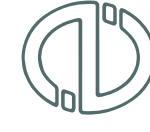


sanat^{ve}tasarım art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT ve TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL of ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 2 SAYI / NUMBER 2 AĞUSTOS / AUGUST 2012



sanat&tasarım
art&design

CİLT / VOLUME 2 SAYI / NUMBER 2 AĞUSTOS / AUGUST 2012





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI / No. 2705
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları / No. 4

sanat ve tasarım art & design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL of ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 2 - SAYI / NUMBER 2 - AĞUSTOS / AUGUST 2012

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Yazışma Adresi /Adress:

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

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

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

ISSN: 2146-7692

Baskı Tarihi: OCAK 2013

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak sanat ve tasarım dergisi ile ikinci kez karşınıza çıkmanın heyecanı içerisindeyiz. Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak; güzel sanatlar eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının gereksinim duyduğu, kuramsal anlamda oluşan birikimlerin paylaşılmasını sağlayacak düzeyli ve nitelikli hakemli bir sanat ve tasarım dergisi çıkarmayı hedeflemiştik. Bu hedef doğrultusunda dergimizi daha ileriye taşımayı amaçlayarak ikinci sayımızı oluşturduk.

Dergimizde sanata ve tasarıma dair konuların artarak devam edeceğini; sanata, kültüre ve sanatla uğraşanlara hizmet etme düşüncesi taşıyarak elimizden gelen çabayı göstereceğimizi belirtmek durumundayız. Bir ülkenin çağdaş dünya içerisinde ön sıralarda yer alması kültüre, sanata ve bilime verdiği değerlerle ilintilidir. Bu düşünce doğrultusunda yaratıcı, nitelikli, üst düzey sanatçılar yetiştirmek çağdaş ulusların öncelikli hedefleri arasındadır. Bizim içinde bu konu oldukça önemlidir. Çünkü sanatçılar ve sanatla uğraşanlar iletişim içinde olmalı, çağı, günü, gündemi ve yenilikleri gelişmeleri takip etmelidir. Bu bağlantıyı sağlamakta bizlere düşen önemli bir görevdir. Sizlerin dergimizde yayınlanmak üzere gönderdiği makaleler, sanatın toplumla yeni bir yaratım çoşkusunu oluşturması için önemli adımları oluşturacaktır. Önümüzdeki sayılarda sanat ve tasarımla ilgili her konuda yazılarınızı beklemekteyiz. Önceki sayımızda da belirtildiği gibi dergimiz elektronik ortamda Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanmaktadır.

Sizden aldığımız güç ve destekle çıkardığımız bu dergide editör, hakem ve tüm emeği geçenlere teşekkürlerimi sunuyorum.

Saygılarımla,

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

AS A FOREWORD

We - as Anadolu University Faculty of Fine arts - are excited to meet with you for the second time with the art and design magazine. We - as Anadolu University Faculty of Fine arts - aimed to publish a magazine that is needed by the institutions of higher education that teach fine arts, a magazine that helps sharing the theoretical knowledge and accumulations, and an art and design magazine that is qualified, level, and with the existence of a peer. Therefore, by aiming to develop our magazine we composed the second issue.

We want to state that the topics about art and design are going to increase. Also we want to state that we want to serve for art, culture and the people dealing with art, so we are going to do our best. A country's priority in contemporary world is about its appreciation to art, culture and science. To educate creative, qualified and top-level artists is among the primary aims of contemporary nations. This issue is important for us, as well. As the artists and people dealing with art should communicate, and follow the era, the day, the agenda, innovations and developments. To ensure this connection is an important duty for us. The essays sent by you to be published are the important steps to constitute a creation enthusiasm between art and society. We are waiting for your writings about every subject related to art and design for the next issue of our magazine. As we mentioned in the previous issue, the magazine is published in electronic environment both in English and in Turkish.

I thank to the editor, peer and the people that have a role in publishing of this magazine which we publish with the help of your energy and support.

With best regards,

Prof. S. Sibel SEVİM

Editor in Chief

Director of the Fine Arts Institut

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

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

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

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-Turkey

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

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

e-posta/e-mail: gzsens@anadolu.edu.tr

EDİTÖRLER / EDITORS

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hasan ERKEK / Devlet Konservatuvarı

Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi

Prof. Abdullah DEMİR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Zehra ÇOBANLI / Anadolu Üniversitesi

Prof. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hasip PEKTAŞ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi

Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Doç.Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi

Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Oytun EREN / Devlet Konservatuvarı

Doç. Erol İPEKLİ / Devlet Konservatuvarı

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

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ

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

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

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

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

“MEKANİKLEŞEN DÜNYADA İNSANİ DEĞERLERİ ARAYAN SANATÇI” Sean Scully

“THE ARTIST SEEKING HUMANE VALUES IN THE MECHANIZED WORLD” Sean Scully

Okutman / Lect. Ayşe BİLİR

1-11 / 12-22

“TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE OYUNCAĞIN GELİŞİMİ VE SERAMİK OYUNCAKLAR”

“DEVELOPMENT OF TOYS IN HISTORICAL PROCESS AND CERAMIC TOYS”

Yrd.Doç./Assist. Prof. Cemalettin SEVİM- Elif GÖNÜL

23-31 / 32-40

“BİR MALZEME OLARAK SERAMİĞİN KUŞEVLERİNDE KULLANILMASI”

“USAGE OF CERAMICS FOR BIRDHOUSES AS A MATERIAL”

Prof. / Prof. Emel ŞÖLENAY / Öncü ÇELİKOĞLU

41-51

“OSMANLI DÖNEMİNDE İSTANBUL’DA GÜNLÜK YAŞAM VE TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ DÖNEM ÖNCESİNE YANSIMALARI”

“DAILY LIFE IN ISTANBUL DURING OTTOMAN ERA AND ITS REFLECTIONS ON TURKISH ART OF PAINTING BEFORE THE CONTEMPORARY PERIOD”

Arş.Gör. / R. Assist. Evren KARAYEL GÖKKAYA

52-73

“OYUNCAK TÜRÜ OLARAK PIŞMIŞ TOPRAK DÜDÜKLER”

“TERRACOTTA WHISTLES AS A TYPE OF TOYS ”

Yrd.Doç. / Assist. Prof. Ezgi Hakan Verdu MARTİNEZ

74- 90 / 91-108

“TÜRKİYE’DE; SORKUN KÖYÜ, GÖKEYÜP KASABASI, USLU KÖYÜNDE AÇIK ATEŞTE PİŞİRİM ve KONU ÜZERİNE YENİ BİR ÖNERİ”

“OPEN-FIRING IN SORKUN VILLAGE, GÖKEYÜP TOWN, USLU VILLAGE IN TURKEY and A NEW PROPOSAL ON THIS SUBJECT”

Öğretim Görevlisi/ Lect. Hasan BAŞKIRKAN

109-116 / 117-124

“DHARAVİ – KUMBHARWADA ÇÖMLEKÇİLERİ”

“POTTERS OF DHARAVİ – KUMBHARWADA”

Prof. Dr. / Prof. Dr. Lale DİLBAŞ- Öğr. Gör. / Lect. Funda ALTIN

124-135 / 136 -146

“BALIKESİR DURSUNBEY KİLİNİN SERAMİK BÜNYELERDE HAMMADDE OLARAK KULLANIMI”

“UTILIZATION OF BALIKESİR DURSUNBEY REGION CLAY AS A RAW MATERIAL IN CERAMIC BODIES”

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Münevver ÇAKI - Yrd.Doç.Dr. / Assit. Prof. Şenol KUBAT - Öğr.Gör. / Lect. Leyla KUBAT 147-154 / 155-162

“DOĞU’YU BATI’YA DOĞRU HEYKELLE YORUMLAMAK ve ISAMU NOGUCHI”

“INTERPRETING EAST TOWARD WEST THROUGH THE SCULPTURE and ISAMU NOGUCHI”

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Olcay ATASEVEN

163- 174 / 175-186

“TEMMOKU SIRLARI”

“TEMMOKU GLAZES”

Doç. / Assoc. Prof. Soner GENÇ- Uzman / Autor. Ensar TAÇYILDIZ

187-194 / 195-202

“GÜNEY KORE’Lİ BESTECİ ISANG YUN’UN ZORLU GEÇEN YAŞAMI VE TANINMIŞ ESERLERİ”

“THE TROUBLOUS LIFE AND THE WELL-KNOWN COMPOSITIONS OF SOUTH KOREAN COMPOSER ISANG YUNG”

Dr./ Dr. Prof. Tuba ÖZKAN

203-218

“MEKANİKLEŞEN DÜNYADA İNSANİ DEĞERLERİ ARAYAN SANATÇI” Sean Scully

Okutman AYŞE BİLİR*

ÖZET

Bu araştırma, ülkemizde pek de bilinmeyen Sean Scully'nin, geometrik soyut biçimleri kullanarak ayrıntılarla yakaladığı özgünlüğünü, insani değerleri aramadaki çağdaş yaklaşımını incelemeyi amaçlamaktadır. Soyutlamanın çağımız için de kaçınılmaz olduğuna inanan sanatçı, resimlerindeki ayrıntıların yoğunluğu ve insani değerlere yaptığı vurgu ile son yıllarda sanat eleştirmenlerinin dikkatini çeker. Renk, biçim, çizgi gibi salt biçimsel elemanlardan çok, mekanikleşen dünyada, insan duygusunu, insan duyarlılığını yansıtabilmeyi gerekli görür. Yatay-dikey dörtgen biçimlere alışılmışın dışında bir duygu yoğunluğu katarak ele alışıyla günümüzde karmaşık hale gelen sanatın tinsel yönünü resimleri ve yazıları ile öne çıkarması Scully'i araştırmanın önemli nedenlerindedir.

Anahtar Kelimeler: Sean Scully, Geometrik Soyut Resim, İnsani Değerler, Tinsellik

* Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seçmeli Dersler Birimi, Beytepe Kampüsü / Ankara / TÜRKİYE
bilir@hacettepe.edu.tr

GİRİŞ

Geçmiş yüzyıllara göre büyük bir hızla artan doğa-insan-teknoloji çatışmasının sonucu olarak daha da mekanikleşen yaşamın, önceliklerinin değiştiği, yeni değerler ve anlayışların ortaya çıktığı açıkça gözlemlenebilen bir gerçekliktir. Bu değişim yaşamın her alanında olduğu gibi sanat dünyasında sanata ilişkin değerleri ve anlayışları da etkilemektedir.

Sanatın nesnesi-öznesi ve izleyicisi bağlamında yapılan sorgulamalardan sonra, sanat-hayat arasındaki ayrımın kaldırılmasına varan değişimlerin ardından, imgelerin içine girilebilen sanal gerçekliğe alınan yolda -ki sanatçıların çoğunluğunun buna yöneldiği görülmektedir. Sanatın sonu olarak değerlendirilen noktada Baudrillard'ın ifadesiyle sanat artık "teknolojik bir faaliyete benzemektedir" (*Baudrillard,2010: 90*). Böylesi bir noktada çoğunluğun dışında kalan, başka bir anlatımla geçerli olanın, kabul görenin dışında, kendisiyle ve ileri teknolojinin etkisinde küresel yenedünya düzeniyle hesaplaşmada insani değerleri arayan sanatçıları incelemek anlamlı bulunmaktadır. Bu sanatçıların geçmişin deneyim ve birikimine dayanan anlatım biçimleri ile sıkı bağlar kurarak ve değiştirerek bugüne eleştirel yaklaşmayı amaçladıkları görülmektedir. Sean Scully , mekanikleşen dünyada insani değerleri arayan çağdaş sanatçılardan biri olarak değerlendirilmektedir.

'İçsel ihtiyaç'tan doğan şeyin sanat olabileceğini düşünen Kandinsky'nin soyut resimlerinden Kazimir Maleviçh'in nesnesiz dünyasına, Piet Mondrian'ın iç-dış ile ruh-doğa arasında bir hesaplaşmaya dayanan saf geometrik renk yüzeylerinden Jackson Pollock'un eylem, Mark Rothko'nun boyasal yüzey resimlerine uzanan zengin bir soyut resim geleneğini arkasına almıştır Sean Scully. Sanatçı, bu soyut geleneği farklı arayış ve düşünceler ile zenginleştirerek kendi dilini oluşturmuştur.

Bu bağlamda ülkemizde pek de bilinmeyen Sean Scully'nin¹, geçmişin bilinen geometrik soyut biçimleri ele alışındaki özgün yaklaşımı, soyut geleneğin ötesine geçme çabası ve sabrı, özellikle de günümüzde göz ardı edildiği düşünülen sanatın gizemine ve tinsel boyutuna yaptığı vurgu ile kararlı bir sanatçı kişiliği sergilediği düşünülmektedir.

Resim ve fotoğraflarının yanı sıra sanat, politika, eleştiri, yaratıcılık, renk, biçim, ölüm, yaşam gibi konulara ilişkin düşüncelerini de yazmıştır Scully. Çoğunlukla figüratif resimlerle başladığı sanat hayatına soyut geometrik resimlerle devam ettiği görülen sanatçının, resimlerindeki değişim, etkileşim veya benzerlikler üzerine yaptığı irdelemeler ile kendi döneminde ya da önceki dönemlerdeki sanatçılarla kendi anlayışı arasındaki ilişkileri incelemesi, çağın mekanikleşen yaşamına ve sanatına derinlemesine bakışını anlaşılır hale getirmektedir.

Scully'nin, yaşadığı ve seyahat ettiği coğrafyaların doğal yapısından ve mimarisinden etkilendiği hem yazılarından hem de resimlerinden anlaşılmaktadır. Taşlar ve duvarlar, kapılar ve pencereler, köprüler onun resimlerinin ana motifini oluşturan dikey ve yatay dörtgenlerin çıkış

¹ Sean Scully, 1945 de İrlandada (Dublin) doğmuştur. Sanat eğitimini 1960'lı yıllarda İngiltere'de almıştır. 1975'de ABD'ye gitmiş orada hem eğitimine devam etmiş hem de ABD vatandaşı olmuş ve sonra tekrar Londra'ya dönmüştür. Resimleri dünyanın birçok büyük müzelerinde sergilenmiş ve ödüller almıştır. 1971'de John Moore Ödülünü almış ve 1989'da Turner Ödülüne aday gösterilmiştir. New York, Barselona ve Münih'te yaşamına ve çalışmalarına devam etmektedir.

noktası olduğu kadar fotoğraflarının da konusu olmuştur. Taş duvarlardaki ışık ve gölge etkisi, kapılar ve pencerelerdeki yatay ve dikey karşıtlıklar Scully'yi etkileyen unsurlar arasındadır ve salt biçimsel özellikleri ile değil, o atmosferdeki sessizlik, dinginlik, sağlamlık yönüyle de bu konular dikkatini çeker.

Scully, teknolojinin mekanikleştirdiği insanın manevi değerlerinin anlatımına, insancıl ayrıntıların önemine inanır. Resimlerinin oluşturulma biçimiyle bu ayrıntıları açığa çıkardığı görülebilir. Hem resmin kendi sorunları ile hem de resmin duygu taşıması gerektiği ile ilgilenir. Renk, biçim, çizgi gibi salt biçimsel elemanlardan çok bu elemanları insan duygusunu yansıtabilmek için nasıl kullanması gerektiği konusunda daha çok hesaplaştığı anlaşılmaktadır.

Modernizmin henüz tamamlanmadığını düşünür Scully. Soyut resim geleneği içinde kendi özgün anlatımını oluşturmada kendisinden önceki birçok sanatçıyı incelemiştir. Velazquez, Kandinsky ve Van Gogh'un yanı sıra Henri Matisse, Piet Mondrian ve Mark Rothko etkilendiği sanatçıların başında gelmektedir. Ancak geçmişten gelen bu etkilerin izleri bir tekrar ya da taklit niteliğinde değil, daha çok kendine özgü bir değiştirme olarak yansımıştır resimlerine. Her dönemde yenilik arayışı, hem geleneksel ile çatışmayı hem de yaratıcı bir şekilde geleneği değiştirmeye yöneltmiştir sanatçıları. Scully için de soyut resim geleneğinin karmaşıklığı, yönelimlerinin genişliğinin yanı sıra geleceği canlandırmak amacıyla geçmişe bakmak ve onu kendince değiştirmek bugüne derin bakmayı, yoğunlaşmayı ve sorgulamayı gerekli kılmıştır. Arthur Danto, eğer söz konusu olan Sean Scully ise, "...soyut resimleri, hatta çizgi tablolarını bile, en derin ahlaki ve kişisel anlamlarla doldurmak mümkün" (Danto, 2010:185) diyerek, sanatçının soyut resimlerinde kendinden kattığı derin anlama ve yoğunluğa ilişkin değerlendirmelere dikkat çekmiştir.

Scully'nin kişisel anlamlarla doldurduğu yatay-dikey dörtgen biçimlerinin ızgara düzeninde yapılandırılmaları gençlik yıllarından buyana yaptığı sorgulamalara bağlı olarak birçok değişimler geçirmiştir. Önceleri ızgara düzeninde kullandığı ince renk şeritlerinin kenarlarını bantlarla kapatıp çok düzgün bir şekilde boyama eğiliminde olduğu görülür (*Resim 1*). Bir kafes örgü gibi üst üste planlarla tekrar tekrar boyanan dikey-yatay veya yatay-dikey ilişkilerine dayanan şerit görünümünde renk yüzeylerinden oluşan resimler yapar.

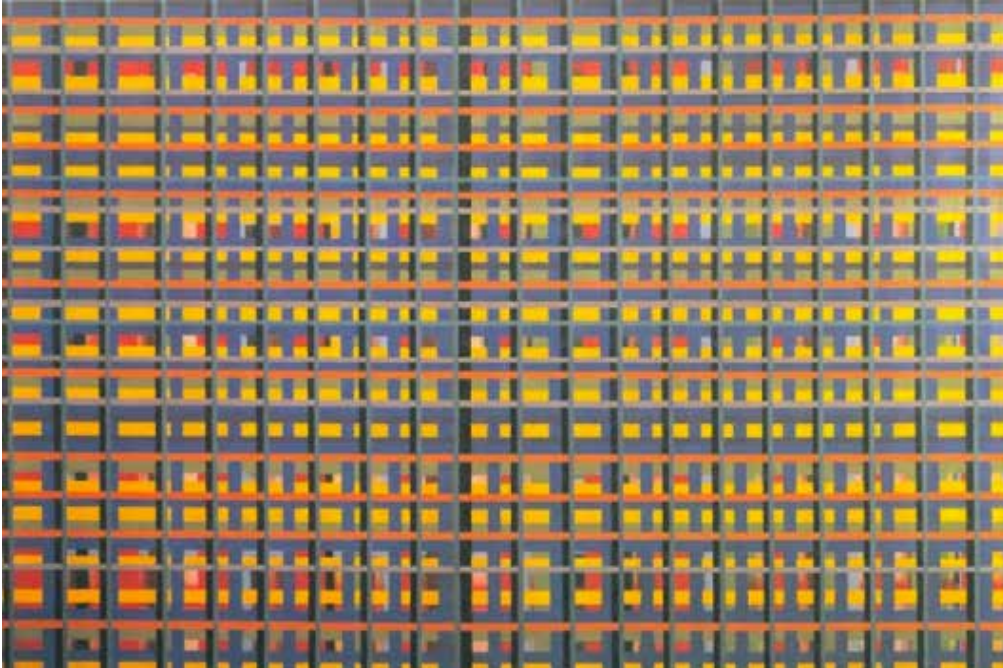
Her ne kadar Rosalind Krauss², genelde birçok sanatçı tarafından kullanıldığı görülen 'ızgara', (dikey, yatay, çapraz üst üste bindirme biçimler) düzeninin özgürlüğü kısıtladığını ve bir noktadan sonra artık daha fazla yaratıcı olunamayacağını savunmuş olsa da, Scully bunun aksini gerçekleştirmiştir. Sanatçı resmi sorgulama sürecine koşut, yaptığı değişikliklerle bu sistemi ısrarlı bir şekilde özgürce kullanarak yakaladığı önemli ayrıntılarla kendine özgü bir resim dilini oluşturabilmiştir. Geometrik soyut biçimleri kullanarak kendine özgü bu resim dilini oluşturmasında yaşadığı kentlerin etkileri çoktur sanatçı üzerinde. Özellikle 1975'de Londra'dan

2 Krauss; "...onun bir özgürlük simgesi olarak çok etkili olmasına karşın özgürlüğün gerçek anlamda uygulanışı bağlamında son derece kısıtlayıcı oluşudur. Hiç kuşkusuz, bir düzlemin yüzeyine olasılıkla haritalanabilecek en formül sel yapı olarak ızgara, aynı zamanda esneklikten hayli yoksundur. Böylece, nasıl ki bir kimse ızgarayı keşfetmiş olduğu savında bulunamayacağı gibi, bir kez biri onu yerleştirmeyi üstlenmeye görsün, ondan yararlanmak son derece güçleşir. Sonuç olarak ızgaraya pek bağlı olagelen sanatçıların mesleksel yetkinliğini incelediğimizde diyebiliriz ki, bu yapıya teslim oldukları andan başlayarak, bunların yapıtlarının gelişmesi neredeyse durur ve hep yinelenir olur. Buna örnek olarak verilebilecek sanatçılar Mondrian, Albers, Reinhardt ve Agnes Martin'dir" (Aktaran: Yılmaz, 2009: 267-268).

New York'a gittiğinde resimlerinde var olan düzen ve renk anlayışının önemli bir değişim geçirdiği görülür ki bu değişim sanatçı için adeta bir dönüm noktası olmuştur.

Scully New York'da resimle ilgili sorgulama sürecinde Ad Reinhardt ve Robert Ryman'ı önemser ve onların etkisinde kalır. O dönemde resimlerinde daha önceden var olan her şeyi geride bırakarak çıkarıp atar ve iki renk arasında hemen hemen tamamı yatay olan eşit bölünmüş yüzeylerde, kahverengi- gri-siyah veya mavi-siyah ile renk titreşimi yaratan resimler yapar. Ancak Ryman'ın rengi tamamen dışarıda bırakarak resimde sıfır noktasına, resmin ölümüne neden olan bir noktaya vardığını düşünür ve bunu bir felaket olarak görür. Bunlar resim üzerinde yeniden düşünmesine neden olur ve New York'a gittiğinde resminden çıkarmış olduğu her şeyi, bu kez farklı bir yolla resmine yeniden koymaya karar verir. Eğer resimde daha ileriye gitmek istiyorsa insan doğasının şiirsel, ruhsal, mecaz yoluyla ilişkiler yaratma yeteneğini yeniden ele alması gerektiğine karar verir (Scully, 2006: 47). Sanatçının resimlerinde yapmaya karar verdiği bu değişimlerde New York'un hem mimarisinin, hem atmosferinin, hem yaşantısının, hem de insanda neden olduğu psikolojik etkinin belirleyici olduğu görülür. Gökdelenler, yollar, gece ışıkları, elektrik ağları vb. görkemli teknolojilerle donatılmış kent yaşamının insanı mekanize hale getirdiğinin ve kendi doğasından ne kadar uzaklaştırdığının, ruhsuzlaştırdığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir ki bu önemli nokta Scully'nin resimlerinin arkasında yatan temel düşünceyi de açıklamaktadır. Bilinen geometrik soyut biçimlere insani bir duyarlık katma ve unutulmuş şiirselliği yakalama çabası onun resimlerinde açığa çıkan duygu yoğunluğunun nedeni anlamaya yardımcı olmaktadır.

Sanatçı New York deneyimi ile birlikte resimlerindeki biçimlerin kenarlarını bantla kapatarak mekanik, keskin ve net sınırlarla boyamaktan ve az renk kullanmaktan vazgeçmiş, elinin



Resim1. Arka Plan, Tuval Üzerine Akriik, 198.1x304.8 cm, 1970, Özel Koleksiyon.

doğal hareketinin izlerini bırakarak boyamaya başlamıştır. Elin boyama sırasındaki duraksamalı hareketlerinin resimlerine daha insani özellik kazandırdığını farketmiştir. Bu nedenle Scully dikey ve yatay dar renk şeritlerinin kenarlarını boyarken elinin hareketini doğallığına bırakarak fırça vuruşlarını belirgin hale getirir. Biçimlerin kenarlarını düzgünce kapatmayarak, kesin sınırlar oluşturmadan bırakması, onun resmine kattığı öznel duyarlılığının yansımaları olarak değerlendirilir. Scully için, duygu yansıtılabilmeyi amaçlayan bu sürecin, diğer sanatçıları anlama çabası ile zenginleştirilen ve yoğun incelemelere dayanan uzun bir yol olduğu anlaşılmaktadır.

Scully, dikey ve yatay renk yüzeylerini boyarken bu yüzeylerin kenar ve köşelerini bir şeyi betimler veya çağrıştırır gibi tam olarak, düzgün boyamak istemediğini ve fırça vuruşlarındaki el duyarlılığının yansıtılmasına önem verdiğini ve bunu Velazquez'in resimlerindeki fırça vuruşlarının belirgin olarak duyumsanabildiğini görmesiyle de ilişkilendirir. Fırça vuruşlarının -Velazquez'in ve Manet'in resimlerinde olduğu gibi- yüzeylere öznellik ve yoğunluk kattığını ileri sürer. (Scully, 2006: 26).

Scully'nin resimlerindeki kompozisyon ve yüzeyi oluşturmanın yanı sıra, yapıtın manevi boyutuyla da kendisinden önceki soyut çalışan sanatçıların yapıtları ile ilişkilendirmeler yaptığı görülür. Örneğin Kandinsky'nin mekânsal kompozisyonları ile Mondrian'ın yüzey resimlerinden, soyut resmin şimdiye kadarki gelişiminden iki dinamik olasılığın sunumu olarak bahseder. Kandinsky'nin sanatta manevi olanı açığa çıkarma görüşüne katıldığını, Mondrian'ı ise kendine daha yakın bulduğunu ifade eder (Scully 2006: 21). Ancak onun dikey ve yatay biçimlerini mükemmelliğe, kendi resimlerini ise kusurları ve yanlışları içeren 'yaşama', (sokak yaşamına) yakın bulur. Onları mükemmeliyetçi olmayan bir yaklaşımla ele aldığını belirtir. (Scully, 2006: 24). Yani, üst üste sürülen fırça vuruşlarıyla özenle ve tam olarak kapatılmadan, yer yer alttan görünen ışık-renk etkisiyle oluşturulan renkli biçimlerin, özensiz ve rastgele yapılmış gibi görünmesi ile sokak yaşamını ilişkilendirir. Aslında ayrıntı olarak görülen bu özensiz görünüme bilinçli bir şekilde izin vermesi de zamanla onun resimlerinin en önemli ayırt edici özelliği haline gelir. (Resim 2)

Scully, bir sanatçı kişiliği olarak çok sık rastlanmayan bir duruşla, gerek içerik gerek biçim açısından kendisinden önceki yapıtlarla ve kendi dönemindeki yaklaşımlarla resimleri arasındaki ilişkiler üzerine çözümlemeler yaparken, bugünün sanatına, sanatçısına ilişkin görüşlerini de açık bir şekilde ifade etmektedir.

1950'lerin Amerikan Soyut Dışavurumcularının mirasçısı olarak da değerlendirilen Scully'nin resimleri çağdaş sanat ile ilgili birçok soruyu yeniden düşündürür. Bugün sanat yapıtı ve güzel, geleneksel ve yeni gibi kavramları irdelemek ciddi bir karmaşayı da beraberinde getirdiği için sanat yapıtının derin anlamlılığını ve tinsellik boyutunu resimleri ve yazıları ile sabırla ve kararlılıkla vurgulaması ve çizgisindeki tutarlılığı ile birçok eleştirmenin de dikkatini çeker.

Eric Davis, Scully ile yaptığı bir görüşmede, birkaç yüzyıl önce keşfedilen 'güzel' sözcüğünün bugün küçümsendiği bir ortamda 'Güzel' konusundaki düşüncelerini sorar. Bu konuda Scully, herhangi bir şey ilgisini çekiyor ve harekete geçiriyorsa onu güzel bulduğunu ve 'Güzel' kavramını küçümseyici değil, olumlu bir şey olarak kabul ettiğini açıklar. Güzelliğin artık salt bir gö-



Resim 2. Yükselen Kırmızı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 259.1x355.6 cm, 1990, Özel Koleksiyon

rünüş sorunu ve standart bir güzellik olmadığını belirtir. Öyle ya da böyle günümüzde sanatta her şeyin mümkün olduğu bir anlayış geliştiğini söyler. Onun için önemli olan tek şey, bir şeyin derin, harekete geçirici, gerekli, güzel – ki onun için aşağı yukarı bunların hepsi benzer şeydir - veya ikna edici olup olmadığını fark etmektir. İkna olma konusunda iki sanatçıdan örnek verir. Her ikisi de bir çeşit dışavurumcu figüratif resim yapmasına rağmen bir Lucian Freud resmi ile ikna edilebileceğini ama bir Eric Fischl resmi ile ikna edilemeyeceğini ileri sürer. Birincisinin arkasında ahlaki bir öfke, bir karşı çıkış olduğu için ilginç bulduğunu, ikincisinde ise kabullenme ve suç ortaklığı bulduğunu düşünür. İkisi de benzer görünmelerine rağmen birçok başka soyut resimde olduğu gibi üzerindeki etkisinin farklı olduğunu ileri sürer (Scully, 2006:133).

Scully için önemli olan ne günün geçerli, popüler anlayışına uygun resimler yapmak ne de salt biçimsel özellikler ya da salt görünüş ile uğraşmaktır. İnanırcılık ve samimiyet sanatçı için vazgeçilmemesi gereken bir özelliktir. O daha çok sanatın tinsel yönüyle ilgilenmektedir. Kandinsky'nin yüzyıl önce 'Sanatta Tinsellik Üzerine' yazdıklarından bu yana sanatçı ve sanat yapıtı bağlamında tinselliğin varlığı sorgulanır hale gelmiş, küçülen küresel dünya, insan bilincini değiştirip, dönüştürürken Kandinsky'nin 'içsel ihtiyaç' dediği olguya bugün ne olmaktadır? Bu konuda Kristeva, teknolojinin insan duyarlılığını azalttığı düşüncesiyle insanın iç dünyasının uzun bir karmaşa döneminden sonra yok oluşa doğru gittiğini ileri sürer. "Kimin hala bugün bir ruhu var? ...Modern insan ruhunu kaybetme yolundadır. Ama bunun farkına bile varamamaktadır, çünkü özne için temsilleri ve anlamlandırıcı değerlerini kaydeden tam da psişik aygıttır. Karanlık oda bozulmuştur, artık çalışmamaktadır" (Kristeva, 2007: 16-17).

Psikanalizin bugün ele aldığı insanın, ruhunu kaybetmekte olduğunun bile farkına varama-

yan bir insan haline geldiğini savunarak duygu boyutuna dikkat çeken Kristeva gibi Scully de sanatın manevi, aşkın yönünün tekrar ön plana çıkarılmasına, hümanist değerlere, güzele yeniden anlam kazandırılması konusuna vurgu yapar ve bunu çağın önemli bir gerekliliği olarak görür. Bu nedenle resimlerinde sert geometrik biçimler yerine, fırça vuruşlarına kattığı duygu ile onlara düzensiz kolayca yapılmış izlenimi vermeyi tercih ederek, çağın makine zevkine eleştirel bakışını yansıtır.

İnsanın duygu yönünün bu çağda uğradığı değişim üzerine bir başka açıdan yaklaşan Mestrovic; “Duygular gerçekte kaybolmamıştır, öyle ki duyguötecilikte duygusal olan hala önemlidir. Ancak yeni bir entelektüelleştirilmiş, mekanik, seri üretilmiş duygular melezi dünya sahnesine çıkmıştır” (Mestrovic, 1999: 98) savıyla, bugünün mekanikleşen dünyasını “Duyguötesi Toplum” tanımı ile açıklamakta ve bir sahteciliğe, en çok da duygularda yaratılan sahteciliğe dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Scully’nin resimlerinde yansıtmaya çalıştığı insani duyarlılığın izleri daha da anlam kazanmaktadır.

‘Postsanat’la birlikte estetik karşıtı bir yaklaşımla sanatın anlam ve tinsellik yönünün itibar kaybettiğini düşünen Donald Kuspit ise, ‘Yeni Eski Ustalar’ tanımlamasıyla değerlendirdiği sanatçılardan biri olarak kabul eder Scully’i. Bu ‘Usta’ların dünyaya eleştirel olarak estetik bir aşkınlığın gözlüğüyle de bakabilmeyi gerçekleştirdiklerini düşünür. Kuspit’e göre; “Yeni Eski Ustalar postsanatın yaşamı şeyleştirerek anlamsızlaştırmasına karşı durup sanatın derin anlamını, gündelik yaşamın sıradanlığından ötelere, yükseğe ulaşan yönünü yeniden ortaya çıkarmaktadırlar” (2006 a, 190-191).

Soyut resimde hümanizmi tartıştığı makalesinde Scully’yi Eski Ustaların resimlerinin evrensel anlam ve manevi derinliğine sahip bulan Kuspit, ilk bakışta onun Clement Greenberg anlayışında bir biçimci gibi görünmesine rağmen hem yoğun, hem de çok renk kullanması ile farklı bir anlayış sergilediğini düşünür. Scully’de ruhsal deneyimin görüntü ve ikonografi yoluyla değil, nüans ve yoğunluk yoluyla ve büyük bir etkiyle resme taşındığını belirtir. Kuspit’e göre geleneksel sanat, kültürel semboller yoluyla manevi anlama aracılık etmesiyle yaşanmış deneyimden çok, öğrenilmiş bir iletişim olarak ele alınır, ancak Scully’de dogmatik karakterini kaybeder ve doğrudan algısal bir hayat verilir ve böylece yaşanmış, deneyimlenmiş bir anlam olur (Kuspit, 2004).

Nesnelerin evrensel ritmini arayışında ve resmini son derece kişisel bir görünüme dönüştürme yoluna olan inancı ile yüce duygusallığı yakalamada önemli çağdaş resamlardan biri olarak ele alan Robert Enright ise Scully’i, direngen ve zor bir güzellik anlayışında kararlı oluşunu ‘sokak kavgacısı’ gibi bir ressam olarak tanımlar. Ve onun resimlerinin Motherwell, Barnett Newman ve Brice Marden gibi ressamların yapıtlarındaki gibi bir anıtsallığa sahip olduğunu düşünür. Enright, bir ressam olarak Scully’nin bütün yaşamını “olabildiği kadar fırça vuruşunu kişiselleştirmek” için harcadığını ifade eder. Sonuç olarak resimlerindeki kaba geometrik biçimlerde onun kişisel anlatımının izlerine ilişkin çok belirgin ipuçları olduğuna dikkat çeker. Gerçekte onun resimlerinde “Hiçbir şey soyut değildir: o kendi kendisinin portresidir, kişinin koşullarının portresidir”. O resimlerini “bir çeşit içten içe kaynama” olarak kabul eder ki orada

“duygu ve yapı, güzellik ve zorluk, ışık ve karanlık, yükseliş ve düşüş her nasılsa bir çözüm, kararlılık noktasında bırakılmıştır (Enright, 2007).

John Haber, Sean Scully’ye “Resmi bir nesne olarak mı veya tamamen bir görsel sanat olarak mı görmek gerekir?” sorusunu yöneltir. Sanatın anlamının bilinmezliği zerine Formalizmin sanatçılar için bir direktif halini aldığını ileri sürer ve iki boyutlu yanılısamacı grnmm mükemmelliğinde ilk Minimalist ve Postmodern kırılmalardan beri bu direktifin eskimiş gibi göründüğünü ve soyutlamanın öldüğünden söz edildiğini yazar. Ancak soyutlamanın bu ‘kırılmaları’ konusu olarak ele aldığını ve bu yolla ayakta kaldığını belirtir. Brice Marden ve Sean Scully’nin eserlerinde farklı biçimlerde bunları görmenin mümkün olduğunu ve tarih gibi sanatın da asla kendi kendisini tekrar etmediğini ifade eder (Haber, 2007). Örneğin, Scully salt biçimsel yaklaşımlardan farklı olarak “Wall of Light” (Işık Duvarı) adlı resim serisinde (Resim 3) bir duvar fikrinden yola çıkar ve tüm deneyimlerini adeta bir duvar içerisine sızdırır. Duvar onun yaşınmışlığını, ruhunu emer ve izleyene bu ruhu aktarır. Hayatının içerisinden çıkarır konularını. Onun için her fırça vuruşunda, elinin her hareketinde bu yaşınmışlığın izlerini görmek olasıdır. Aynı zamanda resimlerinde boyut olarak da duvar etkisini yakaladığı görülür.

Scully, seyahat ettiği yerlerin mimarisinin yanı sıra gece, deniz, gökyüzü veya l atmosferinden etkilenmiş (Resim 4) ve bu atmosferdeki ışığın onun üzerinde bıraktığı duyguyu resim-



Resim 3. Işık Duvarı, Tuval zerine Yağlıboya, 274.3x335.3 cm, 2003, Avustralya Ulusal Galeri, Canberra

lerinde yansıtmak istemiştir. “Çöl Gecesi Işık Duvarı” veya “Işık Duvarı” adlı resim serilerinin bu seyahatlerin sonucunda yapılmış resimler olduğu anlaşılır.

Scully, soyut biçimleri duyguyu yansıtmaya aracı olarak görürken aynı zamanda bu biçimlere fırça vuruşuyla kendisinden aktardığı ruh, kattığı duygu ile izleyeni resmin yüzeyinden sanki daha derinlere çekebilmeyi amaçladığı sezilir. Geometrik soyut biçimlerde samimiyetle şiirselliği yakalayan Scully’ye göre; “Bir resmin gücü dışarıdan değil içeriden gelmek zorundadır. Resim sadece yüzeyde bir görüntü değildir. Resim bir bütün –kütle- olarak resmin ruhunu içermelidir. Nasıl başlayacağı nasıl biteceğini belirler. Her şeyi belirleyen, insanın içinden gelen amacın ve niyetin önemidir” (Scully, 2006: 122). Sanatçının bireysel yaşamışlık, algı ve sezgilerinin sanat yapıtının oluşumunda yaratıcılığına bir zemin oluşturduğu görülür. Aynı zamanda sanatçının kişiliği, dünya karşısındaki duruşu, yapıtının ruhunu da yansıtmaktadır.

Sanatçının dünya karşısındaki duruşu konusunda Giorgio Morandi’nin (1890-1964) kişiliği ve yapıtları üzerine düşüncelerini aktardığı yazısında Scully, soyutlamaya yönelik genel eğilimin olduğu bir dönemde Morandi’nin bir figür sanatı yapıyor olmasını tam bir meydan okuma olarak değerlendirir. 20. yüzyılın modernist sanat ortamında, eleştirmen ve koleksiyonerlerin görmezden gelmelerine rağmen, Morandi’nin bu genel eğilimden kaçışını ve kişisel karşı koyuşunu, direncini saygın bulur. Bu duruşun onu bizim için büyük sanatçı yaptığını ve resimlerinin renk ve boyutunun, konuyla felsefi olarak tam bir uzlaşma içinde olduklarını belirtir. (Scully, 2006: 9). Bu bağlamda, Scully’nin geçmişi kendince derinlere inerek okumaya çalışmasının ör-



Resim 4. Aran Işık Duvarı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 183x213cm. 2002, Reina Sophia Ulusal Sanat Müzesi, Madrid

neği olarak, popüler kültüre karşı duruşunda Morandi'ye hayranlık duyduğu anlaşılmaktadır.

Donald Kuspit de Scully için benzer ifadeler kullanmıştır. Bir anlamda Rothko'dan daha üstün ve dokunaklı bulur sanatçıyı. Çünkü Rothko resimlerini resmin saygın-geçerli olduğu bir dönemde yapmıştır. Scully ise resmin krizde olduğunun düşünüldüğü bir dönemde resim yapmakta ve Postsanatın etkisinden uzak ve inandığı şekilde resme devam etmektedir. (*Kuspit, 2006 b*).

Bob Hughes'in 'Bir resim neye benzer?' sorusuna karşılık olarak Scully, resmi bir kitaba benzettiğini belirtir. Rafta duran bir kitabı adının sırt kısmında yazılı olduğu bir heykel gibi gördüğünü ve açıldığında kanatlarının onu tuttuğunu ve onun ancak açıldığı zaman çözümlenebileceğini anlatır. Resimleri de kapalı kitaplara benzetir ve açılıp okunabileceklerini ve kendi kendilerini açıklamadıklarını ama gösterdiklerini, ancak açıkça her şeyi gösteren grafikler olmadıklarını ve açmak için insanı teşvik etmeleri gerektiğine inandığını ileri sürer (*Scully, 2006: 41*). Bu yaklaşımları ile Scully soyut resmin gizemine yeniden dikkat çeker. Her şeyin yüzeyde bir görünüşten ibaret olmadığını, derin anlamların ve ilişkilerin resmin büyüleyici özelliklerinden biri olduğunu yeniden düşündürmeye sevk eder. Onun resimlerindeki biçimin altında kendini kolayca ele vermeyen ayrıntılar (Scully'nin ifadesiyle 'kapalı kitap') insanda onu açıp okuma arzusu uyandırarak estetiğe ve derin düşünmeye yönelir. Özellikle ekonomik açıdan varolma savaşından başka hiç bir şeye yeterli zamanın olmadığı düşüncelerinin kabul gördüğü ve her şeyin açıkça ve hipergerçekçi görsellikle ortaya konduğu bir çağda, sanatçının resimlerindeki bu ayrıntı büyük önem taşır. Scully'nin resimlerindeki bu önemli ayrıntı, renk bloklarını andıran biçimlerin arasından, arka plandan öne doğru fırlayacakmış gibi görünen ışığın etkisiyle aynı zamanda bir gizem, bir umut duygusu da uyandırmaktadır.

Anti-estetiğe, kolaycılığa ve sıradanlaşmaya, çağın hızına, sanat dünyasında genel eğilimin ileri teknolojinin kullanımı yönünde olmasına ve insan gücünü aşan bunca olanaklar sunmasına karşın yine de Scully'ye göre; "Resim, duyguyu ve deneyimi yoğunlaştırmak ve zamanı durdurmak için eşsiz bir potansiyele sahiptir" (*Scully 2006: 148*).

Çağın çok çeşitliliği içeren sanat ortamında sanat fuarları, bienaller veya sergi düzenleyicileri tarafından belirlenen, öngörülen veya sınırlandırılan içeriklerden bağımsız olarak varolabilmek zor bir yoldur. Bu zor yolda dönemin moda sanat anlayışlarının akıntısına kapılmadan, özgürce, kendi deneyimlerine dayanan samimi, insani, içsel yaklaşımı ile geometrik soyut biçimlerde yakaladığı şiirsellik, Scully'nin sanatçı kişiliğinin ve resimlerinin önemli özelliğidir. Sanat ortamının ilgi ya da ilgisizliğinden veya yargılamalarından daha çok geçmişin bugün için de geçerliğini koruduğuna inandığı insani değerleri (*şiirsellik, mecaz yaratma, duygu, tinsellik*) öne çıkarır. Büyük sabır ve inançla, kendini -insani olanı- var etme çabası, Scully'nin çağın popüler kültürüne eleştirel baktığının bir kanıtıdır. Onun unutulmuş ya da unutturulan insani değerleri yeniden keşfetme yolundaki tutkusu ve kararlılığı, yatay ve dikey 'renk tuğlaları' izlenimi uyandıran motiflerindeki yoğun ve ilk bakışta kolayca görülemeyen küçük ayrıntılarla özgünleştirdiği resimlerini, popüler olanı ve gelip geçici ya da yüzeysel olanı değerli bulma yaklaşımından ayrı bir yere koymak gerekir.

KAYNAKÇA

- BAUDRİLLARD Jean (2010) **Sanat Komplosu**, (Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden), İletişim Yayınları: İstanbul
- DANTO Arthur C. (2010) **Sanatın Sonundan Sonra**, (Çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- KRISTEVA Julia (2007). **Ruhun Yeni Hastalıkları**, (Çev. Nilgün Tural), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- KUSPİT Donald (2006 a). **Sanatın Sonu**, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları: İstanbul.
- MESTROVIC Stjepan G. (1999). **Duyguötesi Toplum**, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- SCULLY Sean (2006). **Sean Scully Resistance and Persistence Selected Writings**, Merrell Publishers: London.
- YILMAZ Mehmet (2009). **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, (Çev. Nazım Özüaydın), Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Enright, Robert. *The Dark But Vital Light: An Interview with Sean Scully*, *Border Crossings*, Ağustos, Sayı:103, 2007. <http://www.bordercrossingsmag.com/issue103/article/16>, (Erişim, 10 Haziran 2011)
- Haber, John. *Cracks in a Wall of Light In New York City*, 2007, <http://www.haberarts.com/scully.htm> (Erişim, 15 Mayıs 2011)
- Hubbard, Sue, *Sean Scully: Wall of Light Desert Night (1999)*, 2007 <http://www.independent.co.uk/arts>, (Erişim, 26 Temmuz 2010)
- Kuspit, Donald, *Nuance and Intensity in Sean Scully: Humanism in abstract disguise*, National Galery of Australia, 2004, <http://nga.gov.au/Exhibition/Scully/Default.cfm?MnuID=4&Essay=4> (Erişim, 22.07.2011)
- Kuspit, Donald, *Sacred Sadness*, 2006, <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit10-5-06.asp>,

“THE ARTIST SEEKING HUMANE VALUES IN THE MECHANIZED WORLD” Sean Scully

Lect. AYŞE BİLİR*

ABSTRACT

This research aims to analyze the originality in which Sean Scully caught using geometrical abstract forms with the details and his contemporary approach in seeking for humanistic values. The artist believing that it is impossible to escape from abstraction for our age draws attention of the art critics with the density of details in his paintings and the emphasis upon humanistic values in recent years. He considers it necessary to reflect human sensation, human sensibility in mechanizing world more than absolute formal elements such as color, form, line. His approaching to the horizontal-vertical quadrangle forms adding an extraordinary amount of sensational density and his highlighting the spiritual side of the art which has become complicated nowadays with the help of his paintings and writings are of the important reasons for analyzing him.

Keywords: Sean Scully, Geometric Abstract Painting, Humanistic Values, Spirituality

* Hacettepe University Fine Art Faculty Selective Courses of Coordinatorship, Beytepe / Ankara / TURKEY
bilir@hacettepe.edu.tr

Having changed the priority of the life, which is going to be more and more mechanic as a result of the conflict of nature-human-technology, which escalates more speedily than last years, having occurred the new values and understandings are the realities that can be clearly observed. This changing affect the values that connected with art, which are in the world of art like all fields of the life.

After interrogations are made in context of the object-subject and spectator of the art, following the changes, which came to eliminate the difference between art-life, the way, which has been taken towards the imaginary reality, which can be entered in the images –that it has been seen that the most of the artists turned to this- on the point, that is evaluated as the end of the art, with the expression of the Baudrillard the art “has resembled to the technological activity” from now on (*Baudrillard,2010: 90*). On the point such as this, to examine the artists, who are staying out of the majority, who are staying out of the being accepted, being valid with the other exposition, who are looking for the humane values on settling outstanding accounts with himself and with the global newworld order, which is under the front technology is founded meaningful. It has been seen that changing and connecting tightly with the expression forms, which is based on the accumulation and experience of the past these artists have been aiming to approach critically today. Sean Scully¹ has been evaluated as one of the artists who are looking for the humane values in the world, which is going to be mechanic.

Sean Scully has taken the tradition of rich abstract painting behind himself, which is reaching from abstract paintings of Kandinsky, who thinks that all that stems from inner necessities can be art, to Kazimir Malevich’s world without object, from Piet Mondrian’s pure geometrical color surfaces, which is based on settling outstanding accounts between inside-outside and spirit-nature to the Jackson Pollock’s action paintings and Mark Rothko’s painted surfaces paintings. The artist, enriching this abstract tradition with different search and thoughts has contituted his language.

On this context, it is thought that Sean Scully, who is not really known in our country, exhibited a determined artist personality with his original approach on his taking the geometrical abstract forms of the past, his effort passing further on abstract tradition and his patience, especially with his stress on the mystery and the spiritual dimension of art. which is a thought that has been undervalued, nowadays.

Scully has also written his thoughts about topics like art, politics, criticism, creativity, color, form, death, life besides his paintings and photographs. Researchs about changes, interaction or similarity in his paintings and examining the relations between the artists of his period and the previous period and his understanding, that has brought the artist’s, who has been seen continuing with the abstract geometric painting to his art life, which he started mostly with the

¹ Sean Scully, has born in Ireland (Dublin) in 1945. He has taken his art education in England in 1960s . He has gone to USA in 1975, he had attended his education and he had been an American citizen then he had turned to the London again. His paintings have been exhibited in a lot of museums of the world and he hes taken awards. He has taken John Moore’s Awards and in 1989 he has been presented candidates to the Turner Award. He has been living and working in New York, Barcelona and Muenchen.

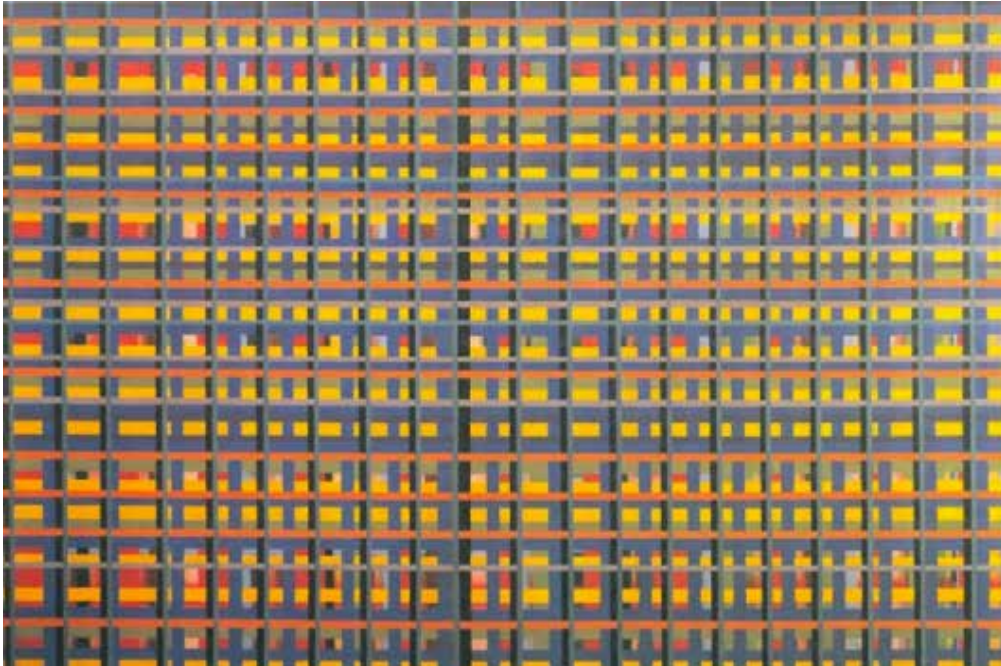
figurative paintings, look deeply at the life and the art to the era, which is going to be mechanic.

It has been understood from his writings and his paintings that Scully is affected from the natural structure and architecture of the geography, in which he lived or traveled. The stones and walls, the doors and windows, bridges are the starting point of his vertical and horizontal quadrangles which are the leithmotive of his paintings and the subject of his photographs. The effect of the light and shadow on the stone walls, the horizontal and vertical contrasts on the doors and windows are between the elements, which affect the Scully and not only with the formal peculiarities these subjects attract his attention with the angles of the silence in the atmosphere, inactivity, strongness.

Scully believes in expressing the moral values of the human who is going to be mechanic by technology and in importance of the humane details. It can be seen that he brings these details with the way of forming his paintings. He is interested in the problems of the paintings itself and in necessity of paintings to carry emotion. It has been understood that he has settled outstanding account with the subject of the necessity of how to use these elements to reflect the human emotion more than the elements which are only formal as color, form, line.

Scully thinks that modernism has not been completed yet. He had examined a lot of previous artists when he constituted his original expression in the tradition of abstract painting. Henri Matisse, Piet Mondrian and Mark Rothko besides Velazquez, Kandinsky and Van Gogh are the first artists who he has been affected from. But, the traces of these effects are not a repetition or imitation, they have reflected as an original changing.

In all periods, the search of innovation has directed the artists to conflict with the traditional



Painting 1. Backcloth, Acrylic on canvas, 198x304.8 cm. 1970, Private Collection

and to change the tradition in a creative manner. To look at the past because of revitalizing and changing the future in his opinion besides the complexity of the abstract painting tradition and wideness the directions has required to look at today deeply and to intensify and to interrogate for Scully too. Arthur Danto, has attracted attention to the evaluations about the deep meaning and the intensity of the artist's abstract paintings that he has added from himself saying if Sean Scully is underconsideration, "...it is possible to fill the abstract paintings, even graphical paintings, with the most deep ethical and personal meanings" (Danto, 2010:185).

Being constructed in a grid order of the horizontal-vertical forms which Scully has filled with the personal meanings have had a lot of changes pass which has connected to the interrogations that he has made from his youth years to now. Previously, he is seen that he tends to paint in a very smooth shape, closing with tapes the sides of the thin color strips which he used in a grid order (*Painting 1*). He paints paintings which are composed of the color surfaces in a strip appearance which painted again and again with the one right after the other plans like a cage knit, which are based on the vertical-horizontal or horizontal-vertical relations.

Although Rosalind Krauss has defended that the 'grid'² order (vertical, horizontal, crosswise added forms that one right after the other), which is seen that it used usually by a lot of artists, restricts the freedom and after one point it can not be further creative, Scully has realised contrary. The artist has been able to constitute a painting language, which is peculiar to himself, paralel to the process of the interrogation of painting, using freely the important detailes that he cathced by using this system with the changes that he made insisently. There are a lot of influences of the cities, in which he lived, on artist in constituting his original painting language by using the geometric abstract forms. Especially in 1975 when he went to New York from London, the order and color understanding that exists in his painting has been seen that they have an important change pass, that it has been virtually a turning point for the artist.

Scully, in New York in his process of interrogate on painting, considers Ad Reinhardt and Robert Ryman important and stays under their influence. In that period he throws all things, that existed previously in his paintings, behind him and he paints paintings that create the resonance of color with brown-grey-black and blue-black on the surfaces which are divided equally between two colors which are almost completely horizontal. However, he thinks that leaving the color out of the painting Ryman has reached to the zero point that it has been a reason for the death of the painting and he finds this as a disaster. These causes to think on painting again and when he went to New York he decides to put again all things that he removed, this time in a different way. If a person wants to go further in painting, he must consider again his talent of creating relations by the poetic, spritual metaphor that belong to his nature (Scully, 2006: 47).

²Krauss; "... is being extremely restricting in content of being used of the freedom in real meaning, although it's being very influential as a symbol of freedom. Unsuspecting, the grid as the most formulary structure which will be able to be mapping on a surface of a plane is innocent of flexibility at the same time. Thus, as a person can not defend that he had explored the grid, when he wants to establish it, to benefit from it gets difficult. As a result, when we examine the professional proficiency of the artists who depend on grid, we can say that, from the moment that they submitted to this structure, their works almosts stops and becomes a repetition The artists who can be examples are Mondrian, Albers, Reinhardt and Agnes Martin" (Transformer: Yilmaz, 2009: 267-268).

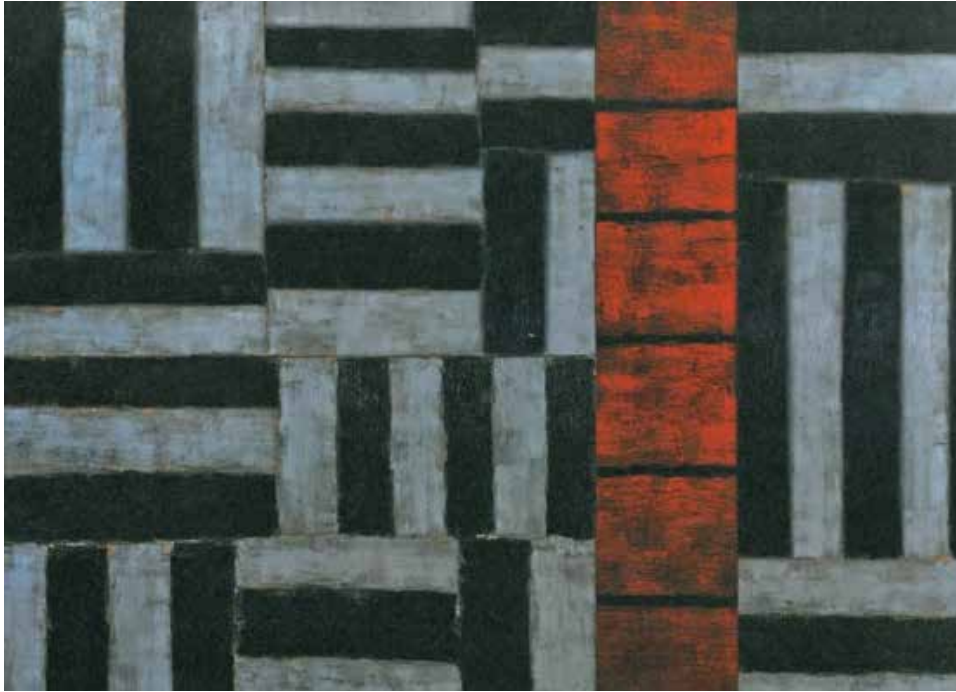
The changes, which the artist has decided to do on his paintings is seen New York's architecture, atmosphere, life and psychological effect, which created on human, are characteristic. It can be evaluated as a sign that skyscrapers, ways, lights of the night, network of the electric etc. the life of the urban which is equipped with magnificent technologies have brought the human to a mechanized situation and have taken human away from his nature, have made human spiritless that this important point explains the basic thought, which lies down behind Scully's paintings. The effort of adding an humane sensitiveness to the known geometric abstract forms and catching the forgotten being poetical helps to understand the reason of emotion intensity, which come out in his paintings.

The artist has given up closing the sides of his forms, painting with mechanic, sharp and clear borders and using a little color, he has started to leave the track of natural motion of his hands in his paintings, together with the experience of New York. He has noticed that the hesitation of the hand when it is moving during painting have more humane peculiarity gained to his paintings. For this reason Scully brings to a clear situation his brush strokes leaving his hands motions to their nature when he paints the sides of the vertical and horizontal narrow color strips. His leaving without closing smoothly the sides of the forms, without making sharp borders is evaluated as a reflection of his personal sensitiveness that he added to his painting. It is understood that for Scully, this process, which aims to reflect an emotion, is a long way that enriched with the effort of understanding the other artists and based on intensive examinations.

Scully clarifies that when he paints the vertical and horizontal color surfaces, he doesn't want to paint exactly smooth, the sides and corners of this surfaces like describing or bringing something to mind and he makes contact with his seeing the brush strokes in Velazquez's paintings that can be felt clearly. He sets forth that brush strokes add subjectivity and intensity to the surfaces –like in Velazquez's and Manet's paintings (*Scully, 2006: 26*).

Besides his composing the composition and the surfaces in Scully's paintings, it is seen that he makes contact with the works of previous abstract painters with the moral dimension. For example, he mention about Kandinsky's compositions peculiar to the place and Mondrian's surface paintings as a presentation of two dynamics probability of development of the abstract painting up to now. He expresses that he agrees with Kandinsky's opinion that bringing out into the open the thing that moral in art and he finds Mondrian close to him more (*Scully 2006: 21*). However, he finds Mondrian's vertical and horizontal forms close to perfection, but he finds his paintings close to the 'life' (street life) which includes the faults and mistakes. He clarify that he examines them with an approach that has not perfection (*Scully, 2006: 24*). With other words, he associates the street life with seeming to be carelessly done and randomly the colored forms, which are composed the effect of light-color, which appear from below in patches without closing diligently and completely with the brush strokes painted superposingly. Actually, his giving permission consciously to this careless appearance, which is seen as a detail becomes the most distinguishing feature of his paintings in the length of time (*Painting 2*).

Scully express clearly his view about today's art and artist while he analyzing from direction



Painting 2. Red Ascending, Oil on canvas, 259.1x355.6 cm. Private Collection

relations between the approaches of his period and previous period and his paintings about content and form in a manner that it is hard to encounter frequently as an artist personality. The Scully's paintings, which evaluated as an inheritor of American Abstract Expressionists of 1950s makes us rethink a lot of questions about contemporary art. Because interrogating the concepts like the artwork and beauty, traditional and new brings together a serious confusion today, he also attracts the attention of a lot of art critics with his stressing on deep meanings of art and the dimension of spirituality with his paintings and with his writings patiently and in stability and with consistency of his posture.

Eric Davis, in a conversation with Scully, asks him his thought about 'beauty', which has been discovered before a few century, in an environment which the word of 'beauty' is minimized today. Scully reveals that if something attracts his attention and moves him, he finds it beautiful and he accepts the concept of 'beauty' not minimizing but as a positive thing. He explains clearly that beauty is not only a problem of an appearance and there is not a standard beauty from now on. He says that in this way or that way, an understanding which all things is possible in art grows up nowadays. The only important thing for him is to realize that if one thing is deep, making someone moved, necessary, beautiful –that for him all of this almost resembling things- or convincing or not. He gives examples from two artists in subject of being persuaded. He puts forward that he can be convinced with a Lucian Freud painting but he can not be convinced with an Eric Fischl painting although two of them make a kind of expressionist figurative painting. He thought that he finds interesting the first because behind him there is a moral an-

ger and an objection but on secondary there is an appropriating and being accomplice. He puts forward that although two of them seem to be resembling their effects are different like being in a lot of abstract paintings (*Scully, 2006:133*).

The important thing for Scully is neither doing paintings suitable for the valid and popular understanding of the day nor struggling with the formal features or only appearance. Persuasiveness and sincerity are features that they are necessary not to be given up for the artist. He is more interested in the spiritual side of art. Before a century, from Kandinski's writings 'On Spiritualism On Art' until now in concept of art and artist, the existing of the spiritualism has come to a situation that being interrogated, when the minimized global world changes and makes human conscious turned, what has been going on today to the fact which Kandinski calls 'inner requirement'? In this subject Kristeva put forward that the humans inner world is going towards the disappearing after a long confusion period in thought of the technology makes humane sensitivity decreased. "Who has had still a soul? ... The modern human is on the road to losing his soul. But human even has not noticed this, because he is exactly a psychic tool that saves the representations and the values of giving meaning for the subject. The darkroom is damaged, it doesn't run now" (*Kristeva, 2007: 16-17*).

Like Kristeva, who attracts attention to the dimension of the emotion, defending the human, who the psychoanalysis has examined today, does not realized even losing his soul, Scully also stress making the spiritual and excessive sides of art come to the fore plan again and to the subject of giving meaning to the humanist values and beauty again and sees this as the most important necessity of the era. For this reason instead of using the hard geometric forms in his paintings, preferring to give an impression as if they are made unsystematic and easily with the emotion which he added to his brush strokes he reflects his critical look to the machine pleasure of era.

Mestrovic, who approached from another aspect to the changing of the human's emotional side in this era with his thesis of "Emotions have not lost in fact, so being emotional has been still extrasensoriness. But the hybrid of serial manufactured which is mechanic and made intellectualized has taken to the stage of the world." (*Mestrovic, 1999: 98*) he explains with today's world, which becoming more mechanic, with his description of "Extrasensory Society" and he attracts the most attention to a forgery of being created with emotions. In this context, the track of humane sensitivity which Scully endeavors to reflect in his painting gains meaning more.

But Donald Kuspit, who thinks that meaning and spiritual sides of the art falled from esteem with an approach that opposite of aesthetics together with 'Postart', accepts Scully as one of the artists that he evaluates with his description of 'New Old Masters.' He thinks these 'master's realized being able to loot to the world uncritically with the eye of aesthetical transcendence. According to Kuspit, "Standing against to the postart's making life became meaningless and became a thing, New Old Masters have exposed again the side of the deep meaning of the art, the side which reaches to the further side of the ordinariness of daily life, which reaches to the high" (*2006 a, 190-191*).

Kuspit, who finds Scully has the universal meaning and deepness of spiritual paintings of Old Masters in his article, which he debates the humanism in abstract painting, thinks that he exhibits a different conception with using the intensive and much color he appears at first glance as if a formalist as in understanding of Clement Greenberg. He specifies that the spiritual experience has not been carried to the painting by image and iconography, but it has been carried by nuance and intensity and with a big effect. According to Kuspit the traditional art is taken in hand as a learned connection more than the experience which is lived with mediating to a moral meaning via cultural symbol but it loses its dogmatic character and it is given a perceptual life directly and thus it becomes a meaning which is lived and experienced (Kuspit, 2004).

Robert Enright, who is one of the important contemporary painters in looking for the universal rhythm of the objects and in catching the lofty sentimentality with believe in converting his painting to an exceeding personal outlook, describes as a painter like a 'street fighter' to Scully's being decided about tenacious and a hard beauty understanding. And he thinks that his paintings have a monumental feature like Motherwell's, Barnett Newman's and Brice Marden's works. Enright expresses that Scully spends his all life to 'make his brush stroke personalize' insofar as possible. As a result he attracts attention that there are very clear clues about his personal expression in the rude geometric form which are in his paintings. Essentially in his paintings "Nothing is abstract: He is his portrait, the portrait of conditions of a person". He accepts his



Painting 3. *Wall of Light*, Oil on Linen, 274.3x335.3 cm. 2003, Canberra, National Gallery of Australia

paintings as “a kind of concentric boiling” that he has been left somehow at the point of solution and determination “emotion and structure, beauty and difficulty, light and darkness, increase and decrease” there (Enright, 2007).

John Haber, asks the question of “Is it necessary to see the painting as an object or as a visual art exactly?” to Sean Scully. He sets forth on the mean of art is not known, Formalizm became a directive for artists and this directive seemed to be out of date for the first Minimalist and Postmodern breaking at the two- dimensional illusionist perfection of the outlook, and he writes that being mentioned about the death of abstraction. But he specifies that the abstraction takes in hand this “breaking” as a subject and clarifies that it stands by this way. He express that it is possible to see these in Brice Marden and Sean Scully’s works in a different forms and the art never repeats itself like history (Haber, 2007). For example, Scully starts from an idea of a wall (Painting 3) on his painting series called “Wall of Light” different from absolute formal approach and he oozes all his experiences as it were in a wall. The wall swallows his being lived, his soul and it transfers to this soul to the tracker. He finds his matter from the inner of life. That’s why it is possible to see the traces of being lived in every motion of his hand and in every brush stroke. At the same time it is seen his catching a wall effect as a dimension too in his paintings.

Scully affected from the architecture of places he visited besides the atmosphere of the night, sea, sky or desert (Painting 4) and he wanted to reflect on his paintings the emotion which the light of this atmosphere left on him. It can be understood that the paintings series called “Night of Desert Wall of Light” or “Wall of Light” were made after this travels.

While Scully sees the abstract forms as a tool to reflect the emotion, at the same time it is detected his aiming to be able to absorbe the spectator deeper from the surface of the painting the soul which he transformed from himself with his brush stroke and with the emotion which he added. According to the Scully who caught the poetry with sincerety in geometric abstract forms; “The power of a painting has to come from inside not outside. Painting is not only an image on the surface. Painting has to contain the spirit of the painting as a complement –mass-. How he will start determines how he will finish. It is the importance of the aim and intent that comes from inside the human that determines all things” (Scully, 2006: 122). It is seen that the artist’s individual being lived, perception and intuitions contitutes a base to his creativeness on composing the art work. At the same time the artist’s personality, his posture in front of the world reflects also the spirit of the work.

Scully, in his writing which he transformed his thought on Giorgio Morandi’s (1890-1964) personality and works on subject of the artist’s posture in front of the world, evaluates Morandi’s making figurative painting as an exact challenge in a period which there is a general tentency on abstraction. Although the art critic and art collectors ignores in 20th century’s modernist art atmosphere, he finds respectful Morandi’s escaping from this general tendency, his personal objection and his resistance. He specifies that this posture makes him a big artist for us and the color and the dimension of his painting are in an exact accordance as a philosophical (Scully, 2006: 9). In this content, it has been understood that he admired Morandi’s posture opposite of



Painting 4. *Wall of Light Aran, Oil on Canvas, 2002, Madrid, Nacional Centro de Arte Reina Sophia*

popular culture as an example Scully's attempting to read the past getting at the deepness.

Donald Kuspit also has used a similar expression for Scully. He finds the artist in a sense more excellent and emotional than Rothko. Since Rothko has made his paintings in a period which the painting was respectful-valid. Scully, on the other hand, was painting in a period where painting was thought to be in a crisis and he kept painting, far from the effects of Postart and in a way he believes. (*Kuspit, 2006 b*).

In response to the Bob Hughes's question "What is a painting like?" Scully says he resembles painting to a book. He explains that he sees the book as a sculpture with its name written on its back, when open its wings holds it and it can only be analyzed when it is open. He resembles the paintings to closed books, he believes they can also be opened and read, they cannot open but they show themselves, but they are not open graphics which show everything clearly and they need to encourage the person to open them (*Scully, 2006: 41*). With this approach, Scully calls the mystery of abstract art into attention. He encourages us to think that nothing is merely an appearance, and deep meanings and relations are one of paintings enchanting properties. The underlying, subtle details in his paintings ('closed book' in Scully words) creates a desire to open it up and read, encouraging the person towards aesthetics and deeper thinking. This detail in

the artist's paintings is very important, especially in an age where the thought that there is not time for anything but the economical struggle for survival is widely accepted, and everything is explicitly and hyper-realistically exposed. This crucial detail in Scully's paintings, with the effect of the lighting that seems to pop up from the background among shapes that resemble blocks of color, also creates an air of mystery and hope.

In spite of Anti-aesthetics, easyness and mundaneness, the speed of the age, the general trend in the art world towards usage of advanced technology which facilitates possibilities beyond human capacity, Scully says; "Art contains a unique potential to enhance emotion and experience, and to stop time" (Scully 2006: 148).

It is a difficult path to try and survive in the art environment of this age which includes many varieties, independent of the content determined, envisioned or limited by the organisers of art fairs, biennials or art shows. In this difficult path, the poetry of Scully's geometric abstract shapes, that he catches without getting caught in art trends, freely, and with an intimate approach based on his own experience is the most important aspect of his artist personality and paintings. He underlines the human values (poetry, metaphor, emotion, spirituality) of the past which he believes are still valid, instead of the attention or lack of attention or opinions of the art world. His struggle to create himself –the human- with great patience and faith is proof that Scully is sceptical of contemporary popular culture. His passion and determination to rediscover forgotten human values and his paintings, authenticated with subtle details on patterns which create an impression of horizontal and vertical "bricks of color", should be put apart from the approach to value whatever is popular or fad or superficial.

Translator/Çeviren: Serap Emmungil

REFERENCES

- BAUDRILLARD Jean (2010) *Sanat Komplosu*, (Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden), İletişim Yayınları: İstanbul
- DANTO Arthur C. (2010) *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- KRISTEVA Julia (2007). *Ruhun Yeni Hastalıkları*, (Çev. Nilgün Tatal), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- KUSPIT Donald (2006 a). *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları: İstanbul.
- MESTROVIC Stjepan G. (1999). *Duyguötesi Toplum*, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- SCULLY Sean (2006). *Sean Scully Resistance and Persistence Selected Writings*, Merrell Publishers: London.
- YILMAZ Mehmet (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, (Çev. Nazım Özüaydın), Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Enright, Robert. The Dark But Vital Light: An Interview with Sean Scully, *Border Crossings*, Ağustos, Sayı:103, 2007. <http://www.bordercrossingsmag.com/issue103/article/16>, (Erişim, 10 Haziran 2011)
- Haber, John. Cracks in a Wall of Light In New York City, 2007, <http://www.haberarts.com/scully.htm> (Erişim, 15 Mayıs 2011)
- Hubbard, Sue, Sean Scully: Wall of Light Desert Night (1999), 2007 <http://www.independent.co.uk/arts>, (Erişim, 26 Temmuz 2010)
- Kuspit, Donald, Nuance and Intensity in Sean Scully: Humanism in abstract disguise, *National Gallery of Australia*, 2004, <http://nga.gov.au/Exhibition/Scully/Default.cfm?MnuID=4&Essay=4> (Erişim, 22.07.2011)
- Kuspit, Donald, Sacred Sadness, 2006, <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit10-5-06.asp>,

“TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE OYUNCAĞIN GELİŞİMİ VE SERAMİK OYUNCAKLAR”

Yrd.Doç. Cemalettin SEVİM*

Elif GÖNÜL**

ÖZET

Hayatın her aşamasında insanla birlikte var olan seramik, insanların ihtiyaçlarını gidermek için ürettikleri en önemli buluşlardan biridir. İnsan hayatına, önce kap-kacak olarak girmiş sonra insan hayatını kolaylaştırmak için çeşitli yapılara bürünmüştür. Kap kacak üretiminin yanı sıra bazen kiremit bazen de uzay aracının bir parçası olmuştur. Bu denli insan hayatında olan seramik, keşfinden sonra kolay şekillendirilmesi, üretilmesi ve elde edilmesinden dolayı tarih içerisinde değişik aşamalardan geçerek çocuklar için oyuncak olarak da üretilmişlerdir. Antik Çağlardan günümüze kadar çocuklar için seramikten oyuncaklar yapılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde örneklerine rastlanan seramik oyuncak arabalar, bebekler, yemek takımları bu tür oyuncaklara güzel örneklerdir.

