası sanat, plastik sanatlar, seramik.

Abstract

Terracotta works, which are perhaps the most affected by the art and craft discussions, have recently been included in the field of modern and contemporary art. Contemporary artists other than ceramic artists also contributed to the modern ceramic art in the change and development of artistic conceptualism regarding ceramic art. This acceptance of contemporary art was so enthusiastic that ceramic forms became an important member of installations and performance art beyond the aesthetic design approach. Theaster Gates, one of the new generation artists who brought a different perspective to this phenomenon in today's understanding of art in the context of art and social responsibility, together with many artists who played a role in the evolution of primitive and culturally based pottery into modern art, represents an important artist figure with an international reputation and raises awareness. Gates, who is also an art professor in the Department of Visual Arts at the University of Chicago, takes pottery as his starting point and expresses his art and artistic understanding as integrated with social responsibility, academia and art, to which he adds his own interesting life story. Theaster Gates, who also performed at the 14th Istanbul Biennial (2015), is not well-known in our country as an artist who creates interior and exterior installation spaces that make concrete contributions to the society and makes the world watch performance art with interest. This study was carried out in order to introduce his interesting narrative personality emphasizing relational art, together with the prominent activities of his understanding of art based on pottery and ceramics.

Keywords: Theaster Gates, relational art, ceramics, pottery, performance art.

Academical Disciplines/fields: Interdisciplinary art, plastic arts, ceramics.

- **Sorumlu Yazar:** Serap Ünal, Seramik ve Cam Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Süleyman Demirel Üniversitesi.
- **Adres:** Süleyman Demirel Üniversitesi, Seramik Araştırma ve Uygulama Merkezi, Batı Yerleşkesi, Isparta.
- **e-posta:** serapunal@sdu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 15.03.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1106721

Geliş tarihi: 20.04.2022 / **Kabul tarihi:** 16.12.2022

1. Giriş

Her türlü insan becerisini ayrımsız olarak, güzel ve faydalı bir amaca erişim çabası olarak gören sanat anlayışı, 18. yüzyılda keskin bir bölünmeyle sanat ve zanaat olarak ikiye ayrılmıştır. Bu bölünmenin neden olduğu modern sanat anlayışı, yeni bir kavramsallıkla sanatın daha çok sorgulanmasına yol açarak farklı akımların oluşmasına neden olmuştur. Bu farklılığa neden olan düşünsellikler resim, heykel, mimari hatta edebiyat gibi disiplinlerde farklı yapılar meydana getirmiştir. Sanatın Avrupa'dan tüm dünyaya yayılan bu açılımı Amerika'da da etkisini göstermiştir.

Neolitik Dönemden günümüze primitif özelliklerini bozmadan gelebilen çömlekçilik kuşkusuz her şeyden önce çok değerli bir kültür mirası olmakla birlikte, 1800'lere kadar, hatta devamında da kırsal bir üretim tarzı olarak, belki de salt işlevselliğinden olsa gerek sanattan çok uzakta bir üretim tarzı olarak görülüyordu. O bakış açısında çömlekçilik, kentsel düzende kenarda kalmış kırık dökük atölyelerin ya da kırsal yaşamın bir uğraşydı. Amerika'da yerlilerin uğraştığı, köle sahiplerinin de kölelerine yaptırdığı bir üretim olmuştur. Endüstri Devrimiyle gelişen üretim teknolojisi de çömlekçiliği iyice değersizleştirmiştir. Bu değersizleştirme ya da sıradanlaştırma süreci, çömlek atölyelerinin birer birer kapanmasına neden olmuştur.

Pişmiş toprak üretiminin yani çömlekçiliğin talihsiz sürecini sona erdirecek başarılı çalışmalar da bir yandan devam etmiştir. Zira 1740'lı yıllarda İngiltere'de (Stafforshire) on dört yaşında çömlek atölyesinde çırak olarak zanaatına başlayan Josiah Wedgwood, çömlekçiliğin zanaattan sanata evrilmesini sağlayan öncülerden olmuştur. Etrüsk ve Portland vazolarının soğuk mat mavi ve yeşil renkte yüzeylerine uyguladığı neoklasik barölyeferle kısa sürede ün kazanmıştır ve güzel sanatlar müzelerinde yerini almıştır.

Zanaat olarak ifade edilen tüm el sanatları üretiminin, modern sanatlar dönemiyle birlikte değersizleştiği bu süreçte zanaat olarak çömlekçilik yani seramik ekseninde bakıldığında Wedgwood örneğinde olduğu gibi zanaatla birlikte sanata yönelik *Arts and Crafts* gibi hamle yapan hareketlenmeler doğrultusunda, 1919'da *Bauhaus Okulu*, sanat-zanaat açılımıyla çömlekçiliğe de yeni bir yüz kazandırmıştır. Walter Gropius'un sanat ve zanaat ayrımını aşan manifestosuyla kurulan okul, mimariyle birlikte tüm zanaatlarda olduğu gibi Dornburg seramik atölyesiyle de seramiğe farklı bir tasarım ve estetik anlayışı getirmiştir.

1950'li yılların sonunda Peter Voulkos gibi seramikçiler, yüzeylerde dışavurumcu üsluplar kullanmaya ve çanak çömleklerin üzerine tuhaf çıkıntılar eklemeye ya da bunları kap olarak kullanılmayacak şekilde işlevsiz formlara dönüştürmeye başlamışlardır. Çok geçmeden Voulkos ve takipçileri, *çömlekçi* yahut 'zanaatçı' olarak değil seramik heykeltisi ya da sanatçısı olarak anılmışlardır (Shinner, 2004, s. 410). Voulkos'un ünlü 'sallanan çömlek' yapıtı Washington D.C. Ulusal Amerikan Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir. Bu ve benzeri örnekler seramiğin artık sıradan salt işlevsel objeler olma özelliğinin dışında modern sanatlar alanında da yer aldığını göstermektedir. Dolayısıyla çanak çömlek kavramı, en primitif hali olan birinci tür çömlekçilikten itibaren günümüz çağdaş seramik endüstrisine ve modern seramik sanatına yansiyarak bir gerçekliği ortaya koymaktadır.

Çok yönlü bir sanatçı ve akademisyen olan Theaster Gates, tüm sanatsal hatta toplumsal etkinliklerinin çıkış noktasının çömlekçilik olduğunu söyler. Yaptığı söyleşilerde, genellikle konuşmalarının başında ya da içeriğinde mutlaka *ben bir çömlekçiyim* sözü yer almaktadır. Bu ifade adeta onun mottosudur. Chicago'da 1973 yılında dünyaya gelen Afro- Amerikan Gates'in diğer önemli bir özelliği de senaryolaştırdığı kurgusal bir öyküyle seramik eserlerini sanata çevirerek genç yaşta kendisini sanat dünyasına kabul ettirmesi olmuştur.

Babası çatı ustası, annesi de öğretmen olan Gates, ona göre tamamına yakını siyahi nüfustan oluşan Güney Chicago'da doğmuş, halen de orada yaşamaktadır. Çömlekçilik özünde modern sanatların seramik alanındaki eksikliğini de göz önünde bulundurarak, çömlekçiliği sosyal ve sanatsal olarak kimliğine alan Theaster, 1950'lerin modern seramik yorumcularından, Peter Voulkos gibi sanatçılardan ilham almıştır. Ancak Theaster Gates'in asıl esin kaynağı takma adı *Köle Dave* ya da *Çömlekçi Dave* (Dave the Potter) olarak bilinen David Drake'dir. Theaster Gates bugün Chicago Üniversitesindeki akademik görevleri ile birlikte sanatın evrenselliği kapsamında, Amerika'da ve 2015 İstanbul Bienali de dâhil dünyanın birçok önde gelen sanat merkezlerinde, siyahi müzik olarak tanımladığı jazz ve bluese yeteneğini de kullanarak, bütün sanatsal birikimini kattığı performans etkinliklerinde bulunmaktadır.

Gates 18. yüzyıldan itibaren modern sanat rüzgârıyla değersizleştirilen pişmiş toprak üretimini ve sanatını, diğer çağdaş sanatlar arasında yer alma gayretinde tüm birikimini oluşturan paydaşları bir araya getirip modern sanatı dar galerilerden geniş toplumsal alanlara yayan önemli bir sanatçı figürüdür. Gates'i uluslararası gündemde tutan özelliği sadece sanatçı olması değil, aynı zamanda sosyal aktivistlik, toplumcu reformist gibi tanımları kabul etmese de Gates, işlevsel estetik ve sanat anlayışına uzanan bir anlayışla, sanatla halkı bir araya getiren iyi bir sosyal sanatçıdır.

2. Theaster Gates

Yoksul ve işsiz siyahi Amerikalıların çoğunlukta olduğu, aynı zamanda bir suç bölgesi kabul edilen Güney Chicago'da 1973 yılında, Çatı ustası baba ve öğretmen bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelen Theaster Gates'in (Görsel 1) çocukluğu doğduğu yerin mahallelerinde ve sokaklarında geçmiştir. Theaster halen doğup büyüdüğü şehirde yaşamaktadır.



Görsel 1. Theaster Gates, Chicago atölyesinde (Financial Times, 2021)

Gates'in yaşadığı sosyal alan, üstüne tahta çakılıp kapatılmış evlerle, boş arsalarla ve köşe başlarında takılan gençlerle doludur. Bu bölgede işsizlik çok yüksektir. Amerika'nın cinayet başkenti diye anıldığı da olmuştur. Theaster'a göre, nüfusunun %99.6'sı siyahi olan Güney Chicago'da eğer etrafta dolaşan bir beyaz görürseniz ya uyuşturucu arıyordur ya da sosyal hizmet görevlisidir ya da sivil polistir (Gomperez, 2017, s. 28). İşte Theaster Gates böyle bir yaşam alanında eğitimci olan annesinin de teşvikiyle iyi bir ilk ve orta eğitiminin ardından 1996'da Iowa State Üniversitesinden Şehir Planlamacılığı ve Seramik Bölümlerinden mezun olmuştur. 1998'de University of Cape Town'da güzel sanatlar ve teoloji yüksek lisansı, 2006'da Iowa State Üniversitesinde yine seramik, şehir planlaması ve teoloji üzerine ikinci yüksek lisansını tamamlamıştır. Theaster Gates halen, Chicago Üniversitesi'nde Görsel Sanatlar ve Kolej Bölümü'nde Profesör ve Washington Park'taki Arts Incubator'da bulunan bir UChicago Arts girişimi olan Arts + Public Life yöneticisidir. Gates ve ekibi, Üniversite bünyesinde Knight Vakfı'nın desteğiyle, Afro-Amerikan topluluklarının yeniden geliştirilmesinde, kültürün oynadığı rol üzerine çalışmalar yapmaktadır (Uchicago, 2022).

Gates'in kariyeri, Whitney Bienali (2010), Documenta 13 (2012), İstanbul Bienali (2015) ve Venedik Bienali'ne (2015) katılımından dünyanın dört bir yanındaki büyük müze sergilerine kadar uluslararası tanınırlık kazanmıştır. Son kişisel sergileri arasında; The Listening Room, Seattle Sanat Müzesi (2011-12); 13th Ballad, Museum of Contemporary Art, Chicago (2013); Soul Manufacturing Corporation: To Make the Thing that Makes the Things, Fabric Workshop and Museum, Philadelphia (2013); Processions, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC (2016); True Value, Fondazione Prada, Milan (2016); Black Archive, Kunsthaus Bregenz, Avusturya (2016); How to Build a House Museum, Art Gallery of Ontario, Toronto (2016); The Minor Arts, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC (2017); Black Madonna, Kunstmuseum Basel (2018) ve Sprengel Museum, Hannover, Almanya (2018); The Black Image Corporation, Fondazione Prada, Milano (2018) ve Amalgam, Palais de Tokyo, Paris, Fransa (2019) Black Madonna ve The Black Image Corporation da dâhil olmak üzere Gates'in son sergilerinin çoğu, Johnson Publishing Company arşivleriyle devam eden ilişkisinin bir parçasıdır.

Gates'in mevcut akademik bağlantıları arasında; University of Chicago, Chicago, Illinois; Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles, California ve Colby Koleji, Waterville, Maine. Gates, Nasher Ödülü (2018), Kurt Schwitters Ödülü (2017), Amerikan Sanat ve Bilim Akademisi Ödülü (2016), Smithsonian Amerikan Sosyal İlerleme için Yaratıcılık Ödülü (2015) dâhil olmak üzere çok sayıda ödül ve unvan almıştır. Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi mütevelli heyeti (2015). Kamu koleksiyonları arasında Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York; Modern Sanat Müzesi, New York; Tate Modern, Londra ve Çağdaş Sanat Müzesi, Chicago etkinlikleri yer almaktadır. (Gray Gallery, Press Release, 2019)

Theaster Gates; Crystal Ödülü (2020), Nasher Ödülü (2018), Kurt Schwitters Ödülü (2017), Amerikan Sanat ve Bilim Akademisi Ödülü (2016) ve Smithsonian Amerikan Sosyal İlerleme Ödülü (2015) gibi önemli ödüllerin sahibidir. Gates, Menil Collection, Houston; Brooklyn Sanat Müzesi, New York; Kanada Ulusal Galerisi, Ontario; Çağdaş Sanat Müzesi, Chicago; Tate Galerisi, Londra ve San Francisco Modern Sanat Müzesi gibi merkezlerde koleksiyona alınan eserleri ve ödülleri olan, aynı zamanda sanatını ve performans düşünselliğini de aktardığı önemli projeler geliştiren çok yönlü bir sanatçıdır. Bunlardan son zamanlarda uygulamaya koyduğu en etkin ve önemli çalışması, *Dorchester Projeleri* olarak bilinen küçük ölçekli konutlara müdahalelerle başlayarak, Gates'in Greater Grand Crossing'deki evleri, bireysel ve kolektif yaşam, çalışma ve sanat yapma yapılarına dönüştürme projeleridir. Diğer önemli bir projesi de işlevsiz harabeye yakın bir görünümdeki eski ekonomi bankası binası olan *Stony Island Bank* binasını *Stony Island Arts Bank* olarak bir sanat bankasına yani bir sanat merkezine çevirmesidir.

Theaster'in tüm bu yüksek etkili toplumsal ve sanatsal başarıları sadece yerel başarılar değil, uluslararası alanda değer gören başarılardır. Bu yüksek performansın karşılığı da olmalıdır. Dünyaca ünlü sanat kuruluşlarının derecelendirmelerinde ön sıralara yerleşip yüksek tutarlı parasal ödüller kazanacaktır. Nitekim Gates, süper küratörler, müze patronları ve hayal edilemeyecek servetlere sahip koleksiyonerlerin tam ortasında, saygın *Art Review* dergisinin her yıl yaptığı *En Güçlü 100 Sanatçı* kapsamına 2012 yılında 56. sıradan tanımlanan sanatçı kimliğini, 2013'ten itibaren ilk 50'ye yerleştirmiştir. 2021 yılı seçimlerinde, yüksek olanaklara sahip sanat kurumlarının da derecelendirildiği geniş ölçekli seçimde 4. olmuştur. *Art Review*'in bu geniş ve yüksek ölçekli seçimi, bireysel olarak değerlendirildiğinde ise Gates'in yeri, düşünür ve antropolog Anna L. Tsing'in ardından sıralaması ikincilik olmuştur. (Gomperez, 2017, s. 32).

Gates, sadece performanslarında ve sanatında değil her açıdan sıra dışı şaşırtıcı bir insandır. Dünya çapında bilinen yüksek değerli sanat ödüllerinden birini veren Galler'in Cardiff merkezli ünlü sanat kurumu *Artes Mundi*, İngiltere'nin de en yüksek sanat ödülünü veren bir sanat oluşumudur. *Artes Mundi*'nin 2015 yılında 40.000 pound tutarında tek kişiye verilen para ödülünü Theaster Gates kazanmıştır. Gates, bu büyük ödülü yarışmada finale kalan 9 sanatçıyla gözünü kırpmadan paylaşmıştır. Çalışmaları birçok disiplini kapsayan bir sanatçı olan Gates, yine sanatçılar için önemli bir ödül olan, 100.000 dolarlık *Nasher Prize 2018* ödülünden kazandığı parayı, kısmen edebiyatı geliştirmek için kullanacağını söylemiştir (Chow, 2017). 2021 yılında da 'Austrian Frederick and Lillian Kiesler' vakfının *Frederick Kiesler Mimarlık ve Sanat Ödülü*'nü kazanmıştır. Gates hala sanatından kazanmakta ve sanata yatırım yapmaya devam etmektedir.

Gates, büyük ödüllere alışmıştır ve bu başarı sürekliliği onun sanatsal tanınırlığını yükseltmiştir. Yaptığı her proje, sanatsal etkinlik, onu Amerika'nın ve dünyanın en önemli gazetelerine, dergilerine, televizyonlarına, saygın sanat kurumlarının söyleşilerine, önemli sanat haberlerine kadar taşımıştır. Ancak bu hak edilmiş şöhret, onu asla sanatsal ve sosyal düşününden ilkesel olarak saptırmadığı gibi, kazandığı paraları da projelerine, sanata ve sanatçılara adamaya devam etmiştir.

2.1. Yamaguchi Efsanesi

Seramikle ilgili uzun geçmişinde; seramiğin ince anlatımının görsellikle sunulduğu, 17 yaşında gittiği Japonya'da atölye eğitimi de alan Gates, seramik hobisini ve ilgisini Iowa Üniversitesinde lisans ve lisansüstü eğitimiyle perçinlemiştir. Gates bir seramikçidir. O zaten her zaman gururla "Ben bir çömlekçiyim" diyerek kille olan yakınlığını öne çıkarırdı. Seramikle uğraşmıştır, çünkü en aşağı görülen materyallerden biri olan çamuru alıp güzel ve değerli bir şeye dönüştürme metaforunu sevmiştir. Alçakgönüllü bir yan uğraş olarak seramik, onu zamanla sanat dünyasında büyük bir figüre dönüştürmüştür.

Gates, hafta sonları çanaklarını çömleklerini kırsaldaki fuarlara götürmüştür, fakat tezgâh üstü satış yapmaya çalışmaktan pek de hoşlanmadığını kısa zamanda fark etmiştir. İnsanlar, elleriyle ve yüreğini koyarak yaptığı çömlekçilik ürünlerinden, tek bir çanak ya da kupa için uzun uzun pazarlık yapıyorlardır. Değerinin hor görülmesine katlanmaktansa işlerini bedava dağıtmaya karar vermiştir (Gomperez, 2017, s. 28).

Theaster kırsaldaki fuarlara gitmeyi bırakmış ve bunun yerine sanat dünyasının ıssızlaşmış havasını denemeye karar vermiştir. Etrafında büyük eserleri yapan beyaz seramikçi örnekler vardır. Neden o da öyle olmasındı? Kendine güveniyordu, üstelik iyi bir seramikçiydi ve bir şeyler yapmalıydı. Beyaz adamlar Japonları severdi ve kendisi de Japonya'da seramik eğitimi almıştı. Zekâsıyla sanatının bileşenlerinden harika bir kurgusal olay yarattı ve hayalinde bunu senaryolaştırdı. Bu tiyatroyu oynayacağı sahneyi düzenledi, dekor ve replikler hazırlamıştır (Gomperez, 2017, s. 29).

Theaster Gates, 2007 yılında, aslında olmayan; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hiroşima'dan kaçarak Mississippi'ye yerleşen ve burada bulunan özel bir siyah kil peşinde, yetenekli Japon çömlekçi olan akıl hocası Shoji Yamaguchi'yi baş aktör olarak yarattı. Gates tarafından Yamaguchi ile nasıl tanıştığını, onun yerel bir aktivist olan siyahi karısıyla nasıl tanışıp evlendiğini hatta nasıl öldüğünü anlatacağı, Amerika'da kalan oğlunu da sunacağı bir etkinlik düzenlendi.

Bu tasarımı *Japanese soul food* (Japon Ruh Yemeği) düzenleyerek uygulamıştır (Colapinto, 2013). Orada siyah bir kadınla evlenen Yamaguchi, Asyalı ve Afrikalı-Amerikalı tekniklerini harmanlayarak benzersiz bir seramik stili yaratmıştır. Çömlek yaparak insanları eşitlik hakkında konuşmak için bir araya getirmişlerdir (Young, 2014). *Plate Convergences* (Yemek Tabakları Yakınlaşması), Gates'in geleneksel ruh yemeği etkinliğinde akşam yemeği olarak 100 konuğun bir araya getirildiği bir performansla sunulmuştur. Aynı zamanda, yerel bir Japon restoranında Bay Yamada tarafından, suşi ve sashimi hazırlanmıştır (Phaidon, 2015). Yiyecekler, Gates tarafından Mississippi'deki Itawamba İlçesinde özel seramik teknikleri ve malzemeleri kullanılarak hazırlanmış tabaklarda yan yana servis edilmiştir.

Gates daha sonra izleyicilerine savaş sonrasında Mississippi'ye yerleşen usta bir Japon seramikçi Shoji Yamaguchi ile nasıl tanıştığını, yerel bir siyah kadın ve sivil haklar aktivisti ile nasıl evlendiğini ve ardından tercih edilen mutfığa uygun tabakların nasıl yapıldığını anlatarak konuklarını büyülemiştir (Phaidon, 2015). Hikâye bununla da kalmıyor devam ediyordu. Mississippi'de Itawamba Country'de bulunan siyah kil uğruna 1950'lerde Amerika'ya gelen ve yerleşen Yamaguchi, 1991 yılına gelindiğinde doğup büyüdüğü yerleri göstermek için eşini Japonya'ya götürmüştür. Ancak çift Japonya'da bir trafik kazasında hayatlarını kaybedince yolculuk da trajedi ile sonlanmıştır (Gomperez, 2017, s. 28). Yamaguchi 'nin çanak çömlek koleksiyonu, ebeveynlerinin çalışmalarını sürdürmek için Yamaguchi Enstitüsü'nü kuran oğullarına kalmıştır. Tabi bu da senaryonun bir parçasıdır. Gates, Yamaguchi'nin oğlu olarak (Young, 2014) oğlunu oynaması için bir oyuncu tutmasıyla senaryosunu desteklemiştir (Patti, 2020). Konuya uygun melez bir karakteri de tiyatrosuna yerleştirmekte de zorlanmamıştır.

Theaster Gates'in 2007 yılındaki Hiroşima'dan Mississippi'ye kaçan yetenekli bir Japon çömlekçi olan akıl hocası Yamaguchi'yi onurlandırmak için Chicago'nun Güney Yakası'nda düzenlediği bir dizi ruh yemeği ve eşliğindeki seramik objeler konuklarını çok etkilemiştir. Böyle bir hikâyeye konu olan seramikler bir anda çok kıymetlenmiştir. Gates, bu seramiklerin tamamını pazarlarda, fuarlarda satmadığı, 25 dolar bile etmeyen kendi seramiklerinden oluşturmuştur.

Shoji Yamaguchi, Theaster'in alter egosu aracılığı ile seramiğini sanata çevirmeyi planladığı kurmaca bir karakterdir. Önlerindeki tabakların ve çömlüklerin kendi yörelerinden bir Afro-Amerikan erkek tarafından değil de egzotik bir Japon usta tarafından üretildiğine izleyicileri ikna edebilmek için Theaster, kurmaca Bay Yamaguchi karakterine bir hayat hikâyesi uydurmuştur. İnsanlar sergiyi sevmişler; Shoji Yamaguchi'ye hayran kalmışlardır. Ama tüm bunların bir kandırmaca olduğu ortaya çıkınca bazı olumsuz tepkilere karşın sanat dünyası neşeyle olayın üstüne atlamıştır. Ne eğlenceli bir tipti bu Theaster! Ne zeki adamdı! Seramikleri de çok güzeldi, ama ne sanatçıydı bu böyle! Theaster Gates bir kavramsal sanatçı ve mit yaratıcısı olarak belirivermiştir. İşte bu on yıllardır beklediği fırsata benzemektedir ve Güney Chicago evladının fırsatı hazır yakalamışken bırakmak gibi bir niyeti yoktur (Gomperez, 2017, s. 29). Artık Yamaguchi'ye ihtiyacı yok: O başlı başına sadece kendisi olan biridir. Ama Yamaguchi'yi ortaya çıkaran zekâ ve özgüven asla kaybolmamıştır (Young, 2014). Gates'in bu ünlü kurgusu başarılı eğlenceli bir sosyal deney olarak kabul görmüştür. Buradan kültür girişimciliği ile sanat dünyasında tüm yeteneklerini rahatça ortaya koyabileceği uluslararası ünlü bir sanatçı kimliğine doğru yola çıkmıştır.

2.2. Dorchester projeleri

Chicago merkezli sanatçı Theaster Gates, uzay/boşluk geliştirme (space development), nesne yapma, performans ve halkla eleştirel etkileşimi içeren genişletilmiş bir uygulama geliştirmiştir. Kâr amacı gütmeyen Rebuild Foundation'ın kurucusu olan, şu anda Chicago Üniversitesi'nde Sanat ve Kamu Hayatı Direktörü olan Gates'in 2009 projesi (Görsel 2, 3, 4) Dorchester Projects, geri dönüşümle Kütüphane, Slayt Arşivi ve Soul Food Kitchen'a dönüştürülen terk edilmiş iki katlı bir evden başladığı önemli bir sosyal ve sanatsal projedir.



Görsel 2. Theaster Gates'in Dorchester Projeleri (2006-), Chicago, (Pooley, 2020)



Görsel 3. T. Gates İlk Proje Evinin Önünde Sanat Ekibiyle, Chicago (Schmidt, 2021)



Görsel 4. Dorchester Proje Evleri (londonbonebaker, 2022)

Gates, 2007'de Chicago Üniversitesi'nde sanat programlama koordinatörü olarak işe alındığında, okuldan birkaç blok ötedeki yoksul bir mahalle olan Greater Grand Crossing'de eski bir şekerçi dükkânı satın almıştır ve oraya taşınmıştır. Büyük durgunluk patlak verdikten sonra, yandaki diğer bir evi de satın almıştır. Bu evin bazı malzemelerini küçük bir kütüphanesi olan Arşiv Evi'ne, ardından Siyah Sinema Evine taşıdıktan sonra yine başka bir harabeyi de dinleme (müzik) odası haline getireceği bir yapı olarak düzenlemek amacıyla almıştır (Luscombe, 2019).

O sırada 34 yaşında olan Gates, Chicago'nun terk edilmiş Güney Yakasında 16.000 \$ 'a satın aldığı, ince kaplama tahtalarıyla kaplı bungalov benzeri evi yeni bir sanatsal ortam haline getirmeye başlamıştır. Evin içini boşaltmış, faaliyetine son vermiş bir kitapçıdan elde ettiği 14.000 sanat kitabına raflar yapmak için yeniden tasarlamıştır ve dışını dikey yıpranmış ahşap şeritlerle kaplamıştır. Bir *ruh yemeği mutfağı* (Soul Food Kitchen) ve tabandan tavana fotoğraf slaytları koleksiyonunu yerleştirmek için bir oda yaratmıştır. Ahşap evi *Arşiv Evi* olarak adlandırmış ve tüm mahalleye açmıştır. (Adams, 2015)

Başlangıçta her ne kadar herhangi bir toplumsal proje gibi gelse de Gates'in orada işi bitmemiştir. Siyahların yoksulluk ve emek tarihine atıfta bulunarak ayakkabı boyama stantları inşa etmek için atık hurda ahşap kullanmıştır ve bunları Miami'deki bir sanat fuarında binlerce dolara satmıştır. Elde edilen gelirle Gates, ilkiyle aynı caddede olan Dorchester Bulvarı'nda almış olduğu mülkü de aynı şekilde yeniden tasarlamıştır ve Hyde Park semtinde bir zamanlar ünlü yerel plak dükkânı olan Dr. Wax'ten satın aldığı son envanterini içeren 8.000 LP'yi oraya yerleştirmiştir ve buna *Dinleme Odası* adını vermiştir. Bu koleksiyon hem duygusal hem de eğitici amaçlara hizmet etmiştir. Dorchester Projeleri kapsamında oluşturulan yapılar, ikamet eden

sanatçılar ve müzisyenler için kullanılabilir hale getirilmiştir. Bu yapılarda, dinleme partileri ve DJ etkinlikleri teşvik edilerek müzisyenlerin ağırlanmasına devam edilmektedir.

Dorchester Projeleri, Chicago'nun Güney Yakası'nda, Theaster Gates'in çabalarıyla ihmal edilmiş gibi görünen yerlerden, bir zamanlar terk edilmiş binalardan, daha sonra insanların toplandığı canlı kültürel ortamlara dönüşen bir yapılanmayı içermektedir. Proje o kadar başarılı olmuştur ki, caddenin karşısında üçüncü bir binanın da aynı amaçla projeye dâhil edilmesiyle ve hibelerin desteğiyle bu yapılar, sanatsal etkinliklerle birlikte film programcılığı ve sanatçı konutları için bir alana dönüştürülmüştür (Mohamoud, 2015).

Bu proje kapsamında Gates restore edilen yapılarda, kullanılmayan atık malzemeleri pratik, etkileyici, sanatsal ve estetik içerikli kullanarak, enstalasyonla hoş bir ortam yaratmayı amaçlamıştır. Dorchester Projeleri, toplumsal odaklı yaratıcılığın ve deneyimlerin mahalle dirilişinin var olmasına izin verdiği genişlemeye uygun, çok işlevli bir alandır.

Gates'in bu çalışması, toplumsal amaçlı ve kültürel olduğu kadar sosyo-ekonomik açıdan yenilenme ve sürdürülebilirlik içeren bir modeli de ortaya koymuştur. Ayrıca, mahalleleri ve yerel gençlerin yaşam ortamlarını yeniden inşa etmeye ve araştırmaya değer alanlar olarak görülen yerleri yeniden düşünmeye teşvik etmektedir. Gates'in projesi, yerel toplumsal çevreleri yeniden yapılandırarak, ortaya çıkan çeşitliliği artırarak mahalle kavramı içinde pozitif komşuluk ilişkileri için iyi bir ortam hazırlamıştır.

Bugün Dorchester Art + Housing Collaborative, tiyatro ve dans alanı da içeren uygun fiyatlı ve düşük gelirli konut desteği alan kişiler için tasarlanmış 32 birimden oluşmaktadır. Bu proje, kimilerince zaman zaman sanatsallığı ve toplumculuğu göz ardı edilerek, her ne kadar eleştirel anlamda emlak projesi olarak adlandırılrsa da Dorchester projeleri özünde sanatsal ve toplumsal nitelikli bir yerleşim projesidir.

2.3. Stony Island Arts Bank

Mimar William Gibbons Uffendell tarafından 1923 yılında Neoklasik yapı olarak tasarlanan, konstrüksiyonu ahşap ve çelikten yapılmış ve beyaz pişmiş toprakla kaplanmış olan *Stony Island Trust & Savings Bank* (Görsel 5) olarak bilinen ekonomi bankası binası, on yıllarca kullanılmayan kendi haline bırakılmış ve virane halde işlevsiz bir yapıya dönüşmüştür. Aynı zamanda kültürel bir değer taşıyan bu yapı kendi haline bırakılmamalıdır. Yine bir Gates projesi gerekmektedir ve Theaster Gates bu özellikli yapıyı da sanat hayatına *Stony Island Arts Bank* adıyla kazandırmıştır.

Gates, mülkü 2013 yılında 1 (bir) Amerikan doları karşılığında şehir idaresinden satın almıştır. Tadilatını finanse etmek için yapıdan mermer bileşenleri kurtarmıştır ve bunları *banka bonoları* olarak adlandırdığı 100 dikdörtgen blok (Görsel 6) haline getirmiştir. Her bloğa *In ART We Trust* sözcükleri kazınmıştır ve o bunları 2013 yılında Art Basel'de parça başına 5.000 dolara satmıştır. Organizasyon ayrıca yenileme projesi için bağış toplama etkinliklerine de ev sahipliği yapmıştır. (Mc Knight, 2015)

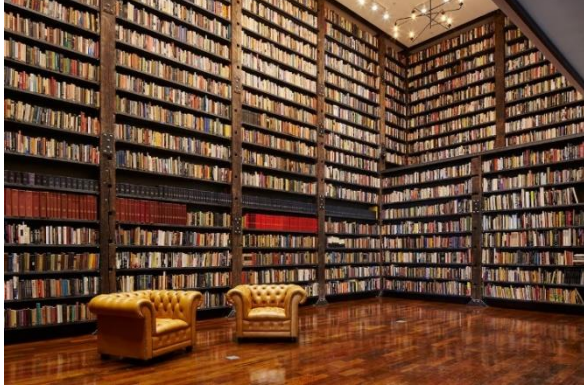


Görsel 5. Stony Island Arts Bank, Chicago, 2015 (Foto, Tom Harris)



Görsel 6. Mermer Banka Bonolar (Wordpress, 2021)

Gates, 1.580 metrekareden daha büyük bir alanı kapsayan Chicago'nun düşük gelirli bir semtindeki metruk bir banka binasını galeriler, etkinlik alanları ve kitaplar, slaytlar ve plaklar için kütüphaneler bulunan bir kültürel mekâna dönüştürmüştür (Görsel 7, 8).



Görsel 7. Arts Bank, Kütüphane
(Tom Harris ©)



Görsel 8. Arts Bank iç mekân,
(Tom Harris ©)

Bu mekân, zemin seviyesi, sütunlarla çevrili ve desenli krem renkli fayanslarla kaplı bir tavanla kaplanmış çift yükseklikte bir giriş holü içermektedir. Alanın arkası, yeniden tasarlanmış ve meşe çubuklarla donatılmıştır. İkinci katta, Afro-Amerikan kültürü üzerine metinler konusunda uzmanlaşmış ve *Ebony* ve *Jet* dergileri yayınlayan Johnson Publishing'in eski kütüphanesinden kitaplarla dolu yedi metre yüksekliğinde bir kütüphane bulunmaktadır. Kompakt odadaki raflar, bir kurtarma deposundan alınan dikey ahşap kirişlerle kaplanmıştır. En üst katta ayrıca negrobilia' adı verilen küçük bir ırksal koleksiyon bulunmaktadır.

Gates'in ekibinden mimari tasarımcı Mejay Gula'nın, *Her zaman geri kazanılmış malzeme kullanmaya çalışıyoruz, tarihini de koruduk* (Mc Knight, 2015) dediği gibi yapının orijinalliğine zarar verilmeden bina yenilenmiştir. Gates bir basın açıklamasında bu yapıyı, Sanat Bankasını "Güney Yakası için ve onun için bir kurum", "Afro-Amerikan kültürü ve tarihi için bir depo, yeni nesil siyah sanatçılar için bir laboratuvar" ve "mahalle sakinleri için bir alan" olarak tanımlamıştır. (Jobson, 2015)

2.4. Gates 14. İstanbul Bienali'nde (2015)

Sanatçı Theaster Gates'in 14. İstanbul Bienali'ne katılımı da diğer performansları gibi etkileyicidir. Seramik, Bluese/Jazz, performans ve enstalasyon odaklıdır (Görsel 9, 10, 11,12). Bu etkinlik aynı zamanda Ahmet Erteğün girişimciliği ile gerçekleşmiştir. Gösteri mekânlarında Erteğün'ün *Atlantic Records* arşivindeki sanatçıların plakları çalmıştır. Müzik, Gates'in bienal kapsamındaki performansında sanatseverler açısından, sanki biraz daha öne çıkmıştır.



Görsel 9. Gates'in İstanbul Bienali'nde İstanbul'un değişik semt topraklarından elde ettiği kille yaptığı seramik performansı. 2015. (14b.iksv, 2015) Sahir Uğur Eren



Görsel 10. Gates'in Tophane'de "Dükkân" adını verdiği atölyesinden görünüm. 2015. (14b.iksv, 2015): Sahir Uğur Eren



Görsel 11. “Dükân” Tophane, 2015. (14b.iksv, 2015) Sahir Uğur Eren



Görsel 12. 14. İstanbul Bienalinde, Theaster Gates ve Burhan Öçal Caz Performansı, 2015. (14b.iksv, 2015)

Balıkçıların denize akşamdan attıkları ağırları toplamak için sabahın ilk ışıklarıyla açılmaları gerekir, en verimli an, güneşin doğduğu andır, bu kez sanatta da böyle olmuştur. 36 mekânda yer alan eserleri, ‘Tuzlu Su’nun şekillendirdiği, balık tutmak üzere ciddi söyleşilerin düzenlendiği 14. İstanbul Bienali de işte böyle erken saatte bir denize açılışa sahne olmuştur. Sanatçı Theaster Gates, mecazen ‘ağlara takılanları’ toplamak için, bienalin ilk günlerinde oldukça küçük bir kitleyi, sabah 06.30’da bir tekneye Karadeniz’e doğru bir yolculuğa çıkarmıştır. Sabah soğukunda hazır bulunduğumuz teknede Burhan Öçal, ABD’li caz bestecisi Corey Wilkes ve kendisinin yer aldığı üçlü bir performans gerçekleştirmiştir. İstanbul’daki esas projesi ise bu tekne yolculuğu değil, Tophane’de Boğazkesen Caddesi No: 106’da bulunan ‘Blues’un Üç veya Dört Tonu’ adlı bir ‘dükân’dır. Dışarıdan sıradan bir seramik dükânı gibi gözükse de bu mekânda 17. yüzyıldan kalma İznik çinileriyle bezenmiş bir tabak sergilenmiştir. Bir yandan Gates ve asistanları çömlekler yapmıştır. Arka planda ise ABD’de siyah müziği öne çıkaran en önemli yapımcılardan olan Ahmet Ertegün’ün elinden geçen plaklar çalmış, üst katta da İznik çinileriyle ilgili slaytlar gösterilmiştir. (Yalçınkaya, 2015)



Görsel 13, 14. Theaster Gates İstanbul Bienalinde “Dükân” atölyesinde çamur tornasında seramik performansı (V&A, 2022), Sağdaki Murat Ötunç. © ART21, Inc. 2016.

Milliyet Sanat Dergisi için Fisun Yalçınkaya’nın Theaster Gates ile yaptığı söyleşide performansını değerlendirirken Gates;

Tophane’de çok fazla dükân vardı ben de bir dükân yapmak istedim. Tıpkı onlar gibi işleyen ama farklı bir noktaya işaret eden bir dükân... Şehrin kanını taşıyan bir iş olsun istedim. Yeniden isim koymam gerekseydi ismini ‘İznik meditasyon merkezi’ yapardım. Çünkü benim için bir anlamda öyleydi. Sadece benim için değil diğer insanların da bu konuda meraklı olup gelip keşfetmelerini istiyorum. Burada bir eleştirel saygı duruşu da söz konusu, İznik çinilerine yönelik... Kendi tarihimi, diğer Doğu gelenekleriyle ilgili çalışmalarımı bu Osmanlı tekniğiyle bir araya getiriyorum” diyerek önemli bir kültürel miras olan İznik çinilerine vurgu yapıp, yeterince ilgi odağı olmamasına da ima yoluyla

eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur. Yine aynı söyleşide tevazuuyla kendi sanatının önüne İznik seramiklerini alarak; kendi hedefinin ve sanatının dünyayı daha iyi bir yere getirmek olmadığını, ancak bunu *İznik seramikleri* yapmaya çalışıyor. (Yalçinkaya, 2015)

Bu ifadeleriyle Theaster Gates geleneksel kültüre, topluma mal olmuş sanatlara olan saygısını açıklamıştır. Gates'in Ahmet Erteğün'e bakış açısı da ilginçtir. Ona göre Erteğün saygın bir kişilik olarak Amerika'da siyahi müzik sanatçıları için onlara müzik dünyasını açan birisidir. Bu saygı ve sevgi, belki de onu İstanbul Bienali'ne getiren önemli bir faktördür. Theaster Gates bienale ve Erteğün'e dair;

Vurgulamak istediğim şey bireylerin diğerlerinin dünyasını nasıl şekillendirdiği. Bu İznik tekniğiyle seramik yapmak da olabilir, Ahmet Erteğün örneğindeki gibi önemli Afro-amerikan müzisyenleri gündeme getirmek de olabilir. Neden Türkiye'den biri New York'ta Harlem'de siyahların müziğiyle uğraşır ve neden ABD'li siyah bir adam Türkiye'de İznik çinileri yapar? İşte bu beklenmedik durumların bazıları aslında benim yaşama sebebim ve çok gerekliler. Ahmet Erteğün'ü bu müzikleri çalarak kutlamak, onurlandırmak istedim. (Yalçinkaya, 2015) deyip ona olan saygısını ifade etmiştir.

Gates'in sanatında çıkış noktası kendisinin de ifade ettiği gibi çömlekçiliğidir. Yani kadim bir zanaat ve çağdaş sanatlarda yer bulan seramik sanattır. Seramik ile tamamladığı diğer eğitimin şehir plancılığı üzerine olması da mekân seçiminde etkilidir. Seramik performansını uyguladığı Tophane'de *dükkân* adı altında seçtiği mekân da bu anlamda dikkate değerdir. Belki de İstanbul Bienalini kendisi ve ekibi için farklı bir etkinlik olarak görmesinden ötürü olmalı ki, bu projeden sonra daha iyi olacağız demiştir. Onun için muhtemelen bu bienal önemli bir etkinlik olmuştur. Nitekim son açtığı sergilerden, 18 Eylül 2021-9 Ocak 2022 tarihleri arasında "Slight Intervention #5" adıyla Londra Victoria & Albert Müzesi'nde açtığı sergisinde, Gates'in İstanbul Bienali'ndeki geçici atölyesinde yaptığı eserlerin bulunduğu ayrı bir vitrin yer almıştır (Pooley, 2020).

İstanbul sanat bienalleri, değerli sanat sponsorlarının da desteğiyle düzenlenen uluslararası sanatçıların cazibe merkezi olabilen bir sanatsal oluşumdur. Theaster Gates de bu etkinliğe müzik de dâhil tüm sanatsal vurgularını kattığı performansını, dünyanın birçok yerinde yaptığı gibi İstanbul'da da sergilemiştir. Onun sanatsallığının bütününe özünde yer alan "çömlekçilik" yani seramik sanatçısı karakteri, ne var ki bu bienalde çok öne çıkmamıştır. Oysa Gates, bienaldeki performansının ana nüvesi olarak İznik seramikleri üzerinden seramik sanatını ısrarla vurgulamaya çalışmıştır. Ancak Blues/Jazz performansı, bienal takipçilerinin belki de popüler sanat anlayışının egemenliğinden olsa gerek daha baskındır. Muhtemelen bienaldeki seramik özlü Theaster Gates etkinliği, güzel sanatlar çevresinde özellikle de plastik sanatlar çevresinde bu yüzden yeterli bir ilgi görmemiştir. Gates'in bienal kapsamında Tophane çömlek atölyesinde ürettiği eserlerini, 2022 yılındaki Londra sergisinde özel bir vitrinde ayrıca sergilemesi, seramik sanata verdiği önemin de farklı bir göstergesidir.

3. Gates ve Çömlekçilik

Theaster Gates seramikle başlayan müziğe kadar uzanan geniş sanat kimliğinin merkezine her zaman çömlekçiliği koymuştur. O hemen her söyleşisinde başında ortasında ya da sonunda çömlekçiliğine vurgu yapar ve bunu övünerek söyler. Çünkü çömlekçilik aynı zamanda, Neolitik Dönemden günümüze yaklaşık 9000 yıllık kültürel bir uzantıdır. Bu düşünsellik Gates için de geçerli olmalı ki; o hep çömlekçiliği kökeninde sorgulamıştır.



Görsel 15. Theaster Gates'n Çömlek Atölyesi (Anonim, 2022)

Gates'in kil ile uzun bir geçmişi vardır. Sanatçı, “tek gerçek sanat öğretmeni” olarak tanımladığı Iowa Eyalet Üniversitesi'nde lisans öğrencisi olarak seramik eğitimi almıştır. Lisansüstü eğitiminde de seramik okumaya devam etmiştir ve mevcut pratiğini hiç kaybetmemiştir. Gates için kil, dünyadaki daha büyük zorluklara göğüs germe yeteneğinin bir metaforudur. Gates bu konudaki düşüncesini, *Sanırım kil çalışmak, çirkin şeylerin, çamurlu şeylerin veya şekilsiz şeylerin sadece doğru elleri beklediğini anlamama yardımcı oldu.* Şeklinde ifade eder (Nasher & Haemisegger, 2016).

Ben bir çömlekçiyim! bu, Theaster Gates'in 2015 Ted Talk'taki konuşmasının başladığını duyurmak için yaptığı açıklamadır. Geçtiğimiz on yıl boyunca sayısız röportaj ve konuşma boyunca Gates, genellikle çömlekçi kimliğini yüceltmıştır. Kil süreçleri ile mahallenin yenilenmesi arasında bir paralellik çiziyor ve şöyle diyor: *“Sanatsal pratiğim ve bir çömlekçi olarak eğitilmek konusunda beni gerçekten heyecanlandıran şeylerden biri, yoktan harika şeyler yapmayı gerçekten hızlı bir şekilde öğreniyorsunuz.”* Gates'in seramik metodolojilerine süregelen kinayesine rağmen, eleştirmenler onun sanat pratiğinin bu temel yapısını esasen ihmal etmişlerdir. Eğitimli bir seramikçi olarak kabul edilse de, sanat ortamı onun sanatsal ve organize girişimlerinin ilgisi kapsamında, bunu etkisiz bir ayrıntı olarak kabul etmiştir. Gates'in çömlekçi kimliğinin önemi, Gates anlatımlarının daha fazlasıdır. Oysa çömlekçi kimliği, onun uygulamalarına zengin ve anlayışlı bir giriştir. Gates'in sanatındaki seramik özelliğine, süreçleri ve yerleşik idealleri içermesinden bağımsız olarak, uygulamasının bu özüne yalnızca birkaç vesileyle odaklanılmıştır. Sanatçının üzerine kaleme alınan çok büyük miktarda metinsel malzeme göz önüne alındığında, zanaatın ağırlıklı olarak ihmal edilmiş olması şaşırtıcıdır. Çağdaş alana hâkim olan disiplinler arası sanatsal uygulamaların yankı uyandıran etkisine rağmen, zanaat büyük ölçüde eleştirel analizden dışlanmış durumdadır. (Thompson, 2019)

Modern sanat tartışmalarının öncesi ve sonrasında seramik, ‘zanaat mı, sanat mı?’ üzerine yapılan tartışmaların her dönem tam ortasında olmuştur. Pişmiş toprak üretimi, Neolitik Döneme uzanan yaklaşık 9000 yıllık geçmişine rağmen, içerdiği el becerisi ve işlevsellik sorunsalından olsa gerek, kavramsal olarak sanat betiminden ötelenmiştir.

Çömlekçilik vurgusu Gates'in sadece söylemlerinden değil sanatsal eylemlerinde de kendini gösterir. 2012'de kurduğu Soul Manufacturing Corporation (SMC) çömlekçilik performansının uygulandığı bir seramik atölyesidir. Burada yapılan çalışmalar, Arts and Craft devamını, Bauhaus öğretisini anımsatır. Bu öğreti, Gropius, ünlü manifestosuyla kurduğu sistemde, Van Doesburg, Wasisly Kandinsky, Paul Klee gibi tanınmış sanatçıları da okulun gayesine ortak edebilmiş ve bu sanatçılarla öğrencilerine modern sanat kuramlarını da özümsetmiştir. Aynı zamanda mimarlık derslerine devam eden öğrenciler, mimarlık derslerinden önce tekstil, çömlekçilik, metal işleri ve mobilya atölyelerinde pratik becerileri ve malzeme bilgilerini öğreniyorlardı (Shiner, 2004, s. 387). Gropius'un kurduğu ilk atölyelerinden olan çömlek atölyesi, Weimar'a 30 km. mesafede, zengin bir çömlekçilik geçmişine sahip bir kasaba olan Bürgel yakınlarındaki

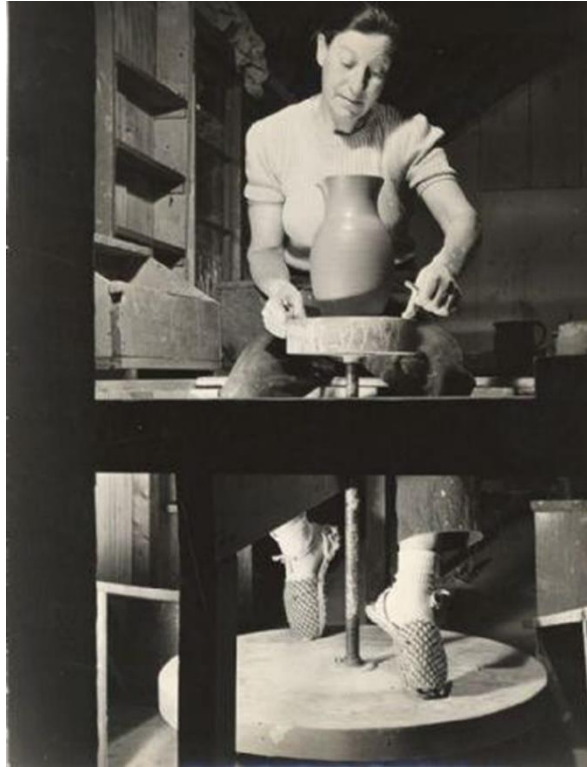
Dornburg şehrindeki Dornburg Seramik Atölyesi'dir. Bu atölye, Bauhaus seramikçiliğinin merkezi olmuştur (Ünal, 2021, s.121).

Seramik bölümüne form ustası olarak atanan Gerhard Marcks (1889–1981), Max Krehan'ın üstün profesyonel yeteneğini, yeni şeylere olan açıklığını ve insani niteliklerini takdir etmiştir. Onunla her zaman saygılı bir şekilde çalışmıştır (Marcks, 1981, s. 57). Marcks'ın kendisi de çömlekçilik konusunda pratik bir bilgiye ve beceriye sahip olmamasına rağmen, Bauhaus'a gelmeden önce seramiklere büyük bir ilgisi vardır (Jakobson, 2020).

Çömlekçiliği çağdaş ortamda tasarımla birlikte günümüze taşıyan Bauhaus Okulunun Weimar'daki Dornburg seramik atölyesinde yetişip, bu ekolü Amerika'ya taşıyan önemli bir çömlekçi ustası da Marguerite Wildenhain'dir. Wildenhain Dornburg atölyesinin yetiştirdiği ilk kadın olup, çömlekçilik misyonunu Amerika'da Dornburg Atölyesi benzeri *Pond Farm* atölyesi ile sürdürmeyi başarmıştır.

Max Krehan tarafından yapılan seramik kapları ve daha sonra öğrencileri Marguerite Friedlaender (daha sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde evli adı Marguerite Wildenhain ile tanındı), Theodor Bogler ve Otto Lindig tarafından yapılan çömleklerin bezemelerini yapmıştır (Linding, 1959, s: 105). Kırsal çömlekçi ustası Max Krehan'ın 1920'lerde sanatçı Gerhard Marcs'ın bezemeleri ve tasarımı ile birlikte üretilen çömlekler, aslında Bauhaus'un Dornburg seramik atölyesinde sanat ve zanaat birlikteliğinin önemli belgesiydi. Bu ikilinin öğrencisi olan Marguerite Wildenhain ise bu ekolü Amerika'ya taşıyan ilk çömlekçi ustasıydı. Wildenhain'in (Görsel 16) *Pond Far* çömlek atölyesi, (Görsel 17) Dornburg seramik atölyesinin Avrupa'dan Amerika'ya taşınmış haliydi. Bu etkiyi, Theaster Gates'in Soul Manufacturing Corporation (SMC) kuruluş anlayışında görmek elbette olasıdır.

Soul Manufacturing Corporation (SMC), Gates'in geniş sanat pratiği içinde devam eden bir projedir. SMC'nin 2012'deki Locust Projects for Art Basel'deki ilk galeri kurulumuna benzer şekilde, Whitechapel Gallery yinelemesi iki çömlekçi çarkı, bir elektrikli fırın, çok sayıda çömlekçi aleti, ışık masaları, kil kurutma rafları ile tamamlanmış, faal bir seramik atölyesi olarak ortaya çıkmıştır. Üç seramik ustası ve üç çırak ile hareketlenen atölyede, üretim ve eser sergilemesinin aynı anda gösterimde olması da farklı bir yaklaşımdır. (Thompson, 2019)



Görsel 16. Marguerite Wildenhain Amerikan Sanatı Arşivleri, Smithsonian Enstitüsü (Smithsonian Institution, 2021)

Endüstri devriminin sosyal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak doğan, William Morris önderliğinde 19. yüzyılın sonuna doğru İngiltere’de ortaya çıkan Sanatlar ve Zanaatlar anlamına gelen “Arts and Crafts” hareketi, “Art Nouveau” ve ‘Bauhaus’ ekolünü, Gates’in sanatsal anlayışının özünde görmek çok da yanlış olmayacaktır. Bu ekolü “Pond Farm” çömlek atölyesi ile Amerika Kıtasına tanıtan Wildenhain’in de etkisi de kuşkusuz göz ardı edilemez. Ancak ağırlıklı olarak Gates, işlevsel çömlekleri kullanışsız hale getirerek, düzenlediği enstalasyonlarla geniş mekânlarda uzamsal olarak performansla zanaata, tarihe ve kökenlerine saygı olarak bunları sunar.

Gates’in seramikte, 17 yaşında Japonya’da edindiği seramik atölye tecrübesiyle (Searle, 2021) birlikte büründüğü diğer bir kişilik örneği, hayali olarak yarattığı Japon çömlekçi Yamaguchi Shoji’dir. Bu kimlikle çömlekçiliğini ilk olarak sıradan çömlek pazarlarından kurtarmış sanat dünyasına geçiş yapmıştır. Bu



Görsel 17. Pond Farm Çömlek Atölyesi (National Trust, 2021)

nedenle de Japon seramikçiliği onun için ayrı bir saygı faktörüdür. Mingei geleneğine ve Japon halk kültürüne duyduğu ilgiyi kendi kültürel kökleriyle bir araya getirerek, zanaatını siyah bir estetikle birleştirmiş, *Afro-mingei* teriminin türemesine yol açan farklı seramik rol modelleri ortaya çıkarmıştır (Gibson, 2021a).

Theaster Gates’in seramikçiliğini karakterize eden diğer bir etken faktör de Köle Dave ya da Çömlekçi Dave adı ile anılan David Drake’dir. Gates için Köle Dave, sadece tarihe geçmiş bir çömlekçi değil, kendi köklerini de temsil eden, geçmişini özleştirdiği bir çömlekçidir.

3.1. David Drake (Dave the Potter)

Gates’in çömlekçilik duygusallığına etkileyen önemli bir kişi olan, Köle Dave ya da Çömlekçi Dave (Dave the Potter) olarak da bilinen David Drake, 1800’lü yıllarda Güney Carolina’da köle olarak yaşayan ve dramatik bir yaşam öyküsüne sahiptir. Yaşadığı hayata okuma yazma yasağı olmasına karşın, üzerine şiirsel ifadeler yazdığı iri yapılı muazzam çömleklerini sığdıran ideolojik bir figürdür.

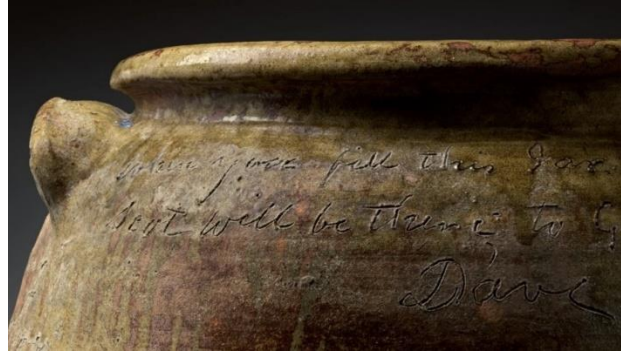
David Drake, 1801’de köle olarak dünyaya gelmiştir. 19. yüzyılın en yetenekli Amerikan çömlekçilerinden biri olmuştur. Birkaç farklı sahibi vardır ve hayatının çoğunu Güney Karolina’da (South Carolina) Edgefield ve çevresinde geçirmiştir. Eyalette kölelerin okuma yazma öğrenmeleri yasaktı, öğrenenler de öğretmenler de çok ağır cezalara çarptırılmışlardır. Buna karşın ya sahipleri tarafından ya da ilk sahibinin yakınları tarafından yasa dışı olarak okuma yazma öğrenmiştir. Bu öğreniş aynı zamanda onun çömleklerine şiir yazabilen edebi yönünü de ortaya çıkarmıştır. Dave’in kariyeri boyunca göze hoş gelen, minimalist, sıra dışı, 40.000 çömlek yaptığı tahmin edilmektedir; Pek çok çömlek günümüze gelebilse de şiir yazılı sadece 40 çömleği kalmıştır. Bu çömlekler bugün müzayedelerde 175.000 \$’a kadar alıcı bulabilmektedir. (Clark, 2014)

Güney Karolina (South Carolina), Edgefield County’de yüksek kaliteli killer açısından zengin bir çömlek yapım merkezinde olan Drake, çömlek fabrikası işleten sahiplerinin günde 10 ton yakacak odun tüketen fırınlarını çalıştırmaya yardım ederken bu çömleklerini yapmıştır. İlk sahibinin ölümünden sonra, 1849’da Lewis Miles onu satın almıştır ve besbelli ki çömlekçinin zanaatına değer vererek, onun eserlerini imzalamasına ve yazmasına izin vermiştir. Bu, o dönem için alışılmadık bir davranıştır (Saccoccia, 2018).

1834 ile özgürlüğünü kazandığı 1865 arasında en az yirmi sekiz kez daha çömlek yapmıştır (Kenyetta vd., 2013, s. 6). Büyük boyutlarıyla da dikkat çekici olan bu çömlekler, Amerika Birleşik Devletleri'nde elle yapılmış en büyük kaplar arasındadırlar (Britannica, 2022). Drake araştırmacısı Jill Beute Koverman, Drake'in "yaşamı boyunca 40.000'den fazla parça yaptığını" savunuyor. Drake'in toplam yirmi kavanoz ve testisi orijinal şiirle yazılmıştır (Joshi, 2022).

Yalnızca Drake'in çanak çömleklerine ayrılmış ilk sergiyi (1998) sunan, Güney Karolina Üniversitesi (University of South Carolina) Mc Kissick Müzesidir. Sanatçı Theaster Gates'in küratörlüğünü yaptığı Milwaukee Sanat Müzesi'ndeki 2010 tarihli bir sergide, Drake'nin çömlekleri, üzerindeki beyitlerin Gates performansı ile bir müzik grubu tarafından şarkılara dönüşmesiyle yeniden canlandırılmıştır (Saccoccia, 2018). Sonrasında Drake çömlekleri öyküleriyle birlikte Amerika ve Avrupa'nın çeşitli sanat merkezlerinde değişik enstalasyon ve performanslarla bizzat Theaster Gates tarafından düzenlenerek sanatseverlere sunulmuştur.

David Drake ödüllü yeni bir belgesel olan Discovering Dave'in teması müze sergilerinde yer almıştır. Theaster Gates, Milwaukee Sanat Müzesi'ndeki 2010 sergisi, To Speculate Darkly: "Theaster Gates and Dave the Potter" ile Dave'i bir anlamda hayata döndürmüştür. Hayatının ve seramiğinin, böyle bir mirasın tadını çıkaracağını bir an için bile düşünüp düşünmediğini merak ediyor insan. Çalışmasını imzalamış olması, en azından sanatıyla büyük gurur duyduğunu ve belki de daha iyi bir zamanda çalışmalarının takdir göreceğini umduğunu gösteriyor (Clark, 2014).



Görsel 18. David Drake 1858, Yazılı Çömlek Detay, NY.Metropolitan Sanat Müzesi (Nytimes, 2021)



Görsel 19. Drake (Çömlekçi Dave) Çömlekleri, NY. Metropolitan Sanat Müzesi (Joshi, 2022)

Boston Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki Amerika Sanatı kanadındaki büyük pekişmiş çini (stoneware¹) testi gibi diğer müzelerde yer alan yazılı çömlekler Dave'nin, koşullar sessizliği zorlamaya çalışırken bile, bir kişinin sanat yoluyla zaman içinde konuşma gücüne tanıklık ediyor (Saccoccia, 2018). Çömlekçi Dave'nin stoneware büyük boyutlu çömlekleri Amerika'nın en önemli sanat müzelerinde muhafaza edilmekte ve bazı sanat koleksiyonerleri tarafından zaman zaman sergilenmektedir. Bunlardan biri de, kuşkusuz en önemlisi Theaster Gates'dir.

¹ Stoneware (Sertçini), seramik esaslı belli hammaddelerin belli oranlarda karıştırılıp şekillendirildikten sonra yüksek sıcaklıklarda (yaklaşık 1200°C) pişirilmesi ile elde edilen, su emme oranı düşük, sırla uyumlu, düşük gözenekli (poroziteli) bir üründür.

Gates köle Dave'yi öylesine özümsemiştir ki, tıpkı çatı ustası olan babasının kullandığı katranı malzeme olarak seramiklerinde kullandığı gibi Dave'nin dramatik öyküsüyle bütünleştirdiği çömlekçiliğini de kendi sanat kavramsallığına yerleştirmiş, birçok sanatsal sunumlarında Dave çömleklerini mutlaka enstalasyonunun önemli bir parçası yapmıştır. Dave'nin çömlekleri bununla da sınırlı kalmayıp onlarca sanat dergisinin, gazetelerin sanat sayfalarının, eleştirmenlerin, kısa film gösterilerinin tematik olarak konusu olmuştur.

3.2. Slight Intervention #5, A Clay Sermon Londra 2021-2022 ve White Cube Florida

Victoria & Albert Museum'da, Slight Intervention #5 (18 Eylül 2021-9 Ocak 2022) ve Whitechapel Galerisi'nde, A Clay Sermon (29 Eylül 2021-09 Ocak 2022) isimli çok mekânlı Londra sergileri, Theaster'in Londra'da eş zamanlı açtığı son sergilerinden olup, kendi sanat karakteristiğinin neredeyse tüm özelliklerini bir arada sunan sergilerdir.



Görsel 20. Gates'in White Cube'de açtığı 'No More Dark Days' sergisinde katranlı çömlekleri, 2022 (whitecube, 2022)

Geniş temalı her iki sergide de nüve pişmiş toprak olup, *A Clay Sermon* sergisinde teolojik bir ifade vardır. Bu sergide Gates çömlekçiliğın, göksel dinlerin kutsal metinlerinde yer aldığını söyleyerek; Tanrı ile insanlık arasındaki ilişkiyi, kil ile çalışan çömlekçiye benzetir ve kült bir alana alarak betimler. Theaster'e göre çömlekçilik, "dünyanın nasıl şekillendirileceğini" öğreten bir zanaattır. *Bir Kil Vaazı* adını verdiği bu sergide Gates'e göre kil, maddi ve manevi bir mirasın açıklamasıdır. Theaster Gates sergisinde özel ve kamu koleksiyonlarındaki seramikleri ile beraber özellikle tarihsel anlatı niteliğindeki eserlerini bu sergide bir araya getirmiştir. Araştırma, fikir, süreç ve üretimi bir araya getiren bu sergi, Gates'in ilk el yapımı çömleklerinden büyük ölçekli Afro-Mingei heykellerine kadar son yirmi yılda yaptığı zanaat, emek, performans ve irksal kimlik araştırması kapsamında yaptığı çalışmalarını içermektedir (Bernstein & Bernstein, 2022).



Görsel 21. Gates Sergisi, Sağda camlı standta İstanbul Bienalinde yaptığı eserler yer alıyor. Victoria & Albert Müzesi, Londra, 2022 (gagosian, Fotoğraf: Jamie Stoker)

Aynı tarihlerde yine Londra'da Victoria & Albert Museum'da açtığı diğer sergisinde de Theaster Gates, maneviyat, siyahi müzik (jazz/bluese), zanaat ve modernizm tarihlerini ele alıyor. Bir çömlekçi olarak becerilerini kullanan Gates, zaman içinde seramik kültürüyle de iletişim kurar. Sergide, Amerikalı çömlekçi

Peter Voulkos'un çalışmasına saygı olarak üretilen yeni bir seramik form ile Gates'in İstanbul Bienali'ndeki geçici atölyesinde yaptığı nesnelere bulunduğu bir vitrin de yer almıştır (whitechapelgallery.org). İstanbul Tophane'deki geçici olarak ona tahsis edilen atölyesinde yaptığı çömlekleri, sergi konseptinin içine dâhil edip ayrıca özel bir cam vitrinli standta 'İstanbul Bienal Seramikleri' adlandırmasıyla ayrıca sergilemesi de ilginçtir.



Görsel 22. Gates'in Voulkos'a saygı çömleği. Sağda Peter Voulkos çömleği. Whitechapel Gallery, White Cube ve V&A, Londra (Gibson, 2021b)



Görsel 23. Theaster Gates, 'A Clay Sermon', 2021, Whitechapel Gallery, London; Theo Christelis

Her etkinliğinde ve sergilerinde mutlaka bir katranla kaplanmış çömlek ya da seramik yüzey, enstalasyonunun değişmez objesidir. Yine vazgeçemediği bir diğer obje de köklerine ait bir figür, özellikle de Çömlekçi Dave'nin bir çömleğidir. Gates'in katranlı seramikleri, çatı ustası olan babasına saygı anlamında, Dave'nin çömlekleri de köklerine ve tarihe olan saygının ifadesidir.

Gates, Florida West Palm Beach White Cube'deki Nisan 2022 tarihi itibarıyla 5 Mart - 16 Nisan 2022 tarihleri arasındaki son sergisini ise tamamen katranlı çömleklere ayırmıştır. Artık Karanlık Günler Yok (No More Dark Days) isimli sergi, Gates'in sanatının iki kavramsal mihenk taşı olan katran ve kil malzemeleri aracılığıyla emek, zanaat ve değer keşfini düşündürmektedir. Gates'in yeni serisinde; devam eden çalışmaları, tarihi çatı kaplama tekniklerini ve 'alev' temelli boyama yöntemlerini ('flame' based painting methods) kullanan kompozisyonlara dönüşmektedir. Modernizm ile bir diyalog yaratan Gates'in soyut kompozisyonları, yeni biçimsel olanaklar yaratarak resmin kanonunu tanıdık sınırlarının ötesine taşımaktadır (whitecube.com).

4. Sonuç ve Değerlendirme

İnsanla birlikte var olan, iyi ve güzele varma edimini ortaya çıkaran duyumsallık ve yeteneğin bir arada olduğu kabul edilen sanatın/zanaatın ne olduğu ya da ne olmadığı karmaşasının yarattığı sorunsallığın günümüze kadar devam ettiği bir gerçektir. On sekizinci yüzyılda Baumgarten'in, algıyı yaratan duyumsallık tanımını yaptığı "Theoretische Aesthetik" (1750) kitabından sonra yeni bir kavram olarak ortaya çıkan "estetik" kavramı, farklı tartışmalarla sanat betimine dâhil olmuştur. Kitabın temasına göre en basit haliyle duyumsallık, sonrasında sanat felsefesi ve beğeni olma rolünü üstlenen estetik, sanat kavramsallığının tam da merkezine yerleşmiştir.

Temsili sanat kuramı, yeni temsil kuramı, dışavurum kuramı, biçimcilik, yeni-biçimcilik ve estetik sanat kuramlarının hepsi sanatın tümüne yönelik kapsamlı tanımlar getirme çabalarıydı. Ama tek tek

görülürken her biri de yetersiz gibiydi. Sanat denilen nesnelere çeşitlilikleri, elbette tek bir tanımın altına sığdırılmaz. Ancak bir şeyin sanat olarak sınıflandırılmasının gerekip gerekmediğinin belirlenmesi, ona nasıl tepki verilmesi gerektiğini bulmak için önemlidir. Carroll (2016) bu anlamda, eğer sanatı bir sınıflandırma yolu-yoksa o zaman sanatsal edimlerin çökeceğini ifade eder.

Yıllardır süregelen halen de devam eden bu kavramsal karmaşada Theaster Gates'in sonu yokmuş gibi görünen sanat betimlemelerinde yeri nerede olmalıdır? Gates'in aldığı yüksek nitelikli eğitimleri ve sanat odaklı projelerinin de beslediği sergilerini enstalasyonlarını, performanslarını ve hepsinin temelinde yer alan pişmiş toprak eserleri göz önünde bulundurulduğunda; onun sanatının tanımını yapmak oldukça zordur. Genel bir bakışla değerlendirildiğinde; bir yerde gelenektir, sosyal sanatçıdır ya da dışavurumcudur, avangarttır. Sanat adına bunlar gibi daha çok şey sayılabilir. Ona sorulduğunda "ben bir çömlekçiyim" der. Bu tanımsızlık aynı zamanda dünyanın önde gelen sanat otoriteleri ve eleştirmenlerce görsel ve yazılı basında, akademik yayınlarda, lisansüstü tezlerde tartışılmıştır. Belki de yarattığı bu kavramsal kargaşa, Gates'in dünya çapında ilgi odağı bir sanatçı olarak kabul edilmesinin önünü açan en önemli faktördür. Küratör ve eleştirmen Nicolas Bourriaud'un (2018), bu tür çalışmaları, "temsil ettikleri, ürettikleri veya yönlendirdikleri insanlar arası ilişkilere" göre değerlendirilmesi gerektiği fikrini tezinde savunan A. May Garza (2015), Gates'in projelerinin aynı zamanda bir "İlişkisel Estetik" biçimi olarak da sınıflandırılabilirliğini söyler.

Sanat için karşılıklı eylem, biraradalık, ilişkisellik üzerinden önermede bulunan 1990'ların yeni trendini açıklamaya çalışan eleştirmen Bourriaud'nun yaklaşımları, Theaster Gates'in düşünselliği ile genel olarak örtüşmektedir. Bourriaud'a göre, son yıllarda heykel, enstalasyon, performans, toplumsal etkinlik çoğalmıştır. Farklı bir alan oluşturan bu tür sanatsal etkinliklerin çoğalmasına karşın Gates neden öne çıkmıştır?

Gates'in Dorchester Projeleri ile elde ettiği başarıları daha iyi ayırt etmek ve irdelemek gerekir. Sanat ve yaşam arasındaki sınırı bulanıklaştıran Gates'in Dorchester çalışması, Kaprow'unki gibi, izleyicisini derinden etkilemek ve sosyal değişimi teşvik etmek için performansın ve paylaşılan deneyimin dönüştürücü gücünü kullanır. Onun en önemli özelliklerinden biri, yaşamdan koparılmış malzemeleri estetiği ihmal etmeden yeniden yaşama döndürerek sanatsal alanlar yaratmasıydı. Bu dönüşüme tarihe, zanaata ve köklerine olan saygıyı da katmıştır. Bu bağlamda katranlı seramikleri, çömlekçi çarkını kullanması ve tüm yerleştirmelerinde bunlara özel yer vermesi bu özelliğini de öne çıkarır.

Sanat, doğal ortamı içinde, görünür hale geldiği uzamı hesaba katan bir sanatsal müdahale biçimidir. Sergi mekânının sorumluluğunun sanatçı tarafından bu şekilde yüklenilmesi, geçmişte serginin uzamsal ve mimari koşullarının araştırılması anlamına geliyordu. Doksanlı yılların sanatına egemen olan ikinci olasılık ise, serginin genel içeriğinde kurumsal yapısını, ortaya çıkan ayırt edici sosyo-ekonomik özellikleri ve aktörlerin soruşturulmasını içerir. Nicolas Bourriaud "ilişkisel sanatı", teorik ve pratik başlangıç noktası olarak, yoksunluk bildiren, özerk bir uzamın yerine insan ilişkilerinin bütünü ve toplumsal içeriklerini kabul eden sanatsal pratiklerin bütünü olarak tanımlar. Onun için "ilişkisel estetik" de, sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlar arası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden bir estetik kuramıdır. Gates'in stratejisinin kökü, sanatçıyı tüm insan sosyal ilişkilerinin dâhil olduğu bir kanal olarak gören Nicolas Bourriaud tarafından tanımlanan toplumcu bir sanat yapma biçimi olan "İlişkisel Estetik'te" yatar. Theaster Gates de bu kapsamda bir sanatçıdır.

Gates, bireysel duyumdan kaynaklı yaratı gücüne mekânları da katar. O sadece galeri, salon gibi tek katlı iç alanlara sığmaz, binaların dış cephelerine hatta sokaklara kadar uzatır sanatsal edimlerini. İç mekânda bile tek salonla ve hatta tek bir katla yetinmez, birden fazla katlı mekânları tercih eder. Dolayısıyla Gates, uzamsal düşünsellikte bir sanatçı kimliğine de sahiptir. Aldığı eğitimler, kuşkusuz kapsadığı bu geniş sanatsal alana etkimiştir. Performanslarında, yerleştirmelerinde, projelerinde ve her türlü sergilerinde multidisipliner bir yaklaşım ortaya koyar. Sanat eleştirmenleri ve küratörler onu daha çok Bourriaud'un ilişkisel sanatı çerçevesinde değerlendirirler. Bu değerlendirmeyi yaparken çok da haksız sayılmazlar. Fütürist ve uzamsal düşünen bir sanatçı olmasına karşın muhafazakâr bir saygıya da sahiptir. Kendini öncelikli olarak çömlekçi olarak addeder ve birçok çömleğini katranla kaplar. Bu onun David Drake (Çömlekçi Dave) üzerinden siyahi köklerine ve çatı yaparken katran kullanan babasına olan saygısını ifade etmektedir. Sanatında ilkel çömlekçilikten Arts and crafta kadar, Marguerite Wildenhain'den Peter Voulkos'a kadar, Bourriaud'a kadar tüm akımların izini üzerinde taşıyan Gates, tüm bunlarla birlikte toplumsal duyarlılıkta özgeci bir sanatçıdır.

Theaster Gates genç sayılacak yaşına karşın, bugün dünyanın en önde gelen basın kuruluşlarında, ünlü sanat yazarlarının söyleşi yapmak için sıraya girdiği, yine uluslararası önemli galerilerde, bienallerde ve sanat merkezlerinde kendisinin verdiği randevularla yer alan, büyük ödüllerin sahibi önemli bir sanat insanıdır.

Kaynakça

- About Theaster Gates (2022) <https://harris.uchicago.edu/directory/theaster-gates>
- Adams, T. (2015, 3 Mayıs) Chicago artist Theaster Gates: 'I'm hoping Swiss bankers will bail out my flooded South Side bank in the name of art'. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/03/theaster-gates-artist-chicago-dorchester-projects>
- Bernstein J. & Bernstein J. (2022) Theaster Gates: A clay sermon.
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel estetik*, Çev. S. Özen, Bağlam Yayıncılık.
- Britannica, (2022) Dave the potter. In Britannica. From <https://www-britannica-com.translate.goog/biography/Dave-the-Potter>
- Carroll, N. (2016). *Sanat felsefesi*, Çev. G. Korkmaz Tirkeş, Ütopya Yayınları Sanat Dizisi, Ütopya Yayınevi.
- Chow, A.R. (2017, Eylül 19). Theaster Gates Wins \$100,000 Nasher Prize for Sculpture. *Newyork Times*.
<https://www.nytimes.com/search?query=theaster+gates>
- Clark, G. (2014). History file Dave the potter. *Cfile capsule*. <https://cfileonline.org/history-file-dave-potter/>
- Colapinto, J. (2013). Theaster Gates- "Plate Convergence". <https://anecdote.com/anecdotes/theaster-gates-plate-convergencequot>
- Financial Times (2021) Theaster Gates, Chicago stüdyosunda © Lyndon october 8 2021,
<https://www.ft.com/content/61eb59f4-c618-4fad-bd1d-32c1523e8f02>
- Garza, A. M. (2015). *Setting the stage: teaster Gates through the lens of performance* [Master thesis, Faculty Graduate Division College of Fine Arts Texas Christian University].
- Gibson, G. (2021a) The Chicagoan artist curates a complex and thought-provoking ceramics exhibition in East London. Whitechapel Gallery, London, <https://thedesignedit.com/theaster-gates-a-clay-sermon/> Theaster Gates: A Clay Sermon.
- Gibson, G. (2021b) The Design edit For Collectors And Dreamers, Theaster Gates: A Clay Sermon, Whitechapel Gallery, London. https://thedesignedit-com.translate.goog/theaster-gates-a-clay-sermon/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=op,sc
- Gomperez, W (2017). *Sanatçı gibi düşün*, Çev. S. Evren, Yapı Kredi Yayınları.
- Harris, T. & Blessing, H. (2015). Courtesy of Rebuild Foundation.
<https://www.thisiscolossal.com/2015/10/stony-island-arts-bank/>
- Jakobson, H. P., (2020) The world in the province from the province to the World Bauhaus Ceramics in an International Context. <http://www.bauhausimaginista.org/articles/5295/the-world-in-the-province-from-the-province-to-the-world>.
- Jobson, C. (2015) Artist theaster gates bought a crumbling Chicago Bank for \$1 and turned it into a world-class arts center <https://www.thisiscolossal.com/2015/10/stony-island-arts-bank/>
- Kenyetta, O., Lasser, E., Mooney, C. & Prown, J. (2013) Dave the Potter, Outlasting Denial, a case study in curatorial activation around, Presented by The Chipstone Foundation& The Green Gallery Press.
- Lindig, O. (1959) Letter to Annegret Janda. *Bauhauskeramik, Sonderdrucke aus Kunstmuseen der Deutschen Demokratischen Republik*, 2, 1959, 105.
- Luscombe, B. (2019) Time, 'I Thrive in a Certain Kind of Complexity.' Artist-Musician Theaster Gates on the Transformative Power of Art. <https://time.com/5744412/theaster-gates-interview/>
- Marcks, G. (1981) Letter to Rose Krebs. *The Studio Potter*, 10, 57.
- Mc Knight, J. (2015) Chicago Mimarlık Bienali. <https://www.dezeen.com/2015/10/03/theaster-gates-transforms-abandoned-chicago-bank-public-arts-centre/>
- Mohamoud, E. (2015) Art in the Public Sphere A Graduate Seminar at OCAD University.
<https://artpublicsphere.wordpress.com/2015/07/28/theaster-gates-dorchester-projects>

- Nasher, N.A. & Haemisegger, D.J. (2016) 2018 Nasher Prize Laureate: Theaster Gates Five Works on View Theaster Gates. *The Steeple*.
<https://www.nashersculpturecenter.org/art/exhibitions/exhibition/id/623/2018-nasher-prize-laureate-theaster-gates#!/info/exhibition/3196/6223>
- National Trust, (2022) <https://savingplaces.org/stories/marguerite-wildenhain-and-pond-farm-where-art-and-life-blended-seamlessly>.
- Patti, J. (2020) A Fiction Of Your Creation,
<https://insidethearts.com/buttsintheseats/2020.10.20/inspired-by-a-fiction-of-your-creation>
- Pooley, S. (2020) Theaster Gates'in Dorchester Projeleri (2006–), Chicago.
<https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/theaster-gates-chicago-architecture-biennial/>
- Phaidon, (2015) Theaster Gates: Art, lies and pottery
(<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/august/27/theaster-gates-art-lies-and-pottery/>)
- Press Release (2019) Theaster Gates Every Square Needs a Circle, April 4 - June 29, 2019,
<https://www.richardgraygallery.com/exhibitions/theaster-gates2>
- Saccoccia, S. (2018) Etched in clay: the 'poem vessels' of enslaved potter David Drake. *Baystatebanner*.
<https://www.baystatebanner.com/2020/06/18/etched-in-clay-the-poem-vessels-of-enslaved-potter-david-drake/>
- Searle, A. (2021) From a cookie jar to couplets and cocaine – Theaster Gates: A Clay Sermon review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/sep/29/theaster-gates-a-clay-sermon-review-whitechapel-v-and-a-white-cube>
- Schmidt, J. (2020) <https://jasonschmidtstudio.com/groups>
- Smithsonian Institution (2021) Marguerite Wildenhain. <https://americanart.si.edu/artist/marguerite-wildenhain-5389>
- Shinner, L (2004). *Sanatın icadı* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Thompson, L.B. (2019). Theaster Gates' artwork in perspective: craft, discarded knowledge, and critical memory, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, University of Colorado. ProQuest Dissertations & Thesis Global.
- Tripti, J. (2022). David Drake (potter). [https://alchetron.com/David-Drake-\(potter\)](https://alchetron.com/David-Drake-(potter))
- Ünal, S. (2021). Dornburg atölyesinden Tatbiki'ye seramik. *Sanat Dergisi*, (37), 115-139.
- V&A (2022) Theaster Gates: Slight Intervention #5. <https://www.vam.ac.uk/event/GgXZ8EDk/theaster-gates-slight-intervention>
- Yalçınkaya, F. (2015). İznik çinileri Erteğin müzikleriyle canlanırsa. *Milliyet Sanat*.
<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/iznik-cinileri-ertegun-muzikleriyle-canlanirsa/5754>
- Young, G. (2014, Ekim 6). "Theaster Gates, the artist whose latest project is regenerating Chicago". *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/society/2014/oct/06/theaster-gates-artist-latest-project-is-regenerating-chicago-artes-mundi>

Kilimin Ekfrasis ve Göstergelerarasılık Bağlamında Kullanımı: Ayla Çınaroğlu'nun *Sihirli Kilim*'i

The Use of Rugs in the Context of Ekphrasis and Intersemiotics: Ayla Çınaroğlu's *Sihirli Kilim*

Bayram Demiral, *Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Süleyman Demirel Üniversitesi*, ORCID: 0000-0001-9500-6728

Özet

Estetik kuramcılarınca sanatlar, sözsözsel olan ve sözsözsel olmayan şeklinde iki ana grup olarak sınıflandırılmaktadır. Bu sanat dallarının kendi aralarında ve birbirleri arasında çeşitli alışverişler gerçekleşebilmektedir. Sözsözsel sanatların birbirleri arasındaki alışverişler metinlerarası ilişkiler olarak tanımlanırken, sözsözsel olmayan sanatların kendi aralarında ve sözsözsel sanatlarla olan alışverişler ise göstergelerarası ilişkiler olarak nitelenmektedir. Göstergelerarası ilişkilerden biri olan ekfrasis ise sözsözsel olmayan bir sanatın sözsözsel sanatta yer alması veya sözsözsel olmayan sanatların sözsözsel sanatlardaki temsili olarak tanımlanmaktadır. Ayla Çınaroğlu'nun *Sihirli Kilim* adlı masal kitabında, geleneksel dokuma çeşitlerinden biri olan kilim, kurgunun temel unsuru olarak kullanılmaktadır. Kilim ve motiflerinin hangi dönüşümlere uğrayarak, bir masal metninde yer aldığı tespitinin amaçlandığı bu çalışmada göstergelerarası çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. Adı geçen kitap ile sınırlı bu çalışmada, dilsel ve görsel olarak kilim ve motiflerinin geçirdiği dönüşümler, göstergelerarası ilişkiler ve ekfrasis bağlamında çözümlenmiştir. Masal metninde, sözsözsel olmayan sanat olarak değerlendirilebilecek, kilim ve motifleri, sözsözsel sanatta yer almaktadır ki bu noktada ekfrasis karşımıza çıkmaktadır. Dilsel bağlamda kilimdeki koçboynuzu motifi koça, kurt izi motifi kurda, suyolu motifi bir akarsuya dönüşmektedir. Bu durum, kilim motifinin, dilsel alanda yeniden üretilmesi olarak değerlendirilebilir. Kilim ve motifleri illüstrasyon olarak kitap bağlamına aktarılırken, dokuma ve motiflerin malzeme, konum ve şekil gibi nitelikleri dönüşüme uğramaktadır. Kitaptaki motiflerin görselleri alımlayıcıya, metindeki motiflere atıfla oluşturulan dilsel göstergelerin kilim motiflerinden türediğini ayrıca anlatının kilim yüzeyinde kurgulandığını hatırlatmaktadır. Sonuç olarak kilim ve motifleri hem anlamsal hem de şekilsel olarak dönüşüme uğrayarak metinde yer almıştır. Kilim ve motiflerinin, dilsel ve görsel olarak kitapta yer alması geleneksel bir dokumanın başka bağlamlarda dolaşımını, tanınırlığını ve devingenliğini sağlamaktadır. Ayrıca kitap çocukların, maddi kültür unsuru olan kilim ve motifleri hakkında görsel ve dilsel bilgiler edinmesini sağlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kilim, göstergelerarasılık, ekfrasis, Sihirli Kilim, Ayla Çınaroğlu.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Güzel sanatlar, geleneksel Türk sanatları, edebiyat.

Abstract

The arts are classified by aesthetic theorists into two main groups, verbal and non-verbal. Various exchanges can take place between and among these branches of art. The exchanges between verbal arts and non-verbal arts are defined as intertextual relations. The exchanges between non-verbal arts and verbal arts are described as Intersemiotic relations. Ekphrasis, which is one of the intersemiotic relations, is defined as the inclusion of a non-verbal art in verbal art or the representation of non-verbal arts in verbal arts. In Ayla Çınaroğlu's fairy tale book called *Sihirli Kilim*, that employs one of the traditional weaving types, is used as the basic element of the fiction. In this study, which aims to determine the transformations of rugs and their motifs in a fairy tale text, the method of analysis intersemiotic was used. In this study, linguistic and visual transformations of rugs and motifs are analyzed in the context of intersemiotic relations and ekphrasis. In the text of the tale, rugs and their motifs, which can be considered non-verbal arts, are included in the verbal art, at which point ekphrasis appears. In the linguistic context, the ram's horn motif turns into a ram, the wolf's track motif turns into a wolf, and the waterway motif turns into a stream. This situation can be evaluated as the reproduction of the rug motif in the linguistic field. While the rug and its motifs are transferred to the context of the book as an illustration, the qualities of the weaving and motifs such as material, location, and shape are transformed. The visuals of the motifs in the book remind the reader that the linguistic indicators created by referring to the motifs in the text are derived from the rug motifs and that the narrative is constructed from the rug surface. As a result, rugs and their motifs have been used in the text, both in meaning and form. The linguistic and visual inclusion of rugs and their motifs in the book ensures the circulation, recognition, and dynamism of traditional weaving in other contexts. In addition, the book enables children to acquire visual and linguistic information about rugs and motifs, which are material cultural elements.

