



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3893  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 21

# sanat&tasarım

## art&design

**ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ**

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**CİLT / VOLUME 9 - SAYI / NUMBER 1 - HAZİRAN / JUNE 2019 ISSN: 2146-7692**

## ÖNSÖZ

Yayın hayatımıza başladığımız 2011 yılından bu yana beklentilerimizin ötesine geçen bir ilgiyle karşılandık. Dergimize duyulan ilgi, bilimsel veri odaklı bakışımızı ve yayınıımızın evrensel kimliğini daha da güçlü kıldığı ortadadır. Bu ilginin, düzenli bir şekilde yılda iki sayı ve kabarık bir makale sayısı ile somutluk kazanması, karşınıza çıkarken her defasında bizleri, yeni bir heyecana sürüklemektedir.

Sanat ve tasarım yayınları arasında, bu kadar kısa zaman diliminde kendimize önemli bir yer edinmemiz, bu ortamın zenginleşmesine önemli bir katkı olarak görmekteyiz. Bunun, aynı zamanda, yayın kalitesinde niteliği arttıran önemli bir gösterge olmasından ötürü elbette ayrıcalıklı görüyoruz. Zira ülkemizde sanat ve tasarım alanlarında yenilikçi okuma yöntemleriyle bilimsel yayın üretimi; tarihsel ve güncel kültürün bilimsel bakış ile araştırılmasının zemini olmak; sanat yayınlarının saygınlığını artırmak; nihayetinde de evrensel kültüre katkı vermek temel arzumuzdur.

Bu sayımızda, her zaman olduğu gibi farklı tema ve sorunsalları özgün bakış açılarıyla ele alan, irdeleyen, tartışan 10 araştırma, 2 derleme makalesine yer veriyoruz. Tarihi mekanların sergi alanı kullanımından, dijital resim çalışmalarına; peyzaj mimarlığında su kullanımından beste ve icra ilişkisinin irdelenmesine; tekstilden cam ve renk ilişkisine ve tiyatro kurumlarımızın instagram kullanımlarının incelenmesinden, su sorunu ile ilişkili olarak daha yaşanılabilir bir çevre arayışına dek geniş yelpazede, sanat ve tasarım alanına yönelik inceleme ve araştırmalara yer vermekteyiz. Yine, seramik alanına yönelik olarak dijital baskı kullanımı; geleneksel çömlekçilikte su kapları; seramikte organik nesnelere; ve lüle taşının alternatif bir malzeme olarak kullanılması gibi farklı konular da bu sayımızda yer almaktadır.

Dergimizin Ulakbilim, Ebsco, İdealonline gibi önemli indexlerde tarandığını belirterek, bu sayımızın hazırlanmasına katkı sunan yazarlarımıza, titiz ve özenli incelemeleri için editörlerimize, hakemlerimize ve dergimizin size ulaşmasında, hazırlık süreçlerinde özverili bir emek ortaya koyan çok değerli ekibimize teşekkür ediyorum.

*Prof. Hayri ESMER*

*Baş Editör*

*Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü*

## **FOREWORD**

Since our launch in 2011, there has been a great interest in our journal, which is beyond our expectations. It is evident that the interest in our journal makes our scientific data-driven vision and our universal identity stronger. The fact that this interest has become tangible with the increase in the number of articles in our regularly published biannual journal makes us more and more excited.

We, as Anadolu University Art and Design Journal, have taken our position in art and design publication world in such a short period of time, which we consider as an important contribution to the enrichment of this world. We also feel privileged because it is an important indicator of the improvement in quality of publications. It is indeed our ultimate aim to contribute to universal culture by providing a basis to research historical and contemporary culture holding a scientific perspective; by publishing scientific innovative articles in the field of art and design, and by increasing the prestige of art publications.

In this issue, you may find 10 research and 2 review articles shedding light into different themes and problems. The articles range from using historical and cultural sites as exhibition halls; digital painting activities; the use of water in landscape design; an analysis of the relationship between composition and performance; textile and glass and color relationship; the analysis of Instagram use by theatres to the search for a better world with regard to water problem. This issue also includes articles on digital printing applications on ceramic surfaces, water containers in traditional pottery, organic objects in ceramics, and use of meerscham as an alternative material in artistic ceramic.

It is worth mentioning that Art & Design Journal is indexed in prestigious databases such as Ulakbim, Ebsco, İdealonline. On that note, I would like to extend my gratitude to our writers, our editors for their rigorous reviews, our referees and to our team who put in their time and effort in the publishing process of our journal.

*Prof. Hayri ESMER*  
*Editor in Chief*

*Director of the Graduate School of Fine Arts*

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

## ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**Sahibi:** Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Şafak Ertan ÇOMAKLI**

**Owner:** On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Şafak Ertan ÇOMAKLI**

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

**Yayın Yönetmeni Yardımcısı:** / **Publications Director Assist.:** Gaye **TURHAN** / Ebru **ÖZEN**

**Dizgi / Typest:** B. Taha **MURAT** / Ender **ZORLU**

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

*Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili alan editörü tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman iki ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile muhafaza edilir. STD'de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.*

*Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi EBSCO ve ULAKBİM veri tabanlarında yer almaktadır.*

*Anadolu University Journal of Art & Design 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 articles are sent to two referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the articles are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art & Design (JAD).*

*Anadolu University Journal of Art & Design has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Information Services, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. Journal of Art & Design can be found on EBSCO and ULAKBİM's databases.*

**Yazışma Adresi / Adress:**

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası  
Yunusemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**  
**e-mail:** sanattasarim@anadolu.edu.tr

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

**ISSN:** 2146-7692

**Baskı Tarihi:** HAZİRAN 2019

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.



# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

## ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

### DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : Prof. Hayri **ESMER**

Editör / Editor : Doç. Hüseyin Bülent **AKDENİZ**

Editör / Editor : Dr. Öğr. Üyesi Selvin **YEŞİLAY**

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor : Öğr. Gör. Meral Melek **ÜNVER**

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-TÜRKİYE

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4187

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

E-posta/E-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

### ALAN EDİTÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. A. Mümtaz **SAĞLAM** / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Adnan **TEPECİK** / Başkent Üniversitesi

Prof. Dr. Aslı **YAZICI** / Bartın Üniversitesi

Prof. Ayşe Gülriz **GERMEN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Ayşe **SEZER** / Akdeniz Üniversitesi

Prof. Ayşe Sibel **KEDİK** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Alper **ÇABUK** / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Ayşe Müge **BOZDAYI** / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi

Prof. Dr. Aytekin **CAN** / Selçuk Üniversitesi

Prof. Ayten **SÜRÜR** / Arel Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır **GÜLMEZ** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Burak **KAPTAN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Burak **TÜZÜN** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Prof. Bülent **ALANER** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Candan **DİZDAR TERWIEL** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Caner **KARAVİT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Ebru **GÖKDAĞ** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Emel **ŞÖLENAY** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Erol **ALTINSAPAN** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Erol **İPEKLİ** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Eylem **ÖNDER BAŞARIR** / Hacettepe Üniversitesi

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

Prof. Dr. Ferhat **ÖZGÜR** / Yeditepe Üniversitesi

Prof. Gülbin **KOÇAK** / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Gülçin **YAHYA KAÇAR** / Gazi Üniversitesi

Prof. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi

*Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Güler GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. İnsel İNAL / Kocaeli Üniversitesi*  
*Prof. Dr. İsmail ATEŞ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Lale DİLBAŞ / Yaşar Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Lale KABADAYI / Ege Üniversitesi*  
*Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Melis Oktuğ ZENGİN / Nişantaşı Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Meltem YILMAZ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Mustafa YURDAKUL / Başkent Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nesrin ÖNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nesrin KALYONCU / Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*  
*Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nurhan TEKEREK / Bursa Uludağ Üniversitesi*  
*Prof. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Pınar GENÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. R. Hakan ERTEP / Yaşar Üniversitesi*  
*Prof. Reza EMRALI / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Saim HAKAN DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Sema DOĞAN / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Server ACİM / İnönü Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Seval YAVUZ / Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*  
*Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Simber ATAY / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Şebnem ÜNAL / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Şükran ŞAHİN / Ankara Üniversitesi*  
*Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Turhan ÇETİN / Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakındoğu Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Prof. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeki **ATKOŞAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeliha **DEMİREL GÖKALP** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali **ÖZTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Arman **ARTAÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Baki **DUY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Burcu **DÜNDAR VENNİER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Burcu **EVREN YAZICI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent Aydın **ERTEKİN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent **SALDERAY** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Cafer **ASLAN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ceren Bulut **YUMRUKAYA** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Çağlar **OKUR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Duygu **KAHRAMAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Elif **AĞATEKİN** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Doç. Emre **HOPA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ezgi **HAKAN V. MARTINEZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Hüseyin Fırat **ŞENOL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kaya **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Lerzan **ÖZER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Lilian Maria **TONELLA TÜZÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa **SEKMEN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Nureddin **GÜLAÇTI** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Ömer Kutay **GÜLER** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Sezer **CİHANER KESER** / Yüziüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezin **TANRIÖVER** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Şenol **AYDIN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Başak **ÜRKMEZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Candan **GÜNGÖR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem **TAŞ ALİCENAP** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Derya **ATİK KARA** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru **BARANSELİ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Engin **KAPKIN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **TÜFEKÇİOĞLU** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ercan **YILMAZ** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif **GÜNEŞ** / Atılım Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Engin **ALPOLAT** / Çukurova Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsün **CURAOĞLU** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsün **ÖZPULAT** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde **YAŞAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlkey **AKBUDAK** / Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Meltem **GÜRBÜZ** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Melahat **ALTUNDAĞ** / İzzet Baysal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **KANDEMİR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özgü **ÖZTUNA** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **MUMCU UÇAR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dr Tolga **YAYALAR** / Bilkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe /e Üniversitesi  
Öğr. Gör. Çağdaş **ALAPINAR GENÇAY** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Işıltan **ATAMAN TİRYAKİ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Serkan **GÖNENÇ** / Mersin Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ozan **EVRUK** / Bilkent Üniversitesi  
Öğr. Gör. Yiğit **AYDIN** / Bilkent Üniversitesi  
San. Öğr. Elm. Ekrem **ÖZTAN** / Hacettepe Üniversitesi

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

## GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ

YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)

PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

- Prof. A. Mümtaz SAĞLAM / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ali ERGUR / Galatasaray Üniversitesi  
Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU / Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Alper ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Aslı YARAR GÖNENÇ / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Aslı YAZICI / Bartın Üniversitesi  
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Ata Yakup KAPTAN / Ordu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ateş ARCASOY / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi  
Prof. Ayşegül İZER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Aytekin CAN / Konya Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Barış ÇOBAN / Doğu Üniversitesi  
Prof. Bedri KARAYAĞMURLAR / İstanbul Aydın Üniversitesi  
Prof. Dr. Belkıs ULUSOY NALCIOĞLU / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Burak TÜZÜN / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Bülent GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Caner KARAVİT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. CebraİL ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Cihan İŞIKHAN / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Cihat AŞKIN / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Çiğdem DEMİR / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. E. Yıldız DOYRAN / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Elvan Ö. ADANIR / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Demet AKKILIÇ / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Yeditepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Görkem ÇALGAN / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Prof. Günay ATALAYER / Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. Gülay HASDOĞAN / Ortadoğu Teknik Üniversitesi  
Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Güzin GÖNÜL / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Havva ALKAN BALA / Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Halil AKDENİZ / Işık Üniversitesi  
Prof. Dr. Halil BUTTANRI / Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Halim PERÇİN / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Hasan KIRAN / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Hülya TEZCAN / Nişantaşı Üniversitesi  
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi  
Prof. Kaan CANDURAN / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Kemal ÖZMEN / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Kerem KARABOĞA / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Lale ALTINKURT / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Prof. Dr. Lale KABADAYI / Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Levend KILIÇ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Leyla Ersin EKMEKÇİLER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi  
Prof. M. Kamerhan TURAN / Başkent Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet YILMAZ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Melis OKTUĞ ZENGİN / Nişantaşı Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral SERARSLAN / Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Mete ÇAMDERELİ / İstanbul Ticaret Üniversitesi  
Prof. Dr. Metin BALAY / Yeditepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Mevlüdiye ŞİMŞEK / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Prof. Dr. Murat GÜL / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa ŞENYEL / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Nedim GÜRSES / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Neslihan PALA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Nesrin ÖNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi



Prof. Nuray **YILMAZ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Nurhan **TEKEREK** / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Oğuz **ADANIR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Oğuz **Yılmaz** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Oktay Cem **ADIGÜZEL** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Oya **Sipahioğlu** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ozan **EVİRİM TUNCA** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Pelin **HALKACI AKIN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Pelin **YILDIZ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Refa **EMRALI** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Sacit **PEKAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Safa **YEPREM** / Marmara Üniversitesi  
Prof. Saime **HAKAN DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Selçuk **HÜNERLİ** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Seval **YAVUZ** / Mustafa Kemal Üniversitesi  
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Sevin **AKSOYLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Songül **KARAHASANOĞLU** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Suat **GEZGİN** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Suat **KARAASLAN** / Çukurova Üniversitesi  
Prof. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Şeniz **AKSOY** / Gazi Üniversitesi  
Prof. Şeniz **DURU** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Şükran **ŞAHİN** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Şeyda **ÇILDEN** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Tülin **SAĞLAM** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Türev **BERKİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Türkan **GÖKSAL ÖZBALTA** / Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakın Doğu Üniversitesi  
Prof. Ümit **İŞGÖRÜR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Velittin **KALINKARA** / Pamukkale Üniversitesi  
Prof. Dr. Yavuz **AKBULUT** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Zekiye **SARIKARTAL** / Mardin Artuklu Üniversitesi

Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeynep **MERCANGÖZ** / Ege Üniversitesi  
Prof. Zibelhan **DAĞDELEN** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. A. Gülüm **ÖTENEL** / Başkent Üniversitesi  
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Alpaslan **DUYSAK** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali **ERİM** / Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Doç. Dr. Arda **EDEN** / Yıldız Teknik Üniversitesi  
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Arif **DEMİR** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi  
Doç. Armağan **GÖKÇE ARSLAN** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. Arzu **ÇAHANTİMUR** / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi  
Doç. Dr. Aysun **ALTUNÖZ YONUK** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşe **OKVURAN** / Ankara Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşegül **GÜÇHAN** / Yeditepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Baki **DUY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Başak Burcu **TEKİN** / Melikşah Üniversitesi  
Doç. Dr. Beste **TIKNAZ MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Bilge **SAYIL ONARAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burcu **DÜNDAR VENNEN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Burçin **TÜRKCAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Bünyamin **AYDEMİR** / Atatürk Üniversitesi  
Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Can **KARADOĞAN** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Cem **ÖNERTÜRK** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Doç. Dr. Cenk **GÜRAY** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ceren Bulut **YUMRUKAYA** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Ceylan **KABAKÇI** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Çetin **ERGAND** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Çetin **TÜKER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Didem **ERTEN BİLGİÇ** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Duygu **KAHRAMAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Düriye **KOZLU** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Ebru **GÜNER CANBEY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Ece **SÖZER** / Dokuz Eylül Üniversitesi



Doç. Elif **AĞATEKİN** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Elif Yeşim **KÖSTEN** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Emet Egemen **ASLAN** / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Emine Nur **OZANÖZGÜ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdal **AYGENÇ** / Yakındoğu Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdem **ÇÖLOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Erkan **SAKA** / İstanbul Bilgi Üniversitesi  
Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi  
Doç. Ezgi **GÖNLÜM YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ezgi **HAKAN MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Evren **KARAYEL GÖKKAYA** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. F. Deniz **KORKMAZ** / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatih **AKBULUT** / Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatma **ENGİN ALPAT** / Çukurova Üniversitesi  
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Filiz **ÇEVİK TAN** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Doç. Gonca **ERİM** / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Doç. Gözen Güner **AKTAŞ** / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi  
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Hasibe **Zeynep ÇİLİNGİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Hatıra **AHMEDLİCAFER** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Hüseyin Fırat **ŞENOL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebali Üniversitesi  
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Levent **MERCİN** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. M. Fatih **KARAGÜL** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Melda **ÖNCÜ YILDIZ** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Mustafa **HAYKIR** / Trakya Üniversitesi  
Doç. Nadire Şule **ATILGAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Nazlı Eda **NOYAN** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ozan **BAYSAL** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ömer Kutay **GÜLER** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgül **GÖK** / Karabük Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Pelin **AVŞAR KARABAŞ** / Hitit Üniversitesi  
Doç. Dr. Pelin **ŞAHİN TEKİNALP** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Rabia **KÖSE DOĞAN** / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Reyhan **ALTINAY** / Ege Üniversitesi  
Doç. Dr. S. Kağan **KORAD** / Bilkent Üniversitesi  
Doç. Sedef **ACAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Dr. Selçuk **GÜLDERE** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezer **CİHANER KESER** / Yüzüncüyıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezin **TANRIÖVER** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Sezin **TÜRK KAYA** / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Saye Nihan **CABUK** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Suzan Duygu **ERİŞTİ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Talia Özlem **BALTACILAR BAYOĞLU** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Tevfik İnanç **İLİSULU** / Başkent Üniversitesi  
Doç. Dr. Tolga **TÜZÜN** / İstanbul Bilgi Üniversitesi  
Doç. Tuğcan **GÜLER** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Tuğrul Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ufuk Tolga **SAVAŞ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Umur **BEŞPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ünal **İMİK** / İnönü Üniversitesi  
Doç. Ümit **AYDOĞDU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Yavuz **PEKMAN** / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Yeşim **ZÜMRÜT KARAMAN** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Yusuf **YILDIZ** / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Z. Didem **ERKEN** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi  
Doç. Zuhâl **ARDA** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir **CANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aslı **EKİCİ** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Arif **ATAMAN** / Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aygün **DİNÇER KIRCA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül **ÇETİN** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Bahar M. **PEHLİVAN** / Akev Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Begüm **KÖSEMEN** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Begüm Özden **FIRAT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Betül **DEMİR KARAKAYA** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Burcu **AYAN ERGEN** / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Burak **KARABULUT** / Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ceren **UZUN UYSAL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem **TAŞ ALİCENAP** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Derya **UZUN AYDIN** / Batman Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Devrim Deniz **EROL** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dicle **ÖNEY** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Doğan **ARSLAN** / Medeniyet Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu **SÖKEZOĞLU ATILGAN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine **SONAKIN ÇELİKER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru S. **BARANSELİ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru **OKUYUCU** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ece **KANIŞKAN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Efe **TÜRKEL** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **TÜFEKÇİOĞLU** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Engin **KAPKIN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elçin **ÜNAL ÖNEY** / Adnan Menderes Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif **AVCI** / Osmangazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif **TATAR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ercan **YILMAZ** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Erkut **ERYAYAR** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Erhan **BİROL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Esra **BERKMAN** / Anadolu üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi **BABACAN** /Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fatma **KORKUT** / Ortadoğu Teknik Üniveritesi  
Dr. Öğr. Üyesi F. Müjde **GÖKBEL** /Kastamonu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Feray **ÜNLÜ** / Atılım Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Figen **İŞIKTAN** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Filiz **ADIGÜZEL TOPRAK** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Funda **ALTIN** / Ordu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Funda **SUSAMOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsun **CURAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ **GÜNKAYA** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Göktürk **YILDIZ** / Kocaeli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde **YÜKSEL** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Güler **BEK** / Süleyman Demirel Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gülnur **DURAN** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gülsen **TEZCAN KAYA** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hanife **YÜKSEL** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ERKİLİÇ** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ERTEM** / Marmara Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakkı **BAŞGÜNEY** / Nişantaşı Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Haldun **ŞEKERCİ** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra **ERGİN** / Harran Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlhan **HASDEMİR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İmge **TİLİF** / Aydın Adnan Menderes Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İnci Oya **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlkay **AKBUDAK** / Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İpek **MEMİKOĞLU** / Çankaya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İpek **TORUN** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kaya **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kürşad **TERCİ** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Leyla **KUBAT** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali **ALTIN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet **SARIKAHYA** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Melahat **KÜÇÜKARSLAN EMİROĞLU** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mine **AKTAŞ POYRAZ** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Murat **ERTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa **TOPRAK** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nazlı **Gülgün ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nevzat **ATALAY** / Kocaeli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nilgün **SALUR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nihat Sezer **SABAHAT** / Ordu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Oktay **KÖSE** / Süleyman Demirel Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Onur **TÜRKMEN** / Bilkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **KANDEMİR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **USLUCA** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı  
Dr. Öğr. Üyesi Özgü **ÖZTURAN** Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **KANDEMİR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **MUMCU UÇAR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **ÖZKAL** / Özyeğin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar **ÇALIŞKAN GÜNEŞ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar **GÜZELGÜN** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadık **TUMAY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Seher **TETİK IŞIK** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selvihan **KILIÇ ATEŞ** / Balıkesir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Semiha **ALTIER** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Semiha **KARTAL** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sevcan **SÖNMEZ** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi **TAŞ** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi S. Evren **YÜKSEL** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Tuna **UYSAL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Umut **SÜDÜAK** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zafer **LEHİMLER** / Atatürk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep **ERTUĞRUL** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ash Giray **AKYUNAK** / Yaşar Üniversitesi  
Öğr. Gör. Bülent **ÜNAL** / Atılım Üniversitesi  
Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Danyal **MANTI** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Dr. Dilek **ŞENER** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Fırat **ARAPOĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi  
Öğr. Gör. Gökçe B. **GÖKSEL** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Işıl **TÜFEKÇİOĞLU PARLAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Kadircan **ÖZDEMİR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. Mehtap **AŞICIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Dr. Murat **GÜREL** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Öğr. Gör. Neslihan **YAŞAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. A. N. Nihan **TURNAGÖL** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ozan **EVROK** / Bilkent Üniversitesi  
Öğr. Gör. R. Utku **ÖZKANOĞLU** / Akdeniz Üniversitesi  
Öğr. Gör. Serkan **GÜNENÇ** / Mersin Üniversitesi  
Öğr. Gör. Sezin **KARA** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Öğr. Gör. Tolga **YILMAZ** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Öğr. Gör. Yücel **GÜRSAÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Bengisu **KELEŞOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ömer Faruk **BAYRAKÇI** / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

## PEYZAJ MİMARLIĞINDA SU ÖĞESİNİN TARİHSEL SÜREÇTEKİ KULLANIM AMAÇLARI

PURPOSE OF WATER USAGE IN LANDSCAPE DESIGN IN HISTORY

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Tuğba DÜZENLİ*

*Dr. / Dr. Elif Merve ALPAK*

*Arş. Gör. / Rec. Asst. Duygu AKYOL*

*Derleme*

**20-35**

## TARİHİ VE KÜLTÜREL MEKANLARIN SERGİ ALANI OLARAK KULLANIMINDA YAŞANAN SORUNLAR: KKTC ÖRNEĞİ

THE COMPLICATIONS OF USING HISTORICAL AND CULTURAL SITES AS EXHIBITION HALL: TRNC EXAMPLE

*Öğr. Gör. / Lect. Gazi YÜKSEL*

*Araştırma Makalesi*

**36-56**

## 19. VE 20. YÜZYILLARDA HARPUT BÖLGESİNİN TEKSTİL SEKTÖRÜNDEKİ TİCARİ GELİŞMELERİ

COMMERCIAL DEVELOPMENTS OF TEXTILE SECTOR OF HARPUR REGION IN 19th AND 20th CENTURIES

*Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Elif AKSOY*

*Öğr. Gör. / Lect. Eşref BÜLENT*

*Araştırma Makalesi*

**58-71**

## SERAMİK YÜZEYLERDE DİJİTAL BASKI UYGULAMALARI

DIGITAL PRINTING APPLICATIONS ON CERAMIC SURFACES

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Sanver ÖZGÜVEN*

*Araştırma Makalesi*

**72-83**

## AN ANALYSIS OF INSTAGRAM'S DIALOGICAL COMMUNICATION BUILDING POTENTIAL IN TURKISH THEATER INSTITUTIONS

TÜRK TİYATRO KURUMLARININ INSTAGRAM KULLANIMLARININ DİYALOJİK İLETİŞİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Canan ARSLAN*

*Araştırma Makalesi*

**84-98**

## SANAT EĞİTİMCİLERİ GÖRÜŞLERİ ÇERÇEVESİNDE DİJİTAL RESİM ÇALIŞMALARININ İNCELENMESİ (BARTIN İLİ ÖRNEĞİ)

INVESTIGATING THE DIGITAL PAINTING ACTIVITIES WITHIN THE SCOPE OF VISUAL ART EDUCATORS (BARTIN CASE)

*Arş. Gör. / Rec. Asst. İsmail EYÜPOĞLU*

*Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Beykal ORHUN*

*Araştırma Makalesi*

**100-115**

**SANAT YOLUYLA DÜŞÜNME: SU ÖRNEĞİ**

THINKING THROUGH ART: WATER AS AN EXAMPLE

*Doç. / Assoc. Prof. Ayşe BİLİR**Araştırma Makalesi* **116-127****ARTİSTİK SERAMİKLERDE ALTERNATİF BİR MALZEME OLARAK LÜLETAŞI KULLANIMI**

USAGE OF MEERSCHAUM AS AN ALTERNATIVE MATERIAL IN ARTISTIC CERAMICS

*Prof. / Prof. Sıdıka Sibel SEVİM**Arş. Gör. / Rec. Asst. Selim ÇINAR**Araştırma Makalesi* **128-145****BESTE VE İCRA İLİŞKİSİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ: İKİ SÜZİNÂK ŞARKI**

A COMPARATIVE ANALYSIS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN COMPOSITION AND PERFORMANCE: TWO SONGS IN MAKAM SÜZİNÂK

*Nevin ŞAHİN**Araştırma Makalesi* **146-162****CAM VE RENK**

GLASS AND COLOUR

*Arş. Gör. / Rec. Asst. Fatma ÇİFTÇİ**Prof. / Prof. Mustafa AĞATEKİN**Derleme* **164-178****GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİLİKTEKİ SU KAPLARI VE ANADOLU, HİNDİSTAN, İSPANYA ÖRNEKLERİ**

WATER CONTAINERS IN TRADITIONAL POTTERY AND EXAMPLES OF ANATOLIA, INDIA AND SPAIN

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Cemalettin SEVİM**Araştırma Makalesi* **180-196****SERAMİĞE DÖNÜŞEN ORGANİK NESNELER: TEKNİK VE SANATSAL ÖRNEKLER**

ORGANIC OBJECTS WHICH TURN INTO CERAMIC: TECHNICAL AND ARTISTIC EXAMPLES

*Doç. / Assoc. Prof. Seyhan YILMAZ**Araştırma Makalesi* **198-215**



# PEYZAJ MİMARLIĞINDA SU ÖĞESİNİN TARİHSEL SÜREÇTEKİ KULLANIM AMAÇLARI

**Dr. Öğr. Üyesi Tuğba DÜZENLİ\***  
**Dr. Elif Merve ALPAK\*\***  
**Arş.Gör. Duygu AKYOL\*\*\***

## ÖZET

*Açık mekânların en önemli bileşenlerinden biri su öğesidir. Su; peyzaj tasarımları için eşsiz bir materyaldir. Suyun bulunduğu mekânlar hem tasarımcılar hem de kullanıcılar tarafından tercih edilir. Su öğesi peyzaja sağlayacağı farklı fonksiyonel katkısı ile kullanıcılar üzerindeki sosyal değeri nedeniyle çok önemlidir. Su alanlarının tasarımında başarıyı sağlamak da çaba gerektiren zorlu bir süreçtir. Bu nedenle çalışmada suyun tarihi süreç içerisindeki kullanımı, amaçları ve türleri sınıflandırılarak günümüz tasarımcılarına bahçe ölçeğinden kentsel açık mekân ölçeğine kadar birçok çalışmada yol gösterilmesi amaçlanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Su Öğesi, Peyzaj Mimarlığı, Tarihi Bahçeler, Su Türleri

---

\*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE tugbaduzenli@gmail.com

\*\*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE elifmerveakyol@hotmail.com

\*\*\*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE duyguakyol@ktu.edu.tr



# PURPOSE OF WATER USAGE IN LANDSCAPE DESIGN IN HISTORY

Assist. Prof. Tuğba DÜZENLİ\*  
Dr. Elif Merve ALPAK\*\*  
Res. Asst. Duygu AKYOL\*\*\*

## **ABSTRACT**

*One of the most important elements of open spaces is water - a unique element for landscape design. Places with water are preferred by both designers and users. Water is a very important element because of both its functional contribution it provides to landscape and its social value for users. Designing water areas is also a challenging process. For this reason, this study aims to guide present designers in many studies ranging from garden scale to urban open space scale by classifying the use, purpose and types of water in the historical process.*

**Keywords:** *Water Element, Landscape Architecture, Water in Historic Garden, Types of Water*

---

\*Karadeniz Technical University, Landscape Architecture Department, Trabzon / TURKEY tugbaduzenli@gmail.com

\*\*Karadeniz Technical University, Landscape Architecture Department, Trabzon / TURKEY elifmerveakyol@hotmail.com

\*\*\*Karadeniz Technical University, Landscape Architecture Department, Trabzon / TURKEY duyguakyol@ktu.edu.tr

## 1. GİRİŞ

İnsanların toprağı ekip biçtiğı ilk günden bu yana su; en değerli, en gerekli ve en önemli kaynaktır, varlık sebebimizdir. Bu nedenle, yaşamı arındıran, tazeleyen ve güç veren suyun tüm dinlerde ve kültürlerde özel bir yeri vardır. İlk başlarda sadece içmek, serinlemek, kirden arınmak veya balık tutmak için kullanılan su, sonraları deri ya da kilden yapılan kaplara veya bambunun oyulan kısımlarına doldurularak karaya taşınmaya başlamıştır (Simonds, 1983).

İnsanlık tarihinde su, hayatın kaynağı olarak görülmüştür, yüzyıllardan beri doğum, evlilik ve ölüm için yapılan dini törenlerin bir parçası olmuştur (Burmill, Daniel ve Hetherington, 1999). Atalarımız nehir, pınar ve gölleri keşfetmiş ve kullanmışlardır. Suyu bahşeden Tanrı'larına sadakatlerini belirtmek için sarnıç ve kuyularını süslemişlerdir. Geçmişten günümüze gelen şehir kalıntılarının su kaynaklarına bağlı olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle bilinçaltımızda suyun kıymetini bilmiş, esrarına saygı duymuşuzdur. Tarihimize baktığımızda bu takdirin yüzyıllardan beri süregeldiğini görürüz (Blair, 1996). Suyun göz ve akla dönük bir çevresel tasarım elemanı olarak tarihi bahçelerin hemen hepsinde değişik ölçülerde bulunduğu söylenebilir. Çünkü iyi tasarlanmış su, insanın hem gözüne hitap eden, hem de kulağına seslenen bir zevk ve dinlenme kaynağı olmuştur (Uzun, 1977; Pouya vd., 2016). Bu nedenle bu çalışmada suyun tarihsel süreçteki gelişimi hakkında literatür taraması yapılarak ve toplanan veriler dönemsel tarih sırasına konulup incelenerek günümüz peyzaj tasarımlarında su kullanımına ışık tutması amaçlanmıştır.

## 2. İLKÇAĞ BAHÇELERİNDE SU ÖGESİ

İlkçağ da bahçe sanatının genel özellikleri üç dönem içerisinde incelenmektedir. Bu üç dönem içerisinde coğrafi, kültürel ve toplumsal özelliklerdeki farklılıklardan dolayı bahçe tasarımlarında ve buna bağlı olarak suyun kullanımında değişiklikler görülmektedir. Mısır uygarlığı ile başlayan bu dönem Mezopotamya uygarlığının bahçe sanatındaki anlayışı ile sınırlı kalmaktadır.

### 2.1 Eski Mısır Dönemi

Mısır uygarlığı, doğup geliştiğı Nil vadisinin jeolojik yapısı ve iklim şartları tarafından kuvvetle etkilenmiş ve Nil, sadece bahçelerin değil, Mısır'ın bütün hayatı ve özellikle ekonomisi üzerinde de çok etken rol oynamıştır. Nil'in düzenli aralıklarla ve mevsimin belirli zamanlarında taşması, geniş bir arazi üzerine bereketli bir tortu bırakması, tabiatın Mısır'a bir armağanı olarak düşünülmektedir (Muratoğlu,2010). Genellikle Nil'in taşkın sınırı dışında kalan bu geniş arazi içindeki villalara su, nehirden açılmış kanallarla getirilmiştir. T şeklinde veya dikdörtgen formunda olan ve başlangıçta sebze, meyve, çiçeklikleri sulamak için inşa edilen bu su depoları, daha sonraları, bahçenin aynı zamanda dekoratif elemanları olan havuzlara da dönüşmüşlerdir. Formal ve simetrik bir düzene sahip Mısır bahçelerinde gözleri kamaştırıcı ışık ve bunaltıcı sıcaktan, gölgeli, loş ve serin bir mekâna geçiş düzenlemenin esası olmuştur (Bekiroğlu, 1992).

Mısır'da su serinletici, ferahlatıcı özelliklerinin yanı sıra Firavunların gücünü ve zenginliğini ifade etmek için de kullanılmıştır (Stadelman, 1992). Bu kapsamda iklim ve toprak şartları Mısırlıları çok usta su uzmanları yapmıştır (Akdoğan,1974).

## 2.2 İran(Pers) Dönemi

İran'ın çoğu bölümünde yağışların düzensiz ve yetersizliği, suyun şehirlere uzak yüksek karlı dağlardan yeraltı kanalları ile ulaştırılmasını zorunlu kılmıştır. Kentlere ulaştırılan su daha sonra açık kanallar ve havuzlarda gösteri şeklinde kullanılabilmiştir. Saray bahçelerinde giderek yükselen teraslar birbirine basamaklar ile bağlanmıştır. Saray çevrelerinde çok sayıda heykel kullanılmıştır. Avlunun, sistemli planlara dayalı gelişen yapısında su, bütün İran bahçelerinin ortak özelliği olmuştur ve açık kanallarda, havuzlarda gösteri amacıyla kullanılmıştır (Karahan, 2002).

Eski İran Bahçeleri kullanılan havuz biçimi arkitektoniktir. Merkezinde çok ince ve ustalıklı detaylandırılmış bir fiskiye bulunmaktadır. Su serinletme ve aksettirme amaçlı da kullanılmıştır (Kavaklı, 1994).

## 2.3 Mezopotamya Dönemi

Mezopotamya'da (Asur, Babil) su kullanımında ise; Dicle ve Fırat nehirleri etkili olmuştur. Mezopotamya'da yerleşmiş olan savaşı kavimler, elverişli ekolojik koşullar altında doğal fizyonomiye dayanan bahçeler ve ormanca fakir olan Mezopotamya'da halk parkları meydana getirmişler, yapay tepeler üzerinde geniş bahçeler kurmuşlar ve bu bahçeleri yapay göllerle süslemişlerdir (Pamay 1978). İlkçağ uygarlıkları içinde en fazla ün kazanmış olan bahçeler, Nabukodonosor tarafından İranlı karısı için yaptırılmış olduğu ve dünyanın yedi harikasından birisi olarak bilinen "Babil'in Asma Bahçeleri"dir. Genellikle formal bir plan özelliği gösteren bu teras bahçelerinde, eğlence için ayrılmış serin köşeler, hareketli suları ile fiskiyeli havuzlar, gölge veren ağaçlar ve dekoratif çiçekler bulunmaktadır. Akdoğan'ın (1974) tarif ettiğine göre Babil'e ve nehre doğru harikulade görüşe sahip olan bu bahçeler, uzaktan yemyeşil bir tepeyi andırmaktadır.

## 2.4 Antik Yunan Dönemi

Antik Yunan bahçeleri meyve ağaçları ve bağlarıyla kullanışlı mekânlar şeklinde tasarlanmıştır. Bu dönem bahçelerinde sulama amaçlı çeşmeler, havuzlar, sebze ve meyve ağaçları ile yararlı bitkiler bulunmaktadır. Antik Yunan medeniyetinde, dinsel inançla başlayan bahçe çalışmaları, sonraları yeşil ve su oyunları ile bezeli safa bahçeleri haline gelmiştir. Helenistik aristokratlar, oryantal bahçeleri örnek almışlar ve bahçelerini grotto ve havuzlar ile süslemişlerdir. Helenistik dönemde çeşmeler çeşitli hidroliklerle aktif hale getirilmiştir. Su gücü insan ve hayvan figürlerini canlandırmak için kullanılmıştır. Filozofların bahçeleri sonradan halka açık park haline gelmiş ve klasik peyzaj ile bütünleşecek nitelikler içermiştir. Bu nitelikler de çeşmeler, dereyle sulanan çeşme yapıları, grottolar veya su perileri gibi su öğeleri ile ön plana çıkmaktadır (Cendere,1998).

Ev bahçelerinde ise; havuz, çeşme ve çağlayanlar çokça görülmektedir. Yansıtıcı su yüzeyleriyle bina yakın çevresini aydınlatma düşüncesi Yunan Bahçelerinde kullanılmıştır. Ayrıca alanın merkezinde odaklayıcı, formal havuzlara yer verilmiştir (Ataturay, 1993; House, 1997).

## 2.5 Eski Roma Dönemi

Üç kıta üzerinde yayılmış olan, Büyük Roma İmparatorluğu'nun bahçe sanatına katkısı büyük yeşil alanlar ve villa bahçeleri şeklinde olmuştur. Oluşturdukları büyük yeşil alanlarda halka açık tesisler ve halkı eğlendirmek için üzerinde, su oyunlarının yapıldığı yapay göller oluşturmuşlardır. Roma nüfusunun artması sonucu kentin bünyesinde gelişen villa yaşantısı, Akdeniz kıyılarına doğru yayılmaya başlamıştır. Halkın sıcak banyo tedavisi için geldiği Pompei kenti bu bağlamda önem kazanmıştır. Avlu komplekslerinden oluşan bahçelerde su, zarif hayvan figürlerinin süslediği bir oluktan, avlu ortasında bulunan az derinlikteki "Implivium" denilen havuza akmaktadır (Bekiroğlu,1992).

## 3. ORTA ÇAĞ BAHÇELERİNDE SU ÖGESİ

Orta Çağ çok büyük toplumsal, siyasal, kültürel ve sanatsal değişimlerin ağır ağır biriktiği bir bin yıldır. Bu çağ Romada gelişen Hıristiyanlığın etkilediği bir ortamda tamamen dini bir sanat dünyası olmuştur. Orta çağ'da Avrupa'da iki akım gözlenmiştir. Bunlar Roman Sanatı ile Gotik Sanatıdır. Orta çağ'da bahçe sanatı çalışmaları, manastır ve derebeylerin hüküm sürdükleri şato çevrelerinde yapılmıştır (Nurlu ve Erdem 1994). Genellikle her manastırın bir avlusu bulunmakta, bu avlu birbirini dik kesen iki yolla dörde bölünmüştür. Avlunun ortasında bir kuyu, havuz veya bir çeşme ve bitkilerin sulanması için bir depo bulunmaktadır (Akdoğan,1974).

Kuvvetli bir koruma fikrinin olduğu Orta çağ şato bahçelerinde ise suyun kullanılması farklıdır. Su, burada öncelikle bir koruma elemanıdır ve şatoların etrafını çevreleyen "Moad" adı verilen su kanalları şeklinde kullanılmıştır (Bekiroğlu 1992). Orta çağ bahçelerinde su hiçbir zaman çağdaş İslam ve Bizans bahçelerindeki gibi önemli bir tasarım elemanı olamamıştır. Bunkdaki sebeplerin başında, şatoların yerleşme durumları itibariyle su temin imkânlarının sınırlı oluşu gelmektedir. Kale duvarları arasında su, fonksiyonel kullanışı dışında, estetik için değişik biçimlerde kuyular, küçük havuzlar, su çanakları olarak kullanılmıştır. Bunların bazıları gotik tarzda, bazıları büyük mermer çanaklar halinde, bazıları ise basit kare, dikdörtgen şeklinde taş havuzlardır. Bu dönemde özellikle İslam âlemi ile olan ilişkilerin kuvvetlenmesi ile birlikte bahçelerde de fiskiye kullanımı yaygın hale gelmiştir (Akdoğan 1974).

### 3.1 Bizans Dönemi

Bizans'ta, Roma klasik sanatının sadeliğinden uzaklaşmış ve renkli, parlak, gösterişli bezeme sanatı ön plana çıkmıştır. Düzgün şekilli olan Bizans bahçelerinde, suya çok önem verilmiştir. Özellikle çeşme, havuz, çağlayan ve dereciklerden yararlanılmıştır. İstanbul'da meydana getirilmiş olan saray bahçeleri, suyun bu tarz kullanımı için en özellikli olanlardandır. Geniş iç avlular şeklinde düzenlenmiş olan bahçelerde, altın ve gümüşle kaplı su kanallarından, renkli ve geometrik şekillerden ve süslerden yararlanılmıştır (Pamay, 1978). Su yapıları ile bunların süslemelerine çok önem verilen bahçe sanatında Doğu'nun büyük etkisi göze çarpmaktadır. Bu dönem bahçe örneklerinin en tipik özelliği malzemenin seçimi ve kullanımında ki büyüklük duygusudur (Bekiroğlu 1992).

#### 4. İSLAM BAHÇELERİNDE SU ÖGESİ

Hangi ülkede olursa olsun, İslam bahçe sanatının şekillenmesinde din felsefesi kadar, İslamiyet'in yayılmış olduğu ülkelerdeki sıcak ve kurak iklim şartlarının da büyük rolü olmuştur. Bahçe örneklerinden günümüze kadar gelebilen İslam bahçelerine özellikle İspanya, İran ve Hindistan'da rastlamak mümkün olmaktadır (Akdoğan 1970).

İslam bahçe sanatında tasarımlar, temel referanslarını Kur'an'da betimlenen cennetten almaktadır. Suyun etrafında geliştirilen planlamalarda hayatın özsu hem dekoratif hem de ortama serinlik veren işlevsel bir unsur olarak yorumlanmaktadır. Ayrıca su ögesi, mekânın merkezinde en önemli ve dikkat çekici unsur olarak (odaklama amaçlı) kullanılmıştır (House, 1997).

“Vaha” düşüncesiyle düzenlenen İslam bahçelerinin en dekoratif ve en kutsal elemanı sudur. Akan su, tüm duyuları harekete geçirmek için kullanılırken, kaynaklar şekillendirilerek daha estetik bir biçime sokulmuştur. Su, bu dönemde bahçelerde huzurlu ve ilahi bir atmosfer yaratmak için kullanılmıştır (House, 1997).

İslam bahçelerinin tipik özelliklerinin görüldüğü İspanya bahçelerinde su kullanımı büyük öneme sahiptir. Burada su bahçelerinin ana esprisi, su kanallarıdır (Öztan 1970). Müslümanlar için su, “ellerini sokup oynayabilecekleri göğün aksini yüzeyinde veya içinde seyredebilecekleri, fiskiyelerinden en duygulu müziği dinleyebilecekleri” bir eleman olduğundan suyun bu son derece şairane kullanımı, Müslümanların kendilerinden sonra gelen bahçe ekollerine miras bıraktıkları en önemli özellik olmuştur. İspanya bahçelerinde su ögesi tamamen hareketsiz denilebilecek bir kompozisyon olarak, bahçede yer almaktadır. İspanya bahçelerinde su, dikdörtgen, poligon, yarım dairelerle çevrelenmiş kare şeklindeki havuzlarda da çok kullanılmıştır (Bekiroğlu,1992).

İran İslam Bahçelerinde ise dinin etkisi büyüktür. Su öylesine çok kullanılmıştır ki, suyun kullanılmadığı bir bahçe görmek şaşırtıcı olmaktadır. Bu dönem bahçe tasarımlarında havuzlar önemli bir yer tutmaktadır. Birbirini dik kesen iki kanalın dört parçalı, formal planı cennet olgusundan ortaya çıkmış ve bahçenin esası olmuştur. Havuzların ebatları küçük bir denizden, avludaki en küçük dairesel veya dikdörtgen havuza kadar farklılık göstermektedir.

Hindistan'da ise, eski Moğol bahçeleri halkın hayatta iken zamanını geçirdiği ve öldükten sonra ise son istirahatgâhı durumunda olmuştur. Genel olarak bahçelerde bir göl, kanal ya da havuzun ortasına yerleştirilen mermer pavyondan her yöne su dağılmaktadır. Bu pavyonlar dinlenme için olduğu kadar, ziyafet ve özel toplantılar için de kullanılmaktadır.

#### 5. UZAK DOĞU BAHÇELERİNDE SU ÖGESİ

Uzakdoğu bahçeleri denilince başta Çin olmak üzere Japon, Hint-Moğol bahçeleri akla gelmektedir. Bu bahçeler içinde özellikle Çin bahçeleri hemen hemen bütün bahçe sanatı tarihçilerinin de kabul ettiği gibi bahçelerin anasıdır.

Uzak Doğu bahçeleri, Avrupa bahçelerine bir ilham ve fikir kaynağı olmuştur. Hatta bu bağ

zamanla o kadar güçlü bir hale gelmiştir ki bunun bir sonucu olarak İngiltere’de Anglo-Chinese (İngiliz-Çin) bahçe ekolünün doğmasına neden olacak kadar ileri gidebilmiştir (Gültekin, 2006).

Çin bahçelerinde Taoizm’in etkisiyle su, kıvrılıp akan derelerde, şelalelerde ve durgun havuzlarda doğayı yansıtmayı amaçlar. Tasarım, su ve kayalardan oluşmaktadır. Su ögesi du dönem bahçelerinde ortama yumuşaklık katmak ve yansıtıcı yüzeyiyle tasarımdaki diğer unsurları yansıtmak için kullanılmıştır (Cendere, 1998). Büyük yüzeyler halinde kullanılan su ögesi, geniş köprülerle tamamlanmaktadır.

Japon bahçelerinde su, çok kere çağlayanlar şeklinde kullanılırken çevresinde taş, ahşap, çim ve sakin bir gölle kaynaşmaktadır. Su bazen düz bahçelerde (flat gardens) küçük bir taştan fışkırtırken, akarsu şeklinde kullanıldığında önce doğudan güneye, daha sonra batıya yönelerek akmaktadır (Gültekin, 2006).

## 6. YAKINÇAĞ BAHÇELERİNDE SU ÖGESİ

Yakın çağ döneminde bahçe sanatında en büyük vurguyu Avrupa kıtasında yer alan ülkeler gerçekleştirmiştir. Rönesans, Fransız Barok ve İngiliz bahçelerinin olduğu bu dönemde farklı sanat akımları bahçe tasarımlarını etkilemiş ve bu sanat anlayışlarına bağlı olarak bahçelerdeki suyun kullanımında da farklılıklar görülmektedir.

Avrupa bahçelerinde suyun kullanımı törensel ve dinselikten çok, dekoratif amaçlar taşımaktadır. Rönesans’la gelişen klasik üslupla birlikte görülmeye başlayan biçimsellik ile bahçelerde, güçlü ve geniş ölçekli tasarımlar hâkim olmuştur. Bu dönemde su kullanımını Villa d’Este’de zirveye ulaştırmıştır (House, 1997). Tivoli bahçelerinde heykelsi yapıdaki fiskiyeler ve bunları besleyen su kemerleri, kralların güç, prestij ve kudretlerini arttırmak için kullanılmıştır (Blair, 1996).

Fransız Barok bahçelerinde ise su, büyük alanları örten simetrik ve yansıtıcı özellikte planlanmış durgun su yüzeyleri olarak değerlendirilmiştir (Uzun, 1987).

İngiliz Bahçelerinde doğayı taklitte sadelik prensibi ele alınmıştır. Natüralistik bahçede su, doğal formlar içinde bir kaynaktan akararak geniş bir alana yayılır, kıvrılarak bahçeyi dolaşmaktadır. 18.y.y. İngiliz bahçelerinde suyun durgunluk ve sakinliğin ifadesi olarak yer aldığı görülmektedir (Bekiroğlu,1992).

## 7. TÜRK BAHÇELERİNDE SU ÖGESİ

Türk bahçeleri için diğer dönemlerde yer alan bahçe tasarımları gibi net özellikler söylemek pek mümkün olmamaktadır. Türk bahçeleri kültürü Anadolu Selçuklu döneminde ortaya çıkmaya başlamış ve Cumhuriyet dönemini takip eden süreçte değişim ve gelişim göstermiştir. Bu süreçte özellikle İslam bahçelerindeki suyun kullanım şekillerinden oldukça fazla etkilenilmiştir.

Sakinlik ve huzur verici mekânlar olarak tasarlanan Türk bahçelerinde, köşeli havuzlardaki fiskiyeler tek hareketli unsur olarak göze çarpmaktadır (Şentürk, 1990). II. Beyazıt’ın Edirne’de






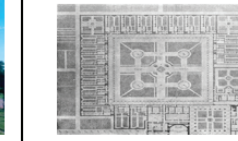




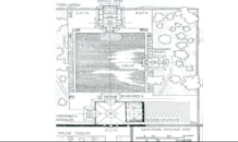
akıl hastaları için yaptırdığı hastanenin bahçesinde sudan çok yararlanılmış; çeşme, kaynak, havuz ve kubbeli şadırvanlar yapılmıştır (Ataturay, 1993).

İstanbul'un fethinden (1453) Lale devrine (1703) kadar geçen dönemde, saray avlularında su gösterileri ve havuzlar ve doğal dereler tasarımlarda yer almıştır (Ataturay, 1993; Kavaklı, 1994).

Lale devrinde ise; Versay saraylarından etkilenilmiş, sesli biçimde kas katlardan akan hareketli sular kullanılmıştır. Tarihi Türk bahçelerinde suyun önemini çeşmelerin, sebillerin, şadırvanların yoğun kullanımından anlamak mümkündür. Türklerin sosyal ve çağdaş yaşamında su maddi ve manevi bir eleman olarak yer almıştır (Kurum, 1987).

Kısacası su; tarih boyunca coğrafi, kültürel ve dinsel farklılıklara rağmen tüm topluluklar için önemli bir tasarım elemanı olmuş, görsel ve psikolojik amaçlı olarak tarihi bahçelerde kullanılmıştır (Tablo 1).

**Tablo 1.** Suyun tarihsel süreçte kullanımına ilişkin örnekler

İLKÇAĞ		
Mısır	Çin	Japon
		
Mısır'da havuzlu cenaze törenine örnek (Bekiroğlu, 1992)	Geleneksel Çin bahçesi örneğinde geniş su yüzeyi kullanılmış (Tittle ve Wood, 1992)	Japon Bahçelerinde suyun doğal kullanımına örnek (Tittle ve Wood, 1992)
ORTAÇAĞ		
İslam	Hindistan	Bizans
		
Suyun İslam bahçesinde odaklayıcı kullanımına örnek (Kindersley, 1992)	Hindistan Bahçelerinde su kullanımının en iyi örneği Tac Mahal	Ortaçağ manastırında su kullanımına örnek (Akdoğan, 1974)
YAKINÇAĞ		
Rönesans	Barok	İngiliz
		
Villa d'Este'de suyun muhteşem kullanımına bir örnek	Fransız Barok Bahçelerinde su kullanımı	Brown Park'ı İngiliz bahçesinde suyun kullanımına örnek
TÜRK BAHÇELERİ		
Saray Bahçeleri		
		
Dolmabahçe Saray Bahçesinde su kullanımı örneği (Enge, 1992)		Edirne sarayında Şehvar havuzu(Sazak, 2005)



Çalışma kapsamında yapılan literatür araştırmalarında farklı dönemlerde farklı sanat anlayışı değişik yaşam kültürlerine, insan ihtiyaçlarına bağlı olarak su ögesinin bazen fonksiyonel bazen ise estetik amaçlı kullanıldığı görülmüştür. Suyun peyzajda ve özellikle tarihi dönem içerisindeki peyzajın en küçük birimi olarak bahçelerde kullanım amaçlarının irdelenmesi çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak bir sonraki bölümde suyun kullanım amaçları irdelenmiş ve dönemsel olarak hangi amaçların ön plana çıktığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

## 8. TARİHİ SÜREÇ İÇERİSİNDE SUYUN KULLANIM AMAÇLARI

İlkçağdan Yakınçağa ve son dönem bahçe ve açık mekan tasarımlarına kadar suyun mekânsal, dinsel, kültürel ve iklimsel farklılıklara göre nasıl şekillendiği ve değiştiği, ne amaçlarla ve işlevler ile kullanıldığı yapılan literatür araştırmaları ile çalışma kapsamında ortaya konulmuştur. Çalışmanın ilk bölümlerinde dönemsel olarak ve kullanım şekillerine bağlı olarak suyun kullanımını üzerinde durulmuştur. Bu bölümde ise; her dönem ile ilgili bahçe ve açık mekânlarda suyun kullanım amaçları üzerinde durulacaktır (Tablo 2).

### 8.1 Estetik Amaçlar

Su tarihsel süreç içerisinde mekâna görsel bir eleman olarak dâhil edilmiştir. Suyun her dönemde anlatım aracı olarak psikolojik etkilerinden ve fiziksel özelliklerinden çok estetik özellikleri ön planda olmuştur (Şekil 1).

Bir önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi her dönemde az ya da çok etkili olarak estetik anlamda kullanılan su, özellikle Rönesans döneminde zirve seviyeye ulaşmıştır. Suyun kullanıcıya sergilenmesi için kullanılan malzemeler de suyu bir o kadar estetik göstermeye ve etkileyici kılmaya katkı sağlamıştır. İlkçağ dönemlerinde suyun estetik etkisini arttırmak adına yapılan kaskatlı havuzlar Rönesans ve Barok döneminde kendine geniş bir yer edinmiş ve süslemeler ile estetik zenginliği arttırılmıştır.

Tasarımcılar genellikle suyu mekâna görsel bir eleman olarak dâhil etmiştir. Suyun anlatım aracı olarak psikolojik etkilerinden ve fiziksel özelliklerinden çok suyun estetik özellikleri de ön plandadır. Suyun yakınında olma veya suya dokunmayla bağlantılı olarak duyulan su ve hissedilen serinlik çevremizdeki suya verdiğimiz duygusal karşılığın sonucudur. Çeşmelerin, fiskiyelerin ve kaskatlı suların fanatik faaliyetleri, doğanın en hoş şelalelerinin görsel ve işitsel karmaşasını bizlere hatırlatmaktadır. Suyun diğer bir özelliği olan görsel niteliği ise, ışığının yansımalarına bağlıdır.



*Görsel 1. Türk bahçelerinde suyun estetik kullanımı*



*Görsel 2. Fransız Barok bahçesinde suyun estetik kullanımı*



*Görsel 3. Çin bahçesinde suyun estetik kullanımı*



## 8.2 Görsellik

Su, bulunduğu mekânın formunu belirleyebilirken, suya verilecek farklı bir form da, destekleyici su oyunları, aydınlatma tasarımı ile mekânın özelliklerini değiştirebilir. İspanya bahçelerinde geniş durgun su yüzeyleri üzerinde oluşturulan su gösterileri o dönemde suyun görsellik etkisini anlatan iyi örneklerden biri olmuştur. Aynı şekilde Rönesans döneminde havuz ortalarında kullanılan görkemli heykeller ve bahçelerin bir bölümünde yer alan “grottolar” da suyun kullanıldığı mekânda odak noktası olmasını sağlamış ve etkili bir görsellik oluşturmuştur (Şekil2).



*Görsel 4. Fransız Barok Bahçelerinde suyun görsel olarak kullanımı*



*Görsel5. Rönesans dönemi villa bahçelerinde suyun görsel öğeler ile kullanımı*

## 8.3 İşitsellik

Cenderer'nin de (1998) belirttiği gibi “suyun sesi, sonsuz bir şekilde çekicidir; sıçrayarak, dalgalanarak, fışkırarak sesi de hareketinin çeşitliliği kadar çok sayıdadır”. Suyun yüzey potansiyeli de değerlidir. Hareketli su yapıları (dereler, su düşüşleri) mekâna canlılık katmakta, müzik etkisi yaratmaktadırlar. Köpüren ve kaynayan su, insanların ilgisini çeken ve onları etkileyen görüntüler oluşturmaktadır (Ataturay,1993). Hareketli su kullanımının en iyi kullanımı İslam bahçelerinde Rönesans döneminde görülmüştür. İslam bahçelerinde kare yapılı havuzların içine yerleştirilen fiskiyeler bahçeye hareketlilik kazandırmak için kullanılmıştır. Havuzlara bağlı yapılmış ince su kanallarındaki su akışı ise özellikle İran bahçelerinde kullanılarak suyun musiki yapısıyla rahatlatıcı etki sağlaması düşünülmüştür. Rönesans döneminde ise su genellikle bahçelerde yüksek yerlerden akıtılarak ya da bir cisme çarptırılarak hareketli sesler çıkarması ve bahçede bir akustik etki yaratması düşünülmüştür.

## 8.4 Psikolojik Etki

Suyun psikolojik etkisi bağlamında durgun su; daha çok meditasyon, düşüncelere dalma, şiir ve müzik ile ilgili çağrışımlar, sevgi, tembellik veya deşarj olma ortamını yaratmaktadır. Minimum enerjinin sarf edildiği bu aktiviteler suyun düşük enerjisini yansıtırlar. Sakin suya atılan bir taşın oluşturduğu dalgalar, çocukları ve büyükleri etkilemektedir (Kavaklı,1994).

Suyun psikolojik etkisinden yararlanabilmek için yapılan en iyi bahçe örnekleri Uzakdoğu da Japon bahçelerinde görülmektedir. Japon bahçelerinin oluşumundaki felsefik altyapıya ba-

kıldığında su tamamen bir meditasyon aracı olarak kullanılmıştır. Bahçe kullanıcılarının suyun hem yansıyan yüzeyi hem geniş alanlar kaplaması ve diğer yardımcı elemanlar ile (taş, bitki materyalleri, yerel tasarım elemanları vb.) birlikte var olması ile huzuru ve sessizliği yaşamaları sağlanmak istenmiştir. Şekil 3'de uyum psikolojik etkileri örneklendirilmiştir.



**Görsel 6.** İngiliz bahçe sanatında bitkilerin rengi ve suyun durgunluğu ile yaratılan dinginlik etkisi



**Görsel 7.** İngiliz bahçe sanatında bitkilerin rengi ve suyun durgunluğu ile yaratılan dinginlik etkisi



**Görsel 8.** Japon bahçesinde bitkilerin renginin durgun su yüzeyine yansması ile oluşan etki

## 8.5 Fonksiyonel Amaçlar

Estetik amaçlarla faydalanılan suyun görsel cazibesi ve işitselliği dışında, havuzlar, fiskiyeler ve diğer su yüzeyleri farklı fonksiyonlara da hizmet edebilmektedir. Estetik özelliğinin yanı sıra bir fiskiye, plastik obje parçası olarak odak noktası özelliği kazanmaktadır. Su aynı zamanda doğal veya yapay, farklı manzaralar oluşturmada kullanılabilir. Bazı kullanımlarda havuzlardan serinletici ve havayı regüle edici olarak da yararlanılmaktadır.

Suyun fonksiyonel kullanımı özellikle Orta Çağ ve İlk Çağ dönemlerinde görülmektedir. Bu dönemlerde estetik kaygılardan önce güvenlik ve insani ihtiyaç kaygıları ön planda olduğu için bahçelerde su ögesi şatolardaki gibi ya korunma amaçlı ya da Mezopotamya döneminde olduğu gibi iklimsel etkilere bağlı olarak serinletici bir amaç için kullanılmıştır.

Bir diğer fonksiyon ise; bahçelerde sirkülasyonun sağlanması olmuştur. İslam bahçelerindeki Charbagh stili havuz yerleşimleri, Japon bahçelerinde suyun geniş yüzeyler kaplayıp etrafının yürüme yolları ile kuşatılması ve Fransız dönemi bahçelerinde sarayın girişini vurgulaması için konumlandırılması bu fonksiyonel kullanıma bir örnektir. Şekil 4'de suyun fonksiyonel kullanımları örneklendirilmiştir.



**Görsel 9.** İngiliz bahçelerinde koruma amaçlı yapılan su kanalları (Ha-Ha). Suyun fonksiyonel kullanımına örnekler



**Görsel 10.** Babil'in Asma Bahçelerinde meyve yetiştirmek amaçlı suyun sulama kanallarında ve teraslarda kullanımı. Suyun fonksiyonel kullanımına örnekler

## 8.6 Rekreatif Amaçlar

Suyun fonksiyonel kullanımının ön plana çıktığı asıl dönem ise; İngiliz dönemidir (Şekil 5). İngiliz bahçeleri büyük koruluklardan ve ormanlık alanlardan oluşmaktadır ve burada su ögesi etrafında toplanıp çay saatleri düzenlemek, kutlamalar yapmak, ya da günün belirli saatlerinde su üzerinde kayık ile gezinti yapmak suyun rekreasyon kullanımına en iyi örnek olmaktadır.

Aynı şekilde Japon ve Çin bahçelerinde pavilyonların su ögesi etrafına konumlandırılması da bu fonksiyonel amaca yönelik diğer bir örneği oluşturmaktadır.



Görsel 11. İngiliz Dönemine ait bir saray bahçesinde suyun rekreatif amaçlı kullanımı



Görsel 12. Japon bahçelerinde pavilyon ile suyun birlikte kullanımından doğan rekreatif fonksiyonlar

Bölüm sonunda suyun tarihsel süreçteki kullanım şekil ve amaçları tablo 2'de sınıflanarak açıklanmıştır.

Tablo 2. Suyun Tarih İçerisinde Kullanım Şekli ve Amaçları

Dönem	Suyun Kullanım Şekli	Suyun İşlevi	Suyun Niteliği
İlkçağ	<ul style="list-style-type: none"><li>• “T” şeklinde havuzlar</li><li>• Charbagrh plan düzeninde merkezi havuzlar ve açık kanallar</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Fonksiyonel-Estetik</li></ul>	Durgun
Eski Yunan ve Roma	<ul style="list-style-type: none"><li>• Dikdörtgen veya karelere bölünmüş kanal şeklinde havuzlar</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Estetik, Fonksiyone-Psikolojik</li></ul>	Durgun
Ortaçağ	<ul style="list-style-type: none"><li>• Havuz, su çanakları, kuyular ve kanallar</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Korunma-Estetik</li></ul>	Durgun-Hareketli
İslam	<ul style="list-style-type: none"><li>• Kanallar ve havuzlar ve fiskiyeler</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Psikolojik- Estetik</li></ul>	Durgun-Hareketli
Rönesans	<ul style="list-style-type: none"><li>• Havuz, grotto,Çağlayanlar fiskeyeler</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Görsellik-İşitsellik</li></ul>	Durgun-Hareketli
Uzak Doğu	<ul style="list-style-type: none"><li>• Gölet ve havuzlar</li><li>• Soyut su kullanımı(kum ve çakıl taşlar ile)</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Psikolojik-Estetik-Rekreasyonel</li></ul>	Durgun
Naturalistik	<ul style="list-style-type: none"><li>• Gölet ve Ha-Ha</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Koruma-Estetik-Rekreatif</li></ul>	Durgun
Anadolu Selçuklu	<ul style="list-style-type: none"><li>• Çeşme, şadırvan, havuz ve çağlayanlar</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Görsellik-Psikolojik</li></ul>	Durgun-Hareketli

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Geçmişten günümüze kadar yapılan başarılı tasarımlarda su, önemli tasarım öğelerinden biri olarak yerini daima korumuştur. Su ile ilgili tasarımlar her zaman insanları cezbetmiş ve ilgiyi üzerinde toplamıştır (Eryıldız, 1997). Su tasarım elemanı olarak başta sembolik, görsel ve işitsel özellikleriyle, farklı amaçlara yönelik olarak kullanılmıştır. Farklı durumlarıyla, insanlar üzerinde farklı tepkiler uyandırarak tasarımda yaratılmak istenen etkinin sağlanmasına yardımcı olmuştur (Şengül, 1995). Suyun vasıfları sonsuz çeşitliliktedir. Değişken hızlarda (durgun, hareketli) akan su, derin ya da sığ olabilmekte ya da pek çok renk alıp değişik sesler yaratabilmektedir. Her özelliği peyzaj tasarımlarında farklı bir uygulama ve alan kullanımına hayat vermektedir (Simonds, 1983).

Çalışma kapsamında yapılan tarihsel süreç incelemelerinde de görülmüştür ki tasarımcılar, genellikle suyun görsel formunu ve fonksiyonunu planlamalarında kullanmaktadır. Suyun hareketlerini, şekil ve modelini, kaynaktan denize sonsuz dönüşümünü ele almaktadır ve tasarımlarda su, mekânın görsel kalitesini arttırmak için kullanılmaktadır.

Oysa suyun pek çok fiziksel özelliğinin (gürültü perdesi olma, iklim değiştirme vb.) yanı sıra iyileştirici psikolojik etkilerinin olduğu bilinmektedir. Su kimi zaman neşeli, çılgın, eğlenceli duygular yaratırken, kimi zaman sakin ve durgun hissettirebilir, zarif kavisler yaratarak ya da eğilip bükülerek neşeli akıntılar oluşturabilir, bazen de keskin yüzeyleri örtterek farklı formlar yaratır. Bu özellikler dönemler içerisinde bahçe ve kentsel açık mekân tasarımlarında sürekli kullanılmış ve kaliteli mekân oluşumuna katkıda bulunulmuştur.

Günümüzde peyzaj mimarları tarafından tasarlanan ve planlanan birçok kentsel mekânda su, geçmişteki çok farklı özellikleri ile ön plana çıkarılarak kullanılmaktadır. Hâlbuki geçmişte incelenen birçok bahçe örneğinde görülmektedir ki su mekâna şekil vermektedir. Günümüzde ise bunun tam tersi olarak suya sürekli kısıtlı şekil ve fonksiyon yüklenerek sadece bir süs elemanı olarak kullanıldığı örnekler fazlalaşmaktadır.

Tarihsel dönem içerisinde incelenen örneklerin sadece bahçe ölçeğinde kaldığı düşünülmemelidir. Bu dönemlerde kentsel yapıdaki şekilleniş ve konumlanmada da su ögesi her zaman ana unsurlardan biri olmuştur. Eskiden kentlerimizin içinden geçen çay ya da dere, kenti tanımlayan temel unsurlardan biri iken bugün bu doğal yapılar görmezden gelinmekte hatta üzerleri kapatılmaktadır. Hatta bu doğal değerler, bugün çevre sorunu kaynağı olarak görülmektedir. Oysaki son dönemlerde gelişmiş ülkelerde özellikle su yüzeylerinin iklimsel etkilerinden optimum yararlanabilmek için, yerleşim alanlarının ayrıntılı termal analizleri yapılmakta, gerek su yüzeyleri ve gerekse diğer kentsel alan kullanımları açısından iklim elemanları ve diğer ekolojik veri analizleri kullanılarak, su yüzeylerinin konumları ve büyüklüklerine yönelik fiziksel planlama ölçütlerini belirlemek için araştırmalar yürütülmektedir.

Çünkü gelişmiş ülkelerde su ve yeşil alanlara insanın doğayla var olmasını simgeleyen semboller olarak önem verilmektedir. Gelişmiş ülkelerin, suyun varlığından ve onun etrafını saran yeşillikten ödün vermeyen tavrının içinde, insanına verdiği değer de gizli olmaktadır (Muratoglu, 2012).

Ülkemiz için de bu tip araştırmaların desteklenmesi gerekmektedir. Su varlığından kopuk, çarpık kentleşen, düzensiz büyüyen kentlerimiz için, daha önce yapılmış olan ve yeni oluşturulacak su yüzeylerinin, yeşil alanlarla birlikte kentsel ekosistemi dengeleme özelliği üzerinde önemle durulmalı, bu konuda gereken araştırmalar yapılarak sonuçları zaman geçirmeden uygulanmalıdır. Ayrıca su, canlı yaşamı açısından son derece önemli olan bir doğal kaynak olmasına rağmen ne yazık ki alternatifi olmayan ve insanoğlu tarafından üretilemeyen bir yapıdadır. Bu nedenle gerek plancı gerekse tasarımcı olan peyzaj mimarları, sürdürülebilir tasarım ilkelerini benimseyen ve çevresel değerleri koruyan çalışmalarında, diğer kaynakların yanı sıra su kaynaklarını da en akılcı şekilde kullanma bilinciyle hareket etmelidirler.