Günümüz teknolojisinin gelişmesi ile oyuncaklar plastik, dijital gibi farklı malzemelerden üretilmiş olup seramik oyuncakların yerini almıştır. Bu değişim çocukların dünyasına çok farklı oyun ve oyuncaklar kazandırsa da seramik oyun ve oyuncakların yok olma sürecine girmesine sebep olmuştur. Bu araştırmada oyuncak tarihi incelenecek, seramikten üretilen oyuncakların geçmişi ile günümüzdeki yeri anlatılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Oyuncak, Pişmiş Toprak, Seramik Oyuncak

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

**Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir / TÜRKİYE

GİRİŞ

Oyuncak, çocukların oyun oynamak amacı ile kullandıkları her türlü nesneye verilen isimdir. Bu bazen çocuğun çevresindeki objelerden kendi hayal gücüyle ürettiği bir nesnedir bazen de satın alınan hazır oyuncaktır. Türk Dil Kurumuna göre oyuncak; Oyun aracı: “Çocuğun elinde oyuncak bir köpek şeklinde tanımlanır. Dilek Akbulut’a göre oyuncak tanımı: Çocukları eğlendirmek, oyalamak, eğitmek amacıyla ortaya çıkan oyuncak, yapıldığı döneme ilişkin önemli ipuçları veren bir nesnedir. İster halk sanatı ürünü olsun, ister endüstriyel olarak üretilmiş olsun yapıldığı dönemin toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıtan oyuncaklar, oluşturdukları dönemin yaşam biçimlerinin önemli birer kayıtlarıdır “Akbulut(2009)”. İngiliz bir oyuncak tasarımcısı ise oyuncakçı ‘elimdeki nesne her ne olursa olsun, eğer onunla yaptığım eylemi oyun olarak tanımlamamı sağlıyorsa o nesne oyuncaktır’ şeklinde tanımlamaktadır. “Ak (2006)”

Seramik, çağlar boyunca insanoğlunun hayatında her zaman yer almıştır. İnsanoğlu kap kacak, takı, silah gibi eşyalar üretmek için ilk defa kile şekil verirken, süsleme bezeme teknikleri geliştirerek, estetik kaygılar gütmeye başlamıştır. Zaman içinde çamuru şekillendirirken kullanım eşyaları dışında oyun ve tören, iletişim amaçlı çeşitli objelerin yapımında da kili kullanarak seramiği bir ifade aracına da dönüştürmeye başlamıştır. Oyuncak bu ifade araçlarından biridir. İnsanın doğasına en yakın malzeme olan kil oynama ve keşfetme güdüsü ile yüzyıllardır farklı medeniyetlerde ve coğrafyalarda şekillenmiş ve oyun eyleminin temel aracı olmuştur.

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE OYUNCAĞIN GELİŞİMİ

Seramik oyuncaklar, Bilgi Avcı'nın tezinde belirtildiğine göre Neolitik Çağ'dan itibaren karşımıza çıkmaktadırlar. Bu dönemde oyuncak yapımı için deri, ahşap, kemik, fildişi gibi malzemeler kullanılsa da kilin plastikliği, kolay şekil verilebilir olması, tekrar tekrar kullanılabilmesi gibi sebeplerle kil en çok tercih edilen malzeme olmuştur. Fakat bu malzemenin kolay kırılması, parçalanması sebebiyle çoğu günümüze ulaşmamıştır. Günümüze ulaşan ve arkeolojik kazılardan elde edilen seramik oyuncaklar hareketli kol ve bacaklara sahip bebekler, çingiraklar, oyuncak arabalar, topaçlar ve yoyolardır.

Pişmiş toprak oyuncak bebekler, ilk olarak M.Ö. 3000 yıllarında Mısır'da bulunmuştur. Bununla birlikte Yunan ve Roma dönemlerinde de oyuncak bebek örneklerine rastlanmıştır. Roma ve Yunan Dönemi örneklerinde erkek figür tasvirli örnekler de bulunmaktadır. Yunan döneminde yapılan oyuncak bebekler hareketli kol ve bacaklara sahip bebeklerdi. Bu bebekler, ayakta duran ve oturan bebekler olarak iki gruba ayrılmaktadırlar. Ayakta duran pişmiş toprak bebeklere, kol ve bacakları ip veya telle gövde, kalça ve omuzlardaki deliklere bağlanıp hareket özelliği kazandırılmıştır. Bu bebeklerin üretimi M.Ö. 4. Yüzyıla kadar devam etmiştir. İkinci tip ayakta duran bebekler çıplaktır ve kol ve bacakları eklem yerlerine kadardır. M.Ö. 5. yüzyıl ortalarında ortaya çıkmış ve M.Ö. 4. yüzyıla kadar sürmüştür. Oturan bebekler ise bacakları birbirine bitişiktir. Kollar gövdeye bitişik veya hareketli olmak üzere iki çeşittir. Kolların gövdeye bitişik olduğu örneklerde eller bacakları kavramıştır. Oturan tip bebekler ayakta duran

bebeklere göre daha uzun süre var olmuşlardır “ Ayça(2003)” Bebeklerin birçoğu elle şekillendirilmiştir fakat çan şeklinde çarkta şekillendirilmiş olanları da vardır. Ayrıca tüm vücudu ya da sadece başı kalıpla şekillendirilmiş olan örnekler de bulunmaktadır. Üretim yapılan kalıpların bazıları günümüze kadar korunabilmiştir. Kalıp işlemi şu şekilde uygulanmıştır: ‘Oyuncak hazırlandıktan sonra, her iki yüzden de kil kalıplar alınır ve kalıplar fırınlanır. Bu kalıp içine birkaç tabaka kil döşenir, bu kil kuruyup çektikten sonra kolaylıkla kalıptan ayrılır. Deri sertliğinde kuru duruma gelen yapıta çoğu zaman pürüzsüz bırakılmış ve fırınlama sırasında oluşan nemin dışarıya çıkıp yok olması için, üzerine bir hava deliği açılmış olan arka yüz takılır. Delikler ve bitişme yerleri sıvı kil ile örtülmekte, son düzeltmeler bir heykeltıraş kalemi ile yapılmaktadır. Son olarak fırınlanmadan önce yapıtın yüzeyi beyaz, kireçli, sulu bir kil astar ile kaplanır. 750-950 derece arasında değişen bir ısıyı olan fırınlamadan sonra, beyazımsı astar üzerine kırmızı, mavi, sarı renklerin ağır bastığı toprak boyası sürülür. Örnekler üzerinde toprak boyası yok olsa bile, beyaz astarın izleri görülmektedir. “Avcı (2005)”. Tıpkı günümüzde olduğu gibi antik çağlarda da bebekler kızların annelerini taklit edebilecekleri oyuncaklardı. Küçük kızlar annelerinin yaptığı işleri, onların ev işlerinde aldıkları sorumlulukları pişmiş topraktan yapılmış oyuncak mutfak aletleri, masalar, çay setleri, tabakları kullanarak kendileri uygulamaya çalışırlardı.

Arkeologların bulduğu oyuncaklar çoğunlukla bebeklerdir ve çocuk mezarlarında bulunmuşlardır. Bu durum oyuncak bebeklerin çocukların ölümden sonraki hayatlarında eşlik etmeleri amacıyla mezarlara konulduğunu düşündürmektedir. Ayrıca ‘tapınak kazılarında bulunmuş olan figürlerin çoğu oyuncak ve adak eşyası olarak çift amaca hizmet etmektedir. Yunan kızlarının evlenmeden önce bebeklerini Artemis, Aphrodite, Athena ve Demeter’e adadıklarını anlatan antik yazarların kanıtlarını destekleyen çok sayıda buluntu vermektedir. Romalı kızlar da evlenmeden önce Yunan geleneğine uygun olarak Venus’e adıyorlardı. “Özcan (2003)”.

Ahşaptan ve madenden de örneklerinin olmasının yanında, pişmiş topraktan yapılmış oyuncak bebeklerin dışında birçok oyuncak kilden yapılabilmektedir. Bu oyuncaklar arasında çingiraklar, kuklalar, yoyolar, minyatür atlı arabalar ve yarış arabaları da vardır. Günümüzde olduğu gibi Antik Çağlarda da kızlar evde bebeklerle oynamaktan hoşlanırken, erkek çocukları da arabalar veya hayvanlarıyla oynarlardı. Bu çağlarda kullanılan oyuncak arabalar, büyüklelerin kullandığı arabaların taklidiydi. ‘Önde genellikle iki at ya da katırın çektiği arabalar tıpkı büyük boylu örneklerinde olduğu gibi yolcu, asker ya da amforalar içinde yük taşıırken tasvir edilmiştir. Arabaların yanı sıra köpek, tavşan, maymun, binicili ya da binicisiz at erkek çocuk oyuncaklarındandır. Çingiraklar ise bir bebeğin ilk oyuncuğu olarak nitelendirilebilir. Hayvan biçimindeki formun içine tohum ya da boncuk doldurulurdu. Bu şekilde ses çıkarması sağlanırken bebeği dikkati çekilirdi “Özcan (2003)”

Pişmiş topraktan yapılan çingirakların geçmişi oldukça eskilere dayanır. ‘3000 yıldan fazla geçmişi ile Eski Yunanlılarda ve Eski Mısırlılarda olduğu bilinmektedir. Büyüsel değerlere sahip bir obje olarak ortaya çıkmıştır. Bir görüşe göre çingirak bir oyun aracı değil, kötü ruhları korkutup kaçırmak için kullanılmıştır.’ Günümüzde kullanılan oyuncakların tarihi de çok eskilere dayanır.



1



2



3

Resim 1,2,3: Antik Çağdan Günümüze Kalan Pişmiş Toprak Bebekler, www.google.com, görseller, Erişim Tarihi:12.04.2011



4



5

Resim 4,5: Pişmiş Toprak Arabalar, <http://tywkiwdbi.blogspot.com/2011/07/ancient-pulltoys.html>,07.06.2011

'Anadolu medeniyetleri Müzesinde görülen eserlere bakıldığında testi ve hayvan formundaki eserlerin içi pişirilmeden önce küçük taşlarla doldurulmuş ve hava çıkışı sağlamak için küçük delikler bırakılarak ağzı kapatılmıştır. Pişirildikten sonra da taşlar formun içinde kaldığı için sallandığında ses çıkarmaktaydı. " Avcı, (2005)"

'M.Ö. 3000-2000 ve 1000'lere tarihlenen pişmiş topraktan yapılmış topaç kalıntıları bulunmuştur. M.Ö. 500'lü yıllarda, çömlekçilik sanatının gelişmesiyle, Yunanistan'da oyuncak amaçlı



Resim 6: Pişmiş Toprak Çıngırak <http://inspirationalmessage.blogspot.com/2010/10/7-major-benefits-of-therapeutic-singing.html>

Resim 7: Pişmiş Toprak Topaç, Ezgi Hakan Arşivi

kullanılan topaçların üzerine şekiller, işlemler yapıldığı görülmektedir.

'Avcı, (2005)'. Seramikten yapılan topaçların aynı zamanda dinsel amaçlı ve tanrıları onurlandırmak için yapıldığı görülmüştür.

Seramik düdüklü de oyuncak olarak kullanılan nesnelere.

Ses çıkarma özelliğinden dolayı Neolitik Çağ'dan günümüze kadar sıklıkla kullanılan seramik düdük tarihi 12000 yıl öncelerine kadar dayanır. Her çağda, uygarlıkta ve coğrafyada değişik isimler almış ve farklı amaçlara kullanılmıştır. Kimi zaman dini törenlerde tanrılarla kimi zaman da insanlar arası iletişim aracı aynı zamanda çocuklar için eğlenceli bir oyuncak olmuştur.

Tunç Çağı, Asur, Frig, Roma dönemlerinden

günümüze ulaşan oyuncaklar

arasında malzemesi seramik olanlar

dönemlerine göre Bekir Onur'un makalesinde şöyle sıralanmıştır:



Resim 8,9: Pişmiş Toprak Düdüklü, Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi, Fotoğraf Elif Gönül

“Çingırak: Pişmiş toprak, seramik (Tunç Çağı, Asur, Roma)

Bebek: Pişmiş toprak (Roma)

Topaç: Pişmiş toprak (Asur)

Minyatür Kap: Pişmiş toprak, seramik (Tunç Çağı)

Minyatür Testi: Pişmiş toprak (Tunç Çağı)

Oyuncak Kuş: Pişmiş toprak (Frig)

Oyuncak Tavuk: Pişmiş toprak (Roma)

Oyuncak Horoz: Pişmiş toprak (Frig, Roma)

Oyuncak Güvercin: Pişmiş toprak (Roma)

Oyuncak Domuz: Pişmiş toprak (Tunç Çağı, Roma)

Oyuncak Ayı: Pişmiş toprak (Tunç Çağı)

Oturak: Pişmiş toprak (Roma)

Kukla: Pişmiş toprak (Roma)

Oyuncak Teker: Pişmiş toprak (Roma)”

Oyuncağın tarihi incelendiğinde malzeme, teknik ve ustalık değişse de oyuncak olgusunun değişmediği görülmüştür. Yaşamın küçük birer kopyaları olmaları sebebiyle her oyuncak yapıl-



Resim 10: Yunan Dönemi Pişmiş Toprak Kuş Örneği, www.chrislee.org.uk, 07.06.2011

Resim 11: Oyuncak araba örneği, <http://www.flickr.com/photos/juliepics/3254267621/>, 07.06.2011

Resim 12: Tarihi Yunan Oyuncak At M.Ö. 950-900, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:>, 07.06.2011

Resim 13: Yunan Dönemi Pişmiş Toprak Yoyo Örneği, www.yoyolady.com, 07.06.2011

dığı dönemi günümüze yansıtan tarihsel belge niteliğindedir. Şule Erşan'ın tezinde belirtildiğine göre tarihte bilinen ilk oyuncaklar Mısırlılara aittir. Arkeolojik bilgilere göre Mısırlı çocuklar tahta atlar, topaç ve misket ile oynamışlardır. Yine aynı dönemlere ait firavun mezarlarında oyuncak bebekler bulunmuştur. Eski Yunan, Roma ve Çin'de kilden yapıp pişirilmiş, kol ve bacakları hareketli bebekler yapıldığı da arkeolojik bulgulara göre bilinmektedir. “ Erşan (2006)” Prof. Dr. Adnan Diler, oyuncak tarihinin M.Ö. 3000 yıllarına kadar dayandığını belirtmiştir. Prof. Diler' e göre oyuncakın ortaya çıkışı avcılığa, dinsel motiflere ve savunma sanatına bağlıdır.

Aile ilişkilerinin son derece iyi olduğu Antik dönemde, ailelerin çocukların eğitimine çok önem verdikleri tarihi kaynaklardan bilinmektedir. Aileler çocuklarına eğitimin yanında yaşadıkları dönemin gereği olarak savunma sanatlarını da öğretiyorlardı. Bu sebeple kullanılan oyuncaklar çocukların öğrenme ve anlama yetilerini geliştirdiği gibi savunma ve saldırı kabiliyetlerini de geliştirmiştir. Savaşta ve avlanmada kullanılan beceriler çocukluk döneminde oyuncaklar ile kazanılmıştır.

Mezopotamya, Mısır, Yunan ve Roma uygarlıklarında oyuncakların ve oyun kültürünün birbirlerine benzer özelliklerde oldukları görülmüştür. Ancak Roma Döneminden sonra yaşam standartları düşmeye başlamış, yaşam daha çok çalışmaya ve savaşa yönelmiştir. Bu yüzden çocuklar ailelerine yardım etmek için çalışmak zorunda kalmışlardır. Vakitleri kalırsa kendi ürettikleri oyuncaklar veya ailelerinden kalan eski oyuncaklarla oynamışlardır. Fakat burjuva kesimin çocukları güzel ve pahalı oyuncaklar alabilişlerdir. Bu oyuncaklar genellikle savaşa yönelik oyuncaklardı.

Oyuncaklar dönemin ve içinde yaşanan ortamın örneğini teşkil etmektedir. Örneğin hayvancılıkla uğraşan bir ailenin çocuğunun oyuncakının keçi, koyun gibi hayvan figürlerinden oluştuğu tahmin edilmektedir. Daha sonraki dönemlerde oyuncaklar değişmeye ve çağın gelişimine paralel hızda gelişmeye başlamış ve minyatür oyuncaklar ortaya çıkmıştır. Minyatür evler, mutfaklar kız çocukları için eğitici oyuncaklar sınıfına girmişlerdir. Bu oyuncakların amacı çocuğa toplum yaşamını öğretmek için oyun oynatmaktır.



14



15

Resim 14,15: Minyatür Mutfak Örnekleri, Bursa Tofaş Türk Otomobil Fabrikası A.Ş. Sanat Galerisi Oyuncak Sergisi, (Fotoğraf Elif Gönül)

Daha sonra yap-boz haritalar ve resimli alfabe kartları kullanılmaya başlanmıştır. Bu oyuncaklar da eğitim amaçlıdır. Yap-boz haritalar coğrafya bilgisi geliştirmek için, resimli alfabe kartları ise harf ve okuma yazma eğitimin ilk basamağı olmuştur. Yine bu dönemde kullanılmaya başlanan bebek arabalarının ardından oyuncak bebek arabaları ortaya çıkmıştır.



16



17



18

Resim 16,17,18: Günümüzde Kullanılan Yap-Boz Harita, Resimli Alfabe, Oyuncak Bebek Arabası. www.staroyun.com

19. Yüzyıla gelindiğinde sanayi devrimi anne babaları çalışmaya yöneltmiş bu sebeple çocuklar kreşlerde ve anaokullarında vakit geçirmek zorunda kalmışlardır. Bu durum maddi durumu iyi olan aileler için geçerlidir. Anaokuluna gidemeyen çocuklar oyuncaklarını kendileri yapmak zorunda kalmışlar, gidebilen çocuklar ise hazır oyuncaklara sahip olabilmişlerdir. Bu nedenle oyuncaklarda zengin ve yoksul aile farkı gözlemlenebilmiştir. Sanayi devrimi ile oyuncak çeşitliliği seri üretim yapabilme imkânı ile artmıştır. Bu durum oyuncak ticaretini geliştirmiştir. On dokuzuncu yılların sonlarına doğru ilk otomobilin üretilmesiyle birlikte ilk oyuncak otomobil de ortaya çıkar. Yüzyılın icadı olan tren de aynı biçimde oyuncak trene hayat verir.



Resim 19,20,21: Minyatür Araba Örnekleri, Bursa Tofaş Türk Otomobil Fabrikası A.Ş. Sanat Galerisi Oyuncak Sergisi, (Fotoğraf Elif Gönül)

Oyuncak toplumsal ve kültürel bir üründür. Öyle ki her oyuncak üretildiği dönemin ve kültürün değerlerini yansıtır. Günümüzde her türlü malzemeden yapılabilen oyuncaklar geçmiş binlerce yıl öncelerine dayanan ilkel oyuncakların geliştirilmesi ile oluşmuştur. Bu oyuncaklar kolayca şekil verilebilme özelliğinden dolayı seramikten yapılan oyuncaklardır. Örneğin seramikten yapılan kol ve bacakları hareketli bebekler günümüzün Barbie bebeklerinin temelini oluşturmaktadır. Teknolojinin gelişmesi, çok çeşitli malzemelerin kullanılabilmesi ve çocukların eğlence aracı olan oyuncak anlayışının değişmesi ile günümüzde artık seramik oyuncaklara pek rastlanılmamaktadır.

SONUÇ

Sonuç olarak, günümüzde doğal oyunların yok olması, serbest oyun zamanlarının kalması, oyunun doğadan ve insanlardan yalıtılması, oyun kültürünün zayıflamasına yol açmıştır. Birçok araştırmacı sokak oyunlarının ortadan kaybolmasını, çocukluğun yok oluşunun kanıtı olarak görmektedir. En önemli değişim çocuğun artık başkalarıyla birlikte değil, tek başına oynaması oyunda insanın yerini nesnenin almasıdır. Her ne kadar oyun ve dolayısı ile oyuncak kültürü zayıflasa da hangi malzemeden yapılsa yapılsın oyuncaklar çocuklar için vazgeçilmez nesnelere ve çocuk gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Oyuncaklar yapıldığı dönemin kültürünü de yansıttığı için geçmişe ışık tutan nesnelere. Bu nedenle günümüze kadar gelebilen kilden yapılan ilk oyuncaklar müzelerde sergilenerek tarihi eser niteliğinde varlıklarını sürdürmektedirler.

KAYNAKÇA

AK, Duygu, 'Oyun ve Oyuncak Kavramlarının Tarihsel ve Kültürel Değişimine Endüstriyel Tasarım Açısından Bir Bakış' Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2006

AKBULUT, Dilek, 2009 'Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar', Millî Folklor, Yıl 21, Sayı 84

AVCI, Bilgi, 'Seramik Oyuncaklar'. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 9 Eylül Üniversitesi, İzmir, 2005.

ERŞAN, Şule, 'Okul Öncesi Eğitim Kurumlarına Devam Eden Altı Yaş Grubundaki Çocukların Oyun ve Çalışma İle İlgili Algılarının İncelenmesi', Yüksek Lisans Tezi, Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara, 2006

ERMAN, Deniz Onur, 'Antik Çağdan Günümüze Oyun ve Oyuncaklarda Seramik Kullanımı'. Afyon Kocatepe Üniversitesi 7. Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresi, 2008.

Prof. Bekir, ONUR, 2011, 'Anadolu'da Oyun ve Oyuncak', TOFAŞ Türk Otomobil Fabrikası A.Ş. Sanat Galerisi, Oyuncak Sergisi, s:33, Yapı Kredi Yayınları, Bursa

ÖZCAN, Ayça, 'Antik Çağda Pişmiş Toprak Oyuncaklar' 3. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir, 2003.

www.hurriyet.com.tr/Hurriyet

Tum Gundem Haberleri-Onbellek, DHA, 28.03.2010

www.vikipedi.com

“DEVELOPMENT OF TOYS IN HISTORICAL PROCESS AND CERAMIC TOYS”

Assit. Prof. Cemalettin SEVİM*

Elif GÖNÜL**

ABSTRACT

Ceramics, that have existed along with human beings in all stages of life, is one of the most important inventions produced by people to meet their needs. They have entered people's lives first in the form of pots and pans and later have taken various forms to make life easier for people. They have sometimes taken the form of pots and pans, sometimes roof tiles and sometimes a part of a spacecraft. Ceramics, which has existed in people's lives to such an extent, after its invention have also served as an entertainment and education tool for children after going through various stages throughout history due to being easily shaped, produced and obtained. As a result of this characteristic of theirs, toys for children have been made for their entertainment from ceramics since antiquity and these toys have also developed their creativity. Ceramic toy cars, dolls, dinner sets made from ceramics that have been seen throughout history are good examples of such toys.

With the advancement of today's technology, toys have begun to be produced from materials such as plastic, digital materials etc., and these have replaced ceramic toys. While this change has contributed many different games and toys to children's world, they have caused ceramic games and toys to enter a process of disappearance. In this study the child-toy relationship, history of toys, the past of ceramic toys and their place in today's world will be explained.

Keywords: Toys, Terracotta, Ceramic Toys

* Anatolian University, Fine Art Faculty, Ceramic Department, Eskişehir / TURKEY

** Anatolian University, Fine Art Institute, Ceramic Department, Master Student, Eskişehir / TURKEY

ENTRY

Toys is name of any subject for children used to play with them. This is sometimes produced by the imagination of children around the objects and sometimes purchased as a ready toy. According to the Turkish Language Institution toy is 'Game tool 'A dog toy in the hands of the child .According to Dilek Akbulut toy is; appeared to amuse, entertain and education for children ; at the same time it gives important clues about its period. Whether it's folk art products, whether manufactured industrially toys reflect the social and cultural characteristics of the era also record of an important period of life forms. "Akbulut(2009)". An English toy designer defines toy: "Whatever I have in my hand if it provides me describe a game with my action its a toy. "Ak (2006)"

Ceramic is a material we use every where and all periods in our life. Throughout the existence of humanity useful and important material produced with ceramics. Previously, the use of ceramics from the Neolithic Age started with product pots and pans after that its used for different aims in life for sculpture, pottery and roof tiles. Therefore today we use it functional material in our life it has also artistic effect. We use ceramic for dinnerware, vitrified, mug, box, trinket, electro-porcelein and etc. Furthermore it was used in ancient times as a toy material.

THE DEVELOPMENT OF THE HISTORICAL PROCESS IN TOYS

Ceramic toys appears from Neolithic Age. In this age, Eventhough wood, leather, bone and ivory was used to toy product, clay became the preferred material in order to easy to be shaped, reused and plasticity. But it is not survive due to easy breakage. Which has survived from the archaeological excavations and ceramic toys are babies with moving arms and legs, rattles, yoyo, spinners and ceramic cars.

First clay dolls was found in Egypt in B.C. 3000 years. However, samples of baby toys were found in Greek and Roman times. Discovered dolls mostly depict female figures, in spite of Greek and Roman samples are depict male figures. The dolls were in Greek period were moving arms and legs. That dolls separate two different group; Terra cotta dolls standing rope or wire in the arms and legs, trunk, hip and shoulder to connect the holes and given the move. These infants production continued until 4. Century. The second type of babies standing naked babies and arms and legs till the joint parts. They appeared at Mid-5th century and continued until the B.C 4th century. The legs of sitting babies next to each other. The body adjacent to the arms are two types of motion. Seated babies have been standing there for longer than standing babies. "Ayça(2003)" Most of these babies shaped by hand but there is bell-shaped wheel-shaped ones. Also there are examples of the whole body or just the head formed by pattern. There are examples of the patterns of production to this day preserved. Molding process is applied as follows: After the preparation of toys, are both dies and molds, so the baked clay. Several layers of clay is laid into this mold. After taking the dry clay dries separated out easily from the mold. The artwork is often left to make a smooth dry skin hardness and moisture during baking to go out there, which opened onto the rear face attached to an air hole. Holes and catch locations filled with liquid clay. Final adjustments are made with the pen of a sculptor. Firing with a tempera-

ture ranging between 750-950 0C and then coat with red, blue, yellow color on white surface.' "Avcı (2005)" Just like today, as can the imitation of ancient toys of girls moms of babies. Little girls from his works, their responsibilities of baked clay toys they receive a domestic kitchen appliances, desks, tea sets, plates themselves by using the application.

The archaeologists found majorities baby toys in children's graves. It means they believed life after death and placed these toys in graves in order to accompany life after death. And also 'Most of the figures found in the excavations of the temple dual-purpose toy and serves as a votive. Greek girls votive their toys to Artemis, Athena, Aphrodite and Demeter and Roman girls votive to the Venus. "Özcan (2003)"

Wood, ore and clay as well as being examples of the many toys made out of clay dolls up was conducted. There are also rattles, puppets, pull reels, miniature horse-drawn cars and racing cars. Today, the girls enjoy with dolls and boys enjoy with cars and animals in Ancient Times as



1



2



3

Figure 1,2,3: Ancient Times To The Present Day Terrecotta Dolls, www.google.com, images, 12.04.2011



4



5

Figure 4,5: Terracotta Toy Cars, <http://tywkiwdbi.blogspot.com/2011/07/ancient-pulltoys.html>,07.06.2011

well today. Toy cars, used in these ages were imitations of used cars of adults. ‘Cars are usually drawn by two horse or mule in front, carrying troops or cargo amphoras. As well as cars, dogs, rabbits, monkeys, ride horses or rider boy toys. The rattles can be characterized as a baby’s first toy. Seeds or beads were filled in to animals form. This ensures that the baby makes noise are seen at attention. “Özcan (2003)”

Terra cotta rattles the very old history. ‘It is know that with more than 3000 years old history of the Greeks and the ancient Egyptians. It has emerged as a magical object. According to this idea it is not a toy, it used to drive away evil spirits’ The history of toys in use today are based on very old. ‘In Anadolu Medeniyetleri Müzesi pots and works in the form of animal filled with small stones before kiln. They made small holes to allow air out.This small Stone made sound when it shake’ “Avci, (2005)”

Clay spinners were found in the 3000-2000 and the 1000s. B.C. 500 years, the development of the art of pottery in Greece spinners used for toys on the shapes, machining was performed.



6



7

Figure 6: Terracotta rattle - <http://inspirationalmessage.blogspot.com/2010/10/7-major-benefits-of-therapeutic-singing.html>

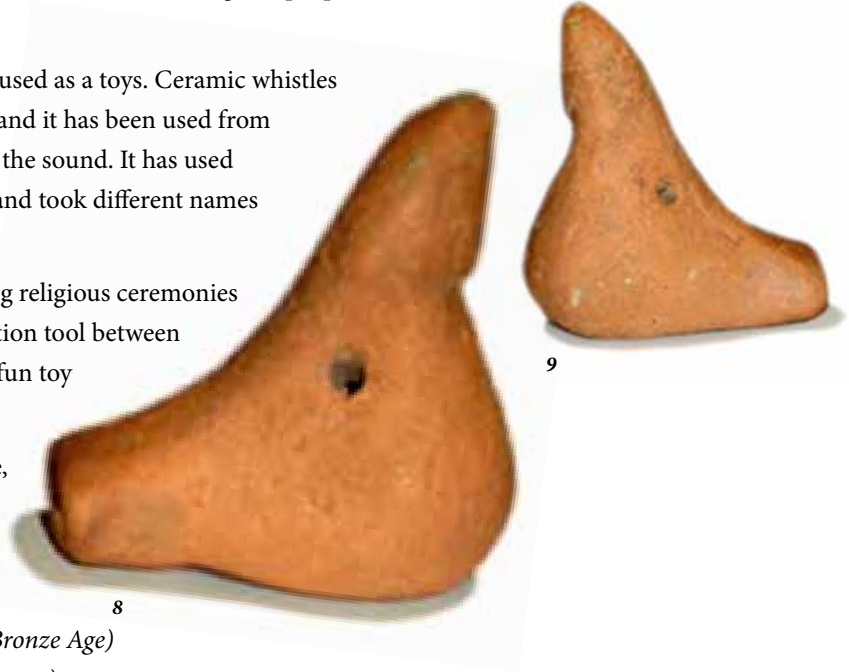
Figure 7: Terracotta spinner, Ezgi Hakan Archive

'Avcı,(2005)". Spinner made from ceramics and religious purposes but also to honor the gods were made.

Ceramic whistles is being used as a toys. Ceramic whistles history based on 12000 years and it has been used from Neolithic Age to today due to the sound. It has used every ages, every civilization and took different names also used differnt purposes.

Sometimes the gods during religious ceremonies and sometimes a communication tool between people. Besides, it has been a fun toy for children.

Ceramic toys form Bronze, Asur, Frig and Roman Age to the present ordered in Bekir Onur's article:



“ Rattle: Terracotta, (Bronze Age)

Baby: Terracotta (Roman)

Spinners: Terracotta (Asur)

Miniature Bowl: Terracotta (Bronze Age)

Miniature Pot: Terracotta (Bronze Age)

Bird Toys: Terracotta (Frig)

Chicken Toys: Terracotta (Roman)

Cock Toys: Terracotta (Frig, Roamn)

Pigeons Toys: Terracotta (Roman)

Pig Toys: Terracotta (Bronze Age, Roman)

Seat: Terracotta (Roman)

Puppet: Terracotta (Roman)

Toy Wheel: Terracotta (Roman)

Examination of the history that begins with toy toy ceramic material, technical and tricky changes seen in the toy does not change the fact. So much so each toy reflects the history to present as a documentary evidence. ‘History of toys, researched and studied by many historians. Based on these studies, the first known toys belong to the Egyptians. According to the archaeological informations children of Egyptian have played with marbles wooden horses, spinning. Pharaoh tombs belonging to the same periods were dolls. Its known according to archaeological findings Ancient Greek, Roman and in China made of clay baby the moving the arms and legs.“ Erşan (2006)” Prof. Dr. Adnan Diler expres the history of the toy, that was based on BC Until around 3000. According to Prof. Diler the emergence of toy hunting, religious motifs, and depends on the art of defense. The cave paintings on the walls of the toys used by the adults.

Figure 8,9: Terracotta Whistle, Eskişehir Eti Archaeological Museum, Photo by Elif Gönül

Family relationships are extremely good, very important people in ancient times on the education of children in families with known sources. At the same time period as required by their defense as well as arts education and taught. For this reason, learning and comprehension skills developed are used as toys for children had also developed defensive and offensive capabilities. With the skills gained during childhood toys used in war and hunting. Mesopotamian, Egyptian, Greek and Roman civilizations of toys and game features are similar to each other. Living standards began to decline after the Roman period, however, turned to work hard and war. This is why children have had to work to help their families. If the times they played with their own produce toys or the families old toys. But the children of the bourgeois could buy beautiful and expensive toys. These toys are usually the war toys.

Toys made in the time and represents an instance of the living environment. For example, estimated that a family's child's play goat animal husbandry, animal figures, such as sheep. Change in later periods, toys, and age started to develop in parallel with the development speed. and miniature toys appeared. Miniature houses, kitchens, girls' educational toys entered the class. Because the purpose of this period, the life of the community to teach children.

Examination of the history that begins with toy toy ceramic material, technical and tricky changes seen in the toy does not change the fact. So much so each toy reflects the history to

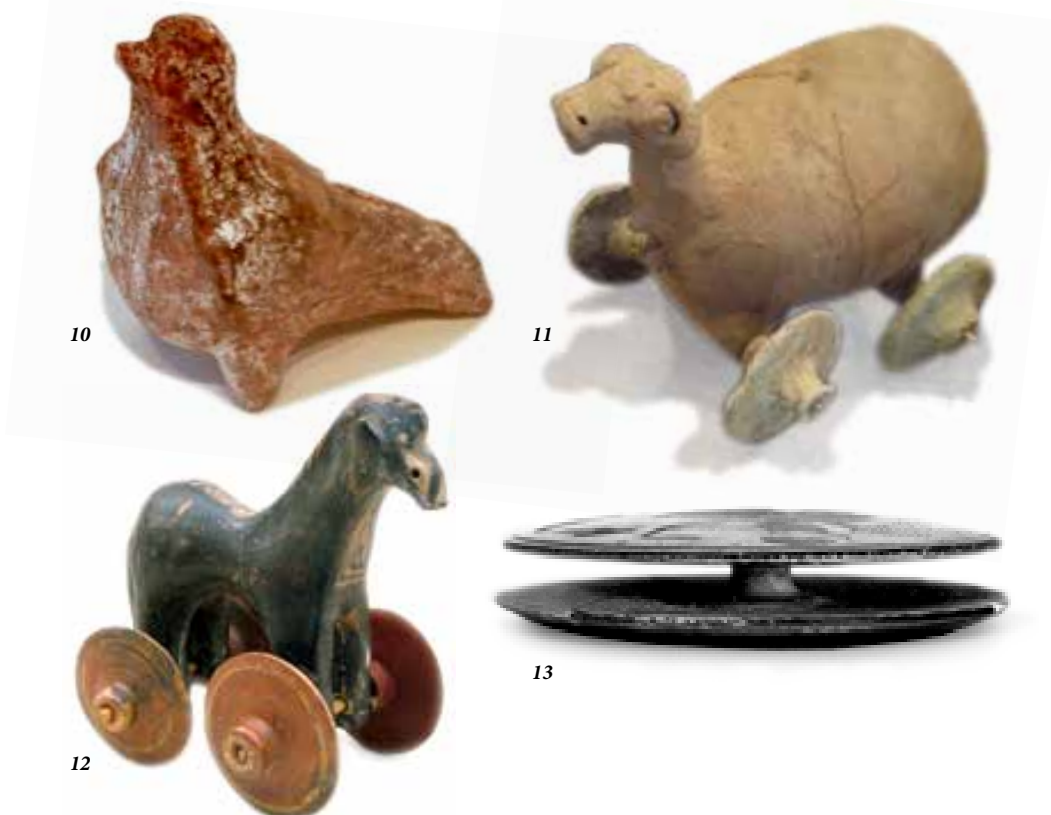


Figure 10: Greek Period Terracotta Bird, www.chrislee.org.uk, 07.06.2011

Figure 11: Terracotta Toy Car, <http://www.flickr.com/photos/juliepics/3254267621/>, 07.06.2011

Figure 12: Greek Toy Horse B.C. 950-900, <http://en.wikipedia.org/wiki/File>, 07.06.2011

Figure 13: Greek Terracotta Yoyo, www.yoyolady.com, 07.06.2011



14



15

Figure 14,15: Miniature Kitchen Samples, Bursa Tofaş Turkish Car Factory. Art Galery Toy Exhibition, Photo by Elif Gönül

present as a documentary evidence. ‘History of toys, researched and studied by many historians. Based on these studies, the first known toys belong to the Egyptians. According to the archaeological informations children of Egyptian have played with marbles wooden horses, spinning. Pharaoh tombs belonging to the same periods were dolls. Its known according to archaeological findings Ancient Greek, Roman and in China made of clay baby the moving the arms and legs.’ *Erşan (2006)*” Prof. Dr. Adnan Diler expres the history of the toy, that was based on BC Until around 3000. According to Prof. Diler the emergence of toy hunting, religious motifs, and depends on the art of defense. The cave paintings on the walls of the toys used by the adults.

Family relationships are extremely good, very important people in ancient times on the education of children in families with known sources. At the same time period as required by their defense as well as arts education and taught. For this reason, learning and comprehension skills developed are used as toys for children had also developed defensive and offensive capabilities. With the skills gained during childhood toys used in war and hunting.

Mesopotamian, Egyptian, Greek and Roman civilizations of toys and game features are similar to each other. Living standards began to decline after the Roman period, however, turned to work hard and war. This is why children have had to work to help their families. If the times they played with their own produce toys or the families old toys. But the children of the bourgeois could buy beautiful and expensive toys. These toys are usually the war toys.

Toys made in the time and represents an instance of the living environment. For example, estimated that a family’s child’s play goat animal husbandry, animal figures, such as sheep. Change in later periods, toys, and age started to develop in parallel with the development speed. and miniature toys appeared. Miniature houses, kitchens, girls’ educational toys entered the class. Because the purpose of this period, the life of the community to teach children.

Then puzzle maps and illustrated alphabet cards started to used. These toys are for education. The geography puzzle maps to improve knowledge, illustrated alphabet cards has been the first step in education to read and write the letter. About this time baby toy cars emerged after baby carriages.

19. Century, the industrial revolution led parents to work so had to spend time with children in kindergartens and preschools. But the true financial status was good for families. Children

can not go to kindergarten have been forced to make their own toys, children that might have been able to have the toys ready. For this reason, the difference observed in toys rich and poor families. With the opportunity to make serial production with the industrial revolution has increased the variety of toys. In this case, trade has developed toys. The first production of the car towards the end of the nineteenth also occurs with the first toy car. The invention of the century, which gives life to a train toy train in the same manner.

Toy is a product of social and cultural. So much so that toys are produced each period reflects the values and culture. Today, toys can form all kinds of material that based on thousands of years directly before the history of toys. These toys, toys made of ceramics due to the easy shape. For example, ceramic dolls with movable arms and legs form the basis of today's Barbie dolls. The development of technology, be used in a wide variety of materials, understanding of the change of means of entertainment for children toys ceramic toys does not use nowadays. Be described with a single ceramic toy, the stage of stopping the production of whistles from the Kınık. Kınık village of whistles produced by a single master is about to stop production because of residual income fails.



16



17



18

Figure 16,17,18: Some Kind of Puzzle, Alphabet and Baby Car, www.staroyun.com



Figure 19,20,21: Miniature Car, Train Samples, Bursa Tofaş Turkish Car Factory. Art Galery Toy Exhibition, (Photo by Elij Gönül)

RESULT

As a result, no natural games today, no time to play, isolated game from nature and people, has led to weak culture of the game. Many researchers see it as evidence of the extinction of the street games of disappearance of childhood. The most important change child is not play a game with others no longer a, location of the man is an object. Although the game and thus the toy culture become weak, No matter what material is made toys indispensable objects for the children and have an important role in child development. Toys are objects that shed light on the past to reflect the culture of the period. For this reason, the first toys made of clay that survived to the present day nature of historical artifacts are exhibited in museums.

REFERENCES

AK, Duygu, 'Oyun ve Oyuncak Kavramlarının Tarihsel ve Kültürel Değişimine Endüstriyel Tasarım Açısından Bir Bakış' Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2006

AKBULUT, Dilek, 2009 'Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar', Milli Folklor, Yıl 21, Sayı 84 SOURCES

AK, Duygu, (2006) 'Game and Toy Concepts in terms of the historical and cultural overview of the 'exchange of industrial design' Master Thesis, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

AKBULUT, Dilek, 'Traditional Toys in Present', Milli Folklor, Year 21, 84

AVCI, Bilgi, 'Ceramic Toys', Master Thesis, 9 Eylül University, İzmir 2005

ERŞAN, Şule. 'Preschool Education Institutions Working for Children Ages Six and Game Progress with respect to the examination of the complex of perceptions of', Master Thesis, Gazi University Faculty of Education, Ankara, 2006

ERMAN, Deniz Onur, 'The use of ancient Times to the present day Games and Toys Ceramic'. Afyon Kocatepe University 7. International Ceramic Congress, 2008

Prof. Bekir, ONUR, 'Game and Toys in Anatolia', TOFAŞ Turkish Car Factory A.Ş. Art Gallery, Toys Exhibition, s:33, Yapı Kredi Yayınları 2011

ÖZCAN, Ayça. 'Terracotta Toys in Ancient Times.' 3. International Terracotta Symposium Eskişehir, 2003

www.hurriyet.com.tr/Hurriyet Anasayfa/ Tum Gundem Haberleri-Onbellek, DHA, 28.03.2010

www.wikipedia.com

“BİR MALZEME OLARAK SERAMİĞİN KUŞEVLERİNDE KULLANILMASI” “USAGE OF CERAMICS FOR BIRDHOUSES AS A MATERIAL”

Prof.Emel ŞÖLENAY*

Öncü ÇELİKOĞLU**

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Anadolu’da eski bir gelenek olan ve Osmanlı’dan günümüze kadar süregelen kuşevlerini araştırmak, değişen dünya ile beraber kuşevleri geleneğinde Türklerin bakış açılarındaki değişimleri ortaya koymak ve seramik sanatındaki kuşevlerini ve kuşevi üzerine çalışmalar yapan seramik sanatçıları incelemektir. Geçmiş 13. yüzyıla kadar giden kuşevlerinin tarihi ve gelişiminin yanı sıra, değişik malzemelerle yapılan kuşevleri ve kuşevi yapım teknikleri ve ayrıca kuşevi üzerine eser veren Türk ve yabancı seramik sanatçıları ve bu sanatçıların eserleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kuşevi, Kuş, Yapı, Seramik, Seramik Sanatı

ABSTRACT

The reason of this research is to study birdhouses which comes through out Ottoman to nowadays as an old Anatolian tradition, to display the changes of Turkish point of view to birdhouse tradition with the changing world and to investigate birdhouses and ceramic artists who works on birdhouses in ceramics art. Besides the history and development of birdhouses which comes from 13th century, birdhouses are investigated which are made in different techniques and different materials and it also investigated that native and foreign ceramics artist and their works who has works about birdhouses.

Keywords: Birdhouse, Bird, Structure, Ceramics, Ceramics Art

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

**Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir / TÜRKİYE

GİRİŞ

Vahşi veya evcil kuşların yuvalaması, konaklaması, barınma ve beslenmesi için özel olarak tasarlanmış yapılara “kuşevi” denir. Bir delik, oyuk veya ev şeklinde olabilir. Daha çok serçe, saka, güvercin, kırlangıç ve leylek benzeri kuşların barınması için yapılırlar. Osmanlı geleneğinde sıklıkla görülür; Serçesaray, güvercinsaray, kuş köşkü olarak da adlandırılır. Kuşlar için tasarlanmış olsa da sincap ve yarası gibi bazı memeli hayvanların da kullandığı görülmektedir.

Kuşevleri genellikle insan elinin ulaşamayacağı, kuşların kendilerini güvende hissedebilecekleri yerlere yapılırlar. Güneş gören, yağmur ve rüzgâr almayan korunaklı yerlere konuşlandırılırlar. Güzel ötüşleriyle buldukları yeri cennetten bir köşe haline getiren, aynı zamanda cennette bulunduğu inanan birkaç hayvan türünden biri olduğundan dolayı kuşlara bizim kültürümüzde ayrı bir özen gösterilmiştir. Kuşevlerinin Türk kültüründeki yeri de bu yüzden, Batı kültüründekinden çok değişiktir. Türkler, hayırlı bir iş yaparak güçsüzü koruma açısından ele alırken; Batıların amacı yaşam alanlarını dekoratif olarak zenginleştirme; park ve bahçelerinde farklı türden kuşların dolaşmasıyla göz zevklerini tatmin etmektir. Yabancı kültürlerde de kuşlar için tasarlanan yapılar vardır. “Eski Mezopotamya’da kuşaneler, İtalya’da eski çağlarda kimi evlerin tepe pencerelerinin iç bölümünde kurulmuş güvercinlikler gibi örnekler dünyanın pek çok yerinde rastlanabilir. Bu yapılar kuş dışkısından tarımda gübre olarak yararlanmak için yapılmışlardır”.¹ Türklerin almayı düşünmeden, vermeyi amaçlayan serçesarayları gibi bir amaçları yoktur.

Hayvanlara barınak olmasının yanı sıra, Türklerin kuşevleri yapmasının altında bazı inançlar yatar. Örnek vermek gerekirse;” Kumruların âşıkları koruduğuna, kırlangıçların yuva yaptığı yeri yangından koruduğuna inanılır. Ayrıca leylek ve deniz kırlangıcı gibi kuşların kutsal yerlere gittiği düşünülerek, burada iyi bir himaye altında olmasına özen gösterilmiştir”.²

Malik Aksel’e göre, “Güvercinlerin, kumruların cami ve şadırvanlar etrafında, sundurmalarda hu hu diye dem çekip baş eğmeleri halk arasında Tanrı’nın adını zikretmeleri, anmaları manasına geldiğinden, kutsallıklarına inanılır, bunların avlanmaları günah sayılırdı...”.³ Ayrıca mimari ve restorasyon konularında yetkin bir isim olan Lemi Ş. Meray de Türk Sanatı hakkındaki bir konferansta kuşların İslam dinindeki yeri hakkında; Kur’an’da güvercin ve serçenin İslamiyet’in yayılışı sırasında Hz. Muhammed’e bazı olaylarda yardımcı olduklarının yazılmış olması dolayısıyla, bu kuşların Türklerce de kutsal ve dokunulmaz yaratıklar olarak kabul edildiğini belirtmiştir.⁴

Bu ifadelerle göre Türklerin kuşevleri yapılarının altında yatan sebep İslam inancıdır. Ama sadece dini inanç, bunu açıklamaya yetmez. Çünkü Cengiz Bektaş’ın “Kuşevleri” kitabında da belirttiği gibi, eğer sebep sadece İslam olsaydı, Mısır’da veya Pakistan’da da güvercinlerin kutsal sayılmaları gerekirdi. Ama bu ülkelerde güvercin ve kumru yenmektedir. Hatta Mısır’da tavuk

¹ BEKTAŞ Cengiz (2003), “Kuşevleri”, *Literatür Yayınları: İstanbul*, s.51

² Haluk Özözlü, *Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlı Kus Evleri*, http://www.sihirlitur.com/belgesel/kus_saraylari/index.html (erişim tarihi 04-04-2010)

³ BEKTAŞ Cengiz (2003), “Kuşevleri”, *Literatür Yayınları: İstanbul*, s.23

⁴ BEKTAŞ Cengiz (2003), “Kuşevleri”, *Literatür Yayınları: İstanbul*, s.15

kümesi gibi, güvercin kümesleri vardır ve burada güvercin ve kumrular yenmek için beslenirler. Buna göre İslam, Türklerin kuşlara olan sevgisini ve saygısını açıklamaya yetmez. Bunun için daha da geriye, Türklerin İslam öncesi inanışlarına dönmek gerekir. İslam'dan önce ki Türklerin Gök Tanrı inancında, kuşların ayrı bir yeri vardır. Bunun sebebi “kuşlar uçabilen hayvanlar olduğu için ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Yükselmek, Gök Tanrı'ya ulaşabilmek, yer ile gök arasında serbestçe dolaşabilmek”⁵ gibi özellikleri yüzünden, kuşlar kutsal kabul edilmişler ve saygı duyulmuşlardır.



1



2

Resim 1: Ayazma Camii - Üsküdar

Resim 2: Topkapı Sarayı - Darphane

⁵ BEKTAŞ Cengiz (2003), “Kuşevleri”, *Literatür Yayınları: İstanbul*, s.27-28

Ayrıca Anadolu'da Türklerden önce yaşamış kültürlerin de, Osmanlı kültürü üzerindeki etkisi vardır. Örneklersek; Hititlerde kuş adamların, Eski Yunanda Zeus'u temsil eden kartalın, Perslerde ve Selçuklularda güç simgesi olan çift başlı kartalın, Hıristiyanlıkta güvercinin kutsal olması; Osmanlı kültürünü direk olmasa da, dolaylı yollardan etkilemiştir.



Resim 3: Hitit Kuş Adamları imitasyonu

Türklerin hayvanlara, özellikle kuşlara, böyle şefkatle yaklaşması; birçok yabancıyı şaşırtmıştır. 18. yüzyılın başlarında İngiliz büyükelçisinin eşi olan Lady Montagu, İstanbul ve Türklerin yaşamları üzerine yazdığı mektuplarda, Türklerin kuşlara verdiği önem üzerine gözlemlerinden şöyle bahsetmiştir:

“Burada masumiyetlerinden dolayı güvercinlere dindarca bir hürmet besliyorlar. Bu yüzden sayıları gün geçtikçe artıyor. Leyleklere de aynı saygı gösteriliyor. Çünkü bunların Mekke'yi ziyarette gittiklerine inanıyorlar. Velhasıl, bunlar Türk İmparatorluğu'nun en bahtiyar tebaası. Zaten onlar da imtiyazlarını fark ettikleri için sokakta rahatça dolaşıyor, evlerin üst katlarına yuva yapıyorlar. Evlerine yuva yapılan halk kendilerini şanslı sayıyor. Bütün sene ne yangına ne de vebaya uğramayacaklarına inanıyorlar. Odanın penceresinde bu uğurlu yuvalardan bir tane bulunduğu için ben de bahtiyarım.”⁶

⁶Montagu, Lady Mary Wortley (1973), *Türkiye'den Mektuplar 1717-18* (Çev. Aysel Kurutoğlu), Tercüman Yayınları, s.70-71



Resim 4: Büyük Selçuklu Çift Başlı Kartalı

Çoğu yazar en eski kuşevlerinin 16. yüzyıl-
da yapılmaya başladığını iddia ederler. Oysa
Cengiz Bektaş'ın "Kuşevleri" kitabında belirt-
tiğine göre, Sivas İzzeddin Keykavus Şifahane-
si'nde bulunan örnekler 13. yüzyıldan, Çoban
Köprüsü'ndeki kuşevi 14. yüzyıldan, Cengiz
Bektaş'ın Karadağ Değle'de bir kilisede bulunduğu
kuşevleri ise çok daha eskilerden kalmadır.⁷
İstanbul'daki en eski örnekler ise Mimar Sinan'dan
yani 16. yüzyıldan kalmadırlar. Mimar Sinan'ın
hemen hemen her yapıtında kuşevlerine ayrı bir
önem verildiği gözlenmektedir. Bu da Mimar
Sinan'ın büyük bir sanatçı olmasının yanında,
insani yönünün ne kadar gelişmiş olduğunu,
kendinden güçsüzleri düşünerek yapıtlarına onlar
için de yer verdiğini göstermektedir.

FARKLI MALZEMELER KULLANILARAK YAPILAN KUŞEVLERİ

Kuşevleri ahşap, beton, taş (mermer, küfeki taşı...), plastik ve seramik gibi pek çok değişik malzeme kullanılarak yapılabilir. Bunlar arasında ahşap en sık kullanılanıdır. Yağmur ve rüzgâr yalıtımı iyi olan herhangi bir malzeme kuşevi yapmaya uygundur. Tabi ki, bazı istisnalar vardır. Örneğin; metal bir kuşevi ısıyı iletceğinden, sıcak yaz günlerinde yuvadaki yavru kuşları aşırı sıcak yüzünden öldürebileceği gibi, soğuk havalarda da soğuk hava yüzünden, donarak ölmelerine neden olabilecektir. Metal, kuşevi yapımında kullanılsa bile minimum düzeyde ve dekor amaçlı kullanılan bir malzemedir.



Resim 5: Plastik Kuşevi
Resim 6: Ahşap Kuşevi



⁷BEKTAŞ Cengiz (2003), "Kuşevleri", Literatür Yayınları: İstanbul, s.67

Malzemenin rengi de kuşevlerinde diğer bir önemli ayrıntıdır. Birçok kuş türü parlak renklere hoşlanmazlar. Onun yerine daha doğal görünümlü ve toprak tonlarında mat renkler kuşları çekmek için elverişlidir. Buna rağmen tam tersine çok renkli kuşevlerini özellikle tercih eden birkaç kuş türü vardır. Boyamak için kullanılan materyallerin de kimyasal karışımları dikkatle seçilmelidir, çünkü birçok boya malzemesi kuş gibi ufak hayvanlar için oldukça zehirlidir.

Seramikten yapılan kuşevleri, ahşap malzemeye göre çok daha kullanışlıdır. Öncelikle seramik, ahşap gibi sızıntı yapmaz veya uzun vadede onarıma ihtiyaç duymaz. Ayrıca seramik kuşevleri daha kolay temizlenir. Kuşlar taşındıktan sonra, tazyikli su sıkılarak rahatlıkla temizlenebilir.

Seramik kuşevlerinin sırlanmasında kullanılan sırnın, sülyen gibi zehirli maddeler içermemesine dikkat etmek gerekir. Sırsız seramikler, kuşlar için daha çekici olsa da, estetik kaygılar içerisinde sırlama yapan sanatçılar da vardır. Dış yüzeyinin sırlı olması yağmur suyundan ve diğer doğal aşındırıcılardan koruması açısından yararlı olacaktır. Hemen her seramik tekniğiyle kuşevi yapılabilir. Torna ile şekillendirme, plaka tekniği, sucuk tekniği ve döküm yöntemi ile şekillendirme en çok kullanılan tekniklerdir. Ülkemizde özellikle çömlekçi köylerinde torna ile şekillendirilmiş, değişik pek çok seramik kuşevine rastlamak mümkündür.



7

Resim 7: Menemen Yöresinden Kuşevi



8

Resim 8: Menemen Yöresinden Kuşevleri

SERAMİK KUŞEVİ ÇALIŞAN SANATÇILAR

Türkiye'de 13. Yüzyıldan günümüze değin yapılan çeşitli mimarilerde kuşevlerinin yer aldığı görülmektedir. Bununla birlikte, yurtdışında yapılan mimarilerde kuşevi geleneği olmasa da kuşevleri çalışan seramik sanatçılara rastlamak mümkündür. Bir kısmı sadece estetik kaygılarla, fonksiyon beklentisi olmayan çalışmalar olsa da, kullanım amaçlı seramik kuşevi tasarlayan sanatçılar da vardır.

Yabancı Seramik Sanatçıları

Douglas Fey: Amerikalı sanatçı, hayvanlar ve fantastik yaratıkların büstlerinden kuşevleri tasarlamaktadır. Tasarımlarına “kuş gargaracı” (bird gargler) adını vermiştir. İnternet sitesi üzerinden sipariş alarak çalışmaktadır. Çalışmaları arasında kediler, köpekler, sürüngenler, dinazorlar, fantastik yaratıklar ve “goon” adını verdiği güneş, ay ve rüzgâr gibi şeyleri temsil eden kafalar yer almaktadır. Dekoratif amaçlar için sırlı ve çok renkli, fonksiyonel amaçlar içinse sırsız ve toprak renklerinde seramik kuşevleri yapmaktadır.⁸



9

Resim 9: Kedi Çıkışlı Kuşevi



10

Resim 10: Douglas Fey Atölyesinde Çalışırken



11

Resim 11: Ay Çıkışlı Kuşevi

Jim Schatz: Bir diğer Amerikalı sanatçı olan Schatz, sanat eğitimini San Francisco Devlet Üniversitesi'nde almıştır. Kendi deyimiyle “mümkün olan her sanat dersini alan” sanatçı, bir seramik şirketinde çalışırken seramiğe gönlünü kaptırmıştır. 2000 yılında Manhattan'a taşınan Schatz, ufak bir atölye açarak tasarım dünyasına adım atmıştır. Geçen yıllarla beraber minimal formları kullandığı seramik tasarımları oldukça popüler olmuştur. Özellikle yumurta şekilli ve parlak kuşevi tasarımı dikkat çekmiştir. Değişik renklerde sırlanmış olan kuşevleri, fonksiyonel olarak kullanışlı olmasa da estetik olarak doyurucudur.⁹



12

Resim 12,13: Yumurta Kuşevleri, Jim Schatz



13

⁸ <http://douglasfeypottery.com> (Erişim Tarihi: 30-05-2010)

⁹ <http://www.jschatz.com> (Erişim Tarihi: 30-05-2010)

Michael McDowell: Denver, Colorado'da iki asistanıyla beraber çalışan sanatçı, sade tasarımlarıyla dikkat çekmektedir. Beyaz, zehirli maddeler içermeyen bir sırla içini, yine beyaz ve toplanmalı bir sırla da dışını sırladığı mantar şekilli kuşevi tasarımı oldukça popüler olmuştur. Bunun dışında ayrıca beyaz ve küre şekilli bir kuşevi tasarımı vardır.¹⁰



14

Resim 14: Küre Şekilli Kuşevi, Michael McDowell



15

Resim 15: Mantar Şekilli Kuşevi, Michael McDowell

Stan Bitters: California'da ikamet eden sanatçı, sanat eğitimini farklı konularda ve farklı okullarda tamamlamıştır. Los Angeles Otis Sanat Enstitüsü'nde başladığı eğitimi, San Diego'da 3 yıl daha devam ettikten sonra UCLA'da sona ermiştir. Resim ve heykelin yanı sıra seramik ile de oldukça ilgili olan Bitters, mimari seramik konusunda uzmanlaşmıştır. Kuşevleri de çalışan sanatçının bu eserleri South Willard Koleksiyonu'ndadır. Renk renk küreler ve ilkel görünümlü taşlara benzeyen kuşevleri fonksiyonel olmaktan oldukça uzaktır.¹¹



16

Resim 16: Küre Şekilli Kuşevi, Stan Bitters



17

Resim 17: İlkel Kuşevi, Stan Bitters



18

Resim 18: Renkli Küre Kuşevleri, Stan Bitters

¹⁰ <http://www.etsy.com/people/mudpuppy#> (Erişim Tarihi: 30-05-2010)

¹¹ <http://www.stanbitters.com/articles.htm> (Erişim Tarihi: 30-05-2010)

Türk Seramik Sanatçıları

Cihat Burak: Seramik kuşevleri üzerine çalışan Türk sanatçılar arasında ilk akla gelen isimlerdendir. Ressam, mimar ve yazarlık dışında, ayrıca seramik konusunda da pek çok çalışması olan sanatçı; 1943 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden (şimdiki adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) mezun olmuştur. Yapıtlarında geleneksel değerleri öne çıkaran sanatçı; kuşevlerinde de geleneksel Türk mimarisinden yola çıkmıştır. 1994 yılında İstanbul'da kaybettiğimiz sanatçı, kuşevlerini mimari önemi büyük türbe ve köşk gibi yapılar için özel yapmıştır.¹²



19



20

Resim 19: Beylerbeyi Sarayı Deniz Köşkü Kuşevi, Cihat Burak (Sol)

Resim 20: Laleli Mustafa III Türbesi Kuşevi, Cihat Burak (Sağ)

Ayrıca Türkiye'nin ilk kadın seramikçisi ve Türk çağdaş seramik sanatının öncüsü Füreyya Koral'ın doğumunun 100. yılı anısına yapılan "Füreyya'ya merhaba" Sergisi Rabia Çapa'nın katkıları ile (11 Mayıs- 5 Haziran 2010) oluşturulmuş, sergi büyük ilgi toplamıştır. Yüzü aşkın sanatçının katıldığı serginin amacı, kuş sevgisi bilinen Füreyya Koral'ı anmaktan başka ayrıca günümüzde unutulmaya yüz tutan kuşevlerine insanların dikkatini çekmek ve yapılarda yeniden kuşevlerinin var olmasını sağlamaktır." Sergi kapsamında, kendi yorumlarıyla kuşevleri yapan seramik sanatçılarından bazıları, Sadi Diren, Candeğer Furtun, Ayfer Karamani, Mustafa Pilevneli, Melike Abasıyanık Kurtiç, Sevim Çizer, Ferhan Taylan Erder, Beril Anılanmert, Tüzüm Kızılcan, Güngör Güner, Binay Kaya, Zehra Çobanlı, Oya Uzuner, Emel Şölenay, Soner Genç, S. Sibel Sevim, İrfan Aydın ve Lerzan Özer'dir. Ayrıca mimar Cengiz Bektaş, heykeltıraş Seyhun Topuz, yazar Ferit Edgü ve ressam Ayşen Urfaloğlu gibi sanatın diğer alanlarından da sanatçıların seramik kuşevleri sergide yer almıştır.

¹² http://tr.wikipedia.org/wiki/Cihat_Burak (Erişim Tarihi: 05-04-2011)

¹³ <http://www.devadim.com/pagelist/konu.php?id=10341&sayfa=1#lastMessage> (erişim tarihi:14-04-2011)



Resim 21: İlgi Adalan
 Resim 22: Zehra Çobanlı
 Resim 23: Sadi Diren
 Resim 24: Emel Şölenay
 Resim 25: Güngör Güner
 Resim 26: S. Sibel Sevim

SONUÇ

Türk kültüründe güçsüzü koruma güdüsüyle hazırlanan, çeşitli mimarilerde rastlanan kuşevleri, serçe saray adı verilen kısımlar günümüzde de halen işlevselliğini korumaktadır. Teknolojinin gelişim göstermesiyle, insan doğadan koparak şehir yaşantısına dönmüştür. Bu koşuşturma ile insan çevresinde ki olup biteni gözlemleyemez duruma gelmiştir. Ekolojik dengenin giderek bozulması ve Türk kültürünün, Batı kültürü ile etkileşimi sonucu, Türk toplumunun bakış açısı değişim göstermiş, böylelikle kuşevi anlayışı değişmiştir. Önceleri mimaride yer alan kuşevleri daha sonraları dekoratif amaçlarla yapılan, iç mekânda kullanılan objeler haline gelmiştir.

Bu değişim, sanatsal anlamda iyi gibi gözükse de, kültürel ve doğal anlamda büyük bir kayıptır. Kuşevlerinin bu yoğunlukta kullanıldığı bir kültürün mirasçıları olarak, günümüz Türk tasarımcı ve sanatçılarının bu konunun üstüne daha yoğun eğilmeleri, unutulmuş değerleri günlük hayatımıza tekrar sokabilmek açısından önem verilmesi gereken bir konudur. Yaşantımızın bir parçası olan uçmaları ile gözümüze, sesleri ile kulağımıza hitap eden canlılara insanlar tarafından sağlanacak küçük bir duyarlılık çevreye olduğu kadar insan yaşamına da değer katacaktır.

KAYNAKÇA

- 1.3.4.5.7. BEKTAŞ Cengiz (2003), “Kuşevleri”, Literatür Yayınları: İstanbul
- 2 ÖZÖZLÜ Haluk, Osmanlı İmparatorluğu: Osmanlıda Kus Evleri, http://www.sihirlitur.com/belgesel/kus_saraylari/index.html (erişim tarihi 04-04-2010)
- 6 Montagu ,Lady Mary Wortley, (Çev. Aysel Kurutoğlu), Türkiye’den Mektuplar 1717-18, (Tercüman 1001 Temel Eser), 1973, s.70-71
- 8 <http://douglasfeyppottery.com> (Erişim Tarihi: 30-05-2010)
- 9 <http://www.jschatz.com> (Erişim Tarihi: 30-05-2010)
- 10 <http://www.etsy.com/people/mudpuppy#> (Erişim Tarihi: 30-05-2010)
- 11 <http://www.stanbitters.com/articles.htm> (Erişim Tarihi: 30-05-2010)
- 12 http://tr.wikipedia.org/wiki/Cihat_Burak (Erişim Tarihi: 30-05-2010)
- 13 <http://www.devadim.com/pagelist/konu.php?id=10341&sayfa=1#lastMessage> (erişim tarihi 14-04-2011)

RESİM LİSTESİ

1. http://www.sihirlitur.com/belgesel/kus_saraylari/images/13.html (erişim tarihi: 30-05-2010)
2. http://www.sihirlitur.com/belgesel/kus_saraylari/images/04.html (erişim tarihi: 30-05-2010)
3. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Divrigi02.jpg> (erişim tarihi: 30-05-2010)
4. http://img.pasaj.com/product/sale/00/00/41/3/41334/a_ori.jpg (erişim tarihi: 30-05-2010)
5. http://s3.media.squarespace.com/production/542992/6382050/_8cTU78F7arU/S6FRsiuO6vI/AAAAAAAAAGaI/OxE0xJDeIs/s640/1.png (erişim tarihi: 30-05-2010)
6. <http://www.birdhouseofcapemay.com/images/products/birdhouse-victoriannew350.jpg> (erişim tarihi: 30-05-2010)
7. Emel Şölenay tarafından çekilmiştir.
8. Emel Şölenay tarafından çekilmiştir.
9. <http://douglasfeyppottery.com/images/info.h1.jpg> (erişim tarihi: 30-05-2010)
10. <http://douglasfeyppottery.com/images/galler574.jpg> (erişim tarihi : 30-05-2010)
11. <http://douglasfeyppottery.com/images/galler166.jpg> (erişim tarihi: 30-05-2010)
12. <http://www.jschatz.com/eggbirdhouses/images/eggbirdhouses/ebyellow.jpg> (erişim tarihi: 30-05-2010)
13. <http://www.americancraftmag.org/media/image/medium/JSchatzEggBirdHouse.jpg> (erişim tarihi: 30-05-2010)
14. http://ny-image3.etsy.com/il_fullxfull.126716343.jpg (erişim tarihi: 30-05-2010)
15. http://2.bp.blogspot.com/_lofizJ7zoB8/Sh7OUGwJ2zI/AAAAAAAAAF0Q/K4ihQaxmydY/s1600-h/ceramicPotteryBirdHouse.jpg (erişim tarihi:30-05-2010)
16. http://www.southwillard.com/wp-content/uploads/IMG_7330.jpg (erişim tarihi:30-05-2010)
17. http://www.southwillard.com/wp-content/uploads/IMG_3580.jpg (erişim tarihi:30-05-2010)
18. http://www.southwillard.com/wp-content/uploads/IMG_3166.jpg (erişim tarihi: 30-05-2010)
19. <http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=560&bh=500&orjimage=/images/zcbs51.jpg> (erişim tarih: 12-04-2011)
20. <http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=540&bh=500&orjimage=/images/zcbs56.jpg> (erişim tarihi: 12-04-2011)
21. Evren Ürkmez tarafından “ Maçka Sanat Galerisi’nde” çekilmiştir.
22. Evren Ürkmez tarafından “ Maçka Sanat Galerisi’nde” çekilmiştir.
23. Evren Ürkmez tarafından “ Maçka Sanat Galerisi’nde” çekilmiştir.
24. Emel Şölenay tarafından çekilmiştir.
25. Evren Ürkmez tarafından “ Maçka Sanat Galerisi’nde” çekilmiştir.
26. Evren Ürkmez tarafından “ Maçka Sanat Galerisi’nde” çekilmiştir.

“OSMANLI DÖNEMİNDE İSTANBUL’DA GÜNLÜK YAŞAM VE TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ DÖNEM ÖNCESİNE YANSIMALARI”

“DAILY LIFE IN ISTANBUL DURING OTTOMAN ERA AND ITS REFLECTIONS ON TURKISH ART OF PAINTING BEFORE THE CONTEMPORARY PERIOD”

Arş.Gör. / R. Assist. Evren KARAYEL GÖKKAYA *

ÖZET

İstanbul’un fethinden sonra Türk resim sanatında gelişimi izlenen minyatür sanatı, 17. yüzyıldan itibaren konusunu ağırlıklı olarak günlük yaşamdan almaya başlamıştır. 18. yüzyıl Türk sanatı o yılların toplumsal yapısıyla paralel bir şekilde Doğu- Batı ikilemi içinde bulunmaktadır. Dönemin önemli minyatür ustası Levni ve ardından Buhari, bu dönemin dünya görüşü ile İstanbul’un görkemli yaşam tarzını yansıtmışlar ve dönemin sanatını yönlendirmişlerdir. Ayrıca 18 ve 19. yüzyıllarda, Osmanlı topraklarına gelen ressamların artışları dikkat çekicidir. Bu sanatçıların eserleri, o dönemin İstanbul’unun günlük yaşamını günümüze taşıyan belgeler niteliğindedir. Tanzimat sonrasında ise Osmanlı resmi, Batı anlayışına yönelik eğitim veren askeri okullarda yetişmiş ressamlar veya sivil sanatçıların ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Günlük Yaşam, İstanbul, Tanzimat, Osmanlı Dönemi, Resim Sanatı

ABSTRACT

The art of miniature of which growth can be traced back in Turkish art of painting after the conquest of Istanbul, from 17th century on, starts to acquire daily life more often as its subject. 18th century Turkish art, in parallel with the social structure of the age, was in the dilemma of East vs. West. Major miniature master of the period Levni and Bukhari who came after him reflected the world view of this period, that on its own represents the whole age, spectacular life style of Istanbul and they lead the art of the period. Rise in the number of artists coming to Ottoman soil in 18th and 19th century is a remarkable point. Works of these artists qualify as documents carrying the daily life of Istanbul to present. And with Tanzimat (a series of reforms), Ottoman painting emerged as works of artists who were raised in military schools with Western education or civilian artists.

Keywords: Daily Life, Istanbul, Tanzimat, Period of Otoman, Painting Art

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Araştırma Görevlisi, İstanbul’da Günlük Yaşam Sahneleri’nin Türk Resim Sanatına Yansımaları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi kaynak alınmıştır. Çanakkale / TÜRKİYE

GİRİŞ

Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluklarına başkentlik yapmış olan İstanbul, birçok tarihi, kültürü, yaşam üslubu ve her şeyden önemlisi günlük hayat dediğimiz insan serüvenlerini binlerce yıl öteden günümüze taşımaktadır. 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilmesi ile Hıristiyan Doğu'nun bıraktığı miras İslâmî geleneklerle buluşmuş, Osmanlı kimliğine uygun bir yönetim merkezi konumuna dönüşerek günlük hayat yeniden inşa edilmiştir. Fakat yönetim bazında Bizans ile Osmanlı arasındaki benzerlik ilgi çekicidir. Osmanlı'da imparatorun yerini padişah ya da halife, patriğin yerini şeyhülislâm almıştır. Osmanlı padişahları kentin emperyal geçmişini özetleyen “Konstantiniye” adını kullanmaktan rahatsızlık duymamışlardır. İstanbul Yunanca “kente” ya da “kentte” anlamına gelen “eis tin polis” adından türemiş bir kelime olarak iki dilin ortak ürünü şeklinde ortaya çıkmıştır. Osmanlı'da da en gözde sanat Doğu Roma'da olduğu gibi mimari iken Bizans'ın ikonaları yerini Osmanlı minyatürlerine bırakmıştır. Gerek perspektifin olmayışı, figürlerin bireysellikten arındırılarak betimlenmesi, gerekse manevi önemin bütün fiziksel özelliklerin önüne geçmesi bakımından bu iki sanat arasında da büyük benzerlik kurulabilir. Dolayısı ile yüksek kültürün, emperyal bir başkentte emperyal bir kültür akışında devam etmekte olduğu görülürken, halkın günlük yaşamı nasıldı diye incelendiğinde, ‘Tanzimat’tan Önce’ ve ‘Tanzimat’tan Sonra’ olmak üzere bir birini izleyen ve kültürel, ideolojik ve estetik anlayışları birbirinden farklılık gösteren iki dönem ele alınmalıdır. Tanzimat’a kadar İstanbul'da günlük yaşam; ticaretten kültüre, dinden estetiğe kadar her şeyin belirli kalıplarda yaşanması ve çok merkezli kültürel bölünmüşlüğü yarattığı bir yan yana olma durumundan, Tanzimat'ın ilanından sonra tarihsel kişiliğini kazanmış, birçok uygarlıktan eriterek oluşturduğu zengin bir mozaik yapıya kavuşmuştur.