Keywords: Rug, intersemiotics, ekphrasis, Sihirli Kilim, Ayla Çınaroğlu.

Academical Disciplines/fields: Fine arts, traditional Turkish arts, literature.

- **Sorumlu Yazar:** Bayram Demiral, Geleneksel Türk Sanatları, Güzel Sanatlar Fakültesi, Süleyman Demirel Üniversitesi.
- **Adres:** Süleyman Demirel Üniversitesi, Doğu Yerleşkesi, Ertokuş Bey Derslikleri İçi, Çünür/Isparta.
- **e-posta:** bayramdemiral@sdu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 31.03.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1152940

Geliş tarihi: 04.08.2022 / **Kabul tarihi:** 26.01.2023

1. Giriş

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de farklı sanat dallarının unsurlarından yararlanılarak yeni sanatsal üretimler yapılmaktadır. Sözel sanatların ve sözel olmayan sanatların hem kendi hem de birbirleri arasındaki alışverişler aracılığı ile yeni üretimler oluşturulabilmektedir. Sözel sanatların kendi aralarındaki alışverişleri tanımlamak için metinlerarası ilişkiler terimi kullanılmaktadır. Sözel olmayan sanatların kendi aralarında ve sözel sanatlar ile olan alışverişler ise göstergelerarası ilişkiler olarak nitelenmektedir.

İki yazınsal metin (sözel sanat) arasındaki alışverişleri belirtmek için *metinlerarası* sözcüğü kullanılmaktadır. Metin dışındaki diğer sanat dalları da bir metin olarak ele alınıp kendi aralarında ve yazınla olan alışverişlerinde de aynı sözcük kullanılabilir. Metin kavramı diğer sanat dalları için eğretisel anlamda kullanılmaktadır. Çeşitli kuramcılar metni yazılı söylem hatta yazınsal metin ile sınırlı olarak tutmaktadırlar. Dolayısıyla diğer sanat dalları (müzik, resim vb.) bir metin olarak tanımlanmamalıdır. Sözle ve yazıyla oluşturulan metin (sözel sanatlar) dışında dünyayı açıklayan başka diller de vardır. Sözle ve yazıyla oluşturulmayan diğer sanat dalları ise sözel olmayan sanatlar olarak tanımlanır. Sözel sanatların kendi aralarındaki alışverişlerde metinlerarasılık sözcüğü kullanılırken sözel olmayan sanatların kendi aralarında ve sözel sanatlarla olan alışverişlerinde *göstergelerarasılık* sözcüğünün kullanılması daha uygundur (Aktulum, 2011, s. 13-16). Göstergelerarasılık, “iki farklı gösterge dizgesi arasındaki alışveriş işlemi, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir” (Aktulum, 2011, s. 17). Bir sözel yapıtın (roman, hikâye vb.) sözel olmayan bir yapıta (resim, heykel vb.) gönderme yaptığı durumlarda, iki sözel yapıt arasındaki alışverişleri belirten metinlerarasılık yerine göstergelerarasılık kavramı kullanılır (Aktulum, 2011, s. 16). Sözel olmayan bir sanatın sözel olan bir sanatın içerisinde dilsel olarak yer aldığı veya sözel olmayan sanatın sözel sanatın oluşumunda başat rol aldığı durumlar *ekfrasis* olarak ayrıca adlandırılmaktadır.

Resim ve yazın arasındaki göstergelerarası etkileşimin sonucunda ortaya çıkan ekfrasis, görsel sanatların özellikle resmin sözel bir tasarımı ve yazınsal yeniden-üretimi anlamına gelmektedir (Soylu, 2020, s. 911). Yunanca kökenli ekphrasis ilk önceleri, bir görselin yazı ya da söz ile gerçeğini görmüş gibi etkili bir şekilde anlatılması anlamında kullanılmıştır (Braginskaya’dan aktaran Liudmyla, 2020, s. 51). Bir estetik sorunu olarak ekfrasis ise, farklı kişiler tarafından tanımlaması değiştirilse de sınırı genişletilip daraltılsa da en kısa tanımı ile görsel nesnenin dil aracılığıyla anlatılmasıdır (Soylu, 2020, s. 911). Ulu ve Şahiner’e göre James Heffeman’ın “görsel temsilin dil yoluyla yapılan temsili” şeklindeki tanımı en özlü ekfrasis tanımıdır (2010, s. 132). Uzundemir ise Hefferman’ın tanımını “görsel temsilin sözle temsili” şeklinde çevirmiştir (Uzundemir, 2010, s. 33). “Resim ya da heykellerin şirsel tasviri” olarak tanımlansa da ekfrasis, film, sanat tarihi metni, bir müze kataloğu, hikâye ve roman türlerine kadar uzanır (Ağıl, 2015, s. 13-14). Bu türden bir üretim, sadece resim sanatından değil farklı görsel sanat dallarından da yola çıkılarak yapılabilmektedir.

Homeros’un *İlyada*’da Akhilleus’un kalkanını tasviri bilinen en eski ekfrasis örneği olarak kabul edilmektedir (Ağıl 2015, s. 14; Kaya, 2016, s. 20; Ulu ve Şahiner, 2010 s. 132). Eski dönemlerde, uzun anlatıların bir parçası olarak kullanılan ekfrasis, daha sonraları kendi başına kullanılan bir edebi anlatı türü haline almış, tek bir görsel sanat eseri üzerine üretilen ekfrastik şiirler ortaya çıkmıştır (Ulu ve Şahiner, 2010, s. 138). Görsel bir eserden yola çıkarak farklı bir bağlamda yazınsal bir eser ortaya konulması *ekfrastik uygulama* olarak adlandırılmaktadır (Aktulum’dan aktaran, Soylu, 2020, s. 914). Ekfrastik anlatılar, “yapıtları günümüze taşır, onların bugünkü varlıklarını ya da yokluklarını, hâlâ mevcutlarsa durumlarını gündeme getirerek” kültürel mirasların korunmasına katkıda bulunurlar (Kaya, 2016, s. 35). Daha geniş bir kapsamı olan “göstergelerarası uygulamada varılmak istenen, eski bir yapıtı ölmekten, unutulmaktan kurtarmaktır” (Aktulum, 2021, s. 670). Eski bir el sanatı ve maddi kültür ürünü olan kilim dokumalar da göstergelerarası uygulamalar ile yeniden farklı dolaylımlar aracılığıyla gündeme getirilebilir.

Bir görsel sanat eserinin edebi metin içinde betimlenmesi veya bu görsel sanat eseri üzerine yazılmış şiir, hikâye, roman gibi farklı türde edebi eserler ortaya konulmaktadır. Bu türden edebi eserlerde genellikle resim, heykel, minyatür, sinema, mimari gibi görsel sanatlar yer almaktadır.

Türk ve dünya edebiyatında ekfrastik özellik taşıyan birçok yazınsal yapıt üretilmiştir. Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında minyatür sanatı ile ilgili ekfrasis olarak nitelenen kullanımlar vardır. Melih Cevdet Anday’ın *İkaros’un Ölümü* adlı şiiri, Yaşlı Pieter Bruegel’in *İkaros’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara* adlı resminden esinlenerek yazılmış ekfrastik bir şiirdir. Yazar Tracy Chevalier’in Hollandalı ressam Johannes Vermeer’in *İnci Küpeli Kız* adlı resminden yola çıkan, resimle aynı adı taşıyan romanı ve

15. yüzyılda dokunmuş *The Lady and Unicorn* adlı beş adet tapestry dokumadan esinlenerek yazdığı *Leydi ve Efsane At* adlı romanı ekfrastik anlatılardır.

Türkçe yazında ekfrasis bağlamında, geleneksel kirkitle dokumaların¹ (halı, kilim, cicim, zili, sumak) betimlendiği veya bu dokumalar üzerine kurgulanmış yazınsal eserler fazla olmamakla birlikte, bu çalışmaya konu olan örnek dışında, tespit edebildiğimiz birkaç örnek vardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Dol Karabakır Dol* adlı kitabında yer alan *Kağıtsız Kalemsiz* kilim üzerine yazılmış ekfrastik bir şiirdir. Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi 2. sayısında yayınlanan Sağatbek Medeubekule'nin *Sumağın Sırrı* adlı hikâyesinde kirkitle dokuma türlerinden biri olan sumak ve motifleri anlatının oluşumunda hem görsel hem de dilsel olarak yer almaktadır.

Göstergelerarasılık ve ekfrasis üzerine çeşitli akademik çalışmalar mevcuttur. Roman (Toprak, 2020), şiir (Anar, 2021), mimari (Somer, 2015; Somer ve Erdem, 2015), şiir ve sinema (Şengül, 2012), resim (Soylu, 2020; Vieira, 2011), fotoğraf (Bayraktaroğlu ve Çetin, 2013), sinema, tiyatro ve fotoğraf konularının karma olarak incelendiği (Uğur ve Yücel, 2020) gibi çeşitli alanlarda ve konularda göstergelerarası ve ekfrasis odaklı çalışmalar yapılmıştır. Ancak özellikle ülkemizde halı, kilim vb. dokumalardan yola çıkan ekfrastik veya göstergelerarası özellikler taşıyan yapıtlar üzerine akademik çalışmalar yoktur. Bu çalışmanın başlıca amacı geleneksel dokuma sanatını konu alan hem göstergelerarası hem de ekfrastik özellikler taşıyan bir metin çözümlemesiyle alanyazına katkı sağlamaktır.

Ayla Çınaroğlu *Sihirli Kilim* adlı kitapta bir kilimden² yola çıkarak bir anlatı oluşturmuştur. Çocuklar için yazılmış bu kitap *yazınsal masal* niteliği taşımaktadır. Yalçın ve Aytaç'a göre (2002, s. 55) "edebi (yazınsal) masallar, yazarların hayal güçlerine dayanarak yazdıkları" genellikle ilhamını halk masallarından alan ve onlara benzeyen masallardır. Sihirli Kilim adlı masal, bir *kilimden* (var olan ya da hayali) yola çıkarak hatta tamamen kilim ve motifleri üzerine kurgulanmıştır. Kitap, bir kilimin ekfrastik masal olarak sözdizimsel bir yapıya çevrilmesi ve kilim motiflerinin illüstrasyonlarına yer verilmesinden dolayı *göstergelerarası* özellikler göstermektedir. Kitap içerisinde ve kapağında yer alan kilim ve motiflerin görsel ve dilsel olarak kullanımı *yanmetinsellik* olarak değerlendirilebilir. "Genette'nin yan metin adını verdiği... ikinci dereceden metinsel unsurlar yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler... resimler, kapağı" yanmetinsel öğeler olarak değerlendirilir ve metnin yorum ve alımlanmasında o kadar önemlidirler ki metnin ayrılmaz unsuru olurlar (Aktulum, 2000, s. 85). Bu araştırmanın nesnesi olan kitapta yer alan kilim motiflerinin görselleri de anlatının ayrılmaz parçaları gibidir.

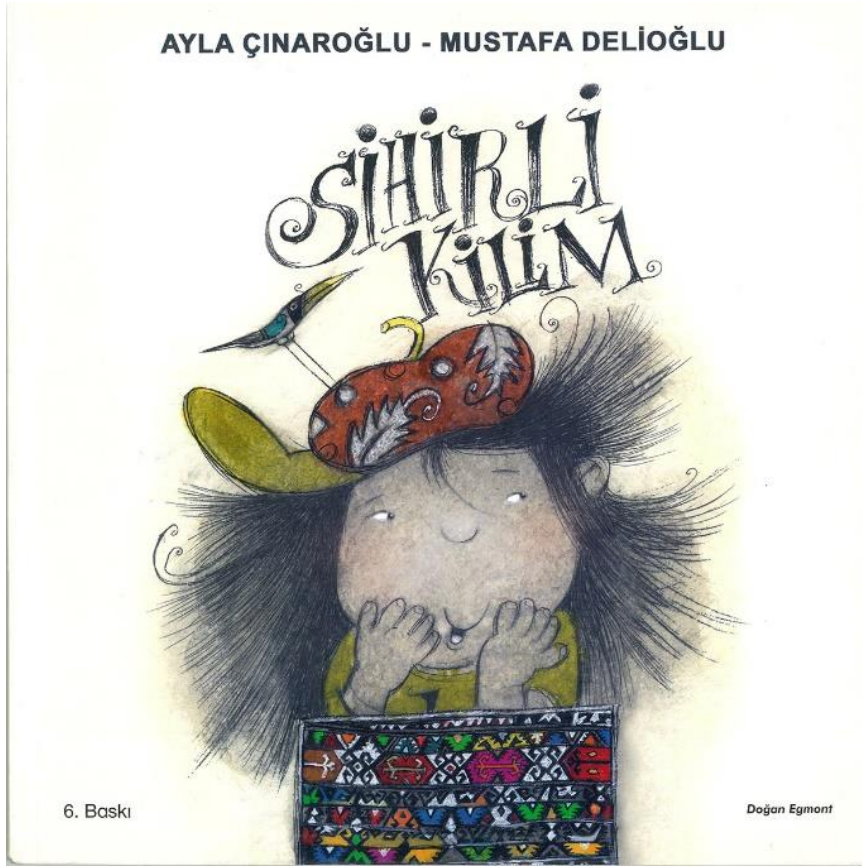
Kilim ve kilim motiflerinin hem ekfrasis olarak yeniden üretilmesi hem de kilim ve kilime ait motiflerin anlatı içerisinde görsel gösterge olarak yer almasından dolayı bu inceleme göstergelerarasılık ekseninde şekillendirilmiştir. Ayla Çınaroğlu, *Sihirli Kilim* adlı yazınsal masal kitabında, bir kilimden yola çıkarak farklı gösterge sistemleri arasında anlamsal bir dönüştürüm yapmaktadır. Aynı zamanda farklı bir uzamda yer alan kilimi hem görsel hem de dilsel göstergelerle yeni bir bağlama taşır. Bu çalışmada geleneksel sanat ürünü olan kilimin ekfrasis (yazınsal) ve görsel olarak bir anlatıda ne şekilde yer aldığı, bu kurgu içerisinde yer alan motiflerin yazınsal ve görsel olarak ne gibi değişikliklere uğrayarak anlatıya dâhil olduğu belirlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca bu kullanımın geleneksel dokuma sanatına ne gibi getirilerinin olacağı tartışılacaktır.

2. Sihirli Kilim'de Göstergelerarasılık ve Ekfrasis

Bir çocuk kitabı olan *Sihirli Kilim* adlı anlatıda göstergelerarasılık kitabın kapağında başlamaktadır. Yanmetinsel unsurlardan biri olan kapağın en üst kısmında kitabın yazarının ve illüstrasyonları yapan kişinin adları yer almaktadır. Bunların altında ise kitabın adı farklı ve büyük puntolarla yazıldığı görülmektedir. Kitap adının altında ise bir çocuk illüstrasyonu vardır. Bu çocuğun dayandığı kilim illüstrasyonu en altta yer almaktadır (Görsel 1). Kitabın kapağında *kilim* hem dilsel hem de görsel olarak bulunmaktadır.

¹ Kirkitle dokumalar adını dokumada atıkların sıkıştırılmasında kullanılan kirkitle denilen aletten almaktadır. Bu dokumalar tekniklerine göre kendi aralarında halı, kilim, cicim, zili ve sumak olarak sınıflandırılmaktadır. Halı dışındaki dokumaların tamamı halk arasında kilim olarak adlandırılabilir. <http://www.kilim.org.tr>

² Kilim atkı (yatay) ve çözgü (dikey) olmak üzere iki temel iplik gurubu ile oluşturulan bir dokumadır. Deseni meydana getiren atkı ipliklerinin, tezgâhta önceden hazırlanan çözgülerin bir altından bir üstünden geçmesiyle dokuma oluşturulur. Kirkitle sıkıştırılmasıyla atıklar çözgüleri tamamen kapatır ve atkı yüzü bir dokuma meydana gelir (Soysaldı, 1999).



Görsel 1. Sihirli Kilim kitap kapağı (Çınaroğlu, 2017).

Kitabın adında kilim teriminin geçmesi bu yazınsal masalın ekfrastik özellikler içerdiğini öncelemektedir. Aynı zamanda kitap kapağında bir adet kilim illüstrasyonu yer alması ile kilim farklı bir bağlamda biçimsel dönüşüme uğratılmıştır. Göndergesi bir nesne olarak dokunmuş kilim olan gösterge, gerçek kilimlerde yer alan renkler, motifler ve kompozisyon kullanılarak illüstrasyon şeklinde kapakta yer almaktadır. Bu kilim illüstrasyonu s.i.h.i.r.l.i seslerinden oluşan dilsel göstergenin etkisiyle gerçek bağlamından kopmakta ve alımlayıcıya anlatıdaki kilimin doğaüstü özellikler taşıdığı ön bilgisini verilmektedir. Yanmetinsel bir unsur olan kapakta dilsel ve görsel olarak yer alan kilim göstergeleri “okurun metin karşısındaki tepkisini koşullandırır” (Aktulum, 2000, s. 86).

Masal, “büyükannem, güzel güzel oynayalım diye büyükçe, bir kilim serdi yere. Küçük kardeşimle daha getirip oyuncaklarımızı yaymadan kilim üstüne, o da ne?” (Çınaroğlu, 2017)³ tümceleri ile başlamaktadır. Bu başlangıç ekfrasis olarak nitelenebilir; burada kilimin eski ve büyük olduğu, yere serildiği gibi dilsel betimlemeler aracılığı ile bir görselin sözdizimsel olarak anlatıya dâhil olduğu görülmektedir. Bu sayfada ayrıca masalda bahsi geçen kilimin illüstrasyonu da yer almaktadır (Görsel 2). Bu kilim saf seccade⁴ olarak adlandırılan bir kompozisyona sahiptir. Kitapta geleneksel dokuma özelliklerini yansıtan kilim illüstrasyonunda gerçek kilimin biçimsel özellikleri ve bağlamı değiştirilmiştir. İpler ile oluşturulan,yalıtım ve estetik amaçlarla yere serme, duvara asma biçiminde çeşitli mekânlarda kullanılan kilim, boyalar ile oluşturulmuş halde kitaba yansıtılmıştır. Gerçek bir kilimin illüstrasyona dönüşmüş şeklinde kitapta yer alması ile farklı iki görsel unsur arasında göstergelerarası alışveriş gerçekleşir.

³ Kitapta sayfa numaraları olmadığı için yapılan görsel ve dilsel alıntılarda sayfa numaralarına yer verilememiştir.

⁴ Namaz kılmak için yere serilen seccadeler çoğunlukla bir kişilik yapılmakla beraber bilhassa camiler için yan yana sıralanmış mihraplar halinde de dokunur ve bunlara “saf seccade” denir (Deniz, 2000, s. 75-76).



Görsel 2. Kitapta yer alan kilim illüstrasyonu (Çınaroğlu, 2017).

Masalın “güneş kocaman, güleç yüzüyle ıslıl ıslıl göründü gökyüzünde. Hava ısındı birden, kuşlar uçmaya başladı ve her yer bir anda rengârenk çiçeklerle donandı” (Çınaroğlu, 2017) tümcelerinde doğrudan bir düz dokuma motifine gönderme yoktur. Ancak tümceler okunurken hemen yandaki sayfadaki illüstrasyonda çeşitli motiflerin, çiçeğe benzetildiği görülmektedir. Özellikle sayfanın en altında bu motifler çiçekleri anımsatan bir kurgu düzeni içerisinde resmedildiği anlaşılmaktadır (Görsel 3). Böylece görsel unsurların yardımıyla kilim, rengârenk çiçeklerin bulunduğu bir uzama dönüşmektedir. Anlatının bu kilim uzamında başlayıp, kurgusal bir uzama dönüştüğü, aynı sayfada yer alan, yanmetinsel olarak nitelenebilecek görsel ile desteklemektedir.



Görsel 3. Çeşitli motiflerin kitapta çiçeğe benzetilerek resmedilişi (Çınaroğlu, 2017).

“Tuttum elini kardeşimin haydi gel, gidelim, dedim, keyfimizce hopluya zıplaya kırlarda biraz gezelim. Bizim uyanık çomar durur mu, o da hemen takıldı peşimize” (Çınaroğlu, 2017). Masalın yukarıdaki alıntılanan kısmında kilim, uzamsal olarak değişime uğrar ve masal kahramanlarının keyiflerine gezebilecekleri bir *kurgulanmış* kıra dönüşür.

Anlatıda kilimin motifleri, kahramanların kokladıkları bin bir çeşit çiçek olarak dönüşüme uğrar. *Suyolu motifi* ise *şırıl şırıl akan dere* olarak betimlenmektedir. “Ayaklarımız yerden kesildi sanki koştuk, kokladık bir bir çiçekleri. Şırıl şırıl akan derenin üstünden, hoop, atladık bir adımda, karşı kıyıya geçiverdik” (Çınaroğlu, 2017). Suyolu motifleri kilim ve diğer dokuma çeşitlerinde genellikle bordürde yer alır. Anlatıda şırıl şırıl akan dere den geçildiğinde gerçek dünyadaki kilimin bordüründen iç kısma (zemin ya da göbek) kısmına geçildiği söylenebilir. Burada kilim ve motifleri ekfrasis uygulama ile anlatıda yer almaktadır. Şırıl şırıl akan dere ile suyolu motifine gönderme yapıldığı aynı sayfada yer alan suyolu motifli illüstrasyondan anlaşılmaktadır (Görsel 4). Burada yanmetinsel unsur olan görsel yardımıyla, anlatıda hayali bir mekâna dönüşmüş olan kilimin gerçekteki hali hatırlatılmaktadır.



Görsel 4. Suyolu motiflerinin yer aldığı kilim detay illüstrasyonu (Çınaroğlu, 2017).

Metnin “bir de baktık ki koca bir ormanın ortasındayız. Çevremizde ulu ağaçlar; çam, meşe, kayın, çınar, kestane, ceviz, üvez, muşmula, hünnap, böğürtlen, erik bile var” (Çınaroğlu, 2017) kısmında orman uzamına geçilir. Anlatıdaki çeşit çeşit ağaçlar, kirkitli dokumalarda sıkça karşımıza çıkan *hayatağacı* motifleridir. Anlatıda, kilimde yer alan hayatağacı motifleri ormandaki ağaçlara dönüşür. Burada görsel bir unsur olan kilim ve hayat ağacı motifi ekfrasis olarak sözdizimsel yapıya dönüşürken gerçek bir orman ve ağaç gibi betimlenmektedir. Metindeki orman ve ağaçlar, kilim uzamındaki hayatağacı motifleridir. Bu dönüşüm, görsel olarak kitapta yer alan hayatağacı illüstrasyonlarından anlaşılmaktadır (Görsel 5). Bu görsel ile hayatağacı motifi kitapta farklı bir bağlama taşınır ve anlatının bir parçası haline gelmesi sağlanmış olur.

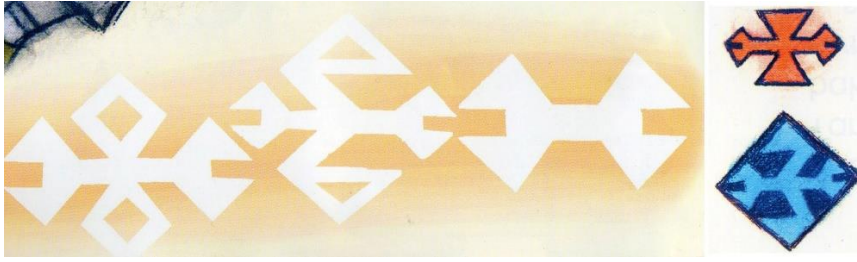


Görsel 5. Hayat Ağacı motifi illüstrasyonları (Çınaroğlu, 2017).

Anlatıda hayatağacı motifi orman ve ağaç, olarak yeniden üretilir. Burada gösterge ve gönderge birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Hayatağacı motifi göstergesinin adlandırılmasında ve dokumalardaki şeklinde, gerçek hayattaki karşılığı anlamında göndergesi olan ağaç kullanılmaktadır. Anlatıda karşımıza çıkan ağaç göstergesi aslında hayatağacının göndergesinin göstergeye dönüşmesidir. Masalda, iki kardeş bir kurt ile karşılaşılır:

Meğer acıkmış karnımız da, biraz ondan biraz bundan, tadına bakalım derken, kardeşim ürktü birden. Başladı iki gözü iki çeşme, zır zır ağlamaya: Bak, koca bir kurt var orada, ağzını açmış bize bakıyor, ya şimdi bizi hamm diye bir lokmada yutarsa? hıı, evet, pek de dostça bakmıyor, onun da karnı acıkmış demek. Ne yapalım, işin şakası yok bir an önce buradan kaçıp gitmemiz gerek. (Çınaroğlu, 2017)

Burada kilimdeki *kurtizi* motifi, gerçek hayattaki karşılığı olan kurt olarak anlatıya girer. Kitapta alıntılanan bu dilsel göstergelerin yanında kurt görseli ile birlikte *kurt izi* motifleri de yer almaktadır (Görsel 6). Renkli ve renksiz olarak çeşitli şekillerdeki bu motifler, kitaba anlatının desteklenmesi ve anlatıdaki kurdun aslında kurt izi motifi olduğunu anımsatmak amacıyla yerleştirilmiştir. Kurt izi motifi gerçekte yer aldığı kilim dokumadan alınarak *yazınsal ve görsel* olarak farklı bir bağlam olan kitaba yansıtılmıştır. Bu dönüşümde yani kurt izi motifinin kurda dönüşümünde, kurt izi motifi doğrudan gerçek dünyadaki kurda benzememektedir ancak Kurt izi ya da kurtağızı olarak adlandırılan bu motifler kurdun bir uzvu ya da bıraktığı ayak izinden yola çıkarak adlandırıldığından anlatıda bu motif, hayvan olan kurt olarak yansımaktadır.



Görsel 6. Kurt izi motifi illüstrasyonları (Çınaroğlu, 2017).

“Tabana kuvvet başladık koşmaya. Tam kurtulduk derken kurttan, baktık ki tozu dumana katarak sivri boynuzlu sinirli bir koç iz sürmüş geliyor arkamızdan. Bu yetmezmiş gibi bir de onun ardından upuzun kapkara bir yılan...” (Çınaroğlu, 2017). Anlatının yukarıda alıntılanan kısmında iki kardeş kurttan kaçarlarken bir koç ve yılan tarafından takip edilmektedirler. Bu kısımda koçtan kasıt *koçboynuzu* motifidir. İki kardeş koçboynuzu motifini koç olarak görmektedir. Anlatıya dâhil edilen koçboynuzu motifi, gerçek hayattaki koça dönüşür ve ayrıca koç da illüstrasyon şeklinde kitapta yer alır. Aynı şekilde yılan da dokumalarda yer alan *yılan* motifinin dilsel olarak anlatıya yansımadır. Koçboynuzu ve yılan motifleri anlatıya dilsel olarak yansımalarının yanında koçboynuzu motifi görsel illüstrasyon olarak da anlatıyı desteklemek ve bu motifi göstermek için kitaba aktarıldığı anlaşılmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Koçboynuzu motifi illüstrasyonları (Çınaroğlu, 2017).

Masalın “haydi bakalım, can havliyle hendeklerin, taşların, tümseklerin üstünden çalıkların, dikenlerin, akarsuların içinden, bir kovalamaca başladı yeniden. Koştuk koştuk koştuk, çok yorulduk, soluğumuz tükendi iyiden” (Çınaroğlu, 2017) kısmında, anlatıda bahsedilen uzamdaki çeşitli unsurların hangi motife atıfta bulunduğu net olarak anlaşılmamaktadır. Çalıklar ve dikenler bitkisel motiflere atıf yapıyor gibidir. Hendekler ve tümsekler ise kilimin dokusunun anlatıya yansımaları olarak anlaşılabilir. Anlatıdaki akarsu ise daha önce bahsedildiği gibi su yolu motifinin karşılığıdır.

Anlatının devam eden aşağıdaki kısmında *elibeline* motifi, eli belinde kızlar olarak anlatıya girer. Eli Belinde Kızlar’ın söylediği türküde yılan, akrep, kurtağızı, koçboynuzu, canavar izi, göz gibi motiflerin adlarından şöyle bahsedilmektedir:

Neyse ki işte tam o anda çıkiverdi karşımıza nakışlı saç bağları, oyali yazmalarıyla güleç yüzlü, badem gözlü Eli Belinde Kızlar. Salınarak iki yana neşeli ve uyumlu bir türkü tutturdular: Nay nay da nay nay, kara yılan, akrep çıyan, kurt ağzı, koç boynuzu, canavarın izi, gözü korkutmasın sakın sizi, nay nay da nay nay yaşıyoruz hep birlikte, onlar bu masalın süsü. (Çınaroğlu, 2017)

Bu türküde iki kardeşin çeşitli şekillerde canlılar olarak gördüklerinin aslında kilimdeki motifler olduğu ve masalın süsü oldukları belirtilir. Böylelikle bu anlatının bir masal ve dolayısıyla kurgu olduğu vurgulanmaktadır. Kitapta dilsel göstergeler yanında eli belinde kızların ve elibelinde motifinin görselleri de yer almaktadır (Görsel 8). Elibelinde motifinin başka bir bağlam olarak kitaba görsel olarak anlatıyı desteklemek ve motifi okuyucuya tanıtmak için yansıdığı söylenebilir.

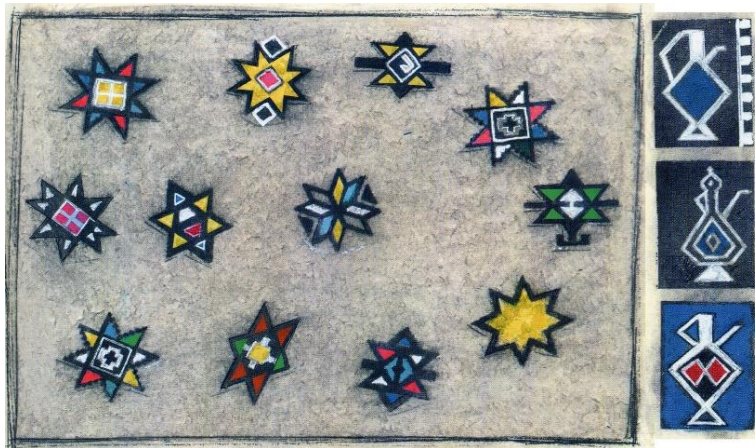


Görsel 8. Elibelinde motifi illüstrasyonları (Çınaroğlu, 2017).

Sonra bakır bir ibrikten, kalaylı maşrapalarla, güllü ballı serin tatlı bir şerbet sundular bize. Biz de susamıştık zaten, şerbeti bir solukta kafamıza dikerken, gördük ki gökyüzünde göz kırpmaya başlamış şakacı şen yıldızlar. Bizim Çomar boş durur mu? Elbet onun da yıldızlara söyleyecek bir sözü var. Hav hev !. (Çınaroğlu, 2017)

Masalın yukarıda alıntılanan bölümünde eli belinde kızlar kardeşlere bakır ibriklerden şerbet sundukları anlatılmaktadır. Metinde, dokumalardaki ibrik motifinin göndergesi olan ibriğin, gösterge olarak aldığı görülmektedir. Aynı dönüşüm metindeki yıldız göstergesi için de geçerlidir. Anlatının bu bölümünde yıldız motiflerinin illüstrasyonlarının gerçek hayattaki yıldızların yerine, gökyüzü uzamına yerleştirildiği görülmektedir. İbrik motifi illüstrasyonları ise anlatıdaki ibriğin, ibrik motifi olduğunu çağrıştırmaya için kullanıldığı görülmektedir (Görsel 9). Anlatıda bu motif kahramanlar tarafından gerçek bir ibrik şeklinde hayal edilmektedir. Burada ibrik ve yıldız motifi adları *ikincil nedenli* bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

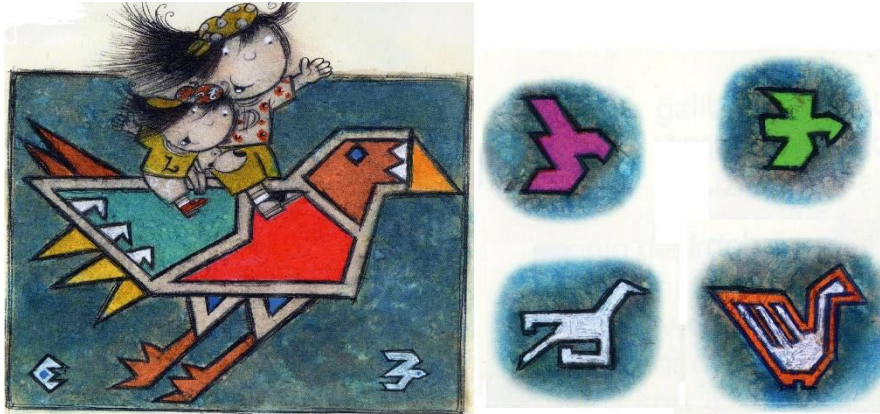
Dil göstergelerinde gösteren ile gönderge arasındaki ilişki nedensizdir. Ancak dil göstergesi olarak motif adlarının bazılarında ikincil nedenli adlandırma yapılır. Örneğin *tarak* adındaki motif ikincil nedenli bir göstergedir. Bu yanışın adının *tarak* olmasının nedeni tarağa (gönderge) benzerliğidir. Bu adlandırma durumu sadece *tarak* adlı varlığın bilinmesiyle olabileceği unutulmamalıdır (Karataş 2017, s. 181).



Görsel 9. Yıldız ve İbrik motifleri illüstrasyonları (Çınaroğlu, 2017).

Eh, biz eve dönsük artık derken, Eli Belinde Kızlar sözlerini gene bir türküyle bağladılar: Bilirsiniz, her masalın bir sonu var, nay nay da nay nay bizim masalımız da bitti, işte bu kadar. Gün battı, akşam oldu, nay nay da nay nay eve götürsün sizi artık akıllı kuşlar. Sonra da el ettiler, tepemizde dönüp duran allı pullu kuşlara. İçlerinden birini yanımıza çağırdılar. (Çınaroğlu, 2017)

Yukarıdaki alıntıda anlatıya dâhil olan akıllı ve allı pullu kuşlar, kilimdeki kuş motifleridir. Bu kuş motifleri anlatıda gerçek dünyadaki kuşlara dönüşmektedir. Bu kuşların görselleri dokumalardaki motiflerde olduğu gibi stilize şekilde kitap içerisinde illüstrasyon olarak yer almaktadır (Görsel 10).



Görsel 10. Çeşitli kuş motifi illüstrasyonları (Çınaroğlu, 2017).

Anlatıdaki eli belinde kızların çağırdığı kuş Görsel 10'da görüldüğü gibi tasvir edilmiştir. Bu kuş anlatıya şöyle katılmaktadır: “Küçük kardeşimiz ve peşimizden bir an bile ayrılmayan sadık köpeğimizle birlikte, atladık akıllı kuşun sırtına, okşadık telli pullu teleklerini. Fazla nazlanmadı o da, geniş kanatlarını gerdi, başladık kuşlarla yan yana kuşlar gibi uçmaya” (Çınaroğlu, 2017). Masal kahramanlarını taşıyan kuş ile birlikte yan yana uçtuğu belirtilen kuşlar Görsel 10'da görüldüğü gibi tasvir edilmiştir. Kitabın bu sayfasında kuşlar, diğer kurt, koç, yılan gibi gerçeğe benzer şekilde değil, dokumalarda görüldüğü gibi stilize edilmiş hallerinin tasvir edildiği görülmektedir.

“Yükseklerden el salladık, aşağıda bize el sallayan Eli Belinde şen kızlara. Hala ağzı açık iştahla bekleyen aç kurda, sivri boynuzlarıyla gözdağı veren sinirli koça, şaşkın şaşkın bakınıp duran parlak kara yılanı hoşça kal dedik” (Çınaroğlu, 2017). Anlatının yukarıda alıntılanan devamında kuşa binip yükselen kahramanlar aşağıda bekleyen kurda, koça, yılanı ve eli belinde kızlara el salladıkları anlatılmaktadır. Burada yine motifler gerçek dünyadaki göndermeleri olan canlı varlıklar olarak anlatıya dâhil olmaktadır. Kahramanlar bu motifleri geçmiş gibi görmektedirler. Kitapta yukardaki alıntının yer aldığı kısımda yine koçboynuzu ve kurt izi motiflerinin illüstrasyonlarının koç ve kurdun görsellerinin üstünde yer aldığı görülmektedir (Görsel 11).



Görsel 11. Koçboynuzu motif ve koç, Kurt izi motif ve kurt illüstrasyonları (Çınaroğlu, 2017).

“Geçtik hızla üzerlerinden kara keçilerle sarı keçilerin ve beyaz kaz sürülerinin, akarsuların, göllerin, göllerde yıkanan ördeklerin... Üzerimizden uçtu telli pullu turnalar...” (Çınaroğlu, 2017). Masalın bu bölümünde göllerde yıkanan ördekler olarak bahsi geçen ördekler kuş motifleridir. Kuş motifi burada ördek olarak anlatıya dâhil olmuştur. Telli pullu turnalar da yine kuş motifinin turnalara dönüşmesidir. Masalda

dilsel gösterge olarak yer alan ördekler ve turnalar, kuş motifleri şeklinde görsel gösterge olarak da yer almaktadır (Görsel 12).



Görsel 12. Anlatıda turna ve ördekler olarak geçen kuş motifleri illüstrasyonları (Çınaroğlu, 2017).

Hoop!., sonra nasıl oldu pek bilemedik, sanırım az gittik uz gittik, dere tepe çayır bayır düz gittik, belki de altı ay bir güz gittik, sonunda geldik, evimizin önüne süzülüp yere indik. Açık bırakıp düz kapılarını, içeriye girdik... çok yorulduk!.. öyle yorulmuş, öyle yorulmuşuz ki... bizi sessizce bekleyen sihirli eski kilimin üzerine serilip uyuyuverdik... (Çınaroğlu, 2017)

Masal metni yukarıda yapılan alıntıyla son bulmaktadır. Masaldaki kardeşler sihirli eski kilimin üzerinde uykuya dalmaları ile maceraları sona erer. Anlatı kilim üzerinde başlamış ve yine orda son bulmuştur. Kilim, sihirli eski kilim betimlemesi ile anlatıya dilsel olarak son kez katılmaktadır. Yukarıdaki alıntının yer aldığı kitabın sayfalarında, kilim görselinin tamamına yakın bir kısmının tekrardan verildiği görülmektedir.

3. Sonuç

Ayla Çınaroğlu *Sihirli Kilim* adlı masalda bir kilimden yola çıkarak, onun motiflerini çeşitli dönüştürümlerle anlatıya dâhil eder. Kilim, görsel bağlamdan, masal olarak sözdizimsel bağlama taşınır ve Aktulum'un da belirttiği gibi "farklı gösterge sistemleri arasında anlamsal bir döngü" (Aktulum'dan aktaran Soylu, 2020, s. 913) sağlanır. Ayrıca kitap içerisinde kilim ve motifleri görsel olarak yer alır. Dokunmuş bir ürün olan kilim ve motifleri kitaba dâhil edilir. Dilsel olarak anlamsal dönüşümlere uğrayan motifler, görsel olarak gerçek kilim motiflerine benzer olarak kitapta yer alır. Anlatıda gerçekte bir dokuma olan kilim uzamı, anlatı kahramanlarının macera yaşadıkları gerçek bir uzama dönüşür. Kilimdeki Hayat ağacı motifleri orman, kurt izi motifi bir kurt şeklinde gerçek dünyadaki göndergelerine dönüştürülerek anlatı örgüsü kurulur.

Kilim motifleri adını ve şeklini gerçek dünyadaki göndergelerinden veya bunların bazı unsurlarından almaktadır. Koçboynuzu motifinin adını bir koyunun boynuzundan alması, yılan motifinin adını ve şeklini yılandan alması buna örnek olarak gösterilebilir. Anlatıda, bu motifler adını ve şeklini aldıkları, gerçek dünyadaki göndergelerine dönüştürülür. Bu motif ve dönüştükleri gerçek dünyadaki göndergeleri görsel olarak kitap içerisinde yer alır. Örneğin koçboynuzu motifi ve bir koç görsel olarak kitaba dâhil olur. Anlatıda, kilim üzerinde yer alan bu motif dilsel ve görsel olarak bir koça dönüşür.

Kitap içerisinde motif adları -metinde yer alan türkü dışında- dilsel olarak doğrudan yer almasalar da motif görselleri yardımıyla bunların kilim motifleri olduğu çağrıştırılmaktadır. Örneğin aynı sayfa içerisinde anlatıda akarsu olarak geçen bir kelime, bir suyolu motifi illüstrasyonu ile birlikte verilmesiyle, akarsu dilsel göstergesinin aslında kilimdeki suyolu motifi olduğu anlaşılmaktadır.

Kitap, içerisinde kilim motiflerinin görsellerin ve dilsel olarak doğrudan olmasa da motif adlarının yer alması, hedef alımlayıcıların büyük bir kısmını oluşturan çocukların bu dokumaların desen, motif ve renklerini öğrenmelerine katkı sağlar nitelikler barındırmaktadır. Ayrıca yaşamın doğrudan içinde yer alan kilim, bir kitap içerisinde görsel ve dilsel olarak yer alması ile bu dokumalar, göstergelerarasılığın yardımıyla başka bir bağlamda güncel taşınması sağlanmıştır. Geleneksel sanatların diğer dallarında da buna benzer anlatılar kurgulanarak çocukların geleneksel sanatlar hakkındaki bilgi edinmeleri ve görsel hafızalarının gelişimine katkı sağlanabilir.

Kaynakça

- Ağıl, N. (2015). *Ekfrasis Batı'da ve bizde görsel sanatın sözlü tasviri*. Simurg.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2021). Bir çözümleme yöntemi olarak sanatta göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat*, 27(107), 661-686. 10.22559/folklor.1850. [https://www.folkloredebiyat.org/Makaleler/1246137016_2.makale%20Kubilay%20Aktulum%20\(1\).pdf](https://www.folkloredebiyat.org/Makaleler/1246137016_2.makale%20Kubilay%20Aktulum%20(1).pdf)
- Anar, T. (2021). Nâzım Hikmet şiirinde ekfrasis, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 53, 137-162. 10.21563/sutad.1052251. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2170563>
- Bayraktaroğlu, A ve Çetin, M. (2013). Fotoğrafta göstergelerarasılık ve yenidenüretim. *Art-e Sanat Dergisi*, 6(11), 50-74. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193433>.
- Çınaroğlu, A. (2017). *Sihirli kilim* (M. Delioğlu, İllus.). Doğan Egmond.
- Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları*. Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Karataş, M. (2017). Bir gösterge türü olarak yanışlar (motifler). *Dil Araştırmaları*, 11(20), 167-185. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1548250>.
- Kaya, N. (2016). *Evliyâ Çelebi'nin Seyahatnâme'sinde görsel sanat eserlerinin tasviri: Ekfrastik bir yaklaşım* (Tez No: 440702). [Yayınlanmış doktora tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Liudmyla, H. (2020). Ekphrasis in *Arts And Wonders* by Gregory Norminton: Giuseppe Arcimboido and Tommaso Grilli. *Philological Treatises* Tom 12, no 1, 49-60. 10.21272/Ftrk.2020.12(1)-5. <https://tractatus.sumdu.edu.ua/index.php/journal/article/view/891/846>
- Somer, P. M. ve Erdem A. (2015). Mimari temsilde ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi üzerine. *Megaron*, 10(2), 179-194. 10.5505/MEGARON.2015.25338. https://jag.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-25338-ARTICLE_%28THESIS%29-SOMER.pdf
- Somer, P. M. (2015). *Metinden görsele mimaride ekfrasis* (Tez No: 393013). [Yayınlanmış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Soylu, H. (2020). Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiirinde göstergelerarası etkileşim ve ekfrasis. *Folklor/Edebiyat*, 26(104), 907-918. 10.22559/folklor.1204. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1369001>
- Soysaldı, A. (1999). Türk kilimlerinde dokuma ve boyama özellikleri. *Erdem, Halı Özel Sayısı III*, 10(30), 599-613.
- Şengül, Ş. (2012). *Metinlerarası anlam aktarımında bir yöntem olarak ekfrasis: şiir-roman ve sinemada kullanımı* (Tez No: 306420). [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi İstanbul Kültür Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Toprak, O. (2020). *Orhan Pamuk'un romanlarında ekfrasis* (Tez No: 652916). [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Uğur, U. ve Yücel, A. (2020). Göstergelerarasılık bağlamında sinema, tiyatro, edebiyat ve fotoğraf, *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C10, S2. 528-548. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1206556>.
- Ulu, B ve Şahiner M. (2010). Bir geleneğin kırılma noktası: ekfrasis ve İngiltere'de müzecilik. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27(2), 129-147. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/603860>.
- Uzundemir, Ö. (2010). *İmgeyi konuşturmak İngiliz yazınında görsel sanatlar*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Vieira, M. (2011). Ekphrasis in Girl With a Pearl Earring. *Scripta Uniandrade*, 9(2), 11-29. 10.18305/1679-5520/scripta.uniandrade.v9n2p10-28.

https://www.academia.edu/6420303/Ekphrasis_in_Girl_with_a_Pearl_Earring

Yalçın, A. ve Aytaç, G. (2002). *Çocuk edebiyatı*. Akçağ Yayınları.

Animal Representations in Nigerian Art: A Review of Roles, Significance, and Aesthetics

Nijerya Sanatında Hayvan Temsilleri: Roller, Önem ve Estetik Üzerine Bir İnceleme

Michael Abiodun Oyinloye, *Olabisi Onabanjo University*, ORCID: 0000-0001-8705-5415

Adebayo Abiodun Adeloye, *Olabisi Onabanjo University*, ORCID: 0000-0001-6353-2993

Peter Oluwagbenga Odewole, *Olabisi Onabanjo University*, ORCID: 0000-0002-0977-2993

Benjamin Eni-itan F Afolabi, *Olabisi Onabanjo University*, ORCID: 0000-0003-3712-830X

Abstract

The paper explores literature, as well as Nigeria's national museum's content on the use of animal forms as elements and subjects in traditional Nigerian art from prehistoric to the contemporary time. It identifies the roles, and significance of animals to mankind, as well as appraises their aesthetic value in Visual Art. The paper dwells on Nigerian Indigenous tales associated with animals associated with certain Nigerian cultures such as snakes, lizards and crocodiles among others. Other data was sourced from books, journal articles, pictorial images online, as well as museum's documentations online. Data was qualitatively analysed using art historian methods to descriptively present the data. The study identifies animals as important companions of man; most animals serve as food sources, while some typifies human characters. The study concluded that, animal representations in art were born out of love and regard for them. Nevertheless, they have significantly contributed to the visual aesthetics of the past and present cultures, and therefore need-to be preserved for future generations to learn from and also to adopt them for art pieces.

Keywords: Animal, representation, visual art, aesthetic, Nigerian art.

Academical Disciplines/fields: Fine art, museology.

Özet

Makale, Nijerya ulusal müzesi'nin, tarih öncesinden çağdaş zamana kadar geleneksel Nijerya sanatında hayvan formlarının unsur ve konu olarak kullanımına ilişkin içeriğinin yanı sıra edebiyatı da araştırdı. Hayvanların insanlık için rollerini ve önemini belirledi ve Görsel Sanattaki estetik değerlerini değerlendirdi. Makale, toplumdaki diğerlerinin yanı sıra yılanlar, kertenkeleler ve timsahlar gibi belirli Nijerya kültürleriyle ilişkili çoğu hayvanla ilişkili Nijeryalı Yerli masallara odaklandı. Diğer veri bilgileri çevrimiçi kitaplardan, dergi makalelerinden, resimsel görüntülerden ve müzenin belgelerinin çevrimiçi olarak yeniden kullanılmasından elde edildi. Veriler, verileri tanımlayıcı bir şekilde sunmak için sanat tarihçisi yöntemi kullanılarak niteliksel olarak analiz edildi. Çalışma, hayvanları insanın önemli arkadaşı olarak tanımladı; Çoğu hayvan besin kaynağı olarak hizmet ederken, bazıları insan karakterlerini simgeliyor. Çalışma, sanattaki hayvan temsillerinin onlara olan sevgi ve saygıdan doğduğu sonucuna varmıştır. Bununla birlikte, geçmiş ve şimdiki kültürlerin görsel estetiğine olumlu bir şekilde önemli ölçüde katkıda bulunmuşlardır ve bu nedenle gelecek neslin onlardan öğrenmesi ve bunları sanat eserleri için benimsemesi için korunması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hayvan, temsil, görsel sanat, estetik, Nijerya sanatı.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Güzel sanatlar, müzecilik.

- **Corresponding author:** Adeloye Adebayo Abiodun, Olabisi Onabanjo University.
- **Address:** Olabisi Onabanjo University, Nigeria.
- **e-mail:** adebayoadeloye04@gmail.com
- **Available online:** 31.03.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1117278

Received: 16.05.2022 / **Accepted:** 24.02.2023

1. Introduction

Animals play significant roles in the environment complimenting the existence of human beings on earth. Some animals are wild in the forests while some are mild and co-habit the built environment with human beings. Animals serve as food for man and also used for other purposes such as transportation and security among others. According to Oyinloye (2015, p. 20), artists in different civilizations have taken interest in representing these animals as vehicles of expression to communicate their importance to man and society at large.

The use of animals in painting started as far as the paleolithic period, 25000BCE when animals were painted on caves (Honour & Fleming, 2005). According to Loftus (1979), Sahara was a huge fertile parkland and well-watered. It was teeming with games such as elephants, buffalos, hippopotamus, deers and people also lived there, the Sahara desert eventually started to dry up and inhabitants were forced to move north and south of the desert. Therefore, the extant lives of people were recorded as rock paintings and engravings.

There records of animal paintings in West Africa on rocks which are by extension from North African and the Sahara. According to Adepegba (1995), Susan (1960) and Fagg (1957) cattles were the dominant representations in Northern Nigeria at Birnin Kudu, this included both short and long-horned cattles while representation of antelopes were dominant at Geji. The representation of animals by indogenous Nigerian people was a mark of honour and respect for the animals they interacted with (Oyinloye, 2015).

This paper explores the use of animal representation from the cave wall and rock painting and also use of animal representationns for sculptural art pieces in some selected locations in Nigeria. Image 1 and 2 are examples of Nigerian tribal arts with animal representation. Image 1 depicts a yoruba warrior on a bull. The tribal marks on the warrior links him to the Yoruba tribe and the bull is identified as an animal for warfare. Image 2 depicts a Benin royalty riding a horse. The staff and ornaments used by the rider shows royalty. This suggests that the use of horse in Benin kingdom is linked to royalty.



Image 1. Yoruba cavalier art, ca. 1950.



Image 2. *Benin equestrian figure, ca. 19th Century*

2. Methodology

Review research methods were adopted for this research using secondary data collection approach. Existing literatures relevant to the topic were carefully reviewed and discussed. Data was also collected from the National museum, onikan, and also some online museum resources. The literatures reviewed were carefully selected based on the originality of their contents and relevance to the study. This research is historical and the data collected was analyzed using descriptive method of analysis. The research focused on the use of animals representations in Nigerian art. The study described the role and significance of art in some communities notable for animal representation in art such as the Benin kingdom in Southernn Nigeria and Birnin Kudu in Northern Nigeria.

3. Literary Evidence of Animal Representations in Art

The stone-age period had its debut artistic appearance in 25,000 BCE. The remaining art works from this period are small carvings on bone or stone and paintings on caves where animals were painted on the cave walls, the pictures are abstract as well as naturalistic (Mbahi, 2019, p. 19). According to Loftus (1979) the Sahara was teeming with games such as elephant, hippopotamus, buffalo, and deer and different animals in the past. It was when Sahara began to dry up, that people moved north or south of the Sahara desert. The animals' environment and social life of the people were recorded on the rock as painting and engravings which made anthropologists and historians got to be aware of human existence in that area. Image 3 shows an example of Sahara rock art.

According to Rhotert (1970, p. 125) the emphases of art historical work have been upon documentation, visual recording and upon periodization, and characterization of art historical periods. Four major periods have been identified with dominant animal types.



Image 3. Example of saharan rock art, ca. 5000 BC

3.1. Bubalus Period (Period of the Hunters) 8/9000-3000 B.C. (Pre-and Early Neolithic)

Art of this period is found throughout the central Saharan Sites, and dates from a time when Saharan was not a desert. It is characterized by representation of babulus (a kind of enormous buffalo, now extinct), elephants, lions, giraffes, rhinoceros, crocodiles and ostrich among others. This period also depicted humans, together with weapons including clubs, and bows and arrows. These pictures are almost exclusively engravings, outline drawings struck on ground into the easily-worked sandstone (Gillon, 1984). The animals were presented naturalistically and usually in profile. Figure, animal, and human are usually large, and frequently stand alone. The treatment is essentially plain, and the effect, austere (Rhotert, 1970). According to Rhotert (1970, p.126), the pictures from this period are almost always on rocks freely exposed to sunlight, and usually in outstanding and beautiful locations for instance on isolated smooth faced boulders. In such places, pictures are often engraved on top of one another, producing, sometimes, a multitude of lines. In Rhotert's opinion "this would seem to suggest that the *sacred* spot enjoyed some special significance, and that act of making the drawings was more important than the result"

3.2. Cattle/Ox Period (Period of the Cattle-Rearers) 3500-.1500 B.C. (Middle Neolithic)

Rhotert (1970, p.127) noted that there are a vast number of pictures from this period. Representations are not only herds of cattle, dogs, sheep, and goats, but also rearers with their weapons and modes of adornment. The classical period of cattle pictures has been the best ever recorded from Tassili. In this period captured entire herd with their owners or herdsman armed with bows or sticks. Figures were usually depicted in lively movement or active state. The bodies of the cattle are usually piebald, and the udder is often very clearly marked which suggests that these animals are milked.

3.3. Horse Period (Period of Herdsmen with Horses and Carts/Chariots) 1200-700B.C. (Late Neolithic and Proto-Historic)

According to Rhotert (1970, p.130), this period has been sub-divided into three:

i. Chariot sub-period

Images from this sub-period are typically small, around 25-50cm in height. Represented, outstandingly from Tassili, are two-wheeled carts, rather like Roman battle chariots, drawn by two or more horses at full gallop. This sub-period also showcased pictorial representations of spears, shields, and latter daggers carried on the upper arms and also wild animals' features.

ii. Horsemen sub-period

The paintings of single horses with riders characterized this period.

iii. Horse and camel sub-period

This period is transitional to the Camel period, and probably coincided with the introduction of the camel into the Sahara.

3.4. Camel/Dromedary Period (Historic)

The desiccation of the Sahara, clearly evidenced since around 3,000 BC, was now advanced and overgrazing had accelerated the destruction of plant cover. Camels were imported from south-west Asia towards the end of the millennium. It was used for transportation between different settlements. The great caravan routes came into being and with them a camel-based nomadic life, supported principally by the exchange of a great variety of merchandise in the oases as seen in Image 4.



Image 4. Saharan rock art during horse and camel period, ca. 1650 BC

4. Representation of Animals in Nigeria Art

According to Fagg (1957), Sussan (1960), and Adepegba (1995), animals' representation is the dominant subject of paintings in Birnin Kudu. Birnin Kudu is a town located in Jigawa state, Northern Nigeria. Birnin Kudu is an old historic city renowned for heavy presence of rocks and rock paintings with animal representations that dates back to centuries before the colonization of Northern Nigeria. However, it is difficult to tell of the particular species of animals that are being represented. This is as a result of mutilated figures beyond recognition, which some are not identifiable. The rock art at Birnin Kudu, Jigawa shows images of animals such as sheep, goat and cattle, and also geometric signs as seen in figure 5. These representations are also assumed to be directly related with some shamanic practices. Some of these rock sites served the ritual and ancestral purposes and till today, some communities still refer to these sites as sacred. In Dutsen Mesa settlement, the images on the rocks represent stylized domesticated cattle that have now gone into extinction in Nigeria. At Yawozo and Dutsen Atiye cave, circular caves adorn the top of the rock. Paintings on the rocks are representations of cattle and geometric symbols, and also handprints colouring pigments.

Other pictures of the art, show different types of animals which were also depicted on the rock surfaces. Both short and long honour cattle are dominantly represented. At Geji, antelope was represented. It is assumed that the Marghi who ones once lived at the cliff of Mandara hill in the north-eastern part of Nigeria must have done the painting, because they still practice rock paintings up till date. Presently, paintings are still being made as part of a ritual which has been described as an initiation rite, betrothal or a preliminary marriage (Vaughan, 1962). It is the rite of Mba people, an annual religious ceremony for every male at about the age of seventeen. The initiates, who are intending husbands gather on the rock at the outskirts of the village, each initiate is accompanied by a younger who does the painting to serve as records of the individuals' fulfillment of the rite (Mbahi, 2019). The pigment for the paintings is the same as the cosmetics, especially smeared on the painter's body for the occasion, and the paintings which range in sizes from three to over eighteen inches are stick representations of different subjects, including names of individuals written by literate participants (Mbahi, 2019). This is shown in Image 5. History has it that, animals have been a source of inspiration to the Nigerian traditional artists' right from the period of cave dwellers who produced most wall paintings and engravings (Mbahi, 2019).

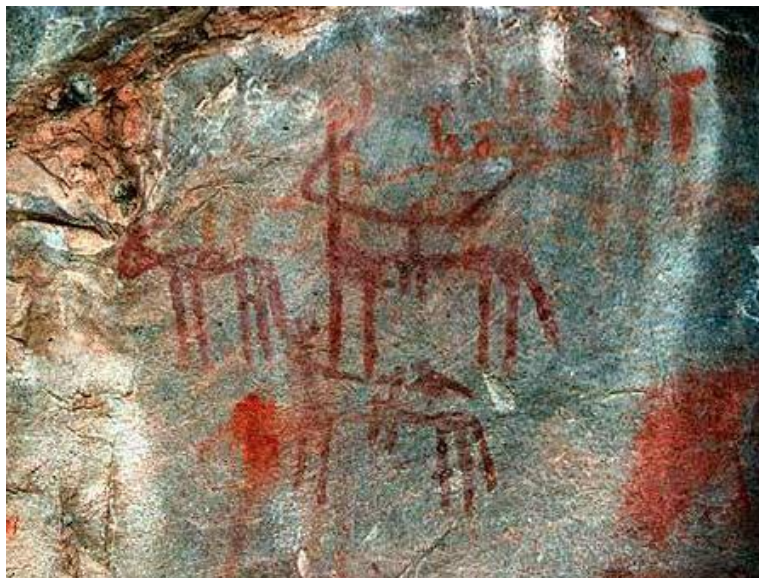


Image 5. Example of Nigerian art at Birnin Kudu rock art centre, ca. 1950-1955

4.1. Reason for the Use of Animals as Visual Representation

Animals have been observed to be companion of man in the rural life setting and growth, to the belief system in myths, legends, even to the contemporary time. The earliest composition of art forms includes human and animals as subject-matter (Anthony, 2015). In the pre-historic art period, animals served as food and were also treated as sacred beings. Animals have always being a major element of art in almost all cultures. During the renaissance period, the use of animal representation in painting was played down on and human subject was focused on, animal representations however reemerged in the eighteenth century by artists like Stubbs, that focused on animal *portraits* which became part of the Romantic artistic vocabulary with artists like Delacroix and Gericault (Anthony, 2015). Animal representation in painting also played a major role in the development of modernism.

Animals are symbolic to different people and communities. They are frequently used by artists to represent gods, power and the super-natural. Animals in the Nigerian art represent spirits that bring power to the important people. Right from the early rock art period to the contemporary media of visual art, animals have been used as symbol of leadership role by people, to tell the history and moral value of ancestors in various communities in Nigeria. The Nigerian traditional people from the past culture relied on the environment, vegetation and animals for their survival. They had great insight into different animals' species, their characters, and skills, as well as had respect, and reverence for some of them whom they are conversant with (Tambiah, 1969). Therefore, animals became major subject-matter for Nigerian artists in their visual representations. Renditions of animals in paintings, sculptures and textiles became a way that expressed their relationship with human beings, or sometimes symbolized certain belief of a people, tribe or culture of a place (Tambiah, 1969). For instance, wild lions are known for their courage and royalty; while an elephant is associated with strength and power. Therefore, artists in the ancient time tend to associate such animals with brave kings or warriors, as a true nature of their characters (Eyo, 1980).

The use of animals in the creative works in Nigeria is in a way to reinforce the strong cultural roots, and importance of art to the society. The idea behind it is to further offer the viewer a leverage to take a deeper look at the creative indices in order to understand the message of the artists. For example, the Nupe traditional wood carvers depict animals like snake, sheep, giraffe, lizard, crocodile, and spider among others to visually communicate the relationship between people and animal peculiar to their environment. This is the essence of reptile animals dominating their creative works. According to Oyinloye (2015) the significance of reptile's motif in the Nupe panels is attached to the belief that Nupe's soul ancestors originated from these creatures. In most cases the carvers depicts: snakes; lizards; tortoise, crocodile and other animals as a sign of respect and commitment to their traditional belief system.

Animal figures made in terracotta representation of perhaps hippopotamus, elephants and rams were excavated at Ile-Ife by an archaeologist, Ekpo Eyo. Apparently they appeared to have being used as sacrifice or equated with power of the King (Eyo, 1980). The traditional artists, who made them, do not just create

images in their arts without having a message at heart to pass across to the public. According to Oyinloye (2015), animals also feature extensively in the proverbs and Nigerian folklore. The following are wooden artworks represented in animal forms displayed in at the courtyard of National Museum Onikan.

1. Headmask with coiled snake of Yoruba origin
2. Two wooden fish of Yoruba origin
3. Benin wooden box with Crocodile and fish motif
4. Wooden Leopard of Yoruba origin (dotted with black colour and dotted circles)
5. Wooden monkey holding maize close to its chest of Yoruba origin
6. Carving representing a cow from Oyo (with cowries surrounded the base)
7. Duck-shaped wooden bowl, Yoruba origin
8. Wooden Head Mask in form of a Bush cow (with raffia base) from Wamba people of Pleateu State
9. Wooden Cock of Yoruba origin
10. Tortoise-shaped wooden bowl (*Agere-Ifa*) Yoruba

4.2. Roles of Animals from Historical Perspectives

According to Fagg (1957), Sussan (1960), and Adepegba (1995), The representation of animals in the traditional art was based on man's understanding of the environment in which he finds himself. It is also a way of describing or defining the animals he interacted with, from time to time. The interface between kings and animals like the elephant, lion and leopard is well-known in history. This is synonymous with power and superiority of monarch. The crocodile for instance, represent the activities of policeman of the river in Bini mythology, as well as in Yoruba land. This is also synonymous with marine kingdom where the *Olokun* (the goddess of the sea and wealth) rules. Animals also feature extensively in the proverbs and Nigerian folklores which is common among most communities. For example lions are known for their courage and regalness. Likewise, an elephant is associated with strength and power. Crocodiles are associated with evil spirits, therefore, masks carved with their features or skins were used in the cleansing rituals, to chase out evil from the community. Animals play a huge role in the cultural attainments of the people that is why they are symbolized through countless art forms and traditional oral tales. Most tribes believe wearing animal carving on the masks will improve communication with animal spirits that live in the desert.

4.3. Role of Animals in the Benin Kingdom

Benin is one of the principal historic kindoms of the western African forest region between the 13th and 19th century. The Benin Kingdom also known as the Benin Empire was a kingdom within what is now southern Nigeria. The Benin kingdom is well known for thousands of metal plaques and sculptures that decorated the royal palace of the Benin Kingdom, now Edo state. Art in Benin Kingdom features people, animals and gods (Oyinloye, 2015). The Ancient Benin kingdom among other things was well known for richness of art with evidence even in the british museum till date. The Benin people were vast in all kinds of art ranging from simple pots, weapons, tools, carved masks and moulded sculptures. Craftsmen in the ancient Benin kingdom were organized into groups known as guilds. The guilds were for wood carvers, leather workers, ivory carvers, blacksmiths and weavers. The brass casters' guild were only allowed to work for the king. These art works and processes are well documented.

In the ancient Benin Kingdom, animals were used as metaphors to represent the essentials of humanity through the establishment of outer limits in creation; that is, the non-human supernatural (Beidelman, 1963). For example, in an artistic perspective, some animals symbolize order and harmony in the created world, and power also power (political and supernatural) that stabilizes the universe when order is disrupted. Animal representations in painting were found on most Benin sculptures used on the royal ancestral altars, village altars and smaller shrines. The frequency of the use of animal representations in painting and use in various contexts are indications of their relevance to the Benin art (Beidelman, 1965). In Benin kingdom, the differences between humans and animals are expressed figuratively through myth, art, and rituals to distinguish between their respective domains of activity. The Bini people believe that human beings, wild animals and domestic animals were created by the most High God, *Osanobua* (Sydow, 1938). Hence, all these creatures share some similarities.

Similarly, certain animals such as reptiles and birds are considered to be dangerous and sacred by the Bini people. They symbolize validity of power and are used largely in political contexts. Other animals in this category are elephants, leopards, vulturine fish eagles and crocodile. The representations of these animals are inscribed on a various objects using variety of techniques such as bronze casting, sewing on leather, carving on wood and other functional items that serve royal purpose, aesthetic enhancement and celebration of royal achievements (Sydow, 1938). However, the most regal of these animals is the leopard. The Leopard signifies kingly power and authority in the Benin kingdom. It is labelled as the king of the bush, it therefore stands in artistic and mythical perspectives as the equivalent of the king *Oba* of Benin. (Beidelman, 1965). Oral tradition reveals that the *Oba* of Benin kingdom is usually referred to as the "leopard of the house" while his animal counterpart is the *leopard of the bush*. Pitt (1900) relayed a myth that the leopard was chosen to be king over other animal by God not because it has fierce power only but also because of its colourful skin, good nature and most importantly, its ability to orderly convene peaceful meeting with other animals. This suggests that the powerful nature of the leopard is balanced by qualities of self-control and fairness in leadership.

In the case of crocodiles, it is believed to be associated with evil spirits, thus, mask using their features or skin were used in cleansing rituals, to chase away evil spirits from the village. As for elephant, due to its enormous size and strength, the elephant represents a lord *Ogie* among other animals, but not equivalent to a king *Oba* in the Bini Kingdom. Some folktales describe the leopard and the elephant as rivals over superiority. The Bini historical traditions associate powerful rebellious chiefs with the elephant characters. That is the reason, when a prominent person dies in Bini kingdom, they usually describe the death as the fall of an elephant (Pitt, 1900). Therefore, representation of an elephant appears on accessories used by chiefs such as hip masks and leather fans.

The crocodile and pythons are associated with realm of the Lord of the waters called *Olokun*. The python is referred to as the messenger and playmate of *Olokun*, usually sent to warn erring followers to change from their evil ways. The python is referred to as the king of all snakes because of its beauty, great stature, and strength. Before the destruction of Benin kingdom during the British army voyage in 1897, a large bronze casted python was used as a decorative piece at the frontal tower of the king's palace, highlighting the connection between King of the palace (*Oba*) and king of the sea (*Olokun*). The crocodile's power is believed to be equivalent to that of the python but not in beauty. The fierceness of the crocodile makes it to be referred to as the policeman of the waters, sent by *Olokun* to deal with evildoers by capsizing their canoes. The representation of crocodiles on Bini brass plaques, shows that ancient warriors wore amulets with images of crocodile heads for protection (Sydow, 1938).

The vulturine fish eagle is believed to be the king of the birds because just like the crocodile and leopard, it is brutal and voracious in nature. Its beautiful white feather is usually worn by Bini chiefs as a symbol of respect, old age and chieftaincy. The artistic representation of fish eagle are usually on wooden object commutative heads placed on the Bini ancestral shines (Tambiah, 1969). The elephant, leopard, crocodile, python and vulturine fish eagle function as metaphors of leadership because of their unique characteristics, they are all rulers and lords in their respective domains. They are therefore used artistically to represent royalty and strength (Tambiah, 1969). Pogoson (2015) noted that the idea underlying Benin Artistic production is basically anthropomorphic revolving around the Benin King and hence a court art, whereas there is paucity of human representations in Northern Edo land which intriguingly also does not have the political structure to support it. Image 6 and 7 are samples of art works with animal representations in the Benin kingdom. According to Oyinloye (2015) The leopard in image 6 were made with elephant's tusks in the 1800s. The spots are copper discs and the eyes were made of mirrors. This pair are imitations of an earlier pair that stood at either sides of the king's throne. According to Leonard (1906, p.279), image 7 depicts a tribal god that was symbolized by a python in Benin city.

4.4. Aesthetic Contents of Animal Representation

There are several distinct styles of rock art of animals' representation. Some are engraved in stone, while others are drawing and paintings. Most inscribing was done by chiseling away stone. Sometimes, the images were made by chipping away the coatings that cover the rock, this makes the images very visible on the rock. Some of the chiseled trenches are usually deeper than two inches which enables them to endure forest winds and sandstorms. Paints for animal paintings were usually locally sourced from minerals like ocher, charcoal and white clay and charcoal. Animal fat, blood and urine were used as binders. The colours used for most of these paintings remain vibrant after years of exposure to heat and rain. The paints were sometimes applied using brushes made from either animal furs or feathers. The most common animals used for artistic paintings are elephants, gazelles, hippopotamus, rhinoceros and wild oxen.



Image 6. *Benin leopard figures, ca. 1800s*

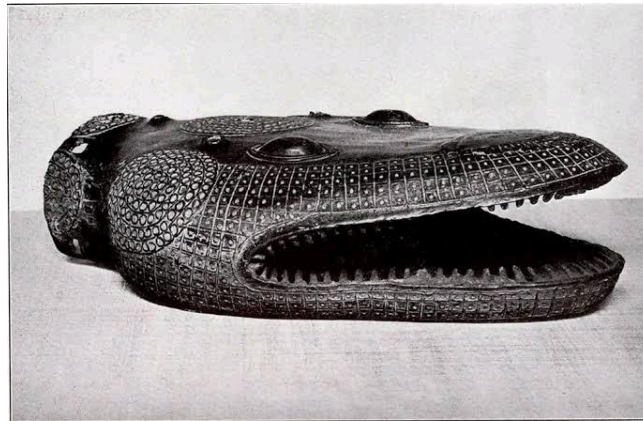


Image 7: *Benin python head, H. U. Hall, 1922*

Animal illustrations in Nigerian art are depictions of the natural world. They are used to symbolize status, for instance, the horse being an expensive animal is believed to elevate his rider above others. A painting showing a figure on top of horse is a common depiction of a powerful warrior (Chaudhuri, 2012). The traditional art depiction of animals reminds us of the importance and quality traits accorded to them by mankind. Animals in the traditional art have been represented in various ways bothering on the thoughts and beliefs the artists (Chaudhuri, 2012).

The Nok cultural art is based on exaggeration and large sizes. Nok art was a discovery of huge human, animals and other figural items made from terracotta by the Nok culture. Animal illustration used in the Nok art majorly elephants and snakes. There are sometimes human and animal combinations including the combination of human and bird or human and feline mixes. There is also a repeated type of two-headed Janus theme. There might be a possible precursor to the animal art which are figurines. Also among the Nupe people of Benue State are many door panels and house posts carved in low relief with a blend of decorative designs of various animals. The decorative pattern of the Nupe door panels depict reptiles which are found in the middle-belt region of the country. Nupe door panel is significant for protection against trespassers and hoodlums in a traditional African setting. The functional value of this door is so important to the Tiv people. The door was used in the ancient Nupe community by the noble men, traditional rulers, and those individuals who could afford its cost in the past (Oyinloye, 2015). Nupe people of Benue State produced series of wooden doors carved in low relief with a blend of decorative designs. Nupe door panels depicted animal themes which were carved skillfully and creatively. The animal theme on the door panel depicts reptiles which were found in the costal part of the Country. The role of reptiles on the Nupe panels is attached to the belief that Nupes' souls of ancestors originated from reptile animals (Oyinloye, 2015).

According to Oyinloye (2015), the Yoruba people also produced wooden door panels which are primarily meant to prevent intruder to the compound. Door panels in the traditional Yoruba land are for security and to control unwanted visitors. The decorative patterns on the Yoruba door panels represent the life that

surrounds the carver. The carving of Yoruba door panels reflects mainly the thematic and naturalistic narration of animals' folklore and storyline. A personal observation in the Lagos National Museum, Onikan revealed that Yoruba traditional doors and house posts are not only functional in nature but are also decorative and present aesthetic appeasement to the viewers. The door panels usually depict traditional symbols, social events and household animals which basically serve as food source and perform others function for protection.

5. Summary and Conclusion

Animal representation in art is an age long practice that dates back to the Paleolithic period when animals were engraved and painted on caves and rocks. These paintings had different connotations depending on the artists and location. These artworks with animal representations describe the interaction between humans and animals and in some cases the animal representations serve as a mark of honour and respect for the animals they interacted with.

Animal representations in Western African art are usually in form of cave painting, rock drawing and engraving and sculptural pieces. In the Northern region of Nigeria, Birnin Kudu was recognized for notable animal representation in rock painting, although some of the animal figures are mutilated and unidentifiable, it is believed that the animal images are directly linked to shamanic practices.

In Southern Nigeria, the Benin kingdom once referred to as the Benin Empire was known for its rich artistic cultural heritage. The Benin people were highly skilled in different forms of art ranging from pottery to sculpture. Their art works had high animal representations. Some of these animals were considered to be dangerous and sacred while some were associated with royalty. These artwork in addition to their cultural connotations, they also serve aesthetic purposes.

References

- Adepegba, C. O. (1995). *Nigerian art: Its traditions and modern tendencies*. IJODAD Publishers.
- Beidelman, T. O. (1963). *Witchcraft in Ukaguru*. Routledge & Kegan Publishers.
- Chaudhuri, U. (2012, April). What is the role of animals in art? <http://journal.juilliard.edu/journal/what-role-animals-art>
- Eyo, E. and Willett, F. (1980). *Treasures of ancient Nigeria*. Alfred A. Knopf Publishers.
- Fagg, B (Ed.). (1957). *The cave painting and rock gongs of Birnin Kudu*. Cambridge University Press.
- Filani, K. (1990) *Onaism: contemporary recreation of the forms and philosophies of traditional Yoruba art and design*. Oritamefa Proceedings.
- Gillon, W. (1984). *A short history of African art*. Viking Publishers.
- Hall, H. U. (1922). Great benin royal alter. *The Museum Journal*, 8(2), 55-60.
- Ki-Zebro, J. (Ed.). (1981). *African prehistoric art*. Paris and Heinemann Publishers.
- Loftus, E. (1979). *Visual history of Africa*. Evans Brothers Publishers.
- Mannel, T. M. & Breuing P. (2016). The nok terractta sculptures of pangwari. *Journal of African Archaeology*, 14(3), 313-329.
- Mbahi, A. A. (2019). *Art education in Nigeria*. Artistic Development in Nigerian Society.
- Pogason, O. I. (2015). Interrogating anthropomorphism in benin and northern edo art: Some tentative notes for historical clarifications. *Journal of West African Archaeology*, 45(2).
- Rhotert, H. (1970). *The rock pictures of the saharain*. George G. Harrap Publishers.
- Sussan, H. (1960). *Cave paintings recently discovered near Bauchi, Northern Nigeria*. MAN.
- Sydow, E. V. (1938). Ancient and modern art in Benin city. *Africa*, 11(1), 55-62.
- Tambiah, S. (1969). Animals are good to think and good to prohibit. *Ethnology*, 8(4); 423 - 459.
- Vanghan, J.H. (1962). *Rock paintings and rock gongs among the Marghi of Nigeria*. MAN.

21. Yüzyılda Karşı Sanat Anlayışı Olarak Glitch

Glitch as Anti-Art in the 21st Century

Özlem DEMİRCAN, *Fotoğraf Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*, ORCID: 0000-0002-3041-7160

Özet

Hata ve aksaklığın estetik bir sonucu olan glitch sanatı, yeni medya sanatlarının içerisinde yer alan güncel bir sanat formudur. Bu sanat üretim biçimine dair farklı yaklaşımlar olmakla birlikte bu makalenin çıkış noktasında, hatanın ve aksaklığın mevcut normları sorgulama aracı olarak değerlendirilmesi ve glitch sanatının karşı sanat çalışmaları perspektifinde konumlandırılması yer almaktadır. Dijital teknolojinin mükemmelliğine dair söylemleri ters yüz eden, insan yapımının önemini vurgulayarak hatanın estetik bileşenlerini ortaya çıkaran glitch pratikleri ile teknolojik, ideolojik ve sosyal yapısalığa meydan okuyan sanatçılar, yazılımın ve algoritmaların hegemonyasını yıkarak mülkiyet, toplumsal bellek, kimlik, cinsiyet, gözetim ve denetim gibi aktivizmin evrensel temalarını eserlerinin merkezine yerleştirmişlerdir. Bu anlamda glitch sanatı, veri manipülasyonu ve algoritmalar tarafından yönlendirildiğimiz çağda, disiplinlerarası, ideolojik ve estetik bağlamlar yaratarak yeni direnç stratejileri geliştiren, radikal bir sanat formu olma potansiyeli taşımaktadır. Makalede glitch sanatına dair yaklaşımlar incelenerek, bu sanat üretim biçiminin 20. yüzyıl Avangard sanatıyla teknik, estetik ve ideolojik bağlamda benzerliklerinin altı çizilecektir. Avangard hareketlerin karşı sanat üretim metodolojisi, günümüz glitch sanatçılarının eserleri çerçevesinde yeniden değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Dijital, post dijital, glitch, glitch sanatı, karşı sanat.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Fotoğraf, disiplinlerarası sanat.

Abstract

Glitch art, which is an aesthetic result of error and malfunction, is a contemporary art form within the new media arts. Although there are different approaches to this form of art production, the point of this article is to evaluate the error and malfunction as a means of questioning the current norms and to place the glitch art in the perspective of anti-art works. Artists who challenge technological, ideological and social structurality through glitch practices that turn the discourse on the perfection of digital technology on its head and reveal the aesthetic components of error by emphasizing the importance of human construction have placed universal themes of activism such as property, social memory, identity, gender, surveillance and control at the center of their works by subverting the hegemony of software and algorithms. In this sense, glitch art has the potential to be a radical art form that develops new strategies of resistance by creating interdisciplinary, ideological and aesthetic contexts in an age where we are driven by data manipulation and algorithms. In this article, the approaches to glitch art will be analyzed and the similarities of this form of art production with 20th century Avant-garde art in technical, aesthetic and ideological contexts will be underlined. The methodology of the anti-art production of Avant-Garde movements will be re-evaluated within the framework of the art-works of today's glitch artists.

Keywords: Digital, post digital, glitch, glitch art, anti-art.

Academical Disciplines/fields: Photography, interdisciplinary art.

- **Sorumlu Yazar:** Özlem Demircan, Fotoğraf Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- **Adres:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Pürtelaş Hasan Efendi Mah., Meclis-i Mebusan Cad., No: 24, 34427, Beyoğlu/İstanbul.
- **e-posta:** ozlem.demircan@msgsu.edu.tr, demircanozlem@gmail.com
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 07.04.2023
- **doi:** 00.17484/yedi.1219249

Geliş tarihi: 14.12.2022 / **Kabul tarihi:** 30.03.2023

1. Giriş

Her çağ siyasi, ekonomik, toplumsal ve teknolojik koşullardan beslenip, kendine özgü estetik bir dil inşa ederek, içinde bulunduğu dönemi yansıtacak ifade biçimleri üretmiştir. Özellikle 19. yüzyılda sanatın üretim araçları teknolojinin gelişimi paralelinde, teknik ve estetik bağlamda, zamanın ruhunu yansıtacak biçimde dönüşmüştür. Fotoğrafın ve ardından sinemanın estetik ifade aracı ve sanatsal disiplin olarak kendilerini tesis etmeleriyle birlikte teknolojiye dayalı imgeler çağı başlamıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde dönemin kaotik ortamı ve sanat üretim biçimleri, kültürel bir olgu ve ideolojik bir pratik olan görme kültüründe de büyük dönüşümler yaratmıştır. Farklı görme biçimleri var olan sanat üretim yöntemlerini dönüştürmüş, yeni sanat anlayışları doğurmuş, estetik dil arayışlarında *karşı sanat* gibi yeni yöntem ve söylemlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu bakımdan 20. yüzyıl estetiğinin ve görme kültürünün şekillenmesinde teknolojik ifade biçimleri büyük ivme yaratmıştır. Bu ivme içinde bulunduğumuz yüzyılda da bilgisayar ve internet teknolojisinin sağladığı olanaklarla, sonsuz tasarım kombinasyonları sağlayarak yükselmektedir. Dijital teknolojinin olanaklarıyla buluşan sanatçı, küratör ve kuramcılar da bu doğrultuda dönemi analiz etmiştir. Farklı multi medya ortamlarının sağladığı üretim biçimleri, yaşadığımız çağın estetik dilini genel bir çatı altında toplanmış ve bu sanat üretim pratiği dijital estetik ve yeni medya estetiği¹ olarak adlandırılmıştır. Ancak post-dijital estetik, dijital teknoloji ortamlarında çalışma deneyiminin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu deneyimlerden biri de bozulma, sistem çökmesi, yazılım ve uygulama hataları, gürültü (noise) vb. gibi teknolojik ve insani hatalar, dijital ve post-dijital olarak adlandırılan dönemde sanatçıların üretim biçimlerini yönlendirmekte ve belirlemektedir. Glitch sanatı da medya ortamlarının hatalarının doğurduğu bir ifade biçimi olarak algı ve bakış açımızı değiştirmektedir. 21. yüzyılın mükemmel teknolojik ilerlemesine karşı, işlevsel internet araçlarının hataları glitch sanatını yapılandırmıştır. Bu alanda çalışan kimi sanatçılar, böylesi teknolojik hata ve kusurları teknolojinin kendisini sorgulayan estetik ve ideolojik bir dil geliştirmek için kullanmışlardır.

2. Glitch Kavramı ve Glitch Sanatı

Merleau Ponty'ye (2005, s. 239) göre insan vücudu ve makineler fonksiyonlarıyla tanımlanırlar; doğru çalıştıkları sürece fark edilmezler, benliği dünyaya bağlayan eylemin bir uzantısı olarak algı sürecimizin bir parçası olurlar. Peki bir hata olduğunda ne olur?

Gerçekte ne olduğunu görebilir ve hissedebiliriz, kırık bir kalem, düşüncelerimizi kağıtlara yazan bir araçtan ziyade tahtaya ya da kurşuna dönüşür, çökmüş bir bilgisayar, gerçeği taklit eden bir arayüz yerine ekranda kod, yazılım ve renkli ışık dizileri haline gelir. Makinenin gerçek doğası, yani yüzeyin altına gizlenmiş vahşi bir aksaklık aniden kendini belli eder. (Manon & Temkin, 2011, s. 1)

Bu bakımdan arıza, aksaklık, başarısızlık, hata vb. sadece yanlış üretimin belirtileri değildir. Evrim bile genetik kodlamanın içindeki hatalara dayanmaktadır. Yanı sıra farkındalık ve ilerleme sürecinin oluşabilmesi için hatalar ve aksaklıklar sanattan teknolojiye kadar hayatın her alanında yeni ve ilerletici bağlamlar yaratabilmektedir.

Günümüzde hata, kusur, ani ve genellikle geçici bir arıza veya ekipman arızası anlamlarına gelen İngilizce *glitch* terimi (en.oxforddictionary, 2022), ilk kez 1962 yılında, ABD uzay programı kapsamında, teknik bir sorun olan elektrik voltajının yükselmesini tanımlamak için kullanılmıştır. Glitch kavramı, 2002 yılında Oslo Glitch Festivali ve Sempozyumu'nda, "bilgisayar ve ağlar terminolojisinde, kayma, düzensizlik, bir arıza veya küçük bir elektriksel hata" (Moradi, 2004, s. 9) olarak tanımlanmıştır.

Dolayısıyla glitch terimini bir sistemin beklenen akışının kırılması ve/veya bozulması olarak tarif etmek mümkündür. Elektronik alanından alınan glitch kavramı hem analog hem de dijital sistemde gözlenebilmektedir. Analog glitch söz konusu olduğunda kavram bizi film ya da televizyon aksaklıklarına götürebilir fakat belki de matbaanın icadından sonraki baskı ya da tipografi hataları ilk analog aksaklık oluşumunu göstermektedir. Film ya da televizyondaki analog aksaklık, izleyiciye-alımlayıcıya ulaşması hedeflenen görsel ya da ses duyumsamasını geciktiren ya da rahatsız eden aksaklıklar, fiziksel ortamda bir hatadır (Jackson, 2011, s. 26). Medyadaki fiziksel hatalar gönderici-alıcının yanlış-eksik iletişimiyle sonuçlanır. Dijital aksaklıklar ise medya ortamının kendisine herhangi bir fiziksel zarar vermeden oluşur.

¹ İlk dijital sanat örnekleri *Bilgisayar Sanatı* olarak adlandırılmış; daha sonra *Çoklu Medya Sanatı* şeklinde anılmaya başlamıştır. Günümüzde ise *Yeni Medya Sanatı* şeklinde kavramsal çatı altında toplanmaktadır (Paul, 2008, s. 7).

Verilerin kodlanması sırasında yanlış iletişimin görsel ya da işitsel temsilini içerir. Video kaset, tipografi hataları, film ya da kayıtlardaki tozlar, ses dosyalarının takılması, titreyen ya da beyaz ışık çizgileriyle parlayan videolar, uygun olmayan yerlerde ortaya çıkan renkli pixeller görüntüyü ya da sesi tanınmaz hale getirebilirler. Ancak bu aksaklıklar çalışan bir programda bir kereye mahsus oluşumlardır ve sistem çökmesine neden olmazlar, çok kısa bir süre için ortaya çıkar ve kaybolurlar. Günümüzde pek çok sanatçı sıklıkla karşılaştığı için olağan karşılanan bu tür analog ve dijital kaynaklardan gelen aksaklıkları çalışmalarının merkezine yerleştirmişlerdir.