## KAYNAKÇA

- Akdoğan, G. (1974). *Bahçe ve peyzaj sanatı tarihi*. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları:3, Ankara.
- Akdoğan, G. (1995). *İstanbul'da Bahçe Kültürü, Sanat Dünyamız*, 58, 7-13.
- Ataturay, R. (1993). *Ankara kenti yeşil alanlarında su yapıları ve yakın çevrelerinde peyzaj planlama esasları üzerinde bir araştırma*, Ankara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Bekiroğlu, D. Z. (1992). *Tarihsel süreç içerisinde su ögesinin peyzaj planlamada kullanımı*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Betsky, A. (1995). *Take Me to the Water, Architecture 8 Water, Architectural Design*, vol. 65, no.12
- Blair, T. (1996). *Nature's Water in Architecture*.London.
- Burmill, S., Daniel, T. C. and Hetherington, J. D. (1999). *Human values and perceptions of water in arid landscapes, Landscape and Urban Planning*, 44, (2-3), 99-109
- Campbell, M. H. (1994). *An informational approach to preference of urban waterscapes*, Los Angeles: CA.
- Cendere, A. (1998). *Su elemanlarının kentsel mekânlarda ve yeşil alanlarda kullanımı. Yüksek lisans tezi (basılmamış)*. İstanbul Teknik Üniversitesi, 203 s., İstanbul.
- Chanson, H. (1998). *The formal water garden, department of civil engineering, University of Queensland, Australia*
- Conelli, M. A., Symmes. M. (1998). *Fountains as Entertainment and Pleasure. M.Symmes (Ed.) Fountains: splash and spectacle: water and design from the Renaissance to the present. New York; Rizzoli; New York; Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.*
- Düzenli, T., Mumcu, S., Yılmaz, S. and Özbilen, A. (2014). *Water reflections on the social dimension of place: Different waterscapes and related activity patterns. Turkish Journal of Forestry*, 15(2), 148-157.
- Enge, T. O., Schröer, C. F. (1992). *Garden Architecture in Europe, Atlanta: Taschen.*
- Eryıldız, M. (1997). *Kent yaşamında su, göl-gölet oluşumları ve su bahçeleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.*
- Huang, S. L. (1998). *A study of people's perception of waterscapes in built environments, Doctor Of Phylsophy, Texas A & M University, Texas*
- Japanese Landscape Architecture, Contemporary Environmental Design, Process Architecture Co., Ltd.*
- Karahan, F. (2005). *Tarih Boyunca Bahçe Sanatının Gelişiminde Su. Ulusal Su Günleri Sempozyumu, Trabzon*, 28-30.
- Kavaklı, K. (1994). *Su elemanlarının kullanımı ve istanbul çevre düzenlemelerindeki su elemanlarının araştırılması, İTÜ, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*
- Kindersley, D. (1991-1992). *John Brookes garden design, London: A penguin Company.*
- Kurum, E. (1987). *Peyzajda suyun gösteri elemanı olarak kullanım tekniği, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara Üniversitesi, Ankara.*
- Nurlu, E., Erdem, Ü. (1994). *Peyzaj sanatı tarihi. Ege Üniversitesi Yayını.*
- Orions, G. H. (2001). *An evolutionary perspective on aesthetics, American Psychological Association, University of Washington: Washington.*
- Öztan, Y. (1970). *Peyzaj mimarlığında su, Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, 6-8.
- Pamay, B. (1971). *Park bahçe ve peyzaj mimarisi. İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Yayınları, İstanbul.*
- Pouya, S., Bayramoğlu, E., Demirel, Ö. (2016). *Doğa ile Uyumlu Fiziksel Engelli Çocuk Oyun Alanları. Mimarlık ve uygulamaları dergisi*, 1:51-60.
- Sakal, A.N. (2007). *Ankara'da kentsel donatıların peyzaj planlama ve tasarımı açısından analizi ve değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.*
- Sazak, Ş. (2005). *Türk bahçe sanatına bir örnek: Edirne sarayı bahçesi. Trakya University Journal of Science*, 6(2), 9-16.
- Simonds, J. O. (1983). *Landscape Architecture: A Manual of Site Planning and Design, Chapter 3, Mc Graw-Hill.*
- Stadelman, P. (1992). *Water gardens.Hauppge,N.Y.:Barron's Edicotional Series.pp.145.*
- Şengül, E. (1995). *Mimari-su ilişkisi üzerine bir inceleme, İTÜ, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*

Şentürk, N. (1990). *Su bahçeleri planlama ve uygulama teknikleri üzerine araştırmalar*, Ege Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Titley, N., WOOD, F. (1992). *Oriental Gardens, An Illustrated History Chronicle Books, San Francisco*

Uzun, G. (1977). *Çevre tasarımında su kullanımı*, Çukurova Üniversitesi, Ziraat Fakültesi, Genel Yayın no.179, Yardımcı Ders Kitapları Yayın no17, Adana.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

Tablo 1 Suyun tarihsel süreçte kullanımına ilişkin örnekler, URL1. [www.Hindistangezi.com](http://www.Hindistangezi.com) [Erişim Tarihi: 12.05.2018]

Tablo 1 Suyun tarihsel süreçte kullanımına ilişkin örnekler URL2. <http://symbolism.org/writing/books/sp/7/page2.html> [Erişim Tarihi: 13.04.2018]

Görsel 1. Türk bahçelerinde suyun estetik kullanımı, <https://www.birdizaynmeseselesi.com/index.php/2017/11/21/680/>, [Erişim Tarihi: 08.05.2018]

Görsel 2. Fransız Barok bahçesinde suyun estetik kullanımı, Görsel 3. Çin bahçesinde suyun estetik kullanımı <https://www.birdizaynmeseselesi.com/index.php/2017/11/21/680/>, [Erişim Tarihi: 08.05.2018]

Görsel 4. Fransız Barok Bahçelerinde suyun görsel olarak kullanımı, <https://pxhere.com/tr/photo/1407439> [Erişim Tarihi: 20.05.2018]

Görsel 5. Rönesans dönemi villa bahçelerinde suyun görsel öğeler ile Kullanımı, <https://pxhere.com/tr/photo/1407439> [Erişim Tarihi: 20.05.2018]

Görsel 6. İngiliz bahçe sanatında bitkilerin rengi ve suyun durgunluğu ile yaratılan dinginlik etkisi, <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/11/barok-bahce-sanat.html> [Erişim Tarihi: 01.05.2018]

Görsel 7. İngiliz bahçe sanatında bitkilerin rengi ve suyun durgunluğu ile yaratılan dinginlik etkisi, <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/11/barok-bahce-sanat.html> [Erişim Tarihi: 01.05.2018]

Görsel 8. Japon bahçesinde bitkilerin renginin durgun su yüzeyine yansımaları ile oluşan etki, <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/11/barok-bahce-sanat.html> [Erişim Tarihi: 01.05.2018]

Görsel 9. İngiliz bahçelerinde koruma amaçlı yapılan su kanalları (Ha-Ha). Suyun fonksiyonel kullanımına örnekler, <https://www.mountvernon.org/the-estate-gardens/gardens> [Erişim Tarihi: 27.04.2018]

Görsel 10. Babil'in Asma Bahçelerinde meyve yetiştirmek amaçlı suyun sulama kanallarında ve teraslarda kullanımı. Suyun fonksiyonel kullanımına örnekler <https://www.mountvernon.org/the-estate-gardens/gardens> [Erişim Tarihi: 27.04.2018]

Görsel 11. İngiliz Dönemine ait bir saray bahçesinde suyun rekreatif amaçlı kullanımı. <https://pxhere.com/tr/photo/757853> [Erişim Tarihi: 18.05.2018]

Görsel 12. Japon bahçelerinde pavilyon ile suyun birlikte kullanımından doğan rekreatif fonksiyonlar <https://pxhere.com/tr/photo/757853> [Erişim Tarihi: 18.05.2018]

# TARİHİ VE KÜLTÜREL MEKANLARIN SERGİ ALANI OLARAK KULLANIMINDA YAŞANAN SORUNLAR: KKTC ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Gazi YÜKSEL\*

## ÖZET

*Bu çalışma, tarihi ve kültürel mekanların sanat eserlerinin sergilenmesi amacıyla kullanılması sırasında yaşanan sergileme sorunlarının tespitini ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri getirmeyi amaçlamaktadır. Bu makalenin hedefleri arasında söz konusu mekanların işletmesini elinde bulunduran kurumların sorunların varlığına yönelik olarak dikkatlerini çekmek de bulunmaktadır. Amaç doğrultusunda Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin üç turizm kenti olan Lefkoşa, Mağusa ve Girne'deki yapılar makaleye konu edilmiş ve bunlarla sınırlandırılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırma alanlarında gözlem yapılmış, tarihi mekanların bağlı oldukları kurum ve yöneticilerden mekanların mimari ve fiziki durumları ile kullanım ajandaları hakkında bilgiler temin edilmiştir. Ayrıca konuyla ilgili bilimsel makaleler taranmış, değerlendirmeler bu bilgi ve gözlemler çerçevesinde yapılmıştır. Orijinal fonksiyonunu yitirmiş ve günümüzde kültür turizmine hizmet etmekte olan bu yapılar sanatsal aktiviteler sırasında da gözlemlenmiş, incelenmiş ve mevcut olanaklarıyla ihtiyaca ne ölçüde cevap verdikleri belirlenmiştir. Söz konusu yapıların sanat eserlerinin sergilenmesine uygunluğu çağdaş sergileme kriterleri çerçevesinde değerlendirilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Tarih, Kültür, Sanat, Mekân, Sergi.

---

\*Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Bölüm Başkanı, Dikmen-Lefkoşa/ KKTC.  
gaziyuksel@yahoo.co.uk



# THE COMPLICATIONS OF USING HISTORICAL AND CULTURAL SITES AS EXHIBITION HALL: TRNC EXAMPLE

**Lect. Gazi YÜKSEL\***

## **ABSTRACT**

*This article aims to identify problems and offer solutions about the use of historical and cultural sites as exhibition areas for art pieces. This article also aims to draw the attention of institutions administering the sites in question, namely, Nicosia, Famagusta and Kyrenia -the three major touristic centers in Turkish Republic of Northern Cyprus. In this article, qualitative research approach is utilized, which includes observations on the above-mentioned sites, data collection on sites' architectural and physical conditions as well as their event calendar. In addition, these sites which have lost their original purpose of construction have been observed during events in order to find out to what extent they meet the needs. Also, the level of usability has been identified with their current utilities based on the criteria of the modern exhibition techniques of art pieces.*

**Keywords:** History, Culture, Art, Site, Exhibition.

---

\*Near East University, Communication Faculty, Department of Photography and Cameraman Course Leader, Lecturer, Dikmen-Nicosia / TRNC  
gaziyuksel@yahoo.co.uk

## 1. GİRİŞ

Sanat platformunun üç ayaklı bir yapısı vardır. Bu üç ayak; sanatçı, sanat eseri ve sanat eserinin alıcısı olan izleyiciden oluşmaktadır. Sanat eserinin izleyicisi ile buluşma sürecinde son nokta eserin sergiletiği mekandır. Sanatçı, eserini ürettikten sonra anlatmak istediği hikayesini göstermek veya paylaşmak için amacına uygun bir ortam veya mekan arayışına girmektedir. Kültür içerikli bu aktivite açık havada, bir sokakta veya kapalı bir mekanda olabileceği gibi tarihi ve kültürel bir yapı içerisinde de olabilmektedir. Önemli olan mekanın, yapıtların algılanmasına, sanatçının hikayesinin anlaşılmasına katkıda bulunmasıdır. Sanat yapıtının algılanması ve anlaşılması söz konusu olduğunda, içinde bulunulan ortamın büyük önemi vardır. Çünkü, “Her sanatçı kendi yaptığı işin, ruhuyla bütünleşmesini ister. İşin kendini anlatması mekânla öne çıkar” (Çetin, 2015, s.2).

Burada hem duyuşsal hem de duyuşsal bilgilerin alınması ve değerlendirilmesi gibi fiziksel ve psikolojik süreçler gündeme gelmektedir. Sergi mekânlarının izleyicinin dikkatini sanat eseri üzerine yönlendirmesi ve orada tutması gibi önemli işlevleri olduğu bilinmektedir. Günümüzde sergileme mekânları; izleyicilere, eser sunulan mekânlar olmanın ötesinde, ziyaretçilerin meraklanmasında ve daha fazla öğrenme isteği yaratmakta etkili olan dinamik ve interaktif mekânlar haline gelmiştir (Çetin, 2015, s.11). Bu mekânlar aynı zamanda sanatseverlerin bilgilendirme ve estetik haz alma işlevlerini de içlerinde barındırmaktadırlar.

Çağdaş sergi mekânlarında günümüz mimarisinin minimalist özellikleri öne çıkmaktadır. Beyaz fonlu, geniş, büyük ve yalın duvarların olduğu bu yapılarda yapıt-izleyici etkileşiminin öne çıktığı görülmektedir. Geçmiş uygarlıkların maddi göstergesi olan tarihi eserler ise mimari ve estetik açıdan dönemlerinin özelliklerini yansıtmaktadırlar. Sarı taştan örme duvarlar, kemerler, sütunlar, fil ayaklar ve nişlerin bulunabildiği bu tür mekânların günümüz sanatsal sergilemelerine farklı etkileri olabilmektedir. Örneğin postmodernist eserler tarihsel doku ile kontrastlık oluşturdukları için bu tür yapıtların sergilenmesi sırasında eser-mekan gerilimi söz konusu olmakta, bu duyuşsal gerilim yapıt-mekan-izleyici etkileşimine neden olmaktadır.

Duyuşsal etkiler bir yana, tarihi ve kültürel mekânların sergi alanı olarak kullanılması sırasında bir takım sergileme sorunları da yaşanmaktadır. Ülkemiz Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nde bu tür mekânların kullanımı sırasında sergileme sorunlarının varlığı tespit edilmiştir. Bu makale, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’ndeki tarihi ve kültürel mekânların birer sergileme alanı olarak nasıl kullanıldığını konu almış, bu mekânlardaki sergilemelere ilişkin sorunların ortaya çıkarılmasını ve çözümüne yönelik önerilerin getirilmesini hedeflemiştir. Amaç doğrultusunda genelde turizm, özelde ise kültür turizmi açısından Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nde öne çıkan Lefkoşa, Mağusa ve Girne ilçeleri seçilmiş, çalışma bu ilçelerde sergileme mekânı olarak kullanılmakta olan tarihi yapılarla sınırlandırılmıştır. Bu yapılar sırasıyla Lefkoşa’daki Haydar Paşa Galerisi, Saçaklı Ev, Bedesten, İsmet Vehit Güney Sanat Merkezi, Mağusa’daki İkiz Kiliseler ve Buğday Camii ile Girne’deki Bellapais Manastırı sergi salonlarıdır.

## 2. SANAT ESERLERİNİN SERGİLENMESİ

### 2.1 Genel Olarak

“Sergi, sahip olunanları gerek göstermek gerekse ticaret amacıyla başkalarına sunmak için oluşturulan bir düzendir” (Ergen, 2013, s.130). Türk Dil Kurumu sergi sözcüğünü, “Halkın gezip görmesi, tanınması için uygun biçimde yerleştirilmiş ürünlerin, sanat eserlerinin tümü” (www.tdk.gov.tr) şeklinde açıklamaktadır. Sergi, nesnelere ya da işleri göstermek, sunmak, önermek veya açığa vurmak demektir. Çiğdem Demir, sergilemeyi açıklarken; “Lorenç, Skolnick ve Berger, insanın nesnelere ve buldukları çevreyi, içgüdüsel sergileme hissini gidermek, saygı göstermek, aydınlatmak, kutlamak, deneyimlerini göstermek, satış yapmak gibi durumlar için bir araç olarak kullanmış olabileceğini belirtmişlerdir.” demektedir (Demir, 2009, s.52). Sergi oluşturma düşüncesi zaman-mekan-insan üçlüsünün değişim ve gelişimine bağlı olarak farklılık göstermiştir. Örneğin; günümüzde sanat eseri olarak tanımlanmasına rağmen geçmişte sadece kıymetli ya da ilginç birer obje olarak değerlendirilen nesnelere farklı amaç ve hedeflerle sergilenmekteydi. Bu özgün ve değerli nesnelere tarihsel süreç içerisinde kimi zaman dinsel kimi zaman da nesnelere nedenlerle mezarlarda, tapınaklarda, kutsal mekânlarda ve saraylarda sergilenen gelmiştir. Yazılı tarih esas alındığında, nesnelere veya ürünlerin sergilenmesiyle ilgili olarak bilinen ilk uygulamanın M.Ö. 12’nci yüzyılda gerçekleştirildiği görülmektedir. M.Ö. 1160 yılında Kuzey Mezopotamya’daki Elam İmparatorluğu’nun başında bulunan Shutruk-Nakhunte’nin yağmaladığı şehirlerden topladığı eşyaları başkent Susa’da bir tapınağa yerleştirerek halka gösterdiği bilinmektedir (Kartal, 2015; Ergi, 2006, s.31-32).

Tarihsel süreç, benzeri uygulamaların farklı uygarlıklar tarafından defalarca yinelenmesine tanıklık etmiştir. Ferahi Mengeş, ilk özel koleksiyonların oluşumuna değindiği makalesinde Helen geleneklerinde olduğu gibi Romalıların da savaşlarda ele geçirdikleri heykel, resim ve diğer sanat eseri sayılabilecek ganimetleri çeşitli tapınaklara sunduklarını anlatmaktadır. Mengeş, zamanla bu gelenekten kopan ordu komutanlarının, ganimetlerin bir kısmını kendileri için ayırmaya başladıklarını, bir zaman sonra zevkin geliştiğini, eğitimin etkisiyle ganimetlerde seçiciliğin başladığını ve komutanların sefere çıktıklarında yanlarında bu eserlerden anlayan uzmanları buldurmaya başladıklarını anlatmaktadır. Mengeş, daha sonraki gelişmeler hakkında şu bilgilere yer vermektedir; “Böylece Roma’da ilk özel koleksiyonların ortaya çıkma işaretleri başlamış olur. Giderek her zengininin evinde bir kütüphaneyle, bir de resim ve heykel galerisi oluşmaya başlar. Koleksiyonların toplumsal statü ve yatırım amacına dönüşmesi beraberinde sanat piyasası ve tacirleri sınıfının doğmasına yol açar” (Mengeş, 2012, s.4).

17. yüzyılda ise farklı bir oluşum ortaya çıkmıştır. İnsanlar dünyanın farklı bölgelerinden topladıkları egzotik nesnelere sergilemeye başlamış ve sergiledikleri bu ortamlara Merak Odaları (Cabinets of Curiosities) ismini vermişlerdir. Aydınlanma dönemi öncesinde Avrupa’da ortaya çıkan bu Merak Odaları ya da diğer bir ifadeyle “Nadire Kabineleri”, sergileme açısından modern müzelerin atası sayılmışlardır. “Bu mekânlara, bilimsel açıklamadan çok estetik etki yaratmak adına şekillerine veya renklerine göre düzenlenmiş objelerle sarmalanmıştır. Bu objeler kuşlardan çeşitli bitkilere, kemiklere ve hatta insan organlarına kadar çok çeşitli kategorileri kapsamaktadır” (Çalışkan, 2016, s.28-29).

Sergileme olgusunun Merak Odaları'ndaki düşsel mecradan müzeler ve galerilerin tüketim mecrasına dönüşmesi sırasında birçok olgu da değişime uğramıştır. Rönesansla birlikte kurulan kamusal müzeler sayesinde sanat, sığındığı mekândan çıkmış kamusal bir boyuta taşınmıştır (Görsel: 1). “Kamuya açık ilk sergileme mekânlarından, hatta galeri ve sanat müzelerinden biri sayılabilecek Paris Salon Sergileri, ilk kez 1673’ de Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi’nde başlamış, ama buna karşın gerçek niteliğine 18. yüzyıl içinde ulaşmıştır” (Mengeş, 2012, s.102-103). “Sanayi devriminin etkileriyle birlikte sanat eserleri ve objeler saraylardan dışarı çıkmış, müze ve sanat galerilerinde sergilenmeye başlanmıştır. 1851 Londra Evrensel Sergisi ile başlayan fuarcılık anlayışı ile birlikte sergileme tasarımı kavramı yaygın bir disiplin haline gelmiştir” (Çalışkan, 2016, s.27).

Aydınlanma Dönemi ile birlikte sergileme olgusu müzelere kaymış, müzeler Merak Odaları'nın gizemine, bireyselliğine, kural ve akıldışılığına yöntemsel disiplinler kazandırmaya başlamıştır.



Görsel 1. 17'nci yüzyılda ortaya çıkan Merak Odaları'ndan (Cabinets of Curiosities) bir örnek.

Bu dönemde kraliyet koleksiyonları modern müzelere dönüşmeye başlamış, sergilemenin işlevselliğinde dönüşüm yaşanmıştır. Müzelerden önce eserlerin sergilenmesi onlara sahip olanların zenginliğini ön plana çıkarırken, müzelerle birlikte sanat eserlerinin sanata dair izlenimleri öne çıkmaya başlamıştır. Londra'da 1759'da British Museum, 1760'da Kassel Sanat Galerisi, 1764'te Hermitage Museum halka açılmıştır. Fransa'da ise 1792 yılında, hükümetin krallık koleksiyonlarını devletleştirme kararıyla Louvre Müzesi'ni Cumhuriyet Müzesi olarak açması ve 1798'de Napoleon'un Sanat Merkezi Müzesi'ni kurması müzeciliğin gelişmesine ve dolayısıyla sergileme kültürünün evrimleşmesine önemli katkılar sağlamıştır. Sergileme olgusu amaç ve hedeflerine göre başlangıcından günümüze değişim göstermiştir. Galeriler ve müzeler 19. yüzyıla kadar sanat yapıtını korumuş ve kollamış, 20. yüzyıla gelindiğinde ise bu kurumların işlevleri değişime uğramıştır.

## 2.2 Avrupa ve Türkiye'de Sergi Mekanına Dönüştürülen Tarihi Yapılar

Sergileme konusunda bir başka değişim de sanat eserlerinin sergilendiği mekanlarda meydana gelmiştir. Önceden sergi salonu ya da müze olarak tasarlanmamalarına rağmen farklı gereksinim, hedef ve amaçlar doğrultusunda tarihi yapılar sanatın hizmetine verilmeye başlanmıştır. Avrupada geçmiş 18'nci yüzyıla kadar uzanan birçok yapı bu amaçla yeniden ele alınmış ve müze ya da sergi salonuna dönüştürülmüştür. Bu yapılardan en çok bilineni Fransa ve Avrupa sanatına ait 4000 eserin sergilendiği Orsay Müzesi (Musée d'Orsay)'dir.

### 2.3 Orsay Müzesi

Paris'te 1898-1900 yılları arasında tren garı olarak inşa edilmiş olan yapı 1983-1986 yılları arasında Pierre Colboc, Renaud Bardou, Jean Paul Philippon ve Gae Aulenti isimli Fransız ve İtalyan mimarlar tarafından müzeye dönüştürülmüştür. Orsay Müzesi'nin uzunluğu 175, genişliği 75 metredir. (Görsel: 2-3)



Görsel 2-3. Tren garından müzeye dönüştürülen Orsay Müzesi'nin dış ve iç görünüşü.

### 2.4 Picasso Müzesi

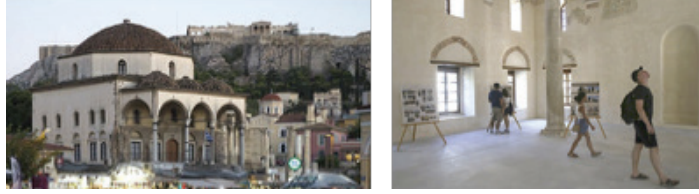
Günümüzde Picasso Müzesi olarak anılan Hotel Sale, yine farklı amaçlarla yapıldığı ve kullanıldığı halde müzeye dönüştürülerek sanatın hizmetine verilen önemli yapılardan biridir. Paris'te Marais bölgesinde yer alan yapı Barok mimarisinin en güzel örneklerinden biridir. Geçmiş 1600'lü yılların ortalarına kadar gitmektedir. Birçok kez el değiştiren bina 1671 yılında Venedik Elçiliği olarak kullanılmış, ardından önemli eserlerin ve kitapların depolandığı Edebi Ulusal Depo imi altında kullanılmaya başlanmıştır. 1797 yılında çeşitli kurumlara kiraya verilen Hotel Sale, 1829 yılında Merkez Sanat Okulu'na dönüştürülmüştür. Tarihin önemli isimlerinden Balzac da bu okulda eğitim almıştır. 1929 yılında tarihi anıtlar statüsüne dahil edilen yapı 1974-1979 yılları arasında restore edilmiş, 1979-1985 yılları arasında ise mimar Roland Simounet tarafından müzeye çevrilmiştir. Hotel Sale, 1985 yılından beri Kübizm akımının kurucusu Pablo Picasso'nun 5000'den fazla eserinin sergilendiği bir müze olarak kullanılmaktadır. (Görsel: 4-5)



Görsel 4-5. Geçmiş 1600'lü yılların ortalarına dayanan Hotel Sale, 1985 yılından beri Kübizm akımının kurucusu Pablo Picasso müzesi olarak sanata hizmet etmektedir.

## 2.5 Fethiye Camisi

Yunanistan'da, Osmanlı döneminden bugüne kadar ayakta kalmayı başaran Türk-İslam mimarisine ait birçok cami çoğunlukla müze ve sergi salonu olarak kullanılmaktadır. Bu yapılardan en eskisi Atina'daki Fethiye Camisi'dir. Atina'nın merkezindeki Plaka ve Monastraki semtlerinin antik sit alanı içinde bulunan cami 1458 yılında eski bir Bizans bazilikası üzerine inşa edilmiştir. 2010 yılına kadar tarihi eserlerin depolandığı yapının restorasyonu Avrupa Birliği'nin katkılarıyla 2017 yılında tamamlanarak sergi salonu olarak hizmet vermeye başlamıştır (Görsel: 6-7). Yunanistan'da sergi salonu olarak kullanılmakta olan diğer camiler; Atina'daki Cizderiye Camisi ile Selanik'teki Yeni Cami ve Alaca İmaret Camisi'dir.



Görsel 6-7. Sergi salonu olarak 2017'de hizmete giren Atina'daki Fatih Camisi'nin dış ve iç görünümü.

## 2.6 Tophane-i Amire

Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de birçok mimari yapı yapılaş amaçları dışında dönüştürülerek sergi salonu olarak kullanılmaktadır. Bu yapılardan en önemlisi İstanbul'daki Tophane-i Amire binasıdır. 15. yüzyılda Bizans döneminde St. Claire ve Aya Photini kiliselerinin yer aldığı Metopon adlı bölgede kurulmuştur. Yapı, Sultan II. Mehmet tarafından fetihten sonra kurulmuş, burada Osmanlı ordusunun askeri topları üretilmiştir. Bina, 1850'lerden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda silah sanayisinin ve silah ticaretinin merkezi olmuş, 1900'lü yıllarda bir süre eğitim merkezi olarak kullanılmıştır. 1958 yılında Askeri Müze olarak kullanılması gündeme gelen ve 1992 yılına kadar çeşitli düzenlemeler geçiren Tophane-i Amire binası, bu tarihte Mimar Sinan Üniversitesi'ne devredilmiştir. Günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi olarak hizmete açılan bu tarihi askeri binada Beş Kubbe, Tek Kubbe ve Sarnıçlar adı altında üç ayrı sergi holü bulunmakta ve bu mekanlarda yurtiçi ve yurtdışı sergiler düzenlenmektedir (Görsel: 8-9).



Görsel 8-9. Günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı kültür ve sanat merkezi olarak hizmet veren Tophane-i Amire binasının dış ve iç görünümü.



## 2.7 Sergileme Türleri

20. yüzyıl başlarında sanatçıların biçim ve içerik açısından önemli yapıtlar üretmesi ve dolayısıyla yapıtın biçimsel özelliklerinin öne çıkması sanat eserini değiştirmiştir. Sanat eserindeki bu değişim sergilendiği mekânın yapısına da etki etmiş, bu mekanların da değişimini tetiklemiştir. “Genel olarak 1960 sonrasında, politik ve ekonomik değişim süreçleri, sanatın anlamını aşmak düşüncesi, gelenekselin dışına çıkma isteği gibi nedenlerle sanatçıları eylem alanı olarak farklı ifade biçimlerine yönlendirmiştir” (Mengeş, 2012, s.103). Günümüzde toplumsal iletişimin söz ve yazıdan çok görüntüye dayalı hale gelmesi sergileme pratiklerinin de bu kültürel değişimden payına düşeni almasına neden olmuştur. Sergileme çeşitleri içerik açısından birbirlerine benzese de amaç ve hedefler farklı sınıflandırmaları karşımıza çıkarmaktadır. “Belcher’ e göre; müzelerde 3 çeşit sergileme yöntemi uygulanır.

1- Hissi Sergileme: İzleyicilerin duyguları üzerinde etki yaratmak amacıyla düzenlenir.

2- Öğretici Sergileme: Estetik etkilemeden çok bilgi verme amaçlı sergilerdir.

3- Eğlendirici Sergileme: Görsel-işitsel araçların kullanıldığı eğitim temelli sergilerdir.

Deanè göre ise; sergileme yöntemleri nesneye ve temaya dayalı olarak ikiye ayrılır.

1- Nesneye Dayalı Sergileme: Nesnenin estetik özelliklerine bağlı kalarak yapılır. Eğitici bilgiler limitli olarak kullanılır.

2- Temaya Dayalı Sergileme: Nesneden çok verilmek istenen mesaja odaklı sergileme yöntemidir, mesajı izleyiciye iletmek esas alınır.

Bunların dışında “Amacına Göre Sergileme, Nesnelerin Birbirleriyle Olan İlişkilerine Göre Sergileme, Tasarıma Göre Sergileme” sınıflandırmanın bir başka çeşidi olarak ele alınabilir” (Çolak, 2011, s.38).

## 3. KIBRIS ADASI VE KÜLTÜREL MİRAS

Akdeniz’in üçüncü büyük adası olan Kıbrıs, tarih boyunca sırasıyla Eski Mısır, Asur, Pers, Eski Yunan, Ptolemik Krallığı, Roma, Bizans, Lüzinyan, Venedik, Osmanlı ve İngiliz egemenliği altına girmiştir. Tüm bu uygarlıklar az ya da çok ada üzerinde kendi izlerini bırakmışlardır. Sonradan gelenler öncekilerin yaptıklarını yok etmeye, ortadan kaldırmaya çalışmış, günümüze kadar tüm yaşananlardan kalan izler paha biçilmez bir kültürel mirasın birikimini sağlamıştır. Günümüze kadar ulaşabilen yapılar adayı adeta bir açık hava müzesine çevirmiştir. Antik şehir kalıntılarının yanı sıra katedraller, manastırlar, kiliseler, han ve hamamlar ve benzeri yapılar orijinal fonksiyonlarını yitirseler de çağdaş yaşamın ihtiyaçları çerçevesinde yeniden şekillendirilmişlerdir. Bu tarihi ve kültürel yapılardan büyük bir kısmı 1974 yılından sonra adanın kuzevinde oluşturulan Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nin kontrolüne girmiştir. Uluslararası hukuk açısından tanınmayan (Dolunay, 2015: 145; Dolunay & Keçeci, 2017: 17) ve ekonomi, ulaşım, spor gibi birçok alanda uluslararası ambargo uygulanan bölgeye nefes aldırın tek ekonomik faaliyet turizm olmuştur.

Bozulmamış doğal çevrenin yanı sıra tarihi yapıların varlığı turizm faaliyetlerinin lokomotif olmuştur. 1990'lı yılların başından itibaren tarihi yapılara sanat etkinliklerine ev sahipliği yapma fonksiyonu kazandırılmaya başlanması turistlerin ülke sanatıyla ilgili fikir sahibi olmalarına da neden olmuştur. Yanı sıra bu girişim, tarihi yapıları turistik gezi programlarına çeşitlilik katan birer yardımcı öge olmaktan çıkarmış, aynı zamanda ülke sanatı ve sanatçısının varlığını dış dünyaya göstereceği birer vitrin haline getirmiştir.

#### **4. KUZEY KIBRIS'TA SERGI ALANI OLARAK KULLANILAN TARİHİ VE KÜLTÜREL MEKÂNLARIN DURUMU**

Başka ülkelerde olduğu gibi ülkemiz Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde de tarihi ve kültürel binaların sergi mekanına dönüştürülme eğilimi söz konusudur. Fakat bu eğilimin nedenleri arasında postmodernist tavrın etkili olduğunu söylemek olanaklı değildir. Kültür-sanat faaliyetlerinin giderek artış göstermesiyle ortaya çıkan mekan ihtiyacı, yönetim erkini bu tür mekanları hizmete koymaya yöneltmiştir. Bu tercihin yeni bir masraf yapmaktansa, var olan yapının dönüştürülmesinin daha pratik ve sonuç alıcı olacağından hareketle yapıldığı düşünülmektedir. Bu eğilimin nedenleri arasında yaşanan bir mekan haline gelmesi durumunda tarihi yapıların daha iyi korunacağı düşüncesi de söz konusudur. Adanın kuzeyinde kültür ve sanatın, dolayısıyla turizmin hizmetine verilen eserler şunlardır:

1. İkiz Kiliseler, 2. Haydarpaşa Galeri (St. Cathrine Kilisesi), 3. Saçaklı Ev, 4. Bellapais Manastırı, 5. Bedesten (St. Nicholas Kilisesi), 6. Buğday Cami (St. Peter ve St. Paul Kilisesi), 7. İsmet Vehit Güney Sanat Merkezi.

##### **4.1 İkiz Kiliseler (Templar ve Hospitaler Kiliseleri)**

###### **Tarihsel Gelişim**

İkiz Kiliseler olarak bilinen Templar ve Hospitaler Kiliseleri Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin ikinci büyük yerleşim birimi olan Mağusa ilçesinde surlu içinde bulunmaktadır. 14. yüzyılda inşa edilmiş olan iki kiliseden büyük olanı Templar şövalyelerine aitti. Templar Şövalyeliği 1313 yılında Papa tarafından kaldırılınca kilise bitişikteki binaya sahip olan Hospitaler şövalyelerine kalmıştır. Büyük olan Templar Kilisesi restore edilerek 1982 yılında kurulan Kıbrıs Sanat Derneği'nin kullanımına verilmiştir. Kullanılan alan 16 metre uzunluğunda 6.80 metre genişliğindeki tek bir odadan oluşmaktadır.

###### **Güncel Durum İncelemesi**

Buradaki sergilemeler duvar önlerine yerleştirilen taşınabilir panolar veya şövaleler aracılığıyla yapılmaktadır. Genel aydınlatma, tavandan zincirle sarkıtılmış profil demire yerleştirilmiş ekonomik ışıklarla yapılmaktadır. Bu ışıkların renk ısıları günışığı değerindedir. Sergilenecek eserlerin önüne sıralandığı iki uzun duvarda aydınlatma düzeneği oluşturulmuştur. Boy hizasının hemen üzerinde ahşap bir düzenele yerleştirilmiş ve eserleri 75o açıyla aydınlatan ışıklar yerleştirilmiştir. Yapının kuzeye bakan kısmında 5 metre aralıkla iki kapı daha bulunmaktadır. Ancak bu kapılar sürekli kapalı tutulmaktadır (Görsel:10-11).





Görsel 10-11 İkoz Kiliseler'in dış ve iç görünüşü, 2017.

Yapının güney ve kuzey yönlerindeki duvarlarına eserleri yukarıdan aşağıya aydınlatacak küçük bir ışık sistemi döşenmiştir. Sergilemelerde gün ışığından yararlanılmamaktadır. Zamanla yer seviyesinin altında kalan yapının özel bir giriş bölümü bulunmamaktadır. 3.40 x 2.60 metre boyutlarındaki geniş ve yüksek giriş kapısı izleyiciyi doğrudan serginin ortasına bırakır şeklindedir. Duvarlara hiçbir şekilde herhangi bir nesne çakılmamakta ve asılmamaktadır. Küçük olan Hospatiler Kilisesi ise özel bir işletme tarafından bar olarak kullanılmaktadır.

#### 4.2 Haydar Paşa Galeri (St. Cathrine Kilisesi)

##### Tarihsel Gelişim

14. yüzyılda Lüzinyanlar döneminin gotik mimari örneği kiliselerinden olan yapı, St. Cathrine ismiyle yapılmıştır. Kıbrıs'ın fethinden hemen sonra minare, mihrap ve minber eklenerek camiye çevrilen yapıya Osmanlı Ordusu komutanlarından Haydar Paşa'nın adı verilmiştir. Kuzey köşesinde binanın yüksekliğine erişen odanın hiçbir zaman inşa edilemeyen bir kale için yapıldığı belirtilmektedir. Binanın yukarı doğru daralan ayaklarının arasına uzun ve dar Gotik pencereler yerleştirilmiştir. Pencerelerin üst kısımları alçıdan geometrik desenlerle süslüdür. Kilisenin üç girişi vardır; Gotik stilde yapılmış olan güney kapısının ince taş işçiliği ve kapı sövesinin üzerinde Lüzinyan armalarının kabartmaları göze çarpmaktadır. Batı kapısı daha büyük olup, aynı mimariye sahiptir; sövesi gül ve ejderha motifleriyle süslüdür. Kuzey girişi daha sadedir, burası dirsekler üzerinde elinde balık tutan çıplak bir kadın figürü ve ejderha türü kabartmalarla süslüdür. Kilisenin içinde bir koro yeri, törenlere ait eşyaların saklandığı bir oda, hazine ve küçük bir vaftiz havuzu bulunmaktadır. Lefkoşa'da aynı adı taşıyan semtteki bu yapı, bir ara Evlendirme Dairesi olarak da kullanılmıştır. Uzun süre bakımsız kalan yapının 1990 yılında bakım ve onarımı yapılarak ve Haydarpaşa Galeri adıyla sergi, konferans, diğer kültür ve sanat etkinliklerine ev sahipliği yapmaya başlamıştır.

##### Güncel Durum İncelemesi

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde sergi mekanı olarak hizmete konulan ilk tarihi mekan kısaca HP Galeri olarak anılan Haydar Paşa Galeri olmuştur. Geçmiş 14'ncü yüzyıla dayanan bu Lüzinyan yapı St. Cathrine Kilisesi olarak adlandırılmış, Osmanlı hakimiyeti ile camiye dönüştürülmüştür. Yapı bu tarihten sonra Osmanlı komutanlarından Haydar Paşa'nın adıyla anılmıştır. Tarihçi Sir Hanry Luke tarafından Kıbrıs'ın en zarif ve mükemmel Gotik binası olarak tanımlanan yapı bir süre evlendirme dairesi olarak kullanılmıştır. Başkent Lefkoşa'nın suriçi

bölgesinde bulunan yapı 1990 yılında bakımdan geçirilerek sanat faaliyetleri için hizmete konulmuştur (Görsel:12-13).



Görsel 12-13. Haydar Paşa Galerî'nin dış ve iç görüntüsü.

Binanın yukarı doğru daralan dirsekler arasındaki dar ve uzun pencerelerinden süzülen ışık, en dikkat çekici özelliklerinden biri olarak hafızalardadır. Bu pencereler loş bir aydınlatma sağladığı için yaratılan mistik atmosfer mekanın uzun yıllar cazip bir merkez haline gelmesini sağlamıştır. Üç girişi bulunan yapının, galeri olarak kullanıldığı zamanlarda sadece güney girişi açıktı. Böylelikle yüksek ve kesintisiz duvarlar sergilemenin bütünlüklü olarak yapılmasına olanak yaratıyordu. Mekana yerleştirilen aydınlatma düzeninin bilinçli kullanılması eserlerin doğru bir şekilde algılanmasını sağlamakta, nitelikli bir izleme olanağı tanımaktaydı. Duvarlarındaki nişler, içerisine yerleştirilen yapıtlara adeta kutsanmış birer ikon atmosferi yaratmaktaydı. Kullanılmıyor olması kültür-sanat ortamı için büyük bir kayıp olarak değerlendirilmektedir.

### 4.3 Saçaklı Ev

#### Tarihsel Gelişim

Lefkoşa Surlariçinde, Selimiye Camii'nin güneydoğusunda, Kütüphane Sokak'tadır. Bulunduğu bölgenin tarihi yapısıyla bütünlük sağlayan Saçaklı Ev'e bu ismin verilmesinin nedeni; yola doğru çıkma yapan ve yapının köşk odası denilen bölümünün geniş saçaklarıdır. İki katlı "L" biçiminde bir plana sahip olan Saçaklı Ev'in ne zaman yapıldığı tam olarak bilinmemektedir. Yapılan araştırmalar binanın yapım tarihinin ortaçağa dayandığı konusunda bilgi vermektedir. Adanın Osmanlı idaresine geçtiği 1570 yılından sonra binanın kalıntılarından faydalanılarak yapı genişletilmiştir. 1932 yılında esaslı bir onarım geçirmiş olan yapının zemin katında ve üst katında üçer oda bulunmaktadır. 1986 yılında Eski Eserler ve Müzeler Dairesi tarafından kamulaştırılan bu tarihi bina, 1986-1994 yılları arasında aslına uygun olarak yenilenmiştir (Görsel:14-15-16).

Tipik Osmanlı Türk evlerinin bir örneği olan bina, yenileme çalışmalarının tamamlanmasından sonra sergi, toplantı, konferans, sempozyum, seminer gibi kültür ve sanat etkinliklerinin yapıldığı bir merkez haline getirilmiştir. Saçaklı Ev, bu görünümü ve işleviyle Lefkoşada ziyaret edebilecek mekânlardan biridir.



Görsel 14-15-16. Saçaklı Ev'deki sergi salonu ve Saçaklı Ev'in restore öncesi (1986) ile restore sonrası görünümü (2018).

## Güncel Durum İncelemesi

Sergi mekanı olarak hizmete konulan ikinci yapı, HP Galerisi gibi Lefkoşa sur içinde bulunan Saçaklı Ev'dir. Restorasyon aşamasında ortaya çıkan gotik kemerden ötürü mimari geçmişli Orta Çağ'a dayanmaktadır. Osmanlı döneminde mevcut gotik kalıntılardan yararlanılarak geliştirilen konut, gerek plan gerekse yapının tekniği ve malzeme özellikleri bakımından Osmanlı konut mimarisini taşımaktadır.

1986-1994 yılları arasında aslına uygun olarak yenilenmiş, ardından sergi, toplantı, konferans, sempozyum, seminer gibi kültür ve sanat etkinliklerinin yapıldığı bir merkez haline getirilmiştir. Kare bir iç avluyu çevreleyen "L" planlı ve iki katlı yapının hem zemin hem de üst katında üçer oda bulunmaktadır. Buna rağmen sadece zemin kattaki odalardan biri sergileme amacıyla kullanılmaktadır. Zemin kattaki diğer odalardan biri idari ofis olarak ayrılmıştır. Bir duvarında iç avluya bakan büyük pencereler bulunan diğer oda ise etnografik eşyaların da sergilenmesinden dolayı sanatsal sergilemeler için yeğlenmemektedir. Üst kattaki odalar kapı-pencere özelliklerinin yoğun olmasından ötürü sanatsal sergilemeler için kullanılmamaktadır.

Saçaklı Ev'de sergi mekanı olarak kullanılan odanın çok dar bir girişi vardır. 6 x 9,5 metre ebatlarındaki odanın hacmi 57 metrekaredir. Dar ve dikdörtgen yapısı eserlere yeterli uzaklıktan bakma şansı vermemektedir. Asılarak sergilenecek eserler için yaklaşık 3 metre yüksekliğindeki beyaz duvarlardan zincirler sarkıtılmıştır. Eşit aralıklarla odayı bölen üç kemer mimari olarak hoş gözükse de bütünü ve dolayısıyla dikkati bozmaktadır. Odaya boylu boyunca yerleştirilmiş profil demir üzerindeki aydınlatma araçları ise yetersiz oldukları gibi gün ışığı değerlerine de sahip değildirler. Dışa açılan herhangi bir penceresi de bulunmayan odanın havalandırma sisteminin de olmaması sıkıntılı bir atmosfer yaratmaktadır. Mekan, büyük boyutlu çalışmaların sergilenmesine olanak tanımamaktadır.

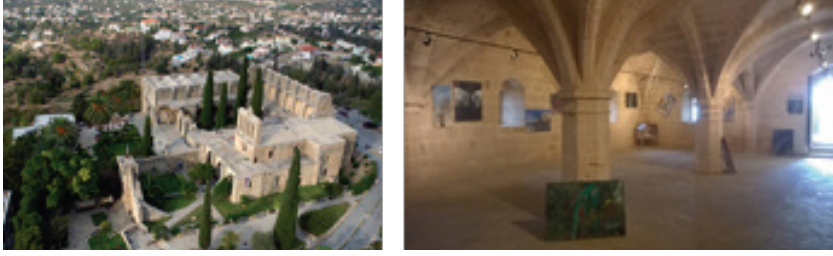
## 4.4 Bella Pais Manastırı

### Tarihsel Gelişim

Bellapais Manastırı, Fransızca'da "Barış Manastırı" anlamına gelmektedir. Ayrıca burada görev yapanların giydikleri beyaz giysilerinden dolayı "White Abbey" (Beyaz Manastır) adıyla da bilinmektedir. M.S. 1158 - 1205 tarihleri arasında inşa edilmiş ve daha sonra Fransız Kralı Hugh III döneminde (1267-1284) bugünkü şeklini almıştır. Kıbrıs'taki Lüzinyan Dönemi, Gotik mimarinin en güzel örneklerindedir.

## Güncel Durum İncelemesi

Bella Pais Manastırı, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin üçüncü büyük yerleşim birimi olan Girne ilçesi yakınlarındaki Bellapais köyünde bulunmaktadır. Manastır Lüzinyan dönemindeki gotik mimarinin en güzel örneklerindedir. M.S. 1158-1205 tarihleri arasında inşa edilmiş ve daha sonra Fransız Kralı Hugh III döneminde (1267-1284) bugünkü şeklini almıştır (Görsel:17-18). Manastırda sergi mekanı olarak kullanılan alan, yapının kuzeye bakan tarafında bulunan yemek salonu altındaki ambar odalarıdır.Yapının yaklaşık 3 metre yüksekliğinde sarı kesme taştan örülü duvarları vardır. Kemerlerin birleştiği 12 fil ayak tavan yükünü taşımaktadır. Mekanın kuzey cephesinde üst kısmı silindirik kesimli pencereler bulunmaktadır. Yaklaşık 100 metrekarelik bir alan sahip mekana Gotik kesimli giriş ve çıkış kapıları ile pencerelerden gün ışığı dolaylı bir şekilde girmektedir. Salona boylu boyunca iki sıra halinde profil demir konumlandırılmış, bunların üzerine de yapay aydınlatma araçları yerleştirilmiştir. Loş bir aydınlığa sahip alana sergileme amacıyla herhangi bir askı sistemi kurulmamıştır. Asılarak sergilenen eserlerin tarihi duvarlara çivi kullanılarak konumlandırıldığı görülmektedir. Sergi salonundan ziyade adeta bir film setini çağrıştıran mekan ortaçağın mistik atmosferini pervasızca yansıtmaktadır.



Görsel 17-18. Bella Pais Manastırı'nın genel görünümü ve sergi salonu.

## 4.5 Bedesten (St. Nicholas Kilisesi)

### Tarihsel Gelişim

St. Nicholas Kilisesi, Lefkoşa Selimiye Camisi'nin güneyinde, XIV. yüzyıla tarihlenen Bizans kalıntıları üzerine Gotik nizamda ve kesme taştan yapılmış bir yapıdır. Osmanlı Dönemi'nin ilk yıllarında Haremeyne (Kutsal sayılan Mekke ve Medine şehirleri) vakfedilmiştir. Bu tarihten itibaren sırasıyla tekstil çarşısı, gıda çarşısı, un pazarı, buğday deposu ve depo olarak kullanıldıktan sonra işlevini yitirmiştir.

### Güncel Durum İncelemesi

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde sanat eseri sergilemek amacıyla hizmete verilen bir diğer mekan Bedesten adıyla bilinen St. Nicholas Kilisesi'dir. Yapının geçmişi 14'ncü yüzyıla dayanmaktadır. Hibrit olmasına rağmen genel olarak gotik çizgilere sahip yapı, HP Galeri ve Saçaklı Ev gibi Başkent Lefkoşa'da sur içinde yer almaktadır. Yapının ismi Osmanlı İmparatorluğu'nun 1571 yılında Kıbrıs'ı ele geçirmesinin ardından 1573 yılında kapalı çarşı ve hububat ambarı olarak kullanılmasından ötürü Bedesten olarak değiştirilmiştir.



Görsel 19-20. Bedesten'in restore edilmeden ve edildikten sonraki görünümü.

Restorasyonu 2009 yılında Avrupa Birliği'nin mali katkıları ile UNDP-PFF tarafından bitirilen yapı, kültür-sanat amaçlı aktivitelerde kullanılmak üzere ülkeye yeniden kazandırılmıştır (Görsel: 19-20). Giriş kapısı bile 2x3 metre boyutlarında olan bu hibrit yapı 800 metrekare gibi geniş bir alana sahiptir ve tavan yüksekliği 10-12 metre civarındadır. Böylesi bir yapıda yer alacak çalışmaların bu alanı doldurması, yapının büyüklüğü altında ezilmemesi gerekmektedir. O nedenle sergilenecek çalışmaların hacimlerinin de büyük olması kaçınılmazdır. Yapının güneye bakan kısmında üç büyük kemer bulunmaktadır. Restorasyonda mekanın bu durumuna modern bir müdahalede bulunulmuş, kemerler arasındaki boşluklara duvar rolünü üstlenecek portatif kalın cam paneller yerleştirilmiştir. Böylelikle kemerler büyük birer pencere özelliğine sahip olmuştur.

Bu durumundan ötürü gün ışığını doğrudan içine alan yapıda tek yönlü dominant bir aydınlanma söz konusudur. Yapının yarısı günün büyük bölümünde sert bir ışıkla karşı karşıya kalmaktadır. Sergileme açısından eserlerin ışığa dönük yerleştirilmesini zorunlu kılan bu koşullar, izleyicinin de bakış yönünü kısıtlamaktadır (Görsel: 21-22).



Görsel 21-22. Bedesten'de sergilenen eserlerin yapının büyüklüğü altında his olarak ezilmeleri gerekmektedir.

Büyük giriş kapısının yanı sıra kuzey duvarında çift kanatlı bir kapı ile yine yüksek ve geniş bir pencere bulunmaktadır. Ayrıca, batı duvarında da geniş ve yüksek bir kapı vardır. Bu özelliklerinden ötürü duvarlar girintili çıkıntılıdır. Koruma altındaki tarihi bir eser olmasından ötürü mevcut duvarlarına askı malzemeleri eklenememektedir. Bu nedenle mekan içerisinde asılarak sergi yapılacak alan yok denecek kadar azdır. Tüm bu koşullara yapının orta kısmındaki geniş fil ayaklar (sütun) da dahil edildiğinde çok parçalı bir oluşum ortaya çıkmaktadır. Gotik mimarinin özünde bulunan, büyüklük ve yücelik hissi ile insanı ezen ve kendine hayran bırakan yapı etkisi burada da görülmektedir. Ancak ışığın yönü, çok parçalı ve girintili çıkıntılı yapısı meka-



nın büyük sergileme problemleri yaratmasına neden olmaktadır. Bedesten'in içi de diğer tarihi eserlerde uygulanan klasik alttan ışıklandırma tarzı ile aydınlatılmıştır. Gündüzleri gün ışığının yönü, geceleri ise tabandan tavana doğru konumlandırılmış ışıkların yarattığı olumsuzluklar mekanda çok büyük konumlandırma ve izleme sorunları yaratmaktadır. Yapı, nesne sunumları için özel olarak tasarlanmamıştır. O nedenle eserlere eşlik edecek yardımcı elemanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Şövale veya çeşitli genişlik ve yükseklikteki kaidelerin kullanımı konumlandırmaya yardımcı olsa da tek tek lokal aydınlatma yapmak mümkün olmamaktadır.

#### 4.6 Buğday Cami (St. Peter ve St. Paul Kilisesi)

##### Tarihsel Gelişim

Mağusa kenti surlar içi bölgesinde bulunan St. Peter ve St. Paul Kilisesi de 2009 yılında ibadethaneden kültür-sanat mekanına çevrilen bir yapıdır. Yapının geçmişi 1360 yılı dolaylarına kadar uzanmaktadır. Latin kilisesi olarak kullanılırken 1571 yılında Osmanlılar tarafından camiye dönüştürülmüş ve Sinan Paşa Cami olarak adlandırılmıştır. İngiliz sömürge idaresinin hüküm sürmeye başladığı 1878 yılından 1957 yılına kadar patates ve tahıl deposu olarak kullanılmış olan yapı bu nedenle halk arasında Buğday Cami olarak bilinmektedir. Yapı, Mağusa bölgesinde bulunan Gotik tarzdaki kiliseler içerisinde en büyük ve en iyi korunmuş olanıdır (Görsel:23-24).



Görsel 23-24. Buğday Cami olarak anılan St. Peter ve St. Paul Kilisesi'nin dıştan ve içten görünümü..

##### Güncel Durum İncelemesi

Buğday Cami 2009 yılında USAID'in finansal desteğiyle restore edilerek kültürel amaçlarla kullanılmak üzere Gazi Mağusa Belediyesi'ne devredilmiştir. Yapıldığı dönemin Gotik kiliselerine göre ham ve ağır görümlü olan yapının biri batıda diğeri kuzeyde iki girişi vardır. Kuzey girişi 1940 yılında pencereden kapıya dönüştürülmüştür. Cami olarak kullanıldığı için iç mekanda fresk ve süsleme bulunmamaktadır. Ancak son restorasyon çalışmaları sırasında Osmanlı döneminde eklenen mihrabın arkasında kalmış fresk izleri bulunmuş ve bunlar 2011 yılında restore edilmiştir. Mekanda karşılıklı sütunlar arasında kalan ve sergilemelerde kullanılan boşluk 12,5 x 7,5 metredir. Cami günümüzde sıklıkla el işi ve fotoğraf sergilerine ev sahipliği yapmaktadır. Sergilemeler bu alana yerleştirilen şövaleler ya da masalar üzerinde yapılmaktadır. Duvar ve duvar önü boşluklar aydınlatma birimlerinin olmaması nedeniyle kullanılamamaktadır. Dar ve uzun Gotik pencerelerinden dolayı gün ışığı yapıyı yeterli derecede aydınlatamamakta, yarı karanlık mistik bir ortam oluşmaktadır.



Tavandan sarkacak şekilde yerleştirilmiş iki ışık kaynağı mekanın büyüklüğü içerisinde yetersiz kalmaktadır. Yapı, gün ışığından yararlanılmayan saatlerde sanatsal sergilemeler için büyük sorun yaratmaktadır. Sorunu gidermek amacıyla kullanılan birden çok mobil ışık kaynağı yukarıdan aşağıya doğru verilemediğinden ötürü suni aydınlatmalar kaliteli bir izlenim yaratmamaktadır.

#### 4.7 İsmet Vehit Güney Sanat Merkezi

Başkent Lefkoşa'da geçmişten kalan, tarihi eser statüsü olmayan ama kültürel bir değer olarak sahip çıkılan bir yapıdır. Surlarla çevrili eski şehrin hemen dışında bulunmaktadır. İngiliz hakimiyetinin hüküm sürdüğü dönemde 1905-1951 yılları arasında hizmet veren demiryolu şirketinin ambarları olarak inşa edilmiştir. 1955'ten sonra yine devlete ait kurumların ambarları olarak kullanılan yapı, 1974 yılından sonra da kuzeydeki idari yapı tarafından benzer amaçlarla kullanılmıştır. 2009 yılında Kuzey Kıbrıs'ta ilk kez bir sanatçı hayatta iken adının verildiği bir sanat merkezi olarak Kültür Dairesi tarafından hizmete konulmuştur (Hastürk, Beyit, Bağışkan, 2018) (Görsel: 25-26).



Görsel 25-26. İsmet Vehit Güney Sanat Merkezi'nin dış ve iç görünümü.

250 metrekare civarında, birinden diğerine geçilen toplam iki odadan oluşan yapı sarı kesme taşın duvarlarının önüne eserlerin asılabildiği veya yerleştirilebildiği boş bir alandır. Tavan yüksekliği 5-6 metre civarında olan mekanın mimarisi sergilenen eseri kucaklayan ya da öne çıkaran bir yapıya sahip değildir. Eserlerin sunumuna yukarıdan sarkıtılan zincirler eşlik etmektedir. Duvara asma pratiği dışındaki uygulamalarda eserlere eşlik edecek yardımcı elemanların kullanımı diğer mekanlara nispeten burada daha rahattır. Ancak burası da nesne sunumları için özel olarak tasarlanmadığından yapıtlara konumlarına göre lokal aydınlatma yapma olanağı bulunmamaktadır. Gün ışığından yararlanılmayan sergi salonunda sunum yapılacak alanda pencere gibi girintili çıkıntılı oluşumlar bulunmamaktadır. Bir sanat merkezi sıfatı taşımasına rağmen mekanın özel bir giriş bölümü bulunmamaktadır. Giriş kapısı izleyiciyi doğrudan serginin ortasına bırakır şekildedir. Duvarlara paralel şekilde konumlandırılmış hat üzerinde belirli aralıklarla dizilmiş yapay ışık düzenekleri vardır. Ancak, her odanın tavanında genel aydınlatma amaçlı birbirine karşı konumlandırılmış 500'er watt'lık floresan özelliği bulunan ikişer ışık kullanılmıştır. Bu ışık düzenekleri hem renk ısılarının farklılığından hem de aydınlatma açılarının yanlışlığından ötürü izleyenlerin gözlerini kamaştırmaktadır. Mimari koşulları nedeniyle böyle bir yapıda yer alacak çalışmaların duvarların dokusu ve rengiyle kontrastlık özelliğine sahip

olması şarttır. Yanı sıra uzunluğu 12, genişliği 9 metre civarındaki her bir duvara yerleştirilecek işlerin büyüklük açısından asimetrik bir denge oluşturmaları gerekecektir. Mekanın yapısı eserlere yeterli uzaklıktan bakma şansı verirken yüksekliği de büyük hacimli çalışmalarını kucaklayacak niteliktedir.

## 5. BULGULAR

Çağdaş sergileme mekanlarından beklenen özelliklerin başında, sanat eserinin kendisi dışında dikkati çeken her türlü unsurdan soyutlanmasını sağlamak gelmektedir. Yanısıra, sergi mekânından büyük bir sakinlik ve huzur içerisinde, dikkatleri yalnızca eserlere odaklayan bir ortam sunması beklenmektedir. Çünkü, dış dünyadan tamamen soyutlanmış bir sergi mekânı eserlerin izlenebilmesini daha somut hale getirmektedir. Tarihi yapıların sergi alanı olarak kullanılması ise daha farklı sorun ve durumları ortaya çıkarmaktadır. Öyle ki, mekanın sergilenen eserlere bir kabuk oluşturması beklenirken, aynı anda kendisini de sergilemesi gibi çelişkili bir durum oluşmaktadır. Çağdaş sanat yapısının tarihi mekanla buluşması sanatsal açıdan yapının hem güncel bağlamını yitirmesine, hem de kendi yapısına uygun olmayan yeni bir bağlamla uyum sorunu yaşamasına neden olmaktadır. Ayrıca, eski ve yeninin buluşmasıyla ortaya çıkan kültürel çatışmanın sanatsever üzerinde bırakacağı psikolojik etkinin dikkate alınması gibi yeni bir durum da ortaya çıkmaktadır.

Tarihsel olanın görsel olarak sergilediği direnç çağdaş sanat eserinin ön plâna çıkacağı ideal bir sergilemeyi olanaksız kılmaktadır. O nedenle ortaya çıkan bu sorunun çözümü için uzlaşma modellerinin araştırılması gerekmektedir. Çağımızda resim, heykel ve fotoğraf gibi formalist sanat eserleri yanında Objeler Sanatı, Video Sanatı, Kavramsal Sanat ve Post-Kavramsal Sanat çalışmalarına da ev sahipliği yapma olasılığı düşünüldüğünde tarihi eserlere uygun davranış biçimlerinin geliştirilmesi kaçınılmaz olacaktır. Çağdaş sanat eserinin içerik, boyut ve ışık gereksinimleri göz önüne alınarak tarihi eserin olanaklarına göre konumlandırılması bir uzlaşma modeli olarak değerlendirilebilir. Yeni durumun sanatçı tarafından kabullenilmesi sorunun yarı yarıya çözüldüğü anlamına gelecektir. Tarihi yapının çağdaş sanat eseri kadar öne çıkışı kavramsal ve estetik algıda çeşitlilik sağlayacaktır. Bu durum bir kayıp değil sanatçı için tarihi eserin kendi cazibesıyla çekeceği izleyici kitlesi sayesinde kazanca dönüşecektir. Tarihi yapı içerisinde sergilenmekte olan eserlerin nitelikli biçimde algılanmasında en etkili unsurlardan biri de aydınlatmadır. Tarihi mekanların turizm amaçlı aydınlatmaları genellikle zeminden tavana doğru yapılmaktadır. Işığın bu pozisyonda kullanılması mekanın heybetli, çarpıcı ve teatral düzeyde etkileyici görünmesini sağlamaktadır. Çünkü aşağıdan yukarıya doğru yapılan aydınlatma günlük yaşam içinde karşılaşılabilecek türden bir görüntü vermemektedir. Doğal ışıkta gölgede kalan yüzeyler bu kez ışık altında kalırken, ışık altında olanlar da gölgede kalmaktadırlar.

Tarihi mekanlardaki bu mevcut aydınlatma düzeneği;

1. Gözlerde kamaşma yaratırken sergilenen eserlerin rahatlıkla görünmesini ve nitelikli biçimde izlenmesini engellemektedir.
2. Işıkların sert ışınları resim ve fotoğraf gibi eserlere zarar verebilmektedir.

3. Kullanılmakta olan ışıkların renk ısılarının gün ışığı değerinde olmamaları eserlerin renklerinin doğru şekilde algılanmasını önlemektedir.

Bahse konu bulguları Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde sergi alanı olarak kullanılmakta olan tarihi ve kültürel mekanların bazılarında kısmen bazılarında ise yoğunlukla görmek mümkündür. Örneğin Lefkoşa'daki Bedesten'de hem tarihi eserin kendi cazibesi hem de aydınlatma ile ilgili tespitler çok belirgindir. Aynı bulguları sergileme alanı olarak kullanıldığı dönemlerde HP Galeride de görmek mümkündür. Mağusa kentindeki Buğday Camisinde ciddiye yapılmış herhangi bir aydınlatma ve sergileme alt yapısı bulunmamaktadır. Yanı sıra Saçaklı Ev, İsmet Vehit Güney, İki Kiliseler ve Bellapais Manastırı sergi salonlarında ise daha çok aydınlatma ile ilgili sorunların öne çıktığı görülmektedir.

## SONUÇ

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti uluslararası hukuk açısından tanınmamaktadır. Ekonomi, ulaşım ve spor gibi birçok alanda uluslararası ambargo uygulanan bir ülke konumundadır. Ülke ekonomisinin yükünü Servisler sektörü olarak bilinen turizm ve eğitim sektörleri çekmektedir. "Bu sektörlerden eğitim, ekonominin canlanması, turizm ise gelirler açısından son derece önemlidir" (Özdeşer, H. Şafaklı, O. 2002). Kalkınmada öncelikli iki sektörden biri olarak seçilen turizm sektörü ülkeye kazandırdığı gelir itibarıyla ilk sırayı almaktadır. Ülke yılın dörtte üçlük bölümünde gökyüzünde güneşin eksilmediği bir iklime sahiptir. Kirlenmemiş pırıl pırıl deniz ve sahillerinin yanı sıra sayısı gün geçtikçe artan 5 yıldızlı otelleri ile KKTC giderek bir cazibe merkezi haline gelmektedir. Turizm başkenti olarak anılan Girne'nin yanı sıra Mağusa ve Lefkoşa kentleri turistik faaliyetlerin yoğunlaştığı bölgeler durumundadır. KKTC'nin sahip olduğu konum ve doğal özellikler nedeniyle turizm sektörü ekonomi içerisinde öncelikli sektör olma özelliği taşımaktadır (Eminer, F. Türsoy, T. 2017).

KKTC'nde özellikle yüksek öğrenimle ilgili eğitim sektörü mukayeseli avantaj açısından kalkınmada öncelikli ikinci sektör olarak belirlenmiştir. Turizm sektörüyle birlikte KKTC ekonomisinin yükünü paylaşan eğitim sektöründe 17 üniversite faaliyet göstermektedir. Öyle ki toplam nüfusu 230 bin olan KKTC'ndeki üniversitelerde 90 bini Türkiye ve üçüncü ülkelerden olmak üzere 100 binden fazla öğrenci öğrenim görmektedir.

1990'lı yılların başından itibaren Girne, Mağusa ve Lefkoşa'da bulunan bazı tarihi yapılara sanat etkinliklerine ev sahipliği yapma fonksiyonu kazandırılması turizmin kültür odaklı gelişimine de kapı açmıştır. Turistlerin bu mekanlarda yapılan türlü sanat etkinliklerine tanıklığı ülkenin çağdaş yüzünün görülmesi ve tanıtımı açısından da büyük fayda sağlamaktadır. Bu tür mekanlar tarihsel geçmişlerinin çekiciliği, yabancı sanatçıların bireysel aktivitelerini gerçekleştirmek amacıyla KKTC'ni tercih etmelerine de olanak yaratmaktadır. Öte yandan, tarihi yapıların sanatsal aktivitelerde kullanılması Kuzey Kıbrıs'ta eğitim amacıyla bulunan onbinlerce öğrencinin de bu yapıları entellektüel açıdan tanımalarına fırsat yaratmaktadır.

Tarihi yapının mimari ve estetik özelliklerini gözden uzaklaştırmamak için tavandan tabana askı sistemi zincir yerine şeffaf kalın misinalarla tasarlanabilir. Bu sistem ray üzerinde hareket

ederek eserlerin istenilen noktada ve yükseklikte konumlanmasını sağlayabilmektedir (Görsel:27-28).

Taşınabilir sergi panoları ise yine şeffaf pleksiglas malzemeden ya da direnci yüksek örgülü tellerden yapılabilir. Eserlerin net ve doğru bir şekilde algılanmasını sağlayarak nitelikli izleme imkanı yaratabilmek için mevcut aydınlatma sistemlerinin yeniden ele alınması gerekmektedir. Ayrıca ısıtma ve havalandırma alt yapıları mekan şartları çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu konularda uzman kuruluş ve mühendislerden yardım alınmalıdır. Tarihi ve kültürel yapıları sergi alanı olarak kullanmak isteyenlere bu yapıların idaresini elinde bulunduran kurumların küratöryal hizmet sunmaları da çözüm önerileri arasında gösterilebilir. Eser-mekan ilişkisinin düzenlenmesi ve teknik desteğin organize edilmesi gibi küratöryal hizmetler yapıt-mekan-izleyici etkileşimine olumlu yönde katkıda bulunacaktır.

Haydar Paşa Galeri günümüzde ne kilise, ne de cami olarak kullanılmaktadır. 2000'li yılların başından beridir de galeri olarak hizmet vermemekte, kapalı tutulmaktadır. Bu güzel mekanın bir an önce hem kültür turizmine hem de sanata kazandırılmasını gerekmektedir.



*Görsel 27-28. Soldaki fotoğraf tavandan tabana şeffaf askı sistemlerinin mekanın özelliklerini saklamadan sergileme yapılmasına katkısını, sağdaki fotoğraf ise örgülü tellerden oluşturulabilecek taşınabilir sergi panosu simülasyonunu göstermektedir.*

Turizm faaliyetleri ile tarihi ve kültürel miras birbiri için kaynak oluşturmaktadır (Ceylan, Somuncu, 2016, s.55). Bahse konu tarihi mekanlardaki sanat etkinliklerinin bir yıl önceden belirlenerek turizm tanıtım broşürlerinde yer verilmesi dış dünyanın ülkeye bakışını ciddi şekilde etkileyecek ve değiştirecektir. Günümüzde bu tür tarihi mekanlara eğlence sektörünün de ilgisi söz konusudur. Bu mekanların yalnızca kültür-sanat etkinliklerine ev sahipliği yapmaları eğlence sektörünün gerek yüksek volümlü ses kullanımıyla, gerekse yoğunluklu insan akışıyla yapıya vereceği zararların da önüne geçecektir.

Ayrıca bu mekanlardaki faaliyetlerin daha ciddi şekilde ele alınarak desteklenmesi toplumdaki kültür-sanat bilincinin artmasına ve bölge halkının yaşam düzeyinin yükselmesine de katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde gerek devletin gerekse yerel idareler ile özel kuruluşların hizmete koyduğu daha çağdaş ve daha modern sergi salonları ve galeriler de söz konusudur. Bu mekanlar da sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Ancak, söz konusu seçeneklere rağmen elde edilen veriler, tarihi ve kültürel mekanların sanatçılar tarafından daha çok tercih edildiğini göstermektedir. Özellikle İsmet Vehit Güney, Saçaklı Ev ve Bedesten'in sergi ajandalarında yıl boyunca etkinlik yapılmayan günün bulunmadığı görülmektedir. Örneğin 2016 yılı içerisinde

Bedesten'de 25, İsmet Vehit Güney Sanat Merkezi'nde 19, Saçaklı Ev'de 16 adet etkinlik gerçekleştirilmiştir.

Bedesten'in sergileme olanakları açısından ciddi yetersizliklerinin olması, Saçaklı Ev'in küçük, dar, sıkışık ve havasız olması, İsmet Vehit Güney Sanat Merkezi'nin teknik ve estetik yetersizliklerinin bulunması, İkiz Kiliseler'in yetersiz sergileme olanaklarına sahip olması sanatçıları bu mekanları yeğlemekten alıkoymamıştır. Bu mekanlarda resim, heykel, seramik, kağıt sanatı ve fotoğrafın dışında dikiş-nakış-el işi gibi çalışmaların da yoğunlukla sergilendiğine tanık olunmaktadır. Yanı sıra kitap tanıtımı, imza günü, basın toplantısı, dans ve film gösterimi, oda orkestrası konserleri ve benzeri birçok etkinliğe de ev sahipliği yapan tarihi ve kültürel mekanların tercih edilmesinin nedeni nedir ?