OSMANLI DÖNEMİNDE İSTANBUL'DA GÜNLÜK YAŞAM

Tanzimat’a Kadar İstanbul'da Günlük Yaşama Genel Bir Bakış

Fethin ardından, dini bütünlüğün korunmasına yönelik bir önlem planı olarak ve günlük hayatın temel ögesi olan nüfus dengesinin sağlanabilmesi adına Osmanlı'nın daha önce Rumeli ve Anadolu'da uyguladığı nüfus politikası (başka bölgelerden göç ettirilme) ile Müslümanların sayısı arttırılmıştır. Böylelikle çoğunluğunu Hıristiyan ve Müslümanların oluşturduğu Osmanlı ahalisi ayrı ayrı mahallelere yerleştirilerek bu yıllarda günlük hayatın temelini oluşturan “mahalle kültürü” nün doğmasına vesile olunmuştur.¹ Bu mahalleler cami, kilise ya da sinagogların çevresinde şekillenmiş (*Resim1*) ve büyük ölçüde bu dinsel merkezler kültürel örgütlenmeleri etkilemiştir. Günlük hayata mahalle ölçeğinde dâhil olan halk, göç ettirildiği bölgelerden getirdiği yerel kültürü ile şehrin dil, duygu, düşünce ve yaşam üslubuna zenginlik kazandırmış, ancak Osmanlı mozaikine özgü kültür yapılanması henüz günlük hayatı kuşatmamıştır. Bir mahalleden diğerine geçildiğinde, bir kültürden diğerine geçiliyormuş kanısı uyanmaktadır. Mahallelerin sahip olduğu bu homojen yapının bozulmaması için çeşitli önlemler alınmakta, örneğin; bir mahalleye yerleşebilmek için İstanbul'da en az beş yıl yaşamış olmak ve o mahalle halkından bir kefil bulmak gerekmektedir. Bu dönemde yayınlanmış olan fermanlardan devlet

otoritesinin de mahalle homojen yapısını korumaya yönelik bir tavır sergilediği gözlenmektedir. Bu dönemde günlük hayatın topografik sınırları mahalle ölçeğinde belirlendikten sonra, bu hayatı şehir ölçeği ile buluşturan iki nokta ortaya konabilir. Bunlardan biri çarşı ve hanlarla sembolleştirilebilecek olan iktisadi kurumlar, diğeri ise camiler ve tekkelerden oluşan dini kurumlardır. 16. yüzyılın ortalarına kadar sıradan bir İstanbullunun günlük hayatı, bu sembollerin sınırladığı yaşam alanı içinde geçmiştir.² Kuruluş dönemi olarak tanımlayabileceğimiz bu dönemde Osmanlı yaşamına ilişkin tablo şöyle tanımlanabilir: “Çok büyük bir ordu ve donanma üssü, harp sanayileri ile haşır neşir, fabrikaların değil esnaf localarının bulunduğu, o ince minarelerin ve muazzam kubbelerin zarafeti, güzelliği dışında hiçbir şeyin yaşamdaki şiddeti ve yoğunluğu barındırmadığı bir tablo”³



Resim 1: Osmanlı Dönemi'nde Bir Müslüman Mahallesi

göre mahallelere ayrılmışlardır ve bu yapı içinde gettolaşmaya olanak yoktur. Fakat tek bir istisnadan söz edilebilir; Çingeneler ki onlar da uzun zaman sisteme dâhil olmak gibi bir kaygı taşımamışlardır.⁵

Bu dönemde halkın yaşadığı konutlar hakkında, ancak 16. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'a gelen gezginlerin anlattıklarından bilgi sahibi olunabilmektedir. Anlatıldığına göre derme çatma evlerde yaşayan halk, 1509 yılında gerçekleşen ve 'Kıyamet-i Sugra' yani 'Küçük Kıyamet' olarak adlandırılan depremden sonra konutlarını ahşaptan inşa etmiştir. Ancak bilinmektedir ki bu defa İstanbul'un küçük kıyametlerine depremlere ek olarak yangınlar da neden olacaktır.

¹ Burada da Orataçağ Bizans şehir yönetimi anlayışıyla paralellik göze çarpmaktadır.

Osmanlıda 'öteki' adı konmuş bir sistemi ifade etmektedir. Bu "millet" olarak ifade edilebilir. Bir milletin mensubu olmak için aynı dili konuşmak değil, aynı dini paylaşmak gerekmektedir. Müslüman milleti içinde Türk, Kürt, Boşnak, Arnavut, Çerkez, Pomak bulunmaktadır. Bunların hepsi aynı dili konuşmazlar ama aynı milletten kabul edilirler. Fakat belirtmek gerekir ki Osmanlıda Müslümanlık çoğunlukla Türklükle, Türk kültürüyle bağdaşmıştır. Sözü edilen mahalle sisteminde birbirlerine öteki olarak bakmışlar, fakat günlük hayatlarında mutfaktan giyime aynı kültürü benimsemişlerdir. Sözelimi bir Müslüman ile Ermeni'yi ayırt etmek son derece güçtür.⁴ Birçok Batı Avrupa kentinde sınıf ilkesi günlük hayatı düzenlerken, Osmanlıda günlük hayatın normlarını bu çok uluslu yapı belirlemektedir. İnsanlar fakir ya da zenginliklerine göre değil, milletlerine

16. ve 17. yüzyıllarda gerek askeri üstünlüğün, gerekse Akdeniz liman şehirlerinin İstanbul'a olan ticari bağları dolayısıyla şehrin büyüyerek, zenginleştiği ve bir dünya şehrine dönüştüğü gözlenmektedir. Bu durum hızlı bir nüfus artışını beraberinde getirmiştir. Bu bir sorun teşkil etmiş ve alınan önlemler sonucunda 17. yüzyılın ilk yarısında artış dengede tutulabilmiştir. Bu dönemde tutulan kayıtlara göre nüfusun %57.7 sini Müslümanlar, %42.3 ünü Hıristiyanlar oluşturmaktadır. Halkın yoğun olarak istihdam ettiği yerler, ticaret ve liman kesimi olan Haliç, ardından da Galata, Tophane ve Salıpazarı'dır. Kasımpaşa'da burada kurulan tersanenin canlandırdığı bir başka yerleşim yeridir.⁶ Galata ve Pera'nın günlük hayattaki etkin rolü de burada kurulan yabancı elçilikler ile gün geçtikçe artmaktadır. Kendi içine kapalı köy topluluklarını barındıran Boğaziçi, 17. yüzyılın başından itibaren Osmanlı şehir bünyesine katılmış ve önemli sayfiye yerlerinden birini oluşturmuştur (*Resim 2*). Ticaret bölgelerinin yanı sıra bahçe ve mesire yerlerinin de şehrin günlük yaşamında yer almaya başlaması, İstanbul'u bir askeri garnizon şehri görünümünden, eğlence kültürüne dayalı kamu etkinliklerinin sergilenebildiği çoğulcu bir yapıya kavuşturmuştur.

1683'teki Viyana bozgununun ardından Batı sınırlarında peş peşe yenilgilere uğrayan ve bir dizi bozgun felaketi yaşayan Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul da bu olumsuzluklardan nasibini almış ve uzunca bir süre başkentliği askıya alınarak, padişahlar Edirne'de oturmayı tercih



Resim 2: 17. Yüzyıl sonrası Boğaziçi'nden bir görünüm

² İŞİN, Ekrem (2006); *İstanbul'da Gündelik Hayat*, YKY:1240, 4. Baskı, İstanbul, Şubat, s.21

³ JOHNSON, Clarence Richard (Ed.), M.A., Çev. Sönmez Taner (1995) *İstanbul 1920, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları*, Nisan, 23.01.2008, İstanbul, s.66

⁴ ORTAYLI, İlber (2007); *Son İmparatorluk Osmanlı, Timaş Yayınları/1570*, 5. Baskı, Ocak, İstanbul, s.87-89

⁵ ATAMAN, Sadi Yaver (1997); *Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel, Türk İstanbul'u, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No:39*, İstanbul, s.14

etmişlerdir. 1703 yılında Edirne’de tahta çıkan III. Ahmed’in İstanbul’a dönüşü yarım yüzyıl kadar süren bu iki başkentlilik olayının son bulmasını sağlamış ve bu bunalımlı ortam ve olumsuz sonuçları 1718 Pasarofça Anlaşması’nın imzalanması ve Nevşehirli İbrahim Paşa’nın sadrazamlığa getirilmesine kadar devam etmiştir. Bu sorunlu dönemde Osmanlı Devleti topraklarını genişletmek yeni ülkeler keşfetmek yerine, komşuları ile diplomasi ağırlıklı barışçı bir siyaset izlemeyi tercih etmiş ve Viyana, Paris gibi büyük Avrupa başkentlerine elçiler gönderilmiştir. 1721 yılında Sultan III. Ahmed’in özel elçisi olarak Fransa’ya giden Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin yurda dönüşü Batı’ya açılmanın en önemli adımı olarak gösterilebilir. Paris’te sarayları gezen, tiyatro, opera ve konserlere giden, resamlara poz veren (Resim3) Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi gezi dönüşü hazırladığı raporda krallık çevresinin yaşam biçimine ve bu yaşamı çevreleyen yapı ve düzenlemelere geniş ölçüde yer vermiştir. Ayrıca bu dönemde Avrupa’nın tanınmış sanatçıları ve yazarları Osmanlı topraklarına davet edilmiş ve Batı sanatı ve yaşam biçimine duyulan hayranlık gün geçtikçe artmıştır.

Bu hayranlığın bir sonucu olarak, 1718-1730 yılları arasında yaşanan Lale Devri’nde Kâğıthanede Sadabad adıyla tanınan küçük bir kentsel düzenleme yapılmıştır (Resim 4). Paris’ten getirilen saray ve bahçe planları ile resimlerinden esinlenerek III. Ahmed ve sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından gerçekleştirilen Sadabad bu dönemde, yarattığı yeni yaşam tarzı ile İstanbul’un kentsel ve toplumsal tarihinde son derece önemli bir yere sahiptir. 12 yıl süren, kent halkına dışa açılma ve tüketime yönelme alışkanlığı getiren bu dönemin beraberrinde dans, müzik, edebiyat, şiir, çiçek ve bahçe kültürü yaygınlaşıp, gelişmiş, minyatürlerde ilk defa kırdaki eğlenen kadınlar resmedilmeye başlanmıştır (Resim 5). Dönemin ünlü şairi Nedim çehresi değişen kenti, bir tek taşının tüm acem mülküne bedel olduğunu söyleyerek yüceltmektedir.

“Bu şehir-i İstanbul ki misl-ü bahadır

Her sengine yekpare Acem mülkü fedadır



3



4

Resim 3: Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin Paris’te Bir gravür ustasına yaptırdığı portresi

Resim 4: Sadabad’tan bir görünüm

⁶ IŞIN, Ekrem; A.g.e., s.40,41

Her bahçesi bir çemenistan-ı letafet

Her güşesi bir meclis-i pür feyz-ü safadır.”

Sadece İstanbul’un seçkinlerinin değil, halkın da aynı tip edebiyatla ilgilenmeye başladığı, bu dönemde çok geniş kitlelerin Mevlevi tekkelerinden ve Rufailerden musiki ve tezhîp öğrendiği, Mevlevi okuduğu anlaşılmaktadır. Nedim’in yanında Tayyarzade, Hañçerli Hanım ve Şahmeran masalları halkın büyük ilgi gösterdiği masalımsı halk hikâyeleri olup, kahvehanelerde meddahların dilinden nakledilmektedir. Aynı zamanda Ayvansarayî Hafız Hüseyin’in Hadikat’ül Cemavi ve Ermeni İnciciyan’ın İstanbul üzerine yazdığı eserler okutulup dinletilerek insanlar kendi şehirlerini tanımaktadır.⁷

Bu dönemde İstanbul’da bir yandan trigonometri ve balistik öğreten mühendishaneler, askeri cerrah ve veteriner yetiştiren okullar açılmaktayken, bir yandan da tekkelerde eğitim, üfürükçülük devam etmektedir.

Yenileşme döneminin en önemli etkinliği olarak İstanbul’da matbaanın kurulması ve açılması gösterilebilir. Böylece İstanbul Türkçe’nin yanı sıra Rum, Ermeni, Arap ve Bulgar basının da merkezi olmuştur.

Ticaretten kültüre, dinden estetiğe kadar her şeyin belirli kalıplarda yaşandığı bu dönemde İstanbul’un çok merkezli kültürel bölünmüşlüğü bir yan yana olma durumundan, tarihsel kişiliğini kazanmış, günlük hayatını birçok uygarlıktan eriterek oluşturduğu zengin bir mozaik yapısına yaklaşık iki yüz yıllık bir süreç içinde geçmiştir.



Resim 5: Kâğıthane’de Kadınlar, Zenname (İÜK, TS502)

Tanzimat'ın İlanından Sonra İstanbul'un Günlük Yaşamında Gözlemlenen Değişim

Nüfus artışıyla küçük yerleşim birimlerinde iktisadi yetersizliklerin ortaya çıkması ve Tanzimat'ın ilanı ile iskân kısıtlamalarının büyük bir bölümünün ortadan kalkması 19. yüzyılda günlük hayatın sınırlarını mahalle ölçeğinin dışına taşımıştır. Marmara ve Haliç arasındaki, sur içi bölgesinde nüfusun aşırı artışıyla Müslüman halk, gayrimüslimlerin yerleştiği Galata-Pera bölgesine taşınmış, böylece günlük hayatın kültürel içeriği çok merkezli bir görüntü kazanmıştır. Yasaların tanıdığı serbestlik de farklı yaşantı üsluplarının birbirleriyle karışarak günlük hayatın renkli dokusunun oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu dönemin kozmopolit yapısının oluşmasında bir başka etken de nüfus artışının neden olduğu iktisadi yetersizliğin ortaya çıkmasıdır. Bizans döneminden beri önemli bir ticari merkez olan Galata-Pera bölgesi ve Unkapanı-Sirkeci ekseninde yer alan diğer ticaret merkezi, bu dönemde farklı etnik grupları etraflarında toplamıştır. Ayrıca gelişen ulaşım imkânları da İstanbul'un günlük hayatını bütünsel bir çerçeveye sokmuştur.⁸

Diğer bir yandan İmparatorluk idaresi iyiye gitmemektedir ve çökmeye başlayan bir İmparatorluğun güçlendirilmesi için siyasal, sosyal ve ekonomik alanda alınan önlemler programı olan Gülhane Hatt-ı Hümayunu 3 Kasım 1839'da halka okunmuştur. Bununla birlikte Osmanlı İmparatorluğu resmen Batı'ya açılmış ve tüm imparatorluğu temsil ettiği söylenebilecek olan İstanbul'da günlük yaşam ve kültür hayatı neredeyse bir anda değişime uğramıştır. Batılı yaşam tarzı taklit ve moda yoluyla tüm İstanbul'a hâkim olmaya başlamış, şehrin değişen kültürel yapısına paralel olarak mimari yapısı da yenilenmiş, caddeler, sokaklar tekrar inşa edilmiştir. Boğaziçi'nde, üst tabaka değerleriyle biçimlenen bir eğlence kültürü ortaya çıkmış, yalı hayatının maddi olanaklarıyla gelişen bu yaşantı geleneğinin üzerine modernleşmenin getirdiği yeniliklerden oluşmuştur. Bu yeniliklere bir örnek, tabiki sur içi İstanbul'unda yaygınlaşmamış olsa da, kadınlar ve erkeklerin bir arada eğlenmesidir. Elçilik kokteyllerine katılmak ya da birkaç ailenin bir araya gelerek dönemin tanınmış bir sanatçısını davet ederek eğlenmesi bu dönemin günlük yaşamında yeni ortaya çıkan diğer eğlence şekilleridir. Bu yenilikler 19. yüzyılda din faktörünün günlük hayat üzerindeki etkisinin azalmasıyla ilintilidir.

Aile yaşantısına bakıldığında, alt tabaka aile, geleneğin izinde yaşantısını sürdürürken, modernleşme yine üst kesimde etkilerini göstermektedir. Bu dönemde aile büyüğünün sembolize ettiği otorite, tüm aile fertlerine dağılmış durumdadır. Çerkez hizmetçi, zenci dadı, Fransız mürebbiye gibi toplumda işlevleri belli yardımcı elemanlar aile nüfusuna katılmış, köşk ve konak hayatı ağırlığını daha çok duyumsatmaya başlamıştır. Bu dönemde üst sınıf toplum hayatına giren bir diğer yenilik de yazlık yaşantısının başlaması olmuştur. Köşk ve konaklarda yaşayan aileler yazları özellikle Boğaziçi sahilleri, adalar ve Yeşilköy'de bulunan yazlıklarına taşınmışlardır. Bir mekândan başka bir mekâna gidilmesiyle ortaya çıkan bu hareketlilik farklı mekânlarda değişik yaşantı üsluplarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kuşkusuz üst sınıfın günlük hayatını bu derece etkileyen yeniliklerin merkezi saray çevre-

⁷ *ORTAYLI, İlber (2007); Son İmparatorluk Osmanlı, Timaş Yayınları/1570, 5. Baskı, İstanbul, s.71*

⁸ *İŞİN, Ekrem; A.g.e., s.85*

sidir. “Yeni İstanbul hayatının ideoloğu Sadrazam Reşit Paşa’ydı, ama en önde gelen canlı örneği Sultan Abdülmecid’in kendisiydi.”⁹ Fransızca bilen, piyano çalan ve resim yapan Abdülmecid, Dolmabahçe Sarayı’nın yanına özel bir tiyatro açmış ve Avrupalı müzisyenler tarafından yönetilen Mızıkacı-yı Hümayun’u kurmuştur.

Sultan Abdülaziz’in oğlu olan Abdülmecid, yetiştiği dönemin Osmanlı sarayında sanata, özellikle de resim sanatına verilen önemin de büyük katkısıyla bu konuda iyi yetişmiş ve bunun sonucunda başarılı bir ressam olmuştur. Sanatçının “Sarayda Beethoven” (*Resim 6*) isimli tablosu gerek figür-mekân açısından uyumu, gerekse Osmanlı Sarayı’nda dönemin günlük yaşantısını yansıtmaya açısından son derece önemlidir. Resimde saray erkânının resme, müziğe ve heykelle duyduğu ilgi tüm açıklığıyla ortaya konmaktadır. Aynı anlayışla sanatçı tarafından yapılmış olan bir diğer resim de “Haremde Goethe” (*Resim 7*) adlı çalışmadır. Bu resim için Halife Abdülmecid’in cariyelerinden biri olan Şehsuvar Kadınefendi’nin model olduğu bilinmekte ve doğu-batı sentezi bir mekân içinde Goethe’nin Faust’unu yabancı bir dilden okuyan kadının vurgulanan entelektüel kimliği dönemin farklılaşan günlük yaşamı hakkında fikir edinmemizi sağlamaktadır.¹⁰

19. yüzyıl Avrupa’sının Rönesans ve Reform hareketlerinden başlayarak Sanayi Devrimi sonunda daha da çeşitlenen ve değişen düşünce ve toplum yapısı ile Osmanlı’nın çok dinli, çok dilli ve çok kültürlü yapısının uyum sağlamıyor olması nedeniyle, Kırım Savaşı’nın başlamasıyla artan temaslar sonucunda daha da yaygınlaşan Batılı yaşam tarzı basit birer taklit olmaktan geri durmamıştır. Bu durum geçmiş ile gelecek arasında bir bocalama yaşanmasını ve aynı zamanda üretim kaynakları olmadan bu işlere kalkışıldığı için beraberinde kapitalist, aşırı tüketimcilik tarzını da getirmiştir. Adım atılan yeniçağın gerektirdiği yeni binalar, yeni silahlı kuvvetleri, yeni donanma gibi birçok alanda büyük miktarlarda paraya ihtiyaç duyulurken, dış borçlarla edinilen bu paralar Sarayın günlük harcamaları için kullanılmaktadır.

Bu dönemin köksüzlüğü kültür hayatının da ağır bir darbe almasına neden olmuştur. Divan edebiyatından uzun süredir ses çıkmamakta, mimari bir yüzyıldır batıyı taklit etmekte, Dede Efendi’nin yetenekli birkaç öğrencisi dışında müzikte de sahicilikten uzak maniyerist bir duygusallık içinde kaybolan işler üretilmektedir.¹¹

Bu yeni oluşumların toplum üzerinde yarattığı bir başka durum; ilericiler ve gelenekçiler olarak bir kutuplaşma doğurmasıdır. Bu ikili yaklaşım kendi içinde de ortaya çıkmakta, her ne kadar batı tarzı bir yaşam sürülse de geleneklere bağlı davranışlar kendini birçok yerde göstermektedir. Bu yozlaşma kavgası ve kimliğini koruma mücadelesine dönemin edebiyatında, örneğin Ahmet Mithat’ın Felatun Bey ile Rakım Efendi ikilemesinde de ortaya konmuştur.

1839 yılında kabul edilen Hatt-ı Hümayun ile sultanın kendi güçleri kısıtlanmış, mutlakiyetçi monarşi yerini devlet adamlarının birlikte karar aldığı bir kolektif yönetime bırakmıştır.

⁹ ARSAL, Oğuz (2000); *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.53*

¹⁰ UZUNOĞLU, Meryem (2008); *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik/Doktora Tezi, Cumhuriyet’ten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatı’nda Kadın İmgesine Yansıması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 43*

1856 Fermanı'nın ilan edilmesi ile toplumsal durum daha da değişmiş, gayrimüslim Osmanlılara Müslümanlarla aynı hakların tanınması ve bunun bir ilke olarak Paris Antlaşması'na dâhil edilmesi, dış güçlerin sık sık siyasi müdahalesine neden olmuştur. Bu durum da imparatorluk içinde Meşrutiyetçilik, Osmanlı Milliyetçiliği, Pan-İslâmizm gibi ideolojik bölünmeler yaşanmasına yol açmıştır. Ali ve Fuat Paşalar'ın Kırım Savaşı yıllarında oluşturduğu daha sonra Namık İsmail ve Ahmet Midhat Efendi'nin kusursuzlaştırdığı Modernist ve Batıcı Osmanlı Mil-



6

Resim 6: Halife Abdülmecid, Sarayda Beethoven, 1915



7

Resim 7: Halife Abdülmecid, Haremde Goethe, 1917

liyetçiliği de bu dönemin bir başka düşünsel hareketi olmuştur. Bu düşüncenin karşıtı olarak doğan Pan-İslâmizm Abdülaziz'in hükümdarlığının son yıllarında iyice alevlenmiştir. Doğan bu karmaşa ortamında modernist meşrutiyetçilerin Abdülaziz yönetimine son veren ayaklanmaları, kurulan parlamentonun II. Abdülhamid tarafından kapatılması ile sona ermiştir.

II. Abdülhamid'in tahta çıkmasını izleyen on yıl süresince çok sayıda bilim kitabı tercüme edilmiş, Sultan, Batı medeniyetinin faydalı tarafları ve zehirli düşünceleri olduğu düşüncesini benimsemiştir. Ancak bu hoşgörü ortamı 1895 yılında imparatorluğun kurtuluşunun buradan geleceğine inanılan İslami muhafazakarlığın egemen konuma gelmesiyle sona ermiştir ve sonuç olarak Abdülhamid saltanatının temel ideolojisi Pan-İslâmizm olarak belirlenmiştir. Bu dönemde gündemde olan diğer kavramlar "milliyet" ve "vatan" kavramlarıdır. Ancak söz konusu olan milliyetçilik, Türk milliyetçiliği değil, Pan-İslâmik bir milliyetçilik anlayışıdır. Kültür olarak da Arap kültürü benimsenmektedir ve buna bağlı olarak 'arabesk' günlük hayata özellikle mimari ve mobilya gibi alanlarda girmeye başlamıştır. Türk milliyetçiliği 1897 Türk-Yunan Savaşı'ndan sonra alevlenmiş, Abdülhamid'i tahttan indirip İttihat ve Terakki Fırkası adıyla iktidarı ele geçiren Jön Türkler tarafından da siyasi birliği korumak amacıyla bir ideoloji olarak benimsenmiştir.¹²

I. Dünya Savaşı sonrasında mütareke ile birlikte işgal edilen İstanbul'da iki farklı kent yaşamı görülmektedir. Çok sayıda ticari geminin yanaştığı limanda, o yıllarda yabancı savaş gemileri de demirlidir. Kabataş sirtlarında, Galata ve Beyoğlu'nda kâgir yapıların arasından tek tük apartmanlar yükselmekte, iş hanları ve yabancı elçilik binaları bulunmaktadır. Tarihi yarım adada ise camiler, külliyeler ve çarşıların oluşturduğu sıkışık yapı içinde ahşap konutlar yer almaktadır.

¹¹ ARSAL, Oğuz (2000); A.g.e, s.54

Çoğunlukla Türk ve Müslüman aileler burada geleneksel yaşam biçimini sürdürürken, Beyoğlu modern ve Batılı bir yaşam tarzına sahne olmaktadır. 19. yüzyılın ortalarından beri, sahiller ve demiryolları boyunca gelişen sayfiye mahalleleri de bu dönemde büyümeye devam etmektedir. Zaman zaman geleneksel semtlerde yaşayan halk da buralara pikniğe gelmekte ya da Beyoğlu'na piyasa yapmaya çıkmaktadır. Mahalle aralarında faytonların yanında tek tük otomobiller dolaşmaya başlamış, çalışmaya başlayan ilk elektrikli tramvay büyük bir törenle kutlanmıştır (Resim 8).

OSMANLI DÖNEMİNDE İSTANBUL'DA GÜNLÜK YAŞAMIN RESİM SANATINDAKİ YANSIMASI

Tanzimat'a kadar Türk grafik sanatlarını İslâmi ve gayri İslâmi olarak iki grupta toplanabilir. İslâmi inanişâ göre dünya fani, ahret ise baki olduğundan birey ve sorunları önemsiz görülür. Bu temele dayanan inanç doğrultusunda insan ve hayvanların doğalcı bir gözlemlenip yeniden üretilmesi Sünni-İslami gelenek tarafından yasaklanmıştır. Bu bir nevi yaratıcıya şerh koşmaktır. Ancak Emeviler döneminden beri hükümdarlar sıradan fanilerden ayrıcalıklı olduklarını göstermek için şarap ve tasvir yasağını ihlal etmişlerdir. Okul defterlerine yaptığı çizimlerden, şehzadelikten beri Batı Sanatına ilgi duyduğu anlaşılan¹³ Fatih Sultan Mehmet bu ayrıcalığı sık sık kullanmış, İtalya'daki ünlü yöneticilerden portre sanatçıları istemiştir. 1470'li yıllarda İstanbul'da bir süre kalan Venedikli madalya ustası Costanzo da Ferrara Fatih'in portreli madalyalarını yapmıştır (Resim 9). 1479 barış anlaşmasından sonra Venedik ile girilen sıkı siyasal ve kültürel alışveriş sonucunda İstanbul'a gelen Gentile Bellini de Fatih'in portrelerini yapmış (Resim 10), aynı zamanda bu dönemde sanatçıya duvar freskoları ve İstanbul manzaraları da sipariş edilmiştir. Bu dönemde İstanbul topraklarında çalışan İtalyan sanatçılar kuşkusuz Türk sanatçıları da etkilemiş, Sinan Bey ya da Şiblizade Ahmed gibi yerli sanatçıların yaptığı Fatih portrelerinde Batı anlayışına olan yakınlık gözlenmiştir (Resim 11, 12). Ancak en önemlisi bu



Resim 8: I. Dünya Savaşı Sonrası Beyoğlu'ndan bir görünüm

¹² ARSAL, Oğuz (2000); A.g.e, s.55, 56, 57

dönemde İstanbul topraklarına gelen Batılı ressamın, Avrupa'nın ilgisinin İstanbul'a çevrilmesine neden olmalarıdır. Bu dönemde başta Venedikli ressam olmak üzere resimlerde Türk giysili figürler, Türk halıları gibi motifler kullanılmaya başlamıştır.

II. Beyazıd Avrupa resmine pek ilgi duymamış olsa da, Avrupadaki teknik gelişmelerle yakından ilgilendiği, bu ilgiden haberdar olan Leonardo da Vinci ve Michlango'nun da Haliç üzerine bir köprü önerisi ile bu dönemde İstanbul'a gelmek istedikleri sanılmaktadır.

16. yüzyılda, Kanuni Sultan Süleyman döneminde Avrupa'nın ortalarına kadar genişleyen Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa güç dengesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Kanuni Sultan Süleyman şeriat kurallarına sıkı sıkıya bağlı olmakla tanınsa da, bu dönemde saraydaki kabul törenlerini, özellikle de kazandığı askeri zaferleri kalıcı kılmak üzere minyatürler yaptırmıştır (*Resim 13,14*). Aynı dönemde Avrupada Türklerin fetih politikası ve ezici gücüne karşı bir tepki niteliğinde, özellikle Germen coğrafyasında olumsuz Türk imgeleri taşıyan yayınlar ve resimler üretilirken, bir yandan da çeşitli diplomatik görevlerle Osmanlı topraklarında bulunmuş olan ressamlar tarafından üretilmiş olan ve Osmanlıları daha iyi tanımayı amaçlayan nesnel yayınlar ortaya çıkmıştır. Özellikle 16. yüzyıldan sonra yaygınlaşan bu kitaplarda İstanbul manzaraları, günlük yaşama ilişkin resimler belgesel nitelikli kaynaklardır ve birçok Avrupalı ressama esin kaynağı olmuşlardır. Kanuni Sultan Süleyman da Avrupada resimlere en fazla konu olmuş padişahdır. Ünlü ressam Albert Dürer'in de 1526 tarihli bir Kanuni portresi bulunmaktadır (*Resim 15*). Bunun yanı sıra Avrupada dönemin birçok edebi eseri, opera ve baleleri de Kanuni'nin kişisel yaşamını, Hürrem Sultan ve Sadrazam Damat İbrahim Paşayı konu olarak ele almışlardır.



9



10

Resim 9: I. Costanzo da Ferrara, Fatih Sultan Mehmet Portresi

Resim 10: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet Portresi

¹³ **Ortak Kültürel Miras:** Birlik İçinde Çocukluk (*Sergi Kataloğu*), İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi, 16 Eylül-11 Ekim 2009, İstanbul, s.91



11



12



13



14



15



16

Resim 11: Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmet Portresi, **Resim 12:** Şiblizade Ahmed, Fatih Sultan Mehmet Portresi
Resim 13: Nis Limanı, Süleymanname, **Resim 14:** Zigetvar Kalesi, 1568-69
Resim 15: Albrecht Dürer, Kanuni Sultan Süleyman Portresi, **Resim 16:** Matrakçı Nasuh, İstanbul

15. yüzyıl sonrasında saraya ulaşmış olan çok sayıda Portekiz, Katalan ve İtalyan haritası, Türk minyatür sanatını etkilemiş ve ayrı bir dal olarak gelişecek olan topografik resim geleneğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kanuni döneminin önemli tarihçisi ve ressamı Matrakçı Nasuh'un bu bağlamdaki eserleri Osmanlı resim sanatı açısından büyük önem taşımaktadır. Sanatçının tasvirlerinde kentin görülmeye değer olan suyolları, harabeleri ve meydanları gibi yerler bilimsel bir nesnellikle resmedilmiştir (*Resim 16*).

II. Selim (1566-1574) ve III. Murad (1574-1595) döneminde Osmanlı minyatür sanatının en verimli olan "Klasik Dönem"ini yaşamış olduğu bilinmektedir. Özellikle III. Murad'ın sanatçılarla yakından ilgilenmiş olması ve üretimleri için hiç bir masraftan kaçınmaması bu sonucu hazırlamıştır. Bu dönemde Osmanlı minyatürü diğer İslâm minyatürlerinin kalıpcı ve bezemeci anlayışından uzaklaşarak yalın bir anlatım diline kavuşmuştur. Bu üslubun yaratılmasındaki en büyük etkinin sahibi de Nakkaş Osman'dır. Nakkaş Osman'ın çalışmaları bahsedilen bu üslupsal özelliklerle Kanuni dönemi minyatürlerinden hemen ayrılmaktadır. Bu dönemde Nakkaş Osman'ın başkanlığındaki bir ekip tarafından resimlenen III. Murat'ın oğlu için yapılmış olan sünnet şenlikleri "Sürname" adındaki yeni bir türün başlangıcı olmuştur (*Resim 17*). 1582 yılında yapılmış olan bu törenin minyatür örneklerinden bazıları gerek bahsedilen üslupsal üstünlükleri, gerekse dönemin günlük yaşantısı içinde yer alan çalgıcılar, köçekler, hokkabazlar, esnaf localarından örnekler, dönemin sıradan halk sahnelerini barındırır.

II. Osman'ın saltanat dönemine gelindiğinde (1618-1622) Ahmed Nakşi ile birlikte klasik üslubun çözülmeye başladığı gözlenmektedir. Kalender Paşa tarafından hazırlanmış olan ve



Resim 17: Nakkaş Osman, Sürname



Resim 18: "Bir kadın ile erkeğin şaraplarını dereye soğutmuş içmek üzere iken Yeniçeriler tarafından suçüstü yakalanmasının tasviri" I Ahmed Albümü (TSM, B408)

"I. Ahmed Albümü" olarak adlandırılan muakkanın ortaya çıkması da, 17. yüzyıl başlarında minyatür sanatında konuların saray yaşantısından sıradan insanların hayatına ve toplumun günlük yaşamına yönelmesinde önemli rol oynamıştır. Bu albümde başka konuların yanı sıra günlük yaşamla ilgili çok sayıda minyatür yer almaktadır (*Resim 18, 19, 20*).



19

Resim 19: Mirasyedi Meyhanede Eğleniyor, Terceme-i Miftah Cifrül'l Cami



20

Resim 19: Kadınlı Erkekli Kır Eğlencesi, Hübanname (İÜK T5502)

Ayrıca Evliya Çelebi bu dönemde faaliyet gösteren üç farklı esnaf grubundan bahsetmektedir. Metin And tarafından “Çarşı Ressamları” olarak isimlendirilen bu ressamlar ¹⁴, o dönemde sarayın dışında da önemli bir sanat ortamı oluştuğuna işaret etmektedirler. Minyatürden farklı olarak çarşıda dükkânı olan ressamlar tarafından yapılan bu resimler, müşterilerin siparişleri doğrultusunda, konularını daha çok sıradan insanların günlük yaşamlarından alan çalışmalarıdır (*Resim 21*). Ayrıca Çarşı Ressamları o döneme kadar yapılmış minyatürlerin tersine kadın konusuna özel bir önem vermiş, saraylı kadınlarından, sokak kılığıyla kadınlara, hacca gitmiş kadından, zenci cariyeye, Rum, Ermeni, Türk gibi farklı etnik kökenden kadınlardan, evli ve bekâr kadınlara kadar çok çeşitli halleriyle kadın konusunu ele almışlardır. Bunun yanında aile içi sünnet, cenaze, okula başlama, çeyiz serme gibi günlük yaşamdan sahneler de bu grup tarafından sıkça resmedilmiştir. Cirit, okçuluk, güreş gibi Türk sporları, dönemin meslek grupları, İstanbul’un çeşitli yerlerini ve binalarını gösteren resimler yanında çeşitli cezaların da resmedilmiş olması son derece ilginç ve dönemin günlük yaşamını anlayabilme açısından son derece önemlidir (*Resim 22*). Çarşı Ressamları, İstanbul’a gelen yabancılar için tek figürlü olarak Kı-



21

Resim 21: Çarşı Ressamları: Şarap Fıçısı Taşıyanlar

Resim 22: Çarşı Ressamları: Ceza



22

yafet Albümleri de hazırlamıştır. Dönemin farklı statüdeki insanların, meslek gruplarının, etnik köken ve cinsiyet ayrımı gözetmeksizin resmedildiği bu albümlerin Çarşı Ressamlarının yanında sarayda faaliyet gösteren nakkaşlar tarafından da hazırlanmış olması dönemin modasının etkisi ile olabileceği gibi, artık bir sonraki kuşaklara aktarılması istenen zafer hikâyelerinin olmamasından da kaynaklanmaktadır (*Resim 23*).

Ayrıca 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı topraklarını ziyaret ettikleri bilinen yabancı gözlemcilerin bu coğrafyada gördüklerini ve yaşadıklarını kendi ülkelerinde aktarmak üzere, çoğu zaman gravür tekniğini tercih ederek yaptıkları resimler arasında da Osmanlı’nın çeşitli kadın portrelerine (*Resim 24, 25*) ve İstanbul’un günlük hayatını yansıtan çok sayıda resme rastlanmaktadır (*Resim 26, 27*). Her ne kadar Batılı bir bakış açısıyla vücuda getirilmiş olsalar da bu resimlerin birçoğu dönemi oldukça gerçekçi bir şekilde tasvir eden ve sayıları binleri bulan belgeler niteliğindedir. Aynı zamanda Batı anlayışına yönelik Türk resim sanatının oluşumunda büyük katkıları olması bakımından da son derece önemli bulunmaktadır.

¹⁴ AND, Metin (1985); “17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları”, *Tarih ve Toplum*, S.16, Nisan, s.40-45



23



24



25

18. yüzyılın başlarında siyasi nedenler ve iktisadi ilişkilerin artması ile Avrupa kültürünün etkisi Osmanlı toplumunun üzerinde gittikçe artmaya başlamıştır. Bu durum hayat tarzını etkilediği gibi, estetik anlayışlar bakımından da Batı tarzı bir eğilimi beraberinde getirmiş, saraydan başlayarak toplumun alt kesimlerine kadar etkisini göstermiştir. Bu süreçte Batı Avrupada da 'turquerie' olarak adlandırılan yaşam üslubunu benimsenmesi bu etkilenmenin iki taraflı olduğunun göstergesidir. Bu dönemde yoğunlaşan karşılıklı diplomat alışverişiyle İstanbul'a gelen yabancı elçiler imparatorluğun kendine özgü coğrafi özelliklerini ve yaşam tarzını resmetmek üzere yanlarında sanatçılar getirmeye devam etmişler, böylece Osmanlı sanatçıları Batı tarzı resimle daha yoğun bir şekilde karşılaşmışlardır. Bu dönemde Osmanlı topraklarına gelen res-



26



27

Resim 23: Bir kıyafet albümünden
Resim 24: Müslüman Kadınlar, D'Ohsson, 1820
Resim 25: Rum Kadın, Gouffier, 1782
Resim 26: Joseph Schranzi Şekerci, 1855
Resim 27: A. Bayut, Arzuhalci, 1855

samlar arasında özellikle Pierre Désiré Guillemet, Ayvazovski (*Resim 28*), Fausto Zonaro (*Resim 30*) ve Stanislavs Von Chelabowski (*Resim 31*), Osmanlı padişahlarının büyük ölçüde övgülerini almışlardır. İstanbul'dan günlük hayatın çeşitli yönlerini yağlıboya ve gravürlerle resmeden Van Mour'un da bu alanda özel bir yeri vardır (*Resim 29*).

Diğer bir yandan bu dönemde Selimiyeli Reşid, Süleyman Çelebi, Abdullah Buhari (*Resim 32*) ve Levni gibi (*Resim 33*) Türk ressamı büyük ölçüde geleneksel yönde sanatlarını sürdürmeye devam etmektedirler. Levni ve Buhari bir ölçüde Batılı ressamlardan etkilenmişler de bu köklü bir etkilenme değildir. Şunu da belirtmekte yarar vardır ki; örneğin Levni ile Van Moor'u karşılaştırdığımızda, Levni'nin tek başına çağını temsil edebilen çok daha üstün bir sanatçı olduğu söylenebilir. Gerek renk beğenisi, gerekse kuruluşunun zenginliği ile Lale Devri olarak adlandırılan bu dönemin (1718-1730) dünya görüşünü ve görkemli yaşam tarzını yansıtan Levni (*Abdülcélil Çelebi*) Osmanlı kültüründe derin iz bırakmış ve bir dönemin sanatını yönlendirmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Sarayı'nın hizmetine giren Refail ve Kapıdağlı Kantsantin, Osmanlı minyatür geleneğinin son örneklerini ürettikten sonra, tuval üzerine yağlı boya tekniğini kullanmaya başlamalarıyla Osmanlı tasvir sanatında yeni bir döneme girilmiştir.

Refail'in 1745 tarihli "Hamamda Anne ve Kızı" adlı resminde dönem itibariyle figürlerde ve mekânda Batı sanatının etkileri gözlemlenmektedir (*Resim 34*). Çıplaklığı ele alışıyla da Buhari'nin çalışması gibi şaşkınlık yaratmaktadır. Bu dönemde Batı sanatıyla etkileşimin sadece üslupsal olarak değil, çıplaklık konusunda da kendini gösterdiği izlenmektedir.



28



29

Resim 28: Ayvazovski, Boğaziçi'nde Mehtap

Resim 29: Van Mour, Sultanahmet Camii ve At Meydanı

18. yüzyılda Türk resim sanatı o yılların toplum yapısı ile paralel bir şekilde Doğu ve Batı ikilemi içinde bulunmaktadır. 19. ve 20. yüzyıllarda bu ikilem toplum hayatında devam etse dahi, resim sanatı başka hiçbir alanda görülmemiş bir şekilde geleneği bir kenara bırakılarak Avrupa anlayışına yönelecektir. Bu yönelişin nedeninin minyatür resim geleneğine karşı duyulan bir tepkiden değil, çağın değişen koşullarına uyum sağlama çabasından kaynaklandığını burada belirtmekte fayda vardır. Konu bakımından incelendiğinde de 16. yüzyılda kent panoramaları, şenlikler, klasik yazarların eserleri, Hz. Muhammed'in hayatı, padişahın zaferleri ve seferleri resmedilmişken, 17. yüzyıldan itibaren günlük hayat minyatürlerin konusu olmaya başlamış, 18. yüzyılda da özellikle ev yaşantısı temalarına ilgi duyulmuştur.

Abdülhamid döneminin ardından, 20. yüzyılın başlarında fotoğraf makinesinin yaygınlaşması, artan demir yolları ve deniz taşımacılığının gelişmesi sonucu seyahat etmenin kolaylaşması ile otantikliğini yitiren ve Batı'ya ayak uyduran Osmanlı toplumu ve hayat tarzı yabancı ressamlar için yavaş yavaş cazibesini yitirmeye başlamış ve artık Türk sanatçıların söz sahibi olmaya başladıkları bir döneme girilmiştir.



30



31



32



33

*Resim 30: Fausto Zonaro, İstanbul
Resim 31: S.Chelabowski, İstanbul'da Köle Alımı
Resim 32: Abdullah Buhari, Hamamda Yıkanan Kadın
Resim 33: Levni, Çengi, TSM- H2164*



34



35



36



37

Resim 34: Refail, *Hamam'da Anne ve Kızı*, **Resim 35:** Muazzez Bey, *Orta Oyunu*

Resim 36: İbrahim, *İhlamur Kasrı*, **Resim 37:** Salih Molla Akşi, *Yıldız Sarayı Bahçesi'nden*

Tanzimat sonrası Osmanlı resmi, Batı anlayışına yönelik eğitim veren askeri okullarda yetişmiş ressam ve sivil sanatçıların ürünü olarak ortaya çıkmıştır. 1773 yılında kurulan Mühendishane-i Bahri-i Humayun ve 1775'te kurulmuş ve daha organize bir kurum olan Mühendishane-i Berri-i Humayun, Batı tarzı askeri eğitim verme amaçlı kurulmuş, aynı zamanda Batı anlayışında resmin öğretildiği ilk kurumlar olmuşlardır. 1834 yılında kurulmuş olan Harbiye'de de 1840 yılından itibaren resim dersleri vermeye başlanmıştır. Daha sonra bu kurum resim eğitimi için Batı'ya öğrenci gönderen ve askeri ressam yetiştiren en önemli kurum olmuştur. Bir süre sonra Batı tarzı resim derslerini müfredatlarına dâhil eden sivil kurumlar da açılmıştır. Bunlar; İstanbul Galatasaray Sultanisi (1868), Darüşşafaka Lisesi (1873), Guillemet tarafından açılan Pera Özel Sanat Akademisi (1874), Tıbbiye Mektebi ve nihayet en önemlisi sadece sanat alanında eğitim veren Sanay-i Nefise Mekteb-i Ali'si (1883)'dir. Sivil okullar içinde Darüşşafaka Lisesi burada gerçekleştirilmiş olan yapıtlarla Türk resim sanatı içinde bugün "Darüşşafakalı Ressamlar" olarak söz edilen kendine özgü bir dönem oluşturmuştur. Bu döneme bir örnek oluşturabilecek Muazzez Bey'in "Orta Oyunu" adlı tablosu, aynı zamanda dönemin günlük yaşamında önemli bir yere sahip olan bir konuyu işlemektedir (*Resim 35*).

Özellikle kentlerde yaygınlaşmış olan ve dönemin İstanbul'unun günlük yaşamından bahsedildiğinde mutlaka değinilmesi gereken orta oyunu, mevsime göre açık ya da kapalı mekânlarda gerçekleştirilen, çalgılı, danslı, taklitli, gülünç oyunlardır. Bugün bilinen biçimini 19. yüzyılda

almış olsa da Anadolu Selçukluları döneminde karşılıklı konuşmaya dayalı oyunların varlığı bilinmektedir. II. Meşrutiyet'in ilanının ardından oluşan sosyal ve kültürel zeminde Çağdaş Türk Resim Sanatı adına atılmış önemli adımlardan bir diğeri 1908 yılında "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"nin kurulmasıdır. Daha sonra ülkenin genel durumu ve sosyal yapıda ortaya çıkan yeni yapılanmalarda daha da yoğun bir ilgi odağı haline gelen birlik 1919 (ya da bazı kaynaklarda 1921) yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926 yılında da "Güzel Sanatlar Birliği" adıyla uzun yıllar faaliyetlerine devam etmiştir.

Askeri okullardan yetişerek Avrupa'ya resim eğitimi almak üzere gönderilmiş ilk kuşak ressamlar: İbrahim Paşa, Tevfik Paşa, Galip ve Hüsnü Yusuf'tur. Bu ressamların resimlerinden günümüze ulaşanlar yok denecek kadar azdır yada imzasız oldukları için onlara ait olduğu tespit edilememiştir. İbrahim Paşa'ya ait bir resim (Resim 36) ve dönemin bir başka ressamı, Darüşşafakalı olduğu tespit edilmiş ve günümüze kalan tek bir resmi ile tanıdığımız Salih Molla Akşî'nin resmine yer verilmiştir. (Resim 37) Kaynaklarda Türk Primitifleri, Darüşşafakalılar, Türk Foto-yorumcuları ya da Erken Dönem Türk Ressamları olarak adlandırılan bu ressamlar, biçimsel ve biçimsel duyarlılıklarıyla birbirlerine çok yakınlık göstermişler, fotoğraftan seçtikleri konularını kartpostal oranlarına uygun olarak büyütürük, çizgisel bir yaklaşımla üç boyutu verme kaygısı taşımışlardır. Resimleri dokusal tatların en aza indirgendığı, oldukça yalın bir etkiye sahip manzaralardır. Büyük bir çoğunluğunda insan figürüne rastlanmaz. Nadiren görülen örneklerde de figür son derece zayıf bir şekilde ele alınmıştır. Bu durum yeterince yetkinliğe ulaşılmamış olunması açıklamasının yanında, daha büyük oranda hala İslâm'da suret yasağının yaptırımının sürmesi olarak açıklanabilir. Fotoğraftan yararlanarak manzara resmi yapmışlar, fotoğrafta insan figürü yer alıyorsa da çoğu zaman figür yokmuş gibi resmetmişlerdir. Dolayısı ile bu dönemde İstanbul'un günlük yaşamını sadece manzara türünde resimler yansıtmaktadır.

Osmanlı'nın Batılılaşma girişimlerinin sanat üzerindeki etkileri, bir anda kendini göstermediği gibi dizgesel tutarlılıkla da ortaya çıkmamıştır. Dolayısıyla sonraki kuşakları etkileyemeyen "Erken Dönem Türk Ressamları"nın çalışmalarında değil, bu kuşak ressamlarla hemen hemen aynı yaşlarda olsalar da resimsel özellikleriyle tümüyle farklılaşan "Kurucu Kuşak Asker Ressamlar"ın¹⁵ çalışmalarında etkilerini gösterir.

Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) (Resim 38), Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) (Resim 39),



38



39

Resim 38: Şeker Ahmet Paşa, Erenköy'den, Resim 39: Osman Hamdi Bey, Cami Önünde Kadımlar

¹⁵ Aydın Ayan'ın "Bir Seçki İki Sergi: 70+70" Sergi Kataloğunda yer alan yazısından bir bölüm.

Süleyman Seyyid (1842-1910) (*Resim 40*) oluşturduğu bu kuşak, resimlerindeki Batı anlayışına dayalı biçim ve biçemlendirmeleriyle Çağdaş Türk Resim Sanatının temellerini atmışlar ve pek çok alanda ilk ve öncü olmuşlardır.



Resim 40: Süleyman Seyyid Bey, Fenerbahçe'den

SONUÇ

İstanbul'un fethinden Tanzimat'ın ilanına kadar olan süreçte ticaretten kültüre, dinden estetiğe kadar her şey belirli kalıplarda çok merkezli kültürel bölünmüşlük durumunda yaşanmasına bağlı olarak Osmanlı'nın birçok uygarlıktan damıtılarak oluşturulmuş kendine özgü zengin bir mozaik yapıya sahip günlük yaşamı henüz meydana çıkmamıştır. Ayrıca bu dönemde dinin etkisi ile minyatürlerde günlük yaşam sahnelerine pek rastlanmamaktadır. 17. Yüzyıla kadar çoğunlukla saray yaşantısını konu alan klasik üslupta üretilen minyatürlerin ardından II. Osman'ın döneminde, "I. Ahmed Albümü" adlı eserle konuların saray yaşantısından sıradan insanların hayatına ve toplumun günlük yaşamına yöneldiği görülmüştür.

18. yüzyılın başlarında siyasi nedenlerle artan iktisadi ilişkilerle Avrupa'nın ilgisi Osmanlı topraklarına, özellikle de İstanbul'un günlük yaşamına yönelmiştir. Birçok yabancı ressam ve gravür ustası Doğu'nun özeti olarak tanımlanabilecek olan İstanbul'a gelerek, cami ve sarayları, Doğu'nun her türlü malının alınıp satıldığı çarşıları, her türlü ırktan insanları ile kendilerine son derece farklı ve ilginç gelen bu şehri ve günlük yaşamını resmetmişlerdir. Bu resimler İstanbul'un Avrupada tanınmasını sağlarken bir yandan da 19. yüzyıl Avrupa resmi içindeki Oryantalist etkilerin oluşmasına ve gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Özellikle Doğu'yu hiç görmemiş olan sanatçılar bütünsel bir Doğu atmosferini bu resimlerden tanımışlardır. Batı anlayışına yönelik Türk resminin gelişimi de bu sürecin ardından yaşanmıştır. Avrupa ilgisini Doğu'ya yöneltince, onların kültürünün etkileri de Osmanlı toplumunun üzerinde görülmeye başlamıştır. Bu durum günlük yaşamı etkilediği gibi, estetik anlayışlar bakımından da Batı tarzı bir eğilimi beraberinde getirmiş, saraydan başlayarak toplumun alt kesimlerine kadar etkisini göstermiştir. 18. yüzyılda o yılların toplum yapısı ile paralel bir şekilde Doğu ve Batı ikilemi içinde bulunan Türk resim sanatı, 19. ve 20. yüzyıllarda bu ikilem toplum hayatında devam etse dahi, başka hiçbir alanda görülmemiş bir şekilde geleneği bir kenara bırakılarak Avrupa anlayışına yönelmiştir. Bu yönelişin nedeni minyatür resim geleneğine karşı duyulan bir tepkiden değil, çağın değişen koşullarına uyum sağlama çabasından kaynaklanmıştır.

KAYNAKÇA

AND, *Metin* (1985); "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları", *Tarih ve Toplum*, S.16, Nisan

ARSAL, *Oğuz* (2000); *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ATAMAN, *Sadi Yaver* (1997); *Türk İstanbul'u*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No:39, İstanbul

AYAN, *Aydın*; (2008); "Bir Seçki İki Sergi: 70+70" 1939-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Plastik Sanatları ve İki Müze Önerisi, MSGSÜ Yayınları, İstanbul

IŞIN, *Ekrem* (2006); *İstanbul'da Gündelik Hayat*, YKY:1240, 4. Baskı, İstanbul, Şubat

JOHNSON, *Clarence Richard* (Ed.); M.A. *Çev. Sönmez Taner* (1995), *İstanbul 1920*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, Nisan, 23.01.2008, İstanbul, s.66

KARAYEL GÖKKAYA, *Evren*; İstanbul'da Günlük Yaşam Sahneleri'nin Türk Resim Sanatına Yansımaları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, 2012

ORTAYLI, *İlber* (2007); *Son İmparatorluk Osmanlı*, Timaş Yayınları/1570, 5. Baskı, Ocak, İstanbul, s.87-89

UZUNOĞLU, *Meryem* (2008); *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik/Doktora Tezi*, Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatı'nda Kadın İmgesine Yansıması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Ortak Kültürel Miras: Birlik İçinde Çokluk (Sergi Kataloğu) (2009), İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi, 16 Eylül-11 Ekim, İstanbul

“OYUNCAK TÜRÜ OLARAK PIŞMIŞ TOPRAK DÜDÜKLER”

Yrd.Doç. Ezgi Hakan Verdu Martinez*

ÖZET

Pişmiş toprak, insanlığın var oluşuyla birlikte en ilkel malzeme olarak her türlü günlük ihtiyacı karşılayacak eşya yapımında kullanılmıştır. Bu eşyalardan biri de eğlence, iletişim ve gelişim aracı olan oyuncaklardır. İnsanın doğasında bulunan keşfetme ve oynama güdüsü farklı medeniyetlerde çeşitli şekiller almış, pişmiş toprak oynama eyleminin temel aracı olan farklı oyuncaklara dönüşmüştür. Tarih öncesi çağlardan günümüze kadar Avrupa'dan Asya'ya, Kolomb öncesi kültürler ve Amerika'ya kadar yaygın bir oyuncak türü olarak rastlanan pişmiş toprak düdükler, üfleme aletleri olarak çeşitli medeniyetlerde törenlerde kullanılan ritüel objeler olarak da karşımıza çıkmaktadır. Endüstri devrimiyle günümüzde oyuncak türlerinin çok çeşitlenerek gelişmesi ve değişmesi nedeniyle artık çocukların dikkatini çekmeyen pişmiş toprak düdükler özellikle ülkemizde kaybolan değerler arasında silinmeye yüz tutmuştur. Artık nostaljik birer oyuncak ve hatıra objesi olan bu düdükler, günümüzde sınırlı şekilde üretilmektedir. Bu çalışmada seramik düdüklerin tarihine değinilerek, günümüze geliş ve türleri dünyadan örneklerle anlatılmış, günümüzde el sanatı olarak üretimleri özellikle geleneksel yönüyle irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: *Düdük, oyuncak, pişmiş toprak, seramik, ritüel*

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

GİRİŞ

Bu araştırmanın konusu en ilkel müzik aleti ve oyuncak türlerinden olan ıslık çalan düdüklerin, malzeme olarak kil ile şekillendirilen, çeşitli ülke ve yörelerde özel isimleri olan, pişmiş toprak düdük olarak adlandırılan türüdür. Ortaya çıkışı, tarihçesi türleri, nasıl çalıştığı özellikle oyuncak türlerinden olması yönüyle araştırılarak günümüzdeki üretimi dünyadan örneklerle karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

OYUNCAĞIN TANIMI ve TARİHTE SERAMİK OYUNCAKLARIN ORTAYA ÇIKIŞI

Zihinsel, fiziksel ve sosyal gelişim için önemli rol oynayan ve bir tür eğlence ve iletişim eylemi olan oyunun başlıca aracı olan oyuncaklar, çocukları ileriki yaşamlarına hazırlama niteliği taşıyan, hayal gücünü geliştiren önemli bir işleve sahipken, ait oldukları kültürleri ve çağını temsil eden nesnelere oldukları için önem taşırlar (Akbulut, 2009, 182). Uygulama, bilgi, beceri, cesaret ve kuvvet gerektirdiğinden kültürün gelişmesine katkıda bulunan oyun ve oyuncaklar, ait olduğu dönem, yöre ve toplumun bilgi-kültür düzeyi, sosyal yaşamsal özellikleri ve gelenekleri bağlamında ipucu verdikleri için de değerlidirler. İnsanoğlunun en eski çağlardan beri oyun nesnelere kullandığı ve oyuncaklar ürettiği düşünüldüğünde, oyunun insanın doğası gereği ortaya çıkan bir eylem olarak insanlık tarihi kadar eski olduğu görülmektedir.

Pişmiş toprak, insanlığın var oluşuyla birlikte kullanılmaya başlanan en ilkel malzeme olarak her türlü günlük yaşamı destekleyici eşya yapımında kullanılmıştır. Kap, kacak, silah, takı ve benzeri türde eşyaların bir grubunu da oyuncaklar oluşturmaktadır. Günümüze kalan ve tarih öncesi çağlarda oyuncak olarak kullanıldığı tahmin edilen pişmiş toprak nesnelere M.Ö. 4-5 bin yıllarına tarihlenmektedir. Bunun yanında arkeolojik araştırmalara göre tarihte bilinen ilk oyuncaklar Mısır'da M.Ö. 5. yüzyıla ait tahta atlarken, dünya genelinde arkeolojik kazılarda kemik taş, ağaç kil, kuru meyveler, deniz kabuğu gibi malzemelerle üretilmiş daha eski tarihli çok çeşitli oyun nesnelere de rastlanmıştır (Ak, 2006, 41).



1



2



3

Resim 1: Pişmiş Toprak Bebek, Roma Dönemi, İznik Arkeoloji Müzesi

Resim 2: Tekerlekli Pişmiş Toprak Kuşlar Frig Dönemi, Kütahya Arkeoloji Müzesi

Resim 3: Koç Bıçimli Sırlı Pişmiş Toprak Düdük Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul

Fotoğraflar: Ezgi Martinez

OYUNCAK ve DİNSEL NESNE İLİŞKİSİ

Oyuncak ile dinsel ilişkisi bağlamında Eski Mısır ve birçok kültürde görülen ölülerin oyuncaklarıyla birlikte gömülmesi geleneği oyun kavramını din ile ilişkilendirmektedir. Eski çocuk oyuncaklarının Tanrının gücünü temsil etmek ve onu bedenleştirmek için tasarlanmış ikonlar ile benzerlikler göstermesi, bu tür nesnelere dinsel törenlerde kullanıldıktan sonra oynamaları için çocuklara verildiğini akla getirmektedir (Ak, 2006, 42).

Antik Yunan ve Roma'da yetişkinliğe adım atan çocukların oyuncaklarını tanrılara adadıkları bilinirken, çocuk mezarlarında oyuncaklara rastlanmıştır. Bu oyuncakların arasında çoğu pişmiş toprak olmak üzere çingiraklar, düdükler, bebekler, arabalar, atlar, çeşitli hayvanlar, topaçlar, yoyolar dikkat çekmektedir (Avcı, 2005, 20). Tam tarihleri bilinmemekle birlikte günümüze tarih öncesi çağlardan kaldığı tahmin edilen bu tür oyuncakların tapınma sırasında dinsel işlev de gördüğü bilinmektedir. Çünkü ritüel kavramında da oyunun varlığından bahsedilmektedir. Hollandalı tarihçi Johan Huizinga ritüeli açıklarken bahsettiği günlük yaşamı askıya alan kutsal, toplu şenlik havası içeren törenlerin, tıpkı oyun oynar gibi davranışlar içerdiğini söylemektedir (And, 2003, 25). Kutsama, kurban, cenaze, evlilik, gösteri, dans, yarışmalar gibi eylemlerde oyuncaklarla benzeşen müzik aletlerinin çalındığı bilinmektedir.

Bu müzik aletleri düdük olarak adlandırılan, üflendiğinde ısığa benzer sesler çıkaran objelerdir. Bu anlamda insanın var oluşunu sağlayan nefesi, kutsal bir eyleme dönüştüren bu tür objeler, dünya üzerinde yaygın olarak antik kültürlerin törenlerinde, tanrısal bir eylem gibi büyü gücü olduğuna inanılan müzik kavramı ile bağdaştırılmıştır. Antik Meksikada, Maya kültüründe kafatası şeklinde ve hayvan sesi, rüzgar sesi çıkaran pişmiş toprak düdükler bunun örneğidir. Ölüm düdüğü olarak adlandırılan bu düdük türü kurban edilen kölelerin törenlerinde kullanıldığını düşündürecek bulgulara rastlanmış, bazı örnekler antik mezarlarda ölünün elinde gömülü olarak bulunmuştur (*The Death Whistle*).



4

Resim 4: Aztec Florentin Kutsal Kitabı (*The Death Whistle*)



5

Resim 5: Tlatelolco tapınağında bulunmuş gömüler (*The Death Whistle*)

Özellikle müziğin tanrılarla iletişim kurmayı sağlayan, iyileştirici özellik taşıyan, sonsuzluk simgesi olduğuna inanan toplumlarda üfleli müzik aletlerinin basit atası olan düdükler doğayı ses ve form olarak taklit etmiş, çıkardıkları sesler, boyut ve biçim olarak zaman içinde çeşitlenmiş ve gelişmişlerdir. Japonya'da içine hava üflenerek tanrıyı temsil ettiğine inanılan ve

bereket çekmek için kullanılan ıslık çalan düdüklelerin, daha sonra çocuklara oyuncak olarak verildiği bilinmektedir. Biçimine göre hastalığı tedavi ettiğine, mutluluk servet getirdiğine inanılan düdüklelerden de bahsedilmektedir (*A not so simple instrument*).

OYUNCAK OLARAK TOPRAK DÜDÜKLER ve TANIMI

Düdükleler teknik olarak müzik aletleri içinde Aerophones sınıfından yani içine üflenerek sıkışan havanın titreşmesi ile farklı tonlarda yüksek ses çıkaran aletlerdir (Kura, 2005, 332). El ile rahatlıkla tutulabilecek ya da kavranabilecek biçimlerde ve büyüklükte üretilirler. Boyutlarının 3 ile 20 cm arasında değiştiği görülmektedir. Gövdeye bağlı üflenecek bir mekanizması bulunan ve genellikle iç boşluğu olan düdükleler yapıldığı malzeme, şekilsel özellikleri ve ses çıkarma biçimine göre çeşitlenirler. Ses çıkardıkları için çocukların ilgisini çekmeleri nedeniyle antik oyuncaklar türleri arasında sıkça rastlanan düdüklelerin, malzeme bakımından özellikle yaygın olarak topraktan yapıldığı dikkat çekmektedir. Dünyanın hemen hemen her yerinde birçok kültürlerde görüldüğü için evrensel bir boyut kazanan toprak düdükleler basit ama yaygın olması nedeniyle her yöreye ait farklı dillerde farklı birçok isim ile anılmaktadır.

İTALYA: Fischiello, Fiscoletto, Cuculo, Cucco, Ocarina, Supioto, cuchi,cucari

PORTEKİZ: Boneco, Boniereco, Cantilharia, Assobito o Apito, Rouxinol, Cuco.

İSPANYA: Pito-fischio- Silbato, Botijo-brocca ad acqua-, Rusinor,-usignolo- Canario, Pito tortolo, Siurel, Siulet, Xiulet. botijito

FRANSA: 'vase sifleur' 'rossignol', Subiet, Siblet, -uccello con il fischio- Sifflet a eau -ad acqua- Mariuneto, cui cui

LUXEMBURG: Pickvillercher, -cuculo con fischio-.

ALMANYA: Tompfeife, -fischio di argilla- Kuckuck, Nacthtigall, -usignolo-.

AMERİKA İNGİLTERE Whistle bird whistle

DANİMARKA: Pipirovhest, -cavallo che fischia- Svallerhone.

NORVEÇ: Gauk

FINLANDİYA: Savikukko, -gallo di argilla- Kukkopilli, -gallo col fischio.

ÇEK REPUBLIC: Pistalka, Klinenà-Pistalka, -di argilla- Utacik Pistalka, dsbanok.

MACARİSTAN: cserépsip

YUGOSLAVYA: Pissak, -ad acqua-

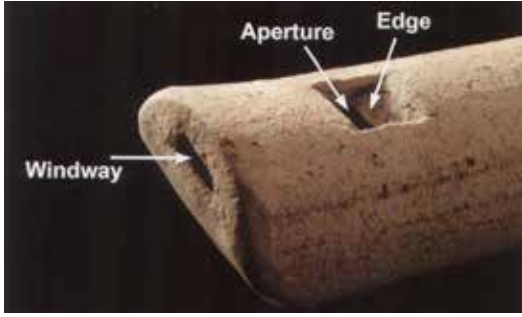
YUNANİSTAN: Sfirichtra, Kanataki.

RUSYA: Savi piilu, -in ceramica- Swilpe, Molinukas, Svistulka, Svistun, Schunschushpyk, bul bul, Kawalkal, Pepuk, Tam-scachlvtscha, -di argille-

(NOMI E DENOMINAZIONI DI FISCHIETTO)

TOPRAK DÜDÜK TÜRLERİ

Arefon müzik aletleri sınıflandırması içinde düdükleler flütler grubunda airduct- yani hava kanalından üflenen grubuna dahildirler. Düdükte, aperture üfleme deliği ve bitiş kenarı arasındaki boşluktur. Köşeli yuvarlak ya da oval olabilir. Büyüdükçe perdeyi yükseltir. Ne kadar geniş ve kısa olursa ses o kadar keskin olur. Uzun ve dar ise ses daha nefesli olur ve daha fazla üfleme kuvveti gerektirebilir. (*Hall, 2006, 59*) Bu açıklık ses titreşiminin çınlamaya dönüşmesini sağlar.



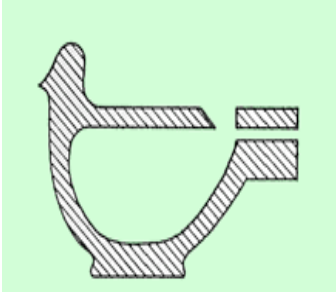
Resim 6: Düdüğün Üfleme Mekanizması (Hall 2006, p57)

Biçim Olarak Sınıflandırma:

Küresel Düdükler

Form olarak kapalıdır ve gövdesi küresel iç boşluğa sahiptir. Sesi çıkaran uçtaki ağız kısmıdır. Ses şiddeti zayıftır. Batı ve Orta Avrupa'da yaygın olduğu söylenebilir. 19. yy. Fransız örnekleri üretimin en çok olduğu dönemdir. Üzerinde 1 ya da 2 delikli olan türleri yaygındır, bunlar ses çeşitliliği yaratır ya da pişirim sırasında sıkışan havanın basınç yapmasına engel olur.

(A not so simple instrument)



7

Resim 7: Küresel Düdük Kesiti

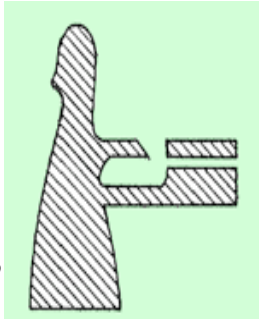


8

Resim 8: Küresel Düdük Örneği

Boru Biçimli Düdükler

Üflenen formun tabanına ya da gövdesine dışarıdan bağlı olan bu düdük türünde ses tonu bu üfleme borusunun uzunluğuna bağlıdır. Borusal düdükler tiz sese sahipken küresel düdüklerin daha derin ve yumuşak sesi vardır. Üstten iç haznesini doldurmaya yarayan deliği varsa su ile çalıştığına işaret eder. Ancak üfleme deliğinden doldurulanlar da bulunmaktadır. Kaideli



9

Resim 9: Boru Biçimli Düdük Kesiti



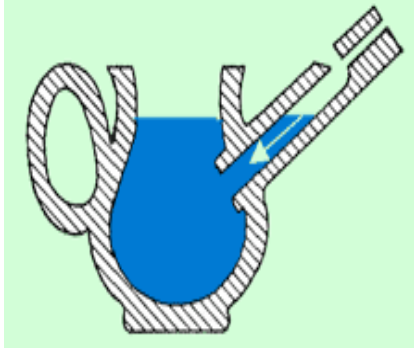
10

Resim 10: Boru Biçimli Düdük Örneği

ise, zemini varsa tubular olabilir. Bazı düdüklerde pişirim sırasında içerde kalan basınçlı havayı atma ve çatlamayı engellemek için delikler açıldığı da görülmektedir. Pencere ağız kısmında hava akımını durduran yere açılır. Tubular ise üfleme borusuna açılır, küresel ise gövdeye açılır. Genelde su düdüğünde gövdenin üstüne sadece globular ise altına açılır. Teknik bir nedenden ziyade genelde estetik ve pratik açıdan öyledir.

Su Düdüğü

Bunlara çeşitli dillerde nightingale bülbül testisi botijito denilmektedir. Küresel düdüklele boru biçimli düdüklelerin karmasıdır. Farkı içine su doldurulmak suretiyle iç boşluğa tüp kısmından üflenen havanın duvar yerine suya çarpması ve su seviyesinin yükselerek ses çıkarmasıdır. Su hareket ettiği için çıkan ses de çalkanarak rezonansı uzun olur. Spesifik özelliği sesin perde özelliğinin çeşitli olması ve kuşa benzer ses çıkarmasıdır. Su konulan delik ağzı açık testi biçimli formlarda üstte olabileceği gibi, kuş gibi kapalı formların çeşitli yerlerinde açılmış 1 ya da 2 delikten de su doldurulabilmektedir. İkinci delik genelde su doldurulurken havanın dışarı kolay atılmasını sağlamak ve üflenirken suyun hava ile temasındaki hareketin kontrol edilmesi içindir (*A not so simple instrument*). Sulu düdüklelerde üfleme borusu sonradan eklenir, gövdenin hizasından aşağıda yer alır. Ekleme yeri iyice kaynaştırıldığı için ayrı bir parça gibi durmaz. Peru örneklerinde genelde üzerindeki kuş formunun orijinal sesine yakın sesler çıkardığı tespit edilmiştir. Ayrıca denizaslanı ya da su köpürmesi gibi ses çıkaranlara da rastlanmaktadır. Bu animistik, yani bu tür ses çıkaran aletlerin canlıların ruhunu taşıdığına olan inancın bir uzantısı olabileceğini akla getirmektedir. Bu inançla bu konuyu uzmanlık alanı haline getirmiş ve hayatını buna adanmış seramik sanatçıları bulunmaktadır.



11



12

Resim 11: Su Düdüğü Kesiti

Resim 12: Su Düdüğü Örneği

Çok Odalı Su Düdükleri

Bin, iki bin yıl öncesinden bu yana özellikle Meksika'dan Peru'ya kadar uzanan coğrafyada yaygın olarak rastlanmakta olan bu özel formların türleri 6 bölmeye kadar çıkmaktadır. Çift odalılar yaygın olanıdır. Bunlar tabandan birleşik ve üstten kulp ile bağlıdır. Ses küçük bir deliğin bir üst odacığından çıkan havayla oluşmaktadır. Bir tarafında heykelsi formlar yer alırken, ikinci oda genelde daha sade çömlek formunda olmaktadır. Bunlar totemik semboller olabileceği gibi kutsal hayvan özelliği de taşıyabilir (*Coşar, 2008, 34*). Normal düdükleler 10-15 cm boylarındayken bunların boyları 20 cm'e kadar çıkabilir. Bunlar çoğunlukla düz üflenen aerofon grubundandır.



Resim 13: Çok Odalı Su Düdüğü Örneği (Abrashv, 2000, p. 41)

Okarina

Küçük kaz anlamına gelen oca kelimesinden türemiş olan okarınanın 1860 yılında İtalyan Guiseppe Luigi DONATI tarafından icat edildiği bilinmektedir. Eski Mısır, Meksika medeniyetlerinde görülmüş ancak bu tarihe kadar bu isimle anılmamıştır. Alman Meissen firmasının porselen ürünler arasında da bu tür aletlere rastlanmaktadır (Kura, 2004, 334). El yapımı ya da kalıpla şekillendirilebileceği gibi, farklı boyutlarda da üretildikleri bilinmektedir. 4 cm'den 20 cm'e kadar çeşitleri bulunabilmektedir. Ön ve arka yüzeyinde parmaklarla kolay kapatılıp açılacak delikleri bulunan diatonik bir müzik aleti olarak literatüre geçmiştir. Özellikle Uzak Doğuda ve Amerika'da üreten ve çalan sanatçı ve müzisyenlere çok rastlanırken bunların dışında ülkelerde de görülmektedir. Ayrıca müzik ve seramik alanından birçok araştırmacı da bu konuda tez ve uygulamalı araştırma yapmaktadır. (*A not so simple instrument*).



14



15

Resim 14: Okarina, Sergio Garcia, Şili

Resim 15: Okarinalar, Alp Çam (Prof. Sevim Çizer Koleksiyonu)

DÜDÜK ÜRETİMİNDE MALZEME OLARAK SERAMİK

Düdükler başta deniz kabuğu, taş, ağaç, kemik gibi çok çeşitli malzemelerden oyularak üretilmiştir. Pişmiş toprağın ses çıkarma ve iletme açısından daha uygun ve dayanıklı bir malzeme olduğunu keşfeden ilkel insanlar, müziğin önemli rol oynadığı çeşitli törenlerde kullanılan müzik aletlerinin ve çocukların çaldığı düdük gibi oyuncakların yapımında seramiği de kullanmaya başlamışlardır (Hall, 2006, s:4).

Kil plastikliğiyle sonsuz bir şekillendirme imkanı sunarken pişirim sonrası yapı değiştirmesiyle de yüzyıllar boyu dış etkenlere karşı dayanabilen bir malzeme olarak kalıcı, üstün bir özelliğe sahiptir. Sonraki hayatlarında çalacağı düşünülerek ölümlerin mezarlarına konmuş olan Mısır antik düdükları günümüzde hala ses çıkarmakta ve o çağda çıkarılan sesin aynısını günümüze taşıyarak bize fikir vermektedir (Hall, 2006, S:3-4). Bu anlamda dayanıklılık çok önemli rol oynamaktadır.

Kolay şekil alan toprak çok çeşitli formların elde edilmesine olanak veren bir malzemedir. İnsanoğlu öncelikle çevresini inceleyerek çamurdan basit şekiller oluşturmuş, daha sonra bu formlar çeşitlenerek gelişmiştir.

Toprak, iç boşluk oluşturmak, birleştirmek, delik açmak için de çok kolay bir malzemedir. Deliklerin boyutu şekillendirme sırasında değiştirilebildiği ve geri dönüşü olduğu için de kil toprak düdük yapımında tercih edilmiştir. Diğer malzemelerden farklı olarak oymak yerine, temelden iç boşluğu ile şekillendirilen toprak, ayrıca güzel ses çıkartması ve farklı tonları elde

etmek için elverişli olması gibi önemli özellikler taşımaktadır. Pişirdikten sonra çıkaracağı sesi, çamur yaşken çıkarmak zor ama mümkündür.

TOPRAK DÜDÜKLERİN ORTAYA ÇIKIŞI ve TARİHİ GELİŞİMİ

Çeşitli düdük türlerine tarih öncesi çağlardan günümüze kadar Uzakdoğudan, Okyanus ülkelerine, Avrupa'dan (*Roma, Yunan*) Asya'ya (*Anadolu- Pers*), Kolomb öncesi kültürler dahil güney Amerika'dan (*Meksika, Peru*) Afrika'ya kadar yaygın bir coğrafyada oyuncak türü olarak rastlanır. Paleolitik çağda kemikten, taştan yapılmış örneklerine rastlanırken, neolitik çağdan itibaren topraktan yapılanları görülmeye başlanır.