Glitch kavramıyla ilgili yayın yapan ilk akademisyenlerden biri olan Iman Moradi'ye (2004) göre iki türlü glitch vardır: *saf glitch* ve *bilinçli glitch*. Saf glitch, akustik ya da görsel olarak bir hatanın beklenmedik sonucunu oluştururken, bilinçli glitch ise sanatçılar tarafından analog veya dijital hatanın bilinçli olarak provoke edilmesiyle elde edilmektedir. Bilinçli glitchler, glitch sanatının çoğunluğunu oluşturmaktadır (s. 8-10). Bu bağlamda aksaklık anlamını taşıyan glitch, kendisini sadece bir rahatsızlık olarak göstermez, estetik değere sahip bir şeye dönüştürür ve hatanın estetiğini temsil eder.

Glitch sanatı ile ilgili çalışmalar başlangıcı ve teknolojiyle kurulan ilişki çerçevesinde geline nokta itibariyle artarak çoğalmıştır. 2002 yılında Oslo'da düzenlenen Glitch Sempozyumu ve Performansı ile glitch sanatı terimi kavramsal düzeyde tartışılmaya başlamıştır. Ayrıca kavram, Iman Moradi'nin 2004 tarihli *Glitch Aesthetics* (Glitch Estetiği) başlıklı tez çalışması, Rosa Menkman'ın 2011 tarihli *The Glitch Moment(um)* (Glitch Momentumu) ve yine 2011 tarihli *The Glitch Studies Manifesto* (Glitch Araştırmaları Manifestosu) kitapları ve Nick Briz, Daniel Temkin gibi akademisyen sanatçıların eleştirel çalışmalarıyla teorik düzleme taşınmıştır. Yanı sıra glitch sanatı toplulukları-blogları kurulmuş, Tate Britain, Getty Images Gallery, Chicago Modern Sanatlar Enstitüsü gibi dünyanın pek çok çağdaş sanat merkezinde sergiler düzenlenmiş (Roy, 2014, s. 1), glitch sanatı ile ilgili online eğitimler ve workshoplar organize edilmiştir (Örneğin; Nick Briz'in Glitch Codec Tutorial: Glitch sanatının teknik, teorik ve eleştirel süreci üzerine bir ders ²).

Bu bağlamda Carolyn L. Kane (2016, s. 43) glitch sanatını "dijital hataların ve eserlerin sanatsal amaçlara yönelik yeniden kullanımı, geri dönüşümü ve stilistik olarak yeniden yapılandırılması" olarak tanımlamıştır. Sanatçı ve eleştirmen Rob Myer ise glitch sanatını "önceki idealize edilmiş sosyal ve estetik bir düzenden kopma çabası içinde hatanın fetişistik bir dönüşümü" (aktaran Kanat, 2018, s. 29) olarak tarif etmiştir. Menkman'a göre (2011) glitch sanatı, öngörülmeleyen bir deneyim, yıkıcı bir eylem pratiğidir. Yazılımın hegemonyasının hangi kuralları inşa ettiğini, neyin mümkün kılındığını ya da mümkün olmadığını göstermenin eleştirel bir yoludur. Menkman'ın bu sanat yapma biçimiyle ilgili etkileyici bulunduğu tek başına estetik değil; süreç oryantasyonu ile sonuçlara odaklanma arasındaki farklılıktır. Bu bağlamda glitch sanatının öncü isimleri, Fluxus ve Happening hareketleri içerisinde yer alan performans sanatçıları gibi nihai sonuçtan ziyade yaratım eylemine ve yaratım sürecine odaklanmışlardır.

Jon Cates ise *PØST-GLITCH* (2014) başlıklı makalesinde yaşadığımız çağı *Glitch Çağı* olarak tarif etmiş ve glitch sanat hareketini hem tarihsel bağlamda hem de uygulama yöntemlerinin değişimini de temel alarak *Pre-Glitch* ve *Post-Glitch* olarak sınıflandırmıştır. Buna göre 1990'ların deneysel elektronik müziği, deneysel video çalışmaları, veri bükme (databending) ve bir sanat konsepti olan, hack kültürü, Sitüasyonist Enternasyonal, Fluxus ve Dada'nın politik tavrını benimseyen Dirty New Media³ uygulamaları gibi analog eserler pre-glitch içerisinde yer alırken, glitch sanatının eleştirel konumunu formüle etmeye çalışan dijital görüntüler ve video çalışmaları, glitch sanatı uygulamaları (aplikasyon), hazır ayarlar ve paletler de post-glitch şemsiyesi altında yer almaktadır.

Her teknoloji yalnızca insanları değil aynı zamanda çevrelerini, doğasını, sanatını ve dolayısıyla çağın aksaklıklarını-glitchlerini şekillendiren büyük bir değişime eşlik ettiği için bir ağ toplumunda teknolojik ortamın estetik kullanımı, hatayı, aksaklığı önlemekten ziyade onu merkezi bir sorun haline getiren bir sonuç yaratmıştır (Moradi, 2009, s. 9). Glitch, bazı sanatçılar için bireysel nevrozların metaforik bir gösterimi olurken, bazı sanatçılar için de çağın baskın mükemmellik arayışına karşı çıktıkları, eleştirdikleri bir alan oluşturmuştur. Moradi (2004), glitch estetiğinde bu eğilimi şu şekilde açıklamıştır: "Bugünün iletişimdeki *mükemmellik* eğilimi, iletişimin *kusursuz* olduğu ve aksaklıklarla ilgili herhangi bir şeyin bizi o geçmişini deneyimlemeye yaklaştırdığı zamanımızı hatırlatıyor. Bu durum aksaklıkların bazen retro estetikle

² bkz. <http://nickbriz.com/glitchcodectutorial/files/GlitchCodecTutorial.pdf>.

³ Dirty New Media (DNM), yazılıma itaatsizlik sanatıdır. DNM, Jon Cates'in 2005 yılında Jon Satrom, Amanda Gutierrez, Jake Elliott, Jason Soliday, Arcangel Constantini, Juanjose Rivas ve diğer pek çok sanatçı ile düzenlediği bir dizi festivalin parçası olarak geliştirdiği bir fikirdir. Dirty New Media, doğrudan, açık, kırılmış, dağınık ve sızan anlamına gelir (Cates,2019, s. 1).

birleşmesinin sebebidir” (s. 17). Bu bakımdan glitch sanatı hem yeni medya sanatçıları hem de amatör medya üreticileri tarafından üretilen popüler bir internet sanatı alt türü haline gelmiştir.

Medya sanatçısı Emilio Vavarella’ya (2015) göre glitchlerin bir başka sonucu da bireyleri rahatlatması, hatalarının mümkün olduğunu hatırlatmasıdır, “hatalar teknolojiyi insancılaştırıyor, insan yaratıcılığını artırıyor ve kendimizi ürettiğimiz teknolojiden daha üstün olarak düşünmemizin riskli pozisyonuna getiriyor. İnsanlar sürekli hata yapar ve glitchler bize makinelerin de hata yaptığını hatırlatır” (s. 11). Bu bakımdan hata ve aksaklık doğal olarak hafıza, olasılık, nostalji, dijital okuryazarlık, ses, mantıksızlık, yapısalcılık, hegemonik sistemlerin eleştirisi, dil ve iletişim gibi sayısız temalarda kendini estetize etmektedir.

Ayrıca bir glitch belirli bir teknolojinin bir tür dijital parmak izidir ve türetildiği teknolojiyi anlamadan kullanmak neredeyse imkansızdır (Nunes, 2011, s. 3). Bu anlamda, bir aksaklık, etrafımızı saran teknolojinin görünürlüğünü ve bu görünürlüğün altında yatanları ortaya çıkarır ve hata sadece bir sistemin başarısızlığını değil, aynı zamanda onun operasyonel mantığını da ortaya çıkarır. Hata ve aksaklıklardan sistematik bir şekilde faydalanan yeni medya sanatı, medya aktivizmi, dijital sanat, post-medya sanatı, net sanat, e şiir gibi çok sayıda uygulama vardır. Bu doğrultuda sanatçı Andie Shabbar’a göre glitch sanatı beklenmedik görüntüler ve sesler üreterek medyayı manipüle etme pratiğidir. Sanatçı *Queer-Alt-Delete* isimli gözetim-gözetleme sistemlerine karşı oluşturduğu sanat projesi ve aynı başlığı taşıyan makalesinde glitch sanatının algoritmik belirsizliğini siyasi gelişmelerle birleştirmiştir. Sanatçıya göre glitch sanatının politik potansiyeli iki yönlüdür: “Dijital teknolojilerin yanılabilirliğini ortaya koyuyor ve dijital-fiziksel kendimizle yeni ilişkiler kurmamızı sağlayan belirsiz etkiler üretmek için zayıflıkları kullanıyor” (Shabbar, 2018, s. 197).

Glitch sanatının etkileri ve amaçları farklı bağlamlarda kullanılmış ve bu doğrultuda farklı yorumlara neden olmuştur. Ancak günümüzde sosyal medya ağlarıyla birlikte popüler kültürün hem ticari hem de bir estetik ögesi haline gelen-getirilen aplikasyonlar-uygulamalardaki hazır glitch efektleri ya da filtreleri de glitch üretme pratiğini artırırken aynı oranda tüketilmesine de neden olmuştur. Bu bağlamda sanatçı Mallika Roy’a göre;

(...) sanatsal amaçlar için glitch yaratma sürecinde (bilinçli glitch) sadece herhangi bir bilgisayar tabanlı uygulama-aplikasyon çıktısı glitch sanatı olarak adlandırılmaz. Örneğin orijinal görüntünün üzerine uygulanan aşırı tonlama, kontrast, ışık yoğunluğu gibi bazı Instagram filtreleri sadece fotoğraf makinelerindeki aksaklıkları taklit ederler. Bu etkiler gerçek filmde geliştirilen fotoğraflarda görüldüğü zaman filmin pozlanmasını etkileyen hafif bir ışık sızıntısı olduğu anlamına gelir. Bu etkiler için fotoğraf makinesi arızasını bilinçli olarak uygulamak glitch sanatı şemsiyesinin altında değerlendirilirken, Instagram kullanıcısı tarafından üretilen bir görüntünün estetiği aslında film pozlama sürecini veya ışık sensörünü hacklemek yoluyla geliştirilen bir fotoğrafa benzer. Kamera kullanıcısı cihazın hatalarını sanatçı ve araç arasındaki kontrol dengesi hakkında yorumlarken, Instagram kullanıcısı teknolojinin kölesi olmaya devam eder ve bu nedenle glitch sanatına hiçbir katkı yapmaz. (2014, s. 1)

Bu bakımdan sanatçının üretim süreci glitch sanatının ne olduğunu ve ne olmadığını ayırt etmektedir. Bu süreç özetle, veri tabanı oluşturma (programlar ihlal edilir), datamoshing-veri kısıtlama (video alanında veri sıkıştırma manipülasyonu), sonikasyon (ses efektleriyle görüntü verileri üzerinde manipülasyon), databending-veri bükme (donanım manipülasyonu) vb. tekniklerle manipüle edilmiş her algoritmanın estetize edilme biçimiyle oluşur. Ancak glitch sanatında yukarıda belirttiğimiz gibi sanatçı tarafından uygulanan kasıtlı bir çabanın yani sanatçının kendi seçim aracını kullanmasının (hatalı bir bilgisayar algoritması, ayarları bozulmuş bir kamera, uyumsuz bir dosya türünü açmak için kullanılan yazılım vb.) yanı sıra eserin hangi ortamda üretildiği ve sanatçının sadece teknolojiyle kurduğu ilişki değil, onun hayata ve kültüre dair kavramsal yaklaşımlarının izini de taşıması gerekmektedir. Bu bağlamda “glitch sanatçısının teknik düzeyde çalışması sanat üretme pratiğinin sadece bir bileşenidir. Teknik ve başlangıç malzemesinin belirlenmesi, daha sonra yaratıcı işleme devam eden makine için itici bir güç sağlar” (Speiser, 2017, s. 16). Dolayısıyla Nunes’in de belirttiği gibi glitch sanatı makinenin sanatı değil; açık sistemin, ilişkilerinin ve bu sistemi olanaklı kılan kapasitenin sanatıdır (2011, s. 3). Ayrıca glitch estetiği 1990’lardaki deneysel müzik pratikleriyle sanat arenasında kendine yer bulup, görsel sanatlarda 2000’li yılların başlarında bir ivme yakalamış olsa da kavramın etkileri Dadaizm ve Sürrealizm gibi Avangart sanat pratiklerinde de görülmektedir. Aynı zamanda Neo Dada ve 1960-70’li yılların fotoğraf, film, deneysel ses ve analog elektronik ortamlarında da glitch sanatının erken örnekleri bulmak mümkündür.

3. Glitch Sanatının Tarihsel Kökenleri

Hata ya da aksaklığın izlerini sanat tarihinin her aşamasında görmek mümkündür, hatta mükemmeliyetin antitezi olarak kusurun estetiği de gelişmiştir. Ancak modern dönemde glitch sanatının ilk öncüleri fotoğraf ve filmde bulunmaktadır. 1832 yılında Plateau'nun *Fenakitiskop'u*, Stampfer'in *Stroboskop'u* ve 1834 yılında Horner'in geliştirdiği *Zoetrope'u*yla hem sinematografi başlamış hem de bu tarihsel aparatlarla oluşturulan erken görüntüler hatalar üreterek bir dizi istenmeyen görseller meydana gelmiştir (Uysal, 2007, s. 14). Ancak fotoğrafın 1839 yılında tüm dünyaya tanıtılması, yeni bir görme çağını başlatırken, ilk kez makine yapımı teknik formlar sanatta, kültürde ve estetik felsefede önemli bir paya sahip olmuştur. Yaşamın görüntüler aracılığıyla anlamlandırıldığı bir yapı haline gelen fotoğraflar, gerçek ve gerçek olmayı, doğru ve yanlış ortaya çıkarmada ve bu doğrultuda bir farkındalık yaratmada somut bir nesne olmuştur. Fotoğraf, diğer sanat üretim faaliyetlerine yeni bir bakış açısı kazandırırken mekanik yeniden üretilebilirlik çağında, resim sanatı ve illüstrasyonlar dünyanın gerçekçi ve doğru tasviri konusundaki tekeli yitirmiştir. Bu doğrultuda ressam sanat pratiklerine klasik gerçekçilik dışında, soyutlama, renk, ton ve biçimde (İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, vb.) farklı arayış, yöntem ve söylemlere başvurmuştur.

Diğer taraftan modernleşme ile başlayan teknolojik gelişmeler bir taraftan ilerlemenin temel dinamiği olurken bir yandan da insanları yaşadığı topluma yabancılaştırmıştır. Tüm bunların yanında yalnızlaşan bireylerin içinde bulunduğu kaos ortamında tüm toplumsal acıyı, yıkımı ve kargaşayı içeriğinde ve biçiminde avangardın sanatı yansıtmaya başlamıştır. Bu bakımdan 20. yüzyıl başlarında sanat hiç olmadığı kadar öfkeli ve şiddetli olmuştur. Sadece bir coğrafyayla sınırlı olmayan Avangard sanat hareketleri hedefleri bakımından ortak bir paydada birleşmiştir; insanlığın kurtuluşunu sanatın muhalefetinde görmüşler hem sistem hem de geleneksel sanat yöntemleri karşıtı çalışmalar yapmışlardır. Bu bağlamda yaşamın kaotik durumuna ve klasik estetiğe gösterilen tepkiler görsel temsilin geleneklerine göre bir dizi glitch oluşturmuştur. Örneğin Kübizmin üst üste gelen, parçalı ve çok boyutlu perspektifi, doğrusal (linear) perspektifi yani görsel açıdan nesnenin doğru gösterimini reddetmiştir. Kübizm, perspektif kurallarının yadsınarak, çizgi ve biçimle resimsel kurgu yapılabileceğinin ilk örneğidir. Bürger'in ifadesiyle (2014, s. 141-143) kübizm "modern resimde Rönesans'tan beri hâkim olan temsil sistemini en bilinçli şekilde yıkan harekettir. Provokatif unsur içerir, gerçekliğin resmedilmesinde, yani sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarmasına dayanan bir temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale gelir". Kübistler, resim düzleminde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine, aynı anda nesnelere birçok açıdan göstererek dördüncü boyut algısı yaratmışlardır.

Berlin Dadaistleri politik bir bakış açısıyla doğrusal perspektifi, "işçi sınıfını ücretli kölelere indirgeyen, ölümcül bir savaş makinesi üreten Batı kapitalizminin mantıksal ve yararçı bakış açısının bir sıçraması olan rasyonel düzeni ifade ettiği için reddederek" (Clark, 2011, s. 39) kolaj, foto kolaj ve fotomontajlarını oluşturmuşlardır. Ayrıca Dadaist manifestosunun yazarı Tristan Tzara normatif ses ve müzik görüşlerine karşı çıkan gürültünün, kuru ve gürültülü, gürültülü ve monoton bir ilkelcilik ile nitelendirilen komplikasyon mantığına sahip olduğunu savunmuştur. Tzara ve Dadaistler tarafından benimsenen gürültü, burjuva kültürünün eylemleri ve tutumlarının yanı sıra doğal şeylerin reddedilmesine de işaret etmiştir. Bu bağlamda glitch sanatının doğasını Dada geleneğinde bulabilmek mümkündür. 20. yüzyılın başlarından beri Dadaistler gürültüyü (noise) sistemleştirmeleri gereken bir anti-madde olarak düşünmüşlerdir. Bu gürültüyü hem görsel hem de akustik olarak sanata dönüştürmüşlerdir. Dadaistlerin burjuva kültürünü sürdüren her şeye karşı olmaları ve sanatçıların yeni yöntem ve temsil biçimleri araması, anti-estetik bir dil inşa etmelerini sağlamıştır.

Ayrıca Dadaistlerin renk bozumu ve mercek bulanıklığı ya da fotoğrafı çizme, yakma, aşırı pozlama gibi çeşitli denemeleri, Dada tarzının glitch sanatını yaratan stillere bir öncü rolü üstlendiği görülmektedir. Yanı sıra Dadaistlerin sanat karşıtı anlayışıyla oluşturdukları yeni dille sanatın alanı genişlemiş, Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere (ready made) de sanatın tanımı değişmiştir. Hazır nesnelere bilinçli olarak hatalı ve bir ustalık gerektirmeden yapılabilen, kimi zaman kullanılıp atılabilen, kendi bağlamından koparılıp düşünce eylemine dönüşen ve sistemin anlamsızlığına karşı kullanılan doğrudan sanat yapıtı haline gelmiştir. Bu bağlamda Speiser'e göre (2017) "glitch sanatının tarihi öncüsü Marcel Duchamp'dır" (s. 41). Örneğin Duchamp *Büyük Cam* ya da diğer ismiyle *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors-The Large Glass) isimli iki saydam cam arasına hava geçirmez biçimde yerleştirilmiş objelerden oluşan çalışmasını (Görsel 1) 1915-1923 arasında tasarlamış ve çalışmasını kesinlikle bitmemiş ilan etmiştir. Birkaç yıl sonra 1926'da çalışmasındaki cam Brooklyn Müzesi'nde bir sergiye taşınırken kırılmış ve Duchamp bu hatayı onarmamıştır. Tam tersine çalışmasının üzerindeki simetrik çatlaklardan memnun kalmış, eserin şimdi tamamlandığını belirtmiştir. Ayrıca Duchamp camdaki çatlakları rastlantısal bir ek boyut olarak tanımlamıştır. Sanat dünyasında dijital öncesi

bir saf glitch örneği olan bu çalışma, aksaklığı sanatın odağına yerleştirmiştir. Duchamp'ın *Kol Kırılması Olasılığına Karşı* (In Advance of the Broken Arm-1915) isimli diğer bir çalışması da (Görsel 2) teknik gelişimin büyüsü karşısında (insan marifetiyle oluşan teknik başarısızlığı göstermesi açısından), seri üretime tabi olan bir objenin -bir kar küreği-, normatif işlevlerinden ayrılıp bir galeriye (Fountain'de olduğu gibi) yerleştirildiğinde nasıl bir dönüşüme uğradığını sergilemiştir.



Görsel 1. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors-The Large Glass*, Marcel Duchamp, 1915-1923



Görsel 2. *In Advance of the Broken Arm*, Marcel Duchamp, 1915

Fütüristler de geçmişin tüm değerlerine ve geleneğine karşı çıkıp eskiye dair ne varsa yok etme amacı taşıyarak, endüstriyel dönemin motorlu taşıtlarının, makinelerinin hızından ve hareketlerinden ilham alarak, makine estetiğinin ve endüstri sanatının ideolojik boyutunun yolunu açmıştır. Fütüristler tarafından yapılan çalışmalarda sanayi toplumunun hızı ve kırılabilirliği görülmektedir. Motorların ve makinelerin hareketleri, dönemin modern yaşam tarzının parçalanması ve sıkıştırılması sanatçıların eserlerine yansımıştır. Fütüristler klasik kompozisyon tutarlılığını çarpıtıp örneğin Giacomo Balla'nın *Tasmalı Bir Köpek Dinamizmi* (Dinamismo di un cane al guinzaglio-1912) (Görsel 3) günümüzün üç boyutlu glitch örnekleriyle yakınlık kurmaktadır. Umberto Boccioni'nin *Uzayda Sürekliliğin Eşsiz Formu* (Forme uniche

della continuità nello spazio-1913) (Görsel 4) ise birden çok perspektif ve zamansallığı sıkıştırmaya çalışan günümüz MPEG⁴ manipölasyonlarıyla karşılaştırılabilir. Ayrıca İtalyan Fütürist ressam Luigi Russolo, 1913 yılında *Gürültü Sanatı* (L'arte dei rumori) manifestosunu yazarak, *intonarumori* (ses toneri) gürültü makineleri tasarlamıştır (Yılmaz, 2016, s. 1).



Görsel 3. *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, Giacomo Balla ,1912



Görsel 4. *Forme uniche della continuità nello spazio*, Umberto Boccioni, 1913

⁴ Hareketli Görüntü Uzmanları Birliği (*Moving Picture Experts Group*), geliştirilmiş bir video formatıdır.

Fütüristler endüstriyel ve mekanik aksaklıkların mantığını ve maddiliğini, endüstriyel modernliğin yeni koşullarına karşı bir tür strateji olarak yaymak için girişimde bulunmuşlardır (Kane, 2014, s. 1). Bu stratejiler iletişimsel olmayan, hatalı görsel ve sesli biçimlerde ortaya çıktığı için çağdaş glitch sanatının kodlarını bu akımda da bulmak mümkündür.

2. Dünya Savaşı sonrası dönemde Avangard hareketlerin rastlantısallık, aksaklık, eleştiri ve gelenekle hesaplaşma gibi uygulamaların mirasını görmek mümkündür. Bunlar arasında La Monte Young, Nam June Paik, Daniel Spoerri, George Maciunas, Robert Rauschenberg, John Cage gibi Fluxus döneminin diğer sanatçıları Dadaizmin hazır nesnelere hazır eyleme dönüştürmüşler, şenlikler, sokak gösterileri, festivaller, yayınlar, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve filmlerden oluşan disiplinlerarası formları ortak bir zeminde buluşturarak sanata deneysel yaklaşımlar getirmişlerdir. İzleyici katılımını içeren, müze karşıtı performans sergilemişlerdir. Örneğin John Cage'in çalışmalarında sadece rastlantısallık değil, aynı zamanda ses ve gürültünün yeniden yapılandırılması vardır. Glitch estetiğinde bending ve moshing yöntemleri ile doğrudan bağlantı kurabilecek rastgele süreçlerin ve doğaçlama müziğin öncülerinden biri olan Cage, aynı zamanda sanatsal deneyleri için (hazırlanmış piyano) ses aygıtlarını dönüştüren ve değiştiren ilk sanatçılardan olmuştur.

1960'ların başında Süreç Sanatı, Arte Povera gibi sanatsal yaklaşımların içinde yer alan Franz Erhard Walther ise çalışmalarında üretim aracı olarak hata, şans ve rastlantısallık gibi beklenmeyen olayları denemiştir. Ancak bir sanat eserinin maddi yıkımıyla ilgilenmemiştir. Hatanın yaratıcı bileşeni ile geleneksel anlayışın ötesine geçmeyi hedeflemiştir (Speiser, 2017, s. 43). Soyut dışavurumcu ve Neo Dadaist sanatçı John Chamberlain'in makineye benzeyen heykelleri (Görsel 5), günümüzün üç boyutlu glitch eserleri ile benzerliğe sahiptir. Chamberlain parlak renklerle boyanmış, imha edilmiş araba parçaları kullanmıştır. Nam June Paik ise insan bilincini manipüle etmekte etkin araçlardan biri olan televizyonu sisteme karşı eleştirel bir sanat malzemesi olarak kullanmıştır. Paik ekrandaki görüntünün elektronik yapısına müdahale etmek için miknatıs kullanmış ve normal yayın yapan televizyon görüntüsünü bilinçli bir şekilde deforme ederek (Görsel 6), ekranda renkli izler ve soyut desenlerle bir dizi glitch oluşmuştur.



Görsel 5. *Homer*, John Chamberlain, 1960



Görsel 6. *Magnet Tv*, Nam June Paik, 1965

Yukarıda belirtilen söz konusu hareketler ve sanatçıların eserleri tüm devrimci yaklaşımlarıyla modern, sanayileşmiş dünyaya estetiğin ideolojisiyle karşı duruş sergileyen pratiklerdir. Ancak medya sanatları arasında yer alan glitch sanatı ve estetiğinin alternatif tarihinde hem kavramsal düzeyde hem de üretim pratiği bakımından bu hareketlerin izleri görülmektedir.

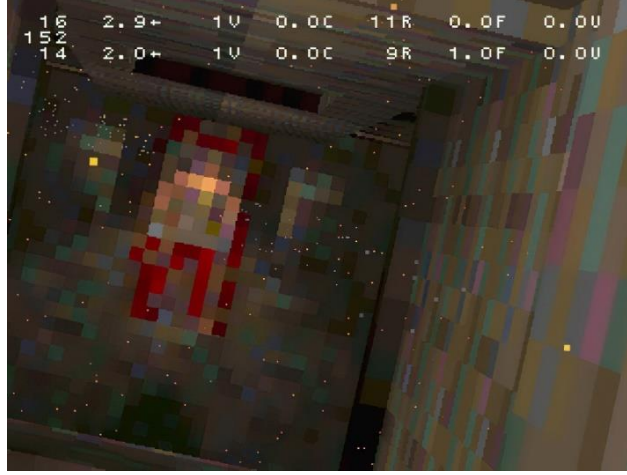
4. Karşı Sanat Anlayışı Olarak Glitch

Menkman *The Glitch Moment(um)* isimli kitabında (2011), George Orwell'in 1984 romanında baskı altına alınan toplumun özgür düşünce, ifade ve eylemlerini engellemek için kullandığı bir propaganda dili olan *Newspeak*'e gönderme yaparak yeni bir tekno-kültür anlayışı ve ana akım teknolojinin yarattığı dilin sınırlandırmalarına itiraz etmek için *Glitchspeak* terimini geliştirmiştir. Bu dil yukarıda belirttiğimiz gibi yazılımin hegemonyasından temsil ve estetik ilgili bir dizi söylem ve tahakkümü yıkma girişimidir. Hatayı ya da aksaklığı estetik bir formda kullanma seçeneği, günümüz sanatına da eleştirel bir tavır hüviyeti kazandırmaktadır. Bu bağlamda glitch sanatı oluşturduğu aksaklıklarla yeni anlamlar ve karşı estetik söylemler üretmek için kendine uygun ortamı özellikle günümüz teknolojisinde her zaman bulmuştur. Glitch sanatçısının doğrudan ya da dolaylı aksaklık oluşturmak için ne kadar eylemde bulunacağı, stratejik olarak neyi amaçladığına bağlıdır. Estetik düzlemde karşı bir söylem oluşturmak iki yönlü bir sonuç verir:

Hatanın estetiğinin bir medyumu oluşmuş olur ve bu sayede izleyicinin algılama biçimi dönüşür (her aksaklık normal olanı dönüştürür). Öte yandan bu estetik ortam kendisini bir tür, arayüz ve beklenti olarak eleştirir. Bu durum teknolojik, sosyal ve ideolojik yapısalığa radikal bir şekilde meydan okur. (Menkman, 2011, s. 44)

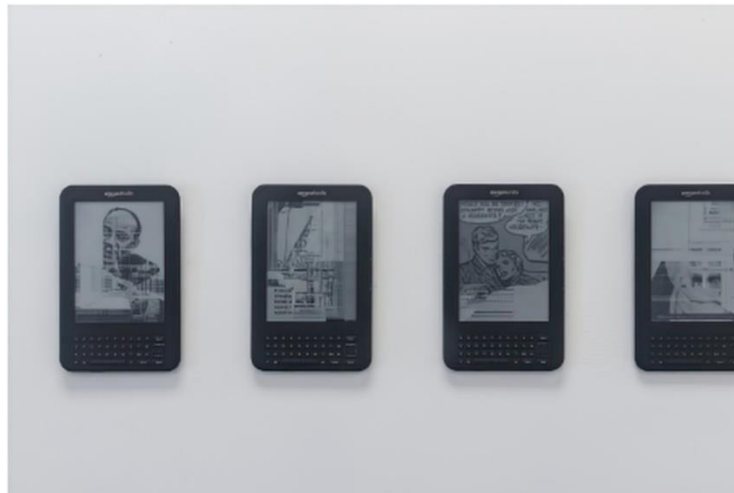
Kasıtlı taklitlere veya kabul görmüş sosyal norm ve kurallara karşı olan glitch sanatının erken örneklerinden biri, Dirty New Media anlayışında olan Jodi sanat kolektifinin üretimleridir. Kolektif Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans isimli iki sanatçı tarafından oluşturulmuştur. Ağ aktivisti olarak bilinen sanatçılar medya sistemlerinin olağan akışlarını hackleyerek, teknoloji kullanıcıların veya tüketicilerinin bu sistemlerle ilgili algılarını değiştirmeye çalışmışlardır (Speiser, 2017, s. 53). Bu bağlamda interneti sadece iletişim ortamı olarak değil aynı zamanda karşı sanat pratikleri için de kullanmışlardır. İlk çalışmaları HTML'de temel hatalar yaparak ve koda çelişkili komutlar ekleyerek klasik sayfa düzenini bozmak olmuştur (404.jodi.org-1995). *Untitled Game* (1998-2001) çalışmalarında ise popüler bilgisayar oyunlarını hackleyerek ses ve görüntüde glitchler oluşturmuşlardır (Görsel 7). Bilgisayar oyununun oynanabilirliğini

tanımlayan algoritmaları değiştirerek oyunu oynayanların bakış açılarını sarsmayı hedeflemişlerdir. Kendini geliştirme, rekabet, kazanma gibi kavramları sorgulayan sanatçılar kullanıcılara oyunun sonucunda kazanılan puanı değil, renkli görüntülerden (hacklenen görüntü) oluşan, rahatsız edici bir deneyimi yaşatmışlardır. Oyun teknolojisinin ve tüketiminin tekno-sosyal determinizmini eleştirip medya içeriğini dönüştürmüşlerdir.



Görsel 7. *Untitled Game* Ekran Görüntüsü, Jodi

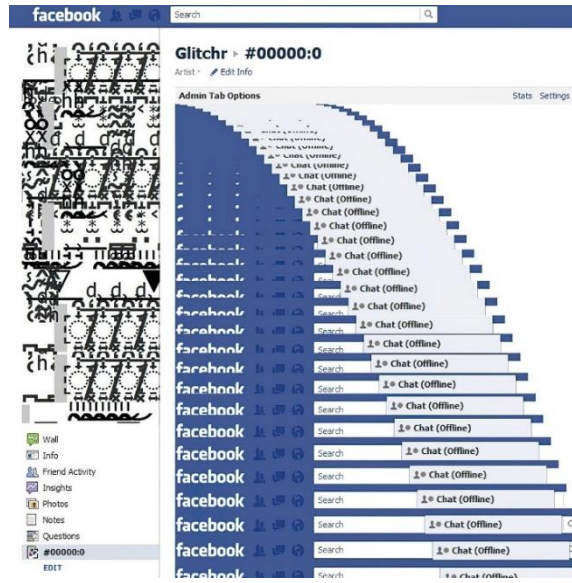
Jodi örneğinden hareketle glitch sanatı ile hack sanatının birbirine benzer nitelikler taşıdığını söylemek mümkündür. Örneğin hack ve geri dönüşüm yoluyla eserler üreten sanatçı Benjamin Gaulon bilgi ve iletişim teknolojilerinin sınırları ve başarısızlıklarına odaklanmıştır. Teknolojik gelişmelerin sosyal ve çevresel etkileri üzerine araştırma yaparak; tüketim toplumu, mülkiyet ve mahremiyet konularını sanatsal çalışmalarının merkezine koymuştur. Bir glitch aktivizmi örneği olan *Corrupt.desktop* çalışmasında, kendisi tarafından oluşturulmuş gerçek zamanlı bir yazılımı, Apple ürünleri satış merkezinde sergilenen bilgisayarlara yükleyerek tüm bilgisayarların masaüstlerini (ekranlarını) rengarenk yapmıştır. “Bir sistemi yıkarken onun üzerinde daha fazla kontrol hissediyorum” (aktaran Speiser, 2017, s. 53) ifadesini kullanan sanatçı *KindleGlitched* (*corrupt.epub*) serisinde ise (Görsel 8) hacklenmiş Kindle cihazlarını sergilemiş ve amazon sitesinde satışa sunmuştur⁵. Sanatçı bu hazır glitch nesnelere (*glitch readymade*) son teknolojilerinin planlı eskimişliğini ön plana çıkarmıştır (Gaulon, 2020).



Görsel 8. *KindleGlitched* (*corrupt.epub*), Benjamin Gaulon, 2012

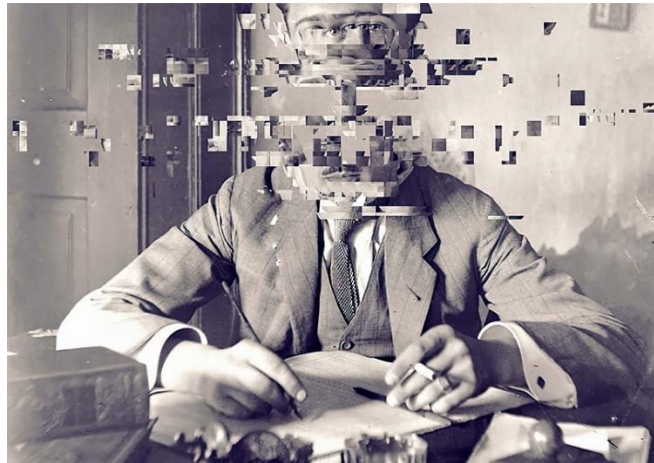
⁵ bkz. https://www.amazon.com/dp/B00D3KQB7A/ref=cm_sw_r_fa_dp_2I1Prb1X9NM97

Endüstri devriminden bu yana teknolojinin gelişmesi paralelinde bireyler kendilerini çevreleyen sistem üzerinde kontrollerini kaybetmiş ve aynı zamanda kendilerini gözetleyen ve denetleyen kontrol sistemleriyle karşı karşıya gelmiştir. Özellikle sosyal medya ağlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, sınırsız bir ağ sistemi üzerinden sağlık bilgilerinden eğitim bilgilerine kadar her türlü kişisel verinin dolaşımı, önüne geçilemeyecek boyutlarda artmıştır. Antonin Laval, Laimonas Zakas (Glitchr), Benjamin Grosser, Carrie Gates, Junas Lund gibi sanatçılar sosyal ağlar ve dijital kimlik sorunu bağlamında milyarlarca kullanıcısı olan Facebook platformunun arayüzünü farklı glitch yöntemleriyle yapı bozumuna uğratmıştır (Görsel 9). Kodların ve arayüzlerin sınırlarına karşı direnç eylemi yapan sanatçılar, bireylerin çevrimiçi varlıklarını Facebook platformu üzerinden sorgulamışlardır. Sanatçıların enstalasyon, 3D ortam, ses deneyleri, resim, farklı web tarayıcıları için eklentiler ve müzik videolarından oluşan çalışmaları, Thomas Chenesseau küratörlüğünde 2016 yılında *Unlike* isimli sergiyle Fransa'da gösterime sunulmuştur (Unlike, 2015).



Görsel 9. Laimonas Zakas, 2016

David Szauder, Kon Trubkovich, Mathieu St-Pierre, Sabato Visconti, Stephen Lofstrom gibi sanatçılar ise günümüz teknolojisinde toplumsal ve bireysel hafızanın bozulmasını çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir. Geleneksel kitle iletişim araçlarının benliği, belleği ve tarihi yeniden inşa sürecindeki başat rolü, sosyal medya ağlarının yaygınlaşmasıyla başka biçimler kazanmıştır. Yalnızca bir kaydetme yöntemi haline gelen belleğin dijital ortamlarda depolanışı ortamın kırılğan yapısından kaynaklı bozulma sürecini hızlandırmıştır. Sanatçılar egemen güçlerin güncel konuları çarpıtarak yeni bir bellek üretimi inşasını, belleğin en etkili görsel dili ve formu olan geleneksel fotoğraf anlayışını glitch yöntemleriyle yeniden yapılandırarak eleştirmişlerdir (Görsel 10 ve Görsel11).



Görsel 10. *Failed Memories*, David Szauder, 2008



Görsel 11. *Memories Corrupt*, Sabato Visconti, 2013

Toplumsal cinsiyet, kuir teori, kimlik ve beden konularında çalışan feminist multi medya sanatçısı Andie Shabbar ise gözetim teknolojilerinin cinsiyet, ırk, inanç ve sınıfsal farklılıklara göre politik bir bağlamda hizmet etmesini ve dijital teknolojilerin zayıflıklarını ortaya çıkarmak için glitch sanatını bir protesto aracı olarak kullanmıştır. Havaalanlarındaki tüm gözetim sistemlerinin ve x-ray tarayıcıların vücutları yalnızca kadın ve erkek kimliklerine göre ayırt etmesi, bu sistemlerin vücudun inorganik kısımlarını potansiyel silah olarak kodlaması ve bu nedenle cinsiyet protezlerini şüpheli anomaliler olarak algılaması nedeniyle trans bireyleri potansiyel güvenlik tehdidi olarak görmesine karşı (Shabbar, 2018, s. 198) *Queer-Alt-Delete* isimli projesini gerçekleştirmiştir. Shabbar çalışmasında portre fotoğraflarına, yüz tanıma sistemlerinin çalışmasına olanak vermeyecek şekilde, databending yöntemiyle, glitchler oluşturmuştur (Görsel 12). Sanatçı cevap vermeyen bir sistemi kapatmak ya da yeniden başlatmak için *control-alt-delete* klavye komutundan *control*'ü çıkarıp, her bir fotoğraf için, veri kümesine birkaç kere *queer* yazarak jpeg görüntü dosyasını bozmuştur. Kod sistemine bir kimlik yerleştirmekten ziyade sınırlamaları ortadan kaldırmak için *queer* kelimesini seçen sanatçı, yüz tanıma sistemleri ve tüm güvenlik kontrol sistemlerinin cinsiyetçi yaklaşımlarını eleştirmiştir (Demircan, 2022, s. 72). Bir protesto eylemi olan *Queer-Alt-Delete* projesi, kontrol sistemlerinin algoritmalarını bozarak, güvenlik kamera sistemlerinin cinsel kimliği belirlemenin önüne geçmektedir.



Görsel 12. *Queer-Alt-Delete*, Andie Shabbar, 2018

5. Sonuç

Hatanın estetize edilmesi bağlamında glitch sanatı, fotoğrafları, video çalışmalarını, ses formatlarını, hareketli görüntüleri ve diğer görüntü verilerini deneysel bir biçimde dönüştüren geniş kapsamlı bir sanat üretimi biçimidir. Sadece dijital alanla sınırlı olmayan hata ve kusurlar, sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde sanatçılar tarafından bilinçli ve tercih edilir bir yöntem olarak kullanılmış ve süreç temelli estetik bağlamlar yaratmıştır.

Ayrıca bu sanat üretim formu özellikle içinde bulunduğumuz çağda, hız ve teknoloji odaklı akışkanlıkta, kendine özgü temalarıyla yeni bir tekno-kültür alternatifi de sunmaktadır. Uygulamalar, programlar, video klipler, reklamlar vb. alanlarla her geçen gün artan bir oranda kitlelere ulaşan glitch sanatı sadece bir teknoloji, bir hareket ya da bir sanat formu değil, aynı zamanda bir medyumdur. Glitch bir mesajı aktarmaya yarayan dildir. Bu bağlamda muhalif bir söylem oluşturma özelliğini kendi bünyesinde barındırma yeteneğine sahiptir: Glitch sanatçıları belirli bir ortamın akışını, arayüzünü ve sistematiğini eleştirir; yazılımsal ve donanımsal olarak oluşturduğu kodlarla akışı bozarak, kısıtlayarak, sıkıştırarak, ya da sekteye uğratarak (datamoshing, sonikasyon, databending vb.) ortamın türünü, biçimini veya tekniğini bir platform olarak yeniden tanımlarlar. Kullandığı iletişim karşıtı tekniklerle Avangard sanat hareketinin izlerini taşıyıp karşı sanat söylemleri üretme niteliğine sahiptir. Bu bağlamda politik bir söylem yaratmak isteyen hata ve aksaklıklardan yararlanan sanatçının, teknolojiye, toplumsal yapıya ve içinde bulunduğu kültüre ilişkin bilgi birikimine sahip olması gerekmektedir. Teknolojik hatanın kullanımı ve incelenmesi dolaylı olarak teknolojik gücün mantığını, topluma ve kültüre etkisini daha iyi anlamayı gerektirmektedir. Bu anlayış ve bilgi birikimi eylem ağlarına ve ideolojik bir söylem üretimine dayanan bir yapı ortaya çıkaracaktır. Hata ve aksaklıklar bir yandan teknolojik gücün denklemlerini çözümlerken diğer yandan da bu gücün zayıf noktalarını belirleyip, özellikle veri manipülasyonu ve algoritmalar tarafından yönlendirildiğimiz çağda, yeni direnç stratejileri için bir yol haritası sağlayacaktır. Bu doğrultuda glitch sanatı günümüz dijital kültürünün eleştirel bir ifadesidir. Mükemmellik ile karakterize olan mevcut sistemin arıza potansiyelini ortaya çıkaran glitch sanatçısı aynı zamanda bir bilgisayar korsanı, medya aktivisti ve teknoloji eleştirmeni vasıflarını da taşımaktadırlar.

İncelenen örneklerle de görüldüğü gibi sanatçılar dijital mükemmeliyetçilik ve yazılımın hegemonyasını yıkarak tüketim toplumu, mülkiyet, bellek, mahremiyet, kimlik, toplumsal cinsiyet, gözetim ve denetim vb. aktivizmin evrensel temalarını eserlerinin merkezine yerleştirmişlerdir. Bu doğrultuda glitch, disiplinlerarası sanatsal ve ideolojik bağlamlar yaratabilecek güçlü bir ifade biçimi ve radikal bir sanat tarzı olma potansiyelini taşımaktadır. Ancak her geçen gün artan uygulama-aplikasyonlarla glitch sanatının sadece bir pop unsuru haline gelmemesi için bu alandaki akademisyen, sanatçı ve medya aktivistlerin birlikte çalışıp, deneyimlerini paylaşmaları, bu karşı sanat hareketinin ileriye taşınabilmesini sağlayacaktır.

Kaynakça

- Bürger, P. (2014). Avangardist sanat eseri. *Avangard kuram* (113-156) içinde. (Erol Özbek, Çev.). İletişim Yayınları.
- Cates, J. (2014). PØST-GLITCH. <https://joncates.medium.com/pøst-glitch-joncates-2014-11050debaeba>
- Clark, T. (2011). *Sanat ve propaganda* (Esin Hoşsucu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- En.Oxford Dictionaries (n. d.). *Definition of glitch*, in En.Oxford Dictionaries. Retrieved November 17, 2022, from <https://en.oxforddictionaries.com>
- Demircan, Ö. (2022). Fotografik gözetimden veri gözetimine estetik direniş. *Praksis Dergisi*, 59, 2022-2, Dipnot Yayınları, s. 57-82.
- Gaulon, B. (2020). *Benjamin Gaulon*. <http://www.recyclism.com/bio.html>
- Jackson, R. (2011). The glitch aesthetic (Master dissertation, Department of Communication, Georgia State University). doi: <https://doi.org/10.57709/2370450>
- Kanat, S. (2018). Glitch sanatı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(2), 28-35.
- Kane, L. C. (2014). Compression aesthetics: Glitch from the avant-garde to kanye west. *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, 21. <https://ivc.lib.rochester.edu/compression-aesthetics-glitch-from-the-avant-garde-to-kanye-west/>.

- Kane, L. C. (2016). GIFs that glitch: Eyeball aesthetics for the attention economy
https://www.researchgate.net/publication/316335262_GIFs_that_glitch_eyeball_aesthetics_for_the_attention_economy.
- Manon, S. H. ve Temkin D. (2011). Notes on glitch.
http://worldpicturejournal.com/WP_6/PDFs/Manon.pdf
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of perception*. Routledge.
- Menkman, R. (2011). *The glitch moment(um)*. Institute of Network Cultures.
- Moradi, I. (2004). Glitch aesthetics. <http://www.organised.info/wp-content/uploads/2016/08/Moradi-Iman-2004-Glitch-Aesthetics.pdf>
- Moradi, I. (2009). *Glitch: Designing imperfection*. Mark Batty Publisher.
- Nunes, M. (2011). *Error: Glitch, noise, and jam in new media cultures*. The Continuum International Publishing Group.
- Paul, C. (2008). *Digital art*. Thames and Hudson.
- Roy, M. (2014). Glitch it good: understanding the glitch art movement.
<http://www.theperipherymag.com/on-the-arts-glitch-it-good>
- Shabbar, A. (2018). Queer-Alt-Delete: glitch art as protest against the surveillance cis-tem, *WSQ Women's Studies Quarterly*, 46(3-4), 191-211.
- Speiser, A. (2017). Glitch art: noise as a creative act, challenging the myth of a perfect technology,
https://www.academia.edu/35612265/glitch_art_noise_as_a_creative_act_challenging_the_myth_of_a_perfect_technology
- Unlike [Exhibition]. (2015). <https://unlike.io/en/>
- Uysal, T. (2007). *Fotoğrafî ve sinematografinin görsellik ilişkisi* (Tez No. 207309) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Vavarella, E. (2015). Art, error, and the interstices of power. *Citar Journal*, 7(2), s. 7-17.
- Yılmaz, M. (2016, 8 Mayıs). Gürültü sanatı. *e-skop sanat tarih eleştiri*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-sanati/2935>

Seramik Tekniklerinin Kökeni*

Origins of Ceramic Techniques

Halil Yoleri, *Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi* ORCID: 0000-0002-1041-1458
Şenay Öztürk, *S.Y., Seramik Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü Hacettepe Üniversitesi* ORCID: 0000-0002-7081-8110

Özet

1950'li yıllarda başlayan ve günümüzde 'Plastik Çağ' olarak bilinen döneme kadar çeşitli eşyaların üretiminde yaygın olarak kullanılan hammaddelerden birisi de 'kil'dir. Kil'in, doğal ve kolay şekillendirilebilir olması, pişirim sonrası seramiğe dönüşerek mukavemet kazanması gibi özellikleri ona öncelikli kullanım avantajı sağlamıştır. Kilin günümüzden neredeyse 30-32 bin yıl öncesinde çeşitli nesnelerin yapımında kullanıldığı bilinmektedir. Orta Avrupa'da bulunan ve kesin olarak pişirimlerinin yapıldığı yapılmadığı tespit edilemeyen topak ve koni biçimli formların, kilden nesne yapmanın ilk denemeleri olduğu kabul edilir. Topak ve koni biçimli nesnelerin ancak insan biçimli (antropomorfik) ve hayvan biçimli (zoomorfik) seramik figürinler ile iki bin yıl kadar sonra bilinçli olarak pişirildiğine dair yüzlerce örnek bulunur. Figürinler ve küçük geometrik seramik objelerin biçimlendirme teknolojileri binlerce yıl sonra ortaya çıkan seramik kaplardan farklıdır. Günümüzün en eski seramik kapları Doğu Asya'da bulunan ve 19 bin yıl öncesine tarihlenen kaplardır. Bu kap formlarının öncüleri; su kabağı, sepet, ahşap ve taş kaplar olmuştur. Seramik kapların ortaya çıkışını açıklamaya çalışan pek çok yaklaşım vardır. Bunları günlük beslenme gereksinimlerini karşılayan ekonomik temelli yaklaşımlar ve prestij nesnesi veya ritüellerde kullanılan sosyal temelli yaklaşımlar olarak iki ana başlık altında toplayabiliriz. Bu makalede seramiğin tarihi ve seramiğin keşfinin yolunu açan gelişmeler ele alınacaktır. Tarihçi, yazar, Prof. Greenhalgh'ın Seramik, Sanat ve Uygarlık adlı eserinde özellikle eski zamanlarda, seramik kapların sadece içerisine bir şey doldurulan bir eşya olmadığı aynı zamanda dekoratif, ritüelistik ve sembolik rolünün bulunduğu yaklaşımı makalenin bakış açısını yansıtmaktadır. Makalede seramiğin tarihi ve seramiğin ortaya çıkışındaki işlevsel, teknik ve sembolik gelişmeler ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Seramik tarihi, seramik teknolojisi, figürin, kap.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Seramik ve cam.

Abstract

Clay is one of the raw materials widely used in the production of various goods until the period that started in the 1950s and is known today as the 'Plastic Age'. Clay's features such as being natural and easy to shape, and gaining strength by transforming into ceramics after firing have provided it with the advantage of primary use. It is known that clay was used in the construction of various objects almost 30-32 thousand years ago. The lump and cone-shaped forms found in Central Europe, whose firing cannot be determined, are considered to be the first attempts to make objects from clay. There are hundreds of examples of lump and cone-shaped objects being deliberately fired two thousand years later, together with human-shaped (anthropomorphic) and animal-shaped (zoomorphic) ceramic figurines. The production techniques of figurines and small geometric ceramic objects are different from ceramic vessels that emerged thousands of years later. The oldest ceramic vessels of our time are found in East Asia and dated to 19 thousand years ago. The precursors of these vessel forms; gourds, baskets, wooden and stone vessels. There are many approaches that try to explain the emergence of ceramic vessels. We can categorise these under two main headings as economic-based approaches that meet daily nutritional needs and social-based approaches used in prestige objects or rituals. In this article, the history of ceramics and the developments that paved the way for the discovery of ceramics will be discussed. The context of the article endorses the approach of historian and writer, Prof. Greenhalgh who claims that ceramic pots were not only an item to be filled with something but also had a decorative, ritualistic and symbolic role especially in ancient times, in his work entitled "Ceramics, Art and Civilization". In the article, the history of ceramics and the functional, technical, and symbolic developments in the emergence of ceramics are discussed.

Keywords: History of ceramics, ceramic technology, figurine, pot.

Academical Disciplines/fields: Ceramics and glass.

* Bu makale, ikinci yazarın 2019 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı'nda tamamladığı 'Halaf Dönemi Seramiklerinde Dans Sahneleri' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Halil Yoleri, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi Tınaztepe Yerleşkesi Güzel Sanat Fakültesi 35390 Buca / İzmir
- **e-posta:** halil.yoleri@deu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 17.04.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1095330

1. Giriş

Günümüzden 12 binyıl önce Mezopotamya ve çevresinde uygarlığa giden yolun insanların yerleşik yaşama geçmesi (Yeni Taş Çağı-Neolitik Çağ) ile başladığı düşünülmektedir. Uygarlığın temellerinin atıldığı bu yeniçağda seramik bir dönüm noktası, milat olarak ele alınmıştır. Yeni Taş Çağı/Neolitik, Seramiksiz Neolitik ve Seramikli Neolitik olarak ikiye ayrılmıştır. Seramiğin ortaya çıkışı insanlık tarihinde çok önemli bir gelişme olarak değerlendirilmiştir. Seramiksiz evrede seramik kap üretiminin teknik altyapısını oluşturacak keşifler gerçekleştirilmiştir. Seramikli evrede ise seramik kap kacak üretimi başlamış ve yaygınlaşmıştır. Seramiğin günümüzdeki üretim, biçimlendirme ve dekor tekniklerinin keşfedildiği ve yaygın bir biçimde özellikle de kap kacak şeklinde günlük yaşama girdiği tarih günümüzden dokuz binyıl öncesine gitmektedir.

Günümüzden 30 binyıl önce başlayan ve dokuz binyıl önce seramiğin yaygınlaşmasına karşılık gelen dönem, seramiğin keşif evresi olarak görülebilir. Bu dönemde kilin hammadde olarak tanınması, plastikliğinin ve ateşe maruz kalınca yeni bir maddeye yani seramiğe dönüştüğünün fark edilmesi, sınırsız şekillendirme potansiyelinin anlaşılması gibi önemli yönleri deneyimlenmiştir. Kilin seramiğe dönüşüm macerasını Greenhalgh'ın (2020, s. 113) "kil bir maddedir/hammadde fakat seramik kültürdür" sözleri iyi bir şekilde ifade etmektedir.

2. İnsan Eli ile Yapılmış İlk Seramik Nesnelere

Günümüzden neredeyse 32 binyıl öncesinde insanların kili çeşitli nesnelere yapmak amacıyla kullandıkları bilinmektedir (Farbstein & Davies, 2017, s. 3). Ancak bu nesnelere alışık olduğumuz seramik kaplar değildir. İlk seramik denemeleri ve seramik ürünler Eski Taş Çağı'nın son evresinde (Üst Paleolitik) karşımıza çıkan koni ve topaç benzeri nesnelere ile insan (antropomorfik) ve hayvan biçimli (zoomorfik) figürlerden oluşmaktadır (Budja, 2016, s. 61-62).

Bu tür en eski seramik buluntu örneklerinin dağılımına bakıldığında, Avrupa'dan Çin'e uzanan geniş bir coğrafyaya yayılmış oldukları görülür. İlk seramikler olarak kabul edilen bu nesnelere tarım ve hayvancılığı bilmeyen göçebe topluluklar tarafından üretildiği düşünülmektedir (Farbstein & Davies, 2017, s.3). Üstelik Avrupa'da kazılar sonucu ortaya çıkarılan en eski seramik örnekler Dünya'nın diğer kıtalarında bulunan seramiklerden çok daha öncelere tarihlenmektedir. Eski Taş Çağı'nın son evrelerinde (Üst Paleolitik) Dolni Vestonice gibi yaşam alanlarında bulunan seramik ürünler günümüzden 30-32 binyıl öncesine tarihlenmektedir. Dolni Vestonice'de yaşayan insanlar kilden koni ve topaç biçimli nesnelere üretmişlerdir ve bu ürünlere fırına benzeyen ocakların etrafında rastlanmıştır. (Budja, 2007, s.43-44).

Tarihlenen bu en eski seramik örnekler her ne kadar ocakların etrafında bulunmuş olsa da, bunların pişirimlerinin yapıp yapılmadığı ile ilgili kesin bir bilgiye rastlanmamıştır. Ancak iki binyıl kadar sonra bilinçli şekilde pişirildiği bilinen kilden yapılmış yüzlerce topaç örneği bulunmuştur. Bu örneklerin bazılarının üzerine tırnak ucu ile bastırılarak izler bırakılmıştır (Budja, 2016, s. 75). Orta Avrupa'da günümüzden neredeyse 30 binyıl öncesine ait yaşam alanlarında, Pavlov I ve Dolni Vestonice de ortaya çıkartılan kilden yapılmış hayvan ve insan biçimli figürlerin sayısı 10.000 civarındadır (Budja, 2016, s. 76). Figürlerin vücut uzuvları tek parça yapılmış, bazılarında ise ayrı ayrı yapılarak daha sonra birleştirildiği gözlemlenmiştir (Görsel 1) (Farbstein & Davies, 2017, s. 5-8).

Bu tür figürlerin en iyi örneklerinden bir tanesi Görsel 2'deki Dolni Vestonice'de bulunan ve üzerinde parmak izlerinin de belirlendiği kadın figürüdür. (Kralik vd., 2002, s. 107-109).

Bu tür kadın figürlerinde genellikle göğüsler, karın, baldır ve bacaklar abartılı bir işleniş tarzına sahiptir. Dolni Vestonice örneğinde olduğu gibi küçük kadın heykelticiler seramiğin yanı sıra kemik, fildişi ve taş gibi farklı malzemelerden de üretilmiştir (Marciniak, 2008, s.1201). Seramik kadın heykelticileri Atlantik kıyılarındaki Pirene Dağlarındaki Rusya'ya, Sibiryadan Yenisei Havzasına, Japonya ile Kuzey Afrika'ya kadar geniş bir coğrafyada görülür (Soffer vd., 1993, s. 260). Dolni Vestonice'deki kadın figürleri gibi benzer seramik örneklerin 500 °C ile 800 °C derece aralığında pişirildiği anlaşılmaktadır (Farbstein & Davies, 2017, s. 5-8; Soffer vd., 1993, s. 265).

Orta Avrupa'da Kostenki gibi yerleşimlerden seramik üretimin günümüzden 24 ile 18 binyıl öncesi arasında yapıldığı bilinmektedir (Budja, 2007, s. 43). Hırvatistan'daki Vela Spila gibi yaşam alanlarında ise seramik üretiminin günümüzden 15 binyıl öncesine kadar sürdüğü anlaşılmaktadır. Bu yerleşim yerinde 50'den fazla pişirimi yapılmış kil figürün ve diğer nesnelere bulunmuştur (Farbstein vd, 2012, s. 1).



Görsel 1. Dolni Věstonice, Pavlov and Předmosti gibi Eski Taş Çağı (Paleolitik) Yerleşimlerinden insan ve hayvan biçimli seramik figürinler (Budja, 2016, s. 77).



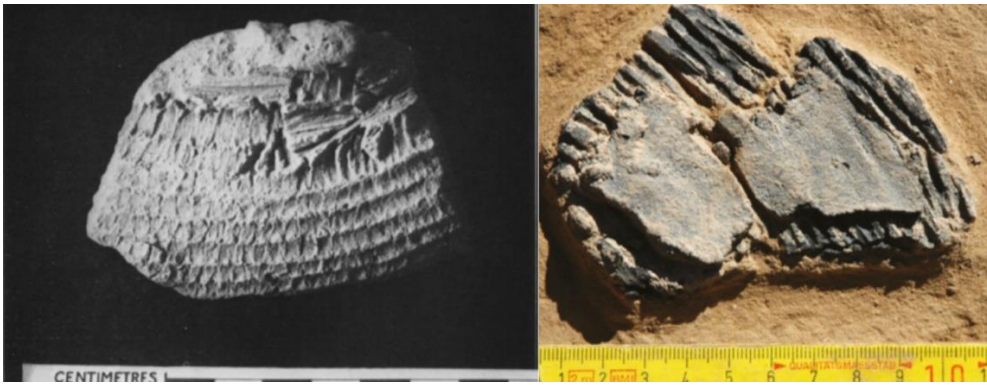
Görsel 2. Dolni Vestoniçe Eski Taş Çağı (Üst Paleolitik) Seramik Kadın Heykelciği (Kralik vd., 2002, s. 109).

3. Seramik Kapların Öncüleri

3.1. Seramik Üretiminin Alt Yapısını Hazırlayan Teknoloji ve Uygulamalar

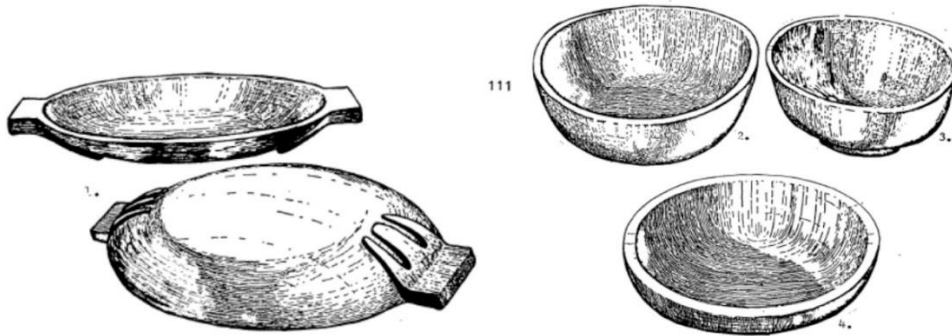
Genel bir kategori olarak seramik, insanların binlerce yıl süresince farklı alanlar hakkında kazandıkları deneyim ve bilgilerin birleştirilerek elde edildiği bir ürün olarak görülebilir (Rice, 1999, s. 3). Seramik malzemenin pişirilerek daha dayanıklı muhafaza ve nakliye kapları üretmek amacıyla kullanılabileceği fikri seramikten kap üretiminin başlamasına ve çömlekçiliğin de ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kil sonsuz sayıda biçimlendirme imkânı sunar, bu biçimlendirmelerden birinin seramik kap formunun ortaya çıkmasıyla sonuçlanması olasılıkla zaten var olan modellerin kullanılmasıyla ilişkilendirilebilir. İlk seramik kaplar üretilirken, kilin bir seramik kaba dönüştürülme sürecinde bir ön formun bulunması gerekliliği sık sık vurgulanmıştır. Bu anlamda seramik kapların bir skeomorf¹ olarak tanımlaması yanlış olmayacaktır (Blitz, 2015, s. 666-667). Nitekim Dünya'nın birçok yerindeki seramiklerden önce çeşitli malzemelerden imal edilmiş kapların kullanıldığı bilinmektedir (Özdoğan, 2009, s. 23).



Görsel 3. Üzerinde sepet izleri taşıyan kireç kap (sol) ve bitümen kap (Kirkbride, 1972, s.8, Plate VIa; Nieuwenhuyse & Champell, 2017, s.185, fig. 14.5)

Su kabağı ve ilk seramik kapların benzerliği bu anlamda dikkat çekicidir. Su kabağı muhtemelen kalıp olarak kullanılmıştır. Sepetlerin, deri kapların ve Çatalhöyük'teki gibi ahşap kapların da seramik kapların öykünüldüğü ön formlar olduğu düşünülebilir (Görsel 3-4). Su kabağında olduğu gibi, ilk seramik kapların formları arasında organik materyallerden yapılmış kaplara benzeyen başka örnekler de bulunmaktadır (Childe, 1965, s. 93; Rice, 1999, s. 7).



Görsel 4. Çatalhöyük Ahşap Kapları (Mellaart, 1964, s. 87-91, Pl 35-39)

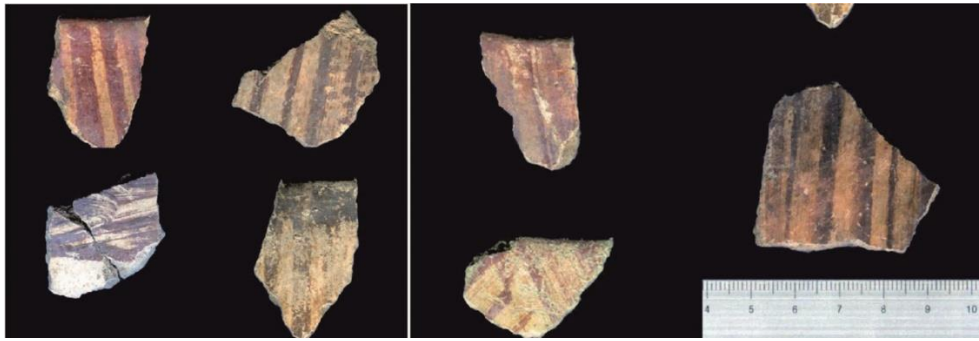
Organik materyallerden üretilmiş kapların yanı sıra kireçtaşı, mermer ve serpantin gibi taşlardan yapılmış kaplar seramik kapların öncesinde en sık görülen örnekler arasında yer alır (Özdoğan, 2009, s. 23). Bu taş kapların bir kısmının üzerinde, örneğin Neolitik Kortik Tepe gibi yerleşimlerde, son derece detaylı

¹ Skeomorf, başka bir materyalden yapılmış bir ürünün tasarımını taklit eden bir obje veya özelliği tanımlamak için kullanılır. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/skeuomorph>

bezemeler bulunmaktadır (Özkaya ve San, 2007, s. 26-30). İlk seramik kapların bünyesine granit gibi mineral katkı eklenmesi ayrıca yüzey renk ve bezemelerinin taş kaplara benzemesi, taş kaplar ile seramik kaplar arasında bir ilişki bulunduğunu doğrulamaktadır (Görsel 5 ve 6). Üstelik bu seramik kapların üzerindeki renk etkileri, taş kapların üzerindeki efektlerin taklididir. Seramik kapların üzerindeki bu etkiler renklendirici oksit ve astarlar kullanılarak taklit edilmiştir (Nieuwenhuysse & Champell, 2017, s. 173).

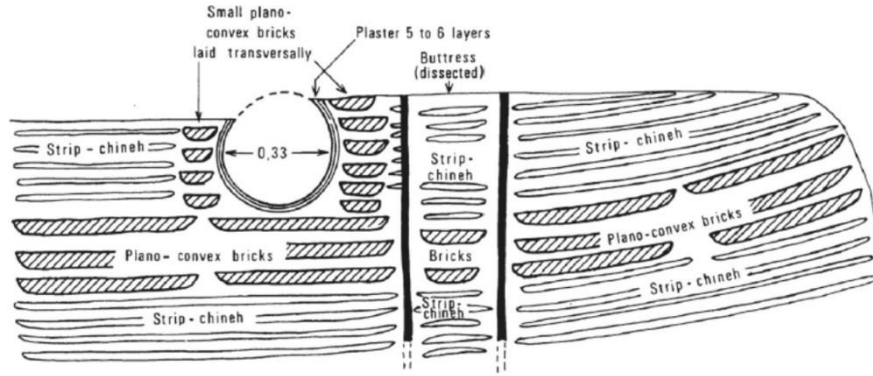


Görsel 5. Seramiksiz Neolitik Dönem Taş Kapları-Tell Sabi Abyad (Nieuwenhuysse & Champell, 2017, s.177, fig. 14.3)



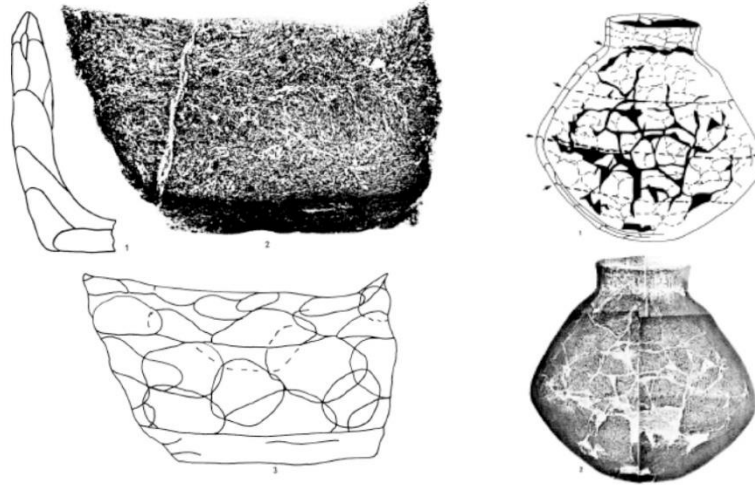
Görsel 6. Neolitik Dönem İlk Seramik Kaplar-Tell Sabi Abyad (Nieuwenhuysse & Champell, 2017, s. 81; Nieuwenhuysse vd, 2010, s. 81, fig. 6)

En eski seramik örneklerin üretimlerinin binlerce yıl öncesine tarihlenmesine karşın, seramik kategorisi olarak çömlekçiliğin başlangıç tarihi ve çömlekçiliğin kökenlerinin günümüzden 11 binyıl öncesindeki gelişmeler ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Bu ön adımlar günlük gıda ihtiyacının giderilmesinden, mimari yapılarda kullanılan tekniklerin çömlekçiliğe aktarılmasına, sosyal olgulardan kireç ve alçı üretimi gibi teknolojik gelişmelere kadar uzanan geniş bir çerçeveye sahiptir (Conray, 2006, s. 38-47). Özellikle evlerin inşasında kerpiç kullanılması ayrıca kireç ve kilin sıva olarak kullanılması seramik kap yapımının teknolojik öncüleri olarak kabul edilmektedir (Petrie, 2012, s.282). Kilin mimaride kullanılmasının seramik üretimine ön ayak olduğu uzun zamandan beri tartışılmaktadır. İlk yerleşik toplulukların evlerini inşa etmek amacıyla kerpiç kullandıkları zaten bilinmektedir. Kerpiç, seramiğin keşfedilmesinden neredeyse 1000 yıl kadar önce insanlar tarafından kullanılmıştır (Görsel 7). Kerpiç yapımı belirli bir bilgi birikimini gerektiren işlemdir. Hammade kaynağı olan kil yatağının tespit edilmesi, kilin plastikliği, kuruma özelliklerinin bilinmesi ve içerisine ot, kuru saman benzeri bitkisel katkıların eklenmesi gibi deneyimlerle seramik üretimi arasında dolaylı benzerlikler bulunur (Le Miere & Picon, 1999, s. 6).



Görsel 7. Mimari Bir Yapının Duvarında Görülen Kerpiçler (Ganj Dareh Yerleşimi. Yaklaşık Olarak MÖ 7500) (Bernbeck, 2017, s.103-105). Fital yönteminin, kerpiçlerin üst üste dizilmesinden esinlendiği de düşünülmektedir.

Mimari uygulamalar ile seramiğin başlangıcı arasında kurulan bu ilişkiyi destekleyen diğer bir bulgu ise bünyesine bitkisel katkı eklenmiş seramiklerdir. Bitkisel katkı bu seramik kapların üretiminde kullanılan yöntem ardışık levha tekniği (*Sequential Slab Construction*) (Görsel 8) olarak adlandırılmaktadır (Vandiver, 1987, s. 27). Bu teknikte, küçük kil levhalar kabın dibinden ağzına doğru boyutları küçülen ve birbiri üzerine bindirilerek yükseltilen bir biçimlendirme yöntemi kullanılmaktadır (Vandiver, 1987, s. 18-19).



Görsel 8. Hajji Firuz yerleşim bölgesinden ardışık levha tekniği ile yapılmış seramikler (Vandiver, 1987, s. 13,19, Pl.II-III).

MÖ 7000'den başlayarak kullanılan Ardışık Levha Tekniği Mısır'dan Pakistan'a kadar uzanan birçok bölge ve ülkede seramik kap üretiminde kullanılan ilk ve en eski biçimlendirme tekniği olarak bilinmektedir (Vandiver, 1987, s. 20).

Seramik kap üretiminin başlamasına öncülük eden bir diğer gelişme ve uygulama ise kireç ile alçının keşfi ve bunların farklı alanlarda kullanımı ile ilişkilendirilmektedir. Yakınoğu'da alçı ve kireç kullanılarak sıva yapımı seramik kaplardan birkaç binyıl önce başlamıştır. Kireç harcı, evlerin tabanlarının yapılması, duvarlarının sıvanması, ocak, depolama çukurlarının yapılması için de kullanılıyordu (Clarke, 2012, s. 1). Alçı ve kireç üretim teknolojisinin hem teknolojik hem de fikir olarak seramikten kap üretimini tetiklediği düşünülmektedir (Rice, 1999, s. 6). Aslında kireç-alçı ve seramik üretim zinciri temelde birbirine çok benzer aşamalardan oluşur. Kireç-alçı ve kil; su katkısı, kurutma ve ısı işleme tabi tutulması ile fiziksel ve kimyasal doğası değiştirilerek yeni bir hammadde üretilmesi açısından birbirine benzemektedir (Conray, 2006, s. 68). Bu benzerlikler alçı-kireç üretimi ile seramik kap üretimi arasında kurulan ilişkiyi doğrular niteliktedir.

Kireç ve alçı harç kullanımı Yakınoğu'da Doğu Akdeniz sahil Őeridinde, Kuzey Suriye ve Kuzey Irak'ta ayrıca GÜneydoğu Anadolu Bölgesi ile İran'da günümüzden 11 bin yıl önce karşımıza çıkmaktadır (Petrie, 2012, s. 281). Alçı taşı 100-200 °C sıcaklıkta ısıtıldıktan sonra ezilerek sulandırılıp alçı harcı elde edilmektedir (Conray, 2006, s. 69). Buna karşın kirecin üretilebilmesi için gerekli sıcaklık 750-900 °C'dır (Nilhamn vd., 2009, s. 64). Bu sıcaklıklar açık alanda yakılan ateş ile elde edilebilecek yükseklikte sıcaklıklardır. Bunun yanında alçı ve kireç harcının hazır hale getirilebilmesi için fırın kullanıldığı Umm Dabaghiyah, Tel el-eth-Thalathat, Kfar HaHoresh ve Ain Ghazal gibi eski yerleşim yerlerindeki fırın kalıntılarında bilinmektedir (Clarke, 2012, s. 4; Conray, 2006, s. 69). Bu nedenle seramik fırınının kökeninde de alçı-kireç üretmek için icat edilen ve kullanılan fırın teknolojisinin bulunduğu düşünülebilir.

Alçı-kirecin seramik üretim sürecine bir başka katkısı ise çamurunun hazırlanmasında karşımıza çıkmaktadır. Günümüzden yaklaşık 10 bin yıl önce Doğu Akdeniz sahil Őeridinde yer alan ilk yerleşimlerde ve Yakınoğu'nun bazı bölgelerinde kafatası kültü olarak adlandırılan (Görsel 9) bir uygulama ile karşılaşılır (Goren vd., 2001, s. 671). Bu uygulamada ölüerin kafatasları bedenlerinden ayrılmaktadır (Clarke, 2012, s. 6). Organik dokuları kafatasından ayrıldıktan sonra, kafatasları kireç harcı kullanılarak yeniden biçimlendirilmektedir (Petrie, 2012, s. 281). Biçimlendirmeden sonra kafataslarının aşı boyası denen kırmızı kil ile renklendirildiği görülür (Goren vd., 2001, s. 680). Bazı kireç harçlarının içeriğinde yoğun miktarda demir oksit ve ezilmiş kalsit olduğu gözlenmiştir (Petrie, 2012, s. 281).



Görsel 9. Tell Aswad, Kireç harcı ile biçimlendirilmiş kafatasları (Ruden, 2021, s. 18)

Anadolu'da KöŐk, Höyük ve Çatalhöyük'te de kireç harç kullanılarak biçimlendirilmiş kafatasları bulunmuştur (Hodder & Meskell, 2018, s. 78-79). Kafatasları biçimlendirilirken kullanılan kireç harcı içerisine katkı maddeleri eklenmesi, daha sonra ortaya çıkacak seramik kapların çamuruna katkı maddesi ekleme uygulamasının öncüsü olarak değerlendirilmektedir.

Alçı-kireç teknolojisinde günümüzden 11 bin yıl öncesinden başlayarak ortaya çıkan gelişmeler, zamanla alçı-kireç kapların üretilmesini beraberinde getirmiştir. Alçı-kireç kapların ise seramik kap üretiminin öncülerinden olduğu düşünölmektedir. Nitekim Beyaz Kaplar² Yakınoğu ve Anadolu'da seramik kapların ortaya çıkıŐından hemen önceki dönemde görülür (Görsel 10). Alçı ve kireçten boyutları 1 metreyi bulan büyük depolama kaplarından küçük boyutlu kaplara kadar birçok formda saklama veya depolama kabı üretilmiştir (Conray, 2006, s. 73). Kireç ve alçı harç kuruduktan sonra sertleŐerek mukavemet kazanan bir bileŐimdir (Kingery vd., 1988, s. 219). Beyaz kaplar, seramik biçimlendirmede olduğu gibi fitil yöntemi veya kalıp yöntemi ile biçimlendirilerek üretilmiş ve muhafaza kapları olarak kullanılmıştır. Kalıp yöntemi ile üretildiğinde ise sepet, ahşap veya taş kaplar kalıp olarak kullanılmıştır. Ayrıca aynı türde kaplar alçı veya kireçten plaka tekniği kullanılarak da üretilmiştir (Nilhamn vd., 2009, s. 65).

² Alçı ve Kireçten Üretilen Beyaz Kaplar (*white ware-vaisselles blanche*) bünyesine organik veya mineral katkı eklenerek alçı veya kireç kullanılarak üretilmiş kaplara verilen isimdir (Nilhamn vd., 2009, s. 64).



Görsel 10. Fital, Kalıp ve Levha Tekniği Kullanılarak Kireç Harcından Üretilen Kaplar. Yaklaşık Olarak MÖ 7000 (Nilhamn vd. 2009, s. 67-68, fig. 6-12).

4. İlk Seramik Kaplar

Seramik kapların ilk ortaya çıkışını açıklamaya yönelik farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımlara kategorik olarak bakıldığında ekonomik ve sosyal olarak iki ana başlık altında toplandıkları görülür.

Ekonomik temelli yaklaşımlar daha çok günlük beslenme gereksinimleri etrafında yoğunlaşan bir dizi açıklamaya sahiptir. Bu yaklaşımlarda seramik kap üretiminin başlangıcını açıklama yönünde yiyecek ve içeceklerin işlenmesi ve hazırlanmasıyla bağlantılı değerlendirmeler önemli bir yer tutar. Yiyecek içecek işleme ve hazırlama üzerinden seramik kap üretiminin açıklanmasına yönelik geliştirilen yaklaşımlar yerleşik yaşamın başlaması ile ilgilidir. Yerleşik yaşamla birlikte tarım ve hayvancılığa bağlı olarak besinler çeşitlenmiştir. Bu yaklaşıma göre besinlerin saklanması ve işlenmesi gerekliliği kaplara olan ihtiyacı doğurmuş ve seramik kapların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Conray, 2006, s.41).

Sosyal temelli yaklaşımlarda ise seramik kaplar, bir tür prestij nesnesi olarak ele alınmıştır. Ayrıca kilden üretilmiş nesnelerin çeşitli dini ayinlerde kullanılmasının zaman içerisinde şaman çömlükçileri ortaya çıkardığı ve bunların seramik kapları ürettikleri gibi çeşitli değerlendirmeler de bulunmaktadır (Rice, 1999, s.13). Prestij nesnesi olarak seramik kapların, yerleşik yaşamın başlamasıyla birlikte bazı bireylerin sosyal statülerinin göstergesi olarak ortaya çıktığı da iddia edilmektedir. Buna göre seramik kapların 9 bin yıl öncesinin topluluklarında, bireylerin sosyal statüsü ve üyesi bulunduğu toplumun kimliğini gösteren birer aracı nesne olduğu söylenilmektedir (Conray, 2006, s.46; Kelly, 1991). Özellikle seramik kaplar üzerinde görülen çeşitli süsleme öğeleri, bireylerin grup kimliğini işaret eden kodlar olarak düşünülmüştür.

Günümüzden 32 bin yıl öncesinde ilk kez ortaya çıkan seramik nesnelere ve figürinlere haricinde seramik kapların ilk görüldüğü bölge Doğu Asya'dır. Doğu Asya'da bulunan ilk seramik kaplar günümüzden yaklaşık 19 bin yıl öncesine tarihlenmektedir. İlk olarak Güney Çin'de karşımıza çıkan bu seramikler daha sonra Japon adalarında da görülür (Görsel 11).

Seramik kaplar, günümüzden hemen hemen 14 bin yıl öncesinde Rusya'nın doğu kesiminde ve Doğu Sibirya'da ilk kez ortaya çıkar (Kuzmin, 2013, s. 541-548). Bu seramiklerin yüzeyleri bazen kazıma tekniğiyle zikzaklar, bazen bantlar veya ağ motifleri ile süslenmiştir. Doğu Asya'da bulunan seramik ürünler daha çok seramik kaplardan oluşmaktadır. Bu seramik kaplar 450-700 °C sıcaklık aralığında açık alanlarda, bir kısmı ise evlerdeki ocaklarda pişirilmiştir (Budja, 2016, s.74). Söz konusu kaplar ilk seramik kap örneklerini oluşturursa da bunların sayısı son derece azdır. Bu süreçte seramik kaplar üretilmiş ancak yaygınlaşmamıştır. Seramik kapların yaygınlaşması için 7-8 bin yıl kadar bir zamanın daha geçmesi gerekmiş ayrıca seramiğin yeniden keşfedildiği coğrafya Mezopotamya ve Anadolu'nun güneydoğusuna kaymıştır.

Mezopotamya ve Anadolu'nun güneydoğusunda seramik kap üretiminin günümüzden dokuz bin yıl önce başladığı görülmektedir. Ancak, seramiğin seri olarak üretilmesi için gerekli tekniklerin ve gelişmelerin keşfi birkaç bin yıllık bir zaman içinde gerçekleştiği bilinmektedir. Seramik kapların üretilmesine MÖ 6900-6850 tarihinden itibaren başlanmıştır (Nieuwenhuys & Campbell, 2017, s. 172). Bu tarihten sonra seramik

kaplar günlük yaşamda olağan bir kullanım nesnesine dönüşmüştür. Ancak seramik kapların günlük yaşantıda yer alması birdenbire olmamış, zaman içerisinde gerçekleşmiştir. Başlangıç aşamasında seramik kapların son derece sınırlı olduğu ve çok az miktarda üretildikleri bilinmektedir. Ancak bir süre sonra, MÖ 6600 tarihinden başlayarak seramik kap üretimi yaygınlaşmıştır (Nieuwenhuys & Campbell, 2017, s. 172).



Görsel 11. 20000-10000 yaşında kap, Xianrendong Mağarası, Çin (Zhangzhugang, 2014).

Mezopotamya ve Anadolu'nun güneydoğusunda seramik kap üretiminin günümüzden dokuz bin yıl önce başladığı görülmektedir. Ancak, seramiğin seri olarak üretilmesi için gerekli tekniklerin ve gelişmelerin keşfi birkaç binyıllık bir zaman içinde gerçekleştiği bilinmektedir. Seramik kapların üretilmesine MÖ 6900-6850 tarihinden itibaren başlanmıştır (Nieuwenhuys & Campbell, 2017, s. 172). Bu tarihten sonra seramik kaplar günlük yaşamda olağan bir kullanım nesnesine dönüşmüştür. Ancak seramik kapların günlük yaşantıda yer alması birdenbire olmamış, zaman içerisinde gerçekleşmiştir. Başlangıç aşamasında seramik kapların son derece sınırlı olduğu ve çok az miktarda üretildikleri bilinmektedir. Ancak bir süre sonra, MÖ 6600 tarihinden başlayarak seramik kap üretimi yaygınlaşmıştır (Nieuwenhuys & Campbell, 2017, s. 172).

MÖ 6900- 6000 yılları arasında Seramikli Neolitik olarak adlandırılan dönemde görülen yaygınlaşma sürecine eşlik eden bir diğer gelişme ise seramiklerin üretim tekniği, form ve bezeme açısından zenginleşmesidir (Tekin, 2017, s. 238). Seramik kapların yaygın olarak günlük yaşamda kullanılmaya başlamasından sonra, başlangıçta ardışık levha tekniği ile üretilen seramik kaplar kalıpta veya fitil yöntemi ile şekillendirilmeye başlanmıştır (Rice, 1987, s. 10). Bu dönemde seramik kapların dekorlama tekniklerinde de ilerlemeler görülmektedir. Seramik kapların yüzeyleri renkli astarlar kullanılarak çeşitli motiflerle bezenmiştir.

MÖ 6000 tarihi ile birlikte (Halaf kültürü) seramik kapların yüzeylerinin geometrik ya da natüralist motifler ile bezenmesi yaygın bir uygulama haline dönüşmüştür (Charvat, 2002, s. 77). Hatta bu dönemin sonlarına doğru kapların neredeyse tamamı çeşitli motiflerle, astar ve renkli oksitler kullanılarak bezenmiştir (Frangipane, 2002, s. 99). Bezeme renklerinin ön plana çıkması nedeniyle bu kültürlerin kapsadığı dönem *Renk Bezemeli Seramik Çağı (l'ère de la céramique peinte)* (Huot, 1994, s. 63) olarak adlandırılmıştır. Halaf dönemi bu anlamda, özellikle seramik kaplara astar ve oksitlerle bezeme uygulamalarından dolayı seramik kap tarihinde önemli bir yere sahiptir (Görsel 12).

Halaf seramik kap yüzeylerinde bezemeler genellikle açık renkli zemin üzerine demir oranı yüksek killer kullanılarak yapılmıştır (Gessner, 2008, s. 161). Seramik çamuruna bazen kireç eklenerek kapların açık renkli olması sağlanmakta, kahverengiden sarıya, yeşilimsiye ve beyaza yakın açık renklerden oluşan açık renkler elde edilmekte (Noll vd, 1975, s. 604) ve bu zeminlere demir oksit içerikli koyu renk veren pigmentler ile bezemeler yapılarak zıtlık oluşturulmaktadır (Gessner, 2008, s. 166).

Renkli astar bezemeleri siyah, kahverengi, kırmızı ve turuncunun tonlarına sahiptir. Nadiren bezemelerde beyaz astar da kullanılmıştır (Noll vd, 1975: 604). Halaf seramiklerinin yüzeylerine işlenen bezemelerde kullanılan 3 ana bileşenin olduğu bilinmektedir. Bu bileşenler Demir oksit (hematit, magnetite veya maghemite); yüksek sıcaklıklarda ergimeyen alüminyum oksit ve alkali elementlerden (potasyum, sodyum

veya kalsiyum) oluşmaktadır. Bu oksitler değişik oranlarda karıştırılarak parlak ya da mat bezemeler elde edilmektedir (Steinberg-Kamilli, 1984, s. 198, table 2). Halaf seramik kaplarının yüzeylerindeki motiflerde kullanılan renkler göz önüne alındığında tarihöncesi çömlekçilerin, günümüz seramiklerinde kullanılan birçok rengi elde ettikleri görülmektedir. Söz konusu oksitler ile bezemeler tekrenkli (*monochrome*), çokrenkli (*polychrome*) ve çok tonlu (*polytone*) yapılabilmektedir (Gessner, 2008, s.164).