Elde edilen verilerden de anlaşıldığı üzere bu mekanların tercih edilme nedenleri;

1. Kolay ulaşılabilir noktalarda bulunmaları,
2. Sanatçıların tarihi yapının kendi cazibesinden faydalanarak daha çok izleyiciye ulaşmak istemeleri,
3. Sanatçıların kendilerini daha geniş çevrelere tanıtmaya ve bu çevrelerdeki bilinirliklerini güçlendirerek koruma isteği, (Kültür turizmi çerçevesinde ülkeye gelen yabancıların tarihi yapılarla ilgisi söz konusudur.)
4. Eserlerin satışına ilişkin ticari kaygılar şeklinde sıralanabilir.

Tarihi mekanların çokça tercih ediliyor olması bu mekanlardaki sergileme sorunlarının göz ardı edilmesini gerektirmemektedir. Söz konusu mekanların sergi alanı olarak kullanılması sırasında birçok sorun yaşanmaktadır. Yapılması gereken, bu mekanların işletme yetkisini elinde bulunduran kurumlara öncelikle bu sorunların varlığını kabul etmelerini önermektir. Sorunların uzmanlarınca tespitini sağlamak ve giderme girişimlerinde bulunmak, dolayısıyla olumsuzlukların en aza inmesini sağlamak daha sonra yapılması gerekenlerdir.

## KAYNAKÇA

- Ceylan, S; Somuncu, M. (2016). M. Kültür Turizmi Alanlarında Turizmin Çeşitlendirilmesine Eleştirel Bir Bakış: Safranbolu UNESCO Dünya Miras Alanı. Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi, Cilt:1 No:1, Kastamonu.
- Çalışkan,C.(2016). Sergileme Tasarımının gelişimi Ve Müze İle Sanat Galerilerinin Karşılaştırılması. Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Medya ve İletişim Sistemleri Bölümü, İstanbul.
- Çetin,İ.(2015). Ankara’ da Seçilmiş Sanat Galerilerinin Sergileme Olanaklarının İncelenmesi ve Bir Uygulama Çalışması, Yüksek Lisans Tezi, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Çolak, B. (2011), Tarihsel süreç içerisinde müzelerle birlikte değişen sergileme mekanları; New York Modern Sanat Müzesi (Moma) ve Frankfurt Modern Sanat Müzesi (MMK) örneği, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 30. S.38, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara.
- Demir Ç. (2009). Günümüz Sergileme Tasarımı Türleri ve Londra’ dan Sergileme Tasarımı Örnekleri, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Yayınları, Ankara.
- Dolunay, A. (2015). Türk Hukukunda ve Kıbrıs Türk Hukukunda Yabancı Mahkemelerin Tanınması ve Tenfizi, İstanbul: 12 Levha.
- Dolunay, A. & Keçeci, G. (2017). Multidisciplinary Assessment of Citizenship Approach in Modern Law and Problem of “Denaturalisation” on the Basis of Law and Communication, Journal of History Culture and Art Research, 6(4), 14-39. DOI: 10.7596/taksad.v6i4.1094 (12.3.2019).
- Ergen, B.A. (2013). Sanat Yapıtı Sergileme ve Sunum Çeşitlerine Örnekler Eşliğinde Bir Bakış-Akdeniz Sanat Dergisi, Antalya (130-143).
- Ergi, S.M. (2015). Eski Susa’ da Çömlekçilik, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, İzmir.
- Kartal, Ş. (2015) Müzenin Tarihi Gelişimi ve Eğitim Sistemine Katkısı, Köşe Yazısı, <http://www.turizmhaberleri.com/koseyazisi.asp?ID=2997> (Erişim Tarihi: 12.3.2019)
- Mengeş, F. (2012) Sanat Yapıtının Farklı Mekanlarda Anlam Problematiği, Işık Üniversitesi <http://www.kypros.org/Cyprus/history> (Erişim Tarihi: 12.3.2019).
- <https://www.lefkosabelediyesi.org/> (Erişim Tarihi: 12.3.2019).
- Kıbrıs Vakıflar İdaresi, Bedesten Tanıtım broşürü, 2005, Lefkoşa. <http://www.turkcab.com/muzeler-saraylar> (Erişim Tarihi: 08.09.2018).
- M. Hastürk, M., Beyit, D. ve Bağışkan, T. (2017). Kişisel iletişim, 04.03.2017. Çağın, Aytaç. Kıbrıs Sanat Derneği Başkanı, (2017) Kişisel iletişim.
- KKTC Eğitim ve Kültür Bakanlığı, Kültür Dairesi, İsmet Vehit Güney Sergi Salonu Ajandası. Saçaklı Ev Müdürlüğü sergi ajandası. Eğitim ve Kültür Bakanlığı Defne Dergisi, Sayı: 34, 2016.
- Özdeşer, H. Şafaklı, O. (2002). KKTC Ekonomisinin Genel Analizi, Doğu Üniversitesi Dergisi, (5), 151-171.
- Türsoy, T. Eminer, E. (2006). KKTC’deki Yatırımlarda Kamu ve Finans Sektörlerinin Değerlendirilmesi, Turkish Economic Association, International Conference on Economics, At Ankara, September.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 2-3: Fotoğraf: Gazi Yüksel, 2008.
- Görsel 4-5: [www.discoverwalks.com/blog/things-to-do-near-paris-picasso-museum/](http://www.discoverwalks.com/blog/things-to-do-near-paris-picasso-museum/)
- Görsel 6-7: [www.aa.com.tr/tr/dunya/yunanistandaki-tarihi-camiler-muze-olarak-kullaniliyor/894780](http://www.aa.com.tr/tr/dunya/yunanistandaki-tarihi-camiler-muze-olarak-kullaniliyor/894780). Fotoğraf Ayhan Mehmet, AA, 2017.
- Görsel 12-13: Fotoğraf Gazi Yüksel, 2018.
- Görsel 17-18 Fotoğraf Gazi Yüksel, 2008.
- Görsel 21-22: Fotoğraf Gazi Yüksel, 2016.
- Görsel 23-24: Fotoğraf Gazi Yüksel, 2008 ve Fotoğraf Osman Yüksek, 2017.
- Görsel 25-26: Fotoğraf Gazi Yüksel, 2017.





# 19. VE 20. YÜZYILLARDA HARPUT BÖLGESİNİN TEKSTİL SEKTÖRÜNDEKİ TİCARİ GELİŞMELERİ

Doç. Dr. Elif AKSOY \*  
Öğr. Gör. Eşref BÜLENT\*\*

## ÖZET

*Harput, doğal bir geçiş alanı üzerinde yer aldığı için tarih boyunca ulaşımın yoğunluk kazandığı önemli bir kültür ve ticaret noktası olmuştur. Harput şehri, önemli ticaret yolları üzerinde bulunması nedeniyle, kervanlara konaklama ve ticaret yapmaları için hizmet sunmuştur. Harput'ta, 19. yüzyıl ve sonrası ipekböcekçiliği, kumaş dokumacılığı ve atölye tipi sanayi faaliyetleri yapılmaktaydı. O dönemde bölgenin en önemli sanayi kolu dokumacılıktır. 19. yüzyılda Fabrikatoryanlar gibi birçok Gayrimüslim tüccar, dokuma endüstrisindeki yeni üretim tekniklerini ve üretim metotlarını gözlemlemek ve geliştirmek için Harput'tan, yurt dışına gitmiştir. Harput, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Ceharkezi, Şib, Kutnu, Sevai, Muslin, Saten, Manusa, Bezayağı ve Çitari olarak adlandırılan ipekli ve pamuklu kumaş dokumacılığında en önemli merkezlerden biri olmuştur. Dokunan ipekli ve pamuklu kumaşlar bölge halkının ihtiyaçlarını karşıladıkları gibi komşu vilayetlere ve İstanbul'a gönderilmiştir. Bu çalışmada, 19. ve 20. yüzyılda Harput'ta tekstil sektöründeki ticari gelişmelere değinilerek, o dönemde Harput bölgesinde üretilen çeşitli elbiselerin yıllara göre üretim miktarı ve nakliyatı incelenmiştir. Bunun için Harput bölgesinde tekstile yönelik gelişmeleri konu alan çeşitli kaynaklardan yararlanılarak, Harput iline ait elbiselerin nakliyatı yıllara göre hesaplanmış, kuruş para, parça sayısına bölünerek yaklaşık bir birim fiyat elde edilmiştir. Ayrıca Harput'ta o dönemde dokunan ipekli kumaşlara örnekler verilmiş, kumaş dokumacılığının ne kadar ileri düzeyde olduğu belgelenmiştir. Bununla birlikte 19. ve 20. yüzyılda Osmanlı'da dokuma üretimi ve nakliyatı yapan diğer bölgeler ile Harput bölgesinin dokuma üretim miktarı ve nakliyatı kıyaslanarak, bu bilgiler tablo ve grafiklerle açıklanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Harput, Tekstil, Ticaret, Dokuma, Elbise.

\*Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, Elazığ/ TÜRKİYE, elifaksoy@firat.edu.tr.

\*\*Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Çanakkale/ TÜRKİYE, esrefb\_1@hotmail.com.

# COMMERCIAL DEVELOPMENTS OF TEXTILE SECTOR OF HARPUT REGION IN 19TH AND 20TH CENTURIES

Assoc. Prof. Dr. Elif AKSOY\*  
Lect. Eşref BÜLENT\*\*

## ABSTRACT

*Located in a natural transition area, Harput has been an important cultural and trade destination with extensive transportation facilities throughout history. Harput city offered services to caravans for accommodation and trade activities because the city was located on important trade routes. The silkworm breeding, fabric weaving, and workshop-type industrial activities were carried out in Harput in the 19th century and beyond. Weaving was the most important branch of industry of the region at that time. In the 19th century many non-Muslim merchants, such as the Fabrikatoryans, went abroad from Harput to see and develop new production techniques and methods in the weaving industry. Harput had become one of the most important centers by the late 19th and early 20th centuries in the silk and cotton textile fabrics called Caharkezi, Shib, Kutnu, Sevai, Muslin, Satin, Manusa, Bezayagi (Plain Weave) and Citari. The woven silk and cotton fabrics were sent to neighboring provinces and to Istanbul while they also met the needs of the people of the region. In this study, the commercial developments in the textile sector in Harput in the 19th and 20th centuries were mentioned and the production amount and transportation of various dresses produced in Harput region in that period were analyzed by years. For this reason, it was benefitted from various sources about the development of textiles in the Harput region, the shipment cost of the dresses in Harput city was calculated by years and the kurus money was divided by the number of pieces to obtain a unit price. In addition, the examples of silk fabrics woven in that period in Harput were presented and how advanced the fabric weaving was documented. Moreover, the amounts of weaving production and transportation of Harput region were compared with other regions that engaged in the weaving production and transportation in the Ottoman Empire in the 19th and 20th centuries and the information obtained were presented in the relevant tables and graphics.*

**Keywords:** Harput, Textile, Trade, Weaving, Dress.

---

\*Firat University Education Faculty Department of Fine Arts Education, Elazığ/ TURKEY, elifaksoy@firat.edu.tr.

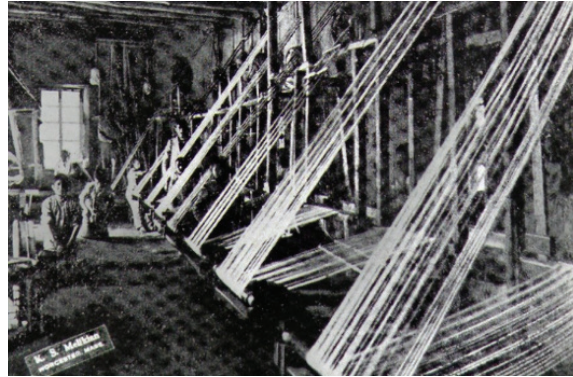
\*\*Çanakkale On Sekiz Mart University, Textile Department, Çanakkale/ TURKEY, esrefb\_1@hotmail.com.

## 1. GİRİŞ

Harpur (Elazığ), Doğu Anadolu Bölgesi'nin güneybatısında, yukarı Fırat Havzasında yer almakla beraber doğudan Bingöl, kuzeyden (Keban Baraj Gölü sınırıyla) Tunceli, batı ve güney batıdan (Karakaya Baraj Gölü sınırıyla) Malatya, güneyden ise Diyarbakır illeriyle çevrilidir. Basra-Bağdat ve Diyarbakır güzergâhını takip ederek, Anadolu içlerinden İstanbul'a uzanan ipek ve baharat yolunu Malatya'ya bağlayan nokta üzerinde bulunması sebebiyle Harpur, her çağda önemini korumuştur (Ünal, 1992: 89-99). Bölgenin stratejik önemi nedeniyle Harpur, geçmişte birçok Anadolu uygarlığına beşiklik etmiş ve şehrin yer aldığı bölgede birçok devlet kurulmuştur. 19. ve 20. yüzyılda Harpur, ipekböcekçiliği ve dokuma alanında önemli bir ticaret merkezi olmuştur. O dönemde ilkel yöntemlerle kadınlar tarafından yapılan ipekböcekçiliği kadının ev işinden sonra başlıca uğraşısı haline gelmiştir. İpekböceği üretimi kadınların mevcut becerilerinin ortaya çıkmasına, onların ekonomik ve sosyal yaşama daha fazla katılmalarına vesile olmuştur.

## 2. 19. YÜZYILDA HARPUR BÖLGESİNDE TEKSTİL SEKTÖRÜNDEKİ TİCARİ GELİŞMELER

Harpur'ta ipekböcekçiliğinin iyi seviyede olması, el dokuması kumaşların gelişmesini sağlamıştır. 1892-1893 Salnamesine göre Harpur şehir merkezinde bir ipek fabrikası, bir dabağhane, 850 dükkân, 20 han, 12 bezirhane ve pek çok halı tezgâhı bulunmaktadır (Yapıcı, 2009: 93-95). Harpur'ta 19. yüzyılda, Süryani Çiti olarak adlandırılan ve basma oldukları bilinen dokumalar yüksek kalitesi ve güzelliği ile ünlenmiştir. Örneğin keten dokumalar üzerine uygulanan basma üretimi ile ünlenen Hüseynik (Ulukent) isimli köyde (Görsel 1), Osmanlı ordusunun askerleri için yazlık kıyafetler hazırlanmıştır (Aharonyan, 1965: 83).



Görsel 1. Hüseynik'te bir kumaş fabrikası.

Öte yandan iplik ve kumaş ithalatı ve ihracatı Osmanlı ticaretinin ilerlemesine, tren yollarının gelişmesine ve gayrimüslim tüccarların artmasına olanak sağlamıştır (Der Matossian, 2007:158). Harpur'ta ipekböcekçiliğinin ve devamında ipek dokumacılığının gelişmesinde Diyarbakırlı üreticilerin önemi büyüktür. 19. Yüzyılda Harpur'ta yerel bir tüccarın girişiyle, ipek kozası ve iplik üretimine başlanır. Aynı tarihlerde Osmanlı Devleti'nde başlatılan teşvik ve üretim seferberliğinden yararlanan ve Bursa'daki ipekçilik okulu Harir Darü'ttalimî'den eğitim alan ve ipek kozası üreten bazı girişimciler olmuştur (Taşçıyan, 2012).



*Görsel 2. Mezire'de ipek ve kumaş fabrikası sahibi Fabrikatoryan kardeşler.*

19. yüzyılda Harput'ta ipek dokumacılığını geliştirenler, Fabrikatoryanlar (İpekçiyan) ve Kürkçüyan aileleridir (Görsel 2-3). Bunun en iyi örneği Fabrikatoryanların ticaret evidir (Kallustian, 1986: 8). Malatya/Arapkir'de doğan Krikor İpekçiyan (baba Fabrikatoryan) bir süre Lübnan'da çalışmış ve ipekçiliği Lübnan'ın ipek atölyeleriyle ünlü Cünye kasabasında akrabasından öğrenmiştir. 1869 yılında Arapkir'e dönmüş ve orada evlenmiştir. İpekçiyan ipek üretimi yapmak için Mezire'ye (Mezra, Mamuret ül-Aziz, bugünkü Elazığ<sup>1</sup>) yerleşerek bir ipek dokuma atölyesi açmış ve ileriki yıllarda dönemin gelişmiş ipekçilik makinelerini getirtmiştir. Krikor İpekçiyan'ın fabrikasında üretilen ipekli elbiseler, Fabrikatör etiketi taşımaktadır. 1889 yılında fabrikasını genişleten İpekçiyan, Avrupa ve Amerika'dan makineler getirir. Ürettiği ipekli dokumalarla uluslararası yarışmalarda ödüller kazanır. 1902'deki ölümünden sonra yerine oğulları (beşkardeşler) geçer. Kardeşlerin bazıları Amerika'ya gidip ipekçilik ve pamukçuluk alanında kendilerini geliştirirler. Fabrikatoryan kardeşler Mezire'ye içlerinde buharla çalışanı da olan modern makineler getirirler. Fabrikatoryan soyadını kullanan beşkardeşin ürünleri Osmanlı Devleti'nde satılır ve hatta Rusya ile Avrupa'ya bile ihraç edilir. Döneminde mevsime bağlı olarak bu fabrikada 200-300 kişi çalışmaktadır. (Der Matossian, 2007: 158).



*Görsel 3. Hosrof Kürkçüyan. Harput'ta ipek fabrikası sahibi.*

<sup>1</sup>Sultan Abdulaziz'in tahta çıkışının 5. Yılında, Hacı Ahmed İzzet Paşa dönemi Vali İsmail paşanın teklifi ile 1867 yılı Mezra'ya "Mamuret ül -Aziz" adı verilmiştir. (Eroğlu, 1989: 11)



Görsel 4. 19. yüzyılda Harput.



Görsel 5. Bir Bağ Bozumunun Ardından Harput.

1880'lerde Harput'ta, ipek üretimi ile birlikte yerli imalat ilerlemeye başladığında; kaba yünlüler, mendiller, baskı ve pamuklu elbiselerin üretimi büyük ölçüde artmıştır. 1880'lerin başlarında Harput ve Trabzon gibi yerlerde kurulan küçük fabrikalar, 1880'lerin ortalarında üretimi iki katına çıkarmışlardır. Osmanlı tüketicileri, İngilizler için yapılan malların mukavemeti ve iyi renk haslığından dolayı yerel malları tercih etmeye başlamışlardır. Son 20 yılda iki kasabanın dokuma kapasitesi artmakla beraber, 1907 yılı itibarı ile bu iki kasabada 1200 tezgâh kullanılmaya başlanmıştır (İnalcık- Quataert, 1994:905-906). 1890'lı yılların sonunda Harput ilindeki üreticiler yıllık ortalama olarak 150.000 parça ipekli ve pamuklu elbise ihraç etmişlerdir. Bu üretim 1890'lar süresince yükselmeye devam etmiştir. Hatta üretim seviyesi 1830'lı yıllardan 10 kat daha fazla olmuştur. Tablo 1'de görüldüğü gibi 19. yüzyılın sonunda Harput ilinin dışındaki toplam elbise sevkiyatının miktarı, geçen 15 yıl boyunca hiç olmadığı kadar fazla olmuştur (Quataert, 2002: 65-66).



## 2.1 İç Pazarda Üretim

Tablo 1. Harput iline ait çeşitli elbiselerin nakliyatı, 1884-1910

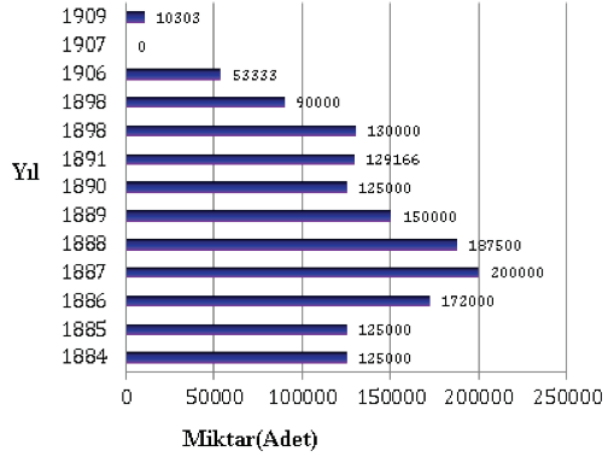
Tarih	Miktar(adet)	Fiyat(kuruş)	İthal Edilen İplik Balyası (adet)	Kumaş Tipi
1884	125000	1.650.000	-	İpek-Pamuk
1885	125000	1.650.000	1.082	İpek-Pamuk
1886	172000	2.310.000	1.786	İpek-Pamuk
1887	200000	2.640.000	-	İpek-Pamuk
1888	187500	2.475.000	-	İpek-Pamuk
1889	150000	1.980.000	-	İpek-Pamuk
1890	125000	1.650.000	-	İpek-Pamuk
1891	129166	1.705.000	2.500	İpek-Pamuk
1898	130.000	910.000	-	Manusa
1898	90.000	450.000	-	Kırmızı Kumaş ve Baskı
1906	53333	704.000	-	Manusa
1907	-	0	-	Manusa
1909	10303	136.000	-	Manusa
1910	-	Satışların patlama yaptığı yıl	-	-

Tablo 1’de 1885 yılında Harput ilinden diğer illere nakliye edilen ipek-pamuk elbise miktarı 125.000 adet iken, 1886 yılında 172.000 adet olarak artış göstermiştir. Ayrıca 1885 yılında Harput ilinden dışarıya yollanan iplik ithali 1082 balya iken 1886 yılında, 1786 balyaya yükselmiştir. Bu yıllar boyunca komşu illere nakliyatların çok keskin bir şekilde dalgalanma gösterdiği görülmektedir. Bazı yıllarda nakliyat miktarı 0’a düşerken bazı yıllarda ise büyük oranda artmıştır. Yine tablo 1’ göre 1887 ve 1891 yılları arasında ve 1906 ve 1909 yıllarında nakliye edilen elbiselerin parça sayısı yaklaşık olarak verilmiştir. Araştırmalarımızda yukarıda sözü edilen yıllar arasında Harput bölgesindeki parça sayısı ile ilgili bir bilgi yoktur. 1887 ve 1891 yılları arasında, 1906 ve 1909 yıllarındaki parça sayısının ne kadar olduğu 1885 ve 1886 yıllarında verilen kuruş para, parça sayısına bölünerek yaklaşık bir birim fiyat elde edilerek bulunmuştur.

$$\frac{\text{Kuruş}}{\text{Parça Sayısı}} = \text{Birim Fiyat}$$

19. yüzyılda dokumalar el tezgâhlarında dokunurken, 20. yüzyıl başlarında şehirde iplik ve kumaş fabrikalarının kurulması ile Harput, Doğu Anadolu bölgesinin kültür ve sanat merkezi olmuştur (Görsel 4-5) (Tonguç, 2017). Gayrimüslimler tarafından dokunan ipekli kumaşlar, bölge halkının ihtiyacını karşıladıktan sonra komşu vilayetlere ve İstanbul’a satılmıştır (Kuş, 2013: 631). Diyarbakır, Harput ve Arapkir Osmanlı devletinin son yıllarına kadar ayakta kalan tekstil merkezleri olmuştur. 20. yüzyılın başlarında Harput ili Manusa dokuma için yaklaşık 5000 tezgâha sahiptir. Manusa dokumaları yastık, yorgan yüzü, çarşaf ve benzeri ev tekstili alanında veya iç ve dış mahalli giyiminde yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. (Akpınarlı & Çatalkaya, 2016: 1125-1126). Bu olumlu gelişmelerden dolayı Harput ve Mezre’de birkaç fabrika daha kurulmuştur. Grafik 1’de Harput iline ait çeşitli elbiselerin yıllara göre üretim miktarı ve nakliyatı görülmektedir (Grafik 1).

Grafik 1. Harput iline ait çeşitli elbiselerin yıllara göre üretim miktarı ve nakliyatı



### 3. 19. ve 20. YÜZYILLARDA OSMANLI'DA DOKUMA ÜRETEN BÖLGELER

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Malatya, Uşak, Diyarbakır, Harput, Erzurum, Sivas, Antep, Musul, Amasya, Halep, Tokat ve Şam gibi çeşitli yerleşim yerlerinde dokumacılık yapılmıştır (Quataert, 2002: 65-66). Özellikle Amasya ipeğinin kalitesi ve bolluğu ve üretimdeki artışı Avrupa'nın dikkatini çekmiştir. 1840 yılında, Amasya'da İsviçre ticaret temsilciliği açılmıştır. Avrupalı ticari temsilciler, Avrupa pazarları için ipek talebinin buradan karşılanabileceğini gözlemlemişler ve çevrede üretimin daha fazla ve kaliteli olması için çalışmalar başlatmışlardır. O dönemde Avrupalı ticari temsilciler, gelecek üretim sezonunda kaliteli ve bol ürün sağlamayı ne kadar zamanda yapabileceklerinin planlamasını yapmışlardır (Çağlayan, 2007: 315). Amasya'nın ipekli ve pamuklu veya ipek-pamuk karışımı Alaca<sup>2</sup> denilen renkli dokumalarda söz sahibi olduğu bilinmektedir (Çağlayan 2007: 316). 1900 ve 1907 yılları arasında Amasya'da pamuktan yapılmış tekstil üretimi, ortalama yıllık 2,4 milyon kuruştur ve 1907 yılında yaklaşık 13600 tezgâhta pamuklu Manusa kumaş dokunmuştur. Aynı zamanda yine Amasya'da 1883 yılı ve 1903 yılına ait salnamelerde, Amasya merkezde 150 dokuma tezgâhı olduğu ve aynı salname de Amasya'da kutnu dokumacılığı ve kozacılığın da oldukça ilerlemiş olduğu belirtilmektedir (1301 Yılı Sivas Vilayeti salnamesi). 1857 ve 1927 yılları arasında Diyarbakır'da en çok üretilen iplikler, ipek ve pamuktur. Bu ipliklerden Çitari<sup>3</sup>, Kutnu<sup>4</sup>, Manusa<sup>5</sup> ve Canfes<sup>6</sup> kumaşları dokunmuştur (Quataert, 2002: 59-88).

<sup>2</sup>Alaca: Bezayağı örgüsüyle pamuk veya ipek ipliklerle dokunan, genellikle çözümlü yönünde kırmızı zemin üzerine sarı şeritli bir tür kumaş (Dölen, 1992: 539).

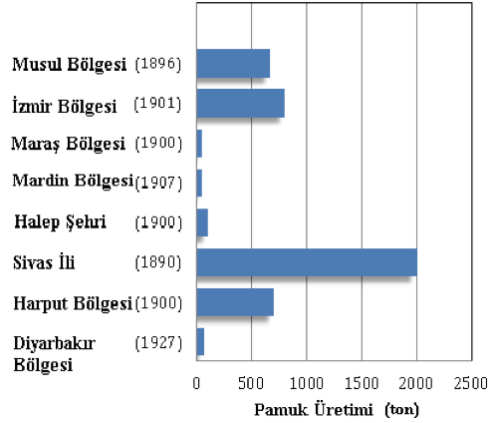
<sup>3</sup>Çitari: Bir tel ipek, üç tel pamuk ipliğiyle, bez ayağı örgüde dokunmuş çözümlü yönünde sarı ve kırmızı bir çizgili kumaş türü (Dölen, 1992: 543).

<sup>4</sup>Kutnu: Çözgü telleri pamuk ve ipek olan, atkıda pamuk iplik kullanılan, saten örgü ile dokunmuş, perdahlama ile yüzeyi parlatılan çözümlü yönünde çizgili bir kumaştır (İnalçık 2008:105).

<sup>5</sup>Manusa: bezayağı, dimi ve saten gibi temel örgülere veya krep örgü üzerinde takviye çözümlü iplikleriyle motifler oluşturulmuş pamuklu dokuma türüdür (Akınarlı & Çatalkaya, 2016: 1125-1126).

<sup>6</sup>Canfes: Atkı ve çözgüsü ipek iplikten ve genellikle bez ayağı örgüsüyle dokunan, perdahsız, tafta türü bir kumaştır. (Dölen, 1992: 542).

Grafik 2. Osmanlıda Bölgelere göre Pamuk İpliği Üretimi



Grafik 2’de Diyarbakır, Harput, Sivas, Halep, Mardin, Maraş, İzmir ve Musul şehirlerinde üretilen pamuk ipliği üretimini görmekteyiz. Diyarbakır bölgesinde 1927 yılında 61,5 ton pamuk üretimi yapılırken, Harput bölgesinde pamuk üretimi 700 tondur. Grafik 2’ye göre Harput ilindeki pamuk ipliği üretimi etkileyici miktarlara ulaşmıştır. Sivas, İzmir ve Musul bölgelerinde pamuk ipliği üretimi Halep, Maraş ve Mardin bölgelerine göre daha yüksek miktarlarda olduğu da görülmektedir (Grafik 2).

Tablo 2. 19. ve 20. Yüzyılda Harput, Diyarbakır, Amasya ve Tokat illerinde üretilen İplik çeşitleri, Dokuma türleri ve Dokuma Kumaşlardan yapılan eşyalar.

Yer ve Zaman	Harput (1884-1910)	Diyarbakır (1857-1863)	Amasya (1900-1907)	Tokat (1850-1880)
İplik Türleri	Pamuk, ipek	Pamuk, ipek	Pamuk, ipek	Silk, keten, pamuk
Dokuma Türleri	Şib, Çitari, Manusa, Kutnu, Sevai, Muslin	Çitari, Kutnu, Manusa, Canfez, Gazliye	Manusa, Alaca, Kutnu	Calico, Muslin, Alaca, Atlas, Çitari, Kutnu, Hare, Futa
Dokuma Kumaşlardan Yapılan Eşyalar	Kadın Elbisesi, Bohça, Sedir örtüsü, Mendil, İğne oyası	Mendil, baş çarşafı, kadın elbisesi	Bulunamadı	Uluslararası, Yemeni, Mendil, Baş çarşafı, Bürük

Tablo 2’de 19. ve 20. yüzyılda Harput, Diyarbakır, Amasya ve Tokat illerinde üretilen iplik çeşitleri, dokuma türleri ve bu kumaşlardan yapılan eşyalar araştırmalarımız sonucu ortaya çıkan analizi göstermektedir. 1884 ve 1910 yılları arasında Harput’ta pamuk ve ipek iplikleri üretimi yapılmakla birlikte bu ipliklerden Şib<sup>7</sup>, Muslin<sup>8</sup>, Çitari, Manusa, Kutnu, Bezayağı ve Saten gibi el

<sup>7</sup>Şib: İpeklili olup tel ile dokuması zenginleştirilmiştir bir kumaştır. İstanbul’un telli ve sade Şibi meşhurdur. Anadolu Şibleri, ipekten, atlas zemin üzerine telin de kullanıldığı yerel zevki aksettiren dokumalardır (Tezcan, 1993: 33).

<sup>8</sup>Muslin: Çok ince dokulu bezayağı kumaş üzerine kalın fakat yumuşak özellikli ekstra atkılarla motiflerin oluşturulduğu bir kumaş türüdür. (Başer, 2005: 344)

dokuması kumaşlar üretilmiştir (Görsel 6-7-8-9-10-11). Harput'ta yaşayan yerli halk bu kumaşlardan kadın elbisesi, bohça, sedir örtüsü ve mendil yapmıştır.

1857 ve 1863 yılları arasında Diyarbakır'da ipek ve pamuk lifleri üretilmiştir ve bu liflerden eğrilen ipliklerden Çitari, Kutnu, Manusa, Canfes ve Gazliye<sup>9</sup> kumaşları dokunmuştur. Yerli halk bu kumaşlardan mendil, çarşaf ve kadın elbisesi dikmiştir. Diyarbakır bölgesi ipekçiliğe çok uygun iklim koşullarına sahiptir. Bölgedeki ipekçilik 5. yüzyıla kadar uzanmaktadır. 1908-1909 yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu içindeki toplam ipek koza üretimi 9000 ton olup, bu miktarın üçte biri Diyarbakır ve çevresinde üretilmiştir. 1910-1914 yıllarında Diyarbakır'da bin dolayında ipekli dokuma tezgâhı bulunmaktadır, fakat daha sonra gelişen bazı olumsuzluklar neticesinde, özellikle ipekçilik ile uğraşan azınlıkların göçleri bölgedeki ipekçiliği çökertmiştir (Dölen,1992: 163).

Amasya'da 1900 ve 1907 yılları arasında yine diğer iki ilde olduğu gibi ipek ve pamuk lifleri üretilmiş ve bu liflerden eğrilen ipliklerle Manusa, Kutnu ve Alaca kumaşları dokunmuştur. Tokat'ta ise 1850 ve 1880 yılları arasında keten, pamuk ve ipek lifleri üretilmekle beraber bu liflerden eğrilen ipliklerle Calico (pamuklu kumaş), Muslin, Alaca, Atlas (Saten), Çitari, Kutnu, Futa<sup>10</sup> ve Hare<sup>11</sup> gibi kumaşlar dokunmuştur. İpek ve keten lifi kullanılarak yapılan ve hamamda belden aşağısını örtmek için kuşanılan veya çalışırken elbiselerin kirlenmemesi için belden aşağısını saran bir dokuma olan Peştamal, Tokat'ta 1850'li yıllar boyunca giyim eşyası olarak kullanılmıştır. Tokat'ta üretilen pamuk lifinden ise, kadınların başlarını örtmek için kullandıkları Yemeni yapılmıştır. Ayrıca bürük, mendil ve baş çarşafı da bu kumaşlardan üretilen giyim eşyalarıdır. Tokat'ın kırmızı pamuklu bezleri, iç tüketim ile birlikte Kırım ve Kafkasya'ya da ihraç edilmiştir (Dölen,1992: 390).

Tablo 1'de Harput ilinden Erzurum, Sivas, Bitlis, Diyarbakır ve Trabzon illerine elbise sevkiyatı yapılmıştır. Grafik 2'de ise Diyarbakır ve Harput bölgesindeki pamuk ipliği üretimi kayda değer bir biçimde etkileyici miktarlardadır. Bu kumaş sevkiyatları, ipek ve pamuk üretimleri Osmanlı ticaretinin gelişmesinde önemli bir rol oynayan tren yolunun ilerlemesini ve özellikle Müslüman olmayan tüccarların artmasını sağlamıştır. Tablo 2'de Harput, Diyarbakır, Amasya ve Tokat illerinde 1850 ve 1910 yılları arasında ipek, pamuk ve keten liflerini kullanıldığını ve bu ipliklerden çeşitli kumaş türlerinin dokunduğunu görmekteyiz.

19. yüzyılda Harput'ta dokunan, Görsel 6'da görülen ipek buluzun tafta görünümü zıt renklerin bir arada kullanılması ile elde edilmiştir. Zemin örgüsü bezayağı olan kumaşın çözümlenmesinde pembe renkli ipek iplik, atkısında mavi renkli ipek iplik ve motif alanlarında ise kılaptan kullanılmıştır. Çözgü ve atkı sıklığı 60 tel/ cm olan kumaşın motif alanlarında 8'li diyagonal bağlantı örgüsü kullanılmıştır. Kumaşın arka yüzünde motifi oluşturan atkı ipliklerinin boydan boya yüzmemesinden dolayı bu kumaşın el tezgâhında dokunmuş ve elle desenlendirilmiş olduğu düşünülmektedir (Görsel 6-7).

<sup>9</sup>**Gazliye:** Filistin'in Gazze şehrinde ipekten dokunan ve gazzatum adı verilen, Türkçede gazlı bez olarak bilinen ince bir kumaş ("Gazlı Bez", 2018).

<sup>10</sup>**Futa:** İpekli peştamal (Develioğlu, 2006: s. 270).

<sup>11</sup>**Hare:** Üzerinde dalgali çizgiler bulunan menevişli kumaş (Develioğlu, 2006: s. 328).



**Görsel 6.** Harput'ta dokunmuş ipekli bluz. Bezayağı Dokuma. (Fotoğraf: Elif Aksoy,2015). E. Aksoy'a ait (Aksoy, 2016: 298)



**Görsel 7.** Görsel 6'dan detay ve Zeminin mikroskopik görüntüsü (Aksoy & Öz, 2017:9)

Görsel 8'de görülen ipek bohçanın zemin örgüsü, 11'li 4 atlamalı (adım sayılı) çözgü sateni olup, çözgü yönünde 1 kuvvetlendirilmiş saten türevi bir örgüdür (Görsel 8-9). Motif alanlarında ise bağlantı noktalarının yönlerini ve sayılarını değiştirerek, motifin (yaprak) formuna uygun, farklı doku görüntüleri oluşturulmuştur. El tezgâhında dokunduğu düşünülen kumaşın motiflerini oluşturmak için, geleneksel kumaşlarda sıkça karşılaşılan, zili tekniğine benzer, üç iplik sistemli bir teknik kullanılmıştır (Modern tekstilde atkı takviyesi olarak adlandırılan teknik). İpek kumaşın çözgüsünde mavi renkli ipek iplik, zemin atkısında yine mavi renkli üç katlı pamuk iplik, motif alanlarında ise kılaptan kullanılmıştır. Çözgü sıklığı 12 tel/ cm, atkı sıklığı ise 17 tel/ cm olan bohça 90x90 cm boyutlarındadır.



**Görsel 8.** Harput'ta dokunmuş ipekli Saten bohça (Fotoğraf: Elif Aksoy, 2015). E. Aksoy'a ait.





Görsel 9. Görsel 8'den detay. Zemin ve motif örgüsünün mikroskopik görüntüsü.



Görsel 10. Envanter No: 66/F-3-2.Elbise. Harput'ta dokunmuş kumaş, bezayağı Dokuma. (Fotoğraf: Elif Aksoy, 2014). Elazığ Arkeoloji ve Etnografya Müzesi.



Görsel 11. Görsel 10'dan detay

Yakın yüzyıllara kadar Bergama pamuklu ve yünlü dokumaların yapıldığı bir bölgedir. Bergama'da 19. yüzyıl sonlarına kadar neredeyse evlerin tamamında bir pamuklu veya halı dokuma tezgâhı bulunmaktadır. 1880 yılı Bergama'da bir çırçır fabrikası kurulur. Fakat süreçte ucuz Avrupa malları karşısında Bergama'da dokumacılık gerilemiştir. Batı Anadolu'nun bir diğer dokumacılık merkezi de Denizli Buldan'dır. 13. ve 17. yüzyıllarda Buldan'da dokumacılık yapıldığına dair bilgiler mevcuttur. Denizli çevresindeki dokumacılık tüm olumsuzluklara rağmen pamuklu dokumalar ile faaliyetini sürdürmüştür. 1940'lı yıllarda Denizli ve çevresindeki yıllık pamuklu dokuma üretimi 32 milyon m<sup>2</sup>'ye ulaşmıştır. 18. yüzyılda, Kastamonu'nun bir ilçesi olan Tosya'da önemli ölçüde ipek üretimi yapılmıştır. 1830'larda sanayi devriminin etkisiyle Tosya pazarında bir gerileme başlamıştır. Tosya'daki dokumacılık geleneği halen devam etmekte ve kuşak, telâ, kese dokumacılığı sürdürülmektedir (Dölen,1992: 391).

19. yüzyılda Bursa, Anadolu'nun en önemli dokuma merkezlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bursada yaşayan Müslüman, gayrimüslim ve yabancı tüccarlar 19. yüzyılda Avrupa'daki teknolojik gelişmeleri takip etmişlerdir. Bu nedenle, 1835-1865 yıllarında Bursada ipek üretimi alanında önemli gelişmeler tezahür etmiş, 1858-1862 yılları arasında dokuma fabrika sayısı ve bükülmüş ipek üretimi zirve yapmıştır (Dölen,1992: 162).

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Harput; Mezopotamya, Anadolu ve Karadeniz rotası üzerinde bulunması nedeniyle ulaşım faaliyetleri açısından önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Harput'ta ticaret kervanlarına konaklama ve ticari maksatlar için hizmet sunulması, Anadolu ve İstanbul arası ticaretin etki sahasının boyutlarını genişletmiştir.

14. yüzyılda özellikle Anadolu'nun pek çok ilinde dokumacılık ileri boyutlarda olup, üretilen ürünler, Tunadan Kafkasya'ya birçok kuzey ülkesine ihraç edilmiştir. Bu üretim 16. yüzyılın sonundan başlayarak gerileme sürecine girmiştir. Bu süreci analiz etmek için dönemin ekonomik, sosyal, politik değişimlerini, olgularını ve nesnel durumlarını değerlendirmek gerekmektedir. Özellikle dokuma hammaddesi olarak kullanılan pamuk, ipek ve yün üretimi ve tedariki üzerindeki baskılar, bu gerilemenin stratejik kalemlerini oluşturmaktadır. Öte yandan 17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğuna sınır dışından özellikle Hindistan'dan getirilen mamul dokumalar, yerel üretimleri geriletmiş ve bu dışalımın önemli mali sorunlara ve hatta enflasyona neden olmuştur. 17. yüzyılda gelenekli ve nitelikli Osmanlı kumaşları yerine, bu kumaşların kötü taklitleri olan ucuz İtalyan ve Fransız kumaşları Osmanlı iç pazarında görülmeye başlanmıştır. 18. yüzyıl sonlarında yerli tekstil üretimi Osmanlı İmparatorluğu'nun iç pazar taleplerini karşıladığı gibi dışıyatım yapacak kadar etkilidir. Fakat sanayi devriminden sonra Avrupa'da nitelikli ve ucuz tekstil üretiminin artmasıyla, Osmanlı dokuma merkezleri, özellikle iplik üretiminde dışı bağımlı olarak üretim yapmaya başladılar. Osmanlı İmparatorluğu, 19. yüzyıl başlarında tekstil sanayisinde, eski gücünü kaybetmeye başlamıştır. Osmanlı, ürün satma yerine tekstil hammaddesi satar hale gelmiştir. 17. yüzyıl ve 18. yüzyılın ilk yarısından sonra gerilemeye başlayan Osmanlı, dokuma sanayisini geliştirmek için bazı yeniliklere gitmiştir. Özellikle devletin finansmanı ile açılan ve özel kişilere kiralanılan bu fabrikalar, devreye sokulmuş ve bu strateji yani devlet eliyle büyük sanayi yatırımlarının gerçekleştirilmesi 19. yüzyılda da sürdürülmüştür.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra devlet sanayi kuruluşlarını teşvik etmek için bir dizi önlem almış ve gerekli yasaları çıkartmıştır. Bu teşviklerin içinde yeni kurulan fabrikaların taşınmazlarında vergi muafiyeti ve gerekli makine ve malzemeler ile hammadde dışıyatımı ve ürün dışıyatımında gümrük vergileri kaldırılması gibi önemli kalemler bulunmaktadır. 1864 yılında, sanayinin korunması ve geliştirilmesi için Islah-ı Sanayi Komisyonu kurulmuştur. 1868 yılına kadar çalışan komisyon sayesinde, esnafın anonim şirketler halinde örgütlenmesi doğrultusunda çalışmalar yapılmıştır. Harput bölgesinde ipekli dokumaların gelişmesine, Osmanlı devletinde o dönemler yerli dokuma sanayinin gelişmesi için yapılan iktisadi önlemler ile nitelikli ve ucuz üretimin artırılması için, makineli üretime yapılan teşvikler vesile olmuştur. Öte yandan Harput bölgesinde bu tür yatırımları yapabilecek öngörüye, sermayeye ve girişim gücüne gayrimüslimlerin daha yakın oldukları da anlaşılmaktadır.

Harput bölgesinde ipekböcekçiliğinin ve pamuk tarımının istikrarlı bir şekilde yapılmasıyla dokumacılık ve ipekçilik iyi bir seviyeye ulaşmıştır. Harput'ta yaşayan Gayrimüslimlerin ve Müslümanların, ipekböcekçiliği ve dokuma ile uğraşmaları ticari açıdan bölgenin canlanmasına, ipekçiliğin gelişmesine ve ipekli kumaşların üretilmesine neden olmuştur.



19. yüzyılda, Osmanlı Devleti'nin verdiği teşviklerden yararlanan bölge girişimcileri, dokuma alanında yatırımlar yapmış, buharlı makineler ile Harput'ta dokuma üretimi artmıştır. Dolayısıyla o dönemde Harput, kendi bölgesinde kayda değer bir ticarete sahip olmakla beraber, bölgenin ihtiyacını karşıladıktan sonra çeşitli illere ve İstanbul'a kumaş nakliyatı da yapmıştır.

Osmanlı döneminde Diyarbakır, Harput, Sivas, Halep, Mardin, Maraş, İzmir ve Musul şehirlerinde pamuk ipliği üretimi önemli bir yere sahip olmuştur. Bu bölgelerde en yüksek pamuk üretimi sırasıyla Sivas, İzmir ve Harput'ta görülmektedir.

1884 ve 1910 yılları arasında Harput'ta Şib, Çitari, Manusa, Kutnu, Muslin, Bezayağı dokuma ve Saten, 1857 ve 1863 yılları arasında Diyarbakır'da Çitari, Kutnu, Manusa, Canfes ve Gazliye kumaşları dokunmuştur.

Amasya'da 1900 ve 1907 yılları arasında yine diğer iki ilde olduğu gibi ipek ve pamuk lifleri üretilmiş ve bu liflerden Manusa, Kutnu ve Alaca kumaşları üretilmiştir. Tokat'ta ise 1850 ve 1880 yılları arasında keten, pamuk ve ipek üretilmekle beraber bu liflerden eğriken ipliklerden Calico, Muslin, Alaca, Atlas (Saten), Çitari, Kutnu, Futa ve Hare gibi kumaşlar dokunmuştur. 1850'li yıllarda Tokat'ta ipek ve keten ipliğinden peştamal, pamuk lifinden ise kadınların başlarını örtmek için kullandıkları Yemeni dokunmuştur.

Harput ipekli dokumalarını dönemin koşullarından, iktisadi ve teknolojik gelişmelerden, savaş ve rekabetlerden ayrı tutarak incelemek doğru değildir. Hiç kuşkusuz, Harput'taki bu gelişmelerin zeminde; Harput'un tarihsel rolü, yeri, iklimi, popülasyonu, demografik yapısı ve hinterlandı çok önemli bir rol üstlenmiştir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda o dönemler demir yollarının gelişimi, haberleşme, İstanbul bağlantısı da çok önemlidir. Fakat Harput'taki girişimcilerin, girişimci cesaretleri, Avrupa'daki sanayi ve teknolojide görülen gelişmeleri takibe almaları, buhar makinesi ile yapılan üretimlerin bilgi ve yöntemlerini, sırlarını, püf noktalarını öğrenmeleri, edinmeleri de (know-how) en önemli etkenlerden birisidir. Günümüzde Harput ipekli dokumalarının üretilmemesi, kültürel yapıda ve bölgenin iktisadi yapısına getireceği katkılar bağlamında eksiklik olarak düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Aharonyan, G. H. (Editör). (1965). Hüseyinik, "Hayrenik" Yayınevi, Boston, 83.
- Akpınarlı, F. & Çatalkaya, Gök, E. (2016). Geleneksel Manusa Dokumalarının Teknik, Motif Analizi ve Yeniden Uygulanması. *İdil Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 24, s: 1125-1126
- <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1467200345.pdf> Aksoy, E. (2015). Silk Worm Breeding and Historic Silk Fabrics of Harpoot Region. *Malatya: İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 12, s: 67-80 (Erişim Tarihi: 05.06.2018)
- Aksoy, E. (2016). Cultural Heritage and Weavings: Feminine Historic Garments In Harpoot From The Nineteen To The Twenty Centuries. *Malatya: İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 13, s: 293-303.
- Aksoy, E & Oz, D. (2017). 19.-20. Yüzyılda Harput'ta İpek Böcekçiliği ve Dokumacılık. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, 20-23 Kasım, Ordu.
- Başer, G. (2005). Dokuma Tekniği ve Sanatı. C.2, İzmir: PuntoYayımları, s: 344.
- Çağlayan, T. (2007). İngiliz Konsolosluk Raporlarına Göre Amasya ve Çevresinde Ticaret (1840-1841). I. Amasya Araştırmaları Sempozyumu, Amasya: 7-13 Haziran 2007, s: 316, 315.
- Der Matossian, B. (2007). *Turcica: Revue d'Études Turques – Peuples, langues, cultures, États*, 39 pp. 147-174.
- Develioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, s. 270, 328.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil Tarihi: Dünyada ve Türkiye'de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayiinin Tarihsel Gelişimi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları, s:161- 163, 375, 390,391, 424, 539, 542, 543.
- Eroğlu, T. (1989). Harput Müziğinin Türk Müziği İçindeki Yeri, Ankara: Milli Folklor Dergisi, Cilt:1, Sayı: 2, s: 11.
- İnalçık, H. ve Quataert, D. (1994). eds. *An Economic and Social History of the Ottoman Empire: 1300-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 905, 906
- İnalçık, H. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İşbankası Yayınları, S: 105.
- Kalustian, M. (1986). *The Fabrikatorian Brothers:Textile Kings of Ottoman Turkey*. *Armenian Mirror Spectator*. Feb.1. p. 8
- Kuş, C. (2013). Osmanlı Döneminde Anadolu Ticaret Yolu Açında Harput'un Yeri ve Önemi, Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, Elazığ: Fırat Üniversitesi, 23-25 Mayıs. s: 631.
- Quataert, D. (2002). *Ottoman Manufacturing in the Age of the Industrial Revolution* Cambridge: Cambridge University Press.
- Tezcan, H. (1993). *Atlasların Atlası Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu*, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, s: 33.
- Tonguç, S. E. (2017). Bir Bağ Bozumunun Ardından Harput. <http://www.hurriyet.com.tr/seyahat/yazarlar/saffet-emre-tonguc/bir-bag-bozumunun-ardindan-harput-40656412> (Erişim Tarihi 10.07.2018)
- Yapıcı, S.(2009). *Osmanlı Salnamelerinde Harput(1869-1908)*. Elazığ: Eleskav Yayınları.

## WEB ADRESLERİ

- Elazığ İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü .2016. "Harput". <http://elaziggezi.com/Places/view/55> (Erişim Tarihi 10.07.2018)
- Taşçıyan, V. 2012. "Harput-Zanaatlar". <https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/mamuret-uel-aziz-vilayeti/harput-ovasi/ekonomi/zanaatlar.html> (Erişim Tarihi 10.07.2018)
- Gazlı Bez (2017, 26 Aralık ). Wikipedia, *The Free Encyclopedia* içinde. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Gazlı\\_bez](https://tr.wikipedia.org/wiki/Gazlı_bez) (Erişim Tarihi 10.07.2018)

## GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 1. Hüseyinik'te bir kumaş fabrikası (Aharonyan, 1965: 83).
- Görsel 2. Mezirede ipek ve kumaş fabrikası sahibi Fabrikatoryan kardeşler (Hayg, 1959:654)
- Görsel 3. Hosrof Kürkçüyan. H arput'ta ipek fabrikası sahibi (Hayg, 1959:654).
- Görsel 4. 19. yüzyılda Harput (Elazığ İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2016). (<http://elaziggezi.com/Places/view/55>)
- Görsel 5. Bir Bağ Bozumunun Ardından Harput. (Tonguç, 2017).
- Görsel 6. Harput'ta dokunmuş ipekli bluz. Bezayağı Dokuma. (Fotoğraf: Elif Aksoy,2015). E. Aksoy'a ait (Aksoy, 2016: 298)
- Görsel 7. Görsel 6'dan detay ve Zeminin mikroskobik görüntüsü
- Görsel 8. Harput'ta dokunmuş ipekli saten bohça (Fotoğraf: Elif Aksoy, 2015). E. Aksoy'a ait (Aksoy, 2015: 72)
- Görsel 9. Görsel 8'den detay. Zemin ve motif örgüsünün mikroskobik görüntüsü
- Görsel 10. Envanter No: 66/F-3-2.Elbise. Saten Dokuma. (Fotoğraf: Elif Aksoy, 2014). Elazığ Arkeoloji ve Etnografya Müzesi. (Aksoy, 2016: 299)
- Görsel 11. Görsel 10'dan detay

# SERAMİK YÜZEYLERDE DİJİTAL BASKI UYGULAMALARI

Dr. Öğr. Üyesi Sanver ÖZGÜVEN\*

## ÖZET

İnsanoğlunun binlerce yıldır devam eden seramik ile ilişkisi, son on yılda çok farklı bir noktaya ulaşmıştır. Dijital teknolojinin gelişimi ile birlikte ortaya çıkan yeni biçimlendirme teknikleri, sanatçılara ve tasarımcılara, kendilerini ifade etmede yeni olanaklar sağlamıştır. Lazer yazıcılarda bulunan demir oksit ve seramik tonerlerin kullanımı ile birlikte, bilgisayar ortamında tasarlanan görseller, çıkartma kağıtları kullanılarak sırlı seramik yüzeylere aktarılabilir. Dijital ortamda oluşturulan görsellerin seramik yüzeylere aktarılması iki farklı teknik kullanılarak mümkün olmaktadır. Bunlardan birincisi lazer baskı olarak bilinen içerisinde demir oksit barındıran siyah tonerlerin kullanılması ile olmaktadır. Diğer yöntem ise yüksek ısıya dayanıklı seramik tonerlerin kullanılması ile gerçekleştirilir.

Bu makalede seramik sanatında bu baskı tekniklerini kullanan sanatçılara ve eserlerinden bazılarına yer verilmiş, ayrıca bu tekniklerin süreçleri ile ilgili açıklamalar yapılmıştır. Eser görselleri üzerinden yapılan yorumlar ile birlikte, dijital baskı tekniklerinin süreçleri de aşamaları ile birlikte görselleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Dijital Baskı, Lazer, Çıkartma, Seramik, Bilgisayar Destekli Tasarım

---

\* Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya/ TÜRKİYE, tsanveroz@gmail.com

# DIGITAL PRINTING APPLICATIONS ON CERAMIC SURFACES

Assist. Prof. Sanver ÖZGÜVEN\*

## **ABSTRACT**

*The relationship of mankind with the ceramics lasting for ages has reached a very different point in the last decade. The new shaping techniques emerging from the development of digital technology have provided new possibilities to the artists and designers to better express themselves. With the use of iron oxide in laser printers and ceramic toners, images can be transferred to glazed ceramic surfaces using computer designed water slide papers. Images created digitally can be transferred to ceramic surfaces using two different techniques. The first one is the use of black toner containing iron oxide, known as laser printing. The other method is to use high temperature resistant ceramic toners.*

*This article explains the processes of ceramic printing techniques showing the progress at different stages. It also introduces the ceramic artists who use both techniques and includes some comments on their works.*

**Keywords:** *Digital Printing, Laser, Decal, Ceramic, Computer Aided Design*

---

\* Necmettin Erbakan University, Fine Art Faculty, Department of Ceramics, Konya/ TURKEY, sanveroz@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Dijital baskı bilgisayar ortamında hazırlanan veya tasarımı tamamlanan çalışmanın doğrudan seramik yüzeylere aktarılması işlemidir. Günümüzde pek çok alanda kullanılan dijital baskı, sanatçılara ve tasarımcılara farklı imkânlar sağlamakta ve yeni ifade biçimleri ortaya çıkarmaktadır. Özellikle grafik tasarım alanında önemli bir yeri olan dijital baskıyı, resim sanatında da kullanan pek çok sanatçı vardır. Dijital baskının görsel bir ifade biçimi olarak kullanımı, seramik alanında son yıllarda gelişen teknolojilerle birlikte artmaktadır.

*Seramik alanındaki baskı tekniklerine baktığımızda dijital devrimin toplumun her safhasında yerini aldığı gibi, seramik sanatında da var olduğunu görmekteyiz. Dijital teknolojinin temelini oluşturan bilgisayar, tasarımı oluştururken kullandığımız bir araçtır. Bilgisayar ve tarayıcılar da hazırlanmış fotoğraf, resim ve tasarımların dijital görüntüsünü seramik yüzeyler üzerine resimsel olarak aktarma yolu seramik sanatında önemli bir yere sahiptir.*

*Bugün, transfer baskı yapımı için özel geliştirilmiş bilgisayar programları bulunmaktadır. Bu programlar çoğaltıp kesme, ölçüde oynama, tekrar şekillendirme, birleştirme gibi olanaklar sunmaktadır. Tek bir tuşa dokunarak fotokopi makinesiyle ya da bir lazer printer ile karanlık oda işlemi gerektirmeden pozitif aktarımlar elde etmek mümkündür. Sublimasyon baskı, Inkjet baskı, Rotocolor baskı, Dekal baskı ve Toner baskı bunlardan bazılarıdır. (Sevim, Kahraman, ve Çavdar, 2011 s. 2).*

Seramik yüzeylere doğrudan uygulanabildiği için lazer baskı ve yüksek derece seramik toner ile yapılan çalışmalara değinilmiştir. Yazıcıdan çıkan görsellerin doğrudan yaş bünye üzerine uygulanmadan, bir şablon gibi kullanılmasından dolayı, Paperlitografi tekniği kapsam dışında tutulmuştur. Bu nedenle, lazer yazıcılarla oluşturulan dijital baskılar ve yüksek ısıya dayanıklı tonerler olmak üzere iki başlık altında bu tekniklere yer ayrılmıştır.

## 2. LAZER YAZICILARLA OLUŞTURULAN DİJİTAL BASKILAR

Lazer yazıcılar ile oluşturulan baskılarda içerisinde demir oksit oranı fazla olan yazıcı kartuşları kullanılır. Farklı marka yazıcıların farklı oranda demir oksit içeren kartuşları vardır. Bu tür baskılarda siyahtan açık kahverengiye kadar olan bir renk skalası elde edilebilir. Genellikle sepya tonlarında baskılar bu teknikle elde edilebilmektedir. Burada önemli olan noktalardan biri, kullanılan yazıcının lazer yazıcı olmasıdır. Çünkü mürekkep püskürtmeli yazıcılarda bulunan kartuşlarda yeterli miktarda demir oksit bulunmamaktadır. Şu anda piyasada bulunan MICR (magnetic ink character recognition) kartuşlar farklı marka yazıcılar için bulunabilmektedir. Bu kartuşlarda demir oksit oranları yüzde 60'a kadar varabilmektedir.

Bu yöntemde baskının yapılabilmesi için farklı iki tür çıkartma kâğıdı kullanılabilir. Sır üstü dekorlarda kullanılan çıkartma kâğıtlarına baskı yapıldıktan sonra, bir katman lak atılması gerekmektedir. Aksi takdirde, kâğıt su ile temas ettiğinde pigmentler dağılabilmektedir. Kâğıt üzerindeki lak tabakası iyice kuruduktan sonra, su ile birlikte seramik yüzeye aktarım gerçekleştirilebilir. Diğer taraftan, lazer baskılar için üretilmiş kendinden laklı çıkartma kâğıtları da kullanılabilir. Bu tür kâğıtlarda baskı işlemi yapılırken, yazıcının ısıtıcısı sayesinde pigmentler kâğıt üzerine kalıcı olarak işlenir. Bu nedenle lak ve benzeri koruyuculara ihtiyaç kalma-

maktadır. Baskı işleminden sonra, laklı çıkartma kağıtlarında olduğu gibi, su içinde bekletilerek görsellerin ayrışması sağlanır. Daha sonra seramik yüzeylere uygulama yapılabilir.

Pişirme derecesi, kullanılan sırın türü ve baskının içerisindeki demir oksit oranına göre değişiklikler göstermektedir. Genellikle 950°C ile 1100°C arasında istenilen sonuçlar elde edilebilmektedir, fakat kullanılan sırın erime derecesine göre de farklılıklar olabilmektedir. Baskının yüzeyde kalıcı olabilmesi için, sırın eriyip demir oksidi içine alabilmesi veya emebilmesi gerekmektedir. Pişirim derecesi yetersiz olduğunda demir oksit yüzeyde tutunamamakta ve kalıcı olamamaktadır. Pişirim derecesi yüksek olduğunda ise, açık kahverengi veya sarıya yakın bir renk ortaya çıkabilir.

Günümüzde her bilginin dijital ortamda saklanması ve sunulması, hemen her konuda ihtiyaç duyulan görsel içeriklere kolay bir şekilde ulaşılmasını sağlamıştır. Sanatçıların seçmiş oldukları temaya ilişkin görseller internet ortamında bulunabildiği gibi, sanatçıların kendisi tarafından da üretilebilmektedir. Bu alanda dünyada ve ülkemizde bu teknikle çalışmalar yapan pek çok seramik sanatçısı göze çarpmaktadır.



*Görsel 1. Dalia Laučkaitė-Jakimavičienė, Lambalar (Lamps), porselen, 19x12x8 cm, sırüstü lazer baskı, 2012*

Bu sanatçılar seçmiş oldukları konu ile ilgili görselleri belirli bir kompozisyon içerisinde düzenleyip seramik yüzeylere aktarmaktadır. Dijital görsellerin farklı kompozisyonlarda kullanılması ile birlikte, sanatçılar eserlerinde iletmek istedikleri mesajı aktarabilmektedir. Dalia Laučkaitė-Jakimavičienė'nin Görsel 1'de görülen Lamps (Lambalar) isimli eserinde, kullanılan ampul ve ayak görselleri ile sanatçı belirli bir mesajı dijital görseller kullanarak aktarırken, ülkemizden Leman Kalay'ın Görsel 2'deki Childhood (Çocukluk) isimli çalışmasındaki görsellerde, oyun oynayan çocuklar ve esere ismini veren çocukluk kavramı bir araya getirilmiştir.



*Görsel 2. Leman Kalay, Çocukluk (Childhood), lazer baskı, 4.5x78x19.5 cm, 2010*





Görsel 3. Sanver Özgüven, Zaman Üstümüzden Geçer Fakat Gölgesini Arında Bırakır, kalıp ve el ile şekillendirme, lazer baskı, Birimler: 9,5x9,5 cm Yükseklik: 18-17 cm aralığındadır, 2014



Görsel 4. Sanver Özgüven, Zaman Üstümüzden Geçer Fakat Gölgesini Arında Bırakır, kalıp ve el ile şekillendirme, lazer baskı, 2014

### 3. YÜKSEK ISIYA DAYANIKLI SERAMİK TONERLER

Yukarda değinilen, lazer yazıcılarla aktarılan görüntüler ile benzerlik göstermekte olan bir tekniktir. Farklı olarak, demir oksidin etkileri sonucu, belirli tondaki renkler değil, daha geniş bir renk skalası seramik yüzeylere aktarılabilir. Bu tür seramik tonerler ile istenilen herhangi bir görüntü seramik yüzeye yine çıkartma kâğıtları kullanılarak aktarılmaktadır. Bu teknik ile renk ayrımının yapılması oldukça güç olan fotoğrafik görüntüler de birebir seramik yüzeylere aktarılmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Seramik toner kullanılarak çıkartma kağıdı üzerine aktarılan görseller

Bu tekniğin kullanımında, bilinen yazıcılar ile birlikte yüksek dereceye dayanıklı seramik tonerler kullanılmaktadır. Ancak yazıcıların içerisindeki bazı parçalar seramik tonerlerin kullanımına uygun olarak değiştirilmiştir. 1993'te Michael Zimmer tarafından ilk defa geliştirilen bu teknoloji ile seramikte lazer baskı teknolojileri kullanılmaya başlanmıştır. (Zimmer, 1999). 1990'lardan 2000'lere doğru Michael Zimmer almış olduğu patent kapsamını genişleterek, toner tabanlı seramik pigmentlerini geliştirmiş ve patentini aldığı seramik tonerleri çeşitlendirmiştir. Bunun sonucunda, çok farklı seramik malzemelere uyarlabilen, aynı zamanda ekonomik olan bir teknik ortaya çıkmıştır.

İlk olarak Ganon GLG 500 serisinde tanıtılan sistem, hızlı bir şekilde CLC 700'e geçmiştir. Bu ilk nesil yazıcı sistemleri karmaşık yapısı ve kaliteli görüntü vermemesi sebebiyle farklı modellerle değiştirilmiştir. Zamanla, GLG 500'den GLG 1180 serisi Canon fotokopi makinelerine yapılan geçiş, baskı kalitesini ve kullanım kolaylığını da önemli ölçüde arttırmıştır. GLG 1180 modelinde yapılan ekipman iyileştirmelerinin yanı sıra, tonerlerde yapılan birtakım değişiklikler, birinci ve ikinci nesil sistemler ile basılan görüntülerin çizgili görünümünü de ortadan kaldırmıştır. 2008 ocak ayındaki yeni güncelleme ile birlikte, yazıcının ve tonerlerin kullanımı oldukça kolaylaşmış, ayrıca 600 dpi çözünürlüğe ve renk geçişlerinin oldukça düzgün olduğu bir görüntü kalitesine de ulaşılmıştır (Manwiller, 2008).



*Görsel 6. Seramik toner ile basılan ve sırlı yüzeye aktarılan bir görsel*

Günümüzde farklı malzemeler ve farklı dereceler için kullanılabilen, birbirinden farklı seramik toner setleri bulunmaktadır. Magenta ve selenyum serisinin yanında, sıriçi (Inglaze), cam ve özel renkler içeren farklı renk setleri ile baskılar alınabilmektedir.

Magenta Renk Seti, 4 renkli CMYK baskı yapılan ve şu anda en çok kullanılan toner grubu olarak bilinmektedir. 840 ile 880°C derece arasında pişirimi yapılabilen bu tonerlerin en önemli avantajı, daha fazla renk seçeneği sunması, özellikle pembe, mavi, yeşil ve mor renklerde istenilen etkiyi yakalamasıdır. Kırmızı, turuncu ve sarı gibi renklerde ise istenilen parlaklıkta etkileri verememektedir. Magenta renk setinin içerisinde kurşunsuz olan, ayrı bir toner grubu daha vardır. Kurşun içermeyen bu renk tonerleri 820 ile 860°C arasında pişirilebilir. ([http1://ceramictoner.com/en/products/ceramictoner-sets](http://ceramictoner.com/en/products/ceramictoner-sets)) Bu renk seti çıkartma tekniği ile sırlı seramik yüzeylere uygulanabilir (Görsel 7).



*Görsel 7. Magenta Renk Seti ile yapılmış bir seramik tabak, sırlı yüzeye çıkartma tekniği*



Görsel 8. Sanver Özgüven, Manzara, dijital baskı ve sır üstü seramik kalem, 40x40 cm, 2017

Selenyum Renk Seti ise, 780°C ile 810°C arasında pişirilmekte ve yine 4 renk sistemine dayanmaktadır. Fakat burada, magenta yerine kırmızı pigment kullanılmaktadır. Bu renk grubunda (CRYK) kırmızı, turuncu, sarı gibi sıcak renkler istenilen parlaklıkta ve canlılıkta ortaya çıkabilmektedir. Kurşunsuz olan tonerler Selenyum Renk Seti için de üretilmiştir. Bu renk setinin dekor pişirimleri ise 780°C ile 840°C derece arasında yapılabilmektedir. ([http2: http://ceramictoner.com/en/products/ceramictoner-sets](http://ceramictoner.com/en/products/ceramictoner-sets)) Selenyum renk seti de çıkartma tekniği ile sırlı seramik yüzeylere uygulanabilmektedir (Görsel 9).



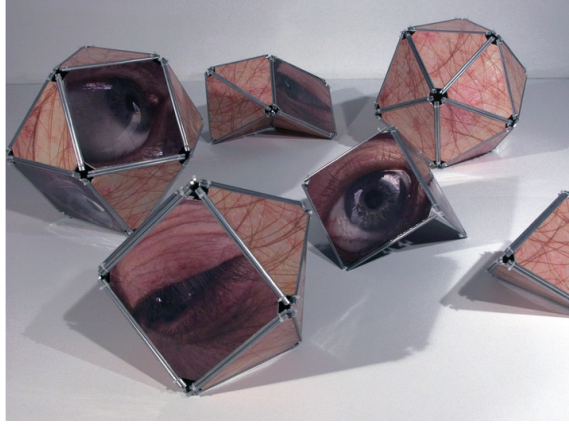
Görsel 9. Selenyum Renk Seti ile yapılmış bir seramik karo, sırüstü çıkartma tekniği





Görsel 10. Sanver Özgüven, dijital baskı uygulanmış seramik karolar, 15x15 cm, 2014

Bunların yanında Sırıçi Renk Seti, sert porselen bünyeler ve yer karoları için kullanılabilir. Bu set içerisinde yer alan tonerler kurşun içermemektedir ve 1100°C'de fırınlanmaktadır. Bu teknikle seramik yüzeyler üzerine baskı yapma işlemi yukarıda anlatılan lazer baskı tekniği ile aynıdır. Lazer baskılarda kullanılan çıkartma kâğıtları bu teknikte de kullanılır ve kendinden laklı olduğu için, üzerlerine herhangi bir lak işlemi yapılmaz. Yazıcıdan alınan görseller, uygun bir şekilde kesilip suyun içerisinde bekletilir. Yaklaşık bir dakika içerisinde, kâğıt üzerinde bulunan ince yapı kâğıttan ayrılır ve sırlı seramik yüzey üzerine uygulanır.



Görsel 11. Brain Baldon, Geniş Algılama, (Sensing Wide), dijital baskı, 30x152x121 cm, 2003

Seramik eserlerinde dijital baskı kullanan sanatçılardan Brian Boldon, Görsel 11' de yer alan Sensing Wide isimli eserinde olduğu gibi doğrudan dijital bir görseli seramik yüzeylerde kullanmaktadır. Burada eserin sahip olduğu "derinden hissetme" kavramı, göz ve deri kompozisyonlarının oldukça yakından kullanılması dile getirilmiş ve bu hissiyatın derinliği, yoğunluğu vurgulanmıştır. "Episodic Recollection" isimli eserinde ise manipüle edilmiş dijital görseller seramik yüzeylerde kullanılmıştır. Boldon bu çalışmasında, bilinen nesnelere ve mekanlara üzerinde yaptığı deformasyonlarla nesnelere tanınma sürelerini yavaşlatmakta ve onları yeniden değerlendirme yoluna gitmemizi sağlamaktadır (Görsel 12).