Düdüklerin ilk ortaya çıkışıyla ilgili olarak oyun mu yoksa haberleşmek amacıyla mı doğdukları tahmin edilememekle birlikte zaman içinde farklı medeniyetlerin törenlerinde kullanılan ritüel objelere dönüştüğü bilinmektedir. Sadece sesi armoniye çevirmek için değil yağmur ve iyi hasat getirmek, hastaları iyileştirmek ya da çeşitli toplumların atalarını anıp güçlerini toplamaya yarayan bir üfleme eylemi yaratmak için de kullanılmışlardır.

Çin'de 6000 yıl öncesine kadar uzanan düdüklerin (*xun*) varlığı bilinirken, Güney Amerika'da İnka Maya, Aztek kültürlerinde M.Ö.1400'lere kadar uzanan eski örneklere müzelerde rastlanmak ta, M.Ö. 800'de İran, M.Ö. 400 Yunan, daha ilerde Roma, Bizans ve 14. yy. civarında Osmanlı Dönemi örnekleri bulunmaktadır.

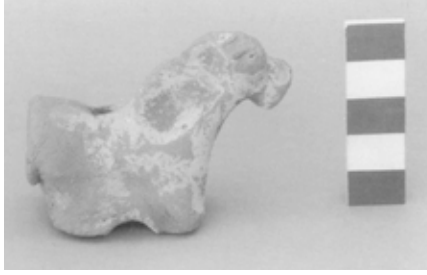
Rivayete göre Çin'de xun olarak adlandırılan düdüklerin, "mete adlı bir av aletinden kaynaklı olarak doğduğu söylenmektedir. Eski çağlarda insanlar, iple bağlanan bir taş ya da çamur topu fırlatarak kuş ve diğer hayvanları avlarken, bazı topların içi boş olduğundan atıldığında ses çıkardığını fark etmiş ve bu sese ilgi duyarak topu üflemeğe çalışmışlardır. Böylece bu topun, adım adım xun haline geldiği düşünülmektedir (*Toprak Oyuncaklar*).

Müzelerdeki örnekler, kazı çalışmaları ve yazılı kaynaklar bu tür oyuncakların, Anadolu Medeniyetlerinde oyuncak geleneğinde yer aldığını göstermektedir. Antik Yunan, Roma ve Bizans



Resim 16: Chimu Kültürüne ait Düdük Çömlek,1470 (Hall, 2006, p2)

Resim 17: Kore Xun Düdüğü (Ezgi Martinez koleksiyonu)



18



19

Resim 18: At Biçimli Pişmiş Toprak Düdük, Amorium (Bener, 2008)

Resim 19: Pişmiş Torak Düdük, Antik Yunan, Antalya Müzesi (Bener, 2008)

Dönemlerinde pişmiş topraktan yapılmış düdüklerin varlığı saptanmıştır. Amorium (Afyon) kazılarında Bizans dönemine ait at biçimli 5 cm boyunda toprak düdük ele geçirilmiş, iç boşluğu olduğu ve sırtındaki delikten üflendiği tespit edilmiştir. Ağız kısmında 1 ön yüzünde 2 delik bulunan diğer düdük örneği ise Antik Yunan dönemine ait olabileceği düşünülmektedir (Bener, 2008, 150).

Koç, koyun ve at gibi figürler Orta Asya toplumlarında ekonominin temel taşı olan hayvanlar olarak çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Çocuklara da hayvanları tanıtmak amacıyla yapıldığını düşünülebileceğimiz, 15-18. yy.a ait Kütahya ve İznik üretimi olan seramik düdüklerin form olarak bu hayvanları çağrıştırmaları da bu sosyal ve kültürel etkileşime işaret etmektedir (Şahin, 1992, 117).



Resim 20: 15. yy. Osmanlı Dönemi, Koç Biçimli Düdük (Sadberk Hanım Müzesi) Fotoğraf Ezgi Martinez

Mutfak kap kacağı üreten atölyelerde üretildiği ortaya çıktığından bunların pazaryerinde satış sırasında müşterilerin çocuklarına yönelik ürünler olabileceği söylenebilir. Akkoyunlu ve Karakoyunlulara ait geleneklerde Şamanist yaklaşımda cennete gideceğine inanılan koçun, mezar taşlarında kullanılmasının yanı sıra çocuklara verilen oyuncaklara form olması dikkat çekmektedir. Bu tüm medeniyetlerde görülen genel bir eğilimdir. Örneğin öküz formu da çoğu medeniyette rastlanılan ilk kaba formlardan olmuştur.

Avrupa'da toprak düdüklere neredeyse her çağda rastlamak mümkündür. İspanya'da Siurell adı verilen düdükler en tipik örneklerdir. Siurell'lerin ilk ortaya çıkış tarihinin bilinmemesine rağmen, kaynağının Akdeniz kültüründen Balearic adaları (Mallorca, Ibiza,...) olduğuna inanılır. Üretimleri günümüze kadar süre gelmiştir.

Antik çağa ait kazılarda ortaya çıkan bulgular düdüklerin Cordoba, Almeria Granada'da çok daha eski tarihlerde yapıldığını kanıtlamaktadır. İspanya topraklarında Müslümanların da bulunduğu dönemlere ait Arapça yazıtlardan, hayvan formunun bu şekilde törenlerde kullanılmasının Müslüman inancından uzak bir olgu olduğu vurgulanmıştır. Bu nedenle özellikle Cordoba'da 12-13.yy.da yasaklanana kadar yapıldığı bilinmektedir (Ortega, 2006, 75).



Resim 21: 16 . yy. Atlı Figür
Pişmiş Toprak Düdük, Almeria
(Ortega, 2006, 218)



Resim 22: 16.yy., Pariste Üretilmiş
Pişmiş Toprak Düdük,
Sevr Müzesi,
(Fotoğraf Ezgi Martinez)

12.yy.da boğa (Almeria), horoz (Jaen), 15. yy.a kadar ata binen figür, 14.yy.da testi Nazari medeniyetine ait sü-rüngen, at, horoz, kadın figürlerinin yaygın olan formlar olduğu söylenebilir. 17.yy.a doğru farklı kuş türleri ve in-san figürlerinin arttığı görülmektedir. Gitar ya da flüt çalan erkek figürleri ayakta ve geleneksel kıyafetlidir. Eli belinde, başında, karnında ya da elinde bebeği olan geleneksel kı-yafetli kadın figürleri de Granada'da yaygın görülmektedir. Bunların çoğu boru biçimli düdüklerdir. Bazı düdüklerin ise testi biçimli olup ağız kısmı açık ve insan yüzü mask biçiminde boyundan yukarı uygulanmış şekildedir. 18.yy.a ait şaşırılmış insan köpek ya da canavara benzer formların Jaen bölgesinde bulunduğu bilinmektedir.

Bunların çoğunda üfleme borusu arka kısımlarındadır ve tubular yani boru biçimli düdüklerdir. Boyutları formu-na bağlı olarak 3 ile 14 cm. arasında değişmektedir. Teknik olarak genelde el yapımı olan bu düdüklerde hayvanlar, el yapımı, testiler torna ve el ile müdahale edilmiş, figürlerin atlı olanları el yapımı, kıyafetli ve mask biçiminde olanlar kalıpta şekillendirilmiştir. Düdüklerin astar ve oksitlerle renklendirilmiş oldukları tespit edilirken sırsız ve az renk-li oldukları dikkat çekmektedir. Günümüze kadar bu ge-leneklerin devamı olarak çeşitli ülkelerde üretimi sürmüş ve çeşitlenmiş olan toprak düdüklerin özellikle İspanya Mayorka'da üretilenleri aynı özelliktedir. En çok rastlanan form ata binen figürdür ve yükseklikleri 20 cm'e kadar çık-maktadır. Karakteristik renkleri beyaz üzerine mavinin ton-ları ya da kırmızı, sarı, yeşil dekordur. Rönesans Dönemin-de 15-16. yy ürünlerine bakıldığında, Avrupa'da insan başı ve yine çeşitli hayvan formunda üretilmiş örnekler dikkat çeken bir diğer grup düdüklerdir.

17. yy. Avrupa'sında görülen ilk seramik düdükler baykuş biçiminde ve su ile üflenen türden-dir. Bunlar Hollanda'da elle şekillendirilmiştir. Aynı dönemde Delft'te de arkadan üflenen köpek biçimli düdüklerle de rastlanmaktadır. İngiltere'de ilk örneklerine 18. yy.da rastlanan düdükler form olarak basit ve kalıpta şekillendirilmiştir. 19.yy örnekleri kuğu, kuş biçimlidir. Çoğunluğu kalıpta şekillendirilmiş bu düdüklerin önceleri çok renkli üretilirken, 20. yy.a doğru daha az renkli olmaya başladıkları dikkat çekmektedir. Üzerlerindeki sırlama türü yapıldığı bölgenin karakteristik özelliğini yansıtmaktadır. 20. yy örneklerinde kalıpla şekillendirilmiş insan figürü ve tarihi figürler görülmektedir. Daha sonra daha az maliyet ve zahmetli üretim arayışı içinde bunların malzeme olarak metal, plastiğe dönüştüğü görülmektedir.

Sevr Müzesi, 19-20. yy Fransa'da yapılan pişmiş toprak oyuncak düdük üretimlerine dair top-tancılara dağıtılan izahnamede üretimin o dönemde ne kadar çok olduğuna işaret etmektedir. (Artistes et Potiers). Rusya'da da en eski el sanatlarından olduğu bilinen pişmiş toprak düdük



Resim 23: 16. yy. Dymkovo Serami Düdük, Rusya (Dymkovo Toys)

üretimi, 19. yy.da görülmeye başlanmıştır. Dymkovo figür-leri baharı ve güneşi kutlamak için düzenlenen törenlere özel üretilmeye başlandığı düşünülen meşhur bir gelenektir. Hayvan totemlerden oluşan formlar zamanla çok çeşitli insan figürlerine dönüşmüştür. Zigzag, benek ve çizgiler 10 renge kadar çeşitlenirken kırmızı çamur ile yapıldıkları ve beyaz sır üzerine dekorlandıkları bilinmektedir. Günümüzde kopyaları yapılırken hediyeelik eşya olarak yaygın biçimde üretilmektedir.

ANADOLU'DA TOPRAK DÜDÜKLER ve GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Anadolu'da antik çağlarda görülen toprak düdük geleneğinin uzantısı olarak çeşitli çömlekçi köylerinde oyuncak olarak seramik düdüklerin yapıldığı bilinmektedir. Yöresel isimleri Aydın bülbül testisi, bülbül ibriği, Avanos düdüklü bardak, İstanbul Eyüp düdüklü testi, Ordu Ünye düdüklü ibrik olarak bilinmektedir.

İzmir (Bornova) ıskırık, Kınık düdük, Denizli toprak düdük üretimi günümüzde yok olmaya yüz tutmuştur. Yapımı zor olduğu ve eskisi kadar çocukların ilgisini çekmedikleri için, çoğunlukla hediyeelik eşya olarak az miktarda üretilmekte ve satılmaktadır.

Teknik olarak Anadolu çömlekçiliğinde genellikle form, torna ya da elle şekillendirildikten sonra önceden hazırlanmış özel bir kamaş ve açılı çıta ile ağız boşluğundan 30 derece, açıklık penceresinden de dik bir açıyla delinmektedir. Delme esnasında sesin netliğinde bozulma



Resim 24: Astar dekorlu Sırlı Pişmiş Toprak Düdük, Kınık Fotoğraf Ezgi Martinez

olmaması için çıtada kalan kil parçasının tekrar deliği kapatmamasına dikkat edilir. Bu geleneksel üretimler yapan ustalarının tek tek vefat etmesiyle kaybolmakta önceden yapılmış örneklere bile zor ulaşılırken, çocukları tarafından üretimi sürdürülmemektedir. Günümüzde bu geleneği sürdüren nadir atölye ve ustalar bulunmaktadır. Bilecik Kınık'ta üretim eskiden 150-300 bin iken günümüzde 8-10 arasında yapılan üretimler artık neredeyse son bulmaktadır. Fevzi Kubat ve Emrullah Şen bilinen son ustalarıdır. Testi biçimli, sırlı ve akıtma dekorlu bu düdükler yöreye hasır ve günümüzde Eyüp oyuncakçılarında da rastlanmaktadır.

Denizli Sarayköy'de Ali Cintemir ve ailesi tarafından üretilen civciv biçimli düdükler, yöreye has kırmızı çamurun renginde ya da yapay dekorludur. Pamukkale, Serinhisar ve Denizli civarında geniş bir pazarı bulunmaktadır. Aydın Karacasu yöresinde üretilen horoz ve civciv düdükler Sarayköy'deki ile benzer olup çamur renginden ayırt edilebilmektedir. Karacasu çamuru



25

Resim 25: Kırmızı Çamur, Kuş Biçimli Pişmiş Toprak Düdükler, Sırsız, Denizli Sarayköy



26

Resim 26: Kalıpta Şekillendirilmiş Horoz Biçimli Pişmiş Toprak Düdük, Sırsız, Aydın, Karacasu, Fotoğraf Ezgi Martinez



27

Resim 27: Testi Biçimli Pişmiş Toprak Düdük, Avanos / Tüzüm Kızılcan koleksiyonu

diğer yörelere göre daha kırmızıdır. Bilinen son ustası Hamdi Kiriş artık üretim yapamasa da oğlu az miktarda düdük üretimini devam ettirmektedir.

Avanos'ta üretilen gelmiş ama günümüzde bitmiş olan testi biçimli boyunlu düdükler yöreye hastır. İbrikçi Hasan Usta ve Ahmet Kılıç ustaların ürettiği oldukları türlere ancak koleksiyonlarda rastlamak mümkündür. Günümüzde İznik'te de antik örneklere benzer düdükler üreten Tamer Canber, Menemende uzun boyunlu testi biçimli düdükler üreten Hasan Ursavaş, Çanakkale'de Osmanlı dönemi testileri biçiminde düdükler üreten Şerafettin Benek, Antalya'da yine testi biçimli düdükler üreten ve turistik bölgelere satış yapan Ayhan Dönmez ustalara ulaşılmıştır. Bu ustaların üretimlerini sürdürmekte oldukları tespit edilmiştir.



28

Resim 28: Koç Biçimli, Dekorlu Seramik Düdük, Tamer Caner, İznik / Prof. Ayşegül Türedi Özen koleksiyonu



29

Resim 29: Testi Biçimli Pişmiş Toprak Düdük, Sırsız, Şerafettin Benek, Çanakkale / Reyhan Güleç koleksiyonu



30

Resim 30: Kuş Biçimli, Boyalı, Pişmiş Toprak Düdükler, Denizli Sarayköy Ali Cintemir / Fotoğraf Ezgi Martinez



Resim 31: Nasrettin Hoca Biçimli Düdük, İlker Eği, Demir oksit, Şeffaf Sır

Çanakkaleli Ali Ustanın 1930'larda başlayarak Anadolu'da birçok çömlekçi yöresini dolaşarak düdük yapımını öğrettiği ve böylece yaygınlaştığı ve en son Kütahya'da vefat ettiği bilgisine ulaşılmıştır. Kütahya'da Tahir ustanın da benzer düdük formları ürettiği bilinirken, günümüzde bu geleneği devam ettiren Kütahya atölyesine rastlanmamıştır. Ayrıca 2006 yılında Kültür Bakanlığı hediyelik eşya yarışmasında sergilenen "parayı veren düdüğü çalar" isimli düdük tasarımını, daha sonra Akşehir şenlikleri için ürettiği olan İlker Eği, tasarım boyutunda bu ge-

leneksel konuya farklı bir yaklaşım sunmuştur. Böylece geleneksel bir form olarak seramik düdüklere yorum getirilebileceği ve yeniden canlandırılması için çaba sarf edilmesi gerekliliğine dikkat çekmiştir.

ÇEŞİTLİ ÜLKELERDE TOPRAK DÜDÜKLER

Uzakdoğudan Afrika'ya, Avrupa'dan Amerika'ya kadar geniş bir coğrafyada, günümüze ait seramik düdüklere çokça rastlanmaktadır. Çin'in Henan eyaletine bağlı Junxian ilçesinde yaygın olan toprak oyuncaklar, yöre halkının geleneği olup "Toprak Gugular", "Cici Gugu" ve "Gugulayan Cıvcıvler" olarak adlandırılmaktadır. Geleneksel Çin takvimindeki Yuanxiao Bay-



Resim 32: Dekorlu Seramik Düdük, Guizhou Bölgesi, Çin

ramı ve Ruh Bayramı sırasında Junxian ilçesindeki geleneksel panayırarda çok sayıda toprak düdük ve Gugulayan Cıvcıv satıldığı bilinmektedir. Bunların alıcıları, genellikle çocuk sahibi olmayan veya çok çocuk isteyen evli köylü kadınları olduğu söylenmektedir. Elle şekillendirilen çamur, genellikle kül siyahı, koyu kahverengi ve kırmızıya boyanıp, üzerine gül kırmızısı, sarı, yeşil ve beyaz renklerle desen çizilmektedir. Bu oyuncakların konusu ise geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (*Toprak Oyuncaklar*).

Neolitik çağda görülen xun genellikle taş ve kemikten, sonraları da topraktan yapılmıştır. Xunun birçok formu vardır. Oval, yuvarlak, yumurta, balık ve armut formu bunlardan bazılarıdır. En yaygın olanı armut formudur. Başlangıçta yalnızca tek bir ses deliği olan xun sonra birkaç delikli hale gelmiş olup, Milattan önceki çağlarda altı ses çıkaran çok

delikli xun yapılmaya başlandığı ve çok yaygın bir çalgıya dönüştüğü, imparatorluk sarayında da çalındığı bilinmektedir. Konfüçyüs ritüelleri için kullanıldığı gibi günlük yaşam nesnesi olarak da Çin'de görülmüş, benzerlerine Kore, Japonya ve Vietnam'da da rastlanan yumurta biçimli kapalı formdur. Üfleme deliği üst duvarındadır. Çin Devlet Konservatuari'nden profesörler xunun tasarımı üzerinde çalışmış ve delik sayısını 10'a kadar çıkarırken delikleri daha düzenli biçimde dizmeye başlamışlardır. Böylece daha kolay ve yüksek sesle çalınmasını sağlamışlardır.

Güney Amerika'da Meksika, Peru, Küba, Bolivya, Honduras, Guatemala, Kolombiya, Kosta Rica, Ekvator, Panama gibi Orta ve Güney Amerika ülkelerinin çoğunda görülmektedir. Çok odalı türleri yaygındır ve ritüel çağrışımı kuvvetlidir.

Okyanus ötesi ülkelerde görülen düdük türleri yaygın olarak meyve kabuklarından yapılanlardır ve seramik olanlar bunların taklidi şeklinde karşımıza çıkmaktadır (*Abrashev, 2000, 60*).

Günümüzde Avrupa'da Polonya, İspanya, Portekiz, Romanya, Bulgaristan, Litvanya, Letonya, Estonya, Slovenya'da çok yaygın üretimleri olduğu bilinirken, Romanya, Bulgaristan, Türkiye'deki örnekler arasında teknik ve form olarak benzerlikler yakalamak mümkündür. Bu da tarih içinde etkileşimlere işaret etmektedir.



33

Resim 33: Sgraffito dekorlu Pişmiş Toprak Düdük, Meksika, Tuzum Kızılcan koleksiyonu



34

Resim 34: Pişmiş Toprak Düdük, Meksika, Kamuran Ak koleksiyonu



35

Resim 35: Bolivia whistle with 4 chambers, Tuzum Kızılcan koleksiyonu / Fotoğraf Ezgi Martinez



36

Resim 36: Anonim pişmiş toprak kuş düdük, Sırlı, Bulgaristan



37

Resim 37: Sırsız kuş biçimli pişmiş toprak düdük, Menemen



38

Resim 38: Anonim Düdük, Sırlı dekorlu, Bulgaristan



39

Resim 39: Sırsız testi biçimli pişmiş toprak düdük, Grit Adası Manolis Usta, Margarides köyü / Prof. Sevim Çizer koleksiyonu



40

Resim 40: Boyalı Pişmiş Toprak düdük, Portekiz, Elif Toprak



41

Resim 41: Sırlı pişmiş toprak düdük, Polonya, Duygu Kahraman



42

Resim 42: Testi biçimli düdük, Sırlı, İspanya, Manises, Kemal Uludağ



43

Resim 43: Boru Biçimli Pişmiş Toprak Afrika Düdüğü, Tuzum Kızılcan koleksiyonu



44

Resim 44: Pişmiş Toprak Düdük, Astar dekorlu, Turkmenistan, Zehra Çobanlı



45

Resim 45: Sırsız Pişmiş Toprak Düdük, İran, Sadettin Aygün

Avrupa'da üretilen düdüklelerin çoğunun testi ya da kuş biçiminde olduğu dikkat çekmektedir. Bunlar, üzerlerindeki dekor, renk ve üflendiği ağız kısmı gibi detaylarda farklılık göstermektedir.

Küresel flütler Güney Afrika'da çok görülmektedir. Hala kabile toplumlarında kullanılan önemli bir müzik iletişim ve işaret aracı oldukları bilinmektedir. Boru biçimli olanlar da çeşitli hayvan formlarında karşımıza çıkmaktadır.

İranda da görülen pişmiş toprak düdükle üretimi tarih öncesi çağlardan beri sürdürülen bir gelenek olarak dikkat çekmektedir.

İngiltere, Almanya, Fransa'da da geleneksel üretimlere nadir de olsa rastlamak mümkündür. Çoğunlukla küresel düdüklelerde, hayvan form, bunlar arasında da kuş formunun yaygın olduğu söylenebilir.

Bu tür geleneksel üretimlerin çeşitli atölyeler tarafından özel olarak yapılmasının yanı sıra geleneksel el sanatlarını geliştirmek adına yerel yönetimler ve kalkınma ajansları tarafından açılan bir takım dernekler tarafından da üretim ve satışlarının desteklendiği bilinmektedir. Bu anlamda Macaristan Kechkemmet Oyuncak Müzesi güzel bir örnektir. Macaristan ve çevre ülkelerden 200'den fazla düdükle bulunduğuna koleksiyon Kechkemmet Uluslararası Seramik Atölyesinde çalışan sanatçıların katkılarıyla çok çeşitli üretimler yapılarak geliştirilmekte, ayrıca bu atölye tarafından dünyada bu konu ile ilgili çalışan seramik sanatçıların biraraya geldiği Kil ve Ses Sempozyumu düzenlenerek dünyanın ilgisi bu konuya çekilmektedir.



46

Resim 46: Kechkemmet Oyuncak Müzesi, Macaristan,



47

Resim 47: Koç biçimli pişmiş toprak düdükle, sırsız, Macaristan / Sercan Filiz

SONUÇ

GÜNÜMÜZ ÜRETİMİ, DEĞERLENDİRME ve ÖNERİLER

Bu araştırmada seramik düdüklelerin tarihine değinilerek, günümüze gelişi ve türleri dünyadan örneklerle anlatılmış, günümüzde el sanatı olarak üretimleri özellikle geleneksel yönü irdelenmiştir.

Düdükleler el ile kavranan türde oyuncaklardır. Bu grupta üflenerek ses çıkaran, el, ağız ve kulak eş güdümlü oyuncak türü olarak nitelendirilebilir. Kendi içinde farklı türleri bulunan düdükleler, fonksiyon olarak oyuncak, törensel eşya, hediyelik hatıra eşyası ve müzik aleti okarınalar şeklinde 4 grupta toplanabilir. Boyut olarak 3 cm'den 20 cm'e kadar örnekleri bulunmaktadır.

Form olarak sınıflandırılacak olursa hayvan, kap, kacak, ibrik, bardak, testi, insan ve diğerleri şeklinde gruplanabilir. Hayvan biçimleri arasında kuş çeşitleri, at, boynuzlu hayvanlar, köpek başlıcalarıdır. Bunlar arasında çoğunlukla kuş sesi çıkarmak amacıyla üretildikleri için en yaygın formu kuşlardır. Figüratif olanlar ise farklı pozisyon ve boyutlarda karşımıza çıkmaktadır. Renkler dikkat çekici ve forma uygundur.

İnsanın doğasında bulunan keşfetme ve oynama güdüsü yine insanın doğasına en yakın malzeme olan toprağın kullanımıyla farklı dönemler ve medeniyetlerde farklı oyuncaklara dönüşmüş, oyun ve seramik kavramları böylece biraraya gelmiştir. Çeşitli medeniyetlerde dinsel törenlerde kullanıldığı bilinen düdük türlerinin varlığından da bahsedilmekte, bu da düdükle rin ses çıkarma özelliğinin yanı sıra biçimsel özelliklerini de ritüel anlamlar taşıdığına işaret etmektedir.

Günümüzde yok olmanın eşiğinde bir oyuncak olan pişmiş toprak düdükle r, endüstri devriminden sonra teknolojik gelişmelerden etkilenerek tercih edilmez olmuştur. Endüstri devrimi tabii ki bu tür el sanatlarına dayalı geleneklerin yok olmasına etki etmiştir; ama günümüzde bazı sanatçılar ve zanaatkarlar konuyu yeniden ele alarak çalışmaktadırlar. Dünyada birçok çağdaş seramik sanatçısının bu geleneksel formdan etkilendiği ve kendilerini ifade edebilecekleri etkil eşimli bir eser ortaya koymak için ilham aldığı görülmektedir. Bir taraftan form olarak sera-



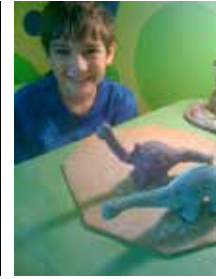
48

Resim 48: Selin Toprak, Tavuskuşu Biçimli Toprak Düdük Tasarımı, yaş:9,



49

Resim 49: Selin Toprak, Pişmiş Sırlı Stoneware Düdük



50

Resim 50: Tiff Cobb, Çocuk Atölyesi, Luisiana

mik heykel anlamında formlar üretirken, diğer taraftan da bu formların ses de çıkararak ortaya konmak istenen ifadeyi kuvvetlendirecek ikinci bir duyuya hitap etmesi günümüz çağdaş sanat anlayışına uygun, farklı bir yaklaşımdır.

Kültürel değerlerimize göstereceğimiz duyarlılık ile bu tür gelenekleri yaşatmak gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Günümüzde teknoloji çağında yetişen çocukların düdük gibi nostaljik oyuncak türleri ile tanışması, kültürlerine ait birer değeri tanımlarını sağlarken diğer taraftan yaratıcılıklarını geliştirecek bir atölye çalışmasına dönüştürülebilir. Toprağı biçimlendirerek ses çıkaran bir obje üretme fikri, çocuklar için eğitici bir oyuna dönüştürülebilir.

Örneğin Kore'de, Fransada ya da İtalya'da dernek ve birlikler çeşitli etkinlikler ve dayanışmalarla bu kültürel değeri ayakta tutarken, Anadolu'da da eski bir gelenek olan düdükle ri koruyacak ve yaşatacak girişimlerde bulunmak mümkündür. Koleksiyonerleri, bu alanda çalışan seramik sanatçıları ve ustaları sergiler ve festivaller düzenleyerek bir araya getirmek önemli bir girişim olabilir. Böylece günümüzde üfleme müzik aleti olarak sınıflandırılan ve çeşitli ülkelerde özellikle kabile toplumlarında hala kullanıldığı bilinen etnik türde seramik düdükle rin kaybolması da engellenebilir.

KAYNAKÇA

- ABRAHEV, Bozhidar,(2000) *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments*, Könemann: Belgium
- AVCI, Bilgi,(2005) *Seramik Oyuncaklar*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İzmir
- AKDEMİR, Zehra Didem,(2008) *Okarınanın Tarihsel Geçmişinin Araştırılması ve Uygulamaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İzmir
- AK, Duygu,(2006) *Oyun ve Oyuncak Kavramlarının Tarihsel ve Kültürel Değişimine Endüstriyel Tasarım Açısından Bir Bakış*, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü: Eskişehir
- AND, Metin,(2003) "Homo Ludens/ Oyuncu İnsan", *Aries, Edebiyat Sanat Düşünce Dergisi*, sayı: 4, Koç Kültür Sanat Tanıtım Hizmetleri Yayını, sayfa: 22-31
- AKBULUT, Dilek,(2009) "Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar" *Milli Folklor*, 21, Sayı 84, sayfa:182-191
- BENER, Salkım Selvi,(2008) *Eski Yunan ve Roma'da Oyun ve Oyuncaklar*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi: İstanbul
- COŞAR, Mehmet,(2008) *Islık Çalan Seramikler ve Yeni Önermeler*, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Çanakkale
- ÇAM, A., Alaybek, G., ve Okan, S.,(2007) "Seramik Müzik Aletleri" *November-December /No.23*
- FEYZOĞLU, Sanem,(2009) "Ses ve Kil" *Seramik Türkiye*, Ocak-mart, s:27
- HALL, Barry,(2006) *From Mud to Music*, American Ceramic Society: Ohio, ABD
- KALMAR Agnes,(2002) *The Collection of the Szorakatenusz Toy Museum and Workshop*, Toy Museum Press: Kecskemet
- KURA, Hande,(2005) "Ses Müzik Seramik" *Seres 2005 Bildiriler Kitabı*, sayfa: 329-340
- ORTEGA, Ana Dolores Navarro,(2006) *Del Rito Al Juego*, Junta de Andalusia consejeria de cultura, Museo de Almeria: Almeria
- ÖZCAN, Ayça,(2003) *Antik Çağda Pişmiş Toprak Oyuncaklar 3. Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir
- ÖZTURANLI, Gül,(2000) "Oyun ve Seramik Oyun Objeleri", *Seramik, Sanat Bilim Teknoloji*, Sayı:12 sayfa:24-26
- RIMMER Joan,(1969) *Ancient Musical Instruments of Western Asia*, British Museum: Londra
- ŞAHİN, Faruk,(1992) "Oyuncak Düdüklere" *Antik Dekor Dergisi*, sayı 16, sayfa: 117-119
- TUĞ, Orçun,(2005) *Seramik Malzemenin Müzik Enstrümanlarında Kullanımı*, Dokuz Eylül Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İzmir
- 01.08.2011 www.eyupoyuncaklari.com
- 01.07.2011 "Dymkovo Toys" http://www.russia-ic.com/culture_art/traditions/940/
- 10.07.2011 <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=ışkırık>
- 15.02.2011 <http://www.ceramics.it/cucari/pres.html>
- 01.10.2010 Richard Baxter "Ceramic Music Instruments" http://www.richardbaxter.co.uk/history/hist_cer.html
- 01.03.2011 <http://www.thepotteries.org/features/whistle.htm>
- 21.09. 2010 "A Not So Simple Instrument" <http://www.sifflets-en-terre-cuite.org/HtmlE/index.html>
- 23.07.2011 NOMI E DENOMINAZIONI DI "FISCHIETTO" <http://www.ceramics.it/cucchi/deno.html>
- 05.08.2011 "Toprak Oyuncaklar" <http://turkish.cri.cn/chinaabc/chapter21/chapter210106.htm>
- 20.09.2011 "The Death Whistle" <http://www.mexicolore.co.uk/index.php?one=azt&two=mus&id=549&typ=reg>
- 04.07.2011 "Names and Denominations of the whistle" <http://www.trocadero.com/galleriadelvecchio/items/Item507027store.html>
- 13.05.2011 "Huangping Clay Whistle in China's Guizhou" http://english.peopledaily.com.cn/200510/06/eng20051006_212832.html
- 21.02.2010 *Artistes et Potiers* <http://www.sifflets-en-terre-cuite.org/Html/Prod/Diffu.html>

Teşekkür:

Prof. Zehra Çobanlı, Prof. Sevim Çizer, Prof. Ayşegül Türedi Özen, Tüzüm Kızılcın, Yrd.Doç.Alp Çam'a araştırmamdaki katkılarından dolayı teşekkürlerimle.

İzmir Arkeoloji Müzesi, Kütahya Arkeoloji Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul Kechkemmet Oyuncak Müzesi, Macaristan Boston Güzel Sanatlar Müzesi-ABD, Bursa Arkeoloji Müzesi, Sevr Müzesi - Fransa

“ TERRACOTTA WHISTLES AS A TYPE OF TOYS ”

Assit. Prof. Ezgi Hakan Verdu Martinez*

ABSTRACT

Clay, along with humanity's existence has been used as the most primitive material in making all kinds of goods to meet daily needs. One of these daily use objects is the toy that carries great importance as tool of entertainment, communications and development. The human instinct to explore and play has been shaped in various ways with the clay in different civilizations. Terracotta has become the basic material of the different toys as the main tool of act of playing. Ceramic whistles, widely seen from Prehistoric times to the present day from Europe to Asia, America, pre-Columbian cultures, also appeared in various civilizations as a type of whistling instrument as the ritual objects used in ceremonies. In this sense, ceramic whistles began to lose attention, especially in Turkey started to disappear with missing values due to diversity, changes and the development of toys within the industrial revolution. They are being produced as nostalgic toys, souvenir objects with limited edition. In this study, reference to the history of ceramic whistles, the arrival of the present day is being explained, as handicraft production, particularly by means of traditional aspect.

Keywords: *whistle, toy, terracotta, ceramic, ritual*

* Anadolu University Faculty of Fine Arts, Eskişehir / TURKEY

INTRODUCTION

The subject of this research is the type of wind whistles referred to as a terracotta whistle, being the most primitive musical instrument and variety of toy, which was given shape with clay as a material and had special names in various countries and regions. Its emergence, its different types in history, how it is played, and especially because of its disappearance in Anatolia, the production of whistles at present times has been comparatively discussed.

DEFINITION OF THE TOY AND EMERGENCE OF CERAMIC IN HISTORY

Playing, which has an important role in mental, physical and social development and is a type of amusement and communication act, is an important practice which carries the properties of preparing children for their future lives, developing their sense of possession and imagination (Akbulut, 2009, 182). Games and toys, which contribute to the development of culture due to requiring practice, information, ability, courage and strength, are also important as they give clues in the context of the information-culture levels of the times, societies and regions they belong to. When it is considered that mankind has used objects for games and produced toys since ancient times, it becomes apparent that games are as old as the history of man, emerging as an activity necessary to human nature.

Clay, as the most primitive material used since the beginning of humankind, was used in the production of all kinds of goods supporting daily life. Toys constituted a group of such goods as well as pots and pans, weapons, accessories and similar kinds of wares. Terracotta objects which have survived to present days and are believed to have been used as toys in prehistoric ages, date back to 4000-5000 BC. According to archaeological researches the first toys discovered in history belong to the throne of Egypt in the 5th century BC. However, across the world, many more types of toy objects dating back to much older times in history have been encountered produced from materials such as bone, Stone, wood, clay, dry fruit and sea shells (Ak, 2006, 41).

THE RELATIONSHIP BETWEEN TOYS AND RELIGIOUS OBJECTS

In the context of toys and its relationship to religion, a tradition seen in ancient Egypt and many other cultures of the dead being buried with their toys links the concept of games with religion. The fact that ancient children's toys have similarities to icons designed to represent the strength of God and give him form leads to the belief that objects such as these were given to children so they could play with them after they had been used in religious ceremonies (Ak, 2006, 42).

While it is known that children in Ancient Greece and Rome dedicated their toys to the gods when they reached adulthood, the toys encountered in child graves points towards the notion of games being associated with children. Amongst these toys, rattles, whistles, dolls, carriages, horses, various animals, dreidels and yo-yo's stand out, mostly made from terracotta (Avci, 2005, 20). Though their exact historical dates are not known, these objects speculated to have survived to present times from prehistoric ages are known to have also functioned as objects of worship. Since the presence of games is also mentioned in the concept of rituals. The holy ceremonies

the Dutch historian Johan Huizinga explains, comprising of an air of collective festivities which temporarily suspended daily life, is said to have comprised of behaviours exactly the same way as games are played (And, 2003, 25). It is known that musical instruments, similar to types of toys in appearance, were played in activities such as blessings, religious sacrifices, funerals, weddings and dance competitions.



1 *Figure 1: Terracotta Doll, Roman Period, İznik Arceology Museum*

2 *Figure 2: Terracotta Birds With Wheel, Frig Period Kütahya Arceology Museum*

3 *Figure 3: Glazed Terracotta Whistle in the Form of Aries Ottoman, Sadberk Hanım Museum, İstanbul*
(*Photograph: Ezgi Martinez*)

These tools are objects named as whistles, emitting voices similar to a whistle when blown upon. In this sense, these objects transformed the act of breathing, which humans depend on for their existence, into a holy act and were associated with music. The notion of music was widely believed in the ceremonies of ancient cultures across the world to have had magical properties much like a godly act. In Ancient Mexico, terracotta whistles in the shape of skulls which emit sounds of animals and the sound of the wind are typical in Mayan Culture. Evidence has been encountered leading to the belief that this type of whistle, which was named the Death Whistle, was used in ceremonies where slaves were sacrificed, and some examples of it have been found in the hands of the buried (*The Death Whistle*).

Especially in societies where music was believed to have enabled communication with the gods, possessed medical specialties, and symbolised eternity, the whistle which is the ancestor of simple wind instruments has imitated nature in sound and form. Due to the noise the whistle makes, its size and shape, over time it has become varied and developed. It is known that in Japan, the whistle pipes, which when blown upon were believed to be a representation of god and were used to gather blessings, were given to children as toys once they had served their purpose. Whistle pipes which were believed to cure certain types of diseases, bringing fortune and happiness are also mentioned (*A not so simple instrument*).

THE DEFINITION OF CERAMIC WHISTLES AS TERRACOTTA TOYS

Amongst musical instruments, whistles are technically in the Aero-phones class, in other words instruments which when blown upon emit loud voices at differing notes due to the vibration of the air trapped within them (Kura, 2005, 332). They are produced in shapes and sizes



4

Figure 4: Aztec Florentin Codex (The Death Whistle)



5

Figure 5: Burial Findings at Tlatelolco temple, (The Death Whistle)

which enable them to be comfortably held or grasped by hands. Their dimensions vary between 3 cm to 20 cm. The whistles, having a blowing mechanism inserted to the body and generally having an inner cavity, are divided into types according to the material they are made of, and according to their figurative characteristics (shape) and the sound they create. The whistles; often encountered among the antique toy types as they attract the attention of children because of the sound they make and their production survived until present days, material-wise draws the attention of commonly being made especially from ceramics. Gaining a universal dimension as they are encountered in all cultures worldwide, terracotta whistles are called with different names in different languages peculiar to every region because of being simple but popular.

ITALY: Fischietto, Fisaletto, Cuculo, Cucco, Ocarina, Supioto, cuchi, cucari

PORTUGAL: Boneco, Boniereco, Cantilharia, Assobito o Apito, Rouxinol, Cuco.

SPAIN: Pito-fischio- Silbato, Botijo-brocca ad acqua-, Rusinor,-usignolo- Canario, Pito tortolo, Siurel, Siulet, Xiulet. botijito

FRANCE: 'vase sifleur' 'rossignol', Subiet, Siblet, -uccello con il fischio- Sifflet a eau -ad acqua- Mariuneto cui cui

LUXEMBURG: Pickvillercher, -cuculo con fischio-.

GERMANY: Tompfeife, -fischio di argilla- Kuckuck, Nachtigall, -usignolo-.

USA and UK: Whistle bird whistle

DANMARK: Pipirovhest, -cavallo che fischia- Svallerhone.

NORVEY: Gauk

FINLAND: Savikukko, -gallo di argilla- Kukkopilli, -gallo col fischio.

CHEK REPUBLIC: Pistalka, Klinenà-Pistalka, -di argilla- Utacik Pistalka, dsbanok.

HUNGARY: cserépsíp

YUGOSLAVYA: Pissak, -ad acqua-

GREECE: Sfirichtra, Kanataki.

RUSSIA: Savi piilu, -in ceramica- Swilpe, Molinukas, Svistulka, Svistun, Schunschushpyk, bul bul, Kawalkal, Pepuk, Tam-scachlvtsha, -di argilla-.

(NOMI E DENOMINAZIONI DI "FISCHIETTO)

TERRACOTTA WHISTLE TYPES

Whistles in the classification of aerophone musical instruments are counted in the group of instruments which are blown through an air-duct. Aperture is the cavity between the blowhole and finishing edge. It can be square, round or oval. As it gets bigger, the tone gets higher. However wide and short it is, the sound becomes that much higher-pitched. If it is long and narrow, the sound becomes more winded and requires more blowing strength. This cavity transforms the sound into resonance (Hall, 2006, 59).

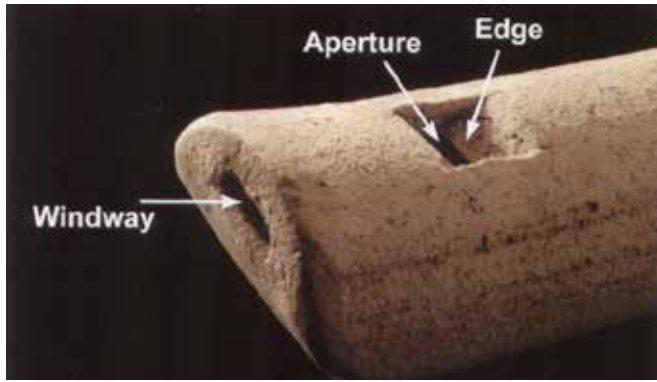


Figure 6: Whistling Mechanisms (Hall 2006, p57)

CLASSIFICATION OF WHISTLES BY MEANS OF FORM

Globular Whistles

It is enclosed as form and their bodies have a globular inner cavity. The sound is created by the mouthpiece located on the edge. Their sound intensity is weak. It can be said that they are common in Western and Central Europe. The types with 1 or 2 holes on them are widespread, and these holes create sound variation or prevent the air, compressed during firing, to create pressure. (A not so simple instrument).

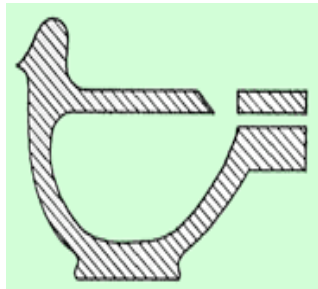
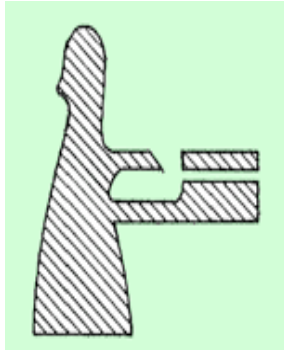


Figure 7: Globular Whistle Section

Figure 8: Globular Whistle Sample (Tüzüm Kızılcan Collection)

Tubular Whistles

Its tonality depends on the length of the pipe in this whistle type, where blowing form is connected to the base or body from outside. While tubular whistles have high-pitched sound whereas the globular whistles have deeper and softer sound. If it has a pedestal and a base, it



9

Figure 9: Tubular Whistle Section
Figure 10: Tubular Whistle Sample



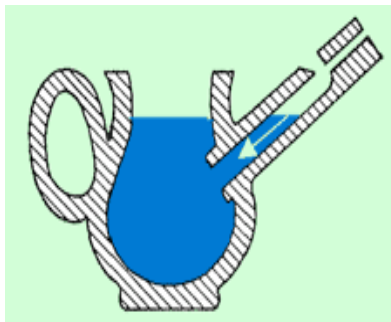
10

may be tubular. In some whistles it is also seen that holes are bored to let the compressed air out and prevent cracking. Window is bored on the mouthpiece where the air flow breaks. If it is tubular, window is cut on the blowing pipe, and if it is globular it is opened on to the body. In water whistles, generally it is opened on the body, and only if it is globular it is opened underneath. This is done so, in aesthetical and practical terms rather than a technical reason.

Water Whistles

These are called nightingale, botijito pitchers in various languages. It is a combination of globular whistles and tubular whistles. The difference is that the air blown through the pipe hits the water rather than the wall by filling water into the cavity, and the water level raises and creates sound. As the water moves the sound also swashes and its resonance becomes longer. Its specific characteristics are that the tonality of the sound is diverse and it creates a sound similar to that of a bird. If a whistle has a hole facilitating filling of the inner cavity from the top, this indicates it is working with water. However, there are also the types, which are filled through the blowing hole. The water hole may be on the top in open-mouthed pot shaped forms and water can also be filled through 1 or 2 holes bored in various places in enclosed forms like a bird. Generally the second hole is for facilitating the air to go out easily while filling the whistle with water, and to control the movement of the water when contacting with air while blowing.

(A not so simple instrument).



11

Figure 11: Water Whistle Section



12

Figure 12: Water Whistle Sample / Ezgi Martinez Collection

Multi-chambered Water Whistles

The types of these special forms commonly encountered in a geography extending from Mexico to Peru since one, two thousand years ago until now, go up to 6 chambers. The types with double chamber are the most common ones. These are jointed from the bottom and connected with a handle from the top. The sound is created by the air coming out of upper chamber of



Figure 13: Multi-chambered Water Whistle
(Abrashv, 2000,p. 41)

a small hole. While sculptural forms take place on one side, generally the second chamber is in the form of plain terracotta. These as well as being totemic symbols may also carry the characteristics of a sacred animal while the length of a normal whistle is 10-15 cm, it length may be as much as 20 cm. These are often included in straight blown aerophone group (Cosar, 2008, .34).

Ocarina

It is known that ocarina, derived from the word oca meaning “Little Goose”, invented by Italian Guiseppe Luigi DONATI in 1860. It was encountered in ancient Egypt, Mexico civilizations but was not referred with this name until the said date. This type of instruments is also found among the porcelain product of German Meissen Company (Kura, 2004, 334). It is known that as well as being shaped as handmade or with moulds, they are also produced in different sizes. There are types ranging from 4cm to 20 cm in length. They are found in literature as a diatonic musical instrument having holes on the front and back surfaces, which can be easily opened and closed with fingers. While producing and playing artists and musicians are encountered especially in Far East and America, it is also found in countries outside these. Also, many researchers in music and ceramic fields write up thesis and carry out applied research on this subject (A not so simple instrument).



14

Figure 14: Ocarinas by Alp Çam



15

Figure 15: Ocarina by Sergio Garcia, Chili Collection of Prof. Sevim Çizer

CERAMIC AS A MATERIAL IN PRODUCTION OF WHISTLE

It is known that the whistles produced from various materials in history are also produced by carving from materials especially like sea shells, stone, wood, bone, etc. Primitive people discovering that terracotta being more appropriate and durable material in terms of creating and transmitting sound, also began using ceramic in production of musical instruments used in various ceremonies where music play an important part, and in production of toys such as whistle played by children (Hall, 2006, 4). While offering infinite shaping means with its plasticity, Clay has a permanent superiority as a material remaining durable against environmental conditions

for centuries through its structural change after firing. Egyptian antique whistles, placed into the graves of the death by believing that they would play in their life beyond, still creates sound today, and gives us ideas by carrying the same sound made in those era to present days (Hall, 2006, 3-4) In this context, durability is very important.

Clay, easily taking shape, offers opportunity to obtain a great variety of forms. Human being initially adapting the crude forms of animals such as ox and roosters as they examined their surroundings and created shapes from clay, afterwards diversified and developed these forms.

Clay is also an easy material for creating the inner cavity, for joining the pieces and for opening holes. Clay is always preferred as the dimension of the holes could be changed and reversed during shaping. As distinct from other materials, instead of creating by carving from the existing material, it can be built from the beginning with inner cavity. Creation of beautiful sound and lending itself to be suitable for obtaining distinct tones is its important characteristics. While wet, it is very difficult, but possible to create the post-firing sound.

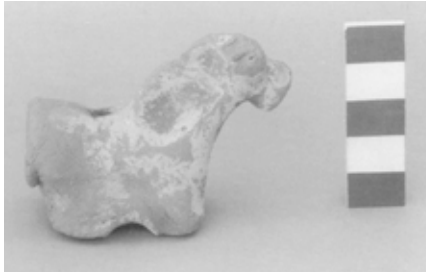
EMERGENCE and HISTORICAL DEVELOPMENT of TERRACOTTA WHISTLES

Various whistle types are sighted as toy type in a geography extending from Far East to Ocean countries, from Europe (*Rome, Greece*) to Asia (*Anatolia-Persia*), and including pre-Colomb cultures, from South America (*Mexico, Peru*) to Africa. While examples made up of bone and stone are sighted from Palaeolithic era, clay examples are begun to be sighted from Neolithic era. Although it can not be presumed whether the whistles are created with the objective of being a toy or a communication instrument with respect to their emergence, it is known that they transformed into ritual objects used in the ceremonies of different civilizations in the course of time. They are used not only for turning the sound into harmony, but also used to create blowing action lending itself to bring rain and good harvest, cure the patients or gain strength by commemorating the ancestors of various communities.



Figure 16: Whistling Pot, Chimu Culture, 1470 (Hall, 2006, 2)

Figure 17: Xun whistle from Korea / Collection of Ezgi Martinez



18

Figure 18: Horse shape terracotta whistle, Amorium (Bener, 2008)



19

Figure 19: Terracotta whistle, Antalya Museum (Bener, 2008)

While it is known that the history of whistles (*xun*) can be dated back 6000 years ago in China, ancient examples are sighted in the museums dating back to 1400 BC in Inca, Maya, Aztec cultures in South America and 800 BC in Mesopotamia Cultures like Persia (*in figure forms*). Rumour has it that the whistles known as *xun* in China are emerged as originating from a hunting tool called “meteor stone”. In ancient eras, while the people were hunting birds and other animals by throwing a stone or clay ball tight to a rope, they realized that some of the balls created sound as their inside were hollow, and they tried to blow the ball by taking interest in this sound. Thus, it is believed that this ball gradually became *xun* (*Toprak Oyuncaklar*).

Examples in the museums, excavation works and published sources indicate that these type of toys taking place in toy tradition of Anatolian civilizations. Existence of terracotta whistles made in ancient Greece, Rome and Byzantine periods is determined. In Amorium (*Afyon*) excavations, a terracotta whistle of Byzantine period, in the shape of a horse and 5 cm in height was found, and it is determined that it has an inner cavity and is blown through the hole on the back. It is believed that the other whistle example, having 1 hole on the mouthpiece and 2 holes on the front surface, belongs to Ancient Greek (*Hellenic*) era (Bener, 2008, 150).

Figures such as ram, sheep and horse often appear in many forms as animals of cornerstone of economy in Central Asian communities. 15-18th century ceramic whistles produced in Kütahya and Iznik, which may be thought as being produced to familiarize the children with animals, resembling these animals in form, refers to this social and cultural interaction (Sahin, 1992, 117). As it is found out that these are produced in the workshops producing kitchenware, it



Figure 20: Clay whistle in the Form of Aries from Ottoman Period 15th century. (Sadberk Hanım Museum) Photograph by Ezgi Martinez

can be said that these are products aimed towards the children of the customers at the marketplaces. Ram, believed to go to heaven in shamanistic approach in Akkoyunlu and Karakoyunlu tradition, being used in grave stones as well as being the form in toys given to children also draw attention. This is a general trend encountered in all civilizations. For example, ox form is also the first rough form encountered in many civilizations.



Figure 21: 16th century Almeria horse rider terracotta whistle. (Ortega, 2006, 218)



Figure 22: 16th century Paris Production, Sevr Museum / Photography by Ezgi Martinez

It is possible to encounter with terracotta whistles in Europe in almost every era. Whistles called “Siurell” in Spain are the most typical examples. Although original emerging date is unknown, it is believed that the Balearic Islands (*Mallorca, Ibiza, etc*) originate from Mediterranean culture. Their production has been continuing until today.

Findings emerged in excavations pertaining to ancient era, prove that the whistles in Cordoba, Almeria, Granada produced much earlier. In Arabic inscriptions pertaining to the periods of Muslim reign in Spanish territories, it is emphasized that using animal form in ceremonies in this way is a state of affairs far from the Muslim belief. Therefore, it is known that they are produced especially in Cordoba until their prohibition in 12-13th century (Ortega, 2006, 75). It can be said that bull (*Almeria*) and rooster (*Jaen*) in 12th century, rider on a horse until 15th century and reptilians, horse, rooster, woman figures pertaining to Nazari civilization in 14th century were the most common forms. It is seen that different bird species and human figures shown an increase towards 17th century. Male figure playing guitar or flute is standing and in traditional clothing. Female figures with hands on the hips or head, or bearing a baby or holding a baby in her hands with her traditional clothes are commonly seen in Granada. Majority of these are tubular whistles. Some whistles have a jug shape with mouth part open, and the human face is applied in a manner starting from the neck upwards as a mask. It is seen that the astonished human, dog or monster-like forms pertaining to 18th century are commonly found in Jaen region.

Blowing pipe in most of them are located at the back and are tubular whistles. Their lengths vary from 3 to 14 cm depending on their form. Technically being often produced as handmade, the figures with clothes and in the shape of a mask are shaped in moulds. While it is determined that they are coloured with primers and oxides, being unglazed and having few colours also draw the attentions. Terracotta whistles, production of which has been continuing and diversified until today in various countries as extension of these traditions, those produced especially in Spain Mallorca are very typical. Most commonly encountered one is the rider on a horse and their height goes up to 20 cm. Characteristic colours are shades of blue on white background or red, yellow and green decors. When examining the 15-16th century products in Renaissance period, examples produced in the form of human head, and again in various animal forms in Europe are another group of whistles drawing the attention.

Earliest ceramic terracotta whistles sighted in 17th century Europe have owl figures and are of the type blown with water. These are shaped by hand in Holland. Dog shaped whistles blown from the back are encountered also in Delft in the same period.

First examples were also found in England in 18th century; these whistles are simple in shape and are shaped in mould. 19th century examples have the shape of swan and bird. While these whistles, which were shaped in moulds, were produced in multi-colour initially, it draws the attention that they begun to become less coloured towards 20th century. Glazing on them reflects the typical characteristics of the region, where they were made. Human figure and historical figures shaped with mould are seen in 20th century examples. It is seen that these are transformed into metal and plastic later on in search for less costly and more convenient production

Sevres museum refers to abundance of production of terracotta whistles in 19-20th century France, in the prospectus distributed to wholesalers with regards to fired terracotta whistle toy production (*Artistes et Potiers*).



Figure 23: 16th Russian Clay Whistle from Russia (*Dymkovo Toys*)

It is known that it is also the most ancient handicraft also in Russia. Coloured Dymkovo figures are the known examples. It is believed that they are produced for the ceremonies to celebrate the Spring and the sun. Forms made up of animal totems began to transform into wide variety of human figures in 19th century. While the zigzag speckles and lines have varied up to 10 different colours, it is known that these are made from red mud and decorated on white glaze. While reproductions are made today, they are widely produced as souvenirs.

TERRACOTTA WHISTLES IN ANATOLIA AND THEIR STATUS TODAY

It is known that ceramic whistles are produced as toys in various pottery villages as an extension of terracotta whistle tradition encountered in Anatolia in ancient era. Terracotta whistle production, with their local names Aydın bülbül testisi, bülbül ibriği, Avanos Düdüklü bardak



Figure 24: Slip decorated Terracotta whistle with glaze, produced in pottery village Kınık

İstanbul Eyüp Düdüklü testi, Ordu Ünye düdüklü ibrik, İzmir (*Bornova*) ışkırık, Kınık düdük, Denizli toprak düdük is facing extinction today. They are produced and sold in small quantities as souvenirs as they do not attract the interest of the children as in the old days.

After being built technically and generally by form lathe or by hand, they are bored at 30 degrees with a pre-prepared special cane and angled lath from the mouth aperture and with an acute angle from the aperture window. Care is taken during boring for the clay pieces remaining on the lath not to block the hole again, to pre-

vent the deterioration of the sound. These disappearing examples are reached with great difficulty as the master making them pass away one by one in the course of time, their production is sustained by their children. Today there are rare workshops and masters still trying to maintain this tradition. While the production was between 150-300 thousand in Bilecik Kınık in the past, the productions made between 8-10 thousand today are almost ending. Fevzi Kubat and Emrullah Şen are the last known masters. Jug shaped, glazed and flux decorated these whistles are peculiar to the region and are also sighted in Eyup toy shops today which used to be the first center of Ottoman in 17th century to make and sell toys for children and is famous with the terracotta whistles which the boys were mostly interested in.



25

Figure 25: Denizli Sarayköy red chick whistle, unglazed wheel thrown

26

Figure 26: Mould shaped hen whistle Karacasu / Photograph Ezgi Martinez

27

Chick shaped whistles produced by Ali Cintemir and his family in Denizli Saraykoy are in the colour of red clay or are artificially decorated. There is a big market for these in Pamukkale, Serinhisar and Denizli and surroundings. Rooster and chick shaped whistles produced in Aydın Karacasu region are similar to those produced in Saraykoy, and are distinguished with their clay colour. Karacasu clay is redder in colour. Although its known last master Hamdi Kiriş does not produce any longer, his son maintains the production in lesser quantities.

Jug shaped whistles with neck, which had been produced in Avanos but extinct today are peculiar to the region. The types produced by the masters İbrikci (*pitcher granit maker*) Hasan Usta and Ahmet Kılıç are only sighted in the collections.

Masters Tamer Canber producing whistles in Iznik similar to ancient whistles, Hasan Ur-savas producing jug shaped whistles with long neck in Menemen, Serafettin Benek producing



28

Figure 28: Tamer Caner, Whistle in the Form of Aries, slip decorated, İznik, Collection of Prof. Ayşegül Türedi Özen

29

Figure 29: Unglazed terracotta whistle made by Şerafettin Benek, Çanakkale, Collection of Reyhan Güleç

30

Figure 30: Denizli Sarayköy red chick whistle made by Ali Cintemir, wheel throw, painted / Photograph Ezgi Martinez

whistles in the shape of Ottoman period jugs in Canakkale, Ayhan Donmez again producing chick shaped whistles in Antalya and selling to touristic regions were reached, and it is determined that they carry on with their production.

Information obtained about Ali Usta from Çanakkale who had travelled to many pottery villages in Anatolia and taught whistle making and hence helped its spreading starting from 1930s



and eventually passed away in Kutahya. While it is known that Tahir usta produces similar whistle forms in Kutahya, no workshop maintaining this tradition could be found today. Also, İlker Egi, whose whistle design called “pay the piper and play the whistle” exhibited in the State souvenir competition, produced this design afterwards for Akşehir festival presented a distinct approach to this traditional topic. Thus, draw the attention to the fact that interpretations can be brought to ceramic whistles in a traditional form, and to the necessity of exerting efforts for them to be brought back to life once again.

Figure 31: *Nasrettin Hoca Whistle by İlker Egi, Ironoxide, transparent glaze*

TERRACOTTA WHISTLES IN VARIOUS COUNTRIES

Ceramic whistles of today are commonly sighted in a wide geographical area extending from Far East to Africa, and from Europe to America. Terracotta toys, being common in Junxian town of Henan province in China, are tradition of the local community, and are called “*Clay Cuckoos*”, “*Beautiful Cuckoo*” and “*Cuckooing Chicks*”. It is known that great many terracotta whistles and cuckooing chicks are sold in the traditional fair in Junxian town during Yuanxiao Holiday and Spirit Holiday in traditional Chinese calendar. It is rumoured that the buyers of these are generally married country women not having any children or wish to have children.



Hand built clay is generally painted with ash black, dark brown and red paint, and pattern is drawn on these in rose red, yellow, green and white colours. The theme of these toys covers a wide spectrum (*Toprak Oyuncaklar*).

Initially sighted in Neolithic age, xun is generally made up of stone and bone, and later on from clay. There are many shapes of xun. Some of these are oval, round, egg, fish and pear shapes. The most common one is the pear shape. Initially having only one sound hole, xun transformed into a whistle with few holes, and it is known that xun with six sound hole began to be produced in eras before Christ, and turned into a common musical instrument and also played in the imperial palace. It is the egg shaped enclosed form, which is as well

Figure 32: *A decorated whistle from Huangping, China's Guizhou Province (Huangping clay whistle in China's Guizhou)*



33



34



35

Figure 33: Sgraffito decorated Terracotta whistle Mexico, collection of Tuzum Kızılcan

Figure 34: Terracotta whistle from Mexico, collection of Kamuran Ak,

Figure 35: Bolivia whistle with 4 chambers, collection of Tuzum Kızılcan



36



37



38



39

Figure 36: Glazed anonym chick whistle, Bulgaria

Figure 37: Chick whistle from Menemen, unglazed

Figure 38: Bulgaria Anonym Whistle, glazed

Figure 39: Glazed pitcher whistle, Grit Island Master Manolis from Margarides village collection of Prof. Sevim Çizer



40



41



42

Figure 40: Portuguese painted whistle contribution of Elif Toprak

Figure 41: Whistle from Poland, glazed, contribution of Duygu Kahraman

Figure 42: Pitcher shaped whistle from Spain Manises contribution of Kemal Uludağ



43



44



45

Figure 43: Tubular Whistle from Africa, collection of Tuzum Kızılcan

Figure 44: Whistle from Turkmenistan, painted, contribution of Zehra Çobanlı

Figure 45: Whistle made in Iran, unglazed, contribution of Sadettin Aygün

as being used for Confucius rituals it is also seen as a daily life object in China, and the likes are encountered in Korea, Japan and Vietnam. Blowing hole is located on the upper wall. Various professors from Chinese State Conservatory worked on design of xun, and while increasing the number of holes to 10, they began to align the holes in a more orderly manner. Thus it is ensured that it is played easier and with louder noise.

They are seen in majority of Central and South American countries such as Mexico, Peru, Cuba, Bolivia, Honduras, Guatemala, Colombia, Costa Rica, Ecuador and Panama. Multi-chamber types are common, and its ritual association is strong.

The types sighted in transoceanic countries are those made up of fruit shells, and the ceramic ones appear as imitations of those (*Abrashev,2000, 60*).

While it is known that their production is widespread in countries such as Poland, Spain Portugal, Romania, Bulgaria, Lithuania, Latvia, Estonia, Slovenia in Europe, it is possible to catch similarity in the examples in terms of techniques and form in Greece, Romania, Bulgaria and Turkey. This refers to interactions in the course of history.

Most of these productions in Europe are seen in the shape of birds and pitchers. They differ in details like decorations and colors and the body. The whistling parts of these whistles are also quite different just as in the following examples of Poland and Portugal.

Other unexpected forms can be seen in different countries. Globular flutes are commonly sighted in South Africa since there is tubular whistle production as well. It is known that they are still an important musical communication and sign instrument among tribal societies. And the tubular types appear in various animal forms.

In Iran making clay whistles comes from the traditions of primitive times date back to BC. Traditional production, although rarely, is also encountered in UK, Germany and France. It can be said that among these largely the animal forms and the bird forms of globular whistles are common. Besides studio productions it is also possible to find that traditional products are fi-



46

Figure 46: Whistles at Toy Museum in Kechkemet Hungary



47

Figure 47: Whistle from Hungary, unglazed, contribution of Sercan Filiz

nancially supported the local development agents or local managements. Toy Museum in Kechkemmet Hungary is a good example for such encouragements where there is a big collection of terracotta whistles over 200 from the country with the contributions of International Ceramic Studios in Kechkemmet which organizes Sound and Clay Symposium.

CONCLUSION: PRODUCTION TODAY, EVALUATION AND SUGGESTIONS

In this research, history of the ceramic whistles are mentioned, and their evolution and types today are explained with examples from various parts of the world and their production as handicraft today and especially its traditional aspect are examined.

Whistles are toys of the types which can be touched and grasped. In this group, sound making hand and mouth together with ear can be qualified as a type of coordinated toy. Whistles, having different types between each other, may be gathered under 4 groups as toys, ceremonial article, souvenir and musical instrument ocarinas.

There are examples from 3 cm to 20 cm in size rarely over 20 cm. If they had to be classify as form, they can be grouped as animal, utensils, pitcher, glass, jug, human and others. The fact that the inherent discovery and playing instinct in human nature turned into various toys in different periods and civilizations, with the usage of clay which is the closest material to the human nature brought the play and ceramic concepts of the clay together. Terracotta whistles being an object on the brink of extinction as toys today, became unfavourable after the industrial revolution by being affected also by all technological developments.

Naturally the industrial revolution has affected the extinction of these kinds of tradition-based handicrafts but today some artists and craftsmen handling the subject once again and work on it. It is seen that many contemporary ceramic artists in the world are affected from this traditional form, and inspired to bring forward an interactive art piece to express them. While on the one hand forms in the context of ceramic sculptures are produced, on the other hand these forms also addressing a second sense strengthening expression desired to be put forward by creating sound is a different approach appropriate to contemporary art comprehension of today.

Necessity of keeping these types of traditions alive by showing sensitivity to our cultural values comes into forefront. Our children's familiarization with primitive toy types may lend assistance in preventing them being brought up as insensitive individuals in this technological age. This also can be an opportunity to develop their creativity while providing fun with interactive facilities.



48



49



50

Figure 48: Selin Toprak peacock whistle design , Figure 49. Selin Toprak peacock whistle made of clay, Figure 50. Tiff Cobb Children Studio, Luisiana

While, in France, Italy or Korea for instance, associations and chambers keeping this cultural value alive through various activities and solidarities, it is possible to make initiatives to protect and keep these whistles alive in Anatolia, which are an ancient tradition. Bringing the collectors, active ceramic artists, masters and even children together by organizing fairs and festivals can be an important initiative. In this day and age, still being used in tribal societies, disappearance of the ethnic types known to be still used in various countries as a type classified as wind musical instrument may be prevented in this way. By means of this the artists can lead the potters giving ideas and new information about forms glazes and colours, and more people can learn to make whistling objects which is not easy and requires patience. Such organizations held in the content of projects of economically supported would ignore the economic concern and concentrate more on aesthetics and conceptual ideas.

REFERENCES

- ABRAHEV, Bozhidar**, (2000) *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments*, Könemann: Belgium
- AVCI, Bilgi**, (2005) *Seramik Oyuncaklar*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İzmir
- AKDEMİR, Zehra Didem**, (2008) *Okarınanın Tarihsel Geçmişinin Araştırılması ve Uygulamaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İzmir
- AK, Duygu**, (2006) *Oyun ve Oyuncak Kavramlarının Tarihsel ve Kültürel Değişimine Endüstriyel Tasarım Açısından Bir Bakış*, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü: Eskişehir
- AND, Metin**, (2003) "Homo Ludens/ Oyuncu İnsan", *Aries, Edebiyat Sanat Düşünce Dergisi*, sayı: 4, Koç Kültür Sanat Tanıtım Hizmetleri Yayını, sayfa: 22-31
- AKBULUT, Dilek**, (2009), "Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar" *Milli Folklor*, 21, Sayı 84, sayfa:182-191
- BENER, Salkım Selvi**, (2008) *Eski Yunan ve Roma'da Oyun ve Oyuncaklar*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi: İstanbul
- COŞAR, Mehmet**, (2008) *Islık Çalan Seramikler ve Yeni Önermeler*, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Çanakkale
- ÇAM, A., Alaybek, G., ve Okan, S.**, (2007) "Seramik Müzik Aletleri" *November-December /No.23*
- FEYZOĞLU, Sanem**, (2009) "Ses ve Kil" *Seramik Türkiye*, Ocak-mart, s:27
- HALL, Barry**, (2006), *From Mud to Music*, American Ceramic Society: Ohio, ABD
- KALMAR Agnes**, (2002), *The Collection of the Szorakatenusz Toy Museum and Workshop*, Toy Museum Press: Kecskemet
- KURA, Hande**, (2005) "Ses Müzik Seramik" *Seres 2005 Bildiriler Kitabı*, sayfa: 329-340
- ORTEGA, Ana Dolores Navarro**, (2006) *Del Rito Al Juego*, Junta de Andalusia consejería de cultura, Museo de Almeria: Almeria
- ÖZCAN, Ayça**, (2003) *Antik Çağda Pişmiş Toprak Oyuncaklar 3. Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir
- ÖZTURANLI, Gül**, (2000) "Oyun ve Seramik Oyun Objeleri", *Seramik, Sanat Bilim Teknoloji*, Sayı:12 sayfa: 24-26
- RIMMER Joan**, (1969) *Ancient Musical Instruments of Western Asia*, British Museum: Londra
- ŞAHİN, Faruk**, (1992) "Oyuncak Düdüklükler" *Antik Dekor Dergisi*, sayı 16, sayfa: 117-119
- TUĞ, Orçun**, (2005) *Seramik Malzemenin Müzik Enstrümanlarında Kullanımı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İzmir
- 01.08.2011 www.eyupoyuncaklari.com
- 01.07.2011 "Dymkovo Toys" http://www.russia-ic.com/culture_art/traditions/940/
- 10.07.2011 <http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlaye&kelime=ıskırık>
- 15.02.2011 <http://www.ceramics.it/cucari/pres.html>

- 01.10.2010 Richard Baxter "Ceramic Music Instruments" http://www.richardbaxter.co.uk/history/hist_cer.html
- 01.03.2011 <http://www.thepotteries.org/features/whistle.htm>
- 21.09. 2010 "A not So Simple Instrument" <http://www.sifflets-en-terre-cuite.org/HtmlE/index.html>
- 23.07.2011 <http://www.ceramics.it/cucchi/deno.html>
- 05.08.2011 "Toprak Oyuncaklar" <http://turkish.cri.cn/chinaabc/chapter21/chapter210106.htm>
- 20.09.2011 "The Death Whistle" <http://www.mexicolore.co.uk/index.php?one=azt&two=muse&id=549&typ=reg>
- 04.07.2011 "Names and Denominations of the Whistle"
<http://www.trocadero.com/galleriadelvecchio/items/507027/item507027store.html>
- 13.05.2011 "Huangping Clay Whistle in China's Guizhou"
http://english.peopledaily.com.cn/200510/06/eng20051006_212832.html
- 21.02.2010 Artistes et Potiers <http://www.sifflets-en-terre-cuite.org/Html/Prod/Diffu.html>

With Special Thanks To Prof. Zehra Çobanlı, Prof. Sevim Çizer collection, Prof. Ayşegül Türedi Özen collection, Tüzüm Kızılcan collection, Yrd.Doç. Alp Çam

İznik Arceology Museum, Kütahya Arceology Museum, Sadberk Hanım Museum, İstanbul Kechkemmet Toy Museum, Hungary Boston Fine Art Museum-USA, Bursa Archeology Museum, Sevr Museum-France

“TÜRKİYE’DE; SORKUN KÖYÜ, GÖKEYÜP KASABASI, USLU KÖYÜNDE AÇIK ATEŞTE PİŞİRİM ve KONU ÜZERİNE YENİ BİR ÖNERİ”

Öğr. Gör. Hasan BAŞKIRKAN*

ÖZET

Fırınlara icadına kadar insanoğlu çamurdan şekillendirdiği formları, yanıcı maddelerle birlikte pişirmiştir. Eski çömlekçiler, seramik teknolojisinin gelişiminin tamamlanmasına kadar, zorunlu olarak açık ateşte pişirimi kullanmışlardır. İlkel açık ateşte pişirim, dünyanın birçok bölgesinde hala kullanılmaktadır. İlkel çömlekçilik yöntemlerini kullanan seramikçileri açık ateşte pişirime sevk eden durum, sınırlı teknolojik olanaklara sahip olmalarıdır. Açık ateşte pişirimin temel yakıtları, tarım atıklarıdır. Sorkun köyü, İç Anadolu Bölgesinde Eskişehir’in Mihalıççık ilçesine bağlıdır ve köyde geleneksel yöntemlerle çömlek üretimi yapılmaktadır. Pişirimin sonunda ürünlerin içleri siyahlaşmaktadır. Bu siyahlaşma bir kimyasal olay sonucunda meydana gelir ve ürün üzerinde sabitlenir. Siyahlaşmış görüntüdeki ürünler, Sorkun köyünde yapılan güveçlerin çok tipik bir özelliğidir. Yine Türkiye’de Ege Bölgesindeki Manisa ilinin Salihli ilçesine 40 km. uzaklıktaki Gökeyüp kasabasında, ilkel üretim yöntemi özelliği korunarak üretim yapılmaktadır. Türkiye’de bulunan bir diğer açık ateşte pişirim uygulayan bölge ise; Elazığ’ın Sivrice ilçesine bağlı olan Uslu Köyüdür.

Bu araştırmada; Türkiye’de açık ateşte pişirim tekniğini kullanarak çalışan seramik merkezlerinden; Sorkun Köyü’ne, Gökeyüp Kasabası’na ve Uslu Köyüne yer verilmiştir. Son olarak, bu konu üzerinde yeni bir öneri verilmiş ve deneysel çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Açık Ateş, Sorkun, Gökeyüp, Uslu.

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

GİRİŞ

Sorkun köyü, İç Anadolu Bölgesinde Eskişehir'in Mihalıççık ilçesine bağlıdır ve Mihalıççık'a 12 km. uzaklıkta olan köyde geleneksel yöntemlerle çömlek üretimi yapılmaktadır.

Sorkun köyü çömleklerinin pişirme işlemi açık havada yapıldığı için zeminin kuru olması gerekmektedir. Ayrıca rüzgârın tek yönde ve kuvvetli estiği günler tercih edilmektedir. Küllük denilen yerde yapılan pişirim işleminde bazen birkaç ailenin çömleklerinin bir arada pişirildiği de gözlenmektedir. "Yaklaşık 500 kadar çömleğin bir arada pişirildiği bu işlemde; yere önce kuru saman ve odun talaşı serilir. Bunların üzerine tek sıra halinde çömlekler ters kapatılarak ve içlerine saman konularak yan yana dizilir (Güner, 1998)". Çömleklerin ağızlarının yere tam olarak oturmasına özen gösterilir. Çömleklerin üzerine odun yerleştirilir ve rüzgârın geldiği taraftan ateşlenir. Hafif eğimli arazide ateş bir uçtan başlatılıp sonuna kadar adım adım yürütülür. Pişirme işlemi sırasında ateş, sürekli kontrol edilir. Pişirimin sonunda ürünlerin içleri siyahlaşmaktadır. Bu siyahlaşma bir kimyasal olay sonucunda meydana gelir ve ürün üzerinde sabitlenir. "Siyahlaşmış görüntüdeki ürünler, Sorkun köyünde yapılan güveçlerin çok tipik bir



Resim 1: Sorkun Köyünde Açık Ateşte Pişirim.