Görsel 12. Oksit ve Astar Bezemeli Halaf Dönemi Seramik Kaplar (Schmidt, 1943; Strommenger, 1962)

Halaf kültüründe seramik yüzeylere parlaklık kazandırmak amacıyla kapların yüzeyine perdah uygulandığı bilinmektedir. Ancak seramik kap yüzeylerine parlaklık kazandırmak amacıyla kullanılan bir başka yöntem ise “parlak kil” olarak adlandırılmıştır. Bu teknikte, kilin en küçük minerallerinden oluşan bir karışım kullanılır. Astar olarak bilinen bu karışım, seramik kapların yüzeyine uygulandığında da kil mineralleri benzeri bir davranış gösterirler. Kil minerallerinin moleküler sıralanması ve biri birilerine tutunması, pişirmeden sonra pekişmesi sonucu ortaya parlak ve yansıtıcılığı yüksek koyu renklerin çıkmasını sağlar. Ayrıca ortam ısısına ve pişirim atmosferine bağlı olarak siyah, kırmızı ve kahverengi tonlarında renkler oluşur (Noll vd, 1975, ss. 602-603, 606).

Halaf kültürünün renkli astar bezemeli seramik kaplarının pişirildiği fırın ortamındaki oksijen döngüsünün kontrol edilebildiği bilinmektedir. Fırınların kontrol edilebilir olması, açık zemin üzerine koyu grimsi kahve, koyu gri gibi siyaha yakın koyu renkler ile bezeme yapabilmeye imkân sağlamıştır. Aslında MÖ 6000 yılında Halafın erken evrelerinde kullanılan bu pişirim yöntemi ve tekniğinin, çömlekçiler tarafından Yunanistan’da Klasik Dönemde yeniden keşfedildiği söylenebilir (Nieuwenhuys, 2009, s. 85). Halaf kültüründe çömlekçiler teknik olarak gelişmiş bir fırın tipi olan iki katlı dikey fırınlar ve tek katlı yatay fırınlar kullanmışlardır (Charvat, 2002, s. 78).

Seramik kapların yüzeylerine yapılan renkli motiflerin ne amaçla yapıldığı tartışmalı bir konudur. Renkli bezemelerin Halaf dönemi seramiklerinin albenisini arttırdığı da gerçektir. Ancak seramik kaplar üzerindeki bezemelerin sadece bir süsleme öğesi olmadığı yönünde değerlendirmeler bulunmaktadır. Buna göre seramik kaplar üzerindeki motifler birer sembolik mesaj içeren kod olarak değerlendirilmelidir. Diğer yandan seramik kaplar üzerindeki ikonografi ve sembolizm, toplumun ve insanların bilişsel yapısının veya inanç sisteminin görsel bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir (Nieuwenhuys, 2007, s. 12). Bu açıdan seramik kapların en eski dönemlerde sadece bir tür işlevsel eşyanın ötesinde bir anlamının bulunduğu da söylenebilir.

Seramik kap üretimindeki anlayış ve teknik değişimin MÖ 5400 tarihinde başladığı görülmektedir. Güney Mezopotamya’nın Ubaid kültürünün Anadolu ve komşu bölgelerini etkilemeye başlaması, burada üretilen seramik kaplarda da önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu dönemde seramik kap üretiminde görülen önemli değişimlerden bir tanesi renkli oksit bezeme anlayışında kendini göstermiştir. Bir önceki dönemin uzun zaman ve emek gerektiren detaylı motiflerle bezenmiş seramik kaplarında azalma eğilimi görülür (Karsgaard, 2010, s. 55). Ayrıca kaplar üzerinde görülen bezeme biçimleri de değişmiştir. Özellikle dönemin sonlarına doğru bezemeler sadeleşmiş ve çoğunlukla dairesel bantlar ve tekrarlanan basit şablonlardan oluşmuştur. (Nissen, 1989, s. 248). Nissen bu değişimin arka planında bir tür yavaş çarkın veya bir tür çömlekçi tablasının bulunduğu görüşündedir (Nissen, 1989, ss. 248-249; Nissen 2001, s. 168). Dönen bir tabla üzerinde ya da yavaş bir tür çarkta üretilen kaplara bezemeler yapılırken çarkın avantajından faydalanılmış, fırça ile kabın dönüş eksenini üzerinde dairesel bantlar ya da dalgalı hatlar ile bezeme şablonları oluşturulmuştur (Nissen, 2001, s. 169).

Ancak yavaş çarktan hızlı çarka geçiş MÖ 4000'de gerçekleşmiştir. Böylece çömlekçi tablası üzerinde şerit tekniği ile başlayan ve yavaş çarkın kullanılmasıyla devam eden süreç, MÖ 4000'de Uruk döneminde hızlı çarkın kullanılmasıyla tamamlanmıştır. Örneğin Uruk döneminde Ur kentinde "Büyük Seramik Yığını" olarak adlandırılan alanda seramik atölyeleri, fırınlar ve çömlekçi çarkları bulunmuştur (Woolley, 1955, s. 28). MÖ 4000'de Uruk döneminde çömlekçi çarkının yoğun olarak kullanılmaya başlanması, seramik kapların yapımında seri aynı zamanda standart üretimin yapılabilmesine sebep olmuştur. Hızlı çarkın kullanıldığı bu dönemde seramik kaplar çarkta biçimlendirilse de daha farklı ve geleneksel yöntemlerin hala kullanılmaya devam edildiği görülmektedir. Yine MÖ 4000'de Uruk kültüründe görülen bir seramik kap, seramik biçimlendirme teknikleri açısından farklı bir örnek oluşturmaktadır. Bu dönemde Devrik Ağızlı Kâseler (*beveled-rim bowls*) olarak adlandırılan kaplar alışılmışın dışında farklı bir yöntemle üretilmiştir. Morfolojisinden dolayı devrik ağızlı kâse olarak adlandırılan bu kapların üretimi toprak zemine açılan çukurun kalıp olarak kullanılması yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.

5. Sonuç

Arkeolojik araştırmalar sonucunda elde edilen bulgular seramik üretiminin ilk kez günümüzden 32 bin yıl önce koni benzeri nesnelere ve kadın figürinlerinin üretimiyle başladığını göstermektedir. Bu nedenle seramiğin ilk olarak sembolik ve törensel bir bağlam içerisinde keşfedildiği söylenebilir. 30 bin yıl önce Avrupa'dan Uzak Doğu'ya kadar uzanan hemen her yerde bu tür seramik figürinler üretilmiştir. Günümüzden 19 bin yıl önce ise Uzak Doğu'da seramik kap olarak değerlendirilen seramik örnekleriyle karşılaşılır. Bu seramik kaplar tarım ve hayvancılığı bilmeyen göçebe insanlar tarafından üretilmiştir. Muhtemelen yaşam tarzından dolayı seramik kap kullanımı süreklilik göstermemiştir. 7-8 bin yıl sonra başka bir bölgede çömlekçiliğin temellerinin atıldığı görülmektedir. Mezopotamya ve Anadolu'nun güneydoğusunda günümüzden 9 bin yıl önce çömlekçiliğin tam anlamıyla başladığı görülmektedir. Bu tarihten önceki 3 bin yıl süresince yaşanan teknik gelişmeler ve sembolik uygulamalar seramik kap üretiminin başlaması için gerekli olan adımların atılmasını sağlamıştır. Yiyecek hazırlama ve saklama gibi zorunlu ihtiyaçlardan ya da bir statü nesnesi olarak kullanmak veya bir kimlik belgesi gibi üyesi olunan topluluğu göstermek amacıyla seramik kap üretimi başlamıştır. İlk seramik kapların üretimine giden yolda kapların üretimi için organik ve inorganik materyallerden üretilmiş kapların örnek alındığı anlaşılmaktadır. Su kabağı, ahşap kap, kakao ve taş kaplar seramik kapların taklit edildiği ön formları oluşturmaktadır. Seramik kap üretimi öncesinde çok sayıda taş kap üretimi yapıldığı bilinmektedir. Bu taş kapların üzerindeki, taşın kendi yapısından kaynaklanan dokuların pigmentler kullanılarak seramik kap yüzeylerinde taklit edilmesi bu yaklaşımı doğrulamaktadır. Bu tür formlar örnek alınarak üretildiği bilinen ilk seramik kapların ardışık levha tekniği ile şekillendirildiği bilinmektedir. Diğer yandan günümüzden 12 bin yıl öncesinden başlayarak inşa edilen konutlarda üst üste çamur yığılarak veya kerpiç kullanılarak yükseltelen ev duvarlarının seramik kap yapımına dair bir fikir verdiği anlaşılmaktadır. Çamurla sıvanmış sepetler ve içinde ateş yakılmış çukurların da mimariden edinilen bu deneyimi pekiştirdiği ve seramik kap üretimi düşüncesini olgunlaştırdığı görülmektedir. Mimariden ya da günlük yaşamdan edinilen bu deneyimler seramik şekillendirme tekniklerinin de yolunu açmış fitil, kalıp ve levha tekniği gibi seramik şekillendirme teknikleri seramik üretiminde ön plana çıkmıştır. Diğer yandan bu şekillendirme teknikleri seramik kap üretiminden önce alçı-kireç kapların üretiminde kullanılmıştır. Alçı-kireç teknolojisi ile seramik teknolojisi arasında sadece biçimlendirme teknikleri değil aynı zamanda seramik kapların keşfedilmesine katkısı açısından da bir ilişki bulunmaktadır. Kireç ve alçının insanlar tarafından mimaride ya da kafataslarının sıvanmasında kullanılmaya başlaması da çömlekçiliğe giden yolda önemli bir adım olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kireç ve alçı elde etmek için alçıtaşı ve kireçtaşı açık alanlarda veya fırınlarda yakılmıştır. Bu anlamda fırın teknolojisinin kökeninde kireç ve alçı üretimi bulunduğu söylenebilir. Çeşitli yüzeyleri sıvamak için kullanılan kireç ve alçı harcına katkı maddesi eklenmesi daha sonra seramik kapların bünyesine mineral ya da organik katkıların eklenmesi anlayışına da öncülük ettiği görülmektedir. Nitekim seramik kap üretiminin hemen öncesinde sepet kalıp, levha ve fitil yöntemi ile üretilmiş kireç-alçıdan "beyaz kaplar" seramik kapların öncülerinden kabul edilmektedir. Beyaz Kaplar'ın üretim teknikleri daha sonra seramik kap üretiminin tekniklerine dönüşmüştür. Bu gelişmeler, seramik kap üretimi için gerekli olan teknik ve düşünsel aşamaların oluşmasını sağlamış ve çömlekçiliğin günümüzden 9 bin yıl önce başlamasına neden olmuştur. Seramik kap üretimi günümüzden yaklaşık olarak 6200 yıl öncesine kadar yukarıda bahsedilen tekniklerle yapılmıştır. Bu tarihlerde seramik kapların üretiminde çömlekçilerin yeni bir yöntem geliştirdikleri görülmektedir. Seramik kaplar çömlekçi tablası üzerinde ya da yavaş bir tür çark kullanılarak üretilmeye başlanmıştır. Daha sonra yaklaşık olarak 5600 yıl önce bu kapların üretiminde köklü bir dönüşüme neden olan çömlekçi çarkı keşfedilmiştir.

Sonuç olarak seramik üretiminin uzun bir geçmişi olduğu görülmektedir. Seramik üretimini insanların fiziksel, psikolojik ve toplumsal gereksinimleri tetiklemiştir. Farklı coğrafyalarda yerleşik olarak yaşamaya başladıkları andan itibaren, insanların yaşadıkları bölgeye bağlı fiziksel ve psikolojik gereksinimlerinin artmaya ve karmaşıklaşmaya başladığı görünmektedir. Bununla bağlantılı olarak ve tabii ki gerekli teknik gelişmeler de tamamlandıktan sonra seramik kap üretimi başlamış ve günümüzde de devam eden sürekli bir faaliyete dönüşmüştür.

Kaynakça

- Bernbeck, R. (2017). Merging Clay and Fire: Earliest Evidence from the Zagros Mountains. In A. Tsuneki, O. Nieuwenhuys, S. Campbell (Eds.), *The Emergence of Pottery* (pp. 97-117). Oxford: Oxbow.
- Blitz, J.H. (2015). Skeuomorphs, Pottery, and Technological Change. *American Anthropologist*, Vol. 117, No. 4, 665-678.
- Budja, M. (2007). The Dawn of Ceramics. In P. Kos (Eds.), *Scripta Praehistorica in Honorem Biba Térzan* (pp. 41-55).
- Budja, M. (2016). Ceramics among Eurasian hunter-gatherers: 32 000 years of ceramic technology use and the perception of containment. *Documenta Praehistorica XLIII*, 61-86.
- Childe, V.G. (1965). *Man Makes Himself*. Suffolk: The Chaucer Press.
- Charvat, P. (2002). *Mesopotamia Before History*. London: Routledge.
- Clarke, J. (2012). Decorating the Neolithic: an Evaluation of the Use of Plaster in the Enhancement of Daily Life in the Middle Pre-pottery Neolithic B of the Southern Levant. *Cambridge Archaeological Journal* 22:2, 1-10.
- Conray, R. (2006). *Consuming Symbols: A study of the appearance and early role of ceramics in southeastern Turkey, northern Syria and northern Iraq from a social perspective*. University of Manchester (Yayımlanmış Doktora Tezi).
- Farbstein R., Radic´, D., Brajkovic´, D. & Miracle, PT. (2012). First Epigravettian Ceramic Figurines from Europe (Vela Spila, Croatia). *PLoS ONE* 7/7, 1-15.
- Farbstein, R. & Davies, W. (2017). Palaeolithic ceramic technology: The artistic origins and impacts of a technological innovation. *Quaternary International* 441, 3-22.
- Frangipane, M. (2002). *Yakındoğu'da Devletin Doğuşu*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Gessner, A.G.C. (2008). *The Technology of Learning: Painting Practices of Early Mesopotamian Communities of the 6th Millenium B.C*, Binghamton University State University of New York. (Yayımlanmamış Doktora Tezi)
- Goren, Y., Goring-Morris, A.N. & Segal, I. (2001). The Technology of Skull Modelling in the Pre-Pottery Neolithic B (PPNB): Regional Variability, the Relation of Technology and Iconography and their Archaeological Implications. *Journal of Archaeological Science* 28, 671-690.
- Greenhalgh, P. (2020). *Ceramic, Art and Civilisation*. Bloomsbury Publishing.
- Hodder, I. & Meskell, L (2018). Bölgesel Bağlamda Çatalhöyük'te Sembolizm. In Fred, I. Hodder (Eds), *Uygurlığın Doğuşunda Din* (pp 52-104), Çev: Dilek Şendi, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Huot, J. L (1994). *Les premiers villageois de Mésopotamie: du village a la ville*. Paris: Armand Collin.
- Karsgaard P. (2010) The Halaf-Ubaid Transition: A Transformation Without a Centre?. In Carter R.A. and Philip G. (Eds.), *Beyond the Ubaid: Transformation and Integration in the Late Prehistoric Societies of the Middle East* içinde (pp 51-57). Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.
- Kelly, R.L. (1991). Sedentism, Socio-Political Inequality, and Resource Fluctuations. In S.A. Gregg (Eds), *Between Bands and States*. Occasional Paper 9, Centre for Archaeological Investigations. Carbondale: Southern Illinois University.
- Kingery, D., Pamela B. Vandiver & Martha P. (1988). The Beginnings of Pyrotechnology, Part II: Production and Use of Lime and Gypsum Plaster in the Pre-Pottery Neolithic Near East. *Journal of Field Archaeology* 15, 219-244.

- Kirkbride, D. (1972). Umm Dabaghiyah 1971: A Preliminary Report. An Early Ceramic Farming Settlement in Marginal North Central Jazira, Iraq. *Iraq*, Vol. 34, No. 1, 3-15.
- Kralik, M., Novotny, V. & O. Martin (2002). Fingerprint on the Venus Dolni Vestonice I. *Anthropologie XL/2*, 107-113.
- Kuzmin Y.V. (2013). Origin of Old World pottery as viewed from the early 2010s: when, where and why?. *World Archaeology*, 45:4, 539-556.
- Le Miere, M. & Picon, M. (1999). Les Debuts de le Ceramique au Proche-Orient. *Paleorient* 24, 5-26.
- Marciniak, A. (2008). Europe, Central And Eastern. In D.M. Pearsall (Eds), *Encyclopedia of Archaeology*. (pp 1199-1210).
- Mellaart, J., (1964). "Excavations at Çatal Höyük, 1963, Third Preliminary Report", *Anatolian Studies*, vol. 14, ss. 39-119.
- Nieuwenhuysse, O., Akkermans, P.M.M.G. & Van Der Plicht, J. (2010). Not So Coarse, Nor Always Plain-Earliest Pottery of Syria. *Antiquity* 84, 71-85.
- Nieuwenhuysse, O. (2007). *Plain and Painted Pottery: The Rise of Late Neolithic Ceramic Styles on the Syrian and Northern Mesopotamian Plains*. Publications on Archaeology of the Leiden Museum of Antiquities 3. Turnhout: Brepols.
- Nieuwenhuysse, O. (2009). The 'painted pottery revolution:emulation, ceramic innovation and the Early Halaf in northern Syria. In C. Dobiat, P. Ettel, F. Fless(Eds), *premières productions céramiques: étude de cas dans les Balkans et au Levant*. Table-ronde de la Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie (Nanterre, France) 28 février 2006.
- Nieuwenhuysse, O. & Champell, S. (2017). Synthesis: The Emergence of Pottery in West Asia. In A. Tsuneki O.Nieuwenhuysse S. Campbell(Eds), *The Emergence of Pottery in West Asia* (pp 168-192).Oxford, Oxbow.
- Nilhamn, B., Astruc, L. & Gaulon, A. (2009). White ware-Near Eastern plaster container. In C. Dobiat, K. Leidorf (Eds). *Méthodes d'approche des premières productions céramiques: étude de cas dans les Balkans et au Levant*. Methoden zur Untersuchung der ersten Keramikproduktion. Beispiele auf dem Balkan und der Levante (63-72). Rahden/Westf.: Leidorf,
- Nissen, H. J. (1989). The Ubaid period in the context of the early history of the Ancient Near East. In Elizabeth F. Henrickson, Ingolf Thuesen (Eds.) *Upon this Foundation: The 'Ubaid Reconsidered* (pp 245-255). *Proceedings from the 'Ubaid Symposium, Elsinore, May 30th-June 1st 1988*.
- Nissen, H.J. (2001). Cultural and Political Networks in the Ancient Near East during the Fourth and Third Millennia B.C. In M. S. Rothman (Eds.), *Uruk Mesopotamia and Its Neighbors: Cross-Cultural Interactions in the Era of State Formation*, içinde (pp. 149-179). Sante Fe: School of American Research Press.
- Noll, W., Holm, R. & Bora, L. (1975). Painting of Ancient Ceramics. *Angew. Chem. Internat. Edit.* Vol. 14/9, 602-613.
- Özdoğan, M. (2009) " Earliest Use Of Pottery in Anatolia. In D. Gheorghiu (Eds), *Early Farmers, Late Foragers, and Ceramic Traditions: On the Beginning of Pottery in the Near East and Europe* (22-43). Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- Özkaya, V. ve San, O. (2007). Körtik Tepe: Bulgular Işığında Kültürel Doku Üzerine İlk Gözlemler. In M. Özdoğan, N. Başgelen(Eds) *Türkiye'de Neolitik Dönem* (ss 21-36). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Petrie, C.A. (2012). Ceramic Production. In D.T. Potts (Eds). *A companion to the archaeology of the ancient Near East* (pp 279-294). Blackwell, US.
- Rice, P. M. (1987). *Pottery Analysis, a Sourcebook*, University of Chicago Press, Chicago.
- Rice, P. M. (1999). On the Origins of Pottery, *Journal of Archaeological Method and Theory*, Vol. 6, No. 1, 1-54.

- Rüden, V., C. (2021). "From Face to Face Dying and Not-Dying in the Aceramic Neolithic of the Levant", Herausgeber*innenkollektiv, (eds). *Pearls, Politics and Pistachios. Essays in Anthropology and Memories on the Occasion of Susan Pollock's 65th Birthday*: 13-31.
- Steinberg, A., Kamilli, D.C., (1984). "Paint and Paste Studies of Selected HalafSherds from Mesopotamia", (ed. P. Rice), *Pots and Potters: Current Approaches in Ceramic Archaeology*, Institute of Archaeology University of California Los Angeles, Los Angeles, ss. 187-208.
- Soffer, O., Adovasio, J.M. & Hyland, D.C. (1993). The pyrotechnology of performance art: Moravian Venuses and Wolveines. In H. Knecht, R. White, A. Pike-Tay(Eds), *Before Lascaux: the complex record of the Early Upper Paleolithic* (pp 259-275).UK: CRC Press.
- Tekin, H. (2017). *Tarih Öncesinde Mezopotamya*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Woolley, L. (1955). *The early periods: a report on the sites and objects prior in date to the 3. dynasty of Ur discovered in the course of the excavations. Ur excavations*. Philadelphia: At Allen, Lane and Scott.
- Vandiver, P. B. (1987). Sequential Slab Construction: A Conservative Southwest Asiatic Ceramic Tradition, ca. 7000-3000 B. C. *Paleorient* 13, 9-35.

Kemeraltı Cämilerinin Akustik Özellikleri

Acoustic Characteristics of Kemeraltı Mosques

Serhat Durmaz, *Müzik Teknolojisi ABD, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, ORCID: 0000-0002-9512-6807

Özet

İzmir'in kültürel mirasında eşsiz bir dokuya sahip Kemeraltı hanlar, ticarethaneler, camiler vb pek çok tarihi yapı ile birlikte kentsel sit alanı içinde yer alır. Bölge ile ilgili çeşitli araştırmalar ve yayınlanmış çalışmalar olmasına rağmen, tarihi mirasın ses ve akustik özellikleri ile ilgili bu türden bir araştırmaya veya yayınlanmış bilimsel çalışmaya rastlamak mümkün olmamıştır. Tarihi dokuyu oluşturan Kemeraltı cämilerinin mimari özellikleri kadar akustik performansları da kültürel mirasın önemli bir parçasıdır. Mimar Sinan ve eserlerine karşı farkındalıkların her geçen gün artmasıyla, tarihi cämilerin ses ve akustik özellikleri de ses mühendisleri ve mimarların ilgisini çekmeye başlamıştır. Tarihi özellikleri bulunan cämilerin akustik davranışlar kapsamında incelenmesi sosyal ve kültürel sorumluluklar açısından da önemlidir. Harimlerin ses ve akustik davranışlarının tespit edilmesi, yerinde yapılacak akustik ölçümlerle güncel verilerin toplanması, gelecek nesiller ve bilimsel araştırmalar için kültürel bir veri tabanı oluşturulması açısından değerlidir. Bu çalışmada Kemeraltı sit alanında yer alan beş tarihi caminin akustik özellikleri gerçek zamanlı ses ölçümleri ve noktasal dürtü yanıtları tekniği ile tespit edilmiştir. Evrensel akustik parametreler ve standartlar kapsamında incelenmiş, harimlerin akustik davranışları ve sesin anlaşılabilirlik seviyeleri saptanmış, hacimlerin akustik performansları analiz edilmiştir. Sonuçlar, cami içindeki en uygun konuşma noktasının Mihrab olduğunu, kürsüden gelen konuşmaların Harim'deki ses gücü G değerlerini yükselttiğini, 160 Hz ve altı frekanslarda yer yer enerji artışlarının yaşandığını, cemaat sayısının artmasıyla kısmen kontrol altına alınabileceğini, ana giriş kapılarının gürültüye karşı korumasız oluşu nedeniyle arkaplan gürültülerinin yüksek, vaazları net olarak algılayabilme özelliğinin ise düşük seviyelerde olduğunu göstermiştir.

Anahtar Sözcükler: Cami akustiği, İzmir Kemeraltı, oda dürtü yanıtı, akustik ölçme, ISO 3382.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Hacim akustiği, mimari akustik, cami akustiği.

Abstract

Kemeraltı, which creates a unique texture in Izmir's cultural heritage, is located in the urban protected area together with many historical buildings such as inns, commercial houses, mosques, etc. Although there are various researches and published studies about the region, no research or published scientific study about the sound and acoustic properties of the historical heritage has been found. The acoustic performances of Kemeraltı mosques, which form the historical texture, are an important part of the cultural heritage as well as their architectural features. With the increasing awareness of Sinan and his works, the sound properties of historical mosques have begun to attract the attention of architects. The examination of historical mosques within the scope of acoustic characteristics is important in terms of social and cultural responsibilities. It is valuable in terms of detecting the sound and acoustic behaviors of the harims, collecting current data with acoustic measurements, and creating a database for future generations and scientific research. In this study, the acoustic properties of five historical mosques in Kemeraltı were determined by real-time sound measurements. They were examined within the scope of universal acoustic parameters and standards, the acoustic behavior of the harims and the intelligibility levels of the sound were determined, and the performances analyzed. The results show that the most appropriate talking point within the mosque is the Mihrab, the sounds from the pulpit increase the sound power G values in the harim, there are occasional energy increases at 160 Hz and below frequencies, it can be partially controlled by increasing the number of congregations. It has been shown that the background noise is high and the ability to perceive the sermons clearly is low due to the fact that the main entrance doors are unprotected against noise.

Keywords: Mosque acoustics, Izmir Kemeraltı, RIR, Acoustic measurement, ISO 3382.

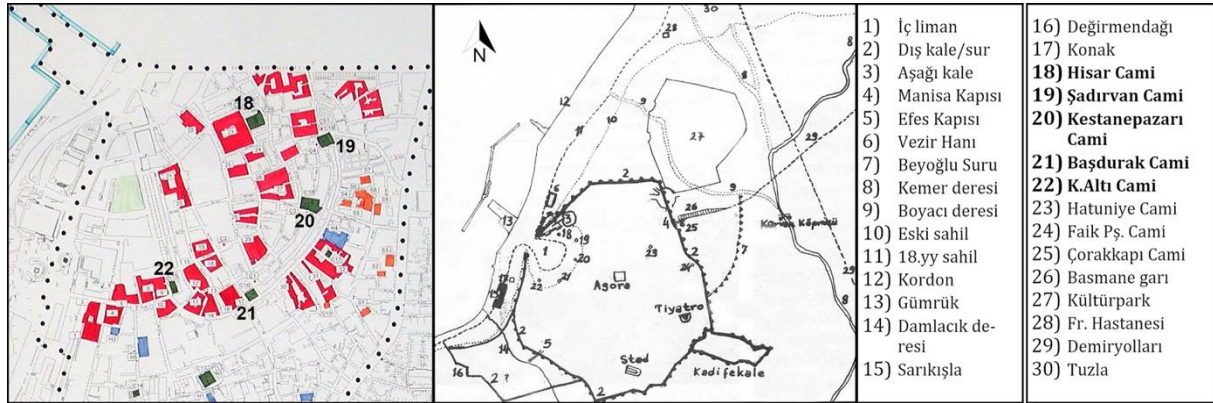
Academical Disciplines/fields: Room acoustics, architectural acoustics, mosque acoustics.

- **Sorumlu Yazar:** Serhat Durmaz, Müzik Teknolojisi AD, Müzik Bilimleri Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tinaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No: 209, 35390, Buca, İzmir.
- **e-posta:** serhat.durmaz@deu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 17.04.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1226821

Geliş tarihi: 30.12.2022 / **Kabul tarihi:** 27.02.2023

1. Giriş

İzmir Konak ilçesinde kentin en eski yerleşim yeri olarak bilinen Kemeraltı, İkiçeşmelik ve Basmane kültürel açıdan önemli bir mirasa sahiptir. Kemeraltı, tarihi İç Liman Bölgesi'nde Anafartalar Caddesi ile çevrili Kentsel Sit Alanı'dır (Görsel 1). Bu alan içinde ikisi İkiçeşmelik Caddesi doğusu olmak üzere toplam 19 tarihi cami ve bir mescit bulunur: Hacı Ethem, Akarcalı, Fatih, Damlacık, Odunkapı, Ali Ağa, Hacı Mehmed, Karakol, İkiçeşmelik, Natır-zâde, Kahraman (Mescit), Esnaf-şeyh, Sahlepçioğlu, Hacı Mahmud, Kemeraltı, Başdurak, Kestanepazarı, Şadırvanalı, Hisar Cami ve Araphanı Mescidi (KİPR, 2002, s. 78).



Görsel 1. Kemeraltı Koruma Amaçlı İmar Planı Revizyonu (KİPR, 2002, s. 79) ve tarihi iç liman krokisi (Yılmaz ve Yetkin, 2002, s. 42).

İç Liman'daki tarihi Kemeraltı Çarşısı Anafartalar Caddesinin yanında, kentin en eski yerleşim bölgesindedir. Liman hanlar, camiler ve çeşitli tarihi yapılara ev sahipliği yapar. Burası aynı zamanda Kemeraltı Koruma Amaçlı İmar Planı 1. Etap Bölgesi programı kapsamında koruma altına alınmıştır. Bu önemli sit alanını korumaya yönelik İmar Planı Revizyon çalışmaları Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi tarafından hazırlanan raporlar (KİPR, 2002) ile detaylandırılmıştır. Geniş bir bölümünün tarihi kent merkezi niteliğinde olması, mevcut tarihi yapıların büyük değer taşıması, özellikle camilerin ticarethane dokusu ile bir arada bulunması sosyo-kültürel değerler açısından da dikkatleri çeker ve bu yerleşim alanını özel, bir o kadar da ilginç araştırma bölgesi haline getirir. Tıpkı başka tarihi miraslar gibi bölgede bulunan 16. ve 17. yüzyıllarda inşa edilmiş camilerin mimari özellikleri araştırmacıların ilgisini çekmektedir. İnsan sesine dayalı ibadetlerde cami içi iletişim, görsel ve işitsel anlaşılabilirliğin önemi, ister istemez harimlerde ses ve akustik kalitesinin de yüksek olması gerektiği doğrultusunda bir beklenti oluşturmaktadır. İşte bu noktada tarihi camilerin mevcut akustik performanslarının tespiti, ses mirasının yitirilmeden belgelendirilmesi ve kültürel hafızaya dâhil edilmesi önem taşımaktadır.

Vaizlerin vaazları, minber konuşmaları ve tilâvetlerin cemaat tarafından net olarak anlaşılabilmesi, cemaatin ibadet, işitme ve iletişimde yaşadıkları sorunlar cami görevlileri tarafından sıklıkla dile getirilmektedir. Bu noktada akustik uzmanlarının dikkatleri harimlerin ses ve akustik kalitesine çevrilmektedir. Acaba, camilerin akustığı daha net ve anlaşılır seviyelerde olabilir mi? Kitleler ve iletişimin önem taşıdığı kutsal mekânlarda ses kalitesinin, hacim akustığının evrensel ve milli standartlara uygun, anlaşılabilirliği yüksek ve tatmin edici düzeylerde gerçekleşmesi sağlanabilir mi? Bu tür soruların yanıt bulması amacıyla T.C. Cumhurbaşkanlığı Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından yayınlanan kılavuz ile camilerin akustik özellikleri ve ses kalitesini artırmak için neler yapılması gerektiği açıkça ortaya koyulmuştur (CPTK, 2021, s. 33, 46).

Bu çalışma Kemeraltı kentsel koruma alanında yer alan ve araştırmaya örnek teşkil eden, 16. - 17. yüzyıllara ait beş adet tarihi caminin harim akustığı ve ses kalitesini yerinde ölçerek standartlar kapsamında değerlendirmeye, akustik performanslarını saptamaya, böylelikle bu tarihi camilerin ses mirasını gelecekteki araştırmacıların kullanımına sunmaya, akustik veri tabanına da katkı sağlamaya yönelik teknik değerlendirmeleri kapsar.

2. Kemeraltı Camileri

Kentsel sit alanında halen aktif olarak kullanılan ve 16. 17. yüzyıllardan günümüze ulaşan beş örnek tarihi caminin güncel akustik performansları çalışmanın ana gerecini oluşturur. Camiler kuzeyden güneye sırasıyla Hisar (1592), Şadırvan (1636), Kestanepazarı (1663), Başdurak (1652) ve Kemeraltı (1671) camileridir.

2.1. Hisar Camii

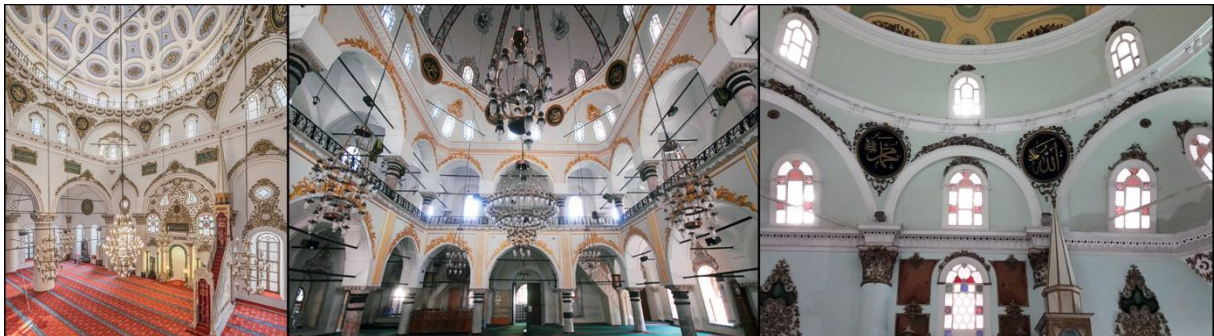
Hisar Cami (HR) günümüze kadar gelmiş en eski ve en büyüklerindedir (Görsel 2a). Adını İç Liman ağzında bugün bulunmayan Hisar ve bu bölgeye verilen Hisarönü isminden alır. Kim tarafından ve ne zaman yapıldığı konusunda farklı bilgiler aktarılmakta, bir kesinlik bulunmamaktadır. Aktepe'nin tarihi belgelere, vakfiyelere ve Evliyâ Çelebi'ye dayanarak aktardığına göre (1973, s. 88) yapı önceleri kilise olarak kullanılmış, Yakup Efendi tarafından 1597-98 yıllarında cami olarak değiştirilmiştir. Atay'a göre (1978) cami 1592 yılında inşa edilmiş, 1813 yılında yapıya kütüphane eklenmiştir. Caminin 1744, 1813, 1881-85, 1924, 1927, 1938 ve 1970 yıllarında çeşitli onarımlardan geçtiği (s. 578), payanda kemerleri ve duvarlarının yapısal olarak desteklenmiş olduğundan söz edilir (Arık ve Sözen'den aktaran, Bulut, 1996, s. 4).



Görsel 2. Fransız asıllı Levanten A. Rubellin tarafından çekildiği belirtilen İç Liman, 1900'lü yılların başı. Hisar (a), Şadırvan (b), Kestanepazarı (c) ve Başdurak (d) camileri. <https://www.eskiturkiye.net/tag/izmir>, 04.02.2022

Yapı dikdörtgen bir Harim (Görsel 3a), sekiz fil ayağı üzerinde duran bir ana kubbe ve yanlarda üçer büyük, arkada üç küçük, son cemaat mahallinde yedi küçük kubbe ile tek şerefeli minareden oluşur (Yetkin, 2002, s. 83). Ana yapı malzemesi kesme taştır. Harim zemini 565 m² dir ve altı yalıtım keçesi destekli halı kaplıdır.

Harim balkonu U biçimlidir ve yaklaşık 270 m² kullanım alanına sahiptir. Bu çalışmanın yapıldığı tarihte küçük çaplı tadilatlar nedeniyle balkonun kullanım dışı olduğu, sol arka mahfil'in paravan ile kapatıldığı görülmüştür [bu geçici tadilat durumu akustik analizlerde dikkate alınmıştır]. Harim 650-1000 kişi kapasitelidir. Cuma günleri ve hafta içine denk düşen özel günlerde, dini bayramlarda son cemaat mahalli, avlu ve avlu dışı mekânlar ile birlikte kişi kapasitesinin 2000'i bulabildiği görevlilerce ifade edilmektedir.



Görsel 3. Harimler, soldan sağa HR. (TRT İzmir asv2020-02), ŞA ve KA (S. Durmaz kişisel arşivi)

2.2. Şadırvan Camii

Şadırvan Camii (ŞA) adını Anafartalar Caddesinde kendi adıyla anılan semtten ve altında bulunan şadırvanından alır. Kâtip Çelebi'nin Cihânnümâ eserinde Nifli-zâde Cami olarak anılır. Evliyâ Çelebi Seyahatnâme'sinde Bıyıklıoğlu Mahmud tarafından 1636-37 tarihlerinde yapımı tamamlanmış olduğu ve Bıyıklıoğlu Camii adıyla anıldığı bilgisi aktarılmaktadır (Aktepe, 1972, s. 139-140). Kayıtlara göre bu cami Kanuni Sultan Süleyman vakfidir. Yapıda ana mekâna geçişi sağlayan kapının solunda yer alan 1230 (1815) tarihli tamir kitâbesinden, caminin birkaç defa yangın nedeniyle harap olduğu ve onarım gördüğü anlaşılmaktadır. Harim merkezi planlıdır ve ortada büyük bir kubbe ile tamamlanır (Görsel 3b). Dörtkenarında birer küçük kubbe, arasında ikişer çapraz tonoz, sekizi taşıyıcı 10 sütun bulunur. Caminin batı cephesinde bitişik bir şadırvan ve üzerinde bir kütüphane yer alır. Kütüphane kitabesi bu bölümün 1834-35 tarihinde tamamlandığını belgeler (Çobanoğlu, 2010, s. 221-222). Harim balkonu U biçimlidir ve cemaat için yaklaşık 170 m² kullanım alanı sağlayabilir. Harim akustik zemini 298 m²'dir. Bu bölüm 400-600 kişi kapasiteli olup, kuzey ve batı yanında L biçimli son cemaat yeri ile birlikte 1000 kişinin üzerinde cemaati ağırlayabilir.

2.3. Kestanepazarı Camii

Kestanepazarı (KP) veya Hacı Ahmed Ağa Camii, kestane pazarı olarak anılan bölgede geniş taş avlulu ve altında dükkânlar bulunan yüksek girişli bir camidir. Evliyâ Çelebi kayıtlarına göre 17. yüzyılda İzmir'deki seri depremler sonucunda yıkılan bir caminin yerine (Önkal, 2012, s. 110) pek çok kaynağa göre, Eminzâde Hacı Ahmed Ağa tarafından 1668 tarihinde yaptırılmıştır (Aktepe, 1972, s. 203). Harim bölümü kare biçimli, ortada büyük kenarlarda araları yuvarlak kemerli tonozlar ile örülmüş dört adet küçük kubbeden oluşma bir mimariye sahiptir (Görsel 4a). Son cemaat yeri üstü kubbe biçimli ve üç bölümlüdür. Cami 19 yüzyılda büyük yangın sonrası detaylı onarım görmüştür (Bulut, 1996, s. 6).



Görsel 4. Harimler, soldan sağa KP ve BD. (S. Durmaz kişisel arşivi)

Harim, brüt 251 m² kullanım alanına sahiptir. Bu çalışmanın yapıldığı tarihlerde önemli ölçüde yapısal hasarları bulunduğundan güvenlik amacıyla ibadete kapalı tutulduğu, halıları sökülmüş olarak büyük onarım için bekletildiği görülmüştür. Kuzey ve doğu yönünde büyükçe bir avlu yer alır. Harim bölümü 350-400, son cemaat yeri ve avlu ile birlikte 1200-1400 kişilik cemaat kapasitesine sahiptir.

2.4. Başdurak Camii

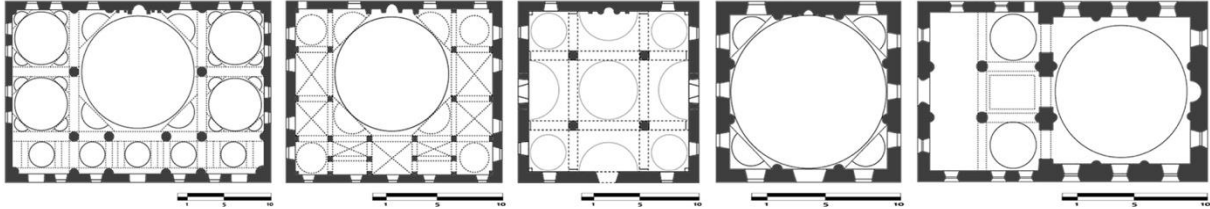
Başdurak (BD) veya Hacı Hüseyin Cami'nin, Evliyâ Çelebi'nin aktardığına göre, aynı adla anılan yerde 1652 yılında tüccar Hacı Hüseyin Efendi tarafından yaptırıldığı düşünülmektedir (Aktepe, 1972, s. 188). Başlangıçta yanında bir medrese olduğu ancak sonraki yıllarda yıkıldığı söylenir. Altında dükkânlar bulunan kare planlı ve sekiz köşeli çift kasnak üzerine oturtulmuş tek kubbe tavanlıdır. Aktepe (1972, s.189) caminin 1774, 1894 ve 2001 yıllarında onarım gördüğünü bildirmektedir. Harim zemini 129 m² dir. Yaklaşık 45 m²'lik mahfil bölümü kalın perde ile bölünmüş, 35 m²'lik harim balkonu da kullanım dışı bırakılmıştır. Harim (Görsel 4b) ortalama 200 kişilik bir kapasiteye sahiptir. Gerektiğinde son cemaat yeri ve avlusu ile kapasitesi 350-400 kişiye kadar çıkabilir.

2.5. Kemeraltı Camii

Kemeraltı (KA) veya Ahmed Ağa Cami 1671-72 yılında Yusuf Çavuşzâde Ahmed Ağa tarafından yaptırılmıştır (Aktepe, 1973, s. 92). 1774 ve 1892 yıllarında iki kez büyük, 1906 yılında kısmi onarım görmüştür. Onarım sonrası son cemaat yeri üstü kubbeli üç bölümlü olup harim kısmı (Görsel 3c) sonraki dönemlerde kuzey yönüne doğru uzatılmış, dikdörtgen şeklini almış üç bölümlü bir plana sahip olmuştur (Bulut, 1996, s. 3). Harim (balkon hariç) 219 m² kullanım alanına sahiptir. Ortalama 400 kişiyi ağırlayabilir. Son cemaat yeri ve avlusu ile birlikte 600-700 kişi aynı anda namaz kılabilir. Mahfilin bir bölümü kalın perde ile kapatılmış, sonradan eklenen 40 m²'lik küçük ve basık formdaki balkon da kullanım dışı bırakılmıştır.

3. Fiziksel Özellikler ve Kapsam

Kemeraltı bölgesinden seçilen beş caminin güncel durumları, yüzey ve hacim ölçüleri akustik açıdan önem taşıyan detayları yerinde, güncel tespitler ile belirlenmiştir. Mimari planlar önceden yayınlanmış rölöve planları ile karşılaştırılmış, harim planları güncellenerek (Görsel 5) 3D modellemelerde kullanılmak üzere sayısallaştırılmıştır. Akustik ölçümler harimler ile sınırlandırılmış, harim bağlantılı olan son cemaat ve avlu alanları dışında kalan elektronik ses sistemleri ile desteklenmiş genel kullanım alanları 3D akustik modellemelere dâhil edilmemiştir.



Görsel 5. Güncellenmiş plan görünümleri soldan sağa; HR, ŞA, KP, BD ve KA Camileri.

Avlu düzeni, minare, eksedrarlar, tezyinat, mukarnas, kemerler ve fil ayakları gibi öğeler, elektro-akustik ses sistemleri, konumları ve güç özellikleri, müezzin mahfili sistem detayları bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmış, güncel akustik performanslar, sayısal değerlerin tespit ve analizleri ile sınırlandırılmıştır. Tablo 1'de yer alan hacim bilgileri 3D modeller üzerinden hesaplanmış akustik hacim değerlerini göstermektedir.

Tablo 1. İncelenen camilerde lokasyon, zemin alanı, yükseklik, akustik hacim vb büyüklükler.

Cami Adı	Yıl	Ort. Kapasite/Harim [kişi]	Akustik Hacim [m ³]	Kişi başı hacim [m ³]	Harim zemini [m ²]	Max. Yükseklik [m]	Harim Genişlik [m]	Harim Uzunluk [m]
HR	1597	650-1000	8871	13,7-8,9	565	23,30	30,72	18,36
ŞA	1636	400-600	3172	7,4-4,9	298 (+170)	17,85	19,10	15,60
KP	1668	350-400	2745	7,8-6,8	251	17,95	15,83	15,85
BD	1652	200	1510	8,0	129	14,75	11,25	11,45
KA	1671	400	2045	5,2	219	15,25	10,87-11,63	19,82

4. Akustik Parametreler ve Yöntem

İbadetler ve kutsal gecelerde solo/koro halinde okunan makâmsal özellikteki dini metinler harimin fiziksel ve akustik koşullarından etkilenir. İç ezan, hutbe, mirâciye, tevşih, mevlid, ilâhî okumaları ile Kur'an kursu öğrencilerinin insan sesine dayalı etkinliklerinin orta frekans bölgelerinde yoğunlaştığı bilinmektedir. Bu nedenle bu çalışmada akustik parametreler standartlara uygun olarak ve 125-4000 Hz aralığında değerlendirilecek, yedi farklı akustik parametre inceleme altına alınacaktır: T30, EDT, STI, D50, C80, BR, NC.

En önemli akustik göstergelerden biri olan çınlama süresi T30 yanıtları ile değerlendirilmiştir. Uyarı sinyali ile arka plan gürültü seviye oranının (INR) tüm oktav bantlarda > 45 dB kuralına uygunluğu sağlanmış, oda dürtü yanıtları (RIR) gerçek zamanlı ölçülmüştür. Harimlerin arka plan eşdeğer gürültü seviyeleri L_{eq} oktav bantlarda, arka plan gürültü ölçütleri (NC) ile hesaplanmıştır. Anlaşılabilirlik seviyesini belirleyen erken azalım süresi (EDT) ile çınlama süresi parametreleri arasındaki uygunluk ilişkileri ayrıca incelenmiştir. Harim etkinlikleri konuşma ağırlıklı olduğundan öznel dinleyici ölçütlerinden olan konuşmada belirginlik (D50, Deutlichkeit) ve insan sesine dayalı dini müzikler için netlik (C80) göstergeleri etüt edilmiştir. Göreli yüksek hacimli harimlerde alçak frekans yanıtlarında oluşması beklenen rezonatif davranışlar kapsamında konuşma ve müzikteki sıcaklık, dolgunluk etkisi bas oranı (BR) parametresi ile gözlenmiştir. Akustik parametrelerin değerlendirilmesi cami, kilise gibi ibadet mekânları için kabul gören evrensel aralıklar kapsamında yapılmıştır (Tablo 2).

Tablo 2. Çalışma kapsamında incelenen parametreler ve evrensel kabul değerleri.

Akustik parametre	Önerilen aralıklar	Başvuru
T30, Çınlama süresi [s]	1,8 - 2,4	Templeton, 1997
EDT ₅₀₀₋₁₀₀₀ , Erken azalım süresi [s]	1,6 - 2,6 (1,0 - 3,0)	(TS EN ISO 3382-1)
STI, Konuşma iletim indeksi	> 45 Kötü: 0,00 - 0,30 Zayıf: 0,30 - 0,45 Orta: 0,45 - 0,60 İyi: 0,60 - 0,75 Mükemmel: 0,75 - 1,00	IEC 60268-16, Durmaz, 2016b
D50 ₅₀₀₋₁₀₀₀ , Belirginlik	> 0.2; > 0.5 (0.3 - 0.7)	Templeton, 1993 ve Kuttruff 2017 (TS EN ISO 3382-1)
C80 ₅₀₀₋₁₀₀₀ , Netlik [dB]	-5 - (+) 4 dB; -4 - 0 dB	TS EN ISO 3382-1 ve Long, 2006 s. 673
BR ₁₂₅₋₁₀₀₀ , Bas oranı	1.1 - 1.5	Long, 2006 s. 679
NC, Gürültü ölçütü	25 - 30	Templeton 1997 ve Long, 2006 s. 89

Kapalı hacimlerde uyaran enerji seviyesinin kesilmesinden sonra binde bire (T30) düşmesi için geçen süre T30, 20 Hz - 20 kHz aralığında ve 1/3 oktav band genişliğinde, harim içinde üç ayrı kaynak noktası belirlenerek saptanmıştır. Üç kaynak ve 4 - 6 alıcı noktası kurulumu ile elde edilen değerlerin, kontrol ölçümleri dâhil, ortalamaları alınmıştır. Ölçümler harimlerin boş durumlarına ait çınlama değerlerdir.

Erken yansımalar, ölçüm konumlarına ve oda geometrisine karşı duyarlı olan (Kuttruff, 2017, s. 179) erken azalım süresi EDT'nin çınlama süreleri ile arasındaki uyumun %10'dan fazla farklılık gösterip göstermediği izlenmiştir. Referanslar 500-1000 Hz frekans aralığında işleme alınmıştır.

Konuşma iletim indeksi STI (Houtgast & Steeneken, 1971) konuşma anlaşılabilirliğinde önemli ölçütlerden biri kabul edildiği için, 125 - 8 kHz oktav bandındaki bozulmaların ağırlıklı toplamı olan modülasyona uğramış iletim fonksiyonu (Brüel & Kjør, 1988 s. 17), harimin sinyali nasıl bozduğu hakkında bilgi sağlamak için ayrıca ele alınmıştır.

Araştırmalar Belirginlik D50 (Thiele, 1953, s. 293-302) değerinin yüzde 40'ın üzerine çıkması durumunda anlaşılabilirliğinin %85'lerin üzerine çıktığını göstermiştir (Kuttruff, 2017 s. 169). Harimlerde 40-55 arası değerlerin yeterli olacağı kabul edilmektedir.

Ezgisel okumalarda, akustik yansımaların konuşma sinyallerine göre daha az algılanabilir olması, yararlı yansımalarda zamansal sınırın yüksek olması, ezgisel etkinliklerde erken ve geç gelen enerji aralığının 80 ms, konuşma içerikli etkinliklerde 50 ms olarak kabul edilmesini gerektirmiştir (Xiang, 2017, s. 513). Bu bağlamda harimlerde 0 dB seviyeleri aşılmamalıdır (Tablo 1).

İbadete açık mekânların NC 25-30 aralığında bulunması önerilir (Long, 2006 s. 89). Sınır aşıldığında S/N oranı 1'e yaklaşacağı için anlaşılabilirliğin olumsuz yönde etkilenmesi beklenir. Ölçüm sırasında salon içi HVAC üniteleri susturulmuş olmakla birlikte, cümle kapılarının açık, çarşı gürültü emisyonunun yüksek oluşu iç gürültü seviyelerinin ayrıca tespit edilmesini gündeme getirmiştir. Dini tesislerde iç gürültünün $L_{eq} \leq 35$ ya da ≤ 39 dBA koşullarını taşıma zorunluluğu bulunmaktadır (ÇGDYY, 2010).

Hacim akustiği analizleri iki ayrı yöntemle yapılmıştır: 1) Gerçek zamanlı saha ölçümlerine dayanan veri analizleri, 2) 3D modellemeler. Benzetim yazılımları için yüzeylerin emici malzeme optimizasyonu, Sabine eşitliğine dayalı hesaplamalar, harim ortalama emicilik değerleri ve dolu salon çınlama süreleri mühendislik yöntemler ile tahmin edilmiştir.

Gerçek zamanlı ölçümlerde karşılıklı kaynak etkileşimini önlemek için mikrofonlar standartlar ile bildirilen en düşük alıcı-kaynak ölçüm uzaklığı eşitliği ile 4 ile 6 arası alıcı noktası tespit edilerek yerleştirilmiştir. RIR kayıtları ölçüm tekrarları üç kaynak (S1:mihrab, S2:minber, S3:kürsü) ve dört (veya altı) alıcı nokta (R1-R6) yerleşimi ile standartların ölçüm gereklerini karşılamıştır. Tüm alıcılar gerçek zamanlı ve çok kanallı ölçme yöntemi ile (Durmaz, 2021, s. 585-89), tüm mikrofonlar akustik ve kayıtlı sistem bileşenleri (Durmaz, 2016b) elektronik olarak kalibre edilmek suretiyle çalışılmıştır. Ortak koşullara sahip birden fazla RIR sonuçları konumsal ortalamaları alınarak incelemeye tabi tutulmuştur. Dürtü dalga formları gürültü patlaması ve noktasal çok yönlü kaynak yöntemi ile dijital kayıt formatında toplanmış, laboratuvar ortamında Dirac v6, MATLAB 2019a ve ODEON 13 endüstri yazılımları ile analizleri yapılmış, Excel ortamında kapsamlı grafikleri oluşturulmuştur. Akustik ölçümlerin dalga formları (ve arka plan gürültü seviye ölçümleri) gelecekte bina akustiği performans değerlendirmelerinde kullanılmak üzere 20Hz-20kHz

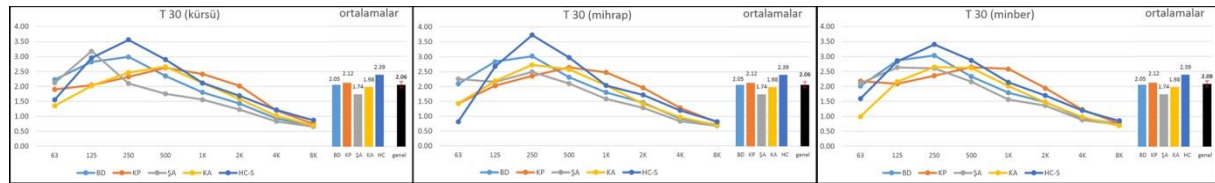
bandında 1/3 oktav çözünürlüğünde arşivlenmiştir. Akustik analizler oktav band ve 125-4000 Hz frekans aralığı ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışma TS-EN-ISO 3382 serisini karşılamaktadır.

RIR kayıtlarından okunan ortalama emicilik değerleri, Harimlerin doluluk durumunu gösteren senaryolar için frekans bantlarına göre hesaplanmış, ISO 11654'e göre ağırlıklı emicilik ve çınlama süreleri ayrıca tahmin edilmiştir.

Son olarak, 3D Harim modelleri üzerinde halı kaplı zemin, taş ve mermer gibi parlak yüzeyler ile cam ve ağaç kaplı yüzeylerin emicilik katsayıları Odeon malzeme arşivinden seçilerek atamaları yapılmış, gerçek ölçümden alınan veriler referans kabul edilerek malzeme optimizasyonları gerçekleştirilmiştir. Kişi başına düşen namaz kılma alanı 0.75 m² (Diyanet CPTK, 2021, s. 14) kabul edilmiştir. Harimlerin davranışları akustik benzetimler üzerinde %50 ve %80 doluluk durumları için incelenmiş, dolu ve boş harim cevaplarının T30 değerleri karşılaştırılmıştır.

5. Bulgular ve Değerlendirme

En yüksek çınlama süresi en büyük hacme sahip HR harimindedir: Sırasıyla KP, BD, KA ve ŞA izler. Tüm harimlerin T30 ortalaması 2.07 sn olarak gerçekleşmiştir. Değerler Cuma'ları veya diğer özel günlerde yoğun cemaat katılımları sayesinde daha düşük ve makul seviyelere inebilir. İncelenen beş caminin uyarı sinyaline verdikleri cevapların >250 Hz frekans bölgesi için istenen sınır değerlere uygun olduğu söylenebilir. Alçak frekans bölgesinde (<200 Hz) doğal bir enerji artışı izlenmektedir (Görsel 6). Harim zeminleri her ne kadar altı keçe destekli halı kaplı olsa da, zemin formları dikdörtgendir. Merkez kubbelerin çapı seste odaklanmalara sebep olmayacak formda, oda yüksekliklerine eşit veya biraz daha büyüktür. Harimlerde belirgin düzeyde ses odaklanmaları izlenmemiştir. Diğer taraftan mahfilleri perde ile kapatılmamış olan camilerde (HR ve BD gibi) hacimler ve harim derinlikleri alçak frekanslarda kısmen rezonatif sonuçların oluşumuna işaret etmektedir. Genel olarak çınlama süreleri ile erken azalım süreleri orta ve üst frekanslarda uyumlu, kısmen homojen görünüm sergilemektedir (Görsel 7). Bu iyi bir sonuç olarak kabul edilebilir.



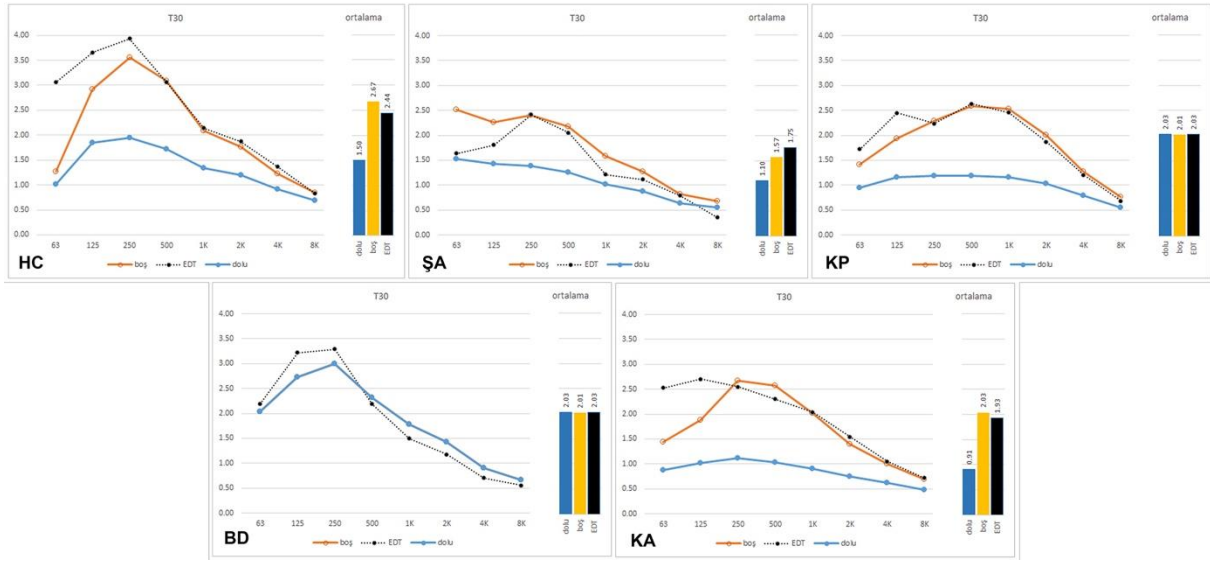
Görsel 6. Beş harimin üç kaynak noktası oktav band T30 ortalama grafikleri ile tek sayılı ortalama değerleri.

Dolu harimlere ait emicilik değerlerinin ağırlıklı sonuçları (α_w) ISO 11654 standardına göre tahmin edilmiştir (Tablo 3).

Tablo 3. Harimlerin %80 dolu senaryolarda kullanılan oktav band ve ağırlıklı emicilik değerleri.

	63	125	250	500	1K	2K	4K	8K	α_w
HR	0,386	0,167	0,137	0,158	0,233	0,277	0,396	0,577	0,24
ŞA	0,155	0,172	0,163	0,180	0,247	0,306	0,475	0,576	0,26
KP	0,272	0,199	0,168	0,149	0,152	0,192	0,302	0,508	0,19
BD	0,189	0,141	0,129	0,166	0,216	0,270	0,430	0,581	0,24
KA	0,201	0,154	0,108	0,113	0,143	0,207	0,290	0,419	0,17

Erken azalım süreleri ile T30 değerleri alçak frekans bölgesi hariç homojen bir davranış sergiler (Görsel 7). Erken azalım ile çınlama süresinin birbirine yakın olması konuşma ve solo insan sesine yönelik hacimlerde beğenilen bir özelliktir. Bu, uyumlu bir davranış biçimidir ve tercih nedenidir. Cemaate yakın yüzeylerin akustiğe karşı duruşu, sesteki yansıtma ve saçılma davranışlarına olumlu yönde etki etmektedir.



Görsel 7. Harimlerin boş ve %80 dolu senaryolarındaki cınlama süreleri ve EDT.

Erken enerji seviyesi değerinin ilgili standartta $< 4\text{dB}$ olması gerektiği belirtilse de bu çalışmada imamın kıraatları, kürsü konuşmaları, harim içi tilavetler hatta özel günlerde seslendirilen ilahiler ve diğer ezgisel etkinlikler göz önüne alındığında, $< 0\text{dB}$ değeri tercih edilmiştir. Bu noktada bütün camilerin harimlerinde netlik adına uygun değerlerin karşılandığı söylenebilir. Netlik bakımından en iyi performans sergileyen kaynak noktasının, zeminden 2m yüksekte bulunmasının da yarattığı avantajla, minber olduğu görülmüştür (Tablo 4). Bu duruma kürsü alıcı noktasındaki performansı ile sadece HR uyum göstermez. En büyük hacme sahip HR ve ŞA en başarılı netlik değerlerini mihrab konumunda ortaya koyar. Cemaate arkası dönük olsa da özellikle yakın konumdaki duyumlarda, mihrabın odaklayıcı yüzeyinin imamın sesine katkıda bulunduğu gösterilmiştir. En başarılı kaynak noktalarının sırasıyla ŞA, KP ve BD harimlerinde kürsü, minber, mihrab; HR ve KA harimlerinde mihrab, kürsü, minber dizilişine uyduğu gösterilmektedir.

Tablo 4. Üç kaynak noktası S1, S2, S3 için ölçülen en düşük en yüksek ve ortalama netlik (dB) değerleri.

C80 ₅₀₀₋₁₀₀₀		Minber, S1	Mihrab, S2	Kürsü, S3	Ortalama	
HR	min	-3,97	-4,03	-4,82	-4,26	-2,31
	max	-0,97	0,20	-0,38	-0,36	
ŞA	min	-2,04	-1,44	-1,33	-1,59	0,36
	max	-0,25	0,41	3,79	1,70	
KP	min	-3,80	-4,42	-2,55	-3,52	-2,38
	max	-1,47	-2,30	-0,79	-1,48	
BD	min	-1,89	-2,68	-1,74	-2,08	-1,36
	max	-1,09	-0,58	-0,56	-0,74	
KA	min	-4,78	-4,01	-3,69	-4,14	-3,48
	max	-2,02	-3,70	-3,15	-2,90	

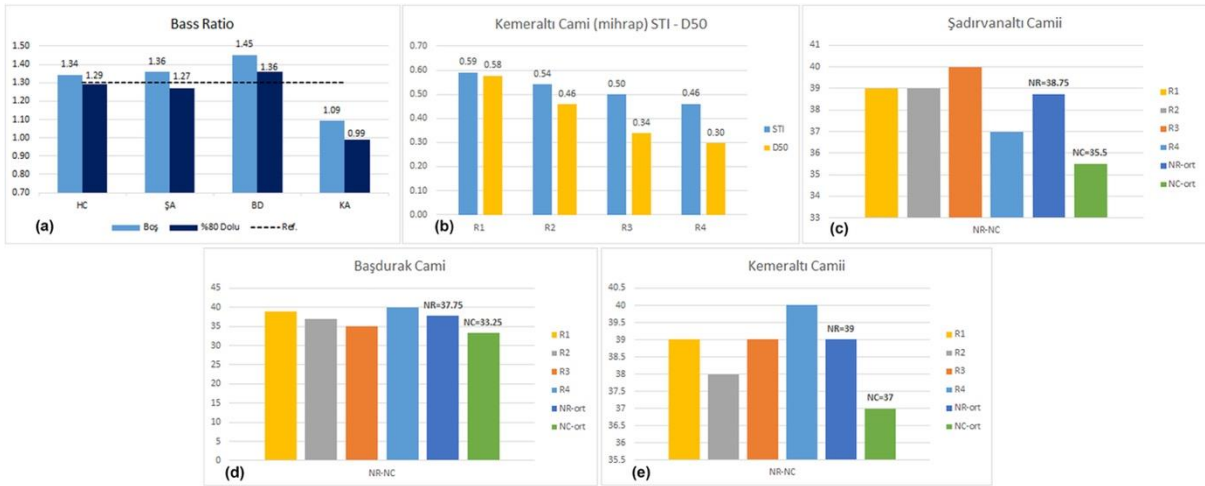
Konuşma iletim indeksi açısından öngörülen >50 seviyesi çoğu harimin alıcı noktasında sağlamıştır. Dört caminin S3 kaynak (kürsü) ve ilk dört alıcı noktası (R1-R4) için oluşturulmuş ortalama STI değerleri ile D50 sonuçları (Görsel 8) örnek grafiklerde izlenebilir. İletim indeks değerlerinin genel olarak tatmin edici olduğu görülmüştür.



Görsel 8. Dört caminin S3 kaynağına göre STI ve D50 karşılaştırmaları.

Belirginlik D50 değerleri için yüzde ellinin üzerinde performans bulunamamıştır. HR en yakın ilk iki ölçme noktasında %47, ŞA tüm alıcı noktalarında, BD ve KA ise harimlerin sadece en yakın dinleme konumlarında bu değeri sağlayabilmiştir. Kendi içindeki ortalamalarda %50 belirginlik değerini sadece HR ilk alıcı noktasında aşabilmiştir. Tüm ölçümler itibariyle değerlendirildiğinde beş caminin % 68'i >0,40; % 47'si > 0,45 ve % 21'i 0,48 değerini karşılayabilmiştir.

RIR analizleri Bas oranı açısından HR hariminin (1,45) ile istenen sınır değerinin üzerinde KA ve KP'nin ise altında kaldığını göstermektedir. Grafik boş/dolu salon verilerine aittir (Görsel 9a). 3D benzetimlerde % 80 dolulukta değerlerin normal seviyelere indiği gözlenmiştir. KP harimindeki düşük bas oranı sıra dışı bir sonuçtur. Olasılıkla yapının zemininin görece küçük, duvarların çıplak, harimin tadilatla ve tefrişatsız, zemin halılarının sökülük durumda olması gibi nedenler etkenleri olmalıdır.



Görsel 9. Harimlerin çınlama süresine bağlı BR değerleri (a) ve Dört cami için ilk dört alıcı noktadaki (R1-R4) gürültü ölçütleri ve ortalama gürültü ölçütleri (b-e).

Tüm camiler için NC değerleri kabul edilebilir sınırların üzerindedir. HR harimi dışında NC 33'den daha iyi performans gösteren bir cami bulunmamaktadır. Özellikle ilk dört alıcı noktasında yapılan ölçümler, çıkış kapılarına yakın alıcıların daha yüksek arka plan gürültüsü tespit ettiğini göstermiştir. Hemen tüm harimlerde pencerelerin gürültüye karşı korumasız olması, arka plan gürültü kontrolünü zorlaştırmaktadır. İstenen NC değerlerini karşılayan cami yoktur ve bu durum harim dış kapıları veya camekân ile kapatılmış mahfilleri dışında kalan dört ölçüm noktasından (R1-R4) alınan NC değerlerinde izlenir (Görsel 9b-e).

6. Sonuç

T30 davranışları açısından %80 doluluk durumunda harimlerin hepsi kabul edilen çınlama sürelerini karşılamıştır. İki yüz elli Hz altında kalan frekanslarda aşırı yükselmeler gösterse de dolu salonlarda bu etkilerin azaldığı gözlenmiştir. Zeminlerin tamamen halı kaplı olmasının çınlama süresi üzerindeki olumlu sonuçları açıkça görülür. Netlik açısından sese en uygun konumun Mihrab olduğu anlaşılmaktadır. Ölçüm değerleri kürsü konumunda yapılan konuşmaların yansıtıcı arka duvarlar nedeniyle daha yüksek enerjili doğrudan iletilen enerji bakımından anlaşılabilirliğe olumlu katkıda bulunduğu işaret eder. Konuşma iletim indeksi ve Belirginlik açısından tüm harimlerde öngörülen sınır değerler %50'ye yakın oranda karşılanmıştır. Elektro-akustik sistem desteği olmadan yapılan ölçümler bu sonuçları gösterse de, mikrofon ve ses sistemi desteği ile mevcut sorunların aşılması rahatlıkla mümkün olabilir. Bas oranları üç harimde de yüksek değerlerde gerçekleşmiştir. Cemaat sayısının artması ile 250-500 Hz bölgesinden kaynaklanan etkilerin azalması beklenebilir. Arka plan gürültü seviyeleri tüm camilerde sınırların üzerindedir. Cümle kapılarının sürekli açık tutulması, camilerin yoğun insan ve satıcı trafiği olan bölgede konuşlanma gürültünün en önemli besleyicileridir. Cümle kapıları kapansa bile kapı doğramalarının uygun tasarım ve koruma özelliklerinden uzak olması, harim pencerelerinin sese karşı korumasız yapısı arka plan seviyelerini olumsuz yönde etkilemektedir. Sonuçları anlaşılabilirlik ve cemaat ile iletişimin zayıflaması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Çevresel gürültü ve uygun olmayan yapı elemanlarına bağlı oluşan sonuçların aslında önlenebilir faktörlere dayandığı anlaşılmaktadır. Arka plan gürültü seviyeleri açısından yasal sınır NC 25 değerini karşılayan cami bulunmamaktadır.

Teşekkür

Bu çalışmanın akustik ölçümleri, T.C. İzmir Konak Kaymakamlığı İlçe Müftülüğü' nün 23.12.2021 tarihli olurları ile gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

- Aktepe, M. M. (1972). Osmanlı devri İzmir Cami'leri hakkında ön bilgi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tarih Enstitüsü Dergisi*, 3, s. 177-212.
- Aktepe, M. M. (1973). İzmir'in Hisar veya Yakub Bey Cami'i. *Tarih Dergisi*, (27), 85-98.
- Atay, Ç. (1978). *Tarih içinde İzmir*. Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Brüel & Kjør. (1988). *Measurement in building acoustics*. Booklet, BR 0178-13.
- Bulut, L. (1996). İzmir camilerinde alçı süsleme. *Sanat Tarihi Dergisi*, 8(8).
- CPTK. (2021). *Cami planlama ve tasarım kılavuzu*. T.C. Cumhurbaşkanlığı Diyanet İşleri Başkanlığı Yönetim Hizmetleri Genel Müdürlüğü.
- ÇGDYY. (2010). *Çevresel gürültünün değerlendirilmesi ve yönetimi yönetmeliği*. Başbakanlık, 27601.
- Çobanoğlu, A. V. (2010). Şadırvanaltı Camii. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 38, s. 221-222. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sadirvanalti-camii>
- Durmaz, S. (2021). Canlı müzik ve eğlence gürültüsünde düşük frekanslı ve darbesel seslerin değerlendirilmesi. *Journal of international social research*, 14 (77).
- Durmaz, S. (2016a). İzmir'deki konser salonlarının akustik performansları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9, s. 44, 1433.
- Durmaz, S. (2016b). Devlet Tiyatroları İzmir Konak sahnesinin akustik özellikleri. *yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (15), 142.
- Gazete, R. (2017). *Binaların gürültüye karşı korunması hakkında yönetmelik*. Başbakanlık, 30082.
- Gazete, R. (2018). *Binaların gürültüye karşı korunması hakkında yönetmelikte değişiklik yapılmasına dair yönetmelik*. Başbakanlık, 30437.
- Houtgast, T. & Steeneken, H. J. (1971). Evaluation of speech transmission channels by using artificial signals. *Acta Acustica united with Acustica*, 25(6), 355-367.

- ISO 3382-1. (2013). TSE-EN-ISO 3382-1: *Akustik - Odaların akustik parametrelerinin ölçülmesi - Bölüm 1: Gösteri mekânları*, Türk Standartları Enstitüsü.
- ISO 3382-2. (2013). TSE-EN-ISO 3382-2: *Akustik - Odaların akustik parametrelerinin ölçülmesi - Bölüm 2: Sıradan odalarda çinlama süresi*, Türk Standartları Enstitüsü.
- ISO 11654. (1997). *Acoustics-sound absorbers for use in buildings-rating of sound absorbtion*. Int'l Organization of Standardization.
- IEC 60268-16. (2003). *Sound system equipment – Part 16: Objective rating of speech intelligibility by speech transmission index*. International Electrotechnical Commission
- KİPR. (2002). Kemeraltı koruma amaçlı imar planı revizyonu, *DEU Mimarlık Fak. Şehir Bölge ve Planlama Böl.*
- Kuttruff, H. (2017). *Room acoustics*. Crc Press.
- Long, M. (2006). *Architectural acoustics*. Elsevier.
- Önkal, H. (2012). Kemeraltı cami dizisinin incisi: Kestanepazarı Camisi. *Kültür ve Turizm Dergisi*, 16, s. 110-118.
- Templeton, D. (1997). *Acoustics in the built environment: Advice for the design team*. Butterworth-Heinemann.
- Thiele, R. (1953). Richtungsverteilung und zeitfolge der schallruckwürfe in raumen, *Acta Acustica*, 3(2), s. 293-302.
- Xiang, N. (Ed.). (2017). *Architectural acoustics handbook*. J. Ross Publishing.
- Yılmaz, F. ve Yetkin, S. (2002). *İzmir kent tarihi, İzmir liseleri sertifikalı kent tarihi konferansları projesi*. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı.

Maria Lassnig'in Eserlerinin Julia Kristeva'nın "Khôra" Anlayışı Bağlamında Değerlendirilmesi

Consideration of Maria Lassnig's Works in the Context of Julia Kristeva's Conception of "Khôra"

Hatice Doğan, *Resim Bölümü, Atatürk Üniversitesi*, ORCID: 0000-0003-4301-1677

Özet

Avusturyalı sanatçı Maria Lassnig, kendi resimlerini tanımlamak için 'Beden Farkındalığı' kavramını kullanmıştır. Bu kavram beden içinde nasıl hissettiğimizle ilgilidir. İnsan olarak beden içindeki deneyimimizin kaynakları duyumsayacağımız çevresel faktörlerin en az olduğu anne karnındaki deneyimize kadar geri götürülebilir. İlk olarak Platon'un ortaya attığı ve bir tür alternatif varlık alanı olarak tanımlanabilecek olan khôra kavramını Julia Kristeva, Jacques Lacan'ın psikanalizin de ilhamıyla çocuğun anne bedeni ile ilişkisini kurarak yeniden ele almıştır. Lassnig'in eserleri ve beden farkındalığı kavramını Kristeva'nın Semiyotik Khôra anlayışı ile okumak mümkün müdür? sorusundan hareket edilerek adı geçen kavramların tanımlamaları yapılmış ve Lassnig'in seçilen eserleri bu kavramlarla birlikte değerlendirilmiştir. Kadın ressamlar arasında kendine özgü tarzı ile öne çıkan bir sanatçı olan Lassnig'in eserlerine farklı bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmıştır. Sonuç olarak Lassnig'in eserlerindeki figürlerde kullandığı renk ve biçimlerin, bir kadın olarak kendi bedenini duyumsama şekliyle ilgili olduğu ve figürleri eksik resmetmesinin Kristeva'nın bebeğin anne karnındaki durumu ile ilişkili olan Semiyotik Khôra kavramı ve 'parçalanmış beden' deneyimi ile bağlantısının kurulabileceği ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: Khora, Julia Kristeva, beden farkındalığı, Maria Lassnig.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Felsefe, psikanaliz, sanat.

Abstract

Austrian artist Maria Lassnig used the concept of 'Body Awareness' to describe her paintings. This concept is about how we feel inside our body. As human beings, the sources of our experience in the body can be traced back to our experience in the womb, where the environmental factors we can sense are the least. Julia Kristeva reconsidered the concept of khôra, which was first introduced by Plato and can be defined as a kind of alternative existence area, by establishing the relationship of the child with the mother's body with the inspiration of Jacques Lacan's psychoanalysis. Is it possible to read Lassnig's works and the concept of body awareness with Kristeva's understanding of Semiotic Khôra? The definitions of the aforementioned concepts were made based on the question and the selected works of Lassnig were evaluated together with these concepts. It is aimed to bring a different perspective to the works of Lassnig, an artist who stands out among female painters with her unique style. As a result, it has been revealed that the colors and shapes Lassnig uses in the figures in her works are related to the way she senses her own body as a woman, and that the incomplete painting of the figures can be related to Kristeva's concept of Semiotic Khôra, which is related to the situation of the baby in the mother's womb, and the experience of the 'fragmented body'.

Keywords: Khora, Julia Kristeva, body awareness, Maria Lassnig.

Academical Disciplines/fields: Philosophy, psychoanalysis, art.

- **Sorumlu Yazar:** Hatice Doğan, Resim, Atatürk Üniversitesi
- **Adres:** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Erzurum
- **e-posta:** haticeedogan@gmail.com
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 24.04.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1150244

Geliş tarihi: 28.07.2022 / **Kabul tarihi:** 21.03.2023

1. Giriş

Bir bedene sahip olmak, bedeninin zamanla bozulan yapısı yüzünden yaşadığı acılı deneyimlerden dolayı insan için zorlu bir deneyimdir. Beden ölümlüdür ve çürüyen, başkalaşan, yaşlanan, sakatlanan bir yapıya sahiptir. Bedenimizle olan bütün ilişkilerimiz bir süre sonra ölümle ilgili hale gelir. Cinsellik gibi bedeninin zevk veren eylemlerinin bile ölümle ilişkisi kurulmuştur. Dış dünyada olan değişiklikleri bedenimizde olan yansımaları ile anlarız. Aynı zamanda bedenimizin içinde meydana gelen değişiklikleri de bedenimiz bunu bir uyarıya dönüştürdüğünde duyumsarız. Dolayısıyla bedeninin farkında olmak; onun acılarının, ağrıların farkında olmaktır. Beden sağlıklıyken sessizdir. İnsanoğlu çevresindeki dünyanın gerçekliğini duyularıyla elde ettiği ipuçları kadar acıya göre de kurgulamaktadır. Bedensel acı sayesinde çevremizde kaçınmamız gereken şartların farkında oluruz ve ölümlü bir bedeninin içinde olduğumuzu hatırlarız. 'Ben' diye bildiğimiz şey bedenimizi duyumsamamız halinde ete kemiğe, gerçekliğe bürünür. Bu açıdan beden bir varlık alanı, bir tür mekândır. Beden insanlık deneyiminin birincil mekânı ve 'yer'dir.

2. Khôra Kavramı

Khôra; yer, meydan, mevki, bölge, anlamlarına gelen, Platon'un *Timaios* diyalogunda sözünü ettiği bir kavramdır. Platon ilk olarak *Devlet* diyalogunda zıtlıklarla tanımlanan ikili bir dünya anlayışı ortaya koymuştur: Sonsuz olan, değişmeyen idealar dünyası ve ölümlü olan, değişikliğe uğrayan görünüşler dünyası. Platon sonradan *Timaios* diyalogunda bu ikili düzene 'khôra' adını verdiği üçüncü bir alan eklemiştir:

Evrenin bu yeni bölünüşünü anlatmaya başlarken, bölmelerimizi şimdiye dek söylediklerimizden daha ileri götürmek gerektir. O zaman iki tür ayırt etmiştik; şimdi bir üçüncüsünü ortaya koymalıyız. İlk iki tür, birinci incelememiz için yetmişti: Birincisinde, kavranabilen, her zaman aynı kalan örnek olarak kabul edilmişti; ikincisi, oluşa bağlı olan, gözle görülebileni de bu örneğin kopyasıydı. O zaman bu ikisi bize yeter görüldüğünden, üçüncü bir tür ayırmamıştık. Ama, şimdi, konuşmamız bizi güç ve karışık bir türü, sözle aydınlığa çıkarmaya zorluyor. Ona hangi öz nitelikleri vermelidir? Hepsinden önce şunu: O, doğan her şeyi içine alan, sanki besleyen bir şeydir. (Platon, 2001, s. 52-53)

Zıtlıklardan kurulan ikilik mantığına meydan okuyan khôra duyumsanamaz ve kavranamaz bir niteliğe sahiptir (Derrida, 1999, s. 13). Platon onu bütün cisimleri içine alan ancak içine aldığı tüm bu cisimlerin şeklini almayan, 'her nesneye yataklık eden' bir yer olarak tanımlar. Bu tanım khôranın dişilikle ve annelikle bağlantısının kurulmasına yol açar. *Timaios*'da açıklandığına göre, her şeyin kaynağı olmasına rağmen hiçbir şeye benzemeyen, niteliği tam olarak anlaşılabilen khôrayı; "biz onu bir rüyada imiş gibi, kendi kendimize var olan her şeyin mutlaka belli bir yerde bulunması, belli bir yeri olması gerektiğini, ne yeryüzünde ne de göğün altında yeri olmayan hiçbir şey bulunmadığını söyleyerek fark edebiliriz" (Platon, 2001, s. 52-53 aktaran Yazıcı, 2015, s. 38). Bu belirsiz yapısıyla, Derrida'nın tanımı ile; "duyumsanamaz, vahşet olmaksızın geçirimsiz olan, retoriğe aldırmanın khôra cesaret kırar; örneğin söylemin figürlerine, kinayelerine veya baştan çıkarmalarına inanma eğilimine sahip ve inandırma arzusu duyan herkesin gayretini boşa çıkaran şeyin ta kendisidir" (Derrida, 2008, s. 7-8).

3. Julia Kristeva ve Khôra Anlayışı

Julia Kristeva, Bulgaristan'dan 1966 yılında doktora eğitimi için Fransa'ya gitmiş ve dilbilim, psikanaliz, edebiyat kuramı ve felsefe alanlarında çalışmalarını Fransızca olarak yazmıştır. Çalışmalarında Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın etkisi görülür. Freud'un takipçisi olmasına rağmen psikoseksüel gelişim kuramını özellikle dil üzerine temellendirmesiyle ondan ayrılan Lacan, insanın psikolojik gelişimini üç evre ya da üç düzence açıklamıştır: İmgesel, Simgesel ve Reel (Gerçek). Lacan, bu üç düzencinin ortaya çıkışını çocuğun gelişiminde 'Ayna Evresi' adını verdiği bir 'an' ile açıklar. Buna göre 6-18 ayları arasındaki bebek yansıtıcı herhangi bir yüzeyde kendisini görür ve tanır. Bu karşılaşmadan önce bedeniyle ilgili istek, arzu, ihtiyaç, algıların karmaşık bir biçimde bir arada durduğu, bir benlik algısına sahip olmayan, kendisini annesinin bedeninden ayrı bir varlık olarak duyumsayamayan bebek ilk kez kendi imgesi ile karşılaşmış olur. Daha önce bedenini parçalar halinde gören ve duyumsayan bebek böylece bedenini bir bütün halinde görmüş ve tamlık hissine yaklaşmış olur. Ancak bu yanıltıcı bir durumdur çünkü bebeğin karşılaştığı görüntü kendisi değil sadece imgesidir. Dolayısıyla bebeğin hissettiği tamlık gerçek değildir. Bu da ömür

boyu sürecek olan bir boşluk duygusu, tam olmama halinin habercisidir. Lacan bu evreye 'İmgesel Düzen' adını verir. Ayna evresinden önce bebek anne ile bütün olduğunu hissederken kendisi ile öteki ayrımını yapamaz. İmgesel evrede böylece Lacan'ın terimleriyle 'öteki' ortaya çıkmış olur. Lacan'ın 'Sembolik Düzen' adını verdiği evre ise çocuğun konuşmaya başlaması ile içine girdiği, uyması gereken yasaların, yasakların ve cezalandırıcı bir otoritenin ortaya çıktığı düzendir.

Freud ve Lacan'da çocuğun sosyal düzene girmesi babanın işlevi sonucu olur. Çocuk kastrasyon düşüncesinin yarattığı korkunun ya da penis arzusunun yarattığı eksiklik hissini -ki ikisi de rahatsız edici duygulardır- sonucu sosyal düzenin kurallarını kabul etmeye ilk adımları atar. Bu iki hal de babanın gerçek bir kişi olarak ya da sadece anlamının yarattığı korkunun neticesidir. (Durudoğan, 2014 s. 64)

Kristeva, Ayna Evresi ile ilgili olarak *Korkunun Güçleri* eserinde 'abjection' (iğrençlik) kavramını ortaya atmıştır. Bu kavram çocuğun bir birey olabilmek için anneyi dışlaması, ondan ayrılması, onu 'abjectleştirilmesi' gerekliliği ile ilgilidir. Yani, Simgesel Düzen'e, dilin düzenine, 'Baba'nın Düzeni'ne geçmek için çocuk annenin bedeninden kopmak zorundadır:

Kristeva'nın abject nesnesi, ölümün bilincimizde yaşayıp varlığımızı sürekli tehdit altında tutması gibi hep oradadır. Hiçbir zaman kaybolmaz. Özne için kendi varlığına yönelik en büyük tehdit annenin bedenine olan bağımlılığıdır. Bu yüzden Kristeva'ya göre abjection ve annenin işlevi birbirlerinden ayrılmazlar. Soleil noir adlı kitabında iddia ettiği üzere, ataerkil toplumlarda özne olmamız için annenin bedenini reddetmek zorundayız. (Durudoğan, 2014, s. 66)

Lacan sembolik ve imgesel düzenin dışında kalan var oluş alanına 'Reel' adını vermiştir. Reel (Gerçek) bebeğin imgesel ve sembolik düzene geçmeden, anne ile bir bütün olduğunu sandığı zamanda deneyimlediği haldir. Bu yüzden sembolleştirilemez yani sözle ifade edilemez ve imge ile gösterilemez bir durumdur. Reeli hayatımızda sadece gerçeklik duygumuzun kaybolduğu travma anlarında deneyimleyebiliriz: "Gerçek olan, belki de doğumumuzdan önce gelen ve ölümümüzden sonra gelecek olandır. O bizim geçici olmamızı kapsar. Doğmadan önceki yaşamımızı hayal edemeyiz ve ölümü hayal edebilmemize karşın ölmeyi gözümüzün önüne getiremeyiz" (Craib, 2011, s. 223).