Görsel 12. Brain Baldon, Düzensiz Yer Değiştirme (Episodic Relocation), dijital baskı, porselen ve alüminyum, 2008



## SONUÇ

Günümüzde hemen her konuyu veya kavramı karşılayan bir görsele ulaşmak oldukça kolay bir hal almıştır. Sanatçılar düşünmüş oldukları kavramlara ilişkin neredeyse sınırsız sayıda görsel içeriğe ulaşabilmektedir. Bazen bu görseller bir eserin çıkış noktasını oluşturmakta ve eseri çevreleyen kavramsal yapıyı bütünüyle kendisi oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda yeni dijital araçlar ile birlikte yeni dekor tekniklerinin de oluşması kaçınılmaz görünmektedir. Bu yeni araçlar seramik eserleri sadece biçimsel açıdan değil düşünsel açıdan da değiştirmeye, yeniden oluşturmaya olanak sağlamaktadır. Bugün dijital teknolojiler sadece daha hızlı ve kolay bir üretimin yolunu açmakla kalmamış, ayrıca bir eserin ortaya çıkış anından başlayarak düşünsel alt yapısını da bütün olarak değiştirebilen birer araç olmuştur. Dijital ortamda sürekli artmakta olan görsel içerikler ile birlikte, sanatçının eserinde ifade etmek istediği herhangi bir kavram dijital olanaklar ile ifade edilebilir. Fotoğraf, kolaj, tipografi gibi görsel öğelerin yanında, bilgisayar ortamında yapılan manipülasyonlar da eserin hem içeriğine hem de biçimine katkıda bulunabilir. Sağlamış olduğu olanaklar, bu teknolojilerin her alanda olduğu gibi, seramik tasarımında da giderek daha fazla bir biçimde kullanılacağını göstermektedir.

Dijital ortamda görsel içeriklere kolaylıkla ulaşılabilmesi ve hızlı bir biçimde üretilip aynı hızda tüketilmesi olumlu olduğu kadar, olumsuz etkileri de beraberinde getirebilir. Görsellerin dijital ortamda üretilmeye bile ihtiyaç duyulmadan, internet ortamında kolaylıkla bulunması niteliksiz ürünlerin sayısının artmasına son derece müsait bir ortam sağlamaktadır. Bu doğrultuda, estetik ve yaratıcılıktan yoksun, niteliksiz ürünlerin ortaya çıkması ihtimali de ortaya çıkabilir. Ancak sanatçının tekniğin ötesinde, estetik kaygılarla birlikte kendini ifade ettiği ve bunu seramik malzeme ile uyum içerisinde gösterdiği eserler de seramik sanatında öne çıkacaktır. Bunun yanında gelecekte, görsel sanatçılar için üretilmiş olan yazılımların kullanımı ve bu yazılım dillerinin öğrenilmesi yeni ifade biçimlerinin oluşturulması anlamında oldukça önemlidir.

## KAYNAKÇA

- Balyemez, M. A. (2009). *Seramikte Çıkartma Yöntemleri ve Uygulama Olanakları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Digital Art Practices & Terminology Task Force (DAPTTF) (2015). *Glossary of Digital Art and Printmaking*. Digital Art Practices & Terminology Task Force (DAPTTF).
- Kahraman, D. (2012). *Seramik Yüzeyler Üzerine Baskı Tekniklerinin Araştırılması ve Uygulanması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi.
- Kalay, L. (2009). *Seramik Yüzeylerde Kullanılan Baskı Teknikleri ve Uygulamaları*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Karabey, B. Ö. (2010). *Seramik Sanatında İmaj Transfer Teknikleri*. Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, 91-104.
- Manwiller, R. (2008). *Ceramic Imaging's Digital Revolution*. Ceramic Industry, Cilt 158 Sayı 4, s. 34-35.
- Petrie, K. (2011). *Ceramic Transfer Printing*. A & C Black Publishers Ltd.
- Scott, P. (2002). *Ceramics and Prints*. Londra: A&C Black.
- Sevim, S. S., Kahraman, D., Çavdar, G. (2013). *Günümüz Seramik Endüstrisinde ve Artistik Yüzeylerde Kullanılan Baskı Tekniklerinden Örnekler*. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Cilt 4, Sayı 4, s. 1-16.
- Wandless, P. A. (2006). *Image Transfer on Clay*. New York: Lark Books.
- Zimmer, M. (1999). U.S. Patent No. 5,948,471. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- http 1: <http://lemankalay.blogspot.com.tr> (Erişim Tarihi: 05.05.2018)
- http 2: <http://www.brianboldon.com/archive-19982010/> (Erişim Tarihi: 05.05.2018)
- http 3: [http://www.vda.lt/en/study\\_programs/undergraduate/ceramics/ceramics-undergraduate /department-teachers/dalia-jakimaviciene](http://www.vda.lt/en/study_programs/undergraduate/ceramics/ceramics-undergraduate /department-teachers/dalia-jakimaviciene) (Erişim Tarihi: 02.05.2018)
- http 4: <http://ceramictoner.com/en/products/ceramictoner-sets> (Erişim Tarihi: 21.07.2018)

## GÖRSEL KAYNAKLARI

- Görsel 1: <http://www.vda.lt>, (Erişim Tarihi: 02.05.2018)
- Görsel 2: <http://lemankalay.blogspot.com.tr>, (Erişim Tarihi: 05.05.2018)
- Görsel 3: Sanver Özgüven Kişisel Arşivi
- Görsel 4: Sanver Özgüven Kişisel Arşivi
- Görsel 5: Sanver Özgüven Kişisel Arşivi
- Görsel 6: Sanver Özgüven Kişisel Arşivi
- Görsel 7: <http://ceramictoner.com/beispiele/magenta-classic> (Erişim Tarihi: 21.07.2018)
- Görsel 8: Sanver Özgüven Kişisel Arşivi
- Görsel 9: <http://ceramictoner.com/beispiele/selen-classic> (Erişim Tarihi: 21.07.2018)
- Görsel 10: Sanver Özgüven Kişisel Arşivi
- Görsel 11: <http://www.brianboldon.com/archive-19982010/>, (Erişim Tarihi:05.05.2018)
- Görsel 12: <http://www.brianboldon.com/archive-19982010/>, (Erişim Tarihi:05.05.2018)

# AN ANALYSIS OF INSTAGRAM'S DIALOGICAL COMMUNICATION BUILDING POTENTIAL IN TURKISH THEATER INSTITUTIONS

Assist. Prof. Canan ARSLAN\*

## ABSTRACT

*The advances in social media applications have changed the way we communicate, interact, share and conduct our relationships. In our “web society”, generating dialogical communication is becoming more and more important. The web 2.0 is enabling organizations to engage in dialogue with their audience, thus transforming their communication into a more interactive manner. The effects of this transformation is also witnessed in the way theater institutions are communicating with their publics. Due to the dialogic communication fostered by web 2.0 tools, the relationship between theaters and their audience is becoming more interactive, intersubjective and collaborative.*

*The aim of this article is to assess the level of dialogic communication developed by theaters on the internet, by analyzing the use of Instagram and Instagram stories of seven theatres from public and private sector in Turkey. Taking Kent and Taylor's dialogical principles as its assessment criteria, the article aims to shed a light on how Instagram is to be used dialogically by theater institutions to foster a strong level of communication and thus fulfill their goal of enlightening the society.*

**Keywords:** *Dialogic Communication, Instagram, Theater Institutions*

---

\* Dogus University, Art and Design Faculty, New Media Department, Istanbul/ TURKEY, cananarslan@dogus.edu.tr

# TÜRK TİYATRO KURUMLARININ INSTAGRAM KULLANIMLARININ DİYALÖJİK İLETİŞİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Canan ARSLAN\*

## ÖZET

*Sosyal medya uygulamalarında gözlemlenen baş döndürücü gelişmeler, iletişim biçimlerimizi, etkileşimi, paylaşımı ve ilişkilerimizi yönetim biçimimizi etkilemektedir. Günümüz ağ toplumunda, diyalojik iletişim uygulamaları daha da önem kazanmaktadır. Web 2.0, kurumlara kitleleriyle diyalog kurmaya imkan sağlayarak daha etkileşimsel bir iletişimi mümkün kılmıştır. Bu dönüşümün etkileri tiyatro kurumlarının seyircisiyle olan iletişiminde de gözlemlenmiştir. Web 2.0 araçlarının sağladığı diyalojik iletişimle birlikte, tiyatrolar ve izleyicileri arasındaki ilişki her geçen gün daha etkileşimsel ve öznelarası olmaktadır.*

*Bu makalenin amacı, tiyatroların internet üzerinde takipçileriyle olan iletişim biçimlerini diyalojik açıdan değerlendirmektir. Bunun için Türkiye'deki kamu ve özel tiyatrolara ait 7 Instagram hesabı ve bu hesaplara ait Instagram hikayeleri incelenecek ve Kent ve Taylor'ın diyalojik iletişim prensipleri temel alınarak, tiyatro kurumlarının takipçileriyle daha kuvvetli bir iletişim kurmak adına Instagram'ı nasıl kullandıkları gözler önüne serilecektir.*

**Anahtar Kelimeler:** Diyalojik İletişim, Instagram, Tiyatro Kurumları

---

\* Doğus Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Yeni Medya Bölümü, İstanbul/ TÜRKİYE, cananarslan@dogus.edu.tr

## 1. INTRODUCTION

In our days, dialogic communication is essential in the on-line communication of any type of institution, and theaters are no exception. Being a medium of establishing a relationship between the actors and the audience, theater depends on the art of communication to a wide extent. And this art of communication has changed dramatically with the advent of web 2.0, which gave way to social platforms such as facebook, twitter and instagram.

Kent and Taylor defined dialogic communication as “any negotiated exchange of ideas and opinions” (Kent, Taylor, 1998: 325) and identified on-line communication as an ideal tool for fostering dialogue. Claiming that organizations would be able to build dialogical communication through the use of strategically built web- sites, they identified five principles of dialogic communication that organizations could follow to promote open communication with their publics (Rybalko, Seltzer, 2010: 337). Although these principles were originally built for organizational websites, the essence of each principle is also valid for social media sites, such as instagram, in building dialogic communication.

Although a lot of research has been conducted on assessing the dialogic potential of social media sites, especially Twitter, not much has been done on Instagram’s capacity for building dialogic communication. The main purpose of this article is to fill in this gap by assessing dialogic communication through Instagram in Turkish Theaters. The article proposes that Instagram and Instagram stories has the power to enhance the level of dialogic communication between theaters and their publics, provided that they are used in an effective manner.

In the first part of the article, the principles of dialogic communication identified by Kent and Taylor will be discussed, since they still hold true for the social media site, Instagram. In the second part of the article, Instagram and Instagram stories will be reconsidered from a dialogical perspective. In the final part of the paper, the instagram sites of seven leading theaters in Istanbul will be analyzed in depth to assess the level of dialogical communication.

## 2. THEORETICAL BACKGROUND

The theory of dialogue dates back to the beginning of 1900’s, when Martin Buber wrote his famous book, “I and Thou”. Buber (1878- 1975) based his theory of dialogue on two types of interactions among human beings; the instrumental “I- it” and the relational or dialogic, “I-Thou” (Kent, 2017: 14) According to Buber, “I- it” relationships keep people outside the moment of relationship as the person sees the other as an object. He notes that it is possible to place ourselves completely into a relationship, “to be there” without any preconditions. Buber viewed communication as a way to appreciate the other person’s views as one’s own. He suggested that humans engage in conversations to gain an understanding of the other. For Buber, dialogue is a process that requires commitment and concentration from both parties, and people involved share a relationship of respect and openness with each other:

“The basic Word I- Thou can be spoken only with one’s whole being. The concentration and fusion into a whole being can never be accomplished by me, can never be accomplished without me. I require a You to become; becoming I, I say you” (Buber, 2010: 62).

Dialogic philosophy, which was elaborated by Martin Buber was developed by Mikhail Bakhtin within the limits of literature, especially the genre of novel. As a philosopher of language and literacy critic, Bakhtin argued that texts have meaning that can only be understood through an encounter with a text, or holding a dialogue with it (Kent,2017: 26). According to Bakhtin, the novel preserves imagined interactions on paper. As a result, it can not create the dialogic and unpredictable nature of language as experienced in dialogue (Kac, 2004: 199-216). Bakhtin contrasts the single voiced speech of the monologue, where only one person is speaking with the idea of dialogue, where two or more people engage with each other from different points of view. Monologue is associated with a single voice speaking the only truth that can exist, without any interplay. Dialogic speech, on the other hand, involves multiple speakers and a variety of perspectives; meaning develops along the way (Bakhtin, 1984: 270).

Although Martin Buber and Mikhail Bakhtin are known as the fathers of dialogic theory, it was Michael Kent and Maureen Taylor who elaborated dialogic theory from public relations perspective and integrated dialogic public relations with the World Wide Web.

Kent and Taylor define dialogue as “ any negotiated exchange of ideas and opinions” (Kent, Taylor, 1998: 325) and add that parties in a relationship should try to engage in an honest, open and ethically based give and take (Kent, 2013: 337). They claim that dialogic communication is the theoretical framework for constructing relationships between organizations and their publics on the internet. They identified on-line communication, in particular, as an ideal avenue for fostering dialogue. They suggested that organizations have an opportunity to build dialogic relationships with stakeholders through the use of strategically designed websites. They identified five principles of dialogic communication that organizations could follow to promote open communication with publics (Rybalko, Seltzer, 2010: 338). These principles include the ease of the interface, usefulness of information, conservation of visitors, generation of return visits, and the rule of the dialogic loop (Kent, Taylor, 1998: 326).

The ease of interface principle states that information should be organized and structured in order for the public to access it easily. The content should be textual rather than graphical as graphics take more time to load and they may not be as informative as contextual content (Kent, Taylor, 1998:330). The usefulness of information principle considers that organizational websites should provide valuable information which serves to the interests, values and concerns of their publics. In other words, it should not be about what we want to say, but it should contain the information what the public would want to know (Kent, 2013: 341).

The third principle, the conservation of visitors, is based on the idea users should be motivated to stay on the site. Kent and Taylor suggested that organizations should minimize the use of third party links such as advertisements that might take users away from the organization site. The goal should be to keep the focus of users on the site as much as possible. In order to do so, the site should be “interesting, informative and valuable” to publics (Kent, Taylor, 1998: 330).



The generation of return visits principle considers the importance of encouraging visitors to return to the site on several occasions over time. Kent and Taylor state that web sites that contain unchanging information are not attractive to the visitors. They claim that, “only updating or adding interesting information is not enough; dialogic strategies should be developed to generate return trips” (Kent, Taylor: 1998: 331).

The last but the most important principle of dialogic communication put forward by Kent and Taylor is the dialogic loop. This principle focuses on the opportunity an on-line environment offers: the feedback loop (Agozzino, 2015,p. 3). According to Kent and Taylor (1998), a dialogic loop allows publics to directly communicate to the organization and in turn it allows the organization to answer the questions, concerns and problems of the public directly. Kent and Taylor assert that the person in charge of this duty should be specially trained and dedicated to respond to public concerns, questions and requests (Kent, Taylor, 1998: 327).

Although the above principles put forward by Kent and Taylor were originally intended for organizational websites, the essence of each principle holds true for other on-line sites, such as social media. Since organizational social media applications are similar to organizational websites in that both are on-line and both are relationship building tools, Kent and Taylor’s principles of dialogic communication can be used to assess the level of dialogic communication fostered by social media and Instagram in particular.

### **3. RECONSIDERING INSTAGRAM AND INSTAGRAM STORIES FROM A DIALOGICAL PERSPECTIVE**

Social Media is defined as, “a group of internet based applications that exist on the web 2.0 platform and enable the internet users from all over the World to interact, communicate and share ideas, content, thoughts, experiences, perspectives, information and relationships” (Chan, Guillet, 2011: 350). Social media have changed the nature of everyday communication by providing a platform for both individuals and organizations to engage with each other in a dynamic, synchronized, multidirectional and multisubjective dialogue.

Since social media involve the process of collaboration and interaction on-line where dialogue is crucial to its existence, it can serve the function of building dialogic relationships between the organization and its publics (Kent, 2013: 340).

As Bortree and Seltzer put it, “social networking sites provide organizations with a space to interact with key publics and to allow users to engage with one another on topics of mutual interest; this should provide the ideal conditions for stimulating dialogic communication” (Bortree, Seltzer, 2009: 317). The growth in the popularity of the social site Instagram and its adoption by organizations to communicate with their publics brings the necessity of investigating its capacity to foster dialogic communication.

Instagram was first launched in 2010 as a photo sharing platform where users would share their photos and videos in a timeline. The app is one of the most popular social media platforms today, with more than 400 million daily active users (Amancio, 2017: 14). Instagram has gained popularity for a variety of reasons, one of them being the audience that the platform has attracted. The audience of Instagram is younger and more diverse than any other social platforms (Solomon, 2013: 408). In addition, as image based communication becomes more and more popular, the popularity of Instagram increases. Photos express experiences and feelings more easily than words alone (Bakhshi, Shamma, Gilbert, 2014: 965).

One of the features of Instagram that makes it unique is that it is not a web based social media platform, but a mobile- based platform, which means it generates a certain type of image posting and interaction from its users. Since users can reach their smartphones everywhere and at all times, the mobile based feature of Instagram creates a different user behaviour and motivation compared to the other social media platforms.

In August 2016, “stories” feature was launched in Instagram. Beside its original basic function, Instagram features the “stories” function in the top part of the timeline. Users can access photos and videos that last for 24 hours. The “stories” belong to the users, it is their part of view, it is what they are doing and how they want to show it to their followers (Amancio, 2017: 17). Due to its ephemeral nature, the content of the stories are less filtered and this leads to a more personal way to interact on-line. Users can add emoji, their location, temperature, and time to their stories. They can even draw small icons and write with their fingers on top of their stories.

The growth in the popularity of the social site Instagram and Instagram stories, as well as its adoption by organizations to communicate with their publics brings the necessity of investigating its capacity to foster dialogic communication. Being a medium that depends on the art of communication, it is important for theater institutions to build a dialogic communication with their audience. In fact, all forms of art has been a means of communication since the beginning of history. However, with the emergence of the on-line communication technologies, art institutions, including theaters, try to establish dialogic communication in order to reach a wider range of audience and conduct a more intimate relationship with them. In the next part of the article the Instagram accounts and Instagram stories of 5 private theatre, account of State Theater and Istanbul City Theater in Turkey will be analyzed in their capacity to foster dialogic communication, based on Kent and Taylor’s dialogic principles.

Previous studies have examined how organizations use online communication to facilitate dialogic communication with publics. A number of researches have examined the dialogic communication potential of traditional websites, weblocks and social networking sites. Studies on dialogic communication within social media have been realized on various topics such as environmental issues, non profit organizations, political candidates, fortune 500 companies (Bortree, Seltzer, 2009).

Seltzer and Mitrook (2007) made a content analysis to study 50 environmental web blogs. They used Kent and Taylor's (1998) five principles of dialogic communication to determine whether web blogs were more dialogic in nature than websites. They concluded that web blogs used many of the five dialogic principles more often than websites.

In a later study, Taylor and Kent (2010) concluded that social networking sites such as Facebook or Twitter can be used by organizations to find out their use of social networking sites to build relationships with their public. Waters and Jamal (2011) made their research on non-profit organizations to find out their use of social networking sites (twitter) to build relationship with their public. They found out that non profit organizations used twitter as a one way communication tool although it has the potential to facilitate two way communication. In 2010, Rybalko and Seltzer found similar results as Waters and Jamal (2011) when they researched if Fortune 500 companies were using twitter dialogically. They modified Kent and Taylor's (1998) principles of dialogic communication, originally used for websites, to fit the context of social media. They concluded that Twitter was being under utilized as a tool to create a dialogue with consumers.

Very few researches have been made on the dialogic communication potential of the social networking site, Facebook. A study by Sweetser and Lariscy (2008) concluded that political candidates in the 2006 midterm election did not use Facebook in a two way dialogical manner.

Bortree and Seltzer (2009) came up to a similar conclusion as a result of their research on environmental advocacy groups' Facebook pages. Modifying Kent and Taylor's dialogic principles to become more suitable for social networking sites, they made a content analysis of 50 Facebook profiles. They found out that advocacy groups are not using Facebook to its greatest extent in employing dialogic features to build relationships with customers.

Rybalko and Seltzer (2010) extended the investigation of online relationship building by examining the Twitter profiles of Fortune 500 companies to understand how these companies use twitter to facilitate dialogic communication with their stakeholders. Their findings also supported the relationship between online communication and dialogic principles in that, just as with traditional websites, weblogs and social networking sites like Facebook, Twitter is also being under utilized by organizations to facilitate dialogic communication with stakeholders.

#### **4. METHODOLOGY**

The article explores dialogic communication as it is used by theater institutions through a content analysis of the Instagram pages of theaters both from the private and public sector. This study employed modifications made by Bortree and Seltzer (2009) and Rybalko and Seltzer (2010) to Kent and Taylor's (1998) five principles of dialogic communication to be applicable to social networking sites. The official Instagram pages of five well known popular private theaters, state theaters and city theaters have been examined in the light of the principles of dialogic communication during the period of 15th March- 15th April 2018. Ease of interface is excluded

from this research study since the layout of instagram pages are almost the same. Instagram has been adopted broadly among public due to its ease of interface. In other words, ease of interface is a fundamental feature of instagram and it can not be used as an assessment criteria.

Another important point to clarify is that the 5 private theaters which have been examined all have an official instagram page of their own. However, 37 state theaters all around Turkey have one official Instagram account under the name of State Theaters. Similarly, 11 city theaters deployed in Istanbul have one official Instagram account under the name of "Istanbul city theaters". As a result, although 7 instagram accounts have been examined, it refers to 53 theaters in total.

Taking into account the principles of "usefulness of information, conversation of visitors, generation of return visits and dialogic loop, a code sheet was created including sub- items relevant to each dialogic principle. The sub- items were constituted so as to assess the level of dialogic communication between the sample theater institutions and their audience. The number of posts on instagram pages and the number of instagram stories of the organizations during the period of research were recorded. The existence of other items was marked on the code sheet. If the Instagram page lacks the relevant item, the box was left as blank.

## **5. ANALYSIS AND DISCUSSION**

In this study, Instagram accounts and Instagram stories of 53 theaters, 5 private 48 public, have been analyzed comparatively in the axis of dialogical communication principles. Since the 37 state theaters and the 11 city theaters have one common account each, the number of instagram sites examined was literally 7. Taking the Instagram accounts which have been analyzed comparatively into account, it has been observed that private theaters use their Instagram accounts actively, thus constituting an open, direct and close communication with their followers. It has also been observed that private theaters use instagram stories to a wide extend and this enables them to build a less formal, more intimate relationship based on the "stories" created by themselves, from their own point of view. On the other hand, the results of the study reveal that state theaters and city theaters never use instagram stories, which causes them to lag behind private theaters in building dialogic communication. In addition, state and city theaters' instagram accounts have fewer followers (i.e 16.4 thousand followers for 37 state theaters) and they prefer to have a one way communication with their followers (Table 1). They use instagram mostly for announcing the monthly program of each theater under their management at the beginning of the month and they have few sharings after that. To illustrate, during the one month period between 15th March- 15th April, 37 state theaters had 161 posts and 11 Istanbul City theaters had 50 posts.

Table 1: Theater Institutions and Number of Followers

	Moda Sahnesi	TOY	BABA SAHNE	DOT	DASDAS	STATE THEATERS (37 THEATERS)	ISTANBUL CITY THEATERS (11 THEATERS)
15 March-Number of Followers	71,3k	9309	24.8k	16.1k	54.1k	16,4k	51,6k
15 April-Number of Followers	71,7k	9368	25k	16,2k	56.9k	16,8k	52,1k

Usefulness of information criteria requires that organizations should post materials that are important and useful to the customers. The information provided must be a way for customers to answer their questions or explore their curiosities. As Kent and Taylor put it, “sites should contain the information what the public would want to know (Kent, Taylor, 1998:331). As for theater audiences, information about the dates of plays, what the play is about, who the actors are and the price and availability of tickets are the most important information. Therefore, three sub items (description of events, calendar of events and information about tickets) were taken as assesment criteria for this principle.

Considering the principle of usefulness of information (Table 2), both public and private theater institutions were observed to be successful in realizing this principle. All the theaters which have been examined posted a calendar of their events, gave a detailed description of the plays (i.e information about the context, actors) and all of them, except the State Theaters, informed their followers about the availability of tickets, when they are put up for sale or if they are all sold out or not.

Table 2: Usefulness of Information

		Moda Sahnesi	TOY	BABA SAHNE	DOT	DAS DAS	STATE THEATERS (37 THEATERS)	ISTANBUL CITY THEATERS (11 THEATERS)
Usefulness of Information	Description of events	x	x	x	X	x	x	
	Calendar of events	x	x	x	X	x	x	x
	Information about ticket	x	x	x	X	x		x

Conservation of visitors principle requires trying to keep visitors on the organization's site, rather than encouraging them to "surf" to other sites (Taylor, 2001: 270) In other words, it is the extent organizations use features to keep their stakeholders on their page. The most important feature to keep the stakeholders on their page is that the page should be active. In other words, there should not be a long time interval between the posts. Increase in the number of users is another indication to measure the conservation of visitors principle since it is a sign of attracting stakeholders and keeping them on the page. Instagram stories and links to relevant Instagram accounts by hashtags are two other items that keep theater audience on the site of the institution.

Looking into the conservation of visitors principle (Table 3), an increase in the number of visitors has been witnessed in all theaters' instagram accounts. Among the 7 accounts examined, DasDas is the one which has the highest increase in the number of visitors during the period of examination (2,8 thousands), and this relates to its using both instagram and stories actively and effectively, creating a two- way open communication with its followers.

As stated before, State and Istanbul City theaters do not use stories on their Instagram pages. Among the 5 private theaters using Instagram stories, again DasDas has the highest rate of using, with 160 stories posted during the one- month period. Since stories reflect the identity and the point of view of the institutions, they are an important means for communication and conserving the visitors on the institutions instagram page.

Another factor that influenced to keep the visitors on the institution's site is enabling the followers to buy their tickets on-line. 5 private theater institutions offer this service to their followers by just asking them to slide the screen up to buy tickets. By doing so, they are either connected to the Office of the institution or to Biletix or other institutions which provide tickets on-line for a wide range of events.

Links to relevant Instagram accounts by hashtags is another feature of Instagram that aids to its conservation of visitors principle. Hashtags offer the followers to visit the related Instagram accounts by just tapping on the hashtag. All of the theater accounts examined are using hashtags. Among them, Baba Sahne is the one which uses hashtags the most frequently. To illustrate, posting their weekly program of 9- 15 April, Baba Sahne offered the hashtags "#BabaSahnedebuHafta, #BabaSahne1Yasinda #BabaTakvim, #BabaSahne, #SavasDincelSalonu, #tiyatrosahne, #oyun, #konuk, #kadikoyetkinlik, #moda, #kadiköy, #istanbuldaetkinlik, #tiyatroyidir, #tiyatroyilestirir, #istanbuldayasam which were all referring to their program and kept the followers on their sites for a longertime. Also by posting general hashtags like #kadiköy, #kadikoyetkinlik, #moda, #kadiköy, #istanbuldaetkinlik, #tiyatroyidir, it's possible to attract new followers.

Table 3: Conversation of Visitors

		Moda Sahne si	TOY	BABA SAHNE	DOT	DAS DAS	STATE THEATER S (37 THEATER S)	ISTANBUL CITY THEATER S (11 THEATER S)
<b>Conversation of Visitors</b>	Number of posts between 15th March-15th April	36	37	110	50	160	161	50
	Number of Stories Uploaded	95	85	90	20	172	-	-
	Increase in the number of users during 15th March-15th April	400.000	59	200.000	100.000	2.8k	400.000	500.000
	Links to Biletix to buy tickets online	x	x	x	x	x	-	-
	Links to relevant Instagram Accounts By Hashtags	x	x	x	x	x	x	x
	<b>Generation of return visits</b>	Live broadcast from performances on story			x		x	
Posting scenes and videos from upcoming events		x	x	x	x	x	x	x



Relationship building requires time, trust and other strategies that can only occur over repeated interactions. Theater institutions invite their visitors to return their visitors to return to their page by posting scenes and videos from upcoming events. Live broadcast from performances on Instagram stories also encourage visitors to return since the visitors want to be a part of the experience. It is important for institutions to keep their followers return to their instagram site at regular intervals in order to generate dialogic communication. Among the 7 Instagram accounts examined, only two of them, DasDas and Baba Sahne, made live broadcasts from performances on stories. They announced in advance that they were going to have a live broadcast giving information about the performance and its time. This was a very successful tool for making the followers return to the site as by watching the live broadcast, they could have the feeling of being there and forming a dialogic relationship with the theater. All 7 instagram accounts posted scenes and videos from upcoming events in advance, to create a feeling of curiosity and cause the followers to visit the page to see if more news about the event was available.

The last but the most important principle of dialogic communication between institutions and their stakeholders is the “dialogic loop”. Communication can not be considered fully dialogic if it does not accomplish the requirements to create a dialogic loop. Likewise, an instagram account will not be considered as dialogic if it lacks the features that forms a dialogic loop.

As mentioned earlier, the dialogic loop is in a way similar to a feedback loop in that they both depend on intersubjective and interactive communication. In order for an Instagram account to have a dialogic loop, the first requirement is enabling the followers to ask questions to the institution and the institution give a reply directly in return. In other words, the institution and its instagram followers should be able to be in a direct dialogue. Looking into the 7 instagram accounts, it has been observed in 5 of them (3 private, state and city) questions were asked to the institution by the followers. (i.e: Will the game re- performed? Will you have a performance in Izmir? The tickets are always sold out, how can we gain access to tickets?) (Table 4) However, during the one month observation period, only one theater institution, DasDas, replied to the questions asked by its followers.(i.e: We are sorry for the unavailability of tickets. Hope you can get one next time. As DasDas, we currently operate only in Istanbul) As mentioned earlier in the text, Kent and Taylor (1998) assert that institutions should have a specially trained and dedicated staff to respond to public concerns and questions. DasDas has a person in charge of this position who is actively communicating with its followers and this makes it have a more dialogic communication with its followers than the other theater institutions examined.

Table 4: Dialogic Loop

		Moda Sahnesi	TOY	BABA SAHNE	DOT	DAS DAS	STATE THEATER S (37 THEATER S)	ISTANBUL CITY THEATER S (11 THEATER S)
<b>Dialogic Loop</b>	Asking questions to the institution	x		x		x	x	x
	Responding directly to a question					x		
	An actual person replying to the question or comment on behalf of the theater					x		
	Number of likes- below 100 likes				x			
	Direct comments to live broadcasts on story					x		

Another item that strengthens the dialogic loop is the users' direct comments to live broadcasts on story. A real intersubjective dialogue is created among the followers during live broadcasts. Followers write messages commenting on the performance and conversing with each other. (i.e: "the broadcast quality is bad. ", "no, we can't see anything", "improve the broadcast quality") Out of the seven instagram accounts subject to study, only one of them uses the opportunity of Instagram stories to create an intersubjective dialogue in real time with its followers and this gives the institution a unique dialogical communication power among the others.

To sum up, the results of this study reveal that private theater institutions give more importance to create a dialogical communication with their followers than state and city theaters. Although the principle of "usefulness of information" was present in the instagram accounts of all theaters examined, it is not enough to conduct a two way interactive, dialogic communication. It has been observed that the dialogical loop principle, which is the backbone of dialogic communication, has the least rate of occurrence, with only one out of seven, fulfilling the requirements of applying a dialogic loop. This reveals that the majority of the theater institutions lack

the capacity to apply the defining features of social media which are, being relational, involving feedback, having potential for real time interaction, to their instagram sites (Kent, Taylor, 2016: 62).

## **CONCLUSION**

Theaters, as a medium of disseminating some form of information and establishing a relationship with their audience, hinge strongly on the art of communication. Instagram has gradually become increasingly important in theaters' communication and provides various tools with high dialogical potential for engaging in dialogue with their publics. Instagram stories are the most prominent of these tools, providing a less filtered content, more natural perspective and a more personal way to interact on-line.

Theater organizations which realize the power of dialogical communication with their publics are trying to keep up with the pace of changes that web 2.0 offers. These theaters are mostly from the private sector and are trying to apply Kent and Taylor's dialogic principles to their Instagram accounts. Although not all of them meet all the requirements of dialogical communication through their instagram pages, they display improvements by providing useful information, trying to keep their followers on the site and enabling them to return to their sites as often as possible. However, dialogic communication is not accomplished unless the dialogic loop is created and this is what is missing even in a majority of private theaters. The dialogic loop has not been applied in 6 of the 7 theaters examined.

On the other hand, state and city theaters take their publics for granted and do not take full advantage of the interactive opportunities and resources of instagram tools to establish an open dialogic communication with their publics. These institutions are still in the initial evolutionary state of communication which is highly monologic.

In conclusion, as Taylor and Kent put it, "social media have enormous untapped potential as persuasive and relational communication tools" and this potential still needs to be unfolded for creating stronger dialogical communication between theaters and their publics.

## REFERENCES

- Agozzino, A (2015) *Dialogic Communication Through "Pinning": An Analysis of Top 10 Most Followed Organizations Pinterest Profiles*. *Public Relations Journal* 9(3), Retrieved from <http://www.prsa.org/Intelligence/PRJournal/Vol9/No3/> (Accessed 31 March 2018)
- Amancio, B. (2017). "Put it Your Story: Digital Storytelling in Instagram and Snapchat Stories". Retrieved from <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-324812> (Accessed 29 March 2018)
- Bakshi, S. Shamma, D. Gilbert, E (2014). "Faces Engage Us: Photos with Faces Attract More Likes and Comments on Instagram". *The 32nd annual ACM conference* (pp. 965-974). New York, New York, USA: ACM. Retrieved from <http://doi.org/10.1145/2556288.2557403> (Accessed 11 April 2018)
- Bakhtin, M.M.(1981). *Discourse in the Novel*. In M. Holquist (Ed). *The Dialogic Imagination: Four Essays by Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Bortree, D. Seltzer, T. (2009). "Dialogic Strategies and Outcomes: An Analysis of Environmental Advocacy Groups Facebook Profiles". *Public Relations Review* 35: 317- 319
- Buber, M. (2010). *I and Thou*, USA: Martino Publishing.
- Chan, N. Guillet, B (2011). "Investigation of Social Media Marketing: How does the Hotel Industry in Hong Kong Perform in Marketing on Social Media Websites?". *Journal of Travel&Tourism Marketing*, 28:4, 345- 368
- Kaye D. Sweetser & Ruthann Weaver Lariscy (2008). *Candidates Make Good Friends: An Analysis of Candidates' Uses of Facebook*, *International Journal of Strategic Communication*, 2:3, 175-198, DOI: 10.1080/15531180802178687
- Kent, M, Taylor, M (1998). "Building Dialogic Relationships Through The World Wide Web". *Public Relations Review*, 24 , (324- 334)
- Kent, M, Taylor, M (2016). "From Homo Economicus to Homo dialogicus: Rethinking socialmedia use in CSR communication". *Public Relations Review* 42: 60-67
- Kent, M (2013). "Using Social Media Dialogically: Public Relations Role in Reviving Democracy". *Public Relations Review*,39, 337- 345
- Kent, M. (2017). "Principles of Dialogue and the History of Dialogic Theory in Public Relations". Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/318509024> (Accessed 17 April 2018)
- Rybalko, S, Seltzer, T. (2010). "Dialogic Communication in 140 Characters or Less: How Fortune 500 Companies Engage Stakeholders Using Twitter". *Public Relations Review*, 36(4), 336- 441
- Solomon, M; Bamossy, G J; Askegaard, S; Hogg, M K. (2013). "Consumer Behaviour: A European Perspective". Pearson Education Limited, England.
- Taylor, M. & Kent, M. L. (2014). "The value of social media for pushing activist organizations social agendas: Implications for public relations theory and practice". *Quarterly Review of Business Disciplines*, 1(1), 76-87.
- Waters, Richard D., & Jamal, Jia Y. (2011). *Tweet, tweet, tweet: A content analysis of nonprofit organizations' Twitter updates*. *Public Relations Review*, 37(3), 321-324.



# SANAT EĞİTİMCİLERİ GÖRÜŞLERİ ÇERÇEVESİNDE DİJİTAL RESİM ÇALIŞMALARININ İNCELENMESİ (BARTIN İLİ ÖRNEĞİ)

Arş. Gör. İsmail EYÜPOĞLU\*  
Doç. Dr. Feryal BEYKAL ORHUN\*\*

## ÖZET

*Bu araştırma, sanat eğitimcilerinin dijital resim uygulamaları hakkındaki görüşlerinin değerlendirilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın katılımcılarını Bartın İlinde görev yapmakta olan dokuz sanat eğitimcisi oluşturmaktadır. Nitel araştırma yaklaşımına dayalı durum çalışması yönteminin kullanıldığı bu çalışmada veriler yarı yapılandırılmış görüşme formu yolu ile elde edilmiştir. Görüşme formundan elde edilen veriler içerik analizine tabi tutulmuştur. Araştırmanın sonuçlarına göre, sanat eğitimcilerinin dijital resim uygulamaları konusundaki bilgi düzeylerinin sınırlılık gösterdiği, bunun neticesinde de dijital resim uygulamalarına karşı mesafeli oldukları görülmüştür. Geleneksel yöntemlerde çalışmayı tercih eden sanat eğitimcilerinin çalışmalarını dijital ortama taşıma konusuna sıcak bakmadıkları, dijital teknikleri kullanabildikleri takdirde ise sadece deneme yapmak veya geleneksel çalışmaların tasarımı aşamasında destek amacıyla kullanılabileceği görüşünde oldukları belirlenmiştir. Dijital resmin sanatsal niteliği açısından sanat eğitimcilerinin ikileme düştükleri ve dijital resmin “tek, biricik” olmamasından dolayı sanatsal niteliğinin olumsuz yönde etkilendiği konusunda benzer fikirleri paylaştıkları saptanmıştır. Diğer bir yandan sanat eğitimcilerinin dijital resmin gelecekte yaygınlaşacağı ve farklı tekniklerle daha geniş kitleler tarafından icra edilebileceği görüşünde de ortak fikirde oldukları görülmüştür.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanat ve Teknoloji, Dijital Resim, Sanatsal Nitelik

\* Bartın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Bartın/TÜRKİYE, ieyupoglu@bartin.edu.tr

\*\* Pamukkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Denizli/TÜRKİYE, fbeykal@pau.edu.tr

# INVESTIGATING THE DIGITAL PAINTING ACTIVITIES WITHIN THE SCOPE OF VISUAL ART EDUCATORS (BARTIN CASE)

Res. Asst. İsmail EYÜPOĞLU\*  
Assoc. Prof. Dr. Feryal BEYKAL ORHUN\*\*

## ABSTRACT

*This study was conducted with the aim of assessing the views of visual art educators towards digital painting activities. The participants of the study were nine visual art educators in Bartın. This study is designed as a case study holding a qualitative research approach, and the data is collected via semi-structured interviews, which was later processed through content analysis. The results of the study indicated that the visual arts educators do not have enough knowledge about digital painting activities, hence their distance to such activities. In other words, visual arts educators working with traditional methods are unfriendly towards the idea of transferring their works onto digital media environment, and when they have the chance to use digital methods, they give them a try or use them as an assistance for designing their traditional works. It was also found out that the visual art educators are hesitant about the artistic aspect of the digital paintings, and they agree on the fact that digital paintings are not “the one and only”, which negatively affects their artistic value. On the other hand, the results show that visual art educators agree on the view that digital painting will become widespread and will be performed with different techniques by wider masses.*

**Keywords:** Art and Technology, Digital Painting, Artistic Quality

---

\* Bartın University, Faculty of Education, Dept. of Fine Arts Edu., Bartın/TURKEY, [ieyupoglu@bartin.edu.tr](mailto:ieyupoglu@bartin.edu.tr),

\*\* Pamukkale University, Faculty of Education, Dept. of Fine Arts Edu., Denizli/TURKEY, [fbeykal@pau.edu.tr](mailto:fbeykal@pau.edu.tr)



## 1. GİRİŞ

Sanat tarihindeki değişimler incelendiğinde çoğu sanat akımının doğuşu ile bilimsel gelişmelerin paralellik gösterdiği göze çarpmaktadır. Orta Çağ'da pusulanın kullanımı ve matbaanın icadı Rönesans'ın doğuşunda önemli rol oynamıştır. Benzer şekilde Endüstri devrimi sonucu ortaya çıkan yeni fikirler ve icatlar da yeni sanat akımlarının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Teknolojinin sanat akımları üzerindeki dönüştürücü gücüne ek olarak sanatçılar üzerinde de önemli etkileri olduğu bilinmektedir. Örneğin, İngiliz optik uzmanı Charles Falco; Jan Van Eyck, Lorenzo Lotto, Caravaggio gibi sanatçıların iç bükey aynaları, kamera lüsidası ve benzeri optik yardımcılarını kullandıklarını belirtmektedir (Özkaplan, 2009, s.8). Benzer şekilde Marcel Duchamp gibi pek çok sanatçının da çalışmalarında modern teknolojinin ürünlerinden olan hazır materyalleri sıkça kullandıkları bilinmektedir. Teknolojinin sanat ve sanat eğitiminde kullanımının örneklerden bir diğeri de Alman Bauhaus ekolüdür. Bu kurumda teknolojinin imkânları kullanılarak ideal sanat ürünleri ve çağdaş endüstriyel ürünlerin üretim ve pazarlanması gerçekleştirilmiştir (Erbay, 2014, s.183).

Teknolojinin gelişmesine paralel olarak hayatımıza giren bilgisayar ve internet teknolojisi sanat dünyasında yeni bir dönemin başladığını işaretçiydi. Askeri stratejiler için geliştirilen ilk bilgisayarlar, boyutları ve işlem kapasiteleri açısından sanatçılar için kullanışlı araçlar olmasa da hızla gelişen teknolojiyle birlikte bilgisayar teknolojisinin sunduğu imkânlar gelişmiş ve sanat dünyasının dikkatini çekmeyi başarmıştır. İlk örneklerini 1946'lı yıllarda gördüğümüz dijital sanat çalışmaları, bilgisayarın kullanımında kodlama bilgisine ihtiyaç duyulmasından dolayı daha çok deneysel düzeyde kalmıştır (Türker, 2011, s.154). Profesör Otto Beckmann ve arkadaşları tarafından bu yıllarda kurulan "Art Intermedia" grubu bilgisayar teknolojisi ile modern sanat anlayışına yeni bir soluk getirmeyi amaçlamıştır. 1950'li yıllarda Amerikalı matematikçi ve sanatçı Ben Laposky dalga formlarından elektronik görüntüler yaratma üzerine çalışmalar yapmıştır (Çokokumuş, 2012, s.54). 1965 ve 66'lı yıllarda Frieder Nake, Georges Nees, Michael Noll, Charles Csuri gibi isimler bilgisayar ortamını sanatsal tasarımlarında çeşitli şekillerde kullanmışlardır. Almanya'da Herberd Franke, bilgisayar ekranında belirlenen şekillerin, tuşlara basılarak bozulması, tanımlanamaz biçimlere getirilmesi ve yeniden biçimlendirilmesi üzerine çeşitli denemeler gerçekleştirmiştir (Köse, 1999, s.20). Tüm bu girişimlere rağmen bilgisayar teknolojisinin sanatsal anlamda kullanımı teknik birtakım yetersizliklerden dolayı sınırlı düzeyde kalmış ve geniş sanatçı kitleleri tarafından kullanılamamıştır. Bunun neticesinde de sanat dünyasında beklenen etki yaratılamamıştır.

Bilgisayarın görsel sanatlar alanında yaygın bir biçimde kullanımı kişisel bilgisayarların yaygınlaşması ve internetin kullanılmaya başlamasıyla olmuştur. Fare, klavye gibi teknolojilerin icadından önce yazılımcılarla çalışmak zorunda olan sanatçılar, kısıtlı imkânlardan dolayı özgün sanat çalışmaları üretme konusunda zorluklar yaşamaktaydı. Geliştirilen tasarım programları ve donanımsal ürünlerle (çizim/grafik tabletleri, üç boyutlu yazıcılar, yazılımlar vb.) birlikte bilgisayarlı tasarım alanında yeni bir döneme geçildiği görülmektedir. "Bilgisayar, sanatçılara daha önce asla mümkün olmayan türden eserler ve yeni eser/iş türleri yaratma imkânı sunmuştur" demektir. Wands (2006, s.5). Wands'ın sözlerinden de anlaşıldığı üzere bilgisayarlar,

güçlükle elde edilen ifade biçimlerinin daha kolay elde edilebilmesini sağlamının yanında yeni çalışma alanlarının oluşmasına da yol açmıştır. Öte yandan, teknoloji ve sanatın bir arada var olduğu bu yeni çalışma sahası, sanatçıya  zg r bir alan oluşturarak, izleyiciyle doğrudan iletişim imkânı kurma, sanatçı, izleyici ve eser arasındaki etkileşimi g clendirme olanağını da sağlamıştır (Sağlamtimur, 2017, s.86).

Dijital teknolojilerin günlük yaşamın hemen her alanında kullanılması son yirmi yıllık süreçte büyük ölçüde artmıştır ve bu da birçok sanatsal biçimin dijital ortama girmesine ya da bilgisayarların işlem gücünden faydalanır hale gelmesine yol açmıştır (Paul, 2015, s.27). Sanatçıların bu yeni alana olan ilgisi dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar ve çalışma alanının zenginliğiyle doğru orantılıdır. Ortaya çıkan internet sanatı, yazılım sanatı, piksel sanatı, video sanatı, dijital resim sanatı, animasyon sanatı, oyun sanatı, dijital grafik sanatı gibi yeni çalışma alanları bilgisayar teknolojisinin sağladığı olanaklar neticesinde hayatımıza giren “dijital sanat” türlerinden yalnızca birkaçını oluşturmaktadır (okokumuş, 2012, s. 51;  zdemir, 2010, s.4).

Bilgisayar destekli sanat türlerinin çeşitliliği dijital sanat kavramının tanımlanması konusunda g c l klerin yaşanmasına da sebep olmaktadır. şengül (2006, s.77), terminolojik anlamda dijital sanat kavramı son halini alana kadar birçok isim altında değişime uğradığını belirtmektedir: 1970’lerde “bilgisayar sanatı” adı ile anılan dijital sanat sonraları “multi media” sanatı adını almıştır. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru ise dijital sanat; kapsamına video, ses, film ve melez (hybrid) formlarını da alarak son haliyle “yeni medya sanatı” adını almıştır. The Digital Art Practices & Terminology Task Force (DAPTTF) tarafından 2005 yılında hazırlanan “Dijital Sanat ve Baskı Sözlüğü”ne göre ise dijital sanat: “bir veya daha fazla dijital işlem ya da teknoloji ile yaratılan sanat” olarak tanımlanmaktadır (Johnson ve Shaw, 2005, s.10). Dijital resmin tanımlanmasında yaşanan karışıklığın en büyük nedeni bilgisayar ortamının görüntü üretiminde birçok farklı şekilde kullanılıyor olmasındandır. Sanatçılar bilgisayarı; geleneksel çalışmalarının tasarımlarına son haline karar vermeden önce eskiz amacı ile kullanmak, fotoğraf manipülasyonları yapmak, dijital kolajlar tasarlamak, grafik tasarım çalışmaları yapmak veya sanal tuvaler üzerinde geleneksel tekniklerin benzetimi ile resim yapmak (dijital boyama) gibi pek çok şekilde kullanabilmektedir.

Bu araştırmada, dijital sanat türlerinin çeşitliliği göz önüne alınmış ve derinlemesine irdelebilmesi amacıyla bu dijital sanat türlerinden “dijital resim” tekniği konu edilmiştir. Belirtilen “dijital resim” tanımı ile “dijital boyama” ya da yabancı kaynaklarda yaygın olarak kullanılan şekli ile “digital painting” tekniği kastedilmektedir. Dijital boyama tekniği ile bilgisayar ortamında fare, çizim tableti gibi çeşitli donanımları, uygun yazılımlar (Adobe Photoshop, Paint, Artrage vb.) ile birlikte kullanarak, sanal bir tuval üzerine sanal boyalar ve çeşitli uygulama araçları (firalar, ıpatulalar, spreyley vb.) ile resim yapmak mümkün olmaktadır. Dijital boyamayı diğer dijital resim tekniklerinden ayıran en önemli fark, sanatçının geleneksel yöntemde resim yapar gibi dijital ortamda resim yapabilmesidir. Geliştirilen yazılımlar, çeşitli firaları, boya etkilerini, fiziksel ortamı taklit edebilmenin yanında, sulu boya, akrilik, yağlıboya, pastel boya karakalem, airbrush (hava firası) gibi birçok farklı teknikte çalışabilme olanağı da sunmaktadır. Bu yöntemde sanatçılar, geleneksel yöntemlerle yapılamayacak derecede ayrıntılı

çalışmalar yapabilmeyen yanında katmanlarla çalışabilme olanağına da sahiptirler. Katmanlarla (layers) çalışmanın sunduğu avantajla sanatçı, diğer alanlara dokunmadan sadece müdahale etmek istediği alan üzerinde çalışabilmekte, istemediği bir katmanı kaldırabilmekte veya yeni bir katman ekleyerek resmin alacağı yeni görünümü inceleyebilmektedir (Bkz. Görsel 1). Sanatçı yakınlaştırma özelliği ile ayrıntılı çalışmak istediği alanlarda detaylı çalışabilmekte veya birçok farklı fırça türü ve renk tonundan istediğini zorlanmadan kullanabilmektedir. Dilenirse boya-ların birbiri ile etkileşime girmesi gibi özellikler devreye sokularak geleneksel yöntemlerdeki etkiler elde edilebilmektedir. Bu yöntemde boyaların kuruması ya da geç kurumasından kaynaklanan sorunlar yaşanmadan çalışma tamamlanabilmekte veya ara verilerek başka bir zaman devam edilebilmektedir. Bir yağlı boya sanatçısının resim yapabilmek için ihtiyaç duyduğu atölye, şövale, tuval, boyalar, fırçalar, çeşitli yağlar, seyrelticiler, temizlik ürünleri gibi birçok araç-gereç düşünüldüğünde dijital resim yapan bir sanatçının taşınabilir çizim tableti ile herhangi bir atölyeye ihtiyaç duymadan herhangi bir yerde çalışma yapabilmeye mümkündür.



Görsel 1. Aaron Griffin, "Blue Jay", Dijital Resim Çalışması (Adobe Photoshop CS), 2016

Dijital resmin avantajlarının yanında dezavantajları da mevcuttur. Bunların en başında yazılım ve donanım bilgisinin gerekliliği gösterilebilir. Adobe Photoshop gibi tasarım programlarının neredeyse her sene yeni sürümü çıkmakta ve bu sürümlere birçok yeni özellik eklenmektedir. Kaçınılmaz olarak da dijital dünyadaki bu gelişmelerin takip edilmesi büyük bir çaba sarf etmeyi gerektirmektedir. Aynı şekilde bilgisayar, monitör, grafik tableti gibi donanımsal bilgilere de sahip olunması dijital resim uygulamalarının etkili bir şekilde kullanılabilmesi açısından kaçınılmazdır. Profesyonel çizim tabletlerinin maliyetleri düşünüldüğünde dijital alanda çalışabilmek için önemli yatırımların yapılması gerekebileceği de unutulmamalıdır. Bunların yanında geleneksel resim sanatındaki pentür, üç boyutlu çalışabilme, farklı materyaller üzerine çalışabilme gibi olanakların olmayışı da dijital resim tekniğinin dezavantajlarındandır. Tüm bu teknik problemlerin yanında geleneksel sanat anlayışını benimseyen sanat çevrelerinin dijital resmi "teklük" olgusuna uymamasından dolayı sanat yapıtı olarak kabullenmedeki isteksizlikleri, ciddiye almamaları gibi yaklaşımların bu sanat dalı ile uğraşan sanatçıların motivasyonunu olumsuz yönde etkileyebileceği de göz ardı edilmemelidir.

Geçmişten gelen bir anlayışla sanat eserinin yeniden çoğaltılabilir olması (tek bir orijinalinin olmaması) onun sanatsal niteliğini zayıflatan bir durum olarak görülmektedir. Bu anlayışı savunan kişilerin en sık başvurduğu kaynakların başında Benjamin'in 1936'da yayımlanan "Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı" adlı makalesi gelmektedir. Benjamin (2015, s.13) makalesinde, "En kusursuz yeniden üretimde dahi eksik bir şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği ve belirgin bir mekânda özgün mevcudiyeti" sözleriyle sanat eserinin çoğaltılabilir olması durumunda kaybettiği özelliğine dikkat çekmektedir. Benzer şekilde Berger (2017, s.19), "Resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resim imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu" ifadesiyle Benjamin ile benzer bir anlayışı dile getirmektedir. Benjamin (2015) ve Berger (2017)'e göre geçmişte özgün ve tek olan yapıtlar sadece müzelerde, özel mekânlarda görülebilmekteydi ve bu eşsiz özelliği de onlara kutsal bir hava (aura) vermekteydi. Mekanik ve dijital yeniden üretimlerin sonucunda günlük hale gelen bu eşsiz eserlerin aurası zamanla solmakta ve nihayetinde yok olmaktaydı. Benjamin ve Berger'in belirttiği düşünceler geçmişte mekanik yollar ile çoğaltılan sanat eserleri ve fotoğraf için belirtilmiş olsa da günümüzde dijital sanatlar için de benzer bir anlayış olduğu söylenebilir. Geçmişten gelen anlayışla dijital sanat çalışmalarının "teklük" olgusuna uymaması sanatsal niteliği konusunda tartışmaların odağında olmasına yol açmaktadır.

Bu noktadan yola çıkarak, bu araştırmada dijital teknolojiler neticesinde ortaya çıkan "Dijital Resim" uygulamaları hakkında sanat eğitimcilerinin görüşlerinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki temel sorulara cevap aranmıştır:

1. Sanat eğitimcilerinin dijital resim uygulamaları hakkındaki bilgi düzeyleri nasıldır?
2. Sanat eğitimcilerinin dijital ortamda çalışmak ile ilgili görüşleri nelerdir?
3. Sanat eğitimcilerinin dijital resim çalışmalarının sanatsal niteliği hakkındaki görüşleri nelerdir?
4. Sanat eğitimcilerinin dijital resim uygulamalarının gelecekteki konumu hakkındaki görüşleri nelerdir?

## 2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

### 2.1. Araştırma Modeli

Dijital resim çalışmalarının sanat eğitimcilerinin görüşleri çerçevesinde incelendiği bu araştırmada ele alınan araştırma problemlerinin derinlemesine betimlenmesi, yorumlanması ve çalışma grubunu oluşturan sanat eğitimcilerinin dijital resim çalışmalarına dair algılarının belirlenmesi amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden "durum çalışması" deseni tercih edilmiştir.

### 2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Bartın İlinde görev yapmakta olan [lisans düzeyinde 3, lise düzeyinde 3 (güzel sanatlar lisesi) ve ortaokul düzeyinde 3] dokuz sanat eğitimcisi oluşturmaktadır. Çalışma grubu belirlenirken ölçüt örnekleme ve elverişli örnekleme yöntemleri seçilmiştir.

Şimşek ve Yıldırım (2011), ölçüt örnekleme yöntemini, daha önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılması olarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda birinci ölçüt “Sanat eğitimi alanında aktif olarak görev yapmakta olan sanat eğitimcileri” olarak belirlenmiştir. İkinci ölçüt, görev yapmakta olan sanat eğitimcileri arasından “35-45 (1972-1982 doğumlular) yaş aralığında olan kişiler” olarak belirlenmiştir. Bu ölçüt belirlenirken Türkiye’de bilgisayarlı eğitim uygulamalarının gelişim sürecine tanıklık ettiği varsayılan dönem seçilmiştir:

*Ülkemizde bilgisayarlı eğitim uygulamalarına ilk olarak 1984 yılında 1100 adet mikro bilgisayarla başlanmış, 1991 yılına kadar okullara 7978 adet bilgisayar girmiştir. Ancak eğitim-öğretim uygulamalarında yazılım desteği sağlanmadığından dolayı istenilen niteliğe ulaşılamamıştır. 1991 yılı ve sonrasında Millî Eğitim Bakanlığınca eğitim programları için yazılım desteği sağlanmış ve eğitim öğretimin çeşitli kademelerinde bilgisayarlı eğitime aktif olarak geçilmiştir (Arslan ve Doğdu, 1993, s.86).*

Ülkemizde bulunan ve aktif olarak görev yapmakta olan tüm sanat eğitimcilerine ulaşmanın süre ve kaynak açısından yaratacağı zorluklar düşünülerek ikinci örneklem belirleme yöntemi olarak “elverişli örnekleme” seçilmiştir. Elverişli örnekleme, araştırmacının hedef ögeler arasından örneklemini oluşturmak için ulaşabileceği en kolay ögelere yönelmesi yöntemidir (Güler, Halıcıoğlu, Taşgın, 2013). Bu nedenle araştırmanın çalışma grubu Bartın İlinde çalışmakta olan sanat eğitimcileri arasından oluşturulmuştur. Ayrıca farklı eğitim kademelerindeki sanat eğitimcilerinin görüşlerinin alınması amacıyla lisans düzeyinde 3, lise düzeyinde 3 ve ortaokul düzeyinde 3 sanat eğitimcisi çalışma grubu olarak belirlenmiştir. Çalışma grubunun demografik özellikleri Tablo 1’de verilmiştir.

**Tablo 1.** Çalışma Grubunun Demografik Özellikleri

Katılımcı	Yaş (Doğum Yılı)	Cinsiyet	Çalışma Süresi	Çalıştığı Kademe
Ö1	43 (1974)	Kadın	15 Yıl	Lisans
Ö2	38 (1979)	Kadın	17 Yıl	Lisans
Ö3	40 (1977)	Kadın	18 Yıl	Lisans
Ö4	41 (1976)	Erkek	17 Yıl	Lise
Ö5	45 (1972)	Erkek	24 Yıl	Lise
Ö6	38 (1979)	Erkek	14 Yıl	Lise
Ö7	44 (1973)	Kadın	26 Yıl	Ortaokul
Ö8	45 (1972)	Erkek	22 Yıl	Ortaokul
Ö9	36 (1981)	Kadın	6 Yıl	Ortaokul

### 2.3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın verileri yarı yapılandırılmış görüşme yolu ile elde edilmiştir. Görüşme formunda yer alan açık uçlu sorular araştırma problemlerine cevap oluşturabilmesi açısından uzman görüşü alınarak hazırlanmış, esas uygulama yapılmadan önce pilot uygulama yapılarak araştırmanın amacına katkısı olmadığı düşünülen sorular çıkarılmış veya düzenlenmiştir. Görüşme sürecinin işleyişine göre katılımcıların verdikleri cevapları detaylandırmak ve sahip oldukları fikirleri tam anlamıyla ortaya koyabilmek için alternatif sorular ve sondalar kullanılmıştır. Görüşme formu iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde kişisel bilgilerin, ikinci bölümde ise dijital resim çalışmalarının uygulama biçimleri, sanatsal özellikleri, gelecekteki konumu ilgili görüşlerin öğrenilmesi amaçlanmıştır.

## 2.4. Verilerin Analizi

Araştırmada görüşme yoluyla elde edilen verilerin analizi içerik analizi tekniğiyle yapılmıştır. “İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır” (Şimşek ve Yıldırım, 2011, s.227). Analiz sonuçlarının güvenilirliğinin sağlanması amacıyla araştırma verileri alan uzmanları tarafından farklı zaman ve yerlerde analiz edilmiş ve farklı kodlayıcılar tarafından oluşturulan formlar karşılaştırılarak kodlayıcılar arasındaki tutarlılığa bakılmıştır. Karşılaştırma sonucunda kodlayıcılar arası güvenilirlik katsayısı %84 bulunmuştur.

## 3. BULGULAR VE YORUM

“Sanat eğitimcilerinin dijital resim uygulamaları hakkındaki bilgi düzeylerine yönelik sorulardan elde edilen veriler içerik analizine tabi tutularak Tablo 2’de verilen sonuçlara ulaşılmıştır.

Tablo 2. Dijital Resmin Hakkındaki Bilgi Düzeylerine Dair Tema – Kod Tablosu

Tema: Bilgi Düzeyleri	Frekans
a. Tanımı	
- Bilgim yok	2
- Bilgisayar ortamında yapılan çalışmalar	7
- Bilgisayarda boyama	3
- Fotoğraf üzerinde düzenlemeler	3
- Kesme yapıştırma / Montaj	5
- Grafik çalışmaları / Tasarım	2
- Video	1
b. Programlar ve Donanımlar	
- <u>Adobe Photoshop</u>	7
- Corel Draw/Illüstratör	5
- Paint/ Artrage	4
- 3DMax	2
- Tabletler	6
- Cep telefonları	2
- Bilgim yok	1
c. Avantajları	
- Hızlı	5
- Pratik / Kolay	7
- Ucuz	1
- Silme / Geri döndürebilme	4
- Elle yapılamayacak çalışmalar yapabilme	1
- Hazır renk tonları	1
- Geniş kitlelere ulaşması	3
d. Dezavantajları	
- Yaratıcılığı zayıflatma/Sınırlılık hissetme	6
- Farklı materyal kullanamama	2
- Bir yere kapanmak/Hareketsizlik	3
- Doku olmaması/hissedememek	9
- Boya kokusu olmaması	7
- Telif hakları	1



Tablodaki veriler incelendiğinde katılımcıların çoğunluğunun dijital resmi, “bilgisayar ortamında yapılan çalışmalar” şeklinde tanımlarken iki katılımcı bilgi sahibi olmadıklarını ifade etmiştir. “Bilgisayar ortamında yapılan çalışmalar” tanımının detaylandırılmasına yönelik sorular sonucunda katılımcıların dijital resmi “fotoğraf üzerinde düzenlemeler, kesme yapıştırma, montaj, grafik çalışmaları, tasarım” gibi tanımlamalar kullandığı görülmüştür. Sadece üç katılımcının “bilgisayar ortamında boyama” tanımı ile teknik hakkında bilgi sahibi olduğu görülmüştür.

Katılımcıların büyük çoğunluğunun dijital resim konusunda bilgilerinden emin olmadığı, araştırmacı tarafından sorulan sorulara cevap verirken tereddüt yaşadığı gözlemlenmiştir. Örneğin; katılımcı Ö9 “Dijital resim denilince aklınıza ne geliyor?” sorusuna: “...video, fotoğraf geliyor... Sanal ortamda hazırlanan çalışmalar...” şeklinde cevap vermiştir. Benzer şekilde katılımcı Ö7 de “Dijital resim çalışmaları denilince aklıma dijital görüntüler üzerinde düzenlemeler yapmak geliyor...” şeklinde yaptığı tanımlama ile dijital resim tekniği konusunda yeterli bir tanımlama yapamamıştır. Öte yandan Ö4 dijital resmi tanımlarken; “...kitaplar ve çizgi romanlar için elle çizilmiş figürlerin bilgisayar ortamında boyanması olarak biliyorum” ifadesi ile daha geçerli bir tanımlama yapmıştır.

Katılımcıların dijital resim üretimde kullanılan program ve donanımlara ilişkin bilgi düzeyleri incelendiğinde bir katılımcının konu hakkında bilgi sahibi olmadığını belirtmesinin dışında çoğunluğun Adobe Photoshop, Paint, Corel Draw, Adobe Illustrator, 3D Max gibi programları saydığı görülmüştür. Ancak, katılımcı Ö1’in “Paint’i sayabilirim. İlk başta o vardı. Sonra Photoshop... Ardından Corel, 3d Max gibi programlar çıktı” ifadesinden de anlaşıldığı üzere katılımcıların geneli Paint ve Adobe Photoshop gibi dijital resim üretimde kullanılabilen programları saymanın yanında Adobe Illustrator, Corel Draw gibi vektörel grafik tasarım ve 3D Max gibi modelleme programlarını da dijital resim üretiminde kullanılan programlar olarak saydığı görülmektedir. Adobe Illustrator ve Corel Draw gibi yazılımların vektörel çalışmalara imkân veren ve genellikle grafik tasarım alanında kullanılan programlar olduğu ve 3D Max’ın ise üç boyutlu modelleme, animasyon ve mimari çalışmalarda kullanılan ve pixel tabanlı dijital resim çalışmaları için elverişli yazılımlar olmadığı düşünüldüğü zaman katılımcıların programlar hakkındaki bilgi düzeylerinin sınırlı kaldığı dikkat çekmektedir. Öte yandan, kullanılan donanımlara ilişkin dokunmatik cep telefonları ve grafik tabletler sayılmasına rağmen bu ortamlarda daha önce uygulama yapılmamış olmasından dolayı bu donanımların dijital resim uygulamalarındaki kullanım şeklinin bilinmediği görülmüştür.

Dijital ortamda çalışmanın avantajları konusunda ise genellikle hızlı ve pratik olması, yapılan hataların kolaylıkla geri alınabilmesi ve silinebilmesi gibi özellikler sayılmıştır. Bunların dışında ucuz olması, dijitalin imkânları, elle yapılamayacak çalışmaların yapılabilmesi, hazır renk tonları, geniş kitlelere ulaşması gibi özellikler de dijital ortamda çalışmanın avantajı olarak ifade edilmiştir. Katılımcılardan Ö3 dijital ortamda çalışmanın avantajlarını şu şekilde belirtmektedir:

*“Zaman açısından bakıldığında pratik olduğunu düşünüyorum. Çünkü boyanın bir kuruma süresi oluyor, üzerine çalışabilmek için zaman gerekli. Bu açıdan avantaj sağlar. Bir de sonuçları görebilme, geri alabilme imkânı doğuyor. Çalışma üzerinde değişiklik yapmak istediğinde bir tıkla geri alabilirsin mesela.”*

Katılımcılardan Ö4'ün görüşüne göre dijital ortamda çalışmanın en büyük avantajlarından biri maddi anlamda masrafsız olmasıdır. Bu düşüncesini şu sözlerle ifade etmektedir:

*“...300 liralık o boyayı aldığımızda bile dijital platformda kullanabileceğiniz imkânlardan sadece bir tanesine sahip olmuş oluyorsunuz. Geleneksel tekniklerle çalışıyorsanız eğer sürekli masraf yapmak durumundasınız. Dijital platformda ise bir kez yatırım yaptıktan sonra başka harcama yapmanıza gerek kalmıyor. Bu yüzden maddi yönden daha avantajlı olduğunu düşünüyorum.”*

Öte yandan dijital ortamda çalışmanın dezavantajlarının başında dijital resmin dokusuz olduğu görüşünde hemfikir olduğu görülmüştür. Katılımcıların geneli geleneksel yöntemlerdeki doku, boya kokusu, hissetme, ellerin kirlenmesi gibi durumların resim yapma hazzının vazgeçilmez unsurları olduğunu belirtmiştir. Dijital resimle ilgili sayılan diğer dezavantajlar ise yaratıcılığın körelmesi, sınırlılık hissetme, bilgisayar başında hareketsiz olma, farklı materyallerin kullanılamaması ve telif hakları gibi durumlardır. Ö6 dijital resmin dezavantajları konusundaki düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Ben bir Van Gogh hayranıyım. O'nun tablodaki fırça vuruşları beni çok etkiliyor. Fırça vuruşlarıyla duyguyu, hissi tuvale aktarabiliyor sanatçı. Bunun dijital resimde tam anlamıyla yapabileceğini düşünmüyorum.”*

Ö7 ise dijital resimde farklı materyal kullanılamamasını dezavantaj olarak nitelendirmektedir:

*“Benim ana sanat dalım tekstildi. Bunun da etkisiyle resimde boyanın dışında bir şeyler kullanmayı seviyorum. Çok fazla resim yapamıyorum ama yaptığım resimlerde de mutlaka kumaş, gazete, peçete gibi materyaller kullanırım. O dokulu yüzeyi seviyorum. Bu özgürlüğün dijital resimde olmaması bana göre en büyük dezavantajlardandır.”*

Katılımcıların dijital resim uygulamaları hakkındaki bilgi düzeylerinin değerlendirildiği bu bölümde katılımcıların genelinde dijital resim uygulamaları hakkında deneyimlerinin olmadığı ve konu hakkındaki bilgilerin yüzeysel kaldığı görülmüştür. Dijital resim tanımlaması yapılırken net ifadelerin kullanılamaması, dijital ortamdaki yapılan farklı iş türleriyle karıştırılması da katılımcıların dijital resim çalışmaları hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıkları sonucunu destekler niteliktedir. Kullanılan programlar ve donanımlar bazında da net ifadeler kullanamayan katılımcılar, dijital resim uygulamalarının avantajları konusunda ise; genellikle pratik ve kolay olması yönünden değerlendirmişlerdir. Dijital resim çalışmalarının her zaman hızlı bir şekilde yapılamadığı, bazı çalışmaların günlerce sürebildiği düşünüldüğünde bu kanının gerçeği yansıtmadığı anlaşılmaktadır. Dijital resim tekniğinin dezavantajlarının başında ise dokusuzluk ve hissizlik kavramları sıkça kullanılmıştır. Dijital resmin, geleneksel resim ile kıyaslandığındaki en büyük eksikliği olan “dokusuzluk” konusunda hemfikir oldukları görülmüştür.