özelliğidir. ‘Çeykel’ diye adlandırılan ucunda kancalar bulunan sopalarla pişmesi tamamlanan çömllekler geri alınır. Bu arada ateşin zayıf olduğu bölgelere de odun ilave edilir. Rüzgârın etkisiyle kısa sürede soğuyan çömllekler 2 - 3 saat içerisinde ateşin içinden alınacak duruma gelmektedir (Genç, vd., 2001)”. (Resim 1).

MANİSA / GÖKEYÜP KASABASI’NDA AÇIK ATEŞTE PİŞİRİM

Ege Bölgesindeki Manisa ilinin Salihli ilçesine 40 km. uzaklıktaki Gökeyüp kasabasında, yüzyıllardır ilkel üretim yöntemi özelliği korunarak üretim yapılmaktadır.

“Kap pişireceği yeri adı verilen ve evin bahçesinin ya da avlusunun belirli bir yerinde, açıkta çalı çırpı ve odunla, güneşte iyice kuruyan güveçler üst üste dizilerek, rüzgârlı bir havada yakılan ateşte bir saat süreyle pişirilir. Rüzgarsız havaya rastlayan pişirime ‘tonuk’ denir ve bu kaplar çabuk aşınır. ‘Ügünür’ denilen, rüzgârın şiddetli estiği zamanlarda yapılan pişirimde, kümenin dışında, oksijenden dolayı sıcaklık arttığı için rüzgârla daha fazla temas eden kaplar, parlar; bu olaya ‘şılak’ adı verilir (Çizer ve Yarol, 2005)”. (Resim 2).



Resim 2: Gökeyüp Kasabasında Açık Ateşte Pişirim.

Kuru odunların toprak zemin üzerine yerleştirilmelerinden sonra, ürünler odunların üzerine orta kısımdan başlayarak dairesel biçimde baş aşağıya ve birbirine dayanarak dizilir. Güveçlerin iç kısımları dışarıya, yan kısımları yere gelecek biçimde dizilmeye devam edilir ve üstlerine bir sıra odun yerleştirilir. Odunlar dizildikten sonra çalı çırpılarla ürünler kapatılarak, rüzgârın geldiği yönden odunlar ateşlenir. Yaklaşık 15–20 dakika süre içinde çömllekler üzerinde pişirimin tamamlandığı anlamına gelen renk değişimleri oluşmaya başlar ve uzun kancalı sopayla yanan odunlar yan tarafa taşınır. Pişmesi tamamlanan ürünler ateş içerisinde alınarak eşek dışkısı, talaş veya samandan oluşan mekân üzerine atılır. Ürünlerin yaldızlı açık sarıdan, yaldızlı koyu sarıya dönüşmesini sağlayan dumanlı (redüksiyonlu) ortam en iyi eşek dışkısı ile sağlanmaktadır. “Pişirimden sonra kaplar, sıcakken kümeden alınarak gübreye karıştırılmış samana atılır. Bu arada kabın yüzeyinde meydana gelen indirgenme olayı nedeniyle kapların rengi koyulaşır ve pırlıtlı bir görünüm alır (Türedi Özen, 2001)”. (Resim 3).



Resim 3: Gökeyüp Kasabasında Açık Ateşte Pişirim.

ELAZIĞ / USLU KÖYÜNDE AÇIK ATEŞTE PİŞİRİM

Uslu Köyü, Elazığ İli Sivrice ilçesinin 25 km güneybatısında yer almaktadır. Köy, Anadolu'nun önemli bir seramik merkezi olarak bilinir. Türkiye'deki diğer çömlekçilik merkezlerinde olduğu gibi, tipik bir şekilde bu köyün üretiminde de azalma vardır ve günümüzde sadece iki aile üretimi devam etmektedir. Uslu Köyünün ekonomisi tarım ve hayvancılığın yanı sıra çanak-çömlek üretimine de dayanmaktadır. Mevcut kaynaklara göre, çömlekçilik 100 yıl öncesine dayanır. Köyün çevresinde benzer herhangi bir çanak çömlek geleneği yoktur. Genellikle çanak çömlek üretimi haziran ayında, bahar yağmurlarından sonra başlar ve eylül ayına kadar devam eder. Pişirim süreci ise, ağustos ayı ortasında başlar ve ekim ayı başlarında biter.

“Köy civarında açık hava pişirime uygun rüzgârın olduğu beş yer vardır. Bu yerler, harman yapma alanına benzeyen ve ‘çömlek harmanı’ adı verilen, pişirme amacıyla düzleştirilmiş yuvarlak alanlardır. Evlerine yakın bu alanlardan birinde, bir, bazen iki aile çömleklerini birlikte pişirir. Pişirim için lazım olan odunu temin etmek, çömlek yığınına pişirime uygun şekilde istifleyip, dizmek ve pişirme işini yapmak evin erkeklerinin görevidir.

Erkekler pişirimden bir gün önce odunu, tutuşturucuları, kuru yaprakları ve tezeği getirir. Çömleklerin taşınmasına ve istiflenmesine, pişirme süreci tam olarak başlamadan önce, şafaktan biraz sonra başlanır ve 1,5-2 saat sürer. En gencinden en yaşlısına kadar bütün aile üyeleri çömleklerin depodan pişirme yerine taşınmasına yardım eder ve ailenin en yaşlısı çömlekleri ağır ağır dizer. (Ertuğ, 2004)”. (Resim 4).



Resim 4: Uslu Köy'de Açık Ateşte Pişirim.

Bazı aileler çömleklerini pişirme yerine bir gece önceden getirir. Çömlekler ters çevrilir ve bu şekilde birbirlerinin üstüne sırayla konur, sonra da odunlar bu sıraların arasına dikey olarak yerleştirilir. ‘Yığma’ denen bu çömlek yığını 3-4 m. çaplı ve 120-140 cm. yüksekliğe varabilen bir alanı kaplar.

Aile büyüğü erkek, sıcaklık ve havanın çömlekler arasında eşit bir şekilde dağılacığından emin olana kadar çömlek yığınına yerleştirir. Ortasına olduğu kadar tepeye ve kenarlara yerleştirilen çömleklere de eşit şekilde sıcaklık sağlamak amacıyla; pişirim öncesi tepe ve kenar kısımlarına önceki pişirimlerden kalmış çömlek kırıkları yerleştirilir ve yığmanın tepesine ve dış tarafına daha fazla yakacak konur. Daha sonra da tepe kısmı dallar, kuru yapraklar ve kalın bir tezek tabakasıyla örtülür. Geven gibi çabuk tutuşan bitkiler alta yerleştirilir ve çeşitli yerlerden yığın tutuşturulur. Ateş bütün bir gün ve gece boyu yanar ve müteakip günün sabahı bütün aile yığmanın çevresinde toplanır. İstifleme işini yapan aile büyüğü sökülme işlemine başlar ve



Resim 5: Uslu Köyde Açık Ateşte Pişirim.

her bir parçayı çatlak ve pişme hatası olup olmadığını gözleriyle ve eliyle vurarak kontrol eder. Çömleklerin bir kısmı hala sıcak olduğundan yığmayı sökme işlemi birkaç saat sürer (*Resim 5*).

Siyah lekeler pişirimin iyi olduğunun işaretidir ama tamamen siyahlaşmış olanların iyi pişmediği düşünülür ve bir kenara ayrılır. Kırık çömlekler, ya bir sonraki pişirimde kullanılmak üzere ya da baca veya bina inşasında faydalanmak amacıyla saklanır. Kalanı da tepeden aşağı atılır. Çoğunlukla çömleklerin neredeyse yarısı ya kırılır ya da iyi pişmez (*Resim 6*).



Resim 6: Uslu Köyde Açık Ateşte Pişirim.

AÇIK ATEŞTE PİŞİRİM TEKNİĞİNİN UYGULAMALI OLARAK ARAŞTIRILMASI

Açık ateşte pişirim tekniği için, çok fazla duman çıkışı olacağından dolayı şehir merkezinden uzakta iyi rüzgâr alan sakin boş bir alan seçilmiştir. Boş alanda zemin temizlendikten sonra zemin üzerine ince ağaç dallarından oluşan çalı çırpılar serilmiştir. Yanmayı kolaylaştırmak için çalı çırpıların arasına buruşturulmuş gazete kâğıtları, bunların üzerine de seramik formlar yerleştirilmiştir. Bisküvi pişirimi yapılmış seramik formların üzerine, renk efekti vermesi için bakır sülfat ve nikel sülfat serpilmiş, metal tuzların üzerine de ince çam talaşı dökülmüştür. Talaşın üzerine ikinci bir kat çalı çırpıdan oluşan yığınlar konmuş ve çalıların arasına en üste gelecek şekilde çırallar yerleştirilmiştir. Bir gazete kâğıdı parçasıyla üst kısımdan çırallar tutuşturulmuş ve pişirim başlatılmıştır. Tutuşan çırallar hızlı bir şekilde yanarak gazete kâğıtlarını tutuşturmuş, gazete kâğıtlarının hızlı yanan alevleri ise talaş ve çalıların yanmasına sebep olmuştur. İlk iki saat hızlı bir yanma gerçekleşmiş, sonrasında ise yığının yavaş yavaş yanması için beklenmiştir. Yaklaşık dört saat süren pişirim sonunda, üzerlerinde kül parçaları kalan formlar açığa çıkmıştır. Kül yığınının içinden maşayla dikkatli bir şekilde alınan formlar, soğumaya bırakılmıştır. Soğuyan formlar yıkanarak üzerlerinde oluşan kalıntılardan temizlenmiştir. Tamamen kuruyan formlar şeffaf ayakkabı parlaticısı ile cilalanarak parlatılmıştır (*Resim 7-8*).



7



8

Resim 7: Açık Ateşte Pişirim Tekniği ile Üretilmiş Formlar ve Pano, Hasan BAŞKIRKAN, 2009
Resim 8: Açık Ateşte Pişirim Tekniğinin Uygulamalı Olarak Araştırılması.

SONUÇ

Dumanlı Pişirim Tekniklerinden biri olan Açık Ateşte Pişirim Tekniği, sırsız seramik yüzeylerde sır etkisi elde etme olanakları sunmaktadır. Açık Ateşte Pişirim Tekniğinin her aşaması zahmetli ve uzun süreçler almasına rağmen, yüzey üzerinde oluşturduğu dokusal etkiler nedeni ile elde edilen sonuçlar oldukça ilgi çekicidir.

Açık Ateşte Pişirim Tekniği ile denemeler yapılırken, uygulama için bu konuda üretilmiş olan örnekler incelenmiştir. Bu çalışma için, elde edilen bilgiler doğrultusunda pişirime uygun, yalın formlar tasarlanmıştır. Pişirim tekniğinin doğallığı da göz önünde bulundurularak amorf, taş görünümünde formların tasarlanmasına dikkat edilmiştir. Döküm yöntemiyle şekillendirilen formlarda, vitreous china çamuru kullanılmıştır. Bisküvi pişirimlerinden sonra formlara akıtma yöntemiyle beyaz opak sır uygulanarak 1000oC sıcaklıkta sır pişirimi yapılmıştır.

Yapılan bir çok denemenin sonucunda Açık Ateşte Pişirim Tekniğinde, çamurun pişirim rengi, pişirim derecesi, bisküvi pişiriminin hangi sıcaklıkta yapıldığı, ateş alanının ölçüsü, odun parçalarının, dalların, talaşın, metal tuzlarının miktarı, tane boyutları ve ateşin yanma süresi gibi parametrelere dikkat edilmesi gerekmektedir. Farklı ağaç talaşları ile yapılan denemelerde, her ağaç talaşının farklı etkiler verdiği ve dumanlı pişirimler için en uygun talaş cinsinin meşe ağacından elde edildiği gözlemlenmiştir. İnsanoğlu eski dönemlerde dumanlı pişirimi seramik ürünlerine belirli bir dayanıklılık kazandırmak amacıyla uygulamıştır. Günümüz seramik sanatçıları ise dumanlı pişirim tekniklerini sanatsal bir görünüm elde etmek için, bisküvi pişirimleri yapılarak dayanıklılık kazandırılmış seramik formlar üzerine uygulamaktadır. Günümüzde, yurtdışında çok sayıda seramik sanatçısı dumanlı pişirim tekniklerini kullanarak çalışmalarını sürdürmektedir. Yapılan araştırmalarda, ülkemizde yakın tarihe kadar dumanlı pişirim tekniklerinin çok sık kullanılmadığı, ancak son yıllarda raku ve sagar pişirim tekniklerinin yaygınlaştığı, fakat Açık Ateşte Pişirim Tekniğinin, zorunlu olarak kullanan çömlekçi merkezleri dışında çok fazla kullanılmadığı görülmektedir. Teorik araştırmalara dayalı uygulama çalışmaları, dumanlı pişirim tekniklerinden Açık Ateşte Pişirim Tekniğinin, ürünlere sanatsal bir ifade katabilmek amacıyla, alternatif bir pişirim tekniği olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- BAŞKIRAN** Hasan, (2010). *Dumanlı Pişirim Teknikleri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, İstanbul.*
- ÇİZER** Sevim – **YAROL** Yasemin, (2005). *Tarih Öncesi Çömlekçiliğin Hala Yaşadığı Bir Merkez; Gökeyüp. Kasım – Aralık 2005, No: 12, Seramik Türkiye, Seramik Federasyonu Dergisi, İstanbul.*
- DASSOW** Sumi Von, (2001). *Barrel, Pit, and Saggar Firing. A Collection of Articles from Ceramics Monthly, The American Ceramic Society, USA.*
- ERTUĞ** Füsün, (2004). **Pottery Production at Uslu in the Elazığ Region. Ethnoarchaeological Investigations in Rural Anatolia, V. 1, Ayribasım, Ege Yayınları, İstanbul.**
- GENÇ** Soner – **BAŞKIRAN** Hasan – **ÇETİNTAŞ** Erdal, (2001). *Sorkun Köyü Çömlekçi Çamuru ve Killerinin Döküm Çamuru, Sır ve Boya Üretiminde Değerlendirilmesi. I. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Bildiriler Kitabı, Eskişehir.*
- GÜNER** Güngör, (1998). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlk Çömlekçilik., Ak Yayınları, İstanbul.*
- HESSENBERG** Karin, (1994). *Sawdust Firing. The Complete Potter, Penn University of Pennsylvania Press Philadelphia, USA.*
- PERRYMAN** Jane, (1995). *Smoke-fired Pottery. A & C Black British Library, London / UK.*
- PERRYMAN** Jane, (2008). *Smoke Firing: Contemporary Artists and Approaches. University of Pennsylvania Press, USA.*
- TURNER** Anderson, (2007). *Firing Techniques (Raku, Pit, Barrel). Ceramic Arts Handbook Series, The American Ceramic Society, USA*
- TÜREDİ ÖZEN** Ayşegül, (2001). *Geleneksel Çömlek Sanatı. Anadolu Üniversitesi Halkbilim Araştırmaları Merkezi Yayınları, Eskişehir.*
- WATKINS J. C. & WANDLESS P. A.,** (2006). *Alternative Kilns & Firing Techniques. A Lark Ceramics Book, USA.*

“OPEN-FIRING IN SORKUN VILLAGE, GÖKEYÜP TOWN, USLU VILLAGE IN TURKEY and A NEW PROPOSAL ON THIS SUBJECT”

Lect. Hasan BAŞKIRKAN*

ABSTRACT

Until the invention of kilns, human beings have fired their clay forms with combustible materials. The ancient potters necessarily used smoke firing until ceramics technology completed its development. Primitive open-firing are still in use in many regions in the world. The reason why potters using primitive pottery methods prefer open firing techniques is having limited facilities. Open-firing technique and simple kiln firing technique's basic fuel is agricultural waste. Sorkun Village locates in Central Anatolia Region in Turkey, 12 km away from town of Eskişehir Mihalliççık. In this village pots are produced by traditional methods. At the end of the firing interior of the products are becoming black. This blackness results from a chemical incident and fixes on the product. These black casseroles are typical produced in Sorkun. For centuries in Aegean region of Turkey, 40 km. far from the town of Manisa Salihli Gökeyüp, production continues preserving the primitive production methods. Another region in Turkey applying open firing technique is Uslu locates in Sivrice-Elazığ.

In this study, some pottery centers was told (such as Sorkun Village, Gökeyüp Town and Uslu Village In Turkey) using open-firing technique was established. Finally, experimental studies and a new proposal were carried out on this subject.

Keywords: Ceramic, Open Firing, Sorkun, Gökeyüp, Uslu.

* Anadolu University Faculty of Fine Arts, Eskişehir / TURKEY

INTRODUCTION

OPEN-FIRING IN SORKUN VILLAGE / ESKİŞEHİR

Sorkun village is located at Eskişehir's Mihalıçcık town, which is at Central Anatolia region, and production of pottery is still made with traditional methods at this town that is 12 km far from Mihalıçcık.

The ground must be dry since the process of pottery firing at Sorkun village is made at outdoor. Only in one direction of the strong windy days are selected for firing. Sometimes it is observed that several families' potteries are fired together at a place called "küllük". "At this process; around 500 potteries are fired together, firstly dry straw and sawdust are laid on ground. On those, potteries are set upside down in single fire, some straw are put inside of them and potteries are placed side by side (Güner, 1998)". It is important to place the opening part of potteries as sit on the ground completely. Some wood are placed on the potteries and fired from the side that wind blows. A fire started and end-to-gently sloping land is carried out step by step until the end. During the firing process fire is controlled consistently. At the end of firing inner parts



Figure 1: Open Firing in Sorkun Village.

of the products are turned into black. This blackness occurs as a result of a chemical process and is fixed on the product. Blackened products are very typical features of the stews, which are produced at Sorkun village. When firing is completed, potteries are taken back with “çeykel” that is a kind of sticks with hooks at the end. “Meanwhile some wood is added to the parts where fire burns out. Potteries get cold in a short time, within 2 or 3 hours by the effect of wind and can be taken from the fire (i.e. Genç et al., 2001)”. (Figure 1).

OPEN-FIRING IN GÖKEYÜP TOWN / MANİSA

The village of Gökeyüp governed by Karataş Settlement 40 km from District of Salihli in Manisa, has been maintaining the technique of primitive production over the centuries.

“The pots which are thoroughly dried in their words “tepinen” are fired for one hour in a fire started in windy weather by piling the pots on top of each other in the open with pieces of sticks and wood at a certain place in the garden or the yard of the home called “kap pişireceği yeri”. Firing on unwindy weather is called “tonuk” and these pots are worn out (üğüdür) quickly. In firings carried out under strong winds, the pots that come into contact with the wind outside the pile shine. Temperature increases because of oxygen. This phenomenon is called “şılak” (i.e. Çizer and Yarol, 2005)”. (Figure 2).



Figure 2: Open Firing in Gökeyüp Town.

After placing the dry woods on the ground, products are set on woods beginning from the middle part with circular form upside down and touching each other. Stews are placed by turning inside parts to outside, side parts to the ground and then a row of woods is set on them. After woods are placed and products are covered with sticks and twigs, the woods are fired by the way wind blows. In 15-20 minutes time, some color changings are formed on the potteries which means the firing process is nearly finished and with long hooked sticks, fired woods are carried to side. After completing the firing stage, the products are taken from fire and thrown to the area where a combination of sawdust, straw and donkey faeces is found. The best smoky (reductioning) platform is provided with donkey faeces, which turns the products from gilded light yellow to gilded dark yellow. “After firing, the pots are taken from the pile when hot and



Figure 3: Open Firing in Gökeyüp Town.

are thrown into hay mixed with manure. In the meantime, the color of the pots becomes darker due to the reduction occurring on the surface of the pots and the pots take on a glittering appearance (Türedi Özen, 2001)". (Figure 3).

OPEN-FIRING IN USLU VILLAGE / ELAZIĞ

The village of Uslu, is located 25 km southwest of the town of Sivrice in Elazığ Province. In this village, is known as an important pottery center in Anatolia, the number of manufacturer family members have decreased into just two families unfortunately a typical situation in other traditional pottery centers in our country. The economy of Uslu village was based on agriculture and animal husbandry as well as pottery production. According to available sources pottery dates back to 100 years ago. There is no pottery tradition at the surrounding area. Usually pottery production starts "after the spring rains", in June and continues until late September. The firing process starts in mid-August and ends in early October.

"There are about five places around the village where the wind is sufficient for open-air firing. These are round spaces flattened especially for firing, and called 'pottery threshing' areas, similar to cereal threshing. One, and sometimes two, families fires their pots together in one of these places, close to their home. It is the men's task to find the necessary firewood, arrange the pile of pots for firing and to do the firing. The men bring the wood, tinder, and loads of dried leaves and dung cakes a day before firing (Ertuğ, 2004)". (Figure 4).



Figure 4: Open Firing in Usluköy Village.

The carrying and piling of the pots is started just after dawn and took nearly 1.5 to 2 hours before the firing process actually starts. All family members from the youngest to the elders help to carry the pots from storage to the firing area, and usually an elderly man slowly places the pots in a pile. Some families carry the pots to the firing area the night before. The pots are turned upside down and superimposed one on top of another, and firewood is placed vertically in between these rows. The piles of pots cover an area 3- 4 m in diameter, and up to 1.20 to 1.40 cm high. The man of the family arranges and re-arranges the pile until he is satisfied that the air and heat can reach all the pots evenly. To provide even heating for the pots, those stacked on the



Figure 5: Open Firing in Usluköy Village.

sides and top as well as in the center, the top and sides are covered with broken pots of previous firings and more fuel-wood is put on the outside and top of the pile (Figure 5).

The top is then covered with branches, dry leaves, and a heavy layer of pieces of dung. Tinder plants, such as Astragalus, are placed at the bottom, and set fire in several places. The fire is kept burning for a day and a night, and the following morning, all the family gather around the pile. The man who made the pile started to take it down, and checked each piece by eye and by tapping it for cracks and melting faults. As some of the pots are still warm, it takes a few hours to take the whole pile down. Black spots are an indication of good firing, but totally black vessels are considered not well fired and put aside. Most of the broken items are saved, either to be used in the next firing or for reuse in chimneys or in the buildings. The rest are thrown away down the hill. Most of the time about half of the pots are either broken or not well fired (Figure 6).



Figure 6: Open firing in Usluköy Village.

EXPLORING THE OPEN-FIRING TECHNIQUE BY PRACTISING

For open firing technique because there would be a smoky output, an empty, quiet and windy area was chosen far from city center. After cleaning the ground at the empty area, sticks and twigs which are formed from thin tree branches were laid on the ground. To ease the firing, some crinkled newspapers were put between sticks and twigs, and then ceramic forms were placed on them. To give a color effect, cooper sulfate and nickel sulfate was perfused on biscuit ceramic forms and thin pine sawdust was poured on metal salt. A chunk made of sticks and twigs were put on sawdust as a second layer and between them firewoods were placed on the top. With a piece of newspaper firewoods were kindled from top and firing was started. Flamed firewoods kindle newspapers quickly and the flame of them caused sawdust sticks and twigs burn. For two hours a rapid firing was occurred and then it was expected that the chunk to be burned slowly. At the end of firing, lasting nearly four hours, forms came off with ash pieces on them. Forms were taken from ash chunk carefully with the help of a tong and were leaved for cooling down. After cooling process, forms were washed to clean from residuals. Forms that were totally dried and became shiny by polishing with a transparent shoes paints (Figure 7-8).

RESULTS and DISCUSSION

As one of the smoke firing techniques, open firing technique provides possibilities of gaining glaze effects on the ceramic unglazed surfaces. Although each step of open firing technique needs labor and takes long time, obtained results are quite interesting due to the textural effects, which are formed on the surface.

While experimenting open firing technique, examples that are produced on the concept for



7



8

Figure 7: Open Firing Technique Forms and Wall Panel, Hasan BAŞKIRKAN, 2009.

Figure 8. As an Applied Research of Open Firing Technique.

the application were examined. For this study, towards the information obtained, simple forms were designed suitable for firing. It was paid attention to design amorphous forms that look like stone with considering the matureness of firing technique. Vitreous China clay was used for the forms designed with moulding method. After bisque firing, white opaque glaze was applied to forms with pouring method, and glaze firing at 10000C was done.

As a result of many experiences, some important points about open firing can be ordered like this; firing color of clay, temperature of firing, temperature of which bisque firing is done, measurement of fire area, amount of wood pieces, branches, sawdust, metal salts, size of pieces and duration of burning fire. At the practices which were done with different types of tree sawdust, it was observed that each type of tree sawdust has different effects and the most suitable sawdust type for smoke firings was obtained from oak tree. At past, human beings were used to apply smoke firing to ceramic products in order to gain strength to them. Today's ceramic artists apply smoke firing techniques to get artistic appearance to ceramic forms, which are gained strength by doing bisque firing. Nowadays, many ceramic artists abroad, keep on executing smoke firing techniques at their designs. At the researches done, it can be observed that; smoke firing techniques was not used so often in our country recently, but at last years raku and saggar firing techniques becomes widespread as open firing technique is not applied too much except pottery centers which are using this technique as an obligation. For the applications based on theoretic researches, as one of the smoke firing techniques, open firing technique can be used as an alternative firing technique to gain an artistic expression to the products.

REFERENCES

- BAŞKIRAN Hasan**, (2010). *Smoke Firing Techniques*. Unpublished PhD Thesis, Mimar Sinan Fine Arts Univeristy, Social-Science Institute, Department of Ceramic and Glass, İstanbul.
- ÇİZER Sevim – YAROL Yasemin**, (2005). *A Settlement Where Before Ancient Pottery is Still Alive*; Gökeyüp. November – December 2005, No: 12, *Seramik Türkiye, Journal of Turkish Ceramics Federation*, İstanbul.
- DASSOW Sumi Von**, (2001). *Barrel, Pit, and Saggar Firing*. A Collection of Articles from *Ceramics Monthly*, The American Ceramic Society, USA.
- ERTUĞ Füsün**, (2004). *Pottery Production at Uslu in the Elazığ Region*. *Ethnoarchaeological Investigations in Rural Anatolia*, V. 1, Ayribasım, Ege Publications, İstanbul.
- GENÇ Soner – BAŞKIRAN Hasan – ÇETİNTAŞ Erdal**, (2001). *Assessment of Slip Casting, Glaze and Pigment Production of Pottery Muds and Clays in Sorkun Village*. I. *International Eskişehir Terracotta Symposium, Proceedings Book*, Eskişehir.
- GÜNER Güngör**, (1998). *Living of Primitive Pottery in Anatolia*. Ak Publications, İstanbul.
- HESSENBERG Karin**, (1994). *Sawdust Firing. The Complete Potter*, Penn University of Pennsylvania Press Philadelphia, USA.
- PERRYMAN Jane**, (1995). *Smoke-fired Pottery*. A & C Black British Library, London / UK.
- PERRYMAN Jane**, (2008). *Smoke Firing: Contemporary Artists and Approaches*. University of Pennsylvania Press, USA.
- TURNER Anderson**, (2007). *Firing Techniques (Raku, Pit, Barrel)*. *Ceramic Arts Handbook Series*, The American Ceramic Society, USA
- TÜREDİ ÖZEN Ayşegül**, (2001). *Art of Traditional Pottery*. Anadolu University Folklore Research Centre Publications, Eskişehir.
- WATKINS J. C. & WANDLESS P. A.**, (2006). *Alternative Kilns & Firing Techniques*. A Lark Ceramics Book, USA.

“DHARAVİ – KUMBHARWADA ÇÖMLEKÇİLERİ”

Prof.Dr. Lale DİLBAŞ*

Öğr.Gör. Funda ALTIN**

ÖZET

Hindistan / Mumbai’de, Asya’nın en büyük varoşlarından biri olan Dharavi’de bugün, hayalleri zorlayacak kadar ilkel koşullarda “yaşayan” ve çömlek yaparak geçimini sürdüren yaklaşık 1500 aile vardır. Burada, daracık bir mahallenin içine sıkışmış dev boyutlarda bir seramik endüstrisi yaşar. Geleneksel temellere dayansa da, yapılan üretim tamamen günün ihtiyaçlarına yöneliktir. Bu bölgenin üretimini incelenmeye değer kılan ise, ortaya çıkan ürünler değil, insanı hayrete düşüren çalışma sistemi, koşulları ve ortamıdır.

Böylece Dharavi çömlekçiliği, insanoğlunun seramik ile kurduğu ilk birlikteliğin ilkel doğasının çağımızda belli toplumsal yapılara nasıl uyarlandığının tekrar tekrar incelenmesini gerektiren bir “durum” sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dharavi, Kumbharwada, Mumbai, Geleneksel Çömlekçilik.

* Lale DİLBAŞ, Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi – GSF – Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, İzmir / TÜRKİYE

** Funda ALTIN, Öğr. Gör. , Ordu Üniversitesi – GSF – Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Ordu / TÜRKİYE

GİRİŞ

DHARAVI

Dharavi, Hindistan'ın Maharastra Eyaleti'nin başkenti Mumbai'de, yer almaktadır. 19. yüzyıl-da sadece "Koli" balıkçıların yaşadığı ada coğrafyasındaki bu bölge, üzerinde tropik bitkilerin yeşerdiği bir bataklıktır. Doğusunda yer alan Sion bölgesinde bir baraj kurulmasının ardından kurumaya ve balıkçılık giderek yok olmaya başlamıştır. Patlatılan tepelerden elde edilen taş toprak, ev ve fabrika atıkları ile doldurulmuş, hızla artan nüfusa ve yeni toplulukların buraya göç ederek yerleşmesine uygun bir alan haline getirilmiştir.¹ Bölgeye ilk göç edenler, Gujarat eyaletinden gelen çömlekçiler ile Maharastra eyaletinin Charmor markasına ait deri tabaklayıcıları olmuştur. Ardından, Uttar Pradesh'ten gelen nakış ustaları buraya yerleşmiştir. Aynı zamanda bu bölgeye Andhra Pradesh, Karnataka ve Kerala bölgelerinden gelmiş olan çömlekçiler de yerleşmiş ve bölge ayrıca Bihar ve Orissa eyaletlerinden de yüksek oranda göç almıştır.² 19. yüzyılın sonlarında ise Tamil Nadu bölgesinden geniş sayıda deri tabaklama işçisi ve tatlı imalatçısı göçü olmuştur.³ Ancak bölge, gerçek anlamda yoğun bir nüfus akışını 1920 yılında yaşamıştır. Bölgede, başta geri dönüşüm, deri boyama, tıbbi dikiş ipliği üretimi, nakışlı/nakışsız tekstil, çamaşırhane ve çömlekçilik olmak üzere yaklaşık 5.000 iş alanı vardır. Ancak bu dev mahalle, hükümet tarafından göz ardı edilmesine ve yeterli hizmeti alamamasına karşın, yaklaşık 15.000 atölyesi, yoğun iş kapasitesi ve ekonomik önemi dolayısıyla yerel yönetimler tarafından desteklenmektedir. Mumbai'deki plastik atıkların % 80'i Dharavi'de geri dönüştürülmektedir ve bu sektörde, büyük çoğunluğunu çocukların oluşturduğu yaklaşık 10.000 işçi çalışmaktadır. Hastanelerin tıbbi atıkları dahil, eritilip tekrar değerlendirilebilen her tür hammaddenin geri



Resim 1

dönüştürüldüğü Dharavi, bu konuyu şaşırtıcı boyutlarda geliştirmesi ve yoğun iş kapasitesi dolayısıyla da şehrin "yeşil ciğeri" olarak adlandırılmaktadır.

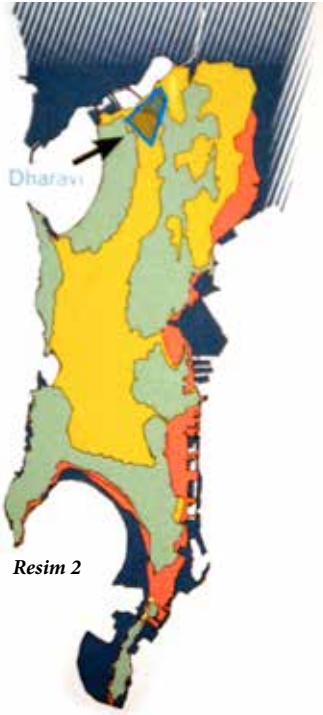
Çok detaylı istatistiksel bilgiler olmamasına karşın kaynaklarda Hindistan nüfusunun yarısı ile 4/3'ünün gecekondu, sokak, barınak veya düşük standartlı mekanlarda yaşadıkları belirtilmektedir. 2011 yılı nüfus sayımına göre ülkede 1.21 milyar kişi yaşamaktadır. Bu da dünya nüfusunun %17'sine işaret etmektedir. Dünyanın en kalabalık ilk üç ülkesi arasında kabul edilen Hindistan'da nüfus yoğunluğu elbette özelliği olarak ön plana çıkmakta ve ülkenin genel yapısı üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Gecekondu ise toplam şehir alanının % 8'ini kapsamaktadır. (Resim 1)

¹ ENGQVIST, J. H. ve LANTZ, M. Ed. , (2009), *Dharavi Documenting Informalities*, The Royal University College Of Fine Art & Architecture Academic Foundation, Yeni Delhi, Hindistan, s. 44-52.

² SHARMA, Kaplana (2000), *Rediscovering Dharavi*, Yeni Delhi, Hindistan, s. xxxi.

³ SHARMA, Kaplana (2000), s. xxii.

Bir metropol olarak toplam nüfusu 21 milyon olan Mumbai ⁴ halkının %67'si Hindu, %18,5'i Müslüman, %5'i Budist, %4'ü Cayna ve %3,7'si Hıristiyan'dır. ⁵ Dharavi'de ise, her biri kendi içinde karmaşık farklı sosyal yapılara ve hiyerarşik sistemlere sahip 85 küçük topluluk yaşamaktadır. Dharavi nüfusunun büyük çoğunluğu 'paraiyar' ⁶ kastındandır ve Hıristiyanlar, Müslümanlar ile Budistler azınlıktadır. Sion, Bandra, Kurla ve Kalina banliyöleri arasında yer alan Dharavi, dünyadaki en büyük gecekondu mahallelerinden biridir ve hatta birkaç yıl öncesine kadar da Asya'daki en büyük gecekondu mahallesi olarak kabul edilmiştir. İsmi, şehrin balıkçı halkını koruyan Ana Tanrıça "Mumba-Devi'den alan Mumbai'nin (*İngilizlerin 1800'lerin ortasında inşa ettikleri*) en önemli iki demiryolu hattı olan Batı ve Merkez tren istasyonları arasında bulunan Dharavi, bir gecekondu mahallesi olmasına karşın son derece merkezi bir konuma sahiptir. (Resim 2)



Resim 2

Bölgenin kuzeyinde bulunan "Mithi" nehri, "Mahim" deresi aracılığı ile Arap denizine dökülmektedir. Bu dar drenaj sistemi dolayısı ile Dharavi, özellikle Muson dönemi gibi yüksek yağış alan sezonlarda sıkça yaşanan su baskınlarından zarar görmektedir. Toplam 210 hektar alana yayılan, saptanabilen nüfusu en az 1 milyonun üstünde olan ve geniş iş kolları ile dikkat çeken bir yerleşimdir. ⁷ Nüfusunun % 80'i Dharavi'deki atölyelerde çalışırken, sadece % 20'si mahallenin dışında bir iş yerinde çalışmaktadır. Dünyanın birçok yerinde bu oran tam tersidir.

Ev kiralari Dharavi'de 2006 yılında aylık 4\$ iken, konumu dolayısıyla günümüzde aylık 30\$ ile 80\$ arasında değişmektedir. Aynı zamanda evlerinin odalarını kiraya verenlerin sayısı da oldukça fazladır. Böylece, ev kiralari dünyadaki en yüksek kira seviyelerinde olan başkent Mumbai'nin merkezinde yer almasına rağmen düşük kira rayicine sahip olan Dharavi, iş aramak için Mumbai'ye gelen fakir kesime oldukça cazip bir yerleşim alanı oluşturmaktadır. ⁸

Danny Boyle'un dünya çapında ün yapan ve 2009 yılında sekiz dalda Oscar ödülüne layık görülen "Slumdog Millionaire" adlı filmi ile tüm dünyanın dikkatlerini üzerine çeken Dharavi, Mumbai'deki 2000 gecekondu mahallesi arasında en büyük ilk dört içerisinde yer almaktadır. Aslında Dharavi, Hindistan'ın genel toplumsal yapısı ile birebir örtüşen küçük ölçekli ancak çok anlatımlı bir yaşam alanı örneği sayılabilir. 1440 kişiye bir tuvaletin ve bir metre kare alana yaklaşık 4 kişinin düştüğü, tek bir devlet hastanesinin bile olmadığı, sadece 12 mahalli okulun yer aldığı bu endüstriyel gecekondu mahallesinde, arıtılmamış insan ve endüstri atıkları açık kanalizasyonlardan akmakta, sular sık sık kesilmekte ve kolera, tifo,

⁴ ENG <http://www.indiaonlinepages.com/population/mumbai-population.html>, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

⁵ YÜKSEK, Özcan (Ağustos 2009), Mücevher Yolu Hint Hazinesi, ATLAS-Aylık Coğrafya ve Keşif Dergisi, Sayı 197,s. 96

⁶ Hindistan'ın Tamil Nadu ve Kerala eyaletleri ile Sri Lanka'da bulunan, ataları dokumacı, çiftçi, büyücü ve astrolog olan bir sosyal grup.

⁷ SHARMA, Kaplana (2000), a.g.e. , s. xxvii.

⁸ http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/world/06/dharavi_slum/html/dharavi_slum_intro.stm, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

sıtma gibi hastalıklar yaygın olarak görülmektedir. Bölgenin yasal olmayan konumu dolayısıyla devletten yardım alamayan halk, toprak mafyası, su ve elektrik kesintilerinden dolayı büyük zarar görmektedir.⁹ Ayrıca, tehlikeli oluşu dolayısıyla polisin giremediği Dharavi'de 1980'lerin ortalarında suç oranı zirveye ulaşmıştır. Kaçak içki üreticilerinin kapsamlı bir baskın sonucu dağıtılması, bölgede radikal kutuplaşmaları beraberinde getirmiş ve ilk defa Müslümanlar ile Hindular arasında anlaşmazlık ve ayrılık ortaya çıkmıştır.

Evden çok, "yığıntı"ları andıran baraka "ev"lerin hemen yanı başında yükselen modern binalar, Dharavi'deki büyük değişimin habercisidir. Kaçak, derme çatma yapıların gelişen şehrin merkezinde kalması ile birlikte, 2004 senesinde şehrin önde gelen yöneticileri, Hintli mimar Mukesh Mehta'nın¹⁰ önderliğinde bu merkezi yerleşim alanının kontrol altına alınmasını planlamışlardır. Bu proje ile bölge sakinlerinin 2013 yılına kadar daha uygun alanlara yapılacak olan toplu konutlara taşınmaları ve iş merkezi, plaza ve alışveriş merkezi niteliğindeki gökdelenlerin bu bölgeye inşa edilmesi gerektiği kararına varmıştır. Ancak ekonomik kriz dolayısıyla bu plan o dönemde kısmen askıya alınmış, fakat aynı dönemde bu plan doğrultusunda Mumbai otoriteleri bölgenin ilk etapta Ganpat Patil kısmındaki izinsiz yapıların yıkımına başlamış ve buradan tahliye edilen yaklaşık 10.000 kişinin nerede yaşayacağı belirlenmemiştir. Bu gelişmeler Dharavi sakinlerinin iş yaşamlarını hızlı bir şekilde etkilemiş ve ters göç başlamıştır (*yaklaşık 100.000 göçmenin Dharavi'yi terk ederek Uttar Pradesh ile Bihar bölgelerine göç ettiği tahmin edilmektedir*). 2010 yılına gelindiğinde ise projenin uygulanması için tekrar çalışmalar başlatılmıştır. Ancak SRA'nın (*Slum Rehabilitation Authority*)¹¹ Dharavi sakinlerini yerleştirmek üzere tasarladığı çok katlı binalar, aralarında geçişin ve çapraz havalandırmanın olmadığı, herhangi bir sosyal yapının dikkate alınmadığı son derece iptidai bir çözüm olarak görülmüş ve yatay gecekonduların yerine dikey gecekonduların inşa edileceği sorunu gündeme gelmiştir.¹²

Aslında tüm bu rehabilitasyon planları yapılırken göz ardı edilen en önemli nokta, burada nesillerdir yaşayan, aynı zanaatı sürdüren, sanatını çocuklarına aktaran ve ailecek çalışarak küçük atölyelerinde çok yüksek miktarlarda üretim yapan Dharavi sakinlerinin yeni yerleşim planlarının da yaşam tarzlarına uygun olması gerektiğidir. Dharavi'de yaşayanlar, atölye işlerini yapmayı sürdüremeyeceklerini, tüm aile 20 m² 'lik evlerde yaşamaya zorlanacaklarını ve üretimlerinin sekteye uğrayacağını bildikleri için herhangi bir "geliştirme" planına ilgi göstermemektedirler.¹³ Bugüne kadar hükümetlerinin onlara destek olmaması, onları problemlerini kendi kendilerine çözmek zorunda bırakmış, böylece "tek başlarına ayakta durabilme" yeteneği geliştirmişlerdir. Bu nedenle bu kez de kendilerinin uygunsuz alanlara yerleştirilerek, topraklarının daha karlı işlere yatırım yapılmak için kullanmasının amaçlanması Dharavi'de yaşayanların tepki göstermesine neden olmaktadır.

⁹ THOMPSON, Harvey, 13 Haziran 2009, "The Reality of Life in Mumbai's Dharavi", ICFI (International Committee of the Fourth International). <http://www.wsws.org/articles/2009/jun2009/mumb-j13.shtml>, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

¹⁰ JACOBSON, Mark (Mayıs 2007), Gölge Kent Dharavi, *National Geographic*, Sayı 73, s. 114.

¹¹ *Gecekondu Islah Dairesi*

¹² TIRANI, Neha (12 Aralık 2010), "The SRA is further slumming the city", *Sunday Times of India*, <http://dharavi.org>, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

¹³ 01/07/2009 tarihinde çömlükçülerle yapılan görüşme, *Dharavi*.

DHARAVI-KUMBHARWADA ÇÖMLEKÇİLİĞİ

Çömlekçilik, Hindistan'daki en eski zanaatlardan biridir. Hatta dünya üzerindeki en erken çömlekçilik örnekleri ve Antik dönemin ilk sırlı çömlekleri de "Hint Vadisi"nde bulunmuştur. O dönemlerden bu zamana, kendilerine has teknik, dekor ve biçimleri ile dünyaca tanınmış başlıca Hint seramik üretim merkezleri, Delhi ve Jaipur (*mavi turkuaz çömlekler*), Alwar (*kağıt inceliğindeki "Kagazi" çömlekler*), Kashmir (*yeşim rengi çömlekler*), Nizamabad (*gümüş bezemeli vazolar*), Chunar (*kırmızı çömlekler*), Kangra Vadisi (*isli pişirilmiş kırmızı terra kotta üzerine beyaz astar bezemeli çömlekler*), Burhanpur (*koyu kahve zemin üzerine açık sarı bezemeli çömlekler*), Vellore- Kuzey Arcot-Kumbhakonum (*mat koyu kahverengi ve berrak zümrüt yeşili sırlı kaplar*), Madura (*sarı toprak astar ile bezenmiş siyah çömlekler*), Harappa (*pişmiş kilden oyuncak ve figürinler*)¹⁴ vb.dir. Tüm bu üretim merkezlerine köyler ve kasabalar da dahil edilerek çok geniş kapsamlı bir liste oluşturmak mümkündür.

Bir Hint efsanesine göre Tanrı Şiva ilk eşi Tanrıça Sati ile evlenirken, tören için çok gerekli olan seramik kaplarının olmadığını fark eder. Bunun üzerine kolyesinden iki tane boncuk çıkarır ve birini erkek, diğerini de kadın çömlekçiye dönüştürür. Böylece kumbhar adını verdiği ilk çömlekçiler doğmuş olur. Bu efsaneye göre çömlekçiler, tanrılar kadar eski bir geçmişe sahiptir.¹⁵ Başta evlilik olmak üzere pek çok festival, kutsal tören ve kutlamada kil çömlek kullanmak Hindistan'da geleneksel bir alışkanlıktır. Dolayısıyla, her ne kadar kırılğan, üretimi maliyetli ve zahmetli çömleklerin yerini plastik ve metal gibi malzemelerden yapılmış alternatifleri her gün biraz daha fazla alıyorsa da, geleneklerine son derece bağlı Hintlilerin kültüründe "seramik", hayatın ayrılmaz bir parçasıdır.

Hindistan coğrafyası incelendiğinde, ister büyük şehirlerde, ister kasaba ve köylerde olsun, ülkenin pek çok yerinde çömlekçi kolonilerinin var olduğu görülür. Bunun nedeni ise, gelişmekte olan Hindistan'da, çömleğe hala geleneksel bir ilgi duyulmasıdır. Özellikle, kuru yiyecek saklamak, yoğurt mayalamak, yemek pişirmek, su saklamak, tapınaklarda içinde kandil yağı yakmak, tek kullanımlık çay-kahve bardağı olarak, saksı, vazo ve dini törenlerin/festivallerin objesi olarak kullanmak için kil ürünler halen tercih edilmektedir. Her ne kadar kağıt bardaklar, alüminyum yoğurt kaseleri, plastik su güğümleri, suyu soğuk tutmak için buzdolapları tercih edilse de, gelişmiş ülkelerin mutfak malzemesi alışkanlıkları ile kıyaslandığında çömleklerin Hindistan mutfağında hala yaygın olarak kullanıldığı görülür.

Hindistan'da karayolu ile yapılan seyahatlerde sık sık, yolun kenarına çömleklerini dizmiş satış yapan çömlekçiler görmek mümkündür. Bunlar, ufak topluluklar halinde bir araya gelmiş ve iş birliği içinde çalışıp yaşayan belki de yüzlerce küçük çömlekçi kolonisinden sadece bazılarıdır. Çömlekçilik toplum ile içi içe geçmiş en yaygın ve geçerliliğini inatla koruyan Hint el sanatlarından biridir. Geleneklerine, atalarından gelen birikime ve alt yapılarına bağlı olarak, değişken yapı ve nüfuslara sahip bu koloniler içerisinde Dharavi-Kumbharwada kolonisi en çok dikkat çekenlerden biridir. Sadece çömlekçi sayısı binin üstünde olduğu için değil, daha önce

¹⁴ SWARUP, Shanti (1968), 5000 Years of Arts and Crafts in India and Pakistan, D.B. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd. Mumbai, s. 227-228.

¹⁵ COOPER, I. ve GILLOW, J. (1996), Arts and Crafts of India, Thames and Hudson Ltd., Londra, s. 15.

bahsedilmiş olan mahallelerinin akıl almaz giriftliğinin yanı sıra, yaşam ve üretim koşulları da benzersiz olduğundandır (*Resim 3*). Kumbharwada çömlekçilerini özel kılan diğer bir ayrıcalık ise; Dharavi'de büyük çoğunluk herkesin sokağa attığını kullanması ile ünlüyken, çömlekçilerin “yeni” bir şeyler üretiyor olmalarıdır.



Resim 3



Resim 4

Yaklaşık 80 yıllık bir geçmişe sahip olan bu koloni, Güney Gujarat'ın Saurashtra bölgesinden göç eden çömlekçilerden oluşmuştur. Bugün, “Kumbharwada”¹⁶ olarak adlandırılan bölgede yaşamaya ve çalışmaya başlamadan önce, yasa dışı yerleşimleri gerekçe gösterilerek Güney Mumbai'de iki kez yer değiştirmeye zorlanmış ve daha sonra kendilerine Dharavi'de yer gösterilmiştir. Bugünkü Kumbharwada da böylece, buraya ilk defa 1930 yılında gelip ortak çamur havuzlarını ve fırınlarını kuran çömlekçilerin yerleştiği, Mumbai'nin en büyük çömlekçi kolonisi haline gelmiştir (yaklaşık 30.000 kişi Kumbharwada'da yaşamaktadır). 4 nesildir çömlekçilik faaliyetleri devam eden Kumbharwada, Doğu Ekspres Karayolu ile büyük şirketlerin bürolarının yer aldığı Bandra-Kurla İş Merkezi'nin yakınında bulunmaktadır.¹⁷ Dharavi'nin tüm kesimlerinde olduğu gibi Kumbharwada'da da Mukesh Mehta'nın “ıslah” planlarına şiddetle karşı çıkılmaktadır. Bölgenin sakinlerini yerlerinde ziyaret ederek zaman zaman onlarla toplantı yapan ve yeni çözüm önerilerinde bulunan Mehta, Kumbharwada çömlekçilerini ikna etmek için yılmadan çalışmaktadır. Bazen 500 kişinin bir araya geldiği bu toplantılarda yönetimi temsil eden Mehta ile çömlekçiler arasında sık sık tartışma yaşanmaktadır. Mehta'ya göre, Kumbharların 1948 öncesinde İngilizler ile imzaladıkları “Sahipsiz Arazilerin Kullanımı Yasası” artık geçersizdir, çünkü 1974'te bu yasa iptal edilmiştir ve dolayısıyla Kumbharların kira kontratları da geçerliliğini yitirmiştir. Ayrıca çömlekçilerin faaliyetleri çevreye zarar vermektedir: (*Resim 4*) devasa tuğla fırınlarından her gün tüten kesif duman havayı büyük ölçüde kirletmektedir, hatta yakındaki Sion Hastanesi, bu dumanın hastalarının akciğer sağlığını olumsuz etkilediğinden yakınmaktadır.

¹⁶ *Kumbhar*: Çömlekçi, *Wada*: Yer/Bölge anlamına gelmektedir. *Kumbharwada*: Çömlekçilerin yaşadığı alan.

¹⁷ http://dharavi.org/index.php?title=G._Surveys,_Projects,_Designs_%26_Plans_for_Dharavi/Projects/Columbia/Khumbarwada, erişim tarihi 03 Haziran 2012.



Resim 5

daha fazla parça yapıp bunları sonradan birleştirmek veya tornada kalın bir kap çekip biraz kuruduktan sonra bunu aletler yardımı ile döverek büyütme gibi farklı yöntemler kullanabilmektedirler. (*Resim 5*) Kaba hem yuvarlak bir form vermek, hem de çökmesini ve çatlamasını önlemek için üzerine kumaş sardıkları eski bir çömlek parçasını veya geniş, yuvarlak yüzeyle bir tahtayı kabın içinden vurdukları bölgeye destek yaparlar. Böylece dıştan vurdukları palet çamurunu inceleyerek dışı doğru büyümesini sağlar. Atölyelerinde kullandıkları belli başlı aletler ise; (*elle döndürülen veya elektrikli*) tornalar, taş kalıplar, şekillendirme malaları, tahta latalar ve şekillendirmeye, perdelamaya yarayan her tür araç gereçtir. Bitmiş ürünlerini ise şehirdeki çeşitli dükkanlarda, satış mağazalarında veya kendilerine ait küçük dükkanlarında satarlar²¹. Haziran ile Ağustos arasında yaklaşık üç ay süren Muson sezonunda üretimleri, dolayısıyla da kazançları oldukça düşen her bir çömlekçi ailenin (*atölyenin*) aylık kazancı genel olarak 250-300\$ civarındadır.

Kumbharwada çömlekçileri çamurlarını yakında bulunan Mumbra Diva ve Biwandi adlı iki ayrı bölgeden satın almaktadırlar. 7-8 saat süren ve 850-900°C'ye ulaşan pişirimin ardından, ürünlerin soğuması için 10 saat beklerler. Açık tuğlalı fırınlarının üstünü ısı yalıtımı için çelik plakalar ile, deliklerini ise pamuk ile kapatırlar. Festival ve günlük üretimlerinin dışında çoğu sipariş üstüne çalışmaktadır. Yemek pişirmek için daha önce kullanmakta oldukları Chulha adını verdikleri portatif seramik ocakların yerini ise kısa bir süre önce gazlı ocaklar almıştır²².

Kumbharwada'da dini festivaller çok önemlidir. Örneğin fil görünümündeki Tanrı "Ganesh" in Dharavi'de ayrı bir yeri ve önemi vardır. Çünkü Ganesh, "engelleri yok etme" tanrısı olarak gö-

Şehrin merkezinde yürüttükleri bu faaliyetlerin yankısı bir yandan devam ederken Kumbharwada çömlekçileri maddi ve manevi ihtiyaçları dolayısıyla, üretimlerini hız kesmeden sürdürmektedirler. Özellikle festival dönemlerinde ailecek yoğun bir şekilde çalışan Kumbharwada kolonisinin ürün yelpazesi; diyalılar¹⁸, küçük kandiller, vazolar, saklama kapları, heykeller, biblolar, kumbaralar, dev su güğümleri, sıg kaplar, tabaklar, Matla Navrati'ler¹⁹, mumluklar, tulsı saksıları²⁰, çanlar, duvar süsleri vb. biçimlerden oluşmaktadır. Şekillendirme teknikleri ise o anki duruma, ihtiyaca ve alışkın oldukları yöntemle bağlantılı olarak değişmektedir. Örneğin bir su kabı yapmak için iki veya

¹⁸ Tapınlarda ve dini törenler sırasında kullanılan yağ kandilleri.

¹⁹ Matla, Urdu dilinde "toprak çömlek" anlamına gelir ve Matla Navrati, Navrati Festivali için üretilen seramik kaplara verilen isimdir.

²⁰ Ocimum Sanctum: Kutsal fesleğen

²¹ RANJAN A. ve RANJAN M.P. (2007), Crafts of India / Handmade in India, Council of Handicraft Development Cooperations, Yeni Delhi, s. 456.

²² 01/07/2009 tarihinde çömlekçilerle yapılan görüşme, Dharavi

²³ Ganesh'in modeli.

rılmaktadır (dolayısıyla Dharavi ve Kumbharwada'nın en çok ihtiyacı olan tanrıdır) ve Ağustos/ Eylül aylarında 10 gün boyunca büyük bir coşku ile kutlanan "Ganesh Chaturthi Festivali"nin son günündeki geçit töreninde, alçı veya çamurdan yapılmış Murti Ganesh²³ davulların ve kadınların "fudgi" dansları eşliğinde Dharavi sokakları boyunca omuzlarda taşınarak Mahim sahiline getirilip denize bırakılmaktadır.²⁴

Yılda iki defa (*Mart-Nisan, Ekim-Kasım*) kutlanan Navratri Festivali²⁵, Ana Tanrıça Shakti/ Devi'nin dokuz biçimine -Durga (*savaşçı tanrıça*), Kumari, Parvati ve Kali (*ana tanrıçanın reen-karnasyonları*), Lakshmi (*varlık ve refah tanrıçası*), Saraswati (*bilgelik tanrıçası*) vb.- tapınılan bir Hindu törenidir. Bu festival boyunca kadınlar canlı orkestra eşliğinde "garba" dansı yaparken kafalarının üstünde, kendi atölyelerinde ürettikleri ve rengarenk boya ve boncuklar ile bezedikleri çömlükleri taşırlar (*Resim 6*).²⁶

Kasım-Aralık aylarında gerçekleşen ve beş gün boyunca kutlanan Diwali "ışık festivali" sırasında bölge gene çok hareketlidir. Tüm üretim ağırlığı farklı şekil ve renklerdeki diyalara ve kil kaplara verilir. Tavus kuşu şeklinde olanlar ve çiçekli veya karışık desenli kaplar ile kandiller bu dönemin en popüler ürünleridirler. Tornada çekilen kandiller, özellikle festival zamanları büyük bir özenle dekore edilir ve sırlanır. İnsanlar bu festivalde evlerini ve her biri köşeyi yaktıkları kandiller ile donatırlar. Varlık tanrıçasına tapındıkları ve tanrıçanın ışık ile karanlığı, iyilik ile kötülüğü, doğruluk ile sahteyi yenmesini temsil eden bu törenin sonunda herkes sevdiplerine kandiller, mumluklar, evleri koruduğuna ve bereketi arttırdığına inanılan kapı üstü süsleri, fenerler, duvar süsleri, Ganesh heykelcikleri, figürinleri vb. hediyeler verir²⁷. Festival dönemlerinin bir diğer gözde ürünü ise Shivaji Maharaj²⁸ ile onun savaşçılarını betimleyen küçük figürinlerdir²⁹.



Resim 6

Bölgede yaşayan çömlükçiler işlerini oldukça ciddiye almakta ve sevmektedirler. Onlara göre

²⁴ JACOBSON, Mark (*Mayıs 2007*), Gölge Kent Dharavi, *National Geographic*, Sayı 73, s. 126-127.

²⁵ Navratri Sanskrit dilinde "dokuz gece" anlamına gelir.

²⁶ <http://festivals.iloveindia.com/navratri/>, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

²⁷ <http://www.diwalifestival.org/>, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

²⁸ (d. 1627-ö.1680) Karada ve denizde güçlü bir ordu kuran, savaşlarda gerilla taktiğini izleyen, her din ve kasttan insanlara eşit haklar veren bir Moğol hükümdarı. <http://hinduhistory.blogspot.com/2008/02/chatrapati-shivaji-maharaj.html>, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

²⁹ KADAMBARI, Khaire-Ghate (2010), *Kubharwada-Keeping the Traditional Art Alive*, The Punekar, India, <http://thepunekar.com/2010/11/05/kumbharwada-%E2%80%93-keeping-the-traditional-art-alive/>, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

hem Mumbai, hem de Dharavi ve Kumharwada “yoktan varoluş” ile meydana gelmişlerdir . Özverili çalışmaları, sonraki nesillere mesleklerini aktarma istekleri ve tüketicilerin kil ürünlere olan ilgisi çömlekçiliğin bu bölgede ayakta kalmasını sağlamıştır.

Kumbharwada çömlekçilerine göre, Dharavi’deki sektörlerin tümü iç içe geçmiştir ve birisi olmadan diğeri var olamaz. Onlara göre, son yıllarda kurulmuş olan örgütlerin ve Dharavi’yi ıslah etmek üzere çalışmalar yapan şehir planlamacıların hedefleri mantıksızdır. Sayıları yaklaşık 1200’ü bulan çömlekçilere göre yetkililer, şimdye kadar Dharavi halkına herhangi bir destekte bulunmadıkları gibi, bundan sonra da bu sistemin sürmesine izin vermeli ve şu ana kadar olduğu gibi bölgenin geleceğini şekillendirme işini gene Dharavi halkına bırakmalıdırlar. Çünkü sektörlerini, işleyişi ve çözümünü en iyi bilen gene Dharavi halkıdır. Ancak Dharavi’deki zanaatların her birinin ne kadar ömrü olduğunu tahmin etmek zordur. Örneğin yeni nesil artık okula gitmekte, farklı alanlarda eğitim almakta ve atölyeler ile içi içe geçmiş, bütün ailenin bir arada yaşadığı küçücük evlerde ve hiçbir sosyal konforu olmayan gecekondü mahallesinde yaşamak istememektedir. Böylece evde sadece azınlık bir kesim çömlekçilik geleneğini sürdürmektedir (*bu da genelde evin reisi ve onun eşidir*). Ancak eski geleneklerini sürdüren çömlek ustaları, tek odada 3-6, aynı evde ise 5-10 kişi birlikte yaşamalarına karşın atölye-evlerini değiştirmek istememektedirler. Çünkü şehirde ev kiralari ve depozitolar oldukça yüksektir, hem de atölyelerine ulaşmak için yapacakları yol masrafı çömlekçilerin zaten zayıf olan bütçelerini sarsacaktır. Ayrıca, Kumbharwada’da var olan çömlekçilik altyapısı ve yan yana, işbirliği içinde çalışan atölyeler bölge halkının burada daha verimli çalışmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla pek çoğu evleri ile atölyelerini ayırmak istedikleri halde imkanlar buna el vermemektedir³⁰. Tüm dünyada sanayi devrimi ile birlikte, evler ile atölyeler birbirinden keskin sınırlar ile ayrılmıştır ve bu şekilde üretimlerin zararlı etkileri, pislği ve iş düzeni evlerden uzak tutulmaktadır. Elbette bu yeni yaşam tarzı özellikle zanaat ile uğraşan kesimi etkilemiştir. Ancak Dharavi’de durum bunun tam tersidir. Burada evler ile atölyeler o kadar iç içedir ki, başta Kumbharwada’da olmak üzere, ailelerin geçim kaynağı olan zanaatlarının yataklarının başucuna kadar ulaştığı görülmektedir.



Resim 7



Resim 8

³⁰ http://dharavi.org/index.php?title=C.Communities_%26_Nagars_of_Dharavi/Kumbharwada/Potter's%20Tale, Potter's Tale, erişim tarihi 03 Haziran 2012.

(Resim 7-8) Zaten yaklaşık 20 ile 40 m² arası olan, bazen tek odalı, bazen iki, bazılarında da küçük bir çatı aralığı bulunan küçük evleri, her yanı çamur yığınları, kurumayı bekleyen ve/veya pişmiş ürünler ile dolu karmaşık bir fabrikayı andırmaktadır. Dolayısıyla evlerinin her köşesi fonksiyonel bir özellik kazanmakta, meslekleri uğruna değerlendirilmektedir³¹. Evlerinin bir diğer ilginç özelliği ise iki girişli olmasıdır: Bu girişlerden birisi üretimin yapıldığı küçük avluya, diğeri ise komşular ile birlikte pişirim yaptıkları küçük mahalle meydanına açılmaktadır³². Aynı zamanda mahallelilerin ortak alanları da çömlekçilik ürünleri ile dolup taşmaktadır. Ortak fırınları, pişirim esnasında yaydığı duman ile tüm bölgede hakimiyetini sergileyerek Kumbharwada'nın yerini işaret etmektedir. (Resim 9-12)

SONUÇ:

Sonuç olarak, günümüz Dharavi-Kumbharwada çömlekçiliği, benzeri diğer çömlekçilik merkezlerinden, geliştiği bölgenin coğrafi ve ekonomik özellikleri nedeni ile ayrılmaktadır. Bu nedenle Dharavi çömlekçiliği, üretimi yapılan ürünlerin biçimleri ya da teknik özellikleri ile değil, üretim ve yaşam koşullarının elverişsizliği ile ön plana çıkmaktadır.

Geleneklerine bağlı olarak yaşamlarını sürdüren toplumların sosyal birlikteliklerinde, dini törenlerinde ve yaşamlarının her anında çömlekler hem manevi hem de fonksiyonel olarak büyük öneme sahiptir. Dharavi-Kumbharwada çömlekçileri de bu ihtiyaca cevap veren bir üretim yapmaktadırlar. Ancak toplum ile o toplumun ihtiyaçlarına göre üretim yapan üretici arasındaki karşılıklı ve güçlü ilişki günümüz ekonomik anlayışları, politik yaklaşımları ve şehircilik



Resim 9



Resim 10

³¹ 01/07/2009 tarihinde Dharavi'de çömlekçilerle yapılan görüşme ve http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/world/06/dharavi_slum/html/dharavi_slum_5.stm, "Life in a Slum", erişim tarihi 03 Haziran 2012.

³² Ed., ENGQVIST, J. H. ve LANTZ, M. (2009), a.g.e, s.186



Resim 11

planlamaları gibi sebepler ile göz ardı edilmektedir. Dharavi'deki diğer sektörlerde olduğu gibi, Kumbharwada Çömlekçi Kolonisi'ndeki üretimler de çağdaş standartlara uymasa da, dünya ve Hindistan ekonomisinde inkar edilemez bir iş hacmine ve öneme sahiptir. Dolayısı ile buradaki sorunun çözümü Dharavi'de yaşayan halkı standartlara uygun yeni evlere yerleştirmek değil, onların yaşamlarına entegre olmuş mesleklerini insani koşullarda sürdürebilecekleri alan ve mekanlarda konuşlandırmak olmalıdır.



Resim 12

KAYNAKÇA

COOPER, I. ve GILLOW, J. (1996). *Arts and Crafts of India*, Thames and Hudson Ltd.: Londra.

ENGGVIST, J. H. ve LANTZ, M. , Ed. (2009). "Dharavi Documenting Informalities",
The Royal University College Of Fine Art & Architecture Academic Foundation: Yeni Delhi.

JACOPSON Mark (Mayıs 2007). "Gölge Kent Dharavi", *National Geographic*, Sayı: 73, Doğan Yayıncılık, İstanbul, Sayfa: 114-127

RANJAN A. ve RANJAN M.P. (2007). "Crafts of India / Handmade in India",
Council of Handicraft Development Cooperations: Yeni Delhi.

SHARMA Kaplana (2000). *Rediscovering Dharavi*, Penguin Books: Yeni Delhi.

SWARUP Shanti (1968). *5000 Years of Arts and Crafts in India and Pakistan*, D.B. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd. : Mumbai.

YÜKSEK Özcan (Ağustos 2009). "Mücevher Yolu Hint Hazinesi", *ATLAS-Aylık Coğrafya ve Keşif Dergisi*, Sayı: 197,
Doğan Yayıncılık, İstanbul, Sayfa: 96

İNTERNET KAYNAKLARI

Anonim, 2012, <http://festivals.iloveindia.com/navratri/> (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

Anonim, <http://www.indiaonlinepages.com/population/mumbai-population.html> (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

COLUMBIA-J. J. DESIGN STUDIO, Kumbharwada, 2009, (erişim tarihi 03 Haziran 2012)
http://dharavi.org/index.php?title=G._Surveys,_Projects,_Designs_%26_Plans_for_Dharavi/Projects/Columbia/Khumbharwada

KADAMBARI, Khaire-Ghate, Kubharwada-Keeping the Traditional Art Alive, *The Punekar*, 2010,
<http://thepunekar.com/2010/11/05/kumbharwada-%E2%80%93-keeping-the-traditional-art-alive/> (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

KRVIA, Potter's Tale, 31 Aralık 2008, (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

http://dharavi.org/index.php?title=C.Communities_%26_Nagars_of_Dharavi/Kumbharwada/Potter's_TaleNAIR, Rajen, 10 Şubat 2008,

The Plight of Dharavi Potters,
<http://desicritics.org/2008/02/10/032109.php> (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

SCFI, 2012, www.diwalifestival.org/ (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

SRIVASTAVA, R. ve ECHANOVE, M., "The 21st Century Indian City Conference: Working Towards Being Slum Free?"
University of California, Berkeley – 27-28 Nisan 2012. <http://www.airoots.org> (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

THOMPSON, Harvey, *The Reality of Life in Mumbai's Dharavi*, 13 Haziran 2009, ICFI (International Committee of the Fourth International). <http://www.wsws.org/articles/2009/jun2009/mumb-j13.shtml> (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

TIRANI, Neha, *The SRA is Further Slumming the City*, *Sunday Times of India*, 12 Aralık 2010,
<http://dharavi.org> (erişim tarihi 03 Haziran 2012)

Urban Planet, Life in a Slum, *BBC News*, 2007, (erişim tarihi 03 Haziran 2012)
http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/world/06/dharavi_slum/html/dharavi_slum_5.stm-

“POTTERS OF DHARAVI – KUMBHARWADA”

Prof.Dr. Lale DİLBAŞ*

Lect. Funda ALTIN**

ABSTRACT

Today, in Mumbai / India, Dharavi is one of the largest gettos of Asia, there is approx. 1.500 families, which “live” within unimaginably primitive conditions and earn their living through pottery. Here, jammed into a tiny neighbourhood, lives an enormously large ceramic industry. Though relying on traditional basis, the production is entirely oriented to daily want. The main idea that makes this region’s production worth examining is rather than the originality of the end-product, the amazing working system, milieu and conditions.

Dharavi pottery offers a “case”, indicating how one customizes the primitive nature of the first encounter of human being with ceramic to certain social structures in our era and should be re-interpreted under varying subtitles.

Keywords: Dharavi, Kumbharwada, Mumbai, Traditional Pottery.

* Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Ceramic and Glass Department, Izmir / TURKEY

** Ordu University (ODU-GSF), Faculty of Fine Arts,, Ceramic and Glass Department, Ordu / TURKEY

INTRODUCTION

DHARAVI

Dharavi is located in Mumbai, the capital of India's Maharashtra State. In the 19. century, this area, inhabited merely by "Koli" Fishermen, was a mangrove swamp. After setting a dam in Sion, which is located east of the area, this swamp started to dry up and one began to fill in this area with the stone and soil coming from blew-up hills and domestic, industrial waste. Consequently it provided enough space for the increasing population and new communities moving in there to settle¹. The first migrants moving to Dharavi were the potters from Gujarat and tanners belonging to the Charmarkar caste of Maharashtra. Then after, embroidery workers coming from Uttar Pradesh settled here. In the meantime also the potters from Andhra Pradesh, Karnataka and Kerala immigrated to this area and it let in many immigrants from Bihar and Orissa². At the end of the 19. century this region witnessed a dense immigration of many tanners, who started ready-made garments trade, and many sweet and savory makers³. But in real terms this area encountered the actual population movement in 1920. The district has about 5000 businesses the majority consisting of recycling, tanning, surgical thread production, embroidered/unembroidered textiles, open air laundry and pottery. This huge quarter has constantly been ignored by the government and could not receive a proper service, however -due to its approximately 15000 workshops, dense business capacity and economical significance- it has been supported by local authorities. 80 % of Mumbai's waste has been recycled in this area and in this sector some 10000 workers, with a great majority of children, are working. Including the medical wastes and all sorts of meltable and utilizable materials has been recycled in Dharavi. In consequence of Dharavi's astonishing creativity on recycling and dense business capacity this area claimed to be the "green lungs of the city".



Figure 1

world, India's population density stands naturally out and plays a significant role in the general structure of the country. And the slums cover 8 % of Mumbai's complete surface area (Figure 1).

Mumbai as a metropolis has got a population of 21 Million⁴ and its 67 % is Hindu, 18.5 %

¹ ENGQVIST, J. H. and LANTZ, M. Ed. , (2009), *Dharavi Documenting Informalities*, The Royal University College Of Fine Art & Architecture Academic Foundation, New Delhi, India, p. 44-52.

² Sharma, Kaplana (2000), *Rediscovering Dharavi*, New Delhi, India, p. xxxi.

³ Sharma, Kaplana (2000), p. xxii.

Muslim, 5 % Buddhist, 4 % Jain and 3.7 % Christian.⁵ 85 different communities live in Dharavi and they all show in themselves complicated and different social structures and hierarchical systems. The majority of Dharavi's population belong to the 'Parajyar'⁶ caste and the Christians, Muslims and Buddhists are in the minority. Dharavi spreads over parts of Sion, Bandra, Kurla and Kalina suburbs. It is one of world's largest slum areas and since a couple of years ago it was been accepted as the largest slum area in Asia. Mumbai derives its name from the Mother Goddess "Mumba-Devi", believed to protect the fishermen community of the city and is situated between the two main Railway stations (West and Central Railway Stations) and although being a slum area it possesses a highly central location (*Figure 2*).



Figure 2

The Mithi River, lying to the north of the region, disem-bogues to the Arabian Sea through the "Mahim" river. Due to this narrow drainage system, especially during the heavy rain seasons like the Munson, Dharavi gets harmed because of floods. Spread over an area of 210 hectares, with its over 1 million estimated residents and wide business lines, it is a prominent settlement.⁷ While 80 % of its residents are working at the workshops in Dharavi, merely the 20 % is working in a place out of the neighborhood. In most places of the world this proportion is vice versa. House rents in Dharavi were \$4 per month in 2006. Today, in consequence of its location, the rents vary between \$30 – 80 per month. There are also many people renting the rooms of their houses. Thus Dharavi with its low house rent rates, although being situated in the centre of Mumbai, where rents are among the highest in the world, is a very charming residential area for poor communities who come to Mumbai to look for a job.⁸

Dharavi drew whole world's attention with Danny Boyle's worldwide famous movie 'Slumdog Millionaire', winning 8 Oscars in 2009, and is among the four largest slum areas of Mumbai's total of 2000 slum areas. In fact Dharavi has been a small scaled but rich in expression living space, which matches exactly with India's general social structure. In this industrial shantytown -where there are only one toilet for 1440 people, one square meter for 4 people, no single public hospital, merely 12 local schools- unrefined human and industry wastes flow in open sewages, people encounter frequent water cuts and one can witness illnesses like cholera, typhoid and malaria very frequently. On account of the area's illegal position the public can not receive any government support and suffers from the land mafia and water/electricity cuts.⁹

⁴ <http://www.indiaonlinepages.com/population/mumbai-population.html>, Access date: 03 June 2012.

⁶ YÜKSEK, Özcan (August 2009), "Mücevher Yolu Hint Hazinesi", *ATLAS-Monthly Geography and Discovery Magazine*, Volume 197, p. 96.

⁷ A social group from India's Tamil Nadu, Kerala States and Sri Lanka, whose ancestors are weavers, farmers, wizards and astrologists.

⁸ SHARMA, Kaplana (2000), *ibid*, p. xxvii.

Known as a dangerous area, the police are unable to enter Dharavi and in 1980s the crime rate reached the peak here. Right after dispersing the illegal liqueur suppliers with an extensive raid in the region, a radical polarization, conflicts and subversions come into being.

High-rise modern buildings just next to shanties, resembling rather heaps than houses, are the messengers of a big change in Dharavi. In the sense that these illegal hovels found themselves in the middle of the city centre, the city's leading authorities reached in 2004 a decision to subdue this central residential area under the leadership of the Indian architect Mukesh Mehta¹⁰, moving its residents to mass housings built on more favorable areas and to construct here skyscrapers like business centers, plazas and shopping malls. However, due to the economic crisis this plan has then been suspended. Nonetheless Mumbai authorities commence initially the destruction of the illegal buildings in the Ganpat Patil section, without determining where these around 10000 people evacuated from these buildings will live. These events rapidly affected the business life of Dharavi's residents and remigrations come to being (*it is estimated that around 100000 migrants left Dharavi and immigrated to Uttar Pradesh and Bihar States*). On the year 2010 the operations restarted in order to rerun the projects. The high-rise buildings designed by SRA (*Slum Rehabilitation Authority*) for Dharavi residents are considered to be preliminary solutions, due to the lack of passages between them and cross-ventilation and disregard of any social structure and become a new topic of the discussions arguing that instead of horizontal slums, vertical ones will be built.¹¹

In fact during all these rehabilitation plans the main point ignored is that the new settlement plans should match the living style of Dharavi residents, who kept living here for generations, maintained the same craft, passed their art to their children and made huge productions whole family together in their workshops. Since people living in Dharavi are aware that they will not be able to maintain their workshop businesses, be forced to live with the whole family in 20 square meter houses and their productions will be interrupted, they show no interest to any "development" plan.¹² Furthermore, until today the government gave them no support, they had to solve their problems by themselves and thus developed the ability to 'stand on their own legs'; thus the current plans of the government to move them into unsuitable places and its aim to manage their land for more profitable business investigations make the Dharavi residents angry.