Kristeva'nın 1974'te *Şiirsel Dilde Devrim* adlı eserinde yaptığı ayrıma göre Sembolik Düzen "yargıların gramer ve mantık kurallarına uygun bir biçimde verildiği bir konuşma düzenidir. Semiyotik düzen ise dürtülere, ritme, tona ve müziğe gönderme yapar" (Direk, 2012, s. 79). Lacan, anlamın ve anlamlandırmanın sembolik düzenle yani dile geçişle ortaya çıktığını öne sürerken, Kristeva dil mantığının sembolik düzene geçmeden önce semiyotik düzende var olduğunu söyler. Yani sembolik düzene geçmeden önce de çocuk anlamlandırabilen, gösterebilen bir konumdadır. Bu yüzden Kristeva semiyotik düzeni, Lacan'ın reel dediği alanla ve Platon'un khôra kavramıyla ilişkili olarak 'La Khôra Sémiotique' (Göstergesel Khôra) olarak nitelendirir: "Burada dürtü, Platon'dan yararlanarak, bir khôra, bir havuz olarak adlandırabileceğim tuhaf bir uzam oluşturmak için hüküm sürer" (Kristeva, 2014, s. 26-27). Göstergesel Khôra, bebeğin ben ve öteki ayrımını yapamadığı, dürtülerin baskın konumda olduğu, karmaşa içinde bir yerdir. Karmaşık duygularla kaplı bu psişik alanda düzeni sağlayan bebeğin annesinin bedeniyle olan ilişkisidir. Anne bedeninde duyduğu sesler, hareketler bedensel dürtülerin ve duyuların ilk kaynağıdır. Kristeva'ya göre Göstergesel Khôra, Lacan'ın hem reel hem de imgesel alanını kapsar ve Sembolik Düzen'de de kaybolmayarak etkisini gösterir (Durudoğan, 2014, s. 63). "Lacan'ın imgesel düzeni sadece görme ile ilgili görmesine karşın Kristeva duyma, dokunma, tat alma, koklama gibi duyu organlarınca oluşturulan bir düzen olduğunu söyler" (Sarup, 2019, s. 178).

Psikanalitik bakış açısıyla dürtüler bireyin bedeninde sürekli hareket halinde iken, sembolik düzen içerisine giren bireyin dürtüleri, toplum yaşamının kuralları tarafından baskılanır ve düzene sokulur. Freud'un en temel dürtü olarak nitelediği ölüm ve cinsellik (yaşam) dürtüleri Kristeva'ya göre Göstergesel Khôra'da etkin haldedir. Kontrol altına alınmazlarsa özneye zarar verebilecek şiddette olan bu dürtülerin birbirine zıt ama birbirinden ayrılamaz yapıları göstergesel bedende kalıcı bir yarık oluşturacaktır (Kristeva, 1984, s. 27-28).

Göstergesel, Kristeva'nın terimi kullandığı anlamıyla, anarşik ve Oidipus dönemi öncesi dürtülerle, çeşitli aşamalardan geçen cinsel bölgeler, delikler ve organlarla ilişkilendirilebilir. Göstergesel, işler duruma getirilmesi gereken toplumsal dayanışma ve düzenlemenin uygun bir biçimde belli bir yöne yönlendirilmesi bağlamında anlamlandırmanın, bedenselin ve libidinal malzemenin

'hammaddesi'dir. Bu çocuksu dürtüler belirsizlik taşıyıcılar da pek çok amacın, kaynağın ve hedefin yaşama geçirilmesinde işe yarayabilecek türdendirler. Kristeva göstergeseli, annenin bedeninin kapladığı uzamca tahakküm altına alınan dişil bir evre olarak tanımlar... Bu yer, öznenin hem üretildiği hem de özneye alttan alta yok edilme gözdağı verildiği bir örtbas etme uzamı ya da havuzudur. Khôra bir özne olarak çocuğun bedenini, egosunu ya da kimliğini tanımlayıp yapılandırır. Khôra öznenin alaşağı edildiği bir uzam olarak düşünüldüğünde, içinde ölüm dürtüsünün ortaya çıktığı, özneye kendi girdabında kaybolma gözdağı verildiği, öznenin varolmamanın dayanılmaz hafifliğine (eylemsizliğine) indirildiği bir uzamdır. (Sarup, 2019, s. 179-180)

Özetle, Kristeva, Platon'un bir metafor olarak anne bedeni ile ilişkilendirdiği khôra kavramını metafor olmaktan çıkartarak gerçek anlamı ile anne ve çocuk bedeni arasında dürtülerin hüküm sürdüğü bir uzam olarak tekrar tanımlamıştır (Karaman, 2019, s.154). Ayrıca Lacan'ın Ayna Evresi ile başlattığı ve görme duyusu ile sınırlandırdığı İmgesel Düzeni diğer bedensel duyumları içine alacak şekilde genişletmiştir. Bu da bebeğin *öteki* ile ilişkisinin sadece görme yolu ile değil dokunma, işitme, tatma ile başladığı ve kurulduğu anlamına gelir.

4. Maria Lassnig ve Beden Farkındalığı

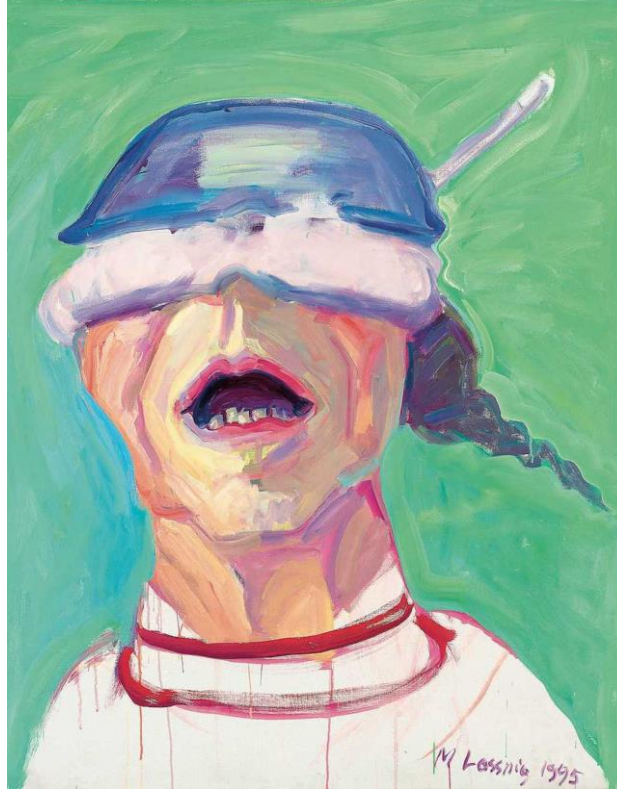
1919'da Karintiya, Avusturya'da doğan Maria Lassnig, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş, 1950'lerde ve 1960'larda Paris'te Sürrealizm ve Art Informel ile tanışmıştır. 1968'den 1980'e kadar New York'ta yaşamış, 1980'de Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi'ne geri dönmüş ve profesör olarak çalışmıştır. 1980 Venedik Bienali'nde Avusturya'yı temsil etmiş, 1982'deki 7. ve 1997'deki 10. Documenta'da yer almıştır. 2014'deki ölümüne kadar Avusturya'da yaşamına ve üretimine devam etmiştir.

1940'ta Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlayan sanatçı, Nazi yönetiminin altında olmanın etkisiyle sosyal gerçekçi tarzda resimler yapmış, ancak daha sonraki eserleri Avusturyalı sanatçılar Egon Schiele ve Oscar Kokoschka'nın etkisi ile dışavurumcu bir niteliğe kavuşmuştur. Savaş sonrası dönemde Avusturya'nın dışı açılmaya başlaması ile birlikte Lassnig'in eserlerinde Kübizm ve Art Informel başta olmak üzere farklı sanat üsluplarının etkisi görülmeye başlanmıştır. Lassnig hem soyut hem figüratif resimler üretmiştir. 1951 yılında erkek sanatçılar kadar ilgi görebilmek amacı ile bursla Paris'e giden sanatçı burada André Breton gibi sürrealistlerle arkadaş olmuş ve bu yakınlık sonraki eserlerinde özellikle René Magritte'in etkisinin izlenebilmesine olanak sağlamıştır. 1968'de, Paris'ten ayrılıp Nancy Spero'nun daveti ile New York'a giden sanatçı, içinde Carolee Schneemann'ın da bulunduğu feminist kadın sanatçı grubu içinde yer aldı. Bu dönemde sanatçının eserlerine feminist bir bağlam eklediği görülür. Kendi bedenini çeşitli nesnelere eklenmiş halde betimlediği *Mutfak Savaşı* serisi resimlerinde bir kadın olarak kendisinin de mücadele ettiği kadınların ev hayatındaki konumu ile ilgili eleştirel bir tutum fark edilmektedir. Örneğin, *Self Portrait with a Soucepan* (Tencereli Otoportre) eserinde sanatçı kendisini, kafasında görmesini engelleyen bir tencere ile resmetmiştir (Görsel 1) (Hughes, 2016).

Lassnig hayatı olduğu gibi, doğrudan resmetmek istediği için, resimlerinde fotoğrafı yüzeysel bularak kullanmamıştır. Fotoğrafa olumsuz bakmasına rağmen New York'da bulunduğu yıllarda animasyonla, özellikle stop motion filmlerle uğraşmıştır. *Kantate* isimli animasyonunda, sanatçının otobiyografik hikayeler eşliğinde Avusturya halk müziğinden parçalar seslendirirken çeşitli kılıklara büründüğü görülür (Hauser & Wirth). Maria Lassnig'in eserlerinde boya ve renk kullanımında Art Informel'in etkisi, sanatçının iç dünyası ile içinde yaşadığı bedenin bir mücadelesi gibi okunan, acele ile uygulanmış gibi görünen, parlak renkli boya katmanlarından oluşan dışavurumcu eserlerine bakıldığında ortaya çıkmaktadır (Wullschlager, 2016). Maria Lassnig'in resimlerinin başlıca konusu kendisidir, bu yüzden eserleri genellikle otoportredir. Dış dünyayı resmetmenin sınırlayıcılığına karşın sanatçı kendi bedeni ve varlığı üzerinde düşündüğü bir meditasyon deneyimi gibi resim üretmiştir (Lang, 2009).

Maria Lassnig'in sanatı en başta kendi bedeni ve o bedenin içinde ne hissettiği ile ilgilidir. Lassnig kendi sanatını tanımlamak için 'Körpergefühl' (body sensation, bedensel duyum) ve 'Körperbewusstsein' (body awareness, beden farkındalığı) terimlerini ortaya atmıştır. Beden farkındalığı kavramının iki ayrı yönü vardır; bedenle ilgili duyumu hissetmek ve bunun farkında olmak. Genel olarak insanın dünya ile ilgili algısal deneyimi; dış dünya ile ilgili algılarımız olan dış algı, iç organlarımızın hareketi ve onlarla ilgili acı ile ilgili olan iç algı ve 'propriyosepsiyon' denilen öz duyum olmak üzere üç çeşit olarak kabul edilir (Yau, 2011). John Locke bu durumu; "dış duyumun nesnelere olan dışımızdaki somut şeyler ve iç duyumun nesnelere olan zihnimizdeki işlemler bence tüm idelerimizin doğduğu kaynaklardır" (Locke, 2000, s. 136) şeklinde ifade etmiştir. Propriyosepsiyon ya da öz duyum kavramı beynin, bedenin farklı uzuvlarının birbirine ve ortama

kıyasla nerede konumlandığını ve nasıl hareket ettiğini bilme kapasitesi olarak tanımlanır (Mosby's Medical, Nursing & Allied Health Dictionary, s. 1285). Lassnig'in resimlerinde ortaya koymaya çalıştığı bedensel duyum ve genellikle bedeni herhangi bir bağlama ya da ortama yerleştirmeden resmetme eğilimi öz duyum ile ilişkili değerlendirilebilir (Yau, 2011).



Görsel 1. Self Portrait with a Soucepan, M. Lassnig, 1995.

Lassnig, beden farkındalığı resmi ile bedensel acıyı ve düşünceleri sanki tutabileceği ve inceleyebileceği nesnelere gibi tasvir etmiştir. Çünkü Lassnig'e göre gerçek, 'fiziksel kabuğun içinde üretilen duygularda' yatmaktadır. Bu yüzden Lassnig, kendisini resmederken yalnızca fiziksel olarak hissedebildiği kısımlarını tasvir etmeyi seçmiştir. Örneğin başının arkası uyuşmuşsa başını resimden çıkarmış, saçlarını zaten beden ölüm parçası oldukları gerekçesi ile genellikle resimlememiştir. Bu tür resimlemenin bir sonucu olarak Lassnig'in figürleri parçalanmış, deforme olmuş, uzuvları yumrulara dönüşmüş ve kendisinden ayrılmış bir gövdeye sahiptirler (Hughes, 2016). Bedenin anlık iç ritimleri, titreşimleri, dürtüsel hareketleri Lassnig'in spontane hızlı fırça darbeleri ile tuvalde görünür hale gelebilmiştir.

Maria Lassnig'in genellikle gözleri kapalı, çıplak şekilde tuval üzerinde oturarak ya da yatarak resim yaptığı bilinmektedir. Çünkü görme duyusu eserlerinin üretirken birincil öneme sahip değildir. Önemli olan beden duyumları, resim yaparken hissedilen duyumlardır. Sanatçının bu durumu; 'Her şeyi gözüm kapalı yapıyorum. Bedensel duyumların yerini bulmak, gözlerin rehberliğindeki deneysel hafıza olmadığında kolay değildir. Vücudumuzun her bir parçası, o parçanın farkına vararak uyandırılabilir. Diz karıncalanmaya başlar, sırt titreşen bir yüzey haline gelir, burun sıcak bir delik olur, bacaklar vida' şeklinde ifade etmiştir (Godfrey, 2009, s. 53-54).

Kadınlık deneyiminin ifadesi, eski çağlardan itibaren belirlenmiş gibi görünen bir kültürel imge topluluğu aracılığıyla sanatta kendine yer bulmuştur. Bu imgeler genellikle, erkeğin kadına bakışı ile şekillenmiştir. John Berger'in ifadesi ile, kadının, "kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusu ile tamamlanır". Yani kadın imgesi erkek izleyicinin arzusuna bir ayna tutmak için bakılan bir seyirlik nesne konumundadır (Berger, 2013, s.46,47). Oysa Lassnig erkek bakış açısıyla ya da başkalarının kendini gördüğü, görmek istediği şekliyle değil, kendi kendini nasıl hatırladığını, kendisini bir beden olarak nasıl hissettiğini resmetmeyi seçmiştir. Lassnig kadınlığı nesneleştiren geleneksel bakış mantığına kadın bedenini, erkek bakışın alanına hapsederek müdahale etmiştir. Benliğinin gerçek bir imgesini ortaya koyabilmek için resimlerinde, kendi bedeninin fiziksel duyumlarının yoğunlukları, yönleri ve konumlarını

yakalamaya çalışmıştır. Lassnig, günlüğünde, bedeni duyumsamayı: ‘gerçek olan tek şey fiziksel kabuğumun içinde meydana gelen duygulardır. Doğası gereği fizyolojik olan, otururken veya uzanırken basınç hissi, gerilim ve uzamsal genişleme hissi, tasvir etmesi oldukça zor olan şeyler’ şeklinde ifade etmiştir. Sanatçının bu basınç hissini resmetme arayışının sonucu, kadın bedeninin fetişist şekilde yalnızca göze güzel gelen bir görüntüye indirgenmesini önleyen sivri uçlu, pürüzlü, yuvarlak biçimler olmuştur (Bronfen, 2009, s. 35-38). Kadın bedenini erkek bakışından özgürleştirerek resmettiği eserlerinden biri sanatçının 85 yaşında kendi bedenini model olarak kullandığı *You or Me* (Ya Siz Ya Ben) isimli eseridir (Görsel 2). Bu resim psikanalitik bir bakış açısıyla ‘ben ve öteki’ durumunu görselleştiren bir ifadeye sahiptir. Eserde Lassnig kendisini biri kendi kafasına, diğeri izleyiciye yöneltilmiş iki silahla çıplak biçimde göstermektedir. Sanatçının yaşlı, kel, çirkin, endişeli bakışlara sahip otoportresi erkek bakışı ile düzenlenmiş ve idealleştirilmiş kadın imgesinin tam tersi konumdadır.



Görsel 2. *You or Me*, M. Lassnig, 2005.

Maria Lassnig, Kristeva'nın 'Semiyotik Khôra' anlayışına uygun olarak, görünüşte bütün olan bir bedenin ayna yardımıyla kazanılmış imgesini değil, bedendeki fiziksel yoğunlukların ve titreşimlerin, basınçların karmaşık hissini eserlerinde görünür kılmaktadır. Aynı zamanda Lassnig'in resimleri, Kristeva'nın, öznelğin oluşumunu, anne bedeninden yani ötekenden ayrılma ve iç ve dış dünya arasındaki bölünme ile açıklayan düşüncesini de yansıtır. Günlüğünde; 'bütünlük duygusunun sadece parçalanmış sınırların yol açtığı bir hayal' olduğunu söylemesi, Lassnig'in de Kristeva gibi imgesel evrenin kazanımını, parçalanmış beden hissini fiziksel bir bütünlük hissine dönüşmesi olarak gördüğünü düşündürmektedir (Bronfen, 2009, s. 39).

Parçalanmış beden hissi sanatçının 2005 tarihli *Krankenhaus* (Hastane) eserinde karşımıza çıkmaktadır (Görsel 3). Resimde kompozisyon yatay olarak iki bölüme ayrılmıştır. Üst kısımda, üstlerinde cerrahi operasyonlarda kullanılan ışıkları akla getiren üçgenler bulunan biri Munch'un figürlerini hatırlatan acı çeken ifadeleriyle, üç kafa bulunmaktadır. Alt kısımda ise farklı uzuvların beklenmedik yerlerde birleştirilmesiyle oluşturulmuş gibi duran sakat, biçimsiz ve cinsiyetsiz beden parçaları bulunmaktadır. Sanatçının kullandığı renkler bu bedenlerin sağlıklı olmadıklarını hissettirir niteliktedir. Kafaların yerleştiği yerin yastığa benzemesi itibari ile bir hastane yatağında acı çeken hastalar olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının kompozisyonu iki parçaya ayırmış olması bu hastaların bedenlerini ne denli eksik, başka bir var oluş alanında gibi hissettiklerini, kendi bedenlerine yabancılaşmış olduklarını düşündürmektedir.



Görsel 3. Krankenhaushaus, M. Lassnig, 2005.



Görsel 4. Woman in Bed, M. Lassnig, 2002.

“Lacan'a göre, çocuk aynada gerçeklikte çoklu ve dağınık duygular olan bir bedenin imgesel birliğini keşfeder” (Nasio, 2007, s. 191). Maria Lassnig, *Woman in Bed* (Yataktaki Kadın) gibi suluboya resimlerinde Lacan'ın Ayna Evresi öncesi çocuğun durumu ile ilgili ortaya koyduğu bu görüşü destekler nitelikte karmaşık duygular halinde var olan, Semiyotik Khôra'nın alanındaki hem bir kadına hem de bir çocuğa ait olabileceği gibi görünen bedenin görüntüsünü sunar. Özne oluşumunu tamamlamamıştır, her şey tanımsız biçimde birbiri içine geçmiştir. Özne kendi elleri olduğunu henüz fark edemediği ellerini rastgele bedeninin üzerine cansız bir nesne gibi bırakmış, acı ve yorgunluk hissi veren bakışlarını izleyiciye yöneltmiştir (Görsel 4).



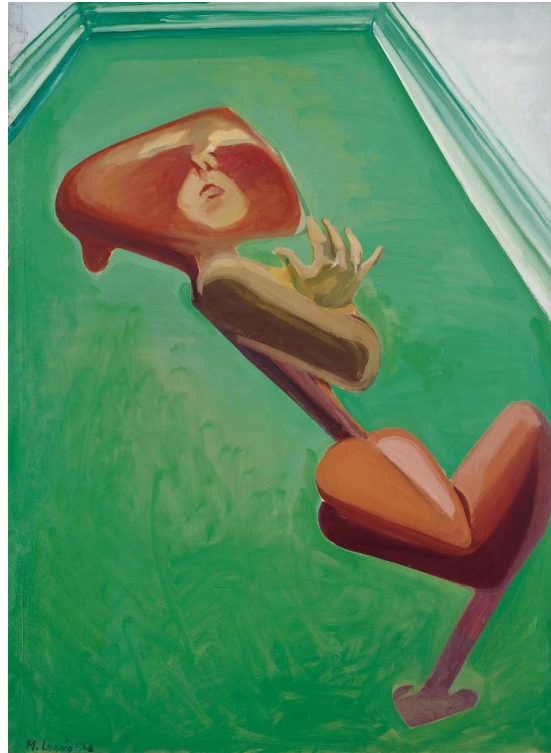
Görsel 5. Selbstporträt mit Ordenskette, M. Lassnig, 1963.

Yine 1963 tarihli *Selbstporträt mit Ordenskette* (Kolyeli Otoportre) resminde, Lassnig uzuvları tam anlaşılmayan, oluş halinde gibi görünen bir beden resmetmiştir (Görsel 5). Boyun kısmı olmayan figürün başının olması gereken yerde şekli tam anlaşılmayan ancak üzerinde bir portreden parçalar gördüğümüz için baş olarak değerlendirdiğimiz bir yapı bulunmaktadır. Figür, elinde üzerine dizili iç organları hatırlatan biçimlerin olduğu bir ipi iki eli ile tutarak izleyiciye gösteriyor gibidir. Eserin adından bu ipin bir kolye zinciri olduğu anlaşılmaktadır. Figür mekân olarak klostrofobik, kapalı bir ortamda bulunmaktadır. Figürdeki kırmızı tonlardaki renklere karşılık resmin arka planı soğuk renklerle boyanarak beden ile mekân arasındaki ayrım netleştirilmiştir. Resim akla Semiyotik Khôra'nın bedensel dürtülerin karmaşık bir şekilde serbest dolaştığı yapısını getirmektedir. Organlar bedenin içinden mi koparılmıştır? O yüzden mi beden biçimsizleşmiş, üç boyutluluğunu kaybetmiş gibi görünmektedir? Bedensel duyumlarımız aradan çıktığında biz neredeyiz? Çevremizi algılayamadığımızda bizim için çevremiz, bulunduğumuz mekân gerçekten var mıdır? gibi soruları gündeme getirmektedir.

Semiyotik Khôra, kelimeler yerine seslerin, titreşimlerin baskın olduğu bir alandır. Lassnig'in *Augen Mensch* (Göz İnsanı) resminde yine sıcak-soğuk renk zıtlığından faydalanılmış, biçimsizleşmiş, uzuvları olmayan bir bedene bağlı izleyiciye gerilim ve korku dolu bakışını çevirmiş bir figür vardır (Görsel 6). Figürün tanımlanmaya direnen bir var oluş alanında yalnız kalmışlığı, bebeğin anne karnındaki durumunu akla getirmektedir. Diğer duyu organları ve uzuvları olmadığı için sadece görebilen ancak bunu sözlerle ve bedensel jestlerle ifade edemeyen, dilden ve sestən yoksun bir var oluş söz konusudur. Bu var oluş khôranın alanındaki bebeğin yaşadığı deneyimi söze getirememesi, getirecek kelimelere, dile ve ifadeye sahip olamamasına benzemektedir. Kafanın göz çevresinde daha sıcak, yan kısmında daha soğuk tonlara doğru değişen renk, figürün üzerine bir ışık kaynağından gelen bir ışık tutulmuş hissi uyandırmaktadır. Göz belki de ışıktan gelen bu uyarım sonucu bakışını bize doğru çevirmektedir.



Görsel 6. *Augen Mensch*, M. Lassnig, 1992.



Görsel 7. *Herzselbstportät im grünen Zimmer*, M. Lassnig, 1968.

1968 tarihli *Herzselbstportät im grünen Zimmer* (Yeşil Odadaki Kalbin Otoportresi) resminde ise tersi bir durumda, bu kez gözler uyku halinde kapatılmış ya da körelmiş gibi dikkate alınmamış, burun, ağız ve işlevsel olabilecek el, bir şeye karşı koyar gibi, istenmeyen bir rüyayı kovmak ister gibi bir hareketle izleyiciye gösterilmektedir. Beden incelmış, uzuvları kopmuş halde yeşil bir zeminde uzanmaktadır. Yeşil ve kırmızı tonların bir arada kullanılmasıyla yaratılan etki figürün yüzündeki uykulu ancak gergin ifade ile

desteklenmektedir. Gözler ve diğer uzuvlar işlevsiz ise sadece dokunabilen koklayabilen ve tadabilen bir varlıktır bu (Görsel 7).



Görsel 8. *What next*, M. Lassnig, 2007.

2007 tarihli *What Next* (Sıradaki) resminde çizgisel olarak ifade edilmiş iki figür vardır (Görsel 8). Bunların insan bedenine ait görüntüler olduğunu bize söyleyen jestleri ve ayırt edebildiğimiz uzuvlarıdır. Kafa olarak algıladığımız kısımlarında birer yarık taşımaktadırlar. Bu yarıklar buldukları yer itibariyle ağzı hatırlatsalar da bu, diğer öznelerle konuşamayacak, anlamsız sesler çıkarabilecek bir ağızdır.

5. Sonuç

Göstergesel Khôra her şeyin kurullarla belirlendiği sembolik düzenden önceki var oluş alanıdır. Dolayısıyla henüz hiçbir şeyin farklılaşmadığı, farklılıklarla kategorileştirilip sınıflandırılmadığı, her şeyin mümkün olduğu bir alandır. Lassnig'in resimlerinde bedene eklenen farklı nesnelere bu 'her şey olabilirliği' aklı getirmektedir. Lassnig'in resimlerinde her ne kadar beden deforme bir şekilde gösterilse de kendi bedenini temel alması eserlerini feminen yapar. Ancak yine de kadın bedeninin geleneksel temsilinden uzaktır. Çünkü Maria Lassnig'in tamamen kişisel bedensel duygularını mizahi bir biçimde ele aldığı eserleri, sanatçının kendi fiziksel algısı ve bireysel dünyasındaki 'gerçek' olana dayanırlar. Dolayısıyla Maria Lassnig'in resimlerinde kullandığı metaforlar ve bu metaforları ifade ediş biçimi bir kadın olarak cinsel kimliği ve toplum tarafından bir kadın olarak hayattaki konumlandırılışı ile yakından ilgilidir. Lassnig'in resmettiği bedenler henüz oluş evresinde gibidir. Her şey olabilecek ya da hiçbir şey olamayacak potansiyele sahip bir oluş anında, farklı bir oluş, meydana geliş alanında var oluyor gibidirler. Sanatçının bedenine nesnelere ekleyerek ya da bedensel uzuvlarını eksilterek resmetmesi, insanların sürekli kendi fotoğraflarını çektikleri ve kendi imgelerini çeşitli kamera filtreleri ile dönüştürdükleri günümüz dünyasının beden algısını hatırlatmaktadır. Günümüz insanının kendi bedeni içinde ne kadar kötü ve eksik hissetse de kendini dış dünyaya her zaman mükemmel ve tam olarak sunmaya zorlanması da Lassnig'in figürleri gibi Lacan'ın Ayna Evresi'nde tanımladığı aldatici tamlık duygusuna uymaktadır. Maria Lassnig'in sanatı otobiyografiktir ancak figürleri sadece kendi bedenlerinin acısını değil tüm insanlığın acısını çoğu zaman sadece bakışlarıyla ifade etmektedirler. Lassnig'in eserlerinde bütün insanlığı ilgilendiren ortak bir durum olarak bir beden içinde olmak, bedene sahip olmak, 'ben' olmak, 'ben ve benim dışındaki öteki' gibi durumlar ağır basar. Sanatçı bu durumları görselleştirmek için kendi icadı olan bedensel duyum ve beden farkındalığı kavramlarını ortaya atmış ve resimlerini üretirken, insan bedeninin içsel ritmini ve duyumlarını imgeye dönüştürmek üzere kendi bedeniyle bağlantı yolları aramıştır. Bedenin farkında olmak, çoğu zaman acı ile ilişkili olduğundan Lassnig'in resimleri bir anlamda bedensel acıyla ilişkilendirilebilir niteliktedirler.

Maria Lassnig'in beden farkındalığı resimleri Kristeva'nın Semiyotik Khôra anlayışı ile birlikte değerlendirildiğinde; Lassnig'in resimlerindeki yarım bedenler henüz toplumsal yapıya girerek sınırlandırılmamış, kontrol altına alınmamış olan Ayna Evresi öncesi bedenin dürtüler ve titreşimlerden oluşan yoğunlaşmış yapısını aklı getirir. Lassnig'in bedenlerinde hiçbir şey olması gerektiği yerde değildir.

Ve bu bedenlere eklenmiş bir bakış var ise bu bakış acı ve korku içinde bir bakıştır. Lacan'ın kavramlarıyla Sembolik Düzen'in dışındaki gerçekliği deneyimleyen ancak onu dile getiremeyen bir var oluşun bakışıdır. Khôra dile gelmeyen, getirilemeyen bir deneyim ise Lassnig'in figürleri sessizlikleri ile bize khôranın alanında olduklarını gösterirler.

Kaynakça

- Berger, J. (2013). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Bronfen, E. (2009). Body drawings of a feminine kind: Maria Lassnig' s self-portraits. Friedrich, J. (Ed.), *Maria Lassnig in the mirror of possibilities. watercolours and drawings from 1947 to the present* içinde (s.27-40). Hatje Kantz & Museum Ludwig.
- Craib, I. (2011). *Psikanaliz nedir?* (A. Kılıçoğlu, Çev.). Say Yayınları.
- Derrida, J. (1999). *Khôra* (D. Eryar, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Derrida, J (2008). *Çile* (M. Başaran, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Direk, Z. (2012). Queer kuram ve cinsiyet farklılığı. Çakırlar, C. ve Delice, S. (Ed.), *Cinsellik muamması* içinde (s. 72-92). Metis Yayınları.
- Durudoğan, H. (2014). Lines Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. Direk, Z. (Ed.), *Cinsiyetli olmak* içinde (s.51-66). Yapı Kredi Yayınları.
- Godfrey, T. (2009). *Painting today*. Phaidon Press.
- Hauser & Wirth, Maria Lassnig. <https://www.hauserwirth.com/artists/2795-maria-lassnig/>
- Hughes, K. (2016, 14 Mayıs). Maria Lassnig: under the skin. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/14/maria-lassnig-under-the-skin>
- Jeppesen, T. (2013, 14 Haziran). Maria Lassnig's body awareness. *Art in America*. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/maria-lassnigs-body-awareness-59241/>
- Karaman, Y. (2019). Ontolojinin sınırları: Platon'un khôra kavramı (Tez No. 592325) [Yayınlanmış doktora tezi, Ankara Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language* (M. Waller, Çev.). Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri* (N. Tatal, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Lang, K. (2009). Maria Lassnig's body sensation, body awareness. *X-tra* (12-2). <https://www.x-traonline.org/article/maria-lassnigs-body-sensation-body-awareness>
- Lassnig, M. (1963). Selbstporträt mit ordenskette (Yağlıboya). <https://www.kollwitz.de/en/maria-lassnig>
- Lassnig, M. (1968). Herzselbstportät im grünen zimmer (Yağlıboya). <https://www.kollwitz.de/en/maria-lassnig>
- Lassnig, M. (1992). Augen mensch (Yağlıboya). <https://www.hauserwirth.com/ursula/28687-hans-ulrich-obrist-kimberly-drew-conversation/>
- Lassnig, M. (1995). Self Portrait with a Soucepan (Yağlıboya) <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-37-summer-2016/how-embarrassing>
- Lassnig, M. (2002). Woman in bed (Suluboya). Özel Koleksiyon. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/29/the-nakeds-review-drawing-room-london-adrian-searle>
- Lassnig, M. (2005). Krankenhaus (Yağlıboya). Hauser & Wirth. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/14/maria-lassnig-under-the-skin>
- Lassnig, M. (2005). You or me (Yağlıboya). Özel koleksiyon. <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/656518/1456564/restricted>
- Lassnig, M. (2007). What next (Yağlıboya). <https://downtownvienna.com/972168>
- Locke, J. (2000). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir deneme* (M. Delikara Topçu, Çev.). Öteki Yayınevi.

- Mosby's Medical, Nursing & Allied Health Dictionary (1994). Mosby-Year Book (Fourth Edition)
- Nasio, J.D. (2007). *Jacques Lacan'ın kuramı üzerine beş ders* (Ö. Erşen ve M.Erşen, Çev.). İmge Kitabevi.
- Platon (2001). *Timaios* (E. Güney ve L. Ay, Çev.). Sosyal Yayınlar.
- Sarup, M. (2019). *Post-Yapısalcılık ve postmodernizm* (A.Güçlü, Çev.). Pharmakon.
- Wullschlager, J. (2016, 30 Mayıs). Francis Bacon/Maria Lassnig, Tate Liverpool: "Myriad connections". *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/d7067f34-23f9-11e6-aa98-db1e01fab0c>
- Yau, J. (2011, Şubat). Maria Lassnig. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2011/02/artseen/maria-lassnig>
- Yazıcı, Ç. (2015). Varlık, varoluş, söz ve doğum. *Cogito*. 81, 30-41.

Ürün ve UX/UI Tasarımında Öğrenci Yetkinliğinin Geliştirilmesi

Developing Student Competency in Product and UX/UI Design

Bahar Şener, *Endüstriyel Tasarım Bölümü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi*, ORCID: 0000-0003-0498-6797

Owain Pedgley, *Endüstriyel Tasarım Bölümü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi*, ORCID: 0000-0003-3557-7996

Özet

Bu makalede sunulan çalışma, eğitim bağlamında ürünün yeniden tasarlanması için sistematik bir yaklaşımın geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması amacını taşımaktadır. Endüstride verilen tasarım iş tanımları genellikle iki kategoriden birine girer: yenilik veya kademeli iyileştirmelere dayalı yeniden tasarımlar. Bu çalışma, son sınıf endüstriyel tasarım lisans öğrencileri için özel olarak kurgulanmış yeniden tasarım stüdyosunu konu almaktadır. Stüdyo, sadece yeniden tasarımı ilginç bir faaliyet haline getirmekle kalmayıp, aynı zamanda öğrencilere ürün iyileştirmeye odaklanan herhangi bir projede kullanabilecekleri sistematik ürün araştırması ve analizine yönelik yeni bilgi ve beceriler kazandırmayı da hedeflemiştir. Öğrenciler yeniden tasarım stüdyosuna başlarken, iyileştirilmesi veya güncellenmesi gerektiğini düşündükleri kendi sahip oldukları ve kullandıkları bir elektrikli ev aleti veya elektronik ürünü seçtiler. Devamında, her birine has bilgilendirme sunuşu, etkinlik ve proje kritiklerini içeren beş ardışık proje aşaması boyunca yönlendirildi: (i) ürün anatomisi analizi ve bileşenlerin etiketlenmesi, (ii) pazar analizi ve pazar bölümlendirme grafiği, (iii) ekran katımlı uygulamalı kullanıcı deneyimi (UX) değerlendirmesi, (iv) ürün iyileştirme stratejileri (v) tasarım önerileri. Ardından, her aşama için eğitim hedefleri vurgulandı. Öğrenciler, UX değerlendirme aşamasını detaylı olarak raporladılar. Bu sırada UX terimlerini doğru kullanmak, değerlendirme verilerinin toplanmasına ve kullanıcı araştırmasının analiz edilmesine yardımcı olmak için yazarlar tarafından hazırlanan UX değerlendirme şablonundan yararlandılar. Şablon, ürün/kullanıcı arayüzü (UI) değerlendirmelerine yönelik yaygın İngilizce terimlerin Türkçe çevirilerine de yer veren on temel kriter içermektedir. Öğrencilerin yeniden tasarım stüdyosunun güçlü ve zayıf yönlerine ilişkin görüşleri çevrimiçi bir anket aracılığıyla toplandı. Öğrenciler her ne kadar ertelemeye fırsat vermeyen, hızlı karar vermeyi gerektiren yoğun iş temposunu yönetmekte zorlansalar da, stüdyonun gerçek hayattaki tasarım pratiğine olan yakınlığını takdir ettiklerini özellikle vurguladılar. Yeniden tasarım stüdyosunun, radikal yenilikler yerine aşamalı ve gerekçelendirilmiş iyileştirmelerin istendiği durumlarda ürün tasarımı eğitimi için etkili bir yöntem olacağı önerilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Ürün tasarımı, ürün testi, yeniden tasarım, kullanıcı değerlendirmesi, UX/UI.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Endüstriyel tasarım, tasarım eğitimi, kullanıcı deneyimi.

Abstract

The purpose of the work presented in this paper was to develop and disseminate a systematic approach for product redesign in an educational context. Design briefs given in industry frequently fall into one of two categories: innovations, or redesigns based on incremental improvements. In the reported work, final year industrial design undergraduates were guided through a specially devised redesign studio. The studio set out not only to make redesign an interesting activity, but also to provide students with new knowledge and skills in systematic product investigation and analysis that could be used in any project focused on product improvements. Students entered the redesign studio by choosing a personally owned household electrical or electronic product that they considered in need of improving or updating. They were then guided through five consecutive stages of briefings, activities and critiques: (i) product anatomy analysis and part labelling, (ii) market analysis and market segmentation charts, (iii) hands-on peer contributed user experience (UX) evaluation, (iv) strategies for product improvement, and (v) design proposals. The educational aims for each stage are highlighted. At the UX evaluation stage, students used a special worksheet devised by the authors. The worksheet aimed to accelerate students' comprehension of UX terms and assist the collection and analysis of user research data. The worksheet included ten key criteria for product/user interface (UI) evaluations, benefiting from translations of common English terms into Turkish. Students' views on the strengths and weaknesses of the redesign studio were collected via an online survey. The closeness of the studio to real world design practice was consistently praised, although students found it difficult to deal with the intensity of the workload, which demanded rapid decision-making with no room for procrastination. The redesign studio is proposed to be a good approach for product design education where rationalized incremental product improvements are sought instead of radical innovations.

Keywords: Product design, product testing, redesign, user evaluation, UX/UI.

Academical Disciplines/fields: Industrial design, design education, user experience.

- **Sorumlu Yazar:** Bahar Şener
- **Adres:** Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Ankara.
- **e-posta:** bsener@metu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 17.05.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1191391

Geliş tarihi: 19.10.2022 / **Kabul tarihi:** 22.03.2023

1. Giriş

Endüstriyel tasarım lisans öğrencilerine sıklıkla, yakın veya uzak gelecekte bireyleri ve toplumu ilgilendirecek, onlar için değerli olacak senaryoların, ürünlerin, hizmetlerin, mobil uygulamaların ve ilgili sistemlerin özgürce keşfedilmesine olanak tanıyan, kapsamı görece açık tutulan tasarım tanım belgeleri (Demirbaş ve Timur Ögüt, 2018) ya da tasarım iş tanımları (Kayhan, 2005) (*design brief*) verilir. Bu tarz yenilikçi çözüm arayışları genellikle tasarım eğitiminde önemli bir yer tutar. Öğrencilerin mevcut bir ürünü alarak tamamını geliştirmek yerine, bir veya birden fazla özelliğini daha kısıtlı ya da tanımlı bir çerçevede iyileştirilmeleri ise görece az rastladığımız bir kapsamdır. İlk etapta sıradan gibi görünmekle birlikte, bu tip projeler profesyonel tasarımcıların yaptıkları işin büyük bir oranını temsil etmektedir.

Bu makalede sunulan çalışma, lisans seviyesi ürün tasarımı projelerinde farklı eğitmenler tarafından tekrar edilebilecek, şeffaf ve sistematik bir *yeniden tasarım (redesign)* yaklaşımı geliştirmeyi hedeflemiştir. Tasarım eğitimi pratiğine iki farklı katkıda bulunulması öngörülmüştür. Bunlardan ilki, yeniden tasarım yaklaşımının endüstriyel tasarım öğrencilerine uygun olacak şekilde geliştirilmesidir. Diğeri, kullanıcı deneyimi değerlendirmelerini desteklemek için özel bir çalışma şablonunun tasarlanmasıdır. Bundan yola çıkarak, Orta Doğu Teknik Üniversitesi endüstriyel tasarım lisans öğrencilerine, sahip oldukları ve evde kullandıkları küçük elektrikli veya elektronik ev aletinin *yeni nesil* yorumuyla tasarlanması görevi verilmiştir. Tamamen manuel olan, çok eski veya antika niteliğindeki ürünler kapsam dışı bırakılmıştır. Aynı şekilde, sınıf arkadaşları tarafından kullanılması ve değerlendirilmesi uygun olmayacağı için kişisel ürünler de (örn. elektrikli diş fırçası, epilator, saç maşası) projeye dâhil edilmemiştir. Stüdyonun yürütülmesi sırasında iki odağa vurgu yapıldı. İlk vurgu *yeniden tasarım* üzerineydi: Öğrenciler, pazar analizi, kullanıcı araştırması, tasarım önceliklendirme, fikir oluşturma, konsept geliştirme ve ürün detaylandırma gibi klasik ancak mevcut ürünlerini daha yeni bir yorumla geliştirmeye odaklanan önemli bir ürün geliştirme yolculuğuna çıkarıldılar. İkinci vurgu, tasarım kararları alınırken sadece sezgilere veya kişisel tercihlere güvenmenin cazibesine karşı koyarak, yerine kapsamlı bir kanıt dayanağı oluşturulması üzerineydi. Bu nedenle, bilgi toplamaya ve veri üretmeye yönelik faaliyetler kritik öneme sahipti. Proje tamamlandığında öğrencilerin nihai tasarım önerilerinin 12-18 ay kadar bir süre içerisinde ilgili sektör pazarında yerini alabilecek niteliklere sahip olması beklenmekteydi.

1.1. Yeniden Tasarım Yaklaşımları

Yeniden tasarımla ilgili bilimsel literatüre baktığımızda, web siteleri ve mobil uygulamalar gibi, grafik kullanıcı arayüzlerine dair (*GUI: graphical user interface*) kullanıcı deneyimini iyileştirmenin yollarını bulmaya çalışan çalışmaların hakim olduğunu görebiliriz. Somutlaştırılmış ya da materyalize edilmiş tasarım çıktıları olan fiziksel ürünlere kıyasla çok daha kolay bir şekilde *yeniden* tasarlanıp piyasaya sürülebilen dijital web siteleri ve mobil uygulamaların geçirdikleri revizyon sayısı da çok daha fazla olabilmektedir. Buna karşılık, fiziksel ürünlerin tasarımında yapılacak olan değişiklikler daha fazla çaba ve yatırım gerektirir, ki bu da temkinli adımlarla ve güçlü gerekçelere dayandırılarak yapılmalıdır. Literatürde fiziksel ürünlerin yeniden tasarım maliyetlerinin düşürülmesi, çevresel etkinin azaltılması, bileşen sayısının azaltılması, bakım kolaylığının iyileştirilmesi, uzun ömürlülüğün uzatılması, güvenilirliğin ve güvenliğin artırılması gibi çeşitli konulara özelleşen yaklaşımları içeren örnekler yer almaktadır (örn. Smith vd., 2012; Yung vd., 2011; Wimmer, 1999).

Ürün tasarımına yönelik *yeniden tasarım* yaklaşımları tipik olarak mühendislik ve inovasyon yönetimi tekniklerine dayanmakta, genellikle *analitik hiyerarşi süreci* (AHP: analytical hierarchy process), *yaratıcı problem çözme teorisi* (TRIZ: theory of inventive problem solving) ve *kalite evi* (HoQ: house of quality) gibi güçlü matematiksel ve sistematik yaklaşımları benimsemektedir (örn. Zou vd., 2022; Zhang vd., 2019; Shen ve Smith, 2009). Bu tür yaklaşımlar matematiksel analize dayandıkları için, ne yazık ki profesyonel endüstriyel tasarım uygulamalarıyla örtüşmemektedirler. Mühendislik eğitiminde, yeniden tasarım, tipik olarak tersine mühendislik ve bileşenlerin optimizasyonuna odaklanan ürün inceleme faaliyetleri ile desteklenmektedir (örn. Akerdad vd., 2022; Hansen ve Lenau, 2013; Wood vd., 2001), bu yaklaşımlar öğrencileri yeniden tasarlanmanın sistematik yollarıyla tanıştırmak için de kullanılabilir.

Bu çalışmada yeniden tasarımın odağı, insan faktörleri ve endüstriyel tasarım alanlarının uzmanlıkları dahilinde olan bir ürünün *etkileşim nitelikleri*, *işlevsel-performans nitelikleri* ve *sembolik-stilistik nitelikleri* olarak belirlenmiştir. Endüstriyel tasarımda sistematik yöntemlerin kullanılması mühendislik tasarımından daha az yaygındır. Bu bağlamda, sunulmakta olan çalışma, endüstriyel tasarım lisans öğrencilerine uygun nitelikte sistematik bir yeniden tasarım sürecini ve bu sürecin belgelenmesini teşvik ederek tasarım pratiği eğitimi alanına da katkıda bulunmaktadır.

1.2. UI, UX ve İlgili İnsan Faktörleri Terminolojisine Yönelik Oryantasyon

Yeniden tasarım stüdyosunun merkezinde yatan ihtiyaç –özellikle, fiziksel (örn. somutlaştırılmış ürün) ve dijital (örn. mobil uygulama) çözümlerin eş zamanlı olarak geliştirildiği ürün-hizmet-sistem (*PSS: product-service-system*) tasarımı çağında– öğrencilerin *kullanıcı arayüzü (UI: user interface)* ve *kullanıcı deneyimi (UX: user experience)* gibi insan faktörleri/ergonomi terimlerinin anlam ve kullanımları konusunda doğru bilgi sahibi olmalarıydı. Stüdyonun ilk brifinginde, öğrenciler ilgili terimlerle tanıştırıldılar ve bu terimlerin iş pratiğinde kullanımları sırasında anlamlarının yoruma oldukça açık olduğu konusunda bilgilendirildiler. Her ne kadar sektördeki trendler, UX/UI tasarımcılarının ve bir çalışma alanı olarak Kullanıcı Deneyimi Tasarımının (*UxD: user experience design*) ortaya çıkmasına tanıklık etmiş olsa da, çoğu zaman bu mesleklerin ana sorumluluğu mobil uygulama tasarımı desteklemektir. Makalenin yazarları, Türkiye’de ve uluslararası alanda eğitimci olarak edindikleri deneyimlerde, *UX alanında çalışmak* ifadesinin, neredeyse dijital platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen hizmet tasarımı ile eş anlamlı olarak kullanıldığını gözlemlemişlerdir. Ne yazık ki, son yıllarda UX ve UI terimlerinin orijinal anlamları çarpıtılmış ve daraltılmıştır.

Tasarım eğitmenlerinin sorumlulukları arasında, şüphesiz popüler kullanımlarının ötesine geçerek öğrencileri en azından terminolojideki yozlaşmadan haberdar etmek de yer almaktadır (Joo, 2017). Bu amaçla, yeniden tasarım stüdyosu öğrencilere *UX* ve *UI*, yani *kullanıcı deneyimi* ve *kullanıcı arayüzü* terimlerinin mobil uygulama tasarımı ile sınırlandırılmayacak kadar önemli ve vazgeçilmez terimler olduğunu hatırlattı. Bir kişiyle etkileşime geçmesi amaçlanarak tasarlanan tüm ürünlerin kullanıcı arayüzüne sahip olduğu yinelendi. Kullanıcı arayüzü, özünde, ürünün işlevselliğine erişme aracıdır. Kimi zaman bir kahve fincanını kavrayıp tutmaya yönelik kulp kadar basit olabilir. Kimi zaman ise, örneğin, bir fırının üzerinde yer alan ekran, kontroller ve diğer geribildirimlerin (örn. ışık, ses gibi) birleşimi karşımıza olarak çıkabilir. Sesli kullanıcı arayüzüne (*VUI: voice user interface*) sahip ürünler söz konusu olduğunda, sözlü olarak verilen bir komut ile komutun onayına dair iletilen geribildirim arasında kurulan köprüdür. Her mobil uygulama bir kullanıcı arayüzüne sahiptir, bu arayüzün kullanımı her şey yolunda gittiğinde tasarımcının amaçladığı kullanıcı arayüzüne yakın olan bir kullanıcı deneyimi ile sonuçlanır. Ancak, mobil uygulamanın tasarlanmasında takip edilen sürecin kendisi UX/UI değildir. Daha açık ifade etmek gerekirse, mobil uygulama, grafik kullanıcı arayüzünün bir türüdür. Özellikle insan faktörleri ve kullanılabilirlik araştırmaları konusunda uzun süredir mesleğin içinde olan eğitimciler için yeni bir gündem olmasa da, yazarlara göre dijital tasarım sektörünün son derece hızlı büyümesinin neden olduğu UX/UI kavram karmaşası, eğitimcilerin yeni nesil tasarımcıların dikkatini çekmesi gereken bir sorumluluk haline gelmiştir. UX teriminin kötüye kullanımına ilişkin benzer eleştiriler yaklaşık on beş yıl önce, özellikle Kolko (2009) tarafından dile getirilmiştir.

Öğrencilere kullanıcı arayüzü ilkelerinin anlatılmasının ardından dikkatler UX’e çevrildi. UX terimini ilk kullanan araştırmacı Donald Norman’a (2013) göre, *insan-makine arayüzü (HMI: human-machine interaction)* tasarımı uygulamaları çok fazla kullanılabilirlik testlerine odaklanmaktaydı, ancak bir kimsenin kullanılabilirliğin ötesinde, bir sistemle etkileşim esnasında yaşayabileceği geniş yelpazeli deneyimleri (veya ihtiyaçları) yanıstamamaktaydı. Bu noktada, öğrencilere Anderson’un ihtiyaçlar hiyerarşisi (Anderson, 2013) ve Hassenzahl’ın (2003) pragmatik ve hedonik (faydaya yönelik ve haza yönelik) olarak ikiye ayırdığı kullanıcı ihtiyaçlarına dair yaklaşımları sunuldu. Geniş kapsamlı tanımlarda, UX, tasarımın hangi disiplin kaynaklı olduğuna bakılmaksızın (örn., endüstriyel tasarım, etkileşim tasarımı, bilgi tasarımı, görsel iletişim tasarımı, web tasarımı, hizmet tasarımından vb.), bir tasarımın o tasarımı kullanan veya o tasarımla temasa geçen insanlara uygunluk düzeyini tanımlayan bir kavram olarak ifade edilir (Rowland, 2015). UX’e odaklanılmasının ortak amaçlarından birisi, kullandıkları ürün ve hizmetler aracılığıyla insanların yaşamlarını iyileştirmektir (Kovatcheva, 2018) buna göre, UX, tasarlanabilir ve değerlendirmeye tabi tutulabilir. Bu oryantasyon ilkelerinin verilmesinin ardından öğrenciler yeniden tasarım stüdyosuna başladılar.

2. Yeniden Tasarım Stüdyosu

Yeniden tasarım stüdyosu, Güz 2021-22 döneminde 14 AKTS kredili *ID401 Endüstriyel Tasarım V* dersinin bir parçası olarak 35 son sınıf endüstriyel tasarım lisans öğrencisi ile gerçekleştirilen altı haftalık bir projeydi. Ders, altı eğitmenen oluşan bir ekip tarafından yürütüldü (iki tam zamanlı öğretim üyesi, iki yarı zamanlı profesyonel tasarımcı ve iki araştırma görevlisi). Haftalık toplam 12 saat olan ders, devam etmekte olan COVID-19 tedbirleri nedeniyle sekiz saati yüz yüze ve dört saati çevrimiçi (Zoom uygulaması aracılığıyla) olacak şekilde hibrit olarak uygulandı. Dersin kredisi kapsamında, öğrencilere haftalık yüz-yüze geçirilen ders saatine ilaveten yaklaşık 14 saati ders dışı bireysel zaman ayrımları gerektiği belirtildi.

Tasarım süreçlerinin dokümantasyonu ve takibi, aynı zamanda öğrenciler ve öğretmenler arasında bu sürecin iletişimini sağlamak için çevrimiçi uygulama platformu Miro kullanıldı. Dersi alan uluslararası öğrencilerin uyumunun sağlanabilmesi için, eğitim ve öğretimin yanı sıra tüm ders kaynakları ve dolayısıyla makalede görselleri yer alan öğrenci çalışmalarından örnekler, orijinallerinde olduğu gibi İngilizce verilmiştir.

Öğrencilere, her birinde brifing, ilgili etkinlik ve proje kritikleri yer alan beş ardışık aşama boyunca rehberlik edildi. Proje sürecinde farklı ağırlıklar içeren üç değerlendirme yer aldı: Ön Jüri (4. hafta; %25), Final Jürisi (6. hafta; %50) ve Proje Süreç Portfolyosu (6. hafta; %25). Birlikte çalışmak için ikili (n=13) veya üçlü grupları kendileri oluşturan öğrenciler (toplamda 13 çift ve 3 üçlü grup), ardından hangi grup üyesine ait ürünü kullanıp deneyimleyeceklerine yine kendi aralarında karar verdiler. Sınıf içerisinde seçilen ürünler ve kapsadıkları sektörler örnekler: ekmek kızartma makinesi, kahve makinesi, pikap, ekmek yapma makinesi, elektrikli el süpürgesi, meyve sıkacağı, elektrikli cezve, tost makinesi, oyun konsolu denetleyicisi, ütü, tansiyon aleti, el mikseri, hava nemlendirici.

2.1. Aşama 1: Ürün Anatomisi Analizi ve Bileşenlerin Etiketlenmesi

İlk aşamada, dersin tanıtılması, yeniden tasarım stüdyosu proje özetinin verilmesi ve öğrenci gruplarının oluşturulmasının yanı sıra, öğrencilerden seçtikleri ürünün sektörü, ürünün ne işe yaradığı, üretici adı, marka adı (farklıysa) ve model numara/adını not etmeleri istendi. Öğrenciler fotoğraflarını çektikten sonra doğru terminolojiyi kullanarak ürün bileşenlerini etiketlediler (Görsel 1). Bu aşama, hem öğrencilerin ürün tasarımı ve ürün bileşenlerine yönelik kelime dağarcıklarını geliştirmelerine yardımcı olmayı, hem de bu sayede öğretmenler ve öğrenciler arasında geçen diyalogları kolaylaştırmayı amaçlamaktaydı.

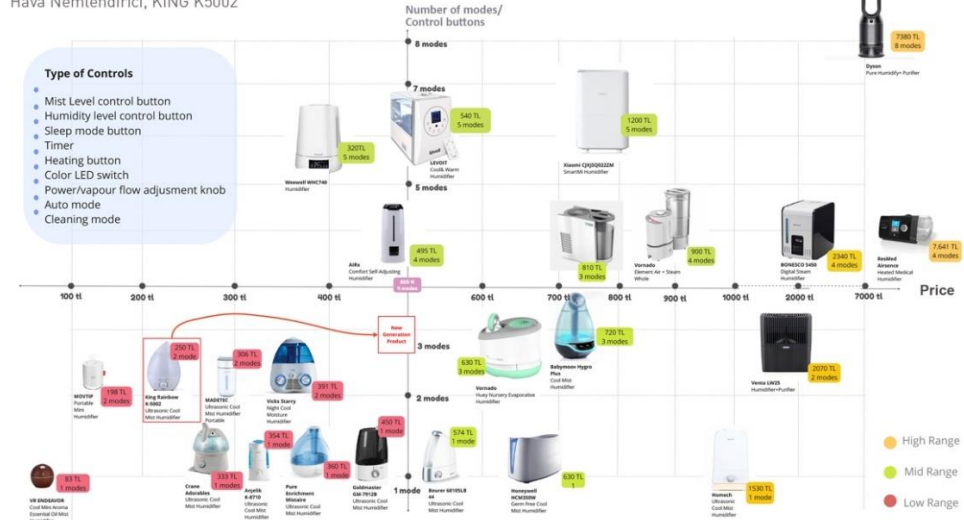


Görsel 1. Etiketlenmiş ürün bileşenleri ve özellikleri (Yıldırım ve Küçük, 2021).

2.2. Aşama 2: Pazar Analizi ve Pazar Bölümlendirme Grafikleri

İkinci aşamaya hazırlık olarak, piyasa analizi teknikleri hakkında brifing verildi. Öğrenciler, kendi ürün sektörlerine yönelik temel farklılaşma noktalarının neler olduğunu araştırdılar, giriş seviyesi, orta sınıf ve üst düzey bölümlendirmeleri (segmentasyon) temsil eden ürün örneklerini bir araya getirdiler. Bu örnekleri daha sonra pazar segmentasyon grafikleri oluştururken kullandılar (Görsel 2). Grafiklerin x-ekseni perakende fiyatını gösterirken, y-ekseninin hangi değeri temsil edeceği ürün sektörleriyle ilgili kriterlere göre öğrenciler tarafından belirlendi. Yeniden tasarım için mevcut ürünün grafikteki (x,y) konumunun belirtilmesi istendi. Bu noktada öğrencilere, ürünlerini mevcut pazar segmentinden büyük ölçüde uzaklaştıracak yeniden tasarım önermelerinin proje kapsamı dışında olduğu hatırlatıldı. Örneğin, giriş seviyesi bir ürünün üst düzey olamayacağı, ancak orta sınıfa yaklaştırılabileceği; üst düzey bir ürünün alt segmente yönelik revize edilemeyeceği gibi. Bu aşama, öğrencilerin ürün sektörü hakkındaki bilgilerini artırmaya ve ürün özelliklerinde yapılacak değişikliklerin perakende fiyat üzerindeki etkisini anlamalarına yardımcı olmayı amaçlamaktaydı.

Pazar Bölümlendirme
Hava Nemlendirici, KING K5002



Görsel 2. Pazar bölümlendirme şeması (Yıldırım ve Küçük, 2021).

2.3. Aşama 3: Uygulamalı, Akran Katılımlı UX Değerlendirmesi

Üçüncü aşama, öğrencilere mevcut ürünlerini yeniden tasarlayarak nasıl geliştireceklerine karar verebilecekleri zengin bir veri seti sağladı. Bu çalışmanın, endüstriyel tasarım eğitimi bağlamında ürünün yeniden tasarım yöntemlerine değerli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Genel yaklaşım olarak, Filippi ve Motyl'in (2021) UX için yeniden tasarım kılavuzlarının oluşturulmasına yönelik tavsiyelerine uyulmuştur; yani, yeniden tasarım için fikirlerin ve hedeflerin oluşturulabileceği vaka çalışmaları içinde bilinen UX özelliklerine dair veri toplamak. Öğrenciler tarafından yeniden tasarlanan her ürün aslında bir vaka çalışması olarak düşünülebilir. Bu aşama, dersin başında UX testi, UX değerlendirmeleri ve ilgili veri analizinin belli konularına odaklanan UX/UI terminolojisine dair verilen ilk briefing üzerine inşa edilen "Ürünlerin UX değerlendirmesi nedir?" başlıklı bir sunum ile başladı. Ürün işleyişinin adım adım değerlendirilmesi kapsamında görev (task) analizi ilkeleri, ürüne dair genel izlenim ve kalite algısıyla karşılaştırıldı. UX değerlendirme verilerini oluşturmak için kullanılacak araç ve yöntemler tanıtıldı (örn. gözlem, mülakat, anket, odak grup çalışması, öz-bildirim, uzunlamasına çalışmalara yönelik günlük tutma, vb.). Ayrıca, toplanabilecek veri türleri de vurgulandı (örn. ölçülene karşı algılanan, niceliğe karşı nitel), sabit ölçütlere (örn. ölçekler) karşı açık uçlu (örn. serbest metin), küçük ve büyük örneklem grupları gibi.

Öğrencilere, UX terimlerini kavramalarını hızlandırmak, nitel ve nicel ürün değerlendirmelerinin sistematik olarak toplanmasını ve analiz edilmesini kolaylaştırmak için özel olarak hazırlanmış bir çalışma kağıdı olan *UX Değerlendirme Şablonu* (Görsel 3) verildi. Çalışma kağıtları, stüdyo eğitiminde öğrencileri yapılandırılmış ipuçları ve yazılı talimatlar aracılığıyla bir görevi tamamlamaya teşvik etmek için kullanılan yaygın bir araçtır. Çoğunlukla eğitimler tarafından kendi derslerinde kullanılmak üzere geliştirilirler. Dolayısıyla, diğer tasarım eğitimleri tarafından da kullanılması ve daha geniş çapta benimsenmesi için geliştirilmiş ya da yaygınlaşmış örnek sayısı görece azdır (örn. Booth vd., 2017; McKenna vd., 2017). Öğrencilere İngilizce olarak verilen şablonda (Görsel 2'de Türkçesi yer almaktadır), ürünler test edilirken hem kişisel gözlem notlarını alabilecekleri, hem de yapılan yorumları sistematik olarak kaydedebilecekleri alanlar bulunmaktadır.

Bölüm 1: Görev Analizi. Şablonun ilk bölümü görev (task) analizine ayrılmıştı. Öğrencilerden öncelikle ürünlerini kullanacak olan katılımcılara onlardan bekledikleri görevleri kısaca açıklamaları, ardından ürün işleyişinin ana adımlarında karşılaşılan zorlukları veya memnuniyetsizlikleri anlayabilmek amacıyla gözlem, mülakat ve video kaydı yapmaları istendi. Ürünün çalışma şeklini doğru yansıtmak için kronolojik sırada (1-2-3 vb.) kayıt altına almak önemliydi. Bu bölümde hatırlatma notları olarak öğrencilere katılımcılardan her bir görev adımı için deneyimlerini sözlü olarak ifade etmelerini istemeleri, olumsuz yorumları not almaları, ürünün işleyişine dair kendilerine sorulan tüm soruları yanıtlamaları, belli bir görev adımında takılıp kalırlarsa katılımcılara yardım teklifinde bulunmaları da yer almaktaydı.

olanların seçilmesine özen gösterildi. Bu doğrultuda, makalenin önceki bölümlerinde özetlenen üç ürün kalitesine uygun olarak on temel kriter belirlendi.

- etkileşim nitelikleri: *kullanılabilirlik, konfor, fiziksel ağırlık* (örn. Jordan, 1999; Bevan ve Macleod, 1994)
- işlevsel-performans nitelikleri: *kullanışlılık, işlevsellik, ürün kalitesi* (örn. Pugh vd., 1996; Davis, 1993)
- sembolik-stilistik nitelikler: *renk, malzeme, görünüm, fiziksel boyut* (örn. Norman, 2005; Chang ve Van, 2003)

Bu kriterler, kapsamlı bir liste oluşturmak yerine, 20 yıl boyunca danışmanlık verdiğimiz yüzlerce öğrenci tasarım projesinin değerlendirilmesinden yararlanarak bir araya getirilen ana başlıkları ele almayı amaçlamaktadır. On kriterin her birine ait tanım aşağıda verilmiştir.

- i) Kullanışlılık/İşe Yararlık (*usefulness*): Ürün temel işlevini yerine getiriyor mu?
- ii) Kullanılabilirlik (*usability*): Ürün zorluk çekmeden kullanılabilir mi?
- iii) Rahatlık/Konfor (*comfort*): Ürünün kullanımı rahat mı?
- iv) Boyut (*size*): Ürün uygun boyutta mı?
- v) Ağırlık (*weight*): Ürün uygun ağırlıkta mı?
- vi) Görünüm (*appearance*): Ürünün görsel nitelikleri ve stili göze hitap ediyor mu?
- vii) Malzemeler (*materials*): Ürünün malzemeleri/yüzey bitirileri iyi seçilmiş mi?
- viii) Renkler (*colours*): Ürünün renkleri iyi seçilmiş mi?
- ix) Ürün Kalitesi (*product quality*): Ürün yüksek standartlarda üretilmiş mi?
- x) İşlevsellik (*functionality*): Ürün yeterli çeşitlilikte işlev/özellik kombinasyonuna sahip mi?

Öğrencileri kullanıcı araştırması yapmak için gerekli prosedürlerden haberdar etmek amacıyla araştırma etiği, uygulama kuralları ve bilgilendirilmiş onam hakkında bilgi verildi. Ürünü test edilecek olan öğrencilere yapılan hatırlatmalar arasında, katılımcıları bilinen problemlere yönlendirmemeleri, ürüne dair kişisel yargılarını veya görüşlerini paylaşmamaları veya verileri başka bir şekilde saptırmamaları konusunda dikkatli olmaları yer aldı (Görsel 5). UX değerlendirmesi sırasındaki rolleri, katılımcıların kendi görüş ve yargılarını bağımsız olarak oluşturabilmeleri için objektif bir şekilde yardımcı olmaları. Bu yüzden, ekip üyelerine, değerlendirmeler sırasında katılımcıların yanında bizzat bulunmaları, yanıtları ve gözlemleri UX değerlendirme şablonuna kaydetmeleri, kendilerine yöneltilen soruları cevaplamaları ve gerektiğinde tarafsız tavsiyelerde bulunmaları önerilerinde bulunuldu. Değerlendirme oturumu başlamadan önce yapılan diğer hatırlatmalar:

- ürünün ne olduğunu ne işe yaradığını açıklayın,
- doğru ürün terminolojisini kullanarak ürün özelliklerinin/kontrollerinin nerede bulunduğunu gösterin,
- kaçınılması veya dikkatle ele alınması gereken olası güvenlik tehlikesi varsa (örn. hareketli parçalar, sıcak parçalar vb.) bunları vurgulayın,
- COVID-19 nedeniyle hijyen kontrolüne dikkat edin (örn. el dezenfektanı sağlayın ve iki değerlendirme arasında ürünü temizleyin).

Projeye ayrılan zaman kısıtlaması nedeniyle, UX değerlendirmesi, en az altı kişi olmak üzere, küçük bir örnekleme yapıldı: ürün sahibi öğrenci, ekip arkadaşları ve diğer dört sınıf arkadaşı. Değerlendirme oturumu her seferinde tek bir katılımcı ile gerçekleştirildi. Örneklemin küçük olmasının eğitim deneyimi veya öğrenme hedefleri üzerinde olumsuz bir etkisi olmamıştır. Her katılımcıya ait UX değerlendirme şablonu tamamlandığında, UX kriterlerine dayalı olumlu ve olumsuz değerlendirmelerin yanı sıra, ürün kullanımı sırasında yaşanan sorunlu noktalara ilişkin de bir kanıt temeli oluşmuş oldu.



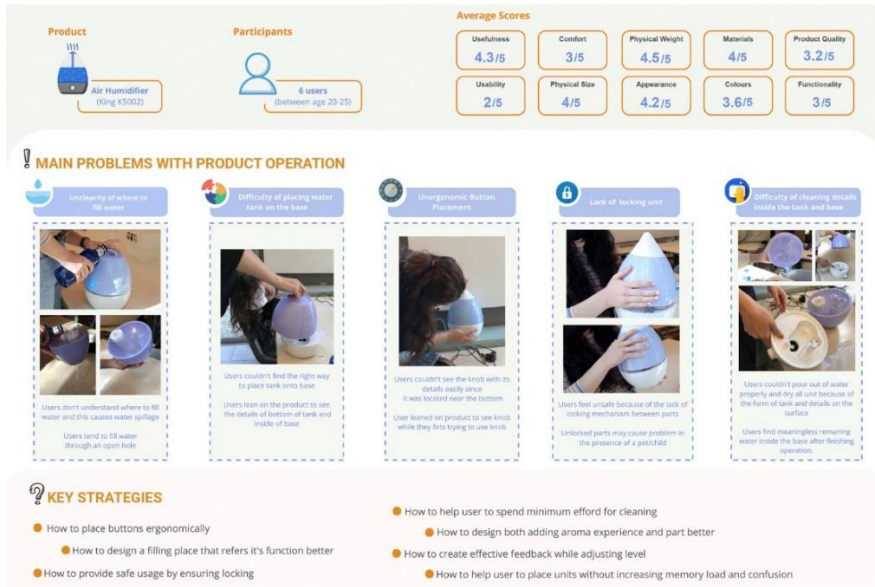
Görsel 5. Bir katılımcının ürün UX değerlendirme sürecinden görünümür.

2.4. Aşama 4: Ürün İyileştirme Stratejileri

Dördüncü aşama, UX araştırması ile yeniden tasarım önerilerinin oluşturulması arasındaki köprüyü kurdu. Bu aşamada öğrencilere, UX verilerinin analizi, sonuçların değerlendirilmesi ve infografikler yardımıyla önemli çıkarımların vurgulanması dahil olmak üzere çeşitli konularda yol gösterildi. Öğrenciler, çalışma kağıtlarındaki verileri analiz etmek için önce görev analizi sırasında belirlenen sorunlu noktaları bir araya getirdiler, ardından Likert ölçeğinden elde edilen verileri kullanarak her bir kriter için katılımcılar tarafından verilen puanların ortalamalarını aldılar, son olarak serbest metinli yanıtları temalar altında kategorize ettiler (Görsel 6). Öğrencilerden, ürünün işleyiş adımlarını görselleştirmek ve sorunlu bulunan noktaları ilgili adımlarla ilişkilendirerek haritalamak için, ürün iş akış şemaları oluşturmaları istendi (Görsel 7). UX araştırmalarını inceleyebilecekleri bir mercekle öğrencilere *ürünleri iyileştirmenin yolları* üzerine bir sunum yapıldı. Bu noktada, yeniden tasarıma yardımcı olacak önemli sonuçlar ve öngörüler elde etmek mümkün olmuştur.

Başlıca araştırma sonuçlarının özeti

Hava Nemlendirici, KING K5002



Görsel 6. Öğrencilerin başlıca araştırma sonuçlarını özetlemelerine dair örnek (Yıldırım ve Küçük, 2021).

Ürün İş Akış Şeması

Hava Nemlendirici, KING K5002



Görsel 7. Ürün iş akış şeması (Yıldırım ve Küçük, 2021).

Aynı zamanda, öğrencilerin yapacakları tasarım iyileştirmelerinin 21. yüzyılın sürdürülebilirlik hedeflerine uygun olması önemliydi. Bu doğrultuda, *Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma Hedefi 12: Sorumlu Tüketim ve Üretim* (United Nations, 2021) hakkında bilgilendirme yapıldı. Öğrencilerden, bu kalkınma hedefinin ana veya destekleyici bir tema olarak tasarımlarını nasıl yönlendirebileceğine dair düşünceleri istendi. Ardından, öğrenciler daha önce pazar bölümlerinde kendi ürünleriyle yakın konumlandıkları rakip ürünlerin beğeni toplayan özelliklerine de atıfta bulunarak geliştirecekleri öncelikli alanları belirlediler. Malzeme seçimi, geri dönüştürülebilirlik, tamir hakkı (*right to repair*) inisiyatifi de dahil olmak üzere, ürün demontajı ve bakımı açılarından tasarıma duyarlı yaklaşılar.

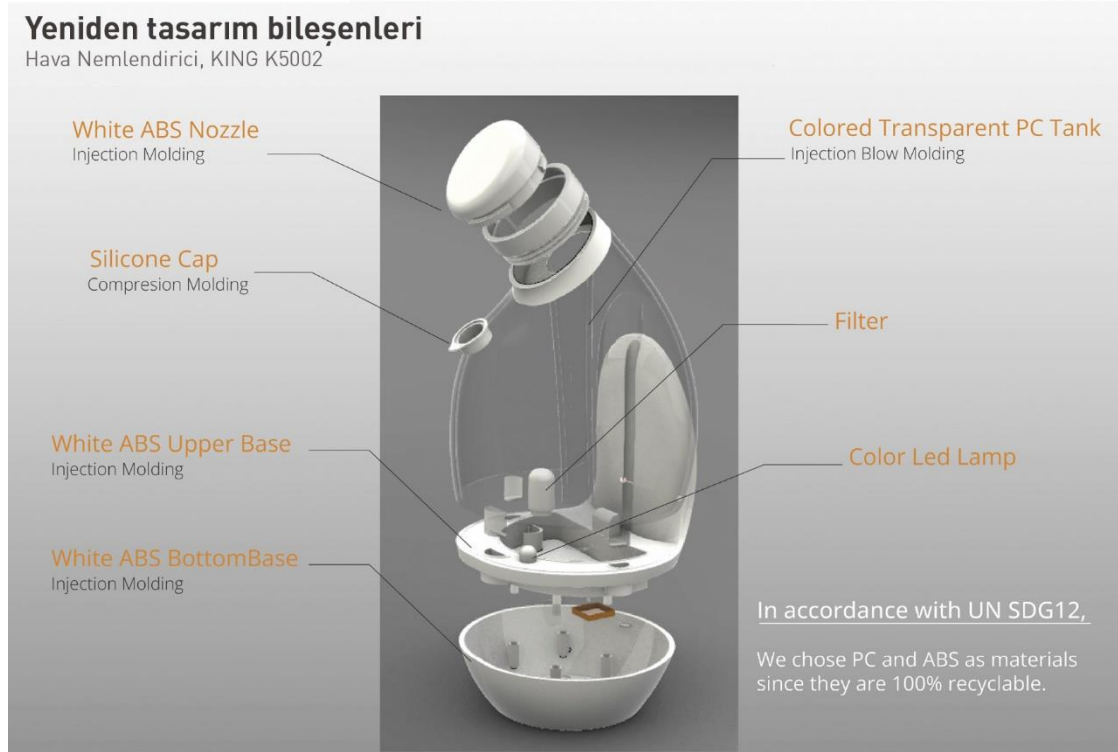
2.5. Aşama 5: Tasarım Önerileri

Bu son aşamada öğrenciler, bir önceki aşamanın başlıca çıkarımlarına yanıt olarak tasarım fikirlerini geliştirdiler ve çözüm önerilerini görselleştirdiler. Hem bireysel hem de birlikte çalışmayı gerektiren fikir geliştirme süreçlerini ekipler kendileri yönettiler. Öğrencilere, maliyet (üretim yönümlü), perakende fiyat (satın almaya yönelik) ve değer (insanların ne kadar ödemeye hazır olduklarına ilişkin nitel yargıya yönelik) arasındaki dinamikler hakkında fikir yürütürken dikkatli olmaları hatırlatıldı. Ürünlerinde yapacakları iyileştirmelerin tam maliyetini hesaplamaları öngörülmemekle birlikte, konuya duyarlı olmaları ve sektör bilgisine dayanarak ortaya makul argümanlar koymaları bekleniyordu.

Bu konuda pazar bölümlerinde oldukça faydalı oldu, iki eksen (x,y) etrafında konumlanan ürün özelliklerinden hangilerinin yeniden tasarımlar için makul hedefler olup olmayacağı konusunda bir referans noktası oluşturdu. Öğrencilere ürünlerin nesiller arası evrimi hakkında tavsiyelerde bulunuldu. Yeniden tasarımlarını mevcut ürünle karşılaştırırken, bir *aile benzerliği* olması gerektiği belirtildi (Görsel 8). Bu, öğrencilerin zihinlerini ek olarak marka kimliğine ve ürün stiline/anlambilimine odaklayarak, temel ürün tipolojisi veya morfolojisinde büyük değişiklikler yapmalarından kaçınmayı amaçlamıştır. Son olarak, öğrencilere, sadece mevcut veya ticarileşmeye yakın teknolojileri kullanmaları, nihai tasarım önerilerini Rhino ve Fusion gibi 3-boyutlu CAD programlarını kullanarak seçtikleri malzemelere uygun üretim ve montaja yönelik detaylandırılmaları gerektiği söylendi (Görsel 9). Tüm stüdyo değerlendirmeleri, stüdyonun son üç haftasını kapsayan beşinci aşamada yapıldı.



Görsel 8. Mevcut ürün (solda) ve yeniden tasarımı (sağda) (Yıldırım ve Küçük, 2021).



Görsel 9. Yeniden tasarım bileşenleri (Yıldırım ve Küçük, 2021).

3. Geribildirim ve Tartışma

Yeniden tasarım stüdyosunun tamamlanmasından bir hafta sonra tüm öğrenciler tarafından (n=35) doldurulan çevrimiçi bir anket ile projenin başarılı bulunan ve geliştirmeye açık yönlerinin ortaya konulması amaçlandı. Toplam on sorudan oluşan anket soruları iki dilli (İngilizce ve Türkçe) olarak hazırlandı. İlk dokuz soru, öğrencilerin stüdyo deneyimleriyle bağlantılı olarak yazılan olumlu ifadelere *katılma* veya *katılmama* düzeylerini 5'li Likert-ölçeği üzerinden belirtmelerini gerektiriyordu. Bu ifadeler: *kesinlikle katılıyorum*, *katılıyorum*, *ne katılıyorum/ne katılmıyorum*, *katılmıyorum* ve *kesinlikle katılmıyorum* şeklinde etiketlenmişti. Bu sorulara tüm öğrenciler tarafından verilen cevapların yüzde olarak ifade edildiği sonuçlar Görsel 9'de yer almaktadır. Sorulara verilen cevapların sonuç ortalamaları son derece motive ediciydi: Öğrencilerin %80'i ifadelerine *kesinlikle katılıyorum* ya da *katılıyorum* cevabını verirken, toplamda sadece %5'i *katılmıyorum* ya da *kesinlikle katılmıyorum* şeklinde cevap verdi. Genel olarak, öğrenciler *yeniden tasarım stüdyosuna* övgülerini dile getirdiler, verdikleri cevaplar hem *UX Değerlendirme Şablonu* hem de stüdyo yaklaşımına dair amaçlanan öğrenme çıktılarına ulaşıldığını doğrulamış oldu. Öğrencilerin tasarım önerilerinde UX/UI'ye gösterdikleri hassasiyetin ve yetkinliklerinin artmış olması, değerlendirme şablonunun etkin bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir.

Onuncu ve son soru, açık-uçlu serbest metinli bir soruydu: "Kullanıcı Deneyimi Değerlendirme Çalışma Şablonunu ve/veya genel olarak Yeniden Tasarım Stüdyosu'nu geliştirebilmemiz için lütfen güçlü ve/veya zayıf bulduğunuz yönlerine dair yorumlarınızı yazınız." Cevapların analizinde yinelemeli serbest kodlama süreci izlendi (Creswell, 2014; Çelik vd., 2020). UX değerlendirme şablonu için verilen en belirgin geri bildirim (n=7) Bölüm 2 (genel izlenim) ile ilgiliydi. Öğrencilerin çoğu, her bir kritere ait genel değerlendirme yapmayı kolaylaştırdığı için (ortalama puanların hesaplanmasıyla) sayısal ölçeği çok faydalı bulduklarını belirttiler. Nicel yaklaşım hem yeni bir deneyimdi, hem de öğrenciler tarafından olumlu olarak karşılandı. Ayrıca, çalışma kağıdından elde edilen ana bulgular ve sonuçlar, yeni tasarım fikirlerinin, araştırılan (yani kurgusal olmayan) öncelikli ihtiyaç ve sorunlara dayanarak geliştirilmesini sağlayan hızlı bir referans oluşturdu.

	Kesinlikle Katılıyorum (%)	Katılıyorum (%)	Ne katılıyorum / Ne katılmıyorum (%)	Katılmıyorum (%)	Kesinlikle Katılmıyorum (%)
S1. 'UX Çalışma Şablonu'nu kullanmak tasarım sürecime faydalı bir basamak oldu.	40	54	6	0	0
S2. 'UX Çalışma Şablonu'nu takip etmek ve tamamlamak kolaydı.	37	51	9	3	0
S3. 'UX Çalışma Şablonu'nun 1. Bölümü (görev analizi), ürünün doğru işleyişini sistematik olarak tanımlamaya yardımcı oldu.	31	46	17	6	0
S4. 'UX Çalışma Şablonu'nun 1. Bölümü (görev analizi), katılımcıların ürün kullanımı sırasında belirttikleri veya gözlemlenen zorlukları ve memnuniyetsizliklerini kayıt altına almaya yardımcı oldu.	51	43	6	0	0
S5. 'UX Çalışma Şablonu'nun 2. Bölümünde (genel izlenimler / değerlendirme) sayısal bir ölçek (1-5 arası) kullanmak veri analizini görece kolaylaştırdı.	43	31	23	3	0
S6. 'UX Çalışma Şablonu' aracılığıyla toplanan verileri hem niteliksel hem de niceliksel olarak analiz etmeyi çok faydalı buldum.	43	40	14	3	0
S7. 'Yeniden Tasarım Stüdyosu'nun gerçek hayat tasarım pratiğindeki zorluklara yakın olması tatmin ediciydi.	69	23	6	3	0
S8. 'Yeniden Tasarım Stüdyosu'nun süresi (toplam 6 hafta) projenin güçlü yanları arasındaydı.	20	23	40	9	9
S9. 'Yeniden Tasarım Stüdyosu', UX anlayışımı geliştirdi.	29	51	17	3	0
ORTALAMA (%)	40	40	15	4	1

Görsel 10. Öğrencilerin stüdyo sonrası tamamlanan anket sorularına (S. 1-9) verdikleri cevapların özeti.

Öğrenciler, genel olarak çalışma şablonunu överken, aynı zamanda yapıcı eleştirilerde de bulundular. Bir öğrenci, düşüncelerini: "Değerlendirme şablonu UX sürecini görselleştirmeme gerçekten yardımcı oldu. Bir sonraki projelerimde buna benzer bir şablon kullanmaya çalışacağım." şeklinde ifade ederken, bir diğer öğrenci: "Değerlendirme şablonu, yoğun bir test aşamasında içerik takibini kolaylaştırmak için daha da az

görsel ve bilişsel stress yaratacak şekilde geliştirilebilir.” geribildirimini verdi. Birkaç öğrenci (n=6), UX değerlendirme şablonunun içeriğini yeni fikir geliştirmeye uygun şekilde zenginleştirmek için ilave edilebilecek içeriklere dair önerilerde bulundu. Örneğin, ergonomik ölçümler, fotoğraflara/videolara ayrılmış alan, temel ve gelişmiş görev analizi ayrımını yapmayı kolaylaştıran bölüntü, özellikle akılda kalan katılımcı yorumları köşesi ve ürün işleyişinin her adımında olabilecek birden fazla konu/problem için yeterli alan. Derlenen bu ve benzeri öneriler UX değerlendirme şablonunun geliştirilmesi için kullanılacaktır: Doğası gereği, önerilerin bir kısmı hem basılı hem dijital, bir kısmı ise sadece dijital ortama (örn. video) uygun olacaktır.

Yeniden tasarım stüdyosuna bir bütün olarak bakıldığında *geribildirimler arasında öne çıkan başlıca* iki tema yer almaktadır: *proje süresi* ve *gerçek hayattaki* tasarım uygulamalarına olan yakınlığı. Proje süresini dile getiren öğrencilerin (n=13) çoğu altı haftanın kısa olduğunu düşünmekteydi. Bu süre, beklenen proje çıktılarının tatmin edici bir şekilde tamamlanması için yeterli zamanı sağlayacağı düşünülecek belirlenmiştir. Ancak, asıl mesele, bu kadar dar zaman aralığında çalışmalarını gerektiren yoğun bir stüdyo projesine alışkın olmayışlarıydı: Öğrenciler, eğitimlerinin önceki yıllarında görece daha uzun ve esnek içerikte yürütülen ürün tasarımı projelerine kıyasla farklı bir proje sürecine uyum sağlamada zorlandıklarını belirttiler. İronik bir şekilde, öğrencilerin (n=12) yeniden tasarım stüdyosunun en çok takdir ettikleri yönü gerçek hayatta yürütülen ticari bir tasarım uygulamasına (ve süreç yönetimine) olan benzerliğiydi. Öğrencilerden gelen kimi yorumlar ise eğitmenler, eğitim çıktıları ve öğrencilere kazandırdığı yeni deneyimler açısından gerçekten tatmin edici nitelikteydi. Örneğin: “*Genel yorumum, gerçekten şimdiye kadar verilen en iyi proje. Bu kadar detaylı bir şekilde yürüttüğünüz için teşekkür ederim.*” ve “*Çok keyifliydi. Tek bir projede birçok farklı ürünü yakından tanıma fırsatı bulduk.*”

4. Sonuç

Bu makalede sunulan çalışma, endüstriyel tasarım lisans stüdyosu eğitime uygun, ürünün yeniden tasarlanmasına yönelik şeffaf ve sistematik bir yaklaşım sunmuştur. Tasarım stüdyosu eğitim uygulaması literatüründe benzer bir yaklaşıma rastlanmamıştır. Ayrıca, tasarım eğitmenleri tarafından etkileşime dayalı kullanıcı araştırması ve ürün değerlendirmesi içeren eğitim projelerinde temel olarak kullanılabilecekleri özel olarak geliştirilmiş bir UX değerlendirme çalışma sayfası sunulmuştur. Çalışma sayfası, sıklıkla yanlış anlaşılabilir temel kavramların yerel bağlama taşınmasına yardımcı olmak ve farklı tasarım okullarına entegre edilmelerini kolaylaştırmak amacıyla Türkçe olarak hazırlanmıştır. Yeniden tasarım stüdyosu, öğrencilerin projenin erken aşamalarında hayal gücü, fikir yürütme ve “Ya ... olursa?” (*What if ...?*) soruları üzerine aşırı derecede odaklanmak yerine, profesyonel tasarım pratiklerine, görece çok daha hızlı tempolu ve kanıta-dayalı karar verme sürecinin getirdiği yeni olanaklara yönelmelerine açıkça destek oldu. Ayrıca, öğrencilere tamamen temiz bir sayfadan başlayarak yeni bir ürün tasarlamak yerine, mevcut bir ürünü iyileştirerek alışkın olduklarından daha kısıtlı bir çözüm alanı içinde yaratıcı olma deneyimi sağladı. Yeniden tasarım stüdyosu, yoğunluğu (öğrencilerin görece zorlandığı) ve kanıta-dayalı karar verme süreçleri (kullanıcıların istek ve ihtiyaçlarına dair ilk elden verilerin kullanıldığı) açısından profesyonel tasarım uygulamalarını yansıtacak bir yapıda kurgulandı. Proje aşamaları ilerledikçe, öğrenciler de sahip oldukları ürünlerin eksikliklerini daha iyi kavradılar, gerekli çözüm arayışları ve tasarım iyileştirmeleri için temel alabilecekleri kanıtlara dayalı, güvenilir bir bilgi birikimi edindiler. Bu süreçte öğrenciler, fiziksel ve dijital çözümler için UX/UI konusunda olgun bir bakış açısına sahip oldular, sınıf arkadaşlarının jüri sunumları ve tartışmalarına katılarak birçok ürün sektöründeki tasarım sorunları hakkında bilgi edindiler.