Sanat eğitimcilerinin dijital ortamda çalışmak ile ilgili görüşlerine yönelik verilerden elde edilen tema-kodlar Tablo 3'deki gibidir.

Tablo 3. Dijital Ortamda Çalışmak İle İlgili Görüşlere Dair Tema – Kod Tablosu

Tema: Dijital Ortamda Çalışmak	Frekans
İlgimi çekmiyor	5
İmkânım olsa denemek isterim	5
Birkaç denemem oldu	3
Geleneksel çalışmalara eskiz amacı ile kullanım	5
Geleneksel çalışmalarda bilgisayar kullanımına karşıyım	3
Bilgisayarda kendimi ifade edemem	4
Programları öğrenmek zor	1

Tablodaki veriler incelendiğinde katılımcıların çoğunluğunun salt dijital ortamda çalışmayı düşünmediği sonucu ortaya çıkarken, program bilgisi ve donanım imkânlarının olması durumunda deneme yapmaya sıcak baktıkları görülmüştür. Katılımcı Ö1, programları öğrenebildiği takdirde dijital imkânları kullanabileceğini şu sözler ile dile getirmektedir:

*“...aslında dijital resim ilgimi çekiyor ama programları öğrenmek biraz meşakkatli geliyor. Zaman bulup da o programları öğrenebilsem tabi ki dijital ortamda çalışmalar yapmak isterim.”*

Geleneksel yöntemde çalışmayı tercih eden eğitimcilerin çoğunluğu dijital teknikleri öğrenseler bile geleneksel çalışmalarına devam edeceklerini, dijitali sadece destek (eskiz, düzenleme, farklı denemeler yapıp tuvale aktararak geleneksel teknikle çalışma) amacıyla kullanacaklarını ifade etmişlerdir. Katılımcılardan Ö3'ün bu konuyla ilgili düşünceleri şöyledir:

*“...programları kullanamıyorum ama en azından Photosop'u bilseydim orda oynamalar yapıp tuvale aktarmak isterim. Şu anda her şeyi elimle yapıyorum. Bu da bana çok zaman kaybettiriyor. Geleneksel teknikte çalıştıkları halde dijitalin imkânlarını kullanan birçok arkadaşım var.”*

Üç katılımcı ise geleneksel yöntemlerde her türlü dijital desteğine karşı olduklarını ifade etmiştir. Katılımcı Ö5 geleneksel yöntemleri kullanan kişilerin dijitalden destek almadan her şeyi geleneksel yöntemde yapması gerektiğini belirtmektedir:

*“Sanatla ilgilenen bir kişinin her şeyi kendi elleriyle yapmasından yanayım. Dijitalde birçok imkân hazır sunuluyor, buna karşıyım. Öğrencilerimin de yanıtarak çizmelerine izin vermiyorum mesela, sınırlandırıyor bence insanı. Bakarak çizsin, yanlış yapsın, onu düzeltsin...”*

Sanat eğitimcilerinin dijital ortamda çalışma konusunda istekli olmamalarının altında yatan sebepler incelendiğinde bilgisayar programlarına hâkim olmamaları, gerekli donanımsal imkânların olmaması gibi nedenlerin yattığı görülmektedir. Ayrıca dijital tekniklerle çalışmanın sınırlılık hissi yaratacağı ve ifade özgürlüğünü engelleyebileceği düşüncesinden dolayı da dijital ortamda çalışma fikrine sıcak bakılmadığı görülmüştür. Resim gibi sanatların bilgisayar ortamında icra edilmesine katı bir şekilde karşı olan grubun yanında, dijital tekniklerin sundu-

ğu her türlü imkânının kullanımına açık olan katılımcıların da olduğu, bu grubun ise dijital teknikleri daha çok geleneksel yöntemlere destek amacıyla kullanmayı düşündükleri belirlenmiştir.

Sanat eğitimcilerinin dijital resim çalışmalarının sanatsal niteliği hakkındaki görüşlerinin gösterildiği tema-kod tablosu Tablo 4'deki gibidir.

Tablo 4. Sanatsal Niteliğe Dair Tema – Kod Tablosu

Tema: Sanatsal Nitelik	Frekans
Sanatsal buluyorum	4
Emin değilim / tartışmalı	4
Sanat olduğunu düşünmüyorum	3
Dijital ortamda yapılan resimler tasarımdır	2
Tuval resmi daha üstün	5
Çoğaltılabilir olması (tek olmaması) maddi değerini düşürür	8
Estetik değil	1
Sanatın geniş kitlelere ulaşmasını sağlar	2

Katılımcıların dijital resmin sanatsal niteliği ile ilgili görüşleri incelendiğinde farklı görüşlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Dört katılımcı, dijital ortamda yapılan çalışmaların hayal gücü, duygu, ifade, yaratıcılık gibi nitelikleri taşıdıklarından dolayı sanatsal özellikler taşıdığını ifade ederken üç katılımcı bilgisayar ortamında yapılan işlerin daha çok tasarım olduğu ve sanatsal olmadığı görüşünü belirtmiştir. Dört katılımcının ise dijital resmin sanatsal niteliği konusuna çekimser yaklaştığı görülmüştür. Katılımcılardan Ö8, dijital resmin sanatsal niteliği hakkındaki görüşlerini şu sözlerle açıklamıştır:

*“Sanatçı, dijital çalışmalarında kendine haz bir tarz oluşturmuşsa, özgün bir konu belirlemişse o çalışmalar sanatsaldır tabi. Resme, ürüne bakınca bu çalışma şu kişinin çalışmasıdır dedirtebiliyorsa neden sanatsal kabul edilmesin...”*

Dijital çalışmaların sanatsal nitelik taşımadığını belirten Ö6 düşüncesini şu sözler ile dile getirmiştir:

*“Dijital resme sıcak bakmıyorum açıkçası. Gelecekte ne duruma gelir bilemiyorum ama dijital çalışmaların şu anki durumuna baktığımda çok estetik ve sanatsal gelmiyor bana.”*

Benzer şekilde Ö3 de dijital çalışmalara sıcak bakmadığını ifade etmiştir:

*“Dijital çalışmalar çok grafiksel geliyor bana, grafik de bir sana dalı ama bu durum daha farklı sanki. Kolaycılığa kaçılıyormuş gibi geliyor. Geleneksel tekniklere çok hâkim olamayıp, bilgisayar yardımıyla iş üretiliyor sanki.”*

Dijital resmin sanatsal niteliği konusunda kararsız olduğunu belirten Ö7 ise düşüncelerini şu sözler ile dile getirmiştir:

*“Bu konuda biraz kararsızım açıkçası, yani ikisinin arasında gidip geliyorum. Mekanik olarak yapıldığı için sanatsal değeri yoktur diyorum, sonra hayal gücünü, estetik kaygıları düşünüyorum... Emin değilim.”*

Dijital resim konusunda üzerinde durulan noktalardan biri de çoğaltılabilirlik durumudur.

Katılımcıların geneli dijital ortamdaki çalışmaların çoğaltılabilme veya tek bir orijinalinin olmaması durumunun, dijital resmin maddi ve manevi değerini olumsuz yönde etkilediğini belirtmiştir. İki katılımcı ise dijital resmin çoğaltılabilme durumunun avantaj sağlayarak daha geniş kitlelere ulaşabilmesine olanak sağladığı görüşünü dile getirmiştir. Katılımcıların geneli dijital resmin tek bir orijinalinin olmamasından dolayı tuval resminin her zaman daha üstün olacağını ifade etmiştir. Katılımcı Ö3, dijital resmin teklik sorununun maddi ve manevi değerine olan etkisini şu sözlerle belirtmiştir:

*“Bir resim tek ve özgün olduğu için o kadar değerli ve pahalıdır. Eski ustaların resimleri neden pahalı? Bir başka eşi yok çünkü. Çoğaltılabilmesi onun sanatsal değerini düşürür. Hem maddi hem manevi değerini düşürür bana göre.”*

Dijital resim çalışmalarının sanatsal niteliği konusunda belirtilen en yaygın görüş, tek bir orijinalinin olmaması ve buna bağlı olarak da maddi ve manevi değerinin zayıf olduğu yönündedir. Katılımcılar, geleneksel resmin “tek” olması durumundan dolayı dijital resimden daha üstün olduğunu belirtirken, gelecekte bu durumun değişebilme ihtimalini de ifade etmişlerdir. Dijital resmi sanatsal bulmayan katılımcıların ileri sürdüğü nedenlerden bir diğeri de dijital resim çalışmalarının tasarım olduğu yönündedir. Bu kanıda olan katılımcıların düşünceleri incelendiğinde bu durumun dijital resim uygulamaları hakkında yeterli bilgiye sahip olmamalarından kaynaklandığı görülmüştür.

Dijital resim uygulamalarının gelecekteki konumu hakkında katılımcılardan edinilen veriler neticesinde Tablo 5’deki tema-kod tablosu oluşturulmuştur.

Tablo 5. Gelecekteki Durumuna Dair Tema – Kod Tablosu

Tema: Gelecekteki Durumu	Frekans
Yaygınlaşacak	9
Yapılabileceklerin boyutu artacak	2
Zorunluluğa dönüşecek	2
Sanat akımına dönüşebilir	1
Geleneksel resim yerini korur	3
Geleneksel resmin önüne geçer	1
Hologram	1
3 boyutlu çizimler	1
Sanal gerçeklik	2
Sergileme amacıyla kullanım	1

Katılımcıların tamamı dijital resmin gelecekte yaygınlaşacağını ve daha geniş kitleler tarafından icra edileceğini düşünmektedir. Ayrıca gelişen teknoloji ile birlikte hologramlar, üç boyutlu çizimler, sanal gerçeklik gözlüklerinin kullanımı, sanal sergileme amacı ile kullanımı gibi yeni kullanım alanlarının çıkacağı görüşü belirtilmektedir. İki katılımcı tarafından dijital resmin gelecekte zorunluluğa dönüşeceği belirtilirken, üç katılımcı tarafından ise teknolojik anlamdaki tüm gelişmelere rağmen geleneksel resmin her zaman yerini ve değerini koruyacağı ifade edilmiştir. Katılımcı Ö1 dijital resmin gelecekte farklı alanlarda da kullanılabilmesi ile ilgili görüşünü şu şekilde ifade etmiştir:

*“Bence teknoloji ilerledikçe dijital sanat türleri de ilerleyecek ve yeni türler ortaya çıkacak, daha yaygın hale gelecektir. Giyilebilir teknolojiler, sanal gerçeklik uygulamaları var mesela, sanatta da kullanılacak bunlar. Belki tabloyu giyebileceğiz... Arttırılmış gerçeklik var örneğin, bir kitap var arttırılmış gerçeklikle yapılmış, tabletle bakıldığında üç boyutlu şekilde gezenler çıkıyor, hayvanlar hareket ediyor... Eğitimde kullanılıyor bu yöntemler. Sanatta da kullanılacak.”*

Katılımcı Ö1'in görüşleri incelendiğinde, dijital teknolojilerin sanat alanında kullanımına dair bilgi düzeyinin kısıtlı olduğu göze çarpmaktadır. Zira katılımcının bahsettiği teknolojiler ve ortamlar, sanat ve eğitim alanında hâlihazırda aktif olarak kullanılmaktadır.

Katılımcılardan Ö4 ise, dijital resim çalışmalarının gelecekte yaygınlaşacağı hatta zorunluluğa dönüşeceği yönünde görüş belirtmiştir:

*“90'ların başında Türkiye'ye bilgisayarlar yeni yeni girmeye başladığında bu kadar yaygınlaşmış hayatımıza girebileceğini düşünememiştik. Bunun gibi dijital sanatlar da teknoloji ilerledikçe gelişecek ve yaygınlaşacak, hatta zorunluluk haline gelecek bence. Geriye gitmeyecek kesinlikle.”*

Katılımcıların günümüz şartlarında dijital resim çalışmalarına temkinli yaklaştıkları görülse de gelecekte dijital resmin kabul gören bir sanat dalı olarak icra edileceği konusunda ortak fikirde oldukları belirlenmiştir. Ayrıca, teknolojik imkânların artmasıyla birlikte farklı çalışma alanlarının da ortaya çıkacağı, tüm bu gelişmeler neticesinde de geleceğin sanatçılarının bu imkânları kullanmaktan geri durmayacağı ifade edilmiştir. Tüm bu gelişmelerin yanında geleneksel resim tekniklerinin de unutulmadan varlığını sürdüreceği belirtilen görüşlerdendir.

## SONUÇ

Bu araştırma, sanat eğitimcilerinin dijital resim çalışmaları hakkındaki görüşlerinin değerlendirilmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgulara dayanarak sanat eğitimcilerinin dijital resimle ilgili bilgi düzeylerinin yüzeysel kaldığı görülmüş, bunun sonucunda ise katılımcıların dijital resim uygulamalarına karşı mesafeli oldukları belirlenmiştir. Katılımcıların dijital resmi “bilgisayar ortamında yapılan çalışmalar” olarak tanımlaması, bilgisayar ortamında gerçekleştirilen internet sanatı, yazılım sanatı, piksel sanatı, video sanatı, dijital resim sanatı, animasyon sanatı, oyun sanatı, dijital grafik sanatı gibi sanat türlerinin çeşitliliği düşünüldüğünde yeterli olmayan bir tanımlama olduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca, dijital resim uygulamalarında kullanılan çizim tabletlerini daha önce kullanmamış olan katılımcıların dijital resmi hazırcılık, kolaycılık olarak algıladıkları da görülmektedir. Kullanılan programlar arasında Adobe Photoshop, Paint'e ek olarak, grafik tasarım ve mimari modelleme programlarının da sayılması, katılımcıların dijital resim teknikleri hakkındaki bilgi düzeylerinin sınırlı olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Bu durumun neticesinde de katılımcıların dijital ortamda çalışma konusuna temkinli yaklaştıkları görülmüştür. Yapılan görüşmelerde bazı katılımcıların, dijital tekniklere hâkim olsalar bile deneme yapmak veya geleneksel çalışmaların tasarlanması aşamasında destek amacıyla kullanmanın ötesinde kullanmaya sıcak bakmadıkları anlaşılmıştır. Bu durumun altında yatan nedenler incelendiğinde ise dijital platformda ifade gücünün çelebileceği gibi kaygıların yattığı görülmektedir.

Araştırmanın bulgularından elde edilen bir diğer sonuç ise dijital resmin “çoğaltılabilme, tek olmama” durumunun onun sanatsal niteliğini zayıflattığı yönündeki görüştür. Yapılan literatür taramasında da karşılaşıldığı üzere sanat eserinin teklifi konusu yüzyıllardır tartışılmalan ve



mutabakata varılamamış bir konudur. Bu durumla en çok karşı karşıya gelen sanat dallarından biri olan fotoğraf sanatı, tarih sahnesine ilk çıktığı günlerde, günümüzde dijital sanatların mücadele etmek zorunda kaldığı “teklik” sorunu ile mücadele etmiş, sanat dalı olarak kendini kabul ettirinceye kadar birçok tartışmanın odağında olmuştur. Günümüzde dijital sanatlar üzerinden devam eden bu tartışmaların bir tarafı, içerisinde yaratıcılık, hayal gücü, insani duyguların dışavurumu, estetik kaygılar gibi niteliklerin olmasından dolayı dijital resmin sanatsal niteliği konusunda tereddüt yaşamazken, diğer bir tarafı dijital ortamda olmasının getirdiği sonuçlardan olan “çoğaltılabilirlik” durumu, ifade biçimleri, dokusuzluk gibi nedenlerden dolayı onu bir sanat dalı olarak kabul etmekte tereddüt yaşamaktadır. Atmaca (2011), sanat eserinin estetik olup olmayışının teknikten ya da taşıdığı kavramsal değerden çok izleyici üzerinde yarattığı etkiyle değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Atmaca bu ifadeyle sanat eserinin taşınması gereken temel niteliğe dikkat çekmektedir. Öte yandan yeni sanat dalları konusunda düşüncelerini dile getiren May (2012), sürekli değişen sanat tanımları, estetik algılar ve yeni değerlerin ışığında, yeni biçimlerin, yeni sembollerin, yeni modellerin bulunmasına öncülük edecek cesur insanlara ihtiyaç olduğunu belirtmektedir. Lin (2005), dijital sanat, yeni medya sanatı veya multimedya sanatı... Adına ne denilirse denilsin bilgisayar teknolojisinin görsel sanatlar üzerindeki devrimci etkisinin kaçınılmaz olduğunu ifade etmektedir. Sanatın biçimsel formu yerine kuramsal alt yapısının gündemde olduğu gelişmiş ülkelerde dijital sanatların biçimsel yönü üzerine olan tartışmalar geride bırakılmış olsa da ne yazık ki ülkemizde hala daha devam etmektedir. Ancak, katılımcı Ö4’ün “Çok uzak bir gelecekte değil, birkaç yıl sonra, dijital resmin sanatsal niteliği hakkında hiç tartışma olmayacak” ifadesinden de yola çıkarak bir dönem sonra ülkemizde de bu tarz tartışmaların son bulacağını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanatsal yaratım sürecinde, esere sanatsal niteliğini kazandıranın “sanatçı” olduğu açıktır. Uygulanan teknik ister geleneksel tekniklerle oluşturulan bir resim olsun, ister dijital ortamda üretilen bir resim olsun aynı yaratma sürecinden geçmektedir. Sanatçı, bu süreçte tüm görsel sanatların ortak paydası olan renk, ışık, gölge, kompozisyon, denge, perspektif gibi tasarım elemanlarını estetik kaygılar ile bir araya getirerek sanatsal bir ürün ortaya koymaktadır. Ortaya konan ürünün estetik değeri yapımındaki zorluk-kolaylıktan ziyade, sanatçının ifade biçimiyle kıyaslanmalıdır. Yılmaz (2013), zihinsel yaratım sürecinin, kaba emekten daha önemli olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda, fotoğraf sanatı veya dijital sanatlar değerlendirilirken geçmişin ön yargıları kenara bırakılmalı ve yaratma sürecinin sadece el emeğinden değil, uzun ve sancılı zihinsel bir süreçten de meydana geldiği unutulmamalıdır.

## KAYNAKÇA

- Arslan Z. ve Doğdu S. (1993). Eğitim teknolojisi uygulamaları ve eğitim araç-gereçleri. Ankara: Tekişik A.Ş. Ofset Tesisleri
- Atmaca, A.E. (2011). Modern sanat ve bilgisayar destekli sanat çalışmaları. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. 10 (37), 293-302. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/esosder/article/view/5000068433> sayfasından elde edilmiştir (Erişim Tarihi: 05.02.2018).
- Benjamin, W. (2015). Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yaptı. (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin yayıncılık. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 1936.)
- Berger, J. (2017). Görme biçimleri (23. Baskı). (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 1972.)
- Çokokumuş, B. (2012). Dijital ortamda kültür ve sanat. International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education, 1, 51-66. <http://www.ijtase.net/ojs/index.php/IJTASE/article/view/83> sayfasından elde edilmiştir (Erişim Tarihi: 03.02.2018).
- Erbay, M. (2014). Kültür ve toplum üzerinden sanat ve bilim arasındaki ilişki. Art-Sanat. 2, 183-193. <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuarts/article/view/5000046655> sayfasından elde edilmiştir (Erişim Tarihi: 05.02.2018).
- Güler, A., Halıcioğlu, M.B., Taşğın, S. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Johnson, H. ve Shaw, J.S. (2005). Glossary of Digital Art and Printmaking, <http://www.bermangraphics.com/dapttf/GlosDigArt.pdf> (Erişim Tarihi: 05.03.2018).
- Köse, O. (1999). Yeniçağın yeni gereksinimi bilgisayar ve resim sanatı. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Lin, P.H. (2005). A Dream of Digital Art: Beyond the Myth of Contemporary Computer Technology in Visual Arts. Visual Arts Research, 31(1), 4-12. [https://www.jstor.org/stable/20715364?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20715364?seq=1#metadata_info_tab_contents) sayfasından elde edilmiştir (Erişim Tarihi: 20.10.2018).
- May, R. (2012). Yaratma cesareti (13. Baskı). (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 1975.)
- Özdemir, Ö. (2010). Çağdaş sanatta dijital teknolojilerden yararlanan interaktif sanat. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Özkaplan, O. (2009). Günümüz resim sanatı ve teknoloji. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özel Sağlamtimur, Z. (2017). Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 7 (2), 82-100. DOI: 10.20488/www-std-ankadolu-edu-tr.393543
- Paul, C. (2015). Digital Art: Third Edition. London: Thames & Hudson. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 2003.), [http://lib1.org/\\_ads/F133F37F4F8902A298087A95ECEB83E9](http://lib1.org/_ads/F133F37F4F8902A298087A95ECEB83E9) sayfasından elde edilmiştir (Erişim Tarihi: 15.10.2018).
- Şengül, E. (2006). Teknolojinin Görsel Sanatlarda Kullanımı ve Sanat Eğitime Katkısı. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Şimşek, H. ve Yıldırım, A. (2011). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. (8. Baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Türker, İ.B. (2011). Tuvalden sayısala. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1, 145-167. [https://personel.omu.edu.tr/docs/ders\\_dokumanlari/5048\\_95869\\_1165.pdf](https://personel.omu.edu.tr/docs/ders_dokumanlari/5048_95869_1165.pdf) sayfasından elde edilmiştir (Erişim Tarihi: 10.02.2018).
- Wands, B. (2006). Dijital çağın sanatı. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Akbank Yayınları. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 2006.)
- Yılmaz, M. (2013). Modernden postmoderne sanat (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. <http://aarongriffinart.deviantart.com/gallery/> (Erişim Tarihi: 09.06.2017)

# SANAT YOLUYLA DÜŞÜNME: SU ÖRNEĞİ

Doç. Ayşe BİLİR\*

## ÖZET

*Su, tüm canlılar için yaşamsal öneme sahiptir. Aynı zamanda sanat için de vazgeçilmez bir ilham kaynağıdır. Yalnızca güzelliği ile değil, doğaya daha derin bir bakışı yansıtan mesajlar da iletmektedir.*

*Sanatın yaşadığımız çevreyi güzelleştirme, değiştirme ve daha yaşanabilir kılma umuduna sarılmayı temel alan bu araştırma, yaşamsal öneme sahip olan 'Su' konusunu sanat yoluyla sorgulamayı hedeflemektedir. Sanat, akıl yürütme ve hayal gücünün gelişimine katkı sağladığı gibi, 'yaparken düşünmeyi', bilgi edinmeyi, keşfetmeyi ve soru sormayı da içerir. Bir soruna çözüm getirmek yerine bazen sorunu görünür kılmak da önemlidir. Bu çalışmanın amacı da teknolojik gelişmelerin endişe verici sonuçlarından biri olan ve canlı yaşamının geleceğini tehdit eden 'su' sorunu üzerine yine suyu sanat nesnesine dönüştürerek, sanat yoluyla düşünmek, düşündürmektir. Psikoloji, Matematik, Dil ve Öğretmenlik gibi farklı disiplinlerde öğrenim görmekte olan gençlerin gönüllü katılımcı olduğu araştırmada sanatın diliyle, sanatın elemanları kullanılarak uygulamalar yapılmıştır. Uygulamaların ana teması ve ana malzemesi sudur. Suyu gündelik yaşantımızdaki işlevsel kullanımının ötesine taşımak, sanatsal bir ifade aracı olarak ele almak ve bu yolla sorunlara ilişkin farkındalık geliştirmek araştırmanın temel amaçları arasındadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Teknoloji, Su, Çevre Sorunları

---

\*Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara / TÜRKİYE, bilir.ayse@gmail.com

# THINKING THROUGH ART: WATER AS AN EXAMPLE

Assoc. Prof. Ayşe BİLİR\*

## **ABSTRACT**

*Water has a vital importance for all beings. It is also an essential source of inspiration in art. Not only does water catch attention due to its beauty, but it also transmits messages that reflect a deeper look into nature.*

*This study, which is based on the premise that art makes our environment better by changing it and making it more livable, intends to question the theme of water through art. Besides contributing to the development of reasoning and imagination, art also constitutes of “thinking while doing,” gaining knowledge, discovering and asking questions. Sometimes it is important to make the problem visible instead of offering a solution to it. That’s why the aim of this study is to use water as an object in art and to think about water, and to make others think about it, in relation to the “water” problem which is one of the disquieting results of technological advancements threatening all living beings. In this study, for which students from different disciplines such as psychology, mathematics, linguistics and education have volunteered, art’s language and elements are used in application. The main theme and material of these applications are water. Therefore, this study principally aims to take water beyond its pragmatic use in our lives as an element of artistic expression and to raise awareness towards the water problem through this.*

**Keywords:** Art, Technology, Water, Environmental Issues

---

\*Faculty of Fine Arts Department of Painting, Hacettepe University, Ankara/TURKEY, bilir.ayse@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Çevre duyarlığının yaygınlaştırılması ile toplumsal bilinç oluşturmak, çağın sorunlarıyla baş edebilmede ve geleceğin daha yaşanabilir kılınmasında öncelikli ve önemli adımlardandır. Bu adımlardan biri de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknoloji-insan-doğa ilişkisini yeniden sorgulamaya başlayarak gözlerini alışılmışın dışında yeni bir bilinçle, yeni bir bakışla doğaya çevirmiş olan sanatçılardır. Aralarında Robert Smithson, Eva Hesse, Walter De Maria, Robert Morris, Nancy Holt, Richard Serra, Michael Heizer, Christo, Richard Long, Andy Goldsworthy gibi isimlerin bulunduğu bir grup sanatçı, endüstri ve çevre sorunları üzerine dikkat çeken işler yapmışlardır.

Sanatın özgür doğası gereği doğanın figüratif görünümleri ile yetinilmemiş, 'Arazi Sanatı', 'Yeryüzü Sanatı', Çevre Sanatı', 'Toprak Sanatı', 'Çevresel Sanat' gibi benzer kavramlarla adlandırılan yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Plastik sanatlardaki bu yaklaşımların ortak amacı geleneksel sergi, galeri, sanat yapıtı algısını değiştirmenin yanı sıra çevre sorunlarına, doğaya ilişkin bir bilinç oluşturma, insan- doğa ilişkisinin geldiği çelişkili noktaları görünür kılmaktır. 1960'lı yıllarda ABD' de başlayan ve 1970'li yıllarda Avrupada da görülen anlayış, teknolojinin dünya üzerindeki tahribatlarının giderek artmasından duyulan endişeleri içerir. Örneğin endüstrinin zarar verdiği yerleri çalışma alanı olarak seçen, bir çeşit doğa-insan uyumu konusuna dikkat çeken Robert Smithson için; "Ekonomi dünyadan soyutlandığında, doğal süreçlere kördür. Sanat, çevreciyle endüstrici arasındaki iletişimi sağlayan bir kaynağa dönüştürülebilir. Çevre bilinci ve endüstri iki ayrı çıkmaz yol gibi değil, birbirleriyle bir noktada kesişen yollar gibi düşünülmelidir. Sanat ikisi arasında gerekli diyalektik ilişkiyi sağlayabilir" (Antmen, 2009, s.259).

Doğa, çevre dendiğinde artık 18 ve 19. Yüzyıl tablolarında görülen doğal güzellikler göz önüne gelmemektedir. Teknoloji ve bilimin faydacı yaklaşımları sonucu felaketlerin artması gelecek kaygısını da beraberinde getirmektedir. Teknolojik olanaklara bağlı tüketim kültürünün doğaya zararı küresel boyutta hızla artmaktadır. Bu bağlamda Illich (2015, s.60); "1. Aşırı büyüme, 2. Endüstrileşme, 3. İnsanın, yeni çevreye uyması için aşırı ölçüde programlanmasının yaratıcı düş gücünü köreltmesi, 4. Yeni üretkenlik düzeylerinin katılımcı siyaset hakkını tehdit ediyor olması, 5. Geçerli olanın sürekli yenilenmeye zorlanması, ... 6. Yönlendirilmiş olmakla birlikte, zorunlu doyumun yol açtığı engellenme duygusu" nu çevre bilinci ve endüstrinin hala iki ayrı yol olarak devam etmekte olduğunu öne sürerek, endüstriyel gelişmenin dünyadaki tüm insanları tehdit etmeye başladığını dikkat çekici tespitleriyle ortaya koymaktadır.

Bilim ve teknolojinin tüketim ve faydacılık anlayışının sonuçları; hava kirliliği, asit yağmurları, toprağın, suyun kıtlığı/kirlenmesi, zirai ilaçlamalar, çarpık kentleşme, endüstriyel ve kimyasal atıklar, küresel ısınma, erozyon gibi doğal döngüyü ve tüm canlıların yaşam haklarını tehlikeye sokmaktadır. İnsanoğlunun doğa üzerinde kurmaya çalıştığı egemenliğin sonucunu Zerzan (2004, s.251), "İlerlemenin model aldığı bilim, doğayı tutuklayıp sorgularken, teknoloji de doğayı (ve insanlığı) zorunlu çalıştırma cezasına çarptırmıştır" diyerek yorumlamaktadır.

Dünyayı sanal ortamda sayısal verilere indirgenmiş gerçeklikler üzerinden tanımaya ve anlamlandırmaya çalışmak ise çağın diğer önemli çelişkilerindendir. Hayatı algılamayı, sözcük ve sayıların öğrenilmesine ve sanal ortamdaki verilerin kullanılmasına bağlayan eğitim sistemlerine mahkûm edilen gençlerin doğayla kopmakta olan bağları, yeniden düşünmeyi ve sorgulamayı gerekli kılmaktadır. Teknolojinin giderek daha çok üretim ve tüketime yönelttiği 21.

Yüzyıl insanı, doğaya her zamankinden farklı duyarlılıkta yeni bir bilinç ve sorumlulukla bakabilmelidir. Bu bağlamda, “Doğa bilimleriyle sosyal bilimler, gerek bireylerin, gerek kısa süreli grupların karşılıklı ilişkilerini ve çevrelerini, düşünülemez bir özgürlük ve kendini ifade ile yeniden yaratmalarına olanak tanıyan, herkese açık araçlar, hizmetler ve kuralların yaratılması için kullanılabilir” (Illich, 2015, s.46).

Çevre bilincinin geliştirilmesi ya da çevre sorunları konusunda (Erten, 2004) ağırlıklı olarak ilköğretim öğrencileri ile yapılan doğa deneyimlerinin olumlu sonuçlarının yanı sıra çevre sorunları konusunda kaygılarını gösteren araştırmalar (Özdemir, 2010) olduğu gibi üniversite düzeyinde ‘çevre olgusu’ (Yücel, Morgil, 1998), üniversite öğrencilerinin çevre duyarlılıklarını (Çabuk, Karacaoğlu, 2003) inceleyen ya da farklı branşlardaki ‘öğretmenlerin ekoloji temelli çevre eğitimi’ (Güler, 2009) ve okul öncesi ‘öğretmen adaylarının çevre bilinci’ üzerine (Erten, 2005) durum araştırmaları bulunmaktadır. Fakat çevre bilincine ilişkin bilgi ve tutumların araştırılması, çevreye karşı duyarlılığın davranışa, uygulamaya dönüşmesinin uzun zaman aldığı unutulmamalıdır. Doğadaki deneyimleri önemseyen, hayranlık ve sevinç duygusunu ekolojik okur yazarlığın tam merkezine yerleştirilmesi gerektiğini savunan Louv (2010, s.267) “Eğitimin her seviyesinde gerçekleştirilecek bir çevre tabanlı eğitim hareketi, öğrencilere, okulun hapishanenin daha hafif bir formu değil, daha büyük bir dünyanın giriş kapısı olduğunu anlatmamıza yardımcı olacaktır” der. Örneğin çevresel sanat aracılığıyla çevre eğitiminin nasıl olabileceğini araştıran Song (2012, s.797-813), sınıf dışında yapılan çevre eğitiminin doğa ile daha derin bir bağ kurulmasını ve öğrencilerin yaratıcılık, eleştirel düşünme ve sanatla ilgili kavramlar geliştirmelerine yardımcı olacağını belirtir.

Doğayla doğrudan iletişime olanak tanıyan sanat uygulamalarının ilham veren, bilimde ve sanatta yeni kapılar açacak olan yaratıcılığı tetikleyen, deneyimi zenginleştiren etkisine eğitimin her basamağında gereksinim duyulmaktadır. Çevre bilincinin geliştirilmesinde, sanat eğitiminin ve sanat uygulamalarının yaparken düşünmeyi, öğrenmeyi, bilgi edinmeyi, keşfetmeyi ve algıyı değiştirmeyi sağlayan özelliğinden yararlanılmalıdır. Bu nedenle doğa bilimleri ve sosyal bilimler, çağın önemli sorunlarının başında gelen, doğal çevrenin ve yaşam alanlarının korunması konusunda ‘özgürlük ve kendini ifade ile yeniden yaratma’ ve bireylere farkındalık kazandırmada sanatı önemli bir araç olarak değerlendirebilir. Çünkü algılama, yorumlama, sezme ve yeni bakış açıları geliştirmede sanatsal duyarlılığın ve yaratıcı sürecin rolü yadsınamaz ve sanat, akıl yürütme ve hayal gücünün gelişimine katkı sağladığı gibi, ‘yaparken düşünmeyi’, bilgi edinmeyi ve keşfetmeyi de içerir. Sanat eğitimi kuramcısı Arnheim’e (2007, s.17) göre, “Sanatların ihmal edilmesi, duyuların akademik çalışmanın her alanından yaygın bir şekilde kapı dışarı edilmesinin en somut belirtisidir.” Plastik sanatların temelini oluşturan estetik amaçlı görme, algılama ve gözle düşünebilme yetisi kazanmış bireylerin çevreye, doğaya, insana bakışları, kendilerini anlama ve anlatabilme olanakları açısından topluma ve sorunlarına çözümsel yaklaşımlarda sağlayacağı katkılar açıktır.

“Her koşulda, kötülüğün gemi aızıya aldığı bir çağda bir ıstıraplar dünyasında, olayların bizim varlığımızı teyit etmediği bir dünyada, karşı konması gereken bir dünyada yaşıyoruz. Estetik anın umut doğurduğu yer burasıdır” (Berger, 2014, s.10). Bu bağlamda sanat yapıtları aracılığı ile düşünmek ya da doğayı, çevreyi görsel estetik kaygılarla görmek sorunları algılamada ufuk açıcı yaklaşımlar doğurabilir. “Sanatçının görevi çoğunlukla yalnızca soruyu sormaktır... Aydınlatmak yerine kafa karıştıran karmaşık bir sorun sanatçı için geçerli bir sonuç olabilir”



(Brown, 2014, s.182). Bir soruna çözüm getirmek yerine bazen sorunu görünür kılmak ya da soruna ilişkin bir soru sormak bile fark etme nedeni olabilir. Bu yöntemle kişi kendi potansiyeli ölçüsünde gözlemlene, araştırma, anlama ve analiz etme deneyimini yaşayabilir. Bireysel olarak kendini ifade ederken izleyici ile de etkileşimde ve paylaşımda bulunup toplumsal iletişime katılabilir. Paylaşırken, izlerken eser üzerinde düşünür ve yeniden yaratarak kendisini geliştirebilir. Düşüncenin yanı sıra estetiği ve duyguyu da içeren bu yolla hem kendi bireysel gelişimine hem de toplumsal, sosyal gelişime katkıda bulunabilir.

## 2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Sanatın dünyayı güzelleştirme, değiştirme ve daha yaşanabilir kılma umuduna sarılmayı temel alan bu araştırma, sanat yoluyla çevre sorunlarından yaşamsal öneme sahip olan su konusunda; susuzluk, su kaynaklarının azalması ve kirlenmesi, su tüketimi gibi sorunlara doğrudan çözümler önermek değil, sorunlar üzerinde farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Çünkü Devlet Su İşleri verilerine göre<sup>1</sup> ülkemiz su fakiri ülkeleri arasında yer almaktadır. Bu bilgi ve amaç doğrultusunda; öğrenme ve araştırma sürecinin parçası olarak, sanat yoluyla belirlenen konuya ilişkin bir dönüşüm ve bilinç uyandırmanın yanı sıra geleneksel malzemenin (tuval, fırça, boya, kâğıt vb.) dışında yeni malzeme olanaklarını tanımaları ve kendi uygulamalarında yeni ifade biçimlerini deneyimlemeleri hedeflenmektedir.

### 2.1. Katılımcılar

Araştırmanın katılımcıları Hacettepe Üniversitesi öğrencilerindedir. Sanat alanı dışında, Psikoloji, Eğitim, Dil, Edebiyat, Mühendislik ve Öğretmenlik alanlarında öğrenim görmekte olan 18 lisans öğrencisinden oluşmaktadır.

### 2.2. Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Öğrencilerin sanat alanı dışında öğrenim görmekte olmaları nedeniyle estetik imgeler ve sanata ilişkin teknikler konusundaki endişeleri atölye ortamında temel düzeyde sanat yapıtı incelemeleri ve uygulamalar ile giderilmiştir. Çevre sorunlarını, doğa-insan-teknoloji ilişkilerini sorgulayan çağdaş sanat yapıtları slayt gösterimi ile tanıtılmıştır. Geleneksel malzemelelerin -kâğıt, kalem, boya, fırça, tuval vb. - dışında gündelik hayatta her an karşılaştığımız ya da kullanmakta olduğumuz doğa nesnelерinin estetik amaçla doğrudan kullanılabilirliği yapıtlar üzerinden incelenmiş ve çalışmalarında suyu kullanan çağdaş sanatçılardan örnekler gösterilmiştir. En temel doğal maddelerden biri olarak yaşamsal önemi olan suyun kar, buz gibi farklı hallerinin kullanılabilceği de sanatçıların yapıtları üzerinden örneklenmiştir. Katılımcılardan

---

<sup>1</sup>Su varlığına göre ülkeler aşağıdaki şekilde sınıflandırılmaktadır:

Su Fakirliği: Yılda kişi başına düşen kullanılabilir su miktarı 1.000 m<sup>3</sup>'ten daha az.

Su Azlığı: Yılda kişi başına düşen kullanılabilir su miktarı 2.000 m<sup>3</sup>'ten daha az.

Su Zenginliği: Yılda kişi başına düşen kullanılabilir su miktarı 8.000-10.000 m<sup>3</sup>'ten daha fazla.

Türkiye su zengini bir ülke değildir. Kişi başına düşen yıllık su miktarına göre ülkemiz su azlığı yaşayan bir ülke konumundadır. Kişi başına düşen yıllık kullanılabilir su miktarı 1.519 m<sup>3</sup> civarındadır.

Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) 2030 yılı için nüfusumuzun 100 milyon olacağını öngörmüştür. Bu durumda 2030 yılı için kişi başına düşen kullanılabilir su miktarının 1.120 m<sup>3</sup>/yıl civarında olacağı söylenebilir. Mevcut büyüme hızı, su tüketim alışkanlıklarının değişmesi gibi faktörlerin etkisi ile su kaynakları üzerine olabilecek baskıları tahmin etmek mümkündür. Ayrıca bütün bu tahminler mevcut kaynakların 20 yıl sonrasında hiç tahrif edilmeden aktarılması durumunda söz konusu olabilecektir. Bu sebeple Türkiye'nin gelecek nesillerine sağlıklı ve yeterli su bırakabilmesi için kaynakların çok iyi korunup, akılcı kullanılması gerekmektedir. <http://www.dsi.gov.tr/toprak-ve-su-kaynaklari>

en yakın çevreden en uzak çevreye uzanan su üzerine yapabilecekleri araştırma, düşünme, inceleme ve gözlemlerle yaşamsal deneyimlerine ilişkin düşünce ve duygu birikimlerini sanatsal ifade biçimleri ile yansıtmaları istenmiştir. Uygulamaların hem iç hem de dış mekânda gerçekleştirilebileceği belirtilmiştir. Yaşanılan coğrafyanın iklim şartları, suyun her halini kullanmaya elverişli olmasıyla, katılımcıların suyu biçimlendirme seçeneklerinde kolaylıklar sağlamıştır.

Gerek yerleşke gerekse atölye ortamında ortaya çıkan çalışmalar fotoğraflanarak sergilenmek üzere kaydedilmiştir. Görsellerin sergi yoluyla izleyici ile buluşması araştırmanın konusu olan çevresel sorunlardan su üzerine düşünme sürecini, toplumsal düzeye taşımada ve farkındalık yaratmada önemli bir basamak olabilecektir.

### 3. BULGULAR VE YORUM

Bu araştırma sanat alanı dışında öğrenim görmekte olan üniversite öğrencilerinden gönüllü bir grubun doğal çevrenin giderek artan hızla yok edilişi, su kaynaklarının tüketimi ve tahribatı üzerine duygu ve düşüncelerini yine suyu kullanarak gerçekleştirdikleri uygulamalar üzerinedir. Başka bir ifadeyle; suyun sanatsal bir amaçla kullanılması ya da doğa nesnesinin sanat nesnesine dönüştürebilme deneyimleri üzerinedir.

Öğrencilerin ortak noktaları daha önce sanat eğitimi almamış olmaları ve geleneksel sanat yapıtlarının dışında çağdaş sanat yapıtlarını tanımamalarıdır. Bu durum çalışmayı zorlaştırmaktadır ancak, sorunlara sanat yoluyla dikkat çekilerek duyarlık kazandırmada ve bir sorunu görünür kılabilmeye sanatın etkili gücünün sezdirilmiş olması motivasyonu da güçlendirmiştir. Başlangıçta öğrenciler tarafından suyun sanatsal ifade aracı olarak kullanılmasının zor olacağı düşünülmüş, ancak sanatçıların yapıtlarından örnekler üzerinde incelemelerle cesaretlendirilerek su sorunları konusunda herkesin sorumluluğu olduğu inancıyla düşünmeye ve uygulamaya başlamışlardır. Çalışmalar sırasında öğrencilerin kendileriyle baş başa kalarak doğaya (suya) faydacı yaklaşımdan uzaklaşarak bakmaları belirtilerek doğayla doğrudan temasın önemi vurgulanmıştır. Suya, yapacakları işlerin hem teması hem de gereci olarak bakmaları istenmiştir.

Uygulamalarda endişeleri azaltmak için öncelikle yapabileceklerine inandıkları biçimleri kullanmaları önerilmiştir. Bu nedenle ortaya çıkan işlerde çoğunlukla barış, yin-yang<sup>2</sup>, sarmal gibi bilinen anonim semboller ve geometrik biçimlerden oluşan düzenlemelere başvurulduğu görülmüştür. Konu üzerinde deneme yanılma süreciyle suyun doğasına uygun araştırmalar yapılmıştır. Doğada doğal bir nesne ile çalışmanın verdiği tedirginlik ve acemilik duygusu fikir alışverişleri ve ortaklaşa yardımlaşmalarla özgürlük ve yaratıcılık duygusunu tetiklediği gözlemlenmiştir. Bu duyguların etkisiyle kendi istekleri ile birden fazla çalışma yapan öğrenciler de olmuştur.

Sanatın önemli özelliklerinden olan bireysel farklılıkların ortaya çıkarılabilmesi için öğrencilerin bireysel algılarını özgürce ifade edebilecekleri belirtilmiştir. Birim tekrarları ile uyum yakalamada birbirlerinin etkisinde kalmadan, bağımsız olarak çalışmalarını ele aldıkları ve her birinin bireysel yaklaşımlarının olduğu gözlenmiştir.

<sup>2</sup>Yin ve Yang: *Uzakdoğu felsefesine göre evrenin işleyiş biçimini karşıtlıklar ilişkisi üzerinden açıklayan bir öğretilerdir. Öğretilere göre, her şey iki kutupludur ve birbirine karşıttır. Ancak karşıt iki kutup da birbirini içerir.*



Görsel 1. "Barış"



Görsel 2. "Yin-Yang"

İçinde bulunulan toplumsal ve sosyal ortamın, ülke gündeminin, savaş, kargaşa gibi olayların neden olduğu gerginlik ve huzursuzluktan kurtulma isteğinin sonucu barış simgesinin (Görsel 1) yansıtılması olarak görülebilir. 'Yaparken düşünmeyi öğrenen sanatçılar' gibi, bu çalışma, çevrede olup bitenlere kayıtsız kalmamanın bir sonucu olarak görsel sanatlardaki gözle düşünme mantığının güzel bir örneğidir. "Düşüncelerimiz gördüklerimizi etkiler, gördüklerimiz de düşüncelerimizi" (Arnheim, 2007, s.30). çünkü algı ve düşünme birbiriyle ilgilidir. Dolayısıyla algı ve düşünme sanat ve hayat arasındaki ilişkilerde olduğu gibi bireysel ifadenin de temelini oluşturur. Bu nedenle çağın sorunlarının algılanması ve düşünceler üretilmesinde ya da sorunların görünür kılınmasında sanatın gücü yadsınamaz.

Doğanın karşıtlarıyla bir bütün olabildiği fikrine dikkat çekme isteği ile yapıldığını düşündüren Görsel 2'deki çalışmada, çapı 112cm olan bir alanda; 50 âdeti su, 50 âdeti toprak ile doldurularak 100 adet plastik kâse kullanılmıştır. Evrendeki karşıtlık ilişkisinden yararlandığı anlaşılan ve kökeni eski felsefi öğretiyeye dayanan bir yaklaşımla; doğanın sıcak-soğuk, gece-gündüz gibi birbirine zıt ama birbirini tamamlayan özelliği yansıtılmaktadır. Suyu sanatsal anlamda biçimlendirme kaygısı sonucu ortaya çıkan, doğal ve yapay (su ve toprak ile plastik) nesne kullanımıyla da karşıtlık sezdirilmiştir.



Görsel 3. "Piramit"



Görsel 4. "Sonsuzluk"

Görsel 3'te genellikle çöl iklimi, çöl sıcağı ile birlikte düşünülen Mısır Piramitlerinden esinlendiğini belirten öğrenci, kartopları ile oluşturduğu piramit görünümlü düzenlemeyle soğuk-sıcak karşıtlığından faydalanmıştır. 204 adet 5 cm'lik kartopları ile gerçekleştirilen ve "Piramit" adı verilen çalışmada, sanatta karşıt ilişkilerle yaratılan gerilimin dikkat çekici özelliği naif de olsa sezilenmektedir. Çalışma, iki farklı etkiyi, iki farklı coğrafyayı ilişkilendirerek su ve susuzluk karşıtlığı üzerine düşünmenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Görsel 4'de, sonsuzluk simgesi karla biçimlendirilerek, yüzeyde yüksek kabartma etkisinde yapılmıştır. Doğanın sonsuz döngüsüne göndermede bulunduğu görülür.

Çalışmalarda gözlemlenen ortak özelliklerin başında birim tekrarları gelmektedir. Düz ve ters konumda basit tekrarların yanı sıra biçim, hareket, yön, boyut tekrarı kullanılarak birimin değişkenleri yoluyla ulaşılan ritmik düzenin yakalanabildiği işler ortaya çıkmıştır. Görsel 5 ve 6 da bu tekrarlarla oluşturulmuş uygulamalardandır.

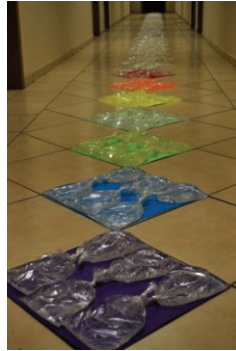


Görsel 5. "Örüntü"



Görsel 6. "İsimsiz"

Görsel 7, bir iç mekân düzenlemesidir. 20 metre uzunluğunda, 40cm genişliğinde zemin üzerinde, 150 adet plastik poşet, su ve renkli kartonlar kullanılmıştır. Yarısu dolu poşetlerin altına yerleştirilen renkli kartonlar ile bir doğa olayı olan gök kuşağı etkisi yakalanmaya çalışıldığını gösterir.



Görsel 7. "Gökkuşağı"



Görsel 8. "İsimsiz"

Görsel 8'deki iş de 189 adet plastik poşet içine doldurulan su ile yaklaşık 2 metrelik bir kare alanda oluşturulmuştur. Bir birim elemanı olarak su dolu poşetlerle farklı etkiler araştırılmıştır. İç mekân zemininde gerçekleştirilen bu düzenlemede saydamlık ve ışık etkisiyle oluşan yansımalarla göze hoş görünüm elde edilmiştir.



Görsel 9. "Doğanın Gücü"



Görsel 10. Görsel 9 dan Detay



Görsel 9, iç mekânda duvar üzerine 360 cm uzunluğunda, yarısı su ile dolu poşetler asılarak düzenlenmiştir. 45 adet plastik poşet ve su içinde 2-3 adet meşe palamudu konmuştur. Suyun içine bıraktığı meşe palamutlarının her gün suyun rengini değiştirmelerine tanık olduğunu belirten öğrenci, canlı ve su ilişkisi ile doğanın sessiz dönüşümünü izlemeyi heyecan verici bulduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda suyun yaşamdaki her şeye dokunduğunu, suyun yaşam olduğunu yeniden düşünme fırsatı bulduğunu belirtmiştir. İşin gerçekleştirilmesinde suyun dalga hareketini kullandığı görülmektedir. Biçim ve içerik açısından da tutarlı bir ilişki kurduğu söylenebilir.



Görsel 11. "İsimsiz"



Görsel 12. "Duvar"

Görsel 11'de, 23 adet ağaç gövdesi üzerine yerleştirilen kartoplarıyla, alışılmış bir görünümün, basit tekrarlarla sanatsal bir anlatıma ve eğlenceli bir oyuna dönüştürüldüğü gözlenmektedir.

Görsel 12'de, insan kişiliğini ve kişisel birikimlerini, alan bilgisinden faydalanarak çevre sorunları ile ilişkilendiren psikoloji öğrencisi, sözlü ifadesinde duvar yapma nedenini insanların yapabilecekleri ve düşünecekleri şeyler konusunda aslında bir sınır olmadığını, sınırları kendilerinin koyduklarını, ancak bu sınırları yine kendilerinin yıkabileceğini düşündüğünü belirtmiştir. Bu düşünceden esinle kardan tuğlalarla duvar örerek yaklaşık üç metre uzunluğunda ve bir metre yüksekliğindeki "Duvar" adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir.



Görsel 13. "İsimsiz"



Görsel 14. "İsimsiz"

Görsel 13-14'de, su tüketimine ve su kirliliğine ilişkin su içine çöpler koyarak dondurulan bir çalışma görülmektedir. Çöp olarak günlük su tüketiminde kullanılan plastik pet şişeleri ile kapakları ve ambalaj atıkları kullanılmıştır. Buz heykel etkisindeki bu çalışma estetik bir olgunluğu da sahiptir. Biyoloji öğrencisinin gerçekleştirdiği bu çalışmada öğrenci Rana sylvatica türü bir ağaç kurbağasından esinlenerek yaşamak için, yaşamsal faaliyetlerini neredeyse durma

noktasına getirebilmek için bile suya bağımlı olan bu canlıya ilişkin bilgiyi buzla yaptığı çalışmalarına transfer edebilmiştir.

Suyu biçimlendirme sürecindeki arayışlarda, bireysel farklılıkların yansıtılmasında, öğrencilerin aldıkları eğitim alanlarının katkıları açıkça gözlenmektedir. 'Sanat için yararsız bilgi yoktur' ifadesini doğrulayan örnekler ortaya çıkmıştır. Bu da bir alanda edinilen bilgilerin bir başka alana transfer edilebildiğinde olumlu sonuçlar verebileceğini ve asıl konuya bakışı zenginleştirceğini göstermektedir. Çünkü sanat da bilim gibi bir bilgi edinme yoludur. Ancak çalışma yöntemleri farklıdır.



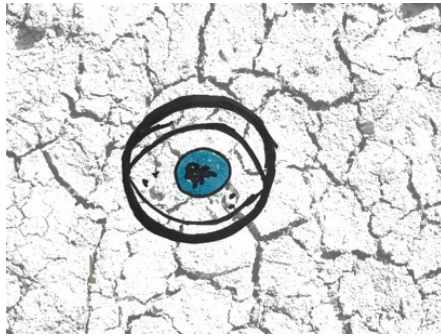
Görsel 15. "Yardım"



Görsel 16. "Yardım"

Görsel 15-16, doğanın insan eliyle kirlendiği olgusunu buzdan ve kardan ellerle ağaç üzerine ve karla örtülü toprak zemine yapılmış yerleştirmelerdir. İnsanın doğaya müdahalesi kurgusal bir düzenlemeyle yorumlanmıştır. Çalışmalar buzdan ve kardan ellerin tekrarı ile ulaşılan zengin çağrışımlara sahiptir.

Görsel 17, dijital ortamda gerçekleştirilen bir animasyon çalışmasıdır. Çevre sorunlarını duygusal olarak insanlara yansıtmayı amaçladığını düşündürür. Arka planda susuzluktan yarılmış toprak görünümü üzerine çizimle müdahale ederek geleceğe ilişkin su kaynaklarının yok olmasına dikkat çekmektedir. Eleştirel ve yaratıcı yaklaşımı ile gereken önlemler alınmazsa insanlığı gözyaşı ve sıkıntılı günlerin beklediğini ağlayan bir göz çizimi ile çözümlediği görülmektedir.



Görsel 17. "Gelecek", Animasyon



Görsel 18. "Yaşam", Animasyon



## SONUÇ

Gündelik hayatın akışında nesnelere faydacılığının dışında bakmak ve görmek kolayca yapılan şeyler değildir. Özellikle sanat alanı dışından lisans düzeyinde katılımcılarla “su” konusuna yoğunlaşarak sorgulayabilmek; suyun işlevinde, anlamında ve bağlamında değişiklikler yaparak yeni anlamlandırmalara ve düşüncelere yol açacak ve sanatla hayat arasındaki ilişkileri görünür kılabilecek uygulamaların gerçekleştirilmesi bu süreci zorlu olduğu kadar anlamlı ve olumlu da kılmıştır.

Plastik sanatlar dersi kapsamında gerçekleştirilen sanatsal uygulamalar, öğrencilerin estetik amaçlı görme ve düşünme süreçlerini gözlemlene olanağı sunmuştur. Atölye ortamında hazırlık süreci sonunda gerçekleştirilen çalışmalar ile öğrencilerin belirlenen sürede, sanatsal bilgi ve deneyimlerini sanat uygulamaları aracılığıyla başarıyla yansıtabildikleri görülmüştür.

Araştırmada suyun gündelik işlevsel kullanımının dışında sanatsal bir ifade aracı ve nesnesi olarak kullanılması sürecinde ve sonucunda;

1. Sanatın temel ilkelerinin (birim tekrarları, ritim, biçim, hareket, armoni vb.) geleneksel malzemenin ve geleneksel sanat anlayışının dışına çıktığında da kullanılabilirdiği ve yaparken düşünme, keşfetme ve bilgi edinme sürecinin deneyimlendiği,

2. Suyun biçimlendirilmesinde karşılaşılan sorunların plastik poşet ya da kâseler vb. yanı sıra kar ve buz hallerinin de kullanılarak pratik yaklaşımlarla çözümlenebildiği,

3. Çoğunlukla medyanın da empoze ettiği anonim semboller kullanma eğiliminin yaygın olduğu ancak hazır, anonim biçimlerin kullanılmasına karşın yaşanan deneyimlerin bireysel farklılıkları ortaya çıkardığı,

4. Suyun işlevselliğinin dışında sanatsal kaygılarla ele alınmasıyla soyut düşünme yetisinin harekete geçirilebildiği gibi yaratıcı ve estetik kazanımlara da ulaşıldığı,

5. İşlerin açık ya da kapalı mekânda uygulanmasının belirtilmesine karşın teknolojik olanakları kullanma alışkanlığı nedeniyle dijital ortamda (animasyon) çalışmayı tercih eden katılımcıların olduğu,

6. Kendi eğitim alanlarından edindikleri bilgi birikimlerini de sanat alanına transfer edebildikleri,

7. Bir çalışma yapmaları istenmesine karşın, bir kısmının bir çalışma ile yetinmediği, doğa ile doğrudan bağ kurma olanağı bulmanın keyfi ile sanki oyun oynarcasına ikinci, üçüncü işler yapmaya devam ettikleri,

8. Sanatsal bilgiler ile yeterli ortam ve fırsat verilen katılımcıların çevre ve su sorunlarına karşı duyarlılıklarının geliştiği gözlenmiştir.

Katılımcıların sanat alanı dışından olmaları nedeniyle karmaşık olmayan, temel düzeydeki uygulamalarla, suyu bir sanatsal ifade nesnesi olarak ele alabilmelerinin, bir düzen ve uyum arayışı içinde ulaşılan güzelliklerin, ruhsal gelişimlerine de olumlu katkılar sağlayacağı anlaşıl-

maktadır. Bu bağlamda sanat eğitimi almayan gençlere olanak tanındığında-alışık olmadıkları malzeme ve yaklaşımlarla da olsa - düşünce ve duyu birikimleri ile yaratıcı güçleri harekete geçirilerek sanat aracılığı ile sorunlar üzerinde düşünebilecekleri gözlemlenmiştir.

Yaşanabilir bir çevre için sınırlı kaynakların tüketimi ile insan-doğa arasındaki dengenin tehlikede olduğunun sezdirilmesi, görünür kılınması gelecek açısından önemli kazanımlardandır. Eğitimin her alanında bu tehlikenin endişe veren boyutlarına sanatsal uygulamalar yoluyla dikkat çekilerek farkındalık yaratılması, çevre bilincinin toplumsal düzeye taşınması açısından, gerek yerleşke gerekse atölye ortamında ortaya çıkan çalışmalar fotoğraflanarak sergilenmek üzere kaydedilmiştir. Bu bağlamda görsellerin sergi yoluyla izleyici ile buluşması araştırmanın konusu olan “su” üzerine sanat yoluyla düşünme sürecini, çevre duyarlılığını toplumsal ortama taşımada önemli bir basamak olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Arnhem, R. (2007). Görsel Düşünme, (Çev: R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları
- Brown, A. (2014). Güncel Sanat ve Ekoloji, İstanbul: Lal Yayınları.
- Çabuk, B. ve Karacaoğlu, C. (2003). Üniversite Öğrencilerinin Çevre Duyarlılıklarının İncelenmesi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt, 36, sayı 1-2
- Erten, S. (2004). Çevre Eğitimi Ve Çevre Bilinci Nedir, Çevre Eğitimi Nasıl Olmalıdır? Çevre ve İnsan Dergisi, Çevre ve Orman Bakanlığı Yayın Organı, Sayı 65/66.
- Erten, S. (2005). Okul Öncesi Öğretmen Adaylarında Çevre Dostu Davranışların Araştırılması, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 28, 91-100
- Güler, T. (2009). Ekoloji Temelli Bir Çevre Eğitiminin Öğretmenlerin Çevre Eğitimine Karşı Görüşlerine Etkileri, Eğitim ve Bilim Dergisi, Cilt, 34, Sayı 151
- Ivan, I. (2015). Şenlikli Toplum, (Çev: A. Kot). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- John, B. (2014). Görme Duyusu, (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Louv, R. (2010). Doğadaki Son Çocuk, (Çev: C. Temürcü). Ankara: TÜBİTAK Yayınları
- Özdemir, O. (2010), “Doğa Deneyimine Dayalı Çevre Eğitiminin İlköğretim Öğrencilerinin Çevrelerine Yönelik Algı Ve Davranışlarına Etkisi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 27, 125-138
- Song, Y. I. K. (2012). Crossroads of public art, nature and environmental education, Environmental Education Research, <https://doi.org/10.1080/13504622.2012.670208> (Erişim tarihi: 16.07.2018)
- Yücel, A. S. ve Morgil, F. İ. (1998). Yüksek Öğretimde Çevre Olgusunun Araştırılması, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 14, 84-91
- Zerzan, J. (2004). Gelecekteki İlkel, (Çev: C. Atıla). İstanbul: Kaos Yayınları

## GÖRSELLER

Bu makalede kullanılan görsellerdeki tüm fotoğraflar tarafımdan çekilmiş olup kişisel arşivimdedir.

# ARTİSTİK SERAMİKLERDE ALTERNATİF BİR MALZEME OLARAK LÜLETAŞI KULLANIMI

**Prof. Sıdika Sibel SEVİM\***  
**Arş. Gör. Selim ÇINAR\*\***

## ÖZET

*Artistik seramikler sanatçının ele aldığı konu ve onun ardındaki tema bağlamında, duygu ve düşünceleri yansıtarak ve bununla birlikte tasarım ve tekniğe bağlı olarak şekillenmektedir. Kırmızı çamur, stoneware, porselen çamuru vb. seçimler sanatçının tasarımına ve seçeceği tekniğe bağlıdır. Sanatçı bazen anlatımı güçlendirmek adına seramik çamurunun yanında ağaç, metal, cam, kum, taş gibi farklı malzemelere ihtiyaç duymaktadır. Bu malzemeler tasarımları güçlendirerek, biçim dili bakımından farklı dokular oluşmasına ve sanatçı – sanat eseri – mesaj – alıcı dörtlüsü arasındaki bağlantıya destek vermektedir. Farklı malzeme kullanımı zorunlu değil sanatçının kararına bağlıdır.*

*Seramikle birlikte tasarımı güçlendirmek amacıyla alternatif bir kullanım olanağı sağlayabilecek lületaşı; dünyanın birçok bölgesinde madenleri olan değerli, beyaz ve tonlarında, işlenmesi oldukça kolay olan bir taş türüdür. Yaklaşık üç yüz yıldır bu özellikleri sayesinde hem işlevsel hem de dekoratif amaçlı lületaşından birçok ürün yapılmaktadır. Bu ürünler; başta pipolar olmak üzere sigara ağızlıkları, tespahler, takılar ve biblolarıdır. Ahşap, cam, plastik gibi birçok farklı malzeme bahsi geçen ürünlerin şekillendirilmesinde lületaşı ile birlikte kullanılmaktadır. Ülkemizde lületaşı madenlerinin büyük çoğunluğunun Eskişehir ve çevresinde yer alması ile birlikte bu bölgede çıkarılan lületaşı beyazlık ve işlenebilmesi bakımından hem Türkiye hem de Dünya ölçeğinde en üst sıradadır.*

*Şekillendirilmesi kolay, renklendirilmeye müsait ve farklı malzemeler ile uyum sağlayan lületaşı; artistik seramik yapımında tasarımı güçlendirmek adına seramik çamuru ile birlikte kullanılabilme olanağı sağlamaktadır. Bu çalışmada yeni kullanım önerileri araştırılarak, lületaşı kullanımına da katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Ayrıca artistik seramikler araştırılarak gerekli tanımlamalar yapılmış ve artistik seramik yapımında seramik çamuru ile birlikte kullanılan farklı malzemelere örnekler ile değinilmiştir. Lületaşının, malzeme ve tasarım yönü belirlenerek artistik seramik yapım sürecine ne zaman, nasıl ve ne şekilde dâhil olabileceği uygulamalar ile araştırılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Seramik, Lületaşı, Artistik Seramik.

\* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir/ TÜRKİYE, ssevim@anadolu.edu.tr

\*\* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir/ TÜRKİYE, selimcinar@anadolu.edu.tr

# USAGE OF MEERSCHAUM AS AN ALTERNATIVE MATERIAL IN ARTISTIC CERAMICS

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM\*  
Res. Asst. Selim ÇINAR\*\*

## ABSTRACT

*Artistic ceramics are shaped through artists' feelings and thoughts in relation with design and technique. The choice of red clay, stoneware, porcelain clay depends on the design and choice of the artist. Sometimes the artist needs different materials such as wood, metal, glass, sand, stone besides the ceramic clay in order to strengthen the expression. The combination of these materials and ceramics allows the artists to reinforce their designs and to express their designs effectively.*

*Meerschaum is a stone type that is precious, white and has tons of mines in many regions of the world and easy to process. It may provide an alternative usage potential when used with ceramics to enhance the design. Thanks to these features, for almost three hundred years, many products have been made from meerschaum for both functional and decorative purposes. These products include cigarette nozzles, rosaries, jewelery and trinkets, especially pipes. Many different materials such as wood, glass and plastic are used together with meerschaum in producing the artwork mentioned above. The majority of meerschaum mines in our country is located around Eskişehir and the meerschaum which is mined in this region is in high quality worldwide in terms of whiteness and workability.*

*Meerschaum, which is easy to shape and colorize, and is compatible with different materials, provides an opportunity to use it with ceramic clay in order to strengthen the design of artistic ceramics to the appliers. This study aims to contribute to the use of meerschaum by suggesting new design alternatives. Also, necessary definitions are made after researching artistic ceramics and different materials used with ceramic clay are exemplified. In addition, when, how and which way meerschaum will be included in the ceramic production process is studied by making applications and determining the material and design relation of meerschaum.*

**Keywords:** Ceramic, Meerschaum, Artistic Ceramics.

---

\* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic, Eskişehir/ TURKEY, ssevim@anadolu.edu.tr

\*\* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic, Eskişehir/ TURKEY, selimcinar@anadolu.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Neolitik Çağ ile yerleşik hayata geçen insanoğlu seramik uygulamalarını da yaşam koşullarına göre geliştirmiştir. Çevreye ve inançlara bağlı olarak şekillendirilen seramik, toplum düzeninin giderek gelişmesi, seramik alanında teknik ve sanatsal bilginin ilerlemesi ile felsefi ve teknik açıdan da farklı nitelikler kazanmıştır. Seramik bu gelişiminin yanı sıra farklı malzemelerle kurduğu birlikteliklerle de dikkat çekmektedir. Bu gelişmelere paralel olarak, farklı renk ve dokularda, düşük, orta ve yüksek sıcaklıklarda pişirilebilen, kullanım açısından farklılıklar gösteren kırmızı çamur, stoneware, porselen çamuru gibi çamur çeşitleri de eklenmiştir. Bu çamur çeşitleri seramik tarihi boyunca artistik tasarımlarda tek başına kullanıldığı gibi farklı malzemeler ile birlikte de kullanılmıştır. İlkel insanların, çömlek yaparken sadece çamur kullanmayıp doğadan topladıkları ot, saman, saz gibi organik materyaller ile çömleği şekillendirdikten sonra balçık haldeki kil ile sıvadıkları bilinmektedir. Bu davranış her ne kadar zamanın bilgi ve deneyimi doğrultusunda ihtiyaca yönelik yapılsa da seramik ile birlikte farklı malzeme kullanımına bir başlangıç sayılabilir. Seramik alanında zamanla donanım sahibi olan insan seramik tasarımlarını da geliştirerek sadece fiziksel, çevresel ve inançsal ihtiyacına yönelik değil duyu dünyasını yansıtan ve aktarım ihtiyacını gidermek için de artistik seramikler yapmaya başlamıştır.

Artistik seramikler ait olduğu sanatçının iç dünyasından kaynaklanan ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenmesinin yanı sıra iç ve dış dünya arasında kurulan bağ ve bu bağın sanat uygulamalarına yansımaları ile biçimlenmektedir. Eserlerinde tek başına söz sahibi olan sanatçı biçim, form, renk, boyut, malzeme seçimi gibi kararları almasının yanı sıra tasarımlarını güçlendirmek ve anlatım şeklini etkili kılmak için zamanla seramiğin yanında ağaç, metal, cam, taş, fotoğraf gibi elle tutulabilir materyaller ile video, ses ve ışık gibi materyaller de kullanmıştır. Bu durum, seramiği gölgelemenin aksine onunla uyum içerisinde çarpıcı bir biçim dili sağlamıştır. Bu biçim dili her zaman estetik bir bütünlük sağlamamakta bazı zamanlar kitsch formlar oluşabilmektedir. Bu nedenle karışık malzeme kullanımında hem estetik bilgi hem malzeme kullanımındaki deneyim çok önemlidir.



Görsel 1. Porselen Sürahi, Porselen Çamuru ve Gümüş, 1592-1593 Cıvırı, İznik.

Görsel l'de görülen porselen sürahi Osmanlı döneminde İznik'te üretilmiştir. Salt artistik dürtülerle üretilmesine de biçim, renk, dekor ve özellikle porselen ile değerli bir metal olan altının estetik bir dille bir araya gelmesi dikkat çekmektedir. Seramik ile birlikte yan malzeme kullanılması kararı da sanatçıya aittir. Yukarıda bahsi geçen farklı malzemeler seramik ile birlikte kullanılabilirdi gibi çok değerli bir maden olan, kolay işlenebilen, farklı malzemelerle uyum sağlayan lületaşı da seramik ile birlikte kullanılabilir. Lületaşı, Eskişehir ve çevresinde dünyanın en iyi rezervleri olduğundan dolayı "Eskişehir Taşı" olarak da bilinmektedir. Beyaz ve tonlarında olan lületaşı dünyanın birçok bölgelerinde madenleri olan bir taş türüdür. Yüksek derecede emici özelliği ile ön plana çıkmasının yanı sıra kolay şekil almasıyla da bilinmektedir. 18. yüzyıldan beri Eskişehir ve çevresi için geçim kaynağı ve bir simge haline gelmiştir. Bölgede başta pipolar olmak üzere sigara ağızlıkları, tespihler, takılar ve biblolar gibi birçok ürün lületaşından üretilmektedir. Bu ürünlerin neredeyse hepsinde lületaşının yanında ahşap, metal ve plastik gibi malzemeler de kullanılmaktadır. Lületaşının bu malzemeler ile uyum sağlaması, artistik seramiklerde biçimi daha kuvvetli ve etkili kılmak için seramik ile birlikte kullanılan yan malzemeler arasında yer almasına avantaj sağlarken diğer taraftan geleneksel olarak üretilen lületaşı ürünlere de yeni önermeler sunacaktır.