2. DHARAVI-KUMBHARWADA POTTERY

Pottery is one of the most ancient crafts in India. Even the world's first pottery samples and ancient period's first glazed earthenwares have been found on the 'Indus Valley'. Since then, with their specific techniques, décors and forms, the worldwide known main Indian pottery production centers are Delhi and Jaipur (*blue-turquoise pottery*), Alwar (*paperthin "Kagazi" pottery*), Kashmir (*jade colored pottery*), Nizamabad (*silver decorated vases*), Chunar (*red earthenware*), Kangra Valley (*smoke fired pots, decorated with white slip on red terra cotta*), Burhanpur (*light*

⁹ http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/world/06/dharavi_slum/html/dharavi_slum_intro.stm, Access date: 03 June 2012.

¹⁰ THOMPSON, Harvey, (13 June 2009), "The Reality of Life in Mumbai's Dharavi", ICFI (International Committee of the Fourth International).

¹¹ <http://www.wsws.org/articles/2009/jun2009/mumb-j13.shtml>, Access date: 03 June 2012.

¹² JACOBSON, Mark (May 2007), *Gölge Kent Dharavi*, National Geographic, Volume 73, p. 114.

yellow on dark brown decorated pots), Vellore- North Arcot-Kumbhakonum (pale dark brown and bright emerald green glazed pots), Madura (black pots decorated with yellow slip), Harappa (earthenware toys and figurines) etc.¹³ By adding many villages and towns to these production centers it is quite possible to create an extremely large list.

According to a Hindu legend, God Shiva was marrying Goddess Sati, he noticed the lack of the ceramic pot, which is essential for the ceremony. Then he took two beads from his necklace out and turns one into a male and the other into a female potter. Thus the first potters, called kumbhar, arose. In a nutshell, according to the Indian belief the potters are as ancient as the Gods and Goddesses.¹⁴ By many festivals, holy ceremonies and celebrations, in particular by wedding ceremonies, using earthenware pots is a traditional habit in India. Thereby, although ceramic pots, which are fragile, costly and demanding to produce, are gradually replaced with alternative materials like plastic and metal, by the culture of Indians, who are bound up with their traditions, “ceramic” is an inseparable part of life.

Looking over India’s geography one will notice the existence of potter’s colonies all over the country, in metropolitans, towns and villages likewise. The reason of this fact, India is a developing country and still takes a traditional interest in pottery. Especially to keep dry food or water in it, to make yoghurt, to cook, to use as temple candles, disposable tea-coffee cups, vases, pots, or objects for religious ceremonies/festivals one still prefers clay products.

Although one prefers nowadays paper cups, aluminum yogurt cups, plastic water jugs, fridges to keep the water cool; comparing with the developed country’s kitchenware habits, one will notice that ceramic pots have still been widely used in India.

While travelling over India by land it is possible to see the potters selling their pots on the road-sides. These are may be just some of the hundreds of small potter’s colonies, which come



Figure 3



Figure 4

¹³ SWARUP, Shanti (1968), 5000 Years of Arts and Crafts in India and Pakistan, D.B. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd. Mumbai, p. 227-228.

¹⁴ COOPER, I. and GILLOW, J. (1996), Arts and Crafts of India, Thames and Hudson Ltd., London, p.15.

together as small communities and work, live in cooperation with each other. Pottery is one of the Indian's widest handcrafts, which persistently survives and is in a close connection with the public. In regard among these potter's colonies, which depending on their traditions and backgrounds they inherit from their ancestors exhibit variable structures and populations, Dharavi-Kumbharwada is one of the most remarkable. Not only due to the number of around thousand potters in this colony, but also –besides the unbelievably complex structure of this districts- because their life and production conditions are incomparable (*Figure 3*). What makes Kumharwada potters special is: while most of the people in Dharavi are famous with using the things that others throw away, Kumbharwada potters are producing 'brand new' things.

This colony, which dates about 80 years back, consists of potters, who migrated from the Saurashtra State of South Gujarat in 1930s. Before starting to live and work in the area called "Kumbharwada", they have been forced to change their living places in South Mumbai twice, stating their illegal settlement as a reason and then after one offered them a place in Dharavi. Thus became today's Kumbharwada the largest potter's colony of Mumbai where potters who migrated here first at 1930s and built their common clay pits and kilns (around 30000 people live in Kumbharwada)¹⁵. Kumbharwada, where pottery keeps going on since 4 generations, is located between the East Express Road and Bandra-Kurla Complex, where large company's offices take place¹⁶. As in all sections of Dharavi also Kumbharwada residents argue against Mukesh Mehta's rehabilitation plans. Mehta visits the community dwellers from time to time in place, makes meetings with them and suggests them new solutions, so he persistently works to convince the Kumbharwada potters. One witnesses frequent strong discussions between the potters and Mehta, who represents the administration, during these meetings, where sometimes 500 people come together. According to Mehta, the "Vacant Land Tenancy Act" they signed with the British before 1948 was invalid, because the act was repealed in 1974 and therefore the Kumbhars' rent contracts ran out. And additionally, the activities of the potters harm the environment: (*Figure 4*) the dense smoke sent by their huge brick kilns into the air creates pollution; it is even so bad that the nearby Sion Hospital complains that this smoke aggravates the patients' pulmonary ailments.

As the echoes of the activities the Kumbharwada potters perform in the heart of the city continue, due to their needs they keep producing without slowing down. Especially during the festival periods Kumbharwada colony work all family together and their products range from diyas¹⁷, small candles, vases, food/water storage pots, statues, dolls, moneyboxes, giant water jugs, flower pots, shallow pots, plates, Matla Navraties¹⁸, candlesticks, tulsi¹⁹ pots, bells, to wall ornaments etc. Their shaping methods vary depending on the current conditions, needs and their habits. For instance to produce a water pot, they can shape two or more parts of the pot

¹⁵ *Kumbhar: Potter, Wada: Place/Area. Kumbharwada: Potters' settlement.*

¹⁶ http://dharavi.org/index.php?title=G._Surveys,_Projects,_Designs_%26_Plans_for_Dharavi/Projects/Columbia/Khumbarwada
Date of access: 03 June 2012

¹⁷ Oil candles burnt in temples and during religious festivals.

¹⁸ *Matla*, means in Urdu language "earthenware pot" and *Matla Navrati* is the name given to ceramic pots produced for the Navrati Festival.

¹⁹ *Ocimum Sanctum: Holy Basil.*

and then unite them or make a quite thick pot on the wheel, leave it dry for a while and then with some tools stretch it by hitting from the outside walls (Figure 5). Both to give the pot a round shape and to prevent any crack or collapse, they use a broken fabric-wrapped pot piece or a large, round shaped wooden tool against the inner wall of the pot. Thus the external impact they do with the paddle tapers the clay and enlarge it. The main tools they use in their workshops



Figure 5

are; (manual or electric) wheels, stone moulds, shaping paddles, wooden battens and anything useful for shaping and finishing. They sell their end-products in various shops in the city or in their own small shops²⁰. The monthly income of each potters' family (workshop) is around \$250-300 and (during the monsoon season) between June and August -nearly three months-their productions and consequently income decrease dramatically. Kumbharwada potters buy their clay from two different near areas called Mumbra Diva and Biwandi. After a firing period of 7-8 hours the kilns reach 850-900°C temperature and the cooling time is 10 hours. For heat isolation they cover their open brick kilns with steel sheets and the holes with cotton waste. Except festival times and daily productions they mainly work for custom-orders. For cooking purposes, short time ago they superseded their portable ceramic stoves, the Chulhas, with gas ranges²¹.

Religious festivals are very important in Kumbharwada. For instance, the elephant-headed deity "Ganesh" has a particular place and significance in Dharavi. Since Ganesh is believed to be the "remover of obstacles" (and as a matter of fact the most needed God of Dharavi and Kumbharwada people). At the last day (parade) of "Ganesh Chaturthi Festival" that one celebrates in August-September for 10 days with great enthusiasm, the *Murti*²² Ganesh made out of plaster or clay is carried on the shoulders among the streets of Dharavi accompanied with the drums and the women's "Fudgi" dance until reaching the Mahim Coast and immerse it in the water.²³

The Navrati²⁴ Festival, celebrated four times a year (March-April, June-July, September-October, December-January) is a Hindu ceremony devoted to mother goddess Shakti/Devi's nine incarnations: Durga (warrior goddess), Kumari, Parvati and Kali (the reincarnations of mother goddess), Lakshmi (goddess of wealth and beauty), Saraswati (goddess of knowledge) etc. During this festival, accompanied by a live orchestra, the women perform the "garba" dance with the pots placed on their heads, which they produce in their own workshops and ornamented with colorful paints and beads (Figure 6).²⁵

²⁰ KRANJAN A. and RANJAN M.P. (2007), *Crafts of India / Handmade in India*, Council of Handicraft Development Cooperations, New Delhi, p. 456.

²¹ Interview with potters on July 1st 2009. Dharavi-India.

²² Ganesh's model.

²³ JACOBSON, Mark (May 2007), *Gölge Kent Dharavi*, National Geographic, Volume 73, p. 126-127.

²⁴ Navrati means "nine nights" in Sanskrit.

During the Diwali, “festival of lights”, celebrated in November-December for five days, the region is very busy again. In this period they especially produce diya and earthenware production in different forms and colors. Multi colored or floral decorated pots, candles and peacock formed ceramics are the most popular products of this period. Wheel turned candles are particularly and elaborately shaped and glazed during the festival times. People ornament in this festival their houses and they lit the candles in almost every corner. At the end of this festival, which symbolizes the Goddess of Wealth’s victory, against darkness with the light, evil with the goodness and fakeness with the righteousness, people give gifts like candles, candle sticks, door hangings, lanterns, wall hangings, Ganesh statuettes, figurines etc., which are believed to protect the house and increase the wealth.²⁶



Figure 6

Another popular products of the festival times are Shivaji Maharaj²⁷ and the small figurines representing his warriors.²⁸

The potters living in this area love and respect their job a lot. They even wish that the next generations will learn, improve and maintain this craft. But they complain about the insensibility of the authorities and the lack of their support. According to them Mumbai arose “out of nothing”, exactly like Dharavi and Kumbharwada. Their devoted work-style, will of passing their job on the next generations and the interest the consumers keep showing in clay products, keep the pottery in this area alive.

According to Kumbharwada potters in Dharavi all sectors are interlocked with each other and one cannot exist without the other one. They assert that the targets of the organizations established in the last years and city planners, working for the rehabilitation of Dharavi, are irrational. The potters living in Dharavi, whose number is around 1200, argue that the authorities, who did not support Dharavi residents till now, shall allow the system keep going and leave the area’s destiny again to Dharavi residents. It is again the Dharavi local people that know their sector, the process and the solutions. Though it is not easy to estimate the lifespan of each craft in Dharavi. The new generation for instance is studying, gets trained on different subjects and does not want to live in these slums, where workshops and homes melt in each other; all family members live in tiny houses together and no social comfort exists. Thus merely a minority

²⁵ <http://festivals.iloveindia.com/navratri/> Date of Access: 03 June 2012

²⁶ <http://www.diwalifestival.org/> Date of Access: 03 June 2012

²⁷ (1627-1680) A Mughal empor, who raised a strong army and navy, used gurreilla warfare tactics and gave equal treatment to the people from all religions and castes. <http://hinduhistory.blogspot.com/2008/02/chatrapati-shivaji-maharaj.html>, Date of Access: 03 June 2012

²⁸ KADAMBARI, Khaire-Ghate (2010), Kubharwada-Keeping the Traditional Art Alive, The Punekar, India, <http://thepunekar.com/2010/11/05/kumbharwada-%E2%80%93-keeping-the-traditional-art-alive/> Date of Access: 03 June 2012

(usually the head of household and his wife) sustain the pottery tradition. Although the potters, preserving their old traditions, have to live in a boxy room 3-6 people and in the same house 5-10 people together do not want to move from their workshop-houses. In that the house rents and deposits in the city are quite high, in addition to that, the transportation costs to reach their work place they have to overcome will unsettle their already tight budget. Furthermore, the existing pottery substructure in Kumbharwada and the workshops working in cooperation with each other enable the local community to work more productive. Thus, most potters want to separate their houses from their workshops, but the conditions are unsuitable.²⁹ Since the industrial revolution, in order to keep the dirt of workshops and work environment away from the houses and prevent the harmful effects, one separates the houses from the workshops all over the world with sharp borders. Obviously this new life style affected particularly the people working in the craft sector. However, the fact in Dharavi is vice versa. The houses and workshops here, especially in Kumbharwada, are in such a dense connection that one can feel the existence of the craft they rely on, in every corner of their houses (Figure 7-8).

Their tiny houses (around 20-40 m², sometimes one, sometimes two-roomed, some with a very narrow roof space), covered with piles of clay, unfired drying products, fired pots, remind of a busy factory. Thus every corner of their houses become functional and is utilized for the sake of their occupation. Another interesting feature of their houses is the double entrance: one opens into a small backyard (production area), and the other into a neighborhood square, where people fire their pots in common kilns. The common areas of the neighborhood are full of pottery products as well. And the smoke billowing from their common kilns during the firing process emphasizes its dominance in this area and points Kumbharwada's location out (Figure 9-12).



Figure 7



Figure 8

RESULT

In conclusion, due to the geographical and economical features of the area today's Dharavi-Kumbharwada pottery stands out amongst the other similar pottery centers. Kumbharwada

²⁹ http://dharavi.org/index.php?title=C.Communities_%26_Nagars_of_Dharavi/Kumbharwada/Potter's_Tale_Potter's_Tale,
Date of Access: 03 June 2012

pottery comes into prominence rather with the unsuitability of the production and life conditions than the shapes or production techniques of the items produced in this district.

By the social togetherness and religious ceremonies of the communities that keep living in a more traditional way, pots are in any time of their lives both spiritually and functionally essence. And the Dharavi-Kumbharwada potters perform a production that responds the needs. However, the strong and mutual relationship between the community and the manufacturer, who produces according to the needs of that community, is being ignored –due to today’s economic comprehension and town-planning-. As by the other sectors in Dharavi, the production of Kumbharwada Potters’ Colony is not complying the standards as well, but their pot making activities possess an undeniable importance and turnover. Thus the solution herein should be to deploy these people in places where they will be able to carry on their business that is integrated into their lives, rather than housing them in new, standard homes.



9



10



11



12

Figure 9, Figure 10, Figure 11, Figure 12

REFERENCES

- COOPER, I. and GILLOW, J. (1996), *Arts and Crafts of India*, Thames and Hudson Ltd., London.
- ENGVIST, J. H. and LANTZ, M., Ed. (2009), *Dharavi Documenting Informalities*, The Royal University College Of Fine Art & Architecture Academic Foundation, New Delhi.
- JACOBSON, Mark (May 2007), *Shadow Town: Dharavi*, National Geographic, Volume 73, 114-127
- RANJAN A. ve RANJAN M.P. (2007), *Crafts of India / Handmade in India*, Council of Handicraft Development Cooperations, New Delhi.
- SHARMA, Kaplana (2000), *Rediscovering Dharavi*, Penguin Books, New Delhi.
- SWARUP, Shanti (1968), *5000 Years of Arts and Crafts in India and Pakistan*, D.B. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd. Mumbai.
- YUKSEK, Ozcan (August 2009), *Gem Route Indian Treasure*, ATLAS-Monthly Geography and Discovery Magazine, Volume 197, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 96.

INTERNET REFERENCES

- Anonymous, <http://festivals.iloveindia.com/navratri/> (date of Access: 03 June 2012)
- Anonymous, <http://www.indiaonlinepages.com/population/mumbai-population.html> (date of Access: 03 June 2012)
- COLUMBIA-J. J. DESIGN STUDIO, *Kumbharwada*, 2009, (date of Access: 03 June 2012) http://dharavi.org/index.php?title=G._Surveys,_Projects,_Designs_%26_Plans_for_Dharavi/Projects/Columbia/Kumbharwada
- KADAMBARI, Khaire-Ghate (2010), "Kubharwada-Keeping the Traditional Art Alive", *The Punekar, India*, (date of Access: 03 June 2012), <http://thepunekar.com/2010/11/05/kumbharwada-%E2%80%93-keeping-the-traditional-art-alive/>
- KRVIA, *Potter's Tale*, 31 December 2008, (date of Access: 03 June 2012), http://dharavi.org/index.php?title=C.Communities_%26_Nagars_of_Dharavi/Kumbharwada/Potter's_Tale
- NAIR, Rajen, 10 February 2008, *The Plight of Dharavi Potters*, <http://desicritics.org/2008/02/10/032109.php> (date of access: 03 June 2012)
- SCFI, 2012, www.diwalfestival.org/ (date of Access: 03 June 2012)
- SRIVASTAVA, R. and ECHANOVE, M., "The 21st Century Indian City Conference: Working Towards Being Slum Free?" University of California, Berkeley – 27-28 April 2012, <http://www.airoots.org> (date of access: 03 June 2012)
- THOMPSON, Harvey, *The Reality of Life in Mumbai's Dharavi*, 13 June 2009, ICFI (International Committee of the Fourth International). <http://www.wsws.org/articles/2009/jun2009/mumb-j13.shtml> (date of access: 03 June 2012)
- TIRANI, Neha, "The SRA is Further Slumming the City", *Sunday Times of India*, 12 December 2010, <http://dharavi.org> (Date of access: 03 June 2012)
- Urban Planet, *Life in a Slum*, BBC News, 2007, (date of access: 03 June 2012), http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/world/06/dharavi_slum/html/dharavi_slum_5.stm-

“BALIKESİR DURSUNBEY KİLİNİN SERAMİK BÜNYELERDE HAMMADDE OLARAK KULLANIMI”

Doç.Dr.Münevver ÇAKI* Yrd.Doç.Dr. Şenol KUBAT** Öğr.Gör.Leyla KUBAT***

ÖZET

Yapı malzemelerinden günlük yaşamın her alanına kadar geniş bir yelpazede kullanılan seramik ürünler, seramik hammaddelerinin bir araya getirilmesi ile oluşurlar. Son yıllarda Ülkemizin çeşitli bölgelerinde bulunan alternatif hammadde kaynaklarının seramik bünyelerde kullanımı ile ilgili birçok araştırma yapılmaktadır. Farklı kimyasal, fiziksel ve mineralojik özelliklere, şekillendirme, renk ve doku karakteristiklerine sahip olan hammaddeler ekonomik anlamda da fayda sağlayacaktır. Türkiye özellikle sanatsal üretimlerde kullanıma uygunluk taşıyan mineraller, kayaçlar ve özellikle kil yatakları açısından çok zengin bir ülkedir. Bu çalışmada, kuru presleme ve plastik şekillendirme yöntemlerine uygun bünyelerde Dursunbey bölgesi kilinin kullanımı araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dursunbey Bölgesi kili, Kuru presleme, Stoneware bünye

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

** Bilecik Üniversitesi, Bozüyük Meslek Yüksekokulu, Seramik, Cam, Çinicilik Programı, Bilecik / TÜRKİYE

*** Bilecik Üniversitesi, Bozüyük Meslek Yüksekokulu, Seramik, Cam, Çinicilik Programı, Bilecik / TÜRKİYE

GİRİŞ

Seramik ürünlerde, hammaddelerin belirli standartlara uygun olması gerekir. Özellikle değişmeyen, farklılıklar göstermeyen hammaddelerle çalışmak, endüstriyel üretimlerde kaliteyi sürekli kılmak için bir ön koşuldur. Ancak, doğadan doğrudan elde edilen hammaddelerde, malzeme karakteristikleri açısından her türlü değişimin olabileceği gerçeği her zaman vardır. Endüstriyel üretimin dışında, sanatsal üretimlerde ve bireysel çalışmalarda ise hammaddelerdeki bu değişkenlik çok fazla sorun olmayabilir. Hammaddedeki kimyasal ve fiziksel farklılıklar (*alkali oksit, silisyum dioksit, alüminyum oksit ve diğer oksitlerin miktarları, pişme rengi, şekillendirme yöntemlerine uygunlukları*) üretilen formlarda çamur, sır ve astar bünyeleri açısından görsel zenginlik olarak katkı sağlayabilir.

Yer kabuğunda en çok, en kolay ve her yerde bulunan malzeme kil'dir. Kilin en önemli özelliği olan plastisite, çömlükçiliğin temelinde anahtar olan bu malzemenin potansiyelinin anlaşılmasını sağlamıştır (*Rado, 1988, s.1-5*). Kil mineralleri, seramikte üretiminde gerekli olan hammaddelerin içinde kullanım miktarı açısından en önemli grubu meydana getirirler. Kil kaynaklarına yakın yerlerde ilk seramik fabrikaları bu nedenle kurulmuştur. İnsanlar killerden öylesine hızlı bir tempoda yararlanmaktadır ki, bugün tanımlanmamış ince taneli bir birikim, kullanılabilirliği anlaşılınca yeni bir kaynak olarak ortaya çıkmakta ve isimlendirilmektedir. Dünyada ve Türkiye'de nüfus artışına paralel olarak inşaat sektöründe ve seramik ürünlerin kullanıldığı endüstri ve sanat alanlarında gelişme olduğu her dönemde killer, en önemli hammadde olma özelliğini devamlı gündemde tutacaktır (*DPT, 1995, s.53, Önem, 2000, s. 19-33*).

Stoneware; yumuşak porselen ürünlerin dışında, 1150 ve 1300 0C sıcaklıkları arasında pişirilen ürünlere verilen isimdir. Taşa benzerliği nedeniyle bu ismi almıştır. Pişirildiğinde sert, dayanıklı, su geçirgenliği hemen hemen hiç olmayan bir malzemedir. Termal şok dayanımı yüksektir ve uygulanan sıklarla uyumludur (*Hopper, 1984, s.25*). Orta ve yüksek pişirimlerde, bünye renkleri; açık fildişi veya sarımsı bejden, koyu kırmızı ve kahverengilere kadar değişir. Redüksiyon ortamında pişirilmiş ürünlerin genel görünümü güzeldir. Renk zengin ve canlı, görsel doku oldukça aktiftir. Çoğu seramikçi, nötr ortamda pişirilecek olan stoneware bünyelere, görünümünü geliştirmek için manganez ya da ilmenit gibi malzemeler ilave eder. Ancak bunlar redüksiyon pişirimli bünyelerin kötü kopyalarına benzerler. Genelde nötr ortamda pişirilen bünyeler, redüksiyon ortamında pişirilenlerden daha zengin kil içeriğine sahiptirler (*Zakin, 1990, s.20-21*). Bu çalışmada, Balıkesir-Dursunbey bölgesinden alınan kilin tek başına ve stoneware bünye reçeteleri içinde kullanılabilme olanakları araştırılmıştır.

DENEYSEL ÇALIŞMALAR

Balıkesir- Dursunbey Bölgesinden alınan hammadde, araştırmanın ilk aşamasında çeneli kırıcıda boyut küçültme işlemine tabi tutulmuştur. 30 kg kuru hammadde kapasiteli bilyalı değirmenlerde, yaş öğütme sonrası süzme ve kurutma işlemleri yapılarak kullanıma uygun hale getirilmiştir. Kil örneğinin X- ışını floresan (XRF) ile belirlenen kimyasal analizi tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Dursunbey Kilinin Kimyasal Analizi (ağırlıkça %)

Hammadde	Oksitler								
	SiO ₂	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	Na ₂ O	K ₂ O	CaO	MgO	TiO*	*A.K
Dursunbey kili	77,1	12,35	1,580	0,523	2,524	1,214	1,316	0,80	3,40

*A.K.: Ateşte kayıp

Dursunbey kilinin, mineralojik analiz sonucunda montmorillonit, illit ve kuvars fazlarından oluştuğu belirlenmiştir. Resim 1’de hammaddenin doğal halde ve 1200 °C sıcaklıktaki pişirim sonrası renk değişimleri ve ergime özellikleri görülmektedir. Balıkesir Dursunbey, Güğü köyü yakınlarındaki sahalardan alınan kil örneklerinin doğal halde grimsi beyaz, 1200 °C sıcaklıkta ise sarımsak renk aldığı görülmektedir. Ayrıca bu sıcaklıkta, örneklerde erime olmadığı gözlenmiştir.



Doğal



1200 °C

Resim 1. Dursunbey Kilinin Doğal Halde ve 1200 °C Sıcaklıktaki Pişme Renkleri

Dursunbey Kilinin Kuru Presleme Yönteminde Kullanımı

Balıkesir Dursunbey bölgesinden temin edilen hammadde, kırma ve öğütme işlemi sonrası 80 meshlik elekten geçirilerek %6 nem oranında kuru presleme yöntemiyle, el kumandalı hidrolik preste şekillendirmeye uygun hale getirilmiştir. Pres basıncı 90 ton/cm²dir. Preslenen bordürler; 252x76mm, karolar; 50x50mm, boyutlarındadır. İlk aşamada Dursunbey kilinden herhangi bir renklendirici katkısı olmaksızın bordür basılmıştır (*Resim 2*). 1200 °C sıcaklıkta pişirim sonrası bordür örneğinin krem-bej arası renk aldığı görülmektedir

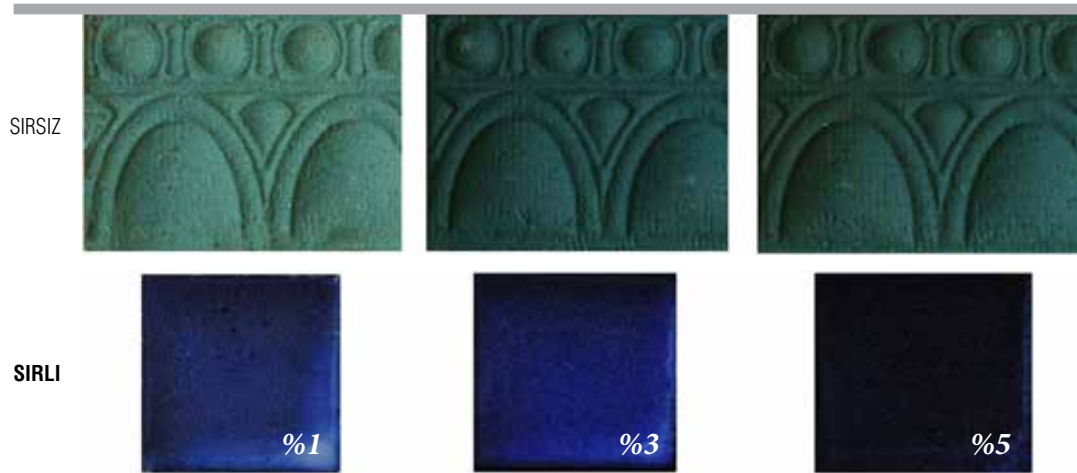


Resim 2. Dursunbey Kilinin 1200°C Sıcaklıktaki Sırsız Pişme Rengi

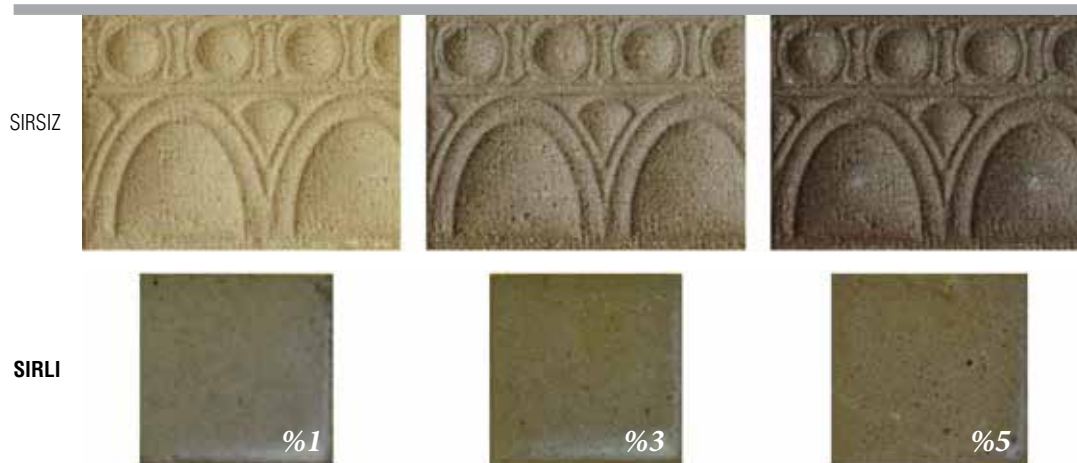
Renklendirme işlemi için metal oksit ve seramik boyalar kullanılmıştır. Öğütülen ve 80 meshlik elekten geçirilen Dursunbey kiline %1, %3 ve %5 oranlarda renklendiriciler ilave edilmiştir (Tablo 2). Homojen hale gelen renkli karışımlar kurutulmuş ve preste bordür formunda basılmışlardır. Bordürler sırsız olarak 1200 °C'de, 5x5 boyutlarındaki karolar aynı sıcaklıkta Esan A.Ş'den temin edilen, 1150-1225°C sıcaklıkları arasında gelişen saydam, fritli sır ile sırlanarak pişirilmiştir. Sonuçlar resim 3-8 arasında verilmiştir.

Tablo 2. Renklendiriciler ve Katkı Oranları (ağırlıkça %)

Renklendirici	Katkı Oranı		
CoO	1	3	5
MnO	1	3	5
Fe ₂ O ₃	1	3	5
Mavi Boya	1	3	5
Mavi-Yeşil Boya	1	3	5
Kırmızı Boya	1	3	5



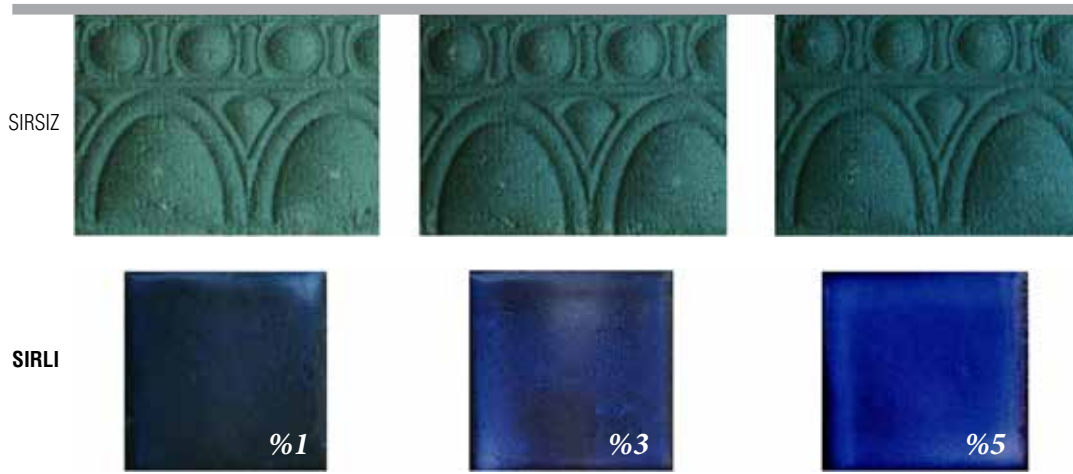
Resim 3. CoO Katkıli Bünyelerin Sırsız ve Sırlı Pişme Renkleri, 1200°C



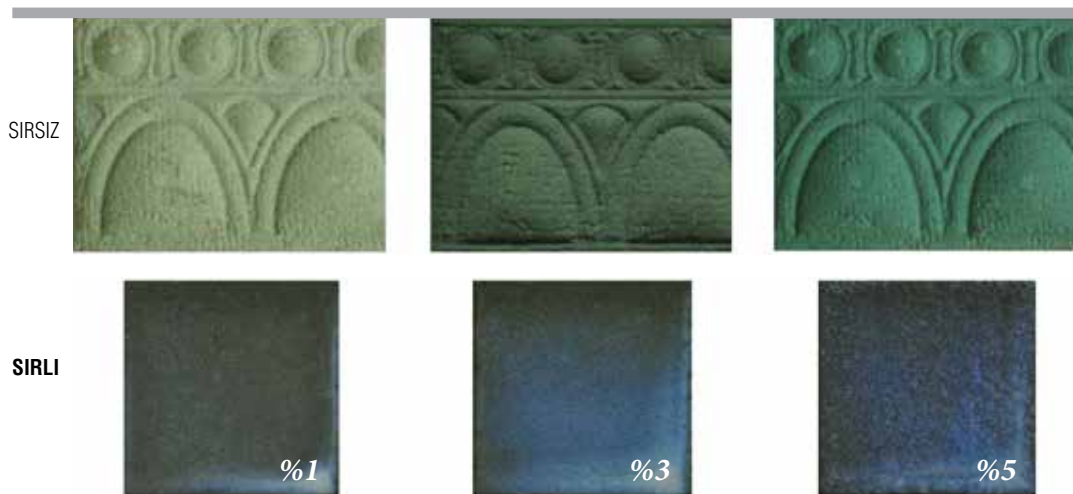
Resim 4. MnO Katkıli Bünyelerin Sırsız ve Sırlı Pişme Renkleri, 1200°C



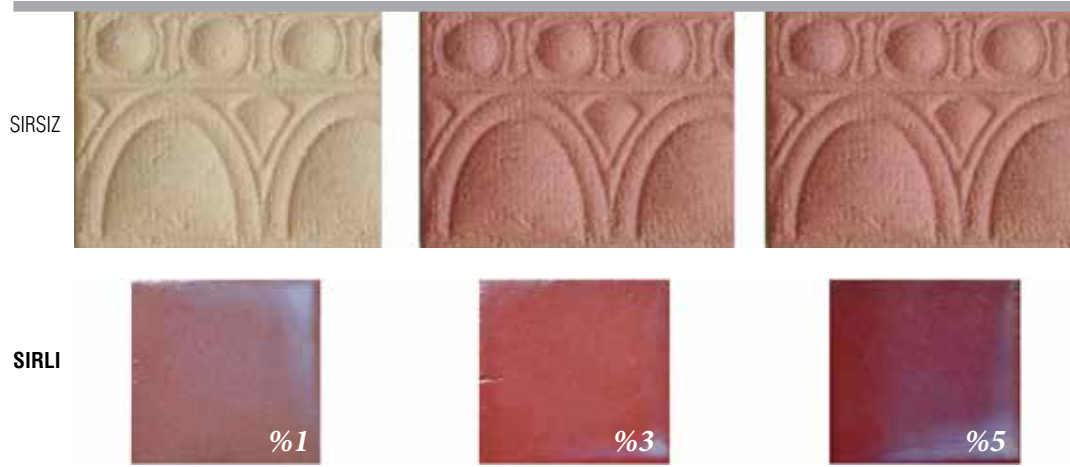
Resim 5. Fe₂O₃ Katkılı Bünyelerin Sırsız ve Sırlı Pişme Renkleri, 1200°C



Resim 6. Mavi Boya Katkılı Bünyelerin Sırsız ve Sırlı Pişme Renkleri, 1200°C



Resim 7. Mavi-Yeşil Boya Katkılı Bünyelerin Sırsız ve Sırlı Pişme Renkleri, 1200°C



Resim 8. Kırmızı Boya Katkılı Bünyelerin Sırsız ve Sırlı Pişme Renkleri, 1200°C

Dursunbey Kilinin Stoneware Üretiminde Kullanımı

Dursunbey kili; yarı yaş şekillendirmede kullanıma uygunluğunun belirlenmesi için stoneware reçete harmanı içinde kullanılmıştır. Standart reçete (STD) içinde; %10, 15 ve 20 oranlarında kullanılarak (Tablo 3) kuru mukavemet, toplam küçülme, deformasyon ve renk özelliklerindeki değişim incelenmiştir (Tablo 4). Reçetede sert hammaddeler (feldspat, sert kaolinler ve Dursunbey kili) önceden 80 meshlik elek üstünde bakiye bırakmayacak şekilde öğütüldüğü için killerle birlikte belirlenen reçete bileşimlerine uygun olarak tartılmış, su ile karıştırılmışlardır. Hazırlanan çamur yaş yöntemle şekillendirmeye uygun özellikler taşımaktadır. Örneklerin pişirim sıcaklığı 1200 °C olarak seçilmiştir.

Tablo 3. Dursunbey Kilinin Stoneware Reçetesindeki Katkı Oranları (ağırlıkça %)

	Katkı Oranları			
	STD	DB10	DB15	DB20
Feldspat	32,5	30	30	30
Kil	19,5	19,5	19,5	19,5
Kaolin1	34	34	34	34
Kuvars	7,5	3,5	0	0
Kaolin2	6,5	3	1,5	0
Dursunbey Kili	-	10	15	20

Tablo 4. Dursunbey Kilinin Stoneware Üretiminde Kullanımının Bazı Fiziksel Özelliklere Etkisi

Özellikler	STD	DB10	DB15	DB20
Kuru Mukavemet (kg/cm ²)	21,18	20,32	20,22	20,15
Toplam Küçülme (%)	10,45	10,6	11,4	12,07
Deformasyon (%)	5,80	5,7	5,9	6,2

Dursunbey kilinin standart örneğe göre, bünyenin kuru mukavemetinde bariz bir farklılık oluşturmadığı belirlenmiştir. Ancak, stoneware bünyenin toplam küçülmesi ve deformasyon değerlerinde yükselme görülmektedir. Ayrıca renk ölçümleri sonucunda, stoneware çamur reçetesi içinde Dursunbey kilinin oranı arttıkça beyazlık derecesinin (*L*) azaldığı (Tablo 5) gözlenmiştir.

Tablo 5. Dursunbey Kilinin Stoneware Bünyenin Renk Değerlerine Etkisi

Reçete No	<i>L</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
Standart Reçete	84,27	0,78	8,93
DBK 10	82,39	0,95	9,00
DBK 15	79,44	0,85	9,10
DBK 20	78,73	0,68	9,24

Elde edilen bünyenin özellikleri; kullanılacak olan diğer hammaddelerin kimyasal, fiziksel ve mineralojik özelliklerine bağlı olarak farklılıklar gösterecektir. Üretilecek çamurun reçete bileşimi içindeki killerin plastisite oranlarına göre, Dursunbey kilinin miktarının %20'den daha fazla oranlara çıkarmanın mümkün olabileceği düşünülmektedir.

SONUÇ

Sanatsal ve endüstriyel seramik üretiminde farklı malzemelerin ve tekniklerin kullanılması nihai ürüne farklı özellikler ve değerler katması açısından her zaman önemli bir konu olarak irdelenmektedir. Bu nedenle dünyada ve Türkiye’de seramik üretiminde kullanılacak farklı özelliklerdeki hammaddelerin değerlendirilmesi ile ilgili çalışmalar önemlidir. Seramik çamuru, sıra, astar ve pigmentler; sanatçının kendini ifade edebilmesi veya geleneksel herhangi bir seramik ürünün ortaya çıkabilmesi için kullanılan temel bileşenlerdir. Dursunbey kilinin, herhangi bir katkı malzemesine gerek olmadan kuru presleme yöntemiyle şekillendirmeye uygun özellikler taşıdığı belirlenmiştir. Kuru presleme ile üretilen ve 1200 °C sıcaklıkta pişirilen örneklerde aşırı küçülme ve deformasyon oluşmadığı görülmüştür. Sonuçlar, kilin kuru şekillendirme yöntemi için uygun özellikler taşıyan bir hammadde olduğunu göstermektedir. Farklı metal oksit ve seramik boylarla renklendirilen, şekillendirilen örneklerde olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Dursunbey kilinin sırlı-sırsız, dış ve iç mekânlarda renkli veya renksiz kaplama malzemesi olarak rahatlıkla kullanılabileceği, ayrıca yarı yaş (*plastik*) şekillendirme yöntemi ile üretilen stoneware bünyelerin reçete bileşimlerinde, pişirim sıcaklığına ve diğer hammaddelerin katkı miktarına bağlı olarak alternatif hammadde kapsamında herhangi bir soruna yol açmaksızın değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- RADO, Paul.** (1988). *An Introduction to the Technology of Potter*, The Institute of Ceramics, Pergamon Press: 1-5
- TC. Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, “*Madencilik Özel İhtisas Komisyonu, Seramik-Refrakter-Cam Hammaddeleri Çalışma Grubu Raporu*”, DPT:2418-ÖİK:477: 53, Ankara
- ÖNEM, Y.**(2000) *Sanayi Madenleri*, Kozan Ofset Mat. San. ve Tic. Ltd. Şti.: 19-33, Ankara,
- HOPPER, R.** (1984) *The Ceramic Spectrum*, Chilton Book Company, Rednor, Pennsylvania: 25
- ZAKIN, R.** (1990) *Ceramics Mastering the Craft*, Chilton Book Company, Rednor, Pennsylvania: 20-21

“UTILIZATION OF BALIKESİR DURSUNBEY REGION CLAY AS A RAW MATERIAL IN CERAMIC BODIES”

Assoc.Prof. Münevver ÇAKI* Assit.Prof. Şenol KUBAT* Lect. Leyla KUBAT*

ABSTRACT

Ceramic products which are being used from the construction materials to the every field of the daily life are manufactured from different ceramic raw materials. In recent years, many researches are being done related to the usage of alternative raw materials, which have already exist in the several parts of our country in order to utilize in the ceramic bodies. The raw materials which have different chemical, physical, mineralogical properties, shaping, colors and texture characteristics will benefit economically. Turkey is a rich country from the mineral ores, rocks and especially clay deposits that are available for using in the artistic produces. In this study, Utilization of Dursunbey region clay has been searched in the production of the bodies which can be formed by dry pressing and plastic shaping methods.

Keywords: *Dursunbey region clay, Dry pressing, Stoneware body*

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

**Bilecik University, Bozüyük Vocational School, Ceramic, Glass, Tile Program, Bilecik, TURKEY

***Bilecik University, Bozüyük Vocational School, Ceramic, Glass, Tile Program, Bilecik, TURKEY

INTRODUCTION

Raw materials for ceramic products have to be proper for definite standards. Working with raw materials of which properties do not change all the time is a prerequisite for industrial production. However, the fact that there can be any kind of change in terms of material characteristics in the raw materials which are obtained directly from nature always exists. Apart from industrial production, in artistic productions and individual works this variability in raw materials may not be much problem, though. The chemical and physical differences in the raw material (*the amount of alkali oxide, silisium oxide, aluminum oxide and other oxides in raw material, firing colour, appropriateness for forming techniques*) may provide visual richness and difference in the products in terms of clay, glaze and engobe.

The most present and the easiest found material on the earth is 'clay', it is on everywhere. Plasticity, the most important property of clay, has provided the understanding of the potential of this material which is a key to the pottery (*Rado, 1988, p.1-5*). Clay minerals is the most important group both technologically and in terms of amount in the necessary materials for ceramic. The first ceramic factories were established in the places close to clay resources for this reason. People benefit from clay so fast that today unnamed fine-grained source come out as a new resource and named when its usability is understood somehow. As long as there is development in construction sector and in the industry and art fields where ceramic products are used, the importance of ceramic clay will continue and clays will be still the most important raw material in every era in which ceramic sector exists (*DPT, 1995, s.53, Önem, 2000, p. 19-33*).

Stoneware is the general name applied to most wares fired between 11500C and 1300 0C, with the exceptions of the bone china and porcelain. Stoneware is so named because of its resemblance to the qualities of stone. Properly fired, it is hard, durable and almost impervious to liquids, has high resistance to thermal shock, and develops very close bonds with its glaze (*Hopper, 1984, p.25*). Body colors differentiate from light ivory and yellowish beige to dark red and brown when it is fired in medium and high temperatures. The general outlook of the products fired in reduction atmosphere is beautiful. The colour is rich and lively, and visual image is highly active. Many ceramists add elements such as manganese and ilmenite to the stoneware bodies that will be fired in oxidation atmosphere in order to improve their outlook. But these look like the bad copies of the bodies fired in reduction atmosphere. In general, the bodies fired in oxidation atmosphere are richer in clay than those fired in reduction atmosphere (*Zakm, 1990, s.20-21*). In this research, the clay taken from Balıkesir-Dursunbey region can be used in the bodies which can be formed by dry pressing and plastic shaping methods as a component were investigated.

EXPERIMENTAL

The samples taken from Balıkesir- Dursunbey region was subjected to pre crush- fragmentation and size reduction by jaw crusher. It was became proper for use by filtering and drying processes after wet milling in ball mills with 30kg dry raw material capacity. The chemical analysis of the clay sample detected by X-ray fluoresan (*XRF*) is given in Table 1.

Table 1. The Chemical Analysis of Dursunbey Clay (by weight %)

	Oxides								
Raw material	SiO ₂	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	Na ₂ O	K ₂ O	CaO	MgO	TiO*	*L.I.
Dursunbey clay	77,1	12,35	1,580	0,523	2,524	1,214	1,316	0,80	3,40

***L.I.:** Losses on ignition

According to the results of mineralogical analysis montmorillonite, illite and quartz are present in Dursunbey clay. In Figure 1, the natural colour of raw material, and colour alteration after firing at 1200 °C are seen. The clay sample is grayish white naturally, it is seen that they become yellowish at 1200 °C. Also it was observed that there is no melting in this temperature.



Natural

1200 °C

Figure 1: Natural and firing (at 1200 °C) colours of Dursunbey clay

The Use of Dursunbey Clay in Dry Pressing Technique

Dursunbey clay were sieved through 80 mesh and shaped in manuel hydraulic press machine by dry pressing technique. It has a moisture content of 6 %. The pressure of the press was 90 ton/cm² . Pressed curbs were 252x76mm and tiles were 50x50mm in size.

In the first step, the curb were produced from Dursunbey clay without any colorant addition (Figure 2). It was observed that the sample became a colour between cream and beige.



Figure 2: Firing color of Dursunbey clay at 1200 °C (unglazed)

Metal oxides and ceramic pigments were used for coloring operation. Colorants at the rate of 1%, 3% and 5% were added to Dursunbey clay (*table 2*). The colorful mixtures that became homogeneous were dried, and pressed as curb with the press machine. The curbs were fired at 1200°C without glaze and tiles (5x5mm) were fired at the same temperature by glazing with the transparent fritted glaze which was provided from Esan Ltd. Co.. The consequences are given in the *figures 3-8*.

Table 2. The colorants used in the bodies and their additive rates

Colorant	Additive Rate (by weight %)		
	1	3	5
CoO	1	3	5
MnO	1	3	5
Fe2O3	1	3	5
Blue pigment	1	3	5
Blue- Green pigment	1	3	5
Red pigment	1	3	5

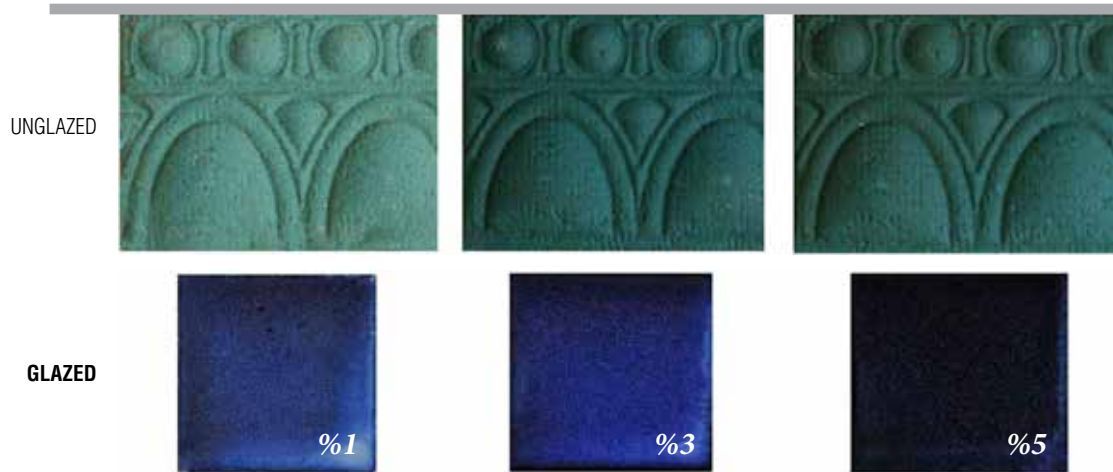


Figure 3. Firing colors of unglazed and transparent glazed of CoO added bodies at 1200°C.



Figure 4. Firing colors of unglazed and transparent glazed of MnO added bodies at 1200°C.

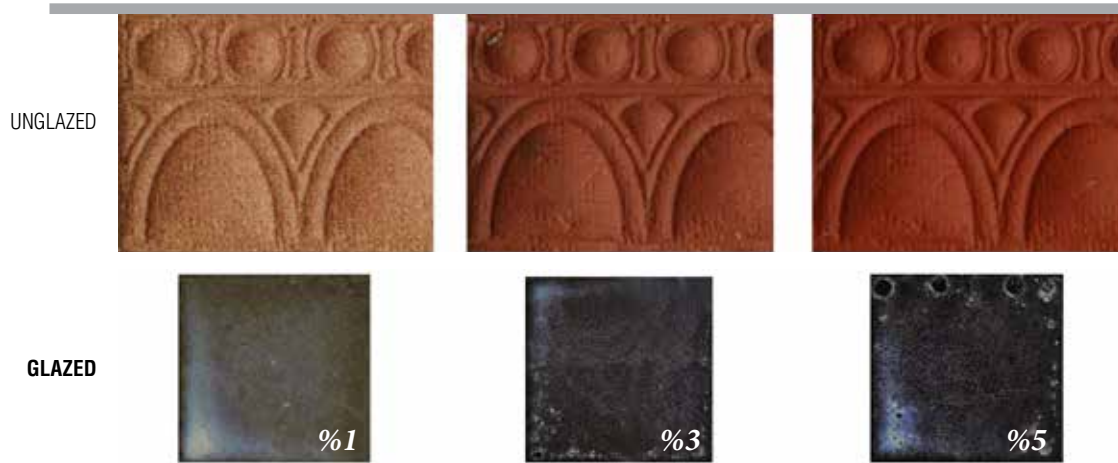


Figure 5. Firing colors of unglazed and transparent glazed of Fe₂O₃ added bodies at 1200°C.

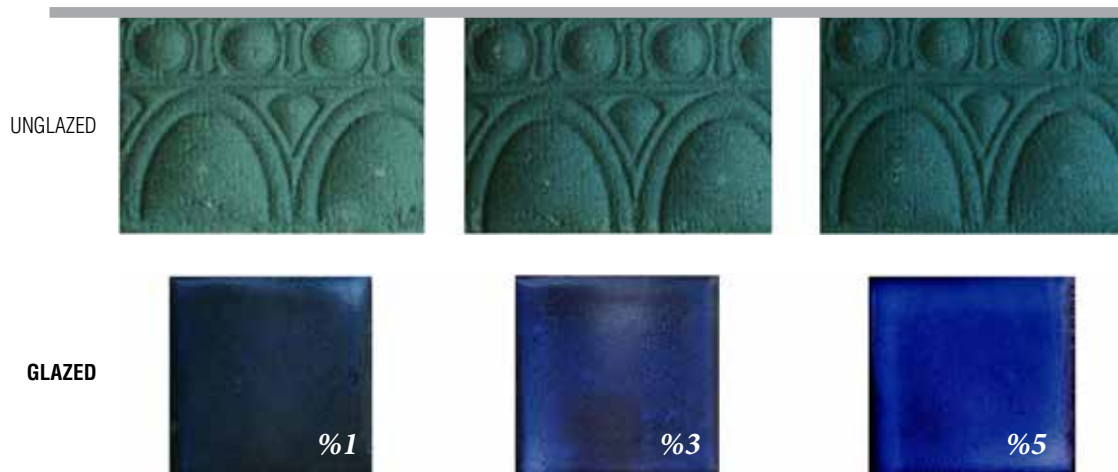


Figure 6. Firing colors of unglazed and the transparent glazed of blue pigment added bodies at 1200°C.

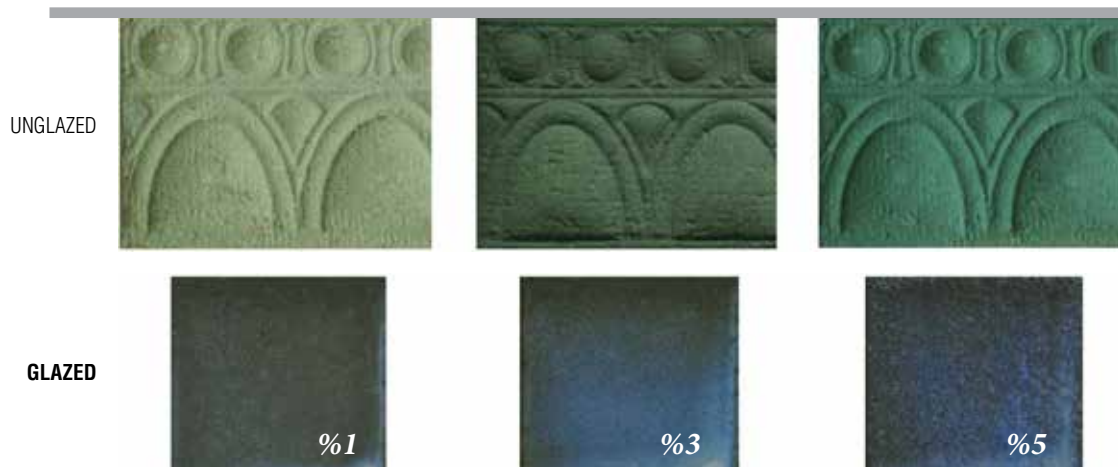


Figure 7. Firing colors of unglazed and the transparent glazed of blue-green pigment added bodies at 1200°C.

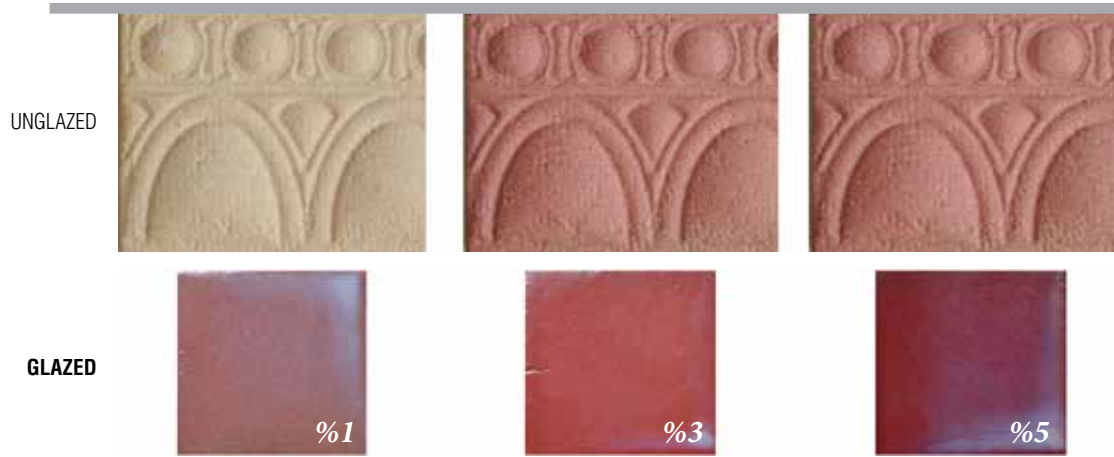


Figure 8. Firing colors of unglazed and the transparent glazed of red pigment added bodies at 1200°C

The Use of Dursunbey Clay In Stoneware Body

Dursunbey clay was used as a component of starting batches of the plastic stoneware body. Being used in standard recipe (STD) at the rates of 10%, 15% and 20% (table 3.), dry strength, total shrinkage, deformation and changes in color properties were examined (table 4). Raw materials were weighed according to recipe and mixed with water. These mixtures have properties suitable for wet-forming technique. The firing temperature of the samples was chosen as 1200°C.

Table 3. Composition of the standart (STD) and Dursunbey clay added recipes

	Additive Rates (by weight %)			
	STD	DB10	DB15	DB20
Feldspar	32,5	30	30	30
Clay	19,5	19,5	19,5	19,5
Kaolin1	34	34	34	34
Quartz	7,5	3,5	0	0
Kaolin2	6,5	3	1,5	0
Dursunbey Clay	-	10	15	20

Table 4. Dry strength, total shrinkage and values of the standart (STD) and Dursunbey clay added bodies

Properties	STD	DB10	DB15	DB20
Dry Strength (kg/cm ²)	21,18	20,32	20,22	20,15
Total Shrinkage (%)	10,45	10,6	11,4	12,07
Deformation (%)	5,80	5,7	5,9	6,2

Compared to standard sample, it was determined that Dursunbey clay did not show an evident difference in dry strength. Nevertheless, there was an increase in the total shrinkage and deformation rates of the stoneware body. Table 5 illustrates the optical parameters of fired bodies. It is clearly seen that whiteness (L^*) decreased with the increase of Dursunbey clay input into bodies.

Table 5. Optical parameters of the standart and and Dursunbey clay added bodies

Recipe No	L^*	a^*	b^*
Standard Recipe	84,27	0,78	8,93
DBK 10	82,39	0,95	9,00
DBK 15	79,44	0,85	9,10
DBK 20	78,73	0,68	9,24

The properties of the body can be different in accordance with the chemical, physical and mineralogical properties of other raw materials. It is thought that the rate of Dursunbey clay will be possible to be raised to more than 20 % depending on the clay plasticity rates in the recipe components of the mud to be produced.

CONCLUSION

The use of different materials and techniques in artistic and industrial production has always been discussed as a significant issue since it brings different features and values to the eventual product. For this reason, the studies about the evaluation of raw materials with different features that can be used in any kind of production and that is present in Turkey and in the world are important. Ceramic mud, glaze, engobe and pigments are of the vital materials that are used for artistic or technical production. They are the main components used in order that the artist can express himself/herself or any traditional product can come into being. It is determined that Dursunbey clay has appropriate features for forming with dry pressing method without need for any additive. It is observed that the samples produced with dry pressing method and fired at 1200 °C do not display extreme reduction and deformation. The outcomes show that the clay is a raw material which has suitable features for dry pressing method. Positive results were obtained for the samples shaped and colored with different metal oxide and ceramic stains. It is thought that Dursunbey clay (glazed and unglazed) can be easily used as coating material in interior and exterior spaces and it is also thought that depending on firing temperature and addition amounts of other materials in the recipe components, stoneware bodies which is produced with semi-wet (plastic) forming method can be viewed within the scope of alternative raw material with rich visual effect.

REFERENCES

- RADO, Paul. (1988). An Introduction to the Technology of Potter, The Institute of Ceramics, Pergamon Press: 1-5*
- TC. Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, "Madencilik Özel İhtisas Komisyonu, Seramik-Refrakter-Cam Hammaddeleri Çalışma Grubu Raporu", DPT:2418-ÖİK:477: 53, Ankara*
- ÖNEM, Y.(2000) Sanayi Madenleri, Kozan Ofset Mat. San. ve Tic. Ltd. Şti.: 19-33, Ankara,*
- HOPPER, R. (1984) The Ceramic Spectrum, Chilton Book Company, Rednor, Pennsylvania:25*
- ZAKIN, R. (1990) Ceramics Mastering the Craft, Chilton Book Company, Rednor, Pennsylvania: 20-21*

“DOĞU’YU BATI’YA DOĞRU HEYKELLE YORUMLAMAK ve ISAMU NOGUCHI”

Yrd.Doç. Olcay ATASEVEN*

ÖZET

Bu çalışma ile Noguchi’nin yaşamının, sanat anlayışı ve estetik tavrına etkisi ana hatlarıyla irdelenerek; onun yapıtlarının biçimsel oluşumları ile yaşam tarzı, doğayı yorumlayışı ve insan kavramına yaklaşımı arasındaki yakın bağ ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Özellikle de Noguchi’nin hem Doğu hem de Batı kültürü tarafından biçimlenen kimliğinin, sanatına ve kendisini var etme sürecine kattığı özgünlük araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Isamu Noguchi, Doğu-Batı, öteki, modern heykel, devingenlik.*

* Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Doğu Yerleşkesi, 32200 Çünür-Isparta / TÜRKİYE

DOĞU'YU BATI'YA DOĞRU HEYKELLE YORUMLAMAK ve ISAMU NOGUCHI

“Noguchi'nin yaşam felsefesi ve sanatsal üretimleri birbirinden ayrı düşünülmesi neredeyse olanaksız şekilde iç içedir. O, sıradan bir düşünür değildi. Kuyunun dibinden yıldızlara bakmanın bir heykel olabileceğine inandı; eski anıtların ve taşların canlı olduğundan, heykel olarak ışık ve sestən, anıları - belleği taşıyan biçimlerden söz etti.” (Rubin 2009)

Geçtiğimiz yüzyılın modernist sanat anlayışının heykel alanındaki yetkin temsilcilerinden olan Japon asıllı Amerikalı sanatçı Isamu Noguchi, ardında bıraktığı yapıtlarla kendi döneminin estetik sürecine önemli katkılarda bulunmuş, Doğu ve Batı'yı hem kişiliğinde hem de sanatında kaynaştırarak üzerinde düşünce üretilip ilgi odağı haline gelen bir sanatçı olmuştur.

Noguchi'nin sanatını oluşturma biçimi her ne kadar Batı'nın koşulları çerçevesinde şekillenirse de iç dünyasının biçimlenişi çocukluğundan beri bağlantılı olduğu Doğu'nun imgeleri, duyarlılıkları, felsefesi, yaşam biçimi, doğayı algılayışı, bakış açısı gibi unsurlarla gerçekleşmiştir. Yarı Amerikalı yarı Japon Noguchi'nin çocukluğunu geçirdiği Japonya coğrafyası ve özellikle buraya özgü Zen bahçeleri onun yaratıcı etkinliğinin köklerini oluşturur. Dolayısıyla onun heykellerinde, bahçe tasarımlarında, sahne düzenlemelerinde ve yarattığı objelerde Doğu'ya özgü duyarlılığın ve bakış açısının izlerini bulmak doğaldır, kaçınılmazdır. Doğu felsefesinin ona kattığı duyarlılığı, yaratıcı sürecine etki eden kendine özgü bir duruma dönüştüren Noguchi, çalışmalarında doğaya ait biçimlerle geometrik yapılar arasındaki karşıtlık ilişkisini kullanarak, özgün bir karakter, yeni bir estetik anlayış oluşturmuştur.

Ancak iki uluslu kökeninin, yaşamının belli bir bölümünde hem yaşadığı ülkede hem de ikinci vatanında ona bazı zorluklar çıkarmadığı söylenemez. Bu durumun yapıtlarının üslupsal biçimlenişine, dünyayı yorumlayışına, politik tavrına etkisi de kaçınılmaz olmuştur. Örneğin, bazı çalışmalarındaki sökülüp takılabilen (*hareketli-demonte*) tasarımlar, bir o yana bir bu yana, hem oraya hem buraya ya da ya orası ya burası ikilemleri arasındaki gelgitleri yansıtır biçimdedir.

Noguchi'nin sanat yaşamı neredeyse, Doğu-Batı söylemlerinin yoğun olduğu, çalkantılı politik tartışmaların içinde geçmiştir. Bu söylemin en etkili eleştirmenlerinden biri olan Edward Said, Noguchi'nin çoğu çalışmasının tumturaklı içeriğini oluşturan temel önermelere şüpheyile yaklaşmıştır. Çünkü Said, Avrupalılar ve onların öteki dedikleri arasında beş yüzyıl önce sistematik bir şekilde başlamış olan alışverişin, çok zor değişecek olan, kemikleşmiş bir “biz” ve “onlar” düşüncesini/ayrımını yarattığını savunurken, bunun siyasi yönlerinin dikkatli bir şekilde sorgulanması halinde modernist Doğu-Batı sentezcisi Noguchi'nin bakış açısının pek de kolay savunulamayacağını iddia eder (Winther 1994). Ama buna rağmen Bert Winther (1994:23) onun, artık klişeleşen Doğu-Batı karşıtlığının kültürel etkisi, ırksal tutumların kendini yabancı hissettirme durumu ve Doğu ile Batı'nın siyasal ilişkilerindeki iniş çıkışları karşısında başarılı bir tercüman olarak ortaya çıktığını düşünmektedir.

Yine de oryantalist söyleme benzer bir şekilde dile getirilecek olursa, Doğu'ya ait ruhanilik Batı'nın temsil ettiği akılclığı potasında bir bütünü oluşturma idealini gerçekleştirmeye

doğru, Noguchi'nin varlığında yol almıştır. Noguchi'nin kendi varlığı, yapıp ettikleri, ortaya koydukları, kısacası sanatı, Doğu ile Batı'nın buluşması ve kaynaşması konusu üzerine yapılan pek çok tartışmaya bireysel boyutta yanıt niteliği taşımaktadır adeta.

Ama Noguchi'nin, hem kişisel yaşamında hem de sanatsal yaşamında iki uluslu kültürünü kaynaştırmayı başarmış ve bunun olabilme ihtimalini de en azından sanatıyla kanıtlayabilmiş bir örnek olduğunun altını çizmek gerekir. İki ayrı kültür, onun varoluşunda biri diğerinin güdümü altına girmeden, biri diğerinin içinde erimeden, biri diğer için sömürülen konumunda olmadan etkili olmuştur.

Sherman E. Lee'nin dile getirdiğine göre, Doğu ve Batı'nın buluşması hakkındaki kimi fikirler, bu bireşimin olanaksızlığını savunur. Lee, bazıları büyük oranda tamamlanmış girişimler olsa da bunların vasat başarılar olduğú düşüncesini öne sürer. Ona göre Ryusaburo Umehara, Foujita, Zao Wou-ki, Tseng Yu-ho ve Nam June Paik gibi bazı isimler öne çıkarken, ya Doğu'yu ya da Batı'yı baskın kılan özellikte sonuçlar ortaya koymaktadırlar. Bunların duygusuz imitasyonlar, teknolojik araçların düşüncesizce adaptasyonu, dekoratif biçimlerin başarısız sahtelikleri, pek çok kültürün estetik değerlerini birleştirmeyi deneyen çağdaş sanatçıların büyük başarısızlığının fark edilir işaretleri olduğunu düşünür. Ama Lee, bunların hiç birinin Isamu Noguchi'nin yaptığı işler için geçerli olmadığını savunur. En başta ailesi aracılığıyla Noguchi, Doğu ve Batının birlikteliğini doğal yolla temsil eden bir konumdadır (Lee 1994:9). Çünkü 17 Kasım 1904'te Los Angeles'ta Amerikalı bir edebiyatçı Leonie Gilmour (annesi) ile Japon bir şair olan Yonejiro (*Yone*) Noguchi'nin (*babası*) çocuğu olarak dünyaya gelir. Ama Isamu'nun hem Doğu hem de Batı'ya ait olma durumunu kendi varlığında birleştirmiş olması; annesi babasıyla bir arada yaşayabilmesi için yeterli ve bağlayıcı neden olamamıştır ne yazık ki. Zira kısa zaman sonra münzevi karakterli bir yapıya sahip, yalnız yaşamayı tercih eden babası tarafından terk edilmişlerdir. 1905'te annesiyle birlikte Tokyo'ya gider ve çocukluk yıllarını Japonya'da geçirir. Buradaki Doğu'ya özgü atmosfer, Japon kültürüne özgü nesnelere, olgular, durumlar ve ülkenin doğası onun belleğinde derin izler bırakmıştır. Japonya onun için çocukluğunun mutlu anılarını temsil ederken aynı zamanda da ortada olmayan bir baba ile yeniden bağ kurma çabasını içeren bir tür Japon kimliği arayışını simgeler. Ama diğer taraftan Noguchi, kendisini her zaman ilk gençlik yıllarını Indianada yaşamış, uzun sanat kariyerini New York'ta geçirmiş bir Amerikalı olarak düşünmüştür. Buna rağmen genel durum ise onun 'öteki' olarak nitelendirilmesi ile karmaşık bir hal almıştır. Noguchi karma etnik yapısı yüzünden, Amerika'da genellikle bir Japon sanatçı olarak nitelendirilmiş, Japonya'da da son zamanlara kadar bir Amerikalı sanatçı olarak görülmüştür (Altshuler 1994:92).

1915 yılında artık eğitimi için Amerika'dadır. O yıllar, I. Dünya Savaşı yıllarıdır ve devam ettiği okul, askeri eğitim kampına dönüştürüldüğü için başka bir okula geçiş yapmak zorunda kalır. Böylece çocukluğunda kıtalar arası başlayan geçişlilik, hareketlilik, gezicilik gittiği okullar içinde de devam etmiş; bu tüm yaşamının genel bir karakteri haline gelmiştir. Annesi sanatla ilgili yeteneğini, o yıllarda fark eder ve eğitiminin bu yönde devam etmesini sağlar. Onu Leonardo Da Vinci Sanat Okulu'na yollar. Bu okuldaki öğretmeni Onorio Rutoco'dan

heykele ilişkin temel bilgileri edinir. Eğitiminin ardından 21 yaşındayken gerçekleştirdiği ilk sergisindeki çalışmalarını daha önceden görmüş olduğu bir Brancusi sergisinin ve İrlandalı şair Yeats'in "At The Hawk's Will" adlı eserinin verdiği esinle biçimlendirmiştir. Noguchi, özellikle Brancusi'nin sanatından son derece etkilenmiş ve onu neredeyse kendine rehber edinmiştir. 1927'de Guggenheim'in genç sanatçılar için verdiği bir olanak sayesinde Paris'e, Uzak Doğu'ya yolculuğa çıkar. Gezisinin özellikle Paris ayağı, hayranı olduğu Brancusi ile tanışması, onun deneyimlerinden faydalanması için bulunmaz bir fırsat olmuştur. Ondan öğrendikleri, hayatı boyunca uygulayacağı ilkeler haline gelir. Noguchi, sanat dünyasında kendini var etme sürecinde ilerlerken, Brancusi'nin biçim ve tin anlayışını benimseyip onun oluşturduğu izleği takip etmiştir. Onu hep bir yol gösterici olarak görmüştür.

Baraz (2008)'in aktardığına göre; Noguchi, Brancusi atölyesindeki kısa eğitiminden sonra artık kendini çok daha iyi ifade edebileceği eserlerini yaratacağına inanır. Bu dönemde, Paris Montparnasse'da, D'Arsonval Sokağı'ndaki atölyesinde, tahta ve taş yontular yapar. Organik bir soyutlamaya giderek kendine özgü heykeller üretmeye başlar. "Leda" adlı eseri, Brancusi'den esinlenerek yarattığı, pirinç tabakaları eğip büküp bağlantılarını birbirine ekleyerek, parçaları heykelin bütününe kenetlediği bir çalışmadır (Resim 1). Baraz bunun, bir sanat yapıtında anlamların biraradalığını reddetmek anlamına geldiğini söylemektedir.

"Noguchi'nin eserleri daha çok evrenle ilgili merkezi bir analizin yapıldığı ilginç bir estetikdir. Bu eserlerde dolaylı bir söylem söz konusudur. Açıklanamayan doğal, nesnenin imsel formlarını yaratır. Çünkü ona göre doğanın kendisi başlı başına bir heykeldir. Doğanın gözüken ve gözükmeyen yasalarını, organik dünyanın içinde saklı duran geometrik biçimleri, heykelini yaparken sınırlamalarla durdurur ve yeniden yorumlar. Noguchi kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle söyler: "Asıl sorun maddenin doğasında bulunan has değerleri yok etmeden nasıl değiştireceğinizdir." Paris'te çalışmaları sırasında yapmış olduğu heykel çizimlerinde geometriyle organik yapı arasındaki yer değiştirme açıkça görülür. Bu iki imaj arasındaki dinamik ilişki, sanatçının tüm yaptıklarında zaman içinde hep gündemde kalacaktır." (Baraz 2008)

Daha sonradan soydaşlarının zorunlu bırakılacağı bu yer değiştirme eylemleri, hayatının o dönemlerinde kendi isteği ile belirlediği gereklilikler doğrultusundaki yolculuklar, geziler ve devingenlik durumlarıdır başka bir deyişle. Guggenheim'in desteğiyle gerçekleşen sanat yolculuğunun Uzak Doğu bölümünde ise Çin, Japonya ve Hindistan vardır. Buralarda da kendi sanatına açılım ve katkı sağlayabilecek araştırmalarını, incelemelerini sürdürür. Yedi ay boyunca Çin'de zaman geçirir.

Buradaki antik saraylar, bahçeler ve binalardaki taş işçiliği üzerine eğilir. Bu ülkenin önemli bir sanatçısı olan Ch'i Pai-Shih'den etkilenerek Çin fırçası ve mürekkebiyle pirinç kâğıtlara portreler



1

Resim 1: Isamu Noguchi, "Leda" 1928, 59.4 x 30.2 x 32.1cm, pirinç levha. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

çalışır. Buradan sonra ikinci ülkesi olan Japonya'yı yeni bir gözle tekrar keşfedeceği bir sürece girecektir.