Genel olarak, yeniden tasarım stüdyosu, öğrencilerin fiziksel ürünlerin değerlendirilmesine uygun uzman kriterler hakkında bilgi sahibi olmalarına ve hafızalarını tazelemelerine katkıda bulundu; ürünün formu ve bileşenleri için doğru terminolojiyi kullanmanın önemini vurguladı; doğru terminoloji olmadan ürün geliştirme ekibi içinde ve kullanıcı testi katılımcıları ile yapılan görüşmelerde iletişimin sorunlu hale gelebileceğini hatırlattı. Proje boyunca öğrenciler çok çeşitli sektörlerle yönelik ürün terminolojilerini geliştirdiler. Son olarak, *Yeniden Tasarım Stüdyosunu*, eğitimcilerin radikal yeniliklerden çok rasyonelleştirilmiş, dereceli iyileştirmelerin beklendiği mevcut pazar-odaklı tasarım projeleri için bir başlangıç noktası olarak benimseyip uyarlayabilecekleri verimli bir model olarak kullanmalarını öneriyoruz.

Kaynakça

- Akerdad, M., Aboutajeddine, A. ve Elmajdoubi, M. (2022). Development of an authentic concept of engineering activities based on product redesign. *Computer Applications in Engineering Education*, 30, 956-972.
- Anderson, S. (2011). *Seductive interaction design: Creating playful, fun, and effective user experiences*. New Riders.
- Bevan, N. ve Macleod, M. (1994). Usability measurement in context. *Behaviour & Information Technology*, 13 (1-2), 132-145.
- Booth, J., Alperovich, J., Chawla, P., Ma, J., Reid, T. ve Ramani, K. (2017). The design for additive manufacturing worksheet. *Journal of Mechanical Engineering*, 139 (10), 100904.
- Chang, W. ve Van, Y. (2003). Researching design trends for the redesign of product form. *Design Studies*, 24, 173-180.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage.
- Çelik, H., Başer Baykal, N. ve Kılıç Memur, H. N. (2020). Nitel veri analizi ve temel ilkeleri. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi – Journal of Qualitative Research in Education*, 8 (1), 379-406.
- Davis, F. D. (1993). User acceptance of information technology: system characteristics, user performance and behavioral impacts. *International Journal of Man-Machine Studies*, 38, 475-487.
- Demirbaş, D. ve Timur Öğüt, Ş. (2018). Design briefs for industrial design studio courses: Determination of expectations and requirements, *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi – Journal of Qualitative Research in Education*, 6 (2), 42-58.
- Felder, R. ve Brent, R. (2009). Active learning: An introduction. *ASQ Higher Education Brief*, 2 (4).
- Filippi, S. ve Motyl, B. (2021). Define and exploit guidelines for interactive redesign of products' user experience. *International Journal on Interactive Design and Manufacturing*, 15, 51-54.
- Hansen, C. ve Lenau, T. (2013). A product analysis method and its staging to develop redesign competences. *Advances in Engineering Education*, Summer, 1-29.
- Hassenzahl, M. (2003). The thing and I: Understanding the relationship between user and product. M. Blythe, K. Overbeeke, A. Monk ve P. Wright (Ed.), *Funology—from usability to enjoyment* (s. 31-42) içinde. Kluwer Academic Publishers.
- Joo, H. (2017). A study on understanding of UI and UX, and understanding of design according to user interface change. *International Journal of Applied Engineering Research*, 12 (20), 29931-9935.
- Jordan, P. W. (1999). Pleasure with products: human factors for body, mind and soul. W. S. Green ve P. W. Jordan (Ed.), *Human factors in product design: Current practice and future trends* (s. 206-217) içinde. Talyor & Francis.
- Kayhan, Ö. (2005). *Yeni ürün geliştirme sürecinde tasarım iş tanımı: Türkiye'deki uygulamaların irdelenmesi*. (Tez No. 166798) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Kolko, J. (2009). Our misguided focus on brand and user experience: How a pursuit of a 'total user experience' has derailed the creative pursuits of the Fortune 500. *John Kolko Reflections*. <https://www.jonkolko.com/writing/notes/our-misguided-focus-on-brand-and-ux>
- Kovatcheva, E. (2018). User experience design models for internet of things. *Serdica Journal of Computing*, 65-82.
- McKenna, S., Lex, A. ve Meyer, M. (2017, Ekim 1). Worksheets for guiding novices through the visualization design process. *Pedagogy of Data Visualization Workshop*, Phoenix IEEE.
- Norman, D. (2013). *The design of everyday things*. Basic Books.
- Norman, D. (2005). *Emotional design*. Basic Books.
- Pugh, S., Clausing, D. ve Andrade, R. (1996). *Creating innovative products using total design*. Addison Wesley Longman.

- Rowland, C. (2015). *User experience design for the internet of things: Why it's more than UI and industrial design*. O'Reilly Media.
- Shen, Y.-T. ve Smith, S. (2009). Product redesign using TRIZ and contradictive information from the Taguchi method. S.Y. Chou, A. Trappey, J. Pokojski ve S. Smith (Ed.), *Global Perspective for Competitive Enterprise, Economy and Ecology - ISPE International Conference on Concurrent Engineering* (s. 487-497) içinde. https://doi.org/10.1007/978-1-84882-762-2_46
- Smith, S., Smith, G. ve Shen, Y.-T. (2012). Redesign for product innovation. *Design Studies*, 33, 160-184.
- United Nations. (2021). *Sustainable Development Goal 12: Ensure sustainable consumption and production patterns*. <https://sdgs.un.org/goals/goal12>
- Wimmer, W. (1999, Şubat 1-3). The ECODESIGN checklist method: A redesign tool for environmental product improvements. *Proceedings of First International Symposium on Environmentally Conscious Design and Inverse Manufacturing*. Tokyo IEEE.
- Wood, K., Jensen, D., Bezdek, J. ve Otto, K. (2001). Reverse engineering and redesign: Courses to incrementally and systematically teach design. *Journal of Engineering Education*, 90 (3), 363-374.
- Yıldırım, E. ve Küçük, B. (2021). Hava nemlendirici yeniden tasarım projesi. (ID401 Endüstriyel Tasarım V). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Ankara.
- Yung, W., Chan, H., So, J., Wong, D., Choi, A. ve Yue T. (2011). A life-cycle assessment for eco-redesign of a consumer electronic product. *Journal of Engineering Design*, 22 (2), 69-85.
- Zhang, L., Xuening, C. ve Xue, D. (2019). Identification of the to-be-improved product features based on online reviews for product redesign. *International Journal of Production Research*, 57 (8), 2464-2479.
- Zou, F., Li, Y. ve Huang, J. (2022). Group interaction and evolution of customer reviews based on opinion dynamics towards product redesign. *Electronic Commerce Research*, 22, 1131-1151.

Seramik Malzemenin Dili ve Kimliğin Taşıyıcısı Olarak Parmak İzi Dokusu

Fingerprint Texture as the Bearer of Identity and Language on Ceramic Material

Ayça UĞUR, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Bölümü*, ORCID: 0000-0002-7405-1930

M. Ayşe BALYEMEZ, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Bölümü*, ORCID: 0000-0003-4629-8706

Özet

Seramik malzeme ile üretim süreci malzemeye doğrudan temas etmeyi içermektedir. Seramik çamuru, yapısı gereği her dokunuşa yanıt ve tepki verir, kendisine yapılan her müdahalenin izini taşır. Sanatçının dokunuşu el ile şekillendirme aşamasında, kaçınılmaz olarak çalışma yüzeyinde ortaya çıkar. Buradan hareketle bu araştırma, seramik yüzeydeki parmak izinin taşıdığı anlam, kavram ve işlevin ne olduğu sorusuna üretim, doku ve algılama penceresinden cevap aramaktadır. Bu çalışmada malzeme ile kurulan bağın sanat üretimine kaynak edildiği bakış açısı benimsenerek, el ile şekillendirilmiş güncel seramik çalışmalarda üretime bağlı olarak ortaya çıkan parmak izi dokusu araştırılmaktadır. Üretim ve şekillendirme sürecinde oluşan parmak izine odaklanarak, şekillendirme aşamasından sonra eklenen izlerin kullanıldığı çalışmalar kapsam dışında bırakılmıştır. Parmak izinin, malzemeye ve onu şekillendirene ait bir kimlik işareti ya da oluşturduğu doku nedeniyle bir dekor öğesi olabileceği öngörüsü ile yola çıkılmış, ancak Satoru Hoshino, Şirin Koçak, Amanda Cade Hollomon-Cook, Julia Haft-Candell, Matt Wedel, Sam Bakewell, Gabriel Orozco ve Katie Stout'un çalışmaları üzerinden yapılan değerlendirmede bundan çok daha farklı ifadeler taşıdığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca güncel çalışmalar incelendiğinde yakın tarihli sanatçı üretimlerinde ortak bir görsel dil yakalandığı da görülmektedir. Bu çalışmada, seramik malzemenin dokunma duygusu ile olan ilişkisi tartışmaya açılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Seramik, sanat, doku, parmak izi, malzeme.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Güzel sanatlar, seramik.

Abstract

The production process with ceramic material involves direct contact with the material. Ceramic clay responds and reacts to every touch due to its nature and carries traces of every intervention. In this process the touch of the artist would inevitably appear on the surface of the work at the stage of hand shaping. Thus, the study seeks an answer to the question of what is the meaning, concept, and function of the fingerprint on the ceramic surface from the perspective of production, texture, and perception. In this study, by adopting the point of view that the bond established with the material is the source of art production, the fingerprint texture that emerges due to production in hand-shaped contemporary ceramic works is researched. Focusing on the fingerprints that formed during the production and shaping processes, the works in which the traces are added after the shaping phase are excluded from the scope. It was assumed that the fingerprint could be an identity mark belonging to the material and its shaper, or a decor item due to the texture it creates, but in the evaluation made on the works of Satoru Hoshino, Şirin Koçak, Amanda Cade Hollomon-Cook, Julia Haft-Candell, Matt Wedel, Sam Bakewell, Gabriel Orozco and Katie Stout, it was concluded that it carries much different expressions than these above. In addition, when current works are examined, a common visual language in recent artist productions can be seen. In this study, the relationship between the ceramic material and the sense of touch is brought to discussion

Keywords: Ceramics, art, texture, fingerprint, material, medium.

Academical Disciplines/fields: Fine arts, ceramics.

- **Sorumlu Yazar:** Ayça Uğur, Seramik ve Cam Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- **Adres:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Pürtelaş Hasan Efendi, Meclis-i Mebusan Cd. No:24, 34427 Beyoğlu/İstanbul
- **e-posta:** ayca.ugur@msgsu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.05.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1187047

Geliş tarihi: 10.10.2022 / **Kabul tarihi:** 05.03.2023

1. Giriş

Malzemelerin kendilerine ait yapısal özellikleri vardır ve bu özellikler onlara benzersiz bir dil kazandırır. Sanatçı malzeme ile çalışırken, üretim süreci içerisinde kurulacak olan etkileşim ve tecrübe bu özellikleri ve dili keşfetmesini sağlayacaktır. Malzemenin dili yalnızca yapısal özelliklerle değil, onun taşıdığı kavram ve semboller ile de belirlenir. Malzemenin yapısına uygun ve plastik yeteneklerine dikkat çekecek şekilde kullanılması, ifadeye ve aktarılan düşünceye de hizmet etmektedir. Seramik, tarih öncesinden beri insanın kullanımında olan bir malzemedir. Üretim sürecinin çok aşamalı olması, malzemeye doğrudan müdahale ederek şekillendirme olanağı sunması ve endüstriyel geleneği teknik gelişmelere de imkân sunmuştur. Seramik malzemenin de her malzeme gibi; maddi kültürde edindiği yer, elle ve kalıpla şekil verilebilir olması, ısı ile mukavemet kazanması, kırılabilirliği gibi yapısal özelliklerine bağlı olarak ortaya çıkan kendine ait bir dili vardır. “Seramik, kendisine özgü içeriği olan ve büyük bölümü inorganik, metal dışı maddelerden oluşan katı nesnelere yapıma bilim ve sanatıdır” (Arcasoy ve Başkırkan, 2020).

Çalışmalarını akademisyen ve sanatçı olarak sürdürmekte olan Ayşe Kurşuncu, Seramik Eğitiminde Sınırlar ve Yaratıcılık adlı makalesinde seramik malzemenin çoğu sanat alanına göre daha fazla teknik aşama ve engel içerdiğine değinmiş, bunları fiziksel, teknik ve anlam-içerikle ilgili sınırlar olarak sınıflandırmıştır (Kurşuncu,2018). Bu sınırların varlığı ile barışık olma, o sınırları tanıyıp onları aşma çabası veya onlarla birlikte yol alma yöntemi, sanatçının özgün ifadesini oluşturacaktır. Bu bakış açısıyla seramik malzemeye yaklaştığımızda, üretim aşamasında malzeme davranışına bağlı ortaya çıkacak biçimlerin, örneğin kurutma çatlaklarının, torna ile şekillendirme sırasında oluşan parmak izlerinin, kalıp ile şekillendirmede ortaya çıkan kalıp izlerinin ya da elle şekillendirmede form üzerinde beliren el izlerinin malzemenin doğası ve dili kapsamında ele alınabileceği görülecektir.

İnsan elinin seramik malzeme ile kurduğu ilişki hiyerarşinin olmadığı bir diyalog olarak görülebilir. İnsan elinin hareketi, bir karşılık bularak plastik ve yumuşak seramik çamuru üzerinde görünür hale gelir, hayat bulur. Seramikse onu taşıyarak ona anlam katar ve karşılığında cevap verir. Burada konuşan, malzemenin dilidir.

Bu çalışma, seramik malzemeye biçim veren ilk ve en temel araç olarak insan eline ve üretim sürecinde onun malzeme yüzeyinde bıraktığı izlere odaklanmaktadır. Bu odak doğrultusunda seramik sanat nesnelere yüzeyindeki parmak izlerinin taşıdığı anlam, kavram ve işlevler sorgulanmaktadır. İçerik analizi yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, akademik yayınlar, sanatçıların eserleri, sanatçı beyanları, sergi yazıları ve sanatçıların verdikleri röportajlar ile haklarında yayınlanan yazılar kaynak oluşturmuştur. Ayrıca yapılan literatür araştırmasında, parmak izi, dokunma ve malzeme ilişkisinin güncel olarak tartışmaya açılan ve seramik malzeme odağında henüz eleştirilmesi gereken bütün yönleriyle ele alınmamış bir konu olduğu görülmüştür.

2. Malzemeye Dokunmak

“Ellerimiz, benliğimiz ile dünya, fiziksel ve maddi olan arasındaki nihai temas noktasıdır. Dokunma duyumuz aracılığıyla, malzemeyi ve özelliklerini, potansiyelini ve aracılığıyla hissediyoruz” (Groth, 2017).

Seramik malzeme başından beri dokunma duyusu ile ilişkili olmuştur. Bu ilişki el ile şekillendiriliyor olması ve gündelik hayatta karşımıza çıkan çömlekçilik ya da endüstri ürünü pek çok nesnenin elle kavranıyor ve hissediliyor olmasından kaynaklanıyor olabilir. Bu bağlantı seramik nesnelere görselin yanında dokunsal-kavramsal bir yön de kazandırmaktadır. Malzemenin dokunma duyusu ile bağını güçlendiren yönlerinden biri de yapısıdır. Seramik çamuru, yapısı gereği her dokunuşa yanıt verir ve her müdahalenin izini taşır. Böylece sonsuz farklı forma dönüştürülebilir, doku alabilir ve kendi haline bırakıldığında dahi zamanla değişir, hareket halindedir.

Üretim sürecinde öne çıkan el üretimi olma özelliği çoğu zaman seramik nesnelere değerlendirilmesinde önem taşımıştır. Kullanım nesnelere biricik ve eşsiz kabul edilerek daha değerli görülmelerine neden olurken; sanat üretimlerinde, gerek malzemenin tarihi, emek ve gündelik nesnelere olan güçlü bağı nedeniyle zanaat alanı ile iç içe görülmesiyle sonuçlanmıştır.

El üretimi olanın değeri farklı zaman dilimlerinde farklı biçimlerde yorumlanmıştır. 18. yüzyılın sonunda gerçekleşen Endüstri Devrimi, teknolojik ve bilimsel gelişmeler ile üretim hattında çalışan insanın makine ile yer değişmesiyle sonuçlanmıştır. El işçiliğinden hızlı, ucuz ve kitlesel üretime geçiş daha ucuza mal edilen ve erişilebilir ürünlerin tüketiciye ulaşması ve tercih edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu süreçte el üretimi olanın ve zanaatkarlığın göz ardı edildiği bir süreç yaşanmıştır. Endüstri Devrimi'nin sonuçları,

Arts and Crafts Movement adı ile bilinen bir hareketin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bu hareket Orta Çağ zanaatkarlığının ve el işçiliğinin ruhunu ve kalitesini yeniden ortaya çıkarmayı hedeflemiş, güzel sanatlar ile dekoratif sanatlar arasında bir fark olmadığı düşüncesini benimsemiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa çapına yayılmış olan hareket yerel geleneklerin yeniden keşfedilip uyarlanması ile zenginleşmiştir.

Teknolojinin de gelişmesi ile seramik çamurunun şekillendirilmesinde çamur yapısı, kullanım amacı, üretim miktarı, ürün işlevi ve çamurun fiziksel özellikleri gibi faktörlere bağlı olarak pek çok farklı yöntem tercih edilebilir. Uzun ve titiz bir süreç olan el ile serbest şekillendirme, seri üretim gerektirmeyen parçaların üretiminde kullanıma uygundur ve bu yöntemle şekillendirilen hiçbir parça birbiri ile aynı olmayacağından sanatçılar tarafından özellikle tercih edilmektedir. Bu şekillendirme; çimdik (*pinch*), fitil (*sucuk*), plaka, içi dolu çalışıp boşaltma yöntemleri gibi çeşitlendirilebilir (Arcasoy ve Başkırkan, 2020). Endüstri üretiminde her bir parçanın aynı özellikte, aynı kalitede ve standart olması aranır. Kusursuz bir üretim hedeflenir, en ufak iz hata kabul edilir. Halbuki el emeği kendine ait izi de taşır, bu da onu biricik kılar. Yapılan çok sayıda araştırma, insanların kendi elleri ile ürettikleri nesnelere kurdukları bağa dayanarak, el yapımı nesnelere alıcıya daha çekici geldiğini göstermektedir.

(...) Araştırmalar, ürün çekiciliği üzerinde el yapımı oluşunun olumlu etkisine dair kanıt sağlıyor. Bu etki, önemli ölçüde, el yapımı ürünlerin sembolik olarak "sevgi içerdiği" algılarından kaynaklanmaktadır. Yazarlar, el yapımı üretimin alternatif değer faktörlerini (çaba, ürün kalitesi, benzersizlik, özgünlük ve gurur) kontrol ederek bu aşk hikayesini doğruluyor. (Fuchs, Shreier & Osselaer, 2015)

Burada söz konusu olan, üretenin üzerinde çalışmakta olduğu şeye duyduğu sevgi ve bu süreçte verdiği emek ve ilginin bu nesne üzerinden sembolik olarak da olsa aktarılıyor olmasıdır. El üretimi nesnelere zanaatkarca bir sevgi ile meydana getirildiğini varsayarsak, insan elinin dokunuşuna anlamlar yüklemeye eğilimi gösteririz. Ellerimizle ürettiğimiz bir nesneye hazır aldığımız bir nesneden daha çok bağlanırız. Bu yalnızca demonte haldeki bir mobilyanın parçalarını doğru biçimde birleştirmekten de ibaret olsa, bedensel emeğin ve ellerimizle şekillendirmenin yeri ayrıdır. Bu durumu, parmak izinin açıkça görülür olduğu üretimler üzerinden okumak da mümkündür. "Genelde boya ve kildeki parmak izleri, malzemeyi sıcak ve olumlu bir çağrışımla doldurarak ve içeriğin maddi belleğini vurgulayarak yaratıcı etkileşimin işaretleri olarak anılmaktadır" (Groth, 2017).

Bugün imza yerine de kullanıldığını gördüğümüz parmak izi, bireyin eşsiz işareti olarak kimliğin de bir aktarıcısı durumundadır. İnsanın taşıdığı kimlik, en eski dönemlerden beri parmak izi ile ifade bulurken, bu izin vücut bulduğu yüzey de o izi taşıyabilecek yeteneğe ve özgünlüğe sahip bir malzeme olacaktır. Parmak izi, insanın kimliğine ait bir öge iken, o izi taşıyacak olan seramik malzeme de parmak izi aracılığıyla kendi kimliğini ortaya dökmektedir. Her ne kadar bu açıkça okunabilir olan parmak izleri için geçerli olsa da bırakılmış bir parmak izi herhangi bir insani dokunuştan öte, belirli bir bireyin dokunuşuna işaret etmektedir (Lehmann, 2018). İnsanlığın izi sürülebilir ilk işaretlerinden beri de ben varım dercesine çeşitli yüzeyler üzerine bırakıldığı bilinmektedir. Bu örnekleri İspanya'nın Kantabria bölgesindeki Chufin mağarasının duvarına kırmızı aşı boyası ile yapılmış parmak izlerinden (Margaryan, 2018) anonim antik tuğla imalatçıların üretimlerinde bıraktığı küçük işaretlere (Sennett, 2013) kadar çeşitlendirmek mümkündür. İlk örnekte parmak izi bir çeşit boya aracılığıyla yüzeyde bırakılmışken, ikincisinde yüzeyin yumuşak ve iz almaya uygun doğasından ötürü boyut oluşturacak biçimde ortaya çıktığını görmekteyiz. Seramik malzeme yapısı gereği bu izi üç boyutlu olarak yüzeyinde taşır ve orada bırakıldığında bir doku oluşturur.

Yüzeyin üç boyutlu yapısından ötürü sahip olduğu özel bir nitelik olan, birbiri ile bağlantılı elemanların oluşturduğu doku, Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama adlı kitapta "Dokunarak ya da dokunmuş yanılması yaratarak deneyimlenen bir malzemenin yüzeysel niteliği. Doku, doğal etkilerle ya da sanatçının malzemeye müdahalesi ile üretilir" (Ocvirk vd, 2018) şeklinde tanımlanmaktadır. Birbiri ile bağlantısı olan elemanların meydana getirdiği bir yapıdır ve bir nesnenin veya nesne yüzeyinin, görsel veya dokunsal nitelikleri olarak da tanımlanabilir. Dokular farklı kaynaklarda farklı isimlerle anılan iki ana grupta incelenir. İlki gerçek, dokunsal gibi isimler alan zımpara, keçe gibi fiziksel özellikler gösteren, üç boyutlu ve dokunarak hissedebildiğimiz dokulardır. İkinci grup ise yapay, sanal ya da görsel gibi isimler almış olan gözde gerçekçi etkiler yaratan ve renk, desen, ton gibi görsel elemanlardan faydalanarak yaratılan görsel etkilerdir. Özellikle dokunarak hissedilebilir dokular, nesnelere yapısına ve malzemenin karakterine dair bilgi vermektedir: "Gözlerimiz bir yüzeyin görsel dokusunu okurken, genelde dokunmadan malzemenin görünen dokusu hakkında fikir sahibi oluruz. Daha önce benzer malzemelerin

yüzeyine dokunmuş olmamızdan gelen deneyimle, fiziksel tepkiler gösteririz” (Ching'den aktaran Kın, 2007).

İzleyici, dokulu olan yüzeye doğrudan temas etmese dahi görsel özellikleri aracılığıyla o yüzeyi tanyacak ve parlak olan bir yüzeyin aynı zamanda kaygan olması bilgisi gibi, hissini tahmin edecektir.

Bir resmi ya da heykeli seyrederken, sanatçının şekil, renk ve değer örüntülerini kullanış karakteristiği yoluyla objeleri tanıyabiliriz – ama aynı zamanda sanatçının bu nesnelerin yüzey karakterini işleyişine de tepki veririz. Böyle bir durumda hem görsel ve hem de dokunsal deneyimler ediniriz. (Ocvirk vd., 2018)

İzleyici seramik yüzeye doğrudan temas etmese de, pişirim aşaması öncesinde yumuşak bir malzeme olan çamurun üreticinin dokunuşlarına verdiği tepkiyi nihai nesne üzerinden okuyabilecektir.

Günümüzde bilişsel bilimler, yüzeylerdeki izlere empatik tepkimizi desteklemektedir: gözlemler, dokuyu gördükten sonra beyinlerimizin, gerçek dokunma deneyimi sırasında meydana gelenlere benzer nörolojik eylemler gerçekleştirdiğini göstermektedir. Belirli bir yüzeyde bir parmak izi gördükten sonra beynimiz, o yüzeye gerçekten dokunmanın nasıl bir his uyandırdığına dair bir yankı yaratır. (Lehmann, 2018)

Görsel analiz, renk, parlaklık, kontrast gibi görüntü özelliklerinin kodlanması ile başlar. Nesnelere/şeylerin neden yapıldığını nasıl algıladığımız konusuna odaklanan malzeme algısı da tüm duyularımızın bir arada çalıştığı bir süreci kapsasa dahi, öncelikli veriyi görme duyusundan alacaktır. Çünkü farklı malzemeler ışığı belirli ve karakteristik şekillerde yapılandırır (Anderson, 2011). Sanal ortamda malzemelerin renderlarının yaratılabiliyor olması da bu alanda yapılan çalışmalara ve ışığın hangi malzeme yüzeyinde nasıl kırıldığı ve yansıdığı tanımlanabilmiş olmasına bağlıdır.

Dokunsal algılama ise, dokunma duyumuz ve onun sağladığı verilerden yararlanarak etrafımızdaki dünyayı tanımlamaktır. Elimize aldığımız bir nesnenin boyutu, şekli, ağırlığı, pürüzlülüğü, sıcaklığı ve malzemesi hakkında bilgiyi dokunsal duyu aracılığıyla edinebiliriz (Bergman Tiest, 2010). “Fiziksel deneyim, soyut ve kavramsal zihni bilgilendirir: anlamak fiziksel olan ile başlar (...). Fiziksel yapım, bizi unutulmuş bilgi ve maddesel/materyal anlayışa bağlayarak, başlatma potansiyeline sahip olduğu metaforlar aracılığıyla yeni bir tacit (örtük) bilgi ve sözlü dil yaratmaktadır” (Raby, 2015).

Örtük (tacit) bilgi kavramı Michael Polanyi (1891-1976) tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. “Anlatabildiklerimizden daha fazlasını bilebiliriz” deyişle bilinen Polanyi, bilgi türleri üzerine çalışmalar yapmış, bilgiyi odaksal bilgi ve örtük bilgi (örtük kavrayış) olmak üzere iki boyutta incelemiştir. Örtük bilgi (*tacit knowledge*) sözcüklere dökülemeyen, aktarılması ve öğretilmesi zor olan, deneyimsel, yaşamsal olan bilgidir, tecrübeyle edinilir (Polanyi, 2009). Espri anlayışı, estetik duyum, liderlik vasıfları, belirli bir kurumda çalışmanın kazandırdığı deneyimsel bilgi (know-how) ve bedensel kabiliyetler bu bilginin alanına örnek olarak gösterilebilir (Uğur, 2020).

Nesne yüzeyinde karşılaşılan parmak izleri, onun insan üretimi olduğuna ya da en azından insan elinde değişime uğradığına işaret edecektir. Karşılaşılan dokunun yapısı, nesnenin malzemenin algılanmasında ve zihinde tanımlanmasında da rol oynamaktadır. Parmak izleri ile kaplı bir seramik yüzey onun hem dokunuşlara yanıt veren malzeme karakterine hem de şekillendirme yöntemine dair bir bilgiyi taşımaktadır. “Yapmanın her zaman ve özünde anlamla ilişkili olduğunu varsayarsak, yapım süreçlerinin geride bıraktığı kişisel izler, sanatı anlamının bir yolunu sunar” (Lehmann, 2018). Malzeme yapısına dair bu bilgi, ancak tecrübe ile edinilebilecek olan deneyimsel bir bilgidir. Malzemenin davranışına uygun şekillendirme teknikleri ve formlara yöneldiğimizde, nesnenin üretildiği malzemenin izleyici tarafından tanımlanması kolaylaşacak, bu da malzemenin kendi başına sahip olduğu anlamın, taşıdığı (içkin) kavramların ve çağrışımlarının sanat üretimine yeni anlamlar katmasına izin verecek, anlatımı güçlendirecektir (Uğur, 2020).

Günümüzde yaşamın dijitalleşmesi ile birlikte *dokunma açlığı* denen bir kavram gündeme gelmiştir. İnsan yaşantısının ve algılamanın önemli bir boyutunu oluşturan dokunsal ve fiziksel temas içeren eylemlerden uzaklaşmakta olduğumuzu ve bu durumun bizlerde bir boşluk, adeta açlık hissi yarattığına vurgu yapan bu kavrama araştırmacı ve teorisyenlerin yanı sıra sanatçılar tarafından da dikkat çekilmektedir.

Teknolojik gelişmeler de dokunma açlığına katkıda bulunuyor. Pamela Johnson'ın belirttiği gibi, “... ‘temas halinde’ olmanın giderek gerçek bir dokunma içermediğini gözlemleyebiliriz.” Klavyeler ve pürüzsüz dokunmatik

yüzeylerle sınırlı olan günlük dijital dünya, dokunsal deneyimleri teşvik etmekten yoksundur ve tasarımcılar, üreticiler ve reklamcılar bu boşluğu doldurmaya çalışmaktadır. (Kemske, 2020)

Fiziksel temas ve dokunma duygusu ile doğrudan ilişkili olan seramik malzeme ele alınarak yakın tarihli sanat üretimlerine bakıldığında, parmak izi dokusuna sıkça rastlandığını ve dokunsallığın ön plana çıkarıldığını söylemek mümkündür. Sanatçıların bu yaklaşımının ortak bir özellik olup olmadığının sorgulanması için bir sonraki bölümde güncel örnekler incelenecektir.

3. Dokunuşun İzinden Kavramları Okumak

1945 Japonya doğumlu Satoru Hoshino, 15 yıldır seramik malzeme ile çalışmaktayken 1986 yılında bir toprak kayması ile atölyesi yıkılmış, bu olay malzemeye olan bakış açısını değiştirmiştir. Bu yıkım, sanatçının doğanın gücünü ve toprağın kendi hareketliliğini idrak etmesine neden olur ve böylece malzemesine şekil verme sürecinin yalnızca kendi yönlendirmesi ile olmadığını, bir iş birliği içerisinde gerçekleştiğini fark eder. Hoshino (Görsel 1) beden dili ve parmakları aracılığıyla malzeme ile bir diyalog kurar ve ondan yanıt alır. (Frank Lloyd Gallery, t.y.).



Görsel 1. Atölyesinde çalışmakta olan sanatçı ve eseri, S. Hoshino.

Satoru Hoshino çalışmalarında geleneksel çömlekçiliğe ait fitil tekniğini sıkça kullanmaktadır. Bu geleneksel yanı çağdaş bir vizyon ile birleştirerek çalışmaları aracılığıyla dokunsal, maddesel ve ruhani olanı sorgulamaktadır (Bambic, 2015). Temel araç olarak elleri ile ürettiği işlerinde parmak izleri ve bedensel izler açık olarak görülmektedir (Görsel 2). Mükemmel bir görüntüye ulaşmak için sanatçının üretim aşamasında oluşan bu izleri temizlemesi beklenebilirken Hoshino, el üretiminin, bedensel emeğin, malzemenin değişken doğasının ve onunla kurulan karşılıklı diyalogun bir kanıtı olarak tüm izleri olduğu gibi bırakmaktadır.

Üretim sürecinin yarattığı izleri seramiklerinde kullanan bir başka sanatçı, 1978 Bulgaristan doğumlu, çalışmalarını Türkiye'de Uşak Üniversitesi'nde akademisyen olarak sürdüren Şirin Koçak'tır. Koçak, bu izleri Hoshino'dan farklı bir amaçla ifadesine katmaktadır. Burada el ve parmak izleri ilk olarak bir kimlik taşıyıcısı görevi üstlenmekte, ancak bu izler daha sonra malzemenin diline karışarak ritme dönüşmektedir. Koçak, çalışmalarının çıkış noktası olarak, arkeolojik buluntu nesnesi olan bir seramik kâse parçasında yer alan parmak izini işaret etmektedir.

Sanatçı, öğrencilik yıllarında katıldığı Eski Foça/Phokaia'da yapılan bir arkeoloji kazısında çalışırken, restorasyon laboratuvarına getirilen bir çömlek parçasını fark ediyor. Kırmızı çamurdan yapılmış bir kâsenin tabanını eline alıyor ve tabanın tam ortasında tek bir parmağın izini görüyor. Kâsenin başka hiçbir yerinde bu izden başka insana dair belirgin bir iz bulamıyor. Çanağı yapan kişinin bu izi farkında olmadan bırakmış olma düşüncesinin ötesinde, özellikle yapmış olma ihtimali Şirin'i çok etkiliyor. Bu düşünceyle sanatçı seramiklerinde kendisine ait gösterebileceği en yalın şeklin kendi parmak izleri olduğunu düşündüğünü ve bunu fark ettiğinden beri hep bu izleri işlerinde kullanmaya çalıştığını söylüyor. Parmak izinin çalışılan bünye üzerinde kalması kadar doğal bir şey yokken bu izleri silmek onun için çamurla yaşadığı doğal ilişkiyi görmezden gelmesi anlamı taşıyor. Parmak izlerinin çamurun üzerinde kalmasını daha sahici, daha dürüst bir tavır olarak kabul ediyor sanatçı. (Özgündoğdu, 2014)



Görsel 2. Appearance - Memory of Old Layer 3, S. Hoshino, 2015.



Görsel 3. Sanatçının kişisel blogundan sergi görseli ve detay, Ş. Koçak.

Sanatçı üretim sürecinde, bir kalıp içinde oluşturduğu büyük boyutlu kâse formlarının içine yumuşak seramik çamuru ile eklemeler yapmakta, bunu yaparken de el üretiminin göstergesi olarak parmak izlerini bırakmaktadır (Görsel 3). Koçak, çalışmalarına kaynak oluşturan parmak izini, malzeme ile kurduğu kendi diyalogu sonucunda başka bir anlama dönüştürmüştür. Çanaklar, yumuşak seramik çamurunun bir insanın elinin parmakları ile ritmik ve meditatif hareketlerle şekillendirilişinin ifadesini taşımaktadır. Sanatçı, kendi yöntemi ve araçları yoluyla, izleyiciye bu ritim ve yumuşaklık hissini aktarmaktadır.

Parmak izlerinin açıkça görülebildiği seramik çalışmalarını minimal olarak tanımlayan Amanda Cade Hollomon-Cook ise Amerikalı bir sanatçıdır. Aynı zamanda zanaat temelli fonksiyonel üretim yapan bir yerel çömlekçi atölyesinde çalışmakta olan sanatçı, üretimlerini kendi atölyesinde sürdürmektedir.



Görsel 4. Sergi görüntüsü, A.C. Hollomon-Cook (Fotoğraf: Connie Coady Matisse).

Hollomon-Cook'un üretimleri biçim ve forma dair arayışlar olarak nitelendirilebilir ve zamansız mimari göndermeler içermektedir (bkz. Görsel 4). Negatif alana odaklanarak ve seramik ile büyük ebatlı çalışma denemeleri yaparken ortaya çıkan üretimlerin tesadüfen sandalye ve sehpalar gibi fonksiyonel nesnelere dönüştüğünü belirten sanatçı sert, net ve sağlam silüetler yaratmak peşindedir. Hollomon-Cook'un seramiklerinde form ne kadar net ise yüzeyler o kadar dokuludur. Sanatçı üretim sürecini görünür kılmak için el üretiminin kişiliğini korumak istediğinden bahseder (Morris, 2018).

Yine Amerikalı bir sanatçı olan Julia Haft-Candell ise çamurun dokunsallığından faydalanarak seramik heykeller üretmektedir (Görsel 5). Çalışmalarında; inceliği çağrıştıran beyaz kile kıyasla, insanlıkla ve dünya ile daha iyi bağ kurduğuna inandığı renklerde çamur bünyeler tercih etmektedir (Night Gallery, 2022). Tamamen ellerini ve vücut ağırlığını kullanarak malzemesine şekil veren Haft-Candell neredeyse tüm çalışmalarını fitil tekniği ile üretmektedir (Whitney, 2021). Sanatçı, kendi çalışmalarını ve malzeme tercihini şu sözleri ile açıklamıştır.

Ben her zaman malzemenin işin anlamına ne kattığını düşünüyorum. Sezgisel bir tarz ve değişim fikri ile çalışmak için en iyi medyumun çamur olduğunu buldum. Çamur düşünce ve duyguya doğrudan bir yanıt sağlar. Değişen hızlarda temasa fiziksel olarak yanıt verir ve sonuçların sınırsız olasılığı vardır. Seramik çamurunun kendisinin birden fazla değişen kimliği vardır; pişirildikten sonra bile yeniden sırlanıp tekrar pişirilebilir. Kırılırsa, yeni bir form oluşturacak şekilde epoksi ile birleştirilebilir. (Seramik) Çamurun hem çok

kırılğan hem de çok dayanıklı olmasını seviyorum. (Whitney, 2021)



Görsel 5. *Interlocking Combs*, J. Haft-Candell, 2018 ve *Smoke Shift*, J. Haft-Candell, 2019.

Sanatçı, formlarının ve üzerinde gördüğümüz dokunun üretim biçimine bağlı olarak bedeninin izleri şeklinde ortaya çıktığını vurgulamıştır. Bu, kullandığı malzeme olan seramik çamurunun değişken doğasına da açık bir vurgu yapmaktadır.

Çalışmaları üzerinde parmak izi dokusunun açıkça görüldüğü bir başka güncel isim de Matt Wedel'dir. Bir seramikçi olan babasının yanında, henüz iki yaşında iken bu malzemeye tanışan Matt Wedel de Amerikalı bir sanatçıdır. Kendi atölyesi olan sanatçı aynı zamanda çeşitli üniversitelerde ders vermektedir (CFile, 2019).



Görsel 6. *Flower Tree*, M. Wedel, 2015

Heykel alanında çalışan Wedel, bu disiplinindeki pek çok ismin yalnızca bir modelleme aracı olarak benimsediği seramik malzeme ile üretmeyi tercih eder (bkz. Görsel 6). Seramik malzeme ile şekillendirilmiş bir formun kalıbını alarak farklı bir malzemeden üretildiğinde pek çok detayı korumak mümkün olsa da Wedel'in çalışmalarında bu durum söz konusu değildir. Malzemenin karakterini yansıtan ve bir başka medyum ile taklit edilmesi mümkün olmayacak duyumsal güçte çalışmalar üretmektedir (CFile, 2015). "Dünyayı çamurdan veya kilden yeniden yaratma niyetiyle bitki örtüsünü, mineralleri ve hayvanları karmaşık bir şekilde modeller" (Central Cal Clay, t.y.).

Çalışmalarında parmak izleri açıkça görünmekte olan Wedel sanat üretiminin "(...) malzemeyi keşfetmek ve tarihinin derinine inmek" (Central Cal Clay, t.y.) için bir çaba olduğundan söz eder. Sanatçının bu yaklaşımı çalışmalarındaki el izinin malzemenin yapısına ve doğasına bir gönderme olduğunu göstermektedir (Görsel 7).



Görsel 7. *Flower Tree*, M. Wedel, 2018

Malzemenin doğasına odaklanarak seramik çamuru ile çalışan bir başka isim olan 1983 İngiltere doğumlu Sam Bakewell çalışmalarını Londra'da sürdürmektedir. Küçük yaşlarda kil ile oynarak başladığı çalışmalardan beri ana malzeme olarak seramik çamuru kullanmakta olan sanatçı, 2011 yılında Royal College of Art'tan seramik ve cam alanında yüksek lisans mezunu olmuştur. Bakewell'in sanat pratiği, seramik çamurunun üreticisinin (maker) bilinçaltını aynaladığına/yansıttığına olan inanca dayanmaktadır (V&A Museum, t.y.). Malzeme pratiği ile geçen uzun yıllar sonucunda sanatçı hem onun yapısal özelliklerini, biçimsel olasılıklarını öne çıkaran bir üretim benimsemiştir hem de malzemenin metaforik anlamları ile ilişki kurmaktadır.



Görsel 8. *Reader*, S. Bakewell, 2017

Bakewell'in çalışmalarında özeleştirel ve otobiyografik bir yön mevcuttur. Röportajlarında sanatçı, beden hareketlerini nasıl bu medyuma aktardığını, çoğu zaman akıl sağlığını korumak için ürettiğini belirtmiştir. Sanatçının son dönem çalışmalarının çoğunda parmak izlerini açıkça görmek mümkündür. Bakewell'in "Reader" adlı 2010 yılından beri süre gelen serisinde malzemesi ile nasıl iletişim kurduğu okunabilmektedir (Görsel 8). 2019 yılında, İstanbul'da "Kalıpları Aşınca: Mit, Efsane ve Masallarla Avrupa'dan Çağdaş Seramik" adlı sergide Meşher adlı sanat mekânında da bu serinin bir kısmı gösterilmiştir. Bu çalışmalarda parmak izi, üretim süreci ve şekillendirme aşamasının doğal bir sonucu olarak meydana gelmiş, malzemenin doğasını ve her bir dokunuşa nasıl yanıt verdiğini vurgulamak adına da orada bırakılmıştır.

Bazı sanatçılar bir malzemeye odaklanıp, onunla zaman geçirmek ve dilini çözerek ifade olanaklarından yararlanmak yoluna giderken, bazıları da ifade etmek istedikleri düşünceye en uygun olacak aracıyı seçmeyi ve malzeme konusunda daha esnek davranmayı tercih etmektedir. Uluslararası bir sanatçı olan Gabriel Orozco 1962 Meksika doğumludur, pek çok farklı malzeme ile çalışır ve tek bir malzeme ile uzmanlaşmak yerine pek çoğunda tecrübe edinmeyi, denemeler yapmayı ve yeni başlayan seviyesinde kalıp, malzemenin olanaklarını keşfetmeyi tercih ettiğini belirtmiştir (Art21, t.y.). Sanat eğitimini Mexico City ve Madrid'de alan ve sabit bir atölyesi olmayan Orozco; bugün New York, Paris ve Mexico City'de yaşamaktadır.

Temel olarak gündelik nesnelere birbirleri ve insanlar ile olan ilişkilerine odaklanan Orozco, 1991 yılında Fransa'da, artık atölye olarak kullanılan eski bir seramik tuğla fabrikasında seramik çamurunu kullandığı bir çalışma gerçekleştirmiştir (bkz. Görsel 9). Bu fabrikada çamur yoğurmak için kullanılan makinalardan, tuğla yapımında kullanılan çamuru geçirmiş, sonrasında bu blok halindeki çamura bedeni ile kuvvet uygulayarak biçimler yaratmıştır: "Ve bu hareket ile, bir bedenin ve şekillenen bu boşluğun dinamik hissini almaya başlarız. Seramik çamuru duyarlı bir alıcıdır çünkü bir kütle olarak tüm bu eylemleri ve kuvveti almaktadır" (Art21, t.y.).



Görsel 9. *Cazuelas (Beginnings)*, G. Orozco, 2002 ve *My Hands are My Heart*, G. Orozco, 1991

Orozco bu çalışmasında, bir biçimin tamamlandığını anlamak için etrafında dolaşarak onu incelediğini belirtmiştir. Bu bakışta, çamur ile geçirdiği sürecin, bedeni ile yaptığı hareketlerin nesne üzerinden açıklıkla okunabiliyor olması ve böylece izleyiciler tarafından da okunabilecek olması, onun için çalışmanın tamamlandığını göstermektedir. Üretim sürecini, çamurun verdiği tepkileri ve şekil alan doğasını vurgulamaktadır. Üretim süreci ve nihai sonucu birbirinden ayırmadığının altını çizmektedir (Art21, t.y.). Bu yaklaşımı sayesinde, ortaya çıkan seramik nesnenin insan zihninde yaratacağı algıyı kendisi inşa etmektedir.

Malzeme arayışı konusunda Orozco'nunkine benzer bir tutum sergileyen çağdaş sanatçı ve tasarımcı Katie Stout, heykelden mobilyaya pek çok farklı alanda üretim yapar. Stout, sanatçı ya da tasarımcı kimliklerinden yalnızca biri ile sınırlanmayı reddetmekte ve alanlar arasında kalan işler üretmektedir. Malzeme seçiminde de aynı özgürlüğü benimseyen Stout, bir medyuma bağlı kalmaktansa fikir ile yola çıkıp onu hayata geçirebileceği uygun malzemeyi arar (Artsy, t.y.).

"Stout'un çalışmaları, onun zanaatın çağdaş sanattaki merkeziliğine (zanaat merkezli çağdaş sanata) olan bağlılığını pekiştiriyor" (Talley, t.y.). 1989 Amerika doğumlu Katie Stout sanat ve tasarım alanlarının sınırları arasında, geçiş alanında kalan çalışmalarından seramik malzeme kullanarak ürettiği, özellikle kadın figürlü aydınlatma/heykeller ile bilinir olmuştur (Görsel 10). Stout seramik malzeme kullandığı çalışmalarında genellikle eskiz yapmadan, ya da çok basit taslaklar ile yola çıktığını ve fitil (coil) tekniği

ile, elleriyle ürettiğini belirtmiştir (Ludel, 2020). “Her zaman fonksiyonel olan ve sizi dokunma yoluyla temasa davet eden parçalara karşı bir çekim hissetmişimdir” (Venus over Manhattan, 2021) diyen Katie Stout çalışmalarına belirli bir hedef ile başlasa da genellikle son halini üretim sürecinde aldıklarını da vurgulamaktadır. Stout’un seramiklerinde el izleri ve üretim tekniği açıkça okunabilmektedir. Sanatçı, tam olarak bitmemiş gibi görünen seramikler üretmekten hoşlandığını dile getirmiştir (Talley, t.y.). Stout malzemenin dilini açıkça kullanmakta ve bu dilin üretim sürecine dair izleyiciye/kullanıcıya taşıdığı bilgilere alan açmaktadır.



Görsel 10. Sergi görüntüleri, K. Stout

4. Sonuç

Güncel çalışmalar incelendiğinde yakın tarihli sanatçı üretimlerinde parmak izinin görünür kılındığı, malzemenin karakterinin ve üretim tekniklerinin okunabildiği ortak bir görsel dil yakalandığı görülmektedir. Bu da daha önce tartıştığımız gibi hem üretenin kimliğini, kişisel izini, hem de malzemenin plastik doğasını yani kimliğini yansıtmaktadır. İzlerin kaynağı, üretimde malzemenin fiziksel yumuşak ve plastik olma özelliği, hem de şekillendirmenin elle yapılmasıdır. Bu çalışmalarda, üretim süreci ve malzemenin, doğrudan biçime yön verdiğini görmekteyiz. Bir doku olarak algıladığımız el izleri de aslında biçimin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunları, formun dışında, ikincil bir işlevi olan, yüzeye sonradan eklenmiş birer dekor ögesi olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Parmak izleri ve diğer bedensel izler, üretim sürecinin doğal bir sonucu ve nihai formun bir parçası olarak karşımızda durmaktadır.

Çoğunlukla sanatçıların örtücü sınırlar kullanmadığı ve böylece dokunun, dokunuşun doğrudan algılanmasına izin verdikleri görülmektedir. Elbette bu şekilde malzeme ile üreten arasındaki ilişkiyi okumak da mümkün kılınmaktadır. Üreten, bu durumda sanatçı, malzemesi ile bir diyaloga girmekte, hareket etmekte ve bu hareketlerine malzemenin bir karşılık almaktadır. Dokunuşun bir hatırlatıcısı olarak da o izleri olduğu gibi bırakmayı, göstermeyi seçmektedir.

Güncel örneklerde karşımıza çıkan parmak izi, dijitalleşen zamanda dokunmaya dair özlemin bir yansıması olabilir. Bugün insan kendisini evrenin merkezine koyduğu modern düşüncenin bakış açısından uzaklaşarak diğer canlıların ve hatta nesnelerin de bizi şekillendirdiği, kendi dünyaları olduğu görüşünü benimsemektedir. Güncel maddi kültür ve nesne yönelimli ontoloji çalışmalarından böyle bir okuma yapmak mümkündür.

Bu düşünceler günümüz sanatçıların malzemenin diline alan açmaya itiyor olabilir. Nitekim görsel üretimler daima ait oldukları çağın düşüncelerinin-sözcükler dışında araçlarla-yansımaları olmuştur. Bulduğumuz çağda da bedensel temasın yerini dijital temasa bırakması ile bitki/mutfak/el sanatları gibi alanlara ilgi gözle görünür şekilde artmıştır. Seramik malzemenin dokunma duygusu ile doğrudan ilişkili olmasına bağlı olarak yeniden yoğun ilgi görüyor olmasının bir sebebi de bu olabilir.

Bu verilerin ışığında bu araştırma, güncel seramik eserlerde karşımıza çıkan parmak izi dokusunun üretenin kimliği, kişisel izi, malzemenin plastik doğası yani kimliğini yansıtmak gibi anlamlar taşıdığını işaret etmenin yanı sıra, dokunma duygusu ve temas ile olan ilişkisini de tartışmaya açmaktadır.

Kaynakça

- Anderson, B. L. (2011). Visual perception of materials and surfaces. *Current Biology*, 21(24).
- Arcasoy, A. ve Başkırkan, H. (2020). *Seramik Teknolojisi*. Literatür Yayıncılık.
- Art 21. (t.y.) Interview: Gabriel Orozco Thinking with clay. <https://art21.org/read/gabriel-orozco-thinking-with-clay/>
- Artsy .(t.y). Katie Stout. <https://www.artsy.net/artist/katie-stout>
- Bakewell, S. (2017). Reader serisi [Seramik]. Sanatçı Instagram Profili [@sambakewell (1 Ekim 2017) <https://www.instagram.com/sambakewell/>
- Bambic, A. (2015, 25 Ocak). Body and matter: Shiraga and Hoshino. *Widewalls Magazine* <https://www.widewalls.ch/magazine/body-and-matter-shiraga-and-hoshino-2015>
- Bergman Tiest, W. M. (2010). *Tactual perception of material properties*. Vision Research 50
- Central Cal Clay. (t.y.) Matt Wedel. <http://www.centralcalclay.com/matt-wedel.html>
- Cfile. (2015, 30 Kasım). Exhibition | Matt Wedel: “Peaceable Fruit” at L.A. Louver is Major Achievement CFile Capsule. <https://cfileonline.org/exhibitions-matt-wedel-peaceable-fruit-at-la-louver-is-major-achievement-contemporary-ceramic-art-cfile/>
- Cfile. (2019, 10 Nisan). Exhibition | Garth Clark: new exhibition at L.A. Louver reinforces Matt Wedel’s Stature. CFile Capsule. <https://cfileonline.org/exhibition-garth-clark-new-exhibition-at-la-louver-reinforces-matt-wedels-stature/>
- Frank Lloyd Gallery. (t.y.). Satoru Hoshino. http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=53
- Fuchs, C, Schreier, M. & Osslaer, SMJ. (2015). The handmade effect: what’s love got to do with it?. *Journal of Marketing*. Vol.79, 98-110
- Groth, C. (2017). *Making sense through hands: design and craft practice analysed as embodied cognition*. Aalto University. <https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/24839>
- Haft-Candell, J. (2018). Interlocking Combs ve (2019) Smoke Shift [Seramik] <https://www.juliahaftcandell.com/thumbs>
- Hollomon-Cook, A.C. (t.y.). Sergi Görseli [Seramik] Fotoğraf: Connie Coady Matisse, L,nda Hoffmann (4 Kasım 2017) <https://www.lindahoffman.com/blog/tag/Amanda+Hollomon-Cook>
- Hoshino, S. (t.y.). Atölyesinde çalışmakta olan sanatçı ve eseri [Seramik] Widewalls. <https://www.widewalls.ch/artists/satoru-hoshino>
- Hoshino, S. (2015). Appearance – Memory of Old Layer 3 [Seramik] Artcourt Gallery. <https://www.artcourtgallery.com/>
- Kemske, B. (2020). Touching the body: a ceramic possibility. *Interpreting Ceramics*, Issue 8. <http://www.interpretingceramics.com/issue008/articles/22.htm>
- Kın, R. E. (2007). *Tasarımda doku kavramı ve işlevselliği*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Koçak, Ş. (t.y.). Sanatçının kişisel blogundan sergi görseli ve detay [Seramik]. <http://sirinkocakceramics.blogspot.com/2012/06/sirinkocakceramics.htm>
- Kurşuncu, A. (2018). Seramik eğitiminde sınırlar ve yaratıcılık. *Journal of Arts*. Cilt1, Sayı1:1-12
- Lehmann, Ann-Sophie. (2018). Taking fingerprints: the indexical affordances on artworks’ material surfaces. *Spur Der Arbeit*.

- https://www.academia.edu/36212648/A_Lehmann_Taking_Fingerprints_The_Indexical_Affordances_of_Artworks_Material_Surfaces_in_M_BUSHART_H_HAUG_HG_SPUR_DER_ARBEIT_OBERFLAE_CHE_UND_WERKPROZESS_Koeln_Weimar_Wien_2018
- Ludel, W. (2020, 7 Aralık). Multitasking is artist Katie Stout's key to studio bliss. *Cultured Magazine*. <https://www.culturedmag.com/multitasking-is-artist-katie-stouts-key-to-studio-bliss/>
- Margaryan, P. (2018, 4 Aralık). Aşı boyası: dünyanın ilk kırmızı boyası. Arkeofili. <https://arkeofili.com/asi-boyasi-dunyanin-ilk-kirmizi-boyasi/>
- Morris, T.(2018). *New wave clay: ceramic design, Art and Architecture*. Frame Publishers.
- Night Gallery. (2020). Julia Haft-Candell: Interlocking. <https://www.nightgallery.ca/viewing-room/julia-haft-candell#tab:thumbnails>
- Ocvirk, O., Stinson, R.E., Wigg, P.R., Bone, R.O. ve Cayton, L. (2018). *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama* (Nur Balkır Kuru, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Orozco, G. (2002). Cazuelas (beginnings) ve (1991) My Hands are My Heart. [Seramik]. Marian Goodman Gallery, New York. <https://www.kurimanzutto.com/artists/gabriel-orozco#tab:slideshow;slide:23>
- Özgündoğdu, A. F. (2014, 7 Aralık) Şirin Koçak'ın seramiklerine dair. <http://sirinkocakceramics.blogspot.com/2014/12/sirin-kocak-solo-exhibition-kisisel.html>
- Polanyi, M. (2009). *The tacit dimention*. The University of Chicago Press.
- Raby, J. (2015). *Material, memory, metaphor- convergences of significance in the ceramic vessel*. [Yayınlanmamış doktora tezi, University of Brighton]. <https://research.brighton.ac.uk/en/studentTheses/material-memory-metaphor-convergences-of-significance-in-the-cera>
- Sennett, R. (2013). *Zanaatkar* (Melih Pekdemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Stout, K. (t.y.). Sergi görüntüleri[seramik]. Sanatçı web sitesi. <http://www.katiestout.com/>
- Şirin Koçak Blog. (2014). Solo sergi. <http://sirinkocakceramics.blogspot.com/2014/12/sirin-kocak-solo-exhibition-kisisel.html>
- Talley, A. (t.y.). Brooklyn's Katie Stout turns trash into high design. *An Interior magazine*. <https://aninteriormag.com/katie-stout-mix-master/>
- Uğur, A. (2020). *Sanatta ifade aracı olarak seramik malzeme*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi]
- Venus over Manhattan. (2021, 27 Nisan). Architectural digest. <https://www.venusovermanhattan.com/news/architectural-digest8>
- Victoria & Albert Museum. (t.y.). Sam Bakewell: V&A Ceramic Artist. <https://www.vam.ac.uk/event/050W225b/sam-bakewell-ceramics-resident-open-studios-2019>
- Wedel, M. (2015). Flower Tree [Seramik]. C File Online. <https://cfileonline.org/exhibitions-matt-wedel-peaceable-fruit-at-la-louver-is-major-achievement-contemporary-ceramic-art-cfile/matt-wedel-flower-tree-mw15-34-2015-ceramic-59-x-74-x-48-in-149-9-x-188-x-121-9-cm/>
- Wedel, M. (2018). Flower Tree [Seramik]. L.A. Louver. https://www.lalouver.com/exhibition.cfm?tExhibition_id=177
- Whitney, K. (2021, 2 Nisan). Without definitions: a conversation with Julia Haft-Candell. *Sculpture Magazine*. <https://sculpturemagazine.art/without-definitions-a-conversation-with-julia-haft-candell/>

Blackface Makeup and Mickey Mouse Character in the Context of Racism and Discrimination

İrkçilik ve Ayrımcılık Bağlamında Blackface Makyajı ve Mickey Fare Karakteri

Çağdaş Ülgen, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi, ORCID: 0000-0003-3634-780X

Abstract

Degrading stereotypes of black people showed themselves in popular cartoons published until the 1990s. One of the biggest contributions to those stereotypes was blackface makeup which was created in 19th-century minstrel shows. This study investigates the historical origins of slavery and discrimination against black people in the USA and claims that the design of Mickey Mouse was based on these minstrel shows. The subject was carried out with secondary data analysis and the use of existing sources. Animated cartoon films and the character designs in our discussion are analyzed by iconological methodology. The findings obtained through these comparative studies were evaluated together and innovative results were obtained. Slavery and discrimination applied to black people for centuries in US history. This research aims to contribute to understanding the USA's collective unconscious on this subject and the reasons for various racist sensitivities. The study also aims to contribute to other art genres and related branches of social sciences, as well as the art of animation.

Keywords: Slavery, Blackface, Jim Crow, cartoon, Mickey Mouse.

Academical Disciplines/fields: Cartoon and Animation, Film Design.

Özet

Siyahi insanları aşağılayıcı klişeler 1990'lara kadar yayınlanan popüler çizgi filmlerde kendini göstermiştir. 19. yüzyıl minstrel gösterilerinde oluşturulan blackface makyajı bu stereotiplerin oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Çalışma ABD'de siyahılara yönelik kölelik ve ayrımcılık süreçlerinin tarihsel kökenlerini ve Mickey Mouse'un tasarımının bu minstrel şovlara dayandığı iddialarını araştırmıştır. Konu ikincil veri analizi ve mevcut kaynakların kullanımı ile gerçekleştirilmiştir. Tartışmamızı konu olan çizgi film ve içerisinde rol alan karakterlerin tasarımları ikonolojik metodoloji ile analiz edilmiştir. Bu karşılaştırmalı incelemeler ile elde edilmiş bulgular birlikte değerlendirilerek yenilikçi çıkarımlara ulaşılmıştır. Kölelik ve ayrımcılık AB tarihinde siyahilere yüzlerce yıl boyunca uygulanmıştır. Araştırmamız ABD kolektif bilinçdışının anlaşılmasına katkıda bulunmayı ve çeşitli ırkçı hassasiyetlerin anlaşılmasını amaçlamaktadır. Çalışma canlandırma sanatı ve diğer sanat türleri ile sosyal bilimlerin ilgili dallarına katkı sağlamayı da amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kölelik, Blackface, Jim Crow, çizgi film, Miki Fare.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Çizgi Film ve Animasyon, Film Tasarımı.

- **Sorumlu Yazar:** Çağdaş Ülgen, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tinaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No: 209, 35990, Buca, İzmir.
- **e-posta:** cagdas.ulgen@deu.edu.tr
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.05.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1163978

Geliş tarihi: 18.08.2022 / **Kabul tarihi:** 04.04.2023

1. Introduction

Black people were enslaved for 246 years and discriminated against for another 104 years, in the USA. They were finally granted their citizenship rights in a completely egalitarian manner in 1968. As a result of this unfortunate history, any situation that may show black people in a negative light creates great sensitivity in the public. Until the 1960's many humiliating exaggerations about the racial characteristics of black people were considered normal and funny. Later on, these humiliating representations became condemned. For this reason, various animated works were censored and even some fictional characters were removed from ongoing broadcasts and even from the archives.

Blackface makeup, as it appears in the USA is examined in this study especially together with the minstrel shows, which are a kind of racist vaudeville entertainment shows. In those shows, various negative character types that we later see in cartoons have been created. These characters are performed by white people with black makeup called Blackface. In addition to many sources written about the representation of blackface makeup in cinema and television, the literature discusses the examples in the art of animation related to the subject. During the research, more comprehensive sources on the history of slavery and discrimination in the USA also contributed to a broader understanding of the subject. Although Blackface makeup is a popular concept discussed in the USA, historically much older examples are used in other cultures in different geographies for various reasons. The usage of black makeup in different cultures has been excluded from the scope of this research to be discussed in other studies. The subject is discussed through Mickey Mouse, one of the most prominent examples of cartoon characters produced in the USA.

2. Slavery and Discrimination of Black People in the USA

The slavery of black people in the USA go back to the beginning of the 17th century. In 1619, a British-flagged ship bartered about 20 black Angolan people in Virginia. Undoubtedly, in the 17th century, the slavery system was practiced in various forms all over the world. The first example of lifelong slavery in the USA took place in 1640. Then, a law was enacted in 1662 stating that the child born from a slave belongs to the mother's owner. Thus, slavery in its worst form, as we know it today, began to be practiced in the USA. The slavery of black people continued until the American Civil War. After the conclusion of the American Civil War (1861-1865), slavery was officially banned in 1865 (Halpern & Lago, 2008). However, the official prohibition of slavery did not bring an end to violence and discrimination against black people. The KKK (Ku Klux klan) was founded in 1877 and killed around 3960 people by lynching during its active period (Craven, 2015). In addition to this illegal organization, local governments continued to discriminate against black people with the local laws. Local regulations separate black citizens and white citizen use of public spaces (toilets, vehicles, waiting rooms, pools, etc.). In some towns, they were prevented from acquiring real estate and living in those regions. By not being accepted to the same school, it was ensured that they could not form school-age friendships and receive an equal education. Interracial marriage was also prohibited by local law. Black people were prevented from voting with voter exams. These discrimination laws, which were implemented between 1881 and 1964 through the laws made by local governments, were referred to as Jim Crow laws among the people. Blacks in the US were exposed to discrimination and ill-treatment due to the Jim Crow laws. The "Voting Rights Act" of 1965, included the elimination of practices such as taking a written test for the right to vote. The "Fair Housing Act" of 1968, was the last act that end discrimination (Tischauer, 2012). In the USA, racism, slavery and discrimination covered a very wide historical process that totals 349 years.

Slavery and discrimination in the US have continued until a recent period compared to other developed countries. These practices have been applied to millions of black people. These two main reasons enable us to see why racism is a current problem in the US compared to other nations that have made similar practices.

3. The Jim Crow Character

The enslavement of black people and the discrimination that followed have also affected other perspectives of daily life such as culture and art. One of the prominent examples in this regard is the Minstrel shows and the Jim Crow character. Minstrel shows are stage performances in the comedy genre, which became very popular, especially in the south of the USA between 1830-1840, which combined racist jokes with musicals, and are accepted by some as the first authentic American art form (Hussey, 2015, p.

10). Jim Crow, for whom the Jim Crow discrimination laws are named, is not a real historical person. Discrimination laws get their general name from the song and dance minstrel showpiece *Jump Jim Crow*. Created by writer and performance artist Thomas Dartmouth Rice, the character is a famous fictional character performed with blackface makeup. The character became famous over time and turned into an independent show. It is played by a white man who almost always wears blackface makeup. Characters personality portrait as a somewhat silly and cheerful farm worker by nature. Undoubtedly, this character's jumping dance and dress resemble a clown. His acts were clumsy or stupid and for these reasons, his personality was considered funny. Thomas Dartmouth Rice performed the Jump Jim Crow routine many times in various parts of the US. He imitated the appearance, speech, and dance of a black disabled person from Louisville, Kentucky. By observing and caricaturing a black person he became famous throughout the country and was imitated by different artists in the following decades (Leonard & Robbins, 2021, p. 67). Through this fictional character, black people were humiliated throughout the country. This kind of humiliation also contributes to the marginalization of black people (consciously or unconsciously) by alienating them. In a sense, it also justifies the treatment and usurpation of rights by positioning black people in a lower place than the other races. The fact that black people continued to deal with slavery and various discrimination practices, while exposed to humiliating demonstrations explains the great sensitivity and reaction against any structure that may evoke these shows in the slightest. As we will explain by expanding later in the article, Minstrel shows or scenes created by these shows were transmitted to large audiences in the following years through cinema and TV broadcasts. The fact that the applied discrimination laws are also called by the name of this fictional character proves in a way that this character feeds racism and formed a negative image of black people in the minds of the general public.

4. Blackface Applications in the USA

It is important to examine the stylistic and contextual features of the Jim Crow performance to understand its historical and ongoing impact. This examination will also help to understand the reason for criticism of racism in contemporary examples. The defining and most prominent feature of the Jim Crow performance is undoubtedly the black-colored face makeup called *blackface*. Although every black-colored face makeup can be described as blackface, classic blackface makeup has a unique style. The classic look of blackface makeup can be observed in the Jim Crow performance. More recent studies on the topic, which include the characteristics of blackface makeup, cause current controversies. Classical blackface makeup is created by painting the entire face black and the lip part is painted red in a style reminiscent of a clown in an exaggerated manner. Thus, besides pointing to the skin color of black people, the size and vivid color of their lips are also emphasized. In some examples of blackface applications, a wig is used or a hairline is covered up with plastic makeup to simulate the common hair loss line in black people. Although black color makeup was also used in the theater of medieval Europe, it became popular in America and gained its known racist negative meaning in 1828 through the Jim Crow performance. The dance, which consists of exaggerated movements, turns into a humiliating black character with the help of this makeup. Films using black color makeup in live-action cinema include *Uncle Tom's Cabin (1903)*, *A Plantation Act (1926)*, *Mammy (1930)*, *King for a Day (1934)*, *Show Boat (1936)*, *Swing Time (1936)*, *Honolulu (1939)*, *Babes on Broadway (1941)*, *Holiday Inn (1942)*, *Dixie (1943)*, *The Adventures of Mark Twain (1944)*, *Here Come The Waves (1944)*, *Minstrel Man (1944)*, *My Wild Irish Rose (1947)*, *Hollywood Varieties (1950)*, *Yes Sir, Mr. Bones (1951)*, *I Dream of Jeanie (1952)*, *Torch Song (1953)*, *White Christmas (1954)*. In these examples, which take place in the first 50 years of USA cinema, some examples of minstrel show routines are used in the films to create a comedy element. In some examples, blackface makeup is used on a white actor to portray a black character. In the examples that we believe do not have the purpose of humiliation, *black* makeup is used relatively simply without exaggeration; while in applications for comedy and humiliation, black makeup is used in an exaggerated way. In exaggerated examples, black makeup is performed with large red lips and the darkest shade of black. These application differences between makeups also show us whether or not the person who uses the application has a humiliating purpose. Just as the characterization of black people or dark skin in a text does not necessarily indicate that the text is racist, the portrayal of a black character with makeup should not necessarily qualify him as a racist. Just like the portrayal of other minority groups, whether with costume, makeup, or dialect, is not perceived as a malicious act. In the end, what actors do is act like someone that they aren't. This indicates that the situation stems from the historical context rather than logic.

Although the Jim Crow character was mostly applied by whites, it was also applied by black performance artists in the following years and during these applications, black artists remained faithful to the classic application of this character and painted their faces black even though they already had black skin color

by nature. In addition to these performances, in which black people paint their faces black, black stereotype roles that are considered humiliating in entertainment sectors such as cinema and television were also played by black actors (Sampson, 2013). Various sources state that black people had no choice but to accept and be a part of these humiliating stereotypes to get a place on television (Patinkin & Patinkin, 2008, p. 36). The fact that the productions were created with these negative stereotypes and that these typologies were very popular, and that they continued to be influential in various cartoon and entertainment sectors until the 1950s, led to the development of an increased reaction against blackface makeup and everything that had an association with these performances, especially in the post-2000 period.

5. Blackface and Mickey Mouse

Another claim is that exaggerated movement aesthetics, especially those used in US cartoons starting from the 1920s, are inherited movement styles from Jim Crow dancers (Sammond, 2015). To evaluate this claim, it will be sufficient to look at how the aesthetics of movement in comedy was designed in other media such as cinema and theater with white actors acting as white characters. The Three Stooges, Buster Keaton, Laurel and Hardy, and Charlie Chaplin films can be good examples for this comparison. In these examples, exaggerated movements are used to create an element of comedy, just like in Jim Crow performances. Exaggerated movements and the element of humor arising from clumsiness are also found in the performances of the jester, which have a long tradition. In the 17th century, in Shakespeare's plays *Othello* and *The Winter's Tale*, we encounter clumsy buffoon stereotypes. Some sources also state that the character of the jester dates back to ancient Egypt, China, and India, or the fool characters in ancient Greek plays (Hugill, 1980, p. 19). The use of exaggerated movements in various humorous performances in different locations and periods of time shows that creating a comedy element with the exaggerated movement is not directly and solely based on the Jim Crow performance. Rather than assuming that the movement aesthetic in US animation developed in this way due to the minstrel shows, it would be more accurate to consider that the clumsy and exaggerated movement forms of minstrel shows contributed to the more widespread use of comedy-themed movement aesthetics.

When exaggerated movement aesthetics are mentioned, Disney Studios and the brand's mascot character Mickey Mouse come to mind. Considering the exaggerated movement structure of the Mickey Mouse character, it can be claimed that it has similarities with minstrel shows. However, as previously stated, this kind of movement was not limited to minstrel shows. So, it would be wrong to make such an accusation that neither the Mickey Mouse character nor the other animated characters exaggerated movements have taken roots from minstrel shows.

Another similarity between minstrel shows and early animated cartoons is the white gloves. Some indicate that these white gloves used in animated characters are a reference to the gloves of Jim Crow performers, and therefore they are contributing to a racist characterization (Sammond, 2015). White gloves were used by Jim Crow performers, one of the common uses that come to mind is the costumes of people who serve as butlers or maids, this is mainly because white gloves are part of the black tuxedo set.

Moreover, white gloves were not used for the first time in Jim Crow performances in comedy performances. The white gloves used in pantomime performances, which date back to 16th century Italy, are still widely used all over the world in the 21st century (Lust, 2002, p.49). White gloves are preferred by pantomime artists for better reading of their movements and to make their hands more visible by creating contrast. Just like Mickey Mouse, who was created in the black-and-white film era, or other early animated cartoon characters that only had a black-and-white two-tone value.

In the early period of cartoons, it was a necessity to design the characters in black and white, since color films had not yet been invented. Like Émile Cohl (1857-1938) and Winsor McCay (1869-1964), the pioneers of animation started their first cartoon experiments by using only black ink and white paper. Winsor McCay made the short film *Gertie the Dinosaur* (1914), the first cartoon character, made with black ink on white paper, which was the common material for printed cartoons. The following early animated cartoon characters were also produced with ink and plain paper in two tones without shades of gray. The reason for this is that the backgrounds and the character are reproduced one by one with the same tonal values in each frame. (Crafton, 2015, p. 304) Although it is possible to obtain intermediate tones by adding water to ink, working in two clear tones, black and white, creates an easier production in terms of ensuring tonal continuity.

As a result of limited technique and materials, the early animated characters were designed in sharply defined black outline which enhanced their visibility. Despite early animated characters being anthropomorphic characters, various critics question the usage of black bodies in these characters and asked if it is referring to minstrel shows. Although this type of criticism seems forced when viewed from a contemporary perspective, many humorous structures that marginalized blacks in the US had been used throughout history. In the 1920s when early animations were produced, it was considered normal to use black people as joke material and marginalize them in souvenirs, advertisement posters, and caricatures. Exaggerations that imply the anatomical differences of black people's bodies, patchy clothes to show black people's poverty, and many other racial biases have been used in those everyday examples.



Figure 1. *Felix the Cat* (1919)

When it comes to the early period of animation, one of the most famous characters is *Felix The Cat* (1919). Felix was designed as a black cat so that in scenes, that were designed with clear black lines on white background, he became more visible. His design with a black body also contributes to the dark balance of the scenes. Like a black dot on a white page, a character with a black body on a white background easily becomes the focus of attention. A white spot framed the mouth and eyes so they weren't lost in the black body (Figure-1). Just like *Felix The Cat*, almost all the animated characters designed in that era have black bodies and white faces for the same reason. At this point, some critics claimed that painting around the mouth and eyes look similar to blackface makeup, which was very popular in the same era. But using makeup was never exclusive to Jim Crow performances. It has been used for hundreds of years on characters in many different performing arts. Theater and operas had buffoons and clowns with similar exaggerated face makeup long before minstrels. Painting around the eyes especially is a very common technique used in various branches of art. In films with real actors of the same era, actors were painting their faces completely white so they can be seen easily in contrast with their dark costumes. They also used dark eyeliner to clarify and highlight their facial expressions. Some examples of this use can be observed in the Charles Chaplin films.

To clarify those claims it would be enough to observe the pioneer characters who affected Mickey Mouse's design. One of the first characters whose design aesthetics are similar to Mickey Mouse is Felix the Cat. When we look at the early designs of Felix we see that the white frame at the mouth of the character was formed as an extruded piece. This mouth structure of Felix can be observed in the 1919 short film *Feline Follies*. With this extruded mouthpiece the character looks less like blackface makeup. *Felix's* design has been reconstructed with a round head shape over time to make it easier to draw and to turn it into a more graphical, simple form. It is obvious that the character is nothing more than a black cat cartoon with the mouth part left white for a clear visual reading and has nothing to do with blackface makeup. It is difficult to think that the character was deliberately edited over time to increase its visual resemblance to blackface makeup. Especially considering that the character is perceived both sympathetically and positively, such an interpretation would be unjustified.

The same is true for *Oswald The Lucky Rabbit*, which is claimed to have been designed based on *Felix The Cat* (Sandler, 1998, p. 72). The prominent differences of the character, which is designed with a black body, arms, legs, hands, and feet, as well as similar body proportions, are the white shorts and long ears that divide the body and add the rhythm element to the design. A similar situation was repeated, and the

most well-known mascot character of *Walt Disney* studios was formed. The character of *Mickey Mouse* was created based on the character of *Oswald The Lucky Rabbit* (Heide & Gilman, 1979, p.59). Considering that Mickey Mouse's design was transferred and developed originally from Felix The Cat, it is clear that Mickey's design has nothing to do with the minstrel shows.



Figure 2. *Steamboat Willie* (1928)

Mickey Mouse was the first cartoon character to use white gloves as part of his costume in animation. But he was not designed with those gloves in the beginning. In his first four cartoons Mickey Mouse is gloveless (*Plane Crazy*, 1928), (*The Gallopin' Gaucho*, 1928), (*Steamboat Willie*, 1928), (*The Barn Dance*, 1928), and in some frames of those shorts, the problems caused by the gloveless design are clearly visible. Mickey Mouse's hand completely disappears in his black body when his hand collides with his torso (Figure- 2). But during these first four films, the design of the character has been improved, the proportion has changed and the general shape has gained extra rhythmic elements. While the anatomical features of the character have developed and gained an aesthetically compatible rhythm value, the costume design has also developed accordingly. First, the character with bare black feet was dressed in white shoes. In his fifth short film, white gloves were added to the character's costume design (*The Opry House*, 1929). With the recognition of the contribution of white gloves to the production of animation, these gloves were used in various following Disney characters. In a sense, thanks to the character of Mickey Mouse, there has been a tradition of using white gloves in character design, which will last for many years in the art of animation. The ease of production and aesthetic contribution of white gloves caused other animation companies to use this design element in the following years. Different characters from rival animation companies, such as Warner Bros-Bugs Bunny or Universal Studios-Woody Woodpecker, have used white gloves as part of their designs. It would be more reasonable to conclude that the white gloves used by these characters were created to prevent their hands from getting lost in their bodies and were created for pragmatic production reasons rather than an effort to make a racist characterization.



Figure 3. *The Opry House* (1929)

In the short film *The Opry House* (1929), Mickey Mouse first appears as he sweeps in front of a showhouse, at this stage the character does not have gloves. Then we start watching the shows inside the showhouse. An orchestra takes the stage first for a performance. The first character with the glove is the one leading the orchestra, most likely the anthropomorphic form of a donkey. It is an interesting detail that the character sitting in the front row from the audience also has gloves. Then the snake dancer who takes the stage also has gloves. Finally, Mickey Mouse appears on stage to play the piano, Mickey Mouse plays the piano with gloves (Figure-3). And thus, the character of Mickey Mouse appears before the audience for the first time with his gloves. At this point, the story seems to have been built to present the gloved Mickey Mouse character to the audience. Another more remote possibility is that the appearance of the character wearing gloves, as per the story is more aesthetically pleasing and facilitates animation, which may have made this situation permanent. However, this possibility is less likely considering the development of the entire story.

Walt Disney in his biography book called *The Disney Version*, regarding the reason for the gloves worn by the character of Mickey Mouse made the following statement;

His body was like a pear and he had a long tail. His legs were pipestems and we stuck them in big shoes (also circular in appearance) to give him the look of a kid wearing his father's shoes. We didn't want him to have mouse hands, because he was supposed to be more human. So we gave him gloves. Five fingers looked like too much on such a little figure, so we took one away. That was just one less finger to animate. (Schickel, 2019, p. 129)

In addition to increasing the visibility of the character's hands, the gloves also help Mickey Mouse's character gain a more human-like quality, along with his shoes and shorts. Different professionals on the topic also claim that using white gloves helps Mickey Mouse become more humane (Overdeep, 2019).



Figure 4. *Who Framed Roger Rabbit* (1988)

Another benefit of white gloves is that the front and back of the hands are visually separated from each other more easily compared to paint in total black. White gloves with three lines on the outside and a single arc-shaped line inside representing the separation of the thumb from the palm were small but effective details. In addition to revealing the front and back with the help of the lines on the glove, the round part on the wrist of the glove adds volume to the arm and helps the audience to understand the arm shape better. Those gloves are kept in use even in the color era due to those benefits as much as their iconic place in animation history (Figure 4).

The limitation of the material, combined with the high repetitive drawing requirement of the animation production method, led to the emergence of characters with similar design features in that era (1920-1930). Animated cartoon characters started to form a common style with their black bodies. Cartoon characters of this era that were designed with black bodies are called *inkblot*-style characters. Another name given to such designs is the *rubber hose* character design, owing to the similarity of the arms and legs to black plastic garden hoses. Jointless arms and legs created with a thick line allow the characters to

be produced faster during animation (White, 2006, p. 31). In addition, these arm and leg structures provided a more appropriate form for the surreal and clumsy movements of the characters. Early *inkblot* character designs include *Felix The Cat (1919)*, *Oswald The Lucky Rabbit (1927)*, *Mickey Mouse (1928)*, *Bosko the Talk-Ink Kid (1929)*, *Foxy The Fox (1931)*, *Bimbo The Dog (1930)*, *Flip The Frog (1930)*, *Pooch The Pup (1932)*. Those characters in their shorts and the designs of the second and extra characters can be shown as an example. This style of character stylization, which was common in the 20s and 30s, is still in use as a reference to this early period, especially when it is desired to create a nostalgic atmosphere in the animations.

6. Conclusion

Inkblot style character design method is a character stylization developed to separate the characters from a background on relatively small-sized papers. In this process, the designers try to increase the visibility of the character by painting their bodies completely black. Whether the characters were an anthropomorphic dog, a cow, a pig, or a mouse they were sharing similar proportion and tone values. In one of the first animated short films *Gertie the Dinosaur (1914)*, the main character is designed with only contour lines and therefore it does not stand out as much as inkblot characters do. Even this basic comparison points out the design-based reason for black-bodied characters.

Although similar aesthetic paradigms of the minstrel show can be seen in inkblot characters, those aesthetic choices were not made for the first time in minstrels. High contrast is a simple solution that improves the visual readability of characters. It is reasonable to think that inkblot character types are closer to a kind of theatrical makeup, which can also be observed in black-and-white films of that era. It is customary to use exaggerated facial makeup in many forms of stage shows so that the audience can easily perceive the facial expressions of the actors. In this sense, minstrel shows should not be accepted as a starting point for exaggerated face makeup. Therefore, the facial features of Mickey Mouse, should not be directly associated with the minstrel's makeup.

In addition to the design similarities with blackface and inkblot characters, jazz music and comedy structures were similar in both minstrels and early animations. That is also because of the *geist* of that era. Both were using the popular genre of music of their time and because both of them aimed to create a product in the comedic genre they share many features in common. Both relied on slapstick humor, basic child-like dialog, exaggerated accent, and weird exaggerated movements. But it is important to remember those kinds of traits were used in different kinds of humorous arts (such as theater or caricatures) long before minstrel shows. So, it is fair to say that minstrel shows did not invent them but rather just use them. And therefore, those traits should not be directly associated with minstrel shows and racism.

Productions intended to be directly offensive or referring to black people and blackface makeup was already considered normal in the 1930s US. It was not taboo in those times to mock racial features. The cartoon character designers of the period did not need to use an indirect method to produce work that insults black people. When they intended, they could have done so directly as in minstrel shows. Mickey Mouse already has an animated short which directly refers to minstrel shows. In the 1933 cartoon *Mickey's Mellerdrammer*, Mickey Mouse explodes a dynamite he puts in his mouth. With the soot of the explosive, he does the blackface makeup for himself to perform a minstrel show-like act. Mickey Mouse's role in this animated short is a direct reference to blackface makeup and minstrel shows.

In the modern US, humiliating jokes about any individual except black people do not attract as much reaction as insulting jokes against black people. Comedic exaggerated acts against other minorities are also considered racist but never attract any big reaction. Furthermore, it is not considered a racist joke if a black person makes a joke about blacks being poor, violent, dumb, etc. When a black person makes a joke about slavery or calls names in the media or performs a standup comedy about it no one sees a problem with it. Those differences in reaction show us the US public is still thinking about concepts due to the performer's skin color and reacting accordingly. The ill-treatment in US history that was made by generally upper-class whites against blacks is the main reason that turns these exaggerated black caricatures and humiliating jokes into a taboo.

Unlike minstrel shows, animations using inkblot characters do not specifically aim to humiliate and make fun of black people, there may be a few examples in those animations that may seem dehumanizing from today's perspective. But it is not right to think that inkblot characters are specifically designed with a purpose. In the cartoon universe of inkblot characters, acting ridiculously in a stupid manner in general is the norm. The main reason for this situation is that the essence of the slapstick comedy genre is violence

and clumsiness. The characters easily have violent accidents and we can see the same kind of comedic properties also in other humorous shows such as clown acts. Most clown characters are male midlife middle-aged white characters but we never think those clowns imply all midlife white males are stupid. There are many representations of this kind of characteristic in cartoons as well. Homer Simpson, Peter Griffin, and Elmer Fudd are famous examples of many clumsy or child-like, white male midlife cartoon characters. But no one is offended by them because they don't have a historical reason as black people do. That is the exact point that differentiates the matter from dehumanizing black characters from dehumanizing white characters.

Back in the early 20th century, there were not any positive representations of blacks in the general media. This situation was also the outcome of the reality of that era. As much as "life imitates art" as in Oscar Wilde's famous quote, art also imitates life as we all well know. In that era, black people in the US were still struggling with racism and segregation on a daily basis. In general, black people were less educated with lower incomes. They were the disadvantaged group of the US public and so they were represented in animations accordingly.

The caricature was always an exaggeration, as in the sketches of Leonardo Da Vinci, which can be considered as one of the first cartoon examples, the anatomical differences of the people are exaggerated and they are drawn in a dispositional way. In *Felix the Cat* cartoons, black people are caricatured with exaggerated bulging eyes and big lips, but the same is true for the white-skinned characters in the same Felix cartoons. Black people were at a financial disadvantage after 200 years of slavery and 100 years of discrimination at the time these films were made.

Laughing at the misfortunes of someone other than himself (Schadenfreude) is a method used in fiction to create a comedy element. Various sources explain the reason why the tragedy that happened to someone else is funny, is the feeling of relief that the tragedy did not happen to oneself. Just like laughing at someone who slipped and fell, the oppression of black people is a tragedy and for this reason, it was produced and used as comedy material during the marginalization of black people. As black people gain their rights, this kind of humor toward black people started to be condemned.

Regardless of which community group they belong to, religion, language, race, gender, etc. each fictional character who originates from a certain group is created by highlighting one of the characteristics of that group by methodology. It is the characteristic features of a particular group that distinguishes it from the other groups of society. In some cases, as in Jim Crow performances, it could feed a hostile environment towards this group. Even if it is made without this kind of hostile goal, making the public laugh at a minority group and their misfortune could feed hostile views in society.

In the US, a production with the slightest bias that could be associated with minstrel shows is becoming a target. The purpose of targeting these shows is to target the heritage of minstrel shows. Black people are still experiencing the consequences of slavery and discrimination. Targeting various fictional characters and animations, allegedly related to minstrel shows, is nothing but a symbolic move to point out the discrimination. Income inequality through history caused inherited poverty in the black community and wealth among a white elite group that profited from slavery. In the US, which does not have equality of opportunity in education due to the paid universities, it does not seem that black people will mix easily with the rest of the society equally in culture and economic fields. It seems that the debates on fictional constructs that target or allegedly target black people will continue until they reach an equal position in society. Although political correctness (PC) tries to draw attention to the issue and transform the social unconscious at the theoretical level, the black community can change its role in the US society only if the educational and economical conditions become equal.