## 2. ARTİSTİK SERAMİKLERDE ALTERNATİF MALZEME KULLANIMI VE LÜLETAŞI

İlkel dönemlerde ihtiyaçlar doğrultusunda fonksiyonel olarak kullanılan seramik, öğreti yoluyla ilerleyerek kültürlere göre farklı estetik bakış açısı ile zanaat niteliği kazanmış ardından sanatsal anlamda gerçek değerini Sanayi Devrimi sonrası elde etmiştir. Avrupada temellenen Sanayi Devrimi'nin kapitalist bakış açısı toplumun her alanını olduğu gibi seramik sanatını da etkilemiş ve bulunduğu kalıpların dışına çıkarak bir sanat alanı olarak kabul görüleceği yola sokmuştur.

Sanayi Devrimi ile neredeyse tüm alanlara yayılan kapitalist düzen makineleşmeye, seri üretime ve tekdüzelige neden olmuştur. Seramik sanatının da içinde bulunduğu birçok zanaat kolu bu durumdan etkilenerek özgünleşme çabasına girmiş, kendilerini yeniden yapılandırma ve konumlandırma ihtiyacı duymuşlardır. Böylece çoğu sanatsal değeri birinci sırada tutan, el emeği ile sanayi ürününün farklı değerlere sahip olduğunu savunan Art and Craft hareketi başta olmak üzere akımlar, ekoller ve gruplar oluşmuştur.

Toplum içerisindeki sanatçı da bu değişimden etkilenmiş artık ustalık becerisinin yanı sıra aklını ve iç dünyasını da tasarımlarına özgün bir biçimde yansıtmaya başlamıştır. Özellikle 19.yüzyılın ikinci yarısında aydınlama yaşayan bilim, teknoloji ve sanat alanları, sanatçının kendi benliğini bulmasına ve sadece bu benlik ile sanatını yapmasına etki etmiştir. Aynı dönemde niteliksiz, kolay elde edilebilen bir konumda olan seramik, baş gösteren yenilikçi ve aydınlanmacı hareketler ile 20.yüzyıl başlarından itibaren sanat alanı olma yolunda ilerlemeye başlamıştır. Sadece fonksiyonel değil sanatçının iç dünyasını yansıtan, estetik değerlere sahip, biricik artistik seramikler yapılmaya başlanmıştır. Sanatçı, kendi duygu dünyası ile anlatımını seramik yoluyla açığa çıkararak biricik artistik seramikler şekillendirmeye başlamıştır.



Yukarıda bahsedilen süreci yaşayan seramik sanatı günümüzde bir sanat disiplini olarak tarihsel, modern, çağdaş, estetik ve teknik açıdan değerlendirilmektedir. Her sanat disiplinin olduğu gibi seramiğinde kendine özgü yönleri vardır. Seramik çamuru seramik üretiminin en temel unsurudur. Günümüzde kırmızı çamur, stoneware, porselen çamuru vb. kullanılarak artistik seramikler yapılırken, yüzeyi kaplayarak onu dış etkilerden yalıtan, daha dayanıklı hale getiren ve estetik yönünü güçlendiren seramik sırları da seramik sanat alanında önemli yere sahiptir. Seramik sırları; bileşimlerine, üretimlerine, fırın atmosferine, yüzey görünümüne ve yüzey cinsine göre çeşitlenmektedir. Seramik malzemenin doğası gereği belirli sıcaklıklarda seramikleri pişirmek zorunludur. Seramiği birçok sanat disiplininden ayıran önemli yönlerinden biri de uygulama sürecinin karışık ve ayrı bir disiplin gerektiriyor olmasıdır. Genel olarak 900 °C ile 1250 °C arasında bazı değişkenlere göre çeşitli sıcaklık derecelerinde pişirimler yapılmaktadır. Bu değişkenler en başta amaç, elde edilmek istenen sonuç ve buna bağlı olarak kullanılan malzeme, teknik ve teknolojileri içerir.

Genel olarak bir seramik sanatçısının yukarıda bahsedilen seramiğe özgü teknik ve malzeme bilgisine sahip olması ve teknik yetkinliğe kavuştuktan sonra özgün ifade biçimlerini geliştirerek, seçim yaparken bağımsız hale gelmesi beklenir. Seçimlerindeki bu özgürlük, sanatçıyı malzeme bakımından arayışa götürebilmektedir. Anlatımı daha güçlü hale getirmek, duygularını daha etkili bir biçim diliyle ortaya koymak, verilmek istenen mesajı alıcıya daha çarpıcı halde sunmak için sanatçı seramik ile birlikte ağaç, cam, taş, metal, fotoğraf, ses, video gibi yan materyaller de kullanmaktadır. Bu durum bir zorunluluk değildir. Bazı sanatçılar da eserlerinde hiçbir yan malzeme kullanmamaktadırlar. Görsel 2’de seramik sanatçısı Hakan ERGÜN’e ait seramik eser görülmektedir. Sanatçı eserlerinde seramik malzemenin yanında “Andezit” kullanmaktadır. Bu birliktelik, seramik malzemenin ilişki kurabileceği farklı malzemelere bir yenisi ekleyerek teknolojik olarak literatüre bilgi sağlarken aynı zamanda artistik seramiklerde özgün doku ve renkler ortaya çıkarmıştır.



Görsel 2. Hakan ERGÜN, "Engel" 30x60x3 cm, 2009, Andezit Karışık Teknik, 1160 °C

Sanatçı, gözlem, deneyim ve tasarım süreci ile doğada var olan materyalleri artistik seramik tasarımlarında kullanabildiği gibi işlenmiş materyalleri de eserlerinde kullanabilmektedir. Seramik ile birlikte yan malzeme kullanımı sayesinde estetik açıdan farklı boyutlar kazanan ve biçim dili olarak sınırları zorlayan artistik seramikler ortaya çıkabilmektedir. Bu eserler ezber bozan bir biçim dili oluşturmanın yanı sıra, seramik sanatçısına da özgün bir anlatım sağlamaktadır.

Seramik sanatında yan malzeme kullanımı iki ayrı aşamayı içermektedir. Birincisi; şekillendirme aşamasında seramik çamuru ile birlikte farklı materyallerin de kullanıldığı ve birlikte pişirildiği, ikincisi ise; farklı malzemelerin eserin seramik bölümlerin tüm işlemleri bittikten sonra eklendiği aşamadır.



Görsel 3. Emili Biarnes RABER, seramik ile birlikte metal levhalar kullanılarak şekillendirilen oval tabak.

İspanyol seramik sanatçısı Emili Biarnes Raber, artistik seramik çalışmalarında seramik ile birlikte metal levhalar kullanmıştır. Görsel 3'de görülen eserini şekillendirme aşmasında kırmızı çamur ve metali birlikte kullanan sanatçı, gazlı fırınlarda 1040 °C sıcaklığa ulaşarak pişirmiştir. Seramik ve metalin birlikte pişirilmesi reaksiyon oluşturmuş ve farklı renk etkileri ortaya çıkmıştır (http-1).



Görsel 4. Marc Jenesel ve Karen Pierce, Raku Pişirimi Seramik Form ve Lif.

Görsel 4'te yer alan eser Marc Jenesel ve Karen Pierce'in işbirliği ile üretilmiştir. Eserin ana kısmını oluşturan seramik çanak Marc Jenesel tarafından yapılmış ve raku pişirimine tabi tutulmuştur. Çanağın ağız kısmından yukarı, sağ ve sol yönlerinde yönelen lif kısımlar da Karen Pierce tarafından en son aşamada esere eklenmiştir. Marc ve Karen bu ve benzeri diğer eserleri için şunları belirtmiştir;

“Bu eser bizim ve materyallerin nasıl bir araya geldikleri üzerine kurgulanmasının yanı sıra parçaların bittikleri zaman nasıl görülmeleri konusundaki kişisel fikirlerimizin, materyallerin, dokuların ve renklerin dansıdır. Bu eser alıcının baktıkça daha çok görebileceği bir karmaşaya sahiptir. Amaç, bu farklı değerlerin, malzemelerin doğallığını yansıtan bir uyum içerisinde bir araya getirmektir. Bizim bakış açımızla, Marc cümleye raku ile başlar ve Karen lif ile cümleyi sonlandırır.” ([http-2](http://2)).

Artistik seramiklerde seramik ile birlikte yan malzeme kullanımı, sanatçının yaratıcı zekâsı doğrultusunda sınırsız alternatifler oluşturmaktadır. Dünyanın birçok bölgesinde madenleri olan lületaş da artistik seramik tasarımlarında yan malzeme olarak kullanılabilir. Kolay şekil alması, farklı malzemeler ile birlikteliğe uyum göstermesi, renklendirmeye müsait bir yapıya sahip olması ve estetik açıdan seramik çamuru ile uyum sağlayabilir olması lületaşının artistik seramik tasarımlarında kullanılabilmesine olanak sağlamaktadır.

## 2.1. Lületaş

Nejat İşcan, Beyaz Altın “Lületaş” Meerschaum adlı kitabında lületaşını “magnezyum ve silisyum esaslı ana kaya parçalarının yerin muhtelif derinliklerindeki başkalaşım katmanları içinde, hidrotermal etkilerle hidratlaşması sonucunda oluşmaktadır” (İşcan, 1999, s:10). şeklinde tanımlamıştır. Madencilikte sepiyolit olarak bilinen, genellikle beyaz, çok acık sarı renklerde olan, oldukça güç koşullarda çıkartılan bir taştır. Madene sepiyolit adı, mürekkep balığının parlak ve gözenekli kemiği “sepio” ya benzemesi sebebiyle verilmiştir. Dünyanın birçok yerinde lületaş çıkar, ancak en kaliteli lületaşları Eskişehir ve civarında bulunur (Algan, 2015: 3). Avrupa ülkelerinde denizköpüğü olarak adlandırılan lületaş işlenmesi oldukça kolay, çok ince gözenekli dokuya sahip, kuru haliyle oldukça hafif ve dirençli olan bir taştır. Eskişehir ve çevresinde Cumhuriyet döneminden itibaren işlemciliği yapılan lületaş, bölge için hem geçim kaynağı hem de bir simge haline gelmiştir. Bu yönüyle lületaş “Eskişehir Taşı” olarak da bilinmektedir.

Arkeolojik araştırmalara göre lületaş milattan önceki zamanlarda da biliniyordu ancak lületaşının yazılı kaynaklardaki izine binlerce yıl sonra 12.yüzyılda rastlanmaktadır. Eskişehir Demirci Höyük ve Çavlum Nekropolü kazılarında, Kuzeydoğu Karadeniz sahillerinde bulunan bazı Kral Mezarlarında lületaşına rastlanmıştır (Dudaş ve Özdemir, 2012: 18). Yukarıda ifade edildiği üzere ülkemizde Cumhuriyet döneminde işlemciliğine başlanan lületaş o döneme kadar sadece ihraç edilen bir maden durumundadır. Rönesans gibi önemli bir dönemi yaşayan Avrupalı sanatçılar lületaşının teknik ve estetik boyutunu kavrayarak etkili eserler yapmışlardır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte yerli ustalar, Eskişehir’de de işlemciliği başlayan lületaşından, dönemin kültür ve estetiğini yansıtan ürünler ortaya koymuşlardır.

## 2.2. Lületaşı Ürünler

Teknik açıdan işlenmesi oldukça kolay, farklı malzemeler ile uyum sağlayan, beyaz ve tonlarında olmakla birlikte renklendirilmeye oldukça müsait olan lületaşından başta pipolar olmak üzere, sigara ağızlıkları, tespihler, takılar, biblolar vb. ürünler yapılmaktadır.

Çok hafif ve gözenekli olan malzeme kurutulduktan sonra tekrar neme ya da herhangi bir gaza maruz kalırsa bu nemi veya gazı büyük ölçüde emer, tekrar kururken de bu nemin veya gazın içindeki artıkları bünyesinde tutar. Bu temel özelliği nedeniyle çok uygun bir pipo malzemesi, aynı zamanda pek çok sanayi dalında kullanılan iyi bir filtre, yalıtım ve dolgu malzemesidir (Lületaşı Müzesi Kataloğu, T.C. Eskişehir Valiliği, 1989). Bu amaçla lületaşından sigara ağızlıkları ve nargileler de yapılmaktadır.

Eskişehir bölgesinde yapılan lületaşı pipolar incelendiğinde, üretilen 51 adet değişik formlarda pipo olduğu tespit edilmiştir. Bunlar; düz, figürlü (insan, hayvan ve mitolojik) ve motifli (bitkisel, geometrik) yüzey süslemelerine sahiptirler (Dudaş ve Özdemir, 2012: 49). Ayrıca pipoların ağızlık kısımlarında yan malzeme olarak kemik, kehribar, akrilik, polyester ve bakalit gibi malzemeler kullanılmaktadır.



Görsel 5. Aktaş Lületaşı Atölyesine Ait Lületaşı Pipo.



Görsel 6. Aktaş Lületaşı Atölyesine Ait Lületaşı Pipo.

Görsel 5 ve 6'da görülen lületaşı pipolar Eskişehir'in Odunpazarı ilçesinde yer alan lületaşı atölyelerinden biri olan Aktaş Lületaşı Atölyesi'ne aittir. "Sultan Başı" olarak ifade edilen bu biçim oldukça çok tercih edilen ve gelenekselleşmiş bir biçimdir. Figüratif pipolardan sonra herhangi bir figür içermeyen düz ya da dekorlu, Görsel 7'de yer alan pipolar gelmektedir. Önceleri lületaşı pipoların ağızlık kısımlarında yan malzeme olarak kemik, kehribar gibi materyaller kullanılmıştır. Fakat maddi kaygılar nedeniyle günümüzde akrilik, polyester ve bakalit gibi malzemeler tercih edilmektedir.



*Görsel 7. Aktaş Lületaşı Atölyesine Ait Lületaşı Pipo.*

Pipoların yanı sıra lületaşından görsel 8 ve 9'da görülen tespih ve takılarda günümüzde çokça üretilen ürünlerdir. Tespihler düz, motifli, renkli ya da renksiz olmakla birlikte takılarda kolye, bilezik, küpe, broş gibi ürünler yine düz, motifli, renkli ya da renksiz olarak karşımıza çıkmaktadır. Tespih ve takıların hem bazı bölgelerinde yan malzeme olarak hem de bütünleştirici ve kullanıma yönelik olarak altın, gümüş gibi değerli malzemeler ile değersiz plastik, kumaş, ip ve metaller de kullanılmaktadır.



*Görsel 8. Aktaş Lületaşı Atölyesine Ait Lületaşı Kolye.*



*Görsel 9. Aktaş Lületaşı Atölyesine Ait Lületaşı Tespihler.*



Görsel 10 ve 11'de yer alan sigara ağızlıkları ve mektup açacakları da lületaşından yapılmaktadır. Bu ürünlerde de yan malzeme olarak akrilik, polyester ve bakalit göze çarpmaktadır.



Görsel 10. Aktaş Lületaş Atölyesine Ait Zarf Açacağı.



Görsel 11. Aktaş Lületaş Atölyesine Ait Sigara Ağızlığı.

Lületaşından yapılan görsel 12, 13 ve 14'de yer alan heykelcikler, küçük büstler ve sanatsal çalışmalar dikkat çekici ürünlerdir. Genel olarak farklı malzeme kullanılmadan yekpare lületaşından yapılan bu ürünler biçim olarak çoğunlukla kültürel ve geleneksel öğeler içermektedir. Salt sanatsal olanlar ise geleneğe çok kopmadan figüratif olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 12. Lületaş Büst Heykelcikler.



Görsel 13. Aktaş Lületaş Atölyesine Ait Heykelcikler.



Lületaşı işlemeciliği biçim ve estetik açıdan incelendiğinde başta pipolar olmak üzere, biçimsel olarak da birbirini tekrar eden ve geleneksel hale gelmiş formlar göze çarpar. Bu değerli plastik malzemenin akademik düzeyde değerlendirilerek evrensel bir lületaşı imajı yaratabilmesi için, 1989 yılında I. Uluslararası Lületaşı Heykeltik Yarışması Eskişehir Valiliği'nce düzenlenmiştir. Eskişehir'de konuk edilen ülke içinden ve yurtdışından sanatçılar lületaşı ile tanıştırılmış ve işlemlerine olanak sağlanmıştır. Uluslararası etkileşim sağlayan bu renkli ve samimi yarışmada tamamen bağımsız ve özgün eserler üretilmiştir (Lületaşı Yurtdışı Sergileri, T.C. Eskişehir Valiliği Yayınları No:10).



Görsel 14. Lületaşı Heykeltik.

Yukarıda bahsedilen lületaşı ürünler günümüzde kullanıma yönelik ya da dekoratif amaçlı hediyelik eşya olarak satılmaktadır. Genel olarak “Hediyelik Eşya Üretimi”; Eskişehir ve Türkiye için önem taşıyan, çözülmesi gereken ve sorunları olan bir konudur. Hediyelik lületaşı ürünler içinde durum aynıdır. Kaliteli malzeme, deneyimli ve doğru işçilik korunmaya çalışılsa da birçok üretim yerlerinde maddi kaygılar nedeniyle ucuz malzeme ve kalitesiz işçilikle üretim yapıldığı görülmektedir. Bunun sonucunda da ortaya çıkan lületaşı ürünlerin estetikten uzak, gelenegi yansıtmayan biçimlere dönüşmektedir. Lületaşı işlemeciliği için ürün çeşitliliği de önemli bir sorundur. Hali hazırda var olan ürünler gelenek doğrultusunda üretilse de yıllardır yeni biçim arayışına gidilmemiştir. Bu nedenle çağdaş, estetik ve kültürel bağlarından kopmamış yeni hediyelik ürünler pazara girememiştir. Bu sorun; lületaşı işlemeciliğinde olduğu gibi Eskişehir ve Türkiye hediyelik eşya sektörü için de ivedilikle çözülmesi gereken bir durumdur. Bu çalışmada, artistik seramiklerde yan malzeme olarak lületaşını kullanılması araştırılmıştır. Lületaşı işlemeciliğinin ve sektörünün sorunları çalışmaya dâhil olmamakla birlikte konuya değinilmiştir. Bu sorunlar ve çözüme dair önermeler için tek başına kapsamlı bir çalışma gereklidir.

### 3.ARTİSTİK SERAMİKLERDE LÜLETAŞI KULLANIMI

Birinci bölümde bahsedildiği gibi artistik seramik tasarımında birçok farklı malzeme seramik ile birlikte kullanılmaktadır. Sanatçı, anlatımı güçlendirerek etkili bir biçim dili oluşturmak amacıyla ahşap, metal, cam ve taş gibi birçok farklı malzemeden yararlanabilmektedir. Artistik seramiklerde yan malzeme olarak lületaşının kullanımının hem seramik sanatına hem lületaşı işlemeciliğine pozitif yönde katkıları olacağı öngörülmektedir.

Lületaşı kullanımının **artistik seramiklere olan katkıları** şu şekilde sıralanabilir:

- Artistik seramiklerde kullanılacak yan malzemelerin renk açısından seramiğe uyumlu olmasının gerektiği düşünüldüğünde, lületaşı renklendirmeye müsait yapısı sayesinde kullanıma uygun bir malzemedir.

- Topraktan çıkarılıp şekillendirme aşamasına gelen lületaşı doğal yapısı ve renkleriyle de oldukça etkili bir yapıya sahiptir. Hiçbir şekillendirme ya da renklendirme işlemi yapılmadan da artistik seramiklerde biçim ile uyumlu bir şekilde kullanılabilir.

- Lületaşı, biçimlendirmesi ve yontması oldukça kolay ve pratik olan bir malzemedir. Bu yönüyle artistik seramik tasarımlarında biçim açısından istenilen şekilde değerlendirilebilir.

- Lületaşı şekillendirmesinin bir başka faydası da; eser yapım aşamasının hangi aşamasında olursanız olun her zaman biçim değişikliğine müsait bir malzeme olmasıdır. Suyun içerisinde belli bir süre bekletilen lületaşı yumuşayarak tekrar şekillendirilmeye müsait hale gelmektedir. Artistik seramiklerin yapım aşamasında planlı ya da plansız olabilecek her tür biçim değişikliğine lületaşı uyum gösterecektir.

- Lületaşının kuru haldeyken oldukça hafif ve sert bir hal alması da önemli bir noktadır. Bu sayede artistik seramiklerde farklı bir malzeme olarak kullanıldığında, eserin kolay taşınmasına ve muhafaza edilmesine olanak sağlayacak, dışarıdan gelebilecek darbelere karşı direnç gösterecektir.

- Seramik alanı içinde daha önce kullanılmayan bir malzemenin artistik seramik tasarımlarında yer alması, kullanılan yan malzemelere bir yenisini eklemenin yanı sıra estetik ve biçimsel bakımından yol gösterecek yenilikçi bir yaklaşımdır.

- Farklı malzemeler ile uyum sağlayan seramik, kendisi gibi doğal malzeme olan lületaşı ile aynı tasarımda buluşacaktır.

Artistik seramiklerde lületaşı kullanımının lületaşı işlemeciliğine olan katkıları şu şekilde sıralanabilir:

- Lületaşının alışagelmiş ürünler dışında, seramik ile birlikte farklı biçimlerde kullanılacak olması, lületaşı işlemeciliği için olumlu bir durum oluşturacaktır. Malzemenin kullanılabilmesi farklı alanlar ve ortaya çıkacak farklı tasarımlar, yeni, yaratıcı fikirlerin oluşmasında rol oynayacaktır.

- Geleneksel lületaşı işlemeciliğinde kullanılan birçok farklı malzeme arasına seramikte katılmış olacaktır.

- Lületaşının artistik seramiklerde yeni tasarımlar içerisinde yer alması, lületaşı işlemeciliğinde alışagelmış ve değişmeyen hediyeelik lületaşı sektörü için çağdaş ve estetik tasarımlara yol gösterecektir.

Artistik seramiklerde lületaşı kullanımının **lületaşı işlemeciliği ve artistik seramikler için sebep olabileceği olumsuz** yönleri şu şekilde sıralanabilir:

- Bütün sanat disiplinlerinde ve zanaat kollarında olduğu gibi seramik sanatı ve lületaşı işlemeciliğinde de ustalık, el becerisi ve deneyim önemlidir. Karışık malzeme kullanımı da beceri ve deneyim gerektirmektedir. Seramik ve lületaşı birlikteliği ancak malzeme bilgisine ve malzeme kullanım özelliklerine dair bilgili, çağdaş ve estetik bakış açısına sahip sanatçı ve zanaatkârlar tarafından kurulmalıdır. Aksi takdirde ortaya kitsch<sup>1</sup> denebilecek formlar çıkabilir.

- Gerek seramik, gerekse lületaşı gerekse her iki malzemenin yan yana kullanımında donanımlı malzeme bilgisine, denemelere ve tecrübeye sahip olmak gereklidir. Aksi takdirde tasarımın uygulamasında istenmeyen sonuçlar ortaya çıkabileceği gibi zaman kaybı, malzeme zayıtı ve maddi zarara sebebiyet verilebilir.

Seramik ve lületaşı alanlarına sağlanacak yukarıda sıralanan bu kazanımlar doğrultusunda ve oluşabilecek olumsuz durumları gözeterek artistik seramik tasarımları yapılmıştır. Bu tasarımlar yapılırken lületaşının günümüzdeki biçimsel durumu göz önüne alınarak var olan lületaşı ürünlerinden farklı bir biçimde lületaşı kullanımı amaçlanmıştır. Böylece malzemenin şekillendirilmesine dair toplum içindeki alışılmış biçim farklı bir boyut kazanacaktır. Ayrıca yapılan tasarımların teknik, estetik ve düşünsel açıdan Çağdaş Seramik Sanatı içerisinde yer alabilecek düzeyde olmasına özen gösterilmiştir.

Aşağıda görsel 15, 16, 17'de yer alan artistik seramik tasarımların konusu; hapsedilme, baskı kurma ve şiddet uygulamadır. Tasarım sürecinden sonra uygulama aşamasına geçilmiştir.

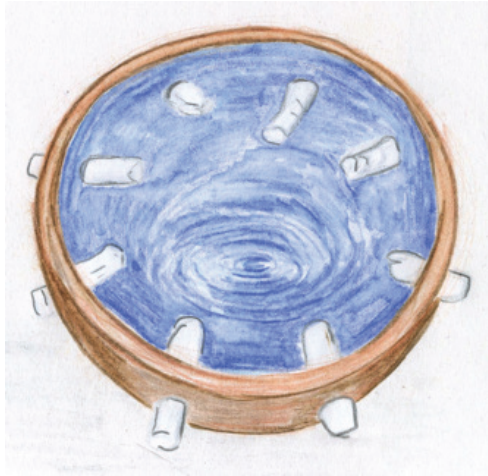


Görsel 15. Seramik Çanak Tasarımı, Kırmızı Çamur ve Lületaşı.

<sup>1</sup> Kitsch sözcüğünün kökeni belirsizdir. Kimileri "eskiz" anlamına gelen İngilizce "Sketch'den geldiği ileri sürmekte, kimilerine göreyse sokaktan "ıvır-zıvır toplamak" anlamına gelen Almanca "Kitschen" fiilinden gelmektedir (Yardımcı, 2001; 223)



Görsel 16. Seramik Çanak Tasarımı, Kırmızı Çamur, Mavi Sır ve Lületaşı.



Görsel 17. Seramik Çanak Tasarımı, Kırmızı Çamur, Mavi Sır ve Lületaşı.

Şekillendirme görsel 18'de görüldüğü gibi çamur tornasında kırmızı çamur ile yapılmıştır. Şekillendirme tamamlandıktan sonra sertliğine gelen çanaklara sivri uçlu aletler yardımıyla tasarımlara uygun bir şekilde delikler delinmiştir. Ardından bisküvi pişirimi yapılmış ve yine tasarımlar doğrultusunda çanakların iç kısımları mavi renk yarı mat sır ile sırlanmıştır.



Görsel 18. Çamur Tornasında Çanak Şekillendirme

Seramik çanaklar son halini aldıktan sonra lületaşı parçalarının şekillendirilmesine geçilmiştir. Lületaşını şekillendirilebilmek için öncelikle görsel 19'da görüldüğü gibi 2 gün su içerisinde yumuşamaları sağlanmıştır. Ardından keskin uçlu aletler yardımıyla şekillendirme yapılmıştır. Uygulama sonucunda seramik çanaklara açılan deliklere lületaşı parçaları yerleştirilmiş ve uygulama tamamlanmıştır.



**Görsel 19.** Lületaşının Su İçerisinde Bekletilerek Yumuşatılması.



**Görsel 20.** Keskin Uçlu Aletler Yardımıyla Lületaşının Şekillendirilmesi.



**Görsel 21.** Lületaşı Kullanılarak Oluşturulan Tasarımın Son Hali.



**Görsel 22.** Lületaşı Kullanılarak Oluşturulan Tasarımın Son Hali.



**Görsel 23.** Lületaşı Kullanılarak Oluşturulan Tasarımın Son Hali.



**Görsel 24.** Lületaşı Kullanılarak Oluşturulan Tasarımın Son Hali.



## SONUÇ

Antik çağlarda ilkel insanların doğadan topladıkları saman, çalı gibi materyallere çömlek formu verdikten sonra balçık ile sıvamaları, seramik alanında farklı malzeme kullanımına örnek olması dikkat çekmektedir. Bu durum zamanın koşulları değerlendirildiğinde ihtiyaca yönelik yapılmış ve zaman ilerledikçe çeşitlilik göstermiştir. Özellikle Sanayi Devrimine kadar teknik açıdan zanaat olarak ilerleyen seramik, bu aşamadan sonra Art and Crafts gibi akım ve ekoller sayesinde 20.yüzyılın başlarından itibaren bir sanat alanı olarak değer görmeye başlamıştır. Öncesinde seramik yapan birey bir zanaatkâr olarak sadece siparişi yani talep edileni yaparken artık bir sanatçı olarak ilk ölçüt olarak kendisini temel almaya başlamıştır. Bu durum ortaya çıkan seramiklere artistik bir etki kazandırmasının yanı sıra anlatıma zenginlik katmak ve biçimi daha çarpıcı hale getirmek için seramik ile birlikte kullanılacak farklı malzeme arayışını da doğurmuştur. Nitekim birçok seramik sanatçısı ahşap, metal, cam ve taş gibi farklı materyallere artistik seramik tasarımlarında yer vermiştir ve günümüz çağdaş seramik sanatına bakıldığında bu durumla sık sık karşılaşılmaktadır. Bu noktada iki durum göze çarpmaktadır; bazı seramik sanatçıları seramiği şekillendirme aşamasında yan malzeme kullanarak seramik ile pişirirken, bazı sanatçılar tasarımlarındaki seramik parçaların teknik bakımdan tüm aşamalarını bitirdikten sonra eserini güçlendirmek amacıyla yan malzeme kullanmaktadır. Bu iki durum yan malzemenin cinsine, ısıya karşı dayanıklılığına, tasarımda kullanılma biçimine göre değişmektedir.

Arkeolojik geçmişi milattan öncelere dayanan ve yazılı kaynaklarda izine 12.yüzyılda rastlanan lületaşı da artistik seramik tasarımlarında yer alabilir. Lületaşının şekillendirilmesinin oldukça kolay olması, renklendirilmeye müsait yapısı, doğal dış görünümü açısından tasarımlarda olumlu olarak rol alabilecek olması ve farklı malzemeler ile uyum sağlaması artistik seramik tasarımlarında seramik ile birlikte kullanımı için bir avantajdır. Yukarıda belirtilen artistik seramiklerde yan malzeme kullanımına dair oluşan iki durum açısından lületaşı değerlendirilir ise ikinci durum geçerlidir. Bunun nedeni; lületaşı ortamda bulunan neme ve gaza duyarlı bir taştır. Hatta madenden çıkarıldıktan sonra kuruyan lületaşı belli bir süre su içerisinde bekletilerek tekrar yumuşatılıp şekillendirilebilir yani bu kadar hassas bir malzeme olduğu için seramik ile birlikte pişirilmesi imkânsızdır. Artistik seramik tasarımlarına, seramik parçaların tüm işlemleri bittikten sonra eseri sonlandırma aşamasında eklenmesi gereklidir. Ancak bu durumun teknik ve estetik bakımından oldukça avantajlı olacağı düşünülmektedir. Çünkü seramiğin her ne kadar tasarım aşamasından sonuna kadar plan ve program dâhilinde olursa da kendi içerisinde değişken bir yapısı vardır. Yani tasarım yaparken öngörülen bazı durumlar süreç içerisinde değişerek nihai sonuçta farklı şekiller alabilir. Bu durum açısından değerlendirildiğinde, lületaşının en son süreçte esere eklenmesi yararlı olacaktır. Elbette ki bu aşamada lületaşının yapısal olarak bu duruma uygun olması da önemli bir özelliktir. Lületaşı istenildiği zaman tekrar tekrar yumuşatılıp şekillendirilebilen bir malzemedir.

Seramik ve lületaşı birlikteliğinin, artistik seramik tasarımı ve lületaşı işlemeciliği açısından birçok kazanımlar sağlayacağı araştırma esnasında tespit edilmiştir. Bu kazanımların; malzeme, renk, şekillendirme, tasarım, estetik gibi farklı yönleri vardır. Özellikle lületaşı işlemeciliği için lületaşı kullanıma dair farklı fikirlere yol gösterici olacak olması ve seramik alanında kullanılan



farklı malzemelere bir yenisinin eklenecek olması önemli iki katma değerdir. Dünya ölçeğinde en kaliteli lületaşının Eskişehir ve çevresinden elde edildiği dikkate alındığında, lületaşı işlemeciliği için özgün, çağdaş ve estetik lületaşı kullanımının ortaya çıkması hem Eskişehir hem Türkiye için önemli bir konudur. Seramik çamuru ve lületaşı gibi iki doğal malzemenin aynı tasarımlarda buluşması, ülkenin hediyelik eşya sektörüne yeni bakış açısı kazandıracak olmasının yanı sıra kültürel bir niteliğe sahip olan lületaşı işlemeciliğinin pazar payının artmasına kazanımlar sağlayacaktır. Genel olarak Türkiye’de hediyelik eşya kültürü değerlendirildiğinde lületaşı üretimlerinde olduğu gibi ortaya çok olumlu sonuçlar çıkmamaktadır. Hediyelik eşya üretimleri incelendiğinde çoğu estetikten yoksun, kültürel ve çağdaş değerleri yansıtmayan, salt maddi kazanç odaklı ucuz işçilik ve maliyetle üretilmiş hediyelik eşyalardır. Lületaşı hediyelik eşya ürünlerinde de durum pek farklı değildir. Maddi kaygılar nedeniyle ucuz malzeme ve işçiliğe kaçılmış, çağdaş biçim arayışına gidilmemiş, yıllardan beri geleneksel biçimlerle yetinilmiştir. Hatta zaman zaman bu geleneksel biçimlerin bile yozlaştırılarak estetikten yoksun üretimler olarak sunulduğu görülmektedir. Türkiye ve Eskişehir hediyelik eşya pazarı için bu sonuçlar istenmeyen ve olumsuz bir durumdur.

Bu çalışmada; hediyelik eşya sektöründe kültürel ve önemli bir yeri olan lületaşının artistik seramikler de yan malzeme olarak kullanımı araştırılmış ve elde edilebilecek kazanımlar ortaya konmaya çalışılmıştır. Tüm araştırma ve incelemeler ışığında lületaşı birlikteliğinde artistik seramik tasarımları ve uygulamaları yapılarak öneri olarak sunulmuştur. Ayrıca makalede “Artistik Seramiklerde Lületaşı Kullanımı” başlığı altında ortaya çıkacak kazanımlar ele alınmıştır. Türkiye’de sorun olan genel hediyelik eşya konusu için ayrıca kapsamlı bir araştırma ve çözüm önerilerinin getirilmesi gereklidir. Bu araştırmanın, teorik açıdan literatüre katkı sağlanmasının yanı sıra sanat ve tasarım adına hem seramik hem lületaşı alanlarına değerli katkılar sağlaması umut edilmektedir.

## KAYNAKÇA

Algan E. (2015). Eskişehir'de Lületaş, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Anadolu Üniversitesi Yayınları No:3194, Cilt:8, Sayı:8, s. 1-30.

Dudaş N., ÖZDEMİR M. (2012). Eskişehir İline Lületaş İşlemeciliği ve Üretilen Ürünler, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Yayını.

Ergün H. (2009). Afyonkarahisar Bölgesi Andezitlerinin Seramik Çamur ve Sır Bünyelerinde Değerlendirilmesi, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens., Seramik ASD, YLT.

İşcan N. (1999). Beyaz Altın "Lületaş" Meerschaum, Eskişehir: İşcan Yayınları – 25.

Yardımcı İ.(2001). Sanatta Kitsch Kavramı, Eskişehir: Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Sayı:11, 233-239.

Lületaş Müzesi Kataloğu, T.C. Eskişehir Valiliği, 1989.

Lületaş Yurtdışı Sergileri, T.C. Eskişehir Valiliği Yayınları No:10.

## İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: <http://www.catalunya.com/emili-biarnes-raber-25-1-103?language=en>, (Erişim Tarihi 05.05.2017)

http-2: [http://clay-n-fiber.com/wb\\_portfolio.php?curImg=8&galleryFilter=1#carousel](http://clay-n-fiber.com/wb_portfolio.php?curImg=8&galleryFilter=1#carousel), (Erişim Tarihi 15.01.2018)

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <https://tr.pinterest.com/ebakla/374-anatolia-ceramics/?ip=true>, (Erişim Tarihi 17.01.2018)

Görsel 2: Hakan ERGÜN, Afyonkarahisar Bölgesi Andezitlerinin Seramik Çamur ve Sır Bünyelerinde Değerlendirilmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens., Seramik ASD, YLT, 2009, s.75.

Görsel 3: [http://www.herbignac.com/marche\\_potier/mcgallery/albums/8/biarnes.jpg](http://www.herbignac.com/marche_potier/mcgallery/albums/8/biarnes.jpg), (Erişim Tarihi 05.05.2017)

Görsel 4: [http://clay-n-fiber.com/wb\\_portfolio.php?curImg=8&galleryFilter=1#carousel](http://clay-n-fiber.com/wb_portfolio.php?curImg=8&galleryFilter=1#carousel), (Erişim Tarihi 15.01.2018)

Görsel 5: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 6: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 7: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 8: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 9: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 10: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 11: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 12: Lületaş Müzesi Kataloğu, T.C. Eskişehir Valiliği, 1989, s.48.

Görsel 13: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 14: Lületaş Yurtdışı Sergileri, T.C. Eskişehir Valiliği Yayınları No:10, s.15.

Görsel 15: Tasarım Sahibi, Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 16: Tasarım Sahibi, Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 17: Tasarım Sahibi, Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 18: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 19: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 20: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 21: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 22: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 23: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

Görsel 24: Selim ÇINAR Kişisel Arşiv.

# BESTE VE İCRA İLİŞKİSİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ: İKİ SÛZİNÂK ŞARKI

Dr. Nevin ŞAHİN\*

## ÖZET

*Türk Müziğinde, özellikle saz müziği bestekârlarının eserleri ele alınarak, bestecilik yaklaşımları üzerine kapsamlı çalışmalar yürütülmüştür. Bu çalışmaların ortak özelliği, bir bestekârın yaşam öyküsü ve bestelerinin ele alınıp monografi niteliğinde irdelenmesidir. Ancak aynı dönemde eser vermiş olan bestecilerin üretimlerindeki ortaklıklar, Türk Müziğinde teorik çalışmalar kapsamında yoğunlukla incelenmemiştir. Beste ve icra ilişkisi üzerine böyle bir karşılaştırma yapmak amacıyla bu çalışmada 20. yüzyıl şarkı besteciliğine odaklanılmıştır. Yaşam öyküleri paralellikler barındıran iki bestekâr olan Sadettin Kaynak ve Gavsî Baykara'nın birbirine müzikal yapı itibarıyla çok benzeyen, ancak biri çok sık icra edilirken biri nadiren icra edilen, Sûzinâk makamındaki iki eseri karşılaştırılmıştır. Form, usûl ve anlatı boyutlarıyla gerçekleştirilen analiz, benzer eserlerin farklı icra tercihlerine maruz kalmasını teorik açıdan değerlendirmektedir. Ele alınan dar örneklemin bulguları ışığında, Türk Müziğinde bestecilik yaklaşımlarının incelenmesine yönelik daha geniş kapsamlı analizlerde dikkate alınabilecek öneriler sunulmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Bestecilik, Analiz, Sûzinâk, Sadettin Kaynak, Gavsî Baykara

---

\*İstanbul Alman Şarkiyat Enstitüsü, İstanbul / TÜRKİYE, sahin@oiist.org

# A COMPARATIVE ANALYSIS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN COMPOSITION AND PERFORMANCE: TWO SONGS IN MAKAM SÛZİNÂK

Dr. Nevin ŞAHİN\*

## **ABSTRACT**

*In Turkish Music, there are comprehensive studies on approaches to composition especially regarding the instrumental compositions. These studies usually dig into a composer's biography and his works like a monography. However, the similarities between the works of contemporary composers have not been frequently analyzed. This study focuses on composition of songs in the 20th century to make a comparison of the relationship between composition and performance. Two songs in makam Sûzinâk from Sadettin Kaynak and Gavsî Baykara, whose life stories share common turning points, are comparatively analyzed resting on the fact that one is frequently performed while the other is neglected. The analysis on form, usûl and narration finds a theoretical ground for the different performance preferences for similar songs, and offers suggestions for more comprehensive analyses of approaches to composition in Turkish music.*

**Keywords:** *Composition, Analysis, Sûzinâk, Sadettin Kaynak, Gavsî Baykara*

---

\*Orient-Institut Istanbul, Istanbul / TURKEY, sahin@oiist.org

## 1. GİRİŞ

Türk Müziğinde araştırmacıların ilgisini uyandıran başat konulardan biri repertuvarıdır. Bestekârların nasıl bir anlam dünyasında yaşadığı, eserlerin hangi kuramsal altyapı ve duygusal birikimle bestelendiği, icracıların eserde neleri ön plana çıkardığı gibi sorular, farklı odak noktaları olsa da çıkarımları itibarıyla Türk Müziği repertuvarını anlamaya yönelik çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu alandaki çalışmalar, bir bestekârın hayatı ve eserlerine yoğunlaşabildiği gibi (Köprek, 1996; Yamaner-Yamak, 2003; Özdemir, 2009), bir icracının performansını anlamaya yönelik (Yavuz, 1994; Yahya, 2002, Eruzun-Özel, 2010) ya da bir bestekârın belirli bir formdaki eserlerini çözümlemeye yönelik (Akgün, 2011; İrden, 2012; Gidiş, 2014) şekillenebilmektedir. Çok farklı bestekâr ve icracıların çok farklı örneklerine odaklanan böyle çalışmalarda bir ortak nokta göze çarpmaktadır: Bu çalışmalar, bestekâr ya da icracıyı biyografik bir bütün olarak ele almakta, onun repertuvara katkılarına bir monografi derinliğinde eğilmektedir. Yaygın olmamakla birlikte, farklı bestekâr ya da icracıları karşılaştıran (Zeybek, 2013) veya bir bestecilik yaklaşımıyla bestekârların anlayışlarını karşılaştıran (Çolakoğlu, 2006) karşılaştırmalı çalışmalar da mevcuttur. Ancak Türk Müziği repertuvarına yönelik karşılaştırmalı çalışmaların keşfedilmeyi bekleyen çok daha büyük bir potansiyel taşıdığı söylenebilir.

Bu çalışma, Türk Müziği sözlü eser repertuvarı özelinde bestecilik yaklaşımlarını anlama ve yorumlama amacıyla gerçekleştirilmekte olan kapsamlı bir çalışmanın ilk basamağı olarak, aynı dönemde eser vermiş bestekârların repertuvara katkılarının karşılaştırılmasına odaklanmaktadır. İki çağdaş bestekârın iki eserinin ele alındığı bu çalışmada hem farklı bestekârlar üzerinden hem de beste ve icra ilişkisi üzerinden farklı katmanlarda karşılaştırmalar yapılması hedeflenmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında repertuvara önemli katkılar sunmuş olan Sadettin Kaynak (1895-1961) ve Gavsı Baykara (1902-1967), bu çalışmada ele alınan bestekârlardır. Yaşam öyküleri pek çok ortaklık barındıran bu iki bestekârın aynı makamdaki iki sözlü eserinin form yapısı, güfte-usûl ilişkisi ve güfte-müzikal anlatım ilişkisi açılarından analiz edilmesiyle, beste-icra ilişkisine dair teorik çıkarımlar aranmıştır. Bu bağlamda Sadettin Kaynak'ın bestelediği, TRT repertuvarına 6396 numarasıyla kayıtlı “Hicran dolu geceler bahtım gibi karadır” isimli Sûzinâk şarkı ile Gavsı Baykara'nın bestelediği, TRT repertuvarına 3508 numarasıyla kayıtlı “Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır” isimli Sûzinâk şarkı incelenmiştir. Beste-icra ilişkisi üzerine niceliksel ve niteliksel analizlerin yapıldığı ve karşılaştırmalı araştırmalara bir giriş niteliği taşıyan bu çalışma, çok dar bir örneklem üzerine yürütülmüş olmasına rağmen önemli sayılabilecek bulgulara erişmiştir. Bu bulgular ışığında, Türk Müziğinde bestecilik yaklaşımlarının incelenmesine yönelik yürütülebilecek daha geniş kapsamlı araştırmalar ve karşılaştırmalı çalışmalara yönelik öneriler sunulmuştur.

## 2. 20. YÜZYILDA İKİ BESTEKÂR: SADETTİN KAYNAK VE GAVSİ BAYKARA

Çalışma kapsamında ele alınan iki bestekâr, çok yakın tarihlerde yaşamış ve müzik konusunda benzer eğitimler almıştır. İki sanatçı da hem icracı hem de bestekâr olarak bilinmektedir. Bu bölümde, bestekârlar Sadettin Kaynak ve Gavsî Baykara'nın yaşam öykülerinden ayrıntılar aktararak ortak noktalar vurgulanmaktadır.

1895 yılında müderris Ali Alâeddin Efendi ve Havva Hanım'ın oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelen Sadettin Kaynak, babasının dinî eğitime verdiği önemin etkisiyle 9 yaşında hâfız olmuştur (Kaynak ve Özcan, 2002, s. 85). Çocuk yaşta babasını kaybeden Kaynak, onun vasiyetine uyarak tahsiline ilahiyat alanında devam etmiş ve bir dönem kâtiplik yaptıysa da hayatına din adamı olarak devam etmiştir (Şen, 2003, s. 13-14).

İlk mûsikî derslerini Hâfız Melek Efendi'den almış olan Kaynak, askerliği nedeniyle Diyarbakır, Mardin, Elazığ gibi doğu illerinde görev yapmış ve halk müziği öğelerinden beslenmiştir. Askerlik sonrası Mehmet Emin Dede ve Kâzım Uz'la müzik çalışmalarını sürdürerek dinî müzik alanında da önemli bir birikim edinmiştir (Kaynak ve Özcan, 2002, s. 86). Enderûnda başlayan müezzin-hanende geleneğinin hâfız-hanende ve hâfız-gazelhan şeklinde devam ettiğini belirten Şen (2003, s. 43), hâfızlık ve mûsikinin hep iç içe olduğunu vurgulayarak, Kaynak'ın da bu geleneğin devamı niteliği taşıdığını belirtmiştir. Ayrıca, Kaynak'ın, soyadı kanunu uygulamaya konulduğunda kendisine uygun bir soyadı bulamadığı ve yaptığı bestelerin kaynağının ne olduğunu düşünürken Kaynak soyadını aldığı rivayet edilmektedir (Şen, 2003, s. 19).

1920'lerde plaklar doldurmaya başlayarak bestekârlığının yanı sıra ses icrasıyla da ön plana çıkan Kaynak'ın Türk Müziği repertuvarına çok önemli başka bir katkısı da film müzikleri alanında olmuştur. Önceleri Mısır ağırlıklı yabancı filmlere müzikler besteleyen Kaynak, 85 filme müzik yaptığını belirtmiştir (Kaynak ve Özcan, 2002, s. 86). İmamlık maaşının yanında film çalışmaları ve plaklardan elde ettiği gelirlerle yaşamını sürdüren Kaynak, hayatının son zamanlarında plak şirketlerinden alacaklarını tahsil edemediği için maddî zorluklar çekmiştir (Şen, 2003, s. 25-27).

Kendi ifadesiyle 1000'in üzerinde eser bestelemiş olan Kaynak'ın (Kaynak ve Özcan, 2002, 87) 668 eseri tespit edilmiş, 20 eserin de onun bestesi olduğu iddia edilmiştir. Bazılarının notaları bulunamamış olan bu eserlerin çoğu, şarkı formundadır (Şen, 2003, s. 421-462). Üstatlarının evine meşke gittiği gibi kendi evinde de meşkler düzenlemiş (Şen, 2003, s. 89) ve Alâeddin Yavaşca gibi önemli icracıların yetişmesine katkı sunmuş olan Kaynak'ın müzikle örülü yaşamı, 1961 yılında noktalanmıştır.

Yenikapı Mevlevihanesi'nin son şeyhi Abdülbâkî Baykara'nın ilk çocuğu olarak 1902'de dünyaya gelen Gavsî Baykara, baba tarafından şeyh silsilesine dahildir (Göktürk, 1969, s. 2277). Yazıcızâde Ahmet Bican'a dayandırılan bu soyda Ali Nutkî Dede, Nâsır Abdülbâkî Dede, Abdürrahîm Kühî Dede gibi önemli bestekâr ve müzikbilimciler sıralanmaktadır (Erdoğan, 2003, s. 17-21).



Büyükbabası Şeyh Celaleddin Efendi'den henüz 5 yaşındayken kudüm velvelelerini öğrenen Baykara, onun vefatının ardından Halid Efendi'den ney öğrenmiş, sonraları ise Rauf Yekta Bey'den ve Zekâizâde Hâfız Ahmet Irsoy'dan istifade etmiştir (Göktürk, 1969, s. 2277). Bir yandan farklı okullarda eğitimine devam ederken bir yandan da Mevlevihanede eğitim almayı sürdüren Baykara, genç yaşta mutrıba çıkmış ve 1925'e kadar Mevlevihanede mutrıplığa devam ederek ney icra etmiştir (Erdoğan, 2003, s. 56). Tekkeler kapandıktan sonra başka görevler yapmış olsa da 1940'larda İstanbul'a geri dönerek belediye konservatuvarında ney dersleri vermiştir (Göktürk, 1969, s. 2277).

Konservatuvar günlerine kadar bestelemiş olduğu 150 kadar eseri yırttığı aktarılan Baykara'nın (Göktürk, 1969, s. 2277) günümüze 60 kadar eseri ulaşmıştır ve bunların çoğu saz eseridir (Erdoğan, 2003, s. 57). 1967'de vefat eden Baykara'nın "şeyhzade" yani şeyh oğlu olması, Mevlevihanede çok özel bir eğitimden geçmesine vesile olmuştur. Yenikapı Mevlevihanesi Postnişini Şeyh Gavsî Baykara Hazretleri diye nitelendiği hâtıratında, Baykara'nın pek çok dil bildiği ve Mevlevihaneden Rum meyhanesine pek çok kültüre aşına olduğu vurgulanmaktadır (Özeke, 2000, s. 28-34).

Şen (2003, s. 91-92), Kaynak'ın bestecilik kimliğiyle ilgili önemli kıyaslamalar yaparak bu çalışmaya yön veren tespitlerde bulunmuştur. Tanburî Mustafa Çavuş, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Tanburî Cemil Bey'i bir "yıldız grubu" olarak nitelendiren Şen, Alâeddin Yavaşca'nın "bir müzik dehası, kabına sığmayan bir bestekâr" olarak tanımladığı Kaynak'ı da bu gruba dahil etmiştir. Saray aristokrasisinde âşık tarzı müziğe odaklanan ve dönemin klasik formlarına rağbet etmemiş olan Tanburî Mustafa Çavuş (Şen, 2003, s. 94-95); çok çeşitli formlarda ve yeni nağmelerle eserler üretip geniş halk kitlelerine müziğini ulaştırmakla kalmayan, eserlerini öğrencileriyle meşk ederek onların daha geniş çevrelerde duyulmasını sağlayan Dede Efendi (Şen, 2003, s. 95-96); şarkı formunu mûsikînin baskın formu haline getiren, buna rağmen türkü ve köçekçe gibi formlara hiç ilgi göstermemiş olan Hacı Arif Bey (Şen, 2003, s. 98-99) ve tanbur sazının icra tekniğini değiştiren Tanburî Cemil Bey (Şen, 2003, s. 99), müziğin önemli dönüşümler geçirmesinde rol oynayan mihenk taşları olarak bu yıldız grubunda anlatılmıştır. Kökleri Osmanlı'ya dayansa da bir Cumhuriyet bestekârı olan Kaynak, mûsikî inkılabı sürecinde Türk Müziğinin tamamen yok olmasını engellemek gibi önemli bir rol üstlenmiştir (Şen, 2003, s. 101-105). Alaturka-alafranga çatışmasında çokselsliliği reddederken form zenginliğini benimsemiş ve revü, tango, operet gibi formlarda da eserler bestelemiştir (Şen, 2003, s. 106). Tutucu çevreler tarafından çok rahatsız edilen Kaynak, Yavaşca'nın iddiasına göre Hacı Arif Bey'in yıllar önce yaşadığı şeyin (Şen, 2003, s. 99), Cinuçen Tanrıkorur'un (2014, s. 261) iddiasına göre de Tanburî Cemil Bey'in yıllar önce yaşadığı şeyin bir benzerini yaşamıştır. Kaynak'ı yukarıda aktarılan yıldız grubundan ayıran en önemli özellik saray himayesinin olmamasıdır. Yaşadığı dönem itibarıyla sanatından kazanmak gibi bir şansı olmayan Kaynak, dönemin gelişmelerine ayak uydurarak plaklardan geçiminin bir bölümünü karşılamıştır (Şen, 2003, s. 108-109).

Bu kıyaslamalar Kaynak'ın Türk Müziği besteciliğindeki önemini gözler önüne serdiği gibi Baykara hakkında görece kısıtlı bilgiye erişebilmemizi de açıklamaktadır. Kaynak, eşsiz beste kabiliyetinin yanı sıra dönemin koşullarına iyi uyum sağlamasıyla adını her kesime duyur-

muştur. Baykara'yla ilgili yıldız grubu tarzı benzetmeler yapılmamıştır, ancak Kaynak hakkında daha çok sayıda yayın üretilmesi onunla ilgili daha fazla kuramsal yorum yapılmasına da sebep olmuştur. Ayrıca Kaynak'ın üstün besteciliği, çağdaşı olan diğer bestekârların kaçınılmaz olarak gölgede kalmasıyla sonuçlanmıştır. Buna karşın, Kaynak ve Baykara'nın bestelerinde belirleyici rol oynamış olan üç ortak noktayı vurgulamak gerekir. İlk olarak, engin müzik birikimine sahip olan Mevlevî geleneği bu iki bestekârın müzikal kimliğinin gelişmesinde etkili olmuştur. Silsileden gelen Baykara, Yenikapı Mevlevihanesi'nin müzikal birikimiyle doğrudan beslenmiştir. Zekâî Dedé'nin öğrencisi olan yani Bahariye Mevlevihanesi'nden beslenen Kâzım Uz ve Aziz Dedé'nin öğrencisi olan yani Galata Mevlevihanesi'nden beslenen Neyzen Emin Dede, Kaynak'ın mûsikî hocaları olmuştur (Şen, 2003, s. 72-73). İkinci olarak, biri hâfız olan öbürüyse pek çok dil bilen bu iki bestekâr, sözcüklerle yakın ilişkilerini bestekâr kimliklerinde yansıtmıştır. Son olarak, bestekâr kimliklerinin yanı sıra hem Kaynak hem de Baykara icracı kimlikleriyle öne çıkmıştır. Kaynak, ses icrasıyla; Baykara da ney icrasıyla tanınmıştır. Kaynak'ın sözlü müziğe olan katkısıyla Baykara'nın saz müziğine olan katkısı düşünüldüğünde, icra boyutlarıyla ayrılan bu iki bestekârın repertuvara katkılarının da farklılaştığı görülmektedir. Ancak Reha Sağbaş'ın da vurguladığı gibi Kaynak'ın yüksek bir sazende ustalığında bestelediği aranağmeler (Gidiş, 2014, s. 30), sözle ilişkilerinin yanı sıra saz müziğiyle ilişkilerinde de bu iki bestekârın bir ortaklık taşıdığını göstermektedir. Bu çalışma kapsamında gerek eğitim gerek icra gerekse bestecilik açısından ortak özellikleri vurgulanan bestekârların beste açısından ortaklıkları bulunan fakat icra açısından farklılık gösteren iki eseri arasındaki ilişki, teorik açıdan açıklanmaya çalışılmıştır.

### 3. YÖNTEM

Beste ve icra ilişkisi çerçevesinde yukarıda ortak yönleri detaylandırılan iki çağdaş bestekârın, taşıdıkları ortaklıklar üzerinden seçilen Sûzinâk makamındaki iki eseri karşılaştırılmıştır. Örneklem oluşturulması sırasında beste faktörü makamın belirlenmesinde ve icra faktörü eser seçiminde rol oynamıştır. Kaynak'ın yüzlerce şarkısı bulunmasına rağmen Baykara'nın repertuvara kayıtlı yalnızca yedi şarkısı bulunmaktadır (http-1). Bestekârların aynı makamda birden fazla şarkı bestelemesi kıyaslamayı mümkün kılacağından Baykara'nın yedi şarkısından aynı makamda olmayanlar örneklem dışında bırakılmıştır. Kürdilihiczâkâr ve Sûzinâk makamlarında ikişer şarkısı repertuvarda bulunan Baykara'nın Kürdilihiczâkâr şarkıları, Kaynak'ın aynı makamdaki şarkılarıyla usûl ortaklığı barındırmadığı için Sûzinâk makamına odaklanılmıştır. Bestekârların Sûzinâk makamındaki şarkıları arasından Kaynak'ın 6396 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Hicran dolu geceler bahtım gibi karadır" isimli şarkısı ve Baykara'nın 3508 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır" isimli şarkısı, icra noktasındaki farklılık nedeniyle seçilmiştir. Türk Müziğinde icra konusunda yeterli istatistiksel veri bulunmadığı için (Karaosmanoğlu ve Özel, 2018) icra sıklıkları konusundaki kanaat YouTube paylaşımlarıyla desteklenmiştir.

Araştırma çerçevesinde yukarıda belirtilen eserlerin form yapısı, güfte-usûl ilişkisi ve güfte-

müzikal anlatım ilişkisi üzerinden niteliksel incelemeler yapılmıştır. Şarkıların incelenmesinde güfte üzerinden müzikal cümlelerin tespit edilerek form analizi yapılmasına dayalı yaklaşım (Ezgi, 1937, s. 221-285) bu çalışmada da benimsenmiştir. Bu analizin detaylandırılmasında Batı Müziğinde sıklıkla kullanılan katmanlı analiz (Berki, 2016) tercih edilmiştir. Eser seçiminde usûl ortaklığı arandığı için güfte-usûl ilişkisi darplar üzerinden (Özkan, 2016) ele alınmıştır. Müzikal anlatım konusunda, eserdeki müzikal öğelerin bestekâr tarafından sözlerdeki anlamı yansıtmak üzere bilinçli olarak şekillendirilmesini anlatan “söz boyama (word-painting)” tekniğine yönelik analizler (Özen ve Baysal, 2017) örnek alınmıştır, ancak bu tekniğin kullanılıp kullanılmadığına yönelik bir çalışma makalenin kapsamı dışında kalacağı için analize dahil edilmemiştir. Nitel analizleri desteklemek amacıyla bestekârların Sûzinâk makamında tespit edilen bütün şarkılarının (Baykara 2 şarkı, Kaynak 4 şarkı) form yapısı incelenerek niceliksel sonuçlara ulaşılmıştır. İcra noktasında değerlendirme yapabilmek adına, YouTube üzerinde ilgili şarkıların videoları tespit edilmiştir (http-2). Ayrıca Türk Müziği eserleri paylaşan bir YouTube kanalındaki, farklı bestekârların farklı icracılar tarafından seslendirilmiş bütün Sûzinâk eserleri (20 video) karşılaştırılmıştır. Yapılan analizler sonucu iki eser özelinde ulaşılan niteliksel bulgular, niceliksel bulgularla karşılaştırılmıştır.

Çalışma kapsamında niceliksel olarak incelenen üç grup eser bulunmaktadır: Baykara'nın Sûzinâk şarkıları, Kaynak'ın Sûzinâk şarkıları ve YouTube kanalındaki Sûzinâk şarkılar. Baykara'nın şarkıları B-1 ve B-2 şeklinde, Kaynak'ın şarkıları K-1, K-2, K-3, K-4 ve K-5 şeklinde, güftelerin alfabetik sırasına göre kodlanmıştır. Niteliksel olarak incelenen eserler, bu gösterimde B-2 ve K-2 kodlarıyla gösterilmektedir. K-1 makam değişmeli bir eser olduğu için örneklemin dışında bırakılmıştır. Türk Müziği eserleri paylaşımı yapan bir YouTube kanalı, icra karşılaştırması için referans alınmış ve kanal adının kısaltması olan İB şeklinde bu eserler kodlanmıştır. 1'den 20'ye yapılan sıralama, ilgili kanalın “Sûzinâk Makamında Şarkılar” isimli oynatma listesindeki sıra numaralarını göstermektedir. İB-8, şarkı değil ağır semâî olması gerekçesiyle örneklemin dışında bırakılmıştır. İB-6, İB-9, İB-10 ve İB-12, İB-4'ün; İB-11 İB-5'in, İB-17 ve İB-19 İB-16'nın, İB-18 de İB-13'ün başka icracılar tarafından seslendirilmiş videolarından oluşmaktadır, İB-15 ise B-2'nin bir icrasıdır. B ve K grubu eserlerin YouTube üzerindeki icra temsillerine bakıldığında Mayıs 2018 itibarıyla B-1 ve K-5'in 10'un üzerinde videosu, K-2'nin aynı kayıttan üretilmiş 2 videosu, B-2'nin 100'ün üzerinde videosu görülmekte, diğer eserlerle ilgili bir videoya rastlanmamaktadır.

Çalışma kapsamında yapılan niteliksel ve niceliksel analizler teori eksenli olarak gerçekleştirilmiştir. İncelenen eserlere yönelik tarihsel, toplumsal ve kültürel verilerin kapsamlı analizi, makalenin boyutlarını aşacağı için çalışma dışı bırakılmıştır. Ancak bu durum, analizlere yönelik bir sınırlılık doğurmuştur.

#### 4. ANALİZ BULGULARI

B, K ve İB gruplarındaki eserlerin niceliksel bulguları, Sûzinâk makamı hakkındaki kuramsal açıklamalar ışığında değerlendirilmiştir. Arel nazariyatında, iki farklı Sûzinâk makamı tarif edilmiştir. Karara Rastlı giden ilk makam, 12 basit makam arasında sıralanarak Basit Sûzinâk adı verilen makamdır; karara Hicazlı giden diğeri ise, Zirgüleli Hicaz makamı şeddi şeklinde tanımlanan ve Zirgüleli Sûzinâk adı verilen göçürülmüş makamdır (Özkan, 2016, s. 203-207, 260-263). Nâsır Abdülbâkî Dede (1765-1821), Tedkik ü Tahkik isimli yazmasında Sûzinâk makamını bir terkiib olarak anlatırken yalnızca Zirgüleli Sûzinâk adıyla Arel nazariyatında anılan makamı tarif etmiştir (Başer, 2013, s. 203-206). Eugenia Popescu-Judetzi'nin (2010) hazırladığı katalogta Tanburî Küçük Artin (18. yüzyıl) dışında kalan edvarların Nâsır Abdülbâkî Dede ile benzer tarifler yaptığı, Artin'in ise Aşiran kararlı bir Sûzinâk makamı tarif ettiği görülmektedir; Hagopos Ayvazyan (1869-1918) yazmasındaki Sırf Sûzinâk isimli makama kadar ise Arel nazariyatında Basit Sûzinâk olarak tanımlanan makama rastlanmamaktadır. Karadeniz nazariyatında Sûzinâk makamı, iki farklı türü bulunan bir basit makam olarak incelenmiştir (Karadeniz, 2013, s. 87). "Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri" isimli çalışmasında Arel (1991, s. 349), şed makamlar bölümünde Zirgüle makamının Rast perdesindeki şeddinin Zirgüleli Sûzinâk ya da Hicazkâr makamı olduğunu belirtmiştir. Aynı ekolün temsilcisi olan Suphi Ezgi (1933, s. 242-255), Hicazkâr makamının başka bir makamın şeddi olduğunu belirterek seyirleri birbirinden farklı olan bu iki makamı birbirinden ayırırken Arel, böyle bir ayrıma gitmeyerek Sûzinâk makamının anlaşılmasını zorlaştırmıştır.

Farklı makam tarifleri incelendiğinde, seyre Nevâ perdesinde Hicazlı başlayarak Rast perdesindeki karara Rast ya da Hicaz seyirinde giden bu makam için Karadeniz-Töre sisteminin verdiği tanımın en geçerli tanım olduğu sonucuna ulaşılabılır. Bu açıdan bakıldığında, incelenen B, K ve İB grubu eserlerinin aynı makam adı altında tasnif edilmiş olması kuramsal açıdan doğrudur denilebilir. Tablo 1'de görüleceği üzere B grubu eserlerde %50 oranında iki tür de kullanılırken K grubu eserlerin %100'ü karara Rast seyirde giden ilk Sûzinâk türündedir. Öte yandan İB grubu eserlerin %100'ü karara Hicaz seyirde giden ikinci Sûzinâk türündedir. Bu makamsal bulgu ışığında, birinci türde olan K-2 ve ikinci türde olan B-2'nin icra noktasında ayrışmasının beklendiği yorumu yapılabilir. Ancak 8741 repertuar numarasıyla kayıtlı, Ahmet Rasim Bey'e ait "Pek revâdir sevdiğim ettiklerin" şarkısında Rastlı ve Hicazlı seyirlerin iç içe geçmesi gibi kuramsal ayrımla çelişen uygulamaların varlığı göz önünde bulundurulduğunda, bu yorumun beste-icra ilişkisini açıklama niteliği taşımadığı görülmekte ve bestecilik tercihlerine yönelik daha detaylı incelemeler yapılmasının gerekliliği önem kazanmaktadır.

Tablo 1. Makam ve form kapsamındaki niceliksel bulgular

	Form		Makam		Güfte bölümlerindeki karar perdelerinin dağılımı		
	ABCB	Diğer	Rastlı	Hicazlı	Karar perdesi (Rast)	Güçlü perdesi (Neva)	Diğer
<b>B Grubu</b>	2	0	1	1	%50	%50	%0
<b>K Grubu</b>	3	1	4	0	%41,17	%35,29	%23,52
<b>İB Grubu</b>	8	2	0	10	%51,28	%43,58	%5,12

Güfte temelli olarak müzik cümleleri incelendiğinde, B-2 ve K-2'nin form yapısıyla ilgili karışımıza Tablo 2 ve Tablo 3'teki şemalar çıkmaktadır.

*Tablo 2. Sadettin Kaynak'ın "Hicran dolu geceler bahtım gibi karadır" isimli eserindeki (K-2) form özellikleri*

Aranağme	
Hicran dolu geceler A1	bahtım gibi karadır B1
Çektiğim işkenceler A2	kalbde derin yaradır B2
Gözlerim nemli C1	yüreğim gamlı C2
Bu hasret bana D	oldu elemli E
Aranağme	
Dünya bana zindandır F1	yüreğim dolu kandır G1
Bu varlığı n'ideyim F2	çektğim hep hicrandır G2
Gözlerim nemli C1	yüreğim gamlı C2
Bu hasret bana D	oldu elemli E

*Tablo 3. Gavsî Baykara'nın "Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır" isimli eserindeki (B-2) form özellikleri*

Dokunma kalbime zira A	çok incedir kırılır B1	inedir kırılır B2
O tıpkı mâbede benzer C	ki orda hıçkırılır D1	orda hıçkırılır D2
Gülersen aşkıma gönüm E	harâb olur yıkılır B1'	harâb olur yıkılır B2
O tıpkı mâbede benzer C	ki orda hıçkırılır D1	orda hıçkırılır D2
Aranağme		

Müzik cümlelerine göre form analizi yapıldığında ortaya çıkan ve birbirinden hayli farklı görülen bu iki şema, bir üst katmanda incelendiğindeyse iki eserin güfte kısımlarının aslında aynı formda olduğu ve bu formun şarkı besteciliğinde en yaygın kullanılan form olan A (zemin) + B (nakarat) + C (miyân) + B (nakarat) formu (Yavaşca, 2002, s. 125; Özkan, 2016, s. 108) olduğu görülmektedir. Nitekim B grubu eserlerin %100'ü, K grubu eserlerin %75'i, İB grubu eserlerin de %80'i bu formdadır (Tablo 1). Tablo 4 ve Tablo 5, eserlerdeki güfte bazlı melodik cümleleri ölçü numaralarıyla birlikte ilk katmanda göstermektedir. Zemin, miyân ve nakaratı oluşturan cümle grupları ise bir üst katmanda, ölçü numaraları ve karar perdeleriyle gösterilmektedir. Tablo 4 ve Tablo 5'te gösterilen iki katmanlı analiz şemaları, iki eserin aynı formda olduğunu ortaya koymaktadır.

Tablo 4. K-2'nin iki katmanlı analiz şeması

7				14				15				22				23				30				15				22			
<b>A</b>								<b>B</b>								<b>C</b>								<b>B</b>							
Neva								Rast								Eviç								Rast							
7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	19-20	21-22	23-24	25-26	27-28	29-30	15-16	17-18	19-20	21-22	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	19-20	21-22								
A1	B1	A2	B2	C1	C2	D	E	F1	G1	F2	G2	C1	C2	D	E	A1	B1	A2	B2	C1	C2	D	E								

Tablo 5. B-2'nin iki katmanlı analiz şeması

1			6			7			12			13			18			7			12		
<b>A</b>						<b>B</b>						<b>C</b>						<b>B</b>					
Neva						Rast						Neva						Rast					
1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	7-8	9-10	11-12
A	B1	B2	C	D1	D2	E	B1'	B2	C	D1	D2	E	B1'	B2	C	D1	D2	E	B1'	B2	C	D1	D2

Form ortaklığı tespit edilen ilgili eserlerde gözlemlenen önemli bir fark vardır: Baykar'a'nın eserinde güfte, zemin ve miyân bölümlerinde makamın güçlü perdesiyle, nakarat bölümlerinde de makamın karar perdesiyle bitmektedir; Kaynak'ın eserindeyse güfte, zemin bölümünde makamın güçlü perdesiyle, nakarat bölümlerinde makamın karar perdesiyle biterken, miyân bölümünde makamın güçlü perdesinde değil makamın sıklıkla kullanılan perdelerinden biri olmayan Eviç perdesinde bitmektedir. Bu farklı perde tercihi, şarkı besteciliği konusunda çığır açan Kaynak'ın (Tanrıkorur, 2014, s. 257) forma getirdiği bir yenilik, besteciliğine özgü bir yaklaşım olarak yorumlanabilir. Bu farklılık Tablo 1'deki bulgular ışığında değerlendirildiğinde, Kaynak'ın icrada yaygın olarak tercih edilen yapıdan ayrıştığı gözlemlenmektedir; zira İB grubunda makamın karar ve güçlü perdeleri, güfte bölümlerinin karar sesleri olarak neredeyse yarı yarıya dağılmaktadır ve bir güfte bölümünün karar sesi olarak Eviç perdesinin kullanımıyla karşılaşmamaktadır; B grubunda da güfte bölümlerinin karar sesleri olarak Neva ve Rast perdeleri yarı yarıya dağılım göstermektedir. Dolayısıyla bu yeniliğin icra sıklığına olumlu bir yansımalarının olmaması beklenebilir.