Buradaki Zen Bahçeleri özellikle inceleyeceği önemli kaynaklardan biridir. Antik Çin ve Japon geleneğinden gelen kültürü inceleyerek edindiği deneyimler, daha sonra gerçekleştireceği modern bir dil taşıyan soyut yapıtlarının oluşumunu etkileyecektir. Japon geleneğine ait bir yapı olan Zen Bahçesi imgeleri, Martha Graham'ın koreografileri için tasarladığı minimalist sahne tasarımlarında ona esin kaynağı olacaktır. Baraz (2008)'in da belirttiği gibi Isamu Noguchi'nin sahne tasarımlarının, günümüzün sanatsal anlatım biçimlerinden enstelsasyonların ilk örnekleri olduğu kabul edilmektedir. Bu tasarım ve yerleştirmelerde Noguchi, sembolik soyut elemanlara başvurarak sahneyi bir heykele dönüştürür. Bu süreç, aynı zamanda Noguchi'yi heykelde mekân algısının nasıl bir önem taşıması gerektiğini sorgulamaya iter. Noguchi bu konuyla ilgili düşüncesini şöyle dile getirmektedir:

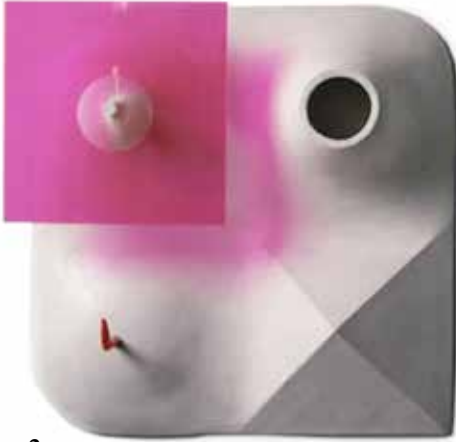
“Bu gün birçok heykeltıraş malzemenin önemini daha çok fark ediyor ancak sembolizme pek fazla yakınlaşıyor... Bence heykelin özü, bizim varlığımızın devamını sağlayan mekânın algılanmasıdır. Heykelin tüm boyutlarını kurarken ölçütümüz mekândır, zira bizim hacim, çizgi, nokta, şekil verme, uzaklık ve oran konularındaki göreliliğimizi oluşturan şey mekânın kendisidir. Hareket, ışık ve zaman da bizzat mekânın özellikleridir. Bütün bunlardan bağımsız bir mekân tasarlanamaz. Bunlar aynı zamanda heykelin de temelidir ve bunlara ilişkin kavramsallaştırmamız değiştikçe heykelimizin de değişmesi zorunludur... Sanatta olduğu gibi doğada da gelişme söz konusudur, böylece değişim yaşamda karşılığını bulur. Bu nedenle, gelişmenin yönü her zaman sadece yenilenmeye doğrudur; insan doğasının sürekli bir biçimde kaosa evrilmesidir söz konusu olan. Eğer gelişmenin anlamının insanın sürekli olarak anlamsız bir boşluğa doğru transfüzyonu olduğunu söylersem, evren hakkındaki bilgilerimiz mekânı enerjiyle doldurdukça bugünkü ihtiyacımızın ne kadar büyük olduğu ve bizi daha büyük bir kaosa ve yeni dengelere yönlendirdiği de açığa çıkacaktır zannedirim. Bana kalırsa, heykeltıraş mekânı düzene koyan ve canlandıran, ona anlam veren kişidir.” (Noguchi 1999:4)

Noguchi'nin mekân ve malzemenin önemini diğer öğelerin üzerinde tutan bir bakış açısı geliştirmesi, çalışmalarında daha sonradan ortaya çıkacak soyut yapının oluşumunda büyük bir etken olmuştur denebilir. Noguchi'nin soyuta ulaşan tavrı sembolik ve doğrudan anlatımın kısıtlayıcı yönünü fark etmesiyle oluşmaya başlar. Ancak bu, Soyut Dışavurumculuğun doğası üzerine güncel tartışmalara katılmak için oluşturulmuş bir tavır olarak görülmemelidir. Noguchi, kültürel, sanatsal ve politik söylemini ortaya koymanın, bu konuyla ilgili sorumluluğunu yerine getirmenin başka bir yolu olarak soyutlamayı seçmiştir. Noguchi'nin soyuta yönelme süreci, politik içeriği açıkça ortada olan 1935 yılında yaptığı “Death” (Ölüm) adlı çalışması nedeniyle saldırgan bir eleştirmen tarafından ‘sansasyoncu’ olarak yaftalanmasının ardından gelmiştir. Çünkü “Death”, figüratif bir çalışma olarak söylemek istediği iletiyi doğrudan anlatan bir biçimlendirmeye sahiptir. Eleştirmenler çalışmanın bu tarzıyla ilgili oldukça acımasız bir tavır takınmışlardır (Lyford 2003:140). Noguchi soyutun, heykelsi anlatımın sınırsız bir alanı olduğunu belirterek, bunun da ancak ruh ve madde arasındaki ideal dengenin kurulabilmesiyle sağlanabileceğini savunur. Sanatçı kendisini doğanın bütünlüğü fikrine uygun olarak doğanın

bir parçası olarak görebilirse bu denge kurulabilecektir. Ona göre, sanatçının çalıştığı malzeme de bir malzeme olmanın çok ötesindedir, malzeme temanın değerini ortaya çıkaran özel bir konumdadır. Örneğin, Noguchi için malzeme olarak taşın önemli bir yeri vardır. Taşı heykel için en temel malzeme olarak görür. Ardından onun için diğer önemli bir nokta olan tema ve bu temanın nasıl işleneceği gelir. Temanın gerçekçi ya da gerçek dışı olmasından ziyade amacın bu temayı ifade edebilmek olduğunu düşünen Noguchi (1999:4), heykeli sözle görselleştirebilmenin de zorluğunu ifade eder. Ancak bütün bunların kavranması ile heykelin bir senfoniye dönüştürülebileceğini düşünür.

Heykele ilişkin çözümlemenin devam ettiği bu sürecin ardından, Noguchi'nin yaşamının farklı bir dönemece girdiği, insana ve özgürlük kavramlarına ilişkin çeşitli sorgulamaları yeniden ele aldığı 1940'lı yıllar gelir. Bu yıllarda Amerika ve Japonya arasında politik sorunlar yaşanmaya başlar. Sonunda Japon'lar Pearl Harbor'a baskın düzenler. Noguchi'nin yaşamı bu baskından sonra olumsuz yönde etkilenir. Onun özel durumu yani iki ülkeye ait olma konumu tam anlamıyla bir 'arada-kalmışlık' duygusunu beraberinde getirecektir.

Bu süre içinde ortaya çıkardığı yapıtlar, savaş ve kırılan insanlık onurunu konu alan soyut çalışmalardır. "My Arizona" (1943) adlı rölyefi, "This Tortured Earth - Zulüm Görmüş Yeryüzü" (1943) ve "Monument to Heroes - Kahramanlara Anıt" (1943) gibi yapıtlarını da bu zaman içerisinde oluşturmuştur. "Monument to Heroes" adlı çalışması tahta ve insan kemiği kullanılarak yapılan bir çalışma olarak özellikle dikkat çekmektedir (Resim 2, 3, 4).



2



3

Resim 2: Isamu Noguchi, "My Arizona" 1943, 46.4 x 46.4 x 11.7 cm, fiberglas, plastik. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

Resim 3: Isamu Noguchi, "This Tortured Earth" 1943, 7.6 x 96.8 x 73.7 cm, bronz. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

Noguchi'nin 1940'ların başında yaptığı bu soyutlamalar yalnızca modern sanat tarihi içindeki özel konumlarını açığa vurmaz.

"Şeylerin arasındaki ilişkileri anlatmasının yanı sıra, Pearl Harbor'dan sonra Birleşik Devletlerin ırklar arasındaki ayrımcılığı ön plana çıkardığı kültürel ortamda kimliklerin nasıl tartışıldığı ve konumlandığı hakkında Amerikan kültürüne işlemiş varsayımları sorgular. Noguchi'nin bu kesitleri biçimlendirmede kilit noktası, 1940'ların başında soyutlamaya geçiş yapmasıdır. Çünkü

çeşitli biçimsel-geleneksel ve kültürel referans noktalarını birbirine kaynaştırarak, onlara çoklu anlamlar önermesine olanak sağlayan şey, bu çalışmaların soyut dilidir.” (Lyford 2003)



4



5

Resim 4: Isamu Noguchi, “*Monument to Heroes*” 1943, 71.8 x 34.6 x 24.8 cm, mukavva, ahşap, kemik, ip. (Gerçekleştirilmemiş maket)
The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

Resim 5: Isamu Noguchi, “*Kouros*” 1945, 292.2 x 86.7 x 16.7 cm, pembe Georgia mermeri. The Metropolitan Museum of Art, NY.

Sonunda Amerika'nın 1945 Ağustos'unda Japonya'ya atom bombası atması, Noguchi'yi çok derinden sarsmış ve ruhsal bir çöküntünün içine sürüklemiştir. Baraz (2008)'in ifadesiyle o, bu insanlık dışı saldırılara karşı ancak sanatıyla yanıt verebilir, duygularını ancak sanatla ifade edebilir. Sonradan adı “*Sculpture to Be Seen from Mars - Marstan Gözüken Heykel*” (1947) olarak değişecek olan kum malzemeye kumun üzerine “*Memorial to Man - İnsanoğlunun Anısına*” adını koyduğu bir çalışma gerçekleştirir. Bu çalışma savaşın vahşetine karşı yapılmış ironik bir yaklaşımdır.



6



7

Resim 6: Isamu Noguchi, "My Pacific" 1942, 104.1 x 53.3 x 20.9 cm, dalgaların karaya attığı ağaç. The Museum of Modern Art, NY.

Resim 7: Kouros Heykeli, İ.Ö. 590-580, yükseklik 193.04 cm, mermer. The Metropolitan Museum of Art, NY.

1946'da, Japonya'daki Hiroşima ve Nagazaki'nin bombalanmasının ardından geçen bir yıldan kısa bir zaman sonra, Japon asıllı Amerikalı heykeltıraş Noguchi, Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirilecek olan "14 Amerikalı" adlı bir sergiye katılması için seçilir. Son dönem Amerikan sanatının çeşitliliğini ortaya koyan sergiler serisinden biri olan bu serginin, Amerika'nın çağdaş sanatından bir kesit sunduğu bildirilmektedir. Noguchi, bu dönemde, New York sanat ortamından bir süre uzak kalmış olmasına rağmen, bu sergiler dizisi içinde yer alır. 1945'te tamamladığı, mermerden anıtsal bir heykel olan Kouros'u da içeren 15 çalışmasını sergiler. Japonlarla olan savaş ortamında, federal hükümetin savaş boyunca Japon asıllı Amerikalıları gözaltına alma kararına rağmen müze, Noguchi'yi sergiye dâhil etmesi ve çeşitli kültürel etnik geçmişi olan sanatçıları kucaklamasıyla bir çeşit sanatsal demokrasiye ön ayak olmayı umduğunu göstermek istemiştir.

Sergi küratörü olarak Dorothy Miller, sergi kataloğunun önsözündeki açıklamasında; “bu sanatçıların kaygısı estetikten çok iletişimdir... Dil-üslup Amerikandır. Ama bölgeci ya da şoven bir eğilimin izini de taşımaz... Tersine, Amerika ve Avrupa’dan daha az olmayan Doğu’yu da kapsayan sanat dünyasının tek bir dünya olduğuna gönderme yapan çok derin bir bilinçlilik vardır” (Lyford 2003) diye belirtmektedir. Lyford’a göre, onun çalışması muhtemelen, Doğu ile başka bir dizi bağlantıyı ince bir beceriyle ortaya çıkardığı için, her hangi biri Noguchi’nin yer almasını, sergide belli bir sanat alanı yaratmak için Miller’in çabasının bir parçası olarak düşünebilir. Eş zamanlı bir şekilde pek çok kültüre gönderme yapan sanat yapmadaki yaklaşım biçimleri ve araçların bir çeşitliliğini simgelediği için, Noguchi’nin kariyeri Miller’in sergide vurgulamak istediği çeşitliliği de yansıtıyor gibi görünmektedir. Yine Lyford (2003)’un ifadesiyle, “Kouros” (1945), “My Pacific” (1942) ve “Katchina” (1943) adlı çalışmaları ile Noguchi’nin kazandığı deneyim, Amerika, Pasifik ve Avrupa gelenekleri arasında kolayca güçlenmiştir (Resim 5, 6). Lyford’un aktarımıyla bu çalışmaların arasında da anlamlı bir şekilde, çoğunlukla eleştirilenlerin dikkatini, 9 fit uzunluğundaki Kouros çekmektedir. Çünkü Kouros’un yalnızca devasa boyutlarıyla değil, doğrudan eski Yunan’daki kahraman erkek figürü geleneğine göndermesi ile de ayrı bir iddiası vardır (Resim 7).

Noguchi’nin, eski çağ heykellerini inceleyip bunları çağdaş ortamda nasıl bir bakış açısıyla dönüşüme uğrattığıyla ilgili söyledikleri Kouros’la da bağlantı kurulabilmesi açısından önemlidir: “Heykelle birlikte biz, kişisel varlığın bir anını tanımlayan ve arzularımızın oluştuğu ortamı aydınlatan plastik ve uzaysal ilişkileri ifade ediyoruz. Bu tanımla ilgili bilgilerimiz geçmişin tapınak heykellerinde bulunur. Buralardaki toplumsal, duygusal ve mistik karakter taşıyan formlar çok daha büyük bir amaca hizmet ederler. Bu yüzden, burada tanımlandığı gibi heykelin işlevinin sadece bir mimari süsleme veya müzelerin hazinesi olmaktan çok daha ötede bir şey olduğu açıktır. Bu her iki nokta da taşıdıkları değer ihtimali yüzünden özel mülkiyet içinde bir uzantıdır. Burada üçüncünün düşüşünden yani orijinal ve en güçlü çıkış noktası olan dinden bahsetmeye bile gerek yoktur. Eğer heykel daha büyük bir amacı gerçekleştirecekse, günümüzün canlı teknolojik düzeni altında kendine yeni bir kanal açmak zorundadır.” (Noguchi 1949)

Amy Lyford (2003), Noguchi’nin bu pürüzsüz mermer çalışmasının, heykelin dikey, organik ve normal insan boyutlarını aşan ölçüleriyle onun eski Yunan adaşının soyundan geldiği yorumunu yapmaktadır. Noguchi’nin Kouros’u, boyutları dikeyliği ve adı açısından Yunan geleneği ile yakın özellikler taşısa da tek ve bütün bir formdan ziyade birbirine bağlanmış parçaların bir yığını olması nedeniyle bu gelenekten ayrılmaktadır. Yekpare bir taş bloktan yontulmak yerine mermer plakaların kenetlenmesiyle inşa edilmiş olan Noguchi’nin Kouros’u, inceltilmiş iskelete benzer bir form olarak yeniden yorumlanmıştır. Açık, parlatılmış bir göğüs kafesi ile boşluğu ortadan kaldırmak yerine çerçeve içine alır.

Noguchi’nin hareketli ve gezgin yaşamından bir kesiti somutlaştırdığı düşünülen Kouros ve aynı tarzı taşıyan diğer çalışmalarında kütle ve boşluk ikileminin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Burada boşluğun önemi yadsınamaz bir boyut kazanmıştır onun gözünde. Noguchi 1946’da modern heykeli tanımlarken “biz (heykeltıraşlar) şimdi daha çok şeylerin kendileriyle değil, şeylerin birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgileniyoruz. Bizim gerçeğimiz aralarındaki boşluk...”

diyor. Böyle bir heykel kavramı, sanatçının duvara monte edilmiş, kenetlenen plaka parçalarından oluşan çalışmalarının doğasından kaynaklanan sürece uyar – beden (*gövde/hacim*) ve uzaysal konum (*boşluk*) arasındaki çekişmeli durumda var olmayı tercih eden bu çalışmalar, kolayca kategorize edilmeyi reddeder (*Lyford 2003*). Onun bu türden çalışmalarında ne hacim ne de boşluk, Doğu-Batı ikileminin hayatını şekillendirmesinde olduğu gibi birbirine üstün gelmez ya da birbirini yok etmez. O, çalışmalarında hacim ve boşluğun muğlak bir ilişki içinde olmasını özellikle istemiştir. Heykelin büyük oranda boşluk ya da yalnızca hacimden oluşmasının yeterli etkiyi sağlamayacağını düşünmüştür. İkisini de birbiri sayesinde, birbirini var eden bir konuma sokmaya çalışarak yaratısını oluşturmaya gitmiştir.

Lyford, Noguchi'nin Kouros'unda karamsar bir hava sezinlerken, bu heykelin merkezindeki materyalin boşaltılıp açık bir iskelet yapısına dönüştürülmesiyle aslında ideal Kouros figürünün içinin boşaltılmış olduğunu öne sürer. İkisi arasındaki fark Noguchi'nin modernist heykel tekniğini ortaya koymaktadır. Örneğin, insan bedeni betimlemelerinin birbirine kenetlenmiş bir sisteme indirgenmesi, çalışmanın çok parçalı ve kenetlenip çözülebilen, kolayca bir yerden bir yere taşınabilen yapısı, eski Yunan Kouros'ları ile hiç de bağdaşmayan özelliklerdir. Bu hareketlilik heykelin Yunan geleneğinden farklılığı açısından önemlidir. Çünkü Noguchi'nin Kouros'u ve diğer kenetlenebilir heykelleri yalnızca birkaç dakika içinde parçalara ayrılıp tekrar monte edilebilir şekildedirler. Sökülüp takılabilen hareketli bir anıt olan Noguchi'nin Kouros'u, kahraman erkek figürünü hareketli, temsili bir kukla olarak tematize eder. Bu kendi yaşam biçimini, yaşadıklarını anlatmanın bir yoludur onun için aynı zamanda. Lyford, Noguchi'nin bu çalışmasıyla aslında 1930'ların sonu 1940'ların başı boyunca Mexico City, San Francisco, Los Angeles ve Amerikalı Japonlar için Arizonadaki bir tehcir kampındaki mahrumiyetinin de dâhil olduğu yerler arasında oradan oraya taşınmalarını/sürüklenmelerini zarif bir biçimde ama belki de bilinçsiz olarak yansıttığını dile getirmektedir.

“Fratz Fanon'un öne sürdüğü gibi, “konuşmak belli söz dizimini kullanan bir konumunda olmak... şu ya da bu dilin morfolojisini yakalamak, kavramak, anlamak anlamına gelir... ama hepsinden önce bir kültürün varlığını kabul etmek anlamına gelir”, o zaman Noguchi'nin ikonik kouros formunu hareketlendirmesi, Avrupa kültürünü taşıyan çalışmalarına dayanır. Oysa onun bu yorumu, eski çağ geleneklerinde ortaya çıkan özgürlükçü evrensel bir insanlık idealinin varlığını sürdürülebilmesi ile ilgili konuyu gündeme getirmek amacıyla, evrensel “insan”ın antik kültüre ait gösterenini yeniden ortaya koyar. II. Dünya Savaşı boyunca bütün yerleşik Japon kökenli kişilerin Birleşik Devletlerin batısından uzaklaştırılmasıyla derinleştirilmiş bir politika oluşmuştur. Bu, Amerikan kültürü içindeki irksallaştırılmış çizgileri aşmakta zorlanan türden bir evrensellik anlayışının açıkça görüldüğü bir politikadır. Birleşik Devletler'in Amerikalı Japon'ları tehciere (zorunlu göçe) mecbur bırakmasının ardından ise Noguchi'nin özgürlükçü/liberal ideali sorgulama süreci başlar.” (Lyford 2003)

Amerikan kültürü içindeki irksal ayrımcılık taşıyan tutumlar, savaşın bitmesiyle sona ermiştir. Ancak buna rağmen böyle bir ortamda Lyford'un anlatımıyla, 1946'da Noguchi'nin çalışmalarıyla ilgili pek çok eleştiri yazısında, heykeltıraşın açıkça birbirine karşıt olan Avrupa ve Asya geleneklerini kendi hayatı ve sanatında harmanlayan bir figür olarak vurgulandığı gö-

rülmektedir. “14 Amerikalı” sergisi sürerken Noguchi’nin heykeli üzerine yazılan bir makalede, Thomas Hess (*Art News Editörü*) Noguchi’nin Kouros’unu Doğu ve Batı’nın şiirsel bir karışımı olarak tanımlar. Hess, “Doğu’ya özgü kaligrafi ve arkaik Yunan heykelinin birbirine zıt etkilerinden türeyen Kouros’u, Noguchi’nin insanlık adına iyimserliğinin bir dışavurumu” olarak yorumlar (*Lyford 2003*). Hess için Noguchi’nin Kouros’u adeta eski uygarlıkların kusursuzluk atmosferini yakalayıp, kendi yarattığı evrende dimdik yürüyen bir etki uyandırmaktadır. “Noguchi’nin konuyu yorumlayışı, II. Dünya Savaşı’nın sonucu olan evrenselleşen hümanizmin özgürlükçü görünümüne uygunluğuna meydan okur.” (*Lyford 2003*)

Hess’in, Doğu ve Batı’nın kaynaşması dediği, ideal bir hümanizmi yansıtan küçük bir ritüel olarak gördüğü Kouros, dengeli, sabit, kararlı bir eski çağ biçimini taşınabilir, hareket edebilir bir heykel olarak yeniden yorumlar. Bu heykel, parçalarının çeşitliliği portatif yapısı ve büyük gövdesi ile birbiriyle benzeşmeyen ama kenetlenen elemanların dengesinden oluşan hareketli bir figür olma özelliğiyle modern insanı yeniden oluşturmuştur aslında.

Noguchi’nin Kouros’u, kütleli olmayan portatif bir heykel olarak, eski çağlarda olduğu gibi ideal bir erkek figürünün günümüzdeki temsilidir. Ancak aynı zamanda bu çalışma, Noguchi’nin 1940’ların başından itibaren belli bir dönüşüm süreci içerisinde olan diğer çalışmaları ile birlikte kendisini temsil etme eğiliminin de bir örneğini oluşturmaktadır. Çünkü Noguchi’nin bu dönemde yaptığı bir takım soyut heykelleri, katı hiyerarşilerin olduğu sisteme ait sabitlemiş değerlerden ziyade, kültürel dönüşüm süreci içerisinde gözle görülür hale gelen yeni kimlik oluşumlarını canlandırır. II. Dünya Savaşıyla birlikte Amerika’da yaşayan Japonlar için etkisi daha da artan bir halde hissedilmeye başlayan şey, ‘öteki’ olma durumudur. Amerika’nın kendi vatandaşı Japonlar için tehcir politikaları uyguladığı bu yıllar, Noguchi’nin yaşamını da hareketlendirmiş, yersiz yurtsuzluk düşüncesini daha da derinden hissettirmiştir. Ayrıca bu dönemler, onun yer değiştirmelerinin yoğunlaştığı, tehcir kamplarında (*gönüllü bile olsa*) kaldığı süreçleri de simgelemektedir.

Dolayısıyla kenetlenen, portatif biçimsel düzenlemesi ile Kouros ve Noguchi’nin 1940’ların ortasında yaptığı diğer kenetlenen çalışmaları, hem Noguchi’nin yaşantısının devingen, gezginci doğası hem de birden fazla etnik yapı içeren geçmişi arasında salınan bir şekilde onun yaşam sürecine, hareketliliğine de gönderme yapar demek yanlış olmayacaktır. Yani Kouros, 20.yy insanının var olması için, göçün, yer değiştirmenin, tehcirin, sürgünün model oluşturduğu bir dünyada, sabit-yerleşik-durağan genel bir insan imajının ne zamana kadar geçerli olacağını yeniden ele alıp, sorgular.

Noguchi’nin 1940’larda yaptıkları, özellikle de Kouros’ta oluşturduğu şey aslında dönüşüm ve yerinden edilme süreçlerinin farklı şekillerde somutlaştırılmasıdır. Bu çalışmalar, varoluş nedenlerinin kavramsal işaretlerini doğrudan doğruya kendi biçimlerinde ifade eden yapıdadırlar.

Daha önce de değinildiği gibi Noguchi, insana ve evrene ilişkin bu yorumlarını heykel aracılığıyla kurgularken ona Doğu kültürüne özgü duyarlılığı, algılama ve yaklaşım tarzı eşlik etmiştir. Çeşitli eleştirmenler, Noguchi’nin Doğu kültüründen gelen yorumlama ve görme biçimini Batı’nın üslubuyla kaynaştırarak heykele dönüştüren tavrına, onun Kouros tarzı çalışmaları üzerinden yaptıkları çözümlemelerde işaret etmektedirler. Onun bu heykelleri, Doğu’ya özgü

kaligrafinin uçuşan, kıvrımlı ve devingen yapısı ile eski Yunan'a ait arkaik yapının güçlü, kusursuz, durağan ve dengeli özelliğinin bütünleşebildiği birer örnek olarak gösterilebilir. Doğu'ya özgü düşünüş ve doğayı algılayış biçimi onun özgün yaratış tarzını simgeleyen diğer çalışmalarında da yansıma bulmuştur. Organik dünyanın içinde saklı bulunan geometrik yapılar onun heykelinde yeniden yorumlanmış ve doğal biçimin ya da maddenin asıl değerini yok etmeden kendi varlığının imlerinin eşliğinde bir bütünlüğe ulaşarak kişisel üslubunun oluşmasına olanak sağlamıştır. Noguchi'nin, heykelsi anlatımda sınırsızlık alanı olarak değerlendirdiği 'soyut eğilim'i ruh ve madde arasında kurulan ideal bir denge olarak görmesi ise onun kişisel yapısında saklı olan Doğu'ya özgü biçimlenişten kaynaklanmaktadır. Aynı düşünceye koşut olarak bu dengenin kurulabilmesi de ona göre, ancak sanatçının kendisini doğanın bir parçası olarak görebilmesiyle mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

ALTSHULER, Bruce, 1994, "Introduction", *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Editörler: Diane Apostolos-Cappadona, Bruce Altshuler, Margaret Rennolds Chace, Harry N. Abrams Inc., New York, s. 92-93.

BARAZ, Yahşi, 2008, "Ölümsüzlüğün Özgün Formları Isamu Noguchi"
<http://lebriz.com/pages/lstd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=346&bhpc=1> (Erişim Tarihi: 22 / 03 / 2010).

NOGUCHI, Isamu, 1949, "Towards a Reintegration of the Arts", *College Art Journal*, Vol.9, No.1 (Autumn, 1949), College Art Association, s. 59-60. <http://www.jstor.org/stable/773092> (Erişim Tarihi: 25 / 06 / 2010)

NOGUCHI, Isamu, 1999, "İçsel Varlıkların Biçim Bulması", (*A Sculptor's World*) Çev. Ecehan Balta, Plastik Sanatlar Bülteni ARK, Haziran-Eylül, Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği Yay., Ankara, s. 4-5.

LEE, Sherman E., 1994, "Isamu Noguchi: A Recollection", *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Editörler: Diane Apostolos-Cappadona, Bruce Altshuler, Margaret Rennolds Chace, Harry N. Abrams Inc., New York, s. 9.

LYFORD, Amy, 2003, "Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment", *Art Bulletin*, Vol.85, No.1 (Mar., 2003), Los Angeles, s. 137-151. <http://www.jstor.org/stable/3177330> (Erişim Tarihi: 25 / 06 / 2010)

WINTHER, Bert, 1994, "The Rejection of Isamu Noguchi's Hiroshima Cenotaph: A Japanese American Artist in Occupied Japan", *Art Journal*, Vol.53, No.4, *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, (Winter, 1994), College Art Association, s. 23-27. <http://www.jstor.org/stable/777557> (Erişim Tarihi: 25 / 06 / 2010)

RUBIN, Edward, 2009, "Spirit and Matter Written In Stone: Isamu Noguchi at the Yorkshire Sculpture Park", *Huma 3 Reviews: Art Criticism-Thursday, January 22*. <http://www.huma3.com/huma3-eng-reviews-id-342.html> (Erişim Tarihi: 30 / 03 / 2011)

“INTERPRETING EAST TOWARD WEST THROUGH THE SCULPTURE and ISAMU NOGUCHI”

Assit.Prof. Olcay ATASEVEN*

ABSTRACT

This study aims to define the impact of Noguchi’s life on his art and aesthetic attitude as well as to explore the relationship between the form of his art work and way of life, his interpretation of nature and human concept. In particular, the study investigates how Noguchi’s unusual identity, which encompasses both East and West, influenced the development of his art and character.

Key Words: *Isamu Noguchi, East & West, the other, modern sculpture, mobility.*

* Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, East Campus, 32200 Çünür-Isparta / TURKEY

INTERPRETING EAST TOWARD WEST THROUGH THE SCULPTURE AND ISAMU NOGUCHI

“Japanese American artist Isamu Noguchi’s philosophy of life and artistic output are so intricately intertwined that it is near impossible to think of them separately... Noguchi was no ordinary thinker... He believed that seeing stars from the bottom of a well can be a sculpture, spoke of ancient monuments and stones as being alive, light and sound as sculpture, and shapes carrying memory.” (Rubin 2009)

Japanese American artist Isamu Noguchi, one of the competent representatives of modernist understanding of art in the field of sculpture in the past century, contributed significantly to the aesthetical process of his own period with the artworks he left behind and became an artist coming into the limelight where the ideas have been generated through his artworks by integrating East & West both in his personality and his art.

In spite of the fact that Noguchi’s style in forming his art was shaped in the frame of the terms of West, the formation of his inner world has been realized via the elements such as the images, sentimentalities, philosophy, life style, nature perception and standpoint of East that he had a connection with since his childhood. The geography of Japan and especially authentic Zen gardens peculiar to there, where half American half Japanese Noguchi spent his childhood years, form the roots of his creative activity. So, it is natural and inevitable to find the traces of sensitivity and point of view peculiar to East in his sculptures, garden arrangements, stage designs and objects he created. Transforming the sensitivity he acquired through Eastern philosophy into a self case which affects his creative process, Noguchi formed a new aesthetic understanding and an authentic character in his works by using the contrast relationship between the forms which belong to nature and geometrical structures.

However, it can not be said that his bi-national origin did not give him any difficulties in a certain period of his life both in the country he lived and his second homeland. The effect of this situation has become inevitable to the stylistic formation, interpretation of the world and political attitudes of his works. For instance, movable-demountable designs in his some artworks are in the form of reflecting the tides among dilemmas such as hither and thither, both there and here or either there or here.

Noguchi’s art life has almost passed in turbulent political debates where East & West discourses are stiff. Edward Said, who is one of the most effective critics of this speech, has approached with suspicion to the basic postulates which form the sententious content of most of Noguchi’s works. Because, while Said defends the idea that the dealings which started systematically some five hundred years ago between Europeans and what they called as the other has created an entrenched ‘we’ and ‘they’ thought & distinction that might change so hard, he claims that modernist East & West synthesist Noguchi’s perspective cannot be advocated so easily if political sides of this situation are questioned carefully (Winther 1994). However, Berth Winther (1994:23) thinks that he emerges as a successful interpreter in the face of the cultural effect of stereotyped East & West contrast, the feeling in which racial attitudes makes someone alienated from society and political ups and downs of East and West.

After all, if it is put into words in a similar way to orientalist discourse, spiritualism belonging to East resulted in Noguchi's existence toward realizing a whole in the melting pot of rationalism represented by West. Noguchi's own existence, the things what he did and set forth or in short his art bears a kind of individual response to many debates established on the meeting and combination of East & West in a sense.

Yet, it is necessary to highlight that Noguchi succeeded in combining bi-national culture both in his personal and artistic life and has been a model able to prove its eventuating possibility with his art at least. Two different cultures have been effective in his existence without the one enters under the guidance of the other, without the one melts in the other and without the one becomes in the position of being exploited for the other.

As Sherman E. Lee verbalizes, some ideas about the meeting of East & West defend the impossibility of this synthesis. Lee asserts the idea that these are average achievements although some others are the enterprises completed to a large extent. According to him, while some names such as Ryusaburo Umehara, Foujita, Zao Wou-ki, Tseng Yu-ho and Nam June Paik come to the forefront, they suggest some results in a feature that predominates either East or West. Lee thinks that all these things are senseless imitations; adaptation of technological tools tactlessly, ineffective artificialities of decorative forms, visible signs of contemporary artists' huge failure who try to connect aesthetic values of many cultures. Yet, Lee defends the idea that none of these are valid for the works done by Isamu Noguchi. Through his family first and foremost, Noguchi is in a position representing the togetherness of East and West in a natural way (*Lee 1994:9*). Because he was born in Los Angeles on 17 November 1904 as the son of an American teacher of literature and writer Leonie Gilmour (his mother) and Japanese poet Yonejiro (Yone) Noguchi (his father). But, that he has connected the case of belonging to both East and West could not have been a sufficient and linking reason for him to live in company with his parents unfortunately. Because, Noguchi's dad who had a recluse character and preferred to live alone left them after a short period of time. In 1905, he went to Tokyo with his mother and spent his childhood there. The atmosphere special to East there, objects-facts-cases peculiar to the Japanese culture, and the nature of the country made deep marks on his memory. While Japan represents happy memories of his childhood, it also symbolizes a kind of quest for Japanese identity including the struggle to establish a mutual relation with a father once more again who is not in sight. Yet, on the other hand, Noguchi has always thought of himself as an American who lived his youth in Indiana and spent his long art career in New York. Nevertheless, the general situation has come to a complex one as that Noguchi was qualified 'the other'. Noguchi, owing to his co-ethnicity, has usually been characterized as a Japanese artist in America and as an American artist in Japan until recent times as well (*Altshuler 1994:92*).

In the year 1915, he was in America for his education at last. Those were the years of the First World War and as his school was transformed into a military training camp, he had to make a transition to another school. So, the transition, mobility and traveling which began continentally in his childhood lasted for the schools he had already been to as well and that it became a general character of all his life. His mother noticed his artistic talent in those years and provided

the continuation of his education in that direction. She sent him to Leonardo Da Vinci Art School. He acquired basic information related to sculpture from his teacher Onorio Rutoco in this school. He had formed his works (*which he accomplished in his initial exhibition when he was twenty-one years old after from his training*) with an inspiration given by Irish poet's work "At the Hawk's Will" and a Brancusi exhibition he had already visited. Noguchi influenced by Brancusi's art extremely in particular and almost made him a guide to himself. Through an opportunity given by Guggenheim to young artists in 1927, he went on a journey to Paris and Far East. The Paris foot of his expedition in particular and his meeting Brancusi whom he admired became an unobtainable opportunity for him to benefit from his experiences. What he learnt from him became some principles that he would apply during his life. While Noguchi proceeds over the course of surviving himself in the world of art, he absorbs the form and spiritual understanding by Brancusi and followed the path formed by him. He always perceived him as a guide to himself.

According to what Baraz (2008) quotes; Noguchi believed that he could create works where he was able to express himself better after a short training in Brancusi's atelier. In this period, he made wooden and stone carvings in his atelier in D'Arsonval lane in Paris Montparnasse. By moving to an organic abstraction, he began to produce sculptures according to his own style. His work named 'Leda', which he was inspired by Brancusi, is a sculpture that he clamped the pieces onto the whole of the sculpture by bending brass layers and adding their connections into each other (Figure 1). Baraz says this means denying the togetherness of meanings in an art work.

"Noguchi's works are mostly an interesting aesthetic where a central analysis is made related to universe. In these works, a mediated discourse is at stake. He creates symbolic forms of an unexplained natural object. Because, according to him, the nature itself is a sculpture out-and-out. While he makes his sculptures, he protects and reinterprets the visible - invisible laws of nature and geometrical forms hidden in organic world with restraints. In a conversation with Noguchi, he says: "The real problem is how you are going to change the genuine values existing in the nature of the matter without exterminating them." In sculpture drawings he made during his studies in Paris, the change of location between geometry and organic structure is clearly seen. The dynamic relation between these two images will always be on agenda in all works made by the artist in time." (Baraz 2008)

These changes of locations whose collaterals would be left mandatory later on were the cases of travels, expeditions and dynamism in line with the necessities determined with the artist's own free will in those periods of his life.

As for the Far East part of his art travel realized through Guggenheim's support were China, Japan and India. He perpetuated his

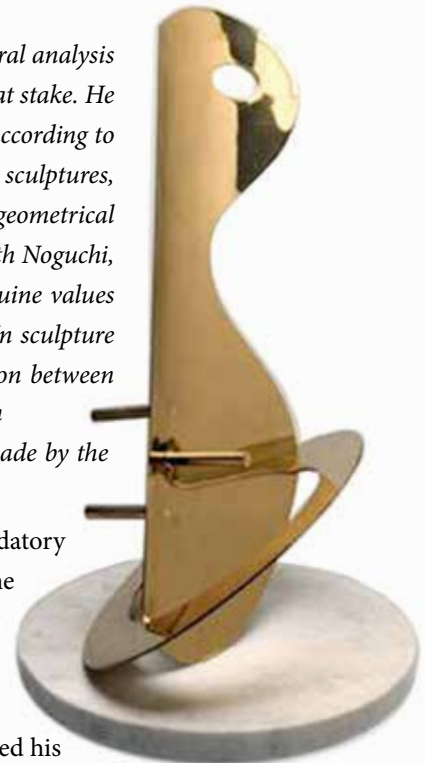


Figure 1: Isamu Noguchi, "Leda" 1928, 59.4 x 30.2 x 32.1cm, gold-plated brass. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

researches and examinations that might provide an expansion and support to his own art there as well. He spent for about seven months in China. He involved himself in ancient palaces, gardens and stonemasonry of the buildings. Influenced by Ch'i Pai-Shih, an eminent artist of the country, he worked portraits on brass papers with Chinese brush and ink. After that, he entered into a process where he would rediscover his second country 'Japan' with a new perspective.

Zen Gardens there were one of the significant sources he would examine in particular. Experiences he gained by examining the culture originating from ancient Chinese and Japanese culture would affect the formation of his abstract works with a modern language that he would accomplish later. Zen Garden images which belong to Japanese tradition would be a source of inspiration for him in the minimalist stage designs that he created for Martha Graham's choreographies. As Baraz (2008) states, Isamu Noguchi's stage designs have been accepted to be initial samples of installations that are one of the artistic expression styles of today. Noguchi transforms the stage into a sculpture by applying to symbolic abstract components in these designs and installations.

This process pushes Noguchi to question the importance of space perception in sculpture as well. Noguchi explains his thoughts on this subject as follows:

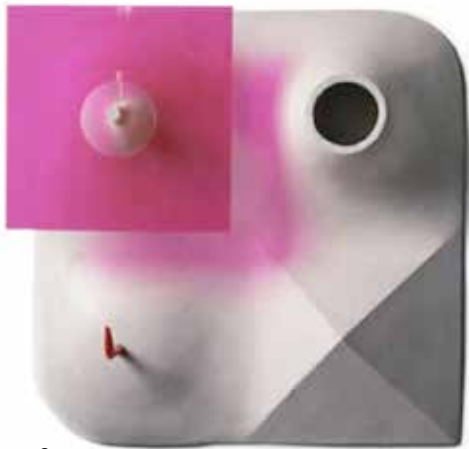
"Today many sculptors discern the significance of material some more, however, they come close to symbolism much more... To me, the core of sculpture is the perception of space providing the continuation of our existence. While setting all dimensions of sculpture, our criterion is space. Likewise, the thing which forms our relative perception on the subjects of volume, line, point, shaping, distance and proportion is the space itself. Movement, light and time is also the features of the space itself. A space cannot be designed independent of all those things. These are also the essentials of the sculpture. As our conceptualism related to these things alters, the change of our sculpture is a must too... As in art, development in nature is under consideration as well, so the change finds its equivalent in life. For that reason, the direction of development is always directed to innovation; the thing being talked of is the inversion of human's nature into chaos continuously. If I say that the meaning of development is the transfusion of human being toward a meaningless emptiness continuously, as our knowledge pertaining to universe fills the space with energy, I think that how great our today's need is and that it orients us to a bigger chaos and new balances will be revealed. In my opinion, sculptors are persons who put the space into order, enliven and give meaning to it." (Noguchi 1999:4)

It can be said that Noguchi's developing a standpoint which keeps the importance of space and material over other elements has been a great factor in the emergence of an abstract structure that might appear later in his studies. Noguchi's manner reaching at abstraction begins when he realizes the restrictive side of symbolic and direct narration. However, this should not be regarded as an attitude formed to take part in current discussions over the nature of Abstract Expressionism. Noguchi has chosen abstractionism as another way of putting forth cultural, artistic and political discourse into consideration and carrying out his responsibility pertaining to the issue. Noguchi's orientation toward abstraction came after he had been labeled

as 'sensational' by a belligerent critic owing to a work called 'Death' made by Noguchi in 1935 the political content of which was apparent. Because 'Death' had some shaping that narrates the desired message as a figurative work directly. Critics adopted a merciless manner related to this style of artwork (Lyford 2003:140). By stating that abstraction is a boundless area of sculptural narration, Noguchi defends the idea that it could only be provided if an ideal balance is set up between spirit and substance. If an artist considers himself as a part of nature in pursuant of the idea of the wholeness of nature, then this equilibrium could be established. According to him, the material the artist is working with is far beyond of being just a material; the material owns a high-ranking revealing the significance of the theme. For instance, stone is of great importance for Noguchi as a material. He regards stone as the most basic material for sculpture. Next, another vital point for him is the theme and that how it will be treated. Rather than a realistic or an unrealistic theme, Noguchi (1999:4) states the hardship of visualization of sculpture via verbalism who thinks that the aim is to be able to express this theme. He thinks that sculpture could be transformed into a symphony only after all these things have been comprehended.

After this process in which an analysis is in progress related to sculpture, the forties appeared where several questionings pertaining to human & freedom concepts were handled and Noguchi's life took a new turn. During those years, political problems between America and Japan were experienced. In the end, the Japanese made a raid on Pearl Harbor. Noguchi's life was affected negatively after this sudden attack. His special case that is to say, the position of belonging to two countries brought along the feeling of 'being mixed up in an affair' exactly.

The works he created during that period are the abstract ones about the war and broken human dignity. He carved out the relief named "My Arizona" (1943) and other works such as "This Tortured Earth" (1943) and "Monument to Heroes" (1943) during that time. His work called "Monument to Heroes" pulls attention in particular as it is made of wood and human bone (Figure 2, 3, 4). These abstractions made by Noguchi in the early years of 1940 do not only reveal their special positions in the history of modern art.



2



3

Figure 2: Isamu Noguchi, "My Arizona" 1943, 46.4 x 46.4 x 11.7 cm, fiberglass, plastic. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.
Figure 3: Isamu Noguchi, "This Tortured Earth" 1943, 7.6 x 96.8 x 73.7 cm, bronze. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.



4



5

Figure 4: Isamu Noguchi, “*Monument to Heroes*” 1943, 71.8 x 34.6 x 24.8 cm, cardboard, wood, bones, string. (Unrealized model)
The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

Figure 5: Isamu Noguchi, “*Kouros*” 1945, 292.2 x 86.7 x 16.7 cm, pink Georgia marble. The Metropolitan Museum of Art, NY.

“In addition to proposing a sculpture concerned with relations between things, these works question the assumptions embedded in American culture about how identities might (or might not) be negotiated and positioned within the racialized cultural matrix of the United States after Pearl Harbor. Key to Noguchi’s figuration of such intersections was his turn to abstraction in the early 1940s. For it is the works’ abstract language that enables them to suggest multiple meanings, by intermixing diverse formal and cultural points of reference.” (Lyford 2003)

In the end, Noguchi was shaken deeply and drifted into a spiritual depression when America launched an A-bomb to Japan on August 1945. In Baraz’s (2008) statement, he could respond to those inhuman assaults only with his art and he was able to express his ideas only through art. He realizes a work with some sand material on sand called “*Memorial to Man*” the name of which would later be changed as “*Sculpture to Be Seen from Mars*” (1947). This work is an ironical approach against the violence of war.

In 1946, shorter than a year of time after Hiroshima and Nagasaki had been bombed, Japanese American sculptor Noguchi was chosen for participation to an exhibition called “14 Americans” to be realized in the museum of Modern Arts. It was noted that this exhibition, which is one of the exhibition series that reflects the variety of the most recent American art, presents a cross section of America’s contemporary art. Although Noguchi was away from artistic environment of New York for some time, he took part in the row of these exhibitions in this period. He exhibited his 15 works including Kouros which was a monumental sculpture made out of marble he completed in 1945. In the war atmosphere with the Japanese, despite Federal Government’s resolution stating that Japanese Americans had to be kept under custody during the war, the museum itself wanted to show that it hoped to be the initiator of a kind of artistic democracy by inviting Noguchi to the exhibition and hugging artists from various cultural ethnic backgrounds.

As an exhibition curator, Dorothy Miller states in the introduction part of the exhibition catalogue that; *“these artists are concerned with communication even more than esthetics... the idiom is American but there is no hint of regionalism or chauvinistic tendency... On the contrary, there is a profound consciousness that the world of art is one world and that it contains the Orient no less than Europe and the Americas”* (Lyford 2003). According to Lyford, as his work possibly reveals another row of connection with East by means of a fine talent, someone might think that Noguchi’s participation could be thought as a piece of Miller’s struggle to create a certain area for art in the exhibition. As it symbolizes a variety of tools and approaching styles in making art that refers to many cultures synchronically, Noguchi’s career seems as if it reflects the variety that Miller desired to stress in the exhibition. In Lyford’s (2003) statement again, the experience gained by Noguchi through the works “Kouros” (1945), “My Pacific” (1942) and “Katchina” (1943) got stronger easily among the traditions of America, Pacific and Europe (Figure 5, 6). According to Lyford’s narration, among these works meaningfully as well, Kouros (9 feet length) pulls the attention of the critics mostly. Because, Kouros has another claim as well not only with its huge dimensions but also a direct reference to the hero male figure tradition in ancient Greek (Figure 7).

What Noguchi told about ancient era’s sculptures after examining them and that how he transformed them (with which kind of standpoint) in a contemporary atmosphere is significant in terms of making a connection with Kouros as well:

“By sculpture we mean those plastic and spatial relationships which define a moment of personal existence and illumine the environment of our aspirations. Our knowledge of this definition is found in the temple sculpture of the past. There the forms, communal, emotional, and mystic in character, fulfill its larger purpose. It is apparent, therefore, that the function of sculpture, as here defined, is more than merely the decoration of architecture, or the treasure of museums. Both of these outlets, worthy through they may be, are an extension in kind of private ownership. It is not necessary to draw here on the decline of the third, the original and most potent outlet, religion, In the technological order alive today, another channel must be opened for sculpture, if that art is to fulfill its larger purpose.” (Noguchi 1949)



6



7

Figure 6: Isamu Noguchi, "My Pacific" 1942, 104.1 x 53.3 x 20.9 cm, driftwood. The Museum of Modern Art, NY.

Figure 7: Statue of a kouros, ca. 590-580 B.C., height 193.04 cm, Naxian marble. The Metropolitan Museum of Art, NY.

Amy Lyford (2003) gives the interpretation that Noguchi's smooth marble descends from his ancient Greek namesake with measurements exceeding vertical, organic and normal human body of the sculpture. Noguchi's Kouros, despite the fact that it owns close features with Greek tradition in terms of its dimensions, verticality and name, differs from this tradition as they are sums of pieces connected to each other rather than just a single or whole form. This work of Noguchi, built by the connection of plates instead of sculpting out of a single stone block, has been re-interpreted as a form similar to thinned skeleton. With an open, polished chest cage he frames the space instead of removing it.

In his study called Kouros and other studies with the same style that are thought to have been concreted a section from Noguchi's movable and touring life, it is seen that mass and space dilemma is of great importance. Here the importance of space gains an undeniable dimension

at his side. When in 1946 Noguchi identifies modern sculpture, he says “*we (sculptors) are not interested in the things themselves now, but relations of the things among themselves. Our reality is the space among those ones...*” Such a concept of sculpture suits to the process which stems from the nature of the artist’s works formed out of pieces of plates that can be clamped that is mounted on the wall- these works that prefer existing in the argumentative situation between body (*torso/volume*) and spatial position (*gap*) deny being categorized easily (Lyford 2003). In such styles of works by him, neither volume nor space is victorious over one another or destroy each other as in the shaping of his life by East & West dilemma. He wants that volume and space should be in an ambiguous relation in his works in particular. He thinks that the formation of sculpture from space at a great rate or only from volume might not provide the desired effect. He goes into forming his creation by trying to put it in a position that brings each other into existence through both ones.

While Lyford understands a pessimistic style in Noguchi’s Kouros intuitively, in fact, he puts forward the idea that the inner part of the ideal Kouros figure has been emptied by transforming the material in the center of this sculpture into an open skeleton structure after emptying it. The difference between these two ones puts forth Noguchi’s modernist sculpture technique for consideration. For instance, reduction of human body depictions to a system clamped to each other, portable and multi-patchwork structure from one place to other which can be clamped and untied easily are all the features not compatible with ancient Greek Kouros at all. This mobility is important in terms of the difference of the sculpture from Greek tradition. Because Noguchi’s Kouros and his other sculptures that can be clamped are in the forms that can be disassembled only in a few seconds and then they are gathered. Noguchi’s Kouros, a portable monument which can be demounted and mounted, thematizes heroic male figure as a movable imaginative effigy. This is actually a way to narrate his own life style and experiences for him at the same time. Lyford, with Noguchi’s this work, expresses that he had reflected his removes-drifts among Mexico City, San Francisco, Los Angeles and the place including his deprivation in an internment camp for Japanese Americans in Arizona during the end of 1930’s and the beginning of 1940’s subtly but may be unconsciously.

“If, as Frantz Fanon argues, “to speak means to be in a position to use a certain syntax... to grasp the morphology of this or that language ... but... above all to assume a culture,” then Noguchi’s mobilization of the iconic kouros form aligns his work with European culture. Yet his version reinvents this antique cultural signifier of a universal “Man” in order to raise questions about the viability of the liberal ideal of a universal humanity embodied in the ancient tradition. His critique of the liberal ideal follows the enforced relocation of Japanese Americans by the United States government, a policy that clearly demonstrated that such universality would have a difficult time crossing the racialized lines within American culture, lines that were deepened by the exclusion of all residents of Japanese descent from the western United States during World War II.” (Lyford 2003)

Attitudes that have racial apartheid in American culture did not come to an end when the war is over. However, despite that, through Lyford’s narration in such an environment, in most critiques related to Noguchi’s works in 1946, it is seen that the sculptor has been stressed as a

figure harvesting Europe and Asia traditions, which are openly opposite to each other, in his own life and art. In an essay written on Noguchi's sculpture while "14 Americans" exhibition is continuing, Thomas Hess (*Art News Editor*) defines Noguchi's Kouros as a poetic mixture of East & West. As Lyford quotes; "*Deriving from the opposing influences of archaic Greek sculpture and Oriental calligraphy*," Hess wrote, "it (*Kouros*) is an expression of Noguchi's optimism for humanity..." (Lyford 2003) Noguchi's Kouros for Hess gives an impression walking upright in the universe he created on his own by capturing perfection atmosphere of ancient civilizations virtually. "*Noguchi's version of the subject challenges the relevance of a liberal view of a universalizing humanity in the wake of World War II.*" (Lyford 2003)

Kouros reinterprets the balanced, fixed and determined ancient civilization style as a portable and movable sculpture viewed as little ritual reflecting ideal humanism, which is called the combination of East & West by Hess. This sculpture reconstituted the modern human figure indeed, through its features such as the variety of its pieces, portable structure, giant body and a movable figure formed out of the balance of its components which do not look like each other but can be clamped.

Noguchi's Kouros as a portable sculpture which is not in the form of a mass is the representation of an ideal male in present day as in ancient times. However, this work, at the same time, forms a sample for tendency toward demonstrating himself with Noguchi's other works which have been in a certain period of change since the beginning of 1940's as well. Because some abstract sculptures made by Noguchi during that period revive the formations of new identities which turn visible in the process of cultural transformation rather than fixed values of the system in which strict hierarchies exist. Along with the Second World War, the thing the effect of which began to be felt some more for the Japanese in America was the case of being 'the other'. Deportation policies applied to its own citizens by America in those years made Noguchi's life more active and also made him feel the idea of having no land more deeply. In addition, those periods also symbolize the durations where his transpositions became so dense and the times where he stayed in deportation camps (*although he was volunteering*).

So, it would not be wrong to say that Kouros with its interlocking and portable stylistic arrangement and some other works which was made by Noguchi in the middle of 1940's, make some references to both his dynamic and mobile life and to his past which includes more than one ethnic structure. That is to say, Kouros, for the existence of the twentieth century man, in a world where immigration, transposition and exile have been a model, re-tackles and questions how far a fixed-settled-stagnant human image would be valid.

What Noguchi did in 1940's and the things which he created in Kouros especially are the concretizations of the periods of transformation and displacement in different ways. These works are in a form expressing the conceptual signs of their reasons for being in their own styles directly.

As mentioned before, while Noguchi fictionalizes his interpretations pertaining to human and universe through sculpture, his sensitivity, perception and manner of approaching special to Eastern culture accompany him. Some critics point at Noguchi's manner by combining his

Eastern interpretation and vision style with Western style and transforming it into sculpture in the resolutions they made over Kouros style works. These sculptures of him can be shown as a sample in which fuzzy, serpentine and dynamic structure of calligraphy special to Eastern culture and strong, perfect, stagnant and balanced feature of archaic structure special to ancient Greek could become a whole. Thinking style special to East and the style for perceiving nature have found a reflection in his other works which symbolizes his self creative style. Geometrical structures hidden in organic world have been re-interpreted in his sculpture and they provided an opportunity to form his own style without exterminating the real value of natural structure or material by reaching at an integrity accompanied with the signs of his own existence. That Noguchi sees 'abstract tendency' as an ideal balance between the soul and the substance, which is evaluated as a boundlessness area in sculpting narration by him, stems from the formation special to East hidden in his personal character. In his opinion, in parallel to the same thought, setting up that balance would only be possible if an artist sees himself / herself as a piece of nature.

REFERENCES

- ALTSHULER, Bruce**, 1994, "Introduction", *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Editörler: Diane Apostolos-Cappadona, Bruce Altshuler, Margaret Rennolds Chace, Harry N. Abrams Inc., New York, s. 92-93.
- BARAZ, Yahşi**, 2008, "Ölümsüzlüğün Özgün Formları Isamu Noguchi" (*Genuine Forms of Immortality Isamu Noguchi*) <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=346&bhcp=1> (Date of Access: 22 / 03 / 2010).
- NOGUCHI, Isamu**, 1949, "Towards a Reintegration of the Arts", *College Art Journal*, Vol.9, No.1 (Autumn, 1949), College Art Association, s. 59-60. <http://www.jstor.org/stable/773092> (Date of Access: 25 / 06 / 2010)
- NOGUCHI, Isamu**, 1999, "İçsel Varlıkların Biçim Bulması", (*A Sculptor's World*) Translate. Ecehan Balta, *Plastik Sanatlar Bülteni ARK*, June-September, Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği Yay., Ankara, s. 4-5.
- LEE, Sherman E.**, 1994, "Isamu Noguchi: A Recollection", *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Editörler: Diane Apostolos-Cappadona, Bruce Altshuler, Margaret Rennolds Chace, Harry N. Abrams Inc., New York, s. 9.
- LYFORD, Amy**, 2003, "Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment", *Art Bulletin*, Vol.85, No.1 (Mar., 2003), Los Angeles, s. 137-151. <http://www.jstor.org/stable/3177330> (Date of Access: 25 / 06 / 2010)
- WINTHER, Bert**, 1994, "The Rejection of Isamu Noguchi's Hiroshima Cenotaph: A Japanese American Artist in Occupied Japan", *Art Journal*, Vol.53, No.4, *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, (Winter, 1994), College Art Association, s. 23-27. <http://www.jstor.org/stable/777557> (Date of Access: 25 / 06 / 2010)
- RUBIN, Edward**, 2009, "Spirit and Matter Written In Stone: Isamu Noguchi at the Yorkshire Sculpture Park", *Huma 3 Reviews: Art Criticism-Thursdays*, January 22. <http://www.huma3.com/huma3-eng-reviews-id-342.html> (Date of Access: 30 / 03 / 2011)

“TEMMOKU SIRLARI”

Doç. Soner Genç *

Uzman Ensar TAÇYILDIZ **

ÖZET

Temmoku sırlar keşfedildiğinden bu yana, en önemli sıklardan biri olmuştur. Temmoku sırların üretimi, Çin’de Sung (960–1279) hanedanlığı döneminde siyah ve kahverengi sırların üretimi ile başladı. Sung Hanedanlığı döneminde temmoku sırlı Jian kaseler, Kuzey Sung mahkemeleri tarafından büyük takdir gördü ve bu kaseleri imparatorluk kullanım için onaylandı. Bu arada, Temmoku sırlı kaseler, Kuzey Sung ve Budist manastır toplulukları arasında son derece moda oldu.

Temmoku sırların adı, Çin’de Fujian ilinden gelmektedir. Japonlar Çin’de Tianmu Shan olarak bilinen dağ içinde yer alan bir manastırı ziyaretleri sırasında, birkaç Jian çay kasesini almışlar ve daha sonra bunlardan esinlenerek görünüşlerini taklit etmişlerdir. Batı Zhejiang ilindeki Tienmu Budist tapınağında temmoku kaselerin kullanımı, 12. yüzyılda Japonya’ya sıçramış ve ortaçağda Japonlar tarafından kabul görmüş, sonra Japonya’da çay törenlerinde değerli öğeler olmaya başlamıştır. Japonlar kaseleri Tianmu veya Temmoku olarak adlandırmışlardır.

Bugün, Temmoku terimi hem Çin hem de Japon kahverengi sır ve genellikle kahverengi seramikleri ifade etmek için tüm dünyada yaygın olarak kullanılmaktadır. Buna ek olarak, temmoku terimi; demirce doyurulmuş sırları, çay külü, yağ benekli, tavşan kürk, yohen, yuteki ve benzeri sırları da ifade etmektedir.

Bu çalışmada, temmoku sırlarının tarihsel gelişimi ve özellikleri incelenmiş ve temmoku sırlı çalışan sanatçılardan örnekler verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Temmoku, Çay Külü, Yağ benekli, Yohen and Yuteki
Temmoku

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir / TÜRKİYE

**Anadolu Üniversitesi, Porsuk Meslek Yüksekokulu, Eskişehir / TÜRKİYE

GİRİŞ

Temmoku ilk olarak Song Hanedanlığı (960–1279) döneminde yapılmış ve normalde sadece Çin'de Jian yao denilen çay kaselerini temsilen kullanılmıştır. Çin'de “Yao” fırın sitesi anlamına gelmektedir. “Jian” ise Yangtzen nehrinin güneyinde Fujian ilinin kuzeyindeki, Mien nehri üzerinde bir bölgedir (Koons, 2005, s. 60).

Temmoku ismi, Çin'de önemli bir Budist tapınağının yer aldığı Tianmu Shan dağının Japonca karşılığıdır. Genel olarak siyah, kahverengi kase, pas rengi, koyukahverengi sırları da kapsayan geniş bir grup için kullanılır. Temmoku sırlar parlak, kahverengi, mavi-siyah çizgili ya da benekli sırlardır. Bazen kahverengi temel renk olup, benekler ve çizgiler siyahtır.

Çok bilinen temmoku türlerinden biri; parlayan siyah çizgili “Hares fur” tavşan kürküne veya keklik tüyüne benzeyen ince radyal pas renkli çizgiler gösteren sırdır. Karakteristik Jian yao çay kaseleri konik olarak, kırmızımsı-siyah kaba taneli stoneware bir bünyeden şekillendirilmiştir. Temmoku tavşan kürkü kaseler Çin'de ve diğer Asya ülkelerinde özellikle Japonya'da büyük hayranlık uyandırmıştır. Bu eski orijinal rahip çay kaselerinden bir kaçı özel olarak adlandırılmış ve Japonya'da ulusal hazine malı olarak kabul edilmiş, nesilden nesile aktarılması için koruma altına alınmıştır.

Literatüre göre, temmoku ismi Sung dönemine ait tüm siyah ve kahverengi sırlı çay kaseleri için (demire doyurulmuş, çay külü, yağ benekli, tavşan kürkü, yohen, yuteki) gelişigüzel kullanılır olmuştur. Günümüzde, Sung dönemi temmoku çay kaseleri yapıldığı fırın veya bölgeye göre tanımlanmaktadır.

TEMMOKU SIRLARIN TARİHÇESİ VE GELİŞİMİ

Bilindiği gibi yüksek sıcaklıkta pişen siyah ve kahverengi kaplar, Çin seramikleri arasında en etkileyici olanıdır. Çinlilerin, hem kuzey hemde güneyde yaygın olarak bulabilecekleri, kil-nehir çamuru ve kumlarını temel hammadde olarak kullanarak, demir açısından zengin sırları üretmeleri şaşırtıcı değildir. Bu sırlar; günlük çay kaselerinde, pirinç depolama kaselerinde, vazolarda, şarap şişelerinde ve büyük depolama kapları üzerinde uygulanmıştır (Koons, 2005, s. 60; wood, 2007, s. 137).

Fujian ilinin güneyindeki Jian fırınlarında ülkeye özgü, özel biçimde şekillendirilmiş çay kaseleri hem Çin'de hem de Japonya'da sıradışı bir statüye kavuşmuştur. Kuzey Sung Hanedanlığının başlarında (M.S. 960–1127) Jian Temmoku kaseler Kuzey Sung mahkemeleri tarafından takdir görmüş ve imparatorluk tarafından kullanımı onaylanmıştır. Daha sonra Jian temmoku kaseler Japonya'da çay seremonilerinde çok önem kazanmıştır. Çinlilerin “Tien mu” olarak nitelendirdikleri Jian çay kaseleri Japonca “Temmoku” olarak isimlendirildi (wood, 2007 s. 137).

Çinin güneyinde günyüzüne çıkarılmış fırınlardaki çay kaseleri, belki de kuzey Fujian ilinde üretilenlerdi. Bu bölge, siyah kapların üretimi açısından 14. yüzyıldan Tang Hanedanlığı sonlarına kadar uzanan, seçkin bir geçmişe sahiptir. Milyonlarca Jian çay kasesi, bu dönem boyunca önemli temmoku üretim merkezi olan Shuji- Jianyang'da 50 kilometrelik yarı çaplı alan içerisinde yer alan dağ fırın sitelerinde üretildi (Wood, 2007, s. 146).



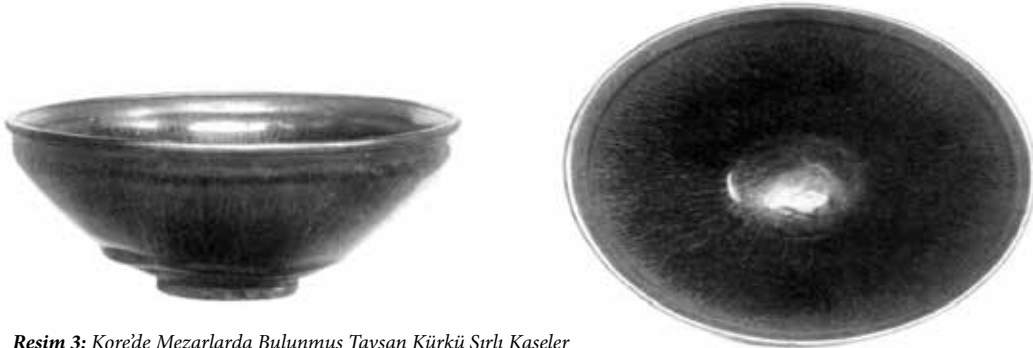
Resim 1: Liu Li Ts'ang Fırınında Bulunan Temmoku Çay Kapları, Kaseler ve Vazolar

Resim 2: Fuzian Yakınlarında Gemi Enkazında Bulunmuş Temmoku Kaseler

Sung Hanedanlığı dönemi temmoku porselenlerin, Honan ve Çin'in kuzeyinde diğer bölgelerde üretildiği bilinmektedir. Ancak buralardaki üretim Szechwan ilindeki kadar yaygın değildir. Szechwan'da Çin'in erken dönemlerine ait iki önemli "Ch'iung Chou ve Liu Li Ts'ang" fırın sitesi mevcuttur. Bunlardan her ikisi de Sung Hanedanlığı dönemine aittir. Bu fırınlarda üretimin ne zaman başladığı ve ne zaman sona erdiği bilinmemektedir (Graham, 1938, s. 177). Liu Li Ts'ang fırınında küçük ayaklı çay kapları, kaseler ve vazolar bulunmuştur (Resim 1).

Diğer temmoku sırlı kase örnekleri aşağıda görülmektedir. Kaseler Fujian ili yakınlarında bir gemi enkazında bulunmuştur (Resim 2) (Taçyıldız, 2010, s.7).

Kore Devlet müzesinde ve Prens Li Kaijo müzesinde, Kore çömlekçiliğine ait büyük bir koleksiyon mevcuttur. Bu koleksiyonlarda Koryu dönemine ait mezarlarda bulunan ve Çin'de Sung ve Yuan Hanedanlığı dönemi ile aynı zamana rastlayan çeşitli örnekler bulunmuştur. Bunlardan bir kısmının Kore el sanat işçiliğinin örnekleri olarak görülmesine karşın Çin'de yapıldığı kabul edilmektedir. Büyük çeşitlilik gösteren bu örnekler, Japonca'da temmoku olarak adlandırılmaktadır (Habson, 1934, s. 214).



Resim 3: Kore'de Mezarlarda Bulunmuş Tavşan Kürkü Sırlı Kaseler

Bunlardan gerçek temmoku olarak kabul edilenler hare's fur (tavşan kürkü) sırlı çay kasesi Şekil 3'de, Kian Temmoku olarak adlandırılan kaseler Resim 4'de, Honan tipi temmoku vazolar Resim 5'de ve yağbenekli temmoku kase ise Resim 6'da görülmektedir (Taçyıldız, 2010, s. 7; Hobson, 1934, s. 214–216).



4

Resim 4: Kore'de Mezarlarda Bulunmuş Kian Temmoku Kase

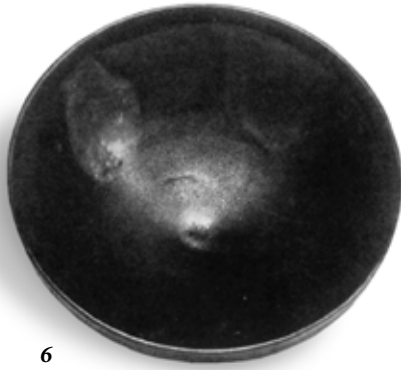


5

Resim 5: Kore'de Mezarlarda Bulunmuş Honan Temmoku Vazolar



Resim 6: Kore'de Mezarlarda Bulunmuş Honan Temmoku Yağbenekli Kase



6

Sung Hanedanlığından beri değerli olan ve kayıtlara geçirilmiş gerçek Jian temmoku kaseler ışık altında hareket ettirildiğinde renkleri değişiklik gösterir. Işık etkisiyle, ışık düşen yüzeylerde lüstere benzer efektler görülür. Ayrıca kase yüzeyinde ya ışık alan bölgelerde ince yarı şeffaf görünümler oluşturur ya da lokal olarak ışığın kırınımına göre sır yüzeyinde renk değişiklikleri olur. Profesör Chen Xianqiu tarafından Çin'de güney Sung bölgesinde mevcut yazılı kaynaklar üzerinde sürdürülen araştırmalar, Jian temmoku kaplardan

Sung Hanedanlığı döneminde çok meşhur olan benekli Yohen temmoku kapların olduğunu ortaya çıkarmıştır. Yohen temmoku sırlı kaseler ender örneklerden olup, bugün dünyada bilinen yalnızca dört örnek mevcuttur. Jian çay kaseleri içinde küçük bir grubu temsil eden bu kaseler, Japonca Yohen temmoku olarak adlandırılmıştır. Bu kaselerin iç kısımları gökkuşağı şeklinde ıslık ıslık parlayan küçük-büyük beneklerin yer aldığı olağanüstü bir görünüme sahiptir. Yohen temmoku örneklerin tamamı Japon kültür mirası ve önemli kültürel objeler olarak kabul edilmiş ve Japonya'daki müzelerde, özel koleksiyonlarda koruma altına alınmıştır”

(Wood, 2007, s. 151). Bu dört örnekten ikisi Resim 7'de görülmektedir.

Günümüzde seramik alanında ve çömlekçilik endüstrisinde hızlı ve önemli teknik gelişmeler olmasına rağmen, Yohen Temmoku sırlarının yeniden üretimi şu ana kadar başarıya ulaşmamıştır (Fuji, 1982, s. 65).

Temmoku sırların bileşiminde çok özel hammaddelerin kullanımına gerek yoktur. Bu sırlar çoğunlukla çok bilinen feldspat, talk, dolomit, mermer ve kuvars gibi hammaddeler içerirler. Buna ek olarak, siyah bir zemin üzerinde kırmızıdan, kırmızı-kahverengiye değişen benekli alanların oluşturulabilmesi için bütün temmoku sırları; %10 ve üzerinde demir oksit içerirler (Chappell, 1997, s. 387).

Temmoku sırların elde edilmesinde en önemli faktör, tamamen oksidasyonlu ortamda pişirmektir. Yağbeneklerin (oil-spot) oluşturulabilmesi için oksidasyonlu pişirim gereklidir. Kırmızı-



Resim 7: Güney Sung Hanedanlığı Yohen Temmoku Çay Kaseleri

zı demir oksit molekülleri yaklaşık 1230 °C'de oksijen atomlarını serbest bırakır, bu sıcaklıkta kırmızı demir molekülleri, mevcut yapısını koruyamaz ve FeO molekül yapısına ya da siyah demire dönüşür. Oksijen atomları serbest kaldığı için köpükler sır yüzeyine taşınır. Serbest oksijen atomları beraberinde FeO'yu sır yüzeyine taşır ve orada çöker. Bu da sır yüzeyinde pürüzlü siyah beneklerin (*spots*) oluşumunu sağlar. Yağbenekli sırların elde edilmesinde önemli olan diğer faktör, sıranın bünye üzerine uygulama kalınlığıdır. Eğer sır yeteri kadar uygulanmazsa yağbenekler (*oil-spots*) oluşmaz ya da çok küçük benekler oluşur. Sır kalınlığı en az 3 mm ve 6 mm'ye kadar uygulanabilir (Britt, 2005, s.16-17).

TEMMOKU SIRLAR İLE ÇALIŞAN SERAMİK SANATÇILARI

Temmoku sırları Çin'de ve diğer Asya ülkelerinde, özellikle Japonya'da seramik sanatçıları tarafından büyük hayranlık uyandırmıştır. Bugün, bu sırların yarattığı etki halen devam etmektedir.

Hideaki Miyamura

Japonya'da doğmuş olan Hideaki Miyamura, A.B.D'de yaşamını sürdürmektedir. Sanatçı Japonya'da bulunduğu yıllarda usta bir Japon çömlekçinin yanında altı yıl çırak olarak çalışmıştır. Uzun yıllar yüksek sıcaklıkta pişen porselen killeri üzerinde araştırmalar yapmış ve eser-



8

Resim 8: Tavşan Kürkü Temmoku Vazo



9

Resim 9: Yohen Temmoku Vazo

lerinde çok değerli Yohen temmoku sırlarını kullanmıştır. Sanatçı tarafından üretilen tavşan kürkü ve Yohen temmoku vazo Resim 8 ve Resim 9'da görülmektedir. (Taçyıldız, 2010, s. 24)

Kamada Koji

Japonya'da doğan seramik sanatçısı Koji, 1968 yılında öğretmeni Tadashi Shimizu'un önderliğinde seramik kariyerine başlamış ve yaşamını çömlek yaparak sürdürmeye karar vermiştir. Koji, yaşamını temmoku sırlarını araştırmaya ve üretmeye adanmış birkaç Japon seramik sanatçısından biridir. Modern ve farklı bakış açılarıyla, eski Çin sırlarıyla ilgili edindiği deneyimlerini yeni kuşak seramikçilere aktarmış ve Kyoto'da ünlü, çağdaş seramikçilerden biri olmuştur. Sanatçı tarafından üretilen temmoku kaseler *Resim 10* ve *Resim 11*'de görülmektedir (*Taçyıldız, 2010, s.19-20*).



10



11

Resim 10: Temmoku Kase, Resim 11: Yohen Temmoku Kase

John Britt

Washington'da doğan Britt, hayatının büyük bölümünü Dayton Ohio'da geçirmiştir. Uzun yıllardan beri çömlekçilik yapmaktadır. Britt felsefe eğitimi almasına rağmen, seramik alanında kendisini yetiştirmiştir. Çeşitli üniversite, kolejlerde ve el sanatları merkezlerinde (*Dayton Üniversitesi, Dayton Sanat Enstitüsü, Penland El Sanatları okulu, Brookhaven ve Mayland Kolejlerinde*) seramik eğitmenliği yapmış, değişik seramik teknikleri, serbest şekillendirme, çömlek yapımı, seramik fırınların yapımı, seramik hammaddeleri ve sır kimyası dersleri vermiştir. Britt, Çin Sung Hanedanlığı döneminin etkileyici temmoku sırlarını yeniden üreterek kendi formlarında kullanmaktadır. Sanatçı tarafından üretilen temmoku kaseler *Resim 12* ve *Resim 13*'de verilmiştir. (*Taçyıldız, 2010, s.19-20*).



12



13

Resim 12: Yanardönerli Yağbenekli Kase, Resim 13: Yağbenekli Kase

Ensar Taçyıldız

Taçyıldız Türkiye’de doğdu. 1991 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünde lisans, 2000 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2010 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterlik programından mezun olmuştur. Sanatçı 1991 yılından beri Anadolu Üniversitesi’nde çalışmaktadır. Sanatçı düşük ve yüksek dereceli sırlar, seramik bünyeler üzerinde uzmanlaşmıştır. Son beş yıl boyunca geleneksel Çin sırları ve teknikleri üzerinde deneysel çalışmalar yapmış, karmaşık bir yapıya sahip olan bu sırlardan çay külü, tavşan kürkü ve yağbenekli temmoku sırları yeniden üreterek, Sung Hanedanlığı temmoku sırlarını kendi geleneksel artistik formlarında kullanmaktadır. Sanatçı tarafından üretilen çay külü sırlı vazo ve yağbenekli kase *Resim 14* ve *Resim 15*’de görülmektedir (*Taçyıldız, 2010, s.108–116*).