Degrading images of the past should be embraced as a part of history. Trying to hide or even delete the racist history only buries the problem rather than facing and solving it. Hiding or altering the past also reduces the gains of wrongdoings and causes history to repeat itself. All those years of slavery and segregation ought to be embraced by the US public instead of trying to cut its connection with its past. Maybe one of the best examples of this attitude is the discrimination note from Warner Bros that appears before some of their old cartoons. "The cartoons you are about to see are products of their time. They may depict some of the ethnic and racial prejudices that were commonplace in American society. These depictions were wrong then and are wrong today. While these cartoons do not represent today's society, they are being presented as they were created, because to do otherwise would be the same as claiming these prejudices never existed." Disney also used the same kind of discrimination note before some of its old cartoons. "This program is presented as originally created. It may contain outdated cultural

depictions." The new image and the understanding of the US should be shaped with the acceptance that the US was not always as it is in the 21st century.

Despite its racist history, the US should reshape black people's image in the media as it already changed in society. If there are still unbalanced roles between races as some may argue, the government and common people need to make an effort to change black people's role in society. Slavery and segregation are an important part of US history, everything that is produced in the modern US somehow has connections to it in some way. Neither denying this fact nor trying to forget it will change it. People and the government need to face and solve economic and educational unbalance in society, fix past mistakes, and only then can the US build a truly harmonized culture and normalized daily life.

References

- Crafton, D. (2015). *Before Mickey: The animated film 1898-1928*. University of Chicago Press.
- Craven, J. (2.27.2015). HuffPost. https://www.huffpost.com/entry/kkk-terrorist-organization_n_6764866
- Halpern, R. & Lago, E. D. (2008). *Slavery and Emancipation*. John Wiley & Sons.
- Heide, R. & Gilman, J. (1979). *Dime-store Dream Parade: Popular Culture, 1925-1955*. Dutton.
- Hugill, B. (1980). *Bring on the Clowns*. Chartwell Books.
- Hussey, M. (2015). *The Rise of the Jim Crow Era*. Encyclopedia Britannica.
- Leonard, J. D. & Robbins S. T. (2021). *Race in American Television: Voices and Visions that Shaped a Nation*. ABC-CLIO.
- Lust, A. (2002). *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre*. Scarecrow Press.
- Overdeep, M. (2019). *The Reason So Many Disney Characters Wear White Gloves*. <https://www.southernliving.com/news/why-disney-cartoons-wear-gloves>
- Patinkin, P. & Patinkin, S. (2008). *"No Legs, No Jokes, No Chance": A History of the American Musical Theater*. Northwestern University Press.
- Sammond, N. (2015). *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. Duke University Press.
- Sampson, H. T. (2013). *Blacks in Blackface: A Sourcebook on Early Black Musical Shows*. Scarecrow Press.
- Sandler, K. S. (1998). *Reading the Rabbit: Explorations in Warner Bros. animation*. Rutgers University Press.
- Schickel, R. (2019). *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. Simon and Schuster.
- Tischauer, L. V. (2012). *Jim Crow Laws*. ABC-CLIO.
- White, T. (2006). *Animation from Pencils to Pixels: Classical Techniques for Digital Animators*. Taylor & Francis.

Biyomimikri Bilimi Etkisinde Başkalaşan Doğa: Seramik Heykeller

Nature's Metamorphosis Through Biomimicry Science: Ceramic Sculptures

Melda Genç, Mimarlık Bölümü, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, ORCID:0000-0003-2125-8732

Özet

Plastik Sanatlar alanındaki bu çalışmada Biyomimikri Biliminin doğadan esinlenme yöntemlerinin Seramik Sanatına uygulamaları örneklerle birlikte incelenmiştir. Günümüzde Biyomimikri, Biyomimesis ve Biyomimetik gibi isimlerle de karşılaştığımız bu yeni disiplin, yaşadığımız birçok problemin çözümünün doğanın sistemlerini anlamak ile mümkün olacağını söylemektedir. Doğanın sistemlerinin biyolojik özelliklerini araştırarak tasarımcılara, mühendislere ve daha birçok farklı disipline ilham vermektedir. Doğanın gözle görünenin ötesinde sonsuz bilgi barındırdığını, bu bilgiler ışığında doğanın danışman olarak kullanılması gerektiğini söylemiştir. Bu çalışmada Biyomimikri Biliminin doğadan esinlenme yöntemleri araştırılmış, sanat ve doğa arasındaki geçmişten bugüne olan anlayış incelenmiştir. Sanatta doğa kavramı yeni bir olgu değildir ancak duyu organlarımızla algıladığımız doğa sanat eserlerine esin kaynağı olmuştur. Gözlelediğimiz ötesine geçtikçe doğadan esinlenme yöntemlerimizde de değişmiştir. Biyomimikri biliminin doğanın modellerini, sistemlerini, oluşum süreçlerini incelemesi ve bunlarla ilgili bilgileri sunmasıyla sanatta form yaratım sürecinde nasıl ve ne şekilde etkili olacağı araştırılmak istenmiştir. Biyomimikri Biliminde Maibritt Pedersen Zari'nin doğayı organizma, davranış veya ekosistem olarak biçim, süreç, malzeme, fonksiyon ve yapım açısından taklit edilmesi tanımından yola çıkılarak çalışmalar yapılmıştır. Doğanın bir parçası olan kil ile doğadaki canlı cansız varlıklar Biyomimikri Biliminin doğaya olan bakış açısı ile yeniden yorumlanarak seramiğe dönüştürülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Biyomimikri, seramik heykel, başkalaşım.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Plastik sanatlar, seramik, tasarım.

Abstract

In this study of Plastic Arts, the applications of the methods inspired by the nature of Biomimicry Science to Ceramic Art are examined together with examples. Today, this new discipline, which we refer to as Biomimicry, Biomimesis and Biomimetics, considers that many problems we experience are solved by understanding the systems of nature. It inspires designers, engineers and many other disciplines by investigating the biological properties of nature's systems. The nature contains endless information beyond the visible, and that nature should be used as a consultant in the light of this information. In this study, the methods of inspiration from nature in the Science of Biomimicry are investigated, and the understanding between art and nature from the past to the present is examined. The concept of nature in art is not a new phenomenon, but the nature we perceive with our senses has inspired works of art. As we go beyond what we observe, our ways of being inspired by nature have also changed. This study is aimed to investigate how and in which way the science of biomimicry will be effective in the process of form creation in art, by examining the models, systems, formation processes of nature and presenting information about them. Studies have been conducted in Biomimicry Science based on Maibritt Pedersen Zari's definition of imitating nature as an organism, behavior or ecosystem in terms of form, process, material, function and construction. In this sturdy, clay, which is a part of nature, and living and non-living things in nature have been reinterpreted with the viewpoint of Biomimicry Science to nature and transformed into ceramics.

Keywords: Biomimicry, ceramic sculpture, metamorphosis.

Academical Disciplines/fields: Plastic art, ceramic, design.

- Sorumlu Yazar:** Melda Genç, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Fakültesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Adres:** Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Kampüsü, Kalkancı, Atatürk Bulvarı, No.1 İlkadım/Samsun
- e-posta:** meldagenc12@gmail.com
- ORCID:** 0000-0003-2125-8732
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 22.06.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1021274

Geliş tarihi: 09.11.2021 / **Kabul tarihi:** 22.02.2023

1. Giriş

Geçmişten günümüze doğa kavramı yaşamları, düşünceleri inançları etkilemiş, mühendislik, sanat, bilim gibi daha birçok farklı alana esin kaynağı olmuştur. Gün geçtikçe doğayla ilgili edinilen yeni bilgiler disiplinlerin doğadan esinlenme şekillerini de değiştirmiştir. Özellikle biyoloji alanındaki gelişmelerin günümüzde yaşanan pek çok probleme yeni ve alternatif çözüm yolları bulmada sonsuz bir kaynak sunacağı Biyomimikri Bilimi ile birlikte görülmüştür. Doğayı anlamak ve yeni yöntemler geliştirmek için doğadan edinilen bilgileri nasıl ve ne şekilde kullanılacağı konuları Biyomimikri Bilimiyle araştırılmaya başlanmıştır. Böylelikle tasarımcılara, mühendislere ve birçok farklı disipline doğaya farklı bir bakış açısıyla yaklaşımlarını göstermiştir.

Doğa geçmişten günümüze sanat, tasarım ve mimarlık gibi pek çok alanların form yaratım sürecinde etkili olmuştur. İlk çağlardan bugüne doğayı taklit etmeye başlayan sanatçılar zamanla gözlemedikleri doğadaki biçimleri kendi süzgecinden geçirip yorumlayarak sanat nesnelere dönüştürmeye başlamıştır. Doğaya olan bakış açısının tamamen değiştiği günümüzde, teknolojinin gelişmesiyle birlikte doğaya farklı bir gözle bakmanın sanat alanında da doğadan esinlenmeyi etkileyeceği kesindir.

Bu çalışmada doğanın modellerini, sistemlerini, oluşum süreçlerini inceleyen ve biyolojik olarak taklit eden bu düşünce biçimi, sanatta form yaratım süreci kapsamında ele alınmıştır. Biyomimikri Biliminin sunduğu canlı cansız varlıkların biyolojik özellikleri organizma, danışman ve ekosistem seviyelerine göre seramiğin malzemesi kil ile yorumlanmıştır. Sanat alanında da doğadan gelen bir malzemeyle ele alınması form yaratım sürecinde nasıl ve ne şekilde etkili olacağı araştırılmak istenmiştir. Doğanın bir parçası olan kil ile doğadaki canlı cansız varlıklar Biyomimikri Biliminin doğaya olan bakış açısı ile yeniden yorumlanarak seramiğe dönüştürülmüştür.

Bu çalışmanın literatürde var olan çalışmalardan farkları şu şekilde sıralanabilir:

1. Geçmişten günümüze sanatçıların birebir doğayı model alması ya da gözlemediği doğa karşısında kendi duygu ve düşünce süzgecinden geçirmesiyle yorumlanmıştır. Bu çalışmada ise Biyomimikri Biliminin sunduğu doğaya ait biyolojik bilgiler seramiğin malzemesi kil ile yorumlanmıştır. Doğanın görünenin ötesindeki işleyişini ve düzenini de araştırarak biyolojik olarak taklit edilmesi amaçlanmıştır.
2. Doğa yorumlanırken Maibritt Pedersen Zari'nin düşünce biçiminden yararlanılmıştır. Biyomimikri Biliminde Zari'e göre doğa bir organizmanın, bir organizmanın davranışının veya tüm bir ekosistemin biçim, süreç, malzeme, fonksiyon ve yapımlarından taklit edilmesidir. Doğanın bir parçası olan kil Zari'nin Biyomimikri tanımına göre form yaratım sürecine nasıl ve ne şekilde etkileyeceği araştırılmıştır.
3. Mimarlık ve tasarım alanlarında mevcut problemlere yeni ve alternatif çözüm yolları bulmada sonsuz bir kaynak sunan Biyomimikri Biliminin doğaya olan yaklaşımının sanatta form yaratım sürecine nasıl ve ne şekilde etki edeceği araştırılmıştır.

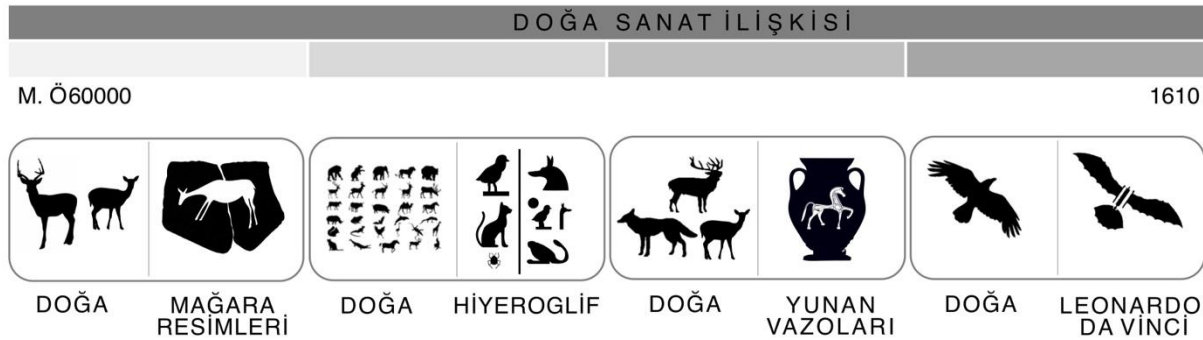
1.1. Tarihsel Süreçte İnsan-Doğa ve Sanat İlişkisi

Tarihe baktığımızda ilk çağlardan bugüne insanlar hayatta kalabilmek için çevrelerine karşı kayıtsız kalmamış, doğada gözlemedikleriyle elde ettikleri bilgileri çeşitli yöntemlerle ihtiyacı doğrultusunda gereken araç ve gereçlere dönüştürmüşlerdir. İnsanoğlu doğaya üstün gelme amacıyla onu şekillendirmeye biçimlendirmeye çalışmış, içgüdüsel olarak doğayı taklit ederek yaşamlarını sürdürmeye çalışmışlardır. Doğa, barınma gibi fiziksel ihtiyaçların yanında insanların inanışlarını, davranış biçimlerini de etkilemiştir. Yaşadıkları doğadan etkilenip doğayla olan savaşlarında mağaralara çizdikleri şekillerle güçlendiklerini düşünürken, gördüklerini soyutlayarak mağara duvarlarına aktarmaları belki de soyutlamanın ilk örneklerini oluşturmuştur (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011, s. 18). Tarihsel sürece baktığımızda sanatta doğa kavramı doğaya olan gözlemleri ölçüsünde olmuştur. Doğanın kendi düzeni içerisindeki biçimlerden yola çıkmışlardır. Böylelikle bilinçli ya da değil, doğada gözlemediklerini soyutlamaya başlamışlardır. Sanat kendi içerisinde aslında doğayı gözleme, doğada biçimler keşfetme, doğanın kendi içerisindeki sistemi kavramı geliştirme çabasına girmiştir (Tepecik, 2002, s. 42).

Mısır Uygarlığında kullanılan 'Hiyeroglif' olarak adlandırılan alfabe doğadan alınan kuş, yaprak gibi canlı cansız varlıkların soyutlanarak oluşturulmasından meydana gelmiştir (Görsel 1). (Genç, 2013a, s.5). Mısır Uygarlığında işlenen konular alfabe de dâhil doğanın birebir taklidi değildir, doğadan yararlanmayı amaçlamışlardır. Mısır sanatında natüralizmin egemen olduğu bir soyutlama yapılmıştır (Altay, 2009, s. 13). Yunan Uygarlığında gündelik hayatta kullanılan araçlar üzerindeki betimlemelerde doğadan imgeler kullanılmıştır (Görsel 1).

Gotik sanat doğaya uzak, soyut bir strüktürü önemsemştir. Sanatçı doğayı benzetmeyi istemez, sembolik bir anlam yüklemeye çalışmıştır (Akyürek, 1994, s. 160).

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans'ta hayata bakış açısı ve dolayısıyla doğaya olan bakış açısı da değişmiştir. Rönesans'ta insan bir birey olarak yeniden önem kazanmıştır. Bilimsel olarak doğayı gözlemlemeye başlamıştır. Doğayı keşfetme eylemiyle birlikte saatler ve haritalar gibi bir sürü yardımcı araçlar üretmeye başlamışlardır (Krausse, 2005, s.8). Doğaya olan bu ilgi sanatta kendini göstermiştir. Doğanın birebir tasviri önemli görülmüştür. Zamanla doğanın güzelliklerine kendilerinden yorum katmaları önemsenir olmuştur. Sanat eserleri ortaya çıkmadan önce doğa hakkında iyi bilgi edinmeleri ancak doğayı gözlemleyerek mümkün olacağı düşünülmüştür. Doğayı gözlemleyerek çalışan en önemli kişilerden biri Leonardo Da Vinci'dir. Gözlemleyerek, deneyler yaparak eserlerini ortaya koymuştur (Genç, 2013a, s. 19). İyi bir gözlem yeteneğine ve hafızaya sahip olan Leonardo çevreyi algılamayı ve gözlem yapmayı problem çözmedeki ilk aşama olarak kabul etmiştir. Leonardo doğanın kendi içerisindeki çözümlerini keşfetmiş, bunları inceleyerek yeni yaratımların yapılabileceğinden bahsetmiştir (Görsel 1).



Görsel 1. Tarihsel Süreçte Doğa Sanat İlişkisi.

Doğa kavramı 17. yüzyıl felsefesinin başlıca sorunsallarından birisi olmuştur. 1789 Fransız ihtilali gibi toplumu etkileyen olaylar sanatta içerikle daha fazla odaklanmasına neden olmuştur. Romantizm de gözlemlediği doğayı kendi süzgecinden geçirip yorumlayarak eserler yapılmaya başlanmıştır (Krausse, 2005, s. 59). Turner doğadaki hızlı değişimi eserlerine yansıtmak istemiştir. Doğayı gözlemlemeyi önemsemştir. Doğayı sanat ile taklit etmeye çalışmıştır. Doğayı değiştirir, soyutlar ancak bu soyutlamayı doğayı iyi gözlemele sonucunda yapmıştır. Bu yüzden gerçekçi bir şekilde doğayı taklit etmesi gerekmemiştir. Doğadaki görünüm, ışık ve renk önemli hale gelmiş, doğanın onlarda uyandırdığı duyguları yansıtmaya çalışmışlardır (Genç, 2013a, s. 11). Romantizme karşı olarak ortaya çıkan Realizmde ise doğayı gözlemleyerek ve tarafsız bir tasvir yapmak istenmiştir. Bu da ancak doğa olaylarının gözlem ve deneyler yapılarak araştırılmasıyla oluşabileceğini düşündürmüştür.

19.yy. da bilim, teknoloji alanlarındaki buluşlar, yenilikler sanatı etkileyerek sanatın değişmesine ve gelişmesine yön vermiştir. Rengin bilimsel olarak açıklanmasıyla sanat alanındaki renk algısı da değişmiştir. Sanatçılar ışığın renk üzerindeki etkilerini araştırarak gün içerisindeki değişimlerini izlemeye başlamışlardır. 1865 yılında güneş ışığının objelerin renklerine yaptığı değişimleri yakalamaya çalışan Empresyonistler doğayı doğrudan gözlemleyerek ışığın objeler üzerindeki anlık değişimlerini resmetmeye çalışmışlardır. Renk sadece objenin tarif edilmesinde kullanılan bir amaç olarak görülmekteyken farklı bir anlam kazanmıştır (Tunalı, 2011, s. 53). Empresyonistler doğada olan objelerin net bir renkten oluşmadığı, aksine versiyonlarından oluştuklarından bahsetmişlerdir (Tunalı, 2011, s. 55). Doğayı görmeye odaklı olan düşünce tarzı yerini doğayı anlama çabasına dönüşmüştür. Böylelikle yeni biçimler yaratma yöntemlerine gidilmiştir.

19. yy. sonu ve 20.yy. başlarında Art Nouveau akımı bitki ve hayvan biçimlerinden etkilenmiş, onları stilize etmiştir. 20.yüzyıldan önce renk, biçim gibi öğeler sadece doğayı betimlemek için kullanılırken Modernizm

bu düşünceyi yıkararak soyutlamak için kullanılan öğeler haline getirmiştir (Yavuz, 2007, s. 5-10). Endüstri devrimi sonucu değişen sosyo-kültürel yapı sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçılar daha özgür biçimde eserlerini yapmaya başlamıştır. 20.yyda atomun parçalanması gibi bilimsel gelişmeler sanatın da doğaya olan bakışını etkilemiştir. Doğadan alınan biçimler soyutlanarak tanımsız hale gelmiş, izleyici tarafından algılanması güç betimlemeler olmuştur (Ocvirk, vd, 2015, s. 17). Cezanne doğadaki öze ulaşmaya çalışmıştır. 19.yy. ortalarında bilimin ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte doğaya olan bakış açısı da değişmeye başlamıştır. Endüstrinin gelişmesiyle birlikte resim alanında biçimler parçalanmaya başlamıştır. Kübizm akımın ortaya çıkmasında etkili olan Cezanne, doğayı silindir, koni gibi geometrik biçimlere indirgeyerek resmedilmesi gerektiğine inanmıştır. Doğadaki objeler öze yönelik yorumlanmıştır. Objelerin soyutlanmasıyla yeni bir soyutlama anlayışı ortaya çıkmıştır. Picasso Cezanne'den etkilenmiştir. Geometrik biçimlerle eserlerini düzenlemiştir. Picasso doğanın yapısal işleyişini kullanarak yakalamaya çalışmıştır. Bunu yaparken aslında biçimi bozarak değil bölerek yapmıştır. Doğa biçimlerinin analizine dayanan analitik kübizmde doğa parçalanmış bir varlıktır. Doğa varlıklarını doğal olan biçimlerinden soyutlanmıştır (Tunalı, 2011, s. 170).

Rönesans'tan bugüne kadar gelen süreçte aslında sanatta duyular ile algılanan dış görünüm anlatılmıştır. Kübistlere göre ise nesnenin değişmeyen yapısı yani özü önemlidir. Bu özün de anlaşılabilmesinin duyularla değil akıl ile mümkün olabileceğini savunmuşlardır. Descartes'in akılcılık felsefesi sanatı da etkileyerek Natüralist bir sanat anlayışını yıkararak yeni bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır (İpsiroğlu ve Ipsiroğlu, 2011, s. 26).

Ekspresyonizm doğayı deforme etme çabası içinde olsa da figüratif bir bağlantıya sahip olmuştur (Kalkan, 2006, s. 48). Ekspresyonistler doğanın etkisinden kopmamışlar ama çevreye karşı olan duygularını dile getirmeye çalışmışlardır. Böylelikle eserlerindeki figürler doğadakilere benzemek zorunda kalmamıştır. Eserlerinde kullandığı biçim, çizgi ve renk doğada olan değil, kendi içselliği içerisinde yansıttıklarıdır (Kalkan, 2006, s. 48-49). Eserler, doğa ve doğal biçimlerden yola çıkmıştır ancak Jawlensky'nin de dediği gibi doğanın bir taklidi değildir. Gözleriyle gördüğünün ötesinde kendi benliğini ortaya koymasından bahseder (aktaran Tunalı, 2011, s. 130).

1917 yılında yayınlanan bir dergide Mondrian insanların doğadan uzaklaştığından bahsetmiştir. Mondrian sanatın doğaya egemen olduğunu düşünmektedir. Soyutlamalarını yaparken doğayı yok ederek onu yıkararak eserlerini oluşturmaya çalışmıştır. Mondrian'ın gri ağaç adlı eserinde doğanın bir soyutlamasını görmek mümkündür. Soyutlama hem simgesel hem biçimsel yapılmıştır (Özkesici, 2019, s. 48). Kandinsky de objelerin biçimlerini sadeleştirerek çalışmalar yapmıştır. Nesnelere gerçekle olan ilişkilerini yok etmeyi tercih etmiştir. Mondrian içselliğini dışarı yansıtmaya çalışmıştır. 20. yy. toplumun doğayla bir çatışma içerisinde olduğu görülmüştür. Endüstrileşmeye gelen makineleşme sonucunda hızla kullanılmaya başlayan doğanın kaynaklarının kontrolsüz kullanımı, sürekli artan popülasyon ve kirlilik doğaya olan saygının yeniden kazanılması gerekliliğini doğurmuştur.

Doğaya olan bu müdahalelerinin durması gerekliliğini savunan Land Art (Arazi Sanatı) doğadaki malzemeleri kullanarak doğaya zarar vermeden ona müdahale etmiştir. Sanatçı alternatif bir mekân arayışına yönelerek müze ve galeri mekânlarının dışına çıkarak çevresel problemlere dikkat çekmeye çalışmıştır (Antmen, 2008, s.251). Doğadaki malzemeler kullanıldığından doğaya zarar vermez, zamanla eser doğayla bütünleşir ya da yok olmuştur. Buradaki amaç doğanın güzelliklerinin yeniden fark edilmesini sağlamak olmuştur. Land Art, yeryüzü sanatı, ekolojik sanat gibi sanatsal hareketler artmaya başlamıştır. Doğaya olan bakış açısını değiştirmek amacıyla gelişen bu hareketlerde doğanın süreçleri doğadaki malzemelerin kullanılmasıyla yapılmıştır. Doğaya olan tahribatın giderilmesine yönelik çalışmalar birçok farklı disiplinde de önemli bir konu haline gelmiştir. Günümüzde yaşanan birçok problemi doğanın kendi içerisinde çözdüğünün fark edilmesiyle birlikte Biyomimikri kavramı gündeme gelmiştir. Doğanın kendisinin kaynak olarak kullanılmasına karşı çıkararak onu danışman olarak kullanılmasını gerektirdiğini vurgulamıştır. Biyomimikri Bilimi doğayı biyolojik olarak taklit etmeyi amaçlamıştır. Böylelikle doğadan esinlenme yöntemleri geliştirilmiştir. Geçmişte sanat doğayı birebir taklit olarak başlamış daha sonrasında ise kavramsal bir sanat anlayışına yönelmiştir. Bu yönelmelerde çağın teknolojik gelişmeleri etkin rol almış, doğaya olan bakış açısının değişmesine neden olmuş böylelikle sanatçıların da eserlerinde doğayı farklı bir şekilde betimlemelerini sağlamıştır. Biyomimikri Bilimiyle de doğaya ait elde edilen biyolojik bilgiler form yaratım süreçlerinde farklı yaklaşımlara neden olacaktır.

1.2. Biyomimikri Bilimi ve Doğadan Esinlenme

İnsanoğlu doğada var olduğundan itibaren çevresine kayıtsız kalmamıştır. Evreni keşfetme isteği birçok teknolojinin de gelişmesini sağlamıştır. Özellikle biyoloji alanındaki gelişmeler farklı disiplinlere mevcut problemlere alternatif çözüm yolları üretmede ışık tutmaya başlamıştır. Doğadaki canlı cansız tüm

varlıkların biyolojik özellikleri doğaya farklı bir gözle bakılmasını sağlamıştır. Böylelikle doğadan esinlenme yöntemleri de farklılıklar göstermiştir. 1950 yıllarında Otto Schmit 'Biyomimetik' kavramından bahsetmiştir. Daha sonrasında ise 'Biomimicry: Inspired by Nature' kitabıyla 20.yy. sonuna doğru Biyomimikri Biyomimetik kavramları literatüre girmiştir. Benyus, doğanın 3,8 milyar yıldır kendini yenileyen, geliştiren bir yapıya sahip olduğunu vurgulamış, doğanın sistemlerinin ve işleyişinin hala gizemini koruduğundan bahsetmiştir. Doğada var olan bu sistemleri inceleyerek taklit ederek ya da ilham alarak günümüz problemlerine çözüm teşkil edeceğini söylemiştir (Benyus, 2002, s. 13).

Benyus, doğayı anlamak ve yeni yöntemler geliştirmek için doğadan edinilen bilgileri nasıl ve ne şekilde kullanılacağı konularını araştırmaya başlamıştır. Biyomimetik, Biyomimikri, biyotaklit, biyomimesis gibi isimlerle de karşımıza çıkan bu yeni terim Bios (yaşam) ve Mimesis (taklit) anlamına gelen kelimelerin birleştirilmesinden meydana gelmiştir (Benyus, 2002, s. 13). Benyus doğadan esinlenmede 'model olarak doğa', 'danışman olarak doğa' ve 'ölçüt olarak doğa' prensiplerinden bahsetmiştir. 'Model olarak doğa', doğadaki canlı cansız varlıkların modellerini ya da bir parçalarını taklit edilmesidir. (Benyus, 2002, s. 13). Doğayı model alma, canlı ve cansız varlığın biyolojik olarak taklidiyle var olan problemlere yeni ve alternatif çözüm yolları sunmuştur. Bir canlının tamamının veya bir kısmının taklit edilmesidir. Problem çözümünde sadece model olarak taklit etme yetmeyebilir. Bu yüzden bir çalışmada model, danışman ve ölçütten de yararlanılabilir. Doğadaki süreçler bu bağlamda analogik olarak yaklaşarak çözüm yolu bulmaya çalışır. Model olarak taklit etmede daha çok belirgin bir özelliği taklit etmeye çalışır.

Benyus, doğa danışman olarak görüldüğünde doğaya farklı bir değerle bakılabildiğini olanak sağladığını söylemiş, doğanın bize sunabileceği pek çok çözümü olduğunu vurgulamıştır. Günümüzde doğadaki canlı cansız tüm varlıkların var olma nedenlerinin, özlerinin hikayelerinin de anlaşılması gerekliliği, böylelikle doğaya zarar vermeden onu anlayıp, onu danışman olarak kabul ettiğimiz takdirde dünyanın yok olmasının önüne geçilebileceğini savunmuştur. Ölçüt olarak doğa, ekosistemin standartları kullanması gerekliliğini belirtmiştir Yapılan çalışmaların doğruluğunu, doğayla uyumlu olup olmadığını kontrol etmek amacıyla ekolojik standartlara bakılması gerekliliğini vurgulamıştır. Model ve davranışla birlikte kullanılabilir (Tablo 1). (Benyus, 2002, s. 13).

Tablo 1. Jenni Benyus'un Biyomimikri Prensipleri. (Benyus, 2002'den uyarlanmıştır)

BİYOMİMİKİRİ PRENSİPLERİ		
MODEL	DANIŞMAN	ÖLÇÜT
Örnek olarak doğa	Akıl hocası olarak doğa	Ölçüt olarak doğa

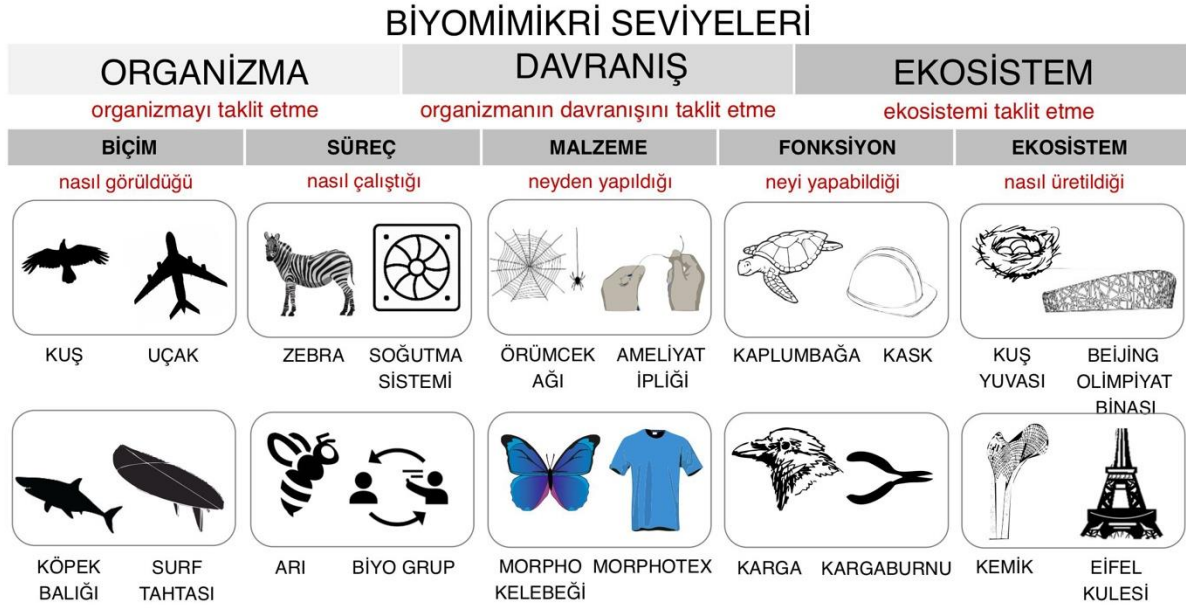
Biyomimikri Bilim dalı gün geçtikçe her alanda başvuru kaynağı olarak kabul edilmiş, farklı alanlarda çalışanlar doğadan nasıl ve ne şekilde yararlanılabileceğine dair sınıflandırmalar yapmaya ve bunu kendi alanlarında uygulamaya çalışmışlardır. Bilimsel anlamda biyoloji, kimya gibi bilimsel olarak ele alınmış ve strüktürel, dokusal, sistemsel ve daha birçok farklı alt başlıkta incelenmiş, edinilen bilgiler tasarımlara, ürünlere aktarılmıştır. P. Zari ise Biyomimikri Bilimiyle doğadan esinlenme yöntemlerini organizma, davranış ve ekosistem olarak belirlemiştir.

Tablo 2. Zari' nin Biyomimikri Seviyeleri (Zari, 2007'den uyarlanmıştır).

BİYOMİMİKİRİ SEVİYELERİ		
ORGANİZMA	DANIŞMAN	EKOSİSTEM
Organizmayı taklit etme	Organizmanın davranışını taklit etme	Ekosistemi taklit etme

Organizma seviyesi bir canlının tamamının ya da bir parçasının taklit edilmesi olarak belirtmiştir. David Trubridge diyatom olarak adlandırılan bir tür algden esinlenmiştir. Fotosentez yapabilen bu canlılar, güneş ışığını toplayabilmek ve dağıtabilmek için fizyolojik olarak gelişmişlerdir. David bu organizmaların iskelet yapısını taklit ederek tasarımını yapmıştır (Medlack, 2016). Davranış seviyesi ise organizmanın nasıl davrandığına bakar. Davranış seviyesinde doğadaki organizmaların karşılaştıkları sorunlara nasıl çözüm yolu buldukları incelenir. Doğadaki organizmaların karşılaştıkları problemlere olan davranış biçimleri yeni

ve alternatif çözümler bulunmasında fikirler verir. Kozalaklar kuru olduklarında yaprakları açık, ıslak olduğunda ise yaprakları kapalıdır. Kendi içerisindeki nem miktarını ayarlayabilmek için yaptığı açılıp kapanma davranışını taklit eden malzemeler üretilmiştir (Eadie & Ghosh, 2011, s. 763; Weerasinghe vd., 2019, s. 4285). Inotek™ tekstil ürünlerinde kozalakların davranışlarından yola çıkan ürünler üretilmiştir. Ekosistem seviyesinde doğadaki organizma değil yaşam döngüsü taklit edilmektedir. Zira Adası projesi tükettiği enerjiyi yine kendisi sağlayabilecek şekilde yapılmıştır. Rüzgâr, su, güneşten yararlanmak için yedi tepe kullanılmıştır. (Maglic, 2012, s. 23-26). Zari, belirlenen bir problemin çözümünde Biyomimikri seviyelerini biçim, süreç, malzeme, fonksiyon ve yapım gibi alt gruplara ayırmıştır. Biçim nasıl görüldüğünü, süreç nasıl çalıştığını, malzeme neden yapıldığını, fonksiyon neyi yapabildiğini, yapıyla nasıl üretildiğini sorgulamaya çalışmıştır (Zari, 2007, s. 4) (Görsel 2).



Görsel 2. Zari'nin Biyomimikri Seviyeleri (Zari, 2007'den uyarlanmıştır).

Biçimsel olarak taklit etme bir canlının tamamının ya da bir kısmının model olarak alınmasıdır. Biçimsel taklit organizma, danışman ve ekosistem olarak yapılabilir. Ayrıca biçimi oluşturan unsurlar olan Biçim "Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği" olarak tanımlanmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 54) Biyomimikri doğadan esinlenirken sadece nasıl bir biçime sahip olduğunu incelemeyi, biyolojik olarak da inceler ve bu bilgileri de kullanır.

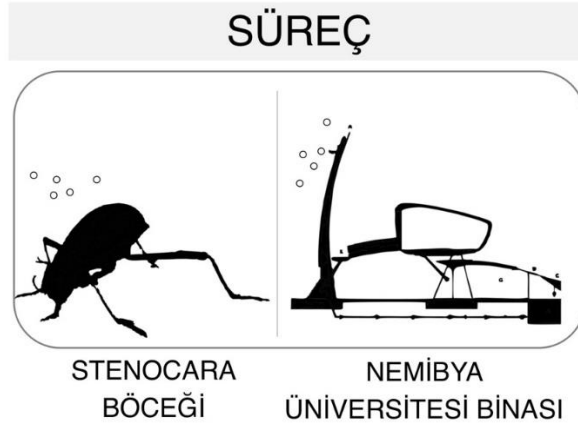
Canlının strüktürüne, dokusuna ve rengine de bakar. Biçim bakımından taklide örnek Japonların Shinkansen trenleri verilebilir. Tünel çıkışlarındaki ses patlamasını engelleyebilmek için yalıtımcı kuşunun gaga yapısından esinlenmişlerdir (Kennedy & Marting, 2016, s. 41; Singh & Nayyar, 2015, s. 96). Canlıların dokularının incelenmesiyle yeni tasarım fikirleri ortaya çıkmıştır (Kuday, 2009: 51; Yıldız, 2012: 34). En güzel örneklerden birisi köpek balıklarıdır. Köpek balıklarının hızlı yüzmesinin nedeninin kas yapısı olduğu düşünülmesine rağmen yapılan araştırmalar sonucunda dersinin dokusunun strüktürel yapısından kaynaklandığı anlaşılmıştır. Böylelikle yeni mayoların tasarımında ilham kaynağı olmuştur. Mayoların sürtünme direncinde azalmalar görülmüştür (Eadie & Ghosh, 2011, s. 767).

Renk bakımından ise çok ilginç örneklerle karşılaşmaktayız. En bilinen örneklerden birisi Morfo Kelebekleridir. Kelebeklerin mavi olmasını sağlayan pigmentler olduğu düşünülürken yapılan araştırma sonucunda canlının herhangi bir pigment içermediği anlaşılmıştır (Rossin, 2010, s. 565). Kelebeğin mavi gözükmesinin nedeni ise kanatlarında karmaşık mikroskobik bir yapıdan kaynaklanmaktadır. Bu yapı sayesinde Morfo kelebeği ışıkla oynayarak renk edebilme yeteneğine sahiptir (Didari & Mengüç, 2018, s. 2-4; Rossin, 2010, s. 565). Japon bir tekstil firması 'Morphotex' adlı bir kumaş üretmişlerdir. Turoptik lifler kullanılarak tamamen bu fikirden yola çıkılarak yapılmıştır. Biyomimikri doğadaki rengi işlevsel bakımdan incelenmiştir, estetiksel bir kaygıyla bakmamıştır (Görsel 3).



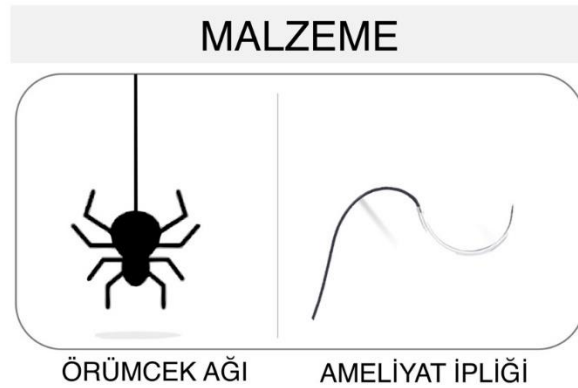
Görsel 3. Biçim bakımından doğayı taklit eden örnekler.

Organizma seviyesinde süreç taklidi örneği olarak Namibya Su Bilimleri Binası örnek verilebilir. Stenocara denen böceğin havada uçan su damlacıklarının ayırma süreci taklit edilmiştir (Singh, 2020, s.543) (Görsel 4).



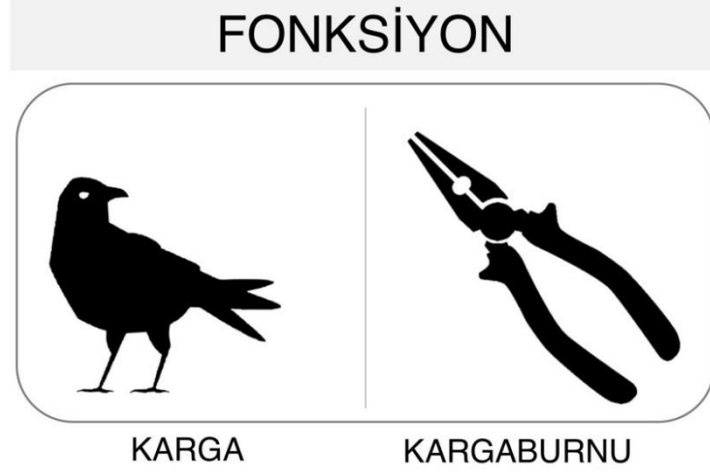
Görsel 4. Süreç bakımından doğayı taklit eden örnek.

Malzemenin taklit edilmesinde organizmanın neden yapıldığına yani malzemesine bakılır. Biyomimikri kapsamında malzemeyi taklit eden tasarımlar birçok farklı alanda kullanılmaktadır (Kuday, 2009, s.58. Yıldız, 2012, s. 19). Kendi kendini onarma, geri dönüşebilme, doğayla uyumlu olmasına dikkat edilir. Doğada bir sürü akıllı malzeme bulunmaktadır. Bunlardan birisi örümcek ağıdır. Proteinlerin düzenli bir şekilde düzenlenmesiyle ihtiyacına göre esnekliği ve mukavemeti ayarlayabildiği anlaşılmıştır. En sağlam malzemelerden birisi olarak görülmektedir. İz bırakmayan ameliyat iplikleri, kurşun geçirmez giysiler yapılmıştır (Eadie & Ghosh, 2011, s. 765; Singh & Nayyar, 2015, s. 98) (Görsel 5).



Görsel 5. Malzeme bakımından doğayı taklit eden örnek.

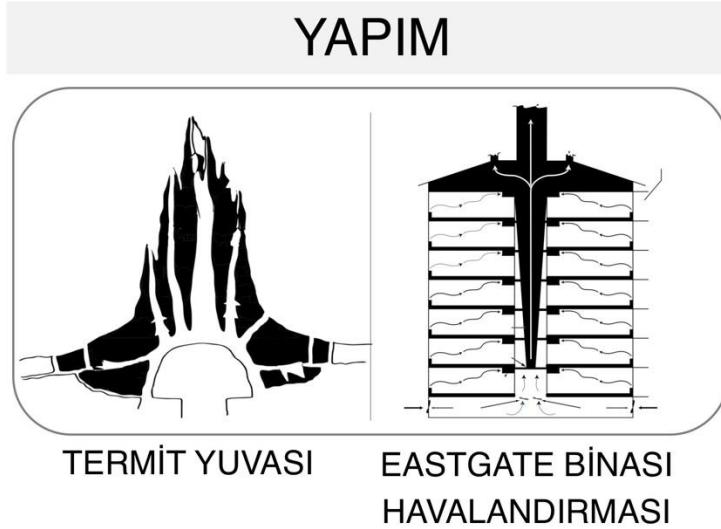
Fonksiyon bakımından doğayı taklit ederken biçim de önemlidir. Doğadaki hangi biçimin fonksiyona hizmet edildiğine bakılması gerekir (Kuday, 2009, s. 49). Tehlike karşısında kabuğuna çekilen kaplumbağanın sert kabuğundan yola çıkılarak ürünler tasarlanması fonksiyon bakımından taklidin güzel bir örneğidir. Kargaburnu aletinin isminden de anlaşıldığı gibi karganın gagasının eğme, bükme özelliklerini taklit etmesidir (Görsel 6).



Görsel 6. Fonksiyon bakımından doğayı taklit eden örnek.

Yapım olarak doğayı taklit etme doğadaki sistemlerin nasıl yapıldığını model alır. Diğerlerinde olduğu gibi yapım bakımından doğayı taklit etmede de organizma, davranış ve ekosistem taklidi görülmektedir.

Termitlerin iklim koşullarına göre yapı tasarımları taklit edilerek Harare, Zimbabwe'deki Eastgate Binası yapılmıştır. Mimar Mick Pearce binanın iç sıcaklığını ayarlamak için Termit yuvalarının havalandırma sisteminden yararlanmışır (Nkandu & Alibaba, 2018, s.6) (Görsel 7).



Görsel 7. Yapım bakımından doğayı taklit eden örnek.

Biyomimikri bilimi kapsamında doğadan esinlenmede her disiplin kendi alanlarındaki bilgiler kapsamında doğadan esinlenmişlerdir. Genel olarak baktığımızda biyomimikri prensipleri ve seviyeleri doğadan esinlenmede tasarımcılara ve mimarlara farklı bir bakış açısı sağlamıştır. Doğadan esinlenmede sadece gözlem yapmaz, aynı zamanda biyolojik anlamda doğanın işleyişini anlamaktır. Canlı ya da cansız varlığı oluşturan sistemin, davranışının da dâhil edilmesiyle daha farklı bir soyutlama anlayışının geliştiği söylenebilir. Doğadaki organizmaları keşfeder, bu organizmalar ile ilgili biyolojik bilgileri kullanarak kendi çalışmalarında kullanabileceği şekilde soyutlar.

1.3. Biyomimikri ve Seramik Heykel Çalışmaları

Biyomimikri bilim ışığında doğadan esinlenme yöntemleri genel olarak tasarım, mühendislik, mimari gibi birçok alanlarda etkili olmuştur. Tarihsel süreçte doğadan esinlenme ilk olarak biçimsel olarak doğanın taklit edilmesiyle başlamıştır. Evrendeki belirsizlikler ilkel insanı soyut biçimlere yöneltmiştir. Gün geçtikçe gelişen teknolojiler ile doğaya ait yeni bilgilerin elde edilmesi doğadan esinlenmeyi de başkalaştırmıştır. 20.yy. da sanat doğanın dış görünüşünden dışarı çıkarak kavramsal bir boyut kazanmıştır.

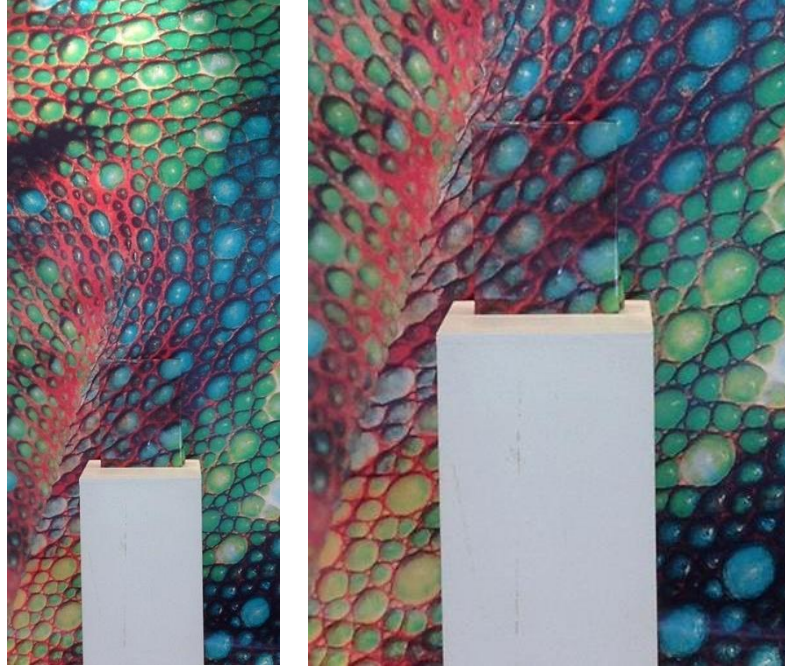
Doğanın gizemleri çözüldükçe daha da ilgi çekici bir esin kaynağı olmaya başlamıştır. Biyomimikri Bilimi 'doğa nasıl çalışır?' ve 'doğa ilham kaynağı olarak nasıl kullanılır?' sorarak mevcut problemlere çözüm yolları aramıştır. Teknolojik gelişmeler gözle gördüğümüz doğanın başka bir yüzünü göstermiştir. Doğayı gözlemleyerek öğrenemeyeceğimiz bilgileri sunmuştur. Biyolojik anlamda elde edilen bu bilgiler ışığında seramik çalışmalar yapılmıştır. Çalışmalarda seçilen temaya uygun doğadaki canlı cansız organizmaların biyolojik özellikleri incelenmiştir. Biyomimikri Biliminde Maibritt Pedersen Zari'nin doğayı organizma, davranış veya ekosistem olarak biçim, süreç, malzeme, fonksiyon ve yapım açısından taklit edilmesi tanımından yola çıkılarak çalışmalar yapılmıştır. Doğanın bir parçası olan kil ile doğadaki canlı cansız varlıklar Biyomimikri Biliminin doğaya olan bakış açısı ile yeniden yorumlanarak seramiğe dönüştürülmüştür.

Bukalemun çalışmasında tema doğadaki renklerin değişimleridir. Biyomimikri doğadaki canlı cansız varlıkların sadece renklerinin oluşumunu incelemeyi, aynı zamanda neden bu değişime gereksinim duyduklarını da araştırır. Doğadaki pek çok canlı dikkat çekmek, uyarılmak, korunmak amaçlı olarak renkleri kullanmaktadır. Doğada çarpıcı renkte bir canlı gördüğümüzde bu canlının zehirli olduğuna işaret ettiği bilinmektedir (Genç, 2013a, s.54-55; Genç, 2015, s.125-126). Crypsis olarak bilinen kamuflaj yöntemi ise canlıların korunma biçimlerinden bir tanesidir. Yılanlar ortama göre renk ve dokulara bürünebilirler, sincaplar çift renkli olduklarından iki ayrı canlı olarak algılanabilir, zebranın üzerindeki çizgiler ise grup olarak hareket ettiklerinde tek tek algılanabilirler (Genç, 2013a, S.55). Biyomimikri Bilim çerçevesinde rengi konu olan seramik çalışmasında doğadaki kamuflaj yöntemi esinlenme kaynağı olarak seçilmiştir. Kamuflaj yöntemi organizma ve davranış seviyesi olarak ele alınmıştır. Canlıların kamuflaj yeteneği esas alınmıştır (Tablo 3).

Tablo 3. Bukalemun çalışmasından esinlenme süreci.

Doğa	Biyolojik Özellikleri	Biyomimikri Seviyesi	Eser Etkisi
Bukalemun	Duygu değişimleri sonucu kamufl olma davranışı	Organizma Seviyesi Davranış Seviyesi	Eserin rengi Eserin sergilenme şekli

Bukalemun derisi taklit edilerek form yüzeyine dijital baskı yöntemleri ile dekal tekniğiyle uygulanmıştır. Kamufl olma davranışı ise eserin sergilenme biçiminin belirlenmesini sağlamıştır. Böylelikle Biyomimikri bilimin doğayı organizma ve davranış olarak benimsediği seviyesine göre eser ortaya çıkmıştır. Doğadaki kamuflaj konusu seramik form yaratım sürecine aktarılmasında, ilk olarak bukalemun derisinin yüksek çözünürlükteki bir imajı seçilmiştir. Bu imajın 107 cm x 260 cm ölçülerinde duvar kâğıdı olarak basımı sağlanmıştır (Genç, 2013a s.91-92). Sonrasında ise seramik form beyaz bir standın üzerine konularak, eserin kamufl edilebilmesi için duvar kâğıdına gelen kısmı kopyalanarak sulu çıkartma tekniği ile seramik forma uygulanmıştır. Bu çalışmada önemli olan seramik eserin biçimi değil renkleri kullanarak kamuflaj etkisi yaratmaktır. Bukalemun canlısının davranışsal özellikleri derisinin görseli mekânla birlikte artık bir bütün olarak algılanmaktadır. Arka planda yer alan duvar kâğıdına çalışmanın gelmesiyle artık seramik form bir açıdan bakıldığında fark edilmemektedir. Böylelikle eserin sergileme biçimini oluşturan bukalemun hayvanın dış etkenlere karşı kendini tehdit altında hissettiğinde gösterdiği kamufl etme davranışdır (Görsel 8). Bukalemun derisinin görsel taklidiyle renkler ve renk lekeleri çalışmayı oluşturmuş, mekân ile uyumu kamuflajı sağlamıştır (Genç, 2015, s. 125-126).



Görsel 8. *Bukalemun*, Melda, Genç 2009 (Genç, 2013a, s. 93).

Başka bir çalışmada tarihsel süreçte insanlığın var olmasından beri takı, el aletleri gibi birçok nesnenin malzemesini oluşturan kemikler seçilmiştir. Kemığın bir malzeme olarak kullanımı dışında yapısal olarak kullanıldığı örnekler vardır. Mimaride uyluk kemiğinden yola çıkılarak yapılan Eiffel kulesi en bilinen örneklerden birisidir (Genç, 2013a,s. 100; Genç, 2013b, s. 181). Uyluk kemiğinin biyolojik olarak yapısı incelendiğinde kemiklerin içlerinin dolu olmamasına rağmen sağlam bir yapıya sahip olduğu görülmüştür. İç içe geçmiş dokuların oluşturduğu bir kafes şeklinde olması yapının hafif olmasının yanında sağlam bir strüktür oluşturmasını sağlamıştır. Sanatta kemiğin dokusunun ve strüktürünün eserlere ilham verdiğini söylemek yanlış değildir. Kemik tarihsel süreçte dayanıklı olmasından ve içeriğinden dolayı malzeme olarak kullanımının dışında sanatçıların görsel anlamda dokusal ve biçimsel olarak ilgisini çekmiştir (Genç, 2013a, s. 28).

Kemik dokusunun rastlantısal boşluklarını bir tasarım bütünlüğü içerisinde kullanmaya çalışılmıştır. Kimi zaman formun tamamında kimi zaman sadece bir kısmına uygulanmıştır. Kemik serisi çalışmalarını kemiğin nano ölçekteki yapısının biçimsel olarak soyutlanması ile oluşturulmuştur. Kemiği oluşturan yapı aynı zamanda onu ayakta tutma işlevine göre şekillenmiştir. Bu durumda eserlere uygulanırken sadece dokusal anlamda çalışmalar yapılmak istenmemiş, kimi zamanda eserin tamamına uygulanmıştır (Tablo4).

Tablo 4. Kemik Serisi çalışmalarında esinlenme süreci.

Doğa	Biyolojik Özellikleri	Biyomimikri Seviyesi	Eser Etkisi
Kemikler	Strüktürü oluşturan doku	Organizma Seviyesi Davranış Seviyesi	Eserin formuna

'Batis' adlı çalışmada strüktürü oluşturan doku hem organizma hem davranış seviyesinde esere yansıtılmıştır. Doku geometrik formun bir kısmına uygulanarak boşluğun tanımlanması sağlanmaya çalışılmıştır (Görsel 9 ve Görsel 10).



Görsel 9. *Kemik Serisi: Batis*, Melda,Genç 2018 (Genç, 2018).



Görsel 10. *Kemik Serisi: Batis (Detay)*, Melda Genç 2018 (Genç, 2018).

Kayıp Kita Serisi çalışmasında yaşadığımız bu modern dünya olarak belirlediğimiz yaşam şeklinde çevremizin betonlaşması doğadan, topraktan, bitkilerden ve havanlardan uzaklaşması tema alınmıştır. Bu

kapsamda doğaya baktığımızda ekosistemler incelenmeye başlanmıştır. Doğanın tahribatının olmadığı, insan-doğa ilişkisinin kusursuz olduğu, doğanın içerisinde huzur bulan küçük gezegenler yaratma düşüncesi ile yola çıkılmıştır. Kendi ellerimizle yeni bir habitat yeni bir ekosistem yaratabilir miyiz sorusuna karşılık bu çalışma yapılmak istenmiştir. Minyatür bitkilerin yaşayabileceği bir ekosistem yaratılmaya çalışılmıştır. Bitkilerin yaşayabilmesi için gerekli olan yaşam alanı bu eser ile yaratılmaya çalışılmıştır.

Tablo 5. Kayıp Kıta çalışmalarında esinlenme süreci.

Doğa	Biyolojik Özellikleri	Biyomimikri Seviyesi	Esere Etkisi
Bitkiler için yaşam alanı	Doğadaki hava, suyu kullanabilme yetisi	Ekosistem Seviyesi	Eserin malzemesine
Nilüfer bitkisi	Nilüfer bitkisinin dokusu	Organizma seviyesi	Eserin formuna

Toprak kaplar gözenekli bir yapıya sahip olduğundan fazla suyu emebilme özelliğine sahiptirler. Tarihte toprak kapların bitki yetiştirilmesinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Sürekli nefes alan bir yapıya sahip olan toprak kaplar ayrıca spor oluşmaması bakımından önemlidir. Nem oranı ve suyun buharlaşması için çalışmaya cam fanus eklenmiştir. Cam fanus ayrıca bitkilerin ışıktan yararlanmasını da sağlayarak devamlılığı arttırmaktadır. Kilin pişmesiyle dayanıklılık kazanması dışında gözenekli yapısı sayesinde sırlanmadığı takdirde su emme özelliğine sahip olması bu çalışmada kullanılmıştır. Fazla suyun emilmesi için sır kullanılmamış, fazla suyu malzemenin kendisinin emmesi sağlanmıştır. Doğadaki her renk ve biçim karşısında duyduğumuz hisler, doğadaki ahenk her zaman ilham kaynağı olmuştur. Sadece doğaya bakarak bile bir rahatlama duygusunu kaybetmemek için belki de doğayla olan bakış açımızın değişmesi gerekliliği vurgulanmak istenmiştir. Eserin formunun biçimlenmesinde ise nilüfer çiçeğinin nano ölçekteki fotoğrafının soyutlamasından yola çıkılmıştır. Dairesel şeklinde bir form kullanılarak nilüfer çiçeğinin nano ölçekteki fotoğrafındaki yüzeyin dokusu soyutlanarak esere yansıtılmıştır. Bitkilerin yetişmesi için gerekli olan kısım düşünülerek doku uygulanmıştır. Çalışmanın genelinde seramik, toprak, bitki ve cam gibi farklı malzemelerin kullanımı olduğu için bütünde estetik kaygıyı bozmamasına dikkat edilmiştir. Bitkilerin yaşaması için nem dengesinin sağlanması açısından eserin su emme kapasitesinin bozulmamış için sırlama tercih edilmemiştir. Çalışmanın renginin belirlenmesinde ise nilüfer çiçeğini anlamsal kavramı belirgin bir rol oynamıştır. Nilüfer çiçeği anlamsal olarak ruhsal arınmayı içsel huzuru temsil ettiği söylenir. Özellikle beyaz renkliler ruhu temsil ettiği söylenmektedir. Çalışma bu yüzden beyaz olarak düşünülmüştür. Simbiyotik bir yaşam oluşturarak esere farklı anlamlar yüklenmiştir. Çalışma sadece soyut bir eser olarak karışımıza çıkmaz. Aynı zamanda simbiyotik bir ilişkisi içerisinde yaşanan bir heykele dönüşmüştür (Görsel 11).



Görsel 11. *Kayıp Kıta*, Melda, Genç, 2019 (Melda Genç Arşivinden).

2. Sonuç

Geçmişten günümüze doğayı taklitten, doğadan öğrenmeye doğru geçen bir süreç yaşanmıştır. Doğadan bilimsel anlamda öğrenilenler sanata yansımış, sanattaki form oluşturma anlayışını da etkilemiş natüralist bir sanattan kavramsal bir sanat anlayışına geçilmiştir. Kavramsal sanat anlayışında bilimsel bilgi ile gelen veriler sanatçıların kendi içselliklerinden geçerek bir öz oluşturmuştur. Zamanla gözle görünen doğa karşısındaki biçimler, renkler artık yeterli olmamıştır. Doğanın birebir taklidi yerine kavramlar sorgulanmaya başlamıştır. Tüm bu değişimler doğadan esinlenme yöntemlerini de çağın getirdikleri doğrultusunda farklılaşmasına neden olmuştur. Doğanın içerisinde var olan insan, doğal olarak doğadan etkilenmiştir. Düşünce ve duygularını böylelikle davranışlarını da etkilemiştir. Teknolojilerin gelişmesi doğaya ait olan yeni bilgilerin elde edilmesi doğadan esinlenmeyi de farklılaştırmıştır. Evrenin gizeminin keşfedilmesiyle biçimlerin, renklerin nasıl oluştuğu öğrenildiğinde doğaya olan bakış açımızın değişmesi ona olan düşüncelerimizi de değiştirmiştir. Bu yeni bilim dallarından birisi olan Biyomimikri doğanın kendi içerisinde karşılaştığı tüm problemleri çözebildiğini söyler ve doğadan yararlanma anlayışının değişmesi gerekliliğini vurgular. Kısaca doğayı biyolojik olarak taklit etmek olduğundan bahseder. Biyomimikri, doğada var olan canlıların tüm sistematiklerini ortaya çıkarmaya başladığında tasarımcılar, mühendisler ve farklı disiplinlerde çalışan birçok kişiye yeni bir bilgi kaynağı sunmuştur. Böylelikle doğaya olan bakış ve insan-doğa ilişkisi yeniden gündeme gelmiştir. Doğadan nasıl ve ne şekilde yararlanıldığına dair yöntemler göstermiştir. Farklı disiplinlerdeki araştırmacılar bu biyolojik bilgileri kendi alanlarındaki bilgi süzgecinden geçirerek doğayı çalışmalarına yansıtmaya başlamıştır. Tasarım ve mühendislik alanlarda uygulanan Biyomimikri çalışmalarının günden güne etkileri artarak devam etmiştir. Bu çalışmada Biyomimikri Biliminde Maibritt Pedersen Zari'nin doğayı organizma, davranış veya ekosistem olarak biçim, süreç, malzeme, fonksiyon ve yapımlar açısından taklit edilmesi tanımından yola çıkılarak çalışmalar yapılmıştır. Doğanın bir parçası olan kil ile doğadaki canlı cansız varlıklar Biyomimikri Biliminin doğaya olan bakış açısı ile yeniden yorumlanarak seramiğe dönüştürülmüştür. Sanatta form yaratım sürecindeki etkisi incelenmiştir. Doğadaki canlıların biyolojik olarak özellikleri incelenmiştir. Doğada incelenen canlılar Biyomimikri seviyeleri kapsamında soyutlanarak formlar oluşturulmuştur. Organizma, davranış ve ekosistem seviyeleri biçim, malzeme, süreç, yapımlar, fonksiyon bakımından taklit etme araştırılmıştır. Sanatta form yaratım sürecinde bu esinlenme yöntemlerinden yararlanılarak özgün ve yalın bir anlatım biçimi yaratılmış, seramiğin malzemesi kil ile doğa biyolojik taklit ile başkalaşmıştır.

Kaynakça

- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a felsefe ve sanat*. Kabalıcı Yayınevi.
- Altay, P. (2009). *Sanatta soyutlama ve gerçeklik kavramlarının yapıtlar üzerinde irdelenmesi* (Tez No. 274489) [Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar-Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla*. Sel Yayınları.
- Benyus, J. (2002). *Biomimicry: Innovation inspired by nature*. Harper Collins.
- Didari, A., & Mengüç, M. P. (2018). A biomimicry design for nanoscale radiative cooling applications inspired by *Morpho didius* butterfly. *Scientific Reports*, 8(1), 1-9. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-35082-3>
- Eadie, L., & Ghosh, T. K. (2011). Biomimicry in textiles: past, present and potential. *An overview. Journal of the royal society interface*, 8(59), 761-775. <https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rsif.2010.0487>
- Genç, M. (2013a). *Doğa, sanat ve biyomimetik bilim* (Tez No. 346801) [Sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Genç, M. (2013b). Doğa, sanat ve biyomimetik bilim. *7. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu* [Bildiri Sunumu]. Eskişehir: Eskişehir Tepebası Belediyesi s. 171-189. <http://pismistoprak.tepebasi.bel.tr/bildiriler/bildiri7.pdf>
- Genç, M. (2015). Mekân tasarımında disiplinler arası yaklaşımlar; Biyomimetik bilimin mekân tasarımına etkisi [Bildiri Sunumu]. *IV. İç Mimarlık Sempozyumu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, s.120-130.

- Genç, M. (2016). Effect of biomimicry of the form ceraton process in art: Ceramic terarium samples. *10th International Eskişehir Terra Cota Symposium*[Conference presentation]. Eskişehir: Eskişehir Tepebaşı Belediyesi, s.409-420. <http://pismistoprak.tepebasi.bel.tr/bildiriler/bildiri10.pdf>
- Genç, M. (2018). *Başkalaşım: Deniz canlıları* [Sergi]. Samsun: Piazza AVM Sanat Galerisi.
- İpşiroğlu, M. ve İpşiroğlu, N. (2011). *Sanatın tarihi*. Hayalperest Yayınevi.
- Kalkan, M. (2006). *Resim sanatında soyutlama* (Tez No. 204363) [Yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kennedy, E. B., & Marting, T. A. (2016). Biomimicry: Streamlining the front end of innovation for environmentally sustainable products: Biomimicry can be a powerful design tool to support sustainability-driven product development in the front end of innovation. *Research-Technology Management*, 59(4), 40-48. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/08956308.2016.1185342?redirect=1>
- Krausse, A. (2005). *Rönesans'tan günümüze resim sanatının öyküsü*. Literatür Yayıncılık.
- Kuday, I. (2009). *Tasarım sürecinin destekleyici faktör olarak biyomimikri kavramının incelenmesi* (Tez No. 256612) [Yayınlanmış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Maglic, Michael J. (2012). Biomimicry: Using nature as a model for design. M.S. thesis, University of Massachusetts Amherst [Master Thesis, University of Massachusetts Amherst]. <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1984&context=theses>
- Medlack, K. (2016). *David Trubridge unveils new lights inspired by deep sea creatures*. <https://inhabitat.com/david-trubridge-reveals-collection-of-lights-inspired-by-deep-sea-creatures/david-trubridge-navicula-lighting-diatom-inspiration/>
- Nkandu, M. I., & Alibaba, H. Z. (2018). Biomimicry as an alternative approach to sustainability. *Architecture Research*, 8(1), 1-11.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., ve Cayton, D. L. (2015). *Sanatın temelleri teori ve uygulama* (N. B. Kuru ve A. Kuru, Çev.). (N. E. Noyan Ed.). Karakalem Kitabevi Yayınları 13.
- Özkesici, E. (2019). Sanatta bir ifade aracı olarak soyutlama. *Kayseri Üniversitesi Sosyal Bilimler e Dergisi*, 1(1), 43-57. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/985015>
- Rossin, K. J. (2010). Biomimicry: Nature's design process versus the designer's process. *WIT Transactions on Ecology and the Environment*, 138, 559-570. <https://www.witpress.com/Secure/elibrary/papers/DN10/DN10050FU1.pdf>
- Singh, A., & Nayyar, N. (2015). Biomimicry-an alternative solution to sustainable buildings. *Journal of Civil and Environmental Technology*, 2(14), 96-101.
- Singh, R. (2020). Biomimicry: Learning from nature. *Journal Of Engineering Sciences*, 11(6), 533-547.
- Sözen, N., ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitapevi.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar: Tarih-tasarım-teknoloji*. Detay Yayıncılık.
- Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin ışığında modern resim*. Remzi Kitapevi.
- Weerasinghe, D.U., Perera, S. & Dissanayake, D.G.K. (2019). Application of biomimicry for sustainable functionalization of textiles: Review of current status and prospectus. *Textile Research Journal*, 89(19-20), 4282-4294.
- Yavuz, E. (2007). *Yirmibirinci yüzyılda sanatta ve mimarlıkta soyutlama ilişkisi* (Tez No. 199419) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldız, H. (2012). *Endüstri ürünleri tasarımı kapsamında biyomimetik tasarımın yeri ve metodolojisi* (Tez No. 310683) [Yayınlanmış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Zari, M. P. (2007). Biomimetic approaches to architectural design for increased sustainability [Conference presentation]. In *The SB07 NZ Sustainable Building Conference* (pp. 1-10).

Tülay Tura Börteçene'nin Sanatı ve Modern Türk Resmindeki Yeri

Tülay Tura Börteçene's Art and Her Place in Modern Turkish Painting

Aynur Gürlemez Arı, *Bağımsız Araştırmacı*, ORCID: 0000-0003-2483-1661

Özet

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden 1959 yılında mezun olan Tülay Tura Börteçene, sanat yaşamına soyut dışavurumcu bir üslupla başlamış, kariyerini ulusal ve uluslararası sergilerde varlık göstererek devam ettirmiştir. Güçlü dışavurumcu üsluptaki eserleriyle 1961 Paris ve 1962 Venedik Bienallerinde yer alan sanatçı, Devrim Erbil, Altan Gürman, Sarkis ve Adnan Çoker'le birlikte *Mavi Grup* isimli sanatçı grubu içinde yer alır. 1970 ve 1980'lerde figüratif diyebileceğimiz bir üslup benimser ve 1990 sonrası tekrar soyut dışavurumcu tavrına geri döner. Bu araştırmada, sanat tarihimizde önemli bir yeri olan ve hakkında çok az değerlendirmeye sahip olduğumuz Tülay Tura Börteçene'nin yaşamına ve sanat üretiminin farklı dönemlerine sanat tarihsel bir yaklaşımla odaklanılmıştır. Araştırma aşamasında arşiv belgelerinin analizi ve literatür taraması gibi nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Sanatçının figüratif üsluba geçmesinde belirleyici olan siyasi olayların şekillendirdiği dönemi değerlendirilmiş, son döneminde tekrar sanat hayatında başladığı ilk noktaya dönen Tülay Tura'nın seçtiği yeni soyut dışavurumcu tavrı ele alınmıştır. Araştırmanın sonucunda ise sanatçının Avrupa ve Amerika'da varlık gösteren çağdaşı diğer soyut dışavurumcu sanatçılarla eşzamanlı ve ortak bir tavırda eserler verdiği, buna ek olarak modern Türk resmi içerisinde ise soyut dışavurumculuğun öncü isimleri arasında yer aldığı görülmüştür. Fakat bu öncü tavrına rağmen Tülay Tura Börteçene'nin ismi sanat tarihimizde sadece kadın sanatçılara ait kanon içinde yer bulur. İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunda da eserleri bulunan ve Türkiye'yi uluslararası sergilerde temsil eden Tülay Tura Börteçene, Türkiye'de soyut dışavurumcu eserler veren ve sergileyen ilk kadın ressamlarımızdandır.

Anahtar Sözcükler: Tülay Tura Börteçene, modern Türk resmi, kadın sanatçılar, soyut dışavurumculuk.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Güzel sanatlar, sanat tarihi.

Abstract

Tülay Tura Börteçene graduated from the Painting Department of the Istanbul State Academy of Fine Arts in 1959. She began her artistic career with an abstract expressionist style and continued her career in national and international exhibitions. Tura, participated in the 1961 Paris and 1962 Venice Biennales with her works in a strong expressionist style. After returning to Turkey in 1963, she worked with Devrim Erbil, Altan Gürman, Sarkis and Adnan Çoker in the group of artists called *Mavi Grup*. Adopting a figurative style in the 1970s and 1980s, the painter returned to her abstract expressionist attitude, after 1990. This research aims to focus on the art works of Tülay Tura Börteçene, who has an important place in Turkish art history and about whom we have little evaluation. In this research, the works of the artist in different styles in her art life are discussed, by dividing them into periods with an historical art approach. In the research phase qualitative research methods such as analysis of archive documents and literature review were used. As a result of the research, it has been seen that the artist creates works in a simultaneous and common manner with other contemporary abstract expressionist artists who exist in Europe and America, and in addition, she is among the pioneers of abstract expressionism in modern Turkish painting. However, despite her pioneering attitude, Tülay Tura Börteçene's name finds a place only in the canon of female artists in our art history. Tülay Tura Börteçene, whose works are in the collection of the Istanbul Painting and Sculpture Museum and has represented Turkey in international exhibitions, is one of the first female painters in Turkey to produce and exhibit abstract expressionist paintings.

Keywords: Tülay Tura Börteçene, modern Turkish painting, female artists, abstract expressionism.

Academical Disciplines/fields: Fine arts, art history.

- **Sorumlu Yazar:** Aynur Gürlemez Arı
- **Adres:** Kadıköy/İstanbul
- **e-posta:** aynurgurlemezari@gmail.com
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 23.06.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1223375

Geliş tarihi: 23.12.2022 / **Kabul tarihi:** 29.03.2023

1. Giriş

Soyut sanatın farklı formlarının benimsenmesini hızlandıran II. Dünya Savaşı sonrası politikalar, tüm dünyada sanatçı için figüratif ve ideolojik söylemden sıyrılarak özgürleştiği, yaratıcı bir evrenin kapılarını aralamıştır. Türkiye sanat ortamı içinde, aynı dönemde, yeni denemelere fırsat veren benzer bir özgürlük ortamından bahsedilebilir. 1950'li yıllar modern Türk resminde köklü değişimlerin yaşandığı bir döneme işaret eder ve biz 1950'ler boyunca Türk resminde geçmişte köklenen kübist estetikle soyut estetiğin yer değiştirmişini izleriz. Tam da bu yıllarda, 1955 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne öğrenci olarak giren Tülay Tura Börtecene (1936-2018) özellikle o dönem Avrupa ve Amerikalı sanatçılar arasında benimsenen soyut dışavurumculuk akımını benimser. 1960'lara kadar daha çok fırça yerine spatula kullandığı jestüel¹ renk ve çizgi açısından kendi içinde bir gerilime sahip olan eserler üretir. 1959'da İstanbul'daki Türk Amerikan Haber Merkezi'nde katıldığı ilk karma sergi, Türkiye'deki ilk soyut dışavurumcu sergilerden biridir. 1960'taki ilk kişisel sergisinde de bu tavrını sürdüren Tülay Tura, 1961 Paris ve 1962 Venedik Bienallerine de aynı etkiyi taşıyan eserleriyle katılır. Dolayısıyla dönemi içinde değerlendirildiğinde Tülay Tura Börtecene'nin Türk resim tarihinde soyut dışavurumcu üslubuyla önemli bir çıkış yapan ilk kadın sanatçılardan olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim bu araştırma, ressamın sanat tarihindeki önemini vurgulamayı amaçlamaktadır. Sanatçının yukarıda kısaca bahsedilen dönemlerine ait sanatsal tavırları ayırt etmek ve sanat anlayışını aktarabilmek için kronolojik bir akış izlenmiş ve eserleri sanat tarihsel bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Sanatçının dönemlerini kısaca özetlemek gerekirse, 1960'ların ikinci yarısına gelindiğinde Tülay Tura'nın dışavurumcu tarzı jestüel ve gerilimli yapısını kaybeder. 1966 sonrası ise sanatçının resminde soyutlamaya uğramış organik nesnelere görünmeye başlar. Tülay Tura'nın sanatındaki değişimi tetikleyen en önemli olaylardan biri 1968 öğrenci olayları ve 12 Mart 1971 darbesi olur. Ülkede yaşanan siyasi istikrarsızlıklar, gündem dolayısıyla çevresinde dostlarının yaşadığı olaylar sanatçıyı derinden etkiler. Sanatçı 1970'li yılları sonuna doğru, manzara diyemeyeceğimiz, daha çok cansız, yaşam belirtisi vermeyen bir tür doğa resmine yönelir. 1983 ile 1989 yılları Tura'nın figüratif çalışmaya, özellikle insan yüzlerine odaklandığı yıllardır. 1990 sonrasında ise 1960'larda oluşturduğu sanat anlayışına geri döner. Yaşamının sonlarına doğru renk, ışık, çizgi ve leke sorunları tekrar Tülay Tura'nın tuvallerine taşınmış olur.

Tülay Tura Börtecene'nin Türk resim tarihindeki önemli konumuna rağmen şimdiye kadar akademik bir çalışmanın öznesi yapılmadığı görülür. Yaşamı boyunca birçok sergi gerçekleştirdiği için sanatçı hakkında en rahat ulaşılabilen dokümanlar, çıkan gazete ve sergi yazılarıdır. Tülay Tura Börtecene'nin sanatını en iyi anlatan yayın ise şair, yazar ve gazeteci olan eşi Ahmet Oktay tarafından kaleme alınmış sanatçı kitabıdır (Oktay, 2000). Buna ek olarak sanatçının adı retrospektif bir anlayışla ele alınan sergilerde ve kısa sergi metinlerde sıkça yer bulur. Tülay Tura Börtecene özellikle kadın sanatçılar özelinde yapılan çalışmalarda belirirken, 1950-1970 arası modern Türk resmini ele alan seçkilerde adı çok az yer bulur. Kısaca serimlemek gerekirse, 1993 yılında Tomur Atagök küratörü olduğu *Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar* başlığını taşıyan sergide Tülay Tura'ya yer verir (Cumhuriyet'ten Günümüze, 1993). 2012 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleşen ve kadın sanatçılar hakkında geniş bir özet sunan *Hayal ve Hakikat, Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar* isimli sergide 74 kadın sanatçıyla birlikte Tülay Tura Börtecene'nin eserleri de sergilenmiştir (İstanbul Modern, 2012).² Fakat konunun kadın sanatçılarla sınırlandırılmadığı bir başka örnekte, modern Türk resminin külliyatını sunmayı hedefleyen *Modern ve Ötesi: 1950-2000* başlıklı sergide Tülay Tura'ya yer verilmediği görülür.³

Çoğaltılabilecek örnekler üzerinden baktığımızda Tülay Tura Börtecene, sanat tarihimizde modern Türk resmi anlatısından daha ziyade kadın sanatçılara ait kanon içinde yer alır. Buna ek olarak soyut dışavurumculuğun öncüleri olarak sanat tarihimizde yer bulan Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Zeki Faik İzer gibi isimlerle birlikte isminin anılmadığı görülür. Sanatçının henüz eğitimi devam ettiği sırada, genç bir yaşta, Akademi hocaları tarafından uluslararası sergilere davet edilmesi, belirgin bir başarı göstergesi olarak okunmalıdır. İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunda eserleri

¹ Kelime olarak jestüel, gestuelle (fr.), gestural (ing.) dışavurumcu fırça darbeleriyle ve yoğun boya kullanımını ifade etmek için kullanılmıştır.

² *Hayal ve Hakikat* sergisinden sonra (16 Eylül 2011-22 Ocak 2012) Tülay Tura Börtecene'nin eserleri İstanbul Modern Sanat Müzesi'nce uzun süreli ödünç alınır ve sanatçının eserleri müzenin koleksiyon sergilerinde yer almaya başlar. Tülay Tura'nın resimleri 2013'te *Geçmiş ve Gelecek*, 2016'da *Sanatçı ve Zamanı* sergilerinde sergilenir.

³ *Modern ve Ötesi: 1950-2000* sergisi Santral İstanbul'da 8 Eylül 2007 - 15 Haziran 2008 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Türk resim sanatı üzerine gerçekleşmiş sergiler ve yayınlarda sanatçının izini sürebileceğimiz örnekler çoğaltılabilir.

bulunan Tülay Tura Börtecene, öncü sanatsal tavrı ve katıldığı önemli sergilerle, modern Türk resmi içinde daha adı daha sık anılması gereken sanatçılarımızdandır.

2. İlk Soyut Dönem (1959-1966)

1955 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne giren Tülay Tura, Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde çalışmış ve 1959 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuştur. Bir ressam olarak ilk sergisini henüz mezun olmadan, 1959 yılında İstanbul'daki Türk Amerikan Haber Merkezi'nde, ressam İnal Okçetin, Ergin Açar ve Hadi Bara atölyesinden heykeltıraş Tamer Başoğlu'yla birlikte gerçekleştiren (Oktay, 2000, s. 33). Sergiye katılan üç sanatçı da bu sergide soyut üsluptaki eserlerini sergiler. Türk Amerikan Haber Merkezi'ndeki bu sergi Türkiye'de açılan ilk soyut dışavurumcu sergilerden biri olur. Nitekim bu yıllarda birçok sanatçı figüratif resimden soyut resme yönelmiş, Türkiye'de resim ve heykel alanında farklı soyut yaklaşımlar denemektedir. Takip eden 1960'lı yıllar, Türkiye'de nonfigüratif, geometrik soyut, soyut dışavurumcu denemelerin ressamlar tarafından heyecanla uygulandığı yıllardır.

Ertesi yıl 1960'ta İstanbul Şehir Galerisi'nde Tülay Tura ilk kişisel sergisini açar. Bu sergide Tülay Tura'nın soyut dışavurumcu tavrını netleştirdiği görülür (Oktay, 2000, s. 33). Eserler tuvalde rengin ve lekenin öne çıktığı eserlerdir. Tülay Tura, akılla algılanamayacak, daha duygusal olarak algılanabilecek rastlantısallığın ön planda olduğu soyut işlere imza atar. Eserlerindeki en belirgin özellik kullandığı renk, çizgi ve leke arasındaki uyum ve gerilimlerdir. Bu noktada sanatçının dışavurumculuğa aidiyetinin altını çizen Ahmet Oktay, Amerikan soyut dışavurumculuğundan çok Tura'nın Avrupa'da yeşeren soyut dışavurumculuğa daha yakın olduğunu belirtir (Oktay, 2000, s. 57). Tura'nın resimlerinde hissedilen gerilim, II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'daki soyut dışavurumcuların yaşadığı kötümserlik ve yılgınlık, keder ve korku gibi duyguların ifadelerine daha yakındır. Diğer taraftan Amerikan soyut dışavurumculuğun iyimser ve hazcı imgelerine ise uzaktır. (Oktay, 2000, s. 19-57). Nitekim Tülay Tura'nın soyut dışavurumculuk tavrının, kendisinin Amerika deneyiminden önce başladığını vurgulamak gerekir. 1960 yılında, sanatçının Amerika seyahati öncesi açtığı sergide yer alan bu tablo (Görsel 1), oldukça yoğun dışavurumcu etkiler taşır ve Ahmet Oktay'ın savını doğrular niteliktedir.



Görsel 1. Tülay Tura'nın 1960'ta Şehir Galerisi'nde sergilenen eserlerinden biri (Oktay, 2000, s. 14).

3. Amerika Günleri (1961-1962)

Tülay Tura 1961'in Ocak ayında Amerika'ya, Wisconsin Üniversitesi'nde resim ve seramik üzerine çalışmaya gider. Amerika'da bulunduğu 1961 ile 1962 yılları arasında eğitim aldığı üniversitenin öğrenci sergilerine katılır. Tülay Tura, kendi el yazısıyla doldurduğu arşiv belgelerinde, Amerika'nın *Milwaukee* şehrinde 6 farklı resim sergisinde eserleriyle yer aldığını belirtmiştir (*Fiche D'Informations*, 1962). Aşağıda gördüğümüz fotoğraflar Tülay Tura'nın katıldığı bu öğrenci sergilerine aittir (Görsel 2 ve 3).

Tülay Tura Amerika'da bulunduğu sırada Güzel Sanatlar Akademisi profesörlerinden Nurullah Berk'in komiserliğinde düzenlenen 1961 II. Paris Bienali'nin Türkiye sergisine davet edilir. Toplam 9 sanatçının katıldığı ve Eylül ayında başlayacak bienalde *Kompozisyon* adını verdiği tek bir yağlıboya tabloyla varlık gösterir (*Deuxieme Biennale*, 1961, s. 114).



Görsel 2 ve 3. Tülay Tura, Wisconsin Üniversitesi'ndeki öğrenci sergilerinde, 1961 (Oktay, 2000, s. 66).

Tülay Tura'nın eser göndererek Amerika'dayken katılım gösterdiği bir diğer uluslararası sergi 1962 yılında gerçekleşen 31. Venedik Bienali olur. Türkiye sergisinin komiseri Tülay Tura'nın mezun olduğu Akademi profesörlerinden tanıdık bir isim, Sabri Berkel'dir (Gürlemez Arı, A., 2019, s. 197). Tülay Tura bu sergiye Türkiye'yi temsil edecek 13 sanatçı arasında tek kadın ressam olarak davet edilir. Tura'nın bienale gönderdiği eseri renk lekelerinden oluşan, soyut dışavurumcu çalışmalarından biridir (Gürlemez Arı, A., 2019, s. 197-213). Sanatçının Amerika fotoğraflarından anladığımız kadarıyla, Tura'nın 1962 Venedik Bienali'ne gönderdiğini tablosunu, ilk önce 1961'de Amerika'daki öğrenci sergisinde sergilediği tespit edilmiştir (Görsel 3). Görsel 3'te görülen sağdan ikinci tablo, Tura'nın 1962 Venedik Bienali'ne gönderdiği eser olarak Venedik Bienali Tarihi Arşivleri'nde (ASAC: *Archivio Storico delle Arti Contemporanee*) karşımıza çıkar (31. *Biennale Internazionale*, foto. 96).



Görsel 4. 1962 yılı 31. Venedik Bienali Türkiye sergisinde sergilenen çalışması. Soyut Kompozisyon, 90x100, Tuval üzerine yağlıboya, 1961 (Cumhuriyet'ten Günümüze, 1993, s. 50).

Tülay Tura'nın Venedik Bienali'nde sergilenen bu eseri (Görsel 4), sanatçının ilk soyut dönemine aittir. Soyut dışavurumcu özellikler taşıyan eserde kullanılan renk paleti de boya dokunuşları da gerilimlidir. Tura'nın tuval üzerine bıraktığı lekeler tutarsız şekilde yol alır ve ortaya kaotik bir uzam çıkarır. Konu ve içerikten azade bu resimler, Tura'nın eşi Ahmet Oktay'a göre tinsel ve içsel bir arayış değil, Tura'nın tuval üzerindeki yaratma deneyimidir (Oktay, 2000, s. 59). Tuvalin doluluğu, ışığın oynadığı rol, Tura'nın fırça yerine spatula ile çalışması, yoğun boyanın yarattığı doku sanatçının tavrı olarak öne çıkar (Oktay, 2000, s. 59). 1962 yılı Venedik Bienalindeki bu sergiye Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker ve Ferruh Başağa da benzer dışavurumcu etkiler taşıyan soyut eserleriyle katılmıştır (Gürlemez Arı, A., 2019, s. 198). Sonuç olarak Tülay Tura'nın çalışması Türkiye'de soyut dışavurumculuğun öncüleri arasında yer alan isimlerle birlikte bienal izleyicisinin karşısına çıkar.