Güfte-usûl ilişkisi açısından incelendiğinde, güftelerin vezinlerindeki farklılık göze çarpmaktadır. K-2 hece veznindeki bir güfte üzerine bestelenmiştir; zemin ve miyân mısraları 7+7, nakarat mısralarıysa 5+5 hece vezindedir. B-2 ise aruz vezninde bir güfte üzerine bestelenmiştir; kullanılan güftenin her mısraı MEFÂ'İLÜN/FE'İLÂTÜN/MEFÂ'İLÜN/FE'İLÜN vezniyle yazılmıştır. Farklı vezinlere rağmen iki eser de aynı usûlde bestelenmiştir ve K-2'nin miyân bölümü dışındaki tüm bölümlerde mısraın son hecesi ölçü başına gelecek şekilde sözler konumlandırılmıştır. Biri hâfız, öbürü çok dilli olan bestekârların sözcüklere olan ustalıklı hakimiyeti, güfte-usûl ilişkisi açısından benzerliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 8 zamanlı; 1 yarı kuvvetli düm, 1 kuvvetli tek, 1 yarı kuvvetli tek, 1 kuvvetli düm ve 1 zayıf tek şeklindeki 5 darptan oluşan Düyek usûlüne göre (Özkan, 2016, s. 633) güftelerin konumlandırıldığı Tablo 6 ve Tablo 7'de, güfte-usûl ilişkileri gösterilmektedir. Bu tablolarda görülen ilişkiler, dikkat çekici



bir farka işaret etmektedir ve güfte bölümlerinin karar sesleriyle ilgili bulgularla paralellik göstermektedir. Makamın güçlü ve karar perdelerinde tamamlanan güfte bölümleri yarı kuvvetli darpta sonlanırken, K-2'deki bu perdeler dışında bir perdede tamamlanan güfte bölümü ise kuvvetli darpta sonlanmıştır.

Tablo 6. K-2'de güfte-usûl ilişkisi

Düm	te-ek	tek	dü-üm	te-ek	Düm	te-ek	tek	dü-üm	te-ek
Hic	ran	do	lu	gece	ler__				
(es)	bahtım	gi	bi	kara	dır__				
(es)	Çekti	ğim	iş	kence	ler__				
(es)	kalbde	de	rin	yara	dır__				
(es)	Göz	le	rim	nem	li__				
(es)	yü	re	ğim	gam	lı__				
Bu	has__		ret	ba	na__				
(es)	ol	du	e	lem	li__				
Dün	ya__		ba	na	zin__	dan		dır__	
yü	re__		ğim	do	lu__	kan		dır__	
Bu	var__		lı	ğı	ni__	de		yim__	
(es)	çek	ti	ğim	hep	hic__	ran		dır__	
(es)	Göz	le	rim	nem	li__				
(es)	yü	re	ğim	gam	lı__				
Bu	has__		ret	ba	na__				
(es)	ol	du	e	lem	li__				

Tablo 7. B-2'de güfte-usûl ilişkisi

Düm	te-ek	tek	dü-üm	te-ek	Düm	te-ek	tek	dü-üm	te-ek
Do	kun	ma	kal__	bi	me__			zi	ra
çok	in	ce	dir	kırı	lır__				
(es)	in	ce	dir	kırı	lır__				
O	tıp	kı	mâ	bede	(es)	ben__		zer__	
ki	or	da	hiç	kırı	lır__				
(es)	or	da	hiç	kırı	lır__				
Gü	ler	sen	aş__	kı	ma__			gön	lüm
ha	râ	bo	lur	yıkı	lır__				
ha	râ	bo	lur	yıkı	lır__				
O	tıp	kı	mâ	bede	(es)	ben__		zer__	
ki	or	da	hiç	kırı	lır__				
(es)	or	da	hiç	kırı	lır__				

Gerek makam, gerek form, gerekse usül işlenişleri açısından ortaklıklar barındıran söz konusu eserlerde güfte-müzikal anlatım ilişkisine bakıldığında dikkate değer farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Müzikal anlatım açısından Baykara'nın eseri bir bütünlük arz ederken Kaynak'ın eserinin bir sıra dışılık barındırdığı gözlemlenmektedir. Nota 1'de, B-2'nin zemin bölümünde "çok incedir" güftesinin bulunduğu B1 cümlesinde (3. ölçü) eser Muhayyer perdesine kadar çıkmaktadır, bu perde ilgili bölümün en tiz sesidir. B2 cümlesinin (5. ölçü) en tiz sesi de yine "incedir" sözüne oturtularak uyum sağlanmıştır. Aynı bölümde, B1 ve B2 cümlelerinin "kırılır" güftesinin bulunduğu üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçülerinde kırılma hissini yansıtmak için 16'lık notalar ve birkaç steplik atlamalar (B1 cümlesinde pest tarafa, B2 cümlesinde tiz tarafa doğru) gözlemlenmektedir.

DO KUN MA KAL BI ME Zİ RÂ ÇOK IN CE DIR KI RI  
LİR IN CE DIR KI RI LİR (SAZ) LİR (SAZ)

Nota 1. B-2 zemin bölümü (1-6. ölçüler)

Aynı eserin nakarat bölümünde (Nota 2) C cümlesinin "benzer" güftesine geçerken (8. ölçü) Acem ve Hüseyin perdelerindeki arızalar kaldırılmıştır. Bunun mabedin kutsallığına ve ilahî kusursuzluğuna bir gönderme olarak yorumlanması mümkündür, daha sözcük tamamlanmadan ilgili arızaların geri gelmesi de gerçek bir mabetten değil bir benzerlikten söz edildiğini hatırlatır niteliktedir. İlgili bölümün D1 ve D2 cümlelerinin "hıçkırılır" güftesinde 16'lık notaların ve çarpmaların tercih edilmesi, hıçkırık hissini desteklemektedir.

O TIP KI MÂ BE DE BEN ZER KI OR DA HIÇ KI RI  
LİR OR DA HIÇ KI RI LİR (SAZ) LİR (SAZ)

Nota 2. B-2 nakarat bölümü (7-12. ölçüler)

Miyân bölümünde (Nota 3) zemin bölümüyle ortak müzik cümlelerinin bir anlam ortaklığına işaret ettiği düşünülebilir. B1' cümlesi "yıkılır" güftesinde B1 cümlesine eşitlenmiştir. Kırılmak ve yıkılmak sözcüklerindeki anlam ilişkisi, müzik cümlelerindeki paralellikle yansıtılmıştır. Bölümün başındaki "Gülersen aşkıma" güftesinde gülme hissiyle ilişkilendirilebilecek şekilde birkaç steplik atlamalarla tiz tarafa doğru gösterilen çıkış, B1' cümlesindeki "harâb olur yıkılır" güftesine gelindiğinde şarkının en tiz yerinden en pest yerine doğru bir harekete dönüşür, bu bir anlamda melodik bir "yıkılma" olarak yorumlanabilir.

GÜ LER SEN AŞ KI MA GÖN LÜM HA RÂB O LUR YI KI  
LIR HA RÂB O LUR YI KI LIR (SAZ - - - - -)

Nota 3. B-2 miyân bölümü (13-18. ölçüler)

Kaynak'ın eserine bakıldığında anlamsal bir sıra dışılıkla karşılaşılmaktadır. Nota 4'te, K-2'nin zemin bölümünün, makamın güçlü perdesi etrafındaki ezgilerle şekillendiği görülmektedir. "Hicran dolu", "karadır" gibi olumsuz anlamlı, "karanlık" ifadeler sözcük anlamıyla aynı doğrultuda bir ilişki kuramayacak kadar parlak bir sesi vurgulamaktadır. Aynı bölümün B2 cümlesinde (13. ölçü) "derin" sözcüğü Muhayyer perdesine kadar genişleyen bir melodiyle, cümlelerin en dibindeki değil en tepesindeki seslerle örtüştürülmüştür.

Hic rân do lu ge ce ler bah tım gi bi ka ra dır  
Çek ti ğim iş ken ce ler kalb de de rin ya ra dır

Nota 4. K-2 zemin bölümü (7-14. ölçüler)

Eserin nakarat bölümünde (Nota 5), C1 cümlesindeki "nemli" güftesi (15. ölçü) ağıyormuş gibi seslerin aşağı doğru süzülmesiyle ifade edilmektedir. Bu anlamsal ilişkinin olağanlığına paralel olarak C2 cümlesindeki "gamlı" güftesinin de benzer bir ezgisel doğrultu izlenmesi beklenmektedir, ancak ezgi tam ters yönde, tiz tarafa genişlemektedir (17. ölçü). E cümlesindeki "elemli" güftesi de sözcük anlamıyla ilişkisiz şekilde, Nâsır Abdülbakî Ded'e'nin ifadeleriyle "gönül genişliği ve sevinç" uyandıran Rast makamında (Başer, 2013, s. 131) işlenmektedir.

Göz le rim nem li yü re ğim gam lı  
Bu has ret ba na ol du e lem li D.C.

Nota 5. K-2 nakarat bölümü (15-22. ölçüler)

Nota 6'daki miyân bölümünde, F1 cümlesinin Segâh perdesinde Sabâ makamında işlendiği görülmektedir. Güftedeki "zindandır" sözcüğüyle paralel olarak (24. ölçü) küçük mücennep aralıklarına sıkıştırılan ezgi, zindanın sıkışmışlık hissini yansıtmaktadır. Ancak aynı sıkışıklık G1 cümlesinde "yüreğim dolu kandır" güftesinin sonunda da (26. ölçü) karşımıza çıkmaktadır, bu dar aralıkların "dolu" hissini yansıtamayacak nitelikte olduğu söylenebilir. Güfte-müzikal anlatım ilişkisine odaklanıldığında Kaynak'ın alışılmışın dışında, karşıtlıklarla bezeli bir ilişki kurguladığı görülmektedir. Baykara'nın yaklaşımıyla karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklılığın, form ve usûl işlenişleri konusunda gözlemlenen farklılıklarla ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Nota 6. K-2 miyân bölümü (23-30. ölçüler)

Baykara'nın eseri, Sûzinâk repertuarı içinde en sık icra edilen eserler arasında yer almaktadır. Mayıs 2018 itibarıyla YouTube web sitesinde bu eserin Safiye Ayla'dan Yıldız Tilbe'ye çok geniş bir icracı çeşitliliği taşıyan 100'den fazla icrasının videosu bulunmaktadır. Kaynak'ın eserinin ise aynı sitede yalnızca iki videosu bulunmaktadır ve bu iki video da Alâeddin Yavaşca'nın aynı icrasından hazırlanmıştır. Kaynak'ın eseri aynı zamanda bir film müziği olma özelliği taşımasına rağmen içinde kullanılmak üzere bestelendiği 1952 Erman Film yapımı Tahir ile Zühre filminde de kullanılmamıştır (Dikici, 2011, s. 197). Yapılan analizler ışığında icra sıklıkları arasında farklılıklar bulunan bu iki eserin beste-icra ilişkisi Tablo-8'i ortaya çıkarmaktadır.

Tablo 8. B-2 ve K-2'de beste-icra ilişkisi

Analiz unsurları	B-2	K-2
Bestekârların müzikal yönü	Dinî eğitim, sözcüklerle ilişki, icracılık	Dinî eğitim, sözcüklerle ilişki, icracılık
Bestekârın tanınırlığı	Düşük	Yüksek
İcra sıklığı	Yüksek	Düşük
Makam, usûl ve form yapısı	Sûzinâk, Düyek, ABCB	Sûzinâk, Düyek, ABCB
Makam işleniş	Bölüm sonlarında karar ve güçlü perdeleri	Miyân bölümünün sonunda farklı perde tercihi
Usûl işleniş	Bölüm sonlarında yarı kuvvetli darp	Miyân bölümünün sonunda kuvvetli darp
Müzikal anlatım	Bütünlüklü	Sıra dışı

Ortak müzikal yönleri bulunan bestekârların, ortak makam, form ve usûl yapıları taşıyan eserleri olan bu iki şarkı arasında, icra yaygınlığında ortaya çıkan bu farkın teorik tespitlerle ilişkisi olduğu düşünülmektedir. B-2'nin yaygın icrasına karşın form, usûl ve müzikal anlatım noktalarında ayrışan K-2'nin seyrek icrası, bestekârının tanınmışlığına rağmen K-2'nin repertuarın çok tanınmayan eserleri arasında yer almasının nedenleri arasında teorik farklılığın da gösterilebileceği sonucunu doğurmaktadır. İki bestecinin iki Sûzinâk şarkı özelinde farklı bestecilik yaklaşımları benimsedikleri söylenebilir. Baykara daha yaygın müzikal ve anlamsal özellikleri tercih ederken Kaynak alışılmışın dışında anlatım özellikleri kullanmış, formu alışılmışın dışında yorumlamış ve makam seyrinde farklılıklar gözetmiştir. Gerek eğitim, gerek icracılık gerekse bestecilik konusunda ortaklıkları bulunan bu bestekârların ilgili iki eserdeki farklı yaklaşımları, az bilinen bestekârın çok icra edilirken çok bilinen bestekârın az icra edilmesi gibi bir sonucun ortaya çıkmasında da etkili olmuştur.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Biri döneminin en iyi tanınan, diğeri çok bilinmeyen iki Türk Müziği bestekârının biri neredeyse hiç icra edilmeyen, diğeriyle sıklıkla icra edilen iki şarkısı üzerine makam, form, usûl ve müzikal anlatım eksenli gerçekleştirilen karşılaştırmalı analizlerin bulguları, eserlerin icra yaygınlığının form, usûl ve müzikal anlatımla ilişkili olduğunu göstermektedir. Gavsî Baykara'nın çok tanınan "Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır" isimli Sûzinâk şarkısı, güftenin zemin ve miyân bölümlerinde makamın güçlü perdesinde, nakarat bölümlerindeyse makamın karar perdesinde sonlandığı, ilgili perdelerin usûlün yarı kuvvetli olan ilk darplarında yer aldığı, güf-teyle müzikal anlatımın bir bütünlük taşıdığı ve icra yaygınlığı bulunan bir şarkıdır. Döneminin en iyi bilinen bestekârlarından olan Sadettin Kaynak'ın "Hicran dolu geceler bahtım gibi karadır" isimli Sûzinâk şarkısı ise, diğer eserle makam ve form yapısı açısından taşıdığı ortaklıklara rağmen güftenin miyân bölümünde makamın güçlü perdesinde ve usûlün ilk darbında sonlanmadığı, güf-teyle müzikal anlatımın karşıtlıklar barındırdığı ve icra yaygınlığı bulunmayan bir şarkıdır. Beste-icra ilişkisi konusunda, çalışma kapsamında ele alınmayan tarihsel, toplumsal ve kültürel gerekçeler olabileceği gibi, beste-icra ilişkisindeki farklılığın teorik bir gerekçesi de olduğunu bu iki örnek özelindeki analiz bulguları göstermektedir. Bu tarz teori temelli karşılaştırmalı araştırmalar, incelenen eserlerle ilgili beste-icra ilişkisine yönelik çıkarımlara ulaşılmasını sağlayabilir. Ancak gerek örneklemin küçüklüğü gerekse salt teorik perspektiften analiz ve karşılaştırmaların yapılması, bu çalışma özelinde ulaşılan sonuçların ancak buzdağının görünen kısmı olarak yorumlanabileceğini göstermektedir. Beste-icra ilişkisini anlama konusunda tarih, edebiyat, sosyoloji gibi farklı disiplinlerin niteliksel karşılaştırmalara; istatistik, bilişim teknolojileri gibi farklı disiplinlerin de niceliksel karşılaştırmalara katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Bu çalışma, çağdaş olan ve biyografik ortaklıklar taşıyan iki bestekârın makam, usûl ve form açısından ortak olan iki eserini ele alacak şekilde daraltılmış bir örneklem üzerinde gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sınırlılıkları göz önünde bulundurulduğunda, daha geniş kapsamlı karşılaştırmaların bireysel ya da dönemsel bestecilik kimlikleriyle ilgili çıkarımlara ulaşılmasını sağlayabileceği düşünülmektedir. Böylesi çalışmalar, Selâhattin İçli'nin bestecilik yaklaşımını Alman Gebrauchsmusik Akımı içinde konumlandıran analizde (Çolakoğlu, 2006, s. 48-

49) olduğu gibi ulusal, ulus ötesi ve küresel değerlendirmelere araştırmacıları yönlendirebilir. Bu sayede Türk Müziğinde bestecilikle ilgili yeni araştırma alanlarının açılmasının yanı sıra Türk Müziği tarihi için bestecilik kimlikleri üzerinden yeni tasnif önerilerinin ortaya çıkması da mümkün olabilir.

Her ne kadar ilgili filmde kullanılmamış olsa da Kaynak'ın "Hicran Dolu Geceler Bahtım Gibi Karadır" isimli şarkısı bir film müziği olma özelliği taşımaktadır. Bu eserin ilgili filmde neden kullanılmadığı sorusu, başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte sinema-müzik arasındaki ilişkiye dair değerlendirmeler ortaya koyma potansiyeli taşımaktadır. Dolayısıyla film müziklerine odaklanan karşılaştırmalı araştırmaların yürütülmesi, Türk sinema tarihine ışık tutulmasının da önünü açmaktadır. Bu alandaki çalışmaların yaygınlaşmasının hem Türk Müziği hem de Türk Sineması açısından sağlayacağı faydalar göz önünde bulundurulduğunda karşılaştırmalı analizlerin müziği farklı disiplinlerle buluşturma imkânı sunduğu bir kez daha anlaşılmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Akgün, E. (2011). *Alâeddin Yavaşca'ya Ait TRT Repertuarında Yer Alan Kürdilihicazkâr Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Arel, H. S. (1991). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Onur Akdoğu, haz. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başer, F. A. (2013). *Türk Müsîkisinde Abdülbâkî Nâsır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Berki, T. (2016). *Analiz Atölyesi-4*. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yürütülen atölye çalışması. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Çolakoğlu, G. (2006). *Alman Gebrauchsmusik Akımı, Türk Müziği ve Selâhattin İçli*, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (16), 37-49. <http://dergipark.gov.tr/esosder> (Erişim tarihi: 12.03.2018)
- Dikici, R. (2011). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar: Türk Musikisinin 75 Yıllık Hikâyesi (4. Baskı)*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Erdoğan, M. (2003). *Meşrutiyetten Cumhuriyete Bir Mevlevî Şeyhi Abdülbâkî Baykara Dede: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Süirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eruzun-Özel, A. (2010). *Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri*, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (11), 283-298.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, Cilt 1. İstanbul: Millî Mecmua Matbaası.
- Ezgi, S. (1937). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, Cilt 3. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Gidiş, V. (2014). *Sadeddin Kaynak'ın Hicaz Makamında 14 Eserinin İncelenmesi*. Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Göktürk, H. (1969). *Gavsî Baykara*. R. E. Koçu ve M. A. Akbay, der. İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 4. (s. 2277). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi.
- İrden, S. (2012). *Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyinleri'ndeki Makam ve Form Anlayışının Türk Din Müsîkisine Etkileri*, *İdil Dergisi*, 1(4), 60-83.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Müsîkisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaoşmanoğlu, M. K. ve Özel, Ö. (2018). *Türk Makam Müziği Eserleri için Popülerlik ile Ezgisel Özgünlük/Öngörülebilirlik İlintisi*, TUMAC. 9 Mart 2018. <http://tumac.org/turk-makam-muzigi-eserleri-icin-populerlik-ile-ezgisel-ozgunluk-ongorulebilirlik-ilintisi/> (Erişim tarihi: 02.04.2018)
- Kaynak, G. ve Özcan, N. (2002). *Sadettin Kaynak*. İslam Ansiklopedisi, Cilt 25. (s. 85-87). Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Köprek, G. E. (1996). *Fehmi Tokay'ın Hayatı, Eserleri ve Musikimize Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özeke, A. D. (2000). *Neyzenler Kahvesi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özen, E. ve Baysal, O. (2017). *Mevlevî Âyinlerinde Söz-Boyama İzleri*, *Porte Akademik*, 16, 52-70.
- Özkan, İ. H. (2016). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri (16. Baskı)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Popescu-Judetz, E. (2010). *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şen, H. O. (2003). *Sadeddin Kaynak*. Ankara: Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu.
- Tanrıkorur, C. (2014). *Türk Müzik Kimliği (2. Baskı)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yahya, G. (2002). *Ünlü Vîrtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri: Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yamaner-Yamak, H. (2003). *Neşet Ertaş'ın Hayatı ve Eserleri*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsîkîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yavuz, Ş. (1994). *Münir Nurettin Selçuk'un İcracı Olarak Türk Musikisindeki Yeri ve Önemi*. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkî Sezgin İcralarının Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- [http-1: http://www.sanatmuziginotalari.com](http://www.sanatmuziginotalari.com) (Erişim tarihi: 10.02.2018)
- [http-2: http://www.youtube.com](http://www.youtube.com) (Erişim tarihi: 12.02.2018, 31.05.2018)



# CAM VE RENK

Arş. Gör. Fatma ÇİFTÇİ\*  
Prof. Mustafa AĞATEKİN\*\*

## ÖZET

*Bu araştırma camın plastik ifade olanaklarına ilişkin rengin cam sanatındaki kullanımının izini sürerken, camda renk ve anlatım ilişkisini inceleyerek bunu kullanan sanatçılara yer vermektedir. Rengin biçime yüklediği anlamlar dünyada cam malzemesini kullanan sanatçılar kapsamında ele alınmıştır.*

*İlk bölümde teknik açıdan camda renk olanaklarına değinilmiş, sanatçıların camı nasıl kullandıklarından örnekler verilerek teknik detaylara değinilmiştir. Renkle ilgili camın transparan yapısı göz önüne alınarak yapılan araştırmalara değinilmiş, ışık ve renk birlikteliğinin izi sürülmüştür. Anlatımda bu özellikleri kullanan sanatçıların eserleri üzerinden örnekler verilmiştir. Çizgisel ifade olanakları çerçevesinde neon uygulamaları ve roll-up tekniği kullanan sanatçıların biçim araştırmaları eser örnekleri eşliğinde sunulmuştur. Kompozisyonlarında rengi anlamın taşıyıcısı olarak kullanan sanatçılara yer verilmiş, rengi monokrom kullanan sanatçılara da değinilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Cam, Renk, Çağdaş Sanat, Cam Sanatı.

---

\*Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü Narlıdere- İzmir / fatma.ciftci@deu.edu.tr

\*\*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Cam Bölümü/ magatekin@anadolu.edu.tr

Bu makale Anadolu Üniversitesi BAP Komisyonunca kabul edilen 1702E046 no.lu projeden üretilmiştir.

# GLASS AND COLOUR

Res. Asst. Fatma ÇİFTÇİ\*  
Prof. Mustafa AĞATEKİN\*\*

## ABSTRACT

*This research traces the possibilities of plastic expression regarding the color of the glass and ranks the artists who use it by examining the relationship between color and expression in glass. The meaning that color adds to shape has been investigated in the scope of artists using glass in their works worldwide.*

*First of all, the technical aspects of glass regarding the possibilities of color are stated by giving examples of how artists use glass. The studies investigating color by taking into consideration of the transparent nature of glass are stated and the combination of light and color has been explored. In addition, the works of artists using glass and color are exemplified. Within the scope of linear expression possibilities, artists using neon applications and roll-up technique are presented through their art works. Finally, artists using color as a bearer of the meaning on their compositions, and artists using color monochrome are also briefly mentioned.*

**Keywords:** Glass, Color, Contemporary Art, Glass Art.

---

\*Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts Department of Ceramic and Glass Design Narlıdere-İzmir / fatma.ciftci@deu.edu.tr

\*\*Anadolu University Faculty of Fine Arts Glass Department / magatekin@anadolu.edu.tr

This article is produced from the project numbered 1702E046 accepted by BAP Commission of Anadolu University.

## 1. GİRİŞ

“Renk, ister doğal olsun, ister suni olsun, ışıkla başlar ve ışıktan türer. Işığın az olduğu yerde renk de azdır; ışığın güçlü olduğu yerde, renk de yoğun olacaktır.” (Ocvirk vd., 2015: 184). Rengin tarihsel bellekteki izleri incelendiğinde rengin kitleler üzerinde uyandırdığı anlamların, bugünün küresel dünyasında uzlaşmış bilimsel dayanaklara oturtulduğu görülmektedir. Üç-boyutlu biçimin kazandığı uzam da genellikle ışıkla birlikte düşünülmektedir. Biçimin uzamı, kendi içine davet ettiği ışık ile değişir; şeffaf olmayan malzemeler kullanıldığında biçimde boşluklar oluşturulur, böylece bu alanlar biçime nefes aldırır. Rengin biçime yüklediği anlamlar konusunda değerli düşüncelerini belirten Ludwig Wittgenstein’a göre gri renk ışıdamayandır ve gri görünen her şey ışıktan yoksun olandır (Wittgenstein, 2007: 7e). Siyah renkte bir aynadan örnek verir, yansıtma özelliğine sahip bir siyah yüzeyin biçime ‘kirliliği’ değil ‘derin’ bir anlam yüklediğinden bahseder (Wittgenstein, 2007: 8e). Camın transparan bir malzeme olması bu açıdan oldukça avantajlıdır. Ancak malzemeyle çalışmak bazı dezavantajları ve zorlukları da beraberinde getirir.

Camda rengin ele alınışı zaman içerisinde bilimsel ve teknolojik buluşlar nispetinde değişiklik gösterir. Sanatçıların ulaşabildiği malzemeler zamanla sanatçının üzerinde deneyler yaptığı veya kimi zaman eserlerin oluşmasında belirleyici roller oynayan, onunla birlikte anılan biçimsel bir ögeye dönüşür. Malzemenin sınırlarını denemeye koyulan sanatçının bu girişimi bazen yeni bir teknik keşfetmesiyle sonuçlanır. Bu nedenle malzeme çeşitliliği ve tekniği cam biçimlendirmede önemli bir rol oynar.

## 2. TEKNİK AÇIDAN CAMDA RENK OLANAKLARI

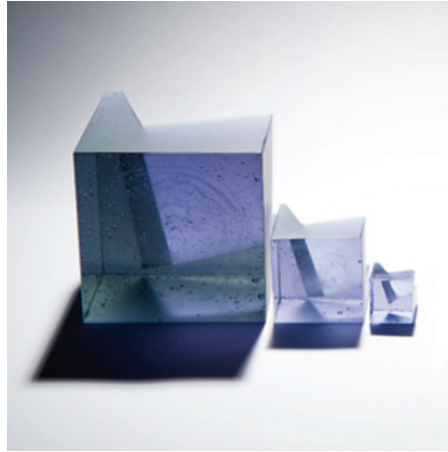
Camda renk kullanımı, renkli üretilmiş camlarla olabildiği gibi sentetik boyalarla dekor biçiminde de uygulanabilmektedir. Renk kullanımının ilk örnekleri deneysel olup, cam üzerinde kalıcı olma kaygısı güdülerek yapılmamıştır. Cam teknolojisi hakkında yeterli bilgiye ulaşıldığında ise camın üretimi sırasında renklendirilmiş özel camlar kullanılmaya başlanır. Bu camlar şeffaf veya opak camlar olarak iki çeşittir. Şeffaf camlar geçirgenlikleri nedeniyle ışığı daha iyi taşıırken, opak camlar ışığı geçirmezler ve kimi zaman doku olarak plastik bir görüntü verirler; bu nedenle camda rengin ele alınışı ışıkla birlikte değerlendirilir. Renkli camları çeşitli büyüklüklerde cam granüller halinde, çubuk biçiminde ve pudra inceliğinde cam malzeme olarak bulmak mümkündür. Bu tip camlar çok renkli çalışılmasına olanak tanır. Özellikle Art Nouveau döneminde pate de verre tekniği ile üretilen çok renkli cam eserler bu nitelikte camlar kullanılarak biçimlendirilmiştir (Cummings, 2011: 21-49). Camın dokuyu aktarma özelliğinin gerçeğe yakın renklerle birleşimi hiperrealist heykeller yaratmayı mümkün hale getirir (Görsel 1).



*Görsel 1. Raven Skyriver, "Gyre - Green Sea Turtle", 18" x 28" x 26", Cam, 2016, ABD.*

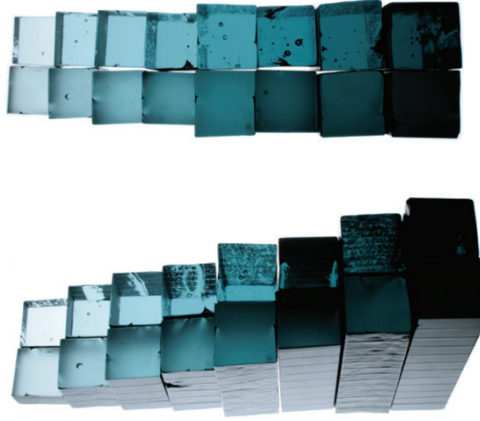
Teknik açıdan camı renklendirme, resim sanatında olduğu gibi pigmentlerle oluşturulmaz, oksitlerle oluşturulur. Camların farklı renklerde karıştırılarak kullanılması birbiri içerisinde eriyip farklı renk oluşmasına yol açmaz. Örneğin transparan mavi ile transparan sarı rengi birlikte eriterek kalıba döktüğünüzde yeşil renkli bir cam elde etmezsiniz. Belki daha iyisini elde edersiniz; bu iki transparan renk bazı açılardan bakıldığında ışığın da yardımıyla izleyiciye yeşil rengi algılayabilir. Başka bir ifadeyle her iki cam da kendi içinde yapısal özelliğini kaybetmezken, renk etkisi bağlamında izleyicide yepyeni bir izlenim oluşturabilir. Cam kütle içerisinde, baloncuk hapsedildiğinde ışığı daha fazla içine alarak renkte birkaç farklı tonda renk etkisi yankılanması da mümkündür.

Cam ile renk ilişkisi irdelendiğinde anlaşılır ki renk tonları transparan camın kalınlığına ve hacmine göre değişiklik gösterir. En açık transparan renk kullanılsa bile, boyutta uzam arttıkça renkte koyulaşma görülür. Heike Brachlow'un 2012 yılında tamamladığı camda renk ile ilgili araştırmasında cam harmanını oksitlerle renklendirmiş ve renk denemelerini yaptığı formu seçerken bu özelliklere dikkat etmiştir. Brachlow, 2008 yılında renk tonu ve yoğunluk konusunda testlere başlamış ve camların kalınlığına, büyüklüğüne ve hacmine bağlı olarak rengin daha koyu algılanabileceği en uygun biçimi (Görsel 2)'deki gibi tariflemiştir. (Brachlow, 2012: 127)



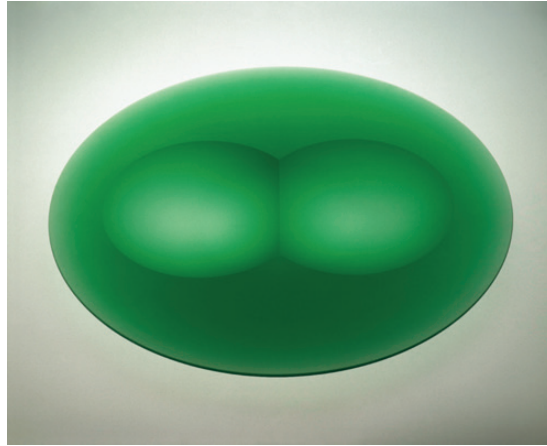
*Görsel 2. Heike Brachlow, Cam, 2012, Birleşik Krallık.*





Görsel 3. Heike Brachlow, cam, Renk yoğunluğunu ölçme 4.5 x 4.5 cm Yükseklik: değişken ölçülerde

Bu prensipte camın daha fazla ışık alması sonucunda rengin gözle görünür biçimde azalması ve artması esastır. Bu bir nevi resim sanatındaki degrade geçişin karşılığıdır. Bazı sanatçıların camın bu özelliğinden faydalandıkları görülür. Örneğin (Görsel 4) Frantisek Vizner kütle cam biçimlerinde rengin hacimle birlikte azalmasını kullanan sanatçılardan biridir. Benzer şekilde -ancak anlamın taşıyıcısı olarak renk yerine ışık kullanan- Libenský ve Brychtová'nın eserlerinde de ışığın kütle içerisinde dolaştığını izleriz.



Görsel 4. Frantisek Vizner, "Tabak", Çap: 45 cm, Cam, 1972, Çek Cumhuriyeti

Cam malzemesi kütleli formlara izin verdiği gibi, çizgisel ifadeye de olanak tanır. Hem fırında biçimlendirme tekniklerinde, hem üfleme tekniğinde, hem de neon sanatı\* ve plazma tekniğiyle renkli çizgisel kompozisyonlar yaratmak mümkündür. Örneğin neon gazı -vb.- doldurulmuş cam tüpleriyle oluşturulmuş kompozisyonlarda, ışığın camın içerisinden yansması

\*Yazarın 'Neon Sanatı' tabirini kullanma nedeni: ABD California'da Museum of Neon Art(MoNA) ismiyle bir müze bulunmaktadır, bu müze plazma da dahil olmak üzere neon tekniklerin kullanıldığı eserlerden bir koleksiyon oluşturmuştur. MoNA, bu alanda estetiği belirleyen kurum olmanın yanı sıra literatürü de etkilemiştir.

kuvvetli çizgilerin oluşmasını sağlar. Bu etki sanatçıya mekândaki perspektifi değiştirmeye varana dek geniş olanaklar sağlar. Bu olanak optik sanatta cam ve ışığı kullanan Dan Flavin gibi sanatçıların mekânda yanlısama yaratmasına ilham kaynağı olur (Görsel 5).

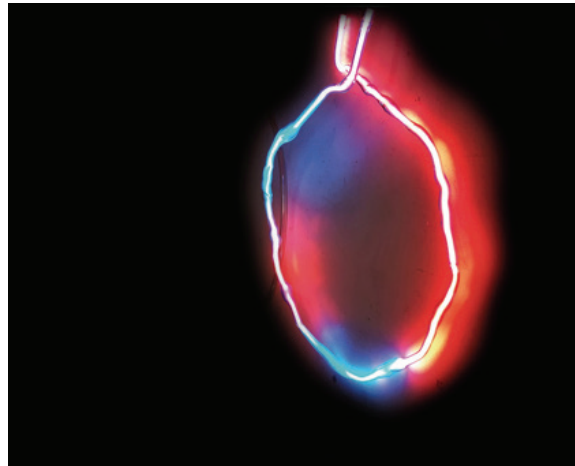


**Görsel 5.** Dan Flavin, "Untitled (to the 'innovator' of Wheeling Peachblow)", 200 x 200 x 8 cm, Floresan ışıklar ve Metal tesisat. 1968, ABD



**Görsel 6.** Lino Tagliapietra, "Makal", 26 x 11 x 7", Cam, 2008, ABD

Camda renk olanaklarından bir diğeri ise neon uygulamalarında gözlenir. Cam tüplerin içine doldurulan argon gazı ve cıva buharı mavi renk oluşturur, neon gazı kırmızı renk verir. Her iki gaz tüpe doldurulduğunda içeride dolaşan bu iki gaz kendi rengini gösterme mücadelesi verir. Bazen havanın sıcak veya soğuk olması durumunda renklerden biri galip gelir (Hernandez, 2016) (Görsel 7).



**Görsel 7.** Fatma Çiftçi (Yazar), "Mücadele", 40 x 30 x 20 cm, Cam, neon gazı, argon gazı, cıva buharı, 2016, Türkiye

Gazın doldurulduğu tüplerin şeffaf olmaması durumunda, örneğin opal beyaz bir tüpe doldurulan argon-cıva gazı mavi yerine beyaz ışık gösterir. Bu amaçla yeşil, pembe, kahve renkli tüp camlar üretilmiştir, bazı tüplerin sürpriz renkler oluşturduğu kullanıcıları tarafından dillendirilmektedir (Hernandez, 2016). Tüp içerisine neon, argon, helyum, ksenon, kripton, radon gibi soygazların doldurulması, plazma ve neon üretimini mümkün kılar. Renklerin kuvveti ışıkla birlikte doruğa ulaşırken bu teknikle metrelerce uzunlukta çizgisel görüntü yaratılabilir. Görsel 8’de gösterilen Michael Hernandez’in yerleştirmesindeki neon parçalarının her biri 3,5 metre uzunluğundadır. Bu teknikle yapılan mekân yerleştirmeleri camı bükebilen sanatçılara olduğu kadar, karışık malzeme kullanan çağdaş sanatçılara da esin kaynağı olmuştur.



*Görsel 8. Michael Hernandez, "The West is Tough, Amigo", 20x8x15" alan: 3,50 m., Neon, taksonomi çakal, falsa battaniyeleri, çelik tekerlek, dikenli tel, deri, boya, 2010, ABD*

Renkle birlikte çizgisel ifadenin kullanımı İtalyan sanatçı Lino Tagliepietra'nın eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkar (Görsel 6). Cam üfleme yöntemiyle oluşturduğu eserlerinde çizgileri renkli cam çubuklarla oluşturur, cam soğuduktan sonra soğuk şekillendirme aletleri yardımıyla cam üzerinde doku oluşturmaya başlar. Oluşturduğu dokuların da çizgisel olduklarını görürüz, böylece düz inen çizgileri farklı yönde taranmış yeni çizgilerle bölerek kırılma etkisi yaratır.

Çizgisel ifadeye izin veren bir diğer olanak ise renkli üretilmiş plaka camların belirli incelekte kesilmesidir. Çizgi biçiminde kesilmiş camlar, füzyon tekniği ile birleştirilebilir, duvar heykelleri oluşturulabilir, roll-up tekniği ile üflenebilir. Üst üste füzyon tekniğiyle birleştirilen camlar soğuk cam işleme tekniğiyle kesilerek kesitlerindeki çizgisel değerler bir kompozisyon elemanı olarak kullanılabilir. Klaus Moje'nin bu teknikle yarattığı eserler oldukça fazladır (Görsel 9 ve 10). Alevde cam şekillendirme tekniğinde kullanılan cam çubuklar kesilerek de benzer etkide çizgisel değerler yaratılabilir.

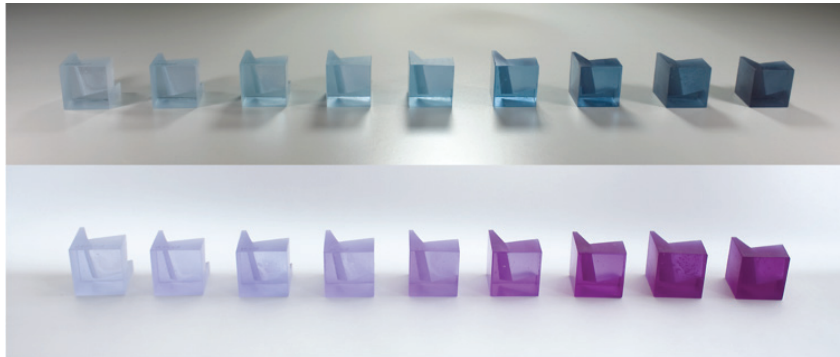


**Görsel 9.** Klaus Moje "Roll-Up", Y: 61 G:13,5 cm, cam, 2010, Avustralya



**Görsel 10.** Klaus Moje "Roll-Up 2", Y: 45 G:10 cm cam, 2012, Avustralya

Camda ışığın etkisiyle rengin ton değerlerinin arttığı da bilinmektedir. Bunun yanı sıra Görsel 11'de gösterildiği gibi bazı camlar gün ışığında farklı renk, floresan ışıkta farklı renkte görünmektedir. Kullanılan camın yapısal özelliklerinden yararlanılarak elde edilen bu tür camlar, aynı form üzerinde farklı ışık kaynakları altında farklı renk seçenekleri sunulmasına olanak verir.

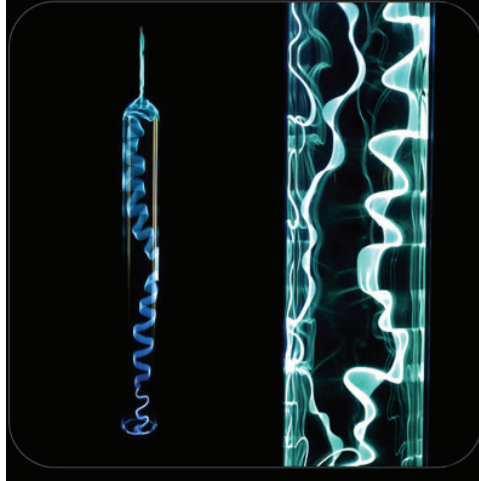


**Görsel 11.** Heike Brachlow, 3 x 3 x 6 cm, Cam, 2012, Birleşik Krallık  
Neodimium doğrusal harman, gün ışığında mavi ve floresan ışığında mor (3 cm kalınlık)

### 3. CAMDA RENK VE ANLATIM İLİŞKİSİ

Cam kullanılarak oluşturulan bir eser, kavrama yaslandığında dahi göze yönelik baskın dekoratif özelliğiyle her iki niteliği de aynı bünyede barındırabilir. Sanat yapıtının değerlendirilmesinde göze yönelik sanat algısaldır, izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasını arzulayan, kavramanın işlevlerine hitap eden eserler ise kavramsal eserler olarak nitelendirilir (LeWitt, 1967: 197).

Rengin ışıkla birlikte ele alındığı tekniklerden plazma ve neon uygulamalarında, cam tüpler biçimlendirildikten sonra içleri gazla doldurulur. Renk verici özellik camın kendisinde olabileceği gibi, gazın kendisi de renk verme özelliğine sahip olabilmektedir. Bu malzeme bağlamında ışıkla birlikte renk konusu ele alındığında, çizgisel biçimlerle çok kuvvetli renklerin taşıyıcısı olan eserler ortaya çıktığı gözlenir. Plazma doldurulan camların ise biçimsel olarak, bilimsel deney veya bilim kurgununun fantastik niteliklerini taşıdığı görülür. Işık yüklü rengin içeride serbest şekilde dolaşması, parmağınızı değdirdiğinizde tüm plazmanın parmağınıza doğru toplanması onu büyülü bir interaktif deneyim haline getirir. Bu tekniği yıllardır kullanan sanatçılardan Ed Kirshner, heykellerine 'Aurora Sculptures' adını verir; gerçekten de teknik olarak Aurora, doğal plazmadır (Görsel 12). Camın belli belirsiz şeffaf sınırları nedeniyle plazma kendi başına biçim, ışık ve rengin aynı anda hareket ettiği dinamik bir alan ortaya çıkarır. Bu haliyle plazma, camdan bağımsız, kendi halinde serbestçe dolaşan ışığın ta kendisi olarak anlatımda camın önüne geçer. Cam yalnızca onun içerisinde dolaştığı bir beden, kılıf veya kabuk görevi görür.



Görsel 12. Ed Kirshner, "Dewar Grande" 60x8x8, Pireks boru ve Ksenon gazı, Tarih bilinmiyor, ABD.

#### 4.ÇALIŞMALARINDA RENGİ ESTETİK BİR SORUNSAK OLARAK KULLANAN SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

Renk unsurunu eserlerinde en çok kullanan sanatçılar aborjin kültürünün taşıyıcısı olan Avustralyalılardır. Genel olarak Avustralyalı sanatçılardan camı çok renkli kullandıkları görülmektedir. Çok renkli çalışan Avustralyalı sanatçılardan 1997 yılında Bullseye Cam Fabrikası tarafından desteklenmiş, kurumun ürettiği çok renkli camlar birer ticari ürün olmaktan çıkarak, sanatçıların ellerinde sanat eserlerine dönüşüp galeri ve müze mekânlarında statü kazanmıştır. Dönemin Bullseye Glass direktörü Lani McGregor, 1997 yılında Latitude çalıştayını takip etmek amacıyla Avustralya'nın Canberra kentini ziyaret eder; Avustralya'nın gelecek vaat eden dört genç sanatçısını seçerek onları Portland'daki Bullseye Cam Fabrikası'na davetli sanatçı olarak götürür (Osborne, 2013: 77). Bu sanatçılar; Canberra Cam Okulu'nun öğrencilerinden Giles Bettison (Görsel 13.), Claudia Borella, Mel George ve Jessica Loughlin'dir. Bir yılın sonunda 'International Young Artists in Glass: Australia' isimli bir sergi açılır ve sonraları bu sanatçılar, Bullseye Galeri tarafından temsil edilirler.



Görsel 13. Giles Bettison, "Magenta Vessel", Boyut bilinmiyor, Cam, 1995, Avustralya

Avustralya'nın yılda bir kez düzenlediği prestijli yarışma olan Ranamok Glass Prize ödülünü (2004) kazanan Scott Chaseling'in eseri (Görsel 14.) Avustralya camcılığının tüm karakteristik özelliklerini taşır; çok renklilik, karmaşık örüntülerin ustaca birleştirilmesi, roll-up tekniği ve birden fazla cam biçimlendirme tekniğinin kullanılmasıyla çarpıcı bir örnektir.



Görsel 14. Scott Chaseling, "Censor", Y 47 x G 24 x D 24 cm., Cam: Füzyon, boyama, üfleme. 2004, Avustralya



Avustralya'nın öncü cam sanatçılarında Klaus Moje'nin çağcılığı olan Richard Marquis (Görsel 15) ve Nick Mount gibi üfleme tekniğini çalışan sanatçıların da çok renkli eserler ürettikleri görülmektedir.



Görsel 15. Richard Marquis, "Crazy Quilt Coffee Pot", Boyut bilinmiyor, Cam, 1974, Almanya

Avustralya'nın birinci kuşak çağdaş cam sanatçıları biçimsel olarak çizgisel değerlerle renk arayışında kompozisyonlar oluştururken ikinci kuşak daha çok kavrama yönelmiştir. Avustralya, 1970'lerden 1990'lara dek taşıdığı polikromik özellikleri bugün geride bırakmışsa da sanatçıları eserlerinde yine renk ve ışığı aramaktadır. Çağcılıklarına paralel monokrom ve minimal özellikler gösteren eserlerinde Clare Belfrage'nin renge yaklaşımı dikkati çekmektedir. Çok katmanlı renkler ile oluşturduğu kompozisyonlarda rengin bulunduğu derinliklerin ışığı alma oranı eserin biçimiyle ilişkidir (Görsel 16 ve 17).



Görsel 16. Clare Belfrage "In Sight in Deep Red", Y: 44 G: 44 D: 9 cm, Cam, 2015, Avustralya



Görsel 17. Clare Belfrage "Awash in Brown", Y:35 G:33 D:6 cm, Cam, 2014, Avustralya

Klaus Moje'nin renkle olan diyalogu sürdüren biçimleri forma hareket kazandırarak izleyiciyi etrafında dolaşmaya davet eder. Rengin dinamiğini biçime ustaca aktaran sanatçı, izleyiciye hareket etmesi talimatını verir (Görsel 18). Kompozisyonlarının yapı taşları olan form, biçim, geometrik-inorganik, renk ve hatta malzeme dahi inorganiktir. Buna rağmen eserlerinde oluşturduğu yüksek kontrast veren etki, esinlendiği Aborijin kültüründen kaynaklanmaktadır (Görsel 18).



Görsel 18. Klaus Moje (Scott Chaseling ve Kirstie Rea asistanlığıyla), "Nijijima 10/99 B1", Y: 54 cm, G: 14.8 cm, Cam, 1999, ABD

Çok renkli cam çalışmalarından en bilineni İtalya'daki Venini Cam Fabrikası'ndan (1295) dünyaya yayılan murrina tekniğidir. Birinci Dünya Savaşı sonrası Venini Cam Fabrikası Vetreria Artistica Barovier adını alır ve Barovier ailesi tarafından yeniden yapılandırılır; Ercole ve Nicolo Barovier kardeşler renkli karakteristik cam objelerin sınırlı üretimiyle piyasada fark yaratırlar (Sonego, 2004: 28). Aile mirası olan murrina tekniği ve mozaik camının stilize çiçekli süslemelerine ek olarak geometrik ve soyut motifler önermek suretiyle yeniden yorumlarlar ancak güncel ve çağdaş rakiplerinin gerisinde kalırlar (Sonego, 2004: 28). Bugün ise Barovier & Toso ismiyle birleşirler ve ağırlıklı olarak geleneksel Venedik camcılığının postmodern yorumlarıyla işlevsel cam üretimine yoğunlaşmışlardır. Bugün rengi ustaca kullanan İtalyan cam ustası sanatçılarından Pietro ve Riccardo Ferro kardeşlerin, fonksiyonu dışlayan vazoları ve deniz yosunu biçimli heykelleri soyutlanmış murrina'ya referans verir (Görsel 19).



Görsel 19. The Ferro Brothers, "Red Line", 51 x 30 x 25 cm, Cam, 2018, İtalya

İskandinav camcılarının renge yaklaşımı ise oldukça farklıdır. Tasarımcılar oldukça sade ve şık koleksiyonlar ile dikkat çekerken, renkten ziyade forma yönelik önermelerde bulunurlar. Nordik ülkelerin belki doğmakta kararsız güneşi, bu toprakların tasarımcılarına renkleri monokrom algılatır. "Sevilen bir başka efsaneyse, İsveç'in yoksulluğu nedeniyle gösterişli ya da aşırı olmayan, olumlu yanından bakıldığında zarafet olarak nitelenebilecek bir tutumlulukla belirlenmiş bir form geleneği ortaya çıktığıdır."(Jansson, 2014: 9).

Konu ve renk seçiminde karamsar davranmayan sanatçılar da mevcuttur. Yeni bir renk teorisi formüle etmeyi amaçladığını söylemekten sakınmayan günümüz sanatçılarından Olafur Eliasson (d.1967) renk üzerinde deneyler yapmayı sürdürür. Biçimsel olarak farklı bakış açılarından renklerin görüntüsüne müdahale eder ve ay tutulmasını andıran küre biçimleri oluşturur. Bazı açıdan karanlık, bazı açıdan renklerin izlenebildiği bu serileri sanatçı 'rengin ortaya çıkışı' olarak nitelendirir (Görsel 20).



Görsel 20. Olafur Eliasson, "Rainbow Bridge", 12 parça cam küre ve metal konstrüksiyon, 2017, ABD

## SONUÇ

*Birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş cam, bir malzeme olarak rengi bu denli farklı biçimlerde taşıyabilme özelliğiyle diğer malzemelerden kendini belirgin şekilde ayırır. Camla çalışan sanatçılar bir mimar gibi ışığı -dolayısıyla rengi- yönlendirmenin arayışındadırlar.*

*Sanatın diğer disiplinlerinde olduğu gibi cam kullanan sanatçılar için de renk; anlatımın taşıyıcısı olduğunda içerik, soyuta doğru bir ivme kazanır. Camın taşıdığı her renk, transparanlığı ve ışığı da içerir. Renkler koyulaştıkça içsel etkileri de derinleşir ve güçlenir. Cam malzemesinde aynı renkte tek bir kütlenin içerisindeki hacim farklılıkları renkte yoğunluğun azalmasına veya artmasına olanak sağlar.*

*Malzemesi olan sanatçıların malzemeleriyle aralarında oluşan bağ, malzemenin fiziksel ve kimyasal özelliklerini içselleştirip onu doğasına uyumlu kullanmasında gözlenir. Cam kullanan sanatçılar biçimlerini oluştururken ışıktan ve renkten bağımsız düşünemezler. Örneğin açık renkli ve transparan özelliği yüksek bir cam kullanmanın biçime daha kırılğan bir anlam yükleyeceği içselleştirilmiştir.*

*Genel olarak Avustralyalı sanatçıların camı çok renkli kullandıkları görülür. Bugün rengi ustaca kullanan İtalyan cam ustası sanatçıları geleneksel murrina tekniğinin çok renkli ve karmaşık karakteristiğini yeniden yorumlarlar. İskandinav camcılarının renge yaklaşımı ise tam tersine monokromdur. Cam geleneğinden gelmeyen ancak camın fiziksel özelliklerini ustaca kullanan sanatçı Olafur Eliasson ise renk üzerinde yaptığı deneylerde yeni bir renk teorisi formüle etmeyi amaçladığını belirtir.*

## KAYNAKÇA

- Brachlow, H. (2012). Doktora Tezi. *Shaping Color: Density Light and Form in Solid Glass Sculpture*. s.127.
- Cummings, K. (2011). *Çağdaş Cam Sanatı*. (Çev: M. Ağatekin), İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları, s.21-49.
- Jansson, M. (2014). *Aurora Kuzey Ülkelerinden Çağdaş Cam Sanatı Sergi Kataloğu*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. s.9.
- LeWitt, S. (1967) *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*, (Çev: A. Antmen), (2008), 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar içinde (s. 197), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Michael Hernandez ile 'Path of The Illuminati' eğitimi. 10.07.2016
- M.Hernandez ile 13.07.2016 tarihinde yapılan yüzyüze görüşme.
- Ocvirk, O.G., Stinson, R. E., Wigg, P.R, Bone, R. O., Cayton, D. L. (2015) *Sanatın Temelleri*. (Çev: Balkır Kuru, N., Kuru A.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s.184.
- Osborne, M. (2013). *Links Australian Glass and The Pacific Northwest*. Seattle: University of Washington Press, s.77
- Sonego, C. (2004). *Ercolo Barovier: A Protagonist of 20th Century Murano Glass*. N. Bertoldini (Ed.), *Venetian Art Glass: An American Collection, 1840-1970 içinde (28)* Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- Wittgenstein, L. (2007). *Bemerkungen Über Die Farben, (2)*. (Çev: Linda L. McAlister Margarete Schaettle) U.S: University of California Press, s.7e, 8e.

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1. <http://www.ravenskyriver.com/home-1> (Erişim Tarihi: 22.06.2018)
- Görsel 2. *Shaping Color: Density Light and Form in Solid Glass Sculpture*, Doktora Tezi, Yazar: Heike Brachlow, Royal College of Art, s.130.
- Görsel 3. *Shaping Color: Density Light and Form in Solid Glass Sculpture*, Doktora Tezi, Yazar: Heike Brachlow, Royal College of Art, s.124.
- Görsel 4. <http://www.frantisekvizner.com/cut-glass/> (Erişim Tarihi:16.03.2017)
- Görsel 5. Fatma Çiftçi Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Görsel 6. Fatma Çiftçi Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Görsel 7. Fatma Çiftçi Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Görsel 8. <http://s3.otherpeoplespixels.com/sites/42003/assets/AnsVoif7jTiHLEhk.jpg> (Erişim Tarihi: 24.04.2017)
- Görsel 9. <http://sabbiagallery.com/artists/klaus-moje/> (Erişim Tarihi: 09.02.2017)
- Görsel 10. <http://sabbiagallery.com/artists/klaus-moje/> (Erişim Tarihi: 09.02.2017)
- Görsel 11. *Shaping Color: Density Light and Form in Solid Glass Sculpture*, Doktora Tezi, Yazar: Heike Brachlow, Royal College of Art, s.133.
- Görsel 12. <http://www.aurorasculpture.com/plasma/image13.htm> (Erişim Tarihi: 16.04.2017)
- Görsel 13. <https://collection.maas.museum/object/161263> (Erişim tarihi: 30.06.2018)
- Görsel 14. <http://svc035.wic052p.server-web.com/finalists/finalist.cfm?eid=732> (Erişim Tarihi: 09.02.2017)
- Görsel 15. *Museum of Modern Glass* (Kat. No:53) s. 12
- Görsel 16. <http://www.clarebelfrage.com/recent-work/> (Erişim Tarihi: 09.02.2017)
- Görsel 17. <http://www.clarebelfrage.com/recent-work/> (Erişim Tarihi: 09.02.2017)
- Görsel 18. <http://d3seu6qyu1a8jw.cloudfront.net/sites/default/files/images/99.6.8.jpg?itok=OU79TxfS> CMOG Koleksiyonu (Erişim Tarihi: 09.02.2017)
- Görsel 19. Fatma Çiftçi Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Görsel20. <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108815/your-museum-primer#slideshow> (ErişimTarihi: 16.04.2017)





# GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİLİKTEKİ SU KAPLARI VE ANADOLU, HİNDİSTAN, İSPANYA ÖRNEKLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin SEVİM\*

## ÖZET

Tüm uygarlıklarda ve dünyada hayatımızın ve bizlerin var olmasında en önemli etken olan su; metabolizmamızın olmazsa olmazı, tarih boyunca medeniyetlerin en güçlü silahı olması nedeniyle yeri gelince savaş sebebi bazen de barışı simgeleyen çok önemli bir etmen olmuştur. İnsanoğlu her daim mekânlarını yaşamımızın kaynağı olan suyun yanına kurmayı tercih etmiştir. Suya olan yaşamsal ihtiyaçtan dolayı onu sofralarına kadar getirmek için de çeşitli taşıma kaplarına ihtiyaç duymuşlardır.

Tüm medeniyetlerde ilk su taşıma kap ihtiyaçları; insanoğlunun ilk buluşlarından biri olan çömlekçi ürünlerinden üretilerek karşılanmaya çalışılmıştır. Üretilen çömlekçi ürünleri ile su, yaşamın her alanına kolayca taşınmıştır. Çömlekçilik sanatının ilk üretimlerinden biri olan su kaplarında sadece suyun saklanması ve taşınması düşünülürken giderek fonksiyonelliğin yanı sıra beklentilere bağlı olarak değişik toplumlarda kendi kültürlerini yansıtacak özgün ve estetik formların üretilmesi isteği de ön plana çıkmıştır. İçinde bulunulan dönem ve şartlara bağlı olarak çömlekçilik üretiminde de vazgeçilemez ihtiyaçlardan dolayı farklı arayışlara gidilmesine neden olunmuştur. Bu arayışlar tüm toplumlarda geleneksel çömlekçiliğin ve su kaplarının gelişmesinde önemli etmenlerden biri olarak görülmüştür.

Bu makalede; Anadolu, Hindistan ve İspanya'daki bazı müze ve atölyelerde yapılan incelemeler sonucunda elde edilen veriler ışığında günümüzde unutulmaya yüz tutmuş geleneksel çömlekçilik üretimi olan su kapları incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çömlekçilik, Su Kapları, Testi, Cantir, Matka

\*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir/ TÜRKİYE, csevim@anadolu.edu.tr

# WATER CONTAINERS IN TRADITIONAL POTTERY AND EXAMPLES OF ANATOLIA, INDIA AND SPAIN

Assist. Prof. Cemalettin SEVİM\*

## **ABSTRACT**

*Water, which is the most important factor in the existence of life and us, and the building stone of human metabolism, has been a very important factor symbolizing both the cause of war and peace, as it is the most powerful weapon of civilizations throughout history. Human beings have preferred to set up residential areas in every area alongside the water source. Because of the vital necessity of water, they needed various transport containers to bring it to their table.*

*In all civilizations, pottery products were the water suppliers, which was one of the first discoveries of mankind as the first water transportation containers. With the pottery products, water was easily transported to every area of life. In the water pots, one of the earliest productions of pottery art, the aim was to keep and carry water, yet in time the desire to produce unique and aesthetic forms that reflected different cultures became prominent. The time period and its conditions led to new pursuits in the pottery production to meet the emerging needs. This is one of the factors that play an important role in the development of traditional pottery and water containers in all communities.*

*In this article, water containers that fade into oblivion as the artifacts of traditional pottery production are examined depending on the results of investigations in some museums and ateliers in Anatolia, India and Spain.*

**Keywords:** Pottery, Water Containers, Testi, Cantir, Matka

---

\*Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic, Eskişehir/ TURKEY csevim@anadolu.edu.tr

## 1.GİRİŞ

Su; günlük hayatta hem biz insanların, hem de ayrımsız tüm canlıların hayati fonksiyonlarını sürdürmelerini sağlayan yegâne, en önemli içecektir. Bu nedenle su medeniyetin başlamasında birincil etmendir. Öyle ki günümüzden 6000 yıl önce Sümerler, Mezopotamya'da Fırat ve Dicle nehirlerinden faydalanarak ilk sulu tarımı yapmışlar ve uygarlığı başlatmışlardır (http-1).

Su, sadece tarımın gelişerek medeniyetlerin başlamasına değil, aynı zamanda toplumların, sanayi ve endüstrinin ilerlemesinde önemli rol oynarken; her zaman geleneksel ve kültürel yaşam içerisinde de vazgeçilmez bir ihtiyaç olarak yerini almıştır. Evrende insanoğlu için vazgeçilmez unsurlar bulunmaktadır. Bunlar hayatın esasını oluşturmaktadır. Bu sebeple düşünce tarihinde evreni oluşturan dört unsurdan (toprak, su, hava ve ateş) sık sık bahsedilir. İşte su bu temel dört öğeden biri olduğu için insanlık tarihinin her döneminde vazgeçilmez bir unsur olarak görülmüştür (Oymak, 2010, s.1).

Su hayattır... O sadece içecek olarak kullanılan bir madde olmayıp, bazen denizlerde teknelere yol, bazen değirmenlere güç, bazen de sanayide enerji kaynağı, evlerde elektrik ve çeşitli yangınları söndürmede güç kaynağı olmuştur. İnsan vücudunun yaklaşık % 50-75'nin su olduğunu düşünürsek içme ihtiyacının dışındaki kullanımı da insan yaşamı kadar önemlidir. İnsanlar var olduğundan beri hep ona yakın olmak istemişler, bunun için su savaşları dahi yapmışlardır. Hayatlarını kolaylaştırmak için gündelik yaşam mekânlarını su kaynaklarının yakınında oluşturmuşlar ve mekânların içine, sofralara kadar suyu taşıma ihtiyacı duymuşlardır. Suyun mekânlara ve sofralara taşınması ise uzun zaman almıştır. Anadolu'da insan yaşamına M.Ö. 6000'de dahil olan çömlekçilik sanatı ile birlikte üretilen çömlek kaplarda suyun taşınabildiğini gören insanoğlu yaşamın her alanında olduğu gibi sofralarda da kolayca suya ulaşabilmek için su kaplarını masasına dahil etmeye başlamıştır. Ona olan vazgeçilemez ihtiyaçtan dolayı; çömlek sanatında fonksiyonel, özgün ve estetik formların üretilmesine ve geleneksel çömlekçiliğin gelişerek ilerlemesine ortam hazırlamıştır. Çömlekçilikte sağlanan ilerlemelere paralel olarak; çömlekçi çamurunda sağlanan teknik iyileştirmeler de üretilen su kaplarının günümüze kadar gelmesinde ve kullanılmasında önemli etmenlerden biri olmuştur

## 2.GELENEKSEL ÇÖMLEK SU KAPLARI

Taşıma, saklama ve bulundurma gereksiniminden dolayı insanın varoluşuyla birlikte kullanılmaya başlanan su kapları; yeni malzemelerin keşfine kadar sadece geleneksel çömlekçi ürünler olarak üretildiği ve bu üretimlerin; form, fonksiyon ve biçim özelliklerinin de ön planda tutularak çeşitlendirildiği bilinmektedir. Bu nedenle çömlekçilik ve kap sanatı insanlığın uğraştığı ilk geleneksel ve kültürel özellik taşıyan sanatlardan biri olmuştur. Seramiğin insan hayatında yer alması ile birlikte öncelikle kullanım kap ihtiyacını karşılamak için çömlek ürünler basit şekillendirme yöntemlerinden olan ile el ile şekillendirilmiş daha sonra malzeme ve tekniklerin gelişmesiyle üretimde çömlekçi tornası (M.Ö. 3000) ve kalıpla şekillendirme gibi çeşitli üretim yöntemleri kullanmaya başlamışlardır (Arcasoy, 1983, s.1). Bu üretimleri yaparken; saklama kapları, yemek kapları ve içinde çeşitli sıvıların ve suyun barındırıldığı sıvı barındırma kapları üretilmiş, bu üretimler; içinde bulunduğu toplumların yaşam koşulları doğrultusunda estetik kaygılar da güdülerek biçimlendirilip dekorlanarak fonksiyon ve şekil almıştır.



Görsel 1-2. Gaga ağızlı Hitit sıvı barındırma kapları M.Ö. 1650-1450

İnsanlar; hayati önem taşıdığı için çömlekçilik sanatında ilk önce su taşıma ve saklama kapları ihtiyacını çözmeye çalışmıştır. Yapılan çalışmalar ile geçmişten günümüze geliştirilen çömlekçi ürünleri; insanların inançlarını, sevinçlerini, üzüntülerini, ritüellerini kısaca yaşamlarını yansıtan belgesel niteliğinde ürünler olmuş, gerek işlev, gerekse görsel estetik olarak yaşam konforu ve ihtiyacına önemli katkılarda bulunmuştur.

İnsanın temel gereksinimlerinden biri olan sağlık kriterlerine uygun kullanılacak suya ihtiyaç duyulduğu gibi, aynı şekilde su kaplarının üretiminde de sağlık kriterleri ön şart olarak düşünülmüş, yaşamın her aşamasında rahatlıkla kullanılacak kaliteli ve fonksiyonel su kaplarının üretimine gerek duyulmuştur. Teknik, teknolojik, fiziksel ve toplumun gelişmişlik düzeyine bağlı olarak suyun saklanması ve taşınmasında geçmişten günümüze ihtiyaç duyduğumuz geleneksel kaplar, yüzyıllar boyunca kullanılmış ve bugün hala eskisi kadar yoğun olmasa da gündelik yaşantıda belirli yörelerde kullanılmaya devam edilmektedir. Günümüzde teknolojinin gelişmesi ile geleneksel çömlekçi üretiminin yanında, çeşitli malzemelerden yapılmış su kapları örneklerine rastlamak mümkündür.

Toplumların gelişmişliğine bağlı olarak gelenek ve kültürlere dayalı fonksiyonel; bakır, bronz, altın, gümüş, alüminyum gibi metal alaşımları ve cam türevlerinin yanında yüksek pişirim seramik ve porselen su kaplarının yanı sıra, teknolojinin gelişimine ve çağının gerekliliği göz önüne alınarak plastik ve değişik malzemelerden su kapları üretilmektedir. Fakat bu plastik malzemelerle yapılmış su kaplarının suyu ne kadar sağlıklı barındırdığı tartışma konusudur. Anadolu insanının evinde mutfakların bir köşesinde yer alan su kapları, asırlar boyu kendini bir önceki dönemin üzerine inşa ederek varlığını devam ettirerek günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Ancak teknolojik gelişmeler karşısında da her geçen gün biraz daha gündelik yaşam dışında kalmaktadır. Şimdilerde ise bakır, ahşap ve toprak kaplar sessiz ve bir o kadar da hüzünlü bir şekilde beklemekte antikacıların tozlu raflarında... Kıymetleri anlaşılıp, tekrar mutfakların vazgeçilmez olana kadar beklemeye devam edecekler sanki (İşcan, 2013, s.9). Bu görüşün yanı sıra günümüzde teknolojinin gelişmesine bağlı olarak beklentilerin üst düzeyde olduğu yaşamı kolaylaştıran, çağdaş üretim teknikleri ve hijyenin ön koşul olarak belirlendiği, suyu sıcak-soğuk olarak bünyesinde barındıran sebil, arıtma cihazları v.b. beyaz eşya olarak su kapları üretilmektedir. Bu su kapları; yapısından ve içine katılan kimyasallardan dolayı suya değişik nitelikler ve özellikler kazandırmaktadır.

Bu üretimlerin hepsinde insan sağlığı bilinci ve hijyenin de ön planda tutulduğu iddia edilmektedir. Ancak bu noktada unutulmaması gereken bir husus vardır ki suyun doğal yapısını bozacak bünyelerle ile fazla oynanmaması gerekliliğidir. Ayrıca su; canlı bir yapı olduğu için gerekli koşulların yaratılarak doğal hava alması gerektiği unutulmamalıdır.

Su kapları; çeşitli coğrafyalarda, farklı kültürlerle mensup toplumlarda görülen inanışlara bağlı olarak yaşam biçimleri ve kültürlerin bir parçası olarak üretilmiştir. Bu makaleye konu olan Anadolu, Hindistan ve İspanya’da geleneksel çömlekçi su kapları yaşam biçimlerini yansıtan bu kültürlerin birer ögesidir. Türkiye’de olduğu gibi Hindistan ve İspanya’da yapılan araştırmalarda çömlekçi atölyelerinde geleneksel teknik ve yöntemlerle su kapları üretilmeye ve yöresel olarak az da olsa kullanılmaya devam edildiği görülmektedir. Makalenin konusu olan su kapları ile ilgili üç ülkede yapılan araştırmalarda aynı amaç için üretilmiş olsalar dahi gelenek ve kültürlerin etkisi ile formlarında, işlev, biçim, dekor ve fonksiyon özelliklerinde değişiklikler gözlemlenmektedir. Bu değişiklikler doğrultusunda kültürleri tanımak geleneksel üretimlerini incelemek, farklılıklarını ortaya çıkartmak; gelenekselin tanıtılması ve gelecek kuşaklara miras bırakılması açısından gereklilik arz etmektedir.

### 3.ANADOLU’DA GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİ ÜRETİMİ SU KAPLARI

Anadolu’da geleneksel çömlek üretimi olan ilk su taşıma kapları; “İbrik”, “Sürahi” en yaygın olarak da “Testi”, gibi isimlerle anılmaktadır. Su içmek için kullanılan küçük kaplar ise “kâse”, “çanak”, “bardak” “maşrapa” gibi isimlerle tanınmaktadır.

Kulplu, geniş gövdeli, dar boğazlı, emzikli ya da emziksiz su kabı olarak tarif edilen testiler, kil cinsi topraktan elde edilen çamurundan imal edilmektedir. Bunun yanında cam metal ve değişik maddelerden üretilenleri de vardır. Farsça desti kelimesinden dilimize geçmiş olup, elle taşınan anlamına gelmektedir. Tarihi kazılardan elde edilen farklı şekillerdeki testiler ve birçok bölgede görülen pişirme fırınları, Anadolu’da çok eski zamanlardan beri toprak kapların yapımının bilindiğini, bunun bir sanat hâline geldiğini ve testiciliğin de bu sanatın ayrılmaz bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır (İşcan, 2013, s.139).



Görsel 3. Kulplu, geniş gövdeli, dar boğazlı, da emziksiz testiler

Evliya Çelebi, Seyahatname'sinde, zamanın en güzel testilerinin İstanbul'da özellikle Eyüp Sultan'da yapıldığından ve bu testilerin içinde muhafaza ettiği suya güzel bir koku bıraktığından bahsetmektedir. Günümüzde de bazı yörelerimizde yapımına hâlen devam edilen testiler, Anadolu'da evlerin kuytu yerlerine konan testiliklere yerleştirilmiş, bu raflarda testiler içindeki suyu daha uzun süre soğuk bir şekilde muhafaza etmiştir (İşcan, 2013, s.139). Testiler Anadolu'da kullanım özelliğine bağlı olarak tek ve çift kulplu yapıldığı gibi gemicilikte şarap taşımak için kullanılan sivri tabanlı olanları da üretilmiştir. Bu üretimler amfora olarak adlandırılmaktadır.

İbrikler; su ve değişik sıvıları taşımak için dar boğazlı bir tarafı kulplu diğer tarafı ise emzikli olan silindirik geniş gövdeli topraktan veya değişik malzemelerden üretilmiş sıvı taşıma ve saklama kaplarıdır. Topraktan üretilen ibrikler testinin daha küçüğü olup emziğinin olması nedeniyle suyun bardaklara ve diğer kaplara boşaltılmasında kolaylık sağlamaktadır. Bu kaplara su; aynen testilerde olduğu gibi daha geniş olan ağızdan doldurulur boşaltım ise emzikten sağlanır. İbriklerin bir tarafının emzikli ve diğer tarafının kulplu olması bu kaplara fonksiyon açısından kullanım kolaylığı sağlamaktadır. Kapaklı ve kapaksız olarak üretilen ibrikler Anadolu'da yaygın olarak kullanılmaktadır.



Görsel 4-5. Bir tarafı kulplu diğer tarafı ise emzikli, dar boğazlı, silindirik geniş gövdeli ibriklerden örnekler

Bir diğer yaygın olarak kullanılan su taşıma kapları ise sürahilerdir. Sürahiler kulplu olarak üretildiği gibi kulpsuz ve emziksiz olarak da üretilebilmektedir. Sıvı doldurma ve boşaltma işlevi yukarıya doğru uzayıp genişleyen ağız kısmından yapılmaktadır. Sürahilerin yukarı uzayan ince boynu taşıma ve servis yapma fonksiyonu taşımaktadır. Üretim yapan ustanın estetik anlayışına bağlı olarak çok zarif ve fonksiyonel özellikler taşıyan ürünler yapılmıştır.





*Görsel 6-7. Kulplu-kulpsuz, kapaklı- kapaksız olarak üretilen sürahi örnekleri*

Çömlekçilerin ürettiği maşrapa, bardak, kâse ve çanak gibi daha küçük kaplar ise su taşımaktan ziyade sofralarda su konularak servis etmek için kullanılırlar. Maşrapalar; tek kulplu ince belli olarak üretilen su içme kapları iken, bardaklar daha dar ağızlı ve kulpsuzdurlar. Kâse ve çanaklar ise bardakların aksine geniş ağızlıdır bu ürünler bazen yemek kabı olarak da kullanıldığı gibi, bazen de sıvı ve su içme kapları olarak da kullanılmaktadır.



*Görsel 8. Su servis etmek için kullanılan maşrapa, bardak, kâse ve çanaklara örnekler*

Gerek Anadolu'da gerekse Hindistan ve İspanya'da üretilen geleneksel çömlekçi üretimi olan su taşıma ve barındırma kapları; fonksiyon, tasarım üretim ve kullanım gibi ortak özelliklerinin yanında topraktan yapılması ile ilgili bazı özellikleri bulunmaktadır. Bu özelliklerin en çok bilinenleri bünyenin doğal bir malzemeden olması suyu soğuk tutmaları suyu filtre ederek doğal yapısında saklanmasını sağlarken; Ayrıca çömlek ürünlerinin bünyesel özelliğinden dolayı poroz (gözenekli) yapıya sahip olması nedeniyle yaşayan madde olan suyun hava alarak kap içerisinde uzun süre kullanılmasını sağlamaktadır.



*Görsel 9. Toprakta üretilmiş çeşitli su kapları*

Bu durumun aksine olumsuz örnek; plastik su bidonlarındaki içme sularının kısa süre içinde yosun tuttuğu kullananlar tarafından sıklıkla görülmesidir. Testilerin suyu soğuk tutma özellikleri, geçirimli olmalarındandır. Testiler düşük derecede pişirilir ve nispeten gözenekli kalırlar. İçlerindeki suyu, hafif hafif gözeneklerinden dışarı vererek terlerler. Bu terleme olayı, buharlaşma yoluyla ısı düzenlemesi yapar ve serinlemeyi sağlar. Yani, testinin yüzeyinden dışarı çıkan su, dışarıdaki sıcak havayla karşılaşınca buharlaşır. Buharlaşma sırasında, su tanecekleri testi yüzeyindeki ısıyı da alırlar ve testinin sıcaklığını düşürürler. İçindeki su ile testi arasındaki ısı alışverişinin azalmasından dolayı, testinin içindeki su da ısınmaz. Bu böylece devam eder. Testiden dışarı sızan su buharı ile dış ortamın testi ısıtması da engellenmiş olur (http-2).

Çömlekçi ürünlerinden üretilen su kapları; uygun seramik bünyeden yapıp uygun sıcaklıkta pişirilirse insan bedeninin temel ihtiyaç maddesi olan su için çok önemli bir saklama ortamı oluşturacağı söylenebilir. Araştırma kapsamında Hindistan da yapılan incelemede, insanların doğal olması nedeniyle kendi geleneksel “Matka” adını verdikleri su kaplarını yoğun olarak kullanmaya devam ettikleri bunun yanında plastik ve metal alaşımli sebilleri daha az oranda kullandıkları izlenmiştir. Diğer taraftan üretim ve kullanım kolaylığından dolayı günümüzde tercih edilen plastik, metal ve farklı malzemelerden yapılan su kapları ve sebilleri suyun hava almaması ve su içinde çeşitli çözünmeler olup yapısının bozulması nedeniyle bakteri üremesine neden olduğu bu durumu önlemek için de çeşitli kimyasal maddelerin kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle de bu durum günümüzde yoğun bir şekilde kullanımı tercih edilen metalden ziyade plastik su kaplarında daha fazla yaşanmaktadır

Anadolu coğrafyası birçok medeniyetlerin kurulup yıkılmasına değişik kültürlerin gelişip doğmasına tanıklık etmiştir. Bu nedenle farklı kültür ve medeniyetlerin değişik biçimlerde üreterek ortaya koyduğu su kapları günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Çömlekçi tornasının 7000 yıllık bir zaman dilimi içinde geliştiği izlense de Tunç Çağında M.Ö. 3. Bin yılın başlarında Çin, Mısır, Suriye ve Kikya’ya ve M.Ö. 3. Bin yılın ortalarında tüm Mezopotamya,

Orta ve Batı Anadolu'ya yayılmıştır (Güner, 1988, s.1). Bu yayılım ile seramik sanatı alanında çok önemli örnekleri üretilmesinin yanı sıra su kapları ile ilgili de özgün örnekler vermişlerdir. Özellikle Hititler döneminde (M.Ö. 1650-1200) yoğun olarak üretilen gaga ağızlı testiler, çok önemli örnekler olarak müzelerde yerlerini almışlardır. Günümüzde olduğu gibi evlerde suyun akmadığı yaşam biçimleri düşünüldüğünde her evde insan sayısı ihtiyacına göre çeşitli madenlerden ve en yaygın olarak da pişmiş topraktan, yapılmış bakraç, ibrik, sürahi ve testiler suyun taşınmasında çok önemli etken olmuş, ayrıca küp şeklindeki büyük kaplar ise evlerde suyun saklanması ve depolanmasında kullanılmıştır. Her evde ailenin fert sayısına göre günlük tüketim miktarını karşılayacak kapasitede su barındırma kapları bulundurulmuştur.



*Görsel 10. Pişirimden yeni çıkmış Menemen Testileri*

Günümüzde Anadolu da geleneksel çömlekçilik yoğun olarak Avanos, Menemen, Aydın Karacasu, Kınık ve Sorgun gibi yörelerde üretildiği bilinmektedir. Bu atölyelerde; sıvı ve çeşitli kuru gıdaların saklandığı kapların yanı sıra çeşitli dekoratif ürün ve hediyelik eşyalar da üretilmektedir. Değişik bölgelerdeki atölyelerde üretilen su kapları da yörelere göre küçük değişiklikler gösterse de genel hatları ile birbirlerine benzemektedir. Üretimde genel olarak yöreden çıkarılan kırmızı çamur kullanılmakta bu çamurların pişme renklerinde ton farklılıkları gözlemlenmektedir.



*Görsel 11. Silindirik ve eğik ağızlı Aydın Karacasu Testileri*

Şekillendirmelerde geleneksel çömlekçi tornası kullanılmaktadır. Pişirim genel olarak 980-1000 °C'de gerçekleştirilmektedir. Önceleri pişirimde geleneksel odunlu fırınlar kullanılsa da günümüzde daha kolay olduğu için elektrikli ve gazlı fırınlar tercih edilmektedir. Maliyetten dolayı genel olarak tek pişirim tercih edilmekle beraber bazen daha kaliteli üretimler yapmak adına bisküvi ve sırlı olmak üzere çift pişirim tercih edilmektedir. Bu durumda genel olarak 800 °C de bisküvi pişirimi, 1000 °C de ise sırlı pişirim yapılmaktadır. Gerek Avanos, Menemen gerekse Karacasu, Kınık gibi üretim yerlerinin su kaplarında kullanılan çamurun bünyesine, üretim şekline, geleneğine bağlı olarak renklerinde, dekorlarında, formlarının biçimlerinde küçük değişiklikler olduğu görülmekle birlikte geçmiş örnekleri ile karşılaştırıldığında o zamanki zarafetten uzaklaşıldığı da gözlemlenmektedir.

#### 4.HİNDİSTAN'DA GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİ SU KAPLARI

Hindistan'da özellikle Racastan bölgesindeki üretilen geleneksel çömlekçi su kapları "Matka" ismi ile anılmaktadır. Evlerde ve birçok işyerinin önüne konularak sebil mantığı ile kullanılan matkalar; hafif ve kullanım kolaylığı sağlayan plastik teknolojik ürünlere rağmen, suyun doğal yapısını koruduğu için daha sağlıklı olduğu düşünüldüğünden özellikle tercih edilmektedir.



Görsel 12. Geleneksel Matkalar

Matkalar; testi ve cantirler gibi (İspanyada üretilen geleneksel su kabı) suyu taşımak ve depolamak için kullanılırlar. Çok büyük olmamakla beraber çeşitli boyutlarda küre biçiminde genellikle elde ve tornada üretilirler. Testi ve cantirlerde olduğu gibi boyun kısmı, emzik ve taşıma kulpları olmamakla birlikte genellikle tabanları yuvarlak olup ayak kısımları yoktur.





*Görsel 13. Günlük yaşamda matkalar*

Ayakta durmaları daire şeklinde içi boş bir halka ile sağlanmaktadır. Su doldurulan ve boşaltılan ağız kısımları, maşrapa girecek kadar büyüklükte yuvarlak düzgün daire şeklinde biçimlendirilmiştir. Suyun matka içinden alınması bir kap yardımı ile sağlanmaktadır.



*Görsel 14. Taşınmaya hazırlanan matkalar*

Matkalarda boğaz ve kulp olmadığı için taşınması, bezden oluşturulmuş bir halka yardımı ile baş üzerinde tek veya üst üste ikili bir şekilde yapılmaktadır. Matkalarda özel bir kapak sistemi bulunmamakla birlikte suyun hava alması ve içine herhangi bir toz veya çöp girmemesi için ağızları bir bezle kapatılarak gerekli hijyen sağlanmaya çalışılır.



*Görsel 15. Matkaların baş üzerinde taşınması*

Kullanımı daha kolay olan plastik veya metal alaşımlı sebillere ve su kaplarına rağmen, matkaların Hindistan'da günlük yaşamda hala yaygın bir şekilde kullanılmasının tercih edilmesi oldukça dikkat çekicidir.



*Görsel 16. Racastan-Ramgarh bölgesinde matkaların günlük pazarlarda satışı*



*Görsel 17. Matkaların şekillendirme aşaması*

Racastan-Ramgarh bölgesinde matkaların üretimi geleneksel ve yaygın olarak el ile gerçekleştirilir. Önce matka'nın taban kısmı, önceden hazırlanmış deri sertliğindeki çamur ile kalıp olarak kullanılan ayrı bir çukur bir kap içerisinde oluşturularak hafifçe kurutulur.

Daha sonra gövdenin yapımına geçilerek tıpkı taban kısmında olduğu gibi yine sıvama tekniği ile aşamalı olarak şekillendirme yapılır kurutularak gövde tamamlanır. Ardından şablon olarak kullanılan ayrı bir kalıbın içerisinde ağız oluşturularak gövde ile birleştirilir. Birleşme işlemi tamamlandıktan sonra bir müddet daha gövdenin ağız kısmını taşıyacak kadar kuruması sağlanır. Birleştirme işlemi tamamlanan matkalar ayrı bir başka şablon içerisine alınarak ahşap bir şekillendirme tahtası ile biçimlendirme yapılır.



*Görsel 18-19. Şekillendirme işlemi tamamlanmaya çalışılan matkalar*

Vurarak yapılan şekillendirmede çamurun ahşaba yapışmaması ve çatlakların önlenmesi için biçimlendirilen matkanın üzerine ayırıcı olarak pudra sürülür. Şekillendirme işlemi tamamlanan matkalar doğal ortamda kurutulur.



Üretimlerinde daha çok dekorsuz ürünler tercih edilirken dekor uygulamaları yapılmak istendiğinde matkalar deri sertliğinde iken istenilirse kazıma, perdahlama ve az da olsa beyaz artarla fırça kullanılarak dekor uygulaması yapılır. Dekor işlemi biten matkalar, iyice kurutulduktan sonra pişirim işlemine geçilir. Pişirim; üstten doldurmalı geleneksel odunlu fırınlarda 1000°C tek pişirim olarak gerçekleştirilir.



Görsel 20-21. Dekor işlemi yapılan ve dekorlanmış matkalar

Matkaların; Hindistan'da özellikle de Racastan-Ramgarh bölgesinde geleneksel çömlekçi tornasında şekillendirilmeleri çok fazla görülmemektedir.



Görsel 22-23. Matkaların geleneksel fırına doldurulması



Görsel 24. Torna ile şekillendirilmiş matka örneği

## 5. İSPANYA'DA GELENEKSEL ÇÖMLEKÇİ SU KAPLARI

İspanya'da ise geleneksel çömlek üretimi ile üretilen ilk su taşıma ve saklama kapları “cantir” olarak adlandırılmaktadır. Su taşımak için kullanılan kap bölgenin simgesi haline gelmiştir. Katalanca “cantir” İspanyolca'da “botigo” olarak bilinen kap, İber yarımadasında ise geleneksel bir form olarak bilinmektedir. Formun su doldurulan ve içilen iki ağzı ve bunların ortasında tutmak için bir kulpu bulunur. Bu form Quart'da da karakteristik bir form olarak günümüze dek üretilmiş gelmiştir. Günümüzde Quart'da hem siyah pişirim hem de normal pişirimle üretilen örnekleri mevcuttur.



*Görsel 25. Üst iki sıra geleneksel Cantir testiler, alt sırada ikinci form denizcilerin kullandığı geniş tabanlı su testisi, alt sırada üçüncü form ise kuşlara su vermek için kullanılan su kabı*

İşlevsel olarak kullanımı devam etmediği için, dekoratif ve koleksiyon objesi olarak ilgi görmektedir. Quart'ın da bulunduğu Katalonya Bölgesinde yer alan Argentona çömlekçi yerleşim yerinde sadece bu kap türünün çeşitleri ve tarihini anlatan 400'den fazla formun yer aldığı zengin koleksiyonuyla Cantir Müzesi bulunmaktadır. Ayrıca La Bisbal'de yer alan seramik müzesinde de siyah pişirimle üretilmiş Cantir kültürünü anlatan bir bölüm bulunmaktadır (Sevim, Sevim ve Martinez, 2018, s.145).

Cantirler de testi ve matkalar gibi suyu, hava alıp filtre etmesinin yanı sıra soğuk tutarak doğal yapısında saklanmasını sağlamaktadır. İspanya'ya mal olmuş "cantir" gibi tüm geleneksel çömlek formları, diğer toplumlarda olduğu gibi kültür ve gelenekler açısından önemli değerlerdir. İspanya'da 100 yıl öncesinde çok yaygın olarak kullanılan cantirler günümüzde kullanımı çok tercih edilmemekte bu formlar mekânlarda dekoratif unsur olarak kullanılmaktadır.



*Görsel 26. Pişirim işlemi tamamlanmış geleneksel Cantir'ler*

"Cantirler; kırmızı çamurdan çömlekçi tornasında üretilmişlerdir. Özellikle Barcelona yakınındaki Quart köyünde pişirimde genel olarak kendine has metalik görünümün etkisiyle dikkat çeken siyah pişirim tekniği kullanılmıştır. Siyah pişirilen ürünlerin daha hijyenik olduğuna inanıldığı için özellikle yaz aylarında suyu soğuk tutan botigo kantir testileri kullanılmaktadır. Redüksiyonlu pişirim sırasında kilin içinde bulunan karbon ve oluşan kimyasal yapının bakterileri yok ederek gövdedeki gözenekleri temiz tuttuğuna inanılmaktadır (Hessenberg, 1994, s.83).

Quart'ta siyah pişirimin gerçekleştirildiği fırınlar teknik olarak incelendiğinde; bu fırınlarda yer seviyesinin altında ateş bölgesi ile pişirim bölgesi arasında birçok delik ve fırın büyüklüğüne göre bir yükleme kapısı bulunmaktadır.



*Görsel 27-28. Geleneksel pişirim ve fırın detayından örnekler*

Genellikle iki katlı olan fırınların üzerinde ayrıca fırının büyüklüğüne göre birden fazla delik yer alır. Merdivenle ulaşılan bu delikler, fırının ısı ve atmosferinin gözlemlenmesinde kullanıldığı gibi baca görevi de görmektedir. Siyah pişirimin en önemli özelliği fırın içinde ısı 1000 °C'ye ulaşıldıktan sonra, çok iyi bir şekilde önce ateşleme ağzının ve sonra bacanın dış hava ile temasının kesiliyolmasıdır (Sevim, Sevim ve Martinez, 2018, s.153).



*Görsel 29. Günümüzde Quart'ta üretimleri devam eden Cantir örnekleri*

İspanya'da da diğer ülkelerde olduğu gibi günümüzde cantirlerin yerini, rahatlığı ve kolay kullanımı nedeniyle plastik ya da metal gibi malzemelerden üretilen termos gibi su taşıma kapları almıştır. Cantirler ise ya müzelerde ya da dekoratif unsur olarak mekânlarda tarihin gizli tanıkları olarak görevlerini yapmaya devam etmektedir.

## SONUÇ

İnsanoğlu ve tüm canlılar dünyada yaşadıkları müddetçe su dünyanın ve yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmaya devam edecektir. Bu noktada insanoğlu bu kadar önemli ve vazgeçilmeyen suyu nasıl kullanıyor? Onu nasıl tüketiyor? Her zaman elimizin altında bulunan suya gerekli değeri ve kıymeti veriyor muyuz?

Ancak günümüz dünyasında değışimin hızlı olduğu düşünülürse geleneklerin zamanın hızına ayak uyduramadığı gözlemlenebilir. Çünkü geleneği çağdaş dünyaya adapte etmeden sürdürmek her zaman mümkün olmayabilir. Önemli olan geleneksel değerleri koruyarak çağdaş dünyaya uygun kullanabilir üretimler yapmaktır. Bu bağlamda toplumların yaşadığı sürece kültür ve geleneklerini sürdürmeye çalıştığı, bazen de teknolojinin gelişmesiyle çağa ayak uydurmak adına geleneklerinden uzaklaştıkları veya dejenerasyona uğradıkları gözlemlenmektedir. Tüm fonksiyonel üretimlerde olduğu gibi su kaplarında da durum aynıdır. Bunun sonucunda da güncel kullanım olan metal, plastik v.b. üretilmiş termos, damacana gibi su taşıma kaplarına tamamen teslim olarak, plastik gibi malzemelerin kullanımı ile doğayı tüketmenin yanı sıra makalede de açıklandığı gibi suyun hava almaması ve kimyasal yapısının bozulmasından dolayı su ile insan sağlığı için maksimum fayda sağlanacağına, daha az yararlı hala gelmesine neden olmaktadır. Tüm dünyada olduğu gibi Anadolu, Hindistan ve İspanya'da müze ve atölyelerde yapılan incelemeler sonucunda elde edilen sonuçlarda da durumun aynı olduğu gözlemlenmiştir.

Diğer taraftan günümüzde çağın gereği olarak suyun bir yerden diğer yere taşınmasında testi, cantir ve matkaların kullanımı çok pratik olmayabilir. Ancak evlerde, iş yerlerinde ya da tüm iç ve dış mekânlarda suyu taşımaktan ziyade depolamak amacıyla bu üretimler rahatça kullanılabilir. Bu durumda seramik tasarımcı ve sanatçılarında da geçmiş kültürlerden esinlenerek çağdaş, fonksiyonel, estetik özgün su barındırma kapları üretmeleri beklenmektedir. Böylece tıpkı Anadolu, Hindistan ve İspanya'da geleneği olan testi, cantir ve matka gibi su kapları müzelerde ve farklı mekânlarda zamanın sessiz tanıkları olmaktan ziyade, günümüzde hak ettiği gibi çağdaş versiyonları ile üretilerek kullanılıp, gelecek kuşaklara miras kalması sağlanacaktır.

## KAYNAKÇA:

- Arcasoy, A. (1983). *Seramik Teknolojisi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*
- Güner, G. (1988). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik. İstanbul: Ak Yay.*
- Hessenberg, K. (1994). *The Saw dust firing. Philedelphia: Press Pennsylvania.*
- İşcan A. (2013). *Anadolu Şehrinin Günlük Hayatında Su Kültürü. Anadolu Su Medeniyeti 6 (3), 9*
- Sevim, S., Sevim, C. ve Martinez, E. (2018). *İspanya'da Geleneksel Quart Çömlekçiliği ve Siyah Pişirim, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fak. Sanat ve Tasarım Dergisi, 21, 143-163*
- Oymak, İ. (2010). *Anadolu'da Su Kültürünün İzleri, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 15(1), s:1*

## İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1: <https://eodev.com/gorev/7077125> (Erişim tarihi: 21.07.2018)
- http-2: <https://www.diyadinnet.com/YararlıBilgiler-1187&Bilgi=su> (Erişim tarihi: 22.07.2018)

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1. <http://www.hermetics.org/etiler.html> (Erişim Tarihi, 2.09.2018)
- Görsel 2. <http://arkeodenemeler.blogspot.com/2014/06/asarck-hoyuk-ankara-galatia-ayas-ilca.html> (Erişim Tarihi, 2.09.2018)
- Görsel 3. *Avanos, Cemalettin SEVİM Kişisel Arşiv*
- Görsel 4 ve 5. <https://urun.gittigidiyor.com/antika-sanat/eski-kinik-testi-374055737> (Erişim Tarihi, 2.09.2018)
- Görsel 6. <https://www.hepsiburada.com/5lt-toprak-su-testisi-surahi-pm-HB00000137HC> (Erişim Tarihi, 2.09.2018)
- Görsel 7. <https://sillecomlek.com/market/toprak-testiler/beyaz-avanos-testi/> (Erişim Tarihi, 19.11.2018)
- Görsel 8. <https://www.google.com/search?q=menemen+testileri&tbm>(Erişim Tarihi, 2.09.2018)
- Görsel 9. <http://yumurtaliekmek.com/comlek-nedir-ve-nasil-yapilir/>(Erişim Tarihi, 2.09.2018)
- Görsel 10. <https://www.google.com/search?q=menemen+testileri&tbm>(Erişim Tarihi, 2.09.2018)
- Görsel 11. <http://bilgidnurhorsesanali.blogspot.com/2014/07/gezi-staj-5.html> (Erişim Tarihi, 2.09.2018)
- Görsel 12,13,14 *Hindistan Rajastan bölgesi seramik atölyeleri, Cemalettin SEVİM Kişisel Arşiv*
- Görsel 15,16,17,18,19,20,21,22,23,24 *Hindistan Ramgrah Om Prakash GALAV Kişisel Arşiv*
- Görsel 25,26 *La Bisbal Seramik Müzesi, İspanya Fotoğraf, Cemalettin SEVİM Kişisel Arşiv*
- Görsel 27, 28, 29 *İspanya-Quart seramik atölyeleri Fotoğraf, Cemalettin SEVİM Kişisel Arşiv*





# SERAMIĞE DÖNÜŞEN ORGANİK NESNELER: TEKNİK VE SANATSAL ÖRNEKLER

Doç. Seyhan YILMAZ\*

## ÖZET

Günümüzde seramik malzemeyi bir ifade aracı olarak kullanan çağdaş sanatçılar, eserlerinin plastik diline katkı sağlamak için çeşitli sır, şekillendirme ve pişirim alternatifleri denemektedirler. Burada ele alınacak şekillendirme alternatiflerinden biri de sanatçıların kumaş, dantel, ip, bitkisel ürünler, doğal ve yapay süngerler gibi çeşitli organik nesnelere döküm çamuru içine daldırıp çıkararak şekillendirmesidir. Bu teknikle seçilen nesnelere üzerinden hem doku hem de form elde edilmektedir. Bu makalede seramik formu ve bünyesi olarak kullanılan nesnelere seramiğe nasıl dönüştüğü, nesnelere nasıl şekillendirildiği araştırılacaktır. Araştırma yönteminde, söz konusu tekniğe uygulayan ulusal ve uluslararası sanatçıların eserleri ele alınacak, seçilen nesne üzerinden tekniğin plastik dili incelenecektir.

Sonuç olarak sanatçıların; eserlerini diğer bilinen şekillendirme yöntemlerinden farklı olarak oluşturdukları, bu tekniğin şekillendirme yöntemlerine katkı sağladığı anlaşılmıştır. Teknikte, kullanılan nesnelere seçimi sanatçının tercihine bağlı olduğu görülmüştür. Seramik sanatı açısından ortaya çıkan eserlerin çoğunlukla seramiğin plastik diline katkı sağladığı söylenebilir. Bu teknikle elle şekillendirilmeyecek kadar orijinal dokuları da elde etme olanağı bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Seramik Bünye, Seramik Sanatı, Seramik Şekillendirme, Döküm Çamuru.

---

\*Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, Kuzeykent, Kastamonu/ TÜRKİYE  
syilmaz@kastamonu.edu.tr

# ORGANIC OBJECTS WHICH TURN INTO CERAMIC: TECHNICAL AND ARTISTIC EXAMPLES

Assoc. Prof. Seyhan YILMAZ\*

## **ABSTRACT**

*Contemporary artists using ceramic materials have been trying various types of glaze, shaping and firing alternatives in order to contribute to the plastic interpretation of their works. One of the shaping alternatives that will be discussed here is the organic products such as fabric, lace, rope, herbal products, natural and artificial sponges shaped by the artist by dipping and removing the object from slip casting. With this technique, both the form and the tissue are obtained from the selected objects. In this article, it will be discussed that how the objects used as ceramic form and body turn into ceramics and how the objects are shaped. In the research method, the artworks of the national and international artists who have applied the relevant technique will be discussed and the plastic interpretation of the technique will be examined in terms of the selected material.*

*The results reveal that the artists apply the techniques differently from other well-known shaping methods in their artworks, which contributes to shaping methods. The results also shows that the choice of the objects used in the technique is dependent on the artist's preference. It can be said that the artworks produced in terms of ceramic art mostly contribute to the plastic interpretation of ceramics. With this technique, it is also possible to obtain original textures that cannot be shaped by hand easily.*

**Keywords:** Ceramic Body, Ceramic Art, Ceramic Shaping, Slip Casting.

---

\*Kastamonu University Fine Arts and Design Faculty Ceramic and Glass Department, Kuzeykent, Kastamonu/ TURKEY  
syilmaz@kastamonu.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Çağdaş seramik sanatçıları, seramiğin bilimini ve teknolojisini iyi tanıyıp, kişisel tecrübeler ile yorumlayarak ürünler ortaya koymaktadırlar. Özgün sanat yapıtlarının üretildiği günümüz seramik eserlerinde sanatçılar, sınırsız bir şekilde konu, biçim, teknik ve malzeme seçeneklerinin yanı sıra şekillendirme, dekor, sırlama ve pişirim çeşitliliği de kullanmaktadırlar. Bu durum sanatçının yorumuna katkı sağlamaktadır.

Seramik formun esas yapısı olarak görülen bünye reçetesi, ortaya çıkması planlanan ürüne bağlı olarak değişmektedir. Sanatçılar eserlerini oluştururken, seramik bünyelerini ya kendi hazırladıkları reçetelerle elde ederler ya da piyasada bulunan hazır çamur türlerini kullanırlar. Bunlar vakumlu veya döküm çamuru seçenekleri ile birlikte porselen, çömlek veya çini bünye olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek endüstride gerekse sanatsal üretimlerde, bünyeyi renklendirmek için reçete içine pigment, oksit türü malzemelerin yanı sıra farklı çamur türleri karıştırılarak yeni bünyeler elde edildiği bilinmektedir. Bunların dışında bünyeye, elde edilmesi düşünülen sonuca göre organik ya da inorganik katkılar da ilave edilebilir. Bu katkılı bünyelerden biri de Paper Clay olarak bilinen kâğıt katkılı bünyelerdir. Bu tür lifli malzemelerin bünyeye katılması ürünün birim ağırlığını azaltmakta, şekillendirme kolaylığı ve kurumada mukavemet sağlamakta, seramik bünyeye aynı zamanda esneklik de kazandırmaktadır (Özer ve Kurşuncu, 2012, s.121). Reçete içerisine katılan malzemeler, katılan miktara bağlı olarak eserin yüzeyinde sıra dışı bir doku da meydana getirmektedir. Eser yüzeyinde yoğun doku elde edilmek isteniyorsa agrega katkılı bünyeler yapılmaktadır. Agregata katkılı seramik bünye, seramik çamuruna katkı malzemesi eklenerek elde edilen farklı yapıdaki bünyeler için genel bir tanımlamadır (Acartürk ve Kaya, 2013, s.66). Çamur içerisine konan organikler pişme esnasında ya tamamen ya da kısmen yanarak bünye içinde delikler ve boşluklar meydana getirip dokular oluşturmaktadır. Sanatçılar bu dokuları kimi zaman avantaj olarak değerlendirip artistik olarak eserlerinde kullanmaya yönelirler. Bu yolla oluşturulan uygulamalarda, kullanılan çamur cinsi, katılan materyalin özelliği, miktarı ve şekillendirme yöntemine bağlı olarak sonsuz doku çeşitliliğine ulaşılabilir. Özellikle dokularla ön plana çıkan bu tür eserler bir algı yanılsamasına neden olurken, eserlerin seramik olup olmadığı sorusunu da akla getirebilir.

## 2. SERAMİĞE DÖNÜŞEN ORGANİK NESNELER

Araştırmanın amacı seramik eserlerde hem bünye hem de form oluşturulmasında kullanılan organik nesnelere neler olduğu, nasıl şekillendirildiği ve ortaya çıkan estetik eserler üzerinden tekniğin plastik dilini incelemektir.

Araştırma başlığı yapılan uygulamalardan hareketle “Seramiğe Dönüşen Organik Nesnelere” olarak adlandırılmıştır. Gündoğdu, organik sözcüğünü; karbon başta olmak üzere bünyesinde hidrojen, oksijen, azot, flor ve klor gibi metal olmayan elementlerle oluşturulmuş büyük moleküllü bileşiklerdir diye tanımlamıştır. Bunlar doğal ya da yapay olabilirler. Doğal organik malzemeler ağaç, deri, kauçuk vb. Yapay organik malzemelere, poliester, polietilen, politetrafloroetilen (teflon) ve polivinilklorür (PVC) gibi plastikler olarak örnek verilebilir (http-1). Organik maddelerin en önemli özelliklerinden biri de yanıcı olmalarıdır (http-2). Bu araştırmada

sanatçıların, eserlerini oluştururken tercih ettikleri nesnelerin organik olduğu ve yanıcı özelliğe sahip olduğu anlaşılmıştır. Eserler incelendiğinde sanatçıların bünye ve form elde etmek için kumaşlar, örgüler, ipler, danteller, çeşitli bitkisel ürünler ve süngerler gibi organik malzemeleri kullandıkları görülmüştür. Bünyenin gövdesi olarak kullanılan nesnelere, yüzeylerinde et kalınlığı oluşturacak şekilde çamurla kaplandığı için altta kalan nesne iskelet vazifesi görmektedir. Bu tekniğin uygulandığı eserler, katkılı bünyelerle oluşturulmuş eserlerle kıyaslandığında, uygulanan ve ortaya çıkan sonuçları açısından farklılık göstermektedir. Katkılı bünyelerin en iyi bilinen örneği Paper Clay'dir. Bu uygulama Paper Clay gibi yaygın kullanılmamakla birlikte pek çok sanatçının eserlerinde uyguladığı bir tekniktir. Seramiğe dönüşen organik nesnelere ilgili yapılan eserler incelendiğinde, bu tekniğin uygulandığı eserlere lisansüstü çalışmalarda rastlanmaktadır. Söz konusu tekniğin ele alındığı bir adet Avustralya'da<sup>1</sup>, bir adet Amerika'da<sup>2</sup>, bir adet Ürdün'de<sup>3</sup>, bir adet de Türkiye'de<sup>4</sup> yapılmış çalışma bulunmaktadır.

Günümüz seramik sanatında pek çok sanatçı farklı nesnelere seramik çamuru ile buluşturarak eserler üretmektedir. Bu nesnelerin çoğu lifli yapılardan oluşmaktadır. Peng yaptığı doktora tezinde lifli nesne olarak kumaşları kullanmaktadır. Yaptığı uygulamayı da Fabric Clay olarak isimlendirmektedir. Paper Clay'den yöntemi ve ortaya çıkan sonuçları açısından farklı olduğu için Fabric Clay olarak adlandırdığını dile getirmektedir (Peng, 2016, s.116). "Fabric Clay" teriminin günümüz seramik terminolojisine girmeye başladığı söylenebilir<sup>5</sup>.

### 3. TEKNİK VE SANATSAL ÖRNEKLER

Bu araştırma, ulusal ve uluslararası sanatçıların eserlerinden örnekler seçilerek gerçekleştirilmiştir. Söz konusu örneklerde, seramiğe dönüşen ve form olarak kullanılan organik nesnelerin neler oldukları, nasıl şekillendirildikleri, pişirilme ve sırlama yöntemleri incelenmiştir.

Katkılı seramik bünyeler, bünye içine farklı malzemelerin ilave edilmesiyle oluşturulmaktadır. Yaygın olarak kullanılan bu bünyelerin reçetesinde içine ilave edilen kâğıt, bitki lifleri vb. organik ya da inorganik katkıların çamur içerisinde parçalanmasına ve homojen hale getirilmesine özellikle dikkat edilir. Ancak bu çalışmada nesnenin bütün halde olması gerekmektedir. Teknikte nesnenin şekline bağlı olarak döküm çamuru veya vakumlu çamur kullanılabilir. Döküm çamuru kullanımında nesne döküm çamuru içine daldırılarak, nesne üzerine püskürtülerek, akıtılarak ya da fırçayla uygulanabilir. Vakum çamurunun kullanımında ise seçilen nesneye göre çamur su ile sulandırıp nesne yüzeyine sıvama yöntemi ile uygulanabilir. İhtiyaç dahilinde çamurun et kalınlığını artırmak için form yüzeyine sonradan bir miktar daha çamur akıtılır ya da püskürtülür.

<sup>1</sup>Q. Peng, (2016). *A Site for Hybrid Practice: Between Traditional Culture and Contemporary Ceramic Art, An Exegesis Submitted For The Degree Of The Doctor Of Philosophy Of Visual Arts Graduate Program Doctor Of Philosophy The Australian National University, College Of Arts And Social Sciences Research School Of Humanities And The Arts School Of Art, May.*

<sup>2</sup>J. M. Orłowski, (2010) "Ties That Bind" A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Masters of Fine Arts in the College of Arts and Sciences Georgia State University.

<sup>3</sup>Michal Fargo'nun Ürdün Bezelel Sanat ve Tasarım Akademisinde yaptığı tezi; kalıpsız olarak sünger malzemenin döküm çamuru içine daldırılarak oluşturulmasıyla ilgilidir.

<sup>4</sup>Gürel, Aykut Alp (2015). "Seramik Sanatında Figüratif Form Olanakları Bağlamında Amiguruminin Kullanımı" Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

<sup>5</sup>"10 Unconventional Ceramic Techniques You Haven't Tried Yet" isimli katalogta Fabric Clay tekniğinden bahsedilmektedir. Bkz.(http-3) <http://ceramicartistsnow.com/wp-content/uploads/2016/02/10-cool-ceramic-CAN.pdf>

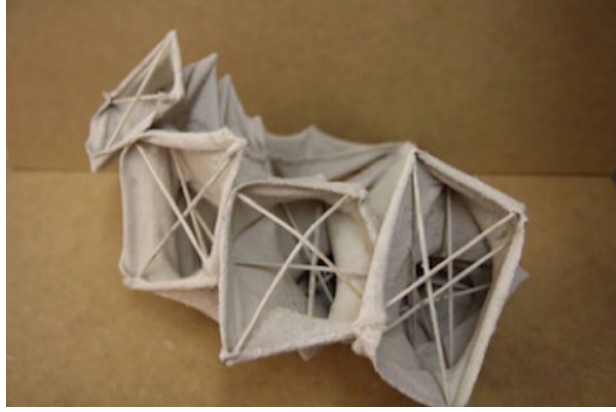
Eserler çoğunlukla serbest şekillendirme ile oluşturulurken bazıları şablon yardımıyla şekillendirilir. Bu çalışmada nesnenin kendi dokusunun elde edilmesi hedeflendiği için döküm çamurunun, nesnenin yüzeyine ve olabildiğince iç kısımlarına nüfuz edecek şekilde uygulanması gerekir. Yapılan araştırmada bu işlem için sanatçıların, elde etmeyi düşündükleri dokulu yüzeylere sahip organik nesnelere seçtikleri görülmüştür. Bunlara; sünger, pamuk, kumaş ip, dantel ve çeşitli bitki türleri örnek verilebilir. Özellikle dokunun bozulmaması için dikkatli hareket etmek gerekmektedir. Hem nesnenin yüzey dokusunun bozulmaması ve çatlamalara engel olunması, hem de yeterince et kalınlığı oluşturması beklenmektedir. Yöntem, döküm çamuru ile kaplanmış nesnenin pişme esnasında yanması ve dokulu yüzeyler elde edilmesi, ya da nesnenin tamamen çamurla kaplanarak içeride koza gibi kalıp dış dokusunun elde edilmesi esasına dayanmaktadır.

Bu tekniğin pişirimi açık havada ve gazlı fırınlarda yapılmalıdır. Zira bünye içindeki yanıcı materyalin ve uçucu küllerinin fırın odalarına yayılması ile zehirlenme riski oluşmaktadır. Peng, söz konusu tekniği uyguladığı tezinde Fabric Clay için tercih edilen malzemenin doğal olması gerektiğini dile getirmektedir. Peng polyester türü malzemenin fırında yanıp 500 -800 °C sıcaklıklar arasında ortaya çıkardığı polietilen ve terephthalate gazlarının zehirli etkilerinden ötürü tercih edilmemesi gerektiğini belirtmektedir (Peng, 2016, s.133-134).

Peng, yaptığı doktora tezinde uyguladığı tekniği Fabric Clay olarak isimlendirmiştir. Tekniğin uygulandığı aşağıdaki örnekte işlem basamakları yer almaktadır. Yazar, boru biçiminde diktığı ince uzun kumaşları döküm çamuru içine daldırmıştır. Daha sonra içinde boşluk yaratmak için barbekü şişlerini istenilen ölçülerde keserek bu bezin iç kısımlarına yerleştirmiştir (Peng, 2016, s.48), (Görsel-1). Çalışma daha sonra kurumaya bırakılmıştır (Görsel 2). Peng, bu şekilde yaptığı birçok seriyi pişirdikten sonra birbirine ekleyerek düzenleme gerçekleştirmiştir (Görsel 3).



Görsel 1. Peng Qian, Fabric Clay uygulama süreci



*Görsel 2. Peng Qian, Fabric Clay tekniği kurumaya bırakılan bir çalışma*



*Görsel 3. Peng Qian, "Rock Garden in Fantasy" Deneme Enstalasyon 1-2*



Sanatçı Demet İper Dicle, eserlerinde dantelleri veya çeşitli bitkileri kullanmaktadır. Eserlerini, kendisinin hazırladığı sıvılaştırılmış vakumlu porselen çamuru ile oluşturmaktadır. Döküm kıvamındaki karışım içine batırılan nesneyi, hazırlanmış olduğu alçı kalıplar içine yerleştirmiştir. Üzeri sıvı çamurla kaplanmış dantelin ya da bitki dokularının kaybolmaması için gereken özeni göstermiştir. Alçı kalıp içinde biçimlenen bünye, kuruduktan sonra kalıptan çıkarılmıştır. Sanatçı dantelin kapanan gözeneklerini alet yardımı ile açmış dantelin daha net görünmesi için yer yer el ile müdahalelerde bulunmuştur. Şekillendirilen form kuruduktan sonra fırınlanmıştır. Görsel 4’de sanatçı bezelye ve fasulye bitkisini kullanmıştır. Bu bitkilerin fırında yanmasıyla içi boş, dokulu yüzeyleri elde etmiştir. Görsel 5’de görüldüğü gibi dantel kullandığı eserinde ise dantel yüzeyinin her tarafı çamurla kaplandığı ve bir koza gibi çamurun içinde kaldığından yeterince yanamamıştır. Eser, sanki dantelden yapılmış gibi durmaktadır (23.01.2018 tarihinde yapılan görüşme notlarından).



**Görsel 4.** Demet İper Dicle, “Hücreler”, Porselen ve Organik Malzeme, 1230 °C, 12 x 12 x 10 cm, Kalıpla şekillendirme, 2016



**Görsel 5.** Demet İper Dicle “Özümlü”, Porselen ve Dantel, 1260 °C, Yükseklik:22 cm, Çap: 21 cm, Kalıp içinde elle şekillendirme, 2016

Sanatçı Mehmet Kutlu aşağıdaki eserinde dokulu olarak görünen yüzeyi döküm halindeki porselen çamuru içine pamuk ilavesi yaparak oluşturmuştur. Kutlu, çamura batırılmış pamuklarla düz yüzeyler yapılabileceği gibi lifli yapıda yüzeyler de oluşturulabildiğini dile getirmiştir. Kutlu, küçük parçalara ayrılan pamuğu azar azar döküm çamuruna kattığını, karışım beklemeden kullanılırsa lifli bir yüzey, birkaç gün bekletilirse düz yüzeyler elde edildiğini, pamuğun oranın tamamen projenin özelliğine bağlı olduğunu ifade etmektedir. Kutlunun Görsel 6'da eserinde görüldüğü üzere dokulu yüzey elde etmek için eser yüzeyinde bazı yerlerde boşluk bıraktığını, aralara sadece pamuk koyarak kat kat pamuklu çamurdan lifli doku yaptığını, kompozisyona bağlı olarak bu uygulamanın birkaç kez tekrarlanabileceğini söylemiştir. Pişirim esnasında orta tabakalardaki pamuğun yanarak derinlikler ve boşluklar oluşturduğunu ifade etmektedir (Kutlu, 2013, s.67-69).



*Görsel 6. Mehmet Kutlu, "Pano", Pamuklu Porselen, 70x90 cm. 2007*

Sanatçı Betül Demir Karakaya eserlerinin yüzeyinde dokular elde etmek için yer yer ip kullanılmaktadır. Sanatçı, bir gün önceden sıvılaştırarak hazırladığı çamur içinde ipleri bekletmektedir. Daha sonra bu ipleri, yüzeyini nemli tuttuğu formlarının üzerine artistik bir şekilde kaynaştırarak yerleştirmektedir (Görsel 7). Formların üzerini daha sonra sırlamaktadır. Karakaya'nın eserlerinde kullandığı bu ipler seramik çamuru ile buluşunca görünüşte tüylü yumuşak bir doku etkisi vermekte, esere plastik bir dil kazandırmaktadır.



Görsel 7. Betül Demir Karakaya, "Cloche pour l'avenir-Grés, forme de la main" 40x40x60 cm, Seramik, 2014

Amerikalı sanatçı Jessica Drenk'in dokulu heykelleri, basit materyallerde bulunabilecek kaos ve güzelliği vurgular. Drenk, birçok eserini porselen döküm çamuru içine kozmetik pamuk petlerini (Görsel 8), tuvalet kağıdını, kahve filtrelerini ve kâğıt peçeteleri batırarak oluşturmuştur. Porselen yüzeyler serisindeki parçalar, alışılmış, mağazada satılan materyallerin mercan, kabuk veya kalsifiye (kalsiyum içeren) kalıntıları öneren şekillere dönüştürüldüğü eserlerdir. Sanatçı, porselen döküm çamuru içine daldırıp çıkararak kullandığı pamuk toplarını, kulak temizleme çubuklarını veya peçeteleri kuruttuktan sonra dikkatli bir şekilde fırınlamıştır. Çamurun fırında sinterleşmesi sırasında, pamuk sadece onu şekillendiren orijinal malzemenin kabuğu olarak kalmaktadır (http-4). Sanatçının bu şekilde elde ettiği eserler sıra dışı formlara dönüşürken, pamuk nesnesinin verdiği yumuşaklık hissi seramik çamuruna aktarılmış ve eser plastik bir dil kazanmıştır.



Görsel 8. Jessica Drenk, Porselen ve Kozmetik Ped, (serisi), 17,78 x 15,24 x 15,24 cm, 2006

Jessica Gardner 2010 yılında “Ties That Bind” isimli tezini kavramsal olarak yüklediği anlamlarla birlikte, seramik oyuncaklar üzerine yapmıştır. Çalışması, oyunun gelişimsel önemini ve çocukluk masumiyetinin ve harikasının nihai kaybını sorgulamaktadır. İç düşüncelerden, hatıralardan ve deneyimlerden etkilendiğini, insanoğlunun doğuştan itibaren, duygusal duvarlar oluşturan sosyolojik yapı taşları inşa ettiğini ifade etmektedir. Sanatçı özellikle çocuk figürlerinden ve interaktif oyuncaklardan oluşan çalışmaları ile izleyicilere sosyal kişiliklerinin yapı taşlarını yapılandırabileceği eğlenceli hafıza uyarıcı ve çağrıştırmacı alanlar sunduğunu dile getirmektedir (http-5). Sanatçı pekişmiş çini döküm çamuru içine batırdığı tekstili bünye olarak kullanırken, giysiyi kavramsal ifadesini anlatmanın bir aracı gibi değerlendirmiştir (Görsel 9-10).



**Görsel 9.** Jessica Gardner, “Useful Memory Series”, Döküm çamuruna batırılmış kumaş, Pekişmiş Çini, Sıraltı Dekorlu ve Sırlı Seramik, 7.62 x 4.44 x7.62 cm.

Sanatçının aşağıdaki halka oyuncak olarak isimlendirdiği eseri yaygın olarak çocukların gelişimine katkı sağlayan istifleme (halka üzerine halka istifleme) oyuncuğu ile eşleştirilmiştir. Sanatçı bu eserde seyirciyle etkileşim kurmak için oyunu ve mizahı kullandığını dile getirmektedir (Orlowski, 2010, s.7). Sanatçı bu eserleri ile kumaş dokusunu yumuşaklığını göstererek heykelsi formlar oluşturmuştur. Kullandığı kumaş nesnelere yumuşaklık hissini çamura aktararak eserin plastik dilini ön plana çıkarmıştır.



**Görsel 10.** Jessica Gardner, “Ring Toy”, Döküm çamuruna batırılmış kumaş, Yüksek derece çamur, Sıraltı Seramik, 29.21x 33 x 45,72 cm.

Sanatçı Michal Fargo'nun Ürdün Bezalel Sanat ve Tasarım Akademisinde yaptığı tezi; kalıpsız olarak yapay sünger malzemesinin döküm çamuru içine daldırılarak oluşturması tekniğiyle ilgilidir. Sanatçı başlangıçta tekstil, ekmek, kâğıt vb. gibi çok farklı nesnelere denemeler yapmıştır (01.10 2018 tarihinde yapılan görüşme notlarından). Sanatçı eserlerini iki farklı seride çalışmaktadır. İlk olarak taşlara benzettiği eserleridir. Bu eserler için kalın kalıp süngerler kullanır. Süngeri çıplak ellerle, parçalayıp, kayalara benzeyen biçimler elde eder. Daha sonra oluşturduğu biçimi porselen döküm çamurunun bulunduğu küvete daldırarak çamurun yüzeye yapışmasını sağlar, fazla gelen ve damlayan döküm çamurunu eliyle sıyırdıktan sonra kurumaya bırakmakta, kuruduktan sonra fırınlamaktadır (Görsel 11). İkincisi, mercan görünümlü eserleridir. Bunun için yine sünger nesnesini kullanır ve diğerinden farklı şekillendirir. Dış tarafını eliyle yer yer kopararak şekillendirdiği kalıp süngerin tam merkezinde bir boşluk oluşturur. Bu boşluğun içerisini döküm çamuru ile doldurur ve dışarı sızmaya başlayan döküm çamurunun dışarıdan kabarcıklar çıkararak akmasına izin verir. Bu minik kabarcıklar mercan görünümünü andırır (Görsel-12). Sanatçı şekillendirdiği ürünlerin bazılarını tek pişirim olarak bırakmakta, bazılarını ise bisküviden sonra sırlayarak ikinci pişirimi yapmaktadır (http-6). Sanatçı Fargo'nun eserleri sünger gibi görünen seramiklerdir. Eserleri hem süngerin yumuşaklığını hissettirmekte hem de seramik vazo formlara dönüşmektedir.

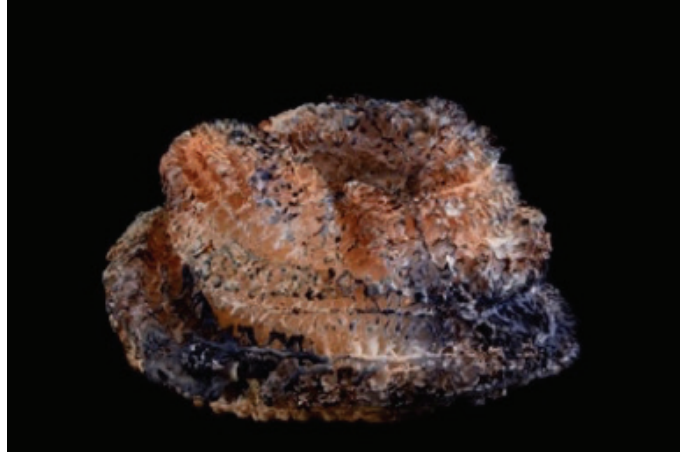


Görsel 11. Michal Fargo, "White Rock", Porselen, 1200 °C, Yükseklik:40cm, Çap:24cm, 2013

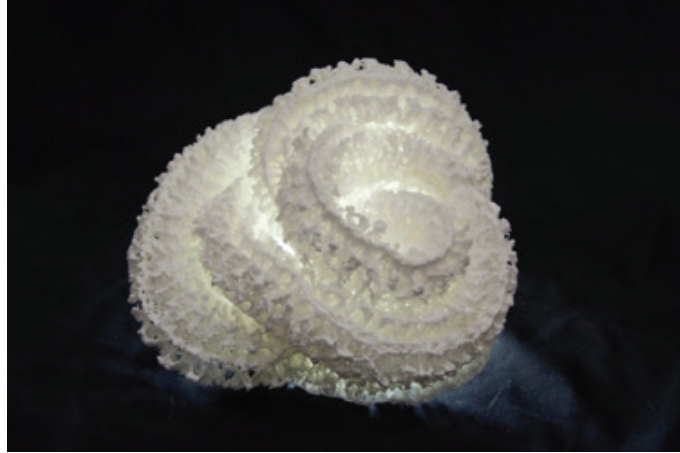


Görsel 12. Michal Fargo, "Moss", Porselen ve Sünger, 1200 °C, Yükseklik:10 cm, 2012

AU Ho Lam Suzanne, doğal banyo lifi olarak da kullanılan kabak liflerini seramiğe dönüştürmektedir. Sanatçı, yoğun lifli olan bu nesneyi seramik çamuru ile buluşturmakta, organik dokular ve artistik formlar elde etmektedir. Sanatçı, Lif kabağı üzerine porselen çamurunu fırça ile sürerek belirli kalınlıklar oluşturmakta, tekniği uygularken organik dokunun kaybolmamasına dikkat etmektedir. Fırınıladığı ve sonra sırladığı ürünlere bakıldığında doğal lifin ipliksi yapısı ve dokusu olduğu gibi görünmektedir (Görsel 13-14). Herhangi bir şekillendirme yöntemi ile asla elde edilemeyecek olan bu teknik ve malzemenin sunduğu imkanla organik ve gerçek dokular elde etmek mümkün olmaktadır (24.10.2018 tarihinde yapılan görüşme notlarından). Bu yoğun dokular sanatçının eserine plastik bir dil kazandırmaktadır.



**Görsel 13.** AU Ho Lam Suzanne, "Instinct", 30x25x20 cm, Porselen, Döküm, Doğal Banyo Lifi (Lif kabağı), 1260 ° C, 2017



**Görsel 14.** AU Ho Lam Suzanne, "SpectrUM", 2017, 30x25x20 cm, Porselen, Döküm, Doğal Banyo Lifi (Lif kabağı), 1260 ° C, 2017



Sanatçı Aykut Alp Gürel “Seramik Sanatında Figüratif Form Olanakları Bağlamında Amiguruminin Kullanımı” başlıklı Yüksek Lisans tezinde örgü ve seramiği birleştirerek denemeler yapmıştır. ‘Amigurumi’ kelimesi, Japonca’da örülmüş ya da tığ ile işlenmiş anlamına gelen ‘Ami’ kelimesi ile içi doldurulmuş kumaş bebek demek olan ‘Nuigurumi’ kelimesinin birleşiminden oluşmaktadır. Yani örülmüş ya da tığ ile işlenmiş dolgu bebek anlamına gelmektedir (Gürel, 2015, s.32). Gürel önceden tasarladığı tığ ile örülmüş figürleri seramik çamuru ile birleştirerek heykeller yapmıştır. Gürel’in amaçlarından biri de örgü ile yapılan malzemeyi taştırmaktır (Gürel, 2015, s.1). Sanatçının ürettiği eserler incelendiğinde örgünün plastik dili ile seramiğin plastik dilini birleştirdiği söylenebilir (Görsel 15). Sanatçı Amigurumileri kaplamak için sıvı döküm çamuru kullanılmaktadır. Gürel’in tekniğin uygulanmasına yönelik önerisi şu şekildedir: Et kalınlığı oluşturmak için ya nesne çamura daldırılır. Ya da çamur fırça ile veya spreylenerek nesneye uygulanır. Seramik üretiminde genelde kullanılan döküm çamurları bu işlem için fazla yoğun olduğundan kullanılacak çamurun su ile seyreltilmesi gerekmektedir. Örgünün dokularını kaybetmemek için çamurun ince katmanlar halinde birkaç kez uygulanması gerekmektedir. Sıvı çamur katmanları uygulanırken yüzey emilimi çok hızlı olmayacağından ilk seferde formu birkaç kez eğip bükmek gerekmektedir. Bu işlem form yüzeyinde daha çok emilim olmasını sağlayacaktır. Daldırma sonrası form yüzeyinde oluşan kabarcıklara, çamur gelmeyen kısımlara, deliklere dikkat edilmesi gerekmektedir. Sonraki katmanları uygulamadan önce formlar kurumaya bırakılmalıdır. Bu işlem yeterli kalınlık oluşuncaya kadar tekrar edilmelidir.” (Gürel, 2015, s.119, 120, 122).



Görsel 15. Aykut Alp Gürel, “Eyes of Near East” Örgü ve Vitrifiye Döküm Çamuru, 25 x 17 x 17 cm, 2015

Sanatçı Mette Maya Gregerson, dalgaların gücü ve onların sürekli hareketinden etkilendiğini ifade etmektedir. Sanatçı bambu çubuklarını bir araya getirip sıkı bir şekilde birleştirerek dalga şeklini vermektedir. Daha sonra görünmez kırık bir kemiği sıvar gibi kendi hazırladığı özel karışimli çamuru organik yapının üzerine sıvamaktadır. Organik nesnenin üzerinde çamurun değmediği yerlerin pişirim esnasında fırında yanması sonucu ağaç görünümlü, lifli, dalga şeklinde heykeller meydana gelmektedir (Görsel 16-17)). Sanatçı ilk pişirimini gazlı fırında ikinci pişirimleri ise elektrikli fırında yapmaktadır. Daha sonra sırlamaktadır (19.10.2018 tarihinde yapılan görüşme notlarından), ([http-7](#)).

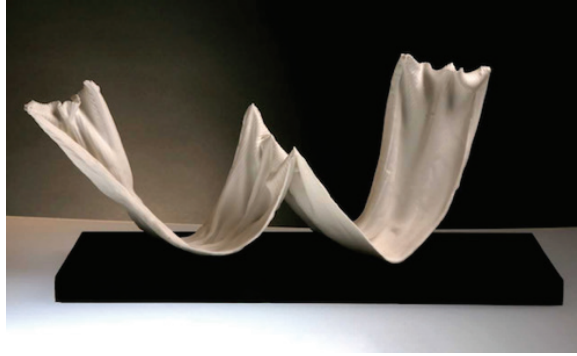


**Görsel 16.** Mette Maya Gregerson, "Round Wave", Yükseklik:40 cm x Genişlik:60 cm, Serbest Şekillendirme, 1280 °C, Kâğıt, Pekişmiş Çini ve Porselen Çamuru, Bambu Ağaç Çubukları



**Görsel 17.** Mette Maya Gregerson, "Breaking Wave", Yükseklik :38 cm x Genişlik:70 cm, Serbest Şekillendirme, 1280 °C, Kâğıt, Pekişmiş çini ve porselen, Bambu ağaç çubukları

Sanatçı Deborah Timperley, eserlerini oluştururken serbest şekillendirme yöntemini kullanmaktadır. Şekillendireceği kumaşı ayarladıktan sonra porselen döküm çamuru içine tamamen daldırmaktadır. Döküm çamurunun içinden çıkardığı kumaşı, pamuk ipliği ile uçlarından ve şekil almasını istediği yerlerden asmaktadır. Sonra parçaları kurutma dolabına dikkatlice aktarmaktadır. Birkaç gün içinde yavaş yavaş, çatlatmadan kurumasını sağlamaktadır. Tamamen kuruyan parçaları asılı oldukları yerden kesip fırın rafına yerleştirmektedir. 600 °C sıcaklığa kadar saatte 100 °C sıcaklıkla fırın rejimini ayarlamaktadır. Bu işlemi ürün içindeki nemin tamamen uzaklaşması için yapmaktadır. Daha sonra fırın rejimini hızlı bir şekilde devam ettirmektedir. Fırını 1260 °C sıcaklığa ulaştınca 1 saat kadar bekletmektedir. Sanatçı eserlerinde sır kullanmamaktadır (22.10.2018 tarihinde yapılan görüşme notlarından). Sanatçının söz konusu tekniği uyguladığı eseri Görsel 18’de görülmektedir. Eser plastik görünümüyle ön planda olup, kumaş gibi görüldüğü için de algı yanılsamasına neden olmaktadır.

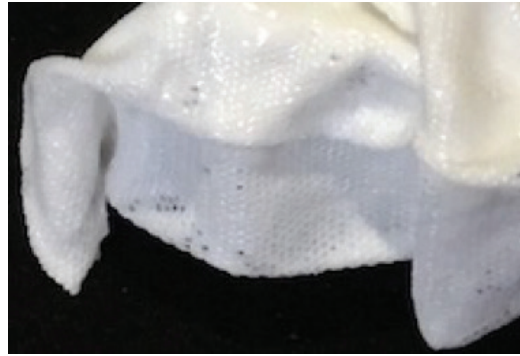


Görsel 18. Deborah Timperley, "Curved", İnce Porselen, 1260 oC, 2009

Sanatçı Seyhan Yılmaz, aşağıdaki Görsel 19’da yer alan eserinde tül kullanmıştır. Porselen döküm çamuru içine batırıldığı tülü kalıp içine yerleştirerek kurumaya bırakmıştır. Kalıbın şeklini alan çamura batırılmış tül, 1280 °C’de pişirilmiştir. Kutunun kenarlarında yer yer tülün deseni ve inceliği fark edilmektedir (Görsel 20).



Görsel 19. Seyhan Yılmaz "Kutu", 17x12x12 cm.  
Porselen, Kalıp içine yerleştirerek şekillendirme, 1280 °C, 2016



Görsel 20. Seyhan Yılmaz "Kutu" Detay

## SONUÇ

Yapılan araştırmaya göre sanatçıların seramiğe dönüştürdükleri nesnelerin, çeşitli kumaş türleri, örgüler, ipler, doğal ve yapay süngerler, çeşitli bitki çeşitleri vb. gibi ürünler olduğu söylenebilir. Bu nesnelerin, döküm çamuru içerisine daldırıp çıkararak veya nesnenin yüzeyine çamuru sıvayarak serbest şekillendirme yöntemi ile ya da çamurla kaplanmış nesnenin alçı kaplıp içine yerleştirilerek şablonla biçimlendirme tekniğiyle yapılmış oldukları görülmüştür. Bazı sanatçılar ise yüzeyde doku elde etmek için kumaş ve ip türü malzemeleri döküm çamuruna batırarak nemli durumdaki formların yüzeyine eklemişlerdir. şekillendirilen ürünler dikkatli bir şekilde kurumaya bırakılmıştır. Bazı sanatçılar ürün yüzeyinde yeterince et kalınlığı oluşturmak için bu işlemi kuruyan yüzey üzerinde birkaç kez tekrarlamışlardır. Kuruyan ürüne tek pişirim uygulamışlar veya bisküviden sonra sırlı pişirim yapmışlardır.

Sonuçta bu yöntemin seramik eserlere artistik bir görünüm kazandırdığı, alternatif şekillendirme olanakları bağlamında seramik sanatına katkı sağlayacağı söylenebilir. Bu teknikle normal şekillendirme ile elde edilemeyecek çeşitli organik görünümlü dokuları elde etmenin mümkün olduğu görülmektedir. Kullanılan nesnenin yumuşak olması kolay bir şekilde istenilen şekilleri elde etme olanağını da sağlamaktadır. Bu sayede eserlerin artistik ve plastik dil açısından ön planda olduğu, esere bu bağlamda katkı sağladığı söylenebilir.

## KAYNAKÇA

- Acartürk, B. ve Kaya Ş. (2013). *Agrega Katkılı Seramik Bünye Özelliklerinin Araştırılması, Sakarya Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, Cilt:17 Sayı:2, s.66*
- Gürel, A. A. (2015). *Seramik Sanatında Figüratif Form Olanakları Bağlamında Amiguruminin Kullanımı, Seramik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s.1, 32, 119, 120, 122, 128*
- Kutlu, M. (2013). *Resimsel Öğelerin Seramik Teknikleri ile Yorumu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, Sanatta Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s.67-69*
- Orlowski, J. M. (2010). *Ties That Bind, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Masters of Fine Arts in the College of Arts and Sciences Georgia State University, Amerika, s.7*
- Özer, L. ve Kurşuncu A. (2012). *Kâğıt Katkılı Sanat Seramikleri, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Aralık, Cilt:3 Sayı:3, Eskişehir, s.121*
- Peng, Q. (2016). *A Site for Hybrid Practice: Between Traditional Culture and Contemporary Ceramic Art, An Exegesis Submitted For The Degree Of The doctor Of Philosophy Of Visual Arts Graduate Program Doctor Of Philosophy The Australian National University, College Of Arts And Social Sciences Research School Of Humanities And The Arts School Of Art, Avustralya, May, s. 48,116,133-134,144, 221, 233*
- http-1: <https://www.foodelphi.com/malzeme-bilgisi-doc-dr-ali-gundogdu/Organik> (Erişim tarihi 19.11.2018)
- http-2: [http://www.kimyaegitimi.org/sites/default/files/kimya\\_egitimi\\_ogrenci\\_deneyleyleri/organik\\_bilesiklerde\\_karbon\\_ve\\_hidrojen.pdf](http://www.kimyaegitimi.org/sites/default/files/kimya_egitimi_ogrenci_deneyleyleri/organik_bilesiklerde_karbon_ve_hidrojen.pdf) (Erişim tarihi 19.11.2018)
- http-3: <http://ceramicartistsnow.com/wp-content/uploads/2016/02/10-cool-ceramic-CAN.pdf> 10 Unconventional Ceramic Techniques You Haven't Tried Yet (Erişim tarihi 06.10.2018)
- http-4: <http://www.jessicadrenk.com/#/schwane/> (Erişim tarihi 06.10.2018)
- http-5: <http://jessicagardnerstudios.com/> (Erişim tarihi 08.10.2018)
- http-6: <http://www.themethodcase.com/else-by-michal-fargo/> (Erişim tarihi 21.10.2018)
- http-7: <http://www.mettemayagregersen.com/wordpress/construtions/> (Erişim tarihi: 21.10.2018)

## GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. Peng, Q. (2016). *A Site for Hybrid Practice: Between Traditional Culture and Contemporary Ceramic Art, An Exegesis Submitted For The Degree Of The doctor Of Philosophy Of Visual Arts Graduate Program Doctor Of Philosophy The Australian National University, College Of Arts And Social Sciences Research School Of Humanities And The Arts School Of Art, Avustralya, May, s.221*
- Görsel 2. Peng, Q. (2016). *A Site for Hybrid Practice: Between Traditional Culture and Contemporary Ceramic Art, An Exegesis Submitted For The Degree Of The doctor Of Philosophy Of Visual Arts Graduate Program Doctor Of Philosophy The Australian National University, College Of Arts And Social Sciences Research School Of Humanities And The Arts School Of Art, Avustralya, May, s.144*
- Görsel 3. Peng, Q. (2016). *A Site for Hybrid Practice: Between Traditional Culture and Contemporary Ceramic Art, An Exegesis Submitted For The Degree Of The doctor Of Philosophy Of Visual Arts Graduate Program Doctor Of Philosophy The Australian National University, College Of Arts And Social Sciences Research School Of Humanities And The Arts School Of Art, Avustralya, May, s.233*
- Görsel 4. Demet İper Dicle Kişisel Arşivi
- Görsel 5. Demet İper Dicle Kişisel Arşivi
- Görsel 6. Kutlu, M. (2013). *Resimsel Öğelerin Seramik Teknikleri ile Yorumu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, Sanatta Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s.67*
- Görsel 7. <http://galerisoyut.com.tr/artist/betul-demir-karakaya/#gallery/057284e94f9b8b5aa9e538f9eb0af949/6564> (Erişim Tarihi 06.10.2018)
- Görsel 8. <http://jessicadrenk.com/pages/Porcelain%20Skins/Skin%2003.html> (Erişim Tarihi 06.10.2018)
- Görsel 9. <http://jessicagardnerstudios.com/gallery-growing-up/> (Erişim Tarihi 06.10.2018)

Görsel 10. <http://jessicagardnerstudios.com/gallery-growing-up/> (Erişim Tarihi 06.10.2018)

Görsel 11. Michal Fargo Kişisel Arşivi

Görsel 12. Michal Fargo Kişisel Arşivi

Görsel 13. AU Ho Lam Suzanne Kişisel Arşivi

Görsel 14. AU Ho Lam Suzanne Kişisel Arşivi

Görsel 15. Gürel, A. A. (2015). *Seramik Sanatında Figüratif Form Olanakları Bağlamında Amiguruminin Kullanımı, Seramik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*, s.128

Görsel 16. Mette Maya Gregerson Kişisel Arşivi

Görsel 17. Mette Maya Gregerson Kişisel Arşivi

Görsel 18. Deborah Timperley Kişisel Arşivi

Görsel 19. Seyhan Yılmaz Kişisel Arşivi

Görsel 20. Seyhan Yılmaz Kişisel Arşivi