14



15

Resim 14: Yağbenekli Kase

Resim 15: Çay Külü Temmoku Vazo

SONUÇ

Orijinal temmoku sırlar ve kaseler ilk defa Çin’de Jian bölgesinde üretilmiştir. Sung Hanedanlığı döneminde temmoku kaplar henüz yeni meşhur olmaya başlamış ve bölgenin dışında Jian kapları olarak tanınmıştır.

Kayıtlara göre, orijinal temmoku kaplar popüler olduktan sonra, birçok seramik ocağı (*atölyesi*) bu kapların görünüşlerini kopyalayarak üretim yapmıştır. Çin’in diğer kesimlerinde ve Japonya’da üretilen bu ürünler orijinal olanlardan biraz farklılık gösterir. Çoğu bölgede farklı karakterde killer mevcut olduğundan ya da sırlar aynı olmadığından yeniden üretilenler orijinal olanlara göre biraz farklılık gösterirler. Yine de bu ürünlerin tamamı temmoku olarak adlandırılmıştır. Ancak bu ürünlerin tamamı Jian kaplarıyla aynı özelliği taşımamaktadır. Bugün bile birçok bilim adamı bu ürünleri Jian kapları olarak kabul etmektedir. Ancak bunlar arasında önemli farklılıklar vardır. Orijinal temmoku kaplar yalnızca belli bölgelerde üretilmiştir. Orijinal Temmoku kaseler ve sırlar belli bir tarzda Çin’in kuzey ve güneyinde, Fujian’da –Jian fırınlarında ve birçok seramik ocağında (*atölye*) üretilmiştir.

Temmoku sırların yapımında çok özel hammaddelerin kullanımına gerek yoktur. Bu sırlar, yaygın olarak kullanılan ve bilinen feldspat, talk, dolomit, mermer ve kuvars gibi hammaddeler içerirler. Temmoku sırların elde edilmesinde en önemli faktörlerden biri tamamen oksidasyonlu atmosferde pişirmedir. Diğer kritik faktör ise bünye üzerine uygulanan sır kalınlığıdır. Sır kalınlığı en az 3 mm. olmalıdır.

Genel olarak temmoku, Çin'de ve Japonya'da hem siyah-kahverengi sırları hem de siyah seramik kapları tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Buna ek olarak, bu terim demire doyurulmuş sırları, çay külü, yağbenekli, tavşan kürkü, yohen, yuteki vb. sırların karşılığı olarak da kullanılmaktadır. Temmoku sırlı kaseler Sung Hanedanlığı döneminde popüler olduğu kadar, bugün de bütün dünyada oldukça popülerdir. Temmoku sırlar, bütün dünyada seramikçiler tarafından yaygın olarak üretilmekte ve kullanılmaktadır.

KAYNAKLAR

- BRITT, John** (2005). "Oil-Spot Glazes", *Ceramics Technical*, No. 21
- CHAPPELL, James** (1997). *The Potter's Complete Book of Clay and Glazes*, New York,
- FUJII, Naoyuki** (1982). "Magnetite in Yuteki-Temmoku (oil-spot) Glaze", *Bulletion of Kanazawa College of Art*, Vol. 26
- GRAHAM, David Crockett** (1938). "Temmoku Porcelain in Szechwan Province, China", *Published by Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Man*, Vol. 38, November
- HOBSON, R. L.** (1934). "Sung and Yuan Wares in Corean Tombs, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*", *The Burlington Magazine Publication*, Vol. 64, No. 374
- KOONS, Joe** (2005). "A Collaboration in Temmoku", *Ceramics Monthly*
- TACŸYILDIZ, Ensar** (2010). *Temmoku Sırlarının Araştırılması, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*
- WOOD, Nigel** (2007). *Chinese Glazes, Their Orgins, Chemistry and Re-Creation*, *The University of Pennsylvania Press*

“TEMMOKU GLAZES”

Assit.Prof. Soner Genç*

Autor. Ensar TAÇYILDIZ**

ABSTRACT

Temmoku glazes have been one of the most important glazes ever since discovered. The production of temmoku glazes began with the discovery of black and brown glazes during the Sung (960–1279 A.D.) dynasties of China. During Sung dynasty Jian Temmoku glazed bowls were accepted as tribute wares by the Northern Sung court, and were approved for imperial use. Meanwhile, Temmoku glazed bowls became extremely fashionable amongst Northern Sung Society and in Buddhist monastic communities.

The name of Temmoku glazes comes from a province of Fujian in China. When The Japanese visited a monastery in a Chinese mountain which is called Tianmu Shan, They bought some Jian tea bowls, and later they were inspired to imitate their look. From the Tianmu Buddhist temple in western Zhejiang province their use spread to Japan in the 12th century, where they were fervently admired by the medieval Japanese, and later becoming treasured items in the Japanese tea ceremony. They called bowls as Tianmu or Temmoku.

Today, the term Temmoku is widely used in all the world to describe both Chinese-Japanese blackware glazes and blackware in general. In addition to this, the term temmoku come to refer to iron saturat, tea dust, oil spot, hare's fur, yohen, yuteki, and so on.

In this study, historical development and specification of temmoku glazes were investigated and were given example of the work of artists working on temmoku glazes.

Key words: *Temmoku, Tea Dust, Hare's Fur, Oil Spot, Yohen and Yuteki Temmoku*

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Eskişehir / TÜRKİYE

** Anadolu University, Porsuk Vocational School, Eskişehir / TÜRKİYE

INTRODUCTION

Temmoku was first made during the Song Dynasty (960-1279) and is normally only referring to tea bowls which were called Jian yao in China. In Chinese, yao means kiln site, and Jian is the area on the Mien River in the northern Fujian province South of Yangtze River (Koons, 2005, s.60).

The name temmoku is actually the Japanese pronunciation of the Chinese mountain Tianmu Shan where an important Buddhist monastery was located. In general this name is often used for a wider group of black, russet brown bowls and blakeware glazes. Temmoku glaze is usually blue-black streaked or mottled with a lustrous brown. Sometimes the brown is the base color and the mottling and streaks are in black. A famous variety; a streaked “Hares fur” with a shining black glaze showing fine radial rust-colored streaks that resemble the fur of a hare or the markings of a partridge. The characteristic Jian yao tea bowl is conical in shape and has a coarse reddish-black stoneware body.

Temmoku hare’s fur bowls were greatly admired with in China and also in other Asian countries, most notably Japan. A few of these old original monk tea bowls of this type have been preserved in Japan, where they have been handed down from generation to generation and are individually named and kept as national treasures.

According to literature, the name temmoku has been used indiscriminately to include all black and brown glazed tea bowls (iron saturat, tea dust, oil spot, hare’s fur, yohen, yuteki) from Sung period. Nowadays efforts are made more precisely to identify the kiln or area in which Sung temmoku tea bowls were made.

HISTORY AND DEVELOPMENT OF TEMMOKU GLAZES

As known, high-fired blackwares and brownwares are among the most fascinating all Chinese ceramics. Their iron-rich glazes seem to evoke the very earths of China and it is not surprising to find that the common clays, river-muds and silts of both north and south china were often the main raw materials used to make them. They are essentially glazes of chinese countryside and were applied typically to large storage jars, to wine bottles, vases and rice bowls, and to everyday tea bowls (Koons, 2005, s. 60; wood, 2007, s. 137).

One particular style of country tea bowl-from the Jian kilns in the southern province of Fujian-achived unusual status, both in China and Japan. Early in the Northern Sung dynasty (AD 960–1127) Jian temmoku bowls were accepted as tribute wares by the Northern Sung court, and were approved for imperial use. Later Jian temmoku bowls became treasured items in the Japanes Tea Ceremony. In Japan Jian ware tea bowls were given the name “*temmoku*”-after the Japanese rendering for the Chinese characters “*Tien mu*” (wood, 2007 s.137).

Perhaps the most celebrated of the southern teabowl kilns are those that produced the Jian wares of northern Fujian province. This area has a distinguished history for blackware-making that extends from the late Tang dynasty to the late 14th century AD. Millions of Jian ware tea bowls were made through this period at various montain kiln sites within a 50-mile radius of Shuji-with Jianyang being a particular important temmoku center (Wood, 2007, s. 146).

It is well known that The sung dynasty temmoku porcelain was manufactured in Honan and in other part of East China, but not that it has been made extensively in Szechwan province. The two largest and most important early porcelain kilns in Szechwan are those at Ch'ung Chou and at Liu Li Ts'ang. Both are Sung dynasti kiln sites, but it is not known just when they began or when they ceased to function (*Graham, 1938, s. 177*).

Small-footed temmoku tea cups, bowls and vases were found at Liu Li Ts'ang kiln site (*Figure 1*).

Another example is shown below for the temmoku glazed bowl. The bowls were recovered from a shipwreck in the sea near Fuzhou in Fujian province, (*Figure 2*) (*Taçyıldız, 2010, s. 7*).



Figure 1: Temmoku Tea Cups, Bowls And Vases Were Found At Liu Li Ts'ang Kiln Site

Figure 2: Temmoku Glazed Bowles Were Recovered From A Shipwreck In The Sea

There are several great collections of Korean pottery in the Keijo Museum, in the Government General Museum and in the Household of Prince Li. They include a great variety of chinese wares which were found in the tombs of the Koryu Period. These will not include the controversial teyps of ware which are sometimes claimed as Korean handwork, but only thinks that are otherwise found in China and which are generally admitted to be of Chinese mark. The greatest variety will be noted in those wares which, for want to better title, we called by Japanese name "temmoku" (*Hobson, 1934, s. 214*).

There are the real temmoku tea bowls (*Figure 3*) with the "hare's fur" glaze, and so-called Kian temmoku (*Figure 4*), Honan temmoku bottles (*Figure 5*), and oilspot temmoku bowl (*Figure 6*) (*Taçyıldız, 2010, s. 7; Hobson, 1934, s. 214–216*).



Resim 3: Hare's Fur Bowls Found in Korean Tombs



Figure 4: Jian Temmoku Bowl Found in Korean Tombs

Figure 5: Honan Temmoku Bottles Found in Korean Tombs

Figure 6: Honan Oil Spot Temmoku Bowl Found in Korean Tombs



6

Jian temmoku bowls that change colour as they are moved in the light have also recorded and valued since Sung time. The effect seems related to lustre, and like lustre, appears to be a light-interference phenomenon, caused either by a thin semi-transparent layer on the surface of the bowl, or by local changes in the refractive indices of the glazes. It has been suggested by China's leading researcher on Jian temmoku wares, Professor Chen Xianqiu of Shanghai, that the celebrated colour changeable Jian wares, recorded by writer of the Southern Sung,

may actually refer to the famous spotted 'yohen' temmoku bowls, of which only four examples are known in the World. This small group of Jian tea bowls is remarkable for the large and small iridescent spots on their inside surfaces, and their Japanese name, yohen, suggests a changing and glittering brilliance. All four yohen bowls are Japanese National Treasures and Important Cultural Object (Wood, 2007, s.151). Two of those four examples are shown in figure 7 (Taçyıldız, 2010, s.14).



Figure 7: Southern Sung Dynasty Yohen Temmoku Bowls

Although prompt and remarkable development of techniques in the fields of ceramics and potteries industry in recent years, reproduction of Yohen-Temmoku is not successful up to the present (Fujii, 1982, s. 65).

Temmoku glazes do not require the use of any special materials. These glazes contain the most common material such as feldspar, talc, dolomite and whiting. In addition to this, all temmoku glazes contain iron oxide. Iron in amounts of 10% or more will produce colors known as saturated-iron reds with the colors showing up as red to red-brown mottled areas on a darker background (*Chappell, 1997, s. 387*).

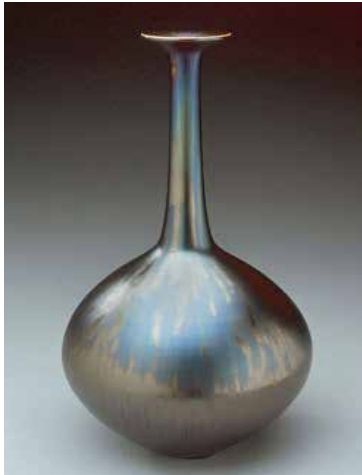
The most important factor in obtaining temmoku glazes is firing full oxidation. Oxidation is essential because of the mechanism by which oil-spots are created. Simply stated, the red iron oxide molecules, Fe_2O_3 , will let go of an oxygen atom at approximately $1230^{\circ}C$. At this temperature, the red iron oxide molecule can not maintain, its complex structure and will release an oxygen atom to become the simple FeO molecule, or black iron oxide. As the oxygen leaves the red iron oxide molecule it bubbles to the surface of the molten glaze, dragging a bit of iron with it. When it reaches the surface and leaves the glaze it deposits the spot of iron which creates the characteristic oil-spot look. Another critical factor in achieving oil spot glaze is the thickness of glaze application. If the application is not thick enough there will be no oil spotting or only very small spots. The final glaze thickness should be at least 3 mm and can be as 6 mm (*Britt, 2005, s. 16-17*).

CERAMIC ARTISTS WORKING ON TEMMOKU GLAZES

Temmoku glazes were greatly admired within China and also in other Asian countries, most notably Japan and all over the world by ceramic artists. Today, these glazes continue to arouse admiration, and ceramic artists in various countries are working on these glazes.

Hideaki Miyamura

Miyamura was born in Japan, and now have been living in the United State. While in Japan, He studied and apprenticed with a Japanese master potter for six years. For many years now, He specializes in high fire porcelain clay and uses rare Yohen Temmoku glazes. Hare's Fur and Yohen Temmoku vases were produced by Miyamura are shown *Figure 8* and *Figure 9* (*Taçyıldız, 2010, s. 24*).



8

Figure 8: Hare's Fur Temmoku Vase
Figure 9: Yohen Temmoku Vase



9

Kamada Koji

Koji was born in Japan, and his career as a ceramist began in 1968. When, under the guidance of his teacher, Tadashi Shimizu, he decided to pursue a life in pottery making. Today, Koji is one of the a small handful of Japanese ceramists who have chosen to their lives to research an production of temmoku. Through years of experimentation, refinement, and patience, he clarified a distinctly modern vision of this ancient Chinese glaze and built a reputation as one of Kyoto's most outstanding contemporary potters. Temmoku bowls produced by Koji are shown *Figure 10* and *Figure 11* (Taçyıldız, 2010, s. 19–20).



10



11

Figure 10: Temmoku Kase, Figure 11: Yohen Temmoku Kase

John Britt

John Britt was born in Washington, but lived most of his life in Dayton Ohio. He has been a potter for many years. Although he has degrees in philosophy and counseling, he is a self-taught potter who has taken classes at Haystack, Alfred, Arrowmont and other crafts centers and colleges. He has worked and taught at the University of Dayton, Dayton Art Institute, Penland School of Crafts, Collin County, Cedar Valley and Brookhaven and Mayland Community Colleges. He has taught all types of ceramic classes including, basic hand-building, throwing, sculpture, raw materials and glaze chemistry, glazing techniques and kiln building to all levels of students. He was seduced by elegant shapes and amazing glazes of the Chinese Sung Dynasty. Oil spot bowls produced by Britt are shown *Figure 12* and *Figure 13* (Taçyıldız, 2010, s. 26–27).



12



13

Figure 12: Iridescent Oil-Spot Tea Bowl, Figure 13: Oil Spot Bowl

Ensar Taçyıldız

Taçyıldız was born in Turkey. In 1991 he finished his undergraduate studies at the Anadolu University, Faculty of Fine Arts Department of Ceramic. He was awarded his graduate degree by Anadolu University, Institute of Social Sciences, Discipline of Ceramic in 2000. Pursuing his academic studies, Taçyıldız graduated from Anadolu University, Institute of Fine Arts Discipline of Ceramic, Qualification in Fine Arts Programme in 2010.

Since then 1991, he has worked as a lecturer at the Anadolu University. He has been a ceramist for twenty years. For many years now, he specializes in low- high fire glazes and ceramic body. He devoted the last five years to experimentation with traditional Chinese glazing techniques, creating his complicated temmoku tea dust, hare's fur and oil spot glazes and uses Sung Dynasty temmoku glazes her tradition and artistic form. Tea dust vase and Oil spot bowl were produced by Taçyıldız are shown *Figure 14* and *Figure 15* (Taçyıldız, 2010, s.108-116).



14



15

Figure 14: Oil Spot Temmoku Bowl , Figure 15: Teadust Temmoku Vase

RESULTS

The first time, original temmoku glaze and bowls were produced in the Jian region of China. During Sung times, temmoku ware was already becoming famous and was known as Jian ware outside of the region.

Accordinging to literature, after the original temmoku ware and glazes became popular, many other kilns copied the appearance. These reproductions from Japan and other parts of China were always slightly different than the originals. Most regions had different types of clay or not the same types of glaze giving a slightly different look to the reproductions. These were all also called temmoku ware, but did not bear the name of the Jian. Even today, many scholars lump temmoku ware into the same category as Jian ware, but in fact there is a large difference. Original temmoku ware was only produced in a very select few places. Temmoku bowls and glazes became fashionable and were made at a number of kilns in north and south China, including the Jian kilns of Fujian.

Temmoku glazes do not require the use of any special materials. These glazes contain the most common material such as feldspar, talc, dolomite and whiting. The most important factor in obtaining temmoku glazes is firing full oxidation. Another critical factor in achieving temmoku glaze is the thickness of glaze application. The final glaze thickness should be at least 3mm.

The term Temmoku is used to describe both Chinese- Japanese blackware glazes and blackware in general. In addition to this, the term Temmoku come to refer to iron saturat, tea dust, oil spot, hare's fur, yohen, yuteki, and so on. The temmoku glazed bowls were very popular even in the Sung times and are quite famous all the world today. Temmoku glazes are widely produced and used in all the world by ceramic artists.

REFERENCES

- BRITT, John** (2005). "Oil-Spot Glazes", *Ceramics Technical*, No. 21
- CHAPPELL, James** (1997). *The Potter's Complete Book of Clay and Glazes*, New York,
- FUJII, Naoyuki** (1982). "Magnetite in Yuteki-Temmoku (oil-spot) Glaze", *Bulletion of Kanazawa College of Art*, Vol. 26
- GRAHAM, David Crockett** (1938). "Temmoku Porcelain in Szechwan Province, China", *Published by Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Man*, Vol. 38, November
- HOBSON, R. L.** (1934). "Sung and Yuan Wares in Corean Tombs, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*", *The Burlington Magazine Publication*, Vol. 64, No. 374
- KOONS, Joe** (2005). "A Collaboration in Temmoku", *Ceramics Monthly*
- TAÇYILDIZ, Ensar** (2010). *Temmoku Sırlarının Araştırılması, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*
- WOOD, Nigel** (2007). *Chinese Glazes, Their Orgins, Chemistry and Re-Creation*, *The University of Pennsylvania Press*

“GÜNEY KORE’Lİ BESTECİ ISANG YUN’UN ZORLU GEÇEN YAŞAMI VE TANINMIŞ ESERLERİ”

“THE TROUBLOUS LIFE AND THE WELL-KNOWN COMPOSITIONS OF SOUTH KOREAN COMPOSER ISANG YUNG”

Dr. Tuba ÖZKAN*

ÖZET

Bu inceleme yazısında 1917-1995 yıllarında yaşamış olan Güney Koreli besteci Isang Yun’un hayatı, eserlerinin o dönem içinde bulunduğu belirsiz politik ortamlardan nasıl etkilendiği, Avrupadaki öğrencilik ve sonrasında devam eden profesyonel müzik hayatında, kişisel tarzını nasıl oluşturduğu incelenmiştir.

Dünya çapında tanınmış bir besteci olan Isang Yun’un kendi isteğiyle yok ettiği eserleri dışında, hemen hemen bütün eserleri seslendirilmiş ve önemli şirketler tarafından kaydı gerçekleştirilmiştir. Ancak ülkemizde ne yazık ki henüz pek tanınmamaktadır.

İncelememin çıkış noktası bestecinin seslendirmekten onur duyduğum “CONTEMPLATION” adlı eseridir. Yun’un iki viyola için 1988’de bestelediği “CONTEMPLATION” adlı eserinin Türkiye’deki ilk seslendirilişi, MEÜ Prof. Dr. Uğur Oral Kültür Merkezi’nde 2 Aralık 2011’de viyola sanatçıları Dr. Tuba Özkan ve Prof. Siegfried Führlinger tarafından gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 12 Ton Müziği, Seul Şehri Bursu, Şamanizm, Doğu Berlin Olayı, Isang Yun.

* İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Hesna Hatun Mah. Eski Tekel Binası, Paşalimanı Cad. No: 66 Üsküdar-İstanbul / TÜRKİYE
Fax No: (0216) 495 82 00 e-posta: tubaozkan34@hotmail.com

ABSTRACT

This feature shall look over the life of Korean composer Isang Yun lived in 1917-1995, how his compositions were affected due to political disturbances at that time and how he had formed his individual style in his school days in Europe and in the days of his professional music carrier.

Substantially all of the compositions of worldwide composer Isang Yun except that he removed some of them of his own accord had been performed and recorded by well-known music companies. Unfortunately he is little known in Turkey.

Starting Point of this investigation is a composition of him, "CONTEMPLATION" I performed proudly. The first audience of CONTEMPLATION in Turkey, composed for two violas in 1988, has been performed by two violists, Dr. Tuba Özkan and Prof. Siegfried Führlinger at MEÜ Prof. Dr. Uğur Oral Culture Center in 2nd of December, 2011.

Keywords: 12 Tone Music, Seoul City Scholarship, Shamanism, East Berlin Event, Isang Yun.

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Asya müziği, Batı müziğinin gelişiminde giderek artan bir öneme sahiptir. Birkaç seçkin Asyalı besteci arasından, bu hareketin merkezinde yer alan güney Koreli besteci Isang Yun, en dikkat çekici olanıdır. Yun¹, yirminci yüzyıl müzik sahnesindeki en önemli ve yaratıcı bestecilerden biridir. Kore'nin gelenekleriyle eski kültürünün ruhunu taşıyan bestelerine baktığımızda, Yun 'un ülkesinin en iyi "elçisi" olduğu inkâr edilemez.

"... Eğer Doğu Asyalı hamile bir kadın rüyasında Ejderha görmüş ise bu, doğacak çocuğu için oldukça 'özel' bir kaderin yazıldığı anlamına gelir. Annem doğumundan hemen önce, pek de mutluluk vermeyen rüyasında bir Ejderha gördüğünü bana yedi-sekiz yaşlarımdayken anlattı; Ejderha, doğduğum yer olan San Chung Gun yakınlarında yer alan, bizler için kutsal ve mistik sayılan, bulutların arasındaki Jiri Dağı'nın üzerinde, havada süzülüyormuş. Ejderha yaralı olduğu için, gökyüzüne doğru uçmaya çalışıyor ancak bir türlü başaramıyormuş. Annem bu rüyanın kendisini korkuttuğunu ve kaderimde yazıldığı gibi, zorluklar içinde ama bir o kadar da önemli bir hayatım olacağını söyledi..."

Isang Yun hayatını bir anlamda, Luise Rinser² ile yaptığı söyleşiden alıntı yaptığım, annesinin yorumladığı rüya gibi yaşamış bir bestecidir.

KORE YILLARI

Isang Yun 17 Eylül 1917'de, Kore'de, o zamanlar sahil kasabası olan Tong Yong yakınlarında (bugün Güney Kore'nin en büyük şehirlerinden biri olan Choong Mu) doğmuştur. Adı orijinal

¹ Francisco F. Feliciano, (1983). "Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works" Quezon City: New Day Publishers..

² Luise Rinser, (1977). 'Isang Yun: Der Verwundete Drache', S. Fisher, Verlag GmbH, s.23.

Çincedir. Çin yazını ve tarih konularında tanınmış bilim adamı ve şair Ki-Hyon Yun'un ilk oğludur. Yun ailesinin bu kolunun Çin'den Kore'ye 37. kuşaktan önce göç ettiği ve kültürel işlevi olan bir sorumlulukla Kore'ye yerleştikleri düşünülmektedir. Yun'un babası oğluna, Çin'in Yin



Resim 1: Çocukluk yıllarındaki şehirden bir manzara

döneminin önemli bir filozofu ve politikacısı olan “I- Yun” adını vermiştir.

Isang Yun beş yaşında (1922) Tong Yong'da ‘Sodang’ adında ve özel bir eğitim verilen okula gönderildi. Sodang'larda, yerel ‘Konfüçyüsçü’^A bilim adamları, yeni başlayan çocuklara temel bilimleri, Çin edebiyatını ve karakterlerini öğretiyorlardı. Kore'nin Japonya işgali altında olduğu dönem (1910-1945), eğitim de dahil bütün sistemler değişim süreci içindeydi. Japon kapitalizmi sonucunda, ekonomik ve manevi bağımsızlığını yitirmeye başlayan Kore'de, eski fikirlerin gücü de zayıflıyordu. Böylece Yun sekiz yaşında (1925), batının modern eğitim sistemlerini benimsemiş olan bir ilkokula başladı.

Batı müziği enstrümanlarıyla³ ve müziğiyle ilk karşılaşması burada oldu. Misyonerlerin getirdiği kilise organının ve orkestranın çıkarttığı sesler ona heyecan veriyordu. Batı müziği armonisi yeni bir davetti. On üç yaşında yerel amatör bir kemancı ile keman derslerine başladı ama pek az ilerleme kaydedebildi. Değişik enstrümanlar için müzik yapma isteğiyle öğrenmeyi sürdürdü. Amacı çalgıcı olarak mükemmelliğe ulaşmak değildi.

Ondört yaşında Yun, yorumlanmak üzere ilk eserini besteledi. Bu parça Tong Yong'daki bir sinemada, film arasında çalınacaktı. Bestecilik tekniğini ise henüz kendi kendine öğrenmekteydi. Yeni batı müziği üzerine ilk eğitimini Kore'de 17 yaşındayken almaya başladı ve ilerletmek için Japonya'ya gitmeye karar verdi. O dönemde bir Korelinin bestecilik okuması olağan dışı bir durumdu. Osaka Konservatuvarı'nda (1933-1936) viyolonsel ve müzik teorisi okudu. Yun,

^A Konfüçyüs: Çinli filozof. M.Ö 551-M.Ö 479 yıllarında günümüzde Çin'in Shandong eyaleti olarak bilinen bölgesinde yaşamıştır. Öğretisinin ana teması insancıl düzendir.

³ Yulee Choi, (1992). *The Problem of Musical Style: Analysis of Selected Instrumental Music of the Korean-Born Composer ISANG YUN*, s. 143, New York University.

Osaka'da okurken, daha sonra Kore'ye gelecek olan Mok Nam Choi ile çalıştı. Daha sonraki aşamalarda detaylı olarak bahsi geçecek olan "Doğu Berlin Olayı"nda (*Yun'un Batı Berlin'de yaşadığı yıllarda, Güney Kore Hükümeti tarafından kaçırılıp tutuklanması*) bu ilişki önemli bir rol oynamıştır.

Japonya'dan döndükten sonra Yun (1936-1938), Seul'deki çeşitli üniversitelerde kompozisyon ve müzik teorisi öğretti. 1938'de tekrar Japonya'ya giderek üç yıl boyunca Tomojiro İkenouch ile çalıştı. İkinci Dünya Savaşı sürecinde (1941) Japonya Almanya ile birleşerek 'Mihver Devletler' güçlerini oluşturdu. Yun Kore'ye dönerek, Japonya karşıtı direnişe katıldı ve gizli faaliyetlerde bulundu. Ancak bir yandan da tam bir müziğe adanmışlık içinde beste çalışmalarına devam ediyordu. Japon işgali sırasında çok zor günler geçiren kız kardeşine gönderdiği müzikal mektup, Pyun-gi (*Mektup*) 1941'de bestelendi. Yine bu karışık ortamda bestelediği Oda Müziği, Orkestra için ve film müziği olarak bestelediği pek çok eser dolaşımdan çekilmiştir. 15 Ağustos 1945'te Japonya, Müttefik Devletlere teslim oluncaya dek, Yun birçok kez Japonlar tarafından hapse atılmıştı. Byung Joo Yoo⁴ (*Yun'un kayımbiraderi*), şöyle anlatıyor: "Isang Yun, Tong Yong ortaokulunda benden üç yıl öndeydi. Yoksul ama zekiydi. Güçlü bir adalet duygusu vardı. Japonya'ya karşı bağımsızlık hareketine katıldı ve defalarca hapse girdi".

Japonya'nın 1945'te teslim olmasının ardından, Japon birliklerini silahsızlandırmak amacıyla ABD ve Sovyet birliklerinin 38. enlemin kuzey ve güneyine girmesiyle birlikte, pek çok politik anlaşmazlıktan sonra, 38. enlem Kore ulusunu kuzey-güney olarak bölen sınır oldu.

15 Ağustos 1948'de Güney Kore Cumhuriyeti kuruldu. Yun, Kore kültürel yaşamının yeniden yapılandırılmasıyla da yakından ilgilenmiştir. Chi-HwanYoo adlı bir şair tarafından örgütlen-



Resim 2: Isang Yun

nen Tong Yong Edebiyat Derneği'ne (*Tong Yong Munhwa Hupoe*) katıldı. Şehrinin ortaöğretim okullarında müzik öğretti. 1949 baharında buradan ayrılarak, aktif olarak müzik çalışmak üzere Pusan'a taşındı. Kuzey Kore'nin güneyi işgali sırasında (1950) Yun, Soo Ja Lee ile evlendi, aynı yıl kızları 'Djong' doğdu. Kore savaşından sonra (1953) Yun, Seul'e taşınarak Seul'deki Üniversitelerde müzik teorisi ve kompozisyon derslerine girdi. 1954'te oğlu 'Ujong' doğdu. 1955'te Birinci Yaylı Dörtlüsü ve Piyanolu Üçlü (First String Quartet -PianoTrio), kendisine, o yıl ilk kez verilen ancak bugün sanat alanında en prestijli ödüller arasına girmiş olan, Seul Şehri Ödülü'nü kazandırdı.

⁴ Sung Hwan Chun, (March 1989). "Yun Isang", *YesongDong-a*, s. 459.

AVRUPA YILLARI

1956'da politik ve kültürel ortam Asya'dan Avrupa'ya yolculuğu kolaylaştırmasa da Yun, Haziran ayında Seul Şehri Bursu ile Paris'e geldi ve Paris Ulusal Konservatuvarı'nda Piere Revel ile müzik teorisi, Tony Rubin ile de kompozisyon çalıştı. 1957'de Yun, Batı Berlin'e taşındı. Bir yıl önceki Berlin ziyaretlerinde en yeni beste tekniklerini Scheonberg^B, Berg^C ve Webern^D gibi bestecilerin eserlerini inceleyerek çalışmıştı. O dönemde Darmstadt, besteciler ve yorumcular açısından ilham verici deneyleriyle önemli bir merkezdi. Her besteci yeni yönere atılımlar yaparak kendi sitilini, dilini ve özel tekniğini oluşturuyordu. Yun'un yapıtları⁵ batılı tekniklerle harmanlanmış olsa da doğu geleneğine sadık kalmıştır. "... Kendi stilimi yaratarak ustalaştım. Başlangıçta batı müziği beste tekniklerini iyice anlamak zorundaydım. O dönem Doğu Asya müziğine sırtımı dönmüş gibi görünmüş olsam da, sonrasında müziğimde Doğu geleneklerini ifade etmeye başladım. Aslında ben geleneklerimden hiç vazgeçmedim"⁶.

41 yaşındaki Yun, bir yandan Berlin Yüksek Müzik Okulu'nda (*Hochschule für Musik*) Reinhard Swartz-Schilling ile müzik teorisi, Joseph Rufer ile "On İki Ton Tekniği"^E ve Boris Blacher ile beste teknikleri çalışırken, Darmstadt'ta da uluslararası derslere katılıyordu.

Hitler rejimince tahrip edilmiş olan Avrupa'nın geleneksel müziğini kurtarmak amacıyla oluşturulan Darmstadt Çağdaş Müzik Festivali'nde, Yun'un "Music for Seven Instrument" (Yedi Çalgı için Müzik) adlı bestesi ilk seslendirilişinde bütün dikkatleri üzerine topladı. Bu başarı sayesinde Yun için 1959 yılı unutulmaz oldu. 1960 -1963 yıllarını Krefeld, Freiburg ve Köln'de geçiren Yun, Ford Vakfı'nın davetiyle 1964'te Berlin'e döndü. Bu dönemde Yun'un Bara, Loyang, Gasa, Garak ve Om Mani Padme Hum gibi eserleri on iki ton tekniğinde hapsolmuş olarak eleştirildi. 1966'da Donaueshingen'de 'Reak' icrasıyla tekrar büyük başarı kazandı. Bu bestesi, kendi benzersiz 'ana ton tekniğini' uygulayıp Kore saray müziğinin özelliklerini kullanarak, kişiliğini oluştururken edindiği geleneksel batı tekniğini aşmaktaydı. 'Reak' neredeyse hemen uluslararası bir besteci olarak ünlenmesini sağladı. Ardından Budizm^F, Taoculuk^G, Şamanizm^H ve Kore geleneksel müziği gibi Doğu Asya etkilerine dayanan bir dizi yeni yapıt daha besteledi.

Ancak 1967'de yaşamı, 'Doğu Berlin Olayı' olarak bilinen yola girdi. Yun, Osaka'daki öğrencilik yıllarında birlikte çalıştığı, ancak Kore'nin kuzey-güney olarak bölünmesinden sonra

^B Arnold Schoenberg (1874-1951), Avusturyalı besteci. On iki ton müziğinin öncülerinden biri.

^C Alban Berg (1885-1935), Avusturyalı besteci. On iki ton müziğinin öncülerinden biri.

^D Anton Webern (1883-1945), Avusturyalı besteci. On iki ton müziğinin öncülerinden biri.

^E 12 Ton Müziği: Bestecinin merkezine bütün notaların birer kez tekrarlandığı bir dizinin (ve bu dizinin tersten okunmasının yansıması, yansımanın tersten okunuşu gibi dönüşümleri) yerleştirmeye yarayan teknik; atonal müziğin özel hallerinden biri. Serializm, Dodekafonik müzik de denir.

^F Budizm: Hindistan'da ortaya çıkmış din ve öğretileri topluluğu. Farklı bakış açılarına göre din veya felsefe olarak tanımlanan Budizm'in hedefi hayattaki acı,ızdırıp ve tatminsizliğin kaynaklarını açıklamak ve bunları gidermenin yollarını göstermektir.

^G Taoculuk: Çin kökenli başlıca iki dinsel felsefeden biridir. Konfüçyüsçülükle birlikte 2000 yıldan fazla Çin'de yaşamın her alanını biçimlendirmiştir. Taoculuk daha ziyade kişisel ve metafizik konularla ilgilidir.

^H Şamanizm: Şamanizm ya da Kamçılık /Şamanlar tarafından 'deneyim' olarak ifade edilir, varlığı tüm insanlık tarihinde 'Erken Taş Devri'ne ve daha öncesine kadar kanıtlanabilen, insiasyon (kabul töreni) içeren bir vecd ve trans tekniği.

⁵ Donald Jay Grout, (1988). "A History of Western Music", New York, W. W. Norton & Co. s. 865.

⁶ Luise Rinser, (1997). "Verwundete Drache", s. 95.



Resim 3: Berlin Yüksek Sanat Okulu, öğrencilerle prova

Kuzey Koreli olan hocası Mok Nam Choi'yi ziyaret etmek amacıyla, Choi'nin oğlu ile Doğu Berlin'e gitmişti. Daha sonra 1963'te tekrar aynı amaçla Pyong Yang'a (Kuzey Kore'nin başkenti) bir yolculuk yaptı. Eski hocasıyla tekrar kurduğu ilişki yüzünden Güney Kore Hükümeti'nin gözünden düştü. 17 Haziran 1967'de, o dönemin 'Park Hükümeti' Güney Kore ajanları tarafından Batı Berlin'deki dairesinden eşiyile birlikte kaçırılarak Seul'e götürülüp tutuklandı.

13 Aralık 1967'de eşi Soo Ja Lee yedi yıla, Isang Yun ise ömür boyu hapse mahkum oldu.

13 Mart 1968'de ikinci bir mahkeme Yun'un mahkumiyetini 15 yıla, Ocak 1969'da son kararda 10 yıla indirdi. Evrensel adalet olarak adlandırılan bir karar da; Rus besteci Igor Stravinsky'nin başka 23 önemli besteciyle birlikte imzaladığı protesto mektubu sayesinde, aydınlar topluluğunun Yun'un salıverilmesini talep etmesiyle başlayan politik süreçtir. Bu talep sayesinde Batı Alman Hükümeti, kendi topraklarında yasadışı faaliyette bulunması gerekçesiyle, Güney Kore'ye yaptığı ekonomik yardımı keseceği tehdidinde bulundu. Sonunda Güney Kore, Yun ve eşini



Mart 1969'da serbest bıraktı. Yun zorlu hapisane koşullarında bile üretkenliğini sürdürmüştür. Ölümüne mahkum edildiği dönemde bile 'Riul' ve 'Images' parçalarını yazdı. 1967'de yazmaya başladığı 'Die Witwedens Schmetterlings' (Dul Kelebek) operasını hücreindeki zor koşullarda tamamladı. Bu opera

Aralık 1967'de ilk kez Bonn'da yorumlandığında, Yun hala hapisteydi. Batı Almanya'daki Hamburg Akademisi, hapiste olan Yun'u akademinin üyesi yaparak onurlandırdı. Yun 1969'da batı Almanya'ya döndükten sonra, Hanover Devlet Müzik Okulu'nda öğretmenliğe baş-

Resim 4: Isang Yun'un Kore'deki mahkumiyet fotoğrafı

ladı ve burada Suk-He Kang, Byung-Dong Paik, Jung-Kil Kim ve In-ChanChoi gibi bestecileri derslerine çağırıldı. 1970'de Berlin Akademi'si kendisini 'Kiel Kultur Preis' (Kiel Kültür Ödülü) ile onurlandırıldı. Doğu Berlin Olay'larının üzerindeki üzücü etkisiyle 29 Kasım 1971'de Güney Kore vatandaşlığını reddederek Federal Alman Cumhuriyeti vatandaşlığına geçti.

1972'de bir yıl önce yazmaya başladığı operası 'Sim Tjong'u tamamladı ve bu operanın ilk seslendirilişi aynı yıl Münih Olimpiyatları Kültür Festivali'nin açılışında yapıldı. Yun dünya çapında ün kazandı. Aynı yıl Berlin Sanat Akademileri üyesi yapıldı. 1977'de Berlin Yüksek Sanat Okulu'nda (Hochschule der Künste) kompozisyon profesörü oldu.

1981'de Yun, Kyangju şehrindeki öğrencilerin demokratik protestosunun birinci yıl dönümünü çok özel bir şekilde; "Exemplum in Memoriam Kyangju" adlı eseri besteleyerek andı.

1983'ten sonra Yun'un en verimli dönemi başladı. Her yıl, en az dört beş yeni eser besteledi. 1985'te Tübingen Üniversitesi, müzik ve sanata yaptığı olağanüstü katkılar nedeniyle kendisine 'Onur Doktorası' verdi.

1987 yılında beş oda müziği yapıtını tamamladı: "Kammersinfonie Nr.1 (Oda Senfonisi No.1) 'Tapis' Pour Cordes (Yaylılar için 'Halı'), In Balance für Harfe Solo (solo Arp için 'Dengede') 'Kontraste' Zwei Stücke für Violin Solo (Keman solo için iki parça 'Karşıtlıklar'), Duetto Concertante für Obue/English Horn, Violoncello und Streicher (Obua/Corangle, Viyolonsel ve Yaylılar için İkili Konçerto)". Bunların yanı sıra bestelediği iki önemli orkestra yapıtı da; Kantat- 'Mein Land', 'Mein Folk' ('Ülkem', 'Halkım' için Kantat) ve Senfoni V'dir. 'Mein Land', 'Mein Folk'ta Kore'deki gerçek demokrasi özlemini anlatır. Politik deneyimleri kendisini, derinden toplumsal sorunlarla ilgilenen, pozitif bir ulusalcı yapmıştır. Senfoni V, Berlin şehrinin 750. yılı için ısmarlanmıştır.

21 Mayıs 1988'de Yun, ülkeye katkı yapan önemli kişilere Batı Alman Başbakanı'nın verdiği 'Büyük Katkı Onursal Madalyası' ile onurlandırıldı. Aynı yıl İsveç Hükümeti'nin davetiyle yaz tatilini İsveç'in orta bölgesindeki Sveg'de geçirdi. Kuzey denizinden çok etkilenen Yun, Eckart Schoifer'in teşvikiyle iki viyola için "Contemplation"¹ adlı eserini besteledi. Yun, çok çalışkan ve Avrupa'nın en faal bestecilerinden biriydi. Kafasında önündeki beş yılın bestecilik anlamında programı belliydi.

Haftalık çıkan bir Kore gazetesindeki röportajda⁷ Yun, günlük rutin yaşamını şöyle anlatıyor; "... Sabah altıda kalkarım. Dokuz buçuktan bire kadar kendi bestelerimle uğraşırım. Öğle yemeğinden sonra biraz yürür ve bir saat uyurum. Saat dörtten sonra tekrar kompozisyonlarımla ilgilenirim. Ama akşam beste yapmam. Zira aceleyle bile olsa haberleri dinlemek önemlidir. Bir sanatçının en önemli görevlerinden biri de dünyada neler olup bittiğini bilmesidir..."

Isang Yun 1988'de Tokyo'ya yaptığı bir ziyaret sırasında yaptığı röportajda, yarımadayı ayıran askerlerden arındırılmış bölgede, ortak bir kuzey-güney konseri önerdi. İki taviz vermeyen ideoloji, Kore'yi iki tarafın da tanımadığı bir çizgiyle ayırmıştı. Yun'un önerisi Kuzey ve Güney Kore hükümetlerince benimsenmiş gibi görünüyordu. Seul'de "Yun Isang Müzik Festivali" duyuruları yapıldı. 27-31 Mart tarihinde yapılacak festivale FACOX^J sponsor olmuştu. Ancak

¹ Contemplation: Derin düşünceler

⁷ Bjong Lee, (7 Aug. 1988). 'I have East German Citizenship but I am a Korean', CHUGAN HANGUK

FACOX Yun'a yaptığı resmi daveti geri çekince, festival belirsiz bir tarihe ertelendi. İngilizce yayınlanan Kore gazetesi The Korean Herald, kültür sayfasında "Seul'de Yun I-Sung Etkinlikleri İptal" diye duyurdu⁸. Yun, yerel medyaya gönderdiği mektupta, "Bu, Güney Kore hükümetinin birkaç yıl önce bana yaptığı haksızlıkları düzeltmeye yanaşmadığını gösteriyor" dedi.

Tüm bu olumsuzluklardan sonra Yun Berlin'e döndü ve iki katlı çiftlik evinde yaşamını sürdürdü. Kariyerindeki sayısız çekişmeler sorulduğunda, kibar, alçak gönüllü ve cömert tavrı ile ve filozofça, kendinden emin bir şekilde, müziğinin kendi adına konuşacağını söylüyordu. Yun, "bütün dünya girdaba kapılmış, kaos ve komplikasyonlar içindeyken, gerçek sanatçının yapacağı şey sanat yapıtlarıyla insanlığın vicdanına seslenmesidir. Günümüzü gerçek yönleriyle ifade etme hakkı ve görevi, yaşamımızı şekillendiren olayların içine gömülmüş sanatçılarındır,"^K diyor.

ISANG YUN'UN KARAKTERİSTİK OLARAK DİKKAT ÇEKMiŞ BAZI ESERLERİNE AİT AÇIKLAMALAR

Yun'un eserleri iki döneme ayrılır. Birinci dönem (1956-1975): "Yalnızca sanatsal düşünce olarak" müzik. İkinci dönem (1975-1991): "Gerçek dünyada yer almak" için müzik. Bu eserler Tablo 1 ve 2'de verilmiştir.

BARA: Budist ayin dansı anlamına gelir. Budist tapınaklarının ciddi tören havasını hatırlatır. Keşişler dua ve dans ile kötü ruhları iterken, kendi ruhlarına odaklanıp, sonunda dinsel esrikliğe ağır ve zorlu hareketlerle ulaşırlar. Yun, bu ağır dans devinimini 'Bara' adlı orkestra parçasında ritmik bir yapıyla sunmuştur. Bara'da, şiddetli titremelerle denetlenen vibrato^L ve tremolo^M, üflenen seslerdeki dinamik eğilim, süslemeli flüt sesleri ve sürüp giden davul sesleri gibi tipik özelliklerden oluşan renkli ve egzotik sonoriteler geliştirmiştir. Besteci bu eseri 12 Ton Teknik Formu'nun, doğu lezzetlerini ifade etme potansiyelini göstermek için bestelemiştir.

REAK: Kore ayinlerinde ilahi benzeri bayram müziği anlamındadır. Reak, kişisel müzik tarzının oluşumunda dönüm noktası olan tipik bir eserdir. Bu yapıtta Yun yalnızca müziğe ait düşüncelerini ve tekniklerini açıklamakla kalmaz, 'Doğu' geleneği içindeki imgelemine de billurlaştırır (*Kristalize dönem*). Reak, avangard bir besteci olarak uluslararası arenaya gerçek anlamda ilk çıkışıdır. O'na çağdaş müzik camiasında ün ve saygınlık getirir. Bu eserde, belirgin karakteri olması gereken polifonik ses efektlerini geliştirmek için, ses birimleri ve ses kompleksleri arar gibidir. Yun genişletilmiş icra teknikleri kullanarak, geleneksel doğu müziğine benzeyen sesler üretir.

Ör: 1-Yukarı ve aşağıya doğru hareketlerle Flüt'te güçlü vibratosuz glissandolar

(Aynı tel üzerinde kaydırma hareketi).

2-Bir Kore çalgısı olan Kayagum'un sesini elde etmek için yaylı çalgılarda çeşitli pizzicato

(teli parmakla çekerek ses elde etme şekli) tonu arayışları.

3-Kore enstrümanı Piri'nin sesini Obua ile elde etmeye çalışmak.

^J FACOX: Kore Kültür Sanat Örgütü Federasyonu

^K bkz. Luise Rinser, "Der Verwundete Drache"

^L Vibrato: Titreşim

^M Tremolo: Aynı ses üstünde ölçsüz sesin hızlı bir şekilde yinelenmesi.

^N Yulee Choi "Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the School of Education, Health, Nursing and Arts Professions", New York University, 1992

⁸ The Korean Herald, (5 March 1989): 'Yun I-Sang Events in Seoul Canceled', Culture 9.

Tablo 1: Birinci dönem eserlerinin Kronolojik sıralaması, Yulee Choi^N

Birinci Dönem (1956-1975)	
	1 Beş Piyano parçası.
	2 Yedi çalgı için müzik.
	3 Yaylı Dörtlü III
	4 “Bara” Orkestra parçası (E)
	5 Büyük orkestra için “Senfonik Sahne” (E)
	6 “Colloides Sonores” Yaylı orkestra için.
	7 “Loyang” (E)
	8 “Gasa” Keman ve Piyano için (E)
	9 “Garak” Flüt ve Piyano için. (E)
	10 “Fluktuationen” (Dalgalanmalar) Orkestra için
	11 “Nore” Viyolonsel ve piyano için (E)
	12 “Om mani padme hum” (E)
	13 “Reak”(E)
	14 “Shao Yağ Yin” (E)
	15 “Tuyaux Sonores” Org için.
	16 “Riul” Klarinet ve Piyano için
	17 “İmages” (E)
	18 “Ein Schmetterlingstraum” (Bir Kelebeğin Rüyası)
	19 Şaman İlahileri (E)
	20 Solo Viyolonsel için Glisandolar.
Yun’un Stilinin Oluşumu 1966-1972	21 “Dimensionen” Boyutlar
	22 “Piri” Obua Solo için. (E)
	23 “Namo”(E)
	24 “Gagokl” (E)
	25 “Vom Tao”(E)
	26 “Der Traum des Liu-Tung” Liu Tung’un Rüyası
	27 Dul Kelebek Operası. (E)
28 “Geisterliebe” Hayalet Aşk (E)	
29 “Sim Tjong” (E)	
Yun’un Kristalleşmiş Stili. 1972-1975	30 Konser Figürleri.
	31 Trio Flüt - Obua - Keman için.
	32 Trio Keman - Volonsel - Slifon için.
	33 Büyük orkestra için üvertür.
	33 “Hamonia” Nefesliler-Arp ve Vurmalı Sazlar için
	34 “Etüdüler” Flüt Solo için.
35 “Memory” Üç ses ve Vurmalı sazlar için.	
(E) Eastern Materials, Korean or religious title or story. (Dini başlıklar ya da Kore Stili hikayeler)	

^N Yulee Choi “Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the School of Education, Health, Nursing and Arts Professions, New York University, 1992

Tablo 2: İkinci dönem eserlerinin Kronolojik sıralaması, Yulee ChoiN

İkinci Dönem (1975-1991) (Participation in “RealWorld”)	
	36 “Rondel” Obua, Klarinet - Fagot için
	37 Org için “Fragment”
	38 “An de Schwelle” Eşikte (R)
	39 Viyolonsel ve Piyano için Duo.
	40 Konser Parçası.
	41 “Kraliyet Teması” Solo Keman İçin
	42 Viyolonsel Konçertosu (R)
	43 Flüt Konçertosu (R)
	44 “Salomo” Alto Flüt için (R)
	45 İkili Konçerto (R)
	46 “Der Weise Mann” Bilge adam (R)
	47 “Muak”(E)
	48 “Oktett” Sekizli
	49 “Fanfare & Memorial”
	50 Obua Arp Viola için Sonat
	51 “Nove Novellette” Flüt ve rp için
	52 “Teiledich Nacht” (R)
	53 “Exemplum in MemoriamKwangju” (R)
	54 Klarinet Konçertosu.
	55 Keman Konçertoso No: 1 (R)
	56 “O Licht...”
	57 “Der Herristmein Hirte”
	58 İnterludium Solo Piyano için.
	59 Senfoni No:1 (R)
	60 Concertino, Akordeon ve Yaylı Dörtlü için
1983	61 Sonatin, iki Keman için
	62 Inventionen, iki Obua için
	63 Monolog, BasKlarinet için
	64 Monolog, Fagot için
	65 Keman Konçertosu No.2
	66 Senfoni No.2 (R)
1984	67 Viyolonsel ve Arp için Duo
	68 Klarinet için Beşli
	69 Gong-Hu (E)
	70 Senfoni No.3 (R)
1985	71 Li-Na im Garten (Bahçede)
	81 Gagok II (E)

1986	82 Senfoni No.4 (R)
	83 Mugung-Dong (E)
	84 Impression,Orkestra için
	85 Recontre, Klarinet-Arp-Viyolonsel için
	86 Flütler için Dörtlü
	87 Flüt ve Yaylılar için Beşli
	88 Senfoni No.5 (R)
1987	89 Oda Senfonisi No.1
	90 Tapis (Hali), Yaylılar için
	91 In Balance, solo Arp için
	92 Kontraste, İki Parça-Solo Viyola için
	93 Duette Concertante, Obua Eng. Horn, Viyolonsel ve Yaylılar için
	94 Mein Land, Mein Folk (R)
	95 Senfoni No.5 (R)
1988	96 Pezzo Fantasiioso
	97 Flüt, Viyola, Viyolonsel, Klarinet için 'Dörtlü'
	98 Intermezzo, Akordeon ve Viyolonsel için
	99 Yaylı Dörtlü, No.4
	100 Contemplation, iki Viyola için
	101 Distanzen, Nefesli ve Yaylı Beşli için
	102 "Sori", Flüt solo için (E)
	103 Oda Senfonisi No.2
	104 "Konturen", Orkestra için
	105 "Together", Viyola ve Kontrabas için
1989	106 "Rufe", Obua ve Arp için
	107 Yaylı Dörtlü No.5
	108 Obua Konçertosu
	109 Oda Konçertosu No.1
1990	110 Oda Konçertosu No.2
	111 Nefesliler için Beşli Sonat,
	112 Viyola ve Piyano için
1991	
	(E): Eastern Materials, Korean or religious title or story. (Dini başlıklar ya da Kore Stili hikayeler)
	(R): The Music as an Expression of "Real World"

LOYANG⁰: Bu eserde doğu karakterinde çeşitli sonoriteleri araştırmıştır ve 'Reak' adlı eserindeki kişisel stiline müjdecisidir. Loyang, Çinlilerin Kore'ye gönderdiği Tang-ak yani saray müziğinin merkezidir. Yun'un yeni ses arayışı bu parçada daha çok artikülasyon, dinamik ve tempo üzerine yoğunlaşmıştır. **Tablo 3: Loyang'ın üstünde kurgulandığı form.**



⁰ Loyang: aynı zamanda Doğu Orta Çin'de eski bir şehirdir.

GASA: Bu eser Keman ve Pişano için bestelenmiştir. Başlık olarak Gasa kelimesi, opera librettosu gibi seslendirilecek bir Kore şiiri anlamındadır. Adından da anlaşılacağı gibi keman, süslü ve değişik ritimler, yoğun dinamikler, ani perde değiştirmeleri ve ana tonlardaki artiküle hareketlerle bezenmiş bir karakteri canlandırır. Tek bir hareket ile tempo değişikliklerinin gerçekleştiği Gasa, üç bölümden oluşur; 1. bölüm oldukça ağır, 2. bölüm hızlı ve parlak geçiş, 3. bölüm ağır, huzurlu ve sessiz, hatta meditativ havadadır.

Yun, eserin bazı bölümlerini ayırmak veya birleştirmek için, Pişano'yu Vurmalı Saz gibi kullanmıştır. Dramatik dinamik değişikliklere rağmen Yun dengeyi, simetrik yapıya ritim kalıbını yayarak korur. Yun'un Taocu felsefenin derinlerinde yatan simetriyi kullanarak dengeye ulaşması, eserin başından sonuna kadar mevcuttur.

Tablo4: GASA'da 12 ton ve Çeşitlemeleri (*Twelve-Tone in No 1-4*)



GARAK: Flüt ve Pişano için bestelenen Garak, kelime anlamıyla Kore melodisidir. Besteci bu parçada serbest 12 ton tekniğini kullanır ancak esere doğu uygulamaları ve etkileri egemendir; içinde parlak formüllerle gösterilen zor süslemeler ve teknik etkileri (*dil titremeleri gibi*) kullanmıştır.

FLUKTUATIONEN: Orkestra için yazılmıştır. Başlık Taoculuk'un ana fikrini simgeler: "Değişimler" veya "Akışlar". Bu devinime, akışa ve değişime vurgu, kimi batılı filozoflar da dahil, mistiklerin dünya görüşünün temel özelliğidir. Örneğin Capra⁹, The Tao of Physics'te Yunan filozofu Heraklit'in düşüncesine göre, "her şey akar" der.



⁹ Fritjof Capra, (1975). 'The Tao of Physics', Bentam New Age Books, s.175-176.

Taoculukta akış ve sürekli değişim gerçeğine “*Tao*” denir ve her şeyin dahil olduğu bir kozmik süreç olarak görülür. Yun’un yapıtı Fluktuationen’de akış hali “*pianissimo*” (*çok hafif*) ile başlar ve pppp (*dört kat daha hafif*) ile kaybolur. Güçlü ve sonsuz, ezeli ve ebedi ama yine de dinamik olarak varolan, sonu gelmez bir akışı anlatan sesin kesintisiz dalgalanmasını ifade edebilmek için bu ses birimlerini kullanmıştır.

Tablo 5: Garak’taki Melismatik figürler

OM MANI PADME HUM: “İşte lotus çiçeğinde bir boncuk!” olan Sanskritçe yakarıştır^P. Budist felsefesi ve diğer oryantal düşüncelerle ilişkiyi ortaya koyar. Metin Wolf D.Rogosky’nin yazdığı ‘Gautama Buddha’dan Karl Eugen Neumann’ın çevirdiği Sutra’ları kullanır. Yun, on dokuz değişik Vurmalı çalgı kullanmıştır bu eserde. Bu eser 27 dk. süren bir Orotoryo’dur. 1. Hareket “Lotus Çiçeği” (*yalnız orkestra*), 2. Hareket “Gotama sordu” (*soprano solo, ork.*), 3. Hareket “Susuz” (*Orkestra*), 4. Hareket “Kurtuluş” (*bariton solo, ork.*), 5. Hareket “Nirvana” (*sop.solo, koro, ork.*) şeklinde kurgulanmıştır.

RIUL: 1968 yazı başlarında “Doğu Berlin Olayı” ile ilgili süren politik dava yüzünden Yun, şiddetli kalp rahatsızlığı nedeniyle hastaneye yattığında Klarinet ve Piyano için “*Riul*”u yazmaya devam etmiştir. Riul, Korece belli bir tip “*ritim*” veya “*melodi*” anlamına gelir. Bestecinin burada amacı, melodinin karakterini, sürekli dalgalanan bir eleman olarak göstermektir. Esere Klarinet kesintisiz olarak melodik satırı, merkezi noktayı merkezi ton olarak bulabilmek için dinamik Melismatik^Q figürlerle tekrarlar. Kendi söylemiyle 1960’ların sonunda Yun, ana ton^R tekniği fikrini geliştirmek için ciddi olarak uğraş vermiştir. Riul, başlattığı ana ton tekniğinin iyi bir örneğidir.

GAGOK^S: Yun’un Gagok enstrümantasyonunda bir Vokal, bir Gitar ve on çeşit Vurma Saz çalan bir müzisyen vardır. Gagok’un enstrümantal kısımlarında Gitar, sanki “*Komungo*” (*Kore çalgısı*) çalma tarzını hatırlatmak üzere kullanılır. Eser, sürdürülen tonlar, mikro tonlar, vibratolar ve glissandolu^T figürler kullanarak, vokal melodik çizgide geleneksel Gagok’a çok benzer. Zenginleştirmeler, mikro tonlar, vibratolar ve glissandoların ölçü oranı, tüm vokal bölümünün %82’sidir¹⁰.

PIRI: Birçok yönden Obua’ya benzeyen Piri, bir geleneksel Kore üflemeli çalgısıdır. Yun bu eseri başta Obua için bestelemiştir. İlk seslendirilişini Klarinet ile Edward Bruno yapsa da, batılı olmayan efektleri üretmek için Obua’ya uyarlanmıştır. Geleneksel Kore müziğinin sonorite ve ritimsel özelliklerinin çeşitli olanaklarını araştırır. Piri adlı eserin orijinal “*Piri*” çalgısı tarzında icra tekniklerinin kullanılışından doğduğu açıktır. Riul’un tersine melodik hatlar daha az Melismatik’tir, ama cümle uzunlukları artmıştır. Bu da ana ton fikrinin gelişiminin sürmekte olduğuna dair bir göstergedir.

^P Sanskritçe: (Devanagari) Hint-Asya dil ailesinin Hint-İran koluna bağlı eski ve belgeli bir lisandır.

^Q Melismatik: Bir notanın bir ton aşağısından veya yukarısından notaya dönülerek yapılan süslemeler tekniği sistemi.

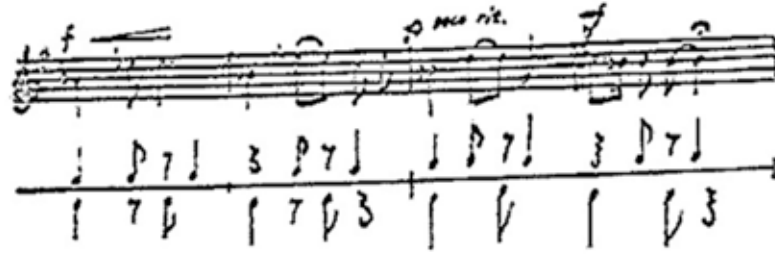
^R Ana ton: Ana sesin üzerinden parmağı kaldırmadan geniş ve ritimli vibratolarla ileri-geri hareket

^S Kore dilinde “anlamsız vokal”

¹⁰ Je Chang Kim, (1986). ‘The Study of Isang Yun’s Work’ “Gagok”: Comparison of Korea Traditional Music Gagok.

NAGUN: Ünlü Kore’li şair Mok-Wol Park’ın bir şiirine yazılmıştır. Bu şarkının lirik teması Yun’un geleneksel uygulamalardan fazla uzaklaşmayan Sol majör-Sol Minör tonlarında bestelediği ilk melodik örneklerdendir. Nagun sadece ritmik kalıbıyla değil, melodik figürasyonu ile Kore geleneksel müziğinin ‘Melismatik’ süslemeleriyle de karakterize edilmiştir.

Tablo 6a: Kore Geleneksel ritmi Chung-jungmori’nin Nagun’daki kullanımı.



Tablo 6a: Nagun’daki, müzik ve şiir

Andante
중 천천히
mp

나그네
(Nagune: A Wanderer)
Comp.
Yun, Isang
윤이상 작곡

1. 강나루 건너서 달 밝은 길은
구름에 달가듯이 가는 나그네
슬익는 마음-마다 라는-저 녀-노을-
구름에 달가-듯이 가는 나-그-네-

accell.
p poco rit.
mf
a tempo

CONTEMPLATION: Yun iki viyola için bestelediği bu esere,1988 de yaz tatili için gittiği İsveç’in orta kesimlerindeki Svege yerleşkesinde başlamış ve tamamlamıştır. Ünlü viyola sanatçısı Prof. Siegfried Führlinger (*Yun’un yakın dostu*) ile yaptıkları sohbetlerde; Kuzey Denizi üzerindeki değişken ışıktan ve dalgalardan çok etkilendiğini, bu doğa harikasını uzun saatler boyunca izlerken “*derin düşüncelere*” (*Contemplation*) daldığını ve Kuzey Denizi manzarasının yansıttığı huzur ve berraklığın kendisi için ilham kaynağı olduğunu söylemiştir. Eser durmaksızın birbiri ardına devam eden, sanki üç değişik ruh halini betimler. Parçanın girişinde 1.viyolanın kuvvetli girişine 2.viyola kuvvetli pizzicato^U akor ile katılıp hızlı bir şekilde decrescendo^V yaparak, dinleyicinin notada yazan ritimleri neredeyse anlayamayacakları şekilde, adeta birbirlerine gös-

^U Pizzicato: Teli parmakla çekerek ses elde etmek.

^V Decrescendo: Sesin kuvvetini azaltarak

terdikleri hoşgörüyü, içsel bir sohbete başlarlar. Bu Yun'un dahiyane yazım tekniğinin doğal bir sonucudur. Parça dört beş dakika kadar iniş çıkışların, glissandoların ve ana tonda kalarak yapılan parmak vibratolarının yardımıyla, ritimlerin anlaşılır duyulmamasına dikkat edilerek muhteşem bir "akış" ile devinimine devam eder. İkinci ruh haline geçiş aniden gerçekleşir. Bu kısma her iki viyolanın da kuvvetle çalınan ama her zaman birbirine saygıyla izin vererek sürdürdüğü bir diyalog hakimdir. Üçüncü aşama dinleyiciyi tekrar huzura erdiren bir ruh halini yansıtan müzikal örgü sayesinde sonlanır. Eserin ilk seslendirilişi

9 Ekim 1988'de Berlin Filarmoni Orkestrası'nın Oda Müziği Sahnesi'nde Eckard Schloifer ve Brett Dean'in katılımlarıyla, Türkiye'deki ilk seslendirilişi ise 2 Aralık 2011'de Tuba Özkan ve Siegfried Führlinger'in katılımlarıyla 'Mersin Üniversitesi Prof. Dr. Uğur Oral Kültür Merkezinde' gerçekleşmiştir.

Isang Yun, gerek özgürlükçü, savaş karşıtı duruşu, hoşgörülü tavırları ve yenilikçi, entelektüel, araştırmacı kişiliğiyle, gerek çalışkanlığı ve üretkenliğiyle adını 20. yüzyıla altın harflerle yazdırmış, çok önemli bir bestecidir. Araştırmalarım sonucu kanaatim: Ülkesindeki savaş yıllarının zor şartları altında ve Almanya'da geçirdiği dönem boyunca, her zaman vatanına özlem çekerek üzüntü içinde yaşaması, vatan haini olduğu gerekçesiyle kaçırılıp mahkum edilmesi gibi olumsuz koşullara rağmen Isang Yun'un ilkelerinden vazgeçmeden, o dönemdeki akımları ve batı müziği kurallarını çok iyi özümseyerek, geleneklerinden hiçbir zaman kopmadan kendi tarzını oluşturabilmiş, tarzı ve üretkenliğiyle saygınlık kazanmış bir besteci olduğunu söyleyebilirim.

Her sanatçı için örnek bir duruş sergileyen Isang Yun'un müziğine, genç meslektaşlarımın ve ülkemizdeki müzik kurumlarının, bu değerli bestecinin eserlerini seslendirerek, hak ettiği ilgiyi göstermelerini dilerim.

KAYNAKLAR

¹ FELICIANO Francisco F. , (1983). "Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in their Works" Quezon City: New Day Publishers..

² RINSER Luise, (1977). 'Isang Yun: Der Verwundete Drache', S. Fisher, Verlag GmbH, s.23.

³ CHOI Yulee, (1992). The Problem of Musical Style: Analysis of Selected Instrumental Music of the Korean-Born Composer ISANG YUN, s. 143, New York University.

⁴ CHUN Sung Hwan, (March 1989). "Yun Isang", YesongDong-a, s. 459.

⁵ GROUT Donald Jay, (1988). "A History of Western Music", New York, W. W. Norton & Co. s. 865.

⁶ RINSER Luise, (1997). "Verwundete Drache", s. 95.

⁷ LEE Bjong, (7 Aug. 1988). 'I have East German Citizenship but I am a Korean', CHUGAN HANGUK, 21-23

⁸ The Korean Herald, (5 March 1989). 'Yun I-Sang Events in Seoul Canceled', Culture 9.

⁹ CAPRA Fritjof, (1975). 'The Tao of Physics', Bentam New Age Books, s.175-176.

¹⁰ KIM Je Chang, (1986). 'The Study of Isang Yun's Work' "Gagok": Comparison of Korea Traditional Music Gagok.

INTERNET KAYNAKLARI

Isang Yun (His Music and Methods of Expression)

http://en.wikipedia.org/wiki/Finger_vibrato (Erişim tarihi: 28.02.2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/Isang_Yun (Erişim tarihi: 03.03.2012)

www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2698& (Erişim tarihi: 07.03.2012)

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ HAKEMLİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

AMAÇ, KAPSAM VE YAYIN İLKELERİ

- SANAT ve TASARIM dergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından yılda iki kez yayımlanır.
- SANAT ve TASARIM dergisi, Güzel Sanatlar alanlarındaki bilimsel yazıları yayımlayan hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanmak üzere gönderilen yazılar, editör tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.
- Dergiye, Plastik Sanatlar, Tasarım, Müzik ve Sahne Sanatları alanında yapılmış çalışmalar kabul edilir.
- Önceden yayımlanmış, yayımlanmak için kabul edilmiş ve yayımlanmak için değerlendirilmekte olan yazılar değerlendirilmeye alınmaz.
- Derginin dili Türkçe ve İngilizcedir.
- Yayımlanan yazıların sorumluluğu tümüyle yazar (lara) aittir.
- Yazardan düzeltme istenilmesi durumunda, düzeltmenin en geç 3 ay içinde yapılarak Güzel Sanatlar Enstitüsü sekreterliğine ulaştırılması gerekmektedir.
- Aynı sayıda bir yazarın birden fazla makalesi yayımlanamaz.
- Dergide aşağıda belirtilen özellikleri taşıyan yazılar yayımlanabilir :

1. Derleme: Belli bir konuda yakın zamana kadar yapılmış bilimsel, sanatsal çalışmaların kapsamlı derlemesi.

2. Araştırma Makalesi: Özgün araştırmaları tanıtan ve sonuçlarını sunan bilimsel formatta yazılmış makale.

3. Editöre Mektup: Güzel Sanatlar Enstitüsü Hakemli Sanat ve Tasarım Dergisi'nde yayımlanmış yazılar ile ilgili yorum, eleştiri ve düzeltmeler.

4. Kitap Tanıtımı: Sanat alanında çıkmış kitapları tanıtmaya yönelik bilimsel formatta yazılmış yazı

YAZIM KURALLARI

1. Öneri yazıları A-4 veya 8.5"x11" boyutundaki kağıda bilgisayar yazıcısı ile en az 1.5, en çok çift aralıklı olarak yazılmalıdır. Yazılar okunabilirlikte basılmalıdır. Sayfa kenar boşluğunun en sağ köşesine sayfa numarası konmalıdır. Font büyüklüğü en az 10 punto olmalıdır.

2. Yazının ilk sayfasında, yazının başlığı, yazarın/yazıların adı/adları, akademik ünvanları, kurumları, metnin özeti ve anahtar sözcükler (*en az 3, en çok 7*) bulunmalıdır. Yazı başlığı, özet ve anahtar sözcükler hem türkçe hem de ingilizce olarak verilmelidir. Yazışmaların yapılacağı adres dipnot ile belirtilmeli ve yazarın açık posta adresi yanında, varsa faks numarası ve elektronik posta adresi de verilmelidir. İlk sayfada ayrıca, dipnot olarak çalışmayı destekleyen kuruluşlar, vb. de belirtilebilir.

3. Özet, derleme ve araştırma makaleleri için 100 ve editöre mektup için 50 sözcüğü aşmamalıdır. Özette, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır.

4. Yazılar, şekil ve tablolar dahil, 30 sayfayı ve editöre mektuplar 5 sayfayı aşmamalıdır.

5. Notasyon ve kısaltmalar ilgili sanat/bilim alanında standart notasyon ve kısaltmaları olmalı veya metin içinde ilk geçtiği yerde tanımlanmalıdır. Gerekli durumlarda notasyon ve kısaltmalar, giriş bölümünde veya bu bölümü izleyen ayrı bir bölüm içinde verilebilir

6. Yazılarda Resim, fotoğraf, grafik, çizim, vb. görseller gerekirse kullanılabilir. Kullanılacak görseller yazıya eklenmeli ve metin içindeki yerleri belirtilmelidir. Görseller baskıya uygun ve çok temiz olmalıdır. (120 pixell/cm veya 400pixel/inc çözünürlükte, Tiff formatında).

7. Metin içinde başka eserlere yapılan atıflar, yazar soyadı ve yıl kullanarak "Yazar (1999)" şeklinde yapılmalıdır. İki yazarlı eserlerde iki yazarın soyadı "yazar ve yazar (2000)" şeklinde kullanılmaktadır. Daha çok yazarlı eserler, yalnızca ilk yazarın soyadı verilerek "yazar vb." şeklinde ve yine benzer biçimde yıl yazılarak kullanılmalıdır. Gerektiğinde, dipnotlar sayfa sonuna ardışık olarak numaralanarak verilmelidir. Atıfta bulunan eserlerde kaynakça bölümünde ilk yazarın soyadına göre alfabetik liste olarak sıralanmalıdır. İlk yazarı aynı olan eserlerde sıralamayı belirlemek için sırasıyla ikinci ve daha sonra gelen yazarların soyadları kullanılmalıdır. Tüm yazıları aynı olan eserler yılına göre eskiden yeniye doğru sıralanmalıdır. Tüm yazıları ve yılları aynı olan eserler ise yılın sonuna eklenen küçük harfler kullanılarak "1999 a" ve "1999 b" şeklinde birbirlerinden ayrılmalıdır. İlk yazarı ve yılı aynı olan üç ve daha fazla yazarlı eserlerde aynı şekilde ayrılmalıdır. Kaynakçada tüm yazarların soyadları ve diğer adlarının ilk harfleri yer almalıdır. Kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak yazılmalıdır.

a. Eser kitap ve tek yazarlı ise sıralama şöyledir:

Soyad, ad, tarih, kitap adı (Bold), (çeviri ise çevirmen adı), yayınevi, yer,

Tek yazarlı kitap için örnek: LEPPERT Richard (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi (Çev.İsmail Türkmen), Ayrıntılı Yayınları: İstanbul.

b. Eser çift veya daha çok yazarlı ise; birinci yazarın soyadı, adı, ikinci yazar... şeklinde devam eder. Çift yada çok yazarlı kitap için örnek: İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. ve (1991). Sanatta Devrim, Remzi Kitap Evi : İstanbul.

c. Eser Derleme kitap ise:

Kitap içinde makalesinden yararlanan yazarın adı, tarih, "Makalenin adı, (tırnak içinde)", kitabın adı (Bold), Kitabı derleyeninin (ya da hazırlayanın) adı, yayınevi, yer.

Derleme kitaptan kaynak göstermeye örnek: Greenberg Clement (1997). "Modernist Resim", Modernizmin Serüveni, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, İstanbul.

d. Yararlanılan eser dergi ise : Yazar adı, tarih, "makalenin adı (tırnak içinde)", Derginin adı (Bold), Sayı no, Yayın evi, Yer, Sayfa.

Dergiden kaynak göstermeye örnek: Ergüven, Mehmet (Güz:2006)."Sahne Tasarımı", Sanat Dünyamız, Sayı:100, YKY, İstanbul, Sayfa:128-139

e. İnternet ortamından kaynak gösterme için örnek: Yazar, adı, tarih, wep adresi, erişim tarihi. İnternet ortamından kaynak göstermeye örnek: Zwick, Jim Anti-İmperialism in the United States, 1898-1935 <http://www.rochester.ican.net/fjwick/ail9835.html> (erişim tarihi 28 Ekim 1997) Yayınlanmamış çalışmalarda gerekirse kaynakça'ya eklenebilir.

8. Öneri yazılar beş kopya olarak editöre postalanmalı veya elde teslim edilmelidir. Bu başvuruya, gönderilen yazının Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü SANAT ve TASARIM Dergisi'nde yayımlanmak üzere önerildiğini ve türünü (Derleme, Araştırma makalesi veya editöre mektup) belirtilen bir mektupta eklenmelidir. Ayrıca bu mektupta, önerilen yazının daha önce yayımlanmadığını, yayımlanmak üzere kabul edilmediği ve halen başka bir yerde yayımlanmak üzere değerlendirme aşamasında olmadığı açıkça belirtilmelidir.