Tülay Tura'nın 1960'lar boyunca ürettiği soyut dışavurumcu eserlerinin tamamı jestüeldir ve tuvaleri oldukça hareketlidir. Geniş boya kütleleri adeta birbirini iter (Oktay, 2000, s. 14). İlk kez Wisconsin Üniversitesi'nde 1961'de öğrenci sergisinde karşımıza çıkan bu resimleriyle Tülay Tura, soyut dışavurumculuğu hem önceleyen hem de etkileyen Hans Hofmann (1880-1966) ve San Francisco'daki soyut dışavurumculuk ekolünden John Saccaro (1913-1981) (Görsel 5) gibi sanatçılarla çağdaştır ve bu isimlerle Tülay Tura'nın üslup birlikteliği içinde olduğu görülür. Resimlerin çağdaşlarıyla ortak noktası koyu renk kullanımı, renkteki kontrastlar ve tuvalere hâkim olan büyük boya kütleleridir. Jestsel soyutlama olarak tanımladığımız bu üslupta resim yapmak tasarlanmamış bir süreçtir. Boyanın tuvale sezgisel olarak uygulandığı bu edimde sanatçının duygusu, sezgisi kişisel bir ifade olarak belirir. Daha doğrusu resmin kendisi yapılan jestlerin bir kayıdır. İzleyicinin gördüğü tamamen sanatçıya özgü olan, anlık estetik bir ifadedir.



Görsel 5. John Saccaro, İsimli, 1960 (Bonhams).

Tülay Tura'nın 1950'lerin sonunda başlayan ilk soyut dönemini değerlendirirken, Türkiye'deki ve dünyadaki hâkim sanat anlayışlarından kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Amerikan soyut sanatının genel olarak tüm dünyada kabul gördüğünü ve bu yönelimin Soğuk Savaş yıllarına denk geldiğini de söylemek gerekir. Bir kültür politikası olarak Amerika'nın soyut dışavurumculuğu kurum ve müzeler aracılığıyla desteklediği bu dönemde Türkiye'deki sanat ortamı da benzer etkiler altındadır. Soyut dışavurumculuk özelinde örneklendirmek gerekirse, 1959'da İstanbul'daki Amerikan Haber Ajansı'nın düzenlediği sergilerden hariç olarak, aynı yıl Taşkışla'da *Amerikan Resmi* sergisi açılmış, Amerikan sanatına yönelik bu sergiler Sezar Tansuğ gibi isimler tarafından ulusal basında eleştirilmiştir (Özkan, 2015, s. 23). Fakat gelen eleştirilere rağmen sanatçının ifadesinde özgürlüğe yer açan ve alan tanıyan soyut dışavurumculuk Türk sanatçıları tarafından da büyük bir ilgiyle benimsenir. Dünyayı etkisi altına alan soyut

dışavurumculuğun doğası Tülay Tura'nın sanatını da etkilemiş görünmektedir ki, sanatçının 1959'da katıldığı ilk karma sergisi ve 1960'ta gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisi bu akımın izlerini taşır.

Semra Germaner'e göre de 1960'lı yılların resimlerinde devingenliği ritim, renk ve fırça vuruşlarıyla sağlayan, dokusal etkilere yer veren soyut dışavurumcu anlayış Türkiye'de benimsenmiştir (Germaner, 2007, s. 9). Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Zeki Faik İzer gibi sanatçılar soyut dışavurumcu yaklaşımın erken örneklerini vermişlerdir (Germaner, 2007, s. 9). Bu noktada yukarıda adı geçen öncü isimler arasında Tülay Tura'nın adının yer almaması üzerine düşünmek gerekir. Tura'nın soyut dışavurumcu öncüler arasında olup olmadığının cevabı sanatçının sanatsal üretiminde ve yaşadığı dönemde sergilediği görünürlikte saklıdır. Tülay Tura'nın 1959'dan itibaren soyut dışavurumcu eserlerini sergileme imkânı bulduğu, peşi sıra 1961 Paris ve 1962 Venedik Bienallerine davet edildiği ve yukarıda adı geçen öncülerle birlikte eserlerini sergilediği düşünülürse, Tülay Tura'nın Türkiye'de soyut dışavurumculuk akımının öncülüğünü yapmış isimler arasındaki varlığı tartışmasız şekilde aşikâr olur.

4. Mavi Grup ve Tülay Tura (1963)

1963'te Tülay Tura'nın, Devrim Erbil, Altan Gürman, Sarkis ve Adnan Çoker'le birlikte *Mavi Grup* isimli sanatçı grubu içinde yer aldığı görülür (Özsezgin, 2010, s. 277). Ne yazık ki bu sanatçı grubu sanat tarihimiz içinde varlığını kısa bir zaman dilimi içinde gözlemlediğimiz ve hakkında çok bilgi edinemediğimiz bir-iki yıla işaret eder. Grubun kurucularından Adnan Çoker, verdiği bir beyanda grubun kurulmasının 1961'de kendisinin Akademi'ye asistan olarak girmesinden sonraya, 1963 yılına tarihlendiğini belirtir ve *Mavi Grup* sanatçıları arasında bir üslup birliği gözetilmediğini, grubun ismini mavi tonların hâkim olduğu İstanbul'dan aldığından söz etmiştir (Gürlemez Arı, A., 2019, s. 505-506). Adnan Çoker'in bu beyanına rağmen *Mavi Grup* üyelerinin eserlerine baktığımızda, içerik olarak ismiyle veya İstanbul şehriyle özdeşleşen eserler üretilmediğini bir tespit olarak söylemek gerekir. *Mavi Grup* sanatçılarının tek ortak özelliği, soyut dışavurumcu tarzda eserler vermeleridir. Grup üyelerinin; Adnan Çoker, Sarkis, Altan Gürman, Devrim Erbil ve Tülay Tura'nın hep birlikte yaptığı yegâne sergi 1963 yılında Türk Alman Kültür Merkezi'nde gerçekleşen, yine *Mavi Grup* adını verdikleri sergileridir.



Görsel 6. Kompozisyon, 100x125, tuval üzerine yağlıboya, 1963. İRHM Koleksiyonu (Yazarın Arşivi).

Grubun diğer sanatçılarda olduğu gibi, Tülay Tura'nın da *Mavi Grup* içinde ürettiği eser sayısı oldukça azdır. Bugün İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde sergilenen iki tablosundan biri olan 1963 tarihli *Kompozisyon* isimli eseri (Görsel 6) Tülay Tura'nın *Mavi Grup* içinde ürettiği eserlerden biridir. Söz konusu resim Tülay Tura'nın 1964 yılında İstanbul'daki Türk Alman Kültür Merkezi'nde Bilge Alkor ve Devrim Erbil'le birlikte açtıkları bir sergide sergilenir (Görsel 7). Aynı yıl içerisinde eser Ankara Ticaret Yüksek Öğretmen Okulu'nda düzenlenen *25. Devlet Resim Heykel Sergisi'*ne katılır (Milli Eğitim, 1964, s. 29). Tülay Tura 1964

yılında şair, yazar ve gazeteci olan eşi Ahmet Oktay Börtecene ile evlenir ve Börtecene soyadını alır. Evliliği sonrası Ankara'ya taşınır. *Mavi Grup*'un ismi ise üyeleri birlikte üretmediği için kısa bir süre sonra sanat ortamından silinir. *Mavi Grup* sanatçılarının birlikte üretmemesinin bir nedeni de her sanatçının yeni arayışlar içine girmiş olmalarıdır. *Mavi Grup* sanatçılarının grubun dağılmasının bir diğer nedeni de Altan Gürman ve Sarkis gibi sanatçıların soyut resim dışında daha kavramsal ifade yollarını arıyor olmalarıdır. Modern Türk resim tarihinin bileşenlerinden biri olarak varlık gösteren Mavi Grup ve üyeleri kısa bir süre sonra doğacak çeşitliğin habercileri olarak kendi yollarına ayrılır.



Görsel 7. 1964 yılında Türk Alman Kültür Merkezi'nde, Tülay Tura'nın Kompozisyon isimli eseri önünde solda Bilge Alkor, ortada Tülay Tura Börtecene ve sağda Devrim Erbil (Topoğlu, t.y.).

5. Mikro-Organik Yaklaşımlar: 1966 ve Sonrası

1966 yılına geldiğimizde Tülay Tura'nın resmi ani bir değişim gösterir ve Tura'nın tuvallerinde giriştiği evren, uzam, boşluk tahayyülü organik, hatta mikro-organik bir yansıma dönüşür (Oktay, 2000, s. 67). Tümünü soyut olan tuvallerinde birden figürsü öğeler belirir (Oktay, 2000, s. 69). Bunlar soyut dünyayla bağıni kopartmayan, tanımlayamadığımız simgeler veya göstergelerdir. Daha çok mikroskop altında izlenebilen, kıvrılıp bükülen yaşam parçacıklarını, mikro organizmaları andırırlar (Oktay, 2000, s. 69). Bu resimlerinde Tülay Tura teknik olarak spatula kullanımını, fırça ile değiştirmiştir. Bir başka özellik olarak resimlerdeki derinlik vurgusu kalkar, bu organizmaların evreni artık iki boyutludur. Aynı zamanda çizgi hızını ve enerjisini yitirmiş gibidir; jestüel yaklaşımın yerini tasarlanmış çizgiler alır (Oktay, 2000, s. 71). Tülay Tura'nın bugün İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde sergilenen ikinci eseri (Görsel 8) yukarıda tanımladığımız özelliklerin tümünü taşımaktadır ve kaynaklardan tespit edilebildiği kadarıyla eser 1967 tarihlidir (Oktay, 2000, s. 94). 1966 ile 1967 yılları arasında eserinde benzer mikro-organik yaşam formlarını tekrar eden Tülay Tura 1966'da Tahran Bienali'ne katılır (Salt Araştırma, t.y.) fakat sanatçının 1966 Tahran Bienali'ne hangi eseriyle katıldığı tam olarak bilinmemektedir.



Görsel 8. Kompozisyon, 60x100, tuval üzerine yağlıboya, 1967. İRHM Koleksiyonu (Yazarın Arşivi).

6. 1968 Olayları ve Taşlaşan Manzaralar

Organik dünyanın detaylarında yaşamın farklı formlarını aktaran Tülay Tura'nın sanat anlayışı 1968 sonrası değişime uğrar. Bu değişimin önemli nedenlerinden biri de 1968 ve sonrası Türkiye'de yaşanan siyasi olaylardır. 1968 öğrenci hareketi, 12 Mart 1971 darbesi ve 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında Tülay Tura'nın sanatında belirgin değişimler gözlenir (Oktay, 2000, s. 75). 1968 öğrenci hareketiyle başlayan eylemlerin toplumda yankı uyandırması yeni bir sistem arayışını gündeme getirmiş, Amerikan 6. Filosunun İstanbul limanına demir atmasının ardından eylemler antiemperyalist bir karşı duruşa dönüşmüştür. 1968'de olaylarının başlamasından, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 12 Mart 1971 Muhtırası ile hükümeti istifaya zorlamasına değin süreçte, sağ ve sol görüşlü öğrenciler arasında birçok can kaybı ve yaralanmalar yaşanır. Eylemler için yapılan yargılamaları gözaltılarını ve işkenceleri izler. Verilen hapis cezalarının bir kısmı idam cezasına dönüşür. Yaşanan tüm bu politik şiddet ideolojik olarak sanat dünyasını da derinden etkiler. Edebiyat, resim, sinema alanlarında birçok entelektüel evrensellik/ulusallık, yenilik/gelenekçilik, entelektüellik/halkçılık kavramlarını karşı karşıya getirir ve Nuri İyem örneğinde olduğu gibi bir kısmı ulusallık/yerellik/halkçılık saflarını tercih eder (Oktay, 2000, s. 79). Dolayısıyla 1968 olaylarının Türk sanatında politik içerikli, toplumcu ve toplumsal gerçekçi sanat anlayışını beslediğini ve tekrar gündeme getirdiğini hatırlatmak yerinde olacaktır.



Görsel 9. İsimsiz, 45x60, tuval üzerine yağlıboya, 1979 (Oktay, 2000, s. 38).

Tülay Tura'nın sanatı, 1968 olayları ve takiben 12 Mart 1971 muhtırası sonrası yaptığı bu resimlerde görülebileceği gibi (Görsel 9) cansız olan doğaya yönelir. Kendini ifade etmekten çok durmak isteyen, gizlenmek isteyen, dışa vurmak istemeyen bir tavrıdır bu. Ahmet Oktay'a göre Tura, bu manzaralarında peyzajın hancı tavrını reddeder ve resmettiği manzarayı taşlaştırır. (Oktay, 2000, s. 85). Tura'nın resim evreninin yansıttığı imge kayalar ve ölü ağaçlardır. Bu imgeler bir yaşam ibaresi taşıyamaz, hayata ve canlılığa gönderme yapmaz. Tülay Tura'nın bu döneminde izleyici ıssız kayalara, çölleşmiş toprağa ve kimi zaman da çürümüş ağaçlara bakar. Tülay Tura'nın resminde her şey katılmış veya ölmüştür (Oktay, 2000, s. 85). Dolayısıyla göz mutlu olacak bir manzara özler ve insan yaşadığı zamanın olumsuz içeriğini anlar (Oktay, 2000, s. 100). Dokuz yıl sonra yaşanacak 12 Eylül 1980 darbesi de benzer etkilerle Tülay Tura'nın sanatını derinden etkileyecek, sanatında farklılıkların yaşanmasına neden olacaktır. Tura'nın sanatına bu dönemde daha çok ümitsizlik, daha çok karamsarlık girmesinin nedeni, yakın arkadaş çevresinin siyasi olaylardan olumsuz yönde etkilenmesidir.

7. Yüzler (1981-1989)

1981 ile 1989 arasında Tülay Tura insan yüzlerine odaklanır ve figüratif çalışmaya yönelir. Sanatçının tuvallerinde acılı, kederli yüzlerin belirmesi 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında başlar. Bu yüzlerin portre olmadığına özellikle vurgu yapan Ahmet Oktay yansıyan acının da *anonim* olduğuna değinir (Oktay, 2000, s. 103). Tura'nın yüzleri bireysel özellik taşıymaktan uzaktır. Dikkatli bakıldığında bir iç mekân içerisinde resmedilmedikleri fark edilir. Kimi zaman çölleşmiş bir toprak ve kurumuş ağaçlar eşlik eder bu yüzlere, bazen de izleyiciye çevresiz bir açıklıktan, boşluktan bakarlar (Görsel 10). Tülay Tura'nın bu dönem

resimleri toplumsal ve siyasal gerilimlerle, bireyin toplum içerisinde hissettiği hoşnutsuzlukla ilişki kurarlar.



Görsel 10. İsimli, 50x60, tuval üzerine yağlıboya, 1981, (Oktay, 2000, s. 76).

Tülay Tura'nın yüzlerini yorumlayan, dile getiren isimlerden biri de Enis Batur olur. 1986 yılında kaleme aldığı bir yazıda Batur, Tura'nın yüzleri için; "Göz göze gelindiğinde apaçık belli oluyor: Bu insanları korkutmuş olan bir şey var. Korku yer etmiş göz bebeklerinde, oraya alışmış: Sanki şimdi korkmuyorlar da daha önce, buraya gelmeden önce korkmuş, korkuyu yüzlerine sindirmişler." sözlerini kullanır (Batur, 1986, s. 63). Tülay Tura'nın resimleri bireyin mutsuzluğuna işaret ederken aynı zamanda toplumsal korkuyu üreten ve içimize çökelen siyasi konjonktürü de hatırlatır (Oktay, 2000, s. 107). Nitekim 1980 sonrası Türkiye'sinde kendisini politik olarak ifade edemeyen her birey gibi sanatsal ve kültürel ortam da giderek depolitize olmuştur.



Görsel 11. Yüzler ve Şeyler, 110x70, tuval üzerine yağlıboya, 1989 (Oktay, 2000, s. 96).

Her ne kadar 1980 dönemi Türkiye'nin aldığı toplumsal yaraların müsebbibi siyasi ortaklar olsa da Tülay Tura'nın resminde siyasi olana doğrudan bir eleştiri bulunmaması dikkat çeker. Resimler doğrudan

toplumsal olana, bireye işaret eder. 1980 öncesinde başlayan ve sonrasında da devam eden toplumun bireylerindeki *anonim korku*'nun yol açtığı yabancılaşma duygusudur bu. Tülay Tura'nın yüzleri yasakların ve ölümün karşısında, hiçbir gücü bulunmayan insanın kırılğanlığını yansıtmaktadır (Oktay, 2000, s. 108).

Bu noktada Tura'nın yüzleri deforme ettiği görülür. Bilinçli şekilde abartılan veya ucubeleştirilen (Oktay, 2000, s. 115), güzellik olgusundan uzak bu yüzlerin, belli ki izleyiciyi irkiltmek için, çirkin olması istenmiştir (Görsel 11). Figürlerdeki ve resmin biçimindeki tüm bozumlar, gerçek dünyanın şiddetini ve anomalisini vurgulamaktadır (Oktay, 2000, s. 116). Tülay Tura'nın dünyasında resimlerin amacı bakan kişide tedirginlik ve hoşnutsuzluk uyandırmak, sonunda toplumsal gerçeği hatırlatmaktır (Oktay, 2000, s. 117). Mutsuz, yalnız, kuşkucu ve çaresiz figürleri yüzünden Tülay Tura'nın bu dönemi Ahmet Oktay'a göre *Kafkaesk* bir dünyayı çağırıştırır (Oktay, 2000, s. 117).

8. 1990 Sonrası Yeniden Soyuta Dönüş

Tülay Tura Börtecene 1990'lı yıllar içerisinde toplamda 8 kişisel, 6 karma sergi gerçekleştirir (Oktay, 2000, s. 246-247). Genel bir değerlendirme olarak bu sergilerde sanatçının resminde figürün eksildiği veya aza indirildiği gözlenir. 1990'lı yıllar boyunca giderek soyut ifadenin hâkim olduğu bir tavır belirir. Lekeseli imgeler olarak yer buldukları dönemden sonra yeniden Tura'nın sanat yolculuğunda soyut dışavurumcu üslup başlar. Bu söz ettiğimiz 1990 sonrası resimlerinin kaynağını aradığımızda sanatçının 1960'larda oluşturduğu ilk dönemine bakmak gerekir (Oktay, 2000, s. 33). 1960'larda kendine yer bulan renk, ışık, çizgi ve leke sorunları tekrar Tülay Tura'nın tuvallerine taşınır. Fakat bir fark olarak Tura'nın 1990 sonrası resminde jestürel gerilim azalmış, renk ve lekeler derin bir boşluk içerisinde ahenkle konumlanmıştır (Görsel 12). Dolayısıyla Tülay Tura'nın 1990 sonrası resminde daha lirik bir ifadenin hâkim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatçının son döneminde, aynı ilk döneminde olduğu gibi, rastlantı olgusu üretim sürecinin başlıca referanslarından biri olmaya devam eder (Oktay, 2000, s. 49).



Görsel 12. Eski Sesi Sevdamin, 120x155, tuval üzerine yağlıboya, 1990 (Oktay, 2000, s. 10).

1990 yılına ait bu resminde sağ yandaki bir iki jestüel fırça vuruşuna rağmen yüzey hayli durgundur. Tuvalde bir iki hareket noktası tespit edilse de bu enerji noktaları geniş durgunluk tarafından yutulur (Oktay, 2000, s. 14). Aynı zamanda Tura'nın 1990 sonrası resminde seçilen yuvarlak ve dairelerin neredeyse her resimde kendine yer bulduğu görülür. Renkler ile yoğrulmuş, *nebulalar*'a benzetilen *amorph* kütlelerdir bunlar (Ergüven, 1999, s. 39). Bu *nebulalar* tuvalerde hızlıca var olur. Eşinin resmini yaparken tuvali yere yatırdığından ve yukarıdan çalıştığından bahseden Ahmet Oktay'a göre eserlerin yapım süresi de oldukça kısadır (Oktay, 2000, s. 147). Her şey bir kısa yaratım anında ortaya çıkar. Sanatçının bir çeşit emprovizasyon ile aktardığı son dönem eserleri lirik özellik taşır. Bir tespit olarak ilk dönemine göre çizgiler yumuşamış ve renk geçişleri daha homojen aktarılmıştır. Dolayısıyla hareketleri renk ile aktardığı son dönem eseri için sanatçının evren ve kaos/kozmos olgusuna değinmiş olduğu (Batur, 2010) yönünde yorumların varlığından bahsetmek de yerinde olacaktır.

9. Sanatçının Son Sergileri

2018 yılında kaybettiğimiz Tülay Tura Börtecene'nin yapıtları, hayatının son dönemi olarak değerlendirebileceğimiz 2000'li yıllarda karma ve kişisel sergilerde yer bulur. İlki 1999 yılında gerçekleşen *Kaos ve Oluşum* başlıklı kişisel sergisinin (Tülay Tura, 1999) ikincisi 2003 yılında *Kaos ve Oluşum II* adıyla Atatürk Kültür Merkezi'nde izleyici ile buluşur (Tülay Tura, 2003). Sanatçının geniş kapsamlı son kişisel sergisi 2010 yılında Mine Sanat Galerisi tarafından gerçekleştirilir. *Bir Antoloji & Yeniler* adını taşıyan sergi galerinin iki farklı mekânında izleyiciyle buluşur (Gülener, 2010). Tülay Tura'nın 51 yıllık sanat hayatına ışık tutan eski eserleri ve yeni çalışmaları sergilenir (Batur, 2010). 2012 yılında ise İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde *Hayal ve Hakikat, Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar* isimli sergide 74 kadın sanatçıyla birlikte Tülay Tura Börtecene'nin eserleri de yer bulur (İstanbul Modern, 2012). Sanatçının 2 Ekim 2018'deki vefatından kısa bir süre önce 20 Eylül'de Devrim Erbil'le birlikte gerçekleştirdiği *Dostluğun ve Sanatın Büyüsü* isimli sergi Bursa, Nilüfer Belediyesi Nazım Hikmet Kültürevi'nde izleyiciyle buluşur (Dostluğun ve sanatın, 2018). Tülay Tura Börtecene'nin bu son sergisi 1950'li yılların ortalarında Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki öğrencilik döneminde başlayan ve *Mavi Grup* içinde de devam Devrim Erbil ve Tülay Tura Börtecene'nin dostlukları üzerine kurulan bir sergi olarak Aydın Ayan küratörlüğünde gerçekleşir. Hayatı boyunca öne çıkmaktan hoşlanmayan bir sanatçı olarak gazete ve dergilerde çok az yer bulan Börtecene'nin, 2010 yılında Mine Sanat Galerisi'nde gerçekleşen sergisi retrospektif bir özellik taşıdığı gibi sanatçının kendi ağzından sanatını anlattığı bir metni sergi izleyicisi ile paylaşır. Kendisini "soyut dışavurumcu" olarak niteleyen Tülay Tura Börtecene sanatını şu cümlelerle anlatır:

Ben başından beri tuvale ve yağlıboyağa bağlı kaldım. Malzeme ve teknoloji ile fazla sorunum olmadı. Daha Amerika'dayken tanıştığım Pop ve Op Art gibi hareketlerle merak dışında ilgilenmedim. Tuval zemininde fiberglas, cam, kum gibi malzemeden yararlanmak, bana, duyarlılığıma uzak geldi. Şiirin kelimelerle yapıldığı söylenir hep. Resimde böyledir benim için. Renk ve lekedir her şey. Ne düşünüyorsam ne duyumsuyorsam, ancak renkler ve lekeler aracılığıyla dile getirebilirim. Sözcüklerim onlardır. Resimlerimi anlatmak amacını gütmüyorum burada. Ben renkler ve lekeler aracılığıyla tekil ve özgül bir dünya, daha doğrusu bir evren kuruyorum. Kaotik bir evren. Tuhaf gelebilir çok kişiye: Ben "akrilik"le de anlamıyorum. Bana boya gibi gelmedi. 50 yılın sonunda şöyle bağlayabilirim: Soyutla başladım, hala aynı yolda yürüyorum. Elimden gelen buydu. (Mine Sanat Galerisi, t.y.)

10. Sonuç

Tülay Tura Börtecene sanat yaşamı boyunca ağırlıklı olarak soyut üslup içerisinde kalmış, modern Türk resim tarihinde iz bırakmayı başarmış önemli bir sanatçıdır. Sanat pratiğinin ilk evresinde eserlerini, renk ve lekeleri denetimsiz şekilde kullanarak meydana getirir. Figürlere benzeyen nesnelerin resmine dahil olduğu dönemlerde, Tura'nın resminde organik ve organik olmayan öğelerin soyutlamaya uğradığı söylenebilir. Siyasi olaylardan etkilenerek resimlemeye başladığı yüzlere odaklandığı resimlerinde aynı organik formlarında olduğu gibi, yaşam olgusu her daim resminin konusudur. Son dönem eserlerinde yeniden sanat hayatına başladığı üsluba yaklaştığını söylesek de ilk dönem eserleri ile son dönem eserlerindeki dışavurum aktarımlarının arasında fark olduğunu belirtmek gerekir. Tülay Tura'nın erken tarihli yapıtlarından başlayarak bir uzam üzerinde renk lekeleriyle çalışmış olması, sanatçının genel olarak bir evren tahayyülüne veya tasarımına giriştiği yönünde yorumlanmıştır. Tülay Tura'nın tüm dönemlerindeki ortak nokta ise, yaşamla bağı kopartmayan ve yaşamla şekil alan, değişen formlardır. Uzamsal boşlukta renklerin oluşturduğu kümelerde, mutsuz, korkmuş yüzlerde, mikro yaşam formlarında ve hatta ilk dönem tablolarında Tura, devrim içindeki yaşamından izler bırakır.

Kaynakça

31. *Biennale Internazionale D'arte: catalogo*. (1962). Seconda edizione. Stamperia di Venezia, 23 agosto.

ASAC: *Archivio Storico delle Arti Contemporanee*, <https://asac.labiennale.org/it/>

Batur, E. (1986, Eylül). Tülay Tura'nın yüzleri. *Adam Sanat*. 10. 63-66.

Batur, F. (2010, Nisan 3). Tülay Tura Börtecene'nin kaotik evreni, *Hürriyet Gazetesi*, <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/36651/1/TAKAF664001.jpg>

- Bonhams. (t.y.). John Saccaro.
<https://www.bonhams.com/auctions/21438/lot/7/?category=list&length=12&page=1>
- Börteçene, Tülay T. (2003). Kaos ve Oluşum. Akbank.
- Börteçene, Tülay T. (2003). Kaos ve Oluşum II. Bilim Sanat Galerisi.
- Cumhuriyet'ten günümüze kadın sanatçılar. (1993). Sergi Kataloğu.
- Deuxieme biennale de Paris: Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, du 29 septembre au 5 novembre 1961. (1961). Paris: Musee d'Art Moderne.
- Dostluğun ve sanatın büyüğü bu sergide. (2018, 21 Eylül). Nilüfer Belediyesi,
<https://www.nilufer.bel.tr/haber/dostlugun-ve-sanatin-buyusu-bu-sergide>
- Ergüven, E. (1999, Mayıs). Tülay Tura Börteçene. *Adam Sanat*, 162, 37-40.
- Fiche D'Informations*. (1962), "Tülay Tura". *Raccolta Documentaria Artisti*. La Biennale di Venezia, ASAC.
- Germaner, S. (2007). Türk sanatının modernleşme süreci: 1950-1990. *Modern ve ötesi: 1950-2000*. 1-19. Bilgi Üniversitesi.
- Gülener, M. (Ed.). (2010). *Tülay Tura Börteçene, bir antoloji & yeniler / an anthology & the new ones*. Mine Sanat Galerisi.
- Gürlemez Arı, A. (2019). *Venedik Bienali'nde Türkiye* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- İstanbul Modern. (2012). Hayal ve hakikat, Türkiye'den modern ve çağdaş kadın sanatçılar.
https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/hayal-ve-hakikat_23.html
- İstanbul Modern. (2013). Geçmiş ve gelecek. https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/gecmis-ve-gelecek_1129.html
- İstanbul Modern. (2016). Sanatçı ve zamanı. https://www.istanbulmodern.org/en/exhibitions/past-exhibitions/artists-in-their-time_1663.html
- Milli Eğitim Bakanlığı. (1964). *25. Devlet Resim Heykel Sergisi Kitapçığı*. Milli Eğitim Basımevi.
- Mine Sanat Galerisi (t.y.). Tülay Tura Börteçene "Bir Antoloji". <http://minesanat.com/tulay-tura-bortecene-bir-antoloji>
- Topoğlu, O. (t.y.). Bilge Alkor & Devrim Erbil resim sergisi.
<https://www.oguztopoglu.com/2015/07/bilge-alkor-devrim-erbil-resim-sergisi.html>
- Oktay, A. (2000). *Tülay Tura Börteçene*, Bilim Sanat Galerisi.
- Özkan, E. (2015). *Sanat tarihi yazımı ve eleştirisi: Sezer Tansuğ* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Özsegin, Kaya. (2010). *Cumhuriyet'in elli yılında plastik sanatlar*. Tunca Sanat.
- Salt Araştırma, (t.y.). Uluslararası bienallere Türkiye katılımı. Tahran Bienali.
<https://legacy.graphcommons.com/graphs/4b59f010-dd53-4f38-9b69-8aa634bcb398/selection/d5986148-3e39-43ad-8382-56b056a9321d>

Geleneksel Keçe ve Batık Teknikleri ile Deneysel Yüzey Oluşumları

Experimental Surface Formations with Traditional Felt and Batik Techniques

Gizem Mendi, Y.L., *Tekstil ve Moda Tasarımı ASD, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi*, ORCID: 0000-0003-4184-9097
Gülcan Batur, *Moda Giyim Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*, ORCID: 0000-0002-4517-4325

Özet

Bu çalışmada iki farklı geleneksel tekstil tekniği kullanılarak *mix media* (karışık teknik) olarak tanımlanan farklı teknik ve malzemelerin bir araya gelmesiyle bütünleşen deneysel tekstil yüzeyleri oluşturulmuştur. Karışık teknik (mix media) farklı disiplinlere ait parçaların birleştirilmesi ile özdeşleşmektedir. Yapılan çalışmada geleneksel tekstil tekniklerinden dokusuz (nonwoven) bir yüzey olan keçe ve rezerve boyama desenlendirme yöntemlerinden batık (wax-resist) kullanılmıştır. Keçe ıslak ve kuru olmak üzere iki farklı teknik ile uygulanmakta ve genellikle yüzey oluşturmada tercih edilmektedir. Batık ise doğal maddelerle yüzeyi kapatma rezerve etme (boyama-desenlendirme) yöntemidir. Geleneksel tekstil teknikleri farklı kuta ve kültürlerde yüzyıllar boyunca geleneksel yöntemlerle uygulanmış kültürel miras değeri taşıyan sanatsal üretimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu makalede yapılan deneysel çalışmalarda geleneksel iki farklı tekstil tekniğini bir yüzeyde birleştirmenin meydana getirebileceği çeşitli olasılıklar üzerinde durularak yaratıcı, yenilikçi ve deneysel tekstil yüzeyi araştırmaları hedeflenmiştir. Proje kapsamında oluşturulan farklı dokulara sahip deneysel çalışmalar, üretim ve uygulama yöntemleriyle birlikte detaylı bir şekilde sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Karışık teknik (miks-media), keçe, batık, geleneksel tekstil teknikleri.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Tekstil ve moda tasarımı, lif sanatı.

Abstract

In this research, experimental textile surfaces that are integrated with the combination of different techniques and materials, defined as *mix media*, were created by using two different traditional textile techniques. Mixed technique (mix media) is identified with combining pieces from different disciplines. In the study, *felt*, which is a nonwoven surface from traditional textile techniques, and *batik* (wax-resist) from reserved dyeing patterning methods were used. Felt is applied with two different techniques, wet and dry, and is generally preferred for surface formation. Batik, on the other hand, is a method of covering the surface with natural materials and reserving (painting-patterning). Traditional textile techniques have emerged as a result of artistic productions that have cultural heritage value, which have been applied with traditional methods for centuries in different continents and cultures. In the experimental studies carried out in this article, creative, innovative and experimental textile surface researches are proposed by emphasizing the various possibilities that can be created by combining two different traditional textile techniques on one surface. Experimental studies with different textures created within the scope of the project are presented in detail, together with their production and application methods.

Keywords: Mixed technique (mix-media), felt, batik, traditional textile techniques.

Academical Disciplines/fields: Textile and fashion design, fiber art.

- **Sorumlu Yazar:** Gizem Mendi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No:09, 35390 Buca, İzmir.
- **e-posta:** gizemendi@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-4184-9097
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 23.06.2023
- **doi:** 10.17484/yedi.1212684

Geliş tarihi: 30.11.2022 / Kabul tarihi: 24.05.2023

1. Giriş

Tekstil teknikleri dünyanın farklı coğrafyalarında geleneksel yöntemlerle yüzyıllardır uygulanmaktadır. Bu araştırmada geleneksel tekstil tekniklerinden dokusuz bir yüzey olan *keçe* ve rezerve yöntemlerinden *batik* (*wax-resist*) karışık (*mix media*) teknik uygulanarak irdelenmiştir.

Mix Media (karışık teknik) olarak bilinen tekstil kavramı aynı çalışma üzerinde farklı teknik ve malzemelerin bir arada kullanılması olarak nitelendirilmektedir. *Mix media* kavramı; geleneksel tekstil teknikleri geçmişten günümüze kadar varlığını sürdürmekte ve dünya ile paralel bir şekilde sanat dünyasını yansıtmaktadır. "Birçok sanatçı tarafından tercih edilen *mix media* tekniği sanatçının kişisel seçimi ve tercihinine göre şekillendiği için bu süreçte kullanılan malzeme ve teknik çeşitliliğini sınıflandırabilmek pek mümkün değildir" (Arabalı Koşar, 2016, s. 139).

Keçe; yün liflerinin, pulcuklu fiziksel yapısı sayesinde ısı, sıcaklık ve alkali ortam, basınç ile birbirine kenetlenmesi sonucunda oluşan dokusuz bir tekstil yüzeyidir. Geleneksel yün keçe tarihin bilinen en eski tekstil yüzeyi olarak kabul edilmekte ve protein(hayvansal) esaslı lif grubunda yer almaktadır. Keçe lif özellikleri sebebiyle giyinme, örtünme, barınma gibi temel ihtiyaçların karşılanmasında kullanılan temel tekstil ürünü olmuştur. Bu çalışmada keçe ile rezerve batik tekniği kullanılmıştır. Batik, doğal maddelerle kapatma işlemi uygulanarak oluşturulan Asya kökenli bir rezerve boyama-desenlendirme yöntemi olarak tanımlanmaktadır.

Çalışma kapsamında, geleneksel tekstil tekniklerinden; tepme keçe, nuno keçe ve iğneleme keçe olmak üzere 3 farklı yöntem kullanılmıştır. Deneysel tekstil yüzeyleri oluşturulurken doğal kökenli hammaddeler seçilmiştir. Tepme keçe ve nuno keçe tekniği uygulanarak 2 farklı tekstil yüzeyi oluşturulmuştur. Oluşturulan keçe yüzey üzerine farklı bir yöntem olarak doğal maddelerle yüzey kapatma rezerve batik (boyama-desenlendirme) tekniği uygulanmıştır. Keçe yüzey üzerine uygulanacak olan desen doğrultusunda rezerve maddesi hazırlanarak yüzey kapatılarak (rezerve edilerek) diğer alanlar boyarmadde yardımıyla renklendirilmektedir. Boyama-desenlendirme işlemi tamamlanmış olan keçe yüzey üzerinden rezerve maddeleri uzaklaştırılarak iğneleme keçe tekniği ile 3 boyutlu etkiler kazandırılmış ve deneysel tekstil yüzeyleri oluşturulmuştur.

1.1. Geleneksel Tekstil Teknikleri

Geçmişten günümüze köprü görevi üstlenen geleneksel tekstiller bize çeşitli örnekler sunmaktadır. Sanat-zanaat' in bir araya gelmesiyle değer kazanan geleneksel tekstiller, zamana bağlı olarak gelişim göstermiş ve kültür varlığı halini almıştır.

Gürcüm ve Öztürk'e (2020, s. 244-251) göre: "Toplumun bir iletişim aracı olarak görülen yöresel ve etno-kültürel yapıyı yansıtan geleneksel tekstiller desen, teknik ve malzeme zenginliğiyle önemli bir yere sahiptir".

"Geleneksel sanatlar, bir milletin kültürünü ifade eden en önemli belgedir. İnsanların giyinme örtünme süslenme ve korunma gibi ihtiyaçlarını gidermek için çeşitli araçlar ve doğal hammaddeler kullanılarak farklı tekniklerle geleneksel tekstil ürünleri yapılmıştır" (Akpınarlı vd., 2003, s. 78). Gelenekten geleceğe aktarılan geleneksel tekstil teknik ve ürünleri somut olmayan kültürel miras listesinde yerini almaktadır. Kültürel miras; geleneklerin çeşitliliği ve devamlılığı için nesilden nesile aktarılan maddi ve manevi kültür değeri olarak tanımlanabilmektedir. "Somut Olmayan Kültürel Miras kavramı, 2003 yılında UNESCO'nun Genel Kurulu'nda kabul edilmesi ile uluslararası alanda sonrasında ise 2006 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilen kanunla ülkemizin sözleşmeye taraf olmasıyla gündeme giren bir konu olarak dikkat çekmektedir" (Arioğlu ve Aydoğdu Atasoy, 2015, s. 113).

1.2. Keçe

Keçe dokusuz bir tekstil yüzeyidir. Keçenin ilk kez nerede ve nasıl yapıldığı, hangi alanda kullanıldığına dair net bilgilere ulaşılamamaktadır. Hayvancılık ile geçinen konar-göçer toplumun bir ürünü olan yünün hayvan postlarından sonra kullanılan ilk lif olduğu düşünülmektedir. Tarihin bilinen en eski tekstil yüzeyi olarak en baş sıralarda yer alan keçe kültürel miras değeri taşımaktadır.

Begiç'e (2014, s. 3) göre; Geleneksel Türk El Sanatları tarihsel süreç içerisinde Türklerin, geleneksel yapıda her türlü maddi ürünün yapımında gösterdiği faaliyet olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda geleneksel ve kültürel öğeleri bünyesinde barındıran keçecilik sanatı da geleneksel el sanatlarının arasında yer almaktadır.

Keçe; yün liflerinin, sahip olduğu pulcuklu fiziksel yapı sayesinde uygulanan ısı, sıcaklık, alkali ortam ve basınç ile birbirine kenetlenmesiyle oluşan dokusuz bir tekstil yüzeyidir. Dokusuz bir yüzey olan keçenin ham maddesi koyundan elde edilen yündür. “Yün lifi protein yapıda olup keratinden meydana gelmektedir. Bu keratin yapısı yün lifinin fiziksel ve mekanik özelliklerine katkıda bulunmaktadır” (Akça vd., 2008, s. 4-8). Yün lifi mikroskop ile incelendiğinde Epiderm, Korteks, Medula olmak üzere üç tabaka içermektedir.

“Epidermis birbiriyle örtüşen, balık pulları gibi üst üste çapraz dizilmiş pulları içermektedir. Bu özellik liflerin keçeleşmesini mümkün kılmaktadır. Korteks, lifin merkezinden çıkan iğ şekilli hücreler dizisidir. Bu da yün lifinin mukavemetini ve elastikiyetini sağlar. Medula, canlı lifin merkezidir” (Acar, 2010, s. 10).

Yün lifinin sahip olduğu fiziksel ve kimyasal yapı incelendiğinde ise; nefes alabilirlik, güç tutuşurluk, kir-su iticiliği, esneklik, ısıyı iyi tutma ve hatta soğurma, nem tutuculuk, buruşmazlık, keçeleşme gibi üstün özellikleri ile kullanıcıya konfor sağladığı görülmektedir. Yünün sıcak ve soğuk hava koşullarına karşı vücut ısını dengelemek, korunmak ve barınmak gibi insani ihtiyaçlar için yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Yün; en alt lifinden en üst lifine kadar birçok alanda farklı üretim şekilleriyle birlikte kullanılması sayesinde geniş bir ürün çeşitliliği göstermiştir.

Geçmişten günümüze her dönemde kullanılan keçe farklı yöntemlerle birleştirilerek güncelliğini korumuş, böylece hayatımızın her döneminde yerini almıştır.

1.3. Geleneksel Tepme Keçe Tekniği

Geleneksel keçe yapım yöntemlerinin başında ıslak keçe yapım yöntemlerinden biri olan tepme keçe yer almaktadır. Geleneksel tepme keçe yüzyıllardır aynı uygulama yöntemi ile tekrarlanmakta zanaat ve sanatı bir noktada buluşturmaktadır. Tepme keçe uygulamalarında basit el araç gereçleriyle zaman ve emek gerektiren yöntemlere ek günümüz teknolojisiyle hallaç (yün atımı) ve keçe tepme makinelerinin geliştirilmesi gerek zaman gerekse maddi açıdan keçeye büyük bir ivme kazandırmıştır.

“Günümüzde tepme keçe yapımı için yay, tokmak veya hallaç makinesi, hasır örtü, keçe tepme makinesi, kalıpgaç, makas, sepki (çubuk), buhar kazanı, halat, süpürge, makas, su kabı, terazi, boya kazanı ve ocak olmak üzere on altı adet araca ihtiyaç vardır” (Çeliker, 2011, s. 7).

Tepme keçe yapımında genellikle koyun yünü kullanılmakta; yün hazırlama, desen hazırlama, saçma ve sarma, tepme ve pişirme (keçeleştirme), bitirme işlemleri (yıkama ve kurutma) olmak üzere 5 aşamadan oluşmaktadır. Tepme keçe ürünleri desensiz ve desenli olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Desenli tepme keçe ile desensiz tepme keçenin üretim aşamalarının sıralaması birebir aynıdır. Desenli tepme keçenin desensizden tek farklı desen hazırlama işlemi olmasıdır.

Geleneksel tepme keçe uygulama yöntemi; ilk olarak temizlenmiş lif halinde olan yünler hasır yüzey üzerine yerleştirilir. Yerleştirilen yünlerin üzerine el veya araç (çubuk) yardımıyla homojen şekilde kat kat yün lifleri atılarak ılık sabunlu su ile ıslatılır ve kenarları düzeltilir. Islatılan yünler hasırla birlikte sarılarak rulo haline getirilir ve rulonun etrafından ipler sıkıca bağlanarak tepme işlemi için hazır duruma getirilir. Ardından da anlaşılacağı üzere tepme keçe ayakla yuvarlanarak (tepilerek) veya keçe tepme makinalarında dövrülerek gerçekleştirilebilmektedir. Tepme işlemi 40- 45 dakika kadar sürmektedir. Ardından rulo tekrar açılarak kontrol edilir. Keçeleşme tam anlamıyla gerçekleşmeden düzeltmeler yapılarak tekrar rulo yapılarak, tepme işlemine devam edilir. Geleneksel yöntemlerle makine kullanılmadan yapılan tepme keçe yapım pişirme işleminde ise sıcak su ve sabun kullanılarak keçe rulo haline getirilir. Rulo hale getirilen keçe her yönden defalarca yuvarlanarak basınç uygulanır ve sürtünmenin etkisiyle yavaş yavaş keçeleşme işlemi gerçekleşir. Son olarak bitim işleminde bol su ile durularak sabun keçeden uzaklaştırılır. Keçenin yüzey görünümünün düzelmesi için tokaç (ahşap araç) adı verilen alet ile vurularak düzeltilir ve kurumaya bırakılarak tepme keçe işlemi sonlandırılır (ekitap, t.y.).

1.4. Nuno Keçe Tekniği

Nuno kelimesi Japon dilinde *dokuma malzemesi* anlamına gelmektedir. Nuno keçe hafif, ince tutumda keçe elde etmek için farklı malzeme ve teknik arayışlar, deneysel uygulamalar sonucunda meydana gelmiştir. Nuno keçe yapımında doğal liflerden dokunmuş seyrek yapıda kumaşlar tercih edilmektedir. Nuno keçenin uygulama aşamaları neredeyse tepme keçe ile aynıdır. Aralarındaki tek fark keçeleşmeye bir kumaşın dâhil edilmesidir (White, 2007, s. 210).

Nuno keçe uygulama yöntemi; nuno keçe yapımında kullanılan kumaş yüzeylerindeyse ipek, ipek şifon, kırışık ipek, organze ipek, ince pamuklu muslin, ince pamuklu vual gibi doğal içerikli ve seyrek yapılı kumaşlar tercih edilmeye özen gösterilmektedir. Yün olarak ise genellikle merinos koyun yünü tercih edilmektedir. Öncelikle zemine baloncuklu naylon ve hasır yaygı üzerine kumaş serilir, ardından yün lifleri kumaşın üzerine desen doğrultusunda yerleştirilir. Tercihe göre ön ve arka olmak üzere kumaşın her iki yüzüne de yün serimi yapıp kumaş araya sıkıştırılabilir. Daha sonra ılık su ve sabun ile alkali ortam oluşturularak homojen bir şekilde yüzey ıslatılır. Kumaş ve yün yeteri kadar ıslandıktan sonra tekrar baloncuklu naylon serilerek kumaş rulo haline getirilir. Kumaş ve yün birbirine kenetlenip keçeleşene kadar yuvarlama işlemine devam edilir.

Kumaşlara yün takviyesi yaparak nuno keçe tekniğiyle drape, büzgü gibi işlemlerle giysi biçimlendirmek, bu tekniğin tasarımı sağladığı yenilikçi bir çözümlerdir. Bununla birlikte çeşitli tasarımcılar günümüz konfeksiyon anlayışıyla kalıplama ve dikişle de nuno keçe kumaşlardan giysiler üretmektedir” (Acar, 2010, s. 70).

Nuno keçede kullanılan yün keçe yüzeyin başarısını, tercih edilen kumaş ise yüzeyin görünümünü etkilemektedir. Malzeme seçimi ile ürünün dokusal yapısı ve kalitesi değişkenlik gösterebilir.

1.5. İğneleme Keçe Tekniği

İğneleme keçe tekniği su ve sabun kullanılmadan uygulanan kuru keçeleştirme yöntemidir. İğneleme keçe yapım yönteminde gerekli olan malzemeler keçe iğnesi, fırça aparatı ve yündür. Keçe iğneleme yüzeye hem 3 boyut hem de 2 boyut kazandıran bir tekniktir.

İğneleme keçe uygulama yöntemi; hayvansal lif grubunda yer alan yün lifinin pulcuklu yapısı kuru halde bile keçeleşme konusunda büyük başarı göstermektedir. Uygulamalarda taranmış ve birbirinden ayrılmış lifler tercih üzerine keçe yüzey, fırça veya sünger üzerine serilir. Çentikli keçe iğnesi; yüzeye girip çıkarak manuel olarak yün liflerini sıkıştırmakta ve birbirine kaynaştırarak keçeleştirir. İğneleme keçe yönteminde farklı iğne uçları kullanılarak keçeye boyut kazandırılmaktadır.

“Çentikli uçların uzunluğu yüzeyde oluşturulmak istenen alanın girinti yoğunluklarına göre değişkenlik göstermektedir. Keçe iğneleme tekniği ile yaratılan nesnelere düz olabileceği gibi hacimli de olabilirler” (Arabalı Koşar, 2019, s. 87-88).

1.6. Batık

Batik tekniği uygulandığı her kıta ve kültüre ait karakteristik özellikleri bünyesinde barındırması ile dünya çapında etki yaratmış ve batık sanatına popülerlik kazandırmıştır. Batık kendine özgü araç-gereçleri olan, uygulama aşamasında büyük bir özen ve sabır isteyen çok özel bir tekstil boyama ve desenlendirme sanatıdır. Batık; tekstil teknikleri içerisinde yer alan bir rezerve boyama yöntemidir. Tekstil teknikleri arasında yer alan ve geleneksel yöntemlerle uygulanan batık sanatının tarihsel sürecine bakıldığında ise ilk kaynağıyla ilgili kesin verilere ulaşılamamaktadır.

Diğer rezerve yöntemlerinin aksine bu yöntemde doğal kaynaklı hammaddelerle kapama işlemi uygulanır. Doğal kaynaklı kapama yöntemiyle oluşturulan rezerve ise; neme dayanıklı doğal içerikli madde ile yüzeyi kapatma geçirgenliği engelleme yöntemidir. Bu çalışmada ise doğal maddelerle rezerve batık tekniği tercih edilmiştir (Ercivan Batur, 2017, s. 94).

“Batık, 2 Ekim 2009 tarihinde UNESCO tarafından kültürel miras olarak ödüllendirilmiş ve sonrasında batık endüstrisinin gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir” (Steelyana, 2012, s. 3).

Geleneksel batık sanatına kültürel farkındalık oluşturmak adına çeşitli platformlarla destek verilerek teşvik edilmiştir. *The Batik Guild* platformu batık sanat ve sanatçıları ile ön plana çıkmaya devam etmektedir.

1.7. Batık Tekniği

Batik rezerve (wax resist) tekniğinde; rezerve maddesi olarak balmumu, parafin ve reçine kullanılmaktadır. Batık tekniğinde kullanılan yardımcı aletler ise çeşitli şekillerde gruplandırılabilir. Bu gruplar; *Tjanting/Canting*, *Tjamp/Cup*, *Waxwriter*, *Brush* batık, *Stencil* batık olmak üzere 5'e ayrılmaktadır.

Tjanting/Canting (mumlama kalemi-mum keçesi ile batık tekniği), *Tjamp/Cup* (printing block batık) /mum baskı kalıbı ile batık tekniği, *Waxwriter* (balmumu yazıcısı ile batık tekniği), *Brush* batık (fırça ile batık tekniği), *Stencil* batık (Şablon ile batık tekniği) olmak üzere istenmeyen alanları kapatmak için sıcak rezerve maddesini kumaşa aktaran yardımcı aletlerdir. (Aydoğan ve Oyman, 2019; 22)

Geleneksel batik uygulamalarında, canting aletiyle yapılan batıklar çok uzun zaman ve emek gerektirdiğinden üretimi hızlandırma çabaları sonuç göstererek 19. yüzyıl ortalarında Java'da Tjamp/Cup adı verilen bakır kalıplar kullanılmıştır. Java buluşu olan bu bakır kaplar batik uygulamalarda büyük bir devrim yaratmıştır. Tjamp/Cup (*printing block batik*) batik üretimini hızlandırmak amacıyla kullanılmış bir yardımcı alettir. Tekstil el baskıcılığından etkilenerek ortaya çıkan bakır kalıplar aslında ahşap kalıp baskıların bir yansımasıdır.

Rezerve maddesinin hazırlanması aşamasında balmumu, $\frac{1}{2}$ oranında parafin ve reçine benmari usulü ısıtılarak eritilmektedir. Batik uygulaması yapılan kumaş, yıkanarak apresi yok edilir, daha sonra kumaş yüzeyine belirlenen desen doğrultusunda boya alması istenmeyen alanlar rezerve maddesi ile kapatılarak boyama işlemi yapılır. Rezerve maddesi balmumu ve parafin karışımı olduğundan boyaya batırıldığında erimemesi için ılık veya soğuk boya banyoları kullanılmalıdır. Ayrıca desen birden çok renge sahipse, boyarken en açık renkten başlanmakta ve en koyu renge kadar aynı işlem tekrarlanmaktadır. Her boyama renginden sonra sıradaki boyanın, bir önceki renkle karıştığında ortaya çıkılabilecek ikinci veya üçüncü rengin çok iyi belirlenmesi gerekmektedir. Her bir boyama işleminden sonra tekrarlanan rezerve maddesi yüzeyde bir katman oluşturmakta ve yüzey tamamen rezerve maddesiyle kaplanmaktadır. Eğer desen üzerinde çatlak mermer etkileri isteniyorsa rezerve maddesi fiziksel yöntemle kırılarak tekrar boyanmakta ve kırılan çatlaklardan yüzeye geçen boyayla benzersiz kırık efektler elde edilmektedir. Kurumaya bırakılan kumaşın üzerinden rezerve maddeleri ya kaynatılarak ya da ütü ile eritilerek veya yağ çözücü kimyasallar kullanarak uzaklaştırılabilmektedir. Ayrıca kırılma etkilerinin daha yoğun olması isteniyorsa rezerve maddesindeki parafin oranı artırılmalıdır.

Uygulanan desen aynı olsa bile ele bağlı uygulamanın özellikleriyle ilişkilendirildiğinde aynı kırılma etkilerinin tekrar elde edilmesinin imkânsız olması her çalışmanın özgünlüğünü ortaya çıkartmaktadır.

2. Deneysel Çalışmalar

Yapılan deneysel uygulamalarda tepme keçeye ek olarak, nuno keçe üzerine denemeler yapılmış farklı etkiler elde edilmiş ve avantajlı-dezavantajlı durumlar tespit edilerek ilerlenmiştir. Denemelerde özellikle batik tekniğine farklı bir karakter kazandıran mermer etkileri üzerine yoğunlaşmıştır.

2.1. Materyal ve Yöntem

Kumaş

Çalışmada seyrek dokulu 64 g/m^2 ağırlığında bez ayağı dokuma %100 pamuklu kumaş kullanılmıştır.

Lifler

Yün lifi kullanılmıştır. Yün çeşitlerinden ise merinos ve koyun yünü tercih edilmiştir.

Boyalarda

Toz kumaş boya ve asit boya kullanılmıştır. Toz kumaş boyalarda Dylon marka, asit boyalarda ise Dystar marka Isolan toz boya tercih edilmiştir.

Rezerve Maddesi

Rezerve maddesi olarak sadece balmumu ve parafin kullanılmıştır.

Cihaz ve Malzemeler

Hassas terazi, büyük boy ve küçük boy çelik tencere, fırça, ocak, naylon torba, balonlu naylon (patpat), eldiven, tahta sopa, plastik kap, rende, bambu servis, paket lastiği, ütü, havlu kâğıt kullanılmıştır.

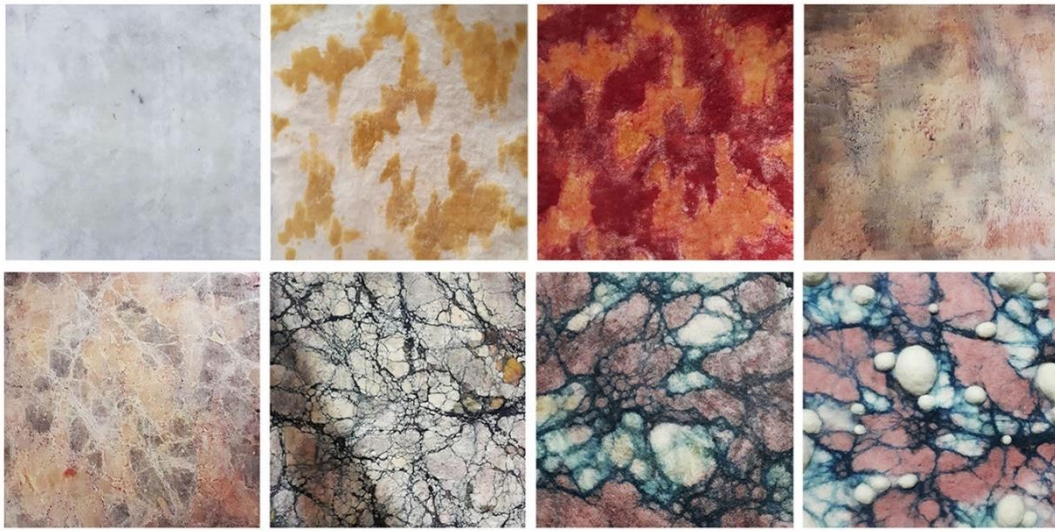
Yöntem

Tepme keçe, nuno keçe, iğne keçe ve batik tekniği uygulanmıştır.

2.2. Deneme 1

Geleneksel tepme keçe yapım yöntemiyle 35×35 cm kare formunda bir tekstil yüzeyi oluşturulmuştur. Keçenin üzerine ise rezerve batik tekniği uygulanarak deneysel yüzey çalışmaları hedeflenmiştir. Rezerve maddesi olarak 190 g parafin ve 28 g balmumu kullanılmıştır. Keçenin yüzey geçirgenliği düşük olduğundan rezerve maddesi ön ve arka yüzeye uygulanarak rezerve edilmiş boya geçirgenliği engellenmiştir (Pamuklu kumaşın yapısal özellikleriyle keçe yüzeyin yapısal özellikleri farklılık gösterdiğinden kullanılan rezerve maddesi normal kullanım oranının 2-3 katına çıkmaktadır). Boyama işlemi için Dylon marka 50 g toz kumaş

boyası içerisine 250 mL sıcak su ve 10 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ardından 28 °C 'de boyama işlemi gerçekleştirilmiştir (ılık şekilde boyama yapılmasının nedeni rezerve maddelerinin erimesini engellemektir). Boyamanın ardından keçe kurumaya bırakılmış tamamen kurduğundan emin olduktan sonra kırılma oranını arttırmak için rezerve maddesine 30-40 g daha parafin eklenmiş ve eridikten sonra tüm yüzey rezerve maddesiyle kapatılmıştır (Mermer/kırılma efektini arttırmak için ekstra parafin eklenmiştir). Tamamen rezerve maddesiyle kaplanmış olan keçe fiziksel müdahaleyle kırılarak aralardan boya geçirgenliği sağlanmıştır. Aynı oranlarda farklı renkte boya hazırlanmış ve keçe son kez boyanmıştır. 2-3 gün tam kuruma sağlandıktan sonra keçe yüzey üzerine emilim sağlaması için atık kumaş parçası serilmiştir. Keçenin üzerindeki rezerve maddesi buharsız ütünün sıcaklığı ile kumaşa geçerek yüzeyden uzaklaştırılmış ve işlem tamamlanmıştır. Son olarak yüzeyde 3 boyutlu etkiler elde etmek için ise; İğneleme keçe tekniği uygulanmış çalışmaya boyut kazandırılmıştır (Görsel 1). Avantaj; ilk deneme olmasına rağmen boya ve rezerve oranları çok dengelenmiş ve keçenin inceliğiyle rezerve maddesinin yoğunluğunun doğru orantılı olduğu gözlemlenmiştir. Dezavantaj; ilk tepme keçe denemesinde yün serme işlemi homojen yapılamadığından bazı bölgeler daha seyrek bazı bölgeler ise daha yoğun gözükmektedir. Seyrek alanlar yüzeyin deforme olmasına sebebiyet vermiştir. Bu nedenle dağılımın homojen olmasına dikkat edilmelidir.



Görsel 1. Deneme 1, Tepme keçe tekniği, Rezerve batık tekniği (boyama, kaplama, kırma işlemi), 35x35 cm, © Gizem Mendi, 2021.

2.3. Deneme 2

Tepme keçe tekniği kullanılarak 20x25 cm ölçülerinde dikdörtgen formda keçe yüzey oluşturulmuştur. Rezerve maddesi için; 35 g balmumu 68 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için 250 mL sıcak su içerisine 20 g Dylon marka kumaş boyası ve 12 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 32° C soğuk boyama yapılmıştır. Kırık etkilerin daha belirgin olması için 200 mL sıcak su içerisine siyah renkte 40 g asit boya ve 5 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 37 °C 'de boyama işlemi uygulanarak kurumaya bırakılmıştır. Son olarak kuruyan keçe yüzey üzerine atık kumaş parçası serilerek ütü yardımıyla rezerve maddesi uzaklaştırılmıştır (2.3. Deneme 2). Bu deneme de balmumu oranı arttırılarak hangi sonuçlar elde edileceği üzerinde durulmuş ve balmumu oranının kırılmayı ne derece etkilediği gözlemlenmiştir. Kırılma istenmeyen çalışmalarda balmumu oranının yüksek tutulması gerektiği irdelenmiştir.

2.4. Deneme 3

Tepme keçe tekniği kullanılarak 12x22 cm ölçülerinde dikdörtgen formda keçe yüzey oluşturulmuştur. Rezerve maddesi için; 25 g balmumu 75 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için 200 mL sıcak su içerisine 30 g Dylon marka kumaş boyası ve 20 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 30 °C soğuk boyama yapılmıştır. Kırık etkilerin daha belirgin olması için 150 mL sıcak su içerisine siyah renkte 50 g asit boya ve 7 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 29 °C 'de boyama işlemi yapılmış kurumaya bırakılmıştır. Son olarak kuruyan keçe yüzey üzerine atık kumaş parçası serilerek ütü yardımıyla rezerve maddesi uzaklaştırılmıştır (2.4. Deneme 3). Avantaj; boya ve su oranları iyi dengelendiği için boyama- renk başarılı sonuç vermiştir. Dezavantaj; balmumu oranı yine yüksek gelmiş ve mermer etkilerinin önüne geçmiştir.

2.5. Deneme 4

Tepme keçe tekniği kullanılarak 15x23 cm ölçülerinde dikdörtgen formda keçe yüzey oluşturulmuştur. Rezerve maddesi için; 18 g balmumu 40 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için 250 mL sıcak su içerisine 20 g Dylon marka kumaş boyası ve 5 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 28 °C soğuk boyama yapılmıştır. Kırık etkilerin daha belirgin olması için siyah renkte 20 g asit boya 150 mL sıcak su içerisine 5 g tuz eklenerek çözünür hale getirilmiş ve 34 °C 'de boyama işlemi uygulanıp kurumaya bırakılmıştır. Son olarak kuruyan keçe yüzey üzerine atık kumaş parçası serilerek ütü yardımıyla rezerve maddesi uzaklaştırılmıştır (2.5. Deneme 4). Avantaj; kırılma istenmeyen yüzeylerde balmumu oranının yüksek tutulması durumunda başarılı sonuç verdiği gözlemlenmiştir. Dezavantaj; balmumu oranı artırıldığı için kırılma gerçekleşmemiş ve mermer etkileri elde edilememiştir.

2.6. Deneme 5

Nuno keçe uygulama aşamaları doğrultusunda 11x18 cm ölçülerinde dikdörtgen formda nuno keçe oluşturulmuştur. Çalışmada seyrek dokulu 64 g/m² ağırlığında bez ayağı dokuma %100 pamuklu kumaş kullanılmıştır. Rezerve maddesi için; 12 g balmumu 68 g parafin kullanılmıştır. Yüzeyi tamamen rezerve maddesi ile kapatma işlemi yapılmadan kırılma etkileri elde etmenin mümkün olduğu bir önceki çalışmada deneyimlenmiş ve emin olmak adına tekrar edilmiştir. Ön ve arka olmak üzere belirli alanlar rezerve maddesi ile kapatılmış sonrasında fiziksel müdahaleyle kırılmış ve tek renk boyama yapılmıştır. Boyama işlemi için 200 mL sıcak su içerisine 50 g Dylon marka kumaş boyası ve 17 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 27 °C 'de boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Kurumaya bırakılan keçe yüzey üzerine atık kumaş parçası serilerek ütü yardımıyla rezerve maddesi uzaklaştırılmıştır (2.6. Deneme 5). Avantaj; arka yüzey pamuklu kumaş ön yüzey keçe olduğu için arka yüzey daha koyu bir renk almış ve keçeye oranla renk tutumu daha yüksek sonuç vermiştir. Rezerve maddesi iyi dengelenmiş ve tek renk boyamanın da başarılı olduğu gözlemlenmiştir. Dezavantaj; yüzeyi tam kapatmadan bölgesel rezerve ile yapılan kırılma işlemi 1-2 renkten daha fazla kullanım için uygun bir yöntem olmadığı düşünülmekte ve deneyimlenmektedir.

2.7. Deneme 6

Nuno keçe uygulama aşamaları doğrultusunda 10x17 cm ölçülerinde dikdörtgen formda nuno keçe oluşturulmuştur. Çalışmada seyrek dokulu 64 g/m² ağırlığında bez ayağı dokuma %100 pamuklu kumaş kullanılmıştır. Rezerve maddesi için; 15 g balmumu 82 g parafin kullanılmıştır. Yüzeyi tamamen rezerve maddesi ile kapatma işlemi yapılmadan kırılma etkileri elde etmenin mümkün olduğu bir önceki çalışmada deneyimlenmiş ve emin olmak adına tekrar edilmiştir. Ön ve arka olmak üzere belirli alanlar rezerve maddesi ile kapatılmış sonrasında fiziksel müdahaleyle kırılmış ve tek renk boyama yapılmıştır. Boyama işlemi için 200 mL sıcak su içerisine 20 g Dylon marka kumaş boyası ve 25 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 26 °C 'de boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Kurumaya bırakılan keçe yüzey üzerine atık kumaş parçası serilerek ütü yardımıyla rezerve maddesi uzaklaştırılmıştır (2.7. Deneme 6) Avantaj; arka yüzey pamuklu kumaş ön yüzey keçe olduğu için arka yüzey daha koyu bir renk almış ve keçeye oranla renk tutumu daha yüksek sonuç vermiştir. Rezerve maddesi iyi dengelenmiş ve tek renk boyamanın da başarılı olduğu gözlemlenmiştir. Dezavantaj; yüzeyi tam kapatmadan bölgesel rezerve ile yapılan kırılma işlemi 1-2 renkten daha fazla kullanım için uygun bir yöntem olmadığı düşünülmekte ve deneyimlenmektedir.

2.8. Deneme 7

Tepme keçe tekniği kullanılarak 28x30 cm ölçülerinde keçe yüzey oluşturulmuştur. Rezerve maddesi için; 20 g balmumu 90 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için 250 mL sıcak su içerisine 30 g Dystar (Isolan) marka asit toz boya ve 5 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 21 °C 'de boyama yapılmıştır. Boyanan 63 keçe yüzey kuruduktan sonra tekrar rezerve maddesi kullanılarak komple kapatılmıştır. Fiziksel müdahale yardımı ile kırılmış ve kırık etkilerin daha belirgin olması için 20 g daha asit boya eklenerek renk koyulaştırılmış ve ayrı bir yerde çözündürüp soğutulularak boya banyosuna eklenerek tekrar boyanmıştır. Kurumaya bırakılan keçe yüzey üzerine atık kumaş parçası serilerek buharlı ütü yardımıyla rezerve maddesi uzaklaştırılmıştır (2.8. Deneme 7). Avantaj; balmumu parafin oranı başarılı sonuç vermiştir. Dezavantaj; asit boyar maddeleri yünün düzgün ve eşit bir şekilde boyanmasını sağlayan canlı ve parlak renkleri olan boyar maddelerdir. Çalışmaların genelinde asidik bazik dengeyi iyi ayarlamak gerekmektedir (pH ölçerler tercih edilebilir). Asit boya kullanılarak boyanmış keçeye ütünün buharı uygulandığında boyanın aktığı ve uçtuğu gözlemlenmiştir.

2.9. Deneme 8

Tepme keçe tekniği kullanılarak 28x28 cm ölçülerinde daire formunda 0,5 mm kalınlığında keçe yüzey oluşturulmuştur. Keçe yüzeyin ön ve arka tarafına farklı desenler çizilerek rezerve edilmiştir (2.9. Deneme

8). Rezerve maddesi için; 12 g balmumu 80 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için 250 mL sıcak su içerisine 40 g dylon marka toz kumaş boyası ve 18 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş 30 °C 'de boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Kırık etkilerin daha belirgin olması için 200 mL sıcak su içerisine zemine göre daha koyu bir renkte olan 40 g asit boya ve 10 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 26 °C 'de tekrar boyama yapılmıştır (Toz kumaş boyasıyla asit boya olmak üzere 2 çeşit boya kullanılmıştır) Avantaj; tepme keçe kalınlığıyla orantılı olarak 2 yüzeyde farklı desenlerin uygulanmasına imkân sağlamıştır. Keçe ne kadar kalın olursa geçirgenlik o kadar azalmakta ve desenler daha net bir görünüm sergilemektedir. Dezavantaj; keçe kalınlığından dolayı rezerve maddesi kullanımında artış olmuştur. Ayrıca rezerve maddesi yüzeyden sökülürken daha fazla zaman gerektirmiştir. 2 farklı çeşitte boya ile çalışmak ise uygulamada kirlilik ve kargaşa meydana getirmiştir.

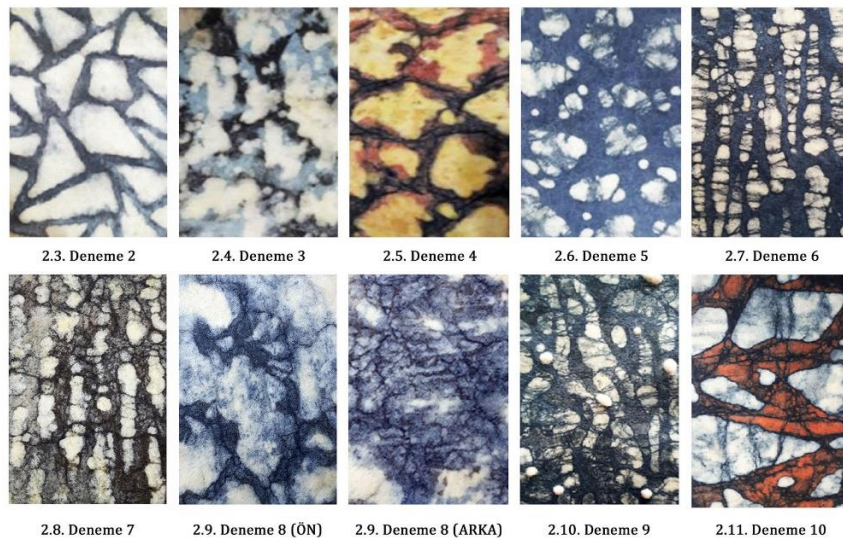
2.10. Deneme 9

Tepme keçe tekniği kullanılarak 18x25 cm ölçülerinde dikdörtgen formda keçe yüzey elde edilmiştir. Rezerve maddesi için; 15 g balmumu 50 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için 50 g Dylon marka kumaş boyası içerisine 250 mL sıcak su ve 15 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiştir. Yüzey Rezerve maddesi ile tamamen kaplanmadan bölgesel olarak rezerve edilmiş ve 32 °C 'de boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Kırık etkilerin daha belirgin olması için daha koyu renkte bir boya seçilmiş ve aynı oranlarda bir boya banyosu daha hazırlanmış 2 kez boyama işlemi uygulanıp kurumaya bırakılmıştır. Kuruyan keçe yüzey üzerine kâğıt havlu serilerek ütü yardımıyla rezerve maddesi uzaklaştırılmıştır (2.10. Deneme 9). Avantaj; daha az rezerve maddesi kullanımı olmuş ayrıca boya dengesi ve kırık etkiler olumlu sonuç vermiştir. Dezavantaj; 1-2 renkten daha fazla kullanım için uygun bir yöntem değildir. Uygun olmamasının nedeni renklerin birbirine karışıp kirlenmesidir.

2.11. Deneme 10

Tepme keçe tekniği kullanılarak 15x25 cm ölçülerinde dikdörtgen formda keçe yüzey elde edilmiştir. Rezerve maddesi için; 19 g balmumu 125 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için 50 g Dylon marka kumaş boyası içerisine 250 mL sıcak su ve 30 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 35 °C boyama yapılmıştır. Kırık etkilerin daha belirgin olması için siyah renkte 20 g Dystar (Isolan) marka asit toz boya ve 3 g tuz 150 mL sıcak suyun içine eklenerek boya çözünür hale getirilmiş 30 °C 'de boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Kuruyan keçe yüzey üzerine atık kumaş parçası serilerek ütü yardımıyla rezerve maddesi uzaklaştırılmıştır (2.11. Deneme 10). Avantaj; asit boya ve kumaş boyasının bir arada kullanılması başarılı sonuç vermiştir. Dezavantaj; toz kumaş boyasının üzerine bir kat daha uygulanan asit boya yayılma yapmış ve kırık etkiler flu (bulanık, belirsiz) bir görünüm almıştır.

Toplamda 10 adet batık-keçe yüzey denemesi yapılmıştır (Görsel 2). Rezerve maddesinin kırılıp yüzeyde çatlak etkiler oluşturmama nedenleri arasında; parafin balmumu kalite farkından dolayı oranı dengeleyememe, boyama kalitesini tutturamama, iklimsel koşullar sebebiyle nemli kalma, rezerve maddesini yüzeyden uzaklaştırırken bozma gibi faktörler yer almaktadır.



Görsel 2. Deneme 2-3-4-5-6-7-8-9-10 sonuçları, Tepme keçe tekniği, Nuno keçe tekniği, Rezerve batık tekniği, © Gizem Mendi, 2022.

3. Tasarım Uygulama Aşamaları

Yapılan deneysel çalışmalar ışığında keçe yüzeyi giyilebilir sanat formuna dönüştürmek hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda bir tema belirlenmiş ve kapsül bir koleksiyon oluşturulmuştur. Tema ise 'refractive' olarak belirlenmiş ve oluşturulan kapsül koleksiyonda 6 ayrı parçaya yer verilmiştir. Koleksiyonun genelini basic ve geometrik formda parçalar oluşturmuştur. Parçalarda keçe yüzeye dikiş müdahalesi minimum düzeye indirgenmiştir. Oluşturulan keçe yüzeylere ise 3 boyutlu formlar eklenerek hareketlilik kazandırılmıştır.

3.1. Tasarım 1

Uygulanacak model doğrultusunda kalıp çıkartılmış ve patiska üzerinde prova yapılmıştır. Provanın ardından nuno keçenin tasarım için daha uygun olacağına karar verilmiş ve kalıp doğrultusunda %100 pamuklu seyrek dokulu bir kumaş olan tülbent 73 kumaşı tercih edilmiştir. Kumaş üzerine ıslak bir teknik olan nuno keçe tekniği uygulanarak yüzey keçeleştirilmiştir. Rezerve maddesi için; 113 g balmumu 300 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için ise 5,8 g Dylon marka toz kumaş boyası içerisine 500 mL sıcak su ve 30 g kaya tuzu eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 38,2 °C sıcaklıkta boyama yapılmıştır. Boyama işleminden sonra 2-3 gün boyunca kurumaya bırakılmıştır. Tamamen kuruduktan sonra keçe yüzey üzerine atık kumaş parçası serilerek buharsız ütü ile rezerve maddesi yüzeyden tamamen uzaklaştırılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3.Tasarım 1, Nuno keçe üzerine Batik tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.

3.2. Tasarım 2

Uygulamada baz kalıp kullanılmıştır. %100 pamuklu seyrek dokulu bir kumaş olan tülbent kumaşı tercih edilmiştir. Kumaş üzerine ıslak bir teknik olan nuno keçe tekniği uygulanarak yüzey keçeleştirilmiştir. Rezerve maddesi için; 113 g balmumu 300 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için ise 8 g Dystar Isolan marka yün boyası içerisine 500 mL sıcak su ve 1.5 g kaya tuzu eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 52,3 °C sıcaklıkta 5-5,5 pH değerinde boyama yapılmıştır. Boyama işleminden sonra 2-3 gün boyunca kurumaya bırakılmıştır. Tamamen kurduğundan emin olduktan sonra üzerine atık kumaş parçası serilerek buharsız ütü ile rezerve maddesi yüzeyden tamamen uzaklaştırılmıştır (Görsel 4).



Görsel 4.Tasarım 2, Nuno keçe üzerine Batik tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.

3.3. Tasarım 3

Uygulanacak model doğrultusunda %100 merinos yünü kullanılarak 0,3 mm kalınlığında tepme keçe bir yüzey oluşturulmuştur. Rezerve maddesi için; 60 g balmumu 350 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için ise 12 g Dystar Isolan marka yün boyası içerisine 400 mL sıcak su ve 20 g tuz, 4 g sirke eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 5-5,5 pH değerinde 39,5 °C sıcaklıkta boyama yapılmıştır. Boyama işleminden sonra 2-3 gün boyunca kurumaya bırakılmıştır. Tamamen kurduğundan emin olduktan sonra yüzey üzerine atık parça kumaş serilerek buharsız ütü ile rezerve maddesi yüzeyden tamamen uzaklaştırılmıştır (Görsel 5).



Görsel 5.Tasarım 3, Tepme keçe üzerine Batik tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.

3.4. Tasarım 4

Uygulanacak model doğrultusunda %100 pamuklu seyrek dokulu bir kumaş olan tülbent kumaşı tercih edilmiştir. Kumaş üzerine ıslak bir teknik olan nuno keçe tekniği uygulanarak yüzey keçeleştirilmiştir. Rezerve maddesi için; 56 g balmumu 253 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için ise 10 g Dystar Isolan marka yün boyası içerisine 350 mL sıcak su ve 3 g kaya tuzu eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 5 pH değerinde 50 °C sıcaklıkta boyama yapılmıştır. Boyama işleminden sonra 2-3 gün boyunca kurumaya bırakılmıştır. Tamamen kurduğundan emin olduktan sonra üzerine atık kumaş parçası serilerek buharsız ütü ile rezerve maddesi yüzeyden tamamen uzaklaştırılmıştır (Görsel 6).



Görsel 6.Tasarım 4, Nuno keçe üzerine Batik tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.

3.5. Tasarım 5

Uygulanacak model doğrultusunda %100 merinos yünü kullanılarak 0,3 mm kalınlığında tepme keçe bir yüzey oluşturulmuştur. Rezerve maddesi için; 60 g balmumu 385 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için ise 5.8 g Dylon marka konsantre toz kumaş boyası içerisine 300 mL sıcak su ve 30 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 41,3 °C sıcaklıkta boyama yapılmıştır. Boyama işleminden sonra 2-3 gün boyunca kurumaya bırakılmıştır. Tamamen kurduğundan emin olduktan sonra yüzey üzerine atık parça kumaş serilerek buharsız ütü ile rezerve maddesi yüzeyden tamamen uzaklaştırılmıştır (Görsel 7).



Görsel 7.Tasarım 5, Tepme keçe üzerine Batik tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.

3.6. Tasarım 6

Uygulanacak model doğrultusunda %100 merinos yünü kullanılarak 0,3 mm kalınlığında tepme keçe bir yüzey oluşturulmuştur. Rezerve maddesi için; 30 g balmumu 200 g parafin kullanılmıştır. Boyama işlemi için ise 30 g Dylon marka konsantre toz kumaş boyası içerisine 300 mL sıcak su ve 30 g tuz eklenerek boya çözünür hale getirilmiş ve 43,1 °C sıcaklıkta boyama yapılmıştır. Boyama işleminden sonra 2-3 gün boyunca kurumaya bırakılmıştır. Tamamen kurduğundan emin olduktan sonra yüzey üzerine atık parça kumaş serilerek buharsız ütü ile rezerve maddesi yüzeyden tamamen uzaklaştırılmıştır (Görsel 8).



Görsel 8.Tasarım 6, Tepme keçe üzerine Batik tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.

3.7. Koleksiyon Çekimleri

Keçe ve batik uygulamaları tamamlanan tasarımlar, koleksiyon doğrultusunda kombinlenerek fotoğraf çekimleri yapılmıştır (Görsel 9-10-11-12).



Görsel 9-10.Tasarım 4- 6, Tepme keçe üzerine Batik tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.



Görsel 11.Tasarım 2- 1, Tepme keçe üzerine Batik tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.



Görsel 12.Tasarım 3- 5, Tepme keçe üzerine Batık tekniği uygulaması (kapatma, kırma-boyama, rezerve maddesini uzaklaştırma), © Gizem Mendi, 2022.

Sonuç

Bu makalede yüzyıllardır süregelen tekstil tekniklerinden balmumu batık ve keçe sanatının geleneksel uygulama teknikleri üretim süreçleri kısaca aktarılmıştır. Batık ve keçenin ele alınış biçimi detaylı bir bilgi aktarımından çok deneysel çalışmalara referans niteliğinde genel bir bilgilendirmeyi temsil etmektedir. Birbirinden farklı iki geleneksel teknik alışlagelmışin dışında mix media (karışık teknik) uygulanarak harmanlanmıştır. Teknik ve malzemelerin bir arada kullanılma fikri beraberinde yeni tekstil yüzey oluşumlarına olanak sağlamıştır. Yapılan deneysel çalışmalarda ise güncel değerler ile yorumlanarak el sanatlarının önemini vurgulayacak şekilde; yenilikçi ve geleceğe sonuçları taşıması amaçlanmıştır.

Çalışmanın ilk aşamasında malzeme, malzeme kullanım oranları, sıcaklık değerleri vb. çeşitli değişikliklerin beraberinde getireceği sonuçlar gözlemlenmiştir. İkinci aşamasında ise, deneysel çalışmalar ışığında oluşturulan yüzeylerin giyilebilir sanat formuna dönüştürülmesinin deneysel çalışmaların katma değerini yükselteceği düşünülmüştür. Bu doğrultuda keçe ve batığın doğal görünümünü muhafaza edecek şekilde daha basit kesimlerden oluşan kapsül bir koleksiyon oluşturulmuştur. Oluşturulan koleksiyon başarılı ve başarısız sonuçlanan denemelerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Giyilebilir sanat formuna dönüştürülen ürünlerin tekstil el sanatlarına farklı bir değer kazandırması hedeflenmiştir.

Tekstil el sanatlarına ait değerler tekstil alanındaki teknolojik atılımlar kadar yenilikçi işlev ve estetiklere ışık tutan en önemli referanslar arasındadır. Gelenek, güncel ve gelecek arasındaki araştırmaların sonuçlarını ise 20. ve 21. yüzyıllara ait çalışmalardan izlemek mümkündür. Keçe ve batık gibi iki farklı el sanatının birlikteliğini irdeleyen çalışmaların sonuçları tekstil alanındaki ileri teknolojiler kadar yeni anlam ve değerlere ya da yeni görselliklere ilham olma potansiyeli taşımaktadır.

Çalışmada günümüzün aksine sanat-zanaat kavramları ve yavaş tasarım manifestosu benimsenmekte el emeği ürünlerin değerine dikkat çekilmektedir. Her uygulamanın kendine has bir tarzı olması ve tekrar edilse de her seferinde başka sonuçlar vermesi yapılan işin özgünlüğünü koruyabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Yapılan literatür araştırmaları doğrultusunda iki geleneksel tekniğin daha önce bu uygulama metotlarıyla kullanıldığına dair bilgiye herhangi bir kaynaktan rastlanmamıştır. İlk kez bir arada kullanılıp mix media ile özdeşleştirilen bu tekniklerin estetiksel ve işlevsel sonuçlarının sanat-tasarım ve teknoloji alanlarındaki araştırmalara referans olarak, alanın sınırlarının gelişimine katkı sağlayabileceği ön görülmektedir. Geçmişten günümüze kadar uzanan kültürel değer kaynağı olarak görülen tekstil teknikleri, günümüz sanatçılarına ışık tutmaya ve yenilikçi uygulamaların geliştirilmesinde büyük rol oynamaya ve sanat-zanaat kavramlarının en güzel örneklerini ortaya koymaya devam edecektir.

Teşekkür

Bu çalışmada kullanılmak üzere boyarmadde numune teminini sağlayan, boyama proses ve reçete önerilerinde bulunan DyStar Kimya Sanayi ve Ticaret Limited Şirketinden Eray Yılmaz' a ve Gagva-Dylon Türkiye Distribitörlüğü'ne değerli desteklerinden ötürü teşekkür ederiz.

Kaynakça

- Acar, S. (2010). *Yünlü giysi tasarımında bölgesel keçeleştirme yöntem ve uygulamaları* (Tez No. 293258), [Sanatta yeterlilik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Akça, C., Bahtiyar, İ. ve Duran, K. (2008). Yün lifinin yeni kullanım olanakları. *Textile and Apparel*, 18 (1), s. 4-8.
- Akpınarlı, H.F., Onuk, T. ve Ortaç, H.S. (2003). *Kırım Tatar Türklerindeki el dokumalarının Türk kültüründeki yeri ve önemi*. Halk Kültürlerinin Uluslararası İlişkilere Katkısı Sempozyumu, Motif vakfı yayımları-4, İstanbul, s. 78 .
- Arabalı Koşar, S.T. (2016). *Lif sanatında hacmin etkilerine farklı yaklaşımlar* (Tez No.446904). [Sanatta yeterlilik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Arabalı Koşar, S.T. (2019). Lif sanatında hacmin etkisine farklı bir yaklaşım: Keçenin sanat objesine dönüşümü. *İdil Dergisi*, 8(53), 87-88, DOI: 10.7816/idil-08-53-09.
- Arıoğlu, İ.E. ve Aydoğdu Atasoy, Ö. (2015). Somut olmayan kültürel miras kapsamında geleneksel el sanatları ve kültür turizm bakanlığı. *Turkish Studies*, 10(16), 109-126.
- Aydoğan, M. ve Oyman, N.R. (2019). *Batik tekniğinin farklı tekstil yüzey düzenleme yöntemleriyle kullanımı ve uygulamaları* (Tez No. 568151). [Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Begic, H. N. (2014). *Gelenekteki değişim ve keçecilik sanatı* (Tez No. 380104). [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çeliker, D. (2011). Geçmişten günümüze Türklerde keçecilik ve keçe yapımında yeni teknikler. *Art-e Sanat Dergisi*, 4(8), s.7. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20727/221473>
- Ekitap. (t.y.). Tepme keçe üretimi. <https://ekitap.ktb.gov.tr/yazdir?C5104F86AB5A877F0D45BB42F31635B1> (Erişim tarihi: 14.03.2022)
- Ercivan, G. B. (2017). Rezerve boyalı tekstillerin gelenekten modern tekstil tasarımları ve uygulamalarına dönüşüm süreci. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (17), 87-101.
- Gürcüm, B. H. & Öztürk, Ö. (2020). Tekstil ve moda tasarımında gelenekselin yaşatılması. *Folklor Akademi Dergisi*, 3(4), 244 – 251.
- Steelyana, E. (2012). Batik, A Beautiful Cultural Heritage That Preserve Culture And Support Economic Development In Indonesia. *BINUS Journal*, 3(1), s. 116.
- White, C. (2007). *Uniquely felt*. Storey Publishing (s. 207-